نئی قدریں

مجلۂ شعبۂ اُردو۔ رانچی یونیورسٹی، رانچی

مرتبہ

ڈاکٹر وہاب اشرفی

مجلہ شعبۂ اردو رانچی یونیورسیٹی، رانچی

نئی قدریں

ایڈیٹر

وہاب اشرفی

صدر شعبۂ اردو - رانچی یونیورسیٹی

فہرست

حرف آغاز	ایڈیٹر
فن شاعری	پال ویلری
شاعری اور زبان	ژاں پول سارتر
شعری کلام کے نثری معانی	کلینتھ بروکس
خالص شاعری	ایزی بریماں
شعری آہنگ	ڈاکٹر سمیع الحق
استعارے کا منصب	ڈاکٹر حسن امام
تفہیم شعر کا ایک بنیادی نکتہ	ڈاکٹر احمد سجاد
جدید شاعری	ابوذر عثمانی
نثری نظم	ڈاکٹر وہاب اشرفی

حرفِ آغاز

"نئی قدریں" شعبۂ اردو رانچی یونیورسیٹی کا مجلہ ہے، ابھی سال میں صرف ایک بار اس کی اشاعت ممکن ہے، میں نے اسے منفرد، باوزن اور وقیع بنانے کے سلسلے میں یہ طے کیا ہے کہ اسکا ہر شمارہ کسی خاص موضوع پر ہو اور اس کے مختلف پہلوؤں پر محیط ہو۔ اس ضمن میں کوشش یہ بھی ہوگی کہ مشرق و مغرب کے اعلیٰ ادبی نمونوں کا انتخاب کیا جائے تاکہ متعلقہ موضوع کا سیر حاصل مطالعہ ممکن ہو سکے۔ اس موقف کے پیش نظر 'نئی قدریں' کا یہ شمارہ شعریات سے متعلق ہے، شعری نظریات کی کثرت کے لحاظ سے ان کا انتخاب وسیع تناظر کا متقاضی ہے، محدود ذرائع پھیلنے کی اجازت نہیں دیتے اسی لئے انتخاب میں سمٹنا لازمی ہو گیا ہے، یہاں جو نگارشات پیش کی جا رہی ہیں ان کا معتدبہ حصہ کسی زبان کی بوطیقا کے باب میں انتہائی اہم ہے، اردو والوں کو واقعی ممنون ہونا چاہئے کہ محمد ہادی حسین نے "مغربی شعریات" میں جتنا کچھ بھی ترجمہ کر کے چھاپ دیا ہے وہ ہمارے تنقیدی سرمائے میں گرانقدر اضافہ ہے، 'نئی قدریں' کے مغربی شعریات کے حصے کا سارا کریڈٹ موصوف ہی کو جاتا ہے۔ ہم ان کے شکر گذار ہیں۔

'نئی قدریں' کا دوسرا شمارہ افسانے پر ہوگا، اس کے دو حصے ہونگے۔

پہلے حصے میں افسانے کے فن پر اہم مضامین ہوں گے، دوسرا حصہ اردو افسانے کے تجزیہ پر مبنی ہوگا، دوسرے شمارے کا کام بھی شروع ہو چکا ہے مجھے امید ہے کہ آئندہ جنوری کے اواخر میں وہ شائع ہو سکے گا۔

'شعریات' سے متعلق اس شمارے کے بارے میں آپ کا تاثر کیا ہے؟ بے لاگ رائے دیجئے تاکہ میں اس کی روشنی میں اس مجلے کو قابل لحاظ بنا سکوں۔

میں ۲۳ ستمبر ۱۹۷۶ء سے ریڈر اور صدر کی حیثیت سے شعبۂ اردو، رانچی یونیورسٹی سے وابستہ ہوا، تب سے اب تک کوشش یہ رہی ہے کہ شعبے کو ہر طرح فعال بنایا جائے چناں چہ شعبے میں کئی اہم اور مشکل کام سرانجام پائے۔ کل ہند انجمن اساتذہ کی دو روزہ کانفرنس ہوئی؛ پروفیسر محمد محسن چیرمین انڈین لینگویجز، جواہر لال نہرو یونیورسٹی بحیثیت وزیٹنگ پروفیسر شعبے میں مختلف اصناف پر پندرہ دنوں تک لکچر دیتے رہے، انہوں نے چند خصوصی خطبات بھی دیے، ڈاکٹر قمر رئیس صدر شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی، دہلی نے پریم چند پر توسیعی لکچر دیے۔ پروفیسر شاہ مقبول احمد، کلکتہ یونیورسٹی اور ڈاکٹر سید صدر الدین فضا شمسی (مرحوم) پٹنہ یونیورسٹی کے بھی لکچر ہوئے۔

میری اور میرے شریک کار ڈاکٹر احمد سجاد اور پروفیسر ابوذر عثمانی

ملک کی مختلف یونیورسٹیوں کے ادبی و لسانی سی می ناروں میں برابر شریک ہوتے رہے ، اس سلسلے میں میری مصروفیت کچھ زیادہ ہی رہی مجھے اس کے اظہار میں مسرت ہو رہی ہے کہ سجاد اور عثمانی صاحبان جہاں کہیں بھی گئے اپنے علم، مطالعے اور شخصیت کے گہرے نقوش چھوڑے ہیں۔

شعبے میں تحقیق کا کام خاصا تیز ہے تمام اساتذہ انتہائی سرگرمی سے نگراں کا فرض انجام دے رہے ہیں، بعض ریسرچ اسکالروں نے اپنے پراجکٹ مکمل کر لئے ہیں، چند کو ڈگریاں بھی مل چکی ہیں۔ ممتحن کی رپورٹوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ جن مقالوں پر پی ایچ ڈی کی ڈگریاں دی گئی ہیں ان کا معیار تشفی بخش ہے۔

شعبے کے اساتذہ تالیف و تصنیف میں مصروف ہیں۔ ڈاکٹر احمد سجاد کی نئی کتاب 'عشرت بریلوی' پر اتر پردیش اردو اکیڈمی نے ایک ہزار روپے کا انعام دیا ہے۔ میرے تنقیدی مضامین کا مجموعہ 'معنی کی تلاش' بھی گذشتہ سال شائع ہوا اس کتاب پر اتر پردیش اردو اکیڈمی نے دو ہزار روپے کا انعام دیا ہے۔ حال ہی میں پروفیسر ابوذر عثمانی کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ "فنکار سے فن تک" چھپ گیا ہے۔ ادبی حلقوں اور اکیڈمیوں کی طرف سے اسکی بھی قدر و منزلت کا مجھے یقین ہے۔

میری نئی کتابیں جلد ہی منظر عام پر آرہی ہیں اسی طرح سجاد اور عثمانی

صاحبان کی بھی نئی کتابیں زیر طبع ہیں۔

ترقی اردو بورڈ نے کاشف الحقائق، مصنفہ امداد امام اثر کی تنقید و ترتیب کا کام میرے سپرد کیا تھا، یہ کام مکمل ہو چکا اور اب بورڈ اسے چھاپنے کے مرحلے میں ہے۔

اردو اکیڈمی بہار نے مجھے بہار میں افسانہ نگاری پر ایک کتاب ترتیب دینے کا کام سونپا تھا، میں نے مسودہ اکیڈمی کے حوالے کر دیا ہے، نصف کتاب چھپ بھی گئی ہے۔ بہار اردو اکیڈمی ہی کی طرف سے پروفیسر ابوذر عثمانی بہار میں اردو تنقید نگاری پر ایک کتاب مرتب کر رہے ہیں۔

دہلی یونیورسٹی نے مجھے گذشتہ سال اپنی اکیڈمک کانسل کا ممبر مقرر کیا ممبری کی مدت تین سال ہے۔

میں آل انڈیا ریڈیو، پٹنہ کا مشیر (برائے یونیورسٹی پروگرام) بھی مقرر ہوا۔

کل ہند انجمن اساتذہ کی کانفرنس رانچی کے بعد ٹونک میں ہوئی میں نائب صدر منتخب ہوا۔

ڈاکٹر شش اختر (سید صابر حسین) شعبے سے بحیثیت ریڈر

وابستہ ہوگئے ہیں۔ ان کی نئی کتابیں 'اردو افسانوں میں لسی نرم' اور 'خون بہا' چھپ گئی ہیں یہ آجکل یونانی ڈرامے پر کام کر رہے ہیں۔ اور اب ہم چار یار ہیں، مغال اور متحد۔

پروفیسر زکی انور جو ملک کے مشہور افسانہ نگار تھے جمشید پور کے حالیہ فساد میں شہید ہوگئے، ان سے میرا یارانہ تھا، انتہائی مخلص اور نیک آدمی تھے، موصوف کہا کرتے تھے کہ مجھے زندگی سب سے زیادہ پیاری ہے لیکن جس طرح فرقہ واریت کے خلاف سینہ سپر ہوکر شہید ہوئے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سیکولرزم کا آئیڈیل انہیں جان سے زیادہ عزیز تھا۔

شعبے میں ایک تعزیتی جلسہ ہوا اساتذہ اور طلباء نے ان کے محاسن اور خصائل اسطرح بیان کئے کہ ہم سبھوں پر رقت طاری ہوگئی۔ کریم سٹی کالج کے شعبۂ اردو سے وابستہ میرے دوست پروفیسر منظر کاظمی نے ایک کتابچے میں اس سانحے کی تفصیل انتہائی موثر انداز میں قلم بند کی ہے۔ یہ مضمون عصری ادب کے تازہ شمارے میں بھی آگیا ہے۔

وھاب اشرفی

پال ویلری

فن شاعری

شاعری (POESIE) کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ اول ایک نفسی کیفیت جس کا نتیجہ شعر گوئی ہوتا ہے، دوم اس کیفیت کی پیداوار۔ اول الذکر صورت میں شاعری ایک شاعرانہ کیفیت کا نام ہے۔ جو اپنے آپ کو یوں ظاہر کرتی ہے کہ وہ ہمارے اندر اور ہمارے ذریعہ ایک دنیا خلق کرتی ہے جو خود اُس سے مشابہ ہوتی ہے۔ دوسرے معنوں میں شاعری سے مراد ہے ایک کارروائی، ایک عمل، ایک صنعت جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ دوسرے لوگوں کے اندر اُسی طرح کی کیفیت جو اس کی محرک ہوئی تھی پیدا کرے۔ اس صنعت کی معراج یہ ہے کہ پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو کہ جو اثر اس کے اوپر پیدا ہوا ہے اس کے پیدا کرنے کے لئے اور کوئی الفاظ ممکن ہی نہ تھے۔

پہلے معنوں میں شاعری ایک پر اسرار چیز ہے جس کا مقام نفس اور زندگی کا نقطۂ وصال ہے۔ نفس اور زندگی دونوں ایسے جوہر ہیں جن کی توصیف ممکن نہیں۔ اس لئے شاعری کی تخصیص بھی ممکن نہیں۔ وہ لوگ جن کے اندر یہ پر اسرار واقعہ، یعنی نفس اور زندگی کا وصال، ظہور پذیر ہوتا ہے اس کے شعور پر قانع رہتے ہیں۔ وہ اس لطیفۂ غیبی کو جو ان کو معناً تخلیقی قوت سے مملو کر دیتا ہے یہ طیب خاطر قبول

کر لیتے ہیں، اور بس۔ وہ چاہے شاعر گویا ہوں چاہے شاعر خاموش، اس واقعے کی ہوئی لذت سے شعور کی مداخلت کے بغیر محظوظ ہوتے ہیں۔

شاعری چاہے حسیات یا جذبات سے کتنے ہی مالا مال ہو اور اس میں چاہے کتنے ہی وارفتگی ہو، پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے، کیوں کہ اگر وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہے تو وہ جذبہ اپنی ہی قسم کا جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لئے بیتاب ہوتا ہے صوفی اور عاشق ممکن ہے کہ سکوت پر قانع رہیں۔ لیکن شاعر کی فکر سخن یا آمد سخن خارجی دنیا میں کسی نئے چیز کے اضافے کی مقتضی ہوتی ہے۔ اس نئی چیز کے پیدا کرنے کیلئے جو قوتیں استعمال کی جاتی ہیں وہ عقل عملی سے تعلق رکھتی ہیں۔

شاعر کے جذبات کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ ایسے محرک جو دوسرے لوگوں پر کوئی اثر نہیں کرتے یا بہت کم اثر کرتے ہیں اس کے اندر ایک ہیجان پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ ہیجانی صورتوں کے ایک ہنگامے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ ان صورتوں کے ماخذ ایک دوسرے سے چاہے کتنے ہی دور افتادہ ہوں، وہ ایک دوسرے کی صرف ایک مقناطیسی قوت کے زیر اثر بڑھتی ہیں تاکہ ایک دوسری میں مدغم ہو کر ایک کل کے اجزائے ترکیبی بن جائیں۔

سیاست میں عملی حصہ لینے کے لئے نیک نیتی اور سادہ لوحی کا سرمایہ کافی نہیں۔ اسی طرح اگر کوئی شخص یہ سمجھے کہ محض از خود رفتگی اور محویت انجذاب کی بدولت وہ الفاظ پر ایک تشکیلی قوت حاصل کر سکتا ہے تو وہ غلط فہمی کا شکار ہے۔ ایک حقیقی شاعر کی کیفیت شعر گوئی خواب دیکھنے کے عالم سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ کوئی شخص اگر اپنے خوابوں کو الفاظ کا جامہ پہنانا چاہے تو اسکے لئے

ہوشیار اور بیدار ہونا لازمی ہے۔

عروض کی پابندیاں فطری زبان کو دافع مادے کے اوصاف بخش دیتی ہیں، جس طرح مجسمہ ساز کے لئے سنگ مرمر ہوتا ہے جس پر اسے بزور بازو ایک ہیئت پیدا کرنی پڑتی ہے۔ جب یہ پابندیاں قبول کر لی جائیں تو اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے جی میں جو آئے آپ اناپ شناپ نہیں کہہ سکتے۔ آپ کا جذبہ چاہے کتنا ہی شدید ہو۔ آپ کا تقاضائے اظہار چاہے کتنا ہی زبردست ہو۔ آپ کو الفاظ سے کشتی لڑنی پڑتی ہے۔ خیال اور عمل۔ قوت اور فعل کا اتحاد صرف دیوتاؤں کا حصہ ہے۔ فانی انسانوں کو اگر یہ سعادت کبھی نصیب ہوتی ہے تو برسوں کی ریاضت کے بعد۔ وزن و بحر۔ قافیہ و ردیف۔ متعین ہیئتیں اور اسی قبیل کی اور پابندیاں اپنے طور پر ایک فلسفیانہ حسن کی مالک ہیں۔

چونکہ وہ عمل جس کے ذریعہ کوئی اندرونی تقاضا ہم سے الفاظ کے خوبصورت پیکر بنواتا ہے ایک پراسرار اور پیچیدہ عمل ہے اس لئے یہ شعبہ جائز ہے کہ آیا تفکر، تاریخ، سائنس، سیاست، اخلاقیات اور وہ مضامین جو عموماً نثر کا جامہ پہنتے ہیں اس قابل ہوتے ہیں کہ انہیں شعر کے قالب میں ڈھالا جائے لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ افسانہ و حکایت درس و تلقین، فلسفہ و حکمت، غرض کوئی دماغی ریاضت ایسی نہیں جس پر وزن و قافیہ کی مرصع کاری نہیں کی گئی۔

چونکہ شاعری کے حقیقی مقصد اور اس کے حصول کے ذرائع کی آج تک وضاحت نہیں ہو سکی اس لئے ان کے متعلق اختلاف آرا کی بہت گنجائش ہے اور ہر رائے کے پس پشت کوئی بڑا نام یا بڑا کام ہے۔ اس عدم تعین کی بدولت شروع سے لیکر آج تک ہر قسم کے موضوعات پر شاعری کی گئی ہے۔ بلکہ سچ تو یہ

ہے کہ شاعری کے سب سے شاندار کارنامے تاریخی اور تلقینی اصناف میں پائے جاتے ہیں۔ مثلاً DE RERUM NATURA, THE GEORGICS, AENEID, THE DIVINE COMEDY, THE LEGENDE DES SIECLC

ان سب کا نفس مضمون اور سرچشمۂ دلچسپی بڑی حد تک ایسی معلومات اور ایسے افکار ہیں جو ادنیٰ سے ادنیٰ نثر میں بیان کئے جا سکتے ہیں۔ بالآخر انیسویں صدی کے وسط میں شاعری نے اپنے جوہر کو ان عوارض سے مبرا کرنے کی کوشش کی۔ ادھر موسیقی شاعری کی اقلیم کے ایک بڑے حصے میں قابض ہو رہی تھی۔

علامیت (SYMBOLISM) کی تحریک کا مقصد یہ تھا کہ شاعری کے ضائع شدہ مقبوضات کو دوبارہ حاصل کیا جائے۔ موسیقی کو جذبات کی دنیا میں کتنا ہی تفوق کیوں نہ ہو، ایک چیز جو اس کے بس کی نہ تھی وہ زبان تھی۔ چنانچہ علامتی شاعری نے زبان پر ہر قسم کے تجربے کئے۔ زبان ایک پیچیدہ چیز ہے۔ چنانچہ اسکے عاملین کے سامنے تجربوں کیلئے ایک وسیع میدان تھا، بعضوں نے فرانسیسی شاعری کی روایتی ہیئتوں کو برقرار رکھ کر حکایت، حکیمانہ مقولوں، موعظت وغیرہ کو شاعری سے ایک قلم خارج کر دیا۔ بعضوں نے ہر چیز کو تہہ در تہہ معنی پہنائے جن کے پردے میں ایک نئی مابعد الطبیعیات تھی۔ ان کے یہاں ہر چیز مبہم تھی، ہر چیز ایک فریب نظر تھی۔ کوئی چیز محض موجود نہ تھی، بلکہ ہر چیز خود صاحب فکر تھی۔ ہر چیز ایک زاویۂ خیال رکھتی تھی، ہر چیز ایک سوچنے والا دماغ تھی ایک اور دبستان نے قدیم عروض کا احیا کیا۔ ایک ایسا دبستان بھی تھا جس نے اصوات کے رنگ دریافت کئے۔ ان سب تجربوں کا مشترک نام خالص شاعری تھا۔

شاعری صفات سے معرا ہو ذات محض بننے کی کوشش کر رہی تھی لیکن اس زندگی کشافتوں کے ہوئے اس قبیل کی لطافت محال تھی۔ اس قسم کا کمال فانی انسان اور اس کے فنون کو سازِ نادر نصیب ہوتا ہے۔ خالص شاعری، کبھی ایک قاعدہ کلیہ نہیں بنا سکتی۔ وہ صرف غیر معمولی عجائب کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ ہمارے ادب کی تاریخ میں اس کی مثالیں معدودے چند مستثنیات ہیں۔

شاعری اور مجرد افکار

شاعرانہ کیفیت بڑی بے قاعدہ، بے اعتبار، اضطراری اور زود شکن ہوتی ہے۔ وہ جس طرح اتفاقاً پیدا ہوتی ہے اسی طرح فوراً غائب بھی ہو جاتی ہے۔ صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لئے کافی نہیں۔ جس طرح کوئی شخص اگر خواب میں ایک خزانہ دیکھے تو یہ بجائے خود اس امر کا کفیل نہیں کہ آنکھ کھلنے پر وہ خزانے کو اپنے بستر کی پائینتی پڑا جائے گا۔ ایک شاعر کا کام یہ نہیں کہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے۔ اس کا کام یہ ہے۔ کہ دوسروں کے اندر شاعرانہ کیفیت پیدا کرے۔

زبان دو طرح کے اثرات پیدا کر سکتی ہے، ان میں سے ایک کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زبان مکمل طور پر معطل اور منسوخ ہو جاتی ہے۔ میں نے آپ سے کوئی بات کہی۔ اگر آپ نے بات سمجھ لی تو جو الفاظ میں نے استعمال کئے ہیں وہ آپ کے ذہن سے غائب ہو گئے اور ان کی جگہ کسی ذہنی نقشے نے، کسی تعلق نے، کسی ہیچ نے لے لی۔ آپ چاہیں تو اس نقشے، اس تعلق، اس ہیچ کو کسی تیسرے شخص تک

اپنے الفاظ میں پہنچا سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ آپ میرے ہی الفاظ دہرائیں۔ آپ میرے الفاظ عموماً اس صورت میں دہرائیں گے یا مجھ سے دہرانے کی فرمائش کریں گے۔ جب آپ میری بات نا سمجھیں، چنانچہ جس کلام کا مقصد افہام و تفہیم ہو اس کے لئے کمال اس میں ہے کہ اسکے الفاظ بآسانی کسی اور چیز میں منتقل ہو جائیں مثلاً کسی ذہنی کیفیت میں، کسی محرک میں، کسی عمل میں۔ اس کے برخلاف اگر کلام کے الفاظ اتنی اہمیت رکھتے ہوں یا اتنی اہمیت حاصل کرلیں کہ انہیں دہرایا جائے، چاہے آپ انہیں دہرائیں اور چاہے سننے والا دہرائے، اور ان کے دہرانے کا عمل ان کے خارجی اثر سے بظاہر کوئی تعلق نہ رکھتا ہو تو آپ شاعری کی زبان استعمال کر رہے ہیں۔

زبان ایک نجی چیز نہیں، وہ ایک اجتماعی آلہ ہے۔ وہ روایتی اور غیر منطقی اصولوں کا ایک مجموعہ ہے جو اپنی ماہیت میں عجیب الخلقت ہیں اور جن کے قوانین علم الاصوات، علم معانی، صرف و نحو، منطق، بلاغت، علم اللسان، عروض، علم اشتقاق اور نہ جانے کتنے علوم کے قوانین کی معجون مرکب ہیں، چنانچہ شاعر کو اس ٹیڑھی کھیر سے واسطہ پڑتا ہے اسے نہ صرف صوتی صحت اور حسن کا خیال رکھنا پڑتا ہے بلکہ جمالیاتی حسن اور منطقی صحت کا بھی۔ اس مشکل کام کو شاعر کیوں کر انجام دیتا ہے؟ میرے نزدیک شاعر ایک ایسا شخص ہوتا ہے جس کے اندر کسی غیر معمولی واقعے کے زیر اثر ایک قسم کی قلب ماہیت کی بدولت شعر زائی کی پراسرار قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ جس طرح جانوروں میں کوئی شکاری، کوئی گھونسلہ بنانے والا، کوئی پل بنانے والا اور کوئی سرنگیں کھودنے والا ہوتا ہے، اسی طرح انسانوں کے ایک گروہ میں شعر گوئی کا ملکہ اتفاقاً پیدا ہو جاتا ہے۔

یہ بالکل ویسا ہی ہے جیسے بعض بچے صرف چلنا سیکھتے ہیں لیکن بعض شروع ہی سے ناچنے لگتے ہیں۔

میرے نزدیک چلنے اور ناچنے میں وہی تعلق ہے جو عام گفتگو اور شاعری میں ہے، یا دوسرے الفاظ میں یوں کہئے نثر اور نظم میں ہے۔ نثر کی طرح چلنے کا ایک خاص مقصد ہوتا ہے — آپ کسی چیز تک پہونچنے کے لئے کسی چیز کو پانے کے لئے چلتے ہیں، جب اس چیز تک پہونچ جائیں یا پالیں تو چلنے کا کام مکمل ہو جاتا ہے۔ ناچنے کی کیفیت جدا ہے۔ ناچنے میں جو حرکات ہوتی ہیں وہ آپ اپنا منشا ہوتی ہے۔ ان کا مقصود کسی منزل کو جا لینا، کسی چیز تک پہونچنا نہیں ہوتا۔

نثر و نظم ایک ہی طرح کے الفاظ، ایک ہی علم نحو، ایک ہی طرح کے جملے، ایک ہی طرح کی اصوات، ایک ہی طرح کا لب و لہجہ استعمال کرتی ہیں، لیکن ان چیزوں کا ربط، ان کا باہمی تعلق جیسا نظم میں ہوتا ہے ویسا نثر میں نہیں ہوتا۔ چنانچہ نظم و نثر کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ وہ تعلقات و ائتلافات جو ان سے ہمارے نفس اور ہمارے نظام اعصابی میں پیدا ہوتے ہیں ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں، حالانکہ جن عناصر، جن اجزائے ترکیبی میں یہ تعلقات و ائتلافات ہوتے ہیں۔ وہ ایک ہوتے ہیں۔

جب کوئی چلنے والا شخص اپنی منزل مقصود تک پہونچ جائے یعنی جب وہ اس کتاب یا چیز یا کرسی یا پھل یا انسان تک جا پہنچے جو اس کے چلنے کا محرک ہوا، تو اس کا چلنے کا عمل معطل ہو جاتا ہے۔ معلول علت کی جگہ لے لیتا ہے سب غائب ہو جاتا ہے اور نتیجہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہی حال زبان کے عملی افادی استعمال کا ہے۔ زبان جب اپنے معنی و مطلب کا ابلاغ کر چکے تو وہ نسیت و نابود

ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ اس کے معانی باقی رہ جاتے ہیں ۔ یعنی تمثال، ردعمل یا عمل ۔ چنانچہ جو زبان ابلاغ کیلئے استعمال کی جائے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ وہ بآسانی تبدیل ہو کر کسی اور چیز کی صورت اختیار کرلے ۔

اس کے برخلاف شاعرانہ کلام اظہار مطلب کے بعد فوت نہیں ہو جاتا۔ وہ بار بار زندہ ہوتا ہے ۔ شاعری کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ اس کے الفاظ یا سننے والے کے ذہن میں اپنے آپ کو رہ رہ کر دہراتے ہیں ۔ کوئی شاعرانہ کلام پڑھتے وقت آپ دیکھیں گے کہ جو کچھ آپ پڑھ چکے ہوں وہ آپکے ذہن سے اتر نہیں جاتا بلکہ آپ کے ذہن میں زندہ رہتا ہے ۔ شاعرانہ کلام میں جب اور معانی، ہیئت اور مضمون، صورت اور مفہوم، اشعار اور شاعرانہ کیفیت کے درمیان ایک توازن، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو نثر میں نہیں پائی جاتی ۔ علاوہ بریں ان چیزوں کی اہمیت، قدر و قیمت اور قوت میں بھی ایک یکسانی ہوتی ہے ۔ یہ خصوصیت بھی نثر کے قوائد کے منافی ہے، کیونکہ نثر کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ معانی کو الفاظ پر تفوق ہو۔

صورت اور مفہوم کا یہ وصل بڑی مشکل سے نصیب ہوتا ہے ۔ الفاظ کی اصوات اور ان کے معانی میں عموماً کوئی تعلق نہیں ہوتا ۔ مثلاً گھوڑے کے لئے جو الفاظ چند زبانوں میں ہیں ان کو لیجئے :۔ گھوڑا، اسپ، ہورس، (HORSE)، شوال، (SHEAL)، ہپوس، (HIPPOS)، ایکوئیس، (EQUUS)، نہ تو یہ اسماء آپس میں کوئی مصلحت رکھتے ہیں، نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان میں سے کوئی اسم شئے موسوم سے ملتا جلتا ہے ۔ اس لئے اگر ان اسماء اور شئی موسوم کا باہمی تعلق بولنے اور سننے والے کے ذہن میں پہلے ہی سے معین نہ ہو تو نہ شئے موسوم کے

دیکھنے سے اسما، ذہن میں آئیں گے، نہ اسماء کے یاد آنے یا سنے جانے سے شئے موسوم سامنے آجائے گی۔ اگر یہ دونوں عمل اضطراری طور پر ہر انسان کے اندر ظہور پذیر ہو جاتا کرتے تو ساری دنیا میں ایک ہی زبان ہوتی۔

شاعر کو یہ عجیب و غریب کام کرنا پڑتا ہے کہ ہمیں یہ محسوس کرائے کہ اس کے الفاظ کی اصوات اور مفاہیم میں بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ عجیب و غریب کام ایک طرح کا جادو ہے۔ یاد رکھنا چاہیے کئی صدیوں تک شاعری سے جادو کا کام لیا گیا تھا۔ جو لوگ شاعری کو جادو کے طور پر استعمال کرتے تھے ان کے لئے ضروری تھا کہ الفاظ کی تلسمی تاثیر پر یقین رکھتے ہوں اور ان کے معانی سے زیادہ ان کی اصوات پر، کیونکہ جادو کے منتر جنتر عموماً مہمل اور بے معنی ہوتے ہیں۔

وہ نفسی کیفیت جس میں الفاظ کی صورت اور ان کے مفہوم کو ایک دوسرے سے جدا نہ کیا جا سکتا ہو، جس میں اس کا وصل متوقع اور مطلوب ہو، بڑی نادر الوجود کیفیت ہے۔ عملی مقاصد کے لئے زبان کے استعمال اور مجرد فکر دونوں میں صوت اور مفہوم کا جدا رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس لئے عام انسان اس تفریق کے عادی ہو جاتے ہیں اور ان کے لئے اس سے اپنے آپ کو خالی کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔

علاوہ بریں یہ نفسی کیفیت، جس میں زبان کے سارے اوصاف بروئے کار آجاتے ہیں، بذات خود اس امر کی کفیل نہیں کہ وہ مکمل چیز، وہ مجموعہ محاسن، وہ لطائف غیبی کا مجموعہ جسے ہم ایک نظم کہتے ہیں، خود بخود ظہور میں آجائے۔ اس کیفیت سے ہمیں زیادہ سے زیادہ حسین ٹکڑے ہاتھ آتے ہیں۔ زمین میں جن چیزوں کے خزینے مدفون ہیں، سونا، ہیرے، ناتراشیدہ

پتھر، وہ سب چٹانوں یا ریت کے ساتھ ملی جلی پڑی ہوتی ہیں۔ اگر انسان کی محنت انہی سطح زمین پر نہ لائے اور پھر ان کو ملاوٹ سے پاک وصاف کرکے ان کو ایک عمدہ تراش خراش اور جلا نہ دے تو یہ دفینے انسان کے لئے بیکار ہیں۔ شاعر بعینہ اسی طرح کا عمل ان منتشر خیالات پر کرتا ہے جو اسکی شاعرانہ کیفیت میں اس کے ذہن میں آتے ہیں۔ اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے گویا وہ تمام وکمال آورد کا نتیجہ ہے، یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلہ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے۔ اس کا نام عرف عام میں وجدان، الہام، القیٰ، آمد وغیرہ ہے۔ اس عقیدے کی انتہائی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام کے معانی سے خود بھی آشنا نہیں ہوتا۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ اگر شاعرانہ الہام چاہے تو شاعر سے کسی ایسی زبان میں شعر گوئی کرا سکتا ہے جس سے وہ نابلد ہو۔

یہ بجا ہے کہ شاعر نے ایک عجیب وغریب توانائی، صلاحیت اور قوت ہوتی ہے جو اس سے ایسے کام کراتی ہے جو عام انسان زبان کے معاملے میں نہیں کر سکتے۔ لیکن اسی کے ساتھ اچھا شاعر ایک اعلیٰ درجے کا نقاد بھی ہوتا ہے۔ نفس انسانی بیحد ناہموار، اپنی مرضی کا مالک، اپنے آپ کو اوروں کو دھوکہ دینے والا، ڈھکوسلوں پر یقین لانے والا، بدیہی باتوں سے منکر اور متلون المزاج ہوتا ہے۔ شاعر کا امتیاز اس میں ہے کہ اپنے نفس کی آزادیوں کو سلب کئے بغیر اس کو محفل ادب کے آداب سکھائے جس طرح ایک ہونہار بچے کی شوخی وشرارت کو تربیت کے ذریعے ذہانت وجودت میں تبدیل کیا

جاسکتا ہے۔

عقیدہ عام کے برخلاف ہر حقیقی شاعر مجرد افکار اور مدلل بحث سے عام انسانوں کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے عہدہ برآ ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کا حقیقی فلسفہ اس کے فلسفیانہ کلام میں نہ ڈھونڈنا چاہیئے۔ بہرکیف ادب کی تاریخ میں بارہا ایسا ہوا ہے کہ شاعری کو فلسفیانہ نظریوں اور کلیوں کے بیان کے لئے استعمال کیا گیا ہے اور شاعری نے یہ کام انجام دیتے وقت ایسی زبان استعمال کی ہے جس کی قوت مضمون کی قوت کے برابر تھی۔ اس کے باوجود فلسفیانہ کلام کا پڑھنے والا قدرتی طور پر پہلے خیالات کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ طریقہ اظہار کے محاسن کی پوری پوری داد نہیں دیتا۔ اس کی کیفیتِ نفس وہ نہیں ہوتی جو شاعر خواں کی ہونی چاہیئے۔ اگر کوئی شخص ایک دشوار گذار علاقے میں مساحت یا طبقات الارضی تحقیقات کی خاطر گامزن ہو تو آپ اس سے توقع نہیں کر سکتے کہ وہ ناچتا ہوا اپنا سفر طے کریگا۔ اس لئے اگر کوئی فلسفیانہ شاعر من حیث الشاعر اپنا لوہا منوالے تو اعتراف کرنا پڑے گا کہ اس کی قدرت اظہار فی الحقیقت اتنی زبردست ہے کہ شعری کیفیت اور تاثیر پر اس کی فلسفہ طرازی کا کوئی اثر نہیں پڑا۔

تمام فنون میں شاعری وہ فن ہے جو غیر متعلق عناصر کی سب سے زیادہ تعداد کو مربوط کرتا ہے۔ مثلاً صوت، مفہوم، اصلی و فرضی واقعات، منطق، صرف و نحو اور ہیئت مضمون۔ اس پر طرہ یہ ہے کہ اسے یہ سب کچھ آئے دن کی زبان میں کرنا پڑتا ہے، جو بنیادی طور پر ایک عملی، پیہم بدلتی رہنے والی، آلودگیوں سے بھری ہوئی اور عامیانہ، سوقیانہ اور رزیل کاموں میں استعمال

ہونے والی زبان ہے۔ شاعر کو اس پراگندہ و آلودہ مواد سے وہ خالص موسیقی پیدا کرنی پڑتی ہے جو شاعری کی جان ہے۔

شاعری کے چند مسائل

وہ خیالات جو نثر میں بیان نہیں کئے جا سکتے نظم میں بیان کئے جاتے ہیں۔ اگر وہ نثر میں بھی پائے جائیں تو وہ تقاضا کرتے ہیں کہ انہیں نظم کا لباس دیا جائے، بلکہ وہ کسی حد تک ایک ایسی نظم کا انداز رکھتے ہیں جو اجمالی اظہار کی متلاشی ہے، فکر کے بغیر شاعری ایسی غذا ہوتی ہے جس میں کوئی غذائیت نہیں۔ لیکن اسے شاعری میں اس طرح پوشیدہ ہونا چاہیئے جیسے پھل میں اس کا غذائی جوہر۔ وہ جوہر بظاہر محض حسِ ذائقہ کو لذت بخشتا ہے۔

کسی نظم کی قدر و قیمت خالص شاعری کے اس عنصر پر منحصر ہوتی ہے جو اس میں مضمر ہو، یعنی مکمل ہے فائدہ مندی کے ساتھ اس کی مکمل مطابقت، خلاف قیاس واقعات کی دنیا میں قرینہ قیاس ہونے کی خوبی۔

خالص شاعری

سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا ایک ایسی شاعری تخلیق ممکن ہے جو ہر غیر شاعرانہ عنصر سے مبرا ہو۔ میرا یہ عقیدہ ہے کہ اس طرح کی تخلیق ممکن نہیں۔ یہ ایک ایسا منتہائے کمال ہے جس کے حصول کے لئے شاعری ہمیشہ سے مسلسل

کوشش کرتی رہی ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ جس چیز کو ہم ایک نظم کہتے ہیں اس کا بہت سا حصہ تو غیر شاعرانہ کلام ہوتا ہے جس کے اندر خالص شاعری کے چند ٹکڑے یوں سنگ بستہ ہوتے ہیں جیسے چٹانوں میں ہیرے اور جواہرات خالص شاعری، ایک فرضی اور مثالی چیز ہے۔ غالباً خالص شاعری، کی بجائے مطلق شاعری، کی ترکیب استعمال کی جانی چاہئے جب ہم شاعری، کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو بجائے ذہن میں دو قسم کے خیالات ہوتے ہیں۔ ہم کسی منفرد واقعے بلکہ کبھی کبھی کسی شخص کے متعلق بھی کہتے ہیں کہ وہ شاعرانہ، شاعرانہ ہے یا اس میں شعریت، ہے۔ دوسری طرف ہم فن شاعری کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً، یہ شاعری اچھی شاعری ہے،۔ پہلے استعمال میں ہماری مراد ایک خاص قسم کے جذبے سے ہوتی ہے۔ ہر کوئی اس ہیجان سے واقف ہے جو شعریت کے احساس سے ہم میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ ہیجانی کیفیت عمل سے بالکل غیر متعلق ہوتی ہے اور اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہماری جسمانی و باطنی کیفیت اور ان حالات میں جو ہمیں متاثر کرتے ہیں ہم آہنگ ہو۔ اس کے برخلاف جب ہم فن شاعری، کی ترکیب استعمال کرتے ہیں یا کسی نمونۂ شاعری کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس وقت ہمارا اشارہ ایسے کلام کی طرف ہوتا ہے جو ہم میں اور دوسرے لوگوں میں شاعرانہ کیفیت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور اسی پر بس نہیں، وہ وسیلہ جو ہم اس کیفیت کے پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں لازمی طور پر کلام ناطق کے بعض اوصاف و خصوصیات ہوتے ہیں۔ وہ جذبہ جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے بہت سے محرکات کے زیر اثر پیدا ہو سکتا ہے۔ مثلاً فن تعمیر، فن موسیقی وغیرہ کے نمونوں کے زیر اثر۔ لیکن

شاعری لازمی طور پر زبان کا وسیلہ استعمال کرتی ہے۔ جہاں تک شاعرانہ جذبے کا تعلق ہے، وہ انسان کے دوسرے جذبات سے اس امر میں ممتاز ہوتا ہے کہ وہ ہمارے دل میں ایک حقیقت مزاج کا تصور پیدا کرتا ہے جس میں واقعات، مثالیں، ہستیاں اور چیزیں، واقعات کی دنیا سے مشابہ ہونے کے باوجود، ہماری تمام وکمال قوتِ احساس سے ایک ناقابل تشریح لیکن نہایت قریبی تعلق رکھتی ہیں۔ جانی پہچانی ہستیاں اور چیزیں ایک ہم آہنگی میں مربوط ہو جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں شاعری کی دنیا خواب دیکھنے کی کیفیت سے بہت گہرا تعلق رکھتی ہے۔

جب ہم کسی خواب کو عالم بیداری میں یاد کرتے ہیں تو ہم پر واضح ہو جاتا ہے کہ مصنوعی چیزوں کا ایک مجموعہ جو عام ادراک کی چیزوں سے مختلف قوانین کا تابع ہو جاتا ہے ہمارے شعور کو بیدار کر سکتا ہے اور اس کی تسکین کر سکتا ہے۔ لیکن یہ ہماری قوت ارادی کے حیطۂ اختیار سے باہر ہے کہ اپنی مرضی کے مطابق خواب کی جذباتی دنیا میں آمد و رفت کر سکے۔ یہ دنیا ہمارے اندر محصور ہوتی ہے، جس طرح ہم اس کے اندر محصور ہوتے ہیں۔ اس لئے ہم کو اس پر کوئی قابو نہیں ہوتا۔ لیکن جس طرح انسان نے ہر اس چیز کو بقا بخشنے کا اہتمام کیا ہے جو قیمتی اور آنی و فانی ہو، اسی طرح اس نے اس کیفیت خواب کو دوبارہ زندہ کرنے کے وسائل بھی ڈھونڈ نکالے ہیں۔ ان وسائل میں سب سے قدیم اور سب سے اشرف، لیکن ساتھ ہی ساتھ سب سے زیادہ پیچیدہ اور مشکل، وہ ہے جسے ہم زبان کہتے ہیں۔

زبان ایک عام اور عملی چیز ہے۔ وہ ایک ناتراشیدہ آلہ ہے، کیونکہ ہر شخص اس کو اپنے مطلب کے لیے استعمال کرتا ہے اور اس کو موڑ توڑ کر اپنی شخصیت کے مطابق بنا لیتا ہے۔ شاعر کو جو مسئلہ درپیش ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک عملی آلے سے ایک بالکل غیر عملی چیز پیدا کرنے کا کام کیونکر لیا جائے اس مسئلے کی پیچیدگی کا اندازہ فن موسیقی کے ساتھ مقابلہ کر کے کیا جا سکتا ہے۔ ماہر موسیقی کو اس کے فن کی نشو و نما نے ایک ممتاز حیثیت دے رکھی ہے۔ ہماری حس سامعہ ایک عالم شور و غل کا ادراک کرتی ہے۔ صدیوں کے مشاہدے اور چند قدیم تجربوں نے اس عالم شور و غل سے ایک عالم اصوات اخذ کیا ہے۔ اصوات کیا ہیں؟ چند سیدھے سادھے اور آسانی سے پہچانے جانے والے غل، جو بڑی جلدی ایک دوسرے کے ساتھ مل جاتے ہیں اور جن کی ساخت، روابط، اختلافات اور مشابہتوں کا حس سامعہ فوراً ادراک کر لیتی ہے۔ یہ بالکل خالص اجزا ہوتے ہیں، ان معنوں میں کہ ان کا فوراً پہچان لینا ممکن ہوتا ہے۔ وہ معین ہیں اور اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ان کو مصنوعی طور پر پیدا کرنے کے لیے آلات ایجاد ہو گئے ہیں، ایسے آلات جو صحیح معنوں میں آلات پیمائش ہیں۔ ایک آلۂ موسیقی کو معیاری بنایا جا سکتا ہے اور اس کے متعلق یہ بات یقینی کی جا سکتی ہے کہ کسی خاص طرح کے عمل سے وہ کسی خاص طرح کا نتیجہ پیش کرے۔ چنانچہ جب کوئی خاص صوت سنائی دے تو ایک خاص قسم کی فضا اور ہمارے حواس میں ایک خاص حالت توقع پیدا ہو جاتی ہے۔ اس حالتِ توقع کا یہ اثر ہوتا ہے کہ پہلی قسم کے خالص احساسات دوبارہ ظہور میں آ جاتے ہیں۔ اگر ایک خالص صورت کسی بھرے

مجمع میں یکایک سنائی دے تو ہر شخص گوش برآواز ہو جاتا ہے اور اُس کو یہ توقع ہوتی ہے کہ ابھی موسیقی سنائی دے گی۔ اس کا ایک منفی ثبوت یہ ہے کہ اگر کسی محفلِ موسیقی میں یکایک کوئی مہیب خراش آواز سنائی دے، مثلاً کسی کرسی کا گرنا، کسی شخص کا کھانسنا، کسی کی بے سری آواز، تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ یکایک کوئی طلسم ٹوٹ گیا، یکایک کسی دنیا کا نظام درہم وبرہم ہوگیا۔

لیکن شاعر کو ایک اور قسم کے مواد سے واسطہ پڑتا ہے، ایک ایسا مواد جس کے لئے کوئی آلات ایجاد نہیں کیے گئے، سوائے ان بھونڈے مجموعہ ہائے قوانین کے جنہیں لغت اور صرف و نحو کہتے ہیں۔ زبان محرکات کا ایک عجیب الخلقت مجموعہ ہے۔ اس میں صوت اور مفہوم بہت کم ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ وہ اگر منطقی ہو تو ترنم سے عاری ہوتی ہے۔ اگر مترنم ہو تو معنی کے معاملے میں سبک ہوتی ہے؛ وہ نثر بھی ہو سکتی ہے اور نظم بھی بستم بالائے ستم یہ کہ بے شمار علوم اس آلے کو اپنے مطلب کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ کہیں علم الصوات لسان ہے، کہیں عروض ہے، کہیں علم ترنم ہے، کہیں علم نحو ہے۔ یہ سارے علوم زبان کو اپنے اپنے معانی پہناتے ہیں اور اپنا الو سیدھا کرنے کے لئے اس میں تصرفات اور اجتہادات کرتے ہیں اور اپنے اپنے قوانین اس پر عائد کرتے ہیں۔ اس گرے پڑے، بے ڈھب بے ڈھنگے مواد سے شاعر کو ایسے جذبات کے اظہار کا کام لینا پڑتا ہے جو اپنی نوعیت میں ان تمام اشیا اور روابط اشیا سے مختلف ہوتی ہیں جن کے لئے زبان کا استعمال کیا جاتا ہے۔

اگر یہ مخمصہ حل کیا جا سکتا اور اگر شاعر کے لئے ممکن ہوتا کہ ایسی

تخلیقات پیدا کرے جن میں نثر کا شائبہ تک نہ ہو، جن کی موسیقی مسلسل اور مکمل ہو، جن میں معانی کے باہمی تعلقات اصوات کی ہم آہنگی کے متوازی ہوں، جن میں افکار کا ایک دوسرے میں منتقل ہونا انفرادی افکار سے زیادہ اہم ہو، جن میں خیال آرائی اور تمثالی انگیزی حقیقت نفس الامری کی پوری طرح عکاسی ہو، تو اس صورت میں خالص شاعری کا تذکرہ ان معنوں میں ممکن ہوتا کہ وہ ایک ایسی چیز ہے جو حقیقت میں موجود ہے۔ لیکن صورت حال یہ نہیں۔ زبان کے عملی اور افادی عناصر، اس کی آئے دن کی عادتیں اور منطقی ضابطہ بندیاں، اور اس کے ذخیرۂ الفاظ کی بے ربطی اور بے قاعدگی یہ سب چیزیں مل ملا کر اس قسم کی خالص شاعرانہ تخلیقوں کو ناممکن بنا دیتی ہیں۔ بہرحال اس قسم کی خالص شاعری کا تصور ایک ایسی چیز ہے جو شاعری کے لئے ایک معیار کمال ہے اور اس کی خواہشوں، کوششوں اور قوتوں کا سورہ المنتہیٰ ہے۔ اس تصور کا موجود ہونا شاعری کے حق میں مفید ہے۔

وہ شاعرانہ سرور، وہ جذباتی کیفیت، جو بعض چیزوں، بعض واقعات، بعض اندرونی واردات کے زیر اثر انسان میں پیدا ہو جاتی ہے، اُس کو نئے سرے سے پیدا کرنا اور جن محرکات نے اُسے اصل میں پیدا کیا تھا ان کے بغیر اور صرف الفاظ کی مدد سے پیدا کرنا، یہ ہے شاعری کا کام۔ جس طرح ایک ماہر علم کیمیا کسی پھول کی خوشبو بالکل معنوی اجزا سے تیار کر سکتا ہے اسی طرح شاعر خارجی و باطنی فطرت کے پیدا کیے ہوئے جذبۂ شعریت کو فطری عوامل کی مدد لیے بغیر دوبارہ پیدا کرتا ہے۔

نثر کی طرح چلنے کا کوئی معین مقصد ہوتا ہے۔ چلنا ایک ایسا عمل ہے

جو کسی مطمحِ نظر تک پہنچنے کی خاطر کیا جا سکتا۔ اس کی رفتار، اس کی ہمواری و ناہمواری، اسکا رخ، اس کا امتداد یہ سب چیزیں شئے مطلوبہ کی ماہیت پر، چلنے والے کی جسمانی کیفیت، پر، اس کی حاجت پر، اس کی خواہش کے درجہ شدت پر اور سطح زمین کی حالت پر منحصر ہوتی ہیں۔ ناچ بالکل مختلف چیز ہے۔ وہ بھی چلنے کی طرح مختلف حرکتوں کا ایک نظام ہے، لیکن اُس کی سب حرکتیں خود اپنا مقصود ہوتی ہیں۔ ناچنے والا کسی شئے مطلوبہ کو پیش نظر نہیں رکھتا۔ اگر اس کو کچھ مطلوب ہوتا ہے تو وہ کوئی خیالی چیز، کوئی کیفیت، کوئی سرور، کوئی وجدان، کوئی نقطۂ عروج ہوتا ہے۔ لیکن ایک نقطہ ملحوظ خاطر رکھنے کے قابل ہے۔ ناچ انہیں اعضا، اعصاب، عضلات اور ہڈیوں کو استعمال کرتا ہے جو چلنے میں استعمال کی جاتی ہیں۔ اسی طرح شاعری انہیں الفاظ، انہی ہیئتوں، انہی لہجوں کو استعمال کرتی ہے جنہیں نثر استعمال کرتی ہے۔

چلنے میں انسان عموماً نقطۂ آغاز اور نقطۂ انجام کے درمیان وہ راستہ اختیار کرتا ہے جو سب سے چھوٹا ہو، یعنی خط مستقیم ہو۔ یہی طریقہ نثر اختیار کرتی ہے۔ لیکن ناچ میں خط مستقیم کتنا بے محل ہوتا ہے! یہی وجہ ہے کہ شاعری براہ راست بیان سے احتراز کرتی ہے۔ جب چلنے والا اپنے نقطہ مقصود پر پہنچ جائے تو اس کا چلنے کا عمل نہ صرف معطل بلکہ منسوخ ہو جاتا ہے، نتیجہ رہ جاتا ہے اور سب ناپید ہو جاتا ہے۔ یہی کیفیت نثر کی ہے۔ نثر کی زبان جب مطلب، خواہش، حکم، رائے، سوال، جواب یا جو کچھ بھی اسے مقصود ہو اس کا اظہار کر چکتی ہے تو وہ برطرف کر دی جاتی ہے۔ جب وہ اپنا کام

کر چکے تو اس کی کوئی اہمیت نہیں رہتی۔ اس کے معانی اور ان کے مادی نتائج باقی رہتے ہیں، لیکن وہ خود نابود ہو جاتی ہے۔ شاعری کی زبان کی کیفیت جدا ہے۔ وہ استعمال ہو چکنے کے بعد اپنی ہستی اور اپنی اہمیت کھو نہیں بیٹھتی۔ اس کی ماہیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ اپنی خاکستر سے بار بار پیدا ہوتی ہے۔ شاعری کی یہ خصوصیت اتنی عدیم النظیر ہے کہ غالباً محض اس کی بنا پر شاعری کی تعریف کی جا سکتی ہے۔

وہ نظمیں جو کمال فن کے ایسے نمونے ہوتی ہیں کہ ان کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان کا عالم وجود میں آنا ایک معجزہ، ایک لطیفۂ غیبی، ایک خارق عادت واقعہ، ایک مافوق البشر کارنامہ تھا، ایسی نظمیں محنت وعرق ریزی کے شاہکار، ذہانت و بیدار مغزی کے مجسمے، قوت ارادی کی پیداوار اور تنقید نفس کے اعلیٰ نمونے بھی ہوتی ہیں۔

شاعری کا آلہ زبان ہے اس لئے تمام فنون لطیفہ میں شاعری ایک ایسا فن ہے جس کا دامن زبان کے بولنے والوں یعنی جمہور کے ساتھ استوار بندھا ہوتا ہے۔ ایک مصور، ایک مجسمہ ساز، ایک مغنی دوسرے ملکوں کے عوام تک رسائی رکھتا ہے کیونکہ اسکی تخلیقات اس کے ملک کی سرحدوں کے باہر بھی سمجھی جا سکتی ہے۔ لیکن ایک شاعر کے کلام کو اس کی زبان کو بولنے والے پوری گہرائی اور پوری ہمدردی کے ساتھ سمجھ سکتے ہیں۔

وہ اپنی زبان پر بہت بڑا احسان دھرتا ہے۔ عام انسانوں کے مقابلے میں اس کے لئے وہ ایک زیادہ زندہ چیز ہوتی ہے۔ وہ اس کی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار لاتا ہے، اس کے ساز کے پودوں میں جو نغمے خوابیدہ ہوتے

ہیں ان کو بیدار کرتا ہے اس کی زمین میں جو بیش بہا جواہرات مدفون ہوتے ہیں ان کو نکال کر اور ان کو اپنی صناعی کے ذریعے نئی تراش خراش دیکر لوگوں کے سامنے رکھتا ہے، اس کا مالک اسے آئے دن کی زبان کا خش وخاشاک اور حلیہ دیتا ہے جس میں کچھ سونے کے ریزے اور ہیروں کے ٹکڑے بھی ملے ہوتے ہیں، لیکن ایسی بری طرح کہ ان کا علیحدہ کرنا کارے دارد۔ وہ ان زر ریزوں اور جواہر پاروں سے بیش بہا ایک حقیقی شاعری کا کلام ترجمہ قبول نہیں کرتا، کیونکہ اس میں صورت و معنیٰ، ہیئت و مضمون اس طرح آمیختہ ہوتے ہیں کہ ان کا علیحدہ کرنا ناممکن ہوتا ہے۔

اگر نسلاً بعد نسل آنے والے شاعروں کو ایک مجموعی شخصیت تصور کیا جائے تو ذرا اندازہ کیجئے کہ یہ متمم بالشان شخصیت اپنی زبان کی کتنی شاندار خدمت کرتی ہے۔ وہ اس کے مخفی ممکنات کو منشائے شہود پر لاتی ہے، اس کی نزاکتوں، باریکیوں، طاقتوں اور صلاحیتوں کو نشوونما دیتی ہے، اس کی اندرونی موسیقی کو فروغ دیتی ہے اور اس طرح اپنی قوم کی روحانی ورثے کو ایک لوح محفوظ پر مسبط کرتی چلی جاتی ہے..... ہماری شاعری ایک پشت سے لیکر دوسری پشت تک ہمارے ساتھ ساتھ ترقی کے راستے پر گامزن ہوتی ہے، بلکہ اس راستے پر ہماری رہنمائی کرتی ہے، کیوں کہ اس کو ایسے ایسے اسرار طریقت معلوم ہوتے ہیں جن سے عام لوگ آشنا نہیں ہوتے۔ اس سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ سفر زندگی کی زحمتوں اور کلفتوں کی تخفیف کرتی ہے، کیونکہ وہ اس سفر کو رنگینیوں اور لطافتوں سے معمور کر دیتی ہے۔

ادبی تکنیک

ادب دوسرے لوگوں کے دل و دماغ پر اثر انداز ہونے کے فن کا نام ہے۔ کوئی تاثر، کوئی جذبہ، کوئی خواب، کوئی خیال ہو، ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ اس کے ذریعے پڑھنے یا سننے والے کے نفس پر زیادہ سے زیادہ اثر مرتسم کرے اور ایک ایسا اثر جسکا اس نے پورا پورا تخمینہ کر لیا ہو۔ اسلوب بیان کوئی مقررہ اسم نہیں، وہ ایک ساکن اور جاوید ڈھانچہ نہیں جو بدلا نہیں جا سکتا ہے۔ اس میں مضمون کی ضرورتوں کے مطابق ترمیم کرنی چاہیئے۔

شاعر کا تصور ہمارے زمانے میں پرانے زمانوں سے مختلف ہے۔ وہ ایک زولیدہ مُو دیوانہ نہیں جو رات بھر کے بحران پر ایک پوری نظم لکھ ڈالتا ہے۔ اس کے برعکس وہ ایک خشک دماغ سائنس داں ہے، بلکہ ایک عالم جبر و مقابلہ ہے، جس نے ایک خواب دیکھنے والے کو اپنی خدمت پیش کر رکھی ہیں۔

ژاں پول سارتر

شاعری اور زبان

شاعر چند ایسے لوگوں کو کہتے ہیں جو زبان کو افادی طور پر استعمال کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ اب چونکہ زبان صداقت کے تجسس اور ابلاغ کا وسیلہ ہے اس لئے یہ کبھی خیال نہ کرنا چاہئے کہ شاعروں کو صداقت کا دریافت یا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ان کو یہ بھی مقصود نہیں ہوتا کہ چیزوں کے نام رکھیں، چنانچہ وہ کسی چیز کا نام نہیں رکھتے۔ تسمیہ کے عمل میں اسم شے، موسوم کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے۔ یا ہیگل (HEGEL) کے الفاظ میں اسم شے موسوم کو تو لازمی بنا دیتا ہے کہ شاعر صرف و نحو کے افعال کو الٹی پلٹی ترکیبوں اور بدعتوں کے ذریعے بگاڑنے پر تلے ہوئے ہیں؛ لیکن یہ غلط ہے کیونکہ اس کے معنی تو یہ ہوئے ہیں اور الفاظ کے چھوٹے چھوٹے گروہ بنا کر انہیں زبان کے نرغے سے نکال لے جانا چاہتے ہیں۔ علاوہ ازیں یہ ایک طولانی عمل ہے۔ اور قرین قیاس نہیں کہ کوئی شخص بہ یک وقت دو منصوبوں کا پیچھا کرے، یعنی ایک طرف تو الفاظ کو افادی آلات کے طور پر استعمال کرے اور دوسری طرف انہیں افادیت سے مبرا کرنے کی کوشش کرے۔ واقعہ یہ ہے کہ شاعر زبان سے بحیثیت ایک آلے کے یک قلم قطع تعلق کر لیتا ہے۔ اس کا دوٹوک فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ

الفاظ کو نشانوں کے طور پر نہیں بلکہ چیزوں کے طور پر استعمال کرے گا۔ نشان چونکہ مبہم ہوتے ہیں، اس لئے ان کے معاملے میں دو متبادل صورتوں میں سے ایک صورت اختیار کی جا سکتی ہے، یعنی ایک تو یہ کہ انہیں شیشے کی کھڑکیاں سمجھا جائے اور ان کے اس پار جو چیزیں دکھائی دیتی ہیں، یعنی جن چیزوں کی وہ نمائندگی کرتے ہیں، اُن سے سروکار رکھا جائے اور دوسری صورت یہ کہ انہیں بجائے خود واقعی چیزیں سمجھا جائے اور انہی پر نگاہ مرکوز رکھی جائے۔ جو شخص کلام کرتا ہے وہ الفاظ کے اس پار جاتا ہے۔ شاعر الفاظ کے اس پار رہتا ہے۔ اول الذکر کے لئے الفاظ گھریلو ہوتے ہیں، موخر الذکر کیلئے وہ مفید مطلب رسمی آلات ہیں جنہیں وہ اپنی آئے دن کی ضرورتوں کے مطابق استعمال کرتا ہے اور جب وہ اس کے کسی کام کے نہیں رہتے تو انہیں بالائے طاق رکھ دیتا ہے۔ موخر الذکر کے لیے وہ قدرتی چیزیں ہیں جو درختوں اور پودوں کی طرح زمین پر اگتی ہیں۔

لیکن اگر شاعر الفاظ تک پہنچ کر رک جاتا ہے، جس طرح مصور رنگوں تک اور موسیقی دان آوازوں تک پہنچ کر، تو اس کے معنی یہ نہیں کہ الفاظ اس کی نگاہوں میں اپنی ساری معنویت کھو بیٹھتے ہیں، بلکہ وہ ان کی معنویت ہی ہے جو ان کے کسی مجموعے کو ربط وحدت بخشتی ہے۔ اس کے بغیر وہ اصوات یا قلم کی جنبشوں میں گم ہو کر رہ جائے۔ صرف اتنا ہوتا ہے کہ الفاظ کی معنویت شاعر کے لئے ایک قدرتی چیز بن جاتی ہے۔ یہ اس ماورائیت کا جو انسان کے اندر مضمر ہے محض ایک ناممکن الحصول نصب العین ہی نہیں بلکہ ہر لفظ کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے معانی اشیائے فطری کی صورت اختیار کرنے کی

کوشش کریں: یہی خصوصیت انسانی چہرے کے نقش و نگار، رنگوں اور آوازوں میں ہے۔ معنویت الفاظ میں رچ کر، ان کی آوازوں میں بس کر، ان کی تصویر انگیز کیفیتوں کا ایک حصہ بن کر عالم فطرت کی دوسری چیزوں کی طرح ایک چیز بن جاتی ہے۔ شاعر کے لئے زبان خارجی دنیا کی ہیئتی ترکیب کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ متکلم، یعنی وہ شخص جو زبان کو افادی طور پر استعمال کرتا ہے، زبان کے اندر محصور ہوتا ہے، الفاظ کے ہجوم میں گھرا ہوا ہوتا ہے۔ الفاظ اس کے حواس کے سہارے، اس کی انگلیاں، اس کے پہنے، اس کی عینکیں ہوتے ہیں؛ وہ ان کے اندر بیٹھ کر ان کو گاڑی کی طرح چلاتا ہے، ان کو اپنے بدن کی طرح محسوس کرتا ہے۔ اس کے چاروں طرف الفاظ کا ایک جم غفیر ہے جن سے وہ پوری طرح واقف نہیں اور جو اس کے تمام اعمال کے محرک ہوتے ہیں۔ شاعر زبان کے باہر رہتا ہے۔ وہ الفاظ کو الٹی طرف سے دیکھتا ہے، جیسے اسے ان کے ساتھ انسان کے آلات کار کے طور پر کوئی تعلق نہ ہو، بلکہ اگر وہ انسانوں کی طرف قدم بڑھائے تو الفاظ کو اپنے سامنے ایک دیوار کی طرح حائل پائے گا۔ چیزوں کو ان کے ناموں کی مدد سے جاننے پہچاننے کی بجائے اسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ گویا اسے ان کے ساتھ ایک مخفی اور بے نام ربط ہے اور جب وہ اس دوسری قسم کی چیزوں کی طرف جنہیں وہ الفاظ کہتا ہے رجوع ہوتا ہے، ان کو چھوتا ہے، ان کو ٹٹولتا ہے، تو اسے ان میں ایک جوت سی دکھائی دیتی ہے جو زمین، آسمان اور تمام اشیائے مخلوق کو چمکاتی ہوئی معلوم ہوتی

ہے۔ وہ ان سے کائنات کے ایک پہلو کے نشانوں کے طور پر کام لینا نہیں جانتا، لیکن اس کے عوض میں وہ ان میں ایک اور پہلو کی تمثالیں دیکھتا ہے۔ چنانچہ جب وہ کسی درخت کو بیان کرنے کے لئے کوئی ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس میں اسے درخت کے ساتھ ایک قسم کی مشابہت دکھائی دیتی ہے تو ضروری نہیں کہ ایسا لفظ ہو جسے عام لوگ استعمال کرتے ہیں۔ چونکہ وہ الفاظ کو باہر سے دیکھتا ہے، وہ انہیں ایسے نشان سمجھنے کی بجائے جو اسے اپنے آپ سے باہر لے جا کر چیزوں کے درمیان پہنچا دیں گے، انہیں ایسے جال سمجھتا ہے، جن میں وہ اڑتی ہوئی حقیقتوں کو گرفتار کر سکتا ہے۔ مختصر یہ کہ زبان شاعر کے لئے ساری کائنات کا آئینہ ہے۔ جب شاعر کوئی لفظ استعمال کرتا ہے تو اس لفظ کی اندرونی ساخت میں کوئی اہم تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ اس کی صوتی کیفیت، اس کی رفتار، اس کی تذکیر و تانیث، اس کا صوری پہلو، یہ سب چیزیں مل کر گویا ایک جیتے جاگتے چہرے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو معنیٰ کے بیان کی بجائے اس کا مرقع آنکھوں کے سامنے لے آتا ہے۔ معکوساً جب لفظ کے معنیٰ متشکل ہو جاتے ہیں تو اس کی طبعی صورت اپنے آپ کو یوں ظاہر کرتی ہے کہ وہ اپنی جگہ زبان یعنی الفاظ کی کلیت کی ایک زندہ تمثال بن جاتا ہے۔ وہ اس کے ایک نشان کے طور پر نہیں کام کرتا ہے، کیونکہ اس کی انفرادیت زائل ہو جاتی ہے اور چونکہ الفاظ چیزوں کی طرح غیر مخلوق ہیں اس لئے شاعر یہ فیصلہ نہیں کرتا کہ الفاظ زبان کے لئے ہیں یا زبان الفاظ کے لئے۔ اس طرح الفاظ اور چیزوں کے درمیان ایک دوہرا تعلق قائم ہو جاتا ہے جب صوری مشابہت

اور معنیٰ کے باہمی تعلق کا جواب ہوتا ہے۔ چوں کہ شاعر الفاظ کو افادی طور پر استعمال نہیں کرتا، اس لئے وہ ان کے مختلف مسلم مفاہیم میں سے کسی ایک کو شعوری طور پر انتخاب نہیں کرتا اور ان میں سے ہر ایک مادی صفت کی شکل میں آتا ہے جو دوسرے مفاہیم کے دوش بدوش اس کے سامنے موجود ہوتی ہے یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ وہ لفظ لفظ پر استعارہ پیدا کرتا ہے۔

اس طرح شاعری کا ہر لفظ ایک عالم صغیر ہوتا ہے۔ اپنے جہاں نما آئینے میں وہ آسمان، زمین اور زندگی کی عکاسی کرتا ہے اور عالم اشیا کی ایک شے بن جاتا ہے، بلکہ اشیا کے سویدائے قلب کو بے نقاب کرتا ہے۔ جب شاعر اس طرح کے چند عالم صغیر ایک جگہ جمع کرتا ہے تو وہ محض ایک نئی ترکیب ہی وضع نہیں کرتا بلکہ ایک نئی چیز خلق کرتا ہے، جس طرح مصور مختلف رنگوں کو کینوس کی سطح پر یک جا کر کے محض رنگوں کا ایک مجموعہ ہی نہیں پیش کرتا بلکہ ایک نئی چیز کو عالم وجود میں لاتا ہے۔ وہ مختلف لفظ نما چیزیں، جنہیں وہ ایک جگہ جمع کرتا ہے رنگوں اور آوازوں کی طرح مناسبت اور عدم مناسبت کے جادو اثر اختلافات کی بدولت ایک دوسری کو اپنی طرف کھینچتی ہیں، ایک دوسری کو اپنے سے دور ڈھکیلتی ہیں، ایک دوسری کو چمکاتی ہیں، جلاتی ہیں، پگھلاتی ہیں، اور ان کے اس ائتلافی عمل کا نتیجہ اس حقیقی شاعرانہ وحدت کی صورت میں رونما ہوتا ہے جو

بظاہر ایک ترکیب لفظی اور دراصل ایک بہمہ وجود مکمل نئی چیز ہوتی ہے، اور جسے ہم 'ترکیب نما چیز' کا لقب دے سکتے ہیں۔

کلینتھ بروکس

شعری کلام کے نثری معانی

بہت کم لوگ یہ دعویٰ قبول کرنے کو تیار ہوں گے کہ شاعری کی زبان متناقض دعووں، دروغ شعار استیوں اور مہمل نما باتوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہ چیزیں سوفسطائی حجت بازی کی خصوصیات ہیں۔ ان میں لفظی داؤ پیچ ہوتے ہیں، دماغی قلابازیاں ہوتی ہیں اور نکتہ آفرینی کی نمائشیں ہوتی ہیں۔ لیکن انسان کی روح اس قسم کی زبان میں باتیں نہیں کرتی۔ ضلع جگت، لطیفہ گوئی، طنز، ہجو وغیرہ میں تو یہ چیزیں ٹھیک ہیں، لیکن خالص شاعری کو ان سے کوئی سروکار نہیں۔

اس عام خیال کے علی الرغم متناقض دعووں کی زبان شاعری کی قدرتی زبان زبان ہے۔ سائنس کی زبان کو ابہام، اہمال، تناقض، تضاد اور اس قسم کی اور ایسی چیزوں سے جو مطالب و معانی کی افہام و تفہیم میں مخل ہو سکتی ہیں خالی ہونا چاہیے۔ لیکن یہ چیزیں شاعری کے لئے نہ صرف مفید بلکہ لازمی ہیں۔ شاعری کی زبان میں الفاظ کے تضمینی معانی اُتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں جتنی اُن کے تعبیری معانی۔ تضمینی معانی محض حاشیہ آرائی اور خارجی زینت کا کام نہیں دیتے، بلکہ وہ شاعرانہ اظہار کا ایک لازمی عنصر ہوتے ہیں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T. S. Eliot) کہتا ہے کہ شاعری ہمیشہ الفاظ

کے معانی میں تبدیلیاں کرتی اور ان کے نئے نئے مجموعے اور رابطے بناتی رہتی ہے۔ سائنس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ الفاظ کے معانی کو معین کرے اور ان کے تعمیری مطالب کو استقلال و ثبات بخشے۔ اس کے برخلاف شاعری ہمیشہ ان میں خلل انداز ہوتی رہتی ہے۔ شاعری کے الفاظ ہمیشہ اپنے لغوی معانی سے کرتے اور ان کا جامہ اُتار کر پھینکتے رہتے ہیں۔

شاعر کا کام زیادہ تر مماثلوں سے ہوتا ہے۔ جیسا کہ آئی۔ اے۔ رچرڈز کہتا ہے، جذبوں کے لطیف تر پہلو صرف استعاروں کے ذریعے ظاہر کیے جا سکتے ہیں۔ اور استعارے کسی بڑے نقشے کے کٹے ہوئے ٹکڑے نہیں ہوتے کہ انہیں ایک دوسرے کے ساتھ جوڑ کر نقشہ نئے سرے سے بنا دیا جائے۔

شاعری کس چیز کا ابلاغ کرتی ہے؟

ایک نظم کسی مضمون کا سب سے بڑا شاعرانہ وسیلۂ ابلاغ نہیں ہوتی بلکہ اس کا صحیح اور واحد وسیلۂ ابلاغ ہوتی ہے، یعنی اس مضمون کا ابلاغ کسی اور طریقے سے ممکن ہی نہیں ہوتا۔ یونانی زبان کے جس لفظ سے انگریزی کا لفظ Poet نکلا ہے۔ اُس کے معنی تھے 'صانع' یعنی 'بنانے والا'۔ کسی نظم میں جو تجربہ مجسم ہوتا ہے شاعر اُس کی تحقیق و تفتیش کرتا ہے، اُسے سالمیت بخشتا ہے اور اُس پر ایک ہیئت عائد کرتا ہے۔ یہ تجربہ (یعنی نظم، نہ کہ اُس کے پس منظر میں کوئی تجربہ جس کی وہ نقل مطابق اصل ہے) ایسا ہوتا ہے کہ اس کا ابلاغ، کم از کم کسی حد تک، ممکن ہوتا ہے۔ چنانچہ اگر ہم شاعر کے تخیل میں شریک ہونے کی قابلیت رکھتے ہوں تو نظم ہماری اور شاعر کی مشترکہ ملکیت بن سکتی ہے۔ لیکن بنیادی طور پر شاعر ایک مبلغ یا شارح نہیں ہوتا، بلکہ

ایک صانع ہوتا ہے۔

میکس ایسٹ مین (Max Eastman)، ایف۔ ایل۔ لیوکس (F.L Lucas) اور گریئرسن (Grierson) کے نظریۂ ابلاغ کے مطابق اس امر کا بار ثبوت شاعر پر ہوتا ہے کہ اسے کسی چیز کا ابلاغ مقصود ہے۔ لیکن جدید شعرا نے یہ بار ثبوت اپنے کندھوں سے اُتار کر پڑھنے والوں کے کندھوں پر رکھ دیا ہے۔

کولرج کا نظریۂ تخیل

کولرج نے تخیل کو شاعری کی قوت فاعلہ کہتے ہوئے اس کے اور فطرت کے باہمی تعلق کے متعلق دو نظریے پیش کیے۔

(۱) شاعر کا نفس "آشنائی اور خود غرضانہ دل چسپیوں کے پردے کو چاک کر کے" حقیقت کا نظارہ کرتا ہے اور فطرت کی ترجمانی ایک ایسی چیز کی علامت کے طور پر کرتا ہے جو اس کے پس پردہ یا اس کے اندر پنہاں ہے اور عام طور پر دکھائی نہیں دیتی۔

(۲) شاعر کا نفس فطرت کو تخلیق کرتا ہے اور اس میں اپنے احساسات، اپنی اُمیدوں اور اپنی آرزوؤں کے رنگ بھر دیتا ہے۔

پہلے نظریے کے مطابق انسان فطرت کے وسیلے سے حقیقت کے ساتھ اپنا رشتہ قائم کرتا ہے۔ دوسرے نظریے کے مطابق وہ فطرت کو ایک آئینے کی طرح استعمال کر کے اپنی ہستی کی ایک بدلی ہوئی تمثال خلق کرتا ہے۔ فطرت، یعنی ہمارے اردگرد کی وہ دنیا جو ہم پر تاثرات مرتب کرتی رہتی ہے، ایک ایسی چیز نہیں جو نفس کے بغیر موجود ہو، بلکہ وہ ہمارے نفس کی تخلیق ہے، اور اس کی تشکیل ہماری چند در چند ضرورتوں نے کی ہے، لیکن ہماری ضرورتیں خود بخود ہمارے اندر پیدا نہیں ہوتیں۔ وہ ہمارے اور فطرت کے باہمی تعلق کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ ہم ان ضرورتوں کی تمثالیں مظاہر

فطرت کی صورت میں وضع کرتے ہیں۔ اس سے رچرڈز یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ فطرت اور تخیل کے باہمی تعلق کے جو دو نظریے کولرج نے پیش کیے اُن میں کوئی تضاد نہیں۔ خواہ فطرت ایک قائم بالذات حقیقت ہوتی ہے جس کا ادراک نفس کو ہوتا ہے اور خواہ وہ نفس کی تخلیق ہے، دونوں صورتوں میں تخیل کو اُس کے ساتھ نفس کے ایک امر واقعہ کی حیثیت سے تعلق ہوتا ہے۔

کیٹس کی نظم "Old on a Grecian Urn"

کیٹس (Keats) کی نظم "Old on a Grecian Urn" بداہتہً شاعری اور فن کے متعلق ایک مثالیہ یا اخلاقی حکایت (Parrable) ہے۔

۱؎ اس نظم کا منثور ترجمہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں شاعر نے ایک یونانی ارن سے (ارن ایک مرتبان نما ظرف کو کہتے ہیں جس میں قدیم زمانے کے لوگ مُردوں کی خاک رکھا کرتے تھے) خطاب کیا ہے اور اس کے اوپر جو تصویریں بنی ہوئی ہیں اُن کے بارے میں اپنے خیالات، جذبات، استفسارات وغیرہ کو بیان کیا ہے۔ مضمون یہ ہے کہ تصویروں میں جو لوگ دکھائے گئے ہیں وہ جن کاموں میں مصروف ہیں یا جن حالات، واردات یا کیفیات سے دوچار ہیں وہ سب ابدالآباد تک جوں کی توں رہیں گی کیونکہ وہ فن کارانہ تخیل کی پیداوار ہیں۔ واقعی زندگی میں ان کو یہ ثبات حاصل نہ ہو سکتا تھا۔ ان تصویروں کا پیغام شاعر کے نزدیک یہ ہے کہ "حسن صداقت ہے اور صداقت حسن" یعنی وہ دیکھنے والے کے تخیل کو جو لذت بخشتی ہیں اُس کی بدولت وہ اس کو سچی معلوم ہوتی ہیں اور ان کی سچائی ہی میں اُن کا حسن ہے، یا یوں کہیے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس کا یہ پیغام کہ "حسن صداقت ہے اور صداقت حسن" کیا معنی رکھتا ہے؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ تخیلی بصیرت انسان اور فطرت کے ادراک کا بنیادی وسیلہ ہے اور یہ بصیرت جب کسی حسین ہیئت میں مجسم ہو جائے تو بیک وقت حسن کے مشاہدے اور حقیقت کے عرفان کا تجربہ بن جاتی ہے۔ یونانی ظرف کے اوپر منقوش تصویروں میں جس جو واقعات بیان کئے گئے ہیں یا جن واقعات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے وہ وہی

کہ اس کو حسین معلوم ہوتی ہیں اور ان کے حسن میں ہی ان کی سچائی ہے۔ ترجمہ اس منکسرانہ اعتراف کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے کہ وہ اصل کا ایک نہایت ناقص بدل ہے۔

"اے سکون کی عروس، جو آج تک دوشیزہ ہے! اے خاموشی اور آہستہ خرام وقت کی پالی ہوئی۔ اے جنگل کی تاریخ نویس، جو ایک گلفشاں داستان کو شاعروں کے اشعار سے بہتر بیان کر سکتی ہے۔ تجھ پر ٹیمپی یا آرکیڈی کی وادیوں میں بسنے والے دیوتاؤں یا فانی انسانوں یا دونوں کا پتوں کے حاشیے سے سجا ہوا کون سا قصہ منقوش ہے؟ یہ انسان اور دیوتا کون ہیں؟ یہ راضی نہ ہونے والی کنواریاں کون ہیں؟ یہ دیوانہ وار تعاقب کیسا؟ یہ بھاگ جانے کی کوششیں کیسی؟ یہ شہنائیاں اور طبلے کیسے؟ یہ والہانہ وجد کیوں؟ سنے ہوئے نغمے میٹھے لیکن اَن سنے نغمے ان سے بھی زیادہ میٹھے ہوتے ہیں۔ اس لیے اے دھیمے دھیمے بجنے والی شہنائیو، بجتی رہو، ہاں بجتی رہو، جسم کے کانوں کو نہیں بلکہ روح کے کانوں کو نوازنے کے لیے ایسے نغمے بجاؤ جن کی کوئی لَے نہ ہو۔ اے درخت کے نیچے بیٹھے ہوئے خوب رو نوجوان! تو اپنا گانا بند نہیں کر سکتا، نہ ان درختوں کے پتے کبھی جھڑ سکتے ہیں۔ اے منچلے عاشق! تجھے کبھی بوسہ نہ ملے گا، اگرچہ تو اپنی منزلِ مقصود

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

صداقت رکھتے ہیں جو صنمیاتی قصوں یا اساطیر الاولین (myths) میں ہوتی ہے۔

نثری تشریح

یہ ایک عام رجحان ہے کہ ہم نظموں کی تشریح کو ان کا نفس مضمون سمجھ لیتے ہیں۔ 'شاعر یہ کہتا ہے'، 'شاعر کی اس سے یہ مراد ہے'، 'شاعر کا مطلب یہ ہے' اور اسی قسم کے دوسرے تفسیری جملے اس غلط فہمی پر مبنی ہوتے ہیں کہ نظم کے الفاظ و معانی کو ایک دوسرے سے علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔ ارین (Urban) اپنی کتاب 'زبان اور حقیقت' (Language and Reality)

کے بالکل قریب کھڑا ہے۔ پھر بھی غم نہ کر۔ وہ کبھی تیری نظروں سے اوجھل نہیں ہو سکتی۔ کیا ہوا اگر تیرے ارمان نہیں نکلے؟ تو ہمیشہ محبت کرتا رہے گا اور وہ ہمیشہ حسین رہے گی۔

اے خوش قسمت ٹہنیو! تمہارے پتے کبھی نہ جھڑیں گے اور تم کبھی بہار کو خیرباد نہ کہو گی۔ اور اے خوش قسمت لے نواز! تو تھکے ہارے بغیر ہمیشہ ہمیشہ نت نئے نغمے بجاتا رہے گا۔ کتنی خوش قسمت ہے تو اے محبت! جو ہمیشہ گرم جوش رہے گی اور ہمیشہ کامرانی کی تمنا کرے گی، ہمیشہ تڑپا کرے گی اور ہمیشہ جوان رہے گی۔ تم سب کے سب انسانی جذبے سے بالاتر ہو، جو دل کو غمگین اور رنج و الم سے لبریز کر ڈالتا ہے، پیشانی کو تپا دیتا ہے اور زبان کو خشک کر دیتا ہے۔

کون ہیں یہ لوگ جو قربانی کے لئے آ رہے ہیں؟ کون سی سرسبز قربان گاہ کی طرف، اے پراسرار پروہت، تو اس گائے کو لے جا رہا ہے جو آسمان کی طرف منہ اٹھائے ڈکرا رہی ہے اور جس کا مخملی بدن ہاروں سے سجا ہوا ہے؟ وہ کون سا چھوٹا سا شہر ہے، کسی دریا کے کنارے یا سمندر کے ساحل پر کسی پہاڑ کے اوپر جس میں ایک پرامن قلعہ ہے اور جس کے سب باشندوں نے اس مقدس صبح کو اُسے خالی کر دیا ہے؟ اے چھوٹے سے شہر، تیرے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

میں کہتا ہے۔

"وجدان اور اظہار کے ایک دوسرے سے لاینفک طور پر مربوط ہونے کا جو عام اصول ہے وہ جمالیاتی وجدان پر بالخصوص منطبق ہوتا ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ ہیئت اور مضمون، یا مضمون اور اسلوب ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیے جا سکتے۔ یہ نہیں کہ فن کار کو پہلے کسی چیز کا وجدان ہوتا ہے اور پھر وہ اس کے لئے مناسب اسلوبِ اظہار ڈھونڈتا ہے۔ بلکہ وہ اپنے اسلوبِ اظہار کے ذریعہ چیزوں کا وجدان حاصل کرتا ہے .... وہ روابط جو زیادہ کلی اور مثالی ہوتے ہیں ان کا براہ راست اظہار نہیں کیا جا سکتا۔ عین اسی وجہ سے ان کا اظہار وجدانی اسالیب سے کیا جاتا ہے۔"

گلی کوچے ہمیشہ ہمیشہ خاموش رہیں گے اور تیرے باشندوں میں سے کوئی بھی یہ بتانے نہ آئے گا کہ تو کیوں ویران پڑا ہے۔

اے یونانی ہیئت اور ادائے حسین رکھنے والے ظرف، جس پر مرمریں مردوں اور دوشیزاؤں درختوں، ٹہنیوں اور روندی ہوئی گھاس کے ہاروں سے بھرپور گل کاری کی گئی ہے۔ ہاں، اے چپ چاپ شکل، تو ہمارے دل میں اسی طرح خیالات کو اکساتی ہے جس طرح ابدیت۔ اے خنک شبانی نظم! جب بڑھاپا موجودہ پشت کو ختم کر چکے گا تو اس وقت آنے والی پشتوں کے غموں کے ہجوم میں تو انسان کی دوست بن کر موجود رہے گی۔ تو انسان کو یہ پیغام دیتی ہے:

"حسن صداقت ہے اور صداقت حسن۔" بس اتنا ہی ہے جو تم جانتے ہو اور اتنا ہی ہے جس کے جاننے کی تمہیں ضرورت ہے۔

آئی ور ونٹرز (Ivor Winters) کسی نظم کے عقلی معانی کو ترجیح دیتے ہوئے کہتا ہے: "نظم میں عقلی دعوے اور جذبے کے درمیان میں جو تعلق ہوتا ہے وہ وہی تعلق ہے جو محرک اور جذبے کے درمیان ہوتا ہے۔"

لیکن اگر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ کسی نظم کی نثری تشریح، یعنی اس کے مطالب و معانی کا نثر میں بیان کرنا، ممکن ہے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم نظم کے اندرونی ربط کی اہمیت سے منکر ہیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہوں گے کہ ہم وزن اور استعارے کو محض سطحی اور ضمنی چیزیں سمجھتے ہیں۔ دوسری طرف اس سے انکار کرنا کہ کسی نظم کے بنیادی دعوے کو دوسرے الفاظ میں بیان کرنا ممکن ہے، یہ کہنے کے برابر ہے کہ نظم کوئی معنی ہی نہیں رکھتی۔

سوزن لینگر (Suzanne Langer) اس موضوع پر یوں رائے زن ہیں:-

"اگرچہ شاعری کا مواد زبان ہے تاہم اس کا نفس مضمون وہ دعویٰ نہیں ہوتا جو الفاظ کے لغوی معانی سے منتج ہوتا ہے بلکہ وہ طریقہ جس سے دعویٰ کیا گیا ہے۔ اس طریقے میں جو چیزیں شامل ہیں وہ یہ ہیں: الفاظ کی اصوات، ان کی رفتار، ان کا سلسلۂ ائتلافات افکار کا رابطۂ زمانی، تمثالوں کی خیال افروزی، فرضی باتوں میں حقیقت کی جھلکیاں، آشنا حقیقتوں میں افسانوں کی سی دلچسپیاں کسی کلیدی لفظ یا ترکیب کے ذریعہ ایک پوری عبارت کے معنوں کی طلسم کشائی، اور ان سب سے بڑھ چڑھ کر الفاظ کی موسیقی اور ان کا آہنگی تواتر۔"

یہی وجہ ہے کہ جو لوگ سیدھے سادے ٹھوس کلیوں سے دل چسپی رکھتے ہیں

انہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر ایسی باتیں کہتے ہیں جن میں تضاد و تناقض ہوتا ہے، بے دلیل دعوے ہوتے ہیں، بے ربطیاں ہوتی ہیں اور غیر ضروری پیچیدگیاں ہوتی ہیں۔

کسی اچھی نظم میں نثر یا مدلل عبارت کے قواعد کی جو خلاف ورزیاں دکھائی دیتی ہیں وہ محض سلبی نہیں ہوتیں، یعنی انہیں نقص بیان نہیں کہا جا سکتا۔ وہ ایک ایجابی اہمیت رکھتی ہیں اور اُن کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ کسی مضمون کے مختلف پہلوؤں کے درمیان جو رابطے ہوتے ہیں، مثلاً ایک دوسرے کی ترمیم، توسیع یا تحریف، وہ سب اُجاگر ہو جائیں تاکہ خیال یا جذبے کی اندرونی منطق نظم کو ایک ایسی وحدت بخش دے جو محض استدلالی منطق کے بس کی نہیں۔

سائنس کا طریق کار اس سے مختلف ہے۔ سائنس کی اصطلاحات مجرد علامتیں ہوتی ہیں جن کے معنی سیاق و سباق کے زیر اثر بدلتے نہیں رہتے۔ وہ خالصتہً تعبیری ہوتی ہیں یا کم از کم خالصتہً تعبیری ہونے کی کوشش کرتی ہیں۔ لیکن شاعر کا کام یہ ہے کہ زبان کو نئے سرے سے مسلسل تشکیل دیتا رہے، یعنی الفاظ کے جوڑ توڑ سے نت نئے معانی پیدا کرتا رہے۔ جس طرح شاعر کسی لفظ کا استعمال کرتا ہے، اُسے معنی کا ایک علیحدہ سالمہ نہیں سمجھا جا سکتا، بلکہ ایک قسم کی جوہری توانائی، معانی کا ایک نیا خوشہ یا عقد۔ یہی بات مکمل نظموں پر صادق آتی ہے۔ اگر ہم کسی نظم کو ایک عقلی دعویٰ یا بیان سمجھ کر پرکھیں تو ہمیں ایسا معلوم ہوگا کہ اس میں تضاد ہے، تناقض ہے، ابہام ہے اور اس طرح کے اور خصائص ہیں جو نثری عبارت میں معائب سمجھے جاتے ہیں۔

اگر شاعر کو اپنے تجربے کی باطنی وحدت کا آشکار کرنا مقصود ہو تو اس کے لئے متناقض، متضاد اور مبہم باتوں کا کہنا ناگزیر ہے۔ اس کا کام حقیقت کی سطحی تصویر پیش کرنا نہیں، جس میں ایک قسم کی نقلی اور مصنوعی وحدت ہوتی ہے جو ہمارے فہم اور

اردے کی محدود ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ اس مصنوعی وحدت کا طلسم توڑ کر اس کے پس پردہ جو حقیقی وحدت ہے اسے بے نقاب کرے۔ ایسا کرنے کی خاطر اُسے وہ تناقض اور تضاد اُجاگر کرنے پڑتے ہیں جو سطحی یکسانی اور حقیقی وحدت کے درمیان حائل ہوتے ہیں۔

ایک نظم افکار کو بیان نہیں کرتی بلکہ ان کو پرکھتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں اس کا سروکار براہ راست خیالات و واقعات سے نہیں ہوتا، بلکہ اس سے ہوتا ہے کہ انسانوں کے لئے یہ خیالات و واقعات کیا معنی رکھتے ہیں۔ کوئی نظم چاہے کتنی ہی معروضی ہو، چاہے وہ خارجی دنیا سے کتنا ہی سروکار رکھتی ہو، حقیقت میں اس کا موضوع انسان ہوتا ہے۔ قصہ کوتاہ، کسی نظم کو جانچنے کا معیار یہ نہیں کہ جو خیال اس میں مجسم کیا گیا ہے وہ صحیح ہے یا غلط یا جو دعویٰ اس میں کیا گیا ہے وہ سچا ہے یا جھوٹا، بلکہ یہ کہ اس کی ڈرامائی خصوصیات کیا ہیں، مثلاً یہ کہ اس میں کہاں تک ربط، صحت احساس اور عمق ہے۔

اربن نے اپنی کتاب 'زبان اور حقیقت' میں اسمی ثبات (Nomina - listic Positivism) کے اس نظریۂ زبان پر بڑی شد و مد سے حملہ کیا ہے جو زبان کے اعمال کو تحویلی (سائنٹفک) اور جذباتی (شاعرانہ) میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک زبان کا ایک اور عمل بھی ہے یعنی احضاری (Representational) عمل جو وجدانی یا علامتی ہوتا ہے۔ یہ عمل اتنا ہی ضروری ہے جتنے تحویلی اور جذباتی اعمال ہیں اور اس کے بغیر زبان میں معانی پیدا ہی نہیں ہو سکتے۔ چنانچہ اس کی رائے میں شاعری محض جذباتی نہیں ہوتی بلکہ عرفانی بھی ہوتی ہے۔ وہ ہمیں حقیقت کا علم بخشتی ہے اور یہ کام وہ استعاروں کی مدد سے کرتی ہے، لیکن ایسے استعاروں کی مدد

سے نہیں جو محض تمثیلی یا تزئینی ہوں ۔ اربن کہتا ہے ۔

"تمام شاعرانہ علامات یا تو بجائے خود استعارے ہوتی ہیں یا استعاروں سے پیدا ہوتی ہیں ۔ لیکن علامت استعارے سے بڑی چیز ہے ۔ استعارہ صرف اس وقت علامت بنتا ہے جب ہم اس کے ذریعے کوئی مثالی مضمون جو اور کسی طرح ادا نہیں کیا جا سکتا ادا کریں ..... ہم استعارے کا استعمال تمثیلی طور پر اس وقت کرتے ہیں جب ہمیں کوئی ایسے افکار یا منطقی قضیے بیان کرنے ہوں جن کا اظہار کاملاً مجرد الفاظ میں غیر مجازی الفاظ میں کیا جا سکتا ہے ۔ استعارہ اس وقت علامت کے طور پر استعمال ہوتا ہے جب وہ اظہار مطلب کا واحد وسیلہ ہو ۔ جب استعارہ کو علامت کے طور پر استعمال کیا جائے تو وہ تفاعلی استعارہ (Functional metaphor) ہوتا ہے ۔"

[اربن کے نزدیک شاعری تفاعلی استعاروں (جنہیں وہ تزئینی اور تمثیلی استعاروں سے متمائز کرتا ہے) مبنی ہوتی ہے ۔ اس نظریے کے ذریعے وہ ان نظریوں کا ابطال کرتا ہے جن کے مطابق ایک نظم اپنے سے باہر کسی معنی کا اظہار کرتی ہے اور جو ہیئت اور مضمون میں تمیز کرتے ہیں ۔ چنانچہ اس کی رائے میں کسی نظم کا ترجمہ نہیں کیا جا سکتا ۔ جو کچھ وہ کہتی ہے صرف اُس کے ذریعے کہا جا سکتا ہے ۔ لیکن اربن اس بات پر مصر ہیں کہ ہر نظم کوئی نہ کوئی بات ضرور کہتی ہے، یعنی دوسرے الفاظ میں شاعرانہ علامت

وسیلۂ علم ہوتی ہے۔]

"یہاں ہمیں زبان اور عرفان بلکہ سارے نظریۂ علم کے متعلق ایک بہت دقیق مسئلہ درپیش ہے جو ایک مخمصہ معلوم ہوتا ہے۔ اگر ہم کسی علامت کے مطلب کی تفسیر کرنی چاہیں تو ہمیں اسکی تشریح کرنی پڑتی ہے۔ یہ تشریح صرف لغوی زبان میں کی جاسکتی ہے۔ لیکن اگر ہم ایسی تشریح کریں تو علامت کا مطلب فوت ہوجاتا ہے، یعنی اس کی علامتی حیثیت زائل ہوجاتی ہے۔"

اربن کے نزدیک شاعری مذہب اور سائنس کے پہلو بہ پہلو "مخفی مالبعد الطبیعیات" ہے:۔

"شاعری وہی کہتی ہے جو اُسے کہنا مطلوب ہوتا ہے، لیکن جو کچھ اُسے کہنا ہوتا ہے وہ اُسے پورے طور پر نہیں کہتی۔ اگر وہ سب کچھ کہہ ڈالے یا کہنے کی کوشش کرے تو وہ شاعری نہیں رہتی۔ شاعری ناگزیر طور پر اپنے آپ سے گزر کر مالبعد الطبیعیات بن جاتی ہے۔ لیکن یہ عبور شاعر کے کسی شعوری اور ارادی اقدام کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ اُس کے لئے مصلحت اسی میں ہے کہ وہ اپنے علامتی انداز کو قائم رکھے۔ یہ ایک غلط بات ہے کہ جو چیز بذریعہ علامت بیان کی جاسکتی ہے وہ لغوی الفاظ کے ذریعہ بہتر بیان کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ لغوی بیان کی قسم کی کوئی چیز ہی موجود نہیں۔ لغوی بیان بھی محض ایک اور قسم کا سلسلۂ علامات ہوتا ہے۔"

لیکن اربن کا یہ مفروضہ غلط ہے کہ شاعری مابعد الطبیعیات کی خادمہ ہے۔ مابعد الطبیعیات شاعری کی علامتی صداقت کی تنقید اور اُس کا محاکمہ تو ضرور کرتی ہے؛ لیکن وہ ہمیں کوئی عریاں صداقت یا ٹھوس حقیقت عطا نہیں کرتی۔ علاوہ بریں مابعد الطبیعیات علامتوں کے بغیر کام نہیں کر سکتی۔ اس کا اپنا ہی ایک مجموعۂ علامات ہے۔

اربن کے نزدیک شاعری انسانی تجربے سے تعلق رکھتی ہے، یعنی اشخاص سے:

> اشخاص کی امتیازی صفت یہ ہے کہ تمام کائنات فطرت میں وہی ایسی ہستیاں ہیں جنھیں اقدار کا شعور ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اقدار کو قائم رکھنے کی پابندی کا شعور بھی۔ یہ دوگانہ شعور رکھنے کے معنی ہیں 'ذی روح' ہونا۔ شاعری سائنس کے برخلاف ہمیشہ 'روحوں' سے سروکار رکھتی ہے۔ شاعری کے لئے فرد البشر ہمیشہ اقدار کا مرکز اور حامل ہوتا ہے اور شاعر کا کام ان کو بے نقاب کرنا ہے۔"

کوئی نظم محض ایک دعویٰ یا بیان نہیں ہوتی، یعنی کسی خارجی صداقت کا ایک واضح، حسین اور بلیغ دعویٰ یا بیان۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز شاعری کے بیانات کو صنمیاتی (mythical) بیانات کا مترادف کہتا ہے۔ اور یہ رائے ظاہر کرتا ہے:

> "اعلیٰ پائے کی صنمیات محض واہمے کی تخلیق نہیں، بلکہ وہ انسان کی ساری روح کا کلام ہیں۔"

اربن زبان اور شاعری کے صنمیاتی پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے کہتا ہے :

"اظہار اور وضاحت کے نقطۂ نگاہ سے صنمیات کی ضرورت بنیادی ہے۔ صنمیات ایک طرح کی ڈرامائی زبان ہے اور صرف ڈرامائی زبان قابل فہم ہوتی ہے۔ افلاطون نے جو صنمیات کی ڈرامائی زبان اپنے فلسفیانہ افکار کے اظہار کے لئے انتخاب کی تو اس میں ایک مصلحت تھی۔ اس نے محسوس کیا کہ آفاقی اہمیت و معنویت رکھنے والے قضیے ریاضی اور منطق کی زبان میں بیان نہیں کیے جا سکتے تھے۔"

ایزرا پریاں

خالص شاعری

راپین (Rapin) شاعری کی لازمی صفات کو یکے بعد دیگرے بیان کرنے کے بعد کہتا ہے: "شاعری میں چند ایسی چیزیں بھی ہوتی ہیں جو بیان سے باہر ہیں اور جن کی کوئی توجیہہ یا توصیف نہیں کی جاسکتی؛ انھیں شاعری کے سربستہ اسرار کہنا چاہئے۔ ایسے کوئی الفاظ موجود نہیں جو ان لطافتوں اور دل پذیریوں کو بیان کرسکیں جو کسی واضح ادراک کے بغیر دل پر جادو کا سا اثر کرتی ہے۔"

اس عبارت میں جو لفظ خاص طور پر قابل توجہ ہے وہ "بھی" ہے۔ گویا شاعری میں اس کی جوہری خصوصیات پر مستزاد ایک اور خصوصیت ہوتی ہے جس کی تخصیص نہیں نہیں کی جاسکتی۔ آج کل ہم یہ نہیں کہتے کہ کسی نظم میں محاکات کے جیتے جاگتے نمونے ہیں، بلند خیالات ہیں، لطیف جذبات ہیں، اور ان کے علاوہ ایک ناقابل توصیف خوبی ہے۔ اس کی بجائے ہم یہ کہتے ہیں کہ نظم میں ایک خارج از بیان صفت ہے جو اسے ایک وحدت بخشتی ہے، اور اس کے علاوہ اُس میں یہ صفت ہے اور وہ صفت ہے۔ ہر نظم کی شعریت ایک پراسرار چیز کی موجودگی، جلوہ گری اور تغیر انگیز وحدت آفریں عمل کی مرہون منت ہوتی ہے۔ یہ پراسرار چیز وہی ہے جسے ہم خالص شاعری کہتے ہیں۔

جب ہم کسی نظم کو پڑھنا شروع کرتے ہیں تو شاعرانہ کیفیت پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ ہم ساری نظم کو پڑھیں، وہ چاہے کتنی ہی چھوٹی کیوں نہ ہو۔ جو صفحہ ہمارے سامنے کھلا ہو ہم اس پر نظر دوڑا کر دو یا تین اشعار کو سرسری طور پر پڑھتے ہیں۔ اگر ان میں شاعری کا حقیقی جوہر ہو تو ان کا جادو ہم پر فوراً چل جاتا ہے اور ہم نظم کے باقی حصے کو قبول کرنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔ بودلیئر (Baudelaire) دلاکروا (Delacroix) کی تصویروں کے متعلق کہتا ہے کہ اگر ہم اس کی کسی تصویر کو اتنی دور سے بھی دیکھیں کہ اس کا موضوع سمجھ میں نہ آسکتا ہو تو اس صورت میں بھی اس کا اثر آپ پر فوراً ہو جاتا ہے۔ آپ جہاں ہوتے ہیں وہیں ٹھٹک کر اسے دیکھتے رہ جاتے ہیں۔ آپ کو آگے بڑھنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی، اور اگر آپ ایسا کرتے ہیں تو ایک شعوری کوشش سے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض چوٹی کے شعرا کے کلام کا مسلسل طور پر پڑھنا مشکل ہوتا ہے، مثلاً دانتے (Dante)۔ آپ کی نظر اس کے کلام کے جس حصے پر بھی پڑتی ہے آپ اسی میں مستغرق ہو جاتے ہیں اور اسی کو بار بار پڑھتے ہیں .....

کسی نظم کو جس طرح پڑھنا چاہئے اس طرح پڑھنے کی خاطر یہ کافی نہیں ہوتا، بلکہ اکثر ضروری بھی نہیں ہوتا کہ آپ اس کا مطلب سمجھیں۔ جیرارد نروال (Gerard de Nerval) اپنے سانیٹوں (Sonnets) کے بارے میں کہتا ہے: "میرے سانیٹ ہیگل (Hegal) کی مابعد الطبیعیات سے زیادہ مشکل الفہم نہیں اور اگر ان کی تشریح کی جائے (بشرطیکہ یہ عمل ممکن ہو) تو ان کا سارا لطف جاتا رہتا ہے..."

ہر ملک کے لوک گیت عمل مہمل ہوتے ہیں، تمام کے تمام نہیں تو کسی حد تک ضرور۔ ان کے قبول عام کی یہ ایک شرط ہے ...

شاعری میں کن چیزوں کو ملاوٹ کہنا چاہئے (حقیقی معنوں میں نہیں، تو مابعد الطبیعیاتی معنوں میں سہی)؟ ہر وہ چیز جو فی الفور ہم سے کسی سطحی عمل کا تقاضا کرے، مثلاً عقل، تخیل، حسیت؛ ہر وہ چیز جس کا شاعر اظہار کرے یا ہمیں یوں معلوم ہو کہ وہ اس کا اظہار کر رہا ہے، ہر وہ چیز جو ہمارے خیال میں وہ ہمیں سمجھا رہا ہو، ہر وہ چیز جو قواعد صرف و نحو یا فلسفے کے تحلیل و تجزیہ کے ذریعے نظم سے علیحدہ کی جا سکے، ہر وہ چیز جو ترجمے میں برقرار رکھی جا سکتی ہو۔ یہ سب چیزیں شاعری کو غیر خالص بنا دیتی ہیں، کیونکہ یہ اس کا جوہر نہیں، بلکہ محض اس کے عوارض ہیں۔ یہی بات چند اور چیزوں پر صادق آتی ہے، مثلاً نظم کا موضوع یا اس کا خلاصہ؛ بلکہ ہر جملے کے معنی، افکار کی منطق، محاکات کا تسلسل، توصیف کی تفصیلات اور براہ راست برانگیختہ کئے ہوئے جذبے، تعلیم و تدریس، افسانہ گوئی، مصوری، ہیجان انگیزی، متاثر کرنا، رلانا، اور تمام وہ چیزیں جو نظم کو پھلتی ہیں۔ بہ یک لفظ، بلاغت، جس سے میری مراد کچھ نہ کہنے کی خاطر بہت کچھ کہنے کا فن نہیں بلکہ کچھ کہنے کی خاطر کہنے کا فن، شاعری کے لئے سب سے بڑی آلائش ہے...

ایک حیوان ذی عقل کی حیثیت سے تو شاعر کلام ناطق کے عام قوانین، مثلاً قواعد زبان کی متابعت ضرور کرتا ہے، لیکن شاعر کی حیثیت سے نہیں کرتا۔ شاعرانہ کلام کو کلام ناطق میں تحویل کرنا ایک خلاف فطرت عمل ہے، کیونکہ شاعری کلام ناطق کی ضد ہے۔ ایسا شاعرانہ کلام جو کلام ناطق ہو اتنا ہی خلاف قیاس ہے جتنا ایک مربع دائرہ۔ چنانچہ کلاسیکی تنقید کا علم بردار رامپیں بھی کہتا ہے کہ اکثر و بیشتر اشعار جو کچھ کہتے ہیں اس میں سے اگر اظہار کا عنصر بالکل خارج کر دیا جائے تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس سے یہ لازمی نتیجہ نکلتا ہے کہ بلند سے بلند شاعری میں بھی اظہار کی جگہ نہیں تو اس کے پہلو بہ پہلو ماورائے اظہار چیزیں، جو شاعری کا جوہر ہیں، موجود

ہوتی ہیں۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اظہار خواہ مہمل ہو، خواہ اس میں معنی کچھ اہمیت نہ رکھتے ہوں، خواہ معنی سے مالا مال ہونے کے باوجود ہمیں ایک ایسی لذت بخشتا ہو جو عقل کے بس کی بات نہیں، خواہ آئے دن کے عام الفاظ پر مشتمل ہو، وہ کون سا پُراسرار کیمیائی تغیر ہے جو اس میں یکایک ایک نئی تب و تاب، ایک نئی توانائی پیدا کر دیتا ہے، جس کی بدولت کلام نثر سے متمیز اور شاعری کی جان بن جاتا ہے؟

بہت سے نقاد جن میں بعض اعلیٰ درجے کے ذہین و فہیم لوگ بھی شامل ہیں، مثلاً پول والیری، کہتے ہیں کہ اتنی موشگافی کی کیا ضرورت ہے؟ بات صرف اتنی ہے کہ جب شاعر تحمل اور چابک دستی سے کام لے کر، اور کسی حد تک حسن اتفاق سے، زبان کی فطری موسیقی کو بروئے کار لاتا ہے تو یہ کیمیائی تغیر خود بخود ظہور میں آجاتا ہے؛ یعنی اظہار شاعرانہ اور کلام شاعری بن جاتا ہے ..... اس نظریے کے مطابق شاعر موسیقی کے فن کاروں میں ایک فن کار ہے۔ شاعری اور موسیقی ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔

لیکن چونکہ خالص موسیقی خالص شاعری سے کم پُراسرار نہیں، میں یہ پوچھتا ہوں، کیا یہ غیر معروف کی تعریف غیر معروف کے ذریعے نہیں؟ .... علاوہ بریں، اگر ہم یہ مان بھی لیں کہ شاعری لسانی موسیقی ہے، پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ہر قسم کی لسانی موسیقی شاعری ہوتی ہے ... ایسے بہت سے غیر فانی اشعار ہیں جن میں موسیقی صرف اتنی ہی موسیقی ہے جتنی عروض کے قواعد چاہتے ہیں۔ ان میں بعض ایسے بھی ہیں، بلکہ ان کی تعداد زیادہ ہوگی، جن کی خوش آہنگی کی ہم محض اس لئے تعریف کرتے ہیں کہ ان کی عجیب و غریب دل فریبی کی ہم اور کوئی توجیہہ نہیں کر سکتے۔

اس بنا پر میرا عقیدہ ہے کہ ہمیں شاعری کی ماہیت کی اس کاہلانہ تاویل سے اجتناب کرنا چاہیئے۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ ہمیں ان نظریوں سے قطع تعلق کر لینا چاہیئے جو موسیقی کو شاعری کا جوہر کہتے ہیں، کیونکہ یہ نظریے اُن نظریوں کے برخلاف جو عقل کو شاعری کا جوہر سمجھتے ہیں ہمارے قدرتی اور زبردست حلیف ہیں۔ اظہاری یا لسانی موسیقی کو ان کثافتوں کے زمرے میں شامل کرنے کے بجائے جن کی نشر واحد مدعی ہے (مثلاً افکار، تمثالیں، جذبات) ہم اس کی تائید نہیں کرتے ہیں کہ لسانی موسیقی شاعری سے جُدا نہیں کی جا سکتی۔ ایسا کوئی شاعرانہ کلام نہیں جس میں تھوڑی بہت لفظی موسیقی نہ ہو، اور لفظی موسیقی سننے والوں کے کانوں تک پہنچتے ہی شاعری بن جاتی ہے۔ لیکن ہمیں اس پر فوراً یہ اضافہ کرنا چاہیئے کہ ایک ایسی ادنیٰ چیز (ہوا کی لہروں کی چند تھرتھراہٹیں!) ہماری روح کے ایک ایسے گہرے تجربے کا ایک اہم عنصر نہیں ہو سکتی۔ قافیے کی بار بار بجنے والی گھنٹی، ایک دوسرے کے قریب متعدد الفاظ کا ایک ہی حرف سے شروع ہونا (alliteration)، آواز کا اُتار چڑھاؤ (cadence) چاہے وہ باری باری سے ہو اور چاہے بے قاعدگی کے ساتھ، ان طوطیوں کی آواز الہام کے نقار خانے میں کون سنتا ہے؟ جب روح کی گہرائیوں میں اجرام سماوی کی موسیقی گونج رہی ہو تو ان صوتی شعبدہ بازیوں کو کون پوچھتا ہے؟

ان حالات میں یہ کیونکر ظہور میں آتا ہے کہ چند الفاظ روح کی گہرائیوں سے نکل کر آہنگ، وزن اور قافیے کی مدد سے ایک نئی دنیا کا دروازہ ہم پر کھول دیتے ہیں؟ اور اگر شاعر اپنا تجربہ ہم تک منتقل کرنا چاہے تو اسے کیوں اتنے ادنیٰ وسائل سے کام لینا پڑتا ہے؟ یہ کیونکر ہو سکتا ہے کہ ایک غیر فانی روح اُس آب و گل پر اتنی منحصر ہو جو اُس کے لئے ایک زندان ہے اور جس کا وجود ہی اس کے بغیر ناممکن ہے؟

یہ ایک امر یقینی معلوم ہوتا ہے کہ روح اور جسم کے اس جامع ضدین تعاون میں الفاظ کا عمل محض ان کے مرئی یا سمعی حسن، یعنی ان کی قوتِ تصویر انگیزی یا صوتی دل پذیری پر منحصر نہیں ہوتا۔ وہ چاہے کتنے ہی خوش آیند کیوں نہ ہوں، ہم اُن کے گریز پا ارتعاشوں سے متاثر ہونے کے لئے محض اس خاطر تیار نہیں ہو جاتے کہ ان سے لذت اندوز ہوں، بلکہ اس خاطر کہ ایک پُراسرار برقی رَو ان میں سے نکل کر ہمارے اندر داخل ہو۔ الفاظ محض وہ تار ہوتے ہیں جو اس برقی رو کو منتقل کرتے ہیں اور ان کی اپنی صفات، مثلاً لطافت یا شوکت، کوئی اہمیت نہیں رکھتیں، بلکہ اُن صفات کو وہ برقی رَو سے عاریتہً لیتے ہیں۔ افلاطون اپنی کتاب این میں ارسطو کی زبانی ایک طلسمی انگشتری کا تذکرہ کرتا ہے۔ اسی طرح یوری پی ڈیز (Euripides) ایک طلسمی پتھر کا تذکرہ کرتا ہے جسے وہ مقناطیس کا نام دیتا ہے جو صرف چیزوں کو اپنی طرف کھینچتا ہی نہیں بلکہ اپنی قوت ان کے اندر داخل کر دیتا ہے۔ الفاظ جس برقی رَو کو منتقل کرتے ہیں ان میں بھی اسی قسم کی ایک مخفی تاثیر ہوتی ہے .....

بودلیئر اکثر ایک 'سمجھانے کے جادو' کا ذکر کیا کرتا تھا جسے وہ بعض الفاظ یا تراکیب کی خصوصیت سمجھتا تھا۔ لیکن وہ یہ نظر انداز کر دیتا تھا کہ سمجھانے کی طاقت، یعنی مخفی چیزوں کو ذہن میں لانے کی طاقت، محض ہماری سطحی قوتوں سے تعلق رکھتی ہے جو نثر میں بروئے کار آتی ہیں جو چیز بودلیئر کے ذہن میں تھیں میں اسے ضوافگنی (radiation) کہوں گا، بلکہ تخلیق کی قوت یا کایا پلٹ کا جادو، جس کی بدولت ہم نہ صرف شاعر کے اذکار و جذبات کو نئے سرے سے اپنے اندر پیدا کر لیتے ہیں، بلکہ اس روحانی کیفیت کو بھی جو اس کی شاعری کا سرچشمہ تھی جوں کا توں اپنے اوپر حاوی کر لیتے ہیں، یعنی اس مبہم، بے نام اور گمبھیر تجربے کو جو وضاحت پرست عقل

کی رسائی سے باہر ہے۔ نثر کے الفاظ ہماری عام ذہنی کارروائیوں کو حرکت میں لاتے ہیں، بلکہ ان میں ایک ہیجان سا پیدا کرتے ہیں۔ شاعری کے الفاظ ان پر ایک سکون طاری کر دیتے ہیں، بلکہ ان کو معطل کر دیتے ہیں ....

شاعری جو کیفیت پیدا کرتی ہے وہ وہی مراقبے کی کیفیت ہوتی ہے جو صوفیوں کو محبوب ہے، یعنی ایک مکمل سکون جو ہم سے اس سے زیادہ کوئی تقاضا نہیں کرتا کہ ہم اپنے آپ کو اس کے سپرد کر دیں۔ لیکن از خود رفتگی و سپردگی کے عالم میں ایک برتر و عظیم تر ذات ہم پر قبضہ کر کے ہمیں مصروفِ عمل کر دیتی ہے۔ نثر ایک تھرتھراتی ہوئی جوت ہے جو ہمیں اپنی خودی کے اور بھی قریب تر لے آتی ہے۔ شاعری ایک باطنی یاد، ایک بھاری بھرکم روحانی تجربہ (جیسا کہ ورڈزورتھ کہتا ہے)، ایک مقدس حرارت (جیسا کہ کیٹس کہتا ہے)، دل کے اوپر احساس ابدیت کا ایک بارِ گراں۔ یہ احساس ہمیں کشاں کشاں اپنے منبع و مبدا کی طرف لے جا کر ایک مافوق البشر ذات کے حضور میں پہنچا دیتا ہے۔ والٹر پیٹر (Walter Pater) کہتا ہے کہ تمام فنون موسیقی کی حیثیت حاصل کرنے کی تمنا رکھتے ہیں۔ نہیں، تمام فنون اپنے اپنے سحرِ خصوصی (الفاظ، سُر، رنگ، سطور) کے ذریعے عبادت کی حیثیت حاصل کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔ یہی ان کی معراج ہے۔

ڈاکٹر سمیع الحق

شعری آہنگ

انسانی زندگی میں ہر روز ہر گھڑی بلکہ ہر لمحہ تجربے صورت پذیر ہو رہے ہیں۔ یہ تجربے حیرت افروز ہوتے ہیں جن سے ہم جسمانی اور روحانی دونوں طریقوں پر متاثر ہوتے ہیں۔ تجربہ کسی کا ہو سکتا ہے اس کے لئے کسی فرد خاص کی تعیین نہیں۔ ہر تجربہ اپنے اسی لمحہ کی طرح جسمیں وہ ضو پذیر ہوا ہے گریز پا ہے۔ انسانی ذہن کی ذمہ داری ہے کہ اس گریز پا تجربہ کو جس کے محض دھندلے نقوش اس کے تصور میں جھلملاتے ہیں اسی لمحہ کے سیاق و سباق میں اپنی گرفت میں لے لے اور ایک واضح اکائی کے پیکر میں تبدیل کر دے۔ دشواری یہ ہے کہ تجربہ کا غیر واضح نقش بیشمار کیفیتوں سے ہم آمیز ہوتا ہے۔ یہ بیشمار کیفیتیں داخلی اور خارجی احساسات و مشاہدات کے ساتھ ساتھ فکری اور نظری چیرانیوں کا مجموعہ ہوتی ہیں کثرت کی ایسی جلوہ آرائی کو وحدت کا قالب بخشنا زبان کا کام ہے۔ زبان وہ موثر ذریعہ ہے جس سے تجربات کو اپنی گرفت میں لایا جا سکتا ہے اور مختلف کڑیوں کی ترتیب و تنظیم کی جا سکتی ہے۔

جب تجربہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے کثرت ہے اور اظہار وحدت ہے تو ان دونوں کی مسافتوں کو پانے کا کیا طریقہ ہو سکتا ہے؟ یہ بھی ہمارے تجربوں

کا ہی مرہون منت ہے کیونکہ ہمارے تجربے ہمیں بعض یقینیات سے متصف کرتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ 'اس شربت میں لیموں کا مزہ ہے، تو ہم یقین رکھتے ہیں کہ لیموں کا ایک خاص ذائقہ ہے۔ لیموں خواہ کسی کے باغ کا ہو۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ خاص ذائقہ ہر زمانے میں تھا اور ہر زمانے میں رہیگا۔ اس تعین کی بنیاد مختلف لیموں کے ذائقہ کی مماثلت پر ہے اور اس عقیدہ پر مبنی ہے کہ جیسا مزہ خود ہمیں مل رہا ہے ویسا ہی دوسرے بھی محسوس کرتے ہوں گے۔ اس مماثلت سے تشبیہ و استعارہ کی صفت حاصل ہوتی ہے۔ اب ضروری نہیں ہے کہ لیموں کے ذائقہ کی طرح ہر تشبیہ و استعارہ ہمارے حواس خمسہ کے تجربہ پر مبنی ہو، خون کا دریا، موتی کا پہاڑ، فرشتوں کا تقدس بھی تشبیہی پیکر ہیں۔ ان کی بنیاد فکری ہے۔ یہاں پر فکر نے دو مختلف خارجی وجود کو ایک دوسرے میں جوڑ دیا۔ شہ رگ سے بہتے ہوئے خون اور فوارے سے ابلتے ہوئے پانی کے درمیان جو مماثلت ہے اس کی بنیاد ہمارے ذہن میں موجود ہے، اصطلاحی طور پر ایسی تشبیہوں کو عقلی تشبیہات کہتے ہیں، لیکن ان کی ہمارے حسی تجربہ سے الگ حیثیت نہیں ہے۔ ہر یقین چاہے عقلی ہو یا حسی اسے عالم خارج کے مشاہدات سے ہی روشنی ملتی ہے۔ تخیلی اسما کا بھی یہی حال ہے۔ دن کی روشنی اور رات کی تاریکی کے مشاہدے، بہار کی رنگینی اور خزاں کی بے کیفی کے مناظر، تلخی اور شیرینی کے ذائقے، خار کی چبھن اور گل کی لطافت کا لمسی تجربہ اچھائی اور برائی کی مماثلت کے محسوس پیکر ہیں۔

زبان لفظوں کا مجموعہ ہے اور ہر لفظ پہلے آواز ہے پھر اس کی کوئی معنوی حیثیت ہے۔ لفظ کا حسی پیکر اس کی آواز ہے جو فکر کو اس کی معنویت کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ "کون دروازہ کھٹکھٹا رہا ہے" "کھٹ کھٹ کی آواز ہے

درخت کٹ رہا ہو گا" "وہ اپنی نقاہت کا شکوہ کرتے ہوئے کھٹ کھٹ سیڑھی پر چڑھ گئے" "کھٹ سے اس نے بٹن دبایا اور جھٹ دھڑ تن سے الگ ہو گیا" ان ساری مثالوں میں "کھٹ" ایک صوتی تشبیہ ہے لیکن جس سیاق و سباق میں استعمال ہوتا ہے لفظ اس کے مطابق ہی اس کا مفہوم سامع پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ہم برف کے لمس کے ساتھ ہی برودت کا احساس کرتے ہیں لیکن کسی لفظ کے سننے کی وہ تاثیر نہیں ہوتی۔ آواز ہمارے تجربوں، احساسات اور فکری و نظری محسوسات کو بیک وقت جھنجھوڑ کر اپنی تاثیر دکھاتی ہے۔

آواز کا مفہوم اس وقت تک متشکل نہیں ہو سکتا جب تک کہ لسانی طور پر کوئی متعینہ مماثلت بھی ذہن کے اندر نہ ہو۔ مثلاً دھنیا کے دھننے کی آواز کو اہل ایران "رف رف" سے تعبیر کرتے ہیں اور ہم لوگ دھن دھن کہتے ہیں۔ دونوں کی آواز میں کوئی یکسانیت نہیں ہے۔ مماثلت کی لے صدیوں میں کسی قومی زندگی میں متعین ہوتی ہے پرند و چرند کی آواز، ندی اور آبشار کے بہاؤ کا ترنم ہوا اور بارش کی صدا سامع پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن یہ آوازیں ویسی نہیں ہوتیں جیسی کہ ہم اپنی زبان سے تعبیر کرتے ہیں۔ مثلاً قمری کی آواز حق سرہ کی نہیں ہوتی اور پپیہا بھی پی ہو نہیں بولتا۔ پھر یہ کہ پپیہا کا نام اس کی آواز پی ہو کی وجہ سے پڑا یا پی ہو سے اسکی آواز تعبیر کی اس لئے کی گئی کہ اس کا نام پپیہا رکھ لیا گیا تھا۔ ایسی تحقیقوں سے کچھ حاصل نہیں ہو سکتا۔ ایک ذہنی مماثلت کی وجہ سے یہ نام اور تعبیرات متعین ہوئے اگر قرآن کریم میں یہ نہ ہوتا کہ تمام چرند و پرند خدا کی تسبیح پڑھتے ہیں یا صوفیوں کے حق ہو اور

حق سرہ کے ارادہ نہ ہوتے تو قمری کی آواز حق سرہ سے تعبیر نہیں کی جاتی۔ کسی آواز کا مفہوم نکالنے یا کسی شے کا نام دھرنے میں ہماری اپنی صلاحیت اور ماحول کی تربیت کا پورا اثر ہوتا ہے۔

جتنے حروف تہجی ہیں ان میں سے ہر ایک کی آواز علیحدہ ہے۔ ک گ خ غ کھ گھ کا مخرج قریب قریب ایک ہے آواز میں بھی کچھ قربت ہے پھر بھی گھڑ گھڑ، کھڑ کھڑ، کڑ کڑ اور گڑ گڑ کی نہ صرف آواز الگ ہے بلکہ ہر ایک کی صوتی معنویت کا تعین بھی الگ ہے۔ رتھ اور بھاری گاڑیوں کا مفہوم گڑگڑ کی آواز میں ہے، پتے کھڑکھڑاتے ہیں لکڑیوں کے کھیل یا لاٹھی سے دنگے ہوں تو کڑکڑ کی آواز سنتے ہیں اور بادل کی آواز گڑگڑ ہے۔ مگر خرخر کے خراٹے بھرتے ہیں اور بلیاں غراتی ہیں۔ حروف کی صوتی معنویت کا تعلق اعراب سے اتنا ہی ہے جتنا حروف کی فطری آواز سے۔ دروازہ کھٹکھٹانے کی بات ہو چکی۔ مرغی کے بچے جب انڈے کے چھلکے کو توڑ کر باہر نکلنے لگتے ہیں تو وہ کھٹکھٹاتے ہیں۔ بادل گڑگڑاتے ہیں۔ حقے گڑگڑائے جاتے ہیں۔ اور بزدل گڑگڑاتا ہے۔

جس طرح محض آوازوں کے معانی متعین ہیں اسی طرح بعض الفاظ کے ذائقے بھی ہیں۔ چہرہ نمکین ہے، زبان میٹھی ہے۔ اور مزاج کھٹا رہتا ہے۔ بات تلخ ہوتی ہے، دوستی بدمزہ اور خوشامد بے مزہ۔ اسی طرح دوسرے حواس سے بھی لفظ کی شناخت کرتے ہیں چنانچہ بات چھیلنا، سخن گستری، نے نوازی وغیرہ کی ترکیبیں ہیں۔ اب اور زیادہ مثالوں کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ طے ہو چکا کہ معنی کے تعین میں صوتی آہنگ، سماجی اثرات، تاریخی عوامل

اور قومی مزاج کا اثر ہی سب سے نمایاں رہتا ہے۔ ان نمایاں رجحانات سے قطع نظر کتنے ہی عالمانہ انداز میں کوئی بات کہی جائیگی مفہوم واضح نہیں ہو سکتا۔ اسی صوتی آہنگ، سماجی اثرات اور تاریخی عوامل کا نام روایت ہے جو قومی مزاج کا جز و لاینفک بھی ہے۔

جو تجربہ بھی مبہم کشمکشوں میں مخیلہ میں جھلملاتا ہے وہی جب مرتب اور منظم شکل میں زبان کے قالب میں ڈھل جاتا ہے تو صاف نظر آتا ہے کہ روایت کی خلعت سے وہ مزین بھی ہے۔ روایت سے مراد شمع و پروانہ کی روایت نہیں ہے بلکہ لفظ کے ساتھ روایت کا رشتہ ہے۔ روایت ہی کے بل پر الفاظ کے معانی، تلفظ اور املا میں تبدیلی ہوتی ہے۔ لب و لہجہ کی لے بنتی ہے لفظ کی روایت میں آہنگ اور آواز بھی ہے شستگی، سلاست اور روانی بھی ہے ان سارے تار و پود سے جو تصویر بنتی ہے اس کے حسن و قبح کا باعث کوئی ایک سبب نہیں ہوتا۔ اس لئے اگر کوئی کہے کہ قافیہ و ردیف کی پیروی کی وجہ سے یا وزن و بحر کی پابندی سے اظہار کا پیکر نمایاں نہیں ہو سکا تو ایسی باتوں پر فوراً ایمان نہیں لانا چاہئے۔ روایت کی تاثیر نے ہر خیال اور ہر تجربہ کو لفظی قالب میں اجاگر کرنے کی سہولت پیدا کر دی ہے، جو رکاوٹیں نظر آتی ہیں ان میں کچھ واقعی ہو سکتی ہیں مگر زیادہ تر قائل کا اعتذار ہی مانع ہوتا ہے۔

ہم مماثلتوں کے نمونوں سے تشبیہات اخذ کرتے، اصوات سے مفہوم نکالتے اور مفاہیم کو اصوات میں تبدیل کرتے ہیں۔ اس کی واقفیت ہمیں اپنے ماحول میں ہوتی ہے اس لئے اظہار کی صلاحیت عطا کرنے والی

سب سے بڑی تربیت گاہ ماحول ہی ہے۔ اب اظہار کے ایک نمونہ کو پیش نظر رکھئے اور محسوس کیجئے کہ مشکلات کا سامنا کب کرنا پڑتا ہے۔ یہ ایک اقبال کا شعر ہے ؎

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بہ کمند آور اے ہمتِ مردانہ

دشت جنوں میں جبریل کا صید جنوں ہونا اور ہمت مردانہ کو اس بات کے لئے پکارنا کہ یزداں کو بھی اپنے کمند میں گرفتار کرے اولوالعزمی اور فاتحانہ حوصلگی کی علامت ہے۔ مضمون بہت خوب ہے۔ شاعرانہ تخیل کی کارفرمائی ہے۔ ناممکن کو ممکن کر دکھانا جنوں کا وصف ہے مگر شعر کو ذرا بلند آواز سے پڑھئے آہنگ کی تاثیر مفقود ہے۔ لہجے کی شوخی اور بیان کی چستی اس عزم جوانہ کی عکاسی میں معاون نہیں۔ شعر پھیکا پھیکا اور آواز بجھی بجھی لگتی ہے۔ اب ذرا مولانا روم کا شعر سنئے ؎

بزیر کنگرۂ کبریاش مردانند
فرشتہ صید، پیمبر شکار و یزداں گیر

یہاں کسی حوصلہ کی بات نہیں ہے ایک نفس واقعہ ہے کہ اس کی کبریائی کے کنگورے تلے ایسے اولوالعزم بھی ہیں جو فرشتہ، پیمبر اور یزداں کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ مضمون تقریباً ایک ہے لیکن یہاں پر آہنگ کا جادو عجیب رنگ دکھا رہا ہے۔ اقبال نے دشتِ جنوں کا ذکر کیا اور یہ نہ سوچا کہ دشتِ جنوں کی روایت خاک چھاننے اور بادبدست ہونے کی ہے۔ جبکہ کنگرۂ کبریاش کی سطوت غازیانہ مہم پسندی کے ولولہ کو چیلنج کرتی ہے

قلعہ، فصیل، مورچہ میدان جنگ کوئی لفظ بھی کنگرۂ کبریاش کی سطوت کا بدل نہیں بن سکتا اس لئے کہ اس کی معنویت میں صوتیت اور آہنگ کا جادو بھی شامل ہے۔ وحشتِ جنوں میں جبریل کی زبونی غیر متعلق سی بات ہے جبکہ کبریائی کے کنگورے تلے جو مردان کارزار ہیں وہ باری باری سے پہلوان، سپہ سالار یہاں تک کہ سراج کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اے ہمت مردانہ میں ندائیہ انداز یا غافل کو متوجہ کرنے کا انداز ہے جبکہ مردان ہم اپنے فرشتہ، پیمبر اور یزداں گیری کے عمل میں مشغول ہیں۔

صوتی مفہوم قومی زندگی میں متعین ہوتا ہے اور اسکا پھیلاؤ ہرگز بین الاقوامی سطح تک نہیں ہوتا۔ صوتی معنویت اور عروضی آہنگ دونوں ایک زبان کے ہی خواص ہیں۔ اگر کوئی کسی دوسری زبان کے خواص کو اپنی زبان میں برتنا چاہے تو وہ برت سکتا ہے بشرطیکہ اپنی زبان کا مزاج اس سے متاثر نہیں ہوتا ہو۔ یہ یاد رہے کہ لسانی مزاج کے مزاج داں علما نہیں عوام الناس ہیں۔ رد و قبول کا حق انہیں کو پہنچتا ہے۔

علامہ اقبال کی نظم "ایک شام" پیش خدمت ہے۔ اس میں شاعر نے صفیری حروف س ش ز ژ (ص ث کو س اور ذ ظ ض کو ز سمجھئے) کی تکرار سے صوتی تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ انگریزی زبان میں یہ حروف سکوت، خواب، ہوا کی رفتار اور ویرانی کی کیفیت کے اظہار میں معاون ہوتے ہیں، اردو میں بھی سکوت، سناٹا، سنسان، سرسراہٹ صحرا وغیرہ الفاظ ہیں۔ انگریزی زبان میں چپ رہو کیلئے 'ہش' کا لفظ استعمال کرتے ہیں، ہم بھی ہُشت بولتے ہیں:۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے — آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل تو بھی خموش ہو جا — آغوش میں غم کو لے کے سو جا

جیوفرے لیچ لکھتا ہے :-

اگرچہ انگریزی کا WHISPER اور فرانسیسی کا CHUCHOTER ایسے ہیں کہ ان میں صوتی معنویت کا احساس ہوتا ہے لیکن دونوں میں تشکل سے کوئی صوتی مماثلت پائی جاتی ہے۔

A LINGUISTIC GUIDE TO ENGLISH POETRY P.96.

انگریزی اور فرانسیسی دو قریبی زبانوں میں جب یہ حال ہے تو انگریزی اور اردو میں صوتی معنویت میں مماثلت کہاں مل سکتی ہے۔ اس نظم میں کوئی صوتی متعینہ مماثلت قاری یا سامع کی نظر میں نہیں ہے۔ اس لئے شاعر نے خاموش، بے ہوش، سکوت کا فسوں، سکون، قافلۂ بے درا، سو جانا وغیرہ لغوی معنویت والے الفاظ کو بھی بار بار دہرایا ہے تاکہ مقصود نتیجہ حاصل ہو سکے۔ یہ مثنوی کی بحر ہے اس میں خواب آفرینی کی کیفیت پائی جاتی ہے کیونکہ خواب آور قصوں کی آواز ہے۔ اقبال کا یہ تجربہ اول اور آخر تھا

انہوں نے محسوس کرلیا کہ یہ حروف اردو کے قاری کا ذہن سکوت یا خواب کی طرف منتقل نہیں کرتے اگر صفیری حروف سے کوئی صوتی معنویت پیدا ہوتی ہے تو وہ خروش و فغاں یا تلوار کی شپا شپ کے مترادف ہے.
فردوسی کے ان اشعار سے کچھ ایسا ہی لگتا ہے :۔

بروز نبرد آں یل ارجمند
بہ شمشیر و خنجر بہ گرز و کمند

درید و برید و شکست و ببست
یلاں را سر و سینہ و پا و دست

ز سم ستوراں دراں پہن دشت
زمیں شش شد و آسماں گشت ہشت

یا مرزا افسردہ کے مرثیہ کا یہ ٹکڑا :۔

دریا کی طرح ہر سو پُر موج ہے اک لشکر
نیزوں کے نیستاں میں اک شیر سا ہے صفدر
حملہ ہے وہ جب کرتا روباہ کے لشکر پر
ہو جاتی ہے صف برہم گر جاتے ہیں کتنے سر
اس ایک ہی صفدر نے خالی کیا میداں ہے
شمشیر ہے وہ اس کی یا برق درخشاں ہے

اور میر انیس :۔

ان کی طرف خدا تھا ادھر لشکر غنیم
ہر دار شام سب تھے میان امید و بیم
وہ کفر میں قوی یہ رہ حق میں مستقیم
دونوں طرف سے تھی کشش و کوشش عظیم

ہالے تھے دو ملے ہوئے گھوڑوں کے گشت سے
خاک آسماں پہ جاتی تھی اڑ اڑ کے دشت سے

اور پھر خود اقبال

ع اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیا خرد وش

صوتی معنویت کا پیدا کرنا کوئی اہم صنعت نہیں ہے کیونکہ اس کیلئے کوئی سائنٹفک بنیاد نہیں ہے۔ پھر بھی صوتی تاثیر کی اہمیت کو کم نہیں کیا جا سکتا۔ باوزن مصرعوں کا مترنم ہونا ضروری ہے ترنم کی لے میں حرکات و سکون (جو بنائے عروض ہیں) ہی معاون نہیں ہوتے بلکہ حروف کی صوتیت کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ وزن اور بحر سر تال کے قائم مقام ہیں۔ غنائیت کے ماورا بحر و وزن کا کوئی حسن نہیں ہے۔ اگر بحر و وزن کی غنائیت کے ساتھ صوتی آہنگ یا دوسرے لفظوں میں حروف کے کشاکش سے جو نغمہ زا آواز پیدا ہوتی ہے وہ بھی ہم آمیز ہو جائے تو حسن اور تاثیر دونوں متضاعف ہو جاتے ہیں۔ ایک ہی بحر و وزن میں لکھے ہوئے تین اہم شاعروں کا ایک ایک شعر رکھتے ہیں اور پھر نظیر اکبر آبادی کی نظم کا ایک بند لکھتے ہیں فرق واضح ہو جائیگا۔

اقبال :- مسجد تو بنا دی شب بھر میں ایمان کی حرارت والوں نے
من اپنا پرانا پاپی ہے برسوں میں نمازی بن نہ سکا

جوش :- اس بزم خلش کا ہر ذرہ بے چینیوں کے انبوہ میں ہے
اک رعشۂ پیہم گاہ میں ہے اک لرزش پنہاں کوہ میں ہے

جمیل مظہری :- اے مرد بصیرت کھول آنکھیں سب جاگ چکے تو سوتا ہے
اٹھ دیکھ کہ تیری دنیا میں کیا ہوتا تھا کیا ہوتا ہے

نظیر اکبرآبادی:۔ ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا
کیا بدھیا بھینسا بیل شتر کیا گونیں پلے سر بھارا
کیا گیہوں چاول موٹھ مٹر کیا آگ دھنواں کیا انگارا
سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاویگا جب لاد چلے گا بنجارا

واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ نظیر کی لے کسی کے یہاں نہیں ہے۔ نظیر کے یہاں حروف کی ترتیب ایسی غنائیت پیدا کرتی ہے جو ایک ساز کا قائم مقام ہے۔

سوال یہ ہے کہ شعری آہنگ کا موسیقیت سے کیا تعلق ہے؟ موسیقی جذبات پر اثر انداز ہونے کا فن ہے شعر کا دماغ سے بھی تعلق ہے لیکن از دل خیزد بر دل ریزد کا کمال اسے جذبات کیا سارے وجود سے ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ شعر کے سننے کا آلہ بھی کان ہی ہے مگر شعر سنتے وقت تمام اعضا و جوارح ملتفت ہو جاتے ہیں کیونکہ زبان شعر میں تجربہ کی کثرت ایک اکائی بن کر سامنے آتی ہے یہ وہ تجربہ ہے جس میں قاری اور سامع دونوں شریک ہیں فرق اسی قدر ہے کہ ایک کے ذہن نے تجربہ کے مبہم نقوش کو واضح اظہار کی گرفت میں لے لیا دوسرے کے دل میں گریہ یا نقوش کے دامن کے چھوٹنے کی خلش رہ گئی۔ اگر سامع خود بھی شاعر ہو تو اس کے دل میں اور خلش ہوتی ہے ایسی حالت میں کہ ذہن کے مبہم نقوش دھندلا رہے ہوں اس کا ایک نقش غالب کے اس شعر میں ہے ؎

سنبھلنے دے مجھے اے نامرادی کیا قیامت ہے
کہ دامان خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

بان خیال یار چھوٹ گیا ہے اس کا سراشاعر کے کلام میں مل جائے تو یہ
وس کرنے کی بات ہے کہ کیسی جذباتیت کا عالم اس پر طاری ہوگا۔ وہ اپنے
رے وجود کے ساتھ اس کی رعنائیوں میں محو ہوجائیگا۔ اس لئے کہ یہی وہ
خ گل و لالہ ہے جس کے رنگ و بو کا دھندلا سا عکس اس نے دیکھا تھا مگر اپنے
ن جگر سے اس کی آبیاری نہ کر سکا تھا۔ ایسا ہی موقع تھا جب غالب نے
سن کے ایک شعر کے عوض اپنا سارا سرمایہ بخش دینا چاہا تھا۔ جذبات اگر بیدار
جائیں تو ہر قربانی آسان ہے۔

شعر سامع کے دل پر القا کا اثر رکھتا ہے۔ ایک صاحب وحی نزول وحی
ے وقت جن جذباتی ہیجانات سے دوچار ہوتا ہے سامع پر بھی وہی کیفیتیں
ری ہوتی ہیں۔ وہ شعر گوش شنوا سے سنتا ہے۔ گوش شنوا ظاہری کان
یں بلکہ ہاتھ کان ناک غرض کہ وجود کی ہر اکائی گوش شنوا میں تبدیل
جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے شعر کو سنتا ہی نہیں محسوس بھی کرتا ہے اور لذت یاب بھی
تا ہے۔ شعر ذوق جمال کی تسکین کا ذریعہ ہے حسن و جمال کی رعنائی خد و خال میں ہی نہیں شیریں
ا میں بھی ہے۔ جتنے میٹھے سروں میں نغمے چھیڑے جائیں گے اتنا ہی وجود کا ہر پیکر اس سے
حظوظ ہوگا۔ اور اسی قدر تمام نکات و رموز اس پر منکشف ہوں گے۔

ہندوستان میں دو طرح کے ساز عہد وسطیٰ سے آج تک رائج ہیں ایک
م تو ان سازوں کی ہے جن تک غریبوں اور مفلسوں کی رسائی ہے۔ اسے عوامی
ز کہہ سکتے ہیں ان میں سادھو کا چمٹا، پتھر کے ٹکڑے، جھانجھ، مجیرے، ڈھولک
ں تک کہ سارنگی بھی شامل ہیں۔ دوسرے وہ ساز ہیں جو مہذب طبقہ کی
افتی زندگی سے وابستہ ہیں یہ SOPHISTICATED ساز ہیں اور ان سے

نہایت لطیف آہنگ کی نمود ہوتی ہے۔ نظیر کا تعلق عوامی ساز سے تھا ان کی بہتیری نظمیں محض سادھو کے چمٹے پر گائی گئی ہونگی۔ تنہائی میں بھی پڑھے تو حروف کی ترنم زا نغمگی کا احساس ہوتا جاتا ہے اور لگتا ہے کہ ساز پر تھاپ پڑ رہی ہے۔

اقبال نے کہا تھا ؎

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ

مگر وہ خود شاعر تھے اور شاعری کی تاثیر کو جانتے تھے انہوں نے شعر موسیقی اور رقص کے ناگزیر ربط کو تسلیم کر لیا کہتے ہیں :-

شعر سے روشن ہے جان جبرئیل و اہرمن
رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرور انجمن
فاش یوں کرتا ہے اک چینی حکیم اسرار فن
شعر گویا روح موسیقی ہے رقص اس کا بدن

جناب شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں :-

"کسی شعر کا گائے جانے کے قابل ہونا اس کی خوبی یا خرابی کا ثبوت نہیں[1]" اردو کی حد تک تو اس کو مانے بغیر کوئی چارہ نہیں ہے کیونکہ اب تک اردو شاعری اسٹیج پر کبھی پیش نہیں ہوئی محفل سماع کی قوالیاں خواص کی مجلس میں ہوتی ہیں عوامی محفلوں، کھیتوں کھلیانوں میں اردو کے بجائے

---

[1] عروض، آہنگ اور بیان صـ۳۱

مقامی بولیوں کے تان اڑائے جاتے ہیں اور فلمی گانے اتنے پرتکلف ڈھنگ سے پیش ہوتے ہیں کہ شعر کی خوبی فن موسیقی کے لوازمات کے نیچے دب جاتی ہے۔

آگے چل کر کہتے ہیں :-

"بے روح اور زیادہ تر بے معنی الفاظ جب ماہر موسیقار اور اعلیٰ گانے والوں کو مل جاتے ہیں تو سماں بندھ جاتا ہے[۱]" اس کو بھی ماننے میں کوئی ہرج نہیں ہے کیونکہ اس سے یہ تو ثابت ہو جاتا ہے کہ پست اشعار بھی موسیقی کے دھن پر سماں باندھ سکتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ایسے ہی ماہر موسیقار بہترین اشعار کو گائیں تو؟ مشاعروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ خوش الحان شاعر مقبولیت حاصل کر لیتے ہیں لیکن عمدہ تحت اللفظ میں پڑھنے والا ہے تو ان پر بھی سبقت لے جاتا ہے اس سے ثابت یہی ہوتا ہے کہ شعر کی قرأت بھی کافی اہم ہے۔ جو اپنی آواز سے سامع کے سارے وجود کو ملتفت نہ کر سکے وہ اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا کر سکتا ہے؟ ہم کہتے ہیں کہ کلکتہ کے مضافات کے چائے خانوں کے کجری لکھنے والے شعرا کے کلام پر جب لوگ جھوم سکتے ہیں تو یقیناً میر اور غالب کے کلام پر سر دھننے پر مجبور ہونگے۔ شعر موسیقی کے ساز سے اجتناب برت کے دل گیری کی خوبی حاصل نہیں کر سکتا۔

پھر وہ کہتے ہیں :-

"آہنگ کا حسن معنی کے حسن کا بڑی حد تک تابع ہے ..... (لیکن)

---

[۱] عروض، آہنگ اور بیان ص ۱۳۱

معنی کے حسن سے قطع نظر خود بحر اور وزن اپنا حسن رکھتے ہیں[1]" اس کے پہلے ج
پر تو ہمیں پورا ایمان ہے لیکن فاروقی صاحب یہ بتا دیتے ہیں کہ بحر اور د
کا حسن غنائیت سے ماورا کیا ہے؟

پھر وہ آہنگ کے تنوع پر بات کرتے ہوئے ایک روشن خیال ن
کی طرح عروضی آزادیوں کی بات کرتے ہیں۔ امید ہوتی ہے کہ وہ کچھ ا
اصلاحات پیش کرینگے جن سے کچھ آسانیوں کی راہ ملیگی مگر حالت یہ ہے

میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی
شیخ کہتا ہے کہ یہ بھی ہے حرام اے ساقی

ساکن الف واو اور یائے معروف و مجہول کا شمار حروف علت
ہے کبھی ان حروف کے ماقبل والے حرف کی آواز ہی ملحوظ ہوتی ہے اور سا
حرف تہجی کی آواز نمایاں نہیں ہوتی ضرورت شعری کے طور پر اس کو روا
گیا ہے۔ اس کو تخفیف یا سقوط کہتے ہیں کبھی الف کو نظر انداز بھی کر دیا جاتا
جیسے کھول آنکھ کو کھولا نکھ پڑھنا۔ جناب شمس الرحمٰن فاروقی صاحب الف
موصولہ کے نظر انداز کرنے کو معاف کر دیتے مگر تخفیف کے متعلق کہتے ہیں:-

"بعض اردو شعرا کے یہاں حروف کے غیر ضروری طور پر دبنے پر میں
اعتراض کیا ہے اور آئندہ بھی ایسا کروں گا..... تخفیف کی اندھا دھند
آزادی غلط ہے..... اس پر بجا پابندی بھی غلط ہے[2]۔ وہ بہت سے کلیے بنا

---

[1] عروض، آہنگ اور بیان ص ۳۲

[2] " " ص ۶۱

ہیں ان میں حسب ذیل قابل ذکر ہیں :۔

(۱) ابا اماں کالا دیکھا ہوتا بنتا چرچا پیدا تنہا مستثنیٰ

(۲) سدا، ندا، رہا، دیا، خدا

(۳) تماشا، بھروسا، گرجنا، ہویدا، نکلنا، برسنا

(۴) پنہاں، بیاباں، تھما، نما، کہاں، سائیاں

(۵) سوا، گدا، قضا، کیسا

ان سب میں الف کی تخفیف ناگوار ہے۔

(۶) جنوں، شہوں، نگوں میں واو کی تخفیف ناگوار ہے

(۷) لوں اور دوں کے ساتھ گا گی گے کی تخفیف مناسب نہیں

(۸) شرارتوں، حکایتوں، شرافتوں میں واو کی تخفیف قابل قبول نہیں۔

(۹) نگیں، جبیں، انگبیں وغیرہ نون غنہ والے اسمیہ الفاظ کی یائے معروف میں تخفیف ممکن نہیں۔

(۱۰) واو کے ماقبل حرف پر فتحہ ہو تو تخفیف قطعاً نامناسب ہے۔

(۱۱) تو کبھو کسو کو چھوڑکر واو معروف کے تمام الفاظ تخفیف قبول نہیں کرتے

(۱۲) قابو جادو وغیرہ جن کے پہلے سبب میں الف ممدودہ ہو دبنا جائز ہے۔

اس کو کہتے ہیں ادعائیت کی تلوار جو بیک قلم اتنے سر قلم کر گئی۔ ان کلیوں کے ساتھ ایسی صورتیں بھی ہیں جن کی رو سے آواز کا دبنا جائز ہے۔ ان صورتوں کا ذکر غیر ضروری ہے انہوں نے شروع میں کہا ہے کہ :۔

"عروضی پابندیوں کی ضرب لا کلام۔ ان آوازوں اور حروف پر سب سے

گھری پڑی جن کو برتنے یا جنکے تلفظ میں کچھ تغیر کی آزادی ممکن تھی"[۱] ..... "بس اتنے ہی تغیرات ہیں جو ان آوازوں میں فطری طور پر ممکن ہیں[۲]..... لیکن ہمارے قانون سازوں کو اتنی بھی آزادیاں کب گوارہ تھیں"[۳]

جناب شمس الرحمٰن فاروقی صاحب جب "آزادیوں" کی تحدید پر آئے تو ہمارے شعراء جن آزادیوں سے ہمکنار تھے ان پر بھی پابندیاں عائد کر گئے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ان کے جیسے صاحب نظر نقاد ادب نے کیا خدمت انجام دی۔

ایک مثال اخترالایمان کے مصرعہ کی ہے "پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہوگی" بقول فاروقی صاحب الف ساکن کے دبنے سے تنافر پیدا ہوگیا۔ مجھے کوئی تنافر معلوم نہیں ہوتا البتہ "یہ" کے ساتھ اشباع کا عمل ہوا ہے اگر "پان کی پیک ہے کل اماں نے تھوکی ہوگی" ہوتا تو مصرع کے رواں ہونے میں کوئی کسر نہیں رہتی۔

بشیر بدر کا ایک مصرعہ نقل کرتے ہیں ع

غور سے دیکھ خاک تنہا نہیں

کہتے ہیں "مصرع ناقابل برداشت ہے لیکن اگر تنہا کو بدل کر اکیلی رکھ دیجئے ع

غور سے دیکھ خاک اکیلی نہیں

تو صوتی تنافر بہت کم بلکہ تقریباً بالکل غائب ہوجاتا ہے"[۴]

---

[۱] عروض آہنگ اور بیان ص ۳۶

[۲] " " ص ۴۰

[۳] " " ص ۴۰

[۴] " " ص ۶۵-۶۶

مجھے دریافت یہ کرنا ہے کہ یہ مصرع موزوں ہے یا نہیں اسکی بحر بھی ہے یا کوئی نثری مصرع ہے؟ اگر بحر میں ہے تو تنہا (فعل) کی جگہ اکیلی (فعولن یا فعولن) کی جگہ کیسے نکل آئی اور اگر ایک ہجائے کوتاہ چھوٹ گیا تھا تو تنہا کے تخفیف شدہ الف پہ بخار کیوں اتارا گیا۔ اگر نثری مصرع ہے تو اکیلی اٹھکھیلی جو چاہئے بنا لیجئے۔

"رات کا کالا جادو رہے زلف میں
اپنے چہرے میں سورج کا چہرہ رکھو

"کالا" انتہائی ناگوار ہے لیکن اگر مصرع یوں کر دیا جائے ع

رات کی کالی ناگن رہے زلف میں

تو عیب تقریباً معدوم ہو جاتا ہے[1]"

اس دلیل کی بنیاد یہ ہے کہ الف کی تخفیف نامناسب اور ی کی تخفیف مناسب لگتی ہے۔ جناب شمس الرحمٰن فاروقی کو کسرہ فوبیا ہے اس لئے بشیر بدر کے متذکرہ مصرع پر گفتگو ملتوی کی جاتی ہے۔ ہاں یہ کہہ دینا مناسب سمجھتا ہوں کہ الف کی تخفیف والے مصرعوں اور شعروں کو خارج کر دیا گیا تو اردو کئی ہزار اشعار سے محروم ہو جائے گی۔

اب فاروقی صاحب کسرہ فتحہ کی گردان شروع کرتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے کوئی بچہ لوڈو کا شائق اکیلے میں بیٹھ کر چھکا پنجہ کر رہا ہے۔ اس تفصیل کا ابھی موقع نہیں ہے۔

ایک جگہ وہ ایک خود ساختہ مثال سے ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ گرچہ

---

[1] عروض آہنگ اور بیان ص ۶۵

اور برسنا بہ تخفیف الف "ہمیشہ ناگوار" ہونگے مثال ع

"مرا گرجنا یہ تم پر برسنا کیسا ہے"

اس مثال سے یہ پورے طور پر ثابت ہو جاتا ہے کہ فاروقی صاحب اس حس سے محروم ہیں کہ معلوم کر سکیں "ناگواری" کا اصل سبب کیا ہے۔ انہیں کے جیسی ایک مثال اور ہو سکتی ہے ع

گرجنا تیرا افلاک پر برسنا بادل پہ

اس میں گرجنا اور برسنا کے علاوہ تیرا کے ساتھ بھی تخفیف کا عمل ہوا ہے۔ کیا یہ مصرع بھی ناقابل برداشت معلوم ہوتا ہے؟

واو کی تخفیف سے متعلق بھی بہت سے کلیے ترا شے گئے ہیں "جاگوں گا" میں گ مضموم کے فوراً بعد گ مفتوح سے ثقالت (میں اتنا فر نہیں کہونگا) نہیں پیدا ہوتی ایک طرح کی الوجی ہے۔ اس کے لئے بھی کافی جھک بخہ کرتے نظر آتے ہیں۔

غالب کا یہ مصرع پیش کرتے ہیں ع

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے

اس کے ساتھ دعویٰ ہے کہ کہوں" کے فوراً بعد اگر طویل واو یا الف آجائے تو تخفیف فوراً ناگوار ہو جاتی ہے[1]" اس جملہ کے سمجھنے میں آپ کو بھی دقت ہو گی مجھے بھی ہوئی تھی مثال میں ہے کہ "کہوں کیسے ......" جائز ہے لیکن "کہونگا..... یا کہوں تو"..... ہو تو انتہائی متنافر ہوگا۔ اگر ایسا ہے تو لیجئے ع

---

[1] عروض آہنگ اور بیان صـ۲۷

کھونگا یہی برابر شب غم بڑی بلا ہے۔

کیا قباحت ہوگی؟

اب ذرا یہ غور سے سنئے :-

"(۴) واو معروف کے تمام الفاظ چاہئے ان میں ایک یا ایک سے زیادہ سبب خفیف ہوں یا وتد مجموع تخفیف قبول نہیں کرتے مثلاً ابرو، دو، آبرو، نمو وغیرہ تو کچھ کسو پہ تین اہم مستثنیات ہیں۔

(۵) قاعدہ نمبر چار کا استثنا ان الفاظ کے لئے ہے جن میں دو یا دو سے زیادہ سبب خفیف ہیں اور آخری سے پہلے سبب میں الف ممدودہ ہے (قابو، جادو، بازو) ایسے الفاظ میں واو معروف کا دبنا ناگوارہ ہے" ؎۱

"ایک سے زیادہ سبب خفیف یا وتد مجموع اور سبب خفیف سے مرکب الفاظ کی مثالیں آسانی سے نہیں ملتیں لیکن ان کی تخفیف ناگوار نہیں" ؎۲

ایسی پہیلی کبھی آپ نے بوجھی تھی؟ "تخفیف قبول نہیں کرتے" (قاعدہ ۴) اور "تخفیف ناگوار نہیں" کیا معنی؟ ذرا خود ساختہ مثالوں کو ٹٹول کر دیکھ لیا جائے شاید حل مل جائے۔

"(۱) آج کل قابو میں آتی نہیں وہ شوخ پری (۲) جادو چلتا ہے اب حسینوں پہ" میرے پاس جگہ کی سخت قلت ہے اقبال کے دو مصرعوں پہ اکتفا

؎۱ عروض آہنگ اور بیان ص۷۹

؎۲ " " ص۸۱

کرتا ہوں.

(۱) گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر

(۲) گیسوئے اردو ابھی منت پذیر شانہ ہے۔

تخفیف سے متعلق فاروقی صاحب کی دو اور رائے سن لیجئے شاید عبرت کیلئے کافی ہو:۔

(۱) ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام

(۲) ہاں مہ نو سنوں ہیں اس کا نام

دوسرا مصرعہ واو معروف نون غنہ کی تخفیف کے باعث ثقیل ہو گیا ہے"

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں

وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

ہم لوگ اس مصرعہ کی تقطیع یوں کرتے ہیں:۔

ہاں مہ نو (فاعلاتن) سنیں ہم اس (مفاعلن) کا نام (فعلان)

لیکن جناب شمس الرحمن فاروقی واو معروف کی تخفیف اور ثقالت دونوں کا احساس کر رہے ہیں سنوں سنیں سنا جو ہو وند مجموع بغیر تخفیف ہے ظاہر ہے کہ ان کے جیسا ماہر نقاد عام لوگوں کی طرح معمولی ڈھنگ سے تقطیع نہیں کر سکتا۔ انکی نظر میں سنوں یا سنیں سبب ثقیل ہے اور جن ارکان پر تقطیع کی گئی ہے وہ ہیں. فاعلاتن فعلاتن فعلان۔ اب ذرا وہ دوسرے مصرع کی تقطیع بتادیں.

جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام.

جس کو تو جھک (فاعلاتن) کے کر رہا۔ کو وہ فعلاتن بنادیں تو ہم سارے اردو پڑھنے والوں کا بھلا ہو۔ جس نے عروض کے نکات چھٹی حس سے معلوم

کیے ہوں وہی ایسے انکشافات کر سکتا ہے۔

اب عروض، آہنگ اور بیان کے بارے میں کچھ اور کہنا جھک مارنے کے مترادف ہے مگر ایک نظر اس مثال پر بھی ڈال لینا کیا برا ہوگا؟

"خود ساختہ: آئینہ ہے چوتھی سمت کالی کھڑکی کھل گئی

اس مصرع میں بظاہر کالی اور کھڑکی کی تخفیف بری لگتی ہے لیکن اصل قصور کاف عربی اور ہائے دوچشمی کے اجتماع کا ہے مصرع یوں کر دیجیے ع

آئینہ ہے چوتھی سمت رانی بیٹی ڈھل گئی

تو صوتی عیب زائل ہو جاتا ہے [1]

اس مصرع کی تقطیع بھی معمولی ڈھنگ سے نہیں ہوئی۔ کالی اور کھڑکی دونوں میں تخفیف ہونے کے مطلب ہے کالی بروزن فعل اور کھڑکی بروزن فعل رکھا گیا ہے۔

ہم لوگ اس مصرع کی تقطیع کرتے فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلن اس صورت میں چوتھی اور کالی میں تخفیف واقع ہوتی ہے معروف بحر ہے فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن اس صورت میں: آئینہ ہے چوتھی جانب کالی کھڑکی کھل گئی۔ موزوں ہوتا

فاروقی صاحب کے مطابق اس کی تقطیع ہوئی فاعلن مفعولن فاعلن مفاعلن فعل اس سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اردو کو ایک نئی بحر ہاتھ آئی ہے

چاہے کالی کھڑکی کھلے چاہے رانی بیٹی ڈھلے

---

[1] عروض آہنگ اور بیان صفحہ ۸۶-۸۷

شعر کا آہنگ ہمارے لطیف ترین احساسات کو بھی آواز دیتا ہے ذرا نظیر اکبرآبادی کی نظم کورا برتن کے حسب ذیل بندوں پر غور کیجئے ٹیپ کے دونوں مصرعے چھوڑ دیئے جاتے ہیں کیونکہ وہ ہر بند کے ساتھ مستلزم ہیں۔

(۱)

کورے برتن ہیں کیاری گلشن کی — جس سے کھلتی ہے ہر کلی تن کی
بوند پانی کی ان میں جب کھنکی — کیا وہ پیاری صدا ہے سن سن کی

(۲)

پانی کی آپ اب بڑی ہے ذات — قطرہ قطرہ ہے جس کا آب حیات
کورے برتن میں جبکہ آیا ہات — پھر تو آب حیات بھی ہے مات

(۳)

کورے کوزوں کو دیکھ عالم میں — کوزے مصری کے بھر گئے غم میں
یوں وہ رستے ہیں آپ کے غم میں — جیسے ڈوبے ہوں پھول شبنم میں

ان بندوں میں تشبیہ و استعارات بصری مشاہدات اور ذہنی ادراک دونوں کو متاثر کر رہے ہیں لیکن ہماری بحث آہنگ سے ہے یعنی حسن معنی کے ساتھ آواز نے ہمارے سامع پر کیا اثر ڈالا۔ معمولی تحت اللفظ میں بھی ان بندوں کو پڑھئے تو پہلے بند سے ایک کورے برتن میں جبکہ وہ بالکل خالی ہو پانی کے بوندوں کی کھنک سنائی دیتی ہے۔ دوسرے بند میں وہی برتن آدھے سے زیادہ بھر چکا ہے اور تقاطر کی لے نم ہو گئی ہے جب کہ تیسرے بند میں برتن نہ صرف بھر گیا ہے بلکہ ہلکے ہلکے چھلک بھی رہا ہے پہلے

بند میں ن دوسرے میں ت اور تیسرے میں م بطور قوافی استعمال ہوئے
ہیں جو اپنے اپنے حصوں میں اپنی آواز سے ذہن کو ان تجربوں کی طرف
منتقل کرتے ہیں جس کا عرفان ہم سب کو ہے۔ یہی وہ خوبیاں ہیں جو
شاعری کو ساحری سے قریب کرتی ہیں۔

ڈاکٹر حسن امام

استعارے کا منصب

شاعری میں تجربات کا اظہار جہاں گاہے گاہے براہ راست ہوتا ہے وہاں، انکی نمود استعاراتی ساخت میں بھی ہوتی ہے، دراصل استعارے کا کام بس اتنا نہیں کہ وہ دو مختلف اشیا میں ربط قائم کردے اور اس طرح اس سے مماثلت کا پہلو اجاگر ہو جائے۔ بلکہ اس فن سے تمام تر مغائرت کے نکات مماثلت میں بدل جاتے ہیں۔

استعارہ، تشبیہہ اور پیکر اور علامت سے مختلف ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ تخلیقی زبان کی تشکیل تشبیہ، استعارہ، پیکر اور علامت کے ذریعہ ہوتی ہے اور چونکہ شاعری کی زبان بنیادی طور پر تخلیقی زبان ہوتی ہے۔ اس لئے ان کا ظہور ایک لازمی امر ہے۔ اسکا یہ مفہوم نہیں کہ تخلیقی زبان کے سانچے کے لئے ہر وقت ان چاروں عناصر کا ہونا لازم ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ تخلیقی زبان کا وجود ان چار عناصر میں سے کم از کم دو کو برتنے ہی سے عمل میں آتا ہے۔ ایسی صورت میں شاعری میں استعارہ کی اہمیت اور اس کے نظام کی شناخت کی ضرورت از خود واضح ہو جاتی ہے۔

انگریزی میں METAPHOR یا استعارہ کی تعریف یوں

ی گئی ہے۔ "A CONDENSED VERBAL RELATION IN WHICH AN IDEA, IMAGE OR SYMBOL MAY, BE THE PRESENCE OF ONE OR MORE OTHER IDEAS, IMAGES OR SYMBOLS, BE INHANCED IN VIVIDNESS, COMPLEXITY OR BREADTH OF IMPLICATION" (PRINCTON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS EDITEO BY ALEX PREMINGER PAGE- 490)

ظاہر ہے کہ یہ تعریف میٹافور کے تمام حدود پر حاوی نہیں ہے پھر بھی اس سے اتنا اندازہ تو ہو ہی جاتا ہے کہ میٹافور دو یا اس سے زیادہ مختلف اشیاء کے لفظی ربط کا نام ہے، جس میں تشبیہ یا SIMLI کی پہچان مفقود ہوتی ہے۔ میٹافور کے باب میں بھی یہی صورت ہے، تمام نقادوں، شعرا یا ادباء کا کسی ایک تعریف پر اتفاق کرنا ممکن نہیں۔ پھر بھی استعاراتی رابطے کو کبھی موازنہ کبھی تضاد، کبھی مماثلت اور کبھی ادغام وغیرہ کہا گیا ہے۔ اس طرح شاعری میں اس کے منصب، نوعیت اور کارکردگی کے سلسلے میں بھی اختلاف رائے ہے۔ آج کل میٹافور کے ضمن میں یہ بات زور پکڑ رہی ہے کہ اس کے ذریعہ داخلی مشابہت کو گرفت میں لیا جاتا ہے، کچھ نقادوں کا خیال ہے کہ دو مختلف اشیاء میں ایک شاعرانہ ربط کا جواز پیدا کرنا میٹافور کا کام ہے۔ اور یہ بات

عام نگاہوں سے اوجھل ہوتی ہے۔ اب بات اس سے بھی آگے بڑھی ہے اور ایک حلقہ اس امر پر اصرار کرتا ہے کہ تمام زبانیں دراصل مٹیافور یا استعارے ہی ہیں۔ لیکن روایتی تصور یہ ہے کہ مٹیافور واقعتاً علم بلاغت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس ضمن میں حالی کا یہ خیال درج کرنا بے جا نہ ہوگا :-

"..... استعارہ بلاغت کا ایک رکن اعظم ہے اور شاعری کو اس کے ساتھ وہی نسبت ہے جو قالب کو روح کے ساتھ کنایہ اور تمثیل کا حال بھی استعارہ ہی کے قریب قریب ہے۔ یہ سب چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ہیں۔ جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے، وہاں شاعری انہیں کی مدد سے اپنے دل کے جذبات اور دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کر جاتا ہے۔ اور جہاں اسکو اپنا نشتر کارگر ہوتا نظر آتا ہے، وہاں انہیں کے زور سے وہ لوگوں کے دلوں کو تسخیر کر لیتا ہے..... بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں کہ معمولی زبان ان کو ادا کرتے وقت رُد دیتی ہے اور معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں، ایسے مقام پر اگر استعارہ وغیرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر، شعر نہیں رہتا بلکہ معمولی چیز بن جاتا ہے....."

مٹیافور کے حدود کی بحث کچھ نئی نہیں ہے۔ ارسطو نے اسکی تعریف یوں کی ہے مٹیافور دراصل کسی شئے کا وہ نام دریافت کرتا ہے جو حقیقتاً اس کا نام نہیں ہوتا۔ اسطرح کبھی ظرف کو مظروف، اور کبھی مظروف کو ظرف کا نام دیا جاتا ہے یا ایک سے زیادہ مبہم مشابہتیں دریافت کی جاتی ہیں۔

دراصل میٹافور کا گن یہ ہے کہ وہ ایک شے کو وہ وصف بخش دیتا ہے جو واقعتاً اسکا وصف نہیں ہوتا۔ ارسطو نے استعاروں کی ندرت اور تازگی کو شاعری کی فطانت کی دلیل قرار دیا ہے۔ استعاروں سے بیان میں بلاغت جلوہ گر ہوتی ہے اور علامتیں واضح اور روشن ہوجاتی ہیے۔ استعارہ حسّی تجربے کی ہیجانی کیفیت کو بروئے کار لاتا ہے اور خیال کی وضاحت کرتا ہے۔

ارسطو نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ دو یا مختلف النوع اشیاء کا ربط یوں تلاش کیا جائے کہ اس پر حقیقت کا گمان ہو اس حد تک کہ ابہام کی صورت باقی نہ رہے اور موازنے کی شکل واضح اور نمایاں ہو۔ CICERO اور QUINTILIAN سے لیکر نوارسطوئی NEOARISTOTELEAN نے بھی اس بات پر زور دیا ہے۔ جارج کام بیل (GEORGE CAMP-BELL) نے اپنی کتاب PHILOSOPHY OF RHETORIC میں لکھا ہے کہ

"IN METAPHORE THE SOLE RELATION IS RESEMBLANCE"

ظاہر ہے کہ یہاں جس رشتے پر زور دیا گیا ہے وہ مماثلت ہی کا رشتہ ہے بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ چونکہ میٹافور کے رشتے میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا اس لئے وہ مفہوم میں تغیر و تبدل کی وجہہ بن جاتا ہے اور کبھی کبھی حقیقی معنی کو پس پشت بھی ڈال دیتا ہے گویا جس نقطہ پر (تمثیلی) ANALOGICAL اور (منطقی) LOGICAL اعمال مل جاتے ہیں وہیں استعارہ وجود میں آتا ہے، استعارہ کی تخلیق وجود کے اس احساس

یگانگت پر مبنی ہے جو ذہن اشیا کے درمیان اولین ردِ عمل میں محسوس کرتا ہے اور اسی لئے استعارے کا کوئی سچا بدل تجویز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کا اظہار SOED کی مشہور تعریف سے ہوتا ہے :-

"THE FIGURE OF SPEECH IN WHICH A NAME OR DESCRIPTIVE TERM IS TRANSFERED TO SOME OBJECT TO WHICH IT IS NOT PROPERLY APPLICABLE"

اس تعریف کے دو حروف قابل غور ہیں۔ یعنی یہ مطابقت حقیقی مطابقت نہیں ہے۔ فلسفیوں نے بھی ایسے رابطہ کو شبہہ کی نظر سے دیکھا ہے۔ ان فلسفیوں میں لاک بھی ہے جس نے مٹیافور والے رشتے کو IMPROPER کہا ہے۔

بہرحال مٹیافور میں کبھی نامعلوم، معلوم کی صورت اختیار کرتا ہے اور کبھی معلوم نہ معلوم کی اس سلسلے میں ALEX PREMINGER کی کتاب کا یہ فارمولہ نقل کے قابل ہے۔

(A) IS [LIKE], B OR (B) A IS AS B— THAT IS 'A' IS [LIKEX] AS B [IS LIKEY]

اس اسکیم کے تحت رابطے کی کیا صورت ہے واضح ہے۔ مثال کے طور پر الف (۱) محبت ایک گاتی ہوئی چڑیا ہے۔ محبت ایک گاتی ہوئی چڑیا کے

یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ انگریزی میں علم البیان کے ماہروں نے ESSENTIAL اور PROSAIC میٹافور کی بحث چھیڑ رکھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ تمام میٹافور شاعرانہ نہیں ہوتے بلکہ چونکہ بعض چھوٹے چھوٹے شاعروں کے یہاں میٹافور تخلیقی مرحلے سے نہیں گذرتے اس لئے ان کا مزاج غیر شاعرانہ یا PROSAIC بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اہم شعرا کے یہاں METAPHOR کے وسیلے تخلیقی مرحلے سے گذرتے ہیں۔ اس لئے متعلقہ ادغام ربط بے حد شاعرانہ یا ESSENTIAL بن جاتا ہے۔ لیکن یہ حد فاصل قائم کرنی کہ کون میٹافور شاعرانہ ہے اور کون غیر شاعرانہ انتہائی مشکل کام ہے۔ ان باتوں سے تمام نقاد اتفاق کرتے ہیں کہ 'DONNE' 'HOPKINS' 'ELIOT' یا 'POUND' کے استعارے کہاں کہاں PROSAIC بن گئے ہیں اور کہاں 'ESSENTIAL' اسکی تمیز مشکل ہے۔

نئی تنقید نے میٹافور کے قضیے کو اور بھی طول دیدیا ہے اور اس کی کارکردگی کے حدود میں توسیع کردی ہے اسطرح میٹافور کی جانچ پرکھ کے بارے میں نئے نئے رویے سامنے آتے ہیں۔

اس ضمن میں میڈلٹن مری (MEDILTON MURRY) کا بیان قابل ذکر ہے :-

"THE INVESTIGATION OF ANY OF THE PRIMARY DATA OF CONSCIOUS-NES..... METAPHOR IS AS ULTIMATE AS THOUGHT. IF WE TRY TO PENE-

مماثل ہے یا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم) چڑیا کو چہکتے ہوئے سن رہے ہیں۔ یہ آخری بات انتہائی غور طلب ہے کہ غیر یقینی مماثلت کی صورت سے مفہوم کی ایک دنیا آباد ہوتی ہے، لیکن یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ کچھ مٹیا فور اس قدر پیچیدہ صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ ان کی توضیح و تشریح بہت مشکل بن جاتی ہے۔ کبھی ایسے مٹیا فور کو قابل اعتنا نہیں سمجھا جاتا تھا لیکن اب جیسے جیسے ابہام کا چلن تیز ہوتا جاتا ہے مٹیا فور کی زیادہ پیچیدہ صورتیں سامنے آتی جارہی ہیں۔ اس سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ مٹیا فور کا استعمال سادہ ہو یا پیچیدہ زمانے کی روش کے مطابق شعرا اسے اپناتے رہے ہیں۔ لیکن یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ انتہائی ذہین شعرا، جو پیش یا افتادہ خیالات سے انحراف کرنا چاہتے ہیں اور انفرادیت کی راہ نکالنا چاہتے ہیں نت نئے مٹیا فور کی تخلیق کرتے ہیں۔ ہم سب واقف ہیں کہ سترہویں صدی کے METAPHISICAL اسکول کے ابہام پسند شعرا نئے نئے مٹیا فور تخلیق کرنے پر قادر تھے، اس حد تک کہ اکثر اوقات ان کی افہام و تفہیم آسان نہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر جانسن جو ارسطو کے بنائے ہوئے خاکے پر شاعری کو دیکھنا چاہتا تھا مٹیا فیزیکل اسکول کی شاعری کی تعریف یہ کی تھی۔

" THE MOST HETROGENOUS IDEAS ARE YOKED TO- GATHER BY VIOLENCE "

ہندی کی چھایا وادی شاعری میں نئے نئے استعاروں کا جال بنا ہوا ہے۔ اردو کے انفرادی ذہن کے تمام بڑے بڑے شعرا نے نت نئے مٹیا فور وضع کیے۔ اس فن میں غالب کا نام سرفہرست ہے۔

یونگ نے دنیا کے ابتدائی اور قدیم تصور کو علامتی تصویروں کے ذریعہ سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی تھی۔ یونگ کہتا ہے کہ ان کا اطلاق لاشعور کے مواد یکساں ہوسکتا ہے۔ اس نے اجتماعی لاشعور کو دو الگ خانے میں رکھا ہے۔ ایک کا تعلق انفرادی اور ذاتی لاشعور سے ہے اور دوسرے کا نسلی اور اجتماعی لاشعور سے۔ یونگ انفرادی اور ذاتی لاشعور کو اوپر کی سطح کی شئے سمجھتا ہے اور اسے اجتماعی لاشعور سے وابستہ کرتا ہے۔ جس کی تہہ بہت گہری ہوتی ہے۔ مزید وہ کہتا ہے کہ ذاتی لاشعور کے مواد اپنی پرائیوٹ سائیکی کے لحاظ سے FEE LING TONNED COMPLEXES ہیں جبکہ اجتماعی لاشعور یعنی COLEETIVE UNCONSCIOUS کے مواد ارکی ٹائپ نہیں۔

دراصل بار بار استعمال ہونے والے استعارے چاہے وہ پیکر کی صورت میں ہوں یا علامت کی صورت میں اجتماعی لاشعور کے مطالعے کی سبیل بن جاتے ہیں ایسے استعاروں کا تجزیہ یہ بتائے گا کہ شاعر کا تعلق کسی نسلی اجتماعی لاشعور سے ہے۔ اس طرح بعض پیکروں کے استعارے از خود وضع ہو جاتے ہیں۔ لیکن استعاروں کی کارکردگی پیکروں کی کارکردگی سے مختلف ہے۔ ALEX PREMINGER نے پیکر کی تعریف یوں کی ہے۔

"ایک طبعی نظر سے ذہن پر کسی حسی نوعیت کی از سر نو نمود پیکر ہے، اسطرح اگر کوئی شخص مخصوص رنگ دیکھتا ہے تو اس کے ذہن پر اس رنگ کا پیکر بن جاتا ہے اس لئے کہ جس داخلی حسی کیفیت کا وہ تجربہ کرتا ہے وہ خارجی رنگ کی ہو بہو شکل یا اسکی نقل ہوتی ہے۔ ذہن ایسے پیکر بھی تلاش کرتا ہے

یا تشکیل دے سکتا ہے جن کا تعلق براہ راست طبعی نظر سے نہ ہو۔
مثلاً اس بات کی کوشش کہ وہ چیز یاد آجائے جو کبھی نظر میں
تھی لیکن اب ذہن میں محفوظ نہیں یا مختلف یادوں دراز کی
ان حسیات کو پکڑنے کی کوشش جو آپس میں گڈمڈ ہو گئی ہیں وہ
تخیل میں لائی جاتی ہیں یا خواب کی واہمی کیفیت میں یا بخار
وغیرہ میں۔" (پرنسٹن انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس صفحہ ۳۵)

دراصل ہمارے حواس خمسہ ہر وقت بیدار ہوتے ہیں لیکن جب کوئی خاص
محرک ان کے سامنے آجاتا ہے تو پھر بھولی بسری باتیں از خود تازہ ہو جاتی
ہیں اور اس محرک کا باعث ہمارے خمسہ بھی محرک ہو جاتے ہیں، اسطرح متعلقہ
باتیں اپنی تمام تر تصویریت کے ساتھ نہ صرف نگاہوں کے سامنے ہوتی ہیں بلکہ
ہماری حسیات کو مہمیز کرتی ہیں اور انہیں فعال بنا دیتی ہیں اور ہمارے داخلی
احساسات کو زندگی مل جاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ پیکر تراشی کا عمل محاکات کا
عمل ہے، لیکن محاکات کی کارکردگی محدود ہے۔ اس سے تصویر تو سامنے آجاتی
ہے، لیکن حواس خمسہ کی بیداری کا جواز نہیں پیدا ہوتا، جبکہ پیکر تراشی یا
IMAGERY کے عمل میں حواس خمسہ کی بیداری ہی کا پہلو سب سے زیادہ
نمایاں ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ٹھیک ہی لکھا ہے۔

"ہر وہ لفظ جو حواس خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے
زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے، یعنی حواس خمسہ کے
اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متحرک کرنے والے
الفاظ پیکر کہلاتے ہیں (اس لئے پیکر کی وضاحت کے لئے

TRATE THEM BYOU ND ACERTAIN
POINT, WE FIND OUR SELVES
QUESTIONING THE VERY FACULTY
AND INSTRUMENT WITH WHICH WE
ARE TRYING TO PENETRATE THEM"
("In countries of the mind" second, ser - P-1)

اگر ہم اس بات کو ذہن میں رکھیں کہ ELIOT نے کس طرح جذبے کے انحاد پر زور دیا ہے اور ڈون کس طرح مختلف النوع اشیا میں ربط تلاش کر لیتا ہے تو پھر مٹیا فور کی کارکردگی کی نوعیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ اب تو بات یہاں تک پہنچی ہے کہ کسی شاعر کے یہاں کسی استعارے کا بار بار پیکروں کی صورت نمایاں ہونا اسکی ارکی ٹائپیل سائیکی کی دلیل ہے۔ اس سلسلے میں یونگ کے خیالات بے حد اہم بن گئے ہیں وہ مکرر اور متواتر استعمال ہونے والے پیکروں کا رشتہ اجتماعی اور نسلی لاشعور میں ڈھونڈتا ہے، وہ اسے کسی فرد واحد کی میراث نہیں قرار دیتا۔ اسی ذیل میں اسکی کتاب THE INTEGRATION OF PERSONALITY قابل مطالعہ رہی ہے، جس میں اس نے ARCHY -TYPES OF THE COLLECTIVE URCONSCIOUS سے تفصیلی بحث کی ہے، یونگ نے یہ بھی بتایا ہے کہ آرکی ٹائپ کی اصطلاح ST. AUGUSTIN سے ماخوذ ہے جو افلاطون کے استعمال کئے ہوئے لفظ ETSS کا مفہوم ہے LEVY BRUNL نے اس کے لئے REP- RESENTATIONS COLLECTIVES کی ترکیب اپنائی ہے۔

محاکات کی اصطلاح ناکافی ہے) کبھی کبھی حواس خمسہ کے مختلف تجربات پیکر یا پیکروں کے ذریعہ اس طرح مل جل کر محسوس ہوتے ہیں کہ ایک خوشگوار لیکن مکمل وضاحت سے ماورا امتزاج کی شکل پیدا ہو جاتی ہے، کچھ نقادوں سے قطع نظر، یہ کیفیت دنیا کی بڑی شاعری میں خاصی عام ہے۔ شکسپیئر کے آخری ڈراموں کی زبان (جسکی ادائی مثالیں میکبتھ میں ملتی ہیں) اور غالب کے بہت سے اشعار امتزاج پیکر کے اعلیٰ نمونے ہیں۔"

ذہنی پیکر تراشی پر زور دینے والے ادبی اور بلاغت کے اصول سے پیدا ہونے والے پیکروں میں فرق نہیں کرتے۔ لیکن بلاغت کے اصول کے تحت جو پیکر مرتب ہوتے ہیں وہ یقینی ایک الگ حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں ہماری توجہ استعارے اور تشبیہ کی طرف مبذول ہونی چاہئے۔ استعارے اور تشبیہ میں دو مختلف اشیا کے مابین رشتہ کا ایک اہم مبہم جواز ہوتا ہے۔ اس طرح ایک شئے دوسرے کو نمایاں کرتی ہے۔

الغرض پیکر اور استعارے الگ الگ چیزیں ہیں انہیں آپس میں خلط ملط کرنا صحیح نہیں۔

ڈاکٹر احمد سجّاد

تفہیم شعر کا ایک بنیادی نکتہ

شعر و ادب کی تفہیم و تشریح کی اپنے اپنے طور پر ہر دور میں اہم ترین کوششیں کی گئی ہیں۔ کبھی اسے موضوعی و تاثراتی پیمانوں سے ناپا گیا ہے تو کبھی معروضی و سائنٹفک ڈھنگ سے۔ اس سلسلے میں روایت، قاری، نفسیات اور جمالیات کے مسائل بھی زیر بحث آئے اور بقدر ذوق و ظرف خوب خوب موشگافیاں کی گئیں۔ ان سب کی اہمیت اپنے اپنے مقام پر مسلم ہے۔ مگر ان مباحث کے دوران اکثر فنکار اور اس کے قاری کے درمیان نقطۂ اتحاد کو یا تو نظر انداز کیا گیا یا اسکی اہمیت کو پوری طرح اجاگر نہ کیا جا سکا۔

سوال یہ ہوتا ہے کہ کوئی قاری اپنے کسی پسندیدہ شاعر مثلاً اقبال کی شاعری سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے تو کیا محض اقبال کے معروضی الفاظ، شعری مصطلحات اور بیان و بدیع کی ترکیبوں کو سمجھ کر وہ اپنا گوہر مراد پائے گا؟ شعر و ادب کی دنیا میں یہ دن دے ٹریفک

ممکن نہیں قاری کا ذہن و دماغ، اسکی پسند و ناپسند کے معیار اور زندگی کی قدریں بھی بہر حال تفہیم شعر میں معاون یا غیر معاون ہوتی ہیں۔ اپنے موضوع سے جذباتی وابستگی شاعر ہی کے لئے نہیں۔ خود اس کے قاری کے لئے بھی ضروری ہے۔ اس ہم آہنگی کے بغیر وہ شعر کو سمجھ تو لے گا مگر اس سے لطف اندوز ہونا ممکن نہ ہوگا۔ آخر کیا وجہ ہے کہ ایک کمیونسٹ ترقی پسند شاعر سے، ایک اسلام پسند اقبال کی شاعری سے اور ایک جدیدیت پسند ذہن جدید شاعر سے بہت زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ یہ میں کوئی کلیہ نہیں بلکہ عمومی صورت حال کو پیش کر رہا ہوں کیوں کہ یہ صحیح ہے کہ کبھی کبھی استثنائی صورتیں بھی سامنے آتی ہیں۔ اور شاعر کی اصل عظمت تو یہ ہے کہ وہ اپنے ہم خیالوں کے دائرے سے آگے بڑھکر اپنے مخالف ذہنوں کو بھی اپنا ہمنوا بنالے، اس ہمنوائی کا دائرہ زمانی و مکانی اعتبار سے جتنا وسیع ہوگا اسکی شاعرانہ آفاقیت میں اتنا ہی اضافہ ہوگا۔ اس حقیقت کے باوجود بقول۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ قاری اور فنکار کے درمیان مشترک عقائد، مفروضے اور پس منظر کی ہم آہنگی روح ادب کو نکھار دیتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ اس ہم آہنگی سے روح ادب کیسے نکھرتی ہے؟ اور قاری شعر یا ادب پارے کو سمجھ کر اس سے لطف اندوز بھی کیسے ہوتا ہے؟

اس سلسلے میں ہم زبانی، مقصدی ہم آہنگی اور ندرت اظہار

کے ذریعہ جمالیاتی حس کی تحریک کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ادب و شاعری در اصل مادری زبان ہی میں سرسبز ہو سکتی ہے۔ ادبی لطافت کا حال یہ ہے کہ اس کا ترجمہ اسکی حقیقی قدر و قیمت کو ختم کر دیتی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ فکر و خیال کی ترجمانی تو زبان سے دوسری زبان میں آسان ہے۔ لیکن احساس یا جذبہ کی ترجمانی آج تک ممکن نہ ہو سکی کیوں کہ ہم زبانی قاری اور فنکار کے درمیان محسوس کرنے کا واحد آلہ ہے۔ ایلیٹ نے اسی لئے کسی دوسرے زبان کے سیکھنے کو ایک شخصیت کی تشکیل کے مساوی قرار دیا تھا۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ کسی ذی ہوش آدمی کا ارادی عمل بغیر مقصد کے ممکن نہیں یہ عمل بنیادی طور پر دو قسم کے ہوتے ہیں۔ جبلتی اور نصب العینی، جبلتی عمل کے ماتحت ہر مخلوق ان تمام چیزوں کی طرف کشش محسوس کرنے پر مجبور ہے۔ جو اسکی زندگی کو قائم رکھنے والی ہے۔ اس کے برعکس وہ ان چیزوں سے نفرت اور گریز کرتی ہے جو اس مخلوق یا اس کی نسل کے لئے خطرناک ہو۔ مگر انسان کی انسانیت، اسکی عظمت اور ادبی و شعری کاوشیں در اصل نصب العینی عمل پر منحصر ہیں۔ جو بنیادی طور پر تین محبتوں پر مشتمل ہیں۔ اولاً صداقت کی محبت جو انسان کو کائنات کے متعلق صحیح اور سچے حقائق کا علم حاصل کرنے پر ہمیشہ اکساتی رہتی ہے۔ دوم عمل خیر کی محبت جو انسان میں اس کے اخلاقی اقدار کے مطابق اسکو عمل کے لئے تحریک کرتی رہتی ہے۔ سوم حسن و جمال کی محبت جو اسے تحسین و تخلیق پر ابھارتی رہتی ہے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ انسان کا بیشتر کام جسمانی آسودگیوں کے لئے نہیں۔ بلکہ روحانی، دماغی اور عقلی مسرتوں کے حصول کے لئے روئے عمل آتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں حسن، صداقت، افادیت اور نیکی فنکار اور قاری کو ہم آہنگ کرنے میں بنیادی رول ادا کرتے ہیں، ان کے باہمی اشتراک ہی سے شعر فہمی اور ادبی لذت اندوزی کا عمل ظہور میں آتا ہے۔ چنانچہ ابتدا سے لے کر آج تک ادب اور شاعری کی پشت پر مقصدیت حاوی رہی ہے محققین قدیم زمانہ کے گیتوں اور دھنوں میں جادو، ٹونے، علاج و معالجے اور مذہبی رسموں کے عمل دخل پر متفق ہیں۔ اس طرح رزمیہ اور رسا گا شاعری ہو یا یونانی ڈرامے۔ ورجل کی جورجکیس (GEORGICS) ہو یا دی ہائنڈ اینڈ دی پینتھر (THE HIND AND THE PANTHER) شیلی کی شاعری ہو یا ڈرامائی شاعری ایلیٹ کو ان سب کے پیچھے "سماجی منصب" ہی کی مقصدی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ خود اردو کی صوفیانہ و عاشقانہ شاعری کے دور سے لے کر ترقی پسند اور جدید تر نظموں کے دور تک بعضوں کے مقصد سے انکار کے باوجود انکی "مقصدیت" بالکل واضح ہے۔

دراصل ہوتا یہ ہے کہ ہر انسان کے قلب و دماغ میں مختلف قسم کے تجربے خواہشیں، مقاصد اور تمنائیں انگڑائیاں لیتی رہتی ہیں۔ ان کی تکمیل، تسکین اور قدر افزائی کے لئے وہ بے چین رہتا ہے۔ اب جیسے ہی کسی شعر، نظم یا ادب پارے میں اس کے ان خوابوں کا عکس نظر آیا وہ ادبی مسرت سے ہمکنار ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ایلیٹ کے

لفظوں میں۔

"میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر خواہ عظیم شاعر ہو یا نہ ہو مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے، کیونکہ اگر شاعری کا کام صرف مسرت بہم پہنچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجے کی مسرت نہ ہوتی ..... شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے لئے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے"

(ایلیٹ کے مضامین ص ۸۳)

تحقیقی عمل پر اگر غور کیجئے تو یہ حقیقت اور واضح ہو جائے گی کہ مقصدی نئے نے تحریکی ہم آہنگی پیدا کر کے ادبی ہی نہیں سماجی انقلابات کا بھی خمیر تیار کیا ہے۔ فنکار اپنی تخلیق کے لئے اصل مواد اپنی خارجی زندگی اور سماج سے حاصل کرتا ہے اور اظہارِ تخلیق کے لئے انہیں الفاظ، زبان اور اسلوب کا سہارا لیتا ہے جو اس کے سماج نے فراہم کر رکھا ہے۔

سماج لسانی مواد کے علاوہ فنکار کو فکری مواد بھی بہم پہنچاتا ہے۔

یہ فنکار کی مجبوری ہے وہ عام طور پر اس سے کنارہ کش رہ ہی نہیں سکتا کیوں کہ ہر زمانہ کا سماج اپنا ایک مخصوص انداز فکر اور مخصوص رجحان رکھتا ہے۔ اگر اس کا ماحول غلامی کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے، اگر جمہوری انقلاب کے بادل سروں پہ منڈلا رہے ہیں۔ اگر آزادی کی جد و جہد جاری ہے تو فنکار اپنے مخصوص انداز میں ان سماجی ہیجانات کا تخلیقی اظہار کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس اظہار میں سیاسی لیڈروں اور انقلابیوں سے اسکا رویہ مختلف ہوگا۔ مگر اس رویہ میں فرق کے باوجود فنکار اور سماجی افکار ایک دوسرے پہ مسلسل اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض سماجی رویوں کی تشکیل اور انہیں اجتماعی اور انقلابی شکل دینے میں بسا اوقات فنکاروں ہی کا ہاتھ غالب نظر آتا ہے بالفاظ دیگر فنکار اور قاری کے درمیان پہلے ہی سے بہت سے مشترک پیمانے تیار رہتے ہیں فنکار بس اپنے انفرادی تخلیقی عمل سے ان پیمانوں کو گردش میں لاکر ہمنشینوں کو سرشار کرتا ہے۔

وزیر آغا کا بھی خیال ہے کہ

"بے شک بعض فنکار اپنے زمانے سے کئی قدم آگے بھی ہوتے ہیں اور ان کی فکری بلندی زمانے کی فکری بلندی سے ممتاز اور علیحدہ بھی دکھائی دیتی ہے۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی پوشیدہ فکری اور احساسی کروٹوں ہی کی ترجمانی کرتے ہیں، جو تھوڑی مدت میں ایک نمایاں "تحریک" کی صورت میں نمودار ہوتی ہیں اور

نئے زمانے کی ایک "نئی آواز" قرار پاتی ہیں"

(تنقید اور احتساب ص ۲۸)

خلاصہ یہ کہ شاعری کو اظہار ذات کا عمل کہا جائے یا اسے پر خلوص شخصی رد عمل کا نتیجہ قرار دیا جائے۔ شاعر اپنے زمانے اور بعض مخصوص نظریات کے "پوشیدہ فکری اور احساسی کروٹوں" کی ترجمانی میں قارئین کی ایک معتدبہ تعداد کا ہمخیال ہوتا ہے یا انہیں ہم خیال بنا لیتا ہے۔ چنانچہ اس کے اشعار کی یہی ہمخیالی و ہم زبانی ندرت اظہار کے ذریعہ قاری کے ذہن کو متحرک بھی کرتی ہے اور اس کے جمالیاتی ذوق کی تسکین کا سامان بھی فراہم کرتی ہے۔

ابوذر عثمانی

جدید شاعری میں اظہار و بیان کا پہلو

شاعری میں اظہار و بیان کے الفاظ مخصوص مفہوم کے حامل ہیں جن سے شعری تخلیق کے عمل کے بعض اہم اور بنیادی پہلوؤں کی نشان دہی ہوتی ہے۔ یہاں اظہار و بیان سے مراد دراصل شعری زبان اور محاورے کی وہ کارفرمائیاں ہیں جن سے شاعر کے تجربات کی نئی تخلیق اور ترکیب عمل میں آتی ہے۔ شاعر کا کام کسی خیال کا تجریدی اظہار نہیں ہے بلکہ اسے محسوس اور معنی خیز شکل عطا کرنا ہے۔ شاعر یہ کام استعارے اور امیجز کے ذریعہ لیتا ہے جس سے لسانی اظہار کے نئے پیرائے جنم لیتے ہیں اور زبان نئے سانچوں میں ڈھلتی ہے اور فطری طور پر زندگی کو نئے مفہوم و معنی مل جاتے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے شاید اسی حقیقت کے پیش نظر یہ کہا تھا کہ اگر کسی معاشرے سے شاعر اور ادیب ناپید ہو جائیں تو وہ معاشرہ یقیناً بانجھ ہو جائے گا اور اس کا تہذیبی و ثقافتی ارتقا رک جائے گا۔ شاعر چوں کہ اپنے مشاہدات کو حسیات کا روپ دے کر ہمیں ایک نئی کیفیت اور تجربے سے دوچار کرتا ہے اس لئے اس کے ذریعہ ہمیں نئی آگہی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ گویا شاعر کا کام ہمیں نیا وژن دینا اور ہمارے ذہن اور مزاج کو نئے رُخ کی طرف موڑنا ہے جس کے ذریعہ اہم تہذیبی تقاضوں کی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ چیز اولاً

شاعر کے تجربوں کے انفرادی اظہار کے ذریعے عمل میں آتی ہے مگر رفتہ رفتہ کسی دور کا عمومی شعری مزاج اور ادبی رجحان بن جاتی ہے اور اس طرح انسانی زندگی اور اقدار کی نئی توجیہہ شروع ہوتی اور ایک نئے ذہن اور مزاج کی نمائندگی ہونے لگتی ہے۔ اسی کو عصری حسیت کا نام دیا جاتا ہے اور ادبی اقدار کے نئے شعور، پہچان اور پرکھ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو اسی بنیاد پر کسی عہد کے ادبی و شعری مزاج کا تعین ہوتا ہے اور ادب میں عصری حسیت کی جستجو اور دریافت ایک اہم اور بامعنی عمل بن جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت شعری زبان اور اظہار کے مخصوص وسائل ہی کے ذریعہ بروئے کار آتی ہے جس میں نئے نئے گوشوں کا پیدا ہونا، ترمیم و تغیر کے ایک نہ ختم ہونے والے سلسلے کا جاری رہنا اور اس کے نتیجے میں نئے فنی رجحانات اور اسالیب کا وجود میں آنا ایک ناگزیر عمل بن جاتا ہے۔

جدید شاعری میں اظہار و بیان کے مسائل پر غور کرتے ہوئے ہمیں اس اساسی حقیقت کو سامنے رکھنا چاہیئے، اس مرحلے پر یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ جدید شاعری سے ہماری مراد کیا ہے اور وہ کون سے شاعر ہیں جو جدیدی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ بہ ظاہر آج کی پوری شاعری پر جدید شاعری کا اطلاق ہو سکتا ہے مگر اس شاعری کو ایک علیحدہ اور جداگانہ میلان کی حیثیت سے سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اسے کچھ مخصوص شعرا اور ان کے کلام کی مدد سے سمجھا جائے۔ بہرکیف اس وقت جدید شاعری سے میری مراد وہ شاعری ہے جس کی شروعات ۵۰ء کے آس پاس بتائی جاتی ہے۔ اور جو ۶۰ء کے بعد پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ شاعری اپنے امتیازی خط و خال سے پہچانی جانے لگی ہے اور کئی اعتبار سے اپنی پیش رو شاعری سے بالکل مختلف معلوم ہوتی ہے۔ اس کے موضوعات، اسالیب اور تخلیقی محرکات سب کچھ بدلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسے میں یہ ضروری

ہے کہ اس کے مطالعے میں اس کے فنی اظہار کی شکلوں اور سانچوں کو خاص طور پر سامنے رکھا جائے جنہیں جدید شعرا نے اپنے خیالات اور محسوسات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔

جدید شاعری کا بنیادی رجحان علامت نگاری کی طرف ہے۔ یہ چیز بہ ظاہر شاعری اور ادب کے حقیقی منصب کی دریافت کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے جس میں الفاظ کے مفہوم میں تبدیلی پیدا کر کے انسانی ذہن اور احساس میں نئی جوت جگائی جاتی ہے اور شاعر کا وہ داخلی شعور سامنے آتا ہے جس میں حقائق کے نئے پہلوؤں کا ادراک شامل ہوتا ہے اور جس سے انسانی زندگی کی معنی خیز ترجمانی عمل میں آتی ہے۔ جدید شاعر الفاظ و اشیاء کے درمیان کسی تمیز کا قائل نہیں۔ وہ حقائق کو موجود فی الخارج تصور کرنے کے بجائے اس کے باطنی ادراک ہی کو اصل حقیقت مانتا ہے۔ اس طرح جب وہ اپنے تجربات کو فن کا روپ دیتا ہے تو اس میں الفاظ و معانی کے درمیان کوئی فصل باقی نہیں رہتا اور اس کے تجربوں کو ایک ایسا سالم پیکر مل جاتا ہے جس کا فنی تجزیہ اور تحلیل آسان نہیں ہوتی۔ وہ علامتوں کو چونکہ حسیات کی متبادل شکل کے طور پر پیش کرتا ہے جس میں جذباتی شدت اور اہتزاز کی کیفیت کو قائم رکھنا اور منطقی تنظیم و ترتیب پیدا کرنا محال ہے، اس لئے بالعموم اس کے یہاں ایک ابہام، ماورائی دھندلکا اور خواب ناک کیفیت نمایاں رہتی ہے، پھر وہ اپنی ذات اور شخصیت کے جن مخفی گوشوں، جن نجی اور ذاتی کوائف، جن شعوری کیفیات اور نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی پیچیدگیوں کو پیش کرتا ہے ان کے لئے علامتی پیرائے سے زیادہ کوئی دوسرا پیرایہ مناسب نہیں ہو سکتا۔ دراصل اسی طریقے سے وہ داخلی تجربات کا بلیغ اور پر معنی اظہار کر سکتا ہے اور الفاظ اور ان کے تلازمات سے کام لے کر شعری اظہار کے عمل کو بھرپور معنویت عطا کر سکتا ہے، پھر اس کے ذریعہ وہ جمالیاتی فاصلہ بھی برقرار رہتا ہے جو شعری اور ادبی اظہار کو ایک جداگانہ اور ممتاز حیثیت عطا کرتا اور اسے بلندی، وسعت اور

گہرائی کا حامل بناتا ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ جدید شاعر عقائد کی جس شکست و ریخت سے دوچار ہے اور اسے ادراک و حقائق کے جن سرچشموں کی طرف رجوع کرنا پڑ رہا ہے اس نے اسے علامتی پیرایہ اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس پیرائے میں اس کے پرائیوٹ احساسات، ذاتی درد و کرب اور داخلیت اور دروں بینی کے میلانات کے اظہار کی پوری گنجائش ہے۔ یہ بات تعجب خیز نہیں کہ جدید شاعری کے علائم بھی بیشتر ذاتی اور نجی ہیں اور اسی لئے ان کے معانی اور مفاہیم کی گہرائی تک پہنچنا بھی آسان نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی شاعری میں ابہام کا پایا جانا ناگزیر ہے۔ ویسے یہ ابہام اس لئے بھی پیدا ہوتا ہے کہ بسا اوقات شاعر کے تجربے، شعری تجربے نہیں بن پاتے۔ مثلاً ملارمے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی شاعری میں جو ابہام ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ اس کے تجربے شعری تجربے نہیں بن سکے ہیں اور اس کی علامات جذبے کے فطری اظہار کا روپ اختیار نہیں کر سکی ہیں۔ اردو کے بعض جدید شعرا کے یہاں بھی یہ عیب اور سقم نمایاں ہے۔ ان کے یہاں تجربات کے اظہار میں ایک قسم کا ادھ کچرا پن ملتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی علامتیں ذہنی اور تجریدی سطح پر استعمال ہوئی ہیں اور انھیں جذبے کے فطری اظہار کا روپ نہیں مل سکا ہے۔ بہرحال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی شعری کاوشوں سے اردو شاعری کو نئے امیجز، نئے استعارے اور نئی علامتیں ملی ہیں۔ جن کے ذریعے ایک طرف تو جدید حسیت کا اظہار کیا جا رہا ہے۔ دوسری طرف اظہار خیال کے پیرائے میں وسعت اور کشادگی پیدا ہو رہی ہے اور اردو شاعری نئے آہنگ اور نئے لب و لہجے سے آشنا ہو رہی ہے اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جدید شاعری اپنی پیش رو اردو شاعری سے یقیناً مختلف ہو گئی ہے۔ یہ اختلاف اور فرق کئی شکلوں میں محسوس کیا جا سکتا ہے جن کی تفصیل پیش کرنے کا یہ موقع نہیں۔ جدید شاعری میں بالخصوص داخلی تجربات کی ترجمانی، نجی علامتوں

کا استعمال اور بالواسطہ طرز اظہار اسے پچھلی شاعری سے مختلف کر دیتا ہے۔ اس نوع کی شاعری کے اولیں تجربے ہمارے یہاں میراجی۔ ن۔م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے کیے۔ اختر الایمان نے اسے اپنے مخصوص اور متوازن انداز میں آگے بڑھایا اور اسی کی پیروی آج نئی نسل کے بیشتر شعرا کر رہے ہیں جن کے کلام سے نئے انداز، مزاج اور لہجے کی غمازی ہوتی ہے۔ ان شعرا کے نام گنانا یہاں چنداں ضروری نہیں پھر بھی اس ضمن میں مجید امجد، خلیل الرحمن اعظمی، منیر نیازی، محمد علوی، عمیق حنفی، قاضی سلیم، بلراج کومل، کمار پاشی، ندا فاضلی، محمود سعیدی، شہریار، شاذ تمکنت، شہاب جعفری، ظہیر صدیقی، وہاب دانش، شفیق فاطمہ شعری، اور باقر مہدی وغیرہ شعرا کے نام لئے جا سکتے ہیں جنھوں نے نئی شاعری کے خدوخال کو نمایاں کرنے میں اہم رول ادا کیا۔ ان شعرا کے کلام کے مطالعے سے جدید شعری اظہار کے عمومی رنگ اور میلان کا اندازہ ہوتا ہے۔ پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ یہ شعرا ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہیں اور اپنے مخصوص رنگ سخن سے پہچانے جا سکتے ہیں ان شعرا کے کلام کے مطالعے سے کئی واضح فنی خصوصیتیں ابھر کر سامنے آتی ہیں جو ان شاعروں کے یہاں علیحدہ علیحدہ بھی نمایاں ہیں اور انھیں جدید شاعری کا مجموعی آہنگ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان میں سے کچھ شعرا ہیں جو اپنے لہجہ کے نئے پن کے باوجود کلاسیکی مزاج سے الگ نہیں کیے جا سکتے۔ کچھ کے یہاں رومانیت غالب ہے گو رمزی پیرایے میں اس میں نئے پہلو اجاگر ہو گئے ہیں اور اس کی ایک طرح سے نئی توسیع اور بازیافت عمل میں آئی ہے۔ کچھ نثری نظمیں لکھنے کی طرف مائل ہیں اور اسی فارم کے ذریعے اپنے تجربات کے پر معنی اظہار کی کوششیں کر رہے ہیں یہ اور بات ہے کہ اس فارم میں شاعری کا حقیقی قالب اختیار کرنے کے امکانات محدود ہیں۔

جدید شاعری میں کچھ عرصے تک بے ہیئتی کا میلان بھی غالب رہا مگر اب بالعموم آزاد نظم ہی کو جدید شاعری کے فارم کے طور پر اختیار کر لیا گیا ہے۔ ابھی تک نسبتاً مختصر اور چھوٹی نظموں

کے ذریعہ اظہار و بیان کے تقاضے پورے کیے جاتے رہے، خصوصاً اختر الایمان، منیر نیازی، محمد علوی، شہریار اور عادل منصوری کی نظمیں زیادہ مقبول رہیں لیکن ادھر کچھ طویل نظمیں بھی لکھی گئی ہیں جن سے جدید شاعری میں اظہار و بیان کے کچھ نئے امکانات پیدا ہوئے ہیں، اس میں ضمن میں کمار پاشی کی "ولاس یاترا"، عمیق حنفی کی "صلصلۃ الجرس" اور وحید اختر کی "صحرائے سکوت" کا خصوصی ذکر ضروری ہے۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ بعض جدید شعراء کے یہاں اساطیر، دیومالا اور مذہبی قصص کو فنی اظہار کے وسیلے کے طور پر استعمال کرنے اور ان میں نئی معنویت دریافت کرنے کا رجحان نمایاں ہے۔ "صلصلۃ الجرس" اور "ولاس یاترا" اس کی بین مثال ہیں۔ اس کے علاوہ پرانے فارموں کو بھی نئے مفاہیم کے اظہار کے لئے برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کچھ شعراء کے یہاں ہندی کے نرم اور رسیلے الفاظ سے کام لینے اور جادو جگانے کا رجحان بھی نمایاں ہوا ہے۔ پھر میر اور سودا جیسے کلاسیکی شعرا کے لہجے اور اسالیب کی بازآفرینی بھی کی گئی ہے اور اس کے ذریعے شعری اظہار کو نئی جہتوں سے آشنا کیا گیا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو جدید شاعری میں اظہار و بیان کے مختلف اور متنوع وسائل سے کام لیا جا رہا ہے۔ نظموں کے مقابلے میں جدید شاعری کا غزلوں کا حصہ خصوصاً زیادہ کامیاب ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اردو غزل نے جدید شعراء کے ہاتھوں نئی زندگی اور توانائی حاصل کی ہے۔ پرانی اور از کار رفتہ علامتوں کی جگہ جو اب تک اردو غزل کی جاگیر تھیں بے شمار نئی اور تازہ علامتیں وجود میں آگئی ہیں جن کے ذریعے جدید حسیت کا کامیابی سے اظہار کیا جا رہا ہے۔ مثلاً سورج، دھوپ، سایہ، شام، رات، صحرا، ریت، شاخ، پتہ، آندھی، دھواں، بیابان، جنگل وغیرہ۔ یہ صحیح ہے کہ جدید غزلوں میں ابھی وہ تہہ داری اور بھرپور معنویت نہیں آئی ہے جو کلاسیکی غزلوں کا خاصہ ہے لیکن جدید غزل نے جس نئی فضا، مزاج، ذائقے اور کیف

سے آشنا کیا ہے، اس کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جدید غزل گو شاعروں میں، جن کا سلسلہ ناصر کاظمی سے شروع ہوتا ہے، ظفر، نذیر قیصر، شہزاد احمد، باقی، حسن نعیم، پرکاش فکری، بشیر بدر اور سلطان اختر وغیرہ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ شمیم فاروقی اور لطف الرحمٰن نے بھی جدید رنگ میں اچھی غزلیں کہی ہیں۔

جدید شاعری کے اس جائزے سے اس کے اظہار و بیان کے کچھ اہم پہلو سامنے آتے ہیں۔ جدید شاعری میں شعری زبان اور محاورے کے برتاؤ میں جو تبدیلیاں آئی ہیں اور ان کے ذریعہ جس طرح تخلیقی اظہار کے امکانات اُجاگر ہوتے ہیں، ان کی بڑی اہمیت ہے۔ جدید شاعر طے شدہ موضوعات کے بجائے اپنے پرائیوٹ وژن کو پیش کرنے کا دعویدار ہے۔ جس کے ذریعہ خیالات کی نئی جذباتی تعبیریں اور حسیاتی شکلیں سامنے آرہی ہیں اور یہ یقیناً اُردو شاعری میں ایک بڑا انقلاب ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جدید شاعری میں تجربے کی بے اعتدالی، ابہام اور ژولیدگی اور غیر معقول انحراف و انقطاع کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ افتخار جالب اور احمد ہمیش جیسے شعرا شاید اس کی مثال کے طور پر برابر پیش کیے جاتے رہے۔ پھر بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جدید شاعر نے ہمیں ایک نئے مزاج، نئے آہنگ اور نئے لہجے سے روشناس کیا ہے اور اظہار و بیان کے نئے سانچے دیے ہیں جن کے ذریعہ اُردو شاعری کی روایات میں وسعت پیدا ہوئی ہے۔ جدید شاعری کا یہ پہلو یقیناً قابل توجہ اور اہم ہے۔

ڈاکٹر وہاب اشرفی

نثری نظم

بعض ادبی مباحث جب مغرب میں قطعی بے جان ہو چکے ہوتے ہیں یا ان کے بارے میں ایک واضح موقف مرتب ہو چکا ہوتا ہے۔ یا صدی دو صدی کی مدت گذر جانے کے باعث ان پر وقت کی دبیز گرد پڑ چکی ہوتی ہے تب بڑے تجلخے سے ہمارے شعر و ادب کے نقاد ان ادبی مباحث کو قطعی نئے رنگ و آہنگ دے دیتے ہیں، ان سے اکثر یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ ادبی امور بے حد نئے ہیں اور ان پر واقعی غور و فکر کرنا چاہئے۔ دراصل ادبی تحریکوں یا ادبی صنفوں کے بارے میں ہمیں اطلاع بڑی تاخیر سے ملتی ہے۔ جب مغرب کی اہم زبانوں میں ان کا خاصا سرمایہ تیار ہو جاتا ہے تو پھر ہمیں کسی اجنبی سے ان کے بارے میں اطلاع بہم پہنچتی ہے اور ان کے حدود کا ہمیں علم ہوتا ہے۔ پھر ان سے متعلق ہماری تخلیق اور تنقید کی کھیتی لہلہا اٹھتی ہے۔ ادبی سمینار منعقد کئے جاتے ہیں اور رسالوں میں ان کے امکانات پر بحثیں شروع ہوتی ہیں اور کچھ دنوں کے لئے ذہن و دماغ کی تفریح اور کبھی کبھی ان کی ورزش کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔

ابھی ابھی پاکستان کے ایک موقر رسالے 'اوراق' میں یہ بحث چھڑی ہے

کہ 'نثری نظم' کے امکانات کیا ہیں؟ 'نثری نظم' بہ اعتبار نام درست ہے بھی کہ نہیں، نثری نظم کا آہنگ کیا ہے؟ اور اس آہنگ کی نوعیت کیا ہے؟ کیا 'نثری نظم' نظم کہی جا سکتی ہے یا یہ نثر کی کوئی صورت ہے؟ وغیرہ وغیرہ ـــــ میں اس موضوع پر کچھ لکھنے سے گریز کرتا، اس لئے کہ مغرب میں نثری نظم کے ارتقائی سفر کے قریب قریب ڈیڑھ سو برس گذر چکے ہیں اور مغربی ادبیات میں 'نثری نظم' کی ایک واضح مربوط روایت تشکیل پا چکی ہے۔ ایسے میں اس کی صنفی حیثیت یا دوسرے نزاعی امور پر لکھنا بڑا مضحکہ خیز ہے۔ لیکن اس احساس کے باوجود کہ یہ موضوع مغربی نقطۂ نظر سے بے حد پرانا ہے۔ وزیر آغا کی بعض باتوں نے برانگیخت کیا ہے۔ وہ اپنے ایک مضمون "نثری نظم ـــــ ایک تجزیہ" کا اختتام ان سطور پر کرتے ہیں:

"..... میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ نثری نظم کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا غلطی ہوگی، مگر اس کے امکانات کا جائزہ لئے بغیر یا یوں کہہ لیجئے کہ اسے برتے بغیر ترک کر دینا یا اس کے خلاف نفرت کا اظہار کرنا بھی مستحسن نہ ہوگا، اگر انشائے لطیف کے نام سے کئے گئے تجربات کسی نہ کسی وجہ سے ناکام ہو چکے ہیں تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہاں کا انصاف ہے کہ نثری نظم کا تجربہ بھی لازمی طور پر ناکام ہو جائے گا۔"

نثری نظم کو شاعری کے زمرے میں شامل کرنا غلطی ہوگی ـــــ لیکن کیوں؟ اگر یہ صرف اُردو کی نثری نظم کے بارے میں کہا جا رہا ہے تو اور بات ہے، اس لئے کہ اس وقت اُردو کی نثری نظموں کے معیار کی بات زیر بحث آئے گی لیکن اگر اسکی صنفی حیثیت کے بارے میں یہ قول فیصل ہے تو مجھے کچھ کہنا ہے۔ مغرب میں نثری نظم

یعنی پروز پوئم کی ایک ارتقا پذیر تاریخ رہی ہے۔ الوسیس برٹرینڈ نے سب سے پہلے سنہ ۱۸۴۲ء میں نثری نظمیں کہیں اور ان کا باضابطہ ایک مجموعہ شائع کیا۔ فرانسیسی شاعر فینی لون اور مان تسقی نے بالترتیب سنہ ۱۶۹۹ء اور سنہ ۱۷۲۵ء میں کامیاب نثری نظمیں تخلیق کیں اور چھپوائیں۔ ہاموتھے ہوور نے نثری اوڈس لکھے۔ اسی طرح کتنے ہی اہم شاعروں نے نثری نظم کی طرف توجہ کی اور اچھا خاصہ سرمایہ اپنے پیچھے چھوڑ گئے ـــ ان سب شعرا کو فراموش بھی کر دیجئے تو بھی بعض ایسے باقی رہیں گے کہ کوشش کے باوجود انھیں رد کرنا محال ہوگا۔ میری مراد بادلیئر سے ہے۔ بادلیر کی شاعری کا ایک بڑا حصہ نثری نظمیں ہی ہیں۔ کیا اس کی نثری نظمیں شاعری کے زمرے سے خارج ہیں؟ اکثر نقاد اس امر پہ اتفاق کرتے ہیں کہ بادلیر کا مجموعہ PETITS POEMES IN PROSE مطبوعہ سنہ ۱۸۶۹ء قلمزد کر دینے کے قابل کوئی چیز نہیں بلکہ بادلیر کی، بحیثیت شاعر، عظمت کو مزید استحکام بخشتا ہے۔ مغربی ادب سے رابطہ رکھنے والے جانتے ہیں کہ رین بو کی شاعرانہ عظمت کا راز اس کی نثری نظمیں ہی ہیں۔ وہ دنیا کی عظیم شاعروں کی فہرست سے محض اس لئے خارج نہیں کر دیا جائے گا کہ اس کی شاہکار تخلیقات نثری نظم ہیں۔ رین بو کی شہرت اور عظمت ILLUMINATATIONS مطبوعہ سنہ ۱۸۸۶ء کی وجہ سے ہے اور یہ نثری نظموں کا مجموعہ ہے۔

نثری نظم کے خالقوں میں ایک اور اہم نام ملارمے کا ہے۔ اس کے مجموعہ DIVAGATIONS میں متعدد نثری نظمیں ہیں جنھیں آج تک شاعری ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ کسی فرانسیسی نقاد نے ان نثری نظموں کو شاعری کے زمرے سے خارج کرنے کی جرأت نہیں کی۔ اس طرح متعدد مثالیں اور بھی دی جا سکتی ہیں، لیکن فہرست سازی مقصود نہیں ہے، بلکہ اس امر کا اظہار ہے کہ مغرب کی ترقی یافتہ زبانوں کے اہم ترین شعرا

نے نثری نظمیں کہی ہیں اور ان میں کئی تو صرف انھیں نظموں کی وجہ سے نہ صرف شعرا کی فہرست میں ہیں بلکہ عالمگیر شہرت کے مالک ہیں۔ اس لئے وزیر آغا کی یہ رائے محل نظر ہے کہ نثری نظمیں شاعری کے زمرے سے خارج ہیں۔

نثری نظم کی بحث میں اس کے آہنگ پر غور کیا جاتا رہا ہے۔ وزیر آغا کہتے ہیں کہ نثری نظم کی حمایت میں آواز بلند کرنے والے یہ کہتے ہیں کہ ضروری ہی نہیں کہ خارجی آہنگ کے بغیر شعری آہنگ وجود میں آ ہی نہ سکے۔ چنانچہ وہ نمونے کے طور پر نثری نظم کے چند ٹکڑے پیش کر کے یہ اعلان فرماتے ہیں کہ دیکھا خارجی آہنگ کے منہا ہو جانے کے بعد بھی شعری آہنگ برقرار ہے۔ آہنگ کی بحث کو سمیٹتے ہوئے وزیر آغا کہتے ہیں کہ واقعہ یہ ہے کہ شعری آہنگ بجائے خود داخلی اور خارجی آہنگ کے ایک انوکھے امتزاج کو پیش کرتا ہے۔ ان میں سے خارجی آہنگ تو گویا دھڑکن سی مہیا کرتا ہے اور داخلی آہنگ توازن اور تناسب۔ جب کوئی امیج محض داخلی آہنگ تک محدود رہے اور خارجی آہنگ کی دھڑکن میں مبتلا نہ ہو تو وہ شعری امیج کے مقام تک نہیں پہنچ پاتا، بلکہ نثری امیج کی سطح پر ہی رہتا ہے۔

ایسی ساری بحث کا سوتا اس مفروضے سے پھوٹتا ہے کہ نثری نظم اور نظم یا کوئی اور شعری صنف میں شعری سطح کا فرق ہے ـــــ سوال یہ ہے کہ آہنگ ہے کیا چیز؟ تو اس کی سیدھی سادی تعریف یہ ہے کہ الفاظ کے دلکش بہاؤ کا نام آہنگ ہے۔ ایسا بہاؤ خالص نثری بھی ہو سکتا ہے اور یہ وصف شعر کی سطح تک بھی پہنچ سکتا ہے۔ اس لئے آہنگ داخلی ہو یا خارجی یا ان کا امتزاج بذات خود شعر نہیں۔ زیادہ سے زیادہ اسے شعری وصف

کہہ سکتے ہیں، وہ بھی حتمی اور لازمی نہیں۔ شعر کی تخلیق اور نثر کی تشکیل میں آہنگ کا فرق کلیدی نہیں ہے بلکہ الفاظ کے ساتھ خالق یا نثار کا رویہ ہے۔ شاعر شعر میں الفاظ کے مفہوم و معنی کی نئی دنیا آباد کرتا ہے۔ گویا الفاظ کوئی جامد شئے نہیں بلکہ سیّال مادہ ہے۔ اسی سیّال مادّے سے جیسی شکل وہ چاہتا ہے، بنا ڈالتا ہے۔ لیکن نثر نگار الفاظ کو کوئی نئی جہت نہیں دیتا، وہ ان کے بندھے ٹکے لغوی معنی سے دور بھی نہیں لے جانا چاہتا۔ اس لئے کہ اس کا رویہ تخلیقی نہیں بلکہ ترسیلی ہوتا ہے ــــ یہی نثر اور نظم کے فرق کی کلید ہے۔ ایسے ہی نثری نظم لکھنے والے شعرا اگر الفاظ کو جدلیات کی سطح پر لے جا سکتے ہیں تو پھر ان کی 'نثری نظم' نظم ہے ورنہ وہ نثر محض ہے، چاہے اس میں آہنگ ہو یا نہ ہو۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ داخلی و خارجی آہنگ کے امتزاج کے باوجود کوئی تحریر نثر کی سطح ہی پر رہے گی۔ اگر اس کے لکھنے والے نے الفاظ کے برتنے میں تخلیقی صورت نہیں اپنائی ہے۔ وزیر آغا الفاظ کے ساتھ نثر نگار یا شاعر کے امتیازی رویے کو پس پشت ڈال دیتے ہیں اور نثری نظم کے باب میں ساری بحث آہنگ کے اردگرد بکھیر دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں نثر کا تشخص اس کے نثری آہنگ سے اور شعر کا شعری آہنگ سے ہوگا۔ نثری نظم کے نام لیوا نثر کے عام GENERAL RYTHM اور نثر کے فنی آہنگ ARTISTIC RYTHM میں تمیز تو کر لیتے ہیں مگر نثر کے فنی آہنگ اور شعر کے شعری آہنگ کو بالعموم خلط ملط کر دیتے ہیں۔ حالانکہ نثر جب نثری ادب کا لبادہ پہنتی ہے تو یہ فنی آہنگ کے باعث ہوتا ہے نہ کہ شعری آہنگ کے باعث۔

آہنگ کا شعر سے کیا کچھ رشتہ ہو سکتا ہے، اس کی بابت میں وضاحت کر چکا۔

لیکن میری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ شعری آہنگ اور فنی آہنگ میں حد امتیاز اسی درجہ قائم کی جاسکتی ہے کہ دونوں کا الگ الگ مزاج متعین ہو سکے۔ آہنگ یا شعری آہنگ فنی بھی ہو سکتا ہے اور اس سے ماورا بھی، پھر خصوصیت کے ساتھ نثری نظم کے مباحث میں اسی کے گرد چکر لگانا درست نہیں ہے۔ خصوصاً اس وقت جب آہنگ کا فرق شعر اور نثر کو ممیز نہیں کر سکتا۔

وزیر آغا اس امر پر زور دیتے ہیں کہ امیج اور شاعرانہ امیج میں فرق کرنا چاہئے۔ وہ کہتے ہیں کہ شعری امیج بجائے خود ایک ایسی پیچیدہ اکائی ہے جو نثری امیج کی اکہری حالت سے بالکل مختلف ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ دراصل وزیر آغا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ شعر کی صورت پیچیدہ، مبہم اور پُراسرار ہوتی ہے جبکہ نثر کا اکہرا پن اسے سادہ اور عام فہم بنائے رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت نثری نظم میں بھی پیدا ہوگی۔ اگر نثری نظم واقعی نظم ہے تو اس کے شعری امیج ایک پیچیدہ اکائی ہی کی صورت میں نمایاں ہوں گے، ورنہ اسے شعر کی صف میں کیوں رکھا جائے گا۔ ایک امیج کی تخلیق میں شاعر کی کارکردگی حواس خمسہ کے بیدار کرنے کی کارکردگی ہوتی ہے۔ امیجری کی عظمت یہی ہے کہ وہ کہاں تک ہمارے حواس خمسہ کی بیداری کا سبب بنتی ہے۔ نثر نگار کی غایت سے یہ عمل کوسوں دور ہے۔ نثری نظم لکھنے والے اگر اس منصب کو پہچانتے ہیں تو وہ معیاری امیج کے خالق بن سکتے ہیں۔ ایسے عمل میں انھیں صناعی اور فنی امور سے بھی گذرنا پڑے گا۔ اس لئے امیج کی تخلیق کی بحث شاعرانہ تخلیق کے عمل کی بحث ہے۔ لہٰذا نثری نظم میں امیج کے اکہرے پن کا سوال نہیں اُٹھتا۔

نثری نظم کے تذکرے میں وزیر آغا حیرت انگیز طور پر جس امر کو فراموش کرتے ہیں، شعر کا وصف خاص جمال ہے، عام تخلیقی نثر میں بھی اجمال کا وصف معدوم

ہوتا ہے، اجمال شاعری کی ایک شرط ہے۔ اور یہ شرط انتہائی اہم بھی ہے۔ بلکہ خارجی و داخلی آہنگ پر زور دینے کی بجائے اجمال کی وصف پر زور دیا جائے تو نثری نظم کی تفہیم کی صورت اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بڑی چابکدستی سے اس طرف توجہ دلائی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ نثری نظم اجمال کا اسی طرح استعمال کرتی ہے جس طرح شاعری کرتی ہے۔ اسی طرح اس میں شاعروں کی پہلی پہچان موجود ہوتی ہے۔ ابہام الفاظ کا جدلیاتی استعمال نثری نظم ان سے بھی عاری نہیں ہوتی۔ لہٰذا نثری نظم کے باب میں بھی وہ خصائص بنیادی ٹھہرے جو نظم یا شاعری کی دوسری صورتوں کے باب میں بنیادی ہیں۔ یعنی وہی موزونیت، اجمال، الفاظ کا جدلیاتی استعمال اور ابہام — اگر یہ صورتیں نثری نظم میں ملتی ہیں تو پھر وہ شاعری ہے، ورنہ شاعری نہیں ہے۔

اس پس منظر میں مندرجہ ذیل نثری نظم ملاحظہ فرمائیے:

گلوب

یہ بچے بھی عجیب ہیں
کل ہی نیا گلوب آیا تھا
اس کو فٹ بال بنا کر کھیلے
اور اس کے دونوں ٹکڑے الگ کر دیئے
اب جوڑتا ہوں تو چین کا سرا افریقہ سے جا ملتا ہے
انڈونیشیا کا چلی سے

بڑی محنت سے جوڑا بھی
تو سرے سخت ہو گئے
ایک سرا دوسرے سے ملنے تیار ہی نہ ہوا
آخر تنگ آکر پھینک دیا۔

اب یہ دونوں ٹکڑے گویا بھیک کے پیالے ہیں
جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں جو انھیں جوڑ دے

(محمد حسن)

اگر آپ کو اس نثری نظم میں وہ خصائص ملتے ہیں جن کا ذکر ابھی ابھی ہوا ہے، تو پھر اسے شاعری کے زمرے سے کیوں خارج کیجئے۔

میں سمجھتا ہوں کہ نثری نظم شاعری کی ایک باضابطہ صنف ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے نام سے یہ شبہہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ نثر کے قبیل کی کوئی چیز ہے پھر بھی چونکہ یہ پروز پوئم کا لغوی ترجمہ ہے اس لئے اسے اپنائے رکھنے میں کوئی نقصان نہیں۔ ہمارے ہاں نثر و نظم کی کئی مغربی صنفیں نام کی حد تک یا تو ترجمہ کر لی گئی ہیں یا ان کے اصلی نام اپنا لئے گئے۔ 'نثر لطیف' وغیرہ جیسے نام تو اور بھی اُلجھن پیدا کریں گے۔