ڈاکٹر سید عامر سہیل

بیسویں صدی کی اہم ادبی تحریکیں
(مغربی فکر اور اُردو شعری تناظر میں)

Important Literary Movements of 20th Century From the perspective of Western Influence and Urdu Verse

Dr. Syed Amir Sohail, Lecturer, Department of Urdu, Sargoda University, Sargoda.

Abstract:

Most of the literary genres and movements in Urdu Literature have been greatly influenced by the West. In spite of our desire we cannot neglect the effects of the western movements on urdu literature. In this research article, various aspects of different cultural and literary movements, which influenced western literature and then played a significant role in the development of Urdu Literature, have been discussed. This paper also discusses the literary movements, which played a vital role in the sub-continent and along with a greater influence by the west, are considered standardized creative expression in the tradition of Urdu Literature.

بیسویں صدی کے آغاز اور ابتدائی دو دہائیوں کا جائزہ لیا جائے تو برصغیر اور اس سے بڑھ کر عالمی صورتِ حال تغیر پذیر تھی۔ یورپ میں تبدیلی کے آثار اور نئی روشنی کا پھیلاؤ تو بہت پہلے اپنا رنگ جما چکا تھا تاہم برصغیر بھی اپنی سیاسی و سماجی صورتِ حال کے پیشِ نظر تبدیلی کے دوراہے سے گزرنے کو تیار کھڑا تھا۔ یہ بات درست ہے کہ تبدیلی کی رفتار برصغیر میں بہت آہستہ رہی تاہم بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں کے عالمی اثرات آگے چل کر اُردو ادب پر مرتب ہوئے۔

بیسویں صدی کے آغاز کے حوالے سے دو مختلف دھارے نظر آتے ہیں، ایک تو مغربی تحریکوں اور اُن کے اثرات کا ہے جب کہ دوسرا برصغیر میں اُٹھنے والی ادبی تحریکوں کا

ہے۔ مغرب میں صنعتی اور سائنسی ترقی اگرچہ کئی فرسودہ روایات کے خاتمے کا سبب بنی لیکن ان تبدیلیوں کے تضادات بھی سامنے آنے لگے۔ یہی دور یورپ میں علمی اور ادبی سطح پر جدید فکری تحریکوں کے فروغ کے لیے قابلِ ذکر ہے۔

(۱)

i۔ اس دور میں اٹھنے والی اہم تحریکوں میں ''دادازم'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ یہ تحریک اس عہد کے سیاسی اور سماجی ماحول کی نمائندگی کرتی ہے۔ فروری ۱۹۱۶ء میں زیورچ میں اس تحریک کا آغاز ہوا اور پہلی جنگ عظیم کے بعد حالات نے ایسی کروٹ لی کہ یہ تحریک پیرس میں تیزی سے مقبول ہوگئی پھر اس کے اثرات برلن اور دوسرے یورپی شہروں میں بھی پھیل گئے۔ اس تحریک کا آغاز ایک رومانوی ٹرسٹان زاراء السائشن (Alsatian) ہانس آرپ اور دو جرمن ہیوگو بال اور رچرڈ ہیولینسبیک نے کیا تھا۔ یہ تحریک ادب، مصوری، فلسفہ اور موسیقی کی دنیا میں ہر چیز سے بغاوت تھی۔ تحریک نے ایسے دَور میں جنم لیا جب فرد کا ہر چیز سے ایمان اُٹھ گیا تھا نیز میکانکی نظام نے فرد کا دائرہ کار محدود کر دیا تھا۔ جب یورپ پہلی جنگِ عظیم کی لپیٹ میں تھا تو ''دادازم'' کی بنیاد رکھنے والے خود کو فن وادب کے لیے وقف کیے ہوئے تھے ان کے لیے کچھ بھی مقدس نہ تھا۔ وہ نہ تو کمیونسٹ تھے، نہ انارکسٹ اور نہ ہی صوفی، ان کی تحریک مکمل طور پر تمام اخلاقی اور مذہبی اُصولوں اور اقدار سے عاری تھی۔ بقول George Grosz:

"We spat upon everything including ourselves."[۱]

''دادازم'' کے منشور کا بنیادی لفظ تھا__"Nothing"__ دادائسٹ کسی پر اعتماد کرنے کو تیار نہ تھے حتیٰ کہ ان کا کہنا تھا کہ جو صحیح دادائسٹ ہیں وہ ''خود دادا ازم'' کے بھی خلاف ہیں کیوں کہ ہر وہ چیز جو کسی بھی اُصول کے تحت موجود ہے اس سے انحراف ہی ''دادازم'' ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری کا مصنف لکھتا ہے کہ

"The term was meant to signify everything and nothing or total freedom, anti rules, ideals and traditions.... In art and literature manifestations of this 'aesthetic' were mostly collage effects: the arrangement of unrelated objects and words in a random fashion."[۲]

''دادازم'' کو ایک غیر سنجیدہ، منفی، ہسٹیریائی، بے ہنگم اور تخریبی تحریک قرار دیا جاتا ہے۔ اس تحریک کے علم برداروں کا کہنا تھا کہ وہ طوفانی جھکڑ ہیں جو بادلوں اور دعاؤں کی چادر کو بھی پھاڑ ڈالتے ہیں اور بربادی، آتش زنی اور گلنے سڑنے کے عظیم الشان تماشے کی تیاری کرتے ہیں۔ وہ دادازم سے مراد بے ساختگی سے پیدا ہونے والے ہر جذبے پر یقین، لیتے ہیں۔ انھوں نے اس تحریک کا نام بھی انتہائی مضحکہ خیز انداز میں رکھا یعنی زارا نے ڈکشنری اٹھائی اور بغیر کسی ارادے کے ہاتھ میں لے کر کھولا جو صفحہ کھلا اس پر پہلا لفظ ''دادا'' لکھا تھا لہٰذا یہی نام تحریک کے لیے تجویز ہوا۔ ان کا دعویٰ تھا کہ زندگی کی طرح ادب بھی زنانے پن کا شکار ہو چکا ہے لہٰذا وہ اس کو اب مردانگی سکھائیں گے۔ انھوں نے اس سلسلے میں تصویروں کی نمائش کی، موسیقی کی محفلیں سجائیں، نظمیں لکھیں اور اپنا رسالہ نکالا۔ اس تحریک کے اثرات، انگلینڈ اور امریکہ میں ایز راپاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ہاں بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ تحریک چوں کہ معدومیت کی علم بردار تھی اس لیے جلد ہی ۱۹۲۱ء میں ''سررئیل ازم'' کی تحریک میں ضم ہو گئی کیوں کہ بقول ابوالاعجاز حفیظ صدیقی:

> ''سررئیل ازم'' تحت الشعوری اور خواب گوں تمثالیں پیش کرنے کی شعوری کوشش کا نام ہے جب کہ ''دادازم'' فن کی دنیا میں محض انارکی اور لاقانونیت کی حیثیت رکھتا ہے، اس تحریک کو منفی آرٹ یا منافیٔ فن قرار دیا گیا ہے۔ جہاں تک شعروادب کا تعلق ہے، ''دادازم'' کے علمبرداروں نے جو شاعری کی وہ نہ صرف غیر مربوط تھی بلکہ معنوی اعتبار سے بھی تہی دست تھی۔ اپنے نظریاتِ فن کے اعتبار سے یہ لوگ اس بے ربطی اور معنوی تہی دستی کے ہی مبلغ اور علم بردار تھے۔'' [۳]

ii۔ ''دادازم'' کے بعد ''سررئیل ازم'' (Surrealism) کی تحریک تخلیقی سطح پر اپنا اثر ڈالتی نظر آتی ہے۔ ''دادازم'' سے وابستہ بہت سے ادیب اور شاعر بعد میں ''سررئیل ازم'' سے وابستہ ہو گئے۔ آندرے بریتاں جو پہلے ''دادازم'' کا حامی تھا اس نے اپنا اور اپنے گروہ کا ایک نیا منشور اکتوبر ۱۹۲۴ء میں شائع کیا۔ ''سررئیلزم کا اعلان'' ۔ اور یوں ایک نئی تحریک کا آغاز ہو گیا۔

Super Realism کی اصطلاح سب سے پہلے Guillaume Appolinaire (۱۹۱۸ء-۱۸۸۰ء) نے استعمال کی تھی لیکن اس اصطلاح کو صحیح معنوں میں اس وقت برتا گیا جب آندرے بریتاں نے اپنے منشور کا اعلان کیا اور یہ کہا گیا کہ دماغ کو منطق اور استدلال

سے آزاد ہونا چاہیے۔ بریتاں دراصل فرائیڈین تحلیل نفسی سے متاثر تھا اور اس نے hypnosis کے زیر اثر میکانکی لکھت کا تجربہ بھی کیا تھا۔ چنانچہ سرریلسٹ خاص طور پر دل چسپی رکھتے تھے کہ:

> "..... in the study and effects of dreams and hallucinations and also in the interpenetration of the sleeping and waking conditions on the threshold of the conscious mind, that kind of limbo where strange shapes materialize in the gulfs of the mind.[۴]

انھوں نے اپنی تحریک کو فطرت کی عقلی و روحانی قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور نفس کی غیر عقلی قوتوں کا اعلانِ آزادی قرار دیا۔ اس تحریک کا اثر قبول کرنے والوں میں فرانسیسیوں کی تعداد زیادہ تھی۔ مثلاً لوئی آراگوں، پال ایلیوارد، بنجامن پرت اور فلپ سوپولت وغیرہ۔ سرریلسٹ شاعروں نے اشاریت پسندوں، خصوصاً راں بو کا خاصا اثر قبول کیا یعنی ہر ظاہر اور بین چیز سے انکار، ہر اخلاقی قدر سے نفرت، آرٹ کی ہر روایت سے گریز، نظم کی ہر بندش سے آزادی۔ انھوں نے انتشار، ابہام، غیر معمولی اور اچھوتی مثالوں، تشبیہوں عجیب و غریب نقوش اور ان جانے مثالی پیکروں سے ایک نیا جہان آباد کرنے کی کوشش کی۔ ''دادا ازم'' کی نسبت ''سرریئل ازم'' کا اثر ایک عرصے تک دنیا پر مرتب رہا۔ شاعری کے علاوہ ان نظریات نے ناول، تھیٹر، مصوری اور سنگ تراشی کو بھی بہت متاثر کیا۔ لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد، اس کے زیرِ اثر conscious، semi-conscious، داخلی دنیا کے انتشار اور فرد کے جہنم کا کھوج لگانے میں مصروف رہی۔ اس کے نتیجے میں انھوں نے شعور کی رَو کے تجربات بھی کیے۔ سرریلسٹ شاعری کے نمونے تو اب کبھی کبھار دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن ڈرامہ اور ناول پر ابھی بھی اس تحریک کا اثر باقی ہے۔ اس کے نمایاں لکھنے والوں میں Antonio Artand، Eugene Ionesco، Jean Genet، Samuel Beckett، William Burroughs، وغیرہ شامل ہیں۔[۵]

iii۔ یورپ سے اٹھنے والی تحریکوں میں ''وجودیت'' (Existentialism) کی تحریک کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ''وجودیت'' کا بانی سورن کیر کے گارڈ (۱۸۵۵-۱۸۱۳ء) کو قرار دیا جاتا ہے۔ گو محققین نے ''وجودیت'' کی بعض مبادیات کو قدیم یونانی فلسفے میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن تمام ناقدین اس امر پر متفق ہیں کہ وجودی نظریات کا منبع کیر کے گارڈ کی کتابیں خصوصاً "Fear and Trembling" (۱۸۴۳ء)، "The Concept of (۱۸۴۴ء)

"Dread" اور (۱۸۴۸ء) "Sickness up to Death" ہیں۔ ''وجودیت'' کی اصطلاح کے عام معانی یہ بیان کیے جاتے ہیں:۔

