Dareecha-e-Tahqeq
دریچۂ تحقیق
ISSN PRINT 2958-0005 ISSN Online 2790-9972
VOL 7, Issue 1
www.dareechaetahqeeq.com dareecha.tahqeeq@gmail.com

Research Article

ڈاکٹر محمد عارف
ایسوسی ایٹ پروفیسر، صدر شعبہ اردو، عبادت انٹرنیشنل یونیورسٹی، اسلام آباد

عَروض کے بنیادی مُباحِث: جدید اردو نظم کے تناظر میں

Dr. Muhammad Arif
Associate Professor, HOD Urdu; Ibadat International University, Islamabad

Received: Jan 07, 2026
Accepted: Feb 19, 2026
Published: Mar 30, 2026

The Fundamental Discourses of " Ilm al-Arūḍ" : In the context of modern Urdu poetry

This research article explores the fundamental concepts of prosody (ʿIlm al-ʿArūḍ) in the context of Urdu poetry, particularly Urdu Nazm. The study traces the linguistic and technical meanings of ʿArūḍ, its historical evolution from Arabic to Persian and subsequently to Urdu, and examines the contributions of classical scholars such as Khalil ibn Ahmad al-Farahidi, who is regarded as the founder of Arabic prosody. The article highlights how Persian and Urdu literary traditions adapted Arabic metrical systems according to their linguistic and cultural requirements, resulting in the emergence of new poetic meters and rhythmic patterns. The research critically analyzes the traditional prosodic system (Mutadāwal ʿArūḍ) and identifies its technical complexities, inconsistencies, excessive classifications, and theoretical redundancies. It further discusses the reformative efforts of prominent scholars and critics including Nazm Tabatabai, Azmatullah Khan, Hafiz Mahmood Shirani, Gyan Chand Jain, and others who attempted to simplify or reconstruct Urdu prosody in accordance with the phonetic and rhythmic nature of the Urdu language. A comparative discussion between Arabic-Persian prosody and the Indian Pingal system has also been presented, emphasizing their mutual influences and structural differences. The article argues that although Urdu prosody inherited its foundational framework from Arabic and Persian traditions, it gradually absorbed indigenous Indian rhythmic elements as well. Furthermore, the study examines the emergence of modern Urdu free verse and blank verse, showing how contemporary poetic expression moved toward greater rhythmic flexibility while retaining internal musicality and aesthetic coherence. The article concludes that Urdu prosody should neither be abandoned nor replaced entirely; rather, it requires balanced reform, simplification, and critical refinement so that the classical tradition may harmoniously coexist with modern poetic sensibilities.

Keywords: Urdu Prosody, ʿIlm al-ʿArūḍ, Urdu Nazm, Poetic Meter, Arabic Prosody, Persian Prosody, Pingal, Free Verse, Blank Verse, Urdu Poetics.

لفظ ''عَروض'' عربی زبان سے تعلق رکھتا ہے اور لغت میں اس کے متنوع معانی بیان کیے گئے ہیں۔ ان معانی میں خیمے کا مرکزی ستون، شعر کے وزن کی میزان، مکہ و مدینہ، مثال و نظیر، اور کسی شے کے ظاہر ہونے جیسے مفاہیم شامل ہیں۔ ادبی اصطلاح میں عَروض اس علم کو کہا جاتا ہے جس کے ذریعے شعری اوزان، بحور اور آہنگ کی

شناخت کی جاتی ہے۔(۱)۔

علمِ عَروض کا بانی خلیل بن احمد فراہیدی کو قرار دیا جاتا ہے، جو بصرہ کے ممتاز عالمِ لغت اور ماہرِ صرف و نحو تھے۔ روایت کے مطابق انھوں نے بیت اللہ شریف میں ایک ایسے منفرد علم کی تخلیق کی دعا کی تھی جو ان سے پہلے کسی کے حصے میں نہ آیا ہو۔ بعد ازاں مختلف آوازوں، خصوصاً ہتھوڑے کی مسلسل ضربوں سے متاثر ہو کر انھوں نے شعری اوزان کے اصول مرتب کیے۔ یہی بنیاد بعد میں علمِ عَروض کی صورت اختیار کر گئی۔ عربی عروض جب ایران پہنچا تو فارسی اہلِ علم نے اپنی لسانی ضروریات کے مطابق اس میں ردوبدل کیا۔ بعض بحریں ترک کر دی گئیں اور کچھ نئی صورتیں اختیار کر گئیں۔ بعد ازاں اردو شاعری نے بھی عربی و فارسی عروض سے استفادہ کیا، تاہم اردو زبان کے صوتی اور تہذیبی مزاج کے مطابق بعض نئے اوزان اور بحور بھی رائج ہوئیں۔ بحرِ میر اسی سلسلے کی ایک اہم مثال ہے، جو بحرِ متدارک اور بحرِ متقارب کے زحافات سے تشکیل پاتی ہے۔ اس علم کی روایت کا اندازہ درج ذیل اقتباس سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے:

"علمِ عَروض کے موجد بصرہ میں رہنے والے خلیل احمد بن فراہید بن مالک بن نعم بن عبد اللہ بن مالک بن الازدی ہیں۔ خلیل بن احمد کو عربی صرف و نحو اور علمِ لغات پر عبور حاصل تھا۔ یہ ۱۴۰ ہجری کا واقعہ ہے کہ خلیل احمد نے بیت اللہ شریف میں دعا مانگی تھی کہ اے میرے پروردگار تو سارے علوم کا منبع ہے۔ مجھے بھی کسی ایسے علم کی ایجاد کا شرف بخش جو اس سے پہلے کسی کو نصیب نہ ہوا ہو۔ ان کی دعا قبول ہوئی اور اس کا ظاہری سبب یہ ہوا کہ کسی ٹھٹھیرے کے ہتھوڑے کی آواز سے آپ نے اندازہ لگایا کہ جس طرح علمِ تصریف میں کلمات کے اوزان "ف، ع اور ل" کے حروف ہیں اسی طرح آواز کا بھی کوئی وزن ہونا چاہیے۔ چنانچہ ہتھوڑے کی ٹھک ٹھک کا وزن فعِلُن مقرر کیا گیا۔ بعد میں یہی وزن باعثِ عَروض بنا۔ عَروض بیت اللہ شریف کا ایک قدیمی نام ہے اس لیے خلیل نے اس علم کا نام "علمِ عَروض" رکھا۔"(۲)

