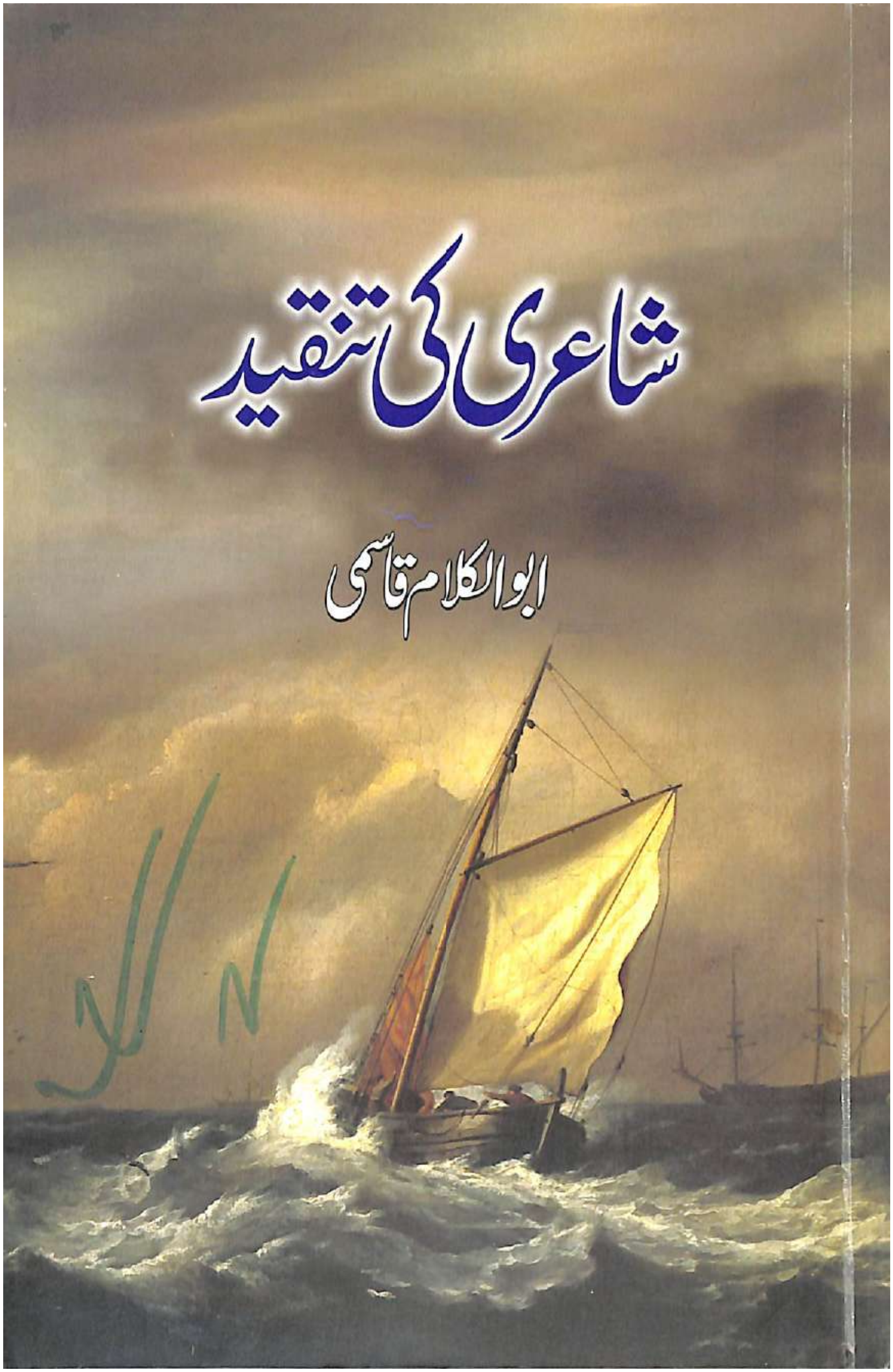
شاعری کی تنقید
ابوالکلام قاسمی

شاعری کی تنقید

ابوالکلام قاسمی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

قومی اردو کونسل کی پہلی اشاعت	:	2011
دوسری طباعت	:	2017
تعداد	:	550
قیمت	:	-/155 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	1573

Shairi Ki Tanqeed

By: Abul Kalam Qasmi

ISBN :978-93-87510-03-6

ناشر: ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک۔8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: ہائی ٹیک گرافکس، ڈی 8/2، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز II، نئی دہلی۔ 110020
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

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

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سر چشمہ۔ قومی کونسل

برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

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

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

پروفیسر سید علی کریم
(ارتضیٰ کریم)
ڈائریکٹر

ترتیب

○

میرا تنقیدی موقف VII

○

غزل کے اسالیب:

خسرو کی غزلیہ شاعری کی حرکیات 3
ولی دکنی کا شعری طریق کار 13
خواجہ میر درد: ماورائے تصوف 27
غالب کا شعری لہجہ 37
ذوق کی غزل گوئی: ایک بازیافت 53
اردو غزل کی روایت میں اقبال کی انفرادیت 69
فراق کی غزل کے امتیازات 85
جدید تر غزل کی صورت حال 101

○

نظم کے اسالیب:

کلامِ انیس میں پیکر تراشی کا نظام 115
مرزا دبیر کی فنی ہُنر مندیاں 129
اختر الایمان کا طنزیہ اور علامتی اسلوب 143
نظم گوئی میں فیض احمد فیض کے امتیازات 161
اردو نظم نگاروں میں سردار جعفری کا امتیاز 177
باقر مہدی کا تخلیقی سرمایہ 189

○

تجزیہ، تعبیر:

غالب کی ایک غزل: تجزیہ 203
فیض احمد فیض کی ایک غزل: تجزیہ 215
شہریار کی ایک غزل: تجزیہ 223
زیب غوری کی ایک غزل: تجزیہ 233
عرفان صدیقی کی ایک غزل: تجزیہ 241
اردو کا شعری متن اور ہمارے تعبیری رویے 253
شعر شور انگیز 267

○

تہذیبی میلانات:

نئی اُردو نظم اور تہذیبی تشخص کا مسئلہ 291
ہجرت کا مسئلہ اور ہجری اُردو غزل 303
تانیثی ادب کی شناخت اور تعینِ قدر 315

میرا تنقیدی موقف

یہ کتاب میرے ان تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے جن کا تعلق شاعری، شاعر یا شاعری کی تنقید سے ہے۔ اس سے قبل تدوین، ترجمہ اور تحقیق کے علاوہ تنقیدی تحریروں پر مبنی میری دو کتابیں "تخلیقی تجربہ" اور "مشرقی شعریات" شائع ہو چکی ہیں۔ ایک کا تعلق اُردو شعریات کی مشرقی روایت سے اور دوسری کا، شاعری اور نثر سے متعلق مختلف موضوعات سے تھا۔ میں نے فکشن، اسالیب نثر اور تخلیقی اظہار کے مختلف پہلوؤں پر اس عرصے میں متعدد مضامین لکھے ہیں، مگر زیرِ نظر کتاب، جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے، اُردو شاعری کے قدیم و جدید اسالیب اور ان کی تفہیم سے تعلق رکھتی ہے۔ اس موقع پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ میں اپنے تنقیدی موقف کی، جس حد تک، وضاحت کر سکتا ہوں، ضرور کر دوں۔

تنقیدی تصورات، خواہ مشرق کے ہوں یا مغرب کے، میری دلچسپی کا محور رہے ہیں۔ ان تصورات کو تقریباً سو سال کے عرصے میں اُردو کے نمائندہ نقادوں نے جس طرح تنقیدی معیار اور پیمانہ بنانے کا عمل جاری رکھا ہے، ان کو مختلف جہات سے دیکھنا، پرکھنا اور کھرے کھوٹے کی تفریق کرنا میرا محبوب مشغلہ رہا ہے۔ تاہم کوئی تنقیدی رویّہ میرے لیے اس وقت تک قابلِ قبول نہیں بن پایا، جب تک شعری متن کے براہِ راست مطالعہ نے اس کی توثیق نہ کر دی ہو، چنانچہ میرے لیے تنقید نگار کا منصب بنیادی طور پر ایک ایسے باذوق قاری کا منصب ہے، جو شاعرانہ

تدبیر کاری سے باخبر ہونے کے باوجود شاعری کی بھرپور تفہیم، تحسین اور جمالیاتی قدر کے تعیّن کے عمل سے سب سے پہلے گزرنا چاہتا ہے۔ اس موقع پر مجھے اس تنقیدی طریق کار سے بے اطمینانی ظاہر کرنے میں کوئی تکلف نہیں، جس کا تعلق محض تنقیدی نظریات کے انطباق سے ہوتا ہے، یا جس میں شعری متن سے حاصل ہونے والی توثیق سے ماورا ہو کر صرف تنقیدی پیمانوں کی کھتونی سے سروکار رکھا جاتا ہے۔

شعری متن کے تعیّنِ قدر میں جو تنقیدی نظریات میرے لیے معاون ثابت ہوئے ہیں، میں نے ان کا اعتراف بھی کیا ہے اور مناسب مقامات پر ان کے حوالے بھی دیے ہیں۔ لیکن اکثر ایسا ہوا ہے کہ میرا یہ ذہنی سفر تنقیدی اصطلاحات سے شروع نہ ہو کر تفہیم شعر سے شروع ہونے والا تھا۔ میری بیش تر تنقیدی رائیں متن کی متنوع قرأت کے بعد مناسب اور موزوں تنقیدی تصورات سے اس کی ہم آہنگی کی صورت میں بنی اور بگڑی ہیں۔ اس لیے مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی باک نہیں کہ زیرِ نظر مضامین گہرے مطالعہ اور غور و خوض کا نتیجہ ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ میں ادب پارے کے مطالعے کے عمل میں بعض ایسے تنقیدی پیمانوں کی تلاش و جستجو کی طرف بھی متوجہ ہوا ہوں جن کا استعمال یا احساس رائج تنقیدی منظرنامے میں دیکھنے کو نہیں ملتا۔ امیر خسرو اور غالب کی غزل سے متعلق مضامین میں موجود زاویۂ نظر سے اس مفروضے کی تصدیق زیادہ مناسب ہوگی۔

مجھے اس بات کا احساس شدّت سے ہوتا ہے کہ گذشتہ نصف صدی کی اُردو تنقید میں کسی نہ کسی مخصوص اسلوبِ شعر کو شاعرانہ بڑائی اور عظمت کا ماڈل قرار دینا عام تنقیدی طریق کار رہا ہے۔ میں اس طریق کار کو ادبی اور شعری اظہار کی ہمہ گیری کے منافی، تنقیدی کوتاہ اندیشی اور دوسرے شعری اسالیب کی تحقیر کا نام دینا چاہتا ہوں۔ اس لیے کہ ایک وقت اور ایک زمانے میں شاعری کے ایک سے زیادہ اسالیب بڑی شاعری کے امکانات کے ضامن ہو سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری شعری روایت میں تہہ دار اور بالواسطہ اسلوب کے متوازی، بیانیہ اور بظاہر اکہرے اسلوب کی نمائندگی کرنے والی، اعلیٰ درجے کی شاعری کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ اُردو تنقید کا علاقہ چوں کہ شروع سے ہی غزل کی صنف کے استحکام اور غزل سے مخصوص ایجاز اور استعاراتی اور علامتی اظہار

کے تعیّنِ قدر سے رہا، اس لیے اسی تنقیدی ماڈل کو مختلف اصناف شعر پر یکساں انداز میں برتنے کی کوشش جاری رہی۔ شاعرانہ عظمت کی پرکھ کے اس نشے میں ہم نے یہ سوچنے کی تکلیف بھی گوارہ نہ کی کہ مرثیہ، مثنوی، شہر آشوب یا اس نوع کے دوسرے شعری بیانیہ کے لیے شعریات یا تنقیدی اصولوں کا از سر نو مرتب کرنے کی کیا، اور کتنی ضرورت ہے۔ اس ضمن میں رہی سہی کسر نئی امریکی، اور ہیئتی اصولِ نقد کی دبازت، ابہام کے تصور اور 'بالواسطہ اظہار' کی غیر معمولی اہمیت نے پوری کر دی، اور ان پیمانوں کو بھی بلا امتیاز ہر صنف شاعری پر آزمانے کا سلسلہ جاری رہا— یہ انداز سوائے تن آسانی اور عصبیت کے اور کچھ نہیں کہ اپنی سہولت کی خاطر ہم خود کو تنقید کے محض اپنے پسندیدہ ماڈل تک محدود رکھیں، اور بڑی شاعری کے دوسرے امکانات کی تفہیم اور نظریہ سازی سے دامن بچا کر اپنی تنقیدی عصبیت کو مزید مستحکم کرنے کا ثبوت پیش کرتے رہیں۔

زیرِ نظر کتاب میں شامل مضامین کا غالب تنقیدی طریق کار تجزیاتی ہے۔ حتی الامکان کوشش کی گئی ہے کہ تاثراتی بیانات اور غیر واضح تنقیدی اصطلاحات سے احتراز کیا جائے۔ تنقید میرے لیے فیصلے صادر کرنے سے کہیں زیادہ افہام و تفہیم کا عمل ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میں نے ادب پارے کی پرکھ کی ذمہ داری سے نظر بچانے کا ارتکاب کیا ہے۔ تعیّنِ قدر، چوں کہ ادبی تنقید کا لازمی حصہ ہے، اس لیے اس ضمن میں بین بین راستہ اختیار کرنے، یا دوٹوک فیصلے سے کترانے کو، میں تنقید کے منصب کے منافی تصور کرتا ہوں— ''غزل اور نظم کے اسالیب'' سے موسوم حصّوں میں ہر صنف میں پائے جانے والے ایک سے زیادہ اسالیب اور ان کی نمائندگی کرنے والے شاعروں سے اس انداز میں بحث کی گئی ہے کہ تنقیدی تصورات کی جکڑبندیوں میں شاعر کا قافیہ تنگ ہوتا نظر نہ آئے، بلکہ اس کے شاعرانہ اسالیب کے تنوع سے تنقید اپنے دائرہ کار میں وسعت پیدا کرنے پر مجبور دکھائی دے— فیض احمد فیض اور سردار جعفری سے متعلق مضامین اس احساس کے غماز ہیں کہ ترقی پسند تنقید نے اپنے نمائندہ شاعروں کو گہرائی اور سنجیدگی سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش بہت کم کی ہے'' تجزیہ و تعبیر'' کا حصہ، اس تاثر کی نمائندگی کرتا ہے کہ فن پاروں پر سطحی رائے زنی کے بجائے کیوں نہ متن کی تہہ داری اور گہرائی میں اُتر کر دیکھا جائے— ''تہذیبی میلانات کا گوشہ'' ثقافتی مطالعات کے ذیل میں آتا ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا

ہے کہ ادبی اور تنقیدی نظریات کے ہر ممکن سرچشمے سے استفادہ میری ادبی تفہیم و تجسس کا ناگزیر حصہ ہے۔

تاہم ان تمام وضاحتوں کے باوجود میرے تنقیدی طریق کار کے بارے میں حق بجانب رائے وہی ہوگی جو ان مضامین کے مطالعے سے قائم کی جائے گی۔ اس لیے میری آرزو صرف یہ ہے کہ جو رائے بھی قائم کی جائے وہ محض دو ایک مضمون یا میرے ان معروضات سے قائم نہ کی جائے۔ ان سطور کا مقصد سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ آپ کو نفس مضمون کے مطالعہ کے لیے آمادہ کیا جائے، کہ:

یہی کچھ ہے ساقی متاع فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

ابوالکلام قاسمی

○ غزل کے اسالیب

خسرو کی غزلیہ شاعری کی حرکیات

اُردو اور انگریزی میں خسرو تنقید کا وافر ذخیرہ موجود ہے۔ ان کی شاعری پر نسبتاً زیادہ اور نثر پر کم، لیکن خسرو تنقید کا بڑا حصہ یا تو ان کی زندگی کی تفصیلات پر مرتکز ہے یا پھر ان کے کلام کے استناد کے مسئلے سے وابستہ۔ خسرو کی شاعری کی قدر و قیمت کے تعین کو بعد کے بعض نقادوں نے موضوعِ بحث ضرور بنایا ہے لیکن ان کا سروکار بالعموم موضوعات کی درجہ بندی یا خسرو پر سعدی کے اثرات کی تلاش و جستجو تک محدود ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس خلا کو خسرو کی فنی اور اسلوبیاتی جہت کی طرف بعض بلیغ اشارے کر کے پُر کیا ہے۔ مگر انھوں نے اپنا دائرہ کار ہندوی کلام تک محدود رکھا ہے۔ ڈاکٹر وحید مرزا، سجاد ظہیر، ظ۔ انصاری اور ممتاز حسین نے البتہ خسرو کی فارسی شاعری کے وسیلے سے ان کے بعض رویّوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ تاہم یہ مطالعے بھی خسرو کے فکری رویّے کی طرف بعض اشاروں سے آگے نہیں بڑھتے، اور خسرو کے پیرایۂ بیان اور شعری طریقِ کار کی تفہیم میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتے۔ دل چسپ بات یہ کہ خسرو کے شاعرانہ اظہار کے امتیازات کی نشان دہی کے سلسلے میں اگر کسی ایک نقاد کو استثنائی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ شبلی نعمانی ہیں۔ جنھوں نے نہ صرف یہ کہ خسرو کی زندگی اور کارنامے کے استناد یا عدمِ استناد کے مسئلے پر اظہارِ خیال کیا ہے بلکہ ان کے کلام کے عمدہ نمونوں کی مدد سے ان کے شعری طریقِ کار کو بھی سب سے بہتر طریقے پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ شبلی نے خسرو کی غزل کے ضمن میں معاملہ بندی

اور مضمون آفرینی پر قدرے تفصیلی بحث کی ہے اور ہمارے زمانے کی نئی تنقیدی اصطلاحات استعمال نہ کر پانے کے باوجود خسرو کی غزل کی جدتِ اسلوب کو وصف نگاری اور ''اجتماع النقیضین'' جیسے الفاظ کی مدد سے واضح کیا ہے۔ شبلی کے بعد کے نقادوں میں شاید ہی کوئی ایسا نقاد ہو جس نے خسرو شناسی میں شبلی سے استفادہ نہ کیا ہو، مگر خسرو کی معاملہ بندی اور شبلی کے منتخب کردہ اشعار کے علاوہ کسی ایک نے بھی شبلی کی بتائی ہوئی دوسری خصوصیات سے رہنمائی حاصل نہیں کی۔ سجاد ظہیر اور ظ۔ انصاری، خسرو کے رویۂ حیات کا ذکر تو کرتے ہیں مگر ان کی رجائیت اور انقلاب پسندی کو اپنی خسرو شناسی کا ماحصل سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ امتاز حسین ان سے کچھ آگے بڑھتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ:

> ''خسرو کی عظمت اس بات میں ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے تضادات
> اور اپنے معاشرے کی روحانی کش مکش کو اپنے جذباتِ عشق میں سمو دیا۔''
> (امیر خسرو دہلوی)

مگر وہ بھی ان تضادات کے نتیجے میں رونما ہونے والے شعری اسلوب کی جانب تو کیا فکری کشمکش کی حرکیات کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کر پاتے۔ کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ خسرو کے اس بیان نے کہ:

> ''میں غزل میں سعدی کا پیرو ہوں اور کسی خاص طرز کا موجد نہیں۔''

گویا بعد کے نقادوں کے غور و فکر پر ایک طرح کی پابندی عائد کر رکھی ہو۔ خود اپنے کلام کے بارے میں کسی شاعر کے بیانات اور تصوراتِ شعر کس حد تک گمراہ کن ہو سکتے ہیں، اس کا ایک ثبوت خسرو تنقید کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس وقت ضرورت اس بات کی ہے کہ اپنی شاعری کے بارے میں خسرو کے بیانات اور تنقیدی آرا کو درمیان میں حائل کیے بغیر ان کی غزلوں کے متن کا براہ راست سامنا کیا جائے اور اس متن کے وسیلے سے خسرو کے شعری طریقِ کار کو سمجھا جائے۔

شاعری کی کوئی روایتی صنف ہو یا غیر روایتی، ہر صنف کے پیچھے کوئی نہ کوئی محرک قوت (Motivating Force) ضرور عمل پیرا ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ہم اگر غزل کی صنف کی محرک قوت کا پتہ لگانا چاہیں تو معلوم ہوگا کہ عشق کا جذبہ یا عشق کا داعیہ، اس صنف کی سب سے بڑی محرک قوت رہی ہے۔ لیکن غزل کو چوں کہ روایتی طور پر انفعالی اظہار سے مخصوص سمجھا

گیا ہے۔اس لیے کسی بھی شاعر کے مطالعے میں ہم اس انفعالیت کا پس منظر ضرور برقرار رکھتے ہیں اور پس آہنگ کی موسیقیت ،تغزل اور سوز وگداز وغیرہ کی نشان دہی کر کے بزعم خویش اپنی غزل شناسی کا حق ادا کر دیتے ہیں۔خسرو کی غزل کا معاملہ کئی اعتبار سے مختلف ہے۔اوّل یہ کہ خسرو زبانی روایت(Oral tradition) کے شاعر ہیں ۔ دوسرے یہ کہ ان سے پہلے فارسی میں بھی غزل کی کوئی بہت طویل روایت موجود نہیں کہ وہ اس کے اسیر ہو کر رہ جاتے اور سب سے اہم بات یہ کہ ان کی غزل اپنے پیرایۂ اظہار کے اعتبار سے فعالیت ،حرکت اور محرک قوتوں کی کش مکش کا ایسا تاثر قائم کرتی ہے جس کی تشکیل میں استعارہ سازی، پیکر تراشی اور قول محال(Paradox) کی موجودگی بنیادی کردار ادا کرتی ہے--- مثال کے طور پر یہ بات ہم سب کو معلوم ہے کہ محبوب کی بلند قامتی کو سرو کے استعارے سے بیان کیا جاتا ہے--- ظاہر ہے کہ سرو بلند قامتی کی نمائندگی ضرور کرتا ہے مگر یہ استعارہ حرکت یا نقل مکانی کو قبول نہیں کرتا۔ اس کے برخلاف خسرو سرو کے استعارے کو تو اپنی روایت سے قبول کر لیتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی کسی نہ کسی صفت کا اضافہ بھی کر دیتے ہیں اور یہ صفت ایسی ہوتی ہے جو حرکت کو بھی قبول کرتی ہے اور نقل مکانی کو بھی۔

چمن زسبزہ خطے بر رخ جمیل کشید
بباغ، سرو رواں قامتِ طویل کشید

سروے چو قامتِ تو در بوستاں نہ باشد
زیرا کہ بوستاں راسرو رواں نہ باشد

بے شاہد رعنا بتماشا بتواں رفت
بے سرو خرامندہ بصحرا نتواں رفت

باقدش نسبت نہ دارد قامت ِ سرو بلند
راست می گویم و برمانیست ایں کس را گرفت

اوّل الذکر تین شعروں میں خسرو نے سرو کے ساتھ رواں ،خرامندہ یا خراماں کی صفت استعمال کر کے اسے محض محدود استعارہ نہیں رہنے دیا بلکہ استعاراتی پیکر میں تبدیل کر دیا ہے اور آخری شعر کے پہلے مصرعے میں صرف تقابل و توازن کا اندازہ پیدا نہیں کیا بلکہ دوسرے مصرعے میں راست

اور گرفت، کے الفاظ استعمال کر کے ان لفظوں کا رشتہ پہلے مصرعے کے تقریباً سارے الفاظ قدش، نسبت، قامت، سرو بلند وغیرہ سے اس طرح قائم کیا ہے کہ اس شعر میں لفظی، معنوی اور استعاراتی طور پر موجود حرکیات کا ایک نظام سا قائم ہو گیا ہے۔

بعض استعارے غزل کے ساتھ شروع ہی سے اس حد تک وابستہ رہے ہیں کہ ان کے معنوی تعینات اور تکرار کے باعث ان کو نئی تنقیدی اصطلاح میں موتیف (Motifs) کا نام دے دیا گیا ہے۔ مگر جب اس نوع کے استعارے ہمیں خسرؔو کی غزل میں ملتے ہیں تو اس کے تاریخی سیاق و سباق کے سبب ہم اعتماد کے ساتھ یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ خسرؔو کے کلام میں ان کی حیثیت موتیف کی نہیں، استعاروں کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ان میں سے بعض، معنوی امکانات کے نقطۂ نظر سے محدود استعارے ثابت ہوں۔ لیکن خسرؔو کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اپنے اس نوع کے استعاروں میں بھی معنی آفرینی کی مدد سے Variation اور تنوع پیدا کر دیتے ہیں۔ استعاراتی مفہوم کو معنی آفرینی کے ذریعے پھیلانے کی بات کرتے ہوئے ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ملک الشعراء بہار اور ڈاکٹر علی اصغر حکمت نے سبکِ عراقی اور سبکِ ہندی کی فارسی شاعری کی شناخت کا تعین کرنے کے سلسلے میں معنی آفرینی کو سبکِ عراقی کی ایک ایسی خصوصیت کا نام دیا ہے جس کو سبکِ ہندی کے شاعروں نے بھی نہ صرف یہ کہ اپنا لیا بلکہ اس خاص پیرایۂ بیان کو غیر معمولی طور پر فروغ بھی دیا۔ چنانچہ عرفؔی، نظیری، ظہوری، طالب آملی اور صائب کے کلام میں اس طرزِ بیان کے اَن گنت نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ امیر خسرؔو سبکِ عراقی کے دو بڑے شاعر سعدؔی اور حافؔظ کے درمیان کی کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ سعدؔی سے کسبِ فیض کرنے کا بار بار اعتراف کرتے ہیں۔ ہمارے پاس اس بات کے خارجی شواہد تو نہیں مگر حافؔظ کی غزل کے داخلی شواہد کی بنیاد پر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ حافؔظ نے دانستہ یا نادانستہ طور پر خسرو کے اسلوب کا تتبع بھی کیا ہے اور ان کے فنی رویّے کی توسیع بھی کی ہے۔ اس لیے اگر ہم یہ نتیجہ نکالیں تو غلط نہ ہوگا کہ فارسی شاعری کے سبکِ عراقی کا حصّہ نظر آنے والے خسرؔو نے عراقی دبستان کے جن چند عناصر کو خصوصیت کے ساتھ اپنایا اور ان میں ہندوستانی رنگ و آہنگ شامل کر کے ہندوستانی دبستان کی داغ بیل ڈالی، ان عناصر میں معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کو سب سے نمایاں اور مرکزی حیثیت حاصل تھی۔

خسرو کی غزل میں جب استعارہ سازی کا عمل، معنی آفرینی کے ذریعہ پیدا کیے گئے تنوع سے دوچار ہوتا ہے تو لغوی معنی، استعاراتی معنی، اور مستعد منہ، اور مستعار لہ کے مابین جو محرک قوتیں کارفرما نظر آتی ہیں، دراصل وہی، خسرو کے استعاروں کی حرکیات کا تعین کرتی ہیں۔

همه آهوانِ صحرا سرِ خود نهاده برکف
به امید آں که روزی به شکار خواهی آمد

سنگِ گرانِ خود به ترا زوئے همت آر
هر دو جهاں به وزن دو خشخاش دانه گیر
رخشِ زمانه نزدِ تو ، خواهی قرار عمر
گر قوتیست هست عنانِ زمانه گیر

زبندت چوں بهم آخر که هریک بند زلفت را
گره بربسته ای محکم بهر موئ که من دارم ،

پہلا شعر ظاہری معنی کے اعتبار سے شکار ہونے کی خواہش اور شکار کرنے کے عمل پر مبنی معلوم ہوتا ہے مگر غور کیجیے تو پتہ چلتا ہے کہ اشتیاق ملاقات کی شدید کیفیت، اس شعر میں خود سپردگی ہی نہیں بلکہ شوق شہادت کی حدوں کو پہنچی ہوئی ہے۔ چنانچہ اس شعر کی محرک قوت شوق ملاقات بن جاتی ہے۔ اسی طرح دوسرے اور تیسرے شعر میں، ہر دو جہاں بہ وزن دو خشخاش، رخش زمانہ اور عنانِ زمانہ گیر، جیسے استعاراتی بیانات کو معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کے عمل سے دوچار کرکے ان میں نئی جہتیں نکالی گئی ہیں۔ اسی طرح چوتھے شعر میں محبوب کے ہر ایک بند زلف سے اپنے ہر موئے بدن کی گرہ بندی بھی دراصل مضمون آفرینی کا ایک ایسا نمونہ پیش کرتی ہے، جس میں محاوراتی اور استعاراتی مفاہیم کے تصادم نے ایک قسم کا محاکاتی تموّج پیدا کر دیا ہے۔ نیر مسعود نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کی سب سے زیادہ نمود صنعتِ حسن تعلیل میں ہوتی ہے۔''

امیر خسرو کی غزلوں میں ایسے شعروں کی بہتات ہے جن میں استعارہ کے پھیلاؤ کے لیے معنی آفرینی اور معنی آفرینی کے سہارے کے طور پر حسنِ تعلیل کی صنعت کا استعمال ایک خاص قسم

کے معنیاتی نظام کو جنم دیتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار سے اس مفروضے کی دلیل فراہم کی جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ ان شعروں کی ساری فضا ہی صنعت حسنِ تعلیل کی مرہونِ منّت ہے اور ان میں سے ہر شعر کی سب سے واضح خصوصیت حرکی پیکر کی تخلیق نظر آتی ہے۔

چمن ز سبزہ، خطے بررُخ جمیل کشید
بباغ سرو رواں قامتِ طویل کشید

من خاک شدم برآں زمینی
کز توسنِ او غبار برخاست

ابرو باران و من و یار، ستادہ بوداع
من جدا گریہ کناں، ابر جدا، یار جدا

ابتدائی دو شعروں کے بارے میں مزید وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں، البتہ موخرالذکر شعر مضمون آفرینی اور تلازمۂ خیال کی ایک ایسی غیر معمولی مثال پیش کرتا ہے جس میں حسنِ تعلیل کے ساتھ صفتِ منتقلہ (Transferred Epithet) نے عجیب کرشمہ کر دکھایا ہے۔ پہلے مصرعے میں ''ابرو باران و من و یار، ستادہ بوداع'' بتا کر صرف یہ نہیں دکھایا گیا ہے کہ یہ سارے جدائی کے وقت ایک دوسرے کے سامنے ساکت کھڑے ہیں، بلکہ یہاں ستادہ کا لفظ، اس حبس، گھٹن اور ٹھہرے ہوئے طوفان کی تصویر پیش کرتا ہے جس حبس اور گھٹن کی کیفیت میں من و یار کے ساتھ ابرو باراں متوازی طور پر شریک ہیں۔ پھر یہ کہ اس شعر کا دوسرا مصرعہ صرف پہلے مصرعے کی توثیق نہیں کرتا بلکہ حسنِ تعلیل کے ذریعے واقعاتی اعتبار سے بھی اس کیفیت کی اگلی منزل کو پیش کرتا ہے۔

شاعرانہ تدبیر کاری (Poetic Devices) کے ان نکات کو سامنے رکھیے اور خسرو کی مضمون آفرینی پر شبلی کے اس اشارے کو یاد کیجیے جس کا ذکر مضمون کی ابتدا میں کیا گیا ہے، تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ شبلی کے بعض غیر واضح اور غیر تجزیاتی اشارے بھی خسرو کی غزل کی تفہیم میں کس قدر معنی خیز بن گئے ہیں۔ شبلی نے اس مضمون میں لکھا ہے کہ:

''غزل میں نئے نئے مضامین اور نئے نئے اسلوب پیدا کرنا امیر خسرو کا ایجاد

ہے اور انہی پر خاتمہ بھی ہوگیا۔ متاخرین کی مضمون آفرینیاں گو حد سے بڑھ
گئیں لیکن اس کا دوسرا انداز ہے۔" (شعرالعجم ص ۱۶۹)

امیر خسرو نے ایک جگہ دہلی کی شعری سرگرمیوں کے پس منظر میں اپنی غزل کو چلتا پھرتا
جادو کہا ہے:۔

وقت دہلی خوش وایں سحر رواں

اس بات کو یوں تو محض ایک شاعرانہ تعلّی سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے مگر خسرو کی غزل کی حرکیات (Dynamics) کا مطالعہ کرنے والے کسی شخص کے لیے "سحر رواں" کے لفظ کے مضمرات پر غور کرنا اور شعروں کے حوالے سے اس کی صداقت یا عدم صداقت کو آزمانا، ایک نتیجہ خیز سرگرمی ثابت ہوسکتی ہے۔ خسرو کی غزل میں امیج سازی اور پیکر تراشی کے متنوع نمونے اتنی کثرت سے ملتے ہیں کہ "پیکروں کی حرکیات" ان کے شعری طریق کار کا لازمی جزو معلوم ہونے لگتی ہے۔ ان پیکروں کا خسروی امتیاز یہ ہے کہ ان میں شاعر کے سارے حواس اس حد تک بیدار اور متحرک ہیں کہ قاری یا سامع تک اس تحریک کو منتقل کرنے میں بھی وہ پوری کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ ایک سے زیادہ حواس کو بیک وقت متحرک کرنے والے پیکروں کی تخلیق جن معدودے چند فارسی اور اُردو شاعروں کے حصے میں آئی ہے ان میں ایک امیر خسرو بھی ہیں اور خسرو کے اس امتیاز کا ثبوت ان شعروں سے بہتر اور کیا ہوسکتا ہے۔

چشم من بیں ، زخیالِ لب تو
کہ شب و روز میانِ نمک است

دیدہ بر روئے گل بنہد و نبودش خبرش
گرچہ بردیدہ زنوک مژہ خارے بہ رسد

جولان تو سنش بیں، ہر سو غبار دیگر
فتراک او نگہہ کن ، ہر سو شکار دیگر

وی ہمی رفت و زبس دیدہ کہ غلطیدہ بخاک
گفت یارب کہ کجا پائے نہم راہ کجاست

ان اشعار میں حسِ ذائقہ، لامسہ اور باصرہ کو متحرک و مسحور کرنے والے جو پیکر تراشے گئے ہیں وہ بصری پیکروں کی افراط کی عادی فارسی شاعری میں پیرایۂ اظہار کے نئے تجربے کی حیثیت رکھتے ہیں—ان پیکروں میں استعارہ سازی کے عمل کی شمولیت نے احساس اور مفہوم کی آزاد حدوں کے مابین باہمی تعامل کی کیفیت پیدا کر دی ہے اور اس کیفیت کو مزید استحکام اس وقت ملتا ہے جب خسرو، انسانی وجود کا اثبات اور اس کی جدلیات پر اصرار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک ہی غزل کے ایسے دو شعروں سے بات کو مزید واضح کیا جا سکتا ہے جن میں غزل کی وحدۃ الوجودی روایت کے برخلاف وجود انسانی کو فیصلہ کن محور قرار دیا گیا ہے اور اسی کی بنیاد پر شعری صورت گری کی حرکیات کو اُبھارا گیا ہے۔

خورشید وار چرخ زناں بر سما رویم
آخر نہ ذرّہ ایم کہ رقص ہوا کنیم

از دستِ شوق دامن عصمت کنیم چاک
وا نرا لوا آفتاب قیامت در کنیم

یہ بات پہلے عرض کی جا چکی ہے کہ خسرو کی غزل کی محرک قوتوں کی دریافت سے ان کے اسلوبِ شعر کے تعین میں ایک نئے اور انوکھے پہلو کا دروازہ کھلتا ہے۔ اس وقت یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ کبھی تطابق، کبھی تضاد اور کبھی انحراف و انقطاع کی محرک قوت خسرو کے کلام میں کن کن صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے اور اظہار کا اور کون سا پیرایہ اختیار کرتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے پُرانی شعریات کی ایک اصطلاح 'اجتماع النقیضین' سے مدد لی جا سکتی ہے۔ اس موقع پر اس اصطلاح کا آموختہ یوں بھی اہم ہے کہ اسی اصطلاح کی مدد سے سب سے پہلے شبلی نے خسرو کی غزل کی ایک اہم خصوصیت کی طرف توجہ دلائی تھی، اور بعد کے نقادوں نے اس کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا تھا۔ خسرو کی غزل کی منجملہ اور خصوصیات کے شبلی اس کا ذکر کچھ اس طرح کرتے ہیں کہ:

''اکثر اجتماع النقیضین پیدا کرتے ہیں اور وہ طبیعت پر استعجاب کا اثر پیدا کرتا ہے۔''

شبلی اس صفت کی مثال کے طور پر خسروؔ کے دو مصرعے بھی پیش کرتے ہیں:

'درد ہا دادی و درمانی ہنوز'

اور

'یاد باد آنکہ ہمہ عمر نہ کردی یادم'

قول محال یا Paradox کا تصوّر اجتماع النقیضین کے تصوّر سے کوئی مختلف چیز نہیں۔ خسروؔ کی غزل میں فارسی اور اُردو کے متعدد ممتاز شاعروں کی طرح اس شعری تدبیر کاری کے عمدہ نمونوں کی نشان دہی بغیر کسی شعوری تلاش و جستجو کے بھی کی جا سکتی ہے۔

خسروؔ، قول محال کی تخلیق کرنے اور تضادات کو اُبھارنے کی غرض سے ایک سے زیادہ شاعرانہ تدبیر کاری (Poetic Devices) کو روبہ عمل لاتے ہیں۔ کبھی وہ لفظی تضاد کو اُبھارتے ہیں، کبھی لغوی اور استعاراتی معنی کے تضاد کو نمایاں کرتے ہیں۔ کبھی صورت حال کے تضاد سے قول محال کا تناؤ پیدا کرتے ہیں اور کبھی ایک سے زیادہ پیکروں کے درمیان پائے جانے والے تناقض کو آمنے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اس قسم کے قول محال یا Paradox کی تمام صورتوں میں جو چیز ہمیں مشترک دکھائی دیتی ہے، اس کو "تضاد کی حرکیات" کے علاوہ کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ چند مثالیں آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

آباد شد آں سینہ کہ از عشق خراب است
آزادیٔ آں دل کہ در آں زلف بتابست

سیہ شد روی ما از تو کہ رویت
زوال روزِ مارا آفتابست

زغم شب ی نہ خسپم باشد آں روز / کہ بخت خویش را بیدار بینم
شکر ریں لعلِ تو کان نمک است / گر چہ شکّر نہ مکانِ نمک است

ان اشعار میں بالترتیب لفظی تضاد، صورت حال کے تضاد، پیکر کے تضاد اور لغوی معنی اور ممکنہ استعاراتی معنی کے تضاد سے Paradox کی کیفیت اُبھاری گئی ہے۔ تضاد کی بنیاد پر قائم ہونے والی تقابلی حرکیات کی ان مثالوں میں استعارہ، حسنِ تعلیل اور پیکر تراشی کا کوئی نہ کوئی شائبہ

اس مخصوص فنی طریقِ کار میں بعض ایسی جہات کا اضافہ کرتا ہے جو خسرو کی غزل کی محرک قوت سے مخصوص ہے۔

امیر خسرو کی مختلف غزلوں سے منتخب کردہ محولہ بالا شعری مثالوں، اور ان کے لیے قائم کردہ تناظر سے کچھ اور ثابت ہو یا نہ ہو، یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ خسرو کی غزل کی محرک قوتیں ان کے اسلوب کے مطالعے کا ایک مختلف اور نیا زاویۂ نظر فراہم کرتی ہیں اور یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ خسرو کی غزل میں تطابق، اور تضاد کے محرکات کن کن صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں اور اظہار کا کون سا پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ اس لیے اگر ہم ان معروضات کی روشنی میں خسرو کے شعری طریقِ کار اور فنی تدابیر کے سلسلے میں ان کی انفرادیت کو نشان زد کرلیں تو ان کی غزل کی حرکیات (Dynamics) کی تفہیم مشاہدے کی حد تک آسان ہو سکتی ہے۔ خسرو کی غزل کی یہی حرکیات (Dynamics) فارسی شاعروں کے بھیڑ میں ان کی امتیاز کی ضمانت ہے، اور خسرو کی یہی افتادِ طبع صوفی ہونے کے باوجود انھیں وحدۃ الوجودی انفعالیت سے دور رکھتی ہے اور اپنے ہم مشرب صوفیوں سے اس نوع کے تخاطب کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔

اے صوفیانِ مست یکے رقص عاشقاں
تا ایں کبودِ کہنہ بساطِ شما کنیم

(1992)

ولی دکنی کا شعری طریقِ کار

ولی، اورنگ آبادی تھے یا گجراتی؟ اگر گجراتی تھے، اورنگ آباد سے ان کا تعلق کس نوع کا تھا؟ اور اگر اورنگ آبادی تھے تو گجرات سے ان کے روابط کیا تھے؟ سفرِ دہلی کے دوران اگر سعد اللہ گلشن نے بقول میر "ایں ہمہ مضامینِ فارسی کہ بے کار افتادہ اند۔ در ریختۂ خود بہ کار بہ بر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت" جیسا کوئی مشورہ دیا تھا، تو اس کے اثرات ولی کی شاعری پر مرتب ہوئے بھی یا نہیں؟ یا اگر مرتب ہوئے تو اس کی صورت کیا تھی؟ یہ تمام سوالات ولی کے حوالے سے اہم سہی، لیکن ولی کی غزل گوئی کے امتیازات متعین کرنے میں کوئی بڑا کردار ادا کرتے نہیں معلوم ہوتے۔ تاہم یہ حقیقت کہ اورنگ آباد سے لے کر گجرات تک کا علاقہ عرصے تک دکن کے دائرۂ کار میں شامل تصور کیا جاتا تھا، اور یہ کہ سعد اللہ گلشن کے مشورے سے ماورا بھی ولی کے لیے موضوعاتی اور اسلوبیاتی تنوع اور کسبِ فیض کے لیے شمال و جنوب میں یکساں طور پر مقبول سبک ایرانی اور سبک ہندی کے فارسی شاعروں کے کلام کا وافر ذخیرہ موجود تھا۔ پھر یہ کہ ولی کے اپنے تخلیقی مزاج کے سبب محض دکنی شاعروں کے رائج کردہ اسالیبِ اظہار تک خود کو محدود کر لینا ممکن نہ تھا۔ ان حقائق سے صرفِ نظر کر کے بعض مختلف فیہ سوانحی بیانات کو ولی فہمی کا کافی سیاق و سباق سمجھ لینا، ایک تو ولی کی شاعری کی رنگا رنگی سے انصاف کے مترادف نہیں اور دوسرے یہ کہ یہ رویہ ان کی غزلوں میں موجود داخلی شواہد سے نگاہ بچانے اور ان کی شاعری کے معنوی امکانات سے آنکھیں بند کر لینے کے علاوہ

اور کچھ نہیں ـــــ مزید برآں یہ کہ سفرِ دہلی سے قبل ولیؔ کی شعر گوئی کی نوعیت اور شاہ گلشن کے مشورے کے بعد اُن کے کسی بدلے ہوئے موضوعاتی اور لسانی تیور کے مابین تقابل کے بغیر صرف ایک مفروضے کی بنیاد پر ولیؔ کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین کسی بھی طرح قرینِ انصاف نہیں معلوم ہوتا۔ اس بات کو اگر اُس وقت کی مقبول عام فارسی شاعری اور جزوی طور پر دکنی شعرا سے ولی کے کسبِ فیض کے تناظر میں دیکھا جائے جب بھی دکنی شعرا کے ڈکشن سے ان کی شعری زبان کا نمایاں طور پر مختلف ہونا اور شمالی ہند میں ان کی بدلی ہوئی زبان کا استقبال، ایسی حقیقت ہے جس کی تصدیق ولیؔ کے متن سے کی جاسکتی ہے۔ دہلی میں ولیؔ کی مقبولیت اور ان کے موضوعات کے تنوع اور اسلوب کی رنگارنگی کے محرکات کو، متن کے سنجیدہ مطالعہ اور تجزیہ کے بالعموم نہیں سمجھا گیا ہے اس کے بجائے رائج مفروضوں کو بنیاد بنا کر فیصلے صادر کرنے کے سبب ولی کی شاعری کے گرد ابھی تک غیر منطقی حوالوں کا حصار قائم رکھا گیا ہے جو بنیادی طور پر غیر تنقیدی اور غیر معروضی انداز مطالعہ کی مثال کے علاوہ اور کچھ نہیں۔

ولیؔ کی زبان، ماقبل کے دکنی شعرا وجہی، غواصی، نصرتی، ہاشمی، قلی قطب شاہ اور شاہی کی شعری زبان کا تسلسل نہیں معلوم ہوتی، جب کہ زمینوں کے انتخاب میں ولیؔ نے ان شاعروں سے اپنی حد تک استفادہ کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ دکن کی زبان پر دڑاویدی اثرات اور نگ زیب کے زمانے تک تو یقیناً شمالی ہند میں دکنی شعرا کی مقبولیت کے لیے سدِ راہ رہے، مگر دولت آباد پر مغلوں کے بڑھتے ہوئے اثرات، بالخصوص گولکنڈہ کی فتح کے بعد شمالی ہند کی زبان کا دکن اور گجرات میں رائج ہونا، ایسی حقیقتیں ہیں جن کو پیشِ نظر رکھے بغیر ولیؔ کے ڈکشن کی مقبولیت کے اسباب کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ اس ضمن میں مشہور نکتہ سنج محقق عبدالستار صدیقی کا یہ بیان دکن کے ایک بڑے خطے کی بدلتی ہوئی لسانی صورت حال کو روشن کر دیتا ہے:

> ''اورنگ زیب نے دولت آباد سے چند میل ہٹ کر اورنگ آباد بسایا، اور شاہ جہاں اور اورنگ زیب کے زمانے میں لوگ جوق در جوق اورنگ آباد آئے، اور اپنے ساتھ ولیؔ کی اُردوے معلی لائے، جس نے دولت آبادی علاقے کی زبان کو تازگی بخشی اور دلی کی نئی زبان کو اورنگ آبادیوں نے شوق سے اختیار کیا۔ جس پر وہ آج تک فخر کرتے ہیں۔''

اس تاریخی صداقت کے باعث نورالحسن ہاشمی کا یہ بیان شمالی ہند کے شاعروں کے درمیان ولی کی زبان کی قبولیت اور مقبولیت، دونوں کو بامعنی اور قابلِ وثوق بنا دیتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''شمالی ہند میں ولی مشعل ہدایت بن کر آئے۔ ان سے پہلے بھی دکنی شعرا کی غزلیں یہاں آیا کرتی تھیں، لیکن زبان کی نامانوسیت کے باعث کبھی مقبول عام نہ ہوسکیں۔'' (مقدمہ کلیاتِ ولی)

اس پس منظر میں ولی کی شاعری کی دہلی میں آمد اس تحیّر کی توسیع ہے جس تحیّر سے اہل دہلی ولی کے سفرِ دہلی میں ان کے کلام اور طرز کلام کے ساتھ صاف ستھری ریختہ میں ان کی طبع آزمائی سے دوچار ہوئے تھے۔ ولی پہلے بھی فارسی شاعروں کے موضوعات اور لہجے کے خوشہ چیں نظر آئے تھے اور بعد میں اس تتبع کی زیادہ مثالیں شعری ذخیرے کی وسعت کے سبب سامنے آئیں، تو ان میں سعداللہ گلشن کے مشورے کا عکس دیکھ لینا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ مگر آج جب موضوع اور اسلوب کو براہ راست متن کے مطالعے اور تجزیے کی مدد سے سمجھنے کا رجحان معاصر تنقید نے عام کر دیا ہے تو ضرورت اس بات کی ہے کہ متن کے داخلی شواہد کی مدد سے مفروضات کا حصار توڑنے کی کوشش کی جائے۔ تاہم آج بھی آبِ حیات کے اس بیان کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہتی ہے کہ جب ولی کا دیوان دہلی آیا تو بقول محمد حسین آزاد:

''اشتیاق نے ادب کے ہاتھوں پر لیا۔ قدردانی نے غور کی آنکھوں سے دیکھا۔ لذّت نے زبان سے پڑھا، گیت موقوف ہو گئے۔ قوال معرفت کی غزلوں میں انھیں کی غزلیں گانے لگے۔ اربابِ نشاط یاروں کو سنانے لگے۔ جو طبیعت موزوں رکھتے تھے انھیں دیوان بنانے کا شوق ہوا۔'' (آبِ حیات)

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دہلی میں ولی کے کلام کا جس طرح استقبال کیا گیا، اس کے تناسب سے ولی کی شاعری کا اثر قبول کرنے والوں نے ولی کی صنعت پسندی کو غالب رجحان کے طور پر محض صنعتِ ایہام تک کیوں کر محدود کر دیا؟ اس ضمن میں اس حقیقت کو کبھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ اُس وقت ایک رجحان کی حیثیت سے ایہام گوئی کا مقبول ہو جانا کوئی ایسی غیر متوقع بات بھی نہیں تھی۔ یہ محض اُردو شاعری میں استعمال ہونے والی انوکھی صنعت نہ تھی۔ اس سے کچھ ہی قبل

فارسی شعرا کے یہاں یہ صنعت خاصی مقبول رہ چکی تھی اور اس کا سلسلہ جاری تھا۔ مگر اس مقبول عام رجحان کو معیوب رجحان کا نام بعد میں صرف اس لیے دے دیا گیا کہ ایک مخصوص صنعت کو محدود طریقے پر بالارادہ استعمال کرنے اور اس کو شاعرانہ کرتب بازی کے مصداق بنانے کو فن کی معراج تصور کرلیا گیا تھا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ شاعرانہ صنعت گری کا وہ رجحان جو فارسی غزل کی روایت کے تسلسل کے طور پر اُردو میں رائج ہوا تھا وہ اُردو شاعری کے اس زریں دور کی یاد تازہ کرتا ہے جس میں علی العموم فن کاری، ہنرمندی، جمالیاتی تناسب اور احساس توازن جیسے رویے وہ فنی اور جمالیاتی عناصر بن گئے تھے جن کو فنون لطیفہ کا نقطۂ کمال اور تہذیبی پختگی کا نقطۂ عروج قرار دیا جانا چاہیے۔

دہلی میں ریختہ گوئی کے باقاعدہ آغاز کا سب سے بڑا امتیاز اس بات کو قرار دیا جاسکتا ہے کہ یہاں کے شعری ماحول پر سب سے زیادہ اثر انداز ہونے والے شاعر کی حیثیت سے وؔلی نے نہ صرف یہ کہ مضامین کی حد تک فارسی کی ترقی یافتہ روایت کا تسلسل اُردو میں قائم رکھنے کی کوشش کی، بلکہ اس سے کہیں زیادہ انھوں نے فارسی کی اسلوبیاتی اور فنی روایت نہ صرف باقی رکھنے، بلکہ آگے بڑھانے کی طرف توجہ صرف کی۔ اس لیے دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وؔلی کی غزل میں مضمون کی ندرت اور انوکھے پن نے ان کی ذاتی اُپج کے نتیجے میں اظہار کے کن وسائل اور کن ہنرمندیوں کو آزمانے کی کوشش کی۔ حقیقت یہ ہے کہ ولی کی تخلیقی لسانیات نے اُردو غزل کی خشت اوّل میں ہی صنائی اور فن کاری کے نت نئے عناصر شامل کردیے تھے۔ ولی کے جن بعض اشعار سے ان کے تصور شعر کا پتہ لگایا جاسکتا ہے ان میں لذتِ معنی اور لذتِ صورت کو یکساں اور متوازن اہمیت دینے کا اندازہ ہوتا ہے ع ''لذتِ صورت نہیں ہے لذتِ معنی سے کم، جب وہ کہتے ہیں کہ:

جلوہ پیرا ہو شاہدِ معنی   جب زباں سے اُٹھے نقابِ سخن

تو وہ شاہدِ معنی کے ساتھ نقابِ سخن کو بھی متوازی قدر و قیمت کا حامل بتانا چاہتے ہیں۔ چنانچہ ان کے شعری عمل میں فنی ہنرمندی اور کاری گری کا وہ رجحان ملتا ہے جو قدرے بعد میں میؔر اور ان کے معاصرین کے عہد میں نقطۂ عروج تک جا پہنچا اور غزل کا سب سے بڑا کارنامہ اور اُردو کی تمام اصناف میں غزل کا طرۂ امتیاز قرار پایا۔

غزل میں جہاں ہر شعر کے خود مکتفی اور منفرد ہونے پر ہی اس صنف سخن کا امتیاز قائم ہے وہاں اس کا ایک بڑا امتیاز بھی یہی ہے کہ ایمائیت، ایجاز، اختصار اور رمزیت کے سارے جوہر غزل کی تہہ داری اور استعاراتی اظہار میں مضمر ہیں۔ واضح رہے کہ جب استعاراتی اظہار کی بات کی جاتی ہے تو اس کے معنی صرف شعر میں استعارے کو برتنے کے نہیں ہیں بلکہ بالواسطہ طرز اظہار اور بیان کی حسن آفرینی کے بیش تر وسائل استعاراتی طریق کار کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ولی ان وسائل کو غزل کی صنف کے لیے ناگزیر تصور کرتے ہیں۔ ان کی غزل میں مناسبات لفظی، مراعاۃ النظیر اور تلازمات کا التزام عام ہے۔ اسی فنی طریق کار سے وہ اپنا امتیاز قائم کرتے ہیں——اس لیے ولی کے شعری طریق کار کا اصل اندازہ شاعرانہ صنعت گری کے حوالے سے زیادہ بہتر طریقے پر لگایا جا سکتا ہے۔ شاعرانہ صناعی کے اظہار کی پہلی منزل متفرق اشیاء اور معروضات کے درمیان تناسب اور رشتوں کا نظام دریافت کرنا ہے، اور اس عمل کا موثر ترین وسیلہ تشبیہ کی صنعت ہے، جو پیش پا افتادہ ہونے کے باوجود کائنات کی منتشر اور لاتعلق اشیاء میں مناسبات اور ربط و تعلق کے ایک نظام کا اشاریہ مرتب کرتی ہے۔ یہی تشبیہ اپنی ترقی یافتہ حالت میں استعارہ، تمثیل، تلمیح، علامت اور دوسری متعدد شعری رعایتوں کی حیثیت سے شاعر کے حسب توفیق بالواسطہ اظہار کے متنوع اسالیب کی تخلیق بھی کرتی ہے۔ ولی، کثرت سے تشبیہی رشتوں کی جستجو کرتے ہیں۔ کہنے کو تو وہ مشبہ، مشبہ بہ اور وجہ شبہ کی بنیاد پر مشابہت کی فضا تخلیق کرتے ہیں، مگر وہ اکثر اپنے مشبہ کو مشبہ بہ سے قدرے بہتر بتانے کی کوشش کرتے ہیں، اور وجہ شبہ میں بسا اوقات ایسی ندرتوں کی نشان دہی کرتے ہیں کہ ان کی تشبیہیں عام تشبیہی طریق کار سے الگ ہو جاتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ وہ تشبیہ کے استعمال میں کسی مفرد شئے کی مفرد مشابہت کی تلاش سے کہیں زیادہ مرکب اور مربوط انداز میں مشابہت کے رشتے ڈھونڈھ لیتے ہیں۔ پھر یہ کہ وہ اس طریق تشبیہ کے سبب اشیاء اور اعضا کی تشبیہ کے بجائے صورت حال کی تشبیہ کا ماحول پیدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً ان کی مشہور غزل کے دو شعر ہیں:

مرے دل کو کیا بے خود تری انکھیاں نے آخر کوں ‏ ‏ کہ جیوں بے ہوش کرتی ہے شراب آہستہ آہستہ
ولی مجھ دل میں آتا ہے خیال یار بے پروا ‏ ‏ کہ جیوں انکھیاں منیں آتا ہے خواب آہستہ آہستہ

ان اشعار میں صرف آنکھ کی تشبیہ کے لیے شراب کا لفظ استعمال نہیں کیا گیا ہے، یا محض خیالِ یار کو خواب کے مشابہ نہیں قرار دیا گیا ہے بلکہ محبوب کی آنکھوں سے طاری ہونے والی بے خودی کی کیفیت کو شراب پینے کے بعد بے ہوش ہونے کی کیفیت سے اور دل میں محبوب کا خیال آنے کو نیند کی پُراسرار کیفیت سے تشبیہ دی گئی ہے، جو راست انداز میں دی جانے والی سہل الحصول تشبیہ سے یکسر مختلف بھی ہے اور تشبیہ کے ذریعہ ایک خاص طرح کی صورت حال کی تخلیق بھی کرتی ہے۔ اسی طرح تشبیہی مناسبات کی کچھ بدلی ہوئی شکلیں ذیل کے شعروں میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں:

لگتا ہے مجھ کو پنجۂ خورشید رعشہ دار دیکھا ہے جب سوں دست نگاریں نگار کا
مرا دل پاک ہے از بس وؔلی رنگِ کدورت سے ہوا جیوں جوہر آئینہ مخفی پیچ و تاب اس کا
کھڑا ہے ماتی کے کم میں یک پگ پر سو جیوں جوگی ترے قدموں لگا ہے دھیان سروِ جویباری کا
جاتا ہے دن تمام اسی مکھ کی یاد میں ہوتا ہے فکر زلف میں احوال شب عجب
لب پہ دل بر کے جلوہ گر ہے جو خال حوضِ کوثر پہ جیوں کھڑا ہے بلال
خوبیِ اعجازِ حسن یار اگر انشا کروں بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں

ان تمام اشعار میں تشبیہ کا ایک عنصر تو ضرور شامل ہے مگر کہیں تشبیہ تلمیح سے ہم آمیز ہے، کہیں تشبیہ سے پیکر تراشی کا کام لیا گیا ہے، کسی شعر میں کہاوت کو تشبیہ کی شکل میں منقلب کیا گیا ہے اور کسی شعر میں حسن تعلیل کو تشبیہ کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ موخر الذکر دو شعروں میں سے ایک میں لب دل بر کے لیے حوض کوثر اور خال کے لیے بلال کی تشبیہ، دراصل مادّی اور جسمانی معروض کو پُر تقدس مذہبی حوالے سے بیان کرنے کا طریق کار تجسیم کو ماورائیت سے ہم آہنگ کرنے کے مترادف ہے۔ آخری شعر میں اعجاز حسن کو تحریر کرنے کی خاطر صفحۂ کاغذ کو ید بیضا میں تبدیل کرنے کا عمل ہے تو تشبیہ ہی کی ایک صورت، مگر اس میں اعجاز یا معجزہ کی جو مناسبت ایک تلمیح کے حوالے سے ید بیضا کے ساتھ پیدا کی گئی ہے، اس ہنرمندی کی مثالیں اُردو شاعری میں خاصی کمیاب ہیں۔ یوں تو وؔلی کی بعض غزلوں میں ردیف ہی ایسی متعین کی گئی ہے، جو پوری پوری غزل کو تشبیہی غزل میں تبدیل کر دیتی ہے، مگر اس نوع کی غزلوں میں بھی مشبہ بہ کی نشان دہی کے بجائے اس سے

تخاطب اختیار کرنے کا اسلوب ملتا ہے، جو مشبہ کے وسیلے سے مشبہ بہ کو آئینہ دکھلانے کے مترادف بن جاتا ہے۔ اختصار کی خاطر اس طرح کی صرف ایک غزل کے چند شعر ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

تجھ لب کی صفت لعلِ بدخشاں سوں کہوں گا　　جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا
تعریف ترے قد کی الف وار سریجن　　جا سرو گلستاں میں خوش الحان سوں کہوں گا
دی حق نے تجھے بادشہی حسن نگر کی　　جا کشور ایران میں سلیماں سوں کہوں گا

اس پوری غزل میں تشبیہ کی بنیادی حیثیت تقابل اور موازنہ کی ہے، اور شعری لب و لہجہ اور بلیغ طرزِ اظہار کے سبب مشبہ کی حیثیت مشبہ بہ سے دوچند ہو گئی ہے۔

ولی کی شاعری کے ضمن میں موضوعاتی فہرست سازی کرنا اور فکر کو فن سے الگ کر کے دیکھنا تقریباً ناممکن ہے۔ ان کے کلام میں مضمون آفرینی ہو یا معنی آفرینی، دونوں ان کے فنی طریقِ کار سے اس طرح پیوست ہیں کہ مضمون یا معنی کی حیثیت، پیش کش کی ہنرمندی اور فنی کارکردگی کے باعث ارتفاع حاصل کر لیتی ہے۔ اتفاق سے ولی نے اپنی ایک ایسی غزل میں جس کی ردیف ہی سخن، ہے، مضمون اور معنی کے تعلق سے اپنے موقف کی نشان دہی بھی کی ہے:

بزمِ معنی میں سرخوشی ہے اسے　　جس کو ہے نشۂ شرابِ سخن
راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں　　تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

مضمون آفرینی سے مراد نئے مضامین پیدا کرنا ہے یا پھر کسی پرانے مضمون میں کوئی نیا پہلو تلاش کر لینا۔ ولی کی غزلوں میں یا ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کے وسیلے سے ''راہِ مضمون تازہ بند نہیں'' کا بہترین مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مضمون کی نوعیت اور ندرت کا اندازہ لگانے میں شاید یہ دو شعر مناسب ہوں۔

چھپا ہوں میں صدائے بانسلی میں　　کہ تا جاؤں پری رو کی گلی میں
تجھ عشق کی صدا سوں لبریز ہوں سراپا　　ہر استخواں میں میری آواز بانسلی ہے

دونوں اشعار میں بانسری کے استعارے کو امیجری میں تبدیل کیا گیا ہے۔ عاشق کا بانسری کی آواز میں تبدیل ہو کر محبوب کی گلی تک رسائی حاصل کرنا اپنے آپ میں ایک نادر مضمون ہے، جس کا دوسرا نمونہ اُردو شاعری میں مشکل سے دستیاب ہو سکتا ہے۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ پہلے شعر میں

جہاں ایک بالکل نیا مضمون پیدا کیا گیا ہے، وہیں دوسرے شعر میں جس کے پہلے مصرعے "تجھ عشق کی صدا سوں لبریز ہوں سراپا" میں ایک پرانا مضمون تو ضرور زیرِ بحث ہے مگر ولی نے دوسرے مصرعے سے اس مضمون کا بالکل نیا اور غیر متوقع پہلو یہ کہہ کر پیدا کر دیا ہے کہ "ہر استخواں میں میری آواز بانسلی ہے" ــــ یہ شعر اپنی دوسری قرأت میں دعویٰ اور دلیل کے حوالے سے تمثیل کی کیفیت بھی پیدا کر دیتا ہے، اور اس اندازِ اظہار کی بدولت ایک حقیقی مضمون میں نئی معنویت کا اضافہ ہو جاتا ہے۔

شاعری میں معنی آفرینی، مضمون آفرینی سے بھی زیادہ نازک عمل ہے۔ اس عمل میں متعدد شعری صنعتوں کا عمل دخل ناگزیر ہوتا ہے۔ معنی آفرینی کی بنیاد اس بات پر قائم ہوتی ہے کہ کسی حقیقت کا ایسا مفہوم نکالا جائے جو دراصل اس حقیقت میں موجود نہ ہو۔ شاید اسی سبب سے بعض نکتہ رس علماء کا کہنا ہے کہ ہمارے بیش تر شعری مسلّمات، معنی آفرینی ہی کی دین ہیں۔ ولی کی شاعری میں اس طریقِ کار کی اہمیت اس لیے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ان سے قبل فارسی غزل میں معنی آفرینی کی جو روایت موجود تھی وہ اس سلسلے کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی لیے ولی کی غزلوں میں معنی آفرینی کی بہتات ہے۔ اختصار کی خاطر صرف ان چند مثالوں سے ولی کی معنی آفرینی کی نوعیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔

سبزۂ خط نے دیا ہے نشہ افیوں مجھے ۔۔۔ سرخوشی حاصل ہوئی ہے آج گونا گوں مجھے
گر تجھے رنگ حنا درکار ہے ۔۔۔ رکھ قدم مجھ دیدۂ خوں بار پر
کاجل ہو جا بسے ہیں سجن کے نین میں ہم ۔۔۔ ہر چند جگ کے بخت سیاہوں میں ہیں ولے
زمینِ بے قراری میں گڑا ہے نالِ عاشق کا ۔۔۔ نہ جاوے ملک بے تابی سوں یک لحہ کہ ہے باہر

سبزۂ خط کی رعایت کے سبب افیون کے پودے اور افیون کے نشے کو تلاش کر لینا ہو، دیدۂ خوں بار کی رنگت سے رنگِ حنا حاصل کرنے کا معاملہ ہو، قسمت کی سیاہی کی مناسبت سے کاجل بن کر محبوب کی آنکھوں میں جا بسنے کی بات ہو یا زمینِ بے قراری میں عاشق کے نال گڑنے کی کہاوت کا استعمال ہو، یہ اور اس نوع کی اَن گنت معنی آفرینیاں ولی کی غزلوں میں کسی جاں فشانی کے بغیر بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔

کہتے ہیں کہ مضمون آفرینی کا معاملہ ہو یا معنی آفرینی کا، بالآخر یہ شعری وسائل اس وقت نازک خیالی کی حدوں میں داخل ہو جاتے ہیں جب معنی اور مضمون کے کسی مخصوص پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے شعری محاسن کا ایسا استعمال کیا جائے جب یہ انداز سپاٹ بیانیہ سے بلند ہو کر تہہ دار ڈکشن کی صورت اختیار کر لے۔ نئی تنقیدی اصطلاحات میں امیجری اور پیراڈوکس (Paradox) کا معاملہ ہو یا روایتی شعریات میں استعارے، تمثیل، حسن تعلیل اور بحیثیت مجموعی مناسبات اور رعایت لفظی کا اہتمام، وؔلی کی شاعری سامنے ہو تو ایسا لگتا ہے کہ محاسن شعری کے سہارے کے بغیر وہ ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھاتے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس کا اندازہ اس قدر فطری ہوتا ہے کہ بادی النظر میں ان کے اشعار میں شعوری کاوش کا بھی پتہ نہیں چلتا۔ جیسا کہ ابھی عرض کیا جا چکا ہے کہ وؔلی کے اشعار میں محاسن کی بالادستی کا یہ عالم ہے کہ شاعرانہ صنعت گری اور فنی ہنرمندی سے الگ کر کے ان میں موضوعات کی نشان دہی آسان نہیں معلوم ہوتی۔ شاید ہیئت و معنی کی اس وحدت نے سید عبداللہ کو اس التباس میں ڈالا کہ وؔلی کی شاعری میں جذبہ واحساس کی کارفرمائی کم اور خارجی مظاہر پر توجہ زیادہ ملتی ہے۔ لفظ کو حوالہ جاتی معنی سے ماورا رکھنے اور فکر کو محسوس فکر بنا کر پیش کرنے کی اس روش کی وجہ سے ولی کی شاعری پر اس طرح کا سرسری فیصلہ صادر کر لینا کوئی حیرت کی بات نہیں معلوم ہوتی۔

وؔلی کے متن کے غائر مطالعہ کے دوران شعرائے مابعد کے اَن گنت مضامین اور فنی ہنرمندی کے بہت سے نمونے ذہن کے پردے پر اُبھرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تجربہ مابعد کے شاعروں کی وؔلی سے مناسبت فکر و فن کا نہیں بلکہ مابعد کے شعرا کے کلام میں وؔلی کے مضامین اور شعری طریق کار کی بازگشت کا تجربہ ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی غزل میں موجود مضامین اور محاسن کلام کے تنوع کو وؔلی نے اپنی شاعری میں اس طرح کشید کر لیا تھا کہ مابعد کی شاعری پر مرتب ہونے والی فنی کارکردگی کو آگے بڑھانے اور بعض اختراعات سے گزارنے کا بنیادی وسیلہ خود وؔلی بن جاتے ہیں، جن کے فکر و فن کا عکس ہمیں مابعد کے شاعروں کے کلام میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

اس حقیقت کو بار بار دہرانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ وؔلی نے فارسی شعرا عرفی، فیضی، صائب و شوکت سے استفادہ کیا مگر خصوصیت کے ساتھ خسرو، حافظ، سعدی اور نظیری کی غزلوں پر غزلیں بھی کہیں، ان کی بعض غزلوں کی زمین میں طبع آزمائی کی اور حد یہ ہے کہ ان کے

بہت سے مضامین کو تقریباً ترجمے کی طرح اُردو روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی، بالکل اسی طرح شعری طریقِ کار کے طور پر انھوں نے فارسی محاوروں کے تراجم، تراکیب، رعایت لفظی اور مناسبات و تلازمات کو برتنے میں توسیع پسندانہ رویّہ ہی اختیار نہیں کیا بلکہ اس روایت میں اپنی طرف سے لفظی و معنوی حسن کاری کے بہت سے عناصر خود بھی شامل کر دیے۔ ولی نے اپنے ابتدائی زمانۂ شاعری سے لے کر آخری زمانے تک مضمون کو صرف مضمون کی سطح پر پیش کرنے کو شاعری کے منصب سے فروتر تصور کیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی زیادہ تر غزلوں کے بیش تر اشعار رعایات اور تلازمات کا ایک نظام سا مرتب کر دیتے ہیں۔ ان چند مثالوں کو ملاحظہ کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ وہ کیوں کر ایک ساتھ کئی کئی تلازمات اور مناسبات کا اہتمام کرتے ہیں۔

1 اے <u>بادِ صبا</u> <u>باغ</u> میں موہن کے گزر کر مجھ <u>داغ</u> کی اس <u>لالۂ</u> خونیں کو خبر کر	1 بادِ صبا اور باغ ، باغ اور لالہ، لالہ اور خونیں ، لالہ اور داغ،
2 تجھ دہان کالعدم کی یاد سوں بات میں عشاق کئی <u>فانی</u> ہوئے	2 دہان کی تنگی کی انتہا اس کا کالعدم ہونا ، دہان کی مناسبت سے بات ، کالعدم کی مناسبت سے عاشق کا فانی ہونا،
3 <u>موسیٰ</u> اگر جو دیکھے تجھ <u>نور</u> کا <u>تماشا</u> اس کو <u>پہاڑ</u> ہووے پھر <u>طور</u> کا تماشا	3 موسیٰ کی مناسبت سے نور، نور سے تماشے کا تعلق، طور ایک پہاڑ کا نام، پہاڑ ہونے کا محاورہ بمعنی مشکل ہونا۔
4 ہوا ہوں <u>بے خبر</u> تجھ <u>مست انکھیاں</u> کی <u>خبر</u> سن کر ہوا ہوں <u>ناتواں</u> جیوں <u>مو</u> تری نازک <u>کمر</u> سن کر	4 محبوب کی آنکھوں کی مستی اور عاشق کا بے خبر ہونا، بے خبر اور خبر کا تضاد، ناتواں یا دُبلے پتلے ہونے سے بال کی رعایت، کمر کی رعایت سے ناتوانی اور نزاکت،
5 نہ مل تو <u>بلبل</u> <u>مشتاق</u> سوں اے <u>گل</u> بدن ہرگز ہر ایک <u>گلشن</u> میں جیوں <u>نرگس</u> نہ کھول اپنے <u>نین</u> ہرگز	5 بلبل اور گل کے مابین عشق کا تعلق۔ اس کی مناسبت سے مشتاق اور گل بدن کا بالترتیب ذکر، گلشن اور نرگس، نرگس اور آنکھ،

6 نہیں واں آب ، غیراز آب خنجر 6 آب بمعنی پانی،آب بمعنی چمک اور دھار،
شہادت گاہِ عاشق کربلا ہے دھار سے خنجر کا تعلق،خنجر اور شہادت کی
مناسبت اور کربلا اور شہادت کا رشتہ،

جیسا کہ ابھی آپ نے ملاحظہ کیا کہ ان اشعار میں رعایت لفظی و معنوی کا غیر معمولی اہتمام بھی ملتا ہے، تلازمات برتنے کا رویّہ بھی ہے، تجنیس پیدا کرنے کی کوشش بھی ہے اور تقابل و تضاد کی صنعت کے ذریعہ قول محال یا پیراڈوکس(Paradox) کی بنیاد پر بنیادی استعارے کو ایک نظام میں ڈھالنے کی کوشش بھی نمایاں ہے۔

صنعت گری کا یہی انداز وَلی کے مختلف اشعار میں بسا اوقات صنعت توریہ یا ایہام جیسی کیفیت بھی پیدا کر دیتا ہے۔مگر اس شاعرانہ تدبیر کاری کو اُن معنوں میں ایہام گوئی کا نام نہیں دیا جا سکتا جس کے شعوری اور مصنوعی استعمال کی وجہ سے آبرو، حاتم، ناجی اور ان کے معاصرین اُردو شاعری کی تاریخ میں معتوب قرار دیے گئے تھے۔ وَلی کے یہاں جہاں، ایک ایک لفظ میں دو دو مفاہیم کی گنجائش نکلتی ہے، وہاں بھی قریب کے معنی کو دور از کار بنانے اور معنی بعید کو نمایاں کرنے کا رجحان نہیں ملتا۔ ولی کے یہاں اس صنعت کی حیثیت، ذیل کے شعر کی طرح سوائے کلام کی تحسین کاری کے اور کچھ نہیں۔

نہ جا، انکھیاں میں، آ، مجھ دل میں اے شوخ
کہ نہیں خلوت میں دل کی خوفِ مردم

اس شعر میں مردم کے معنی انسان کے بھی ہیں اور آنکھ کی پتلی کے بھی۔ مگر دونوں معنی کی موجودگی سے فائدہ اُٹھا کر شعر کو معمّہ نہیں بنایا گیا، ایک التباس آمیز جمالیاتی پہلو پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس طریق کار کا محولہ بالا شعر سے بھی بہتر اور حسین استعمال ذیل کے دو اشعار میں ہوا ہے، جن میں آب کے لفظ کو پانی، چمک اور دھار کے امکان کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے، اور وہ بھی اس طرح کہ بنیادی لفظ کی استعاراتی حیثیت معنوی امکانات میں اضافہ کر دیتی ہے:

آوے اگر کرم سوں، مانند ابر رحمت دیکھے سوں آپ اس کی دل کا غبار جاوے
اے وَلی آب اس پری رو کی مجھ سنے کا غبار کھوتی ہے

یہاں دل کے غبار کا ذکر حقیقی گرد و غبار کے بجائے مجازی معنی اداسی، اضمحلال اور پژمردگی کے نکلتے ہیں، مگر ایک مجاز کو دوسرے مجاز یعنی آب بہ معنی چمک سے ہم آہنگ کر کے ایک ایسی حقیقی صورت حال تخلیق کی گئی ہے جو دو معانی کی موجودگی کے باوجود ایہام سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔

ولی کی شاعری میں کثرت سے عربی اور فارسی کی متداول ادبی اور مذہبی کتابوں میں مستعمل اصطلاحات اور ضرب الامثال کا ذکر ملتا ہے اس سے بعض ناقدین نے تو یہاں تک اندازہ لگایا ہے کہ شاید ولی نے اچھا خاصا عرصہ کسی مدرسہ سے وابستہ رہ کر تعلیم و تعلم کے مشغلے میں صرف کیا تھا۔ ولی کے متعدد اشعار میں جن ادبی کتابوں کا متواتر ذکر ملتا ہے وہ علم معانی اور علم بیان سے ان کی وابستگی اور خصوصی دلچسپی کو ظاہر کرتا ہے۔

پڑھنا مطول کا کیا، اس نے درس میں مختصر
تیری زباں سوں جو سنا علم معانی کا بیاں

اس طرح کے شاعرانہ بیانات کی موجودگی میں بدیع و بیان کی فنی تدبیروں کو روبہ عمل لانے کی طرف رغبت کوئی حیرت انگیز بات نہیں معلوم ہوتی۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ولی کا یہ فنی طریق کار اپنے زمانے کی شعری روایت کا تسلسل بھی ہوسکتا ہے اور خود ان کی ذاتی افتادِ طبع کا اظہار بھی غور کرنے کی بات ہے کہ وہ نہ تو صنائع و بدائع کے استعمال میں کسی شعوری کاوش میں مبتلا نظر آتے ہیں اور نہ صنعتوں کے استعمال کے سبب ان کی شاعری میں بوجھل پن یا آورد کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ انھوں نے جہاں کہیں صاف ستھرے اور خالص بیانیہ لہجے میں اپنی بات نظم کی ہے وہاں بھی صنعت کے استعمال کے بغیر شعر کو سلاست، اور روانی کے حوالے سے فطری صنائع میں تبدیل کر دیا ہے۔

مفلسی سب بہار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے
کیوں کہ ملنا صنم کا ترک کروں دل بری اختیار کھوتی ہے

اور جن اشعار میں ولی استعاراتی اظہار کے نقطۂ عروج پر ہوتے ہیں وہاں بھی وہ اپنے انفرادی شعری طریق کار سے فنی ہنرمندی اور بے تکلف و بے ساختہ اظہار کی حد فاصل کو مٹا دیتے ہیں۔ اس کی مثال ولی کے مندرجہ ذیل دو شعروں سے دی جا سکتی ہے جو صرف ولی کے سرمایۂ سخن میں نہیں بلکہ علی العموم اُردو کی شعری روایت میں کلاسیکی عظمت کے نمونے قرار دیئے جا سکتے ہیں۔

مسند گل منزل شبنم ہوئی   دیکھ رتبہ دیدۂ بے دار کا
اس چمن میں جدھر نگاہ کرو   گل و بلبل کا گرم ہے بازار

اتفاق سے ان دونوں اشعار میں نظر، منظر اور نظارہ کا سیاق وسباق موجود ہے، مگر شاید یہ محض اتفاق نہیں کہ اس مضمون میں جتنے بھی اشعار زیرِ بحث آئے ہیں ان میں سے بیش تر میں نگاہ، نظارہ اور تماشا کا موٹف موجود ہے۔ لسانی اعتبار سے اس انتخابی طریق کار سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ولی کے شعری تجربے میں مشاہدہ کے عمل اور شاہد و مشہود کے رشتے اور روابط کو ترجیحی حیثیت حاصل ہے۔

اپنی بات ختم کرتے ہوئے اس تاثر کا ذکر شاید بے محل نہ ہو کہ شمالی ہند میں جس وسیع پیمانے پر ولؔی کی شاعری، زبان اور طرزِ اظہار کا استقبال کیا گیا تھا اور اس سے استفادے کی راہیں نکالی گئی تھیں اس تناسب کے اعتبار سے تذکرہ نگاروں نے تو کیا، قدرے ترقی یافتہ تنقید کی پوری صدی نے بھی ولؔی کے فن پر وہ توجہ صرف نہ کی جو ولی کے شایان شان ہوتی۔ ایسا لگتا ہے کہ شمالی ہند کی استناد سازی ولؔی کی مناسب ترین تفہیم وتعبیر میں مسلسل سدِ راہ بنی رہی۔ اس لیے ولؔی کی شاعری آج بھی ادبی تنقید کے لیے تعینِ قدر کی حد تک ایک چیلنج اور صلائے عام کا مصداق بنی ہوئی ہے— (2001)

خواجہ میر درد: ماورائے تصوف

خواجہ میر درد کا شمار ان کلاسیکی شعرا میں ہوتا ہے جن کی شاعری میں فنی رکھ رکھاؤ اور فکر وفن کی مکمل ہم آہنگی کو ایک مخصوص نقطۂ ارتفاع پر دیکھا جا سکتا ہے۔ میر تقی میر، میر دردؔ اور ان کے معاصرین کی قدر و قیمت کے تعین میں اُردو تنقید نے شاعر کی سوانح اور سماجی پس منظر کو بنیادی حوالے کی حیثیت دی ہے، اور اس بات کی پرواہ نہیں کی گئی ہے کہ کیا ایسے تنقیدی فیصلوں کی توثیق فی نفسہٖ شاعری سے بھی ہوتی ہے یا نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس عہد کی عشقیہ شاعری میں متصوفانہ مسائل و موضوعات کی افراط ملتی ہے۔ اس ضمن میں شاعر کا عملی طور پر صوفی ہونا ناگزیر نہیں سمجھا جاتا۔ بیش تر شعرا کے یہاں صوفیانہ موضوعات، زمانے کے چلن اور ''برائے شعر گفتن'' کے مصداق ہیں۔ مگر خواجہ میر درد کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ بعض تنقید نگاروں کا خیال ہے کہ میر درد کی شاعری میں کم و بیش اسی تعداد میں صوفیانہ اشعار ملتے ہیں۔ جتنے انداز میر تقی میر کے یہاں۔ لیکن اس رائے میں، تناسب کے پس منظر کا فقدان ہے۔ اس لیے کہ دردؔ کے ایسے اشعار جن میں تصوف کے مسائل زیرِ بحث آئے ہیں وہ ان کے مختصر سرمایہ، شاعری کا نصف کی حیثیت رکھتے ہیں، جب کہ میر تقی میر کے اتنے ہی اشعار تناسب کے اعتبار سے ان کے ضخیم کلیات کے دسویں حصے سے زیادہ نہیں۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ درد کے صوفیانہ اشعار میں وہ فنی اہتمام نہیں ملتا جو مجازی عشق پر مبنی اشعار میں ملتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کی انتہا پسندانہ آرا، محمد حسین آزاد

کی اس استناد سازی کا ردِ عمل ہے جس میں درد کو اوّل وآخر ایک صوفی شاعر ثابت کرنے پر اصرار ہے۔ آزاد نے آبِ حیات میں لکھا تھا کہ: ''تصوف، جیسا کہ درد نے کہا، اُردو میں آج تک کسی سے نہیں ہوا''۔۔۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ محمد حسین آزاد نے درد کی شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کے جس فنی امتیازات کا ذکر کیا ہے اس کو پرکھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے۔ اس لیے زیادہ بہتر طریق کار یہ ہوسکتا ہے کہ میر درد کی سماجی حیثیت اور سوانحی حقائق پر انحصار کرنے کے بجائے یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ ان کا شعری متن ان کی شخصیت یا سوانح کے کیا نقوش مرتب کرتا ہے؟ یا پھر اس مجاز وحقیقت کے اشتراک کا کوئی اور ہی منظر نامہ ترتیب پاتا ہے۔ میر تقی میر کے معاصرین میں خواجہ میر درد کی سماجی حیثیت اور تہذیبی قدر ومنزلت کا اندازہ اس عہد کی تہذیبی تاریخ سے بھی لگایا جاسکتا ہے اور اس کا عکس درد کے معاصرین کے تذکروں میں دیکھا جاسکتا ہے جن میں درد کے صوفیانہ سلسلے، اور ان کی سماجی حیثیت کو اس حد تک نمایاں کیا گیا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں معروضی تو معروضی، بلکہ موضوعی رائے بھی مشکل سے ہی تلاش کی جاسکتی ہے۔ گویا شعرائے اُردو کے تذکروں میں ادبی مرتبے کا تعین، سماجی قدر ومنزلت سے گراں بار ہے یا پھر اسی کو فنی قدر وقیمت کا متبادل سمجھ لیا گیا ہے۔ اس لیے درد کے ایسے اشعار بجائے خود کسی درست تنقیدی نتیجے تک پہنچنے میں ہماری زیادہ مدد کرسکتے ہیں جن پر بے ساختہ نگاہ رُک جاتی ہے یا جن میں موضوعات کی تخصیص کے بغیر فنی رسومیات کا اہتمام اور مخصوص شعری طریق کار نے درد کی شاعرانہ شناخت کی حیثیت اختیار کرلی ہے:

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی   ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

دل کس کی چشم مست کا سرشار ہوگیا   کس کی نظر لگی کہ یہ بیمار ہوگیا

کھلتی ہے مری آنکھ جب احوال پر اپنے   جوں شمع گھٹا جاتا ہوں میں اپنی نظر میں

سخت بے باک ہے یہ خامۂ شوق   اپنے ہاتھوں کو قلم کیجیے گا

زلفوں کا کسی کی جو گرفتار نہ ہوتا   کچھ کام تجھے مجھ سے شبِ تار نہ ہوتا

عقدۂ دل کھول مثل قطرہ ناداں کب تلک   چوں گہر غلطاں رہے گا آب اور دانے کے بیچ

طریق اپنے پہ اک دور جا چلتا ہے   دگر نہ جو ہے سو گردش میں ہے زمانے کی

ہر چند سنگ دل ہے شیریں لیکن فرہاد کوہ کن ہے
آتشِ عشق قہر آفت ہے ایک بجلی سی آن پڑتی ہے

ان اشعار میں کوئی شعر ایسا نہیں جس میں تصوف کا کوئی مسئلہ غالب عنصر کی حیثیت رکھتا ہو۔ نہ ہی ان میں درد کے وہ اشعار شامل کیے گئے ہیں جن کو ضرب الامثال یا زبان زد عام کا نام دیا جا سکے۔ مگر ان تمام شعروں میں غزل کی رسومیات کی پابندی، لفظی و معنوی رعایت اور فنی وسائل کا استعمال اس حد تک ملتا ہے کہ جن کے باعث ہر شعر اپنی جگہ کلاسیکی رکھ رکھاؤ، اور غزل کے ایجازی لہجے کی عمدہ نمائندگی کرتا ہے۔ مزید یہ کہ رسومیات کی پابندی کے باوجود درد کے بعض اشعار میں کبھی طرزِ فکر اور کبھی شعری تدبیر کاری کے اعتبار سے جس نوع کا اچھوتا پن اور تنوع سامنے آتا ہے وہ ان کی شاعری کو ان کے معاصرین سے مختلف ثابت کرتا ہے۔ درد کے اَن گنت ایسے اشعار ہیں جن میں انفرادی ہنرمندی کا کوئی نہ کوئی پہلو اپنی طرف ضرور متوجہ کرتا ہے۔ روایت و رسومیات کے احترام کے باوجود اپنے لیے الگ راہ نکالنے کا اندازہ لگانا ہو تو یہ چند شعر ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں جو رسومیاتی پابندی پر مبنی متذکرہ بالا مثالوں سے آگے کی منزل ہے۔

ہے عشق سے میرے ہی ترے حسن کا شہرہ میں کچھ نہیں پر گرمئ بازار ہوں ترا
کب ترا دیوانہ آئے قید میں زنجیر سے جوں صدا نکلا ہی جاہے خانۂ زنجیر سے
مجھ سے ہرچند تو مکدر ہے تجھ سے پر، اور ہی صفا ہے مجھے
الفاظِ خلق ہم بن سب مہملات سے تھے معنی کی طرح ربطِ گفتار ہیں تو ہم ہیں
گر خاک مری سرمۂ ابصار نہ ہووے تو کوئی نظر قابل دیدار نہ ہووے

ان اشعار میں کہیں موضوعاتی اچھوتے پن نے اور زیادہ تر اظہار کی ندرت اور انفرادیت نے صورتِ حال کو ایک نیا منظر نامہ بنا دیا ہے۔ کہیں گرمئ بازار کا استعارہ، کہیں اپنی ذات کو صوت وصدا کی آزادی میں ڈھالنا، کہیں تناقض یا پیراڈوکس کی کیفیت، کہیں لفظ و معنی یا لفظ اور اس کے مفہوم کے مابین رشتوں کی دریافت، اور کہیں سرمۂ ابصار اور قابلِ دیدار ہونے کی امیجری، اس نوع کی ہنرمندیوں کے سبب متن سازی کی ایسی انفرادیت متعین ہوتی ہے جس میں درد کا کوئی شریک نہیں دکھائی دیتا۔

جیسا کہ ابتداء میں عرض کیا جاچکا ہے کہ خواجہ میر درد کے صوفی شاعر یا شاعر صوفی ہونے کی بحث نے اکثر تنقید نگاروں کے تنقیدی محاکے کی راہ کھوٹی کی ہے۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ درد پہلے صوفی تھے، یا پہلے شاعر اور بعد میں صوفی ـــــ اگر ان کا شعری متن ان کی شاعرانہ ہنرمندی کی تصدیق کرتا ہے تو ان کا صوفی ہونا یا نہ ہونا، ثانوی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ البتہ اس بات میں کوئی شک نہیں کہ تصوف کی ماورائی فضا اور سریت کے عناصر کے باعث ان کے حسی اور جذباتی مضامین میں بھی فن کارانہ ارتقاع کی کیفیت ضرور ملتی ہے۔ اس موقع پر میر درد کے سلسلے میں اس غلط فہمی کا ابطال ضروری معلوم ہوتا ہے جس کا سلسلہ رشید حسن خاں کے مرتبہ دیوانِ درد کے تعارفی کلمات سے ہوا ہے۔ ان کا خیال ہے:

> ''درد کے خالص متصوفانہ اشعار میں، یعنی ان شعروں میں جن میں تصوف کی اصطلاحیں نظم ہوئی ہیں، وہ بات نہیں جو ان کے دوسرے اشعار میں پائی جاتی ہے۔ ایسے شعروں میں شعریت کم ہے اور بعض جگہ کم تر۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ایسے اشعار درد کے نمائندہ اشعار نہیں ہیں۔ یہ اُردو غزل کے بھی نمائندہ اشعار یا منتخب شعر نہیں۔''

اس بیان کو تاثراتی رائے زنی کا نام دیا جاسکتا ہے، جو تجزیے اور دلیل سے عاری ہے۔ کسی کلام کو شعریت سے عاری یا شعریت سے مملو، کہہ دینا کوئی تنقیدی بیان نہیں۔ شعریت کے عناصر پر گفتگو اور تجزیے کے بغیر اس دعویٰ کو قابلِ قبول کیوں کر قرار دیا جاسکتا ہے۔ آگے چل کر رشید حسن خاں نے تشنگی، بے اطمینانی یا حسرتِ تہہ نشیں کو درد کی عشقیہ شاعری میں شعریت کے متبادل کے طور پر پیش کیا ہے۔ جب کہ ان میں سے کوئی صفت، موضوع یا مضمون کی صفت تو ہوسکتی ہے، شعریت یا فنی ہنرمندی کی صفت نہیں ہوسکتی۔ شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس نوع کا خلط مبحث اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم فنی طریقِ کار اور اسلوب اظہار پر تھیم یا شاعر کی ذاتی واردات کو ترجیح دیتے ہیں اور شاعری کی صحیح تعینِ قدر سے کئی درجے دور جا پڑتے ہیں ـــ اس سیاق وسباق میں مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ درد کے بعض ایسے اشعار پر نگاہ ڈالی جائے، جو تصوف کے مسائل پر مبنی ہونے کے باوجود شاعرانہ ہنرمندی کی عمدہ نمائندگی کرتے ہیں۔ گو ان میں سے ہر شعر کی

صوفیانہ تعبیر کی جاسکتی ہے مگر یہ اشعار محض اس لیے درد کے نمائندہ اشعار نہیں کہ ان کی متصوفانہ تعبیر کی جاسکتی ہے بلکہ اگر ان کا کوئی امتیاز ہے تو وہ اسلوب اظہار اور فنی وسائل کو سلیقہ مندی کے ساتھ استعمال کرنے کے سبب ہے:

اس ہستیٔ خراب سے کیا کام تھا مجھے — اے نشۂ ظہور یہ تری ترنگ ہے
سر تا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم — پر یہ کہاں مجال کہ کچھ گفتگو کریں
جز اہل صفا بتا تو جوں عکس — اے آئینے! کس کے گھر گئے ہم
تعین گر مٹے دل سے تو کفر آثار ہو جائے — اگر عقدے کھلیں تسبیح کے زنار ہو جائے
وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آسکے — آئینہ کیا مجال تجھے منھ دکھا سکے
انساں کی ذات سے ہی خدائی کے کھیل ہیں — بازی کہاں بساط پہ گر شاہ ہی نہیں

یوں تو میر درد کے بیش تر متصوفانہ اشعار میں جس طرح کی سادگی، صفائی اور بے ساختگی ملتی ہے وہ بلاشبہ ان کی شاعری کو تصوف کے سہارے کے بغیر بھی ایک خاص اہمیت کا حامل ثابت کرتی ہے، تاہم متذکرہ بالا اشعار تو تصوف سے ماورا سلیقۂ اظہار اور بالواسطہ طرزِ کلام کے باعث شاعرانہ تدبیر کاری کے عمدہ نمونے بن گئے ہیں۔ ایک شعر میں انسانی وجود کو نشۂ ظہور کی ترنگ کی امیجری میں تبدیل کر دینا، دوسرے میں شمع کی زبان اور بے زبانی کی صنعتِ حسن تعلیل کے وسیلے سے جبر وقدر کے دقیق مسئلے کو بیان کر دینا، تیسرے شعر میں آئینے کے تخاطب کے ساتھ عکس کو اہل صفا کا وطیرہ قرار دینا تو چوتھے شعر میں تسبیح و زنار کے استعاروں میں کفر و ایمان کی عقدہ کشائی کرنا، یا پھر اسی ایک شعر میں وحدت و کثرت کے مسئلے کو آئینے کے منھ دکھانے کے محاورے سے تعبیر کرنا اور دوسرے شعر میں انسان کی مرکزیت کو شطرنج کی بساط پر بادشاہ کی موجودگی کا مترادف بنا دینا۔ یہ تمام اسالیب بیان، محض بیانات نہیں بلکہ شاعرانہ بیانات بن گئے ہیں جن کی بنیادی شناخت تہہ داری اور بالواسطہ طریق اظہار ہے۔

خواجہ میر درد کے کلام میں بیش تر مقامات پر مجازی اور حقیقی محبت کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ اس بات کو خلیل الرحمٰن اعظمی نے تصوف سے پہلے کے مرحلے، دل گداختگی کے عام عوامل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے، اور لکھا ہے کہ:

''خواجہ میر درد ایک صاحبِ عرفان بزرگ تھے، اور تصوف کو ان کی زندگی میں مرکزیت حاصل تھی۔ لیکن ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں دنیاوی اور مادی عشق کے تجربات کو بھی جگہ حاصل ہے بغیر تاثراتی ذہن اور گداختگی کے، کوئی شخص تصوف کی طرف مائل ہو ہی نہیں سکتا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کے کلام میں غزلیت کے عناصر اس درجہ نہ ہوتے——''

یہ بات محض خواجہ میر درد کی شاعری سے مخصوص نہیں، غزلیہ شاعری کی کلاسیکی روایت میں تصوف کے مسائل خواہ رسمی اور روایتی طور پر زیرِ بحث آئے ہوں یا پھر اس میں حقیقی متصوفانہ فکر کا اظہار ہوا ہو، صاف اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ عام عشقیہ مسائل و موضوعات میں بھی تصوف نے ایک نوع کی وسعت، ہمہ گیری اور ارتفاع کی کیفیت پیدا کردی ہے۔ غزل اپنے معنی و مفہوم کے اعتبار سے لاکھ حکایتِ محبوب سے عبارت رہی ہو مگر اس کے ممکنہ کھلے ڈھلے پن بلکہ ابتذال تک کی قلب ماہیت جس انداز میں غزل کی متصوفانہ جہات کے سبب ہوئی ہے اس کی مثال کسی اور صنفِ شاعری میں نہیں ملتی۔ اس رمز کی عقدہ کشائی کرتے ہوئے شبلی نعمانی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں:

''تصوف کی بدولت جیسویوں پست اور رکیک کلمات نے ثقاہت اور متانت کا جامہ پہن لیا۔ مثلاً شراب جوام الخبائث تھی عشق حقیقی کی علامت بن گئی اور پیر میخانہ جو ایک ذلیل پیشہ ور تھا، مرشد کامل کا مترادف قرار پایا—— غرض یہ کہ تصوف نے ہماری شاعری کے محدود دائرے کو اور تصورِ عشق کو بڑی وسعت دی——''

خواجہ میر درد کا کلام مجازی معنوں میں عاشقانہ ہو یا متصوفانہ، دونوں میں کیف و سرمستی، اور سوز دروں کی قدر مشترک اس حد تک مماثل ہے کہ صاف اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ عشق کے حوالے سے یہ تمام عناصر مجازی اور حقیقی کی ثنویت کو کالعدم قرار دیتے ہوئے شعری کردار میں رچ بس گئے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ درد کی شاعری نے شعوری طور پر صنعت گری کا احساس دلائے بغیر سچے تجربے، دل کی لگی اور بے ساختگی نے شاعرانہ صناعی کی صورت اختیار کرلی ہے۔ یہ پختہ کاری کلاسیکی رچاؤ کا ہی بدل ہوسکتی ہے کہ دقیق صوفیانہ مسائل بھی محسوس فکر میں ڈھل جائیں۔ اس ضمن میں درد کے چند اشعار کی مدد سے حقیقت مجاز کی تفریق کو معدوم ہوتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے:

ہے غلط گر گمان میں کچھ ہے — تجھ سوا بھی جہان میں کچھ ہے
دل بھی ترے ہی ڈھنگ سیکھا ہے — آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے
تیرا ہی حسن جگ میں ہر سمت موجزن ہے — تس پر بھی تشنہ کام دیدار ہیں تو ہم ہیں
عالم ہو قدیم، خواہ حادث — جس دم نہیں ہم، جہاں نہیں ہے
مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں — ہم آئینے کے سامنے جب جا کے ہو کریں
حجابِ رخِ یار تھے آپ ہی ہم — کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

اس نوع کے اَن گنت اشعار میں وحدۃ الوجودی فکر، جبر و قدر اور تزکیۂ نفس کے مسائل، اس طرح معرضِ بیان میں آئے ہیں کہ وہ کہیں بھی صوفیانہ موضوعات کی بلند آہنگی کا احساس نہیں دلاتے بلکہ اس کے بجائے غزل کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں۔ درد کے کلام میں علی العموم عشقیہ مسائل کا سارا ارتکاز صفائے قلب اور تزکیۂ نفس پر قائم ہے۔ اس ضمن میں درد کی غیر معمولی انفرادیت وہاں نمایاں ہوتی ہے جہاں وہ عکس، نظارہ، جلوہ اور دیدار کے تلازمات میں گفتگو کرتے ہیں اور یہ سارے تلازمات اپنی اصل کے اعتبار سے آئینے کے محور و مرکز پر رقصاں نظر آتے ہیں۔ اس طرح آئینہ دردؔ کا بنیادی اور مرکزی استعارہ بن جاتا ہے۔ ان اشعار میں آئینہ کی مرکزیت کو اس کے سارے تلازمات کے ساتھ ذوق انگیز طریقے پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

ہے مظہرِ انوارِ صفا میری کدورت — ہر چند کہ آہن ہوں پہ آئینہ بنا ہوں
حیرت زدہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینے — یاں تک بھی جس کی آنکھ کھلی ہے وہ دنگ ہے
وحدت میں تری حرف دوئی کا نہ آسکے — آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے
جوں آئینہ جس پہ یاں نظر کی — ساتھ اپنے دوچار ہوگئے ہم
آہن ہو یا ہو سنگ ہے سب جلوہ گاہِ یار — جوں آئینہ ہر ایک گذر میں صفا کو دیکھ
اے دردؔ کر تک آئینۂ دل کو صاف تو — پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال دیکھ
اے دردؔ مثلِ آئینہ ڈھونڈھ اس کو آپ میں — بیرونِ در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں
آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر — ہے موجزن تمام یہ دریا سراب میں

ان تمام اشعار میں آئینہ صفائے قلب کا استعارہ ہے، کبھی انکشافِ ذات کا، کبھی کثرت و وحدت کی عدم تفریق کا اور کبھی جلائے باطن اور حیرت و استعجاب کا، اور ان تمام استعاراتی جہات میں وجود و عدم اور محویت کی تفریق مٹانے پر توجہ مرکوز ہے، اور اس استعارے کے دائرہ کار میں جذب و کیف، جلال و جمال روشنی اور تاریکی اور بصارت سے لے کر بصیرت تک کے تناقضات اور تناسبات کا شعری طریق کار روبہ عمل آیا ہے جو خواجہ میر درد کی شاعری کو موضوعات کی تحدید سے بلند کر دیتا ہے۔

میر درد کی شاعری میں آئینے کے علاوہ ایک اور استعارہ بنیادی نوعیت کا حامل ہے۔ یہ استعارہ نقشِ قدم یا نقشِ پا کا ہے۔ این میری شمل اور بعض دوسرے درد شناسوں نے اس استعارے کو بڑی اہمیت دی ہے، مگر اس کی معنویت پر اظہار خیال بہت کم کیا گیا ہے۔ تاہم درد کی پوری شاعری کے سیاق و سباق میں اس استعارے کی معنویت اس وقت قائم ہوتی ہے جب انکسار اور فروتنی کے رویے سے اس کو مربوط کیا جائے اور نقش پا کے تلازمے کے طور پر آنکھ یا چشم کے ذیلی استعارے کی مدد سے حقائق کے انکشاف اور دیدۂ حیران کے متصوفانہ تناظر تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی جائے:

موت ہے آسائش افتادگاں — چشم نقشِ پا کو، مٹ جاتا ہے، خواب
روندے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے — اے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے
ہم نے چاہا بھی تو اس کوچے سے جایا نہ گیا — واں سے جوں نقش قدم دل تو اُٹھایا نہ گیا
درد جوں نقش قدم تھا سرِ رہ پر اس کے — مٹ گیا اور وں ہی کے پاؤں کے دھرتے دھرتے
میں وہ فتادہ ہوں کہ بغیر از فنا مجھے — نقشِ قدم کی طرح نہ کوئی اُٹھا سکے
چشم نقشِ قدم ہوں میں بے کس — خال آنکھوں میں تو تیا ہے مجھے
خوش خرامی ادھر بھی کیجیے گا — میں بھی جوں نقشِ پا ہوں چشم براہ
ہوں فتادہ بہ رنگ نقش قدم — رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں
ہوں قافلہ سالار طریق قدما درد — جوں نقشِ قدم، خلق کو میں راہ نما ہوں

ان اشعار میں سے بیش تر میں آنکھ کا تلازمہ استعمال ہوا ہے، اور یہ تلازمہ اتنا سیال ہے کہ کبھی وہ صنعت بن جاتا ہے اور کبھی اپنی صفات دید، دیدار، خالِ چشم اور انتظار تک کو اپنے دائرۂ کار

میں سمیٹ لیتا ہے۔ واضح رہے کہ نقشِ قدم کے علاوہ آئینے کے تلازمے کے طور پر بھی میر درد آنکھ یا آنکھ سے وابستہ صفات کو وسیلہ دیدار کے طور پر بار بار زیرِ بحث لاتے ہیں۔ ان استعاراتی ترجیحات سے اور دوسری تعبیرات کی گنجائش تو پیدا ہوتی ہی ہے شعری تجربے میں مشاہدے کی مرکزیت خصوصیت کے ساتھ نشان زد ہوتی ہے۔ اس مشاہدے کی مرکزیت میں شاہد و مشہود کے رشتے کی نوعیت درد کے مخصوص طرزِ فکر کی بھی نمائندگی کرتی ہے اور ان کے عام شعری طریق کار کی بھی۔

خواجہ میر درد کی غزلوں میں بالعموم ایسے شعروں پر نگاہ ٹھہر جاتی ہے جن میں کائنات کو حرکی پیکروں میں دیکھنے کا رویہ ملتا ہے۔ شاعرانہ حرکیات کے اس عمل میں استعارہ سازی کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا اندازہ متذکرہ اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے، مگر حواس کو متحرک کرنے کی وہ مثالیں جو درج ذیل شعروں میں ملتی ہیں ان میں تناقض اور تضاد کی صنعت، قول محال کی کیفیت اور امیجری کی بہتات سے ان کی انفرادیت کا نقش زیادہ اجاگر ہوتا ہے:

کیا مجھ کو داغوں نے سرو چراغاں
مگر تو نے آکر تماشانہ دیکھا

مژگانِ تر ہوں یا رگِ تاکِ دریدہ ہوں
جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں

ہمیں تو باغ تجھ بن خانۂ ماتم نظر آیا
ادھر گُل پھاڑتے تھے جیب روتی تھی ادھر شبنم

ہر چند آئینہ ہوں پر اتنا ہوں ناقبول
منھ پھیر لے وہ جس کے مجھے روبرو کریں

کھینچے ہے دور آپ کو میری فروتنی
افتادہ ہوں پہ سایۂ قدِ کشیدہ ہوں

آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہرگز
ہر چند کہ عالم میں ہوں، عالم سے جدا ہوں

ہوں میں گُل چینِ گلستانِ خلیل
آگ میں ہوں پہ باغ باغ ہوں میں

اہل فنا کو نام سے ہستی کے ننگ ہے
لوحِ مزار بھی مری چھاتی پہ سنگ ہے

کلیم الدین احمد نے میر درد کی غزلوں میں سلاست، روانی اور صفائی کو ان کی شعری صنعت گری پر ترجیح دی ہے۔ وہ درد کی غزل ع 'تہمت چند اپنے ذمّے دھر چلے' جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے، کا حوالہ دے کر لکھتے ہیں کہ "کس قدر سہل، نرم و ملائم، صاف الفاظ میں اپنے جذبات کی ترجمانی کی ہے۔ اظہارِ جذبات میں کوئی دقت نہیں، ہر لفظ مخصوص جگہ پر کس موزوں طور سے قائم ہے، اشعار نہیں نغمے ہیں۔" لیکن جب وہ درد کی اس غزل کا موازنہ میر تقی میر کی ایک

مماثل غزل: "فقیرانہ آئے صدا کر چلے + میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے" سے کرتے ہیں تو میر کو درد پر ان الفاظ میں ترجیح دیتے ہیں:

> "اس غزل میں درد کی غزل سے کچھ زیادہ ہی صاف، سیدھے، معمولی الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔ وہی موزونی یہاں بھی ہے، ترنم بھی ہے مگر کس قدر سحر آفریں ہے۔ لیکن اگر درد کے اشعار میں یاس و ناامیدی کی ابتدا تھی تو یہاں اس کی تکمیل ہے۔ درد میں وہ از خود رفتگی نہیں جو میر کا شیوہ ہے۔ درد اپنے کو لیے دیے رہتے ہیں۔"

کلیم الدین احمد کے برخلاف محمد حسین آزاد نے درد کی غزل گوئی کی بعض خصوصیات کا اعتراف بالکل غیر مشروط انداز میں کیا تھا۔ آزاد کی تنقیدی آرا خواہ تاثراتی کیوں نہ ہوں ان سے استناد سازی کی روایت ضرور قائم ہوئی ہے۔ جس استناد سازی کا ذکر مضمون کے آغاز میں آیا ہے اس میں محمد حسین آزاد درد کو بیش تر معاملات میں میر سے کم تر درجے کا شاعر تسلیم نہیں کرتے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> "درد نے میر کی غزلوں پر جو غزلیں لکھی ہیں وہ میر سے کسی طرح کم نہیں ہیں۔ اور چھوٹی بحروں میں انھوں نے جو غزلیں لکھی ہیں ان میں تلوار کی آبداری اور نشتریت ہے۔"

کلیم الدین احمد کی محولہ بالا رائے میں آزاد کے فیصلے سے جزوی اختلاف ملتا ہے، کلی نہیں۔ تاہم کلیم الدین احمد کی رائے میر تقی میر اور میر درد کی بعض غزلوں کے موازنے پر قائم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ درد کی شاعری میں فکر و فن، دونوں سطحوں پر کلاسیکی آداب کا التزام ملتا ہے مگر موضوعات کی تحدید اور شعری تدبیر کاری کا سمٹا ہوا دائرہ کار انھیں میر تقی میر کی ہمہ گیری اور غالب کے غیر معمولی تنوع کا مد مقابل نہیں بنا پاتا۔ درد کی غزلوں میں بلاشبہ مجاز و حقیقت کو ایک سلسلے میں مربوط کرنے کا جوہر ملتا ہے اس میں اپنی بساط بھر وہ شعری وسائل کا اضافہ ضرور کرتے اور اپنا رشتہ کلاسیکیت کی عظیم روایت سے ضرور استوار کر لیتے ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کا فکری اور فنی تجزیہ انھیں صف اوّل کے اردو شاعروں میں ممتاز مقام نہیں دلا پاتا، جب کہ صف دوئم کے کلاسیکی شاعروں میں ان کا امتیاز اور ان کی انفرادیت انھیں بلاشبہ اگر غیر معمولی نہیں تو نہایت اہم مقام ضرور دلاتی ہے۔ ● (1999)

غالب کا شعری لہجہ

مرزا غالب کی شاعری کی تعبیر اور قدر و قیمت کے تعین کی خاطر جن تنقیدی معیاروں کو رو بہ عمل لایا گیا ہے ان میں غالب کے بالواسطہ طرزِ تخاطب کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ہیئتی تنقید کے وہ پیمانے جو شاعری کی استعاراتی اور علامتی معنویت، کفایت لفظی اور معنوی امکانات کو زیادہ نمایاں کرتے ہیں وہ غالب فہمی کے عمل کو زیادہ راس آئے۔ اس بات کو دوسرے الفاظ میں اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی استعارہ سازی کو ان کی معنی آفرینی کے سرچشمے کے طور پر دیکھنے کا رجحان عام رہا ہے۔ مگر اس تنقیدی طریق کار نے غالب کے شعری لہجے، اسلوب اور اندازِ بیان کی طرف متوجہ ہونے کا موقع بہت کم دیا۔ اس ضمن میں زبانی روایت (Oral Tradition) کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والی شاعری کے لوازم سے بھی صرفِ نظر کیا گیا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اُنیسویں صدی کے اواخر تک کی اُردو شاعری کو اگر اس سیاق و سباق میں دیکھا جاتا تو شعری لہجہ کے تشکیلی عناصر کے بارے میں بعض بنیادی باتیں سامنے آ سکتی تھیں۔ زبانی روایت سے وابستہ شاعری میں سننے سُنانے کے عمل، الفاظ کو رموزِ اوقاف کی رعایت سے ادا کرنے، صرف و نحو کی مناسبت سے حروف اور الفاظ پر زور دینے اور زبان کو لہجہ اور آہنگ کے ساتھ ترسیلی سطح پر برتنے کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس نوع کی نزاکتوں کو نشان زد کرنے کی خاطر اگر کسی ایک اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے شعری لہجہ کا نام دیا

جا سکتا ہے۔ اس لیے غالب کی تفہیم کا ایک تنقیدی طریق کاران کے شعری لہجے کی دریافت کو بھی بنایا جانا چاہیے۔

شاعری میں محاورہ اور روز مرّہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرز ادا کے ذریعہ نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب و فراز سے مفہوم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری۔ اوّل الذّکر معاملے میں غالب کے متعدد معاصرین اور متقدمین کو امتیاز حاصل تھا مگر غالب نے اپنے لیے دوسرا راستہ منتخب کیا تھا، جس میں لفظی اور معنوی رعایت اور محاورہ اور روز مرّہ تک کا استعمال غیر روایتی اور انفرادی معلوم ہوتا ہے۔ غالب کے دو شعر ہیں جن میں مرنے اور موت کو روز مرّہ کے اعتبار سے بھی استعمال کیا گیا ہے اور محاورے کے اعتبار سے بھی۔ مگر یہ استعمال روایتی اس لیے نہیں بن پاتا کہ ایک لفظ کے دوہرے معنوں کے لیے استعمال نے "قول محال" کی صورت پیدا کر دی ہے اور روز مرّہ اور محاورے کے ظاہری تضاد نے معنی کی ایک تیسری سطح کو نمایاں کیا ہے جسے Paradox کا نام بھی دیا جا سکتا ہے:

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

پہلے شعر میں 'اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں' روز مرّہ کے طور پر اور 'جس کافر پہ دم نکلے' محاورے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس تضاد سے جینے اور مرنے میں فرق نہ ہونے کے مفہوم کی توثیق کی گئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کا پہلا حصہ محاورے پر اور دوسرا حصہ روز مرّہ پر مبنی ہے، اور توثیق ہوتی ہے۔ ایک تیسری بات کہ "موت آتی ہے پر نہیں آتی" اس مثال سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کے متن میں استعارہ اور تمثیل کے علاوہ بھی بعض ایسے شعری طریق کار کا استعمال کیا گیا ہے جن کے باعث کبھی معنی کی نئی جہات نمایاں ہوتی ہیں۔ کبھی سامنے کے معنی التوا میں جا پڑتے ہیں اور کبھی ایک ایک شعر میں لہجہ اور صوت کی کئی کئی اکائیاں اپنی الگ ادائیگی کا مطالبہ کرتی ہیں۔

غالب کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور حرف وصوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ غالب کا متن اپنی معنوی دبازت کی عقدہ کشائی کے لیے استعاراتی اور علامتی طرز تنقید سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ لیکن غالب کے شاعرانہ لہجے نے بھی معنی آفرینی کے عمل میں کم حصہ نہیں لیا ہے۔ غالب ''تنقید'' میں لہجے کی شناخت کی طرف ہر چند کہ کوئی منظم اور مربوط کوشش سامنے نہیں آئی۔ تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ اس اہم طریق کار کی طرف کسی نقاد نے توجہ ہی نہ دلائی ہو۔ غالب کے کلام کے پہلے نقاد الطاف حسین حالی نے یادگارِ غالب میں 'پہلودار بیان' اور 'اندازِ بیان' کا ذکر بار بار کیا ہے اور کئی اشعار کی تشریح اسی زاویۂ نظر کے ساتھ کی ہے۔ حالی کے اس زاویۂ نظر کی بہترین مثال اس وقت سامنے آتی ہے جب وہ:

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

کی تشریح کرتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ 'لب ساقی کے صلا' کی تکرار سے کتنے اور کیسے پہلو پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

'' مئے مرد افگنِ عشق کا ساقی یعنی معشوق بار بار صلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شرابِ عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا۔ اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں، اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے۔ ''کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق''؟ یعنی کوئی ہے جو مئے مرد افگن عشق کا حریف ہو؟۔ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے۔ کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا

انداز اور ہے جب اس طرح مصرعہ مذکور کی تکرار کرو گے۔ فوراً یہ معنی
ذہن نشیں ہو جائیں گے۔"

حالی کی اس تشریح میں بلانے کے لہجے، مایوسی کے لہجے یا چپکے چپکے کہنے کے انداز کی نشان دہی سب موجود ہے، اور یہ وضاحت بھی کہ "اس میں لہجہ اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔" اس شعر میں ان لہجوں کے ماسوا چیلنج کی کیفیت اوپری سطح پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہ غالب کا ایک ایسا مخصوص طریق کار ہے جس کا استعمال ان کے متعدد اشعار میں کہیں مکرر یا تکرار کے لفظ سے اور کہیں اس لفظ کے استعمال کے بغیر بھی ملتا ہے:

سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہو التفات
سُنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

مرتا ہوں اُس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

پہلے شعر میں 'مکرر' کے لفظ نے 'سر کی قسم' کے لفظ کو مثبت اور منفی دونوں معنوں کا حامل بنا دیا ہے اور آخری شعر میں 'ہاں اور' کے لفظ نے مسلسل تکرار کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہ محض اتفاق ہے کہ بعد کے نقادوں نے غالب کی شاعری کے ضمن میں لہجے کی پہچان کا سلسلہ آگے نہیں بڑھایا۔ البتہ ماضی قریب میں جدید زندگی کے تقاضے اور بیسویں صدی کے سوالیہ مزاج کے پیش نظر غالب کی معنویت کے اس تناظر کو کسی قدر اہمیت دی گئی ہے مگر اس اندازِ نقد کا انحصار شعری لہجے کے مختلف پہلوؤں کی نشان دہی پر کم اور سماجی یا ثقافتی حوالے کے طور پر زیادہ رہا۔ اور اس طرح بات وہیں پہنچی کہ حالی کی لہجہ شناسی کے باوجود غالب کے شعری لہجے کی شناخت کو کسی مربوط اور منظم تنقیدی طریق کار کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ جب کہ اس اندازِ مطالعہ

کی اہمیت اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ 'لہجہ' پر مبنی اشعار کی تعداد غالب کے متداول دیوان میں بیش از بیش ہے۔ اس کے مقابلے میں 'نسخۂ حمیدیہ' میں یا بحیثیت مجموعی غالب کی شاعری کے اس حصے میں جس کو خود غالب نے انتخاب کے وقت دوثلث کے قریب نکال دیا تھا، بہ مشکل گنتی کے دو چار اشعار ایسے ملتے ہیں جن کے معنی 'لہجے' سے متعین ہوتے ہوں۔ اس لیے حالی کا یہ اندازہ غلط نہیں معلوم ہوتا:

> ''چوں کہ مرزا کی طبیعت فطرتاً نہایت سلیم واقع ہوئی تھی، اس لیے نکتہ چینیوں کی تعریضوں سے ان کو بہت تنبیہ ہوتا تھا۔ آہستہ آہستہ ان کی طبیعت راہ پر آتی جاتی تھی۔ اس کے سوا جب مولوی فضلِ حق سے مرزا کی راہ ورسم بہت بڑھ گئی، اور مرزا ان کو خالص دوست اور خیر خواہ سمجھنے لگے تو انھوں نے اس قسم کے اشعار پر بہت روک ٹوک شروع کی، یہاں تک کہ انھیں کی تحریک سے انھوں نے اپنے اُردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا، دوثلث کے قریب نکال ڈالا اور اس کے بعد اس روش پر چلنا چھوڑ دیا——''

اس بیان سے غالب کے انتخاب یا متداول دیوان میں شامل شاعری کو غالب کا نمائندہ ترین کلام قرار دینے پر حالی کا اصرار ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے اس بات کو تسلیم کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کہ خود غالب کے نزدیک بھی اپنے مخصوص لہجے یا طرزِ ادا کی نمائندگی کرنے والے کلام کو کیا اہمیت حاصل تھی؟ —— چنانچہ غالب کی تفہیم میں لہجے کی کارفرمائی اور لہجے کی تشکیل میں معاون عناصر کی نشان دہی کی طرف توجہ مبذول کر کے غالب فہمی کے دائرۂ کار کو مزید وسعت دی جا سکتی ہے۔

غالب کے یہاں استفہامیہ اور استعجابیہ لہجے کی کثرت کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ ان کی متعدد غزلیں ایسی ہیں جن میں زمین کا استعمال اور ردیف کا انتخاب پوری پوری غزل کو سوالیہ اور استفہامیہ اشعار کا مجموعہ بنا دیتا ہے۔ وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی مناسباتِ لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں، اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے متناسب یا متضاد صورت حال کو

اُبھارتے ہیں۔ لہجے کا یہ تنوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالادستی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی، کبھی محزونی، کبھی دھیماپن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے اس پر مستزاد یہ کہ اندازِ بیان کی اس کثرت کے باوجود ان کا لہجہ کبھی پست اور انفعالیت زدہ نہیں ہو پاتا۔

غالب کی شاعری میں لہجے کے تنوع کو بعض نقادوں نے ان کے انشائیہ بیان کے دائرہ کار میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے، اور انشائیہ بیان کو ایک ایسے مطلق بیان سے تعبیر کیا ہے جو جھوٹ اور سچ کے احتمال سے ماورا ہو۔ ممکن ہے کہ علمائے بلاغت نے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر اسی باعث مقدم قرار دیا ہو کہ اس کا اطلاق دوررس ہو اور اس کی باعث تعمیم کا ایک بڑا دائرہ بنتا ہے۔ تاہم اس کے علاوہ بھی غالب نے اپنے لہجے میں بعض ایسے پہلو نکالے ہیں جن کی وجہ سے معنی آفرینی کی نت نئی راہیں نکلتی ہیں، جن میں سے بعض کی طرف گزشتہ سطور پر توجہ دلائی گئی ہے۔ ابھی اس بات کا ذکر بھی آچکا ہے کہ غالب بعض لفظوں کی جگہ تبدیل کر کے یا بعض الفاظ میں حروف کی تخفیف یا سابقہ اور لاحقہ کا اضافہ کر کے مفہوم کے نئے امکانات پیدا کر دیتے ہیں۔ خورشید کی جگہ 'خور' اور نگاہ کی جگہ 'نگہ' کے الفاظ دوسرے شاعروں کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر دوسروں کے یہاں بات مترادف لفظ کے استعمال سے آگے نہیں جاتی جب کہ غالب کے کلام میں اس طرح کی لفظی تحریف یا تقلیب مفہوم یا مدلول کی تحریف یا تقلیب کا اشاریہ ہوتی ہے۔ وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مدلول یا شئے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شارحین غالب نے اس نوع کے اشعار میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش کا ذکر کیا ہے، مگر اس بات کا تجزیہ بالعموم نہیں کیا گیا کہ معنی کی کثرت کی بنیاد لسانی سطح پر کیوں کر قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بعض مثالوں کے ذریعے الفاظ کی کارکردگی کو زیادہ واضح طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ غالب کا ایک شعر ہے:

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ — کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں دیوار کی جگہ 'در' اور 'در' کی جگہ دیوار کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ مگر لفظ کی جگہ تبدیل کر کے شئے یا مدلول کی جگہ کی تبدیلی کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ بلا شرکت

غیر ے غالب کا وہ بیانیہ طریق کار ہے جو معنی آفرینی کے بالکل اچھوتے انداز کو سامنے لاتا ہے۔
اسی طرح غالب کا شعر ہے کہ:

منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمید　　　ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

اس شعر میں بہ ظاہر اُمید اور نا اُمیدی کی صنعتِ تضاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر تضاد کی صنعت یہاں محض ایک فنی تدبیر نہیں۔ شعر کی پوری منطق 'اُمید' کے لفظ پر قائم ہے۔ پہلے مصرعے میں مرنے کی اُمید پر جینے کا انحصار ملتا ہے مگر دوسرے مصرعے میں اسی اُمید یا جینے کے انحصار کو نا اُمیدی کے انسانی رویے پر مبنی دکھلایا گیا ہے۔ استعارے یا تمثیل کے استعمال کے بغیر ایک مثبت رویے سے منفی رویے کا مفہوم مخالف پیدا کر لینا غالب سے ہی مختص ہے:

غالب نے اپنے دو شعروں میں نگاہ، نگہہ اور مژگاں کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے ترے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

پہلے شعر میں توجہ اور تغافل کے لیے نگاہ اور نگہ میں ایک حرف کی کمی اور زیادتی پیدا کر کے پوری کھلی ہوئی آنکھ اور ادھ کھلی آنکھ کا تاثر پیدا کیا گیا ہے، اور لفظ کو معنی یا دال کو مدلول کا ایسا متبادل بنایا گیا ہے کہ توجہ، عدم توجہ، معمولی توجہ اور تغافل کا نازک اور باریک فرق معنوی سطح کے ساتھ لفظی سطح پر بھی قائم ہو گیا ہے — جب کہ دوسرے شعر میں نگاہوں کی دور رسی اور مژگاں کی کوتاہ رسی کو دل کے پار ہونے اور کوتاہیِ قسمت کی مناسبت سے مژگاں کی کوتاہ قدی کو نمایاں کیا گیا ہے — اسی طرح غالب کا ایک شعر ہے:

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر　　　بادہ نوشی ہے بادپیائی

اس شعر کے بارے میں شارحینِ غالب نے بالعموم حالی کی وضاحت پر انحصار کیا ہے مگر یہ نہیں بتایا کہ دور اور قریب کے دو مفہوم کیوں کر محض ایک لفظ کی تحریف کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں۔

اس شعر کا بنیادی لفظ 'باد' ہے اور اس سے بادہ نوشی اور باد پیمائی کی تراکیب بنائی گئی ہیں ۔ باد کی مناسبت سے باد پیمائی اور بادہ کی مناسبت سے بادہ نوشی کے الفاظ نہ صرف یہ کہ اسم کو فعلیت سے ہم آہنگ کرنے کا ذریعہ ہیں بلکہ ایک ترکیب میں لغوی اور دوسری میں محاوراتی معنی کی گنجائش اس طرح پیدا کی گئی ہے کہ کبھی بادہ نوشی مبتدا معلوم ہوتی ہے اور باد پیمائی اس کی خبر اور کبھی باد پیمائی مبتدا اور بادہ نوشی خبر بن جاتی ہے ۔ مزید یہ کہ باد پیمائی کو ہوا خوری کے معنی میں سمجھا جائے تو اس سے سامنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں اور 'کارِ فضول' کے معنی میں اس کی تشریح کی جائے تو شراب نوشی ایک لایعنی فعل بن جاتی ہے —— روزمرّہ اور محاورے کا ایسا تخلیقی استعمال جو معنوی حد بندی کی نفی کرتا ہے اس کا دار و مدار غالب کے شعری لہجے کے لفظی طریق کار کے علاوہ کسی اور صنعت پر نہیں —— غالب کا ایک شعر ہے:

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اس پورے شعر کا انحصار قد و قامت کی لفظی ترکیب پر ہے ۔ دونوں لفظ ہم معنی ہونے کے سبب مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ غالب نے قامت میں ایک حرف کا اضافہ کر کے قیامت کا لفظ بنایا اور قد کی رعایت سے قدِ آدم کی ترکیب اس طرح بنائی کہ سرو قامت اور قدِ آدم میں مناسبت ہونے کے باوجود فرق باقی رہے اور اس طرح محبوب کے قامت کو قیامت کا مشابہ بتاتے ہوئے اِک قدِ آدم کا استثنا کیا اور قیامت کے فتنے کی شدّت کچھ اس طرح کم کر دی گویا قیامت کے فتنے میں محبوب کا قامت شامل بھی ہے اور الگ بھی ۔ پھر یہ کہ عام قدِ آدم اور سرو قامت محبوب کی رعایت کے باعث دونوں کا فرق بھی قائم رکھا گیا ہے ۔ یہ لسانی ہنر مندی قد اور قامت کو بنیادی الفاظ کی طرح استعمال کرنے کے سبب ہی ممکن ہو سکی ہے جس کی بنیاد لفظ کی تحریف ہے ۔ اسی طرح غالب کے ایک اور شعر میں 'ملنے' اور 'کھانے' کے مصدر سے شعری لہجے کی نوعیت متعیّن کی گئی ہے ۔ شعر ہے:

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

اس شعر کا لہجہ بنیادی طور پر 'کھانے' کے فعل پر قائم ہے۔ قسم بھی کھائی جاتی ہے اور زہر بھی کھایا جاتا ہے، لیکن قسم کے لیے کھانے کا لفظ محاورتاً استعمال ہوتا ہے اور زہر کا کھانا، لسانی روزمرّہ کہلاتا ہے۔ یہاں محاورے اور روزمرّہ کو ایک دوسرے میں خلط ملط کر کے دو پہلو پیدا کیے گئے ہیں، ایک کھانے کا پہلو جو ملنے کی قسم کے لفظ سے محاورتاً وابستہ ہے اور دوسرا وہ کھانا جو زہر کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح دونوں مصرعوں میں کھانے کے فعل کے ساتھ ملنے کا عمل بھی زہر کے ملنے اور محبوب کے ملنے سے مربوط ہے۔ اس طرح ملنے اور کھانے کے الفاظ کی نحوی منطق پورے شعر کے لہجے کا تعین بھی کرتی ہے اور مفہوم کے ایک سے زیادہ پہلو بھی نمایاں کرتی ہے۔

غالب کے کلام میں روزمرّہ، محاورہ، استعارہ اور تمثیل کا جو استعمال ملتا ہے وہ عموماً کسی معروض کی نمائندگی کے بجائے اپنے آپ میں الفاظ کو معروض کی حیثیت سے برتنے پر قائم ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ بجائے خود انسانی تجربے یا تصوّرِ کائنات کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ مناسبت یا تضاد جس کو لفظوں کی سطح پر روا رکھا گیا ہے، وہ کائنات کے متناسب یا متضاد نظام کو نئے سرے سے مرتب کرتا ہے۔ متذکرہ مثالوں میں لغوی اور محاوراتی معنوں کے تصادم سے قولِ محال یا پیراڈوکس (Paradox) کی تخلیق کی جو کیفیت ملتی ہے اس کا سلسلہ عام انسانی تجربات سے لے کر روحانی یا متصوفانہ تصوّرِ کائنات تک جاتا ہے۔ وہ تصوّف تک کے گہرے مسائل کی ترجمانی کرنے کے بجائے لفظوں کی مدد سے اس تصوّرِ کائنات کی تشکیل کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ایک شعر ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پہلے مصرعے میں غیب کے غیب سے شہود کے معنی کا استخراج کیا گیا ہے اور دوسرے میں ایک خواب کو سونے کے معنی میں اور دوسرے خواب کو دیکھنے کے معنی میں اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ خواب میں جاگنا بھی خواب دیکھنے کی ہی ایک شکل بن کر سامنے آیا ہے۔ اس طریق کار سے اندازہ ہوتا ہے کہ توافق میں تضاد کیسے اُبھارا گیا ہے اور ظاہری تجربے کی گہرائی میں باطنی ادراک کے امکانات کیسے ترتیب دیے گئے ہیں۔

غالب کے یہاں الفاظ میں تحریف یا ایک لفظ کو فعل بنا کر کئی طرح کے اسما اور صفات کے لیے اس فعل کا اطلاق کثرت سے ملتا ہے۔ ان کا ایک مطلع ہے:

نکتہ چیں ہے، غمِ دل اس کو سُنائے نہ بنے

کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس غزل میں 'نہ بنے' کی ردیف سے پوری غزل میں طرح طرح کے معنوی امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ خود اس شعر میں چار جگہ 'بنے' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر شاعر کا ڈرامائی لہجہ ہر مصرعے کو اس طرح مختلف حصوں میں تقسیم کرتا ہے کہ 'نکتہ چیں ہے — غمِ دل — اس کو سُنائے نہ بنے'، اور، 'کیا بنے بات جہاں — بات بنائے نہ بنے' — جیسے پانچ چھوٹے چھوٹے فقرے بن جاتے ہیں اور ہر فقرہ صوتی اعتبار سے ایک مکالے کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ مگر جب تک ان فقروں کو الگ الگ آوازوں کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے اس کی ڈرامائیت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس شعر میں 'بنے'، 'نہ بنے' کے فعل نے مختلف صفات اور ضمائر کے ساتھ مل کر شعری لہجے کی تشکیل کی ہے۔

غالب کے لہجے میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ خود کلامی کا انداز بھی ملتا ہے متذکرہ بالا غزل کے زیادہ تر اشعار میں ڈرامائیت اور خود کلامی، دونوں مخلوط ہو کر مختلف آوازوں کا احساس دلاتے ہیں۔ اختصار کی خاطر صرف ایک شعر سے مثال دی جا سکتی ہے۔

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے　　　تم کو چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

دونوں مصرعوں کے پہلے حصے سوالیہ ہیں اور ان سوالوں میں تخاطب کم اور خود کلامی زیادہ ہے جب کہ دوسرے حصے میں جواب دیے گئے ہیں اور سوال کے ساتھ جواب میں بھی خود کلامی کا لہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ تخاطب کی ضمیر کے استعمال کے باوجود خود کلامی کا غیر مشروط لہجہ کیسے قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں 'کیوں' کے لفظ سے سوال کرنے کا تاثر ملتا ہے مگر 'کیوں' دونوں جگہ مخفی ہے۔ یعنی موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں؟ اور تم کو کیوں چاہوں؟ ایک سوال محض استفہام اور دوسرا استفہام انکاری۔ مگر نتیجہ دونوں جگہ منفی جواب کی صورت میں نکلتا ہے۔ اگر ان مصرعوں کی ادائیگی میں آوازوں کے اُتار چڑھاؤ کا خیال نہ رکھا جائے تو بسا اوقات مفہوم کے خبط ہونے کا اندیشہ بھی ممکن ہے۔

غالب کے ڈرامائی لہجے میں عاشق اور محبوب کا مکالمہ، محبوب کے حال پر تبصرہ اور خود کلامی کے انداز میں معروضی طریقے سے تاثرات پیش کرنے کی کیفیت، سب کچھ شامل ہے۔ نمونے کے طور پر ان چند اشعار سے آوازوں کی تفریق اور لہجے کے اُتار چڑھاؤ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

تر ے وعدے پر جئے ہم/تو یہ جان/جھوٹ جانا کہ خوشی سے مر نہ جاتے/
اگر اعتبار ہوتا ہر ایک بات پہ/کہتے ہو تم/کہ تو کیا ہے؟ تمہیں کہو/کہ یہ
اندازِ گفتگو کیا ہے؟ ز ہے کرشمہ/کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب کہ بن
کہے ہی/انھیں سب خبر ہے/کیا کہئے لیتا ہوں مکتب غم دل میں سبق ہنوز
لیکن وہی کہ رفت، گیا/اور بود، تھا کہتے ہو/نہ دیں گے ہم/دل اگر پڑا پایا
دل کہاں؟/کہ گم کیجیے/ہم نے مدعا پایا دیا ہے دل اگر اس کو/بشر ہے کیا
کہیے ہوا رقیب تو ہو/نامہ بر ہے/کیا کہیے۔

ان شعروں میں لہجے کا رول زبان کے رول سے کسی طرح کم نہیں۔ لہجے کے فرق سے ہی قائل اور قول کی نوعیت متعین ہوتی ہے اور صحیح قرأت کے بغیر عام فہم الفاظ کے استعمال کے باوجود معنی مبہم رہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اپنے ایک مضمون میں لہجے اور ادائیگی کا ذکر کرتے ہوئے زیادہ تر اشعار غالب کی شاعری سے پیش کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

غزل کے اشعار میں الفاظ کے معنی بعض اوقات مصرعے یا شعر کے آہنگ
سے متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے
جن پر لہجے کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معنی کے کچھ زاویے روپوش رہ
جائیں گے،۔۔۔۔ مثلاً

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

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

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے یا حیرانی کا یا تأسف کا تمسخر کا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا اظہار ہے یا حسرت کا۔ تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ۔ ظاہر ہے کہ کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ان اشعار کے لب ولہجہ میں بیک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں—" (اہمال کی منطق)

لیکن اگر ان اشعار کے لہجے کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر میں خوف، حیرانی، تاسف یا تمسخر کے پہلوؤں کی موجودگی تو یقیناً ہے لیکن 'ویرانی سی ویرانی' کے ساتھ 'کوئی' یا 'کیسی' کی سوالیہ علامت نے پورے شعر میں بنیادی لہجہ استفہام کا پیدا کیا ہے، اس لیے باقی دوسرے لہجے بھی اسی سوال یا استفہام کے نتیجے میں اشتراک یا اختلاف کے پہلو یکساں طور پر نمایاں ہوئے ہیں۔ اگر آپ اسے مشترک ماحول کی نشان وہی تسلیم کریں تو گھر کی ویرانی اور دشت کی ویرانی یکساں نظر آئے گی اور اگر دونوں میں آپ کو اختلاف کے پہلو نظر آئیں تو شعر کا بنیادی لہجہ حیرانی کا لہجہ قرار پائے گا اور دشت کی ویرانی کے لیے تمسخر اور گھر کی ویرانی کے لیے اطمینان یا افتخار کا احساس نمایاں دکھائی دے گا۔

غالب کے استفہامیہ لہجے کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے مگر محض اشارتاً۔ جب بھی کسی شاعر کو اپنے زمانے کے سیاق وسباق میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی شاعری کے ایسے عناصر پر اصرار کیا جاتا ہے جن عناصر کو اپنے زمانے کے لیے کارآمد تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہوسکتی ہے کہ بیسویں صدی کا مزاج چوں کہ تشکیک یا سوال قائم کرنے کا ہے اس لیے یہ سمجھ لینا کہ غالب کی شاعری اپنے استفہامیہ یا تشکیکی لہجے کے باعث اس عہد سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ مگر اس نوع کے مفروضے قائم کرنے میں اس بات کا اندیشہ یقیناً سر اٹھاتا ہے کہ اگر مستقبل میں انسانی صورت حال کی شناخت تشکیک کے علاوہ کسی اور غالب انسانی رویے پر قائم ہوتی ہے، تو اس عالم میں ایسے تمام عناصر جو غالب کی شاعری کو بیسویں صدی کے مزاج کا شاعر ثابت کرتے ہیں ازکاررفتہ ثابت ہوجائیں گے اس لیے زمانی طور پر مشروط شاعری کے معنوی امکان کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہوجاتا ہے۔

غالب کی شاعری میں استفہامیہ لہجے کی کارکردگی کو اگر انسان کے فطری تجسس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو شاید اس لہجے کی معنویت غیر زمانی بنیادوں پر بھی قائم ہو سکے۔ غالب کے استفہام میں انکاری عنصر نے اس کی شاعری کو محض تجسس تک محدود نہیں رکھا بلکہ سوالات کے طویل سلسلے اور اس سے عدم اطمینان کا رویہ بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ غالب نے اپنے دیوان کے سرنامے کے طور پر جس مطلع کا انتخاب کیا تھا وہ کسی مخصوص زمانے کے بجائے علی الاطلاق کائنات کی تخلیق کی نوعیت پر ہی سوال قائم کرنے سے عبارت ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ، ہر پیکرِ تصویر کا

اس مطلع میں استفہام کے ساتھ حیرانی کے لہجے نے جہاں ایک طرف کائنات کے تضاد یا طنزیہ طریقِ کار کو نمایاں کیا ہے وہیں دوسری طرف ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا'' کے الفاظ ہستیِ مطلق کی عظمت کے اعتراف اور مصورِ کائنات کے حیرت انگیز اندازِ تخلیق کے سامنے انسان کی پسپائی کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ اس شعر میں حیرت، اعتراف، طنز اور مفاہمت کے جو لہجے بنتے وہ سب کے سب استفہام اور استعجاب کے بنیادی لہجے کے تابع ہیں۔ غالب کے استفہامیہ لہجے کو اسی وجہ سے ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں تو اس لہجے کے لیے بیش تر جگہوں پر غالب نے سوال یا استفہام کی علامت تک استعمال نہیں کی ہے مگر انھوں نے متعدد غزلوں کی ساخت ہی ایسی متعین کی ہے کہ اس کی زمین اور ردیف و قوافی کا التزام پوری پوری غزل کو ہمہ جہت سوال اور استفسار بنا دیتا ہے۔ مثال کے طور پر سامنے کے چند مطلعوں کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا

کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منھ میں زباں کیوں ہو

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمہیں کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

ان اشعار میں کیا ہے، کیا، کیوں، کوئی، کیا ہے۔ جیسی استفہامیہ علامتیں ردیف میں موجود ہیں اور ان علامتوں سے ہی پوری پوری غزل کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ ان علامتوں کے علاوہ غالب نے کثرت سے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جن میں دعویٰ اور دلیل یا سوال اور جواب کا گمان گزرتا ہے مگر اکثر ان کی دلیل یا ان کا جواب بھی سوال کی توسیع بن کر قطعیت کے بجائے مفہوم کو سیال یا عمومی صورت حال کا نمونہ بنا دیتا ہے۔

سب کہاں ؟ کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی ؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا دشت بے دروازہ تھا

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے سن کر دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی انھیں سب خبر ہے کیا کہیے

پہلے شعر میں ''خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں'' کی مبتدا کی بنیاد پر ''کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں'' کی خبر اس طرح پہلے مصرے میں تحیّر کے لہجے کے ساتھ واضح کر دی گئی ہے کہ

بہ ظاہر دعویٰ اور دلیل کے سبب شعر تمثیلی اندازِ بیان کا نمونہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غور کرنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کا پہلا ہی لفظ ''سب'' تمثیل سے کہیں زیادہ استثنا کے ساتھ ساتھ استعجاب اور حیرت کا ایسا لہجہ تشکیل دیتا ہے جو دوسرے مصرعے میں ''کیا صورتیں ہوں گی کہ تحیر آمیز لہجے سے مل کر صوتی اور اسلوبیاتی 'کل' کی تکمیل کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں استفہام انکاری تیسرے میں تضاد اور طنز کی کیفیت، چوتھے شعر میں استفہامیہ خود کلامی اور پانچویں شعر میں تحیر کے ساتھ ساتھ تشکیک کے لہجوں نے غالب کے ان اشعار کو مفہوم کی قطعیت کے ساتھ لہجے کی قطعیت سے بھی آزاد رکھا ہے۔

غالب نے اپنی غزلوں میں تقابل اور موازنے کا انداز بھی جگہ جگہ اختیار کیا ہے۔ وہ تضاد کو محض تضاد کے طور پر اُبھارنے کے بجائے، موازناتی یا تقابلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں اور دو طرح کے معروض یا تجربے میں بوالعجبی کی صورت حال نمایاں کرتے ہیں۔

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام　　　گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال　　　یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو　　　یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا　　　یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اسی طرح ایک دوسری غزل کے دو شعروں میں علامتِ تقابل کے بغیر تقابلی صورت حال نمایاں کی گئی ہے:

جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعفِ دماغ
سر کرے ہے وہ حدیثِ زلفِ عنبر بارِ دوست
چپکے چپکے مجھ کو روتا دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست

ویسے تو تقابل اور موازنے کی صورت حال غالب کے اَن گنت شعروں میں ملتی ہے۔ لیکن مذکورہ بالا پہلی غزل میں معروض کی مشابہت کی بنیاد پر متکلم اور محبوب کی دو متضاد کیفیات نمایاں کی گئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ گویا پوری غزل معروضی تلازمۂ خیال کا ایک ایسا نمونہ ہے جس کے ہر شعر کا ایک

مصرعہ دوسرے مصرعے کی مناسبت سے کوئی نہ کوئی منظر سامنے لاتا ہے۔ لیکن مماثل ہونے کے باوجود ایک کے طربیہ انداز کو دوسرے کے المیہ کی شدّت نے حد درجہ عبرت خیز بنا دیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ہر شعر میں تضاد، تطابق، تشبیہ اور تناسب لفظی و معنوی نے شاعر کے تقابلی لہجے کو کچھ اور مستحکم کردیا ہے۔ موازنے کا یہ انداز دوسری غزل کے اشعار میں بھی ہے لیکن تلازمۂ خیال کا استعمال اس میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ تاہم اس کا لہجہ بھی تقابل کی بنیاد پر قائم ہے۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعری میں لہجہ اور انداز گفتگو نے نحوی اور معنوی سطحوں پر کن جہات کا اضافہ کیا ہے اور یہ توقع بھی کی جاسکتی ہے کہ شعری لہجے کے نقطۂ نظر سے غالب کی قدر و قیمت کا تعین آئندہ ان کی لسانیاتی اور صوتی کارفرمائیوں کا سحر اور بھی نمایاں کرسکتا ہے۔ (1997)

ذوق کی غزل گوئی

(ایک بازیافت)

شیخ محمد ابراہیم ذوق کے شاعرانہ مرتبہ کی تین نمایاں بنیادیں ہیں۔ایک یہ کہ وہ مغلیہ سلطنت کے آخری تاجدار بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے، دوسرے یہ کہ انھیں ملک الشعرا ہونے کا شرف اور اعزاز حاصل تھا اور تیسری یہ کہ انھیں محمد حسین آزاد جیسا تلمیذ رشید نصیب ہوا تھا، جس نے اپنی دانست میں انھیں اپنے زمانے کا نمائندہ ترین اور غیر معمولی فن کار ثابت کرنے میں کوئی کسر نہ اُٹھا رکھی۔پہلی دو بنیادیں ایک دوسرے سے مربوط ہیں کہ بادشاہ کے استاد کا ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا جانا کوئی حیرت کی بات نہیں، لیکن محمد حسین آزاد نے ذوق اور ان کے معاصرین کی جو وقتی درجہ بندی کی اس کو وقتی طور پر تنقیدی استناد کا درجہ نصیب ہوا۔اس استناد کو اُنیسویں صدی کے وسط اور اواخر کے تذکرہ نگاروں نے مزید مستحکم کیا۔ظاہر ہے کہ اس استناد بندی میں تذکرہ نگاروں کے ساتھ ملک الشعراء ہونے اور استاذ شہ کی حیثیت سے مرکزی اہمیت اختیار کرنے میں بھی بڑا اہم کردار ادا کیا۔نتیجے کے طور پر ذوق کے شاعرانہ مرتبہ کے تعین کی بیش تر بنیادیں ادبی اور فنی کم اور سماجی زیادہ ہوگئیں۔اس لیے اس سے پہلے کہ ذوق کی فنی قدر و قیمت کا تجزیہ کیا جائے، مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ ذوق کے بارے میں ان آرا پر ایک نگاہ ڈالی جائے جن کے نتیجے میں غالب اور مومن تک کو ذوق کے مقابلے میں کم تر درجے کے شاعروں میں شمار

کرنے کا گمان گزرتا ہے۔ گلشن بے خار کے مصنف نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے لکھا ہے کہ:

''برنگینی خیالش جلوۂ لالۂ وگل بہ نظرمی افزاید وشمع فکرش پروانہ وار دل می رباید۔ قوت مشقے کہ اوراست دیگرے را دیدہ نہ شدو مع ہذا رطب ویابس کہ شیوۂ بسیار گویان است درکلامش کم تر، و برجمیع اصناف سخن قدرت تمام دارد۔ بالجملہ از شعرائے مسلم وموقر ست۔''

گلدستۂ نازنیناں کے مصنف مولوی کریم الدین کا خیال تھا کہ:

''اکثر اشعار اس شاعر بے نظیر کے دیکھنے میں آئے مگر کوئی شعر ایسا نہ دیکھا جس کا مضمون تازہ و دلچسپ نہ ہو — اب اس زمانے میں خصوصاً دہلی میں کوئی ان کے مقابلے کا نہیں۔''

سرسیّد احمد خاں نے ان کے کلام کے جامع ومانع ہونے کا اعتراف اس طرح کیا ہے کہ:

''اس قدر جامعیت کہ فصاحتِ عبارت اور متانتِ تراکیب اور تازگی طرز اور جدّتِ معنی اور غرابتِ تشبیہ اور حسنِ استعارہ اور خوش اسلوبی کنایہ اور لطفِ تلمیح اور پاکی الفاظ اور بستِ قافیہ و نشستِ ردیف و نظم و نسق کلام اور حسنِ آغاز و انجام ایک جائے میں جمع ہیں——''

سردست اگر ان آرا میں رائے دینے والوں کے تعمیمی انداز کا تجزیہ نہ بھی کیا جائے جب بھی یہ بات واضح ہے کہ ذوقؔ اپنے معاصر شعری منظر نامے میں کس حد تک مسلم الثبوت تھے اور سماجی طور پر متعین ہوتے ہوئے شاعرانہ استناد اور فنی اقدار کے ان پیمانوں سے اس وقت انحراف کرنا کتنا مشکل تھا۔ اس ادبی فضا میں پروردہ محمد حسین آزاد کی شخصیت، اور ان کی افتادِ طبع میں ہیرو پرستی اور رومان پسندی کا رجحان، اپنی پسند و ناپسند کو شدت کے ساتھ نمایاں کرنے کا جواز فراہم کرتا ہے، اور اس طرح آزاد، ذوقؔ کی شاعرانہ شخصیت کو ایک افسانوی کردار کے طور پر تراشنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سیاق و سباق سے یہ اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اپنے استاذ کے بارے میں محمد حسین آزاد کے بیانات بہت زیادہ غیر متوقع کیوں خیال کیے گئے ہوں گے۔ وہ آبِ حیات میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

''کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مضامین کے ستارے آسمان سے اُتارے ہیں انھیں قادرالکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی کہ ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہہ جاتے ہیں— ان کے مضمون کی باریکی کو ان کے الفاظ کی لطافت جلوہ دیتی ہے۔ان کا مضمون جس طرح دل کو بھلا معلوم ہوتا ہے اسی طرح پڑھنے میں زبان کو مزہ آتا ہے۔ان کے لفظوں کی ترکیب میں ایک خداداد چستی ہے جو کلام میں زور پیدا کرتی ہے۔ وہ زور فقط ان کے دل کا جوش ہی نہیں ظاہر کرتا ہے بلکہ سننے والے کے دل میں ایک خروش پیدا کرتا ہے۔اور یہی قدرتی رنگ ہے جو ان کے کلام پر سودا کی تقلید کا پرتو ڈالتا ہے—'' (آبِ حیات)

اس بیان میں ذوقؔ کی مضمون آفرینی، خیال بندی، الفاظ کے انتخاب اور ''از دل خیزد بردل ریزد'' کی مصداق اثر انگیزی کو واضح طور پر سراہا گیا ہے، اور ان کو سودا کا مقلد بتا کر ایک طرف سوداؔ کی شعری روایت کا استحکام کیا گیا ہے۔تو دوسری طرف سوداؔ کی شاعرانہ خوبیاں بھی اس انداز میں نمایاں کی گئی ہیں گویا یہ ان کی شاعری کا حسنِ ذاتی نہ ہو کر محض اس لیے قابلِ توجہ ہیں کہ ان خوبیوں کو ذوقؔ نے قابلِ تقلید جانا تھا۔ جہاں تک سوداؔ سے ذوقؔ کی اثر پذیری کا سوال ہے، تو اس ضمن میں آزاد کے خیال کی تائید اور اس سے اختلاف میں متعدد نقادوں نے اظہارِ خیال کیا ہے جس کا ذکر قدرے بعد میں کیا جائے گا۔ سب سے پہلے معرضِ بحث میں جو بات آنی چاہیے وہ یہ ہے کہ آزاد کے اس نوع کے متعدد بیانات میں ذوقؔ کا شاعرانہ مرتبہ متعین کرنے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ محض انفرادی رائے کی حیثیت نہیں رکھتی۔ اس وقت کی پوری ادبی فضا، ذوق کے اس شاعرانہ مرتبے کی توثیق کرتی ہے۔اور آزاد کی رائے زنی اپنے زمانے کے لیے ناقابلِ تردید معلوم ہوتی ہے۔آبِ حیات کے بارے میں شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ تحقیقی طور پر آزادؔ کے بہت سے بیانات اور نتائج کو مسترد کیے جانے کے باوجود عرصۂ دراز تک اُردو شاعروں کے بارے میں ان کی بیش تر رایوں کو استناد کا درجہ حاصل رہا ہے۔حد یہ ہے کہ بعد کے زمانے میں بھی آزاد کے مفروضات تک کو ہماری تنقید نے اپنے رویّے کے ذریعہ مسلّمات کے طور پر قبول کیے رکھا—

لیکن ایک صدی بھی نہیں گزری کہ ذوقؔ کی شاعری نامقبولیت کے نہاں خانوں میں گم ہو کر ادبی فراموش کاری کا حصہ بن گئی۔ اس بات کو عابد علی عابد نے بھی تنویر احمد علوی کی کتاب ''ذوقؔ، سوانح اور انتقاد'' کا مقدمہ لکھتے ہوئے اپنی سب سے بڑی مشکل بتایا اور سوال قائم کیا کہ ''ذوقؔ کا کلام بتدریج نامقبول کیوں ہوتا رہا؟'' — عابد علی عابدؔ نے اس سوال کا جواب برصغیر کی تاریخ میں ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ یہ بات بڑی حد تک درست ہے کہ وسیع معنوں میں تاریخ کے جبر نے ہی غالبؔ اور مومنؔ تک کو انیسویں صدی کے اواخر میں ذوقؔ سے کم تر درجے کے شاعروں میں شمار کرایا تھا، اور اس کی انتہا یہ تھی کہ آبِ حیات کے پہلے ایڈیشن میں مومن خاں مومنؔ کو ذوق اور غالبؔ کے معاصروں میں قابلِ ذکر بھی تصور نہیں کیا گیا، اور یہ بھی تاریخ کا جبر ہی ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز نے آزاد کی قائم کردہ ترجیحات میں تبدیلیاں پیدا کر دیں اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ محمد حسین آزاد کے سحر کار اسلوب کا طلسم ایسا ٹوٹنا شروع ہوا کہ آزاد کا سب سے بڑا ممدوح وقت اور ادبی و شعری ذوق کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ روز بروز نامقبول ہوتا چلا گیا۔ اسے ہم آزاد کی غلو پسند طبیعت کی قائم کردہ درجہ بندی کا ردِّعمل بھی کہہ سکتے ہیں، اور غالب جیسے گلشنِ ناآفریدہ کے عندلیب کی بازیافت کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ اسی زمانے میں نظم طباطبائی نے غالب کی تشریح و تعبیر کے ذریعہ ایک بالکل نیا تناظر فراہم کر دیا۔ اس سے پہلے یادگارِ غالب نے غالب فہمی کی گتھیاں بڑی حد تک سلجھا دی تھیں۔ آبِ حیات کے دوسرے ایڈیشن میں مومن کا ذکر شامل کر دیا گیا تھا، اور تاریخی اور سماجی حوالوں سے کہیں زیادہ، اُردو شعریات کے وسیلے سے شاعروں کی تفہیم کی جانے لگی تھی اور سماجی مرتبے کے مقابلے میں فی نفسہٖ شعری متن کی بنیاد پر اُنیسویں صدی کے شاعروں کی بازیافت کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ ہو سکتا ہے اس صدی کے اوائل میں کچھ عرصہ تک ذوقؔ کا سحر قائم رہا ہو مگر اس بدلتے ہوئے تنقیدی شعور نے ذوقؔ کی عظمت کو ہی آئینہ نہیں دکھایا بلکہ ذوق اور ان جیسے فنی رویّوں کی نمائندگی کرنے والے شاعروں شاہ نصیرؔ اور ناسخؔ کو بھی تلاش مضمون اور معاملہ بندی تک محدود کر کے چھوڑ دیا۔ اگر ذوق کی شاعری سوداؔ، نصیرؔ اور ناسخؔ کے تسلسل کا حصہ ہو کر صرف ایک مخصوص رجحان قائم کر رہی ہوتی اور اس رجحان کے متوازی میرؔ کی روایت کی توسیع کرنے والے غالبؔ یا کسی حد تک مومن اوّل الذکر شعری رجحان سے

زیادہ طاقتور، دور رس اور قیمتی بنیادوں پر قائم روایت کو آگے نہ بڑھا رہے ہوتے تو عین ممکن تھا کہ ذوقؔ اسکول کی قدر و قیمت اُردو شعر و ادب کے اجتماعی حافظے سے اس طرح محو ہوتی نہ چلی جاتی۔ شعری ذوق کی اس تبدیلی اور تاریخی یا سماجی اسباب کی بنا پر قائم ہونے والی درجہ بندی کے ناقابلِ اعتبار ہونے کے ساتھ تنقیدی شعور کی ترجیحات بڑی حد تک بدل گئیں۔ اب شعری متن کو بنیادی حوالے کے طور پر استعمال کرنے کا رویّہ فروغ پانے لگا، اور اس رویّے کے سبب غالبؔ کو محض اپنے ہم عصر شعرا میں ہی نہیں بلکہ اُردو شاعری کی پوری تاریخ میں مرکزی حیثیت حاصل ہوگئی۔ اس رویّے کی تبدیلی سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ گویا ذوقؔ کی شاعری قابلِ ذکر بھی نہ ٹھہری، البتہ اتنا ضرور ہوا کہ ذوق روز بروز نظر انداز ہوتے چلے گئے۔ اس موقع پر یہ بات بھی خارج از بحث نہ سمجھی جائے گی کہ ذوق کے ساتھ ساتھ خصوصاً ناسخؔ کے تئیں اور عمومی طور پر سوداؔ اور شاہ نصیرؔ کے ساتھ بھی کم و بیش یہی رویّہ اختیار کیا جانے لگا۔ ہمارے ناقدین کی اکثریت نے مقبولیت اور نامقبولیت کو شاعری کی تاریخ کے فکری ارتقا کے طور پر قبول کیا ہے۔ عابد علی عابدؔ نے اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے ذوقؔ کی محض ان خوبیوں کو گنانے پر اکتفا کیا ہے جو عمومی طور پر روز مرّہ، محاورہ، رعایت اور زبان دانی کے نام سے آزاد، یا شیفتہ یا سر سیّد احمد خاں نے گنائی تھیں۔ ان کے برخلاف شمس الرحمٰن فاروقی نے پوری صورت حال کو ایک چیلنج کے طور پر قبول کرتے ہوئے ذوقؔ کو ان کا جائز حق دلانے کی کوشش کی، انھوں نے کسی شاعر سے اس حد تک بدظن ہو جانے کو نامناسب قرار دیا اور کہا کہ ''اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم اس شاعر سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہی کھو بیٹھیں، اگر ایسا ہوا تو ہم اپنے پورے کلاسیکی سرمایہ کے ساتھ بھی انصاف نہ کر سکیں گے—'' ذوقؔ کے بارے میں وہ مزید لکھتے ہیں کہ:

> ''کسی شاعر سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس شاعر کا عظیم ہونا ضروری نہیں۔ ذوقؔ بہت اچھے شاعر ہیں، اور وہ صرف اس لیے اچھے نہیں ہیں کہ انھیں اُستادی کا ہنر آتا ہے۔ ان کا کلام لطف انگیز ہے کیوں کہ وہ لسانی اظہار میں ہنر مند ہیں۔ میں تو شاعری کو لطف کی خاطر پڑھتا ہوں، اور اگر مجھے ذوق کے بہت سارے کلام سے لطف حاصل ہوتا ہے تو میں ذوق کی قدر کرتا ہوں—'' (اندازِ گفتگو کیا ہے)

اس تنقیدی رائے میں ایک ایسا توازن ہے جو معاصر شعری ذوق اور تنقیدی شعور کی چکاچوند میں بھی کلاسیکی شاعری کی اہمیت اور اپنے گزشتہ سرمایے میں لطف و انبساط کے عناصر کی تلاش و جستجو پر اصرار کرتا ہے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ ذوق کی شاعرانہ کاوشوں کو دور سے دیکھنے کے بجائے ان کے متن کے دائرۂ کار میں آ کر قریب سے دیکھا جائے۔

ذوق کو ایک قصیدہ نگار کی حیثیت سے جو اہمیت حاصل ہے اس پر عموماً سوالیہ نشان نہیں قائم کیا گیا۔ ابھی تک ذوق کی جو شاعری مختلف تنقیدی رویّوں کے حوالے سے زیرِ بحث آئی ہے وہ ان کی غزل کی شاعری ہے۔ ذوق ایک عالم تھے۔ زبان و بیان کے اسرار و رموز سے واقف تھے، الفاظ کو معمولی سے معمولی معنوی فرق کے ساتھ استعمال کرنے کا ہنر جانتے تھے اور نئے نئے مضامین کو ڈھونڈ نکالنے میں امتیاز رکھتے تھے۔ یہ تمام صفات ان کی غزلوں میں کسی نہ کسی صورت میں ملتی ہیں۔ لیکن ان صفات نے صنفی طور پر قصیدے سے زیادہ ہم آہنگ ہونے کے باعث، قصیدہ میں زیادہ کارآمد صورت میں اظہار پایا، اور ان عناصر کی شمولیت نے ذوقؔ کے قصیدے کو جس نوع کی بلند آہنگی سے ہم کنار کیا وہ بھی قصیدے کا ایک بنیادی عنصر بن گیا۔ لیکن غزل میں ذوق کی بلند آہنگی خطابیہ اسلوب سے قریب ہو گئی، اور جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ غزل کو خطابیہ اسلوب سے کہیں زیادہ خودکلامی اور تحت البیانی راس آتی ہے، اس لیے ذوق کی غزل اپنے لہجے، اسلوب اور فنی رویے کے اعتبار سے زیادہ قابلِ توجہ قرار نہ پائی۔ ذوق جب اپنے قصیدے میں اس طرح کے اشعار کہتے ہیں کہ:

ساون میں دیا پھر مہِ شوال دکھائی
برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی

سردئ حنا پہنچے ہے عاشق کے جگر تک
معشوق کا گر ہاتھ میں ہے دستِ حنائی

یا یہ کہ:ــــــ

ہو گیا زائل مزاجِ دہر سے یاں تک جنوں
بیدِ مجنوں کا بھی صحرا میں نہیں باقی پتا

ہوتا ہے لطفِ ہوا سے اس قدر پیدا لہو
برگ میں ہر نخل کے سُرخی ہے جوں برگِ حنا

تو ان شعروں کے دوراز کار مضامین قصیدے کی تشبیب کو نکھار دیتے ہیں جب کہ صرف مضمون کے لیے غزل میں شعر موزوں کرنا اس حد تک مستحسن نہیں تصوّر کیا جاتا۔ لیکن مضمون آفرینی کا چوں کہ شاعری میں اپنا الگ خاص مقام ہے اس لیے ان کی غزل کے ایسے اشعار کو بھی ہم صرف معاملہ بندی کا نام دے کر نظر انداز نہیں کر سکتے:

دفن جس جا پر ہے کشتہ سرد مہری کا تری
بیش تر ہوتا ہے پیدا واں شجر کافور کا

موت ہی سے کچھ علاج دردِ فُرقت ہوتو ہو
غُسلِ میّت ہی ہمارا غُسلِ صحت ہو تو ہو

رکاوٗ خوب نہیں طبع کی روانی میں
کہ بوٗ فساد کی آتی ہے بند پانی میں

ہے ان کی چشم کی گردش پہ گردشِ عالم
بدھر ہو ان کی نظر سب اُدھر کو دیکھتے ہیں

بلائیں آنکھوں سے ان کی مدام لیتے ہیں
ہم اپنے ہاتھوں کا مژگاں سے کام لیتے ہیں

ان تمام شعروں میں مضمون آفرینی کا عمل واضح اور نمایاں ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی مؤخرالذکر دوشعروں میں مضمون کے ساتھ اس کے بیان میں چشم کی گردش، گردشِ عالم، نظر اور دیکھتے ہیں، جیسے انسلاکات کے استعمال نے شعر کو پیکر تراشی کی سطح پر پہنچا دیا ہے، اسی طرح بعد کے شعر میں بھی 'آنکھوں سے بلائیں لینے' میں محاورہ کا استعمال اور محاورے کی تحریف کے ساتھ ایک پُر لطف امیج اُبھارنے کی کوشش محتاجِ وضاحت نہیں — اہم ذوق کی مضمون آفرینی، معاملہ بندی اور محاورہ بندی بسا اوقات تنافر معنوی کی سرحدوں کو چھونے لگتی ہے، تو قاری کا ردّ عمل بھی مثبت نہیں رہ پاتا۔ اس بات کی مثال میں یوں تو متعدد شعر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہاں نمونتاً صرف ایک شعر:

تم مسی مل کرتے غرفے سے نکالا منھ کرو   اور نہیں گر مانتے تو جاؤ کالا منھ کرو

ذوق کی غزل میں جہاں کہیں معاملہ بندی کی کوشش ملتی ہے اور اس کوشش میں وہ کبھی تعقید لفظی، کبھی تنافر صوتی اور کبھی تعقید معنوی کے شکار ہوتے ہیں اور ایسے شعروں کی تعداد وافر ہے، مگر یہاں صرف ایسے شعروں پر اکتفا کرنا مناسب ہوگا جن کی مدد سے ذوق کی غزل کی قدرے مثبت قدروں کی نمائندگی ہو سکتی ہے۔ ذوق کے معاصرین اور متاخرین نے ذوق کی زبان دانی، مناسبات لفظی، روز مرّہ اور محاورے کے خوب صورت استعمال اور لفظی و معنوی رعایتوں کا ذکر کثرت سے کیا ہے۔ یہ تمام چیزیں رسومیاتی طور پر ہنرمندی کے ذیل میں آتی ہیں، فنی ہنرمندی کے مطالبے کچھ اس سے بھی زیادہ سخت ہیں۔ تاہم شاعری کے بنیادی وسیلۂ اظہار، یعنی زبان اور لفظ کی سطح پر شعر میں بعض نئے گوشے پیدا کر لینا کوئی معمولی بات نہیں۔

گل اس نگہہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
یہ بھی لہو لگا کہ شہیدوں میں مل گیا

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا، نہیں آتا

اشک کے قطرے جو مژگاں پر اکٹھے ہو گئے
دانۂ انگور کے بھی دانت کھٹے ہو گئے

بیمارِ محبت نے لیا تیرے سنبھالا
لیکن وہ سنبھالے سے سنبھل جائے تو اچھا

نوشتہ سے ہوا اک حرف بھی ہرگز نہ بیش و کم
جو پیشانی میں تھا لکھا ہوا وہ پیش سب آیا

جس جگہ بیٹھے ہیں بادیدۂ نم اُٹھے ہیں
آج کس شخص کا منھ دیکھ کے ہم اُٹھے ہیں

قصد جب تیری زیارت کا کبھو کرتے ہیں
چشم پُر آب سے آئینے وضو کرتے ہیں

روز مرّہ اور محاورے کے استعمال کے علاوہ متعدد صوتی مناسبتیں اور تقریباً ہر شعر میں کسی نہ کسی رعایت یا مناسبت کا استعمال، ذوق کو ایسے استاذ شاعروں سے مختلف ثابت کرتا ہے جو غزل کو زبان دانی کے اظہار کے علاوہ اور کچھ نہیں سمجھتے ہیں۔ متذکرہ آخری شعر میں چشم، آب، زیارت، وضو اور آئینہ، جیسے لفظوں کو جس طرح تلازمات اور انسلاکات کے دھاگے میں پرو دیا گیا ہے، اس کی داد نہ دینا بد مذاقی نہیں تو اور کیا ہے۔ متذکرہ بالا نمونوں میں جن اشعار سے مثالیں دی گئی ہیں ان میں بیش تر شعر مطلع کے ہیں۔ ذوق کو یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ ان کے بیش تر مطلعوں میں دونوں مصرعوں کا باہمی ربط اس حد تک علت و معلول اور سبب و مسبب کی سطح پر ناگزیر ہوتا ہے کہ شعر کے دولخت ہونے کی بات تو دور کی ہے کوئی لفظ یا کوئی ترکیب بھرتی کے لیے منتخب کیے جانے کا تاثر تک نہیں دیتی۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ وہ اپنے مطلع میں تمثیلی طریقِ کار کا استعمال کر کے دعویٰ اور دلیل کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ صفیر بلگرامی نے ذوق کے ایک مطلع کی تحسین میں اپنا زورِ قلم صرف کر دیا ہے۔ ذوق کا مطلع ہے۔

تو جان ہے ہماری اور جان ہے تو سب کچھ
ایمان کی کہیں گے ایمان ہے تو سب کچھ

اس بارے میں صفیر کا خیال ہے کہ:

"جناب ذوق نے (یہ) مطلع تو ایسا لکھا ہے کہ جس کا جواب نہ ان سے ہو سکتا تھا، نہ کسی اور سے ہوا اور نہ آئندہ ہوگا۔ وہ ممتنع الجواب ہے۔ یہ سب کچھ، کا علاقہ سوائے جان و ایمان، کے کسی کے ساتھ نہیں، اور اس کو انھوں نے ختم کیا، اب کسی سے کیا ہو سکے گا—" (تذکرۂ جلوۂ خضر۔ ص: 231)

ذوق نے سودا اور ناسخ کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہی ہیں۔ محمد حسین آزاد نے آبِ حیات اور دیوانِ ذوق میں ایک سے زیادہ بار ذوق پر سودا کے اثر کا ذکر کیا ہے، لیکن یہ ذکر اسی طرح بلا دلیل ہے جس طرح وہ ذوق کے، میر، مرزا، درد، مصحفی، انشا اور جرات، سب سے متاثر ہونے کا ذکر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے سودا سے اثر پذیری کی بات کو تسلیم کیا ہے وہ ساتھ ہی ناسخ اور نصیر کے اثر کے بھی منکر نہیں ان کا خیال ہے کہ:

''سودا کے فکر وفن کے اثرات ذوق کے شعور وشعر پر اتنے محدود نہیں۔اس
میں وہ اثرات بھی شامل ہیں جو انھوں نے ناسخ اور نصیر کے توسط سے
قبول کیے ——'' (ذوق،سوانح وانتقاد۔ص:185)

لیکن ڈاکٹر علوی بھی اپنے دعوے کے لیے کوئی دلیل پیش نہیں کرتے۔ انھوں نے اتنا البتہ کیا ہے کہ سودا اور ناسخ کے بعض مطلع ناسخ کے ہم زمین مطلعوں کے آمنے سامنے لکھ کر موازنہ کی راہ ہموار کردی ہے،خود کوئی موازنہ نہیں کیا۔ہم زمین غزلوں سے اس بات کا اندازہ تو ضرور ہوتا ہے کہ شاعر نے شاید سانچے کے طور پر کسی خاص زمین کو آہنگ کی رہنمائی کے لیے نمونہ بنایا ہے۔ مگر چراغ سے چراغ جلانے کا یہ سلسلہ اتنا طویل اور اتنا پیچیدہ ہے کہ صرف زمین کی یکسانیت فنی قدر و قیمت کی تفہیم میں زیادہ معاون نہیں ہو پاتی۔مثال کے طور پر ناسخ کے اس مطلع کو دیکھیے:

صبح فراق میں ہوئی قدرِ شبِ وصال
آیا ہے یاد پیری میں عالم شباب کا

اس مطلع پر جب ذوق نے یہ مطلع کہا کہ:

جنت ہے زندگی میں زمانہ شباب کا
پیری ہے پہلے مرگ سے ہونا عذاب کا

تو محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ کے مطلع میں استعارے کا جو جزوی استعمال ملتا ہے وہ بھی ذوق کو میسر نہ ہو پایا، اور ذوق کا مطلع سپاٹ، مغلق اور زبان و بیان کے اعتبار سے بھی معمولی ہو کر رہ گیا—— ایسا جگہ جگہ ہوا ہے مگر ہر جگہ نہیں۔ ناسخ کا مطلع ہے کہ:

رہے ہر دم نہ کیوں کر دل نشانہ ناوکِ غم کا
کہ ہے میرا تولّد ہفتمِ ماہ محرم کا

اس زمین میں ذوق کہتے ہیں کہ:

جہاں تک عرصۂ عشرت سوا دہ چند ہے غم کا
کہ گر ہے عید کا اک دن تو عشرہ ہے محرم کا

اس مطلعے میں 'دہ چند' اور 'عشرہ' کی مناسبت اور عرصۂ عشرت اور عید کی رعایت کے ساتھ اپنی محاوراتی منطق کے ذریعہ ذوق نے ناسخ کو کہیں پیچھے چھوڑ دیا ہے — ویسے چوں کہ اثر پذیری کا تعلق موثر اور متاثر شاعر کے بعض شعروں کے بہتر یا کم ترقنی تدبیروں کی یکسانیت سے زیادہ ہوتا ہے۔ اس لیے ذوق کی غزل کے حوالے سے ان کے شعری مزاج اور زبان کی طرف اپنائے جانے والے رویئے کا رشتہ ناگزیر طور پر ناسخ سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔ اس بات کو شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مختصر تجزیے سے بجا طور پر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے، ان کا خیال ہے کہ:

> ''— بڑی زیادتی محمد حسین آزاد نے یہ کی کہ انھوں نے آبِ حیات میں ذوق پر ان تمام لوگوں کے اثر کا ذکر کیا جن کے کلام سے ذوق کو کوئی خاص علاقہ نہیں اور اس شاعر کو چھوڑ دیا جس نے ان کے لیے شیرِ مادر کا کام کیا—— اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ ذوق کی غزل کی کلید ناسخ کی غزل میں ہے۔ مجموعی حیثیت سے ناسخ کا مرتبہ ذوق سے کچھ بلند ٹھہرتا ہے۔ لیکن ذوق کے یہاں ایک آزاد تنوع اور پُر بہار تجرباتی فضا ملتی ہے جو انھیں ناسخ سے بھی ممتاز کرتی ہے—'' (انداز گفتگو کیا ہے، ص: 99-98)

متقدمین اور معاصرین سے اثر قبول کرنے اور براہ راست یا بالواسطہ کسبِ فیض کرنے کی بات نکل آئی ہے تو ہم ذرا یہ بھی دیکھتے چلیں کہ ذوق کا وہ معاصر جو ذوق کی پذیرائی اور مبالغہ آمیز تعریف و توصیف کا سب سے زیادہ شکار ہوا، وہ دوسرے شاعروں کے مضامین کو کن جہات اور کن امکانات سے آشنا کر دیتا ہے کہ اس پر اکثر کسی کی اثر پذیری کا گمان تک نہیں گزرتا۔ ذوق کا شعر ہے کہ:

ہم وہ مجنوں ہیں کہ گر درمِ آہو کی طرح
بھاگے ہے دور ہی سے دیکھ کے صحرا ہم کو

غالب کہتے ہیں:

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

اسی طرح ذوق کا ایک شعر ہے کہ۔

سونکڑے ہیں ایڑی کے بہ رنگ گلِ صد برگ
کیا دشت نوردی میں کترتا ہے جنوں گل

اوراس سے ملتے جلتے پیکروں کی مدد سے غالبؔ جب اپنی بات کہتے ہیں تو اس طرح کہتے ہیں کہ:

دیکھو تو دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

ذوق نے اوّل الذکر شعر میں اسی طرح صحرا کے بھاگنے کا ذکر کیا ہے جس طرح غالبؔ نے اپنے شعر میں بیاباں کے بھاگنے کا، لیکن ذوقؔ نے صحرا کے بھاگنے کو گرد رم آہو کی طرح کہہ کر ایک طرح کا گرد پوش التباس بنادیا ہے جب کہ غالبؔ کے شعر میں بیاباں کا بھاگنا رفتار کے مسلسل عمل سے مربوط ہوکر ایک لامتناہی سلسلہ بن گیا ہے، اس لیے دوریٔ منزل کا ہر قدم پر نمایاں نظر آنا زیادہ قابلِ وثوق بن جاتا ہے۔ ذوقؔ کے شعر میں استعارے کا انداز ضرور پایا جاتا ہے مگر غالبؔ کے شعر میں استعارے نے امیجری سے ہم آہنگ ہوکر بیان کے دائرۂ کار میں مزید وسعت پیدا کردی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں ذوقؔ نے اپنی عام سطح سے بلند ہوکر امیجری بنانے کی کوشش کی ہے۔ زخم سے ٹکڑے ٹکڑے ہوجانے والی ایڑی کو خون کی مناسبت سے گلِ صد برگ کی شکل میں دیکھنا کوئی معمولی بات نہیں، اوراس پر مستزاد یہ کہ اس پورے عمل کو جنون کا گل کترنا بتایا گیا ہے جو اپنے آپ میں اعلیٰ درجے کی پیکر تراشی کے مصداق ہے۔ ذوق کے برخلاف غالبؔ کے شعر میں محبوب کے خرامِ ناز کو گل کترتے ہوئے چلنے کا مترادف بتایا گیا ہے۔ پیکر تراشی کا عمل ذوقؔ کی طرح غالبؔ کے شعر میں بھی نمایاں ہے مگر ذوقؔ کے معرضی یا معروضی شعر میں شاعر کا اپنے آپ کو ایک خاص معرضی فاصلے سے دیکھ کر غیر جانب دارانہ رویّہ اختیار کرنا غالبؔ کے شعر سے کہیں زیادہ لائقِ تحسین ہے۔ اس سطح کے معدودے چند شعر یقیناً ذوقؔ کے دیوان میں ملتے ہیں۔ عموماً ان کے نقادوں نے ایسے اشعار کو بھی ذوقؔ کے اعلیٰ درجے کے شعروں میں شمار کرلیا ہے جو زبان زد بن چکے ہیں۔ مثلاً:

اے ذوقؔ کسی ہمدمِ دیرینہ سے ملنا
بہتر ہے ملاقاتِ مسیحا و خضر سے

اے ذوقؔ تکلف میں ہے تکلیف سراسر
آرام سے ہے وہ جو تکلف نہیں کرتا

تم نے دشمن ہے جو اپنا ہمیں جانا اچھا
یار ناداں سے تو ہے دشمن دانا اچھا

وقت پیری شباب کی باتیں
ایسی ہیں جیسے خواب کی باتیں

گلہائے رنگارنگ سے ہے زینت چمن
اے ذوق اس جہاں کو ہے زیب اختلاف سے

اے ذوق اتنا دختر رز کو نہ منھ لگا
چھٹتی نہیں ہے منھ سے یہ کافر لگی ہوئی

یہ اور اس طرح کے اَن گنت شعر یا ان کے بعض مصرعے کہاوت یا ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں، یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پند و نصائح کو نظم کر دینا یا روایتی کہاوتوں کو موزوں کر دینا، مقبولیت کی راہ تو ضرور ہموار کرتا ہے، مگر کیا اس کی مقبولیت، شاعری کی فنی قدر و قیمت کا حصہ بھی شمار کی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہوگا اور اس کے اشعار کی مقبولیت کی بنیاد فنی قدر کے بجائے سماجی قدر کے خانے میں رکھی جائے گی۔ ایسے اشعار میں شاعر کا ناصحانہ رول فنی طور پر شعر کی سطح کو بلند نہیں ہونے دیتا، اسی باعث ایسے اشعار میں معنی اور مصداق کا تعین معنوی امکانات کی مکمل نفی کرتا ہے۔ ان کی مثال سعدیؔ کے ان اقوال زریں کی سی ہے جن میں زندگی کے تجربات کا نچوڑ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایسے تجربات اگر جچے تلے لفظوں کے ساتھ نثر میں بھی بیان کیے جاتے تو بھی ان کی مقبولیت میں کوئی فرق نہ پڑتا۔ ذوقؔ کا بنیادی مزاج ایک ناصح کا مزاج ہے، اور یہی مزاج ذوقؔ کی شاعری کے بڑے حصے کو فنی طور پر ایک خاص سطح سے زیادہ بلند نہیں ہونے دیتا۔ ویسے ذوقؔ کے مشہور اشعار میں بعض ایسے بھی ملتے ہیں جن میں تجربے کی آنچ موجود ہے مگر چوں کہ ان میں ناصح کی حیثیت سے شاعر غیر موجود سا ہے اس لیے ان کی فنی سطح قدرے بلند ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

سوال بوسہ کو ٹالا جواب چین ابرو سے
برات عاشقاں برشاخ آہو اس کو کہتے ہیں

پھول تو دو دن بہار جانفزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
رو کر گزار یا اسے ہنس کر گزار دے

اگر یہ جانتے توڑیں گے ہم کو چُن چُن کے
تو گل کبھی نہ تمنائے رنگ و بو کرتے

ان اشعار کا لب ولہجہ غیر مصنوعی اور بے ساختہ ہے، اس لیے ان شعروں کی مقبولیت میں سادگی اور زبان کے فطری استعمال کا کردار بہت واضح ہے۔ ذوق کے ایسے شعر جن میں ناصح کی حیثیت سے شاعر اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے، ان کے مقابلے میں یہ اشعار زندگی کی زیادہ گہری اور آزمودہ حقائق کا اظہار کرتے ہیں۔ تقریباً ہر جگہ شعری تجربہ کے ساتھ تخیل کی کارفرمائی نمایاں ہے۔ ان شعروں سے خیال بندی اور تخیل کے فرق کو بھی بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ذوق کے سلسلے میں یہ بات اس باعث اہم ہو جاتی ہے کہ ان کی غزل میں خیال بندی کا رجحان اتنا حاوی ہے کہ اس رجحان کی بالادستی کے باعث فنی ہنرمندی یا تخیل اور امیجری پر مبنی شعروں تک عام طور پر تنقید کی نگاہ ہی نہیں پہنچتی۔

اس بات میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ ذوق کی سب سے بڑی قوت ان کی زبان، محاوروں پر ان کی دسترس اور بندش کی چُستی ہے، لیکن اس قوت کا استعمال رسمی مضامین خیال بندی اور لسانی ہنرمندی تک بالعموم محدود ہو کر رہ جاتا ہے، ان کی غزل میں اس تخلیقی حدت کی کمی ملتی ہے جو تجربے کی قلب ماہیت کر دیتی ہے، نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اکثر تجربہ اپنے سماجی یا واقعاتی حوالے کی حد تک بیان ہو کر رہ جاتا ہے۔ تاہم یہ بات بھی درست ہے کہ وہ اپنے اچھے لمحوں میں اپنی تخلیقی

شخصیت کے جوہر بھی دکھاتے ہیں اور کبھی کبھی استعارہ سازی اور متحرک حسّی پیکروں کی تخلیق کرنے میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔اس معروضے کی دلیل کے طور پر ان کے بعض اشعار کو خصوصیت سے دیکھا جا سکتا ہے۔

آن پہنچی سر گرداب فنا کشتیِ عمر
ہر نفس بادِ مخالف کا ہے جھونکا ہم کو

تو اگر آپ کو دیکھے تو مری آنکھ سے دیکھ
اپنا آئینہ مرا دیدۂ پُر آب بنا

یہ چاہتا ہے شوق کہ قاصد بجائے مہر
آنکھ اپنی ہو لفافۂ خط پر لگی ہوئی

لبریز صد نشاط ہے مثل ہلال عید
سینے میں وہ ناخنِ غم کی خراش ہے

فُرقت میں تری تارِ نفس سینے میں میرے
کانٹا سا کھٹکتا ہے نکل جائے تو اچھا

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

پہلے شعر میں جس طرح گرداب کے ساتھ کشتی، عمر کے ساتھ فنا، نفس کے ساتھ بادِ مخالف اور جھونکا جیسے الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے، وہ لفظی تلازمات کے اہتمام کا بھی احساس دلاتا ہے اور پورا شعر اپنے آپ میں ایک ایسا مکمل استعارہ بن جاتا ہے جس کے ساتھ متحرک پیکر بھی شامل ہو گیا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں اپنے دیدۂ پُر آب کو محبوب کا آئینہ بنانے کا بیان بھی ایک مکمل استعاراتی پیکر بناتا ہے۔ باقی شعروں میں آنکھ کو لفافہ پر لگنے والی مہر کی شکل میں دیکھنا، تارِ نفس کو کانٹے کی کھٹک سے تعبیر کرنا اور قلقل مینا کے صوتی نشیب و فراز کو ہنسنے اور رونے کے متضاد عمل کے مصداق قرار دینا، جیسے متحرک حواس پر مبنی پیکر ذوقؔ کی غزل کو ایک بالکل مختلف تناظر میں پیش کرتے ہیں۔ اپنے ایک شعر میں 'ناخنِ غم کی خراش' کو ہلال عید کی طرح لبریز صد نشاط بتا کر ذوقؔ نے یہ ثابت

کردیا ہے کہ اگر انھوں نے اُستادانہ قادر الکلامی کے سہارے متذکرہ اشعار کی طرح زبان کو اس کے تمام امکانات کے ساتھ آمرانہ حیثیت دی ہوتی تو ان کی غزل زیادہ دور رس اور دیرپا ہوتی۔ تاہم اس حقیقت کے اعتراف کی ضرورت ہے کہ ہماری تنقید نے گزشتہ نصف صدی میں جس طرح دبیز لہجے کے تہہ دار اور علامتی و استعاراتی اسلوب کے نمائندہ شاعروں پر اپنی ساری توجہ صرف کی ہے، اس کے باعث اُردو کی کلاسیکی شاعری کے بہت سے نمائندے ناانصافی اور بےتوجہی کا شکار ہوگئے ہیں۔ اب خوش آئند بات یہ ہے کہ اُردو شعریات کی بازیافت کی کوشش کے ساتھ ذوقؔ جیسے ہنرمند اور خوش گوار شاعروں کی بازیافت کے امکانات مزید روشن ہوتے نظر آتے ہیں۔ (1997)

●

اُردو غزل کی روایت میں اقبال کی انفرادیت

علامہ اقبال اپنے مخصوص تصوّرات اور مربوط اندازِ فکر کے باعث ایک نمائندہ اور ممتاز ترین نظم گو کی حیثیت سے اتنے معروف اور مقبول رہے کہ غزل کی صنف میں ان کی انفرادیت اور کارکردگی کو کوئی خاص اہمیت ہی نہیں دی گئی۔ اکثر ان کی غزلوں کو نظموں میں رونما ہونے والے افکار و تصوّرات کا ضمنی اور ثانوی ذریعۂ اظہار قرار دیا گیا، اور موڈ کی یکسانیت اور ان کی نظم سے مخصوص فکری نظام کے سبب ان کی غزل کو بھی نظم سے مختص ربط و تسلسل کا موردِ الزام ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبال کی اکثر نظموں پر یہ اعتراض وارد کیا گیا کہ ان میں ربط و تسلسل کی کمی ہے اور ان کے اشعار بسا اوقات غزل جیسی اکائیوں کا تاثر دیتے ہیں —— سردست چوں کہ موضوعِ گفتگو اقبال کی نظم نہیں، غزل ہے، اس لیے دیکھنے اور غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اقبال کی 'غزل' کے معاملے میں بے اعتنائی برتنے یا اعتنا کا منفی رویّہ اختیار کرنے کے اسباب و عوامل کیا ہو سکتے ہیں؟

اُردو غزل کی پوری روایت میں اقبال کی غزل جتنی مختلف، منفرد اور روایتی لفظیات سے الگ اپنا مخصوص ڈکشن متعین کرتی ہے، اس کے پس منظر میں ضرورت اس بات کی ہے کہ لب و لہجہ، ڈکشن، اور اس کے غیر مقلدانہ انداز کو سمجھا اور نشان زد کیا جائے، اور یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ اقبال کی غزل اپنے اجتہادی طریقِ کار اور طرزِ گفتار کا تعین کن محرکات کے

باعث اور کن بنیادوں کے حوالے سے کرتی ہے؟ ہماری تنقید کا عام رویہ تجزیاتی جائزے سے صرف نظر کرنے اور فیصلے صادر کرنے کی طرف مائل رہا ہے۔ اس لیے کہیں ایسا تو نہیں کہ اقبال کی غزل بھی ہماری اس سہل پسندی کا شکار رہی ہو، اور ہم نے غزل کی پوری روایت میں اقبال کی انفرادیت کی شناخت کے جوکھم سے احتراز کرنے میں ہی اپنی عافیت سمجھ رکھی ہو۔ اس لیے سب سے پہلے اس زمانی سیاق وسباق کو سامنے رکھنا چاہیے جس میں اقبال کی ذہنی اور ادبی نشو ونما ہوئی، اور جس فضا میں انھوں نے غزل گوئی کا آغاز کیا، پھر اس بات کی طرف بھی توجہ مبذول کرنے کی ضرورت ہے کہ مواد اور فکر کے اعتبار سے روایتی شاعری سے مختلف زاویۂ نظر کے ساتھ سامنے آنے والے کسی شاعر کے لیے اس وقت اظہار و بیان کے کیا مسائل ہو سکتے تھے؟

اقبال کی ذہنی نشو ونما اور ادبی تربیت کا زمانہ انجمن پنجاب کے پلیٹ فارم سے سامنے آنے والی جدید نظم تحریک کے غیر معمولی طور پر مقبول ہونے کا زمانہ تھا۔ الطاف حسین حالی نے غزل کی صنف کی نارسائی اور ماضی قریب کی روایت پر بڑی حد تک خط تنسیخ کھینچنے کی پوری کوشش کی تھی، ڈپٹی نذیر احمد اور محمد حسین آزاد، غزل کی صنف کو از کار رفتہ قرار دے چکے تھے اور اکا دکا مثالوں کے باوجود غزل گوئی کا ماحول قریب قریب ختم سا ہو کر رہ گیا تھا۔ اس کے بجائے جس طرح کی نظم گوئی کا رجحان پروان چڑھایا جا رہا تھا اس میں حقیقت اور فطرت کی سطحی تعبیروں اور اکھرے پن کا واضح عکس دیکھا جا سکتا تھا۔ اس وقت نظم گو شاعروں کے سامنے یا تو نظیر اکبر آبادی کی بیانیہ نظمیں تھیں یا انگریزی نظموں کے ایسے تراجم جن کے زیرِ اثر سپاٹ، اکہری اور واقعیت پسندانہ نظموں کو ہی فروغ مل سکتا تھا۔ غزل کی وہ روایت جس میں جامعیت اور رمزیت کے اسرار پنہاں تھے، غزل کی عام معتوبیت کے باعث، اُردو غزل میں ان کا احیا قرین قیاس ہی نہیں تھا، اس لیے اس نوع کے کسی اسلوب سے نظم میں استفادہ کرنے کا کوئی سوال ہی نہ پیدا ہوتا تھا۔ ایسے عالم میں غزل کی صنف کے سامنے سب سے اہم مسئلہ یہ تھا کہ آیا وہ روایت کے تسلسل میں اپنی بقا کا سامان فراہم کرے یا پھر ریزہ خیالی، معاملہ بندی اور حقیقی مضامین جیسے اعتراضات کا عملی جواب نئی لفظیات اور نئے ڈکشن کی تشکیل کے ذریعہ دے یا پھر موضوعاتی وحدت پر مبنی نظم کی روایت کی بعض ایسی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کرلے جو غزل کی ہیئت کو مجروح بھی نہ کریں۔ اس صورت حال میں

بعض غزل گو شاعروں نے غزل کے احیا کی بھی کوشش کی۔ خود الطاف حسین حالی کی بعد کی غزل روایتی موضوعات کے تعیّن سے انحراف اور عام انسانی معاملات کی تعبیر کے قالب میں سامنے آنے لگی تھی۔ تاہم غزل کے احیا کے معاملے میں اصغر اور فانی کو، کچھ میر و غالب سے استفادہ، کچھ تفکر آمیز لہجے کی آمیزش، اور کسی قدر غزل کے متصوفانہ اسالیب سے استفادہ، جیسے عناصر کے سبب اہمیت حاصل ہوئی، اقبال کی غزل میں تفکر آمیز لہجے کے علاوہ اس طرح کے کسی اور طرح کی روایتی تقلید سے واضح اجتناب برتا گیا۔ اس طرح اقبال نے اپنے لیے غزل کی حد تک نہایت مجتہدانہ روش اختیار کی۔

عام طور پر یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ سفر یورپ سے پہلے اقبال کی ابتدائی غزلوں کا مزاج استاذ داغ، امیر مینائی اور اس قبیل کے دوسرے شاعروں سے متاثر ہے، یہ بات غلط نہیں کہ اگر بانگ درا اور بال جبریل کی غزلوں کو آمنے سامنے رکھا جائے تو مزاج اور لہجے کے فرق میں اس خیال کی تائید چھپی معلوم ہوتی ہے اور بال جبریل کی غزلیں موضوعات، لفظیات اور اسلوب اظہار کے اعتبار سے ایک بڑی جہت کا پتہ دیتی ہیں۔ لیکن اس عام مفروضے میں تبدیلی کی ضرورت ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں جب ہمیں "بانگ درا" کی محض معدودے چند غزلیں داغ اور امیر کی روایت سے وابستہ معلوم ہوتی ہیں۔ ان غزلوں کے موضوعات روایتی غزل کے موضوعات اور ان کی نشاطیہ کیفیت کی روایت سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ مگر یہ حکم بھی اقبال کی تمام ابتدائی غزلوں پر نہیں لگایا جاسکتا۔ انھوں نے روایت کے تسلسل میں ایسے شعر ضرور کہے کہ:

نہ آتے ، ہمیں اس میں تکرار کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی

لاؤں وہ تنکے کہاں سے آشیانے کے لیے
بجلیاں بیتاب ہوں جن کو جلانے کے لیے

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

عین ممکن ہے دو ایک اور ایسی غزلیں نکل آئیں جس پر روایت کی پرچھائیں پڑتی ہو، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ کم حیرت انگیز بات نہیں کہ عین اسی زمانے میں جب اقبال روایت کے سُر میں سُر ملا کر

مشقِ سخن کا آغاز کر رہے تھے، ان کی بعض ایسی غزلیں سامنے آنے لگی تھیں جو اپنے استفہامیہ اور مکالماتی لہجے کے باعث نہ صرف یہ کہ ان کی دوسری غزلوں سے مختلف تھیں بلکہ اس بات کا واضح ثبوت بھی فراہم کرتی تھی کہ اقبال ابتدا سے ہی بعض سوالات سے دوچار تھے۔ اس رویّہ کے نتائج ابتدا میں ہی ان کی نظموں اور غزلوں، دونوں میں ہیئت و مواد کی سطح پر محسوس کیے جا سکتے تھے۔ اقبال کی اس کشمکش اور فکری آویزش کا عکس اس نوع کی غزلوں میں صاف دیکھا جا سکتا تھا جن کی نمائندگی یہ اشعار کر سکتے ہیں:

کیا کہوں، اپنے چمن سے میں جدا کیوں کر ہوا
اور اسیرِ حلقہ ٔ دام ہوا کیوں کر ہوا

حسنِ کامل ہی نہ ہو اس بے حجابی کا سبب
وہ جو پردوں میں تھا پنہاں خود نماں کیوں کر ہوا

تو نے دیکھا ہے کبھی اے دیدۂ عبرت، کہ گل
ہو کے پیدا خاک سے، رنگیں قبا کیوں کر ہوا

اس نوع کے اشعار سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ عین اس زمانے میں جب جدید نظم کی تحریک اور مغرب کی سطحی نقالی کے سبب اکہری اور سپاٹ نظمیں کہنے کے رجحان کو فروغ مل رہا تھا، اقبال کے کلام، بالخصوص غزل میں بعض نئے سوالات کو حل کرنے اور تہذیب کے دوراہے پر اپنے لیے مناسب راہ متعین کرنے کا مسئلہ درپیش تھا۔ اس زمانے میں محمد حسین آزاد کو اُردو شاعری کی نجات انگریزی نظموں کی تقلید میں نظر آ رہی تھی اور الطاف حسین حالؔی غزل کے مقابلے میں نظم اور مثنوی کو صرف تسلسلِ خیالات اور موضوعاتی ربط کی خاطر رائج کرنے کے طرف دار تھے۔ ایسے عالم میں قومی، وطنی، موضوعاتی اور منظری نظموں کی کھیپ کی کھیپ تیار ہونا کوئی حیرت کی بات نہ تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال نے قومی نظم نگاری کے میلان سے اس حد تک اثر ضرور قبول کیا تھا کہ ان کی ابتدائی شاعری میں ملک و قوم سے وابستگی اور وطن سے متعلق مظاہرِ زندگی پر مبنی بعض نہایت موثر اور معنی خیز نظمیں سامنے آ چکی تھیں۔ مگر یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اقبال کی بالکل ابتدائی نظمیں بھی انجمن پنجاب کے سایے میں پروان چڑھنے والی نظموں کے مقابلے میں نسبتاً دور رس اور خیال انگیز ہوا کرتی تھیں

اور زیادہ عرصہ نہ گزرا کہ ان کی نظموں میں ان کی مخصوص فکر اور انفرادی نقطۂ نظر کا عکس واضح طور پر نظر آنے لگا تھا۔اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ جس شاعر نے اپنی نظم نگاری میں معاصر نظم کے غالب رجحان کو محض صنفی طور پر قبول کیا اور لفظیات، اسلوب اور شعری طریق کار کے اعتبار سے دبازت اور گہرائی سے عاری نظموں کی تقلید کو اپنا شعار بنانا گوارہ نہ کیا، بھلا یہ کیسے ممکن تھا کہ وہ غزل میں روایتی لفظیات یا اسالیب اظہار پر اکتفا کر لیتا — چنانچہ اقبال نے اپنی ابتدائی غزلوں میں روایت کا اثر قبول کرنے کے باوجود بہت جلد اپنے لیے بالکل نئی راہ نکالی۔اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ راہ مشکل اور دشوار گزار تھی۔

اقبال نے جو نئی روش اختیار کی اس میں ان کو اپنے نوتشکیل پذیر افکار وتصورات سے شعری سطح پر ہم آہنگ ہونا تھا، غیر روایتی نقطۂ نظر کے لیے غیر روایتی لفظیات کا انتخاب کرنا تھا اور غزل کی متصوفانہ روایت سے ظاہری قربت کے باوجود مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل کے بیان میں اپنے لیے نئے ڈکشن کی تشکیل کرنی تھی۔ اقبال نے چوں کہ حالی اور آزاد کے برخلاف نوآبادیاتی فکر کی مزاحمت کو اپنا شعار بنایا تھا اور مشرق، وطن اور مذہب کے حوالے سے وہ ایک مربوط نظام فکر کو مرتب کرنے میں مصروف تھے۔اس لیے روایتی غزل کی وہ صنفی خصوصیت جس کے باعث شعر کی اکائی پر ارتکاز تنک کو قربان کیا جاسکتا تھا، اقبال کی غزل میں موڈ کی یکسانیت اور ارتکاز کی کیفیت کچھ غیر فطری نہیں معلوم ہوتی۔یہاں اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کا یہ مخصوص انداز کس حد تک انحرافی تھا اور وہ اپنے انحراف کو کس قدر شعوری بنیادوں پر قائم کرنا چاہتے تھے؟ اس کا اندازہ اقبال کے بعض مضامین سے زیادہ بہتر طور پر لگایا جاسکتا ہے۔جن میں انھوں نے اپنے کسب فیض کے سرچشموں کا ذکر کیا ہے اور میرؔ، سوداؔ، غالبؔ، مومنؔ، ناسخؔ، مصحفیؔ، انیسؔ، جلالؔ، بیدلؔ اور علی حزیں جیسے مختلف لہجوں کے نمائندہ شعرا سے مثالیں پیش کی ہیں۔اقبال کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ روایت کی تقلید اور اس سے انحراف کے مسئلے سے بالکل شروع سے ہی واقف اور دوچار تھے۔اسی لیے اپنے کلام پر ہونے والے اعتراضات اور لسانی اجتہادات کی تنقید کا جواب دیتے ہوئے وہ زبان وبیان میں وسعت پیدا کرنے والے رویوں کے امکانات کا بھی ذکر کرتے ہیں اور پنجاب کے شاعروں کے یہاں پنجابی محاورے کی آمیزش پر ہونے والے

اعتراضات کے جواب میں علاقائی اثرات اور لسانی تحریفات کو بہ نظرِ استحسان دیکھتے ہیں۔ یہ کوئی کم حیرت کی بات نہیں کہ غزل کی لسانیات اور بڑی حد تک حتمی رموز و علائم میں جس نوع کی تبدیلی کی بحث اس صدی کے آخری بیس برسوں میں جدید شاعروں مثلاً ظفر اقبال وغیرہ نے بڑے موثر اور مدلل انداز میں اُٹھائی اور غزل کی روایتی لفظیات کے ٹھہرے ہوئے پانی میں ہلچل اور حرکت کی ضرورت پر اصرار کیا، علامہ اقبال کے لیے بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں غور و خوض کا مرکزی حوالہ بن چکی تھی۔ اس بات کا اندازہ اقبال کے ایک اہم مضمون سے لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے تنقیدِ ہمدرد کے جواب میں لکھا تھا اور ''اُردو زبان پنجاب میں'' کے عنوان سے اپنے موقف کی مدلل وضاحت کی تھی۔ اس مضمون میں اقبال نے علاقائی زبانوں کے اثرات قبول کرکے اُردو شاعری کی لسانی حدوں کو وسعت دینے کے مسئلے پر علم لسان کے نقطۂ نظر سے جدلیاتی شعریات کا نقطۂ نظر پیش کیا تھا۔ نمونے کے لیے اس مضمون کے بعض فقروں کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

> ''جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات اور الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جارہے ہوں، اس کے محاورات وغیرہ کی صحت اور عدمِ صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات میں سے ہے ـــــ یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس زبان کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریقِ معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرزِ بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے۔ علم السنہ کا یہ مسلّمہ اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے، اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے۔
> تعجب ہے کہ انگریزی اور فارسی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو، لیکن اگر کوئی شخص اپنی اُردو میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پُرمعنی پنجابی لفظ استعمال کردے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو ـــــ''

اس زاویۂ نظر کے بعد اس وضاحت کی چنداں ضرورت باقی نہیں رہ جاتی کہ اقبال اُردو شاعری کے موجود اسالیب سے مطمئن نہیں تھے، اور زبان کے تمام رموز و نکات سے باخبری کے ساتھ وہ

لسانی اجتہاد اور شعری محاورے میں تبدیلی کے طرف دار تھے۔ ان کو یقین تھا کہ اُردو کا روایتی شعری سرمایہ، جب تک رائج اور منجمد لفظیات اور کلیشے سے نجات حاصل کرنے کی کوشش نہیں کرتا، نئے موضوعات و مطالب کے بیان اور نئی فکر کے امکان کو شاعری میں پوری طرح روبہ عمل نہیں لایا جاسکتا۔ وہ خوب واقف تھے کہ ان کو کس حد تک شاعری کی روایتی لفظیات سے استفادہ کرنا ہے اور کہاں کہاں انھیں انفرادی صلاحیت کی بنیاد پر اجتہاد و انحراف کے ذریعہ زبان کے اسلوب میں وسعت پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔

اُردو غزل کے روایتی سرمایے میں عشق و محبت کے بڑی حد تک متعین رویے، عشق مجازی اور عشق حقیقی کو سکے کے دو رُخوں کی حیثیت سے پیش کرنے کی ہنرمندی، لسانی سطح پر مناسبات لفظی کا اہتمام اور متعین موضوعات کی ترجمانی کے لیے بڑی حد تک متعین لفظیات جیسی حقائق اقبال کے لیے آئینہ تھیں۔ ظاہر ہے کہ ان ہی عناصر کے سبب غزل کی صنف نے ہماری تہذیبی جمالیات، رمزیت اور ایمائیت اور مشرقی طرز احساس کا احاطہ کر رکھا تھا۔ اقبال نے چوں کہ عشق کو ایک نیا سیاق و سباق دے کر حقیقی اور مجازی کی حد بندیوں سے نکالا، عقل کے مقابلے میں عشق کو قوتِ محرکہ کے طور پر پیش کیا، غزل کے واحد متکلم کو انسان کے عالم اصغر ہونے کا شعور بخشا اور داخلی واردات کو انسان کی داخلی قوت، خودشناسی، عرفان ذات اور تربیت نفس کے تناظر سے آشنا کیا، اس لیے اس زاویہ نظر کی مناسبت سے وہ اظہار کے سانچے میں بھی مناسب اور موزوں تبدیلی پر عمل پیرا تھے۔ پھر یہ کہ انھوں نے اپنی غزل میں ان موضوعات کو نظم کے موضوعات ہی کی طرح برتنے کی کوشش کی، یہ موضوعات ان کے مخصوص تصورِ حیات اور نظریہ کائنات سے مربوط ہونے کے باعث نظم اور غزل میں کسی نوع کی ثنویت کا تاثر نہیں دیتے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انسانی وجود کے مسائل، عشق کے بالکل اچھوتے تصوّر اور انسان اور کائنات کی جدید فلسفیانہ تعبیرات پرانے محاورے اور پرانی امیجری پیش نہیں کی جاسکتی تھیں، اقبال، اُردو غزل کی روایت میں شامل ہند ایرانی تصوّرِ حیات اور طرز فکر کو مشرق کا ایک ایسا وسیع سیاق و سباق فراہم کرنا چاہتے تھے جو عجمی روایات کے ساتھ عربی روایت سے ہم آہنگ ہو، اور ایک طرف جہاں مشرق کے مزاج کی نمائندگی کرے وہیں دوسری طرف نام نہاد سیکولر طرزِ تفکر کے بجائے مذہبی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کو بھی اپنے حیطۂ اظہار میں لا سکے۔ اس لیے

ان کے مخصوص اندازِ فکر پر مبنی غزل گوئی کے لیے جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، روایتی اسلوب اور متعین لفظیات ناکافی تھی۔ وہ غزل کے معنوی افق میں وسعت پیدا کرنے کے لیے کوشاں تھے اور اس کوشش کا لفظی نظام اور صوتی آہنگ میں تبدیلی پیدا کیے بغیر کامیابی سے ہم کنار ہونا آسان نہ تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ مرحلہ اقبال کے لیے نہایت آزمائشی بھی تھا اور غزل کی شعریات کو نئے سرے سے مرتب کرنے کا متقاضی بھی۔ اس ضمن میں انھوں نے سب سے پہلا کام یہ انجام دیا کہ اپنی غزل کو تفکر آمیز لہجے سے آشنا کیا اور غزل کی ہیئت میں شامل ان عناصر کو حتی الامکان منہا کرنے کی طرف توجہ دی جن کے باعث الفاظ کی بے جا تکرار اور محض روایت کی تقلید کا تاثر قائم ہوتا تھا۔

غزل کی ہیئت میں ردیف کے استعمال کا بنیادی مقصد تمام اشعار کو ایک آہنگ کا تابع کرنا تھا۔ مزید براں یہ کہ ردیف کے باعث غزل کے اشعار کی ریزہ خیالی زیادہ نمایاں ہونے کے بجائے غزل کے پس منظر کا حصہ معلوم ہوتی تھی، اور ہر شعر کے آخر میں ایک لفظ یا چند الفاظ کی تکرار، غزل کو ہیئتی وحدت سے ہم آہنگ کر سکتی تھی۔ اقبال سے جہاں تک ممکن ہو سکا ردیف کے بجائے قافیوں کی بنیاد پر غزل کی ہیئتی وحدت قائم کرنے کی کوشش کی اور اپنی اُردو اور فارسی غزلوں کو بالعموم غیر مردّف رکھا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں سے نصف سے زیادہ غزلیں غیر مردّف اور نصف سے کم غزلیں مردّف ملتی ہیں ——— غزلوں کی ہیئت کے معاملے میں اقبال کے اس شعوری انحراف اور غیر تقلیدی طریق کار کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ "بانگ درا" کی غزلیں چوں کہ غزل کی ہیئتی روایت سے پوری طرح چھٹکارا حاصل کرنے میں کامیاب نہیں، اس لیے ان میں بالعموم ردیف کا اہتمام ملتا ہے۔ مگر اپنے فکری اور فلسفیانہ نظام کی تشکیل کے مرکزی زمانے، سفر یورپ اور اس کے بعد کی غزلوں میں ردیف سے نجات حاصل کرنے اور قافیوں کی بنیاد پر غزل کے آہنگ کو قائم کرنے کا رجحان نمایاں ہے، اہم بات یہ ہے کہ اس آہنگ میں عربی شاعری کا آہنگ بھی شامل ہے جو ردیف کے استعمال سے مجروح ہو سکتا تھا اور صرف قافیوں کے باعث عربی آہنگ سے مماثلت کا زیادہ احساس دلاتا ہے۔

بانگِ درا اور بالِ جبریل، کی غزلوں کا اگر تقابلی مطالعہ کیا جائے اور یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ اقبال کے شعری اظہار میں وہ کون سے محرکات تھے جو بعد کے زمانے میں

بالکل بدلی ہوئی فکر، غیر روایتی موضوعات اور شاعر کے طرزِ احساس کے ساتھ تصورِ کائنات کو نمایاں کرتے ہیں تو یہ حقیقت واضح ہو کر سامنے آجاتی ہے کہ بانگِ درا میں اقبال روایت کے ضمن میں ردوقبول کی کیفیت سے دوچار ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ روایتی فکر کے ساتھ پرانے اسلوب کو بھی اپنے لیے ناکافی سمجھتے ہیں یہی وجہ ہے جہاں ابتدا میں اس طرح کے روایت سے ہم آہنگ اشعار ملتے ہیں کہ:

مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں
تو میرا شوق دیکھ مرا انتظار دیکھ

نظارے کو یہ جنبشِ مژگاں بھی بار ہے
نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی

ستم ہو کہ ہو وعدۂ بے حجابی
کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں

وہیں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو غزل کے ان عناصر سے انحراف کرتے ہیں جو محبوب کو مرکزی حوالہ کے طور پر قبول کرنے کی طرف مائل ہوں اور جن میں خود سپردگی اور نفیِ انا، تہذیب عاشقی کا بدل ہو۔ ان کے اس نوع کے اشعار میں واحد متکلم کو ایک متوازی انا، کے طور پر پیش کرنے اور کائنات کے تضادات کو حل کر کے بعض متضاد اور متخالف مظاہر کائنات میں وحدت ڈھونڈھنے کا رجحان نمایاں ہے:

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

وہیں سے رات کو ظلمت ملی ہے
چمک تاروں نے پائی ہے جہاں سے

نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی
اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی

میں جبھی تک تھا کہ تیری جلوہ پیرائی نہ تھی
جو نمودِ حق سے مٹ جاتا ہے وہ باطل ہوں میں

یوں تو ان اشعار کی لفظیات میں بھی ان کے مخصوص اور منحرف طرزِ فکر کا عکس موجود ہے۔ عام روایتی شاعروں کے برخلاف اقبال غالب کے تفکر آمیز طریقِ کار سے انحراف کا سلیقہ سیکھتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر صرف موخرالذکر شعر:

میں جبھی تک تھا کہ تیری جلوہ پیرائی نہ تھی
جو نمودِ حق سے مٹ جاتا ہے وہ باطل ہوں میں

میں غالب کے طرزِ فکر کی نشان دہی کی کوشش کی جائے تو اس کی مماثلت غالب کے درج ذیل شعر سے بہت واضح معلوم ہوتی ہے:

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

چراغ سے چراغ جلانے کے ساتھ اپنے چراغ کی لَو کو تیز اور مختلف رکھنے کا انداز اس وقت ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے شعر کا واحد متکلم عنایت کی نظر ہونے تک، اپنے الگ وجود کا اقرار کرتا ہے اور وہ بھی شعری اظہار کے عمومی اسلوب میں، جب کہ اقبال کے یہاں جلوہ پیرائی کو نمودِ حق سے تعبیر کرنے اور اپنے وجود کے مٹ جانے کو باطل کا استعارہ قرار دینے میں اس مذہبی اور ماورائی سرچشمے کا اعتراف بھی شامل ہے جو اقبال کی فکر کو ذاتی وجدان کے ساتھ مذہبی وجدان سے ہم آہنگ کر دیتا ہے — اقبال کا یہ شعری طریق کار اس وقت اور بھی نمایاں ہوتا ہے جب وہ بانگِ درا کی ہی بعض غزلوں میں استعارہ تخلیق کرنے کے بجائے تلمیح اور تمثیل کو استعارہ کا نعم البدل بنانے کی کوشش کرتے ہیں:

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

اس شعر کے ظاہر میں سوائے نمرود کے کوئی اور تلمیح دکھائی نہیں دیتی مگر صرف ایک تلمیح کے باعث پورے شعر کے ڈکشن میں شامل، آتش، عشق، عقل، محوِ تماشا اور لبِ بام جیسے سارے الفاظ تلمیح کے لیے فضاسازی کا کام کرتے ہیں اور اس تلمیح کو تمثیل کی سطح پر زیادہ وسیع اور ہمہ گیر بنا دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس شعری طریق کار کو کچھ بھی کہا جائے مگر روایتی اسلوب کا تتبع کسی طرح بھی نہیں قرار دیا جا سکتا۔

بانگِ درا کی غزلوں میں متذکرہ بالا نوعیت کے اشعار کی نشان دہی سے جہاں ایک طرف شاعر کے بدلے ہوئے ڈکشن، طرزِ احساس کی انفرادیت اور قدرے مختلف تہذیبی حوالوں کو نمایاں کرنے کی شعوری کوشش کا پتہ چلتا ہے وہیں اس رائج مفروضے کی بھی تردید ہوتی ہے جو اُردو تنقید نے داغ کے اثر اور روایتی لب و لہجے کی تقلید کے نام سے بانگِ درا کی غزلوں کے بارے میں علی العموم قائم کیا ہے پھر یہ کہ ظاہر کی آنکھ، دیدۂ دل، نالۂ خام، بلبلِ شوریدہ، نمودِ حق و باطل اور آتشِ نمرود جیسے الفاظ جہاں ایک طرف بانگِ درا کی متعدد غزلوں کو ایک نئے ذائقے اور فکر کی ایک خاص جہت سے آشنا کرنے لگے تھے وہیں عشق اور عقل کا وہ تصور بھی سامنے آنے لگا تھا جس کو قدرے بعد میں اقبال نے خودی، انسان کامل، جستجوئے مسلسل اور عشق کی عقل کے ساتھ آویزش کی صورت میں ارتقاء کے عمل سے گزارا اور ان تمام عناصر کی باہمی آمیزش سے انسان کا ایک خود مکتفی تصور پیش کیا، جو کائنات کی تخلیق کے عمل میں قادرِ مطلق کا شریک، اپنی مختلف اور الگ شناخت رکھنے والا اور عرفانِ ذات کا مرکب ہے۔

اقبال، ایک شاعر کی حیثیت سے اپنے جو فرائض محسوس کرتے ہیں وہ غزل کی تہذیب عاشقی کی روایت کو آگے بڑھانے یا پھر حسن و عشق کی امیجری میں یا اس سے وابستہ موقف کی صورت میں مسائل کائنات کا عکس پیش کرنے پر قانع نہ تھا۔ اقبال کو اپنے گرد پھیلی ہوئی کائنات میں علامتوں کا ایک مرتب نظام نظر آتا تھا۔ جس کے اسرار کی عقدہ کشائی وہ اپنا منصب تصور کرتے تھے۔ اسی منصب کے باعث وہ اپنے شعری اظہار بشمول غزل میں نئے محاورے کے متلاشی تھے۔ اسی منصب کے تقاضے نے غزل کی پُرانی لفظیات سے الگ ایک نیا ڈکشن وضع کرنے پر انھیں مجبور کیا۔ اس بات کا اندازہ اقبال کی ڈائری کے بعض اقتباسات سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے جن میں انھوں نے اپنی ذہنی تربیت میں شامل اور شاعری پر اثر انداز ہونے والے شاعروں میں گیٹے، بیدل، غالب اور ورڈس ورتھ کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے ہیں، اور بیدل اور غالب کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> ''انھوں نے مجھے یہ سکھایا کہ شاعری کے غیر ملکی تصوّرات جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ واظہار میں مشرقیت کو کیسے برقرار رکھا جاسکتا ہے۔''

اسی طرح انھوں نے دوسری جگہ کائنات اور شاعر کو روبرو رکھ کر دونوں کے منصب کی نشان دہی کی ہے۔ان کا خیال ہے کہ:

"روحِ عالم اپنی باطنی زندگی کی مختلف صورتوں کو علامتوں میں پوشیدہ رکھتی ہے۔ کائنات ایک بڑی علامت کے سوا اور کچھ بھی نہیں ہے، لیکن وہ ہمارے لیے علامتوں کی ترجمانی گوارہ نہیں کرتی۔ یہ شاعر کا فرض ہے کہ وہ علامتوں کی ترجمانی کرے اور بنی نوع انسان پر ان کے اسرار منکشف کرے۔اس سے ظاہر ہوگا کہ شاعر اور روحِ عالم، ایک دوسرے کے مخالف نہیں کیوں کہ شاعر اسرار کی نقاب کشائی کرتا ہے جنھیں روحِ عالم پوشیدہ رکھنا چاہتی ہے۔"

اس میں شک نہیں کہ اقبال بحیثیت شاعر، حیات وکائنات کے مخفی حقائق کا سراغ قدیم وجدید فلسفہ وفکر کے پس منظر میں اپنے مخصوص زاویہ نظر کے ساتھ لگاتے ہیں مگر ان کے اظہار کے اسلوب میں رمز وایما سے زیادہ قدرے وضاحت ملتی ہے۔اس کی وجہ بھی شاید یہی ہے کہ کائنات کے اسرار کو بیان کرنے کی خاطر وہ خود بیان واظہار کے ابہام کے شکار نہیں ہونا چاہتے۔علامتوں کی بات آنکلی ہے تو اقبال کے اسلوب اظہار کے حوالے سے یہ بحث بھی کم اہم نہیں کہ اقبال کی غزلوں میں علامت کے بجائے تمثیل پر زور کیوں ملتا ہے۔اس ضمن میں شاعری کی علامتوں اور علامت نگاری کے پورے رویے میں فرق کرنا لازمی ہے۔دراصل ہم نے مغربی شاعری کے بعض ایسے رجحانات کو جو نظم کے لیے مختص تھے غزل کی صنف کے لیے بھی قریب قریب من وعن قبول کرلیا۔شاید اسی باعث اُردو کی جدید تنقید عرصے سے یہ تاثر قائم کرنے میں مصروف ہے کہ گویا غزل کی صنف میں بھی اسی طرح علامت نگاری کو اپنایا جاسکتا ہے جس طرح کی علامت نگاری نظم کے ارتقا، خیال کے تسلسل یا پورے علامتی نظام سے مخصوص ہے۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ غزل میں جستہ جستہ متفرق علامات ضرور استعمال ہوسکتی ہیں مگر ہم انھیں ایک رجحان کی حیثیت سے علامت نگاری کا متبادل قرار نہیں دے سکتے۔البتہ ایسا ضرور ہوا ہے کہ رمزیت اور ایمائیت کی بنیاد جس نوع کی استعارہ سازی پر قائم تھی اور جن استعاروں کی حیثیت تواتر استعمال کے سبب سوتف یا اظہار کے محاورے کی سی ہو کر

رہ گئی تھی، ایسے الفاظ کو ہماری تنقید علائم کا نام دیتی رہی — جہاں تک اقبال کی غزل میں زبان کی علامتی یا استعاراتی نوعیت کا سوال ہے تو تسلیم کرنے میں ہمیں کوئی مضائقہ نہ ہونا چاہیے کہ اقبال غزل میں بعض استعارات تخلیق کرنے کے باوجود ان کو علامتوں کی سطح پر استعمال کرنے کا کوئی تاثر نہیں دیتے۔ مزید براں یہ کہ ان کے استعارے کم اور تمثیل زیادہ ہیں۔ اس لیے اگر اقبال کی غزل میں رمزیت اور تہہ داری کے کسی قدر نشانات ملتے ہیں تو وہ تلمیحوں اور تمثیلوں کو استعاراتی سطح پر استعمال کرنے کے باعث ہیں۔ مثال کے طور پر چند اشعار میں تلمیح یا تمثیل کی نوعیت کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بُت کدۂ صفات میں

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں؟
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

وہ فریب خوردہ شاہیں جو پلا ہو کرگسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسم شاہبازی

گزر اوقات کر لیتا ہے وہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لیے ذلت ہے کار آشیاں بندی

اے طائر لاہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

خیرہ نہ کرسکا مجھے جلوۂ دانش فرنگ
سرمہ ہے میری آنکھ کا خاک مدینہ و نجف

ان اشعار میں حریم ذات، بُت کدۂ صفات، باغ بہشت، حکم سفر، فریب خوردہ شاہیں، طائر لاہوتی، جلوۂ دانش، فرنگ اور خاک مدینہ و نجف جیسے الفاظ لغوی دلالتوں سے کہیں بلند ہو کر تمثیل کی سطح پر ایک مخصوص تصور کائنات سے بھی مربوط ہیں اور معنوی ترسیل سے کہیں زیادہ اقبال کے نظام فکر کے تشکیلی عناصر کو نمایاں کرتے ہیں۔ جہاں تک اظہار کے براہ راست اور بالواسطہ اسلوب کا سوال

ہے تو جس طرح علامت یا استعارہ تہہ دار معنویت کو بعض نئے امکانات سے آشنا کرتا ہے اسی طرح تلمیح اور تمثیل بھی رمزیت اور ایمائیت کی فضا تخلیق کرتی ہے مگر اس کے ساتھ ہی تہذیبی یادداشت کو مہمیز کر کے عصر حاضر کا سیاق وسباق بھی تشکیل دیتی ہے۔ مزید براں یہ کہ اقبال نے غزل کے مخصوص مزاج اور نظم سے مختلف شعریات کا جو انداز موخر الذکر شعر میں اختیار کیا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ ان کے یہاں تلمیح بہ منزلۂ استعارہ استعمال ہوتی ہے۔ جلوۂ دانش فرنگ کا تصور مشرقی اقوام کے لیے حیرت واستعجاب کی وہ کیفیت پیدا کر چکا ہے جو آنکھوں کو چکا چوند کرنے سے مماثل ہو سکتی ہے۔ اقبال اس کی مزاحمت کے لیے خاک مدینہ ونجف کو اپنی آنکھ کا ایک ایسا سُرمہ بتا کر کرتے ہیں جو آنکھوں کی خیرگی اور چکا چوند سے تحفظ کے لیے موثر ترین ذریعہ ہے۔ اگر ظاہری لفظیات کے اندر جھانکنے کی کوشش کیجیے تو پتہ چلتا ہے کہ وہ نوآبادیاتی فکر کی برتری کو تسلیم نہ کر کے اپنی تہذیب، اپنی مذہبی اقدار اور عقیدے کی قوت کو اپنے نظام فکر کا سرچشمہ تصور کرتے ہیں۔ کچھ اسی نوع کا تخلیقی طریق کار بالِ جبریل کی غزل کے اس شعر میں بھی استعمال کیا گیا ہے:

عذابِ دانش حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

یہاں دانش حاضر سے پیدا ہونے والے کرب اور اس کرب وابتلا سے اس طرح گزرنے کا احساس نمایاں کیا گیا ہے جس کی مثال اسلامی تاریخ سے آتش نمرود اور گلزار خلیل کی تلمیحوں کے ذریعہ نہایت موثر اور پیکریت کی آمیزش کے ساتھ دی گئی ہے۔ یہ انداز فکر چوں کہ اقبال کی معاصر غزل کے انداز فکر سے مختلف ہے اس لیے اس کو لفظی پیکر دینے کا طریق کار بھی غزل کی رسمیاتی لفظیات سے الگ دوسری طرح کی متوازی لفظیات پر مبنی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ غزل کے سرمائے میں جذبہ واحساس کی بالادستی نے جس طرح غزل کی روایت کو داخلیت کا تناظر دے رکھا تھا، اقبال کے یہاں یہ داخلیت صرف خارجیت سے ہم آہنگ نہیں ہوتی۔ یا پھر یہ کہ ان کے یہاں خارجیت محض انسانی تجربے اور معاملات کی شعری تشکیل سے عبارت نہیں رہ جاتی بلکہ فکر ودانش سے مربوط ہو کر ماضی کا ایک ایسا پس منظر تیار کرتی ہے جس میں شعور کے ساتھ اجتماعی لاشعور بھی کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ غزل گوئی میں پرانے اسلوب کو ترک کرنے اور ایک بالکل مختلف اسلوب کی

داغ بیل ڈالنے کا یہ طریقہ اس وقت غزل کی مخصوص ایمائیت سے الگ قرار دیا جاسکتا تھا جب اقبال نے انحراف کو انحراف محض بنایا ہوتا۔ اس کے برخلاف ہمیں دیکھنے کو یہ ملتا ہے کہ بالِ جبریل کی غزلوں میں جہاں وہ روایت کے عناصر کو ترک کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہیں اظہار و اسلوب میں اپنا منفرد انداز شامل بھی کر دیتے ہیں۔ اس کے نمونے کے طور پر بہت سی اور مثالیں بھی پیش کی جاسکتی ہیں مگر تفصیل سے گریز کرتے ہوئے محض ان دو شعروں سے سر دست غزل کو اقبال کی دین کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

ملے گا منزل مقصود کا اسی کو سُراغ
اندھیری شب میں ہے چیتے کی آنکھ جس کا چراغ

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستان حرم
نہایت اس کی حسینؓ ابتدا ہے اسمٰعیلؑ

اندھیری رات کی تمثیل کے ساتھ چیتے کی آنکھ کو چراغ بنانا اور داستانِ حرم کی غریب الوطنی، سادگی اور رنگینی کے پیکر کی تخلیق کے لیے امام حسینؓ اور حضرت اسماعیلؑ کے واقعات سے بے وطنی، غیر مصنوعی اور خون کے رنگ سے رنگین حوالوں کا استعمال ایک ساتھ تلمیح اور استعارہ سازی کی ایسی منفرد اور جدّت آمیز فضا کو تخلیق کرنے کے مترادف ہے جس کو غزل کی نو تربیت شدہ شعریات سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے۔

اگر ہم بالِ جبریل کی غزلوں کو اقبال کی غزل گوئی کی معراج قرار دیں تو کوئی غلط بات نہ ہوگی، اس لیے کہ غزل کی رسومیات سے انحراف اور اظہار و اسلوب کے نئے انداز کے عمدہ ترین نمونے ہمیں ان غزلوں میں ہی ملتے ہیں۔ اظہار کے اس اسلوب میں لفظی تراکیب کی ندرت اور طرزِ فکر کی انفرادیت کی تشکیل کی خاطر اقبال نے نئی اضافتوں، نئے لفظی جوڑوں اور نئی تراکیب کو جس طرح استعارہ سازی کا متبادل بنا کر پیش کیا اس کے بعض نمونے نوائے شوق، حریم ذات، دل و جود، سینۂ کائنات، ہنگامہ ہائے شوق، حرف شیریں ترجمان، گیسوئے تابدار، محیط بے کراں، دم نیم سوز، لذّت ایجاد، خیمۂ گل، جہانِ بے بنیاد، عروج آدم خاکی اور فیضان نظر جیسی تراکیب میں بخوبی ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔ اخیر میں غزل کی بدلی ہوئی شعریات اور غیر روایتی لہجے سے اقبال

کے اسلوبِ غزل کے تنوع پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی جاسکتی ہے:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید کہ آرہی ہے دما دم صدائے کن فیکون
پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار اودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن
عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں
گاہ میری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

محولہ بالا معروضات کی بنیاد پر اقبال کی غزل کی بدلی ہوئی شعریات کے ساتھ پوری اُردو غزل کی بدلتی ہوئی لسانیات کا بھی بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اُردو غزل میں یہی اقبال کا اجتہاد ہے اور یہی غزل کو اقبال کی دین ہے۔ (1997)

●

فراق کی غزل کے امتیازات

تعین قدر کا مسئلہ

فراق گورکھپوری کے شاعرانہ امتیازات کی نشان دہی کی ذمہ داری قبول کرنا دراصل ان تنقیدی تصوّرات اور تجزیوں کو زیرِ بحث لانے کے مترادف ہے جن کا اظہار اب تک فراق کی شاعری کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ فراق کی شاعری پر تنقیدی تحریروں کا سلسلہ خود فراق کی اپنی تحریروں سے شروع ہوا تھا، لیکن نیاز فتح پوری، کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری کے مضامین نے فراقؔ کی شاعری کا اسطور قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ نیاز فتح پوری نے یوں تو بعد میں فراقؔ کی لسانی کمزوریوں کی بھی نشان دہی کی تھی مگر ان کا پہلا مضمون فراقؔ تنقید میں اتنا موثر اور کارگر ثابت ہوا کہ بعد کے اعتراضات پر زیادہ توجہ نہ صرف کی گئی۔ کلیم الدین احمد نے فراقؔ کی بعض کمزوریوں کی نشان دہی ضرور کی لیکن مجموعی طور پر ان کے یہاں فراقؔ کی شاعرانہ بڑائی کو تسلیم کرنے کا رویّہ ملتا ہے۔ جہاں تک محمد حسن عسکری کا سوال ہے، تو انھوں نے فراق کی تنقید اور شاعری پر جب بھی لکھا، اس طرح لکھا کہ وہ اوّل و آخر فراقؔ کے مداحوں میں شمار کیے گئے، گو کہ ان کی مداحی کبھی بھی غیر مشروط اور بلا دلیل نہ تھی۔ عابد علی عابدؔ، جگن ناتھ آزاد اور شمس الرحمن فاروقی نے اپنے مضامین میں فراقؔ کی بہت سی کمزوریوں پر اظہار خیال کیا۔ ان میں شمس الرحمن فاروقی نے فراقؔ کے سلسلے میں تقریباً ان تمام تعریفی پہلوؤں کو زیرِ بحث لانے کی کوشش کی جن کا ذکر اب تک کی فراقؔ تنقید میں

نمایاں طور پر کیا گیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری اور خلیل الرحمٰن اعظمی نے فراقؔ کی شاعری کے ضمن میں جو نکات اُٹھائے ان کو فراق کی تحسین کے خانے میں رکھا جانا چاہیے اس لیے ان مضامین کو فراقؔ کے محاسن و معائب کے موازنہ یا تقابل کا نام نہیں دیا جاسکتا —اس لیے کثرتِ تعبیر کے اس ہجوم میں ایک ایک مثبت یا منفی پہلو کا ذکر کر کے اس پر بحث کرنا پوری ایک کتاب لکھنے کا متقاضی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا حق کسی مختصر مضمون سے ادا نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم متذکرہ تنقیدی نگارشات سے اُٹھنے والے بنیادی مسائل سے صرفِ نظر کرنا اب فراقؔ پر لکھی جانے والی تنقید کے لیے نہ مناسب ہے اور نہ ممکن— البتہ فراقؔ کی شاعری، تفہیم و تعبیر کی کثرت اور محاسن و معائب کی نشان دہی کی شدت کے باعث، تنقید کے لیے نئے سرے سے ایک چیلنج بن کر یقیناً اُبھری ہے۔ اس پس منظر میں چند اہم نکات جیسے اُردو غزل کی روایت سے فراقؔ کا رشتہ، فراقؔ کی قائم کردہ اپنی وہ روایت جس سے بعد کے شعرا نے کسبِ فیض کیا، فراقؔ کی شاعری میں معنی آفرینی کی صفت اور اس کی حلاوت، فراقؔ کے ایسے اشعار جو اپنی مخصوص کیفیت کی وجہ سے بعض معائب کا احساس نہیں ہونے دیتے یا فراقؔ کے لفظی حشو و زوائد یا عجزِ نظم جیسے اہم مسائل سے اُلجھے بغیر فراقؔ کے شعری امتیازات پر گفتگو کرنا کوئی آسان عمل نہیں رہ گیا ہے۔

مناسب یہ ہوگا کہ پہلے اس سوال سے بحث کی جائے کہ اُردو شاعری کی روایت سے فراقؔ صاحب نے کس نوع کا استفادہ کیا؟ اور سب سے اخیر میں یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ 1950 کے بعد اُبھرنے والے بہت سے ممتاز شاعروں کے یہاں فراقؔ کی گونج کیوں کر سُنائی دیتی ہے، یا دوسرے لفظوں میں یہ بات، کہ کیا فراقؔ کی خود اپنی قائم کردہ بھی کوئی روایت ہے یا نہیں، جس کا اثر واضح طور پر بعد کے شاعروں میں تلاش کیا جاسکتا ہے؟— جہاں تک اُردو کی شعری روایت سے فراقؔ کے کسبِ فیض کا سوال ہے، تو اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ ''غزل کی روایت سے فراقؔ صاحب کی آگاہی نہایت قلیل تھی'' اور اپنی بات کے استدلال کے طور پر انھوں نے مختصراً اُردو غزل کی روایت کے خد و خال متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور پھر یہ ثابت کیا ہے کہ اگر فراقؔ نے غزل کی روایت سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہوتا تو ان کے الفاظ میں عدم مناسبت نہ ہوتی یا الفاظ کے تاثر سے ناواقفیت ان کے حصہ میں نہ آتی۔ اس سلسلے میں

فاروقی صاحب نے اپنے ایک پُرانے بیان پر بھی نظرِ ثانی کی ہے جس میں انھوں نے فراقؔ کو لفظی توازن کی روایت کا شاعر قرار دیا تھا ــــــ اس میں کسی شک وشبہے کی گنجائش نہیں کہ ہماری کلاسیکی غزل میں لفظی توازن، مناسبات لفظی یا لفظی رعایتوں کا ایسا غیر معمولی اہتمام نظر آتا ہے، جس کے سبب بیش تر اہم اور ممتاز شاعروں کے کلام میں لفظیات اور کبھی کبھی تلازمات کا باہمی ربط، ڈکشن کا پورا نظام سا تیار کر دیتا ہے، اور یہ بات بھی بہت غلط نہیں کہ بیسویں صدی کے غزل گو شعرا میں ایسے شاعروں کی تعداد گنتی کی ہے جن کے کلام میں الفاظ اور ان کے تلازمات کے باہمی ربط کا پورا سسٹم ملتا ہو۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ لفظی توازن اس صدی میں آکر مستحسن سمجھے جانے کے باوجود نئی شعری روایت کا حصہ نہ بن سکا۔ خصوصیت کے ساتھ یگانہؔ اور فراقؔ کی شاعری میں اس نوع کی کسی شعوری یا غیر شعوری کوشش کا اندازہ نہیں ہوتا۔ اس سلسلے میں مثال تو حسرتؔ موہانی اور جگر کی بھی دی جاسکتی تھی مگر یگانہؔ اور فراقؔ کو خصوصیت کے ساتھ اس لیے قابلِ ذکر سمجھا گیا کہ ان دو شاعروں نے پُرانے اور روایتی طرزِ احساس سے انحراف کرنے کے سبب اس روایتی رویّے کو اپنائے رکھنا زیادہ ضروری تصور کیا۔ تاہم یگانہؔ کے مقابلے میں فراقؔ کی غزلوں میں اس رویّے کی جزوی نشان دہی ضرور کی جاسکتی ہے۔ مگر یہ نشان دہی بھی اس شرط کے ساتھ ہے کہ یہ رویّہ فراقؔ کا غالب اسلوب یا بنیادی رویّہ بنانے میں کوئی اہم رول ادا نہیں کرتا:

سکوت راز وہی ہے جو داستاں بن جائے
نگاہ ناز وہی جو نکالے بات میں بات

کس طرح اے بحرِ خوبی چھوڑ سکتا ہوں تجھے
طائرِ کشتی بھی اُڑ اُڑ کر سوئے کشتی ہی آئے

ہوش میں رہیے تو خود ہوش ہی زنداں ہو جائے
اور وحشت ہو تو وحشت ہی بیاباں ہو جائے

خیالِ گیسوئے جاناں کی وسعتیں مت پوچھ
کہ جیسے پھیلتا جاتا ہو شام کا سایا

دل دُکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

اس بزم بے خودی میں وجود و عدم کہاں
چلتی نہیں ہے سانس حیات و ممات کی

ان اشعار میں لفظی توازن کی وہ شدت تو نہیں ملتی جو اُردو کی کلاسیکی غزل میں رعایت لفظی کو استعارے کی سطح تک پہنچانے کی ضامن ہوا کرتی تھی، لیکن ہر شعر کے دونوں مصرعے مفہوم اور

لفظی مناسبت کے اعتبار سے باہم مربوط ہیں۔ ہر شعر کے کلیدی لفظ یا الفاظ سے دوسرے الفاظ کا کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور تلاش کیا جا سکتا ہے اور غیر شعوری طور پر ہی سہی مگر لفظوں کی باہمی مناسبت میں روایت کا عکس خاصا واضح ہے۔ مزید برآں یہ کہ اگر آپ ذرا زاویۂ نظر تبدیل کر کے ان شعروں کو پڑھیں تو اندازہ ہوگا کہ امیج سازی اور پیکر تراشی کی صفت اس پر مستزاد ہے اس لیے اگر تھوڑی دیر کے لیے یہ بات تسلیم بھی کر لی جائے کہ فراقؔ صاحب نے اپنے شعروں میں لفظی توازن کی روایت کو شعوری طور پر برتنے کی کوشش برائے نام ہی کی ہے جب بھی ایسے پیکروں کی تخلیق بہر حال ان کی شعری حسن کاری کا حصہ ہے جن کی نوعیت محض رسمی یا روایتی نہیں۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ ان میں سے بعض اشعار میں پُرانے مضامین بیان کیے گئے ہیں۔ مگر پُرانے مضامین کے بیان کے لیے امیج سازی کے ذریعے کسی نئی جہت کا اضافہ کر دینا بھی فراقؔ کے حق میں جاتا ہے۔ اس نوع کے شعروں پر اسلوب احمد انصاری کی رائے بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ "فراقؔ کی تشبیہیں روایت سے کم اور ذاتی مشاہدے سے زیادہ قریب ہیں۔" یہ بڑی حد تک تشبیہات کا اور کسی قدر استعارے کا عمل ہے کہ خیال گیسوئے جاناں کی وسعتوں میں شام کے سایے کے پھیلنے، آنسوؤں کی بدولت خاک یا ذرّے کے چمکنے اور بزمِ بے خودی میں حیات و ممات تک کی سانس نہ چلنے کا مشاہدہ کیا گیا ہے۔

لفظوں کی مدد سے حسی امیج بنانے کی بات چل نکلی ہے تو آیئے فراقؔ کے بعض اور ایسے شعر بھی دیکھیں جو اپنے اس مخصوص امتیاز کی وجہ سے قابلِ توجہ ہیں اور جن کی تحسین کے لیے صرف روایتی سیاق و سباق کو واحد وسیلہ قرار دینا بہت مناسب نہیں معلوم ہوتی:

سفید پھول زمیں پر برس پڑیں جیسے — فضا میں کیف سحر ہے جدھر کو دیکھتے ہیں
کیا ہے سیر گہہ زندگی میں رخ جس سمت — ترے خیال سے ٹکرا کے رہ گیا ہوں میں
آ گئی بادِ بہاری کی لچک رفتار میں — موجِ دریا کا تبسم بس گیا رُخسار میں
تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا — اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اُٹھے
ایک آئے گی نظر اصلیت غیب و شہود — دونوں عالم ترے دیدار میں یکساں ہوں گے
اٹھا ذرا صدائے زنجیر — زنداں میں رات ہوگئی ہے

یہ زندگی کے کڑے کوس یاد آتا ہے
تری نگاہ کرم کا گھنا گھنا سایا

فضا تبسم صبح بہار تھی لیکن
پہنچ کے منزل جاناں پہ آنکھ بھر آئی

ان اشعار میں جس طرح کے حسی پیکر اُبھرتے ہیں ان میں بصارت کا عمل دخل نمایاں ہے۔ اس لیے اگر فراقؔ کے شعری تجربے کو ان کے مشاہدے سے ہم آہنگ کر کے دیکھیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اکثر فراقؔ کے مشاہدے کی شدت نے ان کی امیج سازی میں بنیادی رول ادا کیا ہے۔ سحر کی کیفیت کو سفید پھولوں کی شکل میں دیکھنا اور دکھانا، باد بہاری کی لچک اور موجِ دریا کے تبسم جیسے تجریدی تصورات کو رفتار اور رُخسار پر مذکور اور مجسم انداز میں دیکھ لینا، یا سیر گہہ زندگی میں محبوب کے خیال سے ٹکرا کے رہ جانا، متحرک پیکر تراشی کے عمدہ ترین نمونے ہیں۔ اسی طرح محبوب کے تصور سے اس کی مختلف شعری شبیہیں اس طرح بنانا کہ ایک چراغ سے اَن گنت چراغوں کے جل جانے کا سماں بندھ جائے یا محبوب کے دیدار کے عالم میں غیب و شہود کی ساری منزلیں طے کر لینا یا ساعت کے حوالے سے زنداں کی رات کا اکا دکا صدائے زنجیر سے محسوس کر لینا یا پھر زندگی کے کڑے کوس میں کسی کی نگاہ کرم کے گھنے سایے کا احساس اُجاگر کر لینا، فراق کے تخلیق کردہ پیکروں میں سے صرف چند ایسے سامنے کے پیکر ہیں جن میں فراقؔ کی اپنی انفرادیت کا رنگ پوری طرح نمایاں ہے۔ ان اشعار کے ضمن میں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ حسی طور پر قاری کو اپنے ساتھ شریک کرنے والے ان پیکروں میں شاعر کی تشبیہوں کے ساتھ استعاروں نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ غیر رسمی تشبیہات اور استعارات پر مبنی امیج سازی کو اگر فراقؔ کی شاعرانہ حسن کاری کا زاویہ نظر بنا کر نئے سرے سے دیکھا جائے تو ہو سکتا ہے کہ یہ فراقؔ کے مطالعے کا کوئی ایسا تناظر فراہم کر دے جس سے فراقؔ کی شاعری کے تعین قدر کا ایک ایسا وسیلہ ہاتھ آ جائے جس کو بہت کم بروئے کار لایا گیا ہے۔

نیاز فتح پوری نے فراقؔ کے شعروں میں معنی آفرینی اور کیفیت کو ایک ساتھ سراہا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست معلوم ہوتی ہے کہ شاعری کی یہ دونوں صفات ایک ساتھ مشکل سے ہی جمع ہوتی ہیں۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ فراقؔ کے یہاں معنی آفرینی کا انداز پایا ہی نہیں جاتا۔ یہ الگ بات ہے کہ فراقؔ کے جن اشعار میں معنی آفرینی کا انداز ملتا ہے ان کو کیفیت کے اشعار کا نام دینا

مناسب نہیں۔اس کی وجہ بادی النظر میں اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہ ہمارے اساتذہ سے لے کر ماضی قریب تک کے شعرا کے ان اشعار کو عموماً کیفیت کی صفت سے متصف قرار دے دیا جاتا ہے جن کا تعلق معروف شاعرانہ تدبیروں سے نہیں ہوتا۔کیفیت کی اصطلاح ہماری تنقید میں آج تک قدرے مبہم اور ناقابلِ تشریح ہے۔البتہ اتنی بات ضرور کہی جاسکتی ہے کہ غزل کی روایت میں ایسے اَن گنت شعر ملتے ہیں جن کی تنقیدی توجیہں کرنا آسان نہیں معلوم ہوتا۔پھر بھی وہ اشعار اپنی تاثر آفرینی اور جمالیاتی حظ کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہوتے ہیں، بعض تنقید نگاروں نے اپنی سہل پسندی کی خاطر اس قسم کے اشعار کو تغزل کا نمونہ بتایا ہے اور اس طرح وہ کیفیت سے بھی زیادہ مبہم بلکہ گمراہ کن اصطلاح کے استعمال کے مرتکب ہوئے ہیں۔لیکن دوسری کسی اور اصطلاح کی غیر موجودگی میں کیفیت کی اصطلاح زیادہ موزوں اور جامع معلوم ہوتی ہے۔فراقؔ کے سلسلے میں ان کے سخت ناقدین بھی اعتراف کرتے ہیں کہ ان کے بہت سے اشعار کو کیفیت کی صفت کا حامل بلاشبہ قرار دیا جاسکتا ہے۔لیکن نیاز صاحب کی یہ بات بہت غلط نہیں کہ فراقؔ کے یہاں معنی آفرینی بھی ملتی ہے اور کیفیت بھی۔یہ الگ بات ہے کہ جن اشعار میں معنی آفرینی کا انداز ملتا ہے ان کو کیفیت کے اشعار کہنا زیادہ مناسب نہیں۔اور ان کے جو اشعار کیفیت کی نمائندگی کرتے ہیں وہ معنی آفرینی سے الگ اپنی صفت کے تعین کی دعوت دیتے ہیں۔معنی آفرینی اُردو شعریات کی ایک ایسی صفت ہے جس کی نشان دہی تذکروں کی تنقید میں کثرت سے کی گئی ہے۔عاشق اور محبوب کے رشتے کی نت نئی جہتیں عشق کے تجربے سے کم اخذ کی گئی ہیں اور معنی آفرینی کی صلاحیت سے زیادہ نمایاں کی گئی ہیں۔فراقؔ کی غزلوں میں معنی آفرینی کی صفت بہت نمایاں تو نہیں لیکن گاہے گاہے ایسے اشعار ضرور ملتے ہیں جن کو معنی آفرینی کے خانے میں رکھا جا سکتا ہے۔مثال کے طور پر صرف یہ تین شعر دیکھیے جن میں معنی آفرینی نمایاں ہے:

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دُنیا میں
ارے وہ دردِ محبت سہی تو کیا مرجائیں

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے

بعض نقادوں نے معنی آفرینی کے عمل کے لیے حسنِ تعلیل کی صفت کو زیادہ سازگار بتایا ہے۔فراق

کے شعروں میں حسنِ تعلیل کا انداز نہ ہونے کے برابر ہے، البتہ ان اشعار میں معنی کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو نکالنے کی کوشش کو ضرور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ تاہم فراق کی غزلوں میں تناسب کے اعتبار سے معنی آفرینی کی مثالیں خاصی کم ملتی ہیں۔ جب کہ اس کے برخلاف کیفیت کے اشعار کی فراوانی ہے۔ نمونے کے طور پر ان کی بہت سی مثالوں میں سے چند کو خصوصیت کے ساتھ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

تیرہ بختی نہیں جاتی دلِ سوزاں کی فراق
شمع کے سر پہ وہی آج دھواں ہے کہ جو تھا

مہربانی کو محبت نہیں کہتے اے دوست
آہ اب مجھ سے تری رنجشِ بے جا بھی نہیں

بہت پہلے سے ان قدموں کی آہٹ جان لیتے ہیں
تجھے اے زندگی ہم دور سے پہچان لیتے ہیں

طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی
چراغ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
خیر تم نے تو بے وفائی کی

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

فراق کی دوسری تمام شاعرانہ صفات کے مقابلے میں ان کی کیفیت کے اشعار نے ان کو غیر معمولی مقبولیت بخشی، اور شاید یہ بات بھی زیادہ غلط نہیں کہ ان کے بعض لفظی حشو و زوائد اور زبان یا وزن کی ناہمواری وغیرہ کی طرف کیفیت کے غلبے نے قاری کے ذہن کو بالعموم متوجہ ہونے نہیں دیا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ فراق کے شعری امتیازات، ان کے جزوی نقائص اور بھرتی کے اشعار کے باوجود اہمیت رکھتے ہیں۔ فراق کی غزل میں ان کی انفرادیت اتنی غالب ہے کہ وہ اپنے آپ میں فراق کے اپنے مخصوص اسلوب کا تعین کر دیتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے فراق کے کلام میں عاشق کی انفرادیت پر بڑا زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ یہاں عاشق کا کردار غزل کے روایتی کردار سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ اس کی اپنی الگ ایک شخصیت ہے اور یہ شخصیت محبوب کو بھی ایک شخصیت ہی کے طور پر قبول کرتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"فراق کے عاشق اور معشوق کے پاس جسم تو خیر ہے ہی لیکن دماغ بھی ہے اور بڑے مصروف قسم کا، اور جسے عشق کے علاوہ اور بھی مصروفیتیں ہیں۔

اس لیے ان دونوں کے تعلقات میں اور پیچیدگیاں بھی پیدا ہو جاتی ہیں۔
یہاں دو جسم ہی ایک دوسرے کے مد مقابل نہیں ہیں بلکہ دو دماغ بھی
گتھے ہوئے ہیں۔ انھیں دو دماغوں کے داؤ پیچ سے فراقؔ کی شاعری
تشکیل پاتی ہے۔"

فراقؔ کی شاعری میں عاشق کا کردار اس روایتی عاشق سے خاصا مختلف ہے جس کو غزل میں ایک ٹائپ کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ ان کی غزل میں عاشق کبھی ایک کردار کے طور پر اور اکثر واحد متکلم کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ عاشق کے کردار کے اس غیر رسوماتی ہونے کے باعث مختلف نقادوں نے اسے بدلی ہوئی عشقیہ کیفیات کا نام دیا ہے۔ فراق کا عاشق وصل کو بھی تنہائی بلکہ انفرادیت کے اظہار کی ایک صورت قرار دیتا ہے، جب وہ کہتے ہیں کہ:

کہاں کا وصل تنہائی نے شاید بھیس بدلا ہے
ترے دم بھر کے مل جانے کو ہم بھی کیا سمجھتے ہیں

تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وصال و ہجر کے روایتی تجربے کے برخلاف عاشق کا یہ احساس اس کی شخصیت کا اظہار ہے۔ فراقؔ نے اس احساس کو:

ہر نظارے میں ہر حقیقت میں ۔۔۔ نظر آتا ہے کچھ تضاد مجھے

کہہ کر اس طرح ظاہر کیا ہے کہ متکلم کا زاویہ نظر ہمارے سامنے واضح ہو کر آ جاتا ہے۔ اس کردار کا اظہار چند اور اشعار میں بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

دل دُکھ کے رہ گیا یہ الگ بات ہے مگر ۔۔۔ ہم بھی ترے خیال سے مسرور ہو گئے
ارے خود اپنا فریب نگاہ کیا کم ہے ۔۔۔ یہ کیا ضرور کہ اس کی نظر کے دھوکے کھاؤ
ایک مدّت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں ۔۔۔ اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں
اس پرسشِ کرم پہ تو آنسو نکل پڑے ۔۔۔ کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی
ترے پہلو میں کیوں ہوتا ہے محسوس ۔۔۔ کہ تجھ سے دور ہوتا جا رہا ہوں

ان تمام شعروں میں عاشق کے مختلف اور منفرد کردار پر اصرار نہ صرف عاشق کو ٹائپ عاشق بننے سے آزاد رکھتا ہے بلکہ عاشق کا کردار محض مجہول، غیر شخصی اور تابع مہمل بننے سے بھی انکار کرتا ہے۔

بیدلؔ کا مشہور زمانہ یہ شعر، جو کہ اپنی تازگی اور تجربہ کی پیچیدگی اور ہمہ گیری کے سبب آج بھی غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتے کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

میں سارا زور بحیثیت مجموعی عشق کے احساس کی نارسائی پر ہے، جب کہ:

ترے پہلو میں کیوں ہوتا ہے محسوس
کہ تجھ سے دور ہوتا جا رہا ہوں

میں کلیدی حیثیت واحد متکلم یا عاشق کو حاصل ہے۔ اور شاید یہ عرض کرنے کی ضرورت نہیں کہ فراقؔ کے اسی نوع کے بعض شعروں نے خلیل الرحمٰن اور ان کے بعض معاصرین کے اس طرح کے اشعار کی راہ ہموار کی کہ:

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

محمد حسن عسکری نے فراقؔ کے عاشق کے کردار پر اظہار خیال کرتے ہوئے اس کے محبوب کی انفرادیت اور آزاد وجود کو بھی روایتی محبوب سے الگ قرار دیا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ غزل کے محبوب کی انفعالیت اور طے شدہ صفات نے اسے محض ایک معروض کی حیثیت دے رکھی تھی۔ فراقؔ نے اس کو ایک شخصیت اور ایک باشعور ذات کے طور پر قبول کیا ہے۔ جب وہ یہ کہتے ہیں کہ:

تیرے جمال کی تنہائیوں کا دھیان نہ تھا
میں سوچتا تھا مرا غم گسار کوئی نہیں

تو گویا محبوب کی انفرادی شخصیت کو تسلیم کرنے کا اعلان کرتے ہیں۔ اس ضمن میں بعض دوسرے اشعار بھی ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں:

یہ سر سے تا بہ قدم محویت کا عالم ہے — کہ گہری سوچ میں ڈوبا ہوا ہے جیسے بدن
جیسے سکون تھرتھرائے، جیسے سکوت کچھ سنائے — جیسے شگفتہ مسکرائے، حُسن کی طرفگی تو دیکھ
عشق میں سچ ہی کا رونا ہے — جھوٹے نہیں تم، جھوٹے نہیں ہم

حسن سرتاپا تمنا، عشق سرتاپا غرور　　اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں
مائلِ بے داد وہ کب تھا فراقؔ　　تو نے اس کو غور سے دیکھا نہیں
دیکھ پھر حسن کے محاسن کو　　حسن کی پہلے ہر بُرائی دیکھ

آخری شعر کو پڑھ کر بے ساختہ میرؔ کا شعر

وفائیں دیکھ لیاں، کج ادائیاں دیکھیں
بھلا ہوا کہ تری سب بُرائیاں دیکھیں

یاد آتا ہے اور فراقؔ کے شعر میں بلاشبہ میرؔ کے شعر کی بازگشت بھی موجود ہے، مگر میرؔ کے شعر میں محبوب کو ساری خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ قبول کرنے پر اصرار ہے جب کہ فراقؔ محبوب کے منفرد اور آزاد وجود کی اہمیت کو واضح کرنا چاہتے ہیں۔ اس لیے اس نوع کی مثالوں کی موجودگی میں عسکری کی یہ رائے قابلِ وثوق معلوم ہونے لگتی ہے، جس کا اظہار انھوں نے اپنے متذکرہ مضمون کے اخت[illegible] پہ کیا ہے:

> ''فراقؔ نے محبوب کو ایسی معروضی حیثیت دے دی ہے جو اُردو شاعری میں اسے حاصل نہیں تھی — انھوں نے محبوب کو عاشق کی ہستی سے الگ کر کے بھی دیکھا ہے۔ ان کا محبوب ایک کردار ہے اور اس کردار کی نفسیات بھی سیدھی سادی نہیں ہے۔ ایسی ہی پیچ در پیچ ہے جیسے عاشق کی نفسیات۔''

عاشق اور محبوب کے کردار کی انفرادیت کے ساتھ ہی عشق کے تجربے میں بعض ایسی کیفیات کو اپنی گرفت میں لینے کا معاملہ بھی وابستہ ہے جو روایتی غزل پر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ عشق کے تجربے کے غیر رسمی ارتعاشات کو لفظوں کی گرفت میں لے آنے کو بعض نقادوں نے فراقؔ کی ایسی انفرادیت کا نام دیا ہے، جس میں برائے نام ہی ان کا کوئی شریک نظر آتا ہے۔ بعض نے اس خوبی کو طرزِ احساس کی تبدیلی کہا ہے اور بعض نے فراقؔ کے عاشق کے کردار کی تشکیل کا اسے ایک اہم عنصر ثابت کیا ہے۔ فراقؔ صاحب عشق کے تجربے کو جب بھی کوئی حتمی نام نہیں دیتے یا کسی غیر یقینی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں یا انھیں خوشی اور غم، اندھیرے اور اُجالے اور خیر و شر کی سرحدیں ملتی ہوئی دکھائی

دیتی ہیں تو وہ دراصل اسی طرح تجربے کے انتہائی منفرد پہلو سے دوچار دکھائی دیتے ہیں۔اس سلسلے میں ان کے یہ چند اشعار توجہ طلب ہیں:

قُرب ہی کم ہے نہ دوری ہی زیادہ لیکن
آج وہ ربط کا احساس کہاں ہے کہ جو تھا

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے
کہ جب ملتے ہیں دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو

اوروں کی بھی یاد آرہی ہے
میں کچھ تجھے بھول سا گیا ہوں

تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں

کچھ گتھیوں کو میں نے سلجھنا سکھا دیا
کچھ گتھیوں کو اور بھی الجھا گیا ہوں میں

ظلمت و نور میں کچھ بھی نہ محبت کو ملا
آج تک ایک دھندلکے کا سماں ہے کہ جو تھا

ان اشعار میں تجربے کی جن کیفیتوں کو بیان کیا گیا ہے ان کا اقداری فیصلہ یہاں مقصود نہیں،اہمیت اس بات کی ہے کہ بیسویں صدی کے معاشرے نے احساس کے جن نئے گوشوں کا اضافہ کیا ہے ان کی جھلک ان شعروں میں ضرور دیکھی جاسکتی ہے۔اگر آپ ان شعروں میں فراقؔ کے لہجے کا تعین کریں تو پتہ چلتا ہے کہ وہ بالعموم اپنا لہجہ استفہامیہ رکھتے ہیں اور یہ استفہام بھی خودکلامی کا انداز لیے ہوئے ہے۔اس لیے اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ عشق کے تجربے کی غیر قطعیت کو خودکلامی کے انداز نے اور بھی زیادہ نمایاں کردیا ہے۔ربط کے احساس میں اشتباہ کا پیدا ہونا، کشیدہ تعلقات میں گریز حاصل کرنے کی خاطر کسی تیسرے آدمی کی ضرورت محسوس کرنا،اوروں کی یاد سے محبوب کے بھولنے کا احساس کرنا،دیکھنے اور بات کرنے کے مابین فرق کر کے معروض سے رابطے کا نیا گوشہ پیدا کرلینا،بات کا بنتے بنتے بگڑ جانے کی ذمہ داری خود قبول کرلینا،اور اُمید اور مایوسی یا ظلمت اور نور میں سے کسی ایک کو اپنا مقدر قرار نہ دینے کا اعتراف کرنا جیسے رویے طرزِ احساس کی تبدیلی کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔طرزِ احساس کی اس تبدیلی کو مزید مستحکم کرنے میں رائے زنی سے زیادہ خود احتسابی یا خودکلامی کے لہجے نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ان اشعار کے ساتھ اگر بعض اور ایسے اشعار ملاحظہ کیے جائیں جنھوں نے بعد کے بدلے ہوئے طرزِ احساس پر مبنی شعروں اور ان کے شاعروں کے لیے راہیں ہموار کیں تو ناصر کاظمی اور ان کے بعض دوسرے معاصرین پر فراقؔ کے اثرات کی نوعیت بھی واضح ہوجاتی ہے:

اسی عالم کے کچھ نقش و نگار اشعار ہیں میرے
جو پیدا ہو رہا ہے حق و باطل کے تصادم سے

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

ایک وہ ملنا ایک یہ ملنا
کیا تو مجھ کو چھوڑ رہا ہے

ترا فراق تو اس دن ترا فراق ہوا
جب ان سے پیار کیا جن سے کوئی پیار نہ تھا

ہزار شکر کہ مایوس کردیا تو نے
یہ اور بات کہ تجھ سے بڑی اُمیدیں تھیں

اے دلِ بے قرار دیکھ وقت کی کارسازیاں
عشق کو صبر آگیا صبر کیے بغیر بھی

ان اشعار کے پس منظر میں اگر آزادی کے بعد اُبھرنے والے بعض نمائندہ شاعروں کے یہ شعر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ عشق کے تجربے کے نئے گوشے اور عاشق اور محبوب کے مابین تعلقات کے بالکل نئے پہلو فراقؔ کے ہی زیرِ اثر ایک خاص رجحان کی شکل اختیار کر گئے تھے:

ایسی راتیں بھی ہم پہ گزری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی
خلیل الرحمن اعظمی

یوں جی بہل گیا ہے تری یاد سے مگر
تیرا خیال تیرے برابر نہ ہو سکا
خلیل الرحمن اعظمی

تو کون ہے تیرا نام ہے کیا
کیا سچ ہے کہ تیرے ہوگئے ہم
ناصر کاظمی

یہ کیا کہ ایک طور سے گزرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو
ناصر کاظمی

سایے کو سایے میں گم ہوتے تو دیکھا ہوگا
یہ بھی دیکھو کہ تمہیں ہم نے بھلایا کیسے
سلیم احمد

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے
جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا
ساقی فاروقی

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل ہے کوئی اک
ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے
شہریار

ظاہر ہے کہ عشق کے تجربے کی ایسی کیفیتوں کو گرفت میں لینے کی مثالیں فراقؔ صاحب کے متقدمین میں برائے نام ہی ملتی ہیں، لیکن ان کے نسبتاً کم عمر معاصرین اور بعد کے شاعروں نے اسے ایک رجحان میں تبدیل کر دیا۔ یہ بات بجائے خود فراقؔ کو ایک موثر اور رُجحان ساز شاعر قرار دینے کے لیے کافی ہے۔ یہ کوئی غلط بات نہیں کہ بعض نسبتاً اوسط درجے کے شاعر اپنی اگلی نسل کے لیے فکر اور فن دونوں کے معاملے میں راہیں ہموار کرتے ہیں، سو یہ کام فراقؔ کی غزل نے بھی انجام دیا۔ اب رہی یہ بات کہ فراقؔ گورکھپوری کا اسطور اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں جس طرح قائم ہو گیا تھا اس سے یہ تاثر بھی اُبھرا کہ گویا وہ اُردو کے عظیم شاعروں میں سے ایک ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بہت مبالغہ آمیز رائے ہے۔ غزل میں عرصۂ دراز سے عظیم شاعر پیدا ہونے بند ہو گئے۔ اس حقیقت کو ہمیں جی کڑا کر کے تسلیم کر لینا چاہیے۔ ورنہ بار بار وہی صورتِ حال پیدا ہوگی کہ جب کسی شاعر کو عظیم یا غیر معمولی قرار دیا جائے گا تو اس کے ردِّ عمل میں اس کی شاعری کا موازنہ میرؔ اور غالبؔ سے بھی کیا جائے گا اور نتیجے میں بے اطمینانی اور مایوسی ہاتھ آئے گی۔

فراقؔ صاحب نے خود اپنی تحریروں سے براہِ راست یا بالواسطہ طور پر جس طرح اپنی شاعری کا دفاع کیا اس کے باعث ان کے تعیّنِ قدر میں دشواریاں ہوتی رہیں۔ مثال کے طور پر جب وہ اس قسم کا شعری معیار متعیّن کرتے ہیں تو دراصل اپنی شاعری کو اس کا مصداق بھی ثابت کرتے ہیں کہ:

> ''تمام گزشتہ صدیاں اور تمام گزشتہ ادوارِ حیات و کائنات کی گونج اور آواز بازگشت نئی سے نئی شاعری میں سُنائی دینی چاہیے۔ اس کے لیے کروڑوں برس پُرانی دُنیا اور زندگی اور حیات و کائنات کی پوری تاریخ کو آج کی حیات و کائنات سے ملا کر ایک زندہ اور عالم گیر اکائی بنا دینا شاعری کا منصبی فرض ہے۔ محض جدّت اور نیا پن نہایت فرسودہ اور باسی چیزیں ہیں۔''

یہ باتیں بڑی آئیڈیل ہیں اور آئیڈیل اور غیر معمولی شاعری پر ہی ان کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ اس آئیڈیل صورتِ حال کی مثال میں اگر فراقؔ صاحب اپنی شاعری کو پیش کریں تو یہ بات قابلِ قبول نہ ہوگی۔ البتہ ان کا یہ خیال درست ہے کہ:

''میں نے اپنی شاعری میں اسی امر کی کوشش کی ہے کہ اس کا مزاج، اس کے خط و خال، اس کی روح ہندوستانی رہے اور دوسری زبانوں کے ادب و شاعری کے کلچر کا عطر بھی اس میں کھنچ آئے۔''

فراؔق صاحب کے اس بیان کا بہترین مصداق تو ان کی رباعیات ہیں لیکن ان کی غزل کی لفظیات اور فضا میں بھی ہندی اور سنسکرت شاعری کے حوالے سے کلچر کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ فراؔق کی غزل کو رس اور دھونی کے نظریات کے سیاق و سباق میں بھی دیکھنے کی ضرورت ہے، اس لیے کہ یہی طریق مطالعہ ان کی شاعری کے ہندوستانی عناصر کو زیادہ نتیجہ خیز اور وثوق انگیز بنا سکتا ہے۔ جہاں تک اس بات کا سوال ہے کہ ان کی لفظیات کس حد تک ان کی شاعری کے مزاج کو ہندوستانی ثابت کرتی ہے تو اس بات میں کسی شک وشبے کی گنجائش نہیں کہ انھوں نے سیاق وسباق سے اپنے لفظوں کا مزاج متعین کرنے اور بعض مشتقات بنانے میں ہندی سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ الفاظ کے استعمال سے ہندوستانیت یا ہندو دیو مالا کا تاثر قائم کرنے کا عمل متعدد قدیم شعرا کی غزلوں میں بھی ملتا ہے مگر اس سلسلے میں فراؔق کا امتیاز یہ ہے کہ وہ محض لفظ یا اس کے مشتقات تک ہی خود کو محدود نہیں رکھتے بلکہ وہ کبھی کبھی ایسے حسّی پیکر تراشتے ہیں جس کے پہلے حصے سے ایک طرف اسلامی روایت کا پس منظر اُبھرتا ہے تو دوسری طرف ہندو دیو مالا یا اجتماعی حافظہ پیکر کے کسی دوسری حسی پہلو کو متحرک کر دیتا ہے۔ ان کا شعر ہے کہ:

سکوت، توڑ کہ قُم کی صدا ہے تیری صدا
نظر اُٹھا کہ ان آنکھوں کا رس ہے سنجیون

اسی طرح ان کی غزلوں میں جگہ جگہ ایسے شعر ملتے ہیں جن کی فضا یا جن کا کوئی نہ کوئی پہلو مقامی سرزمین اور ہندی زبان کی روح سے مربوط اور اس سے کسب فیض حاصل کرتا معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح کے بعض شعروں کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے۔ لیکن اس مخصوص تناظر میں بھی ان کی اہمیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے:

چپکے چپکے اُٹھ رہا ہے مدھ بھرے سینوں میں درد   دھیمے دھیمے چل رہی ہیں عشق کی پُروائیاں
یہ سر سے تا بہ قدم محویت کا عالم ہے   کہ گہری سوچ میں ڈوبا ہوا ہو جیسے بدن

یہ تیرا شعلۂ آواز ہے کہ دیپک راگ　　قریب و دور چراغ آج ہوگئے روشن

جیسے سکون تھرتھرائے، جیسے سکوت کچھ سُنائے　　جیسے شکندھ مسکرائے حسن کی طرفگی تو دیکھ

ان شعروں میں مقامی ہندوستانی فضا کے ساتھ فراقؔ صاحب کے شعری طریق کار کا وہ پہلو بھی ہے جس کو کلیم الدین احمد نے اجتماع ضدین یا محمد حسن عسکری نے زندگی کے تضادات میں ہم آہنگی پیدا کر لینے کا نام دیا ہے۔ سکون میں تھرتھراہٹ ہو اور سکوت میں گنگناہٹ یا پھر حسن کی طرفگی کے حوالے سے شکندھ اپنی شامیاتی خصوصیت کے ساتھ مسکرانے کا بھی احساس پیدا کرے، ایسی تراکیب، تضادات اور امیج سے یہ دراصل ایک پیراڈاکس تخلیق کرنے کی کوشش کے علاوہ اور کچھ نہیں اور بعینہٖ اسی طرح جب فراقؔ صاحب اپنے بعض اشعار میں برق تجلی سے دوچار رہنے والوں کو نرم نگاہی کا فریب کھاتے ہوئے دکھاتے ہیں یا جب وہ مدتوں سے کسی کو یاد نہ کرنے کے باوجود اس کو پوری طرح بُھلانے سے انکار کرتے ہیں، تو یہ سارے رویئے اپنے اندر اجتماع نقیضین کا احساس ضرور دلاتے ہیں۔

فراقؔ صاحب کے فکری اور فنی امتیازات کی اس اجمالی نشان دہی سے اور کچھ ثابت ہوتا ہو یا نہ ہو یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ فراقؔ صاحب عظیم یا بہت عظیم شاعر نہ ہونے کے باوجود ایک اہم اور رُجحان ساز شاعر ضرور ہیں۔ ان کی شاعری کی قدر و قیمت کے تعین میں جس طرح ان کا موازنہ میرتقی میرؔ یا غالبؔ سے کیا گیا ہے وہ اس لیے مناسب نہیں کہ ان دونوں شاعروں نے محض روایت کا احترام ہی نہیں کیا بلکہ روایت سازی میں بھی اہم کردار ادا کیا تھا۔ فراق کی طرح کا بالکل نئی فضا اور نئے رُجحان کی نمائندگی کرنے والا شاعر روایت سے فیض بھی اپنی شرطوں پر حاصل کرنے کی کوشش کرے گا۔ اور یہ کہ فراقؔ کے یہاں روایت سے جو رابطہ ملتا ہے وہ احترام کا رابطہ ہے تقلید کا نہیں ـــــ اپنے اس رویئے سے فراق نے متکلم یا عاشق کے کردار میں جو نئی جہتیں پیدا کیں، اپنے نئے احساس سے، جس طرح اگلی نسلوں کے لیے راہیں ہموار کیں اور جس انداز میں انھوں نے اسلامی کلچر کے عناصر کے ساتھ ہندوستانی یا مقامی سیاق و سباق کو اُبھارا اور نمایاں کیا، یہ سب ان کے ایسے امتیازات ہیں جن کی دریافت کے عمل سے غیر جانب دار تنقید ہمیشہ دوچار ہوتی رہے گی۔ (1996)

●

جدید تر غزل کی صورتِ حال

غزل، اُردو شاعری کی تمام اصناف میں اس اعتبار سے ایک مختلف اور ممتاز صنفِ سخن ہے کہ غزل کی قدر و قیمت کا تعین صرف اس کے موضوع اور مواد کی بنیاد پر نہیں ہوتا۔ غزل کے علاوہ شاعری کی دوسری اصناف میں موضوع کی مرکزیت اور خیال کے تسلسل کو اس قدر اہمیت حاصل ہے کہ ہیئت اور تکنیک کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ غزل کی صنف کا بنیادی انحصار چوں کہ ایک مخصوص اور متعین ہیئت پر ہوتا ہے اس لیے غزل کے شعروں کے موضوعات بھی ہیئت کے تابع ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں کسی خاص فکری رُجحان کی نشان دہی کے معاملے میں غزل کے ساتھ وہ برتاؤ نہیں کیا جا سکتا جو شاعری کی دوسری اصناف، بالخصوص نظم کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔

برصغیر میں فارسی اور اُردو غزل کی روایت کئی صدیوں کو محیط ہے۔ اس پورے عرصے میں زبان و بیان کے متنوع طریق کار کے ساتھ ساتھ، غزل کی شاعری میں فکری اور موضوعاتی تنوع کو بھی خاصا دخل رہا ہے۔ تاہم اس تنوع کو ہم کسی مخصوص مقام اور علاقے سے وابستگی کے نقطۂ نظر سے نہیں دیکھ سکتے۔ غزل، ایران میں بھی کہی گئی اور برصغیر کے دوسرے ادبی مراکز میں بھی۔ مگر فنی اور فکری اعتبار سے غزل کی پوری تاریخ میں ایک ایسا تسلسل ملتا ہے جس سے اس صنفِ سخن کی تہذیبی اور ثقافتی مرکزیت کا قائل ہونا پڑتا ہے——اس پس منظر میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ مقامی

اور جغرافیائی حوالوں سے غزل کی شاعری کا کوئی جائزہ غزل کے بنیادی مزاج کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اس وقت غزل کی شاعری ہندوستان اور پاکستان کے علاوہ دُنیا کے متعدد علاقوں میں کی جارہی ہے۔ ان علاقوں میں امریکہ اور یورپ کے بعض ممالک اور مشرقِ وسطیٰ کے ممالک بہ طور خاص قابلِ ذکر ہیں۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ جغرافیائی اور علاقائی وسعت کے باعث غزل میں کسی اور فکری رجحان کا اضافہ ہوا ہو یا نہ ہوا ہو، ہجرت اور غریب الوطنی کے جذباتی حوالے غزل کے اشعار میں کثرت سے آنے لگے ہیں۔ اگر اس مفروضے کو درست مان لیا جائے تو ہمیں اس سوال کا بھی جواب دینا ہوگا کہ پھر ہندوستان اور پاکستان کی موجودہ غزل میں بھی یہ رجحان کیوں نمایاں ہے؟ اگر اس رجحان کو ایک اور زاویۂ نظر سے دیکھیں تو بات زیادہ واضح ہو سکتی ہے کہ آج کی غریب الوطنی اور ہجرت، ہماری اپنی اختیار کردہ ہے۔ اس میں حالات کے جبر کا کوئی دخل نہیں جس کی وجہ سے ہجرت ایک ذہنی اور روحانی تجربے کے طور پر غزل کی روایت کا حصہ رہی ہے۔ یہی سبب ہے کہ موجودہ غزل میں ہجرت کے موضوع کو مذہبی پس منظر سے عاری دکھلایا گیا ہے اور ہجرت کے پیچھے مادّی ضرورت کی کارفرمائی کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غریب الوطن شاعروں کی ہجرت کسی مخصوص جغرافیائی فاصلے کو ظاہر نہیں کر پاتی۔ اس لیے آج کی غزل کے فنّی اور فکری رجحانات کو جغرافیائی حوالوں سے بلند ہو کر دیکھنا زیادہ مناسب بھی ہے اور غزل کی صنفی پہچان کے منافی بھی نہیں۔

جدید شاعروں کی وہ نسل جس نے چھٹی اور ساتویں دہائی میں اپنی پہچان متعیّن کرائی تھی، اس کی غزل گوئی کو بالعموم ہند و پاک کی آزادی اور آزادی سے کہیں زیادہ تقسیم ملک کے پس منظر میں دیکھا گیا ہے۔ تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والے فرقہ وارانہ رویّے اور وحشت و بربریت کے مظاہرے نے غزل کے شاعر کو ایک ایسا زاویۂ نظر دیا جس کے باعث اقدار کی شکست و ریخت کا احساس عام ہو گیا۔ میر تقی میر کی بازیافت کی کوشش کی گئی اور اپنے عہد کے تسلیم شدہ سماجی اور مذہبی تصوّرات پر سوالیہ نشان قائم کیا گیا۔ چوں کہ یہ زمانہ تاریخی اعتبار سے تقسیم ہند کے بعد کا زمانہ تھا اور ادبی اعتبار سے ترقی پسند تحریک کی بالادستی کا، اس لیے اس دور کی غزل میں ایک طرف انسانی رشتوں پر نئے سرے سے غور و خوض کا رجحان نمایاں ہو کر سامنے آیا اور دوسری طرف

ترقی پسند شاعری کے برخلاف، براہِ راست بات کہنے کے ردِ عمل میں استعاراتی اور علامتی اظہار کو اہمیت حاصل ہوئی۔ یہ وہی زمانہ تھا جب ناصر کاظمی نے کہا تھا کہ:

کیا قیامت ہے کہ بے ایامِ گل　　ٹہنیوں کے ہاتھ پیلے ہو گئے

اور خلیل الرحمن اعظمی نے اپنی نارسائی کو صرف اپنے آپ یا اپنے محبوب تک محدود رکھ کر زمانے کی تند و تیز آندھی کی استعاراتی تہہ داری کے وسیلے سے سمجھنے کی کوشش کی تھی:

شب گذشتہ بہت تیز چل رہی تھی ہوا　　صدا تو دی پہ کہاں تک تجھے صدا دیتے

ناصر کاظمی اور خلیل الرحمن اعظمی کے اس لب و لہجے میں جہاں گرد و پیش کے حالات سے بے اطمینانی ظاہر ہوتی ہے وہیں انسان کی بے بسی اور شکست خوردگی کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہ وہ اندازِ فکر تھا جس کے باعث غزل کے بندھے ٹکے موضوعات میں بھی نئی جہات کا اضافہ ہوا اور ان جہات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے جدید شاعروں نے اپنے اسالیب اظہار میں بھی تبدیلی پیدا کی۔ صورت و معنی کی یہ تبدیلی ایک ایسے رجحان کی شکل اختیار کرنے لگی جسے جدیدیت کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والے رجحان کا نام دیا گیا۔ اب صورت یہ پیدا ہوئی کہ سماجی اور تمدنی ابتری کے نتیجے میں اُبھرنے والے شعری تجربے وجودی اندازِ فکر میں ڈھلنے لگے اور پُرانے مسلمات اور اقدار سے دست بردار ہونے کے احساس نے بے یقینی، تشکیک، تنہائی اور اُداسی کے رویّوں کو جنم دیا۔ اب ہم ان رویّوں کو اس عہد کے میکانکی طرزِ زندگی کے خلاف ردِ عمل کا نام دیں یا انسانی رشتوں اور اخلاقی قدروں سے محرومی کا، لیکن جدید غزل نے کسی نہ کسی شکل میں ان رویّوں کی نمائندگی ضرور کی۔ اس طرح ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ چھٹی اور ساتویں دہائی میں اُبھرنے والے اس وجودی رجحان کا سلسلہ آٹھویں دہائی کے وسط تک قائم رہا۔ اس رجحان کی جھلکیاں مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھی جاسکتی ہیں:

لوگ ہی آن کے یکجا مجھے کرتے ہیں، کہ میں
ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں　　ظفر اقبال

نہ شاخ ہوں نہ شجر جانے کس لیے شب بھر
خزاں کے خواب دکھاتی رہی ہوا مجھ کو　　ظفر اقبال

میں آساں بھی، کٹھن بھی، مگر تم کون میرے
میں آپ اپنا تذبذب خود اپنا فیصلہ میں — باؔنی

اس جہاں میں میرے ہونے کی گواہی کون دے
اک ہجوم اور اس میں چشم معتبر کوئی نہیں — خلیل الرحمٰن اعظمی

نہ جس کا نام ہے کوئی، نہ جس کی شکل ہے کوئی
اک ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے — شہریار

ہم ان اشعار میں تنہائی، بے یقینی، ناقدری اور خوف و ہراس کی جس کیفیت سے دو چار ہوتے ہیں اس کیفیت کو شعری زبان کی گرفت میں لینے کے لیے نئی لفظیات کا سہارا بھی لیا گیا ہے اور ان لفظیات کو نئی امیجری کی تخلیق کا وسیلہ بھی بنایا گیا ہے۔ ان شعروں میں ریت، شجر، خزاں، ہجوم اور چشمِ معتبر جیسے الفاظ کو بالکل نئے سیاق و سباق میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ الفاظ، نہ صرف یہ کہ لفظوں کی سطح سے بلند ہو کر استعاروں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، بلکہ بعض ٹھوس پیکروں کی تخلیق بھی کرتے ہیں۔ جدید غزل میں لفظوں کے اس نئے برتاؤ اور لہجے کی رنگا رنگی کے سبب جس نئے ذائقے کا اضافہ ہوا، اس نے روایتی غزل کے مقابلے میں جدید غزل کو لسانی اور اسلوبیاتی سطح پر نئے امکانات کی بشارت دی۔ مگر اس کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ جدید غزل کے موضوعاتی اور اسلوبیاتی امکانات نے بہت جلد ایک ٹھہری ہوئی روایت کا انداز اختیار کر لیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ تشکیک، تلخی، اُداسی اور تنہائی جیسے موضوعات کو نئی غزل کی سکہ بند پہچان کی حیثیت حاصل ہو گئی، اور ہر پختہ اور خام کار غزل گو نے ان موضوعات کو کثرت اور تکرار کے ساتھ دہرانا شروع کر دیا۔ چند مخصوص قسم کے موضوعات اور انداز اظہار کو اتنا فروغ ملا کہ آٹھویں دہائی میں اس یکسانیت سے نجات حاصل کرنا سب سے بڑا ادبی چیلنج بن کر سامنے آیا۔ یکسانیت سے نجات حاصل کرنے کے عمل کو تو شاید ایک شعوری کوشش کا نام دیا جا سکتا تھا مگر اس صورت حال کے ردعمل کو کسی شعوری کوشش سے تعبیر کرنا مشکل تھا جو سماجی اور تہذیبی سطح پر ہندوستان اور پاکستان میں اُبھر رہی تھی۔ یعنی یہ کہ امتداد وقت کے ساتھ ساتھ دونوں ملکوں میں تہذیبی استحکام کا عمل بھی شروع ہوا اور بے یقینی کے بجائے یقین اور عدم تحفظ کے بجائے روحانی تحفظ کا احساس بھی عام ہونے لگا۔

تشکیک سے ایقان اور خوف و ہراس سے روحانی سہارے کی جستجو تک کا یہ سفر آٹھویں دہائی کے اواخر میں غزل کے ایک بالکل نئے انداز و اسلوب کا حصّہ بننے لگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ زاویہ نظر اور شعری اسلوب کی یہ تبدیلی صرف نئی نسل کے شاعروں کی غزلوں میں نہیں پیدا ہوئی بلکہ بعض ایسے جدید شاعروں کے کلام میں بھی اس تبدیلی کے آثار پیدا ہوئے جن کی غزلیں چھٹی اور ساتویں دہائی کے وجودی رویّے سے پہچانی جاتی تھیں۔ اس تبدیل شدہ رویّے کو جدید غزل کے متوازن اسلوب کا بھی نام دیا جاسکتا ہے۔ اور اس رویّے کو سماجی ابتری اور اقداری بحران کے بعد کسی عقیدے، کسی ماورائی قوت یا کسی وجدانی تجربے میں پناہ لینے سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے:

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے — کشور ناہید

اُتار پھینکو بدن سے پھٹی پُرانی قمیص
بدن قمیص سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں — محمد علوی

ہر نئے درد کی پوشاک پہن لی میں نے
جاں مہذّب نہ ہوئی میں تھا برہنہ ایسا — ساقی فاروقی

شام تک کھینچے لیے پھرتے ہیں اس دُنیا کے غم
صبح تک فرشِ ندامت پر پڑا رہتا ہوں میں — احمد مشتاق

عادت سی بنالی ہے تم نے تو منیرؔ اپنی،
جس شہر میں بھی رہنا اُکتائے ہوئے رہنا — منیر نیازی

ان شعروں میں اگر کسی قدر مشترک کی تلاش کی جائے تو اسے اعترافی لہجے کے علاوہ اور کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ یہ وہ اعتراف کی منزل ہے جہاں سے احتساب اور وجدان کی سرحد شروع ہوتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک شاعر اپنی حد سے بڑھی ہوئی آگہی اور دانشوری کو انسانی رشتوں کے درمیان حائل قرار دیتا ہے تو دوسرا اپنی اخلاقی برہنگی کو چھپانے میں اپنے ناکام ہونے کا اعتراف کرتا ہے۔ کسی شاعر کے لیے صبح سے شام تک کی دُنیاداری کی قیمت، شام سے صبح تک کی شرمساری سے ادا کرنا سب سے بڑا مسئلہ بن جاتا ہے اور کسی کے یہاں شہر میں جینے کی شرطیں اتنی ناقابلِ قبول ہیں کہ

وہ دُنیاداری کا حصہ بننے سے انکار کر دیتا ہے — ان شعروں میں نہ تو اقدار اور عقائد سے محرومی کا انداز ہے اور نہ تشکیک کی کیفیت۔ ان میں احتساب یا اعتراف کا وہ لہجہ ملتا ہے جس کی مدد سے مادّی سہاروں کے بجائے روحانی رشتوں کی بازیافت آسان ہو جاتی ہے۔ بات اگر صرف ان شعروں تک محدود رہتی تو اسے مفروضہ بھی قرار دیا جاسکتا تھا مگر جب ہماری نگاہ سے جدید شاعروں کی اسی نسل کے مندرجہ ذیل اشعار گزرتے ہیں تو ہم آسانی سے اسے مفروضہ قرار دے کر آگے نہیں بڑھ سکتے، اس لیے کہ ان اشعار میں اقدار کی بازیافت کی کوشش بھی نمایاں ہے اور کسی ماورائی قوت کے وجود کا احساس بھی:

نئی ہوا میں مہک ہے پُرانے پتوں کی
جو خاک ہوگئے پر شاخ سے جُدا نہ ہوئے — ظفر اقبال

گلاب ٹہنی سے ٹوٹا زمین پر نہ گرا
کرشمے تیز ہوا کے سمجھ سے باہر ہیں — شہریار

گئے تھے لوگ تو دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیسا رونے کا — شہریار

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اُجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے — عادل منصوری

میں کہ خوش ہوتا تھا دریا کی روانی دیکھ کر
کانپ اُٹھا ہوں گلی کوچوں میں پانی دیکھ کر — شہزاد احمد

منیر اس شہر پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ گردش تیز تر ہے، اور سفر آہستہ آہستہ — منیر نیازی

رات میں نے ایک خرقہ پوش کو دیکھا ہے زیب
اپنے چہرے کے اُجالے میں رفو کرتے ہوئے — زیب غوری

ان شعروں میں صرف بدلا ہوا طرزِ احساس ہی نہیں ملتا بلکہ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ عقائد و اقدار سے محروم، غزل کے جدید لہجے نے ایک ایسی کروٹ لی ہے جسے روحانی تجسس کے آہنگ کا نام دیا

جا سکتا ہے — یہ اشعار ان شاعروں کے ہیں جن کی غزل کا غالب رجحان ان کے وجودی رویّوں سے تشکیل یافتہ رہا ہے۔ ان اشعار میں پُرانی قدروں کی بازیافت، تیز ہوا کے کرشمے میں جذباتی قوت کی بالا دستی کا اعتراف اور موجودہ انسان میں زمانۂ قدیم کے انسان کی موجودگی کا احساس جدید شاعروں کی نسل کے رویّے میں تبدیلی کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہ تبدیلی دراصل ذاتی حوالوں سے کائنات کو دیکھنے کی انتہا پسندی کے ردِّعمل میں پیدا ہوئی ہے۔ اب یہی شاعر محولہ بالا اشعار میں کائنات کو روحانی حوالوں سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ ان شاعروں کو پہلے خوف، اُداسی اور تشکیک کے عناصر سے پہچانا جاتا تھا۔ اب ہم ان کی بعد کی غزلوں میں یقین اور عقیدے کی لَے کو بہت نمایاں طور پر دیکھ سکتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ گزشتہ دس پندرہ برسوں میں جدیدیت کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والے شاعروں کے موضوعات میں بھی تبدیلی آئی ہے اور ان کے اندازِ بیان میں بھی استقامت اور استحکام پیدا ہوا ہے۔ ظفر اقبال کے شعر میں پُرانے پتوں کا جو استعاراتی پیکر بنتا ہے وہ پرانی اقدار اور ان اقدار سے وابستہ اشخاص کی تصویر ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے۔ ان قدروں کے حوالے سے روحانی اور اخلاقی سہارے پر ان کے اعتماد کی مراجعت کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ منیر نیازی، ظفر اقبال اور شہر یار ہوں یا شہزاد احمد اور زیب غوری ان سب نے اپنے نسبتاً بعد کے زمانے کی غزلوں میں مادّی اور دنیاوی بیساکھیوں پر اعتماد کرنا چھوڑ دیا ہے اور اپنی شاعری کو موضوعاتی اور لسانی سطحوں پر ایک ایسے جدید تر لہجے سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے جو جدید غزل کے بعد کا مخصوص شعری آہنگ ہے۔ یہ وہی آہنگ ہے جس کی شمولیت سے بعد کی نسل کے شعرا کی غزل میں ایک نئے رجحان کی تشکیل ہوئی ہے۔ اس رجحان کے بکھرے ہوئے نقوش ابھی ہم ان شاعروں کے یہاں دیکھ چکے ہیں جو بنیادی طور پر جدیدیت کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والے وجودی رویّوں کے شاعر تسلیم کیے جاتے ہیں۔ آٹھویں اور نویں دہائی میں سامنے آنے والے شاعروں کے یہاں اعتبار، یقین، عقیدے اور اقدار کی شکست کا رجحان نہیں ملتا۔ ان کی غزلوں کے اشعار کسی ایسے وجدانی تجربے کا حصّہ معلوم ہوتے ہیں جس میں اقدار کے حوالے سے ماضی کی طرف مراجعت اور روحانی رشتوں کی بازیافت کی کوشش نمایاں ہے۔ غزل گوئی کی پوری روایت کے پس منظر میں ماضی کی طرف مراجعت اور روحانی سہارے کی اس ضرورت کو ایک طرح کے

صوفیانہ رویّے سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ماضی اور روحانیت کی بازیافت کے اس صوفیانہ رویّے کی تشکیل میں، تاریخ کے وسیلے سے تلمیحات اور مذہبی واقعات کی مدد سے قدروں کی بازآفرینی نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس لیے زیادہ مناسب یہ ہوگا کہ روحانی وجدانی تجربے کی مختلف جہات کو نظرانداز کیے بغیر معاصر غزل کا مطالعہ کیا جائے۔ موجودہ غزل میں روحانی اور وجدانی تجربے کا جو یہ رجحان گزشتہ برسوں میں عام ہو چکا ہے اس میں مذہب سے مخصوص تقدس کے پس منظر میں آج کی ہجرت کی قدر و قیمت متعین کرنے، کربلا کے تلازمات کو آج کی صورتِ حال سے ہم آہنگ کر کے دیکھنے اور انسان کو مکانی ابعاد کے تناظر کا حصہ ہی نہیں، بلکہ زمانی تسلسل کا تعین کرنے والی مخلوق تسلیم کرنے، جیسے رجحانات کو بھی بہت واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے:

ازل، ابد مرے دریا کے دو کنارے ہیں
میں ایک رابطہ دونوں کے درمیاں ٹھہرا — خاور اعجاز

پانی سے اُلجھتے ہوئے انسان کا یہ شور
اُس پار بھی ہوگا مگر اس پار بہت ہے — فرحت احساس

اپنے دیہات میں اب اپنا گزارہ مشکل
اور ترے شہر کے آتے نہیں آداب مجھے — شریف منور

خیال آتا ہے رہ رہ کے لوٹ جانے کا
سفر سے پہلے ہمیں اپنے گھر جلانے تھے — آشفتہ چنگیزی

شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں، ہم کیا ہماری ہجرت کیا — افتخار عارف

مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے
وہ قرض اُتارے ہیں جو واجب بھی نہیں تھے — افتخار عارف

ان شعروں میں محض ایک ملک سے دوسرے ملک میں منتقل ہونے کا مسئلہ زیرِ بحث نہیں آیا، بلکہ مکانی فاصلوں کے بالکل متوازی زمانی اور کائناتی سفر میں بھی انسان کی حیثیت متعین کرنے کی کوشش بھی نمایاں ہے۔ یہاں ماضی اور حال ایک تسلسل کا حصہ بن گئے ہیں، اور

آج کے انسانوں کا رشتہ ماقبل تاریخ تک کے عہد سے قائم ہوتا نظر آتا ہے۔ اس اندازِ فکر کو اس لیے بھی بہت اہمیت حاصل ہے کہ ماضی سے کاٹ کر انسان کی حقیقت کو تو کیا اس کی حرکات و سکنات کی نوعیت کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ موجودہ غزل (یا دوسرے لفظوں میں جدید تر غزل) میں ماضی اور تاریخ کے حوالے سے آج کے انسان کو سمجھنے کی کوشش عرفان اور وجدان کے تجربے کا انداز لیے ہوئے ہے۔ موجودہ غزل میں ماضی کی بازیافت کسی مجرد حقیقت کے طور پر نہیں، بلکہ ماضی کے وسیلے سے اقدار و عقائد کے احیا کا رویہ ملتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں ماضی کا ذکر بعض جگہ براہِ راست انداز میں بھی ہوا ہے۔ لیکن بیش تر اشعار میں ماضی کی مدد سے اخلاقی اقدار کی شرکت کو مذہبی اور روحانی بنیادوں پر مستحکم دکھلایا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ماضی اور ماضی سے متعلق تلازمات کے ذکر میں استعارہ سازی اور پیکر تراشی بھی اپنا کوئی نہ کوئی روحانی حوالہ ضرور رکھتی ہے:

میں اپنی کھوئی ہوئی لوح کی تلاش میں ہوں
کوئی طلسم مجھے چار سو پکارتا ہے
عرفان صدیقی

مرے وجود میں زندہ ہے شوکتِ ماضی
میں اک ستون ہوں گزرے ہوئے زمانے کا
خاور اعجاز

مجھ میں اب کیا رہ گیا ہے میرے ماضی کے سوا
ویسے ماضی کے سوا، میں کچھ کبھی تھا بھی نہیں
محب عارفی

وہ نمازیں کہ ادا ہو نہ سکیں
اب بھی صحرا میں وضو بولتا ہے
نسیم صدیقی

اے زمیں مجھ کو یہ از بر ہے کہ میرے اجداد
چھوڑ کر تیرے لیے کوچۂ دلدار آئے
سلیم کوثر

ماضی اور تاریخ کی اس بازگشت کو صرف ماضی کی بازگشت کا نام نہیں دیا جا سکتا، اس لیے کہ ماضی اور تاریخ کے اس سیاق و سباق میں آج کے انسان کی روحانی ابتری کی زیادہ واضح تصویر سامنے آتی ہے، اور اسی پس منظر میں حد سے بڑھی ہوئی مادیت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اخلاقی بحران کا نقشہ بھی آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ آیئے اس مسئلہ کو جدید تر یا مابعد جدید غزل کے

چند شعروں کی مدد سے سمجھیں:

وجود پر انحصار میں نے نہیں کیا تھا
کہ خاک کا اعتبار میں نے نہیں کیا تھا — محمد اظہار الحق

جُدا کرتے ہیں مجھ کو آسماں سے اور ماں سے
یہ کیسے سلسلے گندم کے دانوں میں بنے ہیں — محمد اظہار الحق

اگر وسعت نہ دیجیے وحشت جاں کے علاقے کو
تو پھر آزادیٔ زنجیر پا، سے کچھ نہیں ہوتا — عرفان صدیقی

دُنیا کے طریقے ہمیں اچھے نہیں لگتے
نادان اگر ہم ہیں تو نادان رہیں گے — مہتاب حیدر نقوی

کسی نے بے سرو پائی کے باوجود مجھے
زمینِ سجدہ و ارض قیام پر رکھا — احمد جاوید

وجود پر انحصار اور خاک کا اعتبار کرنے کے نتیجے میں انسان کو جو ملکوتی ارتفاع ملتا ہے اس کی جہات تک مادّی رشتوں کے بجائے جذباتی اور روحانی حوالوں سے رسائی حاصل ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آسمان اور ماں کے استعارے بالترتیب روحانیت اور بے لوث جذبات کی نشان دہی کرتے ہیں اور شاعر روزی روٹی کی تلاش میں روحانی اور جذباتی سہاروں سے محروم ہو جانے کے کرب میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح دوسرے اشعار میں وحشت جاں، کھوئی ہوئی لوح، ستون یا زمینِ سجدہ اور ارض قیام جیسے الفاظ جہاں ایک طرف اپنے لغوی معنی و مفہوم کی ادائیگی کرتے ہیں وہیں استعاراتی سطح پر یہی الفاظ زیادہ وسیع مذہبی اور ماورائی فضا کی تخلیق بھی کرتے ہیں—

چھٹی اور ساتویں دہائی کی غزلوں میں حقیقت اور خواب کے تصادم، میکانیکی طرزِ زندگی کے خلاف جس ردِّعمل اور تنہائی، بیزاری اور تلخی کے نتیجے میں اُبھرنے والے عدم تحفظ اور اداسی کا انداز عام تھا اس نے صرف غزل کے موضوعات کی حد تک اپنا دائرۂ کار محدود نہیں رکھا، بلکہ ان موضوعات کے اظہار میں بھی شعرا نے بعض نئے اسالیب کا اضافہ کیا تھا۔ طنزیہ لب و لہجہ اور تمسخر کے قدرے غیر سنجیدہ آہنگ کے علاوہ بے تکلفی، خود کلامی اور سرگوشی کے لہجے، ان ہی اسالیب کے مختلف پہلو تھے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل کی روایتی فضا میں جدید اسالیب کی آمد سے وسعت بھی پیدا ہوئی اور ان اسالیب ہی کی مدد سے زبان کے بہت سے نئے امکانات بھی سامنے آئے تھے — جدید غزل کے متنوع اسالیب کے بعض عناصر تو غزل کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہو سکتے تھے سو ہم آہنگ ہو کر جدید غزل کی روایت کا حصہ بن گئے۔ مگر اینٹی غزل کے تجربے یا تمسخر آمیز غیر سنجیدہ لب ولہجہ جیسے عناصر اس روایت کا حصہ نہ بن سکے۔ چنانچہ جدید تر غزل میں اس قسم کی کسی بھی افراط و تفریط کا سلسلہ قائم نہ رہ سکا، اور گزشتہ دس پندرہ برسوں کی جدید تر غزل نے زبان و بیان کے سارے قابلِ قبول اسالیب کو اپنانے کے باوجود لسانی اور اسلوبیاتی سطح پر بھی اعتدال اور توازن کی راہ منتخب کی۔ جدید تر غزل کے لہجے میں یہ انداز ایک تو جدیدیت کے زیرِ اثر سامنے آنے والی غزل کی تجرباتی انتہا پسندی کے ردِ عمل میں پیدا ہوا اور دوسرے یہ کہ گزشتہ برسوں میں تشکیک کے بجائے ایقان، خوف کے بجائے اعتماد اور مادّی صداقتوں کے بجائے روحانی سہاروں کی تلاش و جستجو کے موضوعات نے بھی معاصر غزل کے لہجے اور آہنگ میں ایک قسم کا ٹھہراؤ اور استحکام پیدا کیا ——

مذہبی اور روحانی سہاروں پر یقین اور مادّی حقیقتوں کو بھی وجدانی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے باعث زمان و مکان کی بکھری ہوئی کڑیاں کیوں کر ایک مرکزی سلسلے کا حصہ بن جاتی ہیں، اس کی مثالیں متذکرہ بالا شعروں میں بہ آسانی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اب ذرا یہ دیکھیے کہ آج کی غزل میں مذہبی استعاروں کی مدد سے کائنات کی مختلف حقیقتیں ایک مرکزی نقطے پر کیسے مرتکز ہو گئی ہیں:

یہ کس نے دستِ بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں دستِ دعا نکل آئے — عرفان صدیقی

آتے ہیں برگ و بار درختوں کے جسم پر
تم بھی اُٹھاؤ ہاتھ کہ موسم دعا کا ہے — اسعد بدایونی

اندھیروں کی طرف بڑھتے قدم کو کیوں نہیں زنجیر کر دیتا
خدا ہر سمت روشن ہے تو میری گمرہی کا کیا سبب آخر — عالم خورشید

ایک میں ہوں اور دستک کتنے دروازوں پہ دوں
کتنی دہلیزوں پہ سجدہ ایک پیشانی کرے — مہتاب حیدر نقوی

جانے کس مسجد کی صورت بن رہی ہے خواب میں
جانے کن سجدوں کی آہٹ میری پیشانی میں ہے — فرحت احساس

تمام وسعتِ صحرائے تشنگی میری
تمام سلسلۂ دجلہ و فرات مرا — عشرت ظفر

کسی سحاب نے پوچھا نہ تشنگی کا مزاج
گھٹا کے رُوپ میں برسی مری دعا مجھ پر — عشرت ظفر

اسی جزیرۂ جائے نماز پر ثروت
زمانہ ہوگیا دستِ دعا بلند کیے — ثروت حسین

ان اشعار سے جس شعری منظرنامے کی تشکیل ہوتی ہے اس میں عقیدے کی بازیافت کے رویّے اور دعا اور التجا کے لہجے کو مشترک قدر کی حیثیت حاصل ہے۔ تمام شعروں میں مذہبی استعاروں سے متحرک پیکر بھی تراشے گئے ہیں اور وجدانی فضا بھی تیار کی گئی ہے۔ ان دُعائیہ لہجوں میں عقیدے کی ضرورت کے احساس کو واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ عقیدے کی ضرورت کا وہی احساس ہے جس سے محرومی نے جدید غزل میں مادّی رشتوں سے اکتاہٹ اور قدروں کے انتشار کی کیفیت پیدا کی تھی۔ ان اشعار کی روحانی فضا میں محض مذہبی تصوّرات کی کارفرمائی نہیں ملتی بلکہ ایک نیا صوفیانہ آہنگ بھی ملتا ہے۔ اس لیے اگر غزل کے جدید تر منظرنامے کو مذہبی حسیّت، صوفیانہ آہنگ اور ماضی کے حوالے سے کھوئے ہوئے روحانی رشتوں کی بازیافت پر مبنی قرار دیا جائے تو شاید غلط نہ ہو۔ موجودہ غزل کے اس منظرنامے کی تشکیل میں نسبتاً پرانی نسل کے جدید شاعروں کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جتنا گزشتہ دس پندرہ برسوں میں سامنے آنے والے نوجوان شعرا کا۔ یہ بات البتہ اپنی جگہ اب بھی درست ہے کہ موجودہ غزل کے موضوعات اور لہجوں میں مذہبی حسیّت کے علاوہ بھی بعض رجحانات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے، لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ مذہبی حسیّت کے نتیجے میں اُبھرنے والا صوفیانہ آہنگ آج کی غزل میں غالب ترین رجحان بن کر نمودار ہوا ہے — (1991)

○ نظم کے اسالیب

کلامِ انیس میں پیکر تراشی کا نظام

اُردو کے مرثیہ نگاروں میں میر انیسؔ کو جو امتیاز حاصل ہے اسے بالعموم ان کی فصاحت و بلاغت کی اصطلاحات میں محدود کردیا گیا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ انیس کے شعری امتیازات، ان تمام فنی تدابیر اور شاعرانہ ہنرمندی میں مضمر ہیں جن کو انھوں نے اپنے شعری اظہار اور لسانی طریقِ کار کا حصہ بنایا ہے۔ مرثیہ نگاری کا فن چوں کہ ایک مخصوص نوع کے تاریخی واقعات کو نئے سرے سے خلق کرنے اور کربلا اور سانحۂ کربلا کی پوری فضا کی بازآفرینی سے عبارت ہے، اس لیے مرثیہ کا کوئی مطالعہ اس وقت تک اپنے موضوع اور شعری ہیئت کے ساتھ انصاف نہیں کرسکتا جب تک بعض متعلقہ نکات کو ذہن نشین نہ رکھا جائے۔ اصطلاحی اعتبار سے مرثیہ جن واقعات پر مبنی ہوتا ہے ان کی حیثیت تاریخی اور مذہبی بھی ہے اور نسبتاً طے شدہ بھی اس لیے اس میں بت* نئے انداز و اسلوب کے اپنائے جانے کی معنویت بڑی اہمیت حاصل کرلیتی ہے۔ مرثیہ ایک بیانیہ صنفِ شاعری تو ضرور ہے مگر داستانوں یا عام واقعاتی نظموں کے بیانیہ کی طرح اس میں واقعاتی تبدیلی کی گنجائش برائے نام ہوتی ہے۔ چنانچہ شاعر کو واقعاتِ کربلا کے طے شدہ دائرۂ کار میں رہتے ہوئے بعض ایسی شعری تدابیر سے کام لینا پڑتا ہے جن کے زیرِ اثر سامع جذباتی اور تاثراتی طور پر کربلا کی فضا، صورتِ حال اور غم و اندوہ کی کیفیت میں خود کو پوری طرح شریک محسوس کرسکے۔ اگر بات محض بیان کے حُسن، لفظوں کے محلِ استعمال، زبان کی روانی

اور معانی کی ترسیل کی ہوتی تو مرثیہ کی فنی خصوصیات کو فصاحت اور بلاغت کی عمومی اصطلاحوں میں سمجھ لینا آسان ہوسکتا تھا۔ لیکن چوں کہ مرثیہ گوئی کا فن ہی کربلا کے واقعات کو نئے سرے سے رونما ہوتے ہوئے دکھانے اور سامع یا قاری کو حسی اور جذباتی اعتبار سے ان میں شریک کرنے سے عبارت ہے اس لیے مرثیے کے لیے ایسی شعری صنعتیں اور فنی تدبیریں زیادہ مستحسن ہیں جن کے ذریعہ بیان کو عمل اور خیال کو احساس میں تبدیل کیا جاسکے۔ شاید یہی سبب ہے ناصر کاظمی کا خیال تھا کہ انھوں نے تصویر دیکھنے یا لفظی تصویر بنانے کا فن میر انیس سے سیکھا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ:

> ''جب میر انیس یہ کہتے ہیں کہ'' نکلے خیمے سے جو لے کر علی اصغر کو حُسین''
> تو مرثیہ شروع ہوتے ہی اس کا سننے والا گویا کربلا کے میدان میں پہنچ جاتا ہے
> اور اپنی آنکھوں سے واقعات کو رو بہ عمل ہوتے ہوئے دیکھنے لگتا ہے۔''

یہاں اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ مرثیہ گوئی اسی دور میں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچی جب مرثیہ خوانی اپنے عروج پر تھی۔ یعنی ایک معنی میں مرثیہ Spoken Poetry کی ایک ایسی صنف بن کر نمودار ہوا جس کے لیے شاعری کی زبانی روایت یا Oral Tradition سب سے زیادہ سازگار ثابت ہوئی۔ مرثیہ اور مجلس کا عرصے تک لازم و ملزوم ہونا بھی اس صنف شاعری کے بہ آواز بلند یا زبانی روایت سے تعلق کو مزید مستحکم کرتی ہے۔ اس لیے بہ آواز بلند پڑھی جانے والی شاعری کے لوازم اور تقاضوں کو سمجھے بغیر مرثیے کے بہترین نمونوں میں استعمال ہونے والی فنی ہنرمندی کی نشان دہی آسان نہیں۔ شاعری کی زبانی روایت میں عام بیانیہ شاعری کا سنانے والا بھی لہجے کے اُتار چڑھاؤ، آواز کے زیر و بم، چشم و ابرو کے اشارے اور ہاتھ کی جنبش سے اپنے مافی الضمیر کو زیادہ موثر بناتا ہے۔ گویا وہ مناظر اور کیفیات کو بتانے کے انداز سے مرئی اور محسوس شکلوں میں اس طرح تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ سننے والا سامع محض کے بجائے اشیا اور واقعات کو اپنے حواس کے ذریعہ محسوس کرسکے۔ یہی سبب ہے کہ مرثیہ خوانی کی پوری روایت مرثیہ گوئی کے فن سے ناگزیر طور پر مربوط رہی ہے، اور یہی وابستگی آج کی تحریری روایت (یا Cold Print) کے عہد میں بھی مرثیہ خوانی کو ایک الگ فن کی حیثیت سے باقی رکھے ہوئے ہے۔

میر انیس کو ذاتی طور پر مرثیہ خوانی کے فن میں جو انفرادیت حاصل تھی اس کے خاصے شواہد موجود ہیں۔ اس ضمن میں مسعود حسن رضوی ادیب نے انیس کے ایک ہم عصر کا دلچسپ واقعہ یوں تحریر کیا ہے:

''میں کلامِ دبیر کا شیدائی تھا۔ انیس کے کمال کا قائل نہ تھا۔ ایک مرتبہ اتفاقاً انیس کی مجلس میں شرکت ہوئی اور میں بے دلی سے ان کو سننے لگا۔ لیکن دوسرے ہی بند کی یہ بیت:

ساتوں جہنم آتشِ فرقت میں جلتے ہیں
شعلے تری تلاش میں باہر نکلتے ہیں

انھوں نے اس انداز سے پڑھی کہ مجھے شعلے بھڑکتے ہوئے دکھائی دینے لگے۔ میں ان کا پڑھنا سننے میں اتنا محو ہوا کہ اپنے تن بدن کا ہوش نہ رہا۔ یہاں تک کہ جب ایک دوسرے شخص نے مجھے ہوشیار کیا تو مجھے معلوم ہوا کہ میں کہاں اور کس عالم میں ہوں۔'' (انیسیات۔ص:64)

اس واقعہ سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ خود میر انیس کو بلند خوانی کے فن میں کیا امتیاز حاصل تھا۔ مگر یہ امتیاز وہ تھا جس میں ان کے معاصر و معاند دبیر بھی ان کے شریک تھے، اور ان دونوں کے پیش رو میر ضمیر کو تو مرثیہ خوانی کے ایک نئے طرز کا موجد ہی سمجھا جاتا تھا تاہم اگر آپ کلامِ انیس میں ان عناصر کی تلاش و جستجو کرنا چاہیں جن کے باعث انیس کی بلند خوانی دو آتشہ ہوجایا کرتی تھی، تو پتہ چلے گا کہ انیس کو محض مرثیہ خوانی سے ہی حسّی اور تصویری پیکروں کو جیتا جاگتا بنانے کی ضرورت نہ تھی۔ ان کے کلام میں لفظوں کے دروبست، احساس کو مہمیز کرنے والے پیکروں کی فراوانی اور واقعات کو لفظوں کے ذریعے رونما ہوتے ہوئے دکھانے کے سارے وسائل بھی موجود تھے۔ اس طرح میر انیس نے دوسرے شاعروں کے برخلاف صرف لہجے اور طرزِ ادا ہی سے منظر کشی اور تاثر آفرینی پر اکتفا نہ کیا بلکہ مرثیہ گوئی کو داخلی طور پر بھی لفظی صورت گری کا آئینہ خانہ بنادیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر نیّر مسعود نے اپنے ایک مضمون میں انیس کے منظر ناموں کا حوالہ دیتے ہوئے بعض اہم نکات اُٹھائے ہیں:

''میر انیس کے منظر ناموں کی تشکیل موضوع کی ڈرامائی پیش کش ،
متفرق اجزا کے ترک و اختیار اور تفصیلات کی فنی ترتیب سے ہوتی ہے۔
جزئیات کے ماہرانہ انتخاب اور الفاظ کے خلاقانہ استعمال سے وہ ایسا
مرقع تیار کرتے ہیں کہ جب ان کے کسی مرثیے میں اچانک کوئی منظر نامہ
آجاتا ہے تو ہم خود کو سامع یا قاری کے بجائے تماشائی محسوس کرنے لگتے
ہیں—''(میر انیس کے منظر نامے)

لیکن نیر مسعود نے اپنے مضمون میں صرف ان منظر ناموں کی نشان دہی کی ہے جن کا تعلق غیر استعاراتی اور براہِ راست شعری بیانیہ سے ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ میر انیس کی پیکر تراشی کے حد درجہ فن کارانہ نمونے ان حسی پیکروں میں ملتے ہیں جن کو تہہ دار اور بالواسطہ اسلوبِ بیان کے ذریعہ استعاراتی اظہار کا نقطۂ کمال بنایا گیا ہے۔ یہ بات اس لیے بھی اہمیت کی حامل ہے کہ امیج سازی اور پیکر تراشی کا عمل بنیادی طور پر اشاراتی یا علامتی زبان کا حصہ ہوا کرتا ہے۔ اس ضمن میں اگر امیج کے فنی تصور پر بعض نکات کو پیش نظر رکھا جائے تو بات مزید واضح ہو سکتی ہے۔

امیج کے لفظی معنی یوں تو پیکر کے ہوتے ہیں لیکن جب یہ لفظ شاعری کے حوالے سے استعمال ہوتا ہے تو شاعرانہ امیجری کا تصور لفظوں کی مدد سے ایسے پیکر تخلیق کرنا قرار پاتا ہے کہ اس کو سننے یا پڑھنے والا شاعری سے صرف افہام و تفہیم کا تعلق قائم نہیں کرتا بلکہ اس کے حواس میں سے کوئی مخصوص حس متحرک ہونے پر مجبور ہوتی ہے۔ گویا امیجری کی تخلیق کسی واقعہ یا تصور واقعہ کی عملی تصویر بن جاتی ہے۔ مشہور نقاد C. Day Lewis نے اپنی معرکہ آرا کتاب The Poetic Image میں لکھا ہے کہ:

''لفظی تصویریں بنانا امیج سازی کا بنیادی مقصد ہے اور یہ کہ اس وقت
پوری نظم ایک مکمل امیج بن جاتی ہے جب اس کے مختلف حصوں میں متنوع
پیکروں کی تخلیق ایک ساتھ مل کر مبسوط اور مرکب تشکیل کا روپ اختیار
کر لیتی ہے۔''

امیج کا سب سے اہم رول مجرد تصورات کو مجسّم اور ٹھوس شکلوں میں تبدیل کرنا ہے۔ اس طرح پیکر تراشی کے ذریعے شاعر ایسی فضا خلق کرتا ہے کہ ہم مناظر کو دیکھنے، آوازوں کو سننے اور بعض کیفیات کو لمس، ذائقہ اور شامہ کی مدد سے محسوس کرنے لگتے ہیں۔ نئی امریکی تنقید کے زیرِ اثر شاعرانہ امیجری کو ایسی غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی کہ بعض نقادوں نے تو شاعری کا اعلیٰ ترین منصب امیج سازی سے مخصوص کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس بات سے اختلاف کی گنجائش ہو سکتی ہے مگر اس حقیقت کو مختلف دبستانوں کے ماہرینِ شعریات نے یکساں طور پر تسلیم کیا ہے کہ امیج سازی کے عمل میں استعارہ، تشبیہ اور حسنِ تعلیل سب سے زیادہ اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ شعری امیجری کے ان تصورات سے اس بات کا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ بالعموم اس نوع کی شاعری میں پیکر تراشی وافر مقدار میں ملتی ہے جس میں لفظی و معنوی صنائع اور محاسن پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہو، اور شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ میر انیسؔ شعری صنعت گری اور محاسن کلام کے معاملے میں ایسا امتیاز رکھتے ہیں جس میں اُردو کے دو ایک شاعر ہی ان کے مقابل ٹھہرتے ہیں۔ مشرقی شعریات کے ماہرین نے لفظی و معنوی صنائع کے سلسلے میں اس بات پر بھی اصرار کیا ہے کہ شاعری میں صنعتوں کو اتنا نمایاں نہ ہونے دیا جائے کہ وہ معنی کی ترسیل میں مزاحمت پیدا کرنے لگیں یا ان کی تخلیق میں شعوری کاوش نمایاں ہونے لگے۔ انیسؔ نے خود بھی کہا ہے کہ مرثیے میں ایسی ہی صنعت گری مستحسن ہے جو سریع الفہم ہو: ع

''سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی''

میر انیسؔ نے شعری تصویر بنانے اور تاثر خلق کرنے کی خاطر جس انداز کے پیکروں کی تخلیق کی ہے ان میں بصری پیکروں کی فراوانی ہے۔ ان کے مرثیوں کے اَن گنت بند مناظر کا بیان کم کرتے ہیں انھیں روبہ عمل ہوتے ہوئے زیادہ دکھاتے ہیں۔ ان مناظر سے کبھی خوش گوار تاثر اُبھرتا ہے، کبھی ہیبت طاری ہوتی ہے، کبھی حیرت و استعجاب کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور کبھی عبرت کا سماں بندھ جاتا ہے۔ انھوں نے خود بھی اپنی اس ہنرمندی کا احساس دلایا ہے:

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ   شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ   خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صف جنگ

رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا　　یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا　　مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں ہے جدا
دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

ان دونوں بند کے مصرعوں سے ایک طرف تو میر انیسؔ کے تصورِ فن پر روشنی پڑتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ امیجری کو خلق کرنے میں انیسؔ نے کیا کیا طریق کار اختیار کیے ہیں اور دوسری طرف سامع کو مرثیہ کے واقعات اور عمل میں شریک کر لینے کی نوعیت کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کا ایک ایک مصرعہ محاکاتی ہنرمندی کے اظہار کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ لیکن ان بیانات کی توثیق بصرف انیسؔ کے دعوے سے تو نہیں ہو سکتی۔ اس لیے مثال کے طور پر یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ ان کے مرثیوں میں رزم، بزم یا حظ آفرینی اور رقت انگیزی کے کیسے کیسے نمونے ملتے ہیں؟ بعض مناظر کی صورت گری آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

روشن کیا ہے روئے منوّر نے راہ کو　　رُخ پر نہیں ٹھہرنے کا یارا نگاہ کو
حیراں ہے عقل دیکھ کے زُلفِ سیاہ کو　　آغوش میں لیے ہے شب قدر ماہ کو
چہرے کے نور سے شب مہتاب ماند ہے
خالق گواہ ہے کہ اندھیرے کا چاند ہے

یہ ذکر تھا کہ نورِ خدا جلوہ گر ہوا　　گویا رسولِ پاک کا دن میں گزر ہوا
چلّائے اہلِ شام کہ طالع قمر ہوا　　ہنگامِ ظہر تھا پہ گمانِ سحر ہوا
جلوہ دکھایا برقِ تجلّی طور نے
خورشید کو چھپا دیا چہرے کے نور نے

ان دونوں بند میں جس نوع کے شعری پیکر تراشے گئے ہیں ان کا تعلق سننے یا پڑھنے والے کی قوتِ بصارت کو مہمیز کرنے سے ہے۔ ہر پیکر متحرک ہے جو بصارت کو ایسے مناظر دکھاتا ہے جن میں

ڈرامائی کیفیت کی فراوانی ہے۔دونوں بند میں حضرت امام حُسین کے حسن صورت کی تصویر کشی کے لیے سفیدی سیاہی اور نور کے مختلف استعارے استعمال کیے گئے ہیں۔لفظیات کا غالب حصہ حُسن وجمال یا روشنی اور نور کے تلازمات سے عبارت ہے۔دو بند کے صرف بارہ مصرعوں میں روئے منوّر، روشن، رُخ، نگاہ، سیاہ، شب، ماہ، چہرہ، نور، مہتاب، اندھیرا، نور خدا، جلوہ، دن، طالع، قمر، سحر، شام، برق، تجلّی، طور، چاند، ماند اور خورشید جیسے چوبیس تلازمات جگمگار ہے ہیں۔ان سے استعارے اور پیکر کا پورا نظام سا مرتب ہوگیا ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دکھانے والا ایک تصویر مختلف زاویوں سے دکھانا چاہتا ہے، وہ حُسن اور کشش کے تمام مضمرات سے پردے اُٹھاتا ہے اور انسانی جمال وجلال کے ہر رنگ اور ہر روپ کو مشاہدہ کی حد تک قابلِ یقین بنادیتا ہے۔ایک ایک مصرع ایک ایک زاویے سے دیکھنے کے قابلِ تصویر ہے۔کبھی شاعر اپنا مشاہدہ کرتا ہے، کبھی انسانی عقل کی کوتاہی کا احساس دلاتا ہے، کسی جگہ وہ مہتاب کو ماند ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور کسی جگہ اہلِ شام کے تاثر کو نمایاں کرتا ہے اور کبھی اس جمال میں اسے برقِ تجلّی طور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

مندرجہ بالا مثالوں کے بعد موازنے کے طور پر ذیل کے بند میں بعض متحرک بصری پیکروں کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے، جن میں ہر تصویر چلتی پھرتی اور تبدیل ہوتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔

کاٹھی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خو جدا — جیسے کنار شوق سے ہو خوبرو جدا
مہتاب سے شعاع جدا گل سے بو جدا — سینے سے دم جدا رگ جاں سے لہو جدا
گرجا جو رعد ابر سے بجلی نکل پڑی
محمل میں دم جو گھٹ گیا لیلیٰ نکل پڑی

زور بازو کا نمایاں تھا بھرے شانوں سے — دستِ فولاد دبا جاتا تھا دستانوں سے
برچھیوں لڑتا تھا دب کے فرس رانوں سے — آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہ بانوں سے
خود رومی کی جو ضو تا بہ فلک جاتی تھی
چشم خورشید میں بجلی سی چمک جاتی تھی

پہلے بند میں تلوار کے نیام سے باہر آنے کو مختلف تشبیہی پیکروں میں بیان کیا گیا ہے۔ایک مصرعے میں تلوار کو تلوار کے بجائے شعلہ خو بتایا گیا ہے اور باقی مصرعوں میں 'شعلہ' اور 'خو' دونوں کی رعایت

ملحوظ خاطر رکھی گئی ہے۔ شعلہ خو کی مناسبت سے کنار شوق سے خوبرو، مہتاب سے شعاع، گُل سے بو، سینے سے دم اور رگِ جاں سے لہو کے جدا ہونے کی ایسی خوب صورت تشبیہیں تلاش کی گئی ہیں کہ رعد کے گرجنے کے ساتھ ابر سے بجلی کا نکل پڑنا اور محمل میں دم گھٹنے کے احساس سے لیلیٰ کا بے نقاب ہو کر باہر آ جانا سامع کی بصارت کو متحرک کیے بغیر نہیں رہتا۔ اسی طرح دوسرے بند میں بازو کے زور اور دستانوں کے دباؤ کو ایسے مرئی انداز میں دکھلایا گیا ہے کہ:

برچھیوں اڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کہ نگہ بانوں سے

ایسے پیکر میں تبدیل ہو گیا ہے کہ ان مصرعوں کے سننے کے ساتھ ساتھ دیکھنے کا التباس بھی آنکھوں پر غالب رہتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ اس متحرک صورت گری کا کمال اس وقت اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے جب ہم کو اندازہ ہوتا ہے کہ اگر کہیں زمین برابر نہ ہو اور دیکھنے والے شخص اور منظر کے درمیان زمین کی قدرے اُونچی سطح حائل ہو تو اُوپر اُٹھ کر دیکھنے کے سوا بصری رابطے کی کوئی اور صورت نہیں باقی رہتی۔ ان مصرعوں میں فرس کے برچھیوں اُڑنے کے الفاظ سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے دریا کے دشمن نگہبانوں سے آنکھ لڑ جانے کا پیکر بنایا گیا ہے۔ اس طرح یہ امیج ایسی متحرک، مربوط اور حسّی طور پر مخلوط تصویر بن گئی ہے جس کو لفظوں میں اُتارنا کوئی معمولی فن کاری نہیں۔

بصری امیجری کے مذکورہ نمونوں میں ایک بات مشترک ہے کہ ہر بند میں شامل امیج قاری یا سامع کو مثبت احساس اور دل کی بہجت و انبساط سے گزارتی ہے۔ روشنی، نور، حسن اور خوب صورتی ان پیکروں کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے اور مدعا بھی۔ پھر یہ کہ سننے والے دل میں بھی اسی کی مناسبت سے کیفیات جنم لیتی ہیں اور حواس برانگیختہ ہوتے ہیں۔ لیکن اس کا دوسرا اہم پہلو یہ بھی ہے کہ کربلا کے سانحے میں آلات حرب و ضرب کے استعمال، قتل و غارت گری کے مناظر، ہیبت و دبدبہ کی فضا یا گرمی کی شدت، آفتاب کی تمازت، لو کی ستم ظریفی اور موسم کی حدت کو جن اشعار میں پیکر تراشی کے عمل سے گزارا گیا ہے ان کی فضا خاصی مختلف ہے اور ان اشعار کو سن کر تاثر انگیزی بھی خاصی مختلف ہوتی ہے۔ یہ بات درست ہے کہ دونوں طرح کے پیکروں میں احساس کو بیدار کرنے اور حسّی وسائل کو متحرک کرنے کی صفات یکساں طور پر پائی جاتی ہیں، مگر

ایک طرح کے پیکر کا تعلق خوشگوار اور فرحت بخش جذبات سے ہے اور دوسری طرح کے پیکر کبھی خوف و دہشت سے دوچار کرتے ہیں اور کبھی شدید جذباتی ردِّ عمل کو دعوت دیتے ہیں۔ اس نوع کے بعض بند اگر متذکرہ بالا چار بند کے تقابل میں رکھ کر دیکھے جائیں تو ان کے فرق کو زیادہ بہتر طریقے پر محسوس کیا جا سکتا ہے:

وہ لوں وہ آفتاب کی حدّت وہ تاب وتب　　کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب
خود نہر علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے تھے لب　　خیمے تھے جو حبابوں کے تپتے تھے سب کے سب
اُڑتی تھی خاک خشک تھا چشمہ حیات کا
کھولا ہوا تھا دھوپ سے پانی فرات کا

آبِ رواں سے منہ نہ اُٹھاتے تھے جانور　　جنگل میں چُھپتے پھرتے تھے طائر ادھر اُدھر
مردم تھے سات پردوں کے اندر عرق میں تر　　خس خانۂ مژہ سے نکلتی نہ تھی نظر
گر چشم سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں
پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

ان دونوں بند میں دھوپ کی حدّت اور لو کی شدّت کے اثرات مختلف مظاہرِ فطرت پر دکھائے گئے ہیں۔ پہلے بند کے مناظر میں آفتاب کی حدّت دن کے رنگ کو بھی سیاہ کرنے پر تلی بیٹھی ہے، وہ نہر جس کا نام ہی پانی کی موجودگی کی ضمانت ہے، خود اس کے لب پیاس سے سوکھے ہوئے ہیں۔ پانی کے اندر حبابوں کے شامیانے تپ رہے ہیں اور خشکی کا یہ عالم ہے کہ زندگی کے چشمے تک کے خشک ہونے کا اندیشہ لاحق ہے یا پھر یہ کہ فرات کا پانی اپنی موجوں کے پیچ وخم سے اُبلنے کا سماں پیش کر رہا ہے۔ یہ فضا آفرینی تو ضرور ہے مگر محض فضا آفرینی نہیں۔ "وہ لوں وہ آفتاب کی حدّت وہ تاب وتب" کی بنیاد پر شاعرانہ پیکر تراشی کا عمل اگلے مصرعوں میں ایک وحشت ناک منظر پیش کرتا ہے۔ یہ منظر اپنے مختلف حوالوں کی وجہ سے پڑھنے والے کے احساس کو ہر طرف سے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اسی طرح دوسرے بند کے مصرعوں میں جانور، پرندے، اور انسان، سبھی پر گرمی کی شدّت کے اثرات دکھانا مقصود ہے، ہر مصرعے میں حُسنِ تعلیل کا کوئی نہ کوئی پہلو پیدا کیا گیا ہے اور اس کے ذریعے امیج سازی کی گئی ہے۔ آبِ رواں سے جانوروں کا منھ

نہ اُٹھانا، طائر کا اِدھر اُدھر چھپتے پھرنا، انسان کا سات پردوں کے اندر بھی عرق میں تر ہونا اور نگاہ کا خس خانہ مژہ سے باہر نکلنے کی ہمت نہ کر پانا، اگر غیر معمولی طور پر متحرک پیکر نہیں تو اور کیا ہیں۔ صورت گری، اور منظر نگاری کی اس سے بہتر مثال اور کیا ہو سکتی ہے کہ اگر آنکھ سے تارِ نظر بھی باہر نکل کے راہ میں ٹھہرنے کی جرأت کر لے تو پائے نگاہ میں لاکھوں آبلے پڑ جائیں۔ یہ ٹیپ کے دو مصرعے ایک ساتھ استعارہ سازی، حُسنِ تعلیل اور امیجری کی ایسی مثال ہیں جن کو انیس کے فنِ پیکر تراشی میں سنگ میل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ انیس نے صورتِ حال کی شدت ظاہر کرنے کی خاطر اس نوع کے اشعار میں فرحت و انبساط کے بجائے ہیبت، خوف و ہراس اور اذیت ناکی کے ایسے ٹھوس اور مرئی پیکر تراشے ہیں کہ پڑھنے والا گویا اپنی آنکھوں سے قیامت کے ماحول اور منظر کا مشاہدہ کرنے لگتا ہے۔ اس ماحول اور منظر میں موسم کی شدت کے نتیجے کے طور پر جب ہم مندرجہ ذیل بند پڑھتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ایک کے بعد دوسری امیجری پورے پورے مرثیے میں ایک تصویری نظام مرتب کرتی ہے جس کے باعث مختلف بند کے متحرک پیکر باہم مربوط ہو کر تصویروں کا نگار خانہ تیار کر دیتے ہیں:

اس دھوپ میں بستانِ محمد کا تھا یہ حال — سنولائے ہوئے رنگ تھے لالے کی طرح لال
چہرے پہ کوئی دھوپ میں رو کے ہوا تھا ڈھال — رکھتا تھا بھگو کر کوئی رُخسار پہ رومال
لو تھی کہ شجر جل گئے تھے دشتِ بلا میں
معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے آگ ہوا میں

تھا بس کہ روزِ قتلِ شہ آسماں جناب — نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب
تھی نہرِ علقمہ بھی خجالت سے آب آب — روتا تھا پھوٹ پھوٹ کے دریا میں ہر حباب
پیاسی تھی جو سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

یہ دونوں بند بین کے اشعار کے پیش خیمہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ وہی لو اور دھوپ جو اس سے پہلے کی مثالوں میں صرف موسم کی ستم ظریفی کی عمومی نمائندگی کر رہی تھی، ان اشعار میں بستانِ محمد اور شہِ آسماں جناب سے تعلق رکھنے کی وجہ سے سننے والے کی سماعت اور بصارت پر ذاتی افتاد بن کر

اثر انداز ہوتی ہے۔ ان بصری پیکروں کو غیر جانب دار ہو کر دیکھنا ممکن نہیں رہتا، رنگ کے سنولانے، ڈھال سے دھوپ روکنے، رُخسار پر رومال رکھنے، ہوا کے ساتھ آگ برسنے اور شجر کے جل جانے کے سارے مناظر نہ صرف یہ کہ ہماری آنکھوں میں مناظر کا عکس کھینچ دیتے ہیں بلکہ ان حزنیہ اور المیاتی جذبات کو بھی بدرجہ اتم برانگیختہ کر دیتے ہیں جن کی برانگیختگی مرثیے کا مقصدِ ملتجی ہوا کرتی ہے۔ اسی طرح دوسرے بند میں روزِ شہادت کا حوالہ دے کر سارے مناظر کو دُکھ درد اور کرب و ابتلا کی کیفیت سے ہم رشتہ کر دیا گیا ہے۔ یہاں گرمی کی وجہ سے فرات کے پانی کے کھولنے اور خاک کے اُڑنے جیسی امیجوں کی طرح غیر جانب دار مشاہد بنا رہنا کافی نہیں۔ یہاں تو اس دن کے روزِ شہادت ہونے کی مناسبت سے ہر منظر، رقّت، ندامت، اضطراب اور بے چینی کا نقشہ پیش کر رہا ہے۔ یہ نازک اور باریک فرق دو طرح کے مناظر کے دیکھنے اور دکھانے کا زاویہ ہی تبدیل کر دیتا ہے۔ یہاں آفتاب اپنے چہرے پر خون ملے ہوئے دکھائی دیتا ہے۔ نہر علقمہ خجالت سے آب آب ہے، دریا کا بلبلہ پھوٹ پھوٹ کر روتا نظر آتا ہے اور چوں کہ فرات کو سپاہِ خدا کی تشنگی دور کرنے کا شرف حاصل نہیں اس لیے اس کی موجیں ساحل سے ٹکرا ٹکرا کر اپنی محرومی پہ ماتم کناں دکھائی دیتی ہیں۔ اس بند میں حُسنِ تعلیل کی صنعت کے ذریعے فطرت اور مظاہرِ فطرت کے ہر عمل کو کربلا کے سانحے سے اس طرح مربوط کیا گیا ہے گویا اشیاء اور مظاہر میں فطرت کے عمل اور ردِّ عمل کا سارا نظام اسی اندوہناک سانحے پر مرکوز ہے، اور ہر عمل کی معنویت آج کے دن کے روزِ شہادت ہونے سے ہی متعین ہوتی ہے۔ ان تمام مناظر میں انیس نے ایک طرف تو لفظی صورت گری کا کمال دکھایا ہے اور دوسری طرف ہر تصویر کو ایسا ہشت پہل بنا دیا ہے کہ دیکھنے کا ہر زاویہ منظر کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو ہمارے سامنے لاتا ہے۔

اب تک میر انیس کے مرثیوں سے صرف ان پیکروں کی مثالیں پیش کی گئی ہیں جن کا تعلق وسیع معنوں میں ایسے متحرک منظر ناموں کی تشکیل سے ہے جو سامع کی نگاہ کو دعوتِ مشاہدہ دیتے ہیں، لیکن انیس کے مرثیوں میں ایسے پیکروں کی بھی کمی نہیں جو بصارت کے علاوہ دوسری حسّی قوتوں کو بھی متاثر کرتے ہیں اور کبھی آوازوں کی گونج، کبھی خوشبو کی کیفیت اور کبھی لمس یا ذائقے کے احساس سے دوچار کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان اشعار کو دیکھیں تو

اندازہ ہوگا کہ سامعت کو متحرک اور برانگیختہ کرنے کے کیا کیا وسائل بعض سمعی پیکروں کی تخلیق کررہے ہیں:

یہ صدا سنتے ہی خود رُک گیا قرنا کا خروش تھم گیا طبل و غا کی بھی وہ آواز کا جوش
ہوگئے جوڑ کے ہاتھوں کو جلاجل خاموش کیا بجاتے کہ بجاتے تھے نہ کسی شخص کے ہوش
چھیڑنا ان کو سرودوں کا بھی ناساز ہوا
رعبِ فرزند علی سرمۂ آواز ہوا

یک بیک طبل بجا فوج میں گرجے بادل کوہ تھرائے زمیں ہل گئی گونجا جنگل
پھول ڈھالوں کے چمکنے لگے تلواروں کے پھل مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکلِ اجل
واں کے چاؤش بڑھانے لگے دل لشکر کا
فوجِ اسلام میں نعرہ ہوا یا حیدر کا

اگر آپ غور کریں تو پتہ چلے گا کہ پہلے بند کے آخری مصرعے میں ع رعبِ فرزند علی سرمۂ آواز ہوا، کے نتائج ابتدائی پانچ مصرعوں میں اس طرح پیش کردیے گئے ہیں کہ قرنا کا خروش رُک جانا، طبلِ وغا کا تھم جانا، جلاجل کا خاموش ہوجانا اور دم بخود ہونے کے سبب ساز بجانے والوں کے ہاتھوں کا رُک جانا یا سرودوں پر مہرِ سکوت لگ جانا، امام حسین کے رعب و دبدبہ کے نتیجے میں مخالف فوج پر سکتہ طاری ہونے کے مختلف مظاہر بن گئے ہیں۔ ان مصرعوں میں بہ ظاہر ہر ساز کے بند ہونے کا ذکر ہے مگر اس طرح کہ اس سے پہلے کی ہر آواز کی گونج بھی پس منظر میں موجود ہے۔ پورے بند کا ہر سماعی پیکر آوازوں کی آلودگی کی پوری فضا کانوں میں گونجتی ہوئی ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ جب کہ دوسرے بند میں پہلے بند کی پس منظری آوازوں کے برخلاف پیش منظر کی آوازوں کا احساس دلایا گیا ہے۔ ایک طرف طبل کی آواز کے ساتھ فوج میں بادل گرجنے کا سماں بندھتا ہے اور دوسری طرف تلواروں اور ڈھالوں کی چمک پیغامِ اجل بن کر نمودار ہوتی ہے۔ لفظی رعایتوں کا یہ عالم ہے کہ اس غیر معمولی رجزیہ فضا میں بھی انیس کا احساس جمال اور حسنِ لطیف اس طرح کارفرما ہے کہ وہ ڈھالوں کو پھول اور تلواروں کو پھل کی شکل میں دکھا کر شعری حُسن کاری کے عمل سے لحظہ بھر کے لیے بھی غافل نہیں ہوتے۔ پہلے بند میں اگر جلاجل کا ہاتھ جوڑنا

یا 'بجاتے' اور 'بجاتھے' کے لفظوں میں صوتی مناسبتوں کا خیال رکھا گیا ہے تو دوسرے بند میں 'پھول' اور 'پھل' کے لفظی اور معنوی سارے تحسینی امکانات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

شاعرانہ امیجری کے ماہرین کا عام خیال ہے کہ ایسے حسّی پیکر تراش لینا جو کسی مخصوص قوتِ حاسہ کو برانگیخت کرلیں ہر چند کہ اہم اور قابلِ تعریف محاسن شعری میں سے ایک ہے، لیکن ایک ساتھ مختلف حواسِ انسانی کو متحرک کردینا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہوتا، تاہم اس ضمن میں بھی میر انیسؔ کا امتیاز غیر معمولی طور پر استثنائی ہے۔ ان کے ایک ایک مسدّس میں یکساں اور متوازی طور پر ایک سے زیادہ حواس کو متحرک کرنے والے مخلوط پیکروں کی فراوانی ہے۔ ان کے مرثیوں کے ایسے بند کی سماعت کے ساتھ سننے والا ایک سے زیادہ حواس کے ساتھ ان کی پیکر تراشی میں اس طرح محو ہوتا ہے کہ اس کا پورا وجود شاعر کی بنائی ہوئی فضا، آواز، خوشبو، رنگ اور منظر میں شریک ہوجاتا ہے۔ اختصار کی خاطر صرف یہ دو بند ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں وہ بیاباں وہ سحر　　دم بہ دم جھومتے تھے وجد کے عالم میں شجر
اوس نے فرشِ زمرد پہ بچھائے تھے گہر　　لوٹی جاتی تھی لہکتے ہوئے سبزے پہ نظر
دشت سے جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

یا یہ بند کہ:

گھوڑوں سے گونجتا ہے وہ سب وادیٔ نبرد　　گردوں میں مثلِ شیشۂ ساعت بھری ہے گرد
ہے چرخ چار میں، بھی رُخِ آفتاب زرد　　ڈر ہے گرے زمیں پہ نہ مینائے لاجورد
گرمی ہجومِ فوج سے دو چند ہوگئی
خاک اس قدر اُڑی کہ ہوا بند ہوگئی

پہلے بند میں ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا اوس سے احساسِ لمس، فرشِ زمرد پر گہر کے بچھے ہونے سے احساسِ بصارت، غنچوں کے چٹکنے سے احساسِ سماعت اور غنچوں کی خوشبو سے قوتِ شامہ جیسے حواسِ انسانی ایک ساتھ متحرک ہوتے ہیں۔ اسی طرح متذکرہ دوسرے بند میں گھوڑوں کی ٹاپوں کی گونج، رُخِ آفتاب کی زردی، ہجومِ فوج کی گرمی اور خاک کے اُڑنے سے ہوا کی بندش، سماعت، بصارت اور احساسِ لمس

کی مخلوط حسّی کیفیات، سننے والے کے تمام حواس کو صرف ایک ساتھ متحرک ہی نہیں کرتیں بلکہ اپنے سحر میں گرفتار کرلیتی ہیں——

میر انیس کے مرثیوں میں صورت گری، مرقع نگاری اور پیکرِ تراشی کے جس نظام کی نشان دہی کی گئی ہے اس کا ایک اہم رول کربلا کے واقعات اور صدیوں بعد کے سامعین کے درمیان حائل زمانی اور مکانی فاصلے کو ختم کردینا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پہلی صدی اور تیرہویں صدی ہجری کے زمانی اور لکھنؤ اور کربلا کے مکانی فاصلے ان کے مرثیوں میں مٹتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔ میر انیس کی پیکر تراشی سانحۂ کربلا کی پوری فضا کو اپنی مخصوص تہذیبی صورت حال میں تبدیل کردیتی ہے اور ایک مختلف تاریخی اور تہذیبی پس منظر میں پروردہ مخاطب کو انیس کے مرثیے خود اس کے اپنے ثقافتی حوالوں سے مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ انیس نے حسّی صورت گری کے اپنے اس فن میں بشری تقاضوں اور انسانی نفسیات کا جو پاس ولحاظ رکھا ہے اس کا غالب عنصر ان کے پیکر تراشی کے پورے نظام سے وابستہ ہے۔ اس لیے اگر محولہ بالا معروضات کی روشنی میں میر انیس کو انسانی جذبات واحساسات کا ایسا عارف قرار دیا جائے جس کی فنی قدریں بھی بشری اور ارضی سرچشموں سے قوت نمو حاصل کرتی ہیں تو کوئی غلط بات نہ ہوگی۔ یہی انیس کی شاعرانہ حسن کاری کا راز بھی ہے اور تہذیبی حوالوں کا جواز بھی—— (1996)

●

مرزا دبیر کی فنّی ہُنر مندیاں

(مضمون آفرینی، نازک خیالی)

اس بات کو تسلیم کر لینے کے بعد کہ میر انیس نے اپنے مراثی میں ہمہ جہت شاعرانہ ہُنر مندیوں کو روبہ عمل لانے کی کوشش کی، اور زبان و بیان کی صفائی اور بلاغت کے وسائل کو بروئے کار لا کر واقعہ نگاری کو اس کے نقطۂ عروج تک پہنچا دیا۔ ہماری تنقید نے شبلی نعمانی کی قائم کردہ استناد سازی کے زیرِ اثر مرزا دبیر کی شاعری کو، شاعرانہ تدبیر کاریوں کے حوالے سے اس طرح غور و خوض کا محور نہیں بنایا جس طرح انیس کی فن کاری کے تجزیے اور تعیّن قدر کا سلسلہ کم و بیش ایک صدی تک جاری رکھا۔ مرزا دبیر، چوں کہ میر حسن کی واقعہ نگاری کی روایت کا شاعر ہونے کے بجائے اپنی فنّی تدابیر کے وسیلے سے اِس روایت کے متوازی ایک ایسی روایت کے شاعر قرار پاتے ہیں جس میں دقّت پسندی، استعارہ سازی اور مضمون آفرینی کو بنیادی طریق کار کے طور پر استعمال کرنے کا رُجحان تھا۔ شاید اسی لیے ان کی مرثیہ گوئی کو مرثیے کی بنیادی روایت کا حصّہ سمجھنے میں مستند نقادوں نے اکثر تامّل سے کام لیا ہے۔ تاہم اٹھارہویں صدی کی دہلی اور اٹھارہویں اور اُنیسویں صدی کے لکھنؤ میں رائج ہونے والے شعری طریق کار کے حوالے سے شاعرانہ صناعی، فنّی تدبیر کاری اور لسانی مرصّع گری کے پس منظر میں اس نوع کے مطالعہ کو عام کرنے کی ضرورت ہنوز باقی ہے جس کے نتیجے میں ظاہری ثقافتی زوال کے برخلاف اس عہد میں جمالیاتی ارتفاع،

صنعت گری اور لسانی ہمہ جہتی کی بازیافت کی جا سکے۔ اس ضمن میں مرزا دبیر کی ایسی شاعرانہ تدبیروں کو نشان زد کرنے کی ضرورت ہے جن میں ان کی انفرادیت بھی پوشیدہ ہے اور اپنے میدان میں ان کا ثانی بھی مشکل سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔

شبلی نعمانی کی تنقید نے انیس کی مرثیہ گوئی کی روایت کو استناد کا درجہ دلانے کی طرف جو توجہ صَرف کی اور مرزا دبیر کے بالمقابل میر انیس کی ترجیحات کا جس طرح تعیّن کیا، اس بالادستی کے معاملے میں شبلی نے ایک طرف زبانِ خلق پر رائج تصوّرات بلکہ بعض مفروضات تک کو تنقیدی استدلال کی سطح پر لا کر قابلِ قبول بنا دیا تو دوسری طرف اس سلسلے کے متعدد مفروضات کو مسلّمات میں تبدیل کر دیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مرزا دبیر کی شاعرانہ قدر و قیمت کے تعیّن کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی جا سکی۔ اس پس منظر میں اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ دبیر کی رثائی شاعری ہو، ان کے سلام ہوں یا پھر ان کی بعض نمائندہ غزلیں، ان میں مرزا دبیر کا شعری طریق کار قدرے منفرد اور میر انیس سے بڑی حد تک مختلف قرار پاتا ہے۔ مرزا دبیر محض بیانیہ شاعری کے صنفی تقاضوں اور ضرورتوں کو ملحوظ خاطر نہیں رکھتے بلکہ ان کے نزدیک شاعری کا بڑا مقصد استعارہ سازی اور مضمون آفرینی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کا شعری طریق کار صنفی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے سے کہیں زیادہ فی نفسہٖ شاعرانہ ہُنرمندی کا عمل، شاعری میں صنعت گری اور نئی سے نئی تشبیہات و استعارات کی تلاش و جستجو سے عبارت ہے۔ شبلی نعمانی نے گو کہ میر انیس کی شاعری کی فصاحت و بلاغت کو مناظرِ قدرت کی تصویر کشی، واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے حوالے سے درجۂ کمال پر دکھلایا ہے اور انھیں مرزا دبیر کے مقابلے میں بدرجہا بلند مرتبت قرار دیا ہے۔ لیکن ان کے غالب تنقیدی رویّے نے عام قاری کی نگاہ سے خود شبلی کے بعض ایسے اعتراف چھپا دیئے جو مرزا کے سلسلے میں ''موازنۂ انیس و دبیر'' میں مرقوم تھے اور جن کے معاملے میں انھوں نے مرزا دبیر کی لسانی کاریگری کو تسلیم کیا تھا۔ تشبیہوں اور استعاروں اور مضمون بندی اور خیال آفرینی کے سلسلے میں جب شبلی، مرزا دبیر کے امتیازات کا ذکر کرتے ہیں تو اس ضمن میں ان کی انفرادیت کی نشان دہی بھی کرتے ہیں۔ انھوں نے 'مضمون بندی' اور 'خیالِ آفرینی' کا عنوان قائم کر کے موازنے کے آخری صفحات میں اس حقیقت کو بھی تسلیم کیا ہے کہ:

"میر انیس اور مرزا دبیر میں اصلی ما بہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور دقت پسندی ہے، اور یہی چیز مرزا صاحب کے تاج کمال کا طرّہ ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوت متخیلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈھ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریفوں کا طائر وہم پرواز نہیں کر سکتا۔ راست نما اور دل فریب استدلال جو شاعری کا جزو اعظم ہے، ان کے ہاں کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوتِ متخیلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعوے کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثابت کرتے ہیں۔ مبالغے کے مضامین جو پہلے شعرا باندھ چکے تھے اور بظاہر نظر آتا تھا کہ اب اس کی حد ہو چکی ہے، ان کو وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے کے مبالغے، ان کے مقابلے میں ہیچ ہو جاتے ہیں۔"

کم و بیش اسی نوع کے خیالات کا اظہار مرثیے میں تشبیہات و استعارات کے استعمال پر بحث کرتے ہوئے بھی شبلی نے ایک سے زیادہ بار کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ :

"مرزا صاحب کے کلام کا خاص جوہر تشبیہات و استعارات ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ اپنی دقت آفرینی سے ایسی عجیب اور نادر تشبیہات اور استعارات پیدا کرتے ہیں جن کی طرف کسی کا خیال منتقل نہیں ہوا ہوگا۔ لیکن اس زور میں وہ اکثر اس قدر بلند اُڑتے ہیں کہ بالکل غائب ہو جاتے ہیں۔"

اس اعتراف کے آخری فقرے میں طنز و تعریض کی جو کاٹ چھپی ہوئی ہے وہ موازنہ جیسی کتاب میں بروئے عمل آنے والے غالب تنقیدی رویے کے عین مطابق ہے جس میں ساری توجہ انیس کے فضائل و مناقب پر مبذول رکھی گئی ہے اور مرزا دبیر کی شاعری کو صرف پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ تاہم یہ بات بھی کم اہمیت نہیں رکھتی کہ اگر وہ تشبیہ و استعارے کے استعمال میں مرزا دبیر کی ندرت، خیال بندی اور دقت پسندی ان کی افضلیت، قوتِ متخیلہ میں ان کی بلند پروازی اور دل فریب استدلال سازی میں ان کے امتیازات کو تسلیم کرتے ہیں تو یہ کوئی نظر انداز کی جانے

والی بات تھیں۔ اس سلسلے میں اس نکتہ کو بھی فراموش نہیں کیا جانا چاہیے کہ میر انیس نے واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے وسیلے سے کربلا سے متعلق واقعات کی پیش کش کو نہ صرف یہ کہ قابلِ قبول بنایا تھا بلکہ اپنے مرثیوں سے تاریخی واقعے کے زمانی حوالوں کو ہندوستان بلکہ لکھنؤ کے محلِ وقوع اور وہاں کے ثقافتی اور سماجی روایات و رسوم کا تابع کر کے اقتضائے حال سے مطابقت کا ایک بالکل نیا مکانی سیاق و سباق بھی فراہم کر دیا۔ اس معاملے میں مرزا دبیر بھی اگر ان کے ہم سر نہیں تو بھی ان کی مساعی اپنی الگ جہات رکھتی ہیں۔ لیکن زبانی روایت (Oral Tradition) کی توثیق کرنے والی انیس کی مرثیہ گوئی اور بین کے اشعار میں صرف جذبات نگاری کے بل بوتے پر دکھائی جانے والی مہارت ان کو اوّل و آخر زبانی روایت کا ہی شاعر ثابت کرتی ہے۔ جب کہ انیس کے مقابلے میں مرزا دبیر کی وقت پسندی کے تمام لوازم خواہ وہ دور از کار استعارات کا استعمال ہو، خیال بندی ہو، نازک خیالی ہو یا بعض شاعرانہ ہُنر مندیوں میں ان کا اختصاص، یہ تمام چیزیں ان کی انفرادیت کو زبانی روایت سے کہیں زیادہ تحریری روایت کا حصّہ ثابت کرتی ہیں۔ جس روایت سے وابستگی کے بعد شاعری محض سننے، سر دُھننے، ذہن پر زور ڈالے بغیر اثر قبول کرنے اور فوری طور پر برملا داد دینے کی چیز نہیں رہ جاتی بلکہ غور و خوض کرنے، اجنبی استعارات کے امکانات کو سمجھنے اور فنی تدبیروں کی عقدہ کشائی کرنے جیسے رویّوں کا تقاضا کرتی ہے۔ اس نکتہ کو مزید تقویت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ مرزا دبیر نے اپنے بعض بے نقط مراثی میں بھی اپنی شاعرانہ انفرادیت کے جوہر دکھلائے ہیں۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی زبانی روایت کے برخلاف بے نقط اشعار کہنے کا عمل ہو یا تحریری ہُنر مندیوں کے برتنے کا، اس سے تحریری روایت سے وابستگی کا واضح ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ اس لیے بھی اس نوع کی شاعری کی پرکھ کا انحصار محض تاثر و رقت آفرینی اور فوری طور پر داد و تحسین حاصل کرنے والی شاعری سے مختلف اسباب و علل پر ہوگا اور ایسی شاعری اپنی پرکھ کے لیے بعض بدلے ہوئے معیارات کا مطالبہ کرے گی۔

میر ضمیر نے اپنے آخری زمانے میں جس طرز کو طرزِ نو کا نام دیا تھا اور اپنے بعض مرثیوں کے ذریعہ اس طرزِ نو کی عملی صورتیں پیش کی تھیں، مرزا دبیر دراصل اس روایت کو توسیع دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرزِ نو کی بنیاد معنی آفرینی اور مضمون بندی پر قائم ہے۔

یہی معنی آفرینی کہیں مضمون کی حیثیت کو تبدیل کر دیتی ہے اور کبھی نازک خیالی کی حدوں میں داخل ہو جاتی ہے۔ معنی آفرینی جن شاعرانہ صنعتوں اور ہنر مندیوں سے عبارت ہے، شاعری میں ان کے استعمال کی روایت خاصی قدیم ہے مگر مختلف انواع واقسام کی صنائعوں کو مجتمع کرنے کی بنیاد پر جس شعری طریق کار کو معنی آفرینی کا جامع نام دیا گیا وہ دراصل سبک ہندی کے فارسی شعرا کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ اس لیے کہ استعارہ سازی، حُسن تعلیل اور التباس آفرینی کی صنعتوں کو مخلوط انداز میں استعمال کرنے کے معاملے میں ہندوستان کے فارسی شاعروں نے اختصاص حاصل کر لیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ اس طریق کار کی عمدہ مثالیں بیدل، صائب، جلال، اسیر اور غنی کاشمیری کی غزلیہ شاعری میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ رمزیت اور تہہ داری پر مبنی فارسی غزل کے اس جامع طریق کار کا سلسلہ اُردو غزل میں بھی دراز ہوا اور لکھنؤ میں ناسخ نے اس انداز کو نہ صرف یہ کہ درجۂ کمال پر پہنچایا بلکہ یہ طریق کار غزل کے ساتھ گویا مخصوص ہو کر رہ گیا تھا۔ کسی بیانیہ صنف شاعری میں اس طریق کار کو برتنے کی روایت، اُردو میں نہ ہونے کے برابر تھی۔ میر ضمیر کا طرز نوی اس سلسلے کی اہم کوشش ہے اور مرزا دبیر کے مراثی میں مناظر کے بیان، رزم نگاری، بالخصوص تلوار اور دوسرے آلات حرب کی تصویر کشی اور سراپا کو متحرک پیکروں میں تبدیل کرنے کے عمل میں اس انداز اور طریقے کی فراوانی پائی جاتی ہے۔

کسی حقیقت کا ایسا مفہوم نمایاں کرنا جو اصلاً اس میں موجود نہ ہو پھر تمام باتوں میں سیاق وسباق کی تبدیلی کے ذریعہ اپنے مطلوبہ مفہوم کا امکان پیدا کرنا اس معنی آفرینی کی بنیاد ہے۔ اس لیے بقول ڈاکٹر نیر مسعود "معنی آفرینی کی نمود سب سے زیادہ صنعت حُسن تعلیل میں ممکن ہے۔" استعاروں کی انوکھی توجیہیں پیش کرنا، عام صورتِ حال کے اسباب وعلل کو حُسن آفرینی کا متبادل بنا دینا اور اس سے اپنے مدعا کی توثیق کا جواز فراہم کرنا مرزا دبیر کے بائیں ہاتھ کا کھیل معلوم ہوتا ہے۔

مرزا دبیر کے متعدد مراثی میں غروبِ آفتاب، رات کے ظہور اور غروبِ مہتاب کے بالمقابل طلوع آفتاب اور صبح کی منظر کشی میں اس طریق کار کی مہتات ملتی ہے۔ ان کے مشہور مرثیہ ع "پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی" میں ابتداء سے ہی معنی آفرینی اور نازک خیالی کو روبہ عمل لایا گیا ہے، اور عاشورے کے دن کے آغاز کے منظر کو سورج کے طلوع، چاند کے غروب، سیاہی شب کی

رُخصتی اوردن کی روشنی کے استقبال کو حسینی فوج کی صورتِ حال اوراس کے ساتھ اس روز پیش آنے والے سانحات کی زیریں لہروں سے پُر کردیا گیا ہے۔اس ہُنر مندی کو جدید تنقیدی اصطلاح میں معروضی تلازمۂ خیال(Objective Co-relative) کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔نمونے کے طور پر ابتدا کے دو بند اس کا ثبوت فراہم کر سکتے ہیں:

پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی پنہاں درازیٔ پرِ طاؤسِ شب ہوئی
اور قطعِ زلفِ لیلیٰ زہرہ لقب ہوئی مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکرِ رفو تھی چرخِ ہُنر مند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہوگیا پیوند کے لیے

یوسف غریقِ چاہِ سیہ ناگہاں ہوا یعنی غروبِ ماہِ تجلّی نشاں ہوا
یونس دہانِ ماہیٔ شب سے عیاں ہوا یعنی طلوعِ نیّرِ مشرق ستاں ہوا
فرعونِ شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب

پہلے بند میں صبح ہونے کے استعارے کی طور پر شعاعِ مہر کی مقراض کا پیدا ہونا اور دن کا چار ٹکڑے ہو کر قبائے سحر کا پیوند بننا، اصل منظر کی تمثیل ہے مگر درمیان کے چار مصرعوں میں پرِ طاؤسِ شب کا پنہاں ہونا، زہرہ لقب رات کی زلفوں کا کٹ جانا، مجنوں کی طرح قبائے سحر کا چاک ہو جانا اور چرخِ ہُنر مند کا رفو گری کی فکر کرنا جیسے تمام استعارے رات اور سیاہی کے حوالے سے منفی اقدار کے بطلان کا اشاریہ بھی بن جاتے ہیں۔اسی طرح دوسرے بند میں استعارہ نما تشبیہات یعنی غروبِ ماہ کو یوسف کے غریقِ چاہِ سیہ ہونے ،طلوعِ آفتاب کو یونس کے دہانِ ماہیٔ شب سے عیاں ہونے اور رات کو فرعونِ شب کہنے اور اس سے آفتاب کے نبرد آزما ہونے ،جیسی تلمیحات اور صنعتِ حسنِ تعلیل کے استعمال کے ذریعہ نئے پس منظروں سے تعبیر کرنے کی عمدہ صورتیں ہیں اس لیے اس طرزِ اظہار کو مضمون آفرینی کے ساتھ نازک خیالی سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے۔رات کے خاتمے اوردن کے طلوع ہونے میں سیاہی اور سفیدی کے زیریں یا ثانوی استعارے خیر وشر کے بالتقابل ہونے کا جو منظر پیش کرتے ہیں وہ مجنوں صفتی ،قبائے سحر کے چاک ہونے ،یوسف کے

غریقِ چاہ سیہ ہونے اور فرعون اور معرکہ آرائی کے استعاروں کے باعث روزِ عاشور کے دگرگوں ہونے والے حالات اور المیہ کیفیات کی اس طرح توثیق کرتے ہیں کہ یہ سارے تلازمے معروضی ہونے کے باوجود صفات منتقلہ کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ مرزا دبیر جن المیاتی کیفیات کو ابتدائی بند میں استعارے اور تلمیح کی نیم واضح صورتوں میں پیش کرتے ہیں انھیں بعد کے ایک بند میں مناظر کی جزئیات کے حوالے سے واضح طور پر نئے پیکروں کا متبادل بنا دیتے ہیں:

تھی صبح یا فلک کا وہ جیب دریدہ تھا　　　یا چہرۂ مسیح کا رنگ پریدہ تھا
خورشید تھا کہ عرش کا اشک چکیدہ تھا　　　یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کہیے نہ مہر، صبح کے سینے پہ داغ تھا
اُمید اہلِ بیت کا گھر بے چراغ تھا

اس بند کا آخری مصرع، بہ ظاہر ایک جزوی بیان معلوم ہوتا ہے مگر پورے بند کے پانچ مصرعوں میں تراشے جانے والے استعارے اور پیکر دراصل اسی محرک کے نتائج بن گئے ہیں۔ اس بند میں اگر مستعارلہٗ کو پہلے بیان کر دیا جاتا ہے تو دوسرے تمام مصرعے تشبیہ سے آگے نہ بڑھ پاتے، مگر مستعار منہ، کے طور پر پانچ تمثیلوں کو استعاروں میں بدلنے کا عمل ہر ہر منظر سے کسی نہ کسی ایسے مفہوم کی گنجائش پیدا کرتا ہے جو بظاہر مستعار لیے ہوئے منظرنامے کی مثال ہے، مگر وہ شاعر کے مدعا اور منشا کی مناسبت سے ایک خاص سانحے کی فضا کی بھی تخلیق کرتا ہے۔ جیبِ دریدہ، رنگِ پریدہ، اشکِ چکیدہ، نالۂ گردوں رسیدہ کی تراکیب اور سورج کو صبح کے سینے پر داغ قرار دینا، عاشور کے دن کی ساری المیہ کیفیات کو مجسم کر دکھانے اور بیانیہ انداز میں اندوہ و غم کی تصویر کشی کرنے سے کہیں زیادہ شدید کیفیت میں تبدیل کرنے کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

مضمون آفرینی کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ کسی مضمون کو نت نئے ڈھنگ سے بیان کرنے کی کوشش کی جائے۔ صبح اور طلوعِ آفتاب کے مضمون تقریباً نو بند میں نئے نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کے بعد دسویں اور گیارہویں بند میں دبیر نے دانہ کے لفظ کو ایک ایسے استعارے کی صورت میں پیش کیا ہے کہ یہ دانہ کبھی دانۂ نجوم بن جاتا ہے اور کبھی آب و دانہ کا مترادف نظر آنے لگتا ہے، لیکن شاعر کا اصل مقصد تضاد اور تقابل کی فضا تخلیق کرنا ہے۔ یہ دو بند اس طرح ہیں:

کھولے ہوا میں طائرِ زرّیں نے بال و پر — بیٹھا وہ آ کے چرخ چہارم کے بام پر
دانے ستاروں کے جو پڑے تھے اِدھر اُدھر — منقارِ زر میں چن لیے اس نے وہ سربسر
گرمیِ حسنِ مہر سے آب آب ہو گیا
گردوں پہ خشک چشمۂ مہتاب ہو گیا

پر ، تھا ہمائے اوج سعادت شکستہ بال — جز اشک آب و دانے کا تھا دیکھنا محال
تھا پیاس سے سکینہ و اصغر کا غیر حال — منھ زرد، لب کبود، زباں خشک آنکھ لال
وہ دودھ، دودھ کہتا تھا رو کر اشارے سے
یہ پانی پانی کہتی تھی زہرہ کے پیارے سے

پہلے بند میں سورج کے لیے طائرِ زرّیں کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے اور طائر کے تلازمے کے طور پر چرخ، بام، دانہ اور منقار کے الفاظ تلاش کیے گئے ہیں اور طائرِ زرّیں کا بال و پر کھولنا، سورج کے طلوع ہونے اور گردوں پہ چشمۂ مہتاب کے خشک ہونے کو رات کے ختم ہونے کے کنایے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اگر بات صرف اس بند تک محدود رکھی جائے تو اس کے تمام مصرعے طلوع و غروب آفتاب کی پیش کش کا ایک نیا انداز معلوم ہوتا۔ مگر جب اس کو مابعد مذکورہ بند کے پس منظر کے طور پر دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ طائر اور دانے کے استعارے کس طرح بھوک، پیاس اور کس مپرسی کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ع۔ پر تھا ہمائے اوج سعادت شکستہ بال، کے مصرعے میں پہلے لفظ 'پر' سے تقابل کی صورت اپنے آپ پیدا ہو جاتی ہے۔ ماقبل کے بند میں چونکہ طائرِ زریں کے بال و پر کھولنے کا ذکر ہے، اس لیے دوسرے بند میں ہمائے اوج سعادت کے شکستہ بال ہونے سے اس کا موازنہ تاثر آفرینی میں شدت اور گہرائی پیدا کر دیتا ہے، اور اس تاثر کو ''جز اشک آب و دانے کا تھا دیکھنا محال'' کے مصرعے سے تقویت ملتی ہے۔ متذکرہ پہلے بند اور دوسرے بند کے ابتدائی دو مصرعوں میں استعارہ کو سبب کی حیثیت سے بیان کیا گیا ہے اور سبب کی تفصیل بعد کے چار مصرعوں میں واضح کی گئی ہے۔ اس طرح طائر کے استعارے نے دوسرے بند میں ہما، شکستہ بال، اشک، آب، دانہ اور پانی کے تلازمات کی معنویت دو چند کر دی ہے۔ پھر یہ کہ ابتدائی مصرعوں کی استعاراتی حیثیت ٹیپ کے بند کی واقعاتی صورت حال کی استعاراتی تعبیر بھی

بن گئی ہے۔اس طرح شاعرانہ ہنر مندی کربلا کے بنیادی موضوع کو پرتاثر بنانے اور مظاہر فطرت کو اپنے مافی الضمیر کی مناسبت سے نئے معنی و مفہوم میں ڈھالنے کا وسیلہ بن گئی ہے۔علی ہذالقیاس مرزا دبیرؔ نے اپنے متعدد مرثیوں میں معنی آفرینی اور مضمون بندی کے نئے نئے ڈھنگ نکالے ہیں اور اس مقصد کی خاطر مناظر کی بازیافت کو بالعموم وسیلہ بنایا ہے۔

یوں تو مختلف شعری محاسن کی پاسداری، رعایت لفظی کا اہتمام اور مراعاۃ النظیر کی صنعت میر انیس اور مرزا دبیر کے مراثی میں عام طرز اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔تاہم زیر بحث فنی ہنر مندیوں کے ضمن میں مرزا دبیر کے مراثی کے محض ان خصائص کو نشان زد کرنے کی کوشش کی جارہی ہے جو مختلف محاسن کلام کو یکجا کرتے ہیں۔نزاکتِ خیال بھی اسی نوع کا شعری طریق کار ہے، جس میں مبالغہ، حسن تعلیل، تمثیل، استعارہ اور تشبیہ کے استعمال سے شعری اظہار میں ایک خاص جہت کا اضافہ کیا جاتا ہے۔معنی آفرینی کی بنیاد کثرتِ معنی پر ہوتی ہے اور تشبیہ چونکہ مشبہ اور مشبہ بہ کے بعض خواص یا وجہ شبہ کے تعین کے باعث معنی اور مفہوم کو بے لچک انداز میں متعین کردیتی ہے۔اس لیے تشبیہ کے ذریعہ معنی آفرینی کا امکان پیدا نہیں کیا جاسکتا، البتہ تشبیہ کے استعمال میں سبک ہندی کے فارسی شعراء نے نازک خیالی پیدا کرنے کے عمدہ مظاہرے کیے ہیں۔مرزا دبیر نے اپنی خیال بندی اور دقت پسندی کی صلاحیت کو بروئے عمل لاکر اکثر تشبیہ کے وسیلے سے نزاکت، باریکی اور بجوری کو نازک خیالی سے ہم آہنگ کردیا ہے۔ان کے یہاں تشبیہ کے ذریعہ نازک خیالی کے مظاہرے بالعموم سراپا نگاری میں ملتے ہیں۔وہ کبھی مماثل صفات اور کبھی متضاد اور مختلف صفات کو وجہ تشبیہ بنا کر مناسبت یا مغائرت پر مبنی دونوں طرح کی نازک خیالی کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔سراپا نگاری میں ان کی نازک خیالی کو ذیل کے دو بند کے وسیلے سے زیادہ بہتر انداز میں سمجھا جاسکتا ہے:

یہ نور وہ ظلمت، یہ نمودار وہ پنہاں انساں کہے اس چہرے کو کب چشمۂ حیواں
کب سے یرقاں مہر کو ہے اور نہیں درماں برسوں سے ہے آزار برص میں مہہ تاباں
آئینہ ہے گھر زنگ کا یہ رنگ نہیں ہے
اس آئینے میں رنگ ہے اور زنگ نہیں ہے

گر آنکھ کو نرگس کہوں ہے عین حقارت　　　نرگس میں نہ پلکیں ہیں نہ پتلی نہ بصارت
چہرے پہ مہِ عید کی بے جا ہے اشارت　　　وہ عید کا مژدہ ہے یہ حیدر کی بشارت
ابرو کے مہِ نو میں نہ جنبش ہے نہ ضو ہے
اک شب وہ مہِ نو ہے یہ ہر شب مہِ نو ہے

چشمۂ آبِ حیات اور ممدوح کے چہرے میں سوائے اس بات کے کوئی اور مشابہت نہیں، کہ دونوں حیات بخش فرض کیے جاتے ہیں، مگر چشمۂ آبِ حیات کا تاریکی میں ہونا اور مخفی ہونا کے مقابل ممدوح کے چہرے کا روشن ہونا اور نمودار ہونا، تضاد پر دال ہے۔ اس لیے اس تضاد اور تقابل کے حوالے سے مشبہ بہ یعنی آبِ حیات کو کہتر بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح چاند کا برص زدہ ہونا اور سورج کا کسی بیماری میں مبتلا ہونے کے مقابلے میں اس کی حیات بخش صورت کو کسی عیب اور علت سے پوری طرح منزہ اور پاک ہونے کی حالت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس بند کے ابتدائی چار مصرعوں میں تین مرکب تشبیہیں پیش کرنے کے بعد مرزا دبیر یہیں اکتفا نہیں کرتے بلکہ ٹیپ کے شعر میں چہرے کو آئینے سے تشبیہ دیتے ہیں اور اس ضمن میں صوتی طور پر دو مماثل الفاظ ''رنگ اور زنگ'' کے افتراق کے ذریعہ تشبیہِ معکوس کو نزاکتِ خیال میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس تشبیہِ معکوس کا سلسلہ دوسرے بند میں اس طرح دراز ہوتا ہے کہ اس میں ممدوح کی آنکھ کو نرگس اور چہرے کو مہِ عید سے مشابہت دی گئی ہے اور دونوں کو مشبّہ سے اس طرح کم تر قرار دیا گیا ہے کہ نرگس کو پلکوں، پتلیوں اور بصارت سے محروم اور ہلالِ عید کو محض ایک رات تک محدود دکھلایا گیا ہے، جب کہ مشبّہ میں اس نوع کا کوئی نقص نہیں ہے، اس لیے ایسی تشبیہیں بھی ممدوح کے لیے حقارت کا مترادف معلوم ہوتی ہیں۔ اس طرح اس نوع کی ساری تشبیہات، مماثلت کے بجائے افتراق پر قائم ہونے کے سبب ندرتِ فکر اور نزاکتِ خیال کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔

منظر نگاری اور سراپا نگاری کے علاوہ آلاتِ حرب کے استعمال اور رزمیہ مضامین کے بیان میں بھی مرزا دبیر نے بھی مضمون آفرینی کے نت نئے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ کبھی وہ ٹھوس حقائق کے لیے مجرد استعارے استعمال کرتے ہیں اور کبھی زمان کے ساتھ مکان کی حدوں کو

ملا دیتے ہیں۔ ذیل کے بند میں تلوار کے نیام سے نکلنے، اپنی آب وتاب دکھلانے اور اپنی کارکردگی کا لوہا منوانے کے عمل کو تلوار کی سراپا نگاری میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔

شاخِ نیام سے ہوا اس طرح پھل جُدا　　پیروں کے قد سے جیسے جوانی کا پھل جُدا
ہستی جُدا زمین پہ تڑپی ، اجل جُدا　　خنجر جُدا فلک پہ گرا اور زُحل جُدا
غُل تھا کہ اب مصالحۂ جسم و جاں نہیں
لو تیغِ برق دم کا قدم درمیاں نہیں

ڈوبی سپر میں گر کے نئی چال ڈھال سے　　پا کھر کے بیچ میں یہ بڑھی سیدھی چال سے
اُٹھ کر زرہ میں آئی شکوہ و جلال سے　　اک جال میں تڑپ کے گئی ایک جال سے
گزری جو چار آئینے سے منھ کو موڑ کر
غُل تھا پری نکل گئی شیشے کو توڑ کر

یہ دونوں بند تلوار کی تیک روی، تیزی اور بے پناہ کاٹ کو نہایت عمدگی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ پہلا بند نیام کی تلوار سے جدائی، اس کی آب وتاب کی نقاب کشائی اور اس کی ہیبت و جروت کو دکھلایا گیا ہے جب کہ دوسرا بند تلوار کی رفتار، کارکردگی اور مختلف مزاحمتی ڈھالوں کو باہر اور اندر سے تہہ و بالا کرنے کی صفات کے بیان پر ہے۔ پہلے بند میں پیروں کے قد سے جوانی کے پھل کے جدا ہونے کی بات، موت کو زندگی سے لاتعلق کرنے کی بات اور خنجر کے عمل سے زُحل کی جدائی، ٹیپ کے شعر میں نکالے گئے نتیجے سے اس طرح مربوط ہے کہ جسم و جاں مصالحت کا امکان یا تیغ برق دم کی وہاں موجودگی، تلاش بھی نہیں کی جا سکتی۔ مذکورہ دوسرے بند میں تلوار کی کارکردگی، اس کا ڈوبنا اُبھرنا، اپنی سیدھی چال کے کمالات دکھانا، اس کا شکوہ و جلال اور اس کا اضطراب یہ تمام حرکیات چار آئینے سے گزر جانے اور اور شیشے کو توڑ کر پری کے نکل جانے والی تمثیلوں میں تجرید کو تجسیم اور تجسیم کو تجرید میں بدل دینے کی ہنر مندی واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

تمثیل اور تلمیح کی معنویت اس وقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے جب ان کو استعارہ میں بدل کر استعمال کیا جاتا ہے۔ مرزا دبیر کی نازک خیالی سے اکثر تلمیحات میں ایسی تعمیم اور ہمہ گیری پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کی معنوی تعبیرات کے امکانات دو چند ہو جاتے ہیں۔ یہی حال تمثیل کے

حوالے سے مجرد تصوّرات اور مصروفیات کو مجسّم پیکروں میں تبدیل کرنے کا ہے۔صرف ایک بند کی مثال سے اس بات کی معنویت کو واضح کیا جا سکتا ہے۔

کاٹا پلک میں آنکھ کو، پتلی میں نور کو — پاؤں میں کجروی کو، سروں میں غرور کو
سینوں میں بغض و کینہ کو دل میں فتور کو — نیت میں معصیت کو طبیعت میں زور کو
ذات اک طرف مٹا دیا بالکل صفات کو
کیسی زباں، زباں میں یہ کاٹ آئی بات کو

آنکھ کے ساتھ پتلی اور نور، پاؤں کی کجروی، سروں کے غرور، سینوں کے بغض و کینہ، دل کے فتور، نیت میں معصیت اور طبیعت کے زور جیسی منفی قدروں کو ان کے مجرد ہونے کے باوجود تلوار کی تیز دھار سے کاٹ کر نیست و نابود کر دینا، ایک طرف معنی آفرینی کا نقطۂ کمال بن جاتا ہے اور دوسری طرف نازک خیالی کا ذات کے ساتھ صفات کو مٹا دینا اور زبان کے ساتھ بات یا تکلّم کو کاٹ کر ختم کر دینا معنی آفرینی اور نزاکتِ بیان کی تکمیل کر دیتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ نازک خیالی کا لازمی نتیجہ کلام میں اشکال کا پیدا ہو جانا ہے، شاید اسی باعث نزاکتِ خیال پر مبنی کلام کو اثر سے خالی بھی قرار دیا جاتا ہے۔انسانی حواس اور جذبات پر اثر انگیزی کے لیے فکر اور حقیقت کو جس طرح محسوس فکر میں تبدیل کیا جاتا ہے اور جذبہ انگیز شعری وسائل استعمال کیے جاتے ہیں تو یقیناً اس نوع کے کلام میں نہیں تلاش کیے جا سکتے مگر مرزا دبیر کی مرثیہ گوئی میں سارا کلام صرف ان چند شعری ہنرمندیوں سے عبارت نہیں۔وہ واقعہ نگاری اور جذبات آفرینی کے دوسرے وسائل بھی کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور ان میں بھی حقائق کی نئی سے نئی توجیہیں تلاش کرنے کی سبیلیں نکالتے ہیں۔اس بات کو ایک ایسے بند کی مثال پر ختم کرنا مناسب ہوگا جس میں رزم کے منظر نامے کو تاثر آفرینی، ہزیمت کی انتہا اور متحرک پیکروں میں تبدیل کر دیا گیا ہے:

خنجر کو جو کاٹا تو وہ ٹھہری نہ سپر پر — ٹھہری نہ سپر پر تو وہ سیدھی گئی سر پر
سیدھی گئی سر پر تو وہ تھی صدر و کمر پر — تھی صدر و کمر پر تو وہ تھی قلب و جگر پر
تھی قلب و جگر پر تو وہ تھی دامن زیں پر
تھی دامن زیں پر تو وہ راکب تھا زمیں پر

ان معروضات سے دبیر کی مرثیہ گوئی کے بعض ان گوشوں کی نشان دہی مقصود ہے جو بالعموم ناقدین کی نگاہِ توجہ سے محروم رہے ہیں۔ واقعہ نگاری کے معاملے میں وہ یقیناً انیس کے ہم سر نہیں لیکن مصوّرانہ پیکروں کی تخلیق، دقّت پسندی، نازک خیالی اور معنی آفرینی میں وہ صرف مرثیہ گوئی میں ہی نہیں بلکہ اُردو کی بیانیہ شاعری میں علی العموم کوئی ان کا مقابل نظر نہیں آتا۔ تاہم اس کوشش کو ابھی اس مخصوص طرزِ مطالعہ کا محض آغاز قرار دینا مناسب ہوگا۔ (2003)

●

اختر الایمان کا طنزیہ اور علامتی اسلوب

اختر الایمان کی تخلیقی کاوشوں کی داستان تقریباً نصف صدی کے طویل عرصے کا احاطہ کرتی ہے۔ اس نصف صدی میں اُردو کی شعری تاریخ نے ادبی رجحانات، میلانات اور تحریکات کے متعدد رنگ و روپ دیکھے۔ لیکن اختر الایمان کا شعری کردار اپنے گرد و پیش اور معاصر انسانی و ادبی صورت حال سے نہایت گہری وابستگی رکھنے کے باوجود شہرت و مقبولیت کے ان وقتی اور ہنگامی حوالوں سے بے نیاز اور ماورا رہا۔ شاید یہی سبب ہے کہ ان کے ہم عصر و ہم قامت شاعروں ن۔م۔ راشد اور فیض احمد فیض کے مقابلے میں ان کی اہمیت کا اعتراف کرنے کے معاملے میں بھی عرصے تک سرد مہری کا رویہ اپنایا جاتا رہا اور ان کی شاعری کی صحیح قدر و قیمت کے تعین کی کوشش بھی خاصی تاخیر سے ہوئی۔ لیکن یہ اختر الایمان کی تخلیقی توانائی تھی کہ ان کے کارنامے سے چشم پوشی ان کی شاعرانہ قدر و قیمت سے انکار کا پیش خیمہ کبھی نہ بن سکی۔ چنانچہ تنقید کی سرد مہری اور بے توجہی کے باعث اختر الایمان کی شاعری کا تو کچھ نہ بگڑا البتہ اس سلسلے میں خود تنقید کا رول مشتبہ ہو کر رہ گیا۔ اس لیے اگر اختر الایمان کے تخلیقی عمل اور شعری سفر کے مختلف گوشوں کو ہماری ادبی تنقید اب بھی موضوع بحث نہیں بناتی تو آج کی معروضیت کی دعویدار تنقید اپنے فرض منصبی سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ اختر الایمان کا شعری ذخیرہ مقدار و معیار کے اعتبار سے غور و فکر کے اتنے پہلو رکھتا ہے کہ دو ایک مضامین سے ان کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم اس شعری ذخیرہ کے غالب رجحان اور اسلوب کی تفہیم اور تعین کی کوشش ضرور کی جا سکتی ہے۔

اختر الایمان کے شعری اسلوب میں علامتی اور طنزیہ رجحان کی کارفرمائی کی نوعیت کیا ہے؟ اس کی نشان دہی اس وقت تک نہیں کی جاسکتی جب تک ان کی شاعری میں فکر وفن کے ارتقا کی مختلف منزلوں پر ایک طائرانہ نگاہ نہ ڈال لی جائے۔ اس سلسلے میں ان کی نظموں کی زمانی ترتیب کو بھی سامنے رکھا جاسکتا ہے اور خود اختر الایمان کے ان وضاحتی بیانات کو بھی جو وہ اپنی شاعری کے بارے میں دیتے رہے ہیں۔ اس خطرے کے باوجود کہ شاعری کے بارے میں خود شاعر کے بیانات بسا اوقات تنقید کی گمراہی کا سبب بن جایا کرتے ہیں۔ اختر الایمان کی شعری توجیہات اور بعض بیانات سے محتاط انداز میں مدد ضرور لی جاسکتی ہے۔ اختر الایمان کا تصورِ شعر کیا ہے؟ اور وہ اپنی شاعری کو کیا سمجھتے ہیں؟ اس طرح کے سوالات سے وہ اپنی کتاب کے دیباچے اور پیش لفظ میں جگہ جگہ دوچار دکھائی دیتے ہیں۔ ''میری نظموں کا بیش تر حصہ علامتی شاعری پر مشتمل ہے۔'' (یادیں) ''شاعری میرے نزدیک ذات کے اظہار کا نام ہے۔'' (بنت لمحات) ''میری ان نظموں میں وقت کا تصور اس طرح ملتا ہے جیسے یہ بھی میری ذات کا حصہ ہے۔'' (بنت لمحات) ''یادیں میری زندگی ہیں اور میری زندگی میں اخلاقی اور معاشی قدروں کا عمل ورد عمل میری شاعری ہے۔'' (یادیں) ''یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی۔ ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے، جو دن رات بدلتی ہوئی معاشی، سیاسی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہوتا ہے۔'' (آب جو) ''معاشرہ اور شاعر ایک دوسرے کی ضد ہیں، یہی معاندانہ رویہ شعری تخلیقات کی بنیاد ہے۔'' (نیا آہنگ) ''میری شاعری کیا ہے؟ اگر ایک جملے میں کہنا چاہوں تو میں اسے انسان کی روح کا کرب کہوں گا۔'' (نیا آہنگ) اختر الایمان کے ان بیانات اور توضیحات کی مدد سے ان کی تصورِ شعر کو بھی سمجھا جاسکتا ہے، فلسفۂ حیات کی تفہیم میں بھی مدد لی جاسکتی ہے اور ان کے فنی رویوں کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اختر الایمان اپنی شاعری کو اپنی ذات کے اظہار کا نام دیتے ہیں اور اپنی یادوں کو تخلیقی عمل کا محرک اور سرچشمہ تصور کرتے ہیں۔ وہ معاشرہ اور شاعر کے رشتے اور تعلق کو بھی تسلیم کرتے ہیں اور شب و روز بدلتی ہوئی قدروں کو ایک باضمیر، حساس اور مثبت اقدار کے نمائندہ شاعر کے لیے زندگی کا سب سے بڑا چیلنج بتاتے ہیں۔ ان کو دنیا کے بعض عظیم شاعروں اور ادیبوں کی طرح وقت کی بالادستی اور زمانی دست برد کے بالمقابل انسان کی بے بسی کا شدید احساس ہے۔ اور یہی اسباب

ہیں کہ وہ اپنے فنّی سفر کے نقطۂ عروج پر اپنی شاعری کو انسان کی روح کے کرب کے نام پر موسوم کرتے ہیں۔ان نکات کی روشنی میں یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ اختر الایمان ایک قدرے منضبط تصوّرِ زندگی رکھتے ہیں اور انھوں نے اپنے تخلیقی اور فنّی سفر میں ہمیشہ اپنی تنقیدی اور ادبی بصیرت کو مشعلِ راہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔اختر الایمان کی شاعری میں انسان، کائنات اور وقت کے رشتوں اور زندگی کے بنیادی حقائق ومسائل پر غور وخوض کا رجحان ابتدا سے ملتا ہے۔ہم اگر فلسفۂ زندگی کے بارے میں اختر الایمان کے شعری بیانات کو یکسر نظر انداز بھی کر دیں تو بھی ان کی نظمیں اس فکری اور فلسفیانہ دبازت اور گہرائی سے بہ حسن وخوبی ہمیں متعارف کرا دیتی ہیں جو اختر الایمان کی بنیادی شناخت ہے۔ان کی ابتدائی نظموں میں اپنے زمانے کی مروجہ شعری ہیئتوں سے انحراف کی کوشش بھی ملتی ہے اور روایتی شاعروں کے یکساں لب ولہجے سے الگ ایک نئے لہجے کی تلاش وتشکیل کی شعوری کاوش بھی نمایاں ہے لیکن ان تمام باتوں کے باوجود ان کی ابتدائی نظموں میں وضاحت اظہار کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں علامتی طریقِ کار کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔وضاحت اظہار اور علامتی طریقِ کار کی یہ بات عام معنوں میں تضاد پر مبنی قرار دی جاسکتی ہے۔مگر اختر الایمان کی شروع کی نظموں کا مطالعہ کیجیے تو پتہ چلتا ہے کہ ان میں بیش تر نظمیں واضح ہیں، ترسیل کا کوئی مسئلہ نہیں پیدا کرتیں اور زندگی کے بارے میں شاعر کے ردِّ عمل کو صاف ستھرے انداز میں سامنے لاتی ہیں۔مگر اس کے ساتھ ہی شروع میں ہی اختر الایمان کی بعض ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جو علامتوں کے دوہرے استعمال کے مخصوص طریقِ کار کی نمائندگی کرتی ہیں۔اس نوع کی نظموں میں موت، مسجد، پُرانی فصیل اور تنہائی میں نہ صرف اس خاص طریقِ کار کی وجہ سے ممتاز ہیں بلکہ فنّی قدر وقیمت کے اعتبار سے بھی اُردو کی ممتاز ترین نظموں میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ان نظموں میں علامتی اشارے پائے جاتے ہیں تو دوسری طرف پوری پوری نظم اپنے عہد اور انسانی ذہن وفکر کی تاریخ کی مرکّب علامت بن کر سامنے آتی ہے۔مسجد اور پُرانی فصیل، عقائد اور اقدار کی شکست وریخت کی نمائندگی کرتی ہے تو، موت اور تنہائی میں کبھی وقت کو استعاراتی جہات سے آشنا کرنے کی کوشش ملتی ہے تو کبھی انسان کی ازلی اور ابدی تنہائی کو علامتی پیرائے میں بیان کرنے کا انداز ملتا ہے۔ان نظموں کے علاوہ 'قلوپطرہ' اور 'پل پل روپ بھرے' میں بھی رمزیہ اظہار کو محسوس

کیا جا سکتا ہے، مگر یہ رمزیہ اظہار تمثیل اور تلمیح سے زیادہ قریب ہے۔ اختر الایمان کے علامتی اور رمزیہ طرز اظہار کو سمجھنے کے لیے تفصیلی مثالوں سے احتراز کرتے ہوئے سر دست ان چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس / پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے۔ گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے / روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں / اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس / روشنی آ کے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں / ایک میلا سا اکیلا سا فسردہ سا دیا / روز رعشہ زدہ ہاتھوں سے کہا کرتا ہے / تم جلاتے ہو کبھی آ کے بجھایا بھی کرو / روز جلتا ہے مگر روز بجھا کرتا ہے۔ اور ندی کی ہر ایک موج تلاطم بردوش / چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی / میں بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود / اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی۔ (مسجد)

دور تاروں کے نزدیک وہ سوکھی سی ببول / چند ٹوٹے پھوٹے ویران مکانوں سے پرے ہاتھ پھیلائے برہنہ سی کھڑی ہے خاموش / جیسے غربت میں مسافر کو سہارا نہ ملے۔ ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ ببول / سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا۔ آئینہ بن کے شب و روز تکا کرتا ہے / کیسا تالاب ہے جو اس کو ہرا کر نہ سکا۔ (تنہائی میں)

پل پل رنگ یہ بدلے ناری پل پل رُوپ بھرے
کبھی اندھیری رات میں آ کر جھوٹے دیے جلائے
کبھی کبھی اپنے آنچل سے جلتے دیے بجھائے
کبھی لیے پلکوں میں آنسو میٹھے بھید بتائے
بات بات پر کبھی لبوں سے کڑوا رس ٹپکائے
دن سے رات کرے، پل پل رنگ یہ بدلے ناری پل پل رُوپ بھرے
(پل پل رُوپ بھرے)

اختر الایمان کی پوری شاعری کے غالب لب و لہجے کو اگر سامنے رکھا جائے تو اس شاعری کو بادی النظر میں علامتی شاعری سے موسوم کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر اسی شاعری کو توجہ اور دقّت نظر کے ساتھ پڑھا جائے تو نہایت مخصوص اصطلاحی معنوں میں علامتی شاعری نہ ہوتے ہوئے، اختر الایمان کی نظموں کا غالب اور نمائندہ ترین حصّہ علامتی اظہار کے ایک سے زیادہ وسیلے اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ علامتی اظہار کے یہ مختلف پیرائے کبھی اسطوری علامتوں سے کسب فیض کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ (پل پل رُوپ بھرے، میرا دوست ابوالہول، آثار قدیمہ) اور کبھی طنزیہ لب و لہجے کی آمیزش سے علامتی مفہوم کو ہمارے سامنے روشن کردیتے ہیں۔ (عروس البلاد، نیا شہر، یادیں، گونگی عورت اور راستہ کا سوال وغیرہ) علامت نگاری کا یہ انداز نہ تو فرانسیسی علامت پسندی کی تحریک سے وابستہ شاعروں کی انتہا پسندی کی شدت رکھتا ہے اور نہ اس میں اختر الایمان کے اہم معاصرین میراجی اور راشد کی انفرادی علامتوں کی الہامی کیفیت ہے۔ اختر الایمان کی علامتیں، تاریخ، معاشرہ، اقدار اور ثقافت سے فیضان حاصل کرتی ہیں اور شاعر کی ذات سے ہم آمیز ہوکر زمانی سیاق و سباق حاصل کرلیتی ہیں۔ علامتوں کی تخلیق میں محرکات و عوامل کے ان جلوہ ہائے رنگا رنگ کو اس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک شاعر کے فنی اور فکری ارتقا کو اس کی شاعری اور فلسفۂ حیات کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے۔ اختر الایمان کا شعری کردار جس طرح کے تضادات سے دوچار رہا ہے ان کو اختر الایمان کی نظموں کے Paradoxes میں بھی دیکھا جاسکتا ہے اور خود اختر الایمان کی ان شعری تحریروں سے بھی ان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، جو شاعر کے تخلیقی عمل کی تفہیم میں ہماری مدد کرسکتے ہیں۔ لیکن اختر الایمان کی علامت نگاری کی پوری جامعیت کو اس وقت تک اپنی گرفت میں لینا مشکل ہوگا جب تک ان کے طنزیہ لب ولہجہ اور اسلوب *(IRONICAL STYLE)* کی معنویت ہمارے اوپر منکشف نہ ہوجائے۔ واضح رہے کہ طنزیہ اسلوب، بالواسطہ طرز اظہار اختیار کرنے کے سبب اپنے وسیع معنوں میں ہمیشہ علامتی اظہار کا ایک موثر ذریعہ رہا ہے اور جہاں تک طنز کی تخلیق کا سوال ہے تو طنز کی تخلیق یا طنزیہ لب ولہجہ کی ضرورت ہی اس وقت محسوس کی جاتی ہے جب براہِ راست اظہار اپنی قوت اور اثر انگیزی سے محروم نظر آنے لگے۔ طنزیہ طریق کار اس وقت شاعر اور شاعر کے معاشرے کی ناگزیر ضرورت بن جاتا ہے

جب توقعات اور اس کی تکمیل کے درمیان، ارادہ اور عمل کے درمیان، تصورات اور واقعات کے درمیان اور اقدار اور اس کی شکست وریخت کے درمیان، ایسا فاصلہ اور ایسی ثنویت پیدا ہو جائے کہ سپاٹ بیان اور اکہرا اظہار اس خلا کو پُر کرنے سے قاصر دکھائی دینے لگے، اس نوع کی ثنویت کو طنزیہ اسلوب سے بہتر کسی اور انداز میں پوری شدت کے ساتھ پیش نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی کے ان تضادات کو جنھیں فاصلے اور ثنویت کا نام دیا گیا ہے اگر پہلے اختر الایمان کے بعض بیانات کے پورے سیاق وسباق میں دیکھ لیا جائے تو شاید ان کی شاعری کے طنزیہ اسلوب کی گتھیاں سلجھانے میں زیادہ مدد مل سکتی ہے:

> ''یہ شاعری ایک ایسے انسانی ذہن کی تخلیق ہے جو دن رات بدلتی ہوئی سیاسی، معاشی اور اخلاقی قدروں سے دوچار ہے، جو اس معاشرہ اور سماج میں زندہ ہے جسے آئیڈیل نہیں کہا جا سکتا۔ جہاں عملی زندگی اور اخلاقی قدروں میں ٹکراؤ ہے، تضاد ہے۔ جہاں انسان کا ضمیر اس لیے قدم قدم پر ساتھ نہیں دے سکتا کہ زندگی ایک سمجھوتہ کا نام ہے، اور سماج کی بنیاد اعلیٰ اخلاقی قدریں نہیں، مصلحت ہے اور ضمیر کو چھوڑا اس لیے نہیں جا سکتا کہ اگر انسان محض حیوان ہو کر رہ گیا تو اعلیٰ قدر کی نفی ہو جائے گی۔'' (آب جو)

''معاشرہ اور شاعر ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ یہی معاندانہ رویہ شعری تخلیقات کی بنیاد''

''......شاعر ہی نہیں آج کا ہر آدمی ٹوٹا ہوا ہے۔ انسان کے آدرش اور عملی زندگی میں اتنا بعد ہے اتنی دوری آگئی ہے کہ بیچ کے خلا کو بھرنا مشکل ہو گیا ہے اور اس خلا اور دوری نے انسان کو دو عملا اور دوفصلا بنا دیا ہے'' —(نیا آہنگ)'' آج کا معاشرہ کیا ہے اگر اس کا ایک سرسری جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ عقاید کی شکست وریخت جتنی پچھلی نصف صدی میں ہوئی ہے، شاید پہلے کبھی نہیں ہوئی تھی۔ جس ماحول میں ہم سانس لے رہے ہیں وہ صرف ایک نراجی ماحول ہے، بے قابو، بدحواس، بکھرا ہوا، قومی سطح پر بھی، بین الاقوامی سطح پر بھی۔'' (سروسامان)'' شاعر کا کام زندگی میں ایک توازن پیدا کرنا بھی ہے اور اس کے اندر جو حیوان ہے، اس کی نفی کرنا بھی۔ جدوجہد جاری رہے گی مگر اہلِ فکر و قلم بھی انگلیاں فگار و خامۂ خوں چکاں کے لیے ساتھ ساتھ چلتے رہیں گے۔ اس کارواں کا

ایک آدمی میں ہوں۔'' (سروسامان) اختر الایمان کے مندرجہ بالا خیالات میں ان تضادات اور کش مکش کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جن کے درمیان زندہ رہنے کا احساس کسی بھی حساس انسان کے لیے سوہان روح ہو سکتا ہے۔ اسی صورت حال کو وہ انسان کی روح کے کرب کا نام دیتے ہیں اور یہی کرب اختر الایمان کے طنزیہ اسلوب کو رفتہ رفتہ ان کے تخلیقی سفر کا نقطۂ عروج بنا دیتا ہے، نقطۂ عروج اس لیے کہ طنزیہ طریق کار کا استعمال ان کے شعری سفر کے نصف آخر میں اپنی معراج کو پہنچتا ہے۔ یہ انداز ان کے ابتدائی مجموعوں میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ ابتدا میں ان کے یہاں علامتی طرز اظہار کی جھلک اور ڈرامائی صورت حال کی پیش کش کے علاوہ تکنیک کے بعض نئے تجربے، مروجہ ہیئتوں سے انحراف، آزاد نظم کی ہیئت میں اپنے انفرادی نقوش ثبت کرنے کی کوشش، مونتاج کی تکنیک کا استعمال، مختلف آہنگ سے معنی کی کیفیت پیدا کرنے کی ہنرمندی اور تاثریت پسندی کے استعمال سے داخلی امیج کی تخلیق، جیسے انداز و اسالیب ملتے ہیں۔ مگر ان کو اختر الایمان کے تخلیقی سفر کے مختلف پڑاؤ کے علاوہ کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ تاہم شعری اسالیب کے اس تنوع میں کہیں گہری اُداسی، کہیں تلخی، کہیں شکست خوردگی اور کہیں برگشتگی کے جو رویے ملتے ہیں وہ دراصل کسی ایسے تربیت یافتہ، پختہ کار، رچے رچائے اور مہذب اسلوب کی تشکیل کے ابتدائی نقوش ہیں جس کو ہم بعد کے زمانے کی شاعری میں طنزیہ اسلوب کی حیثیت سے متشکل ہوتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اس اسلوب کے ابتدائی نشانات سب سے پہلے ان کی مشہور نظم 'عہد وفا' میں ملتے ہیں۔ اس نظم کے ڈرامائی لہجے میں IRONY اس طرح شامل ہوگئی ہے کہ قاری اس کے صدمے سے اس وقت دوچار ہوتا ہے، جب انجام کار کے طور پر مرکزی کردار کے لیے محرومی اور گم کردہ راہی کے سوا کوئی اور صورت باقی نہیں رہ جاتی:

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لیے چشم نم ہو،
یہاں اب سے کچھ سال پہلے
مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی
جسے میں نے آغوش میں لے کر پوچھا تھا بیٹی!
یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو،
مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر،

وہ کہنے لگی میرا ساتھی، اُدھر،
اس نے انگلی اُٹھا کر بتایا، ادھر اس طرف ہی
(جدھر اُونچے محلوں کے گنبد، ملوں کی سیہ چمنیاں
آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں)
یہ رکھ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے
تیرے واسطے لینے جاتا ہوں، رامی!

(عہد وفا)

دوسری اور خصوصیات کے ساتھ اس نظم میں علامتی اور طنزیہ اسلوب کی جھلک، شاخ، چھوٹی سی بچی اور ملوں کی سیہ چمنیاں جیسے علامتی جہات رکھنے والے الفاظ سے بھی ملتی ہے اور اس بات سے بھی کہ فطرت اور معصومیت کے لیے (جس کی علامت شاخ اور بچی ہے) صنعتی معاشرہ اپنی تمام دوسری افادیت کے باوجود کیوں کر خواب شکن اور ہلاکت خیز بن کر رہ گیا ہے۔ یہ نظم کے لب و لہجہ کا اعجاز ہے کہ اس میں کسی مسئلے کا بلند آہنگ اظہار نہیں معلوم ہوتا، یہی نہیں ضبط اظہار کی حد یہ ہے کہ نظم واضح لفظوں میں کسی محرومی کا ذکر نہیں کرتی، شکست خواب کا رونا نہیں روتی اور کھلے ڈھکے انداز میں خصوصیت اور فطری مظاہر کے لیے صنعتی عہد کی نفسا نفسی کی کیفیت کو مہلک صورت حال بھی نہیں بتاتی۔ ترسیل کا ذریعہ صرف وہ بین السطور، لب و لہجہ اور اسلوب ہے جسے طنزیہ اور علامتی اسلوب کے علاوہ کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ اس سلسلے میں اگر کسی ایسی نظم کو سامنے رکھ کر عہد وفا کے اسلوب سے اس کا موازنہ کیا جائے جو اسی زمانے میں کہی گئی ہو، تو عہد وفا کے طنزیہ اسلوب کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ عہد وفا کے زمانے کی ایک نظم شکوہ ہے۔ اس نظم میں جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے شکوہ و شکایت کا انداز اختیار کیا گیا ہے، اس میں زندگی کے تضادات کو بھی اُبھارا گیا ہے اور آرزو و تکمیل آرزو کے درمیانی فاصلے کو بھی نمایاں کیا گیا ہے مگر ہم اس نظم کے اسلوب کو اکہرے پن کے باعث طنزیہ اسلوب کا نام نہیں دے سکتے۔

خدائے عالم۔ بلند و برتر/ سُنا ہے اس تیرے خاک دان میں/ زمیں کے
سینے سے پُھوٹتے ہیں/ نئے شگوفے نئی بہار پر/ فراز کوہ گراں سے گرتی

ہیں/ تند اور تیز آبشاریں/ مگر مجھے کیا دیا ہے تو نے/ شباب، اک زہر میں
بجھا کر/ خراب آنکھیں لہو رلا کر/ نہ ایک مونس بھی ایسا بخشا کہ جس کی
آغوش میں تڑپ کر/ سکون کے ساتھ مر سکوں میں/ ——— (شکوہ)

اس نظم میں گلہ ہے، شکوہ ہے، محرومی کا احساس ہے مگر گلہ، شکوہ یا احساس محرومی طنز کے لہجے اور کاٹ سے محروم ہے۔ اس قسم کی کسی نظم کے برخلاف ایک لڑکا اور یادیں میں طنز کا اسلوب بھی ملتا ہے اور طنز کے وسیلے سے علامتی طرز اظہار کی تہہ داری بھی۔ ایک لڑکا میں نظم کی پوری ساخت بھی طنزیہ ہے اور اس کا ڈرامائی اسلوب بھی۔ اس طرح اس نظم کو ساختیاتی طنز (Structure Irony) اور ڈرامائی طنز، دونوں کا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے، اس لیے کہ اس نظم کی ساخت میں فرد واحد کے کردار سے معصومیت اور زمانہ شناسی کی نمائندگی کرنے والے دو کرداروں کو اس طرح اخذ کر لینا کہ معصوم کردار بار بار ایک طنزیہ سوال کے ذریعہ پوری نظم کو طنزیہ لہجے سے ہم آہنگ رکھے، یہ بات بجائے خود ساختیاتی طنز کی عمدہ مثال بن جاتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ کردار اور عمل کی دوئی کو نمایاں کرنا اور پھر 'یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو' جیسے مصرعے سے اس دوئی کو بے نقاب کرنا، ڈرامائی طنز کا بھرپور احساس دلاتا ہے۔ 'ایک لڑکا' کے طنزیہ اسلوب کی شدت اس وقت زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب شاعر کا کردار انکار اور خود فریبی کے متضاد احساس سے ایک ساتھ دوچار ہوتا ہے۔

سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھامتا ہوں جب
یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو۔
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج اندوہ پرور اضطراب آسا،
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا تھا وہ
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا،
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں——— (ایک لڑکا)

طنز کا کم وبیش یہی لہجہ 'یادیں' میں بھی اختیار کیا گیا ہے، فرق صرف یہ ہے کہ یادیں کی پوری ساخت تو طنزیہ نہیں ہے، لیکن ڈرامائی طنز کے ساتھ صورت حال کا طنز بھی اس نظم میں ہم آمیز ہو گیا ہے۔ طنز کی اس مخصوص نوعیت کی مثال کے طور پر 'یادیں' کے اس بند کو یاد کیا جا سکتا ہے۔

وہ بالک ہے آج بھی حیراں، میلہ جوں کا توں ہے لگا / حیراں ہے بازار میں چُپ چُپ کیا کیا بکتا ہے سودا، کہیں شرافت، کہیں نجابت، کہیں محبت، کہیں وفا / آل اولاد، کہیں بکتی ہے، کہیں بزرگ اور کہیں خدا، ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا:

اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں
دیکھو ہم نے کیسے بسر کی اس آباد خرابے میں

(یادیں)

اس بند کے ابتدائی چار مصرعوں میں ایک ایسی صورت حال پیش کی گئی ہے جو انسانی اور اخلاقی اقدار کی عبرت ناک تصویر سامنے لاتی ہے، اور اس عبرت ناک صورت حال پر حیران ہونے والے بالک کو تذبذب میں شکار احمق کا نام دیا گیا ہے۔ ''ہم نے اس احمق کو آخر اسی تذبذب میں چھوڑا'' ظاہر ہے کہ جہاں بالک کی معصومیت، بے لوث اور بے ریا نقطۂ نظر کے ساتھ دُنیا کو اس کے تضادات کے ساتھ دیکھ رہی ہے۔ وہاں بالک کو احمق قرار دینا بجائے خود ایک طنزیہ قول محال کے مترادف ہو جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو خود فریبی کے شکار واحد متکلّم کو راہ مفر ڈھونڈنے کی ضرورت نہ پیش آتی۔ اس طرح اور نکالی راہ مفر کی اس آباد خرابے میں، جیسا مصرعہ نظم کے طنزیہ اسلوب کو مزید مستحکم کر دیتا ہے۔

راہِ فرار کی تلاش کا مسئلہ اختر الایمان کی کئی اور نظموں میں بھی بہت نئے علامتی پیکروں کے ساتھ سامنے آتا ہے، مگر ہر جگہ یہ راہِ فرار اپنے مفہوم مخالف کے ذریعہ حقائق کی تلخی کے شدید احساس اور ان کے طنزیہ اظہار کا ایک مخصوص پیٹرن بھی بناتی ہے۔ اختر الایمان کی ایک نظم اسی عنوان ''راہِ فرار'' سے معنون ہے۔ اس نظم کا مرکزی خیال بہ ظاہر یہ ہے کہ ہمارے لیے فرار کی ساری راہیں بند ہو چکی ہیں، لیکن کیا راہِ فرار کے بند ہونے کا احساس، اس بات کا عندیہ فراہم نہیں کرتا کہ اب سوائے گرد و پیش کی صورت حال سے آنکھیں چار کرنے اور اس ناگزیر صورت حال

میں اپنے وجود کی معنویت تلاش کرنے کے اور کوئی چارہ کار باقی نہ رہ گیا ہے۔ لفظی طنز اپنے علامتی لہجے کی مدد سے متضاد مفہوم کی ترسیل کیسے کرتا ہے اس کی عمدہ مثال راہِ فرار، کے یہ چند مصرعے ہیں:

چلو سامنے کے اندھیرے میں گھس کر
اتر جائیں تہہ خانے کی خامشی میں
یہ سب کھڑکیاں بند کر دیں
کوئی چیخنے، بَین کرنے کی آواز ہم تک نہ آئے۔
کوئی خون کی چھینٹ دامن پہ آ کر نہ بیٹھے ــــــ (راہِ فرار)

کم و بیش یہی لب و لہجہ ایک اور نظم 'راستہ کا سوال' میں استفہامیہ طنز کے ساتھ ملتا ہے:

اور وہ گھر، جس میں تم اب رہتے ہو، اس کے غرفے اور دریچے حسب
عادت وا رکھتے ہو؟ کیا ان غرفوں اور دریچوں سے بارود کی بو، بے بس اور
نہتے لوگوں پر بم گرنے کی آوازیں آتی ہیں؟ جس میں تم رہتے ہو یہ گھر کتنی
اونچائی پر ہے؟ کیا اس گھر سے بیروت کی گلیوں میں بکھری لاشیں دیکھی
جا سکتی ہیں؟ (راستہ کا سوال)

اختر الایمان کا یہ اسلوب ان کا وہ پختہ اسلوب ہے جو نسبتاً بعد کے زمانے سے مخصوص ہے۔ ان کی شروع کی نظموں میں علامتی اظہار کی جو مثالیں دی گئی تھیں اس کا سلسلہ دوسرے اور تیسرے مجموعۂ کلام میں دراز ہوتا نظر نہیں آتا۔ ان مجموعوں میں ایک حتمیّن اور معتدل بیانیہ یا ڈرامائی لہجہ غالب ہے۔ لیکن اختر الایمان کے نسبتاً بعد کے دو مجموعوں بنت لمحات اور نیا آہنگ میں اس لہجے نے طنزیہ اظہار کی شکل اختیار کر لی ہے اور اظہار کا یہ طنزیہ لہجہ بعد کی نظموں کے بڑے حصے میں اختر الایمان کے بنیادی اسلوب کے طور پر اُبھرتا ہے۔ یہ طنزیہ اسلوب اپنی علامتی جہات تو رکھتا ہی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی احتجاج، انحراف، برگشتگی اور اکتاہٹ کے نت نئے پیرائے بھی اختیار کرتا ہے، اور یہی پیرائے صحیح معنوں میں نفی میں اثبات، انکار میں اقرار، برگشتگی میں وابستگی اور مایوسی میں اُمید و حوصلہ مندی جیسی علامتی معنویت کی طرف ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو ہر اعلیٰ درجے کے طنزیہ اظہار پر کوتاہ اندیشی آسانی سے قنوطیت اور یاس پسندی کا الزام عائد کر دیتی۔ اس کا سبب

یہ ہے کہ شعری اظہار کے بعض وسائل مثلاً استعارہ یا تمثیل کی عدم تفہیم ہمیں اُلجھن میں تو مبتلا کر سکتی ہے مگر گمراہ کم کرتی ہے، جب کہ استعارہ، تمثیل یا علامت محض کے برخلاف طنزیہ علامت کی تفہیم میں ذرا سی بھی بے توجہی ہمیں بالکل برعکس اور متضاد معنی و مفہوم تک لے جا سکتی ہے۔ اس کی بہت دلچسپ مثال اخترالایمان کی ایک نظم 'شیشے کا آدمی' کے سلسلے میں ملتی ہے۔ نظم اس طرح ہے:

اُٹھاؤ ہاتھ کہ دست دعا بلند کریں
ہماری عمر کا اک اور دن تمام ہوا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
نہ کوئی واقعہ گزرا نہ ایسا کام ہوا
زباں سے کلمۂ حق راست کچھ کہا جاتا
ضمیر جاگتا اور اپنا امتحاں ہوتا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کا دن بھی
اسی طرح سے کٹا منھ اندھیرے اُٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی، خبریں دیکھیں ناشتے پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے، جیسے شام ہوئی
اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یوں ہی بستر میں جا کے لیٹ گئے

(شیشے کا آدمی)

اس نظم کے بارے میں ڈاکٹر راہی معصوم رضا اپنے ایک تبصرے میں لکھتے ہیں کہ:

"یہ شیشے کا آدمی بھی آج کی حقیقت ہے، لیکن یہی پوری حقیقت نہیں ہے۔۔۔۔ آیئے۔ اس شیشے کے آدمی کے ساتھ تھوڑی دور چلیں۔ یہ آدمی بے ضمیر اور بزدل ہے، لیکن نابینا نہیں ہے۔۔۔۔ لیکن یہ بینائی بہتر انسان بننے میں

شیشے کے آدمی کی مدد نہیں کر پاتی۔ کیوں کر شیشے کا یہ آدمی سماج سے کٹا ہوا ہے۔اسی لیے اس کا رویہ منفی ہے ——" (اظہار۔ص:4)

جب کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔اس نظم میں نہ صرف یہ کہ عنوان اور نظم کے مابین طنزیہ کش مکش موجود ہے بلکہ نظم کی داخلی ساخت میں بھی یہ شیشے کا آدمی،منفی قدر کے طور پر ایک ایسے کردار کا روپ اختیار کرتا ہے جو مثبت اقدار سے اپنی محرومی پر خود کاری ضرب لگاتا اور اپنی ہی بے ضمیری اور بزدلی پر طنز اور استہزا کی نگاہ ڈالتا ہے۔یہ نظم اعتراف ہے،احتساب ہے، طنز ہے اور پشیمانی ہے،اور اعتراف،احتساب یا طنز اور پشیمانی ہمیشہ کسی قدر، بلکہ مثبت قدر کی نمائندگی کرتے ہیں— معنی و مفہوم کے ایسے متضاد تلازمات کی مثالیں شیشے کا آدمی کے علاوہ اختر الایمان کی متعدد نظموں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔عروس البلاد،میرا دوست ابوالہول،راہِ فرار، میں تمھاری ایک تخلیق،تخیل اور توکل جیسے عنوانات بھی اسی رویے کی نشان دہی کرتے ہیں اور عروس البلاد اور میرا دوست ابوالہول کے یہ چند مصرعے بھی:

وسیع شہر میں اک چیخ کیا سُنائی دے
بسوں کے شور میں ریلوں کی گڑگڑاہٹ میں
چہل پہل میں بھڑوں جیسی بھنبھناہٹ میں
کسی کو پکڑو سرِ راہ مار دو چاہے
کسی عفیفہ کی عصمت اتار دو چاہے
وسیع شہر میں اک چیخ کیا سُنائی دے

(عروس البلاد)

ہمارے لہو میں ہرے لال پیلے بہت سارے پرچم کھلے ہیں
کہیں سے مگر حق کی آواز آتی نہیں ہے
ہماری زباں دل کی ساتھی نہیں ہے
ہمارے لیے صرف روٹی کی جدوجہد
عورتوں کے برہنہ بدن کی تمنا سے آگے

کہیں کچھ نہیں ہے
ہماری رگوں میں جو تیزاب ہے اس کی شدت کبھی کم نہ ہوگی
(میرا دوست ابوالہول)

ان نظموں کے ساتھ اخترالایمان کی نظموں میں اس طرزِ اظہار کی اتنی مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں کہ ان کی مدد سے طنزیہ اور علامتی اسلوب کے ارتقا کی پوری تصویر مرتب کی جاسکے۔ مختلف نظموں کے ان چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے اس بات کی شہادت بہت واضح طور پر حاصل کی جاسکتی ہے:

"آؤ کہ جشنِ مرگِ محبت منائیں ہم
جو شمعِ انتظار جلی تھی بجھائیں ہم"
"کہیں کوئی ناسور نہیں گو حائل ہے برسوں کا فراق
کرمِ فراموشی نے دیکھو چاٹ لیے کتنے میثاق"
"گر اور کسی کی ہو گئیں تم
جینے دوں گا نہ میں جیوں گا
میں آج وہ عہد توڑتا ہوں
یہ رسمِ وفا ہی چھوڑتا ہوں"
"اگر چاہتے ہو بھرم آدمی کا اسی طرح قائم رہے
سویرے سویرے نہ اخبار پڑھنا
فراموش گری کا احسان مانو
فراموش گری بھی اک نعمت بے بہا ہے"
"آسمانوں سے مدد آئے گی اُمید رکھو
فتح و نصرت کے لیے صبر کی تسبیح پڑھو
سیڑھیاں درد کی بس اترو چڑھو اترو چڑھو"

طنزیہ اسلوب کی نمائندگی کرنے والی ان متنوع مثالوں کے علاوہ اختر الایمان کے طنزیہ لہجے کا ایک بہت موثر اور طاقتور انداز بعض بدہیئت پیکروں (Grotesque Images) کی مدد سے تاثر کی حدّت اُبھارتا رہا ہے۔ بسا اوقات ان کے غیر متوقع مصرعوں اور بہ ظاہر اہمال کی سرحدوں کو چھوتے ہوئے پیکروں پر لایعنیت (Absurdity) کا گمان گزرتا ہے۔ مگر اس قسم کے مصرعے اور نامانوس پیکر درحقیقت (Grotesque Irony) کی عمدہ مثالیں ہیں۔ طنزیہ اسلوب کا یہ انداز اس وقت زیادہ کارآمد ہوتا ہے جب سیدھا سادہ اور مروّج اظہار تو کیا رسمی طنز بھی بے معنی ہوکر رہ جاتا ہے۔ اس ضرورت کی تکمیل تلخ نوائی اور برہنہ گفتاری سے بھی کی جاسکتی ہے۔ مگر اختر الایمان جیسا پختہ کار فن کار جانتا ہے کہ تلخی یا برہنہ گفتاری اور مہذب طنزیہ اسلوب کو کیسے ایک دوسرے سے الگ رکھا جاسکتا ہے۔ اس فن کار کو یہ بھی معلوم ہے کہ بدہیئتی اور اہمال کی ساری ذمہ داری شاعری کا واحد متکلم کیوں کر قبول کرتا ہے اور اس ذمہ داری میں شرکت کا احساس اپنے قاری کو کیسے دلایا جاسکتا ہے۔ اختر الایمان کے یہاں اس نوع کے طنزیہ پیکروں کی چند مثالیں آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

یک بیک شور ہوا ملک نیا ملک بنا
اور ایک آن میں محفل ہوئی درہم برہم
آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی ٹھہرو، نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ لتاں نے تھوکی ہوگی — (کل کی باتیں)

وہ لوگ جن کو مسافر نواز کہتے ہیں
کہاں گئے کہ یہاں اجنبی ہیں ساتھی بھی
وہ سایہ دار شجر جو سُنا تھا راہ میں ہیں
سب آندھیوں نے گرا ڈالے اب کہاں جائیں
یہ بوجھ اور نہیں اُٹھتا کچھ سبیل کرو
چلو ہنسیں گے کہیں بیٹھ کر زمانے پر —(ایک احساس)

چائے خانوں، ناچ گھروں سے کم سن لڑکے
اپنے ہم سن معشوقوں کو
جن کی جنسی خواہش وقت سے پہلے جاگ اُٹھی ہے۔
میں اپنے کمرے میں بیٹھا سوچا کرتا ہوں
اور بہ ظاہر دُنیا سو جاتی ہے
لے کر جا چکتے ہیں
کتوں کی دُم ٹیڑھی کیوں ہوتی ہے۔
برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ
کھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے
(کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام)

کبھی دماغ میں آتی ہے بے سر و پا بات
یہ بات جب بھی کہی جاتی پھلجھڑی ہوتی
زمین چاند میں ہوتی وہاں یہ ہوتی رسم
ہراک کو اپنی جگہ اور کی بڑی ہوتی
وفا کا نام ستم ہوتا، غم کا راحت جاں
تمہاری ناک ذرا چھوٹی یا بڑی ہوتی (ایک بات)

ہم کو زندہ رہنا ہے، جب تک موت نہیں آتی اک زہر پئے جانا ہے
آؤ چلو کتوں کا دربار سجائیں کوؤں کی بارات نکالیں (آثار قدیمہ)

مندرجہ بالا تمام مثالوں میں بد ہیئت، بد آہنگ یا نامانوس پیکروں سے کسی بہت اہم سنجیدہ اور کبھی کبھی بھیانک صورت کو ہم رشتہ کرکے پیش کرنے کا انداز، ایک طرف مسئلے اور صورت حال کی شدّت کو متوازن کرنے میں معاون ہوتا دکھائی دیتا ہے اور دوسری طرف اس مخصوص اسلوب کو اختیار کرکے شاعر طنز کے غیر رسمی طریق کار سے ترسیل معنی کی نئی راہیں استوار کرتا ہے۔

اختر الایمان کے طنزیہ اور علامتی اسلوب کے جن پہلوؤں کی طرف اب تک اشارے کیے گئے ہیں وہ نہ تو اسلوب برائے اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں اور نہ ہی اظہار کے ان مخصوص طریقوں کو شاعر نے خلا میں تشکیل دینے کی کوشش کی ہے۔ اگر ہماری نگاہ اختر الایمان کے تصورِ زندگی کی نوعیت پر مرکوز رہے تو اس بات کا اندازہ لگانے میں کوئی دشواری پیش نہیں آتی کہ علامت آمیز طنزیہ اسلوب ہی ان کے تصورِ حیات کی پیش کش کے لیے موزوں ترین طریق کار ہے۔ کیوں کہ زندگی کے بارے میں اس مخصوص زاویۂ نگاہ کی علامتی اور طنزیہ پیش کش کا جواز خود علامت اور طنز کی تخلیق کے محرکات و عوامل میں بھی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس بات کی تعبیر اس طرح بھی کی جا سکتی ہے کہ شعری تجربہ اور انسانی تخیل یا تو اشیا کے مابین مماثلت کی تلاش کرتا ہے یا ان میں مغائرت کو دریافت کرتا ہے، اور مماثلت اور مغائرت کا احساس ہی درحقیقت علامت اور طنز کی تخلیق کا بنیادی سبب ہوتا ہے۔ اس لیے کہ علامت کا انحصار اگر مماثلت پر ہوتا ہے تو طنز کی تخلیق مغائرت کے احساس کے باعث ہوتی ہے۔ علامت اپنا جواز اشیاء میں ہم آہنگی کی تلاش سے فراہم کرتی ہے تو طنز، تضاد سے جنم لیتا ہے، اور اگر علامت متفرق چیزوں کو یکجا کرنے کا فریضہ انجام دیتی ہے تو طنز متفرق چیزوں میں پائے جانے والے فرق اور مغائرت کو نمایاں کر کے پیش کرتا ہے۔ طنز اور عاامت کی تخلیق کے ان محرکات کو اختر الایمان کے شعری اسلوب کے پس منظر میں سامنے رکھیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ کم و بیش اسی نوع کے محرکات اختر الایمان کے تخلیقی عمل کی بنیاد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ انسان کے آدرش اور عملی زندگی کی ثنویت کو اپنے طنزیہ لب و لہجہ کے ذریعہ گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور طنز کے ساتھ ساتھ علامتی تلازمات کی مدد سے زندگی کے تضادات کو انسانی تاریخ اور زمانے کے تسلسل میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس بات کو ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ اختر الایمان کی شاعری میں احساس زیاں احساس زماں کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اور یہی جدلیاتی صورت حال ان کی نمائندہ ترین نظموں میں طنزیہ اسلوب کو بھی جنم دیتی ہے اور علامتی تہہ داری بھی پیدا کرتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اپنی پختہ کاری کے زمانے میں نیا آہنگ، جیسی نظم نہیں کہتے جو ان کے مخصوص اسلوب اور فنی رویّے کا بہترین ثبوت فراہم کرتی ہے:

کراماً کاتبین اعمال نامہ لکھ کے لے جائیں
دکھائیں خالق کون و مکاں کو اور سمجھائیں
معانی اور لفظوں میں وہ رشتہ اب نہیں باقی
لغت الفاظ کا اک ڈھیر ہے لفظوں پہ مت جانا
نیا آہنگ ہوتا ہے مرتب لفظ و معنی کا
مرے حق میں ابھی کچھ فیصلہ صادر نہ فرمانا
میں جس دن آؤں گا، تازہ لغت ہم راہ لاؤں گا

اختر الایمان کی شاعری کے بنیادی اسلوب کا جائزہ لیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اختر الایمان نے اپنے آخری مجموعوں میں نئے آہنگ پر مبنی اپنا منفرد اور تازہ لغت مرتب کرلیا ہے اور اس لغت میں پائے جانے والے لفظ و معنی کے نئے آہنگ کو طنزیہ اور علامتی اسلوب سے بہتر کوئی اور نام دینا مشکل ہے۔ (1985)

●

نظم گوئی میں فیض احمد فیض کے امتیازات

فیض احمد فیض کی ادبی اور شعری سرگرمیوں کی بساط کم و بیش نصف صدی کے عرصے پر پھیلی ہوئی ہے۔ اس درمیان ان کے آٹھ مجموعۂ کلام شائع ہوئے۔ زمانی اعتبار سے ان کی مقبولیت اور ہر دل عزیزی کا گراف روز بروز بلند سے بلند ہوتا رہا۔ حتیٰ کہ انتقال کے وقت ان کا شمار نظم اور غزل کے ممتاز ترین شعرا میں ہونے لگا تھا۔ فیض کے کئی حوالے ایک ساتھ ان کی شناخت کے لیے استعمال کیے گئے۔ ان کو کبھی رومانیت اور حقیقت پسندی کے دوراہے پر کھڑے شاعر کی حیثیت سے دیکھا گیا۔ کبھی ان کی پہچان، پُرانی علامتوں اور استعاروں کو معاصر صورت حال اور سیاسی معنوں سے ہم آہنگ کرنے والے فن کار کے طور پر متعین کی گئی۔ اور کبھی انھیں ترقی پسند فکر اور جمالیات کو ہم آمیز کرنے والے ممتاز شاعر کی حیثیت سے پیش کیا گیا۔ تاہم ان کی غیر معمولی مقبولیت میں شاعری کے ساتھ ساتھ قید و بند کی زندگی یا ان کو ایک انقلابی اور آدرش پسند ادیب کے طور پر نمایاں کرنے کا عمل دخل کچھ کم نہ تھا، اور پھر یہ کہ ان کی ہر دل عزیزی میں ان کی دلآویز شخصیت اور صلح کل کے رویّے نے بھی بڑا اہم رول ادا کیا۔ غرض یہ کہ زندگی میں ہی وہ ایک لیجنڈ کی حیثیت اختیار کر گئے۔ شاعرانہ حیثیت، عوامی مقبولیت اور فن کارانہ قد و قامت کے ادبی حوالوں کے ساتھ سماجی اور سیاسی اسباب و عوامل کے باعث، سب سے پہلا اور اہم سوال یہ ہے کہ ان کی شاعری میں رطب و یابس کی پہچان اور کھرے کھوٹے کی پرکھ کا تعین کیوں کر کیا جائے؟ تا کہ ایک فن کار کی حیثیت سے ان کی صحیح قد و قامت کا اندازہ لگایا جا سکے۔

فیض کے دو ممتاز ترین معاصرین ن۔م۔راشد اور اختر الایمان نے اپنے تخلیقی اظہار کو نظم گوئی تک محدود رکھا، یہ الگ بات ہے کہ موضوعات کے تنوع اور تجربے کی ہمہ جہتی کے اعتبار سے فیض کو ان کے مقابل نہیں لایا جاسکتا— اس میں کوئی شک نہیں کہ فیض کی چند غزلیں، ان کی نظموں سے کچھ زیادہ ہی مقبول عوام وخواص رہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کی قابلِ توجہ اور نمائندہ ترین نظموں کی تعداد، ان کی اس پائے کی غزلوں سے کہیں زیادہ ہے چوں کہ بیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے اُردو غزل اور نظم کی شعریات نے الگ الگ اور قدرے مختلف بنیادوں پر اپنی اپنی شناخت متعین کر لی تھی، اس لیے فیض کی نظم گوئی کا کوئی جائزہ محض اس مفروضے کے تحت نہیں لیا جاسکتا، کہ ان کی شاعری بلا امتیاز نظم وغزل، غزل کے روایتی مزاج کی توسیع ہے، اور اگر تغزل کی کوئی تعریف ممکن ہے تو یہ صفت ان کی نظموں تک میں پائی جاتی ہے، جیسا کہ ایک سے زیادہ قابلِ ذکر نقادوں نے موقف اختیار کیا اور اس موقف کے باعث کلام فیض کی تفہیم میں غلط زاویۂ نظر کو راہ دی گئی۔

فیض نے مختلف تحریروں میں اپنے شعری اور تنقیدی تصوّرات کا واضح اظہار کیا ہے۔ ان تحریروں میں موضوع اور مواد کے سلسلے میں ان کی ترجیحات کا بار بار ذکر ملتا ہے۔ انھوں نے سیاسی اور سماجی مسائل وموضوعات سے اپنی وابستگی کو کبھی چھپانے کی کوشش نہیں کی، اور ان کو بجاطور پر ایک نمائندہ ترقی پسند شاعر کی قدر ومنزلت حاصل رہی۔ تاہم ان کے قدرے تہہ دار اسلوب اور استعاراتی طرزِ اظہار پر خود ترقی پسند حلقوں سے جو اعتراضات کیے گئے وہ ہماری نگاہوں سے مخفی نہیں۔ اس لیے غور کرنے کی بات یہ ہے کہ کیا سیاسی اور سماجی موضوعات اور تہہ دار اسلوب میں تضاد کا رشتہ ہے؟ اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے، تو دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نظم میں فیض احمد فیض اور مخدوم اور غزل میں مجروح سلطان پوری کے حوالے سے ترقی پسند جمالیات کو نئے سرے سے کیوں کر مرتب کیا جاسکتا ہے۔ تیس اور چالیس کی دہائی میں ترقی پسند شعریات کو انتہا پسندی کے ساتھ مرتب کیا جارہا تھا، اس میں تہہ دار ڈکشن اور ابہام کی کوئی گنجائش نہیں نکلتی تھی۔ جس کا نتیجہ فیض کی بعض ابتدائی نظموں پر اعتراضات کی صورت میں سامنے آیا۔ لیکن جب فیض کی مقبولیت آسمان کو چھونے لگی اور مختلف ادبی مکتب فکر سے وابستہ حلقوں میں ان کو ایک نمائندہ اور ممتاز شاعر

کی حیثیت حاصل ہونے لگی تو پھر ترقّی پسند معترضین نے بھی یکسو ہو کر ان کو ترقّی پسند نظریات کا مثالی شاعر ثابت کرنے پر پوری توجہ صرف کر دی۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ ترقّی پسند یا جدید یا کسی اور مکتبِ فکر کے نمائندے کے بجائے فیض کو محض ایک شاعر کی حیثیت سے مطالعے کا موضوع بنایا جائے، اور براہِ راست ان کی نظموں کے تجزیاتی جائزے کی بنیاد پر نظم گو کی حیثیت سے ان کے امتیازات کو نشان زد کیا جائے۔ فیض کی نظموں میں فن اور فکر کا تناسب کیا ہے اور کہاں کہاں ان کی فکر نے فن کا قالب اختیار کرنے میں مواد اور ہیئت کے فرق کو مٹا دیا ہے؟ فیض کے مطالعے میں ان سوالات کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہو گئی ہے کہ ان کے مرتبے کے تعیّن کی خاطر خالص شعری اور ادبی معیاروں کو بالعموم نظر انداز کیا گیا ہے۔ کسی بھی زمانے میں محض فکر یا طرز نے شاعری کی اہمیت میں اضافہ نہیں کیا۔ اگر ایسا ہوتا تو اپنے ترقّی پسند تصوّرات کے بے محابا اظہار کے باعث ان کے معاصرین مجاز، سردار جعفری، کیفی اعظمی اور ساحر لدھیانوی ان سے زیادہ اہم شاعر تسلیم کیے جاتے، اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ اس لیے اس بات کی اہمیت اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ فکر کو فن بنانے اور تصوّرات کو محسوس سطح پر لا کر شاعری کی صورت میں ڈھالنے کی جو شاعرانہ تدبیریں فیض نے اختیار کی ہیں، ان کو فیض کے شعری طریقِ کار کی مدد سے سمجھا جائے۔

حقیقت یہ ہے کہ فیض بنیادی طور پر مفکّر اور فلسفی شاعر نہیں ہیں۔ ن۔م۔راشد نے ان کے پہلے مجموعۂ کلام پر لکھتے ہوئے یہ کوئی غلط بات نہیں کہی تھی کہ ''فیض کسی مرکزی نظریے کا شاعر نہیں صرف احساسات کا شاعر ہے۔'' کہنے کو تو خود فیض شروع سے ہی اس طرح کے دلکش اعلانات کرتے رہے کہ:

''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ''

یا پھر یہ کہ:

اور بھی دُکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

یا یہ کہ:

لوٹ جاتی ہے اُدھر کو بھی نظر کیا کیجے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے

یہ تمام باتیں اپنے اندر حسن کے معیار کو بدلنے کا داعیہ تو ضرور رکھتی ہیں —— مگر ان تمام ریڈیکل تصورات میں شاعری کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ پوری نظم ہیئتی اعتبار سے مکمل اور مربوط ہونے کے باوجود بیان کے اس جادو اور پیرایۂ اظہار کے اس حسن سے عاری ہے جو قدرے بعد میں فیض کی نظموں کا طرۂ امتیاز ٹھہرا۔ اس نظم کے بالمقابل ''نقشِ فریادی'' میں ہی ایک ایسی نظم شامل ہے جس کے بعض اشعار میں تہذیبی، معاشرتی حتیٰ کہ معاشی مسائل کو فنی حسن کے لوازم، تشبیہ، استعارہ اور پیکر تراشی کا سہارا لے کر حسن بیان کا جادو جگایا گیا ہے۔ نظم کا عنوان ہے ''موضوعِ سخن'' اور اس نظم میں فیض اپنے آپ کو شعوری اور تحت الشعوری دونوں سطحوں پر خود کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ نظم فیض کی افتادِ طبع اور جبلی رجحان کی ہی نشان دہی نہیں کرتی بلکہ ایک فن پارے کی سطح پر ان کے جمالیاتی طریقِ کار اور فکری یا جذباتی ترجیحات کو بھی نشان زد کرتی ہے:

ان دمکتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق — کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے
یہ حسیں کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا — کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے

ان مصرعوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ مرنے کی حسرت میں جینا، حسین کھیت کے جوبن کا پھٹا پڑنا اور کھیتوں سے اناج کے بجائے بھوک کا اگنا جیسی استعاراتی اور تمثیلی پیش کش اپنے اندر کیسا ہمہ جہت ترسیل کا امکان رکھتی ہے۔ اور پتہ چلتا ہے کہ بہ قول خلیل الرحمن اعظمی ''فیض سماجی حقائق کے بیان میں بھی فنی حُسن کو قائم رکھتے ہیں'' تاہم اس نظم کا اختتام جس بند پر ہوتا ہے اس سے شاعر کی موضوعاتی اور ذہنی ترجیحات واضح ہو کر سامنے آجاتی ہیں اور ان ترجیحات سے فیض کی افتادِ طبع کا پورا اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے — لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کم بخت دلآویز خطوط — آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں — طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

اسی سلسلے میں کلیم الدین احمد نے فیض کی بنیادی مشکل کا ذکر اس طرح کیا ہے:

> ''مشکل یہ آپڑی ہے کہ فیض شعوری طور پر مارکسی شاعر بننا چاہتے ہیں اور غیر شعوری بہاؤ انھیں کسی دوسری سمت لے جاتا ہے۔ ان کے شعور اور

تحت الشعور میں ایک قسم کا تصادم ہے، اور اس تصادم کا اثر ان کی شاعری پر
اچھا نہیں پڑا ہے۔"

اس نظم کے ضمن میں اگر صرف ڈکشن کی سطح پر لفظوں کے تلازمات اور تراکیب پر ایک نگاہ ڈال لی جائے تو آسانی سے پتہ چل جاتا ہے کہ شاعر نے اپنے تخلیقی طریق کار کی مدد سے فکر کو محسوس فکر بنا کر اس طرح پیش کر دیا ہے کہ اس کے مزاج اور افتادِ طبع سے ہم آہنگ تصورات کا ایک جال سا بن گیا ہے اور ان کی درجہ بندی بھی سامنے آ گئی ہے۔ افسردہ سُلگتی ہوئی شام کا گل ہونا۔ چشمہ مہتاب سے رات کا ڈھل کے نکلنا۔ مشتاق نگاہوں کی بات کا سُنا جانا، آنچل، رُخسار یا پیراہن سے چلمن کا رنگین ہونا، زلف کی گھنی چھاؤں میں آویزے کا ٹمٹمانا، جوانی کے چراغ کا جل بجھنا، دماغ کا چراغاں ہونا، یا کاجل کی لکیر، غازے کا غبار، خوابوں کی مقتل گاہیں اور حنا کی دھندلی سی تحریر جیسی تراکیب میں استعاراتی پیکروں کی جو بہتات ہے وہ ایک ایک پیکر ایک مکمل اور بھرپور تخلیقی اکائی بنا کر رکھ دیتی ہے۔ استعارے اور امیجری کی اس جُھرمٹ پر مبنی نظم سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شاعر کا تخیل متفرق اور منتشر اشیاء میں باہم اشتراک اور ترتیب کے امکانات کیوں کر تلاش کر لیتا ہے۔ اس نظم میں شاعرانہ صناعی کے نمونے اس طرح مجتمع ہو گئے ہیں جن کے پیچھے ایک ایسے فن کار کے ذہن اور وجدان کی کارکردگی دیکھی جا سکتی ہے جو حقائق کو ماورائے حقیقت یا استعارے کی سطح پر ادراک کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔

ویسے اگر فیض احمد فیض کے شاعرانہ ارتقا کے زمانی پس منظر کو سامنے رکھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ ان کا وہ رومانی ذہن جس میں انقلاب، بغاوت اور آدرش پسندی سب کچھ ہے۔ مگر ان سب کے ساتھ محبت اور احساس جمال کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔ جمالیاتی ذوق اور محبت کی مرکزیت کو فیض کی شاعری کے ہر دور میں یکساں طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ بالکل ابتدائی زمانے کی نظموں میں سے فیض کی ایک نظم 'سرودِ شبانہ' بھی ہے:

نیم شب، چاند، خود فراموشی/ محفلِ ہست و بود ویراں ہے/ پیکرِ التجا ہے خاموشی/
بزمِ انجم فسردہ ساماں ہے/ آبشارِ سکوت جاری ہے/ چار سو بے خودی سی
طاری ہے/ زندگی جزوِ خواب ہے گویا/ ساری دُنیا سراب ہے گویا/ سو رہی

ہے گھنے درختوں پر/ چاندنی کی تھکی ہوئی آواز/ کہکشاں نیم وا نگاہوں سے/
کہہ رہی ہے حدیث شوق و نیاز/ ساز دل کے خموش تاروں سے/ چھن رہا
ہے خمار کیف آگیں/ آرزو، خواب، تیرا روئے حسیں۔

یہ نظم، جدید نظم کے عضویاتی کل کے جس تصور کی عملی تصویر ہے۔ اس کے ساتھ ہی خیال کے ارتقا ایک ایک مصرعے کی ناگزیریت، اور پہلے مصرعے سے آخری مصرعے تک، میں تسلسل اور نمو کی کیفیت نے اسے ایک بھرپور، مکمل اور فنی اعتبار سے مثالی بنا دیا ہے۔ فیض کی ابتدائی نظموں میں سے یہ وہی نظم ہے جس میں گویا بعد کی بعض نمائندہ نظموں مثلاً تنہائی، منظر، یاد اور ہم لوگ، وغیرہ کی تخلیقی بشارت موجود ہے۔ 'سرود شبانہ' میں شاعر کے مشاہدے نے صرف بصارت سے کہیں زیادہ ہمہ جہت حواس اور جذبے کی کارکردگی کا طلسم پیدا کیا ہے۔ خاموشی کو التجا کا پیکر کہنا، ستاروں کی محفل میں فسردہ سامانی ڈھونڈھ لینا، وہ آبشار جو اپنی مترنم جھنکار سے پہچانا جاتا ہے اسے سکوت سے ہم آہنگ کر کے پیراڈوکس کی کیفیت پیدا کر دینا، اور گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کو سوتا ہوا دیکھ لینا، یا پھر ساز دل کے خاموش تاروں سے کیف آگیں خمار کے ساتھ آرزو، خواب اور محبوب کے روئے حسین کو چھنتا ہوا محسوس کر لینا، یہ ساری تراکیب ایک طرف فیض کی امیجری میں مختلف حواس کی متوازی کارفرمائی ثابت کرتی ہیں اور دوسری طرف حسی یا جذباتی ارتعاشات کو ذہنی سطح سے ہم آہنگ کر کے پیش کر دینے کا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ ساقی فاروقی کا کہنا ہے کہ: سو رہی ہے گھنے درختوں پر÷ چاندنی کی تھکی ہوئی آواز، ہی وہ پہلا منفرد حسی پیکر ہے جہاں سے فیض نے اپنی آواز الگ کرنی شروع کی، ورنہ اس سے قبل ان کے کلام پر غالب اور اقبال کے اثرات کی واضح نشان دہی کی جاسکتی ہے۔'' ہوسکتا ہے اس بات میں جزوی صداقت موجود ہو۔ ویسے حقیقت یہ ہے کہ یہ بات نظم کی وحدت کے تصور کے خلاف جاتی ہے، کہ اس کا کوئی شعر الگ سے اپنا تاثر قائم کرنے لگے۔ نظم کی شعریات میں ہر مصرعے اور ہر ٹکڑے کو اس وحدت کی تشکیل میں معاون ہونا چاہیے جس کو ایک فنی کل کا نام دیا جاسکتا ہو۔ 'سرود شبانہ' بھی فیض کی ایسی ہی نظم ہے جس کے مصرعوں کی غیر معمولی تخلیقی اور اظہاری قوت پوری نظم کے تاثر میں اضافہ کرتی ہے۔ الگ سے کسی شعر یا مصرعے کی شناخت قائم نہیں ہو پاتی۔

جدید نظم میں مصرعوں کی ناگزیریت کی بات چل پڑی ہے تو آیئے فیض کی ایک اور نظم دیکھیں جو اپنے موضوع کے اعتبار سے اُردو شاعری اور بالخصوص غزل کے روایتی مسلمات سے الگ زاویہ نظر اور نادر تصوّر پر مبنی ہے۔ اس نظم کا عنوان ہے 'رقیب سے' اور یہ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے:

آکے وابستہ ہے اس حسن کی یادیں تجھ سے جس نے اس دل کو پری خانہ بنا رکھا تھا
جس کی اُلفت میں بھلا رکھی تھی دُنیا ہم نے دہر کو دہر کا افسانہ بنا رکھا تھا

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اس نظم میں فیض نے شاعرانہ بیانات کے بجائے بیانیہ شاعری کا انداز اختیار کیا ہے۔ اسی باعث اس میں بالواسطہ طرزِ اظہار یا استعاراتی طریق کار کا کہیں نام ونشان بھی نہیں ملتا۔ تاہم یہ نظم اپنی ندرت خیال اور اچھوتے نقطۂ نظر کے سبب فیض کی شاعری میں ہی نہیں بلکہ شاعری کے پورے سرمایے میں خاصے کی چیز تصوّر کی جاتی ہے۔ اس کے باوجود آٹھ بند پر مشتمل یہ نظم جب پانچویں بند:

ہم پہ مشترکہ ہیں احسان، غمِ اُلفت کے اتنے احسان کے گنواؤں تو گنوا نہ سکوں
ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں

کی تکمیل کرتی ہے۔ تو گویا اپنے منطقی انجام تک پہنچ جاتی ہے، مگر جب فیض اگلے تین بند میں ''ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے''؟ کی وضاحت اور تشریح کی طرف مائل ہوتے ہیں تو پھر وہ صراحت کرتے ہی چلے جاتے ہیں ''عاجزی سیکھی، غریبوں کی حمایت سیکھی، یاس وحرمان کے دکھ درد کے معنی سیکھے، زیردستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا سرد آہوں کے رُخِ زرد کے معنی سیکھے'' وغیرہ وغیرہ بیانات کو وہ مسلسل بارہ مصرعوں تک خطابیہ انداز میں جاری رکھتے ہیں اور وہ نظم جو پانچویں بند میں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر منطقی طور پر اختتام پذیر ہوگئی تھی۔ اس کے لیے، بعد کے تین بند ایسے الحاقی بن جاتے ہیں جو نظم کی ہیئت کو بُری طرح مجروح بھی کرتے ہیں اور تاثر کی وحدت کو انتشار سے بھی دوچار کردیتے ہیں۔ ایسے موقع پر فیض کی نظم 'موضوعِ سخن' کو ایک بار پھر یاد کرنا پڑتا ہے جس میں انھوں نے غربت وافلاس، استحصال، طبقاتی کش مکش، سماجی نابرابری، اور اس طرح کے دوسرے مسائل کا ذکر کرنے کے باوجود نظم کے بنیادی موضوع سے صرف نظر کرنے کا

ارتکاب نہیں کیا ہے، اور ترجیحی طور پر محبت اور درد کے رشتے کو اپنے جمالیاتی تجربے کا مرکز ومحور ثابت کیا ہے۔ واضح رہے کہ درد کے اس رشتے کی عظمت کا اعتراف فیض کی شاعری کے ہر دور میں ملتا ہے۔ مثلاً:

بڑا ہے درد کا رشتہ یہ دل غریب سہی تمھارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے

یا یہ کہ ع درد آئے گا دبے پاؤں لیے سرخ چراغ، یا یہ کہ ع وہ جو اک درد دھڑکتا ہے کہیں دل سے پرے، یا یہ کہ ع شعلۂ درد جو پہلو میں لپک اُٹھے گا، یا پھر یہ کہ ع اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں، یا پھر نظم ملاقات کا آغاز کہ

''یہ رات اس درد کا شجر ہے + جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے''

ان متفرق مصرعوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ فیض کی پوری شاعری میں ان کی ترجیحات کی کلید کیا ہے اور اپنی تمام سیاسی اور سماجی وابستگیوں کے باوجود فیض کا جمالیاتی وجدان کیوں کر واشگاف انداز میں جمالیاتی محرکات کی طرف مراجعت کرتا رہتا ہے۔

شاید یہی سبب ہے کہ فیض کی شاعرانہ ہنرمندی اور فن کاری کی معراج ان کی بعض وہ نظمیں ہیں جن میں انھوں نے حسّی، جذباتی اور جمالیاتی واردات کو شاعری کی سطح سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر ان کا ایک محبوب شعری طریق کار، حسّی اور جذباتی کیفیات کو راست انداز میں بیان کرنے کے بجائے خارجی معروض کے حوالے سے بیان کرنا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اُردو کی قدیم شعریات کی اصطلاح میں، وہ صفات منتقلہ کا ہنرمندانہ استعمال جانتے ہیں۔ اس شعری تدبیر کو اگر ہم مغربی تنقید کی اصطلاح کا کوئی نام دینا چاہیں تو اسے Transfered Epithet کہہ سکتے ہیں۔ اس شاعرانہ تدبیر کاری کا سب سے بہتر استعمال ان کی نظم 'تنہائی' میں ہوا ہے۔ لیکن 'تنہائی' کے صحیح سیاق وسباق کو سمجھنے کے لیے ان کی دو اور نظموں 'یاد' اور 'انتظار' کو بھی سامنے رکھا جائے تو بات زیادہ واضح ہوسکتی ہے۔ یہ محض اتفاق ہے کہ 'تنہائی' کا ذکر کرتے ہوئے کلیم الدین احمد نے بھی نظم 'انتظار' سے اس کا تقابل کیا ہے۔ مگر ان کا طریق کار اور نتائج چوں کہ مختلف ہیں اس لیے قدرے مختلف موازنے کو یہاں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ فیض کی تین نظموں 'انتظار'، 'یاد' اور 'تنہائی' میں ان کے اسلوب کی تین جہتیں سامنے آتی ہیں۔

سب سے پہلے انتظار کا ذکر مناسب ہوگا تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہیئت و اظہار کی سادگی سے پیچیدگی کی طرف فیض کے سفر کی نوعیت کیا ہے۔

گزر رہے ہیں شب و روز تم نہیں آتیں / ریاضِ زیست ہے آزردۂ بہار ابھی
مرے خیال کی دُنیا ہے سوگوار ابھی / جو حسرتیں ترے غم کی کفیل ہیں پیاری
ابھی تلک مری تنہائیوں میں بستی ہیں / طویل راتیں ابھی تک طویل ہے پیاری
اُداس آنکھیں تری دید کو ترستی ہیں / بہارِ حُسن پہ پابندیٔ جفا کب تک
یہ آزمائشِ صبر گریز پا کب تک / قسم تمہاری بہت غم اُٹھا چکا ہوں میں
غلط تھا دعوۂ صبر و شکیب آجاؤ / قرارِ خاطرِ بے تاب، تھک گیا ہوں میں
(انتظار)

اس نظم میں انتظار کی کیفیت کو براہِ راست انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ بالواسطہ طرزِ تخاطب کے وسائل تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، امیجری یا پھر لفظی یا معنوی رعایتیں نظم میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ریاضِ زیست، آزردۂ بہار، پابندیٔ جفا، بہارِ حسن، آزمائشِ صبر گریز پا، وعدۂ صبر و شکیب اور قرارِ خاطرِ بیتاب جیسی تمام تر اکیب پیش پا افتادہ ہی نہیں کلیشے کی حد تک پہنچی ہوئی روایتی بھی ہیں۔ کوئی ترکیب کسی استعاراتی جہت کو نمایاں نہیں کرتی۔ عاشق کا اضطراب، بے چینی اور زندگی کی بے کیفی تجربے کے سپاٹ پن کو ظاہر کرتی ہیں اور عام بیانیہ اسلوب، اس نظم کو کسی طرح کے فنی ارتفاع سے محروم رکھتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ رومانی تجربہ، شعری یا فنی کیفیت میں ڈھل نہیں پاتا۔ شاید یہی سبب ہے کہ اس نظم کو وہ حیثیت حاصل نہ ہو سکی جو اہمیت اسی موضوع پر لکھی ہوئی ان کی بعض دوسری نظموں کو حاصل ہوئی۔ فیض کی نظم 'تنہائی' کا موضوع بھی کم و بیش یہی ہے اور اسی موضوع کو 'یاد' میں بھی برتا گیا۔ انتظار، تنہائی، یاد، اضطراب اور اُمید و بیم کی کیفیت کو تینوں نظمیں پیش کرتی ہیں، انتظار، کا موازنہ اگر تنہائی سے کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک نظم عامۃ الورود تجربے کا قدرے اکہرا بیان ہے جب کہ دوسری نظم جمالیاتی اور وجدانی کیفیت کے نہایت تخلیقی اور فن کارانہ بیانات پر مبنی ہے۔ تنہائی محض نو مصرعوں کی نظم ہے:

پھر کوئی آیا ، دل زار ! نہیں، کوئی نہیں / راہ رو ہوگا ، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار / لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سوگئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزر / اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں ، بڑھا دو مے و مینا وایاغ / اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا۔ (تنہائی)

ایسا نہیں ہے کہ یہ نظم موضوع یا فکر کے اعتبار سے کسی اچھوتے موضوع کو پیش کر رہی ہو۔ من وعن وہی موضوع اور وہی مضمون ہے جو 'انتظار' یا 'یاد' میں اپنایا گیا ہے۔ لیکن یہاں لفظوں کے برتنے کا انداز بالکل مختلف ہے۔ کوئی بات براہِ راست نہیں بیان کی گئی۔ لہجے کا اُتار چڑھاؤ، اور خودکلامی کی کیفیت نے الفاظ کو الگ الگ اکائیوں میں تقسیم کر دیا ہے، پھر کوئی آیا؟ کا استفہامیہ انداز، دلِ زار، کا تخاطب، نہیں، میں شک وشبے کی کیفیت اور 'کوئی نہیں' میں شک وشبے کو قدرے حتمی بنانے پر اصرار، محض ایک مصرعے میں آواز اور لہجے کے چار نشیب وفراز اور اُمید وبیم کی ساری کیفیت کو اپنے اندر سمیٹ لینے کا انداز موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں 'راہرو ہوگا' اور 'کہیں اور چلا جائے گا' کا ایک بیان لہجے کے اعتبار سے دو تاثرات میں منقسم ہے۔ راہ رو ہوگا، میں ایک لاتعلقی ہے، جو کہیں اور چلا جائے گا، کی مایوس کن کیفیت سے ہم آہنگ ہو کر احساسِ محرومی کو اور بھی شدید کر دیتی ہے — درمیان کے چھ مصرعے "اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو" کی خودکلامی پر اختتام پذیر ہوتے ہیں۔ اس خودکلامی کے ساتھ مایوسی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے — ان تمام مصرعوں میں اس طرح دل پر وارد ہونے والی کیفیات اور احساسات کو خارجی حوالوں کی مدد سے نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ جس کے باعث نظم کے بیان اور شاعر کے کردار میں ایک ایسا معروضی فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے جو پورے تجربے میں تعمیم کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ ایک ایک بیان مظہر یا معروض کا بیان نہ ہو کر اس کے وسیلے سے قلبی واردات کو مجسم پیکروں کی شکل میں بدل دیتا ہے۔ خارجی صفات کو داخلی کیفیات کی عقدہ کشائی کے لیے استعمال کرنا، صفتِ منتقلہ کی ایک اہم خصوصیت ہے۔
چنانچہ راست انداز اختیار کرنے کے بجائے، فیض احمد فیض، معروض کو موضوع کا نعم البدل بنا کر پیش کرتے ہیں، اور اس طرح گمان اور احتمال سے شروع ہونے والا سفر یاس وحرماں کے

استحکام تک کا سفر بن جاتا ہے— نظم کے آغاز میں 'پھر کوئی آیا' کہہ کر جس طرح پہلے سے موجود اُمید و بیم کی کیفیت کے تسلسل کو 'پھر' کے لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے۔ وہ تسلسل نظم کے اختتام ''اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا'' کے ساتھ ایک مکمل اور طے شدہ مایوسی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ نظم کے آغاز اور اختتام، میں لہجے کا جو غیر یقینی اور پھر یقینی انداز اختیار کیا گیا ہے اس سے تنہائی کے آغاز، ارتقا اور اختتام کے پس منظر میں نظم کی ہیئتی وحدت، منطقی تکمیل تک پہنچ جاتی ہے۔

'تنہائی' اور 'انتظار' جیسی نظموں کے ساتھ اگر فیض کی نظم 'یاد' کا ذکر نہ کیا جائے تو یہ تقابلی جائزہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ 'انتظار' اور 'تنہائی' کے تلازمات میں سے ایک اہم تلازمہ یاد بھی ہے، جس کے محرکات ہمیں انتظار اور تنہائی، دونوں نظموں میں دکھائی دیتے ہیں۔ اپنی نظم 'یاد' میں فیض احمد فیض متذکرہ دو نظموں کے برخلاف اپنے گرد تصوّرات اور التباسات کی ایک ایسی دُنیا تعمیر کر لیتے ہیں جو محبوب کے وصال کا فریب ہوتے ہوئے بہ ظاہر وصل کی رات کے آنے کا مژدہ بن جاتی ہے:

دشتِ تنہائی میں اے جانِ جہاں لرزاں ہیں   تیری آواز کے سایے ترے ہونٹوں کے سراب
دشتِ تنہائی میں دوری کے خس و خار تلے   کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب

تین بند پر مشتمل اس نظم کے ابتدائی بند میں جہاں دشتِ تنہائی کا لفظ اپنے آپ میں ایک استعاراتی ترکیب ہے وہیں لرزاں ہونے کی مناسبت سے 'آواز کے سایے' اور 'ہونٹوں کے سراب' میں ایک طرف سماعی پیکروں کو بصری پیکروں سے ہم آمیز کرنے کی ایسی امیجری ملتی ہے جس میں ایک سے زیادہ حواس کو بیک وقت متحرک کرنے کی صلاحیت ہے اور دوسری طرف ان دونوں پیکروں میں التباس کی کیفیت قدرے نامانوس استعاروں کے ذریعے واضح کی گئی ہے۔ تیسرے اور چوتھے مصرعے میں دوری کے خس و خار تلے محبوب کے پہلو کے سمن اور گلاب کا کھلنا، اس بات کا اشاریہ ہے کہ 'یاد' نے شاعر کے ہجر کو وصل کا نعم البدل بنانے کی بنیاد قائم کر دی ہے۔ اسی باعث، بعد کے بند میں قربت، سانس کی آنچ اور دل دار نظر کی شبنم کا ذکر، ہجر و وصال کے قصے کو ختم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ چوتھے بند میں پیکروں کا انداز بدلا ہوا ہے۔

اس قدر پیار سے اے جانِ جہاں رکھا ہے　　دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہاتھ
یوں گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی صبحِ فراق　　ڈھل گیا ہجر کا دن آ بھی گئی وصل کی رات

دل کے رخسار پہ محبوب کی یاد کا ہاتھ رکھنا، کچھ ایسا دور از کار پیکر ہے جو پہلی نظر میں مانوس نہیں معلوم ہوتا۔ مگر یہ پیکر پوری نظم کے مزاج سے ہم آہنگ بھی ہے اور ابتدائی مصرعوں میں 'آواز کے سایے' اور 'ہونٹوں کے سراب' سے جو تخلوط پیکروں کا نظام قائم کیا گیا تھا، یہ بیان اس کی توسیع بھی کرتا ہے اور اپنے مخصوص تناظر میں موثر بھی بن جاتا ہے — یاد، کو تنہائی کے پایے کی غیر معمولی نظم تو یقیناً قرار نہیں دیا جا سکتا۔ لیکن ارتقائے خیال، نمو کی کیفیت اور تمام مصرعوں کا نظم کی کلیت میں ناگزیر طور پر ضم ہو جانے کے باعث یہ نظم بھی فیض کی ممتاز نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ٹھہرتی ہے۔

اب تک جن نظموں کے حوالے سے فیض کی نظم گوئی کے بعض امتیازات متعین کیے گئے ہیں وہ اپنے غالب تاثر کے اعتبار سے رومانی نظموں کے خانے میں رکھی جانی چاہئیں۔ تاہم جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ فیض نے کثرت سے ایسی نظمیں کہی ہیں جن میں ان کے سماجی آدرش اور ترقی پسند تصورات کا واضح اظہار ہوا ہے۔ البتہ اس نوع کی نظموں میں ایسی نظمیں کم ہیں جن میں فکر اور فن کا متوازن امتزاج موجود ہو۔ ایسی نظموں میں ہم لوگ، بول، کتے، صبح آزادی اور 'آج بازار میں پابہ جولاں چلو' کو امتیاز حاصل ہے۔ لیکن اس ضمن میں بھی فیض کا امتیاز یہ ہے کہ دوسری موضوعاتی نظموں کے برخلاف انھوں نے ان نظموں میں وقتی اور اضطراری مسائل اور چیخ و پکار کی سطح تک پہنچ جانے والی بلند آہنگی سے احتراز کیا ہے۔ اس لیے کہ وہ وقتی طور پر فیشن بن جانے والے ترقی پسند موضوعات کے مقابلے میں آفاقی قدروں کے حامل سماجی مسائل اور موضوعات کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ شاید اسی باعث سجاد ظہیر نے 'زنداں نامہ' کا دیباچہ لکھتے ہوئے تحریکی وابستگی کے ساتھ فیض کی ہمہ گیری کو بھی تسلیم کیا تھا:

''جہاں تک اُن اقدار کا تعلق ہے جن کو شاعر نے ان (نظموں) میں پیش کیا ہے وہ تو وہی ہیں جو اس زمانے میں تمام ترقی پسند انسانیت کی اقدار ہیں۔ لیکن فیض نے ان کو اتنی خوبی سے اپنایا ہے کہ وہ نہ تو ہماری

تہذیب وتمدن کی بہترین روایات سے الگ نظر آتی ہیں اور نہ شاعر کی انفرادیت، اس کا نرم، شیریں اور مترنّم انداز کلام کہیں بھی ان سے جدا ہوتا ہے۔ اگر تہذیبی ارتقاء کا مطلب یہ ہے کہ انسان مادّی اور روحانی عسرت سے نجات حاصل کر کے اپنے دلوں میں گداز، اپنی بصیرت میں حق شناسی اور اپنے کردار میں استقامت ورفعت پیدا کریں۔ تو غالباً فیض کا کلام ان تمام تہذیبی مقاصد کو چھو لینے کی کوشش کرتا ہے۔"

اس پس منظر میں اگر فیض کی ایسی نظموں کو ان کا طرۂ امتیاز تصوّر کیا جائے جن کو سجّاد ظہیر نے ہماری تہذیب وتمدن کی بہترین روایات اور اقدار کا نام دیا ہے تو کھرے اور کھوٹے کی پرکھ کا صحیح معیار متعین کیا جا سکتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ تہذیبی اور فکری حوالوں نے فنّی ارتفاع بھی حاصل کر لیا ہو۔ دُنیا میں ایسے عینیت پسند باغیوں کی کمی نہیں جو انقلاب کے عزم کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز کرتے ہیں، مگر ان کا انجام بالآخر اضمحلال، مفاہمت اور سرد مہری کی صورت میں ہوتا ہے۔ فیض کی بعض نظمیں جن میں عدم تحرک، انفعالیت اور احتساب ذات کا احساس اُجاگر کیا گیا ہے۔ ان میں 'ہم لوگ' ایک اہم اور ممتاز نظم ہے۔ اس نظم کا امتیاز اس بات میں مضمر ہے کہ سماجی ذمہ داریوں پر اصرار اور حرکت وعمل کی ترغیب بھی اس نظم میں بلند آہنگی کی صورت اختیار نہیں کرتی۔ یہ نظم ان تمام لوگوں کے لیے اپنے منفعل رویّوں اور معاشرتی لاتعلقی پر نظرِ ثانی کی محرک ہے۔ جن کی بغاوت، مفاہمت اور سمجھوتے کی راکھ کے تلے دبی سسک رہی ہے — دل کے ایوانوں میں گل شدہ شمعوں کی قطار لیے ہونا، نور خورشید سے سہا اور ڈرا ہوا ہونا۔ اپنی تاریکی سے ہم آغوش رہنا، ساعت امروز یا موجودہ زندگی کی بے رنگی کا شاکی ہونا۔ اپنے ماضی کی ہزیموں سے اداس، اور مستقبل کی دہشت سے خوف زدہ ہونا۔ یہ تمام کیفیات، خود احتسابی کی ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہیں کہ یہ نظم خود کلامی ہوتے ہوئے اپنے ضمیر، احساسِ انا، اور عزتِ نفس کے لیے بہت سے سوالات لا کھڑا کرتی ہے۔

یہی سبب ہے کہ ان آخری مصرعوں میں.......

اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں　　دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں

اور اک الجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش　　دشت وزنداں کی ہوس چاک گریباں کی تلاش

پوری نظم جامع ہو کر سمٹ آئی ہے۔ ان مصرعوں میں درد کا گیت میں ڈھلنا، یا دل کے تاریک شگافوں سے نکلنا یا درماں کی تلاش یا دشت و زنداں کی طلب میں دیوانگی اختیار کرنا، سارے کے سارے امیج درحقیقت حرکت و عمل اور معاشرتی ذمہ داری کے داعیہ کے طور پر سامنے آئے ہیں مگر لہجہ اتنا تحمل، محتاط، مہذب اور دھیما ہے کہ فیض کے اکثر ترقی پسند نقادوں نے اس نظم کی حرکیات کی صحیح داد ہنوز نہ دی۔ انتہا پسندی کے عہد میں سماجی ذمہ داریوں اور وابستگی کے نام پر، انقلاب بغاوت، گرفتاری نعرے بازی اور بلند آہنگ اعلانات کو کچھ اس طرح ترقی پسندی کا نعم البدل سمجھ لیا گیا تھا کہ فیض جیسے شائستہ لہجے اور دھیمی آواز کے شاعروں کی بھی نسبتاً کم تر اور اکہری نظموں کو ہی ترقی پسندی کا نمونہ قرار دیا جاتا رہا۔

فیض احمد فیض کے یہاں متعدد نظمیں ایسی ملتی ہیں جو اوپری سطح پر سماجی نہیں معلوم ہوتیں مگر استعارے کی سطح پر اور کبھی تمثیلی انداز میں، وہ اپنے سماجی آدرش کا احساس ضرور دلا دیتے ہیں، کتے ان کی ایک ایسی ہی نظم ہے۔ پہلی نظر میں یہ پوری نظم بہت واضح، براہِ راست اور قدرے بلند آہنگ معلوم ہوتی ہے مگر ہیئت کے اعتبار سے خیال کے ارتقا اور موضوع پر ارتکاز نے اسے ایک مکمل فن پارہ بنا دیا ہے، جو فیض کا شاہکار تو نہیں مگر فیض کے اسلوب کو سمجھنے میں اس سے مدد ضرور لی جا سکتی ہے۔ نظم میں جگہ جگہ استعارے اور علامت کا استعمال نہیں بلکہ پوری نظم ایک استعارہ ہے جو احساس ذلت، مظلومیت، استحصال اور سوئی ہوئی انا کی بازیافت کی خاطر 'کتے' کے مزاج اور ردِ عمل کے پردے میں اپنے مفہوم کی ترسیل کرتی ہے۔

یہ مظلوم مخلوق گر سر اٹھائے/تو انسان سب سرکشی بھول جائے
کوئی ان کو احساسِ ذلت دلا دے/کوئی ان کی سوئی ہوئی دم ہلا دے

جب فیض کی ایسی نظموں کا ذکر چل نکلا ہے جو ان کی معاشرتی وابستگی کو ظاہر کرتی ہیں تو یہ وضاحت خارج از بحث نہ ہوگی کہ اس نوع کے موضوعات پر فیض کی کھلے ڈھلے اسلوب کی نظموں کے مقابلے میں محض وہ نظمیں فنی طور پر کامیابی سے ہم کنار ہو سکی ہیں جن میں انھوں نے بالواسطہ طرزِ تخاطب اختیار کیا ہے یا پھر تاثر کی شدت کی خاطر دوسرے معروض کے حوالے سے اپنا مدعا پیش کرنے کی تکنیک اپنائی ہے۔ اس اسلوب کی ایک اہم نظم 'بول' ہے جس کے ابتدائی مصرعوں میں تمثیل کا انداز اختیار کیا گیا ہے:

بول، کہ لب آزاد ہیں تیرے — بول، زباں اب تیری ہے
تیرا ستواں جسم ہے تیرا — بول، کہ جاں اب تیری ہے

ان چار مصرعوں میں شاعر کا اکہرا اسلوبِ اظہار، بیان کی سطح سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔ مگر جب وہ بعد کے چند مصرعوں میں ایک تمثیلی منظر نامہ تیار کرتے ہیں جو ہر طرح کے جبر، حبس کی کیفیت اور زباں بندی کے برخلاف آزادی، اختیار اور کھلی فضا کی تجسیم کرتا ہے، تو پتہ چلتا ہے کہ شاعر نے متوازی طور پر بیانیہ شاعری اور شاعرانہ بیان کو اس طرح خلط ملط کر دیا ہے کہ ابتدائی مصرعوں کے بیانات بھی پوری نظم کی تمثیلی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

دیکھ، کہ آہن گر کی دکاں میں — تند ہیں شعلے، سُرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے — پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن

اب اس طرح کے تمثیلی مصرعوں کے بعد نظم کے وضاحتی مصرعے:

بول، یہ تھوڑا وقت بہت ہے — جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول، کہ سچ زندہ ہے اب تک — بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

نہ تو غیر فطری معلوم ہوتے ہیں اور نہ محض سپاٹ بیان کی حیثیت رکھتے ہیں، اس لیے کہ ابتدا اور وسط میں دو اسالیبِ اظہار کو مربوط کر کے ایک ایسا منظر نامہ تیار کیا گیا ہے جس کا منطقی انجام، نظم کو ایک اکائی بنائے رکھتا ہے اور تاثر میں اضافے کا وسیلہ بھی بن جاتا ہے۔

فیض کی نمائندہ نظموں میں 'آج بازار میں پابہ جولاں چلو' کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ مگر 'ہم لوگ' اور 'بول' جیسی نظموں کے مقابلے میں اس نظم کی بلند آہنگی فیض کی امتیازی شان نہیں بن پاتی ـــــ اس نظم میں موجود ''تہمتِ عشقِ پوشیدہ کافی نہیں''، ''چشمِ نم، جانِ شوریدہ کافی نہیں'' جیسے مضامین کا جتنا بھرپور اور طاقت ور اظہار 'ہم لوگ' اور 'بول' میں ہوا ہے، اس کے مقابلے میں یہ مضامین ''آج بازار میں پابہ جولاں چلو'' میں تکرار، تلقین اور تحریک بن کر رہ جاتے ہیں، ویسے اس پس منظر میں اگر فیض کی نظم 'صبحِ آزادی' کا ذکر نہ کیا جائے تو ناانصافی ہوگی۔ نصف صدی گزرنے کے باوجود 'صبحِ آزادی' کا ہمارے اجتماعی حافظے میں گونج کی صورت باقی رہنا، اور امتدادِ وقت کے باوجود ایک اہم نظم کی حیثیت سے حوالہ بنے رہنا، اپنے آپ میں سردار جعفری کے اس فیصلے کی

تردید ہے، جو انھوں نے اس نظم کے استعاراتی اور سیال اسلوب کے خلاف صادر کیا تھا، 'صبح آزادی' کے اُجالے کو داغ داغ، اور سحر کو 'شب گزیدہ' کہہ کر جس شکستِ التباس کا تصور دیا گیا ہے اس کا نقطۂ عروج اس کے سوا اور کیا ہو سکتا تھا۔

کہاں سے آئی نگار صبا، کدھر کو گئی　　ابھی چراغ سر رہ کو کچھ خبر ہی نہیں
ابھی گرانیٔ شب میں کمی نہیں آئی　　نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

فیض کی متذکرہ اعلیٰ اور اوسط درجے کی نظموں کے اس جائزے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مزاج کے ضبط و توازن نے انھیں اکثر اکہرے اور سپاٹ اسلوب بیان سے کس حد تک محفوظ رکھا ہے۔ لہجے کے اُتار چڑھاؤ، فضا آفرینی کی خواب ناک کیفیت، رچاؤ اور بیان کی شگفتگی نے فیض کی نظموں میں جس توازن اور فضا کو قائم رکھا ہے اسے اُردو کی کلاسیکی شاعری کی بلند پایہ فنی قدروں کے تسلسل کے علاوہ اور کیا نام دیا جا سکتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اپنی مخصوص لفظیات اور تراکیب کے باعث فیض کا مطالعہ کرتے وقت جس تکرار اور یکسانیت کا احساس ہونے لگتا ہے وہ ان کی ایسی مجبوری ہے جس سے وہ "نقشِ فریادی" اور "دستِ صبا" کے بعد کی شاعری میں اپنے آپ کو آزاد نہ کر سکے۔ 'نقشِ فریادی' اور 'دستِ صبا' کی نظموں اور غزلوں میں بلاشبہ بعض کلاسیکی شعرا بالخصوص غالب کی گونج سُنائی دیتی ہے۔ مگر یہ بات بھی اپنی جگہ بڑی اہمیت رکھتی ہے کہ ان ہی دونوں مجموعۂ کلام میں فیض کی ساری شاعرانہ صلاحیتیں اُبھر کر سامنے آگئی تھیں، اور چوں کہ ان کے موضوعات اور تجربات کا دائرہ خاصا محدود تھا، اس لیے پیرایۂ اظہار کی رنگا رنگی اور غنائیہ لہجہ یا پھر تحت البیان کے اسلوب کے باوجود ترقی پسند شاعروں میں تو ان کا امتیاز قائم رہا مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ وہ اپنے بعض بلند پایہ معاصر نظم نگاروں کے تنوع اور کینوس کی وسعت تک نہ پہنچ پائے۔ تاہم یہ کوئی کم اہم بات نہیں کہ ترقی پسند فکر سے وابستہ رہ کر ترقی پسند جمالیات کی تشکیل کرنے والوں میں ان کی انفرادیت کو کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔۔۔ فیض کا امتیاز بھی کوئی معمولی امتیاز نہیں کہ بیسویں صدی کے شعرا میں اقبال کے علاوہ کوئی اور ایسا شاعر نظر نہیں آتا جس نے اپنے بعد کی نسل پر اتنے گہرے اثرات چھوڑے ہوں اور جس کے اسلوب کا تتبع ایک عام رجحان بن گیا ہو۔۔۔ ●

اُردو نظم نگاروں میں سردار جعفری کا امتیاز

علی سردار جعفری کا شعری سرمایہ زمانی اعتبار سے کم و بیش نصف صدی کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے اور مقدار کے اعتبار سے تقریباً ایک درجن چھوٹے بڑے مجموعوں پر مشتمل ہے۔ یہ بات بجائے خود کسی بھی شاعر کی اہمیت اور امتیاز کے لیے کافی ہو سکتی ہے۔ لیکن ادب اور فن کے فیصلے چوں کہ زمانی مہلت اور مقدار یا تعداد کی بنیاد پر نہیں کیے جاتے، اس لیے اس کی قدر و قیمت اور معیار کا تعین کیے بغیر اس کے تخلیق کار کی فنی قدر و منزلت کا نہ تو تعین کیا جا سکتا ہے اور نہ دوسرے فن کاروں کے درمیان اس کی انفرادیت کا ثبوت ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ سردار جعفری کی شاعری کے بارے میں تبصروں اور مضامین کی شکل میں جو تحریریں لکھی گئی ہیں، ان میں عموماً انتہا پسندانہ زاویۂ نظر اختیار کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ بعض تحریریں واضح طور پر ان کی موافقت میں لکھی گئیں اور بعض ان کی مخالفت میں۔ مخالفت میں لکھی جانے والی تحریروں کو جب تک دلائل اور براہین کی بنیاد پر نہیں لکھا جاتا، ان میں کوئی وزن و وقار پیدا نہیں ہوتا، جب کہ تعریف و تحسین کے لیے اس نوع کے کسی منطقی طریقِ کار کا استعمال اکثر غیر ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اس طریقِ کار کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اعتراضات تو ادبی سماج کو یاد رہ جاتے ہیں مگر توصیفی کلمات بہت جلد ذہنوں سے محو ہو جاتے ہیں۔ اگر سردار جعفری کی شاعری پر لکھی جانے والی تنقید کو اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ صحیح معنوں میں ان کی شاعری کی قدر و قیمت کے تعین کی کوئی بڑی اور سنجیدہ کوشش

ہنوز منظرِ عام پر نہیں آئی۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ سردار جعفری کے کلام کو اس کے مخصوص ادبی، روایتی اور فکری سیاق و سباق میں پیش کیا جائے، تاکہ اس کی تفہیم اور تعینِ قدر کی راہیں استوار ہوسکیں۔

اُردو کی کلاسیکی شعری روایت میں جس طرح میؔر اور غالبؔ کی روایت استعاراتی بیان اور ایجازی طریق کار پر استوار ہوئی ہے، بالکل اسی طرح ایک ایسی روایت بھی اس کے متوازی چلتی ہے جس میں استعارے اور ایجاز کا جزوی عمل دخل تو ضرور ملتا ہے، مگر بنیادی طور پر اسے وضاحتی اور بیانیہ اسلوب کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہاں اپنی سہولت کے لیے اسے سوداؔ کی روایت کا نام دے دیا جائے تو کوئی نامناسب بات نہ ہوگی۔ سردار جعفری اپنے مزاج، افتادِ طبع اور اسالیب اظہار کے اعتبار سے اس موخر الذکر روایت کے شاعر قرار پاتے ہیں۔ سردار جعفری کی شاعری میں بالواسطہ اظہار کے بعض وسائل کا سہارا یقیناً لیا گیا ہے۔ ان کے یہاں تشبیہ اور تمثیل سازی کا رجحان بھی جگہ جگہ ملتا ہے اور بسا اوقات نئی ہیئتوں کو اپنا کر انھوں نے آہنگ اور تاثر کی نئی جہات بھی دریافت کرنے کی کوشش کی ہے، مگر اس قسم کے تمام فنی وسائل ان کی شاعری میں ضمنی اور جزوی وسائل کی حدوں سے آگے نہیں جاتے۔ ان کا بنیادی اسلوب براہِ راست تخاطب، وضاحت اور بلند آہنگی سے مرتب ہوا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اُردو اور فارسی کی شعری روایت کے غیر معمولی رچاؤ اور کلاسیکی طرزِ تخاطب کی تہہ داری سے استفادے نے ان کی نظموں کو محض وضاحتی اور بیانیہ نہیں رہنے دیا ہے۔ سردار جعفری نے میرؔ، غالبؔ، انیسؔ اور اقبال سے جو اسلوبیاتی کسبِ فیض کیا ہے وہ کسی کی نگاہوں سے مخفی نہیں، مگر کسبِ فیض کا یہ رویہ ان کے ابتدائی مجموعہ ہائے کلام میں ہی زیادہ نمایاں نظر آتا ہے، امتدادِ وقت کے ساتھ ساتھ وہ اپنا مخصوص، منفرد اور ذاتی لہجہ اور اسلوب متعین کرنے میں نہ صرف کامیاب ہوئے ہیں بلکہ ایک خواب اور، اور اس کے بعد کی شاعری میں ان کی نظمیں خصوصیت کے ساتھ ان کا انفرادی شناخت نامہ بن کر اُبھری ہیں۔ ایک خواب اور، میں بعض ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن کے مصرعے انیسؔ یا اقبال کی گونج سے خالی نہیں، لیکن اس پورے مجموعے کا مجموعی تاثر ایک منفرد اور خود کفیل شاعر کے مخصوص اسلوب کا تاثر بنتا ہے۔ اس سوال پر تو بعد میں بھی غور کیا جاسکتا ہے کہ سردار جعفری نے اپنے انفرادی اسلوب کو پانے کے لیے

اور کن وسائل سے استفادہ کیا ہے؟ مگر اس سے پہلے ان کی مشہور نظم 'میرا سفر' کے پہلے بند سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس نظم میں شاعر اپنی مخصوص پہچان کے ساتھ کیوں کر موجود ہے۔

پھر اک دن ایسا آئے گا / آنکھوں کے دیئے بُجھ جائیں گے / ہاتھوں کے کنول کُھملائیں گے / اور برگ زباں سے نطق وصدا / کی ہر تتلی اُڑ جائے گی / اک کالے سمندر کی تہہ میں، کلیوں کی طرح سے کھلتی ہوئی / پھولوں کی طرح سے ہنستی ہوئی / ساری شکلیں کھو جائیں گی، خوں کی گردش، دل کی دھڑکن / سب راگنیاں سو جائیں گی / اور نیلی فضا کی مخمل پر، ہنستی ہوئی ہیرے کی یہ کنی / یا میری جنت، میری زمیں / اس کی صبحیں اس کی شامیں، بے جانے ہوئے بے سمجھے ہوئے / اک مشتِ غبار انساں پر / شبنم کی طرح رو جائیں گی، ہر چیز بھلا دی جائے گی / یادوں کے حسیں بُت خانے سے / ہر چیز اُٹھا دی جائے گی، پھر کوئی نہیں یہ پوچھے گا / سردار کہاں ہے محفل میں / ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر آپ پوری نظم پڑھیں تو آپ کو ایسا محسوس ہوگا کہ اس میں دو ایک جگہ خیال اور تاثر کی تکرار ملتی ہے اور عین ممکن ہے کہ آپ کو یہ خیال بھی گزرے کہ اس میں "مشتِ غبار انساں" اور "رخسارِ عروسِ نو" جیسی تراکیب بھی در آئی ہیں جن پر کلیشے کا گمان گزرتا ہے، مگر ایک آدھ ناقابلِ اعتناء مثال کے علاوہ، خیال کا تسلسل، تاثر کی شدت، بیان کی ندرت اور ٹھوس پیکروں کا بہاؤ آپ کو ایک ایسی تخلیقی فضا میں لے جائے گا جہاں ہر بیان آپ کو شعری بیان معلوم ہوگا، اور ہر پیکر، احساس اور جذبے کے کسی نہ کسی سلسلے کو برانگیخت کرے گا، آنکھوں کے دیے، ہاتھوں کے کنول، برگِ زباں، نطق وصدا کی تتلی، نیلی فضا کی مخمل، ماضی کی صراحی اور مستقبل کا پیمانہ، جیسی استعاراتی تراکیب نے اس نظم 'میرا سفر' کی بُنت میں فعال اور حرکی کردار ادا کیا ہے، اس کے باعث پوری نظم ایک عضویاتی کل، یا اکائی ہونے کے ساتھ ساتھ ایسی حرکیاتی کل ہونے کا بھی تاثر دیتی ہے جس کی ہر ترکیب دوسری ترکیب کو اور ہر اگلا مصرعہ، قبل کے مصرعے کو لفظوں کی جدلیاتی منطق کے ذریعہ مربوط کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ٹھوس پیکروں پر مبنی بعض اکائیاں

اس نظم میں پیکر تراشی کے عمل کو زیادہ ٹھوس، زیادہ واضح اور زیادہ ارضی بنا کر پیش کرتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ ساور برگ زباں سے، نطق وصدا کی ہر تتلی اُڑ جائے گی، یا ''خوں کی گردش، دل کی دھڑکن، سب راگنیاں سو جائیں گی'' یا جب بیج ہنسیں گے دھرتی میں، اور کونپلیں اپنی اُنگلی سے، مٹی کی تہوں کو چھیڑیں گی، یا '' میں پتّی پتّی، کلی کلی، اپنی آنکھیں پھر کھولوں گا''، یا پھر یہ کہ '' رہرو کے جواں قدموں کے تلے، سوکھے ہوئے پتوں سے میرے، ہنسنے کی صدائیں آئیں گی''— مرکب استعاروں اور ٹھوس پیکروں کا یہ ذخیرہ کسی بھی ایک نظم کے لیے باعثِ افتخار قرار دیا جا سکتا ہے۔

تاہم سردار جعفری کی اس امتیازی شناخت کے باوجود یہ نہ بھولنا چاہیے کہ سردار کا اصلی شعری اسلوب استعارہ سازی یا بالواسطہ اظہار کا اسلوب نہیں ہے۔ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ ''میرا سفر'' جیسی نظم میں اپنے انفرادی اسلوب کو پانے کے باوجود اسی طرح سردار کا بنیادی اسلوب بیانیہ اور خطابیہ اسلوب ہے جس طرح ان کے پہلے کی نظموں میں خطابت کے لیے ان کے شعری لہجے کو موردالزام قرار دیا جاتا رہا ہے، مگر سردار جعفری کی نظموں کے مطالعہ میں یا ان کے لہجے کی شناخت کے سلسلے میں جس بات کو اکثر نظر انداز کیا گیا ہے وہ یہ تھی کہ ہیئتی تنقید کے تربیت یافتہ ذہنوں نے ان سے تہہ دار اور استعاراتی بیان کی توقع وابستہ کی، جو نہ تو سردار جعفری کی شاعری کے لیے موزوں تھی اور نہ ان کے افتادِ طبع سے کوئی علاقہ رکھتی تھی۔ شاعری کے مطالعے میں ہی نہیں بلکہ کسی بھی ادبی اور فنی اظہار کے معاملے میں جس بات کو ہم اکثر نظر انداز کر جاتے ہیں وہ کسی مخصوص فنی طریق کار اور اسلوب یا لہجے کو واحد مثالی طریق کار سمجھنا اور کسی خاص طرح کے لہجے کو فن کے لیے آورش تصور کر لینا ہے۔ جب کہ ایک زمانے میں بہت سے اسالیب رائج بھی ہوتے ہیں اور ان میں ایک سے زیادہ اسالیب میں اعلیٰ درجے کی فن کاری کے امکانات بھی مضمر ہو سکتے ہیں۔ آپ دور کیوں جایئے۔ صرف ترقی پسند شاعروں میں فیض، جعفری اور مخدوم محی الدین کے لہجوں کی شناخت کی بات بھی کیجیے تو کوئی واحد اور بے لچک پیمانہ ان تینوں پر کسی مطلق حکم کے نافذ کرنے کی اجازت مشکل سے دے گا اور بعض جزوی حد بندیوں کے ذریعہ ان میں سے ہر ایک کی الگ الگ پہچان متعین کرنی پڑے گی۔

سردار جعفری کے ابتدائی زمانے کی نظموں میں روایت سے ان کے جس گہرے لگاؤ کا اندازہ ہوتا ہے اس کا تعلق بھی ان کی شاعری کے مخصوص لہجے سے ہے۔ جعفری کا لہجہ خطابیہ رہا ہے

مگر اس کا سبب محض یہ نہیں کہ وہ ایک خطیب اور مقرر بھی ہیں، اگر صرف یہ سبب ہوتا تو ان کی نثر بھی ابوالکلام آزاد کی نثر کی طرح خطیبانہ اور بلند آہنگ ہوتی، مگر جعفری کی نثر نہایت تحمل، سلیس اور دھیمے لہجے کی نثر ہے، جس میں خطابت سے کہیں زیادہ رکھ رکھاؤ اور جذباتی وفور سے کہیں زیادہ منطقیت اور استدلال ہے، جب کہ اس کے برخلاف ان کی شاعری جذباتی وفور کو راہ دیتی ہے اور منطقیت اور رکھ رکھاؤ کے مقابلے میں بلند آہنگی اور شان وشکوہ کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ واضح رہے کہ سودا کی شعری روایت میں قصیدہ، مرثیہ، شہر آشوب اور دوسری بیانیہ اصناف سے ہم آہنگی بہت واضح انداز میں محسوس کی جاسکتی ہے۔ سردار جعفری انیسؔ کا اثر اس لیے قبول کرتے ہیں کہ مرثیے کے وسیلے سے یہ آواز بلند پڑھے جانے اور آہنگ کو بلند رکھنے کی گنجائش انھیں انیسؔ کے قریب کرتی ہے، وہ اثر تو غالبؔ سے بھی قبول کرتے ہیں مگر اقبالؔ، اپنے بیانیہ اسلوب اور بلند آہنگ الفاظ اور تراکیب کے باعث انھیں زیادہ قابلِ قبول لگتے ہیں۔ لکھنے کو تو یہ بھی لکھا گیا ہے کہ جعفری نے فیض احمد فیضؔ سے بھی اثر قبول کیا ہے، مگر فیض سے ان کی اثر پذیری، معاصر شاعروں کے مابین مشترک اقدار اور لفظیات کی بازگشت یا مماثلت سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ جہاں تک اقبالؔ کا سوال ہے تو جعفری کی ابتدائی نظموں میں ایسے اشعار ضرور ملتے ہیں جن میں اقبال کی تراکیب سے استفادے کا انداز نمایاں ہے، مثلاً:

یہی ہے زینت و آرائشِ عروسِ سخن — مگر فریب بھی دیتی ہے شوخیٔ گفتار
ہوئے شکار کبھی تیغ دوست کی خاطر — ہدف بنے ہیں کبھی ناوک عدو کے لیے
تلوار کی آغوش میں فولاد کی مانند — تیشہ کی طرح کارگہہ شیشہ گراں میں

مگر استفادے کی ان مثالوں کے ساتھ یہ نہ بھولنا چاہیے کہ سردار جعفری کی جن نظموں میں بھی اس قسم کی اثر پذیری ملتی ہے اس کا سبب صرف اثر پذیری نہیں بلکہ بعض موضوعات کی مماثلت ہے۔ مثال کے طور پر سردار جعفری کی ایک نظم 'زندگی' کے عنوان سے معنون ہے۔ اب اگر آپ کو اس نظم میں پہلا بند اس طرح ملتا ہے کہ: کس نے کہا کہ حاصل وہم وگماں ہے زندگی/کس نے کہا کہ دہر کا سرِ نہاں ہے زندگی/جتنی نہاں ہے زندگی اتنی عیاں ہے زندگی/کتنی حسین، کتنی شوخ، کتنی جواں ہے زندگی ــــ تو خضر راہ کے ذیلی عنوان 'زندگی' کے اشعار سے ان مصرعوں کا مماثل ہونا کوئی تعجب کی

بات نہیں معلوم ہوتی ۔ یہ مثال سردار جعفری کے مجموعۂ کلام 'ایک خواب اور' سے دی گئی ہے تاکہ اندازہ لگایا جاسکے کہ اس مجموعے تک آتے آتے جعفری نے اپنی روایت کو اپنی تخلیقی شخصیت میں حل کرنے میں کیوں کر کامیابی حاصل کی اور کس طرح اس کتاب کی زیادہ تر نظمیں دوسرے شعرا کے اثرات سے چھٹکارا پانے کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔

سردار جعفری کے خطابیہ لہجے میں جن تشکیلی عناصر نے زیادہ اہم کردار ادا کیا ہے، ان میں تفصیلات کا جمع کرنا، بلند آہنگ الفاظ کا انتخاب اور بعض لفظوں کی تکرار سے نظم کے آہنگ اور تاثر کو زیادہ بھرپور بنانا بھی ہے۔ بعض نقادوں نے سردار کی ایسی نظموں کو جن کے کئی مصرعوں میں مسلسل کسی ایک یا دو لفظ کا استعمال ملتا ہے، تکرار کے باعث تاثر سے عاری بتلایا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ لہجہ سردار کا وہ مخصوص اور انفرادی لہجہ ہے جس کا التزام انھوں نے خون کی لکیر کی نظموں میں بھی کیا ہے اور اس کا تسلسل بہت بعد تک کی نظموں میں بھی ملتا ہے۔ خون کی لکیر میں رومان سے انقلاب تک، کے عنوان سے شامل نظم میں ''اک طرف اُونچے اُونچے مکان، اک طرف جھونپڑے ہیں جیسے اک طرف کے لفظ سے شروع ہونے والے مصرعے ملتے ہیں تو بعد کے زمانے میں، ان کی نظم نیا دھان میں اس طرح کے مصرعے:

لکھو کہ پانی کی آنکھ اشکوں سے تر نہ ہوگی۔
لکھو کہ انساں کے خوں میں بھیگی سحر نہ ہوگی
لہو کے بیوپاریوں کو سفاک قاتلوں کی سزا ملے گی۔
لکھو کہ جنگیں حرام ہوں گی،
لکھو کہ تن کو لباس ــــــ سینوں کو علم، ہاتھوں کو کام ہوگا۔
لکھو کہ ہاتھوں کو حسنِ رنگ شفق ملے گا۔
لکھو محبت کے دل کو پاکیزگی ـــ نگاہوں کو نور ـــ بانہوں کو رقص کی سرخوشی ملے گی

اگر کوئی یہ کہے کہ اس پوری نظم کا شعری بیان، شعری بیان نہ رہ کر بیانیہ شاعری میں تبدیل ہوگیا ہے تو یہ بات قابلِ قبول ہو سکتی ہے، مگر جہاں تک ایک ہی لفظ سے مصرعوں کے شروع ہونے کا سوال ہے تو کم از کم ان مصرعوں کی حد تک نظم کے تاثر میں اس طریقِ کار سے اضافہ ہی ہوا ہے کوئی تخفیف

نہیں ہوئی۔ بلکہ اس نظم کے بارے میں یہ کہا جائے تو کوئی غلط بات نہ ہوگی کہ پوری نظم کی سطح پر تیرتی ہوئی سیاسی یا موضوعاتی پرت کو اگر بعض مصرعے شعری سطح پر نظم کے آہنگ اور اس کی وحدت میں تبدیل کرتے ہیں تو وہ یہی چند مصرعے ہیں جن میں بعض لفظوں کی تکرار سے آہنگ کا ایک خاص پیٹرن بنانے کی کوشش کی گئی ہے، اور یہ کوشش سردار جعفری کے اسلوب کے ساتھ ایسی مختص ہوگئی کہ اسے ان کے اسلوب کا ایک جزو قرار دیا جاسکتا ہے۔

سردار جعفری کی نظموں میں لفظوں کے انتخاب اور آہنگ کی مدد سے جس نوع کی توانائی اور صلابت کو استحکام بخشا گیا ہے، عین ممکن ہے اس میں شاعر کی شعوری کوشش کا عمل دخل نہ ہو، مگر ان کے لہجے کی علویت اور ڈکشن کے شکوہ کو ان کے سخت ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ سردار کے خطابیہ لہجے میں ڈکشن کا یہ شکوہ اور بلند آہنگ لفظیات کا وقار ان کی شاعری کے نمائندہ نمونوں کو خطابت کا نعم البدل بناتا ہے، یا ان وسائل کو شعری وسائل کے طور پر استعمال کرنے کے باعث خطابت کے یہ طاقت ور عناصر ان کے شاعرانہ مرتبے میں اضافے کا سبب بنتے ہیں؟ اس سلسلے میں راقم الحروف کی رائے موخر الذکر نقطۂ نظر کے حق میں ہوگی۔ اس لیے کہ وہی سیاسی اور وقتی موضوعات جو متعدد ترقّی پسند شاعروں کی نظموں میں پروپگنڈہ، نعرہ بازی اور اکھرے پن کی سطح سے آگے نہیں بڑھ پاتے، سردار جعفری کے اچھے لمحات میں محسوس فکر اور محسوس موضوعات کی شکل اختیار کرنے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ سردار جعفری نے بھی ایسی نظمیں کچھ کم نہیں کہیں جن پر سیاسی نعرے بازی اور جذباتی اُبال کا الزام آسانی سے عائد نہ کیا جاسکتا ہو، مگر انھوں نے بہت جلد اپنے اس اسلوب پر قابو حاصل کیا اور اپنے آپ کو شاعری اور غیر شاعری کے مابین پائی جانے والی قوت ممیزہ کے سامنے ہمیشہ جواب دہ سمجھا۔ ورنہ ایک زمانہ تو وہ تھا کہ سردار محض وقتی اور موضوعاتی نوعیت کی نظمیں کہنے کے حق میں تھے بلکہ نظریاتی اور اصولی طور پر اس کا جواز بھی فراہم کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ یہ وہی زمانہ تھا جب انھوں نے پتھر کی دیوار کے پیش لفظ میں لکھا تھا کہ:

> ''.......اس کے معنی یہ ہیں کہ میری شاعری وقتی ہے۔ مجھے یہ بات تسلیم کر لینے میں ذرا سی بھی جھجک نہیں ہے۔ ہر شاعر کی شاعری وقتی ہوتی ہے۔

ممکن ہے کوئی اور اسے نہ مانے لیکن میں اپنی جگہ یہی سمجھتا ہوں کہ اگر ہم
اگلے وقتوں کا راگ الاپیں گے تو بے سُر ہو جائیں گے۔ آنے والے
زمانے کا راگ جو بھی ہوگا وہ آنے والی نسلیں گائیں گی ہم تو آج کا راگ
چھیڑیں گے۔"

ہر شاعر اپنے فن کے دامن میں روحِ عصر کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے۔ کوئی کم اور کوئی زیادہ لیکن کسی نہ کسی حد تک ہر شاعر روحِ عصر کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، جو اپنی اس کوشش میں جتنا کامیاب ہوتا ہے وہ اتنا ہی اچھا ہوتا ہے۔ آج کی حقیقت کی کوکھ سے کل کی حقیقت پیدا ہو رہی ہے...... اسی لیے میں شاعری میں آج کی حقیقت یا روحِ عصر کو سب سے زیادہ اہم سمجھتا ہوں۔

لیکن پتھر کی دیواروں کے درمیان سے صعوبتیں جھیل کر باہر نکلنے والے اس شاعر کو بہت جلد اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ شاعری کا وقتی ہونا اور وقتی موضوعات کو شعری تعمیم کے عمل سے گزارنا اور نجی اور ذاتی نوعیت کے تجربے کو اجتماعی تجربے کی سطح پر لا کر شعری وسائل کی مدد سے پیش کرنے میں کامیابی حاصل کرنا، دو الگ الگ باتیں ہیں۔ اگر وہ اس احساس اور شعور سے دوچار نہ ہوتے تو 'پیراہن شرر' میں اپنے اس نقطۂ نظر کا دفاع اس طرح نہیں کرتے جو دفاع سے کہیں زیادہ اپنی رائے پر نظر ثانی کے مترادف ہے۔

"میری یہ نظمیں جو پیراہن شرر پہنے کھڑی ہیں، سیاسی دستاویزیں نہیں ہیں۔
واقعات ان کی تخلیق میں کارفرما ضرور ہیں۔ لیکن یہ واقعات کا بیان نہیں
بلکہ ان سے پیدا ہونے والے روحانی کرب کا اظہار ہیں۔ انھیں احتجاج
کہنا بھی غلط ہے۔ شاید دل کی چیخ اور روح کی پکار نے ان نظموں کی شکل
اختیار کر لی ہے۔"

شاعر کے اس رویے کی مثال کے طور پر ان کی ایک مختصر نظم 'سناٹا' کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ جس میں سیاسی جبر و استبداد کے وقتی موضوع نے داخلی احساس سے ہم آہنگ ہو کر ایک خوب صورت اور دیرپا شعری پیکر کی تخلیق میں کامیابی حاصل کی ہے:

رواں ہیں وقت کے پر ہول رہگزاروں پر / ہزاروں سال کے درماندہ رہروانِ حیات،
نہ کوئی منزلِ آسودگی نہ راہ نجات / طویل ظلم کا صحرا، طویل جبر کا دشت
یہ آفتاب، سر آسماں پر آگ کا تشت / افق سے تابہ افق ہے ہوائے گرم کا گشت
نہ کوئی سایہ کہیں ہے نہ کوئی پرچھائیں / شجر ہوا میں اُڑے جاتے ہیں دھواں ہوکر،
ہر ایک سمت صدا دے رہے ہیں سناٹے / خموشی بولتی ہے خوف کی زباں ہوکر،

اور جہاں تک ''پتھر کی دیوار'' میں شامل نظموں کا سوال ہے، تو باوجود انحرافی، باغیانہ اور کسی قدر ترنم طلب اسلوب کی بالادستی کے، اور اس مجموعے کے دیباچے میں وقتی اور اضطراری نوعیت کے موضوعات کی وکالت کے باوجود اس مجموعے میں بھی متعدد ایسی نظمیں ملتی ہیں جو اس آہنگ کا تعین کرنے میں معاون نظر آتی ہیں جو 'ایک خواب اور' تک آتے آتے سردار جعفری کا مخصوص اور امتیازی آہنگ بن کر اُبھرا ہے۔ اس آہنگ میں چوں کہ ڈکشن کی توانائی اور ٹھوس ارضی پیکروں کے ساتھ ایسے استعاروں کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے جو ان کے اکثر معاصرین کے برخلاف زورِ بیان اور پُرشکوہ لہجے کی تشکیل کرتے ہیں۔ پتھر کی دیوار، میں ہی ایک نظم 'ایک سال' کے عنوان سے شامل ہے۔ یہ نظم ہر چند کہ بعض مقامات پر غیر ضروری تفصیل اور ایک آدھ جگہ واضح سیاسی حوالے کے سبب اپنی اس شدتِ تاثر کو برقرار نہیں رکھ پاتی جس کا سحر نظم کے پہلے حصے میں بہت واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے، تاہم اس نظم کے پہلے حصے سے یہ اندازہ تو لگایا ہی جاسکتا ہے کہ سردار جعفری نے اپنی انفرادیت کا تعین قدرے بعد میں جن فنی تدبیروں کی بنیاد پر کیا ہے ان کی ابتدائی زمانے کی نظموں میں بھی ان کے آثار نمایاں ہونا شروع ہوگئے تھے۔ ''ایک سال'' کے ابتدائی چند مصرعے اس طرح ہیں۔

زہر آلود وہ بیتے ہوئے لمحات کے ڈنک / خوں میں ڈوبی ہوئی وہ صبح کی تلوار کی دھار
شام کی آنکھ میں بارود کے کاجل کی لکیر / اور ہفتوں کے سپاہی وہ مہینوں کے سوار

یا یہ مصرعے کہ:

پہرے داروں کی نگاہوں سے ٹپکتا ہے لہو / رائفل کرتی ہے فولاد کے ہونٹوں سے کلام
گولیاں کرتی ہیں سیسے کی زباں سے باتیں / اور قانون وہ سرمایے کی زنجیر گراں

حلقے حلقے میں لیے اپنی انھا کا فریب / اپنے دامن کو بڑھاتا ہی چلا جاتا ہے
کینچلی سانپ کی ہر سال بدل جاتی ہے / عدل وانصاف مداری کے پٹارے جن میں
ناگ بیٹھے ہیں قوانین کے پھن پھیلائے / اورآئین کا بین/اپنی لہروں میں چھپالیتا ہے
تلخی زہر میں ڈوبی ہوئی پھنکاروں کو / پھر بھی قربانی و ایثار کا دل زندہ ہے
جہد و پیکار کی نبضوں کی دھمک جاری ہے / وقت وتاریخ کی راہوں سے گزرتے ہیں جلوس

اگر زیادہ تفصیلی مثالوں سے اجتناب بھی برتا جائے تو صرف ان محولہ بالا مصرعوں میں بعض استعاراتی پیکروں کو جس انداز میں ترقی پسند جمالیات کا نعم البدل بنایا گیا ہے اور جس طرح اُردو کے کلاسکی مزاج رکھنے والی تراکیب کو بھی جزوی تبدیلیوں سے دوچار کر کے ان میں صلابت اور توانائی کی کیفیت پیدا کی گئی ہے، وہ ساری تدبیریں سردار جعفری کے مخصوص لہجے کی راہ ہموار کرتی ہیں۔ مثلاً شام کی آنکھ کے ساتھ، بارود کے کاجل کی لکیر، رائفل کے ساتھ اس کا فولاد کے ہونٹوں سے کلام کرنا اور گولیوں کا سیسے کی زبان سے باتیں کرنا، جیسی تراکیب ایسے پیکروں میں تبدیل ہوجاتی ہیں جو سیاسی پس منظر اور اضطراری موضوعات کی گھن گرج تک کے احساس کو شاعری میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ یہ مصرعے نظم کے اگلے مصرعوں اور بعد کے حصے تک استعارے اور پیکر سازی کا اپنا مخصوص توازن اور تسلسل برقرار نہ رکھنے کے سبب گو کہ پوری نظم کو اعلیٰ درجے کی نظم بنانے میں کامیاب نہیں ہو پاتے مگر اس شاعر کا سراغ ضرور مل جاتا ہے جو بعد کے زمانے میں اس نوع کے مصرعوں سے مکمل فن پارے تشکیل دینے میں کامیاب ہوا ہے۔ ایسے مکمل فن پاروں میں 'اودھ کی خاک حسین'' اور ''نیند'' سے لے کر 'ایک خواب اور' مشرق ومغرب، لمحوں کے چراغ، یہ زندگی ہے، دو چراغ، پیاس بھی ایک سمندر ہے، تم نہیں آئے تھے جب، قافلۂ عالم، برہنہ پا ہے بہار، اور ''شاعر'' جیسی ان گنت نظمیں شامل ہیں۔

سردار جعفری کی نظموں کا تذکرہ ان کی طویل نظموں بالخصوص نئی دُنیا کو سلام، امن کا ستارہ اور 'ایشیا جاگ اُٹھا' کے ذکر کے بغیر نامکمل سمجھا جائے گا، مگر اسے کیا کہا جائے کہ سردار جعفری کی بیش تر طویل نظمیں ان کے خطیبانہ اسلوب کے بوجھ تلے اس طرح دبی ہوئی نظر آتی ہیں کہ ان میں اکثر شعری طریق کار اور ٹھوس پیکر سازی کی ان کی مخصوص صلاحیت کو سر اُٹھانے کی مہلت ہی نہیں

مل پاتی۔ تاہم ان طویل نظموں کو سامنے رکھا جائے تو ان کے سیاق وسباق میں سردار کی نسبتاً مختصر نظموں کا حسن اور بھی نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے اور پتہ چلتا ہے کہ ان مختصر نظموں میں انھوں نے خطابت کو شاعری میں کیسے تبدیل کیا ہے اور خطیبانہ بلند آہنگی، بلند آہنگ ڈکشن کا روپ کیوں کر اختیار کرتی ہے۔ اس ضمن میں دو مختصر نظموں کو ملاحظہ کرنا مناسب ہوگا کہ یہ نظمیں ایجاز کی بھی عمدہ مثالیں پیش کرتی ہیں اور سردار کے خطابیہ اسلوب کی دو جہات کو بھی۔ پہلی مختصر نظم کا عنوان ہے ''تخلیق کا کرب'':

ابھی ابھی مری بے خوابیوں نے دیکھی ہے / فضائے شب میں ستاروں کی آخری پرواز
خبر نہیں کہ اندھیرے کے دل کی دھڑکن ہے / کہ آرہی ہے اُجالے کے پاؤں کی آواز
بتاؤں کیا تجھے نغموں کے کرب کا عالم / لہو لہان ہوا جا رہا ہے سینۂ ساز

اور دوسری نظم خطابیہ اسلوب کے خالق کو واحد متکلم کے بجائے ایک کردار کے طور پر اس طرح پیش کرتی ہے۔ نظم کا عنوان ہے شاعر:

میں کہ ہوں اشک کا ایک موتی / درد کے نیلے رُخسار پر / خونِ ناحق کی اک
بوند سفاک تلوار پر / ایک بیتاب بوسہ / ان لبوں پر جو بوسوں سے محروم ہیں /
اک تبسّم کی بے باک وروشن کرن / خنجروں کی چمک کے مقابل / ایک نعرہ
ہوں میں / ایک پرچم ہوں میں / اک سمندر کا بے ساختہ قہقہہ / اور ان کے
سوا / یعنی کچھ اور بھی / جس کو اک لفظ شاعر نئی معنویت عطا کر رہا ہے / گیت کا
روپ / نغمے کا پیکر۔

ان دونوں نظموں میں تخلیقی عمل کی پیچیدگی کو گرفت میں لینے اور موضوع یا مواد کے خارجی آہنگ کو تخلیق کار کے ذاتی اور داخلی آہنگ سے مربوط کرنے کے جس رویّے کا اظہار ملتا ہے وہ سردار جعفری کا وہ امتیازی اسلوب ہے جو انھیں خطابت محض کے اتہام سے بھی بچاتا ہے اور شعری وسائل سے ہم آمیز ہو کر ان کے مخصوص اور منفرد شعری لہجے کی تشکیل بھی کرتا ہے۔

بعض نقادوں نے سردار جعفری کی واقعاتی اور موضوعاتی نظموں کو ظفر علی خاں کی اس قبیل کی نظموں سے مماثل قرار دیا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ظفر علی خاں کی واقعاتی

نظمیں سوائے منظوم سیاسی نقطۂ نظر کے اور کچھ نہیں معلوم ہوتیں، اور سردار جعفری کی نظمیں خواہ وہ ''پتھر کی دیوار'' میں شامل جیل کی نظمیں ہوں یا ''پیراہن شرر'' میں شامل جنگ اور امن سے تعلق رکھنے والی غیر معمولی طور پر بلند آہنگ نظمیں ہوں، اپنی بہت سی کمزوریوں کے باوجود محض سیاسی اور سماجی زاویۂ نظر کا اظہار نہیں کرتیں بلکہ سیاسی اور خطیبانہ اکہرے پن کی جگہ اکثر تخلیقی جدت اور شاعرانہ زورِ بیان کا نعم البدل بنتی نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے میں سردار جعفری نے پبلو نرودا، پال ایلیو، مائکافسکی اور ناظم حکمت سے جو اثرات قبول کیے ہیں ان کا بھی سردار کی شاعری میں اہم کردار رہا ہے۔

سردار جعفری کی نظموں سے اگر آپ یہ توقع وابستہ کریں کہ ان میں ذو معنویت اور علامتی تہہ داری بھی ہوگی تو یہ توقع بہت زیادہ مناسب اس لیے نہیں ہوگی کہ سردار جعفری نے ابتدا سے ہی اپنا اسلوب علامتی نہیں رکھا۔ ان کا شعری طریق کار ترقی پسند جمالیات پر استوار ہوا ہے۔ اس لیے ان کی شاعری کا رجحان عوامی قبولیت کا رجحان رہا ہے، اور اس عوامی قبولیت کے رجحان میں علامتوں اور استعاروں کو سیال بنا کر قابلِ فہم بنانے کو ایک اہم عنصر کی حیثیت حاصل ہے۔ وہ استعارے اور امیجری کی تلاش وجستجو میں اَنسلا کی سہاروں پر انحصار نہیں کرتے اس لیے ان کے یہاں نہ تو ارادی طور پر ابہام پیدا کرنے کی کوشش ملتی ہے اور نہ ان کی شاعری کی تحسین یا تفہیم میں ابلاغ کے زیادہ مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ سردار کے یہاں اگر تفصیلی بیان ملتا ہے تو وہ ایک ایک منظر کی کئی کئی تشبیہوں اور بعض لفظوں اور پیکروں کی تکرار سے اپنا مخصوص آہنگ ترتیب دینے اور رجز کی کیفیت پیدا کرنے کی شعوری کوشش کے باعث ہے۔ سردار جعفری کی پوری شاعری ترقی پسند جمالیات کی شاعری ہے اور اس جمالیات کے اپنے کچھ اُصول ہیں، جن کا تتبع کر کے سردار اپنے توانا اور حرکی اسلوب کا احساس دلاتے ہیں اور اُردو کے عام نظم گو شعرا میں ہی نہیں ترقی پسند شعرا میں بھی اپنی شناخت قائم کرتے اور اپنا امتیاز برقرار رکھتے ہیں۔ (1994)

●

باقر مہدی کا تخلیقی سرمایہ

''سیاہ/سیاہ''

اب جب کہ باقر مہدی کے شعری سفر کا پورا ارتقاء اور ان کے چار مجموعۂ کلام اور ایک جامع اور مکمل انتخاب ''سیاہ/سیاہ'' کی صورت میں سامنے آ چکا ہے، یہ بہت ہی موزوں اور مناسب موقع ہے کہ اس انتخاب کے توسط سے ان کی پوری شاعری کی نوعیت اور قدر و قیمت کا تعین کیا جائے۔ باقر مہدی اپنے خیالات اور سماجی اور عملی سرگرمیوں کے اعتبار سے ترقی پسند ذہن کے مالک رہے ہیں، مگر ایک شاعر کی حیثیت سے چوں کہ وہ ہمیشہ وجودی مسائل سے دو چار اور ان ہی مسائل کے گرد رقصاں رہے۔ اس لیے وجودی فکر کے مختلف پہلو، مثلاً اصول و اقدار کا ذاتی تعین، بغاوت، سوالیہ ذہن اور روایتی فکری رویّوں سے انحراف، کے باعث ان کی شاعری کی تفہیم، جدید شاعری اور نئی شعری جمالیات کے پس منظر میں ہی زیادہ بہتر طریقے پر ممکن ہے۔

باقر مہدی کی شاعری کے آغاز کا زمانہ ملک کی تقسیم اور آزادی کے بعد کا زمانہ ہے، جب ترقی پسند فکر سماجی وابستگی اور انسان کے وجودی مسائل کے درمیان کسی سوالیہ نشان کی زد پر تھی۔ برصغیر میں سیاسی اتھل پتھل نے معاشرتی، اقداری اور تہذیبی مسلّمات کو نئے نئے شکوک و شبہات کے روبرو لا کھڑا کیا تھا اور تہذیبی عدم استحکام کو اپنے اظہار کے لیے زبان و بیان اور ہیئت و اسلوب کی نئی ساخت اور ڈھانچے کی تلاش تھی۔ اس دور کے بارے میں خلیل الرحمن اعظمی نے نئے نظم کو

شعرا کے حوالے سے بعض بنیادی نکتے اُٹھائے ہیں، اس لیے ان ہی کے الفاظ میں:

''یہ دور برصغیر ہندو پاک میں تہذیبی، سیاسی، اخلاقی اور سماجی اقدار کی پامالی کا دور ہے.....اس کیفیت نے اُردو نظم کو بھی متاثر کیا ہے، اور اس کے نتیجے میں جو رجحان اُبھر کر سامنے آیا ہے، وہ نظم میں شخصی طرزِ احساس اور انفرادی زاویۂ نظر پر اصرار ہے۔ طے شدہ نقطۂ نظر، طے شدہ نتائج تک پہنچنے کی پابندی، طے شدہ فنی اسالیب سے وفاداری؛ ــــ ان سب کی نفی اور ان سے انحراف وانقطاع کا عمل اس دور میں تیز ہوا ہے۔''

باقر مہدی کا پہلا مجموعہ 1958 میں شائع ہوا تھا۔ جیسا کہ 'شہرِ آرزو' کے نام سے ظاہر ہے کہ یہ ایک رومانی ذہن کے نیم منحرف شاعر کی غزلوں اور نظموں کا مجموعہ ہے۔ یہ شاعر ابھی اپنے آپ کو اس روایت سے آزاد نہیں کر سکا ہے جس میں اس کی ذہنی نشو ونما ہوئی ہے۔ شخصیت میں انحراف اور بغاوت کے جراثیم تو ضرور ہیں مگر ان کی موجودگی کا اندازہ صرف فکری ارتعاشات یا موضوعات سے لگایا جا سکتا ہے۔ غزل اور نظم کی اصناف میں روایتی لفظیات، تراکیب، اسلوب، حتیٰ کہ کلیشے سے نجات حاصل کرنے والی جست ابھی اس کے حصے میں نہیں آئی ہے۔ تاہم اس فنی پس ماندگی کے باوجود اگر باقر مہدی نے اسی شعری روایت کو اپنے وجود میں راسخ کیا ہوتا اور اس کی بنیاد پر اپنے شعری سفر کی اگلی منزلیں متعین کی ہوتیں تو شاید شاعر ہونے کی حیثیت سے ان کے کارنامے کی اہمیت قدرے مختلف ہوتی اور ان کی انفرادی صلاحیت کے اظہار کے پیچھے زیادہ ٹھوس اور مستحکم بنیادوں کا سہارا موجود ہوتا۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا، باقر مہدی نے ایسے سہاروں کی پروا ہی کب کی ہے اور بزرگوں کی متعین کردہ جمالیات کو ان کی طرزِ فکر ہی کی طرح کب مسترد نہیں کیا ہے ــــ لیکن تنقید کو تو اپنے موضوع کے ارتقا کے ساتھ ممکنہ ارتقا کی بھی نشان دہی کرنی چاہیے اور شاعری کو سب سے پہلے شاعری کے طور پر دیکھنا چاہیے، دانشوری اور بغاوت کے طور پر نہیں۔ تاہم باقر مہدی کا مطالعہ اس اعتبار سے نہایت دلچسپ اور نتیجہ خیز ہو سکتا ہے کہ جدید شاعری کے بیش تر لوازم کو اختیار کرنے کے باوجود یہ شاعر جدید شاعری کی کوئی خاص اہم اور نمایاں آواز کے طور پر اپنی پہچان کرانے میں کامیاب کیوں نہیں؟ اگر باغیانہ خیالات کا اظہار،

عالمی سطح کی علمی اور فکری سرگرمیوں سے باخبری، ساری دُنیا کے باغی کرداروں کو آئیڈیالائز کرنا اور فلسفیانہ موشگافیوں کو کسی شاعری کا سرمایۂ افتخار قرار دیا جاسکتا ہے تو باقر مہدی کی شاعری یقیناً بیش قیمت اور وقیع ہے۔ اور اگر ایسا نہیں تو ان اسباب پر غور کرنا چاہیے کہ ان تمام دانشورانہ وسائل کو اختیار کرنے کے باوجود ان کی شاعری جاذب توجہ اور اپنے معاصر شعری سرمایے میں اضافہ کی حیثیت کیوں نہیں رکھتی؟ لیکن اس سوال کا جواب قدرے بعد میں، سردست یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ باقر مہدی کا ذہنی اور فنی ارتقاء کن خطوط پر ہوا ہے اور 'سیاہ/ سیاہ' کی روشنی میں جس تاریخی ارتقا کا ہم مشاہدہ کرتے ہیں اس میں باقر مہدی کا شاعرانہ کردار کیا رہا ہے۔

'شہر آرزو' میں روایتی اسالیب شاعری کا تسلسل اور کلاسیکی لفظیات کا تتبع بہت واضح ہے۔ اس مجموعہ میں روایت سے انحراف کی شعوری کوشش تو ضرور ملتی ہے مگر یہ کوشش نمایاں نہیں ہو پاتی۔ چنانچہ غزلوں کے اس قسم کے اشعار:

زخم کھانے کا محبت میں مزا آج بھی ہے — دردِ دل آج بھی ہے جوشِ وفا آج بھی ہے
مسکراتی ہوئی آنکھوں میں حیا آج بھی ہے — گرمیٔ عشق نگاہوں میں نہیں ہے نہ سہی

ہر جگہ بجلیوں کی یورش ہے
کیا کہیں ! اپنا آشیاں نہ رہا

تمہارے ذکر سے دار و رسن کی بات چلی — تمہاری زُلف سے قصے کہے اسیری کے

اور نظموں کے عنوانات شہر آرزو میرا عہد شباب، قیدی، ہم لوگ اور بھوک وغیرہ یا تو روایت پرستی کی تصویریں پیش کرتے ہیں یا پھر اس زمانے کے مقبولِ عام مسائل، طبقاتی کش مکش، مظلومیت اور سیاسی استحصال کی داستان سُناتے ہیں۔ شہر آرزو میں بعض ایسی بھی نظمیں ہیں جن کو نسبتاً غنیمت قرار دیا جاسکتا ہے۔ مثلاً 'اس نے کہا' اور 'نئے انداز کا غم'۔ مگر ان میں سے بھی پہلی نظم نیم رومانی جذبات کی ناپختگی کی غماز ہے اور دوسری خالصتاً موضوعاتی نوعیت کی حامل اور رقت آمیز —— اس مجموعہ کی دوسری نظموں کا حال کچھ ان نظموں سے بدتر ہی ہے۔ نظموں کی عام فضا شاعر کے ناپختہ جذبات اور سیاسی اور سماجی سطح پر جنم لینے والے عام اور رائج موضوعات سے آگے نہیں بڑھتی۔ اگر ان نظموں میں ہیئت کی پیچیدگی یا تہہ داری ہی فکری تہہ داری کے فقدان کا نعم البدل بن پاتی

جب بھی معاملہ توجہ طلب ہوتا۔ اس کا مطلب یہ نہ سمجھا جائے کہ محض ہیئت کا نیا پن یا اس کی پیچیدگی کسی نظم کی عظمت کی ضامن ہوسکتی ہے۔ اچھی شاعری کسی سکہ بند ہیئت کی پابند تو نہیں ہوتی مگر جب کوئی شخص پابند، روایتی یا نیم روایتی ہیئتوں میں کوئی نیا اسلوب نہ پیدا کر سکے تو ہیئتی تجربے سے اس بات کی اُمید بندھتی ہے کہ شاید ہیئت کی پیچیدگی، معنوی امکانات کی راہیں استوار کرے۔ اس لیے کہ پیش کی جانے والی کسی حقیقت کی معنویت کا سارا انحصار متن اور متن کی ہیئتی پیش کش سے زیادہ شاید کسی اور شعری وسیلے پر نہیں ہوسکتا۔

باقر مہدی کی نظموں میں شدّتِ جذبات کبھی کبھی جذباتی اُبال کی شکل اختیار کر لیتی ہے، اور جذباتی وفور کی بات ان کے پہلے مجموعۂ کلام پر ختم نہیں ہو جاتی ان کے بعد کے تین مجموعوں کی شاعری بھی اس رجحان سے دامن چھڑانے میں پورے طور پر کامیاب نہیں معلوم ہوتی۔ البتہ بعد کے زمانے کی شاعری کو شہر آرزو کی اس مخصوص فضا سے بعض دوسرے اعتبارات سے مختلف قرار دیا جاسکتا ہے، اور یہ شاعری خواہ 'کالے کاغذ کی نظمیں' کی ہو، 'ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں' کی یا پھر 'کالی غزلیں کالی نظمیں' کی، ایک ایسے ارتقاء کا پتہ دیتی ہے جس میں شاعر نے روایتی اسلوب اور لفظیات سے بڑی حد تک نجات حاصل کر لی ہے۔ بعد کی شاعری میں جذباتی وفور ختم تو نہیں ہوا مگر اس نے غصہ، بغاوت اور احتجاج کا روپ اختیار کر لیا ہے اور عنفوان شباب کے ابھرے تاثرات نے طنز و تمسخر کا سلیقہ سیکھ لیا ہے۔ (واضح رہے کہ یہ طنز بھی محض طنز ہے، عموماً وہ طنز ملیح یا Irony نہیں بن پاتا جس کے ذریعہ علامتی معنویت کی گنجائش پیدا ہوتی ہے) اس شاعری میں باقر مہدی ایک مکمل اینگری ینگ مین بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ اپنے معاصر نظام پر برافروختہ اور سب کچھ بدل ڈالنے کا ولولہ رکھنے والے۔ لیکن شاعر کی شخصیت کا یہ پہلو یکا یک نمودار نہیں ہوتا، وقت اور امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتا ہے اور اپنی شکل وصورت واضح کرتا ہے۔ یہی سبب ہے 'کالے کاغذ کی نظمیں' میں ایک غصہ ور نوجوان کے جذبات پر مبنی نظموں کے ساتھ ساتھ ایسی نظمیں بھی شامل ہیں جن کو منظری اور تاثراتی نظموں کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں سے ایک نظم 'شام' ہے جس کے دو بند اس طرح ہیں:

ایک خمیدہ سے پیڑ کے نیچے / میں بھی ساحل کے پاس بیٹھا ہوں /

شاخیں موجوں پہ یوں جھکی سی ہیں/ رخصتی لمحوں میں کوئی جیسے/ رات کو بات کہنے والا ہو —

یا یہ بند کہ:

روز یہ آفتاب عالم تاب/ ایک گردش میں مبتلا رہ کر/ منزلِ صبر کے قریں آ کر/ سُرخ رو ہو کے ڈوب جاتا ہے۔

ان مصرعوں پر اختر الایمان کی جو پرچھائیں پڑ رہی ہے وہ اپنی جگہ۔ شاعر کا ناآزمودہ کار ہونا وہاں ظاہر ہوتا ہے جہاں وہ اپنے ڈکشن میں لفظوں کی تعبیرات اور کلیدی الفاظ کے ساتھ ان کی صفات کا بھی برمحل استعمال نہیں کر پاتا۔ اگر آپ اس نظم کو Deconstruct کریں، تو ایک نگاہ میں آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ یہ ایک ایسی نظم ہے جس کی بنیاد شام کے منظر اور اس سے وابستہ اداس اور یاس انگیز صورت حال اور تاثر پر رکھی گئی ہے، مگر چوں کہ اس کی لفظیات اسے ایسے مدلول کی طرف لے جاتی ہے، جس پر شاعر کا کوئی قابو نہیں ہے، اس لیے اس یاس انگیز اور قنوطی فضا پر مبنی نظم میں ''شامیں اکثر اداس رہتی ہیں'' کے ساتھ ''روز یہ آفتاب عالم تاب'' اور ''سرخ رو ہو کے ڈوب جاتا ہے'' جیسے متضاد صورت حال پیدا کرنے والے مصرعے بھی متن لکھنے والے کی مرضی کے خلاف اس طرح آ جاتے ہیں کہ آفتاب کے ساتھ عالم تاب اور پھر یہ کہ اس کے غروب ہونے کے لیے سُرخ رو ہونے کی صفات، نظم کے پورے متن کو منتشر متزلزل اور مصنف کے مدعا کو بالکل برعکس فضا اور تاثر سے دوچار کر دیتی ہیں۔ اس نظم کے مقابلے میں 'سورج' ہی کے موضوع پر ان کی ایک مختصر نظم زیادہ بھرپور، جامع اور کامیاب ہے:

رات کے بام سے اُترتا ہے   اپنے چہرے پہ خون دل مل کے
ہاتھ میں لے کے چلتا رہتا ہے   جستجو کا وہی پُرانا عصا
جیسے منزل سے بے خبر راہی
روشنی کی تلاش میں گم ہو

اس نظم کے مصرعوں میں نہ صرف تسلسل اور ارتقا کا ربط ہے بلکہ تمام مصرعے نظم کی فضا سے ہم آہنگ ہیں اور ایک مخصوص تاثر کی تکمیل بھی کرتے ہیں اور سورج، جیسے عام منظری نوعیت کے

معروض کو ایک بھر پور تاثر میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ان دونوں مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ باقر مہدی شاید مختصر نظموں میں ہی اپنا اظہار شاعرانہ ذمہ داری اور فن کاری کے ساتھ کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔نظم ذرا سی طویل ہوئی اور ان کی سانس پھول جاتی ہے، استعارے اور پیکر تو دور کی بات ہیں ڈکشن کی غیر تہہ دار سطح تک ان کے جذباتی اُبال اور سرعتِ اظہار کی زد میں آ کر اُن کے قابو میں نہیں رہ پاتی۔اب اسے ''فروغِ شعلۂ حُسن یک نفس ہے'' نہ کہا جائے تو اور کیا کہا جائے۔

'کالے کاغذ کی نظمیں' میں 'ریت اور درد' کے عنوان سے ایک نظم شامل ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اپنے مشہور انتخاب نظم ''نئی نظم کا سفر'' میں باقر مہدی کی جو دو نظمیں شامل کی ہیں ان میں 'گوڈو' کے علاوہ دوسری نظم 'ریت اور درد' ہی ہے۔اس کے علاوہ وحید اختر اور بعض دوسرے نقادوں نے بھی اس نظم کو غیر مشروط طور پر سراہا ہے۔جدیدیت کے زیر اثر مواد اور موضوع سے زیادہ استعاراتی اور تہہ دار طرزِ اظہار کو جو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی اس سے باقر مہدی کا عام شعری اسلوب برائے نام ہی کسب فیض کر سکا۔تاہم ان کی جو دو چار نظمیں کسی حد تک اس اسلوب کی نمائندگی کرتی ہیں ان میں 'ریت اور درد' بھی ہے۔اس نظم میں زندگی اور وجود کے حوالے سے درد اور ریت کے مابین استعاراتی رشتے کو جس سلیقے سے نمایاں کیا گیا ہے وہ باقر مہدی کی شاعری میں ایک ممتاز فنی کارکردگی کی مثال پیش کرتا ہے— اس نظم میں ریت کے تلازمات، ویرانہ، آندھیاں، سراب، پیاس اور تودے، کسی نہ کسی طرح درد کے سارے تلازمات سے نہ صرف یہ کہ ہم آہنگ ہو جاتے ہیں بلکہ تلازموں اور پیکروں سے مرتب ہونے والی تصویر، دل کی ویرانی کے مجرد تصور کو ایک متحرک، مرئی اور مرتب استعارے میں تبدیل کر دیتی ہے۔اس نظم کی فنی سطح کی دو چار اور نظمیں، جو باقر مہدی کے نام کو ایک شاعر کی حیثیت سے امتیاز بخش سکتی ہیں وہ 'گوڈو'، 'اتنا چاہا تھا' اور 'ایک لمبی گونج' ہیں۔ان نظموں میں موضوع کو آرٹ بنانے اور شعری زبان کے وسیلے سے حقیقت کو نئے سرے سے خلق کرنے کی ایسی صفت ملتی ہے جس کی طرف باقر مہدی نے مستقل مزاجی کے ساتھ توجہ دی ہوتی تو ان کا نام بھی صفِ اوّل کے نظم گو شعرا کے ساتھ لیا جاتا۔ یوں تو یہ نظمیں بھی بہت غیر معمولی نہیں مگر باقر مہدی کی شاعری کی انقلابی اور جذباتی فضا میں فنی طور پر مختلف ہونے کے سبب ممتاز بھی دکھائی دیتی ہیں۔

ان نظموں کے مقابلے میں اگر باقر مہدی کی جذباتیت زدہ نظموں کا مطالعہ کیجیے تو شاعر کی ولولہ انگیزی اور خود ضبطی کی کمی کو ہر جگہ صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان کی ایک نظم ہے — ''ہائی بلڈ پریشر کی ایک نظم'' اس نظم کے مصرعے اس طرح ہیں:

رگوں میں اُچھلتا لہو/ کالی مٹی سے ملنے کو بیتاب ہے/ بے کسی موت کی راہ
دکھلا کے/ چُپ۔ تک رہی ہے/ اور میں بے سبب نظم لکھنے میں مصروف ہوں—

اب ذرا اس موضوع پر ایک نوجوان شاعر کی غزل کا ایک ایسا شعر دیکھیے جس کا محرک نہ تو بلڈ پریشر ہے، نہ موت کا خوف اور نہ وہ اعلانیہ آہنگ جو اس نظم میں موجود ہے:

مٹی کی یہ دیوار کہیں ٹوٹ نہ جائے
روکو، کہ مرے خون کی رفتار بہت ہے

اس شعر کا شاعر نہ تو اپنے موضوع کا تعین کرتا ہے (ویسے ایسا غزل میں کیا بھی نہیں جا سکتا) اور نہ دونوں مصرعوں میں کوئی ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جو شعر کے محرک کی نشان دہی کرے۔ نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ یہ شعر تو ایک بے پناہ شعر بن جاتا ہے مگر باقر مہدی کی نظم بلڈ پریشر کی نظم ہونے کے بجائے ہائی بلڈ پریشر کے عالم میں کہی ہوئی محض ایک اعصاب زدہ نظم بن کر رہ جاتی ہے۔

ابتدائی سطروں میں باقر مہدی کے باغیانہ اور انقلابی خیالات، عالمی سطح کی باغی شخصیتوں اور تحریکوں کے حوالے اور ان کو آئیڈیالائز کرنے کی کوشش اور عالمانہ اور دانش ورانہ موشگافیوں کا ذکر کیا گیا تھا اور یہ سوال اُٹھایا گیا تھا کہ اس بھاری بھرکم فکری اور تحریکی پس منظر کے باوجود باقر مہدی کی شاعری بڑی اور عظیم تو کیا اوسط درجے کی شاعری بھی کیوں نہیں بن پاتی۔ اس سلسلے میں یہ تو عرض کیا ہی جا چکا ہے کہ ان تمام دانش ورانہ لوازم کے باوجود جذباتیت کی افراط اور خود ضبطی کا فقدان ان کی نظموں اور غزلوں کی سطح کو بلند نہیں ہونے دیتا۔ اس کا ایک ثبوت تو نظموں کے محرکات کا عنوان کے لفظوں سے ہی بے محابا طور پر واشگاف ہو جانا ہے۔ مزید برآں یہ کہ واشگاف انداز میں عنوان سے اپنے موضوع کو بے نقاب کرنے کے بعد وہ نظم کی بُنت اور ڈھانچے میں بھی اظہار کا کوئی سحر، کوئی التباس، یا پھر تہہ داری پیدا کرنے کی کوئی فنی تدبیر اختیار نہیں کر پاتے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کی نظم اکہرے پن کی سطحیت سے بلند نہیں ہو پاتی اور نہ تازگی کے امکانات

پیدا کر پاتی ہے۔ باقر مہدی کی بعض نظموں کے عنوانات اس طرح ہیں، بھوک، ایک لمبی گونج، حرف میں چنگاری، قطرہ قطرہ تیزاب، ویٹ نام، فاشزم، ایک سُرخ افسردہ چراغ وغیرہ وغیرہ۔ ایک تو ان نظموں کے عنوانات موضوعاتی بالادستی اور بلند آہنگ جذباتیت کا اعلان کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان عنوانات سے آگے بڑھیے تو نظموں کے خارجی ڈھانچے کے اندر کوئی ایسا داخلی ڈھانچہ Deep Structure بھی مشکل سے تلاش کیا جا سکتا ہے جس کی مدد سے وہ شعری تمثال، پیکر تراشی، استعاراتی معنویت یا فکری انضباط کا ثبوت پیش کر سکتے۔ باقر کی شخصیت میں طنز کے عنصر کی بات پہلے کہی گئی تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ یہاں طنز کو بھی اکہرے تمسخر کی سطح پر استعمال کرتے ہیں اور متضاد معنویت کی بنیاد پر پیدا ہونے والے طنزیہ لہجہ کو علامتی جہت دینے میں ناکام رہتے ہیں۔ متذکرہ بالا نظموں میں اگر آپ بلا انتخاب بھی دو ایک نظم کو پڑھ کر دیکھیں تو ان معروضات کی تصدیق ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم 'ویٹ نام' کے مصرعے اس طرح ہیں:

امریکی جٹ/ ہرے بھرے، گھنے گھنے جنگل پر، ننھی ننھی کلیوں جیسے گاؤں،
کھلتے ہنستے شہروں پر/ آتش بازی کرتے ہیں/ ہم/ بھوک کے دیس کے بے کس
شاعر حسرت سے سب کچھ تکتے ہیں/ امریکی گیہوں کھاتے ہیں/ ہم کیا
بولیں، کون ہماری سُنتا ہے/ اپنے لفظ بھی ایک مدّت سے/ جیبوں اور
جسموں کی طرح/ خالی ہیں/ صرف اک چیخ اُبھرتی ہے/ آتش بازی بند
کرو/ بمبئی کے اک چھوٹے سے کمرے میں تنہا میں کیوں چیخ رہا ہوں/
یونہی —— چیخ چیخ کر تھک جاؤں گا سو جاؤں گا/ مر جاؤں گا/ ویٹ کانگ
سے مل جاؤں گا——

اسی طرح کی ایک نظم ''اک سُرخ افسردہ چراغ'' (مخدوم کی یاد میں) ہے:

کیا ہوا/ کیوں مرے کمرے کا/ پرانا بلب بجھ کر رہ گیا/ کیا چارہ گر کی جستجو
میں/ کھو گیا/ اک سُرخ افسردہ چراغ/ انقلاب آئے نہ آئے/ لیکن اس کی
راہ میں/ ہم جوانوں کے بڑھے جائیں گے یوں ہی قافلے——

ان دونوں نظموں کی بلند آہنگی اور جذباتی لے کچھ اتنی شدید ہوگئی ہے کہ موضوع سے فکری دلچسپی رکھنے کے باوجود کوئی شخص اسے شعری اظہار کا نام دینے میں تکلف محسوس کرے گا۔ اگر جوانوں کے بڑھتے ہوئے قافلے کا اعلان اور امریکی جارحیت اور بربریت کے نتیجے میں شاعر کی رقت آمیز چیخ یا اس کے مرنے کا اندیشہ، شاعری ہے تو انقلاب، زندہ باد اور خطیبانہ شعلہ بیانی شاعری کے دائرہ کار سے باہر کیوں ہے؟ باقر مہدی اپنے تنقیدی مضامین میں بعض شعری اور فنی قدروں کی بات بھی کرتے ہیں مگر ان کی اپنی شاعری فنی سطح پر اس کی کوئی مثال مشکل سے ہی پیش کر پاتی ہے۔ خطابت اور شاعری کا فرق یا بیانیہ شاعری اور شاعرانہ بیان کا تفاوت، تو وہ اپنے ممدوح مخدوم محی الدین کی شاعری پڑھ کر بھی بڑے عمدہ طریقے سے سمجھ سکتے تھے اور پولینڈ کے انٹی پوئٹک گروپ کے نمائندہ شاعر تاڈیوز روزیوچ کی نظموں کا مطالعہ کر کے بھی، جس کی ایک نظم 'میری شاعری' کو انھوں نے اپنے مجموعۂ کلام ''ٹوٹے شیشے'' کی آخری نظمیں کی تمہید کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اپنی ایک نظم 'بڑے مسخرے ہو' میں باقر مہدی کہتے ہیں کہ:

> '' ہزاروں خریدے ہوئے نامی شاعر / قصیدہ نگاری میں یکتا / نئے
> حکمرانوں کی تعریف و توصیف لکھنے میں / مصروف ہیں —— بڑے
> مسخرے ہو / خوشی، غم، محبت، بغاوت کے معنی بدلنے سے / استعاروں کی
> دنیا میں ہل چل مچی بھی تو کیا ہے / چلو اپنے سرکش سے نکلو / کہیں سے وہ
> چنگاری لاؤ / جو سارے قصیدوں کے دفتر جلا دے۔

اپنی متعدد نظموں کی طرح باقر مہدی نے اس نظم میں بھی سرکش یا بغاوت کی ترغیب یا اعلان کے ساتھ اپنا شعری موقف بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے، چنانچہ الفاظ کے مروّجہ معنوں میں ہل چل مچانے اور استعاروں کی دنیا سے شناسائی حاصل کرنے کے اعلان کے باوجود نہ تو وہ اپنے الفاظ میں کوئی استعاری جہت پیدا کر پاتے ہیں اور نہ اپنے خطیبانہ لہجے کو فنی تدبیر کاری کا رمز سکھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ اگر ان کا کوئی معاصر سرّیت یا التباس آفرینی کا اسلوب اپنانے کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو یہ رویہ ان کو سمجھوتہ یا مفاہمت کے مترادف معلوم ہوتا ہے۔ اپنی ایک نظم کا انتساب ''پدم شری'' سردار جعفری کے نام کرتے ہوئے (اسے نہ بھولنا چاہیے کہ

یہاں بدم شری کا لفظ بھی باقر مہدی کے معروف طنزیہ انداز کی نمائندگی کرتا ہے) ان کی میرؔ شناسائی یا کبیر پسندی کو باقر مہدی نے ان کی انقلابیت اور اشتراکیت کے منافی قرار دیا ہے:

''یہ تصوّف کی اُجڑی پناہ گاہ میں چھپنے کی کوشش، کامریڈ، ایک قسم کی بزدلی ہے۔''

اب بھلا اس دانش ور کو کون بتائے کہ زندگی کی برہنہ سچائیوں کے مقابلے میں تصوّف کی سرّی صداقت زیادہ معنی خیز اور تہہ دار ہے، اور چوں کہ شاعری کا سرچشمۂ فیضان ہمیشہ سے سرّی روایتیں رہی ہیں۔ اس لیے اگر سردار جعفری میرؔ کے تصوّف یا کبیر کی بھگتی کو انقلابی روایت کے ساتھ ساتھ تعبیری امکانات کا سرچشمۂ فیضان بھی سمجھتے ہیں تو یہ ان کے کامریڈ ہونے کے منافی نہیں ہے۔

باقر مہدی کی شخصیت میں فکری طور پر Inspire ہونے کی غیر معمولی صلاحیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وان گاف، گوپڑا، اکٹو دیا پاز اور چے گوارہ سے لے کر میرؔ، آتشؔ، یگانہؔ، راشدؔ، مخدومؔ اور ایم۔ ایف حسین تک متعدد انقلابی، شاعر اور مصوّران کی فکر کو مہمیز کرتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر باقر مہدی کبھی کسی کی یاد میں، کسی کے خیالات سے متاثر ہوکر، کسی کی زمین کو اپنا کر، اور کبھی کسی کے آرٹ کو بنیاد بنا کر نظمیں اور غزلیں کہتے ہیں۔ باقر مہدی کی نظموں اور شعروں کے پیچھے سے جو ان کے سرچشمۂ فیضان شخصیتوں کی پرچھائیاں جھانکتی ہوئی نظر آتی ہیں وہ اسی اثر پذیری کا لازمی انجام ہے — یہی سبب ہے کہ باقر مہدی کی بہت کم نظمیں اور غزلیں ایسی ہیں جو دوسروں کی چھاپ سے آزاد ہوں۔

انھوں نے اپنے انتخاب کلام میں کئی درجن غزلیں شامل کی ہیں، مگر ان میں غزل کی روایت میں گھلا ہوا وہ عام قسم کا ایجاز یا علامتی اظہار بھی مشکل سے ملتا ہے جو اکثر شاعروں کے اشعار میں بلا کسی شعوری کاوش کے پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کی غزلوں میں اس طرح کے خوشگوار، تازہ کار اور رچاؤ کو ظاہر کرنے والے شعر بھی معدودے چند ہی ملتے ہیں۔

مجھے دشمن سے اپنے عشق سا ہے
میں تنہا آدمی کی دوستی ہوں

زمیں پہ رہ کے کہیں ظلم سے پناہ نہیں
فلک بھی اب نہ رہا پھر ہماری ہجرت کیا

قیدی ہے اندھیروں میں اُمیدوں کی کرن تک
لیکن دلِ سرکش سے اُجالا نہیں جاتا

باقر مہدی کا ایک شعر ہے:

بحروں کو توڑ تاڑ کے نالے میں ڈال دو
بس دل کی نے میں فکر کو ڈھل جانا چاہیے

لیکن اگر ہم ان سے یہ توقع رکھیں تو کوئی غلط بات نہ ہوگی کہ انھوں نے پہلے مصرعے میں بحر اور نالے کی جو رعایت یا مناسبت پیشِ نظر رکھی ہے، اس نوع کی رعایتوں اور تدبیروں کے بغیر فکر و خیال کا دل کی نے میں ڈھلنا آسان نہیں ہوتا۔ اگر باقر مہدی کی دانش وری، جذباتیت، بلبلِ شوریدہ کا نالۂ خام نہ ہوتی اور ان کی فکر محسوس فکر بن پاتی تو ان کے خیالات، مجرد تصوّرات بن کر نہ رہ جاتے ان کا لہجہ ناہموار اور درشت نہ ہوتا اور ان کے بیان میں شاعرانہ بیان یا کم سے کم تحت البیان کی کیفیت ضرور پیدا ہو جاتی۔ ظاہر ہے کہ اسی کیفیت کے فقدان کے باعث ان کے یہاں نئی فضا اور نئے منظر ناموں کی بہتات کے باوجود استعاراتی فضا، برائے نام ہی ملتی ہے — یہی ان کی دانش ورانہ قوت ہے اور یہی شاعرانہ کمزوری۔ (1992)

●

○ تجزیہ، تعبیر

غالب کی ایک غزل

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

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں

قید میں یعقوب نے لی، گو، نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوار زنداں ہو گئیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو، کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

میں چمن میں کیا گیا، گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب! دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

ہم موحِّد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ، تو اے اہلِ جہاں!
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

☆☆☆

تجزیہ:

مرزا غالب کا ایک غیر معمولی امتیاز، اشیا کو بسیط سیاق و سباق میں دیکھنا اور ان کی پیش کش میں تعمیم کے طریق کار کو اس کی آخری حدوں تک استعمال کرنا ہے۔ زیر نظر غزل اس اعتبار سے غالب کی ایک اہم قرار پاتی ہے کہ اس کے بیش تر اشعار میں سیاق و سباق کی وسعت اور طرزِ بیان کی تعمیم بہت نمایاں ہے۔ پوری غزل میں تجربے اور مشاہدے کی چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو بھی کائنات کی بڑی سچائیوں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، یا محبت کے راست تجربے کے بجائے عشقیہ تجربے کے بعض ضمنی حوالے زیرِ بحث آئے ہیں۔ ہر احساس یا تجربہ کائنات کی ماہیت اور انسان کے طرزِ وجود کو سمجھنے یا اس سے متعلق کوئی نہ کوئی سوال قائم کرنے کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔

پہلے شعر کے دونوں مصرعوں کے ابتدائی حصے استفہام اور استعجاب کے الفاظ اور اصوات پر مبنی ہیں۔ ''سب کہاں''؟ میں جو سوال ہے، اور ''کیا صورتیں ہوں گی؟'' میں حیرت و استعجاب کی جو کیفیت ہے، اس نے کبھی استفہام کو استعجاب میں اور کبھی استعجاب کو استفہام میں منقلب کیا ہے۔ سب کہاں؟ سوال کے ساتھ ایک ایسی مبتدا بھی ہے جس کی خبر ''نمایاں ہو گئیں'' ہے۔ پھر اس کے ساتھ ''سب'' کے لفظ کی تعمیم کو ''کہاں'' کے لفظ سے نفی کرنے اور ''کچھ'' کے لفظ سے اس کا استثنا کرنے کے باعث تخصیص سے گزارا گیا ہے۔ شعر کی ابتداء کے تین الفاظ میں سے ہر لفظ کو الگ الگ تاثر کے لیے کارگر بنایا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مبتدا اور خبر کا جو نظام پہلے مصرے میں قائم کیا گیا ہے وہ پورے شعر کا محض ایک جزو ہے، ورنہ دونوں مصرے میں آپس میں ملنے کے بعد نسبتاً بڑی مبتدا اور بڑی خبر کا دائرہ تیار کرتے ہیں، دونوں مصرے الگ الگ ہو کر دو نکات کا بیان کرتے ہیں، جب کہ دونوں مصرے ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ایک حقیقت کے تسلسل کی زمانی تفہیم کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ پہلے مصرے میں 'لالہ و گل' کے الفاظ سے تمام اشیاء یا اشخاص میں سے بعض اشیاء یا اشخاص کا جو ابہام سامنے آتا ہے وہ دوسرے مصرے کے لفظ 'صورتیں' سے ختم ہو جاتا ہے۔ اس طرح 'پنہاں' ہو جانے کے مفہوم میں کائنات میں موجود صورتوں کے مٹی میں مل جانے، دفن ہو کر پیوند خاک بن جانے یا جل کر خاکستر ہو جانے، جیسے سارے امکانات شامل ہو گئے ہیں۔ ''کیا صورتیں ہوں گی'' یعنی نہ جانے کیسی کیسی صورتیں اس دنیا میں رہی ہوں گی جن کو

کائنات میں اپنے ظہور کا موقع تو ضرور ملا مگر وہ بالآخر مٹی کا حصہ بن گئیں۔ مگر چوں کہ دوسرے مصرعے میں صورتوں کے خاک میں مل جانے کا یہ بیان شعر کا مکمل بیان نہیں، اور شاعر نے شعر کی بنیاد ان کے ظہورِ ثانی پر رکھی ہے، اس لیے اس کے نتیجے کے طور پر "سب کہاں" کا استثنا کرتے ہوئے "کچھ" کے لفظ سے خاک میں چھپی ہوئی صورتوں کو لالۂ وگل کے روپ میں نمایاں ہوتے ہوئے دکھلایا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں 'خاک' اور 'پنہاں ہوگئیں' کے درمیان جس طرح "کیا صورتیں ہوں گی" کے الفاظ کو حصار بند کیا گیا ہے، وہ معنوی حیثیت کے ساتھ لسانی ہیئت کے اعتبار سے بھی مدعا کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ مزید یہ کہ ہوگی یا ہوں گی، کا احتمالی فعل انسانی وجود کی احتمالی حیثیت کو مزید مستحکم کرتا ہے۔

مجموعی طور پر زیرِ بحث شعر کے دونوں مصرعوں میں الفاظ کا دروبست، زبان کی ساخت کی کئی اکائیاں سامنے لاتا ہے۔ سب کہاں؟ سوال ہے تو 'کچھ' استثنا۔ لالۂ وگل میں نمایاں ہوگئیں، کا فقرہ خبریہ بھی ہے اور اگلی خبر کی مبتدا بھی، کہ جو چیزیں نمایاں ہوئی ہیں وہ پہلے کہیں اور موجود تھیں۔ اس کا جواب دوسرے مصرعے کی ساخت میں ملتا ہے کہ پہلے دنیا میں کیا کیا صورتیں، طرح طرح کی صورتیں، عجیب وغریب صورتیں یا غیر معمولی (کیسی کیسی) صورتیں رہی ہوں گی جو آخر کار پیوند خاک بن گئیں، اور جو، اب لالۂ وگل کی صورت میں اپنا ظہور کر رہی ہیں۔ ناسخ نے بھی اس مضمون کو اپنے ایک شعر میں باندھنے کی کوشش کی ہے کہ ؎

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

مگر غالب نے اس مضمون کے بیان میں جو ڈرامائیت پیدا کی ہے اور جس طرح لہجے کے زیر و بم اور لسانی اکائیوں کی تفریق سے مفہوم میں وسعت کو راہ دی ہے وہ ناسخ کے شعر میں ناپید ہے۔

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہوگئیں

اس شعر میں مضمون کا محرک بزم آرائیوں کا وہ انداز معلوم ہوتا ہے جس میں شعر کا متکلم خود شریک نہیں، بلکہ محض اس کا تماشائی ہے، اور اس کے ہم نشیں یا دوست اس میں شریک بھی ہیں

اوراس سے لطف اندوز بھی ہورہے ہیں۔ دوسری صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ ان کے بعض ہم نشیں ان پر رونق محفلوں کا ذکر کررہے ہیں جن میں ان کو شریک ہونے کا موقع مل چکا ہے۔ اس طرح ردِ عمل کے طور پر متکلم اپنے حافظے کی بازیافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ ایک تو ہوتی ہے بزم آرائی، اوراس کے بعد رہ جاتی ہے اس کی یاد، مگر شعر کے متکلم کا موقف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو ان لوگوں میں شمار کرتا ہے جنھوں نے بزم آرائیاں کیں، مگر نہ صرف یہ کہ وہ اب بزم آرائی سے محروم ہے بلکہ اب تو یاس وحرماں کا یہ عالم ہے کہ اب اس کے لیے بزم آرائیوں کی یاد بھی قصۂ پارینہ ہوکر رہ گئی ہے۔ ''ہم کو بھی'' کے الفاظ ان معنوں میں بڑے اہم ہیں کہ اگر اس کے دوستوں یا ہم نشینوں کو بزم آرائی یا اس کی رنگا رنگی یاد ہے تو شاید یہ کیفیت کبھی اس کی بھی تھی مگر اب تو وہ یاد بھی طاقِ نسیاں بھی بنے ہوئے نقش ونگار کی طرح محض ان بزم آرائیوں کے صرف نشانات باقی رہ گئے ہیں، اور وہ بھی حقیقت سے کئی درجے دور، محض نسیاں کا عکس ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں غالب نے جو امیجری تخلیق کی ہے وہ اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ بزم آرائیوں کا عمل، پھر اس کی یاد کی تجریدی صورت اور طاقِ نسیاں کے محاورے کی مناسبت سے طاق بنے ہوئے پھول پتے یا نقش ونگار، پیکر تراشی کے ایک تسلسل کو سامنے لاتے ہیں جس میں عمل کی تجسیم، یاد کی تجرید اور پھر طاق پر بنے نقش ونگار کی تجسیم اس طرح انسانی ذہن اور حافظے پر اُبھرنے والے نقوش کو لسانی صورت دیتی ہے کہ اس کا ہونا یا نہ ہونا ایک دوسرے میں مخلوط ہوجاتا ہے۔ غالب کے کلام میں جس طرح کبھی داغ کا مٹنا؛ ''داغ کا سرمایہ دود تھا''، جیسا پیکر اختیار کرلیتا ہے اسی بزم آرائی کی یاد طاقِ نسیاں ہونے کے محاورے کی شکل میں محو اور اس طاق کے نقش ونگار ہونے کی صورت میں دوسرا روپ اختیار کرلیتی ہے۔ اس شعر میں فراموش گاری کے لیے نسیاں اور نسیاں کی مناسبت سے طاقِ نسیاں تک پہنچنے کا عمل اور پھر طاق کی رعایت سے نقش ونگار کا تلازمہ، ایک محاورے سے طرح طرح کے مضامین کی گنجائش پیدا کرلینے کے مترادف ہوگیا ہے:

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہوگئیں

اس شعر کی اساس جس تلمیح پر قائم کی گئی ہے اس کے اعتبار سے یوسف کی گم گشتگی حضرت یعقوب کے لیے دائمی مفارقت کے احساس سے کسی طرح کم نہ تھی۔ اس لیے یوسف کے بازارِ مصر میں پہنچنے، فروخت ہونے اور کسی فریب کے نتیجے میں گرفتار ہونے کی اطلاع حضرت یعقوب تک پہنچنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اس لیے پہلا مصرع تلمیح ہونے کے باوجود تجاہلِ عارفانہ بھی ہے۔ لیکن اگر اس بات کو مان لیا جائے کہ یوسف کی گرفتاری کے عالم میں یا اس سے لاعلمی کے باعث بظاہر یعقوب نے یوسف کی خبر گیری سے لاتعلق رہنے کا انداز اختیار کیا، تاہم جس طرح اپنے بیٹے کے غم میں روتے روتے ان کی آنکھیں سفید پڑ گئی تھیں وہ سفیدی دیوارِ زنداں کے روزن کی سفیدی سے کچھ کم نہ تھی۔ یہاں آنکھوں کا روزنِ زنداں ہونا تشبیہ سے آگے بڑھ کر استعارہ کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ استعارے کی حیثیت سے آنکھوں کو روزن قرار دینا یا روزن کو آنکھوں کا قائم مقام بنانا، دونوں اپنی اپنی جگہ بامعنی بن جاتے ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ قرار پاتا ہے کہ حضرت یعقوب نے ہر چند کہ قید خانے میں یوسف کی خبر نہ لی مگر ان کی آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں کی طرح بے نور ہوگئیں، یا پھر یہ کہ یعقوب کی آنکھیں کثرتِ گریہ سے سفید پڑ جانے کے بعد ہر منظر سے ماورا روزن کی طرح حضرت یوسف کے لیے نگراں بن گئیں۔ بینائی کا فقدان بیان کرنے کے لیے محاورۃً بھی آنکھوں کا سفید پڑنا استعمال کرتے ہیں۔ اس مفہوم میں یہ اشتباہ بھی موجود ہے کہ حضرت یوسف کو دیوارِ زنداں کے روزن سے ہر وقت اپنے باپ کے نگراں ہونے کا احساس ہوتا رہا۔ خبر گیری کی بہترین صورت 'نگہ داشت' ہوتی ہے، اس لیے نگاہ یا آنکھ کے مضمون پر شعر کی بنیاد قائم کرنا رعایتِ معنوی کی ایک صورت ہے، انسان اگر بصارت کی نعمت سے محروم ہو جائے تو تمام حواس کے کارگر ہونے کے باوجود نابینا انسان کا پورا وجود ایک ایسا بند کمرہ بن جاتا ہے جس میں کوئی روزن نہ ہو۔ اس طرح دیوارِ زنداں کے روزن اور حضرت یعقوب کی شخصیت کے لیے بصارت سے محرومی میں ایک نوع کی رعایت پیدا ہو جاتی ہے:

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش، پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش، کہ محوِ ماہِ کنعاں ہوگئیں

اس شعر میں غالب نے ایک رائج مفروضے کی تردید کی ہے۔ مفروضہ یہ ہے کہ رقابت ایک ایسی خلیج ہے جو دو آدمیوں یا دو رقیبوں کے مابین غریت اور ناخوشی کی بنیاد بن جاتی ہے۔ اس لیے کہ رقیب آپس میں ایک دوسرے سے ناخوش اور شاکی ہوتے ہیں، مگر محبت کی تاریخ میں زلیخا نام کی ایک ایسی خاتون عاشق بھی گذری ہے جو اپنی رقیب خواتین سے اس لیے خوش ہے کہ وہ انہماک اور یوسف کے حسن پر فریفتگی کے عالم میں ایسی مبہوت و متحیر ہوئیں کہ انھوں نے اپنی اپنی اُنگلیاں کاٹ ڈالیں۔ ظاہر ہے کہ مصر کی معزز خواتین نے اپنے اس عمل سے دراصل زلیخا کے عشق اور وارفتگی کو ایک فطری ردّعمل ثابت کر دیا۔ غالب کے متعدد اشعار میں کسی کلیہ یا عام مفروضہ کو بیان کر کے اس کی تردید یا اس کے استثناء کے طور پر ایک نئی دلیل پیش کرنے کا اندازہ ملتا ہے۔ ظاہر میں نظر آنے والی رقابت یا دشمنی کے اندر سے کسی ایسے نکتے کی تلاش کر لینا کہ وہ اپنے آپ میں قول محال یا تناقض کی مثال بن جائے، یہ غالب کا ایسا انفرادی طریق کار ہے جس کی مثال مشکل سے کسی اور شاعر کے یہاں تلاش کی جاسکتی ہے۔ پہلے مصرعے میں رقیب اور دوسرے میں زلیخا، پہلے مصرعے میں ناخوش اور دوسرے مصرعے میں خوش اور اسی طرح پہلے زنان مصر اور پھر بعد میں ماہ کنعاں، جیسے تین تین متوازی اور کسی نہ کسی لفظی یا معنوی رعایت سے مربوط الفاظ پورے شعر میں مناسبت اور مراعاۃ النظیر کی صنعت کو بالکل نئے انداز میں سامنے لاتے ہیں:

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں

شام فراق، چوں کہ تنہائی کے ساتھ تاریکی کا بھی پیش خیمہ ہے، اس لیے ایک تو شام کی مناسبت سے شعری کردار کو تاریکی کا سامنا ہے اور دوسرے فراق کی مناسبت سے تنہائی کا۔ مگر یہ تو ظاہری مظاہر ہیں، داخلی یا حسّی سطح پر کوئی بھی سہارا شعری کردار کی تسلی اور تسکین کا باعث ہوسکتا ہے، چنانچہ اس حسّی تجربے کا اظہار رونے کی صورت میں ہو رہا ہے۔ اس مخفی پس منظر کے باوجود جو کچھ سامنے ہوتا نظر آرہا ہے وہ جوئے خوں کا آنکھوں سے بہنا ہے، اور غالب نے دراصل اس تجربے کو موضوع شعر بنایا ہے۔ یہاں خون کے آنسوؤں کا تسلسل، شام فراق کی تاریکی اور تنہائی دونوں کا بدل ہے، جسے غالب اپنے حسن بیان سے نعم البدل بنا دیتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں "[illegible] یہ

سمجھوں گا'' کے الفاظ سے جو گمان کی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ تاریکی اور تنہائی کے احساس کی شدّت کی تلافی بھی ہے اور جزوی طور پر بھلاوے کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ اس مصرعے میں دو شمعوں کا فروزاں ہونا، بظاہر رونے کی تشبیہ ہے، مگر تشبیہ کی سطح سے بلند ہو کر یہ ایک ایسے استعارے میں تبدیل ہو جاتی ہے جس کو پہلے مصرعے میں اظہارِ حقیقت کے طور پر اور دوسرے مصرعے میں استعاراتی پیکر کی صورت میں مجسم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح رونے کے عمل میں آنسو کے بہنے، جوئے خوں کی شکل میں مسلسل رنگین نظر آنے، اور پھر اس عمل کو فروزاں شمعوں کی صورت میں دکھانے، جیسے تین مدارج سامنے آگئے ہیں۔ جوئے خوں کے تسلسل میں ارتعاش کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ شمع کی لو کے ارتعاش سے مماثل ہونے کے سبب استعارے میں ایک الگ بصری پہلو کا اضافہ کرتی ہے۔ استعارہ کی بنیاد پر کبھی پیکر اور کبھی تمثیل جیسی شعری صنعت کو مرکب صنائع میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس کی عمدہ مثال کے طور پر غالب کے اس شعری طریق کار کو دیکھا جا سکتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ یہ پورا شعر زاویہ بدل کر دیکھنے سے ایک دوسری طرح کی تمثیل کی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے، جس کے مطابق پہلے مصرعے میں دعویٰ پیش کرنے اور دوسرے میں دلیل دینے کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ یہ اس شعری طریق کار کا نتیجہ ہے کہ دونوں مصرعے اعلیٰ درجے کی امیجری میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ سامنے کے موضوع کو پیکر کی ندرت اور استعارے کی انفرادیت کے ذریعہ کیوں کر فن کاری کا عمدہ نمونہ بنایا جا سکتا ہے، زیر بحث شعر اس کا بہترین نمونہ ہے:

میں چمن میں کیا گیا، گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

اس شعر کی تشریح میں عام شارحین نے بلبلوں کی غزل خوانی کو مرکزی اہمیت تو دی ہے لیکن شعر کے متکلم اور بلبلوں کے درمیان اس قدر مشترک کو نظر انداز کیا ہے جس کی وجہ سے بلبلوں کو اس نالے کی آواز میں اپنے دل کی داستان سے مماثلت کا احساس ہوا اور وہ نالۂ وزاری کی آواز سن کر اس کی لَے میں لَے ملانے لگیں۔ تاہم اس صورت میں غزل خواں ہونے کی بات وضاحت طلب رہتی ہے۔ اس کی مناسب توجیہہ یہ ہو سکتی ہے کہ میری غزل خوانی چوں کہ میرے نالہ موزوں

سے کم نہ تھی اس لیے میری غزل خوانی کی آواز نے چمن میں بلبلوں کو اس کی نقل کرنے اور اجتماعی طور پر ایک ساتھ بہ آواز بلند غزل خوانی کرنے کی ترغیب دی۔ شاعر کے نالے کا باعث اپنے محبوب سے ملنے کی تمنا یا اس کی جدائی کا غم ہے اور چوں کہ بلبلیں چمن میں اپنے محبوب کی محبت کے تجربے اور نتائج سے میری ہی طرح دوچار ہیں، اس لیے ان کو اپنے جذبات کے اظہار کے لیے میری نقالی کی صورت میں گویا زبان مل گئی ہے۔ بلبل کی زمزمہ خوانی عام طور پر خوش لحن آوازوں کو سن کر ردعمل آتی ہے۔ اگر بلبل کوئی حسین آواز نہ سنے تو تواتر سے زمزمہ خوانی کا انداز ان کے یہاں عموماً پیدا نہیں ہوتا۔ پہلے مصرعے میں اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ جب تک میں چمن میں نہ گیا تھا وہاں غزل خوانی کا یہ انداز نہیں پیدا ہوا تھا، اور جب میں اپنے نالۂ وفریاد کے ساتھ وہاں پہنچا تو بلبلوں نے ایک ساتھ میری نقل میں غزل خوانی شروع کر دی۔ اس وضاحت سے شعر کے دو نکات اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک تو میرے نالے کو اپنے دل کی آواز سمجھ کہ بلبلوں کا ان کا دہرانا اور دوسرا نکتہ یہ کہ اس طور پر اجتماعی انداز میں بہ آواز بلند غزل خوانی کرنا کہ چمن میں گویا مکتب کا وہ ماحول بن جائے جہاں بچے اپنا آموختہ بہ آواز بلند یاد کرتے ہیں۔ یہ بات پہلے عرض کی جا چکی ہے کہ چوں کہ متکلم کی غزل خوانی کی بنیاد آہ وزاری اور نالۂ وفریاد پر قائم ہے اس لیے غزل خوانی کا جواب بلبلوں نے اجتماعی غزل خوانی کی صورت میں دیا اور چمن کو دبستاں کے ماحول میں تبدیل کر دیا۔ زیادہ تر شارحین نے دبستاں کے اس ماحول کو نظر انداز کیا ہے جس میں استاد بچوں کو سبق بہ آواز بلند پڑھاتا ہے اور بچے استاد کی نقل کرتے ہوئے اس کو بلند آواز میں دہراتے ہیں۔ اس طرح غالب نے یہ نکتہ بھی ظاہر کیا ہے کہ میں نے چمن میں جا کر بلبلوں کے لیے گویا استاد کا کردار ادا کیا اور بلبلوں کو نالۂ وفریاد کا سلیقہ مندانہ، موزوں یا غزل خوانی سے مماثل انداز بھی دراصل میں نے سکھایا۔ اس لیے شعر میں تعلّی کا انداز بہت نمایاں ہو گیا ہے۔

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب، دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے شارحین نے بالعموم محبوب کا نظر بھر کر نہ دیکھنا یا آنکھیں چار نہ کرنا، مراد لیا ہے، لیکن اگر شعر کے ابتدائی لفظ ''وہ نگاہیں'' پر ارتکاز رکھا جائے تو پتہ

چلتا ہے کہ شعر کے مضمون کا تعلق بھی دیکھنے کے انداز سے زیادہ ان نگاہوں سے ہے جن کا آنکھوں سے نکل کر مجھ تک پہنچنا اس لیے مشتبہ ہے کہ میری قسمت کی نارسائی نے نگاہوں کی رسائی کو اس حد تک محدود کر دیا ہے کہ نگاہیں مژگاں میں تبدیل ہو کر رہ گئی ہیں۔ غالب نے اپنے بعض دوسرے اشعار میں بھی نگاہ اور مژگاں، نگاہ اور نگہہ اور خورشید اور خور جیسی لفظی تخفیف، تبدیلی یا اضافہ کو معنی اور کیفیت میں اضافہ یا تخفیف کا وسیلہ بنایا ہے۔ اس فنی طریق کار کی نمائندہ مثال اس شعر میں ملتی ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے ترے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

یہاں نگاہ کی لفظی وصوتی طوالت اور نگہہ کی لفظی تخفیف سے ایسا تاثر قائم کیا گیا ہے جس کے باعث نگہ کا نگاہ سے کم ہونا اور تغافل اور معمولی توجہ کی مقدار کی نشان دہی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے۔ یہ انداز زیر بحث شعر میں اس طرح ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کہ یہاں محبوب کی کوتاہ نگاہی کو اپنی کوتاہی قسمت کا نتیجہ بتایا گیا ہے۔ چوں کہ نگاہ کی پہنچ دور تک ہوتی ہے اس لیے اس کا دل کے پار ہو جانا سمجھ میں آتا ہے، مگر اس شعر میں محبوب کی طرف سے پوری کھلی ہوئی آنکھوں کے چلمن سے دیکھنے کا ذکر کیا گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ محبوب کی نگاہوں کے بجائے اس کی پلکیں متکلم کی طرف متوجہ ہیں۔ اس لیے توقع تو یہ تھی محبوب کی پلکیں وہ رسائی حاصل نہ کر پائیں گی جو صرف نگاہوں کا حصہ ہوتی ہے۔ مگر صورت حال یہ ہے کہ نگاہیں پلکوں میں تبدیل ہو کر بھی میرے دل کے پار ہوئی جاتی ہیں۔ یعنی میرے اضطراب اور دل کی جراحت کے لیے اسی طرح کارگر ہیں جس طرح نگاہیں اپنی اصلی حالت میں ہو سکتی تھیں۔ میر نے بھی اس سے ملتے جلتے مضمون کو اپنے ایک شعر میں باندھا ہے:

بڑھتیں نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سایے سایے

مگر میر نے مضمون کو نگاہوں کے نارسا ہونے تک محدود رکھا ہے اور اس کے بیان میں پلکوں کے سایے سایے نگاہوں کے پھرنے کا عمدہ پیکر تخلیق کیا ہے۔ پہلے مصرعے میں پلک اور تلک کے اندرونی قافیے نے ایک معروضی جہت کو نمایاں کیا ہے۔ مگر غالب نے اس مضمون میں

اپنے آپ کو شامل کر کے بالکل نئی جہت کا اضافہ کر دیا ہے۔ پھر یہ کہ غالب کے شعر کے پہلے مصرعے کے استفہام نے معنوی امکان کو ایک ایسے غیر حتمی لہجے میں بدل دیا ہے کہ اس سوال کے ایک سے زیادہ جوابات کی گنجائش پیدا ہو گئی ہے:

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

اس شعر میں شراب کے پینے سے انسان کے جسم میں زندگی کی توانائی اور اُمنگ کے پیدا ہونے کے مضمون کو کچھ اس طرح حسّی پیکر میں تبدیل کیا گیا ہے کہ اس میں کئی حواس ایک ساتھ شامل ہو گئے ہیں۔ رگِ جاں یا شہ رگ، زندگی کی ضمانت ہوتی ہے، اس لیے اس کا کٹ جانا زندگی کی نفی یا فقدان کی علامت ہے۔ شعر میں بنیادی دعویٰ یہ کیا گیا ہے کہ "جاں فزا ہے بادہ"..... باقی ڈیڑھ مصرع اس دعویٰ کی دلیل ہے۔ یعنی شراب کے جاں بخش ہونے کا ثبوت چاہیے تو دیکھو کہ جس شخص کے ہاتھ میں جام پہنچ جاتا ہے، اس کے ہاتھ کی سب لکیریں رگِ جاں یا شہ رگ کے مصداق بن جاتی ہیں۔ شعر کے بین السطور میں اس کے دو اسباب بھی مضمر ہیں۔ ایک تو یہ کہ جامِ شراب کے ہاتھ کی لکیروں سے مل جانے کے باعث اور دوسرے مرئی طور پر شراب کی سرخی کا عکس ہاتھ کی لکیروں پر پڑنے کی وجہ سے، اسی طرح ہاتھ کی لکیریں زندہ، متحرک اور رنگین بن جاتی ہیں جس طرح شراب کی تاثیر انسانی جسم کو متحرک اور توانا بنا دیتی ہے۔ 'گویا' کے لفظ کی معنویت کے بارے میں طباطبائی اور بعض شارحین نے جو یہ کہا ہے کہ "ہاتھ کی لکیریں رگِ جاں نہیں ہیں پھر بھی ایسا لگتا ہے کہ ان میں بھی اسی طرح خون کی گردش ہو رہی ہے جس طرح خون کی گردش، شہ رگ کا خاصہ ہے۔" اس پیکر تراشی سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ چوں کہ ہاتھ کی لکیریں دیکھنے میں سرخ اور خون سے لبریز معلوم ہونے لگتی ہیں اس لیے ایسا لگتا ہے گویا یہ لکیریں شہ رگ کا متبادل بن گئی ہیں۔ اب ذرا پہلے مصرعے میں 'جاں فزا' کے لفظ کو دیکھیے اور دوسرے مصرعے میں 'رگِ جاں' کے لفظ کو، تو یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہمیں یہ تو معلوم نہیں کہ شراب جاں بخش ہے یا نہیں؟ مگر ہمیں یہ ضرور دکھائی دیتا ہے کہ جب شراب کی سرخی یا رنگت کا عکس ہاتھ کی لکیروں کو رگِ جاں بنا دیتا ہے تو ثابت ہوتا ہے کہ شراب یقیناً جاں بخش اور زندگی کی توانائی پیدا کرنے والی

ہوتی ہے۔ ہم کائنات کی اَن گنت چیزوں کی حقیقت کے اس لیے قائل ہیں کہ ہم نے ایسا اعتبار کررکھا ہے۔ ع یاں وہی ہے جو اعتبار کیا۔ زیر بحث شعر میں شراب بھی اس لیے جاں بخش معلوم ہوتی ہے کہ اعتباری طور پر سہی، جب جام کالَس یا عکس، ہاتھ کی لکیروں کو رگ جاں جیسا بنا سکتا ہے تو بھلا شراب کو جاں بخش کیوں نہ تسلیم کرلیا جائے۔ شعر کے دونوں مصرعوں میں ہاتھ کے لفظ کی تکرار بھی اس لیے بامعنی بن جاتی ہے کہ شعر کا مضمون ہی جام کے ہاتھ میں آنے پر قائم ہے۔ اس لیے دوسرے مصرعے میں لکیروں کے حوالے سے ہاتھ کا دوبارہ ذکر اپنا جواز آپ پیدا کرلیتا ہے۔ پھر یہ کہ ہاتھ کی لکیریں، دست شناسی کے وسیلے سے قسمت کا حال بھی بتاتی ہیں۔ اس زاویۂ نظر سے ہاتھ کی لکیروں کا رگ جاں کہنا زندگی اور 'مقدر' دونوں کی نشان دہی کا موجب بن جاتا ہے:

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے 'موحّد' کے لفظ پر نہایت منطقی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''ہم موحّد ہیں، یعنی وحدتِ مبدأ کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں، اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول وعرض وغیرہ اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہیولیٰ اور صورت وغیرہ اور نہ اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس و فصل وغیرہ۔ غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعہ حاصل ہو۔''

لیکن اس بحث کے باوجود مسئلہ جیسا کا تیسا باقی رہتا ہے۔ موحّد کے بنیادی معنی خدا کی وحدانیت کا قائل ہونے کے ہیں۔ پہلے مصرعے میں خدا کی وحدانیت کا ذکر اور دوسرے مصرعے میں ملتوں کی کثرت کا بیان، دونوں شعر میں توازن بھی پیدا کرتا ہے اور وحدت وکثرت کے وحدۃ الوجود نقطۂ نظر کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ یہ صوفیانہ مسلک خدا کے وجود اور اس کی وحدت کو حقیقی اور ماسوا اللہ تمام اشیاء و مظاہر کو اعتباری اور مجازی گردانتا ہے۔ اسی باعث موحّد انسان کے نزدیک مسلکی گروہوں، ملتوں اور رسوم و رواج پر قائم فرقوں کی بنیاد بظاہر رسومیات مذہب پر ہوتی ہے مگر یہ بات وحدت کے تصور کے منافی ہے۔ رسومیات کو مذہب سمجھنے کے بجائے ایک

موحد کا عقیدہ محض وحدانیت باری تعالیٰ پر قائم ہوتا ہے، جب کہ کبھی کبھی فروعات اور رسوم ورواج مذہب کی جگہ لے لیتے ہیں، جس کا انکار کرنا وحدانیت کی پہلی شرط ہے۔ اس لیے موحد کا بنیادی موقف رسم ورواج کی نفی اور رسم ورواج پر قائم ملت ومسلک سے انکار ہونا چاہیے۔ میر نے اپنے ایک شعر میں وحدت اور کثرت کے عقدے کو اس طرح حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ ع آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ' اور وحدت اور کثرت کے اس کھیل میں اپنے تمام گیان کو لاحاصل بتایا ہے۔ یہاں غالب نے زیرِ بحث شعر میں کثرت کو رسوم اور ملتوں کی شکل میں پیش کیا ہے اور اس سے یہ شعری منطق پیدا کی ہے کہ چوں کہ وحدانیت ہمارا ایمان ہے اس لیے ایمان کے اجزاء جب تک رسوم اور ملتوں کی صورت میں تھے اس وقت تک انھیں ترک کرنا ضروری تھا اور جب یہی اجزاء صفات کی طرح خدائے واحد کی یکتائی کا حصہ نظر آنے لگے تو وہ ہمارے لیے اپنے ایمان کے اجزاء کی طرح قابلِ قبول ہو گئے:

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

یوں تو زیرِ بحث غزل کے بیش تر اشعار کے مقابلے میں مقطع کا یہ شعر نسبتاً کم معنوی امکانات کا حامل ہے، لیکن 'یوں ہی گر روتا رہا' میں جس تسلسل اور لامتناہی گریہ کا ذکر ہے، دیکھنا کے لفظ سے انتباہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اہلِ جہاں اور بستیوں میں جو مناسبت ہے وہ خانہ اور اہلِ خانہ جیسی ہے۔ بیان کی وضاحت اور مضمون کی پامالی کے باوجود نظارہ کے تسلسل کے امکان نے ایک عمدہ امیجری پیدا کر دی ہے، جو حسی طور پر متحرک اور اندیشوں سے بھرپور ہے۔

مجموعی طور پر غالب کی اس زیرِ بحث غزل میں شعوری صناعی سے احتراز اور بعض واقعات اور تلمیحات کو آفاقی حقیقتوں میں منقلب کرنے کی ہنرمندی قابلِ توجہ ہے۔ اس غزل سے یہ اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کے ابتدائی زمانے کی غزلوں میں بھی مشکل پسندی کے بجائے شعری طریق کار کی ندرت زیادہ نمایاں ہے۔

●

فیض احمد فیض کی ایک غزل

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بُجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بُجھ گئے ہیں

وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں، چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ وعدہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بُجھ گئے ہیں

بہت سنبھالا وفا کا پیماں، مگر وہ برسی ہے اب کے برکھا
ہر ایک اقرار مٹ گیا ہے، تمام پیغام بُجھ گئے ہیں

قریب آ، اے مہِ شبِ غم، نظر پہ کھلتا نہیں کچھ اس دم
کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے کون سے نام بجھ گئے ہیں

بہار اب آ کے کیا کرے گی جن سے تھا جشنِ رنگ و نغمہ
وہ گل سرِ شاخ جل گئے ہیں، وہ دل تہِ دام بُجھ گئے ہیں

تجزیہ:

پانچ اشعار پر مشتمل، اس غزل کو نہ تو فیضؔ کی ممتاز غزلوں میں شمار کیا جاتا ہے اور نہ نمائندہ غزلوں میں — جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اس غزل کو وسیلہ بنا کر فیضؔ کے تخلیقی ذہن اور شعری رویّے کو زیادہ عمدہ طریقے پر سمجھا جاسکتا ہے۔ ہر اہم شاعر اور فنکار کی طرح فیض احمد فیضؔ کے شعری اور فنی امتیازات کے اسباب، موضوعات اور تصوّرات سے زیادہ ان کے اسلوبِ اظہار میں مضمر ہیں۔ چنانچہ صنفِ غزل کے مخصوص تقاضوں اور حد بندیوں کے باوجود، اس غزل میں اسلوب اور وسیلۂ اظہار کی سطح پر ایک خاص طرح کے تخلیقی ذہن کی کارفرمائی کے ساتھ موڈ کی یکسانیت کا بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ تخلیقی ذہن بنیادی طور پر تاثریت پسندانہ (Impressionistic) ہے۔ اس لیے یہ بہ ظاہر متنوع اور متخالف معروضوں (Objects) میں بھی کسی نہ کسی تاثراتی وحدت کی جستجو میں سرگرداں دکھائی دیتا ہے۔ اس تخلیقی ذہن کے تاثریت پسندانہ ہونے کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ زیرِ بحث غزل کے تمام اشعار کا موڈ ان کے موضوعات اور مضامین سے متعین نہیں ہوتا جو ان اشعار میں زیرِ بحث آئے ہیں، بلکہ پوری غزل کے موڈ کا تعین وہ بنیادی امیجری کرتی ہے جسے ہم اس غزل کے معرضِ وجود میں آنے کا سبب یا حقیقی محرک کا نام دے سکتے ہیں اتفاق سے یہی بنیادی امیجری (بجھ گئے ہیں) اس غزل کی ردیف بھی ہے۔ یہ امیجری، نااُمیدی، بےیقینی اور مایوسی کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس امیجری کے سبب نہ صرف یہ کہ تمام اشعار میں موڈ کی یکسانیت پیدا ہوگئی ہے بلکہ ایک مخصوص تاثراتی کیفیت نے پوری غزل میں کسی نظم جیسا ربط اور تسلسل بھی پیدا کردیا ہے۔ فیضؔ کے کلام میں خوابناکی کے انداز اور فضا آفرینی کے راز کو بھی درحقیقت شاعر کے اسی رویّے اور سلیقۂ اظہار کے تجزیہ سے فاش کیا جاسکتا ہے۔

فیضؔ کے ڈکشن اور طرزِ اظہار کے مخصوص رویّے کو روایتی سیاق و سباق سے الگ نہ کرکے دیکھنے کے سبب رشید حسن خاں نے اپنے ایک مضمون (فیض کی شاعری کے چند پہلو) میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ''پیغام بجھ گئے، نام بجھ گئے ہیں، در و بام بجھ گئے ہیں، ان بے جوڑ ٹکڑوں کے ساتھ سب کچھ بجھ گیا ہے۔'' اس سے پتہ چلتا ہے کہ شاعری میں استعمال ہونے والے لفظوں کو،

اگر ان کے استعاراتی ابعاد سے الگ کر کے خالصتاً لغوی اور محاوراتی معنوں میں دیکھا جائے تو اسی نوع کے عبرت خیز نتائج سامنے آتے ہیں، تفصیل سے گریز کرتے ہوئے 'اگر صرف بجھ گئے ہیں' کے استعاراتی پیکر کو مختلف مصرعوں میں باہم معروض کے ساتھ ملا کر دیکھیے تو یہ سمجھنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی کہ مطلع کے پہلے مصرعے میں 'بجھنے' کے معنی خالی ہونے کے ہیں، اور دوسرے مصرعے میں اداس اور افسردہ ہونے کے غزل کے چوتھے مصرعے میں بُجھ گئے ہیں، کا مفہوم بے رونق ہو جانا ہے تو چھٹے مصرعے میں بے معنی ہو جانا — اور آٹھویں مصرعے میں 'بجھ گئے ہیں' کے الفاظ فراموش ہو جانے کے ہم معنی ہیں تو دسویں مصرعے میں یہی الفاظ اداس اور مایوس ہونے کے مترادف کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔

فیض کی شاعری میں استعارہ سازی اور پیکر تراشی کی اَن گنت مثالیں صرف بُجھنے یا گل ہو جانے کے مختلف تلازموں کے ساتھ تلاش کی جا سکتی ہے۔ ان کا تاثریت پسندانہ ذہن بسا اوقات غیر متعلق مظاہر کو داخلی کیفیات کے ساتھ کس کس طرح ہم آہنگ کرتا ہے اور حسی یا جذباتی کیفیات کا خارجی عکس کہاں کہاں ڈھونڈ نکالتا ہے، اس کا اندازہ ان مصرعوں اور شعروں سے اُبھرنے والے پیکروں میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام

یا

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارۂ شام

یا یہ شعر کہ:

رات ڈھلنے لگی ہے سینوں میں
آگ سلگاؤ آبگینوں میں

یا یہ کہ:

اب کوئی جنگ نہ ہوگی نہ کبھی رات گئے
خون کی آگ کو اشکوں سے بجھانا ہوگا

فیض احمد فیضؔ کے پورے کلام میں اس نوع کی بکھری ہوئی مثالیں زیرِ بحث غزل کے اشعار میں یکجا ہوگئی ہیں۔ ''بُجھ گئے ہیں'' کے متعین لغوی معنی اور محاوراتی استعمال نے بہ ظاہر غیرلغوی اور غیر محاوراتی، لیکن درحقیقت استعاراتی جہت اور تاثراتی شکلیں اختیار کر لی ہیں۔ مندرجہ بالا مصرعوں اور شعروں میں بجھنے یا گُل ہونے والی ہر چیز روشن ہونے، سلگنے، یا مشتعل ہونے سے کوئی نہ کوئی تعلق ضرور رکھتی ہے، لیکن زیرِ بحث غزل کے شعروں میں کبھی شیشہ و جام کے بجھنے کا ذکر آتا ہے تو کبھی در و بام کے بجھنے کا، کسی جگہ نام بجھتا ہوا دکھائی دیتا ہے تو کسی جگہ پیغام کا بجھنا ترسیل و ابلاغ کے سارے سلسلے منقطع کرتا نظر آتا ہے — ردیف کی صورت میں غزل کے سارے اشعار میں، بُجھ گئے ہیں، کی تکرار سے اس لفظ کی استعاراتی جہت کے علاوہ تخلیق کار کی تنہائی اور اداسی، یا ابتری اور مایوسی کی جو فضا بنتی ہے وہ بجائے خود پوری غزل کے تاثر کو یاس انگیزی اور شدید محرومی کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے — اس موقع پر، ہر چند کہ اس پس منظر کا ذکر بہت ضروری نہیں تاہم از راہِ تذکرہ اس کی طرف اشارہ کرنے میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ غالباً زیرِ بحث غزل سجاد ظہیر کی وفات کے بعد کہی گئی تھی، اور کسی جگہ اس حوالے کے ساتھ شائع بھی ہوئی تھی۔ اگر غزل کے اس جذباتی اور موضوعاتی محرک کو سامنے رکھا جائے تو اس تاثر یا فضا کو مزید تقویت حاصل ہوتی ہے جس کا اندازہ اس پس منظر کو جانے بغیر پوری غزل کے مطالعے کے دوران بہ آسانی لگایا جاسکتا ہے۔

زیرِ بحث غزل کے پہلے شعر میں شیشہ و جام کا ذکر سرمستی اور سُرور پیدا کرنے کی علت کے طور پر نہیں بلکہ مرجعِ خلائق کی حیثیت سے آیا ہے، اور وہ بساط، جس کے نئے سرے سے جمائے جانے کی طرف اشتباہ کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے، اس پر مہروں کی جگہ، احباب کی جگہیں، متعین ہیں۔ دوسرے مصرعے میں شب نگاراں کے سجنے کے امکان پر شک و شبہ کا اظہار، شام سے ہی دل کے بُجھ جانے کے ساتھ ہم آمیز کر دیا گیا ہے، ظاہر ہے کہ اس طرح دل کا بُجھنا بجائے خود شب نگاراں کے سجنے کے امکان کی نفی کر دیتا ہے اور ساتھ ہی دلی کیفیت اور داخلی واردات خارج کے ماحول کا اس طور پر تعین کر دیتی ہے کہ داخل اور خارج ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم بن جاتے ہیں۔ دل کے بجھنے کا ذکر غزل کے آخری شعر میں بھی ہے لیکن اس کے تلازمے اور

خارجی رشتے پہلے شعر سے مختلف ہیں۔ پہلے مصرعے میں "جشنِ رنگ و نغمہ" کو بہار کا مترادف قرار دیا گیا ہے مگر دوسرے میں "جشنِ رنگ" کے عدمِ امکان کے لیے "وہ گل سرِ شاخ جل گئے ہیں" کہا گیا ہے اور جشنِ نغمہ کی مناسبت سے "وہ دل تہہِ دام بجھ گئے ہیں" کا ذکر آیا ہے، رنگ کو گل سے اور نغمہ کو دل سے جو مناسبت ہے وہ کسی سے مخفی نہیں، اس لیے یہ کہنا ہوگا کہ دوسرے مصرعے میں مناسبات کی ترتیب اور لفظی تلازموں کا اہتمام، اس شعر کے پیش پا افتادہ مضمون کو بھی تازگی اور طلسم کاری کے التباس سے آشنا کر دیتا ہے۔

زیرِ بحث غزل کے دوسرے شعر میں اگر پہلا مصرعہ دو حصّوں میں منقسم کیا جائے تو دوسرا حصّہ سبب قرار پاتا ہے (چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ وعدہ) اور پہلا حصّہ (وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں) مسبب، لسانی قاعدہ کے اعتبار سے یہ بات غیر مانوس معلوم ہوتی ہے کہ مسبب کو مقدم اور مسبب کو موخر کر کے بیان کیا جائے جب کہ ترتیب بدلنے کے باوجود مصرعے کی موزونیت پر کوئی حرف نہیں آتا (چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ وعدہ، وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں) لیکن شاعر، ایسا نہ کر کے لفظوں کی قدرے نامانوس ترتیب کو ترجیح دیتا ہے اور تاثر کو زیادہ شدید بنانے کی خاطر زبان کے رسمی ضوابط کی پابندی سے انحراف کرتا ہے، مزید برآں یہ کہ صرف دو مصرعوں میں چراغِ رُخ، شمعِ وعدہ اور آرزو کی کرن جیسے کئی استعاراتی پیکروں کی تخلیق میں بھی وہی التزام برقرار رکھتا ہے جو اس نے اس غزل کی بیش تر تراکیب میں حسّی کیفیات اور خارجی مظاہر کے اشتراک سے جگہ جگہ برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے، رُخ، وعدہ، آرزو اور در و بام جیسے لفظوں کا استعمال اشیاء کی ٹھوس نمائندگی کا فریضہ محض انجام دیتے ہیں، مگر جب ان لفظوں کے ساتھ بالترتیب چراغ، شمع، کرن اور بجھ جانے کے استعاراتی تلازے شامل کر دیے جاتے ہیں تو ان میں کا ہر لفظ اشیاء کی ٹھوس نمائندگی کے بجائے سیال پیکروں کے اُبھارنے اور متحرک کرنے کے پُر اسرار عمل میں شریک نظر آنے لگتا ہے۔ بُت یا محبوب کی مناسبت سے رُخ اور وعدہ، اور در و بام کی مناسبت سے آرزو کی کرن جیسے الفاظ آپس میں جذباتی یا حسّی حوالوں کے باہمی رشتے میں منسلک ہیں، اس طرح رسمی اور روایتی سابقوں اور لاحقوں کی پرواہ نہ کرنے کے باوجود تخلیقی سطح پر، شاعر اپنی تمام تراکیب کا جواز اپنی شاعرانہ منطق کے پس منظر میں فراہم کر دیتا ہے۔

تیسرے شعر کے دونوں مصرعے بھی زیرِ بحث غزل کے تمام مصرعوں کی طرح دو حصوں میں ارکان کے اعتبار سے بھی منقسم ہیں اور استعاراتی بیان کے نقطۂ نظر سے بھی۔

بہت سنبھالا وفا کا پیماں   مگر وہ برسی ہے اب کے برکھا
ہر ایک اقرار مٹ گیا ہے   تمام پیغام بجھ گئے ہیں

غزل کے ہر مصرعے میں اس قسم کا اہتمام جہاں بجائے خود ایک فن کارانہ منصوبے کا حصہ ہے وہیں وزن و آہنگ کے پس پردہ مرتب تاثر پاروں سے اپنے ایک الگ آہنگ کا بھی احساس دلاتا ہے۔ اس شعر میں ''مگر وہ برسی، اب کے برکھا'' معنوی امکانات سے لبریز ایسے استعارے کی تخلیق کرتا ہے جو عہد و پیماں اور قول و قرار کو بہا لے جانے، بوسیدہ کر دینے، بھگونے اور مٹا دینے کا بھرپور تاثر قاری یا سامع کے ذہن پر پوری شدت کے ساتھ اُبھارتا ہے۔ بارش کے ساتھ مٹنے اور بجھنے کو جو نسبت حاصل ہے وہ چنداں وضاحت کی محتاج نہیں، تاہم وفا، عہد و پیماں، اقرار اور پیغام وغیرہ کی دستاویزی حیثیت کے اعتماد اور اعتبار کو شدتِ باراں سے جو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے اس کی طرف اشارہ کیے بغیر اس شعر میں روا رکھی گئی رعایتوں سے لطف نہیں اُٹھایا جا سکتا ہے۔

اس غزل کا چوتھا شعر:

قریب آ اے مہِ شبِ غم، نظر پہ کھلتا نہیں کچھ اس دم
کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے کون سے نام بجھ گئے ہیں

یہ یاس و حرماں کے اظہار کا نقطۂ عروج ہے جس کا سلسلہ غزل کے تمام اشعار میں یکساں طور پر پھیلا ہوا ہے۔ اس شعر میں 'مہِ شبِ غم' غم کی رات کا اُداس چاند نہیں بلکہ ایک معنی میں ہجر کی رات کا وہ ستارہ ہے جو ستارۂ تقدیر بن کر صرف عاشق و معشوق کے تعلق ہی کو نہیں بلکہ واحد متکلم کے تمام رشتوں کا تعین کرتا ہے۔ پہلے مصرعے میں 'مہِ شبِ غم' اور 'نظر پہ کھلتا نہیں کچھ اس دم' کے الفاظ بادی النظر میں خارجی معروضوں کا بیان معلوم ہوتے ہیں مگر جیسے ہی دوسرے مصرعے میں دل پہ باقی رہنے والے نقش اور بجھنے والے نام کا ذکر آتا ہے، دل کی مناسبت سے 'چاند' کا مستعارٌ لہٗ اور مستعار منہ بھی واضح ہوتا ہے، محبوب کو چاند سے اور دل سے جو مناسبت ہے وہ 'مہِ شبِ غم' کے معنی کے تعین کے لیے کافی ہے، مگر شاعر کا امتیاز یہ ہے کہ وہ اس لفظ کے معنی بھی لفظ کے لغوی استعمال

سے نہیں بلکہ تلازماتی حوالوں سے متعین کراتا ہے۔ دل پر باقی رہنے اور مٹنے والے نقش اور ناموں سے لمحہ بھر کے لیے یہ اشتباہ ہوتا ہے کہ شاید یہ ایک سے زیادہ محبوب کے ذکر کے مترادف ہے، مگر دوسرے ہی لمحے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ دراصل صرف ایک رشتہ ایسا ہے جو دوستوں، دشمنوں، اپنوں، پرایوں غرض کے چھوٹے بڑے تمام رشتوں کی نوعیت کا تعین کر سکتا ہے۔

فیض احمد فیض کی یہ غزل اپنے فنی طریق کار کے اعتبار سے ایک ایسی نمائندہ غزل ہے جس کے تاثریت پسندانہ انداز، خودکلامی کی کیفیت اور بنیادی امیجری کی کارکردگی کے وسیلے سے ان کے تخلیقی ذہن اور فنی طریق کار کو زیادہ آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ (1986)

●

شہریار کی ایک غزل

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

برہنہ جسم بگولوں کا قتل ہوتا رہا
خیال بھی نہیں آیا کسی کو رونے کا

صلہ کوئی نہیں پرچھائیوں کی پوجا کا
مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا

ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں
اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا

گئے تھے لوگ تو دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیسا رونے کا

مرے وجود پہ نفرت کی گرد جمتی رہی
ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا

●

تجزیہ:

شہر یار کی غزل گوئی کا امتیاز جہاں ان کے لہجے کے دھیمے پن، استعجاب کے انداز، سرگوشی کی کیفیت اور افسردگی آمیز خود کلامی میں مضمر ہے، وہیں طنزیہ اسلوب کی آمیزش ان کی غزلوں کے متعدد اشعار کو ایک نئی اسلوبیاتی جہت سے آشنا کرتی ہے۔ زیرِ بحث غزل اس اعتبار سے شہر یار کے مخصوص لب ولہجہ کی مکمل نمائندگی کرتی ہے کہ اس کے شعروں میں اُداسی اور طنز سے شروع ہونے والا لہجہ واحد متکلم کے احتساب اور آگہی پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ ہر شعر میں شاعر کے انفرادی اسلوب کی کوئی نہ کوئی جہت ضرور نمایاں ہے اور اس طرح لب و لہجے کی تشکیل کے مختلف پہلو شاعر کے آہنگ واسلوب کا تعین کرتے ہیں۔ اس لیے شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شہر یار کے لب ولہجہ کے وہ مختلف انداز جو ان کی غزلوں اور نظموں میں جا بجا نظر آتے ہیں، ان کی ہلکی سی جھلک اس غزل کے مختلف شعروں میں ایک ساتھ دیکھی جا سکتی ہے۔

پہلا شعر، اپنے لفظیاتی نظام اور فنی دروبست کے سبب نہ صرف یہ کہ فن کاری کی تکمیل کا احساس دلاتا ہے بلکہ فکر کو محسوس اور محسوس فکر کو استعارے اور امیج کی شکل میں منتقل اور منقلب کرنے کی عمدہ مثال ہے:

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

اس شعر میں بالواسطہ اظہار کے لیے بعض لفظوں کو ان کے مجازی معنوں میں کچھ اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ مجازی انسلاکات کا سلسلہ ایک ایسی حقیقت سے جا ملتا ہے جو ہمارے گرد وپیش میں پھیلی ہوئی زندگی کے ایک خاص تجربے کا ادراک ہی نہیں کراتی بلکہ آگہی اور بصیرت کا احساس بھی دلاتی ہے۔ سمندر، اس شعر کا مرکزی استعارہ ہے۔ اسی استعارے کے بطن سے کھیل، کشتیاں، ڈبونا جیسے ضمنی استعارے جنم لیتے ہیں۔ سمندر، اس صورت حال کی نمائندگی کرتا ہے جو کھیل کے مواقع فراہم کرتی ہے، انتقام لینے اور دشمنی نکالنے کا وسیلہ بنتی ہے اور خبثِ نفس کے اظہار کے لیے خوشگوار ماحول کا کام انجام دیتی ہے۔ اس شعر میں 'کھیل' کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ کھیل کا آغاز

بالعموم کسی خوش آئند نتیجے تک پہنچنے کی اُمید میں کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اُمید جیتنے والے کی بھی ہوتی ہے اور کھیل میں ہارنے والے کی بھی۔ لیکن اس شعر میں کھیل یا کھیل کا آغاز زیادہ اہم نہیں۔ درحقیقت کھیل کا انجام نمایاں کیا گیا ہے، کہ یہ انجام ہر چند کہ معتوب و مظلوم لوگوں کی ہلاکت و بربادی کی تصویر سامنے لاتا ہے، لیکن اس کھیل میں شامل ہر شخص غم میں مبتلا ہے۔ جیتنے والا اس لیے کہ اسے کشتیاں ڈبونے کے مزید مواقع نہیں ملیں گے اور ہارنے والا اس لیے کہ وہ اپنی شکست کا انتقام لینے کے موقع سے محروم رہے گا — اس شعر کا پہلا لفظ 'سبھی' ہے۔ جس میں کوئی استثنا نہیں۔ چوں کہ شعر میں واحد متکلم غیر مرئی ہے اس لیے شاعر، اس غیر استثنائی لفظ میں خود کو شامل کیے یا اس سے الگ کیے بغیر، ایک مخصوص فاصلے سے اس صورت حال پر تبصرہ کرنے میں حق بجانب معلوم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کا یہ تبصرہ ایک معروضی رویے پر قائم ہے اور اسی لیے قابلِ غور ہونے کے ساتھ ساتھ قابلِ قبول بھی ہے۔ سمندر، پانی اور کشتی، شہریار کے پسندیدہ استعارے رہے ہیں۔ ان استعاروں اور ان کے تلازمات کی مدد سے انھوں نے اپنے مختلف شعروں میں نت نئے پیکر تراشے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار کی مدد سے ان استعاروں کی متنوع تعبیرات تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔

کاغذ کی کشتی میں دریا پار کیا
دیکھو، ہم کو کیا کیا کرتب آتے ہیں

بھٹک رہی تھی جو کشتی وہ غرقِ آب ہوئی
چڑھا ہوا تھا جو دریا اُتر گیا یارو

ان پانیوں سے کوئی سلامت نہیں گیا
ہے وقت اب بھی کشتیاں لے جاؤ موڑ کے

پہلے شعر میں کاغذ کی کشتی، اور دوسرے میں کشتی کے غرقِ آب ہونے کا ذکر اور تیسرے شعر میں کشتیوں کو موڑ کے لے جانے کا مشورہ، دراصل کبھی خود، کشتی میں مضمر خرابی کی صورت کا اندازہ لگانے کی صلاحیت کو سامنے لاتا ہے اور کبھی پانیوں میں کھیلے جانے والے ہلاکت خیز کھیل کی نشان دہی کرتا ہے۔ اگر زیرِ بحث شعر کو مندرجہ ذیل اشعار کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو

اس بات کا اندازہ لگانے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی کہ زیرِ بحث شعر کے ساتھ یہ اشعار بھی تخیل کی کارفرمائی کے ایک ہی سلسلے کو نمایاں کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ محولہ بالا شعروں میں جس امیج کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ وہ امیج زیرِ بحث شعر میں تکمیل کی منزل تک پہنچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس غزل کا دوسرا شعر:

خیال بھی نہیں آیا کسی کو رونے کا　　　　برہنہ جسم بگولوں کا قتل ہوتا رہا

بادی النظر میں عام لوگوں کی شقاوت، بے رحمی اور بے حسی کا ردِّ عمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر اس شعر میں 'برہنہ جسم' بگولے، قتل اور 'رونے کا خیال بھی نہ آنے' جیسے الفاظ کی بلاغت پر توجہ مبذول کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ایک معمولی واقعہ، لفظوں کے انتخاب اور پیش کش کی ندرت کی وجہ سے کس طرح غیر معمولی ہو جاتا ہے۔ بگولے کا وجود جس طرح ہواؤں کے رحم و کرم کا محتاج ہوتا ہے۔ اسی طرح اس کا معدوم ہو جانا آندھی اور طوفان کی ناسازگار کیفیت کی عکاسی کرتا ہے۔ اس سلسلے میں جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ بگولے کا پیدا ہونا یا نہ ہونا کوئی مطلق عمل نہیں بلکہ کسی دوسری چیز کے ساتھ مشروط ہے۔ وہ ہوا کے ساتھ کسی غیر متعین جگہ سے پیدا ہوتا ہے اور آندھی کے ساتھ کسی غیر متعین جگہ پر ختم ہو جاتا ہے۔ اس کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی، وہ اپنی کوئی خاص پہچان نہیں قائم کر پاتا، اور اس طرح بگولہ دُنیا کے اُن، اَن گنت لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو کسی حیثیت، کسی شناخت اور تعین ذات کی نعمت تک سے محروم ہیں۔ بگولے کے ساتھ برہنہ جسم، ہونے کی صفت اس علامت کی مزید توثیق کرتی ہے، کہ بے لباسی بھی پہچان کے ایک بہت بڑے وسیلے سے محرومی کی دلیل ہے۔ یہاں صرف بگولے کا لفظ، بگولے کے وجود اور اس کے ختم ہو جانے کے عمل کو اس اہمیت کا حامل نہ بنا پاتا، جس اہمیت کا حامل، یہ لفظ جسم کی برہنگی اور قتل ہوتے رہنے کے واقعے کے سیاق و سباق سے ہو گیا ہے۔ یہ سیاق و سباق بگولے کو اُسی طرح انسانی وجود کا متبادل بنا دیتا ہے، جس طرح شاعر کے ایک اور شعر میں انسانی وجود کی تشبیہ نے بگولے کو اسی نوع کا تناظر فراہم کیا ہے:

اک بگولے کی طرح ریت کے گھر میں ہم تھے　　　　منتشر کر چکی آندھی تو یہ معلوم ہوا

ان مضمرات پر غور کرنے کے بعد اگر ہم زیرِ بحث شعر کے پہلے مصرعے میں برہنہ جسم بگولوں کے قتل ہوتے رہنے کے مسئلے کو دیکھیں تو یہ کوئی معمولی مسئلہ نہیں معلوم ہوتا ہے، اور جب ایک معمولی

واقعے سے غیر معمولی مسئلے کی حیثیت، شاعر کے طاقت ور اظہار، لفظوں کے تخلیقی استعمال اور بگولے کے لفظ کو علامتی امکانات سے آشنا کرنے کے سبب اختیار کرلی ہے تو اس کے بعد رونے کا خیال تک نہ آنے کی معنویت اپنے آپ بے رحمی اور بے حسی کو بے نقاب کرنے لگتی ہے۔

زیر بحث غزل کا تیسرا شعر التباس شکنی (Disillusionment) کی بنیاد پر قائم ہے:

صلہ کوئی نہیں پرچھائیوں کی پوجا کا　　　مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا

پہلے مصرعے میں ایک حقیقت کا بیان ہے اور دوسرے مصرعے میں دوسری حقیقت کا، لیکن دونوں بیانات ایک دوسرے کی تصدیق کرتے ہیں۔ پرچھائیں اور خواب میں جو مشترک نکتہ ہے وہ دونوں کا غیر حقیقی وجود ہے۔ پرچھائیں جسم کا عکس، پرتو خواب، حقیقت کی بازگشت۔ تاہم شہریار کی پوری شاعری کے پس منظر کو سامنے رکھیے تو پتہ چلتا ہے کہ ان کے شعری تجربے میں خواب، محض خواب نہیں رہے اور نہ ہی پرچھائیوں کو محض پرچھائیوں کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ خواب، ان کے پورے شعری نظام میں پناہ گاہ کا کام کرتا ہے اور پرچھائیاں، جسمانی وجود رکھنے والے انسانوں کی کثافت کے مقابلے میں ایک لطیف تخیلاتی پیکر کی تشکیل کا فریضہ انجام دیتی رہی ہیں۔ مگر یہ التباس اس وقت ٹوٹتا ہے جب شاعر ان سہاروں کو بھی ناکام ہوتا ہوا دیکھتا ہے۔

کہاں یہ دفن وہ پرچھائیاں کریں یارو　　　جو تاب لا نہ سکیں روشنی کے خنجر کی

یا پھر احساس محرومی کا یہ منظر کہ:

ہمراہ کوئی اور نہ آیا تو گلہ کیا
پرچھائیں بھی جب میری مرے ساتھ نہ آئی

تو تجربات کے ان مراحل سے گزرنے کے بعد صحیح معنوں میں شاعر التباس شکنی کی منزل میں داخل ہو جاتا ہے، اور خواب یا پرچھائیں جیسے تنکوں کا سہارا بھی ڈوبنے والے کے التباس کے علاوہ کچھ اور ثابت نہیں ہو پاتا۔ جو چیز اس شعر کے دونوں مصرعوں کو بیان محض ہونے سے محفوظ رکھتی ہے وہ دراصل پرچھائیوں کی پوجا اور خواب کی فصل بونے کے عمل سے ایک ایسے امیج کی تخلیق ہے جو ہمیں حسی اور جذباتی سطح پر کیے جانے والے تجربے کے مسلسل عمل میں ہمارے ذاتی تجربے کی حد تک اپنے ساتھ شریک کر لیتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ شہریار کی دوسری غزلوں اور نظموں میں نمودار ہونے

والے بنیادی شعری تجربے کو فراموش نہ کیجیے تو یہ خیال ایک مجرد خیال نہ ہو کر ایک مخصوص شعری کردار کی واردات کا حصہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس شعر کا ایک دلچسپ اور اہم پہلو یہ بھی ہے کہ صلے کی تمنا میں کی جانے والی پوجا اور لازمی طور پر مآل اور عمدہ انجام کی اُمید میں بوئی جانے والی فصل، اکثر پرچھائیوں کی پوجا اور خوابوں کی فصل بونے کے مترادف ہو جایا کرتی ہے۔ اس طرح ایک اور بڑی حقیقت سے پردہ اُٹھتا ہے کہ سود و سودا اور حد سے بڑھی ہوئی توقعات سے پُر زندگی، انجام کار کے طور پر یاس و حرماں کا شکار کیوں کر ہو جاتی ہے۔

اس غزل کا چوتھا شعر واضح طور پر واحد متکلم کی شمولیت کی وجہ سے شاعر کا ذاتی حوالہ اپنے ساتھ لیے ہوئے ہے، لیکن ہمیں شعری کرداروں کے مطالعے میں کبھی یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ذاتی اور شخصی حوالوں کے باوجود ایسے حوالے غیر ذاتی اور غیر شخصی بھی ہو سکتے ہیں کہ متکلم، غائب یا حاضر کے صیغے کسی اور ایسے کردار کی نمائندگی بھی کر سکتے ہیں جو شعری منظر نامہ سے کوئی واضح تعلق نہیں رکھتے۔ اس لیے زیرِ بحث شعر سے پہلے اس شعر کو دیکھیے تو اس بات کی صداقت مشتبہ نہیں رہ جائے گی کہ:

بڑا شور تھا جب سماعت گئی
بہت بھیڑ تھی جب اکیلے ہوئے

اس میں بھی اُسی تجربے کی جھلک ملتی ہے جس تجربے کی بنیاد پر زیرِ بحث شعر:

ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اُٹھتا ہوں
اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا

مکمل شعری تجربے کے اظہار اور بین السطور میں بات کہنے کے انداز کا عمدہ نمونہ بن گیا ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرع، ہر محبوب چیز اور ہر شناسا چہرے کے کھو جانے کی داستان بیان کرتا ہے اور پہلا مصرعہ اس داستان کا نقطۂ عروج ہے۔ دوسرے مصرعے میں اپنی بات نہایت افسردگی کے ساتھ دھیمے لہجے میں کہی گئی ہے۔ اس لہجے کی وجہ سے تحت البیان کی کیفیت، تہذیب جذبات کی مثال بن گئی ہے اور اس طرزِ اظہار نے بیان کی شائستگی کو مزید نکھار دیا ہے۔ اس مصرعے میں نہ کسی کے کھونے کا ذکر ہے اور نہ اپنے اکیلے ہونے کا۔ شہریار کے علاوہ کوئی اور شاعر ہوتا تو شاید پہلے مصرعے کی بلند آہنگی کے بعد دوسرے مصرعے میں بے محابا اظہار پر قابو پانا اس کے لیے مشکل ہوتا، یا پھر وہ اپنے انداز سے اس بات کو بیان کرنے کی کوشش کرتا۔ ظاہر ہے کہ ہم ہر شاعر سے کسی

دوسرے مثالی شاعر کے طرزِ اظہار کی توقع کرنے میں حق بجانب نہیں ہوسکتے۔ لیکن یہ تو کر ہی سکتے ہیں کہ زیرِ بحث شاعر کے منفرد لہجے کو دوسرے ممکنہ لہجوں سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کریں۔ پہلے مصرعے ''ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اُٹھتا ہوں'' کے بعد دوسرے مصرعے کے طور پر ''ہنوز رنج بہت ہے کسی کے کھونے کا'' یا ''کہ اب بھی رنج بہت ہے کسی کے کھونے کا'' جیسے سامنے کے سہل الحصول مصرعے بھی بعید از قیاس نہیں معلوم ہوتے۔ مگر شاعر کو معلوم ہے کہ ماضی کے کسی قصے کو قصہ پارینہ بنا کر پیش کرنے اور پُرانی داستان کو حال کا حصہ بنانے میں کیا فرق ہے۔ یہ سامنے کے مصرعے شعر کو یاد کی بازگشت بنا سکتے تھے جب کہ ''اگر چہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا'' جیسا مصرعہ اس شعر کو یادوں کی مسلسل بازیافت کا عمل بنا دیتا ہے، ہجوم میں کسی محبوب شخص کا کھو دینا ایک واقعہ ہے اور اُس کے کھوئے ہوئے محبوب کو یاد کرنا دوسرا واقعہ۔ زیرِ بحث شعر دونوں واقعات کا احاطہ بھی کرتا ہے، لیکن واقعات میں خود کو اسیر بھی نہیں ہونے دیتا۔ دوسرے مصرعے میں 'اب'، 'خوف' اور کسی کے الفاظ نفی کے صیغے (اگر چہ خوف نہیں اب) میں استعمال ہو کر جہاں بہت سے کھونے والوں کی کہانی سُناتے ہیں وہیں ہجوم کو خوف و دہشت کا ایک ایسا وسیلہ بنا دیتے ہیں جس سے مفر کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ ویسے اگر اس شعر کو استفہام انکاری سمجھ کر پڑھا جائے تو شاعر کی اپنی ذات کے کھونے کا خوف بھی شعر کے دائرۂ تعبیر سے باہر نہیں معلوم ہوتا۔ اس لیے کہ جب ہر اس شخص کو، جو شاعر کے لیے شناسائی، واقفیت یا کسی جذباتی رشتے کا حوالہ بن سکتا تھا، ہجوم، گم کر چکا ہے یا بے چہرگی کا شکار کر چکا ہے، تو سوائے شاعر کی اپنی ذات کے، ہجوم کی نذر کرنے کے لیے کوئی اور چیز باقی بھی تو نہیں رہ گئی ہے۔ یعنی اب کسی کے کھونے کا خوف ہو سکتا ہے تو وہ واحد متکلم کے اپنے وجود کے علاوہ کوئی اور نہیں ہے — ان تعبیرات کی موجودگی میں یہ اندازہ بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے کہ زیرِ بحث شعر میں لفظوں کو مخصوص سیاق و سباق فراہم کر کے اور ان کا تخلیقی استعمال کر کے شہریار نے کیا کیا معنوی امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ اس کے بعد کا شعر زیرِ بحث شعر کی طرح معنی و مفہوم کے بہت سے امکانات تو نہیں رکھتا۔ تاہم اس میں صرف ایک اسطوری حوالے کی مدد سے سامنے کی بات کو تاریخ انسانی کی مسلسل افتاد میں تبدیل کرنے کی کوشش ملتی ہے:

گئے تھے لوگ تو دیوارِ قہقہہ کی طرف مگر یہ شورِ مسلسل ہے کیسا رونے کا

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا تھا کہ شہریار کی نظموں اور غزلوں میں التباس شکنی کا موضوع نت نئے پیرایۂ بیان کے ساتھ سامنے آتا رہا ہے۔ یہ شعر بھی پرچھائیوں کی پوجا، اور خواب کی فصل بونے کے انجام کا قدرے مختلف لیکن طرزِ احساس کے اعتبار سے مماثل انداز سامنے لاتا ہے، مماثل اس لیے کہ التباس شکنی کا بنیادی احساس زیرِ بحث شعر میں ماقبل کے شعر ہی کی طرح موجود ہے، مگر اظہار کی سطح پر تلمیحی اشارے نے اسے ایک الگ جہت کا حامل بنادیا ہے۔ دیوارِ قہقہہ ہمارے روایتی حافظے کا ایک ایسا معروض ہے جس کے ساتھ بہت سی حکایتیں وابستہ ہیں۔ کہیں اس دیوار کو، دیوارِ چین کا ایک عام حصہ بتایا گیا ہے اور کہیں اس دیوار کو ایک ایسی طلسماتی دیوار سے تعبیر کیا گیا ہے جس کے اوپر چڑھنے والا ہر شخص دوسری طرف دیکھ کر قہقہہ لگاتا ہے اور قہقہہ لگاتا ہوا دیوار کی دوسری جانب کود جاتا ہے۔ اس دیوار کے ساتھ یہ خصوصیت بھی وابستہ کی جاتی رہی ہے کہ اس کی دوسری جانب چھلانگ لگانے والا کبھی واپس نہیں آتا اور جب وہ واپس نہیں آتا تو کسی اور کو قہقہہ لگانے یا واپس نہ آنے کا سبب بھی نہیں بتاپاتا۔ اس طرح یہ دیوار ایک ایسا طلسم بن جاتی ہے۔ جس طلسم کا پس منظر، خوشی کی تلاش میں نکلنے اور خوشی کا اظہار کرنے والے یا اس قسم کے رجائی رویہ اختیار کرنے والوں کو ہمارے لیے پُر اسرار بنادیتا ہے۔ اس شعر کے پس منظر میں دیوارِ قہقہہ کی طلسماتی حیثیت کی تفصیلات کی محض اتنی ضرورت ہے کہ ہم اسطوری اور تلمیحاتی حوالے کے بنیادی نکتے کو فراموش نہ کریں۔ اس لیے اگر ہم اس حوالے کے ساتھ شعر میں دیوارِ قہقہہ کی تلمیح پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ زیرِ بحث شعر میں تلمیح نے محض ایک واقعاتی حوالے سے بلند ہوکر استعاراتی شان اختیار کرلی ہے۔ اب اس دیوارِ قہقہہ کا مفہوم خوشی اور شادمانی کی تلاش میں نکلنے والے لوگوں کی اُداسی، افسردگی اور گریۂ وبکا سے لبریز انجام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح مسرّت اور قہقہے کا التباس انسانی صورتِ حال کی عام Irony تک پہنچ کر یاس وحرماں سے بھری ہوئی تقدیرِ انسانی کی طرح انتشار کا شکار ہوجاتا ہے۔ زیرِ بحث غزل کا آخری شعر:

سرے وجود پہ نفرت کی گرد جمتی رہی　　　ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا

خود احتسابی کا ایسا عمل ہے جو اپنی کوتاہی کے ساتھ ساتھ زندگی کی ہماہمی، مصروفیات اور مجبوری کی ناگزیریت کو بھی نمایاں کرتا ہے (ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا) شہریار نے ایک اور

غزل میں اس نکتہ کو نہایت ذاتی اور داخلی مسئلہ بنا کر پیش کیا ہے:

رگوں میں ریت کی اک اور تہہ جمی دیکھو
کہ پہلے جیسی نہیں خون میں روانی بھی

خون کی روانی سے ریت کی تہہ کو مٹانے میں کامیابی حاصل کرنا اور نفرت کی گرد کو آنسوؤں سے دھوڈالنا، الگ الگ شعر میں صرف الگ اور مختلف امیج ہی نہیں بلکہ داخل اور خارج کی دو کیفیات کا اظہار بھی ہے۔ رونا ہمیشہ سے تطہیر و ذات کا ذریعہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ غالبؔ نے اس نکتے کو ''دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے'' جیسے مصرعے کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ شہریار غالب کے شعر سے بالکل مختلف تصویر پیش کرتے ہیں۔ البتہ دونوں شعروں میں آنسو بہانے اور رونے کے ذریعے تطہیر ذات کرنے کا نکتہ مشترک ہے۔ شہریارؔ کو احساس ہے کہ موجودہ زندگی کی شرائط کچھ ایسی ناپسندیدہ، سخت، مگر ناگزیر ہیں کہ نفرت، کثافت اور دوسرے علائق زندگی سے چھٹکارا ممکن نہیں، اور اگر نفرت و کثافت سے نجات کی کوئی ایسی صورت ہے بھی تو زندگی کی غیر معمولی مصروفیت، اپنی قابلِ رحم حالت پر آنسو بہانے کا بھی موقع دینے کو تیار نہیں۔

مندرجہ بالا تجزیاتی اور تعبیری نکات کی روشنی میں زیرِ بحث غزل کے اشعار میں شہریار کے لب و لہجے اور رنگ و آہنگ کے جو نمونے سامنے آتے ہیں، وہ شہریار کے بنیادی لہجے اور آہنگ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس غزل کو اگر ایک فنی اکائی کے طور پر دیکھیے تو یہ اندازہ لگانے میں وقت نہیں ہوتی کہ اس کے شعروں کے بنیادی استعارے آنسو اور خواب ہیں۔ آنسو کے ساتھ غم، رونا، کشتیاں، سمندر اور فصل بونا جیسے تلازمات اور خواب کے ساتھ پرچھائیاں، وجود، برہنگی، ہجوم اور بگولے جیسے تلازمات تقریباً تمام شعروں میں بکھرے ہوئے ہیں۔ یہی اس غزل کا امتیاز بھی ہے اور فنی تکمیل کا ثبوت بھی۔ (1986)

●

زیب غوری کی ایک غزل

اُڑتے ہوئے پتوں کی چمک ہے گرد آلودہ ہواؤں میں
کس نے دیے جلا رکھے ہیں ان تاریک فضاؤں میں

گہرا، گھنا، اندھیرا جنگل، جنگل بیچ اُجالا سا
درویشوں کے روشن چہرے میلی میلی رداؤں میں

پھینکتا جاتا ہے ساحل پر سب کنکر پتھر گوہر
کوئی نیکی ڈھونڈھ رہا ہے وہ بہتے دریاؤں میں

تیرا نام نہیں ہو جس پر کوئی ورق ایسا نہ ملا
نقش ترا لوحِ صحرا پر، عکس ترا دریاؤں میں

مثلِ حباب بہے جاتے ہیں گردش کرتے سیارے
حیرانی سے دیکھ رہا ہوں لامحدود خلاؤں میں

ساتوں رنگ دمک اُٹھتے ہیں تاریکی میں رہ رہ کر
میں نے دھنک چھپا رکھی ہے دل کی بند گپھاؤں میں

زیبؔ تھکے ہارے اس دل کو اسمِ محمدؐ ایسا ہے
ٹھنڈے میٹھے پانی کا چشمہ جیسے صحراؤں میں

تجزیہ:

زیب غوری کی غزل گوئی کا ایک عام مگر اہم رجحان مصوری اور شاعری کو ہم آمیز کرنے کی طرف رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی بہت سی غزلوں میں موضوعاتی اور فکری سطح کو نمایاں کرنے کے بجائے ان میں پیکر تراشی کا فنی طریق کار واضح نظر آتا ہے۔ زیب غوری کے اَن گنت اشعار تصویری پیکروں کے کچھ ایسے متبادل معلوم ہوتے ہیں، جو ذہنی اور فکری ترسیل معنی سے کہیں زیادہ حسّی سطح پر شاعر کے تجربے میں شریک ہونے کی دعوت دیتے ہیں۔ حسّی پیکروں کی تراش خراش میں زیب غوری بالعموم متضاد رنگوں اور متخالف تاثر پاروں سے مدد لیتے ہیں—متضاد رنگ و آہنگ اور متنوع یا متخالف تاثر پارے، زیب کی غزلوں میں مخلوط حسّی پیکروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ کہیں تضاد یا بے ربطی کا تاثر نہیں دیتے۔ مزید برآں یہ کہ امیجری کی تخلیق کے اس فنی طریق کار میں شاعر کے سرّی تجربے کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے، اور اس طرح زیب کے بیش تر اشعار متنوع رنگ و آہنگ سے اُبھرنے والے پیکروں کے ساتھ شاعر کے سرّی طرزِ احساس کی تصویر بھی بن جاتے ہیں۔ اس لیے شاید یہ کہنا بے جا نہ ہو کہ زیبؔ کی غزلیں محض پیکر تراشی کا نمونہ نہیں پیش کرتیں بلکہ مخلوط حسّی پیکروں کو اُبھار کر ایک ساتھ ہمارے کئی حواس کو اپنے تجربے میں کسی نہ کسی سطح پر شامل کر لیتی ہیں۔

زیرِ بحث غزل کے کئی شعر بحولہ بالا مفروضے کی توثیق کرتے ہیں۔ پہلے شعر میں پتوں کی 'چمک' اور 'گرد آلود ہوا' کے درمیان اور 'دیا' اور 'تاریک فضا' کے مابین بہ ظاہر تضاد اور متخالف کے علاوہ کوئی اور رشتہ نہیں دکھائی دیتا، لیکن جب ہم ان الفاظ اور تراکیب سے مرتب ہونے والے شعر کو، بحیثیت ایک شعر اور ایک اکائی کے پڑھتے ہیں تو ظاہر طور پر غیر مربوط اشیا کی نمائندگی کرنے والے الفاظ، ایک مرکب اور مربوط تصویر کو آنکھوں کے سامنے اُبھارتے ہیں۔ اب ہمیں 'پتے' کے ساتھ اُڑتے ہوئے، ہونے کا عمل 'ہوا' کے لفظ کے ساتھ ہم رشتہ معلوم ہونے لگتا ہے، اور گرد آلود ہواؤں میں 'پتوں' کی چمک، اپنے متضاد پس منظر کی وجہ سے زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ دوسرا مصرعہ پہلے مصرعے میں بیان ہونے والے پیکر کو مزید مجلا کرتا ہے۔ اس میں تشبیہ

تو ہے مگر تشبیہ دینے کا انداز رسمی نہیں ہے۔پتوں کی چمک پر جلتے ہوئے دیوں کا گمان گزرتا ہے اور اس طرح گرد آلود ہوا سے تاریک ہونے والی فضا یکایک روشن ہوجاتی ہے۔شعر کا پہلا لفظ اُڑنے ، سے تعلق رکھتا ہے تو باقی الفاظ میں اس کی مناسبت سے پتوں، گرد، ہوا اور فضا کے تلازمے ترتیب کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔بات یہیں ختم نہیں ہوجاتی۔ذرا لفظوں کی گہرائی میں نیچے اُتر کر دیکھیے تو یہ منکشف ہوتا ہے کہ شاخ سے ٹوٹ کر اُڑتے ہوئے پتے ، اپنے دن پورے کر لینے کے وسیلے سے ماضی کی نمائندگی کرتے ہیں، جب کہ کثیف اور آلودہ ہوائیں، ہمارے معاصر زندگی اور زمانۂ حال کا ایک اہم مسئلہ ہیں۔یہ آلودگی جدید زندگی کے صنعتی معاشرے کی بھی نمائندگی کرتی ہے اور آج کے مادّی دور میں دھندلا جانے والی انسانی قدروں کی بھی۔اہم بات یہ ہے کہ فضائی آلودگی اور تاریکی کے باوجود ماضی سے ورثے میں ملی ہوئی کچھ قدریں اور یادیں آج کی تاریک فضا میں دیے کی طرح روشن دکھائی دیتی ہیں اور دیکھنے والے کو روشنی اور رہنمائی کے ساتھ جینے کا حوصلہ بھی عطا کرتی ہیں۔گزرے ہوئے وقت اور زمانۂ حال کے لیے پتے اور ہوا کے استعارے نئی غزل کے بعض دوسرے شاعروں ۔نے بھی استعمال کیے ہیں، لیکن زیب غوری کے اس شعر میں ان استعاروں سے جو پیکر اُبھارا گیا اس پر زیب غوری کے اپنے مخصوص 'فنی' طریقِ کار کی مہر ثبت ہے۔زیب غوری کے ہی معاصر شاعر ظفر اقبال نے ان استعاروں سے ایک بالکل مختلف امیجری تخلیق کی ہے:

نئی ہوا میں مہک ہے پُرانے پتوں کی
جو خاک ہوگئے پر شاخ سے جدا نہ ہوئے

اس شعر میں شاخ سے جدا نہ ہونے کے عمل میں ماضی کی قدروں کو اپنے سینے سے لگائے رکھنے کا واضح اشارہ چھپا ہوا ہے۔زیبؔ کے شعر میں چمکنے اور دیے جلنے جیسے الفاظ کی مدد سے ماضی کی اقدار کے اس بنیادی جوہر کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس کا رنگ و روغن زمانۂ حال کی گرد آلود ہوا اور تاریک فضا میں اپنی قدر و قیمت کا زیادہ شدید احساس دلاتا ہے۔

اس غزل کے دوسرے شعر میں 'جنگل' کے لفظ کے ساتھ تین صفات استعمال ہوئی ہیں۔ گہرا، گھنا اور اندھیرا، اور پھر ہلکے سے وقفے کے ساتھ ایک بالکل متضاد صفت (اُجالا) لائی گئی ہے۔

ان صفات کے استعمال سے پہلے مصرعے میں جو تصویر اُبھرتی ہے اس کے ابہام کو دوسرا مصرعہ بڑی حد تک واضح کر دیتا ہے۔ بادی النظر میں دونوں مصرعے اپنے آپ میں مکمل ہونے کا اشتباہ پیدا کرتے ہیں لیکن غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں مصرعے ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔
دونوں مصرعوں میں متوازی طور پر روشنی اور اندھیرے کی صفات استعمال ہوئی ہیں، اور ان صفات میں اندھیرے کے پس منظر میں اُجالے کو نمایاں کرنے کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ دراصل 'درویشوں' کے مرکزی نقطے پر مرتکز نظر آتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں جس منظر کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی گئی ہے، پہلا مصرعہ دراصل اس منظر کی مربوط اور مرکب تشبیہ ہے۔ مگر ہم اس تشبیہ کو رسمی یا مکتبی انداز تشبیہ بھی نہیں کہہ سکتے، کہ اس میں سے تمام ادات تشبیہ غائب ہیں۔ ادات تشبیہ کو منہا کر کے تشبیہ کو استعاراتی ارتفاع تک لے جانے کا عمل اپنے اندر ایک خاص ندرت رکھتا ہے۔
اس تشبیہ میں ایک اور خاص بات یہ ہے کہ یہاں مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان معروضی تلازمۂ خیال کا رشتہ بھی ہے۔ درویشوں سے جنگل کا جو تعلق ہے وہ کسی کی نظر سے مخفی نہیں۔ پھر یہ کہ جنگل کی صفات 'گہرے' اور 'گھنے' میں بھی درویش کی شخصیت کے انہماک، ارتکاز اور عمق جیسے پہلوؤں کا خیال رکھا گیا ہے۔ جنگل کے 'اندھیرے' کی صفت اس مصرعے میں اضافی حیثیت رکھتی ہے کہ اس اندھیرے کے ذریعہ درحقیقت جنگل کے بیچ کے اُجالے کو نمایاں کرنا مقصود ہے، اور اس طرح درویش کے نورانی چہرے اور تابناک پیشانی سے اس اُجالے کا تعلق بھی واضح ہو جاتا ہے۔ اس شعر میں اشیا کے ساتھ صفات کے استعمال کا جو طریقہ اختیار کیا گیا ہے، اس کی معنویت اس وقت کچھ اور نمایاں ہو جاتی ہے جب ہم پہلے مصرعے میں اُبھرنے والی تصویر کی جہات بلکہ اس کے ابعاد پر توجہ صرف کرتے ہیں۔ گہرائی اور گھنا پن طول وعرض اور عمق کے تینوں ابعاد کا احاطہ کر لیتے ہیں، مگر شاعر ان ابعاد میں 'اندھیرا' کا اضافہ کر کے ہمیں ایک اور 'بُعد' کے احساس سے دوچار کرتا ہے۔
اندھیرے، سے چوں کہ دھندلکے، شام اور رات کا بھی گہرا تعلق ہے اس لیے شعر میں پیش ہونے والا منظر ایک ساتھ زمانی اور مکانی، دونوں طرح کی وسعتوں کا کیوں کر احاطہ کر لیتا ہے۔ کسی صوفی اور درویش کا روحانی تجربہ ایک ساتھ زمانی اور مکانی وسعتوں کا کیوں کر احاطہ کر لیتا ہے اس کا اندازہ تصوّف کی پوری روایت سے لگایا جا سکتا ہے۔ اس لیے اگر درویشوں کے روشن چہروں کو

ان کے دل، ان کی روح اور جلائے باطن کا عکس سمجھ کر دیکھیے تو پہلے مصرعے میں استعمال ہونے والے معروضی تلازمۂ خیال کی بلاغت کو پوری طرح محسوس کیا جا سکتا ہے—

تیسرے شعر میں، مشہور ضرب المثل 'نیکی کر دریا میں ڈال' شاعر کا محرک خیال معلوم ہوتا ہے۔ تاہم یہ شعر صرف ایک ضرب المثل کا شعری بیان اس لیے نہیں ہے کہ شعر میں اس کا سیاق و سباق خاصا تبدیل ہو گیا ہے۔ ساحل پر کنکر، پتھر، گوہر پھینکنا اور کسی نیکی کو بہتے دریا میں ڈھونڈنے کے ایک معمولی خیال کو قدرے غیر معمولی پیکر میں تبدیل کرنے کے مترادف ہے، پانی میں گوہر کی تلاش غوّاصی کا نقطۂ عروج ہے۔ اس شعر میں نیکی، مدعا ہے اور گوہر، بے معنی چیز، یہی وجہ ہے کہ گوہر سے پہلے کنکر اور پتھر کے لفظوں کو استعمال کر کے گوہر کو بھی اسی قسم کی بے وقعت چیزوں میں شمار کر لیا گیا ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ خیال کے اعتبار سے بھی پست ہے اور فنی اظہار کے نقطۂ نظر سے بھی معمولی ہے۔ اس لیے کہ 'کوئی' اور 'وہ' جیسے الفاظ میں جس طرح کی قطعیت چھپی ہوئی ہے وہ شعر کی دھار کو کُند کرتی ہے۔ پھر یہ کہ 'کوئی' اور 'وہ' کا استعمال بھی بے محل معلوم ہوتا ہے— اس لیے بلا تامل یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس شعر کا پہلا مصرعہ جس قدر شعر کو بلند کرتا ہے اس کی تکمیل دوسرے مصرعے سے نہیں ہو پاتی اور یہ شعر اپنی بعض خوبیوں کے باوجود اس غزل کے دوسرے شعروں کی فنی سطح کو نہیں چھو پاتا۔

زیرِ بحث غزل کا چوتھا شعر 'ورق' کے لفظ پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے، کہ دوسرے مصرعے میں 'لوحِ صحرا' اور 'دریا' کے معروض اسی سے تعلق رکھتے ہیں یا عاشق اپنے محبوب کے نام کو کہاں کہاں لکھا ہوا نہیں دیکھتا، یہ بات حقیقت سے زیادہ، ورائے حقیقت سے تعلق رکھتی ہے۔ اس شعر میں شاعر ساری دنیا کو خشکی اور تری کے مظاہر میں دیکھتا ہے، لوح کے ساتھ نقش اور پانی کے ساتھ عکس، کسی کی جلوہ گری کو محسوس کرنے کی مناسب ترین مثالیں ہیں۔ پہلے مصرعے میں بغیر کسی استثنا کے ایک دعویٰ کیا گیا ہے (تیرا نام نہیں ہو جس پر کوئی ورق ایسا نہ ملا) اور دوسرے مصرعے میں صرف دو مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ دیکھنے اور غور کرنے کی بات یہ ہے کہ صرف دو مثالوں سے پڑھنے اور لکھنے کی ابتدائی اور اساسی مثال سے لے کر پانی پر اُبھرنے والی بہ ظاہر ناممکن مثال تک کا احاطہ شاعر نے کیسے کر لیا ہے؟ ایک طرف صحرا میں گزرنے والے قدموں کے

نشانات پیچھے آنے والوں کی رہنمائی کا فریضہ انجام دیتے ہیں تو دوسری طرف صحرا میں چلنے والی تیز رو ہوائیں نقوشِ قدم کو لمحوں میں مٹا کے رکھ دیتی ہیں۔ لیکن اس صورتِ حال میں بھی محبوب کے نام کی تحریر اور اس کے وجود کا نقش صحرا جیسی فنا آثار لوح پر کندہ ہے۔ اسی طرح دریا میں چمکنے والی چیزوں کا عکس اُبھرتا اور ڈوبتا رہتا ہے مگر جو عکس پانی کی لہر کے ساتھ دائمی طور پر منور ہے وہ محبوب کے وجود کا عکس ہے ـــــ اس شعر میں جس محبوب کے وجود کی ہمہ گیری کا جلوہ ورقِ دل سے ورقِ دہر تک ہر جگہ نظر آتا ہے اس کو صرف مادّی حوالہ کی مدد سے نہیں پہچانا جاسکتا۔ اس لیے ہمیں مابعد الطبعیاتی حوالوں کا سہارا لینا پڑے گا۔ اس لیے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ زیرِ بحث شعر میں شاعر نے وحدۃ الوجود کے صوفیانہ زاویۂ نظر کو ایک نیا پیرایۂ بیان دے دیا ہے ـــــ اس کے بعد کے شعر میں بھی شاعر کے سرّی تجربے کی ایک اور صوفیانہ جہت سامنے آتی ہے۔ صوفیا کے نزدیک کثرت میں وحدت کی تلاش اور مختلف اور متنوع مظاہرِ قدرت میں بنیادی اور مرکزی نقطے کی جستجو کو خاصی اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ رویّہ روز بروز اتنا ہمہ گیر ہوتا نظر آتا ہے کہ امتدادِ وقت کے ساتھ بعض لوگ سائنس سے لے کر تخلیقی ادب تک میں، مماثلتوں کی تلاش کو علوم و فنون کا نقطۂ کمال تصور کرنے لگے ہیں۔ شعر و ادب میں تشبیہ، استعارہ، تمثیل اور علامت کی تخلیق کی بھی بنیادی منطق یہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اشیا اور مظاہر کے درمیان کسی غیر محسوس رشتے اور تعلق کے بغیر، کیا شعر و ادب کے ان مذکورہ وسائل کو طرزِ اظہار کے طور پر برتا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ ویسے ہم کسی اور علم کے بارے میں اس بات سے پورا اتفاق کریں یا نہ کریں، یہ حقیقت تو تسلیم کرنا ہی پڑے گی کہ شاعری کے سرّی عمل اور تصوّف کے پُراسرار تجربے میں اس نوع کی اَن گنت مماثلتیں یقیناً پائی جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ زیرِ بحث شعر میں آسمان کی وسعتوں میں چلنے والے سیّارے، شاعر کو پانی کے بلبلے کی مانند بہتے یا تیرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ حباب کا تعلق پانی سے ہوتا ہے اور سیّارے کا آسمان سے۔ پانی کے بلبلے زمین سے متعلق ہیں اور سیّارے، زمین کی پستی کے بالمقابل آسمان کی بلندی پر واقع ہیں۔ اس بات میں پستی اور بلندی میں زمین اور آسمان میں یا بلبلے اور سیّارے میں مماثلت کے پہلو تلاش کر لینا جہاں ایک طرف شاعرانہ عمل ہے وہیں کائنات کے ہر مظہر میں بنیادی حقیقت اور اکائی کی تلاش کا رجحان بھی کارفرما ہے۔ شاعر کی حیرانی (حیرانی سے

دیکھ رہا ہوں لامحدود خلاؤں میں) اس لیے اور بھی معنی خیز ہو جاتی ہے کہ ایسی غیر متعلق چیزوں میں وحدت کا احساس کسی سطحی نظر رکھنے والے انسان کے لیے حد درجہ محیّر العقل ہو سکتا ہے — اس شعر میں حیرانی کے لفظ کی معنویت اس وقت اور بھی زیادہ واضح ہو جاتی ہے جب ہم — بلبلے کی بے ثباتی کا تصور کرتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی حباب کی مانند نظر آنے والی ہر چیز ہمیں بلبلے ہی کی طرح فنا آثار نظر آنے لگتی ہے — حیرانی کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ علم نجوم والے سیاروں کی گردش کی بنیاد پر مقدرات کی تفہیم کی راہیں استوار کرتے ہیں، جب کہ اس شعر میں گردش کرتے سیارے آدمی کی قسمت بنانے یا بگاڑنے سے زیادہ خود اپنی بے ثباتی کا فریادی نقش بن کر رہ گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس صورت حال کو دیکھنے والے کی حیران نگاہیں اگر اپنے ششدر اور حیران ہونے کا اظہار کریں تو کوئی تعجب کی بات نہیں —

بعض نکتہ سنجوں نے غزل کے اشعار میں ربط و تسلسل کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ تجزیہ نگار اس بات کو غزل کے اصل منصب کے منافی سمجھتا ہے۔ تاہم اس حقیقت سے منکر نہیں کہ غزل میں کسی خاص وزن و آہنگ کا تسلسل اور قافیوں اور ردیفوں کی تکرار، پوری غزل میں کیفیت کی یکسانیت اور ہم رنگی ضرور پیدا کر دیتی ہے — ساقی کے کئی شعروں میں سرّی تجربے کے اظہار اور داخلی حوالوں کی مدد سے خارجی حقائق کا بیان جس خود اکتشافی کی طرف متوجہ کرتا ہے اس کا اظہار زیرِ بحث غزل کے چھٹے شعر:

ساتوں رنگ دمک اُٹھتے ہیں تاریکی میں رہ رہ کر
میں نے دھنک چھپا رکھی ہے دل کی بند گپھاؤں میں

میں ہوا ہے۔ گپھاؤں سے ایک طرف عبادت و ریاضت کے پُرسکون مقام ہونے کی پوری روایت وابستہ ہے تو دوسری طرف اس کے خاموش، پُرسکون اور تاریک ہونے کا تصور۔ اس لیے دل کی بند گپھاؤں کے اندھیرے میں اگر دھنک روشن ہو جائے تو یہ بات بجائے خود دل کے روشن ہونے یا دل کے آئینے میں محبوب کے جلوہ کے منوّر ہونے کی پہچان بن جاتی ہے۔ اب اگر دل کی آنکھیں اپنی دھنک رنگ روشنی سے کائنات کے ہر ورق پر محبوب کا نام لکھا دیکھ لیتی ہیں اور زمین و آسمان کی مختلف النوع اور غیر مربوط اشیاء میں وحدت و یکسانیت کا مشاہدہ کر لیتی ہیں تو اس میں تعجب کی کیا

بات ہے اس شعر میں دھنک کے ساتھ رنگ یوں تو الگ الگ ہونے کا تاثر دیتے ہیں لیکن دھنک کے لفظ کے ساتھ سات رنگوں کی کثرت میں، ہم جس وحدت کا مشاہدہ کرتے ہیں، یہ بھی اسی صوفیانہ رویّے کا اظہار ہے جس کا اندازہ ہمیں اس غزل کے بعض دوسرے شعروں میں ہوا تھا۔ دھنک کے ساتھ روشنی اور گھٹا کے ساتھ تاریکی کا ذکر، متضاد اشیاء سے قولِ محال کا کام لینے کی عمدہ مثال ہے۔ بحیثیت مجموعی زیرِ بحث شعر میں تاثراتی اندازِ نظر اور متضاد اشیاء کی مدد سے تصویری پیکر کو اُبھارنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے، یوں تو محض یہ بات ہی شعر کو شعر بنانے کے لیے کافی ہے، مگر شاعر نے دل، گھٹا اور دھنک کے سات رنگ کا ذکر کر کے شعر کو جس روایتی اور صوفیانہ تصور سے جوڑ دیا ہے وہ تصور اس کی قدر و قیمت میں مزید اضافہ کرتا ہے — زیرِ بحث غزل کا آخری شعر ویسے تو صرف ایک تشبیہ ہے لیکن ذرا غور کیجیے تو پتہ چلے گا کہ عقیدت و محبت کو آفاقی صداقت سے کیسے ہم آہنگ کیا جاتا ہے۔ ریگستان کے مسافر کے لیے پانی کا ایک قطرہ نعمت سے کم نہیں ہوتا چہ جائیکہ اُسے ٹھنڈے، میٹھے پانی کا چشمہ مل جائے — دل تھک ہار کر دنیا سے مایوس ہو جاتا ہے اور دل کی مایوسی صحرا میں بھٹکنے والے پیاسے آدمی سے کہیں زیادہ شدید ہوتی ہے کہ مایوس دل کے لیے دنیا میں جینے کا کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔ ایسے عالم میں اسمِ محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی شکل میں ملنے والا ٹھنڈے اور میٹھے پانی کا چشمہ زندگی کی سب سے بڑی ضرورت کی تکمیل بن جاتا ہے۔ یہ شعر صرف تشبیہ کے منفرد انداز کے سبب یاد رکھا جا سکتا ہے۔

زیرِ بحث غزل کے تمام شعروں پر ایک ساتھ نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ زیادہ تر شعروں میں پانی اور ہوا کے تلازمے (اُڑتے، پتے، گرد، فضا، بہتے، ورق، ساحل، کنکر، گوہر، دریا، عکس، حباب، ٹھنڈا، چشمہ اور صحرا) اور اُجالے اور اندھیرے، کے تلازمے (چمک، دیے، جلانا، تاریک، فضا، اندھیرا، اُجالا، روشن، گوہر، عکس، ستارے، رنگ، تاریکی اور دھنک) تقریباً پوری غزل میں ایک خاص فنی رویّے کی نشان دہی کرتے ہیں — (1985)

●

عرفان صدیقی کی ایک غزل

خواب میں بھی میری زنجیرِ سفر کا جاگنا
آنکھ کیا لگنا کہ اک سودائے سر کا جاگنا

اگلے دن کیا ہونے والا تھا کہ اب تک یاد ہے
انتظارِ صبح میں وہ سارے گھر کا جاگنا

آخری اُمید کا مہتاب جل بجھنے کے بعد
میرا سوجانا، مرے دیوار و در کا جاگنا

اس کا حرفِ مختصر بیداریوں کا سلسلہ
لفظ میں معنی کا، معنی میں اثر کا جاگنا

ایک دن اس لمس کے اسرار کھلنا جسم پر
ایک شب اس خاک میں برق و شرر کا جاگنا

بے نوا پتے بھی آیاتِ نمو پڑھتے ہوئے
تم نے دیکھا ہے کبھی شاخِ شجر کا جاگنا

یک بیک ہر روشنی کا ڈوب جانا اور پھر
آسماں پر اک طلسمِ سیم و زر کا جاگنا

...

بستیوں سے شب نور دوں کا چلا جانا مگر
رات بھر اب تک چراغِ رہ گزر کا جاگنا
پھر ہواؤں سے کسی امکان کی ملنا نوید
پھر لہو میں آرزوئے تازہ تر کا جاگنا

●

تجزیہ:

معاصر غزل گوئی میں عرفان صدّیقی کا نام ہندو پاک میں یکساں طور پر اب معروف ہی نہیں، ممتاز تصور کیا جانے لگا ہے۔ ان کا عرصۂ شاعری تین دہائی سے زیادہ مدت پر پھیلا ہوا ہے۔ اس درمیان ان کے چار شعری مجموعے شائع ہوئے۔ مگر لہجے کی شناخت قائم کرنے اور انفرادیت کے نقوش متعیّن کرنے کے اعتبار سے ان کے بعد کے تین مجموعوں نے اہم کردار ادا کیا۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ عرفان صدّیقی نے اپنی پہلی کتاب 'کینوس' کے ذریعہ بعض حلقوں کو اپنی طرف متوجّہ تو ضرور کر لیا تھا لیکن اس سے وہ اپنی کوئی واضح پہچان نہیں بنا سکے تھے۔ ان کا دوسرا مجموعۂ کلام 'شب درمیان' بڑی حد تک اہم با معنٰی ہے۔ 'شب درمیان' کی ترکیب میں میدانِ کربلا سے متعلق جو استعاراتی جہت مضمر ہے، وہی دراصل اس میں شامل شاعری کا غالب رجحان بھی ہے۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ عرفان صدّیقی نے اپنے کو زیادہ عرصے تک نہ کسی ایک موضوع سے مختص رکھا اور نہ محض کسی خاص موضوع کو اپنی شاعری کا ترجیحی مرکز بنائے رکھنے کی کوشش کی۔ چنانچہ "سات سماوات" اور "عشق نامہ" میں ان کی تخلیقی جہات بڑی حد تک وسیع ہوتی نظر آتی ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اگر ان کی اب تک کی غزلوں پر ایک سرسری نگاہ ڈال لی جائے تو یہ اندازہ لگانے میں دقت نہیں ہوتی کہ شاعر نے غزل کی فارسی اور اُردو روایت میں شامل ان تمام سرچشموں سے استفادہ کیا ہے جن کے ایجاز اور جامعیت نے غزل کے محض دو مصرعوں میں رمزیت، ارتکاز اور سلیقۂ اظہار کو سمیٹ لیا ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ کی مسلم تہذیب اور گزشتہ چند صدیوں

میں پہنچنے والے ہند اسلامی تہذیب و ثقافت کا عکس عرفان صدیقی کی غزلوں میں پہلے بھی تھا اور اب بھی کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، تاہم واقعات کربلا کے گرد پسندیدہ طور پر استعارہ سازی کرنے والے شاعر عرفان صدیقی نے وقت کے ساتھ ساتھ، حق و باطل کی کش مکش، جذبۂ قربانی، اقدار پر اصرار، آزمائشی لمحات کی بازیافت اور مقصد اور عقیدے سے ماخوذ جنون کی حدوں کو چھوتی ہوئی سرشاری، جیسی تہذیبی، اخلاقی اور انسانی قدروں کو ان کے لوازم کے ساتھ پیش کرنے کی طرف زیادہ توجہ صرف کرنا شروع کر دی ہے۔

زیرِ بحث غزل اس اعتبار سے شاعر کے بنیادی تخلیقی رویے کی نمائندگی کرتی ہے کہ اس میں جاگنا کی ردیف اور سفر، گھر، دیوار و در، رہ گزر اور شاخِ شجر، جیسے قافیوں کے ذریعے انھوں نے موضوع سے کہیں زیادہ استعارہ سازی کے معاملے میں اپنی شناخت قائم کی ہے۔ اس غزل میں محاسن اظہار کی بنیاد موضوعاتی تنوع اور دائرۂ کار کی وسعت پر رکھی گئی ہے۔ اس غزل کا مطلع ہے:

خواب میں بھی میری زنجیرِ سفر کا جاگنا
آنکھ کیا لگنا کہ اک سودائے سر کا جاگنا

خواب اور بیداری کے بنیادی موقف پر ایک ایسے منظر نامے کو مرتب کرتا ہے جس کی حدوں میں خارجی تجربے کے ساتھ داخلی اور ذہنی واردات بھی تعمیم اور عدم قطعیت کے ساتھ سمٹ آئے ہیں۔ ردیف کے طور پر کسی فعل، اسم یا صفت کے بجائے مصدر ''جاگنا'' کا استعمال اس غزل کے بیش تر اشعار میں محاورے سے کہیں زیادہ استعارے کی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ 'زنجیرِ سفر' کے جاگنے اور 'سودائے سر' کے جاگنے میں آنکھ کھولنے یا بیدار ہونے کے بجائے ظاہر ہونے، متحرک ہونے، تیار ہونے یا اپنے وجود کی قوتوں سے باخبر ہونے جیسے مفاہیم زیادہ نمایاں ہیں۔ عرفان صدیقی نے اس شعر کی امیجری سے قدرے ملتی جلتی امیجری کی بنیاد پر ایک اور جگہ جس رویے کا اظہار کیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے لیے خواب لازمی طور پر نیند سے مشروط نہیں ہے:

؛ٹھو یہ منظر شب تاب دیکھنے کے لیے
کہ نیند شرط نہیں خواب دیکھنے کے لیے

ایسے شاعر کے لیے، جو خواب کو نیند سے مشروط نہیں سمجھتا، کسی منظر کا مشاہدہ خواب کے مشاہدے کا مترادف بھی ہوسکتا ہے، تاہم خواب کے عالم میں، زنجیرِ سفر کے جاگنے کے استعارے میں جو تضاد کی صنعت اور قولِ محال کی کیفیت مضمر ہے وہ زیرِ بحث غزل کے پہلے شعر کی فنی سطح کو قابلِ توجہ بنا دیتی ہے۔ یہ شاعرانہ طریق کار الفاظ اور تراکیب کو ایک نوع کے تناؤ یا جدلیات سے گزارتا ہے۔ زنجیر اور سفر، دو متضاد چیزیں ہیں۔ سفر، گردش، اضطراب اور بے چینی، جس نوع کی آزادی اور حرکیات کی متقاضی ہے، زنجیر دراصل اس کی نفی کرتی ہے۔ اسی باعث جنون یا سودائی پن کے اضطراب کا تدارک بسا اوقات دیوانے کے پیروں میں زنجیر ڈال کر کیا جاتا ہے۔ دیوانگی اور حصولِ آزادی کا جنون جب خارج کے ساتھ داخل میں بھی یکساں طور پر روبہ عمل ہو، تو خواب میں بھی زنجیر کی جھنکار سے دوچار ہونا اور آنکھ لگنے کے بعد بھی سودائے سر کا فراداں ہونا قرین قیاس بن جاتا ہے۔ زنجیر کی بیداری کے پردے میں صاحبِ زنجیر کے تحت الشعور یا خواب یا غفلت میں بھی سفر کے داعیہ کو ظاہر کرنے کے عوامل کو سامنے لانا درحقیقت جنون کی اس کیفیت کو سامنے لاتا ہے۔ جس کے باعث خواب میں چلنے کے خیال سے نیند کے عالم میں عملی طور پر چلنے کے واقعات ظاہر ہوتے ہیں۔ اسی طرح سودائے سر کا جاگنا، گویا سفر کے جنون اور ذہن کے نہاں خانوں میں موجود حرکیات کا اثبات کرتا ہے۔ اس پوری صورتِ حال میں زنجیرِ سفر اور سودائے سر، دونوں ایک دوسرے کے علت و معلول کے رشتے سے منسلک ہو جاتے ہیں۔

زیرِ بحث غزل کے دوسرے شعر میں ردیف کی مرکزیت کے باوجود 'جاگنا' کا لفظ نہ تو استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے اور نہ محاورے کے طور پر۔ دوسرے مصرعے میں 'سارے گھر کا جاگنا' روزمرہ پر مبنی محض ایک بیان ہے۔ مگر اس شعر کے رشتے جس طرح زمانۂ حال اور مستقبل سے ملتے ہیں۔ اس سے کہیں زیادہ گہرے طور پر ماضی کی روایت سے بھی جا ملتے ہیں:

اگلے دن کیا ہونے والا تھا کہ اب تک یاد ہے
انتظارِ صبح میں وہ سارے گھر کا جاگنا

صبح کے انتظار میں سارے گھر کا جاگنا، دو طرح کے امکانات کا التباس پیدا کرتا ہے۔ اس کا پس منظر کسی خوش آئند صورتِ حال کی نوید بھی ہوسکتا ہے اور تشویش یا دہشت کا امکان بھی۔ چنانچہ

اگر اس شعر کو ماضیِ قریب کے کسی خاص واقعہ سے مربوط کیا جائے جب بھی ''کیا ہونے والا تھا'' کے سوال میں اُمید کے ساتھ تشویش یا موہوم خوف کا عنصر شامل دکھائی دیتا ہے۔ اور اگر تاریخی یا اجتماعی حافظے کی بازیافت کی صورت میں دونوں مصرعوں کا مدلول کربلا کے واقعات میں تلاش کیا جائے تو آنے والے کل کی ساری دہشت خیزی اور خوف و ہراس کی کیفیت زیرِ بحث شعر کی تلمیح میں سمٹ آتی ہے۔ 'سارے گھر' کے لفظی معنی کے طور پر ''اہلِ بیت'' کی اصطلاح یا ترکیب کی معنویت، اس پہلو کو مزید تقویت پہنچاتی ہے۔ اور پہلے مصرعے میں موجود 'اب تک یاد ہے' کے لفظوں میں مرورِایام یا امتدادِ زمانہ کی جو طوالت چھپی ہوئی ہے۔ وہ اجتماعی حافظے کے حوالے سے بھولے ہوئے واقعات کی بازیافت کے اشتباہ کو امکان سے زیادہ ایقان کی منزلوں تک پہنچا دیتی ہے۔ اس غزل کا تیسرا شعر:

آخری اُمید کا مہتاب جل بجھنے کے بعد
میرا سو جانا ، مرے دیوار و در کا جاگنا

مفہوم کی ترسیل سے کہیں زیادہ فنی ہنرمندی کی نشان دہی کرتا ہے۔ آخری اُمید کا مہتاب دل میں روشن رہے تو زندگی سے دلچسپی باقی رہتی ہے۔ مگر جب موہوم روشنی بھی ساتھ چھوڑ جائے تو بے بسی، مایوسی اور شدید قنوطیت کے علاوہ کسی اور راہ مفر کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی۔ 'جل بجھنے' کے لفظ میں پہلے روشنی کے امکان کا پیدا ہونا اور پھر اُمید کی روشنی کا تاریکی میں تبدیل ہو جانے کا سارا نشیب و فراز شامل ہو گیا ہے۔ ایسے عالم میں شعر کے متکلم کے اپنے سو جانے کے اعتراف میں، مایوس ہو جانے، ہمت ہار جانے اور عالم غفلت میں چلے جانے، ایسی کسی بھی تعبیر کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے برخلاف 'دیوار و در کے جاگنے' میں ماحول کے دہشت زدہ ہونے اور منفی صورت حال کو آسانی سے قبول نہ کر پانے کا انداز شامل ہو گیا ہے:

اس کا حرفِ مختصر، بیداریوں کا سلسلہ
لفظ میں معنی کا، معنی میں اثر کا جاگنا

اس شعر میں ردیف 'جاگنا' کو نیم استعاراتی محاورے کے طور پر اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ بیداریوں کے سلسلے کی توثیق کے لیے لفظ، معنی اور اثر کے درمیان تسلسل سے مربوط ایک متواتر رشتہ قائم کر دیا گیا ہے۔

عرفان صدیقی کی غزلوں میں کسی منظر یا کیفیت یا تاثیر کو طول دینے اور قاری کے ذہن کو دیر تک اور دور تک سوچتے رہنے کی ترغیب اور تحریک پیدا کرنے کی خاطر اس نوع کی فنی ہنرمندی کا رجحان ایک سے زیادہ مقامات پر ملتا ہے۔ ان کا ایک شعر ہے:

ہم سب آئینہ در آئینہ در آئینہ ہیں
کیا خبر، کون کہاں، کس کی طرف دیکھتا ہے

دو آئینوں کو مقابل رکھنے میں عکس کا جو لامتناہی سلسلہ قائم ہوتا ہے، اس منظر نامے کو شاعر نے "آئینہ در آئینہ در آئینہ" کے الفاظ سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعینہ اسی طرح کا ایک ذہنی اور فکری منظر نامہ زیرِ بحث غزل کے شعر میں 'لفظ، معنی اور اثر' کے الفاظ سے پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اثر جاگنے کے الفاظ میں معنی آفرینی اور اثر آفرینی کا تاثر تسلسل کے ساتھ کیوں کر قائم ہوتا ہے اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ پہلے مصرعے میں محبوب کے حرفِ مختصر کے معنی میں توقعات اور امکانات کو بیداریوں کے سلسلے سے تعبیر کیا گیا ہے اور حرف، لفظ، معنی اور تاثر کے تلازمات کی بنیاد پر 'سلسلہ' کے لفظ کو معنیاتی تسلسل کا عکاس بنایا گیا ہے۔ محبوب کے حرفِ مختصر کو سننے والے یا عاشق کے ذہن کے لیے تازگی اور ارتکاز کا وسیلہ اس طرح ظاہر کیا گیا ہے گویا اس تاثر کے دیرپا ہونے کی ساری گنجائش 'حرفِ مختصر' میں موجود ہے۔ اس شعر میں حرفِ مختصر کا متکلم بڑی حد تک متعین ہے۔ مگر مخاطب کے سلسلے میں اس کی لفظیات میں ایسا تعمیمی انداز اختیار کیا گیا ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ تخاطب کسی سے بھی ہو سکتا ہے۔ علیٰ ھٰذا القیاس حرفِ مختصر کی اثر انگیزی بھی۔ بیداریوں کے سلسلے کی صورت میں کسی بھی مخاطب پر وارد ہو سکتی ہے۔ غرض یہ کہ شعر کے تمام الفاظ کا ارتکاز 'حرفِ مختصر' پر قائم ہو گیا ہے۔ لفظ کے معنی کا یقین کیسے ہوتا ہے؟ کیا متن کے معنی اور اس کا تاثر مترادف ہیں یا اپنی الگ الگ حیثیت رکھتے ہیں؟ متوقع معانی کیوں کر تبدیلی سے دوچار ہوتے ہیں؟ اور لفظ و معنی کی تاثیر مختلف حواس پر کس طرح مختلف انداز میں وارد ہوتی اور مختلف کیفیت پیدا ہوتی ہے؟ یہ سارے سوالات دوسرے مصرعے میں سمٹ کر آگئے ہیں — اس طرح زیرِ بحث شعر میں مضمون اور خیال سے کہیں زیادہ اسلوبِ اظہار اور فنی تدبیر کاری زیادہ اہم اور توجہ طلب بن گئی ہے۔ اس غزل کے اگلے شعر:

ایک دن اس لمس کے اسرار کھلنا جسم پر
ایک شب اس خاک میں برق وشرر کا جاگنا

میں گزشتہ شعر کے موضوع اور تجربے سے اختلاف کے باوجود جمالیاتی احساس کی توسیع کو دیکھا جاسکتا ہے۔اس شعر میں لمس اور جسم کے الفاظ کے باعث پہلے مصرعے میں جس طرح جسمی پیکر کی تخلیق ہوتی ہے،اس کے بالکل برعکس دوسرے مصرعے میں 'خاک میں برق وشرر کے جاگنے' کی امیجری تجسیم کو تجرید کی سطح سے ہم آہنگ کر دیتی ہے۔لمس بادی النظر میں ایک حظ آفریں جسمانی تجربہ ہوسکتا ہے۔مگر اس جسمانی تجربے کے اسرار کا ذکر کر کے اسے پیچ در پیچ تجربے میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ خاک کا استعارہ جو جسم کی نمائندگی کرنے کے ساتھ لمس کے تجربے سے دوچار ہونے والے کسی پژمردہ اور بجھے ہوئے شخص کی قلب ماہیت کا باعث بن جاتا ہے اور جب اس کے ساتھ 'خاک میں برق وشرر کے جاگنے' کی بدلی ہوئی کیفیت سے ہمارا سابقہ ہوتا ہے تو اس تلازمے سے تناقص کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے پورا شعر قول محال میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ایک طرف خاک انفعالیت کی نمائندگی کرتی ہے،تو دوسری طرف برق وشرر کے الفاظ،روشنی،حرکت اور گرمی کے تلازمات کی۔ پھر یہ کہ موازنے کی اس فضا میں شعر ایک بصری امیج میں بھی تبدیل ہو جاتا ہے:

بے نوا پتے بھی آیاتِ نمو پڑھتے ہوئے
تم نے دیکھا ہے کبھی شاخِ شجر کا جاگنا

عرفان صدیقی نے اپنی غزلوں میں متعدد مقامات پر شجر اور شاخِ شجر کو استعاراتی سطح پر برتنے کی کوشش کی ہے۔پیڑ اپنے نمو کی قوت سے پہچانا جاتا ہے اور شاخ اس قوتِ نمو کا منبع ہوتی ہے اور پتے اس کے مظہر۔ پہلے مصرعے میں پتوں کو بادی النظر میں خاموش دکھائی دینے کے سبب بے زبان اور بے نوا بتایا گیا ہے۔مگر بے زبانی کے باوجود اس کا 'آیاتِ نمو' پڑھنا دراصل نمو کی عملی صورت کی لسانی تعبیر ہے۔پتے عرفِ عام کے اعتبار سے نمو کی تسبیح نہیں پڑھتے بلکہ نمو کے عمل سے گزرتے ہیں۔اس طرح گویا زبانِ حال کو زبانِ قال میں تبدیل کر دیا گیا ہے،یا پھر بیان کو عمل کا نعم البدل بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ بیان اور عمل کی تقلیب میں 'نوا' اور 'نمو' کی لفظی اور

صوتی مناسبت بھی بڑا اہم رول ادا کررہی ہے۔ پتوں کے آیاتِ نمو پڑھنے کی نوعیت کی مزید وضاحت دوسرے مصرعے سے اس وقت ہوتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ''شاخِ شجر کا جاگنا'' کونپل پھوٹنے یا پھر شاخوں کے بڑھنے اور پھیلنے کے عمل سے دوچار ہونے کی نمائندگی کرتا ہے، اور یہ صورتِ حال آیاتِ نمو پڑھنے کی محاکاتی صورتوں کو مزید نمایاں کردیتی ہے۔ عرفان صدیقی کا ایک شعر 'شاخِ شجر' کو قدرے بدلے ہوئے سیاق وسباق میں پیش کرتا ہے:

یہ سُرخ پھول سا کیا کھل رہا ہے نیزے پر
یہ کیا پرند ہے شاخِ شجر پہ وارا ہوا

اس شعر میں شاعر نے پھول اور نیزے کو سُرخ رنگ کے حوالے سے مربوط استعارے میں تبدیل کردیا ہے۔ یہاں نیزہ شاخِ شجر کا مترادف بن گیا ہے، اور پرند کی صورت میں اُڑان، عظمت، بلندی اور ماورائیت کی صفات کی وجہ سے شہدائے کربلا کی استعاراتی تلمیح بن گیا ہے۔۔۔۔ اس طرح عرفان صدیقی نے اپنے ایک اور شعر میں شجر اور شاخِ شجر کو نخلِ دعا کی شکل میں دیکھا ہے:

یہ کس نے دستِ بریدہ کی فصل بوئی تھی
تمام شہر میں نخلِ دعا نکل آئے

یہاں بھی کربلا کا پس منظر موجود ہے۔ مگر دستِ بریدہ کی فصل بونے کے نتیجے میں نخلِ دعا کا نکلنا جہاں ایک طرف دستِ بریدہ اور دستِ دعا کے رشتے کو نمایاں کرتا ہے وہیں پہلا مصرعہ ظلم کے نتیجے کو ظاہر کرتا ہے جب کہ دوسرا مصرعہ نالہ وفریاد کے ردِّعمل کو۔ اہم بات یہ ہے کہ نہ پہلے مصرعے میں ظلم کا واضح ذکر کیا گیا ہے اور نہ دوسرے مصرعے میں ردِّعمل یا فریاد کی وضاحت کی گئی ہے۔ واضح رہے کہ شاخِ شجر اور نخلِ دعا جیسے استعاروں کے ذریعے کبھی اجتماعی حافظے کی بازیافت کرنے اور کبھی مخصوص تجربات کو تعمیم سے ہم آہنگ کرنے کا یہ انداز اپنے معاصرین میں عرفان صدیقی کے ساتھ مخصوص ہے:

یک بہ یک ہر روشنی کا ڈوب جانا اور پھر
آسماں پر اک طلسمِ سیم و زر کا جاگنا

زیرِ بحث غزل کے تمام شعروں میں تعمیم کا جو التزام رکھا گیا ہے، یہ شعر بھی اس کی عمدہ نمائندگی کرتا ہے۔ روشنی کا ڈوب جانا، ایک عمومی صورتِ حال کو پیش کرتا ہے۔ یہ اُمید کی روشنی بھی ہو سکتی ہے اور خارج میں نظر آنے والی سورج کی روشنی بھی یا پھر اس سے زندگی کے سہاروں کے امکانات کی روشنی بھی مراد لی جا سکتی ہے۔ پہلے مصرعے میں 'روشنی کے ڈوبنے' کا ذکر کر کے امکانات کے ختم ہو جانے کی طرف اشارہ موجود ہے مگر دوسرے مصرعے میں اس کے نعم البدل کے طور پر 'آسماں پر طلسم سیم و زر کے نمودار ہونے کی بات کہی گئی ہے'۔ جو اپنے آپ میں غیر متوقع جہات سے اُمید کی کرن دکھائی دیے جانے کی ایک صورت ہے۔ طلسم کے معنی جادو کے بھی ہوتے ہیں اور التباس کے بھی۔ سیم و زر، بادی النظر میں چاندی اور سونے کی رنگت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے روپہلی اور سنہری رنگت اور چمک کے علاوہ کچھ اور مراد نہیں۔ مگر جو چیز اہم ہے وہ 'آسمان' کا لفظ ہے۔ شدید مایوسی اور اُداسی کی کیفیت میں آسمان میں اُمید کی کسی کرن کا نمودار ہونا درحقیقت ماورائی جہات سے مایوسی کو اُمید سے، اُداسی کو مسرّت سے اور بے اطمینانی کو اطمینان سے بدلنے کی بشارت ہے۔ اس طرح یہ شعر انسانی صورتِ حال میں یکساں طور پر موجود اُمید و بیم کے توازن کو نمایاں کرتا ہے۔ ساتھ ہی تنگی کے ساتھ وسعت اور آسانی کے ساتھ دشواریوں کی ناگزیریت کو نشان زد کرتا ہے۔

بستیوں سے شب نوردوں کا چلا جانا مگر

رات بھر اب تک چراغِ رہ گزر کا جاگنا

راستے میں جلنے والے چراغ کا اصل مقصد مسافر کے لیے راستے کی تاریکی کو ختم کرنا ہے۔ اس شعر میں مسافروں کے اپنے مسکن کو چھوڑنے اور چراغِ رہ گزر کی مدد سے مسافت طے کرنے کے پس پردہ دراصل یہ بتانا مقصود ہے کہ اب چراغِ رہ گزر کو ان راستوں سے کوچ کر جانے والے مسافروں کے واپس آنے کی اُمید ہے۔ اگر اس شعر کی تعبیر تلمیحی انداز میں کی جائے تو حجاز سے میدانِ کربلا کی طرف کوچ کر جانے کا مفہوم بھی مراد لیا جا سکتا ہے۔ چراغ کو آنکھ کے استعارے کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے اور آنکھ کا جاگنا ہمارے روزمرّہ میں شامل اسلوبِ اظہار ہے۔ مگر جب بھی آنکھ استعاراتی روپ میں چراغ کے لفظ سے بیان ہوتی ہے تو اس کی مناسبت اپنے

آپ رہ گزر سے بھی قائم ہو جاتی ہے اور جاگنے اور جاگتے رہ جانے سے بھی — ''آج تک جاگنا'' کے الفاظ میں جو تسلسل اور تواتر ہے وہ مرکزی تصور کی تاریخی جہات کو مزید واضح کرتا ہے۔

اس شعر کی معنویت میں یہ زاویۂ نظر بھی ایک خاص پہلو کا اضافہ کرتا ہے کہ رہ نوردوں کا کام تو جانا اور آنا ہی ہوتا ہے، یا پھر لمبے سفر پر روانہ ہونے والے کی راہ میں بستیاں آتی اور جاتی رہتی ہیں، مگر تھوڑی دیر کے لیے بھی کسی ہم مزاج انسان سے رابطہ رکھنا یا اس کے بیچ اپنی یادوں کے چراغ روشن کر دینا حافظے میں موجود یادوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ رہ نوردوں کے واپس چلے جانے کے باوجود یادوں اور اُمیدوں کے چراغ، رہ گزر کے ساتھ ساتھ عرصے تک ذہنوں میں بھی روشن رہتے ہیں۔ زیرِ بحث غزل کا آخری شعر ہے:

پھر ہواؤں سے کسی امکان کی ملنا نوید
پھر لہو میں آرزوئے تازہ تر کا جاگنا

ہوا یا صبا کو روایتی طور پر پیغام رسانی کا وسیلہ بھی تصور کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن جب ہوا کے دوش پر امکان کی کوئی نوید آئی ہو تو اس سے صاف ظاہر ہے کہ اس نوید یا خوش خبری کے ملنے سے پہلے امکان کا بھی فقدان تھا اور مایوسی بھی اپنے نقطۂ عروج پر تھی۔ ویسے 'پھر' کے لفظ سے شروع ہونے والا شعر اس مفہوم کا بھی امکان پیدا کرتا ہے۔ گویا اس طرح کی خوش خبریاں پہلے بھی مل چکی ہیں اور مایوسی میں تبدیل ہو چکی ہیں، مگر چوں کہ ہر امکان کی نوید ایک طرح کا التباس پیدا کرتی ہے، اس لیے ایسی کسی نوید کے ساتھ دل و جان کا آرزو سے لبریز ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں معلوم ہوتی۔ اُردو میں 'لہو کی ترنگ' کا محاورہ جوش و خروش اور اُمید اور حوصلے کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ اس لیے ہر امکان کی خوش خبری کے ساتھ کسی تازہ تر آرزو کا دل میں پیدا ہو جانا، انسانی سرشت کی بنیادی ماہیت کو سامنے لاتا ہے۔

زیرِ بحث غزل کے تجزیاتی مطالعے سے یہ بات بہت واضح ہو کر سامنے آ جاتی ہے کہ عرفان صدیقی کی غزل میں الفاظ اور تراکیب کا استعمال اپنے ساتھ لفظ کے مزاج کی شناخت اور نئی ترکیب سازی کا پس منظر رکھتا ہے۔ غزل کی شاعری میں کلاسیکی تصورات اور معاصر طرزِ احساس کو اگر دو الگ الگ خانوں میں بانٹ کر دیکھا جائے تو غزل کی روایت کا تسلسل دو لخت

ہوجاتا ہے۔ دوسری اصناف شاعری کے برخلاف یہ غزل کی ہی صنفی خصوصیت ہے جس میں جامعیت اور کفایت لفظی کا ایسا جادو جگایا جاسکتا ہے کہ اس میں ایک ساتھ قدیم وجدید حوالوں کا مشاہدہ کیا جاسکے۔ عرفان صدیقی کی زیرِ بحث غزل میں موضوع اور تجربے کی تبدیلی کو مختلف شعروں میں مختلف انداز سے دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن فنی رویّے کا تسلسل شروع سے اخیر تک یکساں طور پر قائم ہے۔ ان خصوصیات کے سبب عرفان صدیقی کو نہ تو کسی خاص ادبی رجحان میں قید کیا جاسکتا ہے اور نہ قصۂ جدید وقدیم سے اُلجھایا جاسکتا ہے۔ وہ روایت سے تخلیقی استفادے کو اپنی غزل گوئی کی سب سے بڑی قوت بناتے ہی ہیں مگر اس کے ساتھ ہی معاصر لب ولہجہ اور طرزِ احساس کے اظہار کی بھی گنجائش بڑی عمدگی کے ساتھ نکال لیتے ہیں۔

(2000)

●

اُردو کا شعری متن اور ہمارے تعبیری رویّے

اُردو میں تعبیرِ متن کی روایت خاصی قدیم اور مستحکم ہے۔ اس روایت میں تفسیر، تشریح، حواشی، تعبیر اور تجزیے کے رجحانات اتنے متنوع ہیں کہ کسی مخصوص ضابطے کے تحت ان کا احاطہ آسان نہیں۔ ایک طرف مقدس متون، یعنی قرآن، حدیث اور فقہ کی تفسیر و تعبیر کی روایت ہے اور دوسری طرف ادبی متن کی تشریح و تعبیر کی۔ جہاں تک مقدس متون کا سوال ہے تو ان کے اصول و ضوابط کی تدوین کا اہتمام با قاعدہ کیا جاتا رہا ہے، اس لیے قرآن کریم کی تفسیر اور حدیث و فقہ کی تفہیم کے خطوط بڑی حد تک متعین تصور کیے جاتے ہیں۔ جن مفسرین اور شارحین نے متعین ضوابط کی پابندی نہیں کی، انھوں نے ہر چند کہ متن کے تمثیلی پہلو پر زیادہ توجہ صرف کی مگر مذہبی معاشرے نے انھیں، ثقہ سمجھے جانے کا شرف نہیں بخشا۔ یہ الگ بات ہے کہ ایسے ہی شارحین اور مفسرین نے تعبیری طریق کار کے زیادہ آزاد اور اجتہادی رویّوں کا استعمال کر کے متن کو تفہیمی امکانات کی حد تک بروئے عمل لانے کی کوشش کی۔ مقدس متون کے برخلاف ادبی متن کے معاملے میں کثرتِ تعبیر کے رجحانات کو کبھی غیر مستحسن قرار نہیں دیا گیا۔ ادبی متن کے سلسلے میں چوں کہ تخلیقی اور غیر تخلیقی کی تقسیم کو عرصے تک بڑی اہمیت حاصل رہی۔ اس لیے تخلیقی متن کے زمرے میں نثر کے بجائے شاعری کو رکھا گیا، اور نثر کی وضاحت، منطقیت اور تعمیریت کے برخلاف شاعری میں پائے جانے والے ایجاز، ابہام اور استعاراتی طرزِ اظہار کو تعبیر و تشریح کا محتاج تصور کیا گیا۔

یہی سبب ہے کہ کلاسیکی شاعری بالخصوص غزلیہ متن کی تشریحات کا وافر ذخیرہ اُردو میں موجود ہے۔ چنانچہ علم تشریح و تعبیر کے نئے مغربی تصوّرات اُردو کی تشریحی اور تعبیری روایت میں شامل بہت سے رویّوں کی تائید و توثیق ہی کرتے ہیں، اُردو والوں کے لیے بہت حیران کن اور چونکا دینے والے نہیں معلوم ہوتے، ویسے یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ مغرب میں تشریحی سرمائے کی ضابطہ بندی کے ذریعہ مختلف تعبیری رجحانات کو مربوط اور منضبط کرنے کی قابلِ قدر کوشش کی گئی ہے، بالخصوص ساختیات، پس ساختیات اور مطالعے کی مظہریت کے زیرِ اثر اس علم کو ازسرِ نو اہمیت حاصل ہوئی ہے اور ان نظریات کی بنیاد پر بعض جہات کا تعین بھی کیا گیا ہے۔ تاہم مشرقی روایت شرح و تفسیر سے واقفیت رکھنے والے کسی شخص کے لیے یہ اطلاع کہ علم تشریح (Hermeneutics) کا لفظ ابتدائی طور پر بائبل کی تفسیر کے لیے استعمال کیا گیا تھا اور اس ضمن میں ان اصولوں کی تدوین کی گئی تھی جو انجیل مقدس کے متن کی قابلِ اعتبار قرأت کی بنیاد فراہم کر سکے، زیادہ حیرت انگیز اس لیے نہیں معلوم ہوتی کہ مشرقی روایت میں بھی قرآن کی تفسیر کے اُصول عرصے سے مدوّن رہے ہیں اور قرآن کی تفہیم کے لیے خصوصیت کے ساتھ احادیث کے متن کو معتبر تعبیری وسیلے کے طور پر استعمال کرنے کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ اس ضمن میں مشرقی روایت میں رائج بین المتونی طریقِ کار کا استعمال اتنا قدیم ہے کہ تفسیر ابنِ کثیر کے مقدّمے کے یہ الفاظ بنیادی رویّے کی نشان دہی کرتے ہیں:

> ''اگر ہم سے پوچھا جائے کہ قرآن فہمی کا سب سے بہتر طریقہ کیا ہو سکتا ہے
> تو ہمارا جواب ہوگا کہ قرآن کے متن کو قرآن سے سمجھنے کی کوشش کی جائے،
> اور اگر قرآن کی تفسیر قرآن میں نہ ملے تو سنّت کی طرف رجوع کیا جائے۔
> کیوں کہ سنّت قرآن کی شارح ہے۔''

اس بیان سے جو بنیادی نقطۂ نظر سامنے آتا ہے، اس کو بعد کی تفسیروں میں بار بار دُہرایا گیا ہے، اور عملی طور پر اس کی پابندی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ایک مثال سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مشرق میں مقدّس متون کی تفسیر و تشریح کی ضابطہ بندی کا کیا انداز رہا ہے۔ البتہ اتنا فرق ضرور ہے کہ اُردو میں ادبی متن کی تشریح کے وافر ذخیرے کی موجودگی کے باوجود ان اُصولوں کا

تعین نہیں کیا گیا جن کے تحت ہم اپنے تشریحی اور تعبیری سرمائے کو الگ الگ زمروں اور خانوں میں تقسیم کر سکیں۔ گزشتہ چند برسوں میں اس نوع کی بعض اہم اور فکر انگیز کوششیں سامنے آئی ہیں جو ایک طرف علم تشریح کے بعض کارآمد مباحث سے استفادہ کا پتہ دیتی ہیں تو دوسری طرف مشرقی روایت اور شعریات کی کلیدی اہمیت پر اصرار کرتی ہیں۔ اس رویّے کا اظہار خصوصیت کے ساتھ میرؔ اور غالبؔ کے متن کی تعبیر کے حوالے سے ہوا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اُردو کے شعری متن کے نمائندہ تعبیری رویّوں کی نشان دہی زیادہ بہتر طریقے سے غالبؔ اور میرؔ کے ہی تعبیروں کے ذریعہ کی جا سکتی ہے۔

اُردو میں شعری متن کی تشریح و تعبیر کے عملی نمونے کے طور پر یوں نظم کے سرمایے کو بھی بروئے عمل لایا گیا، لیکن نظموں کی شرح لکھنے کی کوئی ٹھوس روایت ہنوز نہ بن پائی۔ تاہم نظموں کی تفہیم کے لیے تعبیری اور تجزیاتی طریق کار کے اس ماڈل کو استعمال کیا گیا ہے جو ہیئتی نقادوں کا معروف اور اب تک کا سب سے زیادہ کارآمد ماڈل رہا ہے۔ بعض ادبی جرائد نے نظموں کی تعبیر اور تجزیہ لکھوانے اور شائع کرنے کا یہ انداز اختیار کیا کہ تجزیہ نگار سے نظم کو شاعر کا نام مخفی رکھا جائے تا کہ تجزیہ نگار زیادہ سے زیادہ معروضی طریق کار کا استعمال کر سکے۔ اس ضمن میں رسالہ 'سوغات' کے نظم جدید نمبر میں شائع شدہ تجزیاتی مطالعہ کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر بلراج کومل نے باقر مہدیؔ کی مشہور نظم 'ریت اور درد' کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ انداز اختیار کیا ہے:

> ''جمود کی جس کیفیت کی طرف شاعر نے نظم میں اشارہ کیا ہے وہ بذاتہٖ خود ایک انفرادی کردار کی مالک ہے۔ غم دوراں کا ذکر محض ہے جس کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ نظم اس مصرعے پر مکمل ہوتی ہے:
>
> ''زندگی ریت سہی درد کا چشمہ بھی تو ہے''
>
> نظم کے آخری دو مصرعے، اگر حذف کر دیے جائیں تو نظم مجروح نہیں ہوتی۔ یہ اور بات ہے کہ نظم کے محاسن میں بھی کوئی خاص اضافہ نہیں ہوتا۔ کیوں کہ ریت اور دردان بد قسمت بچّوں کی صف میں آتی ہے جو پوری طرح پرورش پانے سے پہلے ہی ماں کی کوکھ سے باہر آ جاتے ہیں۔''

ان تجزیاتی جملوں میں دو باتیں اہم ہیں، ایک تو نظم کی اس ساخت کی بات، جس میں بعض لفظ یا بعض مصرعے غیر ضروری بتائے گئے ہیں، اور دوسری یہ بات کہ تخلیقی عمل کے پورے فطری سلسلے سے گزارے بغیر اس نظم کو کاغذ پر منتقل کر دیا گیا ہے، ظاہر ہے کہ نظم کے عضویاتی کل ہونے کا مسئلہ اور ہیئتی اور فنی تکمیل کا معاملہ اس تجزیے میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں شاید اس وضاحت کی مزید ضرورت نہیں کہ ہیئتی تنقید کے عناصر میں سے بعض کو اس تجزیے میں پیمانہ بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کم و بیش یہی انداز تجزیہ خلیل الرحمن اعظمی نے بھی اختیار کیا ہے۔ وہ مجید امجد کی ایک نظم 'بہار' کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''یہ نظم، انداز بیان کی پختگی، لہجے کی تازگی، صوتی ترتیب، امیجز کی ندرت، فنی تکمیل اور زاویہ نظر کی انفرادیت کا ایک حسین نمونہ ہے اور ظاہر کرتی ہے کہ جس شاعر نے یہ نظم لکھی ہے اس کے شعری مزاج میں لطافت و نزاکت، خلوص اور دردمندی، مسائل حیات کا ادراک اور فنی مہارت کا ایسا امتزاج ہے جو کم خوش نصیبوں کے حصے آتا ہے۔''

یوں تو اس تجزیے میں بھی فنی تکمیل پر زور دیا گیا ہے مگر فنی تکمیل کی نشان دہی ڈکشن میں شامل الفاظ، تراکیب، سیاق و سباق اور لفظوں کے استعاراتی استعمال کے ذریعہ نہیں کی گئی ہے۔ اس لیے یہ انداز تعبیر اپنے غالب رویے کے اعتبار سے تعمیمی زیادہ ہے۔ لیکن اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ پورے تجزیے میں جس طرح ایک ایک مصرعے اور بند کو زیر بحث لا کر نتیجہ نکالنے کا انداز اختیار کیا گیا ہے وہ تجزیہ نگار کے انداز نظر کو ہیئتی نقادوں کے قریب کر دکھاتا ہے۔ تجزیہ نگاری کی مندرجہ بالا دونوں مثالوں میں شاعر کے نام کو مخفی رکھ کر تجزیہ لکھوانے کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس بات کی اہمیت سے بھی انکار مشکل ہے کہ 1960 کی دہائی میں لکھے جانے والے ان تجزیوں میں ہیئتی اور عملی تنقید کے مغربی طریق کار کو استعمال کرنا کوئی معمولی بات نہیں۔ اس لیے کہ تجزیاتی تنقید کو اُردو میں ایک رجحان کی حیثیت ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں حاصل ہو سکی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ساتویں اور آٹھویں دہائیوں میں بھی نظم کے مقابلے میں غزل کے تجزیاتی مطالعہ کی طرف زیادہ توجہ صرف کی گئی اور نظم کے نمونوں کو سامنے رکھ کر جو تجزیے کیے گئے ان میں تنوع بھی

کم ہے اور تجزیاتی طریق کار کے مختلف پیمانوں کو بھی برائے نام ہی استعمال کیا گیا ہے۔ نظم کے مقابلے میں کلاسیکی اور جدید غزلوں کی شرح لکھنے اور ان کو مختلف اور متنوع تعبیرات سے گزارنے کے عمل کو اب ایک ایسی روایت کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے کہ اس روایت میں شامل تعبیراتی رویّوں کو نشان زد کرنا اپنے آپ میں شعری متن کے سلسلے میں اختیار کیے جانے والے تعبیری نقطہ ہائے نظر کی تلاش و جستجو کے مترادف ہے۔

رچرڈ پامر (Richard Palmer) نے مغرب میں علم تشریح کے طریق کار کے ارتقا کو زمانی اعتبار سے بائبل کی تفہیم کے نظریات، عمومی فلسفیانہ اصول، لسانی تفہیم کے علم، وجود اور وجودی تفہیم کی مظہریات اور اساطیر اور علامات کے پردوں میں تحقی نظام کی تشریح، جیسے خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ اُردو میں شعری متن کی عملی تشریح و تعبیر کا جو سرمایہ موجود ہے اس کی ضابطہ بندی نہ ہونے کے باعث اسے اس نوع کے واضح عنوانات میں تقسیم کر کے تو نہیں دیکھا گیا۔ لیکن اگر ہم کلاسیکی شعری متن کے موجودہ تعبیری سرمایے کی درجہ بندی کرنا چاہیں تو اسے رویّوں کے اعتبار سے تین زمروں میں رکھ سکتے ہیں۔ (1) سوانحی اور تاریخی تشریح و تعبیر، (2) تمثیلی تشریح و تعبیر اور (3) معنی اساس تشریح و تعبیر۔ اُردو کی روایتی شرحیں عموماً سوانحی اور تاریخی تشریح کے زمرے میں آتی ہیں۔ جب کہ تمثیلی انداز تعبیر کی مثالیں اکثر پرانی شرحوں میں بھی ملتی ہیں اور نئی تشریح و تعبیر کے بعض نمونوں میں بھی۔ جہاں تک معنی اساس تشریح کا سوال ہے تو یہ رجحان، اُردو زبان کی لسانی روایت اور مشرقی شعریات کا بنیادی جوہر ہونے کے باعث تمام رجحانات میں زیادہ ممتاز اور طاقت ور دکھائی دیتا ہے۔ سوانحی اور تاریخی نوعیت کی تشریحات کو اگر ہم غالبؔ کے غزلیہ متن کے حوالے سے دیکھنا چاہیں تو پتہ چلتا ہے کہ غالبؔ کے معاصرین اور قدرے بعد کے زمانے میں شاعر سے قُربِ زمانی کے سبب اس طریق کار کا چلن نسبتاً زیادہ ہے اور تو اور اس سلسلے میں الطاف حسین حالیؔ مشرقی شعریات کے مضمرات پر بھی غیر معمولی طور پر حاوی ہیں، اس لیے وہ بلاغتِ کلام اور لفظ کے مجازی امکانات کو یکسر نظر انداز بھی نہیں کرتے۔ اس طرح یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ حالیؔ معنی اساس تشریح کی بنیادیں بھی فراہم کرتے ہیں۔ وہ یادگار غالبؔ میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''مرزا نے استعارہ، کنایہ و تمثیل کو، جو کہ لٹریچر کی جان اور شاعری کا ایمان ہے، اور جس کی طرف ریختہ گو شعرا نے بہت کم توجہ دی ہے، ریختہ میں نسبتاً اپنے فارسی کلام سے کم استعمال نہیں کیا۔ اور شعرا نے استعارے کو صرف محاورات اُردو میں بلاشبہ استعمال کیا ہے لیکن استعارے کے قصد سے نہیں، بلکہ محاورہ بندی کے شوق میں استعارے بلا قصد ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں۔''

غالبؔ کی اس خصوصیت کو حالیؔ نے ع ''بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا''، کی استعاراتی اور مجازی تشریح سے ثابت کیا ہے اور ان کے ایک فارسی شعر:

دولت بغلط نبود از سعی پشیماں شو کافر نتوانی شد ناچار مسلماں شو

کی عملی تنقید و تشریح کے ذریعہ بھی واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''غالباً مرزا نے کفر سے وہ کفر مراد لیا ہے جو صوفیائے کرام کی اصلاح کے موافق ایک بڑا مرتبہ مراتب فقر و درویشی میں شمار کیا جاتا ہے۔ لیکن قطع نظر ان معنوں کے اس شعر کے ایک اور معنی نہایت لطیف اور پاکیزہ، زمانے کے حسب حال بھی ہو سکتے ہیں، جو شاید شعر کہتے وقت مرزا کے خیال میں نہ گزرے ہوں مگر ضرور ہے کہ انھیں کے نتائج افکار میں شمار کیے جائیں۔ کیوں کہ بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محمل رکھتا ہو۔ مطلب یہ ہے کہ ایسا مسلمان ہونا جس کو سارا زمانہ مسلمان کہے اور مسلمان سمجھے یہ تو بہت آسان ہے، مگر قوم کی بھلائی کی وہ تدبیر کرنی کہ اس کی بھلائی ان کے بغیر دشوار معلوم ہو، اور ان تدبیروں کے اختیار کرنے میں لوگوں کے طعن و تشنیع سے نہ ڈرنا، یہاں تک کہ بدمذہب اور کافر مشہور ہونا، مگر قوم کی خیر اندیشی سے دست کش نہ ہونا نہایت دشوار ہے...... حُسن اتفاق سے اس وقت ایک شخص موجود ہے

جس کی حالت پر نظر کرنے کے بعد اس شعر کے کوئی اور دوسرے معنی ان
معنوں سے زیادہ چسپاں نہیں معلوم ہوتے، یعنی سر سیّد احمد خاں، جس نے
کافر، ملحد، نیچری، دجّال، سب کو کہلوانا منظور کیا مگر قوم کی خیر خواہی سے
دست بردار نہ ہوا۔"

یوں تو غالبؔ کے کلام کی تمثیلی تعبیروں میں بھی متن کو مرکزی حیثیت دینے اور معنی کے امکانات کو بروئے کار لانے کا انداز ملتا ہے، لیکن تمثیلی طریق کار کا استعمال کلام غالبؔ کی شرحوں میں کم اور اس کی تعبیراتی تنقید میں زیادہ ہوا ہے۔ تمثیلی طریق کار کا سب سے نمایاں مقصد یہ ہوتا ہے کہ تعبیر کرنے والا کسی شعری متن سے اپنے زمانے کے رائج فکر و فلسفہ کا جواز فراہم کرے۔ اس اندازِ تعبیر کو یاؤس کے الفاظ میں اپنے یا اپنے زمانے کی توقعات کے افق سے متن کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ ہم، غالبؔ کے کلام کے ضمن میں خورشید الاسلام، آفتاب احمد خاں اور سلیم احمد کی تعبیرات کو اسی زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ اب رہا یہ سوال کہ سوانحی اور تاریخی تشریح و تعبیر کا رویہ محض مصنف کے عندیے سے متن کو مربوط کرنے کا نام ہے یا یہ رویہ غالبؔ کی تشریحات میں کسی اور صورت میں بھی ظاہر ہوا ہے؟ تو متن غالبؔ کی تفہیم کے ابتدائی نمونوں میں اس کی نمایاں ترین مثال خود غالبؔ کے شاگرد قمر الدین راقمؔ کی شرح بوستان خرد، میں ملتی ہے، جس شرح میں غالبؔ کے شعر:

کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجیے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو یہ بھی نہ ہوا

کو غالبؔ کی جاگیر کی ضبطی اور شدید مایوسی میں غالبؔ کے خودکشی کے ارادے کی واقعاتی اور سوانحی تشریح کچھ ایسے بے تکے انداز میں کی گئی ہے کہ بعض مقامات پر مضحک صورت حال پیدا ہوگئی ہے، سوانحی اور تاریخی تعبیر متن کی ماضی قریب کی ایک مثال جیلانی کامران کی کتاب "غالب کا تہذیبی پس منظر" ہے، جس میں غالب کو ان کے معاصر ذہنی اور دانش ورانہ سیاق و سباق میں سمجھنے کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ اس تعبیری رویّے کو میر فہمی کے سلسلے میں بھی برتنے کی کوشش کی متعدد مثالیں ملتی ہیں، "آبِ حیات" میں محمد حسین آزادؔ نے کلام میرؔ کی جو تعبیر کی ہے اور جس طرح

میر کی سوانح کو ان کے کلام کے ذریعہ مرتب کیا ہے، اس کی ہلکی سی جھلک آزاد کے ان الفاظ میں دیکھی جاسکتی ہے:

> ''جو مضامین اور شعرا کے لیے خیالی تھے میر کے لیے حالی تھے۔ میر صاحب کا کلام صاف کہے دیتا ہے کہ جس دل سے نکل کر آیا ہوں وہ غم و درد کا پتلا نہیں، حسرت واندوہ کا جنازہ تھا۔ ہمیشہ وہی خیالات بسے رہتے تھے، بس جو دل پر گزرتی تھی زبان سے کہہ دیتے تھے کہ سننے والوں کے لیے نشتر کا کام کر جاتے تھے۔''

یا جب ناصر کاظمی نے میر کے بارے میں یہ لکھا کہ ''میر کے زمانے کی رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے۔'' تو اس بات میں بھی ایک طرف ماضی کو حال اور حال کو ماضی سے شناخت کرنے کا انداز ملتا ہے اور دوسری طرف کلام کے ذریعہ صاحبِ کلام کی بازیافت کے رجحان کا پتہ چلتا ہے ـــــ ناصر کاظمی کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ ان کا یہ رویہ ایک تخلیق کار کے ذریعہ دوسرے تخلیق کار کی تاثراتی بازآفرینی کا انداز لیے ہوئے ہے، اس لیے کوئی حیرت کی بات نہیں۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے ہیئتی نقاد نے بھی میر کے کلام کی تعبیر میں کم وبیش یہی انداز اپنایا ہے اور وہ محمد حسین آزاد کے تعبیری طلسم سے باہر نکلنے میں ناکام رہے ہیں:

> ''میر، وہی داخلی وخارجی اثرات قبول کرتے ہیں جو ایک خاص رنگ کے،
> یعنی درد وغم کا نمونہ ہوتے تھے...... مسرور و متبسم اثرات میر کو پسند نہ تھے۔
> لیکن وہ جو محسوس کرتے تھے تو شدت کے ساتھ خود بھی متاثر ہوتے تھے
> اور دوسروں کو بھی متاثر کرتے تھے۔'' (اردو شاعری پر ایک نظر)

میر فہمی کی تاریخ میں محمد حسین آزاد اور کلیم الدین احمد کے علاوہ جعفر علی خاں اثر، سیّد عبداللہ اور ناصر کاظمی وغیرہ کے نقطۂ نظر میں بھی 'آبِ حیات' ہی کی طرح میر کی سوانح کا حوالہ موجود ملتا ہے۔ اس لیے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ میر کے کلام کی تعبیر وتشریح میں ''شعرِ شور انگیز'' سے پہلے کوئی بڑی پیش رفت نہیں ملتی۔ میر کے لہجے کے تعین، ان کے متن کی استعاراتی جہات اور ایک نئی کائنات کو

لفظی دلالتوں کے ذریعہ تخلیق کرنے کے میرؔ کے مخصوص طریقِ کار کو پہلی بار شرحِ میرؔ میں نشان زد کرنے کی ایک بڑی اور کامیاب کوشش اس کتاب کے ذریعہ سامنے آئی ہے۔

اُردو میں شعری متن کی تشریح کی کہانی اس وقت ایک عجیب مرحلے میں داخل ہو جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ عام طور پر شارحین نے محض بادی النظر میں مشکل، مبہم اور غیر واضح نظر آنے والے متن کو قابلِ تشریح سمجھا ہے۔ اس رویّے کا ایک نتیجہ تشریحی سطح پر میرؔ کے متن سے دامن کشاں گزر جانے اور غالبؔ کے متن کی شرحیں لکھنے کی طرف غیر معمولی توجہ مبذول کرنے کی صورت میں ظاہر ہوا، تو دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ ہیئتی طرزِ تنقید وتعبیر سے پہلے کسی اہم اور بڑے شاعر کی اہمیت اور عظمت کو اس کے متن کی تشریح یا عملی تنقید کے ذریعہ متعیّن کرنے کی کوشش بالعموم نہیں کی گئی۔ اس ضمن میں بھی برتری اور کمتری کے سارے تشریحی اور تعبیری وسائل مرزا غالبؔ کے کلام کی تفہیم کے لیے استعمال کیے گئے۔ یہی سبب تھا کہ غالبؔ کے شرح نگاروں میں صرف ان کے معترفین ہی پیش پیش نہیں رہے بلکہ ان کے بعض معترضین اور منکرین نے بھی غالبؔ کی لسانی اور فنی کمزوریوں کو نمایاں کرنے کی خاطر غالبؔ کے شعری متن کو ہی اپنا وسیلہ بنایا۔

غالبؔ کے کلام کی شرح میں نظم طباطبائی کا عمومی رویّہ تعریف وتوصیف کا نہیں، بلکہ جہاں کہیں غالبؔ کے الفاظ وتراکیب میں ایسی گنجائش نکلتی ہے یا جہاں بھی وہ لکھنوی اور دہلوی دبستان کی تفریق کر کے الفاظ یا تراکیب کے محلِ استعمال کی نشان دہی کر سکتے ہیں وہاں طباطبائی کسی رعایت سے کام نہیں لیتے۔ لیکن اس نقص کے باوجود تشریح وتعبیر کے اعتبار سے ان کی شرح معنی اساس ہونے کی عمدہ مثال پیش کرتی ہے، اور اس طرح نہ تو منشائے مصنّف کی جستجو کو اپنا محور بناتی ہے اور نہ متن اور قرأت متن کی مرکزی اہمیت سے انحراف کرتی ہے۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ نظم طباطبائی کی شرحِ غالبؔ میں ایک متعیّن رویّے کے طور پر معنی اساس تشریح کا انداز اختیار کیا گیا ہے اور اگر کسی خاص تشریحی رجحان سے انحراف کی کوشش کی گئی ہے تو وہ تاریخی اور سوانحی تعبیر کا رجحان ہے، جس کو نظم طباطبائی سے پہلے کے شارحینِ غالبؔ کا عام رجحان کہا جا سکتا ہے۔ یعنی جس آزاد طرزِ شرح نگاری کو حالیؔ نے اصولی طور پر تسلیم کیا تھا اور ضمنی طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی تھی، اس کی واضح عملی مثالیں طباطبائی کی شرح میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

نظم طباطبائی کا عام طریقہ یہ ہے کہ وہ متن کو بنیادی حوالے کے طور پر سامنے رکھتے ہیں اور الفاظ کی استعاراتی اور اطلاقی جہات تک اس طرح رسائی حاصل کرتے ہیں کہ ان کی تشریحات معنی اساس تشریح کا نمونہ بن جاتی ہیں، لفظ کے معنوی امکانات اور اطلاقی جہات کی دریافت کے لیے وہ صوفیانہ اصطلاحات کا بھی سہارا لیتے ہیں لیکن وہ اس نوع کی اصطلاحوں کو قطعیت کے بجائے معنوی نکتہ رسی کے لیے استعمال کرتے ہیں ۔اس سلسلے میں اگر غالب کے ایک شعر:

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

کی مختلف تشریحات کو سامنے رکھا جائے تو حالی، نظم طباطبائی اور پھر بعد کے زمانے کے بعض دوسرے شارحوں کے رویے کے فرق کو زیادہ واضح انداز میں سمجھا جاسکتا ہے ۔اس شعر کی شرح الطاف حسین حالی نے بالکل لغوی انداز میں کی ہے:

"(شاعر) تمام ملتوں اور مذہبوں کو منجملہ رسوم کے قرار دیتا ہے ۔جن کا ترک کرنا اور مٹانا موحد کا اصل مذہب ہے، اور کہتا ہے کہ یہی ملتیں جب مٹ جاتی ہیں تو اجزائے ایمان بن جاتی ہیں ۔"

نظم طباطبائی حالی کی لغوی شرح کو قدرے تبدیل کرتے ہیں اور اس شعر کی لسانی منطق کی مدد سے ممکنہ معنی کے ایک اور پہلو پر زور دیتے ہیں ۔وہ اس ضمن میں تصوف کی اصطلاح کی بھی مدد لیتے ہیں:

"ہم موحد ہیں، یعنی وحدت مبدا کے قائل ہیں اور اسی کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں، اور واحد وہ، جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول وعرض وغیرہ اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں، جیسے ہیولی اور صورت اور نہ ہی اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس وفصل ۔غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعہ حاصل ہوسکتا ہے...... یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہوجاتی ہیں ـــــ یہی اجزائے توحید ہیں ۔"

غالب کے شارحین میں نظم طباطبائی کے بعد بے خود دہلوی، آغا محمد باقر اور آثر لکھنوی کے یہاں طریقِ کار کے جزوی اختلاف کے باوجود مجازی اور امکانی معنوں کی تلاش وجستجو کے معاملے میں

بلاغت کے مشرقی تصور کو پیش نظر رکھنے کا التزام ملتا ہے۔لیکن اس طریق کار کا نقطۂ عروج شمس الرحمٰن فاروقی کی شرح ''تفہیمِ غالب'' میں دیکھا جاسکتا ہے جس کو ہم نے اپنی سہولت کے لیے معنی اساس طریق کار کا نام دیا ہے۔غالبؔ کے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں کہ:

''یہاں موحد اصطلاحی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔یعنی وہ شخص جو خدا کی وحدانیت کا قائل ہے،لیکن مذہب کا قائل نہیں۔اس تشریح کی روشنی میں دوسرا مصرعہ کسی اصول یا کلیے کا اظہار کرنے کے بجائے ذاتی عمل اور عقیدے کا اظہار کرتا ہے کہ موحد ہونے کی حیثیت سے ہم جانتے ہیں کہ مذہب نہ رکھنا ہی اصل مذہب ہے۔اس طرح یہ شعر بھی غالبؔ کے مخصوص انداز کا قول محال پیش کرتا ہے اور مصرعہ ثانی کسی تاریخی حقیقت سے زیادہ انفرادی دریافت کا درجہ رکھتا ہے۔یہ نکتہ بھی دلچسپ ہے کہ مذہب کو مٹانے یا ترک کرنے کی شرط پہلے اسے حاصل کرنا ہے۔ورنہ جو چیز دل میں ہے ہی نہیں،اسے مٹانا کیا معنی رکھتا ہے؟''

اس شرح میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لفظی،اصطلاحی اور امکانی معنی کے ساتھ ساتھ جس طرح الفاظ سے مصرعے کو اور دونوں مصرعوں سے پورے شعر کے داخلی نظام کو غالبؔ کے مخصوص انداز ''قول محال'' کی نشان دہی کے ذریعہ مربوط کر دیا ہے یہ فاروقی کے دائروی تشریحی طریق کار کی قابلِ توجہ مثال ہے۔فاروقی کے اس تشریحی رویّے کی بہتر نشان دہی غالب کے ایک اور شعر کی شرح سے ہوسکتی ہے۔غالبؔ کے شعر:

از ذرّہ تابہ مہر دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

کی تشریح انھوں نے مندرجہ ذیل الفاظ میں کی ہے:

''اس شعر کی تفہیم میں سب ہی شراح نے طوطی اور آئینہ کی برجستہ مناسبت سے دھوکا کھا کر یہ غور نہیں کیا کہ طوطی سے کیا مراد ہے۔غالبؔ نے دل اور

ذرّے کی مشابہت کا مضمون کئی بار باندھا ہے:

ع ''تپش شوق نے ہر ذرّے پہ اک دل باندھا''

یا ع ''ہر ذرّے کے نقاب میں دل بے قرار ہے''---اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ شاعر کو ہر طرف دل ہی دل، یعنی آئینے ہی آئینے نظر آتے ہیں۔ آئینہ کیا ہے؟ مشاہدے کا آلہ ہے۔ یہ مشاہدہ فریب ہی کیوں نہ ہو، لیکن شاعر انھیں تمثالوں کو دیکھ کر عالم تقریر میں آتا ہے جس طرح طوطی آئینے میں اپنا مشاہدہ کر کے تقریر کرنا سیکھتا ہے۔ اس طرح شاعر اپنی چشم تخیل سے کائنات کے آئینہ خانے کا مشاہدہ کر کے شعر گوئی میں محو ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ شعر عارفانہ نہیں بلکہ تخلیقی عمل کی نفسیات اور شاعر کی ذات کے خود کفیل ہونے کا مضمون بیان کرتا ہے۔ شاعر مثل طوطی کے ہے، وہ اپنا مشاہدہ کر کے سارے عالم کو دیکھ لیتا ہے۔''

اس شرح میں طوطی اور آئینہ کی استعاراتی تعبیر کا جو غیر پابند رویہ اختیار کیا گیا ہے، وہ ایک طرف شارح کے معنی اساس ہونے کا پتہ دیتا ہے تو دوسری طرف متن کے بنیادی وجود کو تسلیم کرنے کے باوجود اسے قاری اساس رویئے سے بھی قریب رکھتا ہے۔ جس کا نتیجہ تمام شارحین سے مختلف انداز میں شعر کی قرأت کرنے اور ایک بالکل اچھوتے معنی تک رسائی حاصل کرنے کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ اگر ہم اس تشریح میں فاروقی کے بین المتونی انداز شرح کو دیکھنا چاہیں تو وہ بھی موجود ہے اور علم تشریح کا یہ طریق کار بھی کہ ہر لفظ کو دوسرے الفاظ کے تناظر میں اور اس تناظر کو پورے شعر کے پس منظر میں، اور پورے شعر کو غالب کے عمومی شعری متن کے سیاق وسباق میں کیوں کر دیکھا جانا چاہیے۔ فاروقی کا یہ دائروی طریق کار تشریحی دائرے، یا Hermeneutic Circle کے اصولوں سے مماثل سہی لیکن معنی کے عدم تحدید کے باعث مختلف بھی ہو جاتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے 'تفہیم غالب' اور 'شعر شور انگیز' میں جو تشریحی طریق کار اختیار کیا ہے اس کو زیادہ واضح نام تو ہیئتی تنقید و تعبیر سے استفادے کا ہی دیا جائے گا، لیکن علم شرح کے دوسرے کار آمد مغربی رویّوں سے کسب فیض کرنے کا رجحان بھی مندرجہ بالا مثالوں میں دیکھا

جاسکتا ہے۔ 'تفہیم غالب' میں وہ اپنے تشریحی رویے کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

''میں سب سے پہلے اس بات سے سروکار رکھتا ہوں کہ مشرقی شعریات کی رو سے کس شعر میں کیا خوبیاں ہیں۔ پھر یہ دیکھتا ہوں کہ مغربی شعریات کی رو سے اور کیا کہا جانا ممکن ہے۔ میں یہ بھی خیال رکھتا ہوں کہ مغربی ادب میں جو طریق کار متداول ہیں اگر وہ ہمارے لیے بھی کارآمد ہو سکیں تو ان کا استعمال آزادی سے کیا جانا چاہیے۔

میں خود اس بات کا قائل ہوں کہ شعر کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی تلاش کریں اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں ان کو دریافت کریں۔ بڑے شعر کی خوبی یہی ہے کہ وہ مختلف زمانوں اور مختلف تناظر میں بامعنی رہتا ہے۔ ایسا اُسی وقت ہو سکتا ہے جب اس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو۔''

اور اس کثیر المعنویت کی دریافت میں ہیئتی تنقید کی تربیت اور عملی تنقید کے تجزیاتی طریق کار کے تجربے، اب تک اُردو میں سارے طریقوں سے زیادہ کارآمد ثابت ہوئے ہیں، اس لیے گزشتہ تین چار دہائیوں میں خصوصیت کے ساتھ اسی طریق کار کو روبہ عمل لانے کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اسی طرح تفہیم کو کلاسیکی شعری متن کی بازیافت کا وسیلہ بنایا گیا ہے اور ان ہی اصولوں کے تحت معاصر شعری متن کی قدر و قیمت کے تعین کا چلن عام ہوا ہے۔ اس طاقت ور تشریحی اور تعبیری رویے کا بنیادی محرک، بالواسطہ طرز اظہار، ابہام اور تہہ داری کے اسباب و علل پر نئے سرے سے غور و خوض کیا جانا ہے اور ہیئتی تنقید کے زیرِ اثر فن پارے کے خود مختار وجود کو تسلیم کر کے اسے ایک مستحکم معروض کے طور پر تسلیم کیے جانے کی بنیاد پر ہی اس تشریحی اور تجزیاتی رویے کی عالی شان عمارت کھڑی ہو سکی ہے۔

اس موقع پر علم شرح کے ان مغربی نظریات پر ایک نگاہ ڈالنی ضروری ہے، جن میں سے بیش تر نظریات کے علم بردار فن پارے یا متن کے خود مختار وجود سے انکار کر کے ہیئتی تنقید کے اصل ڈھانچے کو ہی منہدم کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ ایجاب قاری کا نظریہ (Reader Response Theory)

قاری اساس نظریہ (Reader Oriented Theory) نظریۂ تحصیل (Reception Theory) اور مطالعہ کی مظہریات، کے بیش تر نمائندے متن کے بنیادی وجود کو تسلیم نہیں کرتے اور ان نظریات سے وابستہ تقریباً سارے ہی ماہرین علم شرح متن کے بجائے قاری کو معنی کا حکم قرار دیتے ہیں، اور ان میں سے بعض ماہرین تو اپنی نظریاتی انتہا پسندی کی اس حد تک پہنچ جاتے ہیں، جہاں قاری کے ذاتی تاثر، موضوعیت (Subjectivity) اور قرأت کے عمل کے ذریعہ متن کی باز آفرینی کرنے کی کوشش بھی کوئی منفی بات نہیں سمجھی جاتی۔ اس لیے کلاسیکی متن کے شارحین اور اُردو کے علم تشریح کے لیے یہ سوال بڑی اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ ہمارا تشریحی سرمایہ کس حد تک اطمینان بخش ہے؟ کیا ہم علم شرح کے مغربی نظریات کی چھان پھٹک کیے بغیر ان کو آنکھ بند کر کے قبول کر لینے کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ اس لیے کہ متذکرہ نظریات کی انتہا پسندی میں کبھی شارح کی موضوعیت اور جانب داری بھی اہم ہو جاتی ہے اور کبھی معنی کی مرکزیت کی سختی سے تردید بھی کی جاتی ہے۔ جب کہ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ معنی کی حقیقی یا عارضی مرکزیت کو تسلیم کیے بغیر شرح و تعبیر کا جواز ہی مشتبہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ (1994)

●

شعر شور انگیز

میر تقی میرؔ کی شاعری کی تنقید، انتخاب اور تشریح و تعبیر پر مبنی اس کتاب کی وجہ تسمیہ میرؔ کے موضوعات مضامین اور فکری رویے سے تعلق رکھتی ہے اور نہ میرؔ کی صناعی اور شعری طریق کار سے۔ شور انگیزی کی صفت دراصل میرؔ کے شعری لب و لہجہ اور آہنگ کا تعین کرتی ہے۔ شاعری میں صناعی اور شعری طریق کار کی جستجو شمس الرحمن فاروقی کی تنقید کا ایک ایسا امتیاز رہی ہے جس کے باعث فنی مباحث سے متعلق معاصر تنقید کے سب سے اہم رجحان کو شمس الرحمن فاروقی کے حوالے کے بغیر آسانی سے سمجھا اور سمجھایا نہیں جا سکتا۔ اس کتاب کا نام اور نام کے وسیلے سے شور انگیزی کے شاعرانہ آہنگ اور لہجے پر اصرار شمس الرحمن فاروقی کے تنقیدی سفر کی اگلی منزل ہے۔ اس لیے کہ لب و لہجہ کے تعین کو بنیادی اہمیت دینے کے ساتھ ہی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعرانہ طریق کار میں شامل تمام عناصر بشمول صنعت گری میرؔ کے انفرادی لہجہ اور آہنگ کے تابع ہیں۔ یہاں صورت و معنی کی بحث کو نہ تو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے اور نہ فنی طریق کار کے مختلف مسائل کو زیر بحث لانے کی، جو بسا اوقات فنی سطح پر اوپر سے عائد کی ہوئی پابندی کا تاثر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم مصنف کے یہ الفاظ پڑھتے ہیں تو اس کے تنقیدی رویے سے اختلاف کی گنجائش نہیں پاتے کہ "میرؔ کے کلام میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے وہ اس کلام کے معنی سے الگ نہیں۔ لیکن جو معنی اس کلام میں ملتے ہیں وہ اس آہنگ سے بھی الگ

نہیں جو میر کے کلام میں ہے''۔اسی طرح مشرقی اور مغربی شعریات پر بحث کرتے ہوئے جب مصنف کا یہ بیان ہمارے سامنے آتا ہے کہ''استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے'' اس کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی'' تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب اور بعض دوسرے شعرا کے درجہ اور مقام کے تعین میں استعارہ اور پیکر تراشی کو بنیادی اہمیت دینے والے اس مصنف نے، مشرقی شعریات کے حوالے سے ہی سہی مگر آہنگ اور لہجہ کو بنیاد بنا کر میر جیسے غیر معمولی شاعر کی شعری کائنات کی دریافت کے نسبتاً زیادہ ہمہ گیر وسیلہ اور حوالہ تک رسائی حاصل کر لی ہے۔لہجہ اور آہنگ کو بنیادی اہمیت دینے کا معاملہ صرف زیر بحث کتاب کے نام تک محدود نہیں۔ میر کے لب ولہجہ اور آہنگ کے بارے میں میریاتی تنقید کا جو رویہ رہا ہے اس سے بے اطمینانی کا اظہار مصنف نے متعدد جگہوں پر کیا ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہی بے اطمینانی میر کی تفہیم نو اور کتاب کی تصنیف کا محرک بھی ہے۔

شعر شور انگیز میں منتخب اشعار کی تفہیم وتعبیر سے پہلے میر کی عظمت، اثر انگیزی، میر کی زبان کی نوعیت اور انسانی تعلقات، جنسی رجحانات اور بحور واوزان کے حوالے سے میر کی شاعری پر آٹھ ابواب قائم کیے گئے ہیں اور ہر باب میں ان مسائل ومباحث کو ایک خاص تنقیدی نظام کی شکل میں پیش کیا گیا ہے جو مسائل ومباحث میر کے مطالعہ اور انتخاب کے عمل میں مصنف کے سامنے آتے رہے ہیں۔ اس سلسلے میں تنقیدی نکات اور شعریات کی بکھری ہوئی اکائیوں کو نظریہ سازی کی صورت میں مرتب کرنا، یا جزوی صداقتوں سے تنقیدی کلیے مرتب کر لینا، مصنف کے تربیت یافتہ ذہن اور نتائج اخذ کرنے کی بے مثال صلاحیت کا پتہ دیتے ہیں۔

میر کی شاعری پر تنقیدی مضامین کا آخری باب ''شعر شور انگیز'' سے معنون ہے۔جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے کہ یہ باب اساسی نوعیت کا حامل ہے۔اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی نے نہ صرف یہ کہ میر کے لہجے کی دریافت کی ہے، بلکہ اس لہجے کے تعین پر بحث کرتے ہوئے میر کے نقادوں کے عام رویے کا تجزیہ بھی کیا ہے۔

''میر کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کے یہاں لہجے کا دھیما پن، نرمی اور آواز کی پستی اور ٹھہراؤ ہے ۔ یہ خیال اس قدر عام ہے کہ اسے ہمارے یہاں نقدِ میر کے بنیادی تصورات میں شمار کیا جاتا ہے ۔ میر کے کلام میں سکون اور سکوت ہے، ان کے آہنگ میں شوکت اور گونج کے بجائے دل کو آہستہ سے چھو لینے والی سرگوشی ہے، وغیرہ۔ یہ بیانات اس لیے بھی مقبول ہیں کہ یہ میر کے اس کو — منعقد اور مستحکم کرتے ہیں، جس کی رو سے میر سراپا یاس و حرماں ہیں ۔ ان کی شخصیت منفعل اور شکست خوردہ ہے یا شکست خوردہ نہیں تو شکست چشیدہ ضرور ہے، اور یہ شکست چشیدگی ان کے لہجے میں گونج اور صوت میں بلندی کی جگہ دھیما پن، سادگی اور محزونی پیدا کر دیتی ہے۔''

یہ بحث ''شعر شور انگیز'' کی دوسری جلد میں بھی اُٹھائی گئی ہے ۔ منشائے مصنف کے عنوان سے دوسری جلد میں شامل مضمون میں میر کے دو تین رائج Stereo Type کا ذکر کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

''میر کے جو Stereo Type ہیں، ان کی بنیاد شاعر کے منصب اور شاعری کی نوعیت کے بارے میں وہ مفروضے ہیں جو اُنیسویں صدی میں انگریزی معلومات و آرا کی روشنی میں تیار کیے گئے ۔ مثلاً یہ کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے .... ہماری بیش تر تنقید انھیں مفروضات کی روشنی میں لکھی گئی ہے۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کو جذبات کا اظہار سمجھنے والی تنقید رومانی تصورِ شعر کی زائیدہ ہے۔ مگر بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ٹی. ایس. ایلیٹ کا یہ خیال کہ شاعری جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے گریز کا نام ہے، اس رائج رومانی تصور کی نہ صرف یہ کہ نفی کرتا ہے، بلکہ ایلیٹ کے وسیلے سے ہی جذبات سے گریز اور شخصیت سے فرار حاصل کرنے کی بحث اُردو تنقید میں بار بار دہرائی گئی ہے ۔ اس کے علاوہ 'نئی تنقید' کے علم برداروں کے یہاں سے قولِ محال، تناؤ، ابہام اور

ڈکشن پر بہت زیادہ توجہ صرف کرنے کا رویہ بھی اُردو تنقید میں گزشتہ نصف صدی کے دوران اس حد تک اخذ کیا گیا ہے کہ اب اس رویے کو عام تنقیدی محاورے کی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رویّوں کو یا ان سے ملتے جلتے رویّوں کو عام کرنے میں کلیم الدین احمد اور شمس الرحمٰن فاروقی کا خاصا دخل رہا ہے۔ ایسی صورت میں اُردو کی عام تنقیدی صورتِ حال کو رومانی مفروضات کا نتیجہ کہنے کے بجائے میرؔ کی شاعری پر لکھی جانے والی پرانی تنقید تک اس رائے کو محدود رکھنا زیادہ مناسب ہوتا۔ میرؔ کے نقادوں میں آہنگ میر کے بارے میں دھیما پن، نرمی اور ٹھہراؤ کا ذکر عام ہے۔ لیکن اس عام رویّے میں بعض تنقید نگاروں کی عام ڈگر سے ہٹی ہوئی باتیں شمس الرحمٰن فاروقی کو متوجہ کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے سرور صاحب کی ''مترنم معنی آفرینی'' اور مجنوں گورکھپوری کی ''انفعالیت کی کمی'' جیسی آہنگ فہمی پر خصوصیت کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اوّل الذکر تصور میں آئی۔ اے۔ رچرڈس کے تتبع میں شعر کے آہنگ کو معنی کا حصہ قرار دینے کی بات کو سرا ہا گیا ہے۔ جب کہ انھوں نے موخر الذکر ''انفعالیت کی کمی'' والے مجنوں گورکھپوری کے خیال پر بحث کرنے کے بجائے میرؔ کے لہجے میں مجنوں نے جس ٹھہراؤ کا ذکر کیا ہے — اسے تلاطم، بلندی اور کثرت اصوات سے عاری ہونے کا مترادف قرار دیا ہے۔ حالانکہ لہجے کے ٹھہراؤ میں جس متانت، سنجیدگی اور شاعرانہ قدرت کا ذکر مجنوں گورکھپوری کرنا چاہتے ہیں وہ بلندی کے منافی نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مجنوں گورکھپوری نے اپنی تنقید کے عام اسلوب (غیر تجزیاتی انداز) کی طرح انفعالیت کی کمی اور لہجے کے ٹھہراؤ کا تجزیہ نہ کرکے میرؔ کے آہنگ کو محدود ضرور کر دیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے نقدِ میر سے متعلق رویّوں پر بحث کرنے کے بعد زیرِ بحث باب ''شعر شور انگیز'' میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ میرؔ کے یہاں بلند آہنگی، روانی اور پیچیدگی ہے اور طنز، ظرافت اور ڈرامائیت نے اس لہجے میں مزید وسعت پیدا کی ہے، لیکن فاروقی نے یہ نتیجہ یوں ہی نہیں نکال لیا بلکہ اس کا رشتہ کلاسیکی شاعری کے مزاج سے جوڑا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''میرؔ، بلکہ ہمارے تمام کلاسیکی شعرا کے آہنگ کا مطالعہ کرنے والے ہمارے نقاد اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ ان لوگوں کے یہاں شاعری بہت بڑی حد تک زبانی چیز تھی، یعنی شاعری گھر پر بیٹھ کر چپ چاپ

پڑھنے کے بجائے محفلوں، مشاعروں اور بازاروں میں سننے کی چیز تھی، یہ
لوگ جب شعر کہتے تھے تو اس بات کا احساس انھیں رہتا تھا کہ یہ کلام محفل
یا مشاعرے میں سُنانے کے لیے ہے۔ لہٰذا اس کلام کا آہنگ ایسا ہونا چاہیے
جو بلند خوانی کے لیے مناسب ہو، بلکہ بلند خوانی کا تقاضا کرتا ہو۔ اس کلام کا
آہنگ وہ نہیں ہو سکتا جو خود کلامی اور سرگوشی پر قائم ہوتا ہے—''

اس کا مطلب یہ ہوا کہ کلاسیکی شاعروں کا آہنگ کم و بیش ایک جیسا ہوگا۔ جب کہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب وہ میر سوز کے آہنگ پر گفتگو کرتے ہیں تو انھیں یہ احساس نہیں رہتا کہ زبانی روایت (Oral Tradition) پر قائم ہونے والی کلاسیکی شاعری کے آہنگ کا خود کلامی اور سرگوشی کی نفی کرنے والا کلیہ، چند صفحات کے بعد خود ان کے قلم سے ہی مسترد ہو جاتا ہے:

''......لیکن بنیادی بات، جس کی بنا پر میر سوز کا کلام ہمارے دل و دماغ پر
حاوی نہیں ہوتا، یہی ہے کہ ان کا آہنگ بہت دھیما اور پست ہے۔ میر کی
طرح بلند اور گونجیلا نہیں، اور نہ میر کی طرح پیچیدہ ہے—''

اس بات میں آہنگ کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے پیچیدگی کے اعتبار سے غالب کو میر کا ہم پلہ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ غالب اور میر کے آہنگ میں بلندی اور پیچیدگی جیسی یکسانیت کے باوجود غالب اور میر کے آہنگ میں اس قدر اختلاف کیوں نظر آتا ہے؟ فاروقی اس سوال کے امکان کا ذکر تو کرتے ہیں مگر واضح طور پر مختلف نظر آنے والے دونوں آہنگ میں سوائے اس کے کوئی فرق نہیں بتاتے کہ غالب کا آہنگ بلند ہونے کے ساتھ پُر شکوہ ہے اور میر کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ یہ فرق زیادہ وثوق انگیز اس لیے نہیں بن پاتا کہ پُر شکوہ ہونے کا معاملہ تو آسانی سے سمجھ میں آ سکتا ہے لیکن گونجیلا آہنگ کا معاملہ کسی حد تک موضوعی بھی ہو سکتا ہے۔ ویسے جہاں تک میر کے بلند اور گونجیلے آہنگ کی داخلی شہادتوں کا سوال ہے تو اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی میر کے ایسے تقریباً تمام اشعار مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں جن سے میر کی بلند آہنگی کا تعین ہو سکتا ہے۔ ان میں ایسے اشعار بھی ہیں جن سے شعر کے آہنگ کے بارے میں

میر کی پسند کا پتہ چلتا ہے اور ایسے بھی، جن میں محض آہنگ یا خود اپنے شعر کے آہنگ کی طرف میر نے اشارے کیے ہیں۔ ان اشعار کی موجودگی اور ان سے متعلق جو نکات اُٹھائے گئے ہیں ان کو پڑھوا کر فاروقی اپنے قاری سے اس بات کی داد بہر حال وصول کر لیتے ہیں کہ انھوں نے صرف اپنے وجدان اور ذوق شعری کی بنا پر میر کے مخصوص آہنگ کا تعین نہیں کیا بلکہ ان داخلی شہادتوں تک بھی قاری کو پہنچایا ہے جن تک آج تک کے میر شناس یا تو پہنچ نہیں سکے یا ان کی صحیح تعبیر نہیں کر سکے تھے۔

''شعر شور انگیز'' کے ابتدائی دو سو صفحات میں متعدد عنوانات کے تحت میر کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر جو بصیرت افروز تبصرہ اور تنقیدی محاکمہ کیا گیا ہے اس کی حیثیت بھی ہر چند کہ صرف نظری بحث و تمحیص کی نہیں ہے، تاہم منتخب اشعار کی تشریح و تعبیر والے حصے میں شمس الرحمن فاروقی کی عملی تنقید کے بہترین نمونے سامنے آئے ہیں۔ فاروقی نے یہ بات ایک سے زیادہ بار کہی ہے کہ یہ انتخاب میر کے صرف اعلیٰ درجے کی شاعری کی نمائندگی نہیں کرتا بلکہ میر کے آہنگ، لہجہ اور شعری اظہار کے مختلف اسالیب کی ہمہ گیری کو سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ پیچیدگی روانی، بلند آہنگی، ڈرامائیت، بے باکی، ظرافت اور طنز جیسے تمام لہجے اس انتخاب میں جمع ہو گئے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ انتخاب اگر صرف انتخاب تک محدود ہوتا تو انتخاب کا جواز یا عدم جواز زیر بحث آ سکتا تھا۔ لیکن ان منتخب اشعار کی تشریح میں ہر رنگ اور ہر آہنگ کو جس طرح فاروقی نے بنیاد بنا کر تفصیلی اور تجزیاتی گفتگو کی ہے اس سے انتخاب کے جواز کے ساتھ ساتھ تحسین، موازنہ، تعبیر اور قدر و مقام کے تعین جیسے تمام تنقیدی عناصر ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے زیر بحث کتاب کے مقاصد کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

1۔ میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

2۔ اُردو کے کلاسیکی غزل گویوں بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

3۔ مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

4۔ کلاسیکی اُردو غزل، فارسی غزل (علی الخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میرؔ کے مقام کا تعین۔

5۔ میرؔ کی زبان کے بارے میں نکات کا حسبِ ضرورت بیان۔

یہ کتاب چوں کہ بنیادی طور پر میرؔ کے کلام کے انتخاب اور منتخب اشعار کی تشریح و تعبیر کی غرض سے لکھی گئی ہے، اس لیے تنقیدی مضامین کا ابتدائی حصہ صرف نظریہ سازی کی کوشش نہیں معلوم ہوتا بلکہ انتخاب اور تشریح و تعبیر کے عمل میں اُٹھنے والے مباحث کی بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ابتدائی ابواب میں کثرت سے شعروں کا حوالہ دیا گیا ہے اور ان اشعار کے تجزیہ کی مدد سے تنقیدی مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر "میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ" سے معنون مضمون کا ایک قدرے طویل اقتباس پیش کیا جا سکتا ہے جس میں مصنف نے میر کے استعارہ، محاورہ نما استعارہ، رعایت اور مناسبت لفظی و معنوی کا احاطہ کیا ہے:— میرؔ کے مندرجہ ذیل شعر پر بحث ملاحظہ کیجیے:

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

"دوسرے مصرعے میں معمولی سا استعارہ ہے۔ دُنیا کو باغ خوبی کہا ہے اور معشوقوں اور حسینوں کو 'پھول'۔ لیکن 'خوب' کے معنی 'معشوق' بھی ہوتے ہیں۔ اس لیے 'باغ خوبی' دنیا کے بجائے کسی محفل یا جگہ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ چوں کہ معشوق کے جسم کو بھی باغ کہتے ہیں اور اس کے جسم کے مختلف حصوں کو گل حسن، یا پھول کہا جاتا ہے اس لیے 'باغ خوبی' محض معشوق کا استعارہ بھی بن جاتا ہے..... پہلے مصرعے میں پھول کی مناسبت سے دست و دامن جیب و آغوش' کہا ہے کیوں کہ پھول رکھنے کی یہی جگہیں ہوتی ہیں۔ دست اور دامن میں مناسبت ظاہر ہے کہ دامن کو ہاتھ سے پکڑتے ہیں۔ اسی طرح جیب و آغوش میں بھی مناسبت ظاہر ہے کیوں کہ گریباں سینے پر ہوتا ہے، اور آغوش میں لینے کے معنی ہیں، سینے سے لگا کر

بھینچنا، پھر دست اور آغوش میں بھی مناسبت ہے۔ کیوں کہ آغوش میں لیتے وقت ہاتھوں کو کام میں لاتے ہیں۔ لہٰذا یہ جگہیں جو پھول رکھنے کے لیے مناسب ہیں یوں ہی نہیں جمع کردی گئی ہیں۔ ان میں آپس میں مناسبت ہے —اب استعارہ دیکھیے "دست و دامن جیب و آغوش" متکلم کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ یہ صلاحیت روحانی بھی ہوسکتی ہے، اخلاقی بھی اور جسمانی بھی۔ دست اور آغوش کا تعلق براہِ راست جسم سے ہے، اس لیے شعر میں جنسی تلازمہ قائم ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کا 'باغ خوبی' اس دنیا کا استعارہ نظر آتا ہے جس میں معشوق بھرے پڑے ہیں اور 'پھول' معشوق کا استعارہ نظر آتا ہے.....اب لفظ 'کہاں' پر غور کیجیے یہ دو معنی رکھتا ہے 'کہاں' بمعنی 'کس جگہ' یعنی ہاتھ، جیب، دامن، آغوش، جو جگہیں مناسب تھیں وہ تو اس لائق نہ نکلیں اب میں ان پھولوں کو کس جگہ لوں۔ کہاں، کے دوسرے معنی استفہامِ انکاری کے ہیں، کہ پھول کو نہیں لے سکتا—"

مندرجہ بالا زیرِ بحث شعر کے محاسن کی جستجو کی یہ ایک ہلکی سی جھلک ہے۔ منتخب اشعار کی تشریح کے ضمن میں بہت کم شعر ایسے ہیں جن پر اس نوع کی فنی اور تجزیاتی بحث نہ کی گئی ہو۔ تشریح و تجزیہ میں شمس الرحمن فاروقی نے جس حد تک معنوی اور فنی امکانات کو کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ اس پر یہ اعتراض وارد ہوسکتا ہے کہ معنی کی تحدید کے منکر مصنف کی یہ کوشش کہیں اشعار کو ان مفاہیم تک محدود تو نہیں کردے گی جن مفاہیم کے امکانات کو ان کی آخری حد تک پہنچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر اس سلسلے میں فاروقی کا رویہ بہت واضح ہے۔ وہ جس طرح اس بات کے قائل ہیں کہ شاعر خود معنی نہیں پیدا کرتا بلکہ ایسے سیاق و سباق پیدا کرتا ہے اور مروج نظام کے امکانات کو اس طرح روبہ عمل لاتا ہے کہ اس کا کلام بامعنی ہوجائے، اسی طرح اس تصورِ قرأت کے بھی منکر نہیں کہ جس نظام میں شاعری کی قرأت کی جائے گی اس نظام کی حدوں تک شاعری کے معنوی امکانات اپنے آپ پہنچ کر بار بار بیان کیے ہوئے معنی و مفہوم سے آگے اپنا تعبیری جواز نئے سرے سے پیدا

کرلیں گے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی شعری تعبیرات کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ کسی ایک مفہوم کو قطعی اور یقینی نہیں بتاتے۔ وہ ہمیں ممکن معنوں کی ترغیب دیتے ہیں اور ان معنوں تک رسائی کے لیے لفظی اور استعاراتی نکات کے ساتھ لہجے کے ممکنہ پہلوؤں کو اُبھارتے ہیں اور مختلف معنی کے قابلِ قبول ہونے کی صورت حال پیدا کردیتے ہیں — میر کی شرح میں ان کا عام رویّہ یہی ہے اور دوسرے سارے مباحث اسی رویّے کی توسیع ہیں۔ زیرِ بحث کتاب میں شرح کی نوعیت اور تشریحی طریقِ کار کو سمجھنے کے لیے بعض نمائندہ اور مشہور شعروں پر فاروقی کی بحث کا حوالہ ضروری ہوگا۔ مشہور شعروں سے متعلق بحث کو اس لیے بھی زیادہ اہمیت حاصل ہے کہ ان اشعار کی شرح میں فاروقی کی تجزیاتی اور تنقیدی بصیرت نے معنی کی طلسمی کیفیت کو غیر روایتی انداز میں نمایاں کیا ہے — میر کا بے حد مشہور شعر ہے:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسّم کیا

اس کی شرح لکھتے ہوئے بعض معمولی باتوں کو بھی اہمیت دی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ شعر کے الفاظ یا الفاظ کی ترتیب میں بہ ظاہر غیر اہم نظر آنے والی باتیں بھی کم اہم نہیں ہوتیں۔ مثلاً یہ کہ زیرِ بحث شعر کا پہلا مصرع اس طرح مشہور ہے۔ کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات فاروقی کہتے ہیں کہ 'کتنا' کا لفظ مقدم ہونے سے مصرعے میں زور بڑھ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ' زور کتنا ثبات' والے مشہور مصرعے میں نہیں ہے۔ اسی طرح پہلے مصرعے میں جو سوال کیا گیا ہے اس کی وضاحت کرتے ہوئے فاروقی اس میں پائے جانے والے لہجے کے ہر امکان کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ پہلے اسے سوال کہتے ہیں، پھر خود کلامی تصور کرکے اس پر غور کرتے ہیں، اور پھر اس کے بعد اسے اظہارِ حیرت کا لہجہ بتاتے ہیں۔ اس عدم تیقّن نے دوسرے مصرعے کے جواب میں جواب محض، خاموشی یا طنزیہ تبسّم جیسے متعدد ردِّ عمل کی تفہیم کے لیے گنجائش باقی رکھی ہے۔ اس شعر کی شرح میں لہجے اور اسلوب کی تمام جہتیں دریافت کرنے کے بعد آخری جملوں میں پوری بحث کا ماحصل اس طرح پیش کیا گیا ہے:

"کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا الم ناک وقار *Tragic Dignity* بھی ہے کیوں کہ مسکرانا اس کے لیے فنا کی تمہید ہے۔ لیکن پھر بھی وہ مسکرانے

سے باز نہیں آتی۔ کیوں کہ اسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برآ ہونا ہے۔
یہ نکتہ بھی دلچسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کیے جاتے ہیں، لیکن وہ نہیں
سنتا کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان مصنوعی ہیں اور
کیوں نہ ہوں، جب اس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ رہی ہے کہ
جب ہم کو ہی ثبات نہیں تو پھول کو ثبات کہاں سے ہوگا۔''

میرؔ کا ایک مشہور شعر ہے جس کو محض دنیا کی بے ثباتی کا شعر کہا جاتا ہے، بالعموم اس کے لفظی اور معنوی انسلاکات پر تفصیلی اظہار خیال نہیں کیا گیا۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس شعر یعنی:

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

کو پہلے گوتم بدھ کے ایک قول کا عکس بتایا ہے کہ ''جو کچھ ہم نے سوچا ہے ہم وہی کچھ ہیں۔'' اور اس کے بعد محمد حسن عسکری کی اس تشریح کا ذکر کیا ہے جس میں انھوں نے زیر بحث شعر کی متصوفانہ تعبیر کی ہے اور واقعی بعض اہم نکات پیدا کیے ہیں۔ فاروقی اس شعر کو صرف تصوف تک محدود نہیں رکھتے اور توہم، اعتبار، اور کارخانے کے الفاظ میں وہ بالترتیب معدوم کو موجود مان لینا، یقین کر لینا اور مصنوعی پن کے تاثر، کے معنوی تلازمات تلاش کرتے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ پہلے مصرعے سے صرف یہ مراد نہیں لیا جاسکتا کہ اگر توہم پر دنیا کا دارومدار ہے تو صرف ایک منفی بات ہے۔ اس لیے کہ دنیا کے توہم کا کارخانہ ہونے سے جہاں اس کا حقیقی ہونا نہیں ثابت ہوتا وہیں اعتبار کرنے کو وجود کی اصل بتانے سے یہ بات بھی مزید تشریح کی متقاضی نہیں رہتی کہ یہ عمل بھی وہم ہی کا ہے، کہ ہم اس قابل ہیں کہ بعض چیزوں پر اعتبار کر کے انھیں حقیقت مان سکیں۔ اس طرح میرؔ، توہم کے منفی اور مثبت، دونوں معانی کی طرف اشارہ کر دیتے ہیں اور اگر نہیں کرتے تو، ہم دونوں ہی پہلو مراد لے لیتے ہیں، اور مزید برآں یہ کہ عارفین کے نقطۂ نظر سے دوسرے مصرعے میں اثبات کا تاثر دینے والا پہلو ایک بار پھر نفی کی شکل اس طرح اختیار کر لیتا ہے کہ ایک حدیث کے مطابق ''کنہہ ذات کی معرفت کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی، حواس ظاہری و باطنی تو کیا لطائف ستہ کے ذریعہ بھی نہیں۔''—اس شعر پر محاکمہ کرتے ہوئے فاروقی نے میرؔ کے لہجے کو

باوقار اور بے رنگ بتایا ہے۔ لہجے کے باوقار ہونے کی بات تو سامنے کی چیز ہے مگر اس لہجے میں بے رنگی کی دریافت سے شاعر، شاعر کی زندگی اور ان سے متعلق غیر تخلیقی لوازم کے ذکر کا دروازہ اپنے آپ بند ہو جاتا ہے اور اس بے رنگی کے لفظ سے ہی جذبے سے ماورا ہو کر نہایت معروضی انداز میں حقیقت کائنات کا انکشاف کرنے کا تاثر بھی ملتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ لکھتے ہیں کہ اس باوقار لیکن بے رنگ لہجے میں:

"نہ رنج ہے، نہ مسرت، نہ وہ جوش وانبساط، جو کسی چیز کو سمجھ لینے سے
حاصل ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص مراقبے سے برآمد ہو کر اپنے
مکاشفے کو روزمرّہ کی زبان میں بیان کر رہا ہے۔"

اشعار کی شرح لکھنے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے لیے جس طرح کی آزادی روا رکھی ہے اس کا تعلق روایت کو نظر انداز کرنے یا اوپر سے معنی مسلط کرنے سے کسی بھی طرح نہیں معلوم ہوتا۔ یہ آزادی انھوں نے صرف اپنی اختراعی قوت کی مدد سے روایت کی تفہیم، کلاسیکی شعریات کی تجدید اور پُرانی شاعری کو نئے تنقیدی رویّوں کی مدد لے کر ہر پہلو اور ہر جہت سے دیکھنے اور سمجھنے یا آہنگ اور اس کے مضمرات کی دریافت تک محدود رکھی ہے۔ یہ طریق کار فاروقی کی اختراع ہونے کا تاثر اس لیے دیتا ہے کہ انھوں نے کلاسیکی شعریات کے اس حد تک بھولے ہوئے آموختہ کی یاد دلائی ہے کہ موجودہ تنقید کی اس آموختے سے بے خبری اسے ایک بالکل نئی چیز بنا دیتی ہے۔ ان باتوں کو عمومی بیانات بننے سے محفوظ رکھنے کی، سوائے اس کے کوئی اور صورت نہیں کہ بہت سے اشعار کی شرحیں یہاں دھرائی جائیں، جو ممکن نہیں۔ تاہم دو ایک ایسے شعروں کا ذکر ناگزیر ہے جن کی تشریح میں شارح نے شرح اور تنقید کی حدیں ملا دی ہیں۔ میر کے مندرجہ ذیل شعروں کو متعدد نقادوں نے طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش کی ہے:

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

شمس الرحمٰن فاروقی نے پہلے شعر کو اپنے مخصوص استدلالی انداز میں سمجھایا ہے۔ وہ پہلے یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ بالآخر ہمارا فن کیا ٹھہرا ہے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے انھوں نے انسان کے حیوان ناطق ہونے اور نطق کی صلاحیت کا امتیاز حاصل ہونے کے باوجود اخفائے حال کو اپنا فن بتانے کو ایک قول محال کے طور پر قبول کیا ہے۔ وہ اس سلسلے میں بجا طور پر اس المیے کا ذکر بھی کرتے ہیں کہ ''اس سے بڑھ کر المیہ اور کیا ہوگا کہ اظہار کے بجائے اخفائے حال اس کا فن ٹھہرے۔'' اس ضمن میں میؔر کے فرانسیسی معاصر والٹیر کا یہ قول بھی زیر بحث آتا ہے کہ ''انسان کو نطق اس لیے عطا ہوا ہے کہ وہ اپنے اصل خیالات کو پوشیدہ رکھ سکے۔'' اور رچرڈس کے 'معنی کا مفہوم' والے تصور کا ذکر بھی نہایت برمحل معلوم ہوتا ہے کہ اظہار کی صلاحیت کے باوجود انسان یا تو اپنا مافی الضمیر ادا کرنے سے قاصر رہتا ہے یا وہ اتنا ہی کہہ پاتا ہے جو دراصل اس کی مراد نہیں ہوتی۔ اس طرح شاعری کو اظہار کے بجائے پردۂ اظہار بتانے کی بہت سی باریکیاں سامنے آجاتی ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ شارح نے اس نوع کے نہایت سادہ نظر آنے والے شعروں میں بھی جہانِ معنی کی کس وسعت اور گہرائی کا پتہ لگالیا ہے۔

اسی طرح دوسرے شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے فاروقی نے سب سے زیادہ توجہ اس شعر کے صوتی آہنگ اور لہجہ پر صرف کی ہے۔ اس شعر میں وہ پہلے مصرعے کے انشائیہ اسلوب اور ڈرامائیت کو دوسرے مصرعے کے خبریہ اسلوب اور پکارنے کی کیفیت سے ہم آہنگ ہی نہیں دکھاتے بلکہ دونوں مصرعوں میں اُبھرنے والے پیکر کو متناسب آہنگ و اسلوب کا نتیجہ بتاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ لہجے کی دریافت کے اعتبار سے زیر بحث شعر کے کئی گوشے سامنے آگئے ہیں۔ لیکن اس شعر کی تشریح میں گفتگو کو صرف لہجے کی دریافت تک محدود رکھنا، اور چشم گریہ ناک، شہر اور سیلاب جیسے الفاظ کو استعاراتی سطح پر نہ دیکھنے اور ان کی تعبیر نہ کرنے کا یہ رویّہ بہرحال فاروقی کی تشریحی اور تفہیمی تنقید سے مانوس قاری کے لیے غیر مانوس اور غیر متوقع ثابت ہوتا ہے، اس بات کا جواب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کتاب کی تمہید میں اس بات کی وضاحت کردی گئی ہے کہ ''اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔'' مگر اس جواب سے میؔر کی استعارہ سازی سے صرفِ نظر کرنے کا جواز فراہم نہیں ہوتا۔ پھر یہ کہ بہت سے شعروں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے

فاروقی روزمرہ اور استعارہ کی نشان دہی بھی کرتے ہیں اور استعاراتی اظہار میں میر کی ہمہ گیری اور انفرادیت کے ثبوت کے طور پر لغوی اور مجازی معنوں کے مابین خط امتیاز بھی قائم کرتے ہیں۔ اس لیے بعض شعروں میں کسی ایک پہلو مثلاً آہنگ پر ضرورت سے زیادہ توجہ دینا اور علامتی یا استعاراتی جہت سے صرفِ نظر کرنا قاری کی توقعات کی تکمیل میں مزاحم ہوتا ہے۔

اس موقع پر بعض ایسے شعروں کی تشریح کا حوالہ بے محل نہیں سمجھا جائے گا۔ جس سے متعلق مزید وضاحت یا اختلاف کی گنجائش بالکل سامنے کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کے اس شعر کی شرح کرتے ہوئے:

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

شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں کہ:

''ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو عام طور سے شام یا رات سے تعبیر کرتے ہیں۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے جس سے نیا لطف پیدا ہو گیا ہے۔''

جب کہ اسی شعر پر بات کرتے ہوئے وہ ابھی لکھ آئے ہیں کہ:

''جوانی اور رات، اور پیری اور صبح میں مناسبت ظاہر ہے کیوں کہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید۔''

ظاہر ہے کہ دونوں باتوں میں تضاد ہے۔ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ جوانی کو عام طور پر دن اور بڑھاپے کو شام یا رات سے تعبیر کیا جاتا ہے، تو یہ بات ممکن تو ہے مگر کلاسیکی شاعری کی روایت کا حصہ نہیں، یا اگر ہے تو اس کی مثالیں کم یاب ہوں گی۔ ورنہ فاروقی جیسے مستحضر ذہن کے مالک کو اس موقع پر ضرور یاد آتیں۔ کلاسیکی مشرقی شاعری کی روایت میں جوانی کو رات اور پیری کو صبح سے مشابہ قرار دینے کا ایک سبب تو وہی ہے جس کا ذکر فاروقی نے زیرِ بحث شعر کے سلسلے میں کیا ہے اور دوسرا اس سے اہم سبب اور نکتہ یہ ہے کہ اسلامی یا قمری کیلنڈر کے اعتبار سے وقت کا حساب شام سے شروع ہوتا ہے اور رات سے گزرتے ہوئے صبح اور دن پر تمام ہوتا ہے۔ اس لیے بچپن اور

جوانی کوشام اور رات سے اور بڑھاپے کو صبح سے تعبیر کرنا، مشرق کی اسی رسومیات کا حصّہ ہے جس کی اہمیت کا ذکر خود مصنّف نے بار بار کیا ہے۔

میؔر کا ایک اور شعر جو اپنے بے مثال پیکر کے اعتبار سے بھی اہم ہے اور ندرت تشبیہ کے نقطۂ نظر سے بھی:

اُگتے تھے دست بلبل و دامانِ گُل بہم
صحنِ چمن نمونۂ یومُ الحساب تھا

اس شعر کی شرح میں فاروقی نے میؔر کے تخیّل کی کارفرمائی بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ''بہار میں پھولوں کے اُگنے کے ساتھ ساتھ بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی تھی'' اور یہ کہ ''جیسے جیسے دامانِ گُل پھیلتا تھا اس کے ساتھ دست بلبل بھی اُگتا تھا اور پھولوں سے اُلجھتا تھا، گویا بلبلیں دادخواہی کر رہی ہوں'' اس وضاحت میں دامانِ گُل اور دستِ بلبل کا اُگنا دو انفرادی عمل معلوم ہوتے ہیں، جب کہ 'بہم' کا لفظ اس کی تردید کرتا ہے۔ چمن میں بلبل کی محض موجودگی 'بہم اُگنے' کے مفہوم کی ادائیگی نہیں کرتی۔ اس ضمن میں آل احمد سرؔور کے حوالے سے اثر لکھنوی کے اس خیال کا بھی ذکر آیا ہے، جس میں اس نکتے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ:

''دست بلبل، سے کلی کی اوپری ہری پتّیاں مراد ہیں۔ کلی جب کھلتی ہے تو پتّیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی سی شکل بنا لیتی ہیں۔''

لیکن چند ہی سطروں کے بعد اس خیال کی تردید یہ کہہ کر کر دی گئی ہے کہ اسے نہ استعارہ کہہ سکتے ہیں اور نہ محاورہ، البتہ ''اسے تمثیل (Allegory) ضرور کہہ سکتے ہیں اور تمثیل کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں ـــــ'' حالاں کہ اس تعبیر سے شعر کے حسن میں جو اضافہ ہوتا ہے اور جس طرح دستِ بلبل کے لفظ کے استعمال کا جواز فراہم کرتا ہے وہ محتاجِ تشریح نہیں، اور شاید اس بات کی بھی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس تعبیر کے بغیر دستِ بلبل اور دامانِ گُل کا نہ تو بہم اُگنا ثابت ہوتا ہے اور نہ بلبل کے ہاتھ اور دامانِ گُل کے مابین کسی طرح کی مطابقت واضح ہوتی ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں حسنِ تعلیل کا انداز بھی ہے اور تمثیل کا بھی، اور اس تمثیل میں دستِ بلبل اور Calyx (پھول کے

پیپل کی ہری پتیاں) کے درمیان پائی جانے والی مماثلت کے باعث، لغوی معنی سے کہیں زیادہ گہرا رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ان پتیوں کی تعداد بھی پنجے کی پانچ انگلیوں کی طرح گنتی میں پانچ ہوتی ہے۔ اور پھول کی شاخ میں اس کے نمو کا عمل بھی پھول کے ساتھ ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس لیے دونوں کے بہم اُگنے کا مفہوم مزید کسی وضاحت کا طالب نہیں رہ جاتا۔ مفہوم کے اعتبار سے اس شعر میں متکلم اور مخاطب کی عدم موجودگی نے بیان میں مزید وسعت پیدا کر دی ہے۔ مثلاً اگر یہ سمجھا جائے تب بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ اگر اس بیان کا کوئی راوی ہے تو وہ یوم الحساب کی ہیبت طاری کر کے اور پورے چمن کو یوم الحساب کے منظر کی تمثیل بنا کر اپنے محبوب پر درحقیقت یہ واضح کرنا چاہتا ہے کہ ظالم کا انجام دُنیا سے لے کر آخرت تک ایک ہی جیسا ہے۔ اس طرح یہ شاعرانہ بیان محبوب سے راوی کی دادخواہی کی عجیب و غریب تمثیل بن جاتا ہے۔

میر کے دیوانِ پنجم کا ایک شعر ہے:

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرا سب گیان گیا

اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے پہلے 'عین' کے متعدد معانی و مفاہیم درج کیے ہیں، لیکن جب وہ اس شعر کا تجزیہ کرتے ہیں تو عین کو محض 'اصل' کے معنی تک محدود رکھتے ہیں۔ جب کہ جوہر، یا سرچشمہ، کے معنی مراد لے کر شعر میں بعض نئے گوشے ڈھونڈھے جا سکتے تھے۔ اس سلسلے میں اگر یہ کہا جائے کہ 'اصل' کے معنی میں جوہر یا مخفی حقیقت کا مفہوم پوشیدہ ہے تو یہ بات ایسی ہی ہوگی جیسا یہ خیال کہ بیش تر مترادفات میں ایک مترادف معنی کا مفہوم ضرور مضمر ہوتا ہے۔ تاہم اس شعر کی تشریح میں فاروقی نے تصوف کے اس مسئلے کو بہت باریکی سے سمجھا ہے کہ ذات اور صفات کے مابین لازم و ملزوم کا رشتہ کیوں کر ہوتا ہے۔ اور ذات کی وحدت میں صفات کی کثرت یا صفات کی کثرت میں ذات کی وحدت کا مشاہدہ انسان کے علم و آگہی کے زعم کو کیسے ایک التباس میں تبدیل کر دیتا ہے۔ فاروقی نے اس ضمن میں حضرت شاہ عبدالرزاق کے مکتوب کا بھی حوالہ دیا ہے، جس میں وہ فرماتے ہیں کہ:

"پس عالم پیش تر از ظہور عینِ حق بود و حق بعد ظہور عین عالم۔"

اور یہ بھی لکھا ہے کہ:

''کچھ تعجب نہیں کہ یہ مکتوب میر کی نظر سے گزرا ہو''۔۔۔۔۔

فاروقی نے اشعار اور حوالوں کے سلسلے میں جس عجیب و غریب استحضاری یادداشت کا ثبوت ہر موقع پر دیا ہے، تعجب ہوتا ہے کہ اس شعر پر لکھتے ہوئے انھیں ذکر میر کی وہ سطریں کیوں نہ یاد آئیں جن میں میر کے والد کی نصیحت کا ذکر اسی انداز میں ہے۔ ان سطور کی اُردو ترجمانی اس سے بہتر اور کیا ہو سکتی ہے جیسی اثر لکھنوی نے کی ہے:

> ''ہمہ اوست سچ ہے مگر ادب شرط ہے۔ خلق کے ساتھ حق کی معیت جسم کے ساتھ روح کا رابطہ ہے — تیرا وجود بغیر اس کے نہیں اور اس کی نمود بغیر تیرے نہیں۔ قبل ظہور، عالم اس کا عین تھا اور بعد ظہور وہی عین عالم ہے۔''

میر کے اشعار کی تشریح و تعبیر میں فاروقی نے نہ صرف یہ کہ میر کی اپنی شاعری کی حد تک بین المتونی (Inter Textual) انداز اختیار کیا ہے بلکہ ان کے معاصرین، موثرین اور متاثرین کی شاعری کا بڑا ذخیرہ ان کی نظر میں آئینے کی طرح روشن نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا قاری کتاب کے مطالعہ کے دوران ان سے اتنی زیادہ توقعات قائم کر لیتا ہے کہ جب کسی شعر کی شرح کرتے ہوئے کسی زیادہ اچھے اور مشہور شعر کا ذکر چھوٹ جاتا ہے تو اسے حیرت ہوتی ہے — یہ بات بہ طور خاص اس شعر کے سلسلے میں صادق آتی ہے کہ:

جس سر کو غرور آج یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

اس شعر کو فاروقی ایک عام شعر کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں جب کہ اس موضوع پر خود میر اور ان کے معاصرین کے کلام میں بعض اعلیٰ درجے کے شعر ملتے ہیں۔ اگر انھوں نے یہ طریقہ کار دوسرے معمولی شعروں کی ضمن میں نہ برتا ہوتا تو یہ بات قابلِ ذکر نہ ہوتی۔ لیکن انھیں میر کے کمزور شعروں کے مقابلے میں متعدد جگہوں پر دوسروں کے اچھے اشعار یاد آئے ہیں اور انھوں نے ایسے اشعار کا موازنہ میر کے ایسے شعروں سے کر کے دکھایا ہے کہ میر کا کوئی شعر معمولی کیوں ہے اس سلسلے میں اگر سودا کے اس مشہور شعر کو یاد نہ کیا جائے تو تعجب کی بات ہے:

عجب ناداں ہیں وہ جن کو ہے عُجب تاج سلطانی
فلک بالِ ہما کو پل میں سونپے ہے مگس رانی

اس شعر میں میرؔ کے متذکرہ شعر کے مقابلے میں سوداؔ نے تاج سلطانی یا تاج وری کا انجام جس خوب صورت پیکر میں دکھایا ہے وہ نظر انداز کرنے کے قابل نہیں۔ سلطان، تاج سلطانی، ہما کی سایہ فگنی، فلک اور صاحب فلک جیسے الفاظ سے ادنیٰ سے اعلیٰ مدارج تک کی درجہ بندی اور عروج سے زوال تک کی جو دورُخی تصویر ملتی ہے اس کی داد فاروقی سے بہتر اور کون دے سکتا تھا—

''شعر شور انگیز'' کی پہلی جلد میں شمس الرحمن فاروقی نے میرؔ کی تفہیم کے سلسلے میں مشرقی اور مغربی شعریات کا سوال اُٹھایا ہے اور اس مسئلے پر قدرے تفصیل سے گفتگو کی ہے کہ میر کو سمجھنے میں مغربی شعریات کس حد تک معاون ثابت ہو سکتی ہے؟ ان کا خیال ہے کہ میر ہی کیا کسی بھی کلاسیکی اُردو شاعر کی تفہیم میں اساسی حیثیت مشرقی شعریات کو حاصل ہوگی یہ الگ بات ہے کہ مغربی شعریات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فاروقی کو بالعموم مغربی شعریات کا پروردہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ بات جزوی طور پر غلط بھی نہیں۔ لیکن کلاسیکی مشرقی شعریات سے ان کی جو دلچسپی شروع سے ہی رہی ہے اس کی طرف اور تو اور کلیم الدین احمد نے بھی فاروقی پر لکھتے ہوئے توجہ نہیں دی ہے۔ بہر حال اس سلسلے میں فاروقی اپنے موقف کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں:

''یہ سوال اُٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لیے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں۔ اگر اس شعریات کو استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے اور اگر ہم ذرا بد قسمت ہوئے یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے—''

اگر فاروقی کو اس توازن کا احساس نہ ہوتا تو جدید ادب کے نمائندے معتبر کی حیثیت سے ان کی ادبی شخصیت محض متنازعہ فیہ ہو کر رہ جاتی، یا فاروقی کو نظر انداز کر دینا اتنا مشکل نہ ہوتا جتنا آج ان کے نکتہ چینیوں تک کے لیے ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ نہ تو بدقسمت ہیں اور نہ عدم توازن کا شکار۔ توازن کا مسئلہ اور اپنے تنقید کے موضوع کی اساس کی تفہیم کے معاملے میں وہ جس قدر محتاط ہیں اس کا اندازہ تفہیم غالب اور کلاسیکی شاعروں پر ان کے مضامین سے بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے۔ میر کی شرح لکھتے ہوئے جیسا کہ پہلے ذکر آ چکا ہے، انھوں نے اس کتاب کے مقاصد میں ایک اہم مقصد ''کلاسیکی غزل کی شعریات کے دوبارہ حصول'' کو بھی قرار دیا ہے — کلاسیکی غزل کی شعریات کیا ہے اور اس شعریات کی بازیافت کو زیادہ منطقی بنیادوں پر کیوں کر قائم کیا جا سکتا ہے؟ اس کا اندازہ شرح میر میں ان کے تفہیمی اور تجزیاتی طریقۂ کار سے زیادہ بہتر طریقے پر لگایا جا سکتا ہے۔ تاہم فاروقی نے شعریات کے مابہ الامتیاز عناصر کی نشان دہی کو صرف اپنی عملی تنقید تک محدود نہیں رکھا۔ اس کی بحث انھوں نے پہلی جلد میں شامل مضامین میں بھی جگہ جگہ اُٹھائی ہے۔ لیکن اس مسئلہ کا زیادہ بڑا سیاق و سباق ہمیں زیرِ بحث کتاب کی دوسری جلد میں منشائے مصنف کے موضوع پر دیباچہ کے عنوان سے شامل مضمون میں ملتا ہے — اس مضمون میں مختلف ذیلی عنوانات کے تحت دراصل معنی کی فراوانی پر گفتگو کی گئی ہے اور متن کے معنی کو بڑی حد تک مصنف کے ارادی معنی سے آزاد دکھایا گیا ہے۔ فاروقی زیرِ بحث مضمون کی حدود کا تعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میر کے کلام میں معنی کی فراوانی ہے۔ یعنی اکثر شعروں کے کئی کئی معنی بیان کیے گئے ہیں، اور ان میں بعض معنی تو ایسے بھی ہیں جو ایک دوسرے سے متحارب ہیں یا بہت مختلف ہیں۔ اس دیباچے کا مقصود اسی معاملے پر بحث ہے۔ یہ بڑی حد تک نظری اور ایک حد تک میر کے کلام کے حوالے سے ہوگی۔''

یہ ایک الگ بحث ہے کہ میر کے کلام کی تشریح و تعبیر کے سلسلے میں اختیار کردہ طریقِ کار سے متعلق بنیادی نوعیت کا یہ مضمون کتاب کی پہلی جلد میں کیوں شامل نہیں کیا گیا۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ''شعر شور انگیز'' میں اشعار کی شرح لکھتے ہوئے مصنف نے اپنا بنیادی حوالہ متن اور اس کی تفہیم کو بتایا ہے، متن کی تفہیم کے لیے پہلے سے نظریات کے [illegible]

میں اپنے آپ کو اسیر نہیں کیا۔ یہی سبب ہے کہ نظریاتی اور اصولی مضامین میں تفہیمی تجربے کی آنچ ہر جگہ موجود دکھائی دیتی ہے۔

دوسری جلد کا زیر بحث دیباچہ اس اعتبار سے مزید اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ اس میں منشائے مصنف سے متعلق مغرب میں چلنے والی بیش تر بحث کا احاطہ کیا گیا ہے۔ معنی درحقیقت مصنف کی ملکیت ہے یا قاری کی؟ معنی کا مفہوم اصل میں ہے کیا؟ اور معنی شعر میں مضمر ہوتے ہیں یا شعر کہنے والے کے ارادے میں؟ ان جیسے سوالات پر گفتگو کرتے ہوئے فاروقی نے ساختیات اور مابعد ساختیات کے تصورات کے مضمرات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ معنی کے مفہوم پر اظہار خیال کے لیے وہ 'معنی چہ معنی دارد' کا عنوان قائم کرتے ہیں اور اپنا دائرہ کار آئی۔اے۔ رچرڈس کے معنی کی بحث سے متعلق بعض سوالات کی مدد سے متعین کرتے ہیں۔ لیکن ان تمام مسائل ومباحث کا لب لباب پیش کرتے ہوئے فاروقی منشائے مصنف کو سب کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھی مصنف کی حیثیت کو رولاں بارت کی طرح قابل تردید و تنسیخ نہیں بتاتے۔ اس ضمن میں فاروقی کی شخصیت، نہایت آزاد تنقیدی فکر کے مالک کی حیثیت سے اُبھرتی ہے۔ وہ دریدا کے لاتشکیلی نقطۂ نظر والے لازمی طور پر منشائے مصنف کے خلاف معنی ڈھونڈھنے کے رویے سے بھی اختلاف کرتے ہیں اور فوکو یا رولاں بارت کے انتہا پسندانہ تصورات سے بھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فاروقی منشائے مصنف کو سب کچھ نہیں سمجھتے مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ:

> ''متن بنانے والے کی حیثیت سے مصنف ناقابلِ تردید و تنسیخ ہے۔
> اصل متن کیا ہے؟ یا کیا ہونا چاہیے؟ ان سوالوں کے جواب میں مصنف کا
> فیصلہ آخری ہے۔''

لیکن اس موقع پر یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ اگر متن بنانے والے کی حیثیت سے مصنف کی کوئی اہمیت ہے تو اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ ہم قاری کی حیثیت سے اس کے مدعا کے اسیر ہو کر رہ جائیں۔ جب کہ صورت حال یہ ہے کہ بجائے خود نہ کسی بھی مصنف کے مدعا کا تعین آسان ہے اور نہ ہمیں اس مدعا سے زیادہ سروکار ہونا چاہیے ـــــ اس مضمون میں فاروقی نے پہلی جلد کی تمہید والی مغربی اور مشرقی شعریات کی بحث ایک بار پھر منشائے مصنف کے حوالے سے اُٹھائی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ

مغرب میں منشائے مصنف کی مرکزی اہمیت کا تصور رومانیت پسندوں کے ہاتھوں رائج ہوا تھا، ورنہ شروع میں افلاطون اور اس کے بعد کے ادبی نظریہ سازوں میں منشائے مصنف کو مرکزی حیثیت نہ دینے کا رجحان عام تھا اور جہاں تک رومان پسندوں کے نقطۂ نظر کا سوال ہے تو اب یہ نظریہ مغرب میں پوری طرح مسترد ہو چکا ہے۔ مشرق میں منشائے مصنف کو کیا اہمیت حاصل رہی ہے؟ یا کوئی اہمیت حاصل رہی بھی ہے یا نہیں؟ اس سوال کا جواب فاروقی نے محمد حسن عسکری اور مولانا تھانوی کے حوالے سے دیا ہے مولانا تھانوی اپنے 1922 کے ایک وعظ میں لکھتے ہیں کہ:

> ''.....حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بہ کثرت ملتے ہیں، اور یہ نہیں کہ یہ مسائل محض اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لیے، بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے، ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔ بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔''

اس اقتباس کے پیش نظر فاروقی، قدیم مشرقی تصور شعر اور جدید مغربی تصورات کے مابین مماثلت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ:

> ''جو بات دردیدا نے 1987 میں کہی اسے مولانا تھانوی پینسٹھ برس پہلے کہہ چکے تھے۔ دونوں کے یہاں واضح طور پر یہ بات موجود ہے کہ اگر متن سے کوئی معنی برآمد ہو سکتے ہیں تو وہ حقیقی معنی ہیں۔ دونوں کے یہاں عندیۂ مصنف کا کوئی ذکر نہیں۔''

اس کا مقصد یہ بتانا ہے کہ منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دینے کے خلاف، مشرق کے ماہرین شعریات کے یہاں بھی واضح رجحان رہا ہے۔ مولانا تھانوی کی بات تو بیسویں صدی کے اوائل کی ہے، دسویں اور گیارہویں صدی کے عرب علمائے شعر بالخصوص عبدالقاہر جرجانی، باقلانی اور ابن خلدون کی تحریروں میں منشائے مصنف کو سب کچھ نہ سمجھنے کا رویہ ملتا ہے۔ فاروقی نے پہلی جلد کے ابتدائی صفحات میں ٹاڈاروف اور نظم طباطبائی کے حوالے سے جرجانی کے تصور شعر کے بارے میں، اور دوسری جلد کی ابتدا میں ایڈورڈ سعید کے توسط سے ابن حزم کے خیالات اور مشرقی شعریات سے متعلق

اس نوع کے اقتباسات درج کر کے اپنا موقف واضح کر دیا ہے۔ دونوں جلدوں میں شامل اس قسم کے اقتباسات کا دائرہ صرف مشرقی شعریات تک محدود نہیں۔ اس میں شمس قیس رازی کے ساتھ رومن جیکبسن، بھرتھر ہری کے ساتھ ای.ڈی. ہرش اور بیدل کے ساتھ جوناتھن کلر اور دریدا کے اقوال بھی شامل ہیں۔ ان اقتباسات کی مدد سے فاروقی کی تنقیدی وسیع المشربی کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور اس بات کا بھی کہ وہ بذات خود ایک اہم ادبی نظریہ ساز کی حیثیت سے مغربی اور مشرقی شعریات کو سامنے رکھ کر اور اس مرعوب ہوئے بغیر ایک متوازی انداز تعبیر و تنقید متعین کرنے کے اہل ہیں۔ یہ فاروقی کا وہ امتیاز ہے، جسے انھوں نے سخت ریاضت اور انہماک اور عرصۂ دراز تک عالمی ادب کے رجحانات کی چھان پھٹک کے بعد حاصل کیا ہے۔ شاید یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ باہر کے ادبی نظریات کے سلسلے میں اس پایے کا اعتماد ان کی ابتدائی تنقیدی تحریروں میں مشکل سے ڈھونڈھا جا سکتا ہے۔

''شعر شور انگیز'' میں شامل مضامین کے تمام مباحث پر یوں تو گفتگو کے بہت سے پہلو نکلتے ہیں، لیکن اتنے سارے مباحث کا احاطہ آسان نہیں البتہ جو پہلو یہاں زیر بحث آئے ہیں ان سے یہ بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ علم شرح (Hermeneutics) کے جدید تر رویوں سے فاروقی نے کتنا غیر تقلیدی استفادہ کیا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر شاید بے محل نہ ہو کہ فاروقی نے اپنے بہت اہم مضمون 'شعر غیر شعر اور نثر' میں شاعری کی تین بنیادی مابہ الامتیاز خصوصیات، لفظ کا جدلیاتی استعمال، ابہام اور اجمال، کو بتایا تھا۔ میر کی شاعری کی پرکھ میں انھوں نے اپنا یہ محدود دائرۂ کار توڑ دیا ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ نہ نکالا جائے کہ فاروقی کو میر شناسی کے عمل میں خود اپنے بہت سے تنقیدی مفروضات سے باہر نکلنا پڑا ہے اور اس حقیقت کا عملی اعتراف کرنا پڑا ہے کہ میر جیسا غیر معمولی شاعر اپنی پرکھ کے لیے مسلمہ یا مفروضہ تنقیدی حد بندیوں کا تابع ہونے سے انکار کرتا ہے۔ ''شعر شور انگیز'' کے بعض اہم مباحث کے اس جائزے کے پس منظر میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ فاروقی نے اس کتاب کے حوالے سے محض مشرقی شعریات کی بازیافت نہیں کی ہے بلکہ مشرقی اور مغربی شعریات کے آمیزے سے اُردو شعریات کے لیے نئی بنیاد فراہم کی ہیں۔ (1991)

●

○ تہذیبی میلانات

نئی اُردو نظم اور تہذیبی تشخص کا مسئلہ

بادی النظر میں کسی ادب پارے کے تہذیبی تشخص کی بات کرنا، شعر و ادب کی ہیئت اور فنی طریقِ کار کے بجائے موضوعاتی مباحث یا فنی اظہار کے خارجی حوالوں سے رجوع کرنے کے مترادف معلوم ہوتا ہے۔ چوں کہ گزشتہ دو تین دہائیوں میں ایسی شعریات کو فروغ حاصل ہوا جس میں فنی طریقِ کار کی بحث کے علاوہ تمام ادبی اور ثقافتی حوالوں کو ادب کی تفہیم کے لیے غیر ادبی معیاروں کا نام دے دیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہماری تنقید ہیئتی طریقِ کار کے تجزیے میں مصروف رہنے اور فن کی سطح پر بعض نہایت کارآمد خدمات انجام دینے کے باوجود اکہری صداقت کی حامل رہی، اور متن کے وجود میں آنے والے ان سرچشموں سے صرفِ نظر کرنے کا ارتکاب کرتی رہی جو صحیح معنوں میں ادب کی تخلیق کے ضامن بھی تھے اور ادبی متن کو ادب کے طور پر قبول کرنے کے وسائل بھی۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی ادب پارہ جمالیاتی تجربہ ہونے کے ساتھ جس صداقت کی باز آفرینی کرتا ہے اس کی اہمیت قاری کے حافظے کے اس پیچیدہ اور خودکار نظام کے حوالے سے ہی متعین کی جا سکتی ہے جو انفرادی یا اجتماعی یادداشت کی صورت میں تاریخیت، ثقافت، تہذیب اور ان سے متعلق مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہو۔ یہی سبب ہے کہ کسی بھی ادبی متن کی قرأت قاری کے حافظے میں محفوظ تمام متعلق شعوری اور لاشعوری سلسلوں کو متحرک کر دیتی ہے۔ اس لیے یہ سوال اب زیادہ اہمیت اختیار کر گیا ہے کہ تنقید یا شاعر کے محض

فنی طریقِ کار کو معرضِ بحث میں لائے یا شعری متن پر قاری کے ردِّعمل سے پیدا ہونے والے ان تمام مباحث اور مسائل کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرے جو قرأت شعر کے دوران تجربے میں ہلچل پیدا کرنے اور قاری کی یادداشت میں محفوظ پُرانے تجربے کی قلبِ ماہیت کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ چوں کہ یہ عمل متن کی تشکیل کے عقدے بھی وا کرتا ہے اور اسے لاتشکیل سے بھی گزارتا ہے۔ اس لیے متن کے مطالعے میں قاری کے ثقافتی حافظے کو مرکزی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔ جدید تر تصورِ ادب اور طرزِ مطالعہ میں وہ مابعد ساختیاتی یا مابعد جدید رویے شامل ہوگئے ہیں۔ جن کے باعث ثقافتی مطالعات (Cultural Studies) ادبی مطالعہ کا ایک مخصوص اور اہم شعبہ بن گیا ہے اور اس بات پر خاص توجہ مرکوز ہوئی ہے کہ شاعری یا علی العموم فنونِ لطیفہ، دراصل ہمارے تہذیبی و ثقافتی حافظے کا اظہار بھی ہیں اور الفاظ بہ طور نشانات ثقافتی مدلول کے پورے نظام کی تخلیق نو بھی کرتے ہیں۔ تنقیدی فکر کی اس تبدیلی کے باعث تیسری دنیا بالخصوص برصغیر میں ادب کے وسیلے سے تہذیبی تشخص کی تلاش و جستجو کی طرف توجہ زیادہ مرکوز ہوئی ہے۔

ادب کی پرکھ کے بارے میں عرصہ دراز تک آفاقی معیاروں کے سحر نے ہماری طرح نوآبادیات کے تجربے سے گزرنے والے تقریباً سبھی مقامی، ثقافتی اور لسانی گروہوں کو اپنے ادب کے استناد کے لیے نام نہاد آفاقی اُصولوں کا دست نگر رکھا۔ لیکن گزشتہ برسوں میں اس رجحان کو فروغ ملا ہے کہ ادبی اقدار اور تہذیبی اقدار کے باہمی رشتوں کی دریافت کو زیادہ عرصہ تک التوا میں نہیں ڈالا جاسکتا۔ مطالعہ ادب کے اس زاویے سے کسی مخصوص ازم کو خواہ وہ مارکسزم ہو یا وجودیت، یا کوئی اور فکری نظام۔ متن کے خالق یا متن کے قاری پر مسلط نہیں کیا جاسکتا۔ اسی باعث مقامی یا لسانی بنیادوں پر قائم چھوٹی چھوٹی ثقافتیں بھی اپنی حیثیت کا اثبات کرسکتی ہیں۔ اس صورتِ حال میں ہندوستان کی برہمنی ثقافت یا پاکستان میں مسلم ثقافت اگر چھوٹی چھوٹی لسانی، مذہبی یا علاقائی ثقافتوں کو اپنے تسلط میں رکھنا چاہے تو اس عمل کو مابعد جدید فکر مسترد کرتی ہے کہ مختلف ثقافتیں مل کر ایک بسیط ثقافتی نظریے کی تشکیل میں معاون ہوسکتی ہیں۔ یہ وہ پس منظر ہے جس میں اُردو تنقید میں بھی اس رجحان کو قبول کیا جانے لگا ہے کہ شعر و ادب کے، ہمارے ثقافتی حافظے کا اظہار ہونے کے باعث، ان کی اہمیت اور قدر و قیمت بھی ثقافتی حوالوں کو نظرانداز کرکے متعین نہیں کی جاسکتی۔

جہاں تک ادب کو غیر ادبی معیاروں پر پرکھنے کا سوال ہے تو ثقافتی مطالعات میں معیار کے ادبی یا غیر ادبی ہونے کی بات ہی خارج از بحث تصور کی جاتی ہے۔ یہ تنقیدی طریق کار ادبی اور ثقافتی معیاروں میں کوئی تفریق ہی قائم نہیں کرتا۔ اس لیے کہ کوئی بھی ادبی قدر، ثقافتی قدر سے تہی دست نہیں ہوسکتی۔ اس رویے نے ہیئتی یا اسلوبیاتی تجربہ پسندی کو اس حد تک سیال بنادیا ہے کہ اس کا سارا انحصار، زبان کے ذریعے حقیقت، واقعیت یا مدلول کی تخلیق اور تشکیل پر مرکوز ہوکر رہ گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نقطۂ نظر زبان اور مدعا یا دال اور مدلول کے کسی بھی رشتے کو قطعی اور حتمی نہیں مانتا۔

اُردو میں آزادی کے ماقبل اور مابعد کے زمانے کو ترقی پسند نظم گو شعرا کی شعری سرگرمیوں کا نقطۂ عروج مانا جاتا ہے۔ مگر جدلیاتی مادیت کو طبقات کی درجہ بندی کی کلید سمجھنے کے باوجود ترقی پسند شعریات ثقافتی جدلیات کو بالعموم زیرِ بحث نہیں لائی۔ اس کے برخلاف جدیدیت کے زیرِ اثر لکھی جانے والی نظموں کو تہذیبی حوالوں سے کاٹ کر ہیئتی اور اسلوبیاتی تجربہ پسندی کو ایسا پیمانہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی جس کے لیے فنی ہنرمندی آخری معیار قرار پائی۔ اس طرح جدید انداز نقد نے بھی تہذیبی اور ثقافتی حوالوں کو شاعری سے منہا کر کے دیکھنے کا عمل جاری رکھا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ ماضی کے کسی بھی ادبی یا تنقیدی رویئے کو ہدفِ تنقید بنانے کے بجائے ان رویّوں کے مثبت رول کا اعتراف کیا جائے اور ثقافتی مطالعات کو اپنے تنقیدی طریق کار کا حصہ بنا کر ثقافتی محرکات اور متن کی دسترس میں آنے والے ثقافتی نشانات کی عقدہ کشائی کی طرف توجہ مبذول کی جائے۔ البتہ اس ضمن میں یہ بات اہم ہے کہ کوئی بھی شعریات اپنے دائرہ کار کو محض معاصر شعری سرگرمیوں تک محدود نہیں رکھتی بلکہ یہ کوشش بھی کرتی ہے کہ ماضی کے ادبی متون کو بھی اپنے مخصوص سیاق و سباق میں نئے سرے سے دیکھے اور ان کی قدر و قیمت کو از سرِ نو متعین کرے۔

اگر ہم اس طریق مطالعہ کا استعمال کریں تو اندازہ ہوتا ہے گزشتہ نصف صدی میں ایسی نظمیں بھی لکھی گئی ہیں جو ثقافت کو شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمہ جہت انداز میں نشان زد کرتی ہیں۔ ان کے دائرۂ عمل میں علامات، اساطیر، تلمیحات اور آرکی ٹائپ بھی شامل ہیں، جن کے وسیلے معاصر ثقافت سے لے کر ماضی بعید تک کی ثقافتوں کے نشانات ڈھونڈھے جاسکتے ہیں۔ دوسری صورت ایسی نظموں کی ہے جو کبھی لفظیات کے انتخاب میں، کبھی تراکیب کی بندش میں اور کبھی

رسومیات سے کسب فیض میں، علاقائی یالسانی یا مجموعی طور پر ثقافتی عوامل کا احساس دلاتی ہیں، اور بعض ایسے بھی شاعر ہیں جن کی نظموں میں ثقافت کی نوعیت زبان کی خارجی ہئت سے گزرتے ہوئے ایسے متعدد ثقافتی مظاہر کو مجسم کرنے کی کوشش میں ملتی ہے جنھیں اب تک صرف شعری معروض کے خانے میں ڈال کر الفاظ کی اکہری تعبیر کی سطح پر سمجھنا روا رکھا گیا ہے۔ اگر ہم اس عرصے کی اُردو نظم کے سرمایے پر نگاہ ڈالیں تو تہذیبی تشخص کے حوالے سے ہماری نگاہ ن۔م۔راشد اور میراجی کی نظموں پر رُکتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں شاعر اپنے زمانے کی دو طرح کی شعریات کی انتہا پسندی کا ہدف رہے۔ ایک حلقے نے انھیں حد درجہ ابہام پسند قرار دے کر اور دوسرے حلقے نے صرف ہیئتی تجربہ پسندی کا امام بتا کر ان کے بارے میں اکہری صداقتوں کی تلاش کا سلسلہ جاری رکھا۔ نسبتاً بعد کے زمانے میں جب گروہی شدت پسندی اعتدال سے ہم کنار ہوئی تو بعض نقادوں نے ان کی متن کو سنجیدگی سے موضوع بحث بنایا، اور بجا طور پر ان کی شاعری کے معاشرتی اور ثقافتی حوالوں کو بھی نشان زد کرنے کی کوشش کی۔ راشد نے مغرب کے مقابلے میں مشرق کو جس تناظر سے ہم آہنگ کیا وہ دراصل مشرقی تہذیب کی زوال آمادہ قدروں کا بھی نوحہ تھا، کبھی احتجاج اور کبھی بالادست ثقافت کے خلاف شدید ردّعمل، راشد کی لفظیات کا غالب حصّہ عجمی روایت سے ہم آہنگ ہے جو اپنے آپ میں بھی ایک بڑا ثقافتی دائرہ بناتا ہے۔ یہ دائرہ ہند ایرانی تہذیب کی محض لسانی صورت گری نہیں بلکہ مغرب کے برخلاف ایک متوازی ثقافت اور اس سے متعلق اقدار کی شیرازہ بندی اور تشکیل نو بھی ہے۔ راشد کا ثقافتی شعور نوآبادیاتی دور کے برصغیر پر تہذیبی ضرب کاری کے خلاف شدید ردّعمل کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس رویّے سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ جدید نظم کی شعریات میں شاعر کے داخلی اور ذاتی ردّعمل کو بھی ثقافتی عوامل کی روشنی میں دیکھا جا سکتا ہے اور جدید نظموں کی تعبیر کے اس طریقے کو اہمیت دی جا سکتی ہے کہ اقدار کی شکست و ریخت، رشتوں کی بکھراؤ اور وجودی مسائل کے اظہار میں بھی ثقافتی محرکات کی کارفرمائی دیکھی جانی چاہیے کیوں کہ جدید شعری سرمایے کے ثقافتی سیاق و سباق کو نظرانداز کر کے اب تک اس کے ساتھ تنقیدی انصاف نہیں لیا گیا ہے۔ چنانچہ جدید نظم کے نام سے لکھے جانے والے سرمایے سے، ثقافتی مطالعے سے اس زمانے کی نظموں کی تفہیم کا ایک بالکل مختلف منظرنامہ

مرتب کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے راشد کے لیے جو ثقافتی زاویہ نظر اختیار کیا جائے گا اس کو جدید نظم گو شعرا کے لیے بھی کارآمد طریقے سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

راشد کے برخلاف میراجی کی نظمیں تاریخ، ثقافت حتیٰ کہ مابعد تاریخ تک کو علامتی سطح پر نشان زد کرتی ہیں۔ ان کے یہاں ہندو مائتھالوجی، اساطیر، آرکی ٹائپ اور ہندوستان کے قدیم ترین تہذیبی ادارے، کسبِ فیض کا وسیلہ بھی ہیں اور ان کی نظمیں انسان کی سائیکی کو اس تہذیبی سرمایے کا امین جان کر واحد متکلم کی سطح پر بھی ثقافتی عناصر کا احیاء کرتی ہے اور شعری کردار کی سطح پر بھی۔ اس طرح میراجی کی نظموں کی تفہیم میں ثقافتی لسانیات کو بھی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے اور عمرانیاتی شناخت کو بھی جس کے تناظر میں وہ کبھی واحد متکلم کی ذات اور کبھی اس کے گرد و پیش کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

چوں کہ راشد اور میراجی سے قبل اقبال نے اپنے شعری متن کے ذریعے تہذیب و ثقافت کا ایک مخصوص نقطۂ نظر پیش کر دیا تھا اور اس نقطۂ نظر کا انحصار مغربی اور مشرقی ثقافت کے موازنے پر تھا۔ اس لیے اس کے بعد کے زمانے میں کسی حد تک اقبال کے زیرِ اثر اور بڑی حد تک سماجی اور تہذیبی سطح پر، غالب مغربی کلچر کے مقابلے میں مغلوب مشرقی کلچر کی شیرازہ بندی پر زیادہ اصرار کیا گیا۔ اس ضمن میں اقبال کے بعد سے لے کر راشد اور میراجی تک کبھی حب الوطنی اور کبھی ثقافتی نشاۃ ثانیہ کی صورت میں اُردو نظم تہذیب و ثقافت کے کسی نہ کسی تصور سے مربوط ضرور رہی۔ لیکن اس سلسلے کی سب سے مضبوط اور مستحکم کڑی کے طور پر اختر الایمان کی نظمیں زیرِ بحث لائی جا سکتی ہیں۔

اختر الایمان کا عرصۂ شاعری تقریباً نصف صدی پر پھیلا ہوا ہے۔ زمانی مسافت کے تناسب سے ان کی نظموں میں خیال اور اسلوب کا ارتقا بھی ہوا ہے اور ان کے تہذیبی تصور کی پیش کش بھی بعض تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ہے۔ ان کی نظموں کا طرۂ امتیاز فارسی آمیز اسلوب، تراکیب اور لفظیات سے چھٹکارہ حاصل کر کے اپنی سرزمین اور اس کی مقامی اور ثقافتی شناخت پر اصرار ہے۔ غزل کی اشرافیت کے برخلاف غیر مرصع، عوامی بول چال سے قریب لفظیات اور حد درجہ غیر رومانی اسلوب نے ان کی نظموں کی زبان اور فضا کو خود اپنے آپ میں مقامی ثقافت کا نعم البدل بنا کر رکھ دیا ہے۔ تاہم اسلوبیاتی ارتقا کا انداز ان کی نظم گوئی کے ابتدائی مرحلے اور

بعد کے مراحل کے فرق میں زیادہ واضح ہوتا ہے۔ شاید اسی باعث ان کی شروع کی نظموں میں قدروں پر مبنی تہذیبی اضمحلال اور ثقافتی عناصر کے انتشار کا موثر بیان تو ضرور ملتا ہے مگر لسانی ساخت میں کوئی بڑا انقلاب نظر نہیں آتا، مثلاً اپنے ابتدائی زمانے کی ایک نظم میں مسجد اور اس کے لوازم کو زوال آمادہ اقدار کی علامت بنا کر مذہبی مظاہر پر مبنی ثقافتی رویئے کو وہ اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

فرش، جاروب کشی کیا ہے سمجھتا ہی نہیں ۔۔۔ کالعدم ہو گیا تسبیح کے دانوں کا نظام
طاق میں شمع کے آنسو ہیں ابھی تک باقی ۔۔۔ اب مصلیٰ ہے نہ ممبر، نہ موذن نہ امام

اور یہ کہ:

تیز ندی کی ہر اک موج طلاطم بردوش ۔۔۔ چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی
کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود ۔۔۔ اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

ماضی کی بازیافت کا عمل ثقافتی مطالعات کا خاص موضوع ہے۔ اس لیے مابعد جدید تنقیدی طریق کار جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نوآبادیاتی رویئے سے انحراف کرتا ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور کلچر کے وسیلے سے ماضی کی طرف بھی ہوتی ہے۔ اسی لیے معاملہ خواہ تلمیح کا ہو، اسطور کا ہو، روایتی قصص یا عوامی کہاوتوں کا یہ سب کسی نہ کسی منزل پر کلچر کے سرچشمے اور ماضی کی بازیافت بن جاتے ہیں۔ یوں تو شعری اور نثری ادب میں تلمیح کے دوررس اور جامع استعمال کی دیرینہ روایت رہی ہے مگر یہ روایت تہذیبی مطالعات کے لیے اس وقت قابلِ توجہ بنتی ہے جب اس کے ذریعے ماضی یا ماضی کے مفروضات و مسلمات ثقافتی یا ادبی متن کی تشکیل کا ایک ایسا دائرہ بناتا ہو جس میں شعری محرک اور شعری مدلول دونوں شامل ہوں۔ مشرقی ثقافت، مذہبی معتقدات، الہامی کتب کے بیانات اور اسطوری واقعات اُردو نظم کے اَن گنت نمونوں میں گنجان علامتوں کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ ان کی درجہ بندی کے ذریعہ ثقافتی عناصر کی نوعیت، پرانے شعری متون کے مطالعے میں بہ آسانی متعین کی جاسکتی ہے۔ مابعد جدید نقطۂ نظر، امریکی تنقید کی طرح علامت، استعارہ اور تلمیح کو اشیا کے نمائندے کے طور پر براہِ راست زیرِ بحث نہیں لاتا بلکہ ان کے وسیلے سے ثقافتی متن کو کلی حیثیت سے موضوعِ بحث بناتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کے لیے ثقافتی متن کے دائرے کی وسعت میں ثقافتی اداروں کے ساتھ توہمات، معتقدات اور رسومیات کے پھیلے ہوئے جال تک رسائی حاصل

کرنا بہت اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس پورے مقدمے کو اختر الایمان کی ایک نظم ’’ کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام‘‘ کے بعض ٹکڑوں کی مدد سے زیادہ واضح کیا جاسکتا ہے:

برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ / بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے
موت سے ہم نے ایک تعاون کر رکھا ہے / سڑکوں پر ہر لمحہ اک میت جاتی ہے
پس منظر میں کیا ہوتا ہے نظر کہاں جاتی ہے

یا یہ مصرعے کہ:

پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے/ چوک میں جس دن پھول پڑے
سڑتے تھے/ خونی دروازے پر شہزادوں کی پھانسی کا اعلان ہوا تھا/ یہ دُنیا
لمحہ لمحہ جیتی ہے/ دلّی کی گلیاں ویسی ہی آباد شاد ہیں سب/ بن تو کالے
پروالے بگلے ہیں/ جو سب لمحوں کو اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے
اوجھل ہو جاتے ہیں/ چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اُڑتے ہیں/.
سب جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کا درماں/ خوشیوں کا نسخہ، بندھا
پڑا ہے/ لیکن ایسا کیوں ہوتا ہے؟/ جب نسخہ کھلتا ہے/ 1857 جاتا ہے
/ 1947 آجاتا ہے۔

اس متن میں تاریخیت کی کارفرمائی وضاحت کی محتاج نہیں۔ مگر یہ تاریخیت محض تاریخی واقعات پر مبنی نہیں بلکہ بہت اہم اور پیچیدہ ثقافتی متن کی حیثیت بھی اختیار کر لیتی ہے۔ ’برگد کے نیچے بیٹھو یا سولی چڑھ جاؤ‘ جیسا مصرعہ جہاں ایک طرف مہاتما بدھ اور عیسیٰ مسیح کی روایت سے متعین تاریخی اور مذہبی متن کی سنجیدگی کو اُبھارتا ہے، وہیں ’بھینسے لڑنے سے باز نہیں آئیں گے‘ جیسا مصرعہ اس کے گرد اہمال اور لایعنیت کا دائرہ بھی کھینچ دیتا ہے۔ اسی طرح خونی دروازہ اور شہزادوں کی پھانسی کا حوالہ اور پھر اس کے بعد ’دلّی کی گلیاں ویسے ہی شاد آباد ہیں سب‘ کا طلسمی منظر نامہ، تضاد، کشمکش، اور آئرنی (Irony) کا تاثر بھی پیدا کرتا ہے اور تہذیبی موازنے کا بھی، جو تہذیبی علامتوں کے ساتھ اپنی بین المتونی منطق کے اعتبار سے مانوس صورت حال میں حیرت، عبرت اور آگہی کا احساس اُجاگر کرتا ہے۔ بعد کے مصرعوں میں لہروں، منصوبوں، وعدوں، خوش آئند خوابوں کی

صورت میں انسان جس طرح اپنے دکھ درد کا درماں ڈھونڈتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس فریب اور فریب شکستگی کی پوری فضا کو دو بڑے تہذیبی اور تاریخی متن '۱۸۵۷ اور ۱۹۴۷' کے شکنجے میں رکھ کر پاش پاش کر دیا گیا ہے۔ اس نظم میں شاعر کا اپنے موضوع کی مناسبت سے فارسیت زدگی اور اشرافیہ رکھ رکھاؤ سے حد درجہ اجتناب ثقافتی اظہار کی مناسب صورت حال کو قائم کرتا ہے۔ اس طرح یہ نظم نثر کی سطح پر آ کر ہم سے ایک ایسے متن کی طرح کلام کرتی ہے جو اپنی کلیت میں بیان کی شاعری نہ بن کر ایسا شاعرانہ بیان بن جاتا ہے جس کے جلو میں ثقافتی ارتعاشات کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اسی نظم کی طرح باز آمد، خمیر، اپاہج گاڑی کا آدمی اور اس نوع کی متعدد نظموں میں نہایت کھردرے، طنزیہ، اور ڈرامائی تکلم کے لہجے میں فن کو تہذیبی تشخص کا بدل بنا دیا گیا ہے۔ اپنے عہد کی ہولناکی، انتشار اور خلفشار کو سپاٹ لیکن توانا اور پُر قوت اسلوب اور لہجے میں سمیٹ لینا، اختر الایمان کا ایسا امتیاز ہے جس میں ان کے معاصرین میں سے کوئی ان کا ہم پلہ نہیں۔ ویسے تو اختر الایمان کی نظموں میں اخلاقی قدروں کے بحران، وقت کی ناگزیری ظاہر و باطن کا تصادم اور یاس و اُمید کی کشمکش کا عکس ان کی شناخت بھی جاتی ہے۔ لیکن ثقافتی نشانات کی گم شدگی اور وقت کو تہذیبی تبدیلی یا انقلاب کی علامت کے طور پر پیش کرنے کی کیفیت ان کی نظموں میں تواتر کے ساتھ موجود رہی ہے۔ نسبتاً بعض پُرانی نظموں میں برصغیر کی تقسیم ہند کے بعد کی ایک نظم 'کل کی بات' میں جس طرح محض چند مصرعوں کی مدد سے نئے ملک کے بننے کا خوں آشام منظر نامہ تیار کیا گیا ہے، اور اس منظر نامے کو پان کی پیک کے لفظ سے شدید تناؤ کی فضا میں دل بہلاوے کے عمل سے گزارا گیا ہے، وہ ثقافتی سطح کے ساتھ فنی سطح پر بھی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ ثقافتی تشخص فنی امتیاز کا روپ کیوں کر اختیار کر لیتا ہے:

''یک بیک شور اُٹھا ایک نیا ملک بنا / اور اک آن میں محفل ہوئی درہم
برہم / آنکھ جو کھولی تو دیکھا کہ زمیں لال ہے سب / تقویت ذہن نے دی
ٹھہرو! نہیں، خون نہیں / پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی''

خون کی لالی، پان کی پیک کی لالی یا ہلاکت خیزی کو رنگ کے بصری پیکر میں ڈھالنے کی بات چل نکلی ہے تو قدرے بعد کے ایک شاعر کی نظم 'حضرت زینبؓ کی پینٹنگ' کو بھی ملاحظہ کرنا خارج از بحث نہ ہوگا۔ جس کا پس منظر بھی یہی سُرخ رنگ ہے مگر یہ نظم اپنے آپ میں تاریخ اور ثقافت کی تقلیب بن گئی ہے:

''سر پہ ہے آکاش مگر وہ نیلا نہیں ہے، لال — پاؤں کے نیچے مٹی ہے، پر بھوری نہیں ہے، لال
آنگن میں اک بھیڑ بھی ہے پر اس کا اون بھی لال — وہیں کہیں مشکیزہ بھی ہے اس کا جگر بھی لال
چولہے سے جو دھواں اُٹھا ہے وہ بھی بالکل لال — آگ تو لال تھی پہلے سے بھی اور بھی ہو گئی لال
ایک ردا زینبؓ کے سر پر، اب بھی تھی سرسبز — وہ بھی رنگ نہ غیر کو بھایا، چھین کے کر دیا لال
ایک حسینؓ کے لال ہونے سے سب جگ ہو یا لال — زینبؓ تیرے گھر رنگوں کا کیسا ہو گیا حال
ایک ہی رنگ اسے من بھایا اب ہو وہ پامال—''

صلاح الدین پرویز کی اس نظم میں تاریخی واقعے کے ساتھ مذہبی اور ثقافتی رنگ بھی شامل ہیں اور ان کا شعری معروض تمام علامتوں کو محض رنگ کے ذریعے روشن، تابناک اور پھر ہیبت ناک بنا دیتا ہے، پرویز اپنی تہذیب و ثقافت سے جس انداز کے استعارے اور علامتیں چنتے ہیں ان کے ساتھ پینٹنگ، موسیقی اور رقص کی کیفیت کبھی ان کی نظموں کو صوفیانہ جذب و مستی کی فضا میں لے جاتی ہے اور کبھی آوازوں کے زیر و بم اور کبھی رنگوں کی آمیزش سے انھیں شاعری سے مربوط دوسرے فنون لطیفہ کے قریب پہنچا دیتی ہے۔ مزید یہ کہ روایات، قصص اور ما-تھالوجی سے استعارہ سازی کا عمل ان کے یہاں ایک ایسا ثقافتی ماحول تیار کرتا ہے جس میں ہند اسلامی روایات کے متنوع رنگ اور جھلکیوں کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

ہمارے تہذیبی تشخص میں جس مشترکہ کلچر کا رنگ نمایاں ہے اس کے بھرپور استعمال اور تاثر آفرینی کی ہمہ جہت تصویر عمیق حنفی کی نظمیں پیش کرتی ہیں۔ عمیق حنفی کی شاعری کو ان کی معاصر شعریات نے بیانیہ شاعری یا نثر زدگی کے الزام کے ساتھ جدید نظم کے مرکزی دھارے سے الگ کرنے کی کوشش کی تھی۔ مگر ثقافتی شعریات کے نقطۂ نظر سے ان کی نظمیں خصوصی توجہ کے قابل بن جاتی ہیں اور بڑی اہمیت اختیار کر لیتی ہیں۔ عمیق حنفی کی نظموں میں انسان کو بالعموم ایک تہذیبی وجود کی حیثیت سے پیش کرنے کا رجحان اتنا غالب ہے کہ مشترکہ کلچر میں شامل ہند مسلم ثقافت سے کشید کی ہوئی علامتیں ان کی طویل اور مختصر نظموں میں یکساں طریقے پر کارفرما دکھائی دیتی ہیں۔ شہری زندگی، ثقافتی نشانات کو جس قدر ملیامیٹ کر دیتی ہے۔ اس کی تلافی ان کے یہاں دیہی، عوامی اور کبھی کبھی قبائلی تہذیب کے عناصر سے ہوتی ہے۔ تفصیلی مثالوں سے احتراز کرتے ہوئے اس

بات کو ان کی ایک چھوٹی سی نظم 'اُبال' کی مدد سے زیادہ آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے:

"یہ ہانڈی اُبلنے لگی ہے/ یہ مٹی کی ہانڈی ابلنے لگی ہے/ یہ مٹی کی دیوانی ہانڈی ابلنے لگی ہے/ ہزاروں برس سے مری آتما اونگھ میں پھنس گئی تھی/ جب انسان، دو پتھروں کو رگڑ کر کہن سال سورج کی سُرخ آتما کو بلانے لگا تھا/ مگر تیز آنچ اور بہت تیز بُو نے جھنجھورا تو اب آنکھ پھاڑے ہوئے/ دم بخود ہے/ ابلنے لگیں سبزیاں، پھول، پھل، گوشت، دالیں، اناج/ ابھی شوربے کے کھد کنے کی آواز چھائی ہوئی تھی/ ابھی سانپ چھتری لگائے ہوئے بھاپ نیلے خلاؤں کی جانب رواں ہے/ وہ جس کی ضیافت کی تیاریاں تھیں، کہاں ہے؟/ مری آتما جاگ کر چیختی ہے/ یہ ہانڈی اُبلنے لگی ہے/ یہ مٹی کی ہانڈی ابلنے لگی ہے/ یہ مٹی کی دیوانی ہانڈی ابلنے لگی ہے"

ہماری ثقافت میں دیوانی ہانڈی کا تصور عرصے سے موجود ہے۔ عمیق حنفی نے مٹی کی دیوانی ہانڈی کو جدید انسان کا استعارہ بنایا ہے اور انسان کے آپے سے باہر ہونے کے مناسبت سے سورج کی سُرخ آتما، سانپ چھتری، پتھروں کی رگڑ اور اس نوع کی متعدد ثقافتی علامات کو ایک شعری سسٹم میں ڈھال دیا ہے جس میں دیوانی ہانڈی کا استعارہ بعض چھوٹی چھوٹی استعاراتی کڑیوں کے ساتھ مل کر جامعیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس نظم کی لفظیات، اس کا نثری آہنگ اور اس کا کہاوتی رنگ جدید عہد کے انسان کو قدیم، روایتی اور عوامی مزاج کے بے ہنگم تسلسل کا حصہ بنا دیتا ہے۔

عمیق حنفی کے اس فنی رویے سے جدید نظموں کی تفہیم کا بھی ایک خاص سیاق و سباق بنتا ہے اور یہ اندازہ لگانے میں بھی دشواری نہیں ہوتی کہ جدید شاعروں کی ایسی جن نظموں کو جن کو اقدار کی شکست و ریخت اور معاصر صورتِ حال کا ردِ عمل تو بتایا گیا مگر ان کی تفہیم میں ثقافتی اقدار اور ثقافتی انتشار کو بطور محرک زیرِ بحث لانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس لیے اگر اس نقطۂ نظر سے بعض نمائندہ جدید نظم نگاروں کا نئے سرے سے مطالعہ کیا جائے تو ان کی نظموں کی معنویت اس مخصوص زاویے سے دوچند ہو جاتی ہے۔ مثلاً بلراج کومل کی ایک نظم 'سرکس کا گھوڑا' جس طرح واحد متکلم کی تہذیبی شناخت کو گھوڑے کی علامت میں بیان کرتی ہے یا شہریار کی نظم 'امرت' میں

جس انداز میں زہر کو زندگی کے مصائب و آلام سے نجات کی علامت میں ڈھالا گیا ہے اس سے ثقافتی اقدار کے فشار اور اس سے رونما ہونے والے داخلی ردِ عمل کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح کمار پاشی کی نظم 'پرانے موسموں کی آواز، خواب تماشا اور ایودھیا! میں آ رہا ہوں، ہندو مائتھالوجی کی بازیافت اور عادل منصوری کی نظم 'حشر کی صبح درخشاں ہو مقام محمود' اور تبوک آواز دے رہا ہے یا زبیر رضوی کی نظم پرانی بات ہے لیکن، اسلامی ثقافتی ورثے کی بازگشت ہیں، اور شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظم رت مالا، صدابہ صحرا اور متعدد دوسری نظمیں، انکشاف، سرشاری اور وجدانی تجربے کے حوالے سے اسی ثقافتی شعریات کے اطلاق و انطباق کی متقاضی ہیں جس کو ثقافتی مطالعات نے ایک نئی جہت دینے کی کوشش کی ہے۔

چوں کہ تہذیبی تشخص کے اس جائزے میں فہرست سازی یا نام شماری سے گریز کیا گیا ہے بلکہ طریق مطالعہ کے نمونے یا علامات کے طور پر بعض نمائندہ شاعروں اور ان کی نظموں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اس لیے کسی مخصوص نام یا کسی مخصوص نظم کی تلاش یا مطالبہ اس ضمن میں حق بجانب نہیں ہوگا۔

اخیر میں دو ایسے شاعروں کے حوالے سے تہذیبی تشخص کے مسئلے کو دیہی کلچر اور دیسی پن کے سیاق و سباق میں دیکھا جا سکتا ہے جو ہندوستانی ثقافت کا اصل اور غیر ملوث روپ پیش کرنے میں مصروف ہیں، ندا فاضلی کی نظموں میں جس طرح معاشرتی، سیاسی اور ثقافتی انسلاکات ابتدا سے ہی دخیل رہے ہیں، ان کے باعث ان کی نظمیں ہندوستانی کلچر کی خالص اور غیر مصنوعی سادگی اور معصومیت پر مبنی کردار بناتی ہیں۔ ان کے بلند آہنگ اور قدرے واضح بیانیہ نے انھیں جدید تنقید کے لیے اس حد تک قابلِ اعتنا نہیں ہونے دیا جس کے وہ مستحق تھے، لیکن چوں کہ تہذیبی مطالعات میں نظم کے اس نوع کے بیانیہ کو بھی اہمیت حاصل ہوئی ہے اور دیسی پن کو بھی، اس لیے ان کی نظمیں اس نقطۂ نظر سے ایک بار پھر نئی تفہیم اور نئی تعبیر کی متلاشی معلوم ہوتی ہیں۔

لہجے اور لفظیات کے اعتبار سے ندا فاضلی سے مماثل اور دیہی کلچر کی مدد سے لفظیات اور استعارات منتخب کرنے کے معاملے میں حد درجہ منفرد شاعر عنبر بہرائچی کی نظموں کی فضا میں نہایت غیر آلودہ ہندوستانی دیہات کی تصویریں ملتی ہیں۔ ان کی ایک نظم میں دیہی کلچر اپنی خالص شناخت کے ساتھ اس طرح نمودار ہوتا ہے:

''ہوئی صبح کاذب / دھند کے بکھرے نور زاروں نے شب رنگ فرغل

اتارے/ بہکتی ہواؤں کے شانوں نے خوشبو کے گجرے لٹائے/ وہ پاکیزہ
جذبے کو جاں سے لپیٹے ہوئے باوضو اک چٹائی پہ اللہ کے سامنے/ سربہ سجدہ
ہوئی/ ادھر صبحِ صادق نے اُجلے پہاڑوں پہ سونا لُٹایا/ اُٹھی دودھ دُہ کر
مسرّت کی پیکر/ انڈیلا کنول رنگ مٹکی میں وہ دودھ شائستگی سے/ جو کنڈے
جلا کر وہ مٹکی دہکتے الاؤ پہ رکھی/ تو سوندھی مہک اُڑ چلی دور تک، زندگی
تھرتھرائی/ جگالی میں مصروف بھینسوں کو کھولا/ انہیں ایک چرواہے کے
ہاتھ سونپا/ کیا غسل، ٹوٹی چٹائی پہ آ کر تلاوت میں گم ہے/ ہزاروں مسائل
ہیں، لیکن، رضا کی ردو پہلی قبا میں بہت مطمئن ہے۔''

اس نظم میں شعری کردار کی تخلیق ہی ان معنوں میں غیر معمولی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ اُردو شاعری کی اشرافیہ فضا اور شہری مزاج نے عموماً دیہی کلچر یا عوامی سوادِ اعظم کی پہچان کرنے والے کرداروں سے ہمیشہ ایک فاصلہ قائم کر رکھا تھا۔ عنبر بہرائچی نے موضوع کی مناسبت سے جس طرح لفظیات کا حصار قائم کیا ہے اس میں ہندوستانی شناخت کے وہ مخصوص نشانات ایک دوسرے سے مربوط اور مجتمع ہو گئے ہیں جن سے ہمارے تشخص کی ایک فضا تیار ہوتی ہے۔ یہ وہ انفرادیت ہے جو عنبر کو صرف ان کے معاصرین میں نہیں بلکہ اُردو شاعری کی عام مرقع فضا میں ایک نمائندہ اور ممتاز نظم گو بنا دیتی ہے۔ اور ان کی نظموں کے بیانیہ کی قوت اور اس سے ابھرنے والے پیکر انہیں فنّی اعتبار سے بھی دوسروں سے ممیز کرتے ہیں۔

گزشتہ دو دہائیوں میں نئی صارفیت کے بڑھتے ہوئے زور اور ذرائع ابلاغ اور ماس میڈیا کی مقبولیت نے جس طرح ہمارے تہذیبی تشخص کے لیے طرح طرح کے چیلنج پیدا کر دیے ہیں وہ بہر حال ردِّ عمل کے طور پر مقامیت اور ثقافتی شناخت پر اصرار کے لیے ایک طرح کی نئی بیداری پیدا کر سکتے ہیں۔ اس لیے عالمی مزاج کے مقابلے میں مقامی ثقافت اور اعلیٰ ادب کے مغربی تصور کے مقابلے میں ایک طرح کی مقامی اور عوامی شعریات کی ضرورت شدّت سے محسوس کی جانے لگی ہے، جس میں ماضی کی بھگتی شاعری، صوفیانہ شعری روایت اور ان سب کے حوالے سے ہمارے حافظے کی بازیافت بھی ہمارے تہذیبی تشخص کی کلید بن گئی ہے۔ ● (1999)

ہجرت کا مسئلہ اور ہجری اُردو غزل

ہجر اور فراق کا تجربہ انسان کا ایسا بنیادی تجربہ ہے کہ اس تجربے نے عالمی ادبیات کے شاہکار فنی کارنامے تخلیق کرائے ہیں۔ صوفیائے کرام کی روحانی ہجرت، دراصل عالم ارواح سے لے کر مادّی اور جسمانی وجود تک کے سفر میں اپنی اصل سے جدا ہونے اور تادم حیات فراق کے عمل سے دوچار رہنے کے تجربے کا دوسرا نام ہے۔ اسی باعث وحدۃ الوجودی فکر کے زیرِ اثر موت کو وصال بھی کہا جاتا ہے۔ ہندوستانی روحانیت اور بھگتی کے تصور میں زندگی کو مایا یا فریب قرار دینے کی کم و بیش یہی روایت کارفرما رہی ہے۔ مولانا جلال الدین رومیؔ نے اپنی مثنوی کے آغاز میں بانس یا سرکنڈے سے جدا ہو کر بانسری کو غم و اندوہ کی کیفیت میں موسیقی کی نہایت الم ناک دُھنوں کے ساتھ نغمہ سرا دکھلایا ہے، اور اس نغمے کو جدائی کا اندوہ ناک نغمہ قرار دیا ہے۔ مثنوی معنوی کا آغاز اسی بنیادی تصور سے ہوتا ہے:

بشنو از نے چوں حکایت می کند   وز جدائی ہا شکایت می کند

انسان کا جنت سے نکالا جانا اور اپنے وطن مالوف سے مہاجرت اختیار کرنا، دراصل اسی ہجر و فراق کے تجربے کی ایک آفاقی صورت ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ انسان کی جبلّت میں چوں کہ جہانِ نو کی تخلیق کا مادہ ودیعت کیا گیا ہے۔ اس لیے وہ ہر نئی صورت حال کو یا تو اپنے لیے گواہ بنالیتا ہے یا پھر نئی صورت حال اسے اپنے رنگ و آہنگ میں ڈھال لیتی ہے۔ تاہم اس حکمت عملی سے محض انسان

کی ہزیمت کا اندازہ نہیں ہوتا بلکہ علامہ اقبال کے بہ قول کائنات کے بسیط تخلیقی عمل میں وہ اپنے آپ کو شریک سمجھنے اور اس ذمہ داری سے عہدہ براہونے کو اپنا فریضہ تصور کرتا ہے۔

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں؟
کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر

اسلامی تاریخ میں مکۂ معظمہ سے مدینہ منوّرہ کی ہجرت بھی ایک نئے سیاق وسباق کے حصول اور طرزِ فکر کی امکانی تبدیلی کی ضمانت تھی۔ اس لیے اگر ہم انسانی تاریخ میں ہجرت کی ان علامات کی یادتازہ کریں تو اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ہجرت اپنے آپ میں ایک بسیط آفاقی تجربہ بن کر نمودار ہوتی ہے جو ایک طرف عرفانِ ذات کا تناظر تبدیل کر دیتی ہے اور دوسری طرف انسان کے کائناتی رشتوں کی تشکیلِ نو کی راہیں استوار کرتی ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وصل کو 'مرگِ آرزو' اور ہجر کو 'لذتِ طلب' کا شاخسانہ قرار نہ دیا گیا ہوتا۔ اس لیے غور کرنے کی بات یہ ہے کہ ہجرت کا تجربہ انسانی فکر یا طرزِ احساس میں کیا تبدیلیاں رونما کرتا ہے اور انسان اور کائنات کے باہمی رشتے اس تجربے سے کیوں کر مشروط اور متاثر ہوتے ہیں۔ چوں کہ ہجرت کا عمل محض ایک خارجی تجربہ نہیں بلکہ ہمارے داخلی اور ذہنی رویّوں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ اسی باعث غالبؔ نے انسانی شخصیت کے نہاں خانے کو کھنگالتے ہوئے کہا تھا:

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

انسان، جہاں جسمانی اور مادّی زندگی گزارتا ہے، وہیں اس کی ذہنی اور نفسیاتی زندگی بھی خارجی حقائق سے کہیں زیادہ عمیق، پیچیدہ اور تہہ دار ہوتی ہے۔ حافظہ اور یادداشت، اس ذہنی اور نفسیاتی وجود کا مرکزی حوالہ ہوا کرتی ہے۔ گم شدہ ماضی اس طرح یادوں میں ایک خاص طرح کی دل فریبی اور دلکشی پیدا کر دیتا ہے۔ جس طرح فاصلہ یا بُعد، اشیاء میں ہماری دلچسپی اور کشش کا اضافہ کر دیتا ہے۔ حقائق تو اپنی اصل صورت میں تلخ اور ٹھوس وجود رکھتے ہیں، جن میں بہلاوے کا عنصر کم اور ان سے دوچار یا نبرد آزما ہونے کی تحریک زیادہ ہوتی ہے، جب کہ ٹھوس حقائق کے مقابلے میں یادداشت میں محفوظ کائنات زیادہ سیّال، لچک دار اور پُر فریب ہوتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ تلخ حقیقتیں بھی

یادوں کی دنیا میں پہنچ کر اپنی تلخی اور کڑواہٹ کم کر دیتی ہیں اور ان کی جگہ ان کے ساتھ دلکشی کے عنصر کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو یادِ ماضی یا ناسٹلجیا، دنیا کی کلاسیکی ادبیات میں غیر معمولی فن پاروں کے وجود میں آنے کا سبب نہ بنتا۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہجرت کا تجربہ ایک طرف تو انسانی حواس اور اعصاب کا احاطہ کر لیتا ہے اور دوسری طرف مناظر اور صورتیں ہجرت کے لمحوں میں زیادہ پُرکشش اور زیادہ پُرکیف بن جاتی ہیں۔ فاصلے کا سحر درحقیقت انوکھے پن کا ضامن ہوتا ہے اور دوری انسان کو سحر کارانہ مشاہدے پر مجبور کرتی ہے۔ انتظار حسین نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''گم شدہ تجربوں کو یاد کرنا، اپنے وجود کے کھوئے ہوئے حصّوں کو ازسرِ نو یکجا کرنے کے برابر ہے۔''

ہمارے اجتماعی لاشعور میں ابھی تک انسانی تاریخ کی سب سے بڑی اجتماعی ہجرت کی یاد تازہ ہے۔ برصغیر کی تقسیم کے وقت ہندو پاک کے مابین نقلِ مکانی اور ہجرت کی تاریخ محض ایک واقعہ نہیں بلکہ اس کے ساتھ انسانی المناکی کی داستان اور مرگِ انبوہ کا تجربہ بھی ہے۔ اس تجربے کو نہایت معنی خیز اور توانا تخلیقی محرک کے طور پر استعمال کرنے کی مثالیں دیکھنی ہوں تو اس کے لیے افسانوی ادب میں انتظار حسین کی بیش تر تحریروں اور شعری ادب میں ناصر کاظمی کی شاعری کے بعض نمونوں کی یاد تازہ کرنا ضروری ہے۔ ناصر کاظمی نے جب یہ کہا تھا کہ:

شہر اُجڑے تو کیا کشادہ زمینِ خدا
اک نیا گھر بنائیں گے ہم، صبر کر، صبر کر

تو اس سے انبالے سے لاہور تک کے سفر میں صرف جغرافیائی سرحدوں کے پار کسی نئے ملک کی ہجرت مراد نہ تھی، بلکہ اس عمل میں ایک عالم گیر جذباتی تجربے کو جمالیاتی رویّے میں ڈھالنے کا رمز بھی پنہاں تھا۔ اُردو شاعری کی تاریخ میں آپ اگر ماضی بعید کی طرف مراجعت کریں تو آپ کا واسطہ میر تقی میر اور ان کے معاصرین کی اس ہجرت سے ہوگا جو دہلی سے لکھنؤ کی طرف تھی۔ آپ کو اندازہ ہوگا کہ میر کے لیے دِلّی کی تباہی و بربادی دل کی بربادی کے حوالے سے ایک تہذیب کی بربادی تھی، نظامِ اقدار کا اتلاف تھا اور ایک نوع کے اسلوبِ زیست کے چھن جانے کی نوحہ خوانی کے مترادف تھی۔

اُردو کے علاوہ دنیا کی دوسری بڑی زبانوں میں بھی اس تجربے کو ایک اہم جمالیاتی رویّہ بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ خیر کے بعض زبانوں کے ادب کا تو مرکزی اور کلیدی استعارہ ہی ہجرت کا تجربہ ہے۔ برطانوی نوآبادیات میں لکھے جانے والے ہجری ادب سے ہم بخوبی واقف ہیں، لیکن اس قسم کا زیادہ اہم اور موثر اظہار ہمیں فلسطین کی سرزمین سے محروم کیے جانے اور مختلف ہمسایہ ملکوں میں مہاجرت کی صورت حال میں زندگی گزارنے والے شاعروں اور ادیبوں کے یہاں ملتا ہے۔ فلسطینی مہاجرین کی شاعری کے مختلف تشکیلی عناصر اور رویّوں سے عام عربی شاعری کے متوازی بیگانگت، غریب الوطنی اور احتجاج و بغاوت کی بنیاد پر فلسطینی عربی شاعری کی الگ شناخت قائم ہو چکی ہے — تاہم اس ضمن میں بھی سب سے بڑی مثال لبنان، شام اور مصر سے ہجرت کر کے شمالی اور جنوبی امریکہ میں جا بسنے والے عرب شعرا کے یہاں ملتی ہے۔ ان عرب شعرا نے نہ صرف یہ کہ اپنے ہجری تجربے کا اظہار کیا بلکہ ان کے اجتماعی شعری سرمایے نے عربی میں ایک نئے ہجری شعری دبستان کے طور پر استناد حاصل کر لیا ہے اور ان کی شاعری میں کبھی احتجاج اور برہمی اور کبھی ناسٹلجیا کی بنیاد پر تخلیق کردہ شعری کارناموں کو عربی شاعری کے ایک مستند حوالے کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔

ہجرت کے اسباب مختلف ہو سکتے ہیں۔ ہماری تاریخ میں اختیاری اور غیر اختیاری یا اضطراری، دونوں طرح کی ہجرت کی مثالیں ملتی ہیں۔ ماضی میں بالعموم ہجرت سیاسی یا سماجی دباؤ اور مجبوریوں کے باعث عمل آتی تھی۔ امتدادِ زمانہ کے ساتھ ہجرت کے معاشی عوامل کی کارفرمائی نمایاں ہونے لگی، اور پھر بیسویں صدی کے نصف آخر میں جبری ہجرت کے ساتھ اختیاری ہجرت کا عمل ایک عمومی تجربہ بن کر سامنے آنے لگا۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ ہجرت کے مسئلے کو ایک وسیع سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھا جائے اور اس کے سماجی اور تہذیبی عوامل کو تخلیقی محرک کی حیثیت سے زیرِ بحث لایا جائے — اُردو زبان و ادب کی تاریخ میں دہلی سے دکن اور دکن سے دہلی کی طرف ہجرت اور مراجعت ہماری زبان کی تشکیل کے اعتبار سے اور دہلی سے لکھنؤ کی طرف شعرا کی ہجرت لکھنؤ کے دبستانِ شاعری کی داغ بیل کے نقطۂ نظر سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ ہجرت خواہ انفرادی ہو یا اجتماعی، اس کے زیرِ اثر ایک جگہ کی زبان اور تہذیبی اقدار دوسری جگہ پہنچتی ہیں،

اور اس طرح مہاجرت اختیار کرنے والے افراد اور مہجری سرزمین کا باہمی تفاعل روبہ عمل آتا ہے۔ یہ ثقافتی تفاعل رفتہ رفتہ دو تہذیبی اور معاشرتی دھاروں کے مابین رد و قبول کی صورت حال پیدا کرتا ہے۔ ہجرت کے عمل میں انسان جہاں کچھ کھوتا ہے، وہیں بہت کچھ پاتا بھی ہے۔ اگر اس کی مٹی، سرزمین، احباب اور اعزہ و اقارب اس سے دور ہو جاتے ہیں تو حصولِ معاش کے کچھ نئے وسائل بھی اس کے ہاتھ آتے ہیں، اسے یکسانیت سے نجات ملتی ہے اور اس کے ذہنی کینوس کی وسعت تخلیقی اظہار کے لیے کھلی ہوئی فضا فراہم کرتی ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ گزشتہ نصف صدی میں تقسیم ہند کے عمل نے برصغیر کے اندر اور باہر ہجرت کو ایک نوع کے عمومی تجربے میں تبدیل کر دیا ہے۔ ہندوستان سے پاکستان جانے والے مسلمان اور پاکستان سے ہندوستان پہنچنے والے غیر مسلموں کے اس تجربے نے اُردو، ہندی اور پنجابی زبانوں میں مہجری شعر و ادب کا بڑا ذخیرہ تخلیق کرایا ہے۔ مگر ہند و پاک کے مابین ہجرت کا پورا عمل تہذیبی یکسانیت کے باعث جذباتی حوالوں سے آگے مزید دوسرے ابعاد حاصل نہ کر سکا۔ اس کے برخلاف برصغیر سے تلاشِ معاش، بہتر زندگی کی خواہش اور مواقع کی جستجو نے یہاں کے باشندوں کو بڑی تعداد میں مشرق وسطیٰ اور یورپ یا امریکہ کی ہجرت پر مجبور کیا۔ اس ہجرت نے ہند و پاک کی باہم مہاجرت کے مقابلے میں لسانی اور جغرافیائی پردیسی پن کے ساتھ تہذیبی اجنبیت کا احساس بھی بیدار کیا۔ تاہم اس ضمن میں بھی مشرق وسطیٰ کا معاملہ ان معنوں بسیط مہجری تجربے میں تبدیل نہ ہو سکا جن معنوں میں یورپی ممالک اور امریکہ کی ہجرت نے اجنبیت اور غیریت کو شدید تہذیبی تجربے میں تبدیل کر دیا۔ مشرق وسطیٰ کی ہجرت، شہریت کے حصول کے امکان سے عاری تھی۔ اس لیے ایک قسم کی معاشی ہجرت سے آگے نہ بڑھ سکی، اور مہاجرین کی جڑیں اوّل و آخر اپنی سرزمین میں پیوست رہیں کہ مراجعت ان کا مقدر تھی۔ اس کے برخلاف برصغیر سے مغربی ممالک کی طرف کی جانے والی ہجرت معاشی ہجرت کے بجائے صحیح معنوں میں معاشرتی اور تہذیبی ہجرت ثابت ہوئی۔ اس کی سب سے بڑی وجہ شہریت کا حصول تھی۔ جس کے نتیجے میں دائمی طور پر اپنی جڑوں سے کٹ جانے اور اپنے تہذیبی سرچشموں سے محروم ہو جانے کا ہمہ گیر احساس مہاجر شاعروں کے کلام میں لازمی طور پر نمایاں ہوا۔ چنانچہ اب وقت

کے ساتھ ساتھ اُردو شاعری کے اس ہجری رویّے نے ایک اہم تخلیقی روایت کی شکل اختیار کرنی شروع کردی ہے۔

اُردو غزل میں روایتی طور پر غمِ جاناں کا تعلق ہجر اور فراق کے تجربے کا زائیدہ تھا، لیکن معاصر ہجری غزل میں غمِ دوراں کا سلسلۂ نسب ہجرت اور نقلِ مکانی کے تجربے سے جاملتا ہے۔ اس طرح غزل کے حوالے سے ہجر سے ہجرت تک کے تخلیقی محرکات سے غزل کی شعریات کا ایک بڑا ادبی تناظر متعین کیا جاسکتا ہے۔ اُردو غزل کے جدید اور مابعد جدید منظر نامے میں یوں تو ہجرت، غریب الوطنی اور اجنبیت کے موضوع کو عموماً ایک خاص ذہنی کیفیت کے پس منظر میں برتا گیا ہے۔ مگر صرف مہاجر شاعروں کے کلام کو ایک مخصوص تخلیقی نظام میں ڈھال کر دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے یہاں مہاجرت اور بے گانگی کے ذہنی محرکات کے ساتھ ہجرت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے پیچ در پیچ مسائل بھی زیرِ بحث آئے ہیں — ہمیں اس بات کا اعتراف کرنا چاہیے کہ اس نوع کی شاعری میں جذباتی ارتعاش اور بلند آہنگی کو نمایاں طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی فنی لوازم کے احترام اور غزل کی تہہ دار شعریات سے انصاف کرنے کی مثالیں بھی کم نہیں ملتیں۔ انسان کیوں کر تغیر، تبدیلی اور تازگی کا خواہاں اور متلاشی ہوتا ہے؟ اور وہ کون سے محرکات اس کی نفسیات کا حصہ ہیں جن کے نتیجے میں وہ یکسانیت سے اکتا کر نئی دنیا کی تلاش میں مصروف رہتا ہے؟ ان عوامل میں سے بعض کا احاطہ بعض اشعار میں بڑی خوبی کے ساتھ کیا گیا ہے:

میں پک گیا تھا، مجھ کو کبھی ٹوٹنا ہی تھا
اب اور کتنی دیر میں رہتا شجر کے ساتھ — افتخار نسیم

پیمبروں سے زمینیں وفا نہیں کرتیں
ہم ایسے کون خدا تھے کہ اپنے گھر رہتے — افتخار عارف

خاک ہوں رہ گزر میں رہتا ہوں
میں ہمیشہ سفر میں رہتا ہوں — عبدالرحمٰن عبد

سفر، اور مسلسل سفر دوستو
ابھی قریۂ آرزو دور ہے — اختر ضیائی

چل دیا اک اور پتہ ٹوٹ کر
آندھیوں کے دوش پر تکیہ کیے ظفرزیدی
شہر سے میرے گھر کا رستہ سیدھا سادہ تھا
کھو جائیں گے راہ میں لیکن کب اندازہ تھا ظفرزیدی

ان اشعار میں انسان کو کبھی خاک رہ گزر کہہ کے، کبھی آندھیوں کی دوش پر اُڑنے والے پتے کی مثال دے کر اور کبھی شجر اور ثمر کی رفاقت اور جدائی کے استعاروں کی صورت میں، یا پھر، ہجرت کو اپنی مذہبی روایت کا جز وقرار دے کر، سفر اور ہجرت کے محرکات وعوامل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں بعض شعر، براہِ راست اور اکہرے بھی ہیں مگر بعض میں نقل مکانی کو مختلف کائناتی تمثیلوں اور استعاروں میں ڈھال کر پیش کیا گیا ہے اور اس طرح انسانی سائیکی میں موجود غریب الوطنی سے اپنا رشتہ جوڑنے کی کوشش ملتی ہے۔

غریب الوطنی کے عوامل سے حافظے میں محفوظ ماضی اور اس کی بازگشت کا بڑا گہرا تعلق ہے۔ کہنے کو تو ناسٹلجیا انسان کو مستقبل کے بجائے ماضی میں اُلجھا کر رکھ دیتا ہے، مگر اسے کیا کیجیے کہ مستقبل کی راہیں بھی ماضی کی روشنی کے سہارے ہی استوار کی جاتی رہی ہیں اور جہاں تک ماضی کی یاد یا ناسٹلجیا کے تخلیقی قوت محرکہ ہونے کا سوال ہے تو دنیا کے بعض نمائندہ ترین کلاسیکی اور جدید ادب پارے انھیں یادوں اور ان کی بازگشت کے رہینِ منت ہیں۔ اُردو کے ہجری شعرا کے کلام میں اس بازگشت کی کتنی ہشت پہل تصویریں ملتی ہیں اس کا اندازہ کبھی براہِ راست اور کبھی بالواسطہ تخلیقی اظہار کی ان مثالوں سے لگایا جا سکتا ہے۔ پہلے یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے — جن میں یاد اور ماضی کو قدرے بلند آہنگ اور دوٹوک انداز میں زیرِ بحث لایا گیا ہے:

شناخت اپنی، ہم اک روز بھول جائیں گے
ہمیں ہے اس کا یہاں ڈر، مگر وطن سے کم اشفاق احمد
کتنی حسرت سے تکے ہیں در و دیوار مجھے
کوئی اس شہر سے لا دے مرا گھر بار مجھے ظفرزبا

دل کو اس طرح مسلتی ہیں وطن کی یادیں
تولیہ نم کوئی جس طرح نچوڑا جائے — سلمان اختر

گھر کے دربانوں نے سارے گھر پہ قبضہ کرلیا
ہم نے آنکھیں کھولنے میں کس قدر تاخیر کی — عاشور کاظمی

طاق پر جزدان میں لپٹی دعائیں رہ گئیں
چل دیے بیٹے سفر پر، گھر میں مائیں رہ گئیں — افتخار نسیم

انھیں موضوعات کی پیش کش میں اگر لہجے کے فرق کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو کچھ مزید اشعار بھی دیکھے جاسکتے ہیں، جن میں یادداشت کا حوالہ حال کو ماضی کے پس منظر میں زیادہ معنی خیز اور تخلیقی طور پر تہہ دار اظہار سے ہم آہنگ کر دیتا ہے:

یاد کا شہر تہہ آب نظر آتا ہے
ہر طرف حلقۂ گرداب نظر آتا ہے — ساقی فاروقی

آج اپنے گھر میں قید ہیں، ان سے حجاب ہے
جو گھر سے بے نیاز ہوئے، گھر نہیں گئے — ساقی فاروقی

اب گھر بھی نہیں، گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدّت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن — ساقی فاروقی

مٹّی میں کتنے وصف ہیں کتنی کرامتیں
شاخِ بلند و بام سے اک دن اُتر کے دیکھ — اکبر حیدرآبادی

ماضی، اگر حال کی تفہیم میں معاون نہ ہوتو اسے کارآمد طریقے سے تخلیقی استعارے میں نہیں ڈھالا جاسکتا۔ ہجرت نے جہاں فارغ البالی اور امکانات کی دنیا وسیع کی ہے وہیں بعض ذہنی اور جذباتی مسائل بھی پیدا کیے ہیں، تہذیبی غرابت کا احساس بھی بیدار کیا ہے اور مادّی دنیا کے بالمقابل ذہنی دنیا کی مشکلات سے بھی دوچار کیا ہے:

دھوپ سے محرومیوں سے تھے ہراساں لوگ سب
روح کے آزار سے کچھ اور بھی پاگل ہوئے — صدیقہ شبنم

خود کو ہجوم دہر میں کھونا پڑا مجھے
جیسے تھے لوگ ویسا ہی ہونا پڑا مجھے — افتخار نسیم

اس شہر کے لوگوں پہ عجب وقت پڑا ہے
جینے کے لیے کوئی حوالہ نہیں ملتا — اکبر حیدر آبادی

لوٹ کر واپس چلے جانے کی بھی خواہش نہیں
پاؤں سے لپٹی ہوئی مجبوریاں ہیں اور ہم — اشفاق احمد

بڑے خلوص سے اپنا لیا ہے گھر کی طرح
میں تاحیات نظر بند جس قفس میں رہا — بخش لائلپوری

یہ کون سا شہر سنگ دل ہے، نہ فرد میرے، نہ لفظ میرے
کہ جو بڑھے میرا رزق لے لے کہ جو اٹھے میرا سر جھکا لے — جمشید مسرور

ان اشعار میں بالعموم راست انداز میں ہجرت سے پیدا شدہ مسائل اور ذہنی بے گانگی کے رویے کا اظہار کرنے کی کوشش کی گئی ہے، تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ ہجرت نے مہاجرین پر خوشگوار اثرات مرتب نہیں کیے۔ جبری ہجرت کی ذمہ داری کسی خاص صورت حال یا سیاسی اور سماجی نظام پر ڈالی جا سکتی ہے۔ مگر آج کی اختیاری ہجرت سے وابستہ آسودگی فارغ البالی اور مادی ترقی کے امکانات کا اعتراف نہ کرنا بھی کفرانِ نعمت کے مترادف ہے۔ یہی سبب ہے کہ بجا طور پر بعض مہاجر شاعروں نے اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے اور ہجرت کو نہایت مثبت سیاق و سباق میں دیکھنے کے رویے کا اظہار کیا ہے۔ افتخار عارف نے جب یہ کہا تھا کہ:

شکم کی آگ لیے پھر رہے ہیں شہر بہ شہر
سگِ زمانہ ہیں، ہم کیا، ہماری ہجرت کیا

تو اس تصور میں ہجرت کی نعمتوں سے محرومی کا اظہار نہیں بلکہ مادی اسباب کی بنا پر روبہ عمل آنے والی ہجرت کا مذہبی، روحانی یا پیغمبرانہ ہجرت کے تقدس سے موازنہ مقصود تھا۔ ویسے شکم کی آگ کا محرک، آج کی ہجرت میں اس حد تک غالب عنصر ہے کہ اس پس منظر کو نظر انداز کر کے ہجرت سے پیدا شدہ مسائل کے ساتھ انصاف کرنا ممکن نہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ ہجرت کے مثبت پہلوؤں کو

نمایاں کرنے کی خاطر شعرا نے غزل کے کون سے اسالیب اختیار کیے ہیں؟ ان کو تخلیقی سطح پر دیکھنے اور پرکھنے کی ضرورت ہے۔ مثال کے طور پر جب شاعر خالص استفہام اور استعجاب کے لہجے میں اپنے آپ سے بعض سوالات پوچھتا ہے تو ہمیں اس بات کا اندازہ لگانے میں دیر نہیں لگتی کہ شاعر کا مدعا دراصل اعترافی ہے:

کیا شے تھی ایسی جو ہمیں گھر میں نہیں ملی؟
کس واسطے وطن سے بہت دور ہو گئے؟ — سلمان اختر

ہم جب اپنے گھر سے باہر نکلے تھے
اچھا بُرا سب سوچ سمجھ کر نکلے تھے — ظفر زیدی

اختیاری ہجرت اور ترجیحات کے تعین کے اس بے محابا اظہار میں اسی مثبت رویّے کی بازگشت سنائی دیتی ہے جو ہجرت کو مذموم کے بجائے مستحسن اور اختیاری عمل قرار دیتا ہے۔

شہر اک اور وہاں آپ ہی بس جاتا ہے
جس جگہ جا کے ترے شہر بدر رہتے ہیں — حیدر قریشی

میں بھی یہاں رہنے کا ارادہ نہیں رکھتا
یہ شہر اگر ظرف کشادہ نہیں رکھتا — رشید ندیم

ہجرت کے نتیجے میں اُبھرنے والے ان مختلف النوع رویّے نے اُردو میں مہجری شعر و ادب کا ایک ایسا ذخیرہ فراہم کرنا شروع کر دیا ہے کہ اس ادبی سرمایے کے استناد کا ایک بالکل نیا مسئلہ زیرِ بحث لانے پر مجبور ہونا پڑے گا۔ سوال یہ ہے کہ برصغیر سے باہر شعری اور ادبی سرگرمیوں میں مصروف، تخلیق کاروں کا شعر و ادب کس حد تک مستند ہے؟ ہماری ادبی تاریخ میں عرصے تک اُردو کی مرکزی روایت اور بعض لسانی مراکز سے ادبی استناد کی توثیق ضروری خیال کی جاتی تھی، مگر وقت کے ساتھ ساتھ دوسری بڑی زبانوں کی طرح اُردو کے لسانی مراکز کا تصور تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس لیے کہ دہلی اور لکھنؤ کے متوازی برصغیر کے بہت سے مراکز میں اُردو کو فروغ حاصل ہوا ہے اور گزشتہ دہائیوں میں اُردو کے متعدد نئے مراکز بنے ہیں۔ اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ برصغیر سے باہر مہجری مراکز میں بھی اُردو کے شعری اسالیب کے فروغ کی اہمیت کو تسلیم کیا جائے

اوراس نوع کے شعروادب کے موضوعاتی اوراسلوبیاتی امتیازات کو نشان زد کرنے کے ساتھ اس کی حیثیت اورفنی قدر و قیمت کا بھی از سرِ نو تعین کیا جائے۔

ہجرت کا عملی اطلاق تو یقیناً مہاجرت کے عمل سے پیدا ہونے والے تخلیقی اظہار پر ہوتا ہے، لیکن جب انسان کی سرشت میں ازل سے ہی ذہنی اور نفسیاتی ہجرت کا بیج موجود ہو تو پھر ہجرت کو ایک جبلی اور فطری طرزِ احساس کے طور پر دیکھے جانے کی ضرورت ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک غیر مہاجر شاعر ثروت حسین نے جانماز کے مذہبی استعارے کی بنیاد پر دنیا سے کٹ کر رہ جانے اور سمندر میں جزیرے کی طرح نمایاں اور الگ تھلگ دکھائی دینے کے تجربے کو ان لفظوں میں غیر معمولی جامعیت اور فن کاری کے ساتھ اپنی گرفت میں نہ لیا ہوتا:

اسی جزیرۂ جائے نماز پر ثروت
زمانہ ہوگیا دستِ دعاء بلند کیے
ثروت حسین (2000)

●

تانیثی ادب کی شناخت اور تعینِ قدر

نئے ادبی نظریہ سازوں نے ادب کے ان تمام سکہ بند معیاروں پر سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں جن کے سبب، بالادست فکری اور ادبی طبقات کو ماضی کے ادبی اظہار (Discourse) میں مرکزیت اور مثالی حیثیت حاصل رہی ہے۔ ادب کی روایت میں آفاقی اصولوں کا تصور ہو یا جاگیردارانہ مسلمات کی قطعیت، غالب سماجی اداروں کی اجارہ داری ہو یا پدرانہ نظام پر قائم سماجی تصورات اور جنسی تفریق کی بالادستی، اس نوع کے سارے معیارات گزشتہ برسوں میں شدت کے ساتھ زیرِ بحث آئے ہیں۔ ان مباحث کے ماحصل کے طور پر لسانی، ثقافتی اور جنسی اکائیوں کی طرف سے روایتی طور پر تسلیم شدہ اصول و معیار کی نفی پر اصرار بڑھ گیا ہے اور اپنی شناخت کا مسئلہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ بسا اوقات یہ اصرار تشخص کی تلاش کے حوالے سے مسلمہ اقدار پر خطِ تنسیخ کھینچنے کی صورت میں سامنے آیا۔ تشخص کی تلاش و جستجو کی اس کوشش نے جنسی تفریق پر قائم معاشرے کے فکری اور ادبی اظہارات کی بحث کو ادبی مباحث کے مرکز میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس طرح تانیثیت کا مسئلہ نظری اعتبار سے ایک اہم مابعد جدید مسئلہ بھی بن گیا ہے۔ ورجینیا وولف سے لے کر سیمون دی بوائر تک کے درمیانی وقفے میں ادبی درجہ بندی کے جو مباحث سامنے تھے ان کی حیثیت کہیں طبقاتی اور کہیں نفسیاتی درجہ بندی کی تھی۔ مگر ان دونوں دانش ور خواتین کی تحریروں نے معاصر تانیثی تصورات کی تشکیل جدید کے لیے نئی بنیادیں فراہم کیں۔

یہی سبب ہے کہ مسئلہ، نسائی شناخت کا ہو، تانیثی نظریے کا یا تانیثی تنقید کا ان کی تحریروں سے کسبِ فیض کرنے کی کوشش تقریباً ہر نئی کتاب اور تحریر میں دکھائی دیتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اُردو کے حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت کے مسائل من وعن وہ نہیں ہو سکتے جن سے مغرب کے تانیثیت پسند مصنّفین دوچار ہیں۔ اس لیے کہ ان کی گفتگو کی اساس نمایاں طور پر مغربی زبانوں کے فکشن اور شاعری کے نمونوں پر قائم ہے۔ تاہم کچھ موازنے کی سہولت کی خاطر اور بڑی حد تک نظریاتی بنیادوں کے تعیّن اور تفہیم کی غرض سے مغربی تانیثیت کی مبادیات سے رجوع کرنا موضوعِ گفتگو کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔

اس تفصیل میں جانا سردست غیر ضروری ہے کہ ورجینیا وولف کی کتاب "A Room of ones own" اور سیمون دی بوائر کی کتاب "The Second sex" نے کیوں کر تانیثی نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلایا اور اس بات کی اہمیت واضح کی، مغرب میں ادبی تخلیق اور تنقید کس طرح صدیوں سے رائج پدری نظام کی بنیاد پر قائم تہذیب کی عکاسی کرتی ہے۔ اس پس منظر میں اُردو کے حوالے سے بھی اس وقت تک تانیثیت پسند نقطۂ نظر کو سمجھنا مشکل ہوگا، جب تک ہم پدری نظام میں مرد کی مرکزیت اور عورت کو غیر سمجھنے کے رویّے کو نشان زد نہ کرلیں اور یہ اندازہ نہ لگالیں کہ جنسی ثنویت کی نشان دہی جن تحریروں کے وسیلے سے کی جاسکتی ہے ان کو مغرب میں کس تجزیاتی طریقِ کار کے ذریعے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ ڈیل اسپنڈر اور ٹورل موئی نے تانیثی ادبی نظریات کو جس طرح مرتّب کیا ہے اس کی رو سے مغرب، مرد کی مرکزیت کے تصور کا ایسا عادی ہے کہ اس میں عورت اپنے آپ محکوم یا غیر بن کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ بیش تر ادبی تحریروں میں اس تفریق کا عکس اس طرح منتقل ہوا ہے کہ مرد کرداروں کے مقابلے میں عورت کا کردار نصف بہتر کے بجائے نصف کہتر کے نمونے پیش کرتا ہے۔ اس صورتِ حال میں مردانہ رویّوں کی بالادستی کے سبب مرد ادیبوں کی تحریریں صرف مردوں کے لیے لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اس لیے اس رویّے کی مزاحمت کی خاطر ایک ایسے زاویۂ نظر کی شدید ضرورت محسوس کی گئی جو جنسی عدمِ توازن اور افراط و تفریط کو نشان زد کرسکے اور قدیم و جدید ادب کی قرأتِ ثانی یا قرأتِ مختلف پر اصرار کرسکے۔ اس طرزِ مطالعہ کو مزاحمتی قرأت کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اس تبدیل شدہ طرزِ مطالعہ نے واضح کیا کہ ہم نے اب تک

مرد کے ساتھ متحرک، بہادر اور تعقل پسند جیسے اوصاف اور عورت کے ساتھ مجہول، کمزور اور جذباتی جیسی منفی صفات وابستہ کر رکھی ہیں ـــ اس طریق تنقید نے تانیثی زبان کے مسئلے کو از سر نو بحث کا موضوع بنایا ہے اور جملوں کی ساخت، ڈسکورس کی مختلف اقسام اور تانیثی زبان اور اسلوب کے عناصر کی تلاش کو گزشتہ برسوں میں ایک طاقت ور رجحان کی صورت میں تبدیل کر دیا ہے ـــ رولاں بارتھ کی معنیات اور دریدا کی لاتشکیل کی مدد سے تانیثیت پسند مصنفین کے ایک حلقے نے لسانیاتی مطالعہ کی نوعیت تبدیل کر دی ہے۔ ان نظریہ سازوں کا بنیادی مسئلہ ایسی نسائی زبان کی اختراع ہے جو پدری بنیاد پر قائم نظام کی توثیق نہ کرے۔

تاہم یہ بات وضاحت کی محتاج ہے کہ تانیثیت ادبی قدر کا نعم البدل کیسے بن سکتی ہے؟ ادب کے قاری کے لیے تانیثی رجحان یا طریق تنقید سے تانیثیت کی شناخت تو بڑی حد تک قائم ہو جاتی ہے، مگر ادب کو ادب کی حیثیت سے پڑھنے اور اس کی پرکھ کی معیار بندی کرنے کا مسئلہ ہنوز اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔ اس لیے کہ دوسری طرح کی موضوعاتی شناخت کی طرح تانیثی نقطۂ نظر کو بھی بجائے خود فنی معیار کا نام تو نہیں دیا جا سکتا، البتہ اس طرز مطالعہ سے موضوعاتی اور تہذیبی توازن کا نظام ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک ادبی قدر کی معیار بندی کا سوال ہے تو اس کا تعین بہر حال شعریات کے عمومی اصول وضوابط ہی کریں گے۔

تانیثی نظریے کے اس پس منظر کو یوں تو مغرب اور مشرق کی کسی بھی زبان کے ادب کے مطالعہ کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔ ویسے اگر اُردو کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اُردو کا معاملہ زیادہ افراط وتفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے معاشرتی نظام کے زیرِ اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالادستی شعوری سے کہیں زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے کہ خود عورتیں بھی عموماً جنسی تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمایے پر قانع ہیں، اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔ اس بات میں کوئی مضائقہ نہیں کہ خواتین اپنے نسائی رویّوں سے بلند ہو کر فلسفیانہ یا دانش ورانہ سطح پر ان ہی ذہنی اور فکری مسائل اور واردات کو اپنے ادب کا موضوع بنائیں جن سے مرد وزن یکساں طور پر دوچار ہیں۔ مگر جس سماج میں طبقاتی کش مکش، زیردستوں کی حمایت اور

معاشرے کی پس ماندہ اکائیوں کے مسائل کا احساس، ادب کے اہم موضوعات بن سکتے ہیں وہاں جنسی تفریق کے مسئلے کو نشان زد کرنے سے چشم پوشی مقام حیرت ہی نہیں مقام غیرت بھی معلوم ہوتی ہے۔

مطالعہ کی سہولت اور ارتکاز کی خاطر اگر شاعری کے حوالے سے اُردو میں تانیثی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ گزشتہ کئی صدیاں اُردو میں نسائی اظہار کے وجود سے ہی بڑی حد تک عاری ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں عرصے تک خواتین علمی و ادبی سرگرمیوں کا حصہ ہی بن پائی ہوں اس میں نسائی مسائل اور تانیثی نقطۂ نظر کی تلاش زیادہ سود مند ثابت نہیں ہوسکتی۔ لیکن گزشتہ چند دہائیوں میں خاتون ادیبوں اور شاعروں کی معتدبہ تحریریں کچھ اس تنوع کے ساتھ سامنے آئی ہیں کہ ہم ان کی بنیاد پر نسائی رویّوں کی نوعیت کا تعیّن ضرور کرسکتے ہیں۔ جہاں تک مرد ادیبوں کی تحریروں میں عورت کی امیج کا سوال ہے تو اس سلسلے میں طبقاتی سماج کی ناہمواریوں کی نشان دہی کے دعوے دار شاعروں تک کے یہاں طبقہ اُناث سے ناانصافی کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ اس ضمن میں باقر مہدی کی یہ رائے عبرت ناک صورت حال کو نمایاں کرتی ہے کہ:

> ''خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کش مکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں۔ خواہ وہ راشد کی نظم میں ہم رقص ہو یا مجاز کی 'آنچل کو پرچم بنانے والی باغی لڑکی' ہو، عورت کے جسم و ذہن کی اتنی ہی اہمیت ہو جتنی مرد کی، کہیں نظر نہیں آتی، اور غزل کی حکمرانی نے عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کیے تھے کہ وہ جانِ غزل تو بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی۔''

اُردو شاعری کے معاصر منظرنامے میں جن شاعرات کی کاوشوں کو سنجیدہ مطالعہ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے، ان کی اکثریت بھی جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابلِ اعتنا بھی نہیں سمجھتی۔ بعض شاعرات، نسائی جذبات واحساسات کی پیش کش یا کسی حد تک احتجاجی شاعری کی حدوں کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہیں اور معدودے چند ایسی ہیں جن کی نظموں میں اپنی صورت حال سے

بے اطمینانی، قدرے انحراف اور مساوی حقوق کی طلب کا واضح رجحان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر شفیق فاطمہ شعریٰ دانشورانہ موضوعات، مذہبی اور روحانی محرکات سے دلچسپی اور گہری بصیرت کے سبب، ایک ایسی شاعرہ کا تاثر قائم کرتی ہیں جس کے لیے جنسی بنیاد پر قائم معاشرہ کوئی قابلِ توجہ مسئلہ نہیں محسوس ہوتا۔ تاہم شعریٰ نے اپنی بعض نظموں میں نسائی امیج کو مذہبی حوالوں کے ساتھ نمایاں کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ان کی ایک قدرے طویل نظم ''اے تماشا گاہ عالم روئے تو'' کا ایک ذیلی عنوان 'دعائے بانوئے فرعون' ہے۔ انھوں نے اس حصے سے متعلق حاشیے میں 'بانوئے فرعون' کی تلمیح کے مضمرات بیان کرتے ہوئے اپنے معاشرے میں عورت کی حیثیت پر بھی گفتگو کی ہے۔ نظم کے متعلقہ مصرعے کچھ اس طرح ہیں:

> ''اب تو میرا گھر، وہی گھر/ جس کا تو بانی بنے/ اب تو تیرے ہی جوارِ قرب کے باغات میں/ یارب بسیرا ہو مرا/ — رستگاری دے مجھے فرعون سے ارتفاعِ بیت کے اُس دور کا آغاز ہو/ جس میں اسوہ/ بانوئے فرعون کا اسوہ وہ پہلا سنگ میل/ جس پہ اتری تابشِ اُمّ الکتاب۔''

شفیق فاطمہ شعریٰ ''بانوئے فرعون'' کے کردار کی وضاحت میں اس کی معنویت یوں نمایاں کرتی ہیں:

> ''بانوئے فرعون کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی دعا کے الفاظ سے یہ عقیدہ ختم ہو جاتا ہے کہ سربراہ خاندان، خاص طور سے شوہر سے غیر مشروط ہم آہنگی کا نام 'وفا' ہے، اور عورت ایک ایسی مخلوق ہے جو اس وفا کی بنا پر باشرف ہے۔ فرعونی جلال و جبروت کو ٹھکراتے ہوئے صرف عائلی نظام ہی سے نہیں، بلکہ ناکسوں کے اہتمام خشک وتر سے بھی غیر مشروط ہم آہنگی کے وفادارانہ عقیدہ کو وہ مسترد کرتی ہیں جس کو آج سے ہزاروں برس پہلے مسترد کرنا، جان کا زیاں تھا۔''

اس حاشیے میں وہ سماجی نابرابری کی تحریکات کے ساتھ جنسی نابرابری کی عالمی تحریک کا بھی ذکر کرتی ہیں اور اسے آزادیٔ اظہار کی بوکھلاہٹ کا نام دیتی ہیں اور ان الفاظ میں اپنے موقف کی مزید

وضاحت بھی کر دیتی ہیں:

''یہ ضروری نہیں کہ ان خیالات کی بناء پر، میں اُناثی تحریک کی گرد کارواں سمجھی جاؤں، سچ بات تو یہ ہے کہ اس تحریک کے رطب و یابس کا بوجھ اُٹھانا میرے بس کا روگ نہیں۔''

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنی نظم کے بین السطور میں ایک نسائی امیج کو مثالی اور انحرافی قرار دینے کے باوجود، شعریٔ آزادیٔ اظہار کی ان سرحدوں کو چھونا نہیں چاہتیں جہاں مذہبی قدغن سے سابقہ پڑنے کا اندیشہ ہو۔

کم و بیش یہی صورت حال شاعرات کی غزل گوئی کی ہے۔ غزل گو شاعرات کا عام رویّہ تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے برخلاف غزل کے مروجہ موضوعات سے دلچسپی اور جنسی تفریق پر قائم محویت سے صرف نظر کرنے کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ البتہ بعض شاعرات نے اپنے عشقیہ جذبات کو خواب ناک محبوبیت کے ساتھ یا خود سپردگی کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کی غزلوں کے تسلسل کے طور پر پروین شاکر، رفیعہ شبنم عابدی اور عشرت آفریں کے اشعار میں حسّی اور جذباتی نسائیت کے عناصر ملتے ہیں۔ مگر چوں کہ ان حسّی اور جذباتی مسائل کو کبھی نابلوغت سے وابستہ جذبات کا نام دیا گیا اور کبھی ان پر ناپختہ کار تجربے کا الزام عائد کیا گیا، اس لیے تنقیدی دہشت گردی کی ہیبت نے اس رجحان کو بھی زیادہ پنپنے کا موقع نہیں دیا۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر عمر کا سچا تجربہ، سچے اظہار سے ہم آہنگ ہوسکتا ہے اور اپنے مخصوص تناظر میں جینوئن تخلیقی رویّے کی حیثیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ اس لیے صرف نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں جو فکری دبازت کی نفی ہی نہیں کرتے بلکہ خواب ناک نسائی احساس اور جذبے کی صداقت کی نمائندگی بھی کرتے ہیں:

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں — کشور ناہید

کچھ یوں ہی زرد، زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا — کشور ناہید

اب ایک عمر سے دُکھ بھی کوئی نہیں دیتا
وہ لوگ کیا تھے جو آنکھوں پہ پھر رُلاتے تھے — کشور ناہید

ہر لمس ہے جب تپش سے عاری
کس آنچ سے میں پگھل رہی ہوں — فہمیدہ ریاض

وہ خواہشِ بوسہ بھی نہیں اب
حیرت سے ہونٹ کاٹتی ہوں — فہمیدہ ریاض

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا — پروین شاکر

بارشِ سنگِ ملامت میں وہ میرے ساتھ ہے
میں بھی بھیگوں، وہ بھی پاگل بھیگتا ہے ساتھ ساتھ — پروین شاکر

ان اشعار میں سے بیش تر کو اعترافی شاعری کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ تانیثی نظریۂ ادب کے نقطۂ نظر سے اس رویّے کی اہمیت اس لیے بھی قابلِ توجہ بن جاتی ہے کہ احتجاج اور انحراف کی منزلوں تک پہنچنے والوں کے لیے ان مرحلوں سے گزرنا بڑی حد تک ناگزیر ہوتا ہے۔

غزل کے مقابلے میں شاعرات کی نظموں کو نسائی رویّوں کی تفہیم کا زیادہ بہتر وسیلہ بنایا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ غزل ہی کی طرح نظموں میں بھی اگر ہم ان رویّوں کو ارتقائی صورت میں دیکھنا چاہیں تو پتہ چلے گا کہ عورت کی حیثیت سے اپنے وجود کا احساس، نسائی جذبات کا اظہار یا اعتراف اور جنسی ثنویت پر قائم معاشرے سے انحراف جیسے مراحل اُردو میں تانیثی رویّے کے مختلف مدارج ہو سکتے ہیں۔ جہاں تک نسائی منصب کے احساس کا سوال ہے تو ہمیں بعض ایسی نظمیں ملتی ہیں جو تخلیق کے تجربے کے مختلف مراحل کو کچھ اس انداز سے موضوعِ گفتگو بناتی ہیں کہ ان میں تخلیق کے مطلق عمل کے ساتھ تنقیدی اصطلاح میں 'تخلیقی عمل' کے اسرار بھی کھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس نوع کی ایک نظم کا حوالہ شاید یہاں خارج از بحث نہ ہو:

''وہ حرف، جو فضائے نیلگوں کی وسعتوں میں قید تھا/ وہ صوت، جو حصار
خامشی میں جلوہ ریز تھی/ صدا، جو کوہسار کی بلندیوں پہ محوِ خواب تھی/

ردائے برف سے ڈھکی/ وہ حرف جو ہوا کے نیلے آنچلوں سے چھن کے/
جذب ہو رہا تھا ریگ زارِ وقت میں/ وہ ذرہ ذرہ منتشر تھا/ دھندلی دھندلی
ساعتوں کی گرد میں/ وہ معنی گریز پا ،لرز رہا تھا جو رگِ حیات میں/ وہ
رمزِ منتظر کہ جو ابھی نہاں تھا بطن کائنات میں/ بس ایک جست میں حصار
خامشی کو توڑ کر/ پگھل کے میرے درد و آرزو کی آنچ میں/ وہ میرے بطن کی
صباحتوں میں ڈھل گیا/ وہ آبشار نغمہ و نوا، کہ کوہسار سرد سے گرا/ کہ گونجتی
گپھاؤں سے ابل پڑا/ وہ جوئے ذات ،نغمۂ حیات، جو رواں دواں ہے
بحرِ بے کراں کی کھوج میں۔ (زاہدہ زیدی)

تخلیقی عمل کے مختلف مراحل کی گرفت اور شعوری اور لاشعوری محرکات کی دریافت خود شاعر کے لیے ایک مشکل عمل رہی ہے۔ اس نظم میں زاہدہ زیدی نے تخلیقی عمل کو صرف شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے جس طرح موضوع گفتگو بنایا ہے، وہ وسیلۂ تخلیق کی حیثیت سے نسائی سرشت کا عمدہ اظہار بھی ہے اور داخلی سرگزشت کا اعتراف بھی۔ اسی موضوع کی دوسری جہت ہمیں ایک مکمل اعترافی نظم میں ملتی ہے، جس میں جنس کو ایک تخلیقی تجربہ بنایا گیا ہے:

یہ کون سا مقام ہے/ کہ چاروں سمت منتشر ہیں/ ریزہ ریزہ آبگینۂ ہائے
شوق/ یہیں تو حسرتوں کے بیج بو کے/ فصلِ درد اُگائی تھی/ یہیں تو آرزو،
نقیبِ وقت بن کے آئی تھی/ وہ کوہِ درد سینۂ حیات پر/ وہ بوجھ بھی سبک سبک/
وہ جرعہ ہائے آتشیں/ لہو میں جذب آگ سی/ یہ کائنات ٹوٹ کر بکھر گئی/
کہ چور چور ہیں نشاطِ جاں کے آئینے/ کہ ریگ ریگ نشۂ بدن ہے/ ذرہ ذرہ
جستجو کی راکھ ہے/ فضائے ذہن بے اذاں/ تصورات رائیگاں/ تلاش ذات
جوئے خوں/ یہ کوہِ جرم حادثات/ یہ قطرہ ہائے انفعال/ برجبین کائنات/
چیخ رہی ہیں ہڈیاں وجود کی۔ (فشار: ساجدہ زیدی)

ساجدہ زیدی نے نظم کے ان مصرعوں میں جس طرح بالواسطہ انداز میں نسائی تجربے کو اعترافی شاعری میں تبدیل کر دیا ہے وہ فنی نقطۂ نظر سے بھی استعارہ سازی کی عمدہ مثال ہے۔

اس نظم کی امیجری میں تانیثی رویّوں کو خیال اور فکر کے بجائے حواس کے حوالے سے شعری پیکروں میں تبدیل کیا گیا ہے۔ یہ انداز ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے بھی ان کی شناخت متعین کرتا ہے اور فنی تدبیر کاری کی بھی قابلِ توجہ مثال پیش کرتا ہے۔

تاہم ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی کی اس نوع کی گنتی کی چند نظمیں ان کی شاعری کے عام رجحان کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ ان کی شاعری کا عمومی رجحان، فکری اور دانش ورانہ سطح پر ایسی عام شعری فضا کی عکاسی کرتا ہے جس میں مرد و زن، دونوں طرح کے شاعر، یکساں طور پر شریک ہیں۔ ان شاعرات کے برخلاف فہمیدہ ریاض کی شاعری کا غالب رویّہ نسائی احساس کی ترجیح پر قائم ہے۔ پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشان دہی ان کی نظموں کا طاقت ور رجحان ہے۔ انھوں نے ماں بننے کے تجربے کو جس فن کاری اور جنسی ارتعاشات کے ساتھ اپنی ایک ابتدائی نظم ''لاؤ، ہاتھ اپنا لاؤ ذرا'' میں پیش کیا تھا، وہی دراصل ان کی شاعری کی مخصوص شناخت بن گیا۔ تانیثی رویّے کے بعض اور پہلو، جن میں اپنے سماج میں ثانویت کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے، بعد کی، ان کی بیش تر نظموں کا پس منظر ہے۔ اس ضمن میں ان کی متعدد نظموں میں سے محض ایک مختصر نظم کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے، جس میں ثانویت کا یہ احساس نمایاں طور پر موجود ہے:

مگر آہ اس میں نئی بات کیا ہے/ وہ عورت ہے ہم جنس سب عورتوں کی/ سدا
جس پہ چابک برستے رہے ہیں/ وہ ہر دور میں سر بریدہ مسانوں میں لائی
گئی ہے/ کبھی بھینٹ بن کر/ ستی کی چتا پر چڑھائی گئی ہے/ کبھی ساحرہ کا
لقب دے کر زندہ جلائی گئی ہے/ یہ عورت کا تن ہے/ قبیلوں کی نسلیں
بڑھانے کا آلہ ہے/ ان کی حمیت کی بس اک علامت/ جو چاہو تو تم اس
علامت کو روندو/ اسے مسخ کردو/ اسے دفن کردو۔ (فہمیدہ ریاض)

اس نظم کی بلند آہنگی اور اس کا براہِ راست انداز، فنی نقطۂ نظر سے البتہ معرضِ بحث میں آ سکتے ہیں، مگر فکری اور ادبی موقف کے اعتبار سے فہمیدہ ریاض کی اس نوع کی نظموں سے ان کی تانیثی شناخت ضرور متعین ہوتی ہے—

فہمیدہ ریاض کے مقابلے میں کشور ناہید نے اوّل و آخر ایک تانیثیت پسند ادیب اور شاعرہ کی حیثیت سے معاصر شاعرات میں فکری، فنی اور عملی طور پر اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تحریریں، خواہ نثر کی صورت میں ہوں یا شاعری کی شکل میں، تانیثی تحریک کو اس کے سارے لوازم کے ساتھ برتنے کی کوشش کرتی ہیں۔ انھوں نے طبقاتی طریق کے ترقی پسند نقطۂ نظر سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تھا، مگر وقت کے ساتھ ساتھ جنسی تفریق کے مسئلے کو نمایاں کرنے کو اپنی تحریروں کا محور بنالیا — ان کے مضامین کا مجموعہ ''عورت: خاک اور خواب کے درمیاں'' تانیثی نظریے کو ریسرچ، تجزیہ اور فنی اظہار سے متعلق مسائل کو منضبط اور مدلل انداز میں پیش کرنے کی اُردو میں ایک اہم کوشش ہے۔ انھوں نے سیمون دی بوائر کی کتاب کا ترجمہ تلخیص کے ساتھ پیش کر کے 'عورت' کے نام سے شائع کیا ہے، اور اپنی توضیحات کے ذریعہ اُردو دنیا سے تانیثی نظریے کو متعارف کرانے کی علمی بنیادیں فراہم کی ہیں۔ لیکن ایک تانیثیت پسند فن کار کے طور پر ہمارے لیے اگر ان کی کوئی تحریر قابلِ مطالعہ ہوسکتی ہے تو وہ ان کی نظمیں ہیں۔ اپنی نظموں میں، ان کی بلند آہنگی نظریاتی وابستگی کی شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے لیے بالعموم دو طرح کے اسالیب کا انتخاب کیا ہے۔ ایک تو ان کی نثری نظمیں ہیں جن میں وہ اپنی نظریاتی وابستگی کو چھپا نہیں پاتیں اور دوسرے ان کی آزاد نظمیں، جن کی لفظیات، علائم اور فنی لوازم کا اہتمام اس بات کا وافر ثبوت فراہم کرنے کا وسیلہ ہیں کہ انھوں نے خود کو محض ایک تانیثیت پسند مفکّر کے طور پر ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ قابلِ توجہ شاعرہ کی حیثیت سے بھی اپنی اہمیت تسلیم کرائی ہے۔ نیلام گھر، جاروب کش، میں کون ہوں اور انٹی کلاک وائز، جیسی نظمیں ان کے تانیثی رویّوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں۔ ''انٹی کلاک وائز'' میں انھوں نے طبقۂ اناث کے لیے درپیش صورت حال کو نسبتاً زیادہ صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے:

> میرے ہونٹ تمہاری مجازیت کے گن/ گا گا کر خشک ہو بھی جائیں تو بھی
> تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا/ کہ بول تو نہیں سکتی، مگر چل تو سکتی ہوں/
> میرے پیروں میں زوجیت اور شرم و حیا کی بیڑیاں ڈال کر/ مجھے مفلوج
> کر کے بھی/ تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا کہ میں چل تو نہیں سکتی/ مگر سوچ

سکتی ہوں/ آزاد رہنے، زندہ رہنےاور مرے سوچنے کا خوف/ تمہیں کن کن
بلاؤں میں گرفتار رکھے گا۔ (کشور ناہید)

اس نظم کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت میں ان کی متعدد نظمیں فنی لوازم کو زیادہ بہتر طریقے پر اپناتی ہیں اور صحیح معنوں میں اسی نوع کی نظمیں نسائی جمالیات کے ضمن میں ان کی کاوشوں کا منفرد ثبوت پیش کرتی ہیں۔ نمونے کے طور پر یہاں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

مجھے سزا دو کہ میں نے اپنے لہو سے تعبیر خواب لکھی/ جنوں بریدہ کتاب لکھی/
مجھے سزا دو کہ میں نے تقدیسِ خواب فرد میں جاں گزاری/ بہ لطفِ شب
زادگاں گزاری/ مجھے سزا دو/ کہ میں نے دوشیزگی کو سودائے شب سے
رہائی دی ہے/ مجھے سزا دو/ کہ میں جیوں تو تمہاری دستار گر نہ جائے/ مجھے
سزا دو/ کہ میں تو ہر سانس میں نئی زندگی کی خوگر/ حیات بعد ممات بھی زندہ
تر رہوں گی/ مجھے سزا دو/ کہ پھر تمہاری سزا کی میعاد ختم ہوگی۔

ہمارے معاشرے میں عورت کو ''نصف بہتر'' قرار دینے کا مشفقانہ اور ترحم آمیز رویہ اس وقت بے نقاب ہوتا نظر آتا ہے جب کشور ناہید جیسی کوئی شاعرہ اس رویے کے مضمرات پر اپنے شدید ردِ عمل کا ایسا اظہار کرتی ہیں جس میں فکری بغاوت کے ساتھ اس نظم کی طرح شعریت کا بھی اہتمام کیا گیا ہو۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تانیثی تحریک کے تناظر میں کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کو اُردو شاعرات کے مابین نمائندہ ترین ترجمان شاعرات کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے بعد کی نسل میں اس رجحان پر مبنی شاعری کی کوئی توسیع نہیں ہوئی۔ بعض نسبتاً نووارد شاعرات کی نظموں میں اس رویے کی گونج اس طرح سنائی دیتی ہے، گویا وہ ابھی اپنی شناخت اور آواز کی دریافت میں مصروف ہیں۔ ایسی شاعرات میں نمونے کے طور پر شہناز نبی اور عذرا پروین کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ شہناز نبی کی نظم 'بھیڑیں' میں طنزیہ طریق کار اور علامتی معنویت کے سبب تانیثی اظہار کے قدرے مختلف اسلوب کو اپنانے کی کوشش ملتی ہے:

اک چراگاہ/ سو چراگاہیں/ کون ان ریوڑوں سے گھبرائے/ پڑ گئیں کم
زمینیں اپنی تو/ کچھ سفر، کچھ حضر کا شغل رہے/ کچھ نئی بستیوں سے ربط
بڑھے/ ان کو آزاد کون کرتا ہے/ یہ بہت مطمئن ہیں تھوڑے میں/ اک ذرا
سا گھما پھرا لاؤ/ کچھ ادھر، کچھ اُدھر چرالاؤ/ بھیڑیں معصوم بے ضرری ہیں/
جس طرف ہانک دو چلی جائیں۔ (شہناز نبی)

ردِّ عمل اور طنز کی شدت پر مبنی اس نظم سے قدرے بدلے ہوئے اسلوب، سے اس وقت ہمارا واسطہ پڑتا ہے، جب ہم عذرا پروین کی نظمیں پڑھتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بالواسطہ طریق کار کے بجائے براہِ راست لب و لہجہ ملتا ہے، لیکن اس حقیقت کا اعتراف کرنا چاہیے کہ ان کی شاعری مرکزی حیثیت سے جنسی تفریق کے موضوع کو زیرِ بحث لاتی ہے۔ یہ الگ بحث ہے کہ فنی طور پر ان کا منصب کیا متعین ہوتا ہے۔ ان کی ایک نظم ہے:

''میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں''

میں اب نیا کوئی حادثہ ہوں/ میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں/ تمہارے پہلو
میں کل سے اب تک جو اک بہ صورت صفر، صفر تھی، وہ میں نہیں تھی/ وہ میں
نہیں ہوں/ جو تجھ میں تیرے سفر کی دھن تھی/ جو خود مسافر نہ ہو کے بس
تیری رہ گزر تھی/ وہ میں نہیں تھی/ وہ میں نہیں تھی/ سنو تذبذب کی برف پگھلی/
میں ایک نچنت اڑان ہوں اب/ جو اک انچیت اگر مگر تھی/ میں وہ نہیں تھی/
وہ میں نہیں ہوں/ میں اب، نیا کوئی حادثہ ہوں/ میں اب نئی کوئی انتہا ہوں/
میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں۔ (عذرا پروین)

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معاصر شعری منظر نامے میں اور جن شاعرات کی نظمیں اور غزلیں ادبی جرائد میں شائع ہوتی ہیں، ان کو بالعموم نسائی شناخت کے نقطۂ نظر سے مطالعہ کا موضوع ہی نہیں بنایا جاسکتا۔ پاکستان میں پروین فنا سید اور عذرا عباس اور ہندوستان میں شبنم عشائی جیسی معدودے چند شاعرات ایسی ہیں جو اپنی ذات کے اظہار کے مسئلے سے دو چار ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کسی طاقت ور نسائی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتی۔

نسائی رویّوں اور تانیثی رجحان کی پہچان اور تعیّن قدر، کے اس جائزے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ادبی اور تنقیدی اظہار میں تانیثیت کی شمولیت کے بعد ادبی فکر وفن کے تناظر کے افق میں کیوں کر وسعت پیدا ہوئی ہے؟ اُردو میں چوں کہ تانیثی نظریے کو کسی طاقت ور رجحان کی صورت میں ابھی پہنچنے کا موقع نہیں ملا، اس لیے انفرادی کوششوں کی اہمیت کے باوجود ابھی نسائی جمالیات کی تشکیل ہونا باقی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نسائی جمالیات میں تانیثی نقطۂ نظر کے ساتھ ادب کی تفہیم، ہیئت ومواد کے توازن اور تخلیقی فن پاروں کے تعیّن قدر کے مسائل نئے سرے سے مرتب ہوں گے اور اسی صورت میں ہم تانیثیت کو نظریے کی سطح سے بلند کرکے فنی سطح تک لاسکتے ہیں۔

(2000)

●

اردو زبان کی شعری روایات کا کینوس اس قدر وسیع ہے کہ اس پر جتنی بھی کتابیں لکھی جائیں کم ہیں کیونکہ خود شعر کی تعریف کے متعدد نظریے ہمارے سامنے موجود ہیں کسی کے نزدیک شعر میں وزن کو اہمیت حاصل ہے تو کوئی تاثیر کو اہمیت دیتا ہے، کوئی جذبات، تاثیر یا اثر انگیزی کا قتیل ہے کسی کے نزدیک تخیل کی اہمیت ہے تو کوئی ترنم اور خیال کو شعر کی ضرورت قرار دیتا ہے۔ جذبات کے بیان اور جذبہ و تخیل کو شعر کی اصل قرار دینے والے بھی موجود ہیں اور جذبے کے اظہار کے ساتھ ساتھ اظہار کے حسین اور مسرت انگیز ہونے کو بھی شعر کی تعریف کے ضمن میں شمار کیا جاتا ہے اور یہی متعدد اور ایک دوسرے سے اختلاف کرنے والی تعریفیں ہیں جس کی وجہ سے شاعری کی تنقیدی ضرورت ہمیشہ قائم رہتی ہے۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی اردو ادب کے ایک سنجیدہ پارکھ ہیں۔ جدید تنقید نگاروں میں ان کا قد بہت بلند ہے انھیں اردو اور انگریزی کے علاوہ عربی و فارسی زبان اور اس کے ادب سے بھی شغف ہے یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریریں بے حد علمی ہوتی ہیں۔ ساہتیہ اکادمی انعام سے سرفراز پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی زیر نظر کتاب ''شاعری کی تنقید'' کا تعلق شاعری، شاعر اور شاعری کی تنقید سے متعلق لکھے گئے مضامین پر مشتمل ہے۔ قومی اردو کونسل نے اپنے اشاعتی سلسلے کے تحت پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی دیگر کئی کتابیں بھی شائع کیں ہیں جن میں 'مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت'، 'معاصر تنقیدی رویے' کے علاوہ 'کلیات رشید احمد صدیقی' (7 جلد) بے حد اہم ہیں۔ ممتاز ناقد و محقق پروفیسر ابوالکلام قاسمی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں پروفیسر کے عہدے سے سبکدوش ہو کر اب اپنا کل وقت تصنیف و تالیف پر صرف کر رہے ہیں۔

ISBN: 978-93-87510-03-6
9 789387 510036

NCPUL
New Delhi

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون ایف سی 33/9،
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔ 110025