"The term existentialism means "pertaining to existence"; or in logic, "predicating existence". Philosophically, it now applies to a vision of the condition and existence of man, his place and function in the world, and his relationship, or lack of one, with God."[۷]

''وجودیت'' کی تحریک دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی معاشرے میں پیدا ہونے والے واقعات کے ردِعمل میں اپنی انتہائی مقبولیت کو پہنچی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جنگ نے نہ صرف مغرب کے سیاسی نظام کو توڑ پھوڑ دیا تھا بلکہ سماجی، معاشی، مذہبی اور اخلاقی قدروں اور روایات کو پامال کر کے معاشرے کو خلا میں معلق کر دیا تھا۔ مغربی معاشرہ مایوسی، تنہائی اور غیر یقینی مستقبل کے اذیت ناک عمل سے گزر رہا تھا۔ ان حالات میں ''وجودیت'' کی تحریک نے اُسے سہارا دیا تا کہ افراد، طبقہ یا جماعت اپنے لیے نئی قدریں یا روایت پیدا کر کے اپنی زندگی کو مقصدیت اور معنویت دے سکے لیکن جہاں اس تحریک نے معاشرے کو جنگ کی پامالی سے نکالا وہیں اس نے آگے چل کر معاشرے میں انارکی کے رجحانات پیدا کیے۔ اس لیے یہ تحریک مغربی معاشرے کو مثبت راہوں پر نہیں ڈال سکی۔

فلسفے کی تاریخ میں ہمیشہ معروضیت اور موضوعیت زیرِ بحث رہی ہے۔ کبھی فرد کی داخلی دنیا کے مسائل زیرِ بحث آئے اور وجدانیت و روحانیت بنیاد بنی اور کبھی معروضیت کے حامیوں نے اپنے نظریات کی بنیاد تعقل کو قرار دیا۔ جان لاک نے انسان کی حسیات کو علم کا واحد ذریعہ کہا تو ہیگل نے تصور یا روح کو تمام مظاہر کا جوہر کہا۔ ہیگل کے فلسفے کا ردِعمل ہی کرکے گارڈ کے نظریات تھے۔ اس کا کہنا تھا کہ:

"Subjectivity is truth, subjectivity is reality".[۸]

گویا آدمی بہ حیثیت انسان حقیقت نہیں بلکہ اپنے وجود کے حوالے سے حقیقت ہے اور حقیقت کے حوالے سے سچائی داخل کا معاملہ ہے اور یہی داخلی موضوعیت ہے۔ اس دور میں ڈارون کے نظریات نے معروضیت کے حامیوں کو مضبوطی عطا کی اور مذہب کو محض نجی عقیدہ بنا کر انسانوں سے ایک روحانی سہارا چھین لیا۔ یوں انسانی فکر کا مقدر خلا کی کھوکھلی تنہائیاں بن گئیں لیکن پھر سائنسی ترقی اور بیسویں صدی کے منتشر حالات نے جن کا پہلے بھی ذکر ہو چکا

ہے، انسان کو اپنے داخل کی طرف متوجہ ہونے اور اپنے وجود کا اثبات کرنے کے لیے بے چین ومضطرب کر دیا۔ فلسفیانہ ذہنوں میں یہ سوال اُٹھنے لگا کہ کیا مادّی اور خارجی سطح پر اپنے وجود کو کھونے کے بعد ہم اپنے داخلی وجود کو بچا سکتے ہیں؟ اس سوال کا جواب ژاں پال سارتر نے دیا کہ ''ہاں ایسا ممکن ہے''۔

وجودیت کے دونمایاں رنگ ہیں، ایک مذہبی یا الٰہیاتی وجودیت (Theistic Existentialism) جس کی نمائندگی کیرکے گارڈ کرتا ہے جس کا خیال ہے کہ انسان خدا کے ذریعے اور خدا کی ذات میں اپنی بے چینی، اضطراب اور بے صبری سے نجات پا سکتا ہے اور اس طرح ذہنی سکون اور روحانی بالیدگی پاتا ہے۔ دوسرا رنگ لادینی یا دہری وجودیت (Atheistic Existentialism) ہے جس کی نمائندگی ژاں پال سارتر کرتا ہے اور جس کے مطابق وجود جوہر پر مقدّم ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ''میں ہوں، اس لیے میں سوچتا ہوں''، وہ انسان کو کوئی شے نہیں بلکہ متحرک ہستی، ایک فعلیت قرار دیتا ہے:۔

> ''جس دہری وجودیت کا میں ایک نمائندہ ہوں، وہ زیادہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ایسی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدّم ہے یعنی ایک ایسی ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے، ہیڈیگر کے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ انسانی حقیقت ہے۔''[9]

وجودی نقطۂ نظر کے مطابق ہر فرد کی کچھ ایسی داخلی اور موضوعی کیفیات ہیں جن میں فرد کو دنیا میں موجود ہونے کا احساس ہوتا ہے، ان داخلی وارداتوں کو وجودیت میں دہشت، بوریت، مایوسی، موت، کراہیت، ضمیرِ بد اور جرم وغیرہ کہا جاتا ہے۔ وجودی انسانی کیفیات کو نفسیاتی نہیں سمجھتے کیوں کہ نفسیاتی کیفیات کا سائنسی تجزیہ ممکن ہے جب کہ وجودی کیفیات کا سائنسی مشاہدہ نہیں ہوسکتا۔ وجودیت کا سب سے اہم پہلو تصورِ حریت ہے۔ یہ دراصل روایتی اندازِ فکر کے خلاف ایک بغاوت ہے کیوں کہ اسی اندازِ فکر نے انسان کو مادیت اور مذہبیت وغیرہ کے چکر میں الجھا کر آزادیٔ رائے سے محروم کر دیا اور اس کی موضوعیت کو معروضیت میں تبدیل کر دیا۔ مزاحمتی سطح پر وجودیت نے بندۂ بیگانہ کو جینے کا حوصلہ دیا ہے کیوں کہ ساری دنیا جس انتشار کا شکار ہے اور لایعنیت اور جبر کی جن انتہائی صورتوں نے فرد کا گھیراؤ کر رکھا ہے ان کی موجودگی میں وجودیت فرد کے دل کی آواز بن جاتی ہے جو فرد کے اثبات کا اقرار کرتی ہے۔

کیر کے گارڈ اور ژاں پال سارتر کے علاوہ وجودیت کے پیغمبروں میں نمایاں نام ڈیکارٹ، پاسکل، کانٹ، جیسپرز، ہائیڈیگر، مارسل، البیر کامیو اور کولن ولسن کے ہیں۔ ان میں جیسپرز اور جبرئیل مارسل کو سارتر نے مسیحی وجودی اور خود کو اور دیگر وجودیوں کو دہریے وجودی قرار دیا ہے۔[۱۰]

iv۔ ''علامت نگاری'' (Symbolism) کی تحریک نے نہ صرف یورپ بلکہ ایک سطح پر دنیا کے ہر بڑے ادب کو متاثر کیا۔ ستمبر ۱۸۸۶ء میں جین موریس نے ''علامت نگاری'' کی تحریک کا باقاعدہ منشور شائع کیا جس میں کہا گیا تھا کہ رومانویت، فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا دَور ختم ہو گیا اور اب علامت نگاری کا آغاز ہے۔ موریس نے علامت نگاری کے جس اسکول کی بنیاد رکھی اس کے سرکردہ ناموں میں بودیلیئر، میلارمے، ورلین اور ریمبو شامل تھے جب کہ ان کی پیروی کرنے والوں میں معروف نام رینے گل، سٹیورٹ میرل، فرانسس گرفن اور گستاف کے تھے۔

''علامت نگاری'' کی تحریک رومانیت پسندوں اور حقیقت پسندوں کے خلاف ردِعمل تھی، اسی دوران ڈارون کے انسانی ارتقا کے نظریات نے انسانیت کے عظیم تصور کو پاش پاش کر دیا اور پھر جب صنعتی انقلاب کے سبب انسان مشینوں کے سامنے بے بس ہوا تو علامت نگاری کا چرچا اور ہوا۔ شعراء اپنے خیالات کی دنیا میں مگن رہنا پسند کرنے لگے۔ ''علامت نگاری'' نے بار بار اس امر کا اظہار کیا کہ انھیں زندگی سے کوئی واسطہ نہیں ہے، صرف فن اور خواب کی دنیا ہی ان کی ساری کائنات ہے انھیں سماج اور سوسائٹی سے کوئی سروکار نہ تھا صرف تخیل کی دنیا ہی ان کا سب کچھ تھی کہ حقیقت صرف سایہ اور دنیا ایک مٹی کا تودہ تھی۔

اصطلاح میں ''علامت'' سے مراد ہے کوئی شے، کردار یا واقعہ جو بہ طور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمائندگی کرے۔ گویا ہم کسی لفظ کو ان معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع ہوا ہے اور اسے ایسے معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع نہیں ہوا۔ مطلب یہ ہوا کہ وہ لفظ مجازی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے اور کسی لفظ کا مجازی مفہوم ہی دراصل علامتی مفہوم ہے۔ انسائیکلوپیڈیا ''برٹینکا'' میں علامت کی تعریف یوں کی گئی ہے:۔

"Symbol, the term given to a visible object representing to the mind, the symblance of something which is not shown but realized by association."[۱۱]

علامت، ایک اعتبار سے معنی کی دریافت اور یاددہانی کا ذریعہ ہے اور جب علامت سے آگاہی اور جان پہچان ہوجاتی ہے تو پھر علامت کے معنی کبھی ختم نہیں ہوتے یہ ہمیشہ کے لیے معنی خیز ہوجاتی ہے۔ ''دی لٹریری سمبل'' میں علامت کی تعریف ان لفظوں میں بیان کی گئی ہے:۔

''ادبی علامت خواہ کوئی تصنیف ہو یا اس کا ایک حصہ واضح طور پر ایک تجسیم ہے، جس طرح روح یا قوتِ حیات ہمارے جسم کے اندر رہتی اور باہر چھلکتی ہے اسی طرح خیال اور احساس اس ہیئت، شکل یا جسم میں رہتے ہیں جسے ہم علامت کہتے ہیں۔'' ۱۲

عام طور پر شاعر علامت کا استعمال اس وقت کرتا ہے جب وہ خود کو سیاسی، معاشرتی اور سماجی دباؤ اور جبر کے زیرِ اثر پاتا ہے۔ چناں چہ وہ ڈر کر ایسی لاشعوری زبان استعمال کرتا ہے جس سے اس کی بات مبہم ہوجاتی ہے۔ اسی لیے نفسیات کی رُو سے علامت کی تین قسمیں بیان کی جاتی ہیں، شخصی علامت، روایتی علامت اور آفاقی علامت۔ بودیلیئر علامت کی افادیت ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

"Nature is a temple of living pillars
where often words emerge, confused and dim
and man goes through this forest with familiar
eyes of symbols always watching him,
Like prolonged echoes mingling far away
in a unity lenebrous and profound,
perfumes, sounds and colours correspond". ۱۳

اور وزیر آغا نے علامتوں کے اچھے اور غلط استعمال کی وضاحت یوں کی ہے:۔

''بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوئی ہے کیوں کہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔'' ۱۴

علامت نگاری کی اس تحریک کا دائرہ اثر صرف فرانس تک محدود نہیں رہا تھا۔ فرانس سے باہر ییٹس، ٹی۔ای۔ہیوم، ایزراپاؤنڈ، ٹی۔ایس۔ایلیٹ، رینے ماریا رلکے، سٹیفن جارج اور روسی ناول نگاروں نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔ ۱۵

۷۔ ''امیج زم'' (Imagism) کی تحریک بھی یورپ کے سیاسی اور سماجی نظام کی ناگزیریت کو واضح کرتی ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد انگریزی شعرا کا ایک گروہ منظرعام پر آیا جن میں ایزراپاؤنڈ کے علاوہ ایمی پاول، ٹی۔ای۔ہیوم، رچرڈ ایلڈنگٹن اور ہلڈا ڈولٹل شامل تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ شعر کے لیے ایک مشکل لیکن واضح تمثال ضروری ہے۔ انھوں نے اس امر پر زور دیا کہ شعراء کو فلسفیانہ یا بیانیہ شاعری کے بہ جائے روزمرہ کی زبان استعمال کرنی چاہیے اور انھیں اپنے موضوع کو اختیار کرنے کی بھی مکمل آزادی ہونی چاہیے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ علامت نگاری کی تحریک کا ردِعمل بھی تھا۔ ''گلوسری آف لٹریری ٹرمز'' میں اس تحریک کو یوں بیان کیا گیا ہے:۔

"Imagism was poetic movement in England and the United States between the year 1909 and 1917, organized as a revolt against what Ezra Pound called the "rather blurry messy ..... Sentimantalistic Mannerised" poetry of this nineteenth century. Ezra Pound the first leader of this movement was succeeded by Amy Powell ..... "Some Imagist Poets" (1915) edited by Amy Powell declared for a poetry which is free to choose any subject and to create its own rhythms, is expressed in common speech and presents an image that is hard, clear and concentrated.[۱۶]

The Poetic Image میں امیجری کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

"The Poetic image is a more or less sensuous picture in words, to some degree metaphorical, with an undernote of some human emotion in its context but also charged with and releasing into the reader a special poetic emotion or passion which ___ no, it won't do, the thing has got out of hand."[۱۷]

امیجری میں شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ مجردات اور کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ ہمارے خیال کی سکرین پر یہ جیتی جاگتی ہستیاں بن جاتی ہیں۔ امیج کا بنیادی مقصد ترسیل ہے۔ جب کہ علامت اس خوبی سے عاری ہوتی ہے۔ اسی طرح امیج میں معنوی گہرائی پر زور دیا جاتا ہے۔ The Poetic Achievement of Ezra Pound میں تحریر ہے کہ:۔

"Poetry, like the novel, should offer a more adult response to sides of life beyond the compass of the purely lyric mode, something more robust, intelligent, complex and critical of society and self." ۱۸

امیج یا تمثال لفظوں کے نقش و نگار سے بنی ایک تصویر ہوتی ہے جو ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہر تمثال میں چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ضرور ہوتا ہے، گویا اس پر جذبات کا رنگ ضرور ہوتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس کے الفاظ میں:۔

"a poetic image is a word - picture charged with emotion or passion". ۱۹

''انسائیکلوپیڈیا پوئٹری اینڈ پوئیٹکس'' میں امیجری کی مختلف اقسام بیان کی گئی ہیں۔ مثلاً بصری، سمعی، شامہ جاتی، ذائقاتی، لامساتی عضواتی اور عضلاتی۔ ۲۰

بہرحال اس ساری بحث سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پیکر ایک ایسی لفظی یا ذہنی تصویر ہے جو شاعر کے خوبصورت اور نازک شعری تجربوں کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔ ۲۱

مندرجہ بالا ادبی تحریکوں نے اپنے عہد کی بے چہرگی، اقدار کی پامالی اور فرد کی تنہائی کو تخلیقی سطح پر محسوس کیا۔ اس کے علاوہ ادب اور نفسیات کے تعلق کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ طلوعِ تہذیب سے بھی پہلے انسان اس حقیقت سے آشنا ہو چکا تھا کہ بیدار شعور سے ہٹ کر بھی ذہنی کارکردگی ہوتی ہے۔ محققین کا بھی یہی اصرار ہے کہ شعور اور لاشعور کی اصطلاحات، فرائیڈ (۱۸۵۶ء-۱۹۳۹ء) سے پہلے وجود میں آچکی تھیں لیکن اس کے باوجود جب فرائیڈ نے اپنا نظریہ، تحلیلِ نفسی پیش کیا اور شعور سے کہیں زیادہ طاقت ور تحت الشعور اور لاشعور دریافت کیا تو ادب کی دنیا میں فلسفیانہ اور نفسیاتی مباحث کا ایک نیا دَور آغاز ہوا۔ فرائیڈ کا کہنا تھا کہ یوں تو سماجی و مذہبی پابندیاں، ہماری جبلتوں کو آزادانہ، اپنا اظہار کرنے سے روکے رہتی ہیں لیکن تحریر اور گفتگو، جاگنے انجاگنے میں، زبان اور قلم کی لغزشوں میں اور خواب اور فن میں جب ہمارا شعور ہمارے لاشعور اور تحت الشعور پر اپنی گرفت ڈھیلی کرتا ہے تو یہ جبلتیں بھلے رمز و کنایہ کے پردے میں ہی سہی، اپنا اظہار کر دیتی ہیں۔ فرائیڈ کے ان نظریات

کو کچھ لوگوں نے تو من وعن قبول کرلیا اور کچھ نے فرائیڈ کا اثر قبول کرتے ہوئے اپنا انفرادی فلسفہ بھی پیش کیا، ان میں ژونگ اور ایڈلر نمایاں تھے۔ ژونگ نے شخصی لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا تصور دیا، اس کے کہنے کے مطابق اس اجتماعی لاشعور میں ہمارے تمام تر تہذیبی اور تاریخی تجربات کا جوہر محفوظ ہوتا ہے اور کوئی بھی تخلیق صرف فرد کی انفرادی شخصیت کی ہی عکاسی نہیں کرتی بلکہ ماورائے فرد رجحانات کی بھی حامل ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے اُس نے ادب کو اپنے دَور کے مزاج اور اُس کے تحت الشعور کا بھی آئینہ دار قرار دیا۔۲۲

vi۔ بیسویں صدی کے آغاز ہی سے جہاں ادب میں نمایاں ادبی تحریکوں کا ظہور ہوا وہاں لسانیات میں بھی انقلابی تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ جدید لسانی تحریکوں میں ساختیات (Structuralism) پسِ ساختیات (Post-Structuralism) اور ردِتشکیل (Deconstruction) کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ساختیات کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ہوتا ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ شعبۂ علم نہیں بلکہ بنیادی طور پر ایک طریقۂ مطالعہ ہے جس کا دائرہ لسانیات، بشریات، تاریخ اور فلسفے تک پھیلا ہوا ہے۔ ساختیات کے بنیادی اُصول سوسیئر (Ferdinand de Saussure) کے لسانی افکار پر مبنی ہیں جو لیکچرز کی صورت میں موجود تھے جنھیں سوسیئر کی وفات کے بعد The Course in General Linguistics کے نام سے ۱۹۱۵ء میں پیرس سے پہلی مرتبہ شائع کیا گیا۔

"The theory was never published by Saussure himself in a complete and authoritative form." ۲۳

سوسیئر نے زبان کا مطالعہ ''نشانات'' (Signs) کے نظام کے طور پر کیا، نشان جو کہ کسی بھی زبان کی بنیادی اکائی یعنی بولا، لکھا گیا لفظ ہے۔ نشان کو سوسیئر نے دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلا معنی نما (Signifier) اور دوسرا تصورِ معنی (Signified) معنی نما کوئی بھی بامعنی لفظ اور تصورِ معنی اُس شے کا تصور ہے۔ سوسیئر کے خیال میں اِن دونوں کا رشتہ بلاجواز (Arbitrary) ہے۔ سوسیئر نے زبان کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا، ایک لانگ (Langue) جب کہ دوسرا پارول (Parole) کہلاتا ہے۔ سوسیئر کے لسانی ماڈل کے حوالے سے J. A. Cuddon اختصار سے لکھتا ہے کہ:

"Saussure made a number of important original contributions: (a)the concept of language as a sign system or structure whose individual components can be understood only in relation to each other and to the system as a whole rather than to an external 'reality'; (b) a distinction between langue and parole, langue representing a language as a whole and parole representing utterance, a particular use of individual units of language; (c) a distinction between diachronic and synchronic, diachronic denoting the historical study of the growth and development of a language (namely through philology), and synchronic denoting the study of a language as a system at any given moment of its life (Saussure put most emphasis on synchronic study); (d) a distinction between the signifier and the signified." ۲۴

سوسیئر کے یہ لسانی افکار ساختیاتی فکر کو بنیادیں فراہم کرتے ہیں اور بعد میں آنے والی تبدیلیوں میں بھی ان کا کردار کلیدی ہے۔ پسِ ساختیاتی مفکرین رولاں بارتھ، لاکان اور فوکو وغیرہ کے ہاں ساختیاتی مباحث کا دائرہ وسیع تر ہوتا ہے۔

پسِ ساختیات کے مباحث میں ردِتشکیل کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ جدید ترین لسانی فلسفے میں ردِتشکیل معنی آفرینی کا جہاں آباد کیے ہوئے ہے۔ ردِتشکیل کا پہلا وار ساختیاتی فکر پر ہوا۔ ساختیات کسی لسانی نظام کے مربوط علم کا نام ہے جب کہ ردِتشکیل سرے سے کسی نظام کے وجود ہی سے انکار ہے۔ ردِتشکیل نے پہلا سوال سوسیئر کے نشانات کے نظام پر اُٹھایا۔ ردِتشکیلی مفکر ژاک دریدا (Jacques Derrida) کے بہ قول زبان محض افتراق کے سوا کچھ بھی نہیں۔ ہر sign اپنی معنیاتی شناخت کے لیے کسی دوسرے sign کا سہارا لیتا ہے۔ دریدا کے خیال میں معنی خیزی کا عمل اس عملِ افتراق کے باعث ہوتا ہے اور معنی در معنی کا سلسلہ چلتا چلا جاتا ہے اور ردِتشکیل کی ردِتشکیل (Deconstruction of Deconstruction) سامنے آتی چلی جاتی ہے۔ ردِتشکیل ایک باغیانہ اور بے حد پیچیدہ طریقۂ مطالعہ ہے جو کہ اپنی مخصوص اصطلاحات کے ساتھ متن کا جائزہ لیتا ہے۔ ۲۵

i۔ برصغیر میں بیسویں صدی کا آغاز رومانوی رویوں کے فروغ کے ساتھ ہوا۔ ''رومانوی تحریک'' کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ''اُردو میں یہ روایت مغربی اثرات کی بنا پر شروع ہوئی۔'' ۲۶ مگر جس زمانے میں یہ ہندوستان پہنچی ہے اس وقت تک اس کا رجحان فرسودہ ہو چکا تھا۔ اس لیے یہاں آتے آتے اس کی صورت خاصی مسخ ہو چکی تھی اور انگریز شاعروں کا تصورِ حسن جو اس تحریک کا بنیادی پتھر ہے، یہاں آ کر صرف صنفِ لطیف کے پیکر و خواص تک محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ رومانویت نگاروں سے پہلے اُردو نظم میں عورت کا تصور نہایت محدود تھا۔ وہ یا تو بازاری طوائف اور انجمن آراء تھی یا چند نسوانی لوازم مثلاً چوٹی کنگھی کا نام تھی، یہاں تک کہ اس کا صنفِ نازک ہونا مشکوک بنا دیا گیا۔ رومانوی شاعروں نے معاشرے کی ایک صحت مند، توانا، زندہ اور متحرک عورت کو اُردو شاعری میں داخل کیا جس کا چاہنا اور چاہا جانا ایک قدرتی اور فطری عمل تھا۔ اس طرح انھوں نے اُردو ادب سے اس غیر متداول، معذرت خواہانہ اور کسی حد تک مریضانہ رجحان کو ختم کر دیا۔ اُردو شاعری میں اگرچہ اقبالؔ اور دوسرے رومانوی شاعروں کے ہاں بھی عورت کا نام اور ذکر ملتا ہے لیکن جس بے ساختگی، بے تکلفی سے براہِ راست اخترؔ شیرانی نے اپنی محبوبہ کو اُردو شاعری میں متعارف کرایا وہ ایک انقلابی قدم ہے۔ علی سردار جعفری کے نزدیک:

> ''اختر شیرانی نے عورت کو معشوقہ اور محبوبہ بنا کر پیش کیا اور اُردو شاعری میں ہمیشہ کے لیے اس کی جگہ بنا دی۔ یہ کام انھوں نے اس وقت کیا جب اقبال اور جوش بھی اپنی شاعری میں معشوقہ کو چھپانے کی کوشش کر رہے تھے۔ (ملاحظہ ہو اقبال کی نظم۔۔۔ کی گود میں بلی دیکھ کر)۔'' ۲۷

سلمیٰ، ریحانہ اور لیلیٰ کے نام اُردو شاعری میں پہلی بار اخترؔ شیرانی کے ساتھ داخل ہوئے۔ رومانویت اور اختر شیرانی لازم و ملزوم ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

> ''اخترؔ شیرانی کی شاعری منزل لیلیٰ کی تلاش ہے اور اس تلاش میں وہ مختلف وادیوں میں جا نکلے ہیں۔ ان کی نظمیں ارتعاشات کا مجموعہ ہیں۔'' ۲۸

ڈاکٹر محمد خان اشرف لکھتے ہیں:

> ''اخترؔ کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اُردو شاعری میں 'عورت' کو اسی شرف اور وسعتِ نظر کے ساتھ متعارف کرایا جس طرح یلدرم، خلیقی اور نیاز نے اسے نثر میں متعارف کرایا تھا۔'' ۲۹

عظمت اللہ خان، رومانوی تحریک کا ایک اور نمائندہ نام ہے۔ انھوں نے اُردو شاعری کو اخلاق، مقصدیت اور اصلاح کی آغوش سے نکال کر اس کا رشتہ جمالیاتی اقدار سے وابستہ کیا۔ انھوں نے پہلی دفعہ بعض ان بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر توجہ دلائی جو براہِ راست جدید نظم کے تعین کی ذمہ دار قرار دی جاسکتی ہیں۔ مثلاً:

۱۔ نئے عروض کی تلاش
۲۔ انگریزی اصناف سخن کی ترویج
۳۔ زبان میں ہندی عنصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش
۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور
۵۔ صیغۂ تانیث کا استعمال
۶۔ جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار جس میں شدتِ اظہار کے لیے مبالغہ کا سہارا نہ لینا پڑے۔[۳۰]

عظمت اللہ خان کی نظمیں اور گیت محض اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دل فریبی سبھی کچھ موجود ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے نظم میں ہیئت کے تجربے کیے اور ہندی کی بحروں اور اوزان کو اُردو میں متعارف کرانے کی کوشش کی، انھوں نے اپنے شعری مجموعے ''سریلے بول'' میں مقامی آہنگ کو اپنانے اور ہیئت، زبان اور لہجے کو ہندوستانی مزاج عطا کرنے کی کوشش کی۔[۳۱] اختر شیرانی نے اُردو نظم کی قدیم ہیئتوں مستزاد، مسدس اور مخمس کے ساتھ مغرب کے مختلف ہیئتی تجربوں پر طبع آزمائی کی۔ انھوں نے اُردو میں سانیٹ کے تجربے کیے۔ ان کے علاوہ خوشی محمد ناظر، برج نارائن چکبست، نادر کاکوروی، سرور جہاں آبادی، حفیظ جالندھری، دیگر اہم رومانوی نظم نگار ہیں۔ ''رومانوی تحریک'' ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۵ء تک کسی نہ کسی شکل میں فعال رہی۔

ii۔ ۱۹۳۶ء میں ''ترقی پسند تحریک'' کی ابتدا ہوئی۔ جو ایک طرح سے رومانوی تحریک کا ردِعمل تھی۔ ترقی پسند شعرا نے رومانویت کے تانے بانے بُننے کی بہ جائے ایک ذہنی بغاوت کی قیادت کی۔ انھوں نے سیاسی آمریت، جاگیرداری، سرمایہ داری، مذہبی اجارہ داری، بھوک، سماجی استبداد اور سامراج کی مخالفت کی اور سیاسی و شخصی آزادی کا مطالبہ کیا۔ اقبال نے شاعری کو جس قومی اور ملّی جذبے سے ہم آہنگ کیا تھا۔ ''ترقی پسند تحریک'' نے اُسے استعمار کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا۔ ''ترقی پسند تحریک'' نے عام طور پر غزل کی بہ جائے

نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا آلۂ کار بنایا کیوں کہ جس قسم کے خیالات وہ پیش کرنا چاہتے تھے ان کے لیے نظم کا سانچا زیادہ موزوں تھا۔ غزل اپنے ایمائی انداز کی وجہ سے ان کے پُر جوش، بلند آہنگ اور خطیبانہ اُسلوب کو سہار نہیں سکتی تھی۔ یوں انھوں نے غزلیں بھی لکھیں لیکن اس دَور کے ترقی پسند شعرا زیادہ تر نظم کی طرف متوجہ رہے۔ ترقی پسند شاعروں میں جو شاعر اُبھر کر سامنے آئے اُن میں فیض احمد فیضؔ ہی ایسے ہیں جن کی غزلوں کی اہمیت نظموں سے کم نہیں کیوں کہ فیضؔ ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود دھیمے اُسلوب کے شاعر ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند تحریک کے بے شمار شعرا میں سے اگر کسی ایک شاعر میں زندہ رہنے کی قوت موجود ہے تو وہ فیض احمد فیضؔ ہیں اور فیضؔ کی ان نظموں کو یقیناً دوامِ ابد حاصل ہوگا جن میں فن اور نظریے کا کیمیائی امتزاج عمل میں آیا۔''۳۲

فیضؔ کا ایمائی انداز، نرم لہجہ، تازگی اور خطیبانہ آہنگ سے گریز اُن کی شاعری کو پائندگی بخشتا ہے۔ انھوں نے رومانویت کے پیرائے میں اپنے ماحول اور عہد کی حکایت رقم کی ہے۔ فیضؔ کے بادہ و ساغر کے استعاروں نے تیسری دنیا کے معاشروں اور خصوصاً پاکستان میں انسانوں پر ہونے والے ظلم کی بھرپور نقشہ کشی کی ہے۔ رومان کے راستے حقیقت کی طرف آنے کا عمل فیضؔ کے ہاں بہت واضح ہے۔ رومان سے حقیقت کی طرف آنے کا یہ میلان فیضؔ تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک 'مینیفسٹو' کے طور پر ساری ترقی پسند نظم کے پیشِ نظر ہے یوں لگتا ہے جیسے ترقی پسند شعرا نے اپنی محبوبہ کو 'بڑی محبوبہ' یعنی مارکس ازم کے تابع کر دیا ہے۔

ترقی پسند شعرا نے مروّجہ نظاموں کے خلاف شدید نفسیاتی اور فکری جنگ کو فروغ دیا اور ہر نوع کی فسطائیت کے خلاف شدید احتجاج سے سروکار رکھا۔ وہ مواد کو ہیئت پر فوقیت دیتے تھے، انھوں نے رہنما تخیلہ کو اپنایا اور شاعرانہ تاثیر سے تعلق رکھنے والی شاعری کو دُور ہی سے سلام کیا، یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی نظری و مقصدی شاعری کو نشانۂ تنقید بنایا گیا کہ انھوں نے اُردو شاعری کی تاریخ میں پیدا ہونے والی وسعتوں کو از سرِ نو محدود کرنے کا قصد کر رکھا ہے۔ جوشؔ ملیح آبادی، فیضؔ، علی سردارؔ جعفری، مخدوم، مجازؔ، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، کیفیؔ اعظمی، فارغ بخاری، ظہور نظر، حبیب جالبؔ، حمایت علی شاعرؔ، احمد فرازؔ، اختر حسین جعفری اور فہمیدہ ریاض کے شعری مجموعوں میں براہِ راست اظہار کی نظمیں بھی ملتی ہیں اور علامتی بیان

کی بھی۔ انھوں نے نئی شعری اصناف کو استعمال کرنے میں بھی پس و پیش سے کام نہیں لیا۔ معاشی مسائل کا تذکرہ، سامراج دشمن رویے کا اظہار، انسان کی نفسیاتی الجھنیں، جنسی بلوغت کا بے حجاب انداز اور سماجی نظام کے تضادات کا اظہار ان کے خصوصی موضوعات تھے۔ انھوں نے عشق کے مادی اور جسمانی حوالوں کو اہمیت دی۔ ڈاکٹر یونس جاوید لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند تحریک بڑی توانا اور طاقت ور تحریک تھی یوں کہیے کہ یہ اپنے زمانے کا ذہنی احتجاج تھا یہ ایک ایسا انقلاب تھا جس کا آغاز اذہان سے کیا گیا۔ ان ذہنی رویوں ہی کو بدلنے کی کوشش کی گئی جو اس سے پیشتر رواج پذیر تھے۔''۳۳

''ترقی پسند تحریک'' ایک طوفانی تحریک تھی جس نے گردوپیش کے خس و خاشاک کو اپنی لپیٹ میں لے کر خارجی زندگی کے عمل کو تیز تر کر دیا۔ ہر عمل کا ایک ردِعمل ہوتا ہے لیکن 'حلقہ اربابِ ذوق' (۱۹۳۹ء) کو ترقی پسند تحریک کا ردِعمل نہیں کہا جا سکتا۔

> ''یہ بات واضح ہے کہ حلقے کو شروع کرتے وقت کوئی سیاسی یا دوسرا مقصد پیش نظر نہ تھا صرف بعض ادیبوں اور دوستوں نے آپس میں مل بیٹھنے اور اپنے اپنے ادب پارے ایک دوسرے کو سنانے کی خواہش کی تکمیل کے لیے کسی انجمن کو وجود میں لانے کی تجویز پیش کی تھی جس میں بقول شیر محمد اختر، نصیر احمد جاجی (مرحوم) پیش پیش تھے۔''۳۴

iii۔ ''حلقہ اربابِ ذوق'' نے سماجی انجماد کو توڑنے کی کوشش کی اور زندگی کے خارج کی اہمیت کو کم کیے بغیر انسان کے داخل کی پراسرار آواز کو اہمیت دی اور رومانوی تحریک کے ان اثرات کو قبول کیا جو فرد کی زندگی کی مادی آلائشوں سے بلند مخیلہ کی گھمبیر گہرائیوں سے انکشافِ ذات اور عرفانِ حیات کے زاویے تلاش کرنے پر مائل کرتے ہیں۔ اس تضاد کی بنا پر ''حلقہ اربابِ ذوق'' اور ''ترقی پسند تحریک'' کو ایک دوسرے کی ضد قرار دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلیت اور خارجیت، مادیت اور روحانیت کے مستقیم ابلاغ اور غیر مستقیم ابلاغ کی بنا پر ان دونوں تحریکوں میں واضح حدود اختلاف موجود ہیں تاہم اس بات کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ یہ دونوں تحریکیں ایک ہی زمانے میں ایک ہی جیسے معاشی، سماجی اور سیاسی حالات میں پروان چڑھیں اور یہ دونوں تحریکیں معنوی طور پر رومانی تحریک کے بطن سے ہی پھوٹی تھیں۔''۳۵

حقیقت نگاری کے میلان کی بنا پر ''ترقی پسند تحریک'' نے افقی جہت اختیار کی۔ اجتماعی عمل کو مادی سطح پر بروئے کار لانے کے لیے پیش قدمی شروع کردی۔ چناں چہ ''ترقی پسند تحریک'' کا نصب العین واضح اور منزل متعین تھی اس کے برعکس ''حلقہ اربابِ ذوق'' نے اجتماع میں گم ہو جانے کی بہ جائے ابن آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کیا۔ انھوں نے اپنے داخل کی آواز کو سنا اور خارج کے مشاہدے کو تخلیقی عمل کی آنچ سے گزار کر اظہار کا نیا طریقہ اپنایا۔

جدید اُردو شاعری میں داخلیت کی اس رَو نے دو واضح لہروں کی صورت اختیار کی۔ پہلی لہر میراجی اور اس کے معاصرین یعنی ن۔م۔راشد اور تصدق حسین خالد وغیرہ کی نظموں پر مشتمل ہے اور دوسری مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، محمد صفدر، بلراج کومل، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ کی نظموں سے عبارت ہے۔

''حلقہ اربابِ ذوق'' کے شعرا میں سے میراجی کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے غیر ملکی شعرا کے مطالعے اور ترجمے سے جدید شاعری کے اصول وضع کیے اور جب ''حلقۂ اربابِ ذوق'' سے وابستہ ہوئے تو نئے شعرا کی ادبی تربیت میں ان اصولوں کو حسن و خوبی سے استعمال کیا۔ مغرب کی بیشتر ادبی تحریکیں مثلاً ''علامت نگاری''، ''سرریئل ازم''، تاثریت وغیرہ میراجی کی وساطت سے ہی اُردو شاعری میں داخل ہوئیں اور ان کے بیشتر ابتدائی نمونے بھی انھوں نے خود ہی فراہم کیے۔ میراجی نے زبان کے جامد اسالیب کو قبول کرنے کی بہ جائے الفاظ کی نئی قدر و قیمت متعین کی اور علامت، تمثیل اور استعارے کی مدد سے ایک ایسی زبان ایجاد کی جس پر میراجی کی چھاپ تو لگی ہوئی تھی لیکن جسے قبول کرنے کے لیے ہر زیرک شاعر آمادہ ہوگیا۔ چناں چہ میراجی نہ صرف اُردو شاعری میں ایک اہم نام بن گئے بلکہ جدید نظم کی تحریک بھی انھی کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس تحریک کے زیرِ اثر ''حلقہ اربابِ ذوق'' کے شعرا نے بالخصوص نظم کی طرف توجہ دی اور عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ میراجی کی نظم کی بنیادی کلید وہ فاصلہ ہے جو فن، فن کار اور قاری کے درمیان خود میراجی پیدا کرتے ہیں۔ وہ علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے، انھوں نے بات کو وضاحت سے پیش کرنے کی بہ جائے اسے اشاروں کنایوں میں بیان کیا۔ ان کا خیال تھا کہ وضاحت سے بات سپاٹ ہو جاتی ہے اور اس میں عمق پیدا نہیں ہوتا چناں چہ انھوں نے لفظ کا مروجہ ٹکسالی

قرینہ بدلا اور اسے خیال کی لہروں کے ساتھ ہم آہنگ کر دیا۔ اسی اُسلوب شعر نے ان کے ہاں ابہام کی کیفیت پیدا کر دی۔ تصدق حسین خالدؔ اور ن۔م۔ راشدؔ نے آزاد نظم کے سانچے کو ہنرمندی سے استعمال کیا۔ تصدق حسین خالدؔ اُردو میں آزاد نظم کے بانی اور راشدؔ اس صنف کے سب سے باشعور شاعر ہیں۔ تصدق حسین خالدؔ نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر نظم کی پرانی ہیئت کو رد کر دیا اور آزاد نظم کا آغاز کیا۔

''انگلستان میں آزاد شعر کے وسیع مطالعے اور اس کے امکانات کو دیکھ کر میں نے اسے باقاعدہ اُردو شاعری میں روشناس کرانے کا ارادہ کر لیا۔''۳۶

تصدق حسین خالدؔ کے مکالماتی اندازِ بیان پر اقبال کی پرچھائیں اور روایت کا گہرا اثر ہے جو انھیں جدید شاعروں کے قریب لانے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ جنھوں نے ڈھانچے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ طرزِ احساس میں تبدیلی کے کامیاب تجربے کیے۔ ان میں راشدؔ اور میراجیؔ سرِ فہرست ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''میراجی اور راشد ہر لحاظ سے روایتی نظم گوئی سے انحراف کی مثال ہیں.... ان کے یہاں نظم کی بُنت Composition یعنی تعمیر و تشکیل کی ترتیب و ترکیب نے جو نیا لہجہ اور انداز پیدا کیا وہ نظم کے قاری کے لیے بالکل نیا تھا۔''۳۷

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

''جن شعرا نے اُردو کی پابند شاعری سے انحراف کرتے ہوئے آزاد نظم کو متعارف کرایا اور اس کے ذائقے کو اُردو قارئین کے لیے گوارا بنایا ان میں راشدؔ کا نام سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔''۳۸

''ماورا'' سے ''گمان کا ممکن'' تک راشدؔ کی شاعری مختلف مراحل سے گزری انھوں نے اپنی نظموں میں پہلی جنگ عظیم سے پیدا ہونے والے اقتصادی بحران کے سبب عالمی بے روزگاری اور کساد بازاری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی مایوسی، نا اُمیدی اور نا آسودگی، ایشیائی ممالک کے انفرادی اور اجتماعی مسائل کی ذمہ داری، سامراجی اور نو آبادیاتی طاقتیں اور صنعتی طور پر ترقی یافتہ ممالک میں بڑھتی بے سکونی اور اعصاب زدگی اور ترقی پذیر ممالک میں آمریتوں کے ہاتھوں انسانی حقوق کی پامالی کو موضوع بنایا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک:

''راشدؔ شاعر نہیں لفظوں کا مجسمہ ساز ہے وہ نظمیں نہیں کہتا سانچے میں ڈھلے ہوئے مجسمے تیار کرتا ہے۔''۳۹

راشد نے ''ماورا''، ''ایران میں اجنبی''، ''لا = انسان'' اور ''گمان کا ممکن'' تخلیق کر کے اُردو میں آزادنظم کو زندہ جاوید کر دیا۔ آزادنظم کی بنیاد اس اصول پر رکھی گئی کہ شعر کے لیے اثر ضروری ہے اور یہ اثر موسیقی سے دوبالا ہو جاتا ہے لیکن اس موسیقی کو صرف ایک نظامِ عروض تک محدود کر لینا درست نہیں بلکہ اسے مکمل طور پر شاعر کی مرضی اور اختیار پر چھوڑ دینا چاہیے۔ وہ خواہ کسی شکل میں اور کسی عروضی ترتیب کے ساتھ یہ اثر پیدا کرے اس کا اسے مکمل حق ہے اور کسی بندھے ٹکے سانچے میں اسے قید نہیں کیا جا سکتا چوں کہ مخصوص عروضی سانچے استعمال کی کثرت سے روایتی ہو کر رہ جاتے ہیں اور نئے نظم نگار کو اپنے انفرادی اور اچھوتے خیال کی شدت اکثر ان سے مجروح ہوتی نظر آتی ہے۔ اس لیے نہ صرف شاعر کو عروضی تجربے کرنے اور مصرع کے ارکان کو گھٹانے بڑھانے کی پوری آزادی دینی چاہیے بلکہ اس قسم کے تجربے کی شدید ضرورت ہے۔ ہیئت کے ارکان میں انقلابی تجربوں کے ذریعے رمزیت اور ابہام کا ایک نیا انداز نظم میں پیدا ہوا۔ یہ نئی رمزیت تحلیل نفسی کے اس اُسلوب پر مبنی تھی جسے تلازمۂ خیال کہا جاتا ہے۔

''ترقی پسند تحریک'' اور ''حلقہ اربابِ ذوق'' کا شعری مزاج نظم سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں نے نظم کی ترویج اور ترقی میں بہت اہم کردار ادا کیا جب کہ ''حلقہ اربابِ ذوق'' میں میراجی اور دیگر شعرا نظم کے متنوع رنگوں کو اُبھارتے نظر آتے ہیں تاہم غزل کی روایت بھی نظم کے ساتھ چلتی ہے۔ اِس دَور میں فراق گورکھپوری اور ناصر کاظمی غزل کو تابانی بخشتے ہیں۔ فراق کی غزل کا ہندوستانی ماحول اور ناصر کی غزل کا اداس لہجہ نئے شعری امکانات کا پتہ دیتا ہے اور جدید اُردو شعری تناظر کی وسعت میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان شاعروں کی بڑی خوبی اُن کے تخیل کی رنگارنگی، تنوع پسندی اور جذبات و محسوسات کی فراوانی ہے۔[۴۰]

iv۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جدید شاعری کے حوالے سے ایک نیا گروہ سامنے آیا جس میں افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، تبسم کاشمیری، عباس اطہر اور سلیم الرحمٰن خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

> ''اُردو نظم میں ایک تحریک کا آغاز ہوا جسے نئی نظم کی تحریک کہا جاتا ہے ابتدا میں اس تحریک کے دو بڑے نمائندے افتخار جالب اور جیلانی کامران تھے بعدازاں دونوں میں نظریاتی اختلاف پیدا ہوا اور ان کے الگ الگ گروہ بن گئے۔''[۴۱]

مجموعی طور پر یہ شعراء میراجیؔ اور راشدؔ کی شعری روایت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان شعرا کے یہاں زندگی کے کرب اور وجود کے عذاب کا شدید احساس، اپنے ماحول سے نا آسودگی، بیزاری، بغاوت، فرار، پرانے تہذیبی نظام کو قبول کرنے سے انکار، جسم اور جبلّت کی اہمیت پر اصرار مشترکہ خصوصیات ہیں۔ ان شعرا نے لسانی تشکیلات کا نظریہ پیش کیا۔ ان کا خیال تھا کہ مروّجہ زبان ان کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔ اس لیے وہ زبان کی تشکیلِ نو کے عمل پر کمربستہ تھے۔ افتخار جالبؔ لکھتے ہیں:

> ''باتیں بہت سی ہیں لیکن کہی کیوں کر جائیں یہی مشکل مرحلہ ہے مجھ سے نہیں ہو پاتا کہ اگلے وقتوں کا کہا سنا روایت کا کلمہ پڑھ کر پھر سے کہہ دوں۔'' ۴۲

انیسؔ ناگی کے نزدیک:

> ''پچھلی نسل کے پاس زبان کی تشکیل کا کوئی باقاعدہ تصور نہیں تھا انھوں نے مروّجہ لسانی حرمتوں کی قبولیت پر اکتفا کیا۔ نئے شعراء کے لیے زبان ایک زندہ تجربہ ہے الفاظ ادراک کا ذریعہ نہیں بلکہ ان کی مخصوص ترتیب تجربے کی تخلیق ہے، تجربہ الفاظ سے باہر نہیں بلکہ الفاظ کے اندر ہے۔ زبان حقیقت کو جاننے اور تجربے کی تخلیق کا ایک استعارہ ہے۔'' ۴۳

نئی شاعری کی اس تحریک کی لسانی تشکیلات کی بہ دولت قاری پر ان کی نظموں کا مکمل ابلاغ نہ ہو سکا جس کی وجہ سے ان کی شاعری پر بے معنی، مبہم اور تجرید محض ہونے کا الزام عاید کیا گیا۔ جیلانی کامران نئی شاعری کے مسائل کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''نئی نظم میں علامتوں کا مقام مرکزی ہے یعنی علامتیں نظم کے مصرعوں میں داخل نہیں کی جاتیں بلکہ نظم کے مافی الضمیر سے خود بہ خود پیدا ہوتی ہیں لیکن علامتوں کا پیدا ہونا ہی کوئی بڑا کرشمہ نہیں ہے، علامتیں ظاہر ہوتے ہی نظم کے معانی کو نہ صرف وسعت دیتی ہیں بلکہ نفسِ مضمون کو علامت کے تصویری پیکر میں جذب کر کے نفسِ مضمون کو اس تصویری پیکر میں بدل دیتی ہیں۔'' ۴۴

کچھ دنوں یہ تحریک بڑے زور و شور سے چلی مگر علامت، اشاریت، ابہام اور ٹوٹی پھوٹی زبان اپنانے کی وجہ سے ان کی مقبولیت کا دائرہ محدود رہا۔ سلیم احمد نے ''نئی شاعری'' کی تمام قسموں میں ان کے تنوع اور اختلاف کے باوجود ایک چیز کو مشترک قرار دیا ہے اور وہ ہے ان کی نامقبولیت۔

''نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ دوسروں پر اثر اندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے دوسرے لفظوں میں نئی شاعری پر یہ الزام درست ہے کہ وہ چند ایسے لوگوں کا ذہنی چونچلا ہے جو پورے معاشرے سے الگ ہو گئے ہیں۔'' ۴۵

نئی شاعری کے نمائندہ ان نئے شاعروں نے اپنی نئی نظم کی تخلیق کرتے ہوئے ٹکڑوں میں بٹے ہوئے، مہذب انسان اور اس کی شخصیت کے معاملات کو موضوع بنایا۔ منطقی اثباتیت، وجودیت، انسان دوستی، آزاد خیالی، امپریشن ازم (تاثریت)، اظہاریت، علامتیت اور دیگر شعروادب کے حوالے سے سامنے آنے والی کئی مغربی تحریکوں کے اثرات نے ان جدید شعرا کی نظموں میں وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ نئے فلسفوں کے ساتھ نمو پانے والی نئی مابعدالطبیعات، ابلاغ اور عدم ابلاغ کے مسائل و مباحث، نئے موضوعات کا ادراک و شعور، آزاد خیالی کی روایات کا فروغ اور ہیئتی تجربے اس دَور میں خصوصی اہمیت کے حامل رہے۔ جیلانی کامران نئی نظم کے تقاضوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نئی نظم کے شاعر کی ذمہ داریاں پہلے شاعروں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔ صوفی شاعر اپنی روح کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتے تھے۔ حالی کی ذمہ داری مسلمانوں کی حالت زار کو بیان کرنے کی تھی۔ اقبال نشاۃ ثانیہ کے اعلان میں مصروف تھے ترقی پسند شاعر صحت مند معاشرہ قائم کرنے کی ذمہ داری لیتے تھے ان سب کے برعکس نئی نظم کا شاعر زمین پر جسم کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتا ہے۔'' ۴۶

اس ذمہ داری سے عہدہ براء ہونے کے لیے انھوں نے تازہ اور جدید تمثالوں، استعاروں اور علامتوں کا استعمال فراخ دلی سے کیا اور نظم کو بہ طور ایک تخلیقی اکائی کے اہمیت دی۔ بیش تر شعرا نے آزاد تلازمات اور شعور کی رَو کے تحت نظمیں تخلیق کیں۔ افتخار جالب (ماخذ)، انیس ناگی (بشارت کی رات، روشنیاں، آگ ہی آگ)، جیلانی کامران (چھوٹی بڑی نظمیں، استانزے، نقشِ کفِ پا، دستاویز)، سلیم الرحمٰن (شام کی دہلیز)، زاہد ڈار (درد کا شہر، محبت اور مایوسی کی نظمیں)، آفتاب اقبال شمیم (فردانژاد)، تبسم کاشمیری (تمثال)، عباس اطہر (دن چڑھے دریا چڑھے)، یوسف کامران (اکیلے سفر کا اکیلا مسافر) اس دَور کے اہم جدید نظم گو شاعر اور شعری مجموعے ہیں۔ رفتہ رفتہ اس گروہ کے سربراہ افتخار جالب نے شاعری ترک کر دی اور بہت سے دوسرے شعرا بھی پس منظر میں چلے گئے۔

۱۹۶۰ء کی دہائی میں نظم کے ساتھ غزل بھی نئی صورتِ حال سے اپنا ناطہ جوڑتی ہے۔ غزل کی مخصوص بُو باس، مزاج اور رویہ اِس دَور میں نئے تجربات کو اپنے اندر جذب کرتا ہے۔ ظفر اقبال اِس حوالے سے اہم غزل گو بنتے ہیں کہ انھوں نے غزل کے روایتی مزاج اور اُسلوب کو یک سر تبدیل کیا۔ انھوں نے محسوسات کی اِس بنیادی شکل کو جس کے بے شمار پہلو بکھرے پڑے ہیں اپنی گرفت میں لیا۔[۴۷] اپنے موضوع، لہجے اور لفظیات کے حوالے سے اِس عہد کی غزل نئے اُفق کی تلاش میں نظر آتی ہے۔

۷۔ انھی دنوں ہمارے ہاں ''مزاحمتی ادب'' کی اصطلاح بے حد مقبول ہوئی۔ مارشل لاء کے جبر، معاشرتی ناانصافی، ظلم و تشدد کے خلاف مزاحمت اور احتجاج سے بھرپور نظمیں تخلیق کی گئیں۔ شورش کاشمیری اور حبیب جالب اس رجحان کے نمائندہ شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنی نظموں میں ہر دَور کے حکمرانوں کو بڑی بے خوفی سے للکارا۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ اور سقوطِ ڈھاکہ اور اس سانحے کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورتِ حال کو بھی شاعروں نے بڑی خوب صورتی کے ساتھ اپنی شاعری میں سمویا۔ لاطینی امریکہ، چین، روس، فلسطین، ویت نام، کوریا، افریقہ اور مشرقی یورپی ممالک کے بعض شعرا کے تراجم بھی اُردو میں کیے گئے جن کا شعرا کی نئی نسل پر گہرا اثر مرتب ہوا۔ امجد اسلام امجد، سرمد صہبائی، فہیم جوزی، سہیل احمد خان، فاطمہ حسن، حسن عباس رضا، نذیر قیصر، علی اکبر عباس اور اصغر ندیم سید وغیرہ کی شاعری میں تجارتی معاشرے کی اخلاقیات، انسان کا استحصال، عورت پر مرد کی حاکمیت کی مذمت، فسطائیت، جبر، آمریت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے رجحانات اور جذبات کا مطالعہ، تنہائی، روٹین کی زندگی اور جمہوری رویوں کے فقدان کا اظہار اور اسی نوع کے دوسرے بہت سے میلانات اور رجحانات کی عکاسی مذکورہ بالا شاعروں نے بھی کی اور نثری نظم کا پیرایہ اختیار کرنے والوں نے بھی۔ نثری نظم نے اُردو شاعری میں اب اپنا مستقل مقام بنا لیا ہے۔ مبارک احمد، قمر جلیل، کشور ناہید، احمد ہمیش، افضال احمد، ایوب مرزا، شائستہ حبیب، انوپا حیدر، محمود کنور، جمیل ملک، سارہ شگفتہ، عبدالرشید، انیس ناگی وغیرہ اہم اور گہری معنویت سے بھرپور نثری نظم تخلیق کر رہے ہیں۔ موضوعاتی سطح پر اُردو نظم نے جن رجحانات اور تحریکوں کو قبول کیا اور پروان چڑھایا ان پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گزشتہ صدی کی ابتدا سے اُسلوب و موضوع،

مواد و ہیئت کے سلسلے میں اُسلوب کی تبدیلیوں کے تجربات کا ایک مختصر جائزہ بھی لیا جائے، اُسلوب جدید ہو یا قدیم، اظہار کی ہر سچی تڑپ اپنا انداز بیان اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے موضوع اور تکنیک کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس مقام تک پہنچنے کے لیے جدید اُردو نظم کو کم و بیش نصف صدی جدوجہد کرنی پڑی۔ نظم آزاد اور پابند نظموں میں اصناف سخن کی بہ جائے بندوں کی نئی ترتیب اسی شعور کا نتیجہ ہے۔

vi۔ نظم کی ہیئت اور ماہیت کے تجرباتی کردار کی تفہیم کے ضمن میں یہ بات بڑی دل چسپ ہے کہ انیسویں صدی میں جب آزاد اور حالی نے یورپی اثرات کے تحت نظم آزاد کی صنفی حیثیت کو تسلیم کیا اور نظم پہلی بار روایتی اصناف مثلاً مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، مسدس، مخمس اور ترجیع بند وغیرہ سے الگ ہو کر اپنا وجود منوانے لگی تو اس دَور میں حالی نے اس کے تجرباتی کردار کی شناخت کی اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں لکھا:۔

''یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفّٰی نظم کا بہ نسبت مقفّٰی کے زیادہ رواج ہے۔''[۴۸]

حالی کے دَور میں شرر اور اسماعیل میرٹھی نے نظم کی ہیئت میں تجربے کیے، اُردو میں مثلث، مربع، مخمس، مسدس اور مسمط کی مختلف شکلیں ہیں جن کا تعین قوافی کی ترتیب اور مصرعوں کی تعداد کرتی ہے۔ انگریزی میں ان سے ملتی جلتی شکلوں کو ''استینز افارم'' کہتے ہیں۔ اُردو میں ''استینز افارم'' تراجم کے ذریعے متعارف ہوئے۔ نظم طباطبائی نے 'گرے' کی 'ایلجی' کا منظوم ترجمہ (گورِ غریباں) کے نام سے کیا جو ۱۸۹۸ء میں 'دل گداز' میں شائع ہوا۔ کیفی، سجاد حیدر یلدرم، وحیدالدین سلیم، حسرت موہانی، سرور جہاں آبادی، تلوک چند، نادر کاکوروی اور عظمت اللہ خان نے اپنی نظموں میں انگریزی کی ''استینز افارم'' کی تکنیک سے استفادہ کیا۔ انگریزی اثرات کے تحت اُردو نظم میں جو اہم ترین تجربہ ہوا وہ ''بلینک ورس'' کا ہے۔ ابتدا میں اُردو میں ''بلینک ورس'' کا نام نظمِ غیر مقفّٰی ملتا ہے۔ اس ہیئت کو ''نظم معریٰ'' کا نام مولوی عبدالحق نے دیا تھا۔

''شرر کا منظوم ڈراما ''نظمِ غیر مقفّٰی'' شیکسپیئر کے بلینک ورس کے تتبع میں لکھا گیا تھا۔ مولوی عبدالحق نے ایسی نظم کے لیے ''نظم معریٰ'' کا نام تجویز کیا۔''[۴۹]

انگریزی میں ''بلینک ورس'' کے لیے ایک بحر ''آئمبک پنٹامیٹر'' مخصوص ہے مگر اُردو میں نظم معریٰ کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ اُردو میں مستعمل بارہ بحروں میں سے کسی بھی

ایک بحر میں شعرا نظم معریٰ میں طبع آزمائی کر سکتے ہیں۔ تراجم میں بھی انھوں نے یہ اُصول اپنے پیشِ نظر رکھا۔ نظم معریٰ کو فروغ دینے میں ''مخزن'' اور ''ہمایوں'' نے بھی اہم کردار ادا کیا۔

عظمت اللہ خاں نے اُردو نظم میں ہیئت کے اہم تجربے کیے۔ ان کی کتاب ''سریلے بول'' اس حوالے سے اہمیت کی حامل ہے جس میں انھوں نے ہندی شاعری اور ہندی گیتوں کے اسالیب کی طرف مراجعت اور مترنم الفاظ اور بحروں کے استعمال پر زور دیا۔ عظمت اللہ خاں نے اُردو میں ''سانیٹ'' بھی لکھے۔ ''سانیٹ'' کی ہیئت بھی انگریزی سے اُردو میں آئی، ''سانیٹ'' میں چودہ مصرعے ہوتے ہیں جو بنیادی موضوع کو ایک خاص ترتیب اور مخصوص ہیئت میں ڈھالتے ہیں۔ اختر جونا گڑھی نے اُردو میں سب سے پہلے ''سانیٹ'' لکھنے کا تجربہ کیا۔ اُردو میں ''سانیٹ'' لکھتے ہوئے شاعروں نے انگریزی تکنیک کی بعض باتیں تو قبول کیں لیکن اپنی زبان اور تخلیقی مزاج کے تحت بعض نئی باتیں بھی پیدا کیں اور اکثر و بیش تر سانیٹ اپنی طبع زاد تکنیکوں میں لکھے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں اُردو نظم میں ایک اور جرأت مندانہ تجربہ کیا گیا اور نظمِ آزاد ایک نئے پیرایۂ بیان کے طور پر سامنے آئی۔ اُردو نظم میں تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر نظم کے پرانے پیٹرن کو رَد کر دیا۔ ۵۰

مغربی ادب بالخصوص انگریزی ادب کے اثر سے اُردو شاعری میں جتنے بھی تجربے کیے گئے ان میں سب سے زیادہ انقلاب انگیز، ہنگامہ خیز، عہد آفریں اور دُور رَس تجربہ فری ورس کا تھا جو اُردو کا قالب اختیار کر کے آزاد نظم کے نام سے موسوم ہوا۔

> ''اُردو شاعری کا یہ پہلا تجربہ تھا جو ہم عصر مغربی ادب کے زیرِ اثر وجود میں آیا تھا ورنہ اس سے پہلے اُردو شاعری کے جتنے بھی تجربے مغربی شاعری سے متاثر ہو کر کیے گئے تھے وہ اصل زبان میں باسی اور مردہ ہو چکے تھے۔'' ۵۱

مغرب میں آزاد نظم ۱۹۲۰ء میں باقاعدگی سے متعارف ہوئی۔ جب ہیوم، ایلیٹ اور لارنس نے اس کے خوبصورت اور معنی خیز نمونے پیش کیے۔ نظمِ آزاد، بحور اور اوزان کے روایتی اصولوں کی پیروی کرنے کی بہ جائے جذبے کے تموج کے مطابق آہنگ اور لَے کے اُتار چڑھاؤ کی تخلیق کرتی ہے۔ ن۔م۔ راشد، میراجی اور مجید امجد نے آزاد نظم کی ہیئت میں گوناگوں اضافے کیے۔ کمال احمد صدیقی، ترقی پسند شاعری میں ہیئت کے تجربوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آزادنظم کی ہیئت کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے راشد کی 'ماورا' سے 'لا=انسان' تک سب کتابیں نصابی کتابوں کی طرح توجہ سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ 'ماورا' پہلی کتاب ہے جس میں پابندی سے آزادی تک کے مراحل نظر آتے ہیں۔ 'سانیٹ' راشد سے پہلے بھی لکھے گئے لیکن راشد نے انھیں اُردو میں ایک صنف کا درجہ دیا اور پھر ان کی آزادنظمیں میراجی اور چند دوسرے شعرا کو چھوڑ کر وہ نہیں ہیں جن میں ایک مصرع کئی جگہ توڑ کر لکھ دیا جاتا تھا یا جہاں جی چاہا مصرع کو قتل کر دیا۔ راشد، میراجی، مختار صدیقی اور معدودے چند اور شاعروں نے آزادنظم کا کھردرا پن دُور کیا۔''۵۲

میراجی کے ہاتھوں نظم نہ صرف بحر، مصرعوں کی یکساں طوالت، ردیف اور قافیہ سے آزاد ہوئی بلکہ اجتماعی خارجی رنگ کی پابندیوں سے بھی مکمل طور پر آزاد ہو کر ذات اور انفرادیت اور اجتماعی لاشعور سے ہم کنار ہوئی۔ مختار صدیقی نے اُردو نظم کی ہیئتی تجربہ کاری کے ضمن میں ایک مجتہدانہ قدم اُٹھایا۔ انھوں نے کلاسیکی موسیقی کے مشہور راگوں کے بنیادی تاثر کے مطابق نظمیں لکھیں۔ ڈرامائی انداز ان کی ہر نظم میں موجود ہے وہ ہر نظم میں ایک منظر پیش کرتے ہیں اور ہر منظر کے پیش نظر ایک مدھر راگنی ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

آزادنظم کا جو تصور اُردو میں رائج ہوا وہ اوزان کے استعمال میں تصرف، صوتی تناسب کے تغیر، نثری لب و لہجے کی آمیزش سے تصدق حسین خالد، راشد و میراجی کے بعد کے ادوار میں جدید تر شعراء تک آیا ہے اور ان سارے تغیرات کی آگہی کسی ایک مکتبِ خیال تک نہیں ہے۔ ہر خلاق شاعر نے اپنی فکر، اپنی نظم، اپنی انفرادیت برقرار رکھنے کے تجربے کی حد تک نظم آزاد کا پیرایہ استعمال کیا ہے۔ اُردو کا شعری آہنگ، عروضی آہنگ ہے جس کی بنیاد رُکن ہے۔ ''فری ورس'' نے انگریزی میں نثری آہنگ کو اپنایا مگر اُردو میں آزادنظم رکن کے آہنگ (عروضی آہنگ) کو خیرباد نہ کہہ سکی۔

۱۹۴۷ء کے بعد اُردو شاعری نے علامت نگاری، پیکر تراشی، دادا ازم، فیوچرازم، آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رَو وغیرہ کی طرف توجہ کی مگر ان تجربوں میں جو چیز زیادہ نمایاں ہوئی وہ علامت نگاری، پیکر تراشی کے بعد نثری نظم کا تجربہ ہے۔ نثری نظم کی ابتدا فرانس میں شاعرانہ نثر اور ''ورس لبر'' کے ساتھ ہوئی۔ ''ورس لبر'' ایک غالب وسیلہ اظہار کی حیثیت سے

نمایاں ہوئی۔ نثری نظم میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہے جو آزادنظم میں ہے مگر آزادنظم کی طرح آواز کی اشاریت، پیکریت کا حسن اور اظہار کی شدت اور آہنگ بہت زیادہ ہے۔ نثری نظم میں داخلی قوافی اور کسی حد تک عروضی وزن بھی ہوتا ہے۔ نثری نظم میں آہنگ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے، یہ آہنگ نثری نظم میں آواز کی اشاریت لہجہ کے زور اور اظہار و اُسلوب اور کہیں کہیں قوافی اور عروضی وزن سے پیدا کیا جاتا ہے:۔

''نثری نظم بیش تر ایک رپورتاژ کی نثر یا واقعاتی بیان کی نثر سے الگ ایک خود احتسابی کا نظام رکھتی ہے اس کی تیز رفتاری واقعاتی بیان سے الگ موسیقی کے Notations کی طرح ہوتی ہے۔''۵۳

جدید اُردو نظم کے پیرایہ اظہار پر مغرب کی تحریکوں ''امیج ازم'' اور ''سمبل ازم'' کا بھی گہرا اثر پڑا ہے۔ جدید نظم کا علامتی انداز اسے تقسیم سے پہلے کی نظم جس کی نمائندگی اقبال اور جوشؔ وغیرہ کرتے ہیں سے مختلف بناتی ہے۔ نئی نظم جو علامتی اظہار کی مرہونِ منت ہے جو موضوع کی گراں باری سے نجات پا چکی ہے جس کی علامتی کلیت اس کے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے تیزی سے فروغ پا رہی ہے۔

اب تک اُردو نظم کی ہیئت میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں انھیں مغربی اثر پذیری کا نتیجہ ہی قرار نہیں دیا جاسکتا بلکہ نظم کے اندرون میں واقع ہونے والی تبدیلیوں پر بھی منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اس حوالے سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اُردو میں انگریزی سے جتنی بھی ہیئتیں آئی ہیں، وہ اُردو میں جوں کی توں نہیں برتی گئیں بلکہ کسی قدر ردوبدل کے بعد اپنائی گئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں آہنگ کی سطح پر زیادہ ہوئی ہیں۔ انگریزی میں ''بلینک ورس'' کے لیے ایک بحر مخصوص ہے مگر اُردو میں ''نظم معریٰ'' کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ اسی طرح انگریزی میں ''سانیٹ'' کی ترتیبِ قوافی متعین ہے مگر اُردو میں قوافی کی ترتیب میں تبدیلی کی گئی ہے۔ اس طرح انگریزی ''فری ورس'' میں آہنگ کی بنیاد ارکان کی تعداد کے اُصول کو چھوڑ کر لہجے کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے مگر اُردو میں محض ایک بحر کے ارکان کی تعداد کو گھٹایا بڑھایا گیا ہے اور آزادنظم کی بنیاد وزنِ عروض پر رکھی گئی ہے۔ گویا کہ اُردو زبان نے مغربی ہیئتوں کو جوں کا توں قبول نہیں کیا بلکہ ان کو اپنے مزاج، ساخت، آہنگ اور لَے کے سانچوں میں ڈھال کر اپنے تخلیقی تجربوں کا جزو بنایا۔

الغرض جدید اُردو شعری تناظر کا مجموعی جائزہ لیں تو شاعری نئے مزاج اور ماحول سے آشنا ہوتی نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی میں غزل اور نظم کے اندر جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں اُن میں مغرب کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا تاہم اُردو شاعری اِن فکری تغیرات کے علاوہ اپنے ماحول، مزاج اور عہد کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔ آج کا شعری تناظر فکری بلندی کے ساتھ ساتھ اپنی زمین سے تعلق کو بھی اہمیت دیتا ہے۔

حوالے

۱ Dada & Surrealism by W. E. Bigsby, London, 1972, p.5

۲ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by J.A.Cuddon, Penguin Books, England, 1994, p.215-216

۳ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی: (مرتب) ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۷۷۔

۴ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, p.936

۵ ''دادا ازم'' اور ''سرریئل ازم'' کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i. Dada and Surrealism, by C.W.E. Bigsby, London, 1972.

ii. Dada, Art and Anti-Art, by Hans Richter, London, 1965.

۶ Dictionary of Literary Terms, 1994, p.316

۷ ڈاکٹر ہیرلڈ ہونڈنگ: ''تاریخ فلسفہ جدید'' (جلد دوم) مترجم: خلیفہ عبدالحکیم، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۱۔

۸ Soren Kierkegaard Concluding Unscientific Postscript, Tr. David, Swenson, Lillian Marvin Swenson and Walter Lowrie, Princeton, New Jersy, 1941, p.183.

۹ ژاں پال سارتر: ''وجودیت اور انسان دوستی'' مترجم: قاضی جاوید، لاہور، روہتاس بک سیریز، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶-۱۷

۱۰ ژاں پال سارتر: ''وجودیت اور انسان دوستی''، مترجم قاضی جاوید، ص ۱۵

فلسفہ وجودیت کے مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ فرید الدین: ''وجودیت، تعارف وتنقید''، لاہور، نگارشات، ۱۹۸۶ء۔

ii۔ قاضی جاوید حسین: ''وجودیت''، لاہور، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۳ء۔

iii۔ شیما مجید، نعیم الحسن (مرتبین)، ''ادب، فلسفہ اور وجودیت''، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۲ء۔

iv Existentialism as Philosphy, by Fernando Molina, Prentice-Hall, USA, 1962.

v. Being and Time, by Heidegger, Tr. J. Macquarrie and Robinson, NewYork & London, 1962.

vi Existentialism, by J. Macquarric, Pelican Books, England, 1980.

۱۱ Encyclopaedia Britanica, Edition 1965, p.701

۱۲ The Literary Symbol by William York Tindall, NewYork, 1955, P.10

۱۳ Baudelaire, French, Symbolist Poetry, Tr. C. F. Macintyre, University of California Press, 1958, p.12.

۱۴ ڈاکٹر وزیر آغا: ''اُردو شاعری کا مزاج''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۹ء، ص ۴۰۸۔

۱۵ علامت نگاری کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ ڈاکٹر سُروراحمد: ''اُردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ''، نئی دہلی، معیار پبلی کیشنز، جنوری ۱۹۹۲ء۔

ii۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل: ''نئی علامت نگاری''، الٰہ آباد، انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، نومبر ۱۹۷۵ء۔

iii۔ ڈاکٹر رفعت اختر: ''علامت سے امیج تک''، دہلی، نازش بک سنٹر، ۱۹۹۵ء۔

vi. Metaphor, by Terence Hawkes, London, 1972.

v. The Literary Symbol, by William York Tindall, NewYork, 1955.

vi. Symbolism, by Charles Chadwick, London, 1973.

vii. The Heritage of Symbolism, C. M. Bowra, London, 1947.

