ISSN: 2277-9841

ہمارا ادب

فنِ نظم نگاری

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

ہمارا ادب
Fan-e-Nazm Nigari Number 2022-23

Hamara Adab

Fan-e-Nazm Nigari Number
2022 - 2023

Jammu & Kashmir
Academy of Art, Culture and Languages

سالنامہ

ہمارا ادب

سرینگر، کشمیر

نِگراں : بھرت سنگھ (کے اے ایس)

مدیر : محمد سلیم سالکؔ

معاون مدیر : سلیم ساغرؔ

معاون : ڈاکٹر محمد اقبال لون

جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

ناشر : سیکریٹری، جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز
کمپیوٹر کمپوزنگ/سرورق : امتیاز شرقی
سال اشاعت : 2022-23
قیمت : 200روپے
ISSN نمبر : 2277-9841

●..... خط و کتابت کا پتہ:

مدیر ''شیرازہ'' اردو
جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز
سرینگر / جموں
ای میل:sherazaurdu@gmail.com
فون نمبرات: 9419711330,9419048020

فہرست

گفتگو بند نہ ہو!	محمد سلیم سالک	4
نظم کیا ہے؟	شمس الرحمٰن فاروقی	6
نظم معریٰ اور نظم آزاد کی ہیئتیں	ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی	30
نثری نظم ہیئت اور تکنیک	ڈاکٹر حنیف کیفی	66
جدید نظم کی شعریات	پروفیسر گوپی چند نارنگ	77
جدید نظم: ہیئت اور تجربے	پروفیسر عتیق اللہ	104
نظم میں علامت نگاری	پروفیسر مظفر علی شہ میری	127
1980 کے بعد نظموں کا اسلوب	ڈاکٹر کوثر مظہری	144
آج کی نظم اور اس کے انسلاکات	رفیع اللہ میاں	170
معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری	ادریس آزاد	185

●.....●

گفتگو بند نہ ہو!

بنیادی طور پر ادب کو دو حصوں میں بانٹا جاتا ہے، جنہیں اصطلاحی معنوں میں ''نظم و نثر'' کہتے ہیں۔ جہاں تک نظم کا تعلق ہے یہ ایک وسیع اصطلاح ہے جس میں کئی منظوم اصناف شامل ہوتی ہیں جن میں غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی، قطعہ اور نظم جیسی اصناف شامل ہیں۔ نظم بطور صنف ایک مقبول صنف تصور کی جاتی ہے، اس کے ذیلی عنوانات کے تحت پابند نظم، معریٰ نظم، آزاد نظم اور نثری نظم تخلیق کی جاتی ہے۔ اس سے یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ نظم بطور صنف اپنے اندرون میں ایک کائنات سموئے ہوئی ہے۔ نظم کے متعلق معروف محقق و نقاد شمس الرحمان فاروقی نے کئی اہم سوالات قائم کئے ہیں اور ان سوالات کے منطقی جوابات دینے کی بھی کوشش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''وہ چیز کیا ہے جسے نظم (یعنی منظوم کلام) کہتے ہیں۔ یعنی اس سوال کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) سے بحث کی جائے۔ نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعہ ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ، تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جن کی روشنی میں عام احکامات لگائے جا سکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں، تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (Validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔''

صنف نظم کے خلط مبحث کو سمیٹنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ نظم کی بنیادی مبادیات کے متعلق کشادہ ذہنی اور بالغ نظری سے ان سب نظریات پر کھل کر گفتگو ہو جن کے بارے

میں ہمارے پیش روؤں نے وقفہ وقفہ سے خامہ فرسائی کی ہے۔ جہاں تک نظم کی کلاسیکل روایات کی بات ہے وہاں اساتذہ نے سماجی موضوعات کو پابند نظم کی صورت میں پیش کرنے کی بہت خوب سعی کی جس کی اپنے دور میں سراہنا بھی کی گئی لیکن زمانے کی بدلتی روش دیکھ کر جدید شعراء نے نظم میں اپنے ذاتی تجربات کو بہت عمدہ طریقے سے تخلیق کر کے نظم میں وسعتیں پیدا کر دیں۔ پھر آہستہ آہستہ انگریزی شاعری کی پیروی کرتے کرتے ہمارے شعراء نے آزاد نظم اور نثری نظم میں کارہائے نمایاں انجام دیئے۔ اس لئے یہ لازمی ہے کہ فنی اور تکنیکی طور پر نظم میں جو عروض و آہنگ کی ضرورتیں ہیں ان پر بھی مفصل اور کارآمد بحث کا آغاز ہو سکے اور ساتھ ہی نظم لکھنے والوں کے لئے مشعل راہ بن جائے۔ اس لئے اکادمی کے ذمہ داروں نے یہ فیصلہ کیا کہ ''ہمارا ادب'' (سالنامہ) کی خصوصی اشاعتوں میں ادبی اصناف کو موضوع بناتے ہوئے اردو ادب کے طالب علموں اور اسکالروں کے لئے ایک ایسا گلدستہ پیش کیا جائے جس میں ادبی اصناف کی تکنیک، موضوع اور ہیئت کے متعلق ان مضامین کو ایک ہی لڑی میں پرویا جائے جن میں ادبی اصناب کی شعریات کو سمجھانے کی بہتر کوشش کی گئی ہے۔

اس سلسلے کی کڑی کے طور پر ''ہمارا ادب'' کا زیر نظر شمارہ ''فن نظم نگاری (جلد اوّل)'' پیش کرتے ہوئے خوشی محسوس ہو رہی ہے۔ یہ شمارہ ترتیب دینے میں جناب سلیم ساغر، ڈاکٹر محمد اقبال لون اور امتیاز شرقی نے ایک کلیدی رول ادا کیا ہے جس کے لئے یہ تینوں شاباشی کے مستحق ہیں۔ امید ہے حسب سابق قارئین ہماری اس کوشش کو بھی قدر کی نگاہ سے دیکھیں گے۔

مدیر
محمد سلیم سالک

●.....شمس الرحمٰن فاروقی

نظم کیا ہے؟

اس سوال کا مدعا یہ معلوم کرنا نہیں ہے کہ وہ چیز کیا ہے جسے نظم (یعنی منظوم کلام) کہتے ہیں۔ یعنی اس سوال کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) سے بحث کی جائے۔ نظم بامعنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعہ ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ، تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جن کی روشنی میں عام احکامات لگائے جاسکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں، تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (Validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔

ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے۔ ان کے برخلاف سوال ''نظم کیا ہے'' کے ذریعے میں چند مباحث ایسے چھیڑنا چاہتا ہوں جن کا تعلق صرف اس صنف سخن سے ہے جس کو ہم اردو والے ''نظم'' کہتے ہیں۔ یعنی میری بحث ''نظم'' نامی صنف سخن کی شکلیات (Morphology) اور شناسیات (Taxonomy) سے ہوگی۔

میں یہ مان کر چلتا ہوں کہ بعض بنیادی باتوں پر ہم سب کا اتفاق ہے۔ مثلاً ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے لیکن یہ اس طرح کا

مرثیہ نہیں ہے جس طرح کا مرثیہ مثلاً میر انیس لکھتے تھے۔ جس سوال کے جواب پر ہمارا اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر ''مرثیۂ داغ'' از اقبال، اور ''درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے'' از غالب دونوں مرثیے ہیں تو کیا یہ دونوں ایک ہی طرح کی نظم بھی ہیں یا نہیں؟ اس طرح اس سوال کے جواب پر بھی اتفاق شاید نہ ہو کہ اقبال کا ''مرثیۂ داغ'' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے، تو کیا میر انیس کے مرثیے بھی نظم ہیں؟ اسی طرح ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ سنائی کے اتباع میں لکھی ہوئی اقبال کی تخلیق (سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا) نظم ہے۔

لیکن جس سوال کے جواب پر اتفاق شاید نہ ہو، وہ یہ ہے کہ اگر یہ نظم سنائی کے قصیدے کے طرز پر لکھی گئی ہے تو اسے قصیدہ کیوں نہ کہا جائے؟ اور اگر ترکی، ایرانی طرز پر ایک طویل طنزیہ شہر آشوب لکھ کر سودا نے اسے ''قصیدہ در تضحیک روزگار'' کا نام دے دیا تو کیا یہ ضروری ہے کہ ہم بھی اس کو قصیدہ کہیں؟ یا اگر فرض کیجیے کہ ہم اسے قصیدہ نہ کہیں، شہر آشوب کہیں، تو کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شہر آشوب نظم ہے اور قصیدہ نظم نہیں ہے، صرف قصیدہ ہے؟

لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ آیا کسی تحریر کی قسمیات (Typology) کا دارومدار شاعر کے عندیے پر ہے؟ یعنی اگر سودا نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام دیا تو کیا ہم بھی اسے قصیدہ کہنے پر مجبور ہیں؟ اور اگر اقبال نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام نہیں دیا تو کیا ہم بھی اس بات پر مجبور ہیں کہ ہم اس کو قصیدہ نہ کہیں، چاہے اس تحریر میں قصیدے کے معروف عناصر موجود ہوں؟

اگر ایسا ہے تو ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اقبال کی چار مصرعے والی ان اردو فارسی نظموں کو جو مفاعیلن مفاعیلن فعولن کے وزن پر ہیں، رباعی کہیں، کیونکہ اقبال نے انہیں

رباعی ہی کہا ہے۔ اسی طرح ہم اس بات پر بھی مجبور ہیں کہ حالی کے مرثیۂ دہلی کو شہر آشوب نہ کہیں بلکہ غزل کہیں کیونکہ انہوں نے اسے شہر آشوب کا عنوان نہیں دیا ہے اور یہ منظومہ ان کے کلیات غزلیات میں درج ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کو اپنے کلام کی قسمیات متعین کرنے کا کچھ حق تو ہوتا ہے، لیکن اسے اس قدر حق ہم نہیں دے سکتے کہ وہ مروج یا مقبول اقسام کو من مانے ناموں سے پکارے اور ہر بار ہمیں اس دردسر میں مبتلا ہونا پڑے کہ اگر اقسام کا تعین شاعر ہی کرتا ہے تو اقسام کی ضرورت کیا ہے؟ جس شاعر کا جو جی چاہے کرے، اپنی ایک تخلیق کو قصیدہ کہے اور اسی طرح کی دوسری تخلیق کو مثنوی کہے، تیسری کو غزل کہہ دے۔

لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ ہر قسم کے شعر کے ساتھ مختلف طرح کی توقعات وابستہ ہو گئی ہیں اور قاری ان توقعات کی روشنی میں ہی ہر تخلیق کے ساتھ معاملہ کرتا ہے۔ احتشام صاحب مرحوم نے اپنی ایک یاس آلود غزل کو اسی لیے ''بہ یاد ویت نام'' کا عنوان دے دیا تھا کہ قاری اسے ان توقعات کی روشنی میں نہ پڑھے جو غزل کے ساتھ وابستہ ہیں اور جن کی روشنی میں وہ تخلیق غیر ترقی پسند ٹھہر سکتی تھی۔

اقسام شعر کے ساتھ جو توقعات وابستہ ہو گئی ہیں ان کی بنیاد کچھ تو خود ان اقسام پر ہے اور کچھ ان اقسام کی وضاحت کرنے والوں پر۔ یعنی جب بے ربط لیکن ہم قافیہ اشعار پر مشتمل ایسی بہت سی تحریریں سامنے آئیں جن میں حسن و عشق کا تذکرہ تھا اور ان کو غزل کا نام دیا جاتا رہا، تو ہم نے یہ توقع وابستہ کر لی کہ غزل وہ تحریر ہے جس میں عشقیہ مضامین والے ہم قافیہ لیکن بے ربط اشعار ہوتے ہیں۔ دوسری طرف فارسی اقسام شعر کی وضاحت کرنے والوں نے بعض بلند آہنگ، تعریفی یا تنقیصی یا اخلاقی مربوط اشعار والی نسبتاً طویل تحریروں کو قصیدے کا نام دے دیا، حالانکہ عربی میں (جہاں سے یہ لفظ اور اصطلاح ماخوذ ہے) قصیدہ نام کی کوئی صنف سخن ہے ہی نہیں۔ لیکن چونکہ اقسام شعر پر لکھنے والوں نے ایک

خاص طرح کی نظموں کو قصیدہ کہہ دیا، اس لیے لفظ قصیدہ سے ایک خاص طرح کی توقعات وابستہ ہوگئیں۔

مشکل تب پیدا ہوتی ہے جب شاعر، یا اقسام شعر پر لکھنے والا کوئی شخص، کسی رائج قسم شعر پر وہ توقعات عائد کرنا چاہتا ہے جو اس سے اب تک وابستہ نہ تھیں۔ اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر ہوں تو انتشار اور افراتفری اور غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے کسی نہ کسی طرح کی ہم آہنگی رکھتی ہوں تو آہستہ آہستہ نئی توقعات رائج ہو جاتی ہیں۔

کلیم الدین صاحب نے غزل پر وہ توقعات عائد کرنا چاہیں جو پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر تھیں اور چونکہ کلیم الدین صاحب نے اپنی بات بڑے حتمی انداز میں، اور مغربی ادب کے حوالوں سے کہی اور ان کے زمانے میں مغربی (بلکہ انگریزی) ادب کے اصول بڑے مقدس اور محترم تھے، اس لیے کلیم الدین صاحب کی بات سے غیر معمولی انتشار پیدا ہوا اور اس کے اثرات اب تک باقی ہیں۔ اس معنی میں کہ لوگ اب تک یہ کوشش کرتے ہیں کہ کلیم الدین صاحب کا لگایا ہوا الزام غلط ثابت ہو جائے اور غزل میں اس ربط و انتظام کا وجود ثابت کیا جائے جو کلیم الدین صاحب کے بقول نظم کی شاعری (یعنی بڑی شاعری) کا خاصہ ہے۔

ہماری منفعل ذہنیت کو اپنی گناہ گاری کا اس درجہ یقین تھا کہ ہم لوگوں نے یہ بھی غور نہ کیا کہ کیا مغربی ادب میں نظم کا واقعی وہی تصور ہے جو کلیم الدین صاحب بیان کر رہے ہیں؟ واقعہ یہ ہے کہ مغربی ادب میں نظم کا کوئی ایک تصور نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ اور وہ تصور جسے کلیم الدین صاحب نے حتمی کلیے کے طور پر بڑے شد و مد سے پیش کیا، مغرب میں نظم کا بنیادی تصور نہیں ہے، لیکن کلیم الدین صاحب کے سامنے صف آرا ہونے والوں نے اس

سے بڑی غلطی یہ کی کہ انہوں نے یہ فرض کر لیا کہ اقسام شعر کے بارے میں ہمارے تصورات صرف اس لیے غلط اور خام اور غیر ترقی یافتہ ہیں کہ مغرب میں ان کی نظیر نہیں ملتی۔

ان نکات پر تفصیلی بحث بعد میں ہوگی۔ فی الحال شروع والی باتوں کا سلسلہ پھر قائم کرتے ہوئے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں یہ فرض کر رہا ہوں کہ (۱) غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ میں عام طور پر فرق کرنا ممکن ہے۔ اختلاف ان باتوں پر ہوسکتا ہے کہ انیس کے مرثیے نظم ہیں کہ نہیں، سودا کا شہر آشوب قصیدہ ہے کہ نظم ہے۔ سنائی کے اتباع میں اقبال کی نظم قصیدہ ہے کہ نہیں؟ اختلاف اس بات پر بھی ہوسکتا ہے کہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی وغیرہ نظم ہیں کہ نہیں؟ (۲) شاعر کو تھوڑا بہت حق ہے کہ وہ اپنی تخلیق کی قسمیات متعین کرے لیکن اس کو پورا پورا حق نہیں ہے۔ کیونکہ قسمیات کی بنیادی شرط وہ توقعات ہوتی ہیں جو ہر قسم کے ساتھ وابستہ ہوتی ہیں (۳) اگر ہم کسی قسم کے شعر کے اوپر کسی نئی طرح کی توقع عائد کرنا چاہیں تو ان کے نتیجے میں انتشار ممکن ہے۔

اب میں فی الحال یہ اصول قائم کرتا ہوں، ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے وہ نظم ہے۔ یہاں میں نثری نظم کو بھی منظوم تحریر کی نوع میں رکھ رہا ہوں اور اگر کوئی ڈراما منظوم ہے یا اس کے کچھ حصے منظوم ہیں تو ان منظوم حصوں کی حد تک وہ ڈراما بھی نظم ہے۔ دوسرا اصول یہ ہو سکتا ہے کہ نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، واسوخت، شہر آشوب، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد نہ ہو۔ یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جس پر ان اقسام میں سے کسی ایک کا بھی حکم نہ لگایا جا سکے جو ہمارے یہاں عہد قدیم سے رائج ہیں۔ اگر یہ سوال ہو کہ ایسا ہے تو پھر محمد قلی قطب شاہ اور میر و نظیر کی ان تحریروں کا کیا بنے گا جنہیں موضوع کی بنا پر نظم کہتے آئے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ان تمام شعرا کی کوئی منظوم تحریر ایسی نہیں ہے جسے مندرجہ بالا کسی بھی نوع (Category) میں نہ رکھا جا سکے۔

مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند ایسی انواع ہیں جن میں ہر وہ چیز آسکتی ہے جو مثنوی، غزل، قصیدہ یا رباعی نہ ہو۔ پرانے زمانے کے لوگ اپنی اس طرح کی تحریروں کی پہچان اسی طرح کرتے بھی تھے۔ مثلاً میر کا ''مخمس در ہجو شہر کاما'' یا جرأت کا ''مخمس شہر آشوب در ہجو نوشاعراں'' وغیرہ ہے لیکن اس تعریف میں مشکل یہ ہے کہ بہت سا ایسا کلام، جسے ہم مسدس، ترکیب بند، مثنوی وغیرہ نہیں کہنا چاہتے، بلکہ نظم کہنا چاہتے ہیں، نظم کے دائرے سے خارج ہو جائیگا۔ مثلاً کون ہے جو ''ذوق وشوق'' کو ترکیب بند اور ''گورستان شاہی'' کو مثنوی کہنا پسند کرے؟

اس میں دوسری مشکل یہ ہے کہ ہم اقسام شعر کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھانے پر مجبور ہو جائیں گے اور بات پھر بھی مکمل نہ ہوگی۔ چار مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مربع اور پانچ مصرعے والے بندوں پر مشتمل تحریر کو مخمس، چھ والی کو مسدس، سات والی کو مسبع کہیے اور پندرہ والی کو کوئی اور نام دیجیے، بارہ والی کو کوئی اور نام دیجیے۔ ان سب کو ملا کر مسمط کہا جا سکتا ہے، لیکن مسمط محض ایک لیبل ہے، اس سے کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ نظم کے بند کتنے مصرعوں پر مشتمل ہیں۔

پھر نئے اصناف کو کیا کریں گے؟ مثلاً دوہے کو کیا کہیں گے؟ مثنوی کہہ نہیں سکتے۔ مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع صنف سخن تو ہوتے نہیں لہٰذا دوہے کو نظم ہی کہنا ہوگا۔ گیت بھی نظم کہلائے گا۔ سانیٹ اور ہائیکو کو ہم نظم کہتے ہی ہیں۔ یعنی ہر نئی آنے والی ہیئت یا صنف شعر نظم کہلائے گی ۔ لیکن پھر اس تعریف میں (یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مسمط وغیرہ نہ ہو) اور پہلی تعریف میں (یعنی ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے، وہ نظم ہے) کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ کیونکہ قصیدہ، مثنوی، مستزاد تقریباً از کار رفتہ ہو چکے ہیں اور ''گورستان شاہی'' جیسی تحریروں کو ہم مثنوی کہنا

نہیں چاہتے۔

لہٰذا یہ تفریق بے معنی ہو جاتی ہے کہ صاحب وہ منظومات جو ان انواع کے خانے میں نہیں آتیں، جو ہمارے یہاں پہلے سے مروج ہیں، نظم ہیں۔ باقی سب کے الگ الگ نام ہیں یعنی مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ۔ کیونکہ مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ کو تو ہم پہلے ہی ترک کر چکے ہیں، یہاں تک کہ حالی کا ''مسدس'' بھی اپنے نام کے باوجود نظم ہی کہا جاتا ہے، لہٰذا وہ تفریق جس پر ہم خود عمل پیرا نہ ہوں، ہمارے کسی کام کی نہیں۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ نظم کی بعض خاص صفات ہوتی ہیں، جن منظومات میں وہ صفات ہوں گی، ہم انہیں نظم کہیں گے۔ وہ کس ہیئت میں ہیں یا ان کو کس رائج یا قدیم نوع میں رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''گورستان شاہی'' مثنوی کی ہیئت میں ہے، لیکن ہمیں وہ نظم معلوم ہوتی ہے اور اقبال کا ''ساقی نامہ'' مثنوی کی ہیئت میں بھی ہے اور مثنوی کی صفات بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اقبال کا مرثیہ 'داغ' اگرچہ مرثیہ ہے لیکن نظم کی صفات رکھتا ہے اور غالب کا ''درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' اگرچہ مرثیہ ہے لیکن غزل کی صفات رکھتا ہے، اس لیے ہم اسے غزل کہیں گے۔

یہ جواب بظاہر بہت بااصول معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بہت سے خطرات پنہاں ہیں۔ بالکل سامنے کی بات لیجئے۔ وہ کون سے صفات ہیں جنہیں ہم نظم کی صفات کہتے ہیں اور جن کی بنا پر ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''گورستان شاہی'' مثنوی کی ہیئت میں ہوتے ہوئے بھی نظم ہیں اور ''ساقی نامہ'' کو ان صفات سے خالی ہونے کی بنا پر ہم مثنوی کہتے ہیں؟ اس کا جواب کلیم الدین صاحب سے مانگئے تو مایوسی ہوگی کیونکہ کلیم الدین صاحب کے خیال میں نظم مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں''، ''گورستان شاہی'' اور ''ساقی نامہ'' تینوں ہی مربوط خیالات کا مجموعہ ہیں۔ اس کا جواب مولوی عبدالرحمٰن اینڈ

کمپنی سے مانگئے تو بھی مایوسی ہوگی۔ کیونکہ وہ آپ کو بتائیں گے کہ مثنوی کے لیے بعض بحریں مخصوص ہیں اور ''گورستان شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' بحر رمل مثمن محذوف میں لکھی گئی ہیں اور یہ بحران بحروں میں نہیں ہے جو مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔

یہ جواب اس لیے غلط ہے کہ مثنوی کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر مثنویاں آٹھ بحروں میں سے کسی ایک میں لکھی گئی ہیں لیکن میر سے لے کر شوق قدوائی تک (بلکہ حفیظ جالندھری تک) ایسے شعرا موجود ہیں جنہوں نے آٹھ بحروں کے باہر بھی مثنوی لکھی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ مثنوی میں ایک خاص طوالت ہوتی ہے، تو سوال یہ ہوگا کہ کتنی طوالت جمیل مظہری کی ''آب وسراب'' میں چار سو شعر ہیں، لیکن ہم سب اسے مثنوی کہتے ہیں اور اقبال کی زیر بحث نظموں میں اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے، ''گورستان شاہی'' ۸۵، ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ۶۸، ''ساقی نامہ'' ۹۹۔ لہٰذا ''ساقی نامہ'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' تقریباً ایک سی طوالت کی حامل ہیں۔ میر کی ''مثنوی در مذمت دنیا'' میں ۵۰ شعر ہیں اور ''خواب وخیال'' میں ۱۴۰۔ لہٰذا اقبال کی زیر بحث نظمیں بھی مثنوی کی صفت طوالت سے متصف ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ ''ساقی نامہ'' کی فضا قدیمی اور مثنویانہ ہے اور ''گورستان شاہی'' اور ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کی فضا جدید اور غیر مثنویانہ ہے تو میں یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ جدید اور غیر مثنویانہ فضا سے آپ کی کیا مراد ہے؟ میں یہ بھی نہ پوچھوں گا کہ خاقانی کے قصیدے ''ہاں اے دل عبرت بیں از دیدہ نظر کن ہاں''، جس کی فضا اس قدر جدید ہے کہ فراق صاحب نے بھی اس کی نقل کی ہے اور سنائی کے قصیدے ''مکن در جسم وجاں منزل کہ ایں دونست وآں والا''، جس کا اتباع اقبال نے کیا ہے، ان کی فضا کی جدیدیت کے پیش نظر اب ان کو بھی نظم کیوں نہیں کہہ دیتے؟ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فضا کی جدیدیت ایسی صفت نہیں

جس کو ہم واضح الفاظ میں بیان کر سکیں، اسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔

میں یہ بات بھی ماننے کو تیار ہوں لیکن آپ کا مسئلہ پھر وہیں کا وہیں رہ جاتا ہے کہ جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں، اس کا تعین مختلف زمانوں میں کون کریگا؟ اور یہ ذمہ داری کون لیگا کہ تمام شعری سرمائے کو ان کی ''عمومی فضا'' کے اعتبار سے پرکھ کر فیصلہ کرے کہ سودا کے فلاں فلاں منظومات تو قصیدے ہیں، فلاں شہر آشوب ہیں اور فلاں فلاں نظم ہیں۔ پھر ایسی تفریق جس میں نوع (Category) اور جنس Class) کے درمیان فرق نہ ہو سکے، نہ عملی طور پر ہمارے کام کی ہے، نہ نظری طور پر۔

میں یہ بات تسلیم کرتا ہوں کہ اگر ہم دو انواع کے درمیان فرق کو پوری طرح واضح اور ثابت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا فرق موجود ہی نہیں ہے۔ جان سرل (John Searle) نے یہ بات (Deconstructionist) نظریات پر بحث میں بعض نئے مسائل کی ضمن میں کہی ہے، لیکن چونکہ اس معاملے کا تعلق تمام اصناف سخن اور فلسفۂ لسان سے ہے، اس لیے اس کا ایک مختصر اقتباس درج کرتا ہوں:

''ادب پر نظریاتی بحث کرنے والوں میں بہت سے لوگ اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ افسانے کے کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ افسانہ اور غیر افسانہ کے درمیان کوئی واضح فرق نہیں قائم کرتا، یا استعارے کے بارے میں کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ استعاراتی اور غیر استعاراتی بیان کا فرق صفائی سے نہیں بیان کر سکتا۔ کسی غیر قطعی وقوعہ Phenomenon کے بارے میں کسی نظریے کے درست اور غیر مبہم ہونے کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ اس وقوعہ کو صاف صاف انداز میں غیر قطعی بنائے۔۔۔ (اسی طرح یہ خیال بھی غلط ہے کہ) وہ تصورات جن کا اطلاق ادیب اور زبان پر کیا جائے،

ان کے صحیح پن کی شرط یہ ہے کہ کسی مشینی طریقے سے ان کی تصدیق بھی ہو سکے۔''

مجھے ایسا لگتا ہے کہ سرل کے ان خیالات سے واقفیت کے بغیر ہی اردو کے بیشتر نقاد حضرات اپنی غیر قطعی، مبہم اور نام نہاد وجدانی رایوں میں سرل کا اتباع کرتے رہے ہیں لیکن وجدانی اور ذوقی احساس اور فیصلہ (جس پر زور دینے کی بدعت ہمارے یہاں شبلی سے شروع ہوئی) اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب اس کی پشت پناہی پر منطقی فکر اور معروضی چھان بین بھی ہو۔ صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ نظم میں نظمیت ہوتی ہے اور مثنوی میں مثنوی پن ہوتا ہے۔ ابھی حال میں ایک رسالے میں تبصرہ نگار نے لکھا کہ غالب میں غالبیت ہے اور میر میں میریت ہے اور یہی ان دونوں کا بین فرق سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ عملی دنیا اس سے کچھ زیادہ کا تقاضہ کرتی ہے اور ابھی یہ بات بہر حال ثابت نہیں ہو سکی ہے کہ وہ منظومہ جو قصیدہ ہے اور وہ جو قصیدہ نہیں ہے لیکن اسی ہیئت و طرز میں ہے، ان میں کوئی ایسا فرق ہوتا ہی ہے جس کی بنا پر ہم ایک کو قصیدہ اور ایک کو نظم کہہ سکیں۔

یہ بات ضرور ہے کہ قصیدہ چونکہ ایک تاریخی چوکھٹے میں جکڑی ہوئی (Fixed) اصطلاح ہے، اس لیے بعض منظومات (مثلاً اقبال کا اتباع سنائی) کو قصیدہ کہنا ان کی معنویت کو ایک مخصوص اور کبھی کبھی غلط سمت دے سکتا ہے۔ اس کے برخلاف قصیدے کو نظم کہنے میں کوئی مشکل یا قباحت نہیں۔ کیونکہ نظم Neutral اصطلاح ہے اور اس کے استعمال سے فن پارے کے معنی کو کسی تاریخی فریم میں جکڑ جانے کا خطرہ نہیں رہتا۔ غالب کا مطلع ہے:

جادہ ٔرہ خور کو وقت شام ہے تار شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہ نو سے آغوش وداع

اس پر طباطبائی نے کہا ہے کہ اس مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع تو

ہوسکتا ہے۔اس کے معنی یہ ہوئے کہ طباطبائی کے خیال میں قصیدے کی تشبیب کو براہ راست غزل نہیں فرض کر سکتے۔یعنی قصیدے میں ایک قصیدہ پن ہوتا ہے جو تشبیب میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔اس خیال سے اختلاف ممکن ہے لیکن کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم میں کوئی نظم پن بھی ہوتا ہے جو نظم کو قصیدہ، مثنوی، کربلائی مرثیے وغیرہ سے الگ کرتا ہے؟ میرا کہنا ہے کہ قصیدہ اور غزل جیسی واضح فرق رکھنے والی اصناف میں بھی ''غزلیت'' اور ''قصیدہ پن'' کی بنا پر تفریق قائم کرنا مشکل ہے۔اگر ایسا نہ ہوتا تو غالب نے یہ مطلع دیوان غزلیات میں نہ رکھا ہوتا اور حالی نے اپنا شہر آشوب غزلوں میں نہ شامل کیا ہوتا۔

مثلاً ہم کہتے ہیں کہ قصیدے میں پرشکوہ الفاظ وغیرہ ہوتے ہیں۔لیکن محسن کاکوروی کے قصیدے ان نام نہاد پُرشکوہ الفاظ سے خالی ہیں۔مثلاً ہم کہتے ہیں غزل میں ہلکے اور سادہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن ولی اور ناسخ اور غالب اور اقبال کی صدہا غزلیں ان نام نہاد ہلکے اور سادہ الفاظ سے خالی ہیں۔دراصل غزل اور قصیدے کا فرق موضوع کی طرف شاعر کے رویے پر قائم ہے۔اعلیٰ درجے کی غزل میں تہہ داری اور معنی کی فراوانی اور خیال کی پیچیدگی بھی ہوتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ صفات ہر غزل کے ہر شعر میں ہوتی ہیں۔ہاں موضوع اور اس کی طرف شاعر کا رویہ، یہ ایسی چیزیں ہیں جو تمام غزل میں مشترک ہیں۔میرا معروضہ یہ ہے کہ نظم اور قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ میں کوئی داخلی فرق نہیں ہے جیسا کہ غزل اور غیر غزل (مثلاً غزل اور قصیدہ) میں ہے۔اس کے برخلاف غزل کے علاوہ تمام دوسری اصناف سخن میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کے اشعار میں کسی نہ کسی طرح کا ربط، یا ربط کا التباس ہوتا ہے۔لہٰذا چونکہ غزل اور دیگر اصناف سخن کے درمیان داخلی اور خارجی دونوں طرح کے بین فرق ہیں اور بہت سے فرق ہیں اور اس کے برخلاف غیر غزلیہ اصناف سخن میں طرح طرح کے داخلی اور خارجی نقطہ ہائے اشتراک ہیں۔اس لیے ہر وہ منظومہ جو غزل

نہیں ہے وہ قصیدہ ہے یا قطعہ ہے اور قطعے میں بھی عام طور پر فرق طوالت کی بنا پر تھا۔ عربی شعریات میں قصیدے کی حیثیت پر ظفر احمد صدیقی نے بہت عمدہ بحث کی ہے، لہٰذا میں تفصیل کو نظر انداز کرتا ہوں۔

غزل کے علاوہ تمام اصناف سخن کو نظم قرار دینے میں جو فائدے ہیں ان میں سے بعض کی طرف اشارہ میں کر ہی چکا ہوں۔ سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ہماری قسمیات Typology انتشار سے بچ جائے گی۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، رباعی وغیرہ اصطلاحوں کو منسوخ کر دیں۔ نہیں، بلکہ یہ اصطلاحیں ہمارا قیمتی سرمایہ ہیں اور انہیں قائم رہنا چاہیے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ غزل کے مقابل تمام اصناف کو ہم نظم قرار دیں اور جب ہم نظم کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کریں تو ان تمام اصناف کو نظر میں رکھیں۔

لیکن اگر ہم قصیدہ، مرثیہ وغیرہ کی بھی روشنی میں نظم کی تعریف بنانے بیٹھیں گے تو کلیم الدین صاحب کی بتائی ہوئی تعریف کا کیا ہوگا؟ وہ کہہ سکتے ہیں اور وہ یہ کہنے میں حق بجانب بھی ہوں گے، کہ آپ کی تعریف سے میری تعریف منسوخ نہیں ہوتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم کی ایک تعریف آپ نے بھی بنائی ہے۔ لیکن میری تعریف کی روشنی میں غزل پر یہ الزام قائم رہتا ہے کہ وہ ایک خام اور غیر ترقی یافتہ صنف سخن ہے۔ کیونکہ اس میں نظم کی وہ صفات نہیں ہیں جو بڑی شاعری کی ضامن ہیں۔ لہٰذا اس الجھن کو سلجھانے کا بہتر طریقہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ پہلے کلیم الدین صاحب کے خیالات سے بحث کی جائے۔

اس سلسلے میں سب سے بنیادی اور ہر وقت یاد رکھنے والی بات یہ ہے کہ انگریزی لفظ Poem یا فرانسیسی لفظ Poeme کا اردو ترجمہ ''نظم'' اس صنف سخن کے معنی میں نہیں ہے جسے ہم ''نظم'' کہتے ہیں اور جو غزل سے مختلف چیز ہے اور صنف سخن کی حیثیت سے اپنا

مقام رکھتی ہے۔ انگریزی لفظ Poem یا فرانسیسی لفظ Poeme کا صحیح ترجمہ ''منظومہ'' ہوگا۔ یعنی وہ تحریر جس میں غزل، نظم، رباعی وغیرہ سب شامل ہے یعنی مغربی نقاد جب Poeme یا Poem کہتا ہے تو اس میں غزل بھی شامل ہوتی ہے۔ لہٰذا ان لفظوں کا ترجمہ ''نظم'' اس لفظ کے اصلی معنوں میں ہے، یعنی ''وہ تحریر جو نثر نہیں ہے۔'' ان لفظوں کا ترجمہ ''نظم'' کرنے سے ہم لوگوں کو یہ نقصان ہوا، بلکہ یہ دھوکا ہوا کہ ہم لوگوں نے سمجھا کہ Poem میں غزل شامل نہیں ہے اور اگر کوئی مغربی شخص غزل سے دوچار ہوگا تو اس کو Poem نہ سمجھے گا (ملاحظہ ہو کلیم الدین صاحب کا تمثیلی مضمون، ایک مغربی سیاح کے خطوط۔

لہٰذا ہم لوگوں نے گمان کیا کہ Poem کی جو تعریف ہم نے مغرب میں دیکھی ہے، اگر اس کا اطلاق غزل پر نہ ہو سکے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ غزل ایک ناقص اور خام چیز ہے۔ ہم لوگ یہ بھول گئے کہ مغربی قاری جب غزل سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کو بھی Poem کہتا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ غزل کی جمالیات کو شاید فوری طور پر نہ سمجھ سکے۔ ہم لوگ یہ بھی بھول گئے کہ چونکہ مغربی شعریات کے ارتقائی دور میں مغربی زبانوں میں غزل نہیں تھی، اس لیے اس شعریات میں غزل کے لیے پوری گنجائش واضح طور پر نہ بن سکی۔ اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں، کیونکہ عربی میں ڈرامانہ ہونے کی وجہ سے ابن رشد جیسا فلسفی اور ارسطو کا عاشق زار ارسطو کی ''شعریات'' (Poetics) کو سمجھنے سے قاصر رہا۔ اس کے برخلاف مغرب جو بڑے پیمانے پر غزل سے آشنا ہوا تو جرمن زبان میں Ghasel نامی صنف سخن وجود میں آ گئی۔ اقبال کے دیباچے ''پیام مشرق'' ہی کا مطالعہ اس حقیقت کو آشکار کرنے کے لیے کافی وشافی ہے۔ لہٰذا بنیادی بات یہ ہے کہ لفظ Poem کے مفہوم میں غزل کا مفہوم شامل ہے، اور مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ Poem کے ساتھ وابستہ ہیں،

ان میں اکثر کم وبیش اطلاق غزل پر ہوسکتا ہے۔ بہر حال کلیم الدین صاحب اوران کی تقلید میں ہمارے بہت سے نقادوں کا خیال یہ ہے کہ نظم (۱) مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے یا (۲) اگراس میں ایک ہی خیال بیان کیا گیا ہوتو اس بیان میں آغاز، ترقی اورانتہا کی کیفیت ہوگی۔ کلیم الدین صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں، لہٰذا جس اظہار میں ربط اور تسلسل نہ ہوگا وہ غیر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہوگا۔

نظم کے لیے جو دو شرطیں مغربی تصورات کے حوالے سے بیان کی گئیں، ان پر کئی طرح کے اعتراض عائد ہوسکتے ہیں۔ پہلا اعتراض تو یہ ہے کہ یہ شرطیں مغربی شعریات میں قطعیت اور وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ لہٰذا یہ دعویٰ غلط ہے کہ یہ شرائط مغربی اصول نقد میں بنیادی اور لازمی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرطیں ان نظموں کے لئے بیکار ہیں، جن میں محض ایک تاثر، محض ایک جذبہ یا محض ایک کیفیت بیان کی گئی ہو۔ ظاہر ہے کہ خود مغربی ادب میں ایسی ان گنت نظمیں ہیں جن میں کوئی خیال نہیں ہے، محض ایک جذبہ، ایک کیفیت، ایک منظر یا ایک تاثر بیان ہوا ہے۔ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط ان نظموں کے لیے بھی بے کار ہیں جن میں ایک ہی خیال یا ایک ہی تاثر بار بار بیان کیا گیا ہو۔ ایسی نظموں کو Paratactic کہا جاتا ہے اوران کی تعداد بھی مغربی ادب میں بہت کثیر ہے۔

چوتھا اعتراض یہ ہے کہ نظم کے خیال میں آغاز، ترقی اورانتہا کی شرط دراصل ارسطوئی ہے اور ڈرامے کے لیے وضع کی گئی تھی اور بعد میں خود ڈراما میں یہ ترک ہوگئی یا اگر ترک نہیں ہوئی تو اس کی مطلقیت (Absoluteness) کو معرض سوال میں لایا گیا۔ لہٰذا اس شرط کو نظم پر عائد کرنا ارسطو اور شعریات دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ پانچواں اعتراض یہ ہے کہ یہ دونوں شرائط جن اصولوں کی روشنی میں وضع کئے گئے ہیں وہ اگر ہیں بھی تو سراسر

مغرب مرکوز (Westocentric) ہیں، یعنی ان کو غیر مغربی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔ اگر اردو فارسی عربی شاعری غیر مہذب اور غیر ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے بھی، تو چینی جاپانی اور سنسکرت شاعری تو غیر مہذب ذہن یا غیر نفیس تہذیبوں کی پیداوار نہیں ہے۔

ہم یہ بات بخوبی جانتے ہیں کہ سنسکرت میں Epigrammatic شاعری کی کثرت ہے۔ اس میں کوئی مقولہ، کوئی خیال، کوئی تاثر، کوئی رائے، محض چند لفظوں میں نچوڑ کر رکھ دی جاتی ہے۔ یہ شاعری نہ مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور نہ کسی خیال کو آغاز، ترقی اور انتہا کے منازل سے گزارتی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جاپانی شاعری کا بڑا حصہ محض اشاروں پر مبنی نظموں پر مشتمل ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ چینی نظموں میں اس طرح کا ربط مفقود ہوتا ہے جس کا ہم تقاضا کر رہے ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے انیسویں صدی کی انگریزی شاعری کے چند نمونوں پر ان شرائط کا اطلاق ہو سکے، لیکن دنیا انیسویں صدی کے انگلستان سے بہت بڑی ہے۔ چھٹا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط غیر منطقی ہیں، کیونکہ ''باربط خیالات'' کی اصطلاح مبہم ہے۔

اگر ہر طرح کا ربط، ربط کا حکم رکھتا ہے تو ربط کی شرط ہی مہمل ہے۔ کیونکہ لوگوں نے تو لوئیس کیرل (LewisCarroll) کی Alice in Wonderland میں بھی طرح طرح کے ربط ڈھونڈ لیے ہیں۔ تازہ ترین ''تحقیق'' تو یہ ہے کہ یہ کتاب دراصل ملکہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری والی نام نہاد تحقیق کو ہم مطائبہ سمجھتے ہیں لیکن Alice in Wonderland کی نفسیاتی توجیہات تو خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔ دوسری طرف، تشریح اور تفہیم کو آزاد اور خود مکتفی عمل قرار دینے والے نقادوں نے ایک ہی فن پارے کی کیسی کیسی متغائر توجیہات پیش کی ہیں۔ اس کی مثال ان دنوں مغربی تنقید میں نظر آتی ہے۔ وہاں آج کل یہ مباحثہ بہت گرم ہے کہ کیا تشریح و تفہیم کو شاعر کے عندیے کا

پابند ہونا چاہیے، یا اسے آزاد ہونا چاہیے۔ اسے آزاد قرار دینے والی جماعت کے ایک سرگرم رکن رابرٹ کراس مین Robert Crossman نے اپنے مضمون (۱۹۸۰) میں ثابت کرنا چاہا ہے کہ ازرا پاونڈ کی مشہور نظم In a Station of The Metro دراصل اس بات کی ترغیب دیتی ہے کہ لوگوں کو دودھ مکھن خوب استعمال کرنا چاہیے۔ نظم کا کام چلاؤ ترجمہ آپ بھی سن لیجیے،

زمین دوز ریل کے ایک اسٹیشن میں
ازدحام میں ان چہروں کے موہوم آسیبی وجود
ایک سیاہ، نم شاخ پر پنکھڑیاں

اصل نظم حسب ذیل ہے،

In a Station of The Metro

The apparition of these faces in the crowd;

Petals ona wet, black bough.

رابرٹ کراس مین نے مختلف طرح کے ربط تلاش کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ یہ نظم مکھن کے کثیر استعمال کی ترغیب دیتی ہے۔ اس طرح کے تجزیوں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ محض ''ربط'' کی شرط نہ صرف یہ کہ ناکافی ہے، بلکہ مہمل بھی ہے۔ ضروری ہے کہ ربط کی نوعیت کو بھی واضح اور متعین کیا جائے۔ کلیم الدین صاحب اور ان کے مقلدوں نے ربط کے تصور کو عمومی اور مشینی طور پر استعمال کر کے اس کی معنویت مجروح کر دیا ہے۔ اسی طرح خیال کے آغاز، ترقی اور انتہا سے کیا مراد ہے؟

ارسطو نے تو پلاٹ کے تعلق سے آغاز، وسط اور انجام کی بات کی تھی اور کہا تھا کہ آغاز وہ ہے جس کے پہلے کچھ واقع نہ ہوا ہو، وسط وہ ہے جس کے پہلے بھی کچھ ہوا ہو اور بعد

میں بھی کچھ ہو، اور انجام وہ ہے جس کے بعد کچھ واقع نہ ہو۔ کیا آغاز، وسط اور انجام کی یہ تعریفیں نظم کے حوالے سے آغاز، ترقی اور انتہا پر منطبق ہوسکتی ہیں؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ نظم کا آغاز اور اختتام تو ہوسکتا ہے اور اس اختتام کے طریقوں سے تفصیلی بحثیں بھی ہوئی ہیں۔ لیکن نظم کی انتہا کہاں ہے اور انتہا کے بعد زوال کیوں نہیں ہے۔ ان سوالوں کے جواب کلیم الدین اسکول کے پاس نہیں ہیں۔

اوپر میں نے پہلا اعتراض یہ بیان کیا تھا کہ ربط و تسلسل اور آغاز اور ارتقائے خیال کی یہ شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ اب میں مزید یہ کہتا ہوں کہ ان سے مختلف شرطیں ضرور بیان ہوئی ہیں۔ ملارمے اور والیری کے خیالات سے ہم سب واقف ہیں کہ چیزوں کو بیان کرنے کے بجائے ان کی طرف بس اشارہ کر دینا کافی، بلکہ بہتر ہے۔ ایڈورڈ فنولسا (Fenollosa Edward) کے چینی تراجم کے ذریعہ مغربی ادیب کو بیسویں صدی کے اوائل ہی میں معلوم ہو چکا تھا کہ نظم میں محض تاثر اور مبہم لیکن روایتی معنی کے فریم پر مبنی اشارے بھی ہوسکتے ہیں۔

پاؤنڈ نے اس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ روایاتی معنی کے فریم کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ چنانچہ اوپر درج کردہ اس کی نظم چینی طرز میں ہے۔ لیکن اس میں روایاتی معنی کا کوئی شائبہ نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو ملارمے اور والیری جیسے علامت نگار تھے جو نظم میں خیال کی وضاحت اور ربط کے بجائے اس کے ابہام اور بے ربطی پر زور دے رہے تھے اور دوسری طرف پاؤنڈ اور ہیوم جیسے نظریہ والے تھے جو وضاحت اور ربط کی جگہ تاثر کی درستی (impressionAccuracy Of) کا تقاضا کر رہے تھے۔

لیکن یہ سلسلہ صرف انیسویں صدی سے نہیں شروع ہوتا۔ یہ خیال بہت شروع سے عام تھا کہ نظم میں خیال بیان کیا جائے تو بہت خوب، یا چند خیالات کو مرتب کر کے پیش کیا

جائے یہ بھی بہت خوب، لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ نظم کے مختلف حصوں، یا اس کے مختلف خیالات میں لامحالہ طور پر ایک سطری ربط یعنی (Linear relationship) ہو۔ باربرا اسمتھ کی کتاب The PoeticClosure کا مطالعہ ہی اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ نظم اختتام تک پہنچنے کے لیے کن کن مراحل سے گزر سکتی ہے۔ بہرحال آپ ۱۸۵۰ میں سر فلپ سڈنی کو سنیے:

''صرف شاعر ہی ایک ایسی ہستی ہے جو (حکیموں، فلسفیوں وغیرہ کی) بندشوں اور مجبوریوں سے آزاد ہے بلکہ ان کو نظر حقارت سے دیکھتا ہے اور اپنی ہی قوت ایجاد کے بل بوتے پر ان مجبوریوں سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور سچ پوچھیے تو ایک نئی فطرت (nature Another) کو اگاتا ہے اور پھر وہ یا تو اشیا کو ان کی اس حالت سے بہتر بناتا ہے جو ان میں فطرتاً خلق ہوئی تھی، یا پھر بالکل نئی چیزیں بناتا ہے، ایسی صورتیں جو فطرت میں پہلے کبھی تھیں ہی نہیں۔۔۔''

ظاہر ہے کہ جب شاعر فطری چیزوں کو دوبارہ اپنے طور پر بناتا ہے، یا نئی چیز بناتا ہے تو اس کی تخلیق میں اس قسم کا اقلیدسی نظم ہونا لازم نہیں جو فطرت میں عام طور پر پایا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی حکما بہت سی چیزوں کو محض اس لیے اچھی قرار دیتے تھے کہ وہ ان کے خیال میں فطری نظم کی آئینہ دار تھیں۔ خود ارسطو نے المیہ کے مختلف حصوں اور خطاب کے اسلوب کو جس طرح متعین کیا تھا، وہ اس کے خیال میں اس لیے بہترین تھا کہ وہ فطرت کے مطابق تھا لیکن ارسطوئی نظم وضبط کے اصول بہت دن قائم نہ رہ سکے، کیونکہ خود ارسطو کے نظام میں ان کی مخالف قوتیں موجود تھیں۔

بہرحال یہ الگ بحث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظم میں جس قسم کی اقلیدسی ربط و نظم کا تقاضا کلیم الدین اسکول کے اراکین کی طرف سے اس لیے ہوتا ہے کہ یہ مغربی شعریات کا

اہم اصول ہے، وہ ربط ونظم مغرب کی شعریات میں کوئی مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ مغربی شعریات اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ یک سطری ربط کے علاوہ اور طرح کے ربط بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً تکرار بھی مربوط کرتی ہے اور یہ بات بھی مغربی مفکرین سے پوشیدہ نہیں کہ ہر طرح کی نظم میں اقلیدسی ربط نہیں ہوسکتا اور نظم کا اختتام تو ہوتا ہے، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ اس میں ارتقا اور انتہا بھی ہو۔

اوپر میں نے عرض کیا ہے کہ نظم میں اقلیدسی ربط وتسلسل کی شرط رکھنے والے مفکرین کا کہنا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں۔ دراصل ان مفکرین کا یہ خیال ان کی سب سے بڑی غلطی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ منطقی فکر یعنی دو چیزوں میں ربط دیکھ لینے کی صلاحیت اور اس سے نتیجہ نکالنے کی صلاحیت انسانی دماغ کی بہت بڑی قوت ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ قوت دماغ کے اس حصے میں ہوتی ہے جو ارتقا کے دور دوم میں وجود میں آیا لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ دماغ کا یہ حصہ پہلے حصے سے زیادہ ترقی یافتہ بھی ہے۔ بچے کے دانت بعد میں نکلتے ہیں اور آنکھ پہلے سے رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ دانت، آنکھ سے زیادہ ترقی یافتہ ہوتے ہیں۔

انسان کے بہت سے عظیم ترین کارنامے اسی اولین دماغ کے باعث وجود میں آئے ہیں جسے ''دماغ خزندہ'' Reptilian brain کہا جاتا ہے۔ علاوہ بریں زبان، جو انسان کا عظیم ترین تخلیقی کارنامہ ہے، ربط اور تسلسل سے کم وبیش عاری ہے۔ نوم چامسکی (Chomsky Noam) کی وضع عمیق (DeepStructure) اور اس کی استحالاتی قواعد Transformational Grammar) بھی اس بات کو واضح نہیں کر پائی ہے کہ ایسے بہت سے فقرے اور الفاظ کے مرکبات بچوں کی زبان پر کہاں سے آجاتے ہیں جو انہوں نے پہلے کبھی نہیں سنا ہوتا، اور نہ ان کے ماحول میں ایسی گنجائش ہوتی

ہے کہ وہ ایسے مرکبات اور فقرے وضع کر سکیں۔

واضح رہے کہ استحالاتی قواعد، مرکبات اور فقروں کے وضع کرنے کے اصول بنانے سے قاصر ہے۔ کلیم الدین صاحب کے نظریہ ربط و تسلسل پر اظہار کرتے ہوئے میں نے کئی سال پہلے لکھا تھا کہ قواعد اور صرف ونحو کے تقریباً تمام اصول منطق کے ماورا یا منطق سے بے گانہ ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ دنیا کی بعض اعلیٰ ترین زبانوں، مثلاً عربی میں ربط و تسلسل کا اظہار کرنے والی بنیادی اکائی، یعنی زمانہ (Tense) بہت ناقص درجے کی ہے۔ خود ہماری زبان کا یہ عالم ہے کہ ہم اکثر ماضی بول کر مستقبل اور مضارع بول کر ماضی مراد لیتے ہیں۔ قواعد اور صرف ونحو کا انتشار اور مختلف زبانوں میں ان کا فرق اتنا وسیع ہے کہ یہ بات بھی مشکوک ہو جاتی ہے کہ شاید کبھی کوئی آفاقی زبان رہی ہو، اور آج کی زبانیں اس قدیم آفاقی زبان کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ لہٰذا جب انسان کے بہترین کارنامے میں عدم تسلسل اور انتشار کا یہ عالم ہے تو ہم کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ ربط و تسلسل لازمی طور پر ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں؟

زبان میں اس عدم تسلسل اور منطقی بے ربطی کا اثر ادب پر لازمی ہے۔ چنانچہ ایلیٹ کا مشہور قول ہے کہ جس طرح حقائق کی ایک منطق ہوتی ہے، اسی طرح جذبات کی بھی ایک منطق ہوتی ہے اور شاعری جذبات کی منطق کو استعمال کرتی ہے۔ کولرج اس نکتے کو بہت پہلے سمجھ چکا تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔ یہاں اس بات کو ملحوظ رکھیے کہ نظم کی وحدت (Unity) اور شے ہے اور اس میں ربط و تسلسل شئے دیگر ہے۔ یک سطری ربط (Liner relationship) کے بغیر بھی وحدت پیدا ہو سکتی ہے، جیسا کہ ایلیٹ نے خود کہا ہے، ''مشمول یا مافیہ Material کی ایک حد تک مختلف النوعیت شاعر کے ذہن کی کارکردگی کے ذریعہ وحدت جبری میں تبدیل ہو سکتی ہے۔ یہ ذہنی کارکردگی

شاعری میں ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔''

ایک حد تک مختلف النوع مشمول کو شاعر کا ذہن وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔اس کی اچھی مثال قصیدے میں ملتی ہے۔تشبیب میں اکثر شعر بے ربط ہوتے ہیں،لیکن شاعر ان کو تشبیب کی ہیئت میں اس طرح باندھتا ہے کہ وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔مومن کے مشہور قصیدے کی تشبیب کے پہلے چند شعر ہیں:

یادِ ایامِ عشرت فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تنِ آسانی
عیشِ دنیا سے ہو گیا دل سرد
دیکھ کر رنگِ عالمِ فانی
جائیں وحشت میں سوے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی
خاک میں اشک آسماں سے ملے
ہائے کیسی بلند ایوانی

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں کوئی ربط نہیں،لیکن وحدت ہے۔اقبال کی نظم ''مسعود مرحوم'' بھی اس وحدت کی اچھی مثال ہے۔اس کے پہلے بند میں راس مسعود کا ذکر اور ان کی موت پر ماتم ہے،لیکن دوسرے میں انسانی زندگی کی بے ثباتی اور اسرار کا ذکر ہے اور تیسرے میں خودی کی تعریف و تلقین ہے۔تینوں میں کوئی ربط نہیں،لیکن شاعر کا ذہن تینوں بندوں میں ایک ہی طرح کام کر رہا ہے،اس لیے پوری نظم میں وحدت ہے۔

نظم کی وحدت اور جذباتی منطق کی کارآفرینی کا تعلق اس بات سے بھی ہے کہ تمام منظوم کلام واقعی ''کلام'' یعنی Utterance ہوتا ہے اور کلام کا تعلق، بلکہ اس کی بنیاد

''زبانی پن'' یعنی Orality پر ہے۔ مغرب کو یہ بات معلوم کرنے میں کئی سو برس لگے کہ شاعری گفتگو یعنی Discourse نہیں، بلکہ کلام یعنی Utterance ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں (یعنی عربی فارسی اردو میں) شاعری کے لیے ''کلام'' کا لفظ عرصہ دراز سے مستعمل ہے۔ کلام کی داخلی منطق، تحریری داخلی منطق سے الگ ہوتی ہے، اس بات کا احساس ہم لوگوں کو بہت کم ہے، لیکن مغرب سے زیادہ ہے، جیسا کہ والٹر آنگ (OngWalter) نے اپنی کتاب ''زبانی پن اور خواندگی'' LiteracyandOrality میں دکھایا ہے۔

