بازیافت

تحقیقی وتنقیدی مجلّہ

2019ء

مُدیر اعلیٰ

پروفیسر عارفہ بشریٰ

صدر شعبۂ اردو

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل،

سرینگر کشمیر

(جملہ حقوق بحق شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی محفوظ)

☆۔ سال اشاعت---------- جولائی ۲۰۱۹ء

☆۔ تعداد ---------- ۳۰۰ (تین سو)

☆۔ کتابت وکمپیوٹر کمپوزنگ---- محمد اشرف میر

☆۔ سرورق_____ اختر رسول

☆۔ مطبع---------- قاف پرنٹرس، کرالہ کھڈ حبہ کدل، سرینگر

☆۔ قیمت---------- =/300 روپے

☆

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی

حضرت بل سرینگر کشمیر۔۱۹۰۰۰۶

فون: 0194-2272367

☆

B A Z Y A F T

(ISSN 0975-654X)

A Peer Reviewed Refereed Literary & Research Journal

Post-Graduate Department of Urdu

University of Kashmir, Srinagar-06

Phone: 0194-2272367 email:editorbazyaft@gmail.com

Website: http//urdu.uok.edu.in

بازیافت

مجلس ادارت

ڈاکٹر کوثر رسول

ڈاکٹر مشتاق حیدر

مدیر اعلیٰ

پروفیسر عارفہ بشریٰ

صدر شعبہ اردو

شمارہ: ۶۴ ۲۰۱۹ء

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل

سرینگر کشمیر

مجلس مشاورت

- ☆ پروفیسر محمد زماں آزردہ
- ☆ پروفیسر قاضی افضال حسین
- ☆ پروفیسر ارتضیٰ کریم
- ☆ پروفیسر خواجہ اکرام الدین

مجلس مراجع

- ☆ پروفیسر ابوالکلام قاسمی
- ☆ پروفیسر عبید الرحمٰن ہاشمی
- ☆ پروفیسر قدوس جاوید
- ☆ پروفیسر نذیر احمد ملک
- ☆ پروفیسر شہاب عنایت ملک

فہرست

		صفحہ نمبر
☆۔ اداریہ		7
☆۔ دویہ بانی ایک تہذیبی تجربہ	پروفیسر عارفہ بشریٰ	11
☆۔ شہریار کی نظموں کا داخلی اور خارجی آہنگ	پروفیسر ابوالکلام قاسمی	21
☆۔ شعر، شاعر اور شعریات	پروفیسر قدوس جاوید	47
☆۔ گردش وقت اور تخلیق ادب	پروفیسر علی احمد فاطمی	73
☆۔ مطالعہ راشد کے جہات	پروفیسر قاضی افضال حسین	98
☆۔ معاصر اردو نظم: تنقیدی تناظر اور شناخت کا مسئلہ	پروفیسر قاضی جمال حسین	124
☆۔ معاصر اردو ناول: نئے تنقیدی تناظر	پروفیسر ارتضیٰ کریم	154
☆۔ شہریار کی عشقیہ شاعری	پروفیسر قاضی عبدالرحمٰن ہاشمی	166
☆۔ معاصر تنقیدی رویّے اور ناصر عباس نیّر	پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ	188
☆۔ پیغام آفاقی	ڈاکٹر صغیر احمد	199
☆۔ جموں و کشمیر کے غیر مسلم افسانہ نگار	ڈاکٹر کوثر رسول	211
☆۔	ڈاکٹر مشتاق حیدر	235

☆۔ شاعری کی شعریات ڈاکٹر عرفان عالم 245
☆۔ بیسویں صدی میں دہلی کے دو اہم سفر نامہ نگار ڈاکٹر مشتاق احمد گنائی 268
☆۔ منظور میری آنکھ کے ہیں زاویے الگ ڈاکٹر معید الظفر 284
☆۔ ریاست جموں و کشمیر میں معاصر اردو غزل ڈاکٹر شاہ فیصل 313

☆☆☆

اداریہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ اس کے تحقیقی و تنقیدی مجلّہ ''بازیافت'' کا ہر شمارہ کسی نہ کسی زاویے سے طلباء و طالبات، ریسرچ اسکالرز اور عام قارئین کے لیے کارآمد ثابت ہو۔ شعر وادب زندگی اور زمانہ کی تفسیر اور ترجمان ہوتا ہے۔ اس لیے زمانہ اور زندگی کی طرح شعر وادب میں بھی ردوبدل ہوتا ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے اور اسی کی بناء پر، جس طرح زندگی جینے کے نئے طور طریقے سامنے آتے ہیں، اسی طرح شعر وادب میں بھی موضوع، اسلوب، ہیئت وتکنیک واظہار وبیان کے حوالے سے بھی نت نئے رویے، رجحانات اور نظریات بھی نمایاں ہوتے رہتے ہیں۔ آج کے دور میں ہر انسان کو سماجی، سیاسی، ثقافتی اور معاشی سطحوں پر روز نئے ڈسکورسز Discourses اور Narratives کا سامنا

کرنا پڑتا ہے۔ادب اس سے اچھوتا نہیں رہتا۔

"Urdu language has witnessed a tremendous impact by the cultural heritages evolved overtime and with the lexicon equally divided between Sanskrit derived prakrit and Arabo-Persian vocabulary which was a reflection of such culturalcoalescence".

شعروادب کی تخلیق کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ انسان اور انسانیت کی بقاء تحفظ اور ترقی کے لیے فنی اور جمالیاتی تقاضوں کے مطابق تعمیری کردار ادا کرے۔اس لیے اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کو بامعنی اور بامقصد بنانے کے لیے عصری زندگی اور ادب میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کی

آ گہی ضروری ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہم نے ''بازیافت'' کے اس شمارے میں بھی ایسے تحقیقی اور تنقیدی مضامین شامل کیے ہیں جن سے اندازہ ہوگا کہ ہماری عصری زندگی کو کیسے کیسے مسائل کا سامنا ہے اور ہمارا ادب کدھر جارہا ہے۔ادھر یونیورسٹی کے تعاون سے شعبۂ اردو میں ریسرچ اسکالرز اور طلباء وطالبات کی نشست برخواست کے لیے کئی طرح کے تعمیری کام بھی کیے گئے ہیں۔شعبۂ کی لائبریری میں کتابوں کی فہرست سازی اور موضوع کے اعتبار سے ان کی ترتیب نو کا کام بھی کیا گیا ہے۔نئے تعلیمی سال میں شعبۂ اردو کئی سمینار، کانگریس، کانفرنس اور توسیعی خطبات Extention Lectures کروانے کا ارادہ رکھتا ہے۔اطمینان بخش بات یہ ہے کہ ہماری یونیورسٹی کے وائس چانسلر محترم طلعت احمد، رجسٹرار ڈاکٹر نثار احمد میر اور ڈین اکیڈیمک ایفیئرس پروفیسر اکبر مسعود نے دوسرے شعبوں کی طرح شعبۂ اردو کی تدریسی، تحقیقی اور دیگر لسانی وادبی سرگرمیوں کے معاملے میں ہر ممکن تعاون او رسر پرستی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔اس کے لیے جتنا بھی شکریہ ادا کروں کم ہوگا۔

مجھے یقین ہے کہ ''بازیافت'' کے سابقہ شماروں کی طرح اس شمارے کو بھی ہمارے قارئین کی جانب سے سراہا جائے گا۔''بازیافت'' کو مزید معیاری اور کارآمد بنانے کے لیے قارئین ہمیں اپنے قیمتی مشوروں سے

نوازیں تو شعبۂ اردو ان کا شکر گذار ہوگا۔

پروفیسر عارفہ بشریٰ

مدیر اعلیٰ

نوٹ: بازیافت کے آئندہ شماروں کے لیے مضامین اس

ای میل ایڈریس پر ارسال کریں۔

bushraarifa6@gmail.com

☆☆☆

دوّیہ بانی

ایک تھذیبی تجربہ

پروفیسر عارفہ بشریٰ

غضنفر اردو فکشن میں خاموشی سے نہیں بلکہ اجتہاد کرتے ہوئے آواز پیدا کرنے والے قدموں کے ساتھ داخل ہوئے۔ ان کے پہلے ناول ''پانی'' ۱۹۸۹ء کے علامتی اور استعاراتی اسلوب Metaphorical Style نے اردو دنیا کو چونکا دیا تھا۔علامتی زبان و بیان سے تجربہ کرنا کوئی معمولی کام نہیں۔مگران کی مقبولیت نے ثابت کردیا کہ ان کے تجربات بڑی حدتک کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔غضنفر نے ''پانی'' کو زندگی اور پیاس بجھانے کی کوشش کو باعزت طور پر زندگی بسر کرنے کی خواہش کو علامت Perceptible Indication بنا کر

پیش کیا ہے۔اس میں متعدد علامتیں ہیں مگر سپاٹ اور چیستاں نہیں، بلکہ پانی تمثیلی پرواز، استعارے، علامت اور داستانی طرز اظہار کے طفیل انتہائی پر اثر اور بامعنی بن گئی ہے اور بعض پہلوؤں سے شاعرانہ نوعیت اختیار کر گئی ہے۔

غضنفر کا ناول ''دوّیہ بانی'' کا شمار بھی عصر حاضر کے اہم ناولوں میں ہوتا ہے اس ناول میں غضنفر نے ہندوستان کے عصری ثقافتی منظر نامے کو اس کی تمام تر خامیوں اور خوبیوں کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ہمہ جہت ترقی کے بڑے بڑے دعووں کے باوجود ہمارا معاشرہ ابھی بھی کس طرح فرسودہ عقائد سے دوچار ہے۔اس ناول میں اس کی ترجمانی بڑی کامیابی سے کی گئی ہے۔ اساطیری انداز میں لکھے گئے اس ناول میں ذات پات کی صدیوں پرانی نفرین کے منفی اثرات کی ترجمانی کی گئی ہے۔

گذشتہ ایک دہائی میں جتنے بھی نئے ناول سامنے آئے۔ ''دوّیہ بانی'' 2000ء ان میں سے کسی ناول سے بھی کم نہیں۔ناول کی روایت اور فنی و جمالیاتی تقاضوں یہاں تک کہ ناول کی جدید ترین شعریات کے نقطۂ نظر سے بھی دیکھیں تو ''دوّیہ بانی'' ایک بڑا ناول قرار پاتا۔دراصل کسی بھی ادب کی سوچ اور فکر کے تاریخی ارتقاء کا جائزہ اس ادب کے تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ قارئین کی ذہنی سطح کا اندازہ لگانے میں بھی مددگار ثابت ہوتا ہے۔غضنفر نے بھی ''دوّیہ بانی'' میں ایک قدم آگے بڑھ کر فرسودہ

عقائد او رنظریات پر چوٹ کرتے ہوئے انسان کی آزادیٔ فکر پر زور دیا ہے۔

''دوّیہ بانی'' کا بنیادی موضوع بھی ذات پات پر مبنی وہ معاشرتی خلیج ہے جسے خود انسانوں نے اعلیٰ اور ادنیٰ کے نام سے پیدا کیا ہے۔ یہ خلیج وقت کے ساتھ ساتھ بھرنے یا کم ہونے کے بجائے عملاً اور زیادہ گہری اور وسیع ہوتی جارہی ہے۔ ''دوّیہ بانی'' میں اس مسئلے کو بنیادی موضوع بنایا گیا ہے۔ اچھوتوں کو گاندھی جی نے ''ہریجن'' کہا تھا۔ ان کا مذہبی استحصال اعلیٰ ذات کے نام نہاد برہمن کس طرح کرتے ہیں۔ ''دو یہ بانی'' میں اس کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔

''دوّیہ بانی'' غضنفر کے گذشتہ ناولوں'' پانی'' اور ''کینچلی'' کے برعکس اردو میں دلت ادب کا منظر نامہ تیار کرتا ہوا بالکل الگ گھڑا دکھائی دیتا ہے۔ یہ ناول زمان ومکان کی قید سے آزاد نہیں بلکہ کئی زمانوں پر محیط ہے۔ اس میں ایسی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ جس کے ذریعہ قاری ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک ناول نگار کی انگلی پکڑ کر سفر کرتا ہے۔ اس کی تکنیک کئی معنوں میں روایتی ناول کی تکنیک سے مختلف ہے۔ اس کا اسلوب استعاراتی ہے۔ لیکن سادگی سے پُر ''دوّیہ بانی'' (شلوکوں یا دعاؤں) پر مشتمل ٹکڑوں کا استعمال ناول کی فضا کے تقاضوں اور معنی ومفہوم کے لحاظ

سے بہت ہی مناسب جگہوں پر کیا گیا ہے۔

ہزاروں سال سے ہندوستان میں مذہب کی آڑ میں جس طرح انسانی حقوق کی پامالی ہورہی ہے یہ ناول اس کی قلعی کھالتا ہے۔ یہ ناول قاری کو اس ظالم نظام اور اس کے ماننے والوں کی دماغی حالت پر افسوس کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے۔ غضنفر نے صدیوں پر محیط اس دکھ درد کو محسوس کر کے اس پر ناول کی عمارت کھڑی کی ہے اور مخصوص برہمن ہندو سماج کی تنگ نظری اور عصبیت Preconception کے خلاف احتجاج کیا ہے۔ ''دوّیہ بانی'' یعنی دیوی اور دیوتاؤں کے ارشادات وفرمودات اس مخصوص سماج کے مطابق وہ پاک اور مقدس باتیں ہیں جو دل ودماغ کو روشن کرتی ہیں اور آدمی کو زندگی گذارنے کا سلیقہ سکھاتی ہیں۔ اچھوت طبقہ کو ''دوّیہ بانی'' سننے کی ممانعت ہے۔ اگر کوئی اچھوت چھپ کر یا کسی اور طرح سے ''دوّیہ بانی'' سن لیتا ہے تو اس کے کان میں منو (منوسمرتی) کے قانون کے تحت سیسہ پگھلا کر ڈال دیا جاتا ہے۔ جیسا کہ اس ناول میں جھگرو چمار اور بالو کے ساتھ ہوا۔ ''دوّیہ بانی'' کا مرکزی کردار بالک برہمن ہونے کے باوجود اس مذہبی کٹراپن Rigescence کی پُرزور مخالفت کرتا ہے۔ بالک ایک اعتبار سے نئی نسل کی روشن خیالی کا اشاریہ ہے۔

''دوّیہ بانی'' میں کہانی بنیادی طور پر جن دو کرداروں کے گرد گھومتی

ہے وہ دادا اور پوتا ہیں۔ دادا استحصالی Exploitation قوت کا نمائندہ ہے اور پوتا اس جبر کے خلاف ایک نیا اعلامیہ Proclamation بن کر ابھرتا ہے۔ یہ پوتا یعنی بالیشور منووادی نظام کے تصورات و مسلمات کے بارے میں مشکوک ہے۔ اس لیے طرح طرح کے سوالوں سے الجھتا ہے۔ مثلاً اچھوت کیا واقعی برہما کے پاؤں سے جنمے ہیں؟ اچھوت کے موری گندی اور ہماری صاف کیوں ہے۔ اچھوت عورتیں بستر پر جگہ پا سکتی ہیں تو زندگی میں کیوں نہیں؟ ''دوّیہ بانی'' سن کر اچھوت میں کیوں تبدیلی آجاتی ہے؟ چنانچہ وہ اپنے لیے ایک نیا راستہ تلاش کرتا ہے۔ پورے مذہبی، سماجی او رطبقاتی نظام کے پس منظر میں ایک خاص تیور، ایک خاص منضبط فکر کے ساتھ مکمل طور پر دلت کردار اور دلت سماج کو مرکز بنا کر یہ سوالات شاید پہلی بار اردو فکشن میں اٹھائے گئے ہیں۔ اس لیے یہ ناول دراصل ہندو تہذیب کی ان جڑوں کی تلاش ہے جہاں سے نفرت و تفریق کا جارحانہ و برہنہ کھیل شروع ہوا اور مذہب و فلسفہ کے حوالے سے ہمارے معاشرے کا حصہ بن گیا اور جو زندگی کی تلخ حقیقت بن کر آج تک ہمارے معاشرے میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔

''دوّیہ بانی'' میں بیک وقت افسانوی، شعری، تمثیلی، علامتی اور استعاراتی اسالیب کا برتاؤ ملتا ہے جو اپنے اندر ایک خاص قسم کی ذہنی کشش

رکھتا ہے۔ ناول کے ابتدائی اقتباسات کا سامنا کرتے ہی قاری ناول کی مکمل گرفت میں آجاتا ہے۔ناول کے مختلف ابواب میں غضنفر نے جو منظر پیش کیے ہیں ان کو قاری اپنے دور کی مناسبت اور سماجی سیاق وسباق میں پرکھے گا اوراس سے نئے نئے نتائج اخذ کرے گا۔یہی خصوصیت اس ناول کو ہر دور میں زندہ رکھے گی اوراسے Out of Date ہونے سے محفوظ رکھے گی ۔ مجموعی طور پر یہ ناول اچھوتا ہے اور فکر کے اعتبار سے اور یجنل Original اسلوب اور علامتی ہونے کے باوجود مؤثر ہے اور قارئین کو متاثر کرنے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔

''ہون کنڈ کے چبوترے کے نیچے پتھریلی زمین پر جھگر وکسی بلی چڑھنے والے جانور کی مانند پچھاڑیں کھارہا تھا۔آنکھوں کے ڈلے باہر نکل آئے تھے۔ چہرے کا رنگ زرد پڑ گیا تھا' رگڑ سے جسم کی جلد جگہ جگہ سے چھل گئی تھی اوراس سے خون رس رہا تھا۔اس کی کربناک چیخ دور دور تک گونج رہی تھی۔ چیخ سن کر بالک کی سماعت لرزنے لگی۔معصوم دل ودماغ کا ریشہ ریشہ کپکپا اٹھا۔ خوش منظری کی عادی پرسکون آنکھیں ہولناک منظر کو دیکھ کر مضطرب ہوگئیں۔مگر

بابا کے چہرے پر اضطراب کے بجائے اطمینان تھا۔
ان کی آنکھوں میں چمک دمک بھی تھی۔ بابا کے
چہرے کا سکون اور آنکھوں کی چمک دیکھ کر بالک کی
نگاہیں حیران ہوا ٹھیں''۔

(ص ۵)

''دوّیہ بانی'' کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ غضنفر شاعر بھی ہیں ناول میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کا مظاہرہ بھی کیا ہے۔''دوّیہ بانی'' کے بول دراصل عمدہ شاعری کا نمونہ ہیں جو شعر کی طرح ہی ذہن کو متاثر کرتے ہیں اور شاعری کے تمام اوصاف سے متصف ہیں۔جیسے.....

''سنو کہ میرے سُر میں تان
سنو کہ میرے بھیتر گان
سنو کہ میرے شبد مہان
سنو کہ مجھ میں گیان دھیان
سنو کہ مجھ سے ہی ابھیان
سنو کہ مجھ سے مکتی موکش
سنو کہ مجھ سے ہی نروان''

(''دوّیہ بانی''۔ ص ۷۔۶)

اس طرح کے غنائیت سے بھرپور اقتباسات ناول میں جگہ جگہ بکھرے پڑے ہیں اور قاری کو ایک خاص سُر اور تال فراہم کرتے ہیں۔ ''دوّیہ بانی'' کے زیادہ تر بول خالص ہندی الفاظ سے تیار کیے گئے ہیں جیسے....

''سنو!

کہ لوکک ایوم اطولک

سنسار کے اسنگک پریویش

تتھاوِسنگیتوں سے

منشیہ کے من میں۔''

(ص ۳۵)

یوں تو پورا ناول ہی اپنے موضوع کی مناسبت سے ہندی زبان اور ہندی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔مگر کہیں کہیں ایسی خالص زبان اور خالص ہندی اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں جو ہندی سے نابلد قاری کے لیے مشکل کھڑی کرسکتی ہیں اردو قاری کے لیے بھی ناول کی روانی میں رکاوٹ بن کر سامنے آتی ہیں۔جیسے.....

''ہون ایک پرکار کی پوجا ارچنا ہے۔جس کا ایوجن دیوتا کو رِجھانے منانے' ان کی دیاردرشٹی کو اپنی او رآکرشت کرنے تتھا اپنی کامناؤں کی پورتی کے لیے

کیا جاتا ہے۔ ہون کے آیوجن سے اس میں بھاگ
لینے والوں کو سکھ اور شانتی پراپت ہوتی ہے ساتھ ہی
اسے دیوتا پر کوپ سے مکتی بھی ملتی ہے''۔

(''دوّیہ بانی''۔ص ۶۸)

اس خالص ہندی نثر کا یہ مطلب نہیں کہ غضنفر نے پورے ناول کو اسی اسلوب میں برتا ہے۔ انہوں نے جہاں ایسی دھرم ادھیکاریوں والی ہندی لکھی ہے ' وہیں اردو کی وہ خوبصورت شاعرانہ نثر بھی استعمال کی ہے جو ان کی پہچان رہی ہے۔ اسی طرح عمدہ ہندی اور پُرکشش اردو کے امتزاج سے ''دوّیہ بانی'' کا اسلوب منفرد اور ناقابل فراموش بن گیا ہے۔ مجموعی طور پر ''دوّیہ بانی'' کا اسلوب منفرد دلکش اور دلچسپ ہے اور ناول کے موضوع اور ناول نگار کے نظریہ حیات کو قارئین کے دل و دماغ کی گہرائیوں تک اتارنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ ناول نگار کی وسعت نگاہ' مشاہدہ کی باریکی اور ہندی و اردو زبان کے خوبصورت امتزاج نے اسے ایک شاہکار کا درجہ دے دیا ہے۔ جس کے بغیر اردو ناول نگاری کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔ خیالات کا بتدریج ارتقاء تخلیقی ادب Creative Literature کے لیے لازمی تصور کیا جاتا ہے۔ کسی تخلیقی کارنامے کا تجزیہ کرتے وقت اس کے کلی حسن یا مجموعی تاثر کو ملحوظ رکھنا ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھنا

ہوتا ہے کہ اس کا ہر جزو فرداً فرداً بھی اپنے طور پر پُر اثر ہے۔ کسی ایک جزو کی کمی یا زیادتی مجموعی حسن پر اثر انداز ہوتی ہے۔ عظیم تخلیقی کارناموں کی ساخت Edifice ہر ایک کا جزو اپنے طور پر خوبصورت ہوتا ہے۔ فن پارے کی ساخت کی یہی کسوٹی ہے۔ غضنفر کا ناول ''دوّیہ بانی'' اس کسوٹی Benchmark پر پورا اترتا ہے۔

☆☆☆

شہریار کی نظموں کا داخلی اور خارجی آہنگ

پروفیسر ابوالکلام قاسمی

بیسویں صدی کے نصف آخر کا وہ شعری منظر نامہ جس کی تشکیل میں شہریار اور ان کے بزرگ وخُرد معاصرین کا بڑا حصّہ ہے، اب اسے ایک نئی شعری روایت کی حیثیت حاصل ہو چکی ہے۔ اس شعری روایت کی پہچان اور پرکھ کے لیے جو عام تنقیدی رویہ اختیار کیا گیا ہے، اس کا غالب رجحان ڈکشن اور لہجے کے تعین پر مرکوز ہے۔ اس نوع کی شاعری، ترقی پسند شاعری کے متوازی ہونے کے سبب اور کسی حد تک حلقۂ ارباب ذوق کا تسلسل ہونے کے باعث جدید شعری اسالیب سے موسوم ہونا شروع ہوئی تھی مگر رفتہ رفتہ اس پر جدیدیت کو انفرادیت، داخلیت اور تخلیق کار کی ذاتی واردات کے مظہر کے طور پر متعارف کرایا گیا تھا مگر بہت کم عرصے میں اسے عام رجحان کی حیثیت سی حاصل ہوگئی۔ اس ضمن میں یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ جب کبھی ادبی تنقید کسی شاعر کی فکری اور فنی انفرادیت کو ثانوی حیثیت دے

کر اسے کسی مخصوص زمانے کے عام رجحان سے موسوم کرنے کے درپے ہوتی ہے تو وہ بعض کلیّے بنانے کی طرف متوجہ ہو جاتی ہے۔ راشد اور میرا جی سے لے کر شہریار اور ان کے ساتھ کے نئے شاعروں کو اسی طرح کے کلیّے اور فارمولے کے تحت پہلے تو جدیدیت سے وابستہ رویّوں کا نمائندہ قرار دیا گیا اور پھر اگر ان کے یہاں الگ الگ فکری اور فنی رویّوں کی نشاندہی کی کوشش بھی کی گئی تو اس کا ارتکاز محض ان محرکات پر رہا جن کے آمیزے سے جدیدیت کی شناخت متعین کی جاسکتی تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض رویّوں کی مدد سے کسی خاص عہد کی فکری اور فنی شناخت قائم کرنا کبھی کبھی تنقید کی مجبوری بھی بن جاتی ہے، تاہم اس حقیقت سے بھی انکار مشکل ہے کہ زمانی میلان کے محاکے میں بالعموم ان تمام زیریں لہروں کو دبایا جاتا ہے جو کسی خاص تنقیدی مفروضے کی توثیق نہیں کرتیں۔ چنانچہ شہریار کی شاعری کے ساتھ بھی یہی برتاؤ کیا گیا۔ اس کو محض ایک خاص شعری میلان سے وابستہ کر کے ان تمام مضمرات سے چشم پوشی کا ارتکاب کیا جاتا رہا جو اس شاعری کے حصار بند ہونے کی نفی کرتے ہیں۔

'اسم اعظم' سے لے کر 'نیند کی کرچیں' تک شہریار کی شاعری نہ صرف یہ کہ اس نوع کے تعینات کو ناکافی ثابت کرتی ہے بلکہ قدرے بدلی ہوئی قرأت اور مختلف تنقیدی محاکے کا تقاضا بھی کرتی ہے۔ شاعری خواہ

کائنات کے حوالے سے ذات کا اظہار ہو یا ذات کے وسیلے سے کائنات کا، صرف اپنے زمانے کے تصورِ شعر کی زائیدہ نہیں ہوتی بلکہ اس کے محرکات بڑی حد تک شاعر کے احساس اور تجربے سے کسبِ فیض کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنے زمانے کا تصورِ شعر اس کے لہجے اور ساخت میں تبدیلی ضرور پیدا کرتا ہے مگر تجربے کی نویت اور زمانہ قرأت کی تبدیلی، متن کو بھی تبدیلی سے دوچار کر سکتی ہے۔ جدید صنعتی تہذیب نے اردو شاعری پر کیا اثرات مرتب کیے؟ اور ہمارا تہذیبی تصور کس حد تک دو عالمی جنگوں سے اثر پذیر تھا؟ یہ وہ تنقیدی کلیشے تھے جن کو جا و بے جا اردو کی نئی شاعری کی پرکھ کا پیمانہ بنایا گیا حالانکہ اردو کے شعری منظرنامے پر اگر ان عوامل کا کوئی اثر مرتب ہوا تو وہ بالواسطہ تھا۔ گو کہ یہ بات اپنی جگہ غیر اہم نہیں کہ انسان کے طرز وجود پر سوالات قائم کرنے اور فنکار کے انفرادی ذاتی نقطہ نظر کو زندگی کی تفہیم کا بنیادی حوالہ قرار دینے جیسے رویّے، ہمارے یہاں شاعری کے عالمی منظرنامے کی گشت کا پتہ دیتے ہیں۔

شہریار کی شاعری کے بارے میں لکھی جانے والی بیشتر تنقیدی تحریروں میں خارجی طور پر دھیمے لہجے، سرگوشی کی کیفیت اور طلسم سازی کو اور معنوی اعتبار سے شکستِ ذات، لا حاصلی اور خواب کو پناہ گاہ کے طور پر استعمال کرنے جیسے رویّوں کو ان کی شاعری کی پہچان قرار دینے کا عام

رجحان ملتا ہے، جبکہ ضرورت اس بات کی تھی کہ شہر یار کی نظموں اور غزلوں میں ترجیحی لفظیات، تکنیک کی انفرادیت اور ہیئت کی جامعیت کے ساتھ تہذیبی تصادم کی کیفیت، گمان اور یقین کی کشمکش اور خواب اور بیداری کی دورس معنویت جیسی ہیئتی اور موضوعاتی شناختوں کی بنیاد پر ان کی شاعری کی قدر و قیمت متعین کی جاتی۔ شہر یار کی شاعری کے ضمن میں متن و معنی کے متذکرہ نکات کی نشاندہی کو محض توصیفی عناصر پر محمول نہ کیا جانا چاہیے۔ یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ شہر یار ان جدید شاعروں میں ہے جن کو جدیدیت کا نمائندہ تو ضرور سمجھا گیا مگر اس کے ساتھ ہی ان کی شاعری کو ترقی پسند حلقوں کی طرف یکسر مسترد بھی نہیں کیا گیا۔ مگر بعض ترقی پسند نقادوں نے ان کے شعری طریقِ کار کی تہہ داری اور فنّی ہنرمندی کو اسی طرح نظر انداز کرنے کی کوشش کی جس طرح ہیئتی تنقید کے نمائندوں نے ان کی شاعری کی سماجی معنویت سے صرفِ نظر کر کے صرف ہیئتی تنوع اور ڈکشن کے نئے پن کو سب کچھ سمجھ لیا تھا۔ شہر یار کی نظموں میں معاصر انسان کو پرچھائیں کی صورت میں دیکھنے اور خواب اور حقیقت کو متصادم دکھلانے کے عمل میں ایک تسلسل پایا جاتا ہے جو ان کی ابتدائی شاعری سے لیکر بعد کے زمانے تک کی شاعری میں موجود ہے اور تناظر کی تبدیلی کے باعث غیر متعین تعبیر و تشریح کا متقاضی ہے۔ تاہم یہ سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ یہ

'خواب' ان کی شاعری کا موٹف اپنے آپ بنا ہے یا اس کے لوازم نسبتاً زیادہ وسیع پس منظر اور انسانی صورتِ حال کو سمجھنے کے بڑے سیاق وسباق کا پتہ دیتے ہیں؟ شہریار کے ابتدائی دو مجموعوں کی نظموں کے عنوانات میں خواب، وقت، مستقبل، ماضی، افسونِ امروز، دن کا عذاب، آرزو، آدرش اور موت جو بغیر کسی انتخابی کوشش کے ان کے بنیادی سروکار اور ترجیحات کا خاکہ مرتب کر دیتے ہیں۔ وقت کی تعمیری اور تخریبی قوتوں کے شدید احساس اور تاریخ کے جبر کے سامنے انسان کی آرزو، آدرش اور امید وبیم کی شکست وریخت اور تبدیلی کے عمل سے دوچار ہونے کی کیفیت بنیادی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس پس منظر میں انسانی وجود کے باہر ایک ایسا دائرہ بنتا نظر آتا ہے جس میں وجود و عدم اور زوال یا ابتری سے انسان کا سامنا ہے اور اس دائرے کے اندر ایک دوسرا دائرہ ہے جس میں انسان داخلی طور پر اپنی مخفی تخریبی قوتوں سے دوچار ہے۔ اس بات کی وضاحت ان کی بعض نظموں کی مدد سے زیادہ بہتر طور پر ہو سکتی ہے:

دھوپ میں تنہائی کی جسموں کو جھلساتے رہو
دوریوں کی سخت چٹانوں سے ٹکراتے رہو
اور دلوں میں خواہشوں کی آگ بھڑکاتے رہو
وقت کے صحرا میں یوں ہی ٹھوکریں کھاتے رہو

(وقت کے صحرا میں)

دن کے صحرا سے جب بنی جان پر
ایک مبہم سا آسراپا کر
ہم چلے آئے اس طرف اوراب
رات کے اس اتھاہ دریا میں
خواب کی کشتیوں کو کھیتے ہیں

(فریب در فریب)

کہاں ہو، کہاں ہو
نئی صبح کی مہرباں نرم کرنو
مرا جسم مجھ سے بغاوت پر آمادہ ہے
کانپتی ہے مری روح
آؤ بچاؤ
مجھے شب کے زنداں سے باہر نکالو
میں دن کے سمندر کی گہرائیاں ناپنا چاہتا ہوں

(التجا)

ان نظموں میں انسان کا طرز وجود جس انداز میں انحطاط کی زد میں نظر آتا ہے اس کی خارجی جہت وقت کی کارفرمائی اور تاریخ کے جبر سے اور

داخلی جہت انسان کی اپنی افتادِ طبع اور جبلّت سے متعین ہوتی ہے۔ استعارہ سازی اور فضا آفرینی ان نظموں کا وہ فنی رکھ رکھاؤ ہے جس کے باعث شاعر اپنے آپ کو برہنہ گفتاری سے محفوظ رکھتا ہے۔ شہریار کے اس اسلوب میں تحیّر کے عنصر اور استفہام لہجے کے سبب اس بات کا اندازہ لگانے میں دشواری نہیں ہوتی کہ غیر یقینی صورتِ حال اور عصری تہذیب کے انتشار نے ان کے یہاں تجسس کے عمل شدت پیدا کر دی ہے تجسس کا یہ انداز ان کی ابتدائی نظموں میں زیادہ پیچیدہ اور تہہ دار صورت میں تبدیل ہوتا گیا۔ اس لہجے کی معنویت کس طرح شہریار کی شاعری کی سماجی اور تہذیبی معنویت میں تبدیل ہوئی ہے؟ ذیل کے بعض نمونے اس زمانی ارتقا کو بخوبی واضح کرتے ہیں:

اندھے دن کو گونگی رات سے کیا ملتا ہے؟
گھائل چاند کی گہنائی کرنوں کا سایہ
اس دھرتی کو کیوں بھاتا ہے؟
سورج کی سرشار شعائیں
اس دھرتی کو کیوں ڈستی ہیں؟
ہر 'کل' کیوں اس 'آج' کے پیکر میں ڈھلتا ہے
اور انسان کو آج اور کل سے کیا ملتا ہے؟

کیوں ہم فانی اور امر ہیں؟
پل، لمحے، دن، سال اور صدیاں
یہ سب باتیں بہکی سی ہیں
لیکن اپنی ذات کا حاصل اور حقیقت صرف یہی ہیں

(زیست کا حاصل)

وہ کون تھا، وہ کون تھا
طلسم شہرِ آرزو جو توڑ کر چلا گیا
ہر ایک تارِ روح کا جھنجھوڑ کر چلا گیا
مجھے خلا کے بازوؤں میں چھوڑ کر چلا گیا
وہ کون تھا؟

(وہ کون تھا)

دواؤں کی الماریوں سے سجی اک دکان پر
مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا
اک انسان کھڑا ہے
جو اک نیلی کبڑی سی شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے
مگر اس پہ تو 'زہر' لکھا ہوا ہے

اس انسان کو کیا مرض ہے؟
یہ کیسی دوا ہے؟

(نیا امرت)

یہ تینوں نظمیں استفہام اور سوالات پر مبنی مصرعوں سے مرتب ہوئی ہیں، صرف اس فرق کے ساتھ کہ پہلی نظم میں سارے سوالات تجریدی نوعیت کے ہیں، دوسری نظم میں انسانی ذات کا حوالہ معرضِ بحث میں ہے اور تیسری نظم میں تہذیبی انتشار کے نئے دور میں زندگی اور موت کے دوراہے پر انسان اس طرح کھڑا نظر آتا ہے کہ اس کیلئے خودکشی بہ ظاہر موت ہوتے ہوئے آشوب زندگی کا مداوا اور مصائب وآلام کا علاج بن کر سامنے آتی ہے۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ ''اس انسان کو کیا مرض ہے؟ یہ کیسی دوا ہے؟'' جیسے سوالات قائم کر کے شاعر نے معنوی تعین سے اجتناب کرتے ہوئے ان مصرعوں کی قرات اور تفہیم کے امکانات کھلے چھوڑ دیے ہیں۔

شہریار کی نظموں اور غزلوں میں رات دن کے بنیادی استعارے سے جو تلازمات جنم لیتے ہیں وہ دونوں اصناف میں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ 'رات' کے ساتھ نیند، خواب، سایہ، پرچھائیں، دُھند، سنّاٹا اور 'دن' کے تلازمے کے طور پر بیداری، سورج، دھوپ، شعائیں اور تمازت جیسے الفاظ ایک طرف ایک دوسرے کے تقابل اور تخالف کا منظر

پیش کرتے ہیں تو دوسری طرف اس تقابلی صورتحال میں اجنبیت، لاحاصل اور بالآخر زوال کو انسانی سماج کے سرگرم عمل رہنے اور ابتری سے نبرد آزما ہونے کا جواز بنا دیتے ہیں۔ وہ صرف اس احساسِ شکست کو اپنا مقدر نہیں سمجھ لیتے کہ

دھوپ میں تنہائی کی، جسموں کو جھلساتے رہو
وقت کے صحرا میں یوں ہی ٹھوکریں کھاتے رہو

بلکہ اس نوع کے حسی اور تخلیقی تجربات کو مختلف سوالوں میں تبدیل کر کے دانشورانہ استفسار اور تلاش و تجسس سے مسلسل دوچار نظر آتے ہیں۔ بغاوت اور احتجاج، اردو کے ترقی پسند نظموں میں جس طرح اکہرے پن اور نثری منطق کی نذر ہونے کے سبب نعرے میں تبدیل ہو کر رہ گئے وہ ہمارے سامنے ہے مگر شہریار کے یہاں اس کے تلازمے آوازوں کی بالادستی میں اس طرح تبدیل ہو جاتے ہیں کہ نظم کا جمالیاتی آہنگ ذرا بھی متاثر نہیں ہوتا۔

آوازیں، جو ننگے بدن، بالوں کو کھولے
دروازوں کی درز سے اندر گھس آئی ہیں
کھلے ہوئے آنگن میں نیم کے پیڑ کے نیچے
پڑے ہوئے سوکھے پتوں کے زرد لبوں کو

چیخنے اور چلانے کا فن سکھا رہی ہیں
سوکھے ہوئے ان کے زخموں کو جگا رہی ہیں
(خواب سے پہلے، خواب کے بعد)

آوازوں کا ننگے بدن یا بال کھولے ہوئے ہونا، جہاں ایک طرف صوت و صدا کی تجسیم کاری کی مثال ہے وہیں یہ تمثیلی انداز ''دروازوں کی درز سے اندر گھس آئے'' کی امیجری کے باعث سماج کے ہر فرد تک پہنچنے والی بے اطمینانی کو نشان زد کر دیتا ہے۔ اس لئے سوئے جذبوں کا بیدار ہونا اور بہ آواز بلند اپنے ردعمل کو اقتدار کے ایوانوں تک پہنچانا ایک فطری رویہ بن کر نمودار ہوتا ہے۔ کم وبیش اسی نوع کا تمثیلی انداز ایک اور نظم میں سنّاٹے اور دھند کے استعاروں میں ظہور پذیر ہوا ہے:

وہ صلیب کا سایہ
اب نظر نہیں آتا
وہ نحیف سا نقطہ، اب ہوا میں لرزاں ہے
وہ ادھوری پرچھائیں
اپنے سے پشیمان ہے
وہ بھٹکتا سنّاٹا
بے لباس و عریاں ہے

اب تو اس افق پر بھی دھند کی حکومت ہے
اب تو بند لب کھولو
اب تو چیخ کر رو لو

(دھند کی حکومت)

انسانی معاشرے پر اثر انداز ہونے والا خواہ آدرش واقدار کا رویہ ہو یا یقین و اعتماد کا، اس کے زوال کا ایسا شدید احساس اور اس احساس کے ردعمل کو کسی نہ کسی صورت میں ظاہر کرنے کی ترغیب، شہریار کی شاعری کی سماجی اور تہذیبی معنویت کو وقت کے ساتھ ساتھ زیادہ گہری کرتی نظر آتی ہے۔ نحیف سے نحیف نقطے کا ہوا میں لرزاں ہونا، سنّاٹے کا بے لباس وعریاں ہونا اور افق پر دھند کی حکومت ہونا یا اس پوری صورتحال کے باعث حبس اور اضطراب کے احساس کا جاگنا، سماجی ذمہ داری کے ساتھ ان کے شعری طریق کار کو بھی سامنے لاتا ہے۔ پھر یہ کہ اس حبس کی فضا کے بیان میں پیکر تراشی کا عمل شہریار کو دانش ورانہ ذمہ داری کے ساتھ فنکارانہ منصب سے بھی عہدہ برآ ہونے والا شاعر ثابت کرتا ہے۔ تمثیلی پیکر تراشی متذکرہ نظموں کے اسالیب کو انگریزی کے پیکر تراش شعرا (imagist) کے قریب کر دیتی ہے مگر اس کے ساتھ ہی 'اب تو بند لب کھولو' اور 'اب تو چیخ کر رو لو' جیسے مصرعے اس نظم کے شاعر کو اپنی دانشورانہ ذمہ داری سے بھی بخوبی کامیابی

کے ساتھ ہمکنار ہوتا ہوا ثابت کرتے ہیں۔

تصورات کی شاعری اور ٹھوس حقائق پر مبنی شاعری کو ماضی قریب کی تنقید نے الگ الگ خانوں میں اس طرح تقسیم کر رکھا تھا کہ جدید شاعری کے بیش تر نمائندہ شعرا کو تصوراتی شاعر قرار دے کر ان کے تجریدی اظہار کا جواز فراہم کیا گیا۔ شہریار ان شاعروں میں سے ہیں جن کے یہاں یہ تفریق ختم ہو جاتی ہے مگر جدید تنقید کے فارمولوں کا اطلاق کر کے ان کے نقادوں نے ان کی ہیئتی ہنرمندی کو اتنا نمایاں کیا ہے کہ اس شاعری کی سماجی معنویت اپنے آپ ثانوی ہو کر رہ گئی جب کہ حقیقت حال یہ ہے کہ تصورات اور ٹھوس حقائق، شہریار کی شاعری میں اپنی ثنویت ختم کرتے نظر آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فنی طریقِ کار، فن پارے کے جمالیاتی ارتفاع کا ضامن ہوتا ہے لیکن جب دو یا دو سے زیادہ فن پارے ایک جیسی فنی قدر کے حامل ہوں گے تو ان کے درمیان خطِ امتیاز کھینچنے کیلئے شاعر کے وجدان، اس کی آگہی اور حیات و کائنات کے بارے میں اس کے موقف کو بہر نوع وجہ امتیاز بنانا پڑے گا۔ اس لئے شاعرانہ تدبیر کاری کا استعمال جن کائناتی حقائق کی پیشکش کی خاطر کیا گیا ہے ان حقائق سے صرفِ نظر کر کے شاعر کے قد و قامت کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ ٹھوس حقائق اور سماجی مسائل کو استعاروں کی سطح پر پیش کرنا شہریار کا نہایت پسندیدہ شعری طریقِ کار ہے

مگر اس کے ساتھ ہی وہ اپنی ہر نظم میں حقائق کو نشان زد کرنے والے کچھ ایسے شواہد ضرور چھوڑ دیتے ہیں جن کے باعث اپنی ساری ہمہ جہتی کے باوجود استعارہ سازی اپنی زمانی اور تہذیبی معنویت کو بھی نشان زد کر دیتی ہے اور نظم کی تفہیم کی کلید بھی فراہم کر دیتی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ہیئتی اعتبار سے ایک مکمل اور جامع نظم 'پہلے صفحے کی پہلی سرخی' کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ہمالیہ کی بلند چوٹی پہ
برف کے اک سبک مکاں میں
بجھی ہوئی مشعلوں کا جلسہ
عظیم اور عالمی مسائل پہ
ایک ہفتے سے ہو رہا ہے
صفر تلک درجہ حرارت پہنچ چکا ہے
مزید تفصیل راز میں ہے

اس نظم کا عنوان جس طرح معاصر سیاسی اور سماجی سرگرمیوں کی اہمیت کو خبر نامے کے حوالے سے نشان زد کرتا ہے اس کا سلسلہ نظم میں موجود جلسہ اور عالمی مسائل جیسی لفظیات کے ذریعہ نظم کی کلیدی فراہم کرنے سے مل جاتا ہے۔ 'ہمالیہ کی بلند چوٹی کے الفاظ جہاں ایک طرف موسم گرما کے پُر

فضا مقام کا اشاریہ ہیں، وہیں چوٹی کانفرنسوں کی اہمیت کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔ مگر برف کا مکان، بجھی ہوئی مشعلیں، درجہ حرارت کا صفر تک پہنچ جانا جیسے استعارے منفی سوچ، بے معنی غور وفکر، انسانی مسائل کے حل میں سرد مہری کے رویے اور جذبے کے انجماد یا بے حسی کی صفات سے متصف دانشوروں یا پیشہ ور سیاست کاروں کی پوری نفسیات کو بھی بے نقاب کرتے ہیں اور معاصر دانش ورانہ سرگرمیوں کی لاحاصلی کا بھی بہترین نقشہ پیش کرتے ہیں۔ بجھی ہوئی مشعلوں سے زندگی کی حرارت سے محرومی کی طرف اشارہ مقصود ہے تو روشنی اور حرارت سے محروم مشعلوں کے جلسے سے رسمی کار گزاری میں مصروف دانشوروں کی لاتعلقی کا پتہ چلتا ہے۔ نظم کے اختتام کے طور پر 'مزید تفصیل راز میں ہے' جیسے آخری مصرعے کی مدد سے اس طرح نظم کو نقطۂ عروج پر پہنچایا گیا ہے کہ اسرار کی کیفیت اور نتائج کو صیغہ راز میں رکھنے کے پسِ پردہ سازش بے نقاب ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ یہ پوری نظم فنّی اعتبار سے عضویاتی نمو کا عمدہ نمونہ پیش کرتی ہے۔ کفایتِ لفظی، تحت البیان کا انداز اور ارتکاز کی شدت زیرِ بحث نظم کو شہریار کی بھرپور اور فنّی تکمیل کی نمائندگی کرنے والی نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل بناتی ہے۔ معاصر دانشورانہ سرگرمیوں کے بارے میں بصیرت افروز زاویہ نظر اختیار کرنا، شہریار کے موقف کو بھی ظاہر کرتا ہے اور موضوع اور اسلوب بیان میں

ہم آہنگی کو بھی۔عصری صورتحال پر شہریار کی ایک اور نظم میں 'روشنی کے حصار' اور 'چیونٹیوں کی قطار' کے دو زمروں میں دانشورانہ سرگرمیوں میں مصروف اشخاص کی حیثیت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے:

انھیں زندہ رہنے کی تھی ہوس
جو دکھائی دیتے تھے ہم نفس
کبھی روشنی کے حصار میں
کبھی چیونٹیوں کی قطار میں

(ہندوستانی دانشوروں کے نام)

شہریار کی شاعری کے جائزوں میں ان کی آواز کی سحر انگیزی، لہجے کے دھیمے پن اور خواب یا خواب سے متعلق تلازمات پر ایسی توجہ مرکوز رکھی گئی ہے کہ ان کی شاعری کے معنوی تعبیرات پر گفتگو کی گنجائش ہنوز باقی ہے۔

شہریار کی نسبتاً بعد کے زمانے کی ایک نظم کا عنوان ہے ''خطرے کا سائرن'' یہ عنوان جتنا غیر مبہم اور واضح ہے، اس کا سلسلہ نظم کے مدعا کی وضاحت سے جاملتا ہے، تاہم سماجی سچائیوں سے بہت واضح رابطے کے باوجود شہریار امیجری اور تمثیلی فکر پر مبنی اپنے شعری طریق کار کو چھوڑنے پر کبھی آمادہ نظر نہیں آتے:

تمام شہر آگ کی لپیٹ میں ہے بھاگیے

حضور کب سے میٹھی نیند سو رہے ہیں جاگیے
سماں ہے روزِ حشر کا، نگاہ تو اٹھائیے
لگی ہوئی ہے آنکھ پر جو دوربیں ہٹائیے
دراز ہی میں بند رہنے دیجیے تمام خواب
کھلی ہے جو کتاب میز پر نہ بند کیجیے
اتاریے نہ کھونٹیوں سے خواہشوں کے پیرہن
بکھر گئے ہیں فرش پر ہوائے تند و تیز سے
ورق وہ تازہ روزنامے کے بھی مت سمیٹیے
گھڑی کی سوئیوں کی سمت دیکھنے سے فائدہ
لباسِ خواب کو بدلنے کا نہیں ہے وقت اب
تمام اہلِ شہر، شہر چھوڑ کر چلے گئے
جھکے ہوئے ہیں سر عظیم بلڈاگوں کے دیکھیے
اب اور کچھ نہ دیکھیے اب اور کچھ نہ سوچیے
تمام شہر آگ کی لپیٹ میں ہے بھاگیے

(خطرے کا سائرن)

سماجی اور مدنی صورتِ حال کا انتشار اور خوف و ہراس کی تجسیم کاری، اس نظم کے غیر مبہم بیانات کو بھی تمثیلی اظہار کے اسلوب سے مماثل بنا دیتی ہے۔

اس میں تخاطب کا گو براہِ راست طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ 'خوابوں کو دراز میں بند رکھنے' اور 'خواہشوں کے پیرہن کو کھونٹیوں سے اتارنے' کے مشورے میں امیج سازی کی شاعرانہ تدبیر کاری نظم کے اسلوب کو محض اکہرا نہیں رہنے دیتی بلکہ تہہ دار اور بالواسطہ بنا دیتی ہے۔ اس پس منظر میں پوری نظم افراتفری اور نفسانفسی کی جس سماجی فضا کو پیش کرتی ہے، وہ شہر یار کو اپنے سماجی اور تہذیبی منصب سے عہدہ برآ ہونے کے مترادف بنا دیتی ہے۔

تمثیل کی بنیاد پر پیکر تراشی کے عمل سے شہر یار اپنے قاری کو حواس کی سطح پر جس طرح اپنے تخلیقی تجربے میں شریک کر لیتے ہیں، لہجے کی انفرادیت اس میں ایک نئے پہلو کا اضافہ کرتی ہے۔ ان کا دھیما حزنیہ لہجہ اور سرگوشی کی کیفیت ان کی غزلوں اور نظموں میں صنفی حد بندیوں کے باوجود یکساں انداز میں محسوس کی جا سکتی ہیں۔ اگر لہجے سے الگ ان کی شاعری کے بنیادی استعاروں کی کارکردگی کا سراغ لگایا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ دن اور رات کے حوالے سے 'وقت' شہر یار کا وہ بنیادی استعارہ ہے جس کے تلازمات انسان کی زوال کے محرکات بن جاتے ہیں۔ یہی بنیادی استعارہ انسانی آدرش اور تمناؤں کے جامع موٹف 'خواب' کی مرکزیت کا سبب بنا ہے اور خواب کے سیاق وسباق کے طور پر نیند اور بیداری کے الفاظ نے اہمیت اختیار کر لی ہے۔ رات شہر یار کے لیے محض نیند اور خواب کا وسیلہ نہیں

بلکہ سیاہی کی صفت کے ساتھ منفی قدروں، مایوس کن صورتِ حال اور غیر یقینی مستقبل کا علامیہ بن گئی ہے:

سیاہ رات کو خاطر میں لائے تو کیسے
جمی ہوئی یہ نظر کب سے اک ستارے پہ ہے

رات کے اس استعارے سے ستارے کا دوسرا استعارہ پھوٹ نکلا ہے جو مثبت اقدار یا امید اور روشنی کا مخرج اور سرچشمہ بن گیا ہے۔ شہریار کی جو چند نمائندہ نظمیں اپنی جامعیت اور فنّی تکمیل کے باعث مثالی اہمیت کی حامل قرار دی جاسکتی ہیں ان میں سے ایک نظم 'تنبیہ' بھی ہے۔

وہ جو آسماں پہ ستارہ ہے
اسے اپنی آنکھوں سے دیکھ لو
اسے اپنے ہونٹوں سے چوم لو
اسے اپنے ہاتھوں سے توڑ لو
کہ اسی پہ حملہ ہے رات کا

(تنبیہ)

اس نظم میں ستارے کی مرکزی معنویت اور اس کی انسلا کی وسعت اپنے دائرے میں بلندی، روشنی، قوت اور حرارت جیسی صفات کو سمیٹ لیتی ہے۔ ستارے کے تناقض کے طور پر نظم کے آخری مصرعے میں رات کے حملے

کا ذکر ہے جو روشنی کو نگل لینے، اعلیٰ قدروں کو تہہ و بالا کر دینے اور امید کی روشنی کو گھٹا ٹوپ تاریکی سے بدل دینے کا احساس بیدار کرتا ہے، جب کہ اپنے تمام حواس کے ذریعہ اس روشنی سے کسبِ فیض کرنے کی ترغیب اس نظم کی محرک ہے۔ شہریار کی شاعری میں رات اور دن کے ساتھ آواز یا صوت وصدا کے تلازمات نے بھی روشنی اور تاریکی ہی کی طرح بعض دوسرے مضمرات کا امکان پیدا کیا ہے۔ خاموشی اور آواز یا سکوت اور صدا کے مختلف پیکر شہریار کی شاعری میں اسی پس منظر کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔

یہ ایک بات نہیں جانتے جو ہم چپ ہیں
کہاں سکوت میں شامل صدا کو ہونا ہے

مرزا غالب کو جاگنے سے خواب کو ملا دینے کی حسرت تھی اور خواب اور بیداری کے وسیلے سے خواب اور تعبیرِ خواب یا آرزو اور تکمیلِ آرزو کے درمیانی خلا کو پُر کرنا ان کا مدعا تھا۔ شہریار نے سکوت اور صدا کو بدلنے اور چُپ رہنے، احتجاج کرنے اور مفاہمت کی راہ اختیار کرنے اور خاموش رہ کر ظلم واستحصال کا ساتھ دینے یا بول کر اس کے خلاف احتجاج کا ثبوت دینے جیسے تمام امکانات کو اس شعر کا مصداق بنا دیا ہے۔

شہریار کی شاعری میں دانشورانہ غور وفکر اور تہذیبی و معاشرتی صورتحال سے جو وابستگی ملتی ہے اس کے بیان سے تہہ داری اور شعری

وسائل کا استعمال اسے اکہرے پن سے محفوظ رکھتا ہے۔انھوں نے انسانی رشتوں کے مختلف پہلوؤں کو بھی بالواسطہ انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ انسانی رشتے، وجدانی لمحوں میں بھی ماورائیت اور ارتفاع حاصل کرنے کے باوجود اپنی اصل کے اعتبار سے کیوں کر جسمانی اور وجودی شرطوں سے بلند نہیں ہو سکتے اس کا انوکھا اظہار اس نظم میں دیکھا جا سکتا ہے:

میرا تو ارادہ تھا
ہونٹ سیڑھیوں سے میں
آسمان تک جاؤں
تو نے اس جگہ مجھ کو
اتنی دیر تک روکا
یہ بھی بھول بیٹھا میں
میرا کیا ارادہ تھا
اس وجود خاکی میں جسم کچھ زیادہ تھا

(میرا تو ارادہ تھا)

ابتدائی دو مصرعوں میں ہونٹ سیڑھیوں کو وسیلہ بنا کر آسماں تک جانے کی تمنا، ہر چند کہ شاعر کے تخّیل کے وجدانی پہلو کو پیش کرتا ہے، مگر دنیاوی علائق کیوں کر وجدانی راستوں میں مزاحمت پیدا کرتے ہیں اور کس طرح خاکی

وجود جگہ جگہ اپنی اسفل شرطیں عائد کرتا ہے، اس سارے لوازم کو اس نظم کے چند مصرعوں میں سمیٹ لیا گیا ہے۔

شہر یار کی نسبتاً بعد کے زمانے کی شاعری میں خود احتسابی اور اعتراف کی بعض شکلیں بہت نمایاں ہیں۔ اعتراف اور احتساب کا یہ اظہار اکثر اپنی ذات کے حوالے سے ہوا ہے اور اس اظہار نے بسا اوقات احتجاج کا لہجہ بھی اختیار کر لیا ہے۔ پھر یہ کہ اخلاقی اور تہذیبی شرطوں پر اپنے آپ کو پورا نہ اترتے دیکھنے کا اعتراف اس وقت سماجی معنویت میں تبدیل ہو جاتا ہے جب اس اعتراف کو تعمیمی صیغے میں بیان کیا جاتا ہے۔ شعر کے لیے حقیقی دنیا، اور خواب کی دنیا ایک دوسرے سے اتنی مختلف ہے کہ بدلی ہوئی صورتِ حال سے مفاہمت کر لینا آسان نہیں رہ جاتا، اس لیے وہ خود کلامی کو بھی احتجاج کی صورت بنا دیتا ہے:

یا اتنی نہ تبدیل ہوئی ہوتی یہ دنیا
یا میں نے اسے خواب میں دیکھا نہیں ہوتا

ان کی غزلوں کے متفرق اشعار میں اس نوع کے تاثرات جزوی نوعیت کے معلوم ہوتے ہیں، جب کہ ان کی نظموں میں معاصر صورتِ حال کا پہلا حوالہ شاعر کی اپنی ذات بن جاتی ہے۔ شاید اسی باعث طنز کے تیر و نشتر کے باوجود ان کی نظمیں بلند آہنگی اور براہِ راست طرزِ تخاطب سے محفوظ

رہتی ہیں۔ایک نظم میں اپنی سرد مہری اور مجرمانہ خاموشی کا اعتراف اس طرح کیا گیا ہے:

الاؤ سرد ہو گیا
ہماری روح کا الاؤ سرد ہو گیا
دبیز برف کی تہیں ہٹا کے دیکھ لو
اگر یقین نہ ہو
رگوں میں خون جم چکا ہے
دل کی دھڑکنوں کا سلسلہ بھی ٹوٹ جائے گا
ریت سے بنا ہوا یہ جسم ریت بن کے دور دور پھیل
جائے گا
سوائے ریت اب تمہارے ہاتھ کچھ نہ آئے گا

(الاؤ سرد ہو گیا)

شہریار کی نظموں کے بارے میں جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ جہاں ایک طرف وقت اور اس کے پس منظر میں دن اور رات کے بدلتے منظر نامے کو کلیدی حیثیت حاصل ہے، وہیں تاریخ کا جبر بار بار اپنا احساس دلاتا ہے۔ وقت کی قدر و قیمت کی شناخت کامیابی کی اور اس سے غفلت زیاں کاری اور ابتری کی علامت بن جاتی ہے۔ان کی نظم کا عنوان 'مژدۂ

انقلاب' ہے مگر اس نظم میں جس حقیقت کا انکشاف کیا گیا ہے وہ یہ ہے کہ مثبت انقلاب پر بروقت گرفت نہ ہونے کے نتیجے میں وہ کیوں کر منفی انقلاب اور انتشار میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ اس انتشار کو جنگ کے استعارے کی مدد سے بیان کیا گیا ہے:

ہوا بن کے جو قید ہیں بوتلوں کے بدن میں
وہ سب دیو ہیں
خوف اور نفرتوں کے
وہ سب دیو، اک روز آزاد ہوں گے
وہ سب دیو، جس روز آزاد ہوں گے
تو اس شہر کا ایک اک فرد خود سے پشیماں ہوگا
طلسم ہوس ٹوٹ جانے پہ حیران ہوگا
نگاہیں کبھی آسمان کی جانب اٹھیں گی
کبھی ہاتھ کوئی اشارہ کریں گی
کبھی ہونٹ کچھ بولنے کا ارادہ کریں گے
مگر کچھ نہ ہوگا.....
فقط جنگ ہوگی
ہر اک سمت سے بارشِ سنگ ہوگی

(مژدۂ انقلاب)

شہریار کی شاعری کا منظرنامہ ان کے پانچ شعری مجموعوں پر پھیلا ہوا ہے۔ ان کے پہلے مجموعے کی نظموں اور غزلوں میں بعض لفظیات کی تکرار اور سرگوشی کی طلسماتی فضا نے ان کے نقادوں کو جدید حسّیت اور تجریدی فسوں کاری کی تعبیرات سے آگے نہیں جانے دیا تھا مگر دوسرے مجموعے 'ساتواں در' کی نظموں سے ان کے یہاں اسالیب کے تنوع اور ناہموار سماجی صورتحال سے بےاطمینانی کے اظہار کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو ہنوز تجربے کی نوعیت اور لہجے کے بدلتے ہوئے آہنگ کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں میں فلسفیانہ گہرائی کی کمی اور فوری قسم کا ردعمل تھا جس نے وقت کے ساتھ ساتھ کلچر کے زوال کے شدید احساس اور ثقافتی انتشار کے بصیرت انگیز غور وفکر کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اسی باعث شہریار کی شاعری کو نہ تو کسی ایک مخصوص شعری رجحان میں مقید کیا جا سکتا ہے اور نہ ان کے فکری اور فنی تنوع کو محض پیش پا افتادہ تنقیدی اصطلاحوں میں محدود کیا جا سکتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا ان کی شاعری میں روایت کے تسلسل سے لے کر انفرادیا اسلوب کی تلاش تک اظہار کی رنگارنگی نہ ملتی۔

شہریار کی نظموں اور غزلوں میں تکنیکی تنوع کے ساتھ سماجی اور

دانشورانہ گہرائی کا جوارتقا ملتا ہے وہ دانشورانہ ارتکاز اور داخلی آہنگ میں ڈھل کران کی شاعری کے ہر دور میں اپنی پہچان کو باقی رکھتا ہے۔شروع میں ان کی شاعری لفظی تلازمات اور معنوی انسلاکات کی جس سمٹی ہوئی فضا کا احساس دلاتی تھی اس میں امتدادِ وقت کے ساتھ فکر کے عنصر کا اضافہ ہوا ہے۔پھر یہ کہ اس تفکر نے اپنے گردوپیش کی صورتِ حال پر شاعر کوسوالات قائم کرنے کا حوصلہ بخشا ہے۔ان کے یہاں طنزیہ لہجے کا جواز بھی عصری صورتِ حال سے ابھرنے والی باطنی کشمکش میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔اس پس منظر میں کسی باشعور قاری کے لیے اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہ جاتا کہ شہریار نے 'نیند کی کرچیں' (آخری مجموع کلام) تک کے سفر میں اپنے مواد اور وسیلۂ اظہار کے مابین اور ڈکشن اور زاویۂ نظر کے درمیان مکمل ہم آہنگی قائم کرلی ہے۔معاصر شعری منظرنامے میں یہی ان کی شناخت ہے اور اپنے ہم عصر شاعروں میں یہی ان کا امتیاز۔

☆☆☆

(گذشتہ سے پیوستہ)

شعر، شاعر اور شعریات

پروفیسر قدوس جاوید

ویسے بھی لفظ اور معنی کو ہم الگ الگ مانتے تو ہیں لیکن یہ صرف حوالہ اور اظہار کے لیے ہے ورنہ 'لفظ' بولا ہوا معنی ہے' اشیا اور خیال کی لسانی صورت ہے' نشان ہے (سوسیئر) یہ ہماری سائنسی اور منطقی مجبوری ہے کہ ہم ایک وحدت کو دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتے ہیں ورنہ حقیقت یہی ہے کہ لفظ او رمعنی دونوں ایک ہی حقیقت کے دو مختلف پہلو ہیں ایک دوسرے میں گُم (Merged) اور علیٰحدگی کے تصور سے بہت بلند۔ شعراء اور قارئین کے لیے بھی قابل غور بات یہ ہے کہ ہمارے اجتماعی لاشعور میں' روایات اور رسومیات میں لفظ کے طے شدہ معانی موجود ہوتے ہیں لیکن شاعری میں

رسومیات میں لفظ کے طے شدہ معانی موجود ہوتے ہیں لیکن شاعری میں

لفظ کے نت نئے معانی پیدا بھی کیے جاتے ہیں اسے ہی 'معنی آفرینی' کہتے ہیں۔ کیونکہ زندگی اور زمانہ کے تغیرات اور تقاضوں کی بناء پر لسانی و ادبی اور سماجی و ثقافتی تصورات اور رویوں میں جو تازہ ترین ڈسکورسیز یا لہریں پیدا ہوتی ہیں وہ لفظ کے مقررہ معنی کی ردِ تشکیل بھی کرتی ہیں اور تشکیل جدید بھی۔ الگ الگ ناقدین کے یہاں شعر کی تفہیم و تعبیر میں فرق کی اصل وجہ یہی ہے۔ غالبؔ کے کئی اشعار کی تفہیم و تعبیر' مستند غالب شناسوں مثلاً نند لال طالب (سرمایۂ کلام غالب) شمس الرحمٰن فاروقی (تفہیم غالب) مشکور حسین یادؔ (غالب اور بوطیقا) اور گوپی چند نارنگ (غالب معنی آفرینی' جدلیاتی وضع' شونتیا اور شعریات) وغیرہ نے الگ الگ معنیاتی زاویوں سے کی ہے۔ چونکہ شعر' شاعر اور شعریات کی معنویت' منصب اور اہمیت کے سارے مضمرات کا مرکز لفظ و معنی کا رشتہ ہی ہے۔ لفظ و معنی کے رشتہ اور متن سے اخذ معنی شعر و شاعری کے حوالے سے' لفظ و معنی کے رشتہ اور متن سے اخذ معنی کے مسئلے پر مشرق میں خوب غور و فکر ہوا ہے۔ چنانچہ ہر شخص جانتا ہے کہ عربی میں قدامہ بن جعفر' جاحظ' جُرجانی' ابن رشیق اور ابن قتیبہ نے' سنسکرت میں پانن' بھرت منی' آنند وردھن' ہیم چندر اور ابھینو گپت وغیرہ نے اور فارسی میں نظامی عروضی سمرقندی' رشید الدین وطواطؔ اور امیر عنصر المعالی کیکاؤس سے لے کر اردو میں محمد حسین آزاد' حالی' شبلی' امداد امام اثرؔ' شیخ محمد

اکرام، نجم الغنی، عبدالرحمٰن دہلوی، کلیم الدین احمد، نارنگ، فاروقی، حامدی کاشمیری اور ابوالکلام قاسمی وغیرہ کے یہاں شعر، شاعر، شعریات، شعری زبان، شعر میں فکر و معنی کی تخم ریزی اور شعر سے اخذ معنی جیسے مسائل پر سنجیدہ اور قیمتی غور و فکر کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ شعر میں لفظ و معنی کے رشتے کی اہمیت کے بارے میں سب تو نہیں لیکن دو چار مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں، جن پر معاصر، خصوصاً نئے شاعروں کو توجہ دینی چاہیے۔

۱۔ قدامہ بن جعفر نے ''عقد السحر فی نقد الشعر'' میں کہا ہے:

> ''شعر میں معنی و مفہوم کی بلندی یا پستی کا انحصار الفاظ یا زبان کے استعمال پر ہی ہوتا ہے''۔

۲۔ ابن قتیبہ نے ''الشعر والشعرا'' میں یہ رائے ظاہر کی ہے کہ:

> ''شعر میں علویت، الفاظ کے غیر معمولی لسانی برتاؤ سے پیدا ہوتی ہے''۔

۳۔ جاحظ (البیان والتبئین) کے مطابق:

> ''شاعرانہ حسن کے اظہار کا انحصار معنی پر نہیں، لفظ پر ہوتا ہے، اس لیے کہ معنی تو لوگوں کو معلوم ہوتے ہیں اصل حسن تو الفاظ کے انتخاب کے ترتیب اور ان کے قالب میں پوشیدہ ہوتا ہے''۔

۴۔آنند وردھن نے ''دھونیہ لوک'' میں کہا ہے:

''شعر سادہ ہو یا استعاراتی' اس میں الفاظ کا برتاؤ ایسا ہو جو شعر کی معنیاتی طرفوں اور تہوں کو اس طرح کھولے کہ شعر معنی ومفہوم کے اعتبار سے آزاد' لامرکزی اور تکثیری وجود اختیار کر لے''۔

۵۔حالؔی کا قول ہے کہ:

''شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ لفظ اور معنی سانچہ میں ڈھلا ہو اور زمانہ (ادب وثقافت) کتنی ہی ترقی کیوں نہ کر جائے اس کو ادب کے قدیم نمونوں (Classics) سے مفر ممکن نہیں''۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ شعر (متن) میں لفظ ومعنی کے رشتہ اور کردار کے بارے میں مغربی دانشوروں کے نظریات میں' علم الشعر کے مشرقی ماہرین کے خیالات کی گونج سنائی دیتی ہے۔مثلاً:

ا۔ سوسیئرؔ نے کسی بھی متن (شعری یا نثری) کو Abstract Linguistic System کی پیداوار قرار دیتے ہوئے Langue اور Parole اور Signifier اور Signified کے حوالے سے جو باتیں کہی ہیں ان کا خلاصہ بھی یہی ہے کہ الفاظ کے استعمال اور برتاؤ کے

فرق سے ہی شعر (متن) کے معنی اور مطلب میں فرق پیدا ہوتا ہے۔

۲۔ رولاں بارتھ کے قول Language speaks not man کے علاوہ ملارمے سے مستعار اس فقرے Writing writes not author کے مطابق ہر نئی ادبی تحریر (متن) سابقہ ادبی تحریروں (متون) میں اضافہ ہے۔کوئی بھی شاعر یا ادیب سابقہ ادب کی ادبی، تاریخی، سماجی اور تہذیبی روایات اور Conventios سے ہی استفادہ کر کے، نئے ڈسکورس کے مطابق الفاظ یا زبان کے ذریعے کسی نئی شعری تخلیق کو وجود میں لاتا ہے۔بارتھ یہ کہتا ہے کہ ''کسی بھی ادبی متن (شعر، نظم، فکشن) کے اندر داخل ہونے کے کئی دروازے ہوتے ہیں لیکن سب سے اہم دروازہ، زبان کا دروازہ ہے کیونکہ متن کے وجود میں آنے سے پہلے اور بعد، متن کے اردگرد بہر حال زبان ہی ہوتی ہے۔

۳۔ جولیا کرسٹیوا نے اپنی تصنیف Desire in Language میں کہا ہے کہ ''کسی بھی متن کو ''نئی شعری زبان میں پیش کر کے تساہل پسند اور کنفیوزڈ (Inactive & Confused) انفرادی ذہن اور معاشرے میں انقلاب برپا کیا جاسکتا ہے۔

شاعری سے متعلق ان سارے نظریات و مفروضات کی روشنی میں

غور کیا جاسکتا ہے کہ آج کی تاریخ میں حقیقی شاعر کون ہے؟ شاعر کا منصب کیا ہے؟ اور اردو کا شاعر اپنی ذات، اپنے ملک، ماحول اور معاشرہ کے حوالے سے کیسا کردار نبھا رہا ہے؟ تعمیری یا تخریبی؟ یا پھر اس کی شاعری محض ایک منظوم ذہنی ورزش ہے یا لسانی شعبدہ بازی؟ محض شوق ہے یا شہرت کا ذریعہ؟ معاملہ یہ ہے کہ ولیؔ، میرؔ اور غالبؔ سے قطع نظر کلاسیکی شاعروں کو لوگوں نے عام طور پر عہد گذشتہ کی یادیں سمجھ کر فراموش کر دیا ہے۔ ترقی پسندوں میں ایسے کئی شاعر ہیں جنہوں نے نظریاتی وابستگی کے باوجود عمدہ شاعری کی بہترین مثالیں پیش کی ہیں۔ جوشؔ، جذبیؔ، مجازؔ، مخدومؔ، فیضؔ، حسرتؔ، سردار جعفری، کیفی اعظمی اور ساحر لدھیانوی وغیرہ کے یہاں ترقی پسند افکار و خیالات کے ساتھ ساتھ ''شعریت'' یا یوں کہیں کہ خالص شاعرانہ محاسن کی بھی کمی نہیں اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ بلکہ ایمانداری سے دیکھا جائے تو یہ سبھی ایسے شعراء ہیں جنہوں نے اپنے آس پاس کی عام زندگی اور زمانہ سے گہری وابستگی کے باوجود زبان کے ماہرانہ، فنی و جمالیاتی لسانی برتاؤ اور ذہن و دل کو مسخر کرنے والے افکار و خیالات کی بنا پر اردو شاعری کے معیار کو بلند، اور امکانات کو وسیع کرنے میں اہم ترین کردار ادا کیا ہے۔ لیکن اسے بعض تنقید نگاروں کا تعصب کہیے یا تنگ نظری کہ ترقی پسند شاعری (ادب) کے دامن سے آج تک، پراپگنڈہ اور نعرہ

بازی کے فرضی داغوں کو دھویا نہیں جاسکا ہے۔اسی طرح یہ بات سچ ہے کہ اکثر و بیشتر جدید شاعروں نے ''مغربی جدیدیت کی محض اوپری سطح کو ہی دیکھ' سن کر اڑان بھرنا شروع کر دیا تھا اور جدیدیت کی روح کو نظر انداز کر تے ہوئے' مارکسزم اور دیگر نظریات کی مخالفت اور ضد میں ایک 'بورژوا آئیڈیالوجی کو سیفٹی والو Safety valve کی طرح برتا' غالبًا اسی بناء پر گوپی چند نارنگ نے نہ صرف' جدیدیت سے کنارہ کشی اختیار کی بلکہ جدیدیت کے خلاف بہت کچھ لکھا بھی۔ اسی طرح مابعد جدید نظریات و تصورات Theories کی عصری معنویت کا اعتراف ہر شاعر اور ادیب کرتا ہے' مابعد جدیدیت کے بنیاد گذاروں کی مارکسزم سے وابستگی بھی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں لیکن مابعد جدید تھیوریز کی کثرت تعبیر کی زائیدہ 'دھند' کے اس پار' ابھی بھی اکثر شاعروں کی نگاہیں ''مابعد جدید تصور ادب'' کی آزاد اور تعمیری انسان دوست' تھیوریز' تک نہیں پہنچ پا رہی ہیں جب کہ آج کی تاریخ میں مابعد جدید 'ڈسکورسیز' سے معاملہ کرنا ہر خاص و عام کی مجبوری ہے۔ اس صورت حال کے سبب ہی معاصر شاعروں (فکشن نگاروں) کا ایک بڑا طبقہ اپنے آپ کو کسی بھی تحریک یا رجحان سے وابستہ نہیں مانتا۔لیکن یہ امتیاز نہیں عجز ہے اس لیے کہ تھیوری یا نظریہ سازی کے بغیر' ذات' زندگی اور زمانہ کی دیگر سرگرمیوں کی طرح شعری و ادبی سرگرمیاں بھی

ایک مقام اور معیار سے انجام نہیں دی جاسکتیں۔

دراصل سماجی ' سیاسی' مذہبی اور تہذیبی کشاکشی کے حالات وواقعات اور غیر اعلانیہ پابندیوں کے سبب ہر عذاب کا نظارہ تو کر و لیکن کچھ بھی '' بولو مت' چپ رہو'' کی صورت حال میں شاعروں اور ادیبوں کا' لاتعلق' بے حس یا غیر جانبدار رہنے کا یہ رویہ غیر فطری بھی قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ زندگی اور زمانہ سے متعلق واضح '' وژن'' سے عاری '' کنفیوژن'' کا شکار شاعر اعلیٰ و عمدہ شاعری نہیں کرسکتا۔ دوسری بات یہ کہ بقول قرۃ العین حیدر تقسیم ملک کے بعد ہم جس طرح خرافات میں کھوتے چلے گئے اس کے سبب شعر و ادب ہی نہیں دیگر شعبوں میں بھی اوریجنل' غیر معمولی اور جینیئس ذہن پیدا کرنے کے معاملے میں برصغیر کی زمین تقریباً بانجھ ہوچکی ہے۔ ہم جو آج ہندوستانی سائنس' ٹیکنالوجی' تاریخ اور علم و ادب کے حوالے سے آپس میں فخر و مباہات کی ریوڑیاں بانٹتے رہتے ہیں وہ سب آزادی سے قبل پیدا ہونے والے بڑے ذہنوں کی وجہ سے ہے۔ خواہ وہ ابوالکلام اور ستیش چندر ایا راؤ ہوں' رومیلا تھاپر ہوں یا عرفان حبیب' امرتیہ سین' خوشونت سنگھ' ہوں یا نامور سنگھ' منٹو' بیدی ہوں یا کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر' فیض ہوں یا جذبی' جوش یا جمیل مظہری یا پھر گوپی چند نارنگ ہوں یا شمس الرحمٰن فاروقی' سب کے سب بیسویں صدی

کے وسط سے قبل کی پیداوار ہیں اور جہاں تک شاعری کا تعلق ہے۔ابھی تک کوئی ایک ایسا شاعر سامنے نہیں آسکا ہے جس کی شاعری میں قسم کھانے کو دو چار اشعار ہی ایسے نکل آئیں جنہیں' میرؔ' غالبؔ اور اقبالؔ تو کُجا' فیضؔ اور راشدؔ یا باقیؔ اور شہریارؔ کے اشعار سے بہتر اور بلند نہیں تو کم از کم 'ہم پلہ' ہی قرار دیا جاسکے۔معاصر اردو شاعری میں درجنوں نام ہیں جنہیں ہم آپ اہم' عمدہ اور نمائندہ شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔(مثلاً ظفر اقبال' عرفان صدیقی' سلطان اختر' فرحت احساس' عالم خورشید' عبدالاحد ساز' رفیق راز اور مہتاب حیدر نقوی وغیرہ)ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو فاروقیؔ اور نارنگؔ کی وقتی تعریفات کا غلط مطلب نکال کر اپنے آپ کو غالبؔ اور میرؔ سے بڑا شاعر ہونے کا 'کمپلیکس' پال بیٹھے ہیں۔لیکن خیر یہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے۔لیکن ایمان سے کہیں تو آج کی تاریخ میں ایسے شعراء مشکل سے نظر آئیں گے جن کی طرف انگشت شہادت اٹھا کر کہا جاسکے کہ یہ وہ غیر معمولی ذہن کے حامل' جینیئس اور جینوین شاعر ہیں اور اپنی شاعری کے ذریعے قارئین کے ذوق کو زرخیز او رذہن وضمیر کوروشن کررہے ہیں۔دراصل راست انداز یا علامتی واستعاراتی پیرائے میں ایسی شاعری کرنا جس میں سحر آگیں شعریت بھی ہو اور' حیات آفریں' حکمت' بھی ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں' اس کے لیے شاعر کو ذات' زندگی' زمانہ کے پیچ و

خم کے اسرار، مروجہ معیار ذوق اور قوت ترسیل و تفہیم کے حوالے سے متن، معنی، قاری اور قرأت کی عصری اور اظہار و بیان کی اہمیت وغیرہ ڈھیر ساری باتوں کو ملحوظ خاطر رکھے بغیر عصری ڈسکورسیز کی خوبو رکھنے والی اعلیٰ وعمدہ شاعری نہیں ہوسکتی ہے۔عربی، فارسی اور سنسکرت سے قطع نظر اردو میں معیاری شاعری سے متعلق وجہیؔ اور غواصیؔ سے لے کر حالیؔ، شبلیؔ، انیسؔ او رمولوی عبدالرحمٰن تک اور پھر کلیم الدین احمد اور ممتاز حسین سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، ابو الکلام قاسمی اور عتیق اللہ تک نے جن نکات کی نشاندہی کی ہے وہ یقیناً شاعروں کے لیے رہنما اصول کا حکم رکھتی ہیں۔اس ضمن میں انیسؔ نے عمدہ شعری اظہار و بیان کے لیے الفاظ کے انتخاب اور برتاؤ کے معاملے میں جن باتوں کو گرہ سے باندھ لینے پر اصرار کیا تھا، ان کا لحاظ رکھنا آج بھی ضروری ہے مثلاً موقع محل، شرفا کا روزمرہ، سلاست، لب و لہجے کی متانت، عام فہم صنعت، مضمون کی علویت، لفظ کی چستی وغیرہ ان کی اہمیت سے آج بھی انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن انیسؔ، حالیؔ، شبلیؔ، نارنگؔ، فاورقی وغیرہ کی ایسی باتوں پر کم ہی معاصر شعراء کان دھرنے کی زحمت کرتے ہیں اس لیے اچھا برا موزوں کلام تو کثرت سے سامنے آرہا لیکن اعلیٰ وعمدہ شاعری خال خال ہی نظر آتی ہے۔

اکثر شعراء نہیں سمجھتے کہ تخلیق شعر کوئی 'میکینکل عمل نہیں، شعر بلکہ

مصرعے میں کون سا لفظ یا الفاظ کا کیسا' لسانی' فنی اور جمالیاتی برتاؤ بیان میں شعریت پیدا کر دے گا کچھ کہا نہیں جا سکتا اس لیے شاعر یا شاعری پر کسی طرح کا قدغن لگانا کچھ ایسا مناسب بھی نہیں لگتا۔ یوں بھی یہ دور مابعد جدیدیت کا دور ہے اور مابعد جدیدیت کسی بھی' اصول' ضابطہ اور نظام کی 'حتمیت' اور وحدانیت کے بجائے عارضیت اور تکثیریت پر یقین رکھتی ہے' ہر اصول اور نظام کے آگے کئی کئی متبادل موجود ہیں۔ مابعد جدید تصور ادب' شاعر کو الفاظ' موضوع' اسلوب کے انتخاب اور برتاؤ کے باب میں آزاد اور بے محابہ رویہ اپنانے کی حمایت کرتا ہے۔ اب یہ شاعر پر منحصر کرتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ذات' زندگی اور زمانہ کے تئیں کس حد تک ذمہ داریاں نبھاتا ہے۔ ورڈس ورتھ نے تو Preface to the lyrical ballade میں بڑی اونچی بات کہہ دی تھی کہ ''جینئیس ذہن کائنات میں ایک نئے عنصر کے دخول کا نام ہے'' کولرج کے یہاں اس جملے کی توضیح اس طرح ملتی ہے کہ ''بڑا شاعر اپنی شاعرانہ قوت و مہارت کی بناء پر عام لوگوں کے ذوق اور ذہن' فکر اور فطرت کو سنوار بھی سکتا ہے اور بگاڑنے پر بھی قدرت رکھتا ہے''۔

اس ساری بحث کے تناظر میں سب سے اہم سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آج کی تاریخ میں واقعی شاعر کون ہے؟ اکیسویں صدی کی دوسری

دہائی تک آ کر' تہذیبی قومیت(Cultural Nationalism)اور دیگر سماجی' سیاسی' معاشی اور مذہبی مسائل کی یورش کے سبب اردو ماحول اور معاشرہ جس تیز رفتاری سے ''لسانی وتہذیبی محکومیت'' & Linguistic Cultural Slavery کے حصار میں پھنستا چلا جارہا ہے اس کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ'' آج کا سچا شاعر وہی ہے جو شاعری کے منصب' شرائط' روایات اور رسومات کا لحاظ رکھتے ہوئے ایسی شاعری کررہا ہے یا کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے جس سے شاعری کے فنی و جمالیاتی محاسن بھی مجروح نہ ہوتے ہوں اور شاعری وقت اور حالات کے پیدا کردہ ''درد'' کی باتوں سے خالی بھی نہ ہو۔ شاعری کو مذہب کی عینک سے دیکھنا بدذوقی ہے کیونکہ:

''کفر سے شاعری میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی اور
ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا''۔

(نقدالشعر۔قدامہ بن جعفر ص ۳۷)

لیکن جب یہ مان ہی لیا گیا ہے کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے اور اردو شاعری مسلمان شعراء کی جمالیاتی سرگرمی' تو پھر ہر طرح کی منفی لہروں کا سامنا کرنے والے اردو شاعر کو یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ آج سے چودہ سو سال قبل' اعلیٰ وعمدہ شاعر کے بارے میں خود رسول مقبول صلی اللہ علیہ وسلم بھی فرما

چکے ہیں کہ:

''اِنَ مِن الشعرِ حکمتہً وَ اِنَ مِنَ البَیَانِ سِحراً '' (ابوداوٗد مشکوٰۃ)

''بے شک بعض اشعار حکمت ہیں اور بعض بیان جادو ہیں''۔

اور آج ملک وقوم کی ہمہ جہت زوال پذیری زبان حال سے یہ کہہ رہی ہے کہ اچھا اور سچا شاعر وہی ہے جس کی شاعری میں ساحرانہ فنی و جمالیاتی گہرائی بھی ہو اور حکیمانہ فکری ومعنیاتی گیرائی بھی۔

شعریات:

شعر و ادب، زبان، زندگی اور زمانہ، ماحول، معاشرہ اور ثقافت کی موافق اور مخالف لہروں کی آویزش وآمیزش سے ظہور پذیر ہونے والی ان تخلیقی سرگرمیوں سے عبارت ہے، جو سرگرمیاں، فنی و جمالیاتی تقاضوں کی رو سے بشر کی بشریت کی تہذیب وتوسیع ہی نہیں، خلاقیت کے اقرار اور اظہار کا حکم بھی رکھتی ہیں۔ دراصل بدلتے ہوئے سماجی اور ثقافتی حالات (Socio Cultural Conditions) کے سبب شعر و ادب کی تخلیق ہی نہیں تفہیم وتعبیر کے رویوں اور پیرایوں میں بھی ردوبدل اور ترمیم و اضافہ کا جاری رہنا بھی ایک فطری عمل ہے۔ چنانچہ، تازہ ترین عصری نظریات کے ساتھ ساتھ لسانی اور شعری نظام اور روایات واجتہادات کے پیش نظر، کسی بھی

زبان کی شعری یا نثری صنف میں، فن پارے کی تخلیق اور قدر سنجی کے لیے جن لسانی وموضوعی اور فنی و جمالیاتی اقدار اور تقاضوں کو زبان وادب کی رو سے اس زبان و ادب کے اندر برتا جاتا ہے ان کے مجموعے کو اس مخصوص زبان، ادب یا صنف کی شعریات کہتے ہیں۔

آج اکیسویں صدی تک آکر تخلیقی ادب، موضوع اور معنی کی کلیت، ادعائیت (Dogmatism) اور حتمیت کے جبر سے آزادی کی طرف گامزن ہے اور شعر وادب کی صنفی اور ہیئتی حدیں ٹھوس نہ رہ کر سیال ہو رہی ہیں۔ اسی لیے آج کی تنقید بھی ادبی تخلیق کے موضوع اور ہیئت کے بجائے اس کی وصفی تخلیقی ماہیت اور لسانی و جمالیاتی ساخت پر ساری توجہ مرکوز کر رہی ہے اور فن پارے (شعر، نظم یا افسانہ) میں عصری ثقافتی دروبست اور ادبی روایات کے ساتھ الفاظ (زبان) کے لسانی برتاؤ کے حوالے سے فن پارے کی تفہیم وتعبیر کا آغاز کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کوئی بھی ادبی تخلیق نہ تو محض موضوع ہوتی ہے نہ صرف ہیئت، بلکہ تحریر کا کون سا لسانی، سماجی، ثقافتی، فنی، فکری یا جمالیاتی پہلو تحریر کو ادبی تخلیق بنا دے گا کچھ کہا نہیں جا سکتا کیونکہ ادبی تخلیق، آج بھی اگر میکانکی نہیں ہے تو شگاف در شگاف، دائرہ در دائرہ ذوق اور وجدان، جذبہ او راحساس کے مرحلوں سے گزر کر سامنے آنے والے، ذات زندگی اور زمانہ کے جمالیاتی تجربے کے اظہار کا ہی دوسرا نام

ہے۔ چنانچہ کسی بھی زبان کے ادب یا اس کی کسی صنف کی شعریات کی طرفوں اور تہوں کو کھولنے اور اس کی تہوں تک پہنچنے میں اس معاشرہ اور ثقافت کا لسانی نظام اور تخلیقی رویے ہی معاون ثابت ہوتے ہیں، جس معاشرہ اور ثقافت کے اندر اس زبان یا صنف میں ادبی اظہار کا عمل جاری رہتا ہے۔ ادبی تخلیق کے موضوع اور ہیئت کی اہمیت ثانوی ہوتی ہے مثلاً کشمیر کے کسی بھی عمدہ اور معتبر شاعر کو چاہے وہ مہجور ہوں یا غلام رسول نازکی، حکیم منظور ہوں یا حامدی کاشمیری، رفیق راز ہوں یا خالد بشیر یا شفق سوپوری اور نذیر آزاد کسی کی بھی شاعری کو پورے طور پر سمجھا ہی نہیں جا سکتا جب تک کہ کشمیر، یعنی اس سماج اور ثقافت کو نہ سمجھا جائے جس سماج اور ثقافت (یعنی کشمیر) کے اندر اس نے شعر کہے ہیں۔ کیونکہ کوئی بھی شاعر یا فن کار لاکھ کوشش بھی کیوں نہ کرلے وہ اپنے سماج اور ثقافت سے بالکل ہی لاتعلق ہو کر لکھ ہی نہیں سکتا۔ البتہ لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے'' والی کیفیت پیدا ہو جائے تو اسے ایسا کوئی کفر بھی نہیں مانا جاتا۔ دراصل شعر، شاعر اور شعریات تینوں کی تشکیل ترتیب اور تہذیب سماج اور ثقافت کے ہاتھوں ہی ہوتی ہے۔ یہاں ایک بات نہیں بھولنی چاہیے کہ ہر زندہ زبان، ثقافت اور شعریات میں قدیم و جدید اور انحراف و اجتہاد کی آویزش و پیکار (میل جول اور ٹکراؤ) کے سبب جذب و انجذاب، تغیر و تبدل اور تعمیر و ارتقاء کا عمل بھی

مسلسل جاری رہتا ہے۔لیکن چونکہ زبان، زندگی، زمانہ، سماج، ثقافت اور علوم وفنون سے متعلق تازہ ترین نظریات و رجحانات (Attitudes, Trends & Theories) کی اثر انگیزی کے باوجود، کسی بھی زبان یا صنف میں نئی شعریات کی تشکیل اس زبان یا صنف کے اصول ونظریات اور سماجی تقاضوں اور اقدار کے دائروں کے اندر ہی ہوتی ہے۔اس لیے کسی بھی زبان یا صنف میں نئی شعریات کی قبولیت اور پائیداری کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس کا اپنے ادب کے سابقہ اور حالیہ لسانی وادبی اور فنی وجمالیاتی اصولوں، رویوں اور اظہاری پیرایوں سے کتنا اور کیسا رشتہ ہے کیونکہ ہر جدید کا اپنے قدیم سے ایک جدلیاتی رشتہ ہوتا ہی ہے البتہ یہ رشتہ مفاہمتی (Compromising) بھی ہو سکتا ہے اور مزاحمتی (Oppositional) بھی اور ترمیمی وتردیدی بھی۔ترقی پسندی نے کلاسیکیت کے ساتھ مزاحمت کا رشتہ رکھا، جدیدیت کے حامیوں نے ترقی پسندی کی مخالفت کی، مابعد جدیدیت نے جدیدیت کی کئی باتوں (یاسیت، تنہائی، انسان کے بے وقعتی وغیرہ) کو رد کیا لیکن اصل جدیدیت کی روشن خیالی اور وجود کے مثبت تعمیر کی حمایت کی اور ساتھ ہی مارکسی فلسفہ اور جمالیات سے بڑی حد تک مفاہمت کا رشتہ رکھا۔دراصل کسی بھی اگلے دور میں نئی لسانی وادبی تھیوریز، رجحان، تحریک یا ثقافتی صورت حال کی

زائیدہ شعریات کے شناختی امتیازات کی تفہیم وتعبیر کے لیے اس زبان، ادب یا صنف کے سماجی وثقافتی، تاریخی اور امکانی دروبست کی آگہی بھی شرط ہے۔ اس اعتبار سے کہا جاسکتا ہے کہ:

> ''کسی بھی معاشرہ، ثقافت، زبان اور صنف میں ادب لکھنے، ادب کو بطور ادب قبول کرنے اور ادب کا معیار متعین کرنے کے لیے جن اقدار، شرائط اور اصولوں کو اجتماعی طور پر برتا جاتا ہے ان کی مجموعی نوعیت و کیفیت کو، اس سماج، ثقافت، زبان یا صنف کی شعریات کہتے ہیں''۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شعریات'' کی اس تعبیر کی شرح کرتے ہوئے لکھا ہے:

> '' ''شعریات'' صرف ان اصولوں کا نام نہیں جن کی روشنی میں ہم کسی تحریر کو فن پارہ قرار دیتے ہیں، اس کی صنف متعین کرتے اور اس کی اچھائی برائی کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ شعریات ان اصولوں کا بھی نام ہے جن کی روشنی میں کوئی تحریر بامعنی ہوتی ہے۔ مثلاً غزل کی شعریات کا بنیادی اصول یہ ہے

کہ اس میں ایک متکلم بطور مرکزی کردار یا عاشق ہوگا
اور ایک ذیلی لیکن بہت اہم کردار ''غیر'' کا ہوگا۔ اس
''غیر'' کو رقیب، دشمن، غیر لوگ، دنیا والے، سیاسی
مخالف یا مخالفانہ سیاسی سماجی
کلام (Discourse) کسی بھی معنی میں پیش
کر سکتے ہیں۔ اگر یہ باتیں معلوم نہ ہوں تو غزل
کا بہت بڑا حصہ بے معنی ہو جائے گا۔ اس طرح
کے اصولوں کو رسومیات (Convention)
کہتے ہیں۔ ان میں فی نفسہٖ کوئی جمالیاتی اصول
نہیں لیکن اس کو پیش نظر رکھ کر جو شاعری ہوتی ہے
اس پر جمالیاتی اصولوں کا اطلاق ہو سکتا ہے''۔

(شمس الرحمٰن فاروقی۔ تعبیر کی شرح۔ ص ۹۲)

اسی طرح گوپی چند نارنگ بھی مانتے ہیں کہ:

''وہ چیز جس کی بدولت شاعری کو بطور شاعری پڑھا
جاتا ہے، فی نفسہٖ شاعری نہیں، نہ ہی اس کے پڑھنے کا
تجربہ ہے بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے جس
کو ''شعریات'' کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ

کچھ تصور ہر زمانے میں موجود رہا ہے۔لیکن ادبی تنقید
اس کے اصول و قوانین تمام وکمال منضبط نہیں
کرسکی۔'ادبی قابلیت' یا 'ادبی نظام' کا تصور بعض
معترضین کے نزدیک ناپسندیدہ ہوسکتا ہے' کیونکہ
ایسے لوگوں کی اب بھی کمی نہیں جو کسی بھی طرح کے نظم
یا ضابطہ بندی کو ادب کی خلقی آزدہ روی اور بے روک
ٹوک تخلیقیت کے منافی سمجھتے ہوں۔ان کی رو سے
'اگر ادب کے' صحیح مطالعے کا کوئی طریقہ آج تک
وضع نہیں ہوسکا تو 'ادبی قابلیت' اور ادبی عدم قابلیت کا
تصور بھی منطقی اعتبار سے قابل قبول نہیں ہوسکتا''۔

(گوپی چند نارنگ۔ساختیات' پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ص ۱۱۹)

بات' نظریہ یا اصول Theory کی ہو' تجربہ ومشاہدہ کی ہو یا تخیل وتصور کی (جولیا کرسٹوا کے بقول) یہ تو طے ہے کہ تخلیق کے مرکز میں اور اس کے اردگرد بہرحال زبان ہی ہوتی ہے۔زبان ہی فن پارہ (شعر' نظم' افسانہ یا ناول) کے معنی ومفہوم اور کیفیت وتاثر کی معنویت اور صنفی شعریات کی تعین کا وسیلہ ہوتی ہے لیکن جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے کہ شاعری کی تخلیقی زبان میں

استعاراتی پہلو نمایاں رہتا ہے جب کہ نثر کی تخلیقی زبان انسلا کی (Referential) پہلو کا غلبہ ہوتا ہے۔اس اعتبار سے کہا جاسکتا ہے کہ شعری اصناف کی شعریات کی کرنیں ''استعارہ'' سے پھوٹتی ہیں جب کہ نثری اصناف کی شعریات کا انحصار انسلاکیت (یعنی سماج' ثقافت' زندگی اور زمانہ کے حالات اور معاملات) پر ہوتا ہے۔تخلیقی زبان کے حوالے سے (ادب) شاعری اور نثر کی شعریات پر روسی ہیئت پسند رومن جیکب سن نے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔جیکب سن کا زبان پر مبنی ''نظریہ شعریات'' صرف شاعری کی زبان کے لیے نہیں ہے بلکہ نثر کے لیے بھی ہے۔جیکب سن کہتا ہے:

> ''شعری زبان یعنی استعاراتی' علامتی یا رمزیہ زبان کے تجزیے کے اصول وضوابط سے تو خاصی بحث کی گئی ہے' لیکن نثری زبان کے ''شعری تفاعل'' پر اتنی توجہ نہیں کی گئی' جیکب سن کا بیان ہے کہ ''حقیقت پسندانہ ادب'' جو زبان کی تلازماتی انسلا کی خصوصیت سے جڑا ہوا ہے' اس کے تجزیے کے لیے اصول ابھی وضع نہیں ہوئے' حالانکہ وہی لسانیاتی طریقہ کار جو شاعری کی زبان کے لیے برتا جاتا ہے' نثر کی

زبان کے لیے بھی برتا جاسکتا ہے''۔

(بحوالہ: ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات

ص ۱۴۱)

جیکب سن کی بات قابل غور ہے لیکن، سنسکرت، عربی اور فارسی شعریات اور ''علم الشعر'' کی اردو شعر وادب پر انمٹ اثر پذیری کے پیش نظر یہ تسلیم کرنا مشکل ہے کہ زبان کے شعری تفاعل کی بناء پر ہی سہی، جو لسانیاتی طریقہ کار شاعری کی زبان کے لیے برتا جاتا ہے۔ اس کا اطلاق نثر کی زبان کے تجزیے کے لیے بھی کیا جاسکتا ہے اور اگر یہ بات ہے تو پھر شاعری اور اس کی اصناف اور نثر اور اس کی اصناف کی شعریات یکساں اصولوں کی بنیاد پر وضع کرپانا شائد ممکن نہ ہو۔ جیکب سن مانتا ہے کہ شاعری (غزل، نظم وغیرہ) کی تخلیقی زباں میں استعاراتی پہلو نمایاں ہوتا ہے جب کہ نثر (افسانہ، ناول سوانح عمری وغیرہ) کی زبان میں انسلا کی پہلو (یعنی زندگی اور زمانہ کے حقائق و مسائل سے متعلق تجربات و مشاہدات او رافکار وتصورات) زیادہ حاوی رہتے ہیں۔ البتہ اردو میں استعاراتی، علامتی اور تمثیلی افسانے بھی کثرت سے لکھے گئے ہیں، مثلاً انور سجاد، رام لعل، جوگندر پال، نور شاہ، وحشی سعید، سریندر پرکاش، ظفر اوگانوی، اقبال مجید، سلام بن رزاق، رشید امجد، شوکت حیات، حسین الحق، عبدالصمد، سید محمد اشرف، ترنم ریاض، طارق چھتاری،

ریاض توحیدی، غلام نبی شاہد، ناصر ضمیر وغیرہ کے افسانوں میں بھی انسلا کی عناصر بھی اکثر استعاراتی دروبست کے ساتھ سامنے آتے ہیں اس لیے عام قارئین کو ان کے اکثر افسانوں کے متن کی زبان کی تشریح وتعبیر کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ دوسری جانب اردو میں چونکہ علامتی اور استعاراتی زبان میں ناول (تقریباً) نہیں لکھے گئے ہیں (بعض ناولوں کے نام ضرور علامتی اور استعاراتی ہیں) اس لیے عام حالات میں معاصر ناول کے متن یا زبان کی تشریح کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ لیکن اردو ادب کی مابعد جدید شعریات کو سمجھنے کے لیے سوسئیر کے ''نظریہ لسان'' سے رجوع کرنا ضروری ہوگا۔ سوسئیر (Saussure) کے نظریہ لسان نے زبان کی قائم بالذات (Substantive) حیثیت کو رد کرتے ہوئے زبان کا جو نسبتی (Relational) تصور پیش کیا اور پھر زبان کی کارکردگی کو Langue اور پیرول Parole دو خانوں میں تقسیم کرکے یہ واضح کردیا کہ زبان کا ایک جامع نظام تو ہوتا ہی ہے جسے ادب میں معیاری زبان کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے لیکن زبان کی ایک محدود (علاقائی، تہذیبی) انفرادی شکل بھی ہوتی ہے جو مقامی ماحول، معاشرت اور ثقافت کی پیداوار ہوتی ہے اور چونکہ مابعد جدید لسانی وادبی افکار ونظریات (تھیوریز) کے تحت عالمی پیمانے پر ادب، خاص طور پر فکشن میں بڑی اور مرکزی

تہذیبوں سے زیادہ ذیلی اور ضمنی تہذیب (Subaltern Culture) پر توجہ مرکوز کرنے کا رجحان بھی عام ہوا ہے۔ چنانچہ اردو شاعری میں (عبدالاحد ساز، خورشید اکبر، عالم خورشید، حکیم منظور، ہمدم کاشمیری وغیرہ کے یہاں) کسی حد تک اور اردو افسانہ اور ناول میں قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، اقبال مجید، الیاس احمد گدی، غضنفر، انور خان، شفق سوپوری وغیرہ کے افسانوں اور ناولوں میں لکھنؤ، حیدر آباد، ممبئی، بہار، بنگال اور جھارکھنڈ وغیرہ کے مقامی، دلت، پسماندہ سماجی، معاشی اور تہذیبی حقائق اور مسائل کو مقامی زبان اور بولی میں ہی پیش کرنے کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ انہیں ہم مابعد جدید اردو ادب کی شعریات کا ایک روشن پہلو کہہ سکتے ہیں۔

لیکن زبان کے برتاؤ کے حوالے سے مابعد جدید اردو ادب کی شعریات کو سمجھنے کے لیے اردو شاعری کو ہی سامنے رکھنا زیادہ بہتر ہوگا کیونکہ شاعری میں ہی الفاظ یا زبان کے علامتی، استعاراتی یا تمثیلی استعمال سے ہی اول تو شاعری کی نفسی کیفیات کا اندازہ ہوتا ہے دوئم شعر کی قرأت کے نتیجے میں اس کے معنوی اور تاثراتی امکانات کی تہیں بھی کھلتی ہیں۔ اس کی اعلیٰ ترین مثالیں غالب کے یہاں ملتی ہیں۔ (یاد رہے کہ اردو کی مابعد جدید شعریات پر کوئی بھی گفتگو کرتے ہوئے میرؔ اور غالبؔ کی شعریات کو

صرف نظر کرنا ممکن نہیں، مابعد جدیدیت یوں بھی ادب کے کلاسیکی امتیازات سے رشتہ توڑنے پر نہیں رشتہ جوڑے رکھنے پر اصرار کرتی ہے) مثلاً زبان کے ''لسانی برتاؤ'' میں طرفگی کے سبب غالب کے اشعار میں جو مضمون و معنی آفرینی، خیال بندی، نزاکت خیال، تمثیل نگاری، نکتہ رسی، بذلہ سنجی، ترکیب و استعارہ سازی و تشبیہ کاری، تیز نگاہی، شوخی و ظرافت، حاضر جوابی بذلہ سنجی، ایجاز و اختصار اور اسلوب ادا کی ندرت و جدت وغیرہ نادر و نایاب شعری خصائص ملتے ہیں ان میں سے بیشتر یوں تو ''فارسی گویان ہند'' اور ''سبک ہندی'' کے شاعروں کے اشعار میں بھی نظر آسکتے ہیں لیکن غالب کے یہاں ایسے تمام ''لسانی اور تخلیقی اجتہادات نے یکجا ہوکر ایک ایسی مخصوص، منفرد او رمثالی شعریات کی تشکیل کی ہے جو غالبؔ بوطیقا کی انفرادیت کی بنیاد ہے ۔لیکن جس کی پیروی کوشش کے باوجود، معتبر اور مستند شاعروں سے بھی نہ ہوسکی۔غالبؔ کے یہ چند اشعار اس کی گواہی دیں گے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

گرنی تھی ہم پہ برق تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ حساب اے خدا نہ مانگ

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب
میں
حریف مطلب مشکل نہیں فسون نیاز
دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز

جدید شاعروں کی طرح مابعد جدید شاعروں نے بھی میر و غالب سے کس حد تک استفادہ کیا ہے اس ضمن میں مابعد جدید شاعروں عرفان صدیقی، اسعد بدایونی، عبدالاحد ساز، رفیق راز، احمد شناس، فاروق نازکی، عالم خورشید، خورشید اکبر، فرحت احساس، شفق سوپوری، نذیر آزاد، مہتاب حیدر نقوی وغیرہ کے سینکڑوں اشعار پیش کیے جاسکتے ہیں۔

فی الوقت مسئلہ یہ سامنے ہے کہ غالب کی شاعری (غزل) میں زبان کی تلازماتی خصوصیات کا جن اصولوں کے تحت تجزیہ کر کے (غالب کی) شاعری (غزل) کی شعریات کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے انہیں اصولوں کے تحت کیا اردو کے کسی بھی نثر نگار (ملا وجہی، عطا حسین تحسین، میر

امن، رجب علی بیگ سرور، محمد حسین آزاد، یا ابوالکلام آزاد) کی نثر کی زبان کا تجزیہ کر کے نثر کی شعریات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ بعضے قدما کے یہاں جملوں اور فقروں میں مرادفیت (Equivalence) یا پھر کہیں کہیں ردیف وقوافی اور ہم وزن یا ہم آواز الفاظ لانے کی مثالیں تو مل جائیں گی لیکن اس کا رواج بھی عرصہ ہوا ترک ہو چکا ہے۔ اس لیے یہی ماننا ہوگا کہ نثر کی شعریات کی تشکیل کے لیے کسی علم یا اصول کا وضع ہونا ابھی باقی ہے۔ لیکن آج مابعد جدید سماجی و ثقافتی صورت حال کی پیدا کردہ نئے ڈسکورسیز اور ''وژن'' پر مبنی ایک ''شعریات'' اردو شاعری میں اپنا وجود رکھتی ہے اس سے اختلاف تو کیا جاسکتا ہے، انکار نہیں کیا جاسکتا۔

☆☆☆

گردشِ وقت اور تخلیقِ ادب

علی احمد فاطمی

مجنوں گورکھپوری نے اپنے ایک اہم مضمون ادب اور زندگی میں ایک جگہ لکھا ہے ۔

''ادیب کو خلّاق کہا گیا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ قادر مطلق کی طرح صرف ایک کُن سے جو جی چاہے اور جس وقت جی چاہے پیدا کر سکتا ہے۔ شاعر جو کچھ کہ کہتا ہے اس میں شک نہیں کہ ایک اندرونی اُپج سے مجبور ہو کر کہتا ہے جو بظاہر انفرادی چیز معلوم ہوتی ہے لیکن دراصل یہ اُپج خارجی حالات و اسباب کا نتیجہ ہوتی ہے''۔

ان خارجی حالات و اسباب کی اُلٹ پھیر میں وقت کی گردش کا بڑا

دخل ہوتا ہے۔مجنوں گورکھپوری نے یہ بھی کہا کہ شاعر کی زبان کوالہامی زبان کہا جاتا ہے مگراس الہامی زبان پردر پردہ ماحول، زمانہ، تاریخ اوروقت کے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ جرمنی کے مشہور فلسفی ہیگل نے فلسفہ کوبھی تاریخ اوروقت سے جوڑ کر دیکھا ہے یعنی فلسفہ نام ہے انسان کے خیالات وافکار کے آگے بڑھنے کا اوروقت کے بدلتے رہنے کا۔اسی فلسفہ کومجنوں نے اپنی زباں میں یوں کہا ہے ۔

''ادب بھی تاریخ ہے جس میں کسی ملک یا کسی قوم کے دور بہ دور بدلتے ہوئے تمدن کی مسلسل تصویریں نظر آتی ہیں۔ البتہ اس کے لیے دیدۂ بنیاد درکار ہے۔فنون لطیفہ بالخصوص ادبیات کسی نہ کسی حد تک قوموں کے عروج وزوال کا آئینہ ضرور ہوتے ہیں''۔

(ادب اورزندگی)

یہ آئینہ ہی وقت ہے یاوقت آئینہ۔۔۔۔وقت صرف گردش صبح وشام نہیں ہوتا ہے۔آرام وآلام بھی ہوتا ہےاورتاریخ کا انجام بھی۔ایک قوت ہوتا ہے یا کم ازکم قوت کا احساس۔جس سے اضطراب واحتجاج جنم لیتا ہے جوکبھی کبھی انقلاب کی منزل تک پہنچ جاتا ہے۔یہ انقلاب دبے پاؤں شعروادب کی دنیامیں داخل ہوتے ہیں اور بہت سارے سوالات چھڑ جاتے ہیں۔

دورِ حاضر کے بزرگ ادیب و ناقد اکثر سوال کرتے ہیں کہ کیا وجہ ہے کہ اس وقت بڑا ادب یا بڑے ادیب نہیں پیدا ہو رہے ہیں۔ ناول تو لکھے جا رہے ہیں لیکن گئودان اور آگ کا دریا جیسے بڑے ناول کا فقدان ہے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ کیا یہ محض اتفاق ہے یا نئی نسل کے ادیبوں و تخلیق کاروں کے پاس اس پایے کی صلاحیت نہیں ہے یا کوئی اور وجہ ہے۔۔۔ ذرا اور اوپر اُٹھ کر یہ سوال بھی کیا جاسکتا ہے کہ اس وقت ڈوائن کمیڈی .....۔ شاہنامہ یا رامائن جیسی بڑی چیزیں نہیں لکھی جا رہی ہیں۔ اور یہ کام تو پریم چند اور قرۃ العین حیدر جیسے بڑے لوگ بھی نہ کر سکے جن کی تخلیقات پر ہم سر دُنتے ہیں۔ شاید بادی النظر میں اس کی وجہ یہی ہوا کرتی ہے کہ ہر عہد میں وقت کروٹ لے لیتا ہے۔ مسائل بدل جاتے ہیں۔ آج کی زندگی اور اس سے وابستہ مسائل ہی دوسرے ہیں۔ اگر آج کوئی داغ کے طرز کی شاعری اور علی عباس حسینی کے طرز کی کہانیاں لکھے گا تو وہ بے سُرا ہو جائیگا۔ ترقی پسند شاعر علی سردار جعفری پر ان کی لمحاتی اور وقتی شاعری پر طرح طرح کے الزام لگائے اور ان لوگوں نے لگائے جن کی شاعری وقتی بھی نہ تھی۔ جعفری نہایت منطقی انداز میں سب کا جواب دیتے رہے۔ پتھر کی دیوار کے دیباچہ میں انہوں نے وقتی اور لمحاتی شاعری کی افادیت کے پیش نظر کہا۔

''میری شاعری وقتی ہے۔ مجھے یہ بات تسلیم کر لینے میں
ذرا بھی جھجھک نہیں ہے۔ ہر شاعر کی شاعری وقتی ہوتی
ہے۔ممکن ہے کوئی اور اسے نہ مانے لیکن میں اپنی جگہ
یہی سمجھتا ہوں اگر ہم اگلے وقتوں کا راگ الاپیں گے تو
بے سُرے ہو جائیں گے۔آنے والے زمانے کا راگ
جو بھی ہوگا وہ آنے والی نسلیں گائیں گی۔ہم تو آج ہی
راگ چھیڑ سکتے ہیں''۔

امریکی نقاد ایمرسن بھی کہتا ہے کہ ہر دور کو اپنا کلاسیکی ادب پیدا کرنا چاہئے یعنی ہر ادبی کارنامے میں عصری میلانات، خصوصیات کا ہونا ضروری ہے۔یعنی روحِ عصر۔اسی لیے ممتاز ترقی پسند ناقد احتشام حسین نے بھی کہا۔''ادب اگر ملک اور زمانے کے تازہ ترین فکریات یعنی اجتماعی خیالات وافکار کا حامل نہیں ہے تو وہ صحیح معنوں میں ادب نہیں ہے۔'' یہ الگ بات ہے کہ زندگی، وقت اور ادب کی کچھ دائمی قدریں ہوتی ہیں جو اسے دور تک لے جاتی ہیں اور تاریخ کا اٹوٹ حصّہ بنا دیتی ہیں لیکن تاریخ تو خود بھی صرف واقعات کی ترتیب کا نام نہیں بلکہ وقت کی تعبیر اور زندگی کی تفسیر کا دوسرا نام ہے۔اس لیے کہا جاتا ہے کہ کامیاب ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ تو ہو ہی ساتھ ہی مستقبل کا اشاریہ بھی ہو یعنی بڑا ادب وقت کی طنابیں کھینچے دیتا

ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا وہاں مستقبل کی راہیں مسدود ہوتی نظر آتی ہیں اور حال پر ماضی حاوی ہو جاتا ہے۔ ماضی، حادثات و تجربات سے پُر ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ لیکن ماضی کی یاد ماضی کا کرب اور ماضی کے ماتم میں بہر حال فرق ہوا کرتا ہے۔ ان دنوں اردو کے بعض ناولوں میں جو مسلمانوں کا، اودھ کا اور ماضی کا نوحہ پیش کیا جا رہا ہے وہ وقت کی اسی ستم ظریفی۔ مستقبل سے مایوسی اور عدم دور اندیشی کا ہی نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ ہزار کامیاب فکشن سہی لیکن بہر حال اس کے ڈانڈے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے فکشن سے ملتے نظر آتے ہیں۔

وقت صرف دن رات نہیں ہوتا۔ وقت صرف کل آج بھی نہیں ہوتا۔ یہ وقت کا محض فطری سائیکل ہے ایک سائنسی و جغرافیائی عمل۔ لیکن دن رات اور کل آج کی متضاد صورتوں سے خطہ زمین پر جو اقدامات ہوتے ہیں جو حادثات ہوتے ہیں جس سے زندگی بنتی ہے اور کبھی کبھی بگڑتی بھی ہے جس کے قدم سے قلم حرکت میں آتا ہے جو بغیر بتائے ہوئے دبے پاؤں حال میں ماضی کو لپیٹ لیتا ہے اور از خود مستقبل بھی گرفت میں آجاتا ہے۔ زندگی کی تنظیم و تجسیم کچھ ایسی ہی فطرت رکھتی ہے۔ علی سردار جعفری نے زندگی نظم میں کہا تھا۔

اس کے لیے حسین ہے دن اس کے لیے جواں ہے رات

مثل تغیرات دہر صرف اسی کو ہے ثبات
یہ ہے نگارِ بزمِ گل یہ ہے عروسِ کائنات
جانِ جہاں وشاید کون ومکاں ہے زندگی

بھوک کا خارزار ہے پیاس کا ریگذار ہے
عمر رواں کی پشت پر عمر رواں کا بار ہے
کل بھی وہ بیقرار تھی آج بھی بیقرار ہے
اپنے تضاد کو لیے گرمِ عناں ہے زندگی

اب میں کچھ معروضات انیس، اقبال اور جوش کے ذریعہ رکھنا چاہوں گا۔

واقعہ کربلا کو گذرے ہوئے صدیاں گذر گئیں لیکن اس حادثہ کی دائمیت نے جیسے وقت کو تھام لیا ہو اور میر انیس جیسے عظیم شاعر نے اسے دوئم درجہ کی سمجھی جانے والی رثائی شاعری کے ذریعہ وہ اقدار، جذبات اور لمحات دیدیے کہ وقت جیسے ٹھہر گیا ہو۔ عجیب بات یہ بھی ہے کہ دکن میں جہاں بادشاہ سے لے کر عوام تک سبھی شیعی تہذیب میں ڈوبے ہوئے تھے۔ مرثیہ نگاری عام تھی لیکن انیس پیدا ہوئے لکھنو کے زوال پذیر معاشرہ میں ایسا زوال کہ انیس کو کہنا پڑا ؎

کس وقت یہاں چھوڑ کے ملکِ عدم آئے
جب اُٹھ گئے بازار سے گاہک تو ہم آئے

لیکن اسی گرانی وقت میں انیس نے غیر معمولی شاعری کی، وقت کو واقعات سے مربوط کر کے اس کی حکمرانی شادمانی اور خوں فشانی کو طرح طرح سے پیش کیا۔ کبھی صبح کا بے مثال منظر، کبھی شام کا دھندلکا، کبھی آسمان اور کبھی ریگستان اور کبھی کبھی وجدان، وقت کے مختلف منظر دیکھے ۔

آخر ہے رات حمد ثنائے خدا کرو
اٹھو فریضہ سحری کو ادا کرو

صدقے سحر بیاض یہ بین السطور کی
سب آیتیں تھیں مصحفِ ناطق کے نور کی

یہ دفتر عالم کے الٹ جانے کا دن ہے
یہ مُہر امامت پہ زوال آنے کا دن ہے

دیکھئے رات، دن، صبح سبھی لمحے آئے اور صرف جغرافیہ شکل میں نہیں بلکہ ماورائی شکل میں جہاں زندگی اپنے تمام تر آب وتاب، ایمان وانصاف، حق وصداقت کے ساتھ سمٹ آئی ہے جس کا نتیجہ شہادت تو تھا لیکن آلِ رسول

نے اسے عبادت میں بدل دیا۔ یہ وقت کا ہی کرشمہ ہے۔

باقی ہیں جو راتیں وہ عبادت میں بسر ہوں
یہ زیست کے دن تیری اطاعت میں بسر ہوں

یہ وہ وقت تھا جب دبستان لکھنو میں غزلیہ شاعری نزاکت کے ساتھ ساتھ نرگسیت اور مجہولیت کا غیر معمولی شکار ہو رہی تھی۔ وقت کچھ ایسا آن پڑا تھا کہ فراریت شعر و ادب کا حصّہ بنی ہوئی تھی۔ ایسے نازک وقت میں انیس نے صرف عقیدت ہی نہیں بلکہ جرات و جسارت اور غیر معمولی صلاحیت کے ذریعہ رسائیت کے وہ گل کھلائے کہ غزل شرمندہ ہو کر پس منظر میں چلی گئی اور لکھنوی شاعری آتش ناسخ سے زیادہ انیس دبیر کے ذریعہ جانی گئی اور دور تک پھیل گئی۔ آخر کیا وجہ ہے کہ حالی کو اپنی بات پہنچانے کے لیے مسدّس کا سہارا لینا پڑا۔ کسی نے سچ ہی کہا ہے کہ اگر انیس کے مرثیے نہ ہوتے تو مسدّس حالی کی یہ شکل ہمارے سامنے نہ ہوتی۔ راقم اس سے اور آگے بڑھ کر یہ کہنے کی جسارت کرتا ہے کہ پوری ترقی پسند شاعری پر انیس کا پرتو ہے۔ لاشعوری اثرات و انعکاس جس کی واضح جھلکیاں سردار جعفری۔ کیفی اعظمی وامق جونپوری کے یہاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ بلاشبہ انیس ان سب کی پیش روی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ اس پیش روی میں انسانی و اخلاقی اقدار تو کام کرتے ہی ہیں وقت کی رفتار اور آزاد

کام کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ زندگی المیوں سے بھری پڑی ہے اور انیس کے وقت المیہ کا استعارہ بن جاتا ہے۔ بقول آلِ احمد سرور۔ ''انیس نے مرثیہ کو جلوہ صد رنگ بنا دیا لیکن مرثیت سے اس کا رشتہ مضبوط رکھا''۔

وقت اگر انیس کے یہاں المیہ کے طور پر آتا ہے تو اقبال کے یہاں فلسفہ بن جاتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ وقت کی رفتار اور زندگی کے حادثات اور تجربات ہی غور و فکر کے سنجیدہ عمل سے گذر کے فلسفہ کا روپ اختیار کرتے ہیں اور شعر میں ڈھلتے ہیں اور شاعر خواہ اقبال جیسا فلسفی شاعر کیوں نہ ہو اس کے شعر میں بھی وقت سائنسی انداز میں کم تخلیقی انداز میں زیادہ در آتا ہے کبھی حُسن کی شکل میں اور کبھی طاقت کی شکل میں، ممتاز شاعر اور دانشور علی سردار جعفری کا یہ شاعرانہ خیال وقت اور اقبال دونوں کو کس قدر قریب اور ہم آہنگ کر دیتا ہے۔

> ''اقبال نے بھی وقت کو شاعر کی طرح محسوس کیا ہے۔
> کائنات کے تخلیقی عمل میں اقبال نے جو لذت و مسرت
> محسوس کی ہے اس کا جشن اپنی شاعری میں منایا ہے اور
> تصور وقت اس جشن کا حصّہ ہے''۔

ملاحظہ کیجئے یہاں وقت کے ساتھ جشن کی وابستگی ہے لیکن وقت صرف جشن نہیں رنگ و بو نہیں، بہار نہیں بلکہ خزاں بھی ہے عیاں نہیں بلکہ نہاں بھی ہے۔ اسی لیے جب انسان کی حسیّت بدلتی ہے تو وقت بھی بدلتا ہے اور دنیا بھی بدلتی

نظر آتی ہے۔ سرد و گرم بدلتے ہیں تو کیف و کم بھی بدل جاتے ہیں۔ اسی سرد و گرم اور کیف و کم کے بھنور میں اقبال کا تصور وقت پہلی بار اسرار خودی میں ظاہر ہوتا ہے اور وقت تلوار کا استعارہ بن جاتا ہے جو کبھی فاتح ہوتا ہے اور کبھی مفتوح۔ وقت اسی الٹ پھیر کا نام ہے جسے عام زبان میں انقلاب کہتے ہیں لیکن کبھی کبھی اس انقلاب میں ابہام در آتا ہے۔ شاید اسی لیے کہا جاتا ہے کہ زندگی ایک راز ہے۔ دراصل اس راز کا راست تعلق گردشِ وقت سے ہے، گردش ایام سے ہے۔ اقبال وقت کی اس رفتار میں ارتقا کا مادہ پیدا کر دیتے ہیں اور جرمن فلسفی برگساں کے قریب ہو جاتے ہیں۔ ان اشعار کو ملاحظہ کیجئے ان میں وقت کی رفتار بھی ہے۔ پرواز بھی ثبات و کائنات بھی ؎

قریب نظر ہے سکون و ثبات　　تڑپتا ہے ہر ذرہ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود　　کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی　　فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

اقبال کا ذوق پرواز، ذوقِ عمل سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند ناقدین اقبال کے اس تصور کو جدلی مادیت سے قریب دیکھتے ہیں اور شاید یہ دُرست بھی ہے اس لیے کہ دنیا کا خارجی وجود بھی بہر حال اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ تضاد اور تصادم کی تصویریں بنتی بگڑتی رہتی ہیں لیکن اس سے زماں و مکاں کی تشکیل بھی ہوتی رہتی ہے۔ فطرت بھی اس میں معین و مددگار

ہوتی ہے جس کا تخلیقی اظہار شعرا کرتے آئے ہیں اقبال نے بھی قدم قدم پر اسے آشکار کیا ہے۔ تڑپتا ہے ہر ذرہ کائنات'' میں جو لفظ ''تڑپتا'' ہے وہ بے حد معنی خیز ہے اس میں ذرہ کی تڑپ تو ہے ہی وقت کی بھی تڑپ ہے اپنے آشکار کے لیے، شوقِ نمائش کے لیے ہے۔ ان اشعار کو ملاحظہ کیجئے ؎

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرے ذرے میں ہے ذوق آشکارائی

ہر چیز ہے محوِ خودنمائی
ہر ذرّہ شہید لبریائی

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کُن فیکون

اور اقبال کے یہ اشعار تو غیر معمولی شہرت اور معنویت رکھتے ہیں۔

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب ساز ازل کی فغان
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

نہ دن ہے نہ رات کا یہ مطلب نہیں کہ وقت ٹھہر گیا ہے یا بے معنی ہو گیا ہے بلکہ کچھ ایسے دائمی اقدار و اقدام جو وقت کی سطح پر امر ہو جاتے ہیں۔ اقبال ایسے ہی اعمالِ لازوال کی قدم قدم پر نشاندہی کرتے ہیں، کچھ اقبال شناسوں نے اسے وقت کی رو میں زندگی چلتی اور بہتی رہے سے تعبیر کیا ہے حالانکہ اقبال کے اس شعر سے کچھ اور ہی مطلب نکلتا ہے۔

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیل کم نظری قصّہ جدید و قدیم

لیکن سردار جعفری نے دلائل سے ثابت کیا ہے کہ یہاں وہ رومی کے قریب آجاتے ہیں جبکہ ان کا اصل تصّور وقت برگساں کے قریب ہے لیکن ان کے اندر کا شاعر اور شاعر کی تشبیہیں، استعارے اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں لیکن اس کی خلاقی، روانی اور کہانی کے وہ غیر معمولی قائل ہیں ایک جگہ لکھتے ہیں۔

''اقبال کے یہاں وقت جابر اور قاہر مگر خلّاق طاقت ہے۔ ایک بے پناہ تسلسل۔ ایک بہتے ہوئے طاقتور دریا کی طرح ڈوبنے اور تیرنے والوں سے بے نیاز آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ موت اور زندگی کی ساری حقیقت یہی تسلسل وقت ہے۔ یہ روح انسانی سے پیدا ہوتا ہے اور روحِ انسانی میں گم ہو جاتا ہے۔''

اقبال کی شاعری میں خدا، وقت اور انسان باہم مدغم ہو گئے ہیں۔ اس کی بہترین تصویر و تحریر مسجد قرطبہ میں دیکھی جا سکتی ہے لیکن اس کا مزید خوبصورت عکس دیکھنا ہو تو ساقی نامہ میں دیکھئے ؎

دمادم رواں ہے یمِ زندگی
ہر اک شے سے پیدا رَمِ زندگی
اس سے ہوئی ہے بدن کی نمود
کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود
گراں گرچہ ہے صحبت آب و گل
خوش آئی اسے محنتِ آب و گل

زمانہ کہ زنجیر ایام ہے
دموں کے الٹ پھیر کا نام ہے

زنجیر ایّام کی ترکیب و ترتیب، زندگی کی تنظیم ہے جس میں انسان ایک جہانِ تازہ کی تعمیر کرتا ہے۔ یہاں انسان وقت سے بھی بڑا ہو جاتا ہے یا وقت اسے بڑا بنا دیتا ہے یا انسان وقت کو بڑا کر دیتا ہے۔ یہ سلسلہ روز و شب ازل سے جاری ہے اور ابد تک جاری رہے گا۔ اسی سلسلہ سے سلسلہ نفس کے تار بھی جُڑے ہوئے ہیں۔ انسان اس کی محنت، عقل، عشق، اس

کے کارنامے۔ اقبال کا خیال ہے کہ کائنات و حیات کو وقت اور انسان دونوں مل کر تعمیر کرتے ہیں۔ یہ کاروانِ حیات اسی طرح چلتا رہا اور چلتا رہے گا۔

اقبال کا تصّور وقت اس قدر تہہ دار اور کہیں کہیں پیچیدہ ہے کہ اس پر مزید گفتگو کے لیے اس ہیچ..... کے پاس وقت ہے نہ سکت۔ اس کے لیے یہاں محض چند اشاروں کے بعد میں اب ایک ایسے شاعر کا ذکر کروں گا جو شباب اور انقلاب کے ذریعہ زیادہ جانا گیا، جس کو فکر و فلسفہ سے دور رکھا گیا یا سمجھا گیا۔ میری مراد جوش ملیح آبادی سے ہے۔ یہ سچ ہے کہ جوش، اقبال کی طرح فکر و فلسفہ کے شاعر نہیں ہیں لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ جوش کے یہاں فکر کا فقدان ہے الہام و افکار کی نظموں میں تو وہ مفکر شاعر نظر آتے ہیں۔ ملاحظہ کیجئے ان کی نظمیں عروج انسانی، معاش و معاشرت، امواج تخیل، موجد و مفکر، عیاشی اور عمل وغیرہ غور و فکر سے پُر نظمیں ہیں۔ ایک نظم بنام قوت و حیات میں خود کہتے ہیں ؎

میرا یہ نام ہے جو ذرا سا۔۔اس امر میں
شامل فقط زمیں ہی نہیں آسماں بھی ہے
اس منزلت میں، مرحمت ملحداں کے ساتھ
کچھ عنصر نوازشِ روحانیاں بھی ہے

تنہا نہیں نوازشِ روحانیاں کی بات
فیضانِ اشتراکِ، خرابا تیاں بھی ہے

اقوالِ خفتہ پائے تھکے قافلے کے ساتھ
افکار تو قدم کا جواں کارواں بھی ہے
لب پر نہیں ہیں صرف حکایاتِ رفتگاں
نوک زباں فسانہ آئندگاں بھی ہے

جوش کے یہاں بہت کچھ ہے لیکن افسوس کہ ایک مخصوص طبقہ فکر نے انہیں صرف نیچر، منظر کا شاعر مانا اور کچھ نے صرف شباب اور انقلاب، شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ جوش کا جوش وجذبہ۔ان کی رومانیت اور انقلابیت انہیں کسی منضبط فکر پر آسانی سے ٹھہرنے نہیں دیتی تاہم مختلف اثرات کے تحت ہی سہی ان کے یہاں زندگی، وقت اور انسان کی عقل اور عمل کی جو گن گرج ہے وہ ان کی نظموں سے زیادہ ان کی رباعیوں اور مرثیوں میں دکھائی دیتی ہے۔چند رباعیاں ملاحظہ کیجئے ؎

آنکھوں میں بھرے عظیم قرنوں کا گداز　　پلکوں میں پردئے جملہ آفاق کے راز
تم کون ہو؟ ٹھہرو ذرا اے مرد بزرگ　　''میں وقت ہوں'' دور سے یہ آئی آواز

اے نوعِ بشر وقت کی قیمت پہچان　　سرمایہ آفاق ہے ہر پل ہر آن
ہر لرزشِ مژگاں پہ نچھاور کونین　　ہر سانس پہ سو نظامِ شمسی قربان

پل بھر بھی نہیں وقت گریزاں کو قرار　　ہلچل میں ثوابت ہیں پرافشاں سیار
ہم کو ہے وہاں تلاش تمکین و ثبات　　ہر آن تھرک رہے ہیں کہسار

پیغام ازل ہے کاہلی کا آزاد　　محنت ہی پر ہے زندگی کا مدار
دنیا اسے کاندھا بھی نہ دے گی وللہ　　لمحات کے دلدل پہ جو ہوگا نہ سوار

اُٹھ ساغرِ شب چھلک رہا ہے ساقی　　فرصت کا سبو درک رہا ہے ساقی
سن بال کمانی کی خدارا ٹک ٹک　　یہ وقت کا دل دھڑک رہا ہے ساقی

بیہودہ نسانوں میں گنوا دیں راتیں　　بکواس کی موجوں پہ بہا دیں راتیں
کیا صبح کو منھ دکھا سکے گا جس نے　　قصوں کی انگیٹی پہ جلا دیں راتیں

یہ جوش کا اپنا مخصوص انداز ہے اور رباعی کا منفرد اسلوب۔ لیکن بغور ملاحظہ کیجئے تو یہاں وقت ایک رکی کردار کی طرح موجزن ہے۔ جوش وجذبہ تو ہے ہی۔ ایک نصیحت ملی ہے کہ جو وقت کو پکڑ کر نہیں چلتا وقت اسے

بہت پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔ جوش نے وقت کے زیر و بم اور سرد و گرم کو اپنے مخصوص لیکن فطری انداز میں پیش کیا ہے لیکن اس فطرت میں آگہی ہے۔ بیداری اور بیقراری بھی۔ ایک نوجوان ادیب شہنواز عالم نے اپنے ایک مضمون ''وقت کی کہانی جوش کی زبانی'' میں اچھی بات لکھی ہے ۔

''وقت جوش کے نزدیک ایک بہت ہی مضبوط طاقتور کردار کے مانند ہے جو غیبی طور پر انسانی زندگیوں میں اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ وقت کی کروٹیں گدا کو شاہ اور شاہ کو گدا بنا دیتی ہے، پھر وہی بات آتی ہے کہ جس نے وقت کی نبض کو وقت کے مزاج کو صحیح طور پر سمجھ لیا وقت کی بہتر آگہی کا ہنر حاصل کرلیا وہ وقت کے ہاتھوں سرفراز ہوتا چلا گیا۔ وقت نے بھی اسے سہارا دیا۔ جس نے وقت کو برباد کیا وقت نے اسے برباد کرنے میں ذرا بھی جھجک نہ دکھائی۔ ان جملوں کے معنی و مفہوم کو ایک وسیع تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے شعبہ حیات انسانی کے ہر گوشے میں ان کی معنویت برقرار رہتی ہے۔ جوش نے اپنی رباعیوں کے ذریعہ بلا شبہ وقت کو موضوع بنا کر مختلف جہات کے ساتھ بڑے فنکارانہ خیالات پیش کئے ہیں۔ جوش نے اپنے وقت کی

جدت پسندی اپنے وقت کے ردو بدل فنّی وفکری لسانی و
ثقافتی تبدیلیوں کے تناظر میں بے پناہ رباعیاں پیش کی
ہیں۔''

وقت کی یہ طاقت، یہ کردار ان کے مرثیوں میں ایک عجیب انسانی واخلاقی طاقت بن کر اُبھرتا ہے جس نے ان کے مرثیوں کو ایک نیا رنگ وآہنگ دیدیا۔ دوتین بند ملاحظہ کیجئے۔

آئینِ کشمکش سے ہے دنیا کی زیب وزین
ہر گام ایک بدر، ہو ہر سانس اک حُنین
بڑھتے رہو یوں ہی پئے تسخیر مشرقین
سینوں میں بجلیاں ہو زبانوں پہ یا حُسین
تم حیدری ہو سینہ اژدر کا پھاڑ دو
اس خیبر جد کا بھی رنہ اکھاڑ دو

☆☆

دیکھو وہ ختم ظلم کی حد ہے بڑھے چلو
اپنا ہی خود یہ وقتِ مدد ہے بڑھے چلو
بڑھنے میں عزت ابو جد ہے بڑھے چلو
وہ سامنے حیاتِ ابد ہے بڑھے چلو

الٹے رہو چھاوریوں ہی آستین کو
الٹی ہے آستین تو پلٹ دو زمین کو

☆☆

زندگی شعلہ جوالہ ہے گلزار
موت کا گھاٹ ہے یہ مصر کا بازار نہیں

☆☆

مجروح پھر ہے عدل ومساوات کا شعار
اس بیسویں صدی میں ہے پھر طرفہ انتشار

☆☆

اے زندگی جلال شہہ مشرقین دے
اس تازہ کربلا کو بھی عزمِ حسین دے

☆☆

پرانی کربلا اور نئی کربلا کے درمیان جو وقت کا سفر ہے۔ انسانی زندگی کے انتشار واضطراب کا سفر ہے جوش کوئی مذہبی انسان نہ تھے لیکن امام حسین نے اپنی بے مثال اور لازوال قربانی کے ذریعہ جو پیغام دیا تھا وہ لوح ادب پر تو رقم ہوا ہی لوحِ وقت پر بھی رقم ہوگیا۔ اسی پیغام کو اپنی مخصوص

حرکت وحرارت کے ذریعہ پوری دنیا میں پھیلانا چاہتے۔انسان کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ان کا یہ شعر کس قدر مشہور ہوا۔

انسان کو بیدار تو ہو لینے دو
ہر قوم پکارے گی ہمارے ہیں حسین

☆☆

حق وباطل کی وہ جنگ جو قدیمی وکلاسیکی مرثیوں میں بین اور آہ پر ختم ہوتی تھی۔جوش نے اسے ہمت اور استقلال دیا ایک نیا جلال وجمال دیا اور ایک نیا پیغام بھی۔یہ دو شعر دیکھئے ۔

فکر حق سوز یہاں کاشت نہیں کر سکتی
کربلا تاج کو برداشت نہیں کر سکتی

☆☆

کوئی کہدے یہ حکومت کے نگہبانوں سے
کربلا اک ابدی جنگ ہے سلطانوں سے

☆☆

جوش کے مرثیوں میں جو ہمت، جرات اور وقت کے جو shades ہیں انہیں قریب سے اور خلوص سے سمجھنے کی ضرورت ہے اور یہ بھی کہ جوش نے وقت کی اس بے رحمی و سفا کی کو کس قدر شاعرانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ پروفیسر فضل امام رضوی نے ایک مضمون میں لکھا ۔

''جوش کے مراثی اردو شعر و ادب میں ایک بالکل نئی شاہراہ کی
سمت کا تعین کرتے ہیں ان کے مراثی نے اپنے زمان و مکان
میں شعراء کے شعور و لاشعور کو تکان دی ہے اور سچ تو یہ ہے کہ
جوش کے ہتک دار کی صدائے بازگشت صرف دوسرے مرثیہ
نگاروں میں ہی نہیں بہت سینگار اور غزل گو شعرا کے یہاں بھی
یہ گونج کبھی دھیمی اور کبھی بلند آہنگ میں ملتی ہے۔''

(جوش کی معنویت عہد حاضر میں)

اور سچ ہے کہ انیس، اقبال اور جوش کی اس نوع کی شاعری کی آواز دبے پاؤں پوری ترقی پسند شاعری میں داخل ہوگئی اور جذب و پیوست ہوگئی۔ سردار جعفری، مخدوم، کیفی، ساحر، وامق وغیرہ کی شاعری میں وقت کی آہیں صاف طور پر سُنی جاسکتی ہیں۔ کچھ مثالیں دیکھئے ؎

وقت کے پہیے کی گردش رُک نہیں سکتی کبھی
عمر کی نبضوں کی جنبش رُک نہیں سکتی کبھی
روح آزادی کو سینے میں جکڑ سکتا ہے کون
ناچتے سورج کی کرنوں کو پکڑ سکتا ہے کون

علی سردار جعفری (جنگ اور انقلاب)

☆☆

وقت کے میلے بدن پر دھاریاں ہیں نور کی
تھرتھراتے ہیں ہوا میں سینکڑوں چاندی کے تار
عارض گُل رنگ پر صبح تمدن کی نمود
گود میں تہذیب انسانی کا طفل شیر خوار
آنکھ میں ماضی کا جادو رخ پہ مستقبل کا نور
انکھڑیوں میں ارتقا کے جامِ رنگین کا خمار
اپنے سینے میں لئے انسان کے سینے کا جوش
دوش پر اپنے اُٹھائے فکر انسانی کا بار

علی سردار جعفری (وقت)

☆☆

اور وقت کا یہ معشوقانہ انداز بھی چند شعر میں ملاحظہ کیجئے ؎

گذر رہا ہے زمانہ بہار ہے نہ خزاں
بس اک تبسم برق و شرار رقص میں ہے
نہ جانے کون ہے معشوق کون ہے عاشق
نہ جانے کس کا دل بیقرار رقص میں ہے
برس رہے ہیں درختوں سے رنگ صورتِ برگ
طلسم خانہ لیل و نہار رقص میں ہے

یہ کائنات کا حیرت کدہ طلسم وجود
ازل کے روز سے بے اختیار رقص میں ہے

علی سردار جعفری میل وقت)

☆☆

گردشِ وقت کی دل بیقرار سے وابستگی اور بیابانہ رقص طلسمی، نظم کو غزل تو بناتی ہے جذبہ عشق کو فلسفہ وقت میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اب کچھ ٹکڑے کیفی اعظمی کے بھی ملاحظہ کیجئے ۔

چراغ ہے بجھا بجھا سا منزل نجات کا
پڑا ہے دن کی لاش پر کفن اندھیری رات کا
اتر گیا ہے تار تار سازِ کائنات کا
سمٹ کے نقطہ بن گیا ہے دائرہ حیات کا
بڑھا کے ریگ نقط کو طبق بنا رہے ہیں ہم
بقا کو مژدہ بقا کہ رن میں آ رہے ہیں ہم

(آخری جنگ)

☆☆

وقت کے آگے اُڑی کتنی تہذیبوں کی حصول
وقت کے آگے مٹے کتنے مذہب اور رواج

وقت کی گردش میں ہے چاند تاروں کا نظام
وقت کی ٹھوک میں ہیں کیا حکومت کیا سماج
آدمی کو چاہئے وقت سے ڈر کر رہے
کون جانے کس گھڑی وقت کا بدلے مزاج

(ساحر لدھیانوی)

☆☆

مثالیں اور بھی ہیں لیکن میں وامق جونپوری کی نظم وقت کے دو اقتباس پیش کر کے گفتگو کو تمام کرتا ہوں۔

وقت اک جوئے رواں
بیکراں۔ سیل رواں
وقت کا کوئی کنارہ ہے نہ اس کی کوئی تھاہ
اس کی ہر موج ہزاروں صدیاں
جزر و مد اس کے تواریخ جہانِ گذراں
وقت رفتار ہے لمحات کا اک دھارا ہے
وقت دلدار و جہاندار و جہاں آرا ہے

(ساحر لدھیانوی)

☆☆

وقت دوار ہے
تخلیق کا گہوارہ ہے
وقت فنکار ہے
تہذیب کا فوار ہے
وقت کے ہاتھوں کا ڈھالا ہوا شہکار انساں
صدفِ بطن زمیں کا در شہوار انساں
وقت ادراک و کمالاتِ نظر دیتا ہے
پائے افکار کو توفیق نظر دیتا ہے
وقت دیدہ ور صورت گر و معمار بھی ہے
وقت کے ہاتھ میں تخریب کی تلوار بھی ہے

☆☆

وقت کی سانس ہے طوفانوں کا آہنگ خرام
اس کی ہر جنبشِ مژگاں ہے تغیر کا پیام
انقلاب اس کا مزاج
وقت ہر غم کا علاج

☆☆☆

مطالعہ راشد کے جہات

قاضی افضال حسین

ماورئ کی نظموں پر اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے راشد لکھتے ہیں: ''ماورئ میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہوا۔ یہ الگ کردار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بہروپ نہ تھے بلکہ اپنی ایک الگ انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کردار ایک اجتماع۔ بولتے ہوئے اجتماع کا جذبہ ہیں، لیکن منفرد..... ماورئ کی قریب قریب سب نظمیں اجتماع کے ایک نئے زوال کا نوحہ ہیں، جو مختلف کرداروں کے توسط سے بیان کیا گیا ہے۔''

(ماورئ: پیش لفظ ص 2)

اور پھر لا: انسان میں ماوریٰ کی نظموں کے متعلق اپنے موقف کا اعادہ کرتے ہوئے مزید کہتے ہیں:

''ہمارے ادب میں ابھی افسانے یا شعر کے واحد متکلم کی صحیح شناخت کا رواج پیدا نہیں ہوا۔ اس لیے بعض نقادوں نے ان نظموں کو اس نیاز مند کی سوانح حیات جانا..... سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں۔''

(لا: انسان، مصاحبہ، ص 11)

گویا راشد نے اپنے پہلے مجموعے میں بھی، بحیثیت شاعر، اپنے تخلیقی طریقہ کار کی ایک اہم جہت کی طرف متوجہ کیا تھا کہ وہ ان نظموں میں اپنے تجربات نہیں بیان کر رہے ہیں بلکہ اپنے مشاہدے یا ان قیاسی تجربات کو نظم کر رہے ہیں جو ان کے خیال میں ایک خاص سیاسی و معاشرتی ماحول میں کسی معاشرے کے افراد کا ردِعمل ہوگا اپنے تخلیقی طریقہ کار کے متعلق اس وضاحت سے مطالعہ راشد کی پہلی جہت برآمد ہوتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی شاعری میں ایک نوع کی تخلیقی بے تعلقی ان کے بالکل ابتدائی کلام میں موجود ہے اس لیے ان نظموں کا مطالعہ ادب کے ان روحانی تصورات کے

تحت نہیں کیا جانا چاہیے جن کے مطابق شاعر اپنے منفرد تجربات یا احساسات کا ترسیل کے لیے متن خلق کرتا ہے۔ تجربے کے اس روحانی تصور کے بجائے ان نظموں کا موضوع شاعر کا معروضی مشاہدہ یا اس کے قیاسی تجربات ہیں جو ایک فرد کے بجائے ایک اجتماع کا مشترک سرمایہ ہیں۔ یہ فکری یا جذباتی صورتِ حال ایک معروضی مشاہدہ اور ایک کردار میں ایک اجتماعی ردِعمل کا اظہار ہونے کے سبب، مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ نظم کے مثالی اور معروضی مشاہدہ ہونے کے اس تصور سے راشد کے یہاں رومانیت کی جگہ ان کے کلاسیکی مزاج کی توثیق ہوتی ہے۔ وہ ماضی یا مستقبل کی کوئی خوش آئند کیفیت یا حال کے تئیں منفرد جذباتی ردِعمل کا اظہار نہیں کررہے ہیں بلکہ ایک معاشرتی صورتِ حال میں موجود ردِعمل کو بعض مخصوص راویوں اور کرداروں کی مدد سے ایک مخصوص ہیئت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے راشد کے مزاج کی یہ کلاسیکیت صرف موضوع کے تئیں راشد کے مخصوص رویّے سے ہی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ بقول ڈاکٹر آفتاب احمد ان کی ہیئت کی جستجو میں بھی نمایاں ہے۔ اختر شیرانی کے زیر اثر کہی گئی چند ابتدائی پابند نظموں کی گرفت سے نکلنے میں راشد نے وہ ہیئت دریافت کرلی ہے جس کا کلاسیکی انضباط بالآخر راشد کی سب سے نمایاں شناخت بن گیا۔ ان کی ابتدائی نظموں میں بھی تعمیری توازن اتنا مناسب ہے کہ نظم

کے معنی کی تفہیم اس تناسب کے تجزیے کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ ماوریٰ کی نظموں میں ''دریچے کے قریب'' ساخت کے اس توزن وتناسب کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہ نظم رات اور وہ بھی شبِ وصال گزرنے کے بعد، نیکی اور اخلاقی پابندی کی ایک علامت مسجد کے میناروں پر شعاع صبح کے اترنے کے متضاد پیکروں سے شروع ہوتی ہے۔ 'شمع شبستانِ وصال' کی کوئی شناخت قائم نہیں کی گئی ہے لیکن اغلب یہ ہے کہ یہ ماوریٰ کی دوسری عورتوں کی طرح جسم کی ضرورت پوری کرنے والی معروض سے زیادہ نہیں۔ راوی وصال سے حاصل ہونے والی تسکین کے بعد اس کے پہلو سے اٹھتا ہے مگر اس راوی کو شبِ وصال کی لذت یابی کے باوجود، کرنوں کے پیار سے چومتے ہوئے میناروں کی رفعت میں تمنا کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ طہارت اور رفعت کا یہ پیکر راشد کی ان تمناؤں کا Signifier ہے جو اسے شبستانِ وصال میں حاصل نہیں۔ اور پھر کرنوں کے مسجد کے انہیں میناروں سے رخصت ہوتے ہوئے منظر پر نظم ختم ہوتی ہے۔ دن کے اس وقفے میں اجتماع کی جدوجہد بھی ہے اور فرد کی مایوسی بھی، دنیا کی دوڑ دھوپ بھی ہے اور مذہب کی بیکاری بھی۔ افراد کی ظاہری چمک بھی اور ان کے باطن کا اندھیرا بھی اور یہ سب کچھ اتنے مرتب طریقے سے نظم ہوا ہے کہ ان کے تضاد میں ساختیاتی توازن بالکل سطح پر نمایاں ہے۔ اگرچہ اتنا مکمل تعمیری

توازن ماوریٰ کی ہر نظم میں نہیں لیکن اس اعتبار سے 'رقص' اور بے کراں راحت کے سنّاٹے میں' قابل توجہ ہیں۔ان میں سے ہر نظم کے لیے راشد کی وضع کردہ ساخت متن کے مشاہدے یا قیاسی تجربات کی بیشتر جہات پر حاوی ہے۔

راشد کے مزاج کی کلاسیکیت الفاظ کے انتخاب اور ان کے باہم ربط سے نمو کرنے والے آہنگ میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔راشد کے یہاں الفاظ کے مخصوص انتخاب کا ذکر ان کے ہر نقاد نے کیا ہے۔ان کے یہاں الفاظ کا Sophistication اپنی انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔یہی نہیں کہ انہوں نے بطور خاص فارسی اور عربی کے الفاظ کثرت سے نظم کیے بلکہ اردو کے بھی صرف وہی الفاظ ان کی نظموں میں آئے ہیں جو معاشرے کے اشرافیہ میں رائج ہیں اس لیے ان الفاظ میں بقول پطرس بخاری ایک نوع کی شرکت پیدا ہوگئی ہے ان الفاظ کی صوت کے ساتھ ان کی تعبیرات میں ان کے طبقے کا رکھ رکھاؤ بھی شامل ہوجاتا ہے۔اس لیے ان میں بے ساختگی نہیں بلکہ ایک Restrain اور بات کو تول کر کہنے کی کیفیت ہے۔مزید یہ کہ راشد نے اس کا بھی خیال رکھا ہے کہ نظم میں مفرد الفاظ کا آہنگ بھی پوری طرح نمایاں رہے اور یہ اس لیے کہ قافیہ کے روایتی آہنگ سے انکار کے بعد ترتیب نغمہ کے آزمودہ وسائل کی اعانت حاصل نہیں رہتی اور شاعر پر منفرد لفظ کے آہنگ کو نمایاں کرنے کی ذمہ داری بڑھ جاتی ہے۔راشد نے یہ

فریضہ اس کلاسیکی حسن کے ساتھ انجام دیا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کو ان کا کلام شعر الصوت کی مثال معلوم ہوتا ہے۔ والیری کا حوالہ دیتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

''والیری ہزار انتہا پرست سہی لیکن اس نے نقطے کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر سطح کاغذ پر کوئی وجود نہیں رکھتا۔ وہ صرف دو حالتوں میں اپنا وجود رکھتا ہے ایک تو شاعر کے ذہن سے خلق ہوتے اور شکل پذیر ہوتے وقت اور دوسرے جب کہ وہ با آواز بلند پڑھا جائے۔''

والیری کے مشاہد پر تبصرہ کرتے ہوئے فاروقی لکھتے ہیں:

''ظاہر ہے صوت و معنی کی یہ تقسیم بہت درست نہیں ہے لیکن اس بات کی طرف اشارہ ضرور کرتی ہے کہ قرأت کے وقت شعر کی حیثیت مکتوبہ شعر سے مختلف ہوتی ہے اور عین ممکن ہے کہ شعر الصوت کی شکل اس وقت نمودار ہو جب معنی سازی کی مہم کے شانہ بہ شانہ صوت سازی کی مہم بھی چلی جائے۔''

(فاروقی، راشد نمبر شعر و حکمت، ص 114)

صوت و معنی کے ربط کے متعلق اس نقطہ نظر میں بڑی تبدیلی آ گئی ہے۔ اب بقول دریدا: زبان سے بولے گئے لفظ کی نقل محض نہیں، خود تحریر کا قرینہ اور تحریر میں استعمال کی گئی وہ علامات جو کسی طرح تقریر کی گرفت میں نہیں آتیں، معنی کی تعمیر میں شامل ہوتی ہیں۔ اس لیے والیری کا یہ سمجھنا کہ نظم سوچے اور بولے گئے الفاظ کی محض مکتوبی شکل ہے، قابل قبول نہیں۔ تحریر کی علامات اوقاف بلکہ کاغذ پر نظم کی ہیئت جس طرح قرأت کو متاثر کرتی ہے وہ والیری کے حساب میں شامل نہیں، جب کہ راشد کے مطالعہ میں تحریر سے مخصوص علامات کو کسی طرح نظر انداز کرنا ممکن نہیں بلکہ ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گیکہ راشد پہلا شاعر ہے جس نے مکتوبی علامت کے معنی میں شرکت کا تصور اردو شاعری میں داخل کیا۔ راشد کے معاصر قاری پر ان کی بعض نظمیں اس لیے نہیں کھلیں کہ وہ تحریر کے معنی کی تعمیر میں شرکت کے تصور سے واقف نہ تھے۔ اس لیے خود راشد کو نظم کی اس مکتوبی ساخت کی وضاحت کی ضرورت پیش آئی۔ اپنی نظموں میں خطوط وحدانی کی کثرت کے الزام کا جواب دیتے ہوئے راشد کہتے ہین:

> ''ان میں جہاں تک میں جانتا ہوں خطوط وحدانی کا
> استعمال 'ضرورت سے زیادہ' نہیں۔ بلکہ 'وہ حرف تنہا'
> (جسے تمنائے وصل معنی) میں دراصل دو نظمیں ہیں، جو

مخالف سمتوں میں شروع ہوتی ہیں، لیکن نظم کے آخر تک ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ خطوط وحدانی کے اندر جو نظم ہے وہ داخلی طور پر مربوط ہے اسی طرح وہ نظم بھی داخلی طور پر مربوط ہے جو خطوط وحدانی کے باہر ہے۔ یہ دو نظمیں گویا مکالمے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجھے اس مکالمے کو کسی اور طرح ادا کرنے کا طریقہ نظر نہ آ سکا۔ اگر رسمی طور پر دو آدمیوں کا نام لکھ کر مکالمہ درج کر دیتا تو دونوں کی فکر میں جو فرق وصال ہے، شاید واضح نہ ہو سکتا۔ 'ہمہ تن نشاطِ وصال ہم' میں خطوط وحدانی کے اندر واحد متکلم ہے اور اس کے باہر جمع متکلم۔ گویا ایک فرد کی آواز ہے اور دوسری جماعت یا انسانیت کی۔ ان دو نظموں کے آہنگ سے میں نے ایک واحد تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے....."

(مصاحبہ: لا=انسان ص 18)

دو نظموں کو ایک ہی متن میں ایک دوسرے کے سامنے قائم کرنے سے نظموں کا مفہوم جس طرح متاثر ہوتا ہے اسے شعر کی قرأت میں نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ یہ بالکل درست ہے کہ بعض متون کی قرأت میں ان کا

صوتی آہنگ نمایاں ہوکر خود اپنی ذات میں لائق توجہ بن جاتا ہے، لیکن اول تو آہنگ کو معنی سے بے نیاز کیا ہی نہیں جاسکتا اور نہ ان نظموں کی داخلی ساخت کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ راشد کی نظمیں اس اعتبار سے سردار جعفری وغیرہ کی نظموں سے مختلف ہیں کہ ان میں خطابانہ لہجہ قاری کو متن کی داخلی ساخت سے بے نیاز نہیں کر دیتا اور نہ ہی قرأت کے ساتھ نظم کاغذ سے لحن میں منتقل ہوجاتی ہے۔ راشد کی نظم صرف اپنی مکتوبی شکل میں اپنا منفرد وجود رکھتی ہے۔ اس کی ساخت ہی اس کے معنی کی جہات کا سراغ دیتی ہے کہ ان کی نظم میں متن کا مفہوم ان کی ساخت کے تابع ہے۔ مثلاً وہ حرف تنہا (جسے تمنائے وصلِ معنی) میں خطوط وحدانی کے اندر والی نظم میں خدا سے جنت کے لیے دعا کی گئی ہے اور ان خطوط وحدانی سے باہر کی نظم میں خود اپنی ذات میں حرف و معنی کے وصال کی خواہش کی جارہی ہے۔

کہ ہم ہیں اس سرزمیں پہ جیسے وہ حرفِ تنہا
( ) خموش و گویا
جو آرزوئے وصالِ معنی میں جی رہا ہو
جو حرف و معنی کی یک دلی کو ترس گیا ہو

اور جنّت کی دعا سے اس لیے روکا جا رہا ہے کہ وہ جہد و فکر سے عاری یک رنگِ نشاط بے روح ہے۔

(تم آسماں کی طرف نہ دیکھو)

(بہشت برحق)

(مگر وہ ایسا جہاں نہ ہوگا)

کہ سب کو بخشیں بقدرِ ذوق نگہ تبسم)

.....

(بہشت میں بھی نشاط، یک رنگ ہو تو غم ہے

ہو ایک سا جام شہد سب کے لیے تو سم ہے)

شاعر کے نزدیک خود اپنی ذات میں حرف و معنی کے وصال سے عشرت کی وہ کرن پھوٹے گی جو ہمہ جہت بھی ہوگی اور تکمیل ذات کا وسیلہ بھی۔ واقعہ یہ ہے کہ نظم میں بہشت کی عافیت اور وجودی تکمیل سے نمو کرنے والے نشاط و تحرک کا یہ موازنہ کسی اور طرح ممکن ہی نہیں تھا۔ اس لیے یہ نظمیں الگ الگ نامکمل اور یک سمتی لگنے لگتی ہیں۔

راشد کی زبان کے سلسلے میں ایک اور بات قابل توجہ ہے۔ ''ایران میں اجنبی'' کے پیش لفظ میں راشد لکھتے ہیں:

''جدید شاعر اپنے قابلِ عزت پیش رووں کی طرح محض
افکار و احساسات کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ اسے اپنے ہر فکر
اور احساس کے ساتھ طرح طرح کے سائے آویزاں نظر
آتے ہیں وہ ان کو بھی اجاگر کرنا چاہتا ہے۔''

(راشد، ایران میں اجنبی، ص142)

یہ سائے فکر و احساس کی وہ سطح ہے، جو شعور کی گرفت میں نہیں آتی لیکن ہر فکر، احساس اور مشاہدہ کی پشت پر موجود ہوتی ہے۔ شاعر کے یہاں الفاظ کا انتخاب اور مصرعوں کی تنظیم اس طرح ہوتی ہے کہ نظم کی تعمیر میں یہ سائے بھی شامل ہو جائیں۔ راشد جب یہ کہتے ہیں کہ نظم میں بعض مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں تو اصلاً یہ متن کی معنوی فضا ہے جس میں احساس و افکار کی پشت پر موجود انسلاکات کی تجسیم کے لیے نظم میں ایسے مصرعوں کا اضافہ ناگزیر ہے جو اسے متشکل کر سکیں کہ 'یہ انسان' اور 'گمان کا ممکن' کی بعض بہترین نظموں مثلاً حسن کوزہ گر، اسرافیل کی موت، آرزو راہبہ ہے، چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے، اے سمندر اور سفر نامہ وغیرہ میں معنوی فضا کی تشکیل کے لیے نظم کے گئے مصرعوں کی تخلیقی اعانت نہ صرف محسوس کی جا سکتی ہے بلکہ اس کا تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً 'سفر نامہ' کے متعلق جیلانی کامران نے یہ بالکل ٹھیک کہا ہے کہ اس نظم کا خدا کوئی

سینئر بیوروکریٹ معلوم ہوتا ہے۔ آخر کیسے؟ نظم میں خدا کی جتنی صفات بیان کی گئی ہیں ان میں شاعر کا اپنا تاثر شامل کر دیا گیا ہے۔

اسے ضد کہ نور کے ناشتہ میں شریک ہوں
ہمیں خوف تھا سحر ازل
کہ وہ خود پرست نہ روک لے
ہمیں اپنی راہِ دراز سے
ہمیں یہ خبر تھی بیان و حرف کی خو اسے
ہمیں یہ خبر تھی کہ اپنی صوت گلو اسے
ہے ہر اک شئے سے عزیز تر

☆☆

تو تمام ناشتہ چپ رہے
وہ جو گفتگو کا دھنی تھا
آپ ہی گفتگو میں لگا رہا

☆☆

اور اس کے ساتھ بھی جدید سفر کے لیے ضروری تفصیلات کے اضافے سے نظم کا شاہ کردار، روایتی نہ رہا بلکہ شاعر کے تجربے میں آیا ہوا ہمارے زمانے کا کوئی افسر معلوم ہونے لگتا ہے۔

ماوریٰ کی نظموں میں افسانوی راوی اور کردار نگاری کا ذکر کرتے ہوئے راشد نے واضح کردیا تھا کہ انہوں نے ان نظموں میں افسانے کی بعض تکنیک استعمال کی ہیں۔ ''ایران میں اجنبی'' کی نظموں میں یہ تکنیک زیادہ واضح طور پر سامنے آئی ہے۔ اسی عنوان سے مجموعے میں شامل قطعات کی تخلیق کے متعلق اپنے تجربات کا بیان کرتے ہوئے انہوں نے یہ بھی کہا تھا کہ اصلاً وہ ایک ناول لکھنا چاہتے تھے، اس کا ایک باب ''البروز کے دامن میں'' کے عنوان سے دہلی کے کسی رسالے میں شائع بھی ہوا تھا۔ لیکن ناول کا فارم ان تجربات کے لیے موزوں نہ معلوم ہوا تو انہوں نے ان مضامین کے لیے منظوم قطعات کا فارم پسند کیا۔ راشد لکھتے ہیں۔

> ''میرا ارادہ تھا کہ کوئی تیس کے قریب کانتو لکھوں گا..... لیکن تیرہ پاروں سے آگے نہ لکھ سکا..... مجھے ہمیشہ اس بات پر ندامت سی رہی کہ اس نظم میں وہ مربوط تسلسل اور آہنگ پیدا نہ ہوسکا جو کانتو کے لیے ضروری ہے۔''
>
> (راشد، لا=انسان ص 15)

راشد مزید لکھتے ہیں:

''ایران میں اجنبی کے بعض قطعات محض منظوم مختصر افسانے ہیں جن میں زیادہ زور کسی کردار کی تصویر کشی پر ہے یا کسی واقعے کو بیان کرنا ہے تا کہ اس سے وہ تاثر پیدا ہو سکے جو شاعر کے دل پر تھا۔ بعض نظموں کی حیثیت اسکیچ یا انگارے کی سی ہے، بعض خود کلامی سے زیادہ نہیں.....۔''

(ایران میں اجنبی، ص143)

یوں تو تقریباً ہر نظم بلکہ ہر منظوم کلام میں افسانوی عناصر لازماً موجود ہوتے ہیں، لیکن طویل بیانیہ نظموں میں افسانے کے Tools کا استعمال ہمیشہ سے ہوتا رہا ہے۔ مشکل وہاں ہوتی ہے جہاں شاعر بیان کے ان دو وسائل کے درمیان آمیزش کی نوعیت پر قابو نہیں رکھ پاتا یا وہ تخلیقی توازن دریافت نہیں کر پاتا جو شاعر کا خاص ملکہ ہے۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ نثر میں زبان کا استعمال 'افقی' اور اس کی حرکت مرکز گریز ہوتی ہے۔ یعنی نثر وضاحت، یک سمتی اور راست منطق کی زبان ہے جب کہ شاعری میں زبان کا اصل کردار ہوتا ہے یعنی یہ زبان کسی مقصود کے حوالے سے بامعنی ہونے کے بجائے خود اپنے اجزا کے باہم ربط کے ذریعہ معنی کی مختلف جہتیں کھولتی ہے۔ جہاں راشد کرداروں کے خاکے کھینچتے ہوئے یا کوئی واقعہ

بیان کرتے ہوئے زبان کی راست منطقیت پر قابو نہیں پا سکے وہاں 'ایران میں اجنبی' کی نظمیں ناکام ہوئیں اور ان کی یک سمتی اور مقصود اساس منطقیت بالکل سطح پر نمایاں ہوگئی اور جہاں کوئی تصور ایسی تخلیقی زبان میں نظم ہوگیا ہے جو ایک مرکزی مفہوم سے نمو کرنے والی مختلف جہات پر کھلتا ہے تو وہ نظمیں تشکیلِ متن کی اچھی مثالیں بن گئی ہیں۔ان میں سب سے نمایاں ''سباویراں'' ہے۔اسلامی تاریخ کا ایک واقعہ اس نظم کا غالب محرک ہے جس کی اساس پر نظم تعمیر کرتے ہوئے راشد نے ملک سبا کی ویرانی اور سلیمان کی مایوسی اور انتشار کو مربوط کیا ہے۔سلیمان کا سبا سے تعلق ایک عاشق کا بھی ہے، بادشاہ کا بھی اور فاتح کا بھی۔سلیمان کی ذات میں عاشق، بادشاہ اور فاتح یک جا ہوگئے ہیں اور نظم میں اس کی ان تینوں حیثیتوں کے متعلق بیانات موجود ہیں۔سبا کی ویرانی، سلیمان کی ان تینوں حیثیتوں سے زوال کا اشاریہ ہے اور اس میں جہاں بانی کو طرارۂ آہو، محبت کو شعلہ پراں اور ہوس کو بوئے گلِ بے بو کہہ کر شاعر نے سلیمان کے تمام امتیازات کی حقیقت کھول دی ہے۔مزید یہ کہ نظم کے آخر میں یہ سوال:

کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے

سے تعبیر کی جو راہیں کھلتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ زمینوں اور آبادیوں کی شادابی اس کے افراد کے تخلیقی نمو سے براہِ راست

وابستہ ہے۔ معاشرے کے جہاں گیر اور عاشق جب اس تخلیقی نمو سے محروم ہوجاتے ہین تو آبادیاں ویران اور آلام کا انبار بن جاتی ہیں۔

'ایران میں اجنبی' کی ایک اور نظم ''کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'' فرد کے انتشار اور اس کے اسباب کا نسبتاً براہِ راست انداز میں بیان کرتی ہے۔ اس کا ایک حصہ گویا ''ہوس بوئے گلِ بے بو'' کی تفسیر ہے:

مطلب آساں، حرف بے معنی
تبسم کی حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے
جن سے عیش خام کے نقش ریا بنتے رہے
اور آخر بعد جسموں مین سر مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیان حائل تھے سنگین فاصلے

دراصل اس نظم کے اجتماع کا حصّہ بھی خود اپنی ذات کی شادابی سے محرومی کا ہے۔ اگرچہ شاعر نے قطعی جواب سے احتراز کرتے ہوئے، نظم ان مصرعوں پر ختم کی ہے:

زندگی کو تنگ نائے تازہ تر کی جستجو
یا زوال عمر کا دیو سبک پا روبرو
باوفا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

ان مصرعوں میں الجھن کے تین اسباب کا ذکر ہے لیکن بالآخر یہ تمام جہات فرد کی تخلیقی محرومی سے بھی پھولتی ہیں۔

''ایران میں اجنبی'' کی ایک نظم ''خود سے ہم دور تک نکل آئے'' میں اگرچہ اجتماعیت کی نئی جہت شامل کر دی گئی ہے لیکن اس نظم کا بنیادی حصّہ بھی فرد کے باطن کا بنجر پن ہے:

میں وہ اقلیم کہ محروم چلی آتی تھی
سالہا دشت نوردوں سے جہاں گردوں سے
اپنا ہی عکس رواں تھی گویا
کوئی روئے گزراں تھی گویا
ایک محرومی دیرینہ سے شاداب تھے اشجار وہاں

اس نظم میں بھی:

شوق بے آب و گیاہ
شوق ویرانہ بے آب و گیاہ
ولولے جن میں بگولوں کی طرح ہانپتے تھے

جیسے مصرعوں سے فرد کی بنیادی محرومی اور اسکی داخلی Barrenness بالکل روشن ہو گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی توجہ طلب ہے کہ اس نظم میں فرد کی کیفیت کو زمین یا Space کی امیجری

میں بیان کیا گیا ہے اور اس سے قبل 'سباویران'ں بھی فرد اور عرصہ Space ہی موضوع سخن ہے۔ یہ راشد کا خاص انداز ہے اور ان کی نظموں میں مطالعہ کی ایک اور جہت کھولتا ہے۔

راشد نے ماضی سے ہمیشہ انکار کیا۔ نثر میں بھی۔ نثر میں ان کا بیان بہت واضح ہے:

''مجھے اعتراف ہے کہ مجھے ماضی سے کوئی دلچسپی نہیں خواہ وہ کسی رنگ میں کیوں نمودار نہ ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سال کا ہے گزشتہ ہزاروں سال کا نہیں۔ ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کا کلیہ کہیں موجود نہیں.....''

(راشد، لا=انسان ص 23)

ماضی کے متعلق یہی رویہ ان کی نظموں میں بھی ہے:

ہم محبت کے خرابوں کے مکیں
ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر بوتے ہیں
سایہ ناپید تھا، سائے کی تمنا کے تلے سوتے رہے

(ریگ دیروز)

زندگی تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھانک کر کیا پائے
اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے سونے کنویں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی؟
اس کی تہہ میں سنگ ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں

(زندگی ایک پہرہ زن)

ماضی سے انکار کے علاوہ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کا حصۂ حال اور مستقبل ہے لیکن اس خالی یا معاصر وقت کو بیان کرنے کے لیے راشد نے اکثر ماضی کا کوئی زمینی عرصہ منتخب کیا ہے۔ سبا، مصر، بغداد اور حلب جیسے قدیم شہروں کا تو انہوں نے نام بھی لیا ہے، لیکن یوں بھی الفاظ، استعاروں، علامتوں اور محرکات Motif کے انتخاب میں ان کی نظر ماضی کی طرف جاتی ہے۔ وارث علوی نے ایسے الفاظ و علامات کی ایک طویل فہرست دی ہے، جنہیں راشد نے ماضی سے منتخب کیا ہے۔ وارث علوی وقت کی دو انتہاؤں 'ماضی' اور 'مستقبل' کے درمیان تعلق کی نوعیت پر طویل بحث کرتے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ 'ماضی' کے بہتر فلسفیانہ شعور کے بغیر مستقبل کا کوئی خاکہ مرتب نہیں ہوسکتا۔ یہ بات صحیح مگر راشد کے حوالے سے ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ راشد نے معاصر وقت کی تنظیم کے لیے

ماضی کا تخلیقی عرصہ منتخب کر کے زمان و مکان کے درمیان تعلق و تضاد کی جو نئی جہت کھول دی ہے وہ مطالعہ راشد کا ایک اور تناظر فراہم کرتی ہے۔ زمانہ ایک تسلسل ہے، صرف اس کی تفہیم کے مکانی مظاہر بولتے رہتے ہیں۔ جب شاعر ماضی کی نشانیوں کو حال کی صورت حال کے لیے نظم کرتا ہے تو ایک طرف وہ زمانے کو مکانی Signifiers میں بیان کر کے زمان و مکان کے درمیان تضاد کو حل کرتا ہے اور دوسری طرف ایک زمانے کو دوسرے زمانے سے مربوط کرتا ہے۔ راشد نے یہی کیا، حسن کوزہ گر سیریز کی چوتھی نظم میں شہر مدفون کی دریافت سے جو حقیقت کھلتی ہے وہ راشد سے سنیے:

(حسن نام کا ایک جواں کوزہ گر۔ اک نئے شہر میں۔
اپنے کوزے بناتا ہوا، عشق کرتا ہوا
اپنے ماضی کے تاروں میں ہم سے پرویا گیا
ہمیں میں (کہ جیسے ہمیں ہوں) سمویا گیا ہے
کہ ہم تم وہ بارش کے قطرے تھے جو رات بھر سے
(ہزاروں برس رینگتی رات بھر)
اک دریچے کے شیشوں پہ گرتے ہوئے، سانپ کی لہریں
بناتے رہے ہیں

اوراب اس جگہ وقت کی صبح ہونے سے پہلے
یہ ہم اور یہ نوجوان کوزہ گر
ایک رویا میں پھر سے پروئے گئے ہیں)
حسن کوزہ گر، گمان کا ممکن، ص136

زمانے اور عرصہ Space کے درمیان تطابق کی یہ تخلیقی جدوجہد راشد کے کلام کی بنیادی صفات میں شامل ہے۔ ان کا کلام فرد اور اجتماع کے درمیان، معاشرے کے عقائد اور اعمال کے درمیان، خود فرد کی اپنی ذات میں واقعی صورتِ حال اور اس کی آرزوؤں کے درمیان کشمکش اور غیر ہم آہنگی کی دریافت اور نشاندہی سے بھرا ہوا ہے۔ وہ اپنی متعدد نظموں میں دو صداقتوں کے درمیان یہ غیر ہم آہنگی دریافت اور حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ راشد کے ارتقاء پذیر فنّی شعور کا ایک اور ثبوت ہے کہ آخری دو مجموعوں میں، یہ جستجو بالآخر لفظ اور معنی کے درمیان آہنگ اور تطابق کی جستجو پر منتج ہوتی ہے اور بحیثیت شاعر ''حرف تنہا کی تمنائے وصال معنی'' ان کی تخلیقی جدوجہد کا نقطۂ عروج بن جاتی ہے۔ فرد کی معاشرتی اور باطنی کشمکش کی توضیح کے لیے راشد نے معنی کی جستجو کا Signifier صرف ایک نظم میں ہی استعمال نہیں کیا ہے بلکہ حرف و معنی کی یہ ہم آہنگی اکثر دیگر وجودی اور معاشرتی مسائل کے استعارے کے طور پر نظم ہوئی ہے۔

''.....ہم وہ کمسن ہیں کہ بسم اللہ ہوئی ہو جن کی
محوِ حیرت ہیں کہ پکارا ٹھے ہیں کس طرح حروف
کیسے کاغذ کی لکیروں میں صدا دوڑ گئی
اور صداؤں نے معنی کے قرینے کھولے
یہ خبر ہم کو نہیں ہے لیکن
معنی نے کوئی اور بھی در باز کیے
خود سے انسان کے تکلم کے قرینے کھولے
خود کلامی کے یہ چشمے تو کسی وادیٔ فرحاں میں نہ تھے
جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے

(ہم کہ عشاق نہیں، لا=انسان، ص98)

اے خدا، تو بھی ذرا
اپنے گل ولالہ سے اٹے جوتے اتار
اور اس بزم میں آ
تا کہ الفاظ.....یہ احباب
جو چوہوں کی طرح ہاتھ نہیں آتے ہیں
پھر ترے پاؤں کی ہر تھاپ کے ساتھ

اپنے مہجوروں سے بغل گیر
نیا ناچ رچائیں
(نیا ناچ، گمان کا ممکن، ص74)

کلام جس کا ذکر کر رہے ہیں ہم
عجیب بات ہے کلام بھی نہیں
مگر اسے کلام کے سوا کہیں تو کیا کہیں
کہ اس کا اور کوئی نام بھی نہیں
ہم اس پہ کچھ فدا نہیں مگر اسے
جو رد کریں تو کیوں کریں
کہ یہ ہمارے جسم و جاں کو پالتا رہا
ہمارے ذہن و دل کو سالہا سے ڈھالتا رہا
یہ اب بھی ڈھالتا ہے اور ڈھالتا رہے گا
اور ہم یہ چاہتے بھی ہیں!
(کلام ہنس نہیں رہا، گمان کا ممکن، ص107)

گویا کلام وہ مرکزی Signifier ہے، جس کی ترتیب و تنظیم فرد/معاشرے کی وجودی/معاشرتی ہم آہنگی کا بنیادی استعارہ ہے۔ اس

سے پیچیدہ تر صورتِ حال ان نظموں میں ہے جہاں کوئی ایک Signifier بہ یک وقت فرد کی ذات اور کلام دونوں پر حاوی ہے۔ مثلاً سمندر۔ حسن کوزہ گر سیریز کی دوسری نظم کے اختتامیہ مصرعے ہیں:

یہ سمندر جو مری ذات کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو مرے کوزوں کے بگڑتے ہوئے
بنتے ہوئے سیماؤں کا آئینہ ہے
یہ سمندر جو ہر اک فن کا
ہر اک فن کے پرستار کا آئینہ ہے

(حسن کوزہ گر 2، گمان کا ممکن، ص 55)

'گماں کا ممکن' میں اس نظم کے فوراً بعد راشد کی دوسری مشہور نظم ''سمندر کی تہہ میں'' ہے جس کا ایک مختصر تجزیہ حسن عسکری مرحوم نے کیا تھا۔ اس نظم میں بھی سمندر، فن اور ذات بہ یک وقت دونوں کا Signifier ہے اس لیے نظم کی تعبیر بہ یک وقت دو سمتوں میں حرکت کرتی ہے۔ کلام کے حوالے سے راشد نے سمندر کی ایک اور جہت کی طرف اشارہ کیا ہے:

کلام ایک قرب ہے
ہمیشہ بعد کو پکارتا ہے
سمندروں کو دیکھتے ہو تم

وہ کس طرح سمندروں کے بعد کو پکارتے ہیں رات دن
اس لیے صدائے مرگ
سن کے اپنے باطن نحیف میں
ہم آپ کراٹھے ہیں پھر سے ہمت نو کی آرزو
(کلام ہنس نہیں رہا، گمان کا ممکن، ص 107)

ابدیت، عمق، فرد کی ذات اور پانی کے حوالے سے تخلیق کا Signifier ہونے کے علاوہ سمندر، وسعت اور دوری کا بھی اشاریہ ہے کہ آپ اس کے کنارے کھڑے ہو کر بھی اس کے محیط کا اندازہ نہیں کر سکتے۔ لامحدود کی یہ صفت کلام کو سمندر سے مربوط کرتی ہے کہ کلام بھی ایسا قرب ہے جس میں بعد کے ابعاد ہر وقت روشن ہیں۔ لامحدود سے محدود کے اس رشتے کی تیسری جہت ذات کی یہ خواہش ہے کہ وہ ہست نو حاصل کرے۔ سمندر کی ان کثیر تعبیرات کی روشنی میں راشد کی مشہور نظم ''اے سمندر'' پڑھیے تو اس نظم ہمہ جہت تحرک روشن معلوم ہوتا ہے۔ نظم کی بالکل ابتدا میں سمندر سے خطاب ہے، وقت سے بھی اور فن سے بھی اور پھر نظم کے ہر بند میں ذات، شاعری اور قرب کے مقابل بعد اس طرح ایک دوسرے میں آمیز ہو گئے ہیں کہ پوری نظم بہ یک وقت بدلتے ہوئے زمانے کے حوالے سے بھی پڑھی جا سکتی ہے، ذات کی کشمکش کے حوالے سے بھی اور

افق کی اس صفت کے حوالے سے بھی کہ وہ زمانے کی تحدید سے ماوریٰ ہے۔

''ماوریٰ'' کی مقصود اساس منطقیت سے ''سمندر'' کی غیر معمولی ہمہ جہت حرکت تک راشد نے ایک طویل تخلیقی سفر طے کیا ہے۔ ان کی نظم میں متن کی تعمیر کا ہنر اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں سے تعقل کی راست منطق اور فکر کی بے رحم نثریت سے نجات کے لیے راستے کھلتے ہیں۔

☆☆☆

معاصر اردو نظم: تنقیدی تناظر اور شناخت کا مسئلہ

قاضی جمال حسین

معاصر شاعری خصوصاً نظم کی تنقید کا مسئلہ یہ ہے کہ ابتدا سے ہی یہ ایک ضمنی سوال سے الجھی ہوئی ہے اور تربیت یافتہ قاری بھی بہ وجوہ اس مسئلے میں سرگرمی سے شریک ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شرکائے بحث کی فہرست میں باریابی کے لیے چھوٹے بڑے مضمون نگاروں کی ایک جماعت ادبی افق پر نمودار ہوگئی اور رائے عامہ کے ذریعے مسئلے کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس افراتفری میں نقصان یہ ہوا کہ وہ آوازیں جو استدلال کی قوت اور تنقیدی بصیرت سے معمور تھیں، خاطر خواہ توجہ سے محروم ہیں۔ پچھلے پانچ سات برسوں میں گرد کافی بیٹھ چکی ہے اور مطلع بڑی حد تک صاف ہے۔ اب جوش خروش بھی وہ نہیں رہا کہ مخالف رائے کو توجہ سے سننے کے بجائے

فقط اپنے خیالات کے اظہار پر اصرار کیا جائے۔ اس لیے جو کچھ ہنگامے کی نذر ہو گیا وہ ہنگامی اور وقتی تھا اور جو باتیں فکر انگیز تھیں وہ آج بھی ہمارے روایت کا حصہّ ہیں۔

سوال یہ تھا کہ ہماری نظم اپنے مخصوص ثقافتی اور فکری رویّوں میں، جدیدیت کے زیرِ اثر لکھی جانے والی نظموں سے مختلف ہے یا اسی تسلسل اور روایتی توسیع ہے۔ جواب یا تو یہ دیا گیا کہ جدیدیت کے بعد کچھ بھی نیا یا مختلف نہیں ہے یا یہ کہ جدیدیت دم توڑ چکی ہے اور اپنا تاریخی کردار ادا کر کے نمٹ چکی ہے۔ سوال کی نوعیت اگر یہ ہوتی کہ معاصر نظم کے امتیازات کیا ہیں؟ معاصر نظم کے فکری رویوں نے نظم کی جمالیاتی تنظیم میں کیونکر اپنے نمود کے امکانات دریافت کیے ہیں؟ ان نظموں معنی آفرینی اور حسن آفرینی کے اسرار کیا ہیں؟ اور یہ کہ یہ نظمیں کیونکر قاری کے باطنی آہنگ سے مکالمہ قائم کرتی ہیں؟ تو شاید برآمد ہونے والے نتائج، معاصر نظم کی اصل قوت کو سمجھنے میں زیادہ مددگار ثابت ہوتے۔ مابعد جدید نظم سے متعلق ہمارے تنقیدی منظر نامے کا خاکہ جن خطوط پر مرتب ہوا، وہ کچھ اس نہج پر ہے:

1۔ کل تک ترقی پسند اور ادبی تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی شکست و فتح کی داستانیں دہرائی جا رہی تھیں اور اب اس ماضی قریب کی جدیدیت کل کا

قصّہ بن گئی ہے جس کے سائے میں چند ناموں کے استثنا کے ساتھ عموماً ہیئت پرستی کے رجحان کو تقویت ملتی ہے۔

(آٹھویں دہائی کی اردو نظم کا کردار: عتیق اللہ۔ معیار 3)

2۔ افسوس اس بات کا ہے کہ پچھلے 12۔15 برسوں میں غزل میں کچھ نئی آوازیں سنائی دی ہیں جن سے متعلق سنجیدگی سے گفتگو کی جاسکتی ہے اور کی جانی چاہیے لیکن قابل ذکر نظم نگاروں کی کوئی نئی کھیپ بدقسمتی سے سامنے نہیں آسکی۔ ہم لوگ اس کے انتظار میں بوڑھے ہو گئے کہ کب نظم نگاروں کی کوئی نسل ان کے برخلاف سامنے آئے اور موضوعات نیز اسالیب کے اعتبار سے جدیدیت کے قلعے کو مسمار کر کے رکھ دے۔ لیکن عملی طور پر یہ ہو رہا ہے کہ موجودہ دور کے بیش تر نظم نگار آج بھی شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ سے اپنی کتابوں کے پیش لفظ لکھوانے کے متمنی ہوتے ہیں یا پھر ان لوگوں کے نام اپنی کتاب معنون کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ میں نے شب خون، سوغات اور ذہن جدید میں شائع ہونے والی نظموں کا مطالعہ کیا تو معلوم ہوا کہ کم از کم اس وقت ہمارے یہاں نظم نگاری کا کاروبار ٹھپ پڑا ہے، محض لکھتے رہنے سے کوئی بات نہیں بنتی۔

(نئی نظم کی زبان: فضیل جعفری ذہن جدید مارچ تا مئی 1996ء)

3۔ جدید نظم کے امکان و آفاقی کا اندازہ لگانے کے لیے جب ہم پچھلے دس

سالوں میں لکھی گئی نظموں کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ جدید نظم تازہ بہ تازہ تخلیقات اور نو بہ نو ناموں کی وساطت سے اپنے سفر پر گامزن تو ہے لیکن عملی حصول کی سطح پر فیصلہ کن انداز کی کامیاب مثالوں سے محروم ہوتی جارہی ہے۔ نظمیں لکھی تو جارہی ہیں لیکن نظم کے مقابلے میں فراوانی غزل کا سلسلہ حاوی انداز میں جاری ہے۔ ادبی رسائل کے صفحات اور شعری مجموعوں کی صورت میں جو تازہ ترین نظمیں سامنے آرہی ہیں ان میں خاصی بڑی تعداد میں نظمیں ہر قسم کے تخلیقی تیور سے محروم، منتشر تفصیلات کا مجموعہ ہیں اور تجسیم اور نامیاتی کل کے وصف سے محروم ہیں۔

(جدید نظم کے امکان و آفاق: بلراج کومل مشمولہ اردو نظم 1960ء کے بعد۔ اردو اکادمی دہلی)

4۔ میں نئے لوگوں سے پوچھتا ہوں، تمہارے تنقیدی نظریات کیا ہیں؟ اور وہ کس قسم کے ادب کے بنیاد گزار ہیں؟ یا وہ تنقید کون سی ہوگی جو تمہارے ادب کی تفہیم اور تعین قدر کر سکے؟ یا تمہارے ادب کو کس قسم کی تنقید درکار ہے؟ یعنی وہ کس قسم کی تنقید کا تقاضا کرتی ہے..... ترقی پسند تنقید اپنا کام اچھا برا ختم کر چکی ہے..... ایک دن وہ بھی آئے گا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریہ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔

(موجودہ ادبی صورتِ حال: شمس الرحمٰن فاروقی پیشرو، نئی دہلی۔ دسمبر 1988ء)

5۔ جدیدیت نے زندگی اور سماج پر جو لعنت بھیجی تھی اور بیگانگی، تنہائی، احساسِ شکست، بے تعلقی اور لایعنیت کے جس فلسفے پر اصرار کیا تھا وہ بڑی حد تک مغرب کی اترن تھا اور اس کا ہمارے تہذیبی حالات سے کوئی سچا رشتہ نہیں تھا۔ یہ منفی ایجنڈا تخلیقی اعتبار سے بے اثر ہو کر زائل ہو چکا ہے۔ اس پر بھی سب کا اتفاق ہے..... ظاہر ہے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت اپنی اپنی راہ طے کر چکے ہیں۔ بچے کھچے اثرات چلتے رہتے ہیں لیکن ان دونوں میں اب کوئی بھی حاوی رویہ نہیں، ان کی راہ نمٹ چکی ہے۔

کیا آگے راستہ بند ہے: پروفیسر گوپی چند نارنگ نیا ورق 9 بابت جنوری تا جون 2000ء)

ان خیالات کے پیش کرنے کا مقصد یہ نہیں کہ ان کا محاکمہ کیا جائے یا کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچ کر، شرحِ صدر کے ساتھ اسے قبول کر لیا جائے بلکہ تنقیدی منظر نامے پر متضاد رویّوں کے اثر دہام کو نمایاں کرنا تھا کہ آٹھویں دہائی اور بعد کے ادب خصوصاً نظم سے متعلق گفتگو کا مرکزی حوالہ کیا ہے؟ ورنہ یہ بات تو سبھی کو معلوم ہے کہ سائنسی صداقتوں کے علی العکس، ادب کی جمہوریت، متضاد خیالات کو بیک وقت، کشادہ دلی سے جذب

کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے چنانچہ تمام نظریات اور ادبی رویّے اپنا تاریخی کردار ادا کرنے کے بعد بھی ہماری ادبی روایت کا حصّہ ہیں اور ان کا ذائقہ ہم آج بھی کسی نہ کسی شکل میں محسوس کرتے ہیں۔

تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ منظر نامہ بدل چکا ہے۔ 1970ء کے بعد مخصوص ثقافتی حوالوں اور منفرد رویّوں کے سبب نظم گو شعرا کی ایک معتد بہ تعداد سامنے آئی ہے اور بلا شبہ بعض نظمیں اچھی بھی کہیں گئی ہیں، لیکن سوال یہ ہے کہ اس میں کتنی نظمیں ایسی ہیں جو ادبی معاشرے کے حافظے میں جگہ پا سکیں یا اپنے عہد کا حوالہ بن سکیں؟

نئے نام نئے دستخط کے عنوان سے معیار 3 میں شاہد ماہلی نے نظم کے چھبیس شعرا کا انتخاب شائع کیا تھا اور اداریہ میں اس بات کی وضاحت کی تھی کہ ''جدید اردو ادب سے مراد 70ء کے بعد کا اردو ادب ہے۔ یوں تو کسی زبان کے ادب کو برسوں اور مہینوں کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا مگر بیسویں صدی کی تیز رفتار زندگی میں ایک دہائی کے ادب کو دوسری دہائی کے ادب کے واضح رجحانات اور رویّوں کے مقابل رکھ کر جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے نیز یہ کہ 70ء کے بعد سے اردو ادب میں ایک نیا تخلیقی ذہن پیدا ہوا ہے، یہ ذہن مشروط نہیں ہے لیکن اپنی زمین اور اپنے آسمان کی تمام رعنائیوں سے اور ہستیوں سے متاثر ہے۔ یہ ذہن ایک نیا احتجاج ہے، ایک

نیا چیلینج ہے۔''

(معیار 3 ص 9-10)

1999ء تک نظم کے منتخب شعرا کی یہ تعداد 26 سے بڑھ کر 52 تک پہنچ جاتی ہے۔ ذہن جدید نے 80ء کے بعد کے نظم گو شعرا کا ایک انتخاب مارچ تا اگست 1999ء کے شمارے میں فضیل جعفری کے تفصیلی نوٹ کے ساتھ شائع کیا ہے اور منتخب نظموں کی مجموعی تعداد دو سو سے بھی متجاوز ہے۔ سوال یہ ہے کہ غیر مشروط تخلیقی ذہن کی ان نمائندہ نظموں میں سے مستقل جگہ بنانے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ ''نئی نظم، نئے دستخط'' کے یہ شاعر اب تو اتنے نئے بھی نہیں رہے کہ منظر نامے پر ان کی موجودگی فقط اپنے نئے پن کی بنیاد پر وجہ کشش ہو۔ کچھ نے تو کہولت کی حدوں میں قدم رکھ دیا ہے۔ اس مسئلے پر سنجیدگی سے غور کرنے کی اور صورتِ حال کا تجزیہ و محاسبہ کرنے کی ضرورت ہے۔

دراصل نظم کی تعمیر کا ایک مخصوص کلچر اور اس کے اپنے آداب ہیں جن سے عہدہ برآ ہونا شاعر کے لیے ممکن بھی نہیں جبکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ ثقافتی تنوع اور تہذیبی تشخص کی آئینہ داری میں نظم کہیں زیادہ بہتر کردار ادا کرسکتی ہے اور بقول ڈاکٹر نارنگ '' تخلیقیت کے جشن جاریہ'' (Sustained Celebration of Creativity) میں نظم کا زمانی اور مکانی عرصہ اپنی وسعت کے پیش نظر زیادہ موزوں اور کارآمد ہے۔

مابعد جدید نظموں کے حوالے سے بلراج کومل نے جو بات کہی تھی اس پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نموکاری اور نامیاتی وحدت کا بنیادی جوہر اپنی پوری توانائی کے ساتھ خال خال ہی نظر آتا ہے۔ نظم میں کسی ایک مرکزی خیال یا تھیم کو زیادہ دیر تک اور دور تک تخلیقی تناؤ کے ساتھ سنبھالنا اور کامیابی کے ساتھ نظم کو اختتام تک اس طور پر پہنچا دینا کہ قاری نظم کو ایک یونٹ (Unit) کی حیثیت سے قبول کر کے تکمیل اور آسودگی کے احساس سے ہم کنار ہو، خاصا صبر آزما مرحلہ ہے۔ مصرعوں کو اس طور پر ترتیب دینا کہ مرکزی خیال اپنی ذیلی کیفیات کے جلوس میں پوری توانائی سے نظم کے کینوس پر نمایاں ہو جائے، تخلیقی فطانت اور فنّی ریاضت کے بغیر بہت دشوار ہے۔ معاصر شعرا کی بہت سی نظمیں امکانات سے بھرپور ہونے کے باوجود اس لیے بھی ناکام ہوئی ہیں کہ مصرعوں کے درمیان احساس اور آہنگ کے اس ربط کو برقرار نہیں رکھ سکیں جو نظم کو ایک واحدے (Unit) میں متشکل کرتی ہیں۔ سماجی سروکار اور آشوبِ روزگار پر توجہ مرکوز کرنے میں یہ خیال ہی نہ رہا کہ سائل کے بیان میں حسن کاری اور معنی آفرینی کے وسائل آنکھوں سے کہیں اوجھل نہ ہو جائیں۔

معاصر نظم نگاروں نے سماجی مسائل اور ثقافتی تشخص کو کن خطوط پر دریافت کیا ہے نیز یہ کہ ان شعرا کی انفرادیت، انحراف کی کن جہتوں سے

عبارت ہے؟ اس کی نشاندہی کے لیے کچھ نظموں کو سامنے رکھتے ہیں، لیکن یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ مثال کے لیے ان نظموں کا انتخاب کسی درجہ بندی یا تعیّنِ قدر کے پیشِ نظر نہیں کیا گیا ہے بلکہ ان کی مدد سے معاصر نظم کے بعض امتیازات کو نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آپ ان کی جگہ اپنی پسند کی دوسری مثالیں لے سکتے ہیں۔

آشفتہ چنگیزی کی مختصر نظم ہے ''اپنی راہ''۔ نظم کا بنیادی مسئلہ ہے'' جبر کے خلاف احتجاج کی ایک معصوم کوشش یا اقتدار کے کسی بھی ادارے سے انکار کی جرأت کا نقطہ آغاز'' اور پس منظر میں معاشرے سے فرد کے رشتے کی نوعیت۔ نظم کی تعمیر میں آشفتہ نے معنی آفرینی کے وسائل کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے نظم کے تاثر کو گہرا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم کی ابتدا متکلم کی آنکھیں جھپکنے سے ہوتی ہے کہ اقتدار کے جبر کی تلخ حقیقت اکثر کھلی آنکھوں سے اوجھل ہوتی ہے۔ شفقت، تحفظ اور محبت کے پُرفریب پردے اس جبر کو شاید کبھی بے نقاب نہ ہونے دیں گے۔ آخری چار مصرعوں میں نظم کا Climax اور انجام سبھی کچھ بیان کر دیا گیا ہے۔ نظم میں کسی سطح پر نہ تو ترسیل کا مسئلہ ہے، نہ تجرید کی فضا اور نہ ابہام کے دبیز پردے۔ متکلم نے چشمِ باطن سے جو منظر دیکھا ہے وہ بستی سے کچھ فاصلے پر واقع ہے جبکہ حقیقی زندگی میں یہ میلہ بستی کے اندر لگا ہوا ہے۔ یہ فاصلہ دراصل Creative

Distance ہے جس کے بغیر اشیا اور مظاہر کے نقوش، غایتِ فریب کے سبب واضح نہیں ہوتے۔ روز مرہ کے معمولات میں شامل صورتِ حال مناسب فاصلے کے بغیر یوں بھی نظر نہیں آتی۔ اب نظم ملاحظہ ہو:

ذرا آنکھ جھپکی
تو کیا دیکھتا ہوں
کہ بستی سے کچھ دور پر
ایک میلہ لگا ہے
کئی باپ بچوں کی انگلی کو تھامے
انھیں اپنی مرضی سے میلہ گھما کے
بہت خوش نظر آ رہے ہیں
ادھر ننھے بچوں کی اٹھکیلیاں تھیں
کسی کو یہ ضد تھی
کھلونے خریدے

کوئی کہہ رہا تھا
ہنڈولے پہ جھولیں
کوئی خالی باتوں سے ہی بہل جاتا

مگر اک جگہ پر تماشا الگ تھا
کوئی بھیڑ میں
اپنی انگلی
چھڑانے کی ضد کر رہا تھا

دوسرے بند میں المیہ ہے کہ بچوں کی خوشی اور دلجوئی کے لیے باپ انہیں میلہ دکھانے لاتا ہے لیکن دکھاتا فقط وہی چیزیں ہے جو وہ خود چاہتا ہے چنانچہ بچوں کو میلہ دکھا کر خوش بھی وہی ہوتا ہے۔ تیسرے بند میں نظم کا مرکزی خیال مزید روشن ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ معصوم بچوں کی حقیقی خوشی اور روحانی آسودگی کے بجائے انہیں بہلانے کی مصنوعی تدابیر ہیں۔ نظم کے آخری تین مصرعے نظم کی پوری فضا میں ارتعاش پیدا کر دیتے ہیں اور نظم اور زندگی کی حرارت سے معمور ہو جاتی ہے۔ استعاروں کی کثرت، پیکروں کا ہجوم، علامتوں کا اژدہام، کچھ بھی نہیں لیکن نظم مکمل ہے اور زندگی کے مسائل سے معنی خیز مکالمہ کرتی ہے۔ یہی وہ امتیازات ہیں جو 70ء یا 80ء کے بعد کی نظموں کو ماضی قریب کی نظموں سے مختلف بناتے ہیں۔ اس دور میں نظموں کی غالباً سب سے اہم خصوصیت ان میں بیانیہ کے صفات کی موجودگی ہے۔ واقعات کا تسلسل، ان کا باہمی ربط، منظر کا بیان (Description) مکالمہ اور بیان کنندہ وہ عناصر ہیں جنہوں نے ابہام

اور تجرید کے سبب پیدا ہونے والی ترسیل کی ناکامی کو کم سے کم تر کر دیا ہے۔
معاصر نظم گو شعرا میں شاید ہی کسی نے ایسی نظمیں کہی ہوں جو فقط آہنگ، فضا یا کیفیت کی نظم کہی جا سکے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے ایک مضمون میں بیانیہ سے متعلق فکر انگیز بحثیں اٹھائی ہیں اور مثالوں سے واضح کیا ہے کہ بیانیہ کی موجودگی کس طرح نظم کی ساخت پر اثر انداز ہوتی ہے بلکہ بیانیہ کا تفاعل ہی وہ مرکزی حوالہ ہے جس سے نظم قائم ہوتی ہے۔''

(جدید نظم کی شعریات اور بیانیہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ مشمولہ اردو نظم 1960ء کے بعد۔ اردو اکادمی دہلی)

دوسری مثال بھی آشفتہ چنگیزی کے پہلے مجموعہ ''شکستوں کی فصل'' سے لی گئی ہے۔ نظم کا عنوان ہے انتظار اور انت''۔ نظم میں احساس شکست اور افسردگی کے بجائے خود اعتمادی اور بامعنی جدوجہد کو نمایاں کیا گیا ہے۔ زندگی کے تئیں یہ مثبت رویہ، حیات بیزاری کے بجائے، زندگی گزارنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے اور زندگی کی معنویت کو روشن کرتا ہے۔ اس نظم میں راوی ماضی بعید کا ایک قصّہ سناتا ہے جس میں واقعات زمانی ترتیب سے یکے بعد دیگرے پیش آتے ہیں اور بیانیہ کا معنی Pattern بنتا چلا جاتا ہے۔ نظم کا روشن بیانیہ قدرے تفصیل اور وضاحت سے واقعات کی جزئیات کو نظم کی ساخت میں ابھار دیتا ہے، نظم ایک تسلسل اور روانی کے ساتھ نمو کرتی ہوئی

محسوس ہوتی ہے۔ نظم میں تشنگی سے بے چین، ایک ایسے قبیلے کی تصویر پیش کی گئی ہے جس کے افراد کسی بھی اجنبی قافلے سے ندی کا پتہ معلوم کرتے ہیں، سیرابی کی آرزو میں ہر طرف دوڑ پڑتے ہیں لیکن ندی تک پہنچنے کا خواب بالآخر سراب ہوتا ہے اور قافلے کے تمام افراد مایوس ہو کر واپس اپنے خیموں میں لوٹ آتے ہیں۔ دوسرے بند میں شاعر نے صدیوں پر محیط اس طویل پیاس کا مداوا بیان کیا ہے کہ طے شدہ راستوں اور دوسروں کی بتائی ہوئی ندیوں سے آسودگی کا حصول محض فریبِ نظر ہے۔ پیاس کی شدت سے نجات کسی ایسے ہی چشمے سے ممکن ہے جسے انسان خود ایڑیاں رگڑ رگڑ کر بناتا ہے۔ اس چشمے کا پانی سیراب اور آسودہ کر دینے والا ہے، شیریں اور خوشگوار ہے۔ نظم کا دوسرا بند ملاحظہ ہو:

ہزاروں برس سے یہی سلسلہ تھا
کہ اک کوکھ سے
کچھ جواب اس کا آیا
کوئی ایڑیوں کو
رگڑنے سے واقف ہوا تھا
اور اک آب شیریں رواں تھا
قبیلے کے بوڑھے، جواں، لڑکیاں اور بچے

گئے پیاس اپنی بجھانے
اس آبِ رواں تک
ہزاروں برس سے
یہی سلسلہ ہے
نئے کچھ سوالوں نے پھر
ڈیرہ ڈالا
وہ پھر منتظر ہیں کسی قافلے کے

آخری بند میں نظم ایک دائرے کی شکل میں واپس ابتدائی صورتِ حال کی طرف مڑ جاتی ہے کہ پیاس اور سیرابی کا یہ تماشا ہزاروں برس سے انسانی تہذیب کی تاریخ میں وقفے وقفے سے رونما ہوتا رہا ہے اور آج ایک بار پھر انسانی تہذیب ایک ایسے موڑ پر کھڑی ہے جہاں کچھ نئے سوالوں نے سر اسیمہ کر دیا ہے۔ انسانی تہذیب ایک بار پھر کسی ایسے قافلے کی آمد کی منتظر ہے جو ندی تک اس کی رہنمائی کرے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ان سوالوں کا جواب اجنبی قافلوں کی رہ نمائی میں ممکن نہیں۔ یہ پیاس صرف اور صرف اپنی ایڑیوں کے رگڑنے سے بجھ سکتی ہے، اس سے پھوٹنے والا چشمہ ہی سیراب کر سکتا ہے اور اسی کا پانی زندہ اور سچا ہے۔ ایسے سوالوں کے جواب خود اپنی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ عزم و حوصلے کی قوت سے آباد، زندگی کے

مسائل کے تئیں شاعر کا یہ مثبت رویہ حضرت ہاجرہ اور حضرت اسمٰعیل کی تلمیح کی روشنی میں معاصر شعری رویّے کو مزید تابناک بنا دیتا ہے۔ زندگی کا یہ تصور مقصد اور معنویت سے بھرپور ہے اور دورِ جدیدیت کی لایعنیت اور بے گانگی سے مختلف ہے۔

شہناز نبی کی مختصر سی نظم ''پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم'' اپنی بیرونی ساخت اور داخلی فضا کے اعتبار سے ایک نمائندہ معاصر نظم ہے۔ معنیاتی سطح پر نظم نگار نے خیال کی اکائیوں کو اس طرح مربوط کیا ہے کہ نظم کے اختتام پر احساس اور خیال کے تمام واحدے (Units) ایک کل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ واقعات کی زمانی ترتیب اور خیالات کا منطقی ربط، ماضی قریب کی نظموں میں کم سے کمتر ہو گیا تھا۔ نئی نسل کے شعرا نے نظم کی معنیاتی ساخت میں شعوری طور پر اس بے ربطی اور ابہام سے گریز کیا ہے۔ فقط احساس، آہنگ یا کیفیت کی بنیاد پر نظم کی پوری عمارت قائم کرنے کے بجائے جمالیاتی تنظیم کے لیے، معنیاتی تسلسل کو اہمیت دینا، معاصر نظم کی ایک اہم شناخت ہے۔ چنانچہ شہناز نبی کی مذکورہ نظم میں بھی خیال کا ارتقا ایک خاص رفتار سے نقطۂ عروج تک پہنچ کر تکمیلیت کے احساس پر ختم ہوتا ہے البتہ خط مستقیم پر آگے بڑھنے کے ساتھ ہی نظم کے مصرعے اپنے جلو میں جلوے اور احساس کا ایسا حلقہ بھی تعمیر کرتے ہیں جس کا نقش دیر تک

اپنے انسلاکات کے ساتھ قاری کے ذہن میں پھیلتا چلا جاتا ہے نظم سازی کی یہ تدبیر معاصر نظم کو جہاں ماضی قریب کی تجرباتی نظموں سے ممتاز کرتی ہے وہیں خطِ مستقیم پر آگے بڑھنے والی روایتی نظموں سے بھی واضح طور پر الگ کر دیتی ہے کہ احساس کی یہ پیچیدگی اور انسلاکات کا دراز ہوتا یہ سلسلہ روایتی نظموں میں نظر نہیں آتا۔

شہناز نبی کی زیرِ بحث نظم میں سب سے پہلے تو نظم کا عنوان ہی، غالب کے حوالے سے دلچسپی کا سبب ہے۔ ''وضعِ احتیاط'' کو غالب نے منفی قدر کی حیثیت سے، آزادی کی ضد کے طور پر پیش کیا تھا کہ تمدنی آداب، آزادی اظہار کے فطری چشمے پر قدغنیں عائد کرتے ہیں اور دم گھٹنے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ گریباں چاک کرنا اگرچہ رسوائی کا سبب ہے لیکن آزادی کی فطری خواہش کی تسکین اسی طرح ممکن ہے۔ غالب کے مشہور شعر کے پس منظر میں یہ نظم نئی معنویت اختیار کر لیتی ہے۔ معاشرے کی عائد کردہ پابندیوں سے فرار کی خواہش، آزادی کے فطری جذبے کو ایک مثبت قدر کے طور پر نمایاں کرتی ہے۔ نظم ملاحظہ ہو، عنوان ہے ''پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم''

یہ جی چاہتا ہے
کسی دن، کسی کو بتائے بنا
میں نکل جاؤں چپ چاپ
تنہا سفر پر
اکیلے بھٹکتی پھروں شہر در شہر
مجھ کو نہ پہچانے کوئی
مرے کیس الجھے ہوئے ہوں
کہ پلّو مرا لوٹتا ہو زمین پر
کہ ٹوٹی ہو چپّل
کہ میلے ہوں ناخن
کہ آنکھوں میں وحشت
کہ سانسوں میں الجھن
جہاں کوئی مجھ کو مرا نام لے کر نہ ہرگز پکارے
مرے پاس آ کر کبھی یہ نہ پوچھے
تمہیں کیا ہوا ہے؟

خاطر نشان رہے کہ خارج میں رونما ہونے والے واقعات کے بجائے، نظم، شعری کردار کی ذہنی واردات پر مشتمل ہے۔ تنہائی اور اکیلے پن

کی یہ شدید خواہش، معاصر تہذیبی صورتِ حال کی حشر سامانیوں کو پیش منظر نمایاں کر دیتی ہے۔ وہ تفصیلات بھی معنی خیز ہیں جن کا ذکر اس نظم میں فرد کی آزادی کے طور پر کیا گیا ہے۔

(1) کسی طے شدہ منزل تک پہنچنے کے بجائے، شعری کردار قریہ بہ قریہ بھٹکنا چاہتا ہے۔

(2) گمنامی اور شدید آزادی کا خواہش مند ہے۔

(3) میلے ناخن اور الجھے ہوئے بال کا آرزومند ہے۔

(4) مزید یہ کہ وہ نہیں چاہتا کہ کوئی اس کا نام جاننے والا اس کے آس پاس ہو۔

شناسا چہروں اور معاشرتی اقدار سے بیزاری کی یہ سطح ان اقدار کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کرتی ہے فنّی سطح پر نظم کا حسن یہ ہے کہ تہذیبی نظم وضبط کے مقابلے میں، فطری آزادی کو اور خلوص سے عاری مصنوعی زندگی کے مقابلے میں غیر آلودہ طرزِ حیات کو پُرکشش بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ معاصر زندگی کی نمائشی تہذیب سے کردار اس درجہ بیزار ہے کہ دوسروں کی جانب سے اظہار ہمدردی بھی اسے گوارا نہیں۔ تمکین وضبط کی گھٹن سے نجات کا ذریعہ، خوفِ رسوائی سے بے نیاز ہو کر گریباں چاک کرنا ہے۔

مدت ہوئی ہے چاک گریباں کیے ہوئے

شہناز نبی نے اپنی نظم میں جس جہت کا اضافہ کیا ہے وہ یہ کہ کردار اپنا گریباں چاک کرنے کے ساتھ تنہائی اور گمنامی کا بھی آرزومند ہے اور معاشرے سے اس درجہ بیزار ہے کہ کسی طرف سے بھی اظہارِ تعلق اور ہمدردی اسے منظور نہیں۔

جہاں کوئی مجھ کو مرا نام لے کر نہ ہرگز پکارے
مرے پاس آ کر کبھی یہ نہ پوچھے
تمہیں کیا ہوا ہے؟

عبدالاحد ساز کی ایک مختصر نظم ہے ''بلوغت''۔ اس نظم میں شاعر نے تہذیبی انتشار یا معاشرے کے اخلاقی زوال کو موضوعِ سخن بنانے کے بجائے، براہِ راست اپنی تخلیق سے مکالمہ قائم کیا ہے اور اپنی ہی نظم کے تئیں اپنے ردِعمل کو ایک خاص زاویے سے بیان کیا ہے۔ نظم ''بلوغت'' کسی چیز یا زندگی کے کسی پہلو کے بارے میں ہونے کے بجائے، خود اپنے بارے میں ہے۔ شاعر اپنی نظم کو ایک زندہ کردار کی حیثیت سے دیکھتا ہے اور اس کے تئیں اپنے تبدیل ہوتے ہوئے رشتے کو بیان کرتا ہے۔ الفاظ کے ذریعے زندگی کے کسی پہلو یا مسئلے کو روشن کرنے کے بجائے خود لفظوں کے بدلتے ہوئے کردار کو موضوعِ سخن بنانا ایسا رویّہ ہے جو تخلیق کے تئیں معاصر رویّے

کی شناخت کو نمایاں کرتا ہے۔ نظم سے ظاہر ہوجاتا ہے کہ شاعر کی تخلیق ہونے کے باوجود نظم کسی زندہ کردار کی طرح اپنا مستقل وجود رکھتی ہے۔ اپنے مصنف کی منشا اور ارادے سے آزاد ہوکر اپنے پیروں پر کھڑی ہوتی ہے اور تخلیق معنی کے لیے لسانی نظام، روایت اور سیاق وسباق سے مدد لیتی ہے۔ تخلیق کے سفر میں پیش آنے والی اس تبدیلی کو شاعر نہایت معروضیت سے بیان کرتا ہے اور معنی خیزی کے خودکار عمل کو نمایاں کرتا ہے۔ نظم میں بیانیہ کی مختلف تدابیر، description، راوی کی کیفیت، زمانے کی تبدیلی وغیرہ کی مدد سے پوری صورتِ حال کو ایک بامعنی وقوعے میں تبدیل کردیا گیا ہے۔ نظم کی داخلی ساخت میں، معنی کے استعاراتی حوالوں سے نظم کی سطح جابجا بہت روشن ہوگئی ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

میری نظم
مجھ سے بہت چھوٹی تھی
کھیلتی رہتی تھی پہروں آغوش میں میری
آدھے ادھورے مصرعے میرے گلے میں بانہیں
ڈالے جھولتے رہتے
ذہن کے گہوارے میں ہمکتے
دل کے فرش پہ روتے مچلتے

نوک قلم پر شور مچاتے، ضد کرتے
معنی کی تتلیوں کے پیچھے دوڑتے پھرتے تھے الفاظ
جانے سمے کب بیت گیا
گڑیوں کے پر نکلے اور وہ پریوں سی آزاد ہوئیں
لفظ جواں ہو کر اظہار کی رہ چل نکلے
اور میں تنہا.....
اپنی پرانی آنکھوں سے یہ دیکھ رہا ہوں
میری انگلی تھام کے چلنے والی نظم

اب اپنے پیروں پہ کھڑی ہے
میری نظم
مجھ سے بڑی ہے

پہلے مرحلے میں نظم کے وجود کا تمام تر حوالہ شاعر کی ذات ہے۔ نظم شاعر کی آغوش میں کھیلتی ہے۔ اپنے وجود کے لیے شاعر سے قوت و توانائی حاصل کرتی ہے۔ کسی معصوم بچے کی طرح، ہمکتی، روتی اور شاعر کے گلے میں بانہیں ڈال کر اٹھلاتی ہے۔ نظم کے الفاظ معنی کی خوش رنگ تتلیوں کو پکڑنے کے لیے ان کے پیچھے بھاگتے نظر آتے ہیں۔ ملحوظِ خاطر رہے کہ ان

تمام سرگرمیوں کا مکانی عرصہ، شاعر کا ذہن، اس کے دل کا فرش اور نوکِ قلم ہے۔

دوسرے مرحلے میں وقت نہایت خاموشی سے گزرتا ہے۔ نظم کی گڑیا معصومیت اور طفولیت کی حدوں سے گزر کر، شعور کی دہلیز پر پاؤں رکھتی ہے اور اپنی انگلیوں کو شاعر کی گرفت سے آزاد کر کے، معنی خیزی کے لامتناہی سفر پر چل دیتی ہے۔ اب شاعر تنہا ہے۔ کل تک اپنے ذہن کے گہوارے اور دل کے فرش پر شور مچانے والے ناتواں لفظوں کی قوت کے سامنے خود ہی سرنگوں ہے۔

''بلوغت'' میں شاعر نے تہذیبی حوالوں کو نظم کا موضوع بنانے کے بجائے، خود نظم کی تخلیق اور تخلیق کے مختلف مرحلوں کو موضوع بنایا ہے۔ لفظوں کا جواں ہو کر اظہار کی راہ پر چل نکلنا، عبارت ہے شاعر کی منشا سے آزاد ہو کر مخصوص لسانی نظام میں تہذیبی حوالوں اور معنی کے انسلاکات کے ذریعے جہانِ معنی پیدا کرنے سے شاعر کی ذات پر انحصار کرنے کے بجائے تخلیق کے معنی کا یہ خودکار عمل آخر کار، تخلیق کار کو ہی پسپا کر دیتا ہے۔

گھر آنگن کی زندگی اور روزمرہ کے عام معمولات کو بھی معاصر شعرا نے اکثر اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ ان نظموں میں بھی تخلیق کا رشتہ زندگی کے مصائب سے اور انسانی صورتِ حال سے بہت گہرا ہے۔ 80ء

کے بعد کی بعض نظموں میں زندگی کی کشمکش کو، نئے سماجی تناظر میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔فرحت احساس کی مختصر سی نظم ہے ''غسل''، جس میں راوی واحد غائب کسی دفتر میں ملازم ایک لڑکی کی گھریلو زندگی کا نقشہ پیش کرتا ہے کہ لڑکی کس طرح گھر کے افراد کو خوش رکھنے کا غیر معمولی اہتمام کرتی ہے یہاں تک کہ گھر کی مینا اور چمپا کی مرجھائی کلیاں بھی اس کی چشم عنایت سے محروم نہیں ہیں۔نظم سُنیے :

دفتر سے جب بھی وہ دیر سے آتی ہے
گھر والوں کی خاطر تحفے لاتی ہے
شال اوڑھا دیتی ہے اپنی امی کو
اپنے ڈیڈی کو سوئیٹر پہناتی ہے
اور کچن میں افسردہ سی بھابھی کو
نہلا کر تازہ ساڑی بندھواتی ہے
اپنے ناکارہ بھائی کے کمرے میں
ایک نیا جوڑا جوتے لے جاتی ہے
چھوٹے بھائی کو ڈھیروں بوسے دے کر
کھانوں اور کھلونوں سے چہکاتی ہے
پھر برسوں کی پالی پوسی مینا میں

اپنا مشترکہ نغمہ اکساتی ہے
اور انگنائی میں چمپا کے پودے میں
مرجھائی کلیوں کی سانس جگاتی ہے
اپنے سارے گھر کے دیوار و در کو
چھو کر اپنی آنکھوں کو سمجھاتی ہے
اور پھر اپنے گھر والے کپڑے لے کر
غسل کدے کے سینے میں چھپ جاتی ہے
اپنے محرم آئینے کی آنکھوں میں
اپنی عریانی کی قسمیں کھاتی ہے
ڈھیروں اس پر پانی پڑتا رہتا ہے
ڈھل جاتی ہے اور پھر بھی اور نہاتی ہے

معمول سے زیادہ گھر کے افراد پر توجہ پوری صورتحال پر سوالیہ نشان قائم کر دیتی ہے۔ نظم کا پہلا ہی مصرعہ اس پورے منظر اور نظم میں پیش آنے والے عمل کو بیان واقعہ کے بجائے ایک خاص زاویہ سے دیکھنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ فرحت احساس نے نظم کے پہلے ہی مصرعہ میں نہایت خاموشی سے نظم کا بیج ڈال دیا ہے۔ ''دفتر سے جب بھی وہ دیر سے آتی ہے'' دیر سے آنا نہ صرف مصرعے کا بلکہ نظم کا کلیدی لفظ ہے جس نے آئندہ مصرعوں میں نسوانی

کردار کی خوش خلقی اور ایثار کو ایک نمائشی عمل میں تبدیل کر دیا ہے اور یہیں سے نظم میں نموکاری کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ اور آخری تین مصرعوں میں نظم پوری طرح قائم ہو جاتی ہے۔ غسل کے دوران لڑکی کا عمل اور اس کا احساسِ جرم نہ صرف اس کی ندامت اور باطنی پیکار کو ظاہر کرتا ہے بلکہ استحصالی معاشرے پر بھرپور طنز بھی ہے کہ اقتدار فرد کی مجبوری کو کس بے رحمی سے اپنے عیش و عشرت کا وسیلہ بناتا ہے۔ نظم کے آخری دو مصرعے برقی رو کی طرح پوری نظم میں دوڑ جاتے ہیں اور نظم شعریت سے منوّر ہو جاتی ہے۔

یہاں اس بات پر توجہ کی ضرورت ہے کہ معدودے چند شعرا کو چھوڑ کر ہمارے بیشتر معاصر شعرا کو سماجی سروکار اور عصری مسائل پر توجہ دینے کے جوش میں اس بات کا دھیان ہی نہیں رہتا کہ نظم پورے طور پر قائم بھی ہو سکی ہے یا نہیں۔

70ء کے بعد کی نظموں میں احتجاج اور طنز کا لہجہ بھی اپنے مختلف النوع انسلاکات کے ساتھ کثرت سے نظر آتا ہے لیکن اس دور میں طنز یا احتجاج کی لے اس درجہ واشگاف اور پُر جوش نہیں ہے جیسا کہ ترقی پسندی کے دور میں عموماً دیکھنے کو ملتی ہے۔ کسی صورتِ حال پر طنز کے لیے معاصر شاعروں نے لہجے کو اتنا مدھم اور اسلوب کو اس درجہ سکوں آشنا رکھا ہے کہ اکثر طنز کی کاٹ کا اندازہ بھی نہیں ہوتا۔ علم و دانش کی کثرت اور مادہ پرستی نے

تخلیق کار سے اس کی آنکھوں کا خواب اور سر کا سودا تک چھین لیا ہے جبکہ یہی سرمایہ تخلیق کار کی اصل قوت اور اس کا سرچشمہ حیات ہے۔ مہتاب حیدر نقوی کی نظم ''ایک فرار اور'' تخلیق کار کے اسی المیے کو پیش منظر میں ابھارتی ہے۔ نظم کا واحد متکلم وقت کے ساتھ خود میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو معروضی نقطہ نظر سے دیکھتا اور عجیب کرب سے بیان کرتا ہے، جبکہ خود کلامی کے لہجے میں اس بیان کا مخاطب بھی خود اس کی ذات ہے۔ علم و دانش کی فراوانی اور انا پرستی کی تمازت میں اس کا حاصلِ حیات چاند چہرہ بھی جھلس کر رہ گیا ہے۔ شاعر کا جہانِ اضطراب چھن جانے کے سبب، اس کے تخلیقی سر چشمے خشک ہو گئے ہیں۔ اپنی اس محرومی اور نا قابلِ تلافی زیاں کو شاعر نے جس سطح پر انگیز کیا ہے، وہ بیان واقعہ کو شاعر کی سطحِ مرتفع تک بلند کر دیتا ہے۔ نظم ملاحظہ ہو کر خود فریبی کا لہجہ کس درجہ طنزیہ اور اس کی کاٹ کس قدر گہری ہے۔ نظم کا عنوان ہے ''ایک فرار اور''

بہت دنوں سے کوئی نظم بھی نہیں لکھی
نہ شعر ہی کہا
یہ کیسا استعارہ سکوت ہے
کہ مدتوں سے اپنی ذات سے فرار ہی نہیں کیا
وہ رات رات جاگ کر جو خواب کے حسین تر محل بنا رہا تھا

یاد کے کھنڈر ہوئے
وہ اک صدا کہ جو سرابِ آگہی سے دور
دل میں اضطراب پیدا کر رہی تھی
میرے ہی جہانِ دانش و کمال میں گم ہو گئی
وہ چاند چہرہ
جس کو ڈھونڈنے کے واسطے میں جنگلوں میں
بستیوں میں شاہراہوں پر
ہزاروں سورجوں کو لے کر گھومتا تھا
کب کا میری ہی انا کی آگ میں جھلس گیا
میں کامیاب ہو گیا
اسی لیے تو میں مطمئن ہوں
کہ خواب کے عذاب سے، جہانِ اضطراب سے
نجات پا گیا
بہت دنوں سے کوئی نظم بھی نہیں لکھی
نہ شعر ہی کہا
تو کیا ہوا
''میں کامیاب ہو گیا'' اور ''نجات پا گیا' کا پیرایہ اظہار، شاعر کو خود

اس کی نگاہوں میں کس درجہ حقیر اور قابلِ ملامت بنا دیتا ہے۔ نظم کا امتیاز یہ ہے کہ معروف فنّی تدابیر کے بغیر فقط لہجے اور پیرایہ اظہار سے تخلیق کار کے المیے کو پوری شدت کے ساتھ بیان کر دیا گیا ہے۔ مہتاب حیدر نقوی نے عصر حاضر کے دانش و کمال کی بے مائیگی اور سراب آگہی کو لطیف پیرائے میں پیش منظر میں ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ صارفی معاشرے کے بنیادی رویّے پر طنز کے علاوہ احتساب ذات کے دیرپا تاثر کے ساتھ نظم خود کلامی کے لہجے میں ختم ہوتی ہے اور قاری نظم کے مرکزی خیال کو اس کی ذیلی کیفیات کے ساتھ کسی اشکال یا ابہام کے بغیر قبول کر لیتا ہے۔

اسی طرح دوسرے معاصر شعرا کے یہاں سے بھی اپنی اپنی پسند کی ایسی نظموں کا انتخاب کیا جا سکتا ہے، جہاں سماجی تہذیبی سروکار کو تمام تر جمالیاتی دروبست سے نظم کیا گیا ہو اور نظم کامیاب ہو۔ بہر حال گزشتہ مثالوں کی روشنی میں 70ء کے بعد نظم کی جو صفات نمایاں ہوتی ہیں اور بعد جدیدیت جنہیں نظم کی شناخت کہا جا سکتا ہے وہ حسبِ ذیل ہیں۔ موضوع و مسائل کی سطح پر:

☆ معاصر نظم اپنے ثقافتی تشخص کو اپنا بنیادی حوالہ سمجھتی ہے۔

☆ زندگی کے تئیں معاصر نظم کا رویّہ، افسردگی، بیگانگی، شکستِ ذات اور انتشار کے بجائے مثبت قدروں کا حامل ہے۔ شاعر زندگی اور مظاہر کائنات

میں دلچسپی محسوس کرتا ہے۔

☆ زندگی معنویت سے بھرپور ہے۔ ایک نیا عزم و حوصلہ معاصر نظم میں زندگی کو اپنے طور پر دریافت کرنے کا سلیقہ عطا کرتا ہے۔

☆ پہلے سے موجود کسی بھی فلسفہ حیات کی روشنی میں انسانی رشتوں کو دیکھنے کے بجائے انفرادی تخلیقی رویّوں سے صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش بہت نمایاں ہے۔

☆ مارکسزم، وجودیت یا کوئی بھی دوسرا نظریہ راہِ نما اصول کے طور پر قابل قبول نہیں فنّی اظہار اور ہئیت کی سطح پر۔

☆ نظم کی کسی ہیئت کو تفوق اور برتری حاصل نہیں۔ آزاد، معرّیٰ اور نثری نظم یکساں طور پر مقبول ہے۔

☆ استعارہ اور علامت کو اب وہ اہمیت حاصل نہیں رہی جو گزشتہ برسوں میں انہیں حاصل تھی۔

☆ ابہام اور تجرید کے بجائے وضاحت اور جزئیات نگاری کا رجحان عام ہوا ہے۔

☆ نظم میں بیانیہ کی موجودگی سے واقعات کا ربط و تسلسل description اور راوی کا نقطہ نظر اہمیت کا حامل ہے۔

☆ نظم میں کیفیت، فضا یا آہنگ پر انحصار کرنے کے بجائے، معاصر نظم کی

معنویت زندگی کے راست حوالوں اور واقعیت سے قائم ہوتی ہے۔

لیکن اخیر میں بارِ دگر عرض یہ کرنا ہے کہ نظم تعمیر کا فن ہے۔ مصرعوں کی باہمی ترتیب کا سلیقہ، غیر معمولی ہنرمندی کا تقاضا کرتا ہے۔ تاکہ نظم منتشر خیالات کا مجموعہ ہونے کے بجائے فن پارہ کے طور پر قاری تک پہنچ سکے۔ احساس اور آہنگ کی سطح پر مصرعوں کا باہمی ربط، نظم کی مجموعی فضا اور معنویت کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر نظم بہ طور فنّی تخلیق قائم ہی نہیں ہوتی۔ سماجی سروکار اور ثقافتی تشخص کے علاوہ لفظوں سے بنی یہ دنیا ایک فنّی تخلیق بھی ہے۔ تخلیق کا یہ کارواں کس منزل پر پل دو پل ٹھہر کر موجِ امکانی کے نئے پانیوں میں اترنے کے لیے پھر رواں ہو جاتا ہے کہ اس کا رشتہ مبدأ فیاض سے استوار ہے اس لیے تخلیق کا سفر بھی لامتناہی اور غیر مختتم ہے۔

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں

☆☆☆

معاصر اردو ناول: نئے تنقیدی تناظر

ارتضیٰ کریم

اس موضوع پر گفتگو کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ معاصر ناول پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کا جائزہ لیا جائے اور یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکے کہ اس ضمن میں اردو تنقید اپنا حق کما حقہ ادا کر سکی ہے یا نہیں؟ دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ معاصر ناول جو پچھلے پانچ سے دس برسوں میں اردو میں لکھے گئے، ان پر نئے تنقیدی تناظر یعنی مابعد جدیدیت کے حوالے سے کس حد تک گفتگو ہو سکتی ہے یا ہوئی ہے۔ اس لیے کہ اب ہر پل تغیر آشنا ہے اور زندگی جس برق رفتاری کے ساتھ پچھلے دہوں میں تغیر و تبدل کا شکار رہی ہے اتنی پچھلے پچاس برسوں میں کبھی نہیں رہی۔ یہاں ثبات اگر ہے تو صرف تغیر کو۔

آیئے مقالے کی پہلی منزل میں ہم موضوع کے دونوں پہلو پر

مکالمہ کرتے ہیں یعنی موجودہ اردو ناول کے سرمایے پر اردو تنقید کی گرفت کتنی اور کیسی رہی ہے؟ نیز ان معاصر ناولوں پر کن نئے تنقیدی تناظر کے کتنی اور کیسی رہی ہے؟ نیز ان معاصر ناولوں پر کن نئے تنقیدی تناظر کے تحت گفتگو کی گئی ہے؟..... پہلی بات یہ کہ زمانہ موجود کو اگر ہم بیسویں صدی کے آخری دہے تک محدود کر دیں یا 1970ء سے شروع کریں تو یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ اس مدت میں کتنے ناول وجود میں آئے اور اگر یہاں ان کے نام لے لیے جائیں تو کوئی مضائقہ بھی نہیں ہے۔ اگر چہ یہ بھی سچائی ہے کہ کسی حد تک اچھے ناول سرحد پار ہی لکھے گئے، پر میں سرِ دست اپنی گفتگو ہندوستان کے ہی ناولوں اور ناولوں پر لکھی جانے والی تنقید تک ہی محدود رکھنے کی اجازت چاہوں گا۔ اس ضمن میں جن ناولوں کا ذکر آئے گا ان میں بغیر کسی تقدیم و تاخیر کے حیات اللہ انصاری کے ناول 'لہو کے پھول' 'مدار اور گھروندا' 'پیغام آفاقی کا ناول' 'مکان'، جوگندر پال کے ناول یا ناولٹ: 'بیانات' 'آمد و رفت' 'نادید' 'خواب رو' جیلانی بانو کے ناول 'ایوانِ غزل' 'بارشِ سنگ' حسین الحق کے ناول 'فرات' 'بولو مت چپ رہو، بیدی کا ناول 'ایک چادر میلی سی' ظفر پیامی کا 'فرار'، قاضی عبدالستار کے ناول 'غبارِ شب' 'غالب' 'حضرت جان'۔ عبدالصمد کے ناول 'دو گز زمین' 'مہاتما اور مہاساگر' عزیز احمد کے ناول 'خدنگ جستہ' 'جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'۔ عصمت

چغتائی کے ناول 'دل کی دنیا' 'یک قطرہ خون'۔علی امام نقوی کے ناول 'تین بتی کے راما' 'بساط'۔غضنفر کے 'پانی' 'کینچلی' 'دویہ بانی' انور خاں کا پھول جیسے لوگ' قرۃ العین حیدر کے ناولٹ اور ناول 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو' 'آخر شب کے ہم سفر' 'گردشِ رنگ چمن' 'چاندنی بیگم' عشرت خان کا ناول 'آخری درویش' مشرف عالم ذوقی کے ناول 'بیان' 'نیلام گھر' 'ذبح' اقبال مجید کے ناول 'نمک' 'کسی دن' شموئل احمد کا 'ندی' ساجدہ زیدی کے ناول 'موج ہوا پیچاں اور مٹی کے حرم' انور عظیم کا 'جھلستے جنگل' گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر' سید محمد اشرف کا 'نمبردار کا نیلا' محمد علیم کا 'جواماں ملی' مظہر الزماں خاں کا 'آخری داستان گو' الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا'.....وغیرہ وغیرہ۔ مجھے احساس ہے کہ ایسا کرتے ہوئے میں ناموں کی کٹھوتی ہی کر رہا ہوں، مگر یہ مجھ سے زیادہ موضوع کی مجبوری ہے اور پھر بھی یہ یقین ہے کہ یہ فہرست مکمل نہیں ہے، کچھ نام بہر حال چھوٹ گئے ہوں گے۔ناولوں کی اس طویل فہرست کے باوجود وارث علوی کہتے ہیں:

''مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھو کر آدمی خود کو پاتا تھا، ان افسانوں کی جو نیرنگی جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے کون سے ناول اور افسانے اور ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔ اردو والوں سے یہاں مراد وہ لڑکے اور لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، بلونت سنگھ،

اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، عزیز احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کو پڑھا کرتے تھے۔''

یہاں ذرا رک کر یہ بھی غور فرمایئے کہ ان ناول نگاروں کے ناول پر (اچھے اور کمزور کی بحث ابھی پرے رکھیے) ہمارے ناقدین نے کتنا لکھا؟ ان میں سے زیادہ تر ناول تو unnoticed ہی چلے گئے۔ معمولی تبصرے اور سرسری مضامین بہرحال تنقید یا تجزیے کا بدل تو نہیں ہو سکتے۔ گویا جب معاصر تخلیق پر خاطر خواہ تنقیدی تحریریں ہی ناپید ہوں تو زیرِ بحث موضوع یعنی ''معاصر ناول: نئے تنقیدی تناظر'' پر کوئی رائے دستیاب تنقیدی سرمائے کی بنیاد پر ہی قائم کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ وارث علوی نے تنقیدی منظرنامے پر بھی سوالیہ نشان لگایا ہے اور اپنے خاص انداز میں لکھا ہے کہ:

''ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فکشن کی تنقید موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور سجاد کو بلراج منیرا اور باقر مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے، اس لیے انہیں بانس پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے پاس سامراجیت وغیرہ وغیرہ کی تصویر پر چھپکلی کی چال ترقی پسندی کے ٹوٹتے خمار کی فریم ورک میں ٹھیک سے سما رہی تھی۔ مجھے انور سجاد کی

یساریت میں کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فرم کی فنکارانہ رائیگانی اور لاغری جو اسوقت کے تمثیلی افسانوں کے ہڈ پنجروں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی، لیکن اسوقت میرے مارکسی دوستوں کا مجھ پر الزام یہی تھا جو آج بھی ہے کہ میں خالی مخالف یساریت ہوں۔ آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چپکی ہوئی ہے کیوں کہ برصغیر کے دونوں بدنصیب ملکوں میں جوہری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد، دین محمدی اور نظام مصطفوی کا ایسا زور ہوا ہے کہ آبِ حیات سے جملہ مستعار لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سارا ادب دھم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیوں کہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موج عقائد کو خس و خاشاک کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج شمس الرحمٰن فاروقی 'شبِ خون' کے صفحات میں زمین کی اس کروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جوہری دھماکے سے انور سجاد میں پیدا ہوئی ہے۔ انور سجاد کا ڈھول پیٹنے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی

موضوع میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن کے فارم کا ان
کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی
ناول یا افسانہ نگار پر کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔''

کیا واقعی تخلیقی اعتبار سے ہمارا ادبی منظر نامہ ''بے رنگ'' نہیں نظر آتا؟ مدیر سوغات محمود ایاز نے بھی سوغات کے اجرا سوم کے زمانے میں اسی مایوسی کا ذکر کیا تھا کہ ..... ناولوں کی اس کثرت کے باوجود آج بھی اردو میں 'ایڈٹ' تو کیا The Power of the Glory کی سطح اور معیار کا ناول بھی نہیں ملتا..... نئے لکھنے والوں نے ادھر چند برسوں میں کچھ ناول لکھے ہیں لیکن مصیبت سب کے ساتھ یہی ہے کہ کرشن چندر کی خندق سے نکلتے ہیں تو قرۃ العین حیدر کی کھائی میں گرتے ہیں۔ ضبط، توازن، فنی دروبست، فنکارانہ معروضیت کا وہی فقدان چھوٹوں میں بھی ہے جو بڑوں میں تھا.....؟

سید عقیل رضوی نے جدید ناولوں کے مطالعے پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے اور بہت تفصیل کے ساتھ ان کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ کتاب کے اختتام پر ان کی یہ رائے معاصر ناول کی پرکھ میں نئے تنقیدی تناظر کے کردار کو پیش کرتی ہے۔ لکھتے ہیں کہ

''آج بیسویں صدی کے اختتام کے قریب اردو کے تمام قابل ذکر ناول نگار اپنی Situation ،اپنے مسائل، یہاں تک کہ اپنی جمالیات کے دعویدار ہو کر روایتی ناول نگار کو پیچھے چھوڑ رہے ہیں اور جیسے یہ کہتے ہوئے نظر آ رہے ہیں کہ تم ہٹو، ہم اپنے معاملات خود حل کر لیں گے۔ یہ صورتحال فلابیئر سے بھی الگ ہے اور اپنا نام بڑھا کر لکھنے والے مصنفین سے بھی الگ۔ یہ نئے ناول نگار بڑے ناول نگار نہ سہی، ان ناولوں کا کینوس بھی زیادہ وسیع نہیں مگر ان ناولوں میں یہ کیفیت جھلکتی ضرور ہے۔ جیسے پیغام آفاقی کا ناول 'مکان' غضنفر کا 'کینچلی' حسین الحق کا 'فرات' شموئل احمد کا ناولٹ 'ندی' یا علی امام نقوی کے ناول اس صورت کے مظہر ہیں.....اب ناول میں وہ گھیر نہیں رہا جو پریم چند، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں تھا (صرف الیاس احمد گدی کا ناول 'فائر ایریا' اس سے مستثنیٰ ہے، اگرچہ زندگی کا گھیر اس میں زیادہ نہیں ہے)''

وارث علوی یا عقیل رضوی ایسے ناقدین ہیں جن کی رائے سے آپ اختلاف تو کر سکتے ہیں پر ان کے مطالعے پر شک نہیں

کر سکتے.....ان ناقدین کے یہاں معاصر ناول سے جو شکایت ہے وہ مشترک ہے۔ میں یہاں ایک تازہ مضمون کا حوالہ دینا چاہوں گا:

> اس نسل کے پاس موضوعات تو ہیں لیکن وہ فکری توانائی اور لامحدود وژن نہیں ہے جو شاہکار تخلیق کراتا ہے، اس کی وجہ شاید تاریخ، معاشیات، سماجیات اور ادبیات سے بہرہ وری کا فقدان ہے۔ جہاں تک فارم اور تکنیک کے تجربوں کا سوال ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیانیہ ہی ناول کی وسعت کو سنبھال سکتا ہے۔ صدی کے ان آخری لمحوں میں صورتحال یہ ہے کہ نئے ناول نگار، روسی اور مغربی ناول تو کجا، اردو کے سنیئر فکشن نگاروں کے قائم کردہ معیار کو نہیں پہنچ پا رہے ہیں۔'' (خالد اشرف)

ماضی قریب اور ہم عصر ناقدین کے یہ تنقیدی آراء بہت واضح طور پر ''تخلیقی بانجھ پن'' کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ آیئے اب یہ دیکھیں کہ وہ اہل نظر جنھوں نے چند معاصر ناولوں کو باضابطہ نئے تنقیدی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ کیا کہتے ہیں۔ اس کا اعتراف اگر شروع میں ہی کر لیا جائے تو کیا ہرج ہے کہ اس طرح کی کوشش خال خال ملتی ہے گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قدوس جاوید، بلراج کومل، انیس رفیع، انور خاں یا اور چند

نام۔۔۔ڈاکٹر قدوس جاوید نے ''مابعد جدید ناول'' کے عنوان سے بہت اچھا مقالہ لکھا ہے۔ظاہر ہے کہ اس مختصر سے مضمون میں اتنی گنجائش کہاں کہ مفصل بات کی جائے ہاں ضروری اشارے ضرور کیے جاسکتے ہیں۔انہوں نے مابعد جدید صورتحال کے حوالے سے کسی بھی ادبی صنف کی شناخت کے چار بنیادی نقطوں پر زور دیا ہے اور اس کی وضاحت بھی کی ہے۔مثلاً تخلیق کار، متن، زبان اور قاری۔ان اصولوں کا اطلاق ناول کی تنقید یا فکشن کی شعریات میں کیوں کر کیا جاسکتا ہے یا کیا گیا ہے.....یہ ایک غور طلب امر ہے۔

نارتھروپ فرائی، اسٹراک، باختن، احب حسن، ساسئیر، لیور تار، ٹیری ایگلٹن، جونتھن ملر، جولیا کرسٹیوا اور دوسرے جدید نقاد اور مفکرین نے معاصر تخلیق یا جدید ناول کے محاکمہ کی جو صورت بتائی ہے، وہ بحث انگیز ہے۔بقول قدوس جاوید:

''فکشن کی شعریات سے متعلق ان تمام خیالات ونظریات کا اثر صرف ناول کی تنقید ہی پر نہیں، ناول کی تخلیق پر بھی پڑا ہے اور لازمی طور پر ناول کی قرأت reading کے حوالے سے قاری کے ردعمل response کے اطوار میں بھی تبدیلی اور پختگی پیدا ہوئی ہے اور آج کے ناولوں میں ناول نگاروں نے بھی ناول کے فنّی اور صنفی لوازمات کو نئے انداز سے برتنا شروع کر دیا ہے۔''

ناول کی بدلتی ہوئی شعریات اور مابعد جدید صورتحال Post Modernist Situation کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔

اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ گریل گارشیا مارکیز کے ناول One Hundred Years Solitude کی صنفی حیثیت پر کافی بحثیں ہوئیں اور اسے مابعد جدید ناول کا ماڈل قرار دیتے ہوئے ناول کے روایتی تقاضوں اور رویوں کا نئے سرے سے جائزہ لیا گیا۔ نتیجہ یہ نکالا گیا کہ مابعد جدید تہذیب کے زیر اثر ادبی اصناف کے درمیان کی تمام سرحدیں ٹھوس اور دائمی کے بجائے سیال اور تغیر پذیر ہو چکی ہیں۔ اب کوئی نہیں کہہ سکتا کہ ناول اور افسانوی مجموعہ، ناول اور طویل نظم، ناول اور خود نوشت اور ناول اور تاریخ میں امتیاز پیدا کرنے والی حدیں کیا ہیں؟ لہذا اردو کے حوالے سے بھی ناول کی تعریف اب محض یہی رہ گئی ہے کہ ''ناول ایک پلاٹ کے تحت چند کرداروں اور واقعات کے مدد سے زندگی کے بعض سنجیدہ اور حساس حقائق کے مربوط افسانوی بیان کا نام ہے۔ سبب یہ ہے کہ آج برصغیر میں بھی مابعد جدید کلچر کے خدوخال نمایاں ہو چکے ہیں۔''

لیکن اردو میں ایسے ناولوں کا ظہور ابھی نہیں ہوسکا ہے جن کو نئے تنقیدی تناظر میں دیکھا اور پرکھا جاسکے .....

معدودے چند کو چھوڑ کر اسی لیے ہمارا ناقد یہ بھی کہتا ہے کہ

اردو کے بیشتر ناولوں میں.....'' ناول کے تمام تر مضمرات، ناول نگار (مصنف) کی ذات، حیات، نظریہ، جذبات اور تجربات ہی پر مرتکز ہوتے ہیں۔ بحیثیت ادبی تخلیق ناول (متن) کی اپنی آزادانہ حیثیت، زبان کی خودمختاری اور قاری کے کردار پر توجہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہاں 'گردشِ رنگ چمن، آخر شب کے ہم سفر، نادید، ایوانِ غزل اور فرات، وغیرہ چند ایک ایسے ناول ضرور ہیں جن میں اول تو جدید ہی نہیں مابعد جدید تہذیبی رویوں کو بھی مثبت یا منفی، واضح یا غیر واضح انداز میں برتنے کی مثالیں ملتی ہیں۔ دوئم یہ کہ ان ناولوں میں ناول (متن) اور قاری کے درمیان ناول نگار عموماً کم ہی حائل ہوتا ہے۔ ناول خود قاری سے رشتہ قائم کر لیتا ہے۔''

یہ بات بہت پرانی ہے کہ ادب سماج کے بطن سے جنم لیتا ہے..... اپنے عہد اور حالات کی پیداوار ہوتا ہے..... اور مصنف کے اپنے تجربے، مشاہدے، تخیّل، وجدان، فکر اور نظر کے حوالے سے بھی وجود میں آتا ہے تو معاصر ناول خواہ وہ گیان سنگھ شاطر کا 'گیان سنگھ شاطر' ہو پیغام آفاقی کا 'مکان' ہو، الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا' ہو عبدالصمد کا 'دوگز زمین'

ہو، سید محمد اشرف کا 'نمبر دار کا نیلا' ہو، ساجدہ زیدہ کا 'مٹی کے حرم' یا 'موج ہوا پیچاں' ہو، عشرت ظفر کا ' آخری درویش' ہو، مظہر الزماں خاں کا ' آخری داستان گو' ہو، شموئل احمد کا 'ندی' یا حسین الحق کا 'فرات' ہو، ان سب کی دنیا پہلی دنیا سے الگ ہے۔ صاف دیکھا جا سکتا ہے کہ یہ تمام ناول اپنے سابق عہد سے، پہلے کے مانوس اسلوب سے، کسی نہ کسی حد تک مختلف ہیں۔ فنکار تخلیقیت میں سرشار خشوع خضوع کے ساتھ ادب تخلیق کرتا ہے اپنے عہد کی فضا میں سانس لیتے ہوئے، اور عہد کی فکریات کی افہام و تفہیم کرتی ہے معاصر تنقید۔ میرا خیال ہے کہ اردو میں تخلیق کچھ پسِ پشت رہ گئی ہے اور مابعد جدید عہد نے طرفیں کھول دی ہیں۔ کشادگی کی فضا ہے۔ آزاد فکری کا ماحول ہے۔ نظریوں کے جبر کے دن لد گئے۔ دیکھیے تخلیق اس سے کس طرح عہدہ برآ ہوتی ہے۔

☆☆☆

شہریار کی عشقیہ شاعری

(غزل کے حوالے سے)

پروفیسر قاضی عبدالرحمٰن ہاشمی

گزشتہ صدی کی چھٹی دہائی اور جدیدیت کے عروج کے زمانے میں جن شعرا کی شناخت اُن کے اپنے منفرد تخلیقی اسلوب اور فنی امتیازات کے سبب قائم ہوئی ان میں شہریار کا بھی شمار ہوتا ہے، خصوصاً غزل کے حوالے سے جن شعرا کو اس عہد میں اعتبار اور امتیاز حاصل ہوا ان میں شہریار کے علاوہ منیر نیازی، باقی، محمد علوی اور ساقی فاروقی وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔

شہریار ہمارے ان شاعروں میں ہیں جنھوں نے نظم اور غزل دونوں کو یکساں اہمیت دی اور گزشتہ تقریباً چالیس پچاس برسوں سے فنّی

ریاضت کا یہ سلسلہ پوری تخلیقی آب وتاب، تندہی اور سرگرمی کے ساتھ جاری ہے۔ نظم اور غزل دونوں کے حوالے سے یہ کہنا درست ہوگا کہ ان کے ہاں موضوعاتی کثرت اور مضامین کے انبار کے بجائے انتخابیت اور ارتکاز کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

شہریار کی غزلوں میں یوں تو زندگی اور وسیع تر کائنات سے ہمکلامی ونبرد آزمائی سے بھی خاصی رغبت نظر آتی ہے لیکن عشقیہ واردات جس کثرت و تواتر سے رقم ہوئے ہیں وہ انکشاف ذات کے لحاظ سے بڑی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہماری غزل کی روایت ابتدا سے نہ صرف رہ ورسم عاشقی سے آشنا رہی ہے بلکہ مالعموم اسی محور کے گرد پناہ اور عافیت کی بھی جستجو کرتی رہی ہے۔ میر، غالب، مومن، مصحفی، آتش، حسرت، فانی، جگر، فیض، فراق، ابن انشا، ناصر کاظمی اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ اسی دریائے بے تابی کے شناور رہے ہیں اور ان سب نے اپنے اپنے طور پر عشق کی روایت کو فروغ دینے، قوت بخشنے اور مستحکم کرنے میں خاص کردار ادا کیا ہے۔

غزل..... شاعر کے اپنے مزاجی احوال اور ذہنی ترجیحات کے ماسوا تہذیبی زندگی کا ایک مظہر ہونے کے سبب ایک عرصہ تک تصوف اور روحانی واردات سے خود کو علاحدہ نہ کر سکی، چنانچہ وظیفہ عشق بھی انہیں راہوں پر چل کر ادا ہوتا رہا۔ میر کی غزل میں عشق کی مرکزیت اور بیکرانی ان کے اسی

روحانی اور مابعد الطبعیاتی تجربے کی مرہون منت ہے، گرچہ غالب کی برگشتہ انا اور مضطرب روح مذکورہ کسی حجاب کی متحمل نہ ہوسکی جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد
سرگشتہ خمار رسوم و قیود تھا

لیکن تمام تر خودنگری اور روایت شکنی کے باوجود غالب بھی عاشق و معشوق میں ظالم و مظلوم کی مروجہ تفریق اور امتیاز سے خود کو محفوظ نہ رکھ سکے۔

بیسویں صدی میں غزل اقبال کی دسترس میں آ کر عشق کے ایک انوکھے مفہوم سے آشنا ہوئی۔ یہاں نہ صرف یہ کہ روایتی تصور محبوب کی ثنویت برقرار نہیں رہتی بلکہ شعر و سخن میں عشق کی گزشتہ مرکزیت بھی ختم ہوجاتی ہے۔ فکر اقبال میں عشق اور جنوں ہم معنی بن کر زندگی کی لامتناہی قوت کا درجہ حاصل کرتے ہیں جن کے وسیلے سے تسخیر کائنات کے مرحلے آسان ہوتے ہیں اور فنی کارناموں میں ہدایت کے نقوش کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ عشق کے معنی و مفہوم میں یہ انقلابی تبدیلی آگے چل کر فیض کے تخلیقی سرچشموں سے بھی رشتہ استوار کر لیتی ہے اور یہاں حسنِ محبوب کے ماسوا بھی زندگی کے کتنے جلوے ہیں جو شاعر کی نظر کو پابند حجاب کرتے ہیں۔ تاہم یہاں عشق میں تمام تر توانائی اور حرارت اس سماجی و سیاسی مطمح نظر

کی رہین منت ہے جو شاعر کے رگ و پے میں گرم خون کی مانند گردش کرتا رہتا ہے۔ ہمارے عہد میں غزل اور اس کی عشقیہ روایت کو نئی بلندی عطا کرنے اور اسے پورے اہتمام سے مجلس آرا کرنے میں فراق کو خاص اہمیت حاصل ہے، تاہم فراق بھی لذت عشق کی شرح اور اس کی لطافتوں کے عرفان کے لیے کلاسیکی شعری اقدار اور ہندو دیو مالا کا سہارا لیے بغیر آگے نہ بڑھ سکے۔

نئے عہد بلکہ جدیدیت کے ابتدائی دنوں میں ناصر کاظمی اور ابن انشا نے ایک بار پھر غزل میں میر کے لہجے کی بازیافت اور عشقیہ روایت کو زمین کی سچائیوں سے ہمکنار کرنے کی کوشش کی، علاوہ ازیں انسانی تناظر جو پہلے ہی کافی تبدیل ہو چکا تھا ناصر کاظمی کے ہاں احترام اور یکسانیت کی ایک نئی سطح تک پہنچتا ہے۔ لفظ و معنی کو خالصتاً وجودی سطح پر برتنے اور بہت کم خارجی حوالوں سے سروکار رکھنے کے باوجود آسیب ہجرت، سرگزشت ماضی اور قوسِ جذبات وہ حوالے ہیں جو اس منفرد کائنات کو بھی پہچاننے میں مددگار ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس شہریار غزل کی مذکورہ صدیوں پر محیط تاریخ اور روایت، تبدیل شدہ مزاجی کیفیات، رنگ و آہنگ اور اس سے وابستہ آداب و رسوم اور ان کی ہمہ رنگ داستانوں سے کامل آشنائی رکھنے کے باوجود، اپنے مخصوص مزاج، حالات اور ذہنی ترجیحات کے سبب ایک

ایسے شاعر ہیں جنہیں بجز تشکیک کوئی بھی سِری، مابعدالطبعیاتی، سیاسی و سماجی مسلک یا عقیدہ راس نہ آسکا، یعنی انہوں نے کسی خارجی یا مصنوعی طریقے سے فنی قدآوری حاصل کرنے کے بجائے اپنی بصیرت کی رہنمائی میں زندگی کی چیرہ دستی اور شدائد سے ہمیشہ برسرپیکار رہنا پسند کیا۔ ان کی شعری کائنات میں بے نام جزیرے تو مل سکتے ہیں لیکن غیر مرئی دھندلکوں کی تلاش بے سود ہے۔ ہاں یہ ایک الگ بات ہے کہ اس کمی کی تلافی خوابوں سے ہوئی ہے جن کی یہاں بہت ارزانی ہے۔ اس معنی میں کہ ارضی حقائق ہمہ وقت شاعر کے تخلیقی وجود پر مستولی ہوں۔ بے چہرہ اور بے نشان زندگی اکثر موہوم عکس بن چکی ہو، ہمعصر تخلیقی زندگی کے وہ موضوعات ہیں جو تنہا شہریار کا مقدر بنے۔

اس پس منظر میں جب ہم شہریار کی عشقیہ شاعری کے خدوخال کی نشاندہی کرنا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے ہماری نظر ابتدائی دور کے اشعار پر پڑتی ہے جو اسم اعظم سے ماخوذ ہے مثلاً:

اُن کے وعدے کا ذکر کیا کیجئے
آہٹیں گونجتی رہیں شب بھر

☆☆

یہاں تو زخم کے پہرے بٹھائے تھے ہم نے
شمیمِ زلف یہاں کیسے باریاب ہوئی

☆☆

نیرنگی دل ہے کہ تفاعل کا کرشمہ
کیا بات ہے جو تیری تمنا نہیں ہم کو

☆☆

ابتدائی عہد کی اس شاعری کا مابہ الامتیاز وصف جس کی طرف سب سے پہلے نظر جاتی ہے وہ شاعر کا جذباتی وفور سے واضح گریز اور تعقل کی سطح پر احساسات کی مصوری ہے، رسمی و روایتی طرزِ کلام سے اجتناب کے باوجود شعری آہنگ کی دلنوازی، غنائیت اور سحر کاری سے ایسی مانوس فضا خلق ہوتی ہے جس پر بظاہر روایت سے گریز کا گمان تک نہیں ہوتا۔ یہاں عشقیہ کوائف کے بیان میں بھی وصال و فراق کا کوئی مفہوم مروجہ و رسمی حوالوں سے متعین نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ یہاں عشقیہ تجربات کی جو بھی شکل ہے وہ افسانوی ہونے کے بجائے شاعر کے اپنے شعوری نفس اور بیدار حواس کی زائیدہ ہے۔

شہریار کے مزاج اور فن کو عام طور پر آرائشی اسلوب سے زیادہ مناسبت نہیں۔ تاہم اس میں شک نہیں کہ ناگزیر حد تک ان وسائل سے کسی

قدر استفادہ تخیل وتصور کے در و بام کو منور کر دیتا ہے، چنانچہ مذکورہ اشعار میں چند لفظی تراکیب..... مثلاً انتظارِ محبوب میں تمام شب آہٹوں کا گونجنا، وجود کی دہلیز پر زخموں کی پہرہداری، شمیم زلف اور نیرنگی دل جو محبوب کے التفات سے بھی بے نیازی کی متحمل ہو سکتی ہے۔ ان شعری تراکیب سے بھی یہ اندازہ لگایا جانا مشکل نہیں کہ شاعر کی طبیعت تشبیہ کی خوگر نہ ہو کر صرف استعارے سے رغبت رکھتی ہے جنہیں شاعری میں اختصار اور کم گوئی کے مقاصد کو حاصل کرنے کا سب سے موثر ذریعہ تصور کیا جاتا ہے۔

شہریار کے ہاں ایک اور خصوصیت جو قاری کو حیران کرتی ہے اس کا تعلق اکثر و بیشتر مشکل اور غیر رسمی مضامین کو غیر معمولی سہولت کے ساتھ بیان کیے جانے کے فنکارانہ طریقہ کار سے ہے۔ چنانچہ اکثر پورے پورے شعر میں لفظی مناسبات و انسلاکات محاورے اور استعارے اکثر معدوم ہونے کے باوجود بلاغتِ کلام اپنے عروج پر نظر آتی ہے اسم اعظم سے ماخوذ چند شعر دیکھے جا سکتے ہیں:

ضرور کیا تھا کہ تم بھی کرو کرم سے گریز
ہمیں تو یاد تھی بے مہرئی جہاں یوں بھی

☆☆

جو چند لمحے وقت نے دیے ہیں ان کا کیا کریں
درِ حبیب وا نہیں درِ حیات بند ہے

☆☆

اِس کرب اِس خلش کا مگر کیا جواب ہے
ملنے کو تیرے در سے ملا اور کچھ بھی ہے

☆☆

یہاں دوسرے شعر کے دوسرے بند میں درِحبیب اور درِحیات میں فرق کی طرف واضح اشارہ موجود ہے تاہم لطفِ مضمون کا انحصار درِ حیات بند ہونے کے بجائے درِحبیب بند ہونے پر ہے اس لیے کہ محبوب سے دور رہ کر بھی کیا حیات کا کوئی تصور ممکن ہے؟ تاہم اس سے انکار ممکن نہین کہ شہریار کی شعری کائنات میں قرب محبوب سے لطف اندوزی کے مناظر کم ہی دیکھنے کو ملتے ہیں۔

عشق کا سفر بتدریج نئے مرحلوں سے گذرتا ہے۔ ساتواں در شاعرانہ تخیل کی رفعتوں کے لحاظ سے اور محبت کی زندگی میں نئی تاب وتپش اور تگ وتاز کے اعتبار سے بھی ایک نئی جست کی حیثیت رکھتا ہے، چند شعر دیکھے جاسکتے ہیں:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا

غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

☆☆

یا عشق تھا اُداسی و تنہائی سے مجھے
یا وقت ایک موڑ پہ صدیوں رُکا رہا

☆☆

راتوں سے روشنی کی طلب، ہائے سادگی
خوابوں سے اُس کی دید کی خو، کیسی بھول ہے

☆☆

خوشبو کا جسم سائے کا پیکر نظر آئے
دل جس کو ڈھونڈتا ہے وہ منظر نظر تو آئے

☆☆

عشقیہ واردات سے منسوب نزاکت احساس اور گہری معنی خیز حقیقتوں کے انکشاف کے دوران اصراف الفاظ اور لسانی شعبدہ گری کے حربوں سے گریزاں شاعرانہ ادراک ادائیگی کے غیر رسمی طریقوں پر کس قدر حاوی ہے دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ خصوصاً دوسرا شعر ایک قطرے میں قلزم معنی قید کرنے کی نایاب مثال ہے۔ ناممکنات ومحالات سے نتائج کا

استخراج بھی شہریار کے خلاقانہ ذہن کی ایک بڑی اہم خصوصیت ہے۔ چنانچہ وقت کا صدیوں ایک موڑ پر رُکا رہنا، رات کی سیاہی سے روشنی کی طلب، خوشبو کا جسم اور سائے کا پیکر محض چند مثالیں ہیں جن کے وسیلے سے حجابات والتباسات سے نجات کی تمنا سے لے کر زندگی کے چہرے پر عارضی نکہت ونور سے بے طلبی و بے رغبتی تک تہہ در تہہ معنی کے بے شمار دریچوں پر دستک دی جاسکتی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا..... شہریار کے ہاں معنی آفرینی اور لفظی صنّاعی لازم وملزوم نہیں ہیں اور ان کا ہنر بیشتر لسانی اصراف کے خلاف سخت نگہبانی ہی میں نمایاں ہوتا ہے لیکن کہیں کہیں جائز ومنسب حدود میں اس اصول سے انحراف بھی کیا گیا، اس کی کچھ مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں:

یہ کوئی ضد ہے کہ ہے رسم عاشقی ہی یہی
ہوا کے رُخ پہ جو شمع وفا جلائی ہے

☆☆

سرِ بام تمنا کچھ نہیں ہے
کسے آنکھوں سے اِس دل میں اتاریں

☆☆

کہاں تک یاد غمخواری کرے گی
کہاں تک زُلفِ تنہائی سنواریں

☆☆

بچھڑ کے تجھ سے مجھے یہ گمان ہوتا ہے
کہ میری آنکھیں ہیں پتھر کی جسم سونے کا

☆☆

یہاں 'ہوا کے رُخ پر شمع تمنا کا جلایا جانا'، 'سرِ بام تمنا'، 'زلف تنہائی'، 'آنکھیں پتھر کی' اور 'جسم سونے کا' گرچہ روایتی لفظیات کے سرمائے سے ہی ماخوذ ہیں لیکن ہوا کے رُخ پر 'شمع تمنا کے جلنے کا دلنواز منظر یا 'سر بام تمنا' اور 'زلف تنہائی' کی نادیدہ تراکیب کے علاوہ آخری شعر میں 'پتھر کی آنکھیں' اور 'سونے کے جسم' سے فنکارانہ خیال افروزی کے جو امکانات سامنے آتے ہیں وہ فقید المثال ہیں۔ پتھر اور سونے میں معنوی تضاد سامنے کی چیز ہے۔ علاوہ ازیں محبوب سے بچھڑنے اور بے حضوری کے ماحصل کے طور پر آنکھوں کا پتھر بن جانا، بے نور ہو جانا بہت زیادہ حیران کن نہیں ہے لیکن 'جسم سونے' کا ہو جانا معنی قریب یعنی رنگ کی مناسبت سے ایک ایسی مماثلت ہے جس کی طرف صرف ایک خلاق ذہن ہی متوجہ ہو سکتا ہے۔ مذکورہ شعر میں 'رسم عاشقی اور 'ہوا کے رُخ پر شمع وفا جلانے کا دستور'

خفیف طنز اور 'تمثال سازی' کے لحاظ سے بھی اپنی مثال آپ ہے۔ بعینہٖ دوسرے شعر میں 'سرِ بام تمنا' سے 'آنکھوں تک اور 'آنکھوں سے دل میں اتارنے تک' جو کوشش ناتمام ہے داخلی سطح پر اپنے اندر جس نوع کی مکالماتی اور ڈرامائی کیفیت رکھتی ہے اس سے فنّی نقش گری کی مزید ایک جہت نمایاں ہوتی ہے۔

شہریار کی غزلوں کے حوالے سے سفر عشق تیسرے مرحلے میں 'ہجر کے موسم تک پہنچتا ہے، یہاں صرف ایک شعر پیش کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے:

ہوا چلے، ورق آرزو پلٹ جائے
طلوع ہو کوئی چہرہ، تو دھند چھٹ جائے

☆☆

یہ شعر بھی گزشتہ اشعار کی طرح شاعرانہ ذہن کے امتیازی وصف کا غماز ہے، چنانچہ ورق آرزو پلٹنے کے لیے 'ہوا کا چلنا' اور 'دھند چھٹنے کے لیے، 'کسی چہرے کے طلوع ہونے کی شرائط ایسی نہیں ہیں جو بآسانی پوری ہوسکیں، محالات اور ناممکنات کی معجزہ کاری کی یہ بھی ایک دلچسپ مثال ہے، ایسا لگتا ہے کہ ہجر کا موسم عام موسموں سے الگ کسی ایک خاص نقطے پر پہنچ کر منجمد ہو چکا ہے۔

یہ سرگزشتِ محبت 'خواب کا در بند فنّی رفعتوں کی ان سطحوں کو

چھونے لگتی ہے جہاں تک پہنچنے کی آرزو تو کی جاسکتے ہے لیکن بہ سلامت پہنچنے کی ضمانت نہیں دی جاسکتی، چند شعر بطور مثال دیکھے جاسکتے ہیں:

آج بھی ہے تری دوری ہی اداسی کا سبب
یہ الگ بات کہ پہلی سی نہیں کچھ کم ہے

☆☆

تو حافظے سے ترا نام کیوں نہیں مٹتا
جو یاد رکھنا ہے مشکل بُھلانا آساں ہے

☆☆

یہ کیا ہوا کہ طبیعت سنبھلتی جاتی ہے
ترے بغیر بھی، یہ رات، ڈھلتی جاتی ہے

☆☆

میں اپنے جسم کی سرگوشیوں کو سنتا ہوں
ترے وصال کی ساعت نکلتی جاتی ہے

☆☆

اُس کو کسی کے واسطے بیتاب دیکھتے
ہم بھی کبھی یہ منظر نایاب دیکھتے

☆☆

یہ کیا ہے محبت میں تو ایسا نہیں ہوتا
میں تجھ سے جدا ہو کے بھی تنہا نہیں ہوتا

☆☆

عمر بھر میں کبھی سیراب نہیں ہوسکتا
چشم جاناں میں ہے کچھ، میری ضرورت کچھ ہے

☆☆

میری تنہائی کی رسوائی کی منزل آئی
وصل کے لمحے سے، میں ہجر کی شب بدلوں گا

☆☆

سچ یہی ہے کہ اگر چوٹ نہ کھاتا یہ دل
خوش تو کیا ہوتا یہ غمگین نہ اتنا ہوتا

☆☆

یہاں جو خصوصیت بیک نظر متوجہ کرتی ہے وہ ان اشعار کی بے ساختگی اور سہل ممتنع کی سی کیفیت ہے تاہم اس حد درجہ فطری اور غیر رسمی طرز اظہار کو جو وصف علوئے مرتبہ بخشتا ہے وہ شاعر کی صلابتِ فکر، جگر کاوی اور اتھاہ اُداسیوں کے ہجوم میں بھی اس کی شان یکتائی ہے۔ ہر شعر عشق کے تپتے ریگزاروں سے گزرتے ہوئے قلب وحزیں پر ایک نئی خراش کا

سماں پیش کرتا ہے، خرد افروزوی کی یہ وہ جولاں گاہ ہے جہاں جذبات کے پرتو کا بھی گزر نہیں۔ یہ وہ منزل ہے جہاں شاعر تنہا وجود کے بالمقابل اگر کوئی پیکر ہے تو وہ خود اس کا اپنا ہیولہ ہے جس کی رفاقت اور ہمکلامی کے وسیلے سے زندگی کے کڑے کوس کسی قدر آسان ہو جاتے ہیں۔

سفر عشق میں مختلف مدارج و مقامات سے گزرتے ہوئے بالآخر جب ہم 'نیند کی کرچیں' تک پہنچتے ہیں تو ایک بار پھر حیرتِ نظارہ سے دوچار ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ تخلیقی سطح پر بعض حقائق کے ماسوا ایک قدر جو بالعموم ہر جگہ مشترک نظر آتی ہے وہ واضح طور پر شاعر کا آرائش خیال اور حنا بندی مضمون سے کافی حد تک احتراز ہے، لیکن یہاں صورتِ حال ذرا سی مختلف نظر آتی ہے۔ شاید فنّی ارتقا کے مرحلوں سے گزرتے ہوئے یہ تبدیلی اثر پذیری اور اثر آفرینی کے لیے ضروری تصور کی گئی ہو۔ چند شعر بطور مثال دیکھے جا سکتے ہیں:

فراق یار میں حالت عجب بنا لی ہے
بدن وہی ہے پہ چنگاریوں سے خالی ہے

☆☆

میرے جنوں کے لیے تیری گواہی بہت
چاک گریباں نہ کیوں میں نے سیا آج تک

☆☆

سنا یہی ہے پزیرائی ہنر ہوگی
شمارِ زخم پہ آمادہ وہ نظر ہوگی

☆☆

ان اشعار کے حوالے سے مضمون کی حد تک ایک اور خوشگوار مراجعت کی طرف نظر جاتی ہے جو پہلے شعر میں 'چنگاریوں سے خالی بدن' اور دوسرے شعر میں 'چاک گریباں' کی روایتی لفظیات کے عمل میں آئی ہے اور یہ دونوں صورتیں 'عذاب ہجر' کی مسلسل یلغار سے گہرا رشتہ رکھتی ہیں۔ تیسرے شعر میں 'پذیرائی ہنر اور 'شمار زخم' کے مابین پوشیدہ داخلی ربط سے وجود میں آنے والی مرقع نگاری دعوت نظارہ دیتی ہے۔ تاہم اسلوب کی نوافگنی تمام تر طنز کی نشریت کے سبب ہے جو محبوب کے التفات کی ارزانی کے تناظر میں پُر لطف تضاد پیدا کر دیتی ہے۔

ابھی تک ہم نے 'شہریار' کے نغموں میں صرف ہجر اور اس سے پیدا شدہ احوال و کیفیات کی فنکارانہ پیش کش دیکھنے دکھانے کی کوشش کی ہے، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہ پہلو دیگر تمام پہلوؤں پر حاوی ہے جس سے

اگر یہ نتیجہ اخذ کیا جائے، تو غلط نہ ہوگا کہ وصل کی طرب ناکی اور نشاط انگیزی تمام تر مثبت قدر ہونے کے باوجود شاعر کے تخلیقی وجود سے زیادہ گہری مناسبت نہیں رکھتی۔ لمحہ وصل عارضی ہیجان پیدا کر کے ختم ہو جاتا ہے لیکن ہجر کی بارشوں سے دلوں کی سرزمین دیر تک شاداب رہتی ہے۔ تاہم یہ سمجھنا صریح غلطی ہوگی کہ شہریار نے بالقصد ہجر اور محزونی کو اپنا شعار بنایا ہے، اس کے برعکس صورتِ حال یہ ہے کہ جہاں کہیں محبوب سے تعلق خاطر، قربت اور اپنائیت کا تذکرہ ہوا ہے۔ شیفتگی اکثر پرستش کے حدود میں داخل ہوگئی ہے۔ اس پہلو سے بھی 'شہریار' کے بعض اشعار دیکھے جا سکتے ہیں:

مجھ کو لے ڈوبا ترا شہر یکتا ہونا
دل بہل جاتا اگر کوئی بھی تجھ سے ہوتا

(اسم اعظم)

☆☆

یا تجھ سے بچھڑنے کا نہیں حوصلہ مجھ میں
یا تیرے تغافل میں بھی اندازِ کرم ہے

(ساتواں در)

☆☆

چہروں کے سمندر سے گزرتے رہے پھر بھی
اک عکس کو آئینہ ترستا رہا میرا

(خواب کا در بند ہے)

☆☆

دیکھنے کے لیے اک چہرہ بہت ہوتا ہے
آنکھ جب تک ہے تجھے، صرف تجھے دیکھوں گا

☆☆

منظر دیدہ و دل بدلا ہے
مدتوں بعد تجھے دیکھا ہے

☆☆

تیرے چہرے کے خدوخال لیے
میں نے ہر شے میں تجھے ڈھونڈا ہے

☆☆

وقت کوشش کرے، میں چاہوں، مگر یاد تری
دھندلی ہوسکتی ہے، دل سے نہیں مٹنے والی

☆☆

ان اشعار سے گزرتے ہوئے کیا یہ باور کیا جاسکتا ہے کہ شاعر

وصلِ محبوب کی لطافتوں سے گریزاں ہے، البتہ حیرت انگیز بات یہ ضرور ہے کہ یہاں بھی سستی جذباتیت اور برہنہ جنسی مرقع نگاری کے بجائے صحت مند انسانی زندگی کے ایک ناگزیر مظہر اور مقدس فریضے کی حیثیت سے اس کی ضرورت اور اہمیت کا احساس قلبِ شاعر میں حضوری کی کس طرح آرزو اور تڑپ پیدا کر سکتا ہے اس کی کچھ مثالیں ان اشعار میں ضرور ڈھونڈی جا سکتے ہیں۔

سفر عشق میں شہریار کی ترجیحات واضح ہیں، تاہم زندگی کی دھپ چھاؤں سے گزرتے ہوئے مناظر اکثر بدل جاتے ہیں، مسلسل جاگتے رہنے کے بعد آنکھوں پر نیند کا قرض بھی واجب ہو جاتا ہے۔ شہریار نے بھی یہ قرض ادا کیا ہے اور بہ طریق احسن ادا کیا ہے۔ احتساسی جذبات و احساسات کے اظہار سے آسودگیٔ نفس بھی ہوتا ہے اور تزکیۂ جسم و جان بھی، چند شعر اس ضمن میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں:

ہوائیں بادباں کھو لیں، لہو آثار بارش ہو
زمین سخت، تجھ کو پھولتا پھلتا ہوا دیکھیں

☆☆

ایک مدت سے مری پیاس، یہی سنتی ہے
انتظار اور سرچشمہ لب کرنا ہے

☆☆

ساحلِ خواب پہ میں کب سے کھڑا ہوں تنہا
موجِ دریائے ہوس مجھ کو بہا لے جاتی

☆☆

قرب پھر تیرا، میسر ہو کہ اے راحتِ جاں
آخری حد سے، گزر جانے کو جی چاہتا ہے

☆☆

پہلے شعر کا یہ دلچسپ وصف ہے کہ اس میں استعمال کیا گیا ہر لفظ استعاراتی معنی کا حامل ہے، اس کے ماسوا ہوا، بارش، زمین، پھلنا، پھولنا مناسبت لفظی شعر کی کشش میں مزید اضافے کا باعث ہیں، لہو آثار بارش اور زمین سخت تخلیقی زرخیزی اور افزائش کا بھی رمز ہیں اور کائنات ارضی کے چہرے کی سرخی اور شادابی کا بھی اشاریہ نہیں۔ دوسرے شعر میں پیاس اور 'سرِ چشمہ لب' تیسرے شعر میں 'ساحل خواب' اور 'موج دریائے ہوس' کا نقطہ محوری وہ پناہ گاہیں ہیں جہاں شاعر کی تشنہ گام زندگی کچھ دیر ٹھہر کر آسودہ ہونا چاہتی ہے۔

غزل کے حوالے سے شہر یار کی عشقیہ شاعری کے اس نسبتاً بالا ستیعاب مطالعہ سے یہ بات کسی قدر وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ شہر یار کے ہاں وصل کے بجائے فراق کے تجربات زیادہ گہرائی اور شدت کے

ساتھ بیان ہوئے ہیں۔ گرچہ اس سلسلے میں ان کے ہاں کوئی فلسفہ طرازی نہیں ملتی لیکن یہ واقعہ ہے کہ یہاں ہجر کی حیثیت ایک دائمی قدر کی ہے جب کہ وصل کے لمحات عاضی اور گریز پا ہیں۔ تاہم یہاں حزن ہے، افسردگی ہے لیکن یاسیت نہیں ہے۔ اعتدال کی راہوں پر جادہ پیما ہونے کے سبب یہ شاعری افسردگی اور اداسی کے لمحات میں بھی سنجیدہ تفکر پر تو آمادہ کرتی ہے لیکن قنوطیت اور رجائیت کی رسمی اور پیش پا افتادہ تفریق سے گریزاں اور نفور ہے۔ نتیجتاً اس شاعری کا ایک اہم امتیازی وصف یہ ہے کہ یہ سرخوشی اور انبساط کے بجائے ایک ایسی خلش بے قراری اور اضطراب سے دوچار کرتی ہے جس کی مثالیں ہمارے عہد کے شعری تجربوں میں خال خال ہی نظر آتی ہیں۔

تنہائی، اداسی، بے حسی اور اضمحلال گرچہ کتاب جدیدیت کے بھی ابواب رہے ہیں جن کی الٹ پھیر اور گردان سے بوجھل اور تھکا دینے والی یکسانیت نے شاعری کا لبادہ اوڑھ کر قاری کو عرصہ تک بدحظ کیا ہے تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ یہ موضوعات و مسائل کسی خاص دور، فرد یا معاشرہ کی میراث کی بھی حیثیت نہیں رکھتے۔ چنانچہ غالب کی شاعری جس ذہنی اور تخلیقی تصادم کی پیداوار ہے اس کا قصہ جدید و قدیم سے کوئی خاص علاقہ نہیں ہے۔

شہریار کے شعری موضوعات بھی گرچہ مخصوص عہد سے اپنا تعلق رکھتے ہیں لیکن تخلیقی ارتکاز اور سوز و التہاب کے مراحل سے گزر کر اس قدر

سیال ہوگئے ہیں کہ اپنی تعبیر کے یا لازمی طور پر کسی مخصوص سماجی و سیاسی سیاق کے دست نگر نہیں رہ جاتے۔ اُن کی معنویت آج بھی برقرار ہے اور توقع ہے کہ آئندہ مدتوں ان کی تاب وتپش قائم رہے گی۔

☆☆☆

معاصر تنقیدی رویّے اور ناصر عباس نیّر

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادبی تنقید اب بین العلومی (Inter disciplinary) بن چکی ہے، اور معاصر سماجی علوم سے اس کا رشتہ کافی حد تک استوار ہو چکا ہے۔ تنقید کا اب وہ مفہوم، مقصد اور فنکشن نہیں رہا جو پہلے متصور کیا جاتا تھا۔ تنقیدی رویوں میں اس انقلابی نہج کی تبدیلی کا آغاز گزشتہ صدی کی دوسری دہائی سے ہوتا ہے جب سوویت یونین میں ہیئت پسندی (Formalism)، اور فرانس میں لسانیات جدید (Modern Linguistics) کی داغ بیل پڑتی ہے۔ فرڈی نینڈ ڈی سوئیر (م ۱۹۱۳ء) لسانیاتِ جدید کا ابوالآبا تسلیم کیا گیا ہے جس کے فلسفہ لسان نے معاصر تنقیدی رویّوں کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔

ناصر عباس نیر کا شمار عہدِ حاضر کے اردو کے ان کشادہ ذہن ناقدین میں ہوتا ہے جو نہ صرف نئی ادبی تھیوری کی آگہی رکھتے ہیں، بلکہ جنہیں نئے رویّوں کے لسانیاتی مضمرات کا بھی احساس ہے۔ اس احساس و آگہی کے بغیر نہ تو ساختیات و پس ساختیات سے انصاف کیا جا سکتا ہے اور نہ نشانیات و اسلوبیات سے اور نہ ہی کسی اور معاصر تنقیدی رویّے سے۔

گذشتہ صدی کے آخری چند دہوں کے دوران مختلف سائنسی و سماجی علوم میں جو غیر معمولی پیش رفت ہوئی ہے، اس کے اثرات عالمی سطح پر تنقیدی رویّوں پر بھی چیلنج کی صورت میں مرتسم ہوئے ہیں۔ ناصر عباس نیر اردو کے تناظر میں ہر نئے چیلنج سے نبرد آزما ہونے کی بھرپور علمی و فکری صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کی حالیہ تصنیف 'لسانیات اور تنقید' (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء) ان کی اس صلاحیت کا بین ثبوت ہے۔ اس کتاب میں ۱۴ مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ بہ قولِ مصنف ''یہ مختلف موضوعات پر نظری اور عملی تنقیدی مضامین ہیں، مگر ان میں باطنی سطح پر ایک ہم آہنگی نظر آئے گی، ایک خاص تنقیدی موقف دکھائی دے گا، ادب، تاریخ، زبان، نظریات کو جانچنے کی ایک 'پوزیشن' محسوس ہوگی'' (ص ۸)۔ اس کتاب کے مضامین کے بارے میں ستیہ پال آنند (جنہوں نے اس کتاب کا دیباچہ تحریر کیا ہے)، لکھتے ہیں کہ ''میں نے ان مضامین کو اپنی علالت کے

باوجود بے حد خوشی سے پڑھا۔ کچھ نکتے تو ایسے تھے جن کے بارے میں میری واقفیت محدود تھی اور ان مضامین نے اس میں اضافہ کیا۔ ان کی Range and Reach اتنی وسیع ہے کہ انہیں پڑھنے اور سمجھنے کے لیے Encyclopedic Knowledge کی ضرورت ہے'' (ص ۲۲)۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناصر عباس نیّر کا نئی تنقیدی تھیوری اور اس کے مضمرات کا مطالعہ نہایت وسیع ہے۔ وہ نئے ذہنی وفکری رویّوں کے زیر اثر فروغ پانے والے تنقیدی رجحانات ومیلانات کے نظری پہلوؤں سے کما حقہ، واقفیت رکھنے کے ساتھ ساتھ ان کے عملی واطلاقی نمونے پیش کرنے کی بھی معمولی اہلیت واستعداد رکھتے ہیں۔ ان کا ذہنی افق ساختیاتی اور رد تشکیلی نظریات سے لے کر مابعد جدیدیت، مظہریت، نو تاریخیت اور ثانیثیت، نیز گلوبلائزیشن اور مابعد نوآبادیاتی صورتِ حال تک پھیلے ہوئے تمام تصورات اور فکری جہات کا بہ خوبی احاطہ کرتا ہے۔ علاوہ ازیں انہیں ادبی تاریخ، ادبی تحریک اور تحقیق وتنقید کے نئے پیراڈیم کا بھی فہم وادراک ہے اور ادب، لسانیات اور تنقید کے باہمی رشتوں پر بھی ان کی نظر بہت گہری ہے۔

متذکرہ کتاب کے ایک سیر حاصل مضمون '' ساختیات

..... حدوداور امتیازات'' میں ناصر عباس نیّر نے ساختیات کی بنیادی فکر سے بحث کرتے ہوئے ان اعتراضات کا کافی وشافی جواب دیا ہے جو ساختیات پر اکثر کیے جاتے رہے ہیں۔ انہوں نے اس مضمون میں ہمارے یہاں ساختیات کے دیر سے فروغ پانے کی ثقافتی، فکری اور علمی وجوہ بھی بیان کی ہیں۔ان کے خیال میں ہمارے یہاں ساختیاتی مباحث اسّی کی دہائی میں اس وقت شروع ہوئے جب مغرب میں پس ساختیاتی مباحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ ہر چند کہ پس ساختیاتی فکر، ساختیات کے بعد معرضِ وجود میں آئی، تاہم ساختیات کے مباحث ختم نہیں ہوئے۔ ساختیاتی فکر آج بھی پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے مباحث میں پس منظر کے طور پر جاری و ساری ہے۔ ناصر عباس نیّر کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ'' جملہ پس ساختیاتی نظریات (جیسے ڈی کنسٹرکشن، نو تاریخت، نو مارکسیت، نو تحلیل نفسی، تا نیثی تنقید، وغیرہ) پر مدلل گفتگو ساختیات کی کامل تفہیم کے بغیر ممکن نہیں'' (ص ٦٦)۔ ناصر عباس نے بجا طور پر سوس ماہر لسانیات فرڈی نینڈ ڈی سوئیر کو'' ساختیات کا بانی'' قرار دیا ہے۔

اپنے ایک اور مفصل مضمون'' مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا'' میں ناصر عباس نیّر نے مابعد جدیدیت کے نئے چیلنج سے مدلل انداز میں بحث کی

ہے۔ان کے خیال میں مابعد جدیدیت کا ڈسکورس ۱۹۶۰ء کی دہائی میں قائم ہوا۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا ''چرچا'' جامعات کی سطح پر ہونے لگا اور زیادہ تر ''ثقافتی مطالعات'' تک محدود رہا، لیکن ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدیدیت آرٹ، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں زیر بحث آنے لگی۔ یہ بات نہایت دلچسپ ہے (جس کی طرف اشارہ ناصر عباس نیّر نے بھی کیا ہے) کہ مابعد جدیدیت کا ڈسکرس اولاً آرکیٹیکچر میں رائج ہوا تھا۔ اس کے بعد دوسرے شعبوں میں اس کی پذیرائی ہوئی۔ ناصر عباس نے نہایت پتے کی بات کہی ہے کہ مابعد جدیدیت اور پس ساختیات کے مباحث میں ''معاصریت'' یعنی ہم زمانی کا رشتہ ہے، کیوں کہ ان کے بہ قول ''جب آرکیٹیکچر میں مابعد جدیدیت موضوع بحث بن رہی تھی، تب یورپ کی دانشورانہ فضا پر ساختیات کا غلبہ تھا اور جب مابعد جدیدیت جامعات میں پہنچ رہی تھی اس وقت پس ساختیات کے مباحث عام ہو رہے تھے (اور پس ساختیات میں دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور میشل فوکو کے نظریات بہ طور خاص اہم ہیں)'' (ص ۹۵)۔ اپنے ایک اور مضمون ''مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار'' میں ناصر عباس نیّر نے مابعد جدیدیت کے فکری مباحث کا رُخ ادب کی جانب موڑتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ ان کا یہ سوال تمام مابعد جدید ناقدین کو دعوتِ

فکر دیتا ہے۔

ناصر عباس نیّر نے اس کتاب میں جدیدیت کی فکری اساس کو بھی اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے (دیکھیے مضمون ''جدیدیت کی فکری اساس'')۔ جدیدیت کے موضوع پر اردو میں اب تک جو کچھ بھی لکھا گیا ہے اس سے وہ مطمئن نہیں ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت پر اردو میں لکھے گئے مقالات ایک ''عجیب انتشار'' کو پیش کرتے ہیں۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ ''جدیدیت کے مرکزی تعقلات کی وضاحت میں خوب آزادی سے کام لیا گیا اور ان تعقلات کی تعبیر میں من مانی کی گئی ہے'' (ص ۱۵۶)۔ ناصر عباس نے آل احمد سرور، ن۔م۔ راشد، وزیر آغا، شمیم حنفی اور محمد حسن کی تنقیدی تحریروں سے اقتباسات پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ ''اردو میں جدیدیت کو All Inclusive اصطلاح کے طور پر برتا گیا ہے۔ اس ایک اصطلاح سے وہ سارے مطالب وابستہ کر دیے گئے ہیں جو جدیدیت کے ممکنہ اور لغوی معنی ہیں، جو بیک وقت ماڈرنیٹی اور ماڈرن ازم کے ہیں اور وہ معانی بھی جو نہ ماڈرنیٹی کے ہیں نہ ماڈرن ازم کے، محض ایجادِ بندہ ہیں'' (ص ص ۵۷۔۱۵۶)۔ ناصر عباس نے بڑی وضاحت اور دلائل کے ساتھ انگریزی اصطلاحات ''ماڈرنیٹی'' اور ماڈرن ازم'' کے درمیان فرق کو بتلایا ہے۔ ہمارے اکثر ناقدین انگریزی کی مذکورہ دونوں اصطلاحوں کے لیے

لفظ ''جدیدیت'' ہی استعمال کرتے رہے ہیں، ناصر عباس نے ماڈرنیٹی کے لیے ''جدیدیت اول'' اور ''ماڈرن ازم کے لیے'' ''جدیدیت دوم'' کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں تاکہ غلطِ مبحث نہ ہونے پائے۔

ناصر عباس نیّر نے اپنی متذکرہ کتاب کے ایک مضمون ''اقبال اور جدیدیت'' میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ ہر چند کہ اقبال مغربی ادبیات سے پورے طور واقف تھے، تاہم ماڈرن ازم، جو اقبال کی معاصر یورپی تحریک تھی، کے براہ راست اثرات ان کی شاعری پر نظر نہیں آتے۔ اس سلسلے میں ناصر نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا اقبال اس تحریک سے آگاہ نہیں تھے اور اگر آگاہ تھے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کی نظر انتخاب اس تحریک کو ان کے شعری مقاصد سے ہم آہنگ نہ محسوس کرتی ہو۔ کافی بحث و تمحیص کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اقبال پر مغربی جدیدیت کے اثرات نہیں تھے۔ ان کے خیال کے مطابق اقبال نے مغربی ادبیات سے اخذ و استفادے کا عمل اپنے ابتدائی دور میں شروع کیا تھا اور ۱۹۱۰ء تک ان کا شعری مائنڈ سیٹ متشکل ہو چکا تھا۔ واضح رہے کہ مغرب میں ماڈرن ازم کی تحریک کا زمانہ ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ء قرار دیا گیا ہے۔ ناصر عباس لکھتے ہیں کہ ''جن دنوں 'مغرب میں' ماڈرن ازم کی تحریک زور شور سے جاری تھی، اقبال مغربی تہذیب پر تنقید کا آغاز کر چکے تھے اور ماڈرن ازم مغربی تہذیب ہی کا جمالیاتی مظہر

ہے'' (ص ۱۲۷)۔ اقبال ماڈرن ازم سے راست ربط وضبط نہ رکھنے کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ اقبال ''ایک مختلف تصورِ کائنات اور مائنڈ سیٹ کے علم بردار تھے''، اسی لیے انہوں نے ماڈرن ازم سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

اپنی کتاب ''لسانیات اور تنقید'' میں ناصر عباس نیّر نے فکشن کی تنقید، ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت، اور ادب اور ادبی تحریک جیسے مباحث سے بھی اپنی دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ فکشن کی تنقید کے سلسلے میں انہوں نے پرانے اور نئے دونوں نظریے مباحث اٹھائے ہیں۔ پرانے نظریے (روسی ہیئت پسندی اور ساختیات کے ارتقا سے قبل کا نظریہ) کی رو سے فکشن کا زندگی سے گہرا اور اٹوٹ رشتہ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن نئے نظریے نے، جو روسی ہیئت پسندوں کا نظریہ تھا'' فکشن کو زندگی اور خارجی حقیقت سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کا بھی ذکر کیا ہے کہ کچھ لوگ ادبی تاریخ نویسی میں تحقیق کو تنقید پر فوقیت دیتے ہیں مثلاً گیان چند جین اور رشید حسن خان کا موقف ہے کہ تحقیق سے صرف نظر کر کے ادبی تاریخ نہیں لکھی جاسکتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں اصلاً ''محقق'' ہیں۔

ناصر عباس نیّر کی علمی دلچسپی کا موضوع ''نوآبادیاتی صورت حال'' بھی ہے۔ چنانچہ اس عنوان سے لکھے ہوئے اپنے ایک مضمون میں انہوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جہاں ایسی صورت حال پیدا ہوجاتی ہے

وہاں ''دو دنیاؤں'' کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ ایک دنیا وہ ہوتی ہے جو نو آبادکار کی دنیا کہلاتی ہے اور دوسری دنیا نو آبادیاتی یا مقامی باشندوں کی دنیا ہوتی ہے۔ یہ دونوں دنیائیں ایک دوسرے کی ''ضد'' ہوتی ہیں۔ البرٹ میمی (Albert Memmi) کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے ناصر عباس کہتے ہیں کہ نو آبادیاتی باشندوں کے لیے دو ہی صورتیں ہوتی ہیں، ''انجذاب'' یا ''بغاوت''۔ انجذاب کی صورت میں نو آبادیاتی باشندہ یا تو نو آبادکار جیسا بننے کی کوشش کرتا ہے، اس کی شخصیت، ثقافت، نظام فکر، اقداری نظام کو مکمل طور پر جذب کرنے کی سعی کرتا ہے، یا پھر اس کے خلاف بغاوت کرتا اور اپنی بازیافت کے عمل سے گذرتا ہے'' (ص ۲۸)۔

آج کی دنیا گلوبلائزیشن یا عالم کاریت کی زد میں آ کر ایک گاؤں میں تبدیل ہو چکی ہے جس سے چھوٹی اور اقلیتی زبانوں کو شدید خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔ ناصر عباس نیّر نے اپنے مضمون ''گلوبلائزیشن اور اردو زبان'' میں اسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ ان کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ ''گلوبلائزیشن ثقافتی و لسانی یکسانیت کی زبردست مداح اور مابعد جدیدیت کے برعکس ثقافتی و لسانی تنوع (Diversity) کی مخالف ہے'' (ص ۱۹۱)۔ گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو کئی زاویوں سے متاثر کیا ہے جن کا ذکر ان کے اس مضمون میں ملتا ہے۔

متذکرہ کتاب کے آخری دو مضامین جن میں افسانوی تنقید اور تحقیق کے پیراڈایم کی بات کہی گئی ہے انتہائی فکر انگیز ہیں اور نہایت توجہ سے پڑھے جانے کے متقاضی ہیں۔ یہ مضامین جامعاتی سطح پر کام کرنے والے تحقیق کاروں کے لیے نئی روشنی فراہم کرتے ہیں اور تحقیقی طریق کار کے نئے در وا کرتے ہیں۔

مذکورہ کتاب کا ایک اور مضمون بھی لائق توجہ ہے جس میں ناصر عباس نیّر نے فراق گورکھپوری کے لفظی پیکروں (تمثالوں) کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ فراق کی شاعری کی خاطر خواہ تحسین اس وقت تک ممکن نہیں ہوسکتی جب تک کہ ہم ان کے شعری پیکرون کو Appreciate نہ کریں۔ ہمارے ناقدین فراق کی شاعری پر گفتگو کرتے وقت اکثر اس پہلو سے صرفِ نظر کر جاتے ہیں، لیکن ناصر عباس نے بڑی دقت نظر اور انتہائی معروضیت کے ساتھ ان پیکروں (Images) کا مطالعہ اپنے مضمون ''کلام فراق کے لفظی پیکر'' میں پیش کیا ہے۔ اس مطالعے سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ فراق کے لفظی پیکروں میں ''ہندوستانیت کی بو باس'' رچی بسی ہے، اس میں ''ایمائیت، تمثیلیت اور استعاراتی پہلو'' پائے جاتے ہیں، نیز یہ شاعر کے ''جمالیاتی تجربے'' کی عکاسی کرتے ہیں اور شاعرانہ تخلیقی عمل سے ایک ''نامیاتی ربط'' رکھتے ہیں۔

ناصر عباس نیّر کی زیرِ مطالعہ کتاب ''لسانیات اور تنقید'' نئے تنقیدی رویّوں اور معاصر تنقیدی میلانات و رجحانات پر ایک نہایت قابل قدر علمی دستاویز ہے۔ اس کے تمام مقالات ایک عالمانہ شان اور دانشورانہ آن بان رکھتے ہیں اور مصنف کے گہرے اور وسیع مطالعے کے غماز ہیں۔ ناصر کا طرزِ استدلال سائنسی و معروضی ہے۔ وہ کسی موضوع پر قلم اٹھاتے وقت تحقیق اور چھان بین سے بھی کام لیتے ہیں۔ نئی ادبی تھیوری اور اس کے مضمرات پر ان کی نظر بہت گہری اور گرفت کافی مضبوط ہے۔ انہوں نے نئی تھیوری کے تمام معاملات پر انتہائی سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا ہے۔

یہ کتاب نئی ادبی تھیوری، نئے ڈسکورس، نئے مباحث اور نئے تنقیدی رویّوں کی افہام و تفہیم کی ایک کامیاب کوشش سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔

☆☆☆

پیغام آفاقی

پرفیسر صغیر احمد

پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' دراصل اسٹیبلشمنٹ سے جوجھنے کی کہانی ہے۔ نیرا میڈکل کالج کی طالبہ ہے وہ اپنی ماں کے ساتھ اپنے مکان میں رہتی ہے۔ مکان کا ایک حصہ اس نے کرایہ پر دے رکھا ہے۔ کرایہ دار مکان چھین لینا چاہتا ہے۔ اس کے لیے وہ ہر طرح کے ہتھ کنڈے استعمال کرتا ہے قانونی اور غیر قانونی دونوں وہ پولیس کو اپنے سرمائے اور اثر و رسوخ سے اپنے حق میں کر لیتا ہے۔ پولس افسر کا نظریہ ملاحظہ فرمائے:

> ''ہر لڑکی اپنے انداز کی الگ ہی ہوتی ہے اور اپنے کو الگ ہی انداز کی سمجھتی ہے۔ لیکن مجھے بھی اب دلچسپی ہے کہ میں اس لڑکی کو ایک مخصوص خوبصورتی سے ہینڈل

کر کے انچارج اور یہاں کے پورے عملے کو دکھاؤں
کہ ہمیں انوکھی صورتِ حال میں کیسے کام کرنا چاہیے۔
آپ دیکھئے تو رفتہ رفتہ تھانے اور کورٹ بھگاتے
بھگاتے اور قدم قدم پر اسمارٹ نس کا موقع دیتے
دیتے، ساتھ ہی چابک دستی سے اس کے اوپر دباؤ
بڑھاتے بڑھاتے، میں اس کے پرس کے پیسے اور
آنکھوں کی چمک سب چھین لوں گا۔ وہ اس خوش گمانی
میں رہے گی کہ وہ بہادری سے ہمارا مقابلہ کر رہی ہے
اور اسے پتہ بھی نہیں چلے گا کہ وہ وہاں جا رہی ہے اور
ان لوگوں سے مدد لے رہی ہے جہاں ہم چاہتے
ہیں۔ ہم ہی ایک طرف سے اسے دبائیں گے اور
دوسری طرف سے اسے پچکاریں گے اور سہارا دیں
گے۔''

نیرا اپنے مکان کو حاصل کرنے کے لیے ایک جنگ لڑتی ہے اور یہ جنگ ایک نفسیاتی جنگ کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اسے اس وقت زبردست دھچکا لگتا ہے جب بدیس میں رہنے والا اسکا منگیتر دیپک اسے اس جنگ میں تنہا چھوڑ کر چلا جاتا ہے

''وہ دہلی واپس آئی۔ گھر کا دروازہ کھولا تو سامنے ایک لفافہ پڑا تھا۔ کھول کر دیکھا تو اس کے منگیتر دیپک کا خط تھا وہ پڑھنے لگی۔ 'میں دلی آیا تھا آپ سے ملنے آیا' آپ نہیں تھیں تو آپ کے پڑوس کے کمار سے ملا ان کی گفتگو سے یہ بات بالکل واضح ہوگئی کہ مکان کے سلسلے میں آپ لوگوں میں بات اس قدر بڑھ گئی ہے کہ معاملہ اب تھانے اور کورٹ میں جارہا ہے اور معاملات انتہائی تیزی سے بگڑتے ہی جارہے ہیں۔ میں نہ تو خوامخواہ اس لڑائی میں کودنا چاہتا ہوں نہ اپنا ویزا برباد کرنا چاہتا ہوں۔ میں اپنا ارادہ بدل کر جارہا ہوں۔' اسے لگا کہ آج وہ اپنے گھر میں مکمل تنہا ہے۔''

نیرا کے سامنے جو خطرہ تھا وہ صرف مکان کا نہیں تھا اس کی اپنی زندگی کی ہر چیز خطرے میں دکھائی دے رہی تھی۔ جب عدم تحفظ کا احساس جکڑ لیتا ہے تو وہ ایک اے۔سی۔پی۔ آلوک سے مدد مانگتی ہے۔

''نمسکار میرا نام نیرا ہے۔''

''ہاں مجھے سرلا نے آپ کے بارے میں بتایا تھا۔آپ کیسی ہیں۔''

''ٹھیک ہوں۔ میں آپ سے ملنے آنا چاہتی ہوں۔ میرے کچھ پرابلم ہیں۔''

''مجھے معلوم ہے۔آپ آجایئے۔''

''میں ابھی تو کالج جارہی ہوں۔ابھی اس لیے فون کیا کہ آپ سے پوچھ لوں کہ آپ کو کب فرصت ہوتی ہے۔''

''اگر آپ کہیں تو آج دوپہر کے بعد یا پھر کل آجاؤں۔''

''آپ کو جس وقت سہولت ہو آجایئے۔''

'' نیرا خاموش ہوگئی، پھر ایک لمحے بعد بولی تھینک یوسر''

آلوک نیرا کے مسئلے سے زیادہ اس میں دلچسپی لیتا ہے حالانکہ نیرا کو لگتا ہے کہ آلوک اس کا مکان اسے واپس دلا دے گا۔

''ایک دن تو نیرا نے اس سے کہا تھا کہ میں دیکھتی ہوں کہ آپ میرے مسئلے میں اتنی دلچسپی لیتے ہیں جتنا خود میں بھی نہیں لیتی۔''

''نیرا..... اس وقت تو میری ساری تخلیقی صلاحیتوں کی آبرو داؤ پر ہے تمہارا مقدمہ میرے یقین اور اعتماد کی راہ میں ایک بھاری پتھر بن کر اڑ گیا ہے..... اور میں اسے اپنے دل کے نازک ریشوں میں باندھ کر آہستہ آہستہ کھسکا رہا ہوں۔''

کیا وہ چونک گئی تھی۔

''ہاں میں جو کچھ جھیل رہا ہوں تم اسے نہیں محسوس کر رہی ہو۔ اس لیے چونک رہی ہو، لیکن میں جس جدو جہد میں لگا ہوں اس سے پیدا ہوتی ہلچل کی لہریں میرے چہرے اور میری آنکھوں پر ابھرتی ہیں۔ اٹھتی ہوئی شکل میں نہیں۔ بھاگتی ہوئی لہریں ہیں۔ مدھم لہریں، صرف لہریں جن کا کوئی رنگ نہیں، جن کی شکل نہیں جو صرف اٹھتی ہیں لیکن دکھائی نہیں دیتیں، میں تو بالکل نارمل دکھائی دیتا ہوں۔''

''حالاں کہ ہوں نہیں۔''

نیرا درد بھری آنکھوں سے اسے دیکھتی رہ گئی۔

''اچھا تم کل ملنا لیکن جیسے نیرا کو یہ بات بے محل لگی۔''

وہ بیٹھی رہی اور مسلسل آلوک کے چہرے کو دیکھتی رہی۔

آپ مجھے پوری طرح بتائیے۔''

آلوک کو ایسا لگا جیسے کوئی اس کے سر پر ہاتھ پھیر رہا ہو۔

اس کی آنکھوں میں جیسے کوئی آنسوں چھلک آئے اور وہ بھیگی ہوئی آواز میں سب کچھ جو اس کے ذہن سے گزرا تھا وہ دوبارہ بیان کرتا چلا گیا۔

جب نیرا وہاں سے اٹھی تو بالکل مطمئن تھی۔

وہ دھندلی آنکھوں سے اسے دیکھتا ہوا اور کچھ کہتا رہا۔

لیکن آخری جملے کو کہ میں تو بالکل نارمل دکھائی دیتا ہوں حالاں کہ ہوں نہیں اس اعتماد سے صاف لہجے میں کہا جس سے یہ یقین جھلک رہا تھا کہ اس کی پوری بات نیرا کے اندر اتر گئی اور اس نے دیکھا..... نیرا کی آنکھوں کا رنگ گہرا ہو گیا تھا۔

وہ جانے سے پہلے اس کو دیکھ کر مسکرائی جیسے تناؤ کی

آخری گرد کو بھی دھو دینا چاہتی ہو۔

''اچھا'' اس کے چہرے پر شگفتگی کی ایک لہر سی جھلکی

رفتہ رفتہ آلوک کا نیرا سے رشتہ کچھ اس طرح گھنا ہوتا چلا گیا کہ پیچ در پیچ شاخیں نکلتی چلی گئی تھیں اور ایک دوسرے سے الجھتے ہوئے ہر گوشے میں گھستی چلی گئی تھیں اور ان شاخوں میں بے شمار ان دیکھی باتیں نمایاں ہو چکی تھیں۔ نیرا کے ساتھ چلتے چلتے زندگی ایک سے دو اور پھر کئی روپ میں بٹتی چلی گئی تھی۔''

آلوک کا نیرا سے رشتہ گھنا تو ہوتا چلا گیا لیکن آلوک بھی اس کے مکان کا مسئلہ حل نہیں کر پاتا ہے۔ آپ یہاں آلوک کے کردار کو کمزور کردار کہہ سکتے ہیں لیکن اگر وہ مسئلہ کے حل کر دیتا تو نیرا کی ساری جدوجہد اور مسئلہ کا کوئی معنی نہیں رہ جاتا۔ پیغام آفاقی نے بہت سمجھداری سے مکان کے مسئلہ کو مسئلہ آخر وقت تک بنائے رکھا ہے کیونکہ اس کا کوئی حل بھی نہیں ہے۔ آئے دن اس طرح کے واقعات درپیش آرہے ہیں اور دبنگ لوگ کمزوروں کے مکان پر قابض ہو رہے ہیں۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ ''مکان'' Establishment سے جوجھنے کی کہانی ہے یہ پورا Establishment طاقت ور اور دولت مند

لوگوں کے آگے جھکتا ہے اور کمزور طبقہ احتجاج کرتا ہے اپنی آواز بلند کرتا ہے لیکن اس آواز کا گلہ کسی نہ کسی طور گھونٹ دیا جاتا ہے۔ احتجاج کو دبا دیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر کوثر مظہری ''مکان'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

''پیغام آفاقی کا یہ ناول صرف مالک مکان اور کرایہ دار کی کہانی پیش نہیں کرتا بلکہ معاشرے کی مختلف جہتوں کو سامنے لاتا ہے۔ اس ناول سے اندازہ ہوتا ہے کہ پولس برادری اور معاشرے میں برائیوں کو فروغ دینے والوں کے درمیان ایک طرح کی سانٹھ گانٹھ ہوتی ہے۔ پیغام آفاقی کا تعلق چوں کہ پولس محکمے سے ہے، اس لیے وہ اس کی باریکیوں اور نشیب و فراز کو زیادہ بہتر سمجھتے ہیں۔ نیرا کے کردار کو ناول نگار نے ایک Ideal بنا کر پیش کیا ہے مگر اس میں جدو جہد کا مادّہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ پیغام آفاقی کا اسلوب سیدھا سچا ہے۔ کہیں کہیں سادگی میں مصنوعی اور بھاری بھرکم زبان در آنے سے اسلوب ناہموار ہو گیا ہے۔ پھر بھی انہوں نے شعور کی پختگی اور فنّی بصیرت کا ثبوت دیتے ہوئے مکان کی تکمیل کے بعد اپنا ایک اسلوب پیدا کر ہی لیا ہے۔ اس ناول میں کچھ

چیزیں دہرائی گئی ہیں۔ اگر سو صفحات کم کر دیے جائیں تو
کہیں کہیں بے جا طوالت سے جو اکتاہٹ ہوتی ہے،
وہ عیب ختم ہو جائے گا۔''

ناول ''مکان'' میں تیسرا کردار بے حد کامیاب ہے۔ پیغام آفاقی نے پہلی بار ایک ایسا کردار دیا ہے جو شروع سے آخر تک جدوجہد کرتی رہتی ہے۔ مسائل سے جھوجھتی رہتی ہے اور اسٹیبلشمنٹ کے خلاف آواز بلند کرتی رہتی ہے۔ نسوانی کردار کو پہلی بار اتنی مضبوطی کے ساتھ ابھارا گیا ہے۔ جو آخر وقت تک ہار نہیں مانتی ہے اور نہ کبھی ٹوٹتی ہے۔ ایک لڑکی جس کے ساتھ کسی مرد کا ساتھ نہیں ہے اور وہ اسٹیبلشمنٹ سے نبرد آزما ہے یہ بری بات ہے۔ احتجاج اور حالات سے لڑنے کی جو جرات مندانہ کوشش نیرا کرتی ہے وہ لائق ستائش ہے اور یہی اس ناول کی کامیابی ہے۔

ڈاکٹر شہاب ظفر اعظمی رقمطراز ہیں:

''مکان طوالت اور بوجھل پن کے باوجود زبان و بیان
کی ایسی خوبیاں رکھتا ہے جو قاری کو متاثر کرتی ہیں اور
مصنف کی زبان و بیان پر قدرت کا اظہار بھی کرتی
ہیں۔ اس میں نثر کے مختلف اسالیب کا سہارا لیا گیا ہے
اور روایتی بیانیہ، خودکلامی، شعور کی رو، مابعد الطبیعات،

اساطیر اور فکر و فلسفے کی مدد سے ایسا متن تیار کیا گیا ہے
جس میں فن کاری ہے انفرادیت ہے اور انسانی اقدار کی
بازیافت کا ایک روشن منور راستہ ہے جس پر ناول ختم
کرنے کے بعد ہر قاری چلنا اور آگے بڑھنا پسند کرے
گا۔''

(اردو ناول کے اسالیب۔صفحہ۔308)

پیغام آفاقی کا نیا ناول ''پلیتہ'' 2010 میں منظر عام پر آیا۔ اس ناول پر اپنی رائے دیتے ہوئے حقانی القاسمی لکھتے ہیں:

پیغام آفاقی کا ناول ''پلیتہ''عظیم ہے یا نہیں۔ یہ تو وقت
طے کرے گا۔ پہلے یہ تو واضح ہو جائے کہ عظمت کا معیار
کیا ہوگا۔ یہ مسئلہ ہماری تنقید کے المیے سے جڑا ہوا ہے
کہ ابھی تک کسی بھی صنف کے تعلق سے عظمت کے
واضح اصول متعین نہیں کئے گئے ہیں۔ کہیں مشکل
پسندی معیار ہے تو کہیں سہل ممتنع کہیں ابہام و تجرید تو
کہیں سپاٹ بیانیہ۔ عظمتوں کے معیار بدلتے رہتے
ہیں اور خمیازہ بھگتنا پڑتا ہے ان تخلیق کاروں کو جن کے
یہاں عظمتوں کے عناصر موجود ہوتے ہیں مگر ناقد کی

ذہنی ترجیحات ان عناصر کی جستجو میں ناکام رہ جاتی ہیں۔
کم از کم کوئی نہ کوئی ایسا معیار تو مقرر کرنا ہی پڑے گا کہ آفاقی بھی خوش رہیں، ذوقی بھی ناراض نہ ہوں معنی باغباں بھی خوش رہے راضی رہے صیاد بھی۔ آخر عظمت کا معیار موضوع، اسلوب، نظریا نظریہ کچھ نہ کچھ تو ضرور ہوگا۔

جہاں تک اس ناول کے موضوع کا سوال ہے تو اس کا کینوس بہت وسیع ہے اور یہ ملٹی ڈائی من شنل اور زمانی مکانی تعنات سے ماورا ہے جب بڑی ریاضت اور ریسرچ کے بعد تحریر کیا گیا ہے اور نقطہ کی بات یہ ہے کہ کالا پانی پر کتابیں تو لکھی گئی ہیں مگر اس نقطہ پر کسی کی نظر نہیں ٹھہری جو نقطہ ناول نگار نے دریافت کیا ہے اور یہ ایک خلاق ذہن ہی اس طرح کی اختراع کرسکتا ہے کہ نگاہ شوق سے ہی نئے منطقے روشن ہوتے ہیں۔

ناول نگار نے کالا پانی کو ایک محور و مرکز بنا کر قدیم دور سے لے کر آج تک کہ تمام انسانی مسائل کا منطقی محاسبہ لیا ہے اور واضح کیا کہ کالا پانی جبر کا ایک استعارہ ہے اور

یہی جبر پورے برصغیر ہی میں نہیں بلکہ پوری دنیا میں پھیلا ہوا ہے۔پلیتہ میں مرکزی کردار تو خالد سہیل ہے جو ایک سائیکومیشیا(Psychomatia) کی کیفیت سے دوچار ہے اس کے ذہن کے اندر ایک جنگ کی سی کیفیت جاری رہتی ہے۔کالا پانی کے تناظر میں وہ پوری دنیا کا جائزہ لیتا ہے۔ یہ محسوس کرتا ہے کہ کالا پانی ایک تجارتی ذہنیت کی دین تھی برطانوی تجارتی ذہن نے اسے تعمیر کیا تھا وہاں برطانوی حکومت نہیں تھی بلکہ تجارت تھی جس نے اپنے مفاد کے لیے ایک جیل خانہ تعمیر کیا تا کہ وہاں کے معصوم قیدی کو اپنے تجارتی اغراض ومقاصد کے لئے استعمال کیا جائے یہی وہ نکتہ ہے جس کا عرفان خالد سہیل کو ہوا۔ ناول نگار نے کالا پانی کے تمام دستاویزات اور وثائق کے حوالے سے یہ بات واضح کی کہ ایسٹ انڈیا کمپنی حکومت نہیں تھی بلکہ ایک تجارت تھی۔ برطانوی اقتدار ایک تاجرانہ پروجیکٹ کا حصہ تھا ناول میں اس کی وضاحت کی گئی ہے۔''

☆☆☆

جموں وکشمیر کے غیر مسلم افسانہ نگار

تعارف و تبصرہ

ڈاکٹر کوثر رسول

ادب، آرٹ یا دیگر فنونِ لطیفہ انسانی جذبات وخیالات کے مؤثر اظہار کا وسیلہ ہے۔ یہ ایک طرف ہمارے تفنّنِ طبع کی تسکین کرتا ہے تو دوسری طرف یہ فنکار کے فکر وشعور، دانش وادراک کی بالیدگی جو اسے زندگی کے مختلف تجربات کے طفیل حاصل ہوتی ہے، سے بھی جہانِ ادب کو واقف کراتا ہے۔ اسی لیے ادب کو مسرت وبصیرت کا خوب صورت امتزاج قرار دیا گیا ہے۔ جب آرٹ اور آرٹسٹ کا بنیادی جوہر یہی دو چیزیں قرار پائیں تب یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ آرٹ یا آرٹسٹ نہ کسی خاص گروہ، قبیلے،

رنگ، نسل، مذہب، ملت اور نہ ہی کسی خاص زبان سے تعلق رکھتا ہے اور نہ ہی اس کو جنس کے لحاظ سے مرد یا عورت کے خانوں میں تقسیم کرنا صحیح ہے کیونکہ حق بات یہ ہے کہ فن یا آرٹ سرحدوں سے مبرا و ارفع ہوتا ہے اور اس کا منشاء و مقصد انسان او رانسانیت کی بقا و تشہیر ہے۔ پُشکر ناتھ نے اپنے افسانوی مجموعہ ''عشق کا چاند اندھیرا'' میں کچھ ایسے ہی خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

> ''فن اپنا صلہ آپ ہے ۔یہ انسان کے دل میں محبت کے دِیئے روشن کر دیتا ہے اور دماغ میں خود آگاہی کی قندیلیں، میرے لیے افسانہ نگاری ایک ریاضت ہے اور اس ریاضت کا ایک ہی مقصد ہے ۔ایک بہتر انسان، ایک بہتر زندگی او رایک بہتر دنیا۔اس بہتر زندگی کا تصّور اس قدر خوبصورت ہے کہ افسانہ نگار یا شاعر یا مصّور انسان کو کبھی رنگ اور نسل، زبان اور مذہب، اپنے پرائے کے الگ الگ خانوں میں بٹا ہوا نہیں دیکھ سکتا۔ اس کو انسان صرف انسان نظر آتا ہے۔ خوبصورت محنت کرنے والا، سورج مکھی کی طرح

ہنس مکھ اور چاند کی طرح اجلا۔ میں بحیثیت انسان
اور بحیثیت افسانہ نگار اسی انسان کا متلاشی ہوں
اور اسی کے لیے افسانے لکھتا ہوں'' [1]

گویا کہ فن کار محض انسان و کائنات سے متعلق اپنے تصورات و نظریات یا کسی خاص نقطۂ نظر کو ادب کے توسط سے سامنے لاتا ہے۔ بلا تخصیص جنس و مذہب تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ فن کار کسی خاص سماج سے تعلق رکھتا ہے جس کا اپنا ایک ثقافتی ورثہ بھی ہوتا ہے اور جو اجتماعی لاشعور کی صورت میں اس کے فن پر حاوی رہتا ہے اس اعتبار سے ہر خطے یا جگہ کا ادب دیگر ادبیات سے بنیادی خصوصیات سے قطعی نظر اپنی ایک الگ شناخت بھی رکھتا ہے۔

جموں و کشمیر بیرونی ریاستوں سے ہمیشہ جغرافیائی' سیاسی' سماجی او رنظریاتی بنیادوں پر الگ اور مہمیز رہا ہے۔ یہ وہی خطہ ہے جہاں ایک طرف للّہ واکھوں نے شیو مت او ردوسری جانب شیخ العالمؒ کے شرکوں نے خدا و کائنات کے اسرار و رموز سمجھانے کی سعی کی مگر ان دونوں کے یہاں مشترکہ تہذیب و ثقافت کی بو باس نمایاں ہے جس کے طفیل یہاں کی صوفیت امن و امان' بھائی چارگی اور ایثار و احسان کی اقدار کو عام کر کے ہر مذہب کو مساوی تقدیس و احترام دے کر بلا تردد رسوم و اعتقادات کی ادائیگی

کو جائز قرار دیتی ہے اور اسی مشترکہ تہذیب وثقافت میں پل بڑھ کر یہاں کا ادیب وشاعر مذہب وملت سے ارفع اٹھ کر انسان اور انسانیت کی بقاء میں اپنے زورِ قلم کے کرشمے دکھاتا ہے۔ تاہم جس طرح اردو افسانے کے آغاز سے متعلق پریم چند کو اہمیت حاصل ہے اسی طرح جب ہم جموں وکشمیر کی بات کرتے ہیں تو یہاں بھی ایک غیر مسلم افسانہ نگار پریم ناتھ پردیسی کو اردو افسانے کے باقاعدہ شروعات کا شرف حاصل ہوتا ہے گو کہ اس میں محققین کا اختلاف پایا جاتا ہے۔ جہاں تک پریم ناتھ پردیسی کا تعلق ہے تو ان کا پہلا افسانہ ۱۹۳۲ء میں روزنامہ ''رنبیر'' میں سچی پرارتھنا'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ شروع میں ان کے یہاں رومانیت کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں مگر بعد میں وہ پریم چند سے بے حد متاثر ہوئے کہ پریم چند کا سادہ اور راست اسلوب اور زمینی موضوعات ان کی کہانیوں کا حصہ بن گئے' کسٹم کی نوکری کے سبب انہیں ریاست کے مختلف علاقوں کو دیکھنے کا موقع ملا ڈوگرہ حکومت کے ظلم و جبر کے طفیل عوام کے افلاس واستحصال اور کسمپرسی کے چشم دید گواہ ہوئے بقول نور شاہ:

> ''ان افسانوں میں جہاں کشمیر کی سندرتا نظر آتی ہے وہیں انہوں نے کشمیر کے تپتے جہنم کدوں کی تصویر کشی بھی کی ہے'' [۲]

جب ان کی کہانی ''ٹیکہ بنٹی'' ''ہمایوں'' لاہور کے سالگرہ نمبر جنوری ۱۹۴۶ء میں شائع ہوئی تو اس کہانی کو سال کی بہترین کہانی قرار دیا گیا۔ پردیسی کی حقیقت پسندی کی طرف مراجعت نے ہی انہیں دھیرے دھیرے جہانِ ادب میں ''کشمیر کے پریم چند'' کے لقب سے مقبول و معروف کیا۔ ان کے کل تین افسانوی مجموعے ''دنیا ہماری'' ۱۹۶۰ء ''شام و سحر'' ۱۹۶۱ء ''ہنستے چراغ'' ۱۹۵۵ء سامنے آچکی ہیں۔ ان افسانوں میں بقول راجندر سنگھ بیدی:

> ''بنیادی خصوصیت انسانی نفسیات کا ادراک' انسانی دکھ کا احساس اور مصنف کا ہمدردانہ رویہ ہے'' [۳]

ان کے افسانوں میں تکنیک' بیان اور ٹریٹمینٹ (Treatment) کے تجربے بھی نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ ڈاکٹر برج پریمی کہتے ہیں:

> ''پردیسی عظیم روایتی کہانی کار تھے' وہ پلاٹ' سکیم' مقصد اور رغبت کو ایک ہی مالا میں پرونے میں کامیاب ہوتے تھے' وہ پروپگنڈا باز نہیں تھے۔ اس لیے صحافتی گروں سے لاعلم تھے۔ وہ ایک جانب نفسیاتی جزئیات سے آشنا تھے اور

دوسری جانب سماجی تناظر سے گہری واقفیت رکھتے
تھے، یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں سیدھے سادے
اور پیچیدہ، دونوں طرح کے کردار ملتے ہیں۔ وہ
ایک عظیم قلم کار تھے'' ۴؎

پریم ناتھ پردیسی کے بعد جموں وکشمیر میں اردو افسانے کے افق پر کئی نام ابھرتے ہیں جن میں ہندو مسلم دونوں شامل ہیں۔ جہاں تک غیر مسلم افسانہ نگاروں کا تعلق ہے۔ ان میں نرسنگھ دیو نرگس اپنے دور کے قلم کاروں میں ایک عظیم مقام رکھتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں دیہاتی زندگی کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔ تیرتھ کاشمیری نے بھی عام زندگی اور اس کے اخلاقی پہلوؤں کے بارے میں کئی افسانے لکھے ہیں۔ اس دور میں پریم ناتھ در کا نام بھی سامنے آتا ہے۔ ان کے افسانوں میں بقول نور شاہ صاحب:

''غم آلودہ اور درد بھرے ماحول کی عکاسی ملتی ہے
۔ ''گیت کے چار بول'' نامی کہانی میں انہوں نے
مچھلی فروخت کرنے والوں کی زندگی، ان کی
معاشی او راقتصادی حالت کو پیش کر کے زندگی
کے ایک تاریک رخ سے پردہ سرکایا ہے'' ۵؎

در صاحب کا پہلا افسانوی مجموعہ ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔اس کے بعد ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''نیلی آنکھیں'' ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ان کا افسانہ ''آخ تھو'' آج بھی اہم افسانوں میں شامل کیا جاتا ہے۔ ان کا افسانہ ''غلط فہمی'' ۱۹۴۵ء میں ''ادبی دنیا'' لاہور میں شائع ہوا۔جس پر مدیر صلاح الدین نے نوٹ لکھا تھا کہ:

> ''پریم ناتھ در ہمارے افسانوی افق پر طلوع ہوتے ہی چمک اٹھا ہے اور اگر وہ نوجوان ہے تو پھر ہمارے موجودہ استادوں کو آگے بڑھائے گا اور فن کا پرچم ان دیکھے میدانوں میں جا گاڑھے گا'' [۶]

ان کے بیشتر افسانوں سے کشمیر کی سماجی اور معاشی زندگی جھلکتی ہے۔ پریم ناتھ در کا مطالعہ وسیع اور مشاہدہ عمیق ہے انہوں نے تحلیل نفسی اور شعور کی رو سے بھی کام لیا ہے۔موضوعات کا انتخاب ان کی دانش کا آئینہ دار ہے۔در کی تحریر کی روانی، اسلوب کی شگفتگی، علامتوں کا برمحل استعمال افسانوں کو چار چاند لگا دیتا ہے۔

ان کے بعد ایک اور اہم نام رامانند ساگر کا آتا ہے جنہوں نے کشمیر کے پسِ منظر میں بہت سے افسانے لکھے۔''ٹنگمرگ کے اڈے پر''

اور ''کشمیر کی بیٹی'' ان کے دو مقبول افسانے ہیں۔ افسانہ ''بخشش'' بھی ان کا ایک اہم افسانہ ہے ۔ چونکہ وہ فلمی دنیا سے وابستہ ہوگئے اس لیے افسانوں کی دنیا سے دور ہوگئے۔

اس دور کے بعد غیر مسلم افسانہ نگاروں کی ایک اور قبیل سامنے آتی ہے۔ جن میں ٹھاکر پونچھی، موہن یاور، کشمیری لال ذاکر، تیج بہادر بھان، پشکر ناتھ، برج پریمی، برج کتیال، مالک رام آنند، لیش سروج، رام کمار ابرول، وجے سوری کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان میں سے چند کا خصوصیت سے ذکر ناگزیر ہوجاتا ہے۔ جیسے ٹھاکر پونچھی ان کی کہانیوں میں پہاڑی رومان اپنی پوری آب وتاب مگر فطری انداز میں سامنے آتا ہے۔ ان کے ناولوں کی تعداد اچھی خاصی ہے لیکن ان کے صرف دو افسانوی مجموعے ''زندگی کی دوڑ'' اور ''چناروں کے چاند'' منظر عام پر آچکے ہیں۔ اسی طرح موہن یاور اپنے افسانوں میں شہری زندگی کو منظر عام پر لانے میں کامیاب رہے۔ ان کے افسانوں کے تین مجموعے ''وسکی کی بوتل''، ''سیاہ تاج محل'' اور ''تیسری آنکھ'' سامنے آچکے ہیں۔ نور شاہ صاحب ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''موہن یاور کے افسانوں کی سب سے بڑی خوبی
> یہ تھی کہ وہ اپنے آس پاس سے کہانیوں کا مواد

سمیٹ لیتے تھے، واقعات کی دنیا سے زندہ کردار
منتخب کرتے تھے اور پھر انہیں فن اور تکنیک کے
قالب میں ڈھال دیتے تھے۔ وہ انسانی نفسیات
پر بھی کافی گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے افسانوں
میں انسانیت کا گہرا خلوص بھی ملتا ہے'' ۷

تیج بہادر بھان بقول نور شاہ وہ ایک پیدائشی قلم کار تھے۔ ان کا پہلا افسانہ ''لال چنری'' تھا جو ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا۔ ان کے افسانوی مجموعے'' جہلم کے سینے پر''، ''عورت'' اور ''تلاش'' سامنے آئے ہیں۔ تیج بہادر نے کسی کی تقلید نہیں کی اور اپنے لیے الگ راستہ ڈھونڈ نکالا۔ ان کی افسانہ نگارے کے بارے میں محمد یوسف ٹینگ صاحب یوں رقم طراز ہیں:

''تیج نہ تو بھڑکیلے پہناوے پہنتا ہے اور نہ اس کا فن
بھڑکیلے انداز میں سامنے آتا ہے۔ اس میں ظاہری
نمود و نمائش کے بہت کم اجزا شامل ہیں اور اس خیرہ
کن روشنی کے بھی ضو بیک دم قاری کی نگاہوں
کو چُندھیا کر اس کی توجہ حاصل کر لیتی ہے۔ اس پر
طرہ یہ کہ وہ سطحی داستانوں کو ہاتھ بھی نہیں لگاتا۔ چونکا
دینے والی تکنیک سے بھی وہ دور ہے'' ۸

تیج بہادر کے نام کے ساتھ ہی پُشکر ناتھ کا نام سامنے آتا ہے۔ پُشکر ناتھ نے اپنا پہلا افسانہ ''اور کہانی ادھوری رہ گئی'' برج پریمی کے چیلنج کے طور پر لکھا تھا' جو بے حد مقبول ہوا۔ان کے افسانوی مجموعے ''ڈل کے باسی''، ''اندھیرے اجالے''، '' کانچ کی گڑیا'' منظر عام پر آ چکے ہیں۔ان کے افسانوں میں نفسیاتی الجھاؤ' سماجی اور سیاسی مسائل' اقدار کا بحران' کینہ پروری اور ماحول کی کثافت کو اکثر موضوع بنایا گیا۔وہ ماحول کا دقیقہ شناسی سے جائزہ لیتے ہیں اور قاری کے ذہن پر تصویر کھینچنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ان کے اندازِ تحریر میں عجب سے گھلاوٹ ملتی ہے۔جدیدیت سے متاثر ہوکر انہوں نے تکنیک اور اسلوب کے کئی تجربے کیے مثلاً افسانہ ''پردہ نشین'' میں شعور کی رو کا شائبہ نظر آتا ہے۔نور شاہ صاحب ان کی افسانہ نگاری کے بارے میں اپنے تاثرات کا یوں اظہار کرتے ہیں:

> ''پُشکر ناتھ کے افسانوں میں شعور اور احساس کی پختگی ملتی ہے' انتہائی پیاری زبان نے ان کے افسانوی فن کو ایک نیا انداز بخشا۔وہ اس بات کے قائل تھے کہ زبان اور برتاؤ ایک ادیب کا سب سے بڑا ہتھیار ہے۔خوبصورت تخیل کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوں میں حقیقت پسند نظریہ بھی

ملتا ہے۔ وہ اپنی کہانیاں بڑے سلیقے سے قلم بند
کرتے ہیں'' ۹

ڈاکٹر برج پریمی نے اپنی افسانوی زندگی کا آغاز ۱۹۵۰ء میں ''آقا'' نامی کہانی لکھ کر کیا۔ اپنی کہانیوں کے بارے میں خود لکھتے ہیں:

''میری ادبی زندگی کا سفر بیسویں صدی کے نصف
میں کہانی کار کی حیثیت سے شروع ہوا اور کافی
عرصہ تک میں اپنی روح کا درد اپنی کہانیوں میں
انڈیلتا رہا اور اب بھی جب کسی داخلی کرب کی
ٹیسیں اندر ہی اندر دور تک کاٹتی چلی جاتی ہیں تو
کہانی جنم لیتی ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی باک
نہیں کہ کہانی میرا پہلا عشق ہے'' ۱۰

ان کی تحریر کردہ کہانیوں میں'' سپنوں کی شام''، ''لمحوں کی راکھ''، ''خوابوں کے دریچے'' اور ''میرے بچے کی سالگرہ'' آج بھی لوگوں کے ذہنوں میں محفوظ ہیں۔ برج کتیال کی کہانیوں میں ''موت کے راہی'' اور ''نرگس کے پھول'' اچھی کہانیوں میں شمار ہوتی ہیں۔

ویدراہی کا پہلا افسانہ'' کالے ہاتھ'' ۱۹۶۰ء میں چھپا تھا۔ ''برف کا پھول'' ان کی شاہکار کہانی ہے۔ افسانہ'' یہ پربت میرے ہیں'' کو بھی

قارئین نے خوب پسند کیا۔ وہ اپنے افسانوں میں نفسیات کا اچھا تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ بقول جان محمد آزاد:

> ''آپ ایک مخصوص تصور کے اردگرد افسانے کا تانا بانا بُنتے ہیں اور پھر اس تصور میں اپنے طلسماتی زور بیان سے زندگی کے رنگ بھر دیتے ہیں۔ آپ پہلے افسانہ نگار ہیں جن کی کہانیوں میں جموں اور اس کے گردو پیش کے سنگلاخ پہاڑی علاقوں میں رہنے والوں کی زندگی عکس ریز ہوتی ہے'' [11]

چنداور نام یوں ہیں۔ لیش سروج' ان کے افسانوی مجموعے کا نام'' پیاسی زمین'' ہے۔ مالک رام آنندان کے افسانوی مجموعے ''شہر کی خوشبو'' اور ''تصویر کے پھول'' ہیں۔ رام کمار ابرول اگرچہ کہانیاں بھی لکھتے تھے لیکن فلم ان کی کمزوری تھی' وجے سوری کی کہانیوں کا مجموعہ'' آخری سوداگر'' کے نام سے منظر عام پر آچکا ہے۔ وہ بھی فلمی دنیا کے ہی ہو کے رہ گئے۔

خطۂ جموں وکشمیر میں چند معروف غیر مسلم افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جنہوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز گو کہ اردو افسانے لکھ کر کیا لیکن بعد میں اپنی مادری زبان میں لکھنے لگے لیکن آج بھی اردو کے افسانہ نگاروں کے ہجوم

میں ان کا نام روشن ہے۔ ان میں سوم ناتھ زتشی، پروفیسر مدن موہن شرما، امیش کول، ہردے کول بھارتی، دیپک کول، گنشام سیٹھی، ہربھجن سنگھ ساگر، سوم ناتھ ڈوگرہ، مدن شرما، خیراتی لال زخمی، نند گوپال باوا، جوتیشور پتھک وغیرہ۔

غیر مسلم افسانہ نگاروں کی ایک کھیپ ایسی بھی ہے جنہوں نے ہجرت کا کرب سہا، جنہیں اپنی زمین و ثقافت سے بچھڑ کر کلچرل تضاد یا Conflict سے دوچار ہونا پڑا، جن کا سب سے اہم مسئلہ تشخص کی تلاش و جستجو رہا۔ چنانچہ ایسے حالات میں ان کی تحریروں میں ناسٹلجیائی عناصر بھی در آئے اور تاریخ و ثقافت کی بازیافت بھی ان کا اہم موضوع بن جاتا ہے ۔ایسے میں وہ ہندو اساطیر اور جمالیات کے ماخذات کی طرف بھی لوٹتے ہیں۔ معاشرے میں ہورہی بے ضابطگیوں، بدعنوانیوں، ذاتی مصیبتوں، لوٹ مار، آتش زنی ان تمام انسانیت سوز واقعات کی تصویریں ان کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہیں۔ اس دور میں ادب پر جدیدیت کا غلبہ ہونے کی وجہ سے ان افسانہ نگاروں نے مختلف علامتوں، تشبیہوں اور تلمیحوں کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں ویریندر پٹواری، کلدیپ رعنا، کے۔ کے۔ نندہ اشک، گردھاری لال خیال، آنند لہر، دیپک کنول، بلراج بخشی، دیپک بُدکی، رتن سنگھ پہلگامی، پروفیسر سیوا سنگھ وغیرہ کے

نام لیے جاسکتے ہیں۔

جہاں تک ویریندر پٹواری کا تعلق ہے چونکہ انہوں نے بھی ہجرت کا کرب جھیلا ہے اس لیے ان کے افسانوں میں بچھڑے وطن سے متعلق ناسٹلجیائی یادیں اور سماجی وسیاسی ماحول کا تجزیہ بھی ملتا ہے۔ان کے فن کے بارے میں بلراج کومل لکھتے ہیں:

''آپ کے افسانوں میں انسان دوستی کا رویہ
انسانی رشتوں کے نفاذ وتوازن کو ایسی ہمدردانہ
جہت عطا کرتا ہے کہ جو صرف وسیع النظری اور
کشادہ دلی سے فن کار کو حاصل ہوسکتی ہے'' ۱۲؎

ان کے افسانوی مجموعے''بے چین لمحوں کا تنہا مسافر''،''آواز سرگوشیوں کی''،''ایک ادھوری کہانی''منظر عام پر آچکے ہیں۔

کلدیپ رعنا: ان کے افسانوی مجموعے''ادھورے خواب''،''تنہائیاں'' ہیں۔ان کے افسانوں کے بارے میں ڈاکٹر برج پریمی لکھتے ہیں:

''ایسے نفسیاتی معاملوں سے دلچسپی تھی۔اس کے
افسانوں میں ایک عجیب بے چینی' ایک بے نام سی
باطنی تلملاہٹ کا احساس ہوتا ہے۔یہ اس کا ذات

غم تھا یا اس کے مطالعے کی گہرائی، میں کہہ نہیں
سکتا، لیکن اس کی کہانیوں میں ایک گھمبیر آہنگ
پیدا ہوا تھا اور انسان کے باطن کے کرب کی کسک
عجیب انداز سے سامنے آ رہی تھی۔ زبان و بیان پر
اس نے آہستہ آہستہ حیرت انگیز قدرت حاصل
کر لی تھی'' ۱۳؎

آنند لہر: ان کی پہلی کہانی '' پتھر کے آنسو'' کالج میگزین میں ۱۹۷۲ء میں چھپی تھی، آنند لہر کے یہاں زیادہ تر انٹی اور تجریدی کہانیاں ملتی ہیں۔ ہندو اساطیر اور دیو مالا سے بھی خوب کام لیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں سیاسی و سماجی طنز کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ مختلف علامتوں کا بر محل اظہار ملتا ہے۔ موضوعاتی سطح پر زندگی کی بے معنویت، معاشی ناہمواری، طبقاتی تضادات، بے چینی، تنّفر، مادیت پرستی اور میکانکسی عمل کا احساس ہوتا ہے تاہم وہ رجائیت پسند بھی ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے ''سرحد کے اس پار''، ''انحراف''، ''کورٹ مارشل'' سامنے آ چکے ہیں۔ ''عید سے پہلے'' ان کا ایک بہترین افسانہ ہے۔

دیپک کنول: ''یہ کس کا لہو ہے؟'' ان کا پہلا افسانہ ۱۹۷۳ء میں سامنے آیا۔ ان کے یہاں بھی دھرتی سے بچھڑ جانے کا غم، پسماندہ طبقات

کے مسائل اور انسانی جذبات کے نرم گوشوں کی عکاسی ملتی ہے۔ان کا اسلوب نہایت ہی مؤثر اور بلا واسطہ ہے ۔ جو قاری کو ابتداء ہی سے اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ان کے افسانوی مجموعے کا عنوان ''برف کی آگ'' ہے۔اس بارے میں دیپک بُدکی لکھتے ہیں:

> ''برف کی آگ میں شامل کیے گئے سبھی چودہ افسانے کشمیر سے تعلق رکھتے ہیں اور بیشتر افسانے وہاں ہورہی خون ریزی اور دہشت گردی پر بالواسطہ طور پر روشنی ڈالتے ہیں۔دیپک کنول کی زبان سادہ اور بامحاورہ ہے جس میں طنز کی چاشنی بھی کہیں کہیں نظر آتی ہے۔افسانوں سے حقیقت اور واقعیت نگاری صاف جھلکتی ہے ۔حالانکہ دیپک کنول اس دور میں بھی فعال رہے جب اردو میں جدیدیت کا بول بالا تھا۔مگر ایسا لگتا ہے کہ ان کی تحریروں پر اس تحریک کا کوئی اثر نہیں پڑا۔ان کے افسانے موپاساں اور منٹو کی طرح حیرت انگیز طریقے سے اختتام کو پہنچتے ہیں'' [۱۴]

بلراج بخشی: ان کے افسانوں کے مجموعے ''چاند کا دھواں'' ۱۹۶۹ء

اور ''ایک بوند زندگی'' ۲۰۱۶ء میں منظر عام پر آ چکے ہیں۔علی احمد فاطمی نے اپنے مضمون بعنوان ''انسانیت اور احترام آدمیت'' میں بلراج بخشی کے دوسرے افسانوی مجموعہ ''ایک بوند زندگی'' کی کہانیوں کو خوب سراہا ہے۔ان کہانیوں کو وہ امن و آشتی، اخوت، مذہبی رواداری جیسے عظیم اور انسانیت ساز بیانیے قرار دیتے ہیں خاص کر ان کہانیوں کو Global نوعیت کی کہانیوں میں شمار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کہانیاں اور بھی ہیں لیکن ان دو کہانیوں ''ڈیتھ سرٹیفکیٹ'' اور ''مشترکہ اعلامیہ'' کے بارے میں، میں پورے تیّقن کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس دور میں نئی اردو کہانیوں کی بھیڑ میں کم از کم میری نظر سے ایسی سماجی اور سیاسی نوعیت کی کہانیاں نہیں گزریں'' ۱۵

دیپک بُدکی:ان کے افسانوں کے مجموعے ''ادھورے چہرے''، ''زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی''، ''چنار کے نیچے''، ''ریزہ ریزہ حیات''، ''روح کا کرب'' منظر عام پر آ چکے ہیں۔ان کی افسانہ نگاری کے بارے میں وہاب اشرفی یوں رقم طراز ہیں:

> ''زندگی کی دھوپ چھاؤں کے یہ افسانہ نگار اپنی

آنکھیں ہمیشہ وار کھتے ہیں۔آج کے حالات جیسے
بھی رہے ہوں، وہی ان کی تخلیق وجود یت کا
باعث ہیں۔اس بیکراں دنیا میں بہت سے
فلسفیانہ خیالات وافکار بکھرے پڑے ہیں۔لیکن
دیپک بُدکی نہ تو فلسفی بننا چاہتے ہیں نہ مثالی
دانشور، وہ بنیادی طور پر زندگی اور اس کے مختلف
تیوراور نہج کے طالب علم رہے ہیں اوراس مرحلے
سے گزرتے ہوئے عرفان وآگہی کی منزل تک
پہنچتے ہیں۔زندگی کسی بھی فن کار کو چین سے ایک
کروٹ بیٹھنے نہیں دیتی، لازماً اس کا احساس
ہوتاہے لیکن دیپک بدکی کی تخلیقی حِسیت
انہیں مسلسل مہمیز کرتی رہتی ہے۔اس عمل میں وہ
ایک اضطراب کی زندگی گزارتے ہیں۔زندگی
کے باب میں بہت سوالات انہیں گھیرے رہتے
ہیں، کہیں سے کوئی تشفی بخش جواب نہیں ملتا، تب
وہ افسانے کی راہ سے کتھارسس سے گزرتے ہیں
اور ہر افسانے کو ایک آئینہ کی جہت دے کر

زندگی کی سوکھی پھیکی قدروں کونشان زد کرتے
ہیں'' ۱۶؎

غیر مسلم افسانہ نگاروں میں سکھ برادری سے بھی کئی حضرات نے جموں وکشمیر کے افسانوی ادب میں گراں قدر اضافے کیے ہیں۔جیسے ہر بھجن سنگھ ساگر انہوں نے بھی عمدہ قسم کے افسانے تخلیق کیے ہیں۔جن میں مشترکہ تہذیب وثقافت سے جڑے رسوم وآداب کے علاوہ اس زمین سے تعلق رکھنے والے ایک عام انسان کے سماجی ومعاشی مسائل، طبقاتی کشمکش، بھوک افلاس، اس کی نفسیاتی الجھنوں اور اقتصادی بدحالی کی مؤثر تصویریں جابہ جا نظر آتی ہیں۔رتن سنگھ پہلگامی نے بھی موجودہ زندگی کی تکثیریت کو اپنے افسانوں میں جگہ دے کر ایک طرف روایتی افسانے کو آگے بڑھایا تو دوسری جانب وہ سبک انداز میں نئی فکری جہات کا احاطہ کرنے کی سعی میں شامل ہیں۔پروفیسر سیوا سنگھ نے اپنی پنجابی کہانیوں کو اردو کے قالب میں ڈھال کر ان کو مقامیت کے رنگ سے یوں مَس کیا کہ یہ کہانیاں بلا مبالغہ تین تہذیبوں کی خوبصورت تثلیث معلوم ہوتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے ان غیر مسلم افسانہ نگاروں کے یہاں اگر ایک طرف اپنی زمین سے بچھڑنے کا کرب، گھر واپس لوٹنے کی چاہت ملتی ہے تو دوسری طرف وہ اس خطے میں موجود تضاد، بدامنی، ماحولیاتی کثافت کے نتیجے

میں ایک عام انسان کے معاشی وسماجی، جنسی وروحانی استحصال کی داستان کوشدت سے محسوس کرتے ہوئے اس کواپنی کہانیوں کے قالب میں ڈھال رہے ہیں۔ان افسانوں کے تخلیق کارسماجی، معاشی، عدم مساوات کے خلاف اپنی آواز بلند کررہے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہاں کے سبھی لکھنے والے بلا تخصیص مذہب ایک کہانی کار جوفقط انسان ہے۔بقول نورشاہ صاحب:

''وہ سیاسی بے راہ روی اور رجعت پسندانہ رویوں
کے خلاف اپنی تحریروں کے ذریعہ ایک ان دیکھی
لڑائی لڑرہے ہیں، بھائی چارے، اخوت اور مذہبی
رواداری کی عظمت کوآگے بڑھارہے ہیں یہاں
کے افسانہ نگار انفرادی اور اجتماعی طور پر اپنے
افسانوں کے ذریعہ کوشش کررہے ہیں کہ یہاں
کے حالات وواقعات کی صحیح ترجمانی ہو وہ اپنی
کوششوں میں کامیاب نظر آرہے ہیں'' ۱۷

حواشی

۱۔ پشکر ناتھ'' افسانوی مجموعہ ''عشق کا چاند اندھیرا'' سیمانت پرکاش' نئی دہلی ۱۹۸۱ء

۲۔ ''ٹیکہ بنٹی'' کا خالق پردیسی کہاں گئے وہ لوگ'' نور شاہ ص ۱۴

۳۔ راجندر سنگھ بیدیؔ' تاثرات' مجموعہ شام وسحر' مصنف پریم ناتھ پردیسی بحوالہ ''جموں وکشمیر کے اردو مصنفین'' جان محمد آزاد' جے اینڈ کے اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز' سرینگر کشمیر ۲۰۰۴ء ص ۳۷

۴۔ ڈاکٹر برج پریمی' پریم ناتھ پردیسی۔ کشمیر کا پریم چند' کشمیر سینٹی نیل' آن لائن' انگریزی سے ترجمہ۔ دیپک بدکی۔

۵۔ نور شاہ۔ ''جموں وکشمیر میں اردو افسانہ'' بحوالہ ''شیرازہ'' ''جموں وکشمیر میں اردو نثر'' جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز۔ جلد ۵۱' شمارہ:۴' ص ۳۷

۶۔ صلاح الدین، ''ادبی دنیا'' لاہور بحوالہ ''چناروں کے سائے میں'' مصنف پریم ناتھ در، مرتب
جی آر حسرت گڑھا، فن کار کلچرل آرگنائزیشن سرینگر ۱۹۹۱ء ص ۱۱
۷۔ نور شاہ، موہن یاور، ''جموں وکشمیر کے اردو افسانہ نگار'' تعارف، فن اور مکالمہ، میزان پبلشرز
سرینگر ۲۰۱۱ء ص ۵۱
۸۔ محمد یوسف ٹینگ، 'جموں وکشمیر کے اردو مصنفین' جے اینڈ کے اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز
سرینگر ص ۴۷
۹۔ نور شاہ، پشکر ناتھ، 'جموں وکشمیر کے اردو افسانہ نگار' تعارف، فن اور مکالمہ میزان پبلشرز
سرینگر ۲۰۰۱ء ص ۶۶
۱۰۔ برج پریمی، بحوالہ 'برج پریمی کی افسانہ نگاری' مصنف دیپک بدکی ''عصری تحریریں''
میزان پبلشرز، سرینگر ص ۴۵
۱۱۔ جان محمد آزاد، وید راہی، 'جموں وکشمیر کے اردو مصنفین'

جے اینڈ کے اکیڈیمی آف آرٹ کلچر
اینڈ لینگویجز، سرینگر ص ۴۷۰
۱۲۔ بلراج کومل، ویریندر پٹواری، معاصرین کے خیال ریزے
ماہنامہ ''شاعر'' ممبئی ،
فروری ۲۰۰۶ء ص ۱۳
۱۳۔ ڈاکٹر برج پریمی، بزم احساس میں قائم ہے خلا تیرے بعد۔
اے وائے کلدیپ رعنا، چند تحریریں،
دیپ پبلی کیشنز سرینگر، ۱۹۸۸ء ص ۱۸۷
۱۴۔ دیپک کنول، بحوالہ عصری تحریریں، میزان پبلشرز سرینگر، ۲۰۰۶ء
ص ۸۸۔۸۷
۱۵۔ علی احمد فاطمی، مضمون، بعنوان انسانیت اور احترام آدمیت کی
کہانیاں، مشمول افسانوں کا مجموعہ
'' ایک بوند زندگی'' مصنف بلراج بخشی ''ڈیتھ سرٹیفکیٹ'' اور
''مشترکہ اعلامیہ'' کے حوالے سے۔
۱۶۔ وہاب اشرفی، تبصرہ، افسانوی مجموعہ ''زیبرا کراسنگ پر کھڑا
آدمی'' ''مباحثہ'' شمارہ:۳۱،
جنوری تا مارچ ۲۰۰۹ء

۱۷۔ نور شاہ ''جموں و کشمیر میں اردو افسانہ'' بحوالہ ''شیرازہ''
''جموں و کشمیر میں اردو نثر'' جموں اینڈ
کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز جلد ۱۵' شمارہ ۴ ص
۴۲

☆☆☆

ادبی اسلوب ـــــ چند مباحث

ڈاکٹر مشتاق حیدر

ادبی اسلوب کی اصطلاح کا استعمال تنقید میں بیسویں صدی کے دوسرے نصف سے رائج ہوا۔ اگر چہ طرزِ تحریر، زبان و بیان، لہجہ کے زیر و بم اور کسی عہد کی مخصوص زبان جیسی اصطلاحات ہمارے یہاں ابتداء سے اسلوب کے تناظر میں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ مشرق میں علم بدیع و بیان کے تحت فن پارے کی پیشکش کو اسلوب سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے جبکہ مغربی ادبی تنقید میں اسلوب کا تصور اس سے یکسر مختلف ہے۔

انگریزی لفظ اسلوب' اسٹائل' کا مترادف ہے۔ لاطینی میں اسٹائیلس (Stylus) اور یونانی میں اسٹائیلاز (Stylos) جیسے الفاظ

اسلوب کے مترادفات ہیں۔

انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں اس سلسلے دی گئی تعریف یہ دو سطور ملاحظہ کیجیے:

" STYLE,LITERARY, involves the selection and organisation of the features of language for expressive effects and includes all uses of sound patterns, words, figures of speech, images and syntactic forms.(1)

یعنی ''اسٹائل'' زبان کے خدوخال کے ایسے انتخاب اور انتظام کو کہتے ہیں جس میں الفاظ کی صوتی شکل، محاورات، اشارات اور جملوں کی ساخت وقواعد کا استعمال بیان کو اثر انگیز بنادے۔ گویا زبان کے خاص یا منفرد طرزِ استعمال کا نام اسٹائل ہے۔

'کشاف تنقیدی اصطلاحات' میں لفظ اسلوب کے ذیل میں یوں درج ہے:

''اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقۂ ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت کے شعور سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اُس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس

جیسے عوامل مل کر حصہ لیتے ہیں، اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔''

ان تعریفوں سے یہ حقیقت مترشح ہوتی ہے کہ اسلوب مصنف کے اظہار و بیان کے ذاتی انفراد کے ساتھ ساتھ ساتھ روایت سے وابستگی اور آشنائی سے مل کر بنتا ہے، یعنی اسلوب اظہار و بیان کی ایسی جدت کا نام ہے جس کی بنیادیں روایت میں پیوست ہیں۔

جدت اور روایت کے اس بتِ ہزار شیوہ کی خارجی سطح کا جدت سے تشکیل پانا ضروری ہے جبکہ اندرونی ٹھوس حصہ لامحالہ روایتی مواد پر قائم ہوگا۔ یوں یہ بہت ہی دلچسپ صورتِ حال ہوگی کہ صاحبِ اسلوب وہ ہے جس کے اظہار و بیان میں نرالا پن موجود ہو، لیکن یہ نرالا پن تب ہی وجود میں آسکتا ہے جب تک کہ تخلیق کار روایتی ضابطوں اور قاعدوں کو توڑ پھوڑ کر اُن میں تبدیلی اور نیا پن نہیں لاتا ہے۔ ایسی صورت میں روایت سے رشتہ قائم رکھنے کا معاملہ تسلسل سے استعمال کیے جارہے الفاظ اور ان کے نحوی وصرفی ڈھانچہ کو اپناتے ہوئے نئے معنی ومفہوم عطا کرنے کے ساتھ ساتھ نئے سمعی، بصری اور حسی پیکروں کو وجود میں لایا جائے۔

یوں ایک صاحب اسلوب تحقیق کار کی فن کارانہ صفات روایت

کے برعکس نظر آئیں گی کیوں کہ جس سیاق کے تحت روایت کام کر رہی ہے وہ اس سیاق سے فطری طور پر انحراف کرتا ہے۔ یہی نیا پن ایک نیا اسلوب بنانے کا مؤجب ہوتا ہے۔ جب ایک فنکار ربط و تسلسل کے ساتھ اس عمل کو جاری رکھتا ہے تو آخر وہ طریقہ اظہار اس کا اسلوب بن جاتا ہے، چونکہ ایسا کرنے میں اس کی شخصی خصوصیات اور ذاتی پسند و ناپسند کا مکمل عمل دخل ہوتا ہے اس لیے یہ خاص اسلوب اس کی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں اے میں ڈاکٹر رشید امجد کی رائے ملاحظہ کیجیے:

> ''تنقید میں اسلوب سے مراد لکھنے کا وہ روّیہ یا انداز ہے جس سے لکھنے والے کی شخصیت کے ساتھ اس کے عصر کا مزاج بھی واضح ہو، گویا اسلوب شخصیت اور روح عصر کے ساتھ خیال کے اظہار کا وسیلہ بھی ہے''

اس طرح فنکار روایتی لفظیات کے ساختیوں کو توڑ مروڑ کر اور کانٹ چھانٹ کرنے کے بعد اپنے خیال کو اس طرح متشکل کرتا ہے کہ اس کی پوری شخصیت اسی میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ باالفاظ دیگر اس کی تخلیق اس کی پہچان بن جاتی ہے۔ شخصیت کا مطالعہ کرنے کے لیے یہ بات اہم پے

کہ کسی فرد (یہاں فنکار مراد ہے) کا مطالعہ ایک منفرد ہستی کے طور پر نہ کر کے اس کے ماحول، زماں، مکاں اور سیاق وسباق کو بھی سمجھا جائے۔ فرد (فنکار) کا شعور اس کے جذبات، جبلی تقاضے، تخلیقی کیفیات، جمالیاتی احساسات اور یادیں اس کی شخصیت کے ایسے اجزاء ہیں جو داخلی سطح پر کام کرتے ہیں اس لیے ان کا تجزیہ اسے داخلی طور پر ہی کرنا ہوتا ہے جبکہ اس کی عادت خارجی عوامل میں انہی اجزاء کا عملی اظہار ہے چونکہ ان داخلی تجربات کا جن سے فنکار شعوری یا لاشعوری طور پر گزر چکا ہے الگ الگ پس منظر ہوتا ہے، اس لیے ایک فرد (فنکار) ایک ہی وقت میں مختلف اسالیب کا مالک ہوسکتا ہے۔ یوں مختلف موضوعات اور ہیتوں سے واسطہ پڑنے پر ایک فرد (فنکار) کبھی (Emotional)، کبھی محاکاتی (Descriptive)، کبھی بیانیہ (Narrative) اور کبھی تشریحی (explanatory) اسلوب کا روادار ہوسکتا ہے چونکہ ہر ایک تخلیق پارہ کسی نہ کسی صنف کی قلمرو میں لامحالہ آتا ہے اور اس صنف کی کوئی نہ کوئی بنیادی شکل یعنی ہیئت ہوتی ہے، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب ہیئت اور موضوع کے بیچ میں کہیں ہوتا ہے۔ اب جتنا مفرد اسلوب ہوگا، موضوع کا اتنا ہی تاثر کن طریقے سے قاری کے ذہن تک انتقال ہوگا۔ اسلوب کی یہی

انفرادیت ہیت کی زیب و زینت میں اضافہ کرتی ہے۔کبھی کبھی اسلوب کی ندرت روایتی ہیت کے بطن سے نئی ہیئت کو جنم دینے کا موجب بنتی ہے جیسا افسانہ سے افسانچہ یا منی افسانہ کے معاملے میں ہوا۔نثار احمد فاروقی اس سلسلے میں یوں رقمطراز ہیں:

''اسلوب یا طرز نگارش کا مسئلہ ایسا نہیں ہے جس پر کوئی فیصلہ کن اور دوٹوک بات کہی جاسکے۔آسان لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ افکار وخیالات کے اظہار و ابلاغ کا ایسا پیرایہ ہے جو دلنشیں بھی ہو اور منفرد بھی''۴

اس بحث سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ہے کہ ہیت کے بغیر اسلوب تک رسائی ناممکن ہے۔ہیت اسلوب کی نمائندگی کرتی ہے اور بدلے میں اسلوب آہستہ آہستہ ہیت کو بھی سنوارتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہیتیں کوئی مستقل حیثیت نہیں رکھتیں ہیں۔

ان میں تبدیلیاں کبھی کبھی شعوری اور عموماً غیر شعوری طور پر ہوتی رہتی ہیں،جس میں بدلتے اسالیب کی کارفرمائی شامل رہتی ہے۔ہیت کے لیے ضروری نہیں ہے کہ وہ قدیم ہو زمانہ اور موضوع خود اپنے لیے ہیت تشکیل دیتا ہے بشرطیکہ فنکار اپنا منفرد اسلوب رکھتا ہو۔ایسی صورت میں بدلتی ہیت یا اظہاری ڈھانچہ اپنے لیے نئی تکنیک بھی مرتب کرتا

ہے۔یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اسلوب اور تکنیک ایک دوسرے سے مشروط ہیں۔اس سلسلے میں ممتاز شیرین کا خیال میرے دعوے کوتقویت دیتا ہے،

''تکنیک کی صحیح تعریف دراصل مشکل ہے۔مواد،اسلوب اور ہیت سے ایک علحٰیدہ صنف ہے۔فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرکے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک۔۵

ہم عموماً فن کو تکنیک کا ہم معنی تصور کرتے ہیں،جس طرح طنز اور مزاح کو ہم ایک شے سمجھنے کی بھول کرتے ہیں۔حق بات یہ ہے کہ تکنیک اگر فن میں نہ چھپ تو تخلیق پارے میں تصنع درآئے گا۔نگہت ریحانہ نے اسی لیے تکنیک کو مقصد نہ کہہ کر فن کا وسیلہ قرار دیا ہے:

''ہر موضوع اور مواد کے لیے الگ تکنیک کی ضرورت ہے۔ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک کے استعمال سے زیادہ پراثر ہو جاتا ہے۔اس کا استعمال مجموعی تاثر پیدا کرنے یا اس کے بڑھانے کے لیے کیا جاتا ہے۔گویا تکنیک مقصد نہیں وسیلہ ہے۔''6

یوں ایک خاص اسلوب ایک خاص تکنیک کا متقاضی ہوتا ہے، اگرچہ بعض اوقات تکنیک بدلنے سے مصنف کا انداز نہیں بدلتا۔ہر دو

طرح کی صورتوں میں فنکار اپنی ذات، ماحول،موضوع، مقصد اور مخاطب کو ذہن میں رکھ کر ہی فیصلہ کرتا ہے کہ وہ کون سی تکنیک اپنائے۔اپنی فنکارانہ دسترس کی بدولت وہ فنکار اُس تکنیک کو اپنے اسلوب میں ڈھال لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی تکنیک کو استعمال کرنے والے دو فنکار ایک دوسرے سے الگ نظر آتے ہیں کیونکہ اُن کا اسلوب منفرد ہوتا ہے۔ مذکورہ پانچوں عناصر یعنی مصنف ، ماحول ، موضوع ، مقصد اور مخاطب اسلوب کے تشکیلی عناصر قرار دیے جا سکتے ہیں۔

ہر شخص کا چیزوں کو دیکھنے،محسوس کرنے اور سوچنے کا ایک الگ انداز ، بیان میں انفرادیت پیدا کرتا ہے اور منفرد اسلوب کہلاتا ہے۔ با الفاظِ دیگر ہم اسلوب سے صاحب اسلوب کو پہچان سکتے ہیں۔اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اسلوب مصنف کی شخصیت کا دوسرا نام ہے۔مصنف لاکھ وجدان اور الہام کا دعویٰ کرے لیکن حق بات یہ ہے کہ کوئی بھی فنکار اپنے ماحول کو مکمل طور پر نظر انداز نہیں کر سکتا۔یہی وجہ ہے کہ غالب کے نجی خطوط کا بین السطور مطالعہ ہمیں غدر کے حالات سے روبرو کراتا ہے۔افسانہ' ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور ناول' آنگن' فسادات اور ہجرت کے حالات کی تصاویر ذہن کے پردے پر نقش کرتے ہیں۔نتیجتاً اسلوب کو

ماحول سے مبرا کر کے دیکھنا ناممکن نظر آتا ہے۔ ہر موضوع یا تخلیقی تجربہ ایک خاص اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے۔ تاریخی، علمی، تدریسی یا صحافتی موضوعات کا حق الگ الگ اسلوب بیان سے ہی ادا کیا جاسکتا ہے، مثلاً سائنسی مسائل کے بیان کے لیے جس طرح بیگماتِ دلی کی زبان کا استعمال مضحکہ خیز ثابت ہوگا، اُسی طرح صحافتی موضوع کے لیے ادبی زبان سمِ قاتل ثابت ہو گی۔ لہٰذا موضوع اسلوب کی تشکیل میں کلیدی رول ادا کرتا ہے۔

مصنف اپنے قاری پر کس طرح کا تاثر ڈالنا چاہتا ہے، یہ مقصد اسلوب کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مثلاً اگر مصنف کا مقصد قاری کو محظوظ کرانا ہو تو طنز و مزاح سے بات بنے گی لیکن اگر مطلع کرنا یا مرعوب کرنا ہو تو سنجیدہ اسلوب کے بغیر بات بننا ناممکن ہوگا۔

ہر ادب پارہ کسی ایک خاص طبقے کے کرداروں کی داخلی یا خارجی زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لیے یہ بات اسلوب کے انتخاب یا تفاعل کے لیے ضروری ہے کہ مصنف کا مخاطب کون ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1 Encyclopaedia Britannica, Published U.S.A, 1973. p.332

2 ابولاعجاز حفیظ صدیقی، مرتبہ ، کشاف تنقیدی اصطلاحات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ص13

3 رشید امجد، روّیے اور شناختیں، لاہور، مقبول اکیڈمی۔ص29

4 نثار احمد فاروقی، ''اسلوب کیا ہے؟'' مشمولہ اسالیب نثر پر ایک نظر، مرتبہ ڈاکٹر ضیاء الدین، ادارہ فکر، دہلی۔ص11

5 ممتاز شیریں، ''معیار'' لاہور، نیا ادارہ۔ص17

6 نگہت ریحانہ خان، اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔ص17

شاعری کی شعریات

ڈاکٹر عرفان عالم

اس بارے میں آپ کے پاس کئی ایک جواب ہوں گے، کیونکہ اس حوالے سے آپ نے مختلف کتابوں کا مطالعہ بھی کیا ہوگا۔ میری نظر میں شاعری کو جاننے کے لئے کتابوں کی کوئی ضرورت ہی نہیں، بلکہ شاعری کے لئے دِلوں میں اترنے کی ضرورت ہے۔ شاعری دراصل بنا اسطوانہ آکسیجن کے سمندر کی اتھا گہرائیوں میں جا کر چن چن کر خوبصورت اور دل چھو لینے والے موتی حاصل کرنے کے ہیں، پھر ان موتیوں سے ایک نایاب ہار بنایا جائے اور اسے محبوب کے گلے میں پہنایا جایا، تا کہ اس ہار کی قدر و قیمت معلوم ہو جائے۔ شاعری جاننے کے لئے اگر کتاب پڑھی جائے، تو آپ بلاشبہ شاعری کے فن کے بارے میں معلومات حاصل کر سکتے ہیں، لیکن

شاعری نہیں سیکھ سکتے۔اس کے بجائے اگر آپ چہروں کو پڑھنے کی کوشش کریں گے، تو آپ کو شاعری آسکتی ہیں۔حالانکہ آپ کی اس شاعری میں کسی حد تک فنی خامیاں ضرور ہوسکتی ہیں ،لیکن تخلیقی خامیاں نہیں۔اس کے بجائے اگر کتابیں پڑھ کر شاعری سیکھی جائے ، یہ والی شاعری ریاضی کے اصولوں کا حاصل الفاظ کا اُلٹ پھیر خشک و تر ٹھنڈا گوشت۔شاعری تخلیق کی معراج ہے۔یہی وجہ ہے جب شاعر سمندر کی اتھا گہرائیوں میں اتراتا ہے،تو یہ سائنس داں کے مانند سائنٹفک طریقے نہیں اپناتا، بلکہ فوراً غوطہ زن ہوجاتا ہے۔دونوں موتی لانے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔لیکن سائنٹفک طریقے کار مادی آسودگی کے ساماں مہیا کرتا ہے اور اس کے بجائے شاعری روح کو تسکین پہنچاتی ہے۔اَشک دو طریقوں سے بہتے ہیں اَشک آور گیس سے اور دِل چھو لینے والی تخلیق سے۔گیس سے بہنے والے اَشکوں میں وہ تسکین ہو ہی نہیں سکتی۔اس کے بجائے تخلیق سے بہنے والے اَشک ایک طرح کا اطمینان بخشنے میں کامیاب ہو ہی جاتے ہیں۔اولالذکر اَشک جبر سے بہتے ہیں اور آخرالذکر اَشکوں میں عشق کی نمی دور سے محسوس کی جاسکتی ہے۔عشق اور اَشک ایک دوسرے کے ہمراز ہیں ۔کبھی یہ نمرود کی آگ میں کودنے پر مجبور کرتا ہے۔کبھی یہ قیس کو مجنوں بنا کر صحراؤں کی خاک چھاننے پر اکساتا ہے۔فرہاد پہاڑوں کا سینہ چیرنے کے

لئے محو ہو جاتا ہے۔ایشوری کو لل بنا دیتا ہے۔میرا کو جوگن اور امیر خسرو کے راتوں کی نیند اُڑا دیتا ہے۔امیر خسرو، غالب، اقبال ،لل دید،حبہ خاتون، رسول میر یہ سب جب عشق کی آگ میں راخ ہو جاتے ہیں تو ان کے دل سے شاعری کی صورت میں نالے نکلتے ہیں اور ہر رنگ میں صرف اور صرف ذکرِ محبوب ملتا ہے۔

شاعری اور ساحری میں بھی کمال کا ربط ہے ،دونوں میں حروف درکار ہے۔جس شاعر کو حروف کو حرکت دینے کا ہنر آ گیا وہی شاعری میں کمال حاصل کر سکتا ہے۔یہی راز ساحری کا بھی ہے، جو ساحر حروف پر قادر ہوا، وہ کمال کو پہنچ گیا۔یہی وجہ ہے کہ آیاتِ قرآنی کو شاعری کے زمرے میں نہیں رکھا گیا، وگرنہ ہر ایک آیت میں اعلیٰ شاعری سے کئی زیادہ لطف اندوز آہنگ ہے۔ساحری میں آہنگ کا لطف نہیں ہوسکتا، یہی وجہ ہے کہ یہ حروف بحر کی صورت نہیں ہوتے ، بلکہ بکھرے ہوتے ہیں ،اسی لئے دوسروں کی زندگیوں کو بھی بکھیر کے رکھ دیتے ہیں۔اس کے برعکس شاعری کے حروف ایک خاص پیرائے میں جڑے ہوتے ہیں، جبھی یہ حروف بکھرے دِلوں میں اطمینان پیدا کرنے میں کامیاب ہو ہی جاتے ہیں۔یہی وہ جگہ ہے جہاں شاعری اور ساحری ایک دوسرے کے متضاد ثابت ہو جاتی ہیں۔کیونکہ ساحری میں حروف کھیل پیش کر رہے ہیں اور شاعری میں

حروف رقص۔کھیل کے اندر رقص پیش کیا جاسکتا ہے،لیکن رقص میں کھیل کی گنجائش ہی نہیں۔رقص میں روحانی پہلو شامل ہوتا ہے اور کھیل میں نفسیاتی، نفس انسان کے اندر خواہشیات پیدا کرنے کی کوشش میں محو ہوجاتی ہے۔روحانیت انسان کے جمالیاتی حِس کو جگاتا ہے۔جس دل میں روحانی رقص رقصاں ہوجائے اُسے ہر چیز میں جمال ہی جمال نظر آئے گا۔شاعری جمالیات ہے۔جب یہ دِلوں سے گزرتی ہے تو خود بہ خود دِل میں جمالیاتی قدریں بیدار ہوجاتی ہے اور ظلمات نور میں تبدیل ہوجاتا ہے۔میں یہاں پر اُس شاعری کی ذکر نہیں کرتا، جہاں شاعر کو اپنا وجود عرش سے پرے نظر آتا ہے اور خود کو بے خودی کے عالم میں بے خودی کو خودی سمجھ کر خود کو خود سے بے خود کر دیتا ہے۔یا تو میں اس علم کو نہیں پا سکا ہوں۔اسی لئے مجھے یہ عالم فریب ہی نظر آتا ہے اور میں اسے شاعری کے بجائے ساحری سمجھتا ہوں۔ہوسکتا یہاں حروف بحر کی صورت ہو۔میں سمجھتا ہوں بے خودی میں خودی کے مزے لینا قطعاً جمالیات کی تفہیم نہیں۔اس سلسلے میں اکثر شعرا خود کو مختلف سلسلوں میں پاتے اور ان سلسلوں سے گزرتے ہوئے ایک سات ہوکر اپنے آپ کو درویشانہ درجات میں اپنا اندراج بھی کرآتے ہیں۔ہوسکتا ہو وہ لوگ صحیح ہوں۔لیکن شاعر کو شاعری کے لئے اِن سلسلوں سے گزرنے کی کوئی بھی ضرورت نہیں۔کیونکہ اگر شاعر بے خودی میں شاعری کو پالیتا ہے

،تو وہ تخلیقی سلسلوں کو ہرگز نہیں پا سکتا۔ دراصل شاعری وہ ہے جو قاری کو گردو پیش کے متعلق سوچنے پر مجبور کریں۔

گردوپیش کی جب بات کی جائے، تو آج کے دور میں ہم ادب کو مافوق الفطری قصوں وغیرہ سے زیردام نہیں لا سکتے۔ اس عہد میں تعمیری ادب کی مانگ بڑھ رہی ہے۔ جو زندگی کے بلکل قریب ہو۔ ان معنوں میں موجودہ تخلیق وہم وگمان کو حقیقت میں پیش کرنے کے بجائے حقیقت کو تراش وخراش کر کے بناوٹی انداز میں پیش کرنے کا زیادہ تقاضا کر رہی ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے بھی عرض کیا کہ تخلیق یا تخیل ہی ادب کی معراج ہے۔ یہی امتحان کی جگہ ہے، جہاں دل و ذہن کا امتحان مقصود ہے۔ سوچنے اور ہٹ کے سوچنے میں کافی فرق ہے۔ سوچتا تو ہر کوئی ہے، لیکن اسی سوچ کے دوران ہٹ کے سوچنا ہی تخیل کی اور قدم ہے، جو تخلیق کے لئے راستہ ہموار کرتی ہے۔ ہر کوئی اس بات سے واقف تھا اور ہے کہ سیب جب درخت سے گرتا ہے تو نیچے زمین کی اور ہی گرتا ہے۔ لیکن نیوٹن اس طریقہ کار کی اور فکرمند ہو گئے اور یہ سوچنے لگے کہ سیب زمین کی اور کیونکر گرتا ہے ؟اس کی اس فکرمندی نے ہمیں کشش ثقل کے قانون سے واقف کرایا۔ اسی مانند تخلیق کار بھی الگ سوچنے کی بنا پر ہی ہمیں وہ کچھ دیتا ہے جس کے بارے میں دوسرے لوگ جانتے تو ہیں مگر اس کے بارے میں فکرمند نہیں

ہوتے۔تخلیق کار اس بابت فکر مند ہو جاتا ہے اور آخر کار یہ کششِ فکر ایک نئی تخلیق کے لئے راستہ ہموار کرتی ہے۔شاعر اور سائنس داں میں کیا فرق ہے؟ دونوں تخلیق کار ہیں۔دونوں کے کام کی بنیاد تجربوں پر ہوتی ہے۔فرق صرف اتنا ہے کہ شاعر کی تخلیق حدود و ابعاد سے عاری ہے اور سائنس داں کی تخلیق کا ایک واضع پیرہن۔لیکن یہاں یہ بات بتانی مقصود ہے کہ ہر ٹھوس تجربہ ایک وقت گزرنے پر گراں گزرتا ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تحدیث کی صورت ہی زندہ رہتا ہے۔ایڈیسن نے برقی لیمپ سے لے کر تصویر سازی وغیرہ تک کتنی ہی کارآمد ایجادات کیں۔اگر ایڈیسن نے یہ ایجادات نہ کی ہوتی،شاید ہی آج ہم اتنی خوشگوار زندگی گزار رہے ہوتے۔لیکن یہ بات بھی صحیح ہے کہ اگر آج تک ہم ایڈیسن کے اُسی برقی لیمپ تک محدود رہے ہوتے،تو بلکل اسی صورت میں ہماری زندگی آج اتنی خوشگوار نہیں ہوتی۔ہماری زندگی کو ٹیکنالوجی کی تحدیث نے اتنا خوشگوار بنایا ہے اور یہ تحدیث اگر اس حوالے سے تھم سی جائے گی تو زندگی میں وہ رونق نظر نہیں آئے گی۔اس کے برعکس غالب کی تخلیق میں کسی تحدیث کی گنجائش ہی نہیں۔اگر اس میں ذرہ برابر بھی تحدیث ہوئی تو شوخی تحریر میں وہ پیکرِ تصویر نظر نہیں آئے گا، جو ہر عہد میں نئے معنوں اور نئے رنگوں میں قارئین کے دِلوں میں اُتر کر روح کی تلقائی تحدیث کرتی آ رہی ہے۔اسی طرح اگر ہم

دیگر فنون لطیفہ پر نظر ڈالیں تو وہاں بھی تحدیث کی کوئی گنجائیش ہی نظر نہیں آتی۔ اہرام مصر ہو یا تختِ جمشید یا پھر تاج محل ادب کی طرح یہ آج بھی تازہ دم دیکھائی دیتے ہیں۔ یہ عمارتیں معماری کے فن کے عروج کو بیان کر رہے ہیں۔ آج ہم جدید ٹیکنالوجی کی مدد سے ان جیسی یا ان سے بھی بہتر عظیم عمارتیں تعمیر کر سکتے اور آج فن تعمیر اپنے عروج پر ہے۔ ٹیکنالوجی کی بہترین سہولیات ہمارے پاس موجود ہیں۔ لیکن ان جدید عمارتوں میں وہ روح نہیں پھونکی جا سکتی جو تاج محل یا اہرام مصر کے مقبروں میں ہے۔ لیکن اس کے برعکس ادب اس فن تعمیر کو جب اپنے پیرائے میں پیش کرنی کی کوشش کرتا ہے، تو اسے مزید تقویت ملتی ہے۔ ہمارے سامنے مسجد قرطبہ فنِ تعمیر کی ایک عظیم مثال ہے۔ لیکن اس کی اصل روح کو مشرق کے دیاروں تک پہنچانے کا صحیح سہرہ اقبال کے سر جاتا ہے۔ اُردو زبان و ادب کی تاریخ پر اگر ہم نظر ڈالیں شائد ہی اقبال سے پہلے کسی جگہ ہمیں تاریخی واقعات کے حوالے سے مفصل گفتگو ملتی ہے، اگر چہ حالؔی کی نظموں میں ہسپانیہ، قرطبہ وغیرہ کا ذکر ملتا ہے اور کئی لوگوں نے تاج محل وغیرہ کے حوالے سے بھی بات کی ہو، لیکن تفصیل کے ساتھ کسی تاریخی شاہکار کا ذکر تقریباً پہلی بار اقبالؔ کی نظم ''مسجد قرطبہ'' کی شکل میں دستیاب ہے۔ نظم ''مسجد قرطبہ'' مسجد قرطبہ کی طرح ہی فن اور تخلیق کا ایک لازوّال نمونہ ہے۔ جہاں یہ نظم فن

کاروں کی فن کاری اور مصوری کو اس طرح پیش کرتی ہے، کہ قلب میں گرمی پیدا ہوتی ہے اور روح تڑپ اُٹھتا ہے، وہیں اسلامی تاریخ کا وہ سُنہرا باب وا ہوجاتا ہے، کہ مسلمان اپنے اسلاف پر فخر محسوس کرتے ہیں، کہ کس طرح مسلمانوں کے چھوٹے چھوٹے قافلوں نے پورے یورپ میں ایک انقلاب برپا کیا۔ الکندی، ابن رشد، ابوحیان الغرناطی، ابن حاظم، حکیم القریشی وغیرہ نے پوری دنیا کو ادب، سائنس، معاشیات، ریاضی، فلسفہ، حکمت کے ساتھ ساتھ مصوری وفن تعمیر کے نئے نسخے سکھائے۔ ''پیرس کی مسجد'' کی کمالِ ہُنر مندی میں اقبال کو تنِ حرم میں بُت خانہ نظر آرہا ہے، لیکن اس کے برعکس ''مسجد قرطبہ'' کی فن کاری پُرانے پاپی تن میں آگ لگا دیتی ہے اور برسوں میں نمازی نہ بننے والے کو اچانک سجدے میں اُترنے پر مجبور کرتی ہے۔ آج اس عظیم مسجد کو ایک چرچ کا نام دیا گیا ہے۔ لیکن اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' نے ہمیشہ کے لئے اس عظیم عبادت گاہ کو حیاتِ جاوداں بخشی۔

ساحر لدھیانوی کے تخیل کی پرواز کچھ الگ ہی اُڑان بھر رہی ہے۔ وہ اپنی نظم ''تاج محل'' میں تاج محل کی فنکاری پر فریفتہ لوگوں سے یہ استفسار کرتے نظر آرہے ہیں کہ کیا کبھی آپ نے اُن لوگوں کے بارے میں بھی سوچا ہے! جنہوں نے اس عمارت کو جمالیاتی سانچے میں ڈھالنے کے لئے اپنے جذباتوں کی قربانی دی۔ ساحر لدھیانوی، شکیل بدایونی، مخشر

بدایونی، امجد حسین حافظ کرناٹکی، کیفی اعظمی، پروین شاکر، صاحبزدی امتہ القدوس بیگم وغیرہ نے تاج محل کی عمارت کو اپنی تخلیقی رنگوں میں اس طرح رنگ دیا ہے کہ جمنا کتنی بھی میلی ہو جائے، جمنا کے کنارہ حسین تاج محل سے ہمیشہ رواں دواں رہے گا اور قاری اگر ذاتی طور پر زندگی میں کبھی جمنا کے کنارے حسین تاج کی سیر کو بھی نہ جا سکے۔ لیکن تاج محل کے تعلق سے اِن نظموں کے تخلیق کی معراج یہ ہے کہ اس سے بھی کئی زیادہ خوبصورت اور دلکش تاج محل کے نقشے ذہن و دل میں پیوست ہو جائیں گے۔ ادب میں تخلیقی عمل جذباتی عمل کو بیدار کرنے کا ایک ہنر ہے۔ جو تخلیق کار اس عمل پر عمل پیرا ہوا۔ وہی قاری کو اپنے فن کی اور کھینچنے پر مجبور کر سکتا ہے۔

اس سے پہلے والے پیرا گراف اور اس پیرا گراف دونوں کا اختتام لفظ ''مجبور'' پر ہوا۔ یہاں پر ایک اور بحث وا ہو جاتی ہے۔ وہ یہ کہی یہ مجبوری قاری کے اندر ہمدری کا جذبہ نہ پیدا کرے۔ شاعری دلوں میں ہمدردی پیدا کرنے کے لئے نہیں کی جاتی۔ یہ کام تو کسی ناسح یا گداگر کے ذریعے بھی پیدا کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ شاعری دلوں میں عشق پیدا کرنے کے لئے کی جاتی ہے۔ ہمدردی اور محبت میں واضح فرق ہے۔ ہمدردی کو ہم جمالیات کے زمرے میں نہیں رکھ سکتے، بلکہ اسے ہم عطیہ کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں ۔عشق کو ہم جمالیات کے زمرے میں اس لئے رکھ سکتے ہیں؟ کیونکہ یہاں

پر لین دین کا قطعاً کوئی تعلق یا موقع ہی نہیں ۔ یہاں پر زندگی اور موت کی قیمت ایک ہو جاتی ہے اور انسان ''فنا'' کے مقام کو پاتا ہے۔''عطیہ'' اور ''فنا'' میں آسمان و زمین کا فرق ہے۔حالانکہ دونوں میں احساسات اور جذبات نمایاں نظر آتے ہیں۔اگر آپ کے دل میں کسی کے احساسات، خاص کر کے اس کے مسائل کی اور دھیان کھینچ جائے تو اسے ہمدردی کہا جاسکتا ہے۔اس کے بجائے اگر آپ اپنے محبوب کے لئے کسی بھی حد تک جائے ۔اُس حد تک جہاں دین کے بعد لین کا کوئی سوال ہی پیدا نہ ہو جائے ۔اسے ہم جمالیات کے زمرے میں رکھ کر عشق کا نام دے سکتے ہیں۔کسی صورت میں ہمدردی میں مادیت شامل حال رہتی ہیں ۔ یہاں پر اکثر و بیشتر لین دین غیب کی صورت اختیار کر جاتی ہیں۔اس والے 'غیب' کا اپنا ایک الگ فلسفہ ہے۔ یہاں دینے والا لینے کا معاملہ پوشیدہ طور زمان و مکاں سے آزاد ہو کر حاصل کرنے کی چاہ رکھتا ہے، یہ چاہ چاہت نہیں ہوسکتی ۔قواعد کے لحاظ سے چاہ ضرور چاہنے کا حاصلِ مصدر ہے،لیکن معنوی لحاظ سے یہ خواہش کے قریب ہے، جسے ہم چاہنے کا ایک طریقہ یا عمل کہہ سکتے ہیں اور ہوسکتا ہے اس عمل میں دماغ بھی شریک ہو۔ جو عمل دل کے ذہن سے نکل کر دماغ کے ذہن تک پہنچے وہ عمل چاہ بن جاتی اور جو عمل دل کے ذہن تک قائم ودائم رہے وہی چاہت کہلاتی ہے۔ یہاں خواہش فنا ہو جاتی

ہے ۔ حساب کی کوئی کتاب نہیں رہتی اور قیاس کا عمل حاوی نہیں رہتا۔فائضہ افتخار کے ڈرامہ ''دل لگی'' کے آخری قسط کے آخری حصے میں انمول اپنے شوہر سے کچھ اس طرح عشق کی تعریف کرتی ہے،''وہ حساب کا اصول ہوتا ہوگا کہ دو میں سے ایک نکال لو،تو ایک بچتا ہے،محبت کے اصول کچھ اور ہے، یہاں دو میں سے ایک نکال لو،تو ایک بھی نہیں بچتا۔''محبت میں غیر یقینیت کا اصول کام نہیں کرتا،اس کے بجائے ایزن برگ کا یہ اصول ہمدردی میں صاف نظر آ ہی جاتا ہے۔اس اصول کے مطابق جس صحیح طریقے سے آپ کسی صورتحال سے اوقفیت رکھتے ہیں،اُس صورتحال کے نتائج کے متعلق آپ بہت ہی کم معلومات رکھتے ہیں۔ہمدردی میں جب آپ کسی کو دیتے ہیں تو اس اصول کے تحت دیتے ہیں کہ اس کا بدلہ ایک جمع ایک کے طریقے سے ملے گا۔لیکن غیر یقینیت یہ ہے کہ کیا ملے گا بھی یا نہیں!؟۔عشق میں کوئی غیر یقینی کلیہ یا نسخہ کام ہی نہیں کرتا۔کیونکہ دل ہارنا جیت بن جاتی ہے۔جان ہارنا زندگی۔غالب 'قید وحیات اور بند وغم کو ایک ہی بات تصور کرتے ہیں' یا پھر 'عشق میں مرنے اور جینے میں کوئی فرق کرتے ہی نہیں ہیں۔اسی طرح اقبال جب حضرت ابراہیمؑ کو نمرود کی آگ میں ڈالنے والے واقع کو شاعری میں پیش کرتے ہیں تو یہاں وہ ''ڈالنے'' کے بجائے ''کودنے'' کے لفظ کو استعمال کرتے ہیں۔عقل کا

تقاضا یہ ہے کہ آگ اپنی فطری صفت کی بناء پر انسان کو جلاتی ہے۔ پھر حضرت ابراہیمؑ کیلئے تیار کی گئی آگ ایک غیر معمولی آگ تھی، جس کو تیار کرنے میں برسوں صَرف ہوئے اور آگ کو تیار کرنے کے دوران حضرت ابراہیمؑ کو یہ سمجھانے کی کافی کوشش کی گئی کہ آپؑ نمرود کی خدائی کو تسلیم کریں۔ مگر اُنہوں نے اس بات کو ماننے سے صاف انکار کرتے ہوئے ،آگ میں ڈالے جانے کی سزا کے لئے تیار ہوئے۔ اگر حضرت ابراہیمؑ عقل سے کام لیتے تو وہ آگ میں کسی بھی قیمت پر کودنہیں پڑتے۔ مگر یہ عشق کا معاملہ تھا جس نے ابراہیمؑ کو یہ عمل کرنے پر مجبور کیا۔ دراصل حضرت ابراہیمؑ نمرود کی تیار کی گئی آگ میں کودنہیں پڑے، بلکہ آپؑ آگ میں ڈالے گئے۔ اقبال کے لفظ ''کود'' لکھنے کا مقصد یہاں یہ بات باور کرانی ہے کہ عشق کی انتہا یہ تھی کہ وہ ذہنی طور پر آگ میں کودنے کیلئے تیار تھے۔ اس کے بجائے جب اقبال نظم ''ہمدردی'' میں بلبل اور جگنو کا ذکر کرتے ہیں، تو وہ'' عشق'' کے بجائے ''مدد'' کا تصور پیش کرتے ہیں۔ حالانکہ اس نظم میں نظم نگار آخری شعر میں اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر ہمدردی کو عشق کے قریب لانے کی کوشش کرنے میں جیسے کامیاب ہی ہوتے ہیں، جب شاعر دنیا میں انہی لوگوں کو اچھا گرادتے ہیں جو دوسروں کے کام آتے ہیں۔ لیکن کمالِ فن کے باوجود شعر میں 'مدد' کا تصور دور سے دیکھائی دیتا

ہے۔محبت میں مدد کا کوئی تصور ہی نہیں ہے۔اس لئے ہمدردی ایک الگ موضوع ہے جس کا عشق کے ساتھ کوئی تعلق ہی نہیں۔

شاعری کی طرح عشق میں بھی اجمال کا تصور اسے حسین بنانے میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔غزل کی مانند عشق کا جمال بھی اس کے اجمال میں پوشیدہ ہے۔لیکن اس اجمال میں کائنات سما سکتی ہے۔کیونکہ عاشق کی کائنات کا دائرہ عشق کے اجمال کے اردگرد گھومتا ہے۔یوں عین غزل کی طرح اِسی اجمال سے جمال کا ایک ایسا تصور وا ہو جاتا ہے، جس کی وسعت کا اندازہ لگانا ناممکن بن جاتا ہے۔اسے ہم اصطلاحی معنوں میں بیانیہ کہہ سکتے ہیں۔اجمال کے جمال میں بیانیہ کا ایسا فن موجزن ہو جاتا ہے کہ کائنات کم پڑ جاتی ہیں۔ یہاں الفاظ کی تخم ریزی معنوں کے ایسے در کھول دیتی ہے کہ حُسن میں وہ ادا تلاش کرنی مشکل کیا ناممکن ہو جاتی ہے جس کا کوئی نام ہی نہیں! ایسے میں قاری بیانیہ کے چکر میں یوں کھو جاتا ہے کہ نکلنے کا راستہ ہی بھول جاتا ہے۔اصل میں شاعری کی روح اِسی فن میں سمائی ہوتی ہے کہ کم الفاظ میں وسیع بات بیان کی جائے اور شاعری کے حوالے سے بیانیہ کا علم بھی اسی فن کا نام ہے۔

ایک دو ہو تو سحر چشم کروں
کارخانہ ہے وہاں جادو کا

کس خوبصورتی سے شعر کی خوبصورتی بیان ہوئی ہے اور انداز بیاں دیکھئے اور تخیل کی معراج کا اندازہ کیجئے کہ شاعر نے مبہم اور عاجزانہ انداز میں یہ بات واکرنے کی کوشش کی ہے کہ کس کس بات کی بات کروں ،ہر ہر بات کے لئے ایک ضخیم کتاب اور مدلل بیان درکار ہے۔دونوں مصروں میں ایک ہی بات دوہرائی گئی ہے،لیکن کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہورہا کہ بات دوبارہ کہی گئی ہے۔ بلکہ بات کے دوہرانے سے خوبصورتی میں اور اضافہ ہوا ہے، حالانکہ بات کودوہرانا ایک ادبی عیب سمجھا جاتا مگر یہاں تکرارِ لفظی اور تکرارِ بیان نے انداز بیان میں نکھار پیدا کیا ہے، یہاں آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ تکرارِ معنی تو ہے،لیکن ایک ہی لفظ شعر میں دو دو بار نہیں آیا ہے تو پھر کیونکر تکرارِ لفظی کہا گیا،سادہ جواب یہ ہے اگر چہ تکرارِ لفظی ابجدی انداز میں نہیں واضح ہورہا ہے البتہ شاعر نے رعایت لفظی کا سہارا لے کر لفظوں کو الگ الگ شکلوں میں دوہرایا ہے جو حقیقت میں مبہم ہیں جنہیں یہاں ڈھونڈھنا مشکل ہی نہیں دشوار بھی ہے اور یہی اعلیٰ شاعری کی ایک عمدہ مثال ہے جو قاری کے دل میں تکرار کے باوجود ایک ایسی تڑپ پیدا کرے کہ قاری کے ذہن میں معنوں کے دریا موجزن ہوجائے۔غالب کی یہی خوبی ہے کہ وہاں معنوں کی نئی نئی تہیں رواں دواں ہوجاتی ہیں اور ذہن ودل میں ایک طرح کا ارتعاش پیدا کردیتی ہیں۔مذکورہ شعر میں سادہ

الفاظ اس طرح برتے گئے ہیں کہ معنی تہہ در تہہ یک بعد دیگرے پیدا ہوتے چلے جارہے ہیں اور شعر میں یہ دلیل پیش کی گئی ہے کہ شاعر کے انداز بیاں کا اندازہ لگانا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے۔ اب ایسے ہی سیدھے سادھے اشعار کا جائزہ لیجئے اور غور کیجئے، کیا انسان اس نتیجے پر نہیں پہنچتا کہ یہاں شاعری کے ذریعے جراحی انجام دی جارہی ہو۔

غالب بیدل سے متاثر تھے اور بیدل فارسی غزل میں سَبکِ ہندی کے شہنشاہ مانے جاتے تھے۔ سبک ہندی کو ''سبک اصفہانی'' بھی کہا جاتا ہے۔ 'سَبک' 'اسلوب' (style) کو کہتے ہیں اور سبک ہندی دراصل اُس اسلوب کو کہتے ہیں جس میں تخیل کی بلندی اس طرح سے مجمل لفظوں کی صورت گری یا پیکر تراشی قائم کرے کہ مختلف صنعتوں جیسے لف ونشر، تجنیس تام، مرعات النظیر، تضاد، مبالغہ، حسنِ تعلیل وغیرہ یا پھر روز مرہ مستعمل محاوروں، کہاوتوں، استعاروں نیز ترکیبات سے معنوں کے دفتر کھل جائیں یا پھر ہم اسے اس طرح بھی سمجھ سکتے ہیں ایسی شاعری جو رباعی کی مانند آخری شعر میں نتائج پیش کرے، لیکن رباعی میں تین مصرعوں کے مباحثے کے بعد چوتھے مصرعے میں تین مصرعوں کے مکالمے کو سمیٹا جاتا ہے، اس کے برعکس سَبکِ ہندی ایک نازک سلسلہ ادب ہے جس کا امتیاز یہ ہے کہ ایک ہی مصرعے میں تمام بحث شروع کی جائے اور دوسرے مصرعے

میں مباحثہ مکمل کیا جائے۔ یہ اسلوبِ نگارش بیدل کا سب سے پسندیدہ اسلوب تھا اور اردو شاعری میں سبکِ ہندی کے طرزِ کو غالب نے پراوان چڑھایا۔ سبکِ ہندی کی رو سے جہاں فلسفہ ،منطق، تہذیب، ثقافت، فطرت، مذہب، روایات جیسے موضوعات پر بحث کی جاتی ہے، وہیں طبعیات، طب، فلکیات، کونیات وغیرہ جیسے سائنسی موضوعات پر دلائل کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔

اُردو کے تمام شاعری میں غزل کو ہی کو مقبولیت نصیب ہوئی ہے ۔اِس کی سب بڑی وجہ بیانیہ ہے۔ کیونکہ غزل کا شاعر اختصار میں ایسی دلیل وضح کر سکتا ہے ۔ایسا دائرہ کار باقی اصناف سخن میں ممکن نہیں، اگرچہ اُردو شاعری میں اور بھی اصناف جیسے: قصیدہ، رباعی، نظم، مرثیہ، مثنوی وغیرہ لیکن غزل کی ساخت میں اشعار میں جدائی کا فن اسے بیانیہ کا عروج بخشتا ہے ۔حالانکہ مسلسل غزل کی اصطلاح کی رو سے اشعار میں آپسی ربط و تسلسل بھی ممکن ہے۔ لیکن اصل میں غزل کا ہر شعر ایک منفرد اکائی کی حیثیت رکھتا ہے ۔ان معنوں میں غزل کے ہر بدلتے شعر میں ایک نیا مضمون بیان کرنے کی اہلیت پوشیدہ ہے۔

حالانکہ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ غزل کے فن میں حُسن پرستی اور عشقِ مجازی کے عناصر موجزن ہیں۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ

ساتھ اس کا دامن بھی وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا اور اس میں ہر طرح کے موضوعات وخیالات کے اظہار کو تحلیل کرنے کی گنجائش پیدا ہوتی گئی۔آج کی غزل کسی بھی موضوع کو بڑی ہی خوبصورتی کے ساتھ اپنے اندر سما سکتی ہے۔

اب سوال یہ دستک دے رہا ہے کہ شاعری کے دو مصرعوں میں کسی وسیع مضمون کو کیسے ادا کیا جا سکتا ہے؟ تو اس کے لیے شاعری میں ایمائت کا ایک منفرد طریقہ کار استعمال کیا جا سکتا ہے۔جس کی رو سے ایک بڑے واقع یا قصے کو الفاظ کی ساحری سے مختصراً بیان کیا جا سکے۔ایمائیت کا یہ عنصر بیان کرنے کے لیے شاعری میں ایسے طریقے برتے جاتے ہیں کہ یہاں دریدا کا نظریہ یک طرف چھوڑ کے شاعر خود شاعری سے لاتعلقی اختیار کر کے معنوں کو قاری کے حوالے اس طرح کر دیتا ہے کہ اب شعر قاری کے ذہن و دل میں ایسے پیوست ہو جاتا ہے کہ قاری کے اندر معنوں کے دفتر کھل جاتے ہیں۔

شاعری میں غنائیت کا ہونا لازمی عنصر ہے۔ترنم اور موسیقی شاعری خصوصاً غزل اور گیت کے جسم میں روح ڈال دیتی ہے۔بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ ردیف اور قافیہ غزل میں ساز کے تار کے مانند ہے تو غلط نہ ہوگا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ شاعری میں نغمگی ردیف اور قافیہ سے ہی پیدا کیا

جائے۔اگر ایسا ہوتا تو نظم خصوصاً گیت میں موسقیت پیدا نہیں ہوسکتی تھی۔ موسقیت شاعری میں بحر سے پیدا ہوتی ہے۔ کیوں کہ شاعری کسی ایک مخصوص بحر میں ہی ہوتی ہے۔شاعری میں شعر کا وزن کرنے یا اسے ناپنے کے آلے کو 'بحر' کہتے ہیں۔ جو دراصل شاعری کا وزن بتاتی ہے۔اس فن کو اصطلاحی معنوں میں عروض کہتے ہیں اور اہلِ عروض کی اصطلاح میں اس ناپ تول کی تھیوری کو حروف یا کلموں کی حرکت سے الگ الگ کرنے کی ایک ادبی اصطلاح بھی مقرر کی گئی ہے جسے 'تقطیع' کہتے ہیں۔اردو شاعری میں یہ علم عربی سے ہوتے ہوئے فارسی کے ذریعے سے داخل ہوا۔لیکن یہ بھی خیال رہے جیسا کہ اردو بابا نے زبان کو آب حیات دیتے وقت اپنے خیال کی شروعات اس بات سے کی تھی کہ ''یہ بات ہر کوئی جانتا ہے کہ اردو برج بھاشا سے نکلی ہے'' اور جہاں تک برج بھاشا میں شاعری کا تعلق ہے۔ جو شاعری کا وزن یہاں پر اپنایا جاتا ہے اِسے 'پنگل' کہتے ہیں۔ سننے میں آیا ہے کہ پنگل بھی تقطیع کے مانند شعر کے وزن کا متلاشی ہے۔یوں اردو اور ہندی شاعری اِس سلسلے میں کسی حد تک ایک ہی طرح کے پیمانے رکھتی ہے۔ یہاں ہمیں عروض کے فن کی داد دینے پڑے گی۔ یہ مغربی ناپ تول کی تھیوری کے سامنے نہیں جکا۔حالانکہ مشرقی سیر کب کا کلوگرام میں تبدیل ہو چکا ہے۔لیکن شعری پیمانوں نے مغربی میٹر کو ماننے سے انکار ہی کیا۔ بحر

چھوٹی یا بڑی ہوسکتی ہے مگر شاعری خصوصاً غزل کے تمام اشعار کا کسی ایک ہی بحر میں ہونا لازمی ہے۔یعنی تمام مصرعوں کا وزن یکساں ہونا چاہے، ورنہ شاعری میں ترنم اور موسیقی باقی نہیں رہ پائے گی۔

یہاں میں یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ چند ایسے شعرا جن میں زیادہ تر عصری شعرا ہی شامل ہیں بحر کو ایک طرح کی جھنجھٹ سمجھتے ہیں اور اکثر اس جھنجھٹ سے بچنے کے لئے اپنی شاعری خصوصاً غزل میں، کیونکہ غزل میں ہی بحر کا اہتمام لازمی بھی ہے، بے بحر ہی رہنا پسند کرتے ہیں۔حالانکہ اختر الایمان صرف نظم کے ہی شاعر ہیں لیکن اُن کی نظمیں ایک مخصوص بحر میں ملتی ہیں ۔یہی کیفیت فیض کی نظموں میں بھی نظر آئے گی۔لیکن نئے شاعر بحر کے اِس سائنٹیفیک فن سے فراریت چاہتے ہیں۔سچ بات بھی یہی ہے کہ ادب اگر سائنٹیفک ہوتو ادب نہیں رہتا۔بلکہ ریاضی یا انجنر ینگ کے اصول ریاضی یا انجنر ئنگ میں ہی آزمانے بہتر ہیں۔اس کے یہ معنی نہیں اگر یہ شاعری کسی مخصوص بحر میں نہیں ہے تو اس میں نغمگی کا فقدان ہے۔بلکہ یہ بھی ایک نئی تیکنیک ہے جس میں بحر کی تکنیک کو بالائے طاق رکھ کر شاعری کو کم از کم زندہ رکھا گیا ہے۔حالانکہ یہ بات صحیح بھی ہے کہ شاعری کا یہ سائنٹیفک طرز عمل شاعر کو ایک حصار میں بھاند کے رکھتا ہے، جو شاعری کی روح کے لئے سودمند نہیں ہوسکتا۔ادب

میں اختلاف کی گنجائش ہے۔ یہاں پر یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ اگر آپ میں شاعری کا تخلیقی مادہ موجود ہے لیکن بحر کی جھنجھٹ سے پریشان ہیں تو آپ اس سلسلے میں انٹرنیٹ کی مدد سے اپنے شعر کی تقطیع بھی کرا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں مختلف ویب گاہیں آپ کی تربیت بھی کر سکتی ہیں۔

شاعری کی ساحری یہ ہے کہ اِس کی خوبی الفاظ کی معنوں کی اصلیت کے برخلاف یا ضد میں پوشیدہ ہے۔ جسے ہم اصطلاح میں' مجاز' کہتے ہیں۔ اس کی رو سے کسی لفظ کو اِس کے حقیقی معنی کے علاوہ غیر حقیقی معنوں میں بھی لیا جا سکتا ہے اور عام طور پر شاعری کے فن کی معراج غیر حقیقی معنوں میں ہی مضمر ہے اور اِس فن کو برتنے کے لئے مجاز کے مختلف طریقے اپنائے جاتے ہیں۔ جن میں خاص طور سے ''تشبیہہ''، ''استعارہ''، ''مجازِ مرسل'' اور ''کنایہ'' اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کی بھی اپنی اپنی ذیلی شاخیں ہیں جو شاعری کو اور خوبصورت بنانے میں اپنا کردار بخوبی نبھاتے آئے ہیں۔

حالانکہ مجاز پر بات کرنے کی کافی گنجائش موجود ہے، لیکن بات یہی نہیں ٹھہرتی۔ جیسا کہ میں نے پہلے بھی رقم کیا کہ شاعری اور عشق ایک دوسرے کے مترادف ہیں اور عشق کی تھیوری میں عاشق اپنے مزاج کے مطابق چیزوں کو دیکھتا ہے اور اپنے طریقے سے سجاتا سنورتا بھی ہے۔ اسی

طریقے سے تخلیق کار بالخصوص شاعر بھی اپنی تخلیق کی تزئین کاری میں طرح طرح کی اصنام گری سے کام لیتے آئے ہیں۔ شاعری میں بھی خوبصورتی ،مزہ، غنایت پیدا کرنے کے لیے جو طریقے اور ترکیبیں برتی جاتی ہیں۔ انہیں 'صنائع و بدائع' کے علم سے موسوم کیا جاتا ہے۔ صنعت نگاری شاعری کے فن کو عروج بخشنے میں جہاں ''صنائع لفظی'' جیسے 'صنعت تجنیس تام'، 'صنعت تجنیس محرف'، 'صنعتِ تکرار'، 'صنعتِ اشتقاق'، 'صنعتِ ترصیع' سے شعر کی لفظی خوبیاں سامنے لائی جاسکتی ہے۔ وہی ''صنائع معنوی'' جیسے 'صنعت تضاد'، 'صنعتِ ایہام'، 'صنعتِ مراعات النظیر'، 'صنعت تجاہل عارفانہ'، 'صنعتِ لف و نشر'، 'صنعت حُسنِ تعلیل'، 'صنعتِ تلمیح'، 'صنعتِ تعلّی' سے الفاظ میں ایک طرح کا ارتعاش پیدا کر کے معنوں کے سمندر میں طغیانی لائی جاتی ہے۔

بہر کیف شاعری کی شعریات پر مکالمہ قائم کرنا صنم میں روح پھونکنے کے مترادف ہے، جس کے لئے شاعری کی فنی روحانیت ہونی لازمی ہے اور یہ روحانیت تکنیک اور تخلیق کے باہمی اشتراک سے ہی پیدا کی جاسکتی ہے۔

کتابیات:

۱۔آب حیات، مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی۔۱۹۷۰ء

۲۔دیوانِ غالب، اسداللہ خان غالبؔ، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء۔

۳۔کلیات اقبال (اردو)، اقبال، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۱ء۔

۴۔مقدمہ شعروشاعری، الطاف حسین حالی، نامی پریس، کانپور، ۱۸۹۳ء۔

۵۔غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضح، شونیتا اور شعریات، گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکادمی، رویندر بھون، ۳۵ فیروزشاہ روڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۳ء۔

۶۔ادب، کلچر اور مسائل /خاور جمیل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۸ء۔

۷۔اختر الایمان۔تفہیم و تشخیص، ڈاکٹر خواجہ نسیم اختر، اُردو اکادمی، دہلی، ۱۹۷۷ء۔

۸۔اُردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات، پروفیسر ڈاکٹر ساجد امجد، الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء۔

۹۔جدید غزل کا فنی، سیاسی و سماجی مطالعہ، ڈاکٹر ممتاز الحق، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۸ء۔

۱۰۔

جرائد ورسالے:

۱۔آج کل (ماہنامہ)، مختلف مدیران، ڈائریکٹر پبلی کیشنز ڈویژن، نئی دہلی۔

۲۔اُردو دنیا (ماہنامہ)، مختلف مدیران، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان،

نئی دہلی۔
۳۔فکر ونظر (سہ ماہی)،مختلف مدیران،قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان،
نئی دہلی۔

انٹرنیٹ:

ا۔اے ۔آر۔ وی۔ڈیجٹل بذریعہ یوٹیوب، ڈراما ،دل لگی از فائضہ افتخار،پیشکش: ہمایوں سید، ہدایت کار: ندیم بیگ۔آخری قسط ۱۰ دسمبر ۲۰۱۶ء
۲۔عروض ڈاٹ کام: شعر کی تقطیع کے لئے ایک عالمی اردو ویب گاہ۔

☆☆☆

بیسویں صدی میں
دہلی کے دو اہم سفر نامہ نگار
علامہ اقبال اور عبدالماجد دریابادی - ایک مطالعہ

ڈاکٹر مشتاق احمد گنائی

سفر نامہ زندہ قدیم و جدید زبانوں کی ایک معروف نثری صنف ہے۔ مختلف زبانوں کے ادباء شعراء اور محققین نے جب مختلف مما لک کے اسفار کئے تو وہاں کی ثقافت، تہذیب اور تجربات کو انھوں نے قلمبند کرنا ضروری سمجھا۔

برصغیر ہند میں سولھویں صدی میں با قاعدہ سفر نامے اور سفری یاداشتیں ترتیب دی جانے لگیں۔

ہندوستان پر مبنی سفر نامہ نگاروں میں عربی زبان میں ابن بطوطہ کی ''عجائب الاسفار'' البیرونی کی ''کتاب الہند'' اور محمد دین میر ولی کی ''بحر الاسرار'' دنیا بھر میں تاریخی اہمیت کے حامل سفر نامے تسلیم کئے جاتے ہیں ۔ ان سفر ناموں میں متذکرہ بالا برگزیدہ شخصیات نے تمام ہندوستان کی بالعموم اور سرزمینِ دِلی کی بالخصوص تاریخی عظمت کی حامل گذشتہ صدیوں کی عظیم الشان تہذیب، ثقافت اور سیاست پر سیر حاصل مشاہداتی تبصرے کئے ہیں ۔ ابن بطوطہ کے سفر نامہ کے ''عجائب الاسفار'' کے انگریزی، فارسی اور اردو کے کئی تراجم منظر عام پر آئے ہیں ۔ اپنے سفر نامہ میں انھوں نے دہلی کے حوالے سے شہر دہلی اور اُس کی فصیل، دہلی کی تاریخ ، دہلی کے سلاطین، بادشاہوں کے خصائل وغیرہ کی مکمل تفصیلات بیان کی ہیں ۔ [۱]

دراصل عربی، فارسی اور اردو سفر نامہ نگاروں کے یہاں اکثر سفر نامے دینی حُکم کے زمرے میں آتے ہیں ۔ قرآن حکیم میں کئی بار اللہ کی طرف سے رسول اکرم ﷺ کے ذریعہ متنبہ کیا گیا ہے کہ اللہ کی زمین میں چل پھر کر منکرین حق کے انجام کا مشاہدہ کیجئے ''قُل سیروا فی لارض فَنظُرو کیف کان عاقبة المکذبین'' (النحل (٦١) الانعام (٦) النمل (٢٧) العنکبوت (٢٩) الّروم(٣)) (ترجمہ) (یارسول اللہ ﷺ انھیں فرمایئے کہ زمین میں چل پھر کر حق جھٹلانے والوں کا انجام دیکھئے)

اس کے ساتھ ساتھ سفر کو وصیلۃ الظفر قرار دیا گیا ہے۔ نیز سفر کی غایت و غرض بیان کرتے ہوئے سید سلیمان ندوی نے اپنے ''سفر حجاز'' کے دیباچے میں رقم کیا ہے کہ ''اصل میں ابتداً حجازِ مقدس کی زیارت ہی کے لئے اسفار اختیار کئے جاتے تھے کہ اُن کا کعبۂ مقصود یہی سرزمین تھی۔'' ابن حوقل بغدادی، اصطخری فارسی، حکیم ناصر خسرو، ابن جبیر اندلسی، ابن بطوطہ مغربی اور بیسوں سیّاح اسی قسم کے ہیں جنھوں نے اپنے سفر کا آغاز اسی نیّت سے کیا اور پھر جب سیر و سیاحت کی چاٹ لگ گئی تو دُنیا کے گوشہ گوشہ کو چل پھر کر دیکھ لیا اور اپنے مشاہدات کو سفر نامہ کی صورت میں قلمبند کر دیا'' ۲

یہ ایک بیّن حقیقت ہے کہ اسی جذبے کے تحت جتنے اور جس معیار کے سفر نامے مسلمان سیاحوں نے رقم کئے ہیں، زندہ اور معلوم زبانوں میں اتنے اور ایسے سفر نامے غیروں نے نہیں لکھے ہیں۔ یہ دراصل مُسلم ثقافت کے حرکی اور آفاقی ہونے کی ایک واضح نشانی ہے۔ اردو زبان و ادب میں سفر نامے کی باقاعدہ روایت کا آغاز اُنیسویں صدی کے وسط سے ہوا اور یوسف خاں کمبل پوش اس اعتبار سے اردو کا پہلا سفر نامہ نگار کہلانے کا مستحق ہے ۔حالانکہ اُس کا سفر نامہ، سفر نامے کی نسبت سیاحت نامے سے زیادہ قریب ہے کیونکہ تنقید نگاروں کے نزدیک سیاحت من کی موج اور باطن کی آواز کے نتیجے میں اختیار کی جاتی ہے جبکہ سفر میں ایک طرح کی خارجی مجبوری

رہتی ہے۔

ایسے اردو سفر نامے بھی ضبطِ تحریر میں لائے گئے ہیں جو دلچسپ اور اہمیت کے حامل ہیں۔ ان سفر ناموں میں منشی برج باسی لال کا ''سیر دکن'' علی بخش کا ''سفر دکن'' اور صُغرا ہمایوں کا ''سیاحتِ جنوبی ہند'' خاص اہمیت کے حامل سفر نامے ہیں۔

گذشتہ چھ دہائیوں میں اردو زبان میں اس صنف نے خاصی ترقی کی ہے بلکہ اس میں مزید وسعت حاصل کرتے ہوئے ڈائریوں، رسالوں اور یاد داشتوں کو بھی معرضِ وجود میں لایا گیا ہے۔ چنانچہ ان جدید سفر ناموں میں سید سلیمان ندوی، شبلی نعمانی، مولانا عبدالماجد دریابادی، محمد تقی عثمانی اور وحید الدین خان کے سفر نامے خاصے مقبول ہوئے۔

برصغیر ہند میں جہاں تک شہر دلّی کا تعلق ہے، تو اس کی ایک عظیم تاریخ اور شاندار ماضی ہے۔ راجا دہلو کے سجائے ہوئے اس عظیم شہر کو بعض مورخین نے شاہجہاں آباد کے نام سے بھی یاد کیا ہے۔ شاعر مشرق علامہ اقبال نے اس تاریخی شہر کو عظمتِ اسلام کی خانقاہ کہہ کر پکارا ہے۔ ''بانگِ درا'' میں اقبال اپنی معروف دردانگیز نظم ''بلاد اسلامیہ'' میں دہلی شہر کے ہر ذرے میں خداپرست اور خداترس اسلاف کا لہو خوابیدہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں ؎

سرزمین دلی کی مسجودِ دل غم دیدہ ہے
ذرّے ذرّے میں لہو اسلاف کا خوابیدہ ہے
پاک اس اجڑے گلستان کی نہ ہو کیونکر زمین
خانقاہِ عظمت اسلام ہے یہ سرزمین
سوتے ہیں اس خاک میں خیرالامم کے تاجدار
نظمِ عالم کا رہا جن کی حکومت پر مدار
دل کو تڑپاتی ہے اب تک گرمیٔ محفل کی یاد
جل چکا حاصل، مگر محفوظ ہے حاصل کی یاد[۳]

علامہ اقبال کے لاہور سے لندن تک سفر کی تفصیل اُن کی اپنی تحریروں اور احباب کے مضامین میں ملتی ہے۔ وہ یکم ستمبر ۱۹۰۵ء کی رات کو لاہور سے دہلی روانہ ہوئے۔ احباب میں سے شیخ محمد اکرام انہیں رخصت کرنے کے لئے دہلی تک ساتھ گئے[۴] گاڑی ۲ ر ستمبر ۱۹۰۵ء کی صبح دہلی پہنچی۔ اسٹیشن پر خواجہ حسن نظامی اور منشی نذر محمد استقبال کو آئے ہوئے تھے۔ ریل سے اتر کر پہلے منشی نذر محمد کے مکان پر تھوڑی دیر آرام کیا۔ پھر سب دوستوں نے مل کر نظام الدین اولیاء کے مقبرہ پر فاتحہ پڑھی اور دارا شکوہ کے مزار کی زیارت کی۔ درگاہ پہنچ کر مزارِ نظام الدین اولیاء پر حاضر ہوئے۔ اقبال نے عالم تنہائی میں تُربت کے سرہانے بیٹھ کر اپنی معروف نظم ''التجائے مُسافر'' بہ

درگاہِ حضرت محبوب الٰہی ، دہلی'' اپنے منفرد لہجے میں پڑھی جس کے چند اشعار یوں ہیں۔

فرشتے پڑھتے ہیں جس کو وہ نام ہے تیرا
بڑی جناب تری، فیض عام ہے تیرا
ستارے عشق کے تیری کشش سے ہیں قائم
نظامِ مہر کی صورت نظام ہے ترا
تری لحد کی زیارت ہے زندگی دل کی
مسیح و خضر سے اونچا مقام ہے تیرا
نہاں ہے تیری محبت میں رنگ محبوبی
بڑی ہے شان، بڑا احترام ہے تیرا
اگر سیاہ دلم، داغِ لالہ زار تو ام
وگر کشادہ جبینم، گلِ بہارِ تو ام
چمن کو چھوڑ کے نکلا ہوں مثل نکہتِ گل
ہوا ہے صبر کا منظور امتحان مجھکو
چلی ہے لے کے وطن کے نگارخانے سے
شرابِ علم کی لذّت کشاں کشاں مجکو

اور آخر پر کہتے ہیں ؎

شگفتہ ہو کے کلی دل کی پھول ہو جائے!
یہ التجائے مسافر قبول ہو جائے[۵]

ستمبر ۱۹۳۱ء کو علامہ اقبال نے گول میز کانفرنس میں شرکت کرنے کی غرض سے دہلی میں اپنے چند اہم دوستوں سے ملاقات کرنے کے لئے ایک اور دورہ کیا۔ اس دورے کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے حمزہ فاروقی اپنی کتاب ''سفر نامۂ اقبال'' اقبال میں یوں روشنی ڈالتے ہیں:۔

''اگلے روز فرنٹیر میل صبح ساڑے دس بجے دہلی اسٹیشن پر پہنچی۔ مولانا مظہرالدین مُدیر سہ روزہ ''الامان'' دہلی کی روایت کے مطابق چھ بجے سے لوگ اسٹیشن پر جمع ہونے لگے آپ کی آمد کے وقت تقریباً تین ہزار افراد اسٹیشن پر جمع تھے جن میں شمس العلماء مولانا سیّد احمد جامع مسجد دہلی، شامل تھے۔

دہلی کے مسلمانوں سے خطاب کے دوران اقبال نے انھیں نصیحت کی کہ ''دہلی کے مسلمانوں کو ایسی آواز بلند کرنی چاہیے جس کا کم از کم تمام ہندوستان انتظار کرے'' نیز دہلی کے مسلمانوں سے خطاب کے دوران آپ نے نواب مرزا داغ کا یہ مصرع بھی پڑھا کہ ؎

یا خدا مسجد جامع کا رہے نام بلند
اہل کعبہ کہیں، وہ آئی اذانِ دہلی![۶]

دہلی کے ایک اہم سفر نامہ نگار ''مولانا عبدالماجد دریابادی بھی ہیں :۔
(۱۹۷۷-۱۸۹۳) عبدالماجد دریابادی قدوائی خاندان کے چشم و چراغ تھے یہ خاندان خواجہ معین الدین اجمیری کے زمانہ میں ملک روم سے ہندوستان آیا اور انہی کے حکم سے قصبۂ اودھ (اجودھیا) ضلع فیض آباد میں آ کر آباد ہوا۔ مولانا ماجد کی پیدائش ضلع باری بنکی کے ایک قصبے دریا باد میں ۱۸۹۳ء میں ہوئی۔ ۷

بیسویں صدی کے اوائل سے لے کر اب تک اور شاید آئندہ بھی ایک مدّت تک لکھنو کے چھوٹے سے قصبے دریا باد کی پہچان مولانا عبدالماجد دریابادی ہی کی وجہ سے قائم رہے گی۔

مولانا ماجد دریا بادی برصغیر ہندو پاک کی ایک ایسی معروف ادبی و علمی شخصیت تھی جن کے ہفتہ وار پرچہ ''سچ'' ''صدق'' اور ''صدق جدید'' نے مسلمانوں کی اجتماعی زندگی میں ایک نمایاں کردار ادا کیا ۔ برصغیر کے مسلمانوں خاص طور پر شمالی ہندوستان کے مسلمانوں کے سماجی ، ثقافتی اور مذہبی سرگرمیوں کو سمجھنے کے لئے دریابادی کی تحریروں کو پڑھنے کے بغیر کوئی چارہ نہیں۔

مولانا دریابادی کو اپنے دور کی ممتاز علمی، ادبی اور سیاسی شخصیات جیسے شبلی نعمانی، علامہ اقبال، محمد علی جوہر، مولانا اشرف علی تھانوی، سید حسین احمد مدنی

اور سید سلیمان ندوی سے نہایت قریبی تعلقات تھے اگر چہ وہ ان میں بعض حضرات سے چند سیاسی و مذہبی مسائل میں سخت اختلاف بھی کرتے تھے مگر اُن کی بالغ نظری نے اختلاف فکر ونظر کو کبھی بھی ذاتی تعلقات پر اثر انداز ہونے کی اجازت نہیں دی۔ ڈاکٹر تحسین فراقی کے بقول مولانا ماجد صاحب گاندھیائی طرزِ سیاست سے کم وبیش ساری عمر متاثر رہے۔ بہت سے دوسرے مسلمانوں کی طرح انھیں بھی مہاتما گاندھی کی مذہبیت نے متاثر کیا تھا۔''[۸]

مولانا ماجد دریابادی جامع الحیثیات بزرگ تھے۔ وہ فلسفہ شناس ونفسیات دان کے علاوہ ممتاز عالم دین اور مفسّر قرآن تھے۔ چنانچہ تفسیر ماجدی اُن کی شہکار قرآنی تفسیر مانی جاتی ہے۔ ان سب علوم کے علاوہ آپ سوانح نگار، سیرت نگار، شاعر، ڈرامہ نگار، صاحب طرز مکتوب نگار اور سفر نامہ نگار بھی تھے۔ انھوں نے اپنے معروف سفر نامہ ''سفر حجاز'' کے علاوہ لاہور، کراچی، بمبئی، بہار، بھوپال، کلکتہ، مدراس اور حیدرآباد کے حوالے سے اپنے سفری تاثرات قلمبند کئے ہیں۔ اُن کا آخری سفری مجموعہ ''سیاحتِ ماجدی یا گیارہ سفر'' جس میں آٹھ مقامات کی سیاحت مذکور ہے اُن کی وفات کے بعد حکیم عبدالقوی دریابادی نے شائع کیا۔

تبلیغی وتقریری مقاصد کے لئے کئے گئے ان اسفار پر سیاحت کا اطلاق ذرا

مشکل ہی سے ہوسکتا ہے۔ بہر حال خود مرحوم ماجد کو تو اسی پر حیرت ہو رہی تھی کہ انھوں نے اتنے سفر کیسے کر لئے ہیں۔ چنانچہ وہ غالبؔ کے ایک مصرعے میں ادنیٰ تصرف کر کے اسے اپنے سفر نامہ بمبئی کے آغاز میں یوں ٹانک دیتے ہیں ؎

غیر کیا خود مجھے حیرت مرے اسفار پر ہے

بحیثیت سفر نامہ نگار دہلی انھوں نے باضابطہ طور پر کوئی سفر نامہ ترتیب نہیں دیا ہے البتہ اُن کی متعدد تحریرات و تصانیف میں جگہ جگہ دہلی کی قدیم تاریخی، ثقافتی، تمدنی اور اہم ترین شخصیات کے نمایاں اثرات نظر آتی ہیں۔

۲۰۱۳ء میں اُنہی کے خاندان کے ایک چشم و چراغ اور جیّد ادیب و دانشور پروفیسر عبدالعلیم قدوائی نے ''دلی نقوش و تاثرات رشحات قلم بابتِ دلّی'' مرتّب کی ہے۔ اس میں قدوائی صاحب نے پانچ ابواب کے تحت دلّی کے حوالے سے اُن کے رشحات قلم منظر عام پر لائے ہیں۔ مذکورہ کتاب کا دیباچہ سابق وائس چیرمین اردو اکادمی اور جیّد اسکالر پروفیسر اختر الواسع کا تحریر کردہ ہے جبکہ حرف آغاز سیکریٹری اردو اکادمی جناب انیس اعظمی کا ہے۔

اس کتاب میں اولاً بڑی جامعیت سے مولانا دریابادی کے دلّی اور اہل دلّی کے تعلقات کو بیان کیا گیا ہے۔

کتاب کا باب دوم مشاہیر دہلی پر مشتمل ہے۔ اس میں دلّی کے بزرگان دین، علماء، شعراء نثر نگار، صحافی، سیاست دان اور معروف شخصیات کے بارے میں مولانا ماجد دریابادی کے خاکے، ریڈیو نشریے اور تاثرات شامل ہیں جو ادبی اور علمی دونوں اعتبار سے بڑے دلچسپ اور معنی خیز ہیں۔

باب سوم ماجدی صاحب کے حوالے سے دلی کے سفرناموں پر مشتمل ہے۔ اس میں مولانا ماجدی نے دلّی کے تین اہم ترین علمی و ادبی سفروں کی روداد اپنے منفرد شگفتہ و دلآویز اسلوب میں بیان کی ہے۔ مولانا ماجدی صاحب مرحوم نے ان تین دلّی کے اسفار میں بڑی جامعیت اور پُر تاثیر انداز سے متقدمین سے لے کر معاصرین تک کے تمام اُدباء، عُلماء فُضلا کے مراتب کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس کے ساتھ انھوں نے دہلی کے تاریخی قلعہ کی عظمت، جامع مسجد دہلی کی شان وشوکت، شاہ جہاں آباد، انجمن ترقی اردو ہند، اور نئی دہلی کی جگمگاتی تہذیب وتمدن کا ذکر خلوص دل، ایمانی غیرت اور بے پناہ نیک جذبات سے کیا ہے۔

دراصل ماجد دریابادی نے زندگی کے مختلف ادوار میں دہلی کے متعدد اسفار کیئے جن کا ذکر اُن کی کتابوں، اخباروں اور خطوط میں الگ الگ ملتا ہے لیکن آزادی کے بعد دہلی کے تین سفروں کی روداد انھوں نے اپنے منفرد اور شگفتہ

انداز میں اپنے موقر اردو ہفتہ وار جریدوں صدق اور صدق جدید میں قسطوں میں شائع کی ہے۔ جن میں سے دو سفر نامے کتابی شکل میں سیاحت ماجدی میں منظر عام پر آ چکے ہیں۔ اس کے بعد اپریل ۱۹۶۷ء میں وہ عربی کی سندِ فضیلت لینے جب دہلی گئے تو اس کا حال انھوں نے سرکاری تقریب کے عنوان سے ''صدقِ جدید'' مورخہ ۵/مئی ۱۹۶۷ء کو قلمبند کیا۔ یہ تقریب ۱۱/اپریل ۱۹۶۷ء کو راشٹر پتی بھون نئی دہلی میں منعقد ہوئی جس میں صدر جمہوریہ جناب رادھا کرشنن نے یہ سند اعزاز انھیں عطا کی۔ مولانا اس سلسلہ میں دو ایک دن قبل دہلی پہنچے جہاں اُن کا قیام نائب صدر جمہوریہ ڈاکٹر ذاکر حسین صاحب کے اصرار پر اُن کی فرودگاہ میں رہا۔

دہلی میں آپ آستانہ نظام الدین اولیاء، آستانہ بختیار کاکیؒ اور خواجہ حسن نظامی کی قبر پر حاضری دینے کے علاوہ مزار غالبؔ پر بھی حاضر ہوئے اور پھر ان اولوالعزم ہستیوں پر اپنے عقیدت کے پھول نچھاور کر لئے۔

جامعیہ ملیہ اسلامیہ دہلی سے ماجدی صاحب کو نہایت محبت رہی ہے۔ چنانچہ اپنے سفر نامہ دلّی میں آپ جامعہ ملیہ کے دوستوں کے حوالے سے ایک جگہ کہتے ہیں کہ ''جامعہ ملیہ سے اس کے ابتدائی علی گڑھی دور یعنی بانی جامعہ مولانا محمد علیؒ کے زمانے میں تعلق بہت گہرا اور مخلصانہ رہ چکا ہے۔ بعد کے دونوں پرنسپلوں عبدالمجید خواجہ اور ڈاکٹر ذاکر حسین خان سے بھی ربط مخلصانہ

رہا۔ سٹاف کے دوسرے ارکان حافظ اسلم جیراجپوری، خواجہ عبدالحئی، مولانا محمد سورتی، وغیرہ بھی کرم فرما رہے اور شفیق الرحمٰن مرحوم تو اپنے عزیز ہی تھے پرنسپل مجیب سے بھی رشتہ برداری اور قرابت کا پہنچتا ہے۔ گو نظریات الگ الگ ہیں۔'' ۹

اسی طرح سے دہلی میں اپنے قیام کے دوران انھوں نے جماعتِ اسلامی ہند اور اس کے امیر کو قریب سے دیکھتے ہوئے اپنے تاثرات یوں بیان کئے ہیں:۔

''جماعت اسلامی ہند کے نام اور اس کی فعالیت سے ملک کے طول وعرض میں کون ناواقف ہے۔ اس کے امیر مولانا ابواللیث ندوی اپنے اخلاص ہی سے نہیں بلکہ اپنی آدمیت، مصالحت پسندی، سنجیدہ مزاجی ومتانتِ فکری کے لحاظ سے بھی ہر طرح اس منصب کے اہل ہیں اور رزم سے کہیں زیادہ بزم کے آدمی ہیں۔ فرط محبت انھیں اسٹیشن بھی کھینچ لائی اور پھر ایک دن اپنے دفتر میں دھوم دھام سے کھانا کھلایا۔ یہیں روز نامہ دعوت کے کارکنوں سے ملاقات رہی اور انکے انگریزی ہفتہ وار Radiance کے ایڈیٹر عبدالروف (مدراسی) سے تعارف ہوئے''۔ ۱۰

اس کے بعد آپ دہلی کے چاندنی چوک کی چکا چوند والی دوکانوں، سڑکوں کا ذکر کرنے کے بعد شفا خانہ، دواخانہ اور دیگر اداروں کا ذکر نہایت ادیبانہ انداز میں کرتے ہیں۔

دراصل مولانا ماجد دریابادی کی یاد آفرینی میں کمال حاصل تھا اور اس کا اظہار اپنی موثر ترین شکل میں اُن کے تمام سفرناموں میں موجود ہے۔ کامیاب سفرنامے کے لئے ایک بنیادی شرط دِقّت مشاہدہ ومطالعہ ہے۔ ایک سماج، اس کی اقدار، اس کے احوال وظروف، اس کا طرزِ احساس، اس کا رہن سہن، رسوم ورواج، میلانات اور تمدن اگر اپنی ضروری جزئیات کے ساتھ کسی سفرنامے میں تازہ اسلوب کے ہمراہ جلوہ گر ہوتا ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ لکھنے والے نے سفرنامے کا حق ادا کر دیا ہے۔ پھر اس کے ساتھ ہی ایک ضروری بات صداقت نگاری اور صدق گفتاری ہے۔

مولانا عبدالماجد نے اپنے قیام دلّی میں بلا شبہ سیاسی، سماجی، دینی، ادبی، علمی اور تاریخی اور تمدنی صورتِ حال کا ایک بالغ نظر دانشور کی نگاہ سے جائزہ لیا اور اپنے تاثرات کو من وعن صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیا۔ یہی ایک کامیاب سفرنامہ نگار کی خصوصیت ہوتی ہے جس سے وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے زندہ جاوید رہ سکتا ہے اور یہ خصوصیت بلاشبہ دریابادی کے حصے ہی میں آتی ہے۔

حواشی ،حوالہ جات

۱؎ سفر نامہ ابن بطوطہ اس لحاظ سے چشم کشا ہے۔ یہ کتاب ''عجائب الاسفار'' المعروف بنام سفر نامہ ابن بطوطہ مترجم مولوی محمد حسین۔

اس سفر نامہ میں ابن بطوطہ نے دہلی کے حوالے سے شہر دہلی اور اس کی فصیل ، دہلی کی تاریخ دہلی کے سلاطین، بادشاہ کے خصائل وغیرہ تمام تفصیلات بیان کی ہیں ۔ دیکھئے کتاب سفر نامہ ابن بطوطہ مترجم مولوی محمو حسین عاکف بک ڈیپو دریا گنج ،اشاعت ہفتم مارچ ۲۰۱۱ء۔

۲؎ دیباچہ سفر حجاز از عبدالماجد دریابادی، ص ۷

(مشمولہ) عبدالماجد دریا بادی احوال و آثار از تحسین فراقی ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور ۱۹۹۳ء ص ۴۳۳

۳؎ کلیاتِ اقبال، مرکزی مکتبہ اسلامی پبلشرز نئی دہلی ۱۹۹۷ء۔ص۔۱۲۱

۴؎ زندہ رُود از ڈاکٹر جاوید اقبال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۴ء ص۔ ۱۲۹

۵؎ کلیاتِ اقبال، ص۔۱۱۹

۶؎ ''سفر نامۂ اقبال'' از حمزہ فاروقی۔ عاکف بک ڈیپو، 3243 کوچہ تارہ چند دریا گنج دہلی ۱۱ء۲۰ء، (ص۔۱۸-۲۷)

۷؎ آپ بیتی نمبر اورسہ ماہی ''اکائی'' (اٹاوہ یوپی۔شمارہ مارچ، اپریل ۱۹۸۲ء،

ص۔۱۸۴۔

۸؎مہاتما گاندھی اور اُن کی تعلیم ''مشمولہ''صبحِ اُمید، مارچ ۱۹۲۱ء، ص۔۲۰۱۔
بحوالہ عبدالماجد دریابادی از تحسین فراقی، ص۔۲۰۰ خودی و آثار

۹؎دلّی نقوش و تاثرات رشحاتِ قلم بابتِ دلّی۔
از تصانیف مولانا عبدالماجد دریابادی، ترتیب عبدالعلیم قدوائی، ۲۰۱۳ء
ص۔۸۸

۱۰؎محولہ بالا، ص۸۹۔

☆☆☆

''منظور میری آنکھ
کے ہیں زاوئے الگ''

ڈاکٹر مُعید الظَّفر

خاموشی بولے منظور ایسا کچھ کر مطلب کیا ہے، دفتر کے دفتر لکھنا[1]

حکیم منظور (۱۴ اکتوبر ۱۹۳۷ء-۲۱ دسمبر ۲۰۰۶ء)[2] ایک اعلیٰ پایہ کے اردو شاعر، سخن آفرین، صحافی اور ایک ناظم تھے۔ ان کی پیدائش حضرت آخوند ملاّ حسین خباز مجددی نقشبندی کشمیری رحمہ اللہ (متوفی ۱۰۵۲ھ/ ۱۶۴۲ء) جو کہ سترہویں صدی عیسوی کے ایک غیرت مند کشمیری عالم دین اور باکمال فارسی شاعر ہیں کی آخری آرام گاہ کے قرب میں راجوری کدل سری نگر میں ہوئی۔ ملاّ خباز رحمہ اللہ فارسی شاعر تو تھے مگر سماع و رقص سے شدید

مخاصمت رکھتے تھےاور سماع ورقص کے بطلان میں ہدایت الاعمیٰ نامی کتاب بھی حوالہ قرطاس کی جو کشمیر اور بیرون کشمیر میں فی زمانہ نہایت مشہوراور معرکتہ الآراء رہی۔منشائے الٰہی کہ حکیم منظورؔ نہ صرف اس اللہ والے کی ہمسائیگی میں پیدا ہوئے بلکہ انہوں نے اپنا عہد طفولیت اورلڑکپن اسی ولی اللہ کے محلّہ میں گزارکرعین شباب میں ان کی طرح شاعری کی عریض وادیوں میں قدم بھی رکھا۔ملاّ خباز رحمہ اللہ کی زمین مذہبی تھی جبکہ منظورؔ جذبوں اوراحساسات کی زبان بولتے تھے۔

منظور کے والدگرامی حکیم علی محمد شہرسری نگر کے معروف طبیب تھے۔ والدہ کا نام صدیقہ بیگم تھا۔ ان دو نے اپنے نورِچشم کا نام حکیم محمد منظور رکھا جومنظورؔ کے ادبی دنیا میں قدم رکھتے ہی سمٹ کرحکیم منظورؔ ہو گیا۔ منظورؔ نے اسلامیہ ہائی اسکول سری نگر سے ابتدائی تعلیم حاصل کی اورایس پی کالج سری نگر سے ایف ایس سی تک تعلیم پائی۔وہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ادیب فاضل اور پھر بی اے کی ڈگری بھی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ان کے اساتذہ میں کشمیری زبان وادب کے بلند پایہ نقاداورادیب مرحوم پروفیسرمحی الدین حاجنی (متوفی ۱۹۹۳ء) بھی شامل ہیں۔بڑے بڑے اساتذہ اور اداروں سے تعلیم حاصل کرنے کے باوجود شاید یہ حکیم منظور کی خود داراورخود پسند طبیعت کا ہی پرتو تھا کہ انہوں نے سخن وری

میں کسی استادِ فن کے سامنے باقاعدہ زانوئے تلمّذ تہہ کرنا گوارا نہیں کیا۔

منظور نے ابتداء سے ہی سرکاری ملازمت کو ترجیح دی اور کئی اعلیٰ عہدوں پر فائز بھی رہے۔ وہ ایک کلیرک سے شروع کر کے کسٹوڈین آف ایویکیویز پراپرٹی (جموں)، اسسٹنٹ کمشنر، سیکریٹری جموں ڈیولپمنٹ اتھارٹی، ریذیڈنٹ کمشنر حکومت جموں وکشمیر (دہلی)، ڈائریکٹر ایگریکلچر ڈپارٹمنٹ حکومت جموں وکشمیر، ڈائریکٹر اسکول ایجوکیشن اور بالآخر ڈپٹی کمشنر بارہمولہ کے عہدے تک جا پہنچے۔ بڑے سرکاری عہدوں پر فائز رہنے کے باوصف ان کے ادبی میلان میں گرچہ کوئی کمی واقع نہیں ہوئی البتہ ان کے مزاج میں ابتدائی دور سے ہی ضد اور تحاکمانہ عناصر بآسانی دیکھنے کو ملتے رہے۔ بقول قاضی غلام محمد ''مجھے حکیم منظور پر کبھی کبھی رحم بھی آتا ہے۔ کرسی نشینی اور دفتری رَکھ رکھاؤ کے لئے اس کو اپنی حساس طبیعت پر کتنا جبر کرنا پڑتا ہوگا؟''[۳] حکیم منظور نے بھی اس احساس کو ایک شعر میں یوں زبان دی ہے:

منظور دل کی بات میں کہتا ہزار رنگ سوچوں مگر ملازمِ سرکار کون ہے؟[۴]

حکیم منظور کا ادبی سفر ۱۹۵۵ء سے شروع ہوتا ہے۔ افسانہ نگاری سے اپنے سفر کا آغاز کرنے والے منظور اردو شاعری خصوصاً اردو غزل کے

ہی ہو کے رہ گئے۔ ۱۹۵۶ء میں ان کی لکھی کہانیاں ''مارتنڈ'' اور ''کشمیر'' جیسے مقامی اخباروں کے علاوہ دہلی کے ہفت روزہ ''چترا'' میں بھی شائع ہوتی تھیں۔ ۱۹۶۴ء سے انہوں نے باقاعدہ شاعری کا آغاز کیا۔[۵] یہ وہ دور تھا جب شعراء پر ترقی پسندی کا غلبہ تھا اور اکثر ادیب اور شاعر بقول منظور ''ادب کو ارضِ ماسکو کی جنت کی مدح سرائی اور نغمہ خوانی کے لیے وقف'' کیا کرتے تھے۔[۶] منظور کی طبیعت پر یہ چیز گراں گزری اور انہوں نے ترقی پسند رجحانات سے پہلو تہی کرنے میں ہی اپنی عافیت سمجھی۔ جدیدیت بھی ان پر حاوی نہ ہو سکی۔ ان کی سرشت نے اس کے رجحانات کو بھی تسلیم نہیں کیا۔ وہ خود جدیدیت کے حامیوں پر نقد کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ ''جدیدیوں نے اس زبان [اردو] کو گھوڑا سمجھ کر اس کی سواری شروع کی۔''[۷]

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ منظور عاشقِ اقبال تھے اور ان کے فکر و کلام سے بہت متاثر تھے البتہ ان کے اپنے ادب پاروں پہ اقبال کا رنگ زیادہ غالب نظر نہیں آتا۔ وہ ہر دم اقبال کا دفاع تو کرتے نظر آتے ہیں[۸] مگر اقبال کی طرح انہوں نے مذہب کو اپنے فکر و فن کا ماخذ نہیں بنایا۔ اقبال کے مقابلے میں منظور پر باقی کا اثر ہویدا ملتا ہے۔ منظور خود اپنے بارے میں

بانی کی رائے کو ہی اہمیت دیتے ہیں۔سخنِ برف زاد کے پیش لفظ میں وہ اپنے بارے میں بانی کی رائے کو بطور سند نقل کرتے نظر آتے ہیں۔

منظور نے کل ۱۵ اردو شعری اور نثری مجموعے قلمبند کیے جن کے نام یوں ہیں: نا تمام (۱۹۷۷ء)؛ لہو لَمس چنار (۱۹۸۲ء)؛ برف رُتوں کی آگ (۱۹۹۰ء)؛ خوشبو کا نام نیا (۱۹۹۱ء)؛ پھول شفق آنگن کے (۱۹۹۳ء)؛ شعر آسمان (۱۹۹۷ء)؛ صبح: شفق: تلاوت (۱۹۹۸ء)؛ برف آفتاب (۲۰۰۰ء)؛ سخنِ برف زاد (۲۰۰۳ء)، قلم: زبان: شگاف (۲۰۰۵ء) اور چہار ضرب (۲۰۰۹ء)۔ اقبال: ایک تذکرہ (۲۰۰۰ء) اور *The Land of Apples* منظور کی نثری کاوشیں ہیں۔ نثر میں ان کے ہفتہ وار اخبار ''خبر و نظر'' (کشمیری/ اردو/ انگریزی ۱۹۹۵ء-۲۰۰۶ء) اور دوسرے اخبارات و رسائل میں چھپے ان کے مقالات بھی قابل ذکر اضافہ کرتے ہیں۔ کشمیری میں ان کے دو شعری مجموعے شائع ہوئے ہیں جن کے نام یوں ہیں: (۱) مَے چُھو وَرتَن تے (۱۹۹۸ء) اور (۲) دپیوٚمَے بالہٕ یارَس (۱۹۹۹ء)۔

عجب حقیقت ہے کہ ان معیاری تحریری کاوشوں کے باوجود بھی حکیم منظور کو اردو دنیا میں وہ مقام نہیں مل سکا جس کے وہ مستحق نظر آتے ہیں۔ وہ خود بھی اس محرومی کا شکوہ کرتے ہیں اور دعوی دار ہیں کہ وہ ''بہت سارے

لوگوں کے مقابلے میں بہتر ہونے کے باوصف پیچھے رہ گئے۔'' البتہ وہ پر امید ہیں کہ بالآخران کی ''شاعری کا بہتر استحسان ہوکر ہی رہے گا۔''[9] ان کے دل کی یہ ٹیس جہاں سخنِ برف زاد میں قاری کو صاف محسوس ہورہی ہے وہاں شعر آسمان کا پس نوشت بھی اس کسک سے لبالب بھرا ہوا ہے لیکن اُس میں اُن کا لہجہ سخت اور تنقیدی بھی ہے۔

حکیم منظور اصل میں غزل کے شاعر تھے البتہ انہوں نے نظمیں بھی لکھیں اور نثر کی طرف بھی متوجہ رہے۔ زندگی کے آخری برسوں میں وہ رباعی جیسی مشکل صنف کی طرف متوجہ رہے۔ انہوں نے نظموں کے دو ارمغان سجھائے۔ ''پھول شفق آنگن کے'' ان کی نظموں کا پہلا مجموعہ تھا۔ اس میں اکثر نظمیں آزاد ہیں۔ ''برف آفتاب'' ان کا دوسرا مجموعہ ہے جو پہلے مجموعہ سے نسبتاً ضخیم ہے۔ منظور کی غزلیں روایت سے ہٹ کر، رومانیت سے مبرا اور الفاظ اور تراکیب کے انتخاب میں پرتکلف ہونے کے باوجود آدمی کے کانوں میں رس گول لیتی ہیں۔ وہ دقیقہ سنج بھی ہیں اور زیرک بھی۔ وہ حدود و قیود سے آزاد رہ کر غیر مانوس لب ولہجہ اختیار کرنے میں زیادہ مزہ لیتے ہیں اور اپنے قاری کو نہ صرف اپنے لسانی اجتہادات سے چٹخارا لیتا ہوا چھوڑ دیتے ہیں بلکہ بارہا اُن کا خیال سنتے ہی سامعی اُچھل پڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ بقول پروفیسر قدوس جاوید اُن'' کی غزل میں

اپنی زبان، زمین، معاشرہ اور ثقافت کے تحفظ، تعبیر، تہذیب اور توسیع کا جذبہ..... حکیم منظور کی غزل کا بنیادی تخلیقی جوہر (Creative Essence) قرار پاتا ہے اور یہی حکیم منظور کے انفراد کا نقش اوّل ہے۔''[۱۰]

منظور کی شاعری میں ان کی والہانہ سماجی اور ثقافتی وابستگی عیاں ہے۔ ان کی اکثر تشبیہات، استعارے اور ڈکشن کشمیری الاصل ہیں۔ یہ ان کا تخلیقی جوہر ہی ہے کہ منظورؔ تمام کشمیری اردو شعراء سے الگ اور انوکھے نظر آتے ہیں۔ ان کی تفرید اس درجہ شدید ہے کہ وہ ایک قاری کو اپنی لسانی نیرنگی اور تکلف میں اس قدر باندھے رکھتے ہیں کہ وہ ان کے کلیدی مضمون کشمیر سے غیر شعوری طور پر محبت کرنے لگتا ہے۔ ان کا کلام جہاں کشمیر کے ذکر سے پُر ہے وہیں ان کے کلام میں کشمیری قوم کی عظمت رفتہ اور درد کا ملاجلا زیریں احساس ہر جگہ محسوس ہوتا ہے۔ وہ کشمیر کے بارے میں خود جذباتی ہیں اور اپنے سامعی کے جذبات برانگیختہ کرنا بھی خوب جانتے ہیں۔

مجھ کو امرودوں سے رغبت اور آموں سے بھی پیار ذکر ٹیڑھا سیب کا آئے تو جذباتی بھی ہوں

ان کی غزل کشمیری مقامات اور کشمیر کی خوبصورتی کے بیان سے مملو ہے۔ اگر یوں کہا جائے کہ ان کے فن پاروں کے پس منظر میں کشمیر ایک متحرک تصویر کی مانند کام کر رہا ہے تو شاید غلط نہ ہوگا۔ حکیم منظورؔ اردو میں

غزل کہنے کے باوجود بھی کشمیری شاعر نظر آتے ہیں۔ ان کا لینڈ اسکیپ کشمیری، ان کے الفاظ کشمیری اور ان کے مناظر کشمیری ہیں:

تازہ دم نمکین چائے اور کانگڑی ہنستی ہوں برف، گل بوقہقہے، پھر مدّعا کیا پوچھنا[11]

منظورؔ اکثر اپنے ہم عصر کشمیری شعراء کے برعکس ایک ذمہ دار کشمیری کی طرح اپنی قوم کی بدحالی کو نہ صرف محسوس کرتے ہیں بلکہ اس کربناک احساس کو الفاظ کے پیکر میں ڈھال کر وہ اسے اردو دنیا کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ وہ نہایت شستہ زبان میں ایک کشمیری کی کسم پرسی اور اس کی پریشان حالی کو پیش کر کے بڑی حد تک اپنی ذمہ داری کو ادا کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

ہر ایک سمت کھلی شورشوں کے سائے ہیں ہر اک زبان پہ رواں ہے تو کلمۂ تقصیر
اک اضطراب سا جہلم کے پانیوں میں ہے ولر کی پوری جبیں پر نہیں کوئی تنویر
ہے ڈل میں خُنکی نہ ہے آبِ ہارون میں مزا نہ شیش ناگ کے پانی میں اب کوئی تطہیر
کچھ ایسا لگتا ہے دھندلا گیا ہے حسنِ نشاط ہے اک فسانۂ شب شالیمار کی تنویر[12]

***

تمہارے آموں پہ کیا گزرتی ہے، جانتا ہوں لہو ہیں خرمٹ میرے موسم کی سازشوں سے[13]

قاضی غلام محمد نے حکیم منظور کی غزلوں کا تجزیہ کرتے ہوئے

جولطیف اشارے دیے ہیں وہ بہت ہی معنی خیز ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''حکیم منظور کی غزلوں کے اشعار اکثر آبی رنگوں کی تصاویر سے زیادہ روغنی رنگوں کی تصاویر (oil paintings) سے مشابہت رکھتے ہیں۔ یعنی 'نزدیک' سے دیکھئے تو سطح کھردری لگتی ہے لیکن مناسب 'فاصلے' سے دیکھئے تو سطح صاف اور شفاف نظر آئے گی اور معانی کی تہیں بھی خود کو ظاہر کر دیں گی۔'' [۱۴] انہی ''روغنی رنگوں کی تصاویر'' کو پروفیسر مجید مضمر نے ''سخت اخروٹ'' کہا ہے۔ [۱۵] انہوں نے منظورؔ کی شاعری کے بارے میں ''سخت اخروٹ'' کے ساتھ ساتھ اس کے کشمیری مترادف ''ووٹٹ ڈوٗن'' سے بھی مزید اشارہ دیا ہے۔ ہماری نظر میں منظورؔ کا بہت سا ایسا کلام موجود ہے جو اسی ''سخت اخروٹ'' کے مانند ہے۔ ایسے کلام میں نہ تو موسیقی دکھتی ہے اور نہ ہی اس کو بہ آسانی رواں پڑھا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

ہے گرچہ آج بھی کل ہی کی طرح یک سول ہے گرچہ آج بھی ناگفتہ بہ ہمارا حال
ہے گرچہ رُوح فسردہ، دل ایک غم آباد ہے گرچہ چہرۂ ماضی نظر کا ایک وبال
ہے گرچہ ہر کوئی منظر سواد سے خالی ہے گرچہ شورہ صفت، گرد اب بھی آبِ زوال
ہے گرچہ ذہن میں آباد کوئی اندیشہ ہے گرچہ خوں کی حرارت میں کچھ لپک نہ اُبال [۱۶]

ہمارے اس تاثر کے برخلاف پروفیسر مجید مضمر نے منظورؔ کے ایسے اشعار کو

''بہت زیادہ لذیذ'' محسوس کیا ہے۔ بقول ان کے ''حکیم منظورؔ کی شاعری کا ست بھی کہیں کہیں سخت ترین لسانی اور ہیئتی چھلکے میں چھپا ہوا ہے۔اس ست کو نکالنے میں اشتیاق، محنت اور تلاش کا عمل بجائے خود ایک جمالیاتی عمل ہے۔''[۱۷] پروفیسر غلام رسول ملک نے شعر آسمان کے پیش لفظ میں جذبات واحساسات اور طاقتور ذہانت کی ''شاعری میں شعوری کوشش، کسب ومہارت اور فنکارانہ تزئین کاری کے آثار نمایاں طور پر واضح نظر'' آنا تسلیم کیا ہے۔انہوں نے حکیم منظور کی شاعری کو اسی قبیل سے بتایا ہے اور اس میں ''جذبہ واحساس کی ایک زیرین رَو اور ایک متجسس اور فعال ذہانت'' کا اس کو ''تانا بانا فراہم'' کرنا قبول کیا ہے۔ بقول پروفیسر ملک ''یہ دونوں عناصر ان کی نادر شخصیت اور ایک مخصوص انفرادی فکر ونظر کے آئینہ دار ہیں۔''[۱۸]

منظورؔ کی وفات کے بعد ان کے فرزند اور ان کی اہلیہ نے ان کی رباعیات کا مسودہ تلاش کر کے اس پر رفیق راز کا مختصر ترین تبصرہ شامل کر کے ۲۰۰۹ء میں اس کو شائع کروایا۔اس کتاب کا نام ''چہار ضرب'' رکھا گیا اور اس میں منظورؔ کی رباعیات کا معتد بہ حصہ شامل ہے۔ان رباعیات میں بھی کشمیر اور اس کے باغات ، پانیوں اور خوبصورتی کا تذکرہ ملتا ہے۔لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رباعیات میں وہ پکڑ نظر نہیں آتی جو

ان کی غزلوں میں نمایاں ہے۔

بے آب کبھی ہو نہ یہ چشمۂ شاہی
بے رنگ کبھی آنکھ نہ ہو اس ڈل کی
ہو ہی نہ پہلگام کبھی بے سایا
مولا نہ ہوگلمرگ میں پھولوں کی کمی[19]

***

قطرے میں مرے پورے سمندر کا خمار
ہے میرا وُلر جیسے کہ کُھلتا اسرار
یہ چشمے چمن اور شبِ شالیمار
یہ اونچے سفیدے مرے، میرے ہیں چنار[20]

حکیم منظورؔ کے کلام کو اگر بغور دیکھا جائے تو یہ کہنا کہ وہ صرف اپنے شہر کے حالات پر نوحہ خوانی کرتے ہیں صحیح نہیں ہوگا۔ ان کے سینے میں ایک زندہ انقلابی حکیم منظورؔ موجود ہے۔ جو تحرک کا قائل اور انقلاب کا متمنی ہے۔ وہ اعلیٰ انسانی اقدار کا علمبردار اور ان کی بازیافت کا منتظر ہے۔

میرے کشمیر میں منظورؔ اب پیدا نہیں ہوتے نہ میرک شاہ اندرابی نہ انور شاہ لولابی[21]

***

میں اپنے شہر کے ان عالموں سے سیکھ پاؤں کیا ہے جن کی سوچ بازاری، ہے جن کا لہجہ بازاری [۲۲]

ان کا شہر آشوب ۳۷ بندوں کا مجموعہ ہے جو ایک باحس قاری کو کشمیری قوم کی اندوہ ناک حالت سے نہ صرف آگاہ کرتا ہے بلکہ اس کو جنجوڑ کر رکھ دیتا ہے۔ یہ شہر آشوب ۲۰۰۰ء میں چھپا جوان کی کتاب 'برف آفتاب' کے آخر میں شامل کیا گیا ہے۔ یہ شہر آشوب شاعر کی حساس طبیعت اور اس کے کرب کو بیان کرتا ہے۔

ہمارے حصّے میں وہ دور آ گیا بھائی کہ جس میں علم و ذہانت ہے اک خطا بھائی
نہ دوستی کا بھروسہ نہ دشمنی کا یقیں کچھ ایسا ٹوٹا ہے ہر ایک سلسلا بھائی [۲۳]

حکیم منظور کی شاعری میں گزشتہ زمانے کے خلوص، سچائی اور سادگی بار بار آنکھوں کے سامنے گزرتی ہے۔ ان کو اپنے دور کا نہ صرف ادراک حاصل تھا بلکہ وہ بدلتے وقت کے ساتھ ہو رہے تغیر اور اِس تغیر کے عمل میں فوت ہو رہی قدروں سے بھی آگاہ تھے۔ وہ پرانی قدروں کی حفاظت کرنا اپنی ذمہ داری مانتے ہیں اسی لیے وہ ہر کھوئی ہوئی چیز پر سرد آہ بھرتے نظر آتے ہیں۔

عمل کے بل پہ کوئی جی نہیں سکتا　　کسی کی ہو نہیں حاصل اگر طرفداری
خلوص! علّتِ بیجا ہے، حرفِ مہمل ہے　　پسند ہے نئے شاہوں کو بس اداکاری [۲۴]

وہ اپنے ادب پاروں میں صرف جمالیات کے پہلو کو ہی نہیں دیکھتے بلکہ وہ شاعری کو انسانی اقدار کی بلندی اور کردار سازی کا وسیلہ بھی سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں ذاتی تجربے شاعر کے مرکزی خیال کو بنیاد فراہم کرتے نظر آتے ہیں۔ یعنی اگر یوں کہا جائے کہ وہ ادب برائے زندگی کے قائل ہیں تو شاید غلط نہ ہوگا۔

خباثتوں کا عجب اعتبار ہے، توبہ　　شرافتوں میں رذالت شمار ہے، توبہ
شقاوتوں سے مزّین ہیں علم کے دیوان　　حماقتوں سے خرد ہمکنار ہے، توبہ [۲۵]

''سخنِ برف زاد'' کے پیش لفظ میں منظور اپنے فن اور کلام پر خود تبصرہ کرتے ہوئے اس بات کو قبول کرتے ہیں کہ وہ اپنے ہر شعری مجموعے میں ''خود کو نہ دہرانے'' کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ وہ اس نہ دہرانے کے عمل میں کامیاب ہونے کی بنیادی وجہ کشمیری تہذیب وتمدن کی زرخیزی

بتاتے ہیں۔ وہ اپنے تجربوں کی رنگارنگی سے واقف ہیں اوران تجربوں کو ہی اپنی کامیابی قرار دیتے ہیں۔ [۲۶] پروفیسر مجید مضمر مرحوم ان کے تجربوں پر یوں تبصرہ کرتے ہیں:

> حکیم منظور نے غزل کی داخلی اور خارجی ساخت میں بعض توجہ طلب تجربے کیے ہیں۔ بحروں میں تنوع کے علاوہ انہوں نے ایک ایسا مکالماتی انداز متعارف کیا جس میں استفسار اور جواب دونوں ایک مصرعے یا ایک شعر میں اس طرح سماجاتے ہیں کہ اس کے اختصار پر تفصیل رشک کرتی ہے۔ بعض غزلوں میں ہم صوت الفاظ مصرعوں کے شروع میں ہی استعمال اس طرح کا ہے کہ اس پر کرافٹ کا گماں نہیں گزرتا۔ یہاں صرف سوال و جواب کے حامل مصرعوں کو مثال کے طور پر پیش کیا جارہا ہے:
>
> سوال: خوشبو ہوا کی کیسی؟ جواب: سب زندہ دار ہو کیا؟
> سوال: پیکر شفق کا کیسا؟ جواب: عکس خیال کیا ہے؟ [۲۷]

پروفیسر مجید مضمر اس نوع کی شاعری کو ''موسیقی کے سحر سے آزاد کرنے اور اسے سماعت کے بجائے قرأت اور بصارت سے وابستہ کرنے کا

تجربہ‘‘ بتاتے ہیں۔[۲۸]

حکیم منظورؔ اپنے سماج میں کھوکھلے ’’کرداروں‘‘ کی نقل وحرکت تو دیکھتے ہیں مگر وہ ان کرداروں کو بے روح کہتے ہیں۔ وہ اس گیتی کو ایک اسٹیج مانتے ہیں اور اس اسٹیج پر کرداروں کی بھر پور تگ ودَو کو محسوس بھی کرتے ہیں۔ البتہ ان کو یہ کردار بے روح معلوم ہوتے ہیں اور اس بے روح نشست و برخاست کو وہ ’’کہانی روٹھ گئی ہے‘‘ کہہ کر اس روح کی بازیافت کے لیے سرگرداں نظر آتے ہیں۔

منظورؔ کا کوئی بھی شعری مجموعہ ہاتھ میں لیجیے تو ہر مصرعہ میں شاعر کے داخلی اور خارجی ماحول میں تصادم نظر آیے گا۔ وہ گزرتے وقت کی رفتار سے مضطرب ہیں اور پریشان بھی۔ وہ اپنی شخصیت کو زمانے کے آئینہ میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور آئینہ دھندلا پا کر پریشان ہوتے ہیں اور چیخ اٹھتے ہیں۔ ان کی یہی چیخ ان کے فن میں ’’دُکھ‘‘ کا احساس پیدا کرتی ہے۔ وہ اپنی قلبی کیفیتوں کو الفاظ میں پیش کرنے کی مسلسل کوششیں کرتے ہیں اور الفاظ و مروجہ تراکیب میں اپنے اندر چل رہی کشمکش کی ترسیل کی قوت نہ پا کر نئی تراکیب تراشنے کا عمل شروع کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ یہ مروجہ اسلوب و ڈکشن کی تنگ دامانی ہی ہے کہ منظورؔ ہر مجموعہ میں ایک اچھا خاصا نیا ذخیرۂ تراکیب لے کر آتے ہیں۔

علامتوں کے بدن پہ سارا غبار رسم و رواج کا تھا جو لفظ بھی میرے ہاتھ آیا غت کے مہمل سماج کا تھا

منظورؔ ہر دم اپنی یادداشت کو کریدتے معلوم ہوتے ہیں اور بڑی خوبصورتی کے ساتھ زبان کے تخلیقی استعمال کے ذریعے اپنے گزرے زمانے کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ وہ اپنی روایات اور اپنی قوم کے گم شدہ اقدار کا ماتم کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے جذبات اور احساسات میں شدت پائی جاتی ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کا اعتراف بھی قابل توجہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ''حکیم منظورؔ کے کلام میں اظہار کی توانائی اور جذبے کی حلاوت نے مجھے خاص طور پر متاثر کیا۔''[۲۹]

ان کی غزلیں اور نظمیں شاعر کے سینے میں ایک بچے کا سا دل ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ اکثر سنجیدہ شاعر کبھی کبار nostalgic ہوتے ہیں مگر جہاں تک میں سمجھتا ہوں حکیم منظورؔ پر اس عنصر کا غلبہ کچھ زیادہ ہی ہے۔

پہلے مکاں تھے چھوٹے مکینوں کے دل بڑے پہلے ہمارے شہر کا نقشا یہی اور تھا[۳۰]

***

مُشامِ جاں معطّر جن کی خوشبوؤں سے ہوتا تھا رلاتی ہے مجھے ان عنبری سیبوں کی نایابی[۳۱]

اسی طرح 'پھول شفق آنگن کے' صفحہ ۵۸ پر ہمیں جو طویل نظم ملتی ہے وہ بھی پوری طرح nostalgia کے عنصر سے لبریز ہے۔ مثلاً:

ہم بچے تھے
برف کبھی چپکے سے راتوں کے اندھیارے میں آتی تھی
اماں صبح سویرے سب کی کانگڑیوں میں شعلے سلگایا کرتی تھی
کھڑکیوں کے پٹ کھلتے تھے
اور سماوار کی ابھلتی چائے کی خوشبو۔۔۔
میری اماں اب بوڑھی ہو کر میرے بچوں کی دادی ہے
میرے ابا جنت بستی کے باسی ہیں
میرے بچوں کی ماں گاؤں کے اسکول کی استانی ہے
خوشبو چائے کی کیتلیوں سے اڑتی نہیں ہے
میری بیوی کانگڑیاں سلگانے کے فن سے عاری ہے
الٹ پلٹ ہر بات ہوئی ہے
باقی ہیں کردار کہانی روٹھ گئی ہے [۳۲]

حکیم منظور کے کلام میں ہندی، پنجابی، کشمیری، فارسی، عربی اور یہاں تک کہ انگریزی زبان کے چیدہ چیدہ الفاظ بھی ملتے ہیں۔ انہوں نے ہر سطح پر آزادی کو پسند کیا ہے۔ ان کا یہ جملہ کہ ''میں جو ہوں وہی ہوں اور

اتنا ہی ہوں اور اتنا ہی رہنا چاہتا ہوں۔'' [۳۳] خود ان کے لااُبالی مزاج کو واضح کرتا ہے۔ زبانوں کی اس بوقلمونی نے ان کے احساسات اور جذبات کو مزید صاف اور بااثر اظہار دیا ہے۔

منظور اپنی ہستی سب سے اونچی ہے اس کو کمتر کہنا ہے اَپمان بڑا [۳۴]

***

ہے لاکھوں بولتے رنگوں کا درپن پھرن پہنتی ہوئی پریوں کا آنگن [۳۵]

***

منظور میں روتا ہوں کہ کس فائل میں گم ہے وہ دل کہ میرے ناز اٹھانے کے لئے تھا [۳۶]

***

بجز جذبات کے منظور آخر کرے گا اے قلم کیا تجھ کو اَرپن [۳۷]

***

دھرتی یہ آکاش سے پوچھے کیا میری نم علت ہے کیا کارن ہے سنگستاں پر کیوں نہیں چلتا کوئی ہل [۳۸]

***

وہ کیا بات بنائے صاحب، جو لفظوں سے ہارا ہو وہ کیا فصل اگائے صاحب جس کے پاس ہو ٹیڑھا ہل''
لہجہ کچھ ہو میرے کانوں میں رس گھولتی ہے منظور کشمیری کی گتھ، ہندی کی بات ہو یا پنجابی گل [۳۹]

اپنے کلام میں منظورؔ نے اضافت کو ترک کر کے ایک ایسا خوبصورت اظہار پیدا کیا ہے جو ان کا ہی خاصا نظر آتا ہے۔ انہوں نے یہ طریقہ اپنے شعری مجموعوں کا نام رکھنے میں بھی اختیار کیا ہے۔ ان کی یہ ترکیبیں قاری کو پہلی نظر میں ہی متاثر کر دیتی ہیں: جنت بستی، برف رتوں کی آگ، برف شگوفے، چنار چہرے، شعر آسمان، برف آفتاب، شہر گماں وغیرہ اس طرز کی کامیاب مثالیں ہوسکتی ہیں۔ یہ سب تجربات لاریب اردو زبان کے ساتھ ان کے والہانہ لگاؤ کو ظاہر کرتے ہیں۔

زندہ رہ جائے گی منظورؔ زبانِ اردو چاہنے والا کوئی اسکا رہے یا نہ رہے[۴۰]

حکیم منظورؔ اردو کی ترقی اور بقا کے لیے بے حد فکر مند تھے۔ ایک مضمون میں وہ دلچسپ انداز میں ایک خوبصورت تبصرہ کچھ اس طرح حوالہ قرطاس کرتے ہیں:

> ''میں اردو زبان ہوں۔ افسوس اس بات کا
> ہے کہ اردو پریس متحد ہو کر میرے تحفظ اور
> فروغ کے لیے کوئی ٹھوس کام نہیں کر رہا۔۔۔

حکومت کو جھنجھوڑنا اور لوگوں کے
ضمیر جگانا اگر یہاں اخبار والے نہیں کریں
گے جن کی عزت وآبرو اور معاش کا وسیلہ میں
ہوں تو یہ ذمہ داری کون پوری کرے گا؟ اسی
سوال کا جواب یا ثواب اخبار والوں اور
میرے قلم کاروں کو متحد کر کے میری بقا کیلئے
معنی خیز جدوجہد کا آغاز کرنے پر آمادہ کرے گا۔"[۴۱]

حکیم منظور اگر چہ کشمیری تھے اس کے باوجود ان کے اندر برصغیر کی ثقافت اور ادب کیلئے ایک عجیب کشش موجود تھی۔ ان کا اردو لہجہ کشمیری آمیز تھا جس سے وہ بخوبی واقف بھی تھے اور انہوں نے اپنے لہجے میں تصنع اختیار کرنے کی کبھی بھی کوئی کوشش نہیں کی۔ وہ خود کہتے ہیں کہ "مجھے ذاتی طور پر احساس ہے اور بجا طور پر کہ میرے لہجے اور اسلوب کے ساتھ ساتھ میرے فکر کے تانے بانے بھی اسی سرِ زمین سے پیوست ہیں۔"[۴۲] انہوں نے ہمیشہ اردو اور کشمیری زبانوں کی ترقی کیلئے کوششیں کیں۔ وہ ہر ایک زبان کو ترقی دینے کے سخت حامی تھے تاہم وہ اس کی آڑ میں "دکانیں کھولنے" کے شدید مخالف تھے۔ کشمیری زبان کی ترویج کے بارے میں وہ رقمطراز ہیں:

''ہم عاجزی کے ساتھ یہ دردمندانہ
استدعا کرنا چاہتے ہیں کہ کشمیری زبان
کونصاب تعلیم میں شامل کروانے کیلئے
کمیٹیاں نہیں بلکہ نتیجہ خیز اقدامات کی تفصیل
تیار کی جائے اوراس کوکسی فرد یا جماعت کا
معاملہ اور ماجرا بنانے کے بجائے اجتماعی
طور پر کشمیریوں کا مسئلہ اور معاملہ
بنانا چاہیے۔کشمیری زبان کے نام پر دکانیں
کھولنے اوراس زبان کا استحصال کر کے ذاتی
منفعت کے سامان کرنے سے اجتناب از
بس ضروری ہے۔''[۴۳]

جہاں تک حکیم منظور کی شاعری کا تنقیدی جائزہ لینے کا تعلق ہے اس میدان میں ابھی سنجیدہ کام کرنا باقی ہے۔ ابھی تک صرف کشمیر یونیورسٹی سے ایم فل کا ایک مقالہ تیار ہوا ہے جس کا عنوان ''حکیم منظور کی شاعری: ایک تنقیدی جائزہ ہے''۔مقالہ نگار مبینہ اختر نامی ریسرچ اسکالر ہیں اور مقالہ پروفیسر مجید مضمر کی نگرانی میں تیار ہوا ہے۔اس قلیل توجہی کی اصل وجہ یہ ہے کہ ابھی حکیم منظور کے کلام کو اردو کے اعلیٰ پایہ

اور قد آور نقادوں نے بالاستیعاب اپنی نظر میں نہیں لایا ہے۔اس کے اورکئی اسباب ہو سکتے ہیں ۔جن میں جغرافیائی حد بندی، معاصرانہ چشمک اور اردو میں بلند پایہ نقادوں کی کمی وغیرہ بھی قابل ذکر ہیں ۔تاہم کچھ اہل فن نے حکیم منظور کے کلام کو پرکھنے کی کوشش کی ہے اورکئی اہم مباحث قاری کے سامنے لایے ہیں۔ان مباحث کومختصراً چند جملوں میں پیش کرتا ہوں تا کہ مستقبل میں ان نکات پر مزید سوچا جا سکے۔

ا۔حکیم منظور کی غزلوں میں داخلیت کے بجائے خارجی عناصر کا زبردست غلبہ ہے؛

۲۔ناسخ کی طرح ان کی شاعری دل سے زیادہ دماغی کوشش کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ آورد کی اپج معلوم ہوتی ہے اوراس پر کرافٹ کا شبہ گزرتا ہے؛[۴۴]

۳۔ان کے کلام میں جذبات اور احساسات کو غیر ضروری شدت کے ساتھ قارئین کے سامنے رکھا گیا ہے جوان کی شاعری کو یک رنگی بنا دیتا ہے؛

۴۔ ان کی رباعیوں میں موضوعی اعتبار سے تنوع نہیں پایا جاتا ہے؛

۵۔ان کا کلام ایک ہی خیال کومختلف الفاظ میں قاری کے سامنے لاتا ہے۔یعنی ان کے کلام میں خیال کی بیجا تکرار ملتی ہے؛

۶۔ان کے کلام کی معنوی پہلوداری کو دیکھنا اور اس کو سامنے لانا بھی ایک تجزیہ نگار اور مضبوط شارح کی ذمہ داری ہے؛

۷۔ان کے استعارات،تشبیہات، علامتوں اور ترکیبوں پہ کام کرنے کی کافی گنجائش ہے جس سے ان کے اشعار میں موجود معنی کی پہلوداری سے بھی پردہ اٹھ جائے گا؛

۸۔ان کے کلام میں کشمیر سے متعلق مختلف مضامین کی اتنی بھرمار ہے کہ ان کی شاعری مقامی بن چکی ہے اور غیر کشمیری کے لیے زیادہ اپیل نہیں رکھتی؛

ڈاکٹر پریمی رومانی کا یہ کہنا کہ منظورؔ کی شاعری میں قوم پرستی اور وطن پرستی کا احساس بھی ہوتا ہے۔''[۴۵] منظورؔ پر بہت بڑا ظلم ہے۔رومانی نے جس جذبہ کو قوم پرستی یا وطن پرستی کہا ہے وہ دراصل ایک انسان میں اللہ تعالیٰ کی طرف سے ودیعت کیا ہوا فطری حبّ الوطنی کا جذبہ یا قوم کے تئیں ہمدردی کا عنصر ہے جو اگر حد اعتدال سے ہٹ گیا تو قوم پرستی میں تبدیل ہوجاتا ہے۔حکیم منظورؔ بھی انہی فطری جذبوں کے تحت اپنی سرزمین سے جڑے رہے ہیں اور اس کی بات بھی کرتے ہیں۔ان میں وہ تعصب اور

معاندانہ جذبہ نظر نہیں آتا جو وطن پرست شاعروں میں اکثر دیکھا جاتا ہے۔

غرض ہر ایک انسان دوسرے انسان سے مختلف ہے۔اس کا فہم، ماحول اور صلاحیتیں دوسرے شخص کے ہو بہو نہیں ہوسکتیں۔ فنکار سب سے پہلے ایک انسان ہے۔ اسی لیے اس کا زاویہ نگاہ دوسرے فنکار سے مختلف ہوا کرتا ہے۔ یہ حقیقت فطری ہے کہ ہر ایک فنکار کا فن پارہ دوسرے فن کار کے فن پارے سے اسلوب، خیال، فکر وغیرہ میں مختلف ہوتا ہے۔ اپنی ذات اور گردوپیش میں رونما ہو رہے واقعات اور حادثات کا اثر لے کر ان کو خوبصورتی کے ساتھ بیان کرنا کسی بھی فنکار کی مجبوری ہے۔حکیم منظور ہمارے دور میں ایک ایسے عظیم شاعر، صحافی اور منتظم گزرے ہیں جو نہایت حساس تھے اور اپنے گردوپیش میں ہو رہی تبدیلیوں کو سنجیدگی کے ساتھ اپنی گرفت میں لیتے تھے۔ان کا کوئی بھی فن پارہ اپنی ایک الگ پہچان رکھتا ہے کیونکہ حکیم منظور کے سوچنے کا اپنا ایک الگ زاویہ ہے اور اپنا ایک مختلف رنگ ہے۔

منظور میری آنکھ کے ہیں زاویے الگ گرداب کو میں کہتا ہوں طوفان ہے قصص میں[۴۶]

حکیم منظور نے طویل علالت کے بعد ۷۱ برس کی عمر میں ۲۱ دسمبر ۲۰۰۶ء کو رحلت فرمائی۔اللہ تعالیٰ مرحوم کو جنت الفردوس میں جگہ دے۔آمین۔

حوالہ جات و حواشی

۱۔حکیم منظور،حکیم منظور،لہولمس چنار،بھوپال،انڈیا بک ایمپوریم، ۱۹۸۲ء،ص۱۰۰۔

۲۔حکیم منظور کی تاریخ پیدائش میں اختلاف ہے۔پروفیسر مجید مضمر مرحوم نے جو مقالہ ان کی شخصیت اور شاعری پر ان کی موجودگی میں پڑھا تھا اس میں انہوں نے ان کی تاریخ پیدائش ۱۷جنوری ۱۹۳۷ء کہی تھی اور حکیم منظور نے کوئی اعتراض بھی نہیں کیا تھا۔(ملاحظہ ہو رنگ باتیں کریں از ڈاکٹر مجید مضمر،سری نگر،یاور پبلی کیشنز،تاریخ ندارد،ص۹۳۔)

۳۔حکیم منظور، پھول شفق آنگن کے،دہلی،۳جنوری ۱۹۹۳ء،ص۳۔

۴۔ حکیم منظور،برف رتوں کی آگ،دہلی،مطبوعہ عارض آفسٹ پریس،۱۹۹۰،ص۶۳۔

۵۔ڈاکٹر مجید مضمر،رنگ باتیں کریں،سری نگر،یاور پبلی کیشنز،تاریخ ندارد، ص۹۵۔

۶۔حکیم منظور،شعر آسمان،نئی دہلی،مکتبہ معارض،تاریخ ندارد،ص۱۰۷۔

۷۔حکیم منظور،شعر آسمان،ص۱۰۸۔

۸۔حکیم منظور،''سطح بینی وجہہ خلط مبحث''،شیرازہ، مدیر: محمد اشرف

ٹاک، سری نگر، کلچرل اکیڈیمی، ج ۴۶، شمارہ ۴-۷، ص ۲۲۴-۲۳۱۔

۹۔ حکیم منظور، سخنِ برف زاد، ۲۰۰۳ء، بہ قلم خود، ص ۳۔ یہاں یہ بات واضح کرنی مفید معلوم ہوتی ہے کہ اس بے رخی کے باوجود بھی منظورؔ کی قدآور شخصیت کئی مقامات پر تسلیم کی گئی۔ مثلاً حکیم منظورؔ پندرہ برس تک بزم فروغ اردو جموں کے صدر، کُل ہند اردو رائیٹرس اینڈ ایڈیٹرس فورم کے نائب صدر، انجمن ترقی اردو کے نائب صدر، کل ہند اردو ہندی سنگم کشمیر کے کنوئنر رہنے کے علاوہ کئی اداروں اور انجمنوں سے منسلک رہے۔ موصوف کو جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف کلچر اینڈ لینگویجز، ویسٹ بنگال اردو اکادمی، اتر پردیش اردو اکادمی، مہجور فاؤنڈیشن کشمیر کی طرف سے بھی کئی اعزازات سے نوازا گیا جو اردو ادبی دنیا میں ان کے مقام پر دال ہے۔

۱۰۔ پروفیسر قدوس جاوید، ''حکیم منظور: بحیثیت غزل گو''، شیرازہ، مدیر: محمد اشرف ٹاک، سری نگر، کلچرل اکیڈیمی، ج ۴۶، شمارہ ۴-۷، ص ۳۵۔

۱۱۔ برف رتوں کی آگ، ص ۲۳۔

۱۲۔ حکیم منظورؔ، برفآفتاب، سری نگر، مطبع شالیمار آفسٹ پریس، ۲۰۰۰ء، ص ۱۳۳۔

۱۳۔ حکیم منظورؔ، برفآفتاب، سری نگر، مطبع شالیمار آفسٹ پریس، ۲۰۰۰ء، ص ۱۳۳۔

۱۴۔حکیم منظور، پھول شفق آنگن کے، دہلی، ۳ جنوری ۱۹۹۳ء، ص ۴۔
۱۵۔ڈاکٹر مجید مضمر، رنگ باتیں کریں، سری نگر، یاور پبلی کیشنز، تاریخ ندارد، ص ۱۰۲۔
۱۶۔برف آفتاب، ص ۱۴۴۔
۱۷۔ڈاکٹر مجید مضمر، رنگ باتیں کریں، سری نگر، یاور پبلی کیشنز، تاریخ ندارد، ص ۱۰۲۔ نیز مضمر صاف قبول کرتے ہیں کہ ''حکیم منظور کا سارا کلام اسی نوع کا نہیں۔ کاغذی بادام اور کاغذی اخروٹ کا بھی اپنا مزہ ہے اور اس قسم کے اشعار ان کے یہاں بہترے ہیں۔'' (رنگ باتیں کریں، ص ۱۰۲)
۱۸۔شعر آسمان، ص ج۔
۱۹۔حکیم منظور، چہار ضرب، سری نگر، خبر و نظر پبلی کیشنز، ص ۶۔
۲۰۔حکیم منظور، چہار ضرب، سری نگر، خبر و نظر پبلی کیشنز، ص ۱۷۔
۲۱۔حکیم منظور، قلم :زبان: شگاف، سری نگر، مطبع شالیمار آرٹ پریس، ۲۰۰۵ء، ص ۳۲۔
۲۲۔قلم: زبان: شگاف، ص ۳۴۔
۲۳۔برف آفتاب، ص ۱۲۶۔
۲۴۔برف آفتاب، ص ۱۳۵۔
۲۵۔برف آفتاب، ص ۱۳۶۔

۲۶۔حکیم منظور،سخنِ برف زاد، بہ قلم خود،ص۲۔
۲۷۔ڈاکٹر مجید مضمر،رنگ باتیں کریں،سری نگر، یاور پبلی کیشنز،تاریخ ندارد، ص۱۰۰-۱۰۱۔
۲۸۔ڈاکٹر مجید مضمر،رنگ باتیں کریں،سری نگر، یاور پبلی کیشنز،تاریخ ندارد، ص۱۰۱۔
۲۹۔بحوالہ محمد اشرف ٹاک،''حکیم منظور:اکابرین کی نظر میں''،شیرازہ،مدیر: محمد اشرف ٹاک،سری نگر،کلچرل اکیڈیمی،ج۴۶،شمارہ۴-۷،ص۱۸۹۔
۳۰۔برف رتوں کی آگ،ص۲۶۔
۳۱۔حکیم منظور،قلم:زبان:شگاف،سرینگر،نومبر۲۰۰۵ء،ص۳۱۔
۳۲۔حکیم منظور، پھول شفق آنگن کے،دہلی،جنوری۱۹۹۳ء،ص۵۸۔
۳۳۔حکیم منظور،سخنِ برف زاد۔
۳۴۔لہولمس چنار،ص۱۷۔
۳۵۔لہولمس چنار،ص۱۰۱۔
۳۶۔لہولمس چنار،ص۸۸۔
۳۷۔لہولمس چنار،ص۱۰۲۔
۳۸۔لہولمس چنار،ص۱۱۸۔
۳۹۔لہولمس چنار،ص۱۱۶۔

۴۰۔قلم: زبان: شگاف،ص۱۴۔

۴۱۔خبر ونظر،شمارہ۱۳جولائی ۱۹۹۷ء۔

۴۲۔حکیم منظور،سخنِ برف زاد، بہ قلم خود،ص۲۔

۴۳۔حکیم منظورؔ(مدیر اعلیٰ)،ہفت روزہ سہ لسانی 'خبر ونظر'،سری نگر،شمارہ ۱۴جون ۱۹۹۸ء۔

۴۴۔منظورؔ نے شاعری میں کرافٹ کے لیے جو''قافیہ پیما'' کی ترکیب استعمال کی ہے وہ بھی بے اضافت لائی ہے۔

شاعر ہیں تو بس قافیہ پیما سارے
دل تنگ ہیں ارباب تمنّا سارے
استثناء اِس میں ہے بھی منظورؔ مگر
بے کیف ہیں اندر سے ہیں صحرا سارے

(حکیم منظور، چہار ضرب،سری نگر،خبر ونظر پبلی کیشنز،ص۱۶۴۔)

۴۵۔ڈاکٹر پریمی رومانی،''حکیم منظور:عصر حاضر کا ایک نمائندہ غزل گو شاعر''، شیرازہ، مدیر: محمد اشرف ٹاک، سری نگر، کلچرل اکیڈیمی، ج۴۶،شمارہ۴-۷،ص۱۶۳۔

۴۶۔قلم: زبان: شگاف،ص۱۸۔

☆☆☆

ریاست جموں وکشمیر میں

معاصر اردو غزل

ڈاکٹر شاہ فیصل

ادب، آرٹ یا دیگر فنونِ لطیفہ انسانی جذبات وخیالات کے مؤثر

ریاست جموں وکشمیر میں اردو شاعری بالخصوص اردو غزل کی ایک شاندار روایت موجود ہے اگر یہ کہا جائے کہ یہاں اردو شاعری مجموعی طور پر غزل سے ہی عبارت ہے تو غلط نہیں ہوگا۔ یہاں کے تقریباً تمام چھوٹے بڑے شاعروں نے غزل میں ہی زیادہ طور پر طبع آزمائی کی ہے۔ یہاں کی غزلیہ شاعری بعض برگزیدہ شاعروں کی بدولت اردو ادب کی مجموعی تاریخ میں ایک خاص مقام اور عنوان حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئی ہے۔ اس مختصر

مقالے میں نہ جموں وکشمیر میں اردو غزل کی تاریخ کے مختلف ادوار قائم کرنے کی گنجائش ہے، نہ مختلف تحریکات کے اثرات کا تذکرہ ممکن ہے اور نہ تمام شاعروں کی غزلیہ شاعری کا احاطہ کرنا قابل حصول ہے۔ بدقسمتی سے جموں وکشمیر میں اردو شعروادب کی کوئی تاریخ بھی ابھی تک مرتب نہ ہوسکی۔ یہاں کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ بھی نایاب ہے، اس وجہ سے ہم جیسے طالب علموں کے لیے مستند مواد کی نایابی کا مسئلہ بھی درپیش ہے۔ اس وجہ سے اس مقالے کو غزل کے چند شاعروں تک ہی محدود رکھا گیا ہے۔

اردو غزل کی موجودہ صورتحال یا معاصر اردو شاعری کے زمانے کا تعین کرنا بھی مشکل ہے۔ تاہم وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو ترقی پسندیدیت، رومانیت، جدیدیت، مابعد جدیدیت کے ادوار کو بھی معاصر ادب میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً حامدی کاشمیری، حکیم منظور وغیرہ نے اُس زمانے سے شاعری شروع کی ہے جب ہر طرف ترقی پسندیدیت کا غلغلہ تھا۔ حامدی کاشمیری کا انتقال چند مہینے پہلے ہوا اور وہ آخر وقت تک اردو غزل سے وابستہ رہے۔ وہ ہر لحاظ سے معاصر اردو شاعری میں شامل ہیں۔ انہوں نے مندرجہ بالا تمام تحریکات سے شعوری اور غیر شعوری طور پر اثر قبول کیا ہے۔ ا ن کی شاعری میں ترقی پسندی کے چھینٹے بھی ملتے ہیں، ان کے یہاں شروع شروع میں فطرت پرستی، رومانیت کا رجحان بھی نظر آتا

ہے تاہم وہ جدیدیت کے رویے اور رجحان سے خاص طور پر متاثر رہے۔اس کا اندازہ ان کی تمام شعری تخلیقات سے لگایا جاسکتا ہے۔شب خون میں دوسرے جدید شاعروں کی طرح برابر چھپتے رہے انہوں نے اپنی کتاب ''نئی حسیت اور اردو شاعری'' میں جدیدیت کا ایک طرح سے دفاع کرنے کی بھی کوشش کی ہے ۔اس کتاب کا پیش لفظ میں اردو میں جدیدیت کے علمبردار اور اور شب خون کے مدیر شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے۔انہوں نے اپنے ایک مضمون ''میرا تخلیقی سفر'' میں لکھا ہے۔

''میرے رویوں میں (1960 کے
بعد) بنیادی تبدیلیاں آنے لگی۔ میں
نظریاتی کے ملمع کاری کو محسوس کر کے
وجودی خیالات کی اصلیت کے
قریب آنے لگا اور مکاشفانہ آگہی
سے حقائق کا ادراک کرنے لگا۔''

ان کی شاعری کا گہرا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ انہوں نے مختلف تحریکوں کا اثر لے کر اور جدیدیت کا ہمنوا ہونے کے باوجود اپنے تخلیقی سفر کو کسی ایک ازم یا کسی ایک موضوع تک محدود نہیں رکھا بلکہ موضوعات کا تنوع اور ان کے لسانی برتاؤ کے نت نئے تجربے یقیناً قارئین کو متاثر کرتے

ہیں۔تخلیق کی آزاد فضاؤں میں پرواز کرنے کے باوجود وہ کبھی اپنی زمین کی سنگلاخ حقائق سے رشتہ نہیں توڑے پاتے جو انھیں ایک جنیوین شاعر کے درجے سے متعفف کرتے ہیں۔گلاب، بارش، ہوا، موج، برف، آبشار، بادل، شعلہ، چنار، آتش جیسے پیکر ان کی شاعری کو جہاں فضائیت سے جوڑتے ہیں وہی ان کے توسط سے وہ ایک ایسی طلسمی فضا تیار کرتے ہیں کہ جو خواب اور حقیقت کے حسین امتزاج کی منظر کشی کو خلق کرتے ہیں۔

ہے کشتی کا محافظ اب خدا ہی ہوا
وموج میں باہم ٹھنی ہے
روکو نہ میرا رشتہ سرسبز جنگلو
میں دست و پا شکستہ ہوں، پیچھے غنیم ہے

اسی دور کے ایک اور اہم غزل گو شاعر حکیم منظور ہیں جن کے کئی شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں وہ بھی ہمارے قدیم شعری روایات سے جڑنے کے باوجود اپنی ایک منفرد پہچان بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ان کی شاعری میں کشمیر کہیں واضح اور کہیں مبہم انداز میں جھلکتا ہے۔وہ مختلف استعاروں، علامتوں اور پیکروں سے واردات عصر و قلب کو زبان دیتے ہیں۔ان کے ہاں بھی کشمیر کی سماجی اور تہذیبی زندگی سے متعلق الفاظ عمومی معنی و مفہوم سے اوپر اٹھ کر نئے تخلیقی العباد سے متصف ہوتے ہیں۔وہ کشمیر

کی یخ بستہ زندگی میں اپنے علائم سے تحرک خیزی کے نادیدہ امکانات کو جنم دیتے ہیں۔ ان کا منفرد لہجہ یقیناً ایک بڑے شاعر ہونے کا پتہ دیتے ہیں۔عرش صہبائی' پرتپال سنگھ بیتاب' ہمدم کاشمیری' سلطان الحق شہیدی' وغیرہ ایسے نام ہے جنہوں نے ریاست جموں وکشمیر میں اردو شاعری کو بالخصوص اور دوغزل کو اپنے اپنے منفرد انداز میں فروغ دینے کی کوشش کی ہے۔ان کے کئی کئی شعری مجموعے منظر عام پر آ کر داد وتحسین حاصل کر چکے ہیں۔ان شعرا کے ہاں جہاں فطرت نگاری' وطنیت' خارجیت اور مقصدیت کا رنگ بھی نظر آتا ہے وہی داخلیت پسندی' علامت اور دورن بینی کی طرف خاصا رجحان دکھائی دیتا ہے۔اس دور کے شعرا پر اردو دنیا کے اہم شاعروں غالب' اقبال' فیض کے اثرات کو بھی بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ نئے شاعروں میں اشرف ساحل' شجاعؔ سلطان' رفیق رازؔ' شفقؔ سوپوری' فرید پربتی' نظیر آزادؔ' عادلؔ اشرف وغیرہ کے نام خصوصی طور پر لیے جاسکتے ہیں۔

رفیق رازؔ جموں وکشمیر کے شعری افق پر ایک ایسا نام ہے جس نے اپنی سوچ اور انداز وبیان سے اردو غزل میں نیا پن پیدا کیا۔رفیق رازؔ کا تعلق چونکہ ریڈیو کشمیر سے رہا ہے اس لحاظ سے انہیں رسائل وجرائد اور اخبارات کے مطالعے کے ساتھ ساتھ ملکی وغیر ملکی معلومات کا بھر وقت پتہ چلتا تھا یہی وجہ ہے کہ اُن کے یہاں عہد حاضر کے رویے اپنے بھر پور تناظر میں موجود

ہیں۔ان کی غزلوں میں کشمیر کے خارجی منظر نامے کے ساتھ ساتھ یہاں کے داخلی لینڈ اسکیپ کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔مثلاً

ہر سمت پھیلا ہوا ہے دھواں سا
روشن ہے کچھ کرب آوارگاں سا
پاؤں کے نیچے تو دھرتی نہیں ہے سر پر
ہے موجود اک آسماں سا
چاورں اور کے منظر شعلہ شعلہ ہیں
بیچ میں گُم صُم دھواں دھواں ہے میری سوچ
جسم کے دشت میں ویرانی جاں بولتی ہے
فرق یہ ہے کہ کوئی اور زباں بولتی ہے

ان اشعار کے مطالعے کے بعد یہ برملا کہا جاسکتا ہے کہ رفیق راز کے انداز بیان اور طرز اسلوب کی قوت نے شعروں میں ایسی جان اور رمق پیدا کر دی ہے جو صرف اُن سے ہی منسلک ہے۔ رفیق راز نے بعد میں اپنا سارا زور کشمیری غزل پر آزمایا اور کشمیری شاعری میں کئی ایوارڈ بھی حاصل کئے تاہم اردو غزل میں بھی اُن کا معیار بہت بلند ہے۔آج بھی وہ اگر (صحت کی ناسازگاری کے باوجود) کہیں مشاعرے میں شرکت کرتے تو پورا مشاعرہ لوٹ لیتے ہیں۔اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ وہ زندگی کے حقائق اور حیاتِ انسانی کے اسرار و رموز کو اس طرح موضوع

بناتے ہیں کہ زندگی کا ہر شعبہ اپنی رنگارنگی کے ساتھ بے نقاب ہوتے ہے۔ڈاکٹر مشاق وانی نے اُن کے کلام پر تنقیدی نظر ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''رفیق راز کی شاعری
انکشاف ذات کی شاعری کہی
جا سکتی ہے ۔وہ اس لئے کہ
ان کا ذہن خارج سے داخل
کی طرف محوئے سفر رہتا ہے۔
فنی دور بست،فکری تازگی ،نئی
تراکیب ،فنی ارتکاز یہ یہ سبھی
چیزیں مل کر ان کے لہجے کی
تخلیقی قوت کو اُجاگر کرنے میں
معاون ثابت ہوتی ہیں''

اب تک رفیق زار کے دو شعری مجموعے ''انہار'' اور ''مشراق'' شائع ہو کر داد وتحسین حاصل کر چکے ہیں۔

ریاست جموں وکشمیر میں معاصر اردو غزل کی ایک اور منفرد آواز نذیر آزاد کی ہے۔جو اپنے مخصوص طرز تحریر اور جداگانہ فکر کی بدولت ادبی حلقوں میں اپنی شناخت رکھتے ہیں۔'نغمۂ زنجیر پا' کے نام سے اُن کا شعری مجموعہ منظر عام پر

آ کر داد و تحسین حاصل کر چکا ہے۔آزآد اپنے دورِ حاضر کے حساس اور نبض شناس انسان ہیں۔انہوں نے زندگی اور گردوپیش کا نزدیک سے مشاہدہ کر کے اُسے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔وہ اپنے جذبات واحساسات کا نہایت ایمانداری کے ساتھ نرم وسبک لہجہ میں بیان کرنے کا فن جانتے ہیں۔انہوں نے غزل کی شاعری کو زندگی کی شاعری کے طور پر برتا ہے۔اس لئے آپ کی غزلوں میں دلکشی ودلاویزی کے ساتھ ساتھ اُن کی فکری،سنجیدہ اور معنی خیز لہریں موجزن نظر آتی ہیں۔ ؎

دُعا ہے دل سے نہ تھا دل کا فاصلہ سا کچھ
خدا سے بول رہا کہیں ذدا سا کچھ
حسینؓ آئیں تو کر جائیں فیصلہ اِس کا
ہمارے شہر میں برپا ہے کربلا سا کچھ

☆☆

سب طائرانِ غم بیٹھے تھے فصیلِ دل پر
نظریں لگی تھیں سب کی دستِ کفیلِ دل پر

نذیر آزآد نے عشق ومحبت کے نازک اور لطیف جذبات اور اُن کے اُتار و چڑاؤ کی تصویر کشی باوقار پیرائے میں کی ہے۔دلی کیفیات کو اس طرح لفظیات کا جامہ پہنایا ہے کہ قاری کے دل پر ایک کیف وسرور کی سی سرشاری

چھا جاتی ہے۔ ؎

ہمارے خانۂ دل میں وہ جگنو بن کے آئے گا
مگر تب کچھ زیادہ رات کالی ہوئی ہوگی
کوئی تاریک جزیرہ ہے تیرا جسم ابھی
بو بن کر تری رگ رگ میں اُتر جاونگا

آزادؔ کی شاعری پر حامدی کاشمیری نے یوں اپنے خیالات کا اظہار کی ہے:

''خوشی اس بات کی ہے کہ
نذیر آزادؔ روایت کا صحتمند شعور
رکھتے ہیں اور ساتھ ہی وہ
الفاظ سے پیکر تراشی کا کام
لیتے ہیں۔ یہ سنگ سے آئینہ
سازی کا عمل ہے۔ نذیر آزادؔ
آئینہ سازی کے اس عمل میں
تن دہی سے مصروف ہیں۔''

فریدؔ پربتی ریاست کے شعری روایات کا ایک اہم نام ہیں۔ وہ نہ صرف ریاستی سطح پر بلکہ ملکی سطح پر اپنی ایک الگ شناخت رکھتے ہیں۔ بالخصوص اردو کی مشکل صنف 'رباعی' میں انہیں دیر تک یاد کیا جائے گا۔ صنفِ غزل میں

'ابرِ تر'، 'گفتگو چاند سے' اور 'ہزار امکاں' آپ کے فن کا اعتراف ہے۔ان کے کلام میں تنوع ہے۔انہوں نے بے شمار موضوعات کو موضوع سخن بنایا۔وہ ایک طرف کلاسیکی غزل سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہیں وہیں دوسری جانب عصر حاضر کے مسائل پر بھی نگاہ ہے۔ان کی غزلوں میں فکری سطح پر وہ تمام موضوعات شامل ہیں جن سے زندگی عبارت ہے۔ ذہن کا کرب' گردوپیش کا غم اور مجبوریوں کا ماتم' سماج اور معاشرت کی اونچ نیچ کی تلخی' غرض فرید پربتی نے زندگی کو ایک شاعر کی آنکھ سے دیکھا ہے اور پھر انہی تجربات اور مشاہدات کو شعر کے قالب میں ڈھال دیا۔اُن کی فکری سطح جدت کی حامل ہے۔بقول جاوید آذر:

''فرید زندگی کے کافی قریب
ہے۔ان کی شاعری میں عصرِ
حاضر کی تمام تلخیاں، محرمیاں
اور بے معنویت ایک ایسے
اظہار کے قالب میں ڈھلی
ہیں جو غزل کا مرغوب تر اظہار
ہے،۔۔۔۔۔فرید زندگی کے
کرب کو محسوس کرتے ہیں اور

تب کہیں جا کر اپنے تجربے کو
نوکِ قلم پر لاتے ہیں۔''

فریدؔ پر بتی کو زبان و بیان اور عروض و آہنگ پر پوری دسترس حاصل تھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ زبان و بیان کے معاملے میں بہت محتاط واقع ہوئے ہیں۔ استعاروں کا خوبصورت استعمال، بے مثل تراکیب اور جدت ادا اُن کے منفرد اور جداگانہ اسلوب کا غماز ہے۔

اُن کے چند اشعار دیکھیں:

قدم قدم پہ بکھرتا ہوں ٹوٹ جاتا ہوں
نہ راس آتا ہے مجھ کو ذرا یہ دور نیا

☆☆

بات کوئی ضرور ہوگی فریدؔ
یاد وہ بے سبب نہیں آتے

☆☆

ستم گری کا نکالا ہے اس نے طور نیا
پرانے زخم پہ دیتا ہے زخم اور نیا

☆☆

مقام صبر و رضا ہو کہ راہِ حق کی تلاش

حسینؑ ابن علیؑ کا یہ قافلہ آگے

☆☆

خریدوں گا میں اب سایہ کہاں پر
کہ بکتی دھوپ ہے ایک اِک دکان پر

☆☆

دورانِ گفتگو نیا پہلو نکل پڑے
میں آپ کہنا چاہوں مگر تو نکل پڑے

☆☆

1990ء کے بعد ریاست میں جن شاعروں نے غزل مے میدان میں نام کمایا اُن میں شفق سوپوری کا قابل ذکر ہے۔شفق سوپوری ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے غزل کے مزاج کو مدنظر رکھتے ہوئے زمانے کے حالات کا حقیقی چہرہ واضح شکل میں سامنے لایا۔ وہ الفاظ کا سلیقہ جانتے ہیں جس کی وجہ سے اُن کے ہاں سادگی و پرکاری کے ساتھ ساتھ گہرائی و وسعت جیسی شعری خصوصیات جنم لیتی ہیں۔شفق سوپوری درس وتدریس سے وابستہ ہیں اس لحاظ سے انہیں الفاظ کے انتخاب اور برتاؤ پر خاص دسترس حاصل ہے۔اُن کی لفظیات اور موضوعاتی انفرادیت پر گفتگو کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

"کشمیر کی نئی نسلوں میں شفق
سوپوری نہ صرف نسبتاً گہرے
شعور کا احساس دلاتے
ہیں بلکہ وہ لفظ و پیکر کی فراوانی
اور تازہ کاری کا احساس بھی
دلاتے ہیں۔ اُن کی شعری
فضا میں حد بندی، یک رنگی
اور گھٹن کا احساس نہیں ہوتا
ہے۔ بلکہ آزادی، توسیع اور
رنگارنگی کا احساس ہوتا ہے اور
یہ خاصیت نئے شعراء میں کم
ملتی ہیں۔" (یہ تاثر حامدی
کاشمیری نے شفق سوپوری
کے پہلے شعری مجموعے
پر 1991 میں لکھا ہے۔)

شفق سوپوری کی غزلوں میں ماحول کی ترجمانیاں، غم عشق کی کارستانیاں اور غم زندگی کی جلوہ سامانیاں انفرادیت کی لباس میں قاری کی توجہ اپنی طرف

مبزول کراتی نظر آتی ہیں۔ ملاحظ ہو چند اشعار ؎

یہ عشق بھی عجیب ہے اک آن ہو گیا
انسان ساری عمر کو حیران ہو گیا

پہلے باتیں پیاری پیاری کرتا ہے
پھر وہ دلوں پر دہشت گردی کرتا ہے

ڈوبنے والا کیا نہ کر ڈوبے
ہاتھ اوپر کرے تو سر ڈوبے

تیری آواز مقدس ہے مگر میرے ضمیر!
بھوک کے آگے اس آواز کی کیا چلتی

وہ بند کھڑکیوں میں خاموشیوں کی بستی
میں رات بھر صدائیں دیتا ہوا مسافر

ہم اپنی شورشِ ہنگامۂ جنوں کے سبب
فسادِ دورِ زماں ہیں، کوئی بتاؤ ہمیں

اب تک شفق سوپوری کے کئی شعری مجموعے شائع ہو چکے ہیں جب میں 'دلِ خاک بسر' اور 'دشت میں دور کہیں' کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔

ریاست کے معاصر اردو غزل میں کے مطالعے کے دوران چند نئے شاعروں کا نام بھی نظر آتا ہے جنہوں نے غزل کے میدان میں اپنے ان

مٹ نقوش چھوڑے ہیں. اُن میں اشرف عادل کا نا سر فہرست ہیں۔ اشرف عادل کے اب تک دو شعری مجموعے شائع ہو کر مقبولیت حاصل کر چکے ہیں۔ عادلؔ اپنے کلاسیکی اور جدید طرز سخن کے باعث اپنی پہچان رکھتے ہیں۔ وہ اپنی بات موثر اور دل پزیر انداز میں کہنے کا ہنر جانتے ہیں۔ اُن کی غزلوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی شاعری میں وسعت و ہمہ گیری کے ساتھ ساتھ حسن و عشق بھی ہے اور فکر کی گہرائی بھی۔ عصر حاضر کے درد و کرب کے ساتھ ساتھ بدلتے منظر پر بھی اُن کی نگاہ ہے۔

بستیوں پر قہر برسایا گیا
ایک گھر کیا شہر سارا چیخ اٹھا

☆☆

گل تر اور ہوا کے ساتھ خوشبو
پریشان ہے صبا کے ساتھ خوشبو

☆☆

دل جلایا تیرگی رات بھر
منہ چھپایا روشنی نے رات بھر
جل رہا تھا شہر اپنی فکر میں

دل بجھایا شعلگی نے رات بھر

نئے شاعروں میں پرویز مانوس نے اپنا الگ انداز قائم رکھا ہے۔انہوں نے غزل کو بھرپور توجہ دی اور اعتماد کے ساتھ اظہار و ابلاغ کا وسیلہ بنایا۔ پرویز مانوس کے اب تک چار شعری مجموعے ''بیتے لمحوں کی سوغاتیں''موسم اُڑان کا''''چاند لمس گُلاب''اور''فصیل شہر سے''شائع ہو چکے ہیں۔مانوسؔ غزل اور نظم دونوں میں اپنا اظہار پورے تخلیقی وفور کے ساتھ کرتے ہیں۔ان کی قابلیت اور ذہانت کا اندازہ شبیب رضوی کے اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

> وہ عام طور پر انسان سے
> جڑے خارجی مسائل پر
> دھیان دینا اور توجہ مرکوز کرنا
> ضروری سمجھتے ہیں۔وہ حواسے
> خمسہ کے وسیلے سے جو کچھ
> ادراک کرتے ہیں اس سے
> پیرائے کی تازگی دے کر غزل
> کی ہئیت میں پیش کر دیتے
> ہیں''۔

پرویز مانوس نے اپنی شاعری میں اپنی ذات کے ساتھ ساتھ کائنات کے مسائل کا بھی احاطہ کیا ہے۔ان کے یہاں اشعار معانی کی سطح پر سادہ اور رواں ہے۔مانوسؔ کے اشعار میں لفظوں کے سہارے حقیقت کو عیاں کرنے کی قوت موجود ہے۔ان کی نگاہ سماج کے اُن باریک اور نازک پہلوؤں کی طرح گئی ہے،جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے تخیل میں تحیر کا عنصر کس حد تک ہے۔ان کے علاوہ بھی بہت سے اشعار کچھ ان کے انداز بیان کی وجہ سے، کچھ عہد حاضر کے درد کرب سے اور کچھ فکر وخیال اور سچائیوں کی وجہ سے قاری کو اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔انہوں نے اپنے گہرے مشاہدے کی بدولت سماج کے ان پہلوؤں کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا جو عام آدمی سے وابستہ ہیں۔ ؎

بسانے شہر جو آئے تھے گاؤں کو بھلا بیٹھے
مہکتی بھائی چارے کی فضاؤں کو بھلا بیٹھے
چڑھا جب عقل پر اپنی نئی تہذیب کا غازہ
کسی کی چُلبلی نازک اداؤں کو بھلا بیٹھے
جنہیں بھیجا تھا کنگن بیچ کر باہر کمانے کو
وہ مالا مال ہو کر بوڑھی ماؤں کو بھلا بیٹھے

☆☆

لیاقت جعفری ریاست کے ادبی حلقوں میں ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔اُن کے یہاں زندگی اپنی مکمل معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔اُن کی غزلوں کے مطالعے سے اُن کی فکری روش کے متعدد پہلوؤں پر نظر پڑتی ہے۔بات کہنے کا منفرد انداز، نئی علامتیں، نئی تشبیہیں اور جذبات کی ترجمانی اور سچائیوں کا بھرپور اظہار لیاقت جعفری کی غزلوں کا خاصا ہے۔نمونے کے طور پر لیاقت جعفریؔ کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے ۔

کوئی مجنون نہیں، فرہاد میرا کوئی نہیں
مقتلِ عشق میں ہمراز میرا کوئی نہیں

☆☆

میرے لکھے ہوئے ہر لفظ کو جھٹلاتا ہے
مجھ سے بڑھ کر کوئی فن کار ہے میرے اندر

☆☆

زلزلہ تھمنے کے فوراً بعد اک ٹھہراؤ تھا
اور اُس ٹھہراؤ میں بھی زلزلہ موجود تھا

ریاست جموں وکشمیر میں نئے لکھنے والوں میں ایک نام سلیم ساغرؔ کا ہے جو پچھلے ایک دہائی سے لگاتار لکھ رہیں ہیں۔غزل کے علاوہ صنف رباعی میں ایک پہچان قائم کی ہے۔بقول جاوید آزؔد ریاست میں فرید پربتؔی کے

بعد سلیم ساغرؔ رباعی کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔اب تک سلیم ساغرؔ کے ایک شعری مجموعہ 'انتظار اور سہی' شائع ہو چکا ہے۔ ساغرؔ بہت خاموش طبعیت آدمی ہیں لیکن تخلیقی اظہار کے پیرائے پر وہ خاموش نظر نہیں آتے ہیں۔انہوں نے زندگی اور سماج کے تقریباً ہر پہلو کو موضوع سخن بنایا ہے۔اُن کی غزلیں عشقیہ جذبات کی حامل بھی ہیں اور دور جدید کے انسان کا المیہ بھی ہیں۔ ریاستی کلچرل اکاڈمی سے وابستگی کے سبب لگاتار مطالعے سے انہیں زبان پر کافی عبور حاصل ہوا ہے۔اس وجہ سے غزلوں میں صنعتوں کا خوب استعمال کرتے ہیں۔وہ جب اپنے احساسات اور جذبات کو الفاظ کا روپ دیتے ہیں تو قاری پر ایک سرشاری چھا جاتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کریں۔

ہر ردکیا اُس نے مرے نام سے منسوب
اُلفت میں مری ذات ہے الزام سے منسوب

☆☆

صبح تو نور سا چہرے پہ بکھر جاتا ہے
کیوں سرِ شام یہ چہرہ بھی اُتر جاتا ہے

☆☆

کوئی نہ ہوتی کہانی نہ کوئی افسانی
تمام لوگ جو چہرہ کتاب رکھ دیتے

☆☆

آؤ دیکھو کہ بدلتا ہے زمانہ اے دوست
اس طرح جیسے کبھی خواب نہیں دیکھا تھا

جموں وکشمیر میں معاصر اردو غزل میں بشیر احمد بشیرؔ، مقبول ساحلؔ، قتیلؔ مہدی، روف راحتؔ، عرفان عارفؔ، پاشا جیؔ، فاروق فداؔ، وحید مسافر، شبیہ الحسن قیصرؔ، اقبال صدیقیؔ، اطہر بشیر، سید لیاقت نیرؔ، محتشم احتشام، یاسین سمبلیؔ وغیرہ ایسے نام ہیں جن کی غزلیں فکر وخیال کی ندرت اور لہجے کی تازہ کاری کا احساس دلاتی ہیں۔ اُن کی غزلوں میں غزل کے فنی لوازمات اور سماجی و معاشرتی نشیب وفراز کے ساتھ ساتھ کشمیر کی داخلی زندگی کی مختلف کروٹوں کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔

نئے اردو شاعروں میں شاعرات کی ایک اچھی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔ ان میں رخسانہ جبین، شبنم عشائی، شفیقہ پروین، نصرت چوہدری، راجہ بانو وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان کا تانیثی لہجہ بہت متاثر کرتا ہے۔ اگرچہ ان کے تانیثی لہجے میں وہ احتجاج نظر نہیں آتا ہے جو تانیثیت کا خاصا ہے۔ تاہم ان کا دھیما لہجہ بھی عورت کی بے بسی، محکوم اور خاموشی کو خوبصورت طریقے سے اجاگر کرتا ہے۔

رخسانہ جبین ریاست کی ہمعصر شاعرات میں نمایاں مقام رکھتی ہیں۔ ریڈیو کشمیر سے وابستگی کے سبب وہ مشاعروں میں بہ آسانی شرکت کرتی رہتی ہے۔اس طرح انہیں ریاست کے ادبی حلقوں میں کافی شہرت نصیب ہوئی۔ رخسانہ جبین کا کلام ملکی اخبارات و جرائد کے علاوہ غیر ملکی جرائد کی زینت بنتا رہتا ہے۔اُن کی شاعری فکری اور فنی اعتبار سے جدید کہی جاسکتی ہے۔مطالعے کے شوق کے سبب انہیں کلاسیکی ادب سے ہمیشہ قربت رہی ہے۔انہوں نے اپنے تجربات کے وسیلے سے غزل جیسی روایتی صنف میں بھی جداگانہ روش نکالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ان کی شاعرانہ عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے ڈاکٹر مشتاق وانی لکھتے ہیں:

''رخسانہ جبیں کی غزل کی
بنیادی خوبی ان کی سادگی
ہے۔ عام طور پر وہ پیچیدہ اور
مبہم علامتوں اور استعاروں
کے استعمال سے پرہیز کرتی
ہیں اور جو علامتیں وہ لاتی ہیں
ان کا سماجی اور تہذیبی پس
منظر قاری کی سمجھ میں آتا

ہے۔ اس اعتبار سے رخسانہ
جبیں کی غزل۔ جدید تر غزل
کی سادگی اور سہل بیانی کی عمدہ
مثال کہی جاسکتی ہے۔''

رخسانہ جبیں عصری حقیقتوں اور اُن سے پیدا ہونے والے جمالیاتی احساس کو ہنر مندی کے ساتھ تصویر کشی کرتی ہے۔ نازک خیالات' لطیف جذبات اور حسین احساسات کو شعری پیکروں میں ڈھالنے کا فن رخسانہ جبین خوب جانتی ہیں۔ چند اشعار ملاحظ ہوں ۔

اب کے تالاب میں پھینکوں گی میں ایسا پتھر
شور گہرائی میں اور سطح سلامت ہوگی

ہمارے زخم نہ آنسو ہی دیکھے جاتے ہیں
وہ مہرباں ہے تو کیوں حکمِ بے زبانی ہے

بدلتی رُت کے تقاضوں سے تو پریشاں ہے
میں مطمئن ہوں خدا نے مزاج سادہ دیا

کوئی سمجھا دے ساحل پر ماتم کونے والوں کو
اپنی مرضی سے کشتی کو اس گرداب میں ڈالا ہے

شفیقہ پروین ریاست کی ایک معتبر شاعرہ ہیں۔ وہ پچھلے دو دہائیوں سے لگاتار لکھ

رہی ہیں۔غزلوں کے علاوہ نظمیں بھی لکھی ہیں اور دونوں میں برابر کا درجہ حاصل کیا ہے۔انہوں نے زندگی میں جو کچھ دیکھا اور محسوس کیا' اسے شعری سانچوں میں اس طرح ڈال دیا کہ اُن کی شعور کی بالیدگی نمایاں ہوتی ہے۔ان کی غزلوں میں عصری حسیت پورے طور پر جلوہ گر ہے۔بدلتے سماجی اقدار سے پیدا شدہ تبدیلیوں کو بھی اُنہوں نے اپنی نگاہ کا مرکز بنایا ہے۔دو اشعار ملاحظ ہوں ۔

مجھ کو لے آئی ہیں صحرا میں کسی
کی خوشبوئیں
اُڑ رہی تھی وہ جو مہکی سی ہوا
تیری ہی تھی

بڑی مدت میں تپتی دھوپ
میں جلتی رہی لیکن
میری دہلیز کے باہر کا منظر لے
گیا کوئی

عورت سے وابستہ مسائل' جذبات' وفاداری' گھریلو زندگی اور داخلی فضا کی تصویریں بھی اُنہوں نے اپنی غزلوں میں کھینچی ہیں۔عورتوں کی جڑے تلخ اور برہنہ حقیقتیں ان کے یہاں شعری لباس پہن کر سامنے آتی ہیں۔

نسرین نقاش ریاست میں اردو غزل کی ایک کامیاب شاعرہ تسلیم کی جاتی

ہیں۔ 'دشت تنہائی'، 'لہو پکارتا ہے' اور 'روحیں چناب کی' اُن کے تین شعری مجموعے ہیں۔ جن کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے سوچ سمجھ اور سنبھل کر لکھا ہے۔ اُن کے یہاں خیال کی تازگی بھی ہے اور کلاسیکی رچاؤ بھی' ذات کا کرب بھی ہے اور معاشرے کی جلوہ سازی بھی' جذبے کی ترجمانی بھی ہے اور احساس کی شدت بھی' نسوانی جذبات و احساسات کی عکاسی بھی ہے اور ہجر کی اذیتیں بھی' زبان کا چاؤ بھی ہے اور فکر کی توانائی بھی' غرض غزل کے لیے جو خوبیاں ضروری گردانی جاتی ہیں وہ ساری خوبیاں نسرین نقاش کی غزلوں میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ؎

انسان نما لگا مجھے رنگ و لباس سے
دیکھا نہیں اگر چلُسے میں نے پاس سے

☆☆

یہ فرمان ہے اہل فکر و نظر کا
محبت کی دولت ہوس میں نہیں ہے

☆☆

اے زندگی نہ گزرنا ہماری گلیوں سے
ابھی ہمارے جنازے گھروں میں رکھے ہیں

☆☆

پہنے خوشی کے ہار سبھی نے مگر مجھے
غم بھی نہ راس آیا یہ میرا نصیب ہے

نصرت چودھری اگر چہ ہمارے درمیان نہیں ہیں تاہم انہوں نے اپنی غزلوں میں نئے تجربات کے نئے سانچے میں خاموشی کے ساتھ اپنے ذاتی تجربات، جذبات اور مشاہدات کو شعری پیکر میں پیش کیا ہے۔ انہوں نے عورتوں کے مسائل، اُن کی گھریلوں ذمہ داریوں اور سماجی تلخیوں اور کھردری حقیقتوں کو بڑی ہوش مندی اور فنی گرفت کے ساتھ بیان کرنے کا انداز اُن کی قابلیت اور قوت مشاہدہ کا پتا دیتی ہے۔ اُن کا ایک شعری مجموعہ 'ہتھیلی کا چاند' شائع ہوا ہے۔ ملاحظ ہو چند اشعار۔

دھندلا سا ایک نقش ہوں اِک
اَن کہی سی بات
چہرے کی اِس خوشی سے اُجاگر
نہیں ہوں میں

تھی مصلحت یہی کہ اُسے میں
بھلا سکوں
میں بُت کہاں تراشتی،
آزر نہیں ہوں میں

☆☆

ان سے مل پاؤں کبھی ایسا
اشارہ مانگوں
میں سمندر میں کھڑی ہو کے
کنارہ مانگوں
لمحہ لمحہ مجھے سولی پر
چڑھانے والو
تم سے کس منہ سے میں جینے کا
سہارا مانگوں

پروین راجہ کی دو دہائیوں پر مشتمل غزلیہ شاعری اُن کی فکری ذہانت' عصری حسیت اور لب و لہجے کی شگفتگی کا نمونہ ہے۔ان کی شاعری میں جو خصوصیت زیادہ متاثر کرتی ہے وہ عصر حاضر کی دنیا کے مسائل پر اُن کی توجہ برابر مرکوز ہے۔نسوانی طرز و آہنگ اور ذاتی درد و کرب کا بھی جگہ جگہ اظہار ملتا ہے۔

چند اشعار ملاحظ ہوں ؎

یہ کس کس لہو کی ہے روانی
بتا اے کاشمیر جنت نشانی

☆☆

دیکھ آنکھوں کے دیے میں نے جلائے جابجا
خواب کی دہلیز پر تم کو خفا کس نے کیا

☆☆

یہ ارض کاشمیر میں کون آیا
سنائی دے رہے گریاں پرندے

ان مزکورہ شاعرات کے علاوہ اور بھی نام ہیں جنہوں نے نہ صرف نسوانی جذبات کی ترجمانی کی بلکہ اُن کے یہاں موضوعاتی سطح پر بھی تنوع ملتا ہے۔جدید زندگی کی بے بسی،تنہائی اور ذات کے کرب کو انہوں نے شاعرانہ آنکھ سے محسوس کر کے بڑے سلیقے سے شعری میں پیکر میں ڈال دیا ہے۔ان شاعرات میں درخشاں اندابی،واجدہ تبسم،روبینہ میر،وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

ریاست میں نئے شعراء کے تخلیقی ذہن کو دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ ریاست میں اردو شاعری بالخصوص اردو غزل کا مستقبل بہت تابناک ہے۔نئے شعراء دل کی بات بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں، حالات حاضرہ پر بھی قلم کا خوب استعمال کرتے ہیں اور یہاں کے تہذیب وتمدن اور طرز زندگی کی عکاسی بھی کرتے نظر آتے ہیں۔اپنے مضمون کو اقبالؔ کے اس مصرعے سے اختتام کرتا ہوں ۔

ذرا نم ہو تو مٹی بہت زرخیز ہے ساقی

☆☆☆