۱۶ Glossary of Literary Terms, by M.H.Abrms, Cornell University Press, 1966.

۱۷ The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968, p.22

۱۸ The Poetic Achievement of Ezra Pound, by Michael Alexander, London, 1979, p.24

۱۹ The Poetic Image, p.19

۲۰ Encyclopaedia of Poetry and Poetics: Ed. by Alex Preminger, Princeton,New Jersey, 1974, p.364

۲۱ امیجری کے مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ ڈاکٹر شہپر رسول: ''اُردو غزل میں پیکر تراشی''، دہلی، شعبہ اُردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، ۱۹۹۹ء۔

ii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خان: ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی''، نئی دہلی، لبرٹی آرٹ پریس، ۱۹۸۹ء۔

iii. The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968.

۲۲ مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ شہزاد احمد: ''فرائیڈ کی نفسیات۔ دو دَور''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء۔

ii۔ شہزاد احمد: ''ژونگ''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء۔

iii۔ ڈاکٹر سلیم اختر: ''نفسیاتی تنقید''، لاہور، مجلس ترقیٔ ادب، ۱۹۸۶ء۔

iv. The Anatomy of Human Destructiveness, by Erich Fromm, Fawcett Publications, Greenwich, Connecticut, USA, 1975.

۲۳ Modern Criticism and Theory, (Ed) by David Lodge, Longman, London, 1998, p.1

۲۴ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, p.923-924

۲۵ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ ضمیر علی بدایونی: ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت''، کراچی، اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء۔

ii۔ گوپی چند نارنگ: ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء۔

iii۔ ڈاکٹر وزیر آغا: ''معنی اور تناظر''، سرگودھا، مکتبۂ نردبان، ۱۹۹۸ء۔

iv. Modern Criticism and Theory, David Lodge, (Ed.) Longman, London, 1998.

v. Deconstruction: Theory and Practice, by Christopher Norris, Routledge: London & NewYork, 2000.

vi. Deconstruction and Criticism, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

vii. Modern Literary Theory, (Ed) Philip Rice & Patricia Waugh, Arnold, London, 2001.

۲۶ ڈاکٹر محمد حسن: ''اُردو ادب میں رومانوی تحریک'' مضمون مشمولہ ''ادب لطیف'' لاہور (سالنامہ ۱۹۵۴ء)۔

۲۷ علی سردار جعفری: ''ترقی پسند ادب''، لاہور، مکتبہ پاکستان، س۔ن، ص ۱۷۴۔

۲۸ ڈاکٹر محمد حسن: ''اُردو نظم کا ارتقا''، مضمون مشمولہ ''آج کل''، دہلی، نظم نمبر، شمارہ نمبر ۹، اپریل ۱۹۵۸ء، ص ۱۷۔

۲۹ ڈاکٹر محمد خان اشرف: ''رومانویت اور اُردو ادب میں رومانوی تحریک''، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء، ص ۲۱۰۔

۳۰ ریاض احمد: ''ریاضتیں''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۲۰۔

۳۱ تفصیل کے لیے دیکھیں:

نفیس اقبال: ''پاکستان میں اُردو گیت نگاری''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء، ص ۶۴ تا ۱۷۴۔

۳۲ ڈاکٹر انور سدید: ''اُردو نظم کی دو آوازیں''، مضمون مشمولہ ''اوراق'' لاہور، جدید نظم نمبر، جولائی اگست، ۱۹۷۷ء، ص ۴۱۳۔

۳۳ ڈاکٹر یونس جاوید: ''حلقہ ارباب ذوق''، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۹۔

۳۴ ایضاً ص ۳۹۔

۳۵ ڈاکٹر انور سدید: ''اُردو نظم کی دو آوازیں''، مضمون، مشمولہ ''اوراق'' لاہور، جدید نظم نمبر، ص ۴۱۳۔

۳۶ تصدق حسین خالد: ''کچھ اپنے بارے میں''، مشمولہ ''سرودِ نو''، لاہور، الکتاب، ۱۹۴۸ء، ص ی۔

۳۷ ڈاکٹر رشید امجد: ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت''، لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء، ص ۶۳۔

۳۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا: ''چند اہم اور جدید شاعر''، لاہور، سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء، ص ۳۴۔
۳۹۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، ''شاعروں کا شاعر۔ راشد''، مضمون مشمولہ ''ن۔م۔راشد۔ ایک مطالعہ'' مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، کراچی، مکتبہ اُسلوب، ۱۹۸۶ء، ص ۱۰۲۔
۴۰۔ i۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ''غزل، اُردو کی شعری روایت'' کراچی، حلقہ نیاز و نگار، ۱۹۹۵ء، ص ۲۱۶۔
ii۔ ناصر کاظمی کے حوالے سے دیکھیں:
ڈاکٹر حسن رضوی، ''وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۹۷ تا ۲۴۸۔
۴۱۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''اُردو نظم کے پچاس سال''، مضمون مشمولہ ''عبارت'' کتابی سلسلہ ۱، مرتبہ ڈاکٹر نوازش علی، راولپنڈی، دھنک پرنٹرز، ۱۹۹۲ء، ص ۸۲۔
۴۲۔ افتخار جالب: ''نئی شاعری''، مرتبہ، لاہور، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء، ص ۱۸۰۔
۴۳۔ انیس ناگی: ''نئی شاعری کیا ہے؟''، مضمون مشمولہ ''نئی قدریں'' حیدر آباد، شمارہ ۵، فکر جدید نمبر، ۱۹۶۶ء، ص ۱۶۷۔
۴۴۔ جیلانی کامران: ''نئی شاعری کے ضمنی مسائل''، مضمون مشمولہ ''نئی قدریں'' حیدر آباد، فکر جدید نمبر، ص ۹۳۔
۴۵۔ سلیم احمد: ''نئی شاعری نامقبول شاعری''، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۰۳۔
۴۶۔ جیلانی کامران: ''نئی نظم کے تقاضے''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۔
۴۷۔ افتخار جالب: دیباچہ: ''گلافتاب'' مشمولہ ''گلافتاب'' از ظفر اقبال، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۶ء، ص ۲۰۔
۴۸۔ الطاف حسین حالی: ''مقدمہ شعر و شاعری''، لکھنؤ، اتر پردیش، اُردو اکادمی، ۱۹۸۸ء، ص ۳۲۔
۴۹۔ حامدی کاشمیری: ''تفہیم و تنقید''، نئی دہلی، جامعہ نگر، ۱۹۸۸ء، ص ۹۴۔
۵۰۔ ڈاکٹر رشید امجد: ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت''، ص ۵۹۔
۵۱۔ ڈاکٹر حنیف کیفی: ''آزاد نظم کی ہیئت اور تکنیک''، مضمون مشمولہ ''اوراق'' لاہور، ستمبر اکتوبر ۱۹۸۱ء، ص ۱۳۔
۵۲۔ کمال احمد صدیقی: ''ترقی پسند شاعری اور ہیئت کے تجربے''، مضمون مشمولہ ''ترقی پسند ادب''، مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس: عاشور کاظمی، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۴ء، ص ۹۵۔
۵۳۔ عزیز حامد مدنی: ''جدید اُردو شاعری'' حصہ دوم، کراچی، انجمن ترقی اُردو، ۱۹۹۴ء، ص ۴۱۰۔

کتابیات

۱۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی: ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔
۲۔ افتخار جالب: ''نئی شاعری''، لاہور، مرتب نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء۔
۳۔ حالی، الطاف حسین: ''مقدمہ شعر و شاعری''، لاہور، اعتصام پبلشرز، س۔ن۔
۴۔ تصدق حسین خالد: ''سُر و دِنو''، لاہور، الکتاب، ۱۹۴۸ء۔
۵۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: ''ن۔م۔راشد۔ ایک مطالعہ''، کراچی، مکتبہ اُسلوب، ۱۹۸۶ء۔

۶۔ جیلانی کامران: ''نئی نظم کے تقاضے''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء۔
۷۔ حامدی کاشمیری: ''تفہیم وتنقید''، دہلی، نئی آواز جامعہ نگر، ۱۹۸۸ء۔
۸۔ رشید امجد، ڈاکٹر: ''شاعری کی سیاسی وفکری روایت''، لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء۔
۹۔ ریاض احمد: ''ریاضتیں''، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء۔
۱۰۔ زکریا، خواجہ محمد، ڈاکٹر: ''چند اہم اور جدید شاعر''، لاہور، سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء۔
۱۱۔ سارتر، ژاں پال: ''وجودیت اور انسان دوستی (مترجم: قاضی جاوید)''، لاہور، روہتاس بکس، ۱۹۹۱ء۔
۱۲۔ سلیم احمد: ''نئی شاعری نامقبول شاعری''، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء۔
۱۳۔ ظفر اقبال: ''گلافتاب''، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۶ء۔
۱۴۔ عزیز حامد مدنی: ''جدید اُردو شاعری (حصہ دوم)''، کراچی، انجمن ترقی اُردو، ۱۹۹۴ء۔
۱۵۔ علی سردار جعفری: ''ترقی پسند ادب''، لاہور، مکتبہ پاکستان، س۔ن۔
۱۶۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: ''غزل، اُردو کی شعری روایت''، کراچی، حلقۂ نیاز ونگار، ۱۹۹۵ء۔
۱۷۔ قمر رئیس، ڈاکٹر/ عاشور کاظمی: ''ترقی پسند ادب (مرتب)''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۴ء۔
۱۸۔ محمد اشرف، خان، ڈاکٹر: ''رومانویت اور اُردو ادب میں رومانوی تحریک''، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔
۱۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: ''اُردو شاعری کا مزاج''، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۹ء۔
۲۰۔ ہیرلڈ ہوفنگ، ڈاکٹر: ''تاریخ فلسفہ جدید (جلد دوم) مترجم: خلیفہ عبدالحکیم''، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۷ء۔
۲۱۔ یونس جاوید، ڈاکٹر: ''حلقہ ارباب ذوق''، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

انگریزی کتب

22. Abrms, M. H. Glossary of Literary Terms, Cornell University Press: 1966.
23. Alexander, Michael. The Poetic Achievement of Ezra Pound, Faber & Faber: London, 1979.
24. Bigsby, C. W. E. Dada and Surrelism, Methuen & Co: London, 1972.
25. Baudelaire, French, Symbolist Poetry, Tr. C. F. Macintyre, University of California Press, 1958.
26. Cuddon, J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books: London, 1994.
27. Encyclopaedia Britanica, Edition 1965.
28. Kierkegaard, Soren. Concluding Unscientific Postscript, Tr. David, Swenson, Lillian Marvin Swenson and Walter Lowrie, Princeton, New Jersy, 1941.
29. Lewis, C. Day. The Poetic Image, Jonathan Cape: London, 1968.

30. Lodge, David. (Ed.) Modern Criticism and Theory, Longman, London, 1998.
Preminger,Alex.(Ed) Encyclopaedia of Poetry and Poetics. Princeton,New Jersey,1974,
31. Tindall, William York. The Literary Symbol, NewYork, 1955.

رسائل

۱۔ ''آج کل'' دہلی، نظم نمبر، شمارہ ۹، اپریل ۱۹۵۸ء۔
۲۔ ''ادبِ لطیف'' لاہور، سالنامہ، ۱۹۵۴ء۔
۳۔ ''اوراق'' لاہور، ستمبر اکتوبر، ۱۹۸۱ء۔
۴۔ ''عبارت'' راولپنڈی، کتابی سلسلہ، شمارہ نمبر ۱، ۱۹۹۲ء
۵۔ ''نئی قدریں'' حیدرآباد، شمارہ ۵، فکرِ جدید نمبر، ۱۹۶۶ء۔
۶۔ ''نیرنگ خیال'' لاہور، نومبر ۱۹۳۱ء۔

O < ------ > O