خواندہ تہذیبوں کو زبانی تہذیبوں کی نوعیت کا احساس بہت کم ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ناخواندہ لوگ بھی، اگر وہ خواندہ تہذیبوں میں رہتے ہیں، زبانی تہذیب کا پورا احساس نہیں کر سکتے۔ ایسی تہذیب کو، جس میں خواندگی بالکل نہ ہو، والٹر آنگ ''اولین زبان پن'' Primary Orality سے مختص قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے، ''خالص زبانی روایت، یا اولین زبانی پن کا درستگی اور معنویت کے ساتھ تصور کرنا آسان نہیں۔ تحریر کی بنا پر ''الفاظ'' اشیا سے مشابہ لگنے لگتے ہیں، کیونکہ ہم الفاظ کا تصور دکھائی دینے والے نشانات کی حیثیت سے کرتے ہیں، جن کے ذریعہ وہ الفاظ (اشیا کے) کوڈ (Code) کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم متون میں اور کتابوں میں لکھے ہوئے ایسے ''الفاظ'' کو چھو اور دیکھ سکتے ہیں۔''

تحریری لفظ پر اس مکمل انحصار کے باعث الفاظ کی آوازیں، ان کے اتار چڑھاؤ، ان کے رنگ روپ، ہم سے نظر انداز ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ بولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ سے زیادہ موثر ہوتا ہے اور اس کا اثر لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں مختلف طرح سے عمل میں آتا ہے، لیکن ہم روزمرہ کی زندگی میں اس اصول کی کارفرمائی دیکھ سکتے ہیں۔ کسی لڑکی کو پرچے پر لکھ کر بھیجنا کہ ''مجھے تم سے محبت ہے۔'' یہی بات اس سے زبانی کہنے کے مقابلے میں زیادہ مشکل اور مختلف معلوم ہوتی ہے۔ کلام میں ''ربط'' کے وہ معنی نہیں

ہوتے جو تحریر میں ربط کے ہوتے ہیں۔ کسی بھی پڑھے لکھے شخص کی آزاد گفتگو Free Speech کی ٹیپ اور اس کی تحریر کے ایک صفحے کا مقابلہ اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

ہماری شاعری چونکہ ایسے سماج میں پیدا ہوئی جو اولین زبانی پن (Primary Orality) کی صفت سے متصف تو نہ تھا، لیکن بڑی حد تک ناخواندہ اور زبانی تھا۔ اس لیے ہماری شاعری میں کلام کا عنصر ہر حیثیت سے زیادہ رہا ہے۔ مشاعرے اس بات کا زندہ ثبوت ہیں۔ قصیدے اور مرثیے لکھے ہی اس لیے جاتے تھے کہ محفلوں میں سنائے جائیں۔ مثنوی کو بھی پڑھ کر یا زبانی سنانے کا رواج تھا۔ کہنے کو تو مرثیے، مثنوی اور قصیدے غزل کے مقابلے میں مربوط ہوتے ہیں، لیکن ذرا سا بھی تجزیہ اس بات کو واضح کر دے گا کہ ہر قصیدے یا ہر مرثیے یا مثنوی میں ربط کا عنصر برابر نہیں ہوتا۔ اردو میں نظم کی تعریف متعین کرتے وقت ہمارے سماج کی نیم خواندگی اور اس کے بڑی حد تک زبانی Oral ہونے کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ داستانوں کا مطالعہ ہمیں ایک حد تک خالص زبانی کلام کی صفات کا اندازہ دے سکتا ہے۔

لہٰذا نظم میں عام طور سے ایک طرح کا ربط اور تسلسل ضرور ہوتا ہے، لیکن نظم چونکہ کلام ہے، اس لیے یہ ربط اور تسلسل ہر نظم کے ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے اور اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر نظم میں ایک ہی طرح کا ربط و تسلسل نہیں ہوتا اور مختلف اقسام نظم میں بھی اس صفت کی کیفیت اور کمیت مختلف ہوتی ہے۔ قصیدے کا تسلسل اور طرح کا ہے مثنوی کا اور طرح کا، نئی نظم کا اور طرح کا اور ربط و تسلسل کا وہ اقلیدسی تصور جو مغربی شعریات کے غلط مطالعے پر مبنی غلط نتائج نکال کر بعض لوگوں نے عام کرنا چاہا، وہ بہرحال ناقص اور ناکافی ہے۔

اسی طرح ہمیں یہ کہنے کی بھی ضرورت نہیں کہ صاحب، غزل میں بھی ایک طرح کا داخلی تسلسل، ایک مابعد الطبیعیاتی ربط، ایک مزاج، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ غزل میں ربط نہیں ہوتا۔ نظم میں ربط ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا لیکن وحدت ضرور ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت بھی نہیں ہوتی اور یہ غزل کی سب سے بڑی مضبوطی ہے۔ غزل کی ہیئت تمام دنیا کی اصناف میں بے مثال اور وحید Unique ہے۔ ہمیں غزل کی نام نہاد ''ریزہ خیالی'' پر شرمندہ نہ ہونا چاہیے، بلکہ ہمیں اس مہمل لفظ کو تنقید کے دائرے سے باہر نکال دینا چاہیے۔

ریزہ خیالی کیا ''لالۂ صحرا'' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا ''زمانہ'' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا ''محراب گل افغان کے افکار'' کے بعض حصوں میں نہیں ہے؟ ان منظومات میں وحدت ہے، اس لیے یہ نظم ہیں۔ ''اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا'' میں وحدت نہیں ہے۔ اس کے دو شعر (''اے صبح ازل'' اور ''محمد بھی ترا'') باقی تین سے بالکل الگ ہیں۔ غزل کو اس کی بحر، قافیہ اور ردیف جتنی وحدت بہم پہنچا دیتے ہیں، وہ اس کے لیے کافی ہے۔ اتنی وحدت نظم کے لیے کافی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے، نظم ہے اور نظم کی بنیادی صفت وحدت ہے، جس کا ایک تفاعل ربط و تسلسل ہے۔ یہ ربط و تسلسل کئی طرح کا ہوتا ہے اور ہر نظم کے ساتھ اور ہر قسم نظم کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔

☆ ☆ ☆

نظمِ معریٰ اور نظمِ آزاد کی ہیئتیں

شعر کسی واقعے یا کسی چیز کا فطری تاثر ہے جو اپنی صفائی کی بدولت جذبات اور تخیل میں ایک غیر ارادی تحریک برپا کرتا ہے اور اسی تحریک کی مطابقت سے اس کے اظہار کی آواز اور طرز میں اتار چڑھاؤ پیدا ہوتا ہے۔ یہ ایسی متوازن زبان ہے جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطونِ انسان کو ظاہر کرتی ہے۔ شاعری تنقیدِ حیات ہے، ان اصولوں کے تحت جو شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے مقرر کردہ ہیں۔ یہ وہ مسرت زا صنعت گری ہے جس میں تخیلی حقائق مسجع زبان میں ادا کئے جاتے ہیں۔

شاعری ادب ہے جو عام طور سے انسان سے گہرا اور اعلیٰ علاقہ رکھتی ہے۔ انسانی دلچسپی کے جز کے علاوہ اس میں جمالی دلچسپی بھی بدرجۂ اتم موجود ہے کیونکہ ان لوگوں میں جن کے تفکر کا ذریعہ ایسی زبان ہے جس میں شعر لکھا جاتا ہے رفتہ رفتہ جمالی حس کے ایسے نفیس سانچے تیار ہو جاتے ہیں کہ خیالات کو حسن کارانہ رنگ عطا کر کے پڑھنے والوں کے قلوب کو متاثر کر سکتے ہیں بقولِ ڈاکٹر عبادت بریلوی:

> ''شاعری جذبات کی دل آویز موسیقی ہے، احساسات کی حسین مصوری ہے، تخیل کا ایک رقصِ دل فریب ہے وہ جنت نگاہ بھی ہے اور فردوسِ گوش بھی۔ اس کا اثر دل و دماغ دونوں پر ہوتا ہے۔ وہ حواس کے تاروں کو چھیڑتی ہے اور روح پر سرخوشی بن کر چھا جاتی ہے۔

وہ جذب وشوق کی ایک لغزشِ مستانہ ہے عقل وشعور کا ایک حسین
ارتعاش ہے۔حسن و جمال کی ایک دل موہ لینے والی اور لطیف تھر
تھراہٹ ہے۔''

(: جدید شاعری۔ڈاکٹر عبادت بریلوی، کراچی، ۱۹۶۱ء، صفحہ۔۹)

شعور و ادراک سے بھی شاعری کا گہرا ربط ہے۔مختلف اور متنوع عناصر کے امتزاج سے اس کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔مواد، ہئیت، موضوع اور اسلوب اس کے بنیادی عناصر ہیں۔لیکن ان کی مکمل ہم آہنگی ضروری ہے۔موضوع اور مواد کی اہمیت اسی وقت ہے جب یہ سانچے میں ڈھلتا ہے۔برخلاف اس کے ہئیت اور اسلوب کی حیثیت، موضوع سے علاحدہ کچھ بھی نہیں ہے، محض چند الفاظ کا مجموعہ ہے۔الفاظ اور ان کی مخصوص در و بست سے پیدا ہونے والا صوری پہلو بغیرِ موضوع اور مواد کے بے معنی ہے۔موضوع اور مواد کا تعلق شاعر کے مخصوص جذبات واحساسات، ارادت و کیفیات، افکار و خیالات اور ادراک وشعور سے ہے۔وزن و آہنگ، نغمگی و ترنم، علامات و اشارات، تشبیہات و استعارات، پیکر تراشی اور صورت بندی کا عمل بھی اسی سے پیوستہ ہے، لیکن ان میں صرف کوئی ایک عنصر شاعری یا شاعرانہ حسن کی تشکیل کا باعث نہیں بن سکتا۔ان تمام عناصر میں ایک متوازن ہم آہنگی ضروری ہے۔وزن و آہنگ شاعری میں ابلاغ کا ایک ذریعہ ہے، لیکن وہ اپنے دامن میں آہنگ کی نغمگی اور ترنم کا حسن بھی رکھتا ہے۔علامتیں اور اشارے بنیادی طور پر اظہار کے وسیلے ہیں لیکن شاعری کا تخیل ان کی تشکیل میں جمالیاتی اقدار کو پیدا کر دیتا ہے۔تشبیہات و استعارات کا مقصد موضوع اور مواد کے بعض پہلوؤں کی وضاحت ہے لیکن حسن کے اقدار کو اس میں بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے۔زبان و بیاں اور لب ولہجہ کے پیشِ نظر اگر چہ افکار و خیالات کی ترجمانی ہوتی ہے لیکن ان کے استعمال میں بھی شاعر کے پیشِ نظر حسن کی

تخلیق کا خیال ضرور ہوتا ہے۔ جذبے کے ساتھ ساتھ شاعر کے فکر و شعور کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے۔ تخیل بھی اہم کام کرتا ہے کیونکہ اسی کے سہارے شاعر انسانی زندگی کے معاملات کی تہوں تک پہنچتا ہے اور صحیح اہمیت کا سراغ لگاتا ہے۔

لیکن شاعری نہ تو عقل کی پیداوار ہے نہ محض تخیل کی بلکہ یہ انسان کی تمام کلیت یعنی احساسات، تخیل، عقل، محبت، خواہش، جبلت، خون، گوشت کے اجتماع سے شروع ہوتی ہے۔ شاعری کی تخلیق کے سلسلے میں کرامتؔ علی کرامت کا کہنا ہے کہ:

''شاعری کی روح میں سب سے پہلے پیکر Image ایک طرح کی موسیقانہ اہتزاز Musical Stir کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ موسیقانہ اہتزاز کانوں کو سنائی نہیں دیتا بلکہ اس کی خاموش آواز کو خود شاعر محسوس کرسکتا ہے۔ یہی وہ پہلا درجہ ہے جہاں روح کے اندر شاعرانہ تجربات کا احساس ہوتا ہے۔ ماقبل شعور اور منور ادراک دونوں طرح کے موثرات سے یہ تجربات معرضِ وجود میں آتے ہیں جو ہر طرح کے مرئی تصور یا خیال سے منزہ ہوتے ہیں بلکہ ذہنی پیکر اور جذباتی رفتار Emotional Movement سے معمور ہوتے ہیں۔ اس طرح کے فی الواقع پیکر Vitual Image اور متحرک جذباتی گرہ Complex کو ذکاوتی تہیجات Intiutive Pulsions کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔''

(اضافی تنقید۔ کرامت علی کرامتؔ۔ صفحہ ۱۶، الٰہ آباد، ۱۹۷۷ء)

یہ تہیجات جب ناقابلِ تقسیم کلیت کی شکل اختیار کرتے ہیں تو ان کی حرکت اور روانی معنویت کی آزاد روش بن جاتی ہے جس سے ایک طرح کی غنائیت معرضِ وجود میں

آتی ہے۔ یہ غنائیت ذہنی پیکر اور جذبات کی شکل میں موجود ہوتی ہے اور بقول کرامت علی کرامتؔ:

''ان تہیجات میں جو جذبات ہوتے ہیں وہی شاعرانہ ذکاوت کا باعث ہوتے ہیں۔ ذکاوتی تہیجات رفتہ رفتہ وسیع تر ہوتے جاتے ہیں جس کے نتیجے پر صاف پیکر پیدا ہوتے ہیں اور ابتدائی جذبات میں سے واضح جذبات کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔ نتیجتاً شاعر کی روح میں ایک اور بھی وسیع موسیقانہ اہتزاز پیدا ہوتا ہے جو غنائیت کے ساتھ شعور تک پہنچتا ہے۔ اسے ذکاوتی تہیجات کی موسیقی Music of Intuitive Pulsions کہا جاتا ہے جو بذاتِ خود خاموشی کی آواز ہے۔ اس کے بعد یہ چیز فطری شکل (مثلاً زبان و بیان کے آداب) کے مدارج طے کرتے ہوئے شاعری کی صورت اختیار کرتی ہے۔ غرض کہ مندرجہ بالا تمام مراحل سے گزر کر شاعری کی تخلیق ہوتی ے۔''

(اضافی تنقید۔ کرامت علی کرامت۔ صفحہ۔۱۰)

افلاطون نے شاعری کو بنیادی طور پر محاکاتی فن مانا ہے لیکن ارسطو نے محاکات کے ساتھ ساتھ تخیل پر بھی زور دیا ہے۔ شاعر صرف اصل کی نقل نہیں پیش کرتا بلکہ وہ خود اصل کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ حالات کو جوں کا توں شعر میں منتقل نہیں کرتا بلکہ ان کے امکانات کا جائزہ لیتا ہے اور قوتِ تخیل سے مختلف النوع اشیا میں بھی مشترک عناصر کی تلاش کرتا ہے۔ افلاطون نے خالص اخلاقی نقطۂ نظر کے تحت شعراء کی تنقید کی لیکن ارسطو جمالیاتی پہلو کو بھی ملحوظ رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جب انسانی اخلاق کی پستیاں، تقدیر کی ستم ظریفیاں اور

فطرت کی نیرنگیاں اسٹیج پر دکھائی جاتی ہیں تو ہم پر ان کا اثباتی اثر ہوتا ہے۔ کسی حزنیہ کردار کے انجام کار سے ہم ان تمام غلطیوں سے احتراز کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن کی وجہ سے ان کا زوال ہوا یا جواُن کی بربادی کا باعث ہوئیں۔ جہاں تک محاکات کی اقسام کی بات ہے بقول محمد یٰسین:

''ایپک شاعری، ٹریجڈی، کامیڈی اور بانسری بجانا محاکات کی اقسام ہیں جو ایک دوسرے سے تین طریقوں پر مختلف ہیں:

(الف) ذرائع..... جس طرح کچھ صناع شکل ورنگ کو اپنے فن کا آلہ Medium بناتے ہیں اور دوسرے آواز کا سہارا لیتے ہیں۔ اسی طرح شاعری میں زبان اور آہنگ سے کام لیتے ہیں۔

(ب) کردار..... محاکاتی شاعر ان انسانوں کے اعمال وحرکات کی نقل کرتے ہیں جو لازمی طور پر اچھے یا برے ہوتے ہیں یعنی خیر وشر کے درمیان اخلاقی لائن حائل ہے جس سے ہم اچھے بروں کی تمیز کر سکتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شاعر جن کرداروں کو اپنے فن کے دائرے میں لیتا ہے ان کی اخلاقی سطح ہم سے بلند ہوتی ہے یا پست۔ مقدم الذکر حالت میں ہمیں حزنیہ کردار ملتے ہیں لیکن پست اخلاق کردار کامیڈی یا طربیہ کے لئے موزوں ہوتے ہیں

(ج) اظہار..... ذرائع اور کرداروں کی یگانگت کے باوجود اظہار کے طریقے مختلف ہوسکتے ہیں:

۱) شاعر بیانیہ طرز اختیار کرسکتا ہے یا کسی فرضی کردار کی زبانی اظہارِ خیال کرسکتا ہے۔

۲) دوسری حالت میں وہ شروع سے آخر تک یکساں رول ادا کرتا ہے۔

۳) آخری صورت یہ ہے کہ محاکاتی شاعر ساری کہانی ڈرامائی انداز میں پیش کرے۔''

(ا: شعروشاعری مغربی مفکرین کی کسوٹی پر، ماہنامہ ''نئی قدریں'' حیدرآباد (پاک) جلد۔۳، شمارہ۔۶، صفحہ۔۲۰)

ارسطو کے نزدیک ٹریجڈی محاکات یا شاعری کی سب سے اعلیٰ صفت ہے۔

حزنیہ کسی سنجیدہ عمل کی محاکات ہے جس میں عظمت و تکمیل پائی جائے اور جس میں زبان اور دیگر مسرت زالوازمات کے ذریعے ڈرامائی اندازِ بیان میں واقعات کو بیان کیا جائے۔

حزنیہ کے چھ عناصر ہیں:

۱) پلاٹ Plot: واقعات کی ترتیب اس طرح کی جائے کہ اس میں اتحادِ اثر، اتحادِ زماں اور اتحادِ مکاں ہو۔ حزنیہ کے لئے لازمی شرط پلاٹ ہے کیونکہ یہ اس کی روح و زندگی ہے۔ کردار کا نمبر اس کے بعد آتا ہے۔

۲) کردار Character: واقعات کرداروں کے ذریعے عمل میں لائے جاتے ہیں۔ لیکن چونکہ حزنیہ بنیادی طور پر حرکاتِ انسانی کی محاکات ہے لہٰذا کرداروں کی نقل ان حرکات Action کی خاطر کی جاتی ہے۔

۳) افکار Thought وہ بیان جس سے حالات پر تبصرہ کیا جائے۔ اس کے تحت پسندیدگی اور غیر پسندیدگی کا بھی اظہار ممکن ہے اور آفاقی مسائل پر رائے زنی بھی۔

۴) اسلوب Diction: کرداروں کے افکار کا اظہار جب الفاظ میں کیا جائے تو اسے اسلوب کہتے ہیں جو نظم و نثر کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

۵) موسیقی Music: حزنیہ کے مسرت زالوازمات میں موسیقی کا سب سے بڑا مقام ہے۔ یہ سب سے پست عنصر ہے اور اسے فنِ شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ کسی عمل کی جذباتی خصوصیت ہی اس کو جمالیاتی تجربہ بناتی ہے، یعنی جذباتی خصوصیت کو جمالیاتی خصوصیت کہا جاتا ہے اور اس تجربے کی بنیاد مادی تجربے پر ہوتی ہے۔ اگرچہ مادی اور جمالیاتی تجربے ایک دوسرے سے بظاہر بے تعلق معلوم ہوتے ہیں مگر ان میں داخلی اور حقیقی رابطہ ہوتا ہے۔ اسے عنوان چشتی نے ایک مثال سے ثابت کیا ہے:۔

''ایک شخص اسپتال میں بیمار ہے۔ اس کا رشتے دار اس کی خاطر داری اور تیمارداری میں ہمہ تن مصروف ہے۔ اس کی دوا اور غذا کا خیال رکھتا ہے۔ ہر ممکن آرام پہنچاتا ہے۔ دوسرا شخص بیمار کا دوست ہے۔ وہ یہ سب کام نہیں کرتا جو بیمار کا رشتے دار کرتا ہے۔ لیکن بیمار کا دوست بیمار کو دیکھ کر جذباتی طور پر متاثر ہو جاتا ہے اور درد کی انہیں کیفیات کو محسوس کرتا ہے جو بیمار پر گزر رہی تھیں۔ بیمار ایک ہے، متعلقین دو۔ پہلا شخص مادی تجربے سے اور دوسرا شخص جذباتی تجربے سے دو چار ہے۔ یہ جذباتی تجربہ ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ پہلے شخص کا تجربہ بھی جمالیاتی نوعیت اختیار کر سکتا ہے بشرط یہ کہ اس کے اور بیمار کے درمیان محض عملی اقدام حائل نہ ہوں۔ یعنی وہ بیمار سے جذباتی طور پر بھی متاثر ہو جائے۔ پھر بھی اتنی بات واضح ہے کہ جمالیاتی تجربہ بھی بیمار کو دیکھنے کے مادی اور عملی تجربے سے پیدا ہوا ہے۔''[1]

(اردو شاعری میں ہئیت کے تجربے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، صفحہ ۳۳، دہلی، ۱۹۷۵ء)

ہر فرد، جگہ، چیز یا واقعہ میں ایک ایسی ناگزیر حقیقت پوشیدہ ہوتی ہے جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ فن کی بنیاد اسی پر ہے جسے شعری تجربے کی خصوصیت بھی کہہ سکتے ہیں۔

شاعری کی اصناف میں ایک مخصوص صنف نظم بھی ہے۔عربی میں یہ لفظ ''نظم'' پرونا اور ضبط میں لانا کے مفہوم میں استعمال ہوتا رہا ہے۔اسی سے ''نظمہ (موتی پرونا)''، ''النظم اور المنظوم (نظم کیا ہوا موزوں کلام)'' بنا ہے۔ بعد میں اس کا مفہوم ''ترتیب'' اور ''شعر'' استعمال میں آنے لگا۔ الگ الگ لغت میں بھی اس کے یہی معنی ملتے ہیں۔ البتہ ''فرہنگِ آصفیہ'' میں اس لفظ کے مختلف معنی اس طرح ہیں:

۱) پرونا۔موتیوں کو تاگے میں پرونا،لڑی،سلک

۲) انتظام، بندوبست

۳) کلامِ موزوں،شعر، چھند، کبت،ضد نثر۔

یہی شرح (۳) اردو میں بھی کلامِ موزوں کے اصطلاحی مفہوم کی تفصیل ہے۔ ویسے ''جامع اللغات'' میں اس مخصوص مفہوم کی توضیح یوں ہے:

''شعر،کلامِ موزوں۔ چند شعروں کا مجموعہ جو ایک ہی مضمون پر ہوں۔''

اس تعریف سے جدید اردو نظم کا ایک خاکہ سامنے آجاتا ہے۔

اردو میں یہ لفظ فارسی سے آیا ہے۔فارسی کے شعراء اور نثر نگار اسے اسی مفہوم میں استعمال کرتے رہے ہیں۔حافظؔ کے یہ اشعار بطورِ مثال درج ہیں ؎

نظم دلکش حافظ چکید آبِ حیات
چناں کہ خوئے شدہ جاناں چکاں عارض
حجاب ظلمت ازاں بست آب خضر کہ گشت
نظم حافظ وایں طبع ہمچو آبِ خجل!

''کلامِ موزوں'' اور ''شعر'' کے مفہوم میں جامیؔ نے بھی استعمال کیا ہے ؎

نظم جامیؔ زشوق سرو قدت

وحی نازل ز عالمِ بالاست

اور امیر خسرؔو جب نظامی کی تعریف کرتے ہیں تو اس لفظ کو ''شعر'' کے مفہوم میں ہی نظم بند کرتے ہیں ؎

نظمِ نظامی بہ لطافت چو درد

کہ در او سر بسر آفاق پُر

اُردو کے کلاسیکی شعرا نے بھی درج بالا مفہوم میں ہی اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔

شیخ اشرف (متوفی ۱۵۱۵ء) کی مثنوی ''نوسر ہار'' میں یوں ہے ؎

نظم آ گئی جب موزوں آں

یوں میں بندی کر آساں

بند پردے سوتے تار

سچیں ہوا نو سر ہار

غواصؔی کی مثنوی ''سیف الملوک'' کا خاتمہ اس طرح ہے ؎

برس ایک ہزار اور پنج تیس میں

کیا ختم یو نظم دن تیس میں

میر حسن کی مثنوی ''خوانِ نعمت'' کا خاتمہ بھی اس طرح ہے ؎

حسن سے میں نے کہوائی ہے یہ نظم

بہت دل کو مرے بھائی ہے یہ نظم

ورق اس نظم کا ہے نانِ نعمت

رکھا ہے نام اس کا خوانِ نعمت

انیس نے زیادہ وضاحت کے ساتھ ایک رباعی میں اسے یوں استعمال کیا ہے ؎

وہ نظم پڑھوں کہ بزم رنگیں ہوجائے
اک نعرۂ آفرین و تحسیں ہوجائے
جھڑتے ہیں دہن سے پھول لفظوں کے عوض
یاں آئے سخن چیں بھی تو گل چیں ہوجائے

غرض قدیم دور کے اردو شعرا کے یہاں غزل، مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی، قطعہ وغیرہ تمام اصنافِ سخن اسی لفظ میں مل جاتے ہیں۔ یہ ایک غیر شعوری رجحان تھا جس کا سلسلہ غالبؔ تک ملتا ہے۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد ''نظم'' ایک الگ صنف کی حیثیت سے روشناس ہوئی۔ نیا انقلاب اور نئے حالات و واقعات رونما ہونے کے بعد شاعری کے نئے نمونے وجود میں آئے۔ اس طرح نظم کا جدید تصور بھی سامنے آیا۔ محمد حسین آزادؔ اور الطاف حسین حالیؔ جدید یورپی علوم وفنون، تہذیب وتمدن، اقتصادیات، فکر وفلسفہ، سائنس اور دوسرے شعبہ ہائے فکر وخیال سے اثر انداز ہوئے۔ خاص کر انگریزی شاعری سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد ان کی نگاہوں میں شعر کے نئے خدوخال اُبھرے۔ اس طرح ''نظم'' کی اصطلاح سامنے آئی جس میں مضامین کے تسلسل پر زور دیا گیا۔ ساتھ ہی موضوع کی جدت اور اصلیت کو ملحوظ رکھا گیا۔ نئی نظم کی صورت متعین کرنے میں یہ پہلا قدم تھا جو بعد میں ایک منظّم تحریک کی شکل اختیار کر گیا۔ محمد حسین آزادؔ نے پنجاب کے ڈائریکٹر تعلیمات کرنل ہالرائڈ کے کہنے پر ''انجمنِ پنجاب'' کے نام سے لاہور میں ایک ادبی انجمن قائم کی، جس کے زیرِ اہتمام اگست ۱۸۶۷ء میں ایک جلسہ کیا جس میں آزادؔ نے اپنا خطبہ ''خیالاتِ نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں'' پیش کیا۔ پھر مئی ۱۸۷۴ء میں بڑے پیمانے پر ایک مشاعرہ کرایا جس میں نئے انداز کی اپنی نظم ''شبِ قدر'' پڑھی۔ اس انجمن میں مخصوص موضوع پر لکھی ہوئی نظمیں پڑھی جاتی تھیں۔ قدیم شاعری کی ابہام پسندی، روایت پرستی اور

ضروریات سے زیادہ مبالغہ آمیز خیال آرائی کے خلاف نئے زمانے، نئے اثرات کے تحت اس انجمن کے ذریعے ایک زبردست تحریک اٹھی۔ آزاد اور حالی کی رفاقت نے بعض دوسرے شعراء مثلاً عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی، نظم طباطبائی، برج موہن دتاتریہ کیفی، مولانا شبلی وغیرہ کو متاثر کیا۔ خود آزاد نے نئے طرز کی منظریہ اور تخیلی نظمیں لکھ کر نئی روش کی بنیاد ڈالی اور حالی نے جذبے کی سچی تڑپ اور حقیقی دل سوزی کے ساتھ اہم معاشرتی اور تمدنی مسائل پر شاعرانہ جوہر دکھا کر اس تحریک کو مستحکم کیا۔ حالی اور آزاد نے اپنی نثری تحریروں میں بھی ''نظم'' کا استعمال بار بار کیا ہے۔ شمس ولی اللہ کا ذکر کرتے ہوئے آزاد ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ''انہیں ہندوستان کی نظم میں وہی رتبہ ہے جو انگریزی کی نظم میں چاسر شاعر کو اور فارسی میں رودکی کو اور عربی میں مہلل کو.....''
>
> (آبِ حیات۔ محمد حسین آزاد، صفحہ۔ ۱۰۸، لکھنؤ، احسان بک ڈپو)

یہاں ہندوستان کی نظم کو انگریزی کی نظم کے مترادف قرار دیا گیا ہے۔

انگریزی شاعری سے متاثر ہو کر اردو کے بعض شاعروں نے کئی طرح کے تجربے کئے۔ Alternate Rhymes (متبادل قوافی) کے مصرعوں پر مشتمل انگریزی بند کی مخصوص ہیئت Quatrain (مربع) کا تجربہ سب سے پہلے برج موہن وتاتریہ کیفی نے کیا:

> ''راقم نے ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی کے موقع پر جو ۱۸۸۷ء میں ہوئی تھی، ایک نظم انگریزی اسٹینزا کے طرز پر لکھی تھی جس میں ہر بند کے چار مصرعے تھے۔ اس طرح کہ پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا مصرعہ ہم قافیہ تھے۔ اسی سال ایک اور نظم بھی لکھی جس میں صرف

دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ تھے۔ اس وقت یہ چیزیں انوکھی معلوم ہوئی تھیں۔ آج کل یہ دوسری شکل بہت چلتی ہے۔'' [1]

(کیفیہ، برج موہن دتاتریہ کیفی، صفحہ۔۲۹، دہلی۔۱۹۴۲ء)

دوسری نظم کا عنوان ''تہنیتِ کامیابی'' ہے۔ اس کے بارے میں کیفی لکھتے ہیں:

''اس نظم میں مصرعوں کی ترتیب انگریزی طرز پر رکھی گئی ہے۔ یعنی چار چار مصرعوں کا ایک ایک بند ہے جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے۔ ایسی نظموں میں کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہو اور دوسرا اور چوتھا مصرعہ جداگانہ ہم قافیہ ہو......آج کل اس قسم کی نظمیں قطعہ کے طور پر لکھی جاتی ہیں۔ یہ اوّلین نظم ہے جو اس انگریزی طرز پر کہی گئی ہے۔''

(واردات، برج موہن دتاتریہ کیفی، صفحہ۔۳۵، لاہور، ۱۹۴۱ء)

لیکن اسٹینز ا فارم کو اردو میں استعمال کرنے کی اوّلیت کا سہرا میر حیدر علی نظم طباطبائی کے سر باندھا جاتا ہے۔ عبدالحلیم شرؔر لکھتے ہیں:

''اُردو میں اسٹینز ا کہنے کی ابتدا اس نظم ''گورِ غریباں'' سے ہوتی ہے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ۔ جلد۔۶، نمبر۔۵، صفحہ۔۷، جولائی، ۱۸۹۷ء)

عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

''یہ نظم (گورِ غریباں) انگریزی، اسٹان زا کے قافیے کی مخصوص ترتیب میں لکھی گئی ہے......اس جدت کی ابتدا کا سہرا طباطبائی کے سر ہے۔''

(جدید اردو شاعری۔ عبدالقادر سروری، صفحہ۔۱۸۲، امرتسر، ۱۹۴۵ء)

بعد کے دوسرے ناقدوں نے بھی طباطبائی کو ہی اوّلیت بخشی ہے۔ کیفی کے

دعوے کی صداقت کے لئے ثبوت نہیں ہے کہ انہوں نے ۱۸۸۷ء میں ہی مذکورہ نظم کہی تھی۔ اگر کہی تھی تو کس رسالے میں طبع ہوئی تھی جبکہ طباطبائی کی نظم ''گورِ غریباں'' کو شائع کرتے وقت عبدالحلیم شرؔر نے ''ایک انگریزی نظم کا ترجمہ'' کے عنوان سے تعارفی نوٹ تحریر کیا تھا:

> ''ایسی مقبول روزگار اور ایسی سرمایہ ناز انگلستان نظم جس کا ترجمہ ہمارے واجب التعظیم علامہ اور مستند زمانہ شاعر جناب مولوی میر علی حیدر صاحب نے کیا ہے۔ مگر کس خوبی سے؟ جس کا اظہار کرنا ہمارے اختیار سے باہر ہے۔ ایسی جانگداز اور موثر نظمیں اور یجنل طور پر بھی اردو میں کم کہی گئی ہیں نہ کہ ترجمہ اور پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرعے کا قافیہ تیسرے مصرعے سے اور دوسرے مصرعے کا چوتھے مصرعے سے انگریزی میں ملتا ہے، اسی طرح ہمارے مولانا نے بڑے لطف سے اپنی طرزِ قافیہ بندی کو چھوڑ کے اردو میں ملایا ہے.....'' ۲

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، جلد۔۶، نمبر۔۵، صفحہ۔۷، جولائی ۱۸۹۷ء)

ضامن کنتوری کی نظم ''راہبِ صحرانشیں'' اکتوبر ۱۸۹۷ء کے ''دلگداز'' میں چھپی۔ اس میں قوافی اسی ترتیب سے ہیں جیسی ترتیب طباطبائی نے رکھی تھی۔ لیکن سجاد حیدر یلدرم نے دسمبر ۱۸۹۷ء میں ''دلگداز'' میں ''انتہائے یاس'' کے عنوان سے جو نظم شائع کرائی اس میں تین تجربے کئے ہیں۔ ہر بند میں پہلا مصرع تیسرے مصرعے کا اور دوسرا مصرع چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ ہے۔ ہر بند کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور ہر بند کے آخر میں مستزاد کے طور پر ایک ٹکڑا دیا گیا ہے جس کا قافیہ، بند کے قافیے سے مختلف ہے۔ لیکن مستزاد ٹکڑے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ اس تجربے کو شائع کرتے وقت ''نئی شاعری'' کے عنوان سے عبدالحلیم شرؔر نے

تعارف بھی دیا ہے:۔

''علی گڑھ کے ایک ہونہار طالب علم سید سجاد حیدر نے ''انتہائے یاس '' کے عنوان سے ایک نظم ہمارے پاس بھیجی ہے۔ یہ بہت مختصر ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس رنگ اور اس طریقے سے دائرہ عروض میں وسعت چاہنے والوں کے لئے نیا نمونہ ہے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، جلد۔۶، نمبر۔۱۰، صفحہ۔۱۶)

۱۸۹۹ء اور ۱۹۰۰ء میں مولانا وحیدالدین سلیم نے ''برسات کا پہلا دن'' (اسٹینز اکو بنیاد بنا کر مسدس لکھنے کا نیا تجربہ) اور ''دریا کا آغاز وانجام۔''[۳] (اسٹینز ا) لکھی۔ اسے بنیاد بنا کر ظفر علی خاں نے ۱۹۰۱ء کے ''مخزن'' لاہور میں ایک نظم ''ندی کا راگ'' شائع کرائی۔ یہ نظم چار بند پر مشتمل ہے۔ ہر بند کے آخر میں دہرایا جاتا ہے۔ پہلا اور تیسرا مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے اور پانچویں اور ساتویں مصرعے میں جداگانہ قافیے ہیں۔ آخری بند کے پہلے حصے میں بارہ مصرعے ہیں۔

''دلگداز'' اور ''مخزن'' کے علاوہ دوسرے ہم عصر رسائل میں بھی بے شمار ایسی نظمیں شائع ہوئیں جن میں ہئیت کی تبدیلی کا استعمال کیا گیا ہے اور آہستہ آہستہ یہ صنف مقبول ہوتی گئی۔ موضوع کے ربط وتسلسل اور تنوع کے علاوہ تکنیک اور ہئیت میں مزید تازگی اور جدت پیدا ہوئی۔ پھر نظم کا وہ مخصوص پیکر سامنے آیا جس سے انکشافِ ذات کے عمل میں جنبش پیدا ہوئی اور جذبے اور خیال کے چھپے ہوئے نوکدار پہلوؤں کو منظرِ عام پر لانے میں معاون ثابت ہوا۔ ماحول، زندگی، جغرافیائی حالات اور ان کے اثرات بھی پیش ہوئے۔

لیکن نظم کے ارتقائی دور میں اسلامی نظموں اور جنگ ناموں کی بھی اہمیت رہی ہے۔ چونکہ ایران وغیرہ میں کربلا کے واقعات اسٹیج پر ڈرامائی انداز میں پیش کرنا معیوب

نہیں رہا ہے اس لئے ہندوستان میں ''رام لیلا'' اور ''کرشن لیلا'' جیسی نظمیں لکھی گئیں اور اسٹیج ہوئیں۔ یہاں کربلا کے واقعات وحادثات کا ڈرامائی ذکر، محرم کی مجالس عزا میں مرثیہ خوانی، سوزخوانی اور نوحہ خوانی تک محدود رہا جس میں واقعاتِ کربلا کو مجالس میں نظم خوانی کی طرح پیش کیا جاتا رہا۔ البتہ قدیم منظوم ڈرامائی نظم کے سلسلے میں جنگ نامے، شاہنامے اور آلہے قابلِ ذکر ہیں۔ ڈرامائی نظمیں ایسی نظمیں ہیں جو موسیقی کے ساتھ یا بغیر موسیقی کے پڑھ کر سنانے یا اسٹیج پر عمل اور اداکاری کے ذریعے پیش کرنے کی غرض سے لکھی جاتی ہیں۔ بقولِ عبدالقادر سروری:

> ''مغربی زبانوں میں نظم کی یہ ایک نہایت اہم صنف ہے۔ ہندوستانی زبانوں میں سنسکرت اور اس کے اتباع میں پراکرتوں اور کئی جدید ہندی زبانوں میں اس نوع کی نظمیں بہت لکھی گئی ہیں۔ لیکن اردو میں ایسی نظمیں ابتدا ہی سے مفقود ہیں۔ انگریزی ناٹک کی دلچسپیوں کے اوّلین اثرات نے نواب واجد علی شاہ اخترؔ کے عہد میں امانتؔ لکھنوی کو ''اندر سبھا'' کا ناٹک لکھنے پر مستعد کیا تھا۔ لیکن امانتؔ خود بلند پایہ شاعر نہ تھے اس لئے ان کا ناٹک وقتی دلچسپی سے زیادہ اہمیت کا مالک نہ بن سکا۔''

(جدید اردو شاعری۔ عبدالقادر سروری، صفحہ۔۳۵، امرتسر طبع سوم، ۱۹۵۴ء)

ویسے ڈرامائی شاعری کا اطلاق، اردو میں منظوم قصوں کے بعض حصوں سے قطعِ نظر عام نظموں کے چند خاص اور راست گفتگو کی طرز میں لکھے ہوئے پاروں پر بھی ہوتا ہے۔ عبدالحلیم شررؔ وغیرہ نے اس طرز کی نظمیں اردو میں رائج کرنے کی خاص طور پر کوشش کی۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو میں عام رجحان منظوم ناٹک سے کبھی مانوس نہیں ہوا۔ جدید اردو

نظم کے دورِ آغاز میں اس صنف کو مغرب کی بلینک ورس اور فری ورس سے قریب تر کرنے کی بھی کوشش کی گئی۔

بلینک ورس Blank Verse میں چونکہ قافیہ نہیں ہوتا اس لئے اسے Verse without rhyme کہا جاتا ہے۔اس کی ابتدا سولہویں صدی کے وسط میں Henry Howard,Eari of Surry کے ہاتھوں ہوئی۔اس کی مکمل تعریف اس طرح ملتی ہے:

Blank Verse: Verse without rhyme;esp (Especially) the the iambid pentameter or unrhymed heroic , the regular measure of English dramatic & epic poetry.

(The Oxford English Dictionary-Vol.1, P-902,Oxford.1961)

یعنی قافیے سے عاری یہ صنف انگریزی کی ڈرامائی اور رزمیہ شاعری کے لئے زیادہ موزوں ہے۔ایک اور تعریف یہ ہے:

Blank verse unrhymed verse, not divided into stanzas. What usually understood by blank verse, in English, is verse with each of its lines based on the pattern of ten syllables with every second syllable stressed. The technical name for this is iambic pentameter

unimeter dimeter.

The Nature of English Poetry, by L.S. Haris P-158, London.1937

بند میں منقسم ہونے والی اس صنف کے مصرعوں میں باہمی تسلسل ہوتا ہے اور اس کی مخصوص بحر آئمبک پینٹا میٹر ہے۔

انگریزی میں بحروں کی تعداد اس طرح ہے:

یک رکنی بحر Unimeter، دو رکنی بحر Dimeter، سہ رکنی بحر Trimeter چار رکنی بحر Tetrameter، پنج رکنی بحر Pentameter، شش رکنی بحر Hexameter ہفت رکنی بحر Heptameter، اور ہشت رکنی بحر Octameter آئمبک پینٹا میٹر میں پانچ آئمبک ارکان ہوتے ہیں۔ اس بحر کے ذریعے تسلسل بیان اور جذبات کے اظہار میں سہولت ہوتی ہے۔ ہڈسن کا کہنا ہے کہ:

Lambic Measure-The standard verse of English poetry has been used with complete success for all kinds of subjects from grave to gay, from lively to severe.

(An Inrtroduction to the Study of Literature, by W.H.Hudson P-120, London-195)

ویسے انگریزی بلینک ورس کی اس بحر میں جزوی تبدیلی بھی نظر آتی ہے، جسے زحاف Modulation کہا جاتا ہے۔ زحاف ارکان میں ردوبدل کا نام ہے۔ عروضی تبدیلیوں کو قبول کرنے میں یہ بحر معاون ثابت ہوتی ہے اور بقول اینڈ ہیمر:

The common, though incorrect,

definition of a blank verse line even to our own day is that it is a line of ten syllables. From the beginning, how ever, the end of a line was susceptible of an extra syllable. This syllable was in English almost invariably unstressed and turned the last foot into an amphibrach.

(The metre s of Engish poetry by Enid Hamer, P-13, London.1966)

لیکن ان تبدیلیوں کی مثالیں کم ہیں۔ حالانکہ زحاف سے تنوع اور رنگارنگی پیدا ہوتی ہے۔مگر زحاف کی کثرتِ استعمال سے بحر کا توازن بگڑ جاتا ہے اور بنیادی آہنگ مجروح ہوتا ہے۔قافیے سے آزادی کی اس ہئیت آئیمبک پنٹیا میٹر سے قبل انگریزی میں تین طرح کے قافیے مستعمل تھے:

۱)اکہرایا مردانہ قافیہ Single or Masculine Rhyme

۲) دہرایا زنانہ قافیہ Double or Feminine Rhyme

۳)تہرا قافیہ Tripple Rhyme

ان قافیوں کی تنگ دامانی کو شدت سے محسوس کیا گیا۔ جذبات و خیالات کے فطری اظہار کے لئے اسے رکاوٹ سمجھا گیا اور طویل اور مسلسل نظموں کی جزئیات و تفصیلات میں سدِ راہ مانا گیا۔

اس کے باوجود فرانسیسی، اٹالین اور جرمنی شاعری کی طرح انگریزی شاعری میں

بھی بلینک ورس کا سرمایہ بے حد عظیم ہے۔ خصوصاً طویل بیانیہ نظمیں اور ڈرامے بلینک ورس میں دستیاب ہیں۔

انگریزی شاعری میں سرے Surry کے بعد سیکول Sackville اور نارٹن Norton نے پہلی بار بلینک ورس میں ڈرامے لکھے۔ ان کے بعد مارلو Marlowe جارج پیل George Peele للّی Lily شیکسپئر Shakespeare بن جانسن Ben Johnson فلیچر Fletcher بیومنٹ Beaumont ملٹن Milton جیمس تھامسن James Thomson بلیر Blair ینگ Young ڈایر Dyer آرم سٹرانگ Armstrong لی Lee ایڈیسن Addison اور کوپر Cowper وغیرہ نے اٹھارہویں صدی تک بلینک ورس کو بے حد تقویت بخشی اور اس میں ایسی لچک اور رنگا رنگی پیدا کی کہ شاعرانہ فنکاری واضح طور پر نظر آتی ہے۔ ڈرامائی اور غیر ڈرامائی بلینک ورس کا ایک ذخیرہ ہے جس سے چھوٹے بڑے سبھی شاعر متاثر ہوئے اور انہوں نے قابلِ قدر اور قابلِ ذکر بلینک ورس تخلیق کی۔ انیسویں صدی میں کولرج، ورڈزورتھ، بائرن، کیٹس، ٹینی سن، براؤننگ، میتھیو آرنلڈ اور سوئنبرن Swinburne وغیرہ نے امتیازی خصوصیات کے ساتھ بلینک ورس کو اپنایا اور فنکاری کا مظاہرہ کیا۔ بیسویں صدی کی بلینک ورس میں روانی، تسلسل، ڈرامائی صناعی اور عام بول چال کی زبان نمایاں اہمیت رکھتی ہے۔

بلینک ورس کو اردو میں سب سے پہلے الطاف حسین حالؔی نے استعمال کیا اور اس کا ترجمہ ''غیر مقفیٰ نظم'' کیا:

> ''یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔''

(مقدمہ شعر و شاعری۔ الطاف حسین حالؔی۔ صفحہ ۳۷، دہلی ۱۹۶۳ء)

۱۹۰۰ء میں عبدالحلیم شرؔر نے بھی اسے نظم غیر مقفیٰ کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''سرِ دست ہم نظم کی ایک قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے مگر اردو بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرقی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی خیال کئے گئے ہیں۔ مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے جسے ''بلینک ورس'' کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر ''غیر مقفیٰ نظم'' رکھا جائے تو شاید زیادہ مناسب ہوگا۔ اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قید کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہے۔ اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ یا ہر خیال جس طرح بنے ہر مصرعے یا ہر شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لئے کہ قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔ اسی مجبوری سے انگریزی میں خالصتاً ڈراما کے لئے یہ نظم غیر مقفیٰ ایجاد کی گئی جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلۂ کلام یوں جاری رہتا ہے کہ اگر مصرع مصرع جدا کر کے دیکھیں تو معلوم ہو کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔ صرف یہی چیز ہے اور یہی نظم ہے جس نے شیکسپئر اور دیگر شعرائے یورپ کو شہرت کے دربار میں سب سے معزز جگہ دی ہے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، صفحہ۔۹، جون ۱۹۰۰ء ، ۲ : ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، صفحہ۔۱۰، فروری ۱۹۰۱ء)

شرر نے نظمِ غیر مقفیٰ کو رائج کرنے کیلئے تحریک چلائی اور اس میں انہیں کامیابی بھی ملی۔لیکن مولوی عبدالحق کے مشورے پر ''نظمِ غیر مقفیٰ'' کا نام انہوں نے ''نظمِ معریٰ'' کر دیا۔نام کی تبدیلی کے سلسلے میں شرر لکھتے ہیں:

> ''نظمِ غیر مقفیٰ کو ہم آئندہ سے نظم معریٰ ہی لکھا کریں گے۔ ہمارے لائق ومعزز دوست جناب مولوی محمد عبدالحق صاحب ہیڈ ماسٹر مدرسہ آصفیہ حیدر آباد دکن نے اس نظم کے لئے یہ نام تجویز فرمایا ہے جو ہمیں بہت پسند ہے۔ ہمارے نوعمر دوست تجمل شاہ خاں صاحب مشفق رامپور سے لکھتے ہیں کہ نئے نام کی کوئی ضرورت نہیں، وہی پرانا نام ''نثرِ مرجز'' کافی ہے۔یہی مضمون مولوی میر علی حیدر طباطبائی پروفیسر نظام کالج کی نظم سے ظاہر ہوتا تھا اور یہی دیگر اساتذہ فن بھی فرماتے ہیں۔مگر اصل یہ کہ ہم اگر اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثر مرجز ہی کہتے۔ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔لہٰذا ضرور ہے کہ ایک نیا نام بھی تجویز کیا جائے اور وہ نام یہی اچھا معلوم ہوا ہے جو مولوی عبدالحق صاحب موصوف نے تجویز فرمایا ہے۔''

اردو میں نظمِ معریٰ نے بلینک ورس کی ایک خصوصیت کو اپنایا اور دوسری سے انحراف کیا۔یعنی قافیہ سے انحراف کو اپنایا اور ایک بحر کی پابندی کو نہیں اپنایا۔عظمت اللہ خاں نے پہلی بار معریٰ نظم کے لئے ایک بحر مخصوص کرنے کی طرف توجہ دلائی تھی۔بلینک ورس کی بحر کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''انگریزی میں بے قافیہ نظم کے متعلق عام قاعدہ سا ہو گیا ہے کہ بے

قافیہ نظم عموماً انگریزی عروض کی لطیف اور مقبول عام بحر آئمبک پینٹا میٹر میں لکھی جاتی ہے۔اس بحر کو اردو میں فعلن پانچ بار کہا جائے گا۔''

(:سریلے بول۔عظمت اللہ خاں،صفحہ۔۱۰،حیدرآباد دکن۔۱۹۴۰ء)

چونکہ آئمبک پینٹا میٹر کی ترتیبِ اجزا خفیف طویل ہوتی ہے اس لئے ماترائی اصول کے مطابق فعل بنتا ہے لیکن فعل کو پانچ بار دہرانے سے کوئی سریلا وزن نہیں بنتا اسی لئے عظمت اللہ خاں کا یہ مشورہ ہے کہ:

''بہتر ہوگا کہ اس کے لئے کوئی خاص بحر مخصوص کر لی جائے۔میرا ذاتی خیال ہے کہ اردو میں فعولن پانچ بار وہی کام دے گا جو انگریزی میں فعل پانچ بار سے لیا جاتا ہے۔''

(سریلے بول۔عظمت اللہ خاں،صفحہ۔۷۰،حیدرآباد دکن۔۱۹۴۰ء)

فعولن بحر متقارب کا رکن ہے۔قدیم عروض میں فعولن پانچ بار کوئی وزن نہیں ہے۔ یہ عظمت اللہ خاں کی ایجاد ہے۔اس میں ایک خاص آہنگ ہے مگر قدیم آہنگ کی اکائی سے مختلف ہے۔لیکن اس وزن میں خود عظمت اللہ خاں نے یا دیگر اردو شاعروں نے کوئی معریٰ نظم نہیں لکھی۔

جہاں تک قافیے کی بات ہے اردو میں سب سے پہلے حالؔی نے اس کی مخالفت کی ہے:

''جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے،اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیے کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال ترتیب دے کر اس کے لئے الفاظ مہیا کرے،سب سے پہلے قافیہ تجویز کرنا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیال ترتیب دے

کراس کے ادا کرنے کیلئے ایسے الفاظ مہیا کئے جاتے ہیں جن کا سب سے اخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پا سکے.....شعر کو زیادہ خوش نما بنانے کیلئے اس میں ایک ایسی قید لگانی جس سے شعر کی اصلیت باقی نہ رہے۔بعینہ ایسی بات ہے کہ لباس کو زیادہ خوش نما بنانے کے لئے اس کی ایسی قطع رکھی جائے جس سے لباس کی علت نمائی یعنی آسائش اور پردہ دونوں فوت ہو جائیں۔''

(مقدمہ شعروشاعری۔الطاف حسین حالی،صفحہ۔۳۸،دہلی۱۹۶۳ء)

عبدالحلیم شرؔر نے بھی اردو میں قافیے کی سختی اور پابندی کو محسوس کرتے ہوئے احتجاج کیا ہے:

''جن لوگوں نے انگریزی علمِ عروض اور قواعدِ شعروسخن کو غور سے دیکھا ہے وہ بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ اردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے اسی قدر انگریزی میں سہولیت سے کام لیا گیا ہے۔اردو شاعری میں صدہا قیدیں اور ہزار ہا قسم کی پابندیاں ہیں اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا ہوگا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک انگریزی میں قافیے کی ضرورت نہیں اور اردو میں جب تک قافیے کی پابندی نہ ہو شعر ہی نہیں ہوسکتا۔''

(ماہنامہ''دلگداز''لکھنؤ،صفحہ۔۵،ستمبر۱۸۸۹ء)

ایک دوسری جگہ شرؔر لکھتے ہیں:

''اصل یہ ہے کہ قافیے وغیرہ کی قیدیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے

میدان کونہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔ اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ یا ہر خیال جس طرح بنے ہر مصرعے یا ہر شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لئے کہ قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، صفحہ۔۹، جون ۱۹۰۰ء)

انگریزی ادب کی واقفیت حاصل کرنے کی وجہ سے حالؔی اور شررؔ نے بلینک ورس جیسی نئی اور غیر مانوس صنف شاعری کو اپنانے اور معروف و مقبول بنانے کی جس طرح کوشش کی اور قافیے سے بے زاری کا اظہار کیا، اس کا اثر اچھا خاصا ہوا۔ لیکن اس میں ایک خرابی بھی سامنے آئی جس کی طرف اشارہ شررؔ نے یوں کیا ہے:

''بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظمِ غیر مقفیٰ رکھنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے اور ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوا قافیے کی قید چھوڑ دینے کے انہوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصلی ضرورت دکھانے کی طرف توجہ نہیں کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈراما یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن نہ تھا کہ اہلِ سخن پسند نہ کرتے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، صفحہ۔۱۰، جون ۱۹۰۰ء)

شررؔ نے نظمِ غیر مقفیٰ یا نظمِ معریٰ کیلئے زبان کی ترتیب پر زور دیا ہے اور اسے محض ڈراما میں استعمال کی حد تک مخصوص کیا ہے۔ چونکہ شررؔ انگریزی ڈراموں کے ذریعے بلینک ورس سے روشناس ہوئے تھے اس لئے اس کی ہئیت کو ڈرامے کی صنف تک محدود کر دینا

ایک فطری امر تھا:

''ملک میں انگریزی تعلیم کو جس قدر رواج ہوگا اسی قدر لوگوں کو بلینک ورس کی ضرورت بھی زیادہ وضاحت کے ساتھ نظر آتی جائے گی۔ اب اردو میں ڈرامے ضرور تصنیف ہوں گے کیونکہ جو لوگ انگریزی میں ڈرامے کا لطف اٹھا چکے ہیں وہ تا وقت یہ کہ خود اپنی زبان میں ڈرامے کا لطف نہ پیدا کر لیں ہرگز چین نہ لیں گے۔ ایک طرف تو وہ چاہتے ہیں کہ شیکسپیئر اور کالی داس کے ناٹکوں کا اردو میں ترجمہ کیا جائے اور اس طرح کہ جو لطف انہیں اصلی زبان میں آتا ہے وہی اردو ترجموں میں بھی آئے..... دوسری طرف وہ چاہتے ہیں کہ اسی عنوان پر ہمارے جذبات و واقعات کی تصویریں اردو ڈرامے میں دکھائی جائیں یعنی خود اردو میں نئے اور یجنل ڈرامے تصنیف ہوں..... جو لوگ جانتے ہیں کہ ڈراما کیا چیز ہے وہ اس بات کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو جائیں گے کہ نظمِ معریٰ کے اختیار کئے بغیر اردو میں ڈرامے لکھے ہی نہیں جا سکتے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، صفحہ۔۱۱، جون ۱۹۱۰ء)

