جدید اردو نظم کا مبہم بیانیہ: زوال مہابیانیہ کے تناظر میں

(۱۹۶۰ء سے ۲۰۰۰ء تک)

مقالہ نگار

عمر خان اعوان

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ستمبر ۲۰۲۳ء

©

جدید اردو نظم کا مبہم بیانیہ: زوال مہابیانیہ کے تناظر میں

(۱۹۶۰ء سے ۲۰۰۰ء تک)

مقالہ نگار

عمر خان اعوان

یہ مقالہ

پی ایچ ڈی (اردو)

کی ڈگری کی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا

فیکلٹی آف لینگویجز

(اردو زبان و ادب)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ستمبر ۲۰۲۳ء

©

مقالہ اور دفاع کی منظوری کا فارم

زیر دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انہوں نے مندرجہ ذیل مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: **جدید اردو نظم کا مبہم بیانیہ: زوال مہابیانیہ کے تناظر میں**

(۱۹۶۰ء سے ۲۰۰۰ء تک)

پیش کار: عمر خان اعوان رجسٹریشن نمبر: 762/PhD/URD/f18

ڈاکٹریٹ آف فلاسفی

شعبہ: اردو زبان و ادب

ڈاکٹر صائمہ نذیز _____

نگران مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی _____

ڈین فیکلٹی آف ہائر سٹڈیز

میجر جنرل شاہد محمود کیانی ہلال امتیاز ملٹری (ر) _____

(ڈائریکٹر جنرل)

تاریخ _____

اقرار نامہ

میں، عمر خان اعوان حلفیہ بیان کرتا ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز اسلام آباد کے پی ایچ ڈی سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر صائمہ نذیر کی نگرانی میں کیا گیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آئندہ کروں گا۔

عمر خان اعوان

(مقالہ نگار)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

ستمبر ۲۰۲۳ء

فہرست ابواب

عنوان	صفحہ نمبر
مقالے کے دفاع اور منظوری کا فارم	III
اقرار نامہ	IV
فہرست ابواب	V
ABSTRACT	VIII
اظہارِ تشکر	X
باب اول: موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث	۱
الف۔ تمہید	۱
۱۔ موضوع کا تعارف	۱
۲۔ بیان مسئلہ	۲
۳۔ مقاصدِ تحقیق	۳
۴۔ تحقیقی سوالات	۳
۵۔ نظری دائرہ کار	۴
۶۔ تحقیقی طریقہ کار	۴
۷۔ مجوزہ موضوع پر ماقبل تحقیق	۴
۸۔ تحدید	۵

۹۔ پس منظری مطالعہ ۵

۱۰۔ تحقیق کی اہمیت ۶

ب: جدید اردو نظم اور ابہام: بنیادی مباحث ۶

۱۔ ابہام کیا ہے؟ ۶

۲۔ ابہام شاعری کا ناگزیر پہلو ۲۰

۳۔ اردو میں آزاد نظم کا آغاز اور مبہم گوئی کے الزامات ۳۰

۴۔ حوالہ جات ۵۳

باب دوم: نظم پر مہابیانیوں کے زوال کے اثرات: مبہم گوئی کے تناظر میں ۵۸

۱۔ اردو شاعری کے مہابیانیے: ایک جائزہ ۵۸

۲۔ مہابیانیوں کا زوال اور فکری انحطاط ۸۳

۳۔ لسانی تشکیلات اور مبہم گوئی کا آغاز ۹۵

۴۔ حوالہ جات ۱۰۵

باب سوم: اردو نظم میں مبہم گوئی کا رجحان ۱۱۳

۱۔ اردو نظم میں ابہام بطور رجحان ۱۱۳

۲۔ جدید اردو نظم اور گہری خاموشی ۱۲۳

۳۔ جدید نظم اور ابہام: جائزہ ۱۲۸

۴۔ حوالہ جات ۱۸۸

باب چہارم: اردو نظم میں مبہم گوئی کے جواز ۱۹۴

۱۔ مبہم گوئی۔۔۔انفرادیت کی تلاش ۱۹۴

۲۔ عصری صورتِ حال اور داخلی شکست وریخت ۲۰۰

۳۔ سیاسی دباؤ اور مبہم گوئی
۲۰۸

۴۔ ناپسندیدہ موضوعات اور ابہامی رویہ ۲۱۸

۵۔ حوالہ جات ۲۲۴

باب پنجم: مجموعی جائزہ ۲۲۷

۱۔ اردو نظم میں ابہامی رویے کا ناقدانہ جائزہ ۲۲۷

۲۔ تحقیقی نتائج ۲۴۱

۳۔ سفارشات ۲۴۶

۴۔ حوالہ جات ۲۴۸

کتابیات ۲۴۹

ABSTRACT

The Ambiguous Narrative of Modern Urdu Poetry: In the Perspective of the Decline of grand-narratives

In this thesis, an attempt has been made to understand the ambiguity of modern Urdu poetry as a phenomenon. The ambiguous narrative of the modern poem has been debated in the literary world for decades. The majority of the readers think that the modern Urdu poem does not accept the responsibility of communication and expression, while the poets associated with the trend of ambiguity are of the opinion that the modern poem is not vague, in fact the reader is still connected with the tradition and modern trends which is making them unable to understand.

In order to understand the nature of this problem, poems from the nineteen sixties to the 2000s have been studied indiscriminately. In the movement of linguistic reformation that started in the sixties, an attempt was made to express a new poetic expression by completely deviating from the traditional one. The intellectual and stylistic changes in poetry during this period gave rise to serious problems of ambiguity in modern poetry.

The movement of linguistic reformations died out within just a few years after its failure, but the tendency of ambiguity in poetry continued. Therefore, the trend of ambiguities has been studied under European literary trends and the contemporary situation, especially the intellectual degeneration caused by the decline of the grand narrative.

Poems ranging from the 1960 to 2000 period have been studied indiscriminately and it has been observed that ambiguity is not a general attitude of poetry but rather a tendency with which certain poets are associated. This is an alternative account that gives special importance to ambiguity in the standards of modern poetry. It has been observed that attempts are made to keep the narrative of the poem deliberately vague so that the intellectual decay caused by epics does not create a shallow meaning in the poem. This covenant is not of wisdom but of skeptical and contemplative thoughts. Such ideas arise due to not seeing life under any specific intellectual system, so their expression cannot create specific depths of meaning in the poem.

Ideas of this nature communicate not at the level of meaning but rather at the current state of mind and perception. Therefore, in the craft of poems attributed to ambiguity, such poetic accessories are used which transfer the state and impression to the reader but actually confuse the poem. This occurs to such an extent that the suspicion of the meaning remains but the poem does not project an associated or coherent meaning to the reader.

اظہار تشکر

میں سب سے پہلے اپنے رب تعالیٰ کی شکر گزار ہوں جس نے مجھے حوصلہ اور ہمت دی کہ میں یہ پی ایچ ڈی اردو کا مقالہ پایۂ تکمیل تک پہنچا سکوں۔

اس کے بعد اُن اُساتذہ کا شکریہ واجب ہے جنھوں نے مجھے پی ایچ ڈی کے کورس ورک اور مقالہ لکھنے کے دوران اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا۔ اس کے لیے میں اپنے شفیق اور محسن اساتذہ، کا شکر گزار ہوں جنھوں نے پی ایچ ڈی میں داخلے سے مقالے کی تکمیل تک میری حوصلہ افزائی کی اور ساتھ ساتھ اپنے پر خلوص مشورے بھی دیے۔

مقالے کے موضوع کا انتخاب یقیناً دشوار ترین مرحلہ ہوتا ہے۔ عمومی طور پر سندی نوعیت کے مقالوں کے موضوعات ایک خاص نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اس روش سے ہٹ کر موضوع حاصل کرنا قدرے دشوار ہوتا ہے۔ میں اس سلسلے میں اپنی نگران ڈاکٹر صائمہ نذیر اور صدر شعبہ اردو نمل کا تہہ دل سے ممنون ہوں جن کی ذاتی کوششوں سے مجھے اس موضوع پر کام کرنے کا موقع مل سکا۔

میں اپنے پُر خلوص دوستوں کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے بھرپور تعاون کیا۔

عمر خان اعوان

باب اول:

موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث

الف۔ تمہید:

ا۔ موضوع کا تعارف

ابہام قدیم سے شاعری کا حسن مانا جاتا ہے۔ یہ تخلیقی تموج، تمول، دانش اور فکر کی دلیل ہے۔ ابلاغ و ترسیل کی ناکامی نہیں بلکہ بدیعیات کا دوسرا نام ہے۔ مبہم ادبی متون قاری کو تفہیم و تشریح پر اکساتے اور اس کے تخلیقی ذہن کو ابھارتے ہیں۔ تاہم عہدِ جدیدیت اور اس کے مابعد سامنے آنے والے ادب، بالخصوص شاعری میں پایا جانے والا ابہام اس سے الگ ہے۔ یہ نظم کو عسیر الفہم اور بعض اوقات ناقابل فہم بنا دیتا ہے۔ یہ صورتحال صرف اردو نظم ہی کو درپیش نہیں بلکہ عالمی سطح پر شاعری کا ایک بڑا حصہ اسی رجحان کے زیر اثر تخلیق پایا ہے۔
اردو شعری روایت پر نظر ڈالیں تو ہمیں اس رجحان کے ابتدائی نقوش جدید نظم کے بانی شعرا کے یہاں ہی ملنے لگتے ہیں۔ جبکہ ساٹھ کی دہائی میں اپنی شناخت بنانے والے، لسانی تشکیلات کی تحریک سے متاثر شعراء میں یہ رجحان واضح صورت میں سامنے آجاتا ہے اور بعد ازاں اردو نظم میں مستقل حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

عصر حاضر اپنی نوعیت میں انسانی تاریخ کا سب سے جداگانہ عہد ہے۔ بادی النظر میں فرد کو جو آزادی اظہار آج میسر ہے شاید پہلے کبھی نہیں تھی۔ علوم کی ترقی مثالی نہج پر ہے۔ معلومات کا سیلاب ہمارے چاروں اور رواں ہے۔ انسان زمین کی قید سے آزاد ہو کر دوسرے سیاروں تک رسائی پانے کی جستجو میں ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کے میدان میں ترقی نے پورے انسانی تمدن کی روایت ہی کو بدل ڈالا ہے۔ ایک نیا مستقبل جس کا تصور بھی اک آدھ صدی پہلے ممکن نہ تھا ہمارا منتظر ہے۔ زندگی کی تعبیر آج کئی زاویوں سے کی جاسکتی ہے۔ یہ تبدیلیاں انسان کے خارج ہی میں رونما نہیں ہوئیں بلکہ وہ کئی طرح سے داخلی سطح پر بھی تبدیل ہوا ہے۔ یہ اس قدر بڑی تبدیلیاں ہیں کہ روایتی ادبی موضوعات کا

دائرہ توڑ گیا ہے اور مصنفین موضوعات کے لامنتہا سمندر میں آپڑے ہیں۔ لیکن یہ امر ادب کے قارئین کو حیرت میں مبتلا کر دیتا ہے کہ نئی صورتحال میں یا تو ہمارا ادیب خاموش ہے یا اس کو گرفت میں لانے کی کوشش میں مبہم ہو جاتا ہے۔

مجوزہ مقالے میں اردو نظم میں پائے جانے والے ابہامی رجحان کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کے ساتھ ساتھ یہ دیکھا گیا ہے کہ کیا یہ ابہام عصرِ حاضر کی پیچیدگیوں، یوٹوپیائی خیالات کی ناموجودگی فکری انحطاط اور مہابیانیوں کے زوال کا نتیجہ ہے یا اس سے جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔

۲۔ بیان مسئلہ

بیسویں صدی کے اوائل میں ادبی دنیا میں تیزی سے مقبول ہونے والی جدید اردو نظم رفتہ رفتہ ایک محدود حلقہ قارئین تک سمٹتی چلی گئی۔ اس کی بڑی وجہ نظم میں در آنے والا ابہامی رجحان بھی تھا۔ اگرچہ ابہام ہمیشہ سے شاعری کا جزو لاینفک رہا ہے تاہم جدید اردو نظم کا مبہم پن شاعری کے تخلیقی ابہام سے زیادہ مغربی خیالات کے پرتو سے پیدا ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف آخر تک مہابیانیوں کی غیر مقبولیت میں نظم کا رخ اجتماعیت سے انفرادیت کی جانب ہوا۔ ماضی پر خطِ تنسیخ پھیر کر نظم نگار جب نئے موضوعات کی جانب بڑھے تو ان کے سامنے صرف لسانیات ہی کے نئے نظریات نہیں تھے بلکہ ان کی نظم پر فرائیڈ سے حاصل ہونے والی آزاد تلازمہ کاری، شخصی علامات، ولیم ایمپسن کا ابہام سے متعلق نظریہ، سوسئیر کا نظریہ لسان وغیرہ کی پرچھائیں بھی تھی۔ اس سب میں جو نظم سامنے آئی وہ مہمل ہونے کی حد تک مبہم اور کسی بھی قسم کی دانش سے عاری تھی۔ آج سے ساٹھ سال پہلے نظم کی عسیر الفہمی پر اٹھائے جانے والے سوالات آج کی نظم پر بھی جوں کے توں صادر آتے ہیں۔ اس ابہامی رجحان کا آج تک نہ تو نظم نگاروں کی جانب سے کوئی تشفی جواب آسکا ہے نہ ہی ناقدین اس کا معقول جواز فراہم کر پائے ہیں۔ علمی تنقید تو کجا اس بارے میں ہونے والے مباحث فلسفیانہ موشگافیوں اور رطب و یابس سے پُر ہونے کے باعث بات کو اور بھی مبہم کر دیتے ہیں۔ سوال سادہ ہے کہ شاعری اگر ابلاغ و اظہار ہی سے عاری ہے تو اس کا جواز کیا ہے؟ ضرورت اس امر کی ہے کہ نہ

صرف اردو نظم کے اس ابہامی رجحان کی نوعیت کو علمی سطح پر سمجھا جائے بلکہ اس کی وجوہات کو عصری صورتحال کے تحت دریافت بھی کیا جائے تاکہ عصر حاضر کی پیچیدہ سماجی نفسیات کی کچھ گرہیں کھل سکیں۔

۳۔ مقاصد تحقیق:

- جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کے رجحان کے آغاز وارتقا کا جائزہ لینا
- نظم کے ابہامی رجحان کو جنم دینے والے یا مہمیز کرنے والے محرکات کو دریافت کرنا
- متبادل نظم اور دوسری اصناف شعری کا مطالعہ کرکے مذکورہ مبہم بیانیے کا جواز تلاش کرنا
- نظم کی تفہیم و تشریح (اگر ممکن ہے) کو آسان بنانے کے لیے ابہام زدگی کے پس منظر کا تعین کرنا
- مبہم گوئی کے رجحان کے بارے میں نظم نگاروں کی جانب سے دیے جانے والی جواز کی حقیقت تلاش کرنا
- مبہم گوئی کے جواز کے طور پر مبنی بر قیاس اور عام مشہور بیانیوں کی حقیقت کو عصری صورتحال کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کرنا۔

۴۔ تحقیقی سوالات:

- نظم کے ابہامی رویے کی نوعیت کیا ہے اور یہ روایتی ابہام سے کس طرح جدا ہے؟
- نظم کا مبہم بیانیہ چند شعراء کا انفرادی رویہ ہے یا یہ ایک باقاعدہ رجحان کی حیثیت رکھتا ہے؟
- نظم کا مبہم بیانیہ اسلوبیاتی سطح تک محدود ہے یا یہ نظم کی فکری پرتوں میں بھی موجود ہے
- نظم کا مبہم بیانیہ روح عصر کا عکس شاعری میں پیش کرنے میں کس قدر کامیاب رہا ہے؟

۵۔ نظری دائرہ کار:

اردو نظم میں مبہم گوئی کا رجحان یورپ میں ابھرنے والے کچھ تصورات اور ادب کے تتبع میں شروع ہوا۔ چنانچہ جدید اردو نظم کے ابہام کو انہی تصورات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ یورپ میں بننے والی سماجی صورتحال جسے ہم ماڈرن ازم اور پوسٹ ماڈرن ازم سے موسوم کرتے ہیں، نے کس حد تک یہاں کے اذہان کو بھی متاثر کیا اور نظم ابہام کی جانب مائل ہوئی۔ اس تحقیقی مطالعے میں فرائیڈ سے حاصل ہونے والی آزاد تلازمہ کاری، شخصی علامات، ولیم ایمپسن کا ابہام سے متعلق نظریہ اور سوسئیر کا نظریہ لسان کو مد نظر رکھا گیا ہے گا کیونکہ ان تصورات نے جدید ادب کو ایک خاص صورت دینے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ مزید براں یہ کہ ابہام کے بر خلاف نقطہ نظر رکھنے والے ناقدین کی آرا کو برابر اہمیت دی گئی ہے تاکہ اردو نظم میں ابہام کے رجحان کی وجوہات کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔

۶۔ تحقیقی طریقہ کار

اس تحقیق میں تشریحی، تنقیدی اور تقابلی طریقہ ہائے تحقیق کو بروئے کار لایا گیا ہے جبکہ ضرورت پڑنے پر دوسرے پڑنے پر دیگر تحقیقی طریقہ کار سے استفادہ بھی کیا گیا ہے۔ بنیادی ماخذات میں جدید اردو نظم نگاروں کے کلام کو مد نظر رکھا گیا ہے جبکہ ثانوی ماخذات میں اردو اور انگریزی میں دستیاب تحقیقی و تنقیدی کتب، مقالوں اور مضامین سے استفادہ کیا گیا ہے۔ علاوہ بریں انٹرنیٹ پر موجود مواد کو بھی کام میں لایا گیا ہے۔

۷۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق:

محقق کی معلومات کے مطابق جدید اردو نظم پر ابہام کے حوالے سے کوئی خاطر خواہ تحقیقی کام نہیں ہوا۔ انیس سو ساٹھ کی دہائی میں جب مبہم گوئی کا آغاز ہوا تو کچھ ناقدین کی جانب سے اس پر تنقیدی نوعیت کے مضامین لکھے گئے۔ جنھیں افتخار جالب نے نئی شاعری کے عنوان سے ایک کتاب میں مجتمع بھی کیا ہے تاہم لسانی تشکیلات کی یہ تحریک

زیادہ عرصہ جاری نہ رہ سکی یوں اس پر گفتگو کا سلسلہ بھی رک گیا۔ دوسری جانب نظم میں مہمل گوئی تو ختم ہو گئی تاہم ابہام نظم کی ایک باقاعدہ قدر کے طور پر جاری رہا۔ غیر سندی نوعیت کے مقالوں میں ابہام پر اعتراضات تو اٹھائے گئے ہیں تاہم یہ کام بھی تنقیدی نوعیت کا ہے اور سیر حاصل بھی نہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ابہام کو ایک رجحان کے طور پر دیکھنے کی کوشش کہیں نظر نہیں آتی۔ محقق ڈاکٹر ناصر عباس نیر کی کتاب ''نظم کیسے پڑھیں'' میں جدید نظم کی عسیر الفہمی کی وجوہات میں سماجی پس منظر کا حوالہ دیا گیا ہے تاہم یہ حوالہ بھی تحقیقی و تجزیاتی تناظر میں نہیں بلکہ مبہم نظموں کو جواز بقا فراہم کرنے کی سعی معلوم ہوتا ہے۔ اس حوالے سے انگریزی زبان میں تنقیدی نوعیت کی معاون کتب ضرور موجود ہیں۔

۸۔ تحدید:

مجوزہ مقالے میں لسانی تشکیلات کی تحریک کے زیر اثر ۱۹۶۰ء سے ۲۰۰۰ء تک منصہ شہود پر آنے والی نظم میں ابہامی رجحان کے حوالے سے کام کیا گیا ہے۔ اس دورانیے میں نظم کے قابل ذکر شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے اور خصوصی مطالعے کے لیے صرف ان شعرا ہی کو شامل تحقیق کیا گیا ہے جن کے یہاں مبہم بیانیہ واضح طور پر موجود ہے۔ تقابل کے لیے متبادل نظم کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس حوالے سے تنقیدی کتب کو بھی شامل تحقیق کر رکھا گیا ہے۔ پاکستان کے ساتھ ساتھ بیرون ملک میں موجود اردو نظم کے ممتاز اور رجحان ساز شعرا کے کلام کو بھی تحقیقی کام میں مد نظر رکھا گیا ہے۔ یہ تحقیقی کام نظم کے ابہامی رجحان کی نوعیت اور عصری صورتحال کے اس پر اثرات تک محدود ہے۔

۹۔ پس منظری مطالعہ

اردو نظم میں ابہام کی روش کو سمجھنے کے لیے تنقیدی و تحقیقی کتب کے ساتھ ساتھ تمدنی و تہذیبی بدلاؤ اور رجحانات پر مبنی کتب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ علاوہ بریں بیسویں صدی میں سامنے آنے والی ابہامی رجحان کی عالمی شاعری پر ہونے والی تنقید و تحقیق پر مبنی کتب و مضامین کو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ ماضی میں اردو شاعری میں

ابہام کی کیانوعیت تھی۔ کس مغربی خیالات سے متاثر ہو کر اردو میں اس کا چلن عام ہوا۔ اردو شعری روایت کے تسلسل میں اچانک آنے والے اس موڑ کی وجوہات جاننے کے لیے مغربی ادبا کے خیالات کو بھی سامنے رکھا گیا ہے۔

۱۰۔ تحقیق کی اہمیت:

عام طور پر قارئین اور ناقدین نظم نگاروں کے کہے کے مصداق ابہام کو عالمی رجحان قرار دے کر قبول کر لیتے ہیں۔ بادی النظر میں دیکھا جائے تو دونوں کا موازنہ ہی ممکن نہیں۔ دونوں کی سماجی، سیاسی اور معاشرتی صورتحال یکسر مختلف ہے۔ وہاں ہونے علمی ترقی اور اس کے سماج پر اثرات، دو عظیم جنگوں کی ہولناکیاں اور بہت سے دوسرے عوامل نے اذہان کو مختلف طرح سے سوچنے اور ادب تخلیق کرنے پر مائل کیا۔ جب کہ ہمارے یہاں صورتحال بالکل مختلف تھی۔ اس سے قبل یورپی ادب سے ادبی فارمز تو مستعار کی گئیں تاہم انھیں اردو شعری روایت میں ڈھال کر برتا گیا۔ ساٹھ کی دہائی میں یہ غالباً پہلی بار تھا کہ یورپ نے نہ صرف فکر بلکہ سلیقہ اظہار بھی لیا گیا اور تک لخت شاعری کو یکسر طور پر تبدیل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ناقد کا خیال ہے کہ اب تک اس صورتحال کو بڑے تناظر میں دیکھا ہی نہیں گیا اور بارے میں ہمارے تنقیدی خیالات محض قیاس آرئیوں کی بنیاد پر قائم ہیں۔

مجوزہ مقالہ نظم کے ابہامی رجحان کو عالمی صورتحال کے ساتھ ساتھ اس خطے میں رونما ہونے والی تہذیبی و تمدنی تبدیلیوں اور رجحانات کے تحت سمجھنے کی کوشش ہے۔ جس سے نہ صرف نظم کی تفہیم کے لیے پس منظر فراہم ہو سکے گا بلکہ اس پر تنقید کا مقامی سانچہ بھی تشکیل پائے گا۔

ب: جدید اردو نظم اور ابہام: بنیادی مباحث

ابہام کیا ہے؟

کسی غیر واضح صورت حال کے لیے استعمال ہونا والا لفظ 'ابہام' دراصل خود بھی مبہم ہے۔ لغوی اعتبار سے تو اس کے معنی کسی قدر واضح ہیں تاہم ابہام بطور اصطلاح غیر واضح بھی ہے اور متضاد معنوں میں بھی برتا جاتا ہے۔ یہ لفظ

بیک وقت کسی فن پارے میں ابلاغ کے مسائل یا معنی کی ترسیل نہ ہونے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور فن پارے میں کثرتِ معنی کے لیے بھی اسی لفظ کو استعمال کیا جاتا ہے۔ گویا عجزِ کلام کی نشان دہی کے لیے بھی اسی کو کام میں لایا جاتا ہے اور جدید نظم کے تناظر میں داد و تحسین کے لیے بھی اسی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ معنی اور ابلاغ کی ترسیل میں لکھاری ناکام رہے تو بھی فن پارہ مبہم ہے اور قاری بوجوہ فن پارے کا مفہوم نہ پا سکے تو بھی فن پارے کے مبہم ہونے کا فتوی جاری کر دیا جاتا ہے۔ ذیل میں مختلف تعریفوں اور ناقدین کے مباحث کی روشنی میں ابہام اور اس کے مُبہم پن کو آشکار کرنے کی کوشش کریں گے تاہم اس سے پہلے مختلف لغات کی مدد سے ابہام کے لفظی معنی کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔

یوں تو لفظ ابہام قدیم سے اردو میں استعمال ہوتا آیا ہے۔ ' اردو لغت تاریخی اصولوں پر' میں لفظ ابہام کی سند اٹھارویں صدی کے ایک شعر سے فراہم کی گئی ہے لیکن اچنبھے کی بات یہ ہے کہ یہ لفظ اردو کی مستند لغات، فرہنگ آصفیہ اور نور اللغات سمیت بہت سی لغات میں شامل ہی نہیں ہے۔

'اردو لغت تاریخی اصولوں پر' میں ابہام کے تین معنی درج ہیں۔

۱۔ عدم وضاحت، معنی یا مفہوم میں اشتباہ، مُبہم پن

۲۔ ہاتھ کا انگوٹھا

۳۔ بائیں ہاتھ کے انگوٹھے کی چھاپ یا اس کی لکیروں کا نقش [۱]

موخر الذکر دونوں معنی اب متروک ہو چکے ہیں تاہم ابہام اپنے اولین معنوں میں مکمل طور پر مستعمل ہے۔

فیروز اللغات جامع کے مطابق ابہام کے معنی ''انگوٹھا۔ صاف بیان نہ کرنا، گول مول بات کہنا'' کے ہیں۔

اسی طرح فرہنگ عامرہ میں بھی فیروز اللغات جامع والے معنی ہو بہو درج ہیں۔
فارسی میں ابہام کے معنی فرھنگ عمید کے مطابق مبہم اور پیچیدہ ہونے کے ہیں۔ جبکہ یہ لفظ قدیم میں انگوٹھے کے معنی میں فارسی میں بھی مستعمل رہا ہے۔

مبھم بودن

پیچیدہ بودن

(اسم)[قدیمی]انگشت شست[۲]

انگریزی زبان میں ابہام کے لیے Ambiguity کا لفظ مستعمل ہے۔ آکسفورڈ ڈکشنری کے آن لائن ورژن کے مطابق اس لفظ کے معنی کسی بات کے ایک سے زائد معنی ہونا، کسی بات کی تفہیم ایک سے زائد انداز میں ممکن ہونا، کسی بات کی تفہیم اس لیے مشکل ہو جانا کیوں کہ اس کے ایک سے زائد پہلو ہوں۔

1) the state of having more than one possible meaning

2) a word or statement that can be understood in more than one way

3) the state of being difficult to understand or explain because of involving many different aspects. (3)

اسی طرح انگریزی کی مشہور آن لائن ڈکشنری 'مریم ویبسٹر' کے مطابق ambiguity کے معنی ہیں:
کسی بات کا مبہم ہونا بالخصوص معنوی اعتبار سے، کسی لفظ یا انداز بیان کی دو یا اس سے زائد انداز میں ممکن ہونا، غیر یقینی ، غیر واضح ہونا۔

1) the quality or state of
being ambiguous especially in meaning

2) a word or expression that can be understood in
two or more possible ways

3) uncertainty [4]

انگریزی کی Online Etymology Dictionary کے مطابق لفظ ambiguity انگریزی زبان میں پہلی بار ۱۵۲۸ء میں سر تھامس مور نے استعمال کیا۔
یہ لفظ قدیم فرانسیسی اور لاطینی الفاظ ambiguite اور ambiguitatem بمعنی ذو معنی سے اخذ کیا گیا ہے۔
Online Etymology Dictionary کے مطابق یہ لفظ ابتدا میں معنی یا مفہوم میں اشتباہ، غیر یقینی اور غیر واضح صورتحال اور کسی بات کے متنوع مفاہیم کے لیے استعمال کیا گیا تھا۔

of doubtful or uncertain nature, open to various
interpretations, 1520s, from
Latin ambiguus having double meaning, shifting,
changeable, doubtful [5]

لفظ کے لغوی معنوں کو مختلف لغات، زبانوں اور تاریخ کے تناظر میں دیکھنا اس لیے ضروری تھا تاکہ اس پر موجود ابہام کی دبیز تہہ کو ہٹا کر اصل بات کو سمجھا جا سکے۔ اس تمام مشق کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اردو زبان میں لغوی اعتبار سے ابہام ذو معنویت کے لیے کبھی مستعمل نہیں رہا تاہم انگریزی لفظ ambiguity میں ذو معنویت کے معنی قدیم سے موجود ہیں۔ اردو زبان میں ابہام ماضی میں کسی بات کے غیر واضح ہونے کے معنوں ہی میں استعمال کیا جاتا رہا ہے جبکہ کسی بات کے ایک سے زائد معنی کے لیے ایہام یا کثیر المعنی جیسے لفظ موجود ہیں تاہم بیسویں

صدی میں نظم کے تناظر میں جب مغرب میں ambiguity پر بحث چھڑی اور اردو نظم تک اس کے اثرات پہنچے تو متن کے کثیر المعنی ہونے کی جانب اشارہ کرنے کے لیے بھی ابہام ہی کا لفظ استعمال کیا گیا۔ یوں یہ اصطلاح اپنی ابتدا ہی میں مگھم پن کا شکار ہو گئی جو اب تک جوں کی توں چلی آتی ہے۔ ابہام بطور ادبی اصطلاح بھی اس معنی مگھم پن سے محفوظ نہیں رہ سکی۔ ذیل میں مختلف نقادوں کی تعریفوں میں ابہام کو بطور ادبی اصطلاح سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ابہام بطور ادبی اصطلاح

ابوالاعجاز حفیظ صدّیقی کے مطابق:

> سعی ابلاغ کی ناکامی کو ادبی اصطلاح میں ابہام کہا جاتا ہے اور مبہم کے معنی ہیں (وہ جملہ، شعر، نظم یا عبارت) جس میں ابہام پایا جائے جو ابہام کا شکار ہو۔ شاعر یا ادیب ایک خاص بات (اپنا مافی الضمیر) قارئین یا سامعین تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لئے وہ الفاظ سے کام لیتا ہے۔ اگر اس کے فراہم کردہ الفاظ قاری یا سامع تک ان خاص معنوں کے ابلاغ میں کامیاب نہ ہو سکیں تو کہا جائے گا کہ شعر یا عبارت میں ابہام ہے یا وہ شعر یا عبارت مبہم ہے یعنی اس شعر یا عبارت سے یہ اخذ کرنا مشکل ہے کہ شاعر یا ادیب کہنا کیا چاہتا ہے۔ الفاظ کی غلط ترتیب، خیال یا مضمون کی پیچیدگی، غیر مانوس استعاروں یا علامتوں کا استعمال، تجربے کا کچا پن، موضوع پر فنکار کی کمزور گرفت۔ احساس کو شعور کی روشن سطح تک پہنچنے سے پہلے اظہار میں لانے کی کوشش، بے جا اختصار اور ایسے محذوفات و مقدرات جن کی طرف قاری کا ذہن منتقل نہ ہو سکے شعر یا عبارت میں ابہام کا باعث بنتے ہیں۔ (۲)

ابہام سے متعلق ابوالاعجاز حفیظ صدّیقی کی تعریف کے مطابق یہ ایک نوعیت کا عجزِ کلام ہے۔ یہ ماسوائے سقم کے اور کچھ بھی نہیں۔ اب یہاں واضح ہے کہ ابوالاعجاز حفیظ صدّیقی ابہام کے لغوی معنی کے دائرے سے باہر نہیں نکل پائے اور ابہام کو اسی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں وہ قدیم سے رائج ہے۔ اس تعریف میں ابہام کے ذو

معنی یا کثیر المعنی ہونے کی جانب کوئی اشارہ نہیں کیا گیا جبکہ اس سے متعلق مباحث اس دوران پوری شد و مد کے ساتھ موجود بھی ہیں۔ کسی بھی ادبی فن پارے میں معنی پہلوداری اس کا حسن ہوتا ہے چنانچہ ان معنوں میں ابہام پر ادب کا کوئی ادنی سا قاری بھی انگلی نہیں اٹھا سکتا تاہم اس کا کیا کیا جائے کہ جب ذہن نئے تناظر میں ابہام کے نئے معنی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ ہو۔

اس کے بر عکس انور جمال کی تعریف میں نئے مباحث کا عکس واضح طور پر نظر آتا ہے۔ اپنی کتاب ' ادبی اصلاحات' میں وہ ابہام کی تعریف کچھ یوں کرتے ہیں کہ :

> کسی فن پارے میں فنکار اور سامع و قاری کے درمیان تفہیمی و ذہنی سطح میں تفاوت سے ابہام پیدا ہوتا ہے۔ اس کی دو مآلی صورتیں ہیں اول یہ کہ جب کسی فن پارے کی تخلیق و ترسیل میں عدم مساوات پیدا ہو گی تو کئی نتائجِ معانی پیدا ہوں گے جس سے فن پارہ(Multi Dimentional)(کثیر الابعاد) ہو جائے گا جس سے فہم کی ایک نئی اور نسبتاً خوبصورت شکل سامنے آنے کا امکان ہے۔ دوم یہ کہ متعدد بار ''ابہام'' حُسن کی یکتائی پیدا کر دیتا ہے۔ صنعتِ ابہام کے بغیر کوئی بھی تخلیقی زبان اپنی شناخت کو برقرار نہیں رکھ سکتی اس لیے کہ ایک درشت اور واضح بیان علمی صداقت (Scientific Reality) کو تو بیان کرے گا لیکن شعری اور تخیلی اسلوب سے بے بہرہ ہو گا۔ (۷)

انور جمال کی تعریف کے مطابق ابہام حسنِ کلام ہے۔ جیسا کہ میں نے اس مقالے کے آغاز میں ذکر کیا تھا ابہام از خود مبہم اصطلاح ہے سو یہ بات ادبی اصطلاحات کی وضاحت پر مبنی دو مختلف کتابوں میں موجود مختلف اور متضاد تعریفیں پیش کرنے سے واضح ہو گئی ہے۔

اس بات سے قطع نظر اگر ہم انور جمال کی تعریف کا بغور تجزیہ کریں تو ہمیں اس میں جدید مباحث کی پرچھائیں تو نظر آئے گی تاہم یہ تعریف بھی صورتحال کا مکمل طور پر احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ انور جمال کے نزدیک '' فن پارے میں فنکار اور سامع و قاری کے درمیان تفہیمی و ذہنی سطح میں تفاوت سے ابہام پیدا ہوتا ہے'' یہاں ابہام کیا ہے کا

جواب نہیں ہے بلکہ ابہام کسی فن پاری میں کیسے در آتا ہے کہ وضاحت کی گئی ہے اور اس کی بھی محض دو صورتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ یعنی ابہام لکھاری کے یہاں بھی موجود ہو سکتا ہے اور قاری کی محدود فہم بھی اس کی وجہ بن سکتی ہے۔ یہ دونوں بلکل مختلف صورتیں ہیں۔ پہلی تو یہ ہے کہ لکھاری عجزِ بیان کا شکار ہوتے ہوئے معنی کی ترسیل میں ناکام رہا ہوتا ہم قاری اپنی دانست کے مطابق ایسے متن کی کوئی تفہیم کر لے۔ انور جمال کی اس تعریف کی روشنی میں فن پارہ اس وجہ سے بھی کثیر الجہتی ہو جاتا ہے۔ جبکہ کئی نقاد اس سے متضاد رائے رکھتے ہوئے اسے محض عجزِ کلام ہی گردانتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ لکھاری نے تو اپنی بات کہہ دی ہے تاہم قاری کا تجربہ اور مشاہدے لکھاری سے یکسر مختلف ہے اور اسی بنا پر وہ متن سے ایسے معنی کشید کر لیتا ہے جو دراصل لکھاری کا متمع نظر نہیں ہوتے۔ انور جمال کے نزدیک فن پارے کے کثیر الجہتی بن جانے کی یہ بھی ایک صورت ہے۔ انور جمال کی تعریف کے تناظر میں ابہام محض ایک موضوعی مسئلہ ہے۔ جس کا تعلق لکھاری کے فن اور قاری کی فہم سے ہے جبکہ اس بحث کے سرخیل ولیم ایمسن سمیت دوسرے کئی ادبا ابہام کو معروضی گردانتے ہیں اور ادبی فن پارے کے اسلوب میں ایسے عناصر سے بحث کرتے نظر آتے ہیں جن کی وجہ سے کسی متن میں ابہام پیدا ہوتا ہے۔

کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصلاحات میں ولیم ایمسن کا حوالہ دیتے ہوئے ابہام کی تعریف کچھ یوں کی ہے کہ

> ابہام؛ ذو معنی بات، WILLIM EPSON نے اس موضوع پر ایک سیر حاصل کتاب لکھی ہے جس کا نام ہے SEVEN TYPES OF AMBIGUITY اکثر بے احتیاطی کی وجہ سے ایک معنی کی جگہ دو یا تین معانی پیدا ہو جاتے ہیں۔ AMBIGUITY کا یہ مفہوم نہیں بلکہ شعر میں زبان کی گہرائی اور لطافت کی طرف اشارہ ہے جس میں لفظوں کا ہلکا شائبہ یا باریک فرق بھی ایک شعر سے مختلف رد عمل کا باعث ہوتا ہے۔ (۸)

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ کلیم الدین احمد نے ابہام اور انگریزی لفظ ambiguity کے معنوی افتراق کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ambiguity کے لیے اردو میں ایہام کا لفظ استعمال کیا ہے۔ یوں لغوی اعتبار سے تو سقم دور

ہو گیا ہے تاہم معاملہ ایک اور الجھ کا شکار ہو گیا ہے۔ صنعت ایہام اردو میں قدیم سے رائج ہے اور ذو معنویت کے مخصوص اور محدود معنوں میں سمجھی جاتی ہے جبکہ ایہام سے متعلق جدید مباحث کا تناظر اس سے وسیع تر ہے۔ ولیم ایمپسن نے PUN یعنی ذو معنویت کو سات اقسام میں سے ایک قسم بتایا ہے چنانچہ ایہام کی اصطلاح ambiguity کے زیر عنوان ہونے والے جدید مباحث کا بوجھ اٹھانے سے قاصر نظر آتی ہے۔ کلیم الدین احمد کی مندرجہ بالا تعریف میں اہم بات یہ ہے کہ وہ ایہام کو ارادی فعل گردانتے ہیں۔ لکھاری کے 'بے احتیاطی' سے متن میں پیدا ہو جانے مطالب کو اس بحث سے خارج کرتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں ایہام ایک فنکارانہ فعل ہے۔ جسے لکھاری دانستہ طور پر کام میں لاتا ہے۔

متن میں ایہام کے دانستہ یا نادانستہ طور پر پیدا ہونے کی بحث بھی خاصی طویل ہے کیونکہ یہ اظہر من الشمس ہے کہ ادب میں کثرتِ معنی عیب نہیں بلکہ حسن ہے۔ سو اگر یہ لائق تحسین ہے تو پھر اس کی مخالف ہی کیوں؟ اس مسئلہ کو آگے چل کر صراحت سے سمجھنے کی کوشش کریں گے تاہم یہاں اسی تناظر میں سلیم احمد کے مضمون ''ایہام کیوں؟'' سے یہ جملہ نقل کرنا لطف سے خالی نہیں کہ '' جھگڑے کا چھلا تو دانستہ ایہام ہے۔''

اس ضمن میں ٹیری ایگلٹن کی تعریف کو بھی شامل بحث کرنا چاہوں گا۔ ٹیری ایگلٹن انگریزی کے معروف نقاد ہیں۔ ان کی اب تک تقریباً چالیس سے زائد کتب منصۂ شہود پر آچکی ہیں تاہم وہ دنیا بھر میں اپنی کتاب Literary Theory: An Introduction کی وجہ سے جانے جاتے ہیں، جس کی تاحال ساڑھے سات لاکھ سے زائد کتب فروخت ہو چکی ہیں۔ ٹیری ایگلٹن کا کہنا ہے کہ :

> ایہام اس وقت واقع ہوتا ہے جب لفظ کی دو یا دو سے زائد نوعیت کی فہم، کسی ایک نقطے پر، آپس میں اس طرح مل جائیں کہ معنی بذاتہٖ غیر متعین ہو جائے (۹)

ٹیری ایگلٹن کی تعریف اپنے اندر جامعیت رکھتی ہے۔ یعنی جب کسی متن کی ایک سے زیادہ تفاہیم موجود ہوں اور یوں مدغم ہوں کہ ایک معنی کا تعین کرنا ممکن نہ رہے۔ اس تعریف کے تناظر میں

ادب کا مطالعہ کیا جائے تو ابہام کے لائق تحسین ہونے کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔
اس ضمن میں شمس الرحمان فاروقی کا قول بھی بہت اہم ہے کہ :

> ابہام کی آخری منزل یہ ہے کہ پورے غور و فکر اور تمام الفاظ کی توجیہہ کے بعد بھی یہ محسوس ہو کہ ابھی اس کنویں کو کھنگالیں تو کئی ڈوول پانی ہے۔ایسا ابہام زیادہ تر علامتی استعارے اور علامت کا مرہون منت ہوتا ہے۔ (۱۰)

اگرچہ کہ اس سے پہلے ambiguity کی لغوی معنوں میں ہم نے یہ سمجھنے کی کوشش کی کہ انگریزی کے اس لفظ کے معنوی دائرے میں ذو معنویت کا مطلب بھی موجود ہے تاہم ماضی میں انگریزی ادب میں بھی ابہام کو کلام کا عیب ہی مانا جاتا ہے۔ڈاکٹر انتھونی اوسارچر رڈسن نے اپنی کتاب A history of ambiguity میں کلاسیکی قوائد زبان، مذہب، قانون، ادبی تھیوریز اور نئی تنقید تک کے تناظر میں ابہام سے متعلق بدلتے ہوئے خیالات کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ڈاکٹر انتھونی اوسارچر رڈسن کے مطابق سن ۱۹۳۰ء میں منصۂ شہود پر آنے والی ولیم ایمپسن کی کتاب seven types of ambiguity اس ضمن میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ولیم ایمپسن نے ابہام کے حوالے سے جن نئے مباحث کو ادب میں شامل کیا یہ اسی کی بدولت ہے کہ آج ابہام کو کلام کی خوبی کے طور پر بھی جانا جاتا ہے۔ولیم ایمپسن اپنی کتاب seven types of ambiguity میں راقم طراز ہیں کہ :

> ابہام کا مطلب آپ کے اخذ کیے گئے معنی کا غیر واضح ہونا بھی ہو سکتا ہے، کئی چیزوں کو مراد لینے کا ارادہ کر لینا، اور اس بات کا امکان کہ لہجہ یا کچھ اور، یا دونوں چیزیں معنی رکھتے ہیں، اور یہ حقیقت ہے؛ ایک جملہ کئی معانی کا حامل ہوتا ہے۔ان سب کو الگ کرنا کار آمد ہو سکتا ہے اگر آپ چاہیں، تاہم یہ بات یقینی نہیں کہ ان کو، کسی خاص نقطے پر، الگ الگ کر دینے سے، اس سے زیادہ حاصل نہیں ہو پائے گا جتنا کہ آپ نے حاصل کر لیا ہے (۱۱)

ابہام کے معنی اور اس کے ادبی مفہوم کو تلاش کرتے جب ہم ولیم ایمپسن تک پہنچتے ہیں تو اس کے یہاں ابہام خاصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس کی وجہ وہ اس عہد کے مخصوص تنقیدی رویے سے انحراف کرتے ہوئے ادب کو نئے تناظر میں دیکھنے کی سعی تھی۔ انیسویں صدی میں ابہام کی اہمیت اور اس کے اصطلاحی اہمیت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس عہد کی ادبی تنقید پر بھی ایک طائرانہ نگاہ ڈالی جائے۔ یورپ میں انیسیوں صدی کے اختتام تک ادب کو عمومی طور پر تاریخی اور سوانحی تناظر ہی میں پرکھا جاتا تھا۔ براہِ راست ادب کا تجزیہ کرنے کی بجائے اس کے ماخذات کو کھوج نکالنے کی سعی کی جاتی، ادبی فن پارے کے معاشرتی پہلو کو جائزہ لیا جاتا، ادب پر اس عہد کے سماجی اور سیاسی اثرات کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ادبی فن پارے کے سماج پر پڑھنے والے اثرات کا جائزہ لینا بھی اس عہد کی تنقید کا اہم پہلو تھا۔ نیز یہ کہ مصنف، شاعر کے حالات کو بھی ملحوظِ خاطر رکھا جاتا تھا۔ مختصراً یہ کہ فن پارے کے جامِ جم میں تمام جہان کو دیکھا جاتا تھا تاہم فن پارے کے داخلی پہلوؤں نظر انداز کر دیے جاتے تھے۔ انیسویں صدی میں سمبلزم اور فارم ازم کی تحاریک نے اس رویے سے انحراف کیا اور بعد ازاں نئی تنقید نے اسے بالکل ہی مسترد کرتے ہوئے مرکزۂ نگاہ ادب کو بنانے کی کوشش کی۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> سمبلزم کی تحریک اور اس کے بعد روسی فارم ازم کی تحریک اور آخر میں نئی تنقید کی تحریک نے ادب کے تاریخی اور سوانحی پہلوؤں سے صرفِ نظر کر کے ادب کو براہِ راست مرکزِ نگاہ بنایا (۱۲)

اگرچہ کہ نئی تنقید کی جڑیں تقریباً تین سو سال کے عرصے میں پھیلی نظر آتی ہیں تاہم اس کی طرح ڈالنے والے نقادوں میں تین نام بہت اہم ہیں ان میں ایک ٹی ایس ایلیٹ، آئی اے رچرڈز اور ولیم ایمپسن۔

ٹی ایس ایلیٹ نے تنقید کو جذبات اور تاریخی سوانحی عناصر سے آزاد کرنے کی کوشش کرتے ہوئے ایسے تنقیدی خیالات پیش کیے جن کی بنیاد پر بعد ازاں ولیم ایمپسن کو فن پاروں میں موجود ابہام کو تلاش کر کے معنی کی نئی صورتیں نکالنے کی راہ ملتی دیکھائی دیتی ہے۔ ایلیٹ نے فن پارے کو تجزیہ کرتے ہوئے شاعر، مصنف کی ذات کو منہا کرنے پر زور دیا۔ یعنی ایلیٹ کے نزدیک یہ اہم نہیں ہے کہ کسی فن پارے میں شاعر نے بالقصد کیا کہا ہے۔

چنانچہ تقاد کے پاؤں میں اس سے پہلے جو شاعر کے ارادی مفہوم کی زنجیر پڑی تھی ایلیٹ نے اس سے آزادی دلوادی۔ یوں فن پارے سے وہ مفاہیم بھی برآمد کرنے کا راستہ ہموار ہو گیا جو دراصل شاعر کا ارادی مفہوم نہیں تھا۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ ادبی فن پارے تو کجا ہمارے روزمزہ کی گفتگو بھی ہمہ وقت ابہام سے مملو ہوتی ہے تاہم میں ابہام کو دباتے ہوئے صورتحال کے تناظر کو سمجھتے ہوئے بات کے ارادی مفہوم کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر ناصر عباس نیر

> زبان میں ابہام ہر وقت موجود رہتا ہے تاہم اس کو "دبایا" جاتا ہے جو کہ دوطرفہ عمل ہے یعنی متکلم اور سامع دونوں کی طرف سے۔ متکلم یا مصنف زبان کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ سامع یا قاری کا دھیان ابہام کی طرف نہ جائے۔ اس طرح سامع یا قاری بھی زبان کی تفہیم کے دوران میں ابہام کو دباتا ہے۔ جس طرح زبان کے استعمال میں ابہام کو دبانا ممکن ہے اسی طرح ابہام کو ابھارنا بھی ممکن ہے (۱۳)

ایلیٹ کے تنقیدی خیالات نے ایمپسن کے لیے ابہام کو ابھارنے کی یہی راہ ہموار کر دی تھی۔

اسی تناظر میں ڈاکٹر وزیر آغا ولیم ایمپسن کے خیال پیش کرتے ہیں کہ :

> بقول ایمپسن ابہام کفایتِ لفظی اور ایجاز واختصار کی پیداوار ہے۔ عام گفتگو بھی متعدد معانی کی حامل ہو سکتی ہے، مگر افہام و تفہیم کا تقاضا ہے کہ جملے میں مستور ایک سے زائد معانی کو نظر انداز کر کے صرف ایک معنی پر توجہ مرکوز کی جائے۔ اس کے برعکس شاعری کا تقاضا ہے کہ اس میں مستور متعدد گہرے معانی کو سطح پر لایا جائے (۱۴)

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ ولیم ایمپسن عام گفتگو کے ابہامی پہلوؤں کو اس نکتہ نظر سے نہیں دیکھتا کیونکہ عام گفتگو عمومی طور پر احکامات اور اطلاعات کا ذریعہ ہے چنانچہ اگر اس میں موجود ابہام کو ابھارا جائے تو ارادی مفہوم دھندلا جائے گا اور گفتگو بے مقصد ہو کر رہ جائے گی۔ تاہم شاعری کے حوالے سے ایمپسن کا موقف ہے کہ مستور معنی کو سطح پر لایا جائے خواہ وہ شاعر کا ارادی مفہوم نہ ہوں۔

اگرچہ یہ ایک متنازعہ فی مسئلہ ہے تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ ہر قسم کے متن میں ابہام پایا جاتا ہے اور اس کی تفہیم سے ہم حیرت انگیز طور پر نئے اور نامعلوم معنی نکال سکتے ہیں۔ادبی متن کیونکہ سیال ہوتا ہے چنانچہ اس میں ابہام کے امکانات بھی عام متن کی نسبت کہیں زیادہ ہوتے ہیں۔ ولیم ایمپسن نے اسی ابہام کا مطالعہ کرتے ہوئے اپنی کتاب seven types of ambiguity میں ابہام کی سات اقسام دریافت کی ہیں اور اس کے لیے وہ شیکسپیر سے لے کر ٹی ایس ایلیٹ تک شعرا کے یہاں سے مثالیں دیتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے فرہنگ ادبی اصطلاحات میں ولیم ایمپسن کی پیش کردہ ابہام کی اقسام کو اختصار سے کچھ یوں پیش کیا ہے:

(۱) کوئی لفظ یا ترکیب نحوی ایک سے زیادہ طریقوں میں موثر ہو سکتا یا ہو سکتی ہے۔

(۲) مصنف کا ایک معنی دو یا زیادہ معنوں سے مرکب ہو سکتا ہے۔

(۳) ذو معنی لفظ (PUN) کے استعمال سے بیک وقت دو خیال پیش کیے جا سکتے ہیں۔

(۴) کسی شعر کے مختلف معانی سے شاعر کے دماغ کی پیچ در پیچ کیفیت ظاہر ہو سکتی ہے۔

(۵) کوئی شبیہ یا نقش دو خیالوں کے درمیان واقع ہو سکتا ہے۔

(۶) شعر میں تضاد ہو سکتا ہے۔اس لیے قاری تشریح کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

(۷) دو معنوں میں تضاد ہو اور ان سے شاعر کے دماغ کا بنیادی تضاد ظاہر ہوتا ہے۔ AMBIGUITY کی استخفافی تعبیر کی وجہ سے بعض نقادوں نے PLURISIGNATION MULTIPLE MEANING کو ترجیح دی ہے۔ (۱۵)

ولیم ایمپسن نے ابہام کے جن اقسام کی نشان دہی کی ہے، یہ ایسی نہیں کہ ایمپسن سے پہلے ان کو کبھی کسی نے دریافت ہی نہیں تھا۔ وہ خود اپنی کتاب میں ان اقسام کی امثلہ ادبی متون سے اخذ کرتا ہے۔ یہاں یہ بات اہم نہیں بلکہ

یہ پہلو عام ہے کہ ایمپسن نے ادب میں ابہام کی اہمیت کا اجاگر کیا ہے اور ادبی متون بالخصوص شاعر سے معنی کشید کرنے کی ایک صورت کی نشان دہی کی ہے۔ ابہام کی اقسام کی نشان دہی مجرد فعل نہیں ہے بلکہ اس کے ساتھ جڑے ہوئے دوسرے نظریات بھی ہیں جن کی وجہ سے متن میں موجود ابہام سے معنی کشید کرنا ادبی متن کی قرأت کو ایک مکمل طریقہ کار بنا دیتا ہے۔ اس خیالات میں سب سے اہم مصنف کی ذات کی نفی کرنا ہے۔ یعنی مصنف کے ارادی مفہوم کو نظر انداز کر کے متن میں موجود ابہام سے مطلب کشید کرنا ہے۔ اب یہاں سوال اٹھتا ہے کہ ایسا معنی جو لکھنے والے کا معنیِ مراد تھا ہی نہیں۔ متن میں موجود ابہام سے برآمد کر لیا جائے تو کیا یہ ادب کے زمرے میں آئے گا؟ اس سلسلے میں ہمیں ادب کی تعریف کو ایک بار پھر دیکھنا ہو گیا۔ کیا ادب فرد کی آنکھ سے زندگی کو دیکھنے کے سوا کچھ ہے؟ ایسی معنی جو لکھنے والے کا منشا ہی نہیں تھے، ادب میں ان کا کیا مقام ہو سکتا ہے؟ اس صورتحال کا ادراک کرتے ہوئے کئی ناقدین نے ایسے معنی جنھیں متن کی حمایت حاصل نہ ہو قبول کرنے سے بھی انکار کیا ہے تاہم پھر بھی معنیِ مراد والا مسئلہ حل ہوتا دیکھائی نہیں دیتا۔

> ابہام کی تعریف میں نے یوں کی تھی کہ ایسی صورت جو سوال کی متقاضی ہو اور ان سوالوں کے جو بھی جواب ملیں وہ شعر کے ہی محاذ سے اٹھیں اور شعر کی بابت ہمارے تجربے کو وسیع کریں، مبہم صورت ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس صورت میں سے ایسے سوال اٹھیں جس کا جواب شعر میں نہ ہو، مہمل ہے۔ (۱۶)

اس ضمن میں ڈاکٹر قاسم یعقوب نے بہت مناسب نکتہ نظر اختیار کیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ اردو لفظ ابہام کے معنوی تنگنائے کو مد نظر رکھے ہوئے ہیں اور اس سے پیدا ہونے والا ابہام بھی ان کی نگاہوں کے سامنے ہیں۔ چنانچہ وہ مخصوص معنوں میں اس لفظ کے استعمال سے اجتباب کی صورت نکالتے ہیں اور تکثریت کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ بہ قول قاسم یعقوب:

میرے خیال میں تکثیریت(multiple meaning)ایک حسن اور ضروری عنصر
ہے جب کہ ابہام ایک فنی نقص [۱۷]

ابہام شاعری کا ناگزیر پہلو

اس باب کے پہلے حصے میں ہم نے ابہام کے لغوی اور اصطلاحی معنی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور یہ دریافت کیا ہے کہ ابہام کے معنی میں ابہام پایا جاتا ہے۔ ماضی میں یہ لفظ اور اصطلاح ابلاغ کے مسائل یا معنی کی عدم ترسیل کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔ ابہام سے مراد ماضی میں محض عجزِ بیان لیا جاتا تھا۔ انہی معنوں میں یہ اصطلاح آج بھی رائج ہے تاہم جدید مباحث کے زیر اثر ابہام کے اصطلاحی معنوں میں تبدیلی آئی ہے۔ چنانچہ کئی ناقدین اس سے مراد اسے کثرتِ معنی لیتے ہیں۔ ابہام کے اصطلاحی معنوں میں آنے والے اس تبدیلی پر ولیم ایمپسن کے خیالات اور 'نئی تنقید' کے اثرات واضح ہیں۔ مقالے کو ابہام سے بچانے کے لیے میں واضح کر دوں کہ باب کے اس حصے میں ابہام سے مراد معنی کی عدم ترسیل نہیں بلکہ کثرتِ معنی ہے۔ کثرتِ معنی یا معنوی تہہ داری یا دوسرے الفاظ میں شعری ابہام ازل سے شاعری کا ناگزیر پہلو رہا ہے ۔ اس معنوی تہہ داری کے بغیر شاعری کا وجود ممکن نہیں۔ اس حوالے سے شمس الرحمان فاروقی ویسٹن ہیوآڈن کا قول نقل کرتے ہیں کہ :

> آڈن کہتا ہے کہ انتہائی غیر شخصی اور محدود گفتگو کے علاوہ (مثلاً اسٹیشن کا راستہ کدھر سے ہے؟) ہماری ساری گفتگو اور خاص کر وہ گفتگو جو شخصی اور ذاتی ہوتی ہے، ترسیل کے مسائل میں گرفتار رہتی ہے۔ شاعری چوں کہ انتہائی ذاتی گفتگو ہے، اس لیے اس میں ابہام کی مجروقدر ہونا کوئی حیرت خیز بات نہیں۔ (۱۸)

یہ اظہر من الشمس ہے کہ ابہام شاعری کا لازمی جز ہے۔ یہ ابتدا سے ہے تو کچھ دہائیوں سے اس پر سوالات کیوں اٹھنے لگے ہیں۔ اس حوالے سے باب کے اول حصے میں یورپ میں آنے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا۔ اردو میں بھی جدید اردو نظم کی بنا پڑتے ہی ابہام کے مسائل بھی جنم لینے لگے تھے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ ابہام کی نوعیت میں بھی فرق آتا گیا تاہم ابہام کے حوالے سے اعتراضات جدید نظم کے اولین شاعروں پر بھی اٹھائے گئے۔ جدید تناظر میں ابہام کے تبدیل شدہ معنی کو بنیاد بنا کر اعتراض کرنے والوں کے سامنے یہ قضیہ رکھا گیا کہ ابہام تو متن کی تہہ داری ہے اور یہ ہمیشہ سے شاعری کا حصہ ہے چنانچہ جدید نظم میں ابہام کے معترضین نے جدید نظم کے ابہام اور

شاعری کے عمومی ابہام میں حدِ فاصل کھنچنا شروع کر دیا۔ یہ موقف اختیار کیا گیا کہ جدید نظم میں ابہام زیادہ تر شعوری کاوش سے پیدا کیا جاتا ہے اور یہ تخلیقی ابہام سے بالکل مختلف نوعیت رکھتا ہے۔

> ابہام کو کبھی کبھی ناگزیر سمجھتا ہوں اور ایک مستند فنی ضرورت بھی میں اصولی طور پر مگر جدید شاعری کا ابہام تو خالی پیلی ہے۔ معنی کے سمندر نے انھیں ساحل پر پٹک دیا ہے، اور اب ان کا مصرف صرف یہ ہے کہ ان سے بچے کھیلیں یا ادنی درجے کے صناع اور دست کار کھلونے یا ہار اور بندے بنالیں۔ (۱۹)

سلیم احمد کے اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ جدید شاعری کا ابہام تخلیقی نوعیت کا نہیں۔ یعنی جدید نظم کا ابہام معنی تہہ داری کی بنا پر پیدا نہیں ہوا بلکہ نظم کی بنت کو دانستہ طور پر ایسا رکھا گیا ہے کہ یہ شائبہ پیدا ہوا کہ نظم کوئی گہرے معنی رکھتی ہے تاہم باوجود کوشش کے نظم سے کوئی معنی برآمد نہیں ہوتے۔ دراصل ہر عظیم شعری فن پارہ اپنے اندر ایک اسرار رکھتا ہے۔ معنی کی کسی ایک تہہ یا چند تہوں تک پہنچ بھی جائیں تو بھی یہ احساس باقی رہتا ہے کہ فن پارے میں ابھی اور بہت کچھ ہے جس تک رسائی تاحال ممکن نہیں ہو سکی۔ کئی نقادوں نے اس بات کو یوں بھی کہا ہے کہ عمدہ شعری فن پاروں کو قاری کبھی مسخر نہیں کر پاتا۔ ہر قرأت پر اسے معنی کی ایک نئی سطح سے روشناس ہونا پڑتا ہے۔ فن پارے کا حسن اور سحر ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ ولیم ایمپسن اور ان کے معاصر کئی نقادوں نے دراصل اسی اسرار کو متن میں موجود ابہام کا تجزیاتی مطالعہ کر کے تسخیر کرنے کی سعی کی تھی۔

> پہلے یہ کہا جاتا تھا کہ شاعری کا تاثر پُر اسراریت کا حامل ہے۔ ایمپسن نے کہا کہ ان عناصر کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے جو اس تاثر کو وجود میں لاتے ہیں۔ (۲۰)

شعری متن میں ابہام کے مطالعہ کی بنا پڑنے سے ایک رویہ اس صورت میں سامنے آیا کہ شعرا ابہام کا دانستہ اہتمام کرنے لگے۔ یہ روش اس قدر بڑھی کہ آج بھی شاعری اس کی گرفت میں ہے۔ دانستہ نوعیت کے ابہام ہی سے مبہم کلام پر تنقید اور اس مقالہ کا قضیہ جنم لیتا ہے۔

ابہام شاعری کا جزلاینفک

اس باب میں اب تک ہم نے یہ سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ ابہام کلام میں ہمہ وقت موجود رہتا ہے۔ شاعری تو کجا یہ عام گفتگو میں بھی موجود ہوتا ہے۔ تاہم معنیِ مراد تک پہنچانے کے لیے اس کو دبایا جاتا ہے۔ شاعری میں ابہام سے کام لیتے ہوئے معنی تہہ داری کا اہتمام کیا جاتا ہے تاہم ماضی میں شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے بھی معنیِ مراد کی حد قائم رہتی تھی۔ ایسا ابہام جو شاعر کی منشانہ ہو اسے عیب اور عجز بیان سمجھا جاتا تھا۔ ابہام کی شاعری میں موجودگی کا ادراک اس سے بھی کیا جا سکتا ہے خود ولیم ایمپسن نے ابہام کی مثالین قدیم شعرا سے دی ہیں۔ ولیم ایمپسن کا متمع نظر یہ تھا کہ شاعری کے متن کی جانب توجہ دی جائے اور وہ پراسراریت جو شاعری کا خاصا ہے اس کو گرفت میں لینے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی جائے۔ ولیم ایمپسن اس رویے کے شدید خلاف تھا کہ شعری اسرار کو کھولنے کی کوشش کی حوصلہ شکنی کی جائے ولیم ایمپسن کا قول ہے کہ 'شاعری کے طرز عمل کے ضمن میں کئی کرشمے ممکن ہیں لیکن یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ یہ کرشمے کون سے ہیں۔ اسی بنا پر میں اپنے قارئین پر ابہام کی اہمیت واضح کروں گا۔'

اردو شاعری میں ہمیشہ سے معنوی تہہ داری کو خاصی اہمیت دی گئی ہے۔ استعارہ، تشبیہ، مجاز مرسل، کنایہ، علامت اور ایسے دیگر شعری لوازمات ہمیشہ سے اردو شعریات کا حسن رہے ہیں۔ علم بیان کے تحت ان شعری خوبیوں اور لوازمات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ بات مد نظر رہنی چاہیے کہ وہ لوازمات یا خوبیاں جو شعر میں حفیف سی جنبش پیدا کر دیتے ہیں، ماضی میں ان کا مطالعہ حسن کلام کے متمع نظر سے کیا جاتا ہے اور اب انہی خوبیوں کا مطالعہ ابہام کے تحت کیا جا رہا ہے۔ یعنی فرق کلام کو پرکھنے کے نکتہ نظر کا ہے۔ بحر الفصاحت میں علم بیان کے ابتدائی اظہاریہ میں سید قدرت نقوی راقم طراز ہیں کہ

> شاعر شعر کہتے وقت ذہنی طور پر فنی امور کو سامنے نہیں رکھتا۔ خیالات کے اظہار میں اس کا شعور وجدان کار فرما ہوتا ہے۔ اس اظہار میں، حسبِ موقع وضرورت ایسی تراکیب آجاتی ہیں کہ جن میں فنی لوازمات اور خوبیاں خود بخود در آتی ہیں۔ ان کو قارئین پڑھتے ہیں تو انھیں لطف آتا ہے اور اپنی دلچسپی کا اظہار تعریف و تحسین کی صورت کرتے ہیں۔ ناقدین ان کو تلاش کرتے ہیں اور معرضِ بحث میں لا کر کلام پر اظہار رائے کرتے ہیں۔ (۲۱)

چنانچہ اس اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کلام میں آنے والے وہ لوازمات جن سے ابہام بھی جنم لیتا ہے کچھ ایسے مخفی بھی نہیں تھے تاہم ان کا مطالعہ تسکین ذوق اور لطف اندوزی کے لیے کیا جاتا رہا۔ اسی طرح ناقدین ان امور کو ہمیشہ سے زیر بحث بھی لاتے رہے ہیں۔ اسی طرح علم معانی اور علم بدیع بھی اس ضمن بھی شعری لوازمات اور معنی کی مختلف صورتوں سے بحث کرتے ہیں۔ ولیم ایمپسن اپنی کتاب ابہام کی سات اقسام میں سے پہلی قسم کے ابہام کو استعارہ قرار دیتا ہے نیز وہ نظم کی فضا اور صوت اور آہنگ میں موجود معنی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ استعارے کی مختلف قسموں اور صورتوں پر بحث علم بیان کے ضمن میں آتی ہے یہاں اس پر تفصیلی بات کرنا موضوع کو بے جا طوالت دینے جیسا ہو گا تاہم کچھ امثلہ پیش کر دینا لطف سے خالی نہیں۔ نظم کی فضا کے حوالے سے اردو میں علم بدیع کے ضمن میں مباحث موجود ہیں۔ میں ایک بار پھر بحر الفصاحت کے ایک اقتباس پیش کروں گا:

> الفاظ کے دروبست سے جو مفہوم و مطلب پیدا ہوتا ہے، وہ فضائے تخلیق ہے۔ یہ فضائے تخلیق الفاظ کے مختلف معانی سے پیدا ہوتی ہے اور اکثر و بیشتر تخلیقی ماحول سے دور ہو جاتی ہے۔ الفاظ کے دروبست اور اس سے پیدا شدہ مفہوم و معنی کی مختلف جہات کو اسی علم (بدیع) کی بدولت حاصل کیا جاتا ہے (۲۲)

اسی طرح صوت میں پنہاں معنوی تنوع بھی ہمیشہ سے زیر بحث آتا رہا ہے۔ ولیم ایمپسن کا یہ قول درست ہے کہ لہجے سے مفہوم بدل جاتا ہے۔ شعر میں موجود طنز یا کوئی کیفیت کئی بار الفاظ اور موحول، فضا میں نہیں سما سکتی ایسی صورت میں ابہام جنم لیتا ہے۔ یہاں میں غالب کے مشہور زمانہ شعر پیش کروں گا کہ

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں

غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

شعر پڑھ کر فوری طور پر ہمارے ذہن میں آمد وآور کے مشہور بیانیے انگڑائی لے اٹھتے ہیں اور ہم اس روایت کی روشنی میں شعر کا بہت سادہ سا مفہوم اخذ کر لیتے ہیں کہ یہ مضامین دراصل آورد سے پیدا نہیں ہوئے بلکہ یہ غیب سے شاعر کو القا ہوئے ہیں۔ یوں سمجھنا چاہیے کہ غالب کے قلم کی آواز اصل میں سروش یا ہاتف غیبی کی آواز ہے۔

شعر میں الفاظ کی صورت میں ایسا کوئی اہتمام نہیں کیا گیا کہ ہم اس مفہوم سے ہٹ کر اس سے کوئی معنی نکال سکیں تاہم جب ہم غالب کی طبعیت کو سامنے رکھتے ہیں تو تعجب ہوتا ہے کہ اپنے فن پر نازاں شاعر، جو شعر میں دینی اقابرین اور بزرگوں پر چوٹ کرنے سے بھی نہیں چوکتا کیسے اپنے فن کا سہرا ہاتف غیبی کے سر باندھ پر تیار ہو گیا ہے۔ اصل میں شعر میں ایک صوتی ابہام ہے۔ اس شعر کو تعجب اور استفہامیہ انداز سے پڑھا جائے تو طنز واضح ہو جاتا ہے۔ یعنی غالب سوالیہ اور طنزیہ انداز میں کہہ رہا ہے کہ اچھا تو یہ مضامین جو میرا سوا کسی کے یہاں نہیں آئے یہ میرے نہیں بلکہ غیب سے آتے ہیں یعنی میرا اس میں کوئی عمل دخل نہیں سب غیب کی کرشمہ سازی ہے اور میں یہ جو قلم گھسیٹ رہا ہوں سو یہ بھی ہاتف غیبی ہی کی آواز ہے۔

اسی طرح بحور سے پیدا ہونے والے معنی پر بھی ناقدین قدیم سے بات کرتے آئے ہیں۔ کس بحروں کی رفتار کس طرح کے کلام کے لیے موزوں ہے یہ امر بھی ہمیشہ سے نگاہ میں رہا ہے۔

اسی طرح ولیم ایمپسن نے ابہام کی سات اقسام میں ایک قسم کو ذو معنویت قرار دیا ہے۔ ذو معنویت لفظ سے بھی پیدا ہو سکتی ہے اور جملے سے بھی۔ سو یہ دونوں ہی صورتیں شعر فہمی میں ہمیشہ سے سامنے ہی ہیں۔ اردو میں ذو معنویت کو ایہام بھی کہتے ہیں۔ یوں تو صنعت ایہام سبھی اساتذہ کے یہاں مل جاتی ہے تاہم اردو شعری روایت کا یہ خاصا رہا ہے کہ ایک پورا دور ایہام گوئی میں مبتلا ہوا اور یوں ذو معنی اشعار کے دیوان کے دیوان اردو ادب کی شعری تاریخ کا حصہ بن گئے۔ ذیل میں ایہام کی یہ مثال دیکھیے

دیکھنا منہ لال ہو جائیں گے کس کس کے ابھی

سامنے میرے، جو برگِ سبز پاں تو نے دیا

یہاں سامنے کے معنی منہ کا پان کی وجہ سے لال ہو جانا ہے جبکہ بعید معنی تماچوں سے منہ کا لال ہونا ہے۔
اسی طرح ولیم ایمپسن نے ابہام کی ایک قسم یہ بیان کی ہے کہ '' شعر میں تضاد ہو سکتا ہے۔اس لیے قاری تشریح کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔'' ابہام کی اس قسم کی مثالیں اردو شعری روایت کے محذوف کلام میں عام ملتی ہیں۔ مومن کو اس طرح کے کلام کا بادشاہ مانا جاتا ہے۔

اسی طرح لغز گوئی اردو شعریات میں ایک باقاعدہ صنعت کا درجہ رکھتی ہے۔اس کا بنیادی مقصد ہی شعر کو پہیلی بنا دینا ہے۔اس ضمن میں یہ مثال دیکھیے۔

کان میں رکھ تو یہ ابہام

نیچے لٹکے، اوپر نام

پہیلی: خرگوش

قصہ مختصر کہ دانستہ ابہام آفرینی کا سبب سامان لطف اندوزی مہیا کرنا بھی ہے اور یہ معنی آفرینی کے بھی کام آتا ہے۔ شعرا کرام قدیم سے کلام میں ابہام پیدا کرنے کے لیے کئی طریقے اور اسالیب اختیار کرتے آئے ہیں۔اس حوالے سے نامانوس الفاظ کا استعمال کرنا، محذوف جملہ بننا، کلام کو کثیر المعانی بنانے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔اس سب کا تفصیلی بیان اس بحث کو بے جا طویل تر کر دے گا۔ یہاں میرا مقصد ابہام کی مختلف صورتوں کو دریافت کرنا نہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ ابہام شاعری میں ہمیشہ سے موجود ہے۔ شمس الرحمن فاروقی اسے شاعری کی تین اقسام میں سے ایک قرار دیتے ہیں۔ان کے مطابق

> شاعری میں یا تو جدلیاتی لفظ ہو گا یا ابہام، یا دونوں۔ میں کسی ایسے شعر کا تصور نہیں کر سکتا جس میں ان دو میں سے ایک بھی نشانی نہ ہو اور پھر بھی وہ شاعری ہو۔ (۲۳)

اسی طرح سلیم احمد کہتے ہیں کہ 'شاعری اپنی آخری حدود میں ''حقیقت نامعلوم'' کا اشاریہ ہے۔ یہ حقیقت اظہار اور ابلاغ سے گریزاں، اور طالبِ اخفا ہے۔'

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ باوجود اس کہ کلام میں ابہام ہوتا ہے ماضی میں بھی شعرا پر مبہم ہونے کے الزامات لگتے رہے ہیں۔ اس میں بہت سامنے کی مثال غالب ہیں جن پر معاصرین نے بارہا مبہم ہونے کا الزام عائد کیا ہے۔ اس ضمن میں عیش دہلوی کے یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں جو انھوں نے سر عام محفل میں پڑھ کر غالب کی ہجو کی۔

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے

مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے

کلام میر سمجھے اور زبان میرزا سمجھے

مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اشعار سے واضح ہے کہ ان کے معاصرین کو غالب کا کلام سمجھنے میں دشواری کا سامنے تھا۔ اس رویے سے دل شکستہ ہو کر خود غالب کو یہ شعر کہنا پڑا کہ

نہ ستایش کی تمنا نہ صلے کی پروا

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب مشکل پسند شاعر ہیں۔ ان کے یہاں معنوی تہہ داری کا دانستہ اہتمام کیا گیا ہے۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ

اردو شعری روایت میں دانستہ ابہام آفرینی ہمیشہ سے موجود رہی ہے۔ جیسا کہ غالب کو اپنا کلام گنجینۂ معنی کا طلسم بنانے کا شوق تھا۔ اسی طرح علامہ اقبال بھی سیدھی بات کہنے کے بجائے رمز و کنایہ میں بات کہنے پر یقین رکھتے تھے، بیدل کا قول اس حوالے سے ضرب المثل بن چکا ہے کہ '' شعر خوب معنی ندار''۔

سلیم احمد ابہام پر اٹھنے والے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ

> ابہام اگر کوئی سازش ہے تو یہ والیری، راں بو، ٹی ایس ایلیٹ وغیرہ کی سازش نہیں ہے۔ اس میں ہمارے بزرگ بھی شامل ہیں (۲۴)

سلیم احمد کی بات بجا کہ دانستہ ابہام آفرینی ہمیشہ سے شاعری کا خاصا ہے۔ ناقدین تو کجا ادب کا ہر سنجیدہ قاری بھی اس سے واقف ہے تو اس صورتحال میں کیا یہ تجسس پیدا نہیں ہوتا کہ جدید شاعری کے ابہام کو کیوں ہدفِ تنقید بنایا جا رہا ہے؟ کیا جدید شاعری کے ابہام میں کچھ ایسا خاص ہے جو پہلے کی شاعری میں موجود نہیں تھا۔ اس پر تفصیلی بات اس کے مقام پر ہو گی تاہم یہاں یہ سوال اٹھا ہی دیا تو عرض کرتا چلوں کہ ماضی میں نہ تو مصنف کو تصنیف سے الگ کرنے کا خیال پیدا ہوا تھا اور نہ ہی معنیِ مراد سے ہٹ کر کلام سے مطلب اخذ کرنے کی بنا پڑی تھی۔ ادب میں ان خیالات کے در آنے سے دانستہ ابہام آفرینی کی صورتحال ہی بدل گئی۔ جب ناقدین نے ارادی مفہوم کو مقدم رکھنا ترک کرنا شروع کیا تو کئی ایک لکھنے والوں نے بھی نئی تنقید کے بیانیے سے متاثر ہو کر معنیِ مراد کا اہتمام کرنا غیر ضروری جانا۔ چنانچہ نئی تنقید کے بیانیے سے پہلے کی ابہام آفرینی اور اب کے ابہام میں واضح فرق کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ماضی میں کلام کے مبہم ہونے کی دو ہی صورتیں تھی۔ اول تو یہ کہ شاعر کو زبان و بیان پر پوری طرح دسترس نہیں اور وہ اپنی بات کو زبان کے قالب میں اس سلیقے سے اتارنے میں قاصر رہا ہے کہ مفہوم واضح ہو سکے۔ ایسے ناپختہ کار شعرا کا کلام ہم تک کم کم ہی پہنچا ہے تاہم اس نوعیت کے ابہام کی مثالیں اساتذہ کے یہاں بھی مل جاتی ہیں۔

ابہام کی دوسری صورت یہ ہے کہ قاری کا علم، مشاہدہ یا تجربہ اس درجے کا نہیں کہ وہ شاعر کے کلام کو سمجھ سکتا ہو۔ یعنی یہاں ابہام کا رخ لکھاری کی جانب نہیں قاری کی جانب ہے۔ ماضی میں شعرا پر اٹھنے والے زیادہ تر اعتراضات دراصل اسی وجہ سے تھے کہ نئے اسالیب میں بات کرنے والوں کے کلام کا ابلاغ فوری طور پر نہیں ہوتا تھا۔ اس کی مثال مرزا غالب سے بہتر کس کی دی جا سکتی ہے۔ ان کے عصر میں ان پر مبہم گوئی کے الزامات عائد کیے گئے تاہم آج ہم کلام غالب کو مبہم نہیں گردانتے کیونکہ ناقدین نے اب کے پیچیدہ اشعار کی تفہیم کر دی ہے۔ اسی طرح اردو میں جب جدید نظم کا آغاز ہوا تو میراجی اور ن م راشد پر بھی مبہم گوئی کے الزامات آئے۔ ان میں میراجی کے یہاں ابہام کا

معاملہ ذرا مختلف ہے لیکن ن م راشد پر اٹھنے والے اعتراضات زیادہ تر ان کی شعری فضا سے ناواقفت کی بنا پر تھے۔ن م راشد آج عمومی طور پر قابل فہم مانے جاتے ہیں۔

شاعری کو بالعموم اور اردو شاعری کو بالخصوص سمجھنے کے لیے شعری روایت کا شعور ہونا بھی بے حد ضروری ہے ورنہ سادہ سے شعر سے بھی ابہام ہی محسوس ہو گا۔مثال کے طور پر اگر قاری اردو فارسی شعری روایت میں خمریات کے حوالوں سے ناواقف ہے تو اشعار کے یا تو معنی ہی اس پر آشکار نہیں ہوں گے یا وہ ان کی معنی تہہ داری سے نابلد رہے گا۔اس کی مثال عمر خیام اور دوسرے شعرا کے کلام کے انگریزی تراجم ہیں۔یورپین مترجمین اپنی کم علمی کے باعث خمریات کی علامتی اور استعارتی فضا کو سمجھے بغیر اسے انگریزی کے قالب میں منتقل کرتے رہے اور لطیفہ یہ ہوا کہ عمر خیال کے نام پر یورپ میں مے خانوں کے نام رکھنے کا رواج چل نکلا۔اردو شعری روایت کا سفر کئی صدیوں پر محیط ہے۔یہ عرب سے شروع ہوئی اور فارس سے ہوتی ہوئی ہم تک پہنچی ہے۔سو یہ دیسی بدیسی حکایات، تلمیحات، مذہبی اور سماجی اختلاقیات وغیرہ کا مجموعہ ہے جس کا احاطہ کرنا ممکن نہیں تاہم ایک دو امثلہ سے یہ سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ ادبی روایت کا شعور نہ ہونے سے بھی ابہام کے مسائل جنم لیتے ہیں۔مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے

از بسکہ ہو گئے ہیں نپٹ شوخ طفلِ اشک

باہر نکل کے گھر سے یہ کھیلے ہیں گولیاں

یہاں آنسوؤں اور لڑکے میں کوئی مشابہت موجود نہیں جس کی بنیاد پر اسے تشبیہ یا استعارے کے طور پر سمجھا جا سکے تاہم آنسوؤں کو ادنی روایت میں طفل کہا گیا ہے سو جب تک یہ معلوم نہ ہو شعر مبہم رہتا ہے۔اسی تناظر میں یہ شعر بھی ملاحظہ ہو

اے آنسوؤ! نہ آوے کچھ دل کی بات منہ پر

لڑکے ہو تم کہیں مت افشائے راز کرنا

اس شعر میں مشابہت موجود ہے کہ عاشق کے اشک اس کے دل کا احوال بیان کر دیتے ہیں اسی طرح کچی عمر میں لڑکے بھی بات کو پیٹ میں نہیں رکھ سکتے۔

اس تمام بحث کا مقصد یہ باور کرنا تھا کہ زبان دانی کے بعد علم بیان، علم معنی، علم بدیع اور ادبی روایت کا شعور اس لیے ضروری ہے کہ کلام کو سمجھا جا سکے اور مصنف، شاعر کے معنیِ مراد تک رسائی پائی جا سکے۔ اب اگر کلام میں معنیِ مراد کے ہونے یا قاری کے اس تک رسائی پانے کی شرط ہی ختم کر دی جائے تو کیا صورت پیدا ہو گی اس کا مشاہدہ جدید شاعری کو پڑھنے سے بخوبی ہو جاتا ہے۔

اردو میں آزاد نظم کا آغاز اور مبہم گوئی کے الزامات

موضوعی اعتبار سے دیکھیں تو جدید نظم کا آغاز تو حالی کے عصر ہی سے ہو گیا تھا تاہم یہ نظم روایتی شعری اظہار سے پوری طرح متصل تھی۔ مبہم گوئی کے الزامات تو نظم میں آنے والی ہیئت کی تبدیلی کے بعد سامنے آنے لگے۔ ظاہر ہے اس کا اولین نشانہ اردو میں آزاد نظم کی طرح ڈالنے والے ہی بنے۔ ن۔م۔ راشد اور میر اجی کی نظموں میں بالخصوص ابہام کی نشان دہی کی گئی اور پھر ان کے مابعد یہ سلسلہ کبھی نہ رکا۔ جیسا کہ پچھلے باب میں ہم نے دیکھا کہ کلام میں پیدا ہونے والے ابہام کی نوعیت اور وجوہات ہر عہد اور کئی بار ہر شاعر کے یہاں مختلف رہی ہے۔ چنانچہ ن م راشد اور میر اجی کے یہاں بھی ابہام کی نوعیت مختلف ہے اور اس کی وجوہات بھی ایک سی نہیں۔ اسی طرح ان کے مابعد اٹھنے والی لسانی تشکیلات کی تحریک سے وابستہ نظم نگاروں کے یہاں ابہام کی نوعیت ان دونوں ہی سے مختلف ہے۔

جدید اردو نظم کے آغاز میں مبہم گوئی کے الزامات کی بنیادی وجہ نظم میں آنے والے ہیئت کی تبدیلی تو بنی ہی تاہم اس کے ساتھ ساتھ احساسات، تجربات، مشاہدات، اخلاقیات اور کسی حد تک جمالیات میں بھی تبدیلی واقع ہو چکی تھی اور جدید شعرا پرانے پیٹرن کو توڑ کر اپنی بات نئے احساسات اور تازہ زبان کے ساتھ کہنے کی سعی کر رہے تھے۔ ایسے میں مبہم گوئی کے زیادہ تر الزامات روایت پرست طبقے کی جانب سے آئے۔ ان الزامات کا لگنا بھی ایک فطری عمل تھا کہ روایتی شاعری کا ذوق رکھنے والے اس قدر بڑی تبدیلی کو ایک دم جذب نہ کر پائے۔ اس حوالے سے ن م راشد اپنے ایک مقالے میں لکھتے ہیں کہ :

> ابہام یا فحاشی یا ہنگامی خیالات کے اظہار یا شخصی کنایات کا جدیدیت سے اصولاً کوئی تعلق نہیں۔ روایتی شاعروں میں بھی یہ باتیں یکساں پائی جاتی ہیں۔ بطور خوبی کے بھی اور بطور خامی کے بھی، اس ابہام کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اکثر جدید شاعروں کو اپنے نئے تجربات اور مشاہدات کے اظہار کے لئے مناسب زبان نہیں ملتی۔ کیونکہ اکثر نئے تجربات اور مشاہدات خود ہمارے اپنے معاشرے کے اندر اپنے لئے مقام تو پا چکے ہیں لیکن 'نام' نہیں پا چکے،

دوسرے پڑھنے والوں کی بڑی تعداد ابھی تک ان تجربات اور مشاہدات سے اثر پذیر نہیں
ہوئی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے۔ (۲۵)

میرا خیال ہے کہ راشد نے صورتحال کو درست اور متوازن تجزیہ کیا ہے۔ ابہام کے حوالے سے قاری اور لکھاری دونوں ہی کو موردِ الزام ٹھہرایا گیا ہے۔ کہیں ابہام کا رخ لکھاری کی جانب ہے کہ وہ نئے تجربات کو بوجوہ اظہار کے مراحل سے گزار کر ابلاغ تک لانے میں کامیاب نہیں ہو سکا اور کہیں ابہام کا رخ قاری کی جانب ہے کہ وہ ابھی شاعری میں آنے والی ہیئت اور موضوعات کی تبدیلی کو سمجھنے کی استطاعت سے محروم ہے۔ آج ہم راشد کے کلام کا مطالعہ کریں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ راشد پر لگنے والے زیادہ تر الزامات تبدیلی کا انجذاب نہ ہونے کے باعث تھے۔ اس کے باوجود اب بھی ن م راشد کے چند ایک فن پاروں پر ابہام کا الزام عائد کیا جاتا ہے۔ تاہم یہ الزامات اکثر ادب کے کم علم قارئین کی جانب سے سامنے آتے ہیں۔ اول تو یہ کوئی بھی شاعر مکمل طور پر کھلتا نہیں۔ کلام کا کچھ حصہ ہمیشہ ابہام کی دبیز تہہ تلے رہتا ہے تاآں کہ اس پر سنجیدگی سے کام کیا جائے۔ راشد کی چند ایک زیرِ اعتاب نظمیں بھی کچھ اسی نوعیت کی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی نظم 'ابوالہب کی شادی' ہی کو لے لیجیے۔ ادبی دنیا میں یہ نظم اپنے مبہم پن کی وجہ سے آج بھی زیرِ بحث آتی ہے۔

شبِ زفافِ ابولہب تھی مگر خدایا وہ کیسی شب تھی
ابولہب کی دلہن جب آئی تو سر پہ ایندھن گلے میں
سانپوں کے ہار لائی نہ اس کو مشاطگی سے مطلب
نہ مانگ غازہ نہ رنگ روغن گلے میں سانپوں
کے ہار اس کے تو سر پہ ایندھن
خدایا کیسی شبِ زفافِ ابولہب تھی
یہ دیکھتے ہی ہجوم بپھرا بھڑک اٹھے یوں غضب

کہ شعلے کہ جیسے ننگے بدن پہ جابر کے تازیانے

جوان لڑکوں کی تالیاں تھی نہ صحن میں شوخ

لڑکیوں کے تھرکتے پاؤں تھرک رہے تھے،

نہ نغمہ باقی نہ شادیانے

ابولہب نے یہ رنگ دیکھا لگام تھامی لگائی

مہمیز ابولہب کی خبر نہ آئی

ابولہب کی خبر جو آئی تو سالہا سال کا زمانہ

غبار بن کر بکھر چکا تھا

ابولہب اجنبی زمینوں کے لعل و گوہر سمیٹ کر

پھر وطن کو لوٹا ہزار طرار و تیز آنکھیں پرانے

غرفوں سے جھانک اٹھیں ہجوم پیر و جواں کا

گہرا ہجوم اپنے گھروں سے نکلا ابولہب کے جلوس

کو دیکھنے کو لپکا

ابولہب اک شب زفاف ابولہب کا جلا

پھپھولا خیال کی ریت کا بگولا وہ عشق برباد

کا ہیولی ہجوم میں سے پکار اٹھی ابولہب

تو وہی ہے جس کی دلہن جب آئی تو سر پہ ایندھن

گلے میں سانپوں کے ہار لائی

ابولہب ایک لمحہ ٹھٹھکا لگام تھامی لگائی

مہیز ابولہب کی خبر نہ آئی (۲۶)

راشد کے یہاں کرداروں اور تاریخی حوالوں سے متعلق ایک مخصوص رویہ پایا جاتا ہے اور شاید یہی رویہ بظاہر ابہام کی وجہ بھی بنتا ہے۔

ابولہب اور اس کی بیوی بدنام زمانہ تاریخی کردار ہیں جنھیں راشد نے اپنی اس نظم میں علامتی طور پر برتا ہے۔ عمومی طور پر شاعری میں جب کوئی ایسا تاریخی کردار متعارف کروایا جاتا ہے تو اس سے منسوب تاریخی واقعات ہی کے تناظر میں اسے علامت بنایا جاتا ہے کیونکہ وہ اسی وجہ سے مشہور بھی ہیں۔ اس کی عمدہ مثال علامہ اقبال کی نظموں میں ملتی ہے۔ اسی طرح مرثیہ نگاری میں بھی کردار کو تاریخی تناظر ہی میں پیش کیا جاتا ہے جبکہ راشد کے یہاں صورتحال قدرے مختلف ہے۔ راشد کی کرداری نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے قارئین اور ادبا کا تمام تر زور تاریخ کے تناظر میں کردار کو سمجھنے پر ہوتا ہے۔ ابولہب اور اس کی بیوی ہی کو لے لیجیے بظاہر راشد کی نظم کے کرداروں اور حقیقی تاریخی کرداروں میں کوئی مماثلت دیکھائی نہیں دیتی۔ ان کی مخصوص تاریخ ہے اور قرآن پاک کی ایک آیت میں بھی ان کا ذکر ہے۔ تاہم راشد کی نظم ان میں سے کسی بھی حوالے کے قریب نہیں۔ چنانچہ ادبا کے پاس تاریخ سے کوئی معقول حوالہ نہ ملنے پر نظم کو مبہم کہنے کے سوا کوئی چارہ نہیں بچتا۔ دراصل راشد تاریخی کرداروں کو اکثر ان کا نفسیاتی تجزیہ کر کے مخصوص انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اس نظم میں ان کی اپنی زندگی کی جھلک دیکھائی دیتی ہے۔ ابولہب جس طرح مسلمانوں کی نگاہوں میں بدنام زمانہ ہے اسی طرح راشد کی نظم کا کردار اور اس کی بیوی بھی اپنے مخصوص تناظر میں بدنامِ زمانہ ہے۔ یہی وہ رسوائی ہے جو دونوں کرداروں کے نصیب میں مشترکہ قدر کے طور پر موجود ہے۔

راشد ایک سوال کے جواب میں کہتے ہیں کہ

جیسا کہ آپ نے خود کہا کہ ابو لہب تو اپنے وطن کو پلٹتا ہے۔ اسے ایلیا نیشن نہیں کہا جا سکتا
البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ اس کی شناخت پرانے حوالے سے نہ کی جائے بلکہ نئے
حوالے سے اُسے پہچانا جائے۔ اس کا وطن سے دوبارہ فرار اسی پس منظر میں ہے۔ (۲۷)

راشد کے نظم اسرافیل کی موت میں بھی اسرافیل کا کردار حقیقی اسرافیل کے افعال کے تحت نہیں ہے بلکہ اسرافیل کی شخصیت سے ابھرنے والے تاثر کے تحت تراشا گیا ہے۔ 'سباویراں' بھی اسی نوعیت ہی کی نظم ہے۔ مختصراً یہ کے راشد کے یہاں اول تو ابہام بہت کم ہے دوم یہ ابہام عجز بیان نہیں بلکہ ان کی خاص فضا اور علامات کو برتنے کے شخصی سلیقے سے عدم واقفیت کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔ تاہم میرا جی کے یہاں ابہام مختلف نوعیت کا ہے۔ ن م راشد کی خوش قسمتی یہ رہی کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کا ابلاغ قدرے سہل ہوتا رہا تاہم راشد کے برعکس میرا جی وقت کے ساتھ ساتھ مبہم تر ہوتے جاتے ہیں۔ اس کی وجہ ان کی نظم کی خاص تہذیبی فضا ہے۔ قدیم ہندی دیومالائی فضا میں کہی گئی نظمیں آج کے عہد میں پوری طرح کھلنے سے قاصر ہیں۔ ہندی سے رشتہ توڑ لینے کے بعد اردو زبان نے کبھی اس جانب رخ نہیں کیا۔ خود میرا جی کے عہد میں بھی یہ بُعد پیدا ہو چکا اور بعد ازاں تو دونوں زبانوں کے درمیان خلیج وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔ ایسے میں میرا جی زبان اور فضا دونوں ہی سطح پر مبہم ہونے لگے۔ اس پر اضافہ یہ ہوا کہ میرا جی کے یہاں ادق نفسیاتی الجھنیں اور پیچیدہ جنسی مسائل اس کثرت سے نظم میں آئے کہ نظم کی زبان اور فضا کھل بھی جائے تو بات پوری طرح نہیں کھلتی۔ کیفیت کے سمجھنے میں الجھاؤ برقرار رہتا ہے۔ جنسی مسائل کو ہمارے یہاں ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اور کئی بار تو سماج کی جانب سے شدید ردعمل کا سامنا بھی کرنا پڑتا۔ منٹو اور دیگر کئی مصنفین کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ چنانچہ ایسی موضوعات کو ملفوف انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ غیر معمولی جنسی اور نفسیاتی مسائل یوں بھی معمول کے آدمی کی سمجھ سے بالا رہتے ہیں پھر ان کا اظہار شعری پیرائے میں ملفوف انداز میں کیا جائے تو مبہم گوئی کے الزامات آنا فطری عمل ہے۔ اردو تنقیدی روایت میں اکثر ن م راشد، میرا جی اور مجید امجد کا ایک ساتھ مطالعہ کرنے کا رجحان ہے۔ اس کی ایک وجہ تو ان شعرا کا اردو کے اولین آزاد نظم نگار ہونا ہے اور پھر ایک ہی عصر میں واقع ہونے کی وجہ سے بھی یہ روش اختیار کی جاتی ہے۔ تاہم میرا جی کا مطالعہ راشد کے

ساتھ ہو ہی نہیں سکتا وہ اپنی زبان، اپنی نظم کی فضا، اپنے موضوعات، اپنی جمالیات عرض یہ کہ ہر سطح پہ مختلف ہیں۔ میرا جی کے یہاں ابہام کی صورتحال کو سمجھنے کے لیے سب سے پہلے ان کے معاصر نظم نگار ن م راشد کے تاثرات پیش کروں گا۔ راشد کا خیال ہے کہ میرا جی کے یہاں ابہام دانستہ طور پیدا کردہ ہے۔

> میرا جی اپنے آسان اسلوب کے باوجود ایک ادق شاعر مشہور ہیں حالانکہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں ہے۔ آخری بات یہ کہ میرا جی نے نہ صرف جان بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں طبع آزمائی کی ہے بلکہ وہ خود بھی پیچیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا ابہام فکری ہونے سے زیادہ جذباتی ہے۔ (۲۸)

راشد کی میرا جی کے بارے میں رائے سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ میرا جی کے یہاں اجنبی موضوعات پر جان بوجھ کر مبہم اور غیر واضح انداز میں نظم کہنے سے کیا مراد ہے اور اس کا تناظر کیا ہے۔ راشد اسی مضمون میں لسانی تشکیلات سے وابستہ شعرا کا بھی حوالہ دیتے ہیں سوان کے سامنے دانستہ ابہام آفرینی کی وہ صورتحال ضرور ہو گی جس کا آغاز ساٹھ کی دہائی میں ہوا۔ سوال یہ ہے کہ کیا میرا جی کے یہاں بھی اسی نوعیت کی روش ہے یا یہ ابہام اسی سلسلے کا شاخسانہ ہے جس کی ایک پرت انھوں نے اپنی ذات پر بھی چڑھا رکھی تھی۔ قرین قیاس یہی ہے کہ میرا جی کے یہاں مبہم پن ان کے زندگی سے متعلق شخصے رویے ہی کا پرتو ہے۔ اس بارے میں شمیم حنفی یوں رقم طراز ہیں کہ :

> میرا جی کی شخصیت اور شاعری، دونوں کے گرد ایک دھندلی پھیلی ہوئی ہے، جیسے جھٹ پٹے کے وقت کا منظر جب چیزیں اپنی اصل سے کچھ مختلف دکھائی دیتی ہیں۔ پیکر پرچھائیں بن جاتے ہیں اور آواز سرگوشی۔ ایسے میں چیخ بھی سنائی دے تو بتدریج گہراتے ہوئے اندھیرے میں نوکِ خنجر کی طرح اتر جاتی ہے اور سننے والوں کے لیے رمز بن جاتی ہے۔ (۲۹)

میرا جی نے میدان نظم میں ایک ایسے دور میں قدم رکھا جب ادب سمیت زندگی کے ہر شعبے میں اجتماعیت کے رنگ گہرے تھے۔ برصغیر مختلف سماجی، سیاسی اور معاشی تحاریک کے زیر اثر تھا۔ شاعری میں بھی نمایاں رجحانات قومی اور ملی نوعیت کی شاعری کے تھے تاہم میرا جی نے نظم کو داخلیت کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ میرا جی شاید اردو کے وہ پہلے نظم

نگار ہیں جنھوں نے شاعری میں علامت نگاری کی بناڈالی۔ اگرچہ کے علامت نگاری شاعری میں قدیم سے رائج تھی، خود اقبال کے یہاں بھی کئی علامات استعمال کی گئی ہیں تاہم میراجی کی علامت پسندی فرانسیسی شعرا کے یہاں شروع ہونے والی علامتی شاعری کا سلسلہ نظر آتی ہیں۔ میراجی کے کلام میں موجود علامتیں ان کی نفسیاتی اور جنسی الجھنوں کا اظہار ہیں۔ چنانچہ ان کے پس منظر کو سمجھے بغیر میراجی کے کلام سے ابہام کی دبیز تہہ کو نہیں ہٹایا جاسکتا۔ میراجی یہاں زیادہ تر علامات قدیم ہندو تہذیب سے اٹھائی گئی ہے۔ ان کی کئی نظمیں اس کے حوالے کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔ مثلاً اجنتا کے غار، کتھک، رقص، غزلیں، ناگ سبھا کا ناچ وغیرہ

نظم 'ناگ سبھا کا ناچ' میں ناگ سبھا اور ناگ راج ایسی ہی علامات ہیں جس نے نظم کو ابہام سے دوچار کرر کھا ہے۔

ناگ راج سے، ناگ راج سے ملنے جاؤں آج،

ناگ راج ساگر میں بیٹھے سر پر پہنے تاج،

ناگ راج کی سبھا جمی ہے خوشبوئیں لہرائیں،

بہتی، رُکتی، اُلجھتی جاتی، من کو مست بنائیں، (۳۰)

نظم 'دکھ دل کا دارو' میں مخصوص علامات تو نہیں تاہم یہ نظم پیچیدہ نفسیاتی تناظر کی حامل ہے۔ نظم کا آغاز رومانوی اور جنسی خواہشات کے اظہار سے ہوتا ہے۔

سفید بازو،

گداز اتنے

زباں تصور میں حظ اُٹھائے

اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر انہیں برق ایسی لہریں

سمٹی مٹھی کی شکل دے دیں

تاہم جنسی خواہش یک لخت وحشت اور آزار دہی میں بدل کے قاری کو ابہام سے دوچار کر دیتی ہے۔اس نوعیت کے ابہام کا تعلق قاری کی پیچیدہ نفسیاتی الجھنوں سے ناآشنائی کی بناپر پیدا ہوتا ہے۔

اور اس طرح دل کی گہری خلوت میں ایسی آشنائیں کروٹیں لیں

کہ ایک خنجر

اُتاردوں میں چبھا چبھا کر

سفید، مرمر سے مخملیں جسم کی رگوں میں۔

اور ایک بے بس، حسین پیکر

مچل مچل کر تڑپ رہا ہو

مری نگاہوں کے دائرے میں،

رگوں سے خون کی اُبلتی دھاریں

نکل نکل کر پھسل رہی ہوں، پھسلتی جائیں

سفید، مرمر سے جسم کی چاندرنگ ڈھلوان سے ہر اک بوند گرتی جائے

لپٹتی جائے ادھورے، بکھرے ہوئے پریشاں لباس کی خشک و تر تہوں می،

اور ایک بے بس، حسین عورت کے آنسوؤں میں

مری تمنائیں اپنی شدت سے تھک تھکا کر

عجیب تسکین اور ہلکی سی نیند کے اک سیاہ پردے میں چھپتی جائیں (۳۱)

ن م راشد کے خیال کے برعکس میر اجی کے کلام میں بھلے دانستہ ابہام آفرینی کا عنصر نہ ہو پھر بھی ان کی فضا، ان کے اکثر موضوعات، ان کی زبان، اور قدیم ہندی تہذیب و دانش سے کی گئی علامات وقت کے دھول میں اس قدر ملگجا چکی ہیں کہ قاری کے ہاتھ سوائے ایک مسحور کن ماحول کے کچھ نہیں آتا۔ بقول کوثر مظہری

> میر اجی نے اپنی شاعری کے مضامین پر علامتوں اور استعاروں کی پرتیں ڈال رکھی ہیں۔ ان کی نظموں میں علامت و اشارت خیال کی سب سے بڑھ کر بیساختہ اور آپ روپی صورت اظہار ہے۔ اشارتی شاعری اظہار کا فطری طریقہ ہے جو ہماری ہستی کی گہرائیوں سے امڈ کر نمودار ہوتا ہے۔ (۳۲)

بعض لوگ جدید نظم کے ساتھ ابہام کو لازم و ملزوم تصور کرتے ہیں یہ خیال صریحاً باطل ہے کہ ابہام جدید نظم کا جزلاینفک ہے۔ حوالے کے طور پر اس عہد کے دوسرے نظم نگاروں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ بالخصوص ترقی پسندیت سے وابستہ شعرا کے یہاں ابہام نہ ہونے کے برابر ہے۔ اگر ایک جانب یہ کوشش کی جارہی تھی کہ ابہام نظم میں دانستہ طور پر شامل کیا جائے تو ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعرا اس سے برعکس دانستہ طور پر یہ اہتمام کرتے رہے کہ نظم میں سرے ہی سے ابہام نہ ہو۔ ان دونوں انتہاؤں کے نتائج نظم کے حق میں اچھے نہیں نکلے۔ بہر حال مبہم پن کے خلاف موثر ترین آواز ترقی پسند شعرا ہی نے بلند کی۔ ترقی پسند نظم نگاروں کا متمع نظر عوام تک پیغام کی ترسیل تھا۔ چنانچہ مقصدیت کے تحت ہونے والی شاعری میں ابہام کا کوئی کام نہیں۔ سوانھوں نے ادب کی جو تعریف متعین کر رکھی تھی اس میں مبہم گو شعرا کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔ ترقی پسندوں کا ادبی نظریہ اپنی جگہ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ جن شعرا کو اپنے جذبات و خیالات کی ترسیل مقصود تھی ان کے یہاں ابہام بھی ایک حد سے تجاوز نہیں کرتا۔ میر اجی اور ن م راشد کے معاصرین میں قیوم نظر، یوسف ظفر اور مختار صدیقی ایسے شعرا ہیں جو حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ تھے اس کے باوجود ان کے یہاں نظم مگھم پن کا شکار نہیں ہوتی۔

اردو نظم میں ابہام کے حوالے سے سب سے زیادہ اعتراضات انیس سو ساٹھ کی دہائی میں سامنے آنے والے نظم نگاروں پر اٹھائے جاتے ہیں۔ راشد اور میر اجی کے بعد اردو نظم کے افق پر ابھرنے والے ان شعرا کے یہاں نظم کی

زبان، فضااور موضوعات اس قدر بدل جاتے ہیں کہ قاری حیرت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہ تبدیلی ارتقائی عمل سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اوائل میں یورپ میں سماجیات، لسانیات، ادب اور نفسیات کے شعبوں میں سامنے آنے والے نئے نظریات کے زیر سایہ پیدا ہوتی ہے۔ ادب میں اس کا مطالعہ لسانی تشکیلات کی تحریک کے تحت کیا جاتا ہے۔ اگرچہ انیس سو ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں نے کلاسیقی زبان کو تج کر اظہار کے نئے پیکر تراشنے کی کوشش کی تھی تاہم اس عمل میں ان کے سامنے صرف لسانیات ہی کے نئے نظریات نہیں تھے بلکہ ان کی نظم پر فرائیڈ سے حاصل ہونے والی آزاد تلازمہ کاری، شخصی علامات، ولیم ایمپسن کا ابہام سے متعلق نظریہ، سوسئیر کا نظریہ لسان وغیرہ کی پرچھائیں بھی ہے۔ صورتحال کو صراحت سے سمجھنے کے لیے مخصوص نکتہ نظر کے تحت پس منظر کا اجمالی جائزہ ناگزیر ہے۔

اردو نظم کا اجتماعیت سے انفرادیت کی جانب سفر اور ابہام کے مسائل

اردو میں نظمِ جدید کا آغاز ہی موضوعات کی تبدیلی سے ہوا۔ یہ وہ دور تھا جب برصغیر انگریزوں کی غلامی کی چکی میں پس رہا تھا۔ چنانچہ روایت سے انحراف کرتے ہوئے شعرا نے جب عصری صورتحال کو داخل شعر کرنی کی سعی کی تو اول اول یہ امت مسلمہ کے زوال کا نوحہ بن کر سامنے آئے۔

وہ قوم جو جہاں میں کل صدرِ انجمن تھی

تم نے سنا بھی؟ اس پر کیا گزری انجمن میں

پائینِ بزم بھی اب ملتی نہیں اسے جا

روندوں میں ہے وہ گلبن، پھولا تھا جو چمن میں

بقول ڈاکٹر ضیاالحسن 'ان (حالی) کے شعروں میں قوم کے زوال اور انحطاط کا احساس جا بہ جا ملتا ہے'۔ یہی احساس محمد حسین آزاد اور اس عہد کے دوسرے شعرا کے یہاں پیدا ہوا تاہم ڈسٹوپک خیالات کے ساتھ ساتھ حب الوطنی کے جذبات بھی شاعری میں ابھرنے لگے۔ قومی اور ملی موضوعات پر نظمیں کہی گئیں۔ یہ روش ہی بعد ازاں انقلابِ آزادی کے موضوع کو اردو شعری قالب میں ڈھالنے کی اساس بنی۔ بیسویں صدی کا عالمی منظر نامہ تحریکوں اور سرگرمیوں سے بھرپور ہے۔ اس صدی کے آغاز ہی سے دنیا کے بیشتر ممالک میں کالونی ازم کے خلاف تحریکیں شروع ہو چکی تھیں۔ خود برصغیر کی سیاست بھی اسی جانب روبہ سفر تھی ایسے میں اردو نظم نے شاعری کو انفرادی جذبات کے اظہار سے نکال کے اجتماعی احساسات سے روشناس کروانا شروع کر دیا تھا۔ شاعری فرد کے مسئلے کے بیان کی بجائے قوم و ملت کی صدا بنتی چلی گئی۔ اس منظر نامے میں علامہ اقبال نمودار ہوئے تو بات آزادیِ مسلمانان برصغیر تک محدود نہ رہی بلکہ پوری امت مسلمہ تک پھیل گئی۔ اردو شاعری کے موضوعی دائرہ کار میں وسعت آئی۔ سیاسی موضوعات جو حالی کے دور میں شاعری میں داخل ہونا شروع ہوئے تھے اب ایک نکتہ نظر کے طور پر شاعری میں وسعت اور گیرائی کے ساتھ آنے لگے یہاں تک کہ علامہ اقبال نے انھیں فلسفیانہ بنیادیں بھی فراہم کر دیں۔

دوسری جانب اردو میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا اور اس تحریک نے بھی نظم کو انفرادی و داخلی اظہار سے اٹھا کر اجتماعیت سے روشناس کروایا۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر فرد کے بجائے سماج کو موضوع بنانے سے اردو شاعری میں آنے والے اس مزاج کو اور بھی استحکام ملا۔ اسی طرح ن م راشد کے یہاں بھی ان کے اولین دو کتابوں ماورا اور ایران میں اجنبی میں سماج ہی حاوی نظر آتا ہے۔ راشد نے شعور مشرق اور بیداری مشرق کے لیے نظم کو ذریعہ اظہار بنایا۔ قیام پاکستان کے بعد معروضی حالات بدل جانے کے باعث یہ موضوعات بھی یک لخت ختم ہو گئے۔ غربت، افلاس اور کشت و خون کے بعد ملنے والے اس ملک میں نئے مسائل کا سامنا تھا۔ آزادی کا یوٹوپیا دیکھنے اور دیکھانے والے چپ تھے کہ اپنے خوابوں کی اس تعبیر کو قبول کرنا دشوار تھا۔ بقول ن م راشد

یہ قدسیوں کی زمیں

جہاں فلسفی نے دیکھا تھا، اپنے خواب سحر گہی میں،

ہوائے تازہ و کشت شاداب و چشمۂ جاں فروز کی آرزو کا پرتو

یہیں مسافر پہنچ کے اب سوچنے لگا ہے:

"وہ خواب کا بوس تو نہیں تھا؟

وہ خواب کا بوس تو نہیں تھا؟"

نظم نمرود کی خدائی (۳۳)

اردو نظم میں بیسویں صدی کے اوائل سے شروع ہونے والی اس رو کا خاتمہ بالآخر ڈسٹوپک خیالات کے اظہار پر ہوا۔ دوسری جانب ترقی پسند تحریک اب بھی شاعری کے اجتماعی رویہ کو برقرار رکھے ہوئے تھی۔ قیام پاکستان سے انھیں بھی بے شمار توقعات تھیں تاہم یہ توقعات خواب ہی رہیں سو اس جانب سے بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا گیا

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

اگرچہ کہ ترقی پسندی جاری رہی تاہم عالمی سطح پر آنے والی تبدیلیوں اور مقامی حالات میں یہ چند ہی سالوں میں اس قدر موثر نہ رہ سکی۔ یہ وہ دور تھا جب دنیا بھر میں ہمہ گیر نوعیت کی تحریکیں دم توڑ رہی تھی۔ یہاں بھی صورتحال اس سے مختلف نہ تھی سو اس کا اثر یہ ہوا کہ نظم اجتماعیت سے ایک بار پھر فرد اور داخلیت کے اظہار کی جانب عود کرنے لگی۔ ایک طرف تو اردو نظم کی فضا پر ناسٹیلجیا چھانے لگے، قصباتی زندگی کی جانب عود جانے کی خواہش کروٹیں لینے لگی تو دوسری جانب نظم کا پرانا ڈھانچہ توڑ کر اسے از سر نو عصری تقاضوں کے مطابق تعمیر کرنے کا آغاز ہوا۔ نئے نظم نگاروں کو یک دم اجتماعیت سے فرد کی جانب اور خارجیت سے داخلیت کی جانب کا سفر کرنا پڑا۔ ایسے میں نظم کی زبان، موضوعات، سلیقہ اظہار سمیت بہت کچھ بدلنے کی ضرورت تھے۔ نئے تنقیدی خیالات سے بھی اردو شعرا متعارف ہونے لگے تھے۔ چنانچہ تبدیلی کی اس فضا کو محسوس کیا گیا اور اسے نظم میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی۔ اس کا تفصیلی مطالعہ لسانی تشکیلات کے باب میں کریں گے تاہم یہاں یہ کہنا ضروری ہے کہ اس دور میں ہونے

والے تجربات کچھ زیادہ کامیاب نہیں رہے۔ان پر اعتراضات کے ایک لا متناہی سلسلہ کا آغاز ہوا جو آج بھی جاری ہے۔ذیل میں ناقدین کی آرا کو سامنے رکھتے ہوئے نئی نظم پر ہونے والے اعتراضات بالخصوص ابہام کے حوالے سے اعتراضات کا جائزہ لیں گے۔اس سلسلے میں سب سے پہلے وزیر آغا کی کتاب تنقید اور احتساب سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں وہ بیک وقت نئی شاعری کی زبان، تلازمہ کاری اور علامات پر گرفت کرتے ہیں۔

> اُردو میں آج کل جس قسم کی شاعری کا آغاز ہوا ہے اس میں زبان و بیان کا کچا پن سب سے پہلے قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔پھر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ شاعری محض نفسیات کے آزاد تلازمہ خیال کی ایک صورت ہے اس کے علاوہ ان نظموں میں روح کی کسک موجود نہیں اور نہ ان میں اس فضا سے کوئی تعلق ہی قائم کیا گیا ہے جو فرانس کی علامتی شاعری میں ایک صوفیانہ استغراق اور انہماک کی صورت میں ابھری تھی۔حالانکہ ہمارے کلچر میں صوفیانہ شاعری کی عظیم روایت کی موجودگی میں یہ اقدام کچھ ایسا مشکل نہیں تھا۔(۳۴)

زبان کو نئے ڈھب پر استعمال کرنے کی کوشش میں ساٹھ کی دہائی کے بیشتر شعرا کا کلام اس قدم مگھم پن کا شکار ہوا کہ نئے تجربات کا خیر مقدم کرنے والے ناقدین بھی اس پر چیں بہ جبیں ہیں۔اسی طرح آزاد تلازمے کی اصطلاح سگمنڈ فرائیڈ کی وضع کردہ ہے۔اس نے تحلیل نفسی کے لیے یہ طریقہ تلاش کیا تھا جسے بعد ازاں شاعری میں استعمال کرنے کی کوشش کی گئی تاہم اس نے قاری کے لیے کلام کو مبہم تر کر دیا۔دراصل مہابیانیوں پر تنقید کرنے والوں کا خیال ہے کہ فرد کو اپنی بات کہنے کا یارا نہیں بلکہ اس کی بات میں مہابیانیوں کا عکس ہوتا ہے۔مہابیانیوں کو تج کر ہی ہم بطور فرد اپنی بات کہہ سکتے ہیں۔سو آزاد تلازمے کو کئی ایک نے وہ ذریعہ سمجھا جس سے فرد اپنی اندر کی بات کہنے کے قابل ہو سکتا ہے۔اسی طرح وزیر آغا نے ساٹھ کی دہائی میں علامت کے استعمال کو فرانس کی علامت نگاری کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔علامات کا روایتی اور خوبصورت استعمال حال ہی میں اقبال اور راشد کے یہاں موجود تھا تاہم ان کے مابعد آنے والوں نے علامات کو بھی شخصی انداز میں استعمال کیا جس نے نظم میں ابہام کو مزید ہوا دی۔ اس حوالے سے افتخار جالب کی نظم سائبان ملاحظہ کیجے۔ نظم آزاد تلامہ کاری اور شخصی علامات کی عمدہ مثال ہے

میں خزاں میں گرفتار ہوں

دیکھو خوابیدہ موجوں خریدار روحوں

اڈتے سمٹتے زمانوں سے

ارض و سما کی سیاہی کا دامن نچوڑا ہے

لیکن ہواؤں کے وہم و گماں میں نہیں

کون سی خاک سے

قطرۂ آب تابندہ موتی کی آغوش لیتا ہے

خواہش سے باہر نہ آؤں مری ابتدا انتہا

آج سمندر کی سلوٹ میں تابندگی ہے

سمندر کو پگھلا

بتا میرے سینے میں کس کس کی آواز ہے

کھیت میں باغباں مر چکا ہے

زمیں خونچکاں ہے

ستارے نہیں ہیں فقط سائباں ہے (۳۵)

نئی نظم میں علامت نگاری کا جو طریقہ اختیار کیا گیا وہ اس سے پہلے اردو شاعری میں نہیں ملتا۔ ایک طرف تو روایت سے ہٹ کر علامت نگاری کی گئی۔ شخصی علامات کی بھرمار نے شاعری کو ابہام سے دوچار کیا تو دوسری طرف لسانی تشکیلات کی شاعری میں ہر لفظ ایک علامت کی صورت اختیار کر گیا اور اپنے عام مفہوم سے دست کش ہو کر محض اس

مفہوم کا علمبر دار قرار پایا جو شاعر کے ذہن نے اسے عطا کیا۔ نئ شاعری میں شخصی علامات کے حوالے سے وزیر آغا کہتے ہیں کہ

> ایسی علامتیں تخلیق کر کے رائج کرنے کی کوشش کی جن کا تعلق محض شاعر کی ذات سے تھا۔ علامت پسندی میں ابہام کا آغاز یہیں سے ہوا(۳۶)

ایک جانب تو خود وزیر آغا علامتی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے اسے ابہام کی وجہ قرار دیتے ہیں دوسری جانب بقول سلیم احمد وہ خود بھی اپنے نظموں میں یہی رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے بر عکس سلیم احمد اردو نظم میں علامت پسندی کی روایت کو فرانس کی علامتی شاعری کے تناظر میں نہیں دیکھتے بلکہ وہ اسے محض ایک کرتب کے طور پر دیکھتے ہیں جو جدت کے نام پر دیکھایا جارہا ہے۔ یہاں ریفرنس اور سینس reference and sense کے نکتہ نظر سے دیکھا جائے تو کسی شے کو علامت بناتے ہوئے کوئی منطقی، عقلی یا شاعرانہ دلیل مد نظر نہیں رکھی جاتی۔ ادب میں شخصی علامات کے کھلنے کا امکان موجود ہے تاہم یہ علامات کسی طرح بھی اپنے معنی کا سرا نہیں دیتیں۔ سلیم احمد اس تمام عمل کو مضحکہ خیز قرار دیتے ہیں۔

> جدید علامتی شاعری نہ صرف قابل اظہار بلکہ نہایت پیش پا افتادہ باتوں کو علامتوں کے بہروپ میں پیش کرتی ہے یہ بہروپ اتنا سطحی ہوتا ہے کہ شمس الرحمن فاروقی اور وزیر آغا تک اس میں اپنی دانست میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ایسی علامتوں کے لیے کیا کیا سوانگ رچائے جاتے ہیں، کیسی کیسی زقندیں بھری جاتی ہیں۔ یہ میز کو میز نہیں کہتے اور بس سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ یہ سارا عمل اتنا مضحکہ انگیز ہے کہ سر پیٹنے کو جی چاہتا ہے، اپنے سے زیادہ ان حضرات کا۔ (۳۷)

ن۔م۔ راشد کے خیال میں بھی جدید شاعری مبہم ہے اور اس کی وجہ ہے کہ جدید شعرا معاصرانہ مسائل کو ہنگامی انداز میں اپنے نظم کا موضوع بناتے ہیں۔ روایتی شاعری میں ایسے موضوعات برتے جاتے تھے جو دیکھے بھالے تھے۔ بارہا اس پر لکھا جا چکا تھا اور شاعری کا قاری بھی ان کے تلازموں سے واقفیت رکھتا تھا ایسے موضوعات پر نئے

انداز سے بات کرنے میں ابہام کا خدشہ کم کم ہی ہوتا ہے جبکہ جدید نظم نگاروں نے فرد کی نفسیاتی الجھنوں اور وارداتوں کو موضوع بنایا چنانچہ ان پر لکھنے کے لیے کبھی تو ان کے پاس مناسب الفاظ نہ تھے جو ابلاغ کے مراحل کو آسان کر سکیں اور کبھی صورتحال یہ پیدا ہوئی کہ اگر شاعر اس میں کامیاب بھی ہو تو قاری اس نوعیت کی واردات سے ناواقفیت کی بنا پر اسے سمجھ نہ سکا۔ یوں نئی نظم مبہم قرار دی گئی۔

> جو لوگ بعض جدید شاعروں کی نظموں میں ابہام پاتے ہیں یا یہ دیکھتے ہیں کہ روایتی شاعر کے برعکس اکثر جدید شاعر زندگی کے بنیادی حقائق کو نظر انداز کر کے بھی معاصرانہ مسائل بلکہ بعض دفعہ ہنگامی اور فوری مسائل کا ذکر کرتے ہیں۔ یا جس طرح روایتی شاعر متوقع اور جانی بوجھی واردات کا ذکر کرتا تھا۔ جدید شاعر نہیں کرتا۔ بلکہ بیشتر نہایت شخصی نفسیاتی واردات کے بیان میں الجھا رہتا ہے۔ (۳۸)

ن۔م۔ راشد نے تو نئی موضوعات کی وجہ سے پیدا ہونے ابہام کے لیے قدرے نرم رویہ اختیار کیا ہے تاہم کئی ناقدین شاعر کو اس کی چھوٹ نہیں دیتے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ شاعر ہی کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسا اسلوب اختیار کرے کہ نئے موضوعات بھی قاری کی سمجھ سے میں آسکیں۔ آل محمد سرور لکھتے ہیں کہ

> ابلاغ کی دشواریاں موضوع اور اندازِ بیان دونوں کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ اچھا فن کار بہر حال وہ ہے جو نئے موضوع کو جانے پہچانے استعاروں کا روپ دیتا اور نئی شراب کو پرانی بوتلوں میں رکھتا ہے۔ (۳۹)

ناقدین نے نئی نظم میں ابہام کے حوالے سے اشاریت پسندی کے رجحان کو بھی مورودِ الزام ٹھہرایا ہے۔ علامت پسندی کی وجہ سے اردو نظم ہی نہیں بلکہ مجموعی طور پر شاعری اور افسانے میں ابہام پیدا ہوا۔ اردو نظم میں اشاریت یا علامت پسندی کی روش کے زیر اثر ابلاغ کو اضافی شے سمجھا گیا۔ شاعری کی صدیوں سے رائج تعریف بدلتی ہوئی محسوس ہونے لگی۔ نئے لکھنے والوں کے ساتھ چند ایک ادب کے شائقین بھی اس نئے تجربے کو شاعری کی تاریخ میں

ایک بڑی تبدیلی کے طور پر دیکھ رہے تھے تاہم زیادہ تر ناقدین اور قارئین اس سے نالاں تھے۔ چنانچہ ناقدین نے اس روش پر قدرے سخت انداز میں بھی گرفت کی ہے۔

> ترسیل جو شاعری کا مقصد تھا ہے اور ہونا چاہیے۔ اشاریت پسندوں نے اس مقصد کو شاعری سے چھین لیا۔ ان کا فن معنی آفرین نہیں الفاظ کا گورکھ دھندا بن گیا۔ انھوں نے کچھ ایسا مجرد فن تخلیق کیا جس کے مقصد اور مہناج سے وہ خود ناواقف تھے۔ (۴۰)

یہاں نئی شاعری کے مقصد سے شاعر کا خود واقف نہ ہونا محض بیزاری کا اظہار نہیں ہے بلکہ اس کے پیچھے یہ تناظر موجود ہے جس میں ایلیٹ اور دوسرے مفکرین کے خیالات کی گونج ہے۔ مصنف کی موت اور متن میں موجود غیر ارادی معنی کے مطالعے کی روش نے لکھنے والوں پر کچھ ایسا اثر کیا کہ کئی بار تو حقیقت میں ایسا لگتا ہے کہ نظم نگار کچھ بھی نہیں کہنا چاہتا تاہم وہ عجیب و غریب الفاظ اور جملے لکھتا چلا جاتا ہے۔ مصرعوں میں موجود مخصوص مجموعہ ہائے لفظ سے ایک تاثر پیدا ہوتا ہے اور یہی تاثر مقصود شاعر قرار دے دیا جاتا ہے۔ اس تاثر کے بارے میں بھی تیقن سے کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا یہ لفظوں کے معنوی پھیلاؤ سے از خود پیدا ہو گیا ہے یا یہ دانستہ پیدا کیا گیا ہے۔

جدید نظم پر مبہم گوئی کے الزامات کے بعد نظم نگاروں کی جانب سے یہ بیانیہ اختیار کیا گیا کہ قاری کی تربیت ضروری ہے کہ وہ نئی نظم کو سمجھ سکے۔ یہ بیانیہ آج بھی دوہرایا جاتا ہے۔ آج بھی قاری کو اس ابلاغ کے عمل میں ایک فعال کردار کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ قاری کی تربیت سے مراد یہ لی جاتی ہے کہ نہ صرف اسے عصری مسائل کا شعور ہو بلکہ وہ نظم میں آنے والے تبدیلیوں اور ان کے پیچھے کارفرما مباحث سے بھی آگاہی رکھتا ہو۔ ممکن ہے کہ اس صورت میں جدید نظم قارئین کے لیے سمجھنا کسی قدر آسان ہو سکے تاہم یہ عملی طور پر ممکن نہیں کہ قارئین کے لیے اس نوعیت کی تربیت کا اہتمام کیا جا سکے۔ نظم پر ابہام کے الزامات کے بعد شعرا کی جانب سے جو رویہ اختیار کیا گیا اس نے صورتحال کو اور بھی زیادہ پیچیدہ بنا دیا۔ دراصل ابہام کا کوئی قابل قبول جواز نہ دے پانے پر نظم نگار اپنے گرد ایک خول بناتے چلے گئے۔ ایسے خیالات کا اظہار عام ہوتا گیا کہ نظم کے لیے ابلاغ ضروری نہیں محض اظہار ہو جانا کافی ہے۔ ''عندلیب گلشن نہ آفریدہ ہوں'' کے مصداق یہ بھی کہا جانے لگا کہ یہ نظمیں اپنے وقت پر کھلیں گی۔ اس

خیال کو کچھ ناقدین کی طرف داری بھی حاصل ہے وہ ادب میں ہونے والے تجربات پر سخت تنقید کر کے ان کی حوصلہ شکنی نہیں کرنا چاہتے۔آل احمد سرور کا رویہ بھی جدید نظم کے بارے میں اسی نوعیت کا ہے۔وہ شخصی علامات اور داخلی کیفیات کے اظہار ہی کو جدید نظم کی قوت قرار دیتے ہیں۔ان کے قول سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ جدید نظم کی تمام تر قوت شخصی واردات کا اظہار ہے۔اور یہ شخصی رویہ ہی زیر عتاب ہے۔جب یہی ناقابل قبول قرار دے دیا جائے تو نئی نظم کے پاس کچھ نہیں رہ جاتا۔

> ہمیں آج کے شاعر کے اس پرائیویٹ وژن اور شخصی نظر کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے جسے پیش کرنے کا وہ دعویدار ہے اور جو دراصل اس کی سب سے بڑی دولت ہے۔ ممکن ہے آج کے شاعر کا اس کی ذاتی نگاہ سے مطالعہ کیا جائے تو ہم پر اس کے تجربے کے وہ اسرار و رموز منکشف ہو سکیں جو ہمارے لیے ایک نئے ایمان، نئی انجمن آرائی، نئی آئینہ سامانی کا سبب بن سکیں۔ (۴۱)

سلیمان اطہر جاوید جدید نظم نگاروں کے نظریہ شاعری پر گرفت کرتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ جب شاعری کا مقصد محض اظہار ذات ہو اور خیالات کو ابلاغ کے تقاضوں کے بغیر ہی زینت قرطاس بنانے کی دانستہ سعی کی جائے تو نتیجہ ابہام ہی کی صورت میں نکلے گا۔ سلیمان اطہر جاوید ابلاغ کے مسائل کو حل کرنا بھی نظم نگار کے فرائض میں شامل کرتے ہیں۔وہ نظم نگاروں کے رویے کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں کہ :

> وہ (جدید شاعر) تو اپنی ذمہ داری بس یہ قرار دیتا ہے کہ اس کے ذہن میں جو کوئی خیال تھا اس نے اس کو صفحہ قرطاس پر بکھیر دیا ہے۔اب اگر کوئی قاری اس کو سمجھنا چاہتا ہے تو یہ اُس کی ذمہ داری ہے کہ وہ اس گتھی کو سلجھائے اور لطف اندوز ہو۔ظاہر ہے کہ جب یہ نقطہ نظر ہو تو ابہام جس قدر بھی ہو، کم ہے۔ (۴۲)

سلیم احمد نے اپنے مضمون ' نئی شاعری، نامقبول شاعری' میں نظم نگاروں کی جانب سے تنقید کے جواب میں کہے جانے والی باتوں کو یوں پیش کیا ہے۔

(۱) نئی شاعری صرف شاعر کے لیے ہے۔اس کا کسی دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔شاعر کے لیے صرف یہ کافی ہے کہ اس کا ''اظہار'' تکمیل پا گیا ہے یا نہیں۔اگر اظہار مکمل ہو گیا ہے تو یہ بات کافی ہے۔ابلاغ ایک غیر ضروری چیز ہے۔

(۲)ابلاغ کے لیے ایک مخصوص تربیت یافتہ طبقہ ضروری ہے۔اس طبقے کے باہر شاعری کا ابلاغ نئے شاعروں کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔

(۳)اس وقت کا انتظار کرنا چاہئے جب لوگ اس شاعری سے مانوس ہو جائیں۔اس کے بعد اس کا ابلاغ خود بخود ہونے لگے گا۔(۴۳)

عام قاری تو ایک طرف حیرت کی بات یہ ہے کہ جس نے شعر و ادب میں اپنی زندگی صرف کی ہے وہ بھی نئی نظموں کو سمجھنے سے قاصر ہے۔اسی دور میں جب یہ نظمیں تخلیق ہو رہی تھی معاصر تنقید نگاروں کو یہ کہنا کہ وہ یہ نظمیں سمجھنے سے قاصر ہے گویا یہ ان کی علمیت اور شعری بصیرت پر طنز کرنے جیسا ہے۔ نظم نگار تو عصری مسائل اور صورتحال کو سمجھ رہے ہیں اور انھیں اپنی شاعری میں پیش بھی کر رہے ہیں جبکہ ان ہی کے دور کے ناقدین ان مسائل سے اور عصری صورتحال سے نابلد ہیں۔یہ بیانیہ قدرے عجیب محسوس ہوتا ہے بلکہ یوں کہا جائے تو بھی غلط نہ ہو گا کہ نظم پر ہونے والی تنقید اور بطور شاعر اپنی ذمہ داریوں سے روگردانی کرنے کی ایک ارزاں کوشش ہے۔ سلیم احمد نظم نگاروں کے اس خیال کو باطل سمجھتے ہیں کہ جو نظمیں آج ابلاغ سے قاصر ہیں وہ کل کسی بھی طرح مقبولیت حاصل کر لیں گی اس حوالے سے وہ کہتے ہیں کہ پوت کے پاؤں پالنے ہی میں نظر آ جاتے ہیں۔چنانچہ ان کے خیال میں اگر اس نوعیت کی نظمیں مستقبل میں مقبول ہو جاتی ہیں تو ''یہ فن کی دنیا کا ایک معجزہ ہی کہلائے گا۔''

دوسری جانب نئی نظم پر تنقید کرنے والوں کے خیالات کو شمس الرحمان فاروقی نے یوں مجتمع کیا کہ اس دور کی ادبی فضا کا نقشہ کھنچ جاتا ہے۔

ابہام پر چیں بہ جبیں ہونے والے حضرات اکثر یہ پوچھتے ہیں کہ آخر اس نظم میں کیا کہا گیا ہے؟ اگر ابہام شعر کا حسن ہے تو بچوں کی بے ربط بولی اور شاعری میں کیوں کر فرق کیا جا

> سکے گا؟ شاعر کے پاس کون سا خیال تھا جو اس نظم میں باندھا گیا ہے؟ اگر شاعر یہ کہتا ہے کہ مجھے خود نہیں معلوم تھا کہ مجھے کیا کہنا تھا، میں نظم اسی لیے تو کہتا ہوں کہ جو حقائق مجھ پر پہلے سے ظاہر نہیں تھے، منکشف ہو جائیں، تو لوگ ہنستے ہیں اور کہتے ہیں کہ شاعری کیا ہوئی خود نویسی Automatic Writing ہو گئی کہ بے ہوشی کے عالم میں قلم چلا رہے ہیں۔ (۴۴)

اس میں کوئی شک نہیں کہ نئی نظم اپنے آغاز ہی میں نہیں بلکہ آج بھی ایک طرح کی مقبولیت رکھتی ہے۔ یہ اپنی عجیب زبان، چونکا دینے والے اسلوب نگارش اور متوجہ کرنے والے موضوعات کی بنا پر قاری کو اپنی جانب کھینچتی ہے۔ تاہم قریب آنے پر بھی اپنے اندر داخل ہونے کا دروازہ نہیں دیتی۔ اس کی تمام تر کشش اس کی پہیلی کے برقرار رہنے میں ہے چنانچہ جدید نظم نگار اکثر نظم کے نہ کھلنے کو یعنی اس کی تفہیم نہ ہونے کو نظم کی ایک خوبی کے طور پر گردانتے ہیں۔

> یہ بات کہ نئی شاعری اس بنا پر نامقبول ہے کہ لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی، یہ کہنے کے مترادف ہے کہ اس شاعری کا ابلاغ نہیں ہوتا یا اس میں ضرورت سے زیادہ ابہام پایا جاتا ہے۔ (۴۵)

سلیم احمد شاعری میں ابہام کو ناگزیر سمجھتے ہیں تاہم وہ نئی نظم کے ابہام کو قدرتی طور پر شاعری میں پیدا ہو جانے والے ابہام سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ کئی لوگ اس نوعیت کے ابہام کو شاعری کا تخلیقی ابہام بھی کہتے ہیں۔ سلیم احمد کا خیال ہے کہ جدید نظم میں ابہام دانستہ طور پر پیدا کیا جاتا ہے تاکہ قاری چونک کر اس جانب متوجہ ہو۔ نظم کو اس ڈھب پر بنا جاتا ہے کہ وہ کسی عظیم شعری فن پارے کی طرح پراسرار دیکھائی دینے لگتی ہے۔ چنانچہ سلیم احمد اسی رویے کے پیش نظر نظم کے ابہام کو ''خالی سیپی'' سے تشبیہ دیتے ہیں۔

> جدید شاعری کے ابہام کو میں نے مصنوعی کہا۔ اس کا مشاہدہ اور تجربہ میں کئی جدید شاعروں کے یہاں کر چکا ہوں۔ ان میں یہ حال ہے کہ پہلے ایک سیدھی سادی نظم کہہ لیتے ہیں پھر اس اوپر سے ابہام چھڑکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ (۴۶)

جدید نظم میں مصنوعی پن کے عنصر کی جانب سلیمان اطہر جاوید بھی کرتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ نئی نظم جو اپنے مخصوص انداز کی وجہ سے پڑھنے والوں کی نگاہوں کا مرکز بنی ہوئی ہے اس سے استفادہ کرنے کے لیے بھی کئی شعرا اپنے شعری مزاج کے برعکس شہرت کے لیے اس صنف کو بروئے کار لا رہے ہیں۔ وہ اس کی جملہ خصوصیات کو مصنوعی انداز میں اپنی نظم کا حصہ بناتے ہیں۔یوں نظم کا ابہام تخلیقی ہونے کی بجائے مصنوعی ہوتا چلا جاتا ہے۔ایسا ابہام جو شاعری کا خاصا ہے سلیمان اطہر جاوید کے نزدیک قابل قبول ہے جبکہ مصنوعی ابہام سے معمور شاعری کو اہمال قرار دیتے ہیں اور تقاضا کرتے ہیں کہ ان کے درمیان خطِ فاصل کھنچا جانا چاہیے

> ایسے شاعر جو اپنے ذہین اور مزاج کے برعکس "نئی شاعری" میں قدم جمانے اور خاص طور پر شہرت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ تنہائی اور ابہام کو "اختیار" کرتے ہیں۔اوڑھ لیتے ہیں اس لئے ان کا مصنوعی اور سطحی پن واضح ہو جاتا ہے کبھی تو یہ شاعر ارادی طور پر ابہام کو پیش کرتے ہیں اور تنہائی کو بھی۔اور کبھی تو چونکہ خود انھوں نے معاصر معاشرت کے مسائل کو سمجھا نہیں ہے۔لہذا وہ تنہائی اور ابہام کو حقیقی طور پر پیش کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔(۴۷)

ترقی پسندوں کی طرح سلیمان اطہر جاوید بھی جدید نظم کے ابہام کو بے مقصدیت سے پھوٹنے والی قدر قرار دیتے ہیں۔ گویا جدید نظم نگاروں کے پاس نظم کرنے کو کوئی موضوع نہیں یا موضوع پر بات کرنے کے لیے مربوط فکری نظام نہیں۔یہ بات درست معلوم ہوتی ہے کہ ادب کسی مقصد کا وسیلہ ہو تو تو ابہام کم ہو گا کیونکہ مقصد کے حصول کے لئے وسیلے کو واضح اور سلجھا ہوا ہونا ضروری ہے۔خواہ وہ مقصد سیاسی ہو کہ معاشرتی۔ کوشش تو یہی ہو گی کہ ایسی شاعری ہر شخص کی سمجھ میں فوراً اور باآسانی آجائے ورنہ ابہام ہو تو مقصد فوت ہو جائے گا۔

> ترقی پسند تحریک ایک مقصدی تحریک تھی بایں وجہ ترقی پسند ادب میں ابہام کم سے کم ملتا ہے۔لیکن ادب کو بجائے خود مقصد بنالیا جائے تو ابہام ساری شاعری کو ناقابل فہم بنا دیتا ہے

کلاسیکل شاعری میں لکھنو کے بعض شاعروں اور خصوصاً ناسخ کے ہاں ایسی مثالیں مل جائیں گی جہاں ادب کو وسیلہ نہیں مقصد بنالیا گیا۔ (۴۸)

جدید شاعری کے ابہام کو کئی ناقدین نے موجودہ عصری صورتحال کے تناظر میں بھی دیکھا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ابہام مابعد جدید صورتحال کی ایک قدر ہے۔یہ اقدار کی شکست وریخت کا دور ہے۔ایقان گم ہے، حواس معطل، تشکیک فرد کا، سماج کا نصیب بن چکی ہے۔دھندلاہٹیں فزوں تر ہیں۔کہر بڑھ رہا ہے، عدم تحفظ کا احساس عام ہے۔کچھ بھی تیقن سے نہیں کہا جاسکتا۔سچائی شخصی ہو چکی۔ایک واقعے سے متعلق سچ کے کئی روپ ہیں۔کسی بات کی کوئی ضمانت نہیں ہے۔مہابیانیوں کا انہدام ہو چکا ہے۔پرانا مقصد حیات تشکیک کے دائرے میں آگیا ہے اور نیا مقصد حیات مل نہیں رہا۔انسانی سطح سے بلند تر معنی زندگی کو دستیاب نہیں۔ہر شئے غیر واضح ہے، ہر لمحہ مبہم ہے قطعی مبہم، سراپا مبہم-ایسی صورتحال میں جب ابہام ہی اس دور کا مقدر ہو تو شعر وادب میں اس کی عکاسی کیوں نہ ہو؟ ضرور ہونی چاہیے کہ یہ اقتضائے عصر ہے۔

> ابہام اس عہد کے مبہم معاشی معاشرتی اور سیاسی حالات کا لازمی نتیجہ ہے آج کا فنکار مجبور ہے وہ ابہام کے ان پردوں کو چاک نہیں کر سکتا، اگر کہیں ایک پردہ چاک بھی کرتا ہے تو ایک اور پردہ پڑا ملتا ہے۔وہ مجبور ہے ان مبہم پیچ وخم کو اپنے فن میں پیش کرنے کے لئے۔مبہم کی ترجمانی مبہم ہی ہو گی۔اس لئے آج کا فن مبہم ہے۔ (۴۹)

اگر مبہم کی ترجمانی مبہم ہی سے ممکن ہے تو پھر جدید نظم کے ابہام پر اعتراضات کی کوئی وجہ نہیں۔تاہم ایسا نہیں ہے مبہم کی ترجمانی ضروری ہے لیکن بذریعہ مبہم فن پارے کے نہیں۔سارا قضیہ ہی یہ ہے کہ نظم کو مبہم رکھ کر ایک مبہم دور کے مسائل کو پیش نہیں کیا جاسکتا۔ہر دور کی اپنی کیفیات ہوتی ہیں۔اور شاعری انھیں ہمیشہ سے بطور موضوع برتی چلی آئی ہے۔اس دور کا گھم پن بھی ایک موضوع ہے جس کا عکس نظم میں ملنا چاہیے لیکن زبان اور شاعری کے طریقہ کار کے مطابق۔شاعری مصوری نہیں کہ اسے کسی مجرد تصور کے جیسا پیش کر کے یہ سمجھا جائے کہ مبہم کی ترجمانی ہو گئی۔شاعری میں مبہم کی ترجمانی تب ہی ممکن ہے جب اسے موضوع کے طور پر لیا جائے۔نظم

کوآئینہ بنا کر اس کی ظاہری ساخت میں ابہام کا عکس پیش کرنے سے بات نہیں بنتی۔ یہی وجہ ہے کہ جدید نظم پر ابہام کے الزامات ہیں۔

حوالہ جات

1) ابہام،Urdu Lughat (udb.gov.pk)،۱۹اگست،۲۰۲۳،10:11pm

2) ابہام، معنی ابہام|فرہنگ فارسی عمید|واژہ یاب(vajehyab.com) ،۹ اگست،۲۰۲۳، 10:15pm

3) ambiguity noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/ambiguity, August 9, 2023, 10:20 pm

4) Ambiguity Definition & Meaning, https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambiguity, August 9, 2023, 10:30 pm

5) ambiguity (n.), https://www.etymonline.com/word/ambiguity, August 10, 2023, 10:40 pm

6) ابوالاعجاز حفیظ صدّیقی،ادبی اصلاحات کا تعارف،اسلوب،لاہور،۲۰۱۵،ص۱۵

7) انور جمال،ادبی اصلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن،اسلام آباد،۲۰۱۹،ص۳۱

8) کلیم الدین احمد،فرہنگ ادبی اصلاحات،ترقی اردو بیورو، نئی دہلی،۱۹۸۶،ص۹

9) Terry Eagleton, how to read a poem, Indian edition, black whale publisher, 2007, 125

10) شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۷۳ء ، ص ۱۱۳

11) William Empson, seven types of ambiguity, Chitwan and sons, London, 194, 5-6

12) وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید و جدید اردو تنقید، انجمنِ ترقی اردو، کراچی، ص ۳۲

13) ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، مقدمہ، مشمولہ: اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں، اکسفورڈ یونی ورسٹی پریس، کراچی، ۲۰۱۷ء، ص ۵۹

14) وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید و جدید اردو تنقید، انجمنِ ترقی اردو، کراچی، ص ۳۸

15) کلیم الدین احمد، فرہنگ ادبی اصلاحات، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۶، ص ۹

16) شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۷۳ء ، ص ۱۱۳۔۱۱۴

17) قاسم یعقوب، لفظ اور تنقید معنی، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۷، ص ۱۴۹

18) شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۷۳ء ، ص ۹۴

19) سلیم احمد، ابہام اور بازی گری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۲۴۹

20) وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید و جدید اردو تنقید، انجمنِ ترقی اردو، کراچی، ص ۴۱

21) مولوی نجم الغنی، مرتبہ: سید قدرت نقوی، بحر الفصاحت: حصہ پنجم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۱۱

22) مولوی نجم الغنی، مرتبہ: سید قدرت نقوی، بحر الفصاحت: حصہ ششم و ہفتم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۱۱

23) شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۷۳ء ، ص ۷۰۔۷۱

24) سلیم احمد، ابہام کیوں؟، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۲۴۵

25) مقالات ن م راشد، مرتبہ شیما مجید، الحمرا پبلسنگ پریس، اسلام آباد، ۲۰۰۲، ص ۱۸۲

26) ن۔م۔راشد، کلیات راشد، ماورا پبلیشرز، لاہور، ص ۱۵۴۔۱۵۳

27) مقالات ن م راشد، مرتبہ شیما مجید، الحمرا پبلسنگ پریس، اسلام آباد، ۲۰۰۲، ص ۳۸۶

28) مقالات ن م راشد، مرتبہ شیما مجید، جدید اردو شاعری: مضمون، الحمرہ پبلشنگ، اسلام آباد، ۲۰۰۲، ص ۱۹

29) شمیم حنفی، میراجی اور ان کا نگار خانہ، دہلی کتاب گھر، دہلی، ۲۰۱۳، ص ۲۲

30) میراجی، ناگ سبھا کا ناچ (نظم)، کلیاتِ میراجی، مرتبہ: جمیل جالبی، ڈاکٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶، ص ۶۱

31) میراجی، دکھ دل کا دارو (نظم)، کلیاتِ میراجی، مرتبہ: جمیل جالبی، ڈاکٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶، ص ۵۰

32) کوثر مظہری، جدید نظم: حالی سے میراجی تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۸، ص ۳۸۹۔۳۹۰

33) ن۔م۔راشد، کلیات راشد، ماورا پبلیشرز، لاہور، ص ۱۵۷

34) وزیر آغا، تنقید اور احتساب، جدید ناشرین، لاہور، ۱۹۶۷، ص ۱۳۲۔۱۳۳

35) افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور، ص ۳۹

36) وزیر آغا، تنقید اور احتساب، جدید ناشرین، لاہور، ۱۹۶۷، ص ۱۲۸

37) سلیم احمد، ابہام اور بازی گری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۲۵۱

38) مقالات ن م راشد، مرتبہ شیما مجید، الحمرا پبلشنگ پریس، اسلام آباد، ۲۰۰۲، ص ۱۷۹

39) آل احمد سرور، ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ، (مضمون) مشولہ: نظر اور نظریے، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی ۲۰۱۱، ص ۸۱

40) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، ۱۹۷۴، ص ۲۸

41) آل احمد سرور، ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ، (مضمون) مشولہ: نظر اور نظریے، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی ۲۰۱۱، ص ۸۷

42) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، ۱۹۷۴، ص ۱۶

43) سلیم احمد، نئی شاعری، نامقبول شاعری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۳۲۶

44) شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۷۳ء، ص ۹۴

45) سلیم احمد، نئی شاعری، نامقبول شاعری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۳۲۵

46) سلیم احمد، ابہام اور بازی گری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۲۴۹

47) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، بھارت، ۱۹۷۴، ص ۱۶۶۔۱۶۷۔۱۶۸

48) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، ۱۹۷۴، ص ۱۵

49) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، ۱۹۷۴، ص ۲۴

باب دوم:

جدید اردو نظم پر مہابیانیوں کے زوال کے اثرات: مبہم گوئی کے تناظر میں

اردو شاعری کے مہابیانیے: ایک جائزہ

مہابیانیہ کیا ہے؟

مہابیانے کی اصطلاح اردو میں چند دہائیوں قبل مابعد جدیدیت کے مباحث کے ساتھ داخل ہوئی۔ یہ انگریزی اصطلاح metanarrative کے اردو متبادل کے طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انگریزی زبان میں مہابیانیے کے لیے grand narrative کی اصطلاح کا استعمال بھی عام ہے۔ انگریزی ادب میں مہابیانیے کی اصطلاح کا اولین استعمال گزشتہ صدی کے اوائل میں ہوا تاہم اسے مخصوص تناظر میں بیسویں صدی کے فرانسیسی فلسفی، ماہر عمرانیات اور ادبی نظریہ ساز ژان فرانسوا لیوتار نے مقبولِ عام کیا۔ گوپی چند نارنگ کے مطابق لیوتار 'عالمی فکر روایات کو مہابیانیہ' کہتا ہے۔

لیوتار کے تناظر میں مہابیانے کے تعریف کو صراحت سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ ایک ایسا نظریہ ہے جو تاریخی واقعات، تجربات، ثقافتی اور سماجی مظاہر کو کچھ اس طرح مجتمع کر کے پیش کرتا ہے کہ وہ آفاقی اقدار اور عالم گیر سچائی لگنے لگتے ہیں۔

اس تناظر میں دیکھیں تو مہابیانیہ مختلف تاریخی واقعات کی وضاحت کرتا ہے، بے ربط واقعات اور عوامل کو باہم ملا کر معنی مہیا کرتا ہے اور ان میں عالم گیر سچائی کے جیسی کشش پیدا کر دیتا ہے۔ وہاب اشرف لکھتے ہیں کہ:

> سوال یہ ہے کہ یہ میٹا نیریٹو ہے کیا؟ ہم ایک زمانے سے ماورائیت پر اور کائناتی سچائیوں پر سر دھنتے آئے ہیں، جنہیں اپنی سوسائٹی کا ایک عظیم نشان تصور کرتے ہیں، لیکن یہ سراسر

غلط ہے۔اس لئے کہ یہ عظیم بیانیہ ہمیں بہت دور نہیں لے جاتے بلکہ ایک حکم کے ذریعہ
ہمارے پاؤں میں زنجیر پہنا دیتے ہیں۔(۱)

وہاب اشرف نے مہابیانیوں کے اس پہلو کی جانب اشارہ کیا ہے کہ یہ سماج کو ایک خاص تناظر میں دیکھنے اور سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ گویا یہ انفرادی سوچ اور رجحانات کے سامنے ایک جبر کی صورت موجود ہوتے ہیں اور سماج کو ایک خاص فکر کے زیر سایہ مجتمع کرتے ہیں۔ چنانچہ لیوتار ایسے کلیت پسند عوامل کو مابعد جدیدیت کے دور میں قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔

وہ کلیت پر ضرب لگاتا ہے اور کسی بھی عالمی پیمانے کو خاطر میں نہیں لاتا۔ نتیجے میں اکثر وہ
مرکزی تصورات جن کی حیثیت 'مہابیانیہ' کی ہو گئی ہے انہیں رد کرنا چاہتا ہے۔(۲)

مختلف مفکرین کی آرا کو سامنے رکھیں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مہابیانیہ دراصل بیانیہ ہی ہے جو عام بیانیوں کی نسبت ہمہ گیریت رکھتا ہے۔ بیانیوں کی اثر گیریت کا دائرہ محدود ہے جبکہ مہابیانے زندگی کو من حیث الکل زیر بحث لاتے ہیں۔ مہابیانیہ مجموعی طور پر زندگی کو کوئی خاص تناظر اور مقصد دیتا ہے۔ اس کی خصوصیت ہے کہ یہ کلیت پسند ہے، اپنے رویے میں مطلق ہے اور اپنا اظہار لاابدی اور لافانی سچائی کے طور پر کرتا ہے۔

مہابیانیوں کے آغاز کے بارے میں کوئی بھی بات تیقن سے نہیں کہی جا سکتی۔ مابعد جدیدیت سے تعلق رکھنے والے چند مفکرین اسے جدیدیت کی پیداوار بھی قرار دیتے ہیں تاہم اکثر کی رائے یہ ہے کہ مہابیانیے اول اول ارسطو، افلاطون اور دوسرے قدیم یونانی مفکرین کے یہاں مابعد الطبعیاتی دنیا کے تصور سے پیدا ہوئے۔ کئی مفکرین اس کی موجودگی کو قبل از وقت میں بھی مانتے ہیں۔

مہابیانیوں کا وجود خواہ کتنا بھی قدیم کیوں نہ ہو۔ اس کے بارے میں ہم حتمی طور پر کچھ نہیں کہہ سکتے تاہم یہ طے شدہ ہے کہ یہ مابعد جدید دور میں معدومیت کا ضرور شکار ہے۔ مہابیانیے میں پائی جانے والی کلیت پسندی کی قدر ہی کی وجہ سے اسے مابعد جدیدیت میں تشکیک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ یہی وہ قدر ہے جس کے بنا پر لیوتار ہر قسم کے مہا بیانیے کو یکسر مسترد کرتا ہے۔ ناقدین ادب کا خیال ہے کہ مابعد جدید صورتحال تکثریت کے لیے سازگار ہے یہاں

کسی قسم کے کلیت پسند فلسفے کی کوئی گنجائش نہیں۔ اگرچہ کہ باضابطہ طور پر مہابیانیوں کے ختم ہونے کا اعلان لیوتار کی جانب سے ۱۹۷۹ء میں اس کی کتاب "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge" میں ہوا تاہم مہابیانیوں کا زوال مابعد جدیدیت کے آغاز ہی سے ہو گیا تھا۔

> اس (لیوتار) نے 'مہابیانیہ' کی اہمیت کم کرنے یا ختم کرنے میں سب سے اہم رول انجام دیا۔ اس کی کتاب Postmodern Condition (1979) ۱۹۸۴ء میں انگریزی میں ترجمہ ہوئی تب ہی سے مابعد جدیدیت کے بعض بے حد اہم نکات تفصیلی طور پر زیر بحث آنے لگے۔ (۳)

مابعد جدید رویہ کسی بھی قسم کے نظریے کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ ان کا استدلال ہے کہ زمانہ افراد کو اپنے شکنجے میں کسنے کی فکر میں رہتا ہے۔ نظریات بات کو توڑ مروڑ کر پیش کرتے ہیں اور ان کی تخلیق مخالفین کو پسپا کرنے کے لیے کی جاتی ہے۔ لیوتار کا خیال ہے کہ ہر نظریے یا عقیدے کے پیچھے کوئی مہابیانیہ کام کر رہا ہوتا ہے۔ وہ اس کی مثال مارکس ازم کے ذریعے دیتا ہے کہ جیسے اس کے پیچھے یہ عقیدہ موجود ہے کہ ایک دن سرمایہ دارانہ نظام ختم ہو جائے گا اور ایک اشتراکیت پر مبنی ایک مثالی معاشرہ قائم ہو سکے گا۔ لیوتار سائنس سمیت علم کے تمام سرچشموں کے پیچھے یہی مہابیانیے کارفرما دیکھتا ہے، چنانچہ وہ انھیں کلی طور پر مسترد کرتا ہے۔ اور ان کی جگہ علاقائی نوعیت کے بیانیوں کو اہمیت دیتا ہے۔

> 'مہابیانیہ' کا زمانہ نہیں رہا۔ 'مہابیانیہ' ختم ہو گئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور 'چھوٹے بیانیہ' کا ہے۔ 'چھوٹے بیانیہ' غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔ (۴)

مہابیانیے: ایک جائزہ

مفکرین کے خیال میں علم کی دو اقسام ہیں ایک سائنس ہے جبکہ دوسرا بیانیہ۔ سائنسی علم اور بیانیہ میں تضاد اور کش مکش کا رشتہ ہے اور یہ کش مکش ہمیشہ سے رہی ہے۔ سائنس دلیل کی متقاضی ہے جبکہ بیانیہ کسی بھی قسم کی دلیل

سے ماورا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سائنس بیانیہ کو سرے سے علم تسلیم نہیں کرتا، وہ اسے نیم وحشی اور پسماندہ، کم مہذب قرار دیتا ہے۔ دوسری جانب صورتحال یہ ہے کہ خود سائنسی روایات کو اپنے اسناد کے لیے بیانیے ہی کی ضرورت پیش آتی ہے۔

بیانیے کے حوالے سے لیوتار کا خیال ہے کہ یہ تہذیبی روایات کا تسلسل ہے۔ ثقافتی روایت کے اسی تسلسل میں اساطیر اور قصے کہانیاں بھی شامل ہیں اور فلسفے کی روایات بھی اسی کا حصہ ہیں۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ

> بیانیہ ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ بیانیہ نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش و حکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ (۵)

آرائے مفکرین کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب تمام کا تمام بیانیے ہی پر کھڑا ہے۔ اس سے باہر کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ بیانہ ہی ہے جو زندگی کو معنی فراہم کرتا ہے۔ یہی بیانیہ کسی بھی معاشرے میں خیر و شر کے معیارات کا تعین کرتا ہے۔ اور ہم انھیں میں رہتے ہوئے زندگی میں پیش آنے والے مختلف واقعات کو معنی فراہم کرتے ہیں۔

> فریڈرک جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچی ہے یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ (۶)

مہابیانیہ بھی دراصل بیانیہ ہی ہے تاہم یہ بیانیے کی نسبت ہمہ گیریت رکھتا ہے۔ کسی بھی مہابیانیے میں بیک وقت کئی بیانیے سانس لے رہے ہوتے ہیں۔ مہابیانیہ بیانیوں کا بیانیہ ہے۔ یہ مختلف تاریخی واقعات اور بیانیوں کو ایک خاص فکر کے تحت پیش کرتا ہے۔ جدیدیت سے تعلق رکھنے والے مفکرین اس کی ہمہ گیریت اور کلیت پسندی کی وجہ ہی

سے اسے مسترد کرتے ہیں۔ان کے خیال میں جدیدیت میں مہابیانیوں کی کوئی گنجائش نہیں کیونکہ جدیدیت پسند رویہ مہابیانیوں کی کلیت پسندی سے متضاد ہے اور تکثیریت کا قائل ہے۔اس نکتۂ نظر کا تناظر دوسری جنگ عظیم کی ہولناکیاں بنا جس کے بعد روشن خیالی، مسیحیت، الہیات، ماکسزم جیسے مہابیانیوں کو تشکیک کی نگاہ سے دیکھا۔لیوتار اور دوسرے جدیدیت پسند مفکرین نے مہابیانیوں کو سامراجیت کا ایک آلہ کار قرار دیتے ہوئے اسے مسترد کیا اور شخصی اور علاقائی رجحانات اور تہذیبی تسلسل کے حق میں آواز بلند کی۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو مہابیانیے دراصل سماج کو زندگی کے وسیع تر اور بلند تر معنی فراہم کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ لیوتار کے مہابیانیے سے متعلق خیالات پر تنقید جدیدیت پسند مفکرین کے ایک گروہ نے بھی کی ہے۔مثال کے طور پر فریڈرک جیمی سن اس بات سے انکار کرتا ہے کہ مہابیانیے ختم ہو چکے ہیں۔وہ جدیدیت کے دور میں مہابیانیوں کی غیر موجودگی کو ان کے ابدی خاتمے کے تناظر میں نہیں دیکھتا وہ اسے محض مہابیانیوں کی گم شدگی قرار دیتا ہے۔یہ بات درست بھی معلوم ہوتی ہے کیونکہ زندگی بیانیہ سے ورا نہیں۔ایک بیانیہ ختم یا نامقبول ہوتا ہے تو اس کی جگہ ایک دوسرا بیانیہ لے لیتا ہے۔مہابیانیوں کی اثر گیری معاشرے میں اجتماعیت کے عرصے میں نظر آتی ہے۔جب معاشرہ کسی تحریک، کسی مشترکہ مقصد کے لیے عمل پیرا ہو۔جیسا کہ بیسویں صدی کے اوائل میں ایک جانب تو دنیا کے مختلف ممالک میں آزادی کی تحاریک جاری تھیں تو دوسری جانب معاشی اور سیاسی نظاموں کے درمیان بھی ایک تصادم کی صورتحال موجود تھی۔یہ وہ مہابیانیے تھے جن کے تحت دنیا گروہ میں بٹتی چلی گئی اور ان کے اثرات آج بھی سماج میں موجود ہیں۔

مہابیانیوں کی تلاش میں اگر ہم اردو ادب پر نظر ڈالیں تو یہ ہر عہد میں ہمیں نظر آتے ہیں۔ماضی بعید میں جھانکنے کی بجائے اگر ہم سامنے کے ماضی میں دیکھیں تو بیسویں صدی کے اوائل میں ہمیں آزادی اور ترقی پسندی کی تحاریک نظر آتی ہیں۔یہ اجتماعیت کا دور تھا چنانچہ مہابیانیوں کی اثر گیریت اس میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

> لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علوم انسانی کی کلی وحدت بھی کہتا ہے۔(۷)

لیوتار نے مہابیانیوں کو دو بڑے زمروں میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ہر زمرے میں کئی مہابیانیے موجود ہیں۔ یہ مہا بیانیے الہیات سے متعلق بھی ہیں اور معرکہ خیر و شر سے متلق بھی۔ ان میں اتحاد امت مسلمہ کا بیانیہ بھی شامل ہے اور متحدہ ہندستان کا نظریہ بھی۔ مشرق کو ایک بلاک کی صورت میں دیکھنے کا خواب بھی ان میں موجود ہے۔ اشتراکیت کے زیر سایہ قائم ہونے والے مثالی معاشرہ بھی اسی مہابیانیے کی دین ہے۔ اسی تناظر میں وہاب اشرف مہابیانیوں کی امثلہ میں صداقت مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی و حریت ، غیر طبقاتی سماج، ترقی و خوشحالی اور امن و مسرت کا خوش کن خواب بھی گنواتے ہیں۔

اردو شاعری پر نظر ڈالیں تو مہابیانیوں کی موجودگی قدیم سے موجود نظر آئے گی۔ کہیں یہ موضوع کا حصہ بن کر واضح ہو جاتے ہیں اور کہیں ان کے رنگ اسلوبیاتی یا خارجی سطح پر نمایاں ملے گے۔ مثال کے طور پر اگر ہم امیر خسرو سے اردو ادب میں مہابیانیوں کی تلاش کا عمل شروع کریں تو تہذیب مشترک کے مہابیانیے کے اولین نقوش وہیں سے ملنا شروع ہو جائیں گے۔ یہ ایسا مہابیانیہ تھا جس کی آبیاری نہ صرف یہاں آباد ہونے والے مسلمانوں نے کی بلکہ اسے سرکاری سرپرستی بھی حاصل تھی۔

> یہی وہ ہندو مسلم تہذیب ہے جو اکبر اور دوسرے مغل بادشاہوں کے دربار میں پرورش پاتی رہی اور آج سے پچاس برس پہلے تک اعلی اور متوسط طبقوں میں شائستگی کا معیار قرار دی جاتی تھی (۸)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مسلمانوں کے ہندوستان پر حملے محض شوقِ لشکر کشی ہی نہیں تھے بلکہ وہ ہندوستان میں رہنے، اسے اپنا وطن بنانے کی غرض سے آئے تھے۔ چنانچہ اس کے لیے انھیں نے عوام کی سطح پر ایسا باہمی میل جول پیدا کرنے کی ضرورت تھی جسے میں بیگانگیت کا عنصر شامل نہ ہو۔ دوسری طرف یہاں کی مقامی آبادی کو بھی اسی بات کی ضرورت تھی کہ وہ غیر ملکی حملہ آوروں سے جواب یہاں کے حاکم بن کر رہنے لگے تھے ایسا میل جول پیدا کر سکیں جن سے دونوں تہذیبیں امن اور اتفاق کے ساتھ سماجی سطح پر رہ سکیں۔ مختلف تہذیبی، ثقافتی، لسانی اور مذہبی پس منظر رکھنے والی اقوام کا ایک حکومت تلے مجتمع ہونا چند روز کی بات نہیں اس کے لیے ایک مضبوط بیانیہ درکار تھا

جسے نہ صرف سرکاری سطح پر فروغ دیا گیا بلکہ عوامی سطح پر بھی اسے تسلیم کیا گیا۔اس مقصد کے لیے حکمرانوں نے ایسے فیصلے لیے کہ جن کی وجہ سے مشترکہ تہذیب کی داغ بیل پڑی۔ہندوایوان اقتدار میں نظر آنے لگے،اور عام لوگوں کے درمیان بھی باہم روابط پیدا ہوتے چلے گئے۔اس سلسلے میں محقیق کا خیال ہے کہ کئی تحاریک نے بھی اہم کردار ادا کیا،مثال کے طور پر بگھتی تحریک،ایران اثرات سے مملو تصوف کی تحریک،وغیرہ۔اسی طرح فنون لطیفہ میں بھی ہندو مسلم تہذیب و فن کا اشتراک عمل میں آنے لگا۔شاعری میں اس کی امثلہ ہر دور سے دی جاسکتی ہیں۔

> امیر خسرو نے جس تہذیبی اور یکجہتی کے احساسات وجذبات کا اظہار اپنے فن پاروں میں کیا، اسے ہر دور میں فروغ ملا(۹)

اسی طرح موسیقی اور فن تعمیرات میں بھی اس کے عکس نمایاں ہیں۔اسی مہابیانیے کو صوفی ازم اور ہندوؤں کے کئی نظریات نے تقویت دی جو انسان کو مذہب کی بنیاد پر نہیں بلکہ انسان ہونے کی بنیاد پر پرکھتی ہیں۔چنانچہ اسی مہابیانے کے زیر اثر امن وآشتی،ہم آہنگی جیسے بیانیوں کو بھی فروغ ملا۔مسلم شعرا نے ہندی زبان اور تہذیب وثقافت کو موضوع بنایا تو دوسری جانب ہندی شعرا نے بھی تہذیبی،مذہبی ہم آہنگی،بھائی چارے کو فروغ دیا۔دونوں تہذیبوں کے تہوار،مذہبی رسومات،تہذیبی عناصر کو یوں مخلوط انداز میں پیش کیا گیا جیسا کہ ہندوستانی معاشرہ خود ہوتا چلا گیا تھا۔اردو ادب کی ہر صنف میں اس کے آثار نمایاں ہیں۔

خود اردو زبان اسی تہذیب مشترکہ کی عمدہ مثال کے طور پر موجود ہے۔دونوں تہذیبوں کی زبان،ان کی ثقافت،ان کی تہذیب،مذہب،رسوم ورواج اس میں یوں مدغم ہوگئے ہیں کہ دوئی کا شائبہ ہی پیدا نہیں ہوتا۔امیر مینائی کا یہ شعر دیکھیے

سانولی دیکھ کر صورت کسی متوالی کی

ہوں مسلمان مگر بول اٹھوں جے کالی کی

اسی تہذیبی ادغام کا نظارہ اردو کے معروف نعت گو شاعر محسن کاکوروی کے یہاں ملاحظہ فرمایے

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل

برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل

جا کے جمنا پہ نہانا بھی ہے اِک طولِ اَمل

خبر اُڑتی ہُوئی آئی ہے مہابن میں ابھی

کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہَوا پر بادل (۱۰)

یہ غزل آج بھی ہندوستان کے کئی تعلیمی اداروں میں بطور نصاب پڑھائی جاتی ہے۔اس میں دونوں تہذیبوں اور زبانوں کا اختلاط موجود ہے۔یہی رنگ ہمیں بیسویں صدی کے اوائل تک کی شاعری میں ملتا ہے۔اس حوالے سے میر کا یہ مشہورِ زمانہ شعر بھی دیکھیے

میرؔ کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا (۱۱)

میر کے دور میں مشترکہ تہذیب کے حوالے سے کئی کتب تحریر کی جا چکی ہیں۔اسی حوالے سے اسی نام سے پروفیسر آل احمد سرور کا ایک مضمون بھی خاصا مقبول ہے۔اس موضوع پر زیادہ تر کام محقیق نے قومی یکجہتی اور مشترکہ تہذیب کے ضمن میں کیا ہے۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ مہابیانیے کی اصطلاح خالصتاً جدیدیت سے متعلق ہے۔ جدیدیت سے تعلق رکھنے والے ناقدین ہی نے ادب اور سماج کا مطالعہ اس خاص تناظر میں کرنے کی سعی کی ہے۔ مہابیانیے کا تعلق ادب سے زیادہ علم سے ہے تاہم ادب کیونکہ معاشرے کا آئینہ قرار دیا جاتا ہے سو ہر سماجی عنصر کی یہاں موجودگی لازم و ملزوم ہو جاتی ہے۔

جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچی ہے یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ (۱۲)

ما قبل دیے گئے حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مشترکہ تہذیب کا مہابیانیہ قدیم ہے تاہم یہ گزشتہ صدیوں میں ادب، شاعری اور سماج میں زیریں لہر کے طور پر کار گر رہا ہے تاہم جیسے ہی انگریزوں نے یہاں کی عنان حکومت سنبھالی یہ مہابیانیہ ایک بار پھر بالائے سطح آگیا اور ہندو مسلم اتحاد و اتفاق کی ڈھیلی پڑتی چولوں کو کسنے لگا۔ دونوں تہذیبوں میں انگریز حکومت کے دور میں بُعد پیدا ہونا شروع ہوا تو اس بات کی اہمیت پر زور دیا گیا کہ صدیوں تک ایک جا بھائی چارے کی فضا قائم رکھتے ہوئے پنپنے والی مشترکہ تہذیب کو اجاگر کرایا جائے۔ تاہم مشترکہ تہذیب کا مہابیانیہ صدیوں تک قائم رہنے کے بعد نئی صورتحال میں کار گر ثابت نہ ہو سکا اور یوں آزادی کے نئے مہابیانیے نے جنم لیا۔ یوں تو مشترکہ تہذیب کے مہابیانیہ شروع سے اردو شاعری میں موجود ہے تاہم انیسویں صدی کے اختتام اور بیسویں صدی کے اوائل میں شاعری میں اس کی جانب واضح اور دانستہ اشارے ملتے ہیں۔

اردو ادب کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو ہمیں اندازہ ہو گا کہ اردو ادب کی جتنی بھی اصناف ہیں، ہر صنف میں قومی یکجہتی کے نقوش بہت نمایاں ہیں (۱۳)

برصغیر میں آزادی کی تحریک کے منظر عام پر آنے سے پہلے تک اردو شاعری میں مشترکہ تہذیب کا مہابیانیہ ہی عام تھے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو اس مہابیانیے نے آزادی کے مہابیانیے کو بھی اپنے اندر ضم کرنے کی کوشش کی۔

ہندو و مسلم ایک ہیں دونوں

یعنی یہ دونوں ایشیائی ہیں
ہم وطن ہم زبان و ہم قسمتکیو

ں نہ کہہ دوں کہ بھائی بھائی ہیں (۱۴)

کہتا ہوں میں ہندو مسلماں سے یہ

اپنی اپنی روش پہ تم نیک رہو

لاٹھی ہے ہوائے دہر، پانی بن جاؤ

موجوں کی طرح لڑو مگر ایک رہو(۱۵)

علامہ اقبال بھی اوائل میں اسی مہابیانیے کے زیر اثر تھے۔ یہ وہ دور تھا جب انھوں نے اتحاد امت مسلمہ کی فکری اساسوں کی جانب قدم نہیں بڑھائے تھے۔ علامہ اقبال کی نظم ترانہ ہندی میں اس کے شواہد واضح ہیں۔ نمونے کے طور پر کچھ اشعار نقل کر رہا ہوں۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

غربت میں ہوں اگر ہم رہتا ہے دل وطن میں

سمجھو وہیں ہمیں بھی دل ہو جہاں ہمارا

اے آب رود گنگا وہ دن ہے یاد تجھ کو

اترا ترے کنارے جب کارواں ہمارا

مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا

ہندی ہیں ہم وطن ہے ہندوستاں ہمارا(۱۶)

تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر

نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر

ہو مسلماں اس میں، یا ہندو

بودھ مذہب ہو، یا کہ ہو برھمو

جینی ہووے، یا کہ ہو سنفی

جین مت ہووے، یا کہ ہو بشینوی

سب کو میٹھی نگاہ سے دیکھو

سمجھو آنکھوں کی پتلیاں سب کو

ملک ہیں اتفاق سے آزاد

شہر ہیں اتفاق سے آباد

ہند میں اتفاق ہوتا اگر

کھاتے غیروں کی ٹھوکریں کیونکر

قوم جب اتفاق کھو بیٹھی

اپنی پُونجی سے ہاتھ دھو بیٹھی (۱۷)

اسی طرح ہندو شعرا کے یہاں بھی اسی بیانیے کی تکرار ملتی ہے۔ برج نرائن چکبست کا نام اس حوالے سے بہت اہم ہے۔ان کی کتاب 'صبح وطن' حب الوطنی کی نظموں کا مجموعہ ہے۔اپنے معاصر شعرا کی طرح چکبست بھی اسی مہا بیانیہ کا پرچار کرتے ہوئے ہندوستان کو متحد دہو کر آزادی کے تحریک میں حصہ لینے پر مائل کرتے نظر آتے ہیں۔

گوتم نے آبرو دی اس معبدِ کہن کو

سرمد نے اس زمیں پر صدقے کیا وطن کو

اکبر نے جامِ الفت بخشا اس انجمن کو

سینچا لہو سے اپنے رانا نے اس چمن کو

سو سورِ بیر اپنے اس خاک میں نہاں ہیں

ٹوٹے ہوئے کھنڈر ہیں یا ان کی ہڈیاں ہیں (۱۸)

چکبست معاصر صورتحال میں اپنے سیاسی شعور میں اضافہ نہ کر سکے لیکن انھوں نے قومی یک جہتی پر بہت زور دیا اور اپنے کئی نظموں میں اس مضمون کو باندھا ہے

''اذاں دیتے ہیں بت خانے میں جا کے شانِ مومن سے

حرم میں نعرہء ناقوس ہم ایجاد کرتے ہیں

بلائے جاں ہے یہ تسبیح اور زنار کے پھندے

دل حق بیں کو ہم اس قید سے آزاد کرتے ہیں (۱۹)

یہی مہابیانیہ جب ٹوٹنے لگا اور مسلم اور ہندو انگریز سے آزادی کے بعد مستقبل کے الگ الگ خواب دیکھنے لگے تو اردو پر بھی اس کے اثرات نمایاں ہونے لگے۔ اردو زبان جو مشترکہ تہذیبی بیانیہ کا عملی ثبوت تھی۔ اپنی صورت بدلنے لگی۔ ہندی الفاظ کو دانستہ طور پر خارج کرنے کی ریت چل نکلی۔ اسی طرح شاعری کا مزاج بھی بدلنے لگا۔

لیوتار نے مہابیانیوں کو دو زمروں میں تقسیم کیا ہے۔ جن میں ایک آزادی اور حریت کا خواب ہے اور دوسرا انسانی علوم کی کلی وحدت کا۔ اردو شاعری پر نظر ڈالیں تو یہ اولین خواب کے گہرے نقوش سے مزین ہے۔ برصغیر کا سب سے بڑا یوٹوپیا آزادی ہی کا تھا۔ اس حوالے سے میں ایم فل کے مقالے میں بھی کام کر چکا ہوں تاہم یہاں صورتحال کو

مہابیانیے کے تحت دیکھنا مقصود ہے۔آزادی کا مہابیانیہ بیسویں صدی کے اوائل میں دنیا کے بیشتر خطے میں ابھرا۔اس نے کالونی ازم کے خلاف اقوام کو مجتمع کیااور تحریک آزادی کی تحاریک کاآغاز ہوا۔ برصغیر میں بھی آزادی کا مہابیانیہ اپنے تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ گزشتہ صدی کے آغاز میں نمودار ہوااور دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے کا ہر طبقہ اس کی فکری اساسوں کی لپیٹ میں آگیا۔آزادی کا خواب نامعلوم وقت سے موجود ہے تاہم اسے ایک تحریک کی صورت میں ڈھالنے کے لیے مہابیانیہ کی ضرورت درپیش ہوتی ہے۔آزادی کے مہابیانیہ کے پس پشت ہمیشہ سے یہ فکر کارفرما رہی ہے کہ ایک بیرونی طاقت نے قوم کو اپنی طاقت کے بل بوتے پر ناجائز طور مغلوب کر لیا ہے۔یہ طاقت نہ صرف ان کا استحصال کر رہی ہے بلکہ ان کے وسائل سے بھی مستفید ہو رہی ہے۔یہی طاقت ان کے مستقبل کو تاریک بنانے کے درپے ہے۔ان سے ان کی شناخت چھینی جا رہی ہے۔جب تک اس طاقت کو شکست نہیں دی جاتی تب تک ترقی اور خوشحالی کا خواب شرمندہ تعبیر نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ یہ مہابیانیہ ارض وطن سے محبت کا درس دیتا ہے، باہمی اتفاق اور بھائی چارے کا پرچار کرتا ہے، قابض وقت کے خلاف نفرت کو ہوا دیتا ہے۔جذبہ حریت اور غیرت قومی کو بیدار کرتا ہے اور باہمی اختلافات کو دبا کی قوم کو حصول آزادی کے لیے کلیت کی جانب مائل کرتا ہے۔ برصغیر میں آزادی کا مہابیانیہ اپنے انہی عناصر کے ساتھ پروان چڑھا۔اردو شاعری بالخصوص نظم میں اس کے نقوش بہت گہرے ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی،ڈاکٹر علامہ محمد اقبال، مولانا ابوالکلام آزاد، تلوک چند محروم، کرشن بہاری نور،ڈاکٹر منوہر سہائے انور، جگن ناتھ آزاد، سوہن راہی،، پنڈت برج نرائن چکبست،، رگھوپتی سہائے فراق سمیت کئی ایک نام ہیں جن کے یہاں نظموں میں آزادی کے مہابیانیے کے مختلف عناصر کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ حوالے کے طور پر چند نمونے ذیل میں پیش کر رہا ہوں۔

اگر ہو مرد نہ یوں عمر رایگاں کاٹو

غریب قوم کے پیروں کی بیڑیاں کاٹو (۲۰)

اے صورحب قومی اس خواب سے جگادے

بھولا ہوا فسانہ کانوں کو پھر سنادے

مردہ طبیعتوں کی افسردگی مٹادے

اٹھتے ہوئے شرارے اس راکھ سے دکھادے(۲۱)

مولانا ظفر علی خان کی شاعری میں بھی آزادی کے مہابیانے کے نقوش واضح ہیں۔

گاندھی نے آج جنگ کا اعلان کر دیا

باطل سے حق کو دست و گریبان کر دیا

سر رکھ دیا رضائے خدا کی حریم پر

خنجر کو پھر حوالہء شیطان کر دیا

ہندوستاں میں ایک نئی روح پھونک کر

آزادیِ حیات کا سامان کر دیا(۲۲)

آزادی کا یوٹوپیا علامہ اقبال کے یہاں بھی بہت نمایاں ہے

گفتار سیاست میں وطن اور ہی کچھ ہے

ارشاد نبوت میں وطن اور ہی کچھ ہے

اقوام جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے

تسخیر ہے مقصود تجارت تو اسی سے

خالی ہے صداقت سے سیاست تو اسی سے

کمزور کا گھر ہوتا ہے غارت تو اسی سے

اقوام میں مخلوق خدا بٹتی ہے اس سے

قومیت اسلام کے جڑ کٹتی ہے اس سے (۲۳)

نہال سیوہاروی کے یہاں بھی آزادی کا مہابیانیہ ان کی شاعری پر چھایا ہوا ہے۔ نہال نے گلبانگ آزادی میں اسی کو ردیف بنالیا ہے۔

آنکھوں کی ضیا دلوں کا نور آزادی

یا تابشِ برق طور آزادی

ہے ایک جہاں چاہنے والا جسکا

اس جنتِ ارضی کی وہ حور آزادی

سرمایہء عیشِ کائنات آزادی (۲۴)

لال چند فلک کا نام بھی اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ آزادی ہی کے مہابیانیے کی تشکیل کرتا ہے۔

مبارک ہند کی بیدار قسمت ہوتی جاتی ہے

نمایاں ہندیوں میں اب اخوت ہوتی جاتی ہے

سمجھ لو مشکلیں سب دور اپنی ہونے والی ہیں

کہ مائل قوم پر اپنی طبیعت ہوتی جاتی ہے (۲۵)

آزادی کا مہابیانیہ تلوک چند محروم کی شاعری میں بھی پوری آب وتاب سے روش ہے۔ ان کی نظمیں ہندوستان ہمارا، نوید مستقبل، صبح وطن، شام ووطن، خاک ہند اور اپنا وطن اس تناظر میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

پیدا افق ہند سے ہیں صبح کے آثار

آمد سحر نو کی مبارک ہو وطن کو[۲۶]

آزادی کے مہابیانیے کے ذیل ہی میں اتحاد امت مسلمہ کا مہابیانیہ پروان چڑھا۔اس کے سب سے بڑے مقلد علامہ اقبال تھے۔اول اول تو اس مہابیانیے کا مقصد انگریز سے آزادی کا تھا تاہم بعد ازاں یہ پوری دنیا میں مسلم بلاک کی تشکیل کے حصول کے لیے سر گرم رہا۔آج بھی اس مہابیانیے کو کئی گروہوں کی جانب سے ہوا ملتی رہتی ہے۔اسی طرح ن م راشد کی نظموں میں بالخصوص ان کی دوسری کتاب 'ایران میں اجنبی' کی نظموں میں اتحاد مشرق کا مہابیانیہ اپنی اولین صورت میں نظر آتا ہے۔وہ مغرب کو ایک استحصالی قوت کے طور پر دیکھتے ہیں جبکہ مشرق استحصال کا شکا ہو رہا ہے۔چنانچہ وہ علامہ اقبال کے برعکس اتحاد مشرق پر زور دیتے ہوئے آزادی کا مہابیانیہ تشکیل دیتے ہیں۔

دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اردو شاعری میں بھی الٰہیات سے متعلق مہابیانے بھی ہمیشہ سے موجود رہے ہیں۔ مذہبی مہابیانیہ بنیادی طور پر چار عناصر پر مشتمل ہے اور اسی کے تحت وہ زندگی کے دوسرے بیانیوں کو قبول یا رد کرتا ہے اور حال، مستقبل اور ماضی کی تفہیم کرتا ہے۔ان عناصر میں کائنات کا عدم سے وجود میں آنے، انسانی کی پیدائش اور اس کا مقصد حیات، روز محشر اور حیات بعد از موت۔ان اہم عناصر کی ذیل میں کئی بیانیے سانس لے رہے ہیں۔ اردو شاعری میں بھی ان تمام عناصر کو زیادہ تر مذہبی بیانیے کے تحت ہی نظم کیا گیا ہے۔حیات بعد موت کا مذہبی مہابیانیہ ہمیشہ سے زندگی کو بلند تر معنی فراہم کرتا آیا ہے، روز محشر کے مہابیانیہ نے اردو شاعری میں لاتعداد مضامین پیدا کیے ہیں جب کہ مقصد حیات کا مذہبی بیانیہ شاعری کو با معنی بنائے ہوئے ہے۔

الٰہیات ہی سے متعلق ایک اہم مہابیانیہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کا ہے۔اردو شاعری میں صوفی روایات کے تحت یہ مہابیانیہ نظم ہوا۔اس مہابیانیے کے تحت اس دنیا میں جو نظر آتا ہے وہ خالق حقیقی کی ہی مختلف شکلیں ہیں۔

> خدا کو حرکت کائنات کے مماثل قرار دیا جاتا ہے جس کی حقیقت سے انکار کیا جاتا ہے۔
> کائنات سے خدا کے تعلق کے بارے میں یہ عقیدہ ہے کہ یہ ایک "محیط کل" ہے- یہ
> نظریہ خدا کو کائناتی عمل میں، طبیعی اصول کی حیثیت سے دیکھتا ہے اور انکار کرتا ہے کہ وہ
> کائنات سے ماورا ہے۔[۲۷]

بنیادی طور پر یہ مہابیانیہ بھی وجود کائنات کی تفہیم کرتا ہے اور مقصد حیات انسانی فراہم کرتا ہے۔ اردو کی قدیم شاعری پر اس کے نقوش کچھ زیادہ گہرے ہیں۔ ذیل میں اس کی چند امثلہ پیش کی جا رہی ہیں۔

کس کو دیکھوں، کروں میں کس پر نگاہ

سب طرف جلوہ گر ہے وجہ اللہ (۲۸)

مندرجہ بالا شعر میر اثر کی مثنوی 'خواب و خیال' سے لیا گیا ہے۔ جبکہ ذیل میں انعام اللہ خان یقین کا شعر پیش ہے۔

بت پرستی میں موحد نہ سنا ہوگا کبھو

کوئی تجھ بن میر او للہ کہ معبود نہیں (۲۹)

وحدت الوجود کے مہابیانیے کو اردو شاعری میں بنیادی طور پر صوفی شعرا نے نظم کیا تاہم غیر صوفی شعرا نے بھی اس کے اثر سے محفوظ نہ رہے اور انھوں نے بھی اس کے زیر اثر شاعری کی۔ میر تقی میر کا کلام بھی اس مہابیانیے سے محفوظ نہیں

گل و آئینہ کیا، خورشید و مہ کیا

جدھر دیکھا، تدھر تیرا ہی رو تھا (۳۰)

آل احمد سرور نے اپنی کتاب 'ہندوستان میں تصوف' میں اس مہابیانیے سے متعلق کئی شعرا کے اشعار نقل کیے ہیں۔ ذیل میں چند اشعار نقل کر رہا ہوں

ہے منع راہ عشق میں دیر و حرم کا ہوش

یعنی کہاں سے پاس ہے منزل کہاں سے دور

اتنے بت خانوں میں سجدے ایک کعبے کے عوض

کفر تو اسلام سے بڑھ کر ترا گرویدہ ہے[۳۱]

جلوہ تر ہر ایک طرح کا ہر شان میں دیکھا

جو کچھ کہ سنا تجھ میں سو انسان میں دیکھا[۳۲]

وحدت الوجود کا مہابیانیہ خدا کو کائناتی عمل میں طبعی اصول کے طور پر دیکھتا ہے اور اس سے انکار کرتا ہے کہ وہ اس سے ماورا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وحدت الوجود محض ایک مہابیانیہ ہونے کے ساتھ فلسفے کا قضیہ بھی ہے۔ اسے ادب کے ساتھ دنیا کے مشہور فلاسفہ گو بھی زیر بحث لائے ہیں۔ جن میں اسپنوزا کا نام سب سے اہم مانا جاتا ہے۔

> نظریہ وحدت الوجود کو یونانی اور ہندوستانی فلاسفہ نے فروغ دیا ہے۔ شیلے، کارلائل اور ایمرسن نے وحدت الوجود کے موقف کو اپنی ادبی تحریروں کے ذریعے فروغ دیا ہے۔[۳۳]

معرکہ خیر و شر کا مہابیانہ بھی دنیا کے ہر خطے میں اپنے اپنے انداز میں موجود ہے۔ بنیادی طور پر یہ مہابیانیہ بھی مذہب ہی سے پھوٹا ہے تاہم وقت کے ساتھ ساتھ اس نے سماجی جدوجہد میں بھی اپنی جگہ بنالی ہے۔ اردو شعری روایت میں واقعہ کربلا نے معرکہ خیر و شر کے مہابیانے کو تقویت دے کر ایک اور ہی مقام پر پہنچا دیا ہے۔ یہ مہابیانیہ زندگی کو دو متضاد قوتوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک قوت خیر کی ہے اور دوسری قوت شر کی۔ شر کی قوت ہمیشہ زندگی کو برباد کر دینے کے درپے ہے اور خیر کی قوت ہمیشہ سے اس سے بنرد آزما ہے اور شر کی قوتوں کے مضموم عزائم کو ناکام بنانے کے لیے برسرپیکار ہے۔ یہ معرکہ قبل از تاریخ سے جاری ہے۔ یہی انسان کا ازلی معرکہ ہے۔ شر کی قوتوں کا غلبہ ہر دور میں بڑھتا ہوا دیکھائی دیتا ہے جب کہ خیر کی قوت کبھی ہتھیار نہیں ڈالتی۔ یہ مہابیانیہ انسان کو یقین دلاتا ہے کہ شر کی قوت ابدی نہیں ہے بلکہ ایک دن اسے شکست فاش ملنے والی ہے۔ اس کے اولین نقوش خدا اور ابلیس کے درمیان ہونے والے اختلاف سے پیدا ہوتے ہیں تاہم یہ دنیا میں بھی اپنی مخصوص تناظر میں موجود ہے۔ یہ مہابیانیہ

زندگی کو دو متضاد قوتوں کے درمیان برسرپیکار دیکھتا ہے۔ یہ قوتیں کہیں تو خیر و شر ہیں، کہیں نیک و بد، کہیں یزداں اور اہرمن کے روپ میں سامنے آئی ہیں۔ کہیں ان کے لیے سفید و سیاہ یا رات و دن کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ خیر و شر کا مہابیانیہ انفرادی اور اجتماعی سطح پر انسان کو نیکی اور بھلائی کی راہ پر چلنے کی تلقین کرتا ہے اور شر کے خلاف آواز اٹھانے اور ظالم کے سامنے سینہ سپر ہو جانے پر اکساتا ہے۔

اس حوالے سے علامہ اقبال کی نظم 'جبریل و ابلیس' کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ نظم جبریل اور ابلیس کے درمیان مکالمہ کی صورت میں لکھی گئی ہے۔ جبریل خیر کی علامت ہے اور ابلیس شر کی۔ دونوں کرداروں کے درمیان مکالمے میں اسی مذہبی اساطیری کہانی کا حوالہ ملتا ہے جہاں سے معرکہ خیر و شر کا آغاز ہوا۔ نظم میں ابلیس کے دلائل مضبوط اور لب و لہجے میں تیقن رکھا گیا ہے اور اسے اس امر پر مطمئن دیکھایا گیا کہ خیر کے مقابلے میں شر کی قوت دنیا میں حاوی ہے۔

ہے مری جرأت سے مشت خاک میں ذوق نمو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزم خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے میں کہ تو
خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم دریا بہ دریا جو بہ جو (۳۴)

خیر و شر کے مہابیانیے کا یہ نمایاں پہلو ہے کہ شر کی قوتوں کو ہمیشہ اس انداز سے پیش کیا جاتا ہے کہ جیسے ان کا پلہ بھاری ہے اور خیر کی قوتیں انھیں مکمل طور پر غالب ہونے سے روکتی چلی آ رہی ہیں۔ اسی اہم نکتہ سے اس مہابیانیے کا وجود قائم ہے اور معرکہ میں دلچسپی بھی بنی رہتی ہے۔ یہ مہابیانیہ بہر حال آخر میں خیر ہی کی فتح کی پیشن گوئی کرتا ہے۔

ایک جانب تو خیر و شر کی ازلی جنگ ہے جس کی جڑیں مذہب کی گہرائیوں تک پھیلی ہوئی ہیں تو دوسری جانب سماجی اور قومی سطح پر درپیش چیلنج کا مقابلہ کرنے کے لیے بھی اسی مہابیانیہ کو کام میں لایا جاتا ہے۔ یعنی اسی ازلی جنگ کا عکس دنیاوی معاملات میں دیکھا اور دیکھایا جاتا ہے۔ ملکی معروضی حالات کو سامنے رکھیں تو امثلہ واضح ہیں کہ بیرونی جارحیت کا سامنا یا مارکسی نظام کے نفاذ کی کوششیں، تکثیریت کا سامنا ہو یا پھر دہشتگردی کا بیانیہ معرکہ خیر و شر ہی سے لیا جاتا ہے اور اسے حالات پر منطبق کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ اسی تناظر میں نظم کا اقتباس پیش ہے۔

شر پسندوں ہی کی اس دنیا میں کیوں بہتات ہے؟

روشنی تجھ کو بہت مرغوب ہے لیکن یہاں

ہر طرف ظلمت کا ڈیرا ہے، اندھیری رات ہے!

مصلحت کیا ہے کہ شر جو ناپسندیدہ بھی ہے

اس کے خواہاں اس جہاں میں ہر طرف موجود ہیں

خیر کے طالب، بہت مخلص ہیں اپنی چاہ میں

پھر بھی ان کی قوتیں ہر راہ میں مسدود ہیں (۳۵)

معرکہ ٔخیر و شر کے مہابیانے نے اردو شاعری میں لاتعداد مضامین پیدا کیے گئے ہیں۔ ان گنت اشعار ہیں۔ کہیں خیر و شر کی اصطلاح ہی کے ساتھ شعر کہا گیا ہے اور کہیں یہ بیانیہ کلام کے زیریں رو میں رواں دواں ہے۔

کبھی ہو سکا تو بتاؤں گا تجھے راز عالم خیر و شر

کہ میں رہ چکا ہوں شروع سے گہے ایزد و گہے اہرمن (۳۶)

اردو شاعری میں اہر من اور یزداں کے کردار بھی اسی خیر و شر کے بیانیے کا علامتی و استعاراتی اظہار ہیں۔ مجوسیت میں خیر و شر کے الگ الگ خالق ہیں۔ یزداں خیر اور اہر من شر کا خالق ہے۔ ان دو کرداروں کے علامتی استعمال سے خیر و شر کا مہابیانیہ اردو میں بے پناہ شاعرانہ انداز میں موجود ہے۔

واقعہ کربلا انسانی اور اسلامی تاریخ کا اندوہ ناک سانحہ ہے۔ اپنی کثیر الجہتی کے مذہبی اور سماجی اثرات کے ساتھ ساتھ اس کے اردو شعر و ادب پر اثرات بھی بہت گہرے ہیں۔ مذہبی اور تاریخی حوالے سے ہٹ کر اردو شاعری میں یہ سانحہ خیر و شر کے مہابیانیے کو نئی قوت عطا کرتا ہے۔ یہاں حضرت امام حسینؓ اور ان کے رفقا خیر کی قوت ہیں اور یزیدی افواج شر کی نمائندہ ہیں۔ کربلا میں پیش آنے والا یہ واقعہ معروضی حالات سازگار نہ ہونے کے باوجود ظالم کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کا درس دیتا ہے۔ اردو شعری روایت میں یہ مہابیانیہ ایک مستقل مضمون کے طور پر ہمیشہ سے نظم ہوتا آیا ہے۔ ذیل میں اس حوالے سے مشیر کاظمی کی نظم کا ایک حصہ نقل کر رہا ہوں۔

اگر بغاوت ہے حق پرستی تو ایسا منشور لکھ لہو سے
نشاں جو بن جائے حریت کا، تو ایسا دستور لکھ لہو سے
پڑھیں جیسے آنے والی نسلیں، کتابِ جمہور لکھ لہو سے
ہے گر غلامی سے موت بہتر، تو موت منظور لکھ لہو سے
حسینؓ کارِ عظیم کر جا کہ یاد ہر خاص و عام رکھے
یزیدیت اِس طرح مٹا جا، یزید کوئی نہ نام رکھے
حسینؓ خاموش کیوں کھڑا ہے (۳۷)

اردو شاعری میں مضمون ہونے والے مہابیانیوں میں مارکسی مہابیانیہ بہت اہم ہے۔ یہ مہابیانیہ اردو ادب سے ہٹ کر عالمی سطح پر بھی بہت زیر بحث آیا۔ بنیادی طور پر یہ انسانی سماج کی ترقی کا مہابیانیہ ہے جو دنیا سے سرمایہ داری کا خاتمہ

چاہتا ہے اور غیر طبقاتی سماج کے قیام کی نوید دیتا ہے۔ لیوتار نے مہابیانیوں کے ضمن میں اسے بالخصوص ہدفِ تنقید بنایا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ لیوتار کی جانب سے مہابیانیوں کو مسترد کرنے کی ایک بڑی وجہ مارکسزم بھی ہے۔

> اب اسے (لیوتار) احساس ہوا کہ مارکسزم ایک ایسا مہابیانیہ ہے جو ہر چھوٹی چیز کو برباد کر دینے کے مترادف ہے لہذا اس نے تمام تر 'مہابیانیہ' کی ہمہ گیری اور مرکزیت سے انحراف کرنے میں عافیت سمجھی تاکہ انسانیت کا حقیقتاً فروغ ہو سکے۔ (۳۸)

لیوتار کی فکر دوسری جنگ عظیم کی وجوہات اور اس کے بعد پیدا ہونے والی مخصوص صورتحال کے تناظر میں بجا ہے تاہم ہمارے یہاں بھی اس مہابیانیے کو مذہبی مہابیانیے سے متصادم دیکھا گیا اس لیے اس کی بھرپور مخالف کی گئی۔ صورتحال یہ پیدا ہوئی کہ مارکسزم سرمایہ داریت اور مذہبی مہابیانیوں سمیت کئی دوسرے مہابیانیوں کو ختم کر کے اپنے نفاذ کے درپے تھا چنانچہ ایک مہابیانیوں کی رزم کا آغاز ہوا جس کے نتائج سماج کے حق میں کچھ ایسے اچھے نہیں نکلے۔

> ہمارے یہاں بھی اردو میں یہی روشن خیالی بعد میں ترقی پسندی کی شکل میں ابھری اور مارکسیت کو بنیاد مان کر عوام کی بھلائی کے گیت گائے گئے۔ جیسے انہیں بہت سی زنجیروں سے آزاد کرنا اس تحریک کا کام رہا ہو۔ کچھ دن تک تو ایسا محسوس ہوا کہ شاید اس کا مقصد انسانی زندگی کے کرب کو دور کرتا ہے۔ نتیجے میں ایک مہابیانیہ جو مذہب سے وابستہ تھا اس کا رد مارکسیوں کے نزدیک ضروری قرار پایا۔ لیکن خود مارکسزم نے اس مہابیانیہ کی جگہ لے لی۔ (۳۹)

مہابیانیوں کے درمیان تصادم بھی ایک عام سی بات ہے۔ کئی بار یہ مہابیانیے متضاد اصولوں کے حامل ہوتے ہیں۔ ایسے میں سماج حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ مہابیانیوں کی خاصیت یہ ہے کہ یہ خود کو صداقت مطلق کے طور پر پیش کرتے ہیں چنانچہ متضاد مہابیانیوں اور ان کے ماننے والوں کے درمیان کئی بار تناؤ اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ جنگ و

جدل کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔ ماکسزم، سرمایہ داریت اور مذہب کے درمیان تضاد سے پہلے بھی ہمارے یہاں مہابیانیوں کے درمیان کی صورتحال کو بارہا دیکھا گیا ہے۔ جیسا کہ نظریہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کے مابین تضاد اسی طرح وحدت الوجود اور خیر و شر کے مہابیانیوں کے درمیان بھی ایسا تضاد ہے جسے کسی طور حل نہیں کیا جا سکتا۔

> نظریہ وحدت الوجود شر کی حقیقت ہی سے منکر ہے۔ دراصل خدا کا وحدت الوجودی تصور شر کی توضیح نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اگر سبھی کچھ خدا ہے اور خدا ہی سب کچھ ہے، تو پھر کوئی بھی مظہر و مشہود شر، دراصل خدا ہی کا مظہر ہے۔ (۴۰)

مارکسی مہابیانیے کا مطالعہ اردو ادب میں ترقی پسندی کے تحت کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں اس مہابیانیے کو فروغ دینے کی بھرپور کوشش کی گئی اور اس میں اردو کے بہت سے نامور ادیب بھی ہوئے۔ ذیل میں مارکسی مہا بیانیے کے اردو شاعری میں اثرات کے نمونے پیش ہیں۔

> ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
>
> ریشم و اطلس و کمخاب میں بنوائے ہوئے
>
> جا بہ جا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
>
> خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے (۴۱)

مارکسی مہابیانیے کے اہم عناصر میں وسائل کی غیر منصفانہ تقسیم کا موضوع اردو شاعری میں بارہا برتا گیا ہے۔ یہ مہا بیانیہ شعری پیرائے اظہار میں موجودہ سماجی و معاشی نظام سے پیدا ہونے والی دنیا اور سماج کی بدصورتی دیکھانے میں دلچسپی رکھتا ہے تاکہ اپنا جواز مضبوط تر کر سکے۔ فیض کی نظم 'مجھ سے پہلے سے محبت مری محبوب نہ مانگ' جس کا ایک حصہ اوپر نقل کیا گیا ہے، اس کی عمدہ مثال ہے۔ اسی طرح ساحر لدھیانوی کی مشہور زمانہ نظم 'تاج محل' میں عام عوام کے استحصال کو شاعرانہ اور فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا۔

یہ عمارات و مقابر یہ فصیلیں یہ حصار

مطلق الحکم شہنشاہوں کی عظمت کے ستوں

سینۂ دہر کے ناسور ہیں کہنہ ناسور

جذب ہے ان میں ترے اور مرے اجداد کا خوں (۴۲)

مارکسی مہابیانے کے شاعرانہ اظہار میں نعرہ انقلاب بلند کرنا، سرمایہ داریت کا اپنے ہی بوجھ تلے دب کر مر جانے کا خواب دیکھانا، دنیا کے روشن مستقبل کی نوید دینا اور مارکسی نظام کے نفاذ کا یوٹوپیا بننا اہم پہلو ہیں۔ فیض کی مشہور زمانہ نظم 'ویبقٰی وجہ ربک' اس کی عمدہ مثال ہے

ہم دیکھیں گے

لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے

وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے

جو لوح ازل میں لکھا ہے

جب ظلم و ستم کے کوہ گراں

روئی کی طرح اڑ جائیں گے

ہم محکوموں کے پاؤں تلے

جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی

اور اہل حکم کے سر اوپر

جب بجلی کڑ کڑ کڑکے گی (۴۳)

اسی طرح ساحر اور دوسرے تمام ترقی پسندوں کے یہاں یوٹوپیا سازی کا رجحان بہت عام ہے۔

جس صبح کی خاطر جگ جگ سے ہم سب مر مر کر جیتے ہیں

جس صبح کے امرت کی دھن میں ہم زہر کے پیالے پیتے ہیں

ان بھوکی پیاسی روحوں پر اک دن تو کرم فرمائے گی

وہ صبح کبھی تو آئے گی (۴۴)

یوٹوپیا تشکیل دینے کا عمل مہابیانیوں کا لازمی جز ہے۔ اسی لیے لیوتار مہابیانیوں کے ساتھ اس کی بھی نفی کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ یوٹوپیوں کی جبلت ہی یہی ہے کہ یہ سماج کی ترقی اس کے روشن مستقبل کی بات کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کسی نہ کسی مہابیانیہ سے پھوٹتے ہیں اور اپنے اندر کلیت پسندی کا پہلو لیے ہوتے ہیں۔

لیوتار ایسے مستقبل کے خواب نہیں دیکھتا جس میں ترقی ایک یوٹوپیا کی کیفیت رکھے اور اسی یوٹوپیا کے حصول میں ہر شخص لگا ہوا ہو چاہے وہ کسی بھی علاقے یا ملک سے علاقہ رکھے، یعنی مستقبل کے ضمن میں سبھوں کی خواہش بلا خلل ایک طرح کی دنیا بسانا ہو۔ (۴۵)

مہابیانیوں کا زوال اور فکری انحطاط

باب کے اول حصے میں ہم نے مہابیانیہ کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور شاعری پر مہابیانیوں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ باب کے اس حصے کا آغاز ایک اہم سوال یعنی 'مہابیانیوں کا زوال' کیا ہے سے کروں گا۔ لیوتار نے مہابیانیوں سے متعلق تشکیک کا اظہار کرتے ہوئے انھیں مابعد جدیدیت کے دور میں یکسر رد کیا ہے۔ تاہم مابعد جدیدیت سے وابستہ تمام مفکرین اس بات پر اتفاق نہیں رکھتے کہ مہابیانیوں کا یکسر خاتمہ ہو چکا ہے۔ ان میں سے کئی ایک کا خیال ہے کہ مہابیانیے پس پردہ چلے گئے ہیں گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں مہابیانیے 'زیر زمین' چلے گئے ہیں جبکہ فریڈرک جیمی سن انھیں مہابیانیوں کی گم شدگی قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مہابیانیے ختم نہیں ہو سکتے بلکہ یہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن گئے ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ بیانیے کے بغیر ہمارے پاس زندگی کی کوئی شناخت نہیں۔ ہم دنیا کو بیانیے ہی کی عینک سے دیکھتے ہیں۔ تو یہ کہنا کہ مہابیانیوں کا خاتمہ ہو چکا ہے قدرے ناقابل یقین بات ہے۔ عصری صورتحال کے پیش نظر ہم کسی حد تک یہ ضرور مان سکتے ہیں کہ مہابیانیے غیر فعال اور غیر مقبول ہیں تاہم یہ صورتحال ہمیشہ یوں ہی رہنے والی ہے اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ مہابیانیوں کی تردید کا معاملہ مابعد جدیدیت سے وابستہ ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت ایک صورتحال ہے۔ یہ از خود کوئی نظام زندگی نہیں۔ کئی مفکرین کا خیال ہے کہ یہ صورتحال جدیدیت اور دو عظیم جنگوں کی ہولناکیوں اور سائنسی انکشافات سے ہمارے عقائد کو پہنچنے والے دھچکے سے پیدا ہوئی ہے۔ یعنی یہ ایک رد عمل ہے جس کا دورانیہ جتنا بھی طویل ہو یہ ایک مکمل نظام زندگی کا متبادل نہیں ہو سکتا۔ دوسری جانب ایسا بھی نہیں کہ تمام دنیا ہی اس صورتحال سے گزر رہی ہے۔ اس کے گہرے اثرات اب بھی صرف جدید معاشروں ہی میں نمایاں ہیں۔ اپنے ہی ملک کی بات کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جدیدیت کے اثرات یہاں پہنچنے پر بھی اکثریت مہابیانیوں سے جڑی ہوئی ہے۔ توڑ پھوڑ کا عمل تو جاری ہے لیکن اب تک اکثریت مہابیانیوں کے اثر سے نہیں نکل پائی۔ اس کی وجہ خواہ تعلیم اور شعور و آگاہی میں کمی ہو یا کچھ اور یہ حقیقت ہے کہ غیر ترقی یافتہ معاشروں میں عوام کی سطح پر قدیم مہابیانیے آج بھی اپنا اثر اقائم رکھے ہوئے ہیں۔ شاعر کیونکہ

معاشرے کا حساس اور باشعور فرد ہوتا ہے چنانچہ دنیا میں آنے والی تبدیلی کو ہمارے یہاں کے شعرا اور ادباء نے اس سے قبل ہی محسوس کرنا شروع کر دیا تھا۔

''سزا اور جزا کے مفہوم انسانوں کے ذہنوں سے ۱۹۴۷ سے بہت پہلے ہی مٹ چکے تھے یہی مادی دنیا اور اس کے گرد یہ خلائیں حقیقت ہیں۔ فرشتے اور جنات اور روحیں اور دوزخ اور شیطان اور رحمان محض الفاظ ہیں۔ اتنی بات تو اقبال بھی کہہ گیا تھا چاہے دبے لفظوں میں ہی سہی اور چاہے اس کا پورا کلام اس کی نفی ہی کرتا ہو۔

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت میں جہنم بھی

یعنی اس حیاتِ دوروز سے باہر کہیں جزا ہے۔

نہ سزا اور نہ کوئی مقامِ سزا و جزا۔ (۴۶)

تاہم کئی ناقدین نے اسے مغرب زدگی سے بھی تعبیر کیا ہے کہ شعرا نے معروضی صورتحال سے آنکھیں چرا کر مغرب کی تقلید میں شاعری کی۔ وہاں آنے والی تحریکوں اور فارمز کی تبدیلیوں کو من و عن اردو میں داخل کیا اور اس عمل میں یہ بھی سمجھنے کی کوشش نہیں کی کہ یہاں کے حالات اور عصری صورتحال اس سے قدرے مختلف ہے۔ معاملہ خواہ کوئی بھی ہو اردو نظم میں ساٹھ کی دہائی سے مہابیانیوں کی گم شدگی اور مابعد جدیدیت سے منسوب دیگر لوازمات ملنے لگتے ہیں۔

ہماری قدیم روایتیں بھی اسی لئے آہستہ آہستہ اپنا مقام کھو رہی ہیں۔ ماضی میں ذہنی انقلاب بتدریج آگے بڑھتا رہا تھا۔ اب 1961 میں یہ اپنے نقطہ عروج کو جا پہنچا ہے۔ شاعر کا انداز بیان اس کی تشبیہیں اور غور و فکر کا انداز سب کچھ بدل گیا ہے۔ اُس کے جذباتی تجربے اُن احساسات سے بالکل مختلف ہیں جن سے آج سے صرف دس ہی سال پہلے کے شاعر دوچار تھے۔ (۴۷)

چنانچہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں سماجی سطح پر مہابیانیے ختم ہوئے ہوں یا نہیں اردو شاعری میں بالخصوص ان کی گمشدگی کے شواہد موجود ہیں اور اس سے پیدا ہونی والی تبدیلیاں بالخصوص فکری انحطاط کے تناظر میں پیدا ہونی والی تبدیلی ہمارے زیر مطالعہ رہے گی۔

اردو ادب یا تنقید میں اب تک مہابیانیوں پر زیادہ بات نہیں ہوئی اد باکا ایک بڑا طبقہ مہابیانیوں کو محض بڑے بیانیے کے طور پر ہی جانتا ہے۔ بیانیے اور مہابیانیے کے مابین خطِ امتیاز کھنچنا بھی دشوار محسوس ہوتا ہے۔ مہابیانیوں کی تعریف باب کے آغاز میں کی جاچکی ہے۔ تاہم ان کے پھیلاؤ کو صراحت سے سمجھنے کے لیے یہ دو اقتباسات بھی دیکھیے۔

عالمی فکری روایتوں کو لیوتار مہابیانیہ کہتا ہے (۴۸)

وہ کہتا ہے کہ

ہر نظریے اور عقیدے کی پشت پر کوئی نہ کوئی مہابیانیہ موجود ہوتا ہے (۴۹)

ان دو اقتباسات کی روشنی میں ہمیں یہ سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے کہ مہابیانیوں کو انگلیوں پر نہیں گنا جاسکتا۔ یہ لاتعداد ہیں سو ان سب کی نشان دہی آسان نہیں۔ گویا باب کے آغاز میں جو چند نمایاں مہابیانیوں کے حوالے دیے گئے ہیں اور اردو شاعری میں ان کی نشان دہی کی ہے یہ ناکافی ہیں۔ اگر ہر عالمی فکری روایت کے پیچھے کوئی مہابیانیہ کار فرما ہے اور کوئی نظریہ اور عقیدہ اس سے مستثنیٰ نہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ مہابیانیوں کے دائرہ کار یا ان کے دائرہ اثر سے باہر کچھ بھی نہیں ہے۔ شاعری اور ادب ہی کیا زندگی کا کوئی پہلو بھی ان کی عملداری سے باہر نہیں۔ ایسے میں مہابیانیوں کی تردید ہر روایت کی تردید ہے۔ اسی بنا پر وہاب اشرف لیوتار سے متعلق لکھتے ہیں کہ

لیوتار مہابیانیوں کو مسترد کر کے ثقافتی روایات کے تسلسل کو منقطع کر دیتا ہے جو تاریخی حیثیت کے حامل ہیں (۵۰)

ثقافتی روایات سے منقطع ہو جانا کوئی معمولی بات نہیں۔ ایسا کرنا کیا ماضی کو یکسر رد کر دینے کے مترادف نہیں۔ ہمارے اجداد نے یہ زندگی جن نظریات، جن عقائد کی بنیاد پر گزاری آج وہ سب کے سب مسترد ہیں۔ ہم نے یا

ہمارے آبا نے اب تک زندگی کا جو شعور حاصل کیا وہ محض ایک واہمہ کی کرشمہ سازی تھی۔ گویا اس کائنات سے ورا کسی ہستی کا وجود وہم ہے۔ مذہب انسانی کے روحانی ارتقا سے جنم لیا ہے۔ اخلاقیات کا قدیم نظام سماجی اور عصری ہے۔ حقیقت حق کی تلاش میں بننے والے تمام نظریات بے بنیاد ہیں اور لیوتار اور دوسرے مفکرین کی بات کو من و عن مان لیا جائے تمام مہابیانیے طاقت کو تقویت دینے کا باعث ہیں چنانچہ انھیں مسترد کر دینا چاہیے۔ اگر یہ سب مسترد کر دیے جائیں تو انسان کے پاس کیا رہ جاتا ہے؟ میرا خیال ہے یہاں یہ بات بھی ضرور کر دینی چاہیے کہ قدیم اور راسخ انسانی عقائد اور نظریات کو گزشتہ چند صدیوں میں ہونے والے سائنس انکشافات اور تحقیقات سے حاصل ہونے والی نتائج نے دھچکا دیا ہے۔ سائنس نے ہمارے روزمرہ کے مشاہدے میں آنے والے معاملات اور ان سے وابستہ عقائد کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا ہے۔ میں اس کی مثال کے زیادہ گہرائی میں نہیں جاتا بلکہ بالکل سامنے کی بات کروں گا کہ نامعلوم وقت سے آسمان کی موجودگی پر انسان کو یقین تھا۔ یہ ہمیشہ سے علو کا استعارہ رہا ہے۔ ہر مذہب کے بنیادی عقائد میں اس کا حوالہ موجود ہے۔ آسمان کے اس پار موجود زندگی اور وہاں موجود ہستیوں سے ہمارے عقائد جڑے ہوئے ہیں۔ ان سے امید زندگی میں ہمیشہ سے روشنی کا باعث رہی ہے۔ حیات بعد از موت کے نظریہ میں یہی وہ آسمان ہے جس پر ہم دوبارہ زندگی گزاریں گے۔ یہی وہ آسمان ہے جہاں خدا موجود ہے۔ یہی وہ آسمان ہے جس کی جانب عیسیٰ کو اٹھا لیا گیا تھا۔ یہی وہ آسمان ہے جسے کی گردش اردو شاعری میں بطور استعارہ آتی ہے۔ یہی وہ آسمان ہے جس کی درجہ بندی کی گئی اور انہیں ایک کے بجائے سات قرار دیا گیا۔ ایسے میں سائنس نے آسمان سے متعلق ہمارے تمام نظریات کی تردید کر دی اور ہم پر منکشف کیا کہ گنبدِ بے پایاں دراصل کوئی مادی وجود نہیں رکھتا۔ یہ محض روشنی کا عکس ہے۔ ایسے میں اس سے وابستہ مہابیانیوں کی حقیقت پر سوالیہ نشان کھڑا ہونا بعید از قیاس نہیں۔ مہابیانیوں کا وجود ہی اسی بات پر قائم ہے کہ وہ آفاقی سچائی کے مظہر ہیں۔ ان کے پاس اپنا وجود قائم رکھنے کے لیے سائنس کی طرح کوئی دلیل نہیں ہوتی چنانچہ ان کی حقیقت کے بارے میں تشکیک پیدا ہو جانا ان کے خاتمے کا باعث بنتا ہے۔ سائنس نے ایسے ہی کئی ایک راسخ عقائد کی قلعی کھول کر رکھ دی ہے۔ انھی سائنسی انکشافات کی بدولت ماضی میں یہ بھی سمجھا گیا کہ سائنس ہی وہ حقیقی علم ہے جس کی بدولت ہم وجود کائنات کے اصل مقصد کو کھوج سکتے ہیں۔ گویا سائنسی مہابیانیہ یہ تشکیل پایا کہ

یہ مہابیانیوں کے برعکس ایک معروضی علم ہے جس کی ترقی سے حقیقت حق تک رسائی پائی جاسکتی ہے تاہم جنگ عظیم اول کے بعد یہ مہابیانیہ بھی زوال کا شکار ہو گیا۔ یہ سمجھا گیا کہ سائنس حقیقیت حق کی تلاش میں معاون نہیں بلکہ اس سے انسانی ترقی کا کام لیا جاسکتا ہے۔ لیوتار نے خود بھی دوسرے مہابیانیوں کے ساتھ ساتھ سائنسی مہابیانیے کو اسی بنا پر رد کیا ہے۔

مہابیانیوں سے پیدا ہونے والی صورتحال میں یوٹوپیا کا ذکر ناگزیر ہے۔ جدیدیت سے منسلک مفکرین کا خیال ہے کہ یوٹوپیا ہمیشہ کسی نہ کسی مہابیانیے سے پیدا ہوتا ہے اور اس میں بھی اجتماعیت کا عنصر موجود ہے۔ یہ کسی سماج کی بہتری کی بات کرتا ہے اور اس کے لیے سماج کے نمایاں لوگوں کی جانب سے ذہن سازی کی جاتی ہے۔ اسی لیے مہابیانیوں کے ساتھ یوٹوپیا کو بھی مسترد کیا جاتا ہے۔ میں یہاں مذید وضاحت سے یہ بات کہنا چاہوں گا کہ یوٹوپیا اور مہابیانیہ کوئی الگ چیز نہیں۔ یوٹوپیا کا وجود مہابیانیے کے بغیر ممکن نہیں۔ یہ مہابیانیے ہی سے پھوٹتا ہے۔ دنیا بھر میں یوٹوپیا ہمارے مباحث سے یکسر نکل چکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا بھر میں کوئی ہمہ گیر نوعیت کی تحریک نہیں۔ مہابیانیوں کی گمشدگی ایک ایسے عالمی سماج کو جنم دے رہی ہے جس کو کسی بھی شے کی حقیقت پر اعتماد نہیں۔ جس کے پاس بہتر مستقبل کا کوئی وژن نہیں۔ جو اجتماعیت سے بیزار ہے اور فرد کے تجربات کو محدود دائرے میں دیکھنا چاہتی ہے۔ جس کے خیال میں کوئی عالم گیر سچائی وجود نہیں رکھتی۔ یہ ایک نہیں کئی ہیں۔ کسی ایک تناظر میں موجود سچائی کسی دوسرے تناظر میں درست ثابت نہیں ہوتی چنانچہ انھیں محدود دائرے ہی میں دیکھا جاسکتا ہے۔ دنیا تکثیریت کی جانب گامزن ہے۔ زندگی مبہم ہے۔ معنی کئی ہیں۔ قدیم روایات اور فلسفیانہ و فکری خیالات مخصوص سماج اور وقت کے لیے تھے چنانچہ آج کی دنیا میں ان کی عمل داری نہیں۔ یہ ہے وہ جدید تناظر جس میں ساٹھ کی دہائی کا ادب تشکیل پایا۔ ایسے میں صدیوں سے رائج مہابیانیوں کے زیر اثر پیدا ہونے والی شاعری اور ان کو مسترد کرتے ہوئے زینت قرطاس بننے والی شاعری میں فکری انحطاط واضح ہے۔

پوسٹ ماڈرنزم نے مہابیانیے کا خاتمہ کر دیا۔ مہابیانیہ قران اور بائبل جیسی کتابوں کو ہی نہیں کہتے تمام پرانی قدریں، اصول، دنیا کو چلانے کے طریقے اور ڈھنگ، سب کے سب کا

خاتمہ مہابیانیے کا ہی خاتمہ کہلاتا ہے۔آپ پکاسُو کے اصولوں پر کاربند رہتے ہوئے پینٹنگز بنائیں تو کہا جائیگا کہ یہ کلیشے کار ہے۔ کلیشے کا خاتمہ۔ٹیبوز کا خاتمہ۔ یہ ایک طرح سے جدید طرز کی بُت شکنی ہے۔یعنی پوسٹ ماڈرنزم نے بت توڑ دیے ہیں۔اقبال تک ہم سمجھتے تھے کہ اشتراکیت بُت شکن ہے۔ لیکن سب سے بڑا بت شکن تو پوسٹ ماڈرنزم نکلا۔اس نے سب بُت توڑ کر رکھ دیے۔ مذاہب کے بت، عقائد کے بت، بزرگوں کی اقدار، خاندان کے نام نہاد اُصول، قومیں، نسلیں، مستقل تصورات، سب کچھ ختم۔ (۵۱)

ایسی صورتحال میں جب روایت سے منہ موڑ لیا جائے، فکری اور فلسفیانہ خیالات کے تسلسل یا ان میں اضافے کے بجائے انھیں فرسودہ قرار دے کر ان سے دامن کھینچ لیا جائے۔ تلاش حق اور بلند تر مقصد حیات کی کھوج کو لایعنی سمجھ لیا جائے، ترک کر دیا جائے۔ مستقبل کا کوئی مربوط خواب دل و نگاہ کو روشن کرنے والا نہ ہوا۔ سماج کی ترقی کے لیے کوئی سیاسی و معاشی نظریہ زیر بحث نہ آئے۔ صدیوں سے استعمال ہوتی چلی آرہی زبان اچانک چبائے ہوئے لفظ لگنے لگے اور اس سے محض اس لیے دانستہ کنارہ کشی کی جائے کہ ان الفاظ و تراکیب سے ان تمام خیالات کی بو آتی ہے جو مابعد جدیدیت سے پہلے کے ہیں۔ اجتماعیت، کلیت کی عالی شان شعری روایت کے آگے فرد کا چراغ چلایا جائے اور چراغ بھی ایسا جس کی روشن ہونے کی شہادت کئی بار شاعر کے علاوہ کوئی نہ دے سکے تو اس صورت حال میں شاعری بالخصوص نظم کا جوف پُر کرنے کے لیے مضامین ہی کا کال نہیں پڑ جاتا بلکہ اصل مسئلہ اس دانش یا بہ الفاظ دگر اس شعور کا ہے جس کے زیر اثر نظم کو بنا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مہابیانیوں کے زوال کے ساتھ اردو نظم میں واضح طور پر فکری انحطاط نظر آنے لگتا ہے جو آج بھی جاری ہے۔

بعض حساس شعرا، جو تمام معاشرتی اور تاریخی دھاروں سے اچھی طرح واقف تھے۔ بین الاقوامی حالات کی روشنی میں اپنے سیاسی لیڈروں کا نفسیاتی جائزہ لے رہے تھے۔ انہیں اپنے اظہارِ بیان کے لئے نت نئے موضوعات کی تلاش تھی۔ پرانی قدریں زوال پذیر تھیں اور نئی اقدار آہستہ آہستہ واضح صورت اختیار کر رہی تھیں جس کی وجہ سے

> ادبی دنیا میں ایک طرح کا ذہنی خلاء پیدا ہو گیا تھا۔ اسی دور میں بعض شعراء ایسے بھی تھے جن کی آواز مستقل سنائی دیتی رہی۔ لیکن ان کے کلام میں ٹھوس حقائق سے زیادہ کھوکھلا پن تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے حقائق سے فرار اختیار کیا تھا یہ بڑے ہی افسوس کی بات ہے کہ ہمارے یہاں شاعروں کی ایک نئی پود ایسی بھی ہے جو شعوری یا غیر شعوری طور پر اسی فراریت پسند، بے مقصد اور بے معنی شاعری سے متاثر نظر آتی ہے (۵۲)

احمد ندیم قاسمی نے صورتحال کا درست اندازہ کر لیا تھا اور یہ پیشن گوئی بھی کر دی تھی کہ جن جملہ خصائص کے تحت نئی نظم لکھی جا رہی ہے یہ ممکن نہیں کہ وہ زیادہ دیر زندہ رہ سکے۔ ''ان کے پاس نہ کسی قسم کی قدریں ہیں، نہ کوئی واضح تصور اور نہ عقائد، جس کے سہارے وہ فنی طور پر زندہ رہ سکیں''(۵۳)

منیر احمد شیخ مہابیانیوں کی گم شدگی میں ہونے والی شاعری کو ننھی ننھی وارداتوں کی شاعری قرار دیتے ہیں۔ یہاں میں یہ بھی وضاحت کر دوں کہ مہابیانیہ کی اصطلاح نئی ہے۔ یہ ساٹھ کے دہائی میں استعمال نہیں ہوتی تھی تاہم اقتباس کے مفہوم سے وضح ہے کہ وہ کس بارے میں بات کر رہے ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے کہ لاشعور کی اصطلاح فرائیڈ سے پہلے استعمال نہیں ہوئی تھی لیکن لاشعور پہلے سے موجود تھا۔ منیر احمد شیخ کی یہاں عظیم باتوں سے یہی مراد ہے جسے ہم مہابیانیے کے تحت مطالعہ کر رہے ہیں۔

> نئی نسل کے یہ شعرا ننھے، ننھے دکھوں اور ننھی، ننھی وارداتوں کے شاعر ہیں۔ وہ عظیم باتوں کے قائل نہیں کہ اس زمانے کی ''عظمتیں'' انہیں خاصی کھوکھلی نظر آئی ہیں۔ پرانوں سے اپنا قد ناپنا بھی ان کا کوئی مسئلہ نہیں۔ (۵۴)

نئی نظم سے وابستہ شعرا اور ان کا دفاع کرنے والے ناقدین اپنے اوپر ہونے والی تنقید ہی کو یکسر رد نہیں کرتے بلکہ ان تنقیدی اصولوں کو بھی رد کرتے ہیں جن کی بنیاد پر ان کو پرکھا جا رہا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ تنقیدی اصول جن سے

ان کی شاعری کا جائزہ لیا جارہا ہے اسی فرسودہ دور کی شاعری کے لیے بنائے گئے ہیں جس سے وہ منحرف ہیں۔ان کا مطالبہ ہے کہ ان کو ان ہی کے دائرہ کار میں رہتے ہوئے دیکھا جائے۔

کئی بار تو دونوں جانب سے جاری بحث یہ دلچسپ صورتحال بھی اختیار کر جاتی ہے کہ جن وجوہات کی بنیاد پر نئی نظم کو رد کیا جارہا ہوتا ہے، نئی شاعری سے وابستہ ادبا انھی وجوہات کو عظمتِ جدید نظم قرار دیتے ہیں۔

> بنیادی نقطۂ نظر سب جدید شاعروں کا ایک ہی ہے۔بغاوت کلاسیکی اسلوب اور لغت سے بغاوت۔ایک منفی نظام اخلاق سے بغاوت ایک اکتا دینے والے معاشرتی اور مذہبی ماحول سے بغاوت ایک بیرونی شہنشاہیت سے بغاوت۔ (۵۵)

گویا مہابیانیوں اور ماضی کی روایات اور اصولوں وغیرے سے انحراف ہی وہ بنیادی مسئلہ ہے جس پر نئی نظم کے لکھنے والے اترا رہے ہیں۔

ماضی کی شاعری اور جدید شاعری کی مقصدیت کے حوالے سے جیلانی کامران کی بات بھی قابل توجہ ہے۔جیلانی کامران ان مہابیانیوں کا حوالے دیتے ہیں جن کی بدولت مختلف ادوار میں یا مختلف شعرا نے کامیاب شاعری کی۔اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ نئی نظم کا قضیہ یا مقصد پیش کرتے ہیں کہ زمین پر جسم کے بچاؤ کی ذمہ داری نئے شاعر پر ہے تو یہ بات کچھ سمجھ نہیں آتی گویا پرانے شعرا کے یہاں انسان کی قدر نہ تھی۔کیا جسمِ انسانی یا علامتی طور پر انسانی زندگی کے تحفظ کا احساس کلاسیکی شعرا کے یہاں مفقود ہے۔یہ کس نوعیت کی ذمہ داری ہے جس کا بار جیلانی کامران نئے شاعر کے کندھوں پر رکھ کر اسے روایت اور ہر مہابیانیوں سے آزادی کا پروانہ جاری کر رہے ہیں۔

> نئی نظم کے شاعر کی ذمہ داریاں پہلے شاعروں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں صوفی شاعر اپنی روح کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتے ہیں حالی کی ذمہ داری مسلمانوں کی حالت زار کو بیان کرنے کی تھی۔اقبال نشاۃ الثانیہ کے اعلان میں مصروف تھے ترقی پسند شاعر صحت مند معاشرہ قائم

کرنے کی ذمہ داری لیتے تھے ان سب کے برعکس نئی نظم کا شاعر زمین پر جسم کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتا ہے۔ (۵۶)

جیلانی کامران ہی کی بات کو احمد ندیم قاسمی تنقیدی انداز میں یوں دیکھتے ہیں کہ ہر دور کے شعرا نے اپنے عہد کے مسائل اور ضروریات کا ادراک کرتے ہوئے شاعری کی ہے۔ تاہم نئی نظم کے شاعروں کے یہاں کسی قسم کی ذمہ داری لینے کا عمل نظر نہیں آتا۔ ان کے نزدیک نیا شاعر جسم کے تحفظ کا ذمہ دار بھی نہیں بلکہ اپنی ذات کے تحفظ ہی کا ذمہ دار ہے۔

> صوفی شعراء نے انسان کی روح کی نجات کی ذمہ داری قبول کر لی تھی۔ حالی نے برصغیر ہند کے مسلمانوں کی زبوں حالی کی تصویر کشی کی ذمہ داری سنبھالی۔ اقبال کے ذمے دور بیداری کے ظہور کا اعلان آیا۔ ترقی پسند شعرا کا خیال تھا کہ وہ ایک صحت مند سماج کی نشو و نما کے ذمہ دار ہیں۔ لیکن جدید نظم کے خالق صرف اپنے ہی کیے کے ذمہ دار ہیں ان کی ذمہ داری اس بیدرد دنیا میں صرف اپنی ہی ذات کا تحفظ ہے۔ (۵۷)

قیام پاکستان کے بعد کے نامساعد حالات، کشت و خون کے ہولناکیوں، عقائد کی بنیادیں ہلا دینے والے سائنسی انکشافات اور جدید مغربی نظریات کی اتھل پتھل میں ساٹھ کی دہائی میں سامنے آنے والی نظم میں خوف، مایوسی، شکست خوردگی، جیسے ڈسٹوپیائی خیالات تھے، یہ نظم کسی بھی قسم کے یوٹوپیائی خیالات سے یکسر عاری تھی اور ماضی سے بغاوت پر دانستہ طور پر تلی ہوئی تھی۔ بقول احمد ندیم قاسمی

> نئی پود کی شاعروں کی "نئی پود کی شاعروں کی مشکلات اور ان کی محدود صلاحیتوں کا کسے انکار ہو سکتا ہے۔ لیکن ان کے احساسِ شکست، سراسیمگی اور قنوطیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اگر زندگی کے بارے میں ان کے نظریے مثبت نہ ہوں اور اگر انہیں سیاسی اور تاریخی بیداری پسند نہ ہو اور معاشرتی تجربے انہیں مطلق نہ بھائیں تو ہمیں

یوں لگتا ہے۔ جیسے انہیں اردو شاعری کے مستقبل سے دلچسپی نہ ہو۔ ایسے میں ہمیں
اردو شاعری کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔ (۵۸)

وقت ساٹھ کی دہائی کے سٹیشن سے تو آگے بڑھ گیا مگر مہابیانیے کبھی لوٹ کر واپس نہ آسکے۔ نئی نسل نے ساٹھ کی دہائی میں ہونے والے تجربات کی ناکامی سے سبق تو لیا تھا لیکن اس کے باجود اس دہائی میں ہونے والے تجربات اور مباحث کا اثر آج بھی اردو شاعری پر موجود ہے۔ یہ کیسی عجیب بات ہے مہابیانیوں سے انحراف، پرانی روایات وادبی اقدار سے انحراف، پرانی موضوعات سے انحراف، اجتماعیت اور کلیت پسندی سے انحراف، نظم کو داخلیت کی جانب لے جانے کی روش، نظم میں ابلاغ کو اضافی قرار دینے کے دعویٰ اور اس سمیت نظم میں آنے کئی اہم تبدیلیوں کو محض لسانی تشکیلات کے محدود ڈبے میں بھر دیا گیا۔ شاید اس کی وجہ ساٹھ کی دہائی کی نظم کی زبان ہے۔ یہ اس قدر مختلف ہے کہ فوری رد عمل بھی اسی کے خلاف پیدا ہوتا ہے۔ تاہم لسانی تشکیلات سے وابستہ شاعروں نے صرف زبان کو نئے تصورات کی روشنی ہی میں بدلنے کی کوشش نہیں کی تھی بلکہ وہ شاعری ہی کو یکسر بدلنے کے خواہاں تھا۔ جیسا کہ اوپر کے چند اقتباسات میں اس کے حوالے موجود ہیں۔ ساٹھ کے بعد نظم کے اہم شعرا نے زبان کے طریقہ کار پر غور کیا اور اسے دوبارہ روایت سے جوڑنے کی کوشش کی تاہم اس نسل کو بھی مہابیانیوں سے جڑنے کا کوئی جواز نہیں مل سکا۔ ماضی تمام کلیشے قرار دیا جا چکا تھا اور اس کا متبادل ابھی ارتقائی صورت میں تھا۔ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ جدید زندگی کی کیا صورت ہو گی۔ اس میں انسان کا مقام کیا ہو گا۔ زندگی کی تفہیمِ نو کس طرح کی جائے گی وغیرہ۔ ایک لحاظ سے یہی صورتحال آج بھی ہے۔ اگرچہ کہ اب مابعد جدیدیت کی صورتحال قدرے کھل کر سامنے آچکی ہے۔ بہر حال ساٹھ کے بعد نئے موضوعات تو نظم کا حصہ بنے تاہم نئے موضوعات کو کسی مربوط فکری نظام کے تحت نہیں دیکھا جا سکا کیونکہ نیا کوئی فکری نظام موجود ہی نہیں تھا ایسے میں موضوعات کا دائرہ اثر پھیل کر آفاقی نہیں ہو سکا۔

> ان نوجوان ادیبوں اور شاعروں میں ایک عجیب و غریب کرب کی کیفیت ہے۔ نامکمل ہونے کا احساس جو محض BIOLOGICAL نہیں ہے۔ یہ کسی فلسفے کسی ادبی تحریک سے منسلک نہیں ہیں۔ ہر فرد اپنے اندر پوری کائنات ہے۔ (۵۹)

نظم سے علو اور عمق دونوں ہی غائب ہو گئے۔ صورتحال یہ تھی بیسویں صدی کی نظم اور اس سے ماقبل کی شاعری ایک ایسے روشن سورج کی طرح شعرا کے سامنے تھی جس کے مدمقابل کسی کا چراغ جلتا ہوا دیکھائی نہیں دیتا تھا۔ اس صورتحال سے جو احساسِ کمتری پیدا ہوا اور نظم کو جس طرح دانستہ طور پر مبہم رکھ کر نظم کے اتھلے پن کو چھپانے کی کوشش کی گئی اس کی جانب میں تفصیل سے چوتھے باب میں بات کروں گا۔ یہاں یہ حوالہ اس لیے ضروری تھا کہ جب ہم کسی دور کے فکری انحطاط کی بات کرتے ہیں تو ہمارے پاس ایک پیمانہ ہوتا ہے۔ اس صورتحال میں ہمارا پیمانہ ماضی ہے جس کے تناظر میں ہم جدید نظم کو دیکھ رہے ہیں۔ اب اس بات کو بالکل بھی یوں نہ سمجھا جائے کہ یہ جدید نظم میں ماضی کا عکس دیکھنے کی خواہش ہے۔ قضیہ یہ ہے کہ موضوعات جدید ہوں، طریقہ کار جدید ہو، بھلے زبان کا اسلوب جدید ہو تاہم شاعری میں وہ اثر گیریت تو ہو جس سے یہ شاعری اپنا جواز پیدا کر سکے۔

> جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی نشو نما یکایک رُک گئی ہے۔ تو ہم اپنی قنوطیت کا اظہار نہیں کرتے بلکہ ایک حقیقت بیان کرتے ہیں جس سے مفر ممکن نہیں حقیقت نگاری یا حقائق کے اظہار کو کبھی قنوطیت کے نام سے یاد نہیں کیا جا سکتا۔ (۶۰)

بات کو اختتام کی جانب لے جاتے ہوئے میں اردو نظم پر پھیلے ہوئے ناسٹیلجیا کی بھی نشان دہی کرنا چاہوں گا اور اسے بھی مہابیانیوں کے زوال ہی کا شاخسانہ قرار دوں گا۔ اردو نظم سمیت دنیا بھر میں مابعد جدید شاعری میں ناسٹیلجیا دیکھنے میں آرہا ہے۔ اسی کی وجوہات کے بارے میں کوئی بھی تیقن سے کچھ نہیں کہہ سکتا تاہم ناقدین ادب نے اسے سماجی نفسیات کے زیر اثر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کئی ایک کا خیال ہے کہ یہ مابعد جدیدیت صورتحال کے خالی پن سے پیدا ہونے والی کیفیت ہے۔ یہ ناسٹلجیا کسی خاص عہد کے لیے نہیں ہے بلکہ اردو شاعر میں اس کی موجودگی

موجود سے بے بیزاری کا اظہار یہ ہے۔ یہ ناسٹیلجیا موجود پر تنقید کرنے کے لیے ایک بہتر عہد کا ایسا عکس ہے جو بیشتر معاصر شعرا کے لاشعور میں ہے۔

لسانی تشکیلات اور مبہم گوئی کا آغاز

انیس سو ساٹھ کی دہائی کے آتے آتے نظم کی زبان اور اس کے موضوعات میں خاصی تبدیلی آچکی تھی۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ نظم کا مزاج ہی بدل چکا تھا۔ اجتماعیت اور کلیت کو تج کر نظم میں فرد کی واردات اور داخلیت کا نوحہ لکھا جا رہا تھا۔ گزشتہ مہابیانیوں بالخصوص بیسویں صدی کے اوائل میں جن مہابیانیوں پر اردو نظم کی عمارت استوار کی گئی تھی، جدید نظم پر ان کی پرچھائیں بھی نہ تھی۔

> بد قسمتی سے ہمارے شاعروں کی نئی پود نے انسان کی پچھلی جدوجہد سے فائدہ اٹھانے کی مطلق کوشش نہیں کی جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ آج ایسی شاعری کی تخلیق ہو رہی ہے جیسے بے بسی اور سراسیمگی اور مایوسی اور شکست پسندی کی شاعری کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔ (۶۱)

علامات اور استعاروں کو کچھ اس ڈھب پر استعمال کرنے کا رواج عام ہوتا جاتا تھا کہ اس سے پہلے اردو شاعری نے یہ رنگ ہی نہ دیکھا تھا۔ اسی طرح تمثال نگاری بھی روایتی طرز کی نہیں۔ چنانچہ اسے سمجھنا بھی ایک معمہ بنا ہوا تھا۔ یہ بڑی بڑی تبدیلیاں تھیں جو جدید اردو نظم کے مزاج کو بدل رہی تھیں۔ ان میں سب سے نمایاں تبدیلی زبان کی تبدیلی تھی۔ کسی بھی شعری فن پارے سے اولین تعارف اس کی زبان ہی بدولت ہوتا ہے چنانچہ یہاں بھی یہی معاملہ پیش آیا۔ ناقدین نے ساٹھ کی دہائی کی نظم پر اولین گرفت اس کے مزاجِ زبان ہی پر کی۔ خود نئی نظم کہنے والے اور اس تحریک کے رسیا بھی اسے نئی لسانی تشکیلات ہی کا نام دے رہے تھے۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، صفدر میر سمیت کئی ادبانے لسانی تشکیلات کے حوالے سے مضامین بھی لکھے۔ نظم میں آنے والی بڑی تبدیلیاں جن کا ذکر ابھی میں نے کیا ہے، اس پر بھی بات ہوئی تاہم زبان کی تبدیلی کا مسئلہ مباحث میں ان سب قضیوں میں سب سے نمایاں تھا۔

> اردو میں لسانی تشکیلات ساٹھ/۶۰ کی دہائی میں ایک ایسا جارحانہ رویہ تھا۔ جس میں ماضی کے لسانی ڈھانچے پر سوالات اٹھائے۔ اور لفظیات کے نئے آفاق کو ترتیب دیا۔ لسانی تشکیلات کی

> تحریک یا روّیے کی مباحث افتخار جالب نے شروع کی۔ ان کا انسانی مسائل اور لسانی لہجے میں اظہاری انسلاک نظر نہیں آتا۔ جس میں شاعری کے ابہام ابھرتے ہیں۔ (۶۲)

لسانی تشکیلات کی تحریک، رویے کے سب سے نمایاں شاعر افتخار جالب مانے جاتے ہیں۔ ساٹھ کی دہائی میں جب یہ مباحث شروع ہوئے تو افتخار جالب نے خود بھی مضامین لکھے اور اس ضمن میں نئی نظم کہنے والے دوسرے شعرا سے بھی لکھوائے۔ اس حوالے سے افتخار جالب کے نظمیہ مجموعے 'مآخذ' کا دیباچہ پڑھنے کے لائق ہے۔ اس کے علاوہ اس تحریک کے دوسرے نمائندہ شاعر جیلانی کامران نے نئی نظم اور لسانی تشکیلات سے متعلق مباحث کو 'نئی شاعری' کے نام سے کتابی شکل میں مجتمع کیا ہے۔ اس میں کل پچیس مضامین ہیں۔ لسانی تشکیلات کا معاملہ میں دراصل ساختیات اور پس ساختیات کا عمل دخل ہے اور اس پر سوس ماہرِ لسانیات 'فرڈی ننڈ ساسوئیر' کے لسانی نظریے کے بھی اثرات ہیں۔ لسانی تشکیلات کے مقلدین نے نظم میں ہر لفظ کے لغوی معنی کو فراموش کر کے اسے علامت بنانے کی سعی کی۔ جس سے جدید اردو میں اک نئی نوعیت کے ابہام کا آغاز ہوا اور نتیجے میں سامنے والی نظم آخوروں کی بھرتی کے سوا اردو ادب کو کچھ خاص نہیں دے سکی۔

> افتخار جالب نے ساٹھ کے لگ بھگ لسانی تشکیلات تصور پیش کیا اور اس پر اردو میں اتنی ہی لے دے ہوئی جتنی کہ دریدا کے ردِ ساختیات یا ڈی کنسٹرکشن کے معاملے پر برطانوی مدرسوں نے دکھائی۔ ہر تخلیقی اور غیر روایتی تصور کی آمد مدرسوں اور مدرسانہ ذہن رکھنے والوں میں اسی نوع کا ردِ عمل پیدا کرتی ہے لیکن اس کا کیا جائے کہ وسیع تر رسائی کے وسائل پر ان چھُٹ بھیّوں کو ہی بالادستی اور اجارہ داری حاصل ہوتی ہے اور افتخار جالب کا سا تخلیقی باطن اور اور ضمیر علی جیسی فکری و معنویتی رسائی رکھنے والے اس کا کچھ نہیں کر سکتے۔ افتخار جالب کا تصورِ لسانی تشکیلات اسی ماورائے متن کا استعارہ ہے جو ساختیات اور ردِ ساختیات کی جدلیات میں ماورائے متن معنی کو دریافت کرنے اور پھر اسکے مسلسل آگے سے آگے جانے پر اصرار کرتا ہے۔ (۶۳)

شعری زبان کی نئی لسانی تشکیل کے حوالے سے انیس ناگی اپنے مضمون 'نئی شاعری کا منصوبہ' میں جواز پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ مروجہ شعری تصور یہ ہے کہ شعر جلد سمجھ میں آجائے جب نئی شاعری کا معیار افہام ہے ہی نہیں۔ یہاں انیس ناگی اور لسانی تشکیلات سے جڑے ہوئے دوسرے شعرا قاری کے روایتی کردار کو بھی ہدفِ تنقید بناتے ہیں اور اسے شعر عمل کا فریق اور 'فاعل انسان' کے طور پر دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس حوالے سے انیس ناگی اپنے اسی مضمون میں استدعا کرتے ہیں کہ قاری کو 'عیسیٰ کی بھیڑیں مت بنائیں' بلکہ شعری عمل میں اس کا بھی کردار ہے۔ اردو ادب میں ایک فاعل قاری کا نظریہ بھی لسانی تشکیلات کے مباحث ہی میں سامنے آیا۔ یعنی ایک ایسا تربیت یافتہ قاری جو نئے علوم اور مباحث سے آگاہ ہو۔ ایسا قاری ہی نئی نظم کو سمجھنے کا اہل ہو سکتا ہے اور اس سے حظ اٹھا سکتا ہے۔

> آج شاعر کے لئے لفظ معانی کا جامہ نہیں! نیا شاعر لفظ کو علامت SING بنا کہ نئی لسانی حرمتوں کی تشکیل کر رہا ہے۔ سوچنے کا عمل SIGNS اور علامتوں کی ترتیب کا عمل ہے۔ علامتوں کو احساساتی سطح پر استعمال کرنے سے شعری پیکر جنم لیتا ہے۔ نئے شاعر کے لئے چونکہ لفظ علامت ہے اور اس کے استعمال کا قرینہ ہماری شعری روایت کے لئے کس قدر غیر مانوس ہے (۶۴)

نئی شاعری میں علامت نگاری کے مزاج کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا رقم طراز ہیں کہ سمبل ازم کی تحریک کی طرح یہاں بھی روایتی علامت نگاری سے گریز کیا گیا۔ کیونکہ روایتی انداز کی علامت نگاری سے خاص مفاہیم کا ذہن میں پیدا ہو جانا لازمی امر تھا چنانچہ اس سے گریز کی یہ راہ نکالی گئی کہ شخصی علامت کو شاعری میں داخل کیا گیا۔ یہاں لسانی تشکیلات سے وابستہ نظم نگاروں نے شخصی علامت نگاری کے ساتھ ساتھ زبان کے ہر لفظ کو علامت کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا جس سے ابہام در ابہام کی صورت پیدا ہونے لگی

> سمبلزم کا طرہ امتیاز یہ تھا کہ اس میں شاعر نے ان علامتوں کے بجائے جو صدیوں کے استعمال سے ایک خاص تلازمہ خیال کو جنبش میں لانے کا باعث بن چکی تھیں اور جن کے پس منظر

سے قاری پوری طرح واقف ہو چکا تھا،ایسی علامتیں تخلیق کر کے رائج کرنے کی کوشش کی جن کا تعلق محض شاعر کی ذات سے تھا۔علامت پسندی میں ابہام کا آغاز یہیں سے ہوا۔شاعر نے مابعد الطبیعاتی تجربات کو ظاہری اختیار کی زبان میں بیان کرنے کی کوشش کی اور یوں ایسی علامتی تخلیق ہو گئیں جنہیں قاری آسانی سے گرفت میں نہیں لے سکتا تھا۔یہی نہیں بلکہ اس شاعری میں ہر لفظ ایک علامت کی صورت اختیار کر گیا اور اپنے عام مفہوم سے دست کش ہو کر محض اس مفہوم کا علمبر دار قرار پایا جو شاعر کے ذہن نے اسے عطا کیا(۶۵)

نئی شاعری پر ہونے والی تنقید اور ابہام کے حوالے سے مباحث سے انیس ناگی جھلا اٹھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ " یہ سارا فساد علامت اور علامتی پیرایے کا ہے۔اور اس سے پیدا شدہ ضمنی مسئلہ افہام کا ہے۔افہام،افہام،افہام"(۶۶)

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا ہے کہ انیس ناگی کے مطابق نئی نظم کا مسئلہ افہام ہے ہی نہیں تاہم علامت اور علامتی پیرایہ کیا ہے جس نے نئی شاعری میں ابلاغ کے مسائل کو جنم دیا۔علامت شاعری میں قدیم سے رائج ہے تو پھر ایسا کیا ہوا کہ ساٹھ کی دہائی میں نظم کے علامتی پیرائے کو ہدفِ تنقید بنایا گیا۔دراصل لسانی تشکیلات سے وابستہ شعرا نے ہر پرانی قدر اور پرانے طریقوں سے دانستہ نکلنے کی کوشش کی۔دنیائے ادب میں گریز کو ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے تاہم یہاں گریز کی نوعیت ہی مختلف تھی۔جیسے کہ ساٹھ کی دہائی میں تنقید لکھنے والوں نے بھی اس بات کی نشان دہی کہ ہے کہ لسانی تشکیلات سے وابستہ شعرا میں غصہ بھرا ہوا تھا یہ بات ان کی شاعری کے ساتھ ساتھ ان کے مضامین میں بھی در آتی ہے۔کئی بار اپنے پر ہونے والی تنقید کا جواب وہ دلائل سے نہیں بلکہ طنزیہ لہجے اور غصے سے دیتے ہیں۔انیس ناگی علامت کو ذہنِ انسانی کی بنیادی علامت قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جہلا کو علامت کا ادراک نہیں۔تاہم وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ علامت تو شاعری میں قدیم سے ہے اور اسے سمجھنے والے اور اس سے حظ اٹھانے والے بھی موجود ہے۔مقدمہ یہ ہے ہی نہیں۔قضیہ تو یہ ہے کہ لسانی تشکیلات کے دور میں علامت کو جس طرح استعمال کیا گیا اس سے ابلاغ میں وسعت آنے کے بجائے ابہام پیدا ہوا

جذباتی ردعمل کینچلی بدلتا ہے۔اس قلب ماہیت میں شاعر کا باطن اس کے لئے معتبر ہوتا ہے۔ وہ داخلی کوائف کو خارجی معروضات میں ڈھال کر تجربے کی تعمیر کرتا ہے۔ معروضات کا حلیہ باطنی رنگت کا پابند ہو جاتا ہے۔ یہ اتصال علامت بناتا ہے۔ علامت تجربے کی تعمیر اور ادراک کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ علامت ذہنِ انسانی کی ایک بنیادی عادت ہے۔ جہلاء کے لئے علامت ابہام ہے۔(۶۷)

جیسا کہ اس سے پہلے بھی شاعری کے کلیت سے انفرادیت اور خارجیت سے داخلیت کی جانب سفر کا ذکر کیا گیا ہے چنانچہ یہاں اس طویل بحث سے گریز کرتے ہوئے میں براہ راست علامت کے روایتی استعمال سے گریز کرتے ہوئے اسے شخصی انداز میں استعمال کرنے کی جانب اشارہ کروں گا۔ ساٹھ کی دہائی میں جدید نظم کا علامتی نظام شخصی ہے۔اس نوعیت کی مثال اردو شعری روایت میں ملنا بہت مشکل ہے۔ اگرچہ شخصی علامت نگاری کا سہرا ساٹھ کی دہائی کے شعرا کے سر تو نہیں باندھا جا سکتا کیونکہ اس سے قبل میراجی اس نوعیت کی علامت کو اردو میں متعارف کروا چکے تھے تاہم ساٹھ کی دہائی میں شخصی علامت نگاری کی رجحان کو تقویت ضرور ملی۔ شخصی علامت نگاری نے جہاں اردو شاعری میں بہت سے مسائل کو جنم دیا وہیں ابہام کا مسئلہ بھی پیدا ہوا۔ علامت نگاری کے اس انداز میں علامت کو سمجھنے کے لیے کوئی خارجی حوالہ موجود نہیں ہوتا۔ علامت نگاری کے روایتی انداز میں علامت کو سمجھنے کے لیے خارجی حوالے موجود ہوتے ہیں۔ جیسا کہ علامہ اقبال کا شاہین کیا ہے ؟اس کے خصائص کیا ہے ؟ وہ بلند پرواز ہے۔ apex شکاری ہے یعنی ایسا شکاری جس کا اس کے مخصوص منطقے میں کوئی دوسرا جانور شکار نہیں کرتا۔اس کی نگاہ دوسرے پرندوں سے تیز ہے،اس کی پھرتی دوسرے پرندوں سے زیادہ ہے، وہ آبادیوں سے دور پہاڑوں کے چوٹیوں پر اپنا گھونسلہ بناتا ہے۔ مردار نہیں کھاتا بلکہ شکار کرتا ہے۔ایسی بہت خصوصیات ہیں جنھیں ہم مد نظر رکھتے ہوئے نہ صرف علامت کو سمجھا جا سکتا ہے بلکہ جوازِ علامت بھی سمجھ میں آجاتا ہے اس کے برعکس شخصی علامت کی خصوصیات روایت سے یا فطرت سے اخذ نہیں کی جا سکتیں۔اس کی جڑیں شاعر کی نفسیات میں ہوتی ہیں۔ اگر ہم سبز رنگ کو تخلیق، زندگی، پاکی کی علامت کے طور پر سمجھتے ہیں تو اس کی وجہ بناتات کا سبز ہونا ہے۔ سبزہ تخلیق اور زندگی کی

علامت ہے اور یہ بات ہم نے فطرت کو دیکھ کر اخذ کی ہے۔ سماجی اور مذہبی روایت سے ہم نے اخذ کیا ہے کہ سبز پاکی کی علامت ہے۔ اسی طرح انسانی نفسیاتی اور اسی کے طبّی خصائص کو دیکھ کر ہم نے اخذ کیا ہے کہ سبز رنگ سکون کا باعث ہے۔ اس سے انسان کے اعصابی تناؤ میں کمی آتی ہے اور انکھوں کو راحت ملتی ہے۔ تاہم اس کے برعکس اس سب کے لیے ہم کالے رنگ کو علامت بنائیں اور اس کا جواز بھی فن پارے میں نہ ہو تاہم شاعر مصر ہو کہ اسے تو سبز کے بجائے یہ رنگ ایسا ہی دکھتا ہے تو قاری کے لیے اس نوعیت کی علامت ابہام کا باعث بنے گی۔

اس ضمن میں منیر احمد شیخ مرض کی تشخیص کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

> جدید نظم گو جن سے میری مراد "جدید نظم گو" ہیں اپنی تنہائی کے زہر کو تخلیقی قوت میں بدلنے کی بجائے اعصابی مریض بن گئے ہیں۔ تنہائی کے زہر کو کیونکر امرت بنایا جاسکتا کے یہ نسخہ اس کے ہاتھ نہیں آیا اس لئے کہ اس نے اپنے زہر کا تریاق ڈھونڈھنا شروع کر دیا اور تریاق بھی زندگی میں نہیں بلکہ ایک مبہم سے تصور میں جسے ادب کی عام زبان میں استعارہ یا علامت کہتے ہیں۔ علامتی شاعری اس دور میں مبہم نہ ہوتی اگر استعارے یا علامت کو اپنی زبان کی بڑی روایت کے حوالے سے استعمال کیا جاتا(۶۸)

ساٹھ کی دہائی میں سامنے آنے والی نظم میں ابہام کی ایک اور وجہ غیر مروج الفاظ کا استعمال تھا۔ نظم نگاروں نے مروجہ زبان کے ہر لفظ ہی کو علامت بنانے کی کوشش نہیں کی بلکہ ستم یہ ہوا کہ غیر ملکی زبان کے الفاظ کو بھی اردو نظم میں بھرنے کی مہم کا آغاز ہو گیا۔ اگرچہ کہ دوسری زبانوں کے الفاظ کو اپنی زبان میں داخل کرنے اور انھیں رواج دینے کا سلسلہ اردو میں پہلی بار شروع نہیں ہوا تھا۔ اس حوالے سے پوری اردو تاریخ ہمارے سامنے ہے کہ کیسے فارسی اور عربی الفاظ کو اردو میں داخل کیا گیا۔ تاہم یہاں لفظوں کو مؤرد بنانے یعنی اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کم کم ہی کوشش کی گئی جس کا نتیجہ غرابتِ لفظی کی صورت میں برآمد ہوا۔

> نیا شاعر جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے، وہ زیادہ لچک دار، وسیع اور تجرباتی ہے۔ وہ ہر طرح کے الفاظ سے شعریت اور اسلوب کی تعمیر کر رہا ہے، اس کے لئے کوئی

خالص شعری زبان نہیں، اردو، فارسی، انگریزی، پنجابی غرضیکہ ہر طرح کے الفاظ کو نئے
رشتوں میں پیوست کر کے زبان کی نئی، جذباتی سطح پیدا کر رہا ہے (۶۹)

گویا لسانی تشکیلات نے مہابیانیوں کی تردید کے ساتھ ساتھ پرانے لسانی پیرائے کو بھی رد کر دیا تھا اور نئے شعری پیرائے کی تشکیل میں دوسری زبانوں کے لفظ کو چن چن کر نظم کے پردے پر ٹانکنے کی کوشش کی گئی۔ ایسا لگتا ہے کہ لسانی تشکیلات سے وابستہ شعرا زبان کے قدرتی ارتقا کو بھول گئے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ شاید زبان کو لیبارٹری میں بنایا یا سنوارا جا سکتا ہے۔ ایسا شاید ممکن نہیں یہ ایک قدرتی عمل ہے اور اس کی رفتار سست ہے۔ کوئی بھی لفظ رفتہ رفتہ ہی کسی زبان کا حصہ بنتا ہے اور اس عمل میں کئی بار وہ اپنی اصل صورت کھو کر دوسری زبان کے صوتی نظام میں ڈھل جاتا ہے۔ لسانی تشکیلات کو خیر زبان کے اندر رہتے ہوئے ہی اس کی از سر نو تشکیل کا معاملہ ہے تاہم دنیا میں زبان سازی کی بھی بارہا کوششیں ہو چکی ہیں۔ یہ کوششیں کئی بار تجرباتی سطح پر بھی ہوئی اور کئی بار گلوبلائزیشن کے مہا بیانیے کے تحت دنیا بھر کی زبانوں سے الفاظ لے کر ایک زبان تشکیل دینے کے نکتہ نظر کے تحت بھی۔ زبان تو تشکیل دی جا سکتی ہے تاہم اسے رواج دینے میں ناکامی کو سامنا کرنا پڑتا ہے۔ حوالے کے طور پر میں ان زبانوں کا بھی ذکر کر دوں جو حالیہ کچھ عرصے میں مختلف ناولوں اور فلموں میں کسی مخصوص ثقافتی و لسانی گروہ کے لیے تشکیل دی گئی ہیں۔ خیر جس طرح بنائی گئی زبان کو عوامی سطح پر رواج دینے میں ناکامی ہوئی اسی طرح ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں کو بھی زبان کی نئی لسانی تشکیل میں کامیابی نہ ہو سکی اور ان تجربات کے نتیجے میں نظم میں ابہام پیدا ہوا۔

اردو نظم میں تمثال نگاری کی روایت کا آغاز بھی ساٹھ ہی کی دہائی سے ہوا۔ یہ بھی کوئی ایسی شے نہیں تھی جسے اردو شاعری میں پہلی بار برتا گیا ہو۔ ماضی میں بھی شعرا اپنے کلام میں تمثال لاتے رہے ہیں اس کی امثلہ تو لاتعداد ہیں تاہم یہاں سر دست میں میر انیس کے نوحے سے اس کی عمدہ مثال پیش کروں گا۔

مصرع ہوں صف آرا صفتِ لشکرِ جرار

الفاظ کی تیزی کو نہ پہنچے کوئی تلوار

نقطے ہوں جو ڈھالیں تو الفِ خنجر خونخوار

مد آگے بڑھیں برچھیوں کو تول کے اک بار

غل ہو کبھی یوں فوج کو لڑتے نہیں دیکھا

مقتل میں رن ایسا کبھی پڑتے نہیں دیکھا(۷۰)

یہاں دیکھیے میر انیس نے تحریری نوحہ میں ایسا تمثال پیش کر دیا ہے کہ جی عش عش کر اٹھتا ہے۔یعنی نوحے کی تحریر میں جنگ کا نقشہ کھنچ گیا۔ مصرعوں کی صف بندی میں افواج کی صف بندی نظر آنے لگتی ہے۔ تیزیِ الفاظ پر تلوار کا گمان ہونے لگتا ہے۔ نقطے ڈھال ہیں اور الف میں خنجر کا عکس موجود ہے۔اور الف ممدودہ دراصل ایسے شخص کا تمثال ہے جو ہاتھ میں برچھی تھامے ہے اور دشمن پر مارنے کے لیے اسے تول رہا ہے۔

اسی طرح ماضی کے ہر شاعر کے یہاں تمثال نگاری کے عمدہ نمونے مل جاتے ہیں۔ بہر حال ساٹھ کی دہائی میں شروع ہونے والی تمثال نگاری کا روایت سے رشتہ کم اور بیسویں صدی کے اوائل یورپ میں شروع ہونے تمثال نگاری کی تحریک سے تھا۔ کچھ ناقدین نے تو لسانی تشکیلات کی پوری تحریک ہی کو تمثال نگاری ہی کی تحریک سے متاثر دیکھا۔ تمثال نگاری کی تحریک کے مقاصد میں اہم ترین صاف زبان و بیان تھا تاہم اردو میں تمثال نگاری بھی ابہام کا باعث بنی۔اس ضمن میں ادریس آزاد تمثال نگاری کو مہمل نگاروں کے لیے نظم کہنے کا ایک آسان ذریعہ قرار دیتے ہیں۔

> مہمل نگاروں کو ایک اور پتلی گلی نظر آسکتی ہے جس کا نام ہے تمثال کاری ہے۔۔۔ تمثال کاری کوئی برائی نہیں بلکہ خوبی ہے لیکن تمثال کاری واحد میدان ہے جس کے کوئی اصول نہیں ہیں۔ (۷۱)

اس میں کوئی شک نہیں کہ تمثال بنانے کے کوئی اصول نہیں۔اس بارے میں قاری یہی کہہ سکتا ہے کہ تمثال اچھا ہے یا برا۔ لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ تمثال بن نہیں پایا۔ ہر الفاظ سے ہمارے ذہن میں ایک تمثال ابھرتا ہے۔ تمثال نگاری میں لفظ کی اسی قوت کو کام میں لایا جاتا ہے اور نئے تمثال بنائے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر میں کہوں کہ 'شاہ

بلوط نے سارے احاطے میں سایہ کر رکھا ہے'' اب ہمارے ذہن میں پیدا ہونے والا تمثال ایک ایسے چھتنارے درخت کا ہو گا جو کئی سو سال پرانا ہے۔ تناور ہے اور پورے احاطے پر اپنی چھتری پھیلائے سایہ فگن ہے۔ ممکن ہے اس کے ساتھ ایک پرانے گھر کا نقشہ بھی ذہن میں کھنچ جائے۔ تاہم جب میں کہوں کہ 'شاہ بلوط کے سائے میں آسمان کے تارے چھپ گئے' تو یہ ایک ایسا تمثال ہو گا کہ جسے شعری ضرورت کے تحت تراشا گیا ہے۔ شاہ بلوط کے پیڑ رات کے اندھیرے میں از خود مثلِ سایہ ہے جس نے کئی ستاروں کو چھپا لیا ہے۔ یہ قدرے تخلیقی تمثال ہے تاہم جب میں کہوں کہ ' لاٹھی بلی کی وہ ٹانگ ہے جو بھاگتے ہوئے ٹوٹ گئی تھی' اب اس جملے سے بھی ایک تمثال ابھرتا ہے۔ تاہم یہ مبہم ہے اور اس کا جواز بھی ڈھونڈنا ممکن نہیں۔ جدید نظم میں اسی نوعیت کی تمثال نگاری کی کئی مثالیں موجود ہیں اسی بنا پر ادریس آزاد کہتے ہیں کہ

> بُوئے گل نالہ دل کو اگر کوئی بُوئے دل نالہ ٔگل لکھ دے گا تو کیا وہ تمثال بن جائے گی؟ کیا فقط پرانے تصورات کو الٹا دینے سے جدید شاعری تخلیق ہو جاتی ہے؟ کیا واقعی ایسا ہے کہ ہم اپنی نظم میں اگر ٹرین کو ریل پر چلانے کی بجائے پانی پر یا ریت پر چلا دیں تو نیا تمثال وجود میں آجائے گی؟(۷۲)

تمثال کاری کی باقاعدہ روایت کا آغاز تو ساٹھ کی دہائی میں ہو گیا تھا تاہم یہ لسانی تشکیلات کی تحریک کے ساتھ ہی ختم نہیں ہوئی بلکہ اردو نظم کا باقاعدہ حصہ بن گئی۔ ستر کی دہائی میں سامنے آنے والوں شعرا خود کو تمثال نگار نظم گو قرار دیتے ہیں۔ ان کے یہاں اپنے پیش روؤں کی نسبت تمثال نگاری کو بہتر انداز میں کام میں لایا گیا ہے تاہم ابہام سے یہ بھی پوری طرح نہیں بچ سکے۔ ان میں علی محمد فرشی، رفیق سندیلوی اور نصیر احمد ناصر کا نام قابل ذکر ہے۔ مبہم اور کئی بار مہمل تمثال کاری سے سب سے زیادہ کام نثری نظم نگاروں نے لیا ہے۔ حال ہی میں شوشل میڈیا کے دور میں نظم نے جو نئی کروٹ کی ہے اس میں مہمل تمثال کاری کو کام میں لاتے ہوئے نظم کہنے کا رجحان بڑھتا جا رہا ہے۔

معاصر نظم میں ابہام گوئی، تمثال کاری، تصویر کاری، رد تشکیل، ردِ کلیشہ وغیرہ کے نام سے جو کچھ ہو رہا ہے، اس کے بارے میں سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے۔ کہیں ہم ابہام گوئی کی جگہ مہمل نگاری تو نہیں کر رہے ؟(۷۳)

حوالہ جات

1) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۶۰

2) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۵۵

3) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۵۱

4) گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں، مضمون، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۳۶

5) گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں، مضمون، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۲۶

6) گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں، مضمون، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۳۰

7) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۶۱، ۲۰۰۲۔ ۶۲

8) سید محمود، ڈاکٹر، متحدہ ہندوستانی قومیت، مضمون، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب، کامل قریشی، ڈاکٹر، مرتبہ، اردو اکادمی، دہلی، ص ۵۷

9) سیّد احمد قادری، ڈاکٹر، اردو نظموں میں قومی یکجہتی اور حُب الوطنی،

3:35pm، August 9, 2023، https://www.urdulinks.com/urj/?p=4303

10) سید محمود، ڈاکٹر، متحدہ ہندوستانی قومیت، مضمون، اردو اور مشترکہ ہندوستانی تہذیب، کامل قریشی، ڈاکٹر، مرتبہ، اردو اکادمی، دہلی، ص ۶۳

11) سید محمود، ڈاکٹر، متحدہ ہندوستانی قومیت، مضمون، اردو اور مشترکہ ہندوستانی یہذیب، کامل قریشی، ڈاکٹر، مرتبہ، اردو اکادمی، دہلی، ص ۵۷

12) گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں، مضمون، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۳۰

13) سیّد احمد قادری، ڈاکٹر، اردو نظموں میں قومی یکجہتی اور حُب الوطنی،
3:55pm، August 9, 2023، https://www.urdulinks.com/urj/?p=4303

14) نظیر اکبر آبادی، کلیات نظیر اکبر آبادی، رام کمار پریس، لکھنؤ، ۱۹۵۱، ص ۴۵۹

15) نظیر اکبر آبادی، کلیات نظیر اکبر آبادی، رام کمار پریس، لکھنؤ، ۱۹۵۱، ص ۲۶۴

16) علامہ اقبال، کلیات اقبال اردو، اعتقاد پبلیشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۱، ص ۸۳

17) الطاف حسین حالی، مثنوی حب وطن، حالی بک ڈپو، پانی پت، ۱۹۳۷، ص ۹

18) چکبست برج نرائن، صبح وطن، انڈین پریس، الہ آباد، ۱۹۲۷، ص ۳۱

19) چکبست برج نرائن، صبح وطن، انڈین پریس، الہ آباد، ۱۹۲۷، ص ۶۴

20) چکبست، برج نارائن، صبحِ نو، مرتبہ، اما چکبست، اما چکبست، لکھنو، ۱۹۸۵ء، ص ۱۱۷

21) چکبست، برج نارائن، صبحِ نو، مرتبہ، اما چکبست، اما چکبست، لکھنو، ۱۹۸۵ء، ص ۴۶

22) ظفر علی خان، مولانا، نظم، مشمولہ: دیوان ظفر علی خان، مرتبہ تنویر احمد، علی ہجویری پبلیشرز، لاہور، ص ۱۸

23) محمد اقبال، علامہ، بانگ درا: کلیات اقبال، سعید پبلی کیشنز، لاہور، ص ۱۹۹

24) نہال سیوہاروی، گلبانگ آزادی، مکتبہ برہان، دہلے، ص ۱۳

25) نہال سیوہاروی، شباب وانقلاب، مشہور پبلی کیشنز ہاؤس، دہلی، ص ۶۸

26) محروم، یلوک چند، کاروانِ وطن، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۶۰، ص ۱۱۰

27) قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸، ص ۳۴۹

28) میر اثر، خواب وخیال، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، دکن، ۱۹۲۶، ص ۹۸

29) یقین، انعام اللہ خان، دیوان یقین، مرتبہ، فرحت اللہ بیگ، مطبع مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، علی گڑھ، ۱۹۳۰، ص ۷۶

30) میر تقی میر، کلیات میر، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، مرتبہ، اردو دنیا، کراچی، ۱۹۵۸، ص ۹۹۰

31) آل احمد سرور، ہندوستان میں تصوف، آل احمد سرور، مرتبہ، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، ۱۹۸۷، ص ۳۶

32) خواجہ میر درد، ہندوستان میں تصوف، آل احمد سرور، مرتبہ، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، ۱۹۸۷، ص ۵۶

33) قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸، ص ۳۵۰

34) علامہ اقبال، کلیات اقبال اردو، اعتقاد پبلیشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۱، ص ۳۵۷

35) خیر وشر دونوں مِنَ اللہِ تعالیٰ ہیں مگر،

https://mualla.pk/%D8%AE%DB%8C%D8%B1-%D9%88-%D8%B4%D8%B1-%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%88%DA%BA-%D9%85%D9%90%D9%86%D9%8E-

%D8%A7%D9%84%D9%84%DB%81%D9%90-
%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%84%DB%8C%D9%B0-
،%DB%81%DB%8C%DA%BA-%D9%85%DA%AF%D8%B1/
3:30am،August 31, 2021

36) فراق گورکھپوری، غزلستان، ساہتیا کلا بھون، الہ آباد، ۱۹۶۵، ص ۹۶

37) حسینؓ خاموش کیوں کھڑا ہے؟، https://dailypakistan.com.pk/29-Jul-
2:01am،July 29, 2023،2023/1609023

38) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۵۱

39) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۶۶، ۲۰۰۲۔۶۷

40) قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸، ص ۳۶۵

41) فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں، لاہور، ۱۹۸۵، ص ۵۳

42) ساحر لدھیانوی، کلیات ساحر، ناز پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۱۹۹۵، ۶۸

43) فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں، لاہور، ۱۹۸۵، ص ۳۰۴

44) ساحر لدھیانوی، کلیاتِ ساحر لودھیانوی، فرید بک دپو، دہلی، ص ۳۴۲

45) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۵۵۔۵۶

46) صفدر میر، بیانِ جنوں، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۱۴

47) احمد ندیم قاسمی، اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۲۸

48) گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں، مضمون، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸، ص ۲۷

49) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۲۶

50) وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲، ص ۳۸

51) ادریس آزاد، پوسٹ ماڈرنزم، ایک متبادل مہابیانیہ،
https://www.punjnud.com/postmodernism-aik-mutbadal-mahabiyania/amp/?fbclid=IwAR23KFs4s_vcu8kqC2-YRT3y-pNHUcCLU4Uldg-_lecG5mN_Gx7tc--Y414، January 10, 2022، 11:pm

52) احمد ندیم قاسمی، اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۲۵

53) احمد ندیم قاسمی، اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۲۹

54) منیر احمد شیخ، گریز کی شاعری، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۹۵

55) صفدر میر، بیانِ جنوں، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۹

56) جیلانی کامران، نئی نظم کے تقاضے، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۵۸، ص ۲۹

57) احمد ندیم قاسمی، اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۳۰

58) احمد ندیم قاسمی، اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۲۹

59) صفدر میر، بیانِ جنوں، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۱۵

60) احمد ندیم قاسمی،اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۲۸

61) احمد ندیم قاسمی،اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۲۷

62) سہیل احمد، لسانی تشکیلات کا مختصر ماجرا اور افتخار جالب،

https://www.facebook.com/groups/1700167776933259/posts/2092

5:09pm،August 10, 2023،977720985594/

63) انور سن رائے , معنی کے بعد متن کے التوا کے معنی،

https://www.bbc.com/urdu/miscellaneous/story/2004/10/printable/

6:09pm،August 10, 2023،041011_derrida_sen

64) انیس ناگی، نئ شاعری کا منصوبہ، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۵۸

65) وزیر آغا، تنقید اور احتساب، جدید ناشرین، لاہور،۱۹۶۷،ص۱۲۸

66) انیس ناگی، نئ شاعری کا منصوبہ، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۵۶

67) انیس ناگی، نئ شاعری کا منصوبہ، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۵۶

68) منیر احمد شیخ، گریز کی شاعری، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۹۶

69) انیس ناگی، نئ شاعری کا منصوبہ، مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ :افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۵۹

70) میر انیس، یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر (مرثیہ)، کلیاتِ انیس، مرتبہ: رانا خضر سلطان، یمانی پرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۶،ص۲۲

71) ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،

https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%D8

%A7%D8%B5%D8%B1-
%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-
%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-
%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-
%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-
%DA%A9%D8%A7-
June 13, ،%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/
7:31am،2020

72) ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،
https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%D8
%A7%D8%B5%D8%B1-
%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-
%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-
%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-
%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-
%DA%A9%D8%A7-
June 13, ،%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/
7:24am،2020

73) ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،
https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%D8

%A7%D8%B5%D8%B1-

%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-

%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-

%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-

%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-

%DA%A9%D8%A7-

June 13, ،%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/

7:51am،2020

باب سوم:

جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کا رجحان

اردو نظم میں ابہام بطور رجحان

ابہام شاعری کی لازمی قدر ہے۔ گزشتہ ابواب میں بھی ہم نے یہ سمجھنے کی کوشش کی ہے شاