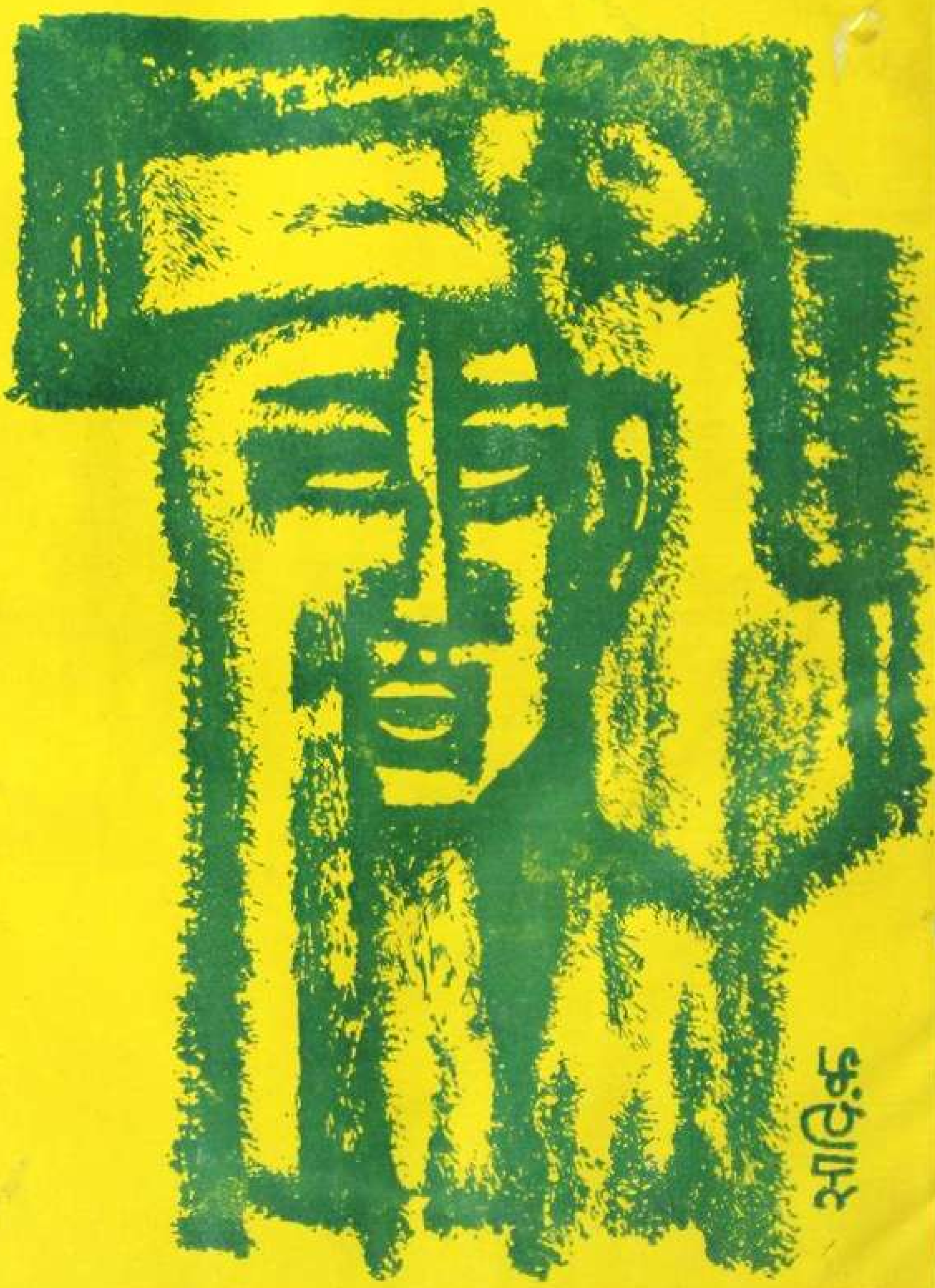
شب خون



139

Rs. 3-50

کیا بیانیہ سے کردار کا اخراج ممکن ہے؟

ہماری صدی میں وقتاً فوقتاً جن چیزوں کی "موت" کا اعلان کیا گیا ہے، مثلاً "خدا"، "فلسفۂ مرکزیت انسان"، "المیہ" وغیرہ، ان میں کردار کی موت کا اعلان بھی شامل ہے۔ مثلاً رولاں بارت کہتا ہے کہ "آج کے ناول میں جو چیز متروک ہوتی جا رہی ہے وہ ناول پن یا تھیٹر پن نہیں بلکہ کردار ہے۔ وہ چیز جس کا لکھنا اب ممکن نہیں، اسم معرفہ ہے"۔ کئی جدید ناول نگاروں نے ان مختلف پہلوؤں کا انکار کیا ہے جنھیں بیانیہ میں کردار کی مخصوص صفات سمجھا جاتا ہے اور جن کی بنیاد دراصل انسان کے روایتی تصور پر ہے۔ آلن روب گریئے نے "گہرائی کے قدامت پرستانہ" اسطور کو مسترد کیا اور اس کے ساتھ ساتھ کردار کے نفسیاتی تصور کو بھی مسترد کیا۔ ناتالی ساروت نے نہ صرف "نفسیاتی گہرائی" کے تصور پر اعتراض کیا، بلکہ اس تصور کے فطری اور لازمی نتیجے، یعنی انفرادیت پر بھی اعتراض کیا اور اپنی توجہ اس "گم نام" اور "قبل انسانی" سطح پر صرف کی جو اس کے خیال میں تمام انسانی تناقضات اور اختلافات کی تہ میں موجود رہتی ہے۔ ناتالی ساروت نے امید ظاہر کی کہ اس کے ناولوں کا قاری "کسی ایسے جوہر یا ذات میں غرق ہو جائے گا اور غرق رہے گا جو خون کی طرح گم نام ہے، جو لاوے کی طرح بے اسم اور بے خط و خال ہے"۔ ... اور ایلین سیسو (HÉLÈNE CIXOUS) تو نہ صرف ذات انسانی کی استواری اور استحکام پر شک کرتی ہے، بلکہ وہ اس کی وحدت کی بھی قائل نہیں معلوم ہوتی۔ لہٰذا اگر ذات انسانی مستقل نہیں ہے بلکہ ہر وقت تغیر و گذران پذیر ہے، یا وہ مختلف جبلتوں کا ایک گروہ ہے جو متحد ہو کر عمل کرتا ہے، تو ظاہر ہے کہ کردار کا پرانا تصور بدل جاتا ہے، یا غائب ہو جاتا ہے۔ اور پرانے وقتوں کے "استوار جوہر ذات" کا تصور پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔

لہٰذا کردار کے بارے میں کئی جدید مصنفوں کا خیال ہے کہ وہ ختم ہو چکا ہے اور کئی معاصر نظریہ نگاروں نے اس کے تابوت میں مزید کیلیں ٹھونکی ہیں۔ ڈھانچیاتی (STRUCTURALIST) نظریہ نگار تو اپنے تصورات میں کردار کی جگہ مشکل ہی سے نکال پاتے ہیں ... بہ قول کلر (CULLER) ڈھانچیاتی نقادوں کے نزدیک کردار کا وجود محض فرضی ہے۔

لیکن کیا واقعی کردار بالکل ختم اور مردہ ہو چکا ہے جیسا کہ ان لوگوں کا خیال ہے؟ یہ نئے نظریات کیا کردار کا بالکل قلع قمع کر دیتے ہیں، یا اس کے تصور کے صرف ایک حصے کو مسمار کرتے ہیں؟ ... بعض جدید بیانیہ تحریروں میں جو بالکل غیر شخصی اور خفیف دھندلے کردار ملتے ہیں، کیا ان کا اتنا بھی حق نہیں کہ ان کے بارے میں ایسا نظریہ وضع کیا جائے جو بیانیہ کے تانے بانے میں ان کی جگہ اور تفاعل کو مناسب طرح سے بیان کر سکے؟

شلامتھ رمن کینن

SHLOMITH RIMMON-KENAN

(۱۹۸۳)

شب خون

اکتوبر، نومبر ۱۹۸۵ء

مدیر: عقیلہ شاہین | ٹیلی فون: ۲۳۹۶، ۵۳۵۵۰ | جلد: ۱۸ شمارہ: ۱۳۹

مطبع: تاج آفسٹ پریس الٰہ آباد | سرورق: ادارہ | خطاط: فیاض احمد ریاض احمد

بارہ شمارے: چھتیس ۳۶ روپے | فی شمارہ: تین روپے ۵۰ پیسے | دفتر: ۳۱۳ رانی منڈی، الٰہ آباد

کیا بیانیہ سے کردار کا اخراج ممکن ہے؟ ۱

گوپی چند نارنگ، نثری نظم کی شناخت، ۳

محمود ایاز، غزلیں، ۲۹

ظفر اقبال، غزلیں، ۳۱

جوگندر پال، اشارے، ۳۳

جوگندر پال، کتھا نگر، ۳۴

نامی انصاری، غزلیں، ۳۸

شہزاد احمد، غزلیں، ۳۹

منصور سبزواری، غزلیں، ۴۱

سہیل احمد زیدی، غزلیں، ۴۴

حسن عزیز، غزلیں، ۴۷

خلیل تنویر، غزلیں، ۴۸

محافظ حیدر، الم اور اوم، ۴۹

مدحت الاختر، غزلیں، ۵۲

اسعد بدایونی، غزلیں، ۵۳

شمس الرحمٰن فاروقی، میر کے کلام میں عاشق کا کردار، ۵۵

شمس الرحمٰن فاروقی، تفہیم غالب، ۷۰

قارئین شب خون، کہتی ہے خلق خدا، ۷۲

ادارہ، اخبار و اذکار، ۸۰

ترتیب و تہذیب

شمس الرحمٰن فاروقی

گوپی چند نارنگ

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں ہوئی اور حسب نسب اور رنگ و نسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولاد نرینہ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدان کارزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیروں کی بارش ہے اور بالکل سایے میں وہ سبزۂ نودمیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کم فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اول یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، تکلمی آہنگ، داخلی آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے وہ بھی کئی الجھاووں کا شکار ہے۔ ایک الجھاوا تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیوں کہ مغربی کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہو سکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے "افادی" اور "غیر افادی" پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں کچھ گرہیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری رشتوں سے ہے اتنا لاشعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے سے "غیر افادی" تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں معتوب کر دینے کی تیاریاں بھی ہو گئی تھیں بغیر کسی ہیئتی تبدیلی کے "غیر افادی" ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سردست ہم صرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بہ حیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تنقیحات قائم کر کے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۴ء میں ہوا جب اوراق، کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال

اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے مؤثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ "اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے"۔ دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر تو قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو یک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی۔ انھوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور خود انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ "آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرف آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فن کار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے "سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیوں کہ اس نئی صنف ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ ہر صنف ادب کا کم سے کم ایک وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھن جائے گا۔"

شمس الرحمٰن فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں "میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں، لیکن میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔" (لیکن راقم الحروف کا)

آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا، انور سدید "آہنگ" کو مسئلے کی جڑ قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا اسے اس لئے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط "شعری آہنگ" نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعال ہے، اور اسی گروہ نے اپنے موقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بودلیر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارمے، لوتریامون اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا وجود درحقیقت وزن، بحر اور قافیے کی جکڑبندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا، اس لئے کہ انگریزی قدیم دور میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چلی آ رہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مروجہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اتریں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم کے دوسرے شاعروں میں ترگنیف، رلکے، سولز بنٹسن اور بورخس قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسٹرناک اور ہرمن ہس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔

ہندوستان میں ٹیگور کی گیتانجلی کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ نثر میں ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتانجلی کا ترجمہ "عرض نغمہ" کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالات پریشاں کے عنوان سے عرض نغمہ سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربع اول میں شعر منثور، ادبی شاہپارے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں لکھی جانے لگی تھیں جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روح ادب (مطبوعہ ۱۹۲۰ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن مدیر نیرنگ خیال نے پکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات

ہیئت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد سے اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا بیان ہے "۴۹۔۱۹۴۸ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں۔ عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمۂ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جا سکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری: باقر مہدی کا خیال ہے میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے"۔ (بحوالہ شاعر صفحہ ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلا نیلم ہے جو ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ آگ بجھ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور سوغات میں شایع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۴۷۹۱ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لئے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شایع کئے ہیں۔ ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں:

پاکستان: منیر نیازی، اعجاز احمد، ساقی فاروقی، کشور ناہید، انیس ناگی، صلاح الدین محمود، یوسف کامران، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم)، فاطمہ حسن، جاوید شاہین، احمد ہمیش، سارا شگفتہ (مرحومہ)، عذرا عباس، افضال احمد سید، سعادت سعید، نسرین نجم بھٹی، سیما خان، اسد محمد خان، شائستہ حبیب، عشرت آفرین، ذی شان ساحل۔

ہندوستان: خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، نا انصافی، عادل منصوری، محمود سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق، ظفر احمد، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال توصیفی، شمیم کانت نظام، امرت پال سنگھ بیتاب، چندر بھان خیال، نصیر سہروردی

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بمبئی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

(۲)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لئے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے:

> "پروز پوتر نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان لگا دیئے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپایوں کے ہیولوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو چھوڑتا جائے۔ اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کفر کی فصلیں برباد ہو گئیں۔"

یہاں کن بادلوں اور کس ژالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض متقدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں۔ کیونکہ تخلیق اگر پرجوش ہے اور زمین زرخیز ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کی

ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر جبر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنا لیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرر اور اسمٰعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگڑائی لی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیانوسیت بھی ہے اور دقیانوسی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کمزور سا رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بھی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اس داخلی آہنگ، نثری آہنگ، تکلمی آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جا رہا ہے آہنگ کے یہ مختلف تصورات اس قدر متضاد اور متناقض ہیں کہ خلط مبحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں، کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے لیکن اگر نثری نظم کے لئے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہوگا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی۔ کیوں کہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحور سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔

انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں:

"اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں"۔ چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے "نامیاتی آہنگ" پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں "جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے"۔

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے: "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لئے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیوں کہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے"۔

شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے"۔

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہر حال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے"۔

اس بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) "جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں SPEECH RHYTHM میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرۂ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے... نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حد فاصل سے نہیں کیا جانا چاہئے"۔ (لفظ و معنی)

(۲) "اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے... بعینہٖ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے... اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے لہٰذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہئے"۔ (شعر، غیر شعر اور نثر)

(۳) "نثری شاعری کے لئے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل

معلوم ہوتا ہے:" (نثری نظم یا نثر میں شاعری)

(۴) " ہمارے یہاں ... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آسکے:" (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہٖ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق و سباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انھیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس (۴) میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چوں کہ بہ قول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لئے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ اقتباس (۱)، (۳) اور (۴) میں انھوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لئے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہئے، جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انھوں نے جس "ہم آہنگی" یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں چنانچہ اگر اقتباس (۴)، جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک، تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں کیوں کہ ان بیانات میں انھوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

(۱) شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہئے۔

(۲) SPEECH RHYTHM میں نظمیں لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کر لیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لئے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے آہنگ کا تسمہ لگا رہنے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی پکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے "شعری آہنگ" سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ سے ان کی مراد اصلاً "وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالم خود فراموشی سے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔" لیکن سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں۔" گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کئے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے "ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری "وزن" کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں، اس کے ماحول اور سائکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں۔" جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظام عروض کی دین ہے، کیوں کہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی پیمانہ جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لئے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لا سکیں۔ حالاں کہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ یہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنون لطیفہ کی جان ہے۔ رقص، موسیقی، مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے

مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی سوڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز چوں کہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی (EMPIRICAL) بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جا سکتی۔

وزن، موزونیت اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بہ قول انیس ناگی "صوت و معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے"۔ یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفت گو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور نظمی آہنگ میں جو خلط مبحث پیدا کیا ہے۔ قطع نظر اس بیان کے ان کے متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں۔ آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ جاتی ہے جن میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری آتار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انیس ناگی) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہو سکتی (شمس الرحمٰن فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لئے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لئے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آ رہا ہے وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لئے ہے، شعر کے لئے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے، جامع نہیں۔ سو شعر کے لئے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کر لیا جائے کہ نثری نظم کے لئے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لئے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہو سکے۔ نظم کی منفی تعریف کے لئے ہمیں کسی کی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیوں کہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی منفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جا سکتا ہے لیکن بہ طور ہیئت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی (EMPIRICAL) بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جا سکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چناں چہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئتی بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیوں کہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا نظمی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہو سکتا ہے لیکن اس آہنگ کی اب تک کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتی کیوں کہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیوں کہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں ہیئتی قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چوں کہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات اور سانیات میں کبھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکا بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بارے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہئے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جا سکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی دقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لئے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ ہے، لیکن یہ آہنگ کیا ہے اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں، اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آتی، حالاں کہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جا سکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے، اس لئے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جا سکتے ہیں۔ لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھائی رہتی ہیں۔ اس لئے تجصوتیات (PHONOLOGY) میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEG-MENTAL PHONEMES کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں PRO-SODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے۔ بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیوں کہ انھیں الگ الگ لکھا جا سکتا ہے) بالاصوتی امتیازی خصوصیات کی نشان دہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیوں کہ ایک تو یہ لہ کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع و محل کی رعایت اور بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ واضح رہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود مقرر ہیں اور اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے مکمل مشابہ رہے میں ہے تو اس کے وقوع کی حدود بھی معلوم ہیں لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جا سکتا ہے اور ایک ہی کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہو سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ UNIQUE-NESS رکھتا ہے جو اہل زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جا سکتی ہیں، لیکن زبان کا لہجہ آتے آتے آتا ہے۔

اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں:

(۱) طول (QUANTITY)

(۲) بل (STRESS)

(۳) سر لہر (INTONATION)

طول

طول (QUANTITY) سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کمیت ہے۔ جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انھیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن عروض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی حروف اور مصوتی حروف باہم متبادل ہو سکتے ہیں، چناں چہ اسی سے بحروں کا ترنم پیدا ہوتا ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخاب الفاظ مقررہ بحر کے اندر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے گھٹانے بڑھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں کوئی منطقی دلیل پیش نہیں کی

جا سکتی۔ بہرحال یہ بے ضابطگی صدیوں کے تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی بہل بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چوں کہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جا سکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں جیسے زیر کی آواز اور یائے معروف کا سٹ، یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیال ہیں۔ یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ــــ ان کا پورا nn ฿฿ n کام میں آتا ہے۔

بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچ دار ہے، مصمتوں کو نہیں، بلکہ مصوتوں کی کمیتی یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے فطری آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے یا یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیوں کہ زبان کا فطری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر باہم دگر مربوط ہو کر کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہیں ہوگا۔ مصوتوں کی کمیتی عمل آوری دراصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے وہاں مصوتوں کی تخفیف واشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا۔ یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PÉRMIT، PERMÍT اور سینکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا یا دادی، شادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا چناں چہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے۔ لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے۔ کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لئے اردو میں بل کی پہچان اور اس کے اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں اردو سے الگ نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئی۔ اس میں ہندی اردو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

"ACCENT THOUGH UNQUESTIONABILY EXISTING IN HINDI, IS MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND IS QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. EVEN IN CONVERSATIUN THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE".[له]

له حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو۔

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے توجہ کی۔ اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کئے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE : HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 105-112.
2. T. GRAHAME BAILEY : "ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933, Pp 124-126.
3. MASUD HUSAIN : A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH, 1954) Pp 31-36.
4. S. G. RUDIN : "NEKOTORYE VOPROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI", AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOCOVEDENIJA, YCENYE ZAPISKI (1958) Pp 233-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA : "STRESS IN HINDI", INDIAN LINGUISTICS, VOL. 26 Pp 96-105
6. RIPLEY MOORE : A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN, (1963-65) Pp 89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ ۲ (۱۹۶۳ء) ص ۱۱۰-۱۲۷ (یہ مضمون "لسانی مطالعے" (دہلی ۱۹۷۲ء) میں شامل ہے۔ ص ۱۰۷-۱۲۶)
8. PUNYA SLOKA RAY : "HINDI URDU STRESS", INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp 95-101.
9. ASHOK R. KELKAR : STUDIES IN HINDI-URDU, 1: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) P 26.
10. ARYENDRA SHARMA : "HINDI WORD ACCENT", INDIAN LINGUISTICS, VOL. 30 (1969) Pp 115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زور اور مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعیین کی ہے، انھیں اس کے بیش تر حصے سے اتفاق ہے لیکن انھوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ سائنس کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں سادگی کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آریندر شرما نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چوں کہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت) الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لئے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید "سادگی" اور آسانی کے لئے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھئے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انھوں نے بالترتیب اور ... واسطے قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسب ذیل ہیں:

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

S.H. KELLOGG : A GRAMMAR OF THE HINDI LANGUAGE, (LONDON 1875) II ED. 1893 P 20

ہلکا رکن (LIGHT SYLLABLE) : جو خفیف مصوتے (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے ادھر، ادھر، کدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن (MEDIUM SYLLABLE) : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصمتے پر ختم ہو (جیسے اِن، کَب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا / یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)۔

بھاری رکن (HEAVY SYLLABLE) : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سا رکن (جیسے اون، دام، کاشت، سست، امن، پاؤ، آؤ)۔

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جا سکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے:

STRESS ⟶ ON	HEAVY SYLLABLE		
	MEDIUM SYLLABLE	IF NO H SYLLABLE	
	PENULTIMATE H/M SYLLABLE	IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLES	

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔ اگر وہاں بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔

اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔ ہلکے رکن پر بل آ ہی نہیں سکتا۔ اسی لئے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔

اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں بل پہلے ہی کم زور اور غیر نمایاں ہے، یہ بحث محض نظری موشگافی ہے۔ ویسے بھی لفظ کا بل مجرد واقع نہیں ہوتا۔ جملے میں بل زور اور سر لہرے متاثر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ اس لحاظ سے البتہ مرکب الفاظ میں یا جملے میں ثانوی بل کا ہلکا سا جواز ہے جس کی وضاحت آگے آئے گی۔

بل کا نشان ہمیشہ مصوتے پر لگایا جاتا ہے۔ اوپر کے قانون کی روشنی میں ذیل کے لفظوں کو دیکھئے۔ بل کو کھڑے زبر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ صوتی رکن جہاں ایک سے زیادہ ہیں، وضاحت کے لئے لفظ کو توڑ کر لکھ دیا ہے

گیا اس بھی مجھ جیسے + سی ہے

پاؤں تے + لے بچھ کر ہی زِن + دَ + گی کا مُر + دا دِیا۔ تھا ہے

مَ گر یہ بھیگ کر کس بات کی گَر + وا + ہی بَیٹ + تی ہے

شرام + سا + دی کی آنچ کی

کہ خُنَد + بے کی خُد + دت کی

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوئے ہیں لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لئے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بل طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سر لہرے سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

سر لہر (INTONATION)

زبان کے بالاصوتی عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سر لہر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سر (TONE) کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لئے "صوت درجہ" (PITCH) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR "لہریا" کہتے ہیں۔ جملے میں سر ایک مسلسل کیفیت ہے جو آواز کے "صوت درجہ" (PITCH) اور لہریے (CONTOUR) سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں لیکن سر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور دوسرے سر کے ساتھ بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کا تعین میں یعنی گرامر میں سر لہرے بیش بہا مدد ملتی ہے۔ مثلاً

حامد بازار گیا تھا

کہ اگر ہموار سرے بولیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے لیکن اگر اس کو اونچا اٹھتے ہوئے سرے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر حامد پر زور دے کر سر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو محمود سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کے بولتے ہوئے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کارفرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے یعنی طول (۲) قوت یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-116.

2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE AQUIRED ENGLISH MELODY PTTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA," ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE XI (1939) Pp 103-110.

3. J. R. FIRTH: INTRODUCTION TO A.H. HARLEY. COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944), INTRODUCTION TO T. GRAHAME BAILEY

TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).

4. W. K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23.

5. VASUDEV NANDAN PRASAD: ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACHNA (PATNA 1956)

6. گوپی چند نارنگ: "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ شمارہ ۱۴ (اکتو۔دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۷۔۲۵۔

نیز دیکھئے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (ایڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۶۴ء) ص ۵۲۔ ۵۴۔

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH. D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) P 129.

محی الدین قادری زور، میتھوز اور واسو دیو نندن پرشاد نے دو سر لہروں کا ذکر کیا ہے۔ فرتھ اور کاما نے سر لہروں کے وجود کی توثیق کی ہے درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سر لہروں کی نشان دہی کی۔ پنیہ شلوک رے اور رپلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لئے ۱ سے خفی، ۲ سے میانہ اور ۳ سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارفرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہر یا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہروں کے پانچ خصائص بیان کئے ہیں:

۱۔ اٹل بہ فراز

۲۔ مائل بہ نشیب

۳۔ ہموار

۴۔ فراز مائل بہ نشیب

۵۔ نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو ، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے ، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ ریلے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی مقام پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص)

اوپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور /آدھا گھنٹہ/ پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے آ/ اور /دھا/ دونوں درمیانے درجے کے برابر رکن ہیں۔ سو آخری سے پہلے رکن یعنی /آ/ پر بل آنا چاہئے۔ اسی طرح گھن ٹہ میں /گھن/ نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہئے لیکن جملے میں زور کی وجہ سے /آدھا گھنٹہ/ ایک ہی STRESSGROUP میں آگئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دوسرے نہیں۔ یوں "آ"، "دھا" اور "گھن" تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، ("ٹہ" کا سوال نہیں کیوں کہ وہ خفیف رکن ہے) قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چناں چہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ (PITCH) بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح /ہونے میں/ بھی ایک STRESSGROUP ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے /ہو/ پر بل آسکتا تھا لیکن جملے میں /میں/ کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری سے پہلے رکن یعنی /نے/ پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اصلاً تو لفظ /ہونے/ میں /ہو/ پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیوں کہ /ہونے میں/ ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل /نے/ پر وارد ہوگا، اور /ہو/ کا بل کم زور پڑ گیا۔ اس کم زور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجیہہ ہوسکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا، اور صو + رت میں آخری سے پہلے رکن یعنی /صو/ پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، صو اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور /صو/ کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔ حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ نثری آہنگ کو سمجھنے کے لئے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔

جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے، حروف جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس لئے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرتا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں لہجہ عموماً ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ گالی یا رضا مندی کے جملوں میں لہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے، شکوہ شکایت اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ احترامی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فراز اور ندائیہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز لہجہ ملتا ہے، لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری جذباتی کیفیتوں کے تحت لہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے۔ بغیر آہنگ کے جملہ لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح بامعنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری طرح بامعنی بناتا ہے[1]

---

[1] اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث زنگا امر اور زنگا ماضی کے فرق کی ہے۔ اردو نامہ کراچی شمارہ ۱۴، (اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۶۳ء) میں جب (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

ذیل میں منیر نیازی کی نظم "موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے" کا آہنگ ملاحظہ فرمائیے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کھڑے زیر سے دکھایا گیا ہے، سرلہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے:

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

ایک خاموش خاموش سے ایک شوخ اور ہنس مکھ

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے

ایک طرف درختوں کے جھنڈ ہیں

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

(ساعت سیار ۱۹۸۳ء)

(گذشتہ صفحہ کا بقیہ حاشیہ) میرا مضمون "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" شائع ہوا، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون "اردو صوتیات کا خاکہ" اور خاکسار کا مضمون "اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو" رسالہ اردوئے معلیٰ دہلی یونیورسٹی کے لسانیات نمبر میں ۱۹۶۱ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو مصوتوں اور مصمتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون "اردو کی آوازیں" مطبوعہ اردو ادب شمارہ ۴ (۱۹۶۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ ۱۶۵ میں شائع ہوا، اور جس کا جواب میں نے شمارہ بیس میں دیا تھا، اس میں (امر: پیڑ رنگا) اور رنگا (ماضی: کپڑا رنگا گیا تھا) میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں، جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سرلہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر گیان چند جین نے نہیں دیا کیوں کہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے، دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے۔ اس لئے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوجھ گیا۔ وہ یہ کہ رنگا / ماضی میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لئے کہ جملہ مائل بہ نشیب صوت درجہ (PITCH) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس رنگا / امر بہ طور جملہ مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہوگا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا بدل کر دوسرے رکن پر آجاتا ہے۔ یعنی اصل بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سرلہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا انگریزی ترجمہ کم نیلسن کا کیا ہوا نظر سے گزرا تو معلوم ہوا کہ سمجھا / ماضی اور سمجھا / امر جوڑے کی روشنی میں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ ہم ہم پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل اور آواز کے زیر و بم یعنی سر لہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انھیں تین اجزا سے عبارت ہے۔ ان تین اجزا یعنی طول، بل اور سر لہر کو بالترتیب RHYTHM ، DYNAMICS اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی اوزان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جا سکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لئے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں۔ یعنی آہنگ معنی کی کلی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لئے میسر نہ تھی۔

(۴)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لئے زبان کے فطری آہنگ کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری تکلمی آہنگ ہے۔ تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی نغمگی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی (EMPIRICAL) بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی سائنٹی تعریف ممکن ہے۔ یہ آہنگ چوں کہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بہ حیثیت جوہر کے جملے میں موجود ہے (کیوں کہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ کلی طور پر بامعنی نہیں ہو سکتا) اس کے لئے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چوں کہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے کے ساتھ از خود وارد ہوتا ہے اس لئے وزن کی طرح اس کے لئے خود ساختہ التزام کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان کی فطری نغمگی دوسری زبان کی نغمگی سے مختلف ہوتی ہے۔ اردو زبان کی اپنی فطری نغمگی ہے اور نثری آہنگ اسی فطری نغمگی اور اس کے امتیازی عناصر پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے بعد آئیے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جا رہی ہیں وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہو چکے ہیں لیکن یہاں استصواب کے لئے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنھوں نے محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیر نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو پابند شاعری میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہو جائے گی کہ نثری نظم عجز بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انھیں لوگوں نے وسیلۂ اظہار بنایا ہے جو مروجہ پابند شاعری نہیں کر سکتے۔ سب سے پہلے چھوٹے چھوٹے پارے دیکھئے:

پوری زندگی
کا حساب
کون دے سکتا ہے
حساب دینے کے لئے
پوری زندگی چاہئے

یہ کتنی عجیب
بات ہے کہ زمانہ
بزدل کو ہمیشہ معاف
کر دیتا ہے، مگر
بہادر کو کبھی
معاف نہیں کرتا

جو تمہیں نصیب ہے
وہی تمہارے غموں

کا باعث ہے
اور جو تمھیں نصیب نہیں
ہے، تم اسی کی
بہ دولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے
اور مایوسی بربادی
کرنے
میں ناکام رہی
تب یہ راز کھلا
کہ زندگی خوشی
کے بغیر بھی ممکن
ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم نثر میں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیش کش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی۔ سردست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی "پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے، حساب دینے کے لئے پوری زندگی چاہیئے" باہم دگر مربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ تفاعل لفظ "اور" اور "تو" کا ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزا میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARADOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بہ ظاہر متضاد ہو لیکن دراصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قول محال) یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں EPIGRAM یا AXIOM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نثر کے شعری لوازم ہیں جو باوزن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بہ ہر حال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھئے:

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی
کچی کچی جھونپڑیوں سے
ناتراشیدہ، نیم برہنہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ
شہر کے بازار میں
مہوے لے کر آتی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا یعنی ان کی نوعیت قول محال ہے اور ان میں خیال کا شعوری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ تائید میں بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب پابند یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر کی ہو سکتی ہیں (منیر نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پھر نثری نظم ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزا میں کیوں نہیں کہی جا سکتی۔ قطع نظر اس کے اوپر کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نحوی ٹکڑے ہیں یعنی (ایک) جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جوان لڑکیاں ... مہوے لے کر

آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آتا ہے لیکن اس میں قول محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے حصے میں ناتراشیدہ نیم برہنہ، سال کے پیڑ جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا یک سر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک نظمیہ واحدے میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ اظہار نظم ہے تو سطروں کو مصرعے کہا جا سکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشید الاسلام کی تھیں۔ اب ذرا منیر نیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھئے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں منیر نیازی کی جو امتیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

میں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں
میں کوشش کروں گا
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے
اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے
اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے
جس پر رات کی پوندا باندی کے نشان ہیں
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں
ایک خانقاہ کے آثار ہیں
دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

پہلی نظم "چھ رنگین دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری نظم "ساعت سیار" سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی کون سی بات ہے جو انھیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدت احساس، وحدت تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز نہیں ہے۔ بلراج کومل کا کہنا ہے کہ "منیر نیازی کی نثری نظموں میں سحر کاری کی کیفیت ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے۔" ان میں لفظوں کا دروبست فطری اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان اور زبان کے فطری آہنگ کے ساتھ اس کا "غیر مسخ شدہ" اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اسے یاد کیوں بنا دینا چاہتا ہے یا وہ کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے جواب آنکھوں اور باتوں کے ذکر کے بعد "مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا" کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے 'حیرت حسن یار' کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب الجھن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ منیر نیازی فطرت کے معصوم حسن کی تحیر زا تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے۔ آبادی کا ٹکڑا، سبز قطعۂ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی پوندا باندی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پیش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنا دیا ہے وہ خانقاہ کے پہلو میں سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک ہے۔ یہ وہ رمز ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے یہاں

ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں لیکن واقعاتی اور ٹھوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر منظر پہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات بلراج کومل کی اس نظم سے مزید واضح ہو جائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے
آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی
کہ کمرے میں بلی
کس راستے سے داخل ہوئی
جب کہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی
تو میں اس کو نظر انداز کر کے
گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آ گئی
اور میں نے ساری رات
آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی
یہ سوچتے سوچتے
کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

بہ ظاہر اس نظم میں ایک واقعہ بہ صورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے۔ لیکن معنی کا نظام تمثیلی اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے یا خوف یا دہشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینان قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو مہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اسے مضطرب کر دیتی ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی ہے یا ارتکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیوں کہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدر مشترک ہے جس کے لئے کسی التزام کی ضرورت نہیں، لیکن شعری حسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، "نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے" (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تہ داری بھی پیدا ہوگی اور اظہار میں حسن بھی آئے گا۔ بلراج کومل کا یہ بیان بھی قابل غور ہے "کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر رہ جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدود لفظ ہو جاتا ہے تو بلاشبہ شعر ہے۔" اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا:

"زبان روزمرہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لئے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ولیری نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے لفظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چناں چہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے۔ یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم

ہو جاتے ہیں لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل
کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔
یعنی اخذ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا
ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرہ استعمال سے ہٹا ہوا استعمال
یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے۔ ہماری لسانی جمالیات میں
اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں
استعمال ہوتی ہیں ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے
برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔
گویا نثر و نظم کی بنیادی پہچان یہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان
کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ
اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی
خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں ہوں، وہ
نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی فرق نہیں"۔
کو یا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمزیہ استعمال (یا بہ قول شمس الرحمٰن
فاروقی۔ جدلیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف
کی جا سکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں فرض LANGUAGE
UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE
زبان کے وہ شمار اجزا جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنھیں انسان نے
مختلف زبانوں، مختلف خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور
پر قبول کیا۔ یہ بات جتنی لسانیات کے لئے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لئے بھی
صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META
POETICS ہے جس میں ایسے تمام POETIC UNIVERSALS
کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بلا لحاظ زمانہ و ثقافت و
معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سو نثری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے کے بعد نثری نظم
کا واحد وصف جس کی وجہ سے آنا اور بعض دوسرے مقتدر نقادوں کو تلاش ہے،
دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔
زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں پائے گا
اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ مزے کی
بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا، معنی
سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ
اسے معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چھلکوں کی طرح زائل اور از کار
رفتہ ہوتے جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو
قائم بالذات حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع
یا قاری کو اس کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے، پھر بھی جوں
کی توں قائم رہتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ عام زبان قائم
بالغیر ہوتی ہے اور شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں
لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں
لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری
کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں
اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح
رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدلیاتی استعمال بالقصد اور بالارادہ
ہوتا ہے جب کہ نثر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے، چنانچہ نثر کے
ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے، نظم کے طور پر منقلب
کرنا اور انھیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔
اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور
کشور ناہید کی یہ نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی
تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان
سے ہوتی ہے۔ نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی
دین ہے یا نہیں:

شیر امداد علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر
مٹیالے تالاب میں
اس ادھ کھلے کنول پر

وہ بہار تھی
جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے
پھر پانی کا بلاوا الگ تھا
اس ساحرانہ کشش سے ہار کر
اپنا تہمد اتار کر
وہ مردہ پانی میں کود پڑے
جل کنبھی سے الجھے
تر ہفتے عشرے کے حمل کے مانند
نرم اور خام سروں والے
گل گتھنے
اداکار مینڈکوں کے
(دم دار بچے)
شارک لہروں سے شور
سے ڈر کے
فرفر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے
اور شیر امداد علی گلے گلے پانی میں تھے
اور کنول دور تھا ——

بجلی چمکی
اور ایک دم دار آب خوار
اس غبارے کی سرعت سے
جس میں ہوا بھری ہو
اور ہاتھ سے چھوٹ جائے
چھپکلی کی تلوار زبان کی طرح
سن سن کرتا ہوا
ان کے کھلے منہ کی سرنگ میں اتر گیا ——

دن گزرے
اور موسم بدلے
اور جگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"
درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے
اکسرے کی خنک شعاعوں سے
جل کر دیکھ لیا
شہر بدل کر
ملک بدل کر دیکھ لیا
مگر لہو میں
وہی صدا بلکورے لیتی ہے
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو" ——

شیر امداد علی پانی کی امانت غصب کئے
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں
باہر پانی کھڑا ہے
اور پانی میں
پیپل کے پتوں کی طرح
سائے
خشمگیں آنکھوں والے
پیلے پیلے مینڈک
اپنا گھیرا ڈالے
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

۱۳۹/ اکتوبر، نومبر، ۸۵ء

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی، زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھید کرکس بات کی گواہی بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اسے مخمل بنانے کا سودا لئے
ہموار کرتی رہتی ہے
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لئے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمین کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو، تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہ سکیں
وہ پیوند زمیں ہو کر
یوں ہی زور آوروں کے لئے راستہ بنا دیتے ہیں
مگر وہ پرکاہ ہیں
گھاس نہیں
گھاس تو مجھ جیسی ہے!

(کشور ناہید)

ساقی فاروقی کی خوب صورت نظم کے اظہاری اور معنیاتی ابعاد سے میں اوراق اور شب خون میں تفصیلی گفت گو کر چکا ہوں۔ اس بحث کو یہاں دہرانا تحصیل حاصل ہوگا۔ اس نثری نظم کی اشاعت کو سات آٹھ سال گزر چکے ہیں۔ اب تک میری نظر سے کوئی ایسی تحریر نہیں گزری جس میں اس کی شعری حیثیت سے انکار کیا گیا ہو۔ کشور ناہید کی یہ نظم ان کے چوتھے مجموعے "گلیاں دھوپ دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ تازہ مجموعہ 'علامتوں کے درمیان' ہے جو ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں غزلیں اور نظمیں بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ لیکن غالب حصہ نثری نظموں کا ہے۔ نثری نظمیں تو دوسروں نے بھی کہی ہیں لیکن اظہار کے اس نئے پیرایے پر جیسی توجہ کشور ناہید نے صرف کی ہے دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ کشور ناہید کی تخلیقی کاوش سے یہ نیا پیرایۂ اظہار ایک نئی توانائی اور حرارت سے آشنا ہو گیا ہے۔ انتظار حسین نے کشور ناہید کو اردو شاعری کی پہلی باغی عورت کہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کشور ناہید کی آواز اردو شاعری میں نسوانی ہستی کی پامالی کے خلاف پہلی شعری احتجاج کی آواز ہے۔ انھوں نے پابند شاعری یعنی غزل اور نظم بھی لکھی ہے۔ اور ان کے کلام کے پانچ مجموعے اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ آج سے پندرہ بیس برس پہلے کشور ناہید نے نسوانی احساس اور عورت کے درد کے اظہار سے اردو شاعری میں ایک نئی طرز کی بنیاد ڈالی تھی۔ کیا "گھاس تو مجھ جیسی ہے" میں یہی آواز نسوانی ہستی کی صلیب اٹھائے نظر نہیں آتی؟ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی جواز کا سوال اٹھا سکتے ہیں۔ یعنی جب غزل یا آزاد نظم میں یہ احساس یا کوئی بھی احساس ادا کیا جا سکتا ہے تو نثری نظم کا صنفی یا ہیئتی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسرے جہات کے، میری دلیل اس سوال کے رد میں بھی دی جا سکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل یا آزاد نظم میں ادا کیا جا سکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سامنے کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے۔ مثلاً مرثیہ یا شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید نہیں۔ چناں چہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے کئے جا سکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کئے جا سکتے ہیں۔ کیوں کہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جا سکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ وزن کی ملفوظاتی (REDUNDANCIES) سے جو شعری نظام میں در آتی ہیں، آزاد ہو کر بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف

کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیب سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا، غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا جا سکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحور میں ہو سکتی ہے۔ اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے لامحدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند اور ضرورت کے مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو[1]۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہاری پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ "ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے شاعری ہے"۔ چناں چہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سارا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے۔ اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ

[1] انگریزی میں نثری ورس نظم منثور کو بھی محیط ہے۔ ڈاکٹر عتیق اللہ، اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص ۲۱۰-۲۲۱

پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کومل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیوں کہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیرباد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ چناں چہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سارا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جائے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے معیاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمائے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اصل اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پا سکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بہ حیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلۂ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے۔ جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کام یاب نظم کا پیرایۂ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

کشور ناہید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً "نیلام گھر"، "ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اڑا دیے ہیں"، "ترا لیٹا شہر بھنبھور"، "دھواں چھوڑتی بسیں"، "تمہاری خاموشی میرا جرم"، "ڈوبتی آنکھوں کا زمیہ"، "مجھ سے چھپے رہو"، "ریل کی پٹریوں کے نیچے کٹی ہوئی نظم"، "دوسری پیدائش"، ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چوں کہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

ایک نظم اجازتوں کے لئے

تم مجھے پہن سکتے ہو
کہ میں نے اپنے آپ کو
دھلے ہوئے کپڑے کی طرح
کئی دفعہ نچوڑا ہے
کئی دفعہ سکھایا ہے
تم مجھے چبا سکتے ہو
کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح
اپنی مٹھاس کی تہ گھلا چکی ہوں
تم مجھے رلا سکتے ہو
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے
اپنے خون کو پانی پانی کر کے
آنکھوں میں جھیل بنالی ہے
تم مجھے بھون سکتے ہو
کہ میری بوٹی بوٹی
تڑپ تڑپ کر
زندگی کی ہر سانس کو
الوداع کہہ چکی ہے
تم مجھے مسل سکتے ہو
کہ روئی سوکھنے سے پہلے
خستہ ہو کر بکھری بکھری ہو جاتی ہے
تم مجھے تعوید کی طرح
گھول کر پی بھی جاؤ
تو میں کلیساؤں میں بجتی گھنٹیوں
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی
جیسے حکم آفتاب!

گود میں لحد

اب میں
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں
کہ میرے اندر سوئی ہوئی خواہشیں
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں
کہ میرے اندر ٹھہرے
قوت برداشت کے سمندر
بپھر کر مجھے بہانہ لے جائیں
یاد ہے
میں نے تمھارے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی
مسلے ہوئے ٹکڑوں سے
مسلا سا وجود بن تو گیا تھا
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی
پھر میں نے جوتوں کے گھسے ہوئے تلوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی
یہ کام آسان بھی تھا
کہ ہر تلے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا
نقش موجود تھا
مگر اس سارے وجود میں
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی نچوڑ کر
دھنک بنانے کی کوشش کی
دھنک نے مجھ سے کہا
اپنی تلاش تلاش کو
میری طرح کمان دار بنالو

کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے
اس خیال کو بھی خواب سمجھا
اور میں کمرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی

ان نظموں میں کچلی ہوئی نسائی ہستی کے دکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استخواں سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے: "تیسرے درجے والوں کی پہلی ضرورت"، "نائٹ میئر"، "آگ اور برف کے درمیان آنکھیں" جیسی نظموں میں عجیب و غریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمایئے:

حضرت نوح کے زمانے کی کہانی

بدنمائی نہیں دیکھنی چاہتے ہو
تو ایک آنکھ بند کر لو
اب بھی نظر آتی ہے
تو دوسری آنکھ بھی بند کر لو
دل خراش آواز سنائی دیتی ہے
تو دونوں کان بند کر لو
کہ کانوں میں گونج رہ جائے
تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے
طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے
فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے
پانی کی زیرِ زمیں گزرگاہوں کو
بند کرنے کا،
کاغذ پہ لکھی تحریر منع ہے تو
پتوں کو پڑھ لو
کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح
پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بدنمائی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کر لینا دونوں کان بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیرِ زمین گزرگاہیں کیا ہیں؟ یہ کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے؟ جو ہر چیز کو بہا لے جانے کا امکان رکھتا ہے۔ آخر میں پتوں کی کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں نسائی ہستی کا کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیت ناک ہو گیا ہے کیوں کہ صنفی محرومیاں اور بے انصافیاں اصلاً معاشرتی نظام ہی کی پیداوار ہیں اور پھر ایک خاص طرح کا جبر ان بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

ایک نظم

کیا تمھیں یاد ہے
تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک
اور کاٹ سے
تم خوف زدہ نہیں ہوگے
اور اپنی آنکھوں میں
تم نے خوابوں کے جو خزانے چھپا رکھے ہیں
انھیں کسی ایسے آدمی کو
بہ طور تحفہ دے دوگے
جو تم سے زیادہ
بلند حوصلہ، نڈر اور جری ہو
تو اب کیا سوچتے ہو

(شہریار)

عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح منہ اندھیرے
میں نے گھر کا دروازہ کھولا
دہلیز پر
آنے والے دن کی لاش پڑی تھی
لاوارث لاش
ایک میلی چادر میں لپٹی تھی
نہ جانے کون اسے
رات کی تاریکی میں
میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا
میں ایک شریف شہری ہوں
محلے میں میری کسی سے دشمنی نہیں
میں تو کبھی اونچی آواز سے بولا تک نہیں
پھر مجھے پریشان کرنے کے لئے
یہ حرکت کس نے کی ؟
پولیس کو مجھ پر شبہ ہے
وہ لاش ننگی کر کے
چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے
اس کا موقف ہے کہ یہ وہی چادر ہے
جسے میری بیوی
اپنے بدن پر لپیٹ کر
عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی
اور فحاشی کے الزام سے
بری قرار پائی تھی
میں تسلیم کرتا ہوں
کہ پولیس کا موقف درست ہے
لیکن قصور میرا بھی نہیں
میں نے تو اس چادر سے
گھر کی چار دیواری بنالی تھی
پھر وہی چادر
ایک بے حد ضرورت مند
مجھ سے خدا کے نام پہ
مانگ کر لے گیا تھا
اب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں
کہ میرے ساتھ تو
خدا کے نام پہ
بہت بڑا دھوکا ہوا ہے

(جاوید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دو سو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم و بیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سر اٹھا رہی ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہو سکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لئے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جکڑ بندیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انھیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راسخ ہونے کے بعد ہی آسکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر ہیں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جا سکتا ہے۔ نظیر صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتح پوری اور ابوالکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے خطوط غالب سے ایسے نمونے پیش کئے ہیں۔ انھوں نے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور انور سجاد کی تحریروں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں کوئی فرق

نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے "اگرچہ بلا درست ہے کہ کبھی کبھی نثر نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی۔" (لفظ بلفظ دمعنی) یہ بیان متناقص ہے کیوں کہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رو سے کبھی کبھی نثر نظم بن سکتی ہے۔ میری حقیر رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لیے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں خاصا دخل حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ در آتا ہے تو وہ اتفاقی ہے، اختیاری نہیں، اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رد خلاف اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فن کار کا منشا اور حق انتخاب ہے اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فن کار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فن کار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیے یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔

تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لیے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے جیسا کہ اکثر ہو رہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیوں کہ صنف تو یہ ہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام، آزاد نظم، معریٰ نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کر لیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بہ خود کالعدم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جا سکتا ہے تو وہ نثری نظم کے ہیئتی جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہیئتی جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی و شافی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جا چکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرأتیں ہو سکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرأتیں ممکن ہیں کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے اور کوئی کسی لفظ پر، نیز سر لہر کا بھی فرق ہو سکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کر چکے ہیں۔ لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کے معنی سے جڑا ہوا ہے جس طرح شعر میں مختلف قرأتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرأت ہو سکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ لیکن کوئی بھی قرأت خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول بل اور سر لہر کی صفات لامحالہ ہوں گی اور یہ انھیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کیے جا چکے ہیں۔ گویا ہر قرأت کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی بر اصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ ہیئت جو مبنی بر اصول ہے اور لائق تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ :

۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جان ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے۔ اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ، وہ باوزن شاعری کی نفی ہے۔

۲۔ نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جا سکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیوں کہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی

ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳۔ ایسی تمام تحریریں جنھیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انھیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض ہیئت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہیئتی اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴۔ نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک دو یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ نیز ضروری ہے کہ معنی کی ترسیل کے باوصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵۔ نثری نظم میں شدت احساس، ارتکاز اور وحدت تاثر کی وہ جملہ خصوصیات ہونی چاہئیں جو پابند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بول چال یا تکلم میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷۔ نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیش تر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی / علامتی / استعاراتی / رمزیہ ہوتا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی ہوتا ہے اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد اگرچہ اوزان و بحور کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے کیوں کہ مغربی زبانوں اور برصغیر کی علاقائی، ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و بحور کی بنا پر نہیں بلکہ نثر میں آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آل احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیوں کہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی کا شکر گزار ہوں کیوں کہ ان کی آرا اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آرا سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے۔ جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے، ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے۔ اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لامحدود آزادیوں کی وجہ سے نثری نظم کو دیے ہوئے ہے۔ چناں چہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند نظم ہو، آزاد نظم ہو یا نثری نظم ہو اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہیے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے تو یہ تخلیقات آئندہ ایسی مزید تخلیقات کے لئے راہ ہموار کریں گی اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی، ورنہ خود بہ خود کالعدم ہو جائے گی۔ (ستمبر ۱۹۸۴ء)

دو ڈرامے تجرباتی اور کشکول کے بعد

کمال احمد

کے ڈراموں کا تیسرا مجموعہ

مور کے پاؤں

طباعت کے مراحل میں

محمود ایاز

کروڑوں سال کا دیکھا ہوا تماشا ہے
یہ رقصِ زیست کہ بے قصد و بے ارادہ ہے

عجیب موج سبک سیر تھی ہوائے جہاں
گذر گئی تو کوئی نقش ہے نہ جادہ ہے

نشاطِ لمحہ کی وہ قیمتیں چکائی ہیں
کہ اب ذرا سی مسرت پہ دل لرزتا ہے

اکیلا میں ہی نہیں اے تماشہ گاہِ جہاں
جو سب کو دیکھ رہا ہے وہ خود بھی تنہا ہے

اسی سے رشتۂ دل بھی اسی سے رو گرداں
اسی کو ڈھونڈ رہا ہوں اسی سے جھگڑا ہے

غزل

محمود ایاز

فروغ بادہ کی مستی نہ انتظار کی آگ
وہ رت جگے بھی گئے تیری آرزو کے ساتھ
لئے پھرے گی ابھی دور دور وحشت زیست
ابھی گئی ہے کہاں دل سے آرزوئے حیات
کٹی ہے چشم نگراں میں مسافت شب و روز
اب ایک دھند ہے ہر سو نہ کوئی دن ہے نہ رات
بہت قریب ہے اس لمحہ صورت یاراں
نواح صبح میں ہے یاد رفتگاں کی رات
تو مجھ سے دور کہاں اے قرار دیدہ و جاں
میں تیرے قرب کا لمحہ، میں تیرے ہجر کی رات

ظفر اقبال

گھونسلے، شاخیں، ثمر، سارا شجر پانی میں ہے
کباد غمات ہو کے کیا کچھ سر بسر پانی میں ہے

سر پہ تھا سا ماں کہ پھر بارش نے آ گھیرا ہمیں
جو نکالا تھا ابھی، بارِ دگر پانی میں ہے

طعنے دیتا تھا کبھی خلقت بدبختی کے ہمیں
آج اُس بے مہر کا اپنا بھی گھر پانی میں ہے

ہر کوئی باراں گزیدہ ہے، جہاں بھی، جو بھی ہو
یہ ادھر بوچھاڑ میں ہے، اور ادھر پانی میں ہے

جو جہاں موجود ہو، اس کو غنیمت جان لو
جو کہیں گم ہو گیا اس کی خبر پانی میں ہے

ایک ہی صف میں ہیں، کس کا ہو بیاں، کس کا نہ ہو
معتبر پانی میں ہے، نامعتبر پانی میں ہے

اور کیا کہیے، یہاں اتنا سمجھ لیجے اگر
زندگی ہے اک سفر، رختِ سفر پانی میں ہے

اس کا ہی کچھ بچ رہا ہو ڈوبنے سے دیکھنا
کیا کہیں، اپنا تو سب عیب و ہنر پانی میں ہے

آزمانے وہ ہمارے حوصلے بے شک ظفر
دیکھنا ہے آپ بھی وہ کس قدر پانی میں ہے

غزل

ظفر اقبال

بستی میں ہے پانی تو نگر میں بھی ہے پانی
جل تھل نہیں، بازار ہی، گھر میں بھی ہے پانی

یہ چھت ہے کہ چھلنی ہے کوئی، اس کے علاوہ
دیوار میں مرتا ہے تو در میں بھی ہے پانی

سامان تو بھیگا ہے کہ بچتا نہ کسی طور
سامان کے مگر زیر و زبر میں بھی ہے پانی

وہ ٹوٹ کے برسا ہے بہالے گیا ہر شے
پانی میں ضرر ہے تو ضرر میں بھی ہے پانی

کھاتہ بھی ہے لبریز کھتونی بھی لبالب
میدان میں بھی، راہ گذر میں بھی ہے پانی

پہنچے کوئی کیا، پاؤں کی زنجیر سے بارش
دیکھے کوئی کیا ظرف نظر میں بھی ہے پانی

اس حسن کی آنکھوں کے افق پر بھی ہیں بادل
اس زلف کے پیچیدہ بھنور میں بھی ہے پانی

کس طرح خیالات شرابور نہ ہوتے
سوچو تو یہاں کاسۂ سر میں بھی ہے پانی

چپ رہیے تو بس ڈوبتے ہی جائیے ہر دم
کہیے تو ظفر عرض ہنر میں بھی ہے پانی

جوگندر پال

میرے ساتھ کئی بار ایسے ہوتا ہے کہ رنگ برنگے پرندوں کے جھنڈ کے جھنڈ اڑتے اڑتے کہیں سے آنکلتے ہیں اور تھوڑی دیر میرے ذہن کی شاخوں پر بیٹھ کر جھولتے ہیں اور پھر ایک دم کھلنڈری سی فکرمندی سے میرے افسانچوں میں اتر آتے ہیں اور انھیں لکھ کر میں گویا پھر انھیں آکاش کی طرف پرواز ہونے کو چھوڑ دیتا ہوں۔

کوئی کہانی اتنی طویل بھی ہو سکتی ہے کہ پورا ناول بن جائے، تاہم زندگی کی بےکرانی جب اپنی چھوٹی چھوٹی کہانیوں میں بٹی ہوئی معلوم ہو تو اس کیفیت کے سراغ کے لئے فن کار کو شاید نظریں دوڑانے کی بجائے گاڑنا پڑ جاتی ہیں اور یوں وسعتیں جو بذات خود ویران ہوتی ہیں ننھے منے پیمانوں میں سمٹ کر بستیوں کا سماں باندھتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہیں۔

تحریر کے ذی جان ہونے کا انحصار دراصل اس امر پر ہوتا ہے کہ اس کے وجود سے ہی اس کی ذات کا ادراک ہو جائے۔ ہمارا وجود — بڑا یا چھوٹا — اسی لئے ہمیں بوجھ معلوم نہیں ہوتا کہ اس کے سارے اجزا داخلی اور مقامی ہونے کے باعث عین متناسب ہوتے ہیں اور کہانی اگر اپنے اصل تناسب سے باہر نہ ہو تو ایک سطری ہو کر بھی پوری کی پوری ہوتی ہے ورنہ اپنی تمام تر طوالت کے باوصف ادھوری کی ادھوری۔

ادب میں گویائی کا مقصد محض نطق کی صلاحیت کو ثابت کرنے سے ادا نہیں ہو جاتا۔ ادب تو کچھ کہہ پانے کی تخلیقی کاوش سے معرض وجود میں آتا ہے۔ اس اعتبار سے

ممکن ہے کہ کوئی نہایت مختصر اور متناسب کہانی اتنی پرگو ہو کہ اپنے نقطۂ آغاز سے بھی پہلے سے شروع ہوتی ہوئی لگے اور قاری اسے اپنے تلازموں کی روشنی میں اس کے خاتمے کے بعد بھی بڑھاتا چلا جائے اور اس طرح اس کے ذہن میں نامعلوم وہ کہاں پہنچ کر ختم ہو۔ افسانچے کے قاری کو لکھنے والے کی رہبری میں کسی متعین مقام پر نہیں پہنچنا ہوتا۔ اس صنف کی اہمیت اس میں ہے کہ پڑھنے والوں کی تخلیقی شرکتوں کے اسباب ہوں اور نئی معانی کی نشاندہی میں انھیں حسب واردات مقام یا کوچ کے آزادتر مواقع میسر آئیں۔ میرا خیال ہے کہ مستقبل کے ادب میں اس طرح کی شرکتوں کی گنجائش ناگزیر ہوتی چلی جائے گی۔

پتہ نہیں کسی نے سچ مچ کبھی ہتھیلی پر پہاڑ اٹھایا تھا یا نہیں مگر تخلیق کار کو اس کے بغیر چارہ نہیں کہ اپنی ہتھیلی پر دو جہان کی کشادگی پیدا کر لینے پر حاوی ہو۔ کسی گرد و پیش اور فوری واردات میں لغوی افراط کو بروئے کار لانے سے گھٹن کا ماحول تیار ہونے لگتا ہے۔ وضاحتوں کی ایک الگ اہمیت ہوتی ہے جس سے انکار ممکن نہیں، تاہم فنون لطیفہ کے ذیل میں ہدایت و وضاحت کے عمل سے ایک ایسے جبر کی صورت کھڑی ہو جاتی ہے جس سے واردات کے کھلے امکانات کا سد باب ہو۔ فن کاروں کا یہ اصرار بڑا معنی خیز ہے کہ بولو مت، دکھاؤ۔ اسی فنی تقاضے سے عہدہ برآ ہونے کے لئے انکسار اور اختصار افسانچے کے فطری معاون ہیں۔

جوگندر پال

رشتے ناطے

آپ کے بھائی بہن بھی تھے بڑے دادا؟ ـــــ ہاں، بڑے دادا، پپا بھی کہتے ہیں۔ بیسویں صدی میں سب کے سگے بھائی بہن بھی ہوا کرتے تھے ـــــ میرے بھی بھائی بہن ہوتے تو ہم سارا دن خوب کھیلا کرتے ـــــ ہاں، بڑے دادا، لڑتے بھی، مجھے لڑنا بھی اچھا لگتا ہے مگر کس سے لڑوں؟ ـــــ گڑیوں سے؟ ـــــ ان سے لڑنا چاہتی ہوں تو وہ ویسے ہی چپ چاپ مسکرائے جاتی ہیں ـــــ کیا، بڑے دادا؟ ـــــ تمھارے چچا، ماموں اور خالو بھی تھے؟ ـــــ چچا، ماموں اور خالو کیا ہوتے ہیں، بڑے دادا؟ ـــــ نہیں، بڑے دادا، مجھے کیا معلوم؟ کوئی ہو تو معلوم ہو ـــــ میرے بھی چچا، ماموں اور خالو کیوں نہیں؟ ـــــ ہمارے باپ دادا بھی فیملی پلاننگ کیا کرتے تھے ـــــ فیملی پلاننگ کیا ہوتا ہے بڑے دادا؟ ـــــ

مرحوم

جنم اشٹمی کے تہوار پر بھگوان کرشن کے پیدا ہونے میں صرف دس منٹ باقی تھے۔ لنگڑے چمار کی بیمار بیوی کی زچگی کا وقت گذشتہ کئی گھنٹوں سے آگر کا ہوا تھا اور وہ شدت درد سے اپنی ٹوٹی چارپائی پر لوٹنیاں کھا کھا کے بے تحاشہ چلا رہی تھی۔ چونکہ لنگڑے چمار کے پاس اپنی بیوی کی ڈاکٹری دیکھ بھال کے لئے پھوٹی کوڑی بھی نہ تھی، اس لئے وہ اور اس کی بوڑھی ماں ہانپتے کانپتے خود آپ ہی بچے کو زچہ کے پیٹ سے باہر لانے کے لئے الٹے سیدھے طریقے آزما رہے تھے۔

رات کے عین بارہ بجے جب لنگڑے چمار کی بیمار بیوی نے اپنا مردہ بچہ جنا تو مندروں کے سنکھ شہر بھر میں گونج گونج کر اعلان کرنے لگے کہ بھگوان نے جنم لیا ہے۔

چور

"کیا بھاؤ ہے؟"

غریب بچہ چونک پڑا اور اس کے منہ کی طرف اٹھتے ہوئے ہاتھ سے انگور کے دو دانے گر گئے۔ "میں ساب، کھاتو نہیں رہا تھا ساب۔"

میلے ملاقاتیں

ہاں، میں ہر ایک سے نفرت کرتا ہوں ـــــ ماں باپ سے، بھائی بہن سے ـــــ دوستوں سے ـــــ ہر ایک سے ـــــ نہیں، یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں کہ کسی سے نفرت مت کرو ـــــ نہ بابا، آپ کی بات مان لوں تو اکیلا رہ جاؤں۔

آبشار

وہ اپنی سطح سے ایک دم نیچے آ گری۔

اور لوگ باگ اس خوبصورت نظارے پر جھوم اٹھے۔

موجود

کیا مجال، کوئی جان پہچان والا مر جائے اور وہ اس کے جنازے میں

شامل نہ ہو، مگر آج ہم اسی کا جنازہ لئے قبرستان کی طرف جا رہے ہیں۔

اور کسی نے آگے پیچھے دیکھتے ہوئے مجھ سے حیرت سے پوچھا ہے "تعجب ہے آج وہ نہیں آیا۔"

محمد غوری

اس نے ہندوستان پر کئی حملے کئے اور ہر بار اپنی منہ توڑ ناکامی کے باوجود ہمت نہ ہاری اور بالآخر اپنے تازہ حملے میں دلی سر کر لی۔

اور یہاں سکریٹریٹ میں کلرک کی ایک نوکری حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

آبرو

"میں ۔۔۔ میں اس کا خون پی جاؤں گی ۔۔۔ حرام زادہ! لفنگا!"

"ارے بھئی، اب ٹھنڈی ہو جاؤ نا۔"

"نہیں، جب تک میں اپنی آبرو کا بدلہ نہ لے لوں گی مجھے چین نہ آئے گا ۔۔۔ میں ۔۔۔ میں ۔۔۔ اس نے میری بے عزتی کی ہے۔"

"آخر اس نے کیا کیا ہے؟"

"کیا کیا ہے! مجھ سے ساری رات کا بھاؤ ٹھہرا کر اب اس کٹنی کے پیچھے ہو لیا ہے۔"

سوانح حیات

میرا جینا ابھی شروع بھی نہیں ہوا،

پھر بھی میں بوڑھا ہو چکا ہوں۔

لازوال

یہ غیر فانی کتاب کس نے لکھی؟

ہم سب نے۔

وہ کیسے؟

ایسے کہ ہم تو موٹی عقل کے لوگ تھے، ہمیں کیا سوجھتا، ہم ہی لکھنے والے کو سوجھ گئے۔

آسیب زدہ قوم

ہم سبھی اپنے گھوڑوں پر سوار اپنے شاہ سواروں کے پیچھے چلے جا رہے تھے اور اسی طرح چلتے چلتے ہماری عمریں بیتی جا رہی تھیں اور ہم کہیں بھی نہ پہنچ پا رہے تھے۔

اسی دوران آگے پیچھے کی جانب آتے آتے ہم تک یہ خبر پہنچی کہ ہمارے سبھی شاہ سوار اپنے گھوڑوں پر بیٹھے بیٹھے مردہ ہو چکے ہیں اور گھوڑے اپنے آپ چلے جا رہے ہیں۔

ہم نے آگے بڑھ کر دیکھنا چاہا کہ معاملہ کیا ہے مگر ہمارے پاؤں جوں کے توں رکاب میں اور ہاتھ لگام پر رکے رہ گئے۔ ہمیں اپنی سوچ پر عمل کی قدرت نہ رہی تھی، ہم بھی اپنے شاہ سواروں کے مانند مر چکے تھے۔

آمد

چند ہی روز پہلے میں اپنے محلے کے مندر میں گیتا کا پاٹھ سن رہا تھا۔ پنڈت جی رقت بھرے لہجے میں بھگوان کرشن کے الفاظ دہرا رہے تھے کہ جب پاپ ہی پاپ کا دور دورہ ہونے لگتا ہے تو میں جنم لیتا ہوں۔

ہمارے جوتوں کے قریب بیٹھے ہوئے ایک پاگل نے پنڈت جی کو ٹوک کر کہا۔

"میں تو پیدا ہو کے پاگل بھی ہو چکا ہوں پنڈت جی، مجھے کوئی پہچانے بھی!"

مسخرہ

میٹنگ کے اراکین اپنا اپنا منہ بنا کر کے جھوٹ بول رہے تھے اور ان کے سبھی امیر رئیس اپنے منطقی نتائج سے بندھے ہوئے معلوم ہو رہے تھے مگر یہاں کسی ہی رکن کو نا معلوم کیا سوجھی کہ اس نے اس نہایت سنجیدہ ماحول میں منہ ذرا مسکرا کر سچ بول دیا جس سے سبھی اراکین اس پر کھل کھلا کر ہنس پڑے

بھول

میں نے ساری عمر یہاں انتظار میں بتا دی،

اور اس وقت مرتے ہوئے مجھے اچانک یاد آیا ہے کہ جانا تو مجھے تھا۔

ملبوسات

سارے جنگل میں ایک میں ہی تھا جو کپڑے پہنے ہوئے تھا۔ مجھے شرمندگی محسوس ہونے لگی۔

نئے پیغمبر

میں تمہیں راستہ کیسے دکھاؤں بھائی؟ اس دنیا کا راستہ تو موت سے ہو کر جاتا ہے، مگر مجھے ابھی کئی سال نوکری کر کے اپنا پنشن کا حق حاصل کرنا ہے۔

گم نام سپاہی

امن؟ ۔۔۔ کہاں ہے امن؟ ۔۔۔ آپ کی ساری فوجیں جنگ لڑتی رہتی ہیں گھر بیٹھے پوری ہو جاتی ہیں اس لئے آپ کو ہر طرف امن نامی شے بسر ہوتا ہے۔

میں تو ہر روز میں اس وقت جب کہ ہمارا دستہ گردشِ ... دشمن پر نکل پڑتا ہوں
اور میری بیوی بچوں کو یقین ہوتا ہے کہ آج بھی میں اپنی لاش اٹھائے گھر لوٹوں گا۔

قید و بند

"کچھ سنا استاد، یہ قیدی نمبر تین سو بارہ جیل بسا ہے۔"

"ارے!" استاد ہنسنے لگا۔ "آج ہی تو اس کی رہائی کا دن تھا۔"

نظر

میں ناحق شکایت کرتا رہتا ہوں کہ میری طرف کوئی دیکھتا بھی نہیں۔

میں نے زندگی بھر اپنا سارا آپ تھوڑا تھوڑا کرکے اوروں کو سونپ دیا ہے۔

اب تو جو کوئی جیسے بھی دیکھتا ہے وہ دراصل مجھے ہی دیکھ رہا ہوتا ہے۔

نقلِ مکان

اس نے آخر بڑھاپے میں اپنے لئے بڑا آرام دہ نیا گھر بنا لیا اور اس میں منتقل ہو گیا، مگر کیا فائدہ؟ اس کے جسم کی پرانی رہائش گاہ میں اتنی توڑ پھوڑ واقع ہو چکی تھی کہ اسے پل بھر بھی چین نہ تھا اور وہ ٹھنڈی سانسیں بھر بھر کے دعا مانگتا کہ اب کسی طرح مٹی ہوتے ہوئے بدن سے نکلنا نصیب ہو۔

ازدواج

وہ مجھے بڑی میٹھی لگی اور اپنی خواہش سے بے تاب ہو کر میں نے ہمیشہ پیٹ کے باوجود اس پر اپنے دانت گاڑے رکھے اور میری زبان کٹتے گھلتے آخر وہ مجھے چٹ کر گئی۔

شبہات

میرے شہر میں مسجدیں بھی تھیں، گرجے اور گوردوارے بھی، اور مندر بھی، اور میں ان سبھوں کی یک جائی کے دل آویز منظر سے بڑا مانوس ہو چکا تھا، مگر گذشتہ کئی سال کے فرقہ وارانہ فسادات کے بعد آج کل میرے شہر میں مندر ہی مندر دکھائی دیتے ہیں۔ مندر کے کلس مجھے بڑے بھلے معلوم ہوتے ہیں تاہم چاروں طرف صرف مندروں کو ہی پا کر ـــــ خدا مجھے معاف کرے ـــــ خدا مجھے اب کوئی اجنبی سا لگتا ہے۔

ہمیں بھی

میٹنگ کے لوگ میری بے سبب ہنسی پر چونک پڑے ہیں۔ ہر ایک اپنے آپ کو سرکاری طرف سے ایسے اعزازی رائشی سوپ رہے تھے جس کی او بھگت اسے زیادہ سے زیادہ ناگوار بیچ ... میری خلل انداز ہنسی سے چڑ کر چیئرمین نے پوچھا ہے۔ "کیوں کیا بات ہے؟"

میں نے اسے بتایا ہے کہ مجھے اپنے پرانے دنوں کا ایک پگلا یاد آگیا ہے، جہاں کہیں بھی اسے چند لوگ سر جوڑ کر کوئی مشورہ کرتے ہوئے دکھ جاتے وہ بے دھڑک ان کے پاس آ کھڑا ہوتا اور رال ٹپکاتے ہوئے اپنے بازو پھیلا دیتا۔ "ہمیں بھی ایک دونی دے دو۔"

چیئرمین نے میری بات کو نظر انداز کرکے کہا ہے۔ "آپ لٹریری آدمی ہیں۔ میرے خیال میں آپ ہمارے لٹریری فورم کے چیف بن جائیے۔"

پگلا میری آنکھوں میں خوشی سے ناچنے لگا ہے، مگر میں فوراً اس سے نظر ہٹا کر چیئرمین کا شکریہ ادا کرنے کے لئے اپنے دل کی تہوں میں لڑکھڑانے لگا ہوں۔

بہ سلامت روی

جوں جوں وہ بوڑھا ہوتا چلا گیا، توں توں اوروں سے الگ ہو ہو کر اپنے اندر سمٹتا رہا، اور پھر جب اس کی روانگی کا وقت آ پہنچا تو وہ بڑا خوش تھا کہ عمر بیت جانے کے باوجود پورے کا پورا لوٹ رہا ہوں۔

نیا پاٹھ

رامائن کا پاٹھ پورا کرنے سے پہلے پنڈت جی ذرا رک کر گویا ہوئے۔

"بھبھیشن نے بھگوان رام سے جھوٹ بولا تھا کہ راون کی جان اس کی ناف میں ہے۔"

ہم سب کے کان کھڑے ہو گئے۔

"بھگوان بے چارے سمجھ بیٹھے کہ انھوں نے راون کی جان لے لی ہے۔ سچائی یہ ہے کہ راون کا بال بھی بانکا نہ ہوا۔"

پنڈت جی ہماری بے صبری سے محظوظ ہو کر مسکرانے لگے۔

"راون اگر راون کے بدن کا نام ہوتا تو وہ اپنے بدن میں جہاں بھی ہوتا، اپنے بدن میں ہی کہیں ہوتا: راون تو ایک بھٹکے ہوئے خیال کا نام ہے۔ بھٹکا ہوا خیال جسے بھی سوجھ جائے وہی راون ـــــ"

پنڈت جی اپنی سفید داڑھی کے الجھے ہوئے بالوں کو سیدھا کرنے لگے۔

"یہی وجہ ہے کہ ہم تو دسہرے پر راون کی موت کو بڑی دھوم دھام سے مناتے ہوتے ہیں مگر اسی دوران وہ کسی نئے بدن میں راہ پا چکا ہوتا ہے اور جوں کا توں زندہ ہوتا ہے۔"

پنڈت جی کی مسکان میں ان کی ہنسی بھر آئی۔

"بھگوان بے چارے دھوکا کھا گئے، ورنہ ضرور کوئی اپائے کرتے۔"

قیام

میں اس خوف سے اپنے وجود کی گاڑی سرپٹ دوڑاتا رہا ہوں کہ کوئی انجانا دشمن میرا پیچھا کر رہا ہے، مگر اب عمر کے اس آخری کنارے پر پہنچ کر میں نے گاڑی روک لی ہے اور مڑ کر دیکھا ہے کہ میرے پیچھے تو کوئی بھی نہیں۔ میں نے خدا کا شکر ادا کیا ہے اور ہنستے ہوئے گاڑی سے اتر آیا ہوں تاکہ اطمینان سے کہیں کسی جنگل میں بے وجود بس جاؤں۔

صفائی

میری بیوی کے سر پر ہر وقت صفائی اور قرینے کا بھوت سوار رہتا ہے۔ وہ مجھ سے اس لئے چڑی رہتی ہے کہ میں گھر کو گندا کئے رکھتا ہوں۔ آجکل میں صفائی کا بہت دھیان رکھنے لگا ہوں مگر اسے تو کوئی بہانہ چاہئے، کہیں ذرا سا بھی کوڑا یا کوئی فالتو شئے ادھر ادھر دکھ جائے تو وہ برسنا شروع کر دیتی ہے۔

آج تو حد ہو گئی۔ وہ سویرے سے آپ ہی آپ بولے جا رہی تھی اور جھاڑو پیچ پیچ کر گھر بھر کو چھیل رہی تھی۔ میں نے بڑی نرمی اور تحمل سے اسے ٹھنڈا کرنا چاہا مگر اسے اس وقت تک چین نہ آیا جب تک اس نے گھر کے کوڑے کرکٹ کے ساتھ مجھے بھی کوڑے کے ڈرم میں الٹ نہ دیا۔

درسِ بلاغت

شمس الرحمٰن فاروقی : سات روپے

اقبال کے فکر و فن سے متعلق جگن ناتھ آزاد کی تصنیف

اقبال اور مغربی مفکرین

رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں

اقبال پر آپ کی نظر جس طرح عالمانہ اور [illegible]

ہے اُس کی مثال کم ملتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اور دُعا بھی کہ آپ کو اقبال پر [illegible] استفادہ کا [illegible] حاصل ہو جائے۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ دن دور نہیں ہے۔ آدمی طرح طرح سے پہچانا جاتا ہے۔ اس میں ایک یہ بھی ہے کہ اس کا محبوب شاعر کون ہے۔

علی گڑھ

(ایک خط کا اقتباس)

نیا ایڈیشن ترمیم اور اضافے کے ساتھ

ملنے کا پتہ

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اُردو بازار، دہلی

خالد سعید نئی نسل کے شاعر کا پہلا شعری مجموعہ

شب : رنگ نمو

— شائع ہو گیا —

صفحات : ۱۱۲

قیمت : پندرہ روپے

ناشر : پیش رفت پبلی کیشنز

مسلم چوک گلبرگہ — ۴۱

نامی انصاری

پہلے وہ مجھ کو سنگ و شرر میں چھپا گیا
پھر خود ہی سب سے میرا پتہ بھی بتا گیا

یہ اور بات ہے کہ وہاں منزلیں نہ تھیں
اس تک تو میرے جسم کا ہر راستہ گیا

سارے پرندے خود ہی سفر کر گئے کہیں
میں کیا بتاؤں کون انھیں ورغلا گیا

سورج تھا اپنے سر پہ تو پرچھائیاں بھی تھیں
شب کیا ہوئی کہ رشتۂ مہر و وفا گیا

پہلو میں قطرہ قطرہ مرے گر رہی تھی رات
سرشاریوں میں اس کا بدن بھی نہا گیا

خطرے بہت نہاں تھے کمیں گاہ آب میں
پھر بھی یہی ہوا کہ میں تا انتہا گیا

باوصف احتیاط بھی نامی یہی ہوا
وہ دشت جاں میں دھوپ کے منظر بچھا گیا

ہر شے وہی نہیں ہے جو پرچھائیوں میں ہے
اس کے سوا کچھ اور بھی گہرائیوں میں ہے

آئینہ جس سے ٹوٹ کے بے آب ہو گیا
وہ عکس بے نوا بھی تماشائیوں میں ہے

فرصت ملے تو میں بھی کوئی مرثیہ لکھوں
اک دشت کربلا مری تنہائیوں میں ہے

میں آئینہ دکھاؤں کسے شش جہات کا
ہر چہرہ محو اپنی ہی رعنائیوں میں ہے

دریا کے زور و شور پہ باتیں ہزار ہوں
پانی مگر وہی ہے جو گہرائیوں میں ہے

گھل جائے شعر میں تو زمیں آسماں بنے
وہ حسن لازوال جو سچائیوں میں ہے

اک لمحہ بھی ٹھہر نہ سکا دار و گیر میں
نامی کہاں سے آپ کے شیدائیوں میں ہے

شہزاد احمد

بگڑی ہوئی اس شہر کی حالت بھی بہت ہے
جاؤں بھی کہاں اس سے محبت بھی بہت ہے

بس ایک قدم کا ہے سفر منزلِ مقصود
رک جائیں تو اتنی سی مسافت بھی بہت ہے

کیا مانگتے ہو اپنی دعاؤں میں شب و روز
سوچو تو شب و روز کی دولت بھی بہت ہے

مشکل ہے بہت جادۂ منزل کا تعین
اور مجھ کو بھٹک جانے کی عادت بھی بہت ہے

یہ کیا کہ تڑپتے ہی رہیں حشر تلک ہم
مل جائے تو اک سانس کی مہلت بھی بہت ہے

میں آنکھ سے ٹپکے ہوئے اک اشک کی مانند
بے مایہ بھی ہوں اور مری قیمت بھی بہت ہے

تاروں کی طرح یاروں کے محور بھی جدا ہیں
دو ایک قدم کی یہ رفاقت بھی بہت ہے

کافی ہے شبِ غم کے لئے ایک دیا بھی
اس دور میں چھوٹی سی صداقت بھی بہت ہے

ہر سمت نظر آتے ہیں سوکھے ہوئے چہرے
اور تذکرۂ جود و سخاوت بھی بہت ہے

کیا جانے مقدر بلندی ہے کہ پستی
اونچی ہیں عمارات بھی غربت بھی بہت ہے

وہ شخص کہ گدا ہے ابھی آنکھ بچا کر
شہزاد اسے میری ضرورت بھی بہت ہے

شہزاد احمد

تمام شہر تھا جس کو خدا بنائے ہوئے
وہ شخص بیٹھا ہے چپ چاپ سر جھکائے ہوئے

مثالِ ماہ رواں رات کا مسافر ہے
چراغ بھی ہے اندھیرے سے لو لگائے ہوئے

کسی نہ دیکھے ہوئے خواب کی تلاش میں ہیں
بہت سے لوگ شب و روز کے ستائے ہوئے

ان آنسوؤں کی حرارت ابھی ہے آنکھوں میں
ہوا زمانہ جنھیں خاک میں ملائے ہوئے

نہ رکنے دیتے ہیں مجھ کو نہ چلنے دیتے ہیں
عجیب چیز ہیں مٹی پہ گھر بنائے ہوئے

کہی وہ بات کہ جو شہد سے بھی میٹھی تھی
سنے وہ لفظ کہ تھے زہر میں بجھائے ہوئے

ترے بغیر وہی جان کنی کا عالم ہے
دلوں کو بھول گئے گر ترے بتائے ہوئے

وہ آفتاب سرِ بام جب ابھر آیا
تو دھوپ دھوپ ہوئی اور سائے سائے ہوئے

فضا لرزتی ہے خستہ فصیل کی صورت
فلک اداس، ستارے ہیں تلملائے ہوئے

زمین رینگ رہی ہے خلا کی چوکھٹ پر
شجر ہیں دیر سے اپنی صلیب اٹھائے ہوئے

تم ان سے رشتۂ جاں باندھنے چلے شہزاد
مگر یہ لوگ تو ہیں آسماں سے آئے ہوئے

غزلیں

مصور سبزواری

آخری بوند خوں کی سمیٹے ہوئے بال و پر دن ڈھلے
اور سمندر کے پار اس طرف منتظر ایک گھر دن ڈھلے

تشنگی اور سرابوں کا اک فیصلہ کن محاذ اور ہے
آج بازو نہیں آج کٹ جائیں گے سارے سر دن ڈھلے

صبح بھیدوں بھرے پل کی لے کر گرہ میں چلے تھے مگر
ختم تھا ریت چھنتی ہوئی مٹھیوں کا سفر دن ڈھلے

کب سے تھی سازشی آب خاموش کی یہ غنودہ فضا
ساحلوں پر لکھے تھے ہواؤں نے کتنے بھنور دن ڈھلے

پیاسے کرتے تلک خون آشام مذبح کا رستہ وہی
دور تک گھورتا دیر سے گھر پہنچنے کا ڈر دن ڈھلے

آنے والی رتوں کے حسیں شاہزادے دھواں ہو گئے
کوئی چشم سیہ بخت کو جا کے دے دے خبر دن ڈھلے

نقش گر خوابوں کے شاید رزمیہ شب کا لڑے تھے
سب گھروں میں تھے مگر سب جسم گلیوں میں پڑے تھے

تھی ہراساں اک شکست فاش زخموں کے سفر سے
خون سے تر دشمنوں کی فتح کے نیزے گڑے تھے

اجنبی سرحد سراب آسا مناظر بن رہی تھی
پیڑ گھر کے آنگنوں کے باہیں پھیلائے کھڑے تھے

ایک بحر بے کراں تک کالی شب کا سامنا تھا
چڑھتے پانی کے مسافر صرف دو کچے گھڑے تھے

شوق غارت گر نے پودوں کی مناجاتیں نہ دیکھیں
ٹہنیوں سے ننھے منے ہاتھ کٹ کر گر پڑے تھے

وہ حسیں قاصد نہ آیا اور نہ آیا اس کا نامہ
سادہ دل اک جھونپڑی نے قصے محلوں کے گڑھے تھے

مصور سبزواری

رفاقتوں کا تھا ناگفتہ ڈر کھلا ہی نہیں
سفر تمام ہوا ہم سفر کھلا ہی نہیں
تہوں میں کائی کی لپٹی ہوئی تھی عصمت آب
ہوا کے ہاتھ سے ندی کا سر کھلا ہی نہیں
عجب ہے بے یقیں موسم کی زرد زرد سی چپ
یہ معتبر ہے کہ نامعتبر کھلا ہی نہیں
درازدوں میں نظر آتے تھے رینگتے سائے
وہ کون تھے پس دیوار و در کھلا ہی نہیں
چھوؤ تو صرف ہیولیٰ جو دیکھو رنگ ہی رنگ
یہ خواب ہے کہ کوئی خواب گر کھلا ہی نہیں
بندھا ہوا تو نہ تھا دشمن انگلیوں سے کہیں
ہمارا پرچم فتح و ظفر کھلا ہی نہیں

مرا تمام تعلق گذرتی شب سے تھا
میں اک کٹا ہوا منظر سحر میں سب سے تھا
جلا تو راکھ بھی اس کی نہ لوگ چن پائے
وہ جسم برگ حنا کے حسب نسب سے تھا
سراب وفا مرگ آرزو جیسا
نہ جانے کس کو مرا انتظار کب سے تھا
اداس شام کوئی نوحۂ شنال سے تھی
نحوستوں کا سفر ابتدائے شب سے تھا
رقابتوں کے کئی رن پڑے اسی کے سبب
گلابی آنکھ کا وارفتہ نگر میں سب سے تھا
خبر نہیں تھی کہ دیوار ضابطہ ٹوٹی
فریب خوش نما کیسا سکوت لب سے تھا

ہر آنکھ سرریدہ یتیموں کی نہر ہے
یہ شہر بے وفا دہی کونے کا شہر ہے
بچوں کا منہ نہ چومنا تم اس نواح میں
ہر شیر خوار طفل کی باچھوں میں زہر ہے
میں نے تو صرف کاٹی تھیں پیڑوں کی انگلیاں
کیوں پور پور موت کی برفیلی لہر ہے؟
سارے افق ہیں دست دعا سے اٹھے ہوئے
پھیلاؤ لوگو ہاتھ کہ یہ پچھلا پہر ہے
میں ایک مردہ پیاس جو زندہ نہ ہو سکی
تو اب بھی ٹھاٹھیں مارتی دریا کی لہر ہے
ہم لمبے جنگلوں کی سی عمر دراز ہیں
سر پر کئی بزرگ دعاؤں کا قہر ہے

مصور سبزواری

باد با حرف حق فضا میں اچھال ڈالیں
چلو کہ سارے ملنگ مل کر دھمال ڈالیں

افق میں پرچھائیاں ہیں سفاک پانیوں کی
بھیرے اس شب سمندروں میں جان ڈالیں

نباہ کرنے کی معنویت بدل چکی ہے
یہ جبر رشتوں کا دل سے ہم بھی نکال ڈالیں

ٹھہر کہ نصف النہار پر آ گیا ہے سورج
نہ ہم پہ سارے ڈھلتے دن کا زوال ڈالیں

عذاب طوق گلو بنے اس طرح وہ بازو
کہ جیسے گردن میں خودکشی کا رومال ڈالیں

سب اس کو یوں بھوکی نظروں سے تک رہے تھے
سگ ہوس جیسے استخوانوں پہ رال ڈالیں

کر کے لہو لہو سے مفر ڈوب جائے گا
کشتی میں باپ ہوگا پسر ڈوب جائے گا

اونچی کینٹنگ کی فصیلوں کے بیچوں بیچ
دھنستی شرافتوں کا یہ گھر ڈوب جائے گا

اس قحط آب میں نہ مخالف دعائیں مانگ
بادل برس پڑا تو نگر ڈوب جائے گا

ہر ساحلی جواں کا یہ انجام کار ہے
دکھلا کے پانیوں کے ہنر ڈوب جائے گا

ہم الوداع کل تمھیں شاید نہ کہہ سکیں
صبح سفر سے پہلے سفر ڈوب جائے گا

خودداریوں کی لہر ہے حساس اس قدر
خم ہو گیا جو خاک پہ سر ڈوب جائے گا

وہ ربط جاں موج موج دریا بہاؤ تک تھا
بس ایک رنج جدائی اگلے پڑاؤ تک تھا

گلاب لمحات ہی نے اس کی تو جان لے لی
یہ ہفت خوان وفا تو جلتے کڑھاؤ تک تھا

شب زمستاں کے جس گھڑی دانت بج رہے تھے
ہمارے پرکھوں کا ٹھٹھرا سایہ الاؤ تک تھا

میں شاخ سے ٹوٹ کر بھی تھا پیڑ کے حوالے
پرانے رشتوں کا گھاؤ آئندہ گھاؤ تک تھا

یہ کیا خبر بھی قدیم رنجش مری نہیں ہے
منافقوں کا سنہرا پل ندی ناؤ تک تھا

بہت عظیم اور منکسر شخصیت تھی اس کی
ملا تو قوس قزح کا دل کش جھکاؤ تک تھا

سہیل احمد زیدی

قافلے میں وقت کے شامل گئی
وہ گھڑی ٹھہرا تھا جس سے دل گئی
صبح کالے پانیوں کی نذر تھی
شام بھی مٹی میں آخر مل گئی
راستے نے پاؤں کو دھوکا دیا
آس دل سے ہاتھ سے منزل گئی
چھوڑ کر غاروں کو ہم نے کیا کیا
یہ عمارت ریت پر تھی ہل گئی
شہر کی گلیوں میں ٹھہرے ہیں سراب
دشت میں کھوئی ہوئی شے مل گئی
کھل گئی صحرا کے ذروں کی قبا
آبروئے لیلیٰ محمل گئی
دوپہر تھی سرسراتی تھی ہوا
لہر آئی دل میں اک بسمل گئی

گونجنا اور جواب ہونا تھا
مجھ کو پھر دستیاب ہونا تھا
آج کی رات کیا قیامت تھی
آج روز حساب ہونا تھا
یہ تو کچھ منزلوں کے نقشے ہیں
دشت ہے تو سراب ہونا تھا
جانتا تھا سوال کیا کرتا
آخرش لاجواب ہونا تھا
لکھ رہا ہوں ورق ورق خود کو
مجھ کو اک دن کتاب ہونا تھا
خاک نمرود کی فدائی پر
بندۂ بوتراب ہونا تھا
سنگ مٹی ہوئی حرارت سے
آب ہونا سحاب ہونا تھا
حسن کا ذکر اور یوں ہی سہیل
سامنے اک گلاب ہونا تھا

سہیل احمد زیدی

میرے اندر کھلا، کیا شب بھر
انکھڑی انکھڑی سیاہ گلاب
ایک دیوار بیچ ہے ورنہ
صحن و صحرا کہاں نہیں ہے سراب
میرا چہرا اتارتا کیوں ہے
آئینہ میں لکھا حساب کتاب
کیا کھنڈر ہے، پکارتے رہیے
کوئی آہٹ ہے اور کوئی جواب
اب ورق کو الٹتے ڈرتا ہوں
ختم ہونے پہ آ گئی ہے کتاب
تھک گیا ہوں سہیل کچھ میں بھی
اور کچھ ہانپنے لگا ہے سراب

جب شام بڑھی رات کا چاقو نکل آیا
اس بیچ تری یاد کا پہلو نکل آیا
وہ شخص کہ مٹی کا تھا جب ہاتھ لگایا
چہرہ نکل آیا کبھی بازو نکل آیا
کچھ روز تو دو جسم میں اک جان رہے ہم
پھر سلسلۂ حرف من و تو نکل آیا
دیکھا کہ ہے بازار یہاں نفع و ضرر کا
وہ تیر کہ تھا دل میں ترازو نکل آیا
تھا بند چراغ غزل اک غار میں پہلے
مانجا ہے سہیل ہم نے تو جادو نکل آیا

سہیل احمد زیدی

سخت تھا وہ دن مگر بیتے الم یاد آ گئے
اینٹ کا تکیہ لگایا دوپہر تھی سو گئے

آدمی تو خیر گم ہوتا رہا ہے بھیڑ میں
آم کے باغوں میں اونچے پیڑ کیسے کھو گئے

ہم کہ بیٹھے ہیں ابھی تک ہاتھ میں لے کر قلم
دوست اپنے ساتھ کے لکھ پڑھ کے فارغ ہو گئے

جانے کیا غم تھا کہ شب بھر بین کرتی تھی ہوا
جانے کن پیاروں کو تارے منہ اندھیرے رو گئے

کیا کریں ہم بندۂ بے دام ہیں دل کے سہیل
جس طرف حضرت ہوئے ہم بھی ادھر ہی ہو گئے

جھونکا وہ ہوا کا مری وحشت کا سبب تھا
پانی میں لرزتا ہوا چہرہ کچھ عجب تھا

وہ شخص کہ اب جس کو کوئی ڈھونڈ رہا ہے
بے قید خد و خال تھا بے نام و نسب تھا

اب برگ خزاں رنگ سا لرزاں ہے ہوا میں
شاداب گھنا پیڑ کہ خوابوں کے عقب تھا

اک شہر خوش اطوار بھی تھا شہر کے اندر
اب کوئی سبک سر یہ کہے گا کہ وہ کب تھا

تا عمر عجب خوف رہا اہل کرم کا
لپٹا مرے پہلو سے مرا دست طلب تھا

تھا ایک کم و بیش قدم گلشن آفاق
آگے نہ بڑھا میں کہ ادھر دشت ادب تھا

حسن عزیز

کچھ نہیں دور افق تک تو نظر کیا آئے
ختم ہوتا ہی نہیں دشت تو گھر کیا آئے

رات اس شہر سے ہٹنے کا کبھی نام تو لے
رات خالی ہی نہیں ہے تو سحر کیا آئے

آتشِ خوں سے جلا جاتا ہوں لمحہ لمحہ
گرمیٔ موجِ ہوا سے مجھے ڈر کیا آئے

حالِ دل جاننا چاہا تو بہت تھا لیکن
ایسے ویران جزیروں کی خبر کیا آئے

بند مٹھی پہ ہیں مرکوز نگاہیں ساری
منتظر میں بھی ہوں، دیکھوں کہ ادھر کیا آئے

اب اگر کھول بھی دے باب ہوا ایسے میں
راکھ ہوتے ہوئے شعلوں پہ اثر کیا آئے

وقت کے وقت بے پتھراؤ سے بچنا ہے محال
شاخِ نازک پہ حسن برگ و ثمر کیا آئے

حائل ہے عذاب راستوں کا
کیا پائیں سراغ منزلوں کا

پستی میں چلی گئیں زمینیں
قد اونچا ہوا عمارتوں کا

اب میں ہوں یہاں اکیلا یا پھر
سرگرم گروہ قاتلوں کا

یہ کہہ کے الگ ہوئی ہیں آنکھیں
کیوں بوجھ اٹھائیں آنسوؤں کا

پتھر سے برس رہے تھے چہرے
کیا حال ہوا ہو آئینوں کا

نکلوں، تو مگر نواحِ دل میں
اک جال بچھا ہے منظروں کا

شمشیرِ عتاب کی چمک میں
اندازہ نہ ہو سکا سروں کا

ملنی ہے حسن سزا یہ آخر
ہونا ہے زوال بستیوں کا

خلیل تنویر

شہر جلتا ہو تو فکر رنگ و بو کرتا ہے کون
اک سکوت مرگ ہو تو گفتگو کرتا ہے کون
اپنی رسوائی کو آخر کو بہ کو کرتا ہے کون
اک ہجوم یاس ہو تو آرزو کرتا ہے کون
ایک مدت تک چلے جب تھک گئے تو رک گئے
اک غبار بے اماں میں جستجو کرتا ہے کون
جسم کی پختہ گری کو ہر کوئی تیار تھا
دامن دل چاک ہو تو پھر رفو کرتا ہے کون
ہر طرف سے تیر برسے پھر بھی ہم بھاگے نہیں
زندگی ! اے زندگی یوں روبرو کرتا ہے کون

سیاہ خانۂ دل پر نظر بھی کرتا ہے
مری خطاؤں کو وہ درگذر بھی کرتا ہے
پرند اونچی اڑانوں کی دھن میں رہتا ہے
مگر زمیں کی حدوں میں بسر بھی کرتا ہے
تمام عمر کے دریا کو موڑ دیتا ہے
وہ ایک حرف جو دل پر اثر بھی کرتا ہے
وہ لوگ جن کی زمانہ ہنسی اڑاتا ہے
اک عمر بعد انھیں معتبر بھی کرتا ہے
جلا کے دشت طلب میں امید کی شمعیں
اذیتوں سے ہمیں بے خبر بھی کرتا ہے

محافظ حیدر

ہاتھ میں عصا، انگلیوں میں انگوٹھیاں، بدن پر عبا، گلے میں مالائیں، ٹخنوں تک ریشمی پاجامہ، پیروں میں پھٹے پرانے جوتے، سر پر بہت بڑا عمامہ، ریش دراز ... پھیلی ہوئی۔ سب کچھ تو ہے لیکن اس درویشی کا چہرہ تو نہیں ... کی جگہ صرف خلا ہے۔

"... تمہارا چہرہ کیا ہوا؟"

ہنسی کی آواز میں گھلی ہوئی ایک ہنسی گونجتی ہے۔ پھر "اللہ ہو" کا ایک گمبھیر نعرہ سنائی دیتا ہے۔ اور حکم ہوتا ہے۔

"بند کر اپنی آنکھیں!"

بے ارادہ میری آنکھیں بند ہو جاتی ہیں اور اب کسی سادھو کا پر نور چہرہ میری طرف سامنے آجاتا ہے۔ اس کی پیشانی پر شیوجی کے پیروؤں کی مخصوص تین آڑی لکیریں صندل سے بنی ہیں جو ایک دوسرے سے قوسین کے ذریعہ متصل ہیں۔ اس سادھو کا کوئی سراپا نہیں۔ چہرہ فضا میں معلق ہے۔ اس کی آنکھوں کے ڈھیلوں میں پتلیاں نہیں ہیں۔ ڈھیلوں کی سفیدی پر چھائی ہوئی سرخی اور سرور صاف دکھائی دے رہا ہے۔ اس کے ہونٹ ہلتے ہیں اور وہ ایک مخصوص لے میں پڑھتا ہے:

"اوم نمہ شوائے۔"

... کی آواز ایک ہی ہے، لیکن لہجہ الگ ہے۔

"بول میں تو کیوں دیکھنا چاہتا تھا؟"

"تم کو پہچاننے کے لیے۔"

"اب پہچان لیا؟"

"نہیں گرو جی۔ اب تو پہچاننا اور بھی مشکل ہو گیا ہے۔"

"سن۔ گیان کبھی آنکھوں سے نہیں ملتا۔"

"جی۔"

"تجھے گیان چاہیے نا؟"

"جی۔"

"بول اوم پدمائے نمائے۔"

"اوم پدمائے نمائے۔"

"اب کھول دے اپنی آنکھیں!"

میں اپنی آنکھیں کھول دیتا ہوں۔ اب مجھے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ہر طرف اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ میں اپنی پلکیں بار بار جھپکاتا ہوں۔ لگتا ہے میری آنکھوں کے ڈھیلے تحلیل ہو گئے ہیں۔ ان کی جگہ صرف خلا ہے۔ میں ادھر ادھر ٹٹولنے لگتا ہوں اور گھبرا کر چلاتا ہوں۔

"گرو جی ..... گرو جی ..... گرو جی ......!"

کوئی جواب نہیں ملتا۔ جواب کا انتظار کر کے میں پھر چلاتا ہوں۔

"بابا ..... بابا ..... بابا ......"

پھر بھی کوئی جواب نہیں ملتا۔ اور میں جواب کا انتظار کرتا رہتا ہوں۔ سناٹے کا ایک یگ گزر جاتا ہے۔

اسی اندھے پن میں لڑکھڑاتا ہوا میں چلنے لگتا ہوں۔ چلتا رہتا ہوں۔ چلتا رہتا ہوں۔ مجھے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے لیکن کوئی طاقت مجھے ڈھکیل رہی ہے اور میں چل رہا ہوں۔ یکایک مجھے محسوس ہوتا ہے کہ میں ایڑیوں کے بل پیچھے کی طرف چل رہا ہوں۔ پتہ نہیں کب تک اور کہاں تک چلتا رہتا ہوں۔ ایک جگہ ٹھٹک کر کھڑا ہو جاتا ہوں۔ مجھے لگتا ہے کوئی چیز میرے پیروں سے لپٹ رہی ہے — میں بڑبڑاتا ہوں۔

"سانپ!"

ایک ہنسی گونجتی سنائی دیتی ہے اور آواز آتی ہے۔

"ہاں۔ سانپ۔ لیکن میں وہ سانپ ہوں جو انسان کو علم دیتا ہے۔ میں نے ہی آدم اور حوا کی جہالت دور کی تھی۔ انھیں گیان دیا تھا۔ ان دونوں کو ان کے جسموں کا شعور دیا۔ ان کی جنس کا احساس دلایا، جسم اور جنس کا عمل سمجھایا جس کی بدولت انھوں نے وہ تلذذ حاصل کیا جو آج صرف انسانوں ہی کا نہیں علم و فن کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔"

"لیکن تم نے وہ علم دیا جس نے آدم کو خدا سے دور کر دیا۔ مجھے تو وہ علم، وہ گیان چاہئے جو مجھے خدا سے 'یا جو بھی اس کا نام ہو' قریب کر دے۔"

"یہ علم مجھے ابھی نہیں ملا۔ ہر مخلوق کی طرح میں نے بھی اپنی پیدائش کا مقصد پورا کر دیا۔ مجھے بہکانے کی ہدایت ہوئی، میں نے بہکا دیا۔ اور اگر صحیح راستہ دکھانے کی توفیق ہوئی، تو وہ بھی کر دوں گا۔ آدم اور حوا کو جنت واپس جانے کا راستہ دکھا دوں گا۔"

"مگر اب تم یہاں کیا کر رہے ہو؟"

"تمھاری طرح میں بھی اپنا انجام ڈھونڈ رہا ہوں۔"

اور بڑی تیز سرسراہٹ سے وہ غائب ہو جاتا ہے۔

میں پھر اپنی راہ لیتا ہوں۔ چلتا رہتا ہوں۔ کوئی آواز کسی طرف سے نہیں آ رہی ہے۔ ہر طرف ایک سناٹا ہے۔

سناٹے کا اور ایک یگ گزر جاتا ہے۔

ٹٹول ٹٹول کر، چلتے چلتے بڑھتے بڑھتے میں ایک بار لڑکھڑاتا ہوں۔

"ارے۔ ارے۔ اندھا بچارا!" گرو جی کی آواز آتی ہے۔ پھر وہ اپنے کھردرے ہاتھوں سے مجھے تھام لیتے ہیں اور کہتے ہیں۔

"تم بھگوان کو ڈھونڈنے چلے ہو۔ وہ ڈھونڈنے سے نہیں ملتا۔ اسے سمجھنے کی کوشش کرو۔"

"میں اسے جتنا سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں وہ مجھ سے اتنا ہی دور ہوتا جا رہا ہے۔"

یکایک گرو جی کا قہقہہ نمودار ہوتا ہے۔ وہ پھیلتا اور بڑھتا جا رہا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی گونج کے سیکڑوں اور ہزاروں دائروں کی لہر در لہر پیدا ہوتی ہے۔

میں اپنے کانوں پر ہاتھ رکھ لیتا ہوں۔ مجھے سناٹے کا احساس ہونے لگتا ہے اور جیسے ہی میں اپنے کانوں سے ہاتھ ہٹا لیتا ہوں تو سچ مچ سناٹا ہے۔

سناٹے کا ایک اور یگ گزر جاتا ہے۔

ٹٹولتا ٹٹولتا، لڑکھڑاتا، لڑکھڑاتا، میں چلتا رہتا ہوں۔

اندھیرے میں مجھے نور کا ایک ہیولا سا دکھائی دینے لگتا ہے۔ مجھے کچھ گیان ہونے لگا ہے۔ میں کچھ سمجھنے تو لگا ہوں۔ لیکن کیا سمجھنے لگا ہوں، یہ میری سمجھ سے باہر ہے۔

کوئی چیز میرے ہاتھ لگ جاتی ہے۔ یہ ایک پیتل کا مجسمہ ہے۔

"آ میرے بچے۔ میں تجھے گیان دوں گا۔" مجسمہ مجھ سے کہتا ہے۔

"تم کون ہو؟"

"سدھارتھ۔"

"او بھگوان بدھ! مجھے گیان دیجئے۔ بتائیے خدا کون ہے؟ کہاں ہے؟"

"وہ شبدوں سے مہان ہے۔ ابھی سمجھ کے گھیرے سے باہر ہے۔ اسے انوبھو میں گرہن کیا جا سکتا ہے۔"

"مگر کیسے؟"

"تپسیا سے۔ تپسیا کرو۔"

"مگر یہ تو وہ گیان نہیں جو آپ مجھے دینے والے تھے۔"

"اوشیہ یہ گیان نہیں ہے۔ کنتو یہ گیان کی اور پہلا سنکیت ہے۔ میں بھی اسی راستے سے گیان تک پہنچا ہوں۔"

یہ کہتے ہوئے پیتل کا وہ مجسمہ میری بانہوں میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

میں پھر بڑھنے لگتا ہوں۔ اب میرا ہر ایک قدم وزنی ہوتا جاتا ہے۔ تھوڑی ہی دیر میں تھک کر میں چلتے چلتے اپنی رانوں پر ہاتھ رکھ دیتا ہوں۔ رانیں مجھے پیتل کی لگتی ہیں۔ میں گھبرا کر اپنے سارے جسم کو ٹٹولتا ہوں۔ سارا جسم پیتل کا ہو چکا ہے۔ میں ایک جگہ پر بیٹھ جاتا ہوں۔ پدما آسن اختیار کر کے گیان دھیان کرنے لگتا ہوں۔ ہر طرف خاموشی ہے۔ ہر طرف سناٹا ہے۔

سناٹے کا اور ایک یگ گزر جاتا ہے۔

یکایک ایک مہیب اور خوفناک دھماکے سے میں چونکتا ہوں۔

"یہ کیا؟"

"یہ ایٹم بم ہے۔ دنیا کا سب سے پہلا ایٹم بم جو میری نگرانی میں بنایا گیا اور آج تجربے کے طور پر گرایا گیا۔"

"کون ہو تم؟"

"اوپن ہائمر۔ اپنی آنکھیں کھولو۔ اور دیکھو کیا منظر ہے اور روشنی کا کیا جلوہ ہے؟"

"مجھے تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ تم ہی بتاؤ کیا دکھائی دے رہا ہے؟"

"مجھے بھگوان سری کرشن کے وہ الفاظ دکھائی دے رہے ہیں جو انھوں نے ارجن سے کہے تھے کہ اگر تم ایشور کو دیکھ لو، تو لگے گا جیسے ہزاروں لاکھوں سورج تمھاری نظر کے سامنے روشن ہو گئے ہوں۔"

ان سروں سے آہستہ آہستہ میری آنکھیں کھلنے لگتی ہیں۔ دیکھنے کے لائق ہو جاتی ہیں۔ کیا دیکھتا ہوں کہ نہ زمین ہے، نہ آسمان ہے، ہر طرف خلا ہی خلا ہے۔ اور اس خلا میں ایک چہرے کا خاکہ ابھرنے لگتا ہے اور اجاگر ہو کر بھرپور چھا جاتا ہے۔ اس چہرے کا [illegible] جسم نہیں ہے۔ اس کی گردن میں پھانسی کا پھندا ہے۔ [illegible] کی [illegible] پر [illegible] کی [illegible] کچھ [illegible] اوپر اٹھی ہوئی ہے۔ اس کا سرا معلق ہے۔

میں اس چہرے کو غور سے دیکھتا ہوں تو مجھے یہ اپنا چہرہ لگتا ہے۔ نقوش ایرانی سے ہو گئے ہیں۔ ریش اور زلفیں لہرا رہی ہیں۔ چہرے پر ایسا نور میں نے آج تک کسی کے نہیں دیکھا۔

"کون ہو تم؟" میں حسرت اور دلچسپی سے پوچھتا ہوں۔ چہرہ تو میرا ہی ہے لیکن گرو جی کی آواز میں جواب ملتا ہے۔

"انا الحق!"

مجھے محسوس ہونے لگتا ہے کہ اب 'میں' میں نہیں ہوں۔

▲▲

وضاحتی کتابیات

(جلد دوم شائع ہو گئی ہے)

بابت ۱۹۷۷ اور ۱۹۷۸

مرتبہ: **گوپی چند نارنگ**
مظفر حنفی

- ہندوستان میں شائع ہونے والی اُردو کتابوں کا مستند ریکارڈ۔
- تقریباً بارہ سو کتابوں کا تعارف۔
- مختلف موضوعات پر شائع ہونے والی ہر نئی کتاب کا تذکرہ۔
- ہندوستان میں اُردو کی رفتار و ترقی کا آئینہ دار معلوماتی مقدمہ
- کتابوں اور مصنفین کے مکمل اشارے۔

صفحات آٹھ سو   قیمت:- 43/= روپے

رابطہ
شب خون کتاب گھر الٰہ آباد

مدحت الاختر

مجھ کو برا بنا کے وہ اچھا تو بن گیا
اچھا ہوا چلو کوئی بگڑا تو بن گیا

لوگوں نے مجھ کو روند دیا اس کا غم نہیں
کچھ بھیڑ کم تو ہو گئی رستہ تو بن گیا

دھلنا مرے نصیب میں شاید لکھا نہیں
میں تیرے انتظار کا سایہ تو بن گیا

کیا اس کو بے وفائی کا الزام دیجیے
بیگانہ تھا کسی کا، خود اپنا تو بن گیا

اب بھی چمن سے میرے نکلنے کی بات ہے
ہر پھول میرے پاؤں کا کانٹا تو بن گیا

اب اور کیا بنائے گی تیری خوشی مجھے
ایسا کبھی نہیں تھا نہیں۔ ایسا تو بن گیا

میری نفرت بھی کھری میری محبت بھی کھری
میں نہیں پھر بھی ریاکاری کی تہمت سے بری

جانے کب تشکیل پائے گا مرے پیکر میں تو
رات دن کرتا ہی رہتا ہوں تری مورت گری

کس حوالے سے مجھے پہچانتا ہے تو بتا
میرے ہونٹوں پر تبسم، میری آنکھوں میں تری

میں وہی بے لوث ہمدردی کا پتلا رہ گیا
سیکھ لی یاروں نے دنیا سے ادائے دلبری

ایک لڑکی بے بدن بے جنس میرے ساتھ ہے
لوگ ہم کو دے رہے ہیں گالیاں نیت بھری

میں تو جیتے جی بہاروں کو ترستا ہی رہا
میری مٹی سے اگا لینا کوئی پتی ہری

اسعد بدایونی

مرے لوگ خیمۂ صبر میں مرے شہر گردِ ملال میں
ابھی کتنا وقت ہے اے خدا ان اداسیوں کے زوال میں

کبھی موج خواب میں کھو گیا کبھی تھک کے ریت پہ سو گیا
یونہی عمر ساری گزار دی فقط آرزوئے وصال میں

کہیں گردشوں کے بھنور میں ہوں کسی چاک پر میں چڑھا ہوا
کہیں میری خاک جمی ہوئی کسی دشت برف مثال میں

میں زوال خواب کی داستاں جو لکھوں تو کیسے لکھوں کہ ہوں
نہ عقیدتوں کے فریب میں نہ بغاوتوں کے خیال میں

یہ ہوائے غم یہ فضائے نم مجھے خوف ہے کہ نہ ڈال دے
کوئی پردہ میری نگاہ پر کوئی رخنہ تیرے جمال میں

مرے بحرِ جاں میں رواں دواں کسی لمس خواب کی ناؤ بھی
کبھی چاہتوں کے کنول کھلے تھے مرے خیال کے تال میں

ہمارے خواب بھی اک دن حقیقت ہو گئے ہوتے
اگر ہم بھی اسی دنیا کی صورت ہو گئے ہوتے

اگر اس بار بھی پاگل ہوا سے ہم الجھ جاتے
تو بس دو چار جھکے اور غارت ہو گئے ہوتے

اگر اس دھوپ جیسے روپ سے کچھ واسطہ رکھتے
تو ہم بھی آشنائے رنج و راحت ہو گئے ہوتے

چراغوں کی لوؤں سے آنکھ کو دو چار کرنا کیا
جو یوں ہوتا تو سب اہل بصیرت ہو گئے ہوتے

ہمیں اوراقِ گل پر رات کی آنکھوں نے دیکھا ہے
وگرنہ آنسو ہمارے فن کی قسمت ہو گئے ہوتے

بجھتے بجھتے افق سے اترتی اداس شام
جگنو مثال ذہن میں کچھ جلتے بجھتے نام

سب کون سے چراغ کی لو پر فنا ہوئے
کچھ دیر پہلے تھا جو پتنگوں کا ازدحام

فکرِ سخن میں گم ہیں پہاڑوں کے سلسلے
یہ آبشار ان سے اترتا ہوا کلام

نا آشنا ہیں وحشت دیوانگی میں ہم
ہر رہ گزر پہ خاک اڑانا ہمارا کام

اک کوزہ گر کے چاک پہ مٹی کا ایک ڈھیر
مٹی کے ایک ڈھیر میں چہروں کا ازدحام

غزلیں

اسعد بدایونی

دریچے، طاقچے سننے کا لطف اٹھاتے ہوئے
دیے کے ہونٹ کوئی داستاں سناتے ہوئے

سفر کے بعد گھروں میں قیام کی راحت
بدن خمار کے عالم میں کسمساتے ہوئے

بدن میں شام زمستاں طلوع ہوتی ہوئی
گداز گرم پرندے گھروں کو جاتے ہوئے

ہر اک مقام پہ نادیدہ دشمنوں کا خوف
تمام عمر کٹی دست و پا بچاتے ہوئے

ہمارے دل میں عجب ٹوٹ پھوٹ ہوتی ہوئی
ہم اپنے گھر کو مگر رات دن سجاتے ہوئے

ہم اک طلسم کا در کھولنے گئے تھے مگر
پلٹ کے آئے نقط حیرتیں بڑھاتے ہوئے

زمین اپنے تقاضوں کو تیز کرتی ہوئی
فضائے یاد میں کچھ نام جھلملاتے ہوئے

سکوت، ساحل دریا پہ آنکھ ملتا ہوا
بھنور کے ہاتھ کی کشتیاں تراتے ہوئے

ہم اپنے ہجر میں اپنے وصال میں گم ہیں
وہ سوچتا ہے کہ اس کے خیال میں گم ہیں

ہر ایک لمحۂ لذت حساب مانگتا ہے
تو ہم بھی سب کی طرح اک سوال میں گم ہیں

کہاں سے آئے ہیں یہ طائران خوش آواز
درخت کس لئے سحر حلال میں گم ہیں

یہ چاند جھیل کے پانی سے ہم کلام ہیں کیوں
کنارے کس لئے رنج و ملال میں گم ہیں

رتوں کے دائرے کیوں آج تک سلامت ہیں
تمام سلسلے کیوں ماہ و سال میں گم ہیں

وہ لوگ کس سے محبت کریں گے کس سے عشق
جو ابتدا سے ہی فکر مآل میں گم ہیں

شفق کی آنکھ کسے رو رہی ہے مدت سے
دیار و دشت سبھی کس ملال میں گم ہیں

جلے چراغ بھلا کیسے تا سحر کوئی
ہوا کے پاس کوئی دوسرا ہنر کوئی

کسی سوال کا چہرہ کسی خیال کا پھول
نواح جاں میں کوئی حرف معتبر کوئی

سفال جاں کی گردش سے تنگ آئی ہے
اب اس کو شکل بھی دے دست کوزہ گر کوئی

بلا رہے ہیں مجھے بام و در تمنا کے
پکارتا ہے مری چاہتوں کو گھر کوئی

ابھرتی ڈوبتی گزرے ہوئے وصال کی ناؤ
بدن کے بحر میں پڑتا ہوا بھنور کوئی

یہ دل جزیرہ کسی دھند کے غلاف میں ہے
سو اب جہاز نہیں آئے گا ادھر کوئی

اداس چاند نے دریا کے در پہ دستک دی
خوش آمدید کو بڑھنے لگا بھنور کوئی

جہان حیرت و امکان کی مسافت میں
مرے علاوہ نہیں میرا ہمسفر کوئی

میر کے کلام میں عاشق کا کردار

شمس الرحمٰن فاروقی

میر کی زبان کے اس مختصر تجزیے اور غالب کے ساتھ موازنے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ میر اور غالب میں اشتراک زیادہ ہے، افتراق کم۔ استعمالِ زبان سے ہٹ کر دیکھئے تو بھی اشتراک کے بعض پہلو نظر آتے ہیں۔ اوپر میں نے عرض کیا کہ میر کے بعد غالب ہمارے سب سے بڑے انفرادیت پرست ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت پرستی ان کے کلام سے نمایاں ہونے والے عاشق کے کردار میں صاف نظر آتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ فراق صاحب کا ایک بڑا کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے اردو غزل کو ایک نیا عاشق اور نیا معشوق دیا۔ عسکری صاحب کے خیال میں فراق کے عاشق کی نمایاں صفت "وقار" ہے۔ آگے وہ لکھتے ہیں کہ "غالب کے یہاں بھی ایک طرح کا وقار ہے، لیکن اس میں نرگسیت اور انانیت ہے اور میر کے یہاں بھی ایک نوع کا وقار ہے، لیکن اس میں خود سپردگی زیادہ ہے۔ عسکری صاحب فرماتے ہیں: "میر کے یہاں سپردگی بہت زیادہ ہے، لیکن وقار بھی ہاتھ سے نہیں جانے پاتا ... میر ایک ایسی دنیا میں بستے ہیں جہاں قدر اولیں انسانیت ہے ... یہ عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بس اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے، اس کے عالم و فاضل ہونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ محض انسان ہونے کی وجہ سے ... وہ انسان اس قدر ہے کہ ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ چناں چہ اس کا وقار ایک خوددار انسان کا وقار ہے۔"

اس بات سے قطع نظر کہ فراق صاحب کے عاشق میں کوئی وقار یا ذہانت ہے کہ نہیں، عسکری صاحب کا یہ قول بھی محل نظر ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے محبت کا طالب نہیں، صرف انسانی برتاؤ کا طالب ہے، اور اس میں وہ وقار ہے جو خوددار انسانوں میں ہوتا ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے صرف افلاطونی محبت نہیں، بلکہ ہم بستری کا طالب ہے، وہ ہم بستر ہوتا بھی ہے اور ہجر کے عالم میں ہم بستری کے ان لمحات کو یاد بھی کرتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ انسان اس قدر ہے کہ اس کے لئے ذہانت لازمی چیز نہیں رہتی۔ لیکن اسی انسان پن کے باعث وہ معشوق سے ہاتھا پائی، گالی گلوچ، اور طعن تشنیع بھی کر لیتا ہے اور ہوس ناکی کا بھی دعویٰ کرتا ہے۔ مگر ان باتوں کی بنا پر اس کے کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ثابت کی جا سکتی۔ یہ باتیں تو اٹھارہویں صدی کی غزل کا خاصہ ہیں اور آبرو سے لے کر مصحفی تک عام ہیں۔ درد تک کے یہاں اس کی جھلک مل جاتی ہے۔ رہا سوال وقار کا تو جس چیز کو عسکری صاحب غالب کے عاشق کی انانیت کہتے ہیں، اسی کو ہم آپ اس کا وقار بھی کہہ سکتے ہیں۔ علاوہ بریں جس طرح کا وقار عسکری صاحب نے میر کے یہاں ڈھونڈا ہے، وہ سودا کے یہاں بھی موجود ہے۔ صرف ایک، اور وہ بھی بہت مشہور شعر سن لیجئے ؎

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

عسکری صاحب کی نکتہ رس نگاہ نے یہ بات تو دریافت کر لی تھی کہ اردو شاعری میں

عاشق کا ایک روایتی کردار ہے۔ میر و غالب کے یہاں اسی روایتی کردار سے مختلف چیز ملتی ہے۔ اس چیز کو انھوں نے میر و غالب کی انفرادیت پرستی پر محمول کیا تھا، اور بے جا محمول کیا تھا لیکن اس نئے کردار کے خدوخال متعین کرنے میں انھوں نے کچھ جلدی فیصلہ کر لیا، شاید اس لئے کہ انھیں فراق صاحب کے یہاں ایک تیسری ہی طرح کی انفرادیت دکھائی تھی۔ فراق کے یہاں عاشق کی انفرادیت کا مختصر تجزیہ میں کہیں اور کر چکا ہوں۔ اوپر بھی میں نے اشارہ کیا ہے کہ میرے فراق صاحب نے کچھ زیادہ حاصل نہیں کیا۔ میر کے عاشق کی انفرادیت دراصل یہ ہے کہ وہ روایتی عاشق کی تمام صفات رکھتا ہے لیکن ہم اس سے ایک انسان کی طرح ملتے ہیں، کسی لفظی رسومیات (VERBAL CONVENTION) کے طور پر نہیں۔ یہ انسان ہمیں اپنی ہی دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا ہے، جب کہ رسومیاتی عاشق کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ باطل خیالی اور مثالی ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، ہماری دنیا یہ انسان محمد تقی میر نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی FICTION کا کردار ہے کہ اس کے MOTIVATIONS تلاش کئے جائیں، اس کی نفسیات کا تجزیہ کرنے میں ہندی کی چندی کی جائے، اس کے تضادات سے بحث کی جائے، اس کی خوبیاں واضح کی جائیں، اس کی خرابیوں پر منحصر بنایا جائے۔ یعنی فکشن کے کردار کو ہم (اور فکشن نگار خود) اسی طرح برتتا ہے جس طرح ہم حقیقی دنیا کے کسی شخص کو برتتے ہیں۔ فکشن کے کردار سے ہم اختلاف کرتے ہیں، اتفاق کرتے ہیں۔ نفرت کرتے ہیں، محبت کرتے ہیں وغیرہ۔ اور سب سے بڑی بات وہ جو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ہم اس کے MOTIVATIONS تلاش کرتے ہیں، اس نے ایسا کیوں کیا؟ اس نے ویسا کیوں نہ کیا؟ فکشن (بشمول ڈراما) کے کردار کی تنقید کا بنیادی سوال یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ میر کے عاشق سے ہم اس طرح کا کوئی معاملہ نہیں رکھتے، بلکہ وہ ان معاملات سے بالاتر اور ماورا ہے۔ یعنی اس کی رسومیاتی حیثیت مسلم ہے، اور اس کے باوجود ہم اس کو عام انسان کی سطح پر دیکھتے ہیں اور اصلی انسان کی طرح اس کا تصور کرتے ہیں۔ میر کی یہی زمینی صفت ان کے اسلوب سے تجریدیت کم کر دیتی ہے اور ان کی شاعری کو واقعے کی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی زمینی صفت ان کے استعاروں اور پیکروں میں ظاہر ہوتی ہے جو محسوسات سے مملو ہیں۔ یہی زمینی صفت میر کے عشق میں جنسیت اور ان کی جنسیت میں امرد پرستی بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یہی زمینی صفت انھیں معشوق سے بچکانہ پن کرنے، اپنے آپ پر ہنسنے، آپ اپنا مذاق اڑانے، معشوق پر طنز کرنے کا انداز سکھاتی ہے۔ اسی صفت کی بنا پر میر کی زبان میں فارسی اور پراکرت کا غیر معمولی توازن نظر آتا ہے، اسی صفت کی بنا پر وہ دنیا اور دنیا کے معاملات میں اس قدر جذب ہیں کہ ان کا صوفیانہ میلان بھی، اور کائنات کی عظیم الشان وسعت کا احساس بھی انھیں گوشت پوست کے احساسات سے بے خبر نہیں رکھتا۔ اسی کی بنا پر وہ کائنات کے اسرار سے واقف ہونے کے باوجود ان سے خوف زدہ نہیں ہوتے، کیوں کہ روزمرہ کی دنیا سے ان کا رشتہ مضبوط ہے، وہ اس میں ہیں بھی اور نہیں بھی ہیں۔ اسی کی بنا پر وہ انسانی رشتوں کے تعلق سے ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔

میر کے عاشق کے کردار میں ان کی یہ تمام خصوصیات، جن کا اوپر ذکر ہوا، پوری طرح بروئے کار آتی ہیں۔ میر کے پورے کلام سے ایک ایسی شخصیت کا کردار ابھرتا ہے جس نے دنیا کے تمام رنج جھیلے، دکھ سکھ، مسرت اور غم، تجربہ اور انکشاف کو پوری طرح برتا ہے، پوری طرح برداشت کیا ہے۔ یہ شخصیت کسی چیز کے سامنے پسپا نہیں ہوتی۔ اس نے اتنا کچھ دیکھا، برتا اور سہا ہے کہ اس کی روح میں ہر شے نظر آتی ہے نظر آتی ہوئی سی کائنات نظر آتا ہے، اسے کسی زوال پر، کسی عروج پر، کسی ہجر پر، کسی وصال پر، کسی موت پر، کسی زندگی پر حیرت نہیں ہوتی۔ یہ شخصیت ہر طرح مکمل ہے، اور اس کا پرتو اس کے اس عاشق کے کردار پر پڑتا ہے جو میر کے کلام میں جلوہ گر ہے۔

میر پر یاس پرستی یا سراسر محزونی اور دل شکستگی کا حکم لگانے والے میر کے ساتھ انصاف نہیں کرتے بلکہ ان کی شخصیت اور کلام کی عظمت کو محدود کر دیتے ہیں۔ جس شخص کے یہاں ہر چیز اپنی پوری قوت اور اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ موجود ہو اس کو کسی ایک طرف بند کر دینا خود اس کے ساتھ ہی نہیں پوری اردو شاعری کے ساتھ زیادتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کا عاشق اور ان کی پوری شخصیت بھی ان کی زبان ہی کی طرح بے تکلف،

پیچ نچال، طباع، پیچیدہ اور متنوع ہے۔

میر کے برعکس، غالب کے عاشق کی انفرادیت اس کی رسومیاتی شدت میں ہے۔ میر اور غالب ہمارے دو شاعر ہیں جن کے یہاں عاشق کا کردار غزل کے رسومیاتی عاشق سے مختلف ہے اور اپنی شخصیت آپ رکھتا ہے۔ دونوں نے اس انفرادیت پرست کردار کو خلق کرنے کے لئے اپنے طریقوں سے کام لیا۔ غالب اور میر کا افتراق جتنا اس میدان میں ہے اتنا اور کہیں نہیں ہے۔ میر نے رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے بھی اپنے عاشق کو انسان کی سطح پر پہنچا دیا۔ غالب نے رسومیات کو اس شدت سے برتا کہ ان کے یہاں عاشق کی ہر صفت اپنی مثال آپ ہوگی۔ اپنے استعاراتی اور محاکاتی تخیل اور اس تخیل کے زمین سے اوپر اٹھنے اور تجرید پر مائل ہونے کی بنا پر غالب نے عاشق کے خواص و عادات، قول و فعل کے ہر رسومیاتی (یعنی خیالی اور مثالی) پہلو کو اس کی منتہائے کمال تک پہنچا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ رشک ہو یا خودداری، وفاداری ہو یا نرگسیت، وحشت و آوارگی ہو یا اندر ہی اندر جلنے اور گھٹنے کا رنگ، جنون اور سودا ہو یا طنز و خود آگاہی، شکست جسم ہو یا نقصان جاں، شوق شہادت ہو یا ذوق وصل، وہ تمام چیزیں جن کا حالی نے بڑے طنزیہ لطف سے ذکر کیا ہے، غالب کے یہاں پوری، بلکہ مثالی شدت سے ملتی ہیں۔ مومن کے یہاں بھی ان چیزوں کی بڑی حد تک کارفرمائی ہے لیکن مومن کا دماغ چھوٹا ہے، وہ استعارے تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان کے یہاں کثیر المعنویت کا پتہ نہیں اس لئے وہ ایک تجربہ کے ذریعے کئی اور تجربے نہیں بیان کر سکتے۔ وہ بات کو گھما پھرا کر بہت بنا کر کہتے ہیں، لیکن معنی آفرینی اور استعارے کی کمی کے باعث ان کی بات چھوٹی اور ہلکی رہ جاتی ہے۔ غالب کا معاملہ ہی اور ہے۔ ان کی استعاراتی جہت اتنی وسیع ہے کہ وہ عاشق کے تمام معاملات کو پیچ در پیچ وسعت دے دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں عاشق مومن کے مقابلے میں بہت زیادہ منفرد اور جاندار نظر آتا ہے۔ لہٰذا میزان کے ایک سرے پر میر ہیں جو عاشق کو انسان بنا کر پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف غالب ہیں جو عاشق کو آئیڈیل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ غالب گری اندیشہ کی بات کرتے ہیں اور میر اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار بتاتے ہیں۔ دونوں کی اساس استعارے پر ہے، لیکن غالب کا استعارہ تجریدی ہے اور میر کا استعارہ مرئی۔

اس بات کی وضاحت چنداں ضروری نہیں ہے کہ مثالی تنظیم و ترتیب، یعنی کسی چیز کو اس طرح اور اس حد تک بڑھانا کہ وہ مثالی ہو جائے، تجرید کے بغیر ممکن نہیں۔ ارسطو نے اسی لئے کہا تھا کہ اگر کوئی چیز بہت زیادہ بڑی ہو جائے تو اس کو دیکھنا ممکن نہ ہوگا۔ تجرید کے بہت سے تفاعل ہیں، اور ان میں سے ایک اہم تفاعل استعارہ بھی ہے۔ لہٰذا کوئی تعجب نہیں کہ غالب کے یہاں استعارہ اور تجرید نے مل کر عاشق کا مثالی کردار تعمیر کیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار اس مثالی کردار اور مثالی ہونے کی بنا پر اس کے UNIQUE ہونے کو ظاہر کرتے ہیں ؎

غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوشی آرزو
جس کا خیال ہے گل جیب قبائے گل

باوجود یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں — ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

حسرت لذت آزار رہی جاتی ہے — جادۂ راہ وفا جز دم شمشیر نہیں

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

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم — دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں فشاں نہیں

گنجائش عداوت اغیار اک طرف — یاں دل میں ضعف سے ہوس یار بھی نہیں

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

کیجے بیاں سرور تب غم کہاں تلک — ہر مو مرے بدن پہ زبان سپاس ہے

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالئے — وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

مری ہستی فضائے حیرت آباد تمنا ہے — جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

سایہ میرا مجھ سے مثل دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بہ جاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

سر بار بند عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

بہ رنگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بال یک تپیدن پر

ظاہر ہے کہ اشعار کی کمی نہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ جن اشعار میں مرئی پیکر ہیں بھی وہ غیر مرئی باتوں کی وضاحت کے لئے ہیں۔ پورے کلام پر اسرار کی فضا محیط ہے، ایک نیم روشن دھند ہے جس کو دیکھ کر جھرجھری سی آجاتی ہے۔ صرف تین شعر ایسے ہیں (بندگی میں بھی، سو بار بند عشق اور دل سے مٹنا) جن کے معاملات پر روزمرہ کی دنیا کا دھوکا ہو سکتا ہے۔ اور ان میں بھی ایک شعر ایسا ہے جس میں پوری دنیا ایک انگشت حنائی میں سمٹ آئی ہے۔ یہاں پر ہر چیز تصور کی ہوئی سی ہے، نظر آئی ہوئی سی نہیں۔ یہاں وہ مبالغہ نہیں ہے جو ہم آپ استعمال کرتے ہیں۔ یہاں ہر چیز کو نچوڑ کر اس کے جوہر کو تمام کرہ ارض پر پھیلا دیا گیا ہے۔ یہ وہ عالم ہے جس میں بے چارگی بھی بادشاہ وقت کا دبدبہ رکھتی ہے۔ یہاں بہ قول میر "تجرید کا فراغ" ہے، جس کی بنا پر آفتاب اپنے سائے سے بھی بھاگتا ہے۔

غالب کے علی الرغم میر دنیاوی رشتوں کے شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنے عاشق کو دنیا میں پیش کرنے کے لئے اور اس کی انفرادیت ثابت کرنے کے لئے اس کے بارے میں بہت سی باتیں خود اس کی زبان سے اور دوسروں کی زبان سے کہلائی ہیں۔ آپسی رشتوں کی یہ صورتیں حسب ذیل ہیں:

عاشق اپنے عادات و خواص و کیفیات کے بارے میں یوں اظہار خیال کرتا ہے گویا وہ معشوق سے گفتگو کر رہا ہو، یا معشوق کو موجود فرض کر رہا ہو۔ یہ معاملہ بندی نہیں ہے بلکہ اس میں اور معاملہ بندی میں دو بہت بڑے فرق ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ معاملہ بندی میں خود عاشق کے حالات و کیفیات و عادات کا بیان نہیں ہوتا بلکہ معشوق کی طرف سے کہی یا کی ہوئی بات کا حوالہ ہوتا ہے۔ معشوق کو یہاں بھی موجود فرض کر سکتے ہیں، لیکن بات معشوق کے قول فعل کی ہوتی ہے، عاشق کے قول فعل کی نہیں۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ معاملہ بندی میں شکایت یا تحسین کا رنگ ہوتا ہے اور وہ کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے ہوتا ہے۔ میر نے جو انداز اختیار کیا ہے اس میں عاشق اپنے قول فعل سے معشوق کو اپنے بارے میں آگاہ کرتا ہے۔ اس میں شکایت یا تحسین کا رنگ بہت کم ہوتا ہے اور اگر ہوتا بھی ہے تو کسی مخصوص صورت حال کے حوالے سے نہیں بلکہ کسی عام صورت حال کے حوالے سے۔ مثال کے طور پر معاملہ بندی کے چند اشعار حسب ذیل ہیں:

مومن: الٹے وہ شکوے کرتے ہیں اور کس ادا کے ساتھ
بے طاقتی کے طعنے ہیں عذر جفا کے ساتھ

مومن: آغشتہ بہ خوں دست کو دھو بیٹھتے ہیں وہ
الٹے کف جلاد میں دامن ہے ہمارا

مومن: کہنا پڑا درست کہ اتنا رہے لحاظ
ہر چند وصل غیر کا انکار ہے غلط

مومن: کس نے اور کو دیکھا کس کی آنکھ جھپکی ہے
دیکھنا ادھر آؤ پھر نظر ملا دیکھیں

مصحفی: کچھ ہماری بھی تمھیں فکر ہے اب یا کہ نہیں
جوں ہی یہ بات کہی اس سے تو بولا کہ نہیں

مصحفی: میں اور کسی بات کا شاکی نہیں تجھ سے
یہ وقت کے اوپر ترا انکار غضب ہے

غالب: کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

داغ: کیا اضطراب شوق نے مجھ کو خجل کیا
وہ پوچھتے ہیں کہئے ارادے کہاں کے ہیں

ظاہر ہے کہ تمام غزل گویوں کی طرح میر نے معاملہ بندی کے اشعار کہے ہیں۔ معاملہ بندی میں کمی (یا اس میں تنگ دامانی) یہ ہے کہ وہ ہمیں عاشق یا معشوق کی شخصیت کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں بتاتی۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعہ عشق کی واردات (ACTUALIZE) ہوجاتی ہیں۔ میر کے یہاں سے معاملہ بندی کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ دیوان اول کی ایک غزل میں قطعہ ہے ؎

کل تھی شب وصل اک ادا پہ — اس کی گئی ہوتے ہم تو مر رات
جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ — پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات
کرنے لگا پشت چشم نازک — سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات
تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا — ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات
پر زلفوں میں منہ چھپا کے پوچھا — اب ہووے گی میر کس قدر رات

کچھ تو قطعہ بندی کی وجہ سے اور کچھ میر کی فطری "پیچ داری" کی بنا پر یہ اشعار معاملہ بندی کی حد سے کچھ آگے نکل گئے ہیں۔ ورنہ اس مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک ہی شعر میں خوب باندھا ہے ؎

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

معاملہ بندی کو غزل کے اس انداز سے بھی بالکل الگ رکھنا چاہئے جس میں شاعر بظاہر تو معشوق کو مخاطب کرتا ہے، لیکن دراصل وہ اپنے آپ سے بات کر رہا ہوتا ہے۔ مثلاً غالب ؎

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد — تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہونا
ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

یا پھر ایسے اشعار ہیں جن میں بظاہر معشوق سے خطاب ہے لیکن خود کلامی کا لہجہ بھی نمایاں ہے۔ مثلاً غالب ؎

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ — ہر چند بر سبیل شکایت ہی کیوں نہ ہو
ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں — نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو

میر کے جس انداز پر یہاں گفتگو مقصود ہے، وہ ان سب سے مختلف ہے۔ اس میں انکشاف ذات یا کم سے کم براہ راست (SELF REVITATION) کا رنگ ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، ایسے اشعار میں عاشق اپنے عادات و کوائف بیان کرتا ہے اور معشوق کو موجود فرض کرتا ہے۔ یعنی وہ معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں معاملہ رسومیاتی حد بندیوں سے نکل جاتا ہے اور انسانی تعلق کی سطح براہ راست قائم ہوجاتی ہے۔ واضح رہے کہ ایسے اشعار میں اظہار عشق یا خواہش یا تمنا کا اظہار نہیں ہوتا۔ یہ بات، کہ عاشق اپنے معشوق کو اپنی صورت حال سے مطلع کر رہا ہے، خود ہی اظہار عشق یا اظہار خواہش یا اظہار تمنا (یا ان سب) کا حکم رکھتی ہے۔ لہٰذا اس طرح کے اشعار میں جو شخص اپنا اظہار حال کر رہا ہے، وہ مرکزی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

دیوان چہارم: لطف و مہر و قہر و غضب ہم ہر صورت میں راضی ہیں
حق میں ہمارے گرز روکھی جو کچھ جانو بہتر ہے

دیوان چہارم: چپ ہیں کچھ جو نہیں کہتے ہم کار عشق کے حیراں ہیں
سو جو حال ہمارا اٹک تو بات کی تہ کو پاؤ تم

دیوان اول: رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

دیوان چہارم: بھر کے جاؤں ہوں اب کی آخر مجھ کو غیرت ہے
تو بھی منانے آوے گا تو ساتھ نہ تیرے جاؤں گا

دیوان چہارم: در پہ سے ترے اب کے جاؤں گا تو جاؤں گا
یا پھر اگر آؤں گا سید نہ کہاؤں گا

دیوان اول: ویسا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دیوان اول: ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

دیوان دوم : اب تنگ ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

دیوان اول : دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤگے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

دیوان دوم : آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

دیوان سوم : وجہ بے گانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو
یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

دیوان اول : ہنوز لڑکے ہو تم قدر میری کیا جانو
شعور چاہیے ہے امتیاز کرنے کو

دیوان دوم : اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دیوان اول : درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت
گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

دیوان اول : چاہوں تو بھر کے کولی اٹھا لوں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

دیوان چہارم : عشق میں کھوئے جاؤگے تو بات کی تہ بھی پاؤگے
قدر ہماری کچھ جانوگے دل کو کہیں جو لگاؤگے

دیوان پنجم : برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

دیوان دوم : یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

اس طرح کے اشعار کے ساتھ ان شعروں کو بھی رکھا جائے جن میں دونوں احکامات ہیں، یعنی یہ کہ عاشق کا مخاطب معشوق ہے، یا کوئی بھی نہیں ہے تو ایسے اشعار کی تعداد سیکڑوں سے زیادہ ہوگی جن میں میر کے عاشق نے اپنی شخصیت کا اظہار کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار میں بھی معاملہ غالب سے مختلف ہے، کیوں کہ غالب کے یہاں ذہنی وقوعے یعنی (MENTAL EVENT) کا اظہار زیادہ ہے اور میر کے یہاں موجود یعنی فوری صورت حال کا۔ مثلاً غالب کے دو شعر جو میں نے اوپر نقل کئے ہیں (ہے مجھ کو تجھ سے اور ابھی ہم قتل گہ) دونوں میں ان ذہنی اعمال کا ذکر ہے جن کا براہ راست تعلق فوری صورت حال سے نہیں ہے بلکہ وہ عام صورت حال کا اظہار کر رہے ہیں۔ ان کے برعکس میر کے مندرجہ ذیل اشعار میں فوری صورت حال کا ذکر ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان اشعار کے ذریعہ بھی عاشق کی انفرادی حیثیت ظاہر اور قائم ہوتی ہے۔

دیوان اول : کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

دیوان اول : تا کشتۂ وفا مجھے جانے تمام خلق
تربت پہ میری خون سے میرے نشان کر

دیوان چہارم : تجھ کو ہے سوگند خدا کی میری اور نگاہ نہ کر
چشم سیاہ ملا کر یوں ہی مجھ کو خانہ خراب نہ کر

دیوان سوم : جس چمن زار کا تو ہے گل تر
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

دیوان دوم : زردی رخ رونا ہر دم کا شاہد دو جب ایسے ہوں
چاہت کا انصاف کرو تم کیوں کر ہم انکار کریں

دیوان چہارم : ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

دیوان اول : چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

دیوان اول : دل کی کچھ قدر کرتے رہیو تم
یہ ہمارا بھی ناز پرور تھا

دیوان پنجم : دور بہت بھاگو ہو ہم سے سیکھے طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کیا اچھی آنکھوں والوں کا

دیوان چہارم: خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا

مندرجہ بالا دونوں طرح کے اشعار میں سے اکثر ایسے ہیں، جن کے لہجے میں تمکنت، خود اعتمادی، اپنی قدر و قیمت کا پورا احساس، اور کہیں کہیں المیہ ہیرو کا وقار ہے۔ کہیں کہیں مزاح تو کہیں عام آدمی کی سی تلخی یا چڑچڑا پن ہے، کہیں چالاکی اور فریب کاری کا بھی شائبہ ہے۔ اگر وہ مسکین، مردہ تا بسورتا میر یا وہ زار زار جوں ابر بہار روتا ہوا میر جو ہمارے نقادوں کے آئینہ خانوں میں جلوہ گر ہے، ان اشعار میں نظر نہیں آتا تو میرا قصور نہیں۔ میر کا کلام میر کا سب سے بڑا گواہ ہے اور میر کے نقاد و نکتہ شناس اگر اس گواہی کے بدلے مفروضات پر مبنی گواہوں کو تسلیم کریں تو یہ بھی میر کا قصور نہیں۔

معشوق سے براہ راست گفت گو اور اظہار حال والے اشعار کی ضمن میں ایسے اشعار بھی آتے ہیں جن میں عاشق نے معشوق کو برا بھلا کہا ہے، جلی کٹی سنائی ہے یا اس کے کردار پر حملہ کیا ہے۔ ان اشعار میں وہ تہ داری اور پیچیدگی بہت کم ہے جس سے مندرجہ بالا اشعار میں سے اکثر شعر متصف ہیں۔ لیکن جلی کٹی سنانے والے ان اشعار میں واسوخت کا بھی رنگ نہیں ہے، بلکہ وہی روزمرہ زندگی کے حوالے سے بات کہنے کا انداز ہے جو اس میلان میں میر کا خاصہ ہے۔ اس طرح کے اشعار انیسویں صدی کے شعرا میں تقریباً مفقود ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں تھوڑا بہت ان کا چلن ضرور ملتا ہے۔ میر کے یہاں یہ لہجہ دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ عام اور زیادہ متنوع ڈھنگ سے نظر آتا ہے۔ دیوان سوم اور دیوان چہارم سے کچھ اشعار بغیر کسی خاص تلاش کے نقل کرتا ہوں:

دیوان سوم: سنا جاتا ہے اے گھیتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پیے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

دیوان چہارم: اب تو جوانی کا یہ نشہ ہی بے خود تجھ کو رکھے گا
ہوش گیا پھر آوے گا تو دیر تلک پچھتاوے گا

دیوان چہارم: خلاف وعدہ بہت ہوئے ہو کوئی تو وعدہ وفا کرو اب
ملا کے آنکھیں دروغ کہنا کہاں تلک کچھ حیا کرو اب

دیوان چہارم: جو درجہ کوئی ہو تو کہنے میں بھی کچھ آوے
باتیں کرو ہو بگڑی منھ کو بنا بنا کر

دیوان چہارم: کیا رکھیں یہ تم سے توقع خاک سے آکے اٹھاؤ گے
راہ میں دیکھو افتادہ تو اور لگاؤ ٹھوکر تم

دیوان چہارم: غریبوں کی پگڑی جامے تک لے ہے اتروا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

دیوان سوم: عاقبت تجھ کو لباس راہ راہ
لے گیا ہے راہ سے اے تنگ پوش

دیوان چہارم: غیر کی ہمراہی کی عزت جی مارے ہے عاشق کا
پاس کبھو جو آتے ہو تو ساتھ اک تحفہ لاتے ہو

دیوان سوم: کیسی وفا و الفت کھاتے عبث ہو قسمیں
مدت ہوئی اٹھا دیں تم نے یہ ساری رسمیں

دوسری صورت جس میں معنوی پیچیدگی کم، لیکن ڈرامائی دلچسپی وافر ہے، یہ ہے کہ کوئی دوسرا شخص یا کئی لوگ مل کر معشوق کو میر کی حالت سے مطلع کرتے ہیں، اس کو رائے مشورہ دیتے ہیں، اس کو سمجھاتے ہیں۔ یہ لوگ کون ہیں، یہ بات واضح نہیں کی جاتی، لیکن لہجے سے لگتا ہے کہ یہ معشوق کے قریب والے یا محرم راز نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاشق و معشوق کی باتیں اب اتنی عام ہو چلی ہیں کہ لوگ معشوق کے پاس جا کر میر کے تعلق سے گفت گو کرنا عوامی فریضہ سمجھتے ہیں۔ اس قسم کے اشعار کی کثرت کے باعث میر کے عاشق کی دنیا نہ صرف بہت آباد اور مصروف معلوم ہوتی ہے بلکہ اس کا عشق بھی روزمرہ کی دنیا کے لئے PASSIONATE CONCERN کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ اور یہ CONCERN، یہ تشویش، تردد، یہ لگاؤ خالص انسانی ہے۔ اس میں اخلاقی برتری یا ناصحانہ اصلاح کا کوئی شائبہ نہیں۔ جو لوگ معشوق سے گفت گو کرنے جاتے ہیں، وہ سب اس معاملے کو بہت MATTER OF FACT سطح پر برتتے ہیں۔ کوئی تصنع، کوئی تیز، کوئی SENTIMENTAL اپیل، یعنی جذبے کے تقاضے سے زیادہ الفاظ کا صرف، ایسی کوئی بات نہیں ہے۔

دیوان سوم: تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

دیوان سوم: گیا اس شہر ہی سے میر آخر
تمھاری طرز بد سے کچھ نہ تھا خوش

دیوان اول: کیوں کر نہ ہو تم میر کے آزار کے درپے
یہ جرم ہے اس کا کہ تمھیں پیار کرے ہے

دیوان اول: ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

دیوان دوم: حمیت اس کے تئیں کہتے ہیں جو میر میں تھی
گیا جہاں سے پہ تیری گلی میں آ نہ رہا

دیوان چہارم: رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر آخر ہے
میرا اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

دیوان دوم: صرف آزار میر میں نہ کرو
خستہ اپنا ہے زار ہے اپنا

دیوان دوم: گھر کے آگے سے ترے نعش گئی عاشق کی
اپنے دروازے تلک تو بھی تو آیا ہوتا

دیوان دوم: کہہ وہ شکستہ پا ہمہ حسرت نہ کیوں کہ جائے
جو ایک دن نہ تیری گلی میں چلا پھرا

دیوان سوم: تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

دیوان سوم: تمھارے پاؤں گھر جانے کو عاشق کے نہیں اٹھتے
تم آؤ تو تمھیں آنکھوں پہ سر پہ اپنے جا دیوے

دیوان دوم: تھی جب تلک جوانی رنگ و تعب اٹھائے
اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

اس طرح کے اشعار عاشق و معشوق کے مابین ایک نیا ربط، بلکہ نئی مساوات قائم کر دیتے ہیں۔ اکثر اشعار میں افسانے کی سی کیفیت ہے، اس معنی میں کہ اشعار میں جو بات بیان ہو رہی ہے، اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہے۔ لہذا ایسے اشعار کی وجہ سے میر کے عاشق کی دنیا بہت بھری بھری اور مصروف معلوم ہوتی ہے لیکن غزل کی عام دنیا میں معشوق براہ راست عاشق سے بہت کم ہم کلام ہوتا ہے۔ معشوق کی گفت گو اگر غزل میں بیان بھی ہوتی ہے تو ہمیشہ کسی دوسرے کے الفاظ میں۔ زیادہ تر عاشق ہی معشوق کی گفت گو بیان کرتا ہے۔ معاملہ بندی کے ذیل میں جو چند شعر میں نے نقل کیے، ان میں یہ بات واضح طور پر نظر آتی ہے لیکن میر نے عام طریقے کے خلاف جا کر معشوق اور عاشق کی براہ راست گفت گو بھی بیان کی ہے۔ معشوق کا لہجہ یا الفاظ یا دونوں عام طور پر استہزائیہ اور تمسخرانہ ہوتے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ ایک قطعہ میں نے اوپر نقل کیا ہے (اب ہووے گی میر کس قدر رات) اس میں معشوق کا لہجہ ناز سے بھرپور ہے، لیکن تمسخرانہ یا طنزیہ نہیں ہے۔ اب چند شعر ایسے نقل کرتا ہوں جن میں معشوق براہ راست مخاطب ہے (یا اس کی گفت گو براہ راست تقریر (DIRECT SPEACH) کے انداز میں نقل ہوئی ہے)

ان اشعار میں معشوق طنز و استہزا کا بادشاہ نظر آتا ہے ؎

دیوان دوم: میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گزرو ٹال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

دیوان سوم: کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

دیوان دوم: یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میر رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

دیوان دوم: کاہے کو میں نے میر کو چھیڑا کہ ان نے آج
یہ درد دل کہا کہ مجھے درد سر رہا

اس شعر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے اس کا متکلم معشوق نہ ہو بلکہ کوئی دوست یا شناسا ہو۔ اس کے دو جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ اس شعر کے دو ہی متکلم ہو سکتے ہیں یا کوئی دوست شناسا، یا خود معشوق۔ شعر میں براہ راست اشارہ نہ ہونے کی وجہ سے دونوں امکان برابر کے قوی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ

ردِ سر کا ذکر، اور میر کی طرف سے دردِ دل کا پر زور شور بیان اس گمان کو قوی تر کر دیتا ہے کہ متکلم معشوق ہی ہے۔

دیوان سوم: ہوا میں میر جو اس بت سے سائلِ بوسۂ لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کرشمہ صاحب خدا دیوے

دیوان سوم: مضطرب ہو جو ہم ہی کی میر
پھر کے بولا کہ بس کہیں رہ بھی

دیوان پنجم: کہنے لگا کہ میر تمھیں پہچوں گا کہیں
تم دیکھیو نہ کہیو غلام اس کے ہم نہیں

دیوان چہارم: شوخی تو دیکھو آپ ہی کہا آؤ بیٹھو میر
پوچھا کہاں تو بولے کہ میری زبان پر

ان اشعار میں معشوق کا لہجہ استہزائیہ ہے، کہیں کہیں اس میں لگاوٹ بھی ہے۔ لیکن عاشق کبھی کوئی مجہول پسماندہ شخصیت نہیں رکھتا۔ اکثر تو وہ اپنے اندازِ گفتگو یا الفاظ کے انتخاب کے ذریعہ یہ ظاہر کر دیتا ہے کہ اس نے بھی معشوق کے ساتھ شوخی برتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عاشق کے لئے معشوق کی ادائے ناز معشوق کے واقعی اقوال و افعال سے بھی زیادہ اہم ہے۔ لہٰذا میر کی "پیچ داری" یہاں بھی موجود ہے۔

تیسری صورت یہ ہے کہ ایک شخص، یا کچھ لوگ (مثلاً دوست شناسا یا عام لوگ) عاشق کے حالات، اس کی زندگی اور موت، اس کی شکل و شباہت وغیرہ پر تبصرہ کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اس تبصرے میں رائے مشورہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ لیکن لوگوں کی اس کثرت کے باوجود ڈرامائی کیفیت نہیں پیدا ہوتی کیونکہ عاشق اپنی ہی کرتا ہے یا کر گزرا ہے ۔

دیوان سوم: جہاں میں میرے کا بے کو ہوتے ہیں پیدا
شاید واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

دیوان سوم: مانند شمع مجلس شب اشک بار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا

دیوان اول: آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میر سے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشتِ غبار پایا

دیوان اول: گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر
میں میر میر کر اس کو بہت پکار رہا

دیوان اول: کہیں ہے میر کو مارا گیا شب اس کے کوچے میں
کہیں وحشت میں شاید بیٹھے بیٹھے اٹھ گیا ہوگا

دیوان دوم: کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا

دیوان سوم: خراب احوال کچھ بکتا پھرے ہے دیر و کعبے میں
سخن کیا معتبر ہے میر سے واہی تباہی کا

دیوان سوم: تسبیحیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے جلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

دیوان پنجم: آہ سے تھے رخنے چھاتی میں پھینا ان کا یہ سہل نہ تھا
دو دو ہاتھ تڑپ کر دل نے سینۂ عاشق چاک کیا

دیوان پنجم: نالۂ میر سواد میں ہم تک دوشیں شب سے نہیں آیا
شاید شہر سے ظالم کے عاشق وہ بدنام گیا

دیوان پنجم: دخل مروت عشق میں تھا تو دروازے سے تھوڑی دور
ہم رہ نعش عاشق کی اس ظالم کو بھی آنا تھا

دیوان پنجم: ایک پریشاں طرز جماعت دیکھ جانے والوں کی
جینے کے خواہاں نہیں ہیں مرنے کو تیار ہیں سب

دیوان پنجم: کیا کیا خواہش بے کس بے بس مشتاق اس سے رکھتے ہیں
لیکن دیکھ کے رہ جاتے ہیں جھجکے سے ناچار ہیں سب

دیوان ششم: جاتے ہیں اس کی جانب مانند تیر سیدھے
شکل کمان حلقہ قامت خمیدہ مردم

دیوان ششم: اے اصرار خوں ریزی پہ ہے ناچار ہیں اس میں
وگرنہ عجز نالی تو بہت سی میر کرتے ہیں

دیوان اول: میر صاحب رلا گئے سب کو کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

دیوان اول: کہیں تو ہیں کہ عبث میر نے دیا جی کو
خدا ہی جانے کہ کیا جی میں اس کے آئی ہو

دیوان دوم: گفتگو اتنی پریشاں حال کی یہ در ہمی
میر کچھ دل تنگ ہے ایسا نہ ہو سودا ہو گیا

دیوان دوم: تیغ و تبر رکھا نہ کرو پاس میر کے
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضایع کرے کہیں

اس صورت حال کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ لوگ، یا دوست آشنا، عاشق سے براہ راست گفت گو کرتے ہیں ؎

دیوان اول: میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

دیوان اول: لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

دیوان سوم: کیا تم کو پیار سے وہ اے میر منھ لگاوے
پہلے ہی چومے تم تو کاٹو ہو گال اس کا

دیوان اول: چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

دیوان چہارم: چشمک چترن نیچی نگاہیں چاہ کی تیری مشعر ہیں
میر عبث مکرے ہے ہم سے آنکھ کہیں تو لگائی ہے

دیوان چہارم: چپکے سے کچھ آجاتے ہو آنکھیں بھر بھر لاتے ہو
میر گذرتی کیا ہے دل پر کڑھا کرو ہو اکثر تم

دیوان چہارم: لگو ہو زور باراں رونے چلتے بات چاہت کی
کہیں ان روزوں تم بھی میر صاحب زار عاشق ہو

عاشق (اور اس کے حوالے سے معشوق) کی کردار سازی میں ان اشعار کا بھی بہت بڑا حصہ ہے جن میں عاشق خود کلامی سے کام لیتا ہے، یا اپنے حالات کسی دوسرے شخص سے بیان کرتا ہے۔ چوں کہ اس طرح کے تمام اشعار میں گفتگو کا انداز اور روزمرہ کے واقعات کا ذکر ہوتا ہے۔ اس لئے ان میں وہ مخصوص شلوانہ واقعیت پیدا ہو جاتی ہے جسے ہم شاعری کی افسانویت کا نام دیتا ہے لیعنی یہ بات ہم پر واضح رہتی ہے کہ ہم کسی اصلی شخص کی گفت گو نہیں سن رہے ہیں لیکن جو کہا جارہا ہے وہ اصلی دنیا ہی سے مستعار ہے۔ دیوان چہارم کے چند شعر دیکھیے

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح
کی عشق نے خرابی ہے اس خانداں کی طرح

چھپ لگ کے بام و در سے گلی کوچے میں سے میر
میں دیکھ لوں ہوں یار کو اک بار ہر طرح

کیسی کیسی خرابی کھینچی دشت و در میں سر مارا
خانہ خراب کہاں تک پھریئے ایسا ہو گھر جاویں ہم

پاس ظاہر سے اسے تو دیکھنا دشوار ہے
جائیں گے مجلس میں تو ادھر ادھر دیکھیں گے ہم

حیرت سے عاشقی کی پوچھا تھا دوستوں نے
کہہ سکتے کچھ تو کہتے شرما کے رہ گئے ہم

اسکی نہ پوچھو دوری میں ان نے پرسش حال ہماری نہ کی
ہم کو دیکھو مارے گئے ہیں آکر پاس وفا سے ہم

کیا کیا عجز کریں ہیں لیکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سر رگڑے ہیں آنکھیں ملیں ہیں اس کے حنائی پاے ہم

ضعف دماغ سے کیا پوچھو ہو اب تو ہم میں حال نہیں
اتنا ہے کہ طپش سے دل کی سر پر وہ دھمال نہیں

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے
کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتہ سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہو ویں یا پیدا ہوں

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پا ہیں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

ہاے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں بو جھوں ہوں ست
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بدنام کریں

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے
ان نے کہا کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

کیا کہیں ان نے جو پھیرا اپنے در پر سے ہمیں
مر گئے غیرت سے ہم بھی پر نہ اس کے گھر گئے

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم ات گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

معشوقوں کی گرمی بھی اے میر قیامت ہے
چھاتی میں گلے لگ کر ٹک آگ لگا دیں گے

اس طرح کے اشعار اتنی کثیر تعداد میں ہیں کہ بے تکلف ان سے ایک دیوان تیار ہو سکتا ہے۔ پھر ان میں ان اشعار کو بھی ملا لیجیے جن میں معشوق کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں ہیں، لیکن ایک شخص کی حیثیت سے ہے، علامت (یعنی معشوق کے تصور کی علامت) کے طور پر نہیں۔ معشوق کا ذکر معشوق کے تصور کی علامت کے طور پر غالب کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھیے ؎

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم   آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
ابھی دیکھا نہیں خوں میں شناور تیرے توسن کو

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے   جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

اس کے برخلاف معشوق بطور ایک شخص کا اظہار غالب کے ان اشعار میں دیکھیے ؎

تھی وہ اک شخص کے تصور سے   اب وہ رعنائی خیال کہاں
گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو   کہے سے کچھ نہ ہوا پھر کہو تو کیوں کر ہو

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا   تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ بات ظاہر ہے کہ معشوق کی شخصیت ان اشعار میں بھی کم و بیش پردۂ راز میں رہتی ہے۔ معشوق کو تصور کی سطح پر انگیز کیا گیا ہے۔ آخری شعر میں، جہاں ایک جنسی معاملہ بیان ہوا ہے۔ (اگرچہ شارحین نے اس شعر کو بھی غیر جنسی کہا ہے) معشوق خود موجود نہیں، صرف خود کلامی اور شاید WISH FULFILL-MENT ہے۔ غالب کا ذہن اس قدر تصوراتی اور تجریدی ہے کہ معشوق بہ حیثیت ایک شخص ان کے یہاں بہت کم ہے، اور جہاں ہے بھی، وہاں بھی تصوراتی پہلو حاوی نہیں تو نمایاں ضرور رہتا ہے۔ محمد حسن عسکری کو غالب سے شکایت تھی کہ وہ اپنی شخصیت کو پوری طرح ترک نہیں کرتے بلکہ معشوق کے سامنے بھی اپنے آپ کو الگ شخصیت کا حامل ظاہر کرتے ہیں، لہٰذا ان کے یہاں خود سپردگی کی کمی ہے۔ ممکن ہے کہ غالب کے یہاں خود سپردگی کم ہو، لیکن اس سے ان کی شاعرانہ عظمت نہ گھٹتی ہے نہ بڑھتی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تصوراتی اور تجریدی میلان کے حاوی ہونے کے باعث غالب کسی غیر شخص کو (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) پوری طرح ظاہر اور بیان نہیں کر سکتے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ہر چیز کو ٹھوس، ارضی سطح پر برتتے ہیں، لہٰذا ان کے کردار تصوراتی سے زیادہ حقیقی اور علامتی سے زیادہ افسانوی معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ معشوق کے بارے میں واحد غائب کا صیغہ استعمال کرتے وقت بھی یا خود کلامی کے دوران ان کا سارا تاثر کسی موجود شخص کا ہوتا ہے، کسی تصور یا علامت کا نہیں ؎

دیوان اول: نیم چہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

دیوان اول: بارے کل ٹھیر گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

دیوان اول: خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں میں میر
یار مستغنی ہے اس کی مری پروا کیا ہو

دیوان اول: جوں چشم بسمل نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

اس شعر میں پیکر اس قدر غیر معمولی اور واقعیت سے بھرپور ہونے کے باوجود

شدت اور مبالغہ سے اس طرح بھرپور ہے کہ شیکسپیر کے بہترین پیکروں کی یاد آتی ہے۔ معشوق کو خونی کہا ہے، پھر کہا ہے کہ جو آنکھ اس کے چہرے پر کھل گئی، یعنی جس آنکھ نے اس کو دیکھ لیا، پھر وہ ہمیشہ ٹکٹکی لگائے اس کے چہرے کو تکتی رہے گی، جس طرح کہ ذبح کیے ہوئے جانور کی آنکھ کھلی رہ جاتی ہے اور کبھی بند نہیں ہوتی۔ یعنی معشوق کے حسن اور اس حسن کے قتال ہونے، دونوں باتوں کو بہ یک وقت "چشم بسمل" کے پیکر کے ذریعہ ظاہر کر دیا۔ واقعاتی اشارے بالکل سامنے کے ہیں (معشوق کا حد درجہ حسین ہونا، اس کا ظالم ہونا، اس کا خونی ہونا، لوگوں کا اسے دیکھنا تو دیکھتے ہی رہ جانا) لیکن استعارہ مبالغہ اور تشدید سے بھرپور ہے۔ اس کے باوجود شعر کی فضا روزمرہ دنیا کی سی ہے، کیوں کہ "چشم بسمل" کے بعد اس میں دوسرا اشارہ کارلفظ "میرے" ہے۔ یعنی وہ شخص جو میرا معشوق (خونی یہ معشوق) ہے، یا وہ جس نے میرا خون کیا۔ دونوں صورتوں میں ایک گھریلو سی اپنائیت ہے، جو معشوق کی شخصیت کو روزمرہ زندگی کے معاملات سے باہر نہیں جانے دیتی۔ اب دیکھئے غالب نے اسی پیکر کو کس درجہ تصوراتی اور عام دنیا سے کس قدر دور کر کے پیش کیا ہے ؎

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ　　آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ جب تک کسی مقتول کی کھلی ہوئی ٹکٹکی لگا کر تکتی ہوئی آنکھ کا آئینہ فراہم نہ ہو، وہ اپنی آرائش بھی نہیں کرتا۔

اس مثال کے بعد میر اور غالب کے طریقِ کار کا فرق ظاہر کرنے کے لئے مزید کچھ کہنا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ معشوق کی شخصیت کے بارے میں میر کے چند اشعار اور سن لیجئے ؎

دیوان اول: استخواں توڑے مرے اس کی گلی کے سگ نے
کس خرابی سے میں واں رات رہا مت پوچھو

دیوان اول: میری اس شوخ سے صحبت ہے بعینہ ویسی
جیسے بن جائے کسو سادے کو عیار کے ساتھ

دیوان اول: اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

دیوان اول: اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

دیوان اول: باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

دیوان اول: کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہو گئی
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہو گئی

دیوان اول: شکوہ نہیں جو اس کو پروا نہ ہو ہماری
دروازے جس کے ہم سے کتنے فقیر آئے

دیوان اول: اس شوخ کی سرتیز پلک ہے کہ وہ کانٹا
گڑ جائے اگر آنکھ میں تو سر دل سے نکالے

دیوان اول: سو ظلم اٹھائے تو کبھو دور سے دیکھا
ہرگز نہ ہوا یہ کہ ہمیں پاس بلائے

غرض کہ ایسے اشعار کا ایک دفتر ہے۔ کلیات کا کوئی صفحہ کھولئے، آپ کو دو چار شعر ایسے مل جائیں گے جن میں عاشق اور معشوق عام زندگی کے انسانوں کی طرح محو معاملات نظر آتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ میں ابھی ان شعروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جن میں معشوق کے جسمانی حسن سے لذت اندوز ہونے کا براہ راست ذکر ہے اور جن میں معشوق سراسر گوشت پوست کا انسان نظر آتا ہے (اور وہ انسان بھی نہیں جس کے خط و خال کنگھی چوٹی، موباف، انگیا، کرتی اور محرم کے حوالے سے واضح کئے جائیں۔) معشوق سے لذت اندوز ہونے پر مبنی اشعار کو فی الحال چھوڑیئے، کیوں کہ ان میں غیر معمولی حسن اور شوخی تو ہے، لیکن وہ اٹھارویں صدی کی غزل کے عام دھارے سے بہت الگ نہیں ہیں۔ میں نے جن اشعار کا حوالہ اوپر دیا ہے وہ میر کے اپنے طبع زاد رنگ کے ہیں۔ ان میں معشوق کی شخصیت جس نہج سے نمایاں کی گئی ہے، وہ اردو شاعری کی عام نہج نہیں ہے، اور غالب سے یہ ہر حال بالکل مختلف ہے۔

ان اشعار کے عناصر کا تجزیہ کیجئے تو یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ معشوق اور عاشق میں برابری کا رشتہ نہیں ہے۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ معشوق بہر حال عاشق پر حاوی رہتا ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ عاشق بالکل بے چارہ اور

بے کس ہے۔ وہ کبھی کبھی احتجاج کرتا ہے، کبھی کبھی بگڑ بھی بیٹھتا ہے۔ کبھی کبھی اس کی اور معشوق کی ملاقات بھی ہو جاتی ہے۔ جب تک تعلقات ٹھیک رہتے ہیں، وہ معشوق کی سخت نرم باتیں برداشت کرتا ہے، لیکن جب بات بگڑ جاتی ہے تو وہ بھی ترکی بہ ترکی جواب دیتا ہے۔ وہ اس کی گلی تک پہنچ بھی جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہاں معشوق کی گلی کا کتا اس کی ہڈیاں توڑتا ہے، لیکن وہ اس واقعے کا ذکر عجیب طمانیت اور تھوڑے بہت مزاح کے ساتھ کرتا ہے۔ مزاح کا عنصر اس کی شخصیت میں زیادہ نمایاں ہے، بے چارگی اور پسماندگی کا کم۔ لیکن معشوق میں استغنا اور نارسی، خوں ریزی اور شوق شکار، زود رنجی اور جور بے وجہ و نہایت کے بھی عناصر پوری طرح کارفرما ہیں۔ یہ بات طے نہیں ہوتی کہ معشوق جان بوجھ کر ظلم کرتا ہے، یا اس کی فطرت میں ظلم اس طرح ودیعت کیا گیا ہے کہ اس کو احساس ہی نہیں ہوتا کہ وہ ظالم بھی ہے۔ دیوان اول کا یہ شعر دیکھئے ؎

نیمچہ ہاتھ میں مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے اے شوخ حذر ہم نے کیا

پھر یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں ؎

دیوان دوم : پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

دیوان سوم : قلب و دماغ و جگر کئے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں
کیا جانے یہ قلقچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے

"قلقچی" وہ سپاہی ہوتا ہے جو بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو بلکہ کسی رئیس کا ملازم ہو۔ قلب و دماغ و جگر کی حیثیت قلقچی کی سی ہے، کیوں کہ وہ (میر) عاشق کے ملازم ہیں۔ جب انھوں نے سردار کو دیکھا تو فوراً اس سے جا کر مل گئے اور اپنے رئیس کو چھوڑ دیا یعنی معشوق کا سامنا ہوتے ہی قلب، دماغ، جگر سب ساتھ چھوڑ گئے۔

دیوان سوم : باؤ سے بھی گر پڑتا کوڑے کے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گھوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے

دیوان چہارم : جب تک شرم رہی مانع شوخی اس کی
تب تک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

دیوان چہارم : کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ معشوق مومن (اور بڑی حد تک غالب) کے معشوق کی طرح LINEAR اور کم و بیش CONSISTENT صفات رکھنے والا نہیں ہے، بلکہ یہ معشوق ایک بہت ہی پیچیدہ (COMPLEX) کردار رکھتا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ سارے کلیات میں ایک ہی عاشق اور ایک ہی معشوق ہو۔ یہ بحث تو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم یہ فرض کرتے کہ یہ عاشق اور معشوق کسی فکشن کے کردار ہیں۔ جیسا کہ میں اوپر واضح کر چکا ہوں، یہ کردار اس معنی میں کردار نہیں ہیں جس معنی میں فکشن نگار اپنے کردار بناتا ہے۔ یہاں بنیادی بات یہ ہے کہ عاشق اور معشوق کا وجود IMAGE میر کے کلیات میں ملتا ہے، وہ فکشن کے کردار کی طرح اپنی انفرادیت اور شخصیت رکھتا ہے اور واقعی زندگی کے انسانوں کی طرح بہت پیچیدہ بھی ہے۔ ان کرداروں میں رسمی قسم کی واقعیت نہیں ہے لیکن یہ واقعی کرداروں کی طرح ہم پر اثر انداز ہوتے ہیں، کیوں کہ شاعر نے ان کو تصوراتی اور تجریدی سطح پر نہیں بیان کیا ہے (جیسا کہ غالب کا انداز ہے) بلکہ مرئی اور ارضی سطح پر بیان کیا ہے۔

واقعیت کے اس رنگ نے بہت سے نقادوں کو اس دھوکے میں مبتلا کر دیا کہ کلیات میر میں عاشق دراصل میر خود ہیں اور جو معشوق ہے وہ بھی کوئی واقعی شخص ہے۔ حالاں کہ معشوق کے کردار میں طرح طرح کے متضاد پہلوؤں اور خود معشوق کی جنس میں کہیں عورت اور کہیں واضح طور پر مرد کا تذکرہ اس بات کو صاف کرنے کے لئے کافی ہونا چاہئے تھا کہ ہم کسی واقعی شخص یا اشخاص کا حال نہیں پڑھ رہے ہیں، اور نہ ہم ان غزلوں کے پردے میں میر کی سوانح حیات پڑھ رہے ہیں۔ لیکن نام نہاد سوانحی، سماجیاتی، تاریخی اسکول کے نقادوں کو اپنے عقائد اس قدر پیارے ہیں کہ وہ کلیات میر کے بجائے اپنے مفروضات کو پڑھ کر میر پر تنقید فرماتے ہیں۔ میر نے اپنے سوانح بیان کرنے کے لئے خود نوشت سوانح حیات اور مثنوی، دونوں اصناف کو برتا ہے۔ غزل کا مقصد ان کی نظر میں یہ تھا ہی نہیں کہ اس میں "سچے حالات" بیان کئے جائیں۔ جو لوگ غزل کو خود نوشت کے طور پر پڑھتے ہیں، وہ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف ہیں۔

میر کا کمال یہ نہیں ہے کہ انھوں نے غزل کے پردے میں اپنی داستان عشق نظم کر دی۔ کلیات کا معمولی سا مطالعہ بھی بتا دے گا کہ مختلف واقعات و کیفیات و حالات و جذبات کا یہ بیان ایسے رویوں کا بیان جو آپس میں کسی طرح بھی CONSISTENT نہیں ہیں، عاشق اور معشوق کے آپسی عمل و ردعمل میں اس درجہ گوناگونی کا احساس، یہ سب باتیں اس بات کی ضامن ہیں کہ میر کی غزل ان کی خودنوشت سوانح نہیں ہے۔ (خودنوشت سوانح کا نظریہ رکھنے والے نقاد یہ کیوں نہیں سوچتے کہ اگر ان غزلوں کو سوانح حیات ہی ہونا ہے تو وہ میر ہی کیوں، کسی اور کی سوانح کیوں نہیں ہو سکتیں؟) یہ اور بات ہے کہ ہر شاعر (اور غزل کا شاعر عام شعراء سے زیادہ) اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات سے کام لیتا ہے، لہٰذا ممکن ہے کہ میر نے بھی بہت سی باتیں ایسی کہی ہوں جو پوری کی پوری، یا کم و بیش یا اس سے ملتی جلتی باتیں، خود ان پر گذری ہوں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ آپ بیتی کو جگ بیتی بنا کر پیش کر رہے ہیں، یا اپنے دل کا دکھڑا رو رہے ہیں۔ یہ تصور ہی مہمل ہے کہ میں نے اپنے غم کو آفاقی غم بنا کر پیش کیا۔ اول تو یہ بات کوئی ایسی اہم نہیں لیکن زیادہ بنیادی بات یہ ہے کہ اوپر جن اشعار کا حوالہ گذرا، ان کا شاعر آپ بیتی، ذاتی غم، الم، دل کا دکھڑا رونا وغیرہ یک سطحی اور محدود باتوں سے بہت آگے اور بہت بلند ہے۔ اس کے یہاں تجربہ اور مشاہدہ کی وہ دنیا ہے جو غم، الم، دردناک دل شکستگی، حرماں نصیبی وغیرہ جیسی اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں بیان ہو سکتیں۔ اس دنیا میں سب کچھ ہو چکا ہے اور سب کچھ ہوتا ہے۔ اس میں موت بھی ہے اور موت سے بدتر زندگی بھی۔ اس میں خودداری اور خود فریبی دونوں ہیں۔ اس میں معشوق بادشاہ بھی ہے اور اوباش بھی۔ اس میں زندگی مزے دار بھی ہے اور تلخ بھی۔ اس میں عاشق بے چارہ بھی ہے لیکن تھوڑا بہت بااختیار بھی ہے۔ جس دنیا میں سب کچھ ہوا ہو، اور جس شاعر نے سب کچھ برتا ہو اس کو آپ بیتی یا اپنے دکھ درد کا محدود اظہار کرنے والا وہی نقاد کہہ سکتا ہے جس کو میر سے دشمنی ہو۔

علیٰ ہذا القیاس، وہ نقاد بھی غلط فہمی میں گرفتار ہیں جن کے خیال میں میر کی حرماں نصیبی اور محرومی اس معاشرے کی نظری پیداوار تھی جس میں عورتیں گھروں میں پردہ نشین رہتی تھیں اور عشق کنارِ سوائی کا سودا تھا۔ آزادانہ اختلاط کے مواقع نہ ہونے کی بنا پر عشق میں مایوسی لازمی تھی اور سماج اور مذہب کے خوف کے باعث عاشق و معشوق ان مواقع کا بھی فائدہ نہ اٹھا سکتے تھے جو کبھی کبھی ان کو میسر ہو جایا کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب باتیں بھی نقادوں کی اپنی اختراع ہیں۔ ان کا غزل کے قواعد اور روایات سے کوئی واسطہ نہیں اور نہ ان سماجی حالات سے جو اٹھارویں صدی کی دلی میں واقعی رونما تھے۔ سماجی حالات کچھ بھی رہے ہوں، جو معشوق مندرجہ بالا اشعار، اور ان کی طرح کے سیکڑوں اشعار میں نظر آتا ہے، وہ بہرحال کوئی چھوئی موئی قسم کی پردے کی بربو، کوئی ڈرتی جھجکتی، کوٹھری میں چھپ چھپ کر رونے والی بنت عم نہیں تھی۔ اس بات سے قطع نظر کہ اس کی اپنی شخصیت خاصی پرقوت اور بڑی حد تک جارحانہ تھی، وہ اپنے قول فعل میں اس قدر مجبور بھی نہیں تھی کہ اس کا عشق بہرحال ناکام ہی ہوتا۔ بلکہ ہم تو یہ دیکھتے ہیں کہ وہ اپنے FAVOURS کو عطا کرنے یا نہ کرنے پر پوری طرح قادر ہے اور اس بات کا بھی اختیار و قوت رکھتی ہے کہ وہ کسی برقعہ پوش کی طرح سمٹی ہوئی باہر نکلنے کے بجائے اس طرح باہر نکلے

کہ ہر طرف ادھم مچ جائے۔

دیوان سوم: آنکھیں دوڑیں خلق جا ادھر کری
اٹھ گیا پردہ کہاں ادھم ہوا

مجھے اس سوال سے کوئی بحث نہیں کہ آیا میر کے زمانے میں سماجی حالات واقعی ایسے تھے کہ ان میں اس طرح کا معشوق وجود میں آسکتا جیسا کہ ان شعروں سے ظاہر ہوتا ہے، سماجی حالات اتنے پیچیدہ اور تہ دار ہوتے ہیں کہ ان کے بارے میں کوئی ایک حکم لگانا خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ لیکن فرض کیا کہ حالات ایسے نہیں تھے کہ معشوق کا وہ کردار ان میں ممکن ہوتا جو مندرجہ بالا شعروں میں نظر آتا ہے۔ تو پھر اس سے ثابت کیا ہوتا ہے؟ سماجی حالات کا وجود یا عدم وجود اشعار کے وجود کو تو عدم سے بدل نہیں سکتا۔ اشعار ہمارے سامنے ہیں۔ ان کی روشنی میں ہم کو فیصلہ کرنا چاہیے کہ میر کے کلام میں عاشق اور معشوق کا IMAGE کس طرح کا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اس طرح کا نہیں ہے جیسا بعض نقاد فرض کرتے ہیں کہ میر کا معشوق کوئی پردے میں چھپ کر گھٹ گھٹ کر رونے والی لڑکی ہے اور عاشق بے چارہ پردہ اور عورتوں، مردوں کی علیحدگی اور سماج

کی عاشق دشمنی کا صیہ زیرلب ہونے کی وجہ سے حرماں نصیبی اور نومیدی جاوید کا مرقع ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ میر کے شعر کی طرح ان کے یہاں عاشق اور معشوق کا کردار بھی انتہائی پیچیدہ ہے۔ اس پر کوئی ایک حکم لگانا میر کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ میر کے عاشق و معشوق دونوں میں ایسی انفرادیتیں ہیں جو کسی اور کے یہاں نہیں ملتیں۔ یہ انفرادیتیں خود میر کے مزاج کی انفرادیت کا مظہر ہیں، اور ان کا اظہار بعض ایسی شعری اور ڈرامائی واقعیت کی طرزوں سے ہوا ہے جو میر کا طرۂ امتیاز ہیں۔ عاشق اور معشوق کے کردار کی واقعیت اور انفرادیت کا اظہار میر نے ایک ہی شعر میں بخوبی ڈھنگ سے کر دیا ہے ؎

دیوان چہارم:

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزاج عشق

▲▲

خواب کا در بند ہے

شہریار کا نیا مجموعۂ کلام

اس بات کی دلیل ہے کہ نیا شاعر ہمیشہ نیا رہتا ہے

قیمت: پچاس روپے — شب خون کتاب گھر، ۳۱۳، رانی منڈی الٰہ آباد

حامدی کاشمیری

کا نیا شعری مجموعہ

لاحرف

چھپ چکا ہے

ادارۂ ادب، ۳۹۶۔ جواہر نگر، سری نگر، کشمیر

اقبال اور کشمیر

مصنفہ

جگن ناتھ آزاد

قیمت: ۱۵/۰۰

میسرز علی محمد اینڈ سنز
بک سیلرز اینڈ پبلشرز
لال چوک، سری نگر، کشمیر

ہند فارسی گو شعرا توجہ فرمائیں

پرشین اکادمی لکھنؤ نے ہندوستان کے معاصر فارسی گو شعرا کا ایک جامع و معتبر تذکرہ شائع کرنے کا منصوبہ بنایا ہے جس میں بیسویں صدی کے تمام فارسی گو شعرا کے حالات زندگی اور انتخاب کلام شامل کیا جائے گا۔ ہندوستان کے سبھی فارسی گو شعرا کی خدمت میں گزارش ہے کہ جن حضرات کا کوئی فارسی مجموعۂ کلام شائع ہو چکا ہو وہ اپنے دیوان کی ایک کاپی مع حالات زندگی ارسال فرما دیں اور جن شعرا کا مجموعۂ کلام نہ شائع ہوا ہو وہ کم از کم بیس غزلیں اور مفصل حالات زندگی مندرجہ ذیل پتے پر ارسال کرنے کی زحمت فرمائیں۔

پتا

رئیس نعمانی

مدیر مجلہ "عبارت" (فارسی)

۱۹۱۔ اصطبل چارباغ، لکھنؤ ۲۲۶۰۰۸

شمس الرحمٰن فاروقی

ہے کشاد خاطر وابستہ در رہن سخن
تھا طلسم قفل ابجد خانۂ مکتب مجھے

وزن : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بحر : رمل مثمن محذوف

بیش تر شارحین اس شعر کی تشریح میں متفق ہیں۔ ان کے کہنے کا ماحصل یہ ہے کہ میری خاطر وابستہ کا کھلنا (یعنی میرے دل کی رنجیدگی و افسردگی کا دور ہونا) سخن (یعنی کلام، شاعری یا گفت گو) پر موقوف ہے۔ طلسم قفل ابجد میرے لئے مکتب کی طرح سبق آموز تھا، کیوں کہ جب میں نے یہ دیکھا کہ قفل ابجد اسی وقت کھلتا ہے جب بات بنتی ہے، تو میں نے سمجھ لیا کہ میرا دل بھی قفل ابجد کی طرح ہے اور اسی وقت کھل سکتا ہے جب میں محو کلام ہوں۔ یہ شرح اپنی جگہ پر مکمل ہے، اگرچہ اس میں لفظ "طلسم" کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی گئی ہے، لیکن شعر کی وضاحت میں یہ شرح کامیاب ہے۔

جوش ملسیانی نے یہ نکتہ نکالا ہے کہ "خانۂ مکتب" مبتدا ہے، یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: "خانۂ مکتب مجھے (یعنی میرے لئے) طلسم قفل ابجد تھا" لیکن انھوں نے جو شرح بیان کی ہے اس میں یہی لکھا ہے کہ "قفل ابجد کا طلسم میرے لئے مکتب تھا۔" بہرحال، "خانۂ مکتب" کو مبتدا فرض کرنے سے متداول مفہوم میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ غلام رسول مہر نے بھی ایسا ہی کیا ہے، لیکن زیادہ تر شارحین کی طرح انھوں نے بھی لفظ "طلسم" کی کوئی شرح نہیں کی ہے۔ طباطبائی نے خدا معلوم کس بنیاد پر "طلسم" کو "کارخانہ" کے معنی میں لکھا ہے اور لکھا ہے کہ مکتب میرے لئے قفل ابجد بنانے کا کارخانہ تھا۔ (تعجب ہے کہ بے خود موہانی نے اس مہمل شرح پر کوئی گرفت نہیں کی۔)

لیکن شعر میں ایک بہت دلچسپ نکتہ ہے جس کی طرف شوکت میرٹھی نے خفیف سا اشارہ کیا ہے۔ افسوس کہ وہ اسے دور تک نہ لے گئے۔ "در رہن سخن" کے معنی "سخن کے قبضے میں ہونا، سخن کے پاس گرو ہونا، لہٰذا سخن پر موقوف ہونا" بالکل درست ہیں، لیکن اس فقرے کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ "سخن کے بدلے میں رہن ہونا" کیوں کہ "رہن" کے معنی "گرو" اور "گرو کرنا" دونوں ہوتے ہیں (منتخب اللغات) لہٰذا مصرعے کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم نے کشاد خاطر وابستہ کو رہن رکھ کر سخن کو حاصل کیا ہے۔ یعنی شاعری ہمیں تب حاصل ہوئی ہے جب ہم نے کشاد خاطر کو قربان کیا ہے۔ یعنی شاعری کے بدلے میں ہمیں ذہنی کوفت یا دل گرفتگی حاصل ہوئی ہے۔ اب دوسرے مصرعے کا مطلب یہ ہوا کہ خانۂ مکتب میرے لئے ایک طلسم قفل ابجد تھا۔ یعنی مکتب میں حرف سخن تو تھے جیسے کہ قفل ابجد میں ہوتے ہیں، لیکن وہ ایک طلسم کی طرح تھے۔ یعنی میں نے مکتب میں علم تو سیکھا، لیکن اس علم کی مثال ایک طلسم کی تھی جسے کوئی کھول نہیں سکتا۔ لہٰذا وہ حرف و سخن جو میں نے مکتب میں حاصل کئے، ان سے کشاد خاطر نہ ہو سکی۔ بلکہ میرا اس علم کو حاصل کرنا ہی میرے لئے دل گرفتگی کا باعث بن گیا۔ قفل ابجد کا طلسم اگر کھلتا تو دل بھی کھلتا، لیکن وہ طلسم میں کھول نہ سکا۔ اب میں شاعری کر کے، یعنی حرف و سخن کا استعمال کر کے، اپنے علم کا اظہار کرتا ہوں، لیکن اس کی قیمت مجھے یہ دینی پڑ رہی ہے کہ میں نے کشاد خاطر سے ہاتھ دھو لیا ہے۔

سوال یہ اٹھ سکتا ہے کہ قفل ابجد کا طلسم کیوں نہ کھل سکا اور علم حاصل

کرکے مجھے کشادہ خاطری کیوں نہ نصیب ہوئی ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ دنیاوی اور عقلی علوم جو مکتب میں سکھائے جاتے ہیں وہ کائنات کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتے، ان سے ہمیں عرفان نہیں حاصل ہوتا۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ علم حاصل کرکے شاعری کرنا سیکھا، لیکن شاعری اظہار مطلب میں ناکام رہی۔ جیسا کہ غالب نے اور جگہ بھی کہا ہے ؎

فکرِ سخن یک انشا زندانی خموشی دود چراغ گویا زنجیر بے صدا ہو

اور ظاہر ہے کہ شاعری جب اظہار مطلب میں ناکام رہی تو اس کا نتیجہ دل گرفتگی کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے ؟

اب سوال یہ ہے کہ قفل ابجد کے لئے طلسم کی صفت کیوں استعمال کی ؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ "طلسم" کے ایک معنی کوئی خفیہ کل" یعنی SECRET MECHANISM بھی ہوتے ہیں۔ (اسٹائنگاس) شمس اللغات میں "طلسم" کے معنی لکھے ہیں "حکمت ساختن در چیزے" یعنی کسی چیز میں کوئی حکمت، کل، بنا۔ ان معانی کی روشنی میں لفظ "طلسم" اور "قفل ابجد" (جس میں خفیہ کل ہوتی ہے اور جو حکمت سے بنایا جاتا ہے) دونوں میں مناسبت ظاہر ہو جاتی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ شعر کے متداول معنی کی روشنی میں "قفل ابجد" کا مفہوم بالکل سامنے کی چیز معلوم ہوتا ہے، جیسا کہ اس مشہور شعر میں ہے ؎

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

لیکن شعر کا کمال یہ ہے کہ جس کی طرف شوکت نے خفیف سا اشارہ کیا ہے اور جس کی مفصل وضاحت میں نے کی ہے وہ متداول معنی کی بالکل ضد ہیں، لیکن شعر میں اس معنی کی بھی گنجائش ہے۔ اور لفظ "طلسم" اس معنی میں جتنا کارآمد ہے اتنا کارآمد متداول معنی میں نہیں ہے۔ شعر بہر حال غیر معمولی ہے۔ ▲▲

گنج سوختہ
مجموعۂ کلام
شمس الرحمٰن فاروقی
قیمت : ۹/..

سبز اندر سبز
مجموعۂ کلام
شمس الرحمٰن فاروقی
قیمت
نو روپے

چار سمت کا دریا
رباعیات
شمس الرحمٰن فاروقی
قیمت
چھ روپے

شمس الرحمٰن فاروقی کی نئی کتاب
تنقیدی افکار
قیمت : پچیس روپے

شمس الرحمٰن فاروقی
کے انگریزی مضامین کا مجموعہ
THE SECRET MIRROR
جس میں غالب، میر، انیس اور اقبال پر معرکت الآرا مضامین شامل ہیں
قیمت
اسّی روپے

شب خون کتاب گھر، ۳۱۳ - رانی منڈی، الہ آباد

"شب خون" ۱۳۷ میں "اسلوبیات میر کے چند مباحث" پر محمد اعظم صاحب کا مکتوب نظر سے گزرا۔ اگرچہ میں رسائل میں خط بازی کے سخت خلاف ہوں، کیوں کہ اکثر و بیشتر ایسے خطوط ایڈیٹر یا قارئین کو مرعوب کرنے یا علمیت جتانے کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ ایسے خط بہت کم ہوتے ہیں جن میں کسی بحث کو آگے بڑھایا گیا ہو یا نئے نکات پیش کیے گئے ہوں۔ ہم یا تو داد و تحسین کے ڈونگرے برساتے ہیں، یا بقراطیت بگھارتے ہیں۔ بہرحال محمد اعظم صاحب کا شکرگزار ہوں کہ انہوں نے اس قدر توجہ سے مضمون پڑھا۔ ان کہنا ہے کہ ان کو مضمون دیکھ کر خوشی ہوئی لیکن میرا خیال ہے کہ مضمون کے اصل مقدمے تک ان کی رسائی نہیں ہو پائی اور ذیلی عنوانات سے دھوکا کھا گئے۔ اسلوبیات ذرا ٹیڑھی چیز ہے۔ میں نے کئی برس پہلے عرض کیا تھا کہ اگر اسلوبیات کے چراغ کو ادبی ذوق کے بغیر استعمال کیا جائے تو اس سے بجائے روشنی حاصل کرنے کے چہرہ بھی جھلس سکتا ہے۔ اسلوب نہ صرف تخلیقی شخصیت کی بنیادی اور حتمی پہچان ہے۔ بلکہ اس کی مدد کے بغیر نہ تو فنی انفرادیت کا تعین ہو سکتا ہے نہ افہام و تفہیم کا حق ادا ہو سکتا ہے۔ یہ تین بنیادیں نہ ہوں اور آپ ادبی قدر و قیمت یا شاعرانہ عظمت کے بارے میں لاکھ فتوے جاری کرتے رہیں، تنقید تفہیم زدہ صحافیانہ بیانات سے آگے نہیں بڑھ سکتے۔ اسلوبیاتی مطالعے میں ہر چیز تجزیے کی بنا پر مدلل کہنا پڑے گی اور وافر ثبوت نہ ہوگا تو بات بے وزن ہو کر رہ جائے گی۔ میں پچھلے چند برسوں سے اپنے حقیر طریقے سے ادبی تنقید میں، اسلوبیات سے فیضان حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ بات یہ بھی ہوتی ہے کہ آپ کس چیز کو کس رخ سے دیکھنا چاہتے ہیں۔

اور آپ کی سوجھ بوجھ مطالعہ، تجزیہ اور نظر اہو سکتا ہے خاکسار نظر سے کیسر عاری ہو، آپ کو کیا بھاتی ہے اور آپ کیا کہنا چاہتے ہیں مجھے تسلیم ہے میں نے بعض تحریریں بے شرمی سے لسانیاتی اصطلاحوں میں لکھی ہیں لیکن وہاں اس کے بغیر چارہ نہیں تھا۔ میر والے مضمون میں میں نے ایک تجربہ کیا۔ بات وہی اسلوبیات کی ہے لیکن عام فہم انداز میں۔

برنارڈ شا کا قول ہے کہ اگر تم خاموشی پر اضافہ نہیں کر سکتے تو زبان مت کھولو۔ یہ بات اور کہیں صادق آتی ہو یا نہیں تنقید پر ضرور صادق آتی ہے۔ یعنی موجودہ معلومات میں اگر ہم اضافہ نہیں کر سکتے تو صفحے کالے اور اپنا اور دوسروں کا وقت ضائع کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ میر والا مضمون اول تا آخر ایک ہی مقدمے کو لے کر لکھا گیا ہے۔ یعنی میر کی زبان یا شعر میر کے اسلوبیاتی امتیازات۔ اول تو اسلوبیات یوں بھی خشک موضوع ہے، دوسرے تجزیاتی پیرائے ہیں جوں کہ انشا پردازی کی گنجائش تو ہوتی نہیں، چنانچہ ایسے مضامین اگر طویل بھی ہوں تو اکثر و بیشتر لوگ انھیں نہیں پڑھ پاتے اسی لئے میں نے محض تجربے کی خاطر یا سرسری گزر جانے والے قاری کی توجہ کو منعطف کرانے کے لئے ذیلی عنوانات قائم کر دیئے۔ اگرچہ یہ ذیلی عنوانات، نوری فروعی بحث ہی سے متعلق ہیں لیکن عام قاری ان سے دھوکا کھا ہی سکتا ہے۔ اس شبہہ کا اظہار میں نے مضمون بھیجتے وقت برادرم شمس الرحمٰن فاروقی سے کہہ بھی دیا تھا۔ چنانچہ وہی ہوا جس کا خدشہ تھا۔ محمد اعظم صاحب نے ذیلی عنوانات کے مباحث کو الگ الگ دیکھا اور مضمون کے اصل مقصد سے صرف نظر کیا۔ ورنہ ان کو یہ شکایت ہرگز نہ پیدا ہوتی کہ خاکسار نے میر اور غالب کی دو ہم طرح غزلوں کا موازنہ کیا۔ اور پہلا خط امتیاز کھینچنے کے بعد تجزیے کی زحمت گوارا

نہیں کی۔ اول تو یہ کہ مضمون میں ان دونوں غزلوں کی بحث کے بعد جن پانچ امتیازات کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، یعنی لفظیاتی امتیاز (اسما و افعال) دوسرے نحوی واحدوں کی کثرت، تیسرے مضاف مضاف الیہ اور اضافت کا کردار، چوتھے معکوسی اور ہکار آوازوں کی کثرت، پانچویں طویل مصوتوں کا نسبتاً زیادہ استعمال نیز ان پانچوں خصوصیات کا صرفی، نحوی یا معنیاتی اعتبار سے باہم دگر مربوط ہونا۔ کیا ان سب نتائج کا تجزیے کے بغیر اخذ کرنا ممکن ہے؟ لیکن اگر تجزیے سے مراد وہ انداز ہے جو نیاز فتح پوری یا اثر لکھنوی کی تنقیدوں سے چلا آتا ہے، تو باوصف اس کے کہ اس روایت کا فیضان مجھ تک پہنچا ہے، تاہم اسلوبیات مجھے یہ بتاتی ہے کہ اگر تین چیزیں آپ کے سامنے ہیں جن کے بارے میں معلوم ہے کہ ایک سونے کی ہے، ایک چاندی کی ہے اور ایک پیتل کی ہے اور اگر آپ اپنے تجزیاتی ذرائع سے سونے اور چاندی کے انفراد کو الگ الگ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ تو یہ ثابت کرنے کے لیے کہ تیسری چیز پیتل ہے ہرگز وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے، کیوں کہ سونے اور چاندی کے چھٹ جانے کے بعد وہ تو لامحالہ پیتل ہوگی ہی کیوں کہ دو اشیا کے الگ الگ انفراد کے ثبوت سے یہ ثابت ہو ہی چکا ہے کہ تیسری چیز کا نسب یا جسہ نہیں ہو سکتی ہے، وہ پیتل ہی ہے جس کے بارے میں ہمیں معلوم ہے کہ ایک چیز پیتل کی ہے۔ محمد اعظم صاحب اگر خاکسار کی تحریروں میں اس طرح کے لایعنی تجزیوں کو دیکھنے کی کوشش کریں گے تو یقیناً ان کو مایوسی ہوگی۔ دوسرے یہ کہ ملکوں ملکوں، شہروں شہروں، قریہ و قصبہ و دیہہ و دیار/ میں اسماء کی بھرمار کے بارے جو ارشاد فرمایا ہے اس سے کس کو انکار ہے۔ ایسے بیسیوں اشعار خود میں نے انتخاب کیے ہیں۔ لیکن محض چند اشعار کے حوالے سے افعال کا مقدمہ رد نہیں ہو جاتا۔ پورے کلیات میر کا اس لحاظ سے جائزہ لیجیے تو حقیقت کھل جائے گی کہ جو کچھ خاکسار نے عرض کیا ہے وہی حقیقت ہے اور میر کے فن کو سمجھنے میں اس سے بنیادی مدد حاصل کی جا سکتی ہے۔ میں نے کہیں یہ حکم نہیں لگایا کہ شعری عظمت کا تعلق اسما کی کثرت سے ہے یا افعال کی کثرت سے، یہ وہی ذہنی تعصب والی بات ہے جس سے ہم ابھی تک باہر نہیں نکل سکے۔ ہمارے ذہن جس طرح کی تنقید پر پلتے رہے ہیں اس میں یہی روش چلی آئی ہے کہ ہم شعری عظمتوں کا سارا بوجھ ایک جملے یا ایک خصوصیت پر رکھ دیتے ہیں۔ تخلیق کائنات کا راز تو سائنس نے بزعم خود حل کر لیا ہے، لیکن تخلیق شعر کا اسم اعظم اگر کوئی ہے تو وہ آج تک بیان نہیں ہوا۔ تنقید تحسین شناسی اور تعین قدر میں جو کچھ بھی کوشش کرتی ہے بڑی حد تک Approx — imation — کا عمل ہے۔ تنقید سے اس سے زیادہ کی توقع صرف وہی لوگ رکھتے ہیں جن کا تعلق ادب سے کم اور صحافت سے زیادہ ہے۔ ویسے محمد اعظم صاحب اگر نظریۂ اسمیت اور نظریۂ فعلیت کی بحث کو ملاحظہ کرنا چاہیں تو "اقبال کا فن" میں شامل خاکسار کے آخری مضمون کو دیکھ لیں۔ میں اس پر بہت پہلے اپنے معروضات پیش کر چکا ہوں۔ میں نے میر کی زبان پر کام کے سلسلے میں وحیدالدین سلیم کی جو تعریف کی ہے اعظم صاحب اس سے خوش معلوم نہیں ہوتے، حالاں کہ میں نے وضاحت کر دی تھی کہ یہ تجزیہ محض گرامر کی حد تک ہے اور جامع ہی نہیں، مانع بھی ہے۔ اعظم صاحب پوچھتے ہیں کہ مانع کس طرح ہے۔ وہ اس طرح کہ صرف و نحو کا جو رسمی ماڈل لاطینی اور عربی و فارسی کی کتابوں سے چلا آ رہا ہے۔ اس کی روشنی میں آپ لاکھ کوشش کریں اس سے بہتر تجزیہ نہیں لکھ سکتے، آپ چاہیں تو کوشش کر کے دیکھ لیں۔

میں نے اپنے معروضات میں ایک بنیادی سوال یہ اٹھایا تھا کہ میر کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ بول چال کی زبان کے شاعر ہیں۔ لیکن بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ میر کی زبان میں پرانا پن ہے۔ لیکن یہ آج بھی پرانی معلوم نہیں ہوتی لگتا ہے کہ مکتوب نگار ان دونوں باتوں کو سمجھ نہیں سکے یا عمداً سمجھنا

نہیں چاہتے۔ چنانچہ / کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات / کونے کر انھوں نے خاصا غلط مبحث پیدا کیا ہے۔ معلوم نہیں اس بات پر ان کی نظر کیوں نہیں گئی کہ میرا مقصد اس شعر کے تجزیے کی مدد سے باوصف اس کے بظاہر بول چال کی زبان میں ہونے کے معنیاتی نظام کی متعدد داخلی ساختوں کو دکھانا ہے اور بس۔ یقیناً شعر کی دوسری معنیاتی جہات ہو سکتی ہیں۔ لیکن جب میرے مرکزی مبحث سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے تو میں خواہ مخواہ ان بحثوں کو کیوں اٹھاؤں۔ میر کی زبان میں بھی عرض کر سکتا ہوں کہ میں سخن سے ضرور خوگر ہوں لیکن 'عیب طول کلام' سے بہت ڈرتا ہوں۔

داہی عظیم آبادی نے اپنی نظم 'دبائے تحقیق' میں محققین سے شکایت کی تھی کہ یار لوگ آج کل میر کے دیوان کے نقطے گننے میں لگے ہیں۔ اعظم صاحب نے مضمون کے نقطے گننے کا کام بھی کیا ہے جس کے لیے میں ان کا بدل ممنون ہوں۔ لیکن چند اشعار جن کی انھوں نے نشاندہی کی ہے، ان کے بارے میں خود انھیں بھی غلط فہمی ہے۔ ان کا کہنا ہے / شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے / میں 'ہوں' کی جگہ "ہے" عام غلطی ہے۔ ان کو شاید تسامح ہوا ہے، بعض ایڈیشنوں میں یہ پورا مصرع دوسری طرح درج ہے / شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں / نیز ذیل کے شعر میں میں نے ہرگز زبان کا اسلوب نہیں لکھا:

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب[۲]

اسی طرح "منہ نظر آتا ہے" صحیح ہے، "آتے ہیں" غلط ہے۔ بے شک "سخن رس" فارسی ترکیب ہے، لیکن کیا لفظ رس ہندی ذہن سے یکسر غیر متعلق ہے۔ اسی طرح نورس بھی نادر سا ہے لیکن ابراہیم عادل شاہ ثانی جاہل نہیں تھا، جس نے اپنی تصنیف کا نام "نورس" رکھا اور رس تو میر کے یہاں عام ہے۔ بہر حال اس شعر میں "تک" کو بھی ٹک دیکھ لیا جائے۔

اپنے خط کے آخر میں محمد اعظم صاحب نے اعتذار کا لہجہ اختیار کیا ہے اور جہاں جہاں تعریف کی ہے لفظوں کو چبا چبا کر۔ آخر کیوں ــ؟ بہر حال ان کی نوازش ہے کہ انھوں نے ایک ایک لفظ کو اس قدر محنت سے پڑھا۔ میر کا فتویٰ اس ضمن میں یہ ہے کہ حرم کے گرد اپنے سے کچھ حاصل نہیں / کھاؤ کسی کا تیر کسی کے شکار ہو / اور اگر میر کے ایسے ہی شکار ہیں تو صاحب ذوق کو میر کا مشورہ ہے:

ہے اگر ذوق وصال اس کا تو جی کھو بیٹھیے
ڈھونڈ کر اک کا ڑھیے اب اس کے بھی پانے کی طرح

نئی دلی — گوپی چند نارنگ

• "شب خون" ۱۲۷ میں محمد اعظم صاحب کا طویل خط موصوف کی برہمی کا آئینہ دار ہے اور غالباً یہ برہمی اس اندھی عقیدت کے باعث ہے کہ گوپی چند نارنگ نے فاروقی صاحب کے میدان میں کیوں طبع آزمائی کی ہے۔ فاروقی صاحب کی طرح اعظم صاحب بھی بقول نامی انصاری شاعری کو ذوق و وجدان کے بجائے اصطلاحات کی مدد سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ ویسے اعظم صاحب اور شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی نثر میں الفاظ کا دروبست تقریباً یکساں ہے، نیز شعری اصطلاحات کی مخصوص ترکیبیں ذہن میں شبہات کے کئی دروازے کھول جاتی ہیں۔

ع — کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

بمبئی — ظفر عباس

---

[۱] اور [۲] یہ دونوں اغلاط کاتب سے سرزد ہوئے ہیں نارنگ صاحب سے نہیں۔ محمد اعظم صاحب کے خط کی اشاعت کے وقت ہی ہمیں یہ وضاحت کر دینا چاہیے تھی۔ (ادارہ)

• جو حضرات محمد اعظم صاحب کی نا پختہ تحریر اور میری نثر میں فرق نہیں کر سکتے انہیں تشفی نہیں، ہمدردی کی ضرورت ہے اور جو صاحبان یہ امید رکھتے ہیں کہ گوپی چند نارنگ صاحب کے مضمون پر اظہار خیال کرنے کے لئے مجھے برقعہ پوش ہونے کی ضرورت پڑ سکتی ہے۔ ان کی خدمت میں عرض ہے کہ نارنگ صاحب یا ان جیسے کسی محترم اور قدیمی دوست کے مضمون پر جب میں آئندہ کچھ لکھوں گا تو جناب ظفر عباس صاحب ساکن بمبئی کا نام نامی استعمال کروں گا۔

نئی دہلی — شمس الرحمٰن فاروقی

• فیض پر شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون ایک سرسری سی نظر کی طرح ہے یعنی انھوں نے کھل کر کچھ نہیں کہا۔ پتہ نہیں کیوں ایسا لگا۔

"حسرت پر بہت کچھ لکھا گیا۔ آج کل والوں نے نبز نکالا تھا مگر شمیم حنفی صاحب کا مضمون بہت پسند آیا۔ حسرت کا جائزہ ایک نئے ڈھنگ سے لیا۔

محمد علوی کی غزلیں ایک عرصہ بعد پڑھنے کو ملیں۔ ان کا اپنا لہجہ ہے۔ نمائندہ غزلیں ہیں۔

حیدرآباد — رؤف خیر

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے فیض احمد فیض پر بالکل ایک نئے ڈھنگ سے روشنی ڈال کے ادب میں ان کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ یہ لوگ ان کی اس رائے سے اتفاق نہ کریں۔ اچھی تنقید کی یہ خوبی رہی ہے اور رہے کہ لوگ اس سے خلوص اور سنجیدگی پر مبنی اختلافات کریں اور ان اختلافات کو صحیح ثابت کرنے کے لئے ٹھوس استدلال پیش کریں۔ اب تک تو واقعہ یہی ہے کہ ان پر جتنے مضامین آئے ہیں سب میں تان اسی بات پر توڑی گئی ہے کہ فیض نے نئی علامتیں غزل کو دینے کے ساتھ پرانی علامتوں اور استعاروں کو نئے معنی عطا کئے لیکن جب ثبوت کی بات آئی تو ادھر ادھر کی باتیں زیادہ بنائیں۔ اور آئیں بائیں شائیں کہہ کر رہ گئے۔ فاروقی صاحب کا مضمون بلاشبہ فیض کی غزل کی صحیح قدر و قیمت کا تعین کرنے میں ایک نئے باب کا افتتاح کرتا ہے۔ لوگوں کو ناگوار گذرے تو اپنے گھر خوش رہیں۔ اس مضمون کے ذریعہ فاروقی صاحب نے فیض کے تعلق سے اس غلط فہمی کا ازالہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ فیض نے اپنی شاعری میں نئی علامتیں برتنے کے ساتھ پرانی علامتوں کو نئے معنی دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ فاروقی صاحب نے اردو شاعری میں فیض کی عظمت کا جواز دریافت کیا ہے۔ اسے ثابت کرنے کے لئے ایک طویل اور مبسوط مضمون کی ضرورت ہے۔ فاروقی صاحب کا یہ مضمون اس طویل مضمون کا ایک بہترین خاکہ کہا جا سکتا ہے۔ فیض نے اسلوبیاتی الفاظ کو کس طرح نئی زندگی دی اور کلاسیکیت کو کس طرح نئی تب و تاب دی اس کے لئے ان کی پوری شاعری کو کھنگالنے کی ضرورت ہے۔

اس مرتبہ آپ نے محمد علوی کا بہت اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔ بہت دنوں بعد انہیں پڑھ کر خوشی ہوئی۔

بیدار شاد حیدر نے اس مرتبہ کئی کتابوں پر تبصرے کئے ہیں اور ہر جگہ ان کا منفرد انداز اور اسلوب نمایاں ہے۔ ثروت حسین کی غزلیں بھی پسند آئیں۔

کلکتہ — فاروق شفق

• شب خون کا شمارہ ۱۳۷ زیر مطالعہ ہے۔ اب تک حصہ نظم ہی پڑھ پایا ہوں۔ محمد علوی صاحب کا تازہ کلام عرصۂ دراز کے بعد پڑھنے کو ملا۔ ان کی پہلی غزل فیض سرخوم کو ایک خوبصورت خراج عقیدت ہے خصوصاً یہ شعر:

کیا کیا صبا کے ہاتھ پہ تحریر کر گئے
کہتے گئے نگوں سے کہ پڑھتے رہا کرو

..... بہت خوب ہے۔ بقیہ غزلوں میں "علوی یار" کا منفرد اسلوب

دل موہ لیتا ہے۔ جدید غزل گویوں میں علوی صاحب نے اپنے آپ کو commercial ہونے سے بچائے رکھا ہے اور اسی سبب سے مجھے ان کی شاعری پسند ہے۔

ساقی فاروقی اور بلراج کومل کی نظمیں بھی خوب صورت ہیں۔ "ناسپاس لہر" کا استعارہ جتنا لطیف ہے، اس کے کھو جانے کا دکھ اتنا ہی کربناک۔

ظفر غوری ان غزلوں سے بہتر غزلیں کہتے رہے ہیں۔ جدید غزل میں "ذات کا کرب" بہت ہو چکا، اب انہیں کچھ نیا پیش کرنا چاہیے۔

جے پور — ارشد عبدالحمید

● غیاث احمد گدی کی کہانی "سمندر اور آسمان" پیش کش کے اعتبار سے بہت عمدہ ہے۔ مگر نہ جانے کیوں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس میں اس آنچ کی ایک کسر رہ گئی ہے جو گدی کا حصہ رہا ہے۔ یہی آنچ گدی کی پہچان ہے اور ان کی خوبی بھی۔

دیگر کہانیوں میں مظہر الزماں خان اور اسلم سلازار کی کہانی بھی پسند آئی۔ خان کا اسلوب بس ویسا ہی ہے جیسا قبل تھا۔ انہوں نے اپنے اسلوب میں ذرا بھی تبدیلی نہیں کی ہے۔ جبکہ فن افسانہ نے ادھر اپنے اندر ایک خوشگوار تبدیلی پیدا کی ہے اور براہ راست قاری کے ذہن تک پہنچنے کی کوشش جاری رکھی ہے ـــ!

ایک کہانی کیپر دمائز کیپرومائز بھی شائع ہوئی ہے۔ صرف اس کا عنوان انگریزی کو اردو میں لکھا گیا ہے۔ باقی کہانی میں ۲۶ بار اس لفظ کا استعمال ہوا ہے اور اسے رومن رسم الخط میں لکھا گیا ہے۔ یہ پیوندکاری جہاں اکھرتی ہے وہاں کہانی کو اس لفظ کی بھرمار بوجھل بھی بنا دیتی ہے کہانی میں جان نہیں ہے۔ جو بات اس میں کہی گئی ہے اسے صرف ایک صفحہ کی کہانی میں بھی کہا جا سکتا تھا۔ کہانی میں کئی چیزوں کا اشتہار بھی ہے اور اس میں وہی الفاظ دہرائے گئے ہیں جو اشتہار میں ہوا کرتے ہیں۔ اس کی ضرورت نہیں تھی۔ ایسی کہانیاں شب خون کے حسن کو مجروح کرتی ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی نے "فیض اور کلاسیکی غزل" پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ فاروقی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جو بات کہنا چاہتے ہیں اسے مختلف انداز اور مثالوں کے ذریعہ قاری سے بھی تسلیم کروا لیتے ہیں یعنی ڈکٹیٹر والا انداز نہیں جو کہہ دیا سو کہہ دیا۔ بس ـــ اگر ناقد اپنے ساتھ اپنے قاری کو بھی لئے چلتا ہے تو پھر وہ کبھی ناکام نہیں ہوتا۔

فاروقی نے مختصراً جائزہ لیا ہے۔ امید کہ وہ آئندہ بھی فیض کے متعلق مقالہ لکھیں گے اور اس کے فن کو سامنے لائیں گے ورنہ فیض صرف سرخ پرچم کا علم بردار ہو کر رہ جائے گا۔

منظوم حصہ بلاشبہ قابل تعریف ہے۔ ایک شاعر کی کئی غزلیں ایک ساتھ دیکھ کر اس کے فن تک رسائی آسان ہو جاتی ہے۔ اور یہ شب خون کی روایت رہی ہے۔

سہسرام — مشتاق احمد نوری

● غیاث احمد گدی کا افسانہ "سمندر اور آسمان" نفسیاتی موضوع پر ایک دل کش کہانی ہے۔ اسلم پرویز نے بھی اچھا "compromise" کیا ہے۔ شمیم حنفی نے اپنے مضمون "حسرت کا مسئلہ" میں چند چونکا دینے والی باتیں کہی ہیں۔ خصوصاً شاعری میں حسرت کے جنسی رویے کے متعلق ان کے یہ جملے توجہ طلب ہیں۔

"حسرت کے ایک جواں مرگ معاصر میرا جی نے بھی اس بارے میں تقریباً ایسے ہی خیالات ظاہر کئے تھے۔ اور جسمانی لذت کی حرمت تسلیم نہ کرنے والوں کی مذمت بہت سخت لفظوں میں کی تھی۔ مگر میرا جی کی رسوائے روزگار نقش بندی کے باوجود ان کے یہاں اس رویے کو گہرا، پرپیچ فلسفیانہ بلکہ مابعد الطبیعاتی مفہوم بھی ملا۔ جب کہ حسرت اپنے ایقانات کو کسی قابل لحاظ فکری تناظر سے ہم کنار نہ کر سکے۔"

اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ میرابی صرف شاعر تھے، اور حسرت ایک سیاسی رہنما بھی۔ ایک باریش مولوی بھی۔ اور یو۔پی کے ایک مہذب ماحول کے فرد بھی جو کسی کو "سر کہیں، بال کہیں، ہاتھ کہیں، پاؤں کہیں" کے انداز میں ہوتا ہوا دیکھ تو لیتے ہیں۔ مگر ساتھ ہی ساتھ اس کیفیت کا شکار بھی ہوتے ہیں جسے آپ جنسی گھٹن کہہ لیجیے یا جسم کی تہذیب۔ دراصل حسرت کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ شاعر ہفت رنگ تھے۔ انھوں نے بیک وقت داغ، مومن، جگر، امیر، مصحفی، میر اور غالب سبھوں کے رنگ میں اشعار کہے اور مختلف خرمنوں کی اس خوشہ چینی کا انجام یہ ہوا کہ وہ اپنا ذاتی اندوختہ نہ چھوڑ سکے جس کی خوشہ چینی کرتے ہوئے کسی کو خوشی ہوتی۔ اس پر ان کی سیاسی مصروفیات نے آتش کا کام کیا اور رہا سہا اندوختہ بھی خاک ہو گیا۔

نظموں میں ساقی فاروقی کی "ناپاس لہر کی تلاش" بے حد خوب صورت نظم ہے۔ یہ "جواز" کے خاص نمبر میں بھی شامل ہے۔ مگر اپنی نظموں کا بار بار چھپنا اچھا لگتا ہے۔ غزلوں میں ظفر غوری ثروت حسین، راشد جہاں فاروقی اور حامدی کاشمیری کی مختصر بحروں والی غزلیں خاص طور پر پسند آئیں۔ اس کے باوجود غزلوں کا حصہ کسی حد تک کمزور ہے۔ خصوصاً محمد علوی کے بعض اشعار غور طلب ہیں۔ پہلی غزل کے اس شعر میں ؎

جانے سے پہلے اپنے رقیبوں سے مل تو لو
مل نہ سکو تو ان کے لئے کچھ دعا کرو

"نہ" کا "ہ" جو ہائے مخفی ہونا چاہئے "الف" کی آواز دے رہا ہے۔ اس کے بعد کی مناجاتی غزل کے آخری شعر اور مقطع ہیں۔

وہ سامنے وقت کی سرحد ہے — اب تو اپنے دن رات رُکا
آجائے نظر شاید علوی — دریا میں کوئی دروازہ کھلا

"رکا" (بمعنی روک) اور "کھلا" (بمعنی کھول) کہاں تک جائز ہے؟ صفحہ ۱۲ کی غزل کے اس شعر میں (مصرعۂ اولیٰ میں) غالباً لفظ "دیکھا" چھوٹ گیا ہے

نہ جانے چھت پہ کیا تھا علوی — (کیا دیکھا تھا)
بچارا چاند پیلا ہو گیا ہے

اپنی غزلوں میں دو جگہ انہوں نے لفظ "مہربان" میں "ہ" کو متحرک کر دیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

یاد اس کی سمندر سمندر گئی — آج کی صبح کتنی مہربان تھی
نئے چاند کی پھر جمعرات ہے — ابھی پانچ تارے مہربان ہیں

اور ایک غزل کا یہ شعر

پھر خدا کرے کی ساری روشنی — موم بتی کو بجھا کرے گئی

تعجب ہے کہ موم بتی کی روشنی میں علوی صاحب کو "کو" کا غیر ضروری وجود نظر نہیں آیا۔ کیا شب خون میں یہ غزلیں محض اس لئے چھپ جاتی ہیں کہ یہ محمد علوی کی غزلیں ہیں؟

یہی بات فاروق شفق کی غزلوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ان کی غزل جب بھی راتوں کو کبھی تیز ہوا چلتی ہے — ایک پرچھائیں میرے جسم سے نکلتی ہے والی غزل کی تقطیع کرنے پر کوئی مخصوص بحر کا تعین نہیں کر سکی اسے اپنی کم علمی اور عروض سے نا واقفیت پر محمول کروں یا پھر اس غزل کو "مجمع البحرین" سمجھ لوں؟

ایک اور غزل کا یہ شعر:

سب کے سب جیسے اندر سے بے چارہ ہوں — لوگ اب کھل کے ہنستے ہنساتے نہیں

یہ "بے چارہ" کی ترکیب کیسی ہے۔ کوئی "بے چارہ" تو ہو سکتا ہے کسی پر بے چارگی طاری ہو جائے یہ بھی ممکن ہے۔ مگر وہ "بے چارہ" ہو جائے سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ شفق صاحب ہی بتا سکتے ہیں۔

آگے بڑھئے ایک اور غزل کا شعر۔۔

جھلس رہا ہے کڑی دھوپ میں زمانے کی
دو چار چھینٹوں میں پتا ہرا نہیں ہوگا

"دو" کا "د" گر رہا ہے جو قطعی جائز نہیں۔ ہاں اگر فارسی محاورہ "دو چار شدن" ہوتا تو شاید اس پر غور کیا جا سکتا تھا۔

ایک اور شعر ــــ

جو کچھ نہ دیکھنا تھا شفق دیکھنا پڑا گھر سے کے مجھ کو شام کو رستا نہیں گیا

مصرعہ ثانی میں "کو" کی تکرار صوتی حسن کو مجروح کر رہی ہے۔

صفحہ ۶۷ پر فریاد آذر نے تو یہ مطلع کہہ کے حد ہی کر دی۔

پڑا تھا لکھنا مجھے خود ہی مرثیہ میرا (دنیا)

کہ میرے بعد بھلا اور کون تھا میرا

ان کی دوسری غزل کا یہ شعر

وہ عقلیت پسند ہو گا مگر کیا کروں وہ بے وقوف مجھ سے زیادہ ہی کچھ لگا

لاکھ غور کرنے پر بھی سمجھ میں نہ آیا کہ مصرعہ اولیٰ میں کاتب کا کتنا حصہ ہے اور شاعر کا کتنا۔ اس لئے کہ اگر پہلا مصرعہ بحر میں بھی ہو تو دونوں مصرعوں کی ابتدا میں "وہ" کی تکرار کھٹکتی ہے۔

ساقی فاروقی اور حامدی کاشمیری سے آپ کے دوستانہ تعلقات کچھ زیادہ ہی استوار نظر آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو شب خون کے قیمتی صفحات میں بیک وقت دو دو جگہ پر دونوں کے شعری مجموعوں ــ بالترتیب "بہرام کی واپسی" (صفحہ ۶۳ اور صفحہ ۸۰) اور "لا حرف" (صفحہ ۶۲، صفحہ ۶۹) کی تشہیر نہ ہوتی۔ کسی اور غریب شاعر کو بھی موقع مل جاتا۔

اپنی اس تلخ تحریر کے لئے معذرت خواہ ہوں۔ مگر کیا کروں کہ زہر ہلاہل کو قند بھی کہا نہیں جاتا۔ اور دکھ اس وقت اور سوا ہو جاتا ہے جب شب خون جیسے رسالہ زیر مطالعہ ہو۔

بمبئی — رفیعہ شبنم عابدی

● (۱) "جواز" کا خاص نمبر شب خون کے اس شمارے کے بہت بعد شائع ہوا جس میں ساقی فاروقی کی نظم ہے۔ اب یہ تو ساقی صاحب ہی بتا سکتے ہیں کہ انھوں نے یہ نظم "شب خون" اور "جواز" دونوں کو کیوں بھیجی۔

(۲) زبان کے بارے میں محمد علوی کا رویہ بے باک اور غیر رسمی ہے۔ اس رویے کی بنا پر وہ ایسے استعمالات کو بھی روا رکھتے ہیں جو بے تکلف گفتگو میں تو اب بھی سنائی دیتے ہیں لیکن جن میں سے اکثر کو استادوں نے متروک قرار کر دیا ہے۔ علاوہ بریں علاقائی لہجے اور محاورے کا استعمال بھی علوی صاحب کے یہاں ملتا ہے۔ اس کے ذریعہ زبان میں وسعت اور خوبی پیدا ہوتی ہے۔ علوی صاحب کے مصرعے

موم بتی کو بجھا کر لے گئی

میں "کو" حشو قرار دینا آسان ہے، لیکن یہ طے کرنا مشکل ہے کہ "کو" کے حذف کی بنا پر لہجے کی بے تکلفی کو نقصان پہنچے گا اس کی تلافی کیوں کر ہو گی۔ "کو" کے اس طرح استعمال کو حشو قرار دینے کی کوشش عرصے سے ہو رہی ہے (ملاحظہ ہو شوق نیموی کی "اصلاح مع ایضاح" مطبوعہ ۱۸۹۹ء)۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ روزمرہ کچھ اور کہتا ہے۔

(۳) فاروق شفق صاحب کی غزل

جب بھی راتوں کو کبھی تیز ہوا چلتی ہے

تجرباتی انداز کی ہے۔ بادی النظر میں تو یہ لگتا ہے کہ یہ غزل بحر رمل میں فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن کے وزن پر ہے اور اس کے بہت سے مصرعے وزن سے خارج ہیں۔ لیکن دراصل فاروق شفق صاحب نے دانستہ یا نادانستہ یہ غزل بحر وافر میں کہی ہے۔ بحر وافر کا سالم رکن مفاعلتن ہے اور فاعلن مفتعلن، مفعولن، مفاعیلن اس کے فروع میں شامل ہیں۔ شفق صاحب کی غزل کے بعض مصرعے فاعلن مفتعلن مفتعلن مفعولن کے وزن پر ہیں۔ بعض کا وزن فاعلن مفتعلن فاعلن مفاعیلن ہے اور بعض کا وزن فاعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن۔ ہمیں اس میں کوئی قباحت نظر نہیں آتی۔

(۴) فاروق شفق صاحب اور فریاد آذر صاحب کے بعض مصرعے کاتب کی بے توجہی کے شہید ہیں۔ ہم ان سے اور ان کے قارئین سے معذرت خواہ ہیں۔

الہ آباد — شب خون

اتحاد میں طاقت ہے

آزاد ہندوستان کے خواب کو شرمندہ تعبیر کرنے کے لئے مہاتما گاندھی تمام زندگی نبرد آزما رہے اور آخر کار ڈیڑھ ۔ دو سو سال کی غلامی کی سیاہی ان کی بے مثال کوششوں سے دُھل گئی ۔ لیکن کیا باپو اس تاریخی کامیابی سے مطمئین ہوکر بیٹھ گئے؟ نہیں ۔ اگست، ۱۹۴۷ء میں ان کا جسم اور ان کی روح ملک میں رہنے والوں کے درمیان اتحاد قائم رکھنے اور ساری انسانیت کو دکھوں سے نجات دلانے کے لئے چلائی جانے والی عظیم تحریک پر قربان ہو جانے کے لئے مضطرب تھی ۔ وہ بیچین تھے ۔
ملک کے باشندوں سے اپنے ایک پیغام میں انھوں نے زوردار لفظوں میں کہا تھا ۔

"جینا ہے تو ساتھ جیو، مرنا ہے تو ساتھ مرو،
دونوں ہی صورتوں میں اپنے ان ساتھیوں
سے دور نہ رہو جو تم میں سے ایک ہیں ۔
اپنے میں رسّی جیسی طاقت پیدا کرو ۔
دھاگے یا تنکے کی کمزوری نہیں ۔"

کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ آج باپو کی یہ نصیحت کس قدر اہمیت رکھتی ہے؟
کیا ہم قومیت کی روح کو اس کی قوت کو بے کار جانے دیں گے ۔

جاری کردہ: محکمۂ اطلاعات و رابطۂ عامہ، اتر پردیش