محدود زاویۂ نظر کے باوجود شرر کے ذہن میں اس کے خطوط واضح طور پر موجود تھے:

''دراصل یہ سب قسم کی نظموں سے زیادہ دشوار ہوتی ہے اس لئے کہ اور سب نظموں میں الفاظ کا اپنی اصلی اور صحیح ترتیب سے ہٹنا کسی نہ کسی حد تک جائز سمجھا جاتا ہے مگر اس میں چونکہ مکالمہ اور بے تکلف گفتگو سے زیادہ کام پڑتا ہے اور نثرِ عاری کی حقیقی شان قائم رکھنا پڑتی ہے

اس لئے اس میں ترتیب الفاظ میں ایک ادنیٰ تغیر بھی معیوب ہے یا یوں کہیے کہ تعقیدِ لفظی سب نظموں میں تھوڑی بہت جائز ہے مگر اس میں مطلقاً جائز نہیں اور اس وجہ سے یہ تصور کرنا کہ اس قسم کی نظم کہنا آسان ہے بڑی فاش غلطی اور ناواقفیت کی دلیل ہے بلکہ سچ یہ ہے کہ بلینک ورس (نظم معریٰ) ہر طرح کی نظموں سے زیادہ دشوار ہے۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، صفحہ۔۹، جون ۱۹۱۰ء)

نظمِ معریٰ میں تجربہ کرتے وقت اردو زبان کی ہئیت، ساخت، فطرت، بساط اور امتیازی خصوصیات کا لحاظ کم رکھا گیا تھا اس کے باوجود اردو شاعری کی ترقی کی بھرپور کوشش کی گئی۔ لطافت، رنگینی، دل آویزی اور اثر آفرینی کا لحاظ رکھا گیا اور انگریزی شاعری کی طرح نازک ترین واردات و کیفیات کی مؤثر تصویر کشی کی گئی اور بحر میں مؤثر زحافات، تکنیک میں کارگر تبدیلیاں اور توسیع کے عمل میں تمام امکانات بروئے کار لائے گئے۔ تو اتر و تسلسل کے ساتھ آہنگ کے بہاؤ کا خیال رکھا گیا۔ مکالموں میں برجستگی پیدا کرنے اور مختلف کرداروں کی گفتگو کے مطابق تبدیلیاں کرنے کی صلاحیت پیدا کی گئی۔

اس طرح اردو میں ڈرامے کی ضرورت محسوس کرنا، قافیے وغیرہ کی قید سے بے زاری کا اظہار کرنا، ڈرامے کی حقیقت اور حالت کے مدِ نظر مکالمے اور گفتگو میں نثرِ عاری کی حقیقی شان، سادگی، بے تکلفی اور روانی کے لئے نظمِ معریٰ کو نہایت ہی مناسب سمجھنا، اہلِ سخن کے سامنے اس نظم کی خوبیاں اور ضرورت واضح کرنے کے ساتھ اصلی شان میں دکھانے کی غرض سے ''دلگداز'' میں منظوم ڈرامے شائع کرنا، مضمون لکھنا، ڈرامے کی ہر قسط شائع کرنے سے پہلے ہم عصر شعراء کو اس طرز پر دعوتِ فکر دینا اور اس سلسلے میں لوگوں کی پسندیدگی،

پرانے مذاق کے شعراء، قدامت پرست اور اگلے رنگِ انشا کے دلدادہ لوگوں کی مخالفت، نثر یا نظم کا سوال، اس پر بحث وتکرار کا آغاز، وقت کے مشہور ومعروف رسالوں کا اس تنازعہ میں حصہ لینا، نوجوانوں اور بعض کہنہ مشق شاعروں کی کوششیں، قدیم مذاق کے شعراء کے اعتراضات، کلاسیکی زبانوں، سنسکرت، یونانی اور لاطینی کے ساتھ انگریزی اور یورپ کی دیگر زبانوں میں نظمِ معریٰ کے حوالے دینا اور معترضوں کے جواب میں دلائل مہیا کرنا وغیرہ شعر کا ایک ایسا کارنامہ ہے جس کی بدولت بلینک ورس اردو میں رواج پا سکی۔

بلینک ورس کے نظریات بحث کے آغاز میں شاعری کے آرٹ کی نشاندہی کرتے ہوئے کچھ لوگ اسے نظم ماننے پر تیار نہیں تھے بلکہ ''نثرِ مرجز'' قرار دیتے تھے۔ نثر کی چار قسمیں مقفیٰ، مسجع، عاری اور مرجز ہیں۔ مرجز وہ نثر ہے جس میں وزن عروضیٰ ہو اور قافیہ نہ ہو۔ اس کے باوجود نجم الغنی لکھتے ہیں:

> ''اس قسم کے کلام کو نظمِ غیر مقفیٰ کیوں سمجھا جاتا ہے بلکہ یہ دراصل ایک قسم کی نثر ہے۔''
>
> (ماہنامہ ''فصیح الملک'' دسمبر ۱۹۰۹ء صفحہ ۳)

اس سے پہلے احسن مارہروی نے بھی اسے نثر قرار دیا ہے:

> ''ہمیں یقین نہیں آتا کہ کوئی اردو ادب کا صحیح مذاق رکھنے والا اس بلینک ورس کو نظم کی ذیل میں شامل کرے گا..... ہمارے نزدیک ایشیائی شاعری کے اصول پر اس کا نام نثرِ مرجز ہے۔ اس نثر کی مختصر مگر جامع تعریف یہی ہے کہ ''وزن دار وقافیہ وردیف ندارد.....اب ذرا غور سے یہ دیکھنا چاہئے کہ اگر تھوڑی دیر کے لئے بلینک ورس کو تنظیم (نظم) مان لیا جائے تو یہ خیال کس حد تک اہلِ نظم کے مذاق کے موافق

ہوگا۔ اگر نظم صرف وزن ہی کا نام ہے تو ہر ایک نثر کی کتاب اپنے لاتعداد فقروں سے بے شمار نظم کے مصرعے بنا سکتی ہے اور جب ایسا ہوا تو ان دونوں میں مابہ الامتیاز کیا شئے ہوئی۔''

(ماہنامہ ''فصیح الملک'' اپریل ۱۹۰۹ء صفحہ ۲۲)

نجم الغنی، احسن مارہروی اور ان کے ہم نواؤں کا مدلل جواب دیتے ہوئے سید اولاد حسین شاداں لکھنوی لکھتے ہیں:

''عام اس سے کہ بلینک ورس کا ترجمہ یا مقابل نثرِ مرجز ہو یا نہ ہو مگر انگریزی میں ضرور ایک قسم نظم کی ہے جس میں قافیہ نہیں ہوتا۔ زبانِ انگریزی میں بلینک کے معنی سادہ (یعنی معریٰ از قافیہ) اور ورس کے معنی نظم کے ہیں۔''

(ماہنامہ ''مخزن'' لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء صفحہ ۲۴)

غیاث اللغات، فرہنگِ آنند راج، احسن القواعد، مقدماتِ ظہوری اور دوسری لغت اور فرہنگ سے مثالیں دے کر شاداں لکھنوی اپنے دعوے کی تائید میں لکھتے ہیں:

''جس کلام میں وزن بحور ہوگا عام اس سے کہ اس میں قافیہ ہو یا نہ ہو وہ نثر نہیں کہا جا سکتا۔ مرجز کو نثر کہنا اور اس کو از قسم نثر کہنے کے کیا معنی ہوں گے۔ اگر نظم و نثر میں فرق وزن بحور نہیں ہے تو ان دونوں میں مابہ الامتیاز پھر کون سی شئے ہے۔ کیونکہ قافیہ تو نثر میں بھی ہوتا ہے.....
میرے نزدیک جو لوگ کہ تعریف نثرِ مرجز میں وزن سے مراد وزن بحور لیتے ہیں غلطی کرتے ہیں بلکہ یہاں وزن عروضی مراد ہے.....
ہر وہ کلام کہ جس میں وزن بحور پایا جاتا ہوا اور قافیہ چاہے ہو یا نہ ہو نظم

ہی ہے۔اس تعریف سے بلینک ورس یا نظمِ غیر مقفیٰ داخل نظم ہے مگر نثرِ مرجز کہ جس میں وزن بحور نہیں ہوتا ہے، داخلِ نظم نہیں ہوسکتی۔'

(ماہنامہ ''مخزن'' لاہور جنوری ۱۹۱۱ء، صفحہ۔۳۱۔۲۹)

اس طرح نظمِ غیر مقفیٰ اور نثرِ مرجز کی فروعی بحث کو وضاحتوں اور صراحتوں کے ساتھ ختم کیا گیا۔عبدالحلیم شرؔر نے بھی ان تمام بحثوں کا حوالہ دیتے ہوئے اپنے رسالے میں لکھا:

''بلینک ورس کو زبانِ اردو میں رواج دیتے وقت اس سے زیادہ بحث کرنے کی ضرورت نہیں کہ یہ نظم ہے یا نثر بلکہ اصلی بحث یہ ہونی چاہئے کہ یہ طرزِ کلام عام اس سے کہ نظم ہو یا نثر، موزوں ہو یا غیر موزوں، اردو لٹریچر میں اس کے اضافہ کی ضرورت ہے یا نہیں..... اگر چہ میں جانتا ہوں کہ ہمارے قدیم مذاق کے شعراء بھی اس کی ضرورت کو نہ محسوس کرسکیں گے مگر مجھے یقین ہے کہ وہ روز بروز زیادہ محسوس ہوتی جائے گی اور ملک میں انگریزی تعلیم کو جس قدر زیادہ رواج ہوگا اسی قدر لوگوں کو بلینک ورس کی ضرورت بھی زیادہ وضاحت کے ساتھ نظر آتی جائے گی۔''

(ماہنامہ ''دلگداز''، لکھنؤ، جون ۱۹۱۰ء صفحہ۔۱۱)

اور حقیقت ہے کہ بلینک ورس اردو میں مقبولِ عام ہوتی گئی۔ چونکہ اس تحریک کو چلاتے وقت شرؔر کا ذہن صاف تھا اور ان کے مقاصد واضح تھے۔اسی لئے اس کے رواج کو مفید اضافہ سمجھا گیا۔

لیکن بلینک ورس اور فری ورس یعنی نظمِ معریٰ اور نظمِ آزاد میں شرؔر نے یا دیگر اہلِ

قلم حضرات نے فرق محسوس نہیں کیا۔ اگر دیکھا جائے تو شرر کے ڈرامے آزاد نظم کے اصول و ضوابط پر بھی پورے اترتے ہیں۔ ایسا اس لئے ہے کہ اس زمانے میں آزاد نظم کی اصطلاح وضع نہیں ہوئی تھی۔

آزاد نظم کو انگریزی میں Free Verse کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح فرانسیسی سے انگریزی میں آئی۔ فرانسیسی میں بھی پہلی مرتبہ مروّجہ عروضی اصولوں سے منحرف غیر مساوی مصرعوں پر مشتمل نظموں کو ۸۹۔۱۹۸۸ء میں Verse Libra کا نام دیا گیا۔ انگریزی شاعری کے لئے یہ لفظ Free Verse کی شکل اختیار کر گیا جس کی تشکیل میں عروض کے قدیم اصولوں سے انحراف کیا گیا، مختلف اوزان کو اپنایا گیا، وزن و بحر سے عاری مانا گیا اور قافیہ کی قید سے الگ سمجھا گیا۔ بقول ایل۔ ایس۔ ہیرس:

> Vers Libre (Free Verse) a term loosely applied to verse in whcih different metres are mixed or to any kind of verse in which traditional metre and form are discarded.

(The Nature of English Poetry by L.S.Harris, P-273, London.1937)

نظم کا یہ ہیئتی انقلاب فرانس میں اس وقت رونما ہوا جب خارجی حقیقت اور منطقی استدلال کی شکست کا زمانہ سامنے آیا۔ تجرید کا رجحان بڑھا اور شاعری اور مصوری دونوں کو موسیقی کے قریب لانے کی کوشش کی گئی۔ فرانسیسی عروض کی بنیاد مصرعے کے ارکان کی گنتی پر ہے۔ انیسویں صدی کے اخیر تک جو بحر سب سے زیادہ مقبول تھی اسے Alexandrine کہا جاتا ہے۔ یہ بارہ ارکان کا ایسا مصرع ہوتا ہے جو چھ کائیوں میں بٹا ہوتا ہے۔ ۱۸۸۷ء

میں سب سے پہلے فرانسیسی شاعر Gustave Kann نے یہ ثابت کیا کہ پڑھتے وقت مصرعوں میں Alexandrine کے ارکان کی تعداد ہمیشہ برابر نہیں ہوتی۔ دراصل نظم کے مصرعوں کا آہنگ Accent کے درمیانی وقفے مہیا کرتے ہیں اس لئے شاعر کو صرف موسیقی کے زیر و بم کا پابند ہونا چاہئے۔ یہی خیالات فرانسیسی میں آزاد نظم کی بنیاد بنے۔ انگریزی میں معروف شاعرہ ایمی لاول Amy Lowel نے سب سے پہلے آزاد نظم پر پوری توجہ دی اور اس کے لئے بعض ضوابط متعین کئے۔ اس نے تجربے کے بعد محسوس کیا کہ آزاد نظم کا آہنگ عروض کے اصولوں پر نہیں بلکہ بولنے والی آواز کے آہنگ پر قائم ہوتا ہے۔ اس نے عروضی پیمائش کو نظر انداز کرتے ہوئے Accents کے درمیانی وقت کی اکائی کو تنظیمی اصول دیا۔ اس اصول پر عمل کرنے والے رچرڈ آلڈنگٹن، ایف۔ ایس۔ فلنٹ اور گالولڈ فلیچر وغیرہ ہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک قافیہ اور بحر آزاد نظم کے لئے ضروری نہیں ہیں۔ کیونکہ یہ صرف شعر کے سانچے مہیا کرتے ہیں جبکہ جذبے کا آزادانہ اظہار اپنی ہیئت خود پیدا کرتا ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور والٹ وٹمن کا بھی یہی نظریہ تھا۔ البتہ ایذرا پاؤنڈ کا نظریہ آزاد نظم کے سلسلے میں ذرا مختلف تھا۔ اس نے مقداری عروض Quantitatin Measure کا استعمال کیا اور موسیقی میں آوازوں کی ترتیب کے اصول کو رہنما بنایا۔ اس نے Stress کو جز وقرار دیا اور آہنگ کا تعین پُر کیا۔ وہ ایلیٹ کے اس خیال سے متفق نہیں تھا کہ بحر کا تعین Accents سے ہو۔ ایلیٹ کا کہنا تھا کہ شاعر یا تو کوئی سیدھی سادی بحر مثلاً Iambic Pentameter منتخب کر لے اور ضرورت کے مطابق اس سے انحراف کرتا جائے یا پھر ایسے مصرعے لکھے جو کسی بحر کے قریب پہنچتے ہوں۔ وزن یا عروضی آہنگ کی پابندی کی وجہ سے آزاد نظم میں الفاظ کی ترتیب ایک مخصوص شکل اختیار کرتی ہے۔ الفاظ کے استعمال کا بنیادی مقصد ترسیلِ معنی کی بجائے تشکیلِ آہنگ ہوتا ہے۔ آئی۔ اے۔

رچرڈز کا کہنا ہے کہ:

The sound of word comes to its fully power only through Rhyme.

(Principles of Literacy Criticism, by I . A. Richards, P-106, London- 1970)

آزاد نظم کا ذکر کرتے ہوئے جان لونگسٹن لویز نے اس کی تعمیر میں صرف ایک آہنگ کی نشاندہی کی ہے۔ البتہ Regular Verse کے لئے دو آہنگ ضروری قرار دیا ہے:

Regular verse is the resultant of two rhythms, interwoven into innumerable harmonies. Free verse is built on one alone. That, broadly speaking, is the fundamental difference.

(Convention & Revolt in Poetry by John LIvingston Lowes, P-151, Lond-1938)

ریگولر نظم میں مصرعے یکساں وزن رکھتے ہیں لیکن آزاد نظم میں حسبِ ضرورت بدلتے رہتے ہیں۔ اس طرح آزاد نظم کا آہنگ تنوع کا حامل ہوتا ہے۔ اس میں عروض کے آزادانہ استعمال کی گنجائش ہے اور عروض سے یکسر بے نیاز ہو کر بھی آزاد نظم لکھی جا سکتی ہے۔ لیکن ایذرا پاؤنڈ نے اپنے بعض شاعر دوستوں کے ساتھ مل کر آزاد نظم کے سلسلے میں ایک باضابطہ اصول بنایا۔ یہ اصول بنانے کا خیال اس لئے بھی آیا کہ ملٹن، شیلے، براؤننگ اور لارڈ ٹینی سن جیسے شاعروں نے آزاد نظم کی طرف رغبت نہیں دکھائی تھی۔ حالانکہ اس زمانے میں آزاد نظم کا تصور ہی نہیں تھا۔ ویسے میتھیو آرنلڈ، پیٹ مور Patmore ہنلی Henlye

وغیرہ نے فرانسیسی Verse Libra سے متاثر ہو کر ایک آزاد نظم کا تجربہ کیا تھا۔ بعد میں جب یہ صنف مقبول ہوئی تو ایذرا پاؤنڈ اور اس کے ساتھیوں ایف ایس فلنٹ F.S.Flint رچرڈ آلڈنگٹن Richard Aidinggton اور ہلڈ اڈولٹل Hilda Doolittle وغیرہ نے موضوع کے راست بیان، غیر ضروری الفاظ کے استعمال سے گریز اور آہنگ کے اعتبار سے مترنم فقرے کی ترتیب پر زور دیا۔ ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ:

☆ شاعری میں ایسی زبان استعمال کریں گے جو عام زبان سے لی گئی ہو۔ لیکن جس میں جچے تلے اور درست الفاظ کا استعمال ہو۔

☆ نئے اوزان کی تخلیق کریں گے جو نئی کیفیاتِ مزاج Moods کا اظہار کر سکیں گے اور آزاد نظم کو شاعری کا واحد طریقہ سمجھیں گے۔ کیونکہ اس میں شاعری کی نفرادیت کا اظہار شاعری کی مروجہ فارم کے مقابلے میں بہتر ہو سکتا ہے۔

☆ شاعری میں خیال، تصور یا تمثال Image پیش کریں گے تا کہ مبہم عمومیت کی بجائے مخصوص یا منفرد کا صحیح اور درست اظہار ہو سکے۔

☆ موضوعِ سخن کی پسند میں شاعر کو مکمل آزادی ہوگی۔

☆ ارتکاز کو شاعری کی روح سمجھیں گے۔

یہ فیصلے جو ایذرا پاؤنڈ اور ان کے رفقا نے کئے دراصل آزاد نظم کا الیکشن مینی فیسٹو ہیں۔

آزاد نظم، نظم کے فارم اور ترتیبِ الفاظ کے سلسلے میں ایک ایسا تجربہ ہے جو مختلف زمانوں میں، مختلف شکلوں میں، مختلف زبانوں میں مختلف شعراء کرتے آئے ہیں۔

لیکن اس تجربے کی بہت سی کڑیاں ہیں۔ مثلاً

Imagist شاعری جو فرانسیسی شعراء بودلیر Baudelaire رمبو

Rimbud میلارمے Mallarme اور ورلین Verlaine سے متاثر ہے، اس میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ وہ ایک صورتِ حال کو خیالی تصویر یا تمثال میں سمو کر پیش کریں۔

دوسری وہ شاعری جس میں اشاریت، تلازمۂ خیال اور صوتی موسیقی و ہم آہنگی کی مدد سے کوئی خاص تاثر پیدا کیا گیا ہے۔

وہ نظمیں جو مذاقیہ ہیں اور جن میں الفاظ کے کھیل سے ایک خاص کیفیت پیدا کی گئی ہے، وہ تفریحی نظمیں جن میں الفاظ آواز کی مشابہت Sound Effects کی وجہ سے استعمال کئے جاتے ہیں۔

وہ نظمیں جن میں آدھے قافیے Half Rhyme سے کوئی خاص تاثر پیدا کیا گیا ہے اور وہ نظمیں جن میں باقاعدہ بحر کی بجائے لے یا الحان سے کام لیا گیا ہے۔

لیکن جلد ہی امے جسٹ شعراء کی تحریک کمزور پڑ گئی۔ مگر آزاد نظم میں تجربے ہوتے رہے اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ وغیرہ نے اس کی تکنیک میں لچک بھی پیدا کی۔

جہاں تک اردو میں آزاد نظم کا تعلق ہے اردو اور انگریزی کے نظریۂ عروضی میں فرق ہے۔ انگریزی میں آزاد نظم نے ارکان کی ترکیب کے قدیم اصولوں کو خیر باد کہہ کر آواز کے زیر و بم کے اصول کو اپنایا۔ اس زیر و بم کو بھی جذبے کے داخلی دباؤ اور حرکت کے تحت نیا آہنگ تخلیق کیا اور مصرعوں کی لمبائی اور اختصار میں فرق رکھا۔ مگر اردو میں لہجے کی تاکیدوں کا کوئی نظام نہیں ہے۔ آواز کے وقفوں اور شدت کا بھی وہ انداز نہیں جو انگریزی زبان کی خصوصیت ہے۔ اس لئے اردو میں آزاد نظم بحر سے آزاد تو ہوگئی مگر وزن سے آزاد نہیں ہوسکی۔ آزاد نظم کے قدیم و جدید علمبرداروں نے کسی نہ کسی بحر کے مخصوص وزن کے ارکان کی مختلف ترتیب سے آزاد نظم کی تشکیل کی ہے۔ البتہ ارکان کی ترتیب کو بنیادی خیال یا جذبے کا

تابع رکھنے کی کوشش ضرور ہوئی ہے اور ارکان کو جذبے کے بہاؤ اور بہاؤ کے رحم و کرم پر چھوڑنے کی بھی کوشش کی گئی ہے جس سے آزاد نظم کے مصرعوں میں خیال کے مطابق ارکان کی تعداد مختلف نظر آتی ہے۔ ارکان کی تعداد اور ترتیب جذبے اور خیال کی لہروں کے جس قدر تابع ہوتی ہے اسی قدر آزاد نظم میں ہیئت کی تکمیل نظر آتی ہے۔ اس کی ہیئت اور تکنیک کی تعریف سید جابر علی نے اس طرح کی ہے:

''نظم آزاد کا تار پود آہنگ سے تیار کیا گیا ہے۔ پابند نظم میں جہاں وزن کی بنیاد یکساں ارکان پر رکھی جاتی ہے، آزاد نظم میں بحر کا بنیادی یا سالم رکن وزن کا نمائندہ تصور کیا جاتا ہے جس کی غیر معین تکرار کی بنا پر مختلف مصرعوں میں یکساں ارکان کا ہونا ضروری نہیں سمجھا جاتا ہے اس لئے نظم کے مختلف مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا ناگزیر ہو جاتا ہے۔''

(''نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر'' ماہنامہ ''ساقی'' دہلی۔ سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء صفحہ۔۲۱)

اور عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

''(آزاد نظم) میں مروّجہ اور متداول بحروں کا استعمال کیا جاتا ہے لیکن چونکہ بحروں کا آہنگ شاعر کے خیال کا پابند ہوتا ہے اس لئے وہ اس کی روانی اور بہاؤ کی نسبت سے بحر کے مروجہ ارکان کو گھٹا بڑھا دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس بحر کے مخصوص آہنگ میں کوئی فرق نہیں آتا۔ ارکان کے گھٹنے بڑھنے کا عمل جب شروع ہوتا ہے تو اس میں قافیے اور ردیف کی پابندی لازمی نہیں ہوتی۔ لیکن اگر قافیہ خیال کے آہنگ اور موسیقی کا ساتھ دے اور فطری طور پر آئے تو آزاد نظم کا شاعر اس کو نظر انداز نہیں کرتا۔

(جدید اردو شاعری۔عبدالقادر سروری۔طبع سوم۔امرتسر۔۱۹۴۵ء صفحہ۔۳۱۲)

کنول کرشن بالی نے بھی کچھ ایسے ہی خیال کا اظہار کیا ہے:

''اردو میں آزاد نظم کا رائج طریقۂ کار یہ ہے کہ مافی الضمیر کے داخلی آہنگ یا ذہنی ترنم کے مناسب عروضی بحور میں سے کوئی ایک بحر چن لی جاتی ہے۔ بعد ازیں عروضی بحور کے مروّجہ قواعد کو نظر انداز کر کے منتخب بحر کا آزاد استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی مصرعوں میں ارکان کی تعداد پابند شاعری کی طرح پہلے سے معین نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار کسی بات یا خیال کے ایک جزو کی تکمیل پر ہوتا ہے۔ جذبہ اور خیال رہبری کرتے ہیں۔ اس طرح بیان کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور بحر میں لچک پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ جذبہ اور خیال کے ساتھ سکڑتی اور پھیلتی ہوئی متحرک رہتی ہے۔ کہیں کہیں ایک ساتھ دو یا دو سے زیادہ مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں فرق ہونے کے باوجود تسلسل، روانی اور موسیقانہ آہنگ قائم رہتا ہے۔''

(آزاد نظم اردو شاعری میں۔کنول کرشن بالی، کتاب پبلشرز لکھنؤ صفحہ۔۲۲)

ہئیت اور تکنیک کا یہ واضح تصور اردو میں آزاد نظم کی بنیاد کو ظاہر کرتا ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی شاعری کی طرح اردو میں بھی روایتی اسالیب کے خلاف خاص کر قافیہ کی پابندی اور یکساں بحر کی قید سے آزادی کا ردِّ عمل ہوا اور آزاد نظم کا قابلِ قدر سرمایہ سامنے آیا۔

.....●●●.....

☆.....حنیف کیفی

نثری نظم: ہیئت اور تکنیک

پچھلی کئی دہائیوں سے اردو میں نثری نظم موضوعِ بحث بنی ہوئی ہے۔ میرے علم کے مطابق اس بحث کا آغاز 1974 میں ڈاکٹر وزیر آغا کے رسالے 'اوراق' میں 'سوال یہ ہے' عنوان کے تحت ایک مذاکرے کی شکل میں ہوا تھا۔ اس کے بعد نہ صرف یہ کہ اس موضوع کے دروازے کھل گئے، بلکہ اچھی بری بہت سی نثری نظمیں بھی وجود میں آنے لگیں۔ یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ شعر و ادب کی دنیا میں جب بھی کوئی نیا تجربہ وجود میں آتا ہے تو فطری طور پر اس کی حمایت اور مخالفت دونوں میں خاصی گرم جوشی کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ پرانی نسل کے بزرگ، جو اپنی روایات کو جزوِ ایمان سمجھتے ہیں، کسی بھی 'بدعت' کو قبول کرنے کو تیار نہیں ہوتے، اور نئی نسل کے جوان تقلید اور فیشن پرستی کی رو میں ہر نئی چیز کو اپنانے کی دوڑ میں اندھا دھند شامل ہو جاتے ہیں۔ نثری نظم کے سلسلے میں بھی یہ دونوں شدت پسند رویّے، جن میں ہوش سے زیادہ جوش اور سخن فہمی کے بجائے طرف داری یا بے تعلقی کی کارفرمائی ہوتی ہے، ایک فطری اور لازمی امر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان انتہا پسندانہ رویوں سے قطع نظر، اس ضمن میں کئی ایسے بھرپور مقالے بھی منظرِ عام پر آئے جن کو علمی دلائل پر استوار کیا گیا تھا، اور جن سے اتفاق یا اختلاف کے باوصف، اس نئے تجربے کے خدوخال کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، نیز مزید بحث کی راہیں کھلتی ہیں۔ متشاعروں اور تیسرے درجے کے شاعروں کی بے ہنگم تحریروں کے ساتھ ساتھ متعدد جینوئن شعرا نے بھی ان نثر پاروں میں، جنھیں 'نثری نظم' کا نام

دیا گیا ہے، عمدہ شاعری کے نمونے پیش کیے ہیں۔ بات سے بات نکالتے ہوئے یہ واضح کرتا چلوں کہ میں شاعری اور نظم کو الگ الگ خانوں میں رکھتا ہوں۔ نثری نظم کے موضوع پر اپنے معروضات پیش کرنے سے پہلے اس بات کی وضاحت بھی نامناسب نہ ہوگی کہ مجھے شروع ہی سے اس اصطلاح سے اختلاف رہا ہے، اور یہ اختلاف کسی اور وجہ سے نہیں بلکہ لغوی اعتبار سے ہے۔ لفظ 'نثری' کو اگر یائے نسبتی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو اس کے معنی 'نثر سے متعلق' یا 'از اقسامِ نثر' ہوں گے۔ نثری نظم کو ان معنی کے ساتھ Identify کرنے کے لیے نہ تو نثری نظم لکھنے والے اور نہ اس کی حمایت کرنے والے تیار ہوں گے، جو اسے از قسمِ نظم منوانے پر مصر ہیں۔ اگر 'نثری' کو یائے توصیفی کے تعلق سے بیان کیا جائے تو اس کے معنی 'شعری' کے نقیض کی حیثیت سے 'نثر کے انداز کی'، 'ناثرانہ' یا 'نثریت کی حامل' قرار پائیں گے، اور اس طرح نثری نظم کا رشتہ Prosaic سے جا ملتا ہے، اور کوئی بھی شاعر اپنی شاعری کو Prosaic کہلانا پسند نہیں کرے گا۔ اگرچہ بجا طور پر یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ Prosaic کا فیصلہ سیاق کے حوالے سے ہوتا ہے، لیکن اصطلاح وضع کرنے میں یہ احتیاط ضروری ہے کہ صرف مطلوبہ مفہوم برآمد ہو اور قریب یا بعید کسی بھی دوسرے مفہوم کی گنجائش یا شائبہ نہ رہے۔

بہرحال نثری نظم کی اصطلاح دوسری متعدد غلط اصطلاحات کی طرح غلط العام کا درجہ پا کر رائج ہو چکی ہے۔ اس لیے اب اس سے مفر بھی نہیں۔ اسی مجبوری کی وجہ سے مجھے اپنے اس مضمون کے عنوان میں اس اصطلاح کو استعمال کرنا پڑا، حالانکہ میں نے اپنی کتاب 'اردو میں نظمِ معرا اور آزاد نظم' (مطبوعہ 1982) میں ضمناً اس موضوع پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے دوسرے کئی حضرات کی طرح 'نظمِ منثور' کی اصطلاح استعمال کی تھی، یعنی ایسی نظم جو نثر کی ہیئت میں لکھی جائے۔ نام یا پہچان کے لیے 'نظمِ منثور' کی اصطلاح مناسب ہونے

کے باوجود اس کا اختیار کرنا بھی میرے لیے ایک طرح کے جبر کی حیثیت رکھتا ہے، کیونکہ اصل مسئلہ یہی لفظ 'نظم' ہے۔ سارے سوالات اس ایک لفظ سے اٹھتے ہیں اور میرے اس مختصر مضمون میں بھی بحث کا مرکز ومحور یہی لفظ 'نظم' ہے جو نثری یا منثور کوئی بھی صفت اس کے ساتھ استعمال کی جائے، بہر حال نثر سے جڑا ہوا ہے۔ اس طرح بنیادی سوال یہ ہے، اور جو پہلے سے بھی اٹھایا جاتا رہا ہے، کہ نثری نظم کو نثر تصور کیا جائے یا نظم قرار دیا جائے یا پھر اسے نثری نظم کہنے کی بجائے 'نثر میں شاعری' کہا جائے، جیسا کہ شمس الرحمٰن فاروقی کے مقالہ 'نثری نظم یا نثر میں شاعری' کے دوسرے ٹکڑے سے مترشح ہے۔ خود فاروقی صاحب کے مقالے کے اس عنوان سے ظاہر ہے کہ نظم اور شاعری میں فرق وامتیاز ہے۔ معاصر اردو نثری نظم کا رشتہ مغربی اثرات سے جوڑا جاتا ہے لیکن خود مغرب میں Prose Poem کو 'نثر میں شاعری' ہی کہا گیا ہے۔ انگریزی لغات میں Poem Prose کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"A Piece of imaginative poetic writing in prose."

بودلیئر، جسے عام طور پر اس پیرایۂ اظہار کا موجد کہا جاتا ہے، اس نے بھی اپنی نظموں کو "Poemes En Prose" کہا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس نے اور اس کے بعد دوسرے فرانسیسی شعرا نے اپنی اس طرح کی شعری کاوشوں کو نثر کی طرح پیراگرافوں میں تحریر کیا ہے۔ جہاں تک انگریزی نظم کا تعلق ہے، اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہاں نثری نظم روایت نہ پا سکی۔ اصل بات یہ ہے کہ وہاں اس کی علاحدہ سے کوئی ضرورت ہی محسوس نہیں کی گئی، کیونکہ وہاں آزاد نظم کی فارم ہی میں اس کی گنجائش موجود تھی۔ انگریزی میں فری ورس کی جو تعریف کی گئی ہے اس کے مطابق وہ ایسی نظم ہے جس کی تشکیل مختلف اوزان وبحور کے امتزاج سے بھی اور وزن کو یکسر نظر انداز کر کے بھی کی جا سکتی ہے۔ اس

تعریف کی مثال کے طور پر ہلڈا ڈولٹل اور والٹ وٹمین جیسے شعرا کی فری ورس کو پیش کیا جاسکتا ہے۔اس طرح دیکھا جائے تو انگریزی کی آزاد نظم 'نظمِ منثور' کو بھی محیط ہے۔

اب رہا سوال اردو کا تو ذرا گردشِ ایام کو پیچھے کی طرف لوٹا کر دیکھیے اور نثر میں شاعری کے اس انداز کو ملاحظہ فرمایئے جسے 'شعرِ منثور' کے نام سے پیش کیا گیا تھا اور جس کا آغاز اور رواج بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے ابتدائی برسوں ہی میں چینی اور جاپانی نظموں کے ترجموں اور ٹیگور کی شاعری کے زیر اثر ہو گیا تھا۔ گو آج کی نثری نظم کی انفرادی اہمیت منوانے کے لیے اس کا اعتراف نہیں کیا جاتا، لیکن دراصل یہ شعرِ منثور جسے ایک ادیب نے 'نثرِ شاعری' کے نام سے بھی موسوم کیا ہے (ملاحظہ ہو مضمون 'ادبیاتِ اردو' از سالک بٹالوی مطبوعہ ہمایوں اکتوبر 1923، ذیلی عنوان 'ادب کی نئی بیماری') معاصر نثری نظم کی پیش رو ہے۔ میں نے 'اردو میں نظم معرّا اور آزاد نظم' میں اس ضمن میں بحث کرتے ہوئے دس سال کی مدت پر پھیلے ہوئے مختلف رسالوں سے شعرِ منثور کی چند مثالیں پیش کی ہیں اور یہ واضح کیا ہے کہ مختلف زمانوں کے مزاج اور اظہاری رویوں سے قطعِ نظر اس 'نثرِ شاعری' کے پاروں میں آج کی نثری نظم کی تقریباً تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ بے محل نہ ہوگا اگر یہاں ان میں سے دو مثالیں پیش کر دی جائیں۔

شرابی کا گیت:

شاعر: رائنر ماریا (Rainer Maria Rilke)

میرے اندر نہ تھا، جاتا تھا، آتا تھا

میں نے روکنا چاہا

شراب نے روکا

(اب کچھ یاد نہیں کہ کیا تھا)

پھراس نے میرے لیے کبھی یہ چیز روکی کبھی وہ
پھر میں نے اپنے تئیں بالکل اس کے حوالے کر دیا
میں سڑی
اوراب میں اس کا کھیل ہوں
مجھے جدھر چاہے پھینکے، میری اوقات پہ تھوکے،
چاہے ابھی اس جانور کے ہاتھ بیچ دے
جس کا نام موت ہے۔
اور جب اس نے مجھ میلے کچیلے پتے کو جیت لیا
تو مجھ سے اپنی کھوپڑی کی پپڑیاں کھجائیں
اور مجھے لید کے ڈھیر پر پھینک دیا
('جامعہ' اگست 1929، ص۔123-124)

(مترجم: ڈاکٹر سلیم الزماں)

بلاعنوان از گلچیں:

میں نے دیکھا دیکھتی آنکھوں
چہکنے والی چڑیاں پیاری پیاری
دوکانوں میں بکتی
لوگوں کے کھانے کو
بکتی، دوکانوں میں
حماقت بازار کی!
میں نے دیکھا خواب میں

گیہوں میں کیڑا
اور دوکانوں میں کچھ نہیں
لوگوں کے کھانے کو
دوکانیں خالی
حماقت بازار کی!
('ہمایوں' ستمبر 1934، ص73)

دوسری مثال میں بیشتر فقرے موزوں ہیں۔ عجزِ کلام کی یہ صورت آج کی نثری نظموں میں بھی پائی جاتی ہے۔ اب دیکھیے کہ ''شعرِ منثور'' کو رواج دینے والے ادیبوں نے بھی، جو اس اصطلاح کے وضع کرنے میں محتاط تھے بلکہ دیکھا جائے تو آج کی بہ نسبت زیادہ باشعور بھی تھے، اپنی کاوشوں کو نظم کہنے کے بجائے نثر میں شاعری ہی کہا ہے، یعنی جو بنیادی طور پر نثر ہے مگر اسے شاعرانہ انداز میں پیش کر دیا گیا ہے۔ اس میں بھی یہی نکتہ پوشیدہ ہے کہ نظم کے ایک صنفِ شعر ہونے کے باوجود، شاعری اپنے اظہار کے لیے نظم کے پیرایے کی محتاج نہیں۔ اس کا ثبوت اردو نثر کے سب سے بڑے شاعر محمد حسین آزاد سے لے کر آج تک اردو شعر و ادب کی تاریخ سے فراہم ہوتا ہے۔ ان تخلیقی یا شاعرانہ نثر لکھنے والوں کی تحریروں کو نثری پیراگراف میں لکھنے کے بجائے جملوں اور فقروں کو الگ الگ سطروں میں لکھ دیا جائے، جیسا کہ شمس الرحمان فاروقی اور دیگر حضرات نے کیا بھی ہے، تو شکل وصورت کے اعتبار سے بھی اور شعری طرز اظہار کے اعتبار سے بھی ان میں اور آج کی نثری نظم اور پچھلے زمانے کے شعرِ منثور میں کوئی خاص فرق نظر نہیں آئے گا۔ آج سے آٹھ نو دہائی پہلے شعرِ منثور یا نثری شاعری کی موجودگی اس خیال کی تردید کے لیے کافی ہے کہ نثری نظم آزاد نظم کی توسیع یا اس کے بعد کی چیز ہے۔

شاعری کی حیثیت روح کی ہے اور جس پیرایۂ اظہار کو وہ اختیار کرتی ہے اس کی حیثیت قالب کی ہے اور یہ قالب نثر بھی ہوسکتا ہے اور بہ شمول نظم کوئی شعری صنف یا ہیئت بھی ہوسکتی ہے۔ شاعری کی یہ روح جسے شعریت کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے اپنے اظہار کے لیے، جیسا کہ پہلے کہا گیا، نظم کے قالب کی محتاج نہیں۔ اسی چیز کو ڈاکٹر وزیر آغا نے 'شعری مواد' کا نام دیا ہے۔ بنیادی طور پر مجھے ان کے خیال سے اتفاق کے باوجود شعری مواد کی ترکیب سے اختلاف ہے۔ کوئی بھی مواد اپنی اصل کے اعتبار سے نہ شعری ہوتا ہے نہ نثری۔ ادیب یا شاعر کا احساس، اس کا تخلیقی رویہ، اس کا فنی برتاؤ اسے شعری یا نثری بناتا ہے۔ اس شعریت کی کارفرمائی نثری نظموں میں بھی پائی جاتی ہے اس کی بنیاد پر نثری نظم کو نظم کی ایک صنف یا ہیئت قرار دینا کس حد تک درست ہے؟

دلچسپ بات یہ ہے کہ نثری نظم کے جواز کے طور پر اس کی حمایت میں عام طور پر جتنی بھی بحثیں کی گئی ہیں اور ان کے ذریعے نظم کی جتنی بھی تعریفیں کی گئی ہیں یا اس کی جتنی بھی خصوصیات بیان کی گئی ہیں جیسے شدتِ احساس، ارتکازِ خیال، الفاظ کا تخلیقی استعمال وغیرہ سب کی سب شاعری سے متعلق ہیں نہ کہ نظم سے۔ نظم ایک شعری صنف ہے لیکن ایک ایسی ڈھیلی ڈھالی صنف جس کے نہ تو موضوعات متعین ہیں اور نہ اس کے لیے کسی ہیئت کی تخصیص و تعیین ہے۔ اس کے باوصف اس کی مختلف اقسام اپنی ہیئت یا مخصوص پیرایۂ اظہار کی بدولت اپنی واضح اور منفرد شناخت رکھتی ہیں۔ یہ بات نثری نظم کے ساتھ نہیں۔ ہیئت اور شعری پیرای؟ اظہار کی حیثیت سے اس کی انفرادی اور بے میل شناخت ممکن نہیں۔ اس کی ہیئت نثر کی ہیئت ہے جسے جملوں اور فقروں کو الگ الگ سطروں میں لکھنے کی تکنیک کے ذریعے نظم کی شکل دینے کی سعیِ نامشکور کی جاتی ہے۔ ہیئت اصل کے خلاف، تکنیک اکثر وبیش تر ہنر سے عاری۔ لے دے کر بات صرف آہنگ کی رہ جاتی ہے، تو اس کا آہنگ بھی

شعری آہنگ نہیں ہے۔ یہاں آہنگ سے میری مراد خارجی آہنگ ہے، ایسا خارجی آہنگ جو نہ صرف موجود ہو بلکہ محسوس بھی ہو، کیونکہ داخلی آہنگ تو شاعری یا شعریت کے ذیل میں آتا ہے۔ نثری نظم میں داخلی آہنگ تو ہے لیکن محسوس خارجی آہنگ نہیں جو نظمیہ پیرایۂ اظہار کے لیے ضروری ہے۔

انگریزی زبان کو بنیاد بنا کر نثر میں آہنگ کی موجودگی کی بات کی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں میں نے تفصیل کے ساتھ بحث 'اردو میں نظم معرّا اور آزاد نظم' میں آزاد نظم کے ذیل میں کی ہے، جسے دہرانا نہ تو ضروری ہے اور نہ مناسب۔ مختصراً یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ اردو اور انگریزی دو الگ الگ زبانیں ہیں اور ان کی اپنی اپنی لسانی خصوصیات ہیں۔ انگریزی ایک تاکیدی اساس (Stress- Based) زبان ہے، جس کا ہر لفظ، اور ہر عروضی رکن بھی، مستثنیات سے قطعِ نظر، ایک تاکیدی جزو (Stressed Syllable) اور باقی اجزا غیر تاکیدی (Unstressed) ہوتے ہیں۔ تاکیدی جزو کو لہجے پر زور دے کر ادا کیا جاتا ہے، جبکہ غیر تاکیدی جزو کے ساتھ یہ صورت نہیں ہوتی۔ اب انگریزی کو انگریزی کے صحیح لب و لہجے اور انداز کے ساتھ پڑھا یا بولا جائے تو تاکید کی بدولت اور تاکیدی اور غیر تاکیدی اجزا کے اپنی اپنی باری سے ادا ہونے پر نثر میں بھی زیر و بم یا اتار چڑھاؤ کی ایک کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو محسوس کی جا سکتی ہے۔

اس طرح نثر کا یہ محسوس خارجی آہنگ شعری آہنگ یا عروضی آہنگ نہ ہوتے ہوئے بھی آزاد یا منثور نظم کی ضروریات کے تحت شعری آہنگ کا بدل یا قائم مقام بن جاتا ہے، اور انگریزی زبان کا عروضی نظام سخت اور جامد نہ ہونے کے باعث نظم کے لیے بھی قابلِ قبول ہوتا ہے، نیز ایک عام قاری بھی اس کی ادائیگی پر قادر ہوتا ہے۔ اردو میں معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ نثر میں بھی ایک آہنگ ہوتا ہے، اردو نثر میں وہ قابلِ

شناخت اور محسوس خارجی آہنگ نہیں ہوتا جس کا ذکر کیا گیا۔

ماہرینِ لسانیات چاہے اپنے علمی دلائل سے اردو زبان میں Stress کی موجودگی کو ثابت بھی کر دیں لیکن ان کی علمی بصیرتوں کے تمام تر احترام کے باوجود، جہاں تک اردو کی عام بول چال اور لہجہ نیز فطری قرأت کا تعلق ہے، تو مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ، کچھ علاقائی اثرات اور مخصوص لسانی صورتوں جیسے جملوں اور فقروں کے استعجابیہ یا استفہامیہ انداز کے استثنا کے ساتھ، بنیادی طور پر اردو تاکیدا ساس زبان نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو بولنے یا اس کی نثر پڑھنے میں وہ محسوس خارجی آہنگ نہیں پیدا ہو پاتا جو شعری آہنگ کی جگہ لے سکے۔ یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ نثری نظم بلکہ آزاد نظم بھی سنائی جانے کے لیے نہیں پڑھی جانے کے لیے ہوتی ہے۔ ادب کا ذوق رکھنے والے ایک عام قاری سے (اور اس میں اعلیٰ تعلیم یافتہ قاری بھی شامل ہیں) یہ امید نہیں کی جاسکتی کہ وہ ایک ایسی نظم کو، جس کی بنیاد نثری آہنگ پر رکھی گئی ہو، جس طرح ساقی فاروقی یا کوئی اور شاعر اپنی تربیت یافتہ ادائیگی اور ڈرامائی انداز کے ساتھ پڑھتا ہو، اسی انداز سے پڑھ سکے گا۔ ان معروضات کی روشنی میں مجھ جیسے کم علم کے حلق سے یہ بات نہیں اترتی کہ نثری نظم کی بنیاد نثر کے فطری آہنگ پر رکھی گئی ہے، اس کے باوجود وہ نظم ہے۔ میرے نزدیک نثر کا فطری آہنگ، کم از کم اردو کی حد تک، نظم کا آہنگ ہو ہی نہیں سکتا۔ نظمیہ پیرایۂ اظہار کے لیے شعری آہنگ لازمی ہے، جو عروضی ارکان کے کسی نہ کسی شکل میں ترتیب پانے ہی سے ظہور میں آتا ہے۔ اس میں آزادیاں بھی انھیں حدود میں اختیار کی جاسکتی ہیں جو عروض کی رو سے ممکن یا جائز ہیں۔ اب اسے چاہے جبر کہیے یا کچھ اور اس سے مفر نہیں۔ ایسی صورت میں یہ بات سوچنے کی ہے کہ منثور شاعری کو شعری نثر کہنا مناسب ہوگا یا نثری شاعری اور منثور نظموں کو نثری نظم کہنا مناسب ہوگا یا شعری نثر پارہ۔

نثری نظم کے کچھ 'طرف دار' حضرات اس کے جواز کے حق میں اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ چونکہ شاعر نے خود اسے نظم کہا ہے، اس لیے ہمیں بھی اسے نظم ماننا چاہیے۔ یہ تاویل یا دلیل وکالتِ محض کا درجہ رکھتی ہے اور سخن فہمی کے بجائے طرف داری پر مبنی ہے، نیز یہ غلط فہمی و غلط روی کی راہیں ہموار کرتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ شاعر کی بات پر آمنا صدقنا کہہ کر اسے کھیل کھیلنے کی چھوٹ دے دی جائے تو بے چاری تنقید کا گوشۂ عافیت کہاں رہے گا۔ دوسرے یہ کہ شاعر کبھی کچھ مصلحتوں کے تحت، کبھی لاعلمی یا خوش فہمی اور کبھی خود تشہیری کے طور پر اپنی ذات اور کلام کے ان پہلوؤں کو نمایاں کرنے کے لیے، جو فطرتاً اور عموماً قابلِ توجہ نہیں سمجھے جاتے، اس طرح کے اعلانات و بیانات کرتا ہے۔ کیا ہم ان تمام دعاوی کو بے چوں و چرا تسلیم کر لیں! تنقید نے تو اقبال جیسے عظیم الشان شاعر کو نہیں بخشا اور انھوں نے جن چہار مصرعی قطعات کو رباعی کا نام دیا تھا، رباعی ماننے سے انکار کر دیا اور اس طرح ان کے نظریے کو سرے سے مسترد کر دیا، حالانکہ ان قطعات میں سوائے رباعی کی بحر کے رباعی کے باقی تمام لوازم موجود ہیں۔ لہٰذا چاہے وہ نثری نظم ہو یا کچھ اور اس طرح کی وکالت سے احتیاط لازم ہے۔

اپنے معروضات کا اختتام اس وضاحت کے ساتھ کرنا چاہتا ہوں کہ ادبی شریعت میں تجربہ گناہ نہیں ہے۔ تجربہ مستحسن ہے کیونکہ یہ زندہ ادب کی پہچان اور ادب کی زندگی اور رفتار کی علامت ہے۔ لیکن کسی بھی تجربے کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ قبولِ عام کی منزل سے گزر کر خود اپنی جگہ ایک مستحکم روایت بن جائے۔ سوال یہ ہے کہ کیا نثری نظم کا تجربہ قبولِ عام حاصل کر کے روایت کا درجہ پا چکا ہے؟ اور کیا نثری نظم نے ایک غالب یا حاوی پیرایۂ اظہار کی حیثیت حاصل کر کے شعری اظہار کے دوسرے پیرایوں کی بالادستی ختم کر دی ہے، جس طرح سے آزاد نظم نے پابند نظم کی بالادستی اور اجارہ داری ختم کر دی ہے؟

اگر جواب نفی میں ہے تو اس خوش گمانی کا کیا جواز ہے کہ اردو میں مستقبل کی نظم نثری نظم ہی ہوگی؟

.....●●●.....

☆.....گوپی چند نارنگ

جدید نظم میں کہانی کا تفاعل

ادب میں نثر اور شاعری کی تفریق پرانی چلی آتی ہے۔ اس کو نثر اور نظم کا فرق بھی کہہ دیتے ہیں۔ نظم میں جدید نظم کا تصور نسبتاً نیا ہے، اردو میں یہ غیر ملکی اثرات سے آیا، یعنی جدید نظم ہماری چیز نہیں ہے ہر چند کہ اردو میں رچنے بسنے کے نامیاتی عمل میں نظم کی ساخت بلکہ ساختوں میں جزوی تبدیلیاں بھی ہوتی رہی ہیں۔ بہرحال ہماری اصل اصناف غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ ہیں، چاہیں تو رباعی اور قطعے کا مزید اضافہ کرلیں۔ ان میں غزل کو چھوڑ کر باقی سب روایتاً نظم ہی ہیں، اس لیے کہ نظم میں بالعموم وہ تمام شعری اصناف اور اسالیب اور ہیئتیں شامل ہیں جو غزل نہیں ہیں، بلکہ اپنے وسیع تر مفہوم میں جہاں لفظ 'نظم' 'نثر' کے مدِ مقابل کے طور پر بولا جاتا ہے اس سے مراد چونکہ پوری شاعری ہوتی ہے، تو غزل بھی اس دائرے سے باہر نہیں، لیکن معلوم رہے کہ غزل میں اشعار لخت لخت ہوتے ہیں اور نظم میں شرط تسلسلِ کلام کی ہے، اس اعتبار سے غزل نظم نہیں۔ دوسرے لفظوں میں اردو میں غزل کے علاوہ جتنی بھی اصنافِ شاعری ہیں وہ سب نظم میں داخل ہیں۔ لیکن صنفِ سخن کے طور پر نظم کی اصطلاح جیسا کہ کہا گیا ایک جدید تصور ہے اور جن معنوں میں ہم آج اس اصطلاح کا استعمال کرتے ہیں اس کا تصوّر پہلے زمانوں میں نہیں تھا۔ اسی لیے اکثر نظم کے لیے 'نظمِ جدید' کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ غرض جدید نظم کے لیے جس طرح موضوع کی کوئی قید نہیں، ہیئت کی بھی کوئی پابندی نہیں۔ اردو میں غزل اور مثنوی کی ہیئت

میں بھی جدید نظمیں لکھی گئی ہیں اور مختلف بندوں پر مشتمل نظمیں بھی اور آزاد و معرا نظمیں بھی۔ گویا نظمیں پابند بھی لکھی جاتی ہیں، آزاد بھی اور معرا بھی۔ اس میں نثری نظم کو اور شامل کر لیں جو اگرچہ نثر اور شاعری کی حدِ فاصل کو مٹاتی ہے، لیکن شمار اس کا بھی شاعری کے تحت یعنی بطور نظم ہوتا ہے۔

یہ بظاہر غیر ضروری تفصیل ضروری اس لیے تھی کہ 'بیانیہ' کی اصطلاح کا تعین جب شاعری کے بالمقابل کرتے ہیں تو شعریاتی اعتبار سے اس میں خاصا الجھاؤ ہے۔ مثلاً بیانیہ کے ایک مفہوم میں غزل اگر اردو شاعری کی رمزیہ صنفِ سخن ہے تو قصیدہ مثنوی مرثیہ بیانیہ اصنافِ سخن ہیں، اور چونکہ روایتی معنی میں نظم ان تمام ہیئتوں کو حاوی ہے، اس لیے تمام نظم بیانیہ ہے، اس اعتبار سے کہ نظم میں موضوع کا یا خیال کا مسلسل بیان ہوتا ہے، ربطِ کلام ہوتا ہے، یا کسی بات یا واقعے یا حادثہ یا تجربے یا منظر یا شے کے بارے میں بتایا جاتا ہے۔ گویا یہاں 'بیانیہ' بالمقابل 'رمزیہ' سے مراد موضوع کا بیان ہے وضاحت Description کے معنی میں۔ واضح رہے کہ یہ بیانیہ وہ نہیں ہے جسے ہم فکشن کے تناظر میں استعمال کرتے ہیں۔

اپنے دوسرے اور زیادہ راسخ صنفی معنی میں 'بیانیہ' بطور اصطلاح سے مراد ہے Narrative یعنی قصہ کہانی کی وہ تخلیقی تشکیل جو افسانوی ادب کے جملہ اصناف کو محیط ہے، مثلاً قصہ کہانی کی پرانی روایتیں، کتھائیں، تمثیل، حکایت، داستان، نیز جدید اصناف ناول، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ۔ ہر چند کہ بیانیہ بمعنی Narrative کا اطلاق اب بالعموم فکشن کی نثری اصناف پر ہوتا ہے لیکن بیانیہ میں شعری بیانیہ بھی شامل ہے، مثلاً منظوم ڈرامہ، یونانی یا مغربی ادب میں ٹریجڈی کامیڈی کی روایت، یا فارسی میں مثنوی کی مہتم بالشان روایت جیسے خمسۂ نظامی یا شاہنامۂ فردوسی یا مثنویِ معنویِ رومی۔ یہ سب بیانیہ ہی ہے، مزید برآں وہ تمام سنسکرت ادب جو 'کاویہ' کہلاتا ہے، اصلاً بیانیہ ہے۔ کالی داس ہوں یا ہرش

بیانیہ کے بادشاہ ہیں، مہابھارت جو دنیا کی طویل ترین نظم ہے یا رامائن کی تمام قرأتیں، نیز تمام پورانک روایتیں جو کاویہ میں ہیں، سب صدیوں پر پھیلی ہوئی بیانیہ کی کہکشاں کا حصہ ہیں جو مختلف زبانوں، ملکوں اور ثقافتوں پر تنی ہوئی ہیں۔ یہاں اس ذکر سے مراد شاعری کی اہمیت کو کم کرنا نہیں ہے بلکہ اس سوال پر توجہ مرکوز کرنا مقصود ہے کہ کیا کہانی انسانی ذہن کی بنیادی ساخت ہے جس کی نوعیت آفاقی ہے اور بلا تخصیصِ زبان وعلاقہ وثقافت تمام ادبیات کی قدیم ترین اور طویل ترین روایتیں بیانیہ سے کسی نہ کسی طرح ضرور جڑی ہوئی ہیں۔ ادب میں تمام روایتیں اور ساختیں اور معیار قائم ہوتے ہیں زبان سے اور آتے ہیں ثقافت سے جو ہر زبان میں الگ الگ اپنا تشخص رکھتی ہے — چنانچہ ثقافت کے الگ الگ ہونے اور باہم دگر مختلف ہونے کے باوجود اگر کوئی ادبی ساخت تمام زبانوں اور ثقافتوں میں کارگر ہو جیسے 'بیانیہ' تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا بیانیہ کا جوہر ادب کے Universals یعنی آفاقی اصولوں میں سے ہے؟ زیرِ نظر مضمون میں بیانیہ بطور اصطلاح سے مراد اسی جوہر یعنی کہانی کے تفاعل سے ہے۔

اب آیئے جدید اردو نظم کی طرف۔ مزے کی بات ہے کہ خود ہم نے اردو میں جو درجہ بندی کر رکھی ہے یا جو خانہ بندیاں ہوتی چلی آئی ہیں ان میں جدید اردو نظم اور 'بیانیہ' میں قطبینیت (Polarisation) ہے یعنی جدید نظم ایک سرے پر ہے اور 'بیانیہ' دوسرے سرے پر۔ بالعموم سمجھا جاتا ہے کہ دونوں میں ضد ہے۔ جدید نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کا ارتکاز ہے، نیز ایجاز، اختصار، تہہ داری اور جامعیت۔ جبکہ بیانیہ سے وضاحت وصراحت کا تصور ذہن میں آتا ہے یعنی شرح وبسط اور موضوع کی وسعت اور پھیلاؤ کا۔ ان دونوں کے الگ الگ تصور کی اس قطبینیت کی وجہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ بالعموم صورتِ حال یہ ہے کہ جدید نظم کی جو ساخت ہے وہ بیانیہ کی نہیں ہو سکتی اور جو بیانیہ کی ساخت ہے وہ

جدید نظم کی نہیں ہوسکتی، اس لیے کہ جدید نظم کے لسانی حربے رمزیت، ایمائیت، ابہام، اشارہ، کنایہ، مجازِ مرسل، استعارہ، علامت اور پیکریت ہیں، جبکہ عام تصور کے مطابق بیانیہ کو ان سے کیا لینا دینا یعنی یہاں تو وضاحت و تفصیل مقصود ہے۔ چنانچہ بیانیہ میں زبان کا استعمال وضعی خطوط پر ہوگا نہ کہ غیر وضعی خطوط پر جو جدید نظم کا طرۂ امتیاز ہے۔ نیز یہ کہ جدید نظم کی دنیا تخیلی اور جذباتی ہے جبکہ بیانیہ سے Concreteness یعنی ٹھوس واقعیت، زمینیت یا جزئیات کا تصور پیدا ہوتا ہے، وغیرہ وغیرہ۔ قطبینیت کی ان ترجیحات میں جو ہماری (Common Sense) توقعات نے پیدا کر رکھی ہیں، مزید تفصیل کا اضافہ کیا جاسکتا ہے لیکن سردست بحث اٹھانے کے لیے اتنا کافی ہے۔

جدید نظم کے معماروں میں ن م راشد اور میراجی کے ساتھ اور ان کے بعد کئی نام آتے ہیں جن میں اختر الایمان خاص اہمیت رکھتے ہیں، اس لیے کہ آزادی کے بعد ان کا تخلیقی سفر برابر جاری رہا ہے، دوسرے جدید تر نظم پر بھی ان کی شعری شخصیت کا اثر ہے۔ یہاں سب سے پہلے ان کی دو ایک سامنے کی نظموں سے استنباط کیا جاتا ہے:

'ایک لڑکا' مشہور نظم ہے، نسبتاً طویل نظم۔ اس کا پہلا بند:

دیارِ شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر
کبھی آموں کے باغوں میں کبھی کھیتوں کی مینڈوں پر
کبھی جھیلوں کے پانی میں کبھی بستی کی گلیوں میں
کبھی کچھ نیم عریاں کم سِنوں کی رنگ رَلیوں میں
سحر دم، جھٹپٹے کے وقت، راتوں کے اندھیرے میں
کبھی میلوں میں، ناٹک ٹولیوں میں، اُن کے ڈیرے میں

زیادہ تر منظر یہ ہے۔ آخری مصرعوں میں مکالمہ ہے جس میں ہمزاد جو آوارہ منش،

آزادوسیلانی ہے،راوی سے پوچھتا ہے:

مجھے اک لڑکا، اوارہ منش، آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے، جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کررہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو؟

دوسرے بند میں خدائے عزّ وجلّ کی نعمتوں کا ذکر ہے اوراس کے حاکمِ کُل اور قادرِ مطلق ہونے کا اور مصدرِ ہستی کی ان تعریفوں کا جوارشاداتِ الٰہی میں آئی ہیں۔ایک کے بعدایک حالتوں کے بیان کے بعد پھر مکالمہ ہے:

وہ حاکم حاکمِ مطلق ہے، یکتا اور دانا ہے
اندھیرے کو اجالے سے جُدا کرتا ہے، خود کو میں
اگر پہچانتا ہوں اس کی رحمت اور سخاوت ہے!
اسی نے خسروی دی ہے، لئیموں کو مجھے نکبَت
اسی نے یاوہ گویوں کو مرا خازن بنایا ہے
تونگر ہرزہ کاروں کو کیا دریوزہ گر مجھ کو
مگر جب جب کسی کے سامنے دامن پَسارا ہے
یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو؟

تیسرے بند میں تخلیقی ذہن کی بےبسی اور بےچارگی کا ذکر ہے کہ اسے ظفرمندوں

کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر گڑگڑانا پڑتا ہے، یا اس خامہ سوزی کو جو مسلسل شب بیداریوں کا نتیجہ ہے، ایک کھوٹے سکّے کی طرح دوسروں کو دکھانا پڑتا ہے۔ یہ 'گزران' کا ذکر ہے یا اُن منزلوں کا جن سے زندگی سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھامتے ہوئے گزری ہے۔ واضح رہے کہ نظم کا 'میں' ضروری نہیں کہ شاعر خود ہو یہ شعری تشکیل ہے۔ چوتھا اور آخری بند جو سب سے مختصر ہے یکسر مکالمے پر مبنی ہے، اس میں ان تمام بیانات کا نچوڑ بھی ہے معراج بھی، اختتام بھی اور تجربے کی بازتعبیر بھی جو نظم کی شعری گرامر کا تقاضا ہے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلاّ کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور، اضطراب آیا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مرچکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں!
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مرچکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کِذب و اِفترا ہے، جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں!

بظاہر یہ دو کرداروں میں گفتگو ہے یا ہمزاد یا ضمیر سے ہم کلامی ہے یا دوسرے لفظوں میں خودکلامی جس میں راوی ہمزاد کے ہاتھوں انکشافِ ذات سے دوچار ہوتا ہے۔ یہاں ذہن ایغو کے دولخت ہونے کی طرف بھی جاتا ہے۔ انسان کی وحدت بچپن ہی میں جب وہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے تو دولخت ہوجاتی ہے یعنی 'بیان کا میں' of Subject Enunciation اور 'بیان کرنے والا میں' Subject of

Enunciating یہ دونوں متصادم رہتے ہیں، ان میں وحدت نہیں۔ مزید یہ 'بیان کا میں' اور 'بیان کرنے والا میں' کے بیچ میں جو فصل ہے، معنی کی افتراقیت، دریدا جس کو Differance کہتا ہے، اسی خالی جگہ میں داخل ہو جاتی ہے۔ نظم میں مرکزی خیال یعنی ایغو یا ضمیر کی کش مکش کا ارتقا درجہ بدرجہ ہوا ہے، نظم میں ایجاز بھی ہے اور جامعیت بھی۔ قطع نظر ان خصائص اور دیگر امور سے جن کا ذکر اکثر نقادوں نے کیا ہے، کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ نظم کی داخلی ساخت میں بیانیہ کا تفاعل ہے یا کہانی کا عنصر ہے خواہ وہ کتنا تہہ نشیں کیوں نہ ہو۔ لڑکے کا دیارِ مشرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں اور بستی کی گلیوں میں بڑا ہونا، آموں کے باغوں، کھیتوں کی مینڈوں، جھیلوں کے پانیوں میں کم سِنوں سے رنگ رلیاں منانا، میلے ٹھیلوں، ناٹک ٹولیوں میں شریک ہونا، مدرسوں اور خانقاہوں سے گریزاں رہنا، پھر بڑا ہونے کے بعد ایک کے بعد ایک تلخ تجربوں سے دوچار ہونا، معیشت کے لیے سوالی ہونا، نااہلوں سے واسطہ پڑنا، اصولوں پر سمجھوتہ کرنا وغیرہ وغیرہ تو داروف کی اصطلاح میں یہ سب بیانیہ کے مسائل ہیں۔ تو داروف جس نے Decameron اور فکشن کی شعریات پر قابل قدر کام کیا ہے، بیانیہ کے قلیل ترین جز کو 'مسئلہ' (Proposition) کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' مل کر (Sequence) یعنی ترجیع قائم کرتے ہیں۔ ترجیعیں زیریں سطح عمل آرا ہوتی ہیں اور ملفوظی سطح (Text) یعنی متن ہے۔ گویا زیر بحث نظم میں ہر ہر بند مسائل (Propositions) کی ترجیع ہے اور یہ ترجیعیں مل کر تہہ نشیں کہانی قائم کرتی ہیں، حتیٰ کہ آخری بند میں اتمامِ حجت کے لیے راوی کہتا ہے کہ وہ آوارہ منش، آزاد و سیلانی لڑکا مر چکا ہے لیکن ہمزاد اس حقیقت کو جھٹلاتا ہے کہ جھوٹ کیوں بولتے ہو، دیکھو میں تو زندہ ہوں — کیا داخلی ساخت میں یہ سب بیانیہ کا تفاعل نہیں ہے جس کی درجہ بدرجہ شعری تقلیب ہوئی ہے اور جو کلائمکس پر پہنچ کر مکمل ہو گئی ہے؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم پہلے خود کو قائم کرتی ہے پھر کسی دوسری شے کو۔ لیکن شعری زبان کی بڑائی اس کی شیئت میں نہیں اس کی جمالیات اور تاثیر میں ہے، یہ نہیں تو موضوع کتنا ہی بڑا ہو نظم کچھ بھی نہیں۔ لیکن تاثیر پیدا ہوتی ہے معنی سے اور معنی آتا ہے ساخت سے، اور ساخت سے اگر کہانی کے عنصر یا واقعیت یا واقعے کی کڑی سے کڑی ملنے یا (Progression) جوزماں کے اسکیل پر ہے اور جو مکاں سے کلیتاً باہر نہیں، یعنی بیانیہ کے اس تفاعل کو الگ کر دیں تو کیا نظم کا وجود باقی رہے گا، یعنی کیا نظم نظم رہے گی؟

بیشک جدید نظم کی استعاراتی منطق کی رو سے بیانیہ کی شعری تقلیب ہو جاتی ہے جو آخر میں ایک انوکھا تجربہ بن کر سامنے آتی ہے، لیکن اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے کہ نظم کی زیریں ساخت میں بیانیہ کارگر ہے جس سے نظم کے جہانِ معنی کا گہرا رشتہ ہے۔

یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ عمداً میں نے اختر الایمان کی نسبتاً طویل نظم کا انتخاب کیا کیونکہ جہاں طوالت ہوگی وہاں زبان کے تحرک (Progression) یا کہانی پن کے عنصر کا در آنا لازمی ہوگا یا اس کا امکان نسبتاً زیادہ ہوگا، حالانکہ درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ مزید توثیق کے لیے اختر الایمان کی دو مختصر نظموں کو لیا جاتا ہے۔ پہلے یہ چھ مصرعوں کی نظم دیکھیے:

بیداد

کہیں بھی گندہ نہیں میری آہ میری فغاں
نہ تیرے قہقہے، جھنکار چوڑیوں کی، خرام
نہ سانحے، نہ حوادث، جنھوں نے روحوں کو
لہولہان کیا، آگ میں جلایا تمام
نہ دادخواہ کوئی ہے نہ دادگر کوئی
فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام

نظم بظاہر صیغۂ حال میں ہے لیکن آہ، فغاں، قہقہے، چوڑیوں کی جھنکار، خرام، سانحے، حوادث جنھوں نے روحوں کو لہولہان کیا اور جلایا، ماضی کے واقعات ہیں، اور یہ سب گزر چکنے کے بعد کارخانۂ قدرت کا انصاف یہ ہے کہ 'نہ دادخواہ کوئی ہے نہ دادگر کوئی' اور اس پر بھی 'فضا میں گونج رہا ہے فقط خدا کا نام'۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ اس نظم میں جن عوامل سے Irony کو ابھارا گیا ہے خواہ وہ علم ہوں یا استعارے، ان سے زماں میں تجربوں یا بقول تو داروف مسائل کی ایک زنجیر سی بنتی ہے جس میں کڑی سے کڑی ملی ہوئی ہے۔ ظاہر ہے یہ Sequence یعنی حالات وحوادث کی ترجیع بیانیہ کا تفاعل ہے۔ ایک اور مختصر نظم دیکھیے:

شیشے کا آدمی

اُٹھاؤ ہاتھ کہ دستِ دُعا بلند کریں
ہماری عمر کا اک اور دن تمام ہوا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
نہ کوئی واقعہ گزرا نہ ایسا کام ہوا
زباں سے کلمۂ حق راست کچھ کہا جاتا
ضمیر جاگتا اور اپنا امتحاں ہوتا
خدا کا شکر بجا لائیں آج کا دن بھی
اسی طرح سے کٹا، منھ اندھیرے اُٹھ بیٹھے
پیالی چائے کی پی، خبریں دیکھیں، ناشتہ پر
ثبوت بیٹھے بصیرت کا اپنی دیتے رہے
بخیر و خوبی پلٹ آئے جیسے شام ہوئی

اور اگلے روز کا موہوم خوف دل میں لیے
ڈرے ڈرے سے ذرا بال پڑ نہ جائے کہیں
لیے دیے یونہی بستر میں جاکے لیٹ گئے!

اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہاں ایک دن کے تجربات ایک کے بعد ایک زماں کے تحرک (Progression) کے ساتھ کڑی درکڑی ارتکاز کے ساتھ بیان ہوئے ہیں تاکہ نظم کی منطق کے مطابق پوری شدّت سے اس نکتے کو ابھارا جاسکے کہ آج کا انسان چونکہ ضمیر کو خوابیدہ رکھتا ہے، اس لیے بے کیف اور روٹین زندگی جیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں وقت کے تحرک اور واقعہ در واقعہ کی کیفیت ہوگی، کہانی اندر ہی اندر چلتی رہے گی۔ یہی بیانیہ کا بیج ہے جس سے داخلی ساخت میں نظم قائم ہوتی ہے، اور نظم کے حسن و لطافت اور تاثیر میں جس کے شعری تفاعل کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔

شاید یہ خیال ہو کہ یہ نتیجہ کھینچ تان کر اخذ کیا جا رہا ہے، یعنی جدید نظم میں بیانیہ کے تفاعل کا اس حد تک کارگر ہونا غالباً مبالغہ آرائی ہے، تو اس صورت میں نظم ''ڈاسنہ سٹیشن کا مسافر'' کو ضرور دیکھ لیا جائے جو نیا آہنگ کے بعد کی نظم ہے۔ یہ نظم درحقیقت تمام و کمال ایک خوبصورت کہانی ہے، درد و حزن کی نشاط سے لبریز جس پر اداسی کی دھندلی دھندلی پرچھائیں ہے۔ اس کے بیانیہ پر بھی یقین نہ آئے تو ''یادیں''، ''بنتِ لمحات''، ''بازآمد'' یا ''مفاہمت'' کو مزید دیکھ لیا جائے۔ چھوٹی نظموں کا تو بہرحال شمار ہی نہیں، مثلاً 'بے تعلقی'، 'تفاوت'، 'ایک کیفیت'، 'توکل'، 'گونگی عورت'، 'حُسن پرست'، 'تحلیل' کسی کا بھی تجزیہ کیا جائے، معانی کی زیریں پرت میں بیانیہ مضمر ملے گا۔ طوالت کے خوف سے مزید تجزیے یا مثالوں کا یارا نہیں۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ جدید نظم کی حسن کاری اس کے ایجاز و ابہام اور معنوی

تہہ داری میں ہے۔اس کے برعکس بیانیہ کو بالعموم ہم اکہرا سمجھتے ہیں۔ہم بھول جاتے ہیں کہ زبان کی جس استعاریت اور علامتیت سے آج ہم جدید نظم کو متصف دیکھنا چاہتے ہیں، زمانہ ٔ قدیم سے بیانیہ اس سے مملور رہا ہے۔یقین نہ آئے تو یہ تین جملے دیکھیے :

دو دوست موت کی تلاش میں سفر پر نکلے

راستے میں سونے کا ڈھیر ملا

یہی موت تھی!

یہ کہانی پنچ تنتر میں آئی ہے اور یقیناً بیانیہ کے قلیل ترین نمونوں میں سے ہے۔ظاہر ہے کہ معنیاتی تہہ داری کے جتنے پیرائے ہیں بشمول استعارہ، تمثیل اور علامت کے، بیانیہ سے ان کا جوڑ بہت پرانا ہے۔البتہ شاعری میں زبان کے صرف کے دو بڑے پیرائے ہیں اور پانی یہاں مرتا ہے کیونکہ تخلیقی جھکاؤ ایک طرف کو ہوگا یا دوسری طرف کو۔ان دو پیرایوں کی نظریہ بندی رومن جیکب سن کے کمالات میں سے ہے چونکہ اس اصول کا درجہ سائنسی سچائی کا ہے اور اس کا اطلاق نہ صرف شاعری اور جملہ اصناف پر ہوتا ہے بلکہ ادبی شخصیات اور ادوار اور تحریکات پر بھی، یعنی رجحان ایک پیرائے کی طرف ہوگا یا دوسرے پیرائے کی طرف۔ جملے کی افقی جہت اور عمودی جہت کا ذکر ایک بنیادی تصور کے طور پر پیش تو سوسیئر نے کیا تھا لیکن شعریات پر اس کا وسیع تر اطلاق جیکب سن نے کیا اور ثابت کیا کہ زبان کے اس بنیادی Cut کا تعلق پوری تخلیقی سرگرمی سے ہے۔عمودی جہت انتخاب کی جہت ہے یعنی ذہن کئی الفاظ میں ایک کا انتخاب کرسکتا ہے جو اظہار کی استعاراتی جہت ہے جہاں ایک لفظ کے بجائے دوسرا لفظ لایا جاسکتا ہے جبکہ افقی جہت ارتباط یا انسلاک کی جہت ہے جس پر لفظ دوسرے لفظ کے بجائے نہیں بلکہ پہلے لفظ سے مناسبت یا ربط کی وجہ سے آتا ہے۔اس کو ارتباطی یا انسلا کی جہت کہا ہے۔مختصر یہ کہ استعاراتی جہت (جو علامت، پیکر، کنایہ، رمز و ایما

سب کو حاوی ہے) انتخابی جہت ہے، اور انسلا کی جہت یک گونہ تلازماتی جہت ہے۔ بہ نسبت عام زبان کے یہ عمل تخلیقی زبان کا گویا امتیازی نشان ہے۔ یعنی ادبی اظہار یا تو استعاریت/ علامتیت کی وجہ سے ممتاز ہوگا یا ارتباطیت کی وجہ سے انسلا کی/ وضاحتی ہوگا۔ ان خصائص کی بنا پر مختلف اسالیب کی اظہاری ترجیحات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر یورپ میں رومانیت کی تحریک اور علامت پسندی کی تحریک میں استعاراتی علامتی پیرایہ حاوی ہے۔ اس کے مقابلے میں حقیقت پسندی کے ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ اس کی اظہاری ترجیحات ارتباطیت اور انسلاکیت پر مبنی ہیں اور اس کا ادبی پیرایہ استعاراتی کے مقابلے پر وضاحتی ہے۔ اردو میں واضح طور پر یہ فرق ترقی پسندی اور جدیدیت کے ادب میں ملتا ہے۔ ترقی پسند ادب جو حقیقت پسندانہ ادب ہے، بالعموم انسلا کی پیرایۂ اظہار اختیار کرتا ہے (بہ استثنائے چند) جس میں زور وضاحت پر ہے۔ اس کے برعکس جدیدیت کا ادب بنیادی طور پر استعاراتی ہے۔ ان دونوں رویّوں میں کشمکش اور عمل وردعمل کا رشتہ ہے جس کی کارفرمائی برابر دیکھی جاسکتی ہے۔

ویسے اگر شاعری اور نثر کی سطح پر دیکھا جائے تو نثر میں چونکہ وضاحت مقصود ہوتی ہے، نثری اظہار ارتباطی ہوتا ہے جبکہ شاعری میں چونکہ اختصار و ایجاز ملحوظ رہتا ہے، اظہار کی نوعیت استعاراتی ہوجاتی ہے۔ ہر چند کہ عام روش یہی ہے لیکن ترقی پسندی میں چونکہ خاص نوع کی سماجی حقیقت نگاری پر زور تھا، شاعری میں بھی برابر وضاحتی ارتباطی پیرایہ ملتا ہے جو اصلاً نثر کا تفاعل ہے۔

اس نکتے کی یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ جدید نظم میں ایک تو مختصر صنفِ شاعری ہونے کی وجہ سے، دوسرے ترقی پسند بیانیہ شاعری کے ردعمل کے طور پر بھی جھکاؤ زیادہ سے زیادہ استعاراتی پیرایے کی طرف ہے۔ واضح رہے کہ ترقی پسند شاعری کے ضمن میں لفظ

بیانیہ سے مراد بیان کی شاعری ہے نہ کہ بیانیہ بمعنی Narrative یہاں بیانیہ وضاحت کے معنی میں ہے جیسے کہ ہم پہلے بتا آئے ہیں یعنی بیان کی شاعری، وضاحت وصراحت وتفصیل واطناب کی شاعری۔ نہ کہ وہ بیانیہ جو کہانی کے Kernel سے پھوٹتا ہے، اور جو یہاں جدید نظم کے ضمن میں زیرِ بحث ہے۔

مزے کی بات یہ ہے کہ بیانیہ کا حاوی قالب فکشن (ناول، افسانہ، ڈرامہ) ہے جس کا کینوس نسبتاً وسیع ہے، اس لیے بیانیہ کا حاوی پیرایہ بھی ارتباطی ہے، لیکن جدید نظم بہ وجہ جدید ہونے کے اور بہ وجہ نظم ہونے کے بھی استعاراتی ترجیح رکھتی ہے، اس لیے بیانیہ کے جس عنصر یا کہانی کے جس Kernel کا ذکر ہم زیریں ساخت پر کر رہے ہیں، وہ بھی استعاراتی نوعیت کا ہے نہ کہ وضاحتی نوع کا، اور یہ فرق جدید نظم کو نظم نگاری کی سابقہ تمام روایت یعنی وضاحتی شاعری کی روایت سے الگ کر دیتا ہے۔

دیکھا جائے تو اختر الایمان کی نظم کا مزاج بالعموم استعاراتی ہے اس معنی میں کہ اس میں زبان کی عمودی رمزیہ جہت زیادہ کارگر ہے بہ نسبت وضاحتی پیرایے کے۔ یہ صحیح ہے کہ اختر الایمان کی اکثر نظموں کا انداز کچھ کچھ سوانحی ہے لیکن زبان کے استعاراتی صرف کی بدولت معنی میں تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً ایک لڑکا میں واحد متکلم ایک شعری تشکیل ہے جو کوئی بھی فنکار ہو سکتا ہے جو فن کو جاہلوں کے سامنے رکھنے پر مجبور ہے، اس کا ضمیر لاکھ سرزنش کرے، زندہ رہنے کے لیے قدر ناشناس سماج سے سمجھوتہ کرنا ہی پڑتا ہے اور سمجھوتے کرتے کرتے ضمیر مر بھی جاتا ہے، لیکن اگر ضمیر زندہ ہے تو اندر ہی اندر کچوکے لگاتا ہی رہے گا۔ یہی Irony کی کیفیت شیشے کا آدمی میں بھی ہے۔ یہاں صیغہ جمع کا ہے اور طنز تہہ نشیں ہے کہ آؤ خدا کا شکر بجالائیں کہ آج بھی کلمۂ حق کہنے کی آزمائش سے بچ گئے اور بصیرت کا ثبوت اسی طرح دیتے رہے کہ صبح چائے کی پیالی پی، خبریں دیکھیں، دن بھر روٹین کام کیے،

شام کو گھر لوٹ آئے اور لیے دیے یونہی بستر میں دبک گئے۔ اس نظم کا 'ہم' پورے عہد یا پورے سماج کی مصلحت بینی، سمجھوتے بازی، فرض ناشناسی اور بے ضمیری کا استعارہ ہے۔ بیداد میں بھی 'میری' اور 'تیری' دونوں تشکیلِ محض ہیں اور سوال قائم کیا گیا ہے خدا کی دادگری اور دادرسی پر، اور بُجھا بُجھا طنز اسی میں ہے کہ حوادث کی چٹان سے ٹکرا کر ہر شے پاش پاش ہو جاتی ہے حُسن کی کیفیت بھی اور دردِ محبت کی آہ وفغاں بھی، اور بیداد کا عالم یہ ہے کہ کوئی دادخواہ ہے نہ کوئی دادگر، انسان دکھ کا بوجھ ڈھونے اور خدا کے نام کے سہارے جیے جانے پر مجبور ہے۔

آیئے اب آگے چلیں۔ جدید نظم کے استعاراتی پیرائے کی زیریں ساخت میں بیانیہ عنصر کی کارفرمائی جس کا ذکر ہم کر آئے ہیں، یہ کیفیت اختر الایمان سے اگلی نسلوں کے شعرا میں اور بھی نمایاں ہے۔ یہاں اتنی گنجائش نہیں کہ سب کا ذکر کیا جا سکے۔ اگرچہ ادھر زیادہ توجہ غزل کی طرف ہے جو کچھ ایسی اچھی بات نہیں، تاہم نظم کے شعرا کی اتنی تعداد ضرور ہے کہ نمائندہ شعرا کے ذکر کے لیے بھی دفتر درکار ہے۔ بحث کی سہولت اور اختصار کے لیے یہاں صرف دو تین ایسے مجموعوں کو لیا جائے گا جو ادھر چند برسوں میں شائع ہوئے ہیں، مثلاً چوتھا آسمان (1992)، آنکھ اور خواب کے درمیان (1986)، گلّۂ ۔۔۔ صفورہ (1990) اور پرانی بات ہے (1988)۔

محمد علوی کے چوتھا آسمان (1992) میں نظمیں خاصی تعداد میں ہیں۔ منیر نیازی اور شہریار کی طرح محمد علوی بھی ان شاعروں میں ہیں جن کو غزل اور نظم دونوں پر دسترس حاصل ہے۔ سب سے پہلے کتبہ دیکھیے:

قبر میں اترتے ہی
میں آرام سے دراز ہو گیا

اور سوچا
یہاں مجھے
کوئی خلل نہیں پہنچائے گا
یہ دو گز زمین
میری
اور صرف میری ملکیت ہے
اور میں مزے سے
مٹی میں گھلتا ملتا رہا
وقت کا احساس
یہاں آ کر ختم ہو گیا
میں مطمئن تھا
لیکن بہت جلد
یہ اطمینان بھی مجھ سے چھین لیا گیا
ہوا یوں
کہ ابھی میں
پوری طرح مٹی بھی نہ ہوا تھا
کہ ایک اور شخص
میری قبر میں گھس آیا
اور اب
میری قبر پر

کسی اور کا

کتبہ نصب ہے!!

میں اس نظم کی معنیات سے کہیں اور بحث کر چکا ہوں۔ محمد علوی کی نظم نگاری کی خوبی یہ ہے کہ وہ مرکزی خیال کو کڑی سے کڑی ملاتے ہوئے نہایت سہج طریقے سے تعمیر کرتے ہیں اور پھر کسی انوکھے ان دیکھے موڑ پر لا کر نظم کو ختم کر دیتے ہیں۔ کتبہ کے لطف و اثر میں بھی کہانی کے تفاعل کو جو دخل ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ نسبتاً طویل نظموں میں واقعاتی عنصر یا ایک عمل کے بعد دوسرے عمل کے تواتر کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے جس سے بیانیہ کی ترجیح قائم ہوتی ہے، تاہم اس نظم میں دیکھیے، فقط دو کلمے ہیں:

موت

جسم کے

کسی تاریک کونے میں

الارم لگا کے

میٹھی نیند سوتی ہے!

الارم بجے

نہ بجے

کب جاگنا ہے

نیند میں بھی

اُسے خبر ہوتی ہے!!

یہ نظم صیغۂ حال میں ہے، حال اور مستقبل یعنی Imperfective پیرایہ رکھنے والی نظموں میں زیادہ تر بیانیہ نہیں فقط بیان ہوتا ہے، یا پھر یہ منظریہ ہوتی ہیں، لیکن اس نظم میں

باوجود عمل کے فقط دو درجوں کے بیانیہ کا جو 'انش' ہے وہ ظاہر ہے۔ جنم دن میں تو گویا پوری کہانی اندر ہی اندر عمل آرا ہے:

جنم دن
سال میں اک بار آتا ہے
آتے ہی مجھ سے کہتا ہے
''کیسے ہو
اچھے تو ہو—
لاؤ اس بات پر کیک کھلاؤ
رات کے کھانے میں کیا ہے
اور کہو کیا چلتا ہے''
پھر ادھر اُدھر کی باتیں کرتا رہتا ہے
پھر گھڑی دیکھ کے کہتا ہے
''اچھا تو میں جاتا ہوں
پیارے اب میں
ایک سال کے بعد آؤں گا
کیک بنا کے رکھنا
ساتھ میں مچھلی بھی کھاؤں گا''
اور چلا جاتا ہے!
اس سے مل کر
تھوڑی دیر مزا آتا ہے!

لیکن پھر میں سوچتا ہوں
خاص مزا تو تب آئے گا
جب وہ آ کر
مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا!!

اس میں شک نہیں کہ نظم کی منطق کی رو سے سارا مزہ آخر کے موڑ اور اچنبھے کی کیفیت میں ہے لیکن اگر بیانیہ یہاں تک استوار نہ ہو، تو پھر اختتام کے انوکھے پن کی کیفیت بھی قائم نہیں ہوسکتی۔ فقط ایک نظم اور جو ہر چند کہ منظر یہ ہے اور صیغۂ حال میں ہے، لیکن اگر بیانیہ کا عنصر بھی نظم کی منطق کے ساتھ ساتھ رواں دواں نہ ہو تو نظم نظم بن ہی نہ سکے۔

روٹی
پڑوسی کی بکری نے
پھر گھر میں گھس کر
کوئی چیز کھالی!
بیوی نے سر پہ قیامت اٹھالی!
مُنّے کو
رونے میں جیسے مزا آ رہا ہے
برابر وہ روئے چلا جا رہا ہے!
فقیر اب بھی چوکھٹ سے چپکا ہوا ہے
وہی روز والی دعا دے رہا ہے
روٹی کے جلنے کی بُو
اور اماں کی چیخوں سے

گھر بھر گیا ہے!
پنجرے میں چکراتے مٹھو کی آواز
روٹی دو
بی بی جی روٹی دو'
اس شور میں کھو گئی ہے!
روٹی تَوے پر بھسم ہو گئی ہے!!

شفیق فاطمہ شعریٰ کے مجموعہ گلۂ صفورہ (1990) سے بھی دو تین نظمیں دیکھ لی جائیں۔ زوالِ عہدِ تمنا نسبتاً لمبی نظم ہے، زیرِ چرخِ کہن، گلۂ صفورہ، پریتی البتہ مختصر نظمیں ہیں نہایت خوبصورت اور نسائیت کے احساس سے تھرتھراتی ہوئی۔ یہ تمام نظمیں گہری ساخت میں بیانیہ کا عنصر رکھتی ہیں، اختصار کی خاطر یہاں صرف 'اسیر' درج کی جاتی ہے:

اسیر

افق کے سرخ کہرے میں کہستاں ڈوبا ڈوبا ہے
پکھیرو کُنج میں جھنکار کو اپنی سموتے ہیں
تلاطم گھاس کے بن کا تھما، تارے درختوں کی
گھنی شاخوں کے آویزوں میں موتی سے پروتے ہیں
سبھی سکھیاں گھروں کو لے کے گاگر جا چکیں کب کی
دریچوں سے اب ان کے روشنی رہ رہ کے چھنتی ہے
دھواں چولہوں کا حلقہ حلقہ لہراتا ہے آنگن میں
اُداسی شام کی اک زمزمہ اک گیت بُنتی ہے
یہ پانی جس نے دی پھولوں کی خوشبو دوب کو رنگت

حلاوت گھول دی ازاد چڑیوں کے ترنم میں
دہکتے زرد ٹیلوں کے دلوں کو ختکیاں بخشیں
ڈھلا آخر یہ کیسے میرے آزردہ تبسم میں
یہی گاگر کنارے پر رکھے اس سوچ میں گم ہوں
کہ یہ زنجیر کیا ہے جس نے مجھ کو باندھ رکھا ہے

ایسی نظموں کو پڑھ کر اس امر کی توثیق ہوجاتی ہے کہ جس طرح وقت کا تحرک واقعات کا Progression یا مکالمہ سے واردات کا کُھلنا، بیانیہ عنصر ہوسکتے ہیں، اسی طرح منظر کاری بھی بیانیہ سے باہر نہیں۔ پہلے بند میں منظر کاری ہے، دوسرے میں سکھیاں گاگر لے کر گھروں کو جا چکی ہیں اور چولہوں سے اٹھتا دھواں آنگنوں میں لہرا رہا ہے۔ شام گھر آئی ہے پھر بھی وہ وہیں ٹیلوں کے پاس پانی کے کنارے سوچ میں گم ہے اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ انتظار ہے کہ یاد جس نے اس کو باندھ رکھا ہے۔

البتہ نظم جتنی زیادہ استعاراتی یا علامتی ہوگی، تہہ نشیں بیانیہ میں خاموشیاں اتنی زیادہ ہوں گی، یا خالی جگہیں ہوں گی، یا کچھ کڑیاں حذف ہوں گی، اور نظم میں معنی چونکہ کئی سطحوں پر کارگر ہوتا ہے یا طرفیں رکھتا ہے، ان سب کو کھولنا قرأت کے تفاعل یا جمالیاتی لطف اندوزی کا حصہ ہے۔ ندا فاضلی کے مجموعے آنکھ اور خواب کے درمیان (1986) کی نظموں میں یہ کیفیت نسبتاً کم ہے لیکن ہے۔ نئے گھر کی پہلی نظم، بے خبری، کامیاب آدمی، تیسرا آدمی، سماجی شعور، سونے سے پہلے، پرانے کھیل وغیرہ نظمیں خصوصی توجہ کا حق رکھتی ہیں۔ ندا فاضلی کی اکثر نظموں میں بیانیہ گھر کی فضا سے ابھرتا ہے۔ ''رخصت ہوتے وقت'' ملاحظہ ہو:

رخصت ہوتے وقت

اس نے کچھ نہیں کہا
لیکن ایر پورٹ پر اٹیچی کھولتے ہوئے
میں نے دیکھا
میرے کپڑوں کے نیچے
اس نے
اپنے دونوں بچوں کی تصویر چھپا دی ہے
تعجب ہے
چھوٹی بہن ہو کر بھی
اس نے مجھے ماں کی طرح دعا دی ہے

غرض کہاں تک حوالے دیے جائیں، جدید نظموں کا ہیئتی قالب خواہ کچھ ہو، آزاد یا پابند، معرا یا نثری، اکثر و بیشتر نظموں کی زیریں ساخت میں بیانیہ کا تفاعل موجزن ملے گا۔ ہر چند کہ نام شماری ایک مذموم عمل ہے، لیکن اگر اس مقدمہ کی توثیق کے لیے مزید ثبوت کی ضرورت ہو، یا اگر پوری روایت کو نظر میں رکھنا ملحوظ ہو، تو ان نظموں کا باز مطالعہ خالی از لطف نہ ہوگا۔

- ن۔م۔راشد (سبا ویراں، بوئے آدم زاد، اسرافیل کی موت)
- میرا جی (مجھے گھر یاد آتا ہے، یگانگت، اونچا مکان، جاتری، سمندر کا بلاوا)
- مجید امجد (آٹو گراف، توسیع شہر، دوام)
- مختار صدیقی (رسوائی، اناؤ نسر)
- یوسف ظفر (وادیِ نیل)
- قیوم نظر (اکیلا)

◆ ضیا جالندھری (جادۂ جاوداں، ٹائپسٹ)

◆ ابنِ انشا (افتاد)

◆ عزیز حامد مدنی (شہر کی صبح، آخری ٹرام)

◆ جمیل الدین عالی (تتجی)

◆ سلیمان اریب (تسکینِ انا)

◆ خلیل الرحمٰن اعظمی (میں گوتم نہیں ہوں، لمحے کی موت)

◆ کمار پاشی (بوڑھی کہانی، جنم دن، گندے دنوں کا قصّہ)

◆ منیب الرحمٰن (آئینہ، باز دید، سنتھالی ناچ)

◆ منیر نیازی (موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے، میرے دشمن کی موت)

◆ قاضی سلیم (کھلونے، وائرس، پرواز)

◆ خورشید الاسلام (پیاس)

◆ جیلانی کامران (ایک لڑکی)

◆ عباس اطہر (نیک دل لڑکیو)

◆ افتخار جالب (دھند، تنہائی کا چہرہ)

◆ زاہد ڈار (زوال کا دن)

◆ انیس ناگی (خاموشی کا شہر)

◆ عمیق حنفی (بھیری، جنگل)

◆ محمود ایاز (مشتِ خاک، شب چراغ، اسپتال کا کمرہ)

◆ محبوب خزاں (دیوداسی، اکیلی بستیاں)

◆ وحید اختر (اجنبی، کھنڈر آسیب اور پھول)

◆ باقر مہدی (ریت اور درد، شام، ایک دوپہر)

◆ وزیر آغا (ڈھلان، بانجھ، کوہِ ندا)

◆ بلراج کومل (کاغذ کی ناؤ، سرکس کا گھوڑا، ایمبولنس)

◆ عادل منصوری (زخمی سورج نے جب؟ آنکھ کھولی یہاں، والد کے انتقال پر)

◆ اعجاز احمد (خوابوں کا مسیحا، نوحہ)

◆ سلیم الرحمٰن (پابہ گِل، پاگل پن)

◆ ساقی فاروقی (امانت، شیر امداد علی کا میڈک، مردہ خانہ، شاہ صاحب اینڈ سنز)

◆ مغنی تبسم (رشتے)

◆ شمس الرحمٰن فاروقی (شیشۂ ساعت کا غبار)

◆ مظہر امام (رشتہ گونگے سفر کا، اکھڑتے خیموں کا درد، آنگن میں ایک شام)

◆ مخمور سعیدی (بلاوا)

◆ صلاح الدین محمود (دروغ گو راوی)

◆ احمد ہمیش (پرچھائیں کا سفر)

◆ شہریار (سائے کی موت، فریب در فریب، رات کی زد سے بھاگتا ہوا دن)

◆ کشور ناہید (گھاس تو مجھ جیسی ہے، حضرت نوح کے زمانے کی کہانی، دھواں چھوڑتی بسیں)

◆ فہمیدہ ریاض (لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا)

◆ پروین شاکر (کسے کہ کُشتہ نہ شد)

◆ افتخار عارف (بارھواں کھلاڑی)

◆ صلاح الدین پرویز (سمندا آرا، کنفیشن سیریز)

آج کے شعرا میں تقریباً سب کے یہاں یہ کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ملے گی،

کسی کے یہاں زیادہ کسی کے یہاں کم۔ گویا بیانیہ کا جوہر جدید نظم میں تحلیل ہوگیا ہے، تاہم نظم نظم ہے، اس کی اپنی صنفی پہچان ہے، جس سے نظم بطور نظم لکھی اور پڑھی جاتی ہے۔ واردات جب مصرعوں میں ڈھل جاتی ہے، وزن و آہنگ کے ساتھ یا نثری ا؟ ہنگ میں، ایک خاص نظم وضبط اور ترتیب کے ساتھ، زبان کے استعاراتی صرف کے مخصوص پیرائے میں اختصار ایجاز اور جامعیت کے ساتھ بندوں میں یا مسلسل، مقفیٰ یا غیر مقفیٰ، پابند یا غیر پابند تو قاری کی ذہنی توقع نظم کی پیدا ہوجاتی ہے اور اس کی قبولیت بطور نظم ہوتی ہے اور اسے پرکھا اور تولا بھی بطور نظم جاتا ہے اور اس سے لطف واثر اور حظ وانبساط بھی بطور نظم اخذ کیا جاتا ہے، یعنی بیانیہ کا عنصر نظم کی شعری گرامر میں تحلیل ہوجاتا ہے اور جو شعری تشکیل قائم ہوتی ہے وہ نظم اور صرف نظم ہوتی ہے۔

ایک بات اور۔ بیشک ایک تعداد ایسی نظموں کی بھی ہے جن کی فضا حد سے حد مابعدالطبیعیاتی ہے، ان میں واقعیت برائے نام ہے یا یکسر معدوم ہے، یا محض خیال، یا تخیل کی کارگزاری، یا تجریدیت، یا پیکریت، یا محض تصور یا تصویر، اس لیے کہ نظم کی دنیا میں سب کچھ کی سمائی ہے۔ ان نظموں میں بیانیہ کے عنصر کی تلاش عبث ہے۔ لیکن ایسی نظموں کی تعداد نسبتاً کم ہے، زیادہ تر انداز وہی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

بیانیہ کی اس جاری وساری کارفرمائی کی وجہ کیا ہوسکتی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ بیانیہ کا عنصر فقط نظم ہی میں نہیں، کُل ادب میں بنیادی ساخت کا درجہ رکھتا ہو۔ اس پر روسی ہیئت پسند باختن اور ولادیمیر پروپ سے لے کر لیوی سٹراس اور تودا روف تک مختلف مفکرین نے کچھ نہ کچھ لکھا ہے جو بیانیہ کی شعریات کا روشن باب ہے۔ لیوی سٹراس کا کہنا ہے کہ انسانی فہم اور ادراک کا بنیادی پیرایہ متھ ہے اور انسان صدیوں سے حقیقت کو بطور متھ دیکھتا آیا ہے اور یہ ادب کا اصل الاصول ہے۔ یہ بات یوں بھی بعید از قیاس نہیں کہ زبان کا تخیلی

استعمال ایک زبان سے دوسری زبان کو منتقلی میں بڑی حد تک ضائع ہو جاتا ہے جبکہ متھ یعنی کہانی کا جوہر ذرہ برابر بھی زائل ہوئے بغیر مختلف علاقوں، ملکوں اور زبانوں میں پوری طرح منتقل ہوتا رہتا ہے، گویا کہانی انسان کی تخلیقی میراث کی 'قدرِ مشترک' ہے یا دوسرے لفظوں میں کہانی انسانی ذہن کی بنیادی ساخت ہے یعنی تخلیقی اظہار کا ازلی بیج یہی ہے۔ تو داروف نے یہ دلچسپ بحث اٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ یا وہ داستانیں جن میں قصّہ کہانی در کہانی چلتا ہے، ان کا بنیادی موضوع دراصل خود کہانی کہنے کا عمل ہے کیونکہ بولنے والے جاندار یعنی انسان کے لیے کہانی سننا اور سنانا گویا زندہ رہنے کے عمل کا استعارہ ہے۔ جب تک کہانی جاری ہے، زندگی ہے۔ جہاں کہانی رک جائے گی زندگی ختم ہو جائے گی۔ یہ مسئلہ فقط الف لیلیٰ یا داستانی کرداروں کا نہیں، زندگی کے تسلسل یا تجربے کا بھی ہے، اس لیے کہ بیانیہ زندگی ہے اور عدمِ بیانیہ موت۔ تو داروف کا بیان ہے:

"Narration Equals Life:The Absence of Narration is Death.''

ظاہر ہے یہاں Narration کہانی کہنے کا عمل ہے۔ غرض یہ کہ اوپر جن نظموں کا تجزیہ کیا گیا اور ان کے 'مسائل' اور 'ترجیعوں' میں جو کچھ ہم نے دیکھا، اس کی روشنی میں کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کا تفاعل جاری ہے تو نظم جاری ہے اور بیانیہ کا تفاعل نہیں تو گویا نظم نہیں، یعنی نظم کی معنیت ہی قائم نہیں ہوتی۔

ادھر ساختیات سے مابعد جدیدیت تک آتے آتے بیانیہ کے تصور میں ایسی توسیع ہوئی ہے کہ باید و شاید۔ لیوتار انسان کی ثقافتی روایت یا علم کی دو قسمیں قرار دیتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو بیانیہ (Narrative)۔ اس کا کہنا ہے کہ ان دونوں میں تضاد اور کشمکش کا رشتہ ہے۔ بیانیہ سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ مزے کی بات ہے کہ اسی میں وہ فلسفے کی بڑی

روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار مدلل کہتا ہے کہ ہمارے نیک و بد کے پیمانے، معاشرتی کوائف، صحیح و غلط کی تعبیر اور ثقافتی رویّوں کے معیار سب بیانیہ ہی سے طے ہوتے ہیں اور عوامی دانش و حکمت کے سرچشمے بھی بیانیہ سے پھوٹتے ہیں، مختصر یہ کہ بیانیہ ثقافت کا ایسا سرچشمۂ فیضان ہے جس سے ہم ہر وقت سیراب ہوتے رہتے ہیں۔ اس معنی میں بیانیہ جملہ ادب کو حاوی ہے۔ لیوتار اصرار کرتا ہے کہ باوجود سائنس اور تکنالوجی کی ترقی کے بیانیہ کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، بیانیہ میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت بیانیہ پر ہمیشہ معترض رہتی ہے۔ وہ بیانیہ کو نیم وحشی، نیم مہذب، ظلمت شعار، جہالت شکار وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کرتی رہتی ہے۔ لیکن خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے بیانیہ کے وجود کی ضرورت ہوتی ہے۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط، اس کے لیے بیانیہ کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔ اختر الایمان نے جن کے ذکر سے اس مضمون کا ا؟غاز کیا گیا تھا، سروساماں کے دیباچے میں ایک معنی خیز بات کہی ہے:

''گزران کا ایک لفظ میرے ذہن میں ہے جو میں سمجھتا ہوں پوری زندگی کی اساس ہے۔ ا؟دمی جہاں بھی ہے خواہی نہ خواہی، گفتنی ناگفتنی، ہر طرح کے قیود و بند میں رہ کر گزران کرتا ہے۔ یہ گزران کوئی سوچا سمجھا ہوا فعل نہیں ایک افتاد ہے۔ جیسی پڑتی ہے جھیلتا اوٹتا ہے۔ اس وقت اس کے دماغ میں یہ بات نہیں آتی، یہ عینیت ہے یا وجودیت۔ زندگی جبر محض ہے یا وہ مختارِ کُل۔ اگر دیکھا جائے تو گزران کو معنی پہنانے کی کوشش ہی فلسفہ، ادب اور شعر ہے''۔

یہی گزران بیانیہ ہے یعنی زندگی کو جھیلنے، اس کے جبر سے متصادم ہونے، حالات سے سمجھوتہ کرنے یا نہ کرنے کے تجربات کو زبان میں قائم کرنے کا نام ہی بیانیہ ہے۔ جیمسن غلط

نہیں کہتا کہ یہ دنیا ہمارے فہم وادراک میں کہانی کے بطور ہی آتی ہے۔یعنی ہم دنیا کو بیانیہ کی ساخت سے انگیز کرتے ہیں۔وہ سوال اٹھاتا ہے کہ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ کیا دنیا کا کوئی بھی تصور بیانیہ سے ہٹ کر ممکن ہے۔توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ کہانی کا تبدل کسی اور ساخت سے کرلیں،غور سے دیکھنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بدلی ہوئی ساخت بھی ایک طرح کی کہانی ہی ہے۔دوسرے لفظوں میں ''کہانی وہ بنیادی ساخت ہے جوانسانی ذہن حقیقت کے خام مواد کوعطا کرتا ہے''۔اس معنی میں کہانی کا عنصر کُل ادب میں تہ نشیں ہے۔یہ ادب کا اصل الاصول یا اس کی کنہہ ہے۔مسئلہ یہ نہیں کہ صحیح کیا ہے اور غلط کیا،غور طلب یہ ہے کہ کیا شاعری یا ادب کا کوئی بھی تصور کہانی کے بغیر مکمل ہے۔ادب میں معنی زندگی سے آتے ہیں، وہ 'ذکرِ بتاں' ہو یا 'گزران' کا گھماؤ ادب بنتا زندگی کے تجربے ہی سے ہے اور اس تجربے کا کوئی بیان کہانی کے عنصر سے خالی نہیں۔ایسا نہ ہوتا تو میر کو کیوں کہنا پڑتا:

فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

.....●●●.....

☆.....پروفیسر عتیق اللہ

جدید نظم: ہئیت اور تجربے.....1960 کے بعد

جدید نظم، ہئیت اور تجربے جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، ایک طویل تر بحث کا متقاضی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ہم جس جدید نظم کے زمان کا تعین 1960 سے کر رہے ہیں۔ اس کا ایک واضح پس منظر ہے اور اس پس منظر کو اگر ذہن میں رکھ کر گفتگو کی جائے تو یہ سلسلہ ماضیِ قریب میں میراجی، ن۔م۔ راشد اور ان کے بعد مجید امجد اور اختر الایمان سے جا ملتا ہے۔ یعنی 1960 کے بعد جن کی آوازوں نے ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا ان میں ایک گروہ تو وہ تھا جو ترقی پسند تحریک کے زمانہ عروج سے لکھتا آ رہا تھا۔ ترقی پسند معمر دستے کے مقابلے پر یہ گروہ ان نوجوانوں پر مشتمل تھا جو ترقی پسند انتہا پسندی کے خلاف تھے اور جن کا طرزِ احساس نیا تھا۔ یہ مختلف کی جستجو میں تھے، آزادیِ ضمیر اور آزادیِ اظہار کے حامی، انفرادیت کے جویا اور ذاتی تجربے کے مؤیّد۔ دوسرا گروہ اس تازہ کار نسل پر مشتمل تھا جس کا تعلق ترقی پسندی یا ترقی پسند تحریک سے محض اکتسابی تھا۔ پہلے گروہ کے مقابلے پر دوسرے گروہ کو ایک بنی بنائی فضا میسر آئی تھی۔ مگر جدیدیت کی تعبیر و تخصیص میں اس گروہ کا بھی ایک اہم کردار ہے۔

میری نظر میں پہلا گروہ خلیل الرحمٰن اعظمی، باقر مہدی، قاضی سلیم، عمیق حنفی، شفیق فاطمہ شعریٰ، وحید اختر، بلراج کومل، محمد علوی، محمود ایاز، شاذ تمکنت، شہاب جعفری اور ساجدہ

زیدی جیسے ناموں پر مشتمل ہے۔

دوسرے گروہ میں شہر یار، ندا فاضلی، زبیر رضوی، شمس الرحمٰن فاروقی، کمار پاشی، عادل منصوری، حمید الماس، بمل کرشن اشک ہیں، ان کے بعد صادق، علی ظہیر، صلاح الدین پرویز، رؤف خلش، عبدالاحد ساز اور شاہد کلیم ہیں۔ ان کے بعد بھی چند نام اور ہیں جو 1980 کے بعد نمایاں ہوئے ہیں مثلاً بلقیس ظفیر الحسن، گلزار، رفیعہ شبنم عابدی، عنبر بہرائچی، ستیہ پال آنند، ش۔ک۔نظام، جینت پرمار، شریف ارشد، عین تابش وغیرہ۔ یہ فہرست یقیناً نامکمل ہے۔ گروہی تخصیص میں عمر کو پیمانہ نہیں بنایا گیا ہے کیوں کہ ان میں بعض شعراء نے اپنا تخلیقی محاورہ بعد میں بدلا اور پہچان بھی بعد میں بنائی۔

جس گروہ کے دورانِ عمل ان کی شناخت قائم ہوئی تھی میں نے اسی گروہ کے ساتھ انہیں شامل کیا ہے۔ باوجود اس کے مذکورہ فہرست اور ترتیب پوری طرح نہ تو مکمل ہے اور نہ تقدیم وتاخیر کے لحاظ سے قطعی درست۔

اردو میں جدید ادبی تاریخ کا وہ دور جو 1960 کے بعد تقریباً تیس بتیس برسوں پر محیط ہے ادبی تنازعوں ومناظروں سے معمور ہے۔ نئی نسلوں کو اس پورے تخلیقی اور تنقیدی منظر نامے کا علم ہونا چاہیے کہ نئے شعراء اور نئے نظریہ سازوں نے ادب وتنقید کی جمالیات جب ترتیب دی تھی ان کے سامنے کون کون سے چیلنج اور خطرات تھے۔ پیش رو ادبی مقتدرہ Establishment کی گمراہیوں کو نشانہ بنانا اور انہیں رفع کرنا بھی ان کا مقصود تھا جو عالمی تناظر میں کسی وقت قطعی تازہ کار وتازہ دم تھیں۔ اگرچہ اس گروہ کی شناخت میں انحراف، اختلاف اور انکار کا پہلو سب سے زیادہ روشن ہے مگر یہ انکار ان عادات واقدار کا رد عمل ہے جو ادب میں غلط طریقے سے رائج ہو چکے تھے۔ تاریخ وسیاست کے وسیع تر اثر و عمل کی اپنی جگہ اہمیت ہے مگر ادب میں محض انہیں قوتوں کے اثر وتعامل کا جا اور بے جا

اطلاق کرنے اور ادب کو انہیں کا حاصل جمع قرار دینے کا رویہ بہت دور اور دیر تک نہ رہنمائی کر سکتا ہے اور نہ قائم رہ سکتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تاریخ، تہذیب اور سیاست کے اطلاق کو مسئلہ بنا کر جب خالص جمالیاتی بنیادوں پر جدیدیت کی تخصیص قائم کی گئی تو اس گمراہی نے بھی جنم لیا کہ ان قوتوں اور حقائق کا شعور بھی شاید غیر ضروری ہے۔ نتیجتاً پہلی نسل کے شعراء کے یہاں جو وسعتِ کلامی، اشیا فہمی اور حیات و کائنات کا ادراک ہے اور ان وجوہ سے ان کے یہاں جو تنوع دکھائی دیتا ہے بعد ازاں اس کی قابلِ لحاظ توسیع نہیں ہو سکی۔ اس عبارتِ معترضہ سے قطع نظر نئے شعراء نے اپنے بڑوں کے پھیلائے ہوئے مغالطوں اور خوش فہمیوں کو دور ہی نہیں کیا بلکہ ادب و شعر کے وسیع تر پس منظر میں جمالیاتی اور بشری قدروں سے متعلق سوالات بھی اٹھائے اور ان کے جواب بھی فراہم کیے۔

ان ذہنوں نے نئی شعری لسانیات کی آگاہیاں فراہم کیں۔ تخلیقی عمل کے علاوہ تخلیقی زبان اور معنی کے اضافی کردار کو موضوعِ بحث بنایا اور جدید تصوراتِ شعر کے پہلو بہ پہلو کلاسیکی نظامِ بلاغت اور نظامِ بدیعیات سے روشنی اخذ کر کے اپنے استدلال کو مستحکم کیا۔ علاوہ اس کے ان نئے فلسفیانہ اور نیم فلسفیانہ افکار و تصورات سے بھی باخبر کیا گیا جس نے نئے انسان کی بصیرتوں کو توانگر کیا تھا اور چیزوں کی فہم کا نیا شعور بخشا تھا۔ اس عمل نے یقیناً، نئی رغبتوں پر مہمیز کی اور نئے ذہنوں میں روایت کو سمجھنے کی ایک نئی کرید بھی پیدا ہوئی۔

اب ان شعراء کی تخلیقی عمر چالیس پینتالیس کو پہنچ رہی ہے۔ ایک بڑے عرصے تک ان کا غلغلہ بلند رہا۔ یہی نام ہماری تنقید کا کل بھی آموختہ تھے اور آج بھی ہیں۔ ان کے تخلیقی سوتے ابھی خشک نہیں ہوئے ہیں۔ انہوں نے اپنی پیش رو نسل سے جن بعض بنیادوں پر انحراف یا اختلاف کیا تھا وہ جتنی بامعنی کل تھیں اتنی ہی آج بھی ہیں۔ اسی طرح یہ شعراء آج بھی اتنے ہی بامعنی ہیں جتنے کل تھے۔ ان کے اسالیب اتنے متنوع، منفرد اور واضح تھے جن

کی گونج بعد کی نسلوں میں بہت دور تک سنائی دیتی رہی۔

مغرب میں ہئیت form سے مراد متعین عروضی اور قافیہ اساس مصرعہ جاتی تنظیم کے بھی ہیں جیسے سانیٹ، اوڈ اور بیلڈ وغیرہ، ان کا شمار genre یعنی صنف میں بھی کیا جاتا ہے اور type اور kind جیسے الفاظ بھی صنف کے مترادف کے طور پر مستعمل ہیں۔ ہمارے یہاں قصیدہ، مثنوی اور غزل کا اپنا انفرادی نظامِ ہئیت ہے اور یہ ہی اصناف بھی ہیں۔ بعض اصناف مواد اور ہئیت دونوں کو جامع ہیں جیسے قصیدہ، اور بعض کی تخصیص اپنی تکنیک یعنی اس مخصوص عمل سے قائم ہوتی ہے جو اپنے آخری شمار میں کسی منطقی ہئیت پر منتج ہوتی ہیں اور جس سے کسی تخلیق کی بافت متعین ہوتی ہے جیسے غزل اور مثنوی اسی کے ذیل میں ترکیب بند، ترجیع بند اور مستزاد وغیرہ کا بھی شمار کیا جاتا ہے۔ بعض اصناف جیسے مرثیہ اپنے مقصد اور مواد سے پہچانا جاتا ہے۔ ہئیت کو محض اظہار یا expression بھی کہا جا سکتا ہے اور اگر مواد، موضوع یا مضمون اس کی ضد ہے تو خیال ایک ایسا موزوں متبادل لفظ ہے جو ان تمام الفاظ کو حاوی ہے۔ یعنی کیسے کہا گیا ہے اگر اظہار ہے، تو کیا کہا گیا ہے وہ خیال ہے جو سانس کی طرح کسی پیکر تخلیق میں رواں دواں ہے۔ مگر جدید شعریات کی روشنی میں باہمی ضد کی یہ صورت جمالیاتی اور تخلیقی واحدیت اور سالمیت کی نفی کرتی ہے۔

اگر یہ مان لیا جائے کہ ہر تخلیق اپنی شکل خود بناتی ہے خواہ اس کا کوئی نفسیاتی جواز ہو۔ یا وہ کرشمہ ہو فیضان و وجدان یا داخلی حرکیت کا یا نتیجہ ہو تہذیبی و لسانی غیر ارادی جبر کا۔ تو کیا ہم اپنے تمام کلاسیکی منظوم سرمائے کو مشتبہ قرار دے دیں گے یا جو ہمارے عہد میں شہر آشوب، طویل پابند نظمیں، مرثیے اور مثنویاں لکھی گئی ہیں ان کے بارے میں ہماری رائے کیا ہوگی۔ ظاہر ہے تخلیق کے ساتھ بالیدگی کے تصور کے اطلاق میں ہمیں قدرے احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ آج ہم معرّیٰ، آزاد اور نثری نظم کے دور میں جی رہے ہیں اور

ہماری سماعتوں اور بصارتوں کے معیار بھی کافی حد تک بدل چکے ہیں باوجود اس کے کلاسیکی ضابطہ بند ہیئت والی بے شمار نظمیں ہمیں آج بھی پوری قوت کے ساتھ متاثر کرتی ہیں۔ اور ہم انہیں بار بار پڑھتے ہیں اور ہر بار نئی بصیرتیں اور نئی حیرتیں ہمارے حصے میں آتی ہیں۔ دراصل معروف و متداول ہیئتیں کورے format ہیں جن کی حدود ہی میں آپ کو اپنی خلاقی کے جوہر دکھانے پڑتے ہیں۔ شاعر کی کامیابی اور ناکامی کا انحصار اس کے قدرتِ کلام تخئیل کی حساسیت اور زبان و بیان کی مشق پر ہے۔ اگر شاعر اپنے جذبوں اور لفظوں پر قادر ہے اور گہری تخلیقی حس رکھتا ہے اور اپنی زبان کو حسی اور تخلیقی تجربہ بنانے کے فن سے بھی واقف ہے تو وہ غیر شاعرانہ حقائق کو بھی شاعرانہ بنا سکتا ہے۔ پابند نظم میں بھی بحر، آہنگ، بندوں کی تشکیل، قافیے اور ردیف کا التزام، یا صنف کی مقررہ ساخت وغیرہ امور جن سے ہیئت کا ظاہرہ پن مشکل ہوتا ہے نظم کے کل معنی ہی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ یہاں پہنچ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم بنی نہیں ہے، واقع ہوئی ہے۔ اور اس کا معنی و موضوع وہی ہے جو ہیئت ہے اور جو ہیئت ہے وہی اس کا معنی و موضوع ہے۔

جدید شعراء کے یہاں 1960 تا حال گویا تقریباً ان پینتیس برسوں میں ہیئت کے کئی قابلِ ذکر تجربے ملتے ہیں۔ ان میں بعض معرّیٰ میں ہیں مگر معرّیٰ اب اتنا پسندیدہ فارم نہیں رہا دوسرے آزاد اور نثری نظم کے تجربے ہیں جو یقیناً عصر رواں میں سب سے مرغوب ہیئتیں ہیں۔ تیسرے کلاسیکی اصناف اور ہیئتوں کی طرف رومانی رغبت ہے اور یہ رومانی رغبت جہاں ایک طرف پرانی ہیئتوں اور تکنیکوں کے احیا کے رجحان کا پتہ دیتی ہے وہاں ماضی کے بہترین تہذیبی ورثے کی بازیافت کی تڑپ بھی اس میں مضمر ہے۔

1955-60 ک معرّیٰ نظم لکھنے والوں میں بزرگ جدید شعراء کی تعداد زیادہ تھی۔ ان کی ابتدائی نظموں پر اختر الایمان اور مجید امجد سے زیادہ یوسف ظفر، قیوم نظر، ضیا

جالندھری، اور اعجاز بٹالوی کا اثر غالب تھا۔ بعد ازاں اس اثر پذیری کا رخ اختر الایمان اور راشد وغیرہ کی طرف مڑ گیا۔

باقر مہدی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، خلیل الرحمٰن اعظمی، شفیق فاطمہ شعریٰ، بلراج کومل، اور وحید اختر کی بیش تر ابتدائی نظمیں معرّیٰ میں ہیں یہ حضرات بہت بعد میں باقاعدگی کے ساتھ آزاد نظم کی طرف متوجہ ہوئے۔ انہوں نے وحید اختر اور بلراج کومل کے استثنا کے ساتھ شعوری طور پر غزل کی تلفیظ (ڈکشن)، مفرّس تراکیب اور اسمائے صفات کی تکرار سے اپنی نظم کو بڑی حد تک محفوظ رکھا۔ روزمرہ کے مانوس الفاظ اور قرب و جوار کی اشیاء کو انہوں نے اپنا شعری تجربہ بنایا، فلسفیانے کی کوشش کم سے کم کی گئی۔ بالخصوص دھیما آہنگ، اور داخلی گفتار جو کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کا صیغہ کلام بن گئی تھی۔ اس کا تسلسل اور اس کی بہترین صورت بعد کے اکثر شعرا میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ خلیل مرحوم کی اکثر نظموں میں جملوں کی سی صاف ستھری نحوی بندش کے ساتھ ساتھ لہجے کا کھردرا پن بھی موجود ہے اور یہ کھردرا پن اور نثریت، باقر مہدی، عمیق حنفی، قاضی سلیم اور بلراج کومل کی شاعری میں بھی برقرار ہے۔ اس نثریت کا ایک سبب تو یہ ہے کہ کلاسیکی تنظیم و تضبیط decorum اور روایتی موسیقی آمیز آہنگ میں جو یکساں روی اور ہماری بصری اور سمعی حسوں کو طمانیت بہم پہنچانے کی صفت تھی، شور و غوغا سے بھرے ہوئے نئے تہذیبی تناظرات میں برقرار نہ رہ سکی۔ اب ناہمواری، بدنظمی اور انتشار کا جواز دوسرے، بہت سے راست اور ناراست رشتوں کے سیاق پر منتج تھا۔ اس طرح سب سے زیادہ perfection یعنی تکمیل کے تصور پر کاری ضرب لگی۔ یہی قطعی تبدیل شدہ وسیع و عریض سیاق ان شعراء کی لفظیات کا اصل مخرج بھی ہے۔ ان اسماء والفاظ اور اشیاء کو کبھی ہماری شاعری نے انگیز نہیں کیا تھا۔ اسی لیے ان کی اجنبیت مقدر ٹھہری، خلیل

مرحوم نے بھی غزل کی لفظی رعایتوں سے دامن بچایا تھا۔ اختر الایمان کی طرح قاضی سلیم بھی غزل سے شاکی تھے۔ یہ شعراء جن میں عمیق حنفی، بلراج کومل اور باقر مہدی بھی شامل ہیں۔ میراجی، ن۔م۔راشد، اختر الایمان، مختار صدیقی اور مجید امجد سے بڑی حد تک متاثر تھے۔ راشد کی طرف بلراج کومل ہی نہیں بعد کی نظموں میں ساجدہ زیدی بھی مائل ہیں بلکہ ساجدہ زیدی کے ذہنی رشتے راشد ہی سے جا کر ملتے ہیں۔ اختر الایمان کی معرّیٰ نظموں کی تکنیک قاضی سلیم کو بے حد مرغوب تھی مگر قاضی سلیم کی طبعی دردمندی اور طنزیہ گفتار سے عدم رغبت نے اسے پھیلنے نہیں دیا۔ یہ پھیلاؤ ان کی آزاد نظم میں دکھائی دیتا ہے جو اتنی کٹی پھٹی اور اکھڑی ہوتی ہے کہ ہم آسانی کے ساتھ نثر کی طرح اس کی قرأت کر سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ یہ صورت ان کی نئی پابند نظموں یعنی مثنویوں میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ انہوں نے اس ادا کو قائم رکھنے کے لیے پنگل کا سہارا لیا ہے اسی ترجیح کی بدولت مصرعہ بہ مصرعہ نثر جیسی نحوی ترتیب قایم ہو جاتی ہے جو معاً مجید امجد کی یاد دلاتی ہے۔ اسی بنا پر مجید امجد کی اکثر نظموں پر نثری نظم کا گمان ہوتا ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ مجید امجد طویل مصرعوں کے عادی ہیں اور قاضی سلیم ایسی بحر کا انتخاب نہیں کرتے جو طویل مصرعوں کی متقاضی ہو۔ جہاں یہ صورت نکلتی ہے وہاں وہ زحافات سے کام لے لیتے ہیں۔ قاضی سلیم اور بلراج کومل کی نظموں میں متوقع اور غیر متوقع کئی شعری وقفے pauses تواتر کے ساتھ واقع ہوتے ہیں۔ بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے نظم کی ساری کڑیاں درہم برہم ہو گئی ہیں مگر اصلاً اس قسم کے باریک اور خفیف تعطلات اور وقفوں سے معمور نظمیں بہ غور قرأت کا مطالبہ کرتی ہیں۔

خدایا!
ترے پاس کیا کوئی ایسا فرشتہ نہیں
جو مردہ، بے دفن، بے قبر کے جسم کو

آ کے اپنے پروں پر اٹھا لے
اور تجھ کو یہ تیری امانت ابھی سونپ دے
میں نہیں چاہتا
اب کوئی اور آ کر
مجھے آخری غسل دینے کی خاطر
مرے جسم کے سارے کپڑے اتارے
برہنہ مجھے دیکھے۔۔۔۔اور چیخ مارے
کہ یہ کون ہے؟۔۔۔۔کس سیہ کار کا جسم ہے
اور وہ شخص اس چیخ پر کوئی پتھر دبا کر
بہت منہ بنا کر
بڑی اونچی سی ناک پر اپنا رومال رکھ کر
ادا کر کے سب اپنی رسمیں
مجھے ایک تاریک اور تنگ سی کوٹھری میں چھپا دے
''کتبہ'':ا:خلیل الرحمٰن اعظمی
بند آنکھ کی بہشت میں
سب دریچے سب کواڑ کھل گئے
اپنی خلق کی ہوئی
حسین کائنات میں
دھند بن کے پھیلتا سمٹتا جا رہا ہوں میں
خدائے لم یزل کی سانس کی طرح

میرے آگے آگے ایک ہجوم ہے
جس کو جو بھی نام دے دیا۔۔۔۔وہ ہو گیا
میرے واسطے سے
سب کے سلسلے بندھے ہوئے ہیں
سب کی موت زندگی
میرے واسطے سے ہے
''رستگاری'' قاضی سلیم

نہ جانے کیا کیا فریب دل کو دیے ہیں اب تک
مگر ابھی نصف شب کٹی ہے
کبھی یہاں ہوں، کبھی وہاں ہوں
اب یہ نغمہ، نہ آنکھ پُرنم
کتاب! آخر کتاب کب تک؟
یہیں پہ سامنے وہ چپ چاپ سو رہی ہے
تمام ماحول ایک سنسان بے دلی، خستگی میں گم ہے
تمہاری تصویر ہنس رہی ہے
''بیوی کے نام'': بلراج کومل

یہاں میں عمیق حنفی کا خصوصیت کے ساتھ ذکر کرنا چاہوں گا۔عمیق حنفی بہ یک وقت راشد، میراجی، مختار صدیقی، اختر الایمان، رفیق خاور اور جعفر طاہر سے متاثر تھے۔ان کے اسالیب اور ہیئتیں کیا ہیں رنگا رنگ تجربات بلکہ تجربوں کا اژدہام ہیں۔اور ان تجربات کو جو چیز اور زیادہ انوکھا اور منفرد بناتی ہے وہ ان کا لسانی شکست و ریخت کا عمل، اور ہر بار نئے

لغوی اور تعبیری الفاظ اور مشعرات: allusions کی جستجو ہے۔ وہ ہمارے واحد جدید نظم گو شاعر ہیں جو مختار صدیقی کے بعد مختار صدیقی سے زیادہ آزادیوں کو بروئے کار لائے اور موسیقی ہی کے ''سر اور تال'' ارتعاشات اور حرکات کے سہارے غنا کے بجائے ردّ غنا کے انوکھے تجربے کیے۔ اختر الایمان کے بعد ان کی مثال بیروک یا بیقوارہ baroque شاعر کی ہے جو اپنے لفظوں سے مصوری کے علاوہ موسیقی سے بھی بخوبی کام لینا جانتا ہے۔ وہی استعجاب انگیز مگر استادانہ فنکاری جو بہ یک وقت کئی حسوں کو بروئے کار لاتی اور mannarism کا ایک قبائلی تصور عطا کرتی ہے۔ بیقوارہ اسلوب کی بھی پہچان ہے۔ سند باد سے لے کر صلصلۃ الجبر س اور بعد کی نظموں تک ان کی ہیئتوں اور ان کے لسانی تجربات میں حیرت انگیز انتشار، الجھاؤ اور تناؤ ہے۔ جو ان کی خلاقانہ صناعی اور زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت کا بھی مظہر ہے۔ یہی وہ صفات ہیں جو شفیق فاطمہ شعریٰ کے شعری اسلوب کی انفرادیت کا تعین کرتی ہیں۔

شہر کے آرے چلاتے، بے سُرے، بدرنگ، شور و غل سے دور
پاک رنگوں کا صنم آباد
پاک آوازوں کا اک گندھرولوک
شہر والوں میں ہے جنگل جس کا نام
صبح جس کی ایک ارژنگ اور البم جس کی شام
وہ لچکتی فصل کے پہلو میں کہنی مار کر کلکاریاں بھرتی ہوا
جھن جھنا اٹھتے ہیں موئے، چم چماتے تار
ٹیپ پر جاتی ہے بل کھاتی ہوئی آواز
چھڑ گئی ہو دور جیسے جل ترنگ

دوڑتی ہے سنسنی ایسی امنگ
جیسے پانی میں ہزاروں مچھلیاں اک ساتھ کودیں اور چادر چیر جائیں
جیسے پکّے کام والی ساڑھیاں لہرائیں، سُر سر سرائیں
کن کنائیں جیسے ہنسوں کے ہجوم
گن گنائیں سرمدی نغمے نجوم

''جنگل'':عمیق حنفی

سفینہ در سفینہ درج
مسافتوں کے گیت
انڈیلتے رہے بچشمِ ناصبور
خواب دیکھنے کی تاب
چمن چمن بہ لحن بے ہراس
انکشافِ راز عندلیب
اور مَیں
ادب مراسبو
لحاظ آشنا، سکوتِ کیف
نیاز میری خو

''نگاہ آرتی'':شفیق فاطمہ شعریٰ

عمیق حنفی کی مختصر اور طویل نظموں میں ان تجربات کی بھی کمی نہیں ہے جن کے خمیر میں فکر اور فلسفہ رچ بس کر شیر و شکر ہو گیا ہے۔ وحید اختر کی فکر کا کینوس بھی بے حد وسیع اور صلابت آمیز ہے۔ ان کے یہاں راشد اور سردار جعفری کی آزاد اور معرّیٰ کے اثرات موجِ

تہہ نشیں کی طرح گرم کار ہیں۔ وحید اختر کو پابند اور آزاد ہر دو نظم کی تکنیکوں پر مہارت حاصل ہے۔ موجودہ دور میں عمیق حنفی کے بعد غالباً وہی ایک ایسے شاعر ہیں جنہیں قادرالکلام کہا جا سکتا ہے۔ ان کی پابند نظموں میں بھی ان کا وفورِ علم اور روح کی بے چینی آزادی کی راہ نکال لیتی ہے۔ جس طرح راشد نے جدید انسان کی روحانی تشنہ سری، سراسیمگی اور نارسائیوں کو مسئلہ وجود بنایا تھا اور ان احساسات اور جذبات کو جہاں تہاں ابھرنے سے روکنے کی شعوری کوشش کی تھی جو محض خفیف ترین مہلت زماں کو محیط ہوتے ہیں، وحید اختر کا فکر اور لسان کا شعار بھی کچھ اسی نوعیت کا ہے۔ وحید اختر جہاں طنزیہ اسالیب کی طرف مائل ہیں وہاں یقیناً ان کی آواز بلند ہو جاتی ہے۔ اپنی فضا اور سمت کے لحاظ سے یہ شہر آشوب کی شاعری ہے جس میں واسوخت، کا سماں تو ہے مگر گلہ گزاری نہیں، احتجاج تو ہے مفاہمت نہیں اور احتجاج کی یہ لے جو بے حد تیکھی، تحفظ شکن اور کہیں کہیں تلخ کام بھی ہے ان کی عادی فارسی آمیز تلفیظ، جز بہ جز فارسی آمیز کلمہ بندی، اور متواتر اسمائے صفات کے استعمال کے باوجود دیرپا اثر رکھتی ہے۔ احتجاج کی یہی لے جو راشد کے ایران میں اجنبی پر محیط ہے وحید اختر کی انقلاب ایران کے سلسلے کی نظموں میں بھی در آئی ہے۔ دونوں کا جائے وقوع ایک ہے دونوں ہی مغرب کی چیرہ دستیوں، منافقتوں، سیاسی بازی گری، اور لوٹ کھسوٹ سے نالاں ہیں۔ سردار جعفری نے پورے ایشیا کو اس چنگل میں پھنسا ہوا دیکھا تھا مگر ان کے طنز میں طعن، تشنیع اور سگ خوئی بھی شامل تھی۔ جب کہ راشد اور وحید اختر کے یہاں فکر کی متانت پوری طرح قایم ہے۔ ماضی اور حال کے سلسلے گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ وہ تاریخ کے گم شدہ اوراق کی بازیافت بھی کرتے ہیں اور اس سارے خیر و شر کو انسان کی سرشت اور انسان کی ضمیر کے نہاں خانوں سے باہر نکال لاتے ہیں جن سے تاریخ اپنی تشکیل کرتی ہے۔

وحید اختر کے مسائل و موضوعات ہی کچھ ایسے ہیں کہ نظم جہاں سے شروع ہونی

چاہیے وہیں سے شروع ہوتی ہے۔کبھی وہ تمہید باندھتی ہے کبھی فضا خلق کرتی ہے اور کبھی پس منظر مہیا کرتی ہے۔ دیگر شعراء کی نظموں میں یک لخت شروع ہونے کی صورت بھی کافی نمایاں دکھائی دیتی ہے جو اکثر کہیں سے بھی شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ چیز ہمارے برائے ا ستہلال یا پیش سایہ افگنی: foreshadowing کے تصور کے قطعی رد سے عبارت ہے۔

کسی بھی قسم کا وقوعہ جب عین توقع کے مطابق رونما ہوتا ہے تو اس سے قاری کو یقیناً بڑی تشفی اور طمانیت ہوتی ہے مگر قاری اس استعجاب، جادو اور حیرت سے محروم رہ جاتا ہے جو توقع کے رد سے پیدا ہوتی ہے۔شہرِ یار اور ندا فاضلی کی نظموں میں یہ عمل زیادہ نکھری ہوئی صورت میں واقع ہوا ہے۔ان شعراء کی نظموں کے اختتام میں بھی نامانوس کاری: defamiliarity کی صورت نمایاں ہے۔انجام بھی چوں کہ تشفی بخش نہیں ہوتے اس لیے قاری یا تو اچانک کسی ذہنی تناؤ کے تجربے سے دوچار ہوتا ہے یا نظم اصلاً اسی آخری نقطے سے شروع ہوتی ہے اور قاری کو اسے اپنے طور پر اپنے ذہن میں مرتب کرنا پڑتا ہے۔تخلیقی شرکت کی یہ وہ صورت ہے جس سے ہماری قرأتیں اب تک محروم تھیں۔

ہم سب اپنی اپنی لاشیں توہّم کے کاندھوں پر لادے سست قدم وامانده
خاک بہ سر، دامانِ دریدہ، زخمی پیروں سے کانٹوں انگاروں پر چلتے رہتے ہیں
ہم سب ایک بڑے قبرستان کے آوارہ بھوت ہیں
جن کے جسم تو ہاتھ لگانے سے تحلیل خلا میں ہوں
جن کی روحوں کا ظاہر سے ظاہر گوشہ ہاتھ نہ آئے
ہم کو ماضی سے ورثے میں کہنہ قبریں، گرتے ملبے اور آسیب زدہ
کھنڈروں کے ڈھیر ملے ہیں
وہ روشن شب تاب دیے جن سے ماضی کو نور ملا تھا

اس آسیب زدہ ماحول میں یوں جلتے ہیں
جیسے اک پُر ہول بیاباں کے تیرہ سناٹے میں
کچھ بھوتوں نے
رہِ گم کردہ سیّاحوں کو بھٹکانے کی خاطر آگ جلائی ہو
''کھنڈر، آسیب اور پھول'': وحید اختر

شہر یار، محمد علوی اور ندا فاضلی کا شعری فن ان کی نظم کی داخلی تجرید اور ایجاز میں کھلتا ہے۔ان شعراء کی نظمیں تلخ وشیریں تاثر پارے ہیں جو زیادہ سے زیادہ کو کم سے کم میں سمیٹ لیتے ہیں۔حتیٰ کہ یہ تاثر ندا فاضلی کی ان نظموں میں بھی قایم ہے جو اپنے موضوع سے پہچانی جاتی ہیں۔ جدید شعراء میں ندا فاضلی کی نظم گیت کے کرافٹ سے قریب ہونے کے باوجود ہئیت وتکنیک کا منفرد ترین تجربہ ہیں۔ زبان ان کے یہاں گیلی مٹی کی طرح نرم وملائم بن جاتی ہے حتیٰ کہ ان کی نظموں کی ہئیتیں بھی اسی صفت سے مملو ہیں۔جس لفظ کو جہاں سے چاہا موڑ دیا، کہیں خفیف اور مہین وقفے چھوڑ دیئے اور کہیں جوں کی توں خالی جگہیں باقی رہنے دیں۔

ندا فاضلی انسانی خباثتوں کے نوحہ گر کم، گلہ گزار زیادہ ہیں بلکہ اکثر یہ گلہ گزاری زیرِ لب مگر اثر گیر احتجاج میں بدل گئی ہے۔ جب کہ محمد علوی کی نظمیں ایسے لمحوں میں دبی دبی چیخیں بن جاتی ہیں جو عالمِ سکوت میں سماعتوں کے پردے تک چاک کر دیتی ہیں۔کبھی ان نظموں کا مخاطب انسان ہوتا ہے کہ وہی حاضر وناظر ہے۔محمد علوی کو جب انسان سے مایوسی ہوتی ہے تو پھر وہ اس خدا کے حضور پہنچ جاتے ہیں جس پر انہوں نے سوالیہ نشان ثبت کر رکھا ہے۔علوی نے ان نظموں میں بڑی فنکارانہ چابک دستی کے ساتھ انسان کی کمینگی، درندگی اور خباثتوں کی مذمت اور ملامت کی ہے جن مین تمثیلی سطح پر حیوانی کرداروں کو بروئے کار لایا

گیا ہے۔ ماضیِ قریب میں اس تکنیک کو اختر الایمان نے بھی اپنی بعض طویل نظموں میں برتا ہے جب کہ محمد علوی اختصار کے شاعر ہیں۔ یہ نظمیں اپنے باطن میں فیبل کی طرح اخلاق کے درس پر تو ختم نہیں ہوتیں مگر اخلاق کے بحران سے پیدا ہونے والی اذیت ناک غیر بشری صورتِ حالات کا احساس ضرور دلاتی ہیں۔ علوی نے اپنا سفر چھوٹی چھوٹی قطعہ بند معرّیٰ نظموں سے شروع کیا تھا اور معرّیٰ کا در و بست ان کی ابتدائی مختصر اور مختصر ترین آزاد نظموں میں بھی قایم ہے۔ درمیان میں انہوں نے آزاد نظمیں زیادہ کہیں مگر اب پھر وہ معرّیٰ کی طرف لوٹ آئے ہیں کہ یہی ان کی پرانی روش بھی تھی۔

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آ گئے
خون کا دباؤ اور کم ہوا
نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش
جگمگا اٹھے
لبوں پہ لکنتوں کی برف جم گئی
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ
فضا میں ہے
لہو کی بو ہوا میں ہے
''اپنی یاد میں'': شہریار

الّھڑ سی لڑکی
شام کی اوڑھنی میں
صبح کے پھول ٹانک رہی ہے

جنگل سے گاؤں کی اور
اُجلی اُجلی
بھیڑیں ہانک رہی ہے
''الھڑ لڑکی'': محمد علوی

دیواریں
دیواروں جیسی
دروازے دروازوں جیسے
آنگن
کمرے
کھڑکی، چوکھٹ
سب ویسا ہی
کاغذ پر نقشے جیسا ہی
فرق اگر ہے
تو اتنا ہی
دھرتی پر جو گھر بنتا ہے
پتھر مٹی سے بنتا ہے

''فرق اگر ہے تو اتنا ہی'': ندا فاضلی

لسانی شکست و ریخت اور نئی لسانی تشکیلات نیز مختلف ترین شعری اور تکنیکی تجربوں کے لحاظ سے عادل منصوری ایک نمایاں دستخط ہیں۔ انہیں مجموعہ اضداد بھی کہا جا سکتا ہے۔ وہ زبان و بیان کی زیادہ سے زیادہ آزادیاں برتتے ہیں اسی لیے ان کی اکثر نظمیں انوکھے لسانی

تجربوں سے گزرتی ہیں۔ وہ ایک طرف مذہبی تلمیحات وعقائد سے وابستگی کا دم بھرتے ہیں اور دوسری طرف جنسی علائم، جنسی جذبات اور احساسات کو بھی بلا تامل اپنی نظموں میں جگہ دیتے ہیں۔ دراصل لسان اور ہئیت کے تجربوں ہی میں ان کے بہترین تخلیقی شعور کی نمائندگی ہوتی ہے بالخصوص وہ نظمیں جو عمل تجرید کا بڑا عمدہ نمونہ ہیں۔

پلیٹ فارم کی بھیڑ سے
پچھلے جنم کے چہرے والا آدمی
مجھے گھور رہا ہے
گھورتی بھیڑ سے
میرا چہرا ڈھونڈ رہا ہے
یا
پلیٹ فارم کے چہرے میں
پچھلے جنم کی بھیڑ کو
مَیں گھور رہا ہوں

''نظم'': عادل منصوری

موجودہ عہد کے معاشرتی انتشار، روحانی بحران اور اضطراب اور ایک مستقل نا آسودگی کے احساس نے ماضی کی طرف مراجعت پر مہمیز کی ہے۔ ماضی کی طرف لوٹنے کی ایک صورت تو وہ ہے جو عقیدے کی بازیافت کی شکل میں عادل منصوری کی نظموں میں ملتی ہے مگر وہ خود اس رجحان کی توسیع نہیں کر سکے۔ دوسری صورت ان متروک اسالیب وآثار کی جستجو سے عبارت ہے جو تقریباً فراموش کردہ ہیں۔ فاروقی کی بعض نظمیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ اس طرح بعض شعرا نے ماضی کے عطیات کو نئے معنی دیئے ہیں۔ یہ روش ایک عظیم

اخلاقی بحران سے پیدا ہونے والے خلاء کو پر کرنے سے مماثل ہے۔ کمار پاشی نے جب ہندی اساطیر سے تخلیقی رشتہ قائم کیا تو اس کا اثر ان کے وژن پر بھی پڑا۔ یہ وژن ان کی نسبتاً مختصر نظموں کے علاوہ ولاس یاترا جیسی طویل نظم میں بھی دیکھا جا سکتا ہے مگر اپنی نظموں میں وہ جس قدر رواں اور تخلیقی زبان پر قادر ہیں، ولاس یاترا میں وہ محض بیان پر اتر آئے ہیں۔ زبان میں بھی اکھڑا اکھڑا پن ہے۔ چاسنالا یا فسادات پر لکھی ہوئی نظموں میں کمار پاشی کی شعری تکنیک نہایت سلیس اور بے پیچ ہے۔

آسماں کی وسعتوں میں
میری نظریں
ڈھونڈتی ہیں، اس حسیں ماضی کو، جس کی
یاد کے سائے بھی گھلتے جا رہے ہیں اب ہوا میں
اور میری آنکھوں سے اوجھل ہو رہے ہیں لمحہ لمحہ
میں پرانا سا کوئی انسان ہوں، محسوس یہ ہوتا ہے مجھ کو
میں نے ہر ساون میں دھویا ہے بدن کو
اور یہ دھرتی مجھے روزِ ازل سے جانتی ہے
یاد ہے وہ دن مجھے اچھی طرح سے
کھولتے، چنگھاڑتے لاوے کے بے پایاں سمندر سے اُچھل کر
ہم اکٹھے ہی گرے تھے
اور صدیوں بعد ہوش آیا، کھلی جب آنکھ میری
مَیں نے دیکھا:
مَیں تو صدیوں پہلے پیدا ہو چکا تھا

'جنم دن': کمار پاشی

اسطور سازی کی دوسری مثال زبیر رضوی کے یہاں دکھائی دیتی ہے کمار پاشی نے وقت کو تسلسل میں دیکھا ہے۔ زبیر رضوی کے تخلیقی سفر میں ان کی رومانی اور گیت آمیز شاعری پہلے مرحلے پر ہے دوسرے پر مدنی یعنی جدید حسیت آمیز شاعری اور تیسرے مرحلے پر رومانیت کا وہ عنصر نمو پاتا ہے جو ماضی کی اجنبی کڑیوں کا متلاشی ہے۔ دراصل وہ نظمیں جن میں مدنی شعور اور مدنی تجربات کا رنگ گہرا ہے ان میں آزاد و معرّیٰ کی تکنیک نمایاں ہے۔ ان نظموں کی لسانی فضا کی تشکیل بھی ان الفاظ و اشیاء سے ہوئی ہے جن کا تعلق شہری زندگی کی تہذیب اور رشتوں کے نئے پیچ وخم سے ہے۔ یہ نظمیں انتہائی مانوس ہیں اور انسانی مخلص جذبوں کو لبِ گفتار عطا کرنے کے باعث ہمارے دلوں کو چھو لیتی ہیں۔ زبیر رضوی کا شعری تجربہ علی بن متقی رویا کے سلسلے کی نظموں میں چونکانے والا ہے۔ یوں تو زبیر اپنی ہر صورت میں سلیس اور محتاط کلام کے عادی ہیں۔ ان کو بیش از بیش معرّیٰ یا معرّیٰ جیسی آزاد نظم یا صاف ستھری بے عیب آزاد نظم کی تکنیک ہی مرغوب تھی۔ علی بن متقی رویا میں وہ نہ صرف اظہار کی نئی تکنیک کی طرف مائل ہوئے ہیں بلکہ اپنے حافظے سے ان لسانی پیرایوں کو بھی ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکال لائے ہیں جو وقت کے گرد و غبار کی تہوں میں دب گئے تھے کھو گئے تھے۔ انہوں نے اس سلسلے کی اپنی ہر نظم پرانی بات ہی سے شروع کی ہے اور ہر نظم ایک لازمی انجام تک پہنچتی ہے۔ ہماری قدیم حکایتیں، اکثر لوک کتھائیں اور بیش تر الف لیلوی قصے بھی اسی طرح شروع ہوتے ہیں کہ ایک مرتبہ کا ذکر ہے یا انگریزی میں Once Upon a Time وغیرہ وغیرہ۔ زبیر نے اپنے روایتی محتاط رویے کے مطابق یہاں بھی نظم کو بہت زیادہ پھیلنے نہیں دیا ہے اور نہ ہی لسانی پینترے بازی، یا لسانی زور آزمائی کی طرف راغب ہوئے ہیں۔ کیوں کہ نظم وہ نہیں ہے جو خارجی ہئیت سے آشکار ہے وہ تو ساری کی ساری اس

کے باطن میں پھیلتی اور بڑھتی چلی جاتی ہے بلکہ بیش تر صورتوں میں نظم، نظم کے اختتام سے شروع ہوتی ہے کہ نظم کا لازمی انجام ہی اس کا ابتدائیہ بھی ہے۔

مخمور سعیدی کو اساساً غزل کا شاعر کہا جاتا ہے۔ مخمور کی غزل کی پہچان بھی غزل کا وہ شعور ہے جس کی ترجیح غزل کے روایتی ڈھانچے پر اصولاً کاربند رہنے پر ہوتی ہے لیکن مخمور کو غزل کے عمومی استعاروں اور لفظی خوشوں کی تکرار سے کم سے کم نسبت ہے۔ مخمور کی غزل مخمور کے ذہنی و وجدانی تجربے کا نام ہے اور یہی وہ صفت ہے جو ان کی نظموں کا بھی شعار بنی ہے۔ اتنا ہی نہیں اپنے لفظیات میں مخمور کی غزل اور نظم میں مجھے اس قسم کی دوئی بھی نظر نہیں آتی جو اکثر شعراء کے یہاں دولختی کا موجب بن جاتی ہے۔ مخمور نے اپنے مدنی شعور اور وسیع تر اخلاقی اختلال کے تجربے کو جس زبان میں ادا کیا ہے وہی میرے نزدیک اس عہد کی نظم کی مثالی زبان کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

بچھڑ کر تجھ سے
کس اندھی ڈگر پر چل پڑے ہم
ہماری گم رہی پر
ہمارے روز و شب سے
ستارے، چاند، سورج، سب خفا ہیں
دھوئیں کے بادلوں نے
ان آنکھوں کی بصارت چھین لی ہے
یہ دل، اک گنبدِ بے در کہ جس میں
کہیں سے روشنی آتی نہیں ہے
گزرتی صبح، ڈھلتی شام، گہراتی ہوئی شب

کوئی منظر نظر کے سامنے لاتی نہیں اب

'اندھا سفر': مخمور سعیدی

1980 کے بعد نثری نظم کی ہئیت کو وسیع تر قبولیت ملی۔ زبیر رضوی کے علاوہ بلراج کومل اور شہر یار کی کئی نظمیں اسی تجربے کی حامل ہیں۔ صحیح تو یہ ہے کہ ان شعراء کے یہاں نثری نظم کی ہئیت شعری تجربہ نہیں بن سکی۔ 80-1970 کے بعد جن شعراء نے اپنی انفرادیت کی طرف توجہ دلائی ان میں صلاح الدین پرویز، علی ظہیر، حمید الماس، عبدالاحد ساز، شاہد کلیم، زاہدہ زیدی، شمس الرحمٰن فاروقی اور صادق کے نام نمایاں ہیں۔ صادق نے بہ یک وقت مختصر اور طویل نظمیں کہی ہیں۔ یہ نثری بھی ہیں اور آزاد بھی۔ ان کی رومانی نظموں میں داخلی سوگواری، روحانی بے چینی اور جنسی نا آسودگی جیسے جذبات کے اظہار کی صورت نمایاں ہے اور ان میں ادائیگی کی زبان بھی بڑی حساس اور سکوت آمیز ہے۔ دستخط اور سلسلہ کی نظموں میں ہندی آمیز لفظیات کی فراوانی تھی۔ مگر یہ صورت بھی ان نظموں ہی میں موجود ہے جو برافروختگی، غصہ وری اور احتجاج سے مملو ہیں۔ مجذوب جیسی نظم میں متصوفانہ سریّت موجِ تہہ نشیں کے طور پر کارفرما ہے اسی سلسلے کی بہت سی نظموں میں آہنگ بلند ہو گیا ہے اور لہجے میں خطابت شامل ہو گئی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی، صلاح الدین پرویز، زاہدہ زیدی، بلقیس ظفیر الحسن، ستیہ پال آنند، ش۔ک۔ نظام، گلزار اور عنبر بہرائچی کا کلام خصوصی توجہ چاہتا ہے۔ یہ اور ان کے علاوہ بھی چند نام ہیں شریف ارشد، عین تابش، رفیعہ شبنم عابدی، ع، رشید، خلیل مامون، عبدالرحمٰن طارق اور شہناز نبی وغیرہ۔ ان کے کلام میں لسانی، ہیئتی اور تکنیکی سطح پر بڑی تازہ کاری ہے۔ وہ لسانی اور ہیئتی تجربات جو عمیق حنفی کی نظموں کو توانگر اور ذخّار بنا دیتے ہیں۔ عمیق حنفی کے بعد صرف اور صرف صلاح الدین پرویز کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ انہیں

موجودہ عہد کا عادل منصوری بھی کہا جا سکتا ہے وہ عادل منصوری جس کا تخلیقی سفر منقطع نہیں ہوا تھا بلکہ جاری ہے۔ان نظموں کی فضا اسلامی تہذیبی اسالیب، مشعرات، علائم اور نت نئے لسانی مرکبات سے مشکل ہوئی ہے اور جو اپنے وسیع معنی میں رومانی اور سرّی ہیں۔صلاح الدین پرویز نے معرّیٰ، آزاد، پابند اور گیتوں کی تکنیکوں کے انضمام سے اپنی نظموں کو نئی صورت عطا کی ہے اور اپنی اس صورت میں وہ یقیناً سب سے علاحدہ اور مختلف ہیں۔

میں عہد کرتا ہوں:
میں الحمراء نہیں بناؤں گا
سرخ اینٹوں والا
جہاں حبشی غلاموں کو، آنکھوں میں سلائیاں پھیر کے
رباب بجانے پر مامور کیا جاتا تھا
ان کے نغموں سے تالاب کا رنگ نیلے سے لال ہو جاتا تھا
میں عہد کرتا ہوں:
میں بناؤں گا تیرے لیے ایک گھر
جس کے آنگن میں سیڑھیاں ہوں گی
میں بعدِ نمازِ مغرب، سیڑھیاں چڑھ کے چھت پہ آؤں گا
دیکھنے کے لیے تجھے آسمان پر۔۔۔۔پکاروں گا زور زور سے
ماہِ اندلس! ماہِ اندلس
آہ میری آنکھوں کو تو نظر نہیں آئے گی
لیکن ہواؤں میں اڑتے ہوئے ایک پیس اکورڈ کے چند ٹکڑے
میرے ہاتھوں میں ضرور آ جائیں گے

''ماہِ اندلس'': محمد صلاح الدین پرویز

چھٹے اور ساتویں دہے میں نظم گو شعراء کا سیلاب سا امڈ پڑا تھا اب اس میں خاصی کمی سی واقع ہوگئی ہے۔ اس تعداد کو خاصی بھی کہا جا سکتا ہے مگر ان میں بڑی تعمیم اور تکرار ہے۔ یہ بھی شاید صحیح ہو کہ نظم میں اپنی انفرادیت قائم کرنا بہت مشکل کام ہے۔ اس لیے بیش تر شعرا غزل گوئی کی طرف مائل دکھائی دیتے ہیں اور نظم گو شعرا کے مقابلے میں اکثر غزل گو شعرا اپنی انفرادیت بھی منوا چکے ہیں۔ ان حالات میں ان نظم گو شعرا کا دم غنیمت ہے، جن کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں اور جن میں صلاح الدین پرویز اور گلزار تک کئی تجربہ پسند شعرا کے نام آتے ہیں۔

.....●●●.....

●.....مظفر علی شہ میری

نظم میں علامت نگاری

میں نے اپنے ایک مقالے، علامت نگاری میں ابہام کا مسئلہ، (مشمولہ' کاوشِ فکر' ۲۰۰۹ء) میں اس نکتے پر بحث کی تھی کہ صحت مند علامت نگاری کے لئے یہ ضروری ہے کہ لفظ کے مجازی معنی کے ساتھ ساتھ حقیقی معنی بھی ٹھہریں ورنہ علامت نگاری ابہام کی شکار ہوجاتی ہے۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ لفظ کا جب تخلیقی استعمال ہوتا ہے تو اُس میں مجازی معنی اس شرط کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں کہ وہ اپنے حقیقی معنی سے دست بردار ہوجائے۔ مثلاً جب قرآن شریف میں آتا ہے کہ' اُن کے دلوں میں مرض تھا ہم نے اُس کو زیادہ کردیا' (سورہ بقر:۱۰) تو مرض کے معنی بیماری کے نہ رہ کر کفر، حسد، دشمنی یا نفاق کے ہوجاتے ہیں۔ یہ معنی اُس میں تخلیق ہوئے ہیں۔ اسی طرح جب خواجہ احمد عباس، ساحرؔ لدھیانوی کی موت پر یہ کہتے ہیں کہ' وہ کیو que توڑ کے ہم بوڑھوں سے آگے نکل گیا تو لفظ' کیو' اپنے لغوی معنوں کو چھوڑ کر نئے تخلیقی معنوں میں استعمال ہوگیا۔ بہ الفاظِ دیگر اس عمل میں لفظ کے مجازی معنی قائم ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے حقیقی معنوں کو ترک کردے۔ اوپر کی مثالوں میں مرض اور کیو اپنے حقیقی معنوں میں مستعمل ہوں تو مجازی معنیٰ ازخود زائل ہوجائیں گے۔

اس سے ذرا مختلف تخلیقی عمل یہ ہے کہ لفظ اپنے حقیقی معنی قائم رکھتا ہوا مجازی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یعنی قاری اگر چاہے تو لفظ کے حقیقی معنی مراد لیتے ہوئے مجازی معنی مراد لے سکتا ہے۔ مثلاً اختر الایمان کی مشہور نظم 'مسجد' کی یہ سطریں دیکھئے:

دور برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش و ملول
ایک ویران سی مسجد کا شکستہ ساکلس
پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے
گرد آلود چراغوں کو ہوا کے جھونکے
روز مٹی کی نئی تہہ میں دبا جاتے ہیں
اور جاتے ہوئے سورج کے وداعی انفاس
روشنی آکے دریچوں کی بجھا جاتے ہیں

یہاں برگد، شکستہ کلس، گرد آلود چراغ، سورج اور روشنی سب اپنے حقیقی معنوں کے علاوہ مجازی معنوں میں مستعمل ہیں۔ اس لئے یہ استعارے نہیں علامتیں ہیں۔ اسی خصوص میں قاضی سلیم اور عادل منصوری کی یہ نظمیں بھی دیکھ لیجئے۔

عمر اک چیخ کی میعاد ہے، تم بھی چیخو
اتنی شدّت سے کہ اک مدت تک وقت کو یاد رہے
جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے

(قاضی سلیم)

چیخ علامت ہے احتجاج کی، دکھ درد کی، غم و غصے کی اور بہت کچھ۔ یہ بھی ہے کہ آدمی تنگ آجاتا ہے تو وہ چیخ کر اپنی ذات کے کرب کا اظہار کرتا ہے اور یہ حقیقی معنیٰ ہیں۔

خون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
مشعلوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا ہجوم
رات کی گہرائیوں میں موجزن
اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور

نیم مردہ سایہ چاند
کوئی دوشیزہ کا جیسے ادھ کٹا پستان
اوراس پرخون میں لتھڑی ہوئی دو کرسیاں
میں جو اب ٹوٹا ہوا آئینہ ہوں
ایک سے دو پانچ پندرہ دس ہزار
میری ان لاشوں کو دفنائے گا کون

(عادل منصوری)

یہاں خون میں لتھڑی ہوئی کرسیاں، اجنبی سایوں کا شور، نیم مردہ چاند کا سایہ، کٹا ہوا پستان اور ٹوٹا ہوا آئینہ وغیرہ اپنے حقیقی اور مجازی دونوں معنوں میں مستعمل ہیں او رمتن میں گہرائی و گیرائی پیدا کررہے ہیں۔

اس خصوصی میں یہ نظمیں بھی ملاحظہ کیجئے

یہ گلیوں کے آوارہ بے کار کتے
کہ بخشا گیا جن کو ذوقِ گدائی
زمانے کی پھٹکار سرمایہ اُن کا
جہاں بھر کی دھتکار ان کی کمائی
نہ آرام شب کو ، نہ راحت سویرے
غلاظت میں گھر ، نالیوں میں بسیرے
جو بگڑیں تو اک دوسرے سے لڑادو
ذرا ایک روٹی کا ٹکڑا دکھا دو
یہ ہر ایک کی ٹھوکریں کھانے والے

یہ فاقوں سے اُکتا کے مرجانے والے
یہ مظلوم مخلوق گر سر اُٹھائے
تو انسان سب سرکشی بھول جائے
یہ چاہیں تو دنیا کو اپنا بنالیں
یہ آقاؤں کی ہڈیاں تک چبالیں
کوئی ان کو احساسِ ذلت دلادے
کوئی ان کی سوئی ہوئی دُم ہلادے

(کتے، فیض احمد فیضؔ)

یہاں کتے، کتے بھی ہیں، مزدور اور کسان بھی ہیں۔ کوئی دکھیاری گرہستن بھی ہے اور متوسط طبقے کا کوئی کچلا ہوا ملازم پیشہ شخص بھی اور بہت کچھ

مذکورہ مثالوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ عام طور پر لفظ کا تخلیقی استعمال دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک وہ جس میں لفظ اپنے حقیقی معنوں سے دست بردار ہو کر نئے مجازی معنی قائم کر لیتا ہے اور دوسرے وہ جس میں لفظ اپنے حقیقی معنوں کو قائم رکھتے ہوئے مجازی معنوں کی گنجائش پیدا کرتا ہے۔ پہلے کو ہم استعارہ اور دوسرے کو علامت کہیں گے۔

یہاں اس نکتے کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ نظم کے کسی حصے یا پوری نظم میں حقیقی معنی قائم نہ ہونے کی صورت میں مجازی معنی مراد لیتے ہوئے تکلف ہوتا ہے اور کھینچ تان کے معنی برآمد کرنے پڑتے ہیں۔ مثلاً محمد علوی کی یہ نظم ملاحظہ کیجیے:۔

شکستہ مکانوں کے نیچے
اندھیرا کھڑا تھا
نئے سال کا سورج

محلے کے گھوڑے پہ

اوندھا پڑا تھا۔

اس مختصر نظم میں سورج کیا ہے؟ محلے کا گھوڑا کیا ہے اور سورج اُس پر کیوں اوندھا پڑا ہوا تھا وغیرہ جیسے سوالات حل نہیں ہو سکے۔ سوائے اس کے کہ آپ کھینچ تان کر ان کا کوئی مطلب نکال لیں۔ اس غیر صحت مند ابہام کی وجہ جو میری سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ یہاں علامت کا استعمال کچھ اس طور ہوا ہے کہ اُس کے حقیقی معنی ٹھہرائے نہیں جا سکتے اور اس کی بنا پر اس کے مجازی معنی گنجلک ہو گئے ہیں۔ ایک اور مثال ملاحظہ کیجئے۔

سمندر راستوں پر بیٹھ کر
چہرے پڑھا کرتا ہے
جیسے جیوتشی پڑھتا ہے
ریکھائیں ہتھیلی کی

(غیاث متین)

یہاں سمندر کے حقیقی معنی مراد لینے سے مجازی معنوں کا دروازہ تقریباً بند ہے۔ اب کھینچ کھانچ کر معنی نکالے جائیں تو بات الگ ہے۔ مگر سمندر کو علامت تصور کرنے کا کوئی جواز نہیں پیدا ہوتا۔ ایک اور مثال:

سورج نکلا
اس کے گھر کی چھت پر بیٹھا
میرے آنگن میں در آیا
کھڑکی سے کمرے میں کودا
پھر گندے بستر کے پیچھے

میلے کپڑوں کی گھٹڑی میں
ڈوب گیا

(علی اصغر)

ظاہر ہے اس نظم میں سورج کے حقیقی معنی مراد لئے نہیں جاسکتے۔ چناں چہ یہاں سورج ایک بے مصرف دن کا استعارہ قرار پاتا ہے۔ ان کے مقابلے میں ایسی نظمیں ہمارے فکر و جذبے کو متحرک کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں، جن میں علامت یا ذیلی علامتیں اپنے حقیقی معنوں میں ٹھہر کر مجازی معنوں کی راہ ہموار کرتی ہیں۔ اس طرح ابہام کے پردے ہٹتے جاتے ہیں اور معنوں کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں۔ یہی صحت مند ابہام ہے۔

ویلیک اور وارلین جب یہ کہتے ہیں کہ ''وہ شئے جو کسی دوسری شئے کی جانب اشارہ کرے لیکن ایک پیشکش کے طور پر خود اپنی جانب بھی توجہ کا تقاضہ کرے، (تھیوری آف لٹریچر) تو اس کا وہی مطلب ہوتا ہے جسے میں نے اوپر بیان کیا ہے۔ یعنی لفظ کے مجازی معنی قائم ہوتے ہوئے اپنے حقیقی معنوں کی طرف مراجعت کرنا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون، علامت کی پہچان، (مشمولہ شب خون، اکتوبر ۱۹۷۳ء) میں کولرج کے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ علامت 'بہ یک وقت عمومی بھی ہوتی ہے اور مخصوص بھی'۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ علامت بہ یک وقت اپنے عمومی (لغوی) اور مخصوص (مجازی) دونوں معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر علامتی معنی حاصل کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ لفظ کا تخلیقی استعمال اس طور ہو کہ بہ یک وقت وہ اپنے حقیقی اور مجازی معنوں میں مستعمل ہو۔ حیرت اس بات کی ہے کہ فاروقی صاحب نے اس کے فوری بعد گل، بلبل، منزل، قاصد وغیرہ کو علامتیں قرار دیا ہے۔ جب کہ ان کا عمومی استعمال ہماری غزل میں بطورِ استعارہ کا ہوتا ہے اور اس طور کہ ان کے صرف مجازی معنی ٹھہرائے جاتے ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ

علامت میں حقیقی اور مجازی دونوں معنوں کا بہ یک وقت استعمال ہوتو علامت زیادہ کارگر و کارآمد ثابت ہوتی ہے۔

شاعری میں یہی تکنیکی عمل شعوری یا لاشعوری طور پر صدیوں سے جاری ہے۔ وہ بابا فرید)۱۲۶۶ء-۱۱۷۳ء) کی شاعری ہو یا کبیر داس (۱۵۱۸ء-۱۴۴۰ء) کے دو ہے۔ مثلاً:

ہنس اترے ہیں کھارے پانی میں
چونچ اپنی ڈبوئیں گے وہ
لیکن پیئیں گے کچھ نہیں
پیاسے ہی اُڑ جائیں گے

(بابا فرید)

یہاں حقیقی اور مجازی دونوں طرح کے معنی قائم ہوتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان میں معنوی تہہ داری پیدا ہو رہی ہے۔ اس کے حقیقی معنی واضح ہیں۔ جہاں تک مجازی معنوں کا تعلق ہے، مختلف موقعوں پر مختلف ہو سکتے ہیں۔ مثلاً نیک آدمی دنیا سے پیاسے ہی چلے جانے میں اپنی عافیت سمجھتے ہیں۔ یا یہ کہ دانش مند آدمی دنیا کے کھارے پانی کو منہ نہیں لگاتے۔ یا یہ کہ کوئی گھریلو عورت اپنے بدمزاج اہلِ خاندان کے درمیان میں رہتی ہوئی بھی نہیں رہ رہی ہے۔ ایسے کئی معنی مراد لئے جا سکتے ہیں۔ عرض کرنا یہ ہے کہ معنی کی یہ تہہ داری اُسی وقت پیدا ہوتی ہے جب لفظ کا استعمال اس طور پر کیا جائے کہ اُس کے حقیقی اور مجازی دونوں معنی اُجاگر ہوں۔ ورنہ وہ استعارہ کی صورت میں ایک معنی تک قید ہو کر رہ جاتا ہے۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ علامت استعارہ کے بعد کا قدم ہے۔ کبیر داس کا یہ دوہا دیکھئے:

چلتی چاکی دیکھ کر دیا کبیرا روئے

وو پاٹن کے بیچ میں ثابت بچانہ کوئے

غور سے دیکھئے تو یہاں بھی حقیقی اور مجازی دونوں طرح کے معانی پیدا ہو رہے ہیں۔ دو پاٹ، چکی کے دو پاٹ بھی ہوسکتے ہیں، زمین و آسمان بھی ہوسکتے ہیں اور دو اُلجھنیں یا دو راستے بھی۔

اردو کی کلاسیکی غزل میں ایسے کچھ شعر ہمیں ملتے ہیں جن کے حقیقی اور مجازی دونوں معنی ٹھہرائے جاسکتے ہیں۔ مگر ان میں معنی کی ہمہ گیریت نہ ہونے کی وجہ سے انہیں استعارے تک محدود رکھا جاتا ہے۔ یا انہیں ایسے استعارے قرار دیتے ہیں جن کی سرحدیں علامت سے ملتی ہیں۔ مثلاً سراجؔ اورنگ آبادی:

جلا کر باغ کو بیٹھا ہوں سائے میں ببولوں کے
پڑے ہیں طوق وحشت سیں گلے میں ہار پھولوں کے

یہ عین ممکن ہے کہ کوئی آدمی اپنے باغ کو جلا کر ببولوں کے سائے میں جا کر بیٹھے (حقیقی معنی) اور یہ بھی کہ کوئی اپنوں کو چھوڑ کر غیروں پر بھروسہ کر بیٹھے یا یہ کہ اپنی دولت، اپنا عہدہ وغیرہ گنوا کر غیر کے آستانے پر بے یار و مددگار پڑا ہوا ہو۔ (مجازی معنی) ذوقؔ کا شعر دیکھئے:

پھول تو دو دن بہارِ جاں فزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بِن کھلے مرجھا گئے

ہر چند اس شعر کے حقیقی اور مجازی معنی اُجاگر ہوتے ہیں مگر اُس میں علامت کی تہہ داری نہیں پائی جاتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس شعر میں لفظ غنچے نونہالوں کے معنوں میں اس حد تک غالب آ گیا ہے کہ اس میں دوسرے معنی پیدا ہونے کی گنجائش کم رہ گئی ہے۔ یہی بات قائم چاند پوری کے اس شعر میں بھی دیکھی جاسکتی ہے:

برسات کی ہے رات ، میں تنہا تری گلی
مار پڑ ا ہوں آج جو بجلی چمک گئی

مدعا یہ ہے کہ لفظ کا ایسا تخلیقی استعمال جس سے حقیقی اور مجازی دونوں معنی اُجاگر ہوں کامیاب علامت نگاری کے لئے راہ دیتا ہے اور اس طرح کا استعمال اردو کی کلاسیکی غزل میں کہیں کہیں دکھائی دیتا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ایک سوال کا جواب دے دینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ کنائے میں بھی لفظ کے حقیقی اور مجازی معنی مراد لئے جاتے ہیں تو علامت اور کنائے میں حدِ فاصل کہاں کھینچی جائے؟ دونوں میں دو اہم فرق ہیں۔ پہلا فرق یہ ہے کہ کنائے میں شخص یا شئے کے بجائے اُن کی طرف اشارا ملتا ہے۔ مثلاً مشتِ پر، پرندے کی طرف اشارہ ہے، پرندہ نہیں۔ آبِ آتشیں شراب کی طرف اشارہ ہے، شراب نہیں۔ مشتِ خاک، انسان کی طرف اشارہ ہے، انسان نہیں اور گریباں چاک عاشق کی طرف اشارہ ہے، عاشق نہیں وغیرہ۔ علامت میں کسی شے کی طرف اشارہ نہیں بلکہ خود وہ شخص یا شئے علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ جیسے پرندہ، شراب، انسان اور عاشق وغیرہ۔ یہاں ایک نکتہ اٹھایا جاسکتا ہے، خاص طور پر علامت کی اس تعریف کے تناظر میں کہ 'علامت نگاری جذبات وخیالات کا وہ بالواسطہ اظہار ہے جس میں ٹھوس پیکروں یا واضح تقابل سے شعری تجربہ بیان کیا گیا ہو بلکہ کسی اشارے کی مدد سے دھیرے دھیرے اس پر سے پردہ اٹھایا گیا ہو۔ (Symbolism,Charles Chadwid, P6) یہ بات درست ہے کہ ٹھوس پیکروں یا واضح تقابل سے بات کا اثر زائل ہوجاتا ہے۔ تاہم اس بیان کا قابلِ غور پہلو یہ بھی ہے کہ جب ہم کسی شے کو اس کے صرف حقیقی معنوں کے ساتھ مجازی معنوں میں اس طور استعمال کریں کہ اس میں ایک چھوڑ کئی مجازی معنی نکلنے کی گنجائش پیدا ہو جائے، تو وہ

واضح تقابل نہ ہوگا بلکہ اس کی صورت بالراست اظہار کی ہو جائے گی۔ علامت اور کنائے کے مابین فرق کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ علامت میں معنی کی تہہ داری ہوتی ہے، جبکہ کنائے کے مابین فرق کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ علامت میں معنی کی تہہ داری ہوتی ہے، جبکہ کنائے میں کوئی ایک ہی مخصوص معنی مراد لئے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو میں کنائے چند ہیں اور علامتیں کئی۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ ادب میں علامت کا جواز کیا ہے؟ جواز یہ ہے کہ دنیا کی ہر چیز کسی ایک خاص مقصد کے تحت پیدا کی گئی ہے مگر آدمی اُسے مختلف کاموں کے لئے استعمال کرتا ہے۔ قلم ہی کو لے لیجئے۔ قلم کا کام لکھنے کا ہے۔ مگر ہم اسے لکھنے کے علاوہ کئی اور کاموں میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً لکھتے لکھتے ہم اسے کان پر رکھ لیتے ہیں گویا وہ کان کا زیور ہے۔ قلم پھینک کر مارتے ہیں یعنی وہ قلم نہ ہوا پتھر یا خنجر ہوا۔ کبھی قلم سے سر کھجاتے ہیں اور اس سے لکڑی یا کسی نوک دار چیز کا کام لیتے ہیں۔ قلم سے کاغذ پر لکھنے کے بجائے ہاتھ پر یا کبھی دیوار پر لکھتے ہیں۔ حد یہ ہے کہ ہم قلم سے اپنا کان تک صاف کرتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر پاجامے میں ناڑا بھی پرو لیتے ہیں۔ یہ سارے کام قلم کے نہیں ہیں مگر ہم قلم سے لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح ہم الفاظ کا استعمال بھی کر سکتے ہیں۔ ہم اس کے لغوی معنی جس کے لئے وہ لفظ بنا ہے، اسے ترک کر کے کئی نئے معنوں میں استعمال کر سکتے ہیں جو اُس میں موجود تو تھے مگر دنیا کی نظروں سے پوشیدہ تھے اور جنہیں فن کار کی دقیقہ رس نگاہیں ڈھونڈ نکالتی ہیں۔

فاروقی صاحب نے بلراج کومل کی نظم 'سرکس کا گھوڑا' اور افتخار جالب کی نظم 'چومتا پانی پانی' کو تنہا علامتوں کی نظمیں کہا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ایسی نظمیں اُن کے مطالعے کے لئے ناکافی ہیں۔ (ایضاً) لیکن میں ایسی نظموں کو کامیاب علامت نگاری کی مثالیں تصور

کرتا ہوں۔اس کے کئی اسباب ہی۔اولاً یہ کہ اردو میں علامتی نظموں کی مثالیں خال خال ہی دکھائی دیتی ہیں۔خود فاروقی صاحب نے اعتراف کیا ہے کہ اردو میں علامتی نظموں کا 'قحط' ہے۔(ایضاً) ایسے میں ہم بجائے اس کے کہ اُن کا مقابلہ انگریزی اور فرانسیسی کی اعلیٰ پایۂ کی علامتی شاعری کے ساتھ کریں، کیا یہ بہتر نہ ہوگا کہ ہم اردو میں اُن کی قدر و قیمت کا تعین کریں؟ ثانیاً یہ کہ جب ہماری شاعری اس مرحلے سے گزر جائے تو پھر اُس میں تنہا علامتوں کے بجائے کثیر علامتوں کا فن بھی منظّم طور پر نکھرے گا۔ثالثاً یہ کہ اگر کوئی فن پارہ کسی کے ذہن و دل کو متحرک کرتا ہے تو اُس کی قدر کرنی چاہیئے، چاہے وہ دوسری زبانوں کی شاعری کے مقابلے میں کم تر ہی کیوں نہ ہو۔

اب آیئے اس تمہیدی تعارف کے بعد اردو نظم میں علامت نگاری کا وہ روپ دیکھیں جس میں لفظ کے حقیقی اور مجازی دونوں طرح کے معنی ٹھہرانے کے باعث اُن میں معنوی تہہ داری پیدا ہوگئی ہے۔بلراج کومل کی نظم کو دیکھئے:

سرکس کا گھوڑا
وہ سرکس کا گھوڑا
پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا
تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا
ہنسی، قہقہوں تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا
اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا، لیکن وہاں اب
وہاں کون تھا؟ اُسے پہچاننے والا کوئی نہ تھا

اس نظم میں ایک ایسے دیہاتی کا کرب بیان کیا گیا ہے جو شہروں میں زندگی گزار چکنے کے بعد اپنے قریے کو لوٹتا ہے اور اپنی پچھلی زندگی کو ڈھونڈتا ہے جو اسے نہیں ملتی۔اس نظم

کی خوبی یہ ہے کہ سرکس کے گھوڑے کی علامت شاعر کے مدعا کو موثر انداز میں بیان کر رہی ہے۔ سرکس میں تماشا دکھانا شہروں میں تماشا بننے کے برابر ہے۔ روزی روٹی کے لئے تماشا بننا بھی شہری زندگی کی دین ہے۔ اجنبی شہروں میں اجنبی زندگی، اپنوں کے لئے تڑپنا اور پھر اپنوں کی تلاش میں اپنے گاؤں پہنچ جانا وغیرہ ایک سیدھے سادے دیہاتی کا وہ کرب ہے جو اس علامت کے ذریعے مکمل طور پر اظہار پاتا ہے۔ نظم میں پریشاں شہر، میلا، ہنسی، قہقہے، تالیاں اور چھلانگیں وغیرہ اس کی ذیلی علامتیں ہیں۔ خاطر نشین رہے کہ یہ ساری علامتیں حقیقی اور مجازی دونوں معنوں میں مستعمل ہیں۔

ڈاکٹر کریم رومانی (۱۹۳۶ء-۱۹۹۴ء) : نے تمام عمر علامتی اسلوبِ بیان کی جستجو کی اور کئی علامتی نظمیں لکھیں۔ دو ایک کو چھوڑ کر اُن کی زیادہ تر نظمیں اُسی انداز کی ہیں جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ مثلاً یہ دو نظمیں دیکھئے:۔

آئینے

یہ آئینے ہیں
اپنے ظرف کی مانند ہی تو عکس دیتے ہیں
محدب آئینے اک راکھشس کا روپ دیتے ہیں
معقر آئینے بونا بنا دیتے ہیں مجھ کو
سادہ آئینے بے چارے خود حیران ہیں
بھلا وہ کیا بتا سکتے ہیں کہ کیا ہوں؟
میں دل کے آئینے میں ڈھونڈتا ہوں
خود کو کب سے؟ (زخم زخم زندگی۔ص ۱۷)

یہاں آئینہ بنیادی علامت ہے اور محدب و معقر آئینے اُس کی ذیلی علامتیں۔

یہاں بھی آئینے کے حقیقی اور مجازی دونوں معنی مراد لئے جاسکتے ہیں۔اُن کی دوسری نظم ہے،' کھولتا ہوالاوا':

شاخِ شہتوت کی ٹیڑھی میڑھی سی پگڈنڈی پہ
شاخِ شہتوت اس کی متاع
کائنات
جانے سورج نے کرنوں سے کیوں بن دیا تھا کفن
ریشمی چوغہ پہنے ہوئے وہ تو اترا رہا تھا مگر
اسے کیا پتہ
کھولتا ہوالاوا ہے منتظر۔!!

(کتاب مذکور ص۸٦)

اس نظم میں ریشم کا کیڑا ابنیادی علامت ہے جس کا کہیں ذکر نہیں ہے۔البتہ شاخِ شہتوت، سورج، ریشمی چوغہ اور کھولتا ہوالاوا وغیرہ اُس کی ذیلی علامتیں ہیں۔ساری نظم کے معنی حقیقی بھی ہیں اور مجازی بھی۔اسی طرح محمد حسن کی نظم گلوب ملاحظہ کریں:

یہ بچے بھی عجیب ہیں
کل ہی نیا گلوب لایا تھا
اُس کو فٹ بال بنا کر کھیلا
اور اس کے دونوں ٹکڑے الگ کر دیئے
اب جوڑتا ہوں تو
چین کا سرا افریقہ سے جاملتا ہے
انڈونیشیا کا چین سے

ایک سرا دوسرے سرے سے ملنے کو تیار نہیں
آخر تنگ آ کر پھینک دیا
اب یہ دونوں ٹکڑے
بھیک کے پیالے ہیں
جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں
جو انہیں جوڑ دے

یہ ایک حقیقی واقعہ بھی ہوسکتا ہے اور اس کے پیچھے جدید سیاسی زندگی کی تصویر بھی، معاشی اور تہذیبی کش مکش کی سچائی بھی۔ گلوب بنیادی علامت ہے اور ممالک کے نام اور بھیک کے پیالے وغیرہ ذیلی علامتیں ہیں جو ہماری زندگی کی ترجمانی کر رہی ہیں۔ زندگی کے کچھ حقائق مجازی معنوں کی راہ کھولتے ہیں اور یوں شاعران میں اپنے جذبات و تجربات کے اظہار کا ذریعہ ڈھونڈ لیتا ہے۔ ایسے ہی کچھ مشاہدات پر مبنی یہ چند نظمیں ملاحظہ کیجئے جنہیں ذرا سا موڑ دے کر معنی کی ایک نئی دنیا آباد کر دی گئی ہے۔

اختر الایمان کی یہ نظم:

ندی کے کنارے، بانہیں کھولے، اک البیلا پیڑ کھڑا ہے
پیڑ نے رستہ روک لیا ہے،
پگڈنڈی حیران کھڑی ہے
جسم چرائے، آنکھ جھکائے
دائیں بائیں دیکھ رہی ہے
جانے کب سے رستہ روکے پیڑ کھڑا ہے
جانے کب سے

جسم چرائے، آنکھ جھکائے، پگڈنڈی حیران کھڑی ہے۔

محمد علوی کی نظم 'ہوا کی دستک' میں معنوی تہ داری زیادہ ہے:

ہوا کھڑکی پہ دستک دے رہی ہے
لرزتی
کانپتی آواز میں کہتی ہے
کھڑکی کھول دو
کمرے میں آنے دو
کہ باہر برف کی بارش نے
مجھ کو مار ڈالا ہے
کہیں ایسا نہ ہو
میں برف میں تبدیل ہو جاؤں!!
مجھے کمرے میں آنے دو
تو مجھ میں جان آئے
میں تمہاری سانس میں تبدیل ہو جاؤں
ہوا کھڑکی کے شیشوں پر
ہوا کی انگلیاں
اور ہاتھ
اور چہرہ
برف میں تبدیل ہوئے جا رہے ہیں

اس نظم میں ہوا ایک کردار ہے جو اپنی بپتا سنا رہی ہے۔ یہ ایک حقیقی واقعہ بھی

ہوسکتا ہے اور اس سے کئی مجازی معنی بھی نکل آتے ہیں۔ اسی انداز کی گوپال متل کی یہ نظم بھی ملاحظہ کیجئے:

حقیر و ناتواں تنکا
ہوا کے دوش پر
سمجھتا تھا کہ بحر و بر پہ میری حکم رانی
مگر جھونکا ہوا کا البیلا
تلون کیش
بے پردہ
جب اس کے جی میں آئے رخ پلٹ جائے
ہوا آخر ہوا ہے کب کسی کا ساتھ دیتی ہے
ہوا تو بے وفا ہے کب کسی کا ساتھ دیتی ہے
ہوا پلٹی
بلندی کا فسوں ٹوٹا
حقیر و ناتواں تنکا
پڑا ہے خاکِ پستی پر
خدا جانے کوئی رہ گیر جب اُس کو مسلتا ہے
تو اپنے خوابِ غفلت یاد کر کے
اس کے دل پر کیا گزرتی ہے

یہاں تنکا نظم کی اہم علامت ہے۔ اس سے جڑی ہوئی دوسری علامتیں اپنے اپنے سیاق و سباق میں معنی آفرینی کر رہی ہیں۔ نظم کے پسِ منظر میں جو واقعہ بیان کیا گیا ہے وہ

حقیقی بھی ہوسکتا ہے۔اس لئے مجازی معنوں کی اس میں گنجائش پیدا ہوگئی ہے۔

یہ چند مثالیں اس غرض سے پیش کی گئی ہیں کہ یہ بات واضح ہوجائے کہ علامت نگاری کا مذکورہ اُسلوب فکر و جذبے کو متحرک کرنے میں زیادہ کارگر ہے۔ یہاں یہ بات بھی عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ جب ہمارا ادب اس منزل سے گزرے تو علامت نگاری کے اس سے بہتر اور اس سے زیادہ گہرے اور مبہم اسلوب کی طرف ہاتھ بڑھا سکتا ہے۔

حواشی وتعلیقات

۱۔تھیوری آف لٹریچر، ویلک، وارلین۔

۲۔زخم زخم زندگی، کریم رومانی، معراج پبلی کیشنز، تروپتی۔۱۹۹۴ء

۳۔سمبالزم، چارلس چاڈوک، میتھیون اینڈ کمپنی، لندن

۴۔شب خون، رانی منڈی، الہ آباد۔اکتوبر ۱۹۷۳ء

۵۔کاوشِ فکر، مظفر شہ میری، معراج پبلی کیشنز، حیدرآباد ۲۰۰۹ء

☆.....کوثر مظہری

1980 کے بعد کی نظموں کا اسلوب

کسی بھی فن پارے کا اسلوب اس کے متن کے اندرون سے تشکیل پاتا ہے۔ متن بنتا ہے لفظوں سے۔ اسلوب اظہار پر گفتگو کرنے کے لیے Text oriented تجزیے سے کام لینا پڑتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی ایک اہم نکتہ ہے کہ اسلوبی مطالعے میں اقداری فیصلے (Value Judgement) سے احتراز برتنا پڑتا ہے۔ اقداری فیصلے صادر کرنے کا کام قدیم اور روایتی طریقہ تنقید کا رہا ہے۔ میرا ماننا ہے کہ جب ارتکاز نقد متن پر ہوگا تو Value Judgement بھی ازخود ہوتا جائے گا۔ دراصل متن کو مطالعے کا محور و مرکز بنانا اقداری فیصلے صادر کرنے کی بہ نسبت ذرا مشکل کام ہے۔

اردو نظم جس کی 1980 کے آس پاس شناخت بنی یا پھر جس نے اسی زمانے میں اپنے وجود کا احساس دلایا، ماضی میں اس کی ایک بڑی تاریخ رہی ہے۔ نظم کی یہ تاریخ اپنے اظہار کی سطح پر آزاد، حالی، شبلی، سرور جہان آبادی، چکبست سے لے کر اقبال، احسان دانش، حفیظ جالندھری، جمیل مظہری، جوش ملیح آبادی، سردار جعفری، مجاز، ساحر، فیض، مخدوم تک پھیلی ہوئی ہے۔ اسی ترقی پسند تحریک کے زمانے میں اختر الایمان، ن م راشد، میراجی نے بھی اپنی نظموں سے ادب کے دامن کو مالا مال کیا۔ اگر ان تمام شعرا میں اسلوب کی سطح پر پہچانے جانے والے متون کی بات کریں تو صرف حفیظ جالندھری، جوش، فیض، اختر الایمان، ن م راشد اور میراجی کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ

اسلوب بنانے میں لسانی در و بست کی اہمیت ہوتی ہے۔ ان شعرا کے سامنے بھی غالب اور اقبال جیسے شاعروں کا اسلوب اظہار پہاڑ بن کر کھڑا تھا۔ استعاراتی لحاظ سے بھی اور علامتی لحاظ سے بھی۔ اقبال کے اسلوب اظہار کا عکس لطیف ایک نئے کینوس پر، جمیل مظہری، ن م راشد، مختار صدیقی، سردار جعفری، اختر الایمان، مجید امجد وغیرہ کے یہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ ذرا آگے بڑھ کر دیکھتے ہیں تو نظم نگاروں میں وحید اختر، خلیل الرحمٰن اعظمی، منیب الرحمٰن، شاذ تمکنت، وزیر آغا، عمیق حنفی، کمار پاشی، مظہر امام، بلراج کومل، شہریار، شفیق فاطمہ شعریٰ، قاضی سلیم، سلیمان اریب، باقر مہدی، ندا فاضلی، زبیر رضوی، بشر نواز وغیرہ کے نام سامنے آتے ہیں۔ ان میں بھی جن کے یہاں الفاظ و تراکیب کے برتنے اور اسلوب اظہار کے طور پر انفرادیت نظر آتی ہے ان میں وحید اختر، شاذ تمکنت اور شفیق فاطمہ شعریٰ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ اردو نظم نگاری میں جس اسلوب کو، ن۔م۔ راشد، یوسف ظفر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری نے پروان چڑھایا، اسی کو وحید اختر اور شفیق فاطمہ شعریٰ نے آگے بڑھایا۔ ان شعرا نے اقبال کا اثر سب سے زیادہ قبول کیا۔ شفیق فاطمہ شعریٰ کا نظمیہ اسلوب ملاحظہ کیجیے مگر اسے حتمی تصور نہ کیا جائے کہ ان کے یہاں اس اسلوب کے علاوہ دوسرے مختلف اسالیب اظہار بھی ملتے ہیں۔ آیئے ان کے یہاں اقبال کے اسلوب کی روح کو محسوس کرتے ہیں:

اک نوائے غم گسار جیسے ناقۂ تتار
پھوٹ کر مہک اٹھے وادیوں میں چار سو
اک کرن کی کیا بساط، پھر بھی ابر تہہ بہ تہہ
اس کی راہ کا غبار، بن کے نور در سبو
آتش چنار نے آسماں کو چھو لیا

میرے شعلہ بلند اک جہاں کو تو بھی چھو
یوں ترنگ بن کے ناچ قلب روزگار میں
پیکر بہار میں جیسے نشو ونمو
میری خاک میں ہے جذب عصر عصر کا نچوڑ
اور میری خاک کی فصلِ سرو قد ہے تو
ہر طرف ثمر لٹا خوشہ ہائے زر لٹا
دشت کے شکوہ میں اپنا کرو فر لٹا

(ارض نغمہ: گل صفورہ)

شفیق فاطمہ شعریٰ کے بعد وحید اختر کے نظمیہ اسلوب کی ایک مثال پیش کی جاتی ہے:

نیند کے در پہ ہوئی دستک سی
کس نے زنجیر خیالات کو جنبش دی ہے
جگمگانے لگے احساس کے آئینوں میں رنگیں اوراق
بول اٹھیں جاگتی سوتی ہوئی تصویریں بھی
مطلع ذہن سے پھوٹی شفقِ نور آثار
خواب نادیدہ نے آنکھوں سے ہٹادی چلمن
ماضی و حال نے آیندہ زمانوں کی حدوں میں جھانکا
پاؤں کی چاپ سے گونج اٹھا سراپرد؟ خواب
کھنچ گئیں پھیلی فضاؤں کی، خلاؤں کی طنابیں اک بار
چشم سیار و ثوابت سے لڑی ارض کی چشم بیدار
رقص افلاک بھی اب دسترسِ شوق میں ہے

خواب ہی خواب میں ہر سور قصاں
جل گئے شہپر جبریل کہیں سدِ رہ پر
اب ہے خود شوق سفر جادہ طراز و رہبر

(معراج: پتھروں کا مغنّی 1966)

مذکورہ بالا دونوں نظموں کے ٹکڑوں سے جو آہنگ اور اسلوب تشکیل پاتا ہے وہ 1980 کے آس پاس آ کر ہمارے شعرا میں کچھ کے یہاں دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ اس پرشکوہ اسلوب میں لہجہ کہیں دھیما اور کہیں تند نظر آتا ہے۔ ایسے اسلوب میں داستانی رنگ اور ایک طرح کا مافوق فطرت طرز اظہار نظر آتا ہے۔ عبدالاحد ساز، شاہد کلیم، عنبر بہرائچی، فرحت احساس، عین تابش، حمید الماس، سلیم شہزاد کے نام اس لحاظ سے اہم ہیں۔ عبدالاحد ساز کی ایک نظم عوج بن عُنُق ہے جو اساطیری اسلوب کو پیش کرتی ہے۔ اس داستانی اور اساطیری نظم کا یہ حصہ دیکھیے:

ناف اس کی۔۔۔ مرکزِ ثقلِ زمانہ
پیٹ اس کا۔۔۔ پیٹ بھرنے کے وسائل کا خزانہ
وہ گھروں سے، دفتروں سے، راستوں سے
رینگتے بونے اٹھاتا
اپنی کہنی اور کلائی پر چلاتا
حسب منشا ذائقے کے طور پر ان کو چباتا جا رہا تھا۔۔۔
جان لیکن اس قوی ہیکل کی اس کے گردن و سر میں نہ تھی
جان تھی ٹخنوں میں اس کی
اُس کے ٹخنے

سرد اور محفوظ تہہ خانے کی تہہ سے تھوڑا اوپر
دور تک پھیلے ہوئے بے روح ساحل پر عیاں تھے
اور وہیں اک دل زدہ بیزار موسیٰ
شہر کے سب سے بڑے ہوٹل کی چھت کو چھو نہ سکنے سے خفیف
نابلد ٹخنوں کی کمزوری سے دیوِ عصر کی
اپنے امکاں اور ارادے کے عصا کی ضرب سے نا آشنا
نیم مردہ 'سرد' بے حس ریت پر سویا ہوا تھا

دنیا کی بڑی طاقتوں کی حماقتوں اور جبر کو ساز نے اسطوری تمثیل کے اسلوب میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اسی طرح ایک یاس انگیز پینٹنگ ملاحظہ کیجیے جو کہیں نہ کہیں داستانی اسلوب کو فروغ بخشتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایسا اسلوب جیسے قصہ گوئی سے لطف اندوز ہو رہے ہوں:

رات کی بوجھل اداسی اور یادِ رفتگاں
سینۂ دریا پہاڑوں کے نگر سوئے ہوئے
بجھ رہے ہیں چاند تارے جل رہے ہیں جسم و جاں
دشت کے پہلو میں دیوانوں کے گھر سوئے ہوئے
بحر و بر پر چھا رہا ہے نم اندھیروں کا دھواں
سایۂ ظلمت تلے اُجڑے بشر سوئے ہوئے

(چندر بھان خیال: رات کی بوجھل اداسی: شعلوں کا شجر: 1979)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اسلوب اظہار کے حوالے سے لفظوں اور ترکیبوں کے در و بست اور استعارہ سازی کے عمل پر بحث کی جاتی ہے۔ آج کل جو شاعری ہو رہی ہے اس

میں لفظوں کے انتخاب اور پیکر تراشی کی کسی کو فرصت نہیں لیکن جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا کہ کچھ نئے شاعروں نے ن م راشد، یوسف ظفر، شاذ تمکنت، وحید اختر، شفیق فاطمہ شعریٰ وغیرہ کے اسلوب کی حرمت کو بحال رکھنے میں دل چسپی دکھائی ہے۔ ساجد حمید نے اپنی نظموں کی بافت کو مستحکم کرنے میں کافی محنت کی ہے جس کے سبب ان کا اسلوب اظہار گٹھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ان کی کئی نظمیں، انتشار صنعت، کور چشماں، میں پرانا ہوا ملگجی شام کے سمندر میں، لہو منظری وغیرہ اس ذیل میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ نظم کور چشماں دیکھیے اس کے کچھ مصرعے حذف کر دیے گئے ہیں:

طلسم ذات میں گھری ہے کائنات شور و شر
سکوں کا ذائقہ چکھے ہوئے صدی گزر گئی
سماعتیں ہیں یخ زدہ
لہو لہو میں برف ہے
فنا بقا کے درمیاں یہ جھولتا ہوا ہجومِ شہر زرد زرد ہے
کہ زندگی سے زندگی کی ہر ادا نبرد ہے
ہوائے تازہ سرد ہے
برہنگیِ روح کے ہیں نقش پا خلاؤں میں نفس نفس پکارتے
سراب در سراب کھو گئی ہے آنکھ باوضو
صلیب فکر پر چڑھا ہوا ہے خواب آرزو
سمندروں میں ڈوب کر ابھر رہی ہیں کشتیاں
وہ کشتیاں کہ جن پہ استخواں ہیں جسم و روح کی
یہ کس کی آرزو میں کور چشم ہو گئی ہے شب

(کور چشماں از ساجد حمید)

اس نظم میں ساجد حمید نے لفظوں کے برتنے کا جس طرح اہتمام کیا ہے وہ لائق تحسین ہے۔ منظر کشی ہے لیکن خارجی عوامل کے بجائے اپنے وجود اور وجود کے اندرون کی صورتِ حال بیان کی گئی ہے۔ کچھ ایسے فقروں اور مرکب الفاظ و تراکیب سے کام لیا گیا ہے کہ ایک خوبصورت صوتی آہنگ پیدا ہو گیا ہے جیسے: کائنات شور و شر، ساعتیں ہیں یخ زدہ، فنا بقا کے درمیاں، ہجوم شہر زرد ہے، ہرا دانبرد ہے، ہوائے تازہ سرد ہے، نفس نفس پکارتے، سراب در سراب وغیرہ۔

80 کے بعد کے نظمیہ افق پر، عنبر بہرائچی، فرحت احساس، حمید الماس، شین کاف نظام، صدیق عالم، جاوید اکرم، سلیم انصاری، ف س اعجاز، عین تابش، مرغوب علی، ریاض لطیف، جینت پرمار، نعمان شوق، جمال اویسی، شکیل اعظمی کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان شاعروں نے اپنے اپنے طور پر اردو نظم نگاری کے فروغ میں حصہ لیا ہے۔ ہر ایک کا اپنا لہجہ اور آہنگ ہے۔ لیکن میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ن م راشد نے جو مفرس نظمیہ اسلوب خلق کیا تھا اس کو آگے لے کر چلنے والوں میں عبدالاحد ساز، ساجد حمید، کے علاوہ عین تابش، فرحت احساس اور جمال اویسی کے نام اہم ہیں۔ اس کے علاوہ جینت پرمار کے یہاں دلت اور دیہی فکر پر مشتمل نظمیں ملتی ہیں جو اپنا ایک منفرد اسلوب رکھتی ہیں۔ دوسروں کے یہاں بھی اس اسلوب کی عکاسی مل جاتی ہے لیکن بہت واضح نہیں۔ کچھ کو تو نثری نظم کی بُری لت نے خراب کیا اور پھر انھوں نے نظم کے اسلوب کو خراب کیا۔ کھردرے اسلوب کی بھی اپنی اہمیت ہے لیکن یہ کھردرا اُسلوب معرا اور آزاد ہیئتوں میں بھی اپنایا جاسکتا ہے۔

اپنے اسلوب اظہار کو جمال اویسی نے راشد کے آس پاس رکھا ہے۔ اویسی نے اپنے مجموعہ نظم 'نظم نظم' میں راشد کے اسلوب کو برتنے کا پورا اہتمام کیا ہے۔ وہ ماورائی اور

Metaphysical expression سے بھی کام لیتے ہیں اور داستانی فضا بھی قائم کرتے ہیں۔ ایک روحانی سفر کی روداد، دل کی موت، اے زماں، اے لامکاں، زندگی: سراب آفریں، مری روح سے نہ حذر کرو، تحیّر، ماضی کی طرف، لفظوں کے سمندر جاگ ذرا، خودکُشی، مستقبل کا خوف، چراغوں کا مدفن، آگ کا رزمیہ وغیرہ ایسی ہی نظمیں ہیں جن کے آہنگ میں ایک مستحکم اسلوب کی گونج سنائی دیتی ہے۔ نظم اے زماں اے لامکاں کے یہ حصے دیکھیے:

اے زماں اے لامکاں
تاریخ تیری صید ہے
چاروں طرف باندھی ہوئی حالات کی ٹٹّی
تیرے کارِ تغیّر کی دلیل
اک طرف قعرِ جہاں حامد ترا
اور
ثابت و سیّار سب تیرے غلام
اک طرف خوفِ اجل سے
دہشت و عرفان میں انسان غرق
زندگی محکوم ہے تیری ازل سے
تو خدا کی طرح سے چھایا ہوا ہے
مشرق و مغرب تری پہنائی میں گم
اور زمیں پر
لوگ یہ سمجھے ہوئے ہیں

اک خدا ہے
روزِ محشر جس کو لینا ہے حساب
اے زماں اے لامکاں۔

(نظم نظم: ص83)

مذکورہ بالا نظموں کے علاوہ جمال اویسی نے احمد الاحمد سیریز کی نظمیں بھی کہی ہیں۔ یہ نظمیں پڑھ کر ذہن داستانی تصور میں کھو جاتا ہے۔ راشد کے علاوہ زبیر رضوی کی 'پرانی بات ہے' سیریز کی نظمیں اسی داستانی اسلوب کو استحکام بخشتی ہیں۔ آج نثری اور ادھ کچی نظموں نے نظم کے سنجیدہ مزاج کو بگاڑ دیا ہے۔ لیکن کچھ نوجوان دوستوں کے سنجیدہ متون کو پڑھ کر قدرے طمانیت سی ہوتی ہے کہ انھوں نے نظم کے بیانیہ، اساطیری، داستانی، عجمی اور ہندی اسلوب کو پورے آب و تاب کے ساتھ اپنی تخلیقی حسّیت کا ناگزیر حصہ بنا رکھا ہے۔ جمال اویسی کی احمد الاحمد سیریز کی ایک نظم کا یہ حصہ بھی دیکھیے:

احمد الاحمد
ترے کشکول میں اک سانپ
پھن کاڑھے ہوئے بیٹھا ہوا ہے
اور تو
دنیا کے کسی گوشے میں جا کر چھپ گیا ہے
درک میں آتا نہیں
احمد الاحمد
ترے کشکول پر صدیوں کے جالے پڑ گئے ہیں
وقت کا تاریک سایہ کھا چکا ہے

ایک تاریخ عظیم

احمد الاحمد

تری وہ مثنوی کیا ہوگئی

جس نے کئی اقبال پیدا کر دیے تھے

اور

تیری داستان غزلیہ سے

مشرق ومغرب کے دل میں

عشق کی گرمی ہوئی پیدا

بتوں میں جان آئی

احمد الاحمد

ترے کشکول میں رکھی ہوئی

ان عظمتوں کا کیا ہوا؟

اوپر کی مثالوں کی روشنی میں یہ کہہ سکتے ہیں Subject matter ہی اسلوب وضع کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ نظم میں موضوع کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ نئے نظم نگاروں میں کچھ نے اپنے پیش رو نظم نگاروں کی پیروی کی ہے۔ یہ پیروی محض نقالی نہیں بلکہ اپنے عہد کے کرب کو بھی سابقہ اسلوب میں پیش کرنے کا بیڑا اٹھایا ہے۔ مذکورہ بالا نظموں کے ٹکڑوں سے موضوع اور مواد سے اسلوب کی ہم آہنگی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ نظم میں عنوان اور اس کے ذیل میں آنے والے matterSubject سے اسلوب کا گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ نظم کی شناخت کے حوالے سے Ransom Crowe John نے اپنے مضمون Poetry: A Note on Ontology کے پہلے جملے ہی میں لکھا ہے:

A Poetry may be distinguished froma Poetry by virtueof Subject-matter,and Subjectmatter maybe differentiated with respect to its ontology,or the reality of its being.

(Twentieth Century Criticism,Ed.by Willian J Hardy,Max Westbrook,New York,1974,p-43)

نظم کے وجود میں اس کے اسلوب کا خاصا عمل دخل ہوتا ہے۔لیکن یہ اسلوب آسانی سے نہیں بنتا۔راشد اور میراجی دونوں کے یہاں مکالماتی انداز ملتا ہے۔یہ انداز علامہ اقبال سے مستعار ہے۔نئے شاعروں میں بھی یہ انداز کبھی خود کلامی تو کبھی کرداروں کے درمیان گفتگو کے طور پر ملتا ہے۔اوپر جمال اویسی کی نظم میں اے زماں اے لامکاں یا احمد الاحمد پڑھ کر ایک طرح کی ڈرامائی فضا بندی کا احساس ہوتا ہے۔اس کے علاوہ بہت سی نظمیں ہیں جو یوں شروع ہوتی ہیں:

مجھے اے زندگی
تجھ سے
گلہ کچھ بھی نہیں ہے،
تجھے اے زندگی
محسوس کر کے جی رہا ہوں
تجھے اے زندگی صدیاں لگیں گی،
اے خدا
خواب کی تعبیر کی آسودگی دے
کون ہو تم مرے قریب آؤ

لفظوں کے سمندر جاگ ذرا

گویا جمال اویسی نے اس طرزِ تخاطب سے ایک طرح کا حرکیاتی نظام وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔

1980 کے آس پاس اور اس کے بعد کی نظم نگاری میں عین تابش کا بھی ایک اہم نام ہے۔ان کی نظموں کا مجموعہ 'اس خوشبو کا یہ قصہ ہے' کے نام سے 1991 میں منظرعام پر آیا تھا۔صرف نظموں کے مجموعے بہت کم شائع ہوتے ہیں۔کچھ لوگ محض منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے نظمیں کہتے ہیں اور خود کو نظم نگار سمجھنے لگتے ہیں۔یہ نظم نگاری بہت ہی اذیت ناک تخلیقی ریاضت کا نام ہے۔عین تابش کی نظموں میں اسلوب کی سطح پر اور اپنے ماقبل نظمیہ متون سے انسلاک پیدا کرنے کے لحاظ سے ایک مستحکم رویّہ نظر آتا ہے۔ان کی نظم 'خس وخاشاک کے ملبے پر الحمرا' معرکہ، بوسیدہ قبا میری، مدینہ کہاں کھو گیا، راستہ دیکھ زلیخا ماہین، ماریہ! دیکھ میں کس قدر تھک گیا وغیرہ نظموں میں کہیں قصہ پن، کہیں اساطیری رنگ اور کہیں ماضی کے المیہ وطربیہ نقوش دیکھے اور محسوس کیے جاسکتے ہیں۔دو نظموں کا رنگ ملاحظہ کیجیے:

راستہ دیکھ زلیخا ماہین
خیمہ شرق میں مجبور زلیخا ماہین
راستہ دیکھ بیابان کے شہزادے کا
آئے گا موسم گل رنگ
تشکر کی قبا پہنے ہوئے مست خرام
اوس کی بوند سا چمکے گا محبت کا پیام
حلقۂ تنگ سے باہر نہ نکل

شہر میں دور تک فتح کا جشن ہے
شادیانوں میں کھوئی ہوئی صبح ہے
روشنی سے چمکتی ہوئی رات ہے
فتح کے جشن کی کامرانی کے اعلان کی
چار سمتوں میں تکریم ہے
گمرہی کے کھنکتے ہوئے جام ہونٹوں سے چمٹے ہوئے
اک سرور تماشائے وحشت کی تصویر ہیں
قریۂ فسق میں نشۂ کامرانی سے مسرور چہرے
ادھر دیکھتے ہیں جدھر خیمۂ صبر میں بیکراں رات ہے
اہل صدق وصفا سر کی قربانیاں دے چکے
سو گئے بستر خاک پر
اب کسی جسم پر سر نہیں
بیبیاں جن کے حصے میں چادر نہیں
خیمۂ صبر میں سر چھپائے ہوئے
اپنے بچوں کو آوازۂ لعطش کی ردائیں اوڑھاتے ہوئے
سوچتی ہیں مدینہ کہاں کھو گیا

(مدینہ کہاں کھو گیا)

نظم کے مذکورہ بالا متون میں استعاراتی اور تاریخی تہذیب سے کام لے کر عین تابش نے جو داستانی اور عجمی فضا بندی کی ہے وہ تحسین کے لائق ہے۔ یہاں الگ الگ استعاروں اور علامتی پہلوؤں پر گفتگو کا موقع نہیں۔ البتہ منتخب لفظیات سے اس نظام اسلوب کو سمجھا

جاسکتا ہے، جیسے: زلیخا ماہین، خیمہ شرق، شہزادہ، فتح کا جشن، شادیانہ، قریہ فسق، خیمہ صبر، اہل صدق وصفا، بستر خاک، بیبیاں، چادر، آوازہ العطش اور مدینہ وغیرہ۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ لفظ کوئی جامد شے نہیں اور اگر جامد ہے بھی تو شعر یا نظم کا حصہ بنتے ہی تحرک کی چاک پر آجاتا ہے۔ ہر لفظ ایک تہذیبی نشان (Cultural Code) ہوتا ہے۔ اگر کوئی شاعر بغیر سوچے سمجھے لفظوں کا بے جا استعمال کرے تو اس کے بودے تخلیقی سروکار پر مہر لگائی جاسکتی ہے۔ لفظ کو صرف ہیئت کے لیے یا خاکے کے لیے استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ معنی برداری کے فرض کے ساتھ ساتھ لفظ ازخود ایک پیغام ہوتا ہے کیوں کہ اسی میں تہذیبی قدریں جاگزیں ہوتی ہیں۔ بارتھ نے یونہی نہیں کہا تھا:

The Medium is the message.

لفظ اگر ذریعہ اظہار ہے تو پیغام بردار بھی ہے۔ لفظ کے ہٹتے ہی پیغام نظروں سے اوجھل ہوجاتا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

> ''میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی مجموعی طور پر بہ یک وقت کارگر رہتے ہیں اور اگر کسی نکتے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک لسانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی ردعمل کلّی ہوتا ہے، جزوی نہیں۔''
>
> (ادبی تنقید اور اسلوبیات: ص26)

یہ بات کہتے ہوئے پروفیسر نارنگ نے Stanley Fish کے اسلوبیاتی مطالعے کو اپنے پیش نظر رکھا ہے۔

ہمارے تمام نظم نگاروں نے اپنی نظموں کے ذریعہ تہذیبی وثقافتی نشانات تک رسائی

حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

''اگر ہم اس طریق مطالعہ کا استعمال کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ گزشتہ نصف صدی میں ایسی نظمیں بھی لکھی گئی ہیں جو ثقافت کو شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمہ جہت انداز میں نشان زد کرتی ہیں۔ ان کے دائر ؟ عمل میں علامات، اساطیر، تلمیحات اور آرکی ٹائپ بھی شامل ہیں، جن کے وسیلے معاصر ثقافت سے لے کر ماضی بعید تک کی ثقافتوں کے نشانات ڈھونڈے جاسکتے ہیں۔''

(شاعری کی تنقید، ص252)

بات یہ سمجھ میں آئی کہ نظموں کے ذریعے تہذیبی وثقافتی نشانات تک پہنچنا مشکل نہیں۔ میرے خیال سے کوئی ایسا ادب پارہ نہیں جس کا کوئی نہ کوئی تہذیبی وثقافتی سیاق نہ ہو۔ کہیں بہت واضح ہوتا ہے اور کہیں متن کے باطن میں پیوست ہوتا ہے۔ قاری یا ناقد اس کی تہوں میں ڈوبتا اور پھر تہذیبی انسلاکات کی جستجو کرتا ہے۔ معاصر نظموں میں چندر بھان خیال کی 'ہاں وے مسلمان ہیں' اکرام خاور کی 'ہاں میں مسلمان ہوں' جینت پرمار کی نظم 'منو' فرحت احساس کی نظم 'فسادزدہ شہر' پیغام آفاقی کی نظم 'درندہ' نعمان شوق کی نظم 'کئی طرح کے سانپ' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں وقت کے بدلے ہوئے تیور نے شدید تشنّج پیدا کردیا ہے جس کے سبب اس کے آہنگ واسلوب میں Loudness پیدا ہوگئی ہے۔ جدید عہد میں سیاسی وسماجی اتھل پتھل نے شعری اسلوب اور فکری ڈھانچے کو بھی متزلزل کردیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ شاعری کے لیے ایک طرح کا ابہام ضروری ہے لیکن ایسا بھی نہ ہو کہ معنی تک رسائی مشکل ہوجائے اور ترسیل کی ناکامی کے دفاع میں ہم لچر تاویلات پیش کرنے لگ جائیں۔ خدا کا

شکر ہے کہ آج کی نظمیہ شاعری میں چیستاں بیانی اور ژولیدہ خیالی کے لیے جگہ نہیں اور اگر انّا دکّا اس کارِعبث میں ملوث ہوں گے بھی تو وہ سیدھی راہ پر آ جائیں گے اور خدانہ خواستہ نہیں بھی آئے تو اردو شاعری کا کیا بگڑ جائے گا؟

اردو نظم کے منظرنامے پر عنبر بہرائچی نے ہندی اور دیہی زندگی کو پیش کرنے کے لیے جس لہجے اور اسلوب کو نکھارا اور سنوارا ہے وہ قابلِ غور ہے۔ انھوں نے غزلیں بھی کہی ہیں لیکن ان کی نظمیہ شاعری غزل پر ہر طرح سے غالب نظر آتی ہے۔ یوں تو ان کی غزلوں میں بھی یہ رنگ نظر آتا ہے، لیکن نظموں میں انھیں پورا موقع ملا ہے کہ وہ اپنے خاص ہندوستانی رنگ کے اسلوب کو واضح طور پر ابھار سکیں۔ میں پہلے کچھ مصرعے، فقرے پیش کرنا چاہتا ہوں جن سے عنبر بہرائچی کے دھانی دھانی اسلوب کا رنگ سمجھ میں آ سکتا ہے:

گلابی چونچ میں کیڑے لیے اڑتی ہے گوریا

وہ جل کمبھی کی نیلی اوڑھنی اوڑھے ہوئے چپ چاپ لیٹی تھی

ہمارے گاؤں کی وہ جھیل

کنواری مانگ میں سندور کی لالی ابھر آئی

ریت کے چمکیلے دریا میں

وہ گھونگھے چنتا رہتا ہے

نیم کے سائے میں اساڑھ کی بھری دوپہری تھرک رہی ہے

سنہرے گندم کی بالیاں بھی مہکتے کھیتوں میں ہنس رہی ہیں

رات بھر مہوے کی خوشبو دور تک پھیلی رہی

دودھ میں گوندھے ہوئے گیتوں کی کچی خوشبوئیں

گھڑے کولہوں پہ رکھ کر اک نویلی

کسی پنگھٹ کی جانب چل پڑی
تم تو کہتے تھے اجلے کبوتر اڑیں گے مرے گاؤں میں
ٹوکری، اوکھلی، کھیت کی کیاریاں

ایسے اور بھی بہت سے کلیدی فقرے اور مصرعے عنبر بہرائچی کی نظموں میں موجود ہیں جن کے ذریعے ان کے اسلوب کی شناخت ہوسکتی ہے۔ جی چاہتا ہے کہ ان کی ایک پوری نظم 'نہائی ہوئی ہے پسینے میں لیکن' یہاں پیش کروں۔ نظم آخر نظم ہے غزل نہیں کہ ایک شعر سے کام چل جائے گا۔ ملاحظہ کیجیے:

ہوئی صبح کاذب
دھندلکے بھرے نورزاروں نے شب رنگ فرغل اتارے
بہکتی ہواؤں کے شانوں سے خوشبو نے گجرے لٹائے
وہ پاکیزہ جذبے کو جاں سے لپیٹے ہوئے باوضو، اک چٹائی پہ اللہ کے سامنے
سر بہ سجدہ ہوئی
پھر سکوں ریز اک کیفیت سے نکل کر بڑی خوش دلی سے
ہر اک بھینس کا دودھ دُہنے لگی ہے
اُدھر صبح صادق نے اجلے پہاڑوں پہ سونا لٹایا
اٹھی دودھ دُہ کر مشقت کی پیکر
انڈیلا کنول رنگ مٹکی میں وہ دودھ شائستگی سے
جو کنڈے جلا کر وہ مٹکی دہکتے الاؤ پہ رکھی
وہ سوندھی مہک اڑ چلی، دور تک زندگی تھرتھرائی
لگی کوٹنے اوکھلی میں نیا دھان مسرور ہو کر

نکل آئے شفاف چاول، چمکنے لگے موتیوں سے
اُنھیں سوپ میں بھر لیا اور پچھورا
نہائی ہوئی ہے پسینے میں لیکن
جگالی میں مصروف بھینسوں کو کھولا
انھیں ایک چرواہے کے ہاتھ سونپا
کیا غسل، ٹوٹی چٹائی پہ آ کر تلاوت میں گم ہے

(سوکھی ٹہنی پر ہریل)

اس نظم کو پڑھتے ہوئے مجھے یوں لگا جیسے میں نے پورا ایک ناول پڑھ لیا۔ عنبر بہرائچی کی فکری اساس ہندوستانی رنگ پر قائم ہے۔ اس لیے ان کی بیشتر نظموں کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہم گاؤں اور قصبے کی سیر کرتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ انھوں نے اپنا ایک خاص اسلوب وضع کر لیا ہے جو ان کے Subject -matter کے عین مطابق ہے۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی کے بقول:

''انھوں نے اردو شاعری کی ہند ایرانی روایت اور لفظیات کے بجائے خالصتاً ہندوستان کے تہذیبی اور ثقافتی عناصر کو ترجیح دی ہے اور ان ہی عناصر کی بنیاد پر اپنے اسلوب کا تعین کیا ہے۔''

(سرورق پُشت: سوکھی ٹہنی پر ہریل)

عنبر بہرائچی کی شاعری اور اس کے اسلوب کو دیکھتے ہوئے میں انھیں ایک ایسا قصہ گو سمجھتا ہوں جو شہر کی چکا چوند اور بھاگ دوڑ کی زندگی اور نئی تہذیب کی چمک دمک میں رہ کر اپنے دل کی چوپال میں معصوم علامتوں اور عوامل کی مدد سے کہانی سنا رہا ہے۔ یہ اسلوب

بہت زیادہ مانوس اور عام نہیں تھا کیوں کہ اردو شاعری فارسی زدہ اسلوب کے زیر نگیں پروان چڑھی تھی۔ لیکن چوں کہ ہماری ذہنی ساخت ہندوستانی پس منظر کی پروردہ ہے اس لیے میراجی کے اسلوب کی توسیع سے فوراً ہمارا رشتہ استوار ہوگیا۔ مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ عنبر بہرائچی کا نظمیہ اسلوب اپنے ہم عصروں کے ساتھ ساتھ آئندہ آنے والے شاعروں کے لیے بھی ایک چیلنج ہے۔ میرے خیال سے میراجی کے ہندستانی اور دیومالائی اسلوب کو بطور چیلنج کے عنبر بہرائچی نے قبول کیا اور اس اسلوب کو مزید صیقل کرنے کی کوشش کی۔ اسی لیے ان کے یہاں قدرے رواں اور سبک اسلوب ملتا ہے۔ میراجی کے یہاں ماضی اور اس کی تاریکی، قدیم روایات، رسوم و قیود، پیرہن اور ملبوسات، اجتماعی دیومالا اور بالخصوص جنسی میلان کا ادراک زیادہ نظر آتا ہے۔

اسّی کے بعد جینت پرمار نے بھی خالص نظمیہ شاعری سے اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تخلیقی حسّیت کا اظہار بہ یک وقت برش اور رنگوں کے ذریعے بھی ہوتا ہے اور صفحۂ قرطاس پر قلم کے ذریعے بھی۔ ان کی نظموں میں باپ، ماں، نانی اماں اور ایسے ہی دوسرے رشتوں کا تقدس بھی ملتا ہے اور مذموم سیاست سے پیدا شدہ ہندستان کا کریہہ چہرہ بھی۔ دکھوں اور غموں کی جھیل میں وہ سنگ مار کر لہریں پیدا کرتے ہیں اور یہ لہریں انسانی دلوں کے ساحلوں کو چھوتی اور بھیدتی رہتی ہیں۔ احمد آباد، کالا سورج، منو، اچھوت، تخلیق، موت ('اور' سے)، مجھے یقیں ہے، شہر، فیاض علی خاں کا مزا، ہزاروں ہاتھ وغیرہ نظموں میں ان کے شدید احساس کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ دلت مسائل کو پیش کرنے کے لیے انھوں نے اپنی نظموں کو وسیلہ اظہار بنایا ہے۔ وہ لفظوں کا بے جا خرچ نہیں کرتے۔ وہ مفرس زبان و اسلوب کے بجائے آس پاس کے الفاظ اور روزمرہ کو اپنی نظموں میں استعمال کرتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے لکھا ہے:

''سامنے کا لفظ، سامنے کا بولتا ہوا رنگ۔ فارسی نژاد الفاظ
مرکب بھاری بھرکم الفاظ اور اضافتوں سے گریز جینت پرمار
کے اسلوب کی مخصوص پہچان ہیں۔ بہت کم الفاظ میں ماورائے
الفاظ معانی خلق کرنے کا فن جینت پرمار کی مخصوص قوت کے
پہلو ہیں۔''

(پیش لفظ، پنسل اور دوسری نظمیں: ص۔32)

پروفیسر نارنگ نے جینت پرمار کی شاعری پر تفصیل سے لکھا ہے۔ ان کی شاعری میں زمینی تہذیب اپنے دیسی لہجے میں بات کرتی نظر آتی ہے۔ آیئے اس دیسی پن اور دلت فکر کی شدّت کو نظم کے اس حصے میں محسوس کریں:

صبح سویرے
کرن کے سوکھے پتے
آنگن میں جھڑنے میں
کاگا شور مچاتا ہے
تھوہڑ پر بیٹھے مرغ کی
آخری چیخیں سنتا ہوں
گھر کے اک کونے میں
کھانس رہا ہے نانی کا کمبل
دھوپ نے چھت پر پانو دھرا
مکئی کی روٹی اور مرچ
رہ تکتی ہے باپو کا

ٹوٹی پھوٹی چرپائی پر باپو کو
بستی کے کچھ لوگ اٹھالے آتے ہیں
اونچی ذات کے لوگوں نے بے رحمی سے
ان کو مارا ہے

(کالا سورج: اور، ص 67)

جینت پرمار کے یہاں جو پیکر بنتے ہیں وہ ہمیں محاکاتی سطح پر ہلکے رنگوں کی پینٹنگز کی طرف لے جاتے ہیں۔ وہ دیوار پر ٹنگی ہوئی کسی پینٹنگ کو جیسے اپنے تخلیقی ناخن سے کھرچنے میں مصروف نظر آتے ہیں۔ ان کی ایک ایسی ہی معصوم پینٹنگ کے چہرے پر ان کے ناخنوں کی خراشیں محسوس کی جاسکتی ہیں:

سورج اگنے سے پہلے
جلا رہی تھی چولھا
دھواں سانس میں جاتے ہی
کھانس پڑا تھا چندا
چرپائی سے جاگ پڑا میں
کٹیا میں گھستے ہی دیکھا
چولھے میں لکڑی کی جگہ ماں جلتی تھی

(ماں: پنسل اور دوسری نظمیں، ص 45)

نظم میں ماں کے تقدس اور اس کے ایثار کو پیش کرنے کا یہ ایک نیا انداز ہے۔ ان کی ایسی ہی ایک اور چھوٹی سی نظم ہے جس کا لہجہ اسی طرح معصوم اور سیدھا سچا ہے:

کبھی چارپائی پہ

بستر بچھاتے ہوئے
ماں کو دیکھا بھی ہے؟
کھینچتی ہے
کبھی سیدھا کرتی ہے
چدّر کو کیسے!
کہ اک آدھ سِلوٹ
تمھارے بدن میں کہیں چبھ نہ جائے

(ماں کی چنتا: پنسل اور دوسری نظمیں ص 47)

عنبر بہرائچی کے پیش روؤں میں ندا فاضلی، زبیر رضوی، عتیق اللہ، صادق، صلاح الدین پرویز کے نام لیے جاسکتے ہیں جنھوں نے ہندوستانی رنگ سے ایک اسلوب وضع کیا ہے۔ان میں بھی ندا فاضلی اور صلاح الدین پرویز کے یہاں اس کے نقوش حاوی اور واضح طور پر ملتے ہیں۔صلاح الدین کی نظمیہ شاعری کا زیادہ تر متن 1980 کے بعد ہی منظر عام پر آیا۔اس لحاظ سے انھیں اس عہد میں شامل کرنے میں قباحت نہیں۔اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ 1980 کے بعد جن شاعروں کے مجموعے آئے ان سب کو شامل کرلیا جائے۔ بہرحال صلاح الدین پرویز کی نظموں کی بافت میں نئے پرانے اسلوب کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔بیشتر نظموں میں روایتی طرز سے انحراف کا رویہ نظر آتا ہے۔ان کے ڈکشن میں ہندی، سنسکرت، دیہی، فارسی اور دکنی زبانوں اور بولیوں سے پیدا ہونے والا آہنگ دیکھا جاسکتا ہے۔وہ لفظوں کے برتنے میں بہت سے Conventions کو توڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔جدید نظم کے جو دو واضح اسالیب بنے تھے یعنی ن م راشد اور میراجی کے ذریعے، ان سے اپنی مشکل تخلیق روشن کرنے والوں میں اوپر کچھ شعرا کا ذکر ہوا۔میراجی والی صف میں

انحراف واعتراف کے ساتھ صلاح الدین پرویز کو رکھ کر دیکھ سکتے ہیں۔

پرویز نے انسانی عشق اور جبلّی خواہشات کو شبدوں میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ انھوں نے نسوانی جذبات کو بھی بارہ ماسے میں پیش کیا ہے۔ بارہ ماسے سے ایک چھوٹا سا ٹکڑا دیکھیے:

کھٹ کھٹ کھٹ کھٹ
دروجّے پہ کون ہے
اتنی رات گئے کنڈی دیتا ہے
سوتے سوتے نیناں اٹھیں
اندھیارے میں ٹک دور چلیں
سپنوں کے سِل بٹے سے ٹکرائیں
پھر بھی دوجے سے کنڈی لہرائیں
دَم دَم دَمن رہی چمک، جگنور ہے چمک
جھیں جھیں جھینگر جھنکارے، پی پی پپیہرا بولے
میرا من رہ رہ ڈولے، رادھے
بھادوں کہاں لے جاؤں

(پرماتما کے نام آتما کے پتر، ص:134)

ہندوستانی موسموں، پھولوں، تہواروں، رنگوں، رشی منیوں، صوفی سنتوں سے رشتہ جوڑ کر اور پھر انسانی عشق کے اندرون میں اتر کر صلاح الدین پرویز نے شاعری کی ہے۔ رادھے اور کرشن آتما اور پرماتما سے انھوں نے اپنی تخلیقی آنچ کو مزید تیز کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ ایک طویل نظم سے یہ دو ٹکڑے دیکھیے:

رادھے

تم اسنان کے بعد

اپنے کالے کالے کیسوں میں

جو اک ڈھیلی ڈھالی گانٹھ لگا لیتی ہو!

ایک ہوا کے جھونکے سے

یہ گانٹھ اکثر کھل جاتی ہے

رادھے

ہوا کے جس جھونکے سے

گانٹھ اکثر کھل جاتی ہے

وہ جھونکا میں ہی ہوں

رادھے

سینگ کی ایک کنگھی سے

سیدھی مانگ پاٹ کے

تم جو روزانہ اس میں چٹکی بھر سیندور پروتی ہو

وہ سندور بھی میں ہی ہوں

فرحت احساس نے جس شدت کے ساتھ اردو غزل کو اپنے وجود سے ہم آہنگ رکھا ہے اسی طرح نظموں سے بھی پیار کیا ہے۔ان کے یہاں راشد اور میراجی دونوں آپس میں (اسلوب کی سطح پر) گلے ملتے نظر آتے ہیں۔دو نظموں سے دو ٹکڑے ملاحظہ کیجیے:

اندھیاری، رینا ہُنکارے روم روم ڈر جاؤں

کیسے کیسے سپنے دیکھوں لاج سے بھر بھر جاؤں
میں یَون سنکوچ کی ماری دیہہ لتا پرجاؤں
اس کی پریم شکھا روشن ہو تن من سے ور جاؤں
چُمبن آلنگن کا سونا چاندی سب دھر جاؤں
جس کی چوری کا ڈر ہوتا ہے ارپن کرجاؤں

(نظم: وہ آئے تو میں گھر جاؤں، میں رونا چاہتا ہوں: فرحت احساس، ص59)

چہروں کے سارے خط وخال بڑھتے گئے شجر ہوئے
ایک شجر کہ ایک شاخ ہجر ہے، اک وصال ہے
ایک میں بے پنہ خوشی، شاخِ دگر ملال ہے
کاش کہ یہ شجر چلے
دھند کی رہ گزار سے
ٹھوس زمیں سے آ لگے
پھر مری آنکھ میں کھلے ایسا جہانِ دو جہاں
جس میں وہ سارے لوگ ہوں
دید سے اور ندید سے
جس میں تمام گھر سفر اور تمام بحر و بر
جس میں تمام دین و دہر اور تمام دشت و شہر
سبزۂ یک نگاہ ہوں
پھر مرے خاک آئینے، نور کی عکس گاہ ہوں

(نظم: کھوئے ہوؤں کے نقش پا، میں رونا چاہتا ہوں: فرحت احساس، ص124)

اوپر کے پہلے نظمیہ حصے پر میراجی اور دوسرے پر ن م راشد کے اسلوب کا پرتو دیکھا جاسکتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو نظم کے منظرنامے پر ن م راشد اور میراجی کے جو دو اسالیب نمایاں طور پر ابھرے تھے ان کی پیروی کرنے والے آج بھی کررہے ہیں۔ ایسے شاعروں کی تعداد آج کم ہے جنھیں ہم ان کے اسالیب سے پہچان سکیں۔ ساتھ ہی ایک المیہ یہ بھی ہے کہ غزل کی سفاک نزاکتوں نے نظم کی نازک کھردراہٹوں کو بار بار ہر زمانے میں کاٹا اور آلودہ کیا ہے۔ پھر بھی ہم نظم کے صاف ستھرے اور توانا اسلوب سے بالکل مایوس بھی نہیں۔

☆☆☆

(بشکریہ: سہ ماہی فکر و تحقیق، جنوری تا مارچ 2015)

☆.....رفیع اللہ میاں

آج کی نظم اور اس کے انسلاکات

(ادب برائے تبدیلی.... ایک پیش رفت)

ہم اقداری صورتوں کے سریع تغیر سے عبارت وقت میں سامان زیست کر رہے ہیں۔حتیٰ کہ لفظ ''جدید'' بھی تیزی سے اپنی قدر کھوتا محسوس ہوتا ہے۔معنوی سطح پر یہ حرکی تغیر حیران بھی کرتا ہے اور پریشان بھی۔ ہمارے لیے ہر نئی چیز جدید ہوتی ہے اور اس جدید چیز کی موجودگی میں اس سے زیادہ جدید چیز سامنے آجاتی ہے۔ان کے مابین وقت کا وقفہ اتنا کم ہوتا ہے کہ یہ صراحت کرنا مشکل ہو جاتی ہے کہ اِسے جدید کہا جائے یا اُسے۔ چناں چہ اس صورت حال سے نمٹنے کے لیے لسانیاتی سطح پر سابقوں اور لاحقوں سے کام لیا گیا۔لیکن کب تک؟ یہ سابقے اور لاحقے آج کما حقہ کام نہیں دیتے۔ مابعد جدید ہو یا جدید ترین، معنوی سطح پر ان کے عناصر ہمیں روایتی ادبی ورثے میں مل جاتے ہیں۔اور سچی بات یہ ہے کہ فیض، میراجی اور ن م راشد یا مجید امجد کے بعد ہم جدید نظم کیا کہیں اور کہاں تک اسے گھسیٹیں۔آج کی نظم، جدید نظم سے کچھ سوا ہے۔متنی تضادات کا ایسا عالم ماضی میں کہیں نہیں ملتا۔ایک ہی متن میں عناصر ایک دوسرے کو کاٹتے، رد کرتے چلے جاتے ہیں۔نئی شعری حسیت نے متن کو پیچیدہ بنانے میں اساسی کردار ادا کیا ہے۔انسانی معاشرت اساسی سطح پر زبردست تضاد کا شکار ہے اور یہ تضاد عالمگیریت کا انت ہے۔اس انت پر سمٹاؤ اور پھیلاؤ بہ یک وقت وقوع پذیر ہو رہے ہیں۔شعور کی اوپری سطح پر توسیع پسندی کا رجحان غالب ہے

اور نچلی سطح پر یہ خوف سے سکڑ رہا ہے۔ یہ تضاد اخلاقی سطح پر تباہی پر منتج ہو رہا ہے اور تخلیقی سطح پر پیچیدگیوں کا روپ دھار رہا ہے۔ قابل ذکر شاعروں کے ہاں المیہ جو اِن کے اندرون سے اٹھتا تھا اور کرب کی امیجری میں ڈھلتا تھا' اب ذات سے زیادہ معاشرت سے اٹھتا اور خیال کی شدت میں روپ دھارتا ہے۔ اس لیے آج کی نظم کرب انگیز سماجی بیانیہ ہے۔ شاعر کی ذات اس میں جمالیاتی سطحات پر اپنا اظہار کر رہی ہے۔ معاشرتی ٹوٹ پھوٹ کا عمل اتنی تیزی سے جاری ہے کہ شعری جمالیات کو سمجھنے اور آج کی شعری حسیت رکھنے والا نمایاں اور حقیقی شاعر اپنی ذات کے اشاریوں کو بھی سماجی علامتوں میں ڈھالنے پر مجبور ہے۔ اندرون اور بیرون کے مابین حسیاتی سطح پر یہ تضاد لامحالہ طور پر متن میں ظاہر ہو رہا ہے۔ تضاد کا یہ متنی ظہور آج کی نظم کی بے پناہ پیچیدگی کو آشکار کر رہا ہے۔ اس پیچیدگی کے چار بنیادی عناصر ہیں۔ ابہام، الجھاؤ، تہہ داری اور لایعنیت۔ شاعر لاکھ کوشش کرے، لایعنیت سے جان نہیں چھڑا پاتا۔ یہ بدلتی اقدار کا وہ دباؤ ہے جو حسی سطح پر شاعر پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ پیچیدہ خیالات، پیچیدہ نفسیات، پیچیدہ علامات اور ان سب نے تیزی سے بدلتی اقدار سے جنم لیا ہے۔

متنی تضاد اگر شعری جمالیات کا پروردہ ہے تو یہ نظم کی ایک قدر ہے۔ لیکن اس سے جنم لینے والی متنی پیچیدگی کو اگر ہم سطحی طور پر دیکھیں گے تو ہم اسی طرح آج کی اپنی شعریات کی ناقدری، عدم پہچان اور عدم تفہیم کا رونا روتے رہیں گے۔ نظم میں انسانی جذبات و احساسات اور باطنی پیچیدگیوں کا اظہار تو ایک زمانے سے ہوتا چلا آ رہا ہے لیکن ان عناصر کا آج کی شاعری کے حوالے سے مذکور ہونے کا مطلب مختلف ہے۔ کیا صرف یہی کہہ دینا کہ ہم مابعد نو گیارہ عہد میں جی رہے ہیں، تخلیق کار پر اس کے خارج کے دباؤ کی مکمل وضاحت نہیں کرتا؟ ایسے میں وسعت نگاہ سے متصف تخلیق کار ہی اچھا نظم گو بن سکتا ہے۔

وسعت نظر رکھنے والے اس اچھے نظم گو کے ہاں اپنے عہد کی تمام تر پیچیدگی شعری جمالیات کے پردے میں ملے گی۔ اگر ایسا نہ ہوا تو وہ اپنے عہد کی تفہیم ہی سے کٹ جائے گا۔ تب اس کی وسعت نظری محض ایک دھوکے کے سوا کچھ نہ ہوگی۔ جس پیچیدگی کا ذکر میں نے کیا ہے اس کا ہر عنصر یعنی ابہام وضاحت کو رد کرتا نظر آئے گا' وضاحت ابہام کا ابطال کرے گی، الجھاؤ سلجھے مفہوم کو کاٹ رہا ہوگا اور سلجھاؤ پر الجھاؤ کا دھوکا ہوگا' تہہ داری معانی کی پہلی سطح کے خلاف تشکیک پیدا کرے گی اور لفظ یا ترکیب اپنی تہہ داری کو مشکوک بنائے گی' لایعنیت نظم کی مجموعی یا جزوی معنویت کو رد کرے گی اور معنویت لایعنیت کے راستے میں رکاوٹ کھڑی کرے گی۔ ہر عنصر ''قطعی حیثیت'' سے نظمی متن میں موجود ہوگا۔ اس تنی رسی پر حقیقی اور بہت اچھا نظم گو ہی چل سکتا ہے۔ اس دعوے کا ثبوت آج کا عہد فراہم کر ہی رہا ہے۔ آج کے اچھے نظم گو شعرا کو انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے جن کے ہاں یہ عناصر اسی حیثیت سے کم وبیش کہیں نہ کہیں پائے جاتے ہیں۔ آج کی وہ نظم جو ہمارے آج کے عالمی و مقامی سماج سے جڑی ہوئی ہے' اس کی ایک قدر ''سفاک قطعیت'' ہے۔ الفاظ کو دیکھا جائے تو یہ ایک منفی قدر دکھائی دیتی ہے لیکن شعری جمالیات اسے جس سطح پر برتتی ہے وہ نظمی تجسیم کا ایک ایسا معاملہ ہے جو نظم نگاروں کی بالغ نظری سے تعلق رکھتا ہے۔ بالغ نظری نہ صرف روح عصر کو سمجھنے کی بلکہ شعری جمالیات کو برتنے کی بھی۔ ''تم کس طرف ہو'' اس مطالبے میں جو قطعیت ہے، اسے اگر شعری جمالیات کے دائرے میں دیکھا جائے تو کہیں گے کہ ''تم انسان ہو یا خواب ہو۔'' شاعر جب کہتا ہے کہ ''ہم خواب ہیں / بچپن کی مٹی میں گندھے۔۔۔'' تو اس اظہار کے پیچھے اس المیے کی شدت کارفرما ہوتی ہے جس نے انسان کو مجسم خواب میں تبدیل کر دیا ہے۔ ماورائی المیے کے اظہار کے لیے انسان کو براہ راست بیان میں مجسم خواب بنا دینا نہ صرف اپنے اندر سفاک قطعیت کا عنصر رکھتا ہے بلکہ شعری

جمالیات کو حسی سطح پر سمجھنے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ''براہ راست بیان'' کا مطلب یہ ہے کہ جو لفظ استعمال کیا جا رہا ہے وہ نہ تو استعارہ ہے' نہ تشبیہہ نہ علامت۔ انسان ایک ٹھوس حقیقت ہے' نہ خواب اس کے لیے استعارہ ہوسکتا ہے نہ پتھر سے اسے تشبیہہ دی جاسکتی ہے۔ پتھر کسی شقی القلب کے لیے علامت تو ہوسکتا ہے لیکن پوری نوع کے لیے نہیں۔ لیکن اس کے بیرونی اور اندرونی حالات میں وہ انقلاب آیا ہے کہ وہ کہیں مجسم خواب نظر آتا ہے کہیں پتھر بنا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ آج کی نظم جب اظہار کے لیے نئے وسیلے ڈھونڈھتی ہے تو ان کی تجسیم اسی طرح کی نئی اصطلاحات کی صورت ہی میں ممکن نظر آتی ہے۔ لیکن نظم میں یہ براہ راست لسانیاتی اظہار یعنی ''صفت منقلبہ'' شعری جمالیات کی عدم موجودی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ اس لیے ''سفاک قطعیت'' کو شعری قدر بنانے اور ''صفت منقلبہ'' کو شعری جمالیات سے آمیز کرنے کے لیے ہر دو طرح کی بالغ نظری درکار ہے۔ ''سمٹاؤ اور پھیلاؤ' کے نکتے پر بات سے قبل ''ودیعی انفرادی شخصیت'' پر ضمناً بات کرنا چاہتا ہوں۔ ہمارے ہاں اہم معاملات پر عموماً سطحی نگاہ ڈالنے کا رجحان ہے۔ اس رجحان کے تحت یہ نکتہ زیر بحث لایا جاتا ہے کہ نئی نظم کے اجزائے ترکیبی اور خصوصیات پر بات ہونی چاہیے۔ ''اجزائے ترکیبی'' معلوم کرنے کے لیے کیا یہ ضروری نہیں کہ پہلے تفصیلاً جانا جائے کہ ''اجزائے ترکیبی'' کے ''ماخذات'' کیا ہیں؟۔ یہ ''ضمنی ماخذات'' کس بنیادی ''ماخذ'' سے نکلے؟ کیا بنیادی ماخذ سماج نہیں ہے؟ مذہب اور سیاست سے لے کر فرد کے داخلی احساسات تک' تمام تر اس بنیادی ماخذ سے جڑے ہیں۔ اس پر یہ سوال کہ اگر بنیادی ماخذ سماج ہے تو پھر اس کے اثرات سب پر یکساں کیوں نہیں ہیں' دراصل فرد کی ودیعی انفرادی شخصیت سے ناواقفی کا اظہار ہے۔ ''ودیعی انفرادی شخصیت'' سماج کے تعامل سے کوئی نہ کوئی رخ اختیار کرتی ہے جو دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔ یہ شخصیت غیر سائنسی نہیں ہے۔ ہیومن جینیٹکس نے اس کی

شہادتیں فراہم کی ہیں۔ہم کلیشے عموماً غلط جگہ دہراتے ہیں یا کم از کم درست مقام پر دہرانے سے قاصر رہتے ہیں۔ یہ کلیشے دیکھیں: فن کار پیدائشی فن کار ہوتا ہے/فن قدرت کا عطیہ ہے، وغیرہ۔عموماً ان بیانات کو اکہری سطح پر دیکھا جاتا ہے۔عطیہ خداوندی دراصل فنون میں جمالیات کا شعور ہے جو عام لوگوں کے شعور سے بہت مختلف اور درجہ بندی میں بلند تر ہوتا ہے۔لیکن سماج کے اندر اس ودیعی انفرادی شخصیت کی پرورش اور اس کے اثرات کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ادبی جمالیات نے بھی ثقافتی جمالیات سے جنم لیا ہے۔اس لیے نظم کے اجزائے ترکیبی کو اسی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔متنی خصوصیات میں انداز، مواد اور ساخت جیسے امور آتے ہیں۔ودیعی انفرادی شخصیت جس معاشرے کی اکائی ہوتی ہے، اس کے طرز فکر، مجموعی نفسیات، شعور کی سطح اور اصول تمدن کو اپنے احساسات کے آئینے میں پرکھتے ہوئے اظہار کا سلیقہ اختیار کرتی ہے۔فن کار پورے شعور کے ساتھ اپنے لیے فن کے اظہار کا سلیقہ چننے پر قادر ہوتا ہے۔ وہ کسی بھی وقت ایک سلیقہ بدل کر دوسرا سلیقہ اختیار کرسکتا ہے۔ اپنے اظہاری سلیقے میں تبدیلی لاسکتا ہے اور یہ بھی کہ فن کار چاہے تو اپنے ودیعی انفرادی شخصیت میں موجود شعری جمالیاتی وصف کو محض کسی عورت کے عشق اور اس کے متعلقات کے اظہار کے لیے بروئے کار لائے، اور چاہے تو عورت کے پیچھے موجود ایک پورے سماج کے لیے اس کے مکمل نفسیاتی دائرہ کار سمیت بروئے کار لائے۔ چناں چہ اگر کوئی شخص آج کی نظم کی خصوصیات یا اجزائے ترکیبی پر بات کرنا چاہے تو اس کے سامنے کوئی دوسرا راستہ موجود نہیں سوائے اپنے سماج کی نفسیات اور اس نفسیات میں موجود تضادات اور پیچیدگیوں سے اپنی ودیعی انفرادی شخصیت کے حوالے سے انسلاک۔

سمٹاؤ اور پھیلاؤ کو اگر ہم تخلیقی شعریات کے ضمن میں دیکھیں تو فہم کی توسیع کی قدر سے واسطہ پڑتا ہے۔سماجی ابتری کی صورت حال بتاتی ہے کہ ہماری سماجی فہم شکستگی کا شکار

ہوچکی ہے اور سماج ٹکڑوں میں بٹا ہوا ہے۔ وسیع کینوس میں، بنی نوع آدم کی سطح پر دیکھا جائے تو عالمی سماج مذاہب میں بٹا ہوا ہے۔ اس لیے مقامی اور عالمی دونوں سطحات پر سماج توسیع پسندی کی شدید خواہش سے لبریز ہے۔ لاشعور کا خوف اسے اپنے اندر سکڑاؤ پر مجبور کر رہا ہے اور شعور کی عیاری اسے اپنے وجودی اور معنوی پھیلاؤ کی طرف دھکیلتی ہے۔ اس تضادی نفسیات نے نہ صرف انسان کو اندر سے منہدم کیا ہے بلکہ باہر سے بھی اسے شکستہ کر دیا ہے۔ اس پس منظر میں آج کے شاعر کو ہونے والا ادراک وہ واحد عنصر ہے جو اسے عمومی تخلیقی سطح سے اوپر اٹھاتا ہے۔ لیکن وہ اپنی فہم کے سلسلے میں توسیع پسندی کے اثر سے بچتا دکھائی نہیں دیتا۔ یہ صورت حال تنی ہوئی تخلیقی رسی پر چلنے کے مترادف ہے۔ اس رسی پر جس نظم نے توازن قائم رکھ کر دکھایا، عین ممکن ہے وہ مستقبل کا کلاسک قرار پائے۔ فہم کی توسیع ایک مثبت قدر ہے لیکن سماجی تضادی کیفیت نے جس پیچیدگی کو جنم دیا ہے، شعری حسیات میں وہ ایک مداخلت کار کی حیثیت سے در آتی ہے۔ بہت جگہ فہم کی توسیع کی خواہش شعری جمالیات کو بری طرح مجروح کر دیتی ہے۔ توسیع پسندی کی نفسیات کے حصار میں آنا، اپنی پہچان اور شہرت کی توسیع کے لیے بے قرار ہونا، فہم کو شعریات کے ساتھ آمیز کرنے کا داعیہ کمزور ہو جانا، یہ سب منفی عناصر ہیں جو نظم میں یکے بعد دیگرے علامات و استعارات و تشبیہات کی صورت میں منقلب ہوتے ہیں۔ سماجی اور طبعی ماحول حتیٰ کہ موسمیاتی تبدیلیاں بھی آج کے شاعر پر اثر انداز ہو رہی ہیں۔ توسیع پسندی کی نفسیات نے سب سے زیادہ نقصان جس چیز کو پہنچایا ہے وہ ہے کرہ ارض کا ماحول۔ چناں چہ طاقت کے مراکز ماحولیات سے لے کر انسان اور انسانی نفسیات تک ہر چیز کو غارت کرنے میں مصروف ہیں۔ ایک سطح پر یہ معاشرت کا رزمیہ ہے اور دوسری سطح پر معاشرت کا المیہ۔ آج کا نظم گو معاشرت کے اس رزمیے اور المیے کے درمیان اپنی پہچان بنانے کے لیے تگ و دو کر رہا ہے۔ اس کی یہ کوششیں

نظمی متن کے اندر پیچیدگیوں کو جنم دے رہی ہیں۔

شعری حسیات اگر معاشرت کی اس پیچیدگی کو جمالیاتی شعور سے آمیز کر دے تو آج کی نظم کو ایک سمت مل سکتی ہے۔ لیکن اکثر نظم بے سمتی کی شکار ہے۔ ''اکثر نظم'' سے مطلب ''ساری نظم'' نہیں ہے۔ نظم کے جتنے نمایاں شاعر ہیں، ان کے ہاں کسی کے پاس قابل قدر تعداد میں، کسی کے پاس قابل ذکر تعداد میں اور کسی کے پاس خال خال ایسی نظم مل جاتی ہے جو بے سمتی کی علت سے محفوظ رہی ہے۔ بے سمتی کیوں در آتی ہے؟ اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ میں نے جس تضاد اور اس سے جنم لینے والی پیچیدگیوں کا ذکر کیا ہے، مقامی سطح پر ان کے نتیجے میں غصے اور احتجاج نے ہمارے نفسیاتی رویوں میں گھر کر لیا ہے۔ شاعر کے پاس بالخصوص نظم کے شاعر کے پاس اظہاری ٹول کی دستیابی کے باعث وہ نسبتاً زیادہ گہرائی سے ان کی لپیٹ میں آیا ہے۔ چناں چہ بہت بڑی تعداد میں نظم احتجاج اور غصے کا براہ راست اظہاریہ بن گئی ہے۔ اپنی حساسیت کے باعث وہ یکے بعد دیگرے استعاراتی و علاماتی نظام کو بروئے کار لاتا ہے لیکن شعری جمالیات کو بھول جاتا ہے۔ شعری جمالیات علاماتی نظام میں بہاؤ کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ معنی آفرینی کو جنم دے کر تفہیم کے در وا کرتی ہے۔ اور سب سے بڑھ کر لایعنیت کے آگے دیوار کھڑی کرتی ہے۔ لایعنیت نے آج کی نظم میں ایک اور رجحان کو جنم دیا ہے۔ جواب سے بے زار سوال قائم کرنے کا رجحان۔ آج کی نظم زیادہ تر سوال مذہب کے بارے میں قائم کرتی ہے۔ وجہ صاف ظاہر ہے۔ مقامی اور عالمی تخریبی قوتیں اپنے غیر منطقی وجود کی بقا کے لیے صنعت و حرفت سے لے کر سیاسی و عسکری توسیع پسندی تک مذہب کو پیچنگ بیگ بنا کر ایک طرف عالمی انسانی برادری کی آنکھوں میں دھول جھونک رہی ہیں اور دوسری طرف حصول زر کے لیے غیر ریاستی عناصر کی صورت میں عسکریت پسندی کی تشکیل و توسیع کا کھیل کھیل رہی ہیں۔ انہیں کے درمیان چاروں طرف

انسانی المیے جنم لے رہے ہیں۔ تخلیق کار کی نظر جہاں ان المیوں کی حقیقت سے چوکتی ہے وہاں وہ سطحی ردعمل کا شکار ہو جاتا ہے۔ اور آج کی نظم اسی سطحی ردعمل کا اعلامیہ بنی نظر آتی ہے۔ اگر تخلیقی رویہ اس سطح پر ظہور کرتا ہے تو وہ بے سمتی اور بے بضاعتی سے بچ نہیں سکتا۔ صورت حال کے حقیقی ادراک سے محرومی لایعنی سوالوں پر منتج ہوتی ہے۔ یوں جواب سے بے زار سوالوں کا رجحان پروان چڑھتا ہے اور حسی شعریات لایعنیت کا شکار ہو جاتی ہیں۔ کرب کی امیجری کو اگر محض خیال کی شدت سمجھ لیا جائے تو ایسی سوچ اچھی نظم کی تجسیم کرنے کی قوت سے خالی ہوتی ہے۔

آج کی نظم کی 'داخلیتِ محض' کچھ نہیں ہے۔ شاعر من کی دنیا ضرور کھوجتا ہے۔ وہ اگر من کی دنیا سے واقف نہ ہو تب بھی سطحی نظم بنتی ہے اور اگر داخلیتِ محض کا اظہار ہو تب بھی۔ سماج سے انسلاک کی ضرورت اور مجبوری جتنی آج ہے، اس سے قبل پہلے کبھی نہ تھی۔ آج کے دیہی انسان کو بھی عالمگیریت کے اثرات نے اس کے خول سے کھینچ نکالا ہے اور اپنے رنگوں سے آشنا کر کے چھوڑا ہے اور چھوڑا ہی کب ہے۔ وہ اب اس کے ساتھ صارفیت کے کلچر میں 'بُری طرح' جڑا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی نظم میں داخلی عناصر اظہار کی سطح پر سماجی حوالوں اور علامات سے جان نہیں چھڑا پا رہے۔ شہری اور دیہی زندگی میں کم ہوتے فاصلوں نے شاعر کے اندر داستان گوئی کی صلاحیت اور خواہش کو مزید اجاگر کیا ہے۔ وہ سماجی نفسیاتی پیچیدگیوں کے باعث ماضی قریب کو ماضی بعید کے ساتھ آمیز کر کے داستانوی رنگ آمیزی کرنے پر مجبور ہے یعنی عصری شعریت میں اس عنصر کو رنگ آمیزی، مٹھی سے پھسلتے وقت اور تنہائی کے احساس کے اظہار کے لئے استعمال کیا جا رہا ہے اس لیے آج کی نظم میں یہ رنگ آمیزی جمالیاتی سطح پر ظہور کر رہی ہے، جو آج کی نظم کی ایک بڑی خصوصیت ہے۔ آج کی نظم کے جمالیاتی عناصر میں حسرت اور خواہشوں کے ڈلار سے معمور یاد ماضی

کے لیے تڑپ واضح ملتی ہے۔تخلیقی داعیہ جتنا مستحکم اور باشعور ہوتا ہے اتنی ہی نظم فرار کی علت سے محفوظ رہتی ہے۔ایسی نظمیں یا د ماضی کے پردے میں بین السطور آج کی پیچیدہ نفسیات کی طرف جمالیاتی اشارے کرتی ملتی ہیں۔

آج کی نظم توسیعی شعور کا بیّن اظہار ہے۔اس لیے نظم نہ صرف موضوعاتی تنوّع کی حامل ہے بلکہ ذہین کلامیہ بنی نظر آتی ہے جس کی تہہ میں ذہنی وسماجی آزادی اور ثقافت کا شعور کارفرما ہے۔شاعر کے پاس تفصیلی خیالات ہیں' تصورات ہیں' یادداشتیں ہیں؛ جن کی ترسیل اور ادراکی درجہ بندی کے لیے وہ شعری زبان بروئے کار لاتا ہے۔وہ نہ صرف اپنے معاشرے بلکہ دیگر معاشروں میں بھی وقوع پذیر حادثات کو محسوس کرتا ہے۔یہ سب اس کی فوری یادداشت کا حصہ بنتا ہے اور شعری حسیت سے آمیز ہوتا رہتا ہے۔اس کے ہاں نظم میں پیچیدہ رویوں کی شیرازہ بندی کا تاثر ملتا ہے جو توسیعی شعور کی علامت ہے۔لیکن اس سلسلے کی اہم بات یہ ہے کہ توسیعی شعور کو اگر اچھے طریقے سے استعمال نہ کیا جائے تو یہ تخلیق کے دروازے وانہیں کرتا بلکہ بے روح نظمی اجسام کی تشکیل کرنے لگتا ہے۔سرمایہ دارانہ ذہنیت نے سوچ وفکر کو متاثر ضرور کیا ہے اور اسے بے سمتی کی طرف دھکیلا بھی ہے تاہم روح عصر میں تیرتے فطری قوانین بھی اپنی چالیں چل کر انسانی فکر میں راستے بناتے رہتے ہیں۔ آج کی نظم میں اسی حریت پسندانہ انسانی فکر کی موجودگی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔اس فکر نے آج کی نظم کو ایک طرف مردہ لفظوں کا ڈھیر دیا ہے تو دوسری طرف زندہ منظوم پیکر بھی فراہم کیے ہیں جو احساس ومعانی کی ترسیل کی قوت کے حامل ہیں۔اس لیے فکری سطح پر آج کی نظم بہت پھیلی ہوئی ہے۔اس پھیلاؤ کا احساس کما حقہ تب ہوسکتا ہے جب آج کی نظم کو اس کا قاری مل جائے۔توسیع پسندانہ اور اپنے غیر منطقی وجود کو برقرار رکھنے کی نفسیات نے سماجی ناخواندگی کے سازشی ہتھیار سے شعور کی بیداری اور اس کے پھیلاؤ کے عمل کا راستہ روک رکھا

ہے۔ یہ ہمارا معاشرتی المیہ ہے۔ ہمارے ادب کو آج تک اپنے اس سب سے بڑے اور بنیادی دشمن کا ادراک نہیں ہو پایا ہے۔ اس لیے ادب اس ضمن میں خاموش رہا اور اپنے اندر اس صورت حال سے لڑنے کی کوئی تخلیقی پگڈنڈی ساخت نہیں کر سکا۔ موضوعات کی طرح آج کی نظم اپنے خارجی سانچوں کے ساتھ بھی نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔ نظمیں اپنے تخلیق کاروں کے واضح اسلوب کے ساتھ منصۂ شہود پر رونما ہو رہی ہیں۔ یہ آج کی نظم کی ایک اور بڑی خاصیت ہے جو اس کے زرخیز مستقبل کی نشان دہی کرتی ہے۔ کہیں اسلوب تجربہ ہے تو کہیں فطری تخلیقی نمود۔ دونوں صورتوں میں آج کی نظم کا کینوس موضوعاتی تنوع کے ساتھ مل کر وسیع ہو رہا ہے۔ اسلوب کی تشکیل عمومی تخلیقی سطح پر ممکن نہیں ہوتی۔ خصوصی تخلیقی سطح عصری، شعوری اور شعری حسیت کے گہرے داعیے کے نتیجے میں تشکیل پاتی ہے۔ بعض اوقات سطحی تخلیقی سطح پر چیختی چنگاڑتی لسانی تشکیلات اسلوب کی تشکیل کا فریب دے جاتی ہیں لیکن یہ تخلیقات عصری نظمیات میں جگہ پانے میں ناکام رہتی ہیں۔ آج کی نظم میں اس رجحان کی بھی کوئی کمی نہیں ہے۔

اس عجیب صورت حال کو جس میں حد درجہ پیچیدگی پائی جاتی ہے، ایک نہایت متضاد صورت حال سے بیان کیا جا سکتا ہے اور یہ منطقی بھی ہے، یہ صورت حال انتہائی سادگی کے جوہر سے لبریز ہو تو پیچیدگی کی شدت کو آن واحد میں ایک طرف کر کے سہولت سے بیان کر دیتی ہے۔ چناں چہ اصطلاح ''آج کی نظم'' جدید کے بعد آنے والے ادوار کی پیچیدگی کو ڈی کوڈ کرتی ہے اور ہم، جو پیچیدگیوں کی وضاحت میں مزید پیچیدگیوں کو جنم دینے کے رجحان کے آگے بے بس ہو جاتے ہیں، ایک ایسی صورت حال میں داخل ہوتے ہیں جہاں ہمارے پیچیدہ خیالات کسی نہ کسی قابل فہم صورت میں تجسیم ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے آج کی نظم کا بنیادی مسئلہ یہی پیچیدگی ہے۔ سماجی اقدار کی تبدیلی کا عمل جس تیزی سے جنم لیتا

ہے اسی سرعت سے پیچیدگیاں بھی زیریں سطح پر سر اٹھانے لگتی ہیں لیکن ان کا عوامی سطح پر ظہور وقت کے ایک مخصوص وقفے کے بعد ہوتا ہے۔ وقت کا یہ وقفہ ایک خلا کی صورت میں جس طرح انسانوں کے مزاج میں داخل ہوتا ہے اسی طرح آج کی نظم میں بھی جگہ جگہ پایا جاتا ہے جو اس کی تفہیم کے راستے میں رکاوٹ ہے۔

اگرچہ ہم کئی کلیشوں کی طرح ''ادب انسانی مسئلہ ہے'' کو بھی ایک کلیشے کے طور پر استعمال کرتے ہیں لیکن اس کی حیثیت بھی سطحی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس بنیادی نکتے نے کبھی ہماری حقیقت تک اور ادب میں ہمارے مسائل کے حل تک رہنمائی نہیں کی۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر ''ادب انسانی مسئلہ ہے'' تو پھر پہلے ''انسانی مسئلے'' کی نوعیت کے بارے میں کیوں نہ جانا جائے؟ انسانی مسائل کیسے، کہاں سے اور کس وقت جنم لیتے ہیں؟ جب ادب کو سماج سے جوڑنے کی بات کی جاتی ہے اور ''ادب کی پہچان'' کے حوالے سے ادب کے مسائل سماج ہی کے مسائل کی گہرائی سے ناپے جانے کی تجویز دی جاتی ہے تو اسے اس لیے قابل اعتنا نہیں سمجھا جاتا کیوں کہ ایسا کیا جانا محض ایک ''صورت حال'' کی نشان دہی کرنا ہے۔ اگر ادب کو سماجی نفسیات میں موجود مختلف عناصر کے آئینے میں دیکھا جانا محض ''ایک صورت حال'' ہے تو پھر ''ادب انسانی مسئلہ'' کیسے ہے؟ سوال ضرور اٹھے گا کہ کیا ''ادب انفرادی انسانی مسئلہ'' ہے یا ''ادب اجتماعی انسانی مسئلہ'' ہے؟ پھر یہ سوال بھی اٹھے گا کہ ادب ''کس انسان'' کا مسئلہ ہے؛ کالے کا' گورے کا' مسلم کا' عیسائی کا' یہودی کا' ہندو کا' لادین کا' کس کا؟ یہ سوال بھی اٹھے گا کہ یہ انسان کس براعظم کا ہے' کون سی زبان بولتا ہے؟ اور یہ کہ یہ انسان مرد ہے یا عورت؟ ادب اگر انسانی مسئلہ ہے تو پھر کسی بھی دور کے ادب کی پہچان اور انفرادیت کی تلاش کا امکان بھی اجتماعی اور انفرادی انسانی مسائل کی بنیاد ہی پر سامنے آ سکتا ہے۔ مابعد تھیوری جس صورت حال کو نشان زد کرتی ہے' اس کو اگر ہم سطحی

طور پر دیکھیں گے تو یہ ''صورت حال'' ہم پر کبھی نہ کھل سکے گی۔ اس ''صورت حال'' نے سماجی تفہیم کے نظام سے جنم لیا ہے۔ اس کے تحت مابعد جدید ثقافت نے پائیداریت کو وسیع تناظر میں ایک مسئلے کے طور پر دیکھا۔ ادبی جمالیاتی نظریے کی تشکیل میں قاری کی شمولیت اسی پائیداریت کا شاخسانہ ہے۔ مغرب نے ثقافت پر تنقید میں قارئین کے رجحانات اور میلانات کو شامل کر کے معاشی نقطہ نظر سے ادب کے افادی پہلو کو مستحکم کیا۔ اس ''صورت حال'' کے پھیلاو کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ''پائیداریت'' کا جن عناصر پر انحصار ہوتا ہے انھیں دیکھنا چاہیے۔ آئی یو سی این (قدرتی ماحول کے تحفظ کے لئے بین الاقوامی یونین) کے مطابق ''پائیداریت کا انحصار اندرونی و بیرونی عناصر کے درمیان تعاملات پر ہے۔ اندرونی عناصر سماجی، سیاسی، ماحولی یا معاشی ہوسکتے ہیں۔ جبکہ بیرونی عناصر میں غیر ملکی قرضہ جات، ساختی غربت، عالمی ماحولیاتی مسائل اور 'سماجی۔ سیاسی۔ معاشی' تنازعات شامل ہیں۔'' اس ''صورت حال'' میں انسانی احساسات، جذبات، خواہشات اور چاہتوں نے جو رخ اور رنگ اختیار کیا، اس نے مابعد تھیوری کے خدوخال واضح کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اسی ''صورت حال'' نے مخصوص دانش ورانہ اور ثقافتی فضا کی تشکیل کی جس میں حیات و کاینات سے متعلق لوگوں کا مخصوص طرز فکر اجاگر ہوا۔ آفاقی اقدار کے انکار سے عقائد اور اقدار نے نیا رنگ اختیار کیا۔ شاعر اس ''روح عصر'' سے جڑے۔ ان کی نظموں میں نئی خصوصیات در آئیں۔ پائیداریت کے مختلف عناصر کے باہمی تعامل نے تفہیم کے حوالے سے پیچیدگیوں کو جنم دیا تھا۔ یہ پیچیدگیاں نظم نگاروں کی تخلیقات میں تخلیقی شعریات کی صورت میں منقلب ہوئیں۔ نوبل انعام یافتہ شاعر شیمس ہینی نے جب سیاسی موضوعات کو جنسی اشاروں کے ساتھ تخلیقی طور پر آمیز کیا تو اس نے بلا کی پیچیدگی کو جنم دیا۔ میں نے جس تضاد کو عالمگیریت کا انت کہا ہے اس نے ''صورت حال'' کے کلائمکس یعنی نائن الیون کو

جنم دیا۔اس کے بعد سے عالمی سماج (بالخصوص ہمارا) جن قیامت خیز زلزلوں کی زد میں ہے،اس سے سماجی تفہیم کا نظام نئے چیلنجز سے آشنا ہوا ہے۔سماجی تفہیم کا دائرہ کار وسیع ہوگیا ہے لیکن اس پر عالمی سطح پر تحقیقی کام کے حوالے سے خلا تا حال موجود ہے۔ ہمارے معاشرے کے مختلف طبقات کے مابین دوریاں اور بڑھ گئی ہیں۔ عالمی سطح پر مسلمانوں' عیسائیوں' ہندوؤں' یہودیوں اور بدھ مت کے پیروکاروں کے درمیان خلیج مزید گہری ہوگئی ہے۔اس صورت حال میں نظم اپنے تخلیق کار سے ''روح عصر'' کو دانش کے پوروں سے چھونے اور شعری جمالیات سے آمیز کر کے برتنے کا بجا تقاضا کرتی ہے۔روح عصر کے حوالے سے عموماً یہ مغالطہ ذہنوں میں پایا جاتا ہے کہ ہر تخلیقی اظہار کے پس منظر میں روح عصر کارفرما ہوتی ہے۔اس بیان کا سطحی پن بہت گمراہ کن ہے۔اگر ایسا ہوتو ''روح عصر'' کی اہمیت اور حیثیت متعین کرنے سے قبل ''تخلیقی اظہار'' کی حقیقت جاننا ضروری قرار پائے گا۔اگر ''تخلیقی اظہار'' اردو شاعری میں وافرمل جاتا ہے تو پھر ''روح عصر'' کی حیثیت مشکوک ہونا لازم ہے۔روح عصر کو سمجھنے کے لیے تو عصری دانش کے ساتھ ساتھ شعری جمالیات کا درک بھی بہت ضروری ہے۔

آج کی اردو نظم تیزی سے بدلتی اقدار کا المیہ ہے۔جو اس المیے کو اپنے ستعاراتی اور علاماتی نظام کا حصہ نہ بنا سکے، وہ آج کی نظم نہیں ہے۔کائنات' خالق کائنات اور موت و حیات کی کشمکش آج کی نظم میں نئی لسانی تشکیلات کے ساتھ روبہ عمل ہے۔انھیں سمجھنے کے لیے شاعر کو ہمیشہ اپنے من کی دنیا کی گھمبیرتا میں اترنا پڑتا ہے۔لیکن مسئلہ یہ ہے کہ انسان خود سے زیادہ' پہلے اپنے ماحول سے آشنا ہوتا ہے۔یہ اس کا سماج ہی تو ہے جو اسے 'خود' کے بارے میں بتاتا ہے۔اس لیے اگر شاعر اپنے ماحول کو درست طور پر سمجھ نہیں پایا ہوتو وہ اپنے من کی گھمبیرتا کو کیسے درست طور پر سمجھ سکتا ہے کہ یہ ایک انسلا کی عمل ہے۔آج کے عالمی

معاشرے میں آزادی کا جتنا غلغلہ ہے' انسان کی مجبوری اور معذوری پہلے سے بڑھ گئی ہے۔ انسان کی قدر کا سب سے بڑا داعیہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ ایک 'اہم خریدار' ہے۔ یہ پوٹینشل کنزیومر سادگی اختیار کرنے سے معذور ہے۔ یہ جب چلتا ہے تو اس کے پیچھے بہت سارے تصورات سائے کی طرح پیچھے پیچھے چلتے ہیں۔ پیچیدگی وہاں در آتی ہے کہ یہ خریدار اپنی چاہت اور ضرورت کے مطابق خریداری نہیں کر سکتا۔ بیش تر اوقات اسے وہ چیزیں خریدنی پڑتی ہیں جو اسے نقصان پہنچاتی ہیں۔ جہاں وہ خریداری کو اپنی مرضی اور چاہت سمجھتا ہے' وہاں وہ یہ بھول جاتا ہے کہ یہ مرضی اور چاہت اس پر باقاعدہ ایک نظام کے تحت مسلط کی گئی ہے۔ یہ تسلط ہی ہے کہ چلتے وقت اس کے پیچھے سائے کی طرح تحفظ کا تصور بھی چلتا ہے' بنیادی ضرورتوں میں ترجیح کا تصور بھی چلتا ہے' خوف' بے روزگاری' تعلیم' صحت' بچوں کے مستقبل' مقابلے کی دوڑ' ممتاز نظر آنے' انشورنس' سرمایہ کاری' بینک کاری' کاروبار' حرص' لالچ' ہوس' سُستی' بے کاری' لایعنیت اور اس طرح کے بے شمار سائے چل پڑتے ہیں۔ اس لیے اگر آج کی نظم آج کا جمالیاتی آئینہ ہے تو آج کی نظم کہلائے گی۔ اچھے شعرا کے ہاں یہ سائے ہمیں ان کے شعری نظام کی معنویت میں ملتے ہیں۔ ان نظموں میں خیال کے پیچھے لاشعوری طور پر کئی اور خیالات سائے کی طرح چلتے ہیں۔ شاعر کہیں بے بس ہوتا ہے کہیں بے خبر اور کہیں شاطر۔ یہی وجہ ہے کہ علامات کا ایک بے طرح جال کا ہوتا ہے آج کی نظم میں۔ کہیں یہ علامات بے سوچے سمجھے روبہ عمل آتی ہیں' کہیں شاعر شاطر بن کر قاری کو الجھاتا رہتا ہے۔ شعور سے لاشعور اور لاشعور سے تخلیق اور تخلیق سے قاری تک اس فنی و معنوی سفر کے دائرے میں الجھاوا گہرے سماجی انسلاک کی طرف ایک اشاریہ ہے۔ اس اشاریئے کو ڈھونڈ نکالنا خود کو سماج کے ساتھ جوڑنے میں مددگار ہو سکتا ہے اور اب ادب برائے تبدیلی کی تحریک کے حوالے سے 'اجرا' کے صفحات پر وہ آئینے تشکیل پا رہے ہیں جنہیں آج کا جمالیاتی

آئینہ کہا جا سکے گا۔ عین ممکن ہے کہ مابعد جدید سماجی صورت حال میں فنی، متنی اور معنوی الجھاؤں کے بطن سے وہ تخلیقی وفور وجود میں آجائے جس کی جڑیں 'سماجی بصیرت' میں پیوست ہوں اور وہ بلندی اور وسعت میں انسان کے مثبت احساسات واقدار کا سرچشمہ بن جائے۔

☆☆☆

☆.....ادریس آزاد

معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان

ضروری ہے کہ پہلے ہم اہمال کا تعین کرلیں۔ اہمال اہلِ زبان میں ''بغیر چرواہے کے چرتے ہوئے اونٹوں'' کے لیے بولا جاتا ہے۔ البتہ اصطلاحاً لفظ مہمل، بے معنی صوت یا علامت کے لیے بولا جاتا ہے۔ یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ ابہام، اہمال کا مترادف نہیں ہے۔ ابہام اور اہمال دو مختلف چیزیں ہیں۔ ہر انسان میں پہیلیاں بوجھنے کا کسی نہ کسی درجہ کا شوق پایا جاتا ہے کیونکہ جب کوئی شخص کوئی پہیلی بوجھ لیتا ہے تو اسے ایک خاص قسم کا لطف حاصل ہوتا ہے۔

اس لطف کو سقراط تذکر کا نام دیتا ہے۔ ہماری آج کی گفتگو میں ابہام اور اہمال کو آپس میں مدغم کردینے جو اندیشہ موجود ہے اُسے دُور کرنے کے لیے میں مختار علی خان پرتَو کی ایک نظم آپ کو سنانا چاہتا ہوں۔ اس نظم میں شاعر نے جان بوجھ کر اصل بات کو واضح الفاظ میں نہیں لکھا۔ اُس اصل بات یعنی اُس ابہام کو ہمیں ایک پہیلی کے طور پر بوجھنا ہے۔ جونہی ہم پر پہیلی کھلے گی، ہمیں ایک خاص قسم کا لطف حاصل ہوگا۔ نظم پیش کرتا ہوں،

پھڑک رہی تھی
نحیف چڑیا نزار چڑیا
حسیں چڑیا جمیل چڑیا
کسی شکاری کا گھاؤ کھا کر نہ جانے کب سے

سڑک کنارے پڑی ہوئی تھی
پھڑک رہی تھی
تڑپ رہی تھی
مری نہیں تھی
زمیں سے اس کو اٹھا کے میں نے
قریب ہی اک درخت کی شاخ پر بٹھایا
کہیں سے چُلّو میں پانی لا کر اسے پلایا
وہ سانس دینے کا اک طریقہ
کبھی جو بچپن میں مَیں نے سیکھا تھا، آزمایا
تو چند لمحوں میں اس نحیف و نزار چڑیا نے سر اٹھایا
ابھی میں اپنی سیہ ہستی کی ننّھی نیکی پہ آفریں تک نہ کہہ سکا تھا
کہ میں نے چڑیا کو جست بھرتے ہوا میں دیکھا
ہوا سے چڑیا جو واپس آئی
تو اس کی ننھی سی چونچ میں اک حسین تتلی دبی ہوئی تھی
حسین تتلی، جمیل تتلی
نحیف تتلی، نزار تتلی
تڑپ رہی تھی
مری نہیں تھی

اور جب اس نظم میں موجود یہ خوبصورت بات ہم پر کھلتی ہے کہ چڑیا جب واپس آئی تو وہ اپنی چونچ میں ایک زخمی تتلی کو اس لیے لے کر آئی کیونکہ وہ شاعر کو مسیحا کے رُوپ میں پہچان چکی تھی۔ وہ جانتی تھی کہ میرا مسیحا اس بیچاری ننھی تتلی کو بھی ٹھیک

کر دے گا۔ اب اگر کوئی شخص اس ابہام کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے یہ معنیٰ برآمد کرے کہ شاعر نے جب چڑیا کی چونچ میں تتلی دبی ہوئی دیکھی تو اسے صدمے کا جھٹکا لگا۔ اس نے تو چڑیا کے ساتھ ہمدردی کی تھی اور چڑیا کے کام دیکھو! بے چاری تتلی کو کھا جانا چاہتی ہے۔ یقیناً اس نظم کے شارحین کو اول الذّکر تشریح پر اتفاق ہوگا اور ثانی الذکر جو منظر نگاری کی رُو سے غلط بھی نہیں، کسی کو قبول نہ ہوگی۔ یہ تھی ایک اچھی نظم میں ابہام کی مثال، نہ کہ مہمل نگاری کی۔

ابہام میں لفظ اور معنی وجود رکھتے ہیں لیکن ان کے مابین ربط کا قرینہ مفقود ہوتا ہے۔ جبکہ اہمال میں لفظ فقط ایک صوت ہے یا علامت۔ آج کے موضوع میں اہمال کے دونوں معانی کو بطورِ خاص اختیار کیا گیا ہے یعنی ''بغیر چرواہے کے چھوڑ دیے جانے والے اونٹوں'' کے معنی میں بھی اور اصطلاحاً استعمال ہونے والے معنی میں بھی۔ چنانچہ ہمیں پہلے قدم پر ہی مہمل نگاری کو دو بڑی شاخوں میں تقسیم کرنا پڑ جاتا ہے اور اس لیے ہم ابتدائیے کے طور پر لکھے گئے اس مضمون کے لیے اس اصطلاح یعنی ''مہمل نگاری'' کو متعین کیے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتے۔ لہٰذا شاعری میں مہمل نگاری کی دو قسمیں شمار کی جانی چاہیے۔

۱۔ ایسی شاعری جو بہت سے مہمل لفظوں کا مجموعہ ہو، یعنی ایسے لفظوں کا جو فقط اصوات یا علامتیں ہیں۔

۲۔ ایسی شاعری جس میں استعمال کیے گئے الفاظ بظاہر بامعنی ہوں لیکن انہیں بغیر چرواہے کے چھوڑ دیا گیا ہو یعنی فقط لفظوں کو آگے پیچھے جوڑ کر نظم کی سطریں تراشی گئی ہوں نہ کہ کسی ابہام یا معنی کو مدنظر رکھ کر۔

اوّل الذّکر کی مثال یہ ہے کہ ہمارے ہاں بچوں کے بعض کھیلوں میں ایسی لوک نظمیں عام پائی جاتی ہیں جن کے الفاظ فقط اصوات ہوں۔ مثلاً اکڑم بکڑم بمبے بو

وغیرہ۔ جبکہ ثانی الذکر بطورِ خاص ہمارے مذاکرے کا موضوع ہے۔ یعنی ایسی شاعری جس میں فقط الفاظ کو کمپوز کر دیا گیا ہے اور یہ عمل انجام دیتے وقت شاعر کے ذہن میں کوئی تخلیقی فریم موجود نہیں تھا۔

یہ بات مزید واضح کرنے کے لیے میں ایک کھیل کی مثال پیش کرنا چاہوں گا:۔

ایک کھیل کھیلا جاتا ہے کہ جس میں، ایک شخص، ایک لفظ بولتا ہے۔ کوئی سا بھی۔ اور سننے والے کے ذہن میں جو لفظ سب سے پہلے آتا ہے، کوئی سا بھی، وہ جواب میں فوراً بولتا ہے۔ مثلاً اگر اسلم کہتا ہے، شراب، تو سننے والا فوراً کہہ سکتا ہے شرابی، یا میخانہ، یا جام یا وہ کچھ اور بھی کہہ سکتا ہے جس کا تعلق شراب سے ہو چاہے نہ ہو، غرض کچھ بھی جو اس کے ذہن میں آتا ہے وہ کہہ دیتا ہے۔ اس کا کہا ہوا لفظ پہلا شخص سنتا ہے اور پھر وہ تیزی سے کوئی اور لفظ کہہ دیتا ہے جو مقابل کے لفظ سے کسی نہ کسی طرح متعلق ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ بعینہ یہی کھیل اگر ہم آزاد نظم کے دس شاعروں کو ایک دائرے میں بٹھا کر کھیلیں فقط اس شرط کے اضافے کے ساتھ آپ لوگوں نے فعول فعلن کی بحر میں ہی رہنا ہے۔ تو پہلا شاعر یقیناً فعول کے وزن پر کوئی لفظ بولے گا۔ فرض کریں وہ بولتا ہے، شراب۔ اب دوسرا شاعر جانتا ہے کہ اسے فعلن کے وزن پر کوئی لفظ بولنا ہے، چنانچہ فرض کریں وہ کہہ دیتا ہے، پی کر۔ اب تیسرا شاعر جانتا ہے کہ اسے فعول کے وزن پر کوئی لفظ بولنا ہے فرض کریں وہ بولتا ہے، قریب۔ اب چونکہ چوتھے شاعر کو معلوم ہے کہ اس نے فعلن کے وزن پر کوئی لفظ بولنا چنانچہ فرض کریں وہ کہہ دیتا ہے، آ جا۔ تو ان چاروں شاعروں تک پہنچ کر ہی، یہ مصرع وجود میں آ جائے گا،

شراب پی کر قریب آ جا

اگر یہ دس شاعروں کا دائرہ ہے اور انہیں یہی کھیل کھیلنے کے لیے دو گھنٹے کا

وقت دیا گیا ہے تو تصور کیا جا سکتا ہے کہ وہ کتنی زیادہ آزاد نظمیں کہہ لیں گے۔ اس کے بعد فقط تراش خراش کا کام رہ جائے گا کہ ان سینکڑوں یا ہزاروں سطروں میں سے ایسی سطریں الگ کر لی جائیں جو ان نظموں کو ایک فن پارہ بنانے کی کسی حد تک قابل ہوں۔

اس کھیل میں کیا ضروری تھا؟ بحر سے آگہی۔ فعول اور فعلن کے وزن پر کوئی لفظ بغیر سوچے سمجھے نکالنا ایک ایسے شخص کا ہی کام تھا جو شاعر ہوتا۔ اس کے علاوہ اس کھیل میں اچھی نظمیں حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہوگا کہ وہ شاعر تجربہ کار ہو۔ ان دس شعرا کا تجربہ جس قدر زیادہ ہوگا اتنی ہی اچھی آزاد نظمیں تخلیق ہو جائیں گی۔ چونکہ اس کھیل میں بحر کی پابندی تھی اس لیے جب ایک شاعر کوئی لفظ بولتا تھا تو اگلا شاعر بیک وقت دو کام سرانجام دیتا تھا۔ نمبر ایک، بحر کا خیال رکھنا اور نمبر دو پچھلے شاعر کے کہے ہوئے لفظ کے ساتھ کسی نہ کسی حد تک مطابقت پیدا کرتا ہوا لفظ بولنا۔

شراب پی کر، قریب آ جا، کباب کھا کر نماز پڑھ لے وغیرہ

لیکن اگر کسی بحر یا رکن کی پابندی نہ ہو یعنی وہ آزاد نظم کے شعرا نہ ہوں بلکہ نثری نظم کے شعرا ہوں اور یہ کھیل کھیلا جائے تو ذہن میں آنے والے پہلے لفظ کو وزن کی طرف جانے والے دھیان کے ساتھ بدل دیا جائے گا۔ اب وزن کی طرف دھیان نہ جائے گا۔ اب فقط لفظ کے ساتھ مماثلت اور وہ بھی بلا سوچے سمجھے وارد ہوگی۔ مثلاً لفظ ''قلعہ'' کہنے والے کے بعد والا شخص اگر متوجہ تھا تو اس کا ذہن لازمی طور پر کسی ایسی چیز کی طرف چلا جائے گا جو قلعے سے متعلق ہو۔ وہ بادشاہ کا لفظ کہہ سکتا ہے یا محل، یا شاہی مسجد، یا کنیز وغیرہ وغیرہ اور اگر اس کا ذہن اور دھیان کسی اور طرف ہُوا، یعنی اس نے جان بوجھ کر یا نادانستہ اپنے سے پہلے والے شخص کے الفاظ کو نہ سنا تو وہ کوئی ایسا لفظ بولے گا جو بالکل ہی غیر متعلق ہو۔ لیکن کسی کسی وقت بے دھیانی

میں ہی اس کے منہ سے ضرور ایسے الفاظ نکل جائیں گے جو سنی کو ان سنی کرنے کے باوجود ان الفاظ کے ساتھ کوئی نہ کوئی معنوی یا تصوری رشتہ رکھتے ہونگے جو پہلے شخص نے بولے ہوں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ سائنسی تحقیقات کے مطابق، اس کی وجہ ہے ہمارا لیفٹ برین۔

زمین پر چلنے والے ہر جاندار کے دماغ کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک کو رائٹ برین اور دوسرے کو لیفٹ برین کہا جاتا ہے۔ انسانوں میں اب تک کے کامیاب تجربات سے پہلے معلوم کیا گیا ہے کہ انسان کی ''بولنے کی صلاحیت'' لیفٹ برین کے فرنٹل لوب میں پائی جاتی ہے۔ جب کسی انسان کے لیفٹ برین کو لوکل اینستھیز یا کے ذریعے وقتی طور پر مفلوج کر دیا جاتا ہے تو وہ انسان بولی کی صلاحیت سے مکمل طور پر محروم ہو جاتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ گونگا ہو جاتا ہے یا اس کی زبان کام کرنا چھوڑ دیتی ہے۔ زبان کا ہلنا عضلات کے نظام کا حصہ ہے اس لیے لیفٹ برین کو مفلوج کرنے سے زبان مفلوج نہیں ہوتی بلکہ انسان کی بولنے کی وہ صلاحیت جو دماغ میں پیش آتی ہے، وہ مفقود ہو جاتی ہے۔ یعنی انسان اپنی سوچ میں ہی بولنے کے عمل سے محروم ہو جاتا ہے۔ یہ محض تھیوری نہیں۔ ایکسپری منٹل سائنس ہے۔ اسی طرح انسانی دماغ کے رائٹ برین کو تخلیقی برین کہا گیا ہے۔ رائٹ اور لیفٹ برین دونوں، بیک وقت انسانوں میں کام کرتے ہیں لیکن کسی کسی انسان کا کوئی ایک حصہ دوسرے حصے سے زیادہ فعّال ہو سکتا ہے۔ چنانچہ جن لوگوں کا رائٹ برین زیادہ فعّال ہوتا ہے ان کی تخلیقی صلاحیت واضح ہوتی ہے جبکہ جن لوگوں کا لیفٹ برین زیادہ کام کرتا ہے ان کی ریاضیاتی نوعیت کی مہارتیں زیادہ واضح ہوتی ہیں۔ مکرر عرض کرتا ہوں کہ دونوں طرح کے لوگ دونوں طرح کے کام انجام دے سکتے ہیں لیکن کوئی کسی ایک طرح کے کام میں قدرے زیادہ نمایاں بھی ہو سکتا ہے۔ اب شاعری چونکہ

تخلیق کاروں کا پیشہ ہے اور تخلیقی عمل رائٹ برین میں پیش آتا ہے جبکہ بولی اور محض بولی یا روزمرہ کی بولی فقط لیفٹ برین میں پیدا ہوتی ہے اس لیے اگر کسی تخلیق کار کے رائٹ برین کو اینستھیز یا کے ذریعے مفلوج کر دیا جائیگا تو اس کی تخلیقی صلاحیت فنا ہو جائے گی لیکن وہ بول سکے گا۔ چنانچہ مہمل نگاری کے وقت جب ہم خاص تخلیقی عمل سے نہیں گزرتے بلکہ فقط لفظوں کے ساتھ لفظ جوڑتے چلے جاتے ہیں تو ہم صرف لیفٹ برین کی سرگرمی پیش کر رہے ہوتے ہیں جو کوئی تخلیقی سرگرمی نہیں ہوتی بلکہ کمپوزیشن ہوتی ہے کیونکہ ریاضی کا سارا نظام لیفٹ برین کنٹرول کرتا ہے۔

شدید فالج اور تشنج کے مریضوں کو دیکھا گیا ہے کہ وہ عموماً چند الفاظ یا بعض مریض چند جملوں کو بار بار دہراتے رہتے ہیں۔ ایسے الفاظ یقیناً مہمل ہوتے ہیں لیکن سننے والے ہمیشہ ان میں سے معنی نکالنے کی اپنی سی کوشش بھی کرتے دیکھے گئے ہیں۔ ایک واقعہ جو میرے گھر کا ہے وہ یہ ہے کہ میری دادی صاحبہ نے فالج کے بعد پانچ چھ سال تک ایک ہی جملہ ہمیشہ بولا:

علیک یُنھا لمنھا لک یُنھا

ایک مذہبی اور عربی سے وابستہ گھرانہ ہونے کے ناطے ہمارے تمام گھر والے اس جملے کو عرصہ تک سمجھنے کی کوشش کرتے رہے، فقط یہ خیال کرتے ہوئے کہ شاید یہ کوئی الہامی جملہ ہے۔ حالانکہ ہوا فقط یہ تھا کہ دادی صاحبہ کے برین کی کوئی مخصوص لوب فالج کی وجہ سے خراب ہوگئی تھی۔ چونکہ تخلیقی سرگرمی رائٹ برین کی سرگرمی ہے اس لیے اگر لیفٹ برین کچھ بھی بولتا رہے چاہے بامعنی بھی بولتا رہے تو وہ اس وقت تک تخلیق نہ ہوگا جب تک تخلیق کار پر اس کی تخلیق وارد نہ ہو رہی ہو۔ اس بات کو سمجھانے کے لیے میں ایک مثال آرکیالوجی سے پیش کرتا ہوں۔

ماہرین لسانیات اور آرکیالوجسٹس مل کر اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ اوّل

اوّل کے انسانی ذہن نے تخلیق کا عمل کیسے شروع کیا ہوگا۔ لاکھوں سال پہلے جب انسان ابھی ننگا تھا اور ابتدائی سطح کی زبان جولیفٹ برین کے فرنٹل لوب کا کارنامہ تھی وجود میں آ رہی تھی تو اس وقت کسی نے اگر کوئی تخلیقی عمل کیا تو سب سے پہلے کون سا عمل کیا؟ یعنی کون سا ایسا عمل جس کے ثبوت آج ہمارے پاس موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ جب وہ لوگ، بادلوں کو دیکھتے تھے تو ان میں سے وہ جن کا رائٹ برین زیادہ فعّال ہوتا تھا ان کے دماغ بادلوں میں مختلف شکلوں کو دیکھ لیتے، جیسا کہ دوڑتا ہوا گھوڑا دیکھ لینا یا بیل یا کوئی شیر چیتا وغیرہ۔

پامسٹری کے بارہ برج آج بھی ہر ایک کو ویسے نظر نہیں آتے جیسی تصویریں ان کی ہم دیکھتے ہیں۔ مثلاً عقرب سب لوگوں کو بچھو کی طرح نظر نہیں آتا اور نہ ہی اسد وغیرہ۔ سو جب لاکھوں سال پہلے وہ غاروں کی دیواروں پر پیٹرن دیکھتے تو ان میں سے جو رائٹ برین یعنی تخلیقی صلاحیتوں کے قدرتی طور پر حامل لوگ ہوتے وہ دیواروں کے پیٹرنوں میں بھی جانوروں کی شبیہیں دیکھ لیتے تھے اور پھر اُٹھ کر کسی نوکدار پتھر سے اسی جگہ ویسی ہی شبیہ کھود دیتے تھے۔ آج غاروں کے دور کی مصوری کو دیکھ کر پورے یقین کے ساتھ کہا جاتا ہے کہ وہ جس جانور کی شبیہ بنائی گئی، پیچھے دیوار میں اس جانور کی شبیہ بنانے کے لیے پہلے سے موجود پیٹرن میں گنجائش تھی۔ ایسی ہی ہزاروں تصویروں کو دیکھنے کے بعد یہ طے کر لیا گیا ہے کہ اوّلین دور کے تخلیق کار وہی غاروں میں تصویریں بنانے والے ننگے مصور ہی ہوا کرتے تھے۔ چنانچہ نظریہ ارتقاء کی رُو سے بھی ہر انسان تخلیق کار نہیں تھا بلکہ فقط وہ لوگ تخلیق کار تھے جنہیں پیٹرن نظر آتے تھے اور جو باقی تھے یعنی جن کا فقط لیفٹ برین زیادہ فعال تھا انہیں اُسی دیوار میں کوئی پیٹرن نظر ہی نہ آتا تھا۔ اس لیے وہ اُٹھ کر تصویر بھی نہ بنا سکتے تھے۔

اب ذرا ہم اِسی نکتے کو معروف ادبی مباحث کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ہم

جانتے ہیں کہ ادب میں ہمیشہ دو دبستان رہے ہیں۔ ایک وہ لوگ جو یہ مانتے ہیں کہ شاعری الہامی چیز ہے اور دوسرے وہ جو یہ مانتے ہیں کہ شاعری فقط کرافٹ ہے۔ ان کے ساتھ ایک تیسرا گروہ بھی ہے جو یہ مانتا ہے کہ شاعری کرافٹ بھی ہے اور الہام بھی۔ اوپر دی گئی آرکیالوجی کی مثال سے ثابت ہو رہا ہے کہ کسی پیٹرن میں کسی جانور کی شبیہ دیکھ لینا یقیناً الہام ہے۔ بادلوں کو دیکھتے ہوئے آپ کو بارہ عدد گھوڑوں دستہ نظر آ جائے یا جہاز نظر آ جائے اور مجھے کچھ بھی نظر نہ آئے تو یہ یقیناً آپ کا ننھا سا الہام ہے جبکہ میں اس الہام سے محروم رہا۔ خیر! تو بنیادی طور پر دو گروہ ہیں۔ ایک وہ جو مکمل طور پر کرافٹ مانتے ہیں اور ہمارے ہاں یہاں اسلام آباد میں اختر عثمان اس نظریہ کے پرجوش طریقے پر قائل ہیں کہ شاعری فقط کرافٹ ہے۔ یہیں سے دلچسپ ترین سوال جنم لیتا ہے۔ کرافٹ کا تعلق یقیناً تجربے کے ساتھ ہے اور تجربے کا تعلق یقیناً بہت زیادہ مشق کے ساتھ جبکہ بہت زیادہ مشق محنت کے بغیر بالکل بھی ممکن نہیں۔

مجھے ایک بزرگ شاعر نیمشورہ دیا کہ شاعری پر محنت کریں، اسے زیادہ وقت دیں، اس سے محبت کریں، خون پسینہ خرچ کریں۔ جب تک اپنا خون جگر صرف نہ کریں گے شاعری نہ کر پائیں گے۔ گویا کہ اقبال کے الفاظ میں وہ مجھ سے کہہ رہے تھے،

نقش ہے سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

بے شک بہت اچھا مشورہ ہے۔ اور میں ایسا ہی سمجھتا ہوں کہ جب تک اس مشورے پر عمل نہ کیا جائے گا اچھی شاعری تخلیق نہیں ہو سکتی لیکن ایک سوال پیدا ہو جاتا ہے کہ اگر ایسا کیا جائے یعنی محنت کی جائے، وقت صرف کیا جائے پھر تو شاعری اعلیٰ پائے کے ابہام سمیت نہایت عمدہ معانی کے سلسلہ میں جڑ کر نمودار ہو گی۔ کیونکہ

محنت اور خونِ جگر سے تو ایسا ہونا لازم ہے۔ ہاں اگر میں بالکل توجہ نہ دوں اور بلاسوچے سمجھے الفاظ کو آگے پیچھے جوڑ دوں تو پھر یقیناً بے معنی شاعری نمودار ہوگی۔ یادرہے کہ مضمون کے آغاز میں اصطلاحات کے تعین کے وقت ہم نے ابہام کے بارے میں جان لیا تھا کہ،۔ابہام میں لفظ اور معنی وجود رکھتے ہیں لیکن ان کے مابین ربط کا قرینہ مفقود ہوتا ہے۔

اب ایک بات واضح ہوگئی ہے۔کرافٹ سے کام لیا گیا تو منطقی طور پر ممکن ہی نہیں کہ شاعر تخلیق کے عمل سے گزرتے وقت تین چیزوں میں سے کسی ایک کو بطور پیغام اپنے فن پارے میں پیش نہ کررہا ہو۔

- یا معنی کی ترسیل
- یا کسی کیفیتِ احساس کی ترسیل
- یا فقط نغمگی کی ترسیل

یادرہے کہ کرافٹ کی صورت میں ان تینوں میں سے کسی ایک چیز کا ہونا لازمی ہوجاتا ہے۔ چنانچہ یہ نظریہ کہ شاعری کرافٹ ہے اور صرف کرافٹ ہے کچھ مزید لازمی استخراجی نتائج کا حامل ہوکر سامنے آتا ہے۔جن میں سب سے اہم یہ نتیجہ ہے کہ اگر شاعری فقط کرافٹ ہے تو غزل اور آزاد نظم کو چھوڑ کر کرافٹ کی حالت بطور کرافٹ صفر رہ جائے گی، اگر اُسے معنی سے محروم کردیا گیا تو؟ یعنی اگر نثری نظم کو بھی مہمل نگاری کے سپرد کردیا گیا تو وہ کوئی نظم نہ ہوگی، یہاں تک کہ خود صنفِ مہمل نگاری کی رُو سے بھی وہ کوئی نظم نہ ہوگی۔ یادرہے کہ مہمل نگاری کوئی نئی صنف نہیں اور یہ کہ امیر خسرو کے ہاں مہمل نگاری کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

اس مقام پر اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ جس چیز کو نثری نظم کا مہمل ہونا سمجھا جا رہا ہے وہ دراصل ابہام گوئی ہے۔لیکن یہ اعتراض درست نہیں ہے۔اس لیے کہ ابہام

میں لفظ اور معنی وجود رکھتے ہیں لیکن ان کے مابین ربط کا قرینہ مفقود ہوتا ہے۔ جس نثری نظم میں ابہام موجود ہوگا اس کے لیے لازم ہے کہ وہ ابہام آخرالامر کھل جانے کا اہل بھی ہو۔ ابہام ہو تو بالآخر اس کے لیے کھل جانا ضروری ہے۔ یعنی اُس نظم میں موجود شاعری کے تمام شارحین کو ایک بنیادی معنی پر اتفاق ہو سکے۔ اپنے وقت میں تو کسی نے غالب کی شاعری کو بھی بھینس کا انڈہ کہہ دیا تھا لیکن آج تمام شارحین غالب کے مشکل سے مشکل شعر کے معنی پر تقریباً متفق ہیں کیونکہ غالب کا ابہام کسی دلچسپ پہیلی کی طرح کھلتا اور اپنے قاری کو سرشار کر دیتا ہے۔ لیکن ایسی نثر جسے نظم کہا گیا ہو اور اس کے ابہام کے معانی شارحین کے لیے مختلف ہوں۔ کسی بھی لحاظ سے شاعری کہلانے کی اہل نہیں۔ کیونکہ ابہام شاعر نے دانستہ پیدا کیا ہوتا ہے اور اگر شاعر نے ابہام دانستہ پیدا کیا ہے تو اس کی پہیلی کا جواب ایک ہی ہونا چاہیے۔ ممکن ہے اس کی کئی پرتیں ہوں۔ ممکن ہے اس کی بعض پرتیں خود شاعر کو بھی معلوم نہ ہوں لیکن ایسی صورت میں شاعر اُن باقی کی پرتوں کی تخلیقی ملکیت کا دعوے دار نہیں ہوسکتا۔ وہ قاری کی تخلیق سمجھی جائیگی کیونکہ اسے قاری کے رائٹ برین نے بادلوں کی ٹکڑی میں موجود شبیہوں جیسا جانا نہ کہ شاعر نے۔

اس کی ایک پڑتال بھی ہے جو عین ریاضیاتی ہے۔ آپ ایک شخص کو نظم سنائیں۔ سو فرض کریں کہ اگر کسی کو اس بات کا قائل کر لیا جائے کہ ہاں واقعی بے معنی نظمیں لکھی جارہی ہیں تو وہ شخص دہری مصیبت میں مبتلا ہو جائیگا۔ کیونکہ اگر کسی معروف اور قدآور شخصیت کی کوئی نظم اسے سنائی جائے اور شاعر کا نام نہ بتایا جائے تو وہ عین ممکن ہے نظم کو بے معنی نظموں کی فہرست میں شمار کرے اور اگر کسی عام شہری کی نثری نظم کسی بڑے شاعر کا نام لے کر سنادی جائے تو زیادہ امکان ہے کہ وہ اس میں سے معنی نکالنا شروع کر دے۔ مثلاً اس نظم کو دیکھ کر آپ کے ذہن میں کیا خیال آ سکتا ہے؟

کون جانے
کھوکھلے سمندر کی تہہ میں کتنا سونا ہے اور کتنی ریت
کسے معلوم
رتیں بے انتہا طویل ہوگئی ہیں
بلا کسی جواز کے
موسم کاٹ کھانے کو دوڑتا ہے
درخت اونچی آواز میں بین کرتے ہیں
زمیں کی سانسیں ہچکیوں میں بدل چکی ہیں
صور کب پھونکا جائے گا
جب آخری پتہ زرد ہو چکا ہوگا
اور آخری آنکھ سرد ہو جائے گی
ہم کس شمار میں ہیں
لکھنے والے کب کے لکھ کر جا چکے
آسمان کی سرخی کی آواز سنو
کیا تمہیں اب بھی کچھ نظر نہیں آیا
یعنی یہ درست ہے کہ تم مر چکے ہو

اب اگر کسی قاری کو یہ نظم شاعر کا نام لیے بغیر سنائی جائے تو وہ کیسے کیسے قیافے قائم کر سکتا ہے ہم سب کو بخوبی اندازہ ہے۔

ابہام گوئی کو شاعری کا حسن سمجھا جاتا ہے لیکن ابہام گوئی قطعی طور پر مختلف چیز ہے۔ ابہام پیدا کرتے وقت شاعر خود معنی سے واقف ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہو سکتا کہ وہ خود واقف نہ ہو اور اپنے کلام میں موجود ابہام کو ابہام کہنے کا دعویٰ کر سکے۔

شاعری کا ابہام تب ہی ابہام ہے جب تک وہ کھل جانے کی صلاحیت کا حامل ہے۔ اگر وہ کبھی بھی نہیں کھل سکتا تو وہ ابہام نہیں مہمل نگاری ہے۔ چنانچہ جہاں تک نثری نظم کے کرافٹ کی بات ہے۔ یہ مؤقف کہ شاعری فقط کرافٹ ہے لازمی طور پر اس بات کا متقاضی ہے کہ بطن شاعر میں ہی سہی، ابہام کی صورت ہی سہی، شاعر معانی کے ایک سلسلہ کو ضرور مدنظر رکھے گا۔ کچھ ایسے الفاظ یا تمثالیں لائے گا جو معنی نہ سہی تو کسی کیفیتِ احساس کو ہی ایک لڑی میں پرو دیں۔ ساری نظم مجموعی طور پر غمزدہ ہی کر دے یا چلو خوش ہی کر دے وغیرہ۔ ورنہ وہ کرافٹ کیسی کرافٹ ہوگی؟ کوئی دوسرا؟ پشن ہی نہیں۔ وہ فقط نثری نظم ہوئی تو پھر کرافٹ بھی نہ کہلا سکے گی کیونکہ نغمگی کو تو پہلے ہی چلتا کر دیا۔ پیچھے بچ گئی تھیں دو چیزیں، یعنی معنی کی ترسیل اور اگر معنی کی ترسیل بھی نہیں ہو سکی تو کسی کیفیتِ احساس کی ترسیل۔ اور اگر تینوں مفقود ہیں تو ایسی نظم کوئی نظم نہیں۔ گزشتہ دنوں ڈاکٹر احمد حسن رانجھا نے چار عدد مختصر کہانیاں لکھیں۔ احمد حسن رانجھا کی عادت ہے کہ وہ کہانی بھی توڑ توڑ کر علاحدہ علاحدہ جملوں کی صورت لکھ دیتے ہیں۔ نذیر ناجی کو یہ کہانیاں پسند آئیں انہوں نے کہانیوں کو نثری نظمیں سمجھ کر اپنے کالم میں چھاپ دیا اور عنوان دیا، ''افسانہ، حقیقت اور چند نثری نظمیں''۔

اس مقام پر پہنچ کر مہمل نگاروں کو ایک اور پتلی گلی نظر آ سکتی ہے جس کا نام ہے تمثال کاری۔ جدید اردو نظم میں تمثال کاری کی اہمیت سے کون واقف نہیں۔ تمثال کاری کیا ہے؟ جب شاعر کوئی نیا تصور متعارف کرواتا ہے تو ہم کہتے ہیں شاعر نے تمثال کاری سے کام لیا۔ نیا تصور متعارف کروانا کیسے ممکن ہے؟ مثال کے طور پر ایک تصور ہے کہ دریا زمین پر بہتا ہے۔ ہم جب دریا کا ذکر سنتے ہیں تو لازمی طور پر ہمارے دماغ میں زمین پر بہتا ہوا پانی کا ایک بہت بڑا ذخیرہ آ جاتا ہے۔ یہ ہے وہ تصور جو پہلے سے ہمارے ذہن میں موجود ہے۔ یہ آل ریڈی تشکیل شدہ تصور ہے۔ اگر کوئی

شاعر کہہ دے کہ دریا آسمان میں اُڑتا ہے تو ہم کہیں گے کہ یہ وہ نیا تصور ہے جو پہلے سے موجود نہیں تھا چنانچہ یہ شاعر اپنی نظم میں ایک نئی بصری تمثال لایا۔ تمثال کاری کوئی برائی نہیں بلکہ خوبی ہے لیکن تمثال کاری واحد میدان ہے جس کے کوئی اصول نہیں ہیں۔ ہم کسی بھی تصور کو نیا کر سکتے ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ دائرہ ہمیشہ گول ہوتا ہے اور مربع ہمیشہ چوکور ہوتا ہے۔ سو جب بھی کوئی شخص دائرہ یا مربع کا لفظ بولتا ہے ہمارے ذہنوں میں فوری طور پر پہلا تصور ہی وہی آتا ہے جو دائرے اور مربعے کے ساتھ پکا جُڑا ہوا ہے، اب اگر کوئی شخص اپنے شعر میں ''چوکور دائرے'' یا ''گول مربعے'' کی تمثال لائے گا تو ہم اسے تمثال کار تسلیم کریں گے۔ لیکن کوئی اصول نہ ہونے کی وجہ سے ہم ہمیشہ اس وقت بھی تمثال کاری کی پتلی گلی میں پناہ لینے پر مجبور ہونگے جب ہم سے فی الاصل مہمل نگاری سرزد ہوئی۔

مثلاً نصیر ناصر ایک اچھے تمثال کار ہیں۔ وہ اپنی ایک نظم میں ایک بصری وحسّی تمثال لاتے ہیں کہ ''دیوار پر لٹکتی، گھڑی کی سُوئیاں مجھے سانپ بن کر دیکھ رہی تھیں اور ان کی سُرخ سُرخ آنکھیں مجھے گھور رہی تھیں۔ اب ہم اس ابہام کو کھول سکتے ہیں۔ ہمیں اس میں شاعر کے زمانی کرب کا اندازہ ہو رہا ہے۔ اس نے ایک کیفیتِ احساس ہم تک منتقل کی ہے نہ کہ معنی۔ ایسی صورت میں وہی کلیہ کام آئے گا کہ متعدد شارحین بالآخر ایک بنیادی مفہوم یا کیفیتِ احساس پر کسی حد تک اتفاق کرتے ہوئے نظر آئیں گے مثلاً شاعر کے زمانی کرب پر۔ لیکن اس وقت کیا ہوگا جب نصیر ناصر کی نظم میں پیش کی گئی کسی تمثال کو ہم سب الگ الگ، اپنے اپنے طور پر سمجھ رہے ہوں اور جب شاعر سے پوچھا جائے تو وہ تجریدی مصور کی طرح کہے کہ مجھے خود معلوم نہیں میں نے کیا لکھا؟ آپ اس میں سے جو چاہیں نکال لیں۔ معنی یا کیفیت، کچھ بھی۔ مثلاً نصیر ناصر کی یہ تمثال کیا ہے؟

خواب ہماری گلیوں کے گندے پانی پر
مچھر مار دوائیں ہیں

یا

جب خاموشی کے جنگل میں
آوازیں کتوں کی طرح پیچھا کرتی ہیں
اور خارشتی مریل تنہائی
شاموں کے اُتھلے تالابوں میں
خوابوں کے بچے جنتی ہے
تب سُورج کی شاخوں پر
بیٹھے کوّے اُڑ جاتے ہیں

یا ہم جناب علی محمد فرشی کی مشہور نظم علینہ کے بعض اقتباسات کے ساتھ کیا معاملہ کریں گے؟ یا ہم فرشی صاحب کی ہی نثری نظموں میں سے بعض کو سمجھنے یا اس سے کوئی کیفیت اخذ کرنے کے لیے کس کس کی گواہی مانگتے پھریں گے؟ مثلاً

چالاک عورت
سولومڑیوں کی ماں ہوتی ہے
لیکن ہمیشہ کنواری دکھائی دیتی ہے

☆

عین ممکن ہے سفید ریش حاجی خان
کالے دھندے میں ملوث ہو

☆

ٹی وی مباحثے میں

مقدس آیات کوٹ کرنے والے نے
مصنوعی داڑھی لگا رکھی ہو

☆

ہر دل عزیز پروفیسر کے گرد جمگھٹا
اُن طالبات کا ہو
جنھیں وہ ہیروئن سپلائی کرتا ہے

☆

دس ہزار میں شبینہ گرل واقعی مہنگی لگتی ہے
لیکن دس لاکھ میں
پی ایچ ڈی کا تھیسس لکھ دینے والا پروفیسر
کتنا سستا ہے

☆

حقوقِ نسواں کی علم بردار
میڈیا کے سامنے
حقائق سے پردہ اٹھاتی ہے تو
کیمروں کی آنکھیں جھک جاتی ہیں
اُس کی للکار سے
بالائی ایوانوں کی دیواریں لرزنے لگتی ہیں
لڑکھڑاتے حاکموں کو سہارتی
ایک رات کی دلہنیں
فراہم کرنے والی میڈم کی چیخ پکار میں

کنواری ماؤں کا درد کیسے شامل ہوسکتا ہے؟

اسی طرح آفتاب اقبال شمیم کی بہت سی نظمیں، یاروش ندیم کی ''ٹشو پیپر پر لکھی گئی بہت سی نظمیں'' یا جدید ٹرینڈ کی تقلید کرتی ہوئی بے شمار ابلی کائیں، فلی کائیں وغیرہ۔ غرض معاصر نظموں میں ایسی بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جو مہمل نگاری کے اُصولوں پر تو پوری اترتی ہیں لیکن ابہام گوئی سے کوسوں دور ہیں۔

ان بزرگوں کے ہوتے ہوئے نوجوان نظم گو شعرء کو جو تحریک مل رہی ہے اس میں کراچی سے سدرہ عمران اس کی بہترین مثال ہے، لاہور، اسلام آباد اور بیرون ملک میں ہر جگہ اب مہمل نگاری کو رواج مل رہا ہے۔ مہمل نگاری بُری نہیں۔ مہمل نگاری خود ایک فن ہے۔ مہمل نگاری امیر خسرو نے کی۔ مہمل نگاری ہماری کلچرل نظموں کا بنیادی خاصہ ہے۔ مہمل نگاری میں غزلیں تک لکھی گئی ہیں۔ لیکن شرط یہ ہے کہ پہلے انہیں مہمل نگاری تسلیم کیا جائے تب ہی ان فن پاروں کو کوئی اہمیت دی جاسکتی ہے۔

یہی وہ قضیہ ہے جو بنیادی طور پر اصولاً آج زیر بحث لایا جانا چاہیے۔ ابہام میں لفظ اور معنی ساتھ موجود ہیں اور ہمیں تلاش کرنا ہے تو وہ قرینہ جو ان کے درمیان ربط پیدا کر سکے۔ مہمل نگاری اس کیفیت سے یقیناً محروم ہے۔ مہمل نگاری سے بھرپور نثری نظم کی تفہیم اگر ہر کسی کے لیے مختلف ہے تو یہ کسی حد تک آسمانی صحائف والی بات ہوجاتی ہے۔ آسمانی صحائف جو معروف مہابیانیے ہیں ان کے بارے میں بھی جدید لسانیات کا یہی رویہ ہے کہ ان کے معانی ردتشکیل کے عمل سے گزارے جائیں تو ہر آیت ہی متشابہہ آیت کے درجے پر موجود ہے اور کوئی آیت محکم آیت کہلانے کی اہل نہیں ہے۔ تو کیا ہم یہ کہہ دیں کہ معاصر اردو نظم آسمانی صحائف جیسی کوئی چیز ہے؟

سچ تو یہ ہے کہ مہابیانیہ ختم کرنے کے پوسٹ ماڈرن جہاد کے پیچھے مخالف مذہبی قوتیں کارفرما ہیں۔ ان کے پاس اگر کوئی راستہ ہے تو وہ فقط یہی ہے کہ کسی بھی

بیانیے کی حتمیت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے فنا کر دیا جائے۔ اگر ایسا کر دیا جائے تو ہر قسم کا مقبول اور معروف مہابیانیہ ساتھ ہی خود بخود اپنی موت مر جائیگا۔ اگر یہ مشہور کر دیا جائے کہ آسمانی صحائف مبہم بیانات کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ اور اِن کا ابہام کسی بھی قسم کی تشریح کے ذریعے دُور کیا جا سکتا ہے اور چونکہ تمام تشریحات برابر درست ہونے کے امکانات ہو سکتے ہیں اس لیے ہر آسمانی صحیفہ فی الاصل معنویت سے عاری ہوتا ہے۔ اور اس طرح معروف مہابیانیے جیسا کہ قرانِ کریم وغیرہ کا بھی خود بخود ابطال ہو جاتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے پوسٹ ماڈرنزم کی ساری جنگ ہی نیو کرٹیسزم (New Criticism) کے ساتھ ہے۔ بالفاظِ دگر سٹرکچر کے ساتھ۔ کیونکہ یہ سٹرکچر ہی تھا جس نے شاعری سے لے کر ہر بیان کی عمارت کو صدیوں تک قائم رکھا۔ مثلاً اگر ہم سٹرکچر کی اہمیت کو تسلیم کرتے رہیں گے تو کیا ہوگا کہ ابہام گوئی کی گنجائش کم جبکہ مہمل نگاری کی گنجائش بالکل ہی ختم ہو جائے گی۔ ایک کمپوزر کیا کرتا ہے۔ وہ مختلف نوڈز کو ایک دوسرے کے بعد متصل یا منفصل ترتیب دیتا ہے۔ یہ ایک زمانی ترتیب ہوتی ہے جس کی اساس ہی سلسلہ علت و معلول پر ہے۔ کمپوزر فقط حروف کا بھی ہو سکتا ہے۔ پرانے زمانے کے پرنٹنگ پریس میں یہی کمپوزر ہوا کرتے تھے جو لوہے کے بنے ہوئے چھوٹے چھوٹے حروف کو قطاروں کی صورت جوڑتے تو جملے وجود میں آتے۔ یہ لوہے کے حروف لکڑی کے ایک بلاک پر نصب ہوتے تھے۔ کام ختم ہونے کے بعد یہ سب حروف بلاک کے چھوٹے چھوٹے خانوں سے نکال کر ایک ڈبے میں رکھ دیے جاتے۔ اُس ڈبے میں ان حروف کی مختلف قطاریں تو ہوتی تھیں لیکن کوئی ترتیب نہ ہوتی تھی۔ ایسے ہی حروف، اگر مُٹھی میں بھر کر کسی میز کی سطح پر بکھیر دیے جائیں تو کیا ہوگا کہ کئی مہمل لفظ ایک ساتھ وجود میں آ جائیں گے۔ یہاں ہوا کیا ہے؟ یعنی جب ہم

نے میز کی سطح پر مٹھی بھر حروف پھینکے تو کیا ہوا ہے؟ یہاں سٹرکچر فنا ہوا ہے۔ یہاں سٹرکچر کو توڑ دیا گیا ہے۔ جب تخلیق میں سٹرکچر کو توڑ کر نئے امیجز نکالنا مقصود ہو تو یہی ہوتا ہے۔ تمام حروف و الفاظ کو بے ترتیبی کے ساتھ پھینکنا ہوتا ہے۔ جیسے تجریدی پینٹنگ کا مصور اپنے برش پر مختلف رنگ اُٹھائے اور بلاسوچے سمجھے کینوس پر دے مارے۔

تمثال کاری کا سچ تو یہی ہے کہ اسی عمل کو جدید نظم میں تمثال کاری کے نام سے یاد کیا جانے لگا ہے۔ یہ دریدا کے ڈفرانس سے برآمد ہونے والی وہ تعطیلِ معانی ہے جس کا دوسرا سرا پڑھنے یا سننے والے کے منطقی فہم کے ساتھ جڑا ہے۔ کوئی بھی بیان ہو۔ اس کے معانی اس کی ساخت یا سٹرکچر مقرر نہیں کرتے۔ نہ ہی لکھنے والا متعین کرتا ہے۔ ہر ذہن کو آزادی ہے کہ وہ جو اخذ کرے، وہی اس کا معانی ہے۔ کبھی کبھی تو لگنے لگتا ہے کہ جیسے کسی مخصوص مہابیانیے کی موت کا سامان کرنے کے لیے یہ سارا جھمیلا رچایا گیا ہے۔ یقیناً وہ بیانیہ مذہب کا ہی ہوسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی اس قسم کے مذاکرے یا مباحث کا اہتمام کیا جاتا ہے تو بحث یکلخت جن دو فریقین میں تقسیم ہوجاتی ہے ان میں سے ایک پروگریسو اور مخالف مذہبی ذہن کے حامل ہوتے جبکہ دوسرے عام اصطلاح کے مطابق رائٹسٹ ہوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ جب بھی معانی کی اور بے معنویت کی جنگ چھڑے، ایسا ہی کیوں ہوتا ہے کہ مخالف مذہبی ذہن بے معنویت کے حق میں جبکہ موافق مذہبی ذہن معنویت کے حق میں چل پڑتا ہے؟ یہ ایک سوال نہیں، ایک المیہ ہے۔ کیا اس کا یہ مطلب سمجھ لیا جائے کہ بات شعر و ادب کی نہیں اپنے اپنے عقائد و نظریات کی ہے؟

معاصر نظم میں ابہام گوئی، تمثال کاری، تصویر کاری، ردتشکیل، ردِکلیشہ وغیرہ کے نام سے جو کچھ ہو رہا ہے، اس کے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت

ہے۔کہیں ہم ابہام گوئی کی جگہ مہمل نگاری تو نہیں کر رہے؟ گاؤں کی مائیاں جب گوبر کے اُپلے دیوار پر چپکاتی اور پھر اُتار دیتی ہیں تو پیچھے دیوار پر کئی قسم کے پیٹرن وجود میں آجاتے ہیں۔ساحل پر کھیلتی مرغابیاں جب اُڑ جاتی ہیں تو پیچھے زمین پر کتنے ہی دلکش نقش ونگار وجود میں آجاتے ہیں۔چھوٹے بچے جب آپس میں کھیل رہے ہوتے ہیں تو وہ کئی مرتبہ نہ صرف نئے نئے الفاظ تخلیق کر لیتے ہیں بلکہ پوری پوری نظمیں گھڑ لیتے ہیں۔ یہ سارا کچھ قدرتی تخلیقی عمل تو ہوسکتا ہے شعوری تخلیقی عمل نہیں ہے۔اگر یہ تخلیقی عمل ہے تو پھر جدید نثری نظم میں پائی جانے والی مہمل نگاری بھی تخلیق ہے۔بہرحال وہ ایک قسم کی قدرتی تخلیق تو پھر بھی ہے۔

یہاں ایک بات ضرور تسلیم کرنی چاہیے کہ جدید نظم کی مہمل نگاری یقیناً فقط بیمعنویت ہے نہ کہ لایعنیت۔الفاظ کی ایک خوبصورت کمپوزیشن بے معنی تو ہوسکتی ہے لیکن عموماً لایعنی نہیں ہوتی۔کیونکہ اس میں تین چیزوں میں سے کوئی ایک ضرور موجود ہوتی ہے۔

۱۔معنی کی ترسیل

۲۔کسی کیفیتِ احساس کی ترسیل

۳۔فقط نغمگی کی ترسیل

اب اکڑم بکڑم بمبے بو میں فقط نغمگی کی ترسیل ہو رہی ہے لیکن فیض کی ان مصرعوں میں نغمگی کے ساتھ ساتھ کیفیتِ احساس کی بھی ترسیل ہو رہی ہے،

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو تجھ سے مجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں میں لاکھ مشعل بکف ستاروں کے قافلے گر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اِس کے سائے میں اپنا سب نُور رو گئے ہیں

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں

خیر! آگے چل کر یہ نظم پھر بھی معنی کا ایک سلسلہ مرتب کرنے لگ جاتی ہے لیکن یہ جو کچھ شروع میں فیض نے کیا، کیا یہ فقط نشے کی بدولت نہیں؟ کیا یہ فقط لفظوں کو لفظوں کے ساتھ ایک خاص حسین و جمیل ترتیب میں جوڑ نہیں دیا گیا؟ کیا یہ بہت زیادہ تجربے کی وجہ سے ہونا ممکن نہیں ہوا؟ کیا کوئی ان مصرعوں سے کسی بھی قسم کا معنی اخذ کر سکتا ہے؟ اور اگر کر سکتا ہے تو کیا اس کی تشریح کے ساتھ کسی اور کی تشریح کو اتفاق ہو سکتا ہے؟ اور پھر اگر کوئی معنی نکالے بغیر بھی یہ خوبصورت ہے اور سننے میں اور گانے میں اور پڑھنے میں مزہ دیتا ہے تو پھر اِس نظم کے ابتدایے میں اور ''اکڑم بکڑم بمبے بو'' کی بے معنویت میں کتنا کچھ فرق ہوگا؟ کوئی فرق نہیں۔ دونوں بے معنی ہیں لیکن دونوں لایعنی نہیں ہیں۔ فیض کی مصرعوں میں بھی نغمگی اور کیفیتِ احساس موجود ہے۔ دونوں خوبصورت تو ہیں لیکن دونوں ہیں کیا؟ کیا یہ موسیقی کی کوئی بے سُر قِسم کی قسم ہے؟ کیا یہ ریاضی کا کوئی کھیل ہے؟ کیا یہ گیٹار کی تاروں سے کی گئی چھیڑ چھاڑ ہے؟ اور پھر ہمارے بعض بزرگ شعرا؟ بھی ظاہر ہے اصرار کرینگے کہ یہ واقعی شاعری ہے۔ سچ پوچھیں تو مجھے بھی کوئی اعتراض نہیں کہ یہ شاعری ہے لیکن پھر کیا واقعی فقط کیفیات کا اظہار مقصود ہے چاہیے بھی ہو۔ اگر یہ بات ہے تو میں پورے یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ بچے سب سے بڑے شاعر ہوتے ہیں اور جوں جوں وہ بڑے ہوتے جاتے ہیں اُن کے اندر کا شاعر مرتا جاتا ہے اور اگر کسی کے اندر کا بچہ زندہ رہے تو وہ ضرور بڑا اور مشہور شاعر بن جاتا ہے۔

لیکن سچ یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ میر ایسا کرتا ہے نہ غالب۔ اقبال ایسا

کرتا ہے نہ جون۔ یہ بے مقصدیت صرف اور صرف پوسٹ ماڈرنزم کا تحفہ ہے۔ دنیا آرٹ کے حوالے سے بتدریج ڈفر ہوئی ہے۔ موسیقی ہی بے ہنگم چیخ و پکار بن کر جدید نہیں ہوئی، اس سے پہلے شاعری بے ہنگم شور بن کر جدید ہوئی ہے۔ بقول پوسٹ ماڈرنزم یہ سب ''کے اوس'' کے تحفے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ محنت سے جی چرانے، روایت سے ناواقفیت کو جدت طرازی کا نام دینے، کرافٹ کے جمالیاتی تقاضوں کو کلیشے بتانے اور سب سے بڑھ کر ہر سطحی اور لایعنی تصور کو جدیدیت یا جدت سمجھنے والے نام نہاد شعرا؟ کی کوتاہیوں کو مجبوراً پوسٹ ماڈرنزم کے ہی کھاتے میں ڈالنا پڑتا ہے کیونکہ پوسٹ ماڈرنزم خود عہدِ حاضر کا وہ مہا بیانیہ ہے جس نے ان سب فضولیات کو اپنی آغوش میں لے رکھا ہے۔ پوسٹ ماڈرنزم خود ایک مہا بیانیہ اس لیے بن چکا ہے کہ ہم کسی بھی مہا بیانیے یا کلیشے کے خلاف بات کریں، اس کی ہمیں کھلے عام اجازت ہے لیکن جونہی ہماری تنقید کا رُخ خود پوسٹ ماڈرنزم کی طرف مُڑتا ہے ہم پر وہی قدغنیں عائد کر دی جاتی ہیں جو دیگر مہا بیانیے ماننے والوں کے خلاف عائد کی جاتی ہیں۔

شاعری میں مہمل نگاری کوئی بری بات نہیں بلکہ یوں کہا جائے تو بھی غیر درست نہ ہوگا کہ اوّلین انسانی ادوار کی تمام شاعری اِسی صنف سے تعلق رکھتی ہے بایں ہمہ مہمل نگاری کو تاریخ شاعری کی سب سے پرانی تخلیقی سرگرمی کہا جائے تو غیر درست نہ ہوگا۔ مہمل نگاری جینوئن شاعری ہے۔ اس میں ایک اپنی خوبصورتی ہے۔

پی ٹی وی کے ایک مزاحیہ فنکار نے مہمل نگاری کی پہلی قسم میں رہتے ہوئے کسی زمانے میں ایک پورا گیت نہ صرف لکھا بلکہ وہ مقبول ہوا اور آج تک پسند کیا جاتا ہے۔ اس کے الفاظ کچھ اس طرح ہیں:،

کل کال کلامل مال ملا

تاڑ باڑ بلّے باہیاماہی رینامارو ے

اور اسی طرح وہ پورے چھ منٹ کا گیت سناتے ہیں جو نہایت سریلا اور دلچسپ ہے۔ دورِ حاضر کی زیادہ تر جدید نظموں (بشمول نثری و آزاد) کو اگر مہمل نگاری کی صنف کے تحت دیکھا جائے تو شعراء کو داد دینا بنتا ہے اور ہر قسم کا شکوہ بھی دُور ہو جاتا ہے۔ ایسے شعراء کو ظاہر ہے مہمل نگار کہا جائے گا۔ میں سمجھتا ہوں اردو ادب کے طلبہ و طالبات کو سنجیدگی کے ساتھ ''مہمل نگاری'' پر مقالہ جات لکھنا چاہیے۔ یہ شاعری تاریخی اعتبار سے سب سے قدیم ہونے کے ساتھ ساتھ مواد کے اعتبار سے بہت زیادہ ہے۔ اس لیے کئی تھیسز تیار ہو سکتے ہیں۔ ابلاغ میں نالائقی کو تجرید کے پردے میں چھپانے والے اشعار کی بہتات ہوگئی ہے۔ کسی کسی مشاعرے میں پون پون گھنٹے کی ایسی نظم سننا بھی پڑ جاتی ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں ہوتا اور پھر تمثال کاری کے نام پر اگر ایک شخص پرانے تصورات کو کلیشے کی باسکٹ میں پھینکتا ہوا نئے تصورات تخلیق کر کے سامنے لاتا چلا جائے اور وہ تصورات ایسے ہوں جو بقول ڈاکٹر ناصر عباس نیر اپنے وقت کے قاری کے منطقی فہم میں ابھی جگہ نہیں پا سکے کیونکہ وہ ان تصورات کا عادی نہیں ہے تو وہ تصورات کیونکر تصورات کہلانے کا حق رکھتے ہیں۔

بُوئے گل نالۂ دل کو اگر کوئی بُوئے دل نالہ گُل لکھ دے گا تو کیا وہ تمثال بن جائے گی؟ کیا فقط پرانے تصورات کو الٹا دینے سے جدید شاعری تخلیق ہو جاتی ہے؟ کیا واقعی ایسا ہے کہ ہم اپنی نظم میں اگر ٹرین کو ریل پر چلانے کی بجائے پانی پر یا ریت پر چلا دیں تو ہماری نئی تمثال وجود میں آ جائے گی؟

نثری نظم کے وجود پر ہونے والے مباحث میں عموماً کی جانے والی یہ پرانی بات کہ شاعری کو تمام حدود و قیود سے آزاد ہونا چاہیے، اگر ایسا نہ ہوا تو شاعر اپنے احساسات و جذبات بیان کرنے کیلیے ان پابندیوں کا مقید رہیگا اور کبھی بھی اپنے حقیقی

احساسات و جذبات بیان نہ کر پائے گا۔ اس لیے درست نہیں ہے کہ اگر اس بات کو بالکل درست مان لیا جائے تو وہ احساسات و کیفیات جو بیان کیے جانے ہیں اس وقت تک احساسات و کیفیات کہلانے کے حقدار نہیں ہیں جب کہ کوئی یعنی ان کا قاری بھی انہیں کسی کے احساسات و کیفیات نہ کہہ دے اور اگر شاعر نے اپنی خوشی کو قلمبند کیا اور قاری نے اپنے غم کو اس میں سے اخذ کر لیا تو ہم کیسے کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کو دی گئی آزادی ٹھیک ٹھیک کام میں لائی گئی اور اس نے کیفیات کو ٹھیک ٹھیک بیان کر دیا۔ ابہام تھا تو کھل کیوں نہ گیا؟ ہاں اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے اپنے لیے کہا۔ اپنے لیے لکھا جو کچھ بھی لکھا۔ اس لیے کسی کو معانی نکالنے کی تکلیف ہی کیوں ہے؟ تو جواب ہے معنی نہ سہی کیفیت ہی نکل آئے۔ لیکن نکلے تو وہی کیفیت۔ مکرر کہا جائے گا کیوں نکالی جائے کوئی کیفیت؟ تو مکرر سوال ہوگا پھر یہ فن پارہ کیسا فن پارہ ہے جس کا ناظر یا شاہد ایک بھی نہیں۔ کیونکہ جو ناظر یا شاہد اسے دیکھ رہا ہے وہ کچھ اور دیکھ رہا ہے۔ وہ اپنے اندر کی کیفیت کو دیکھ رہا ہے۔ اس لیے فن پارے کی قدر نہیں کی گئی۔ فن پارہ گونگا رہ گیا ہے۔

جون نے شاید کے دیباچے میں شاعری کا موسیقی اور موسیقی کا ریاضی کے ساتھ جو تعلق نکالا ہے اگر اس کو ذہن میں رکھا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ بے معنی لیکن مترنم شاعری کے وجود کا امکان ہے اور ہمیں امیر خسرو سے ہی اس کی مثالیں ملنا شروع ہو جاتی ہیں لیکن یہ بات طے ہے کہ ایسی شاعری میں ریاضیاتی کمپوزیشن کو مدنظر ضرور رکھا ہے چنانچہ اگر باوزن شاعری بے معنی ہو تو ایک مقام پھر بھی رکھتی ہے اور موسیقی کی صورت ایک فن پارے یا شاہکار کا درجہ بھی شاید حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے لیکن کیا یہی اصول نثری نظم کے لیے بھی مقرر کیا جا سکتا ہے جس میں کوئی ریاضیاتی کمپوزیشن نہیں ہوتی۔ اب جدید تمثال کاری کی موجودگی میں یہ تو کہا نہیں جا سکتا کہ

ان میں ضرور معنی، یا کیفیت، یا احساس موجود ہے کیونکہ تمثال کاری تمثال کاری ہے تصویر کاری تو ہے نہیں چنانچہ اس کا لازمی تقاضا ہے کہ تصور ہی نیا پیش کیا جائے۔

چنانچہ وہ خاص کلیہ جس کی بنا پر معاصر نظم اور بالخصوص نثری نظم کی مہمل نگاری کو ادبی مرتبہ نہیں دیا جا سکتا وہ ہے، ذمہ داری کا کلیہ، مہمل نظم کا شاعر اپنی نظم کے مکمل معنی یا نظم میں موجود کسی بے نام کیفیت کو سمجھنے کی ساری ذمہ داری قاری پر ڈال دیتا ہے لیکن ابہام گوئی کا شاعر اپنے ابہام کا راز قاری کی پہیلی بوجھنے والی صلاحیت کے سپرد کر دیتا ہے۔ جونہی قاری پہیلی بوجھ لیتا ہے، اسی وقت اُسے بقول سقراط تذکر کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے جس سے وہ لطف کشید کر لیتا ہے کہ گانٹھ اس نے کھولی۔

آخر میں، مَیں ایک نظم کے ساتھ اپنے مضمون کو ختم کرتا ہوں جو میں نے بلا سوچے سمجھے لکھی بالفاظ دگر میں نے فقط اپنے لیفٹ برین کے فرئٹل لوب کو استعمال کیا۔ اگر اس طرح بلا سوچے سمجھے لکھنا مہمل نگاری نہیں اور اس کے معانی کی ذمہ داری قاری پر ہے تو پھر شاعر نے فن پارہ تخلیق ہی نہیں کیا۔ اس نے فقط مہمل نگاری کی ہے اور بے شک مہمل نگاری بھی فن ہے لیکن اس کا بڑھتا ہوا رجحان ادب کی کوئی خدمت نہیں بلکہ ادب کے لیے تازیانہ ہے۔ خیر! نظم کا عنوان ہے،

اے معاصر نظم!

بلانیکا شرامیکا، فلاسیکا، ملامیکا
یہ تم میری محبت کا فسوں لے کر سسکتی رہ گئی ہو
اور میں سجدوں پہ رکھی مہر کو سجّادگی
یا لذتِ آمادگی کہہ کر بلکتا تھا کہ مالک!
آسماں کو میرے رستے سے ہٹا کر دور رکھ دے
مجھ کو اپنی ''وحدۃ''، تشخیص کاری

کے طلسمِ تختی ٔ تلخیص پر
نقطہ لگانے دے
مجھے معلوم تھا کلموہی بے چاری ردالی
دوسروں کی بن کر کر تھک چکی ہے
اور مجھ کو اِن کٹے کانوں میں اَٹکے
حسرتِ پیکر کے آویزوں سے
ننھے سانپ کے بچے لٹکتے چھوڑ دینے ہیں
زمینیں خفتگانِ لم یزل کو یاد کرتی ہیں تو روتی ہیں
مثالیں اپنے پانی چھوڑنے لگتی ہیں
جیسے عورتِ بے حیض شیروں کو کمینے دم سکھاتی ہے
فرشتے کام کرتے ہیں
کلیشے ڈھونگ بن جانے کے کالے شرم سے
گھٹ گھٹ کے جیتے ہیں
بلانیکا
بلائے مارِ دل چھائی ہوئی ہے ساری دنیا پر
جنہیں پتوں کے سبز یلے مزاجوں کی خبر ہے اور جو دشنام کرتے ہیں
مسلسل صورتِ الہام
اپنی لعنتوں کو سیر گرد بے امانی شہر کہتے ہیں
بلانیکا!
تری تمجید کا تختہ
وہ جس پر آخری منصور لٹکا تھا

ابھی تک ہل رہا ہے جیسے کوئی وقت گزرا ہی نہیں ہے

شرامیکا

کتابی پشتگانِ سہروردی بھول جانے دو

کہ تم اچھی نہیں تھیں

آج بھی اچھی نہیں ہو

''شرامیکا!

ترے انڈوں سے جو بچے نکلنے تھے

وہ بچے مر چکے ہیں

گندگی میں سانس لے لے کر''

فلاسیکا!

مجھے وہ پھل نہیں بھولے گا جو تم نے کھلایا تھا

مجھے اُلّو بنایا تھا

تمہیں اپنے جہنم کے لیے کیڑے اُگانے تھے

مجھے مردُود کر کے تم مرادستِ غنائی مانگ سکتی ہو؟

مجھے تم چاہتی ہوتیں تو ہم دونوں ہی تھے اس باغ میں اور پھر

ہمارے بعد تو کوئی نہیں تھا

ملامیکا

تمہارے پیر گورے ہو گئے پانی میں رہنے سے

یہ کالی چپلیں پہنو!

جنہیں پھر اپنے منہ پر مارنے کا ذوق

کتنے چور سینوں میں چھپائے پھر رہے ہیں

چور جو قصے سناتے اور موسیقار بنتے ہیں
مجھے یہ پوچھنا ہے
تم کلاسیکی تسلسل سے مسلسل جھوٹ لکھتی ہو
تمہیں اندھوں کے راجے غیرتِ پامال کے بدلے
یہاں لے کر نہ آتے تو
تمہاری دال، گلنے کے لیے ہندوستاں کے اُس جنوبی
گوشۂ اسود میں بھیجی جانے والی تھی
یہ میں ہوں جس کی خاموشی
تمہاری ناک کے بخیے بچاتی ہے
یہ میں ہوں جس کی سچائی تمہارے ہاتھ کی مہندی میں گھُل کر
جھوٹ کی تشکیل کرتی ہے۔

☆☆☆

(یہ مضمون "دلیل" میں شائع ہو چکا ہے، ادارہ دلیل کے شکریہ کے ساتھ شائع کیا جا رہا ہے)