تنقید اور اسلوبیاتی تنقید

مرزا خلیل احمد بیگ

شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

فہرست

دیباچہ 4

اسلوبیاتی تنقید: نظری مباحث

اسلوبیاتی تنقید 10

اسلوبیاتی تنقید :چند بنیادی باتیں 20

تنقید کا نیا منظر نامہ 29

اُسلوبیات کے حوالے سے 29

اسلوبیاتی نظریہ ساز

مغرب کے چند اسلوبیاتی نظریہ ساز 41

مسعود حسین خاں اور اسلوبیات 62

گوپی چند نارنگ کا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید 72

اسلوبیاتی تجزئے 85

ابوالکلام کی نثر 85

نیاز فتح پوری: لسانی مزاج اور تشکیلِ اسلوب 97

رشید احمد صدیقی کا طنزیہ ومزاحیہ اسلوب 118

بیدی کی زبان 125

ذاکر حسین : زبان اور اسلوب 148
اکبر الٰہ آبادی اور 'لغاتِ مغربی' : ایک اسلوبیاتی مطالعہ 158
نئے تنقیدی زاوئے
ادب اور نشانیات 172
تجزیۂ کلامیہ : مسائل و مباحث 183

دیباچہ

پچھلے پینتیس برسوں سے میں لسانیات، لسانیاتی اسلوبیات، اسلوبیاتی نظریۂ تنقید اور بعض دوسرے جدید تنقیدی رجحانات و میلانات پر مستقل لکھتا رہا ہوں۔ ان موضوعات سے متعلق اب تک میرے سو سے زائد مقالات اور ایک درجن سے زائد کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ میرے اسلوبیاتی مضامین کا پہلا مجموعہ **زبان، اسلوب اور اسلوبیات** آج سے بیس سال قبل شائع ہوا تھا، اگرچہ اس دوران میں دوسرے لسانیاتی موضوعات پر بھی میری کتابیں شائع ہوتی رہیں۔ **"زبان، اسلوب اور اسلوبیات"** کو اہلِ علم و نظر نے بہ نظرِ تحسین دیکھا اور تنقید کی دنیا میں اس کی خاطر خواہ پذیرائی ہوئی۔ اردو میں یہ ایک نیا موضوع تھا۔ اگرچہ اس کی ابتدا گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی سے پروفیسر مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے ہو چکی تھی اور پروفیسر گوپی چند نارنگ نیز پروفیسر مغنی تبسم جیسے معتبر ادبی نقاد اسلوبیات موضوعات پر بھی لکھنے لگے تھے، لیکن اس وقت (۱۹۸۳ء) تک اس موضوع پر کوئی باقاعدہ کتاب شائع نہیں ہوئی تھی، بہ استثنائے **مقدماتِ شعر و زبان** (مسعود حسین خاں) اور **فانی بدایونی: حیات، شخصیت اور شاعری** (مغنی تبسم) کہ جن میں اسلوبیات سے متعلق کچھ مواد ضرور موجود تھا۔ زبان، اسلوب اور اسلوبیات کو بجا طور پر یہ امتیاز حاصل ہے کہ یہ اردو میں اُسلوبیاتی تنقید پر پہلی کتاب ہے جو بالتخصیص صرف اسی موضوع کا احاطہ کرتی ہے۔ اس کتاب میں اسلوبیات اور اسلوبیاتی اصولِ نقد کا نہ صرف تفصیلی جائزہ پیش گیا ہے، بلکہ اسلوبیاتی تجزیوں کے مختلف نمونے بھی پیش کئے گئے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کتاب نے مطالعہ ادب کی ایک 'نئی سمت' اور تنقید شعر کی ایک 'نئی جہت' متعین کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

مذکورہ کتاب کی اہمیت کا اندازہ ان گراں قدر آراء سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے جو ہندوستان اور پاکستان کی ممتاز علمی و ادبی شخصیتوں کی جانب سے راقم الحروف کو ان دنوں موصول ہوئیں، مثلاً:

اختر انصاری (مرحوم) نے اپنی ایک تحریر مرقومہ ۲۴ فروری ۱۹۸۴ء میں ان خیالات کا اظہار کیا:

''لسانیاتِ جدید اپنے تمام شاخ در شاخ سلسلوں سمیت دنیا کی شاید سب سے کم عمر، اور اس کی عمری کے باوجود نہایت درجہ ترقی یافتہ سائنس کا نام ہے۔ اس کی ایک اہم شاخ، اطلاقی لسانیات کے جس مخصوص شعبے کا ادبیات و شعریات سے براہِ راست تعلق ہے، اسے 'لسانیاتی اسلوبیات' کے عنوان سے یاد کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ کی تصنیف زبان، اسلوب اور اسلوبیات اردو میں شعر و ادب پر لسانیات اور لسانیاتی تجزیہ و تحلیل کے اطلاق کی اولین عملی کوششوں کا مرقع ہے۔ اور اس اعتبار سے قطعی طور پر ایک منفرد الحیثیت کارنامہ ہے۔ میری نظر میں اسلوبیاتی مقالات پر مستقل مقالات کا یہ مجموعہ نقدِ شعر اور ادب و فن کے ادراک و شعور اور افہام و تفہیم کی ایک نئی جہت کی دریافت اور تشخیص کے باب میں اولیت اور تقدم زمانی کے شرف سے ہمیشہ مشرف و ممتاز رہے گا۔ اور اس میں امید کرتا ہوں کہ آئندہ اس کا شمار موجودہ دور کی یادگار علمی و ادبی فتوحات میں ہوگا۔''

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ۱۰ اکتوبر ۱۹۸۴ء کو یہ رائے لکھ کر بھیجی:

''اردو میں اسلوبیات اب بعض لوگوں کی چڑ بننے لگی ہے۔ اس سے اتنی بات تو ثابت ہے کہ اردو میں اسلوبیات اپنے وجود کی شناخت کرا رہی ہے۔ ایک طرف تو وہ کشادہ ذہن لوگ ہیں جو اس باخبری کی قدر کرتے ہیں جو اسلوبیات کے ذریعے حاصل ہوتی ہے، اور جو جانتے ہیں کہ جس طرح تنقید فلسفہ، نفسیات، تاریخ اور عمرانیات سے مدد لیتی ہے اسی طرح اسلوبیات سے بھی مدد لے سکتی ہے، کیونکہ تنقید کی تجزیاتی بنیادیں تو اسلوبیات ہی کی مدد سے حتمی طور پر سامنے آ سکتی ہیں۔ دوسری طرف وہ تنگ ذہن لوگ ہیں جو علوم کے نئے آفاق سے ناواقف محض ہونے کی وجہ سے اپنے جہل پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں، یا ان کو یہ خوف ہے کہ اسلوبیات کے چلن سے ان کی چودھراہٹ ختم ہو جائے گی یا تنقید کی دنیا میں وہ از کار رفتہ ہو جائیں گے۔ ایسے لوگ اسلوبیات کے خلاف مسلسل کچھ نہ کچھ ارشاد فرماتے رہتے ہیں۔ اس کشاکش کے ماحول میں جو ادبی اعتبار سے خاصا حوصلہ شکن ہے، کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو خاموشی سے اپنا مطالعہ جاری رکھے ہوئے ہیں۔ ایسے نوجوانوں میں ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ قدر افزائی کے مستحق ہیں کیونکہ انھوں نے اپنی تصنیف زباں، اسلوب اور اسلوبیات میں نظری مسائل پر بھی غور و فکر کیا ہے اور اطلاقی نوعیت کے تجزیے بھی کئے ہیں۔ انھوں نے جتنا بھی کام کیا ہے پورے انہماک اور سنجیدگی سے کیا ہے، اور اردو میں اسلوبیات کو فروغ دینے میں قابلِ خدمت انجام دی ہیں۔''

جناب مشفق خواجہ نے راقم الحروف کے نام اپنے ایک مکتوب مورخہ ۲۷ مارچ ۱۹۸۵ء میں تحریر فرمایا:

''میں نے آپ کی کتاب کا مطالعہ کیا، اور خوش ہوں کہ ایک نئی دنیا کی سیر کی۔ اور اس سے میرے علم میں اضافہ ہوا۔ آپ کے اسلوبیاتی مطالعے آپ کے گہرے علم میں اضافہ ہوا۔ آپ کے اسلوبیاتی مطالعے آپ کے گہرے علم کے ساتھ ساتھ آپ کے اعلیٰ ذوق کے بھی عکاس ہیں، ورنہ عموماً صرف لسانی دلچسپی ادب سے جمالیات پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتی ہے۔''

ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی راقم الحروف کے نام اپنے ایک خط مورخہ ۲ جولائی ۱۹۸۵ میں ان الفاظ میں دادِ تحسین دی:

''میرا یہ خیال بلکہ عقیدہ ہے کہ لسانیاتی اسلوبیات کے موضوعات پر یہ اردو میں پہلی کتاب ہے جو سائنٹی فک انداز سے، اور ادبی نہیں بلکہ لسانیاتی نقطۂ سے لکھی گئی ہے۔ اس کتاب میں آپ نے جو لسانیاتی تجزیے کئے ہیں وہ ہر لحاظ سے قابل قدر ہیں اور اردو میں یہ ایک اہم اضافہ ہے۔

پروفیسر حامدی کاشمیری نے کتاب کی رسید سے مطلع کرتے ہوئے اپنے یکم اگست ۱۹۸۴ء کے خط میں ان خیالات کا اظہار کیا:

''آپ کی کتاب دیکھ کر مسرت ہوئی۔ آپ نے لسانیات اور تنقید کے رشتوں کی خاطر خواہ صراحت کی ہے۔ آپ کے کام کی خصوصیت یہ ہے کہ آپ نے واضح اور مدلل انداز میں ادب سے تعلق رکھنے والے لسانیاتی اور اسلوبیاتی نظریات و مسائل کا احاطہ کیا ہے لسانیات جیسے سائنسی شعبۂ علم سے گہری وابستگی سے آپ نے اپنی تحریر میں جو توازن، اختصار اور سادگی قائم کی ہے اس سے آپ کا اسلوب جاذِب توجہ ہو گیا ہے۔''

سہیل بخاری (مرحوم) نے راقم الحروف کو ۳۰ اگست ۱۹۸۴ء کو خط لکھ کر ان الفاظ میں کتاب کی ستائش کی:

''بہ حیثیتِ مجموعی یہ کتاب ادبی تنقید میں سوچ بچار کی نئی راہ کھولنے کی ایک دلچسپ کوشش ہے۔''

علاوہ ازیں اردو کے بعض دوسرے ممتاز عالموں اور ناقدوں نے بھی **زبان، اسلوب اور اسلوبیات** کے بارے میں نیک خیالات کا اظہار کیا اور اس علمی کاوش کی دل کھول کر داد دی، مثلاً"

- پروفیسر مسعود حسن خاں نے لکھا کہ ''اردو میں یہ مجموعۂ مضامین وقت کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرتا ہے۔'' (۲۸ دسمبر ۱۹۸۳ء)

- پروفیسر گیان چند جین نے لکھا کہ ”آپ کی کتاب کو پڑھ کر اس موضوع سے آشنا ہوں گا“ (۱۴ مارچ ۱۹۸۴ء)
- پروفیسر مغنی تبسم نے لکھا کہ ”بڑا اچھا کام آپ نے کیا ہے“ (۱۶جون ۱۹۸۴)
- پروفیسر حنیف کیفی نے لکھا کہ دو کتاب کی اپنی ایک خاص افادیت ہے“ (۱۰ اکتوبر ۱۹۸۴)
- پروفیسر اشرف رفیع نے لکھا کہ ”کتاب میں شامل مضامین ایک آفتابی تاثر کے حامل ہیں“(۲۸ مئی ۱۹۸۵ء)
- پروفیسر نذیر احمد ملک نے لکھا کہ دو واقعی کتاب بہت اچھی ہے اور آپ کا استدلالی اور معروضی اندازِ فکر بہت متاثر کن ہے“ (۱۸اپریل ۱۹۸۴ء)

اسی طرح **زبان، اسلوب اور اسلوبیات** کے بارے میں معاصر اخبارات و رسائل نے جو تبصرے شائع ہوئے وہ بھی کچھ کم حوصلہ افزا نہ تھے:

- ماہنامہ قومی زبان (کراچی) نے لکھا:

”کتاب میں نثری اور شعری اسالیب کا جو تجزیہ پیش کیا گیا ہے وہ کافی دقتِ نظر اور عرق ریزی کا نتیجہ ہے۔“ (دسمبر ۱۹۸۳ء)

- روزنامہ قومی آواز (نئی دہلی) کے ضمیمۂ ہفتہ وار میں شائع ہونے والے تبصرے میں کہا گیا:

”زبان، اسلوب اور اسلوبیات ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ کے اسلوبیاتی تنقیدی مضامین کا ایک قابلِ قدر مجموعہ ہے۔ ڈاکٹر بیگ کا شمار اردو کے ممتاز اسلوبیاتی نقادوں میں ہوتا ہے..... وہ اسلوبیاتی تنقید کی تمام باریکیوں اور اس کے تمام پہلوؤں اور جہات و ابعاد سے واقف ہیں، اور اس نئے دبستانِ تنقید کی نمایاں خدمت انجام دے رہے ہیں۔" (۱۶فروری ۱۹۸۶ء)

- ماہنامہ آجکل (نئی دہلی) کے تبصرہ نگار نے اِن الفاظ میں داد دی:

”کتاب کے تمام مضامین مصنف کی محنت اور کاوش کے آئینہ دار ہیں، جیسا کہ ان کے مفید حواشی سے بھی ظاہر ہے۔“ (فروری ۱۹۸۵ء)

- ہفت روزہ ہماری زبان (نئی دہلی) کے تبصرے کے الفاظ یہ تھے:

''ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ کی زیرِ تبصرہ کتاب اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ بیگ صاحب لسانیات اور اسلوبیات کے استاد ہیں اور برسوں سے ان علوم کی درس وتدریس میں مصروف ہیں.....ادب پر ان کی اچھی نظر ہے۔ گویا اسلوبیات کے فن اور اسلوبیاتی تجزیوں پر مقالے لکھنے کے لئے جن بہترین صلاحیتوں کی ضرورت، وہ سب ان میں موجود ہیں۔'' (یکم دسمبر ۱۹۸۵ء)

- مجلۂ بازیافت (سری نگر) میں جو تبصرہ شائع ہوا اس میں کہا گیا:

''یہ کتاب اردو میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب کی اشاعت کو اردو ادبی تنقید میں ایک اہم موڑ سے تعبیر کیا جانا چاہئے، اس لئے کہ یہ اردو تنقید میں ایک نئی تنقیدی جہت کا نقطۂ آغاز ہے۔'' (دسمبر ۱۹۸۵ء)

- سہ ماہی روشن (بدایوں) نے اپنے تبصرے میں کہا:

''ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ گزشتہ چند سالوں سے مستقل لسانیات پر لکھتے رہے ہیں۔ ان کی تحریروں نے علم داں طبقے کو متاثر کیا ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ موضوع پر بڑے اعتماد اور وضاحت سے لکھتے ہیں۔ مبہم اور بے معنی باتیں جو بعض ادیبوں کے یہاں علمیت کی نمائش کے جذبے کے تحت در آتی ہیں، ان سے بیگ صاحب کے مضامین پاک ہیں۔'' (دسمبر ۱۹۸۴ء)

زبان، اسلوب اور اسلوبیات کی طرح زیر نظر کتاب بھی اسلوبیات اور اسلوبیاتی تصورِ تنقید کا احاطہ کرتی ہے۔ اس کے شروع کے تین مضامین اسلوبیات کی مبادیات، اسلوبیاتی تنقید کے طریقۂ کار نیز دیگر نظری مباحث سے متعلق ہیں۔ اس حصے کے ایک مضمون میں اسلوبیاتی نظریۂ تنقید سے متعلق چند بنیادی باتوں کو صراحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ تنقید کا یہ انداز روایتی اصولِ نقد سے کس درجہ مختلف ہے۔ دوسرے حصے کے پہلے مضمون میں یورپ اور امریکہ میں لسانیاتی اسلوبیات کے ارتقاء اور فروغ پر روشنی ڈالی گئی ہے اور وہاں کے بعض اسلوبیاتی نظریہ سازوں کی علمی کاوشوں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے جن کے اثرات اردو اسلوبیات پر بھی مرتب ہوئے ہیں۔ اس حصے کے بعد کے دو مضامین میں پروفیسر مسعود حسین خاں اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی خدمات پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کے نظریوں سے بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب کے تیسرے حصے کے چھ مضامین خالص تجزیاتی نوعیت کے ہیں جن میں شعری و نثری دونوں طرح کے تجزیے شامل ہیں ان مضامین میں نیاز فتح پوری، بیدی، ابوالکلام آزاد،

ذاکر حسین، اور اکبر الٰہ آبادی کی نگارشات کے خالص اسلوبیاتی انداز سے تجزئے پیش کئے گئے ہیں۔ کتاب کے آخری حصے کے تین مضامین نقدِ ادب کے بعض دوسرے نئے رجحانات و میلانات کا احاطہ کرتے ہیں۔

مجھے قوی امید ہے کہ اس مجموعۂ مضامین کو بھی اہلِ علم و نظر یہ نظرِ تحسین دیکھیں گے اور آخری علمی حلقوں میں اس کتاب کی بھی خاطر خواہ پذیرائی ہو گی۔

علی گڑھ

۱۹ جنوری ۲۰۰۴ء

مرزا خلیل احمد بیگ

پروفیسر و صدر شعبۂ لسانیات

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

اسلوبیاتی تنقید: نظری مباحث

اسلوبیاتی تنقید

اردو میں تنقیدی نظامِ فکر کی تاریخ زیادہ پرانی نہیں ہے۔ اگر تذکروں سے قطع نظر کرکے دیکھا جائے اور بیان و بلاغت اور صنائع، نیر عروضی مباحث کے قدیم سرمائے کو ادبی تنقید میں جگہ نہ دی جائے تو حالی اور شبلی کی بعض تحریریں بجا طور پر ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز قرار دی جا سکتی ہیں۔ بیسویں صدی میں سماجی علوم کے فروغ کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید نئے جہات و ابعاد سے روشناس ہوئی، نئے علوم کی روشنی میں ادب کے مطالعے سے تنقید کو بین العلومی Interdisciplinary حیثیت حاصل ہوئی اور اردو میں تاثراتی تنقید، جمالیاتی تنقید اور رومانی تنقید کے شانہ بشانہ عمرانی تنقید، نفسیاتی تنقید اور فلسفیانہ تنقید بھی پروان چڑھنے لگی، مغربی فکر کے زیر اثر عملی تنقید، تجزیاتی تنقید، ساختیاتی تنقید اور سب سے بڑھ کر سائنٹفک تنقید کی اصطلاحیں عام ہوئیں۔ آج ادب کے تحلیل و تجزیے، تشریح و توضیح اور افہام و تفہیم کے نِت نئے انداز ڈھونڈے جا رہے ہیں۔ اب ہر نیا نظریہ اور ہر نئی فکر ایک نئے تنقیدی زاویے کو معرضِ وجود میں لا رہی ہے۔ تقابلی تنقید کا رواج تو اُردو میں شروع سے ہی تھا جس کا نمونہ شبلی کی موازنۂ انیس و دبیر ہے۔ اب تخلیقی تنقید کا رجحان بھی پیدا ہو گیا ہے۔ کارل مارکس کے معتقدات اور فرائڈ کے نظریات کے زیر اثر جب ادب تخلیق ہونے لگا تو مارکسی تنقید اور تحلیلِ نفسی کا وجود بھی عمل میں آ گیا ورنہ کچھ دنوں پہلے تک ان چیزوں سے بھلا کون واقف تھا!

ادبی تنقید کے ان تمام میلانات و رجحانات میں ادب کو خاص زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ادب کا مطالعہ مخصوص نظریوں کے تحت کیا گیا ہے۔ ان میں سے بہت سے زاویے اور نظریے پہلے سے طے شدہ تھے۔ ادبی مطالعات میں محض ان کا اطلاق کیا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس قسم کی تنقید میں ادب کے علاوہ بہت سی چیزیں راہ پا گئیں اور ادبی فن پارے کی حیثیت محض ثانوی بن کر رہ گئی۔ ویلک اور وارن نے اپنی کتاب (Theory of Literature ۱) میں ادبی تنقید کو دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱- Extrinsic Criticism

۲- Intrinsic Criticism

اول الذکر موٹے طور پر خارجی تنقید اور موخرالذکر کو داخلی تنقید کہہ سکتے ہیں۔ خارجی تنقید میں ادب کا مطالعہ خارجی اشیاء یا اجزاء کے حوالے سے کیا جاتا ہے اور ادب میں اور ان اشیاء میں ایک سببی رشتہ پایا جاتا ہے۔ یہ خارجی اشیا ہیں: ماحول، فضا، معاشرہ، مصنف، قاری، مخصوص متعقدات و نظریات وغیرہ۔ جب کہ داخلی تنقید میں ادبی فن پارے کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور اس کے تجزیے اور تشریح میں اس کی اندرونی ساخت اور تنظیم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ادب کے مطالعے اور تنقید میں خارجی امور کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ نقّاد کسی شاعر یا ادیب کے احوال و کوائف سے کام لے سکتا ہے اور اس کی سماجی زندگی، گرد و پیش کے ماحول اور معاشرہ سے رجوع کر سکتا ہے۔ اسی طرح قاری کسی فن پارے کو پڑھ کر جن داخلی کیفیات اور جمالیاتی تجربات سے ہو کر گزرتا ہے اور اس کے ذہن و دماغ پر جو تاثر یا ردِّ عمل قائم ہوتا ہے اسے بھی نقّاد اپنے تنقیدی مباحث میں جگہ دے سکتا ہے اور ادب کی سماجی سطح پر جو کارپردازی ہو سکتی ہے یعنی معاشرے کو متاثر یا متحرک کرنے کا جو فریضہ ادیب انجام دیتا ہے اسے بھی وہ قلم کی حرکت کے تابع کر سکتا ہے لیکن یہ تمام باتیں ادب کے خارجی پہلوؤں سے تعلق رکھتی ہیں اور ادب کا ان سے محض ایک سببی رشتہ ہوتا ہے۔ ان تمام امور کے بیان میں نقّاد کی نظر فن پارے سے ہٹ جاتی ہے اور وہ فن پارے سے صرفِ نظر کرکے دوسرے مسائل و مباحث میں الجھ جاتا ہے۔ ادب کے خارجی اور داخلی مطالعے کے فرق کو یوں بھی واضح کیا جاسکتا ہے، مثلاً نقّاد کسی فن پارے میں پیش کی گئی زندگی، کردار، ماحول اور فضا، نیز معاشرے کا مطالعہ بڑی باریک بینی اور تنقیدی نظر کے ساتھ کر سکتا ہے اور کرداروں کے جذبات و احساسات محبت و ایثار اور خلوص و انکسار کی قدر کر سکتا ہے اور ان کی نفرت و عداوت اور بغض و عناد کے جذبے کو اپنی تنقید کا نشانہ بنا سکتا ہے اس ماحول کا نقشہ کھینچ سکتا ہے اور اس کی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کر سکتا ہے ان امور کے مطالعے کے لیے کسی خارجی زندگی اور ماحول کے حوالے کی ضرورت نہیں، ان چیزوں کا مطالعہ ادب کو خود مکتفی مان کر کیا جاسکتا ہے۔ یہ مطالعہ ادب کا داخلی مطالعہ کہلائے گا۔ اس مطالعے کو داخلی تنقید کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے لیکن جہاں نقاد نے یہ دیکھنا شروع کر دیا کہ ادبی فن پارے میں اصلی سماجی زندگی منعکس ہو رہی ہے یا نہیں، یا ادیب گرد و پیش کے ماحول کی عکاسی میں کہاں تک کامیاب ہوا اور اس دور کے حالات کی کہاں تک تصویر کشی ملتی ہے، وہاں اس کا ذہن فن پارے سے ہٹ کر دوسری طرف پہنچ جاتا ہے۔ یہ بات بخوبی واضح ہو گئی ہو گی کہ ادب میں پیش کی جانے والی فضا، ماحول اور کرداروں کا مطالعہ اور بات ہے اور یہ دیکھنا کہ ادب میں سماج کی کہاں تک عکاسی پائی جاتی ہے اور بات۔ ادب میں پیش کیے جانے والے سماجی اور تہذیبی رویے کیفیتی اعتبار سے ان رویوں سے مختلف ہوتے ہیں جو ادب کا خارج کہلاتا ہے اور جن کا وقوع اصلی سماجی زندگی میں ملتا ہے۔ لیکن تنقید خواہ داخلی ہو یا خارجی، نفسیاتی ہو یا عمرانی، تاثراتی ہو یا جمالیاتی ان سب میں ادب کے لسانی پہلوؤں کے مطالعے کو ہمیشہ نظر انداز کیا گیا ہے۔

بیسویں صدی کے نصفِ اول میں کچھ ایسے نقاد سامنے آئے جنھوں نے فن پارے کی اہمیت کو تسلیم کیا اور فن پارے کی داخلی تنظیم اور لسانی ساخت کے مطالعے پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھی جسے نئی تنقید، (New Criticism) یا عملی تنقید، (Practical Criticism) کا نام دیا گیا۔ ایسے نقادوں میں آئی اے رچرڈز، ولیم امپن، ایف۔آر۔لیوس، جے۔سی۔رینسم۔ٹی۔ایس۔ایلیٹ اور کلینتھ بروکس کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔

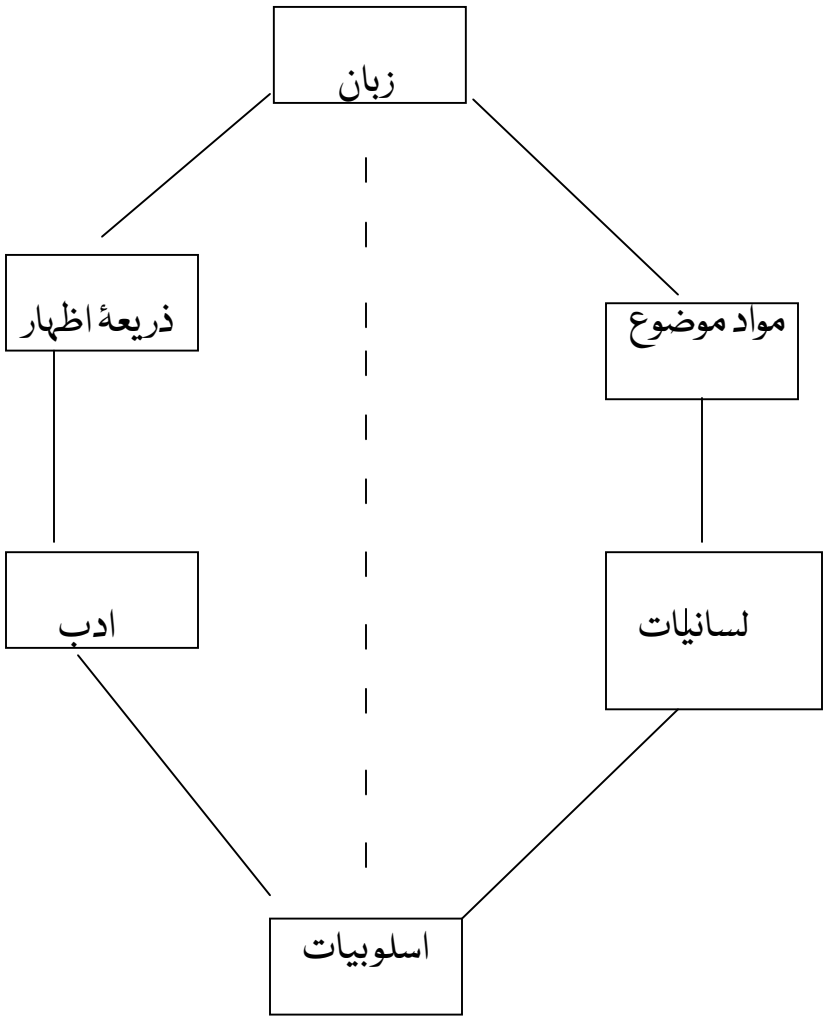
بیسویں صدی میں لسانیات کے فروغ کے ساتھ ساتھ اس کی مختلف شاخیں بھی قائم ہوئیں اور اس کا اطلاق مختلف مضامین کے مطالعے میں کیا جانے لگا۔ ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اس نے بہت جلد ایک شعبۂ علم کی حیثیت اختیار کر لی جسے اسلوبیات، (Stylistics) کہتے ہیں۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید زبان اور اس کی ساخت کے حوالے سے ادب کے مطالعے کا نام ہے، اسلوبیاتی تنقید میں ادبی زبان کا تجزیہ یا ادب میں زبان کے استعمال کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے اور فن پارے کے اسلوبی خصائص (Style- features) کا تعین کیا جاتا ہے جن کا ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے ممتاز بنانے میں اہم رول ہوتا ہے، اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ہم ایک ادیب یا شاعر کو دوسرے ادیب یا شاعر سے بھی ممتاز بنا سکتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد فن پارے کے لسانیاتی تجزیے پر قائم ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بغیر کسی فن پارے کی اسلوبیاتی خصوصیات کا تعیّن ممکن نہیں۔ ہر ادیب یا شاعر کے ہاں یا ہر فن پارے میں زبان کے استعمال کی کچھ خصوصیات کو اسلوبی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو دوسرے ادیب یا شاعر کے ہاں یا دوسرے فن پارے میں نہیں پائی جاتی ہیں۔ انھیں خصوصیات کو اسلوبی خصوصیات قرار دیا گیا ہے۔ یہ قابل ذکر ہے کہ زبان کا صرف لسانی تجزیہ اسلوبیات تجزیہ نہیں کہلا سکتا۔ اسلوبیاتی تجزیے کی بنیاد لسانیاتی تجزیہ پر ضرور ہے، لیکن خالص لسانیاتی تجزیے کو اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس میں لسانیاتی تجزیے کے علاوہ اسلوبی خصائص کی شناخت بھی ضروری ہوتی ہے اور اسلوبی خصائص کا تعیّن اسی وقت ہو سکتا ہے جب فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جائے لہٰذا اسلوبیاتی تنقید کو صرف لسانیاتی تنقید سمجھ لینا۔ کافی نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہر اسلوبیاتی تجزیہ، لسانیاتی تجزیہ بھی ہوتا ہے۔ کچھ لوگ اسلوبیاتی تنقید سے صرف لسانیاتی تجزیہ مراد لیتے ہیں۔ ایسے لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تاوقتیکہ لسانیاتی تجزیے کے بعد اسلوبی خصائص کی شناخت نہ کی جائے یہ لسانیاتی تجزیہ اسلوبیاتی تجزیہ یا اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں داخل نہیں ہو سکتا، لہٰذا اسلوبیاتی تنقید کی مکمل صورت یہ ہو گی:

لسانیاتی تجزیہ + اسلوبی خصائص = اسلوبیاتی تنقید

دوسرے تمام دبستانِ تنقید کسی نہ کسی انداز سے مواد و موضوع پر زور دیتے ہیں جب کہ اسلوبیاتی تنقید اسلوب اور اسلوبی خصائص کی اہمیت کو تسلیم کرتی ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی موضوعات کسی کی ملکیت نہیں ہوتے۔ ہمیں کسی مصنف کی انفرادیت کو جاننے کے لیے پایانِ کار اس کے اسلوب کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے (۲) کسی مصنف کے اسلوب کی تشکیل، ادب میں زبان کو مخصوص طور پر بروئے کار لانے سے ہی ہوتی ہے اور زبان سے متعلق اس کا اپنا شعری و ادبی استعمال ہی اس کے اسلوب کی انفرادیت کا ضامن ہوتا ہے۔ بعض ادبی نقاد ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کو بے جا تصوّر کرتے ہیں۔ ایسے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب اور لسانیات کے درمیان زبان کے متعلق سے گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ ادب ایک فنّی اور تخلیقی سرگرمی کا نام ہے جسے دوسری فنّی اور تخلیقی سرگرمیوں کی طرح میڈیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب کا میڈیم زبان ہے۔ ادب زبان کو ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے اور اگر ذریعۂ اظہار نہ ہو تو اظہار کی تجسیم ناممکن، ہو جائے گی۔ اپنے اظہار کی خراد پر پورا اتارنے کے لیے شاعر زبان میں اکثر کتر بیونت، تراش خراش اور کانٹ چھانٹ اور رد و بدل سے کام لیتا ہے۔ اس عمل سے شاعرانہ زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے شاعرانہ زبان کی اس نُدرت، جدّت یا انوکھے پن کو زبان کے وضع کردہ اصولوں سے انحراف کا نام دیا گیا ہے۔ نلس ایرک انکوسٹ نے اپنے مضمون (۳"On Defining Style") میں زبان کی وضع کردہ اصولوں سے انحراف Deviation from the norm کو تشکیل اسلوب کا ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔ ہر دور کے شاعروں نے زبان کے مروّجہ اصولوں سے انحراف کیا ہے جس سے زبان کے استعمال کا دائرہ وسیع ہوا ہے نیز نئی نئی لفظیات، نئی نئی تراکیب اور نت نئے تلازمات معرض وجود میں آئے ہیں۔ الفاظ کے Connotation اور Collocation تک بدلے اور معنی میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے اور بحیثیتِ مجموعی ایک نئی شعری لسانیات وجود میں آئی ہے۔ زبان کے استعمال میں جدّت طرازی اور اظہار کے نت نئے طریقوں کی عمل پذیری نے ہر دور میں لوگوں کو چونکایا اور اپنی جانب متوجہ کیا ہے۔ یہی نئے اظہار کی پہچان اور نئے شعری اسلوب کی شناخت ہے۔ غالب کی زبان پر آغا جان عیش اور اقبال کے لہجے پر پیارے صاحب رشید ہونے کا اعتراض اس بات کی علامت ہے کہ ان دونوں شاعروں نے اپنے عہد کی زبان کے مروّجہ معیاروں (Norms) سے انحراف کرکے ایک نیا شعری لہجہ اور ایک نیا اسلوب خلق کیا تھا۔

یہ بات کہی جا چکی ہے کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم ہے لیکن یہی زبان لسانیات کا مواد موضوع یعنی Content بھی ہے۔ لہٰذا ادب اور لسانیات دونوں کا واسطہ زبان سے پڑتا ہے۔ ادب اور لسانیات کے رشتے کی ایک مضبوط کڑی اسلوبیات ہے جس کی حد ایک طرف لسانیات سے ملتی ہے تو دوسری طرف ادب سے۔ زبان جو لسانیات کا مواد و موضوع ہے کس طرح ادب کے ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کی جاتی ہے اور کس طرح اس میں انحراف پیدا ہوتا ہے

اور کس طرح یہ انحراف انفرادی خصوصیات کا حامل بن جاتا ہے اور کس طرح یہ انفرادیت اسلوب کی انفرادیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور کس طرح اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ایک فن پارہ دوسرے فن پارہ سے اور ایک ادیب دوسرے ادیب سے ممتاز ہو جاتا ہے۔ یہ تمام باتیں اسلوبیات اور اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں آتی ہیں۔ زبان اور ادب، زبان اور لسانیات۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ زبان اور اسلوبیات اور ادب اور لسانیات کے درمیان رشتوں کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:



اسلوبیاتی تنقید کا آغاز بیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے اگرچہ روسی ہیئت پسندوں اور امریکی نئی تنقید کے مبلغوں کے ہاں اس کی ابتدائی صدارت دیکھی جاتی ہے تاہم ۱۹۶۰ء میں امریکہ سے ٹامس اسے سبیوک کی مرتّب کردہ کتاب Style in Language کی اشاعت سے اس کے خط و خال متعیّن ہوتے ہیں اور اس کے بعد کے مطالعے اور تجزیے سے اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک اہم شاخ کی حیثیت سے اس اہمیت مسلم ہو جاتی ہے (۴) ۔اس کتاب کی اشاعت اگر ایک طرف ادبی تنقید میں ایک نئی جہت کی بازیافت کہی جا سکتی ہے تو دوسری طرف اسے لسانیات کے اطلاق کے ایک رُخ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس کتاب میں ادب کے مطالعے میں جن لسانیاتی طریقۂ کار کو پیش کیا گیا ہے ان کا اطلاق دوسری زبانوں کے ادب کے مطالعے اور تجزیے پر آج بھی جاری ہے۔ اس کتاب کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ماہرین لسانیات اور مروی ناقد یعنی دونوں کی نگارشات شامل ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کا ارتقاء دراصل انھیں دونوں کی مجموعی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ ماہرین لسانیات کی توجہ ہمیشہ اس امر کی جانب مرکوز رہی تھی کہ متعلقہ میدانوں میں لسانیات کے اطلاق کا دائرہ کس طرح وسیع کیا جائے۔ دوسری جانب ادب اور زبان کے درمیان مضبوط اور گہرے رشتے کی بنیاد پر ادبی اسکالرز کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ ادب کی افہام و تفہیم اور تشریح و تجزیے میں کس طرح لسانیاتی طریقِ کار سے مدد لی جائے۔ چنانچہ انگریزی اور دوسری زبانوں میں اسلوبیاتی تنقید کا جو کچھ بھی سرمایہ اکٹھا ہوا ہے اس میں زیادہ تر ایسے اسلوبیاتی نقادوں کی نگارشات شامل ہیں جو بنیادی طور پر ادیب یا ادبی اسکالرز تھے اور ادب کا صحیح ذوق رکھتے تھے لیکن انھوں نے لسانیات کے مطالعے کے بعد ادب پر اس کے اطلاق کی ضرورت محسوس کی جس سے ایک نئے دبستانِ تنقید کی بنیاد پڑی۔ اردو میں بھی ادب پر لسانیات کے اطلاق کی پہل ادبی اسکالروں کے ہی جانب سے ہوئی۔

(۳)

اردو میں پروفیسر مسعود حسین خاں پہلے ادبی اسکالر ہیں جنھوں نے اسلوبیاتی نوعیت کے مضامین لکھے اور اُردو میں باقاعدہ طور پر اسلوبیاتی تنقید کی بنیاد ڈالی۔ بعد کے دو اسلوبیاتی نقاد پروفیسر گوپی چند نارنگ اور پروفیسر مغنی تبسم بھی ادب کے ہی راستے سے اسلوبیاتی تنقید کے میدان میں داخل ہوئے۔ راقم الحروف نے اسلوبیاتی تنقید کے جو نمونے پچھلے دس پندرہ سال کے دوران پیش کیے ہیں اس میں ادبی ذوق اور لسانیات کے ٹھوس علم کے علاوہ پروفیسر مسعود حسین خاں کی تربیت کا بھی خاص دخل رہا ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنے مضامین میں اسلوبیاتی تجزیے کی معروضیت (Objectivity) اور اس کے سائنسی انداز کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی پہلوؤں پر بھی زور دیا ہے اور ادب کے لسانیاتی تجزیے میں رچے ہوئے

ذوق کی ضرورت کو تسلیم کیا ہے یعنی اسلوبیاتی نقاد فن پارے کے اسلوبی خصائص اور دیگر لسانی جمالیاتی باریکیوں کی اسی وقت شناخت کر سکتا ہے جب اس کے اندر ادب کا رچا ہوا ذوق بھی ہو۔ پروفیسر مغنی تبسم بھی اسلوبیاتی تنقید میں ادبی ذوق کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ایک اچھا اسلوب شناسی وہی ہے جو ادب کا سچا ذوق بھی رکھتا ہو ورنہ محض لسانیاتی اوزاروں(Linguistic Tools)) سے کام لینے سے فن پارے کا تجزیہ میکانکیت کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے ذوق کی اہمیت کو ہمارے مغربی اسلوبیاتی نقادوں نے بھی تسلیم کیا ہے اسی لئے وہ اسلوبیات کو ادبی مطالعہ و تجزئے کا لسانی جمالیاتی رویّہ یعنی(Lingua-Aesthetic approach) قرار دیتے ہیں۔

اردو میں اسلوبیاتی تنقید کو عہدِ حاضر میں کافی فروغ حاصل ہوا ہے جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس کی ابتدا پروفیسر مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے ہوتی ہے اور وہ اس کے بنیاد گزار ہیں۔ انھوں نے اس علم کی سائنسی بنیادیں فراہم کیں۔ اس کے اصول مرتب کئے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ لوگوں کی توجہ اس جانب مبذول کرائی، اس ضمن میں مسعود صاحب کا مقالہ ''**مطالعہ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے** '' (۵) اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ غالباً اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید پر سب سے پہلا مقالہ ہے جو اُردو میں لکھا گیا۔ اس سے اور لوگوں کو بھی اس موضوع پر لکھنے کی تحریک پیدا ہوئی۔ مسعود صاحب نے غالب کے قوافی و ردیف کے صوتی آہنگ کا ایک نہایت جامع اسلوبیاتی تجزیہ بھی پیش کیا ہے (٦) ۔ اس کے علاوہ میر، اقبال، نظیر اکبر آبادی کے صوتی آہنگ پر بھی مسعود صاحب کا مطالعہ نہایت معروضی اور سائنسی ہے۔ فانی کے ہاں غم کی فراوانی اور یاس و حرماں نصیبی کی توجیہہ ان کے صوتی آہنگ سے بھی کی جاتی ہے کیونکہ فانی کے ہاں طویل مصوّتوں کا استعمال بہت زیادہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ہکار یا نفسی آوازوں کے استعمال سے بھی فانی غم کی شدّت کو ظاہر کیا ہے مسعود حسین صاحب کے نظریے کے مطابق ہکار آوازیں اور طویل مصوتے اپنے اندر ایک صوتی رمزیت(Sound) Symbolism رکھتے ہیں۔ طویل مصوتوں کے حوالے سے مسعود صاحب نے میر کی غم انگیزی کی بھی توجیہہ کی ہے۔ چند دوسری آوازوں مثلاً کوز آوازوں Retroflex Sounds کی اظہاری (Expressive)) کیفیات کا پتا انھوں نے بہ خوبی لگایا ہے۔ اکبر الہ آبادی اور انشاء اللہ خاں انشا کے ہاں کوز آوازوں کے تاثر کو بھی انہوں نے نہایت خوبی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مسعود صاحب کی حالیہ تصنیف **اقبال کی نظری و عملی شعریات** (۷) ہے اس کتاب کے آخری نصف حصّے میں انھوں نے اقبال کی شاعری کا اسلوبیاتی محاکمہ کیا ہے اور ان کی بعض نظموں کے اسلوبیاتی تجزیے پیش کئے ہیں۔ یہ کتاب اسلوبیاتی تنقید میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

پروفیسر مسعود حسین خاں کے بعد اسلوبیاتی تنقید کے ضمن میں دوسرا نام پروفیسر گوپی چند نارنگ کا آتا ہے۔ انھوں نے اُردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بڑے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔ میر کی اسلوبیات پر انھوں نے جو لیکچرز دیے وہ اُردو

اسلوبیاتی تنقید میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میر کے اسلوب کے کئی ایسے گوشے ہیں جو پہلی بار اجاگر کیے گئے۔ (۸) اسی طرح میر انیس کے مرثیوں کے اسلوبیاتی تجزیے سے انھوں نے انیس کے ہاں ایک مخصوص صوتی آہنگ کی شناخت کی ہے اور اس تجزیے سے بڑے اہم اور دلچسپ نتائج مرتّب کیے ہیں۔ اسی طرح اقبال کے کلام کا مطالعہ بھی انھوں نے مختلف صوتیاتی اور اسلوبیاتی پہلوؤں سے کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ اسلوبیاتی نقاد کی حیثیت سے اردو کے انتقادی ادب میں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ اردو کے ایک دوسرے اہم اسلوبیاتی نقّاد پروفیسر مغنی تبسم ہیں۔ انھوں نے فانی کی شاعری کا صوتیاتی اور اسلوبیاتی مطالعہ تجزیہ پیش کرکے اسلوبیاتی تنقید میں اپنے لیے ایک مستقل جہت بنا لی ہے۔ (۹) فانی کی شاعری کا جس تفصیل کے ساتھ مغنی صاحب نے لسانیاتی تجزیہ کیا ہے اور ان کے اسلوب کی شناخت میں جو لسانی طریقہ کار اختیار کیا ہے وہ ہر لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس شرح و بسط کے ساتھ اُردو کے کسی بھی ادیب یا شاعر کا اسلوبیاتی تجزیہ تا حال نہیں کیا گیا۔ فانی پر اپنی کتاب کی اشاعت کے بعد سے بھی وہ اسلوبیاتی موضوعات پر برابر لکھتے رہے اور اسلوبیاتی تنقید سے اُردو والوں کو روشناس کراتے رہے ہیں۔ چند سال قبل پروفیسر مغنی تبسم کی ایک اور کتاب **آواز اور آدمی** (۱۰) شائع ہوئی جو اسلوبیاتی مضامین کا ایک اہم مجموعہ ہے غالب، میر اور چند دوسرے شاعروں کے لسانیاتی اسالیب کا بہت اچھا تجزیہ ان مضامین میں موجود ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے اسلوبیاتی تنقید کی سمت و رفتار اور جہات و ابعاد کو سمجھنے میں بہت مدد ملتی ہے۔

اسلوبیاتی تنقید کے ضمن میں راقم الحروف کی کتاب **زبان، اسلوب اور اسلوبیات** (۱۱) کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا۔ اس کتاب میں اسلوبیاتی تنقید کے ارتقا اور اس کے طریقۂ کار سے بحث کی گئی ہے اور اقبال، غالب، اختر انصاری، فیض احمد فیض اور رشید احمد صدیقی کی نگارشاتِ نثر و نظم کا اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا گیا ہے اور اسلوبیاتی خصائص کی شناخت کے بعد ان کی توجیہہ بھی کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں اُردو داں حلقوں میں اس کتاب نے گہرا نقش چھوڑا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید سے متعلق اردو میں کچھ اور لوگوں نے بھی لکھنے کی کوشش کی ہے لیکن علمِ لسانیات سے کماحقّہٗ واقفیت نہ ہونے کے سبب ان کی تحریروں میں اسلوب شناسی سے متعلق وہ قطعیت اور معروفیت اور وہ طرزِ استدلال نہیں پیدا ہو سکا ہے جو دوسرے اسلوبیاتی نقادوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔

حواشی و حوالے:

۱۔ رینے ویلک اور آسٹن ویرن (Rene Wellek and Austin Werren) ، Theory of Literature (دوسرا ایڈیشن) ، ۱۹۶۵ء نیویارک: ہارکورٹ، برپس)

۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، "**مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق**" مطبوعہ اردو ادب (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو ہند) ، شمارہ ۲ (۱۹۷۲ء) ، ص ۵۔

۳۔ نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) ، ۱۹۶۴ء، "On Defining Style" (مشمولہ Linguistics and Style نلز ایرک انکوسٹ اور دیگر) ، لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس۔

۴۔ ٹامس اے، سیبیوک (Thomas A. Seebok) کی مرتبہ کتاب Style in Language (کیمبرج، ملیساچوسٹس MIT :، ۱۹۶۰ء) ان مقالات کا مجموعہ ہے جو امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی کی سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیر اہتمام ۱۹۵۸ء میں منعقد ہونے والی کانفرنس میں پیش کیے گئے تھے۔ اس کانفرنس میں مقالہ نگاروں نے ادبی و شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی پہلوؤں نیز بحور و اوزان سے متعلق مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی تھی۔ اس کانفرنس میں دوسرے بہت سے عالموں کے اے۔ ملر، جان ہولینڈر، آر کی بالڈ اے۔ ہل، سال سپلورٹا، رینے ویلک، ڈیل ایچ۔ ہائمز اور ٹامس اے۔ سیبیوک نے بھی مقالات پیش کیے اور بحث میں حصّہ لیا۔

۵۔ مسعود حسین خاں، "**مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے**" مشمولہ شعر و زبان (مسعود حسین خاں) ، حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء۔

۶۔ مسعود حسین خاں، "**کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ**" مطبوعہ شعر و حکمت (حیدرآباد) ، شمارہ ۲۵ ص ۱۳ تا ۲۰۔

۷۔ پروفیسر مسعود حسین خاں، **اقبال کی نظر و عملی شعریات** (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، ۱۹۸۳ء)

۸۔ دیکھیے گوپی چند نارنگ کی کتاب **اسلوبیاتِ میر** (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۵ء)

۹۔ مغنی تبسم، **فانی بدایونی: حیات، شخصیت اور شاعری** (حیدرآباد، ۱۹۶۹ء)

۱۰۔ مغنی تبسم، **آواز اور آدمی** (حیدرآباد)

۱۱۔ مرزا خلیل احمد بیگ، **زبان، اسلوب اور اسلوبیات** (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، ۱۹۸۳ء)

اسلوبیاتی تنقید :چند بنیادی باتیں

اردو میں اسلوبیاتی یا اسلوبیاتی تنقید کو اب کافی فروغ حاصل ہو چکا ہے۔ایک مکمل دبستانِ تنقید کی حیثیت سے اردو میں اس کی اہمیت اب مسلّم ہو چکی ہے۔اب اردو کے مستند نقاد بھی لسانیات اور اسلوبیات کا ذکر اپنی تنقیدی تحریروں میں برملا کرنے لگے ہیں اور ادب کے مطالعے اور تجزیے میں سماجی اور دیگر علوم کی اہمیت کے ساتھ ساتھ یہ نقاد لسانیات کی اہمیت کو بھی تسلیم کرنے لگے ہیں۔وہ یہ سمجھتے ہیں کہ فلسفہ، تاریخ سماجیات، نفسیات اور لسانیات کے تعاون اور تفاعل سے ادبی تنقید میں نظری وسعت پیدا ہوتی ہے اور یہ اپنے روایتی خول سے باہر نکل آئی ہے۔اب تنقید محض تاثرات کے پُر کیف اظہار کا نام نہیں یا تنقید کو اب محض اس کے داخلی رنگ سے نہیں پہچانا جاسکتا، اور نہ ہی تنقید اب صرف ذوق اور وجدان کی چیز بن کر رہ گئی ہے، بلکہ اس میں معروضی نقطۂ نظر اور سائنسی انداز پیدا ہوا ہے اور نتائج کے استنباط میں غیر جانب دارانہ رویّے اور قطعیت کو فروغ ملا ہے۔اب تنقید میں محض تخیّل آمیزی اور مبالغہ آرائی سے کام نہیں لیا جاتا، بلکہ عملی اور تجزیاتی طریقۂ کار بھی اختیار کیا جاتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید نظریۂ تنقید کی تمام خوبیاں اسلوبیاتی تنقید میں بدرجۂ اتم موجود ہیں۔اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادبی تنقید کو مطالعۂ ادب کے جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کراتے ہیں لسانیات و اسلوبیات نے نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ ادبی تنقید کے جدید نظریات کا خواہ وہ ساختیات ہوتا ہے۔ساختیات یا نظریۂ ردِ تشکیل، لسانیات و اسلوبیات سے کسی نہ کسی حد تک رشتہ ضرور استوار ہے اسلوبیات جس کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، ان نظریات و تصورات سے گہرا علاقہ رکھتی ہے۔ان نظریات کو سمجھنے کے لیے اسلوبیات کا سمجھنا بیحد ضروری ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں اس امر کا بالتصریح ذکر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات کو سمجھے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر، نظریۂ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو 'پس ساختیات' کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔'' (۱)

لہٰذا اسلوبیات یا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید سے کماحقہٗ واقفیت کے لیے بنیادی باتوں کا جاننا، بیحد ضروری ہے۔ (۲)

اسلوبیات تنقید سے متعلق چند بنیادی باتیں یہ ہیں:

۱۔ اسلوبیات سے متعلق سب سے پہلی بات یہ ہے کہ اس کا لسانیات سے بہت گہرا رشتہ ہے، کیوں کہ زبان جو لسانیات کا مواد و موضوع ہے، وہی زبان ادب کا ذریعۂ اظہار بھی ہے۔ اور ادبی زبان کا مطالعہ و تجزیہ ہی 'اسلوبیات' (Stylistics) کہلاتا ہے

اسلوبیات میں لسانیات سے بھرپور مدد لی جاتی ہے۔ لسانیات زبان کے سائنسی مطالعے سے متعلق جو علم و بصیرت فراہم کرتی ہے، اس کا اطلاق ادب کے مطالعے اور تجزیے میں بھی کیا جاتا ہے۔ لسانیات میں جتنے بھی نئے نئے نظریات فروغ پاتے ہیں ان کا اطلاق ادب کے مطالعے میں بھی کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ ادب کا مطالعہ و تجزیہ چامسکی کی تبادلی تخلیقی قواعد (Transformational Generative Grammar) کی روشنی میں بھی کیا گیا ہے۔ اسلوبیات میں لسانیات کی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اسلوبیات میں ادبی متن کا تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحات پر کیا جاتا ہے۔ جن میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی سطحیں شامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک اہم شاخ قرار دیا گیا ہے۔ اسلوبیات اور لسانیات کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اسلوبیات کو 'لسانیاتی مطالعۂ ادب' یا 'لسانیاتی تنقید' بھی کہا گیا ہے۔ روجر فاؤلر نے تو اسلوبیات پر اپنی ایک کتاب کا نام ہی لسانیاتی تنقید (Linguistic Criticism) رکھا ہے۔ (۲) ایک دوسرے اسکالر نائجل فیب نے اسلوبیات کو 'ادبی لسانیات' (Literary Linguistics) کے نام سے یاد کیا ہے۔ (۳) جب کہ ہیلیڈے اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' سے ممیّز کرنے کے لیے 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ (۴) اردو میں 'اسلوبیات' اور 'اسلوبیاتی تنقید' دونوں ہی اصطلاحیں مروج رہی ہیں۔

لسانیات جدید (Modern Linguistics) کا ارتقا بیسویں صدی کے آغاز سے فرڈی نینڈ ڈی سلسیور (۱۸۵۸ تا ۱۹۱۳ء) کے ان بصیرت افروز اور انقلاب آفریں لسانیاتی افکار سے ہوتا ہے جو اس کی پس از مرگ کتاب Course in Genegal Linguistics میں پائے جاتے ہیں۔ یہ کتاب سلسیور کے کلاس نوٹس پر مشتمل ہے جو اس نے لسانیات کی تدریس کے دوران تیار کیے تھے۔ سلسیور کے انتقال (۱۹۱۳ء) کے بعد اس کے شاگردوں نے ان نوٹس (Notes) کو مرتب کرکے ۱۹۱۶ء میں پیرس سے کتابی شکل میں شائع کرایا۔ سلسیور کے لیے مثل افکار نے لسانیات کی دنیا میں ایک زبردست انقلاب برپا کر دیا۔ سلسیور کو اسی لیے ''لسانیاتِ جدید کا باوا آدم'' اور ساختی/ہئیتی لسانیات (Structural Linguistics) کا بانی کہا جاتا ہے۔ اسلوبیات کی بنیاد چوں کہ ہئیتی یا توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) پر قائم رہے، اس لیے اسلوبیات کا سلسیور کے افکار و خیالات سے گہرا رشتہ ہے۔ سلسیور کے بعد بلوم

فیلڈ نے اپنی کتاب Language کی اشاعت سے ساختی/ ہئیتی یا توضیحی لسانیات کو فروغ دیا جس سے زبانوں کے توضیحی مطالعے اور تجزیے کی راہیں مزید ہموار ہوئیں۔

توضیحی لسانیات پر مبنی اسلوبیاتی مطالعات کا آغاز اگرچہ بیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے، لیکن ادب کے لسانی سروکار کی تاریخ اس سے کہیں زیادہ پرانی ہے۔ زبان کے حوالے سے ادب کے مطالعے کا ارتقا موئے طور پر ۱۹۱۰ء اور ۱۹۳۰ء کے دوران روسی ہئیت پسندوں (مثلاً رومن یاکوبسن، وکٹر شکلووسکی اور بورس توماشیوسکی) ، رو، نس ماہرینِ السنہ (مثلاً چارلز بیلی، لیواسپٹزر اور کارل وسلر) ، چیک ساخت پسندوں (مثلاً بوہسلو ہیورانک اور جان مکارووسکی) ، برطانوی ماہرین معنیات (مثلاً آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم امپسن) ، نیز امریکی نئے نقادوں (مثلاً بے۔ سی۔ رینسم، ٹی۔ ایس ایلیٹ اور کلینتھ بروکس) کی تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان گروپوں کے درمیان اگرچہ نظریاتی اختلافات پائے جاتے تھے اور تحصیل مقاصد اور طریقۂ کار کے اعتبار سے یہ ایک دوسرے سے مغائرت رکھتے تھے، تاہم یہ تمام گروپس لسانی ساخت اور ہئیت کو ادبی مواد اور ادبی سروکار پر فوقیت دیتے تھے۔ اور زبان کے جمالیاتی استعمال پر زور دیتے تھے۔ اس دور کے اسلوبیاتی مطالعات کو آج بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ ۱۹۵۰ء، ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کی دہائیوں میں اسلوبیات سے دلچسپی میں اضافہ ہوا، کیوں کہ ماہرین اسلوبیات نے لسانیات کے توضیحی طریقۂ کار کو اپنایا اور بہت سے نئے لسانیاتی نظریات کی روشنی میں ادب کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیا۔ اس دوران میں اسلوبیات کو کافی فروغ حاصل ہوا اور ایک شعبۂ علم کی حیثیت سے اس کی اہمیت مسلّم ہوئی۔ (۵)

(۲) اسلوبیات کے سلسلے میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس کا بنیادی تصور (Basic Assumption) 'اسلوب' ہے۔ اسی لیے اسلوبیات کو مطالعۂ اسلوب بھی کہتے ہیں۔ اسلوبیات کا یہ بنیادی نکتہ ہے کہ ادب میں اسلوب زبان کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے ماہرینِ لسانیات و اسلوبیات نے اسلوب کی جتنی بھی تعریفیں بیان کی ہیں وہ سب زبان کے ہی حوالے سے ہیں۔ اسلوب میں انفرادیت بھی زبان کے ہی مخصوص اور انفرادی استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں زبان کے تخلیقی استعمال کو بھی بیحد اہمیت حاصل ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ ہر مصنف کے یہاں اسلوب پایا جاتا ہے، کیوں کہ ہر مصنف کے یہاں زبان کا استعمال ملتا ہے۔ اسی طرح ہر فن پارے کا اپنا اسلوب ہوتا ہے اور ہر عہد کا بھی اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ اسلوب کا مطالعہ انفرادی طور پر بھی کیا جا سکتا ہے اور اجتماعی طور پر بھی۔ اسلوب الگ سے مسلط کردہ کوئی چیز نہیں، بلکہ یہ مصنف کی زبان میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ یہ اسلوبیاتی نقاد کا کام ہے کہ وہ مصنف کے یہاں زبان کے استعمال کے امتیازات کا پتا لگائے اور

اس کے اسلوبی خصائص (Style- features) کو نشان زد کرے۔ اگر ادبی متن کا لسانیاتی تجزیہ کیا گیا اور اس کے لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص کو نشان زد نہ کیا گیا۔ تو وہ مطالعہ و تجزیہ تشنہ اور نامکمل تصور کیا جائے گا۔

یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اسلوب کا یہ نیا تصور جو اسلوبیات نے ہمیں دیا ہے، اُس تصور اسلوب سے مختلف ہے جو روایتی نظریۂ ادب یا مشرق و مغرب کی ادبی و تنقیدی روایت میں رائج رہا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اسلوب کے قدیم اور جدید تصور کو بڑی خوبی کے ساتھ ان سطور میں بیان کیا ہے:

> ''مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیروؤں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حُسن کاری کے عمل سے عہدہ بر آ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حُسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی رُو سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں، بلکہ اصلی ہے۔ یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصّہ ہے یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصّہ ہے جس کے ذریعے زمانِ ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے۔ یعنی ادبی اسلوب سے مُراد لسانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکانکی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔'' (۶)

اسلوب کے اس جدید تصور کے پیش نظر، اسلوبیات اسلوب کی ان تمام تعریفوں کو جن میں زبان کے حوالے کی بجائے شخصیت، ذات یا ذہنی کیفیت کے حوالے پائے جاتے ہیں، مسترد کرتی ہے۔ مثلاً فرانسیسی دانشور بغوں کا یہ قول کہ ''اسلوب ہی خود انسان کی ذات ہے'' (۷)، یا مشہور انگریزی نثر نگار اور مورخ گبن کا یہ کہنا کہ ''اسلوب کردار یا شخصیت کا عکس ہے'' (۸)، یا امریکی انشاپرداز اور شاعر ایمرسن کا یہ خیال کہ ''انسان کا اسلوب اس کے ذہن کی پرواز ہے'' (۹) اسلوبیات کے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتا۔ (۱۰)

(۳) اسلوبیاتی تنقید سے متعلق تیسری بنیادی بات یہ ہے کہ اس میں توضیحی (Descriptive) انداز اختیار کیا جاتا ہے، نہ کہ تشریحی (Interpretative)۔ ادبی متن کی تشریح میں نقاد کو معنی کی گرہیں کھولنے کے لیے بہت کچھ اپنی طرف سے جوڑنا اور گھٹانا پڑتا ہے۔ اور تخیل (بلکہ رنگِ تخیل) سے کام لینا پڑتا ہے۔ توضیحی میں اپنی طرف سے کچھ شامل نہیں کیا جاتا۔ کسی مصنف کی زبان یا اس کا اسلوب جیسا ہے ویسا ہی بیان کر دیا جاتا ہے۔ اس کی زبان کے

معائب و محاسن بیان نہیں کیے جاتے، اور نہ ہی اس کے اسلوب کو اچھا یا بُرا بتایا جاتا ہے۔ مطالعۂ زبان کا یہ توضیحی (Descriptive / Synchronic) انداز سلسیور کی دین ہے جس کے تحت ایک ماہر لسانیات کا بنیادی کام یہ دیکھنا ہے کہ (ایک وقت میں) لوگ کیسے بولتے ہیں (How people speak)، نہ کہ یہ بتانا کہ لوگوں کو کیسے بولنا چاہئے (How people ought to speak)۔ تبھی اس مطالعے کو توضیحی مطالعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ اسلوبیات کا کام محض یہ دیکھتا ہے کہ کوئی مصنف زبان کا استعمال کس طرح کرتا ہے، نہ کہ اسے (مصنف کو) زبان کا استعمال کس طرح کرنا چاہیئے۔

ادبی زبان یا اسلوب کا توضیحی مطالعہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے، مثلاً صوتی (Phonological) لفظیاتی (Morphological)، نحوی (Syntactic)، اور معنیاتی (Semantic) سطح۔ ان کے علاوہ ایک قواعدی (Grammatical) سطح بھی ہے جو لفظیاتی اور نحوی سطحوں پر ادبی متن کی توضیحی اور اس کے تجزیے کا کام انجام دیا جا سکتا ہے، اور ان تمام سطحوں پر اس کے لسانی امتیازات کا پتا لگایا جاسکتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ یہ تمام سطحیں توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی سطحیں ہیں جسے یک زمانی لسانیات (Synchronic Linguistics) بھی کہتے ہیں۔

فرڈی نینڈ ڈی سلسیور کے انقلاب آفرین افکار سے بیسویں صدی کے عشرۂ دوم میں لسانیات کی اس شاخ کا ارتقا عمل میں آیا، ورنہ اس سے قبل زبانوں کے تاریخی و تقابلی مطالعے کا رجحان عام تھا۔ سلسیور پہلا اسکالر ہے جس نے تاریخی (Diachronic) اور توضیحی (Synchronic) لسانیات میں فرق کیا اور بتایا کہ زبانوں کا صرف تاریخی مطالعہ ہی کافی نہیں، بلکہ توضیحی اعتبار سے بھی زبانوں کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ سلسیور کی اس نئی فکر سے زبانوں کے توضیحی مطالعے کی بنیاد پڑتی ہے اور بعد کے دور میں اس کی مختلف شاخیں قائم ہوتی ہیں۔

آج دنیا کی مختلف زبانوں (بشمولِ اردو) میں اسلوبیاتی مطالعے اور تجزئے کا جتنا بھی کام ہوا ہے وہ زیادہ تر توضیحی نقطۂ نظر سے ہی انجام پذیر ہوا ہے اور اسے توضیحی اسلوبیات (Descriptive Stylistics) کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔ تاہم اسلوب کا مطالعہ تاریخی اعتبار سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسلوب کے تاریخی مطالعے کے ضمن میں یہ دیکھنا ہوگا کہ اسلوب میں عہد بہ عہد کس نوع کی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، نیز پہلے اس کی صورت کیا تھی اور اب کیا ہو گئی۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ کسی ایک مصنف کے اسلوب میں مختلف النوع تبدیلیاں واقع ہو سکتی ہیں۔ ایک مصنف تاریخ کے مختلف ادوار میں یا اپنی پور تصنیفی زندگی میں کئی اسالیب اختیار کر سکتا ہے۔ اس مصنف کے اسلوب کی ارتقائی حالت، نیز اس میں وقوع پذیر ہونے والی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا مطالعہ اور جائزہ تاریخی اسلوبیات (Historical Stylistics) کا موضوع قرار پا سکتا ہے۔

۴۔ اسلوبیاتی مطالعے سے متعلق چوتھی بنیادی بات یہ ہے کہ یہ متن پر مبنی ہوتا ہے۔اس لئے اسے متن آشنا (Text oriented) یا متن مرکزی (Text Centred) مطالعہ بھی کہتے ہیں۔اس مطالعے میں ادبی متن کو بنیادی اور مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور اس خود مکتفی تسلیم کیا جاتا ہے۔اور ماورائے متن جتنی بھی چیزیں ہیں، انہیں خارج از مطالعہ قرار دیا جاتا ہے اور صرف متن کے حوالے سے ہی گفتگو کی جاتی ہے۔ مصنف کے شخصی یا سوانحی کوائف، نیز اس کے دکھ درد، غم اور عشق یا اس کے عہد یا اس عہد کے سماجی حالات اور تہذیبی پس منظر کو ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کے دوران زیر بحث نہیں لایا جاتا۔ پروفیسر مسعود حسین خاں اپنے مضمون ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' میں لکھتے ہیں:

> ''لسانیاتی مطالعہ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات۔ اہمیت دراصل ہوتی ہے اس فن پارے کی جس کی راہ سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔'' (۱۱)

۵۔ اسلوبیاتی مطالعۂ ادب کے سلسلے میں پانچویں اہم اور بنیادی بات یہ ہے کہ یہ مطالعہ معروضی اور سائنٹفک ہوتا ہے۔اس میں سائنسی انداز اور معروضی طرزِ استدلال اختیار کیا جاتا ہے۔ یہ مطالعہ مشاہداتی ہوتا ہے، تخیلی یا ذوقی نہیں۔اس میں قطعیت (Precision) سے کام لیا جاتا ہے۔اس مطالعے میں داخلیت، تاثر یا ذاتی پسند ناپسند کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ نتائج تجزیے کی بنیاد پر اخذ کئے جاتے ہیں۔ بعض اسلوبیاتی تجزیے اعداد و شمار پر بھی مبنی ہوتے ہیں جن کی معروضیت اور قطعیت صد فی صد ہوتی ہے۔

۶۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید کے سلسلے میں چھٹی اور آخری بنیادی بات یہ ہے کہ اس میں اقداری فیصلوں (Value Judgments) سے گریز کیا جاتا ہے، کیونکہ تعینِ قدر اس کا مقصد نہیں۔اس کی علی الرغم روایتی یا ادبی تنقید میں تعینِ قدر کو ہی سب کچھ سمجھ لیا جاتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اب تنقید کا دائرۂ علم کافی وسیع ہو چکا ہے۔اور یہ روز بروز نت نئے علوم کی روشنی میں نئے نئے نظریات اور جہات و ابعاد سے روشناس ہوتی جا رہی ہے۔ لہٰذا تنقید کی اب وہ تعریف نہیں رہی جو قدماء نے بیان کی تھی۔ بعض ادبی اصناف کی بھی اب وہ تعریف نہیں رہی جو پہلے بیان کی جاتی تھی۔ مثلاً غزل کو پہلے ''حکایت با یار گفتن'' یا ''عورتوں سے باتیں کرنا'' کہا جاتا تھا، لیکن اب غزل کے موضوعات اس حد تک بدل گئے ہیں اور ان میں اتنا تنوع پیدا ہو گیا ہے کہ 'غزل' کی یہ تعریف اب انتہائی مضحکہ خیز معلومات ہوتی ہے۔اسی طرح 'مرثیہ' جو پہلے خالص مذہبی چیز سمجھی جاتی تھی، اب اس کا دائرہ اتنا

وسیع ہو چکا ہے کہ حالی نے غالب کی وفات پر، اقبال نے اپنی والدہ کے انتقال پر اور پنڈت آنند نرائن ملا نے گاندھی جی کے سانحۂ قتل پر جو حُزنیہ نظمیں لکھیں انہیں بھی 'مرثیہ' کے ذیل میں رکھا جاتا ہے۔

اسلوبیاتی تنقید ایک سائنسی نظریۂ تنقید ہے جو مزاحاً توضیحی، معروضی اور غیر اقداری ہے، لہٰذا اس میں تعینِ قدر کا کوئی جواز نہیں۔ بقولِ گوپی چند نارنگ "ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں" (۱۲)

(۳)

اسلوبیاتی تنقید روایتی یا ادبی تنقید سے کئی اعتبار سے مختلف ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بحیثیتِ مجموعی لسانیات پر مبنی ہے۔ یہ اپنے حربے، نظری زاوئے اور طریقۂ کار لسانیات سے لیتی ہے جب کہ ادبی تنقید کا لسانیات سے کوئی سروکار نہیں، یہ بیان و بلاغت، صنائع و بدائع اور قدیم اندازِ نقد سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے۔ ادبی تنقید داخلی اور تاثراتی رنگ لئے ہوئے ہوتی ہے، جبکہ اسلوبیاتی تنقید میں سائنسی اور معروضی انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں مصنف کو بے حد اہمیت دی جاتی ہے اور مصنف اور اس کے سوانحی کوائف، نیز اس کے عہد اور اس کے عہد سماجی و تہذیبی سیاق و سباق میں ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ جب کہ اسلوبیاتی تنقید میں یہ چیزیں خارجی اور ماورائے متن (Extratextual) تصور کی جاتی ہیں اور صرف متن کو ہی خود مکتفی مان کر اس کا مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے اسلوبیاتی تنقید میں مصنف کی زبان اور اسلوب نیز اس کے لسانی روئے کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے۔ زبان کے تخلیقی اور جمالیاتی استعمال کے امکانات تلاش کئے جاتے ہیں اور متن کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس کے علی الرغم ادبی تنقید میں زبان اور اسلوب کا ذکر ضروری خیال نہیں کیا جاتا، اور اگر کبھی ان چیزوں کا ذکر آتا بھی ہے تو محض سرسری طور پر اور وہ بھی تاثراتی انداز میں۔

ادبی تنقید میں ادبی فن پارے کے معائب و محاسن بیان کئے جاتے ہیں اور انھیں کے مطالعے کی بنیاد پر قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ ادبی تنقید میں تعینِ قدر پر بہت زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں تعینِ قدر کی کوئی اہمیت نہیں، کیوں کہ یہ سائنسی تنقید ہے اور اس کا انداز توضیحی ہے اور اسی رشتے کی وجہ سے معروضی بھی۔ تعینِ قدر یا اقداری فیصلوں کا براہِ راست تعلق تاثرات سے ہے جس کا انداز داخلی ہوتا ہے جس کے نتیجے میں اقداری فیصلے ذاتی پسند و ناپسند کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہماری ادبی تنقید اس سے بھری پڑی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں مُبالغے اور افراط و تفریط سے بھی بچا جاتا ہے اور تشریح و تبصرہ کرنے کے بجائے توضیحی انداز سے کام لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں خوبصورت فقرے اور جملے،

حسین و دلکش تراکیب، نیز بلند و بانگ اور متحیر کن دعوے اور مبالغہ آمیز تعمیمات جنھیں ہم ادبی تنقید کا طرۂ امتیاز سمجھتے ہیں، ان سے اسلوبیاتی تنقید کوسوں دور رہتی ہے۔

ان تمام تخالفات (Contrasts) کے با وصف اسلوبیاتی تنقید کا ادبی سے اس لئے گہرا رشتہ ہے کہ یہ ادب کی افہام و تفہیم میں ادبی تنقید کی خاطر خواہ مدد اور رہنمائی کرتی ہے، کیونکہ اگرچہ یہ دونوں دبستانِ تنقید مختلف زاویہ ہائے نظر رکھتے ہیں، لیکن دونوں ادب کو Approach) کرتے ہیں۔ اسلوبیات کا تعلق براہِ راست زبان سے ہے جو ادب کا ذریعہ اظہار ہے اور جس کے بغیر ادب کی تخلیق یا تجسیم ممکن نہیں۔ اسلوبیاتی تنقید سے متعلق یہ وضاحت بھی ضروری کہ یہ مکمل تنقید نہیں۔ مکمل تو کوئی بھے تنقید نہیں کیونکہ کہ ہر تنقید ادب کا کسی نہ کسی مخصوص زاوئے سے ہی مطالعہ کرتی ہے خواہ وہ رومانی تنقید ہو یا جمالیاتی، نفسیاتی تنقید ہو یا فلسفیانہ۔ ان سب کا اپنا اپنا زاویۂ نظر ہے ان میں سے کوئی بھی تنقید ادب کے ہمہ جہتی اور مکمل مطالعے کا دعوا نہیں کر سکتی۔ یہی بات اسلوبیاتی تنقید کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ ادب کی لسانیاتی اور اسلوبیاتی تنقید کے بارے میں ڈونلڈ سی۔ فریمن کی یہ رائے نہایت درست کہ یہ "Contributory Discipline" ہے، نہ کہ "Controlling" یعنی یہ ادب کے مطالعے اور تنقید میں معاونت کر سکتی ہے، اس کا حتمی طور پر احاطہ نہیں کر سکتی۔ (۱۳)

حواشی و حوالے

۱۔ گوپی چند نارنگ، "**ادبی تنقید اور اسلوبیات**" مشمولہ ادبی تنقید اور اسلوبیات (گوپی چند نارنگ)، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء۔ ص ۱۳۔

۲۔ روجر فاؤلر (Roger Fowler)، ۱۹۸۶ء، Linguistic Criticism آکسفرڈ: نیویارک آکسفرڈ یونیورسٹی پریس۔

۳۔ نائجل فیب (Nigel Fabb) اور دیگر (مرتبین)، ۱۹۸۷ء، The Linguistics of Writing : Arguments between language and Literature (نیویارک: میتھیون)

۴۔ ایم۔اے۔کے۔ہیلیڈے (M.A.K. Halliday) ' ۱۹۶۴ء، "The Linguistic Style of literary Texts" مشمولہ Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistic (دی ہیگ : موتاں اینڈ کمپنی) ، ص ۱۰۳ تا ۷۰۳۔

۵۔ مزید تفصیلات کے لئے دیکھے رچرڈ ڈی۔ کیورٹن (Richard D. Cureton) کا مضمون " Literary Stylistics" مشمولہ International Eneyclapedlia of Linguistics (مرتبِ اعلیٰ ولیم برائٹ، نیویارک : آکسفرڈ یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء جلد چہارم، ص ۸۱ و ۸۲۔

۶۔ گوپی چند نارنگ، محولہ مضمون، ص ۱۴۔۱۵۔

۷۔ "Style is the man himself) "Buffon)

۸۔ بحوالۂ عابد علی عابد، **اسلوب** (علی گڑھ : ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۶ء) ، ص ۶۲

۹۔ "A man's style is his mind's voice) ".Emerson)

۱۰۔ 'اسلوب' کی مزید تعریفوں کے لئے دیکھئے راقم الحروف کی کتاب زبان، اسلوب اور اسلوبیات (علی گڑھ : ادارۂ زبان و اسلوب، ۱۹۸۳ء، ص ۱۵۷ تا ۱۸۸۔

۱۱۔ مسعود حسین خاں، "**مطالعۂ شعر : صوتیاتی نقطۂ نظر سے**" مشمولہ شعر و زبان (حسین خاں) ، حیدرآباد : شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء۔ ص ۱۸۔

۱۲۔ گوپی چند نارنگ، محولہ مضمون، ص ۲۱

۱۳۔ ڈونلڈ سی۔فریمن (Donald C. Freeman) ، ۱۹۷۰ء، "Linguistic Approaches to Ltierature" مشمولہ Linguistics and Literary Style (مرتبہ ڈونلڈ سی۔فریمن) ، نیویارک : ہولٹ ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن۔ ص ۳۔

تنقید کا نیا منظر نامہ

اُسلوبیات کے حوالے سے

ادب کی تنقید ہمارے ذہنی و فکری رویّے کا ایک حصّہ ہے۔ اس رویّے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ ادب کو سمجھنے اور پرکھنے، نیز اس کی افہام و تفہیم کے انداز بھی بدلے ہیں۔ ادب کا مطالعہ اب نئے علوم اور نئے علمی نظریات کی روشنی میں کیا جانے لگا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی تنقید کو اب بین العلومی (Interdisciplinary) حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ ادبی تنقید اب محض تاثر یا وجدانی کیفیات کے اظہار، تشبیہہ و استعارے کے بیان، نیز فصاحت و بلاغت کے ذکر تک محدود نہیں رہ گئی ہے، بلکہ اس میں ادب کے حوالے سے نفسیاتی، فلسفیانہ اور سماجی مسائل کو بھی بیان کیا جانے لگا ہے۔ اب ادب کی روایتی تنقید یعنی تاثراتی، رومانی اور جمالیاتی تنقید کے شانہ بشانہ نفسیاتی تنقید، فلسفیانہ تنقید اور سماجی تنقید بھی فروغ پا چکی ہے۔ یہ تینوں دبستانِ تنقید اپنے حربے اور طریقِ کار علی الترتیب نفسیات، فلسفہ اور سماجیات جیسے علوم سے اخذ کرتے ہیں۔ ادب کو نئے علوم کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے کا سلسلہ تا حال جاری ہے۔ اس امر کا اعتراف ہمارے بعض نقادوں نے کھل کر کیا ہے، مثلاً جمیل جالبی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''گذشتہ پچاس سال کے دوران میں ہماری تنقید نے بھی سماجی علوم کی مدد سے ادب کے مطالعے کی طرح ڈالی ہے۔ نفسیات کی اصطلاحات ہمارے ہاں بھی، ادبی اصطلاحات بن کر، عام و مروّج ہو گئی ہیں۔ فلسفۂ جمالیات نے بھی ہماری تنقید کو متاثر کیا ہے۔ طبیعیات، معاشیات و حیاتیات وغیرہ کے علاوہ آثار، لوک روایت، لفظیات، اسلوبیات و ساختیات نے بھی ہماری تنقید پر اثر ڈالا۔ اسی طرح 'روایت' کی بازیافت کا مسئلہ بھی ہماری تنقید کے سامنے آیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سارے اثرات، خواہ وہ روایت کی بازیافت کا مسئلہ ہو یا نفسیات و عمرانیات اور دوسرے سائنسی علوم سے تنقید کے دائرۂ کار کو وسعت دینے کا مسئلہ ہو، ان سب کا مخرج و منبع 'مغرب' ہے۔'' (۱)

ایک اور شعبۂ علم جس نے بیسویں صدی کے نصفِ دوم میں ادبی تنقید کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے 'لسانیات' (Linguistics) ہے۔ لسانیات یا لسانیاتِ جدید کا ارتقا بیسویں صدی کے آغاز میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے بے مثل لسانیاتی افکار سے ہوتا ہے۔ (۲) بعد کے دور میں بلوم فیلڈ (۴) کی تحریروں سے اس علم کو نظریاتی

وسعت اور قطعیت حاصل ہوتی ہے۔ ۱۹۵۰ء کے آس پاس اس علم کے نئے نئے شعبے قائم ہوتے ہیں، اور اس دہائی کے اواخر میں 'اسلوبیات' (Stylistics) کی بنیاد پڑتی ہے جس کے لئے امریکی ماہرینِ لسانیات و اسلوبیات ٹامس اے۔ سیبیوک، آر کی بالڈ اے۔ ہل، ڈیل ایچ۔ ہائمز، سال سپور ٹا، جان ہولینڈر اور رولاں ویلز کی خدمات لائقِ ستائش ہیں۔ (۴)

(۲)

اسلوبیات دراصل ادب کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کا دوسرا نام ہے۔ لسانیات میں چوں کہ زبان کا سائنسی مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے، اس لیے اسلوبیات بھی ادب کی زبان کے سائنسی مطالعے اور تجزیے سے ہی سروکار رکھتی ہے۔ چوں کہ ادب میں زبان کے مخصوص استعمال سے اسلوب تشکیل پاتا ہے، لہٰذا اسلوبیات کو مطالعۂ اسلوب بھی کہتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ زبان کے ہی حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح اسلوب کا جو مطالعہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور جس میں لسانیاتی طریقِ کار سے مدد لی جاتی ہے، اسے اسلوبیاتی مطالعہ کہتے ہیں۔ اسی مطالعے کو 'اسلوبیاتی تنقید' کا بھی نام دیا گیا ہے۔ جس طرح نفسیاتی تنقید نفسیات سے، فلسفیانہ تنقید فلسفے سے اور سماجی تنقید سماجیات سے روشنی اخذ کرتی ہے، ٹھیک اسی طرح اسلوبیاتی تنقید لسانیات سے مدد لیتی ہے۔ اسی لیے اسلوبیاتی نقاد کے لیے لسانیات کی مبادیات سے کماحقہٗ واقفیت نہایت ضروری ہے۔

اسلوبیاتی تنقید میں زبان کے ادبی اور تخلیقی استعمال کے مطالعے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ زبان کا تعلق ایک طرف ادب سے ہے تو دوسری طرف لسانیات سے۔ زبان ادبی و شعری اظہار کا ذریعہ (Medium) تو ہے ہی، لیکن یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع (Content and subject matter) بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب اور لسانیات میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ لیکن دونوں میں زبان کی نوعیت جداگانہ ہے۔ ایک ادیب یا شاعر جب زبان کو ذریعۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتا ہے تو وہ اس میں طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ اس میں کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ اس طرح وہ لسانی ضابطوں اور قاعدوں، نیز زبان کے مروّجہ اصولوں (Norms) سے انحراف کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ نئے نئے لسانی سانچے تشکیل دیتا ہے، نئی نئی تراکیب اختراع کرتا ہے اور نت نئے تلازمات و انسلاکات وضع کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں اس کے اسلوب کی تعمیر و تشکیل میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ ان لسانی تصرفات و اختراعات سے وہ اپنی زبان خود تخلیق کرتا ہے اور اس کے وسیلے سے اپنا جداگانہ اسلوب بھی تشکیل دیتا ہے۔ اسلوب کی اسی انفرادیت کے باعث ہم کسی ادیب یا شاعر کی پہچان قائم کرتے ہیں اور اسے دوسرے ادیب یا شاعر سے ممیّز قرار دیتے ہیں۔ اسلوب کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ کسی ادیب یا

شاعر کی انفرادیت جاننے کے لیے ہمیں بالآخر اس کے اسلوب کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے، ورنہ موضوعات تو کسی کی ملکیت نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان ایک طرف بہ طورِ ذریعۂ اظہار ادب سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے تو دوسری طرف وہ لسانیات کے لیے مواد و موضوع فراہم کرتی ہے۔ لسانیات زبان کے مطالعے اور تجزیے کا کام اپنے اصولوں اور طریقوں کے مطابق سرانجام دیتی ہے۔ یہی اصول اور طریقے ادبی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی بروئے عمل لائے جاتے ہیں۔ چوں کہ ادبی و تخلیقی زبان کا یہ مطالعہ قطعیت کے ساتھ منظّم طور پر کیا جاتا ہے، اور اس مطالعے میں سائنسی اور معروضی انداز اختیار کیا جاتا ہے، نیز اس کی اپنی نظری بنیادیں اور عملی ضابطے ہیں، اس لیے اس کی حیثیت ایک باقاعدہ شعبۂ علم کی ہو گئی ہے جسے 'اسلوبیات' کہتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ جن کی دلچسپی کا خاص میدان اسلوبیات ہے، اپنی گراں قدر تصنیف ادبی تنقید اور اسلوبیات میں اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے۔ اور لسانیات چوں کہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتہً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلّل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے'' (۵)۔

> اسلوبیات کو 'ادبی اسلوبیات' (Literary Stylistics) سے ممیّز کرنے کے لئے کبھی کبھی 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ ادبی اسلوبیات میں ادب کے مطالعے کا روایتی انداز پایا جاتا ہے، جب کہ لسانیاتی اسلوبیات کا تعلق براہِ راست لسانیات سے ہے جس میں ادبی متن یا فن پارے کی لسانیاتی خصوصیات و امتیازات (اسلوبی خصائص) کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ یہ اسلوبی خصائص (Style-features) زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر نشان زد کیے جاتے ہیں۔ مسعود حسین خاں جو اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزار ہیں 'اسلوبیات' پر، 'لسانیاتی اسلوبیات' کی اصطلاح کو ترجیح دیتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون کا عنوان بھی ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر'' رکھا ہے، جس میں وہ لکھتے ہیں:

''لسانیاتی اسلوبیات کے عنوان سے مجھے بحث کرنے میں دو قسم کی سہولتیں مل جاتی ہیں؛ ایک تو میرا روئے سخن صرف ان ماہرینِ لسانیات کی جانب رہتا ہے جنھوں نے جدید لسانیات (توضیحی لسانیات) کا اطلاق شعر کی افہام و تفہیم پر کیا ہے، دوسرے ان معترضین کا منہ بند ہو جاتا ہے جو لسانیات سے ناواقفِ محض ہیں اور ادبی ناقدین کے فقروں اور قولِ محال پر وجد کرتے رہتے ہیں۔'' (۶)

لسانیاتی اسلوبیات کا سلسلہ ساختیات (Structuralism) سے بھی جاملتا ہے۔ ادبی اسلوبیات کو فروغ دینے والوں میں لیو سپٹزر کا نام سرِ فہرست ہے۔ ادبی اسلوبیات اپنے مزاج کے اعتبار سے معروضی اور لسانیاتی کم، اور داخلی اور ادبی زیادہ ہے۔

(۳)

یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ اسلوبیات ادب کے مطالعے کا نام نہیں، بلکہ ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان کے مطالعے کا نام ہے جو لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ یہ بات بھی ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ ہر لسانیاتی مطالعہ اسلوبیاتی مطالعہ قرار نہیں دیا جاسکتا، لیکن ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی مطالعہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی بنیاد لسانیاتی تجزیہ پر رکھی جاتی ہے، لیکن لسانیاتی تجزیہ کے بعد متن یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو جنھیں 'اسلوبی خصائص' (Style-features) بھی کہتے ہیں، نشان زد کرنا ضروری ہوتا ہے۔ بعض اوقات ان اسلوبی خصائص کی توجیہہ بھی اسلوبیاتی تجزیے کا جزو قرار پاتی ہے۔ اس لیے اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کو ادب کا لسانیاتی تجزیہ اور اس تجزیے سے برآمد ہونے والے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت قرار دینا بجا ہوگا۔

اسلوبی خصائص فن پارے کے لسانی امتیازات کے حامل ہوتے ہیں، جن کی شناخت کے بغیر اسلوبیاتی مطالعہ یا تجزیہ نامکمل رہتا ہے۔ اسلوبی خصائص کو ہم کسی فن پارے کے لسانیاتی تجزیے کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں۔ اسلوبی خصائص زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتے ہیں۔ زبان سے متعلق ہر وہ خصوصیت اسلوبی خصوصیت کہی جاسکتی ہے جسے زبان کے عام دھارے سے الگ کیا جاسکے اور جو اپنے انوکھے پن کی وجہ سے قاری کی توجہ فوراً اپنی جانب مرکوز کرلے۔ اسلوبی خصائص ادیب کی جدتِ طبع کا بھی مظہر ہوتے ہیں اور اس کی تخلیق کو منفرد بنا دیتے ہیں۔ اسلوبی خصائص جن لسانی عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں ان میں آوازیں، الفاظ، فقرے اور جملے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ بعض آوازوں کے نمونے (Sound patterns) یا آوازوں کی مخصوص ترتیب و تنظیم، نیز کوئی مخصوص لفظ، یا کسی لفظ کا مخصوص استعمال یا کسی فقرے اور جملے کا انوکھا استعمال اسلوبی خصوصیت کا حامل بن سکتا ہے۔ اسلوبی خصائص زبان کی تمام سطحوں پر جن میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطحیں شامل ہیں، پائے جاتے ہیں، ان تمام سطحوں پر زبان کے انوکھے، منفرد، مخصوص اور تصرفانہ، نیز تخلیقی استعمال سے اسلوبی خصائص برآمد ہوتے ہیں۔ (۷)

جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ ادبی زبان تخلیقی ہوتی ہے۔ یہ عام بول چال یا روزمرّہ کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ عام بول چال کی زبان اپنی مروّجہ ڈگر پر چلتی ہے اور لسانی ضابطوں اور قاعدوں کی پابند ہوتی ہے۔ اس میں روایت اور چلن کا بھی پاس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی اور تخلیقی زبان اکثر مروجہ لسانی ضابطوں اور اصولوں سے انحراف (Deviation) کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس میں اکثر زبان کے معیارات (Norms) کی دانستہ اور منظّم

طور پر خلاف ورزی پائی جاتی ہے۔اس میں روایت اور چلن کی پاسداری کا بھی فقدان ہوتا ہے، نیز لفظوں کو جملوں میں ترتیب دیتے وقت انتخابی پابندیوں (Selectional restrictions) کی بھی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی اور تخلیقی سطح پر زبان کو برتنے کا ادیب کا رویّہ ''ڈھیٹ'' (۸) ہوتا ہے۔ لسانیات کے دبستانِ پراگ Prague School کے ممتاز ماہرِ لسانیات اور ادبی نقاد مکاروو سکی نے زبان کے اسی تخلیقی عمل کو Foregrounding سے تعبیر کیا ہے (۹) ، کیوں کہ ادب میں زبان کا استعمال اس کے اپنے Background کے برعکس ہوتا ہے۔ یہ بات بدیہی ہے کہ عام بول چال میں زبان کا استعمال غیر شعوری اور خود کارانہ (Automatized) طور پر ہوتا ہے، لیکن ادب و شعر میں زبان کا استعمال شعوری کوشش و عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور غیر خودکارانہ (De-automatized) ہوتا ہے۔ مکاروو سکی کا خیال ہے کہ شاعری کی زبان کو روایتی، یا خود کارانہ نہیں بلکہ غیر خودکارانہ اور Foregrounded ہونا چاہیے (۱۰) ۔اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب زبان کے مروجہ اصولوں، ضابطوں اور معیاروں سے انحراف کیا جائے۔

ادبی یا تخلیقی زبان لسانی انحرافات کے علاوہ لسانی نمونہ بندی (Verbal patterning) کی بھی حامل ہوتی ہے۔ لسانی نمونہ بندی متن میں حسنِ ترتیب پیدا کرنے کا نام ہے۔ایک ادبی فن کار مختلف آوازوں، لسانی سانچوں، نیز لفظوں اور ترکیبوں کے نادر نمونوں سے اپنے فن پارے میں حسنِ ترتیب پیدا کرتا ہے۔ رومن یاکولبن نے اسی چیز کو متن کے 'Well-ordered' ہونے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ چیز متن کی صوتی سطح سے لے کر معنیاتی سطح تک پائی جاتی ہے جس کی شناخت اور مطالعہ اسلوبیاتی تنقید کا ایک اہم حصّہ ہے۔ ہر زبان کے ادب میں صوتی، صرفی، لغوی، نحوی/ قواعدی، اور معنیاتی سطح پر بے شمار اسلوبیاتی طریقے (Stylistic devices) اختیار کیے جاتے ہیں جن سے ادبی فن پارے میں حسن پیدا ہوتا ہے۔ان تمام اسلوبیاتی طریقوں کا مطالعہ اسلوبیاتی تنقید کے دائرے میں آتا ہے۔ ہر زبان کی شاعری میں صوت و معنی کے اتصال اور ان کے درمیان رشتوں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا کام ہے کہ وہ صوت و معنی کے باہمی رشتوں کا پتا لگائے اور اس کی توجیہہ بیان کرے۔

ممتاز انگریزی نقاد اور دانشور آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ نظم ایک 'سوٹ کیس' کی مانند ہوتی ہے جسے شاعر ''pack'' کرتا ہے اور بعد میں قاری اسے ''unpack'' کرتا ہے (۱۱) ۔ یہاں سوٹ کیس کو ''پیک'' کرنے سے مراد نظم کو مختلف النوع اسلوبیاتی اور لسانیاتی خصوصیات سے پُر کرنا یعنی آراستہ کرنا ہے جو شاعر کا کام ہے اور سوٹ کیس کو ''اَن پیک'' کرنے سے مراد ان خصوصیات کی دریافت اور شناخت ہے جو قاری کا کام ہے۔ نقاد بھی ایک قاری ہوتا ہے۔ایک ذہین قاری کسی نظم کو پڑھ کر جمالیاتی تجربے سے گزرنے کے علاوہ لسانیاتی تجربے سے بھی گزرتا ہے جس سے نظم کی زبان اور اس کے اسلوب سے متعلق بہت سے خصائص کا اسے ادراک ہو جاتا ہے، لیکن

ان خوبیوں یا خصائص کو منظّم طور پر نشان زد کرنے اور بیان کرنے کا کام نقاد انجام دیتا ہے۔ نقاد نظم یا فن پارے کا باریک بینی کے ساتھ مطالعہ و تجزیہ کرتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کی شناخت کرتا ہے۔ گویا 'سوٹ کیس' کو ''اَن پیک'' کرنے میں وہ قاری کی مدد کرتا ہے۔

غرض کہ زبان اور اس کی تمام سطحات کے حوالے سے شعر و ادب کا کسی بھی نوع کا مطالعہ جو لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے، اسلوبیاتی مطالعہ کہلاتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔ اب جب کہ ادبی تنقید اپنے داخلی اور تاثراتی خول سے باہر نکل رہی ہے، توقع کی جاتی ہے کہ آنے والے دور میں ادب اور لسانیات کے درمیان باہمی رشتے مزید استوار ہوں گے اور ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کا دائرہ اور وسیع ہوگا اور اسی کے ساتھ اسلوبیاتی مطالعۂ ادب نئے جہات و ابعاد سے روشناس ہوگا۔

(۴)

جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ اسلوبیات کا سلسلہ ساختیات (Structuralism) سے بھی ملتا ہے، لہٰذا اس امر کا ذکر یہاں، بیجا نہ ہوگا کہ روایتی نظریۂ ادب یا روایتی تنقید میں 'مصنف' (Author) کو مرکزی حیثیت حاصل تھی، لیکن دھیرے دھیرے مصنف کا طلسم ٹوٹتا گیا اور مصنف کی جگہ 'متن' (Text) کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی۔ یہیں سے ساختیاتی نظریۂ ادب یا ساختیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ روایتی تنقید سے ساختیات یا ساختیاتی تنقید تک کا ذہنی سفر کافی لمبا ہے۔ اس کے لیے اگر ایک طرف فرانسیسی ہئیت پسندی (French Formalism) نے راہیں ہموار کیں تو دوسری طرف روسی ہئیت پسندی (Russian Formalim) اس کے لیے معاون ثابت ہوئی۔ فرانسیسی ہئیت پسندی فرڈی نینڈ ڈی سسیور کی مرہونِ منّت ہے۔ ڈی سسیور کی کتاب Course in General Linguistics جو اس کی وفات کے بعد ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئی، ساختیاتی نظریے کا نقطۂ آغاز ہے۔ روسی ہئیت پسندی نے ماسکو لنگوسٹک سرکل (Moscow Linguistic Circle) کے زیرِ اثر پندرہ سال تک (۱۹۱۵ء تا ۱۹۳۰ء) فروغ پایا۔ اس تنظیم سے وابستہ بہت سے دانشور سیاسی بندشوں کی وجہ سے بعد میں دبستانِ پراگ (Prague School) سے وابستہ ہو گئے جن میں سے رومن یاکوبسن نے کافی شہرت پائی۔ مکاروسکی کا تعلق بھی اسی دبستان سے تھا۔ روسی ہئیت پسندی اور ساختیات سے اس کے رشتے کے بارے میں ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

> ''ایک تحریک کے طور پر ہئیت پسندی روس میں کم و بیش دس برس تک فعال رہی۔ یہی زمانہ روس میں مارکسزم/ سوشلزم کے ہمہ جہت فروغ کا بھی ہے جس میں کسی انفرادی، فکری، تخلیقی اور غیر افادی سرگرمی کی گنجائش نہیں تھی۔ چنانچہ ہئیت پسندی جو ایک سائنسی طرز کی خالص ادبی تھیوری

کی جستجو میں تھی سٹالن کے زیر عتاب آئی، اور اس پر پابندی لگا دی گئی۔ نتیجتہً ہئیت پسندوں کو یا تو جلا وطن کر دیا گیا یا خاموش، اور ان کے کام کی اشاعت ممنوع قرار دے دی گئی۔ یہی سیاسی جبر بعد ازاں بھیس بدل بدل کر ان تمام تنقیدی تصورات اور تعقلات سے متصادم ہوتا رہا ہے جو مارکسی تنقیدی فکر سے ہم آہنگ نہیں ہیں۔ روسی ہئیت پسندی نے چوں کہ ادب کے بنیادی سوالات کو جدید عہد کے مجموعی فکری مزاج کے تحت چھیڑا تھا، اور ادب کی بنیادی حقیقت یعنی 'ادبیت' (Literariness) کو سائنسی ضابطوں میں بیان کرنے کی کوشش کی تھی، اس لیے روس میں اس پر سیاسی بندشیں اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکیں، اور بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں جب ساختیات کا چلن ہوا تو روسی ہئیت پسندی، ایک مخفی خزانے کی طرح دریافت کر لی گئی۔ اسے نہ صرف 'نئی تنقید' سے ہم آہنگ بلکہ 'ساختیات' کا پیش رو بھی تسلیم کر لیا گیا''۔ (۱۲)

ساختیات یا ساختیاتی نظریۂ ادب و تنقید کو اس وقت تک مکمل فروغ حاصل نہیں ہوا جب تک کہ امریکی ساختیاتی لسانیات (American Structural Linguistics) کا ارتقا عمل میں نہیں آ گیا۔ اس کے ارتقا کا سہرا بلوم فیلڈ کے سر ہے جس کی عہد آفریں کتاب Language ۱۹۳۳ء میں نیویارک سے شائع ہوئی۔ بلوم فیلڈ کا طلسم ۱۹۵۰ء کی دہائی تک قائم رہا۔ اس کے بعد امریکی ساختیاتی لسانیات کے افق پر نوام چامسکی نمودار ہوا جس کی کتاب Syntactic Structures کی ۱۹۵۷ء میں اشاعت سے دنیائے لسانیات میں ایک زبردست انقلاب پیدا ہو گیا۔ چامسکی کا فسوں ۱۹۷۰ء کی دہائی تک قائم رہا۔

ساختیاتی نظریۂ ادب ہی کے زیرِ اثر عملی تنقید (Practical Criticism) اور 'نئی تنقید'، (New Criticism) یا 'امریکی نئی تنقید' (American New Criticism) وجود میں آئی جس سے وابستہ نقادوں میں۔ آئی اے۔ رچرڈز، ایف۔ آر۔ لیوس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ولیم امپسن، نارتھروپ فرائی اور کلینتھ بروکس خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ نئی تنقید معروضی تنقید (Objective Criticism) ہے جس میں متن (Text) کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور متن کا ہی معروضی مطالعہ (Objective reading) اس تنقید کا بنیادی مقصد ہے۔ مصنف اور اس کے عہد یا دیگر خارجی عوامل سے اس کا کوئی سروکار نہیں۔ نئی تنقید میں لفظ کے حوالوں سے معنی کی تعبیر پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ اس کا انداز تشریحی (Interpretive) ہوتا ہے اور ادبی متن کی تشریح پر سارا زور صرف کیا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نئی تنقید کے بارے میں لکھتے ہیں:

''نئی تنقید الفاظ کی ایک دوسرے پر اثر اندازی سے متعلق ہے۔ نئے نقاد نے نفسیات کے آلے لے کر الفاظ اور تخیلی پکروں کی تعبیرات اور ان کی جانچ کی..... یہ لفظ پہلی بار Springarn نے اپنے لکچر The New ' 'Criticism میں استعمال کیا اور John Crowe Ranson نے اسے دہرایا۔ ایلیٹ، رچرڈز اور Leavis اس نئی تنقید کے بانی ہیں۔'' (۱۳)

اسلوبیاتی تنقید میں بھی متن کا معروضی مطالعہ کیا جاتا ہے، لیکن اس کا انداز توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید میں زبان کی تمام سطحوں (صوتی، صرفی لغوی، نحوی قواعدی اور معنیاتی) کے حوالے سے متن کے اسلوبی خصائص کی توضیح پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔

ساختیات سے ماپس ساختیات (Post-structuralism) ، کی کونپلیں پھوٹیں جس کے تحت فروغ پانے والے نظریات میں 'ردِّ تشکیل، (Deconstruction) کو بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ نظریۂ ردِّ تشکیل میں ' متن' اور متنیت' (Text and Textuality) کے تصورات کو بیحد اہمیت حاصل ہوئی۔ دریدا اس نظریے کا بانی ہے جس کی کتاب Of Grammatology کو بین الاقوامی شہرت حاصل ہوئی۔ (۱۴)

پس ساختیات کے زیر اثر' قاری۔ رسپانس نظریہ' (Reader-Response Theory) کو فروغ حاصل ہوا جس میں قاری کی مرکزیت پر زور دیا گیا (۱۵) ۔ پس ساختیاتی نظریے کے فروغ میں دریدا کے علاوہ رولاں بارت، کرسٹو فرنورس، لاکاں، جولیا کرسٹیوا، فوکو، اسٹینلے فش، ولف گانگ ایزر اور جوناتھن کلر کی خدمات لائقِ ستائش ہیں۔

(۵)

اسلوبیاتی تنقید جہاں بعض امور میں ساختیاتی نظریۂ ادب یا ساختیاتی تنقید سے مماثلت رکھتی ہے وہیں یہ کئی لحاظ سے ادبی تنقید سے مختلف ہے۔ ذیل میں اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید کے درمیان فرق کو واضح کیا گیا ہے:

ا۔ اسلوبیاتی تنقید معروضی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید خالص داخلی ہوتی ہے جس کی بنیاد ذاتی زاوئے اور ذاتی پسند و ناپسند پر قائم ہوتی ہے۔

۲۔ اسلوبیاتی تنقید میں فن پارے کے سائنٹفک تجزئے سے کام لیا جاتا ہے، جب کہ ادبی تنقید میں قاری کے اس تاثر کو تنقید کی بنیاد بنایا جاتا ہے جو فن پارے کے مطالعے سے اس کے ذہن پر پیدا ہوتا ہے۔ اسی لئے اس تنقید کو ' تاثراتی تنقید ' بھی کہتے ہیں۔

۳۔اسلوبیاتی تنقید مشاہداتی (Observational) ہوتی ہے، جب کہ ادبی تنقید میں تخیل آمیزی سے کام لیا جاتا ہے اور ذوق اور وجدان کو غیر معمولی اہمیت دی جاتی ہے۔

۴۔اسلوبیاتی تنقید مبنی بر متن (Text-Oriented) ہوتی ہے جس میں متن کو مرکزی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس کے علی الرغم ادبی تنقید میں متن یا فن پارے کے علاوہ ادیب کی شخصیت، اس کی ذاتی زندگی، اس کے عہد کے حالات و واقعات، نیز سماجی کوائف اور دیگر خارجی عناصر کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔ اسی لئے ادبی تنقید کو 'سوانحی تنقید' بھی کہتے ہیں۔

۵۔اسلوبیاتی تنقید میں ادب میں کام آنے والی زبان کی کارپردازیوں اور اس کے تخلیقی امکانات سے بحث کی جاتی ہے، نیز فن پارے کے لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید میں پلاٹ، کاانٹر پلاٹ، کلائمکس، اینٹی کلائمکس، ہیرو، ہیروئن، ویلن، نیز شاعری کے حوالے سے تخیل، فکر اور جذبے کو بحث کا موضوع بنایا جاتا ہے۔

۶۔اسلوبیاتی تنقید میں سادہ زبان، راست اظہار اور توضیحی (Descriptive) انداز سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس ادبی تنقید میں مبالغہ آرائی سے کام لیا جاتا ہے، نیز مبالغہ آمیز تعمیمات پیش کی جاتی ہیں۔ علاوہ ازیں خوب صورت ترکیبیں اور دلچسپ فقرے بھی استعمال کئے جاتے ہیں۔

یہاں اسلوبیاتی تنقید کی غرض و غایت اور اس کے مفہوم اور مقاصد پر بھی روشنی ڈالنا بیجا نہ ہوگا:

۱۔ زبان و اسلوب کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

۲۔ لسانیات کی مختلف سطحوں پر ادبی فن پارے کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

۳۔ زبان کے ادبی و تخلیقی استعمال سے بحث کی جاتی ہے۔

۴۔ ان لسانی عوامل سے بحث کی جاتی ہے جو کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں۔

۵۔ صرف فن پارے ہی کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ خارجی موثرات سے کوئی بحث نہیں کی جاتی۔

۶۔ ذوق، وجدان، تاثر اور داخلیت کو کوئی جگہ نہیں دی جاتی اور اقداری

فیصلوں سے گریز کیا جاتا ہے۔

ذیل میں اسلوبیاتی تنقید کے طریقِ کار کی بھی نشان دہی کی جاتی ہے :

۱۔ ادب کے لسانیاتی تجزیے سے کام لیا جاتا ہے۔

۲۔ فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاتا ہے۔

۳۔ متن یا فن پارے کے حوالے سے ادیب کے لسانی روئے سے بحث کی جاتی ہے۔

۴۔ تجزیاتی انداز اور معروضی نقطۂ نظر اختیار کیا جاتا ہے۔

آخر میں اس امر کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید نے کبھی بھی ادب کے ہمہ جہتی مطالعے کا دعوا نہیں کیا، اور کوئی بھی تنقید اس طرح کا دعوا نہیں کر سکتی، خواہ وہ سائنٹفک تنقید ہی کیوں نہ ہو۔ تنقید خواہ نفسیاتی ہو یا فلسفیانہ، سماجی ہو یا تاریخی، یہ اپنے اپنے حدود اور دائرہ کار میں رہ کر ہی اپنا فریضہ انجام دے سکتی ہے۔ ان میں سے کوئی بھی تنقید مطالعۂ ادب کے تمام تر پہلوؤں اور رخوں کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ اسلوبیاتی تنقید اِس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اسلوبیاتی تنقید ادب کی تحسین و تفہیم میں ادبی تنقید کی خاطر خواہ معاونت مدد کر سکتی ہے۔

حواشی و حوالے:

۱۔ جمیل جالبی، ''نئی تنقید کا منصب''، مشمولہ 'نئی تنقید' (جمیل جالبی) مرتبہ خاور جمیل (دہلی : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء)، ص ۲۴۔

۲۔ فرڈی نینڈ ڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کے لسانیاتی افکار کے لئے دیکھئے اس کی کتاب Linguistics Course in General جو اس کی وفات کے بعد ۱۹۱۴ء میں پیرس سے شائع ہوئی۔ اصل کتاب فرانسیسی زبان میں ہے۔ ویڈ بیسکن (Wade Baskin) نے اس کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا جو ۱۹۵۹ء میں نیویارک سے شائع ہوا۔

۳۔ اس ضمن میں دیکھئے بلوم فیلڈ (Leonard Bloomfield) کی عہد آفریں کتاب Languageجو پہلی بار ۱۹۳۳ء میں نیویارک سے شائع ہوئی۔

۴۔ ان ماہرینِ لسانیات واسلوبیات کے مقالات ٹامس اے۔ سیبیوک

(Thomas A Sebeok) کی مرتب کردہ کتاب Language Style in (کیمبرج، میساچو سٹس: ایم آئی ٹی ۱۹۴۰ء) میں شامل ہیں۔

یہ کتاب اُس کانفرنس میں پیش کئے گئے مقالات کا مجموعہ ہے جو زبان واسلوب کے موضوع پر امریکا کی سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیرِ اہتمام انڈیانا یونیورسٹی میں ۱۹۵۸ء میں منعقد ہوئی تھی۔

۵۔ گوپی چند نارنگ، ''**ادبی تنقید اور اُسلوبیات**'' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۵۔

۶۔ مسعود حسین خاں، ''**لسانیاتی اسلوبیات اور شعر**''، مشمولہ ''**مضامینِ مسعود**'' (مسعود حسین خاں)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء ص ۴۶۔

۷۔ اسلوبی (اسلوبیاتی) خصائص کی شناخت و دریافت سے متعلق تفصیلات کے لیے دیکھئے راقم الحروف کا مضمون ''اسلوبیات: ادبی مطالعہ و تنقید کی ایک نئی جہت'' مشمولہ ''زبان، اسلوب اور اسلوبیات'' (مرزا خلیل احمد بیگ)، علی گڑھ ۱۹۸۳ء ص ۱۴۲ تا ۱۵۰۔

۸۔ یہ لفظ ادبی زبان کے حوالے سے پہلی بار شمس الرحمٰن فاروقی نے استعمال کیا۔ دیکھئے شہریار کے مجموعۂ کلام ''نیند کی کرچیں'' (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء) پر فاروقی کا ''پیش لفظ''۔

۹۔ دیکھئے مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) کا مضمون Language ' Standard and Poetic Language'، مشمولہ Linguistics and Literary Style مرتبہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (Donald C. Freeman) نیویارک: ہولٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، ۱۹۷۰ء۔

۱۰۔ اردو میں Foregrounding کا کوئی متبادل لفظ نہ مل سکا۔ اردو کے اسلوبیاتی نقادوں نے یہ اصطلاح ہر جگہ اسی طرح استعمال کی ہے۔ ادبی اور لسانیاتی اصطلاحات کی موجودہ فرہنگوں (انگریزی۔اردو) میں بھی یہ لفظ ناپید ہے۔ بعض نقاد اسکا ترجمہ 'پیش منظر' کرتے ہیں جو صحیح نہیں ہے۔

۱۱۔ آئی۔اے۔ رچرڈز (I.A. Richards)، Literary ''Poetic Process and Analysis مشمولہ Language Style in، مرتبہ ٹامس اے۔ سیبیوک (Thomas A. Sebeok)، ص ۱۲۔

۱۲۔ ناصر عباس نیر، '' **روسی ہیئت پسندی**''، مشمولہ شعر و حکمت، کتاب: ۳و۴، دورِ سوم (۲۰۰۲)، ص ۴۸۔

۱۳۔ کلیم الدین احمد، **فرہنگِ ادبی اصطلاحات** (انگریزی۔اردو)، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۴ء، ص ۵۳۔

۱۴۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی نظریات کے لیے دیکھئے گوپی چند نارنگ کی مفصل کتاب ''**ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات**'' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء)۔

۱۵۔ قاری۔ رسپانس نظریے کا بالتفصیل جائزہ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب **قاری اساس تنقید** (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۲ء) میں پیش کیا ہے۔

اسلوبیاتی نظریہ ساز

مغرب کے چند اسلوبیاتی نظریہ ساز

لسانیات کی روشنی میں ادبی فن پارے کے مطالعے اور تجزیے کو 'اسلوبیات' (Stylistics) کا نام دیا گیا ہے۔ لسانیات زبانوں کے سائنسی مطالعے کا نسبتاً ایک جدید علم ہے۔ اس شعبۂ علم کا اپنا مخصوص طریقۂ کار ہے جسے بروئے عمل لاتے ہوئے یہ زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیتا ہے۔ لسانیاتی طریقۂ کار کا اطلاق جب ادب کے مطالعے میں کیا جاتا ہے تو یہ مطالعہ اسلوبیات (Stylistics) کہلاتا ہے۔ اسے اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں۔ اسلوبیات اسلوب کے سائنسی مطالعے کا بھی نام ہے۔ چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، اس لیے اسلوب کی تشکیل و تعمیر، زبان کے اشتراک کے بغیر ناممکن ہے۔ اسی لیے اسلوب کو ادبی فن پارے کی ان لسانی خصوصیات سے تعبیر کیا جاتا ہے جو اسے انفرادیت بخشتی ہیں اور جن کی وجہ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ فلاں مصنف کی تصنیف یا تخلیق ہے۔ زبان کا بنیادی ڈھانچا اگرچہ ایک ہوتا ہے، لیکن زبان کے استعمال کی نوعیت ہر شاعر اور ادیب کے یہاں جداگانہ ہوتی ہے۔ اسی لیے ہر ادبی فن کار کا اسلوب بھی جداگانہ ہوتا ہے اور جب اس کا اسلوب اس درجہ مخصوص ہو جاتا ہے کہ وہ اس کی پہچان یا شناخت بن جائے تو اسے صاحبِ اسلوب کہا جانے لگتا ہے۔

تکنیکی اعتبار سے ہم اسلوبیات کو کسی ادبی فن پارے کی لسانیاتی خصوصیات کا مطالعہ کہیں گے۔ یہ اسلوبیاتی مطالعہ لسانیات کی مختلف سطحوں مثلاً صوتی، صرفی، لغوی، نحوی معنیاتی سطح پر کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی علم و بصیرت کے بغیر ادبی فن پارے کے اسلوبیات مطالعے کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے مغرب میں اسلوبیات کا ارتقاء لسانیات کے ارتقاء کے بعد عمل میں آیا۔ لسانیات یا لسانیاتِ جدید بیسویں صدی کے نصفِ اول کی پیداوار ہے اور اسلوبیات کا ارتقاء بیسویں صدی کے وسط میں عمل میں آتا ہے۔ ۱۹۵۰ء کے بعد یورپ اور امریکہ میں ماہرین لسانیات کی توجہ اسلوبیات کی جانب منعطف ہوتی ہے۔ اسلوبیات کو ادبی اسلوبیات سے ممیّز کرنے کے لیے بعض اوقات اسے 'لسانیاتی اسلوبیات' (Linguistic Stylistics) کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔

چوں کہ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، اس لیے ۱۹۵۰ء کے بعد سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات کے ایک اہم جزو کی حیثیت سے فروغ دینے کی کوششوں کا آغاز ہوتا ہے۔ اس سلسلے کی سب سے پہلی کوشش ۱۹۵۳ء میں کی گئی جب امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی میں زبان اور ادب کے موضوع پر ایک سیمنار منعقد ہوا جس میں ادب بالخصوص شاعری کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق اور دیگر اسلوبیاتی مسائل پر اظہارِ خیال کیا گیا اور مقالے پڑھے گئے۔ اس سیمنار کی خاص بات یہ تھی کہ اس میں ادب کے معروضی مطالعے کے لیے چند مسلمات قائم کیے گئے، مثلاً اس بات پر زور دیا گیا کہ ادب بنیادی طور پر ایک کلماتی اظہار (Utterance) ہے۔ اسی لیے یہ ایک لسانی عمل (Language Act) بھی ہے جس کی اپنی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اسے دوسری نوع کے لسانی عمل سے ممیّز قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس مسلمے سے ایک بات یہ پیدا ہوئی کہ جب ادبی فن پارہ ایک لسانی عمل ہے تو اس کی لسانی ساخت بھی ہے جو صوتی، صرفی، لغوی اور نحوی ساختوں پر مشتمل ہے جن کا مطالعہ لسانیات کے علم کے بغیر نہیں کیا جاسکتا۔ زبان اور ادب کے موضوع پر منعقدہ اس سیمنار کی رپورٹ انڈیانا یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی کے پروفیسر ہیرلڈ وائٹ ہال اور ٹیکس یونیورسٹی کے پروفیسر آر کی بالڈ اے۔ ہل تے مشترکہ طور پر شائع کی ہے۔ (۱)

انڈیانا یونیورسٹی میں ایک دوسری کانفرنس سوشل سائنس ریسرچ کونسل کے زیر اہتمام اپریل ۱۹۵۸ء میں ''اسلوب'' کے موضوع پر منعقد ہوئی جس میں ادب میں اسلوب کی اہمیت، نوعیت اور خصوصیات کو زیرِ بحث لایا گیا اور ادبی و شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی، پہلوؤں پر غور کیا گیا۔ نیز بحور و اوزان کے مسائل پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی۔ اس کانفرنس میں جن اسکالرز نے مقالات پیش کیے ان میں روجر براوؤن، جان بی کیرل، سیمور بی، چیٹمن کے رومن یاکوبسن، رچرڈ ایم۔ ڈورسن آر کی بالڈ اے۔ ہل ڈیل ایچ۔ ہائمز آئی۔ اے۔ رچرڈز، ٹامس اے۔ سیبیوک، سال سپورٹا اور چالزای۔ اوس گڈ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ اس کانفرنس میں پڑھے جانے والے مقالات کو ٹامس اے۔ سیبیوک نے کتابی صورت میں Style in Language کے نام سے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔ (۲)

ادبی اسلوب پر ایک اور اہم بین الاقوامی سمپوزیم راک فلر فاونڈیشن کے زیرِ اہتمام اگست ۱۹۶۹ء میں اٹلی میں منعقد ہوا۔ اس سمپوزیم میں امریکہ، انگلستان اور دیگر یورپی ممالک کی بے شمار سرکردہ شخصیات نے شرکت کی اور اس میدان میں جو نئی تحقیقات سامنے آئی تھیں ان سے متعلق مقالات پیش کیے۔ یہ سمپوزیم ایک طرح سے ۱۹۵۸ء میں انڈیانا یونیورسٹی میں منعقدہ کانفرنس کا تسلسل کہا جاسکتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اُس کانفرنس میں صرف امریکی اسکالرز نے شرکت کی تھی جب کہ اٹلی کے اس سمپوزیم میں امریکہ کے علاوہ دس یورپی ممالک کے مندوبین بھی شریک ہوئے تھے جن میں

روال بارت، سیمور چیٹمن، اسٹیفن المن، رینے ویلک، سیموئل آر۔ لیون، رچرڈ اے۔ سیس، نیلز ایرک انکوسٹ، رچرڈ او ہمن، ایم۔ اے۔ کے ہیلیڈے اور رقیہ حسن کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ اس سمپوزیم کا مرکزی موضوع لسانیات اور ادبی نظرئے کے درمیان رشتہ نیز اسلوبیاتی مطالعات کا مستقبل تھا۔ اس کے علاوہ اسلوب کیا ہے؟ اسلوبی خصائص کس طرح ظہور پذیر ہوتے ہیں؟ کیا لسانیات ادبی اسلوب کی توضیح کے لئے کافی ہے؟ کیا اسلوبیات محض لسانیات کا ایک شعبہ ہے؟ وغیرہ سوالات بھی اٹھائے گئے اور ایک مخصوص صنفِ ادب کے اسلوب، ایک مخصوص عہد کے اسلوب اور ایک مخصوص منصف کے اسلوب سے بھی بحث کی گئی اور تجزیے پیش کئے گئے۔ اس سمپوزیم میں پیش کئے جانے والے مقالات اور ان پر ہونے والی بحثوں کو سیمور چیٹمن نے یکجا کر کے کتابی شکل میں Literary Style:A Symposium کے نام سے شایع کر دیا ہے (۳)

زبان و ادب کے باہمی رشتوں، نیز مطالعہ اور اسلوبیات پر اس وقت سے لے کر اب تک کئی اور مذاکرے اور کانفرنسیں مختلف ممالک میں منعقد ہو چکی ہیں اور ان موضوعات و مسائل پر متعدد امریکی اور یورپی عالموں نے سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا ہے اور نظریہ سازی کے فرائض انجام دئے ہیں۔ ایسے عالموں میں ٹامس اے۔ سیبیوک، روجر فاؤلر، رولاں ویلز، آر کی بالڈ اے، ہل سیموئل آر لیبو، جیوفری لیچ، ڈیل۔ ہائمز، ایم۔ اے۔ کے، ہیلیڈ، رچرڈ اے سیئس، سیمور چیٹمن، نیلیز ایرک انکوسٹ، ڈونلڈ سی۔ فریمن وغیرہ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے چند عالموں کے اسلوبیاتی نظریات کو یہاں تفصیل کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے:۔

(۱) نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist)

نلز ایرک انکوسٹ آبو اکادمی (فن لینڈ کی سویڈش بولنے والوں کی یونیورسٹی) میں انگریزی زبان و ادب کے ڈانر پروفیسر (Donner Professor) تھے۔ یہ اس اکادمی کے ریکٹر بھی رہ چکے ہیں۔ انھوں نے لسانیات اور ادبی موضوعات پر کثرت سے لکھا ہے۔ انکوسٹ Linguistics and Style کے جو ۱۹۶۴ء میں لندن سے شایع ہوئی، جزوی مصنف ہیں۔ انھوں نے نظریۂ اسلوب پر برسوں کام کیا ہے۔

انکوسٹ نے اپنے مونو گراف (۴) "On Defining Style" میں اسلوب کی ان تمام تعریفوں سے بحث کی ہے جو شاعر و ادیب، مفکر و دانشور نقاد اور ادبی اسکالر وقتاً فوقتاً پیش کرتے رہے ہیں۔ ان کے خیال میں اسلوب کو کبھی مصنف کے زاویۂ نظر سے دیکھا گیا ہے تو کبھی اسے قاری کے تاثرات پر مبنی قرار دیا گیا ہے اور کبھی اسے متن یا ادبی فن پارے کی خصوصیات کی معروضی چھان بین سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ان تمام تعریضوں کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد انکوسٹ نے زبان کے حوالے سے اسلوب کی دو مفصل تعریفیں بیان کی ہیں:

(الف) انکوسٹ کے نزدیک اسلوب کی پہلی تعریف وہ ہے جس میں اسلوب کو 'متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب' (The choice between alternative expressions) کہا گیا ہے۔ انکوسٹ کا خیال ہے کہ اسلوب کی تشکیل اس وقت عمل میں آتی ہے جب متبادل اظہاری شکلوں کے درمیان انتخاب سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ انتخاب لسانی سطح پر ہوتا ہے اور قواعد کے دائرے میں رہ کر کیا جاتا ہے۔ اسی لئے یہ قواعدی انتخاب (Grammatical Choice) بھی ہوتا ہے۔ قواعدی انتخاب اسلوبیاتی انتخاب (Stylistic Choice) بھی ہو سکتا ہے اور غیر اسلوبیاتی انتخاب (Non-stylistic choice) بھی۔

جب دو مختلف المعنیٰ الفاظ کے درمیان انتخابی عمل پیش آتا ہے تو یہ غیر اسلوبیاتی انتخاب کہلاتا ہے۔ انکوسٹ نے یہ بات ذیل کی دو مثالوں سے واضح کی ہے:۔

۱- It is pouring.

۲- It is drizzling.

یہاں دو الفاظ pouring اور drizzling دو الگ الگ معنی بیان کرتے ہیں، اس لئے یہ اگرچہ قواعدی انتخاب ہے، لیکن غیر اسلوبیاتی انتخاب کہلائے گا۔ قواعدی انتخاب، اسلوبیاتی انتخاب اس وقت کہلاتا ہے جب دو ہم معنیٰ یا متحد المعنیٰ الفاظ کے درمیان انتخابی عمل میں پیش آتا ہے، مثلاً:

۱- He is a fine man.

۲- He is a nice chap.

یہاں fine man اور nice chap کے درمیان انتخاب اسلوبیاتی انتخاب کہلائے گا کیونکہ یہ دونوں معنی کے اعتبار سے ایک ہیں۔

اردو میں اسلوبیاتی اور غیر اسلوبیاتی انتخاب لفظی کو ذیل کے تین جملوں کی مدد سے بخوبی واضح کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ آفتاب طلوع ہوتے ہی ہر طرف روشنی پھیل گئی۔

۲۔ آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی چھا گئی۔

۳۔ سورج ڈوبتے ہی ہر طرف اندھیرا چھا گیا۔

ان مثالوں میں جملہ نمبر (۱) اور (۲) کو غیر اسلوبیاتی انتخاب کہیں گے اور جملہ نمبر (۲) اور (۳) کو اسلوبیاتی انتخاب قرار دیں گے۔ کیوں کہ آخر الذکر دونوں جملے اگرچہ لسانیاتی ساخت کے اعتبار سے جداگانہ ہیں، لیکن بہ اعتبارِ معنیٰ یکساں نظر آتے ہیں۔ لسانیاتی ساخت کے اعتبار سے دونوں جملوں کے درمیان فرق کو یوں واضح کیا جاسکتا ہے:۔

دونوں جملوں کی لسانیاتی ساخت

جملہ نمبر (۲)	جملہ نمبر (۳)
آفتاب (فارسی)	سورج (تدبھو)
غروب ہونا (فعلِ مرکّب)	ڈوبنا (سادہ فعل)
طرف	سو
تاریکی (فارسی/مؤنّث)	اندھیرا (تدبھو/ مذکّر)
چھا گیا (فعلِ مذکّر)	چھا گئی (فعلِ مؤنّث)

مذکورہ دونوں جملوں کے ہر زمرے کے الفاظ اگرچہ لسانیاتی ساخت کے اعتبار سے جداگانہ ہیں، لیکن ان کے معنیٰ ایک ہیں۔ یعنی ان میں ترادفی رشتہ (Synonymic Relation ship) پایا جاتا ہے۔ بالفاظِ دیگر یہ مترادف الفاظ ہیں جو معنیٰ کے فرق کو نہیں بلکہ معنیاتی وحدت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ادبی سطح پر اس نوع کے لسانی تباین (Language Variations) سے اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے۔

اردو شعر و ادب میں اسلوبیاتی انتخاب کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔ اکثر دو شاعروں کے خیالات میں مطابقت ہوتی ہے۔ لیکن ان کے لسانی اظہار میں فرق پایا جاتا ہے۔ یہی فرق دونوں شاعروں کے درمیان اسلوب کا فرق یا اسلوبیاتی امتیاز بن جاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر شاعر کی شناخت اس کے اسلوب کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ شیخ امام بخش ناسخ کا ایک شعر ہے:

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

ناسخ نے اس شعر میں جو بات کہی ہے تقریباً وہی بات غالب نے اپنے اس شعر میں دوسرے انداز سے کہہ دی ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

یہ دونوں اشعار مفہوم اور مضمون کے اعتبار سے تقریباً یکساں ہیں، لیکن ناسخ اور غالب کے کہنے کے انداز میں یعنی ان کے لسانی اظہار میں فرق ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہی فرق دونوں شاعروں کے درمیان یا دونوں اشعار کے درمیان اسلوب کا فرق بن جاتا ہے۔

اسی طرح میر تقی اور غالب کے بعض اشعار میں خیالات کی ہم آہنگی اور مفہوم کی مطابقت پائی جاتی ہے لیکن لسانی اظہار میں فرق کی وجہ سے دونوں کا اسلوب جداگانہ ہے، مثلاً میر کا ایک شعر ہے:

کون کہتا ہے نہ غیروں پہ تم امداد کرو
ہم فراموش ہوؤں کو بھی کبھی یاد کرو

غالب نے اسی مضمون کو یوں باندھا ہے:

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

انکوسٹ نے یہ بات واضح کر دی ہے کہ اسلوبیاتی انتخاب صرف الفاظ کی ہی سطح پر واقع نہیں ہوتا بلکہ صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور فقروں اور جملوں نیز عبارت کی سطح پر بھی اسلوبیاتی انتخابات کی مثالیں پائی جاتی ہیں:۔

(۱) صوتی سطح: صوتی سطح پر دو مصمتوں (Consonantis) یا دو مصوتوں (Vowels) کے درمیان انتخاب جو معنی کی تبدیلی کا سبب نہ ہو، اسلوبیاتی انتخاب قرار پا سکتا ہے۔ اس ضمن میں ذیل کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

- ب اور پ کے درمیان انتخاب، مثلاً بادشاہ/پادشاہ۔
- د اور ذ کے درمیان انتخاب، مثلاً، اُستاد/استاذ۔
- پ اور ف کے درمیان انتخاب، مثلاً، سپید/سفید۔
- مختصر اور طویل مصوتوں کے درمیان انتخاب، مثلاً، نگہ/نگاہ: مہ/ماہ؛ گنہ/گناہ، رہ/راہ، سیہ/سیاہ، خموش /خاموش وغیرہ۔

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے غالب

خاموش ہے چاندنی قمر کی شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی اقبال

(۲) قواعدی سطح: صوتی سطح کے علاوہ اردو میں قواعدی سطح پر بھی اسلوبیاتی انتخاب کی بے شمار مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- فعلی شکلیں: آیئے/ آئیں؛ بیٹھئے/ بیٹھیں؛ فرمایئے/فرمائیں؛ پوچھو ہو/پوچھتے ہو؛ آوے/آئے، آئے ہے /آتا ہے؛ جلے ہے/جلتا ہے، وغیرہ۔

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو (میر)

جلے ہے دیکھ کے بالینِ یار پر مجھ کو (غالب)

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے (غالب)

آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا غالب (غالب)

- تراکیب لفظی: حسن ظاہری/ظاہر حسن؛ لشکر شاہی/شاہی لشکر؛ ابرِ سیاہ/سیاہ ابر؛ وجہِ خاص/خاص وجہ؛ آہِ سرد/سرد آہ، نشۂ دولت/دولت کا نشہ؛ تازگیِ خیال/ خیال کی تازگی؛ باعثِ فخر/فخر کا باعث، شب و روز /رات دن، نشیب و فراز/اُتار چڑھاؤ، بود و باش/رہن سہن وغیرہ

- نحوی ساخت و ترتیب: ان کی آمد پر/ان کی تشریف آوری پر، 'شروع قصے کا' (باغ و بہار، سرگزشت آزاد بخت پادشاہ کی، (باغ و بہار) : 'رہائی طلسم سے اس سے گرفتارِ محبت کی، (فسانہ عجائب) وغیرہ۔

(۳) کلامیہ کی سطح: اسلوبیاتی انتخاب نہ صرف آوازوں، لفظوں فقروں اور جملوں نیز دیگر اجزائے کلام پر مشتمل ہوتا ہے بلکہ جملوں سے بڑی اکائی یعنی Discourse نیز عبارت کی سطح پر بھی اس کی مثالیں پائی جاتی ہیں۔ اس کی ایک عمدہ مثال مرزا رجب علی بیگ سرور کی کتاب فسانۂ عجائب میں دیکھنے کو ملتی ہے جہاں رات کے خاتمے کے بعد صبح کی آمد کا منظر ایک طویل عبارت میں یوں بیان کیا گیا ہے:

''جس وقت زاغِ شب نے بیضہ ہائے انجم آشیانۂ مغرب میں چھپائے اور صیادانِ سحر خیز دام بر دوش آئے اور سیمرغِ زریں جناح، طلا بال غیرتِ لعلِ قفسِ مشرق سے جلوہ افروز ہوا یعنی شب گزری روز ہوا۔''

اسی مفہوم کو اسماعیل میرٹھی نے بالکل سیدھے سیدھے سادے انداز میں یوں ادا کیا ہے، ع:

رات گزری نور کا تڑکا ہوا

یہاں اظہار کے دونوں پیرایوں میں اسلوب کا فرق نہایت واضح ہے۔

(ب) انکوسٹ نے اسلوب کی دوسری تعریف 'نارم سے انحراف' (Deviation from a norm) کی حیثیت سے کی ہے۔ نارم (Norm) سے یہاں زبان کے تسلیم شدہ اور مروجہ اصول و ضوابط مراد لئے جاتے ہیں۔ جن کی خلاف ورزی کو 'انحراف' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ عام زبان ایک مقررہ ڈگر پر چلتی ہے اور بندھے ٹکے اصولوں پر کام کرتی ہے۔ اسی زبان کو جب کوئی شاعر یا ادیب اپنے تصرف میں لاتا ہے تو وہ اس میں انوکھا پن پیدا کرتا ہے اور نئے لہجے، نئے پیرایۂ بیان اور نئے طرزِ اظہار کی تلاش میں وہ نئے نئے لسانی سانچے، پیٹرن اور تلازمات تشکیل دیتا ہے اور زبان میں تراش خراش کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ سے بھی کام لیتا ہے۔ اظہار کی جدتیں، تنوع اور نئے لسانی تجربے نیز تصرفات زبان کو ایک نہج پر قائم نہیں رہنے دیتے جن کی وجہ سے زبان اپنی مروجہ ڈگر سے ہٹ جاتی ہے۔ زبان میں تصرف کے اسی عمل کو لسانی انحراف قرار دیا گیا ہے جو 'نئی زبان' کی تشکیل میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ اسی انحراف کی وجہ سے زبان میں تازگی، ندرت اور امتیازی خصوصیات پیدا ہوتی ہیں۔ لسانی نارم سے انحراف کو لسانی امتیازات یا اسلوبی خصائص (Style-features) کہنا بیجا نہ ہوگا۔

اسلوبیاتی انتخاب کی طرح نارم سے انحراف کی بھی کئی لسانی سطحیں ہیں، لیکن سب سے نمایاں اور دلکش انحراف وہ ہوتا ہے جو زبان کے سلسلے میں انتخابی ضابطوں (Selectional Rules) کو نہ ماننے اور انتخابی پابندیوں (Selectional Restrictions) کی خلاف ورزی کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ انحراف نہ صرف اسلوب کی تشکیل کا سبب بنتا ہے بلکہ اسلوب میں ندرت، تازگی اور جدت بھی پیدا کرتا ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر ضروری ہے کہ انحراف سے نہ تو غیر معیاری، بے قاعدہ یا بگڑی ہوئی زبان مراد ہے اور نہ ہی اصول و قواعدِ زبان کی شکست و ریخت اس کی منشا ہے، بلکہ انحراف سے یہاں متن (Text) کی وہ خصوصیات مراد ہیں جو زبان میں محض جدت و تصرف اور ایجاد و اختراع یا پیرایۂ اظہار کے نئے سانچوں کے طور پر معرضِ وجود میں آتی ہیں اور جن کا استعمال ایک متن (یا ادبی فن پارے) کو دوسرے متن سے یا ایک مصنف کو دوسرے مصنف سے ایک دور کے ادب کو دوسرے دور کے ادب سے

ممیّز و ممتاز کر دیتا ہے۔ انکوسٹ کا خیال ہے کہ جب دو متون میں نارم سے انحراف کی بنیاد پر فرق پایا جائے تو دونوں متون کا اسلوب جداگانہ ہو گا۔ (۵)

اردو شعر و ادب میں لسانی نارم سے انحراف اور انتخابی ضابطوں اور پابندیوں کی خلاف ورزی کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔ ایسی چند مثالوں کا ذکر یہاں بیجا نہ ہو گا۔

(۱) ''رات'' ایک ہندی نژاد لفظ ہے۔ اردو میں اس کی جمع فاعلی حالت میں راتیں اور مفعولی میں راتوں تشکیل دی جاتی ہے۔ اردو میں رات کے لئے فارسی ''شب'' کا استعمال بھی پایا جاتا ہے، لیکن اردو قاعدے کے مطابق بنائی گئی اس کی جمع ''شبیں'' اردو میں مستعمل نہیں ہے۔ لیکن انور شعور نے اس لسانی نارم سے انحراف کرتے ہوئے اپنی غزل کے ایک شعر میں ''شبیں کا استعمال کیا ہے:

تمھارے ساتھ گزاری ہوئی شبیں اب تک
مجھے جگائے ہوئے ہیں، شبیں ہی ایسی تھیں

(۲) اردو میں لفظ ''پانی'' اسمِ واحد کے طور پر ہی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً پانی برس رہا ہے، مجھے پانی پلا دو، ہر جگہ پانی ہی پانی ہے، وغیرہ۔ اردو محاوروں میں بھی پانی ہی مستعمل ہے، مثلاً، شرم سے پانی پانی ہونا۔ لیکن اکثر نئے شاعروں نے اس لفظ کی جمع بنائی ہے اور اپنے اشعار میں ''پانیوں'' باندھا ہے جو لسانی نارم سے انحراف ہے۔ مثال کے طور پر صبا اکرام کا یہ شعر دیکھئے:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
کبھی جو سطح پہ آئے تو ڈوب جاؤ گے

(۳) اردو کے جو فعلی مادے ''الف'' یا ''واؤ'' پر ختم ہوتے ہیں ان کا فعلِ مستقبل کا صیغہ بناتے وقت ''گا'' یا ''گی'' لگانے سے پہلے ''ئے'' کا اضافہ کیا جاتا ہے۔، مثلاً جائے گا، جائے گی، یا سوئے گا، سوئے گی، لیکن فعل مادے ''ہو'' کے ساتھ ''گا'' لگانے سے پہلے ''ئے کا اضافہ نہیں کیا جاتا، مثلاً ہو گا۔ مظفر حنفی نے اس لسانی نارم سے انحراف کرتے ہوئے اپنی ایک غزل کی ردیف ''ہوئے گا'' قائم کی ہے:

پھر سنا جاتا ہے نخلستان صحرا ہوئے گا
کانپتا بیٹھا ہے دیوانہ کہ اب کیا ہوئے گا

اسی غزل کا ایک اور شعر ہے :

اک ستارہ ٹوٹ کر آیا مظفر کی طرف

آپ نے شاید اسے پیغام بھیجا ہوئے گا

(۴) اردو میں مصدر کی علامت ''تا'' ہے جس کا الحاق فعلی مادے (Verbal Root) کے ساتھ ہوتا ہے، مثلاً آنا، جانا، چلنا، کرنا، دونا، وغیرہ۔ لیکن ''ہنر نا اردو'' کا کوئی مصدر نہیں ہے کیوں کہ علامت مصدر ''نا'' حذف کرکے دینے کے بعد جو چیز باقی بچتی ہے وہ اسم ہے، یعنی ''ہیز'' اردو کا عام قاعدہ یہ ہے کہ علامتِ مصدر حذف کر دینے کے بعد فعلی مادہ باقی رہ جاتا ہے مثلاً ''چلنا'' جو مصدر ہے اگر اس میں سے ''نا'' حذف کر دیں تو ''چل'' باقی بچے گا جو فعلی مادہ ہے۔

عادل منصوری نے یہ جدت پیدا کی ہے کہ لفظ ''ہنر'' (جو اسم ہے) میں ''نا'' لگا کر مصدر ''ہنر نا'' بنالیا پھر کرتا ہوا مرتا ہوا کے پیٹرن پر ہنرتا ہوا بنا لیا جو لسانی نارم سے انحراف ہے۔ ان کی ایک غزل کا یہ شعر دیکھئے :۔

تو داد اگر نہ دے، نہ سہی، گالیاں سہی

اپنا بھی کوئی عیب ہنرتا ہوا سا ہو

اس غزل کا مطلع یوں ہے :

پہلو کے آر پار گزرتا ہوا سا ہو

اک شخص آئینے میں اترتا ہوا سا ہو

(۵) اردو میں فعل ''اگنا'' اور اس کے مشتقات کا استعمال بالعموم سبزہ، بودہ یا دیگر نباتی اشیا کے زمین سے بتدریج نمودار ہونے کے لئے کیا جاتا ہے۔ اسی طرح لفظ ''چاند'' کے لئے نکلنا، ڈوبنا، چھپنا، وغیرہ الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں۔ لیکن مظفر حنفی نے اپنی ایک غزل کے مطلع میں چاند کے ساتھ اگنا کا فعلی صیغہ استعمال کیا ہے جو معنیاتی بے قاعدگی (Semantic Anomaly) کا مظہر ہے اور جس سے انتخابی ضابطے اور پابندی کی خلاف ورزی ہوتی ہے۔ جب چاند کا انتخاب کر لیا گیا تو اس کے بعد افقی سطح (Syntagmatic Level) پر دوسرے لفظ کے انتخاب میں متکلم پر بعض پابندی عائد ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظ کا انتخاب وہ کلّیہ اپنی مرضی سے نہیں کر سکتا۔ اسے بہت سی باتوں مثلاً قواعد، معنیاتی مطابقت اور روز مرہ وغیرہ کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ مثلاً اگر کلام کی ابتدا میں لفظ ''لڑکا'' آیا ہے تو اس کے ساتھ فعل آیا، آتا ہے، آیا گیا وغیرہ ہی استعمال ہوگا۔ کیوں کہ لفظ لڑکا کا انتخاب متکلم کو اس بات پر مجبور کرتا ہے اور اس امر کا

پابند بناتا ہے کہ فعلِ مذکر استعمال کرے۔ اس انتخابی پابندی کو قواعدی مطابقت کا نام دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں کلام میں انتخابِ لفظی معنیاتی مطابقت کا بھی حامل ہونا ضروری ہے۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ لڑکی روئی یا لڑکی ہنس دی، تو یہاں قواعدی مطابقت کے علاوہ معنیاتی مطابقت بھی پائی جاتی ہے اور انتخابی ضابطوں کی پوری پوری پابندی کی گئی ہے۔ لیکن اگر یہ کہا جائے کہ کرسی روئی یا کرسی ہنس دی یا ماچس کی ڈبیا نے سیب کھا لیا تو یہاں اگرچہ قواعدی مطابقت موجود ہے لیکن معنیاتی مطابقت کا خیال نہیں رکھا گیا۔ اس لئے اہلِ زبان کے نزدیک یہ تینوں جملے قابل قبول نہ ہوگے اور مبہم (Ambiguous) تصور کئے جائیں گے۔ ان جملوں میں انتخابی پابندی کی صریحاً خلاف ورزی کی گئی ہے۔ کیوں کہ رونا اور ہنسنا دونوں انسانی جبلتیں ہیں جو غیر ذی روح اشیاء سے منسوب نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کرسی روئی، کرسی ہنس دی، یا ماچس کی ڈبیا نے سیب کھا لیا وغیرہ جملوں میں معنیاتی مطابقت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے اور انتخابی ضابطے اور پابندی خلاف ورزی کی گئی ہے لیکن شاعری میں اس قسم کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں جاتی ہیں جہاں معنیاتی مطابقت سے کام نہ لیا گیا ہو اور انتخابی ضابطوں کی خلاف ورزی کی گئی ہو۔ اس ضمن میں مظفر حنفی کے جس شعر کا ذکر اوپر کیا گیا تھا، یہ ہے:

چاند اُگا ہے، پروا سنکی، چلنا ہے تو چل
مہکا نے پھلواری من کی، چلنا ہے تو چل

یہاں ''چاند'' کے ساتھ ''اگا'' کا استعمال لسانی نارم سے انحراف ہے۔

(٦) اردو میں ''نے'' کا استعمال علامتِ فاعلی کے طور پر ہوتا ہے، مثلاً میں نے کھانا کھایا، تم نے کتاب پڑھی، اس نے اخبار خریدا، وغیرہ۔ لیکن بعض شاعروں نے ''نے'' کے استعمال میں اس لسانی نارم سے انحراف کیا۔ مثلاً شہزاد احمد کی غزل یہ شعر دیکھئے:

سورج سے کہو یہیں ٹھہر جائے
ہم نے سائے کو ناپنا ہے

(۲) ڈیل ایچ۔ ہائمز (Dell H. Hymes)

ڈیل ایچ ہائمز نے اعلیٰ تعلیم امریکہ کی انڈیانا یونیورسٹی میں پائی۔ وہ ادب، بشریات اور لسانیات تینوں علوم کے طالب علم رہے انہوں نے کچھ دنوں تک ہارورڈ یونیورسٹی میں سماجی بشریات کے اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے کام کیا۔ کچھ

عرصے تک وہ ورجینیا یونیورسٹی میں بشریات اور انگریزی کے پروفیسر کے عہدے پر فائز رہے۔ ہائمز کی دلچسپی بشریات کے علاوہ اسلوبیات اور سماجی لسانیات سے بھی ہے۔ ان علوم میں ان کے کارنامے قابلِ قدر ہیں۔

اسلوبیات کے میدان میں ڈیل ہائمز کا نام اس وقت مشہور ہوجب ۱۹۶۰ء میں ان کا معرکتہ الآرا مقالہ (٦) "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets" شائع ہوا۔ اس مقالے میں ہائمز نے بیس انگریزی سانٹس (دس ورڈزورتھ کی اور دس کیٹس کی) صوتیاتی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس تجزیے سے انہوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ صوت و معنی کے درمیان ایک باہمی رشتہ پایا جاتا ہے جو صوتی رمزیت (Sound Symbolism) کی شکل شاعر میں پورے طور پر آشکار ہوتا ہے۔ چھوٹی چھوٹی نظموں (جیسے ورڈزورتھ اور کیٹس سانیٹس) میں پائی جانے والی غالب یا کثیر الوقوع آوازیں صوتئے (Phonemes=) نظم کے مجموعی تاثر کی پورے طور پر عکاسی کرتی ہیں۔ ڈیل ہائمز کے صوتیاتی تجزیے کا طریقۂ کار یہ ہے:

(۱) سب سے پہلے نظم کا انتخاب (نظم چھوٹی ہو جس میں لریکل (Lyrical) شاعری کی خصوصیات پائی جاتی ہوں) کیا جاتا ہے۔

(۲) نظم کو صوتیاتی تحریر (Phonetic Writing) کا جامہ پہنایا جاتا ہے۔

(۳) نظم میں پائے جانے والے صوتیوں (Phonemes) یعنی مصمتوں اور مصوتوں (Consonants and Vowels) کی الگ الگ فہرست تیار کی جاتی ہے اور ہر صوتئے کے سامنے تجزیہ نظم میں اس کی تعداد وقوع درج کی جاتی ہے۔

(۴) مصمتوں اور مصوتوں کی دونوں فہرستوں میں سے غالب یا کثیر الوقوع (High-ranking) کو چھانٹا جاتا ہے اور ان کی ایک مشترکہ فہرست اس طرح تیار کی جاتی ہے کہ جو صوتیہ سب سے زیادہ بار استعمال ہوا ہے وہ سب سے اوپر درج کیا جاتا ہے اس کے بعد دوسرا پھر تیسرا پھر دیگر کثیر الوقوع صوتئے درج کئے جاتے ہیں۔

(۵) غالب یا کثیر الوقوع صوتیوں کی مدد سے ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دینا جاتا ہے جو زیر تجزیہ نظم میں استعمال ہوا ہو۔ اگر یہ لفظ اس نظم کے مجموعی تاثر اور Theme کو بیان کرتا ہے تو اسے تجمعی لفظ (Summative Word) کہیں گے۔ تجمعی لفظ میں تین خصوصیات کا پایا جانا لازمی ہیں:

صوتی سطح پر یہ لفظ زیرِ تجزیہ کی کثیر الوقوع آوازوں سے مل کر بنا ہو۔

اس لفظ کا استعمال زیرِ تجزیہ نظم میں ہوا ہو۔

معنیاتی سطح پر یہ لفظ اس نظم کے مجموعی تاثر اور Theme کو پیش کرتا ہو۔
اگر تجمعی لفظ زیرِ تجزیہ نظم میں مناسب مقام پر ہو واقع ہوا ہے تو اسے کلیدی لفظ (Key Word) بھی کہہ سکتے ہیں۔

(٦) نظم کی غالب کی آوازوں کا جن سے تجمعی لفظ کی تشکیل عمل میں آتی ہے، نظم کے بنیادی خیال اور مجموعی تاثر سے رشتہ قائم کیا جاتا ہے، یعنی صوتی رمزیت کے امکانات کا پتا لگایا جاتا اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ صوت و معنی نظم میں کس طرح یا ہمہ گیر ہوتے ہیں۔ اردو میں ڈیل ہائمز کے اس صوتیاتی تجزیے کے طریقۂ کار کا اطلاق سب سے پہلے راقم الحروف نے اقبال اور فیض کی دو نظموں پر کیا۔ ان دونوں نظموں کا عنوان ''تنہائی'' (٧)

فیض کی نظم تنہائی داخلی انداز کی ایک خوبصورت نظم ہے جو یوں شروع ہوتی ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں
راہ رَو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا

اس نظم کے صوتیاتی تجزیہ سے جو کثیر الوقوع صوتیے (مصمتے اور مصوتے) برآمد ہوئے انہیں ترتیب دینے پر ''کوئی نہیں آئے گا'' کی تشکیل عمل میں آئی۔ یہ تجمعی (Summative) فقرہ اگر صوتیاتی سطح پر فیض کی نظم ''تنہائی'' کے کثیر الوقوع صوتیوں (مصمتی اور مصوتی آوازوں) سے مل کر بنا ہے تو معنیاتی سطح پر یہ اس نظم کے مرکزی خیال اور مجموعی تاثر کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ فیض کی اس نظم میں مایوسی، ناامیدی، اداسی شکستہ دلی اور حزن و ملال جن کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے وہ تمام کیفیات اس چھوٹے سے فقرے میں مجتمع ہو گئی ہیں۔ اسی لئے یہ فقرہ نظم کے مرکزی خیال کو بڑی خوبی کے ساتھ (Sum up) کرتا ہے اور نظم کے آخر میں نہایت موزوں مقام پر واقع ہوا ہے، ع:

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

اقبال کی جس نظم کے صوتیاتی تجزیے کا ذکر اوپر کیا گیا ہے اس کا عنوان بھی ''تنہائی'' ہے، لیکن یہ ایک بالکل دوسرے موڈ کو ظاہر کرتی ہے۔ اس میں جن خارجی اشیاء اور مظاہر کا ذکر آیا ہے وہ مناظرِ سے تعلق رکھتے ہیں، مثلاً شب، انجم، آسمان، چاند، دشت، دریا، کہسار، وغیرہ نظم کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا
انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا

اور نظم ختم ہوتی اس شعر پر:

کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل

قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

اس نظم کے غالب یا کثیر الوقوع صوتیوں (آوازوں) کی ترتیب سے جو تجمعی لفظ تشکیل پاتا ہے وہ ''تنہائیِ شب'' ہے یہ ایک مرکب لفظ اور صوتیاتی سطح پر نظم کی غالب آوازوں سے مل کر بنا ہے۔ نیز معنیاتی سطح پر یہ نظم کے مفہوم کو بڑی خوبی کے ساتھ واضح کرتا ہے۔

ڈیل ہائمنر کے اس صوتیاتی تجزئے کے طریقۂ کار کا اطلاق پروفیسر مسعود حسین خاں بھی اقبال کی دو نظموں ''ایک شام'' اور ''حقیقتِ حسن'' کے صوتیاتی تجزیوں پر کیا ہے۔ یہ دونوں تجزیے ان کی کتاب ''اقبال کی نظری و عملی شعریات'' (۸) میں شامل ہیں۔ ان تجزیوں کے بارے میں وہ لکھتے ہیں :

> ''خود میں نے اقبال کی دو نظموں ''ایک شام'' اور ''حقیقت حسن'' کا صوتیاتی تجزیہ ' اقبال کی نظری و عملی شعریات ' میں پیش کیا اور ڈیل ہائمنر کے انداز میں اس کی تجمعی (Summative) لفظ کا تعین پہلی نظم میں ''خاموش'' اور دوسری ی میں ''حسن'' کیا (۹)

ڈیل ہائمنر صوت و معنی کے باہمی رشتے یا صوتی رمزیت پر زور دیتا ہے اور نظم کے مجموعی صوتی تاثر کو نظم کے مفہوم سے اس طرح مربوط کرتا ہے کہ نظم کی صوتی کلیت اس کے اندر چھپے ہوئے مفہوم کو بالکل واضح کر دیتی ہے۔ ڈیل ہائمنر کے خیال میں کسی بھی لریکل نظم میں کوئی ایسا لفظ یا فقرہ ضرور موجود ہوتا ہے۔ جس کے عناصرِ ترکیبی میں صوتی سطح پر ایسی تمام آوازیں شامل ہوتی ہیں جن کا استعمال اس نظم میں بالمقابل دوسری آوازوں کے کثرت سے ہوتا ہے اور جو اس نظم کی غالب یا کثیر الوقوع آوازیں ہوتی ہیں۔ معنیاتی سطح پر یہی لفظ نظم کے نفسِ مضمون یا اس کے بنیادی خیال اور مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔

(۳) رولاں ویلز (Rulon Wells)

رولاں ویلز نے امریکہ کی یونیورسٹی آف اوٹا میں تعلیم پائی۔ پی، ایچ، ڈی کی ڈگری ہارورڈ یونیورسٹی سے حاصل کی۔ کچھ دنوں پنسلوانیا یونیورسٹی میں درس و تدریس کے فرائض انجام دینے کے بعد وہ ییل یونیورسٹی میں لسانیات کے ایسوسی ایٹ پروفیسر پھر پروفیسر مقرر ہوئے۔ رولاں ویلز ماہرِ لسانیات و اسلوبیات ہونے کے ساتھ ساتھ ماہرِ ہندیات بھی ہیں۔ انھیں انڈک زبانوں، ویدوں، اپنشدوں، نیز یہاں کے فلسفے سے گہری دلچسپی رہی ہے۔ تقابلی ہند یورپی لسانیات اور فائلالوجی بھی ان کی دلچسپی کا خاص میدان ہے

اسلوبیات کے ضمن میں اسمیہ اور فعلیہ رولاں ویلز کی دلچسپی کا خاص موضوع رہا ہے۔ انھوں نے اپنے گراں قدر مقالے (۱۰) "Nominal and Verbal Style" میں انگریزی زبان کے حوالے سے اسمیت اور فعلیت کا نظریہ پیش کیا ہے۔ ان کے خیال میں کسی مصنف کے اسلوب کا تجزیہ اسمیہ اور فعلیہ طرزِ اظہار کے حوالے سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ اسمیہ اسلوب میں اسم کو فعل پر، اور فعلیہ اسلوب میں فعل کو اسم پر ترجیح دی جاتی ہے۔ کسی مصنف کے یہاں اسمیہ اور فعلیہ دونوں اسالیب مل سکتے ہیں اور ایک بات جو اسمیہ اسلوب میں کہی گئی فعلیہ اسلوب میں بھی کہی جا سکتی ہے یا جو بات فعلیہ اسلوب میں کہی گئی اسے اسمیہ اسلوب میں بھی کہہ سکتے ہیں۔ کسی مصنف کے یہاں اسلوبیاتی امتیاز اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ایک اسلوب کو دوسرے اسلوب پر ترجیح دی جاتی ہے۔ اگر سچ پوچھا جائے تو لسانی ترجیحات ہی اسلوبیات امتیاز کا سبب بنتی ہیں۔

رولاں ویلز کے تجزئے کے مطابق بہ حیثیتِ مجموعی انگریزی زبان میں فعلیہ اسلوب کو اسمیہ اسلوب پر ترجیح دی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی میں اسمیہ اسلوب کے مقابلے میں فعلیہ اسلوب کی طرف جھکاؤ زیادہ ہے۔ رولاں ویلز کا یہ بھی خیال ہے کے انگریزی کے اسمیہ جملے، فعلیہ جملوں کے مقابلے میں طویل ہوتے ہیں، کیوں کہ انگریزی میں بہت سے اسم فعلی مادوں سے مشتق ہیں جن میں لاحقہ ہوتا ہے، مثلاً جب ہم ذیل کے دو فقروں کو دیکھتے ہیں:

۱. When we arrive

۲. At the time of our arrival

تو میں پتا چلتا ہے کہ پہلا فقرہ فعلیہ ہے جب کہ دوسرا اسمیہ فقرہ ہے اور فعلیہ فقرے کے مقابلے میں طویل ہے۔ پہلے فقرے میں حروف اور الفاظ نیز الفاظ کے درمیان وقفوں کی تعداد کم ہے۔ جب کہ دوسرے فقرے میں حروف، الفاظ اور ان کے درمیان وقفے نسبتاً زیادہ ہیں۔ رولاں ویلز نے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب کے درمیان فرق کو محض اسم اور فعل کے امتیاز تک محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ان دونوں اسالیب کے درمیان امتیازات کو جملوں کے طول جملوں میں فقروں کی تعداد نیز دیگر صرفی و نحوی خصوصیات کے حوالے سے بھی پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً فعلیہ اسلوب کا ایک امتیاز یہ ہے کہ اس میں کسی بات کے اظہار کے لئے بعض دو فقرے (Clauses) استعمال کئے جاتے ہیں، جب کہ وہی بات اسمیہ اسلوب میں ایک فقرے (جس میں صرف ایک فعل ہوتا ہے) میں ادا کی جا سکتی ہے، مثلاً:۔

۱. If the does that will be sorry.

۲. In the event of his doing that, he will be sorry.

اردو میں پروفیسر گوپی چند نارنگ پہلے اسکالر ہیں جنھوں نے نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں اقبال کے کلام کا مطالعہ و تجزیہ پیش کیا ہے (۱۱) اسمیت اور فعلیت کو انھوں نے کلامِ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کا ایک ''پہلو'' قرار دیا ہے۔ وہ ''مسجد قرطبہ'' ''ذوق و شوق'' اور دیگر نظموں کے صرفی و نحوی تجزیوں سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اقبال کے کلام میں فعلیت (Verbalization) کی طرف جھکاؤ زیادہ ہے۔ ''مسجدِ قرطبہ'' کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ اس کے پہلے دوسرے تیسرے اور پانچویں بند میں اسمیت (Nominalization) کا انداز ہے، جب کہ چوتھے اور چھٹے بند میں افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتویں بند میں افعال کی تعداد اور زیادہ ہو گئی ہے اور نظم کے آخری بند کے ''ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے۔'' زیر تجزیہ نظم ''مسجد قرطبہ'' کے پہلے بند کے ابتدائی تین مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں ایک فعل بھی استعمال نہیں ہوا ہے:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات

سلسلۂ روز و شب، اصل حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب، تارِ حریر دو رنگ

اس نظم کا آخری بند بقولِ گوپی چند نارنگ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے اور اس کے ہر شعر میں کوئی نہ کوئی فعل ضرور پایا جاتا ہے۔ اس بند کے ابتدائی تین شعر دیکھئے:

وادیِ کہسار میں غرق شفق ہے سحاب

لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

سادہ و پر سوز ہے، دختر دہقاں کا گیت

کشتیِ دل کے لئے سیل ہے عہدِ شباب

آب روان کبیر تیرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

پروفیسر نارنگ کے مطابق فعلیت کی یہی کیفیت ''ذوق و شوق'' میں بھی ملتی ہے۔ کلامِ اقبال میں اسمیت اور فعلیت کے اس تجزئے سے نارنگ صاحب یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ ''اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدید یا امکانات کی کے خطروں کا بھی انہیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لئے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگنائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آ جاتے ہیں۔ ان

کے موضوعی محرکات اور کشاکشِ خیال یعنی Discourse کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی۔" (۱۲)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کلامِ اقبال کے صرفی و نحوی تجزئے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچادی ہے کہ اقبال فعلیت کو اسمیت پر ترجیح دیتے ہیں۔ اس طرح فعلیہ اسلوب کلامِ اقبال کا ایک امتیازی اسلوبیاتی وصف قرار پاتا ہے۔ اس سلسلے میں نارنگ صاحب نے اردو زبان کے مزاج کی روشنی میں اسمیت اور فعلیت کی جس لسانی درک و بصیرت کے ساتھ وضاحت کی ہے وہ قابل تحسین ہے، مثلاً

- اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔
- فعلیت سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے
- فعلیت زیادہ پر تاثیر ہے۔
- بچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق، بچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔
- اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

(۴) جیوفری لیچ (Geoffrey Leech)

جیوفری لیچ ایک ممتاز ماہرِ لسانیات و اسلوبیات ہیں۔ معنیات ان کا خصوصی علمی میدان رہا ہے اس موضوع پر ان کی کتاب Semantics کو علمی دنیا میں پایۂ اعتبار حاصل ہے۔ لیچ کچھ عرصے تک یونیورسٹی کالج لندن میں انگریزی کے لیکچرر اور کمیونی کیشن ریسرچ سینٹر کے اسسٹنٹ سکریٹری کی عہدے پر فائز رہے۔ لنکاسٹر یونیورسٹی میں لسانیات اور جدید انگریزی زبان کے پروفیسر رہ چکے ہیں۔

جیوفری لیچ نے انگریزی شاعر ڈیلن ٹامس (Dylan Thomas) کی نظم "This Bread I Break" کا اسلوبیاتی تجزیہ پیش کرکے عملی اسلوبیات کی ایک بہترین مثال پیش کی ہے۔ (۱۳) اس تجزیے کے ذریعے لیچ نے اپنے اسلوبیاتی نظریے کو بھی واضح کیا ہے۔ لیچ کے نزدیک ادبی متن کے مطالعے کے دو طریقے ہیں۔ ایک طریقہ لسانیاتی توضیح Linguistic Description کہلاتا ہے اور دوسرا طریقہ تنقیدی تشریح (Critical Interpretation) ہے۔ بہ ظاہر یہ دونوں طریقے الگ الگ ہیں لیکن ان میں باہمی رابط پایا جاتا ہے۔ لیچ نے اس تجزیے میں یہ دکھانے کی

کوشش کی ہے کہ کس طرح لسانیاتی توضیح بالواسطہ طور پر تنقیدی تشریح کی مدد کر سکتی ہے۔ کسی ادبی فن پارے میں معنی کی اتنی تہیں اور جہتیں ہوتی ہیں کہ کسی دوسرے Discourse یا کلامیہ میں ان کا تصور تک نہیں کیا جا سکتا۔ گویا ادب پارہ گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتا ہے۔ لیچ نے مذکورہ انگریزی نظم کے حوالے سے ادبی اظہار کی تین خصوصیات کا ذکر کیا ہے جو معنی کی تمام جہات و بعاد کی نمائندگی کرتی ہیں۔ معنی کو لیچ عام مفہوم میں استعمال نہیں کرتا، بلکہ وہ اس سے وسیع معنی مراد لیتا ہے۔ معنی میں وہ ہر طرح کے لسانیاتی انتخاب (Linguistic Choice) کو شامل کرتا ہے۔ خواہ معنیاتی انتخاب ہو یا لغوی، قواعدی اور صوتیاتی۔

ڈیلن ٹامس کی مذکورہ نظم کے تجزیے کے سلسلے میں لیچ سب سے پہلے لسانیاتی توضیح کے ایک پہلو اتصالیہ (Cohesion) کا ذکر کرتا ہے جس کی ادبی متون کے مطالعے میں خاص اہمیت ہے۔ اتصالیہ سے لیچ کی مراد قواعدی اور لغوی نوعیت کے اندرونِ متن وہ لسانیاتی رشتے ہیں جو کسی ادبی فن پارے کے مختلف اجزاء کو کلامیہ (Discourse) کی مکمل اکائی کی صورت میں باہم مربوط کرتے ہیں اور اس طرح بہ اعتبارِ مجموعی یہ رشتے متن کے مفہوم کی ترسیل کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادبی فن پارے میں قواعدی اور لغوی سطح پر جو لسانیاتی انتخابات بروئے عمل لائے جاتے ہیں ان سے پوری نظم میں معنیاتی رشتوں کا ایک جال سا بن جاتا ہے۔ لغوی سطح پر اتصالیہ الفاظ کی تکرار کی صورت میں پایا جاتا ہے یا ان الفاظ کے استعمال میں جن میں بعض معنیاتی خصوصیات مشترک ہوتی ہیں، مثلاً مذکورہ نظم میں bread -oats crops یا day-night- summer- sun یا tree- fruit- grape-vine wine- یا blood-flesh یا joy- merry وغیرہ۔

لیچ کے نزدیک ادبی فن پارے کی لسانیاتی توضیح کا دوسرا پہلو فور گراؤنڈنگ (Foregrounding) ہے۔ اس سے مراد زبان کے مروجہ قاعدوں اور لسانی نارم سے دانستہ انحراف ہے۔ ہر زبان کا اپنا چلن ہوتا ہے۔ ایک عام روش، نارم (Norm) موجہ اصول اگر ان لسانی ضابطوں اور قاعدوں یا چلن اور نارم کی خلاف ورزی کی جائے تو اُسے انحراف، (Deviation) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہی چیز فور گراؤنڈنگ سے نہ صرف اظہار میں جدت اور ندرت پیدا ہوتی ہے بلکہ زبان کی توسیع بھی ہوتی ہے اور زبان کے تخلیقی، جمالیاتی اور اظہاری استعمال کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔

فور گراؤنڈنگ کو لیچ جمالیاتی ترسیل کا بنیادی اصول قرار دیتا ہے۔ ڈیلن ٹامس کی مذکورہ نظم میں لسانی نارم سے انحراف کی متعدد مثالیں پائی جاتی ہیں، مثلاً "The oat was merry"۔ یہاں غیر ذی روح اسم (Oat) کو ایسی خصوصیت کا حامل بتایا گیا ہے جو صرف جو ذی روح بلکہ انسانوں سے نسبت رکھتی ہے۔ اس قسم کے اظہار کو زبان کے عام چلن اور مروجہ نارم سے انحراف تصور کیا جاتا ہے۔ زبان کا عام چلن The man was merry کو قبول کر سکتا ہے لیکن "The oat was merry" کو کسی صورت انگریزی نہیں کر سکتا۔ (۱۴)

ادبی فن پارے کی لسانیاتی توضیح کی تیسری جہت فور گراؤنڈنگ کا اتصال ہے۔اس سے لیچ یہ مراد لیتا ہے کہ ادبی متن میں پائی جانے والی زبان کی مختلف النوع انحرافی شکلوں میں کسی طرح کا باہمی ربط و اتصال قائم کیا جاسکتا ہے اور کس طرح اندرونِ متن انھیں پیٹرن کی صورت دی جاسکتی ہے۔

فور گراؤنڈنگ سے متعلق لیچ کے تجزیے کا یہ ماڈل دراصل لسانیات کے دبستانِ پراگ (Prague School) کے ممتاز عالم اور نقاد جان حکارووسکی (۱۵) کے ماڈل پر تیار کیا گیا ہے جس نے پہلی بار شعری زبان میں فور گراؤنڈنگ کی اہمیت کو تسلیم کیا اور کہا کہ شاعری کی زبان کو ضرور Foregrounded ہونا چاہیئے۔اردو میں اس نوع کے تجزیے کے بیحد امکانات ہیں۔مثال کے طور پر فیض کی نظم ''تنہائی'' میں فور گراؤنڈنگ کی نہایت دلکش شکلیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں بھرپور ترسیلی امکانات پائے جاتے ہیں اور جو شاعر کی بے پناہ اظہاری قوتوں اور زبان کے تخلیقی استعمال کی حرکیات کا پتا دیتی ہیں۔ نظم ''تنہائی'' کی بعض تراکیب جنھیں فور گراؤنڈنگ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ یہ ہیں، مثلاً خوابیدہ چراغ، بے خواب کواڑ، اجنبی خاک، تاروں کا غبار، راہ گزار کا سو جانا، راہ گزار کا راستہ تکنا، چراغ کا لڑکھڑانا وغیرہ۔اس نظم میں معنی کی اتصال کی بھی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں، مثلاً راستہ/ راہ رو/ راہ گزار یا رات / تارے/ چراغ/ شمع یا ڈھلنا/ بکھرنا/ گل کرنا/لڑکھڑانا (زوال پذیری کی علامتیں جو فیض کی مذکورہ نظم میں مایوسی، اداسی اور حرماں نصیبی کے Signifiers کے طور پر استعمال ہوئی ہیں) ۔

حواشی و حوالے:

۱۔ دیکھیے ہیرلڈ بے۔ایلن (Harold B. Allen) مرتب، Readings in Applied English Linguistics، ہندوستانی ایڈیشن (نئی دہلی: امیرنڈ پبلشنگ کمپنی، ۱۹۷۱ء) ، ص۴۸۸تا۴۹۲۔

۲۔ ٹامس اے۔سیبیوک (Thomas A. Sebeok) مرتب، Style in Language (کیمبرج، میساچوسٹس: MIT، ۱۹۶۰ء)

۳۔ سیمور چٹمن (Seymour Chatman) ، مرتب، Literary Style: A Symposium (لندن اور نیو یارک: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۱ء)

۴۔ نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) ، ۱۹۶۴ء، "On Defining Style: An Essay in Applied Linguistics". مشمولہ Linguistics and Style (نلز ایرک، انکوسٹ اور دیگر) ، لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس۔ ص ۳ تا ۵۶۔

۵۔ نلز ایک انکوسٹ کے ان اسلوبیاتی نظریات سے راقم اطراف نے اپنے ایک مضمون ''اسلوب: تعریف، توضیح اور تشکیل'' میں تفصیل سے بحث کی ہے۔ دیکھیے راقم الحروف کی کتاب زبان، اسلوب اور اسلوبیات (علی گڑھ: ادارۂ زبان و اسلوب، ۱۹۸۳ء) ، ص ۱۵۷ تا ۱۸۸۔

۶۔ ڈیل ایچ۔ ہائمز (Dell H. Hymes) ، ۱۹۶۰ء، "Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets". مشمولہ ٹامس ۱۷۔ سیبیوک (مرتب) ، محولہ کتاب۔ ص ۱۰۹ تا ۱۳۱۔

۷۔ دیکھیے راقم اطراف کا مضمون ''شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ: دو اردو نظمیں'' مطبوعہ شعر و حکمت (حیدرآباد) ۔ نمبر ۷ (۱۹۷۲ء) ، ص ۲۱۷ تا ۲۴۶۔

۸۔ مسعود حسین خاں، اقبال کی نظری و عملی شعریات (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، ۱۹۸۳ئ) ۔

۹۔ مسعود حسین خاں، ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر'' مطبوعہ آجکل (نئی دہلی) ، جلد ۹۴، شمارہ ۱۱ (جون ۱۹۹۱ء) ص ۳ و ۴۔

۱۰۔ رولاں ویلز (Rulon Wells) ، ۱۹۷۰ء "Nominal and Verbal Style" مشمولہ Linguistics and Literary Style (مرتبہ ڈونلڈ سی۔ فریمن) ، نیو یارک: ہولٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن۔ ص ۲۹۷ تا ۳۰۶۔

۱۱۔ دیکھیے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''اسلوبیاتِ اقبال: نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں'' مشمولہ ادبی تنقید اور اسلوبیات (گوپی چند نارنگ) ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔ ص ۱۵۳ تا ۱۷۵۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔

۱۳۔ دیکھیے جیوفری لیچ (Geoffrey Leech) کا مضمون "This Bread I Break: Language and Interpretation" مشمولہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (مرتب) ، محولہ کتاب۔ ص ۱۱۹ تا ۱۲۸۔

۱۴۔ فور گراؤنڈنگ (Foregrounding) کو دورِ حاضر کے اردو نقاد بہ نظر تحسین دیکھتے ہیں اور شعراء کے کلام میں اس کی کمی یا فقدان کا گلہ کرتے ہیں، مثلاً ممتاز نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے شہریار کے شعری مجموعے نیند کی کرچیں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے یہ بات کہی ہے کہ ''زبان اور محاورے کے تئیں شہریار کا رویّہ ابھی اور ڈھیٹ اور بے پروا ہونا چاہیے تاکہ ان کی تخلیقی قوت پر سے بند پوری طرح اٹھ سکے''۔ پھر وہ مزید لکھتے ہیں کہ ''آہنگ میں مزید تنوع لانے کے لیے انھیں زبان میں بھی تنوع لانا ہوگا۔ انھوں نے جان بوجھ کر فارسی تراکیب اور نسبتاً نامانوس الفاظ سے گریز کیا ہے تو اس کا بدل مروّج زبان میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کی صورت میں انھیں حاصل کرنا چاہیے۔'' (پیش لفظ، نیند کی کرچیں، ص ۱۷، ۱۸) ۔

۱۵۔ دیکھیے جان مکاروو سکی (Jan Mukaroresky) کا مضمون "Standard Language and Poetic Language" مشمولہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (مرتب) ، محولہ کتاب۔ ص ۴۰ تا ۵۶۔ (۱۹۹۷ ء)

مسعود حسین خاں اور اسلوبیات

اسلوبیات ایک نیا دبستانِ تنقید ہے جسے اردو میں متعارف کرانے کا سہرا پروفیسر مسعود حسین خاں کے سر ہے۔ مسعود صاحب پہلے اسکالر ہیں جنھوں نے اردو میں اسلوبیات پر مضامین لکھے اور اس کی مبادیات سے اردو داں طبقے کو روشناس کرایا۔ اس سلسلے کا ان کا سب سے پہلا مضمون ''مطالعہ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' ہے جو ۱۹۶۰ء کے آس پاس لکھا گیا اور جو ان کے مجموعۂ مضامین شعر و زبان (حیدرآباد، ۱۹۶۶ء) میں شامل ہے۔

اسلوبیات کی جانب مسعود صاحب کی توجہ لسانیات کی تربیت حاصل کرنے کی وجہ سے مبذول ہوئی، کیوں کہ 'اسلوبیات' دراصل ادب کے مطالعے میں لسانیات کے اطلاق کا ہی دوسرا نام ہے۔ لسانیات کی تربیت پانے کی وجہ سے ان کا ذہن تجزیاتی، معروضی اور سائنسی طرزِ فکر کا حامل بن گیا تھا۔ ایک جگہ لسانیات کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے لکھا کہ:

> ''اس میں سائنسی اندازِ فکر کے تقاضوں کو پورا کرانے کے لئے ضروری ہے کہ جذبہ و تخیل کی دنیا سے نکل کر انسان تعلّقی اور منطقی فکر کو اپنائے'' (۱)

وہ ادب اور لسانیات کو 'ہم دِگر' دیکھنا چاہتے تھے اور لسانیات سے جو علمی بصیرت حاصل ہوتی ہے اس سے ادب کے مطالعے میں فائدے اٹھانا چاہتے تھے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادب کا ذریعہ اظہار زبان ہے اور زبان کی ہی سائنسی مطالعے کا نام 'لسانیات' ہے، لہٰذا ادب کے لسانیات نقطۂ سے مطالعے کا وافر جواز پایا جاتا ہے۔

مسعود حسین خاں صاحب اگرچہ بنیادی طور پر ادب کے استاد تھے، لیکن مطالعۂ ادب کے داخلی، تاثراتی اور وجدانی طریقۂ کار کو ناپسند کرتے تھے۔ وہ ناقدینِ ادب کے بلند بانگ دعووں اور مبالغہ آمیز تعمیمات سے بیزار ہو چکے تھے اور تنقید کے خالص داخلی رنگ کو بیجا تصوّر کرتے تھے اسی طرح خالص ذوقی اور وجدانی تنقید بھی ان کے نزدیک کارِ عبث تھی۔ اپنے اِس تنقید نظریئے کا اظہار انھوں نے اپنی خود نوشت درودِ مسعود میں ایک جگہ یوں کیا ہے:

> ''میں ادبی تنقید کی فقرے بازی اور قولِ محال سے بیزار تھا۔ ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوانِ غالب، 'منزل اردو شاعری کی آبرو ہے، جن فقروں پر لوگ سر دھنتے تھے میری سمجھ میں ان کا مفہوم نہیں آتا تھا۔ میں زیادہ سے زیادہ انہیں انشاء پردازی کہہ سکتا ہوں،

ادبی تنقید ہر گز نہیں۔ ان سے مجھے لطف مل سکتا ہے، بصیرت نہیں ملتی۔ جہاں تک قدماء کے مشاہدات کا تعلق ہے ان میں کچھ جان پاتا تھا۔ لیکن ہر سطح پر علوم کے حوالے سے ان کی نئی تشریحات کی ضرورت محسوس کرتا۔ بیان و بلاغت کی کتب میں 'صرف' کا تصوّر اس طرح چھایا رہا ہے کہ ' صوت' کا کہیں پتا نہیں چلتا، حالانکہ حرص تو صرف جامہ ہے، زبان کی جان تو صوت ہوتی ہے۔'' (۲)

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ تنقید کے مروجہ اسالیب سے مسعود صاحب کا دل اچاٹ ہو چکا تھا اور وہ تنقید کے عصری رجحانات و میلانات، مثلاً رومانی تنقید، تاثراتی تنقید اور جمالیاتی تنقید کو ادب کی تفہیم و تنقید کے لئے ناکافی سمجھتے تھے، لیکن ادب پر لسانیات کے اطلاق اور مطالعۂ ادب کے لئے اسلوبیاتی طریقۂ کار کو اختیار کرنے با قاعدہ تحریک انہیں امریکہ میں پروفیسر آر کی بالڈے اے۔ ہل کے لکچرز سے ملی جن میں وہ پابندی کے ساتھ حاضری دیا کرتے تھے۔

مسعود حسین خاں صاحب نے ۶۰۔۱۹۵۹ء کے دوران امریکہ کا علمی سفر کیا اور اپنے علمی استفادے کے لئے امریکہ کی دو ممتاز دانش گاہوں ٹیکسس یونیورسٹی (آسٹن) اور ہارورڈ یونیورسٹی کا انتخاب کیا۔ ٹیکسس یونیورسٹی میں ان کی ملاقات پروفیسر آر کی بالڈ اے۔ ہل سے ہوئی جو اگرچہ وہاں کے شعبۂ انگریزی کے صدر تھے، لیکن ان کی دلچسپی کا میدانِ علم لسانیات بھی تھا۔ وہ ' لسانیاتی اسلوبیاتی' کے ماہر سمجھے جاتے تھے اور ادب کی تفہیم کی و تنقید کے لئے لسانیات کا اطلاق کر رہے تھے بلکہ اس وقت وہ لسانیات کا ادب پر اطلاق کرنے والوں کے ' سرخیل' تھے۔ مسعود صاحب ٹیکسس یونیورسٹی میں اپنے قیام کے دوران پابندی کے ساتھ پروفیسر ہل کے لکچرز میں شریک ہوتے رہے۔ انھیں ان لکچروں میں وہ سب کچھ ملا جس کی ہندوستان میں انھیں تلاش تھیں۔ وہ لکھتے ہیں:۔

''پروفیسر ہل کے لکچروں میں'' جن میں میں پابندی سے حاضری دیتا تھا، وہی پایا جس کی مجھے تلاش تھی، یعنی لسانیات اور ادب کو کس طرح ہم دگر کیا جا سکتا ہے۔'' (۳)

مسعود حسین خاں جس وقت امریکہ پہنچے، اس وقت وہاں نوام چامسکی کے لسانیاتی نظریات کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ ان کے امریکہ پہنچنے سے صرف دو سال قبل چامسکی کی شہرۂ آفاق کتاب Syntactic Structures (۱۹۵۷ء) میں شائع ہوئی تھی جس نے لسانیات کی دنیا میں ایک انقلابِ عظیم برپا کر دیا تھا۔ لیکن ثقہ لوگ اس کے نظریات کو اہمیت نہیں دیتے تھے۔ چنانچہ پروفیسر ہل بھی چامسکی کے لسانیاتی نقطۂ نظر کو ''لائق اعتنا'' نہیں سمجھتے تھے، کیوں کہ ان کا تعلق بلوم فیلڈ کے 'بیوہاری' Behaviorist دبستان سے تھا، اس لئے جیسا کہ مسعود صاحب نے لکھا، پروفیسر ہل کی لسانیاتی اسلوبیات کی اساس بلوم فیلڈ کے نظریے پر قائم تھی۔ (۴)

(۲)

زبان کے مسائل سے لوگوں کی علمی دلچسپی اگرچہ قدیم زمانے سے رہی ہے، لیکن لسانیاتِ جدید Modern Linguisticsکا باقاعدہ ارتقا بیسویں صدی کے آغاز سے ہوتا ہے اور فری ڈی نینڈ ڈی سسیلور کے لسانی تصورات لسانیاتِ جدید کا نقطہ آغاز قرار پاتے ہیں۔ سیلور کی یادگار صرف اس کی کتاب Course in General Linguisticsہے جو اس کے شاگردوں نے اس کے لکچر نوٹس کی مدد سے ترتیب دے کر اس کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۶ء میں شائع کی تھی۔ جدید لسانیات کے ارتقا میں فرڈی نینڈ ڈی سسیلور کے تصورات اتنے بنیادی اہمیت کے حامل ہیں کہ اسے 'لسانیاتِ جدید کا باوا آدم، کہا جانے لگا۔ جن لسانیاتی نظریات کو سسیلور نے پیش کیا تھا ان کی بنیاد پر ہیئتی یا ساختیاتی لسانیات Structures Linguisticsکا ارتقا عمل میں آیا ہے جسے توضیحی لسانیات Descriptive Linguisticsکے نام سے بھی یاد کیا گیا۔ توضیحی لسانیات کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہ زبان کی توضیح بیان کرتی ہے، تاریخ نہیں۔ یعنی کسی زبان میں عہد بہ عہد رونما ہونے والی تبدیلیوں کے مطالعے کے علم الرغم یہ کسی ایک عہد میں بولی جانے والی زبان کی ہیئت یا ساخت کی توضیح Descriptionہے۔ بیسویں صدی سے قبل زبانوں کے تاریخی مطالعے کا رجحان عام تھا، لیکن سسیلور کے لسانی تصورات کے عام ہوتے ہی عالموں کی توجہ زبانوں کے توضیحی مطالعے کی جانب مبذول ہوئی۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جس زمانے میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسلیور لسانیات پر لکچر دے رہا تھا تقریباً اسی زمانے میں امریکہ میں علم بشریات Anthropologyکی ایک شاخ کے طور پر لسانیات کا ارتقا عمل میں آ رہا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے آس پاس ماہرینِ بشریات امریکہ کی 'ریڈ انڈین' Red Indians قوموں کی تیزی کے ساتھ مٹتی ہوئی تہذیب کو محفوظ کر لینے کی کوشش میں سرگرداں تھے۔ زبان چونکہ تہذیب کا ایک اہم جزو ہے، اس لئے ماہرینِ بشریات ان قوموں کی زبانیں ریکارڈ کرنے میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ چنانچہ اس عمل کے دوران ان کی توجہ ریڈ انڈین زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کی جانب بھی مبذول ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ امریکہ کے ابتدائی دور کے ماہرینِ لسانیات، بنیادی طور پر بشریات کے عالم تھے، جن میں فرنیز بواز اور ایڈورڈ سپیر کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ان عالموں نے اور بعض دوسرے ماہرینِ بشریات نے اگرچہ ریڈ انڈین زبانوں کے مطالعے اور تجزئے میں بے حد سرگرمی کا مظاہرہ کیا لیکن ان کے مطالعے بعض اوقات ٹھوس اور مربوط نہ ہو سکے۔ ان میں ایک طرح کی کمی باقی رہی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ان زبانوں کے مطالعے کے کوئی رہنما اصول اب تک متعین نہ ہو سکے تھے اور ان کے تجزئے کے طریقے کار کی جستجو ہنوز باقی تھی۔ یہ صورت حال لینارڈ بلوم فیلڈ کی مفصل اور معرکتہ الآرا تصنیف Languageکی ۱۹۲۲ء میں اشاعت سے یکایک تبدیل ہو گئی۔ بلوم فیلڈ نے اس کتاب میں زبان کی توضیح اور تجزئے

کے واضح اصول متعین کئے اور کہا کہ ماہرینِ لسانیات کو صرف اسی مواد کی معروضی اور منظّم طور پر چھان پھٹک کرنی چاہئے جو ان کے مشاہدے کے دائرے میں آتا ہو۔ علاوہ ازیں بلوم فیلڈ نے 'معنی' سے زیادہ اس بات پر زور دیا کہ کسی زبان میں لسانی مواد کی ترتیب و تنظیم کس نہج پر عمل میں آئی ہے اور اس کے پیچھے کون سے اصول کارفرما رہے ہیں۔ اپنے اس ہیئتی نظرئے کی تشکیل میں بلوم فیلڈ نے 'معنی' سے صرف نظر کیا ہے۔ اس کے خیال میں زبان کے توضیحی مطالعے میں معنی سے سروکار رکھنا چنداں ضروری نہیں۔ لسانیات کی دنیا میں بلوم فیلڈ کا طلسم تقریباً ربع صدی تک قائم رہا۔

بیسویں صدی کی نصفِ اوّل کے ختم ہوتے ہی لسانیات نے اپنے ارتقاء کا ایک نیا موڑ اختیار کیا۔ نوام 'چامسکی نے 'جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے ۱۹۵۷ء میں محض ۲۹ سال کی عمر میں جس وقت کو وہ میساچوٹس انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی میں استاد تھا Syntactic Structures کے نام سے ایک کتاب شائع کی جس سے اس کی شہرت نہ صرف پوری دنیا میں پھیل گئی، بلکہ لسانیات کو ایک نئی سمت اور نئی جہت بھی ملی ہے۔ چامسکی بلاشبہ اس صدی کا سب سے ذہین اور با اثر عالمِ لسانیات ہے جس نے تخلیقی قواعد Generative Grammar کا نظریہ پیش کرکے لوگوں ورطۂ حیرت میں ڈال دیا۔ چامسکی کا خیال ہے کہ کسی زبان کا بولنے والا اس زبان کے اصول و ضوابط Rules کو اپنے تحت الشعور میں محفوظ کرلیتا ہے جو اس زبان کے استعمال میں یعنی فقروں اور جملوں کی تشکیل و ترتیب میں اس کی رہنمائی کرتے ہیں۔ ایک ماہر لسانیات کا کام یہ ہے کہ وہ ان اصول و ضوابط کا پتا لگائے، اور یہی 'دریافت' اس زبان کی 'قواعد' Grammar کہلاتی ہے۔ جو قواعد ایسے اصول و ضوابط پر مشتمل ہو جو اس بات کی صراحت کریں کسی زبان کے فقروں یا جملوں کی کون سے ترتیب ممکن ہے اور کون سی ممکن نہیں، تو ایسی قواعد 'تخلیقی قواعد' Generative Grammar کہلائے گی اسی قواعد کی ایک شکل کو 'تبادلی تخلیقی قواعد' Trans Promotional Generative Grammar کا نام دیا گیا ہے۔ چامسکی کے نزدیک قواعد وہ طریقہ کار Device ہے جو کسی زبان کی تمام قواعدی شکلیں (یعنی وہ تمام فقرے اور جملے جو قواعد کی رو سے درست ہوں تخلیق کرتا ہے، غیر قواعدی شکلیں نہیں۔ قواعد کے بارے میں چامسکی کے اس نظرئے سے تخلیقی لسانیات Generative Linguistics کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے

(۳)

بیسویں صدی کی وسط تک ہندوستان میں جدید لسانیات کا فروغ تو ہو چکا تھا، لیکن شعر و ادب پر اس کے باقاعدہ طور پر اطلاق کی بات ابھی تک کسی کے ذہن میں نہیں آئی تھی، اور اردو زبان تو اس معاملے میں اور بھی پیچھے تھے۔ اس صورتِ حال کا ذکر مسعود حسین خاں صاحب یوں کرتے ہیں:

''غرض قواعد نویسی ہو یا عروض و بلاغت کے اصول، ہماری علمی نظر ان گہرائیوں تک نہیں جاتی جو توضیحی لسانیات نے اس صدی میں پیدا کر دی ہے۔ شعر و ادب بھی زبان سے پیدا ہوتا ہے، اس لئے اس کے اصول وضع کرنے میں علمِ زبان سے اغماض کس طرح کیا جا سکتا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث پر یا تو دیومالا کی چھوٹ پڑتی ہے یا ہم فلسفیانہ موشگافیوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ محسوس تو کر لیتے ہیں کہ شاعر 'گنجینۂ معنی کا طلسم' بناتا ہے لیکن اس ترکیب کے پیچھے جس معنیاتی حقیقت سے سامنا ہے اس توجیہہ نہیں کر پاتے۔ چنانچہ یا تو شاعری جزویست از پیغمبری، کہتے آتے ہیں یا 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں۔' ہم نے زبان کے تہ نشین امکانات کو چامسکی کے وقت تک مطلق سمجھنے کی کوشش نہیں کی'' (۵)

امریکہ میں اپنے قیام کے دوران مسعود صاحب چامسکی سے بے حد متاثر تھے۔ انہیں چامسکی کی آئندہ مقبولیت کا اندازہ ہو گیا تھا۔ وہ یہ سمجھنے لگے تھے کہ بلوم فیلڈ کی شہرت اب زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہ سکتی، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

'بلوم فیلڈ کی 'بیوہاریت' کا طلسم ٹوٹ رہا تھا اور لسانیات نئی پرواز کے لئے پر تول رہی ہے۔'' (٦)

امریکہ میں اپنے قیام کے دوران وہ قدماء کے 'علم بیان و بلاغت' کے بارے میں اکثر سوچتے اور ان کے مشاہدات و فرمودات کو لسانیات کی کسوٹی پر ''رکھنے'' کی کوشش کرتے۔ جیسا کہ انھوں نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ انھیں ''اس میں چامسکی کے نظریے سے بہت مدد ملتی'' (۷)

ٹیکسس یونیورسٹی میں تقریباً دو سمسٹر گزارنے کے بعد مسعود حسین خاں صاحب نے ہارورڈ یونیورسٹی کا رخ کیا۔ وہاں ان کی ملاقات مشہور نقاد اور ادبی اسکالر آئی۔ اے۔ رچرڈز سے ہوئی، لیکن وہ ان سے کوئی خاطر خواہ استفادہ نہ کر سکے کیوں کہ بقول ان کے رچرڈز نے اپنی تحقیقات کو اب صرف انگریزی زبان پڑھانے کے طریقوں تک محدود کر دیا تھا۔ (۸) وہ رچرڈز کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جس شخص نے ساری عمر ادب کی ماہیت اور معنی کی معنویت سمجھنے میں گزاری تھی، آخری عمر میں بچوں اور بالغوں کو انگریزی پڑھانے کے طریقوں کی ایجاد پر وقت صرف کر رہا تھا:'' (۹)

ہارورڈ یونیورسٹی میں مسعود صاحب کو مطالعے کے کافی مواقع ملے۔ انھوں نے وہاں مقام کے دوران زبان و ادب کے رشتوں کے بارے میں سنجیدگی کے ساتھ غور کیا اور فنِ شعر پر بے شمار کتابیں پڑھیں جیسا کہ وہ خود لکھتے ہیں:

''اس زمانے میں میرے سر میں سودا سمایا ہوا تھا کہ زبان کے نازک ترین استعمال یعنی شاعرانہ استعمال کی کُنہ تک پہنچ سکوں۔ لسانیات کا مطالعہ اب میرے لئے ثانوی ہو گیا تھا۔ جب ادبی نقادوں کی لفاظی سے گھبرا جاتا تو پھر لسانیات میں غوطہ زن ہوتا۔ قدماء کے علمِ بیان و بلاغت کے بارے میں مشاہدات اور فرمودات کو لسانی علم کی کسوٹی پر کسنے کی کوشش کرتا۔ اس میں چامسکی کے نظرئے سے بہت مدد ملتی۔ اس لئے کہ اس نے علمِ لسان کی آنکھیں باہر کے بجائے اندر کی جانب کر دی تھیں۔ اب 'معنی' اس قدر 'بے معنی' نہیں تھا جس قدر کہ 'بلوم فیلڈیوں' نے سمجھ رکھا تھا، لیکن اس کے لئے نفسیاتی لسانیات پر کام کرنے کی ضرورت تھی۔'' (۱۰)

ہارورڈ کے قیام کے دوران مسعود حسین خان نے لسانیات کے علاوہ شعر کی تخلیق کے محرکات اور مسائل سے بھی دلچسپی لی کیونکہ تجزیۂ شعر پر لسانیات کا اطلاق کرنے سے پہلے وہ یہ جاننا چاہتے تھے کہ ''شعر کے بارے میں ادبی نقادوں نے کیا سوچا اور کہا ہے۔'' لیکن جہاں تک کہ 'نقدِ شعر' کا تعلق ہے، انھوں نے خود کو 'متنِ شعر' اور 'شاعر کی لسانی مہارت' کے مطالعے تک ہی محدود رکھنے کی کوشش کی، اور یہی اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا مقصد بھی ہے۔

امریکہ سے ہندوستان واپسی پر مسعود صاحب نے اسلوبیاتی مضامین کا سلسلہ شروع کیا (۱۱) جن میں 'نقدِ شعر' کے لسانی پہلوؤں کا مطالعہ پیش کیا گیا اور متن (Text) کو بنیادی اہمیت دی گئی۔ چوں کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہے اس لئے ادب و شعر کے لسانی پہلوؤں کے مطالعے میں لسانیات سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ لسانیاتی مطالعۂ شعر یا ادب پر لسانیات کے باقاعدہ اطلاق کو 'اسلوبیات' کا نام دیا گیا ہے۔ وضاحت کی خاطر ماہرین اسے کبھی کبھی 'لسانیاتی اسلوبیات' کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں۔ بعض اوقات یہ اصطلاح 'ادبی اسلوبیات' سے اسے ممیّز کرنے کے لئے بھی استعمال کی جاتی ہے۔

مسعود صاحب اس نظریۂ تنقید کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

''لسانیاتی مطالعۂ شعر، دراصل 'شعریات کا جدید ہیئتی نقطۂ نظر ہے۔ لیکن یہ اس سے کہیں زیادہ جامع ہے، اس لئے کہ یہ شعری حقیقت کا کلی تصوّر پیش کرتا ہے۔ ہیئت و موضوع کی قدیم بحث اس نقطۂ نظر سے بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ کلاسیکی نقدِ ادب کے اصولوں کی تجدید کرتا ہے اور قدماء کے مشاہدات اور اصطلاحاتِ ادب کو سائنسی بنیاد عطا کرتا ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ شعر صوتیات کی سطح سے اُبھرتا ہے اور ارتقائی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پُر پیچ وادیوں سے گزرتا ہوا 'اسلوبیات' پر ختم ہو جاتا ہے'' (۱۲)

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں :

''لسانیاتی مطالعۂ شعر میں نہ تو فن کار کا ماحول اہم ہوتا ہے اور نہ خود اس کی ذات اہمیت در اصل ہوتی ہے اُس فن پارے کی جس کی راہ میں سے ہم اس کے خالق کی ذات اور ماحول دونوں میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔'' (۱۳)

(۴)

پروفیسر مسعود حسین خاں نے اسلوبیات پر اردو یا انگریزی میں باقاعدہ کوئی کتاب تصنیف نہیں کی۔ اس موضوع پر انھوں نے جو کچھ سوچا وہ مضامین و مقالات کی شکل میں ہی ہم تک پہنچا ہے۔ لیکن ان مضامین کے ذریعے سے ہی انھوں نے ایک پوری نسل کی ذہنی تربیت کا کام انجام دیا اور اپنے شاگردوں کی ایک ایسی جماعت پیدا کی جس نے ان سے تحریک پا کر اسلوبیاتی موضوعات پر مضامین اور کتابیں لکھیں اور ان کی قائم کردہ علمی روایت کو آگے بڑھانے میں نمایاں کردار ادا کیا۔

اپنے ایک مضمون میں پروفیسر مسعود حسین خاں نے اپنے دو شاگردوں کا راقم الحروف اور مغنی تبسم کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

''صوتیاتی سطح پر تجزیے کے اس انداز کو میرے دو شاگردوں پروفیسر مغنی تبسم اور ڈاکٹر مرزا خلیل بیگ نے اپنی تحریروں میں آگے بڑھایا۔ مغنی تبسم کا فانی کی شاعری کا تجزیہ اور ''غالب کی شاعری : بازیچۂ اصوات'' قابلِ ذکر ہیں۔ اور مرزا خلیل احمد بیگ صاحب کا مضمون ''شعری اسلوب کا صوتیاتی مطالعہ'' (فیض اور اقبال کی نظمیں ''تنہائی'') اس قسم کے تجزیے کی اچھی مثالیں ہیں''۔ (۴۱)

اسلوبیات پر مسعود صاحب کا پہلا مضمون ''**مطالعۂ شعر : صوتیاتی نقطۂ نظر سے**'' ہے جو ان کے مجموعۂ مضامین **شعر و زبان** میں شامل ہے۔ یہ مجموعہ حیدرآباد سے ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا تھا۔ اسلوبیاتی نوعیت کے چند مضامین ان کی کتاب **مقالاتِ مسعود** (نئی دہلی، ۱۹۸۹ء) میں شامل ہیں۔ علاوہ ازیں ان کی کتاب **اقبال کی نظری و عملی شعریات** (سری نگر، ۱۹۸۳ء) کا آخری حصّہ اقبال کے کلام کے اسلوبیاتی تجزیے کے لئے وقف کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ مختلف رسائل میں اسلوبیات سے متعلق ان کے بے شمار مضامین دبے پڑے ہیں جن کا ایک قابلِ قدر مجموعہ تیار ہو سکتا ہے۔

مسعود صاحب نے اسلوبیاتی مطالعہ شعر کا بھی کیا ہے اور نثر کا بھی۔ شعر کے اسلوبیاتی مطالعے کے ضمن میں ان کے حسبِ ذیل مضامین بے حد اہمیت رکھتے ہیں:

۱۔ ''مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے'' (۱۵)

۲۔ ''کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ'' (۱۶)

۳۔ ''کلامِ غالب کے صوتی آہنگ کا ایک پہلو'' (۱۷)

۴۔ ''فانی کا صوتی آہنگ: ایک غزل کا لسانیاتی تجزیہ'' (۱۸)

۵۔ ''اقبال کا صوتی آہنگ'' (۱۹)

۶۔ ''محمد قلی کی زبان'' (۲۰)

نثری اسلوب کے مطالعے اور تجزیے کے ضمن میں ان کے قابلِ ذکر مضامین یہ ہیں:

۱۔ ''غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت'' (۲۱)

۲۔ ''خواجہ حسن نظامی: زبان اور اسلوب'' (۲۲)

۳۔ ''نیاز فتح پوری کا اسلوبِ نگارش'' (۲۳)

علاوہ ازیں مسعود صاحب نے ذیل کے مضامین میں بھی زبان و اسلوب کے باہمی رشتوں اور بہت سے اسلوبیاتی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے:

۱۔ ''تخلیقی زبان'' (۲۴)

۲۔ ''ادب میں اسلوب کی اہمیت'' (۲۵)

۳۔ ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر'' (۲۶)

سطورِ بالا میں پروفیسر مسعود حسین خاں کے ایک درجن اسلوبیاتی مضامین کا ذکر کیا گیا ہے لیکن ان کی تعداد اس سے کہیں زیادہ ہے۔ یہ مضامین اردو میں اسلوبیات کے فروغ میں بنیادی اہمیت کے حامل ہیں، اور ان مضامین کی وجہ سے ان کا نام اردو اسلوبیات کے معمارِ اول کی حیثیت سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔ ان کا نام اسلوبیاتی نظریہ سازوں اور اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں بھی سرِ فہرست ہوگا۔

حواشی و حوالے

۱۔ مسعود حسین خاں، **مقالاتِ مسعود** (نئی دہلی : ترقی اردو بیورو ۱۹۸۹ء) ، ص۱۷۹

۲۔ مسعود حسین خاں، **ورودِ مسعود** (پٹنہ : خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، س ن) ، ص ۱۸۰

۳۔ ایضاً، ص۱۷۹- ۸۰۔

۴۔ ایضاً، ص۱۸۱۔

۵۔ ایضاً، ص۱۸۰۔

۶۔ ایضاً، ص۱۸۲۔

۷۔ ایضاً، ص۱۸۲۔

۸۔ ایضاً، ص۱۸۲۔

۹۔ ایضاً، ص۱۸۲۔

۱۰۔ ایضاً، ص۱۸۲۔

۱۱۔ پروفیسر مسعود حسین خاں اپنے ایک مضمون ''لسانیاتی اسلوبیات اور شعر'' مطبوعہ **آج کل** میں یوں رقم طراز ہیں:

''اردو میں شعری اسلوب کے لسانیات تجزئے کا سلسلہ راقم الحروف کے ان مضامین سے شروع ہوتا ہے جو اس نے ۱۹۶۰ء میں امریکہ سے واپسی پر لکھنا شروع کئے۔''

(آج کل، جلد ۴۹، شمارہ ۱۱، جون ۱۹۹۱ء، ص ۴)

۱۲۔ مسعود حسین خاں، **شعر و زبان** (حیدرآباد : شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء) ، ص ۱۶

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۸۔

۱۴۔ مسعود حسین خاں، ''**لسانیاتی اسلوبیات اور شعر**'' مطبوعہ **آج کل**، جلد ۴۹، شمارہ ۱۱ (جون ۱۹۹۱ء)، ص ۴

۱۵۔ مشمولہ **شعر و زبان** (مسعود حسین خان) ۔

۱۶۔ مشمولہ **اردو میں لسانیاتی تحقیق** مرتبہ عبدالستار دلوی (بمبئی: کوکل اینڈ کمپنی، ۱۹۷۱ء)

۱۷۔ مطبوعہ **آج کل** (غالب نمبر)، جلد ۲۷، شمارہ ۷ (فروری ۱۹۶۹ء)

۱۸۔ مشمولہ **تحفۃ السرور** مرتبہ شمس الرحمٰن فاروقی (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، ۱۹۸۵ء) ۔

۱۹۔ مشمولہ **مقالاتِ مسعود** (مسعود حسین خاں، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۹ء۔

۲۰۔ مطبوعہ **سب رس** (حیدرآباد)، فروری ۱۹۶۹ء۔

۲۱۔ مشمولہ **غالب: فکر و فن** (گورکھپور: شعبۂ اردو، گورکھپور یونیورسٹی، ۱۹۷۰)

۲۲۔ مطبوعہ **قومی آواز**، جلد ۴، شمارہ ۸۱ (۴ مارچ ۱۹۸۴) ۔

۲۳۔ مطبوعہ نگارِ پاکستان، شمارہ ۲ (فروری ۱۹۸۷) ۔

۲۴۔ مطبوعہ **آواز**، جلد ۴۷، شمارہ ۲۳ (یکم دسمبر ۱۹۸۲ء)

۲۵۔ مطبوعہ **آواز**، جلد ۴۸، شمارہ ۵ (یکم مارچ ۱۹۸۳ء)

۲۶۔ مطبوعہ **آج کل**، جلد ۴۹، شمارہ ۱۱ (جون ۱۹۹۱ء) ۔

گوپی چند نارنگ کا اسلوبیاتی نظریۂ تنقید

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اسلوبیاتی تنقید کے دو پہلو ہیں، نظری اور عملی۔ انھوں نے اپنے بعض مضامین میں اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں سے بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ اسلوبیات کو Defend کرنے کا کام بھی انھوں نے بڑی خوبی سے انجام دیا ہے، کیوں کہ اکثر لوگ اسلوبیاتی تنقید کے بارے میں اپنی نا فہمی کے باعث اس کے خلاف کچھ نہ کچھ لکھتے رہتے ہیں، جہاں تک کہ اسلوبیاتی تنقید کے عملی پہلوؤں کا تعلق ہے تو اس ضمن میں بھی نارنگ صاحب کے کارنامے لائقِ صد تحسین ہیں۔ انھوں نے میر تقی میر انیس، اقبال فیض وغیرہ کی شاعری اور ذاکر صاحب اور خواجہ حسن نظامی کی نثر کا اعلیٰ لسانیاتی مہارت اور گہرے اسلوبیاتی ذوق کے ساتھ تجزیہ کیا ہے جس سے زبان و اسلوب سے متعلق ان مشاہیر ادب کے بعض ایسے گوشے سامنے آئے ہیں جن کی طرف ابھی تک کسی ناقد کی نظر نہیں گئی تھی۔

(۱)

اب ہم اسلوبیاتی نظریۂ تنقید سے متعلق پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بعض افکار کا جائزہ لیں گے اور یہ دیکھیں گے کہ اسلوبیاتی تنقید ان کے نزدیک کیا ہے؟ اپنے ایک مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' (۱) میں نارنگ صاحب اسلوبیات کا استعمال اس طریقِ کار کے لیے بتاتے ہیں ''جس کی رو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی، لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے'' اس میں کوشک نہیں کہ نارنگ صاحب نے اسلوبیات کی یہ بہت صحیح تعریف بیان کی ہے۔ نارنگ صاحب اس امر سے اتفاق کرتے ہیں کہ اسلوبیاتی نظریۂ تنقید اپنے بنیادی اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتا ہے۔ ان کا یہ کہنا بھی بجا ہے کہ ''اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی ماہیت سے سروکار رکھتی ہے''۔ نارنگ صاحب کا یہ خیال بھی بالکل درست ہے کہ ''اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب (Style) ہے''۔

اسلوبیات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے نارنگ صاحب دوٹوک انداز میں کہتے ہیں:

> ''اسلوبیات، اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلّل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ (۲)''

اسلوبیات کو نارنگ صاحب توضیحی یا وضاحتی لسانیات (Descriptive Linguistics) کی وہ شاخ بتاتے ہیں ''جو ادبی اظہار کی ماہیت عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے''۔ اسلوبیات دراصل اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی شاخ ہے کیوں کہ زبان کے تجزیے کی جو روشنی ہمیں لسانیات کی شاخ قرار دی جا سکتی ہے کہ اس میں توضیحی لسانیات کی تمام سطحوں یعنی صوتیات، لفظیات، نحویات، اور معنیات پر ہم اسلوبیاتی تجزیے کی بنیاد قائم کرتے ہیں۔

ہاکٹ (۳) اور اس کے بعد انکوسٹ (۴) نے اسلوب یا اسٹائل کی ایک تعریف یہ بیان کی ہے کہ یہ متبادل اظہارات کے درمیان انتخاب ہے۔ یعنی Choice Between Alternative Expressions کا نام اسٹائل ہے، مثلاً میر انیس کے کلام میں ''شبنم'' اور ''اوس'' کے درمیان انتخاب لغوی سطح پر اسلوب کی بہترین مثال ہے:

ع۔ شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

ع۔ کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

نارنگ صاحب اسلوب کی اس تعریف سے بخوبی واقف ہیں۔ وہ اسلوبیات کے بنیادی تصوّر سے بحث کرتے ہوئے اسلوب کے اس پہلو پر بھی روشنی ڈالتے ہیں:

> ''اسلوبیات کا بنیادی تصوّر یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایۂ بیان کے اختیار کی مکمّل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنّف قدم قدم پر پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایۂ بیان کی آزادی کا استعمال، شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی ساز راس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و نا پسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کو نوعیت کے تصوّر کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آ چکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنّف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔'' (۵)

انکوسٹ نے اسلوب کو مروّجہ طرز سے انحراف کا بھی نام دیا ہے۔ یعنی اس کے نزدیک اسٹائل (Deviation From a Norm) بھی ہے۔ نارنگ صاحب نے جہاں اسلوبیاتی خصائص کی شناخت پر زور دیا ہے وہیں اسلوبیاتی تجزیے کے طریقِ کار سے بحث کرتے ہوئے اس پہلو پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اسلوبیات تجزیاتی طریقِ کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعیّن کرکے ان کی درجہ بندی کرتی ہے، وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فن کار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں

سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ کون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایۂ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (Norm) ہے، اس سے کسی مصنّف یا شاعر کا کوئی پیرایۂ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرزِ اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں اور کون کون سے پیش منظر میں آ گئے ہیں۔'' (٦)

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تجزیہ کسی ادبی فن پارے کا محض لسانیاتی تجزیہ نہیں، بلکہ اس میں اسلوبیاتی خصائص یا لسانی امتیازات کی شناخت بھی شامل ہے۔ اسلوبیاتی خصائص کی شناخت کے وسیلے سے ہی ہم کسی ادبی فن پارے کی انفرادیت کے بارے میں کوئی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ انھیں اسلوبیاتی خصائص کی بنیاد پر ایک فن پارہ دوسرے فن پارے سے، ایک ادیب یا شاعر دوسرے ادیب یا شاعر سے، ایک صنف یا ہیئت دوسری صنف یا ہیئت سے اور ایک عہد دوسرے عہد سے ممتاز و منفرد قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسلوبیات خصائص کے ضمن میں یہ بات یاد رکھنا بے حد ضروری ہے کہ یہ زبان کے عام استعمال یا زبان کے عام حالات میں استعمال سے پیدا نہیں ہوتے، بلکہ یہ زبان کی عام خصوصیات سے مختلف ہوتے ہیں۔ ہر اس لسانی خصوصیت کو ہم اسلوبیاتی خصوصیت کہیں گے جسے زبان کے عام دھارے سے الگ کیا جا سکے۔ جو زبان کی اپنی بے شمار خصوصیات کے درمیان پہچان لی جائے۔ اور جس کا استعمال ادبی فن پارے کو منفرد اور اس کے خالق کو ممتاز بنا دے۔ اسلوبیاتی خصوصیت کا حامل کوئی مخصوص لفظ بھی ہو سکتا ہے یا مختلف الفاظ کا مجموعہ اور اس کا تسلسل بھی۔ اسی طرح کوئی مخصوص آواز یا آوازوں کا مجموعہ یا ان کی مخصوص ترتیب و تنظیم بھی اسلوبیاتی خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے۔ اسلوبیاتی خصائص کا تعلق زبان کی کسی بھی سطح سے ہو سکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے میں جن اسلوبیاتی خصائص کا پتا لگایا جاتا ہے یا جن لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے ان کے بارے میں نارنگ صاحب یوں رقم طراز ہیں:

''غرض اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنّف، شاعر، ہیئت، صنف یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیازات قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا معکوسیت، ہکاریت یا غنائیت کے امتیازات یا مصمتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسماء اس، ائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور

تناسب، تراکیب وغیرہ۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا در و بست وغیرہ۔ (۴) بدیعی۔ (Rhetorical) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ۔ (۵) عروضی امتیازات (اوزان، بحروں، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات۔'' (۷)

اسلوبیاتی خصائص یا لسانی امتیازات، جو زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتے ہیں، پتا لگانے کے بعد ان کی توجیہ بھی اسلوبیات کے مقاصد میں داخل ہے، یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں یہ بات بے حد دلچسپ ہوتی ہے کہ اس بات کا بھی پتا لگایا جائے کہ ان خصوصیات کا وقوع کسی شاعر کے یہاں یا کسی ادبی فن پارے میں کن اسباب کی بنا پر ہوا ہے۔ نارنگ صاحب کو اس سے اختلاف نہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدّم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنّف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے کے بعد کسی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں جن میں اعداد و شمار اور اضافی تواتر سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکی سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کرکے دیکھا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔'' (۸)

اسلوبیاتی تجزیے میں، اسلوبیاتی خصائص اور معنی کے درمیان ربط اور مطابقت بھی ایک اہم مسئلہ ہے۔ کسی ادبی فن پارے یا نظم کے صوتی و اسلوبیاتی تجزیے سے ایک خاص قسم کے صوتی آہنگ اور مصوتوں اور مصمتوں کی ایک مخصوص ترتیب و تنظیم کا پتا چلتا ہے۔ نیز یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ نظم کی صوتی ہیئت و ترتیب اور اصوات کی تکرار و تکرّر (Frequency) کا صوتی و سماعی تاثر نظم کے معنیاتی تاثر سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ صوت و معنی کے اس فطری امتزاج، ربط و مطابقت یا اتحاد اور علاقے کو شعر کی صوتی رمزیت (Sound Symbolism) کہتے ہیں۔ نارنگ صاحب کا اس ضمن میں خیال یہ ہے کہ ''قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ لفظ، کلمی ہیئت، معنی سب مجموعی طور پر بیک وقت قاری کے ذہن پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ گویا قاری کا ردّ عمل کلّی ہوتا ہے'' نارنگ صاحب کے نزدیک ''اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں۔'' (۹)

اکثر اسلوبیات کا موازنہ ادبی تنقید سے کیا جاتا ہے اور یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے۔ نارنگ صاحب نے یہ امر بار بار واضح کیا ہے کہ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید ادبی تنقید کا بدل نہیں۔ انھوں نے اپنے مذکورہ مضمون ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' میں بھی لکھا ہے ''اوروں میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی

تنقید کا بدل ہے۔' ''اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑ کنا ناسمجھی کی بات ہے، اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو لسانیات کے تفاعل سے ناواقفِ محض ہیں، یا وہ لسانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔'' (۱۰) نارنگ صاحب اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کو ادبی تنقید کا بدل نہیں مانتے، لیکن وہ یہ بات ضرور تسلیم کرتے ہیں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی مدد کر سکتی ہے اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے، وہ یہ بات بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اسلوبیات کے پاس ''ادبی ذوق کی نظر'' نہیں ہے، لیکن ''متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ'' ضرور ہے نارنگ صاحب نے یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ ادبی تنقید کی بنیاد جمالیاتی تاثر پر قائم ہے جو صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے علی الرغم اسلوبیاتی تنقید تجزیے سے کام لیت ہے اور معروضی ہے۔ وہ یہ واضح طور پر تسلیم کرتے ہیں کہ ''ادب کی تحسین کاری اور تعینِ قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے اسلوبیات کا نہیں۔'' (۱۱) اسلوبیاتی تنقید کی معروضیت کے بارے میں نارنگ صاحب نے ایک اور بہت اچھی بات یہ کہی ہے کہ یہ ''ہر گز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پیرایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات، اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔'' (۱۲)

(۳)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات کے حوالے سے عملی اور تجزیاتی تنقید کے عدیم المثال نمونے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے مضامین ''اسلوبیاتِ میر'' ''اسلوبیاتِ انیس'' اور ''اسلوبیاتِ اقبال'' (۱۳) خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے علاوہ فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام کا (۱۴) اور اُردو کے بنیادی اسلوب کے حوالے سے ذاکر صاحب کی نثر کا (۱۵) جو تجزیہ انھوں نے پیش کیا ہے اس سے نارنگ صاحب کے معروضی طرزِ نظر، تجزیاتی اندازِ فکر اور اعلیٰ تنقیدی ذوق کا پتہ چلتا ہے۔ ان مضامین کے علاوہ چند دوسرے مضامین مثلاً شہریار، باقی، ساقی فاروقی اور افتخار عارف کی شاعری کے تنقیدی تجزیوں (۱۶) میں بھی اسلوبیاتی باریکیاں جابجا پائی جاتی ہیں جس سے ان کی تنقید کا منفرد رنگ کھل کر سامنے آ جاتا ہے۔ ذیل کی سطور میں نارنگ صاحب کے تین نمائندہ اسلوبیاتی تجزیوں کا جائزہ پیش کیا جائے گا۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''اسلوبیاتِ میر'' میں میر کے کلام کے تجزیے سے میر کے بنیادی اسلوبیاتی امتیازات کا پتا لگایا ہے۔ ان میں سے محض چند اسلوبیاتی امتیازات کا ذکر یہاں اختصار کے ساتھ کیا جاتا ہے طوالت کے خوف سے مثالیں نہیں پیش کی جائیں گی۔

☆ میر کے یہاں ''طویل مصوتوں کا استعمال دوسرے صاحب اسلوب شعراء کی بہ نسبت زیادہ ہوا ہے۔

☆ میر کے یہاں ''نحوی واحدے'' کثرت سے پائے جاتے ہیں جنھیں دوسرے نحوی واحدوں سے بڑی آسانی کے ساتھ الگ کیا جاسکتا ہے۔

☆ میر کی شاعری ''Oral روایت'' کی امین'' کہی جاسکتی ہے کیوں کہ ان کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔'' میر کی شاعری کا عام انداز یہ ہے ''کہ گویا باتیں کر رہے ہیں۔''

☆ میر کی شاعری کی ایک اسلوبیاتی خصوصیت ''سہل ممتنع'' ہے۔ ''میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام گفتگو یا نثر کی نحو ترتیب برقرار رہتی ہے۔

☆ میر کی شاعری کی نحو ساختیں غیر معمولی موزونی طبیعت کا پتا دیتی ہیں۔ یہ زبان کی عام ساختوں سے بے حد قریب ہیں جملوں اور لفظوں کی ترتیب گفتگو کی ترتیب سے دور نہیں۔''

☆ میر کی شاعری میں ''ہندی الفاظ کا رس'' موجود ہے۔

☆ میر کی شاعری میں جو ''نغمگی اور ترنّم ریزی'' پائی جاتی ہے اس کی بڑی وجہ ''غنیت اور طویل مصوتوں'' کا استعمال ہے۔

☆ زبانِ میر کے صوتیاتی امتیاز کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی، عربی کی صیفری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی ہکار اور معکوسی آوازیں گھل مل گئیں ہیں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''اسلوبیاتِ انیس'' میں اس بات کو پرکھا اور ثابت کیا ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں ہے۔ اس سلسلے نارنگ صاحب نے مراثی انیس کے مسدس کے فارم کے اسلوبیاتی پہلوؤں اور اس کے صوتی عناصرِ ترکیبی کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ وہ انیس کے شاہکار مرثیے ''نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری'' کے تمام بندوں کا صوتی تجزیہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس مرثیے میں ''غالب رجحان پابند قوافی والے مصرعوں کا ہے۔'' اپنے اس مقدمے کی توثیق کے لیے انھوں نے انیس کے دوسرے شاہکار مرثیے ''جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے'' کا بھی صوتی تجزیہ کیا۔ اس مرثیے میں بھی پابند قوافی والے بندوں کی تعداد انھیں زیادہ نظر آئی۔ اپنے اس مقدمے کو حتمی طور پر ثابت کرنے کے لیے نارنگ صاحب نے مراثیِ انیس (مطبوعہ نول کشور) کی چاروں جلدوں میں سے کہیں کہیں سے بغیر کسی تخصیص کے پچیس مرثیے لیے اور ان کے تمام بندوں کے صوتی تجزیے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ مراثیِ انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند قوافی والے بندوں کی طرف ہے۔

پابند قوافی سے نارنگ صاحب کی مراد وہ قوافی ہیں جو مصمتوں یعنی حروفِ صحیح۔ (Consonants) پر ختم ہوتے ہیں، مثلاً انیس کے ایک مرثیے کے حسبِ ذیل بند کے قوافی، ظہور، طیور، حضور، نور جو مصمتے /ر/ پر ختم ہوتے ہیں، پابند قوافی ہیں:

صبح صادق کا ہوا چرخ پہ جس وقت ظہور
زمزمے کرنے لگے یادِ الٰہی میں طیور
مثلِ خورشید برآمد ہوتے خیمے سے حضور
یک بیک پھیل گیا چار طرف دشت میں نور
شش جہت میں رخ مولا سے ظہورِ حق تھا
صبح کا ذکر ہے کیا، چاند کا چہرہ فق تھا

اس کے مقابلے میں مذکورہ بند کی ہیئت کے دونوں مصرعے کھلی ہوئی ردیف رکھتے ہیں، یعنی ان ردیفوں کا اختتام مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں (Vowels) پر ہوتا ہے، مثلاً حق تھا، فق تھا۔

نارنگ صاحب کے خیال کے مطابق پابند قوافی کا وقوع قصیدے کی بھی خصوصیت رہی ہے۔ ان کا قول ہے کہ ''کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوتی اعتبار سے دیکھیے تو پابند قوافی یعنی مصمتوں پر ختم ہونے والے ارکان کی بجتی ہوئی زنجیر نظر آئے گی۔'' چوں کہ مراثی میں بھی یہی بات انھیں نظر آئی اس لیے نارنگ صاحب نے یہ نکتہ نکالا کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتخابی نظر قصیدے کے اس بنیادی تقاضے سے صرف نظر نہیں کر سکتی تھی۔'' نارنگ صاحب مراثیِ انیس کے بندوں کے پابند قوافی میں اگر ایک طرف ''قصیدے کی رُوح'' دیکھتے ہیں تو دوسری طرف بیت کے شعروں میں ''غزلیہ لے'' پاتے ہیں۔ اور ان دونوں کی آمیزش کو مراثیِ انیس کی نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ (۱۷)

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے طویل مضمون ''اسلوبیاتِ اقبال'' میں جو دو حصّوں پر مشتمل ہے اقبال کے کلام کے صوتیاتی نظام اور شعرِ اقبال میں پائے جانے والے صرفی و نحوی امتیازات کا مطالعہ بڑی شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ''اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔'' اپنے اس مضمون کے پہلے حصّے میں انھوں نے اقبال کی تین شاہکار نظموں ''مسجدِ قرطبہ''، ''ذوق و شوق'' اور ''خضرِ راہ'' کا صوتیاتی سطح پر تجزیہ پیش کرنے کے بعد ان کے اسلوبیاتی خصائص یا لسانی امتیازات کا بھی پتا لگایا ہے۔ پھر ان تینوں

نظموں میں جو چیز صوتیاتی سطح پر قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے اسے بھی ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان تینوں نظموں کے صوتیاتی تجزیے سے اقبال کی ''صوتی انفرادیت'' اور ان کے کلّی صوتیاتی آہنگ'' کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔

''مسجدِ قرطبہ'' کے صوتی تجزیے سے نارنگ صاحب اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس پوری نظم میں صیفری آوازیں (Fricative Sounds) یعنی ف س ش ز خ غ ہ (نیز ث ص ذ ض ظ ح) اور مسلسل آوازیں (Continuants) یعنی ل ر کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اس کے برعکس ہکار و معکوسی آوازیں (Aspirates and Retroflex Sounds) یعنی بھ پھ تھ ٹھ جھ چھ دھ ڈھ ڑھ کھ گھ لھ مھ نھ بہت کم استعمال ہوئی ہیں۔ ''مسجدِ قرطبہ'' کے کل اشعار کی تعداد ۶۴ ہے جن میں نارنگ صاحب کے تجزیے کے مطابق صیفری و مسلسل آوازیں ۹۳۱ بار اور ہکار و معکوسی آوازیں ۳۹ بار استعمال ہوئی ہیں۔ یعنی صیفری و مسلسل آوازیں اُردو میں ہکار و معکوسی آوازوں کے مقابلے میں خاصی کم ہیں، لیکن اقبال کی اس نظم میں ان کا وقوع نسبتاً زیادہ ہے۔ نارنگ صاحب فرماتے ہیں کہ ''اس تجزیے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صیفری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہکار معکوسی آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کی نہاں خانہ آہنگ تک رسائی ہو سکتی ہے۔'' (۱۸)

اقبال کی ایک دوسری نظم ''ذوق و شوق'' کے صوتیاتی تجزیے سے نارنگ صاحب کی اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کے کلام میں صیفری و مسلسل آوازیں ہکار و معکوسی آوازوں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ اس نظم میں ان آوازوں کا تناسب ۴۵۱ اور ۲۳ کا ہے۔ ''مسجدِ قرطبہ'' اور ''ذوق و شوق'' کا تعلق بالِ جبریل سے تھا۔ نارنگ صاحب نے اقبال کے ایک دوسرے مجموعے بانگِ درا کی ایک نظم ''خضرِ راہ'' کا صوتی تجزیہ کیا اور اسی نتیجے پر پہنچے کہ اقبال کے یہاں ہکار و معکوسی آوازیں قلّت کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں اور ان کے مقابلے میں صیفری و مسلسل آوازوں کی کثرت ہے۔ ''خضرِ راہ'' میں نارنگ صاحب کے تجزیے کے مطابق صیفری و مسلسل آوازوں کی تعداد ۱۲۱۵ ہے اور ہکار و معکوسی آوازیں صرف ۸۷ ہیں۔ نارنگ صاحب نے ان آوازوں کے تعلق سے اقبال کا تقابل اُردو کے دو عظیم شاعر میر اور غالب سے کیا اور اس سے جو نتائج نکلے ان سے انھوں نے یہی نتیجہ اخذ کیا کہ ''شاید اقبال کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اُردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ ''میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب دو آواز فی شعر ہے۔ غالب کے یہاں ان آوازوں کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے اور اقبال کے یہاں انھیں آوازوں کا تناسب ایک سے کم آواز فی شعر ہے۔ اس سے اقبال کی صوتی انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ نارنگ صاحب کا خیال ہے کہ

''اقبال کے کلام میں صیغری و مسلسل آوازوں کا بکثرت استعمال اس لیے ہوا ہے کہ اقبال نے جو رموز و علائم استعمال کیے ہیں ان میں یہ آوازیں نمایاں طور پر استعمال اس لیے ہوئی ہیں جن سے اقبال کی حرکی اور رجائی لے کا پتا چلتا ہے۔

اقبال کے صوتی تجزیے سے نارنگ صاحب نے اس بات کا بھی ثبوت فراہم کیا ہے کہ اقبال کے کلام میں طویل مصوتوں (Long Vowels) کا استعمال بکثرت ہوا ہے اور طویل مصوتوں کے استعمال میں بھی اقبال غالب سے ''خاصے آگے'' ہیں اور ''میر کے ہم پلّہ'' ہیں۔ اقبال کے یہاں طویل مصوتوں کے ساتھ غنائی مصوتے بھی پائے جاتے ہیں۔ نارنگ صاحب کا اس ضمن میں خیال یہ ہے کہ ''جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہو گی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہو گی، کیونکہ یہ اُردو کا ایک عام رجحان ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے ''اسلوبیاتِ اقبال کے دوسرے حصّے میں کلامِ اقبال کے صرفیاتی اور نحویاتی نظام کا مطالعہ نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں کیا ہے۔ نارنگ صاحب اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کو بھی اتنا ہی اہم قرار دیتے ہیں جتنا کہ صوتیاتی امتیازات کو۔ اسے وہ شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے کا حصّہ تسلیم کرتے ہیں۔ نارنگ صاحب سے قبل ایک مغربی اسکالر رولاں ویلز نے انگریزی کے حوالے سے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب (Nominal and Verbal Style) کا مطالعہ پیش کیا تھا(۱۹) شعرِ اقبال کے حوالے سے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب کا مطالعہ پیش کر کے اُردو اسلوبیات کو نہ صرف وسعت دی ہے بلکہ اسے ایک نئی جہت سے بھی ہم کنار کیا ہے۔

شعرِ اقبال کے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب سے متعلق نارنگ صاحب کے ذہن میں پہلے سے ایک تاثر موجود تھا جس کا ذکر وہ یوں کرتے ہیں:

> ''الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔۔۔۔۔۔۔ ہمارے بڑے فن کار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں اور ان کے جہاں معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوبِ شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے۔ یا فعلیت کا بظاہر ان کی لے حجازی ہے۔ وہ نطقِ اعرابی اور شکوہِ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصّہ جو عربی فارسی کے یہاں اسمیت کا پلّہ بھاری ہو گا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یعنی ہمارا فعل ننّانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پرا کرتی ہے، یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔''(۲۰)

وہ مزید لکھتے ہیں:

''اقبال کے یہاں ملّتِ اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح نوائے شوق سے حریم ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ بر پا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمّتِ مردانہ یزداں پر کمند ڈالتی ہے اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے، یا جس طرح وہ عروج آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں..... یا اُن کی فکر کو غزالی اور ابن عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانۂ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیر رومی و حافظ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں..... اس سے یا تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیّت (Nominalization) کا وفور ہوگا اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا۔'' (۲۱)

نارنگ صاحب کے اس ''تاثر'' کو مزید تقویت اقبال کی نظم ''مسجدِ قرطبہ'' کے ابتدائی بند سے ملتی ہے جس کے پہلے تین مصرعے یہ ہیں:

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات

سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

ان مصرعوں میں کوئی بھی فعل استعمال نہیں ہوا ہے اور جتنے الفاظ آئے ہیں وہ سب اسم ہیں۔ اس نظم کے ابتدائی بند کے آخری چار مصرعوں میں بھی کوئی فعل نظر نہیں آتا:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر

کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات

اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا

نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

''مسجدِ قرطبہ'' کے سولہ مصرعوں کے اس بند میں فعل صرف چوتھے، چھٹے اور ساتویں مصرعے میں آتا ہے۔ باقی چار مصرعوں میں امدادی فعل ''ہے، ہوں، ہو'' آتا ہے۔ فعل کے انحذاف کی یہ صورت بقول نارنگ صاحب ''پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگے دے رہی ہے۔'' نارنگ صاحب کو یہی کیفیت اس نظم کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ''چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔

ساتواں بند جس میں تاریخی صورتِ حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند میں جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیّت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جاسکتا ہے"

"مسجد قرطبہ" کے بعد نارنگ صاحب اقبال کی ایک دوسری نظم "ذوق و شوق" کا تجزیہ کرتے ہیں، چنانچہ فعلیت کی یہی کیفیت انھیں اس نظم میں بھی ملتی ہے، اقبال نے اپنے کلام میں فعل کی ایک شکل صیغہ امر کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن بقولِ نارنگ صاحب یہ انداز اقبال کے یہاں غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اقبال کی شاعری میں تخاطب کا انداز بھی پایا جاتا ہے۔ جس میں فعلیت ناگزیر ہے نارنگ صاحب لکھتے ہیں:

> "طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجد قرطبہ ہو یا ذوق و شوق، ساقی نامہ ہو، لالۂ صحرا یا شعاعِ امید، سب میں تخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزام گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لئے ناگزیر ہے۔" (۲۲)

شعرِ اقبال کے اسمیہ اور فعلیہ اسلوب سے مدلل بحث کرنے کی بعد پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> "اقبال اگرچہ اسمیّت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کی تحدید یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لئے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگنائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں" (۲۳)

زیرِ نظر مضمون کو ہم نے پروفیسر گوپی نارنگ کے فقط منتخب مضامین کے جائزے تک محدود رکھا یہ مضامین واضح طور پر اسلوبیاتی طریقۂ نقد کے بہترین ماڈل ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جہاں اس طریقۂ نقد کو استعمال کرنے کا کوئی دعویٰ نہیں کیا گیا، وہاں بھی بین السطور میں اسلوبیاتی نظر کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند، راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین پر ان کے مضامین میں اقداری تنقید کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی پرکھ بھی ہے اور کچھ اس طرح کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کرسکتے۔ بیدی والے مضمون کو اکثر اوقات اسطوری تنقید کے ماڈل کے بطور پیش کیا جاتا ہے، لیکن یہ مضمون جہاں بیدی کے فن کی اساطیری جڑوں پر ہے، وہاں استعاراتی تفاعل بھی ہے۔ اسی طرح پریم چند والے مضمون کا تھیسس پریم چند کا (Irony) کا استعمال ہے، نیز انتظار حسین کے ذہنی ارتقاء میں ان کے

یہاں جاتک اور کتھا کے اسلوب کی بازآفرینی کو نمایاں کیا گیا ہے غرض کہ یوں دیکھا جائے تو نارنگ صاحب کی پوری تنقیدی حسیت اسلوبیات میں گتھی ہوئی ہے اور یہ عمل ان کے یہاں جتنا ظاہر ہے اتنا تہِ نشیں بھی ہے۔

حواشی و حوالے :

۱۔ گوپی چند نارنگ، "**ادبی تنقید اور اسلوبیات**" مشمولہ ادبی تنقید اور اسلوبیات (گوپی چند نارنگ) ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء۔ ص۱۱تا۲۸

۲۔ ایضاً، ص۱۵

۳۔ دیکھئے چارلز ایف۔ہاکٹ (Charles F. Hoekett) ، ۱۹۸۵ء، A Course in Modern Linguistics (نیویارک: میکملن) ص۵۵۶

۴۔ دیکھئے نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) کا مضمون" On Defining Style "مشمولہ Linguists and Style (نلز ایرک انکوسٹ جان اسپنسر اور مائیکل جے۔ گریگری) ، لندن: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۴ء

۵۔ گوپی چند نارنگ، محولہ کتاب، ص۱۵۔

۶۔ ایضاً، ص۱۶۔

۷۔ ایضاً، ص۱۷۔

۸۔ ایضاً، ص۲۲۔

۹۔ ایضاً، ص۲۳۔

۱۰۔ ایضاً، ص۲۰۔

۱۱۔ ایضاً، ص۲۱۔

۱۲۔ ایضاً، ص۲۱۔

۱۳۔ یہ تینوں مضامین گوپی چند نارنگ کی کتاب **ادبی تنقید اور اسلوبیات** (دہلی : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۹ء) میں شامل ہیں۔

۱۴۔ دیکھئے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنویاتی نظام'' مشمولہ گوپی چند نارنگ، محولہ کتاب۔

۱۵۔ دیکھئے گوپی چند نارنگ کا مضمون ''ذاکر صاحب کی نثر : اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال'' مشمولہ گوپی چند نارنگ، محولہ کتاب۔

۱۷۔ گوپی چند نارنگ، محولہ کتاب، ص ۱۱۸۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۴۲

۱۹۔ رولاں ویلز (Rulon Wells)، ۱۹۷۰ء، "Nominal Style and Veral Style" مشمولہ Linguistic and literary Style (مرتبہ ڈونلڈ سی۔فریمن)، نیویارک : ہولٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن۔

۲۰۔ گوپی چند نارنگ، محولہ کتاب، ص ۱۵۳۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔

اسلوبیاتی تجزئے

ابوالکلام کی نثر

مولانا ابوالکلام آزاد محض ایک ادیب، انشاء پرداز، صحافی، تذکرہ نگار، خطیب، مترجم، نیز مذہبی مفکر اور سیاسی مدبّر ہی نہیں، بلکہ ایک منفرد طرزِ نگارش اور امتیازی اسلوبِ تحریر کے مالک بھی تھے جس کی طرف ہر اس شخص کی توجّہ مبذول ہوتی ہے جو اُن کی تصانیف کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کرتا ہے۔ مولانا آزاد کے اسلوبِ نثر کی انفرادیت کا اعتراف حسرت موہانی نے اپنے ایک شعر میں یوں کیا ہے:

جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر

نظمِ حسرت میں کچھ مزا نہ رہا

سجاد انصاری نے تو محشرِ خیال میں یہاں تک کہہ دیا کہ "میرا عقیدہ ہے کہ قرآن نازل نہ ہو چکا ہو تو مولانا ابوالکلام کی نثر اس کے لئے منتخب کی جاتی"۔ مولانا عبدالماجد دریابادی کے بہ قول مولانا آزاد "تحریر و انشاء میں اپنے اسلوب کے موجد بھی تھے اور خاتم بھی۔" (۱) مولوی عبدالرزاق ملیح آبادی ذکرِ آزاد میں لکھتے ہیں کہ "مولانا کی تحریر ایسی ہے کہ عش عش کرتے رہیے، اعلیٰ انشاء وادب کا نمونہ جس کی تقلید ممکن نہیں۔" (۲)

یہ تمام بیانات اس امر کی دلیل ہیں کہ مولانا آزاد کا اسلوبِ تحریر روشِ عام سے ہٹ کر تھا جس میں بلند آہنگی، شان و شکوہ، علمی وقار اور پاکیزگی کے ساتھ ساتھ ایک ادبی حُسن اور جمالیاتی کشش بھی پائی جاتی تھی۔ لسانی اعتبار سے مولانا آزاد کا اسلوب عہد بہ عہد بدلتا رہا ہے۔ آزاد کی پچاس سالہ تصنیفی زندگی میں ان کے اسلوب نے اپنے ارتقاء کی کئی منزلیں طے کی ہیں۔ آزاد نے اپنی نگارشات میں زبان کے اطلاعی (Informative) ، ہدایتی (Directive) اور اظہاری (Expressive) تینوں اسالیب سے کام لیا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی آزاد کا اسلوب اردو کے بنیادی اسلوب سے انحراف کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ یہی ان کے اسلوب کی امتیازی شان ہے اور اسی میں ان کی انفرادیت مضمر ہے۔

(۲)

مولانا آزاد کے اسلوب کے ارتقاء کو سمجھنے کے لیے ان کی تصنیفی زندگی کو چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ الہلال اور البلاغ جاری کرتے ہیں۔ اور اپنی خود نوشت سوانح عمری ترتیب دیتے ہیں۔ دوسرے دور میں وہ قرآنِ کریم کے ترجمہ و تفسیر کی طرف توجہ دیتے ہیں۔ تیسرے دور میں وہ مکتوب نما انشائیے لکھتے ہیں اور چوتھے اور آخری دور میں وہ بعض ایسے خطبات پیش کرتے ہیں جن کی کئی لحاظ سے بے حد اہمیت ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے ان چاروں ادوار کی چار نمائندہ تصانیف کے نام ہیں: (۱) تذکرہ، (۲) ترجمان القرآن، (۳) غبارِ خاطر اور (۴) خطباتِ آزاد۔

مولانا آزاد کی علمی اور تصنیفی زندگی تقریباً نصف صدی پر محیط ہے جس کا آغاز ۱۹۰۳ء میں کلکتہ سے لسان الصدق کے اجراء سے ہوتا ہے۔ اس وقت ان کی عمر میں صرف پندرہ سال کی تھی۔ لیکن اس اخبار کے اجرا سے قبل ان کی مضمون نگاری کا آغاز ہو چکا تھا اور ان کی نگارشات میں اس دور ق کے معیاری رسائل مثلاً مخزنِ، خدنگِ نظر اور احسن الاخبار، میں شائع ہو چکی تھیں۔ لسان الصدق کے اجراء کے نو سال بعد مولانا آزاد نے پوری آب و تاب کے ساتھ میدانِ صحافت میں دوبارہ قدم رکھا اور جولائی ۱۹۱۲ء سے ایک ہفتہ وار جریدہ الہلال کی ادارت کی ذمہ داری سنبھالی۔ الہلال مولانا آزاد کی مذہبی فکر، سیاسی تدبّر اور ادبی احساسات کا ترجمان تھا۔ لیکن ان کی فکر و تحریر کی بے باکی اور انقلاب انگیز ی کی وجہ سے یہ اخبارِ حکومتِ وقت کی نظروں میں کھٹکنے لگا۔ بالآخر اخبار کی ضمانت ضبط ہونے پر مولانا آزاد کو نومبر ۱۹۱۴ء میں یہ اخبار بند کر دینا پڑا۔ لیکن اس کے ایک سال بعد نومبر ۱۹۱۵ء میں انھوں نے البلاغ کے نام سے ایک دوسرا اخبار جاری کیا۔ یہ اخبار الہلال کا نقشِ ثانی تھا۔ چنانچہ اس کا بھی وہی حشر ہوا جو الہلال کا ہوا تھا، یعنی اپریل ۱۹۱۶ء میں یہ اخبار بند ہو گیا اور مولانا آزاد رانچی میں بند کر دئے گئے۔ اُسی زمانے میں انھوں نے الہلال اور البلاغ کے مہتمم فضل الدین احمد مرزا کے اصرار پر اپنی سوانح عمر میں لکھنا شروع کی جس نے ایک ضخیم کتاب کی شکل اختیار کر لی۔ اس کتاب کا پہلا حصّہ تذکرہ کے نام سے پہلی بار ۱۹۱۹ء میں کلکتے میں شائع ہوا جس میں انھوں نے اپنے خاندان کے ایک بزرگ شیخ جمال الدین بہلول کے حالات بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کئے ہیں۔

رانچی ہی میں نظر بندی کے دوران مولانا آزاد نے ایک اور اہم علمی کارنامہ انجام دیا جسے ترجمان القرآن کہتے ہیں۔ یہ قرآن کریم کا اردو ترجمہ اور اس کی تفسیر و تشریح ہے۔ یہ کتاب ان کی زندگی میں دو جلدوں میں شائع ہوئی، لیکن جس طرح تذکرہ نامکمل رہ گیا تھا اسی طرح قرآنِ کریم کا یہ ترجمہ بھی پورا نہ ہو سکا اور صرف ۱۸ پاروں تک پہنچ کر یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔

تذکرہ اور ترجمان القرآن کے بعد مولانا آزاد کی تیسری اہم تصنیف غبارِ خاطر ہے۔ یہ ان خطوط کا مجموعہ ہے جو انھوں نے قلعۂ احمد نگر کی اسیری کے دوران ۱۹۴۲ء اور ۱۹۴۳ء میں اپنے دوست حبیب الرحمٰن خاں شروانی، رئیس بھیکم پور کے نام لکھے تھے۔ لیکن یہ خطوط مکتوب الیہ کو بھیجے نہیں گئے۔ بہ قولِ مولانا آزاد ''یہ تمام مکاتیب نج کے خطوط تھے اور اس خیال سے نہیں لکھے گئے تھے کہ شائع کیے جائیں گے'' لیکن قید سے رہائی کے محمد اجمل خاں کے اصرار پر مولانا آزاد نے ۱۹۴۶ء میں یہ خطوط غبارِ خاطر کے نام سے کتابی صورت میں شائع کرا دئے۔ بہ قولِ احمد سعید ملیح آبادی مولانا آزاد نے یہ خطوط ''ہم کلامی'' اور اپنے ایک نئے طرزِ انشاء سے اردو ادب میں اضافے کی غرض سے لکھے۔'' (۳) لیکن یہ دراصل مختلف موضوعات پر انشائیے ہیں جنھیں مکاتیب کی شکل دے دی گئی ہے۔

مولانا آزاد کے تصنیفی آثار میں خطبات آزاد کو بھی ایک قابلِ لحاظ اہمیت حاصل ہے۔ خطبات آزاد میں پندرہ خطبے شامل ہیں جن میں سیاسی، سماجی اور مذہبی مسائل نیز حالاتِ حاضرہ پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے زبان و بیان اور اسلوب کے لحاظ سے مولانا آزاد کے وہ خطبات بہت اہم ہیں جو انھوں نے ۱۹۴۰ء اور ۱۹۴۱ء کے دوران پیش کیے تھے۔

(۳)

زبان کا بنیادی مقصد ادائے مطلب اور ترسیل و ابلاغ ہے۔ اپنے اس مقصد کے حصول کے لئے زبان کئی اسالیب اختیار کرتی ہے جن میں تین اسالیب کو بنیادی اہمیت حاصل ہے:۔

۱۔ اطلاعی اسلوب

((Informative Style

۲۔ ہدایتی اسلوب

((Directive style

۳۔ اظہاری اسلوب

((Expressive style

(۴)

ان اسالیب سے زبان مختلف کام لیتی ہے۔ زبان کا ایک نہایت اہم فریضہ اطلاع رسائی (Communication of information) ہے۔ یہ اطلاع سامع یا قاری تک اثبات میں پہنچائی جا سکتی ہے۔ اور نفی میں بھی زبان کا استعمال

جب اثبات و نفی کی لئے کیا جائے یا جب اس کے ذریعے استدلال پیش کئے جائیں تو یہ زبان کا اطلاعی اسلوب کہلائے گا۔" اطلاع" کا لفظ یہاں خالص اپنے لغوی معنی میں استعمال کیا گیا ہے یعنی سامع یا قاری کو کسی بات کی اطلاع (Information)) بہم پہنچانا یا کسی بات سے مطلع کرنا۔ یہ اطلاع غلط بھی ہو سکتی ہے اور صحیح بھی۔ اسی طرح دلائل بھی صحیح اور غلط ہو سکتے ہیں۔ اطلاعی اسلوب بیانیہ ہوتا ہے۔ اس کا مقصد محض بیان واقعہ یا Reporting ہے سماجی اور سائنسی علوم کی زبان اطلاعی اسلوب کی بہترین مثال پیش کرتی ہے اسی طرح غیر افسانوی نثر میں بھی اطلاعی اسلوب کے بہت اچھے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔

مولانا آزاد الہلال، البلاغ، تذکرہ اور خطبات میں اطلاعی اسلوب یعنی بیانیہ اندازِ تحریر سے کام لیا ہے، کیوں کہ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو جو مذہبی اور سیاسی پیغام وہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے تھے وہ شاید نہیں پہنچا سکتے تھے ترجمان القرآن اور غبارِ خاطر کی زبان اگرچہ مختلف انداز کی ہے، لیکن اس میں بھی اطلاعی اسلوب کے نمونے دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ اطلاعی اسلوب لسانی اعتبار سے سادہ بھی ہو سکتا ہے اور مشکل اور پیچیدہ بھی رسمی اور پُر تکلف بھی ہو سکتا ہے اور غیر رسمی بھی جامد (Frozen)) بھی ہو سکتا ہے اور متحرک بھی خطباتِ آزاد کا اطلاعی اسلوب لسانی اعتبار سے بالعموم ایک سادہ اور سہل اسلوب ہے اور کافی حد تک اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب ہے۔ انڈین نیشنل کانگریس کے صدر کی حیثیت سے رام گڑھ (بہار) میں ۱۹۴۰ء میں انھوں نے جو خطبہ پیش کیا تھا، اسے دیکھ کر بالکل یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ تذکرہ اور غبارِ خاطر کے مصنف کی زبان ہے۔ کیوں کہ اس کی زبان کافی حد تک عام فہم، مانوس اور غیر رسمی زبان ہے۔ اسی طرح تقسیمِ ملک کے فوراً بعد اکتوبر ۱۹۴۷ء میں دہلی کی جامع مسجد میں مسلمانوں کے ایک اجتماع سے خطاب کرتے ہوئے انھوں نے جو زبان استعمال کی ہے وہ بھی سادگی اور سلاست کا ایک عمدہ نمونہ ہی۔ اس ضمن میں مولانا آزاد کے اس صدارتی خطبے کا ذکر بھی بیجا نہ ہوگا، جو انھوں نے گاندھی جی کے سانحۂ قتل کے چند روز بعد کانسٹی ٹیوشن کلب، نئی دہلی کے ایک جلسہ میں فروری ۱۹۴۸ء میں پیش کیا تھا۔ ان خطبات کی زبان میں سادگی، صفائی اور سلاست بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ان میں الفاظ و تراکیب کی وہ گھن گرج موجود نہیں۔ جو اس سے پہلے کی تصانیف کا طرۂ امتیاز ہے اور نہ ہی وہ رنگینی، آراستگی اور مرصع کاری ہے جسے بعض نقادوں نے اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ خطبات کی زبان میں عربی فارسی کے غریب اور مغلق الفاظ سے پرہیز کیا گیا ہے جن کی تذکرہ میں بھرمار ہے۔ ان خطبات میں اضافی اور عطفی ترکیبیں بھی بہت کم دیکھنے کو ملتی ہیں۔ فارسی اور عربی کے صرف وہی مرکبات استعمال کئے گئے ہیں جو عام فہم اور مانوس ہیں اور اردو زبان جزو بن گیے ہیں۔ صرف دو یا تین خطبات کو چھوڑ کر بقیہ تمام خطبات کی زبان عربی اور فارسی کے فقروں، جملوں، مصرعوں، اشعار اور امثال سے بڑی حد تک مبرّا ہے۔ آخری دور کے خطبات میں تو یہ چیزیں بالکل دیکھنے کو نہیں ملتیں۔

مولانا آزاد انگریزی زبان پر کامل عبور نہیں رکھتے تھے، لیکن وہ انگریزی الفاظ کے مناسب، موزوں، برجستہ اور بر محل استعمال سے بہ خوبی واقف تھے۔ رام گڑھ کے خطبے میں انھوں نے پہلی بار انگریزی الفاظ کا آزادانہ استعمال کیا ہے۔ جس سے اُن کے اسلوب کی جدت کا پتہ چلتا ہے۔ اس خطبے میں ہمیں ڈپلومیسی (Diplomacy)، ڈسپلن (Discipline)، ری ایکشن (Reaction) ڈومی نین (Dominion)، اسٹیس (Status)، ڈاکومنٹ (Document)، ریزن (Reason)، کو آپریشن (Cooperation) کانسٹی ٹیوشن (Constitution)، فیکٹر (Factor)، فیڈریشن (Federation) ریوائول (Revival)، ٹریجڈی (Tragedy)) اور انٹرنیشنل (International)) جیسے الفاظ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خطبات کی زبان نہ صرف الفاظ کی سطح پر ایک سادہ اور عام فہم زبان ہے، بلکہ نحوی اعتبار سے بھی یہ سہل نگاری کا ایک اعلا نمونہ ہے۔ ان میں آزاد کے فقرے بالعموم چھوٹے اور سادہ ہیں جن میں وہ اور، لیکن، کہ، جو، بلکہ، غیرہ جوڑ کر ربط پیدا کرتے ہیں۔ آزاد کے اسی سلیس اور سہل اسلوب کی ایک مثال ان کے ایک خطبے ''گاندھی جی کی یادگار'' (فروری ۱۹۴۸ء) سے پیش ہے:

> ''گاندھی جی ہندو تھے اور ہندو ہی رہے، لیکن انھوں نے ہندو دھرم کی اتنی اونچی جگہ بنائی تھی کہ جب وہ اس بلندی پر سے دیکھتے تھے تو دنیا کے تمام جھگڑے ان کو مٹے ہوئے نظر آتے تھے۔ ان کے سامنے ایک کھلی ہوئی سچائی تھی جو کسی ایک ورثہ نہیں ہے، بلکہ سورج اور اس کی شعاعوں کی طرح سے سب کے لئے ہے۔'' (۵)

خطبات کے اسلوب کی سادگی کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ یہ اسلوب آزاد کی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں، بلکہ زبان کے فوری اور برجستہ استعمال کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آیا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ان خطبات کے مخاطب مختلف طبقوں اور جماعتوں کے لوگ ہوتے تھے، اس لئے انہیں زبان کو ممکن حد تک آسان رکھنا پڑتا تھا۔ تاکہ سامعین ان کی بات بآسانی سمجھ سکیں۔ مالک رام نے خطباتِ آزاد کے دیباچے میں لکھا ہے کہ مولانا آزاد ''اپنے سامعین کے مطابق زبان بھی بدل لیتے ہیں۔'' یہی وجہ ہے کہ ''اتحادِ اسلامی''، ''جمیعت العلمائے ہند'' اور ''خلافت کانفرنس'' جیسے خطبات کی زبان نسبتاً مشکل ہے، کیوں کہ ان کے مخاطب صرف مسلمان تھے۔ لیکن دوسرے خطبات کی زبان بہت آسان ہے جیسے ہم بلاشبہ اردو کا بنیادی اسلوب کہہ سکتے ہیں۔

اس کے برعکس الہلال اور البلاغ بالخصوص تذکرہ میں اُنھوں نے نہایت مشکل اور بوجھل زبان استعمال کی ہے جسے مولانا آزاد کی نثر کا 'علمی اسلوب' کہہ سکتے ہیں۔ علمی اسلوب میں ایک طرف صرف و نحو اور قواعد کی پیچیدگیاں نظر آتی ہیں تو دوسری طرف عربی اور فارسی کے ذخیرہ الفاظ و تراکیب اور مصطلحات کا آزادانہ استعمال ملتا ہے۔ تذکرہ کی زبان عربی فارسی کے ثقیل اور متعلق الفاظ اور مشکل و پیچیدہ تراکیب سے حد درجہ بوجھل ہے۔ یہی نہیں بلکہ جا بجا

عربی کے ٹکڑے، فقرے، اقوال وامثال اور اشعار، نیز قرآن و حدیث کے اقتباسات بھی پیش کئے گئے ہیں جن کی اردو نثر متحمل نہیں ہو سکتی۔ تذکرہ میں فارسی کے مصرعے، اشعار اور اقوال بھی کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں۔

مولانا آزاد عربی کے منتہی اور فارسی کے جیّد عالم تھے، بلکہ عربی تو ان کے لئے مادری زبان کی حیثیت رکھتی تھی، لہٰذا وہ عربی اور فارسی سے کسی بھی طرح صرفِ نظر نہیں کر سکتے تھے۔ انھوں نے مذہبی دعوت و تبلیغ اور خطابت میں ان زبانوں سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عربی فارسی زبانوں سے گہرے اخذ واستفادے میں ان کے نزدیک اظہاری سہولت مدِ نظر رہی ہو گی، لیکن اس سے ان کے اسلوب کی امتیازی شان اور ان کی شخصیت کے انوکھے پن کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو میں کسی سنجیدہ یا علمی موضوع پر اظہارِ خیال کے لئے عربی فارسی کا سہارا زبس ضروری ہے اور مذہبی مسائل و مباحث اور استدلال کے لئے ان زبانوں کا سہارا اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن مولانا آزاد کے یہاں عربی فارسی عناصر کا تناسب اپنی حد سے بہت زیادہ تجاوز کر گیا ہے۔ اسی اسلوب کو مولانا عبدالماجد دریابادی نے ''ثقل'' کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''شروع میں اسلوب بیان ذرا ثقیل تھا اور تذکرہ میں تو ثقیل سے گزر کر ثقل ہو گیا۔'' (۶)

الہلال، البلاغ اور تذکرہ کی زبان اور اندازِ بیان سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا آزاد کا تخاطب صرف خواص اور مسلمانوں کے پڑھے لکھے طبقے سے تھا نہ کہ عوام سے۔ مالک رام غبارِ خاطر کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''ان پرچوں کا خاص مقصد تھا، اور ان کے مخاطب بھی تعلیم یافتہ لوگ بلکہ بہت حد تک طبقۂ علماء افراد تھے۔ ان اصحاب سے توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ نہ صرف ان تحریروں کو سمجھ سکیں گے بلکہ ان سے لطف اندوز بھی ہوں گے۔ لیکن اس کے باوجود یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ یہ مطالب اس سے آسان تر زبان میں بیان نہیں ہو سکتے۔ پس ظاہر ہے کہ عوام تو درکنار، متوسط طبقہ بھی ان سے پورے طور پر مستفید نہیں ہو سکتا تھا۔''

مولانا آزاد بھی یہ بات سمجھتے تھے۔ چنانچہ ۱۰ جون ۱۹۲۷ء کو الہلال کا جب دوبارہ اجراء عمل میں آیا تو انھوں نے اس میں لکھا:

'' یہ ظاہر ہے کہ **الہلال** کے فوائد عام نہیں ہو سکتے۔ جب تک کہ اس کا دائرہ بحث و نظر عام فہم نہ ہو۔ اور عام فہم جبھی ہو سکتا ہے جب مطالب کے سہل ہونے کے ساتھ ان کا اسلوبِ بیان اور زبان بھی سہل ہو۔''

الہلال کی اسی روز کی اشاعت میں وہ مزید لکھتے ہیں:

''آئندہ **الہلال** میں دونوں قسم کے مضامین درج کیے جائیں بڑا حصہ تو سہل و عام فہم ہو، لیکن کچھ حصّہ بلند اور خاص قسم کا بھی ہو۔ اس طرح عوام و خواص دونوں ذوقِ نظر کا سامانِ مہیّا ہو جائے گا۔''

مولانا آزاد نے جو اسلوبِ بیان اپنی تصنیفی زندگی کے آغاز میں اختیار کیا ہے اس کی مثال ان کے ہم عصروں میں بھی نہیں پائی جاتی۔ آزاد کے عہد میں ڈاکٹر ذاکر حسین، خواجہ غلام السیدین، سید عابد حسین اور محمد مجیب جیسے دانشور موجود تھے جن کی گہری دل چسپی علم و ادب، مذہب و سیاست اور تعلیم و تدریس کے مسائل سے تھی، لیکن ان میں سے کسی نے بھی مولانا آزاد کا سا اسلوب اختیار نہیں کیا۔ اسی عہد میں سید سلیمان ندوی اور مولانا آزاد کا اسلوب اختیار نہیں کیا۔ اسی عہد میں سید سلیمان ندوی اور مولانا عبد الماجد دریابادی جیسے عالم بھی موجود تھے، لیکن ان کے اسلوب میں بھی الفاظ کی وہ گھن گرج، بلند آہنگی اور ادبی مرصع کاری نہیں پائی جاتی جو آزاد کے اسلوب کا امتیازِ خاص ہے، بلکہ ان مصنفین کا اسلوب سادگی کی طرف زیادہ مائل تھا۔ آزاد کے پیش روؤں میں سر سید نے عصری تقاضوں اور ضرورتوں کے تحت ایک نئے اسلوب کی بِنا ڈالی تھی، جو نثر میں رنگینی، مرصّع کاری اور آراستگی کے شدید ردِ عمل کے طور پر سامنے آیا تھا جس کی جڑیں میر امّن کی **باغ و بہار** سے جا کر ملتی ہیں۔ سر سید مسلمانوں میں جدید علوم کو فروغ دینا چاہتے تھے جس کے لیے شعر و ادب کی زبان قطعی ناموزوں تھی۔ اسی لیے انھوں نے ایک سادہ اسلوب سے کام لیا۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مولانا آزاد نے سر سید کی سیاسی فکر کو قبول نہیں کیا تھا، اسی طرح انھوں نے ان کے لسانی اسلوب کو بھی رد کر دیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ نظریاتی اعتبار سے آزاد علامہ شبلی سے بہت قریب تھے اور یہی قربت جو انھیں کشاں کشاں ندوہ لے آئی، جہاں انھوں نے کچھ عرصے تک شبلی کے علمی رسالے الندوہ کی ادارت کے فرائض بھی انجام دئے۔ آزاد نے شبلی کی تصانیف **الفاروق**، **المامون**، **الغزالی**، اور **سیرۃ النعمان**، وغیرہ کا ضرور مطالعہ کیا ہو گا۔ اور یہ عین ممکن ہے کہ انھیں اپنے خاندان کے بزرگوں کے تاریخی اور سوانحی حالات لکھنے کا خیال ان تصانیف کو پڑھنے کے بعد آیا ہو اور جیل کے فرصت کے اوقات اس خیال کو عملی جامہ پہنانے میں معاون ثابت ہوئے ہوں۔ لیکن تذکرہ میں شبلی کے اسلوبِ تحریر کی بھی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ اس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تذکرہ کا اسلوب آزاد کے اپنے ذہن کی ایجاد و اختراع ہے، جس میں اُن کے تبحر علمی، عربی فارسی پر عبورِ کامل اور اسلامی فلسفہ و فکر سے گہرے شغف اور قرآن و حدیث سے غیر معمولی اخذ و استفادے کو زیادہ دخل ہے۔ اس کے علاوہ ان کی شخصیت کے انوکھے پن نے بھی ان کے اسلوب کی تعمیر و تشکیل میں ایک نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ یہ تمام چیزیں مل کر ان کے اسلوب کو مشکل، بوجھل اور ثقل بنا دیتی ہیں جس کا انھیں خود بھی احساس تھا اور وہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ زبان اور اندازِ بیان ممکن حد تک آسان اور عام فہم ہونا چاہیے۔ الہلال کے دوبارہ اجراء پر اس کی ۱۰ جون ۱۹۲۸ء کی اشاعت میں انھوں نے لکھا:

''باقی رہا زبان کا معاملہ تو وہ ہر حال میں حتی الوسع سہل اور صاف اختیار کی جائے گی۔ کسی درجہ کا موضوع ہو لیکن اسلوبِ بیان مشکل اور دیر فہم نہ ہوگا۔''

مولانا آزاد کے خیال میں اسلوبِ بیان اس وجہ سے مشکل ہو جاتا ہے کہ دقیق اور علمی مطالب'' بیان کرنا پڑتے ہیں۔ **الہلال** کی ۱۰ جون ۱۹۲۷ء کی ہی اشاعت میں وہ لکھتے ہیں:

''مشکل یہ ہے کہ ہر طرح کی مطالب کا عام فہم طریقے پر بیان کرنا آسان نہیں۔ بعض دقیق اور علمی مطالب ایسے ہوتے ہیں کہ انھیں کتنا ہی کھُلا کر بیان کیا جائے ایک حد تک مشکل اور گراں ضرور ہوں گے۔

(۴)

اطلاعی اسلوب کے بعد زبان کا دوسرا بنیادی اسلوب ہدایتی اسلوب(Directive style) ہے۔ یہ اسلوب اس وقت اختیار کیا جاتا ہے جب کسی فعل کو سرانجام دینے کی ہدایت (Direction) دی جاتی ہے یا کسی عمل سے باز رکھنا مقصود ہوتا ہے۔ ہدایتی اسلوب کی بہترین مثالیں حکم اور استدعا کے لئے استعمال کی جانے والی زبان میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ایسے اسلوب میں فعلِ امر و نہی کی صیغوں اور امرِ تعظیمی کا استعمال زیادہ ہوتا ہے ترجمان القرآن میں جہاں ایک طرف اطلاعی اسلوب کے نمونے ملتے ہیں وہیں یہ کتاب ہدایتی اسلوب کی مثالوں سے بھی پُر ہے۔ ترجمان القرآن کا یہ جملہ: ''حق کے سوا کچھ اور نہ کہو'' (ص۵۷۶) کوئی اطلاع بہم نہیں پہنچاتا اور نہ ہی اس سے کسی جذبے یا تاثر کا پیدا کرنا مقصود ہے بلکہ ایک مخصوص عمل کے لئے مخاطب کو آمادہ کرنا ہے اور اس میں تحریک پیدا کرنا ہے کہ اس سے وہ عمل سرزد ہو۔ ہدایتی اسلوب کا مقصد حصولِ نتائج ہے نہ کہ اطلاع دہی۔ ترجمان القرآن کے یہ جملے ملاحظہ ہوں:

''اپنے دین میں غلو نہ کرو (ص۵۷۶)

''اللہ پر ایمان لاؤ'' (ص۵۴۹)

''جب گواہی دو تو صاف صاف بات کہو'' (ص۵۴۹)

''فتح و کامیابی کے بعد ظلم و شرارت نہ کرو'' (ص۵۶۵)

''جو کوئی برائی کرے اس کی مدد نہ کرو'' (ص۵۸۷)

''احکامِ حق کی اطاعت کا عہد پورا کرو'' (ص۵۹۶)

''خدا نے جو چیزیں تم پر حلال کر دی ہیں، انھیں اپنے اوپر حرام نہ کرو (۵۶۱)

ترجمان القرآن کے علاوہ مولانا آزاد کے بعض خطبات کا اسلوب بھی ہدایتی ہے۔ اکتوبر ۱۹۴۷ء میں مسلمانانِ دہلی کے ایک اجتماع سے خطاب کرتے ہوئے انھوں نے یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس خطبے کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

''یہ فرار کی زندگی جو تم نے ہجرت کے مقدّس نام پر اختیار کی ہے، اس پر غور کرو، اپنے دلوں کو مضبوط بناؤ اور اپنی دماغوں کو سوچنے کی عادت ڈالو اور پھر دیکھو کہ تمہارے فیصلے کتنے عاجلانہ ہیں۔ آخر کہاں جا رہے ہو اور کیوں جا رہے ہو؟''

اسی خطبے سے ایک اور مثال پیش ہے:

''عزیزو! تبدیلیوں کے ساتھ چلو۔ یہ نہ کہو کہ ہم اس تغیر کے لیے تیار نہ تھے۔ بلکہ اب تیار ہو جاؤ۔ ستارے ٹوٹ گئے لیکن سورج تو چمک رہا ہے، اس سے کرنیں مانگ لو اور ان اندھیری راتوں میں بچھا دو جہاں اُجالے کی ضرورت ہے۔''

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ حکم اور استدعا دونوں ہی ہدایتی اسلوب کی شکلیں ہیں۔ امرِ تعظیمی کے استعمال اور ''تم'' کی جگہ ''آپ'' کے استعمال سے حکم کو استدعا میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ ترجمان القرآن میں امرِ تعظیمی کی شکلیں بالکل مفقود ہیں۔ اس کے برعکس خطبات میں ان شکلوں کا بار ہا استعمال ہوا ہے۔

ہدایتی اسلوب پر تکلف اور رسمی بھی ہو سکتا ہے اور بے تکلفانہ اور غیر رسمی بھی۔ تقسیم ملک کے بعد دلّی کی جامع مسجد سے انھوں نے مسلمانوں کو جو خطبہ دیا تھا۔ وہ بے تکلفانہ اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس خطبے میں آزاد کا تخاطب صرف مسلمانوں سے ہے جس میں انھوں نے شروع میں صرف ایک بار ''آپ'' اور باقی ہر جگہ ''تم، تمھیں، تمھارا، تمھارے'' کہہ کر مخاطب کیا ہے۔ اس طرح اس خطبے میں ہر جگہ فعلِ امر کے صیغے استعمال کیے گئے ہیں اور کسی ایک جگہ بھی امر تعظیمی استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال یہ ہے:

'' یہ دیکھو مسجد کے بلند مینار تم سے اُچک کر سوال کرتے ہیں کہ تم نے اپنی تاریخ کے صفحات کو کہاں گم کر دیا ہے؟ ابھی کل کی بات ہے کہ جمنا کے کنارے تمھارے قافلوں نے وضو کیا تھا اور آج تم ہو کہ تمھیں یہاں رہتے ہوئے خوف محسوس ہوتا ہے۔ حال آنکہ دہلی تمھاری خون سے سینچی ہوئی ہے۔''

(۵)

زبان کا تیسرا بنیادی اسلوب، اظہاری اسلوب (Expressive Style) ہے۔ جس طرح سائنس کی زبان اطلاعی اسلوب کی بہترین مثال ہے۔ اسی طرح شاعری اظہاری اسلوب کی بہترین مثال پیش کرتی ہے۔ اظہاری اسلوب کے ذریعے شاعر اطلاعی رسی یا معلومات کی ترسیل کا کام انجام نہیں دیتا بلکہ جذبے اور احساس کی ترجمانی اس کا اصل مقصد ہوتا ہے۔ شاعر اس لئے شعر تخلیق نہیں کرتا کہ وہ معلومات کا خزانہ قاری کو دینا چاہتا ہے یا کوئی اطلاع بہم پہنچاتا چاہتا ہے، بلکہ اس لئے کہ وہ اپنے داخلی جذبے اور تاثر کو پیش کر سکے اور اگر ہو سکے تو وہی جذبہ اور تاثر وہ قاری کے اندر بھی پیدا کر سکے۔ زبان سے جب داخلی تاثر، جذبے اور احساس کی ترجمانی کا کام لیا جاتا ہے تو یہ زبان کا اظہاری استعمال کہلاتا ہے جو اظہاری اسلوب کی شکل کا تعلق صرف شاعری ہی سے نہیں بلکہ نثر میں بھی یہ اسلوب برتا جا سکتا ہے اور ''غبارِ خاطر'' اس کی ایک نہایت عمدہ مثال ہے۔

غبارِ خاطر میں مولانا آزاد نے جو مکتوب نما انشائیے پیش کئے ہیں ان میں معنی کے بجائے لفظ اہم ہے اور بیان کے بجائے طرزِ بیان۔ ان میں مواد کی وہ اہمیت نہیں جو اظہار کی ہے۔ مولانا آزاد نے اظہاری اسلوب کے ذریعے غبارِ خاطر کی نثر میں وہی داخلی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو شاعری میں ملتا ہے۔ غبارِ خاطر کے بعض نثر پارے قاری کو ایک مخصوص جمالیاتی تجربے کا احساس دلاتے ہیں ''حکایتِ زاغ و بلبل'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''زمستاں کی برف باری اور پت جھڑ کے بعد جب موسم کا رُخ پلٹنے لگتا ہے اور بہار اپنی ساری رعنائیوں اور جلوہ فروشیوں کے ساتھ باغ و صحرا پر چھا جاتی ہے، تو اس وقت برف کی بے رحمیوں سے ٹھٹھری ہوئی دنیا یکایک محسوس کرنے لگتی ہے کہ اب موت کی افسردگیوں کی جگہ زندگی کی سرگرمیوں کی ایک نئی دنیا نمودار ہو گئی۔ انسان اپنے جسم کے اندر دیکھتا ہے تو زندگی کا تازہ خون ایک ایک رگ کے اندر اُبلتا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے سے باہر دیکھتا ہے تو فضا کا ایک ایک ذرہ عیش و نشاطِ ہستی کی سرمستیوں میں رقص کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسمان و زمین کی ہر چیز جو کل تک محرومیوں کی سوگواری اور افسردگیوں کی جانکاہی تھی، آج آنکھ کھولیے تو حسن کی عشوہ طرازی ہے۔ کان لگائیے تو نغمے کی جاں نوازی ہے۔ سونگھئے تو سرتاسر خوشبو کی عطر بیزی ہے۔'' (۷)

''**غبارِ خاطر**'' کی نثر ادبی مرصع کاری اور رنگینی عبارت کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس کے علاوہ لفظی رعایات و مناسبات، فقروں کی صوتی در و بست، جملوں کی متوازن ترکیب و ترتیب، اظہار کے بدلے ہوئے پیرائے، نت نئے تلازمات اور

نادر ترکیبات نے اس کی دل آویزی اور دل کشی میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ ''حکایت بادہ و تریاک'' سے رعایات و مناسباتِ لفظی اور مرصع کاری کی ایک خوب صورت مثال ملاحظہ ہو:

''جس قید خانے میں صبح ہر روز مسکراتی ہو، جہاں شام ہر روز پردۂ شب میں چھُپ جاتی ہو، جس کی راتیں کبھی ستاروں کی قندیلوں سے جگمگانے لگتی ہوں کبھی چاندنی کی حُسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہو، جہاں دوپہر ہر روز چمکے، شفق ہر روز نکھرے، پرند ہر صبح و شام چہکیں، اُسے قید خانہ ہونے پر بھی عیش و عشرت کے سامانوں سے خالی کیوں سمجھ لیا جائے۔'' (۸)

یہاں ڈاکٹر سید عبداللہ کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ غبار خاطر ایک لحاظ سے ''بیکاری کا مشغلہ'' ہے جس میں ابوالکلام کا قلم ''بیمار'' اور ''ضعیف'' معلوم ہوتا ہے۔ (۹) لیکن حقیقت یہ ہے کہ زبان کا جتنا جمالیاتی اور تخلیقی استعمال غبارِ خاطر میں ملتا ہے، مولانا آزاد کی کسی اور تصنیف میں نہیں ملتا ہے۔ یہاں آزاد کا قلم نہ تو بیمار ہے اور نہ ضعیف، بلکہ ایک متحرک و توانا قلم جسے ایک نئے پیرایۂ اظہار اور ایک نئے اسلوبِ بیان کی تلاش ہے۔

حواشی و حوالے

۱۔ عبدالماجد دریابادی، **اردو کا ادیبِ اعظم**، ص ۲۵

۲۔ عبدالرزاق ملیح آبادی، **ذکرِ آزاد**، ص ۴۱۲۔

۳۔ احمد سعید ملیح آبادی، '' **مولانا آزاد کے چند اہم مسودات**'' مشمولہ مولانا ابوالکلام آزاد: شخصیت اور کارنامے مرتبہ خلیق انجم (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۶۸ء)، ص ۳۶۶)

۴۔ اطلاعی، ہدایتی اور اظہاری، یہ تینوں اسالیب در حقیقت زبان کے تین Functions) ہیں لیکن جب زبان ان Functions کے لئے استعمال کی جاتی ہے تو یہ اسالیب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں کیوں کہ ان تینوں اسالیب میں زبان کا استعمال جداگانہ ہوتا ہے۔

۵۔ ابوالکلام آزاد، **خطباتِ آزاد** مرتبہ مالک رام (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۷۴ء)، ص ۳۵۔

۶۔ عبدالماجد دریابادی، محولہ کتاب، ص ۲۵

۷۔ ابوالکلام آزاد، **غبارِ خاطر** مرتبہ، مالک رام (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۶۷ء)، ص ۶۰۲

۸۔ ایضاً ص ۶۹۔

۹۔ سید عبداللہ، **انوارِ ابوالکلام**، ص ۸۷

نیاز فتح پوری : لسانی مزاج اور تشکیلِ اسلوب

نیاز فتح پوری اردو کے ایک صاحبِ طرز انشا پرداز، طرح دار ادیب اور جید عالم تھے۔ اردو زبان پر فن کارانہ قدرت رکھنے کے ساتھ ساتھ انھیں عربی، فارسی اور ترکی زبانوں پر بھی کامل عبور حاصل تھا۔ علاوہ ازیں انگریزی زبان سے بھی ان کی واقفیت کچھ کم نہ تھی۔ فارسی کا ذوق انھیں اپنے والد سے ورثے میں ملا تھا جو نہ صرف فارسی کے کلاسیکی ادب کے دلدادہ تھے، بلکہ فارسی میں شعر بھی کہتے تھے۔ فارسی کا ابتدائی درس نیاز فتح پوری نے گھر پر ہی اپنے والد سے لیا تھا۔ (۱) بعد میں انھوں نے مدرسۂ اسلامیہ، فتح پور میں درسِ نظامی کی کتابیں باقاعدہ طور پر پڑھیں اور اس مدرسے کے مدیرِ اعلیٰ مولانا نور محمد سے عربی کی تعلیم حاصل کی۔ (۲) آگے چل کر انھوں نے عربی میں اتنا کمال پیدا کر لیا کہ اپنی پہلی بیوی کے انتقال پر عربی میں مرثیہ لکھا۔ (۳) انھوں نے بہت سے افسانے بھی عربی زبان سے اردو میں ترجمہ کیے جو رسالہ نگار میں شائع ہوئے ترکی زبان پر انھیں اتنی قدرت حاصل تھی کہ وہ براہِ راست ترکی سے اردو میں ترجمہ کر سکتے تھے (۴) ترکی ادب کا انھوں نے بہت گہرا مطالعہ کیا تھا، ترکی کی مشہور شاعرہ نگار بنتِ عثمان سے وہ اتنے متاثر تھے کہ فروری ۱۹۲۲ء میں انھوں نے آگرے سے جب اپنا رسالہ جاری کیا تو اس کا نام بھی نگار رکھا۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ترکی سیکھنے کا مجھ پر جنون سوار تھا،'' (۵) نیاز نے اپنی ادبی زندگی کی اٹھان میں سجاد حیدر یلدرم سے بہت اثر قبول کیا۔ یلدرم اس زمانے میں تراجم کے ذریعے اردو میں انشائے عالیہ کے نمونے پیش کر رہے تھے۔ عربی فارسی کی طرح نیاز نے انگریزی کی تعلیم بھی ابتدا ہی سے حاصل کی تھی اور اس میں اتنی صلاحیت پیدا کر لی تھی کہ مدرسۂ اسلامیہ، فتح پور کی انگریزی شاخ کے تین مرتبہ ہیڈ ماسٹر مقرر ہوئے بعد میں اپنے مطالعے کی بنیاد پر انگریزی ادیبوں سے انھوں نے کافی اثر قبول کیا جن میں وکٹر ہیوگو، ہیزلٹ اور اوسکر وائلڈ کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ الغرض، نیاز فتح پوری کے لسانی مزاج کی تشکیل و ارتقا میں ان زبانوں کا نہایت اہم رول رہا ہے۔

کسی شخص کے لسانی مزاج کا انحصار اس کی اپنی زبان کی اہلیت یا شعور پر قائم ہوتا ہے جسے لسانیاتی ادب کی اصطلاح میں 'Linguistic Competence' کہا جاتا ہے۔ مشہور امریکی ماہر لسانیات نوام چامسکی مراد لیتا ہے بعد میں اس نظریے کو ایک دوسرے امریکی ماہر لسانیات ڈیل ہائمز نے چیلنج کیا اور کہا کہ کسی شخص کے لیے محض اپنی زبان کا علم،

اہلیت یا شعور ہی کافی نہیں بلکہ مخصوص سماجی سیاق و سباق میں اسے اپنی زبان کو برتنے اور بروئے عمل لانے کا شعور بھی آنا چاہیے کیوں کہ زبان ایک سماجی مظہر (Social Phenomenon) ہے جسے سماجی سیاق و سباق سے الگ کرکے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ڈیل ہائمز نے اپنے اس نظریے کو 'Communicative Competence' یعنی ترسیلی شعور یا اہلیت کا نام دیا ہے۔ لسانی مزاج کی تشکیل میں ان دونوں نظریات کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

نیاز فتح پوری نے خالص مشرقی ماحول میں آنکھیں کھولیں۔ ہوش سنبھالا تو مذہبی طرز کی تعلیم پائی جس پر عربی اور درسِ نظامی کی گہری چھاپ موجود تھی۔ والد کی صحبت و تربیت نے ان کے اندر فارسی کا گہرا ذوق پیدا کیا۔ چنانچہ دونوں زبانیں ان کے لسانی مزاج کا اٹوٹ حصّہ بن گئیں۔ آگے چل کر ان کے اندر فارسی کا ذوق اور زیادہ نکھرا۔ ۱۲ - ۱۳ برس کی عمر میں شاعری شروع کی۔ (۶) عنفوانِ شباب میں لکھنؤ کا رنگین ماحول ملا جس کے اثرات نہ صرف ان کے ذہن و دماغ اور فکر پر مرتب ہوئے بلکہ ان کے لسانی مزاج کی تشکیل میں بھی ان کا نمایاں حصّہ رہا ہے۔ خود انھیں کی زبانی لکھنؤ کی ایک طوائف کے ''دربار'' کا حال سنیے جہاں ان کے والد نے انھیں ''بالکل آزاد'' چھوڑ دیا تھا:

> "شام کو چودھراین کا مکان بالکل دربار نظر آتا تھا جس میں شہر کے اکثر خوش ذوق لوگ شریک ہوتے تھے۔ اور اس محفل میں چودھراین کی حیثیت ایک معلّم کی سی ہوتی تھی جس کی گفتگو اور اندازِ نشست و برخواست سے لوگ صحیح لکھنوی تہذیب سیکھتے تھے۔ اس محفل میں شعر اخوانی، داستان گوئی، لطائف و ظرافت، ضلع جگت، رقص و سرود، سبھی کچھ ہوتا تھا اور جب لوگ یہاں سے لوٹتے تھے تو موسیقی کا صحیح ذوق یا زبان کا صحیح استعمال، گفتگو کا خاص انداز، لب و لہجہ کی شیرینی، نشست و برخاست کا انداز اور خدا جانے کن کن باتوں کا درس لے کر لوٹتے تھے''۔ (۷)

کسی شخص کا لسانی مزاج نہ تو پہلے سے طے شدہ ہوتا ہے اور نہ خلقی و موروثی، بلکہ یہ کلیتاً اکتسابی اور ماحول کا زائیدہ ہوتا ہے جس کی تحصیل پہلے غیر رسمی پھر رسمی (جب وہ پڑھنا لکھنا سیکھتا ہے) طور پر عمل میں آتی ہے کسی شخص کے لسانی مزاج کی تشکیل میں اس کا عہد، معاشرہ تہذیب، ماحول، علمی و ادبی روایات، تعلیمی پس منظر، گرد و پیش کے افراد نیز ثانوی زبانیں (جو وہ شعوری طور پر سیکھتا ہے) اہم رول ادا کرتی ہیں۔ نیاز فتح پوری کے لسانی مزاج کی تشکیل میں بھی ان تمام عوامل کی کارفرمائی رہی ہے۔ لسانی مزاج کی اصل، عام اور سادہ صورت روز مرّہ کی گفتگو اور عام بول چال میں دیکھی جاسکتی ہے۔ ہر وہ شخص جو اپنی مادری زبان پر قدرت رکھتا ہے۔ ایک مخصوص لسانی مزاج کا بھی حامل ہوتا ہے۔ لیکن صحیح معنوں میں اس کا ارتقا ادبی زبان کی شکل میں ہی ہوتا ہے۔ یہ لسانی مزاج کی تخلیقی اور فن کارانہ صورت ہے۔ یہ وہی لسانی مزاج ہے جو کسی ادیب کا صاحبِ اسلوب بناتا ہے، اس کی انفرادیت کا ضامن ہوتا ہے اور اسے دوسرے ادیبوں

سے ممتاز کرتا ہے۔ کسی ادیب یا شعر کے اسلوب کی تشکیل میں اس کے تخلیقی اور فن کارانہ لسانی مزاج کی ہی کارفرمائی ہوتی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ کسی ادیب کا اسلوب اس کے تخلیقی اور فن کارانہ لسانی مزاج کا ہی دوسرا نام ہے تو بیجا نہ ہوگا۔ جب ہم میر کا اسلوب' غالبؔ کا اسلوب یا اقبال کا اسلوب کہتے ہیں تو اس سے میر' غالب یا اقبال کے لسانی مزاج کی تخلیقیت ہی مراد لی جاتی ہے۔ روز مرّہ کی گفتگو یا عام بول چال کی زبان کی ایک خصوصیت یہ بیان کی گئی ہے کہ یہ Automatized ہوتی ہے یعنی اس میں ترسیل و ابلاغ کا عمل برجستہ، بہ سرعت اور غیر ارادی طور پر سرانجام پاتا ہے اور زبان تحت الشعور کا حصّہ بن جاتی ہے لیکن ادبی زبان میں اس کے بالکل برعکس عمل ہوتا ہے۔ اسی لیے اسے De-automatization کا نام دیا گیا ہے۔ اس کا زبان کے تخلیقی استعمال سے گہرا تعلّق ہے۔ زبان کے تخلیقی استعمال میں ادیب کی شعوری کوششوں کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال سے جو اسلوب تشکیل پاتا ہے وہ اس زبان کے بنیادی اسلوب سے مختلف ہوتا ہے۔ بنیادی اسلوب میں ایک قسم کا لسانی توازن پایا جاتا ہے۔ اور قواعد کے جملہ اصول و ضوابط کی پابندی ملتی ہے۔ بنیادی اسلوب دراصل عام اور مروجہ زبان کا ہی دوسرا نام ہے، جب کہ تخلیقی زبان لسانی توازن کے انحراف کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے، لسانی توازن کو ہم لسانی نارم (Linguistic Norm) سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ادبی زبان میں لسانی نارم سے انحراف (Deviation) پایا جاتا ہے۔ جب کہ بول چال کی زبان بنیادی اسلوب سے قریب تر ہوتی ہے اور اس میں لسانی نارم کی پابندی کی جاتی ہے، لیکن اس میں زبان کے تخلیقی استعمال کے امکانات بہت محدود ہوتے ہیں۔ جہاں تک کہ اردو کے بنیادی اسلوب کا تعلق ہے تو یہ عام خیال یہ ہے کہ ایک 'مفروضہ' ہے کیوں کہ اردو کے کسی بھی مصنف کے اسلوب کو اردو کا بنیادی اسلوب نہیں قرار دیا جا سکتا۔ ہاں اگر کسی مصنف کا اسلوب کسی حد تک عام فہم، سادہ اور سلیس ہے تو اسے بنیادی اسلوب سے قریب تر ضرور کہا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں سر سید، حالی، مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر ذاکر حسین کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جن کے اسالیب کو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر کہا جا سکتا ہے۔ ان مصنفین کے علی الرغم اگر ہم مولانا محمد حسین آزاد، مرزا رجب علی بیک سرور مولانا ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کی تحریروں کو دیکھیں تو ہمیں ایک بالکل دوسرا اسلوب نظر آئے گا جسے پیچیدہ، مرصع، رنگین اور آراستہ اسلوب قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ اردو کے بنیادی اسلوب کے برعکس ہے۔ پروفیسر محمد حسن کا یہ خیال تو درست ہے کہ ''سر سیّد نے جس سلیس اور سادہ نثر کو رواج بخشا تھا اسے نیاز نے مرصع اور رنگین بنا دیا،'' لیکن ان کی یہ بات محلِ نظر ہے کہ ایسا سر سیّد کے ردِ عمل کے طور پر ہوا۔ (۸) نیاز کے اسلوب میں جو صنعت گری اور حسن کاری پیدا ہوئی اس کے دو محرکات ہیں: اوّل کی حسن پرستی اور جمالیاتی احساس، دوم ان کا مخصوص لسانی مزاج جس کی تشکیل ایک خاص ماحول میں ہوئی تھی۔

نیاز فتح پوری کے دلکش، رنگین، مرصع اور آراستہ اسلوب کو ذہن میں رکھتے ہوئے انھیں 'اردو نثر کا جوش' کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا، کیوں کہ نیاز کے یہاں الفاظ کی وہی گھن گرج پائی جاتی ہے جو جوش ملیح آبادی کے یہاں ہے۔ دونوں کے یہاں زبان کا تاثراتی اور جمالیاتی استعمال اپنی بلندیوں پر ہے۔ دونوں کے یہاں مرعوب کرنے والا انداز ملتا ہے اور دونوں کو الفاظ کے استعمال پر زبردست قدرت حاصل ہے۔ دونوں زبان کی رنگینی اور آراستگی پر زور دیتے ہیں اور دونوں عربی فارسی کے الفاظ و تراکیب کا بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ نیاز فتح پوری اپنی کتاب مالہٗ و ما علیہ میں جوش کی ایک نظم پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''یہ نظم صرف خوش نما الفاظ و دلکش تراکیب اور خوب صورت تشبیہوں کا مجموعہ ہے جن سے شاعر کے اچھے آرٹسٹ ہونے پر تو حکم لگایا جاسکتا ہے لیکن ان کی مفکرانہ حیثیت پر اس سے کوئی روشنی نہیں پڑتی۔'' جن لوگوں نے نیاز کے افسانوی مجموعوں، انشائیوں، مکاتیب اور دیگر تحریروں کا مطالعہ کیا ہے وہ اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ خود نیاز کے یہاں ''خوش نما الفاظ و دلکش تراکیب اور خوب صورت تشبیہوں کی کمی نہیں۔ باعتبارِ اسلوب نیاز، ابوالکلام آزاد سے بھی بے حد قریب ہیں۔ آزاد کے مجموعۂ مکاتیب غبار خاطر اور مکتوب نیاز میں بے شمار اسلوبیاتی مماثلتیں پائی جاتی ہیں، نیاز فتح پوری نے رنگین ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں، حُسن پرستی ان کا شعار تھا، اور احساسِ جمال ان کی کمزوری۔ پھر بنیادی طور پر وہ افسانہ نگار تھے۔ لہٰذا ان سے سادہ سہل نثر کی توقع نہیں کی جاسکتی تھی۔ لیکن ابوالکلام آزاد دونوں کی نثر میں آراستگی، صنعت گری، رنگینی اور پیچیدگی ایک عام بات ہے۔ دونوں اپنی نثر میں فارسی الفاظ و تراکیب کی گہری آمیزش سے کام لیتے ہیں اگرچہ فکری اعتبار سے دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔

نیاز فتح پوری کے اسلوب کی ان کے تمام ہم عصروں نے جی کھول کر داد دی ہے۔ جوش نے اپنی تمام تر مخالفتوں کے با وصف نیاز کو ''خالقِ طرز انشاء پرواز'' کہا ہے۔ (۹) فراق گورکھپوری نے انھیں ''بلند پایہ اسٹائلسٹ (Stylist) کے نام سے یاد کیا۔ (۱۰) مجنوں گورکھپوری نے ان کے اسلوب کی انفرادیت کو '' تخلیقی اسلوب'' کا نام دیا اور یہ کہا کہ '' نیاز فطرتاً ایک صاحبِ اسلوب ہیں۔'' انھوں نے یہ بھی کہا کہ '' نیاز کا بڑے سے بڑا منکر بھی ان کے اسلوب کی ساحرانہ قوت سے مبہوت ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔۔۔ نئی نسل کو نیاز سے جو ترکہ ملا ہے وہ اسلوب ہے، ایسا اسلوب جو طرح طرح کی توانائیاں اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔''(۱۱) ۔۔۔ احمد اکبر آبادی نے ایک جگہ یہ لکھا کہ ''اس دور میں نیاز صاحب اردو کے مسلمہ ادیب و انشاپرداز اور بلا شبہ اعلیٰ طرز نگارش کے مالک ہیں۔''(۱۲) مالک رام نے ان کی نثر کو ''بانکی، البیلی نثر'' کہا۔ (۱۳) محمد حسن نے نیاز فتح پوری پر اپنے ایک مضمون میں لکھا کہ ان کی نثر میں جادو تھا۔''(۱۴) اس میں کوئی شک نہیں کہ نیاز فتح پوری ایک صاحب طرز انشاپرداز تھے۔ ان کا اسلوب اپنے اندر ایک

انفرادی اور جداگانہ شان رکھتا ہے۔ نیاز کی تحریروں کو پڑھ کر ہم ایک ایسے جمالیات تجربے سے گزرتے ہیں جہاں نغمگی، رنگینی، دلآویزی اور حسن کاری سب کچھ ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ اسلوب کا تعلق ادب میں زبان کے استعمال سے ہے۔ چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے۔ لہٰذا اظہار کے نت نئے طریقوں، طرز بیان کی جدتوں نیز نئے لسانی سانچوں کی تشکیل سے ہی اسلوب کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ یہ تمام اسلوبیاتی وسائل زبان کی صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی سطح پر بروئے کار لائے جاتے ہیں۔ زبان کا ادبی یا اسلوبیاتی استعمال ایک طرف طرز بیان میں اثریت کا موجب بنتا ہے تو دوسری طرف اظہار میں جدت اور معنی میں اضافے کا سبب بھی قرار پاتا ہے۔ نیاز فتح پوری کی تحریریں، جن میں ان کے افسانوی مجموعے، انشائیے، مکاتیب، تنقیدی مقالات، مذاکرات اور ان کی کتاب ما لہٗ و ما علیہ شامل ہے، زبان کے اسلوبیاتی استعمال کے بڑے اچھے اور اچھوتے نمونے پیش کرتی ہیں جن کا تجزیہ ذیل میں محدود طور سے صوتی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر کیا جاتا ہے:

۱۔ صوتی تجزیہ

۱۔ صوتی رمزیت:

صوتی سطح پر نیاز فتح پوری کے اسلوب کی ایک نمایاں خصوصیت صوتی رمزیت (Sound Symbolism) ہے جس میں الفاظ کی اصوات سے ان کے معانی کا اظہار ہوتا ہے، مثلاً:

"زبیدہ میں ناگن کا **بل** تھا اور **لہروں** کا **لوچ**، **گلبن** کی **لچک** تھی اور **سُنبل** کا پیچ و خم۔'' (۱۵)

(لام کی آواز جو اس جملے میں چھے بار استعمال ہوئی ہے، حرکت کے مفہوم کو بخوبی ادا کرتی ہے، بالخصوص بل، لہروں، لوچ اور لچک جیسے الفاظ میں)

"**ساکن سطحِ آب**، **سنسان صحرا**، **خاموش شبِ ماہ**، برف **پوش** چوٹیاں۔'' (۱۶)

(یہاں س (ص)، ش اور خ کی صیفری (Fricative) آوازوں سے ماحول کے سکوت و سکون کی عکاسی کا کام لیا گیا ہے۔)

"جس کے ایوان خانے میں کنیزوں کے ریشمی ملبوسات کی سرسراہٹ ہمیشہ محسوس ہوتی رہتی تھی۔ (۱۷)''

(یہاں ''سرسراہٹ'' ایک Onomatopoeic یعنی صوت رمزی لفظ ہے جس میں ''س'' کی دونوں اصوات اس آواز کی نقالی کر رہی ہیں جو لباس کے سرکنے، ہلنے یا جسم سے مس ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک اور قریب الواقع لفظ ''ملبوسات'' بھی ہے جو اگرچہ صوت رمزی لفظ نہیں ہے لیکن اس میں پائی جانے والی ''س'' کی آواز ''سرسراہٹ'' کی ''س'' کے ساتھ مل کر صورت رمزی کیفیت کو دو بالا کر رہی ہے۔ انگریزی میں اس کی ایک خوب صورت مثال ٹینی سن کی میر لائن ہے "And murmuring of innumerable bees" :

۲۔ تجانسِ صوتی

تجانسِ صوتی (Alliteration) کی مثالیں بھی نیاز کی تحریروں میں بکثرت پائی جاتی ہیں۔ اس میں کسی جملے یا فقرے کے دو یا دو سے زیادہ قریب الواقع الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں، مثلاً:

"اگر میری زلفوں کی تاب سے وہ بچ گیا تو نگاہوں کے تیر سے کیوں کر جانبر ہو سکے گا۔'' (۱۸)

"جمنا اپنی نیلگوں چادر میں چاند کا مکھڑا چھپانے کی کوشش کر رہی تھی اور ناکام ہو کر ساحل پر سر پٹک رہی تھی۔"

"اور لانبی گھنی پلکوں کو تو دیکھو جیسے سیاہ ریشم کے باریک و نرم ریشے کسی نے سلیقے سے جما دیے ہوں۔ ''(۱۹)

"چاندنی رات تھی، خانقاہ کے نیچے بہنے والی ندی میں چاند نے چراغاں کر رکھا تھا۔'' (۲۰)

۳۔ قافیہ بندی

نیاز کے اسلوبِ نثر کی ایک نمایاں خصوصیت جملوں اور فقروں میں قافیوں کا التزام ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں بڑی خوب صورت کے ساتھ مقفی، الفاظ استعمال کر جاتے ہیں جس سے شعر کی سی دلکش پیدا ہو جاتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

"راجپوتوں کی لڑکیاں ہیں، بلند بالا، صحیح و توانا، تیوریاں چڑھی ہوئی، گردنیں تنی ہوئی، آنکھوں میں تیر، مانگوں میں عبیر، ابروؤں میں خنجر، بالوں میں عنبر، ہاتھوں میں مہندی، ماتھے پر بندی، اب آپ سے کیا کہوں کیا چیز ہیں۔'' (۲۱)

"وہ جام و مینا کی سرگوشیاں، وہ صحن چمن میں درختوں کی گل پوشیاں، وہل ہلکی ہلکی پھوار، وہ رندانِ بدمست کی ہنگامۂ بادہ بیاز'، آہ کیا پوچھتے ہو!''(۲۲)

"محبت کو تم جنون و دیوانگی سمجھتے ہو، لیکن غزل گوئی کو بڑی فرزانگی! قربان جایئے اس عقل و فراست کے۔''(۲۳)

"نسیم! دیکھتے ہو ان چھوٹے چھوٹے بلبلوں کو جو شہابِ ثاقب کی طرح نیچے سے اوپر کی طرف بیتابانہ دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک معمولی انسانی زندگی کا بھی یہی فلسفہ ہے۔ ایک بے اختیارانہ صعود، ایک مضطربانہ اقدام، ایک والہانہ استعلاء اور ایک محبوبانہ تگ و دو۔''(۲۴)

"تجھے کیا خبر کہ جب تو سو جاتی ہے تو کیا ہو جاتی ہے۔''(۲۵)

"اس کی رنگینی طبع اکتسابی نہیں، بلکہ یکسر وہبی ہوتی ہے اور اس لیے وہ کبھی موقع پر چوکتا نہیں اور ہونٹوں پر آئی بات کو روکتا نہیں۔''(۲۶)

"'اے بادلوں کی طرح اپنی خانہ بدوش آوارگیوں میں گم رہنے والے صحرائیوں، کیا مجھے بھی تم اپنے نشۂ وار فتگی میں کبھی شریک کر سکتے ہو جس سے تم نے صحرا کے ذروں کو مخمور اور پہاڑوں کی وادیوں کو معمور کر رکھا ہے۔''(۲۷)

(۲) نحوی تجزیہ

۱۔ عکسِ ترتیب یا تقلیب: (Inversion)

ترتیبِ الفاظ اردو کی ایک اہم نحوی خصوصیت ہے۔ اردو میں الفاظ بہ اعتبارِ فاعل/ مفعول/ فعل ترتیب دیے جاتے ہیں۔ مثلاً احمد (فاعل) اخبار (مفعول) پڑھتا ہے (فعل) چامسکی کے نظریۂ نحو کے مطابق کسی جملے کو دو حصّوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ فقرۂ اسمیہ (Noun Phrase) اور فقرۂ فعلیہ (Verb Phrase)، مثلاً احمد (فقرۂ اسمیہ) اخبار پڑھتا ہے (فقرۂ فعلیہ)۔ ترتیبِ الفاظ کی اس مقررہ صورت سے انحراف کو عکسِ ترتیب یا تقلیب کہتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی اسلوبیاتی جدت ہے جو بعض مصنفین کے یہاں اکثر دیکھنے کو ملتی ہے۔ نیاز فتح پوری کی تحریروں میں بھی اس طرزِ اسلوب کے نمونے اکثر و بیشتر پائے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں عکسِ ترتیب کے زیادہ تر وہ نمونے ملتے ہیں جن میں فقرۂ فعلیہ، فقرۂ اسمیہ سے پہلے آتا ہے، مثلاً:

"ایک کیفیت تھی بدن میں سنسنی کی، دماغ میں نشے کی، خون میں سرعتِ دوران کی، روح میں بالیدگی اور احساس میں اس شگفتگی کی جو جسیمِ صبح کے چھو جانے کے بعد کلی میں پیدا ہونے لگتی ہے۔'' (۲۸)

"زندگی نام ہے صرف ریگ زار کی سی وحشت کا، بے آب و گیاہ سرزمین کی سی خشکی کا۔'' (۲۹)

"جو کسی زمانے میں مخصوص تھا صرف جمیل مناظرِ قدرت کے مطالعے کے لیے۔''(۳۰)

"لیکن مجھ سے پوچھیے تو میں کہوں گا کہ وہ صرف کیفیت ہے روح کی، پیام ہے قلب کا۔"

عکسِ ترتیب سے جملے کی معنیاتی ساخت میں اگرچہ کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی تاہم تھوڑا زور اور جذباتی تاثر ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔

۲۔ ساختی متوازیت

ساختی متوازیت (Constructional Parallelism) کے نمونے وہاں پائے جاتے ہیں جب دو یا دو سے زیادہ جملے جملے کے قریب الواقع اجزا نحوی ساخت کے اعتبار سے متوازی (Parallel) ہوں یعنی ان میں نحوی مماثلت یا مطابقت پائی جاتی ہو۔ ساختی متوازیت میں بالعموم الفاظ اور حروف (حروفِ عطف، حروفِ ربط وغیرہ) کی تکرار پائی جاتی ہے۔ لیکن خالص ساختی متوازیت کا انحصار ان چیزوں پر نہیں ہوتا بلکہ جملوں یا فقروں کے نحوی سانچوں اور شکلوں کی تکرار پر ہوتا ہے۔ ساختی متوازیت جزوی (Partial) بھی ہو سکتی ہے اور کُلی (Total) بھی۔ جزوی ساختی متوازیت کسی جملے کے دو یا دو سے زیادہ متواتر اجزا کی نحوی تکرار سے تشکیل پاتی ہے جب کہ کُلی ساختی متوازیت میں ایک جملہ دوسرے متواتر جملے یا جملوں سے مکمل طور پر نحوی مطابقت رکھتا ہے۔ کلی ساخت متوازیت کو، توازن، (Balance) بھی کہتے ہیں۔

متوازیت نیاز فتح پوری کے نثری اسلوب کی ایک ایسی نمایاں خصوصیت ہے جس سے کوئی بھی قاری صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ ان کی ہر تحریر میں خواہ وہ افسانہ ہو یا انشائیہ تنقید ہو یا تبصرہ، مکاتیب ہوں یا ملاحظات، متوازی ساختوں کے نمونے قدم پر مل جائیں گے۔ وہ اس خوبصورتی کے ساتھ متوازی ساختے (Parallel Constructions) تشکیل دیتے ہیں کہ پڑھنے والا مسحور ہو جاتا ہے۔ نیاز کے اسلوبِ نثر کا یہ ایک بہت بڑا امتیاز ہے جس کی طرف ہر قاری کی توجہ فوراً مبذول ہو جاتی ہے۔ نیاز کے متوازی ساختے خواہ جزوی ہوں یا کُلی، اپنے اندر شعر کی سی نغمگی اور دلکشی رکھتے ہیں اور غالباً انھیں کے لیے ''شعر منثور'' کی ترکیب استعمال کی گئی ہے۔

(الف) جزوی ساختی متوازیت:

"وہ گھٹنوں مندر کے اندر تنہا بیٹھا رہتا، کسی فکر میں مستغرق کسی خیال میں منہمک۔''(۳۱)

"میرے نزدیک محبت نام ہے ایک بے غرض انہماک کا، ایک خود فراموش محویت کا۔''(۳۲)

"کیسی کیسی چاندنی راتیں آئیں اور ختم ہو گئیں، کیسی کیسی متوالی گھٹائیں آئیں اور گزر گئیں، لیکن ایک دن بھی، کھُل کھیلنے کا بہانہ تم نے ہاتھ نہ آنے دیا۔''(۳۳)

"عورت۔۔۔۔ایک روشنی ہے جسے ہم چھو سکتے ہیں، ایک نکہت ہے جس سے ہم گفتگو کر سکتے ہیں، ایک حلاوت ہے جو ہاتھوں سے چکھی جا سکتی ہے، ایک موسیقی ہے جو آنکھوں سے سنی جا سکتی ہے۔''(۳۴)

"ساحلِ قلابہ کی تاریکی میں صرف ایک ہی روشنی جگمگا رہی تھی کہاں؟ میرے پہلو میں، میری آغوش میں، میری نگاہ کے سامنے، میرے لبوں سے نزدیک اور میری روح کے اندر۔''(۳۵)

"یہ تو نے کیسے جانا کہ میں صرف تیرے جسم کا پرستار ہوں، صرف تیری صورت کا شیدائی ہوں۔''(۳۶)

"یہ صبح و شام اپنے صحیح فرائضِ زندگی کو بھول کر گھنٹوں تک سنورنے والیاں، یہ اپنے بیباک تبسموں، اپنی دلبر نگاہوں، اپنی جری و شوخ چتونوں سے دنیا کو مالوف کر دینے کی آرزو رکھتے ہوئے خود کسی سے محبت نہ کر سکنے والیاں۔''(۳۷)

"وہ وقت جس کی آرزو میں میری عمر کے سترہ سال ایک ایک دن کر کے گزر گئے تھے، وہ ساعت جس کا تخیل مجھے پہروں کالج میں مست رکھتا تھا، وہ گھڑی جس کے انتظار میں لاکھوں تمنّائیں دل میں خوابیدہ تھیں، آئی۔''(۳۸)

(ب) کُلّی ساختی متوازیت:

"ہوا کا ہر ہر جھونکا خم کے خم لیے پھرتا ہے اور کوئی پینے والا نہیں۔ مینہ کا ہر ہر قطرہ نغمۂ جاں سے لبریز ہے اور کوئی اس کا سننے والا نہیں۔''(۳۹)

"بجلی چمکی تھی اور تمھارا تبسم نگاہوں میں پھر جاتا تھا۔ سور شمشاد ہوا سے جھومتے تھے اور تمھاری رعنائیاں آنکھوں کے سامنے آجاتی تھیں۔ ساغر میں شراب چھلکتی ہوئی دیکھتا تھا اور تمھاری آنکھوں کا تصور ستانے لگتا تھا۔'' (۴۰)

"ہو آتی ہے اور میری آنکھوں میں اپنی گرمی چھوڑ جاتی ہے۔ نسیم چلتی ہے اور میرے کانوں میں اپنی ٹھنڈی سانسیں بھر جاتی ہے۔ کہ منتشر ہوتا ہے اور اپنے سیاہ کفن سے مجھے ڈھک لیتا ہے بادل اٹھتا ہے اور مجھ پر برہم ہو کر برس پڑتا ہے۔'' (۴۱)

"اس کا صحیح و توانا جسم، جس کے اندر شباب نے اپنا مخصوص رنگ بھر کر یکسر مینائے رنگین بنادیا تھا۔ اس کی بری بڑی سیاہ آنکھیں، جن سے زہرہ ہر وقت افسوس کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ اس کا سڈول جسم، جس کے ہر ہر عضو سے بہار کا مفہوم پیدا تھا۔'' (۴۲)

"کیا شبنم سبزۂ پامال سے دریافت کرکے اس کو نہال کرتی ہے۔ کہا آبِ نیساں صدفِ تشنہ کام سے پوچھ کر اس کی پیاس بجھاتا ہے۔ کیا نسیم صبح کلیوں سے امتزاج کرکے ان کو شگفتہ کرتی ہے۔ کیا بارش کا چھینٹا کھیتوں سے اجازت طلب کرکے ان کو سیراب کرتا ہے۔'' (۴۳)

ساختی متوازیت ایک جذبہ انگریز طرزِ بیان ہے۔ اس کا مقصد جذبے کو ابھارنا ہے۔ متوازی ساختوں کے ذریعے یہ کام کئی طرح سے لیا جاتا ہے۔ کہیں ان چیزوں سے گنتی یا ترتیب کا کام لیا جاتا ہے۔ کہیں یہ مترادفات کا کام انجام دیتے ہیں اور کہیں ان سے بیان میں وضاحت پیدا کی جاتی ہے۔ ان سب سے قطع نظر متوازی ساختے عبارت میں ایک ایسا آہنگ یا پیٹرن پیدا کر دیتے ہیں جو صرف شعر میں پایا جاتا ہے۔ اسی لیے نیاز کی نثر کو ''مترنم نثر'' یا'' شعر منثور'' بھی کہا گیا ہے۔

۳۔ عکسِ متوازیت:

یہ ساختی متوازیت کا عکس یا تقلیب ہے۔ جب دو متواتر جملے یا ان کے اجزا ایک دوسرے کا معکوس ہوں تو اسے عکسِ متوازیت (Chiasmus) کہتے ہیں۔ اس میں نہ صرف الفاظ و تراکیب کی ترتیب الٹ جاتی ہے، بلکہ اکثر نحوی سانچوں میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ نیاز فتح پوری کے اسلوب نثر کی یہ بھی ایک اہم خصوصیت ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"تیری آواز صدائے ساز ہے یا صدائے ساز تیری آواز۔'' (۴۴)

"ایک مرد عورت کو یہی سکھاتا ہے کہ اسے ایک بیوی کیسے بننا چاہیے۔ اور ایک عورت مرد کو یہ سکھاتی ہے کہ اسے ایک اچھا شوہر کیسے بننا چاہیے۔'' (۴۵)

"جوانی میں بوڑھا ہو جانا اتنا مشکل نہیں جتنا بڑھاپے میں جوان ہونا۔'' (۴۶)

"کیا عرض کروں وہ کیا بات تھی، بات کیا تھی ایک کیفیت تھی بدن میں سنسنی کی، دماغ میں نشے کی۔۔۔۔۔۔'' (۴۷)

"بمبئی کا بہترین حُسن کی بہترین خود آرائیاں۔۔۔۔۔'' (۴۸)

عکسِ متوازیت کا استعمال ساختے کے دوسرے حصّے پر جو پہلے حصّے کا معکوس ہوتا ہے، زور پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ لیکن بعض اوقات اس سے نئے معنی بھی پیدا ہوتے ہیں اور معنیاتی تبدیلی بھی واقع ہوتی ہے۔

۴۔ تکرار:

تکرار (Repetition) زبان میں جذباتی طرز پیدا کرنے کا ایک موثر ذریعہ ہے، اس کا استعمال اس وقت ہوتا ہے جب متکل کسی جذباتی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے، تکرار سے متکلم کی ذہنی کیفیت کا بھی پتا چلتا ہے۔ جب متکل کا دل جوش اور جذبے سے معمور ہوتا ہے تو الفاظ کے اتار چڑھاؤ، جملوں اور فقروں کی ترتیب اور ادائگی، نیز گفتگو کے عام انداز اور لب و لہجے میں تو فرق آتا ہی ہے الفاظ، تراکیب اور فقروں کی تکرار بھی واقع ہوتی ہے تکرار کا جذباتی اور تاثراتی زبان سے گہرا تعلق ہے۔ جوش اور جذبے کے اظہار کے علاوہ تکرار سے بیان میں شدّت پیدا کرنے کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ اس سے غصّہ، عمل کی یکسانیت، تھکن، بیزاری اور مایوسی کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ نیاز فتح پوری کی تحریروں بالخصوص ان کے انشائیوں اور افسانوں میں تکرار کے نت نئے پیرائے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"نہیں، میں نہیں سننا چاہتی، اپنے سوال کا جواب تجھ سے نہیں چاہتی۔'' (۴۹)

"مردانہ جذبات! میں نہیں سمجھی کس قدر عجیب بات ہے، ایک عورت میں مردانہ جذبات؟ صاف صاف کہہ، یہ مردانہ جذبات کیسے ہوتے ہیں۔ میں سننا چاہتی ہوں کہ وہ کیا کیفیت ہے جو صرف مردوں میں مخصوص سمجھی جاتی ہے، لیکن ہاں تو نے ایک عورت ہو کر یہ کیسے معلوم کیا کہ وہ جذبات مردانہ ہیں؟ مردانہ! مردانہ!! اُف کس قدر مکروہ، کیسا قابلِ نفرت لفظ ہے۔'' (۵۰)

"ہمارے ملک میں عورتیں مردوں ہی کے ساتھ تعلیم پاتی ہیں۔ اس لیے وہ مردوں ہی کی طرح سوچتی ہیں، مردوں ہی کی طرح بولتی ہیں اور مردوں ہی کی طرح اپنی زندگی بسر کرتی ہیں۔ (۵۱)

"میں کانپ رہا تھا، میرے جسم کا ایک ایک ریشہ کانپ رہا تھا۔''(۵۲)

"میں تیرے حسن تحائف واپس کرتا ہوں کہ یہ تیرے ہی حسین جسم کے لیے موزوں ہیں۔
''(۵۳)

"ماضی کی داستان بھی کس قدر پر لطف داستان ہے۔''(۵۴)

"ساون کی وہ سیاہ رات، رات کی وہ امنڈ پڑنے والی تاریکی، وہ پہاڑوں اور جنگلوں کو ہلا دینے والی گرج اور پھر اس کے تاریک پردے سے فطرت کا وہ زہرہ گداز تبسم برق، یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب اس رات کی کبھی صبح نہ ہو گی۔''(۵۵)

نیاز فتح پوری کے یہاں تکرار کی ایک ترادفی شکل بھی ملتی ہے جس میں مترادف الفاظ وتراکیب اور فقروں کے استعمال سے مفہوم کی تکرار پیدا کی جاتی ہے۔ اسے ترادفی تکرار (Synonymical Repetition) کہہ سکتے ہیں۔ نیاز کے یہاں اس کے بڑے اچھے نمونے پائے جاتے ہیں۔ مثلاً۔

"میرے دماغ کا وزن کیوں ہلکا ہو رہا ہے، میں اپنے آپ کو کیوں سُبک محسوس کر رہی ہوں۔
''(۵۶)

"تُف ہے تمھاری جوانی پر اور حیف ہے تمھارے شباب پر۔''(۵۷)

"میں تجھے کیسے پوجوں؟ اپنے جذبۂ پرستاری کی آگ کو کیوں کر ٹھنڈا کروں؟''(۵۸)

"وہ اپنی نگاہوں کے افسوں اور باتوں کے جادو سے سب کو مسحور کیا کرتی تھی۔''(۵۹)

"میں یہ دیکھ کر خوش ہوتا ہوں کہ تو دولت مند ہے، میں یہ معلوم کرکے مسرور ہوتا ہوں کہ تو ذہین و قابل ہے۔'' (۶۰)

"حقیقت یہ ہے کہ اسے اپنے حسن پر بڑا غرور تھا، بڑا پندار تھا۔''(۶۱)

۵۔ شماریت:

نیاز فتح پوری کے اسلوب کی ایک خصوصیت شماریت (Enumeration) بھی ہے۔ یہ بیان کا ایک طرز ہے جس میں مختلف اشیاء یا افعال (Actions) کا ایک ایک کرکے نام گنایا جاتا ہے جس سے ایک زنجیر سی بن جاتی ہے۔ اس سے جملے کی نحوی ترتیب میں کوئی فرق نہیں آتا۔ جن اشیاء کا ایک ایک کرکے نام لیا جاتا ہے وہ بالعموم ایک ہی زمرے یا

قبیل سے تعلق رکھتی ہیں اور ان میں ایک قسم کا معنیاتی ربط پایا جاتا ہے اور یہ کسی بھی طرح تسلسلِ بیان کو مجروح نہیں ہونے دیتا۔ چند مثالیں:

"یہ شمعدان، یہ گلدان یہ دروازوں کے پردے، یہ دیواروں کے نقش و نگار، الغرض ہر چیز مجھ سے دور ہٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔'' (٦٢)

"تمام احاطہ در و دیوار، محراب، زینہ، چھت، ستون، غرض اس عمار کا کوئی حصّہ ایسانہ تھا جہاں پھول ہی پھول نہ نظر آتے ہوں۔'' (٦٣)

"لکھنؤ کی شاعری میں الفاظ کی طلسم بندی، کنگھی، چوٹی، انگیا، آنچل، آرسی، سرمہ، بے معنی صنائع و بدائع اور اسی قسم کی بہت سی سطحی و غیر سنجیدہ خصوصیات کے پیدا ہونے کا سبب یہی تھا۔'' (٦٤)

"اسی کے ساتھ چہرہ کا غازہ، رخسار کی گلگونی، لبوں کی سُرخی، آنکھوں کی گہری سرمگینی، بالوں کی تموجی آرائش، یہ بھی کوئی غیر معمولی چیز نہ تھی۔۔۔'' (٦٥)

"میں نے دیکھا کہ موجیں ہت گئیں، مچھلیاں چلی گئیں، آفتاب نے کیچڑ کو خشک کر دیا اور ہوا پتیاں اڑا لے گئی۔'' (٦٦)

٦۔ تضاد: (Antithesis)

نیاز فتح پوری اشیاء یا مظاہر کو ایک خاص انداز سے بیان کرنے کے لیے ان میں اور دوسری اشیاء یا مظاہر میں مماثلت یا تناسب کے علاوہ تضاد بھی تلاش کرتے ہیں۔ تضاد منطقی بھی ہوتا ہے اور اسلوبیاتی بھی منطقی تضاد کسی بھی طرح کے دو لفظوں میں جو ایک دوسرے کی ضد ہوں دیکھا جا سکتا ہے۔ انھیں متضاد الفاظ (Antonyms) کہتے ہیں۔ مثلاً خیر و شر، نیک و بد، لیل و نہار، صبح و شام، زمین و آسمان یا آگے پیچھے، اوپر نیچے، دائیں بائیں وغیرہ۔ اسلوبیاتی تضاد متضاد الفاظ کے خالی خولی استعمال سے نہیں پیدا ہوتا، بلکہ ان کے استعمال میں جدّت سے پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کا تعلق زیادہ تر عبارت کے سیاق و سباق سے ہوتا ہے۔ اسلوبیات تضاد بالعموم متوازی کی ساختوں (Parallel construction) کی طرز پر ڈھالا جاتا ہے، لیکن یہ کوئی کلیہ نہیں ہے۔ متوازی ساختوں کی وجہ سے عبارت میں ایک مخصوص قسم کا آہنگ یا پیٹرن پیدا ہو جاتا ہے۔ اسلوبیاتی تضاد کا ایک مقصد دو چیزوں میں تقابل بھی ہے جس کی بہترین مثال نیاز فتح پوری کے اس جملے میں پائی جاتی ہے۔ یہ جملہ متوازیت کی بھی ایک اچھی مثال پیش کرتا ہے:

"اُدھر سورج ڈوب رہا تھا اور اِدھر ایک بدرِ کامل طلوع ہو رہا تھا۔'' (٦٧)

اس جملے کے نہ صرف دونوں متوازی ساختے ایک دوسرے کی ضد ہیں بلکہ ان کے ہر ہر لفظ میں تضاد پایا جاتا ہے۔ (بہ استثناء ''ایک")

اُدھر	اِدھر
سورج	بدرِ کامل
ڈوب رہا تھا	طلوع ہو رہا تھا
اُدھر سورج ڈوب رہا تھا	اِدھر (ایک) بدرِ کامل طلوع ہو رہا تھا

تضاد کی ایک عمدہ مثال ذیل کی عبارت میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ پوری عبارت کلی ساختی متوازیت کا بھی ایک بہترین نمونہ ہے جس کا ہر متوازی ساختہ ایک دوسرے کی ضد ہے اور جسے حرفِ عطف ''اور'' سے جوڑا گیا ہے۔

" گویا ایک زرّیں شعاع تھی جو دفعتہً نمودار ہوئی اور پھر چھپ گئی۔ ایک ابتسامِ لطف تھا جس نے طلوع کیا اور پھر فوراًہی تاریکیوں میں پوشیدہ ہو گیا۔ ایک نورِ فکر تھا جو ایک لمحہ کے لیے چمکا اور بحرِ عدم میں ڈوب گیا۔ ایک معطر پھول تھا جو تھوڑی دیر اپنی نکہت سے شکر پیدا کر کے مرجھا گیا۔ ایک نغمۂ محبت تھا جو ایک ساعت کے لیے تموج میں آیا اور پھر ہاویۂ سکون میں غائب ہو گیا۔'' (٦٨)

(ج) معنیاتی تجزیہ

جب ہم کلام کرنے کے لیے لفظوں کا انتخاب کرتے ہیں تو انھیں آپس میں جوڑنا اور ترکیب دینا پڑتا ہے، لیکن یہ عمل اتنا آسان نہیں، کیوں کہ ایک لفظ کو دورے لفظ کے ساتھ ترکیب دیتے وقت ہم پر بہت سی پابندیاں عائد ہو جاتی ہیں، مثلاً ہمارا لسانی شعور یہ کہتا ہے کہ 'لمبی رسی' اور 'اونچا درخت' کی ترکیبیں بالکل درست ہیں۔ اس کے برعکس اگر 'اونچی رسی' اور لمبا درخت، کہیں تو یہ معنیاتی اعتبار سے بے میل اور بے قاعدہ سمجھا جائے گا کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ جسامت کے اعتبار سے جو چیز عمودی یعنی 'کھڑی ہوتی' ہے اس میں اونچائی ہوتی ہے اور جو یہ چیز فقی یا، پڑتی، ہوتی ہے اس میں لمبائی پائی جاتی ہے۔ اس رو سے لمبی رسّی، لمبی پنسل یا لمبا راستہ کہنا درست ہوگا اور اونچا راستہ اونچی پنسل یا اونچی رسّی کہنا نادرست۔ انتخابِ الفاظ کے سلسلے میں عائد اس پابندی کو انتخابی پابندی (Selectional Restrictions) کہیں گے۔ اگر کوئی شخص ان پابندیوں یا ضابطوں کی خلاف ورزی کرتا ہے تو وہ لسانی نارم (Norm) سے انحراف کا مرتکب ہوتا ہے۔ انتخابی پابندیاں ہمیں معنیاتی اعتبار سے دو بے میل (Incompatible) الفاظ یا کلموں کو باہم ترکیب دینے سے روکتی ہیں۔ اسے ایک اور مثال بھی واضح کیا جا سکتا ہے:

ہنسا ایک انسانی عمل یا عادت ہے، مثلاً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بچّہ ہنس دیا، لڑکے ہنسنے لگے یا مجھے ہنسی آ گئی۔ لیکن بے جان چیزوں کے لیے لفظ 'ہنسنا' استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کرسی ہنسنے لگی، یا کمرے کو ہنسی آ گئی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انتخابی پابندیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم کرسی، کمرہ اور اسی قبیل کے اور بہت سے اسماء کے ساتھ لفظ 'ہنسنا' اور اس کے تصریفی شکلوں کو ترکیب نہیں دے سکتے۔ اگر ہم ایسا کرتے ہیں تو یہ انتخابی پابندیوں یا ضابطوں سے انحراف تصوّر کیا جائے گا، اور زبان میں بے قاعدگی (Anomaly) کا موجب قرار پائے گا۔ لیکن ادب بالخصوص شاعری میں اس قسم کے انحرافات کو پسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا ہے اور انھیں اظہار کی جدّت، انوکھے پیرایۂ بیان، الفاظ کے نئے تلازمات اور نئے لسانی سانچوں کی تشکیل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ (۶۹) اور یہ چیزیں کسی مصنف یا شاعر کے اسلوب کی انفرادیت کی ضامن قرار پاتی ہے۔ مثلاً پرکاش فکری کا یہ مصرعہ دیکھیے:

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں

یہاں شاعر نے کمرہ (بے جان اسم) کو فعل ہنسی (انسانی عمل یا عادت) کے ساتھ ترتیب دیا ہے، جو انتخابی پابندی کی مبیّنہ خلاف ورزی ہے۔ 'کمرے' اور 'ہنسی' کی ترکیب معنیاتی عدم مطابقت کی وجہ سے بے میل ہو گئی ہے جس کے نتیجے میں زبان میں انحراف پیدا ہو گیا ہے لیکن مذکورہ مصرعہ میں یہ چیز اظہار کی جدّت اور انوکھے پیرایۂ بیان کی حامل ہے۔ اُردو میں انتخابی پابندیوں سے انحراف کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہنستی ہوئی گئی ہے صبح، پیار سے آ رہی ہے شام

(جمیل الدین عالی)

اداس شام دریچوں میں مسکراتی ہے

(پروین شاکر)

حدِّ افق پہ شام تھی خیموں میں منظر

(وزیر آغا)

یادیں رہ جاتی ہیں ڈسنے کے لیے

(شہریار)

تمام رات سُنے خواب اس کی یادوں کے

(انور سدید)

پتیوں کے لحافوں میں دبکی ہوئی سو رہی تھی ہوا

(راہی معصوم رضا)

مذکورہ نمونے شاعری سے پیش کیے گئے ہیں جہاں انتخابی پابندیوں سے انحراف ایک عام بات ہے، بلکہ شعری زبان کا ایک وصف ہے۔

نیاز فتح پوری نے نثر میں انتخابی ضابطوں سے انحراف کرکے شعر جیسی دلکشی پیدا کر دی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں جو زیادہ تر ان کے افسانوں اور انشائیوں سے لی گئی ہیں:

"میری آنکھیں نازک حنائی انگلیوں کو چوم رہی تھیں۔'' (۷۰)

"ایسا معلوم ہوتا تھا کہ سمندر بیدار ہو کر آہستہ آہستہ آنکھیں کھول رہا ہے۔'' (۷۱)

"پھول کنارِ راہ میں مسرور نظر آتے تھے۔'' (۷۲)

"چاند چادر سیمیں پھیلا کر اس پر اترنے کی کوشش کر رہا تھا۔ "

"جمنا اپنی نیلگوں چادر میں چاند کا مکھڑا چھپانے کی کوشش کر رہی تھی۔ "

"جب رات زیادہ بلوان ہو چکی۔'' (۷۳)

"چاندنی رات تھی، خانقاہ کے نیچے بہنے والی ندی میں چاند نے چراغاں کر رکھا تھا۔'' (۷۴)

"شہزادی ریحانہ۔۔۔۔۔۔ساحلِ بحر پر کھڑی دیکھ رہی تھی کہ جب آفتاب سمندر کے اندر سے تازہ تازہ نہا کر باہر نکلتا ہے تو کائنات کی ہر چیز اس کی پذیرائی کس طرح کرتی ہے۔'' (۷۵)

"سمندر ہنس کر لہریں لیتا ہے اور ساحل پر اپنی زرد شعاعیں پھیلاتا ہے۔ لہریں بے معنی نظمیں بچوں کو سنایا کرتی ہیں، جیسے ماں پالنا ہلاتے وقت۔ سمندر بچوں کے ساتھ کھیلتا ہے۔'' (۷۶)

"ایسا محسوس کرتا ہوں کہ میری آنکھوں سے اس وقت موسیقی نکل نکل کر تمام وادی میں گونج رہی ہے۔'' (۷۷)

حواشی و حوالے:

۱۔ نیاز فتح پوری لکھتے ہیں: ''میرے والد فارسی کے بڑے مشہور شاعر وانشاپرواز تھے۔ غزل سے انھیں بہت کم دلچسپی تھی۔ صرف قصائد لکھتے تھے، اور وہ بھی نعت و منقبت میں۔ صہبائی کے شاگرد تھے اور غالب کی فارسیت کے شیدائی۔ اس وقت فارسی تعلیم کا رواج کافی تھا اور صبح کو میرا مکان ایک اچھا خاصا درس گاہ ہو جاتا تھا جہاں زیادہ تر پختہ عمر کے لوگ میرے والد سے فارسی پڑھنے آ جاتے تھے۔'' (دیکھیے نیاز فتح پوری، **والدِ مرحوم، میں اور نگار**'' مشمولہ نگارِ پاکستان (نیاز نمبر)، حصّہ اول، سالنامہ ۱۹۶۳ء، ص ۳۱)

۲۔ نیاز نے عربی اپنے وطن (فتح پور) کے مدرسۂ اسلامیہ میں مولانا نور محمد صاحب سے پڑھی جو عربی کے عالم تھے اور صرف و نحو، فقہ و حدیث اور منطق وغیرہ میں کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں: '' میں مدرسۂ اسلامیہ میں عربی کا درسِ نظامی حاصل کر رہا تھا اور گھر پر والد سے فارسی پڑھتا تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔اور عربی میں درسِ نظامی کا بڑا حصہ ختم کرکے اس حد تک پہنچ گیا تھا جب صرف و نحو اور منطق کی ضرورت تعلیم کے بعد اونچی تعلیم شروع ہوتی ہے۔'' (دیکھیے ایضاً، ص ۳۱)

۳۔ بہ حوالہ امیر عارفی، **نیاز فتح پوری** (نئی دہلی: انجمن ترقیِ اردو (ہند)، ۱۹۷۷ء)، ص ۵۱

۴۔ محمد اسحاق صدیقی نے امیر عارفی کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے یہ کہا کہ ''میں نے ترکی زبان کے کچھ سبق نیاز صاحب سے پڑھتے تھے۔ نیاز صاحب کو ترکی زبان پر خاص عبور تھا (دیکھیے امیر عارفی، محولہ کتاب، ص ۱۰۶)

۵۔ نیاز فتح پوری، "**والدِ مرحوم، میں اور نگار**" مشمولہ نگارِ پاکستان (نیاز نمبر)، حصّہ اول، سالنامہ ۱۹۶۳ء، ص ۳۹۔

۶۔ نیاز جس زمانے میں مدرسۂ اسلامیہ، فتح پور میں زیر تعلیم تھے تو اس وقت ان کی عمر ۱۲، ۱۳ سال کی تھی۔ اس زمانے میں انھیں شعر کہنے کا بھی شوق پیدا ہو گیا تھا۔ وہ ''فارسی میں کبھی کبھی اور اردو میں اکثر'' شعر کہا کرتے تھے۔

۷۔ نیاز فتح پوری، ''**والدِ مرحوم، میں اور نگار** '' مشمولہ نگارِ پاکستان (نیاز نمبر) ، حصّہ اول، سالنامہ ۱۹۶۳ء، ص ۳۶۔

۸۔ دیکھئے محمد حسن کا مضمون '' **نیاز فتح پوری** '' مشمولہ **شناسا چہرے** (محمد حسن) ، کراچی : غضنفر اکیڈمی پاکستان، ۱۹۷۸۔ ص ۹ تا ۲۰۔

۹۔ جوش ملیح آبادی، ''**حضرتِ نیاز فتح پوری** '' مشمولہ نگارِ پاکستان (نیاز نمبر) حصہ اول، ص ۴۲۔

۱۰۔ فراق گورکھپوری، ''**آشفتہ بیانی میری**'' ، مشمولہ نگارِ پاکستان (نیاز نمبر) حصّہ اول، ص ۴۵

۱۱۔ مجنوں گورکھ پوری، ''**جدید اردو نثر، نیاز فتح پوری اور نئی نسل**'' مشمولہ نگارِ پاکستان (نیاز نمبر) ، حصّہ اوّل، ص ۱۰۱۔ ۱۰۴۔

۱۲۔ ل۔ احمد اکبرآبادی، ''**نیاز فتح پوری کی ادبیت** '' ، مشمولہ ایضاً، ص ۹۵۔

۱۳۔ مالک رام '' **نیاز اور نیاز مند** '' مشمولہ ایضاً، ص ۵۸۔

۱۴۔ محمد حسن، محولہ مضمون، ص ۹

۱۵۔ نیاز فتح پوری، ''**یکے از غوازی مصر**''، مشمولہ **مذاکراتِ نیاز یا مقالات** (لکھنؤ : نگار بک ایجنسی ، ۱۹۴۲ء) ، ص ۱۳

۱۶۔ نیاز فتح پوری، ''**از ماہ تا بہ ماہی** '' مشمولہ **مذاکراتِ نیاز یا مقالات**، ص ۴۴۔

۱۷۔ نیاز فتح پوری، ''**شبنستان کا قطرۂ گوہریں**'' مشمولہ **شبنستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے** (کراچی : ادارہ ادب العالیہ، ۱۹۶۰ء) ص ۳۔

۱۸۔ نیاز فتح پوری، ''**قربان گاہِ حسن** '' مشمولہ ایضاً، ص ۸۷۔

۱۹۔ نیاز فتح پوری، **شبنستان کا قطرۂ گوہریں**'' مشمولہ ایضاً ص ۱۳۔

۲۰۔ نیاز فتح پوری ''**درسِ محبت**'' مشمولہ ایضاً، ص ۴۶۔

۲۱۔ نیاز فتح پوری، "**مکتوباتِ نیاز** '' حصّہ اوّل (لکھنؤ: نگار بُک ایجنسی، ۱۹۴۴) ، بارِ دوم، ص ۱۲۳۔

۲۲۔ ایضاً، ص۱۷۸

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۹۔

۲۴۔ نیاز فتح پوری، (**تاملاتِ نیاز**) ، ص۱۰۔

۲۵۔ نیاز فتح پوری ''**ایک شب کی قیمت**'' ، مشمولہ **نگارستان** (۱۹۳۹ء) ص۷۶

۲۶۔ نیاز فتح پوری **انتقادیات**، حصّہ اول (حیدرآباد دکن: عبدالحق اکیڈمی، ۱۹۴۴ء) ص۲۵۸۔

۲۷۔ نیاز فتح پوری '' **برسات** '' ، مشمولہ **نگارستان** (۱۹۳۹ء) ص۸۵۔

۲۸۔ نیاز فتح پوری ''**شبنمستان کا قطرۂ گوہریں** '' مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے**، ص۲۷۔

۲۹۔ ایضاًص۱۹۔

۳۰۔ نیاز فتح پوری، ''**درسِ محبت** '' مشمولہ ایضاً، ص۴۴۔

۳۱۔ ایضاً، ص۶۷۔

۳۲۔ نیاز فتح پوری، **شہاب کی سرگزشت** (لکھنؤ: نگار مشین پریس) ، ص۱۳۔

۳۳۔ نیاز فتح پوری، **مکتوباتِ نیاز** (حصّہ اوّل) ، ص۱۵۹۔

۳۴۔ نیاز فتح پوری ''**عورت**'' ، مشمولہ **نگارستان** (۱۹۳۹ء) ، ص۸۲۔

۳۵۔ نیاز فتح پوری ''**ازماہ تابہ ماہی**'' ، مشمولہ **مذاکراتِ نیاز یا مقالات**، ص۲۶۔

۳۶۔ نیاز فتح پوری ''**درسِ محبت**'' ، مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے** ص ۴۸۔

۳۷۔ نیاز فتح پوری، **شہاب کی سرگذشت**، ص۲۶۔

۳۸۔ نیاز فتح پوری، **ایک شاعر کا انجام** (لکھنؤ: نگار مشین پریس) ، ص ۳۔ ۴

۳۹۔ نیاز فتح پوری **مکتوباتِ نیاز** (حصّہ اوّل) ، ص ۱۱۱۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔

۴۱۔ نیاز فتح پوری، **تاملاتِ نیاز**، ص ۱۸۔ ۸۲

۴۲۔ نیاز فتح پوری، ''**درسِ محبت**'' مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے** ص ۶۸۔

۴۳۔ نیاز فتح پوری، **مکتوباتِ نیاز** (حصّہ اوّل) ، ص ۱۰۱۔

۴۴۔ نیاز فتح پوری، ''**ایک رقاصہ سے**'' ، مشمولہ **نگارستان**، ص ۷۲۔

۴۵۔ نیاز فتح پوری **تاملاتِ نیاز**، ص ۲۴۔

۴۶۔ نیاز فتح پوری، **مکتوباتِ نیاز** (حصّہ اوّل) ، ص ۱۳۲

۴۷۔ نیاز فتح پوری، **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں**'' ، مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے**، ص ۲۷۔

۴۸۔ نیاز فتح پوری، **شہاب کی سرگذشت**، ص ۱۲۶۔

۴۹۔ نیاز فتح پوری، ''**شبنمستان کا قطرۂ گوہریں**،'' مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے**، ص ۲۴۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۲۴

۵۱۔ ایضاً، ص ۱۴

۵۲۔ نیاز فتح پوری، ''**یکے از غوازی مصر**'' ، مشمولہ **مذاکراتِ نیاز یا مقالات**، ص ۱۵۔

۵۳۔ نیاز فتح پوری، ''**قربان گاہِ حسن**'' مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے**، ص ۹۰۔

۵۴۔ نیاز فتح پوری، **چاند کا سفر** '' مشمولہ **نگارستان**، ص ۶۹۔

۵۵۔ نیاز فتح پوری، ''**برسات**'' مشمولہ **نگارستان**، ص ۸۵

۵۶۔ نیاز فتح پوری، **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں**'' مشمولہ **شبنمستان کا قطرۂ گوہریں اور دوسرے افسانے**، ص ۱۰۔

۵۷۔ نیاز فتح پوری،، **مکتوباتِ نیاز** (حصّہ اوّل، ص ۱۴۴۔)

۵۸۔ نیاز فتح پوری، ''**درسِ محبت**'' **شبنمستان کا قطرہ گوہریں اور دوسرے افسانے**، ص ۶۸

۵۹۔ نیاز فتح پوری، ''**قربانِ حسن** '' ، مشمولہ ایضاً، ص ۸۶۔

۶۰۔ ایضاً، ص ۶۹۔ ۹۰

۶۱۔ ایضاً، ص ۶۲۔

۶۲۔ نیاز فتح پوری، "**شبنمستان کا قطرۂ گوہریں**'' مشمولہ ایضاً، ص ۱۱

۶۳۔ نیاز فتح پوری، ''**از ماہِ تابہ ماہی**'' مشمولہ **مذاکراتِ نیاز یا مقالات**، ص ۴۰۔

۶۴۔ نیاز فتح پوری، ''**لکھنؤ و لکھنویات**'' ، مشمولہ ایضاً، ص ۱۳۴

رشید احمد صدیقی کا طنزیہ و مزاحیہ اسلوب

زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہے، لیکن جس طرح شعری ادب، نثری ادب سے اور افسانوی ادب، طنزیہ اور مزاحیہ ادب سے مختلف ہوتا ہے، اسی طرح ذریعۂ اظہار کے طور پر زبان کے استعمال کی نوعیت بھی جداگانہ ہوتی ہے۔ روز مرہ کی زندگی کے معمولات میں بھی زبان کا استعمال ہوتا ہے جسے زبان کا ترسیلی Communicative یا فنکشنل Functional استعمال کہتے ہیں۔ اس کے برخلاف ادب میں زبان کا تخلیقی Creative اور اظہاری Expressive استعمال ہوتا ہے۔ زبان کا تخلیقی استعمال زبان کے ترسیلی استعمال سے کئی لحاظ سے مختلف ہوتا ہے۔ اگر صحیح معنوں میں دیکھا جائے تو ترسیل Communication ہی زبان کا بنیادی مقصد ہے۔ ترسیل سے مراد اطلاع رسانی یا ادائے مطلب ہے۔ زبان کے ترسیلی استعمال اطلاع رسانی کا کام بندھے ٹکے انداز اور مروجہ اسلوب میں انجام پاتا ہے۔ اس میں اطلاع یعنی Information کی بنیادی اہمیت ہوتی ہے اور لفظ اور معنی کے درمیان رشتہ سیدھا اور استوار ہوتا ہے اور الفاظ کے لغوی معنی مراد لئے جاتے ہیں، قواعد کے اصول کی پابندی کی جاتی ہے اور زبان کے استعمال کے تمام مروجہ فارم Norms کا خیال رکھا جاتا ہے۔ زبان کے تخلیقی یا اظہاری استعمال میں مواد یا اطلاع کی وہ اہمیت نہیں ہوتی جو زبان کے ترسیلی استعمال میں ہوتی ہے، اسی لئے اس میں مواد یا نفسِ مطلب Content سے زیادہ اظہار Expression پر زور ہوتا ہے۔ اظہار کے نت نئے انداز اختیار کئے جاتے ہیں اور ایک مضمون کو سو سو 'رنگ' سے 'باندھنے' کی کوشش کی جاتی ہے۔

ادب کا کام اطلاع رسانی نہیں بلکہ جمالیاتی حظ Aesthetic Pleasure فراہم کرنا ہے۔ ادب کا مطالعہ معلومات حاصل کرنے کے لئے نہیں بلکہ جمالیاتی حظ یا کیف حاصل کرنے کے لئے کیا جاتا ہے۔ ادب کے مطالعے سے انسان ایک ایسے جمالیاتی تجربے سے گزرتا ہے جس کا کوئی بدل نہیں۔ ادب میں چونکہ اطلاع رسانی سے زیادہ اظہار زور ہوتا ہے اس لئے اظہار میں طرح طرح کی جدتیں پیدا کی جاتی ہیں، نئے نئے تلازمات اختیار کئے جاتے ہیں اور بیان کے نئے نئے انداز ڈھونڈے جاتے ہیں جس سے زبان مروجہ ڈگر سے ہٹ جاتی ہے اسی کو ممتاز ماہر اسلوبیات Enkvist نے نارم سے انحراف (Deviation From The Norm) کہا ہے۔ زبان کے مروجہ استعمال یا عام قاعدے سے ہٹا ہوا کوئی بھی لفظ یا فقرہ زبان کے تخلیقی استعمال کے دائرے میں آسکتا ہے اور کسی لفظ کے نئے انوکھے اور چونکا دینے والے

استعمال کو زبان کے تخلیقی استعمال سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ زبان کے اس تخلیقی استعمال کو 'فور گراؤنڈنگ' (Foregrounding) بھی کہا گیا ہے جس کی بہترین مثالیں شاعری میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اگر نثر میں بھی یہی خوبی پیدا ہو جائے تو یہ تخلیقی نثر کہلائے گی (۱)

زبان کے ترسیلی اور تخلیقی استعمال کو ذہن میں رکھتے ہوئے جب ہم طنزیہ اور مزاحیہ ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب ادب کا وہ اسلوب ہے جس میں زبان کا تخلیقی استعمال اپنے انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ طنز و مزاح کی تخلیق میں زبان بہت بڑا رول ادا کرتی ہے۔ یہ بات بدیہی ہے کہ زبان کے محض ترسیلی یا خالی خولی استعمال سے طنزیہ و مزاحیہ اسلوب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ رشید احمد صدیقی نے طنز و مزاح کی تخلیق میں زبان کے تمام تخلیقی امکانات کا سہارا لیا ہے۔ زبان کو ہر نئے انداز سے برتنے کی کوشش کی ہے اور زبان کی صوتی، صرفی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر اس کے تخلیقی امکانات کو ڈھونڈ نکالنے کی پوری کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ایک اعلیٰ اور کامیاب مزاح نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل کی۔ کامیاب مزاح نگار بننے کے لئے زبان پر اعلیٰ قدرت اور اسے تخلیقی طور پر برتنے کا شعور ہونا اولین شرط ہے۔ رشید صاحب میں یہ دونوں خوبیاں بدرجہ اتم موجود تھیں۔ وہ زبان پر اعلیٰ قدرت بھی رکھتے تھے اور اسے تخلیقی طور پر بروئے کار لانا بھی جانتے تھے۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جانہ ہوگا کہ خالص اسلوب کے اعتبار سے طنز اور مزاح دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ طنز میں لہجہ تیز اور تلخ ہوتا ہے اور اس میں زہر ناکی ہوتی ہے، جب کہ مزاح میں الفاظ کے ذریعے خوش طبعی کی چاشنی پیدا کی جاتی ہے۔ اسی لئے مزاح کو ظرافت کا بھی نام دیا گیا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں ظرافت اور طنز کے درمیان رشتے اور فرق کو بڑی خوبی کے ساتھ واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''ظرافت میں طنز مضمر ہوتی ہے۔ طنز میں ظرافت کو داخل نہ کرنا چاہئے۔ میرے نزدیک ظرافت طنز سے مشکل فن ہے۔ ظرافت کے لئے کے لئے خوش دلی، آرزو اور مرحمت درکار ہوتی ہے۔ طنز میں جوش، رنج، غصہ اور بے زاری کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ظاہر ہے زندگی میں دونوں کا کیا مقام ہے۔ زندگی اور زمانہ کی مکروہات سے بے زار و بد دل ہونا، طیش میں آجانا، دوسروں کو غصہ یا غیرت دلانا کوئی کارنامہ نہیں۔ دوسری طرف خرابیوں کو دیکھ کر مسکرا دینا اور دوسروں کو خواہ وہ کتنا ہی مصیبت و مایوسی میں کیوں نہ مبتلا ہوں اس پر آمادہ کر دینا کہ وہ ہنس کھیل کر ان مصائب و مکروہات سے گزر جائیں اور بے دلی و بے زاری کو پاس نہ آنے دیں معمولی بات نہیں ہے۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ ایک طنز نگار جن فرائض کو جتنا جلد پورا کر دیتا ہے ظرافت نگار نہیں کر سکتا۔ میرا خیال ہے کہ اکبر کی ظرافت نے یکہ و تنہا جو کام کیا وہ بہت سے طنز نگاروں سے مل کر بھی نہ ہو سکا'' (۲)

رشید احمد صدیقی کے طنزیہ ومزاحیہ اسلوب کی تخلیق میں زبان کا بہت بڑا رول ہوتا ہے۔ کبھی وہ رعایتِ لفظی سے کام لیتے ہیں تو کبھی حروف والفاظ کے الٹ پھیر سے۔ کبھی معنٰی کے تضاد اور کبھی معنوی تناسب کا استعمال کرتے ہیں۔ رشید صاحب نے مزاح پیدا کرنے کے لئے اکثر معنوی تناسب سے کام لیا ہے۔ وہ بات یا جملے کو سنجیدہ طور پر شروع کرتے ہیں پھر کوئی ایسے دو لفظ لاتے ہیں جن میں معنیاتی ہم آہنگی Semantic cohesion ہوتی ہے اور جن سے ظرافت پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا بغیر مسکرائے نہیں رہ سکتا۔ اس کی ایک عمدہ مثال ملاحظہ ہو:۔

''ڈاکٹر عبدالحمید صدیقی ہاؤس سرجن تھے اور میری دیکھ بھال ان کے سپرد تھی۔ کتنے محنتی، محبتی اور اپنے فن میں طاق تھے۔ کسی وقت سرجری میں اپنے استاد ڈاکٹر بھاٹیہ کے ہم اثر بن جائیں گے۔ اس میں اتنا عرصہ لگے گا جتنا 'فتنہ' کو 'قیامت' ہونے میں لگتا ہے۔'' (۳)

یہاں 'فتنہ' اور 'قیامت' ایسے الفاظ ہیں جن میں معنیاتی اعتبار سے ایک تناسب اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔

رشید صاحب صوتی ادل بدل سے بھی مزاح کا رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ ذیل کی مثال میں ایک لفظ میں 'ٹ' کو 'ت' سے بدل کر مزاح پیدا کیا ہے۔

''ڈاکٹر صاحب کی کوٹھی پر پہنچا۔ یہ میرس روڈ پر حال ہی میں تیار ہوئی ہے۔ وسیع، خوش قطع، سامنے گھاس، کشادہ میدان، آمد و رفت کا راستہ چوڑا صاف ستھرا، ڈاکٹر صاحب سے ملاقات ہوئی انفلوائنزا میں مبتلا تھے۔ دیکھتے ہی بولے خوب آئے کوٹھی کا نام تجویز کرو۔ میں نے کہا آپ نے روکار پر کیا لکھوا رکھا ہے، فرمایا حمید بٹ اور محمود بٹ، عرض کیا یہ کوٹھی کا نام ہے یا خاندان کا شجرہ نسب، کہنے لگے حرج کیا ہے میں نے کہا ایسا نام بھی جس کو نہ ثواب سے لگاؤ نہ آرٹ سے تعلق۔ ثواب کی خاطر رکھتے تو کراماکاتبین میں کیا قباحت تھی اور آرٹ مدِ نظر تھا تو یاجوج ماجوج رکھتے۔ اکتا کر بولے ناک میں دم ہے، تم ہی بتاؤ، لیکن میں منزل ونزل کا قائل نہیں۔ میں نے کہا 'بٹ کدہ' نام رکھئے رفتہ رفتہ 'بت کدہ' بن جائے گا۔'' (۴)

رشید صاحب معنیاتی اعتبار سے دو غیر متناسب الفاظ کو غیر متوقع طور پر یکجا کر دیتے ہیں۔ جن کا وقوع عام طور پر ذہن میں نہیں آتا پھر ان دونوں میں تناسب پیدا کر کے مزاح کا رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً 'عدالت' اور 'قباحت' ایسے الفاظ کی یکجائی ظرافت کا رنگ پیدا کر دیتی ہیں:

''گواہ قربِ قیامت کی دلیل ہے۔ عدالت سے قیامت تک جس سے مفر نہیں وہ گواہ ہے۔ عدالت مختصر نمونۂ قیامت ہے اور قیامت وسیع پیمانے پر نمونۂ عدالت۔ فرق یہ ہے کہ عدالت کے گواہ انسان ہوتے ہیں اور قیامت کے گواہ فرشتے جو ہمارے اعمال لکھتے ہیں اور خدا کی عبادت کرتے ہیں'' (۵)

ایک اور مثال میں کھچڑی اور کیمیا جیسے الفاظ کو یکجا کر دیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''ایک دفعہ عطاء اللہ خاں درانی کے کمرے میں پہنچ گئے۔ خان کو کیمیا بنانے اور کھچڑی پکانے کا غیر معمولی شوق تھا۔ صبح سے شام تک سید محمود (کچی بارک) کے برامدے میں انگیٹھی دہکتی رہتی۔ کیمیا سے سیر ہو جاتے تو کھچڑی کی دیگچی آگ پر رکھ دیتے اور کھچڑی سے فراغت پاتے تو کیمیا میں مصروف ہو جاتے'' (۶)

ایک اور مثال میں شعر اور بسکٹ جیسے الفاظ کو یکجا کرکے طنز و ظرافت کا رنگ پیدا کیا ہے:

''حاجی صاحب شعر کہتے ہیں اور بسکٹ بیچتے ہیں شعر اور بسکٹ دونوں خستہ..... حاجی صاحب جس خلوص کے ساتھ شعر کہتے ہیں اس سے زیادہ مہنگے بسکٹ بیچتے ہیں'' (۷)

رشید صاحب نے موازنے کی تکنیک سے بھی مزاح کا رنگ پیدا کیا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون میں ارہر کے کھیت کا موازنہ میں ہائڈ پارک اس طرح کرتے ہیں کہ ظرافت کا رنگ خود بخود پیدا کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''دیہات میں ارہر کے کھیت کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ہائڈ پارک کو لندن میں ہے، دیہات اور دیہاتیوں کے سارے منصبی فرائض، فطری حوائج اور دوسرے حوادثات یہیں پیش آتے ہیں۔ ہائڈ پارک کی خوش فعلیاں آرٹ یا اس کی عریانیوں پر ختم ہو جاتی ہیں۔ ارہر کے کھیت کی خوش فعلیاں اکثر واٹر لو پر تمام ہوتی ہیں'' (۸)

رشید احمد صدیقی نے طنز و مزاح کی تخلیق میں ان تمام وسائل سے کام لیا ہے جن کا تعلّق زبان سے ہے مثلاً رعایتِ لفظی، تجنیسِ صوتی، قولِ محال، تضاد، تکرار، متوازیت، موازنہ، تحریف، کفایتِ لفظی وغیرہ۔ ان کے علاوہ رشید صاحب نے ظرافت کا رنگ پیدا کرنے کے لیے ایک اور ٹکنیک بھی استعمال کی ہے جسے Personification کہتے ہیں، انھوں نے اپنی بعض تحریروں میں غیر ذی روح اشیاء کو اس طرح پیش کیا ہے جیسے کہ وہ ذی روح ہوں۔ اس ٹکنیک کو

انھوں نے اس طرح برتا ہے کہ ظرافت کا رنگ خود بخود پیدا ہو گیا ہے۔ اپنے ایک مضمون "وکیل صاحب" میں ایک وکیل کی زبوں حالی کی تصویر کشی کرتے ہوئے وہ اس کی میز کا حال یوں بیان کرتے ہیں:

"۔۔۔۔۔ایک ٹوٹے ہوئے سائبان میں ایک خانہ ساز کرسی پر بیٹھے ہوئے ہیں۔ سامنے ان کے خیالات کی طرح ڈانواں دول ایک میز ہے جس کا ایک پاؤں کسی حادثے کی نذر ہو گیا تھا۔" (۹)

اسی نوع کا ایک اور اقتباس ان کے مضمون "ماتا بدل" سے پیش ہے:

"منشی چھیل بہاری دفتر میں روزنامچہ سر کے نیچے رکھے خرّاٹے لے رہے تھے۔ موٹے شیشے کی عینک ناک سے پھسل کر نیم کشادہ سہن میں آ گئی تھی اور ہر سانس کے ساتھ حلق تک پہنچنے کی کوشش کر رہی تھی۔" (۱۰)

ان کے ایک مضمون "دھوبی" سے بھی ایسی ہی ایک مثال پیش ہے جس میں غیر ذی روح کو ذی روح کے طور پر اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ مضحک پہلو سامنے آ گیا ہے:

"میں اپنے کپڑے دھوبی کو پہنے دیکھ کر بہت متاثر ہوا ہوں کہ دیکھئے زمانہ ایسا آ گیا ہے کہ یہ غریب میرے کپڑے پہننے پر اُتر آیا۔ گو اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ اپنی قمیض دھوبی کو پہنے دیکھ کر میں نے دل ہی دل میں افتخار بھی محسوس کیا ہے۔ اپنی طرف سے نہیں تو قمیض کی طرف سے۔ اس لئے کہ میرے دل میں یہ وسوسہ ہے کہ اس قمیض کو پہنے دیکھ کر مجھے درپردہ کسی نے اچھّی نظر سے نہیں دیکھا ہوگا۔ ممکن ہے خود قمیض نے بھی اچھی نظر سے نہ دیکھا ہو۔" (۱۱)

رشید احمد صدیقی نے اپنی تحریروں میں رعایتِ لفظی اور الفاظ کے الٹ پھیر نیز ضلع جگت سے بھی طنز و مزاح کا رنگ پیدا کیا ہے۔ رشید صاحب لفظ کی حَرَکی قوّت (Dynamism) سے بخوبی واقف تھے اور اسے تخلیقی طور پر برتنے اور بروئے کار لانے کا انھیں گُر معلوم تھا۔ وہ اس فن سے بخوبی واقف تھے کہ الفاظ یا فقروں کو ادل بدل کر یا ان میں اُلٹ پھیر اور تحریف و تصریف کرکے یا محض ان کی تکرار کے ذریعے یا ان میں ذو معنیت پیدا کرکے یا انھیں نفی و اثبات یا تذکیر و تانیث کی شکل دے کر کس طرح طنز کا لہجہ یا ظرافت کا رنگ پیدا کیا جا سکتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں جو ان کی تصنیف مضامینِ رشید سے لی گئی ہیں:

"دیوتاؤں کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ جسے عزیز رکھتے ہیں، اسے دنیا سے جلد اُٹھا لیتے ہیں۔ دیویوں کے بارے میں سنا ہے کہ وہ جس کو عزیز رکھتی ہیں اسے کہیں کا نہیں رکھتیں" ("اپنی یاد میں")

"عورتوں کے بارے میں میری کچھ بھی رائے کیوں نہ ہو، جنسی میلانات کو بڑی اچھّی چیز سمجھتا تھا اور جو ایسا نہیں سمجھتا تھا اس کو کسی جنس میں بھی نہیں سمجھتا تھا" ("اپنی یاد میں")

" مجھے اشعار یاد نہیں رہتے، اور جو یاد آ جاتے ہیں وہ شعر نہیں رہ جاتے" ("دھوبی")

"ہندوستانی کسانوں کو دیکھتے ہوئے یہ بتانا مشکل ہے کہ اس کے بال بچّے مویشیان ہیں یا مویشیان اس کے بال بچے" (گواہ")

"ہر مرض کی ایک حد ہونی چاہیے ورنہ مریض کو اختیار ہے کہ وہ حد سے گزر جائے" (شیطان کی آنت")

رشید احمد صدیقی کی ظرافت میں ہمیں جا بجا طنز کا عنصر بھی ملتا ہے۔ اسی طرح جہاں انھوں نے طنز کیا ہے وہاں ظرافت کا رنگ بھی جھلک اٹھا ہے۔ رشید صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ہر اچھی ظرافت ایک قسم کی خوش گوار طنز ہوتی ہے اور ہر خوش گوار طنز بجائے خود ایک لطیف ظرافت'' (۱۲)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کا بہترین ثبوت خود رشید احمد صدیقی کی طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں میں نظر آتا ہے۔ بقول آل احمد سرور "رشید صاحب ہنسی ہنسی میں نہ صرف بہت کچھ کہہ جاتے ہیں بلکہ سوچنے کے لئے بھی بہت کچھ چھوڑ جاتے ہیں۔"۔ ان کے خیال میں رشید صاحب کا طنز و مزاح "خوانِ مسرّت" نہیں، "سامانِ بصیرت" بھی ہے (۱۳) ۔ رشید صاحب کے ہاں یہ خوبی اس وجہ سے ہے کہ ان کے اسلوب میں طنز و مزاح کا خوبصورت امتزاج پایا جاتا ہے۔ رشید احمد صدیقی کا خواہ طنز ہو یا مزاح، ان کی تخلیق زبان کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن نہیں۔

حواشی و حوالے:

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں ڈیوڈ لاج کے حوالے سے لکھا ہے کہ "فکشن کی نثر یعنی تخلیقی نثر میں زبان کا عمل وہی ہوتا ہے جو شاعری میں ہوتا ہے۔" دیکھئے شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون "رشید احمد صدیقی کا نثری آہنگ"، مشمولہ "**رشید احمد صدیقی: آثار و اقدار**" (علی گڑھ، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۸۴) ، مرتّبہ اصغر عبّاس۔ ص ۱۵۰

۲۔ رشید احمد صدیقی، ''اپنی یاد میں '' مشمولہ **مضامین رشید** (رشید احمد صدیقی) دہلی: انجمن ترقیِ اردو، ہند۔ ص ۷۷

۳۔ رشید احمد صدیقی، ''شیطان کی آنت''، مشمولہ ایضاً، ص ۱۵۰

۴۔ رشید احمد صدیقی، ''کارواں پیداست''، مشمولہ ایضاً، ص ۷۲۔ ۷۱

۵۔ رشید احمد صدیقی، ''گواہ'' مشمولہ ایضاً، ص ۱۳۲

۶۔ رشید احمد صدیقی، ''مرشد''، مشمولہ ایضاً، ص ۱۲۹

۷۔ رشید احمد صدیقی، ''حاجی صاحب''، مشمولہ ایضاً، ص ۲۰

۸۔ رشید احمد صدیقی، ''ارہر کا کھیت''، مشمولہ ایضاً ۱۲۵

۹۔ رشید احمد صدیقی، ''وکیل صاحب''، مشمولہ ایضاً، ص ۶۲۔ ۶۳

۱۰۔ رشید احمد صدیقی، ''ماتا بدل''، مشمولہ ایضاً، ص ۱۶۵

۱۱۔ رشید احمد صدیقی، ''دھوبی''، مشمولہ ایضاً، ص ۵۱

۱۲۔ رشید احمد صدیقی، **طنزیات و مضحکات** (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ) ص ۱۶۵

۱۳۔ آل احمد سرور، "رشید احمد صدّیقی" مشمولہ "**نئے اور پرانے چراغ**" (لکھنؤ، ادارۂ فروغِ اردو، ۱۹۵۵ء) ص ۳۹۴۔

بیدی کی زبان

اردو کے افسانوی ادب میں راجندر سنگھ بیدی کا مرتبہ بلند ہے۔ انھیں اردو کا صفِ اول کا افسانہ نگار تسلیم کیا گیا ہے۔ بیدی کے بارے میں نقادوں کی یہ عام رائے ہے کہ وہ ایک اعلیٰ فن کار ہیں اور ان کے یہاں فن کی پختگی اور گہرائی پائی جاتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کا گہرا مشاہدہ اور انسانی فطرت اور نفسیات کا عمیق مطالعہ بھی پایا جاتا ہے، نیز ان کی کہانیاں اپنے اندر فنّی ندرت، ذہانت اور سماجی شعور رکھتی ہیں اور ذہن پر دیر پا اثر چھوڑتی ہیں۔ ان کی کہانیوں کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ روس کے عظیم افسانہ نگار چیخوف کی یاد دلاتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیدی کی کہانیاں فنّی اعتبار سے بالکل منفرد ہیں۔ ان میں اچھی کہانیوں کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں اور بقولِ خلیل الرحمٰن اعظمی ''ان کے کسی افسانے میں فنِ افسانہ نگاری کے اعتبار سے کوئی کور کسر نہیں ہے'' (۱)

لیکن جہاں تک کہ بیدی کی زبان کا تعلق ہے یا اردو کے تقریباً نقادوں نے اس پر اعتراضات کیے ہیں۔ بعض نقادوں نے تو بیدی کی زبان کی کُھل کر نکتہ چینی کی ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری اپنے مضمون ''بیدی کا فن'' میں لکھتے ہیں:

> ''زبان کے موثر استعمال کے لیے جس نزاکتِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کی بیدی کے یہاں افسوس ناک کمی ہے۔'' (۲)

اسی مضمون میں وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

> ''بیدی کے یہاں ایک خامی بہت کھٹکتی ہے، اور وہ یہ کہ انھیں زبان اور محاورے پر عبور حاصل نہیں ہے۔ ان کے یہاں استوار اور منضبط نثر نہیں ملتی۔'' (۳)

پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے بیدی کی زبان پر یہ بھی اعتراض کیا ہے کہ ان کے ''اکثر جملوں کی ساخت میں ناپسندیدہ پیچیدگی اور طوالت نظر آتی ہے۔'' نیز ''ان کے بیان کا تکلف اور مصنوعی پن پوری کہانی کی فضا سے غیر آہنگ ہوتا ہے، اس لیے ابلاغ کے مقصد کو جھٹلا دیتا ہے۔'' (۴) بیدی کی زبان کے بارے میں ان کا یہ بھی مشاہدہ ہے کہ ''وہ بعض جگہ ہندی کے نامانوس الفاظ غلط جگہوں پر لا کر عبارت کی سبک روی میں رخنہ ڈال دیتے ہیں۔'' (۵) بیدی کی زبان کے بارے میں اسلوب صاحب کا مجموعی تاثر یہ ہے کہ وہ ''الفاظ کے در و بست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے'' اور ''زبان کو غلط اور بے ڈھنگ طور پر'' استعمال کرتے ہیں جس کا ان کے پاس کوئی ''جواز'' نہیں ہے۔

بیدی کی زبان کی کمزوری کا ذکر ہر اس نقاد نے کیا ہے جس نے بیدی پر کچھ نہ کچھ لکھا ہے خلیل الرحمٰن اعظمی اپنے تحقیقی مقالے **اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک** میں بیدی کی افسانہ نگاری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بیدی کی کمزوری ان کے یہاں زبان کا کہیں کہیں غلط اور خام استعمال ہے۔'' (۶)

پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (Main stream) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔'' (۷)

اردو کے افسانوی ادب کے معتبر نقاد وقار عظیم اپنی تصنیف **نیا افسانہ** میں بیدی کی زبان پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

''بیدی کے فن کا ایک اور پہلو ان کی زبان ہے۔ عام طور پر ان کی زبان کے اس حصّے پر اعتراض کیا جاتا ہے جس پر مقامی اثرات غالب ہیں، اور ان میں سے بعض سے ان کی طرز کی شگفتہ سنجیدگی کی روانی میں فرق بھی پڑتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں اس سے بھی زیادہ اہم ایک بات اور ہے جو ہر پڑھنے والا ان کے افسانوں میں محسوس کرے گا۔ جن باتوں کو آسان اور سیدھی سادی باتوں میں کہہ کر زیادہ موثر بنایا جا سکتا ہے انھیں بیدی نے دقیق اور مشکل زبان میں کہا ہے اور اس سے ہر جگہ افسانے کی فضا میں ایک بوجھل پن پیدا ہو گیا ہے، اس میں تصنع آگیا ہے اور بات میں شاید وہ تاثیر بھی باقی نہیں رہی جو افسانے کی مجموعی فضا کے لحاظ سے ضروری تھی۔'' (۸)

بیدی کی زبان پر پروفیسر آل احمد سرور ان الفاظ میں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

''چنانچہ بیدی کی زبان بڑی اکھڑی اکھری، ناہموار کہیں کہیں بے جا فارسیت لیے ہوئے اور زیادہ تر پنجابی اردو کہی جاتی تھی۔'' (۹)

یہ بات تو سبھی جانتے ہیں کہ بیدی پنجاب کے رہنے والے تھے اور اقبال کی طرح ان کی مادری زبان بھی پنجابی تھی۔ وہ اردو کے اہلِ زبان نہ تھے۔ اردو ان کی اکتسابی زبان تھی اور ان کے نزدیک ثانوی یا دوسری زبان کا درجہ رکھتی تھی۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ تحریر و تقریر میں کوئی بھی شخص ثانوی زبان پر مادری زبان جیسی قدرت حاصل نہیں کر سکتا۔ خود اقبال کو پنجابی نژاد ہونے کہ وجہ سے اردو پر اہلِ زبان جیسی قدرت اور مہارت حاصل نہ تھی، اگرچہ انھوں نے داغ کی شاگردی اختیار کی تھی۔ چنانچہ ان کی زبان پر اہلِ زبان کی جانب سے مسلسل اعتراضات ہوتے رہے۔ اقبال کو اپنی اس کمزوری کا خود بھی احساس تھا۔ ان کی تحریروں میں کہیں کہیں ان اعتراضات کا ردِ عمل بھی پایا جاتا ہے، لیکن یہ ردِ عمل بقول پروفیسر مسعود حسین خاں بہت معتدل اور متوازن ہے۔ (۱۰)

'اہلِ زبان' (Native speaker) کی لسانیاتی اصطلاح سے مراد وہ شخص ہے جس نے کسی زبان کی تحصیل مادری زبان یا پہلی زبان کی حیثیت سے کی ہو۔ اگر کوئی شخص پہلی زبان (مادری زبان) سیکھنے کے بعد کسی دوسری زبان کا شعور حاصل کرتا ہے تو وہ 'زبان داں' کہلاتا ہے۔ اقبال کی طرح بیدی بھی اردو کے 'اہلِ زبان' نہ تھے بلکہ 'زبان داں' تھے، کیوں کہ اردو ان کی ثانوی زبان تھی۔ بقول پروفیسر مسعود حسین خاں ''زبان داں کو (چاہے وہ ہمسایہ بولی ہی کا کیوں نہ ہو) اہلِ زبان کے محاورے اور روز مرہ پر قدرت حاصل کرنے میں کئی دقتوں کا سامنا ہوتا ہے۔ اس کے یہاں اکثر قواعد کی غلطیاں ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ و محاورات کے ان نازک اختلافات سے واقف نہیں ہوتا (یا کم تر ہوتا ہے) جن کا بر محل استعمال شاعری کی جان ہے۔ تذکیر و تانیث کا جھگڑا، فعالِ مرکبہ کا ہیر پھیر اور حروف کا بر محل استعمال، اس کے لیے ہمیشہ سوہانِ روح رہتا ہے اور اس لیے اسے اہلِ زبان کے استہزا کا شکار ہونا پڑا ہے۔ بیدی کی زبان کے جن نقائص کی طرف اردو کے نقادوں نے اشارہ کیا ہے ان کے پس پردہ ایک 'زبان داں' کی وہ تمام لسانی خصوصیات کارفرما ہیں جن کی طرف اقتباسِ بالا میں اشارہ کیا گیا ہے، زبان کے استعمال میں ایک زبان داں سے اہلِ زبان کی سی توقعات وابستہ کرنا کسی بھی طرح روا نہیں۔ اقبال بھی اہل زبان کی توقعات کو پورا نہیں کر سکے۔ اقبال کے مقابلے میں بیدی تو یقیناً کم پڑھے لکھے تھے۔ ان کا اساتذہ کے کلام کا مطالعہ بھی اقبال کے برابر نہیں رہا ہوگا۔ بیدی کو داغ جیسے استاد کی شاگردی بھی نصیب نہیں ہوئی تھی کہ اہلِ زبان کی سند ملتی۔ لہٰذا بیدی اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک نیا محاورہ یا ایک نئی زبان جو اہلِ زبان کی کسوٹی پر پوری اترتی کہاں سے لاتے۔

لاہور اردو کا ایک اہم مرکز ضرور رہا ہے لیکن زبان کے معاملے میں اس سے وہی توقعات وابستہ کرنا جو اردو کے دوسرے مراکز مثلاً دہلی اور لکھنؤ سے وابستہ کی جاتی ہیں مناسب نہیں۔ یہ مرکز اردو کے اصل مراکز سے دور واقع ہوا ہے جہاں کی علاقائی زبان پنجابی ہے اردو کے پنجابی ادیب اپنی عام بول چال اور روز مرّہ کی گفتگو میں بہ طورِ مادری زبان جب پنجابی کا استعمال کرتے ہیں جو نہایت فطری عمل ہے تو انھیں اردو کے روز مرّہ سے کیوں کر واقفیت ہو سکتی ہے۔ اسی طرح جب ان کے لاشعور میں پہلی زبان گھر کر چکی ہے تو وہ ثانوی زبان کے تغیر و تبدل، حزم و احتیاط اور صحتِ الفاظ کا شعور کس طرح حاصل کر سکتے ہیں۔ انھیں اکتسابی طور پر زبان کی بنیادہئیت اور نحوی قاعدوں کا علم تو حاصل ہو سکتا ہے جسے نوام چامسکی نے لسانی مہارت (Linguistic competence) کا نام دیا ہے، لیکن اصل سماجی اور تہذیبی سیاق و سباق میں زبان کی اس بنیادی ہئیت کو کس طرح بروئے کار لایا جائے۔ اس کا وجدان صرف اہل زبان کو ہی حاسل ہوتا ہے۔ سماجی لسانیات کے ایک امریکی عالم ڈیل ہائمز نے چامسکی کے اس نظریے کو چیلنج کرتے ہوئے زبان کی ترسیلی مہارت (Communicative competence) کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ (۱۱) زبان کی ترسیلی مہارت لسانی مہارت کے آگے کی منزل ہے جس میں زبان کی بنیادی ہئیت سے زیادہ اس کے روز مرّہ سے واقفیت ضروری سمجھی

جاتی ہے، اور کہاں کب اور کس سے کیا بولا جائے اور کیسے بولا جائے کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے۔ زبان کی ترسیلی مہارت سماجی و تہذیبی سیاق و سباق میں زبان کے مناسب و موزوں اور موثر استعمال کے وجدانی شعور کا نام ہے۔ میرے خیال میں بیدی کے یہاں لسانی مہارت کی کمی نہیں بلکہ ترسیلی مہارت کا فقدان ہے جس کی وجہ سے ان کی زبان میں کہیں کہیں جھول پیدا ہو گیا ہے اور بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان پٹڑی سے اتر گئی ہے۔

کوئی بھی زبان جب غیر اہل زبان کے ہاتھوں بروئے جا پڑتی ہے اور اس میں ایک قسم کی مغائرت پیدا ہو جاتی ہے، نیز اس میں مقامی یا علاقائی رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ بیدی کی زبان پر پنجابیت یا پنجابی پن کا جو اعتراض کیا جاتا ہے اس کی واحد وجہ یہی ہے۔ اقبال کی زبان بھی مقامی اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکی تھی۔ لاہور کی مرکزیت اپنی جگہ مسلم ہے، لیکن وہاں کی علاقائی لسانی خصوصیات اردو زبان کا جزو کبھی نہیں بن سکیں ان کے خلاف اردو والوں میں ہمیشہ ردِ عمل رہا۔ اس کے برخلاف اردو کے دوسرے مراکز کی علاقائی لسانی خصوصیات اردو میں اس درجہ مدغم ہوئیں کہ وہ اردو زبان کی اپنی خصوصیات بن گئیں۔ اردو کا اصل مرکز قدیم زمانے سے شہر دہلی رہا ہے۔ لیکن سیاسی مصلحتوں کے زیرِ اثر اردو نے اپنا ایک دوسرا مرکز دور دراز خطۂ دکن کو بنایا۔ اردو کا ایک اور اہم مرکز لکھنؤ قرار پایا۔ لسانی اعتبار سے دکن مراٹھی اور دراوڑی زبانوں کا اور لکھنؤ اودھی کا مرکز تھا۔ قدیم اردو پر دکنی اثرات بہت واضح ہیں۔ انھیں قدیم اردو کی خصوصیات مان لیا گیا ہے، اسی طرح اُردو پر اودھی بولی کے اثرات آج بھی پائے جاتے ہیں جنھیں اردو ہی کی خصوصیات سمجھ لیا گیا ہے۔ کسی زمانے میں آگرہ بھی جو برج کے علاقے میں واقع ہے، اردو کا مرکز تھا۔ وہاں کے علاقائی لسانی اثرات بھی اردو میں مدغم ہو گئے۔ لیکن اردو کی ادبی تاریخ کا یہ نہایت اہم واقعہ ہے کہ اردو اپنے ایک اہم مرکز لاہور کے علاقائی لسانی اثرات کو ابھی تک اپنے اندر ضم نہیں کر سکی ہے۔ اس کی وجہ شاید اہلِ زبان اور اہل پنجاب کی روایتی لسانی چشمک ہے۔ اگر پنجاب کی علاقائی لسانی خصوصیات کو اردو نے اپنا لیا ہوتا تو بیدی کی زبان پر آج جو اعتراضات کیے جا رہے ہیں وہ شاید نہ کیے جاتے۔

(۲)

بیدی کی زبان کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے وقت یہ بات بھی ذہن میں رہنی چاہیے کہ نہ صرف یہ کہ خود بیدی پنجاب کے رہنے والے تھے بلکہ ان کے افسانوں کے بیشتر کرداروں کا تعلق بھی سرزمینِ پنجاب سے ہے۔ زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی نہایت اہم ہے کہ بیدی کے زیادہ تر کردار متوسط طبقے کے ہندو اور سکھ گھرانوں کے افراد ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کرداروں کی زبان اعلیٰ معیار اردو یا جسے نستعلیق اردو کہتے ہیں نہیں ہو سکتی تھی، ان کی زبان میں لکھنؤ کی شیرینی، تکلف اور تصنع کی تلاز بھی بے معنی ہے۔ اسی طرح ان کی زبان میں دہلی کی زبان کی سادگی اور پُرکاری کی جستجو بھی کارِ عبث ہے۔ دہلی کی زبان صدیوں کی تراش خراش اور کاٹ چھانٹ کے بعد 'چوکھی' ہوئی تھی۔ لکھنؤ کے مخصوص

سماجی اور تہذیبی حالات اور ماحول و فضا نے زبان کے مزاج و منہاج پر بھی اثر ڈالا تھا اور وہاں کی زبان نے دہلی سے الگ ہٹ کر اپنا ایک مخصوص محاورہ، لہجہ، انداز اور رنگ متعین کر لیا تھا جو لکھنؤ کا اپنا رنگ تھا۔ ظاہر ہے کہ اہلِ لاہور اس کی پیروی نہیں کر سکتے تھے کیوں کہ انھیں وہ فضا اور ماحول کی وہ رنگینی کہاں سے ملتی جو اس قسم کی زبان کو پروان چڑھانے کے لیے ضروری تھی، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی زبان ایک الگ تھلگ راستے پر پڑ کر علاقائی لسانی اثرات کی زد میں آ گئی۔ بیدی کی زبان کا 'کھُردرا پن' یا 'اکھڑپن' اس کی بھرپور غمازی کرتا ہے۔

یہ بات نہایت اہم اور لائق ستائش ہے کہ بیدی نے اپنی کہانیوں میں زبان کے استعمال میں تصنع یا رکھ رکھاؤ سے کام نہیں لیا ہے۔ جس طرح وہ اپنے کرداروں کو ان کے حقیقی رنگ میں پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات و نفسیات کے بیان میں فطری انداز اختیار کرتے ہیں اسی طرح انھوں نے زبان کے استعمال میں بھی حقیقت پسندی سے کام لیا ہے اور کرداروں کی گفتگو، بول چال، طعنہ و تشنیع، نیز پیار و محبت اور نفرت و حسد کے جذبے کے اظہار میں انہیں کی زبان سے کام لیا ہے۔ یہاں باقر مہدی کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ''بیدی کی زبان پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے۔ لیکن معترضین یہ بھول جاتے ہیں کہ بیدی اپنے کرداروں کے ذریعے خود ہم کلام نہیں ہوتے، بلکہ اکثر ان کی ہی زبان لکھتے ہیں۔'' (۱۲)

پہلے کہا جا چکا ہے کہ بیدی کے افسانوی کردار متوسط طبقے کے سکھ اور ہندو گھرانوں کے افراد ہیں جن میں سے بیشتر کا تعلق سرزمین پنجاب سے ہے، لہٰذا وہ اہلِ زبان کی جیسی شگفتہ، با محاورہ، ٹکسالی اور نستعلیق اردو جس کی نوک پلک ہر طرح سے درست ہو کیسے بول سکتے تھے۔ اور بیدی جو سکھ بھی تھے اور پنجابی بھی، زبان کے معاملے میں اہلِ زبان کی توقعات کس طرح پوری کر سکتے تھے۔ یہ توقعات تو پریم چند بھی جو یوپی کے رہنے والے تھے پوری نہ کر سکے۔ پریم چند کی اردو بھی ہندی اور اردو کی ایک ملواں شکل ہے جس میں مقامی اثرات بھی شامل ہو گئے ہیں۔ بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ ''پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی کے ساتھ ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔'' (۱۳) اسی زبان کو عرفِ عام میں 'ہندوستانی' کہا گیا ہے۔ یہ زبان اہلِ زبان کی معیاری اردو پر پوری نہیں اترتی اور نہ ہی اردو کے بنیادی اسلوب کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پریم چند کے کردار سماج کے نچلے اور متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور Rural-based ہیں۔ یعنی جن کی سماجی اور تہذیبی جڑیں دیہی علاقوں میں پیوست ہیں اور اردو کا مزاج جیسا کہ ہم جانتے ہیں Urban-based ہے۔ لہٰذا بیدی کی طرح پریم چند کی بھی دشواری یہی تھی کہ وہ اعلیٰ معیاری زبان جسے اہلِ زبان استعمال کرتے ہیں اپنی کہانیوں میں نہیں برت سکتے تھے۔ مقامی لسانی اثرات سے پریم چند کی زبان بھی پاک نہیں، لیکن پھر بھی پریم دن کی زبان کو ٹھیٹھ اور ٹکسالی اردو کہا گیا ہے اور جو اعتراضات بیدی کی زبان پر کیے گئے وہ پریم چند کی زبان پر نہیں کیے گئے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ پریم چند نے اردو کی تحصیل پہلی زبان

کی حیثیت سے کی تھی اور بیدی نے دوسری یا ثانوی زبان کی حیثیت سے چنانچہ اردو کا جو لسانی شعور اردو زبان کے استعمال کا جو وجدان پریم چند کو ورثے میں ملا تھا وہ بیدی کو حاصل نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند کی اردو خارجی لسانی عوامل کی کارفرمائی کے باوجود اردو کا ایک معیار متعین کرتی ہے۔

جس طرح زبان پر اعتراضات کا ردِ عمل اقبال کے یہاں ملتا ہے اسی طرح بیدی کے یہاں بھی کہیں کہیں یہ رد عمل دیکھنے کو مل جاتا ہے۔ لیکن اس معاملے میں بیدی کا انداز بھی اقبال کی طرح معتدل اور متوازن رہا ہے۔ بیدی نے کبھی اس کی طرف زیادہ توجہ نہیں دی کہ لوگ ان کی زبان کے بارے میں کیا کہتے ہیں، بلکہ وہ اپنے فن کو نکھارنے اور سنوارنے میں لگے رہے اور اسی کی گہرائیوں میں اترتے چلے گئے۔ ورنہ آج وہ اعلیٰ فن کارانہ بن پاتے، بیدی یہ بات بہ خوبی جانتے تھے کہ وہ زبان پر اہلِ زبان جیسی قدرت تو نہیں حاصل کر سکتے البتہ اپنے فن کو ضرور نکھار سکتے ہیں۔ اسی لیے بیدی کی زبان کی خامیاں ان کے فن کی خوبیوں کے آگے ماند پڑ گئیں ورنہ اس معاملے میں تو اہلِ زبان نے اقبال کو بھی نہیں بخشا تھا۔ بیدی کے اعلیٰ فن کار ہونے کا اندازہ تو ان کے افسانوں کے پہلے مجموعے دانہ و دام کی ہی اشاعت سے ہو گیا تھا۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ بیدی نے فن پر توجہ شروع ہی سے دینا شروع کر دی تھی۔ منٹو نے بیدی کے نام اپنے ایک خط میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''بیدی، تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو۔'' (۱۴)

بیدی نے نقشِ ثانی کو ہمیشہ نقش اول پر ترجیح دی۔ وہ اپنی لکھی ہوئی چیزوں میں ہمیشہ کاٹ چھانٹ اور ایراد و اضافہ کرتے رہے، اور بعض اوقات پھاڑ کر بھی پھینکتے رہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''میری کہانیوں میں کہانی کم اور مزدوری زیادہ ہے۔'' (۱۵) انھوں نے ایک جگہ اور کہا ہے کہ ''سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں کاری گر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔'' (۱۶) یہ تمام باتیں اس امر کی مظہر ہیں کہ بیدی فن میں پختگی اور گہرائی کے کس قدر متلاشی تھے۔

زبان پر اعتراضات کا ردِ عمل بیدی کے اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے جس میں طنز کے نشتر بھی ہیں۔

> ''ایک طرف مجھے فن اور دوسری طرف زبان سے لوہا لینا تھا۔ اہل زبان اس قدر بے مروت نکلے کہ انھوں نے اقبال کا بھی لحاظ نہ کیا۔'' (۱۷)

اہل زبان پنجابی لہجے کو جس طرح اپنے استہزا کا شکار بناتے تھے، بیدی کو اس کا پورا علم تھا۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''کسی سے پوچھا آپ اقبال سے ملے تو کیا بات ہوئی بولے، کچھ نہیں۔ میں جی ہاں، جی ہاں، کہتا رہا اور وہ 'ہاں جی' ہاں جی' کہتے رہے۔'' (۱۸)

بیدی کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ ان کی زبان میں 'کھُردرا پن' اور ''اُکھڑا پن' پایا جاتا ہے۔ لیکن افسانے کی زبان کے لیے وہ اس کو صرف جائز ہی نہیں بلکہ ضروری بھی سمجھتے تھے اپنی ایک تحریر میں وہ اس کا جواز یوں پیش کرتے ہیں:

''شعر، فی الخصوص غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہیں، لیکن افسانے میں کوئی ایسی قباحت نہیں آپ مرد سے بات کر رہے ہیں، اس لیے زبان کا اتنا رکھ رکھاؤ نہیں۔ غزل کا شعر کسی کھردرا پن کا متحمل نہیں ہو سکتا، لیکن افسانہ ہو سکتا ہے۔ بلکہ نثری نژاد ہونے کہ وجہ سے اس میں کھردرا پن ہونا ہی چاہیے، جس سے وہ شعر سے ممیّز ہو سکے۔ دنیا میں حسین عورت کے لیے جگہ ہے تو اکھڑ امرد کے لیے بھی ہے، جو اپنے اکھڑ پن ہی کہ وجہ سے صنفِ نازک کو مرغوب ہے۔ فیصلہ اگرچہ عورت پہ نہیں، مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو نقل میں بھی اس کی چال چلے، ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر، نثر کی راہ سے نہیں، جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹری سے اتر گئی۔'' (۱۹)

زبان اور تہذیب کا آپس میں بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ زبان پر تہذیبی اثرات کا پڑنا امر لازمی ہے۔ اسی طرح زبان تہذیبی عوامل کو بھی متاثر کرتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ وہ تہذیبی اور سماجی اثرات کو قبول کرتی ہے۔ معاشرے میں رونما ہونے والی گوناگوں تبدیلیاں زبان میں منعکس ہوتی رہتی ہیں جس سے نہ صرف زبان کا ڈھانچہ متغیر ہوتا ہے بلکہ اس کے ذخیرۂ الفاظ میں بھی حک و اضافے کا عمل جاری رہتا ہے۔ زبان کے مطالعے سے تہذیب کے مطالعے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ زبان محض تہذیب کا جزو ہی نہیں، اس کی بنیاد بھی ہے۔ بیدی نے اپنی کہانیوں میں جس تہذیب و معاشرے کی عکاسی کی ہے وہ سکھ اور ہندو تہذیب و معاشرہ ہے جس کہ جڑیں اساطیری یا دیومالائی حدود سے بھی جا ملتی ہیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون میں ان تمام اساطیری عناصر کی نشان دہی کی ہے جن کے امتزاج سے بیدی کی کہانیوں کا تانا بانا تیار ہوتا ہے۔ ہندو تہذیب و معاشرے کی عکاسی اور اساطیری فضا کی نمائندگی کے لیے سنسکرت اور پراکرت کے لسانی اسلوب اور ذخیرۂ الفاظ کا ہی سہارا لیا جاتا تو اس مخصوص تہذیبی فضا کی صحیح اور سچّی نمائندگی نہیں ہو سکتی تھی اور نہ ہی اس تہذیبی اور اساطیری عناصر کی عکاسی ممکن تھی۔ کیوں کہ عربی اور فارسی کا لسانی سلسلہ بہر حال اسلامی تہذیب سے جا کر ملتا ہے۔ اردو اگرچہ ایک ہند آرائی زبان ہے لیکن اسلامی تہذیب کے ساتھ اس کی زبردست ہم آہنگی کے سبب سنسکرت، پراکرت اور اپ بھرنش کی قدیم لسانی روایتوں سے اس کا رشتہ بالکل ٹوٹ سا گیا ہے۔ بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی کہانیوں کی زبان کے ذریعے اس رشتے کو استوار کرنے کی کوشش کی ہے۔ بلکہ صحیح معنوں میں بیدی کی کہانیوں کی اساطیری اور تہذیبی فضا اسی اسلوب میں منعکس ہوئی ہے۔

اسی لیے بیدی کی زبان کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ زبان اردو کے بنیادی دھارے سے ہٹی ہوئی ہے۔ اردو کے بنیادی دھارے میں عربی اور فارسی کے لسانی اشتراک کو امتیازی حیثیت حاصل ہے، جب کہ بیدی کی زبان میں سنسکرت اور پراکرت کی لسانی اور تہذیبی روایات کی حد درجہ پاسداری ملتی ہے۔

اردو کے بنیادی اسلوب اور بیدی کی زبان میں حد درجہ مغائرت پائی جاتی ہے۔ اس کی اصل وجہ غالباً یہی ہے کہ ان کے یہاں ہندی اور سنسکرت الفاظ کا تناسب نسبتاً زیادہ ہے جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے کہ اردو کے اسلوب میں عربی اور فارسی کے ذخیرۂ الفاظ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، لیکن اس سے میری یہ مراد ہر گز نہیں کہ اردو میں ہندی نژاد الفاظ نہیں ہیں۔ اردو میں ہندی کے نرم و نازک، سبک و شیریں اور ٹھیٹھ الفاظ کی کمی نہیں، بلکہ ان کا تناسب عربی اور فارسی الفاظ سے کہیں زیادہ ہے، لیکن بول چال اور عام گفتگو کی زبان سے قطع نظر کسی بھی علمی اور ادبی کاوش میں عربی فارسی الفاظ و تراکیب کا استعمال ناگزیر ہے۔ انشاء اللہ خاں انشاء کی رانی کیتکی کی کہانی اور آرزو لکھنوی کی سریلی بانسری اردو میں لسانی اسلوب کے اعتبار سے مستثنیات کا درجہ رکھتی ہیں جن میں عربی اور فارسی الفاظ سے عمداً اور التزاماً بچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اردو کا فطری اسلوب نہیں ہے اور نہ ہی بنیادی یا معیاری اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ اسی لیے یہ اسلوب مقبول نہ ہو سکا اور یہ ادیب خود بھی اس اسلوب کو اپنی دوسری تحریروں میں قائم نہ رہ سکے۔ جہاں اردو کے بنیادی اسلوب میں عربی اور فارسی الفاظ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے وہیں سنسکرت کے 'تتسم' الفاظ اور ہندی لفظیات سے یکسر گریز بھی پایا جاتا ہے۔ جدید اردو نے سنسکرت کے ''تتسم' الفاظ کو بالکل نظرانداز کر دیا ہے۔ اور پراکرت اور اپ بھرنش کے صرف ان الفاظ کو اپنے دامن میں جگہ دی ہے جو 'تدبھو' کہلاتے ہیں اور صدیوں کی تراش خراش، کاٹ چھانٹ اور تغیر و تبدل کے بعد سبک، شیریں اور نرم بن گئے ہیں۔ اس کے برخلاف بیدی کے یہاں سنسکرت اور ہندی نژاد الفاظ کا بے پناہ ذخیرہ پایا جاتا ہے۔ جو اردو کے کسی دوسرے ادیب حتیٰ کہ پریم چند کے یہاں بھی نہیں ملتا۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کی زبان میں اجنبی پن پیدا ہو گیا ہے اور یہ اردو کے بنیادی لسانی اسلوب سے ہٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس سے یہ ہر گز نہیں سمجھنا چاہیے کہ بیدی نے عربی اور فارسی الفاظ کا استعمال نہیں کیا ہے۔ ان کے یہاں ان الفاظ کا ایک خاص تناسب پایا جاتا ہے، بلکہ بعض جگہ تو ان الفاظ کا استعمال اتنا شدید ہوا ہے کہ بہت گراں گزرتا ہے جس کی وجہ سے عبارت ثقیل اور پیچیدہ ہو گئی ہے، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بیدی کے یہاں عربی فارسی اور ہندی الفاظ کا تناسب برقرار نہیں رہنے پایا ہے اور جب تک ان زبانوں کے الفاظ ایک خاص تناسب میں استعمال نہ کیے جائیں۔ اردو کے بنیادی اسلوب کا برقرار رکھنا بڑا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس خیال کی تائید میں پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے ایک مضمون ''نثر کا آہنگ'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اردو نثر کے بنیادی اسٹائل سے یہ مراد نہیں ہے کہ اس میں صرف فارسی یا صرف ہندی الفاظ کی مناسب ترتیب کو کام میں لایا جائے، بلکہ یہ کہ مختلف اجزاء کا ایسا تناسب اور توازن برقرار رکھا جائے جو زبان کی فطانت سے میل کھائے۔'' (۲۰)

لیکن بیدی نے تناسب اور توازن کی پروا کیے بغیر مخصوص تہذیبی اور اساطیری فضا کی نمائندگی کے لیے سنسکرت اور ہندی کی لسانی روایات سے بھرپور استفادہ کیا ہے اور ایسا کرنا ان کے لیے ناگزیر تھا کہ اس کے بغیر وہ اپنی کہانیوں کی تہذیبی اور اساطیری فضا میں نہ تو حقیقی رنگ بھر سکتے تھے اور نہ ہی معنی و اظہار میں ہم آہنگی پیدا کر سکتے تھے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کی کہانیوں کی استعاراتی اور اساطیری فضا پر بہت زور دیا ہے، (۱۲) لیکن حقیقت یہ ہے کہ بیدی کی کہانیوں کی تہذیبی فضا اساطیری فضا سے زیادہ اہم ہے، کیوں کہ اساطیری عناصر و عوامل کی کارفرمائی ایک مخصوص تہذیبی سیاق و سباق میں ہی حقیقی روپ اختیار کرتی ہیں اور سماج کے چلتے پھرتے کرداروں کے اعتماد و حرکات اور فکری پس منظر میں ہی ان کا انعکاس ہوتا ہے۔ ''گرہن'' کے راہو اور کیتو اگرچہ اساطیری روایات کے حامل ہیں لیکن کہانی کے دو اہم کردار بھی ہیں۔ ہولی جو ''گرہن'' کا مرکزی کردار ہے، اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو۔ یہ دونوں اس مخصوص تہذیب و معاشرے کا حصہ ہیں جس کی نمائندگی بیدی نے اپنی اس کہانی میں کی ہے ہے۔ بلکہ اپنی مخصوص تہذیبی اور سماجی کارکردگی ہی کی وجہ سے انھیں راہو اور کیتو کی اساطیری حیثیت دی گئی ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی تہذیبی اور معاشرتی فضا کافی بسیط ہے۔ اس کی حدیں ہندوؤں کے مذہبی تصورات سے بھی جا ملتی ہیں جن کو سمجھے بغیر کہانی کو اچھی طرح نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کے تمام اہم کردار اساطیری روایات کے بھی حامل نظر آتے ہیں۔ اندو اس کہانی کا مرکزی نسوانی کردار ہے جس سے بیدی نے بھرپور حسن مراد لیا ہے۔ کیونکہ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں۔ وہ ''حسن و محبوبیت'' کا مرقع ہے۔ مدن اندو کا شوہر ہے جو عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا استعارہ ہے۔ اس کہانی میں بیدی کی تمام تر توجہ عورت (اندو) کی کردار نگاری پر صرف ہوئی ہے۔ عورت کو انھوں نے ہر زاوئے سے دیکھا ہے اور اسے ہر رنگ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے، یہاں تک کہ ''ازلی اور ابدی'' عورت کے روپ میں بھی۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو کبھی دروپدی، کبھی ساوتری، کبھی سیتا اور کبھی جسودھا کا روپ اختیار کرتی ہے۔ بیدی کے یہاں عورت کا ہمہ گیر اور آفاقی تصور پایا جاتا ہے جو بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ ''اپنی اصل کے اعتبار سے شیو مت کے شکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے۔ (۲۲) لیکن جیسا کہ نارنگ صاحب کا خیال ہے کہ اس کہانی کی ساری فضا ویشنو مت سے ماخوذ ہے اور دروپدی، ساوتری اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ اس کے برخلاف ''ایک چادر میلی سی'' کی ساری اساطیری فضا شیو مت سے ماخوذ ہے۔ بیدی نے اپنی مشہور کہانی ''لاجونتی'' میں راماین کی کتھا اور سیتا کے اغوا کا ذکر کیا ہے، ''بیّل'' میں لڑکی کے کردار میں سیتا کے کردار کی جھلک پیش کی گئی ہے اور خود نتھا بیل

بالک کرشن کی یاد دلاتا ہے۔ ''بلّی لڑکی'' میں گیتا ہمیشہ دادی کے سرہانے کھلی رکھی رہتی ہے۔ کہانی کے شروع، درمیان اور آخر میں کئی جگہ گیتا کا ذکر آتا ہے۔ گیتا کا ''شیڈ شمایت'' اس وقت ہوتا ہے جب دادی اس دنیا سے اُٹھ جاتی ہے۔ بیدی نے اپنی دوسری کہانیوں میں ہندو اور سکھ گھرانوں کی تہذیب و معاشرت کا نقشہ کھینچا ہے اور کانی کی توسیع میں اساطیری فضا سے کام لیا ہے۔

ان تمام باتوں کا اظہار اردو کے بنیادی اسلوب کے ذریعے ممکن نہیں تھا۔ اردو کا بنیادی اسلوب جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ایک مناسب حد تک ہندی نژاد الفاظ متحمل ہو سکتا ہے، لیکن بیدی کی مشکل یہ تھی کہ ان کی کہانیوں میں جس طرح کے کردار نظر آتے ہیں اور ان میں جو تہذیبی اور اساطیری فضا پائی جاتی ہے اس کی صحیح اور سچی عکاسی ور سنسکرت اور ہندی الفاظ کے ایک مخصوص تناسب کا سہارا لیے بغیر نہیں کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کہانی کے ماحول اور اس کے تہذیبی پس منظر کی عکاسی میں جتنے کامیاب نظر آتے ہیں، اردو کے بنیادی اسلوب کو برقرار رکھنے میں اتنے ہی ناکام رہتے ہیں۔ اردو کے بنیادی اسلوب سے یہ انحراف بیدی کا اپنا اسلوب بن گیا۔ یہ چیز بیدی کو ان کو ہم عصروں کرشن چندر، منٹو وغیرہ سے ممتاز کرتی ہے۔ نلز ایرک انکوسٹ کے نزدیک اسلوب کی تعریف بھی یہی ہے۔ وہ زبان کے مروجہ اصولوں سے انحراف کو اسلوب کا نام دیتا ہے (۲۳) ۔ یہ انحراف صوتی سطح پر بھی ہو سکتا ہے، الفاظ کی سطح پر بھی اور نحوی، قاعدوں سے جب بھی انحراف ہوتا ہے، ایک نئے اسلوب کی بنیاد پرتی ہے۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ جب کوئی ادیب یا شاعر کسی نئے انداز، کسی نئے آہنگ یا کسی نئے اسلوب کی تشکیل کرتا ہے تو لوگ اس کا اعتراف نہیں کرتے اور ناک بھوں چڑھانے لگتے ہیں۔ غالب نے اپنے دور کی مروجہ زبان اور اندازِ بیان سے ہٹ کر جب ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی تو آغا خان عیش کو یہ چیز بہت ناگوار معلوم ہوئی۔ اسی طرح اقبال نے جب روایتی انداز و آہنگ کو ترک کرکے زبان اور اسلوب کا ایک نیا آہنگ اختیار کیا تو پیارے صاحب رشید کو اقبال کا کالم سمجھنے میں سخت دشواری پیش آئی کیوں کہ وہ فطری طور پر اس نئے آہنگ سے مانوس نہیں تھے۔ جس طرح غالب اور اقبال نے مروجہ زبان اور اسلوب سے انحراف کے بعد ایک نئے اندازِ بیان اور ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی تھی اسی طرح بیدی نے بھی سنسکرت اور ہندی کی لسانی روایات کا سہارا لے کر اردو افسانے کو ایک نیا محاورہ (Idiom) اور ایک نیا اسلوب دیا۔ بیدی نے اپنے اسلوب اور زبان کے ذریعے ایک تہذیب کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بیدی کے اسلوب کو اچھا یا برا کہنا درست نہیں۔ کوئی ادیب نہ تو اسلوب کو بگاڑتا ہے اور نہ زبان کو مسخ کرتا ہے۔ بلکہ وہ اپنے تخلیقی اظہار کے لیے اس میں جدت پیدا کرتا ہے، زبان کے نئے امکانات ڈھونڈتا ہے، الفاظ کے نئے تلازمات تلاش کرتا ہے اور نئے لسانی تجربے بھی کرتا ہے یہی جدت اور رسم درہِ عام سے انحراف ایک نئے اسلوب کی تشکیل کا سبب بنتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیدی نے ایک نئے اسلوب کی تشکیل کی ہے۔ اس کا اندازہ صرف انھیں نقادوں کو ہو سکتا ہے جو اسلوب کا

مطالعہ توضیحی (Descriptive) نقطۂ نظر سے کرتے ہیں نہ کہ تاثراتی یا داخلی نقطۂ نظر سے اسلوب کا تعلق فن پارے میں زبان کے استعمال سے ہے۔ ایک اسلوبیاتی نقاد مطالعۂ اسلوب کو اسی وقت سائنٹیفک اور معروضی بنا سکتا ہے جب وہ صرف یہ دیکھے کسی شاعر یا ادیب نے زبان کا استعمال کس طرح کیا ہے۔

اسلوب کا اس نوع کا مطالعہ توضیحی مطالعہ کہلاتا ہے، لیکن جہاں نقاد نے یہ حکم لگانا شروع کر دیا کہ شاعر یا ادیب کو زبان کا استعمال کس طرح کرنا چاہیئے اور کس طرح نہیں کرنا چاہیئے، وہاں اس کا مطالعہ توضیحی کے بجائے ہدایتی (Prescriptive) اور امتناعی (Proscriptive) بن جاتا ہے۔ ادبی نقادوں نے اسلوب کا مطالعہ زیادہ تر اسی نقطۂ نظر سے کیا ہے اور ان کی تنقیدوں میں توضیحی انداز بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔

(۳)

بیدی کے اسلوب کو سمجھنے کے لیے ان کے ذخیرۂ الفاظ کا تجزیہ بہت ضروری ہے، بیدی نے عربی اور فارسی الفاظ کے علاوہ جو الفاظ استعمال کیے ہیں ان میں کثیر تعداد تتسم، یعنی خالص سنسکرت الفاظ کی ہے۔ اس کے بعد پراکرتی یا ہندی نژاد الفاظ میں جو تدبھو کہلاتے ہیں۔ یہ تمام الفاظ جنہیں آج اردو کا بنیادی اسلوب نظر انداز کر چکا ہے قدیم اردو کا قیمتی سرمایہ تھے۔ (۲۳) یہ صرف قدیم دکنی ادب بلکہ شمالی ہند کی قدیم تصانیف میں بھی ان الفاظ کی بہتات ہے۔ اٹھارویں صدی کے نصف میں شاہ حاتم اور مرزا مظہر جانِ جاناں نے تحریکِ اصلاح زبان کے نام پر ان تمام الفاظ کو چھانٹ چھانٹ کر اردو سے خارج کر دیا، اور آج ہمارے لیے یہ بالکل اجنبی بن گئے، بیدی کے یہاں ان الفاظ کی بازآفرینی پائی جاتی ہے۔

بیدی کے سنسکرت اور ہندی نژاد الفاظ کو ذیل کے تین زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے: (الف) وہ الفاظ جو مخصوص مذہبی طبقے کے افراد کے نام ہیں جن سے ان کے مذہب کی شناخت ہوتی ہے۔ انھیں 'طبقاتی الفاظ' کہہ سکتے ہیں (ب) وہ الفاظ جو مخصوص تہذیبی اور مذہبی فکر کے نمائندہ ہیں انھیں 'تہذیبی الفاظ' کہہ سکتے ہیں (ج) وہ الفاظ جو بذاتِ خود تہذیبی الفاظ تو نہیں، لیکن تہذیبی سیاق و سباق میں استعمال ہوتے ہیں۔ انھیں و سیاقی الفاظ، کہہ سکتے ہیں ان تینوں زمروں کو ذہن میں رکھتے ہوئے بیدی کی چھے نمائندہ کہانیوں ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''گرہن''، ''لاجونتی''، ''ببّل''، ''ٹرمینس سے پرے'' اور ''لمبی لڑکی'' کے الفاظ ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں:

(الف) طبقاتی الفاظ:

- مدن، اندو، کندن، دُلاری، دھنی رام، دروپدی، ساوتری، ستیہ وان، جسودھا، نند لال، رام۔
  (اپنے دکھ مجھے دے دو)

- ہولی، سیتل، وشنو، سدرشن، کتھو رام، راہو، کیتو، (گرہن)
- سندرلال، لاجونتی، نیکی رام، سیتا، رام چندر جی، کالکا پرشاد، لال چند، لہنا سنگھ، نیتو، (لاجونتی)
- درباری لالا، سیّا، گردھاری لال، بہاری لال، ستونتی، گن وتی، راما سوامی، گوپی، کنھیّا، لچھمن دئ، حُمد، جگ موہن۔ (ببّل)
- موہن، سومترا، اچلا، رام گدکری، دیبی، رام، رادھا، کیلاش، سیتا۔ (ٹرمینس سے پرے)
- شیلا، دیوندر تیاگی، جمنا، جگن ناتھ تیاگی، رلیا رام جمراج، گوتم، راجا جنک، سیّا، تلسی جی۔ (لمبی لڑکی)

(ب) تہذیبی الفاظ:

- دیوی، پرماتما، بھگوان، پرارتھنا، سادھی، شمشان، وجے دشمی، پرساد، ارتھی، ڈنڈوت، جنم داتا، پرنام، چتا، شگن، اماوس، جنار دھن، جنک دُلاری۔ (اپنے دکھ مجھے دے دو)
- مندر، شاستر، پرماتما، باپ، شنکھ، امرت، جات (گرہن)
- مندر، شاستر، پُران، شردّھالو، رماین، پریرنا، مہاستونتی، رام راج، شلوک، دید، دیوی۔ (لاجونتی)
- بھگوان، شاستر، ہنومان، دھنیہ داد (ببّل)
- نمستے، بھگوان، رکھشا بندھن، اشٹمی، پرارتھنا۔ (ٹرمینس سے پرے)
- گیتا، مہاتما، سنیاس، یوگی، کِرتن، نمسکار، دیوی، پُران، شاستر، ایشور، وید، آشیرواد، منتر، شلوک، دیو، سنسکار، مندر۔ (لمبی لڑکی)

(ج) سیاقی الفاظ:

- بھاگ، پاتال، پتا، شبد، من، سواگت، رسوئی، کارن، پاپ، وچن، دھنیہ، جیو، دُکھ، دکھی، چھایا، سمے، شانتی، دیا، کرونا، بھیانک، دھرتی، دھرم، شرن، چھما، پربت، لاج۔ (اپنے دکھ مجھے دے دو)
- سُندرتا، بیاج، کُل ودھو، اشنان، دیا، دان، مالا، دیس، پتنی، بیسوا۔ (گرہن)

- پربھات، سیوا، سمے، سہاگ دنتی، پرچار، کتھا، گربھوتی، ورنن، مان مریادا، نیتا، سیّہ، مہارانی، وشواس، پتنی، مہانتا، سنسار، نردوش، بدھائی، شُدھی، بن باس، دیپ، سورن مورتی، استھاپت، سماج، ہانی، من، سُدھارک۔ (لاجونتی)
- شُدھ، سمے، من، انیک، پتی، پتا، راج، سویم، انگ، دکھ، چھما، وشواس، جنم، دھرتی، امرت، سواد، سیما، اپار، سُکھ، شانتی۔ (ببّل)
- مایا، لیلا، سمے، انش، سنگ، پتی، پتنی، سنسار، پاپ، شریر، تیوہار۔ (ٹرمینس سے پرے)
- پران، سمے، سواس، سماپتی، پاسٹھ، بھاگ، چرتر، شریر، گُپھا، سنسار، روگ، بھاشن، جیو، انت، ارتھ، اچّھا، کارن، شبد، درشن، مورکھ، بھید، انتر، وچار، پرکاش، شروتا، آکاش، کیندر، جیوتی، روپ، سپنا، سیما، گراس، دستر، بُدھوا، سویم، دان، اچارن، سواگت، اُچت، سبھا، ادھیائے، سماپتی، دھرتی، دھرم، ارتھی، سنسکار، داتاورن۔ (لمبی لڑکی)

بیدی کی تقریباً ہر کہانی میں مذکورہ تین قسم کے الفاظ مل جائیں گے۔ جو مذہبی، تہذیبی و فکری نیز سیاق و سباق کے اعتبار سے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ معنوی اعتبار سے ان میں اتنا گہرا رشتہ ہے کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ پہلے زمرے کے الفاظ پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے ایک مخصوص مذہبی معاشرے میں سانس لینے والے افراد کا تصور ذہن میں ابھرتا ہے اور جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے یہ ہندو اور سکھ معاشرہ ہے۔ دوسرے زمرے کے الفاظ اس معاشرے کی تہذیبی اور فکری نمائندگی کرتے ہیں۔ اور تیسرے زمرے کے الفاظ مخصوص سیاق و سباق میں استعمال ہو کر اس مخصوص تہذیب و معاشرے کی تصویر کشی میں حقیقی رنگ بھرتے ہیں۔ بیدی ان الفاظ کی جگہ عربی فارسی الفاظ بھی استعمال کر سکتے تھے، لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا کیوں کہ اس سے ہندو تہذیب و معاشرت کی، جس کا نقشہ انھوں نے اپنی کہانیوں میں کھینچا ہے سچّی عکاسی ممکن نہیں تھی۔ جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ بیدی کے یہاں عربی فارسی الفاظ بھی یہ کثرت استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ تمام الفاظ عمومی الفاظ کے زمرے میں رکھے جا سکتے ہیں۔ عربی فارسی کے تہذیبی الفاظ بیدی نے بہت کم استعمال کیے ہیں کیوں کہ ان کی جگہ تو سنسکرت و ہندی نژاد الفاظ نے لے لی ہے۔ بیدی نے عربی فارسی (یا ترکی) کے تہذیبی الفاظ صرف وہیں استعمال کیے ہیں جہاں کسی مسلمان کردار کو پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں ایک جگہ ایک مسلمان کردار سبطے کا ذکر آیا ہے۔ بیدی نے اس کی بیوی کے لیے 'بیگم' کا لفظ استعمال کیا ہے، 'بیگم' ایک تہذیبی لفظ ہے جو صرف اس وجہ سے آیا ہے کہ سبطے کا ذکر

کیا گیا ہے۔ ورنہ ہندو اور سکھ کرداروں کی بیوی کا بیدی نے جہاں کہیں بھی ذکر کیا ہے وہاں بالعموم لفظ 'پتینی' استعمال کیا ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں بیدی نے بیوی کے لئے لفظ 'بیگم' استعمال کیا ہے:

''سبطے نے اس وقت اپنی بیوی سے بات چیت کی جب اس کی بیگم نے مدن کو مثالی شوہر کی حیثیت سے سبطے کے سامنے پیش کیا؛ پیش ہی نہیں کیا بلکہ منھ پر مارا۔ اس کو اٹھا کر سبطے نے بیگم کے منھ پر دے مارا۔''

لیکن ''لاجونتی'' میں جہاں کی تہذیبی فضا بالکل بدلی ہوئی ہے، بیدی نے بیوی کے لیے 'پتنی' کا لفظ استعمال کیا ہے:

''نارائن بابا نے اپنی داڑھی کی کھچڑی پکاتے ہوئے کہا ''اس لیے کہ سیتا ان کی اپنی پتنی تھی، سندر لال! تم اس بات کی مہانتا کو نہیں جانتے۔'

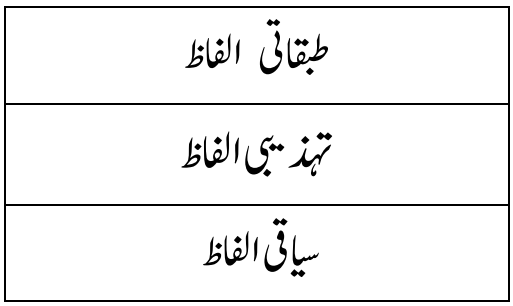
اسی طرح بیدی نے ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' میں ایک جگہ سلام دین گوجر کا ذکر کیا ہے اور اس کی مناسبت سے لفظ 'اللہ' استعمال کیا ہے۔ ورنہ اپنی کہانیوں میں بیدی نے جہاں ہندو کرداروں کا ذکر کیا ہے، ان کی مناسبت سے، 'پرماتما' یا 'بھگوان' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کے دو اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''اور پھر ایک دن سلام دین گوجر نے فرمائش کر دی۔ اندو سے کہا۔ ''بی بی! میرا بیٹا آر۔ ایم۔ ایس۔ میں قلی رکھوا دو، اللہ تم کو اجر دے گا۔''

''اور پھر سے لیٹے ہوئے بابو دھنی رام آسمان پر کھلے ہوئے پرماتما کے گلزار کو دیکھنے لگتے اور اپنے من کے بھگوان سے پوچھتے۔''

ذیل میں بیدی کی کہانیوں سے چند جملے پیش کیے جاتے ہیں جن سے اندازہ ہوگا کہ مخصوص سیاق و سباق اور مخصوص تہذیبی و فکری پس منظر میں بیدی کے لیے ان الفاظ کا استعمال کتنا ناگزیر تھا۔ اسے تہذیبی تناسبات کا نام بھی دیا جا سکتا ہے بیدی کے یہاں دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے استعمال میں زبردست تہذیبی تناسب پایا جاتا ہے۔ بیدی جب کسی طبقاتی لفظ کا انتخاب کرتے نہیں تو اس کی مناسبت سے انھیں تہذیبی لفظ کا بھی انتخاب کرنا پرتا ہے۔ اور پھر تہذیبی لفظ کی مناسبت سے سیاقی لفظ کا انتخاب ان کے لیے ناگزیر ہو جاتا ہے۔ کہانی کا تانا بانا طبقاتی لفظ سے تیار ہوتا ہے۔ تہذیبی لفظ گوشت پوست کا کام دیتے ہیں اور سیاقی الفاظ کہانی کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ بیدی کے ذخیرۂ الفاظ کی اوپری پرت طبقاری الفاظ پر مشتمل ہے، درمیان میں تہذیبی الفاظ اور نچلی سطح پر سیاقی الفاظ آتے ہیں۔

طبقاتی الفاظ تعداد میں بہت کم ہوتے ہیں۔ یعنی کسی کہانی میں جتنے کردار یا اشخاص ہوتے ہیں اتنے ہی طبقاتی الفاظ پائے جاتے ہیں۔ تہذیبی الفاظ طبقاری الفاظ سے زیادہ ہوتے ہیں۔ سیاقی الفاظ کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ ان کی تعداد مذکورہ دونوں قسم کے الفاظ کی تعداد سے زیادہ ہوتی ہے۔ ذیل کے مثلث سے طبقاری، تہذیبی اور سیاقی الفاظ کے حجم اور سطحات کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے:



بیدی جب کوئی 'طبقاتی لفظ' استعمال کرتے ہیں تو وہ اس کی مناسبت سے دوسرا 'تہذیبی لفظ' استعمال کرنے کے پابند ہو جاتے ہیں 'اور تہذیبی لفظ کے ساتھ ساتھ 'سیاقی لفظ' کی پابندی بھی ان پر عائد ہو جاتی ہے۔ الفاظ کو بروئے کار لانے کی اس پابندی کو لسانیات کی قواعدی اصطلاح میں انتخابی پابندی (Selectional restrictions) کہتے ہیں۔ مذکورہ مثالوں میں سبطے اور بیگم، سلام دین گوجرا اور اللہ، دھنی رام اور بھگوان اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ بیدی کی کہانیوں سے انتخابی پابندیوں کی چند مثالیں ذیل میں پیش کی جاتی ہیں:

- اُس کی موت کا خیال مدن کے دل میں آتا تو وہ آنکھیں موند کر پرارتھنا شروع کر دیتا۔"
- "اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔"
- "مدن ارتھی پر پڑے ہوئے جسم کے سامنے ڈنڈوت کے انداز میں لیٹ گیا۔ یہ اس کا اپنے جنم داتا کو آخری پرنام تھا۔"
- "سبھی سر جھکائے اندو ہی کی شرن میں آتے تھے اور اسی سے چھما مانگتے تھے۔"

(اپنے دکھ مجھے دے دو)

- "رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔"

- ''گرہن کے موقع پر جی کھول کر دان پُن کیا جاتا ہے۔ عورتیں اکھٹی ہو کر تر ویدی گھاٹ پر اشنان کے لیے چلی جاتی ہیں۔''
- ''چند لمحات کے لیے چاروں طرف خاموشی اور پھر رام نام کا جاپ ہوتا ہے۔''
- ''کتھو رام نے آہستہ سے جواب دیا، ''میری پتنی ہے۔''
- ''نرم دل ہندو دان دیتا ہے تاکہ غریب چاند کو چھوڑ دیا جائے۔''

(گرہن)

- ''پربھات پھیری کے سمے ایسی ہی باتیں سندر لال کو یاد آئیں۔''
- ''مندر کے باہر پیپل کے پیڑ کے ارد گرد سیمنٹ کے تھڑے پر کئی شردھالو بیٹھے تھے اور راماین کی کتھا ہو رہی تھی۔''
- لوگ رامائن کی کتھا اور شلوک کا ورتن سننے کے لیے ٹھہر چکے تھے۔''
- ''آج ہماری سیتا نردوش گھر سے نکال دی گئی۔''
- ''سندر لال نے لاجو کی سورن مورتی کو اپنے دل میں استھاپت کر لیا تھا۔''

(لاجونتی)

- ''درباری حوصلہ پا کر بولا۔ ''تمہیں کیا سچ مچ پروشواس نہیں۔''
- ''اور لپک کر اس نے ببّل کو اٹھا لیا اور اسے سینے سے لگا کر ہلنے لگی، جیسے کسی اپار سُکھ اور شانتی کے جھولے میں پڑی ہے۔''
- "اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔''
- ''جانے وہ سمے کا کون سا انش تھا جس میں.....۔''
- ''میں نے کوئی بھی پاپ کیا ہو بھگوان، تو میرے شریر میں کیڑے پڑیں۔''
- ''رادھا نے اس کا نوٹ اپنی آنکھوں سے لگایا اور پرارتھنا کی۔''

(ٹرمینس سے پرے)

- ''رحیمنا اور گلوّ کے سے شروتا مل جائیں تو اور کیا چاہئیے۔"
- ''ہوش میں آتے ہی جس پہلے شبد کا اچارن سنا کرتی 'منو' ہوتا۔''
- ''پہلا ہی گراس بابو جی کے منھ میں رُکا۔''
- ''پھر گیتا کے بنّے کھلے، پھر سترھویں ادھیائے کا پاٹھ ہوا۔''
- ''لیکن من سوہی کا بھگوان پر پورا وشواس تھا۔''
- ''اس کے بعد واتاورن میں ہوا کا تنتو پر بل ہو گیا۔''
- ''دادی نے دیول میں مورتی کے لیے دستروں کی منّت مانی ہی تھی۔''

(لمبی لڑکی)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ بیدی نے ہندی اور سنسکرت الفاظ کے استعمال میں تہذیبی سیاق و سباق کے علاوہ تہذیبی تناسبات کا بھی خیال رکھا ہے۔ بیدی کی کہانیوں کے مذکورہ اقتباسات میں تہذیبی تناسبات کی بڑی واضح مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یعنی مثالوں میں ایک لفظ کی تہذیبی رعایت سے دوسرا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ اوپر کی مثالوں میں چند تہذیبی تناسبات یہ ہیں :

دیوی/دَیا؛ مدن/پرنام؛ شرن/چھما؛ گرہن/دان پُن؛ رام نام/جاب؛ ہندو/دان؛ راماین/کتھا؛ سیتا/نردوس؛ مورتی/استھاپت؛ رادھا/پرارتھنا؛ جمنا/شروتا؛ شبد/اچارن؛ بھگوان/وشواس؛ مورتی/دستر؛ گیتا/پاٹھ، وغیرہ

بیدی نے ہندی اور سنسکرت کے مفرد الفاظ کے علاوہ مرکب الفاظ کا بھی آزادانہ استعمال کیا ہے۔ یہاں بھی کہانی کی تہذیبی فضا کی حقیقی عکاسی ہی بیدی کے مد نظر رہی ہے۔ سنسکرت اور ہندی مرکبات معنی و اظہار میں توہم آہنگی پیدا کرتے ہی ہیں، معنی کی توسیع میں بھی معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان مرکبات میں ''کہیں پہلا لفظ صفت کے طور پر استعمال ہوا ہے اور کہیں بحیثیتِ اسم۔ سابقوں اور لاحقوں کی مدد سے بھی مرکبات بنائے گئے ہیں۔ کہیں کہیں دو لفظوں کو 'ہندی' کے طریقے پر ترکیب دیا گیا ہے جس سے مرکبِ امتزاجی کی تشکیل عمل میں آئی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

وچتر گھٹنا، بھاگ ہین، چرتر ہین، جیو جنتو، دُردَشا، بھوگ بِلاس، شاستر ارتھ، پرم دھرم، واہ سنسکار، چھتر چھایا، جنم داتا، کپال کریا، من ہونا، لوکسیوا، پتی پتنی، دان پُن، انگ انگ، جنک دلاری، وغیرہ۔

بیدی کی زبان کی ایک نمایاں خصوصیت صوتیت اور لفظی تکرار ہے۔ لفظ کی ابتدائی اور آخر حالتوں میں آوازوں کی تکرار اور جملوں میں الفاظ کی تکرار سے بیدی کی زبان میں ایک مخصوص قسم کا آہنگ اور حسن پیدا ہو گیا ہے۔ بیدی اپنے جملوں میں بالعموم دو ایسے لفظ استعمال کرتے ہیں جن کی ابتدا ایک ہی آواز سے ہوتی کبھی کبھی تین الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں۔ اس قسم کی صوتی تکرار کو تجنیسِ صوتی Alliteration کہتے ہیں۔ صوتی تکرار کبھی کبھی دو لفظوں کے آخر میں بھی پائی جاتی ہے جس سے الفاظ مقفّیٰ بن جاتے ہیں۔ بیدی نے صوتی تکرار سے بڑے خوبصورت آوازی پیکروں کی تشکیل کی ہے۔

پیکر ہموار سماعی لہریں پیدا کرتے ہیں جو نثری آہنگ میں اور ترنم پیدا کر دیتی ہیں۔ صوتی تکرار، قافیہ بندی اور اس قسم کے خوش آہنگی یہ آوازی دوسرے سماعی پیکروں کا استعمال عام طور پر شعری اظہار میں زیادہ ہوتا ہے، لیکن اُسے کیا کیا جائے کہ بیدی کے یہاں نثر میں بھی اس کی مثالیں بکثرت پائی جاتی ہیں۔ ترنم خوش آہنگی اور آوازی پیکروں کے اعتبار سے بیدی کی نثر کے بعض شعری آہنگ سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔

''دادی نے اسے چھاتی سے میں چھپا لیا۔''

''اب وہ چپ ہیں تو سارا سنسار چپ ہے۔''

''آنکھوں سے جوت جاتی رہی۔''

''اس کے بعد تو کوئی بھی مرد اس گھر میں نہ گھستا۔''

(لمبی لڑکی)

''بابو جی کے اندر کوئی جنار دھن جگا دیا تھا۔''

''وہ جگہ جہاں صندل کا ضدوق پڑا تھا۔''

''پورا آسمان انھیں درد کا ایک دریا دکھائی دینے لگا۔''

(درد)

''گھر میں ماتا کی موت نے مدن کے بڑا ہونے کے کارن سب سے زیادہ اثر اسی پر کیا تھا۔''

''جبھی ایک چمک سی، اس کے چہرے پر آئی اور وہ بولی''۔

''اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے۔'' (سس)

''آج خس کی خوشبو نے بو کھلا دیا۔'' (خخ)

(اپنے دکھ مجھے دے دو)

''لاجو نے شہری کے ایک لڑکے سے لو لگا لی۔''

''سندر لال نے کہا۔ ''جانے دو بیتی باتیں۔'' (ب/ب)

''سیتا کے ستیہ اور استیہ کی بات ہے یا راکشس راون کے وحشی پن کی۔'' (لاجونتی)

''وہ پلیٹ فارم کا ٹکٹ ٹٹول رہا تھا۔''

''اس کا چہرہ کسی اندرونی تمازت سے تمتمایا ہوا تھا۔''

''ان مردوں کا کیا پتا، کسی سوتن کے سنگ راس رچا رہے ہوں۔''

(ٹرمینس سے پرے)

قافیہ بندی کی مثالیں بھی بیدی کی کہانیوں میں جا بہ جا ملتی ہیں۔ وہ جملوں میں دو ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن کی آخری آوازیں یکساں ہوتی ہیں۔ اس قسم کی صوتی تکرار الفاظ کو مقفّیٰ بنا دیتی ہے اور یہ ایک خاص قسم کے سماعی اور آوازی پیکروں میں ڈھل جاتے ہیں جن کی ہموار لہریں زبان میں خوشی آہنگی کا حسن پیدا کر دیتی ہیں۔ بیدی نے ان آوازی پیکروں سے اظہاریت کا کام بھی لیا اور معنی کی توسیع کا بھی۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

''ایک پہر اوا بھگوان دیتا ہے اور دوسرا انسان۔''

''جس میں ادب کی حد سے پرے اور ننگے پن کی سیما سے ورے کی باتیں ہوتیں۔''

''لیکن آدھی ہی میں وہ ساری معلوم ہو رہی تھی۔''

''جیجے کو بھی سالیاں ملتی ہیں ایک ایک سالی، آدھی گھر والی۔''

''اور یوگیشور انہیں کے ساتھ آنگن، انہی کے ساتھ پریم کھیلن کے لئے مچل جاتا۔''

''انسان دنیا میں جس کو سجن سمجھتا ہے وہ کتنا بڑا دشمن ہوتا ہے۔''

(لمبی لڑکی)

''ایک بار میں سوہی کو ہنستے، بستے دیکھ لوں۔''

''کبھی وہ ان کی دُلاری تھی جو پلک جھپکتے ہی نیاری ہو گئی۔''

''بابو جی پاس سے گزرتے تو اسے جگانے اور اٹھانے کو ذرا بھی کوشش نہ کرتے۔''

(اپنے دکھ مجھے دے دو)

''پہلے سے بھی صاف شفاف، چمکیلی، نوکیلی....''

''دونوں بالکل ایسے تھے جیسے جذبات اور خیالات۔''

''مایا۔ جس کے بارے میں سوچیں کہ رام ہوئی، وہیں حکمت ناکام ہوئی۔''

''کیوں کہ یہ رشتہ بھگوان نے نہیں انسان بنایا تھا۔''

(ٹرمینس سے پرے)

''وہ کہہ نہ سکی ساری بات اور چپکی دبکی پڑی رہی۔

''تشدد اب تاجروں کی نس نس میں بس چکا ہے۔''

(لاجونتی)

بیدی بعض جملوں میں آخری الفاظ کچھ اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ وہ جملہ یا فقرہ مقفّیٰ بن جاتا ہے۔ بیدی کے مقفی جملے فسانۂ عجائب کی مقفّیٰ و مسجع عبارات کی یاد دلاتے ہیں۔ خطوطِ غالب اور جوش کی یادوں کی بارات میں بھی یہی انداز ملتا ہے بیدی کی کہانیوں سے ذیل کی مقفّیٰ عبارت ملاحظہ ہوں:

''وہی لوری جو دُلاری مُنی کو سلا رہی تھی، مدن کی نیند بھگا رہی تھی۔''

(اپنے دکھ مجھے دے دو)

''منھ میں میٹھے کا ایک ٹکڑا ڈالا، موہن نے جیب سے دس روپے کا ایک نوٹ نکالا۔''

(ٹرمینس سے پرے)

''کیوں کہ موت اسے لوٹ چکی ہے، زندگی ایک بار اس کے ہاتھوں چھوٹ چکی ہے۔''

''اور اب جہاں جائے گی، تباہی اور بربادی لائے گی۔''

''مجال ہے جو گھر میں دیر سے بتی جلے، کھانے میں نمک زیادہ پڑے۔''

''سر بادلوں میں چھپائے، کہیں اوپر کی اوپر چلی جائے۔''

''تم جانوروں کی طرح سے نہیں رہوگے، بے موسم کا بھوگ بلاس نہیں کروگے۔''

(لمبی لڑکی)

بیدی کے یہاں تکرار کی ایک صورت یہ ہے کہ وہ ایک ہی لفظ سے مشتق دو ایسے لفظ لاتے ہیں جو عبارت میں ایک لطف پیدا کر دیتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

''پھر وہ وہیں بستر پر پڑی گھر کی اس ستار کی کمر میں باز و ڈال کر اس کے تار درست کرنے لگے۔''

''اس نے سوچا اچّی ہنسے گی اور لطفے سے پورا لطف لے گی۔''

''ہائے ری سوہی۔ تو کسے سوہے گی۔''

''مجھ سے اب کسی کے مرنے نہیں مرے جاتے۔''

''دادی کے پلیت کئے ہوئے کپڑے منّی دھوتی تھی۔ اس پر شیلا ناک پر ڈوپٹہ رکھے ہوئے اندر آتی باہر جاتی۔ دیوندر کو یہ نظارہ بہت نک چھڑا معلوم ہوتا۔''

بیدی کی زبان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ جہاں انھوں نے کم پڑھے لکھے یا ان پڑھ لوگوں کی زبان سے عربی اور فارسی کے الفاظ کہلوائے ہیں، وہاں ان کا تلفظ بدل کر ان کی فطری بول چال کے مطابق کر دیا ہے۔ یہ تبدیلی عربی فارسی سے آئی ہوئی پانچ آوازوں خ، ز (ض، ظ) ، غ، ف، اور ق کو علی الترتیب کھ، ج، گ، پھ اور ک میں ڈھال کر کی گئی ہے۔ کہیں کہیں ش کی آواز کو س میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ بیدی کی مختلف کہانیوں سے اس صوتی تبدیلی کی چند مثالیں یہ ہیں:

جرورت (ضرورت) باجو (بازو) ، جادی (زادی) ، جیادہ (زیادہ) ، سریچھ (شریف) ، جرا، (ذرا) ، کھرسید (خورشید) ، جور (زور) ، جندگی (زندگی) ، جرور (ضرور) ، سکل (شکل) ، کھبر (خبر) ، کھراب (خراب) ، جلم (ظلم) ، مجا (مزہ) ، گریب (غریب) ، جات (ذات) ، آواج (آواز) وغیرہ۔

حواشی و حوالے:

۱۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، **اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک** (علی گڑھ : انجمن ترقی اردو ہند) ، ۱۹۷۲ء، ص ۲۲۷

۲۔ اسلوب احمد انصاری، ''بیدی کا فن'' مشمولہ **ادب اور تنقید** (اسلوب احمد انصاری) ، الٰہ آباد: سنگم پبلشرز، ۱۹۶۸ء۔ ص ۲۹۰

۳۔ ایضاً، ص ۳۱۵۔

۴۔ ایضاً

۵۔ ایضاً

۶۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، محولہ کتاب، ص ۲۲۷۔

۷۔ گوپی چند نارنگ، ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' مطبوعہ **ہندوستانی زبان** (بمبئی، سال ۴، نمبر ۲ (اکتوبر ۱۹۸۲ء) ص ۵۲

۸۔ وقار عظیم، **نیا افسانہ** (علی گڑھ : ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء) ص ۲۶

۹۔ آل احمد سرور، ''بیدی کے افسانے : ایک تاثر'' مشمولہ **راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے** (مرتبہ اطہر پرویز) ، علی گڑھ : ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء۔ ص ۲۶۔

۱۰۔ مسعود حسین خاں، اقبال کی نظری و عملی شعریات، مشمولہ **اقبال کی نظری و عملی شعریات** (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، ۱۹۸۳ء) ص ۶۴ و ۶۵۔

۱۱۔ ڈل۔ایچ۔ہائمس (Dell H. Hymes) ، ۱۹۸۲ء "On Communicative Competence" مشمولہ Sociolinguistic : Selected Readings مرتبہ جے۔ بی۔پرائڈ اور دیگر) ، ہارمنڈوزورتھ : پنگوِن بکس، ۱۹۷۲ء ص ۲۶۹ تا ۲۹۳۔

۱۲۔ باقر مہدی، ''راجندر سنگھ : بھولا سے ببّل تک'' مشمولہ **راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے** (مرتبہ اطہر پرویز) ، علی گڑھ : علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۳ ء- ص۶۱۔

۱۳۔ گوپی چند نارنگ، محولہ مضمون، ص۲۸۔

۱۴۔ بحوالہ راجندر سنگھ بیدی، ''افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل'' مشمولہ **راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے** (مرتبہ اطہر پرویز) ، علی گڑھ : ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء ص۲۳۔

۱۵۔ راجندر سنگھ بیدی، محولہ مضمون، ص۲۳۔

۱۶۔ بحوالہ گوپی چند نارنگ، محولہ مضمون، ص۲۹۔

۱۷۔ راجندر سنگھ بیدی، محولہ مضمون، ص۲۳۔

۱۸۔ ایضاً، ص۲۳۔

۱۹۔ ایضاً، ص۲۰۔

۲۰۔ اسلوب احمد انصاری، محولہ کتاب، ص۱۱۵۔

۲۱۔ گوپی چند نارنگ، محولہ مضمون، ص۲۸ تا۵۳۔

۲۲۔ ایضاً، ۳۵۔

۲۳۔ دیکھئے نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) کا مضمون "On Defining Style" مشمولہ Linguistics and Style (نلز ایرک انکوسٹ اور دیگر) ، لندن: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۴ ء) ص۱۲

۲۴۔ دیکھئے مرزا خلیل احمد بیگ کا مضمون ''قدیم اردو کا سرمایۂ الفاظ'' مشمولہ **اردو کی لسانی تشکیل** (مرزا خلیل احمد بیگ) ، تیسرا ایڈیشن (علی گڑھ : ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۰) ، ص۱۶۷ تا ۱۸۳-۱۹۸۸ء)

ذاکر حسین : زبان اور اسلوب

ڈاکٹر ذاکر حسین ۱۸۹۷ء میں پیدا ہوئے، لیکن جب انہوں نے ہوش سنبھالا تو بیسویں صدی شروع ہو چکی تھی۔ اسلامیہ ہائی اسکول، اٹاوہ سے میٹریکولیشن کا امتحان پاس کرنے کے بعد وہ علی گڑھ آ گئے اور محمڈن اینگلو اورینٹل (MAO) کالج میں رہ کر انٹر میڈیٹ اور بی۔اے۔ کی تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۲۰ء میں جب وہ ایم۔اے کر رہے تھے تو ایس زمانے میں گاندھی جی علی گڑھ آئے۔ ان کی تحریک پر ذاکر صاحب نے اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ ایم۔اے۔او۔ کالج کو خیر باد کہا اور الگ جا کر ایک قومی ادارے کی بنیاد ڈالی۔ اس وقت ذاکر صاحب کی عمر محض ۳۲ سال تھی۔ مزید تعلیم کے لیے وہ جرمنی گئے اور وہاں سے ۱۹۲۵ء میں معاشیات میں پی۔ایچ۔ڈی۔ (Ph.D) کی ڈگری حاصل کی۔ ذاکر صاحب کی زندگی کے یہ ابتدائی ۲۵۔۳۰ سال ان کی ذہنی تربیت اور ان کے شعور کی نشو و نما میں نمایاں اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے جو کچھ بھی سیکھا اور حاصل کیا وہ انھیں ماہ و سال کی گردش کا نتیجہ تھا۔ ان کی علمی اور ادبی صلاحیتوں کو بعد کے دور میں جو جِلا ملی اس کا خمیر انھیں ایّام میں تیار ہوا۔ ان کے اسلوب اور اندازِ بیان کو متعین کرنے اور اس میں انفرادیت کا رنگ بھرنے میں اس دور کا نمایاں حصّہ رہا ہے۔

ذاکر صاحب کی طالب علم علمی کا بہترین دور علی گڑھ میں گزرا۔ ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل اور ذہن و شعور کی پرداخت میں علی گڑھ کا زبردست حصّہ رہا ہے۔ اردو اور انگریزی تحریر و تقریر پر قدرت انھیں یہیں حاصل ہوئی۔ ذاکر صاحب کا شمار علی گڑھ کے ذہین طالب علموں میں ہوتا تھا؟ اور ذہین طالب علموں کے جوہر یا تو کالج کے جلسوں اور ادبی و علمی اجتماعات میں کھُلتے تھے یا پھر طلبہ کی یونین میں رشید احمد صدیقی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''ذاکر صاحب کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ ان کی اردو کی تقریر و تحریر بہتر ہوتی ہے یا انگریزی کی۔'' (۱) ذاکر صاحب کا شمار اس زمانے کے علی گڑھ کے بہترین مقررین میں ہوتا تھا۔ یونین ہال کے جلسوں میں جب وہ تقریر کرنے کھڑے ہوتے تھے تو ایک سماں چھا جاتا تھا۔ اور بقولِ رشید احمد صدیقی ایسا معلوم ہوتا تھا کہ ''کوئی بہت بڑا شاعر اپنی بہترین نظم سنا رہا ہے جس کے ایک ایک شعر پر مجمع تلے اوپر ہو رہا ہے۔'' (۲) ذاکر صاحب کی تقریر میں بہت روانی ہوتی تھی۔ ان کے الفاظ جستہ، جملے برمحل اور عبارت صاف اور شگفتہ ہوتی تھی۔ خیالات میں تازگی اور توانائی پائی جاتی تھی۔ ذاکر صاحب کو جو قدرت تقریر پر حاصل تھی وہی قدرت انھیں تحریر پر بھی حاصل تھی۔ مشکل سے مشکل موضوع پر بھی

جب وہ قلم اٹھاتے تو زبان کی روانی اور بیان کی قدرت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے۔ مضمون نگاری کا شوق انھیں بچپن ہی سے تھا۔ علی گڑھ میں طالب علم کے زمانے میں وہ کالج میگزین میں رپ (RIP) کے نام سے مضامین لکھا کرتے تھے۔ موضوع پر ان کی نظر بہت گہری تھی۔ ان کا انداز بھی بیحد دل کش ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ ان کے مضامین کا بڑے شوق سے انتظار کیا کرتے تھے۔ اظہار بیان پر جو قدرت اور عبور انھیں اردو میں حاصل تھا وہی انگریزی میں بھی حاصل تھا۔ انگریزی زبان میں ان کی لیاقت اور صلاحیت کو دیکھ کر ایک بار مسلم یونیورسٹی کے پرووائس چانسلر مسٹر یمر باتھم نے کہا تھا کہ ''ڈاکٹر ذاکر حسین کی انگریزی تحریر و تقریر بالخصوص ان کی حاضر جوابی کا مقابلہ برطانوی پارلیمنٹ کے بہترین اراکین سے کیا جاسکتا ہے۔'' (۳) رشید احمد صدیقی کے ذاکر صاحب نے بڑے گہرے، دیرینہ اور دوستانہ مراسم تھے۔ انھیں ذاکر صاحب کی تقریریں سننے کا بارہا اتفاق ہوا تھا۔ ان کا خیال ہے کہ ذاکر صاحب کی تقریر ہر طرح کے تکلّفات سے قطعی بری، رواں، جچی تلی، دل نشیں اور فکر انگیز ہوتی تھی۔ ذاکر صاحب کا یہ اسلوب اور اندازِ بیان ان کی تحریروں میں بھی جھلکتا ہے۔

(۲)

ذاکر صاحب نے بچوں کے لیے کہانیاں بھی لکھیں اور معاشیات کے دقیق مسائل پر بھی قلم اٹھایا۔ انہوں نے افلاطون کی Republic کا اردو میں ترجمہ بھی کیا اور تعلیمی موضوعات پر خطبات بھی تحریر کیے علاوہ ازیں ہندوستان میں تعلیم کی تعمیرِ نو کے بارے میں بھی خامہ فرسائی کی۔ ذاکر صاحب کی یہ تمام تحریریں مواد اور موضوع کے اعتبار سے تو اہم ہیں ہی، زبان و اسلوب اور اندازِ بیان کے نقطۂ نظر سے بھی انفرادی شان رکھتی ہیں۔ ''ابّو خاں کی بکری'' سے قطع نظر جس کا انداز تمثیلی ہے، ذاکر صاحب کا اسلوب براہِ راست (Direct) اسلوب کی ایک عمدہ مثال ہے۔ جس میں رمز و اشارہ اور کنایہ نیز علامت و استعارہ سے کام نہیں لیا جاتا۔ یہی وجہ ہے ان کا اسلوب شاعرانہ اندازِ بیان سے کوسوں دور ہے۔ ان کے یہاں نہ تو مقفّیٰ و مسجّع عبارات ملتی ہیں اور نہ ہی رعایتِ لفظی نظر آتی ہے، اور نہ ہی اسی طرح کی کسی اور رنگینی اور تکلفات سے کام لیا جاتا ہے۔ وہ اپنی بات سلیس، بے ساختہ اور رواں انداز میں کہتے چلے جاتے ہیں۔ جسے ہم اردو کا بنیادی اسلوب کہہ سکتے ہیں پروفیسر گوپی چند نارنگ کو بھی اس سے اتفاق ہے۔ انھوں نے بجا طور پر ذاکر صاحب کی نثر کو اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال قرار دیا ہے۔ (۴) ذاکر صاحب کی نثر سادہ لیکن معیاری اور علمی نثر ہے۔ ان کے ہاں نہ تو بے جا عربیت اور فارسیت پائی جاتی ہے اور نہ ہندی الفاظ کا بے جا اور بے دھڑک استعمال ملتا ہے۔ محاورات بھی انھوں نے وہی استعمال کیے ہیں جو اردو بول چال کا حصّہ ہیں اور جن سے اردو زبان کی روانی مجروح نہیں ہونے پاتی۔ ذاکر صاحب کے جملے بالعموم چھوٹے ہوتے ہیں، جس طرح بات چیت کے دوران ادا کیے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں بات کو سمجھا سمجھا کر کہنے کا انداز ملتا ہے، جس وضاحتی انداز کہہ سکتے ہیں۔ اسی لیے جملوں کو ترکیب دینے

والے فقرے اور ٹکڑے بھی عموماً چھوٹے ہوتے ہیں اور بعض جگہوں پر ان ٹکڑوں کو دہرایا بھی جاتا ہے۔ ذاکر صاحب کے ہاں اگر کوئی بڑا جملہ پایا جاتا ہے تو وہ انھیں چھوٹے چھوٹے فقروں اور ٹکڑوں کو ملا کر بنتا ہے جس سے پیچیدگی پیدا نہیں ہونے پاتی اور نہ نحوی ترکیب میں کوئی الجھاؤ پیدا ہوتا ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور نے ایک جگہ نظم اور نثر کی زبان میں فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ نظم کے زبان ''تخلیق'' ہوتی ہے، اور نثر کی زبان ''تعمیری''۔ (۵) انہوں نے نثر کے اسلوب میں تعمیری اظہار کو بنیادی شرط قرار دیا ہے جس طرح کہ نظم کے اسلوب میں بنیادی شرط تخلیقی اظہار ہے۔ اگر اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ذاکر صاحب کی نثر تعمیری اظہار کی ایک بہترین مثال پیش کرتی ہے۔ تعمیری اظہار میں خیالات نہایت واضح ہوتے ہیں اور اظہار یا انداز بیان براہِ راست ہوتا ہے جب کہ تخلیقی اظہار۔ میں اظہار رمزیہ اور علامتی ہوتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اسلوب کے اعتبار سے شاعری کا تعلق بنیادی طور پر تخلیقی اظہار سے ہے لیکن بعض ادیبوں کی نثر بھی تخلیقی اظہار کا اعلا نمونہ ہوتی ہے۔ ایسی نثر شاعری سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ اس میں رمزیہ اسلوب پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یہ اشارہ کنایہ، علامت اور استعارہ جیسے شاعرانہ وسائل سے کام لینے لگتی ہے۔ ذاکر صاحب کی نثر تو رمزیہ اور علامتی ہے اور نہ تخلیقی۔ اسی لیے یہ ترسیلی الجھنوں سے پاک ہے اور قاری سے براہِ راست رشتہ قائم کر لیتی ہے۔

(۳)

ذاکر صاحب نے جب ہوش سنبھالا تو ان کے سامنے نثر کے دو بنیادی اسلایب موجود تھے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ذاکر صاحب کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل علی گڑھ میں ہوئی اور ان کی علمی و ادبی صلاحیتوں کو جِلا وہیں کے ماحول سے ملی۔ ذاکر صاحب کے سامنے ایک اسلوب تو خود سر سیّد احمد خاں کا تھا جو سادہ اور براہ راست اسلوب تھا اور جس میں نہ محاورہ بندی تھی اور نہ مرصع کاری۔ زبان کا پر شکوہ اندازِ بیان بھی اس میں مفقود تھا اور شاعرانہ اظہار سے تو یہ اسلوب عاری تھا ہی۔ سر سیّد کے اس اسلوب کا براہِ راست تعلق میر امّن کے اسلوب سے تھا جو اردو کا سادہ اور رواں اسلوب تھا۔ سر سیّد کے رفقاء میں حالی اس اعتبار سے سب سے زیادہ ممتاز درجہ رکھتے ہیں کہ انہوں نے اس اسلوب کو اپنی تحریروں میں برتنے کی کوشش کی۔ حالی نے دراصل سادہ نگاری اور براہ راست اندازِ بیان کی اس روایت کو مستحکم کیا تھا جس کی بنیاد سر سیّد نے ڈالی تھی، لہٰذا حالی کے اسلوب کو ہم سر سیّد کے اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں جس طرح کہ سر سیّد کا اسلوب میر امّن کے اسلوب کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعد کے دور میں یہی اسلوب مولوی عبدالحق نے اختیار کیا اور یہی ذاکر صاحب نے۔ سر سیّد اور حالی کے اسالیب میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ پروفیسر آل احمد سرور کے خیال میں ''سر سیّد اور حالی کے یہاں خیال واضح اور ان کے اظہار میں اعتدال اور موزونیت ہے، یعنی نہ لفّاظی ہے اور نہ

ناہمواری۔'' (۶) سر سیّد اور حالی کے اسالیب کی جن خصوصیات کا ذکر اقتباس بالا میں کیا گیا ہے۔ان کا عکس مولوی عبدالحق اور ذاکر صاحب کی نثر میں بہ خوبی دیکھا جا سکتا ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ وہ خواہ سر سیّد ہوں یا حالی، عبدالحق ہوں یا ذاکر حسین، ان سب نے زبان کے عصری تقاضوں کو پورا کرنے، زبان میں اپنے دور کی روح کو جذب کرنے اور زبان کو زمانے کی بدلتی قدروں کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ظاہر ہے کہ ان چیزوں کا ساتھ رمزیہ یا شاعرانہ اسلوب نہیں دے سکتا تھا۔

ذاکر صاحب کے سامنے دوسرا اسلوب مرزا رجب علی بیگ سرور کی فسانۂ عجائب کا تھا جو بے انتہا مرصع و مسجع اور مقفّٰی اسلوب تھا۔جس کے ہر جملے میں تک بندی اور قافیہ پیمائی پائی جاتی تھی۔اور جو فارسی الفاظ و تراکیب سے حد درجہ بوجھل اور لفظی و معنوی صنعتوں سے گراں بار اسلوب تھا۔ذاکر صاحب کے مزاج اور عصری تقاضوں سے یہ اسلوب کسی بھی طرح میل نہیں کھاتا تھا۔

ذاکر صاحب نے جن موضوعات پر قلم اٹھایا وہ مختلف النوع تھے۔ان کے دائرۂ فکر میں قومی اور بنیادی تعلیم کے مسائل سے لے کر بچّوں کی تربیت معاشیات، مذہب، ادب، سیاست، و تمدن اور حالات حاضرہ وغیرہ سبھی کچھ شامل تھے۔ان تمام چیزوں کے اظہار کے لیے وہ ایک ایسی زبان کو بروئے کار لانا چاہتے تھے جو ترسیل کی الجھنوں سے پاک، شاعرانہ اندازِ بیان سے میر امّن اور رمزیہ تکلفات سے آزاد ایک نہایت سادہ، رواں اور براہِ راست زبان ہو۔ ورد وہ اپنے ما فی الضمیر کو کما حقہ ادا نہیں کر سکتے تھے۔سر سیّد نے اردو زبان کو بہت کچھ اس لائق بنا دیا تھا کہ وہ عصری تقاضوں کو پورا کر سکے۔سر سیّد کے سامنے زبان کا افادی پہلو تھا، تخلیقی یا تاثراتی پہلو نہیں۔سر سیّد نے اس میں عصری روح پھونکی تھی۔اسی لیے ان کی نثر اگرچہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے ایک ''خالی خولی'' نثر تھی، لیکن ایک ترقی یافتہ اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ تھی۔ذاکر صاحب نے سر سیّد کے اسلوب کو مشعلِ راہ بنایا۔اور زبان سے تقریباً وہی کام لیا جو سر سیّد لے چکے تھے۔ذاکر صاحب کو اردو زبان کا معیاری روپ اور لب و لہجہ ملا تھا جس میں ہر طرح کے خیال کے اظہار کی قوت، قدرت اور صلاحیت موجود تھی۔ذاکر صاحب نے زبان سے وہ کام لیا جو ایک عصری مزاج داں لینا چاہتا ہے۔اگر یہ کہا جائے تو بیجانہ ہوگا کہ زبان ذاکر صاحب کے تابع تھی، ذاکر صاحب زبان کے تابع نہ تھے۔ذاکر صاحب کی زبان پر ایک جگہ تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر محمد مجیب نے لکھا ہے کہ ادبی تصانیف میں زبان کی قینچی اکثر کاٹنے والے کے قابو میں نہیں رہتی، خود اپنے ہنر دکھانے لگتی ہے، لیکن ذاکر صاحب کی قدرتی استعداد نے زبان کو اپنا خادم بنا کر ان کی تحریروں میں وہ خوبیاں پیدا کر دی ہیں جو ادیبوں کی تحریر کو برسوں کی مشق اور محنت کے بعد نصیب ہوتی ہیں۔'' (۷) مجیب صاحب کی اس رائے سے ہر وہ شخص اتفاق کرے گا جس نے ذاکر صاحب کی تحریروں کا بغور مطالعہ کیا ہے اور ان کے اسلوب اور اندازِ بیان کو قریب سے دیکھا ہے۔

ذاکر صاحب کی زبان اور ان کی اسلوب کی بعض خصوصیات کو ذیل میں بیان کیا جاتا ہے:

۱۔ ذاکر صاحب کی نثر کے تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ بالعموم چھوٹے جملے استعمال کرتے ہیں۔ اگر کسی جملے کی نحوی ترکیب طویل ہونے لگتی ہے تو وہ اسے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں جس میں کسی ایک ٹکڑے کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے جو دوسرے تمام ٹکڑوں سے بڑا ہوتا ہے اور مکمل جملہ ہوتا ہے۔ ذیل کی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

> ''اس نصب العین کے حصول کے لیے جو نظامِ تعلیم کارآمد ہو سکتا تھا وہ وجود میں آگیا، بہت کچھ دوسروں کی مدد سے، کچھ کچھ اپنی کوشش سے۔'' (۸)
>
> (مسلمانوں کی تعلیم) (۸)

اس جملے میں یہ ظاہر تین ٹکڑے ہیں، ایک چھوٹا ٹکڑا اور دو بڑے ٹکڑے۔ پہلا ٹکڑا بڑا ہے۔ اس میں فاعل، فعل، مفعول، نیز مبتدا اور خبر سب اپنی اپنی جگہ بہت مناسب ہیں۔ بقیہ دو ٹکڑے اس کے تابع ہیں۔ ذاکر صاحب اسی بات کو تین ٹکڑوں میں کہنے کے بجائے، انھیں الفاظ کو استعمال کرتے ہوئے صرف ایک جملے میں بھی کہہ سکتے تھے، یعنی۔

> اس نصب العین کے حصول جو نظام تعلیم کارآمد ہو سکتا تھا وہ بہت کچھ دوسروں کی مدد سے اور کچھ کچھ اپنی کوشش سے وجود میں آگیا۔

یہاں نہ تو کوئی لفظ کم کیا گیا ہے۔ اور نہ کسی لفظ کا اضافہ کیا گیا ہے محض نحوی ترتیب کی تبدیلی سے تین ٹکڑوں کو ملا کر ایک جملہ بنا دیا گیا ہے۔ لیکن چوں کہ ذاکر صاحب بڑے جملے ترتیب دینا پسند نہیں کرتے تھے، اس لیے انہوں نے اس جملے کو تین چھوتے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا اس کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

> ''وہ ایسے تجربے کر سکیں گے جو حکومت شاید اپنے کام کے پھیلاؤ کی وجہ سے نہ کر سکے، اور وہ اپنے تجربوں سے، انکی کامیابیوں سے اور انکی ناکامیوں سے، حکومت کے پھیلے ہوئے تعلیمی کام کو نئی راہیں دکھا سکیں گے۔'' (بنیادی تعلیم)

یہ جملہ یوں بھی تحریر کیا جا سکتا تھا:

> وہ ایسے تجربے کر سکیں گے جو حکومت شاید اپنے کام کے پھیلاؤ کی وجہ سے نہ کر سکے اور وہ اپنے تجربوں، انکی کامیابیوں اور ناکامیوں سے حکومت کے پھیلے ہوئے تعلیمی کام کو نئی راہ دکھا سکیں گے۔

ذاکر صاحب چھوٹے چھوٹے جملوں کی مدد سے اپنے ما فی الضمیر کو کس طرح ادا کرتے تھے، اس کی ایک بہترین مثال ذیل میں پیش ہے۔

''تم جس دیس میں یہاں سے نکل کر جا رہے ہو وہ بڑا بد نصیب ملک ہے۔ وہ غلاموں کا ملک ہے۔ جاہلوں کا ملک ہے۔ بے انصافیوں کا ملک ہے۔ بے رحمیوں کا ملک ہے۔ ظالمانہ رسموں کا ملک ہے۔ غافل پجاریوں کا ملک ہے۔ افلاس اور ناداری کا ئلک ہے۔ اسی میں جینا ہے اور اسی میں مرنا ہے۔ اس لیے یہ ملک تمہاری ہمتوں کے امتحان، تمہاری قوتوں کے استعمال اور تمہاری محبت کی آزمائش کی جگہ ہے۔'' (قومی تعلیم)

۲۔ ذاکر صاحب کے اسلوب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ نثر کا ایک مخصوص آہنگ برقرار رکھنے کے لیے یا مخصوص نحوی توازن کے خیال سے جملوں کے اختتام میں مختلف افعال کی ایک ہی تحریفی شکلیں استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے اقتباس میں ان کے جملے لیں، کریں، دھونڈیں، اور ڈالیں پر ختم ہوتے ہیں جو مختلف افعال کی ایک ہی تحریفی شکلیں ہیں:

''بہتر یہ ہے کہ ہم اپنے کام کا جائزہ لیں، اپنی کامیابیوں اور ناکامیوں دونوں سے سبق حاصل کریں، اور نصف صدی کے تجربے کی روشنی میں آگے کی راہ دھونڈیں، یعنی اپنے پچاس سال کے تعلیمی کام پر ایک تنقیدی نظر ڈالیں۔'' (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

اسی قسم کا ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

''کیا اسی سماج میں۔۔۔۔۔۔۔۔۔ کوئی گیت نہیں جو سب مل کر گائیں کوئی تہوار نہیں جو سب مل کر منائیں، کوئی شادی نہیں جو سب مل کر رچائیں، کوئی دکھ نہیں جسے سب بٹائیں۔''
(بنیادی تعلیم)

۳۔ جس طرح ذاکر صاحب افعال کی یکساں صورتیں استعمال کرتے چلے جاتے ہیں اسی طرح اسم کی یکساں صورتیں (بالعموم جمع کی صورتیں) بھی وہ تکرار کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے اقتباس میں جمع کی صورتوں مختلف اسما کے ساتھ ایک ہی جملے میں ساتھ بار استعمال کی گئی ہے:

''اس لیے کہ قوم کے عام نصب العین کو بدلنے کا کام اس کے مدبّروں اور مفکروں، اس کے ادیبوں اور شاعروں اس کے دینی خادموں اور سیاسی کارکنوں کا بھی ہے اور اس کے اعلیٰ اداروں کا بھی۔''

(مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

ایسی ہی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

"کیا حیاتِ ملّی کے تمام گوشے جنھیں پست مقصدی نے اجاڑ دیا ہے، نئی امنگوں اور نئے ولولوں، نئی کوششوں اور نئی امیدوں۔، غرض ایک نئی زندگی کی بہار سے لہلہانے لگیں گے۔" (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

۴۔ ذاکر صاحب اپنی بات کو وضاحت کے ساتھ اور پھیلا کر کہنے کے عادی ہیں۔ ان کا یہ وضاحتی انداز بہت فطری معلوم ہوتا ہے۔ وہ بعض اوقات فقرے پر فقرہ بٹھاتے چلے جاتے ہیں۔ ذیل کے اقتباس میں فقرۂ شرطیہ جو "اگر" سے شروع ہوتا ہے، کئی بار استعمال ہوا ہے۔

"اگر ہم مسلمانوں کی حیثیت سے حرّیت خواہ ہونے پر مجبور ہیں، اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی مٹانے پر مامور ہیں،۔ اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی تنظیم چاہتے ہیں جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف سے ہی نہ محروم کر دے، اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقوے کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں، اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصّبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے" (مسلمانوں کی ثانوی تعلیم)

ایک اور اقتباس میں "کب تک" سے شروع ہونے والے فقرے ملاحظہ ہوں:

"ہم کب تک اس سیاسی ریگستان میں ہل چلائیں، کب تک شبہے اور بدگمانی کے دھوئیں میں تعلیم کو دَم گھُٹ گھُٹ کر سسکتے ہوئے دیکھیں، کب تک ہم اس ڈر سے تھرّاتے رہیں کہ ہماری عمر بھر کی محنت کو کوئی سیاسی حماقت، کوئی ایک سیاسی ضد بھسم کر دے گی۔" (بنیادی تعلیم)

۵۔ ذاکر صاحب کے یہاں بعض اوقات الفاظ اور ترکیبیں تکرار کے ساتھ واقع ہوتی ہیں۔ مثلاً:

"درخت میں ہی ڈالی اور پتّی بھی اپنا ایک وجود رکھتی ہے، لیکن ڈالی یا پتّی کے ٹوٹ جانے سے درخت ختم نہیں ہوتا۔ درخت سے الگ ہو کر ڈالی اور پتّی کے لئے سوائے فنا کے اور کچھ نہیں۔" (قومی تعلیم)

اس مختصر سے اقتباس میں درخت، ڈالی اور پتّی کو تین تین بار دہرایا گیا ہے۔

۶۔ ذاکر صاحب کے یہاں محاوروں کا وہ استعمال تو نہیں پایا جاتا جو ڈپٹی نذیر احمد اور خواجہ حسن نظامی کے یہاں ملتا ہے۔ لیکن ان کی نثر محاوروں سے عاری بھی نہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"یہ بڑا پتّا مارنے کا کام ہے۔"

"یوں مل جل کر کام کرنے میں کھوے سا کھوا چھلتا ہے۔"

جس میں اپنے کو بدلتے رہنے کی طاقت نہیں وہ بھی موت کے ہی گھاٹ اترتا ہے۔"

سب کو ایک ہی لکڑی سے ہانکا جاتا ہے۔"

کیا اس وقت بھی ہمارا نساب ایسا ہی چوں چوں کا مربّا ہوگا؟"

"خوشامد کا جادو بڑے بڑے گھاگھوں پر چل جاتا ہے۔"

"تمدّنی زندگی میں دیے سے دیا یوں ہی جلتا رہتا ہے۔"

"اور کون سی سرسوں ہے جو ہتھیلی پر جم جاتی ہے۔"

"نئی دواؤں کو برتتے ابھی جمعہ جمعہ آٹھ دن ہوئے ہیں۔"

"جو خود تھالی کے بینگن کی طرح اِدھر اُدھر لڑھکتا ہو، وہ دوسروں کو ایک سمت میں کیسے چلا سکتا ہے؟"

"وہ اس دشمن سے چوکنّا رہے کہ ذرا آنکھ جھپکی اور اس نے وار کیا۔"

"مسلمان ہونے کے یہ معنی نہیں کہ آدمی ایک خاص جماعت سے تعلق رکھتا ہے اور اسی کے دنیاوی اور سیاسی مفاد کی اُدھیڑبُن میں لگا رہتا ہے۔"

۷۔ ذاکر صاحب نے اپنی تحریروں میں میں بعض جگہ ہندی نژاد الفاظ بڑی خوب صورتی کے ساتھ کھپائے ہیں۔ ہندی الفاظ کے استعمال میں انھوں نے اگر ایک طرف سیاق و سباق کا خیال رکھا ہے تو دوسری طرف ترسیل کی آسانی بھی ان کے پیشِ نظر رہی ہے، یعنی کہ جو بات وہ کہنا چاہتے ہیں اسے اچھّی طرح سے کہہ سکیں۔ ہندی الفاظ کے استعمال سے انھوں نے نثر کے آہنگ کو کہیں بھی مجروح نہیں ہونے دیا۔ اسی لیے یہ الفاظ گراں نہیں گزرتے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"سخت بیماری کی حالت میں جسم اپنے روگ کو دور کرنے کے لیے کچھ نہ کچھ کرتا ہے"

"ہر ہندوستانی کے دل میں یہ بات بیٹھ جائے کہ قوم کی سیوا کرکے ہی وہ اپنی ترقّی کی راہ نکال سکتا ہے۔"

"اپنی قومی زندگی کے تحفّظ و ترقّی کے لےایک نےنظام کی داغ بیل ڈالنے کا کٹھن مگر ضروری کام شروع کریں۔"

" کلکتّے کے ایک کالج میں ۱۳ ہزار ودیارتھی تعلیم پاتے ہیں۔"

"ہماری رنگارنگ دنیامیں ایسی چیزوں کی کیا کمی ہے، جنھیں دیکھ کرآدمی اچنبھے سے انگلی دانتوں میں دبالے۔"

"جو پھر سنسار کے اندھیرے میں ہر تاریک گوشے کو اجاگر کرنے میں مدد دیتا ہے۔"

کوئی دنیا کو بنانے والے اور پالن ہار کے دھیان میں سرشار ہے۔"

"جسم کا دکھ بالکل میکانکی طور پر ہماری ساری توجہ اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔"

حواشی اور حوالے:

۱۔ رشید احمد صدّیقی، **ذاکر صاحب** (دہلی، کتابی دنیالمیٹیڈ، س ن) ص ۳۵۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۵

۳۔ ایضاً، ص ۳۵

۴۔ دیکھئے گوپی چند نارنگ کا مضمون "ذاکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال" مشمولہ "**ادبی تنقید اور اسلوبیات**" (گوپی چند نارنگ) دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۹ء۔

۵۔آل احمد سرور، "نثر کا اسٹائل"، **مشمولہ "نظر اور نظریے"** (آ؛احمد سرور) ،نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۱۹۷۳ء، ص ۴۶

۶۔ایضاً، ص ۴۸

۷۔ محمّد مجیب، "پیش لفظ"۔ "**تعلیمی خطبات**" (ذاکر حسین) ،نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۱۹۸۴ء، ص ۱۰۔

۸۔ یہ اور اس کے بعد کی تمام مثالیں ڈاکٹر ذاکر حسین کی تصنیف "**تعلیمی خطبات**" (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۱۹۸۲ء) سے لی گئی ہیں۔

اکبر الٰہ آبادی اور 'لغاتِ مغربی': ایک اسلوبیاتی مطالعہ

اکبر الٰہ آبادی نے ایک موقع پر کہا تھا:

ہماری اصطلاحوں سے زباں ناآشنا ہو گی

لغاتِ مغربی بازار کی بھاکھا سے ضم ہوں گے

لیکن یہ بات خود اکبر کے کلام پر صادق آتی ہے، کیوں کہ ان کے یہاں 'لغاتِ مغربی' کا بے دریغ استعمال پایا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے کلام میں انگریزی الفاظ کا استعمال جس کثرت اور تنوع کے ساتھ کیا ہے، کسی دوسرے اُردو شاعر نے آج تک نہیں کیا۔

اکبر الٰہ آبادی کو اُردو میں طنز و مزاح کا سب سے بڑا نمائندہ تسلیم کیا گیا ہے۔ اکبر کا طنز و مزاح اس دور میں رونما ہونے والی سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں کے زیرِ اثر وجود میں آیا تھا۔ اکبر نے جب آنکھیں کھولیں تو ایک نئی تہذیب کی آمد آمد تھی۔ اُن کے دل میں یہ خیال بلکہ خوف پیدا ہوا کہ یہ نئی تہذیب مشرق کی صدیوں پرانی تہذیب کو ختم کر دے گی۔ مشرقی تہذیب انھیں بے حد عزیز تھی۔ وہ پرانی قدروں کو مٹتا اور ملیامیٹ ہوتا ہوا نہیں دیکھ سکتے تھے۔ وہ روحانیت کے قائل تھے۔ یہ نئی یا مغربی تہذیب مادّیت کی پروردہ تھی جسے وہ روحانیت کے علی الرغم تصّور کرتے تھے۔ اکبر کی شاعری کا محور نئی اور پرانی تہذیب کا ٹکراؤ، مغربی اور مشرقی اقدار کی کشمکش نیز مادی روحانی قوتوں کی پنجہ آزمائی ہے۔ اکبر اس نئی مغربی یا مادّی تہذیب کے کھوکھلے پن کو اچھی طرح سمجھتے تھے اور اس کی اندھی تقلید کو اہلِ قوم کے لئے مُضر تصّور کرتے تھے۔ اسی لئے وہ اس تہذیب کے بڑھتے ہوئے سیلاب کو روکنا چاہتے تھے۔ اس کام کے لئے انھوں نے طنز و ظرافت کا سہارا لیا اور بقولِ آل احمد سرور ''ہنسی ہنسی میں سینکڑوں نشتر لگائے اور سینکڑوں جلے دل کے پھپھولے توڑے۔'' (۱)

اکبر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مغربی تعلیم، مغربی تہذیب اور مغربی طرز زندگی کو اپنے طنز و مزاح کا نشانہ بنانے کے لئے 'لغاتِ مغربی' ہی کا سہارا لیا، اور اس میں انھیں بیحد کامیابی حاصل ہوئی۔ اگر ان کے کلام سے انگریزی لفظیات کو

خارج کر دیا جائے تو نہ طنز کے وہ نشتر باقی رہیں گے اور نہ مزاح کی وہ چاشنی ہی برقرار رہے گی جو اکبر کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے۔

اکبر کے کلام کی انگریزی لفظیات کو دو بڑے حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ موضوعی الفاظ (Content Words)

۲۔ ارتباطی الفاظ (Relational Words)

اکبر کے کلام میں موضوعی الفاظ کی تعداد ارتباطی الفاظ کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ اکبر نے طنز و ظرافت کا زیادہ تر کام انگریزی کے موضوعی الفاظ سے ہی لیا ہے۔ موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے خود کفیل ہوتے ہیں، یعنی ان کی حیثیت آزاد صرفیے (Free Morphemes) کی ہوتی ہے۔ یہ الفاظ کسی نہ کسی موضوع یا مفہوم کا اظہار ہوتے ہیں۔ اکبر کے کلام میں پائے جانے والے انگریزی کے چند موضوعی الفاظ حسبِ ذیل ہیں:۔

ڈنر، ہوٹل، گزٹ، کالج، کیک، لائف، نیچر، اسپیچ، پارک، لیڈر، پبلک، پائپ، ٹائپ، ٹیبل، کٹلٹ، سوپ، پمپ، سٹی، پروفیسر، ہال، نیشن، مشین گریجویٹ، اولڈ، کونسل، نیٹو، ووٹر، ممبر، بسکٹ، کمیٹی، کیمپ، کانووکیشن، فلاسفی، فورس، ہسٹری، لیڈی، ڈگری، کلکٹر، کورس، ڈیلی گیٹ، کمشنر، سروس، تھیئٹر، ینگ، لٹریچر، اسٹیج، آنر، لایلٹی، ایڈریس، ہاسٹل، کلرک، انجن، جنٹلمین، مون، جمپ، سوڈا، یونیورسٹی، سلکٹ، رجکٹ وغیرہ۔

(نوٹ: یہ فہرست اور بھی طویل ہو سکتی ہے۔)

موضوعی الفاظ کے برعکس ارتباطی الفاظ ربطِ کلام کے لئے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی قواعدی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ اکبر کے کلام میں انگریزی کے ارتباطی الفاظ کی تعداد محض چند ہے جو یہ ہیں:

اِف، بٹ، انڈر، یِس، نو، وغیرہ۔

ان الفاظ کے استعمال سے اکبر نے اپنے کلام میں بہت چبھتا ہوا طنز پیدا کیا ہے، مثلاً:

اجل آئی اکبر گیا وقتِ بحث

اب اِف کیجئے اور نہ بٹ کیجئے

ان کے علاوہ انگریزی ضمائر مثلاً ہی، شی، (He, She) وغیرہ کا استعمال بھی اکبر کے کلام میں ملتا ہے:

محبوبہ بھی رخصت ہوئی، ساقی بھی سدھارا

دولت نہ رہی پاس، تو اب ہی ہے نہ شی ہے

اکبر اپنے کلام میں انگریزی الفاظ کو اردو الفاظ کے متبادل کے طور پر استعمال نہیں کرتے، اور نہ ہی ان کی حیثیت مترادفات کی ہوتی ہے بلکہ یہ خود مکتفی (Self-contained) ہوتے ہیں۔ اور ایک مخصوص سیاق و سباق میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ اکبر پہلے ایک مخصوص سیاق و سباق تیار کرتے ہیں پھر اس میں انگریزی الفاظ کا نہایت موزوں، بر محل اور چبھتا ہوا استعمال کرتے ہیں جو طنز کے نشتر کا کام کرتا ہے اور اسی سے ظرافت کی چاشنی بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس سیاق و سباق میں اگر وہ انگریزی الفاظ کی جگہ اردو الفاظ استعمال کرتے تو نہ طنز پیدا ہوتا اور نہ مزاح۔ رشید احمد صدیقی نے اکبر کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''ان کے یہاں بعض بعض الفاظ کے مخصوص معنی اور مفہوم ہیں جن کو وہ اس لطیف انداز سے اپنے کلام میں لاتے ہیں کہ ان کا پورا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ حالانکہ ان کی تشریح کی جائے تو ورق کے ورق سیاہ ہو جائیں اور پھر بھی کافی طور پر دل نشین نہ ہو سکیں۔'' (۲)

رشید صاحب نے اپنے اس بیان کے ثبوت میں جو الفاظ پیش کیے ہیں ان میں اکثریت انگریزی الفاظ کی ہے۔ مثلاً نیٹو، بسکٹ، گزٹ، کالج، ڈنر، اسپیچ، کونسل، کیمپ، پریڈ، کمیشن، ڈارون وغیرہ غالباً یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اکبر کی طنزیہ اور ظریفانہ شاعری میں انگریزی الفاظ کو بنیادی لغات کی اہمیت حاصل ہے۔ وہ طنز و ظرافت کا تانا بانا انھیں الفاظ کی مدد سے تیار کرتے ہیں۔ اکبر کے طنز کو سمجھنے اور ان کی ظرافت سے لطف اندوز ہونے کے لئے اکبر کے انگریزی الفاظ کے سیاق و سباق سے واقفیت بہت ضروری ہے۔ ذیل کے اشعار میں اس قسم کے چند الفاظ کا استعمال ملاحظہ ہو:

یوسف کو نہ سمجھے کہ حسیں بھی ہے جواں بھی
شاید نرے لیڈر تھے زلیخا کے میاں بھی

کمیٹی میں چندے دیا کیجئے ترقی کے ہیچّے کیا کیجئے
قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکّام کے ساتھ
رنج لیڈر کو بہت ہے، مگر آرام کے ساتھ

تھے معزّز شخص لیکن ان کی لائف کیا لکھوں
گفتنی درج گزٹ، باقی جو ہے ناگفتنی

اکبر سے میں نے پوچھا اے واعظِ طریقت
دنیائے دوں سے رکھوں میں کس قدر تعلق
اس نے دیا بلاغت سے یہ جواب مجھ کو
انگریز کو ہے نیٹو سے جس قدر تعلق
تعلیم کی خرابی سے ہو گئی بالآخر شوہر پرست بیوی، پبلک پسند لیڈی
صدیوں فلاسفی کی چناں اور چنیں رہی
لیکن خدا کی بات جہاں تھی وہیں رہی
انتہا یونیورسٹی پہ ہوئی قوم کا کام اب تمام ہوا
کیا وہ درست ہو، مری نظموں کے فورس سے
فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے
چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر، اسکول جا

اکبر کی شاعری میں انگریزی کے موضوعی الفاظ کے استعمال کے نت نئے انداز دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ قواعد کی پابندیوں میں جکڑا ہوا محض ایک کلمہ یا جزوِ کلام ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کی ایک شعری اور اُسلوبیاتی حیثیت بھی ہوتی ہے۔ اکبر کے کلام کے حوالے سے جب ہم لفظ کی شعری اور اسلوبیاتی حیثیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارا ذہن سب سے پہلے لغوی اتصال (Lexical Cohesion) کی جانب منتقل ہوتا ہے۔ لغوی اتصال میں ایک لفظ دوسرے لفظ یا الفاظ کے ساتھ صوتی یا معنیاتی سطح پر باہم متصل یا پیوست ہوتا ہے۔ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے درمیان صوتی پیوستگی کو صوتی اتصال (Phonological Cohesion) کہتے ہیں۔ اسی طرح دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے درمیان پائی جانے والی معنیاتی پیوستگی کو معنیاتی اتصال (Semantic Cohesion) کہتے ہیں۔ صوتی اتصال کے سبب تجنیسِ صوتی (Alliteration) اور قافیہ بندی (Rhyming) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔

اکبر کے کلام میں تجنیسِ صوتی کی مثالیں جا بجا دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں دو یا دو سے زیادہ قریب الواقع الفاظ ایک ہی آواز سے شروع ہوتے ہیں، مثلاً ہوٹل اور ہال۔ ان دونوں الفاظ کی ابتدائی آواز /ہ/ ہے۔ اکبر نے ان دونوں الفاظ کا خوبصورت استعمال اپنے اس شعر میں کیا ہے:

کل مستِ عیش و ناز تھے ہوٹل کے ہال میں

اب ہائے ہائے کر رہے ہیں اسپتال میں

تجنیسِ صوتی کی ایک اور مثال کالج اور کورس کے باہمی اتصال میں پائی جاتی ہے۔ اکبر کا یہ شعر دیکھئے:

کیا وہ درست ہو مری نظموں کے فورس سے

فرصت کہاں ہے قوم کو کالج کے کورس سے

صوتی اتصال کی دوسری اہم قسم قافیہ بندی ہے۔ جہاں دو یا دو سے زیادہ الفاظ کے آخری اجزاء میں صوتی یکسانیت پائی جاتی ہے، مثلاً پائپ اور ٹائپ۔ اکبر کے اِس شعر میں ان الفاظ کا استعمال دیکھیے:

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا

حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

اکبر کے کلام میں قافیہ بندی کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

ٹم ٹم ہوں کہ گاڑیاں کہ موٹر

جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر

یہی مرضی خدا کی تھی، ہم ان کے چارج میں آئے

سرِ تسلیم خم ہے جو مزاج چارج میں آئے

زندگی اور قیامت میں ریلیشن سمجھو

اس کو کالج اور اُسے کانووکیشن سمجھو

کیا کہوں اس کو میں بد بختیِ نیشن کے سوا

اس کو آتا نہیں اب کچھ ایمی ٹیشن کے سوا

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنر ہو گیا
تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہو گیا

اکبر نے اپنے بعض اشعار میں اُردو اور انگریزی قوافی ایک ساتھ استعمال کیے ہیں۔ مثلاً:

جشنِ عظیم اس سال ہوا ہے شاہی فورٹ میں یال ہوا ہے

(یال/ سال)

شیخ کو الفت ہو گئی مِس کی
خوب پیئے اب شوق سے وِھسکی

(مِس کی/ وِھسکی)

جو پوچھا میں نے ہوں کس طرح ہے پی
کہاں اُس مِس نے میرے ساتھ مئے پی

(ہے پی/ مَے پی)

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا
شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا

(بھول/ اسکول)

کیوں کر کہوں طریقِ عمل ان کا نیک ہے
جب عید میں بجائے سویّوں کے کیک ہے

(نیک/ کیک)

جب کئی موضوعی الفاظ معنیاتی اعتبار سے باہم مربوط و متصل ہوں یعنی ان کے درمیان معنیاتی ارتباط و اشتراک پایا جاتا ہو تو اسے معنیاتی اتصال (Semantic Cohesion) کہیں گے۔ اکبر کے کلام میں معنیاتی اتصال کی نہایت عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً ذیل کے لفظی زمرے ملاحظہ ہوں:

۱۔ ہوٹل، ڈنر، سوپ، کاری (= کری) ۔

۲۔ لیڈر، اسپیچ، ووٹ۔

۳۔ کلرک، کلکٹر، کمشنر۔

۴۔ کالج، یونیورسٹی، لکچر، کانووکیشن، گریجویٹ، پروفیسر □۔

۵۔ ممبر، اسپیکر، کونسل، ریزولوشن۔

۶۔ انجن، ریل، سگنل۔

۷۔ کوٹ، پتلون، بٹن۔

۸۔ نیشن، لیڈر، کونسل۔

۹۔ لٹریچر، ہسٹری، فلاسفی۔

۱۰۔ بائیسکل، موٹر، ایروپلین۔

۱۱۔ ڈاکٹر، سرجن، آپریشن، اسپتال۔

۱۲۔ سروس، پنشن۔

۱۳۔ سوڈا، لمنڈ، وھسکی، ٹی۔

۱۴۔ جرمن، فرنچ، لیٹن، انگلش۔

صوتی و معنیاتی اتصال کے علاوہ اکبر کے کلام میں قواعدی اتصال (Grammatical Cohesion) کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ کئی موضوعی الفاظ میں جب کوئی قواعدی خصوصیت مشترک ہوتی ہے تو اسے قواعدی اتصال کہتے ہیں۔ مثلاً انگریزی میں صفت بنانے کے لئے al کا استعمال کیا جاتا ہے جو ایک لاحقہ (Suffix) ہے اگر کئی موضوعی الفاظ ایسے آئیں جن میں -al پایا جاتا ہے تو یہ قواعدی اتصال کہلائے گا۔ اکبر کے کلام میں اس قسم کی بیشمار مثالیں پائی جاتی ہیں، مثلاً سنٹرل، سوشل، پولیٹکل وغیرہ۔

عروج قومی، زوالِ قومی خدا کی قدرت کے ہیں کرشمے

ہمیشہ ردّوبدل کے اندر یہ امر پولیٹیکل رہا ہے

انگریزی اسماء میں er کا لاحقہ جوڑ کر اسمِ فاعل بناتے ہیں مثلاً ریفارمر، ووٹر، ریڈر، اسپیکر، ریڈر، وغیرہ۔ اکبر نے اپنے کلام میں اس قسم کے الفاظ استعمال کر کے قواعدی اتصال کی بڑی عمدہ مثالیں فراہم کی ہیں، مثلاً:

ٹم ٹم ہو کہ گاڑیاں کہ موٹر
جس پر دیکھو لدے ہیں ووٹر

گردن ریفارمر کی ہر اک سمت تن گئی
بگڑی ہو قوم و ملک کی، اُن کی تو بن گئی

چور کے بھائی گرہ کٹ تو سنا کرتے تھے
اب یہ سنتے ہیں ایڈیٹر کے برادر لیڈر

تمام قوم ایڈیٹر بنی ہے یا لیڈر
سبب یہ ہے کہ کوئی اور دل لگی نہ رہی

اکبر کے کلام میں قواعدی اتصال کی بہت سی ایسی مثالیں بھی پائی جاتی ہیں جن میں لفظ تو انگریزی زبان کا ہے، لیکن قواعدی ہیئت یعنی لاحقہ اردو سے لیا گیا ہے، مثلاً نیچری، لیڈری، کلکٹری، گورنمنٹی، شومیکری، ممبری، وغیرہ۔

ان الفاظ کا انوکھا استعمال شعر کے پیرایے میں دیکھیے:

شاہی وہ ہے یا پیمبری ہے
آخر کیا شے یہ ممبری ہے

کام وہ ہے جو ہو گورمنٹی
نام وہ ہے جو پانیر میں چھپے

جمالِ نیچری در من اثر کرد
وگرنہ من ہماں شیخم کہ ہستم

شومیکری شروع جو کی اک عزیز نے
جو سلسلہ ملاتے تھے بہرام و گور سے

کہنے لگے ہے اس میں بھی اک بات نوک کی
روٹی ہم اب کماتے ہیں جوتے کے زور سے

یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ اکبر نے اردو کے لفظی سرمایے میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔ اس سے نہ صرف زبان میں وسعت پیدا ہوئی ہے بلکہ اظہار کے طریقوں میں بھی تنوع پیدا ہوا ہے۔ اکبر کی لفظیات کے اس انوکھے اور نادر ذخیرے سے بہت سے عصری اور تہذیبی مسائل کو بھی سمجھنے میں ہمیں مدد ملتی ہے۔ لیکن جو بات اس سے بھی زیادہ اہم ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے مروجّہ معیار یا نارم (Norm) سے انحراف کرکے ایک نیا اسٹائل پیدا کیا اور ایک نئے اُسلوب کی بنیاد ڈالی۔ اسلوب کے بارے میں چارلز اوس گڈ (Charles Osgood) کا خیال ہے کہ یہ نارم، یعنی زبان کے مروجّہ معیار سے انحراف (Deviation) کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آتا ہے (۳) اِسی کو دبستانِ پراگ (Prague School) کے ایک ممتاز ماہر لسانیات اور ادبی نقاد
مکاروسکی (Mukarovsky) نے فور گروؤنڈنگ (Foregrounding) کا نام دیا ہے (۴) ۔ زبان کا یا کسی لفظ کا کوئی بھی نیا اور انوکھا یا عام قاعدے سے ہٹا ہوا استعمال Foregrounding کے دائرے میں آ سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کی زبان Foregounded ہوتی ہے، یعنی زبان کے اپنے Background کے برعکس ہوتی ہے زبان کا اپنا Background یا پس منظر روز مرّہ کی زبان یا عام بول چال کی زبان میں صاف جھلکتا ہے، لیکن شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے اور زبان کے مروجہّ نارم سے انحراف کرتی ہے، اسی لیے اسے Foregounding کا نام دیا گیا ہے۔ عام بول چال کی زبان ایک بالکل بندھے ٹکے انداز پر کام کرتی ہے اور ایک روایتی ڈھرے پر چلتی ہے، اور بڑی حد تک روایت زدہ (Conventionalized) ہوتی ہے۔ اس میں تاثراتی یا جمالیاتی عنصر جو ادبی زبان کا وصفِ خاص ہے تقریباً مفقود ہوتا ہے۔ زبان چوں کہ ہمارے شعور کا ایک حصّہ ہے، اس لیے بول چال کی سطح پر اس کا استعمال بالکل برجستہ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بول چال کی زبان میں برجستگی یا خود کاری (Automatization) بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے، جب کہ شاعری کی زبان غیر خود کارانہ (De-Automatized) ہوتی ہے۔ اس میں غیر خود کارانہ اور شعوری کوششوں کو خاصا دخل ہوتا ہے۔ اکبر کے کلام میں لغاتِ مغربی سے متعلق بعض تجربات اور امکانات کو ہم زبان کی Foregroundig اور De-antomatization سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

اکبر کے کلام میں لسانی نارم (Norm) سے انحراف کی مثالیں جا بجا دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً اکبر نے انگریزی الفاظ کی جمع اکثر اردو قاعدے کے مطابق بنائی ہے۔ اردو میں اسم جمع بنانے کے دو مروجہ قاعدوں کا اطلاق اکبر نے انگریزی الفاظ کی جمع بنانے پر بھی کیا ہے:

۱۔ حالت فاعلی (Direct Case) میں جمع، اسم کے آخر میں ''اں'' (الف اور نونِ غنّہ) یا ''یں'' (ے اور نونِ غنّہ) کے اضافے سے بنائی جاتی ہے۔ اگر کوئی اسم مصوتے (Vowel) ''ی'' پر ختم ہوتا ہے تو جمع بناتے وقت اس کے آخر میں ''اں'' لگاتے ہیں، مثلاً لڑکی/ لڑکیاں، اور اگر کوئی اسم مصمتے (Consonant) پر ختم ہوتا ہے تو جمع بناتے وقت اس کے آخر میں ''یں'' کا اضافہ کرتے ہیں، مثلاً عورت/ عورتیں۔ کتاب/ کتابیں، وغیرہ۔

اکبر کے کلام میں حالتِ فاعلی کے دونوں طرح کے اسمائے جمع کا استعمال ملتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ضروری چیز ہے اک تجربہ بھی زندگانی کا
تجھے یہ ڈگریاں بوڑھوں کا ہم سِن کر نہیں سکتیں

(ڈگری/ ڈگریاں)

حرم میں مسلموں، کے رات انگلش لیڈیاں آئیں
پئے تکریمِ مہماں بن سنور کر بیبیاں آئیں

(لیڈی/ لیڈیاں)

ترقی کی تمہیں ہم پر چڑھا کیں گھٹا کی دولت، اسپیچیں بڑھا کیں

(اسپیچ/ اسپیچیں)

۲۔ حالتِ مفعولی (Objective) کی جمع میں اسم کے آخر میں ''وں'' (واؤ اور نونِ غنّہ) لگاتے ہیں، مثلاً باغ/ باغوں، پھول/ پھولوں وغیرہ اس نوع کے اسمائے جمع کے بعد کا، کی، کے، میں، پر، تک، سے، وغیرہ حروف کا استعمال ہوتا ہے۔ اردو کے اس قاعدے کے مطابق انگریزی الفاظ کی جمع کی مثالیں اکبر کے کلام میں اکثر دیکھنے کو ملتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

بہت روئے وہ اسپیچوں میں، حکمت اس کو کہتے ہیں
میں سمجھا خیر خواہ ان کو، حماقت اس کو کہتے ہیں

(اسپیچ/ اسپیچوں)

مشینوں نے کیا نیکوں کو رخصت کبوتر اڑ گئے انجن کی پیں سے

(مشین/ مشینوں)

مسجدیں سنسان ہیں اور کالجوں کی دھوم ہے
مسئلہ قومی ترقی کا مجھے معلوم ہے

(کالج/ کالجوں)

ہوئے اس قدر مہذب، کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا
کٹی عمر ہوٹلوں میں، مرے اسپتال جا کر

(ہوٹل/ ہوٹلوں)

لیڈیوں سے مل کے دیکھو، ان کے انداز طریق
ہال میں ناچو، کلب میں جا کے کھیلو ان سے تاش

(لیڈی/ لیڈیوں)

رزولیوشن کی شورش ہے مگر اس کا اثر غائب
پلیٹوں کی صدا سنتا ہوں اور کھانا نہیں آتا

(پلیٹ/ پلیٹوں)

اردو کے شعری ادب میں فارسی کے مرکباتِ اضافی (Genitive Compounds) کی ایک کثیر تعداد پائی جاتی ہے جن میں مضاف اور مضاف الیہ کو اضافتِ زیر یا ہمزہ کے ساتھ ترتیب دیا جاتا ہے۔ اکبر نے بھی اپنے کلام میں ان مرکبات کا کثرت سے استعمال کیا ہے، مثلاً رازِ فطرت، کارِ دنیا یا کشتۂ غم، وغیرہ لیکن انھوں نے یہ جدّت پیدا کی ہے کہ انگریزی الفاظ کے اشتراک سے بھی اضافی مرکبات ترتیب دیے ہیں، مثلاً:

زیبِ ٹیبل، انتظارِ گزٹ، ترقیٔ نیشن، تادیبِ کالج، اربابِ نیشن، پیشِ کمیشن، شہدِ اسپیچ، بدبختیِ نیشن، مستحقِ آنر، مے خانۂ رفارم، وغیرہ۔

ان مرکبات میں مضاف الیہ انگریزی لفظ ہے، لیکن بعض دوسرے اضافی مرکبات میں مضاف انگریزی لفظ ہے اور مضاف الیہ عربی و فارسی لفظ، مثلاً اسپیچ وفا، مِس سیمیں بدن وغیرہ۔ کہیں مضاف اور مضاف الیہ، دونوں انگریزی الفاظ ہیں، مثلاً ممبرِ کونسل۔

انگریزی الفاظ پر مشتمل چند اضافی ترکیبوں کا استعمال شعر کے پیرائے میں دیکھیے:

نہ کچھ انتظارِ گزٹ کیجیے جو افسر کہے اس کو جھٹ کیجیے

پارک میں ان کو دیا کرتا ہے اسپیچ وفا

زاغ ہو جائے گا اک دن آنریری عندلیب

کسی سر میں ہے لیڈری کی ہوس کوئی شہدِ اسپیچ کی ہے مگس

حقیقت میں میں بلبل ہوں مگر چارے کی خواہش میں

بنا ہوں ممبرِ کونسل یہاں مٹھو میاں ہو کر

اک مسِ سیمیں بدن سے کر لیا لندن میں عشق

اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش

اکبر کے ہاں مرکباتِ اضافی کی طرح مرکباتِ عطفی (Conjunctive Compounds) کی تشکیل و ترتیب میں بھی جدّت پائی جاتی ہے۔ یہاں بھی انگریزی الفاظ ان کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ مرکبِ عطفی دو الفاظ کے درمیان واوِ عطف داخل کر کے ترتیب دیا جاتا ہے۔ چوں کہ واو عربی سے آیا ہے اس لیے دونوں الفاظ بھی عربی (یا فارسی) کے ہی ہوتے ہیں مثلاً لیل و نہار، شام و سحر، شب و روز وغیرہ۔ اکبر نے واوِ عطف کے ساتھ کبھی ایک انگریزی لفظ اور کبھی دونوں انگریزی الفاظ لے کر عطری مرکبات تشکیل دیے ہیں، مثلاً پیری و نپشن، اس میں پہلا لفظ فارسی ہے اور دوسرا انگریزی، لیکن آنر و دولت میں پہلا لفظ انگریزی اور دوسرا لفظ عربی ہے۔ اکبر کے ہاں بعض ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں دونوں الفاظ انگریزی زبان کے ہیں مثلاً نیچر و سائنس۔ شعر کے پیرائے میں اس نوع کی چند مثالیں دیکھیے:

عوام باندھ لیں دوہر کو تھرڈ و انٹر میں ۔ سکنڈ و فرسٹ کی ہوں بند کھڑکیاں کب تک

ابھارے رکھتا ہے اکبر کے دل کو فیضِ سخن اگرچہ پیری و نپشن کی آمد آمد ہے

اکبر اس اندیشے میں رہتا ہے غرق کافر و نیٹو میں ہے تھوڑا ہی فرق

اکبر نے انگریزی کے بعض الفاظ میں ذو معنیت بھی پیدا کی ہے، مثلاً یہ شعر دیکھیے:

کالج میں دھوم مچ رہی ہے پاس پاس کی

عہدوں سے آ رہی ہے صدا دور دور کی

اس میں صنعتِ تضاد کا بھی ایک خوبصورت پہلو نکلتا ہے، ذو معنیت کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

قوم سے دوری سہی حاصل جب آنر ہو گیا

تن کی کیا پروا رہی جب آدمی سر ہو گیا

اکبر کے کلام میں انگریزی کے مفرد الفاظ کے علاوہ مرکب الفاظ بھی پائے جاتے ہیں، مثلاً سلف رسپکٹ، ایرشپ، انگلش ڈریس، سول سروس، وغیرہ۔

عکسِ صوت و حروف بھی اکبر کے کلام کی ایک اہم اسلوبیاتی خصوصیت ہے اکبر نے بعض اشعار میں حروف کی ترتیب الٹ دی ہے۔ مثلاً ایک مصرع میں انھوں نے پہلے انگریزی حروف تہجّی اے، بی (A, B) کا استعمال کیا، لیکن پھر اس کی ترتیب الٹ دی اور اسے بی۔ اے (B, A) کر دیا۔ اس عکسِ ترتیب سے شعر گنجینۂ معنی کا طلسم بن گیا ہے، وہ شعر یہ ہے:

عاشقی کا ہو بُرا، اس نے بگاڑے سارے کام

ہم تو اے۔ بی میں رہے اغیار بی۔ اے ہو گئے

بعض اردو الفاظ میں بھی اکبر نے یہی جدّت پیدا کی ہے، مثلاً تادیب کالج میں انھوں نے دیب کے حروف کی ترتیب الٹ دی ہے جس سے دیب، بید بن گیا ہے۔ شعر ملاحظہ کیجئے:

کیوں نہ ہو تادیب کالج بے ثمر

کس نے دیکھا بید کو پھلتے ہوئے

لسانیاتی ادب میں اُسلوب کی جتنی بھی تعریفیں ملتی ہیں ان میں زبان کا حوالہ ضرور پایا جاتا ہے، یعنی لسانیات و اسلوبیات میں اسلوب کی تمام تر تعریفیں زبان کے حوالے سے ہی کی جاتی ہیں، نہ کہ شخصیت کے حوالے سے اور (۵) زبان کے استعمال میں انفرادیت سے ہی کسی ادیب کے اسلوب کی انفرادیت کی نشان دہی کی جاتی ہے اکبر کے کلام میں 'لغاتِ مغربی،' کے استعمال سے ایک ایسا اُسلوب معرضِ وجود میں آیا جو انھیں پر ختم ہو گیا۔ اکبر الٰہ آبادی کو اس وجہ سے بھی یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے انگریزی الفاظ کے امتزاج سے ایک نئے اور انوکھے اسلوب کی بنیاد ڈالی تھی اور اپنی جدّت طبع سے اس اسلوب کو انفرادی رنگ بخشا تھا۔

حواشی و حوالے

۱۔ آل احمد سرور، "اکبر اور سر سید" مشمولہ **نئے اور پرانے چراغ** (آل احمد سرور) ، لکھنؤ: ادارۂ فروغِ اردو، ۱۹۵۵ء ص ۲۱۹۔

۲۔ رشید احمد صدیقی، **طنزیات و مضحکات**، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۱۹۷۳ء، ص ۱۲۳۔

۳۔ چارلز اوس گڈ، بہ حوالہ نلز ایرک انکوسٹ اور دوسرے، Linguistics and Style، لندن: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۱ ء، ص ۲۳ (حاشیہ) ۔

۴۔ دیکھیے ژاں مکاروسکی، Standard Language and Poetic Language، مشمولہ A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style مرتبہ پال گارون (اصل زبان چیک سے ترجمہ جسے پال گارون نے کیا) واشنگٹن ڈی سی: جارج ٹاؤن یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۴ ء۔

۵۔ فرانسیسی مصنف اور دانشور بفون (Buffon) نے فرنچ اکیڈمی کے ایک جلسے کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا کہ "Style is the man himself"۔

نئے تنقیدی زاوئے

ادب اور نشانیات

اردو میں نشانیات (Semiotics) کے موضوع پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اردو کے بعض نقادوں کی تحریروں میں نشانیات کا ذکر ضرور مل جاتا ہے لیکن محض خال خال۔ اردو میں پروفیسر آل احمد سرور غالباً پہلے بزرگ نقاد ہیں جنھوں نے اپنے ایک تنقیدی مضمون میں نشانیات کا ذکر کیا ہے۔ (۱) جدید نقادوں میں شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، قمر جمیل، محمد علی صدیقی اور نجم اعظمی وغیرہ کی بعض تحریروں میں نشانیات کے حوالے ملتے ہیں۔ ان میں سے ہندوستان میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (۲) میں اور پاکستان میں قمر جمیل نے اپنے رسالے دریافت میں نشان (Sign) اور نشانیات (Semiotics) سے متعلق معلومات افزا بحثیں اٹھائی ہیں۔ علاوہ ازیں شب خون (الہ آباد) اور صریر (کراچی) جیسے ادبی جرائد میں بھی بیسویں صدی کے آخری دو دہوں کے دوران ساختیات (Structuralism) ، مابعد ساختیات (Post-Structuralism) کے ساتھ ساتھ نشانیاتی فکر پر بھی اکثر بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ نشانیات کا ساختیات کے ساتھ بہت گہرا رشتہ ہے۔ لہٰذا جن نقادوں نے ساختیاتی نظریے پر غور و فکر سے کام لیا ہے انھوں نے نشان اور نشانیات کے تصورات سے بھی بحث کی ہے، کیوں کہ ماہرِ ساختیات کے لیے نشانیاتی نظریے سے واقفیت از بس ضروری ہے۔

اردو میں اگرچہ نشانیات کے حوالے گذشتہ پندرہ بیس برسوں سے وقتاً فوقتاً سامنے آتے رہے ہیں، تاہم نشانیاتی نظریے پر، بالخصوص ادب اور نشانیات کے رشتے پر اردو میں اب تک کوئی باقاعدہ اور ٹھوس کام نہیں ہوا ہے۔ ان سطور میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ نشانیات کا ایک مختصر سا خاکہ پیش کیا جائے اور ادب کے ساتھ اس کے رشتے پر روشنی ڈالی جائے۔

'نشانیات' انگریزی کے لفظ Semiotics کا ترجمہ ہے۔ اگر اس کی تعریف بیان کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ یہ نشانات (Signs) کا علم ہے، یعنی Science of Signs ہے۔ یہ وہ علم ہے جس میں ہر طرح کے نشانات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس علم کو Semiology بھی کہتے ہیں۔ اردو میں سیمیالوجی کے لیے بھی 'نشانیات' کی ہی اصطلاح مستعمل ہے۔

علمِ نشانیات (Semiotics) میں نشانات (Signs) کے استعمال اور اس کے دائرہ عمل سے بحث کی جاتی ہے۔ دراصل ہماری زندگی اور معاشرے نیز ہمارے گرد و پیش کی دنیا میں نشانات کا مکمل نظام پایا جاتا ہے جس کا مطالعہ نشانیات کا اصل مقصد ہے۔ نشانات کا استعمال صرف انسانوں تک ہی محدود نہیں، بلکہ حیوانات کے یہاں بھی اس کے استعمال کی واضح شکلیں ملتی ہیں۔ شہد کی مکھیوں کا رقص کرتے ہوئے یہ بتانا کہ پودوں اور پھولوں کا میٹھا رس جس سے شہد بنتا ہے کہاں دستیاب ہے، حیوانی نظامِ نشانات (System of Signs) کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس کا مطالعہ نشانیات کا موضوع قرار پاتا ہے۔ بعض دوسری طرح کے نشانات مثلاً جسمانی حرکات، پہننے اوڑھنے کے طریقے اور بعض فنون کے اظہاری طریقے (Expressive Systems) بھی نشانیات کے دائرے میں تے ہیں۔ زبان بھی ایک طرح کا نظامِ نشانات (Sign-System) ہے جو بیحد پیچیدہ اور ہمہ گیر ہے۔ زبان میں وہ تمام خوبیاں بدرجۂ اتم موجود ہیں جو اسے دوسرے نظامِ نشانات سے ممیّز کرتی ہیں اور اسے ایک انوکھا اور دلچسپ نظامِ نشانات بناتی ہیں۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ نشانات کے تمام تر امکانات کا استعمال ترسیلی مقاصد اور اطلاع رسانی (Communication) کے لیے کیا جاتا ہے اور نشانیات کا علم ہمارے لیے ایک ایسا دائرۂ کار فراہم کرتا ہے جسے بروئے عمل لا کر ہم انسانی ذرائع ترسیل کے تمام پہلوؤں کا پتا لگا سکتے ہیں، خواہ وہ جسمانی حرکات ہوں یا قوتِ سماعت سے محروم لوگوں کے لیے استعمال کی جانے والی نشانات پر مبنی زبان (Sign Language) یا محض تکلمی طریقۂ ترسیل یعنی لسان (Language) ۔

نشانیات ایک قدیم علم ہے جس کا سراغ تیسری صدی قبل مسیح کے دوران یونان کے اسٹوئل فلسفیوں (Stoic Philosophers) کے یہاں ملتا ہے، لیکن نشانیات کو نشانات کی سائنس (Science of Signs) کے طور پر برتنے کا کام سب سے پہلے سترھویں صدی کے نصفِ آخر میں جان لاک نے انجام دیا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے یورپ اور امریکہ میں جدید نشانیات (Modern Semiotics) کا فروغ ہوتا ہے۔

بیسویں صدی میں سب سے پہلے یورپ میں فرڈی نینڈی سسیور نے جدید نشانیات کو فروغ دیا۔ سسیور کو "جدید لسانیات کا باوا آدم" کہا گیا ہے کیوں کہ یہی زمانہ لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کے فروغ کا بھی ہے جس کا سہرا فرڈی نینڈی سسیور کے سر ہے۔ زبان سے متعلق سسیور کے نئے نظریات اور چونکا دینے والے افکار سے مغرب میں جدید لسانیات کی بنیاد پڑتی ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ نشانیات کا لسانیات کے ساتھ بہت گہرا رشتہ ہے۔ فرڈی نینڈی سسیور کی کتاب Course in General Linguistics جو اس کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئی جدید لسانیات کی کلید کا درجہ رکھتی ہے، اور یہی کلیدی کتاب جدید نشانیات کا بھی نقطۂ آغاز تسلیم کی گئی ہے۔ (۲)

فرڈی نینڈی سسیور سوئٹزرلینڈ کے ایک فرانسیسی خانوادے میں ۱۷ نومبر ۱۸۵۷ء کو پیدا ہوا۔ اس نے اپنی ابتدائی تعلیم جنیوا میں حاصل کی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے وہ ۱۸۷۲ء میں جرمنی گیا جہاں اس نے لپزگ یونیورسٹی میں داخلہ لیا۔ اس زمانے میں یہ دانش گاہ نئے مکتبِ فکر کے نوجوان ماہرینِ لسانیات کی آماجگاہ بنی ہوئی تھی جنھیں 'نو قواعد داں' (Neo-Grammarians) کہا جاتا تھا۔ تاریخی لسانیات کے ضمن میں ان نوجوانوں کے افکار و انکشافات چونکا دینے والے تھے۔ سسیور ان کے خیالات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ اس نے محض ۲۱ سال کی عمر میں ۱۸۷۸ء میں ایک کتاب لکھی جس میں ہندیورپی کے مصوتی نظام کے ارتقاء پر بالکل نئے انداز سے روشنی ڈالی گئی تھی۔ اس کتاب کو Memoire کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ کتاب اپنے موضوع پر استناد کا درجہ رکھتی ہے۔ سسیور سنسکرت زبان سے بھی واقف تھا۔ اس نے ''سنسکرت میں حالتِ اضافی کا استعمال'' پر تحقیقی مقالہ لکھ کر لپزگ یونیورسٹی (جرمنی) سے ۱۸۸۱ء میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ سسیور Memoire کے علاوہ کوئی اور کتاب نہ لکھ سکا اور ۱۹۱۳ء میں اس کا انتقال ہو گیا۔

فرڈی نینڈی سسیور کی بے پناہ ذہانت اور لسانی بصیرت کا اندازہ لوگوں کو اس وقت ہوا جب اس کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۶ء میں اس کی عہد آفریں کتاب Course in General Linguistics شائع ہوئی۔ یہ کتاب سسیور کے شاگردوں کے کلاس نوٹس (Class Notes) اور کاغذ کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں اور پرزوں پر خود سسیور کے ہاتھ کی لکھی ہوئی تحریروں کی مدد سے پس از مرگ ترتیب دی گئی ہے۔ یہ کتاب جدید لسانیات یا ساختیات لسانیات (Structural Linguistics) کا اولین نقش ہے۔ اسی کتاب سے مغرب میں لسانیاتِ جدید کا آغاز ہوتا ہے۔ سسیور کے نشانیاتی نظریے کی بنیاد بھی یہی کتاب فراہم کرتی ہے۔

فرڈی نینڈی سسیور نے زبان سے متعلق بہت سے نئے اور انوکھے تصورات پیش کیے جو اس سے قبل کسی نے پیش نہیں کیے تھے۔ اس کے لیے اس نے بعض نئی اصطلاحیں وضع کیں اور بعض پرانی اصطلاحوں کو نئے مفاہیم عطا کیے۔ اس طرح اس نے زبان سے متعلق اپنا ایک منفرد نظریہ پیش کیا جو سسیور کا نظریۂ لسان یا فلسفۂ لسان کہلایا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سسیور کا نظریۂ لسان (Theory of Language) اس کے نظریۂ نشان (Theory of Sign) سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔

سسیور زبان کو ایک 'نام' (System) تسلیم کرتا ہے۔ وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ اس نظام کی بنیاد 'نشانات' (Signs) پر قائم ہے۔ اس لیے زبان کی تعریف اس کے نزدیک 'نظامِ نشانات' ہے۔ سسیور کے تصورِ نشان کے مطابق ہر لفظ ایک 'نشان' (Sign) ہے جسے 'لسانی نشان' (Linguistics Sign) بھی کہہ سکتے ہیں۔ ہر نشان

میں صوت و معنی کا دوہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر نشان دو طرفہ یا دو رخا (Dyadic) ہوتا ہے۔ نشان کا ایک رخ تکلم یا اظہار (Expression) ہے جسے صوتی امیج (Sound-Image) کہتے ہیں۔ سسیور اسے Signifier کے نام سے یاد کرتا ہے جس کے لیے اردو میں 'معنی نما' کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔ نشان کا دوسرا رخ معنی ہے۔ صوتی امیج کے ذریعے ذہن پر جو تصویر ابھرتی ہے یا جو تصور قائم ہوتا ہے اسے 'معنی (Meaning)' یا 'تصور معنی' کا نام دیا گیا ہے۔ سسیور اس کے لیے Signified کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ صوتی امیج اور معنی یا تصورِ معنی کے باہم اتصال کو سیور 'نشان (Sign)' کہتا ہے دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ نشان وہ اجزا پر مشتمل ہوتا ہے: صوتی امیج (Signifier) اور معنی تصورِ معنی (Signified) ۔ یہ دونوں اجزا باہم مربوط و متصل ہوتے ہیں۔ نشان کے دونوں رخوں کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

معنی نما

((Signifier

نشان (Sign) = ----------

معنی/تصورِ معنی

(Signified)

سسیور کے فلسفۂ لسان سے متعلق یہاں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ سسیور لفظ کو محض نشان تصور کرتا ہے۔ اسے وہ شے تصور نہیں کرتا اور نہ ہی اسے وہ شے کا نام دیتا ہے۔ اس کے نزدیک لفظ یعنی نشان صوت و معنی کا اتصال ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سسیور نے لفظ کے اس روایتی تصور کو باطل قرار دے دیا ہے جس کے تحت بقولِ گوپی چند نارنگ ''زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا بنیادی مقصد اشیاء کو نام دیتا ہے''۔ (۴) نشان کی ایک خصوصیت سسیور نے یہ بتائی ہے کہ یہ خود اختیاری (Arbitrary) ہوتا ہے، یعنی کسی بھی نشان کی صوتی امیج (Signifier) اور اس کے معنی (Signified) کے درمیان رشتہ فطری نہیں ہوتا بلکہ من مانا یا خود اختیاری ہوتا ہے۔ نشان کی دوسری خصوصیت اس کا خطی (Linear) ہوتا ہے۔ تکلم کے دوران نشانات یکے بعد دیگرے تواتر کے ساتھ وقوع پذیر ہوتے ہیں اور ایک سلسلہ یا زنجیر بناتے ہیں۔ اسی لیے ان کی تقطیع یا اجزاکاری (Segmentation) کی جا سکتی ہے۔

سسیور نے 'نشان' کو ایک عام اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس کے نزدیک الفاظ، مرکبات، فقرے اور جملے سبھی نشانات کا درجہ رکھتے ہیں۔ جنھیں مزید نشانات کے ٹکڑوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ نشان کی دو بنیادی قسمیں بیان کی گئی ہیں، 'سادہ نشان (Simple Sign) 'اور 'منظمہ Syntagm) ') ۔ اگر کسی نشان کے مزید ٹکڑے نہ کیے جا سکیں تو وہ سادہ نشان کہلائے گا، اور اگر یہ دو یا دو سے زیادہ نشانات پر مشتمل ہو تو اسے 'منظمہ'۔ جملے کی نحوی ترکیب میں ایک نشان دوسرے نشان کے ساتھ اور ایک منظمہ دوسرے منظمہ کے ساتھ افقی طور پر

(Syntagmatically) مربوط ہوتا ہے۔ نشانات کے درمیان یہی ارتباط نظامِ نشانات (Sign-System) کہلاتا ہے۔ زبان بھی ایک نظامِ نشانات ہے جس میں ہر نشان ایک دوسرے نشان کے ساتھ باہمی رشتے میں پرویا یا گندھا ہوتا ہے۔ نشانات کے درمیان انھیں رشتوں کی وجہ سے معنی پیدا ہوتے ہیں اور زبان کی افہام و تفہیم ممکن ہوتی ہے، ورنہ نظام سے ہٹ کر نشان کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ نشانات کے معنی، نشانات کے رشتوں کا وہ نظام طے کرتا ہے جس میں یہ پروئے ہوتے ہیں۔ نشانات اور معنی کے درمیان یہ رشتہ خود اختیاری اور من مانا ہوتا ہے۔

فرڈی نینڈی سسیور کے پیش کردہ تصورِ نشان سے ہم نہ صرف زبان کے نظامِ نشانات کا گہرا مطالعہ کر سکتے ہیں، بلکہ انسانی زندگی کے نظام اور اس سے تعلق رکھنے والے تمام تر سماجی اور تہذیبی مظاہر کے نظام کو بھی سمجھ سکتے ہیں جس میں ادب بھی شامل ہے۔

(۳)

علمِ نشانیات کا ارتقا یورپ کے علاوہ امریکہ میں بھی ہوا۔ فرڈی نینڈی سسیور کے انتقال (۱۹۱۳ء) کے تقریباً ۱۵ سال بعد امریکہ کے ایک دانشور اور فلسفی چارلز سینڈرز پیپرس نے تصورِ نشان کے نظریے پر کام کرنا شروع کیا اور اس علم میں اس نے اتنا کمال حاصل کر لیا کہ نشانیات کے بنیاد گزاروں میں سسیور کے ساتھ پیپرس کا نام بھی لیا جانے لگا۔ (۵) اس طرح جدید نشانیات کا ارتقا بنیادی طور پر دو مقامات یعنی یورپ اور امریکہ میں ہوا۔ یورپ میں یہ علم Semiology کہلایا، جب کہ امریکہ میں دانشوروں نے اسے Semiotics کہنا پسند کیا۔

سسیور کے علی الرغم جو نشان کو دو رخا (Dyadic) مانتا تھا، پیپرس نے اسے سہ رخا (Triadic) تسلیم کیا ہے۔ پیپرس کے متعین کردہ نشان کے تینوں رخ یا اجزاء یہ ہیں:

۱۔ Representament (سسیور کے Signifier سے قریب تر)

۲۔ Object (شے)

۳۔ Interpretant (سسیور کے Signified سے قریب تر)

ان میں سے پہلی اصطلاح Representamer سسیور کے Signifier سے تقریباً ملتی جلتی چیز ہے۔ یہ نشان کا وہ رخ یا عنصر ہے جو نشان کی صوتی نمائندگی کرتا ہے، جب کہ Object سے کوئی بھی شے حقیقی یا خیالی مراد لی جا سکتی ہے۔ اسی طرح Interpretant کا مقابلہ موٹے طور پر سسیور کے Signified سے کیا جا سکتا ہے۔ اس سے نشان کا تشریحی عنصر یا معنیٰ مراد لئے جا سکتے ہیں۔ نشان کے یہ تینوں اجزاء ایک دوسرے کے ساتھ گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔

پیرس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے نشان کی تنوع پذیری کا پتا لگایا ہے اور اس کی اقسام بیان کی ہیں۔ سسیور کے یہاں چیز نہیں پائی جاتی۔ اس نے نشان کی اقسام سے کہیں بحث نہیں کی ہے۔ پیرس اس امر سے بخوبی واقف ہے کہ نشان کس کس طرح سے اپنا ترسیلی فریضہ انجام دے سکتا ہے۔ کسی شے (Object) اور اس شے کی نمائندگی کرنے والے نشان (Representamen) کے درمیان جو رشتہ پایا جاتا ہے اس کی پیرس نے تین قسمیں بیان کی ہیں:

۱۔ شبیہ : (Icon) جب کسی شے اور اس (شے) کی نمائندگی کرنے والے نشان کے درمیان مادی مماثلت یا مشابہت (Physical Resemblance) پائی جاتی ہو، مثلاً کوئی شے اور اس (شے) کی تصویر یا کوئی جگہ اور اس (جگہ) اور اس (جگہ) کا نقشہ، تو اس نشان (تصویر، نقشہ) کو 'شبیہ (Icon)' کہیں گے اور دونوں کے درمیان پائے جانے والے رشتے کو 'شبیہی رشتہ (Iconic Relationship)' کہیں گے۔

۲۔ اشاریہ : (Index) جب کسی شے اور اس (شے) کی نمائندگی کرنے والے نشان کے درمیان زمانی و مکان یا مادی قربت و نزدیکی (Physical Proximity) پائی جاتی ہو، مثلاً دھواں اور آگ یا گرج اور بجلی، تو اس نشان (دھواں، گرج) کو 'اشاریہ (Index)' اور دونوں کے درمیان پائے جانے والے رشتے کو 'اشاریتی رشتہ (Indexical Relationship)' کہیں گے۔

۳۔ علامت : (Symbol) جب کسی شے اور اس (شے) کی نمائندگی کرنے والے نشان کے درمیان روایت (Convention) کی کارفرمائی ہو، یعنی وہ نشان تہذیبی اور روایتی طور پر سیکھا اور برتا جائے، مثلاً بازو پر بندھی سیاہ پٹی اور سوگ یا گریہ و ماتم، تو اس نشان (سیاہ پٹی) کو 'علامت (Symbol)' کہیں گے۔

(۴)

ادب کا نشانیاتی مطالعہ، ادب کے جمالیاتی، نفسیاتی، اسلوبیاتی، تاریخی و سماجی نیز تاثراتی اور مارکسی مطالعے سے بالکل مختلف ہے۔ اس مطالعے میں ادبی فن پارے کے خارجی موثرات، نیز خارجی عوامل اور عناصر سے بحث نہیں کی جاتی اور

نہ ہی مطالعے کا معیار تاثر، حسن اور جمالیاتی کیف ہوتا ہے۔ اس مطالعے میں وجدان، جمالیاتی اقدار اور داخلی کیفیات کو بھی کوئی جگہ نہیں دی جاتی۔ ادیب کی ذہنی کیفیات یا کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں سے بھی اس مطالعے کو کوئی سروکار نہیں ہوتا اور نہ ہی اس مطالعے میں اسلوبیاتی خصائص کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ اس مطالعۂ ادب میں انسان کے سماجی شعور سے بھی کوئی بحث کی جاتی اور نہ ہی ادب کو تاریخی اور سماجی حالات کا پروردہ سمجھا جاتا ہے۔

ادب کے نشانیاتی مطالعے کی خصوصیات اور طریقۂ کار کا اجمالی جائزہ ہم ذیل میں پیش کرتے ہیں:

۱۔ ادب کے نشانیاتی مطالعے میں ادب کو ایک ایسا ذریعۂ ترسیل (Mode of Communication) تصور کیا جاتا ہے جو نشانات (Signs) پر مبنی ہوتا ہے۔ یہ نشانات Signifier اور Signified سے مل کر تشکیل پاتے ہیں۔

۲۔ اس مطالعے میں ضروری نہیں کہ Signifier یا Representamen کوئی لفظ، فقرہ یا جملہ ہی ہو، بلکہ یہ کوئی متن (Text) یا کلامیہ (Discourse) بھی ہو سکتا ہے جو اپنے لغوی، ظاہری اور ابتدائی معنی سے قطع نظر استعاراتی، علامتی اور ثانوی معنی رکھتا ہے۔ ادب کے نشانیاتی مطالعے میں انتقالِ معنی (Transference of Meaning) کے بے حد امکانات پائے جاتے ہیں۔

۳۔ اس مطالعے میں ادبی کلامیہ (Literary Discourse) جو ایک نشان کی حیثیت رکھتا ہے افقی ترتیب (Syntagmatic Order) میں پرویا یا گندھا ہوتا ہے جسے نشانیاتی ترتیب (Semiotic Order) بھی کہتے ہیں۔ درحقیقت نشانات کا انتخاب پہلے عمودی (Paradigmatic) سطح پر ہوتا ہے پھر افقی (Syntagmatio) سطح پر یہ ایک دوسرے کے ساتھ پروئے اور ترتیب دیے جاتے ہیں۔

۴۔ اس مطالعے میں کسی شے اور اس (شے) کی نمائندگی کرنے والے نشان کے درمیان رشتہ علامتی (Symbolic) ہوتا ہے۔

۵۔ نشانیاتی مطالعہ ادبی متن یا کلامیہ کے فوق لغوی (Supra-literal) معنی کو برآمد کرتا ہے۔ ادیب بعض اوقات ایسی علامتیں استعمال کرتا ہے جن کی معنیاتی گتھی نشانیاتی مطالعے کے دوران سلجھائی جاتی ہے اور انھیں تعبیر و تشریح کے عمل سے گزارا جاتا ہے۔

۶۔ اس مطالعے میں متن کو ایک نشان تسلیم کیا جاتا ہے اور متنیت (Textuality)، بین المتن (Intertex) اور بین المتونیت (Intertextuality) جیسے تصورات سے بحث کی جاتی ہے۔

ادب کے نشانیاتی مطالعے میں ترسیلی امکانات کا بھرپور پتا لگایا جاتا ہے اور اندورنِ متن ایک ایسے جہانِ معنی کی تخلیق کی جاتی ہے جو اس متن کی بالائی معنیاتی پرت سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ چیز اسی وقت ممکن ہو سکتی ہے جب ادیب کے علامت سازی کے عمل کو بخوبی سمجھ لیا جائے۔ ادیب بالعموم روایتی علامات استعمال کرتے ہیں، لیکن بعض ادیبوں کے یہاں کلیتہً ذاتی علامات بھی ملتی ہیں جو ان کے ذاتی اور انفرادی تجربات و مشاہدات کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ ایسی علامات کا سمجھنا قاری کے لیے قدرے مشکل ہوتا ہے۔ اسی طرح بعض ادیبوں نے دیومالائی یا اساطیری علامات سے بھی کام لیا ہے اور مذہبی روایات سے بھی ماخوذ علامات استعمال کی ہیں۔

روایتی علامات جنھیں آفاقی (Universal) علامات بھی کہتے ہیں۔ ادیب کے تاریخی اور تہذیبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ادب و شعر میں ایک زمانے سے استعمال ہوتی چلی آتی ہیں، مثلاً ہم میں سے غالباً ہر شخص واقف ہوگا کہ 'سیاہ رنگ' سوگ اور ماتم کی علامت ہے، 'آگ' تشدد اور قہر کی علامت ہے، 'پانی' زندگی کی علامات ہے اور 'رات' بدی کی علامت ہے۔ مثلاً پروفیسر شہریار کا یہ شعر دیکھئے:

اب رات کی دیوار کو ڈھانا ہے ضروری

یہ کام مگر مجھ سے اکیلے نہیں ہوگا۔

اس سادہ سے شعر (٦) کا مطلب یہی ہو سکتا ہے کہ بدی کو دنیا سے ختم کرنا ضروری ہے۔ لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جب سب مل کر اس کام کو انجام دیں۔ نشانیاتی نظریے کے مطابق اس شعر میں 'رات' محض ایک نشان (Sign) یا Representamen ہے جس کی حیثیت ایک علامت (Symbol) کی ہے۔ یہ نشان بدی کی نمائندگی کرتا ہے جو ایک شے ہے۔ لہٰذا اس نشان (رات) اور شے (بدی) میں جو رشتہ پایا جاتا ہے اسے علامتی رشتہ (Symbolic Relationship) کہا جائے گا۔ یہ نظریہ پیرس کا ہے۔ سسیور کے نشانیاتی نظریے کے مطابق رات کو Signifier (معنی نما) اور بدی کو Signified (تصورِ معنی) قرار دیا جائے گا۔ ہر Signifier اپنا Signified دکھاتا ہے۔ ادب میں Signified کے امکانات کافی وسیع ہوتے ہیں۔

فکشن میں علامت سازی کا عمل کافی وسیع پیمانے پر ہوتا ہے۔ فکشن چوں کہ ایک بیانیہ (Narrative) ہے اس لیے ادیب کہانی کو آگے بڑھانے، اسے ایک نیا موڑ دینے اور انجام تک پہنچانے کے لیے علامتوں کا استعمال کرتا ہے۔ اس طرح فکشن میں علامات کا سلسلہ دراز ہوتا چلا جاتا ہے۔ پروفیسر ہرجیند سنگھ گل (٧) نے قرونِ وسطیٰ کے پنجاب کی مشہورِ عام کہانیوں (Folktales) ، مثلاً "مرزا صاحباں"، "ہیر رانجھا"، "سوہنی مہینوال" وغیرہ کا نشانیاتی نقطۂ نظر

سے مطالعہ کرتے وقت اس امر پر خاص توجہ دی ہے کہ کس طرح علامت سازی کا عمل ان کہانیوں کو اختتام تک پہنچانے میں معاون ہوتا ہے۔ ''سوہنی مہینوال میں علامتی رنگ کافی چوکھا نظر آتا ہے۔

ایک شہزادہ (مہینوال) ایک کمہار کی بیٹی (سوہنی) دامِ عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ لڑکی (سوہنی) کے والدین اس کی شادی کسی اور سے کر دیتے ہیں۔ لڑکا (مہینوال) اس غم میں پہلے تو چرواہا بن جاتا ہے پھر فقیر کا بھیس بدل لیتا ہے اور اپنا سب کچھ تج کر دریا کی دوسری جانب سکونت اختیار کر لیتا ہے۔ رات کی تاریکی میں لڑکی مٹی کے گھڑے کی مدد سے دریا کو پار کر کے لڑکے سے ملنے آیا کرتی ہے۔ لڑکی کی نند کو اس بات کا پتا چل جاتا ہے۔ ایک دن وہ پکے گھڑے کو کچے گھڑے سے بدل دیتی ہے۔ لڑکی اپنی نند کی اس چال سے لاعلم رہتی ہے۔ جب وہ حسبِ معمول دریا میں گھڑے کی مدد سے اترتی ہے۔ تو کچا گھڑا پانی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ دریا کی تیز و تند لہریں اسے بہا لے جاتی ہیں۔ لڑکی کے چیخنے کی آواز سن کر لڑکا بھی دریا میں کود پڑتا ہے۔ دونوں موت کی آغوش میں پہنچ کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایک ہو جاتے ہیں۔

یہ ہے اس کہانی کی نشانیاتی ترتیب (Semiotic Order) جو اس کی افقی ترتیب (Syntagmatic Order) بھی ہے۔ نشانیاتی سطح پر یہ کہانی دو انسانوں کے روحانی ملاپ پر ختم ہو جاتی ہے۔ دریا کے ایک طرف شادی، بندھن اور سماجی ضابطے ہیں تو دوسری طرف سچّا پیار۔ دریا کے ایک طرف اگر مگر فریب اور دغا ہے تو دوسری طرف صداقت، ایثار اور ماورائی سکھ۔ دریا ایک ایسی روحانی قوت کا استعارہ ہے جو تمام ارضی اور مادّی حقیقوں کو فنا کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ جو لوگ رات کی پر اسرایت اور اس کی تاریکی کا پردہ چاک کر کے اور دریا کی تیز و تند لہروں کے تھپیڑوں کو برداست کر کے دریا کی دوسری جانب پہنچتے ہیں وہی کامیاب ہوتے ہیں اور سچّا پیار اور ماورائی سکھ پاتی ہیں۔ کہانی کے متن کی افقی ترتیب میں ایک نشان دوسرے نشان کے ساتھ باہم متصل ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک علامت دوسری علامت کے ساتھ اس طرح مربوط اور جکڑی ہوئی ہے کہ پورا متن ایک علامتی سلسلہ معلوم ہوتا ہے۔ یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ پوری کہانی میں خارج کی دنیا باطن کی دنیا کی علامت بن گئی ہے۔ اس کہانی کے متن میں افقی ترتیب کے علاوہ عمودی ترتیب (Paradigmatic Order) بھی صاف نظر تی ہے۔ دریا کے دونوں سمت تضاد (Contrast) ہے۔ کچا گھڑا اور پکا گھڑا بھی دو متضاد علامتیں ہیں۔ ایک طرف رات کی پراسراریت، تاریکی اور دریا کی تیز و تند لہریں ہیں تو دوسری طرف ملاپ کا سکھ۔ اگر شہزادگی ہے تو فقیرانہ زندگی بھی ہے۔ مکر و فریب ہے تو صداقت، خلوص اور ایثار بھی ہے۔ یہ تمام چیزیں کہانی میں عمودی حیثیت کی حامل ہیں۔ مجموعی طور پر ''سوہنی مہینوال'' ایک ایسی عوامی کہانی ہے جس میں علامت سازی کا عمل حد درجہ وسیع اور متنوع ہے، اس لیے اس کا نشانیاتی مطالعہ بیحد دلچسپی کا حامل ہے۔

اردو فکشن میں بھی ایسی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں جن میں کہانی کا تانا باناعلامات کی مدد سے تیار کیا گیا ہے اور جو نشانیاتی اہمیت کی حامل ہیں اور جن کا مطالعہ نشانیاتی نقطۂ نظر سے بخوبی کیا جا سکتا ہے۔ ایسی کہانیوں میں "سیتا ہرن" (قرۃالعین حیدر) ، "آخری آدمی" انتظار حسین) "نہ مرنے والا" (انور سجاد) ، "لیمپ پوسٹ" (رشید امجد) ، "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" (سریندر پرکاش) ، "سایہ" (بلراج کومل) ، "آخری کمپوزیشن" (بلراج مینرا) ، "ایک خوں آشام صبح" (غیاث احمد گدی) ، "گاڑی" (خالدہ اصغر) ، "زرد کشکول" (سمیع آہوجہ) ، "کھنڈر" (افسر آذر) اور "نیاپل" (اعجاز راہی) خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

حواشی اور حوالے

1۔ دیکھیے آل احمد سرور کا مضمون "اردو تنقید: ایک جائزہ" مشمولہ **کچھ خطبے کچھ مقالے** (آل احمد سرور) ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ،1996ء۔ ص: 20۔

2۔ گوپی چند نارنگ، **ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات** (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، (1993ء)

3۔ فرڈی نینڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کی یہ کتاب سب سے پہلے فرانسیسی زبان میں Course de Linguistique General کے نام سے 1916ء میں شائع ہوئی۔ بعد ازاں اس کتاب کا انگریزی زبان میں ترجمہ ویڈ بیسکن (Wade Baskin نے Course in General Linguistics کے نام سے کیا جو 1959ء میں نیو یارک سے شائع ہوا۔

4۔ گوپی چند نارنگ، محولہ بالا کتاب، ص 46۔

5۔ چارلز سینڈرز پیرس Charles Sanders Peirce کے نشانیاتی نظریے کے لیے دیکھیے اس کی کتاب Collected Papers ، جلد دوم (کیمبرج، میساچوسٹس، ہارورڈ یونیورسٹی پریس، 1931ء) ۔

6۔ شہریار، **میرے حصّے کی زمین** (حصّہ اوّل) ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1999ء۔ ص251۔

7۔ ہرجیت سنگھ گل (Structuralism and Literary Criticism) نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، 1986ء) ص44تا49۔ (2001)

تجزیۂ کلامیہ:مسائل و مباحث

بہ طورِ اصطلاح 'ڈسکورس' (Discourse) کا استعمال لسانیاتی ادب میں زیادہ قدیم نہیں ہے۔ لسانیات کے فروغ کے ساتھ ساتھ 'ڈسکورس' کی اصطلاح بھی عام ہوئی، اور ڈسکورس کے تجزیے بھی پیش کئے گئے۔ نظری (Theoretical) اعتبار سے بھی ڈسکورس پر بحث کا آغاز ہوا اور اس موضوع سے متعلق متعدد مضامین اور کتابیں منظرِ عام پر آئیں۔ لسانیات و اسلوبیات کے ہی توسط سے 'ڈسکورس' کی اصطلاح ادبی تنقید میں داخل ہوئی، ورنہ اس سے قبل ادبی نقاد اس اصطلاح سے ناواقفِ محض تھا۔ اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے باخبر اور بیدار ذہن نقاد نے جب انگریزی کے حوالے سے اردو میں ادبی اصطلاحات کی فرہنگ مرتب کی تو Discourse یا Discourse Analysis کا کہیں ذکر تک نہیں کیا (۱) اور نہ ہی Literary Discourse جیسی اصطلاح کو اس میں کوئی جگہ دی۔ یہی حال اردو کے بعض دوسرے نقادوں اور عالموں کا بھی ہے۔ تاہم عہدِ حاضر میں لسانیات کے فروغ اور اسلوبیاتی تنقید کی مقبولیت کی وجہ سے دورِ جدید کے بعض اردو نقاد ڈسکورس کی تھیوری سے کسی حد تک واقفیت رکھتے ہیں اور Discourse Analysis کی اہمیت کو سمجھتے ہیں۔ چنانچہ اپنی تنقیدی تحریروں میں وہ بعض اوقات ادبی ڈسکورس کے حوالے سے بھی گفتگو کرتے ہیں۔ (۲)

(۲)

'ڈسکورس' (Discourse) کو بالعموم 'بحث' یا 'مکالمہ' سے تعبیر کیا جاتا ہے، اور Discourse Analysis کو 'تجزیۂ کلام و متن' تصور کیا جاتا ہے۔ (۳)

مولوی عبدالحق نے اپنی انگلش۔ اردو ڈکشنری میں "Discourse" کے تحت جو معنی درج کئے ہیں، وہ یہ ہیں:

"(۱) گفتگو، بات چیت۔ (۲) تقریر، بیان، مقالہ، رسالہ، وعظ، خطبہ۔ (۳) گفتگو کرنا، مکالمہ کرنا۔ (۴) کسی موضوع پر تقریراً یا تحریراً بحث کرنا، اظہارِ خیال کرنا۔"

میرے نزدیک 'ڈسکورس' (Discourse) کے لئے موزوں ترین لفظ کلامیہ ہے۔ لیکن یہ اردو میں ابھی پوری طرح رائج نہیں ہو سکا ہے، کیوں کہ اردو کے مستند نقاد بھی اپنی تحریروں میں Discourse کے لئے 'ڈسکورس' ہی لکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ (۴)

لسانیاتی اعتبار سے 'ڈسکورس' یا 'کلامیہ' زبان کی وہ مسلسل و مربوط شکل ہے جس کا طول کسی مفرد جملے کے مقابلے میں زیادہ ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کلامیہ تحریر و تقریر کی اس مسلسل صورت کا نام ہے جو دو یا دو سے زیادہ جملوں سے مل کر ترتیب دی گئی ہو، نیز جو اس طرح باہم مربوط ہو کہ ایک اکائی (Unit) بن جائے۔ اگر کوئی لسانی شکل محض مفرد جملے تک ہی محدود رہتی ہے تو وہ کلامیہ نہیں کہی جا سکتی، لہٰذا کلامیہ کی بنیادی شرط، مفرد جملے کے مقابلے میں، اس کا طویل ہونا ہے جس میں باہمی ربط بھی پایا جاتا ہو۔ درحقیقت کلامیہ کی حد وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں ایک جملہ ختم ہو کر دوسرے جملے سے باہم مربوط و متصل ہو جاتا ہے۔ ٹروگاٹ اور پریٹ نے 'کلامیہ' کی تعریف ان الفاظ میں بیان کی ہے:

"Any Structured stretch of language that is longer than a sentence". (۵)

لہٰذا زبان کی ہر وہ مربوط (Coherent) شکل جو طول میں جملے سے بڑی ہو 'کلامیہ، (Discourse) کہلائے گی اور اس کے تجزئے کو 'تجزیۂ کلامیہ، (Discourse Analysis) کہیں گے۔ تجزیۂ کلامیہ کو مختصراً مطالعۂ زبان ماورائے جملہ، (The study of language beyond the sentence) بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس ضمن میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کلامیہ یا ڈسکورس کا تجزیہ بنیادی طور پر بروئے استعمال زبان (Language in use) کا تجزیہ ہے۔ اسے محض لسانی ہیئتوں (Linguistic Forms) کی توضیح (Description) تک محدود نہیں رکھا جا سکتا جن کا نہ کوئی ترسیلی سیاق (Communicative Context) ہوتا ہے اور نہ کوئی استعمال، اور نہ ہی انسانی معاشرے میں کوئی رول۔ لہٰذا کلامیاتی تجزیہ نگار (Discourse Analyst) کا یہ فرض ہوتا ہے کہ وہ اس امر کا پتا لگائے کہ زبان کس مقصد کے لئے بروئے عمل لائی جا رہی ہے اور اس کے ترسیلی فنکشنز (Functions) کیا ہیں۔ اس اپروچ کو زبان کا فنکشنل اپروچ (Functional Approach) کہتے ہیں جو مطالعہ زبان کے نسبۃً قدیم اپروچ یعنی ہیئتی اپروچ (Formal Approach) سے بالکل مختلف ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ زبان کسی نہ کسی مقصد کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ کوئی بھی فقرہ، جملہ، یا کلمہ بغیر کسی مقصد کے منہ سے ادا نہیں کیا جاتا۔ گویا مقصد کی برآری اور اظہارِ مطلب ہی زبان کا اصل مدعا ہے۔ تجزیہ کلامیہ میں یہ بات بہ طورِ خاص ذہن میں رکھی جاتی ہے۔

تجزیۂ کلامیہ پر بنیادی کام کرنے والوں میں زیلگ ایس۔ ہیرس اور مائیکل اسٹبز خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ زیلگ ہیرس کا شمار معروف ماہرینِ لسانیات میں ہوتا ہے۔ انھوں نے کلامیہ کو ''جملوں کا جوڑ'' (A combination of sentcnces) کہا ہے۔ (٦) ایک دوسرے اسکالر مائیکل اسٹبز کا قول ہے کہ ''ہر وہ مطالعہ جو مفرد جملوں تک محدود نہ ہو اور جو سیاق و سباق سے خارج نہ ہو، تجزیۂ کلامیہ کہلائے گا۔'' (٧)

اس امر کا ذکر یہاں بیجا نہ ہوگا کہ لسانیات جو زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے اپنے روایتی انداز میں جملے کے تجزئے تک ہی محدود رہی ہے، اور جملے سے ماورا کوئی بھی چیز اس کے دائرۂ کار میں شامل نہ ہو سکی۔ یہاں تک کہ نوام چامسکی کی تبادلی تخلیقی قواعد (Transformational Generative Grammar) میں بھی تجزیے کا محور جملہ ہی ہے۔ چامسکی نے کہیں ۱۹۸۰ء میں جا کر اس امر کا اعتراف کیا کہ کلامیاتی مہارت (Discourse Competence) درحقیقت لسانیاتی مہارت (Linguistic Competence) کا ہی ایک حصہ ہے۔ حالیہ برسوں میں کلامیہ اور تجزیۂ کلامیہ کی جانب لوگوں کی توجہ تیزی کے ساتھ مبذول ہوئی ہے، اور لوگ زبان کو بہ حیثیتِ کلامیہ (Language as discourse) دیکھنے لگے ہیں جو اپنا سماجی سیاق (Social Context) رکھتی ہے اور تہذیبی حوالے بھی۔ زبان کو اس کے سماجی اور تہذیبی سروکار سے الگ کرکے نہیں دیکھا جا سکتا۔

(٣)

'کلامیہ' (ڈسکورس) کی جو تعریف سطورِ بالا میں بیان کی گئی ہے اس کی رو سے اسے توسیع شدہ تکلم (Extended Utterance) بھی کہہ سکتے ہیں جس کی چند نمایاں شکلیں یہ ہیں، مثلاً وعظ، خطبہ، دعا، التجا، التماس، حلف، لطیفہ، حکایت، قصے کہانیاں، تقریریں، انٹرویوز، پریس ریلیز، خطوط، ادارئے، اشتہارات، وغیرہ۔

کلامیہ یا ڈسکورس کی ان شکلوں کو کلامی اصناف (Speech Genres) کہتے ہیں۔ ادبی اصناف کا شمار بھی کلامی اصناف کے تحت ہی کیا جاتا ہے۔ بعض کلامی اصناف آفاقی ہوتی ہیں، یعنی دوسری زبانوں میں بھی پائی جاتی ہیں۔ لیکن ایک زبان کی ادبی اصناف دوسری زبان کی ادبی اصناف سے مختلف ہو سکتی ہیں، مثلاً غزل اردو سے، دوہا ہندی سے، سانیٹ انگریزی سے، اور ہائیکو جاپانی سے مخصوص ہے۔ کلامی اصناف کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں اور وہ اپنے ترسیلی وظائف (Communicative Functions) بہ خوبی انجام دیتی ہیں۔

بعض کلامی اصناف میں صرف ایک متکلم ہوتا ہے، مثلاً صدارتی خطبہ۔ لیکن بعض دوسری کلامی اصناف جو بات چیت پر مبنی ہوتی ہیں، ان میں متکلم کی تعداد ایک سے زیادہ ہوتی ہے، مثلاً مباحثہ، مکالمہ، مذاکرہ، حجت، بحث و تکرار، سوال وجواب، گفتگو، انٹرویو، وغیرہ۔ (٨) کوئی کلامیہ یا کوئی کلامی صنف کئی ذیلی اصناف پر بھی مشتمل ہو سکتی ہے۔ ادب

میں یہ بات نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتی ہے جہاں ' شاعری' یا ' شعری کلامیہ' (Poetic Discourse) کے تحت کئی اصنافِ شعر کا شمار ہوتا ہے، مثلاً غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، رباعی وغیرہ۔ اسی طرح کلامیہ کی ایک صنف ' خطبہ' کے تحت اس کی کئی ذیلی اصناف، مثلاً صدارتی خطب، افتتاحی خطبہ، کلیدی خطبہ، الوداعی خطبہ، وغیرہ شمار کی جاتی ہیں۔ کلامیہ کی ایک اور صنف ' گفتگو' کے تحت اس کی ذیلی اصناف روبرو گفتگو، ٹیلی فون پر گفتگو، انٹرنیٹ کے ذریعے گفتگو (Chat) وغیرہ کی شناخت کی جاسکتی ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ کئی کلامی اصناف سے مل کر ایک ' کلامی وقوعہ' (Speech Event) معرضِ وجود میں آتا ہے۔ یہ ایک منظّم ترسیلی سلسلہ ہوتا ہے جس میں یکے بعد دیگرے کئی کلامیے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ اس کی بہ حیثیتِ مجموعی ایک امتیازی حیثیت ہوتی ہے اور لسانی و غیر لسانی رویوں سے متعلق اس کے اپنے مقررہ اصول و ضوابط ہوتے ہیں، جن پر کاربند ہونا نہایت ضروری ہوتا ہے۔ چرچ سروس (عیسائیوں کا طریقۂ عبادت) جو کئی کلامی اصناف کا مجموعہ ہوتی ہے، کلامی وقوعے کی ایک عمدہ مثال قرار دی جاسکتی ہے۔ اس کی تمام کلامی اصناف مقررہ نہج پر سلسلہ وار وقوع پذیر ہوتی ہیں۔ اس طریقۂ عبادت کے دوران لسانی رویوں کے ساتھ ساتھ بعض غیر لسانی روئے بھی برتے جاتے ہیں، مثلاً کھڑے ہونا، جھکنا، سر بسجود ہونا، وغیرہ۔ کلامی وقوعہ کسی بھی نوعیت کا ہوسکتا ہے، مثلاً کسی علمی یا ادبی سیمنار کے افتتاحی اجلاس کو بھی ایک کلامی وقوعہ قرار دیا جاسکتا ہے جس میں سب سے پہلے استقبالیہ تقریر ہوتی ہے، پھر افتتاحی خطبہ دیا جاتا ہے، پھر متعلقہ موضوع پر کوئی ممتاز عالم یا دانشور اپنا کلیدی خطبہ پیش کرتا ہے، پھر صدارتی خطبہ ہوتا ہے اور سب سے آخر میں تحریکِ شکریہ پر جلسہ ختم ہو جاتا ہے۔ کلامی وقوعہ محض ایک کلامی صنف پر بھی مشتمل ہوسکتا ہے اور ایک سے زیادہ پر بھی، مثلاً کسی موضوع پر ایک لکچر (جو محض ایک کلامی صنف پر مشتمل ہے) ایک کلامی وقوعہ قرار دیا جاسکتا ہے، لیکن اس لکچر کے بعد اگر سوال و جواب کا سلسلہ شروع ہوتا ہے تو یہ کلامی وقوعہ دو کلامی اصناف پر مشتمل تصور کیا جائے گا۔ عہدِ حاضر کے بعض ٹی وی ٹاک شوز (TV Talk Shows) کلامی وقوعوں کی بہترین مثالیں پیش کرتے ہیں۔ (۹)

(۴)

تجزیۂ کلامیہ کا فروغ لسانیات کی ایک اہم شاخ کے طور پر ۱۹۸۰ء کے بعد سے ہوا۔ ۱۹۷۷ء اور ۱۹۸۳ء کے دوران کلامیہ اور تجزیۂ کلامیہ سے متعلق کم از کم پانچ اہم کتابیں منظرِ عام پر آئیں، (۱۰) اور دو بڑے جرائد کا اجرا عمل میں آیا۔ (۱۱) اس کے فوراً بعد ۱۹۸۵ء میں وین ڈیجک کی چار جلدوں پر مشتمل Handbook of Discourse Analysis شائع ہوئی (۱۲)۔

تجزیۂ کلامیہ چوں کہ لسانیات کی ایک شاخ کے طور پر ارتقا پذیر ہوا، اس لئے اسے کلامی لسانیات (Discourse Linguistics) بھی کہا گیا۔ اسی کی طرز پر متنی لسانیات (Text Linguistics) کی اصطلاح رائج ہوئی۔ 'کلامیہ' (Discourse) کو اکثر 'متن' (Text) بھی کہا جاتا ہے۔ بعض عالم کلامیہ اور متن میں کوئی تفریق نہیں کرتے اور دونوں کو ایک تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک تجزیۂ کلامیہ، تجزیۂ متن بھی ہے، اور کلامی لسانیات کا ہی دوسرا نام متنی لسانیات ہے۔ تاہم کلامیہ بعض اعتبار سے متن سے مختلف ہے۔ ان دونوں میں بہت باریک اختلافات پائے جاتے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان بنیادی فرق کو 'زبان بہ حیثیتِ کلامیہ (Language as discourse) اور 'زبان بہ حیثیتِ متن' (Language as text) کے فرق سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ بہ حیثیت کلامیہ، ہمارے سامنے اُس زبان کا تصور ابھر کر آتا ہے جو نہایت فعال اور متحرک ہے اور کسی نہ کسی سیاق (Context) میں ظہور پذیر ہوتی ہے، نیز اپنے سماجی اور تہذیبی حوالے بھی رکھتی ہے۔ جب کہ بہ حیثیتِ متن، زبان ایک جامد اور غیر حرکی عنصر سے زیادہ کوئی چیز نہیں جو نہ صرف سیاق و سباق سے عاری ہوتی ہے، بلکہ جس کا کوئی فنکشنل رول بھی نہیں ہوتا۔ متن کو ہم محض ایک لسانی عنصر سے تعبیر کر سکتے ہیں، جب کہ کلامیہ میں اس لسانی عنصر کا فنکشن اور حقیقی صورتِ حال میں موقع و محل کے لحاظ سے اس کا استعمال بے حد اہمیت رکھتا ہے۔

متن اور کلامیہ کے درمیان باریک فرق کو ایک مثال کے ذریعے یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ایک صدارتی خطبہ جب لکھا جاتا ہے اور ٹائپنگ یا کتابت و طباعت کے مراحل سے گزرتا ہے تو محض متن ہوتا ہے، لیکن جب یہ کسی جلسے یا اجلاس میں مقررہ وقت پر سامعین و مندوبین کے سامنے پڑھا جاتا ہے تو کلامیہ کہلاتا ہے۔ متن اور کلامیہ کے درمیان فرق کی ایک اور مثال کرشنا سوامی نے دی ہے، (۱۳) جو تھوڑی ترمیم کے ساتھ۔ یہاں پیش کی جاتی ہے۔ کسی پینٹر کی دوکان پر بہت سے سائن بورڈز کے ساتھ رکھا ہوا ایک سائن بورڈ جس پر "آہستہ گاڑی چلائیں، آگے اسپیڈ بریکرز ہیں،" لکھا ہوا ہے، متن کہلائے گا۔ لیکن یہی سائن بورڈ جب پینٹر کی دوکان سے لے جایا جاتا ہے اور سڑک کی بائیں جانب کسی مناسب مقام پر جہاں اسپیڈ بریکرز بنے ہوں، نصب کر دیا جاتا ہے تو کلامیہ کہلاتا ہے۔ کیوں کہ یہ سائن بورڈ سڑک کا استعمال کرنے والوں کو ایک اطلاع بہم پہنچا رہا ہے، لہٰذا لسانی عنصر کے اعتبار سے اگرچہ یہ متن ہے، لیکن یہ ایک ترسیلی سیاق (Communicative Context) رکھتا ہے (کیونکہ اسے سڑک کے اس مقام پر نصب کیا گیا ہے جہاں اسپیڈ بریکرز بنے ہوئے ہیں)، اور اس کا ایک فنکشنل رول ہے، اس لئے اس کی اہمیت ایک کلامیہ کی ہے۔ ان مثالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کوئی لسانی عنصر جب تک سیاق سے عاری اور فنکشنل رول سے مبرا رہتا ہے تو متن کہلاتا ہے، لیکن جب وہ حقیقی صورتِ حال کے مطابق بروئے استعمال لایا جاتا ہے تو کلامیہ کہلاتا ہے۔

متن اور کلامیہ کے مسائل پر وین ڈیجک، (۱۴) ہیلیڈے، (۱۵) وڈاوؤسن، (۱۶) ڈی بگرینڈے (۱۷) ،براؤن اور یول (۱۸) ، رولاں بارت (۱۹) اور دریدا (۲۰) جیسے لسانی مفکروں اور فلسفیوں نے اپنے اپنے طور پر نہایت غور و خوض سے کام لیا ہے۔ ان عالموں کے نظریات ایک دوسرے سے مختلف ہو سکتے ہیں، لیکن ان میں سے کسی نے بھی متن یا کلامیہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا ہے۔

حواشی اور حوالے

۱۔ دیکھئے ترقیِ اردو بیورو (حکومتِ ہند) ، نئی دہلی کی شائع کردہ کتاب ''فرہنگِ ادبی اصطلاحات (انگریزی۔ اردو) '' از کلیم الدین احمد۔ سنہِ اشاعت ۱۹۸۶ ء۔

۲۔ مثال کے طور پر دیکھئے گوپی چند نارنگ کی گراں قدر تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' (دہلی : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ ء) ۔

۳۔ ترقیِ اردو بیورو (حکومت ہند) ، نئی دہلی کی شائع کردہ ''فرہنگِ اصطلاحات (انگریزی اردو) لسانیات'' (۱۹۸۷ ء) میں Discourse کے لئے ''بحث، مکالمہ'' اور Discourse Analysis کے لئے ''تجزیۂ کلام و متن'' کے اندراجات ملتے ہیں۔

۴۔ اردو کے بعض اہلِ علم Discourse کا ترجمہ ' مخاطبہ ' کرتے ہیں جو میرے خیال میں درست نہیں ہے، کیونکہ مخاطبہ کے تحت صرف چند مخصوص قسم کے ڈسکورس ہی شمار کئے جا سکتے ہیں۔ ڈسکورس کی تمام اقسام کا یہ لفظ احاطہ نہیں کرتا۔

۵۔ دیکھئے ایلیزبتھ کلوس ٹروگاٹ (Elizabeth Closs Traugott) اور میری لوئس پریٹ (Mary Louise Pratt) کی کتاب Linguistics for Students of Literature (نیویارک : ۱۹۸۳ء) ، ص ۴۰۳۔

۶۔ دیکھئے زیلگ ایس۔ ہیرس (Zellig S. Harris) کا مضمون ' Discourse Analysis' مشمولہ Language شمارہ ۸۲ (۱۹۵۲) ، ص ۱ تا ۳۰۔

۷۔ دیکھئے مائیکل اسٹبز کی کتاب Discourse Analysis: (Michael Stubbs) The Socioli Linguistic Analysis of Natural Language)آکسفرڈ: بیسل بلیک ول، ۱۹۸۳ء) ۔

۸۔ کیبل ٹی وی نٹ ورک کے بعض چینلوں پر پیش کئے جانے والے ٹیلی ویژن ٹاک شوز مثلاً "Big Fight" (میزبان: راج دیب سر ڈیسائی اور "Reality Bite" (میزبان: برکھا دت) ، نیز "اکبر کا دربار" (میزبان: ایم۔ جے۔ اکبر) اس قسم کے ڈسکورس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

۹۔ اس موقع پر اسٹار نیوز چینل پر پیش کئے جانے والے ہفتہ وار ٹیلی ویژن ٹاک شو "Movers and Shakers" (میزبان: شیکھر سُمن) کا ذکر بیجا نہ ہوگا جس کی حیثیت ایک دلچسپ کلامی وقوعے (Speech Event) کی ہے جس میں ڈسکورس (کلامیہ) کی کئی شکلیں یعنی کلامی اصناف (Speech Genres) سلسلہ وار وقوع پذیر ہوتی ہیں۔ اس ٹاک شو (Talk Show) یعنی 'تماشائے' گفتگو میں میزبان ہر بار ایک نئے مہمان کے ساتھ اسکرین پر نمودار ہوتا ہے اور اس کے ساتھ پر لطف اور پر مزاح انداز میں گفتگو کا آغاز کرتا ہے۔ مزید ار بات چیت اور سوال وجواب کا یہ سلسلہ پورے شو تک جاری رہتا ہے جس سے ناظرین کافی محظوظ اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ پورا ٹاک شو ایک دلچسپ کلامی وقوعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈسکورس کی جن شکلوں یا کلامی اصناف پر یہ کلامی وقوعہ مشتمل ہوتا ہے ان میں میزبان کے ذریعے ادا کئے گئے ابتدائی کلمات ، مہمان کا تعارف، مہمان سے گفتگو، سوال وجواب اور مکالمے خاص ہیں۔ وقفے وقفے سے موسیقی کی گونج اور طبلے کی تھاپ، نیز شو کے سامعین کی قہقہہ ریزی شو کو اور بھی زیادہ دلچسپ بنا دیتی ہے۔

۱۰۔ ان کتابوں کے نام حسبِ ذیل ہیں:

(۱) رابرٹ۔ ایلین ڈی بگرینڈے (Robert Alain de Beaugrande) اور دولف گینگ یو۔ ڈریسلر (Wolfgang U. Dressler)، ۱۹۸۱ء، Introduction to Text Linguistics (لندن: لانگ مین) ۔

(۲) گیلین براؤن (Gillian Brown) اور جارج یول (George Yule) ، Discourse Analysis، ۱۹۸۳ء کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس۔

(۳) میلکم کولٹ ہارڈ (Malcom Coult Hard) ، ۱۹۷۷ء An Introduction to Discourse Analysis (لندن: لانگ مین) ۔

(۴) ویلس ایڈمنڈسن (Willis Edmondson) ، ۱۹۸۱ء، Spoken Discourse :A Model for Analy sis (لندن: لانگ مین) ۔

(۵) مائیکل اسٹبز (Michael Stubbs) ، ۱۹۸۳ء، Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language (آکسفرڈ: بیسل بلیک ول) ۔

۱۱۔ اِن رسائل کے نام یہ ہیں:

(۱) Discourse Processes (۱۹۷۸) ۔

(۲) Text (۱۹۸۱ء) ۔

۱۲۔ ٹیون اے۔ وین دیجک (Teun A. van Dijk) (مرتب) ، ۱۹۸۵ء، Handbook of Discourse Analysis، چار جلدیں (لندن اور اورلینڈو: اکیڈمک پریس) ۔

۱۳۔ این۔ کرشنا سوامی اور دیگر، ۱۹۹۲ء، Modern Applied Linguistics (چنّئی: میکملن) ، ص ۱۰۲

۱۴۔ ٹیون اے۔ وین دیجک (Teun A. Uan Dijk) ۱۹۷ء Text and Context لندن: لانگ مین۔

۱۵۔ ایم۔ اے۔ کے۔ ہیلیڈے (M.A.K. Halliday) ۱۹۷۸ء Language as a social Semiotics : The Social Interpretation of Languase and Meaning (لندن ایڈورڈ آرنلڈ) ۔

۱۶۔ ایچ۔جی۔وڈاؤسن (H.G.Widdowson) ۱۹۷۹ء Directions in the Teaching of Discourse مشمولہ The Communicative Approach to Language Teaching مرتبہ سی۔جے۔برمفٹ (C.J. Brumfit) اور کے۔جانسن (K.Johnson)، آکسفرڈ: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۹ء۔

۱۷۔ رابرٹ۔ایلین ڈی بگرینڈے ۱۹۸۰ء (R.de Beaugrande Text Discourse and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts) (فاروڈ: ایبلکس)

۱۸۔ گیلین براؤن (Gillian Brown) اور جارج یول (George Yule)، ۱۹۸۳ء، Discourse Analysis (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس)۔

۱۹۔ رولاں بارت (Roland Barthes)، ۱۹۸۱ء، 'From Work to Text' مشمولہ Image, Music, Text، انتخابِ مضامین اور ترجمہ اسٹیفن ہیتھ (Stephen Heath) لندن: فونٹانا۔ پیر بیکس، ۱۹۷۷ء۔ نیویارک: ہل اینڈ ویگ، ۱۹۷۷ء۔

۲۰۔ ژاک دریدا (Jacques Derrida) نے 'متن' کو گیس (Gas) کہا ہے۔ (بحوالہ کرسٹوفر نورِس (Christopher Norri) زسور حوالے s)، ۱۹۸۲ء: Deconstruction: Theory and Practice (لندن؛ میتھیون)۔

☆☆☆

ان پیج فائل سے تبدیلی، پروف ریڈنگ اور ورڈ پروسیسنگ: اعجاز عبید