علمِ عَروض جب عرب سے نکلا تو ایرانیوں نے اس میں کچھ اضافے کیے۔ ایرانیوں کو جو بحریں پسند نہیں آئیں یا جو بحور ان کی زُبان اور مزاج کے لیے زیادہ موزوں نہیں تھیں وہ انھوں نے چھوڑ دیں۔ پھر عربی اور فارسی کے استفادے سے اُردو میں جن بحروں کا چلن ہوا، وہ اور زیادہ پسند کی گئیں۔ اُردو میں مزید اوزان کا اختراع ہوا اور کچھ مزید بحریں نکالی گئیں۔ ان میں سے کچھ بحریں ہم نے اپنے مزاج کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی خاص طور پر بحرِ میر، جو بحرِ متَدَارِک اور بحرِ مُتَقَارِب کے زحافات کی صورت میں وجود میں آئی۔ فارسی اور اُردو کا عَروض خلیل ہی کے اصولوں پر قائم ہے۔ فارسی میں نصیر الدین طوسی اور اُردو میں نجم الغنی خلیلی عَروضی نمائندے ہیں۔ خلیل کے علاوہ ابوالحسن اخفش اور بزرجمہر نے بھی کچھ بحریں ایجاد کیں۔ اُردو میں گیارہ بحریں مختلف اوزان کے ساتھ رائج ہیں۔ ان کے علاوہ دیگر بحریں اور اوزان استعمال میں تو ہیں مگر عام رائج نہیں ہو سکیں۔

اُردو شاعری میں جو بحریں رائج ہوئیں ان میں عربی اور فارسی بحروں کے علاوہ ہندی بحریں بھی ہیں۔ خلیل احمد نے کل پندرہ بحریں ایجاد کیں جو حسبِ ذیل ہیں:

خلیل احمد کی ایجاد کردہ بحریں:

بحرِ ہزج، بحرِ رجز، بحرِ رَمل، بحرِ مُتَقَارِب، بحرِ کامل، بحرِ منسرح، بحرِ مضارع، بحرِ سریع، بحرِ خفیف، بحرِ مجتث، بحرِ مقتضب، بحرِ طویل، بحرِ مدید، بحرِ بسیط اور بحرِ وافر۔

خلیل احمد کے بعد بحروں میں مزید اضافے کیے گئے ان کی تعداد چار ہے:

بحرِ متَدَارِک موجد ابو الحسن اخفش

بحرِ قریب موجد مولانا یوسف نیشاپوری

بحرِ جدید موجد بزرجمہر

بحرِ مشاکل موجد نامعلوم

مذکورہ بالا ۱۹ بحروں میں سے ۱۵ بحریں خلیل احمد کی ہیں۔ جن میں سے ۷ مفرد ہیں جو ایک ہی رکن کے بار بار لانے سے بنی ہیں۔ باقی ۱۲ بحریں مرکب ہیں جو مختلف رکنوں کے اختلاط سے بنائی گئی ہیں۔ ان ۱۹ بحروں پر زحافات کے عمل سے لاتعداد بحریں تشکیل کی گئیں۔"(۳)

ان بحور میں بعض مفرد ہیں، یعنی ایک ہی رکن کی تکرار سے وجود میں آتی ہیں، جبکہ بعض مرکب بحریں مختلف ارکان کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہیں۔ زحافات کے ذریعے انہی بحور سے بے شمار اوزان اخذ کیے گئے۔ علمِ عَروض محض اوزان کی فنی ترتیب نہیں بلکہ ایک تہذیبی و ثقافتی روایت بھی ہے۔ اردو عروض میں مستعمل بحور اور زحافات کے نام اپنے اندر تاریخی اور صوتی معنویت رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''رمل'' عربی میں اونٹ کی چال یا آواز سے منسوب ہے جبکہ ''ہزج'' ایک مخصوص پرندے کی آواز کے لیے مستعمل ہے۔ اسی طرح موسیقی میں راگوں کے نام صرف علامتی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کے پس منظر میں ایک مکمل تہذیبی روایت پوشیدہ ہوتی ہے۔

بعض ناقدین نے عروضی اصطلاحات اور پیچیدگیوں پر اعتراض کیا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر بڑا فن اپنے اندر ایک مخصوص فنی نظام اور پیچیدگی رکھتا ہے۔ موسیقی، مصوری، ریاضی یا کمپیوٹر پروگرامنگ کی طرح عروض بھی ایک منظم اور دقیق علم ہے جسے سمجھنے کے لیے مسلسل مشق اور مطالعے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اردو شاعری نے اپنے ابتدائی

دور میں فارسی شاعری سے گہرا اثر قبول کیا۔ فارسی زبان کے شعری اسالیب، ہیئتیں اور بحور اردو شاعری میں منتقل ہوئیں۔ بعد ازاں ہندی چھند بھی فارسی عروض کے زیرِ اثر اردو نظامِ اوزان کا حصہ بنے۔ اسی بنا پر اردو شعرا اور عروضیوں کے نزدیک فارسی عروض ایک مستند معیار کی حیثیت اختیار کرتا گیا۔ اب بات کرتے ہیں متداول عروض کی جو دراصل عربی عروضی روایت کی وہ شکل ہے جسے فارسی میں ترمیم و اضافے کے بعد اردو شاعری میں اختیار کیا گیا۔ یعنی متداول عَروض سے مراد وہ علم عَروض ہے جو اصل میں عربی ہے، اس میں ترامیم اور اضافوں کے بعد اسے فارسی میں رائج کیا گیا اور پھر اُردو پر مسلّط کر دیا گیا۔ اس نظام نے اگرچہ اردو شاعری کو فنی استحکام فراہم کیا، تاہم وقت گزرنے کے ساتھ اس میں داخلی تضادات، غیر ضروری پیچیدگیاں اور بعض فنی خامیاں بھی شامل ہوتی گئیں۔ غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ متداول عَروض تکنیکی نقائص اور تناقضات سے بھرا پڑا ہے۔ اس کی اصلاح کے حوالے سے متعدد مشکلات کا سامنا رہا، ان میں سے چند ایک حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ عربی عَروض کے مدوّن خلیل بن احمد الفراہیدی کی 'کتاب العَروض' ناپید ہے۔ اس کے حالات بہت کم ضبطِ تحریر میں لائے گئے۔

متداول عروض میں کئی ایسے مسائل موجود ہیں جن کی نشان دہی مختلف ناقدین اور محققین نے کی۔ خلیل بن احمد فراہیدی کی اصل تصنیف "کتاب العروض" ناپید ہے، جس کے باعث بعد کے علما کو ثانوی ماخذ پر انحصار کرنا پڑا۔ (۴)

ابنِ رشیق نے "العمدہ" میں ابو نصر الجوہری کی یہ رائے نقل کی ہے کہ "مفعولاتُ" ایسا رکن ہے جو کسی مستقل بحر کی تشکیل نہیں کرتا، اس لیے اسے قابلِ ترک سمجھا جانا چاہیے۔ (۵)

اسی طرح اخفش نے خلیل کے بعض نظریات پر اعتراض کرتے ہوئے کہا کہ فاصلۂ صغریٰ کو بنیادی جزو قرار دینا درست نہیں کیونکہ یہ سببِ خفیف اور سببِ ثقیل کے مجموعے سے بنتا ہے۔ (٦)

اخفش نے بعد میں بحرِ متدارک کو عروضی نظام میں شامل کر کے بعض فنی خلا کو پُر کرنے کی کوشش بھی کی۔ (۷)

ابتدائی اردو عروضیوں نے فارسی عروضی کتابوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ اس ضمن میں "المعجم فی معاییر اشعار العجم" اور "معیار الاشعار" بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ خصوصاً خواجہ نصیر الدین طوسی کی "معیار الاشعار" اردو عروض کے لیے نہایت مؤثر ثابت ہوئی اور بعد میں اس کی متعدد شروح اور تراجم سامنے آئے۔

اردو عروض کی روایتی کتابوں میں بعض ایسی بحور بھی شامل کر دی گئی ہیں جو عملی طور پر بہت کم استعمال ہوتی ہیں۔ ان بحور کا نظریاتی وجود تو تسلیم کیا جاتا ہے لیکن اردو شاعری میں ان کی مثالیں نہایت محدود ہیں۔ اس صورتِ حال نے عروض کے طلبہ کے لیے غیر ضروری پیچیدگیاں پیدا کیں۔ بعض کتب میں ایسی بحور اور زحافات کی تفصیلات بھی شامل ہیں جو محض نظری مباحث کی حد تک اہمیت رکھتی ہیں اور عملی شاعری میں ان کا استعمال تقریباً ناپید ہے۔ اسی طرح بعض عروضیوں نے بحور کی غلط تقطیع یا نام گذاری میں بھی تسامحات برتے۔ بعض اوزان کو ناجائز طور پر ایک دوسرے کے ساتھ قابلِ اختلاط قرار دیا گیا، حالانکہ عروضی اصول اس کی اجازت نہیں دیتے۔ بعض مقامات پر زحافات کا استعمال ایسے ارکان پر دکھایا گیا ہے جہاں ان کا اطلاق فنی اعتبار سے درست نہیں بنتا۔ ان مسائل نے اردو عروض کے فہم کو مزید دشوار بنایا۔

اردو عروض کی بیشتر کتابیں ایک دوسرے کی نقل پر مبنی دکھائی دیتی ہیں۔ "حدائق البلاغت" اور اس نوع کی دوسری کتب میں موجود غلطیوں اور تسامحات کو بعد کے مؤلفین نے بغیر تنقیدی جائزے کے دہراتے رہے۔ نتیجتاً وہ نقائص اردو عروضی روایت کا مستقل حصہ بنتے چلے گئے۔

یہی وجہ ہے کہ بہت سے محققین نے اس امر پر زور دیا کہ عروض کے مطالعے میں محض تقلید کے بجائے تنقیدی بصیرت سے کام لینا چاہیے تاکہ فنی خامیوں کی اصلاح ممکن ہو سکے۔ قدر بلگرامی نے اردو عروض کے کئی پیچیدہ مسائل پر تفصیلی بحث کی۔ انھوں نے خصوصاً بحرِ متقارب کے بعض اوزان کی توضیح کرتے ہوئے دوہے کے وزن کو عروضی ارکان میں منظم انداز سے پیش کیا۔ تقطیع کے قواعد و ضوابط کی تفصیل ان کے کام کی اہم خصوصیت ہے۔ انھوں نے حروف کے حذف و اضافہ اور صوتی تبدیلیوں کی متعدد صورتیں بیان کیں، جو اپنی نوعیت کا منفرد کام تھا۔ تاہم ان کی کتاب میں بھی تمام اردو بحور کا مکمل احاطہ نہیں کیا جا سکا۔

نظم طباطبائی کا نظریہ ہے کہ ہر زُبان کا اپنا ایک جدا مزاج ہوتا ہے اس لیے ہر زُبان کا شعری ادب اس زُبان کے بنیادی ڈھانچے کے تابع ہوتا ہے۔ کسی ایک زُبان کے لیے کسی دوسری زُبان کا عَروض یا تو ناقابلِ عمل ہوگا یا اس کے لیے غیر طبیعی ہوگا۔ ان کے بقول:

"ہر زُبان کا عَروض اس زُبان کے اوزانِ کلمات کے تابع ہوتا ہے اور وہی عَروض اس زُبان کا طبیعی عَروض ہے۔ اگر انگریزی میں یونانی یا لاطینی عَروض کو جاری کریں گے تو شعر میں صدہا قسم کے تکلفات ہو جائیں گے۔ غرض کہ وہ لوگ تو اس غلطی سے باز رہے، مگر ہمارے شعر میں عرب کے اوزان و میزان کو دخل ہو گیا۔ وزن خود ایک طرح کا تکلف ہے اور جب غیر زُبان کا وزن اختیار کیا تو تکلف در تکلف ہو گیا۔ اور وزن میں تکلف و تصنع کرتے کرتے فارسی اور اُردو گو شُعَرا کو ہر چیز میں تکلف کی عادت ہو گئی۔ اساس الاقتباس میں محقق طوسی کا قول دلالت کرتا ہے کہ وزن کو تخیل میں دخل ہے۔ میرے خیال میں اگر کوئی غلطی ان دونوں زُبانوں کے شعر میں ہے تو بس یہی ہے کہ عَروضِ غیر طبعی کو اختیار کیا ہے۔ اور اس بے راہ روی پر کسی کو تنبیہ بھی ابھی تک نہیں ہے"۔ (۸)

طباطبائی کے نزدیک عربی کا عَروض اُردُو اور فارسی کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں ہے کیونکہ عربی عَروض عربی زُبان کے واسطے خاص ہے، ان کا مشورہ ہے کہ شُعَرَا کو چاہیے کہ وہ ہندی عَروض اختیار کریں۔

انھوں نے الفاظ کو چار زمروں میں تقسیم کر کے ان کی پندرہ اشکال بیان کی ہیں۔ ان کی یہ کوشش مسائلِ عَروض کے حوالے سے اہم ہے۔

١۔ پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن جیسے چل سن لے، عَروض کی اصطلاح میں اسے سبب خفیف کہتے ہیں۔

٢۔ پہلا حرف متحرک اور اس کے بعد دو ساکن جیسے بات، زور، شور ایک، نیک وغیرہ۔ اس کو اصطلاح میں سبب متوسط کہتے ہیں۔

٣۔ پہلے دو حروف متحرک اس کے بعد ایک ساکن جیسے کہا، سنا، لیا وغیرہ۔ عَروضی اسے وتد کہتے ہیں۔

۴۔ پہلے دو حرف متحرک اس کے بعد دو ساکن جیسے نشاں، مکاں، امیر، وزیر، حصول، وصول وغیرہ۔ شُعَرَا اسے وتد کثرت کہتے ہیں۔

اُردُو میں جتنے کلمات جس جِس زُبان کے پائے جاتے ہیں اور محاورہ میں داخل ہیں یا تو وہ انھیں چار چیزوں میں سے کسی جزو کے وزن پر ہیں، مثال "تم یاد کرو" یا انھیں چار جزوں سے مرکب ہوئے ہیں مثلاً

۵۔ کسی کلمہ میں دو سبب خفیف ہیں جیسے ماتھا۔

٦۔ کسی میں تین سبب خفیف ہیں جیسے پیشانی۔

۷۔ کسی میں پہلا جزو سبب خفیف ہے اور دوسرا متوسط جیسے رخسار

٨۔ کسی میں عکس اسی کا جیسے کالبد۔

٩۔ کسی میں دونوں سبب متوسط جیسے خاکسار۔

١٠۔ کسی میں پہلا جزو وتد مجموع اور دوسرا سبب خفیف ہے جیسے مسرت۔

١١۔ کسی میں عکس اس کا جیسے تہنیت۔

١٢۔ کسی میں پہلا وتد مجموع اور دوسرا سبب متوسط جیسے خریدار۔

١٣۔ کسی میں دونوں جزو وتد مجموع ہیں جیسے موافقت۔

١۴۔ کسی میں پہلا جزو وتد کثرت اور دوسرا سبب خفیف ہے جیسے بنادیا۔

١۵۔ کسی میں عکس اس کا ہے جیسے اعتبار۔

طباطبائی کا کہنا ہے کہ چونکہ اُردُو میں طوالیُ حرکات نہیں ہیں اور عربی میں حرکات موجود ہیں اس لیے عربی اوزانِ عَروض، اُردُو شاعری کے لیے مناسب اور موزوں نہیں۔

مثال کے طور پر انھوں نے عربی کے مندرجہ ذیل اوزان لکھے ہیں:

فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن

کہ یہ سارا وزن محض فواصل سے مرکب ہے اور ایک وزن ہے۔

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن

کہ اس کے ہر رکن میں توالیِ حرکات موجود ہے۔(٩)

عظمت اللہ خاں نے اردو عروض میں ہندی پنگل کے اثرات کو زیادہ اہم قرار دیا۔ ان کے خیال میں اردو شاعری کو صرف عربی و فارسی بحور تک محدود نہیں رہنا چاہیے بلکہ ہندوستانی موسیقیت اور مقامی اوزان سے بھی استفادہ کرنا چاہیے۔ ان کی تجاویز کا اثر اردو نظم میں ہندی بحور کے استعمال کے رجحان کی صورت میں ظاہر ہوا، اگرچہ عملی سطح پر ان کے تمام نظریات قابلِ قبول ثابت نہ ہو سکے۔

حاجی عبدالرحمٰن خاں نے اپنی تصنیف ''عروضِ جدید'' میں اردو عروض کو سہل بنانے کی کوشش کی۔ انھوں نے بحور کی طویل اور پیچیدہ تسمیات کے بجائے محدود ارکان پر مبنی ایک مختصر نظام پیش کیا۔ ان کے مطابق اردو شاعری کا بیشتر حصہ چند مخصوص بحور میں تخلیق ہوا ہے، اس لیے غیر ضروری بحور اور زحافات سے اجتناب کرنا چاہیے۔

غضنفرؔ نے روایتی عروضی نظام کے بعض بنیادی اصولوں پر نظرِ ثانی کی۔ انھوں نے کئی زحافات کو ختم کر کے ارکان کی نئی ترتیب قائم کی اور بحور کے مختصر نام تجویز کیے تاکہ عروض کو عام فہم بنایا جا سکے۔ ان کی کوشش اردو عروض کی تشکیلِ جدید کی اہم کاوشوں میں شمار ہوتی ہے۔

نورالحسن ہاشمی نے عروضی ارکان کو انگریزی عروض کی علامتوں کے ذریعے ظاہر کرنے کی تجویز پیش کی۔ ان کا مقصد عروضی اوزان کو صوتی بنیادوں پر زیادہ سادہ انداز میں واضح کرنا تھا، تاہم یہ نظام اردو عروض میں وسیع پیمانے پر قبولیت حاصل نہ کر سکا۔

حافظ محمود شیرانی نے عروضی اصطلاحات اور ارکان کی نئی درجہ بندی پیش کی۔ انھوں نے متعدد نئے ارکان اور بحور وضع کیں، لیکن ان کا نظام ضرورت سے زیادہ پیچیدہ ثابت ہوا۔ چنانچہ ان کی اصلاحی کوششیں اردو عروض کو آسان بنانے کے بجائے مزید مشکل بنا گئیں۔

ابو ظفر عبدالواحد نے ''آہنگِ شعر'' میں اردو کی مقبول اور غیر مقبول تمام بحور کو جمع کرنے کی کوشش کی۔ اگرچہ ان کی کتاب میں عروضی مثالوں کا وافر ذخیرہ موجود ہے، لیکن ان کے بعض نظریات فنی اعتبار سے کمزور قرار دیے گئے۔

ڈاکٹر گیان چند جین نے ''اردو کا اپنا عروض'' میں اردو عروض کو ایک نئے زاویے سے پیش کیا۔ انھوں نے اردو میں مستعمل زیادہ تر بحور کا احاطہ کیا اور آزاد نظم کے اوزان پر بھی تفصیلی گفتگو کی۔ اگرچہ ان کے بعض نظریات اختلافی رہے، تاہم اردو عروض کے مطالعے میں ان کا کام اہم تصور کیا جاتا ہے۔

محمد یعقوب آسی نے عروضی تعبیر و تفہیم کے نئے اسالیب وضع کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے بحور کی تسمیہ کے لیے کوڈ نما نظام متعارف کرایا، تاہم ان کی بعض توضیحات فنی اعتبار سے متنازع قرار دی گئیں۔ اس کے باوجود ان کی تصنیف ''فاعلات'' عروض کے طالبِ علموں کے لیے مفید سمجھی جاتی ہے۔

علم عَروض اور پنگل میں اشتراک و اختلاف:

جس طرح جغرافیائی لحاظ سے ایک ہی خطے میں رہنے والے لوگوں کی زُبان دوسرے ہم وطن لوگوں کی زُبان کا اثر قبول کر لیتی ہے اور بہت سے الفاظ اپنا لیتی ہے بالکل اسی طرح ہندوستان میں اُردُو شُعَرَاء نے عربی کے ساتھ ساتھ فارسی اور ہندی اوزان کا برتاؤ اپنایا اور جو بحریں انھیں آسان اور موزوں محسوس ہوئیں وہ لاشعوری یا شعوری طور پر اُردُو عَروض کا حصہ بنتی چلی گئیں۔ مولوی عبدالحق کا کہنا ہے کہ اگر اُردُو کی ادبی نشو نما دکن میں نہ ہوئی ہوتی تو عین ممکن تھا کہ فارسی عَروض کے بجائے اُردُو شَاعری میں پنگل ہوتا۔ عبدالحق کلیاتِ قطب شاہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"لیکن سب سے بڑا انقلاب جس نے اُردُو ہندی میں امتیاز پیدا کر دیا وہ یہ تھا کہ عَروض میں بھی فارسی ہی کی تقلید کی گئی اور بغیر کسی تغیر و تبدل کے اسے اُردُو میں لے لیا۔ فارسی نے اسے عربی سے لیا تھا، اُردُو کو فارسی سے ملا۔ اگر اُردُو (ریختا) کو ادبی نشو نما دکن میں حاصل نہ ہوئی ہوتی تو بہت ممکن تھا کہ بجائے فارسی عَروض کے ہندی عَروض (پنگل) ہوتا کیونکہ دوآبہ & گنگ و جمن میں آس پاس ہر طرف ہندی تھی اور ملک کی عام زُبان تھی، بہ خلاف اس کے دکن میں سوائے فارسی کے کوئی اس کا آشنا نہ تھا۔"(۱۰)

اسی طرح عظمت اللہ خان کی نظم "برکھارت کا پہلا مہینہ" پر تبصرہ کرتے ہوئے رسالہ اُردُو جنوری ۱۹۲۳ میں لکھا:

"یہ خاص ہندی چیز ہے، ہندی میں ادا کی گئی ہے جو اس کے لیے موزوں ہے"(۱۱)

ہندی اوزان پر بحث کرتے ہوئے نظم طباطبائی لکھتے ہیں کہ عربی اوزان اُردُو شَاعری کے لیے اس وجہ سے بھی زیادہ موزوں نہیں ہیں کہ اس زُبان میں توالیٔ حرکات کافی موجود ہے۔ وہ اپنی کتاب تلخیص عَروض و قافیہ میں لکھتے ہیں:

"یہ اوزان جو بیان ہوئے ہیں ان میں سے کئی وزن چھندس (عَروض بھاشا) سے ماخوذ ہیں۔۔۔ عَروض کے جو اوزان چھندس سے مطابقت رکھتے ہیں وہی مستعذب (شیریں) ہیں اور ہونا چاہیے".(۱۲)

گیان چند کے مطابق انھوں نے ایک مشکل کا ذکر کیا اہل پنگل کے یہاں کچھ حروف کا لہجہ اس قدر خفیف اور مخلوط ہوتا ہے کہ ہم ان کو حروفِ صحیح نہیں کہہ سکتے بلکہ ان کا شمار اعراب میں ہو سکتا ہے مثلاً لام اور رے، وغیرہ کے حروف لیکن اُردُو کے لہجے میں لام یا رے کو اگر تقطیع سے خارج کر دیں تو ان کا وزن ہی ختم ہو جاتا ہے۔ اتنا اثر عربی و فارسی کا اُردُو میں ہے۔

سنسکرت میں ی، ر، ل، د کو انتستھ) ن، س ساکن، الف اور ر مفتوح (کہتے ہیں۔ لفظ کے شروع میں اگر ہم دو مصمتے ایک ساتھ لانا چاہیں تو دوسرے مصمتے کے طور پر انھیں چار حروف کو باآسانی ادا کر سکتے ہیں۔ یعنی اس مصمتی خوشے کے بیچ میں کوئی مصوتہ نہیں ہوتا۔ جس کی وجہ سے ہمیں دوسرا حرف، مخلوط یا ساکن یا نصف معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے ان کی مثالیں حسبِ ذیل بتائی ہیں۔

ی۔ پیاس، ایک قسم کے پودے بالخصوص پانی کی بیلیں

ر۔ کرشن، ڈراما

ل۔ کلشٹ، مشکل، کلب، کلاس

و۔ دوار، دروازہ، سویٹر

ایسے مصوتوں ی، و مصوتے ہیں، جنھیں نیم مصوتہ کہا جائے گا۔ اُردُو شَاعری میں تقطیع کرتے وقت ان سب حروف کو گرانا ہوتا ہے۔ مثلاً

ع۔ یارو سنو تو کرشن کنھیا کا بال پن

اور اس سے کوئی دقت نہیں ہوتی۔

عظمت اللہ خان تو اس بات کے پر جوش حامی ہیں کہ اُردُو عَروض کی بنیاد ہی ہندی پنگل وغیرہ پر رکھی جائے۔ اگرچہ وہ ہندی اوزان کے مداح ہیں لیکن خود ان کا کچھ کلام عربی بحروں خاص طور پر بحرِ مُتقارِب وغیرہ میں لکھا ہوا ہے۔ وہ سُریلے بول میں کے دیباچہ میں شامل اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

"ہماریؔ [ہمارا] عَروض عربی عَروض ہے اور اس میں سے بھی فارسی میں جو چھوٹ چھٹا کر چند بحریں رہ گئی ہیں ان پر ہماری شَاعری کے ترنم کا انحصار ہے جِس طرح شَاعری کے مواد کو محدود کر دیا گیا ہے اسی طرح عَروض کی بحریں بھی معین کر دی گئی ہیں گویا ترنم کی ان بحروں کے سوا اور صورتیں ہی نہیں ہو سکتیں اول تو اس عَروض پر ایک بڑا اعتراض یہ وارد ہوتا ہے کہ اس کی بحریں ہندوستان کی آب و ہوا اُردُو کی ہندوستانی اور آریائی بو باس کے مطابق نہیں ہندی عَروض سے جو اُردُو کے فطری ترانم کے مطابق ہے بری طرح چشم پوشی کی گئی اور جو ایک آدھ چند اُردُو میں میں اختیار بھی کیا گیا اس کو عربی عَروض کے مطابق ایک سخت سانچے کی صورت دے دی گئی۔" (۱۳)

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندی پنگل کا راگ الاپنے والے عظمت اللہ خان خود عربی عَروض سے اس قدر متاثر ہیں کہ اپنی کتاب میں کچھ نظمیں عربی بحور میں ہی تخلیق کر سکے ہیں۔ انھوں نے دس انگریزی نظموں کے تراجم بھی نظموں میں ڈھالے ہیں، جن میں سے چھ نظمیں کوئل، ہم سات ہیں، تریا چاہ، ننھا سا غاصب، چھیل چھبیلی، ایک گیت کا ترجمہ انھوں نے بحرِ مُتقارِب مثمن سالم کے ارکان فعُولن فعُولن فعُولن فعُولن میں لکھی ہیں۔ ان میں سے پہلی نظم "کوئل" کے دو بند تحریر کر رہا ہوں اور اوزان بھی ان کے سامنے لکھ رہا ہوں:

خوشا مست آواز والے پرندے	فعُولن فعُولن فعُولن فعُولن
تری کوک خوشیوں کا اک راز ہے	فعُولن فعُولن فعُولن فعو
پرندہ کہوں یا تو بچپن کی میرے	فعُولن فعُولن فعُولن فعُولن
بھٹکتی ہوئی سی اک آواز ہے	فعُولن فعُولن فعُولن فعو

حامد حسن قادری نے ہندی بحروں کو اُردُو کے لیے ناموزوں قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اُردُو شَاعری محض ہندی الفاظ و محاورات سے مرکب نہیں ہے بلکہ اس میں عربی و فارسی کے الفاظ اضافیہیں اور تراکیب بھی شامل ہیں یہ چیزیں پنگل کے اوزان میں کھپ نہیں سکتیں۔۔۔۔ پنگل کے اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں لیکن اس کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ ہمارے اوزانِ طبعی ہیں بلکہ یہ ہمارے کان دوہڑوں، گیتوں، کہاوتوں کی لے اور ترنم سے آشنا ہوتے ہیں۔ بچپن سے ان چیزوں کو گاتے اور پڑھتے سنتے ہیں، طبیعت میں اس کا مزہ پیدا ہو جاتا ہے لیکن اگر ہم خود ٹھمریاں اور دوہے نظم کرنا چاہیں تو اتنی ہی محنت پڑے گی جتنی فارسی اوزان میں کرنی پڑے گی۔"(۱۴)

ڈاکٹر گیان چین کے خیال میں عربی اور فارسی عَروض میں حروف علت کو گرانے کا کوئی قاعدہ ہے ہی نہیں اور اس بنیاد پر وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اُردُو میں ان حروف کو گرانے کی بجائے دبا دیا جاتا ہے اور ان کے مطابق آخری بڑی ماترا کو چھوٹی ماترا میں بدلنا ہندوستانی مزاج ہے۔ ان کا ایک قول اُردُو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان کے پیش لفظ سے یہاں نقل کیا جاتا ہے:

"ہمارے لیے کوئی مجبوری نہیں کہ ہم اُردُو اور ہندی عَروض میں سے کسی ایک کا انتخاب کریں۔ ہم دونوں کے مترنم اوزان کو عطر مجموعہ بنا سکتے ہیں۔ ہندی کے پسندیدہ اوزان کو اُردُو کے عَروضی ارکان میں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ اگر صوتیات سے مدد لی جائے تو اُردُو اور ہندی کے منتخب اوزان کو ایک نظام کے تحت جمع کیا جا سکتا ہے۔ اور صوتیات کی مدد سے ان کی دوئی کو ختم کیا جا سکتا ہے۔ اُردُو عَروض کے ارکان میں یہی خوبی ہے کہ لفظی پیمانے کے ذریعے ان کے وزن کو آسانی سے یاد رکھا جا سکتا ہے۔ اور آسانی سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ یہ ارکان محض علامتیں ہیں لگھو اور گرو یا مختصر مصوتے اور طویل مصوتے کے وقوع اور تواتر کو ظاہر کرنے کے لیے۔ا" (۱۵)

ہندی نظام الاوزان کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ماترا عام طور پر دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے ایک لگھ ہے ایک گرو۔ اور لگھ اور گرو کے اشتراک سے ہی ہندی کی بحریں تشکیل پاتی ہیں۔ ان کے ہاں بحروں کی شناخت بسرام سے یا وقفے سے کی جاتی ہے۔ یعنی بسرام سے پہلے کتنی ماترائیں ہیں اور اس کے بعد کتنی ہیں۔ اس سے ہندی کی بحر کی چال یا رنگ متعین ہوتا ہے۔ انھیں کھینچ کھانچ کر ہم رَمل، مُتقارِب یا ہزج میں لا سکتے ہیں۔ قدر بالگرامی اور وہاب اشرفی نے اس قسم کے مطالعات کیے

ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی نے اپنی کتاب اُردُو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان میں عربی عَروض کی بحروں اور اوزان کا ہندی چھند سے موازنہ کیا ہے اور ان دونوں کے پیمانوں کو قریب لانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً دو حرفی اوزان شری چھند جو دو ماترائوں پر مشتمل ہوتا ہے اسے بحرِ مُتدَارِک کے سبب خفیف فع کے برابر لکھا ہے اور تین حرفی اوزان یعنی مہی چھند کو بحرِ مُتقَارِب کے وتد مجموع فعَل اور کمل چھند کو فعَلَ کے ہم وزن بتایا ہے۔ اسی طرح حرفوں کی تعداد کے حساب سے آگے بڑھتے ہوئے انھوں نے مختلف ہندی چھندوں کو اُردُو عَروض کے مشترک اوزان ثابت کیا ہے۔ جیسے آٹھ حرفی اوزان میں کنیا چھند جو چار اکشروں والا ایک ورنک چھند ہے، کو بحرِ مُتقَارِب مربع اثلم کے ہم وزن لکھا ہے۔

عَروض پر اب تک شائع ہونے والی کتابوں کے مطالِعَہ سے اندازہ ہوتا ہے ہم اُردُو عَروض کے معاملے میں زیادہ سنجیدہ نہیں ہیں۔ پہلے سے موجود کتابوں کی نقل در نقل اشاعت ہی نئے عَروضی نظام کی تشکیل یا اس کی تجدید میں ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ دوسری بات یہ کہ ہم لایعنی قسم کے جو تجربات کرتے رہتے ہیں ان کا کوئی فائدہ نہیں۔ کسی زحاف یا بحر کا نام تبدیل کرنا یا کوئی زحاف کسی بحر سے وابستہ نہیں ہے اور ہم اسے زبردستی اس میں لگائیں گے تو یہ غلط ہو جائے گا۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ جو بحریں متروک ہیں یا جن کا استعمال اعشاریہ ایک فیصد بھی نہیں ہے، انھیں نکالنا ہوگا۔ جس طرح فصل کی بہترین نشو نما کے لیے جنگلی جڑی بوٹیاں تلف کر دی جاتی ہیں۔ اسی طرح بہت سے زحافات ایسے ہیں جو دوہرے ناموں سے موجود ہیں۔ انھیں ایک ہی نام دیا جائے یا جو زحافات زیادہ چلنے والے ہیں جن کا استعمال زیادہ ہے ان پر توجہ دینی چاہیے۔ اور اگر ہم کوئی نئی بحر وضع کرنا چاہتے ہیں تو ان پیٹرنز، ان اصولوں اور بنیادوں پر بنانی چاہیے جس سے اس کی شناخت ممکن ہو۔ مثلاً فاعلاتُن بحرِ رَمل کا رکن ہے اس کے اپنے مخصوص زحافات ہیں۔ اب اگر ہم اس پر کوئی ایسا زحاف لگا دیں جو اس کے مزاج کے خلاف ہو تو یقیناً یہ غلط ہوگا۔ کیوں کہ نہ تو وہ کوئی اچھی بحر ثابت ہوگی اور نہ ہی اس کی کوئی خاص شناخت ہوگی۔ ہم یہ کہ سکتے ہیں کہ اُردُو عَروض کو تجدید کی ضرورت ہے۔ اس کے خس و خاشاک کو جھاڑنے کی ضرورت ہے لیکن یہ کہ دینا کہ اس کی جگہ کوئی اور نظام لایا جائے یا اسے یکسر نظر انداز کر دیا جائے تو یہ غلط ہے۔

آزاد نظم اور علمِ عَروض:

" آزاد نظم Verse Libre کے ابتدائی نقوش فرانسیسی شاعرِ وکٹر ہیوگو (۱۸۰۰أء۔۔۱۸۸۵ء) کی نظموں میں ملتے ہیں۔ جن میں فرانسیسی اوزان کی پابندیوں سے انحراف کیا گیا۔ جرمنی میں نوولس Novalis کی ہمس ٹو دا نائٹ Hymns to the night قلمی نسخے میں منظوم شکل میں تھیں لیکن وہ ۱۸۰۱ء میں نثری شکل میں شائع ہوئیں۔ انگلینڈ میں جیمس میک فرسن James Mac Pherson ۱۷۲۶ء۔۔۱۷۹۶ء کی اوسین پوئمز Ossaian Poems نثرِ مرجز میں تھیں۔ ۱۸۳۶ء الوئسیس برٹرینڈ Aloysius Bertrand نے گیسپرڈ آف دی نائٹ Gaspard of the night لکھ کر انگریزی شاعری کو نثری نظم سے روشناس کرایا۔ جس کی تقلید میں چارلس بودلیئر Charles Baudlaire نے ۱۸۶۲ء میں لٹل پوئمز ان پروز Little poems in prose لکھ کر پیش کیں۔ امریکہ میں والٹ وہٹمین Walt Whitman نے کنگ جیمس بائبل King James Bible کی نثر سے متاثر ہو کر ۱۸۸۵ء میں دی لیوس آف گراس کے عُنوان سے فری ورس میں مختصر آزاد نظمیں پیش کیں۔ ۱۸۹۲ء تک ان میں برابر اضافہ ہوتا رہا۔ ایمی لوویل Amy Lowell نے اپنی مختصر النوع قافیوں کی مختصر آزاد نظموں کو کثیر الاصوات نثر Polyphonic Prose سے تعبیر کیا۔"(۱۶)

(Literary essays of Ezra Pound p.12)

ہندوستان میں ڈاکٹر لائٹز، کرنل ہالرائیڈ اور آزاد کی کوششوں سے پنجاب میں نئی شاعری کا آغاز ہوا۔ ۱۸۷۴ء میں ایک تاریخی مشاعرہ ہوا جس میں موضوعی نظمیں پڑھی گئیں۔ حالی نے سر سید کے زیرِ اثر اسے مزید تقویت دی۔ اسماعیل میرٹھی نے آگرہ میں وہی کام کیا جو آزاد نے پنجاب میں کیا تھا۔ آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی کا کام اگرچہ محدود تھا مگر بنیاد ڈالنے والوں میں ان ہی کا نام آتا ہے۔ بعد میں آنے والے ایسے شُعَرا جو انگریزی ادب سے آشنا تھے یا اس کا مطالِعَہ کر چکے تھے اس صنف کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوئے اور پھر سینٹوز، معرا، سانیٹ اور آزاد نظم کا چلن عام ہوتا گیا۔

آزاد نظم میں اگرچہ نغمگی اور داخلی آہنگ موجود رہتا ہے، لیکن اس میں روایتی غزل کی طرح قافیہ، ردیف اور مصرعوں کی مساوی طوالت کی پابندی نہیں ہوتی۔ شاعر حسبِ ضرورت مصرعوں کو چھوٹا یا بڑا کر سکتا ہے۔

اس کے برعکس نظمِ معریٰ میں تمام مصرعے ایک ہی بحر میں ہوتے ہیں، اگرچہ قافیہ اور ردیف کی پابندی موجود نہیں رہتی۔ جدید اردو نظم کے ارتقا سے واضح ہوتا ہے کہ وقت کے ساتھ شاعری میں عروضی سختی کم ہوئی اور اظہار کی آزادی کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی گئی۔

جدید نظم نے اپنے ارتقائی سفر کے دوران میں مختلف روپ بدلے، مختلف زمانوں کے ساتھ سفر کرتی نظم کا آہنگ بھی اتار چڑھاؤ کا شکار رہا۔ کسی زمانے میں چند مخصوص بحور اور اوزان کا استعمال ہوتا رہا مگر مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ رفتہ رفتہ نظم بحروں اور اوزان کے حوالے سے آسانی کی طرف مائل ہونا شروع ہوئی یہاں تک کہ اس کی موزونیت کا دریا معرا سے ہوتے ہوئے آزاد نظم کے میدانوں کی طرف آنکلا اور اب تو متعدد شُعرا نثری نظم کی طرف راغب ہو چکے ہیں۔

عَروض عربی شاعری اور عربی کتب کی بدولت ہندوستان میں متعارف ہوا۔ درس نظامی کے نصاب میں فصاحت و بلاغت کی کتب بھی تھیں۔ ایسی کتابوں کا ایک حصہ عَروضی بھی تھا۔ اسی طرح ہندوستان کی سرزمین پر فارسی شاعری کا عروج بھی ہوا جو دراصل عَروض کا عروج تھا۔ فارسی شاعری اور عَروض لازم و ملزوم تھے۔ بعد ازاں انگریز بھی ہندوستان میں انگریزی علم و ادب کی نشر و اشاعت کرتے رہے۔ ان کی شاعری نے اصناف و اسالیب کی حد تک تو اُردو شاعری کو متاثر کیا مگر انگریزی عَروض اپنے مختلف تہذیبی رنگ کے باعث فارسی یا عربی عَروض کی جگہ نہ لے سکا۔ البتہ اتنا ضرور ہوا کہ ہیئت کے ساتھ ساتھ عَروضی اَرکان میں بھی کمی بیشی ہوئی جس کے نتیجے میں نظم معرا اور آزاد نظم کی اصناف نے وجود اختیار کیا۔

نظم اور آہنگ کا آپس میں بہت گہرا تعلق ہے۔ بقول شبلی نعمانی لفظ ایک قسم کا سُر ہوتا ہے۔ جبکہ ایک مغربی مصنف ازرا پاؤنڈ نے کہا تھا کہ:

" دماغ جس چیز کا ادراک کرتا ہے وہ آہنگ کے زیر و بم میں نمایاں ہوتی ہے اور جب کامل لفظ کا اتحاد کامل آہنگ کے ساتھ ہو جائے تب ہی شاعر کا عرفان اپنی ثنویت کے ساتھ کاغذ پر اتر سکتا ہے۔"(۱۷)

اوزان کا میکانکی نقطۂ نظر:

خالص میکانکی نقطۂ نظر سے الفاظ کے اوزان دو طرح کے ہو سکتے ہیں۔ ایک تو ماہیئتی (Qualitative) اور دوسرا مقداری(Quantitative)۔ ماہیئتی وزن کی اساس بیشتر طرزِ ادا پر ہوتی ہے یعنی اس بات پر کہ لفظ کس طرح بولا جاتا ہے۔ اس کے بنیادی مصوتوں پر بولنے والے نے کس طرح زور ڈالا؟ مقداری وزن کا انحصار مصوتوں کی طوالت یا اختصار پر ہوتا ہے۔ ماہیئتی وزن میں مرکزی یا بنیادی مصوتے یا حرکت کی آواز دوسرے مصوتوں یا حرکات کو اور تمام مصمتوں کی آوازوں کو دبا لیتی ہے لہٰذا وہ بالکل وزن میں نہیں آتے یا بہت کم آتے ہیں۔ جبکہ مقداری عَروض میں ہر حرف کی آواز اپنی قدر و قیمت رکھتی ہے۔ ہمارے عَروض میں الفاظ کا وزن مقداری اصول کے تحت طے کیا جاتا ہے اور انگریزی، فرانسیسی وغیرہ میں تقریباً ہمیشہ ماہیئتی اصول کے تحت۔

جدید اردو نظم کا وزن:

جدید نظم کا آغاز آزاد اور معرا کی ہیئت میں ہوا۔ آزاد نظم میں نغمگی اور لے تو پائی جاتی ہے مگر اس کے مصرعوں کی غزل کے مصرعوں کی طرح کوئی مخصوص لمبائی نہیں ہوتی، نہ ہی اس میں کسی قافیہ یا ردیف کی پابندی ہوتی ہے۔ شاعر حسبِ ضرورت مناسب جگہ پر مصرع توڑ سکتا ہے اور پھر نئی سطر میں اپنی بات کا سلسلہ آگے بڑھاتا ہے۔ جہاں تک معرا نظم کا معاملہ ہے تو اس کے تمام مصرعے آپس میں ہم وزن ہوتے ہیں البتہ یہ بھی قافیہ ردیف کی پابندی سے آزاد ہوتی ہے اور کسی بھی وزن میں لکھی جاسکتی ہے، اس کے تمام مصرعے آپس میں ہم وزن ہوتے ہیں اور اسی بحر میں تخلیق کیے جاتے ہیں جس میں مصرعِ اولیٰ لکھا ہو۔ مثلاً

مَفَاعِلُن فعلاتن مَفَاعِلُن فعلُن (بحر: مجتث مثمن مخبون)

ایک اور مثال دیکھیے:

مَفَاعِیلُن مَفَاعِیلُن مَفَاعِیلُن مَفَاعِیلُن (بحر: ہزج سالم)

آزاد نظم کی وزن کے لحاظ سے دو نمایاں صورتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ پہلے مصرعے سے آخر تک تمام نظم کسی ایک ہی بحر کے ارکین پر مشتمل ہوتی ہے البتہ بحر کے ارکین کی تعداد ضرورت کے مطابق گھٹتی یا بڑھتی رہتی ہے۔ مثلاً

فعلُن فعلُن فعلُن (بحر: متدارِک کے اَرکان)
فعلُن فعلُن فعلُن فعلُن فعلُن
فعلُن فعلُن فعلُن

دوسری صورت میں شاعر کسی مخصوص بحر کو اختیار کرنے کے بعد اسے حسبِ ضرورت ٹکڑوں میں تقسیم در تقسیم کرتا ہے اور جہاں بحر ختم ہوتی ہے وہیں سے اسی بحر کو مذکورہ بالا عمل سے گزارتا ہے۔ دوسری صورت کی مثال:

فاعلاتُن فعلاتن فعلا (بحر: رَمل مثمن مخبون)
تن فعلُن فاعلاتُن

فعلاتن فعلاتن فعلُن فاعلاتُن
فعلاتن فعلاتن فعلُن

مطالعۂ عروض اور اردو نظم کے تناظر سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ عربی، فارسی اور اردو عروض ایک مربوط روایت کی صورت رکھتے ہیں۔ اگرچہ متداول عروض میں بعض فنی نقائص، پیچیدگیاں اور غیر ضروری اصطلاحات موجود ہیں، تاہم اس کے باوجود یہ اردو شاعری کی بنیادی فنی اساس ہے۔

اردو عروض کی اصلاح کے سلسلے میں مختلف اہلِ علم نے تجاویز پیش کیں، لیکن مکمل طور پر نئے نظام کی تشکیل عملی سطح پر کامیاب نہ ہو سکی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ عروض صرف فنی اصولوں کا مجموعہ نہیں بلکہ صدیوں پر محیط تہذیبی اور ادبی روایت بھی ہے۔

ضرورت اس امر کی ہے کہ غیر مستعمل بحور اور اضافی زحافات کو کم کر کے عروضی نظام کو زیادہ سادہ اور قابلِ فہم بنایا جائے، مگر اس عمل میں روایت اور فنی شناخت کو مکمل طور پر نظر انداز نہ کیا جائے۔

جدید اردو نظم نے اپنے ارتقائی سفر میں عروضی پابندیوں کو نسبتاً نرم کیا اور اظہار کے نئے امکانات پیدا کیے۔ آزاد نظم اور نظمِ معریٰ نے اردو شاعری کو نئی وسعتیں عطا کیں، تاہم موسیقیت، آہنگ اور داخلی وزن آج بھی اردو شاعری کے بنیادی عناصر شمار ہوتے ہیں۔

خالص صوتی اور میکانکی اعتبار سے اوزان کی دو بڑی صورتیں سامنے آتی ہیں: ماہیئتی (Qualitative) اور مقداری (Quantitative)۔ اردو عروض بنیادی طور پر مقداری اصولوں پر قائم ہے، جہاں ہر حرف اپنی صوتی قدر رکھتا ہے، جبکہ انگریزی اور فرانسیسی شاعری میں عموماً ماہیئتی اصول کارفرما ہوتا ہے۔ اسی لیے یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اردو عروض کو مکمل طور پر ترک کرنے کے بجائے اس کی معقول تجدید اور فنی تطہیر کی ضرورت ہے تاکہ روایت اور جدت کے درمیان متوازن رشتہ قائم رہ سکے۔

حوالہ جات

۱۔ سید تقی عابدی، ڈاکٹر، رموزِ شاعری، ص ۲۲
۲۔ نیاز احمد سحر، آسان عَروض، ص ۲
۳۔ نیاز احمد سحر، آسان عَروض، ص ۳
۴۔ تحقیقِ انتقادی در عَروضِ فارسی و چگونگی تحول اوزانِ غزل' ، انتشاراتِ دانشگاہِ تہران، ۱۳۲۷ھ ص ۱۵
۵۔ ایضاً ، ص ۲۰
۶۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، جلد پنجم، مجلسِ ترقیِ ادب لاہور، ص ۲۶۹
۷۔ ایضاً ، ص ۷۰۶ تا ۷۰۷
۸۔ مقالاتِ طباطبائی، مرتبہ ڈاکٹر اشرف رفیع، ریڈر شعبہ اُردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد، ۱۹۸۴، ص ۵۷
۹۔ ایضاً ص ۶۲
۱۰۔ ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی، پیش لفظ، اُردو ہندی کے جدید مشترک اوزان، ص ۱۳
۱۱۔ رسالہ اُردو جنوری ۱۹۲۳ء باز طباعت قدیم اُردو، از مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اُردو کراچی، ۱۹۶۱ء ص ۱۷۶
۱۲۔ تلخیصِ عَروض وقافیہ ص ۲۷، بحوالہ کیفیہ از کیفی بار اول، ۱۹۴۲ء ص ۳۱۵
۱۳۔ عظمت اللہ خان، سُریلے بول، ص ۴۰
۱۴۔ حامد حسن قادری، نقد و نظر، ص ۱۰۷، بحوالہ اُردو رباعیات از سلام سندیلوی، ص ۶۵۲
۱۵۔ ڈاکٹر گیان چند، پیش لفظ، اُردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان، ص ۲۰
۱۶۔ ایذرا پاؤنڈ، مضمون LITERARY ESSAY OF EZRA POUND P.12، بحوالہ سمیع الدین اشرفی، جدید مشترک اوزان، انجمن ترقی اُردو، کراچی، ص ۳۱۳
۱۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی، عَروض آہنگ اور بیان، ص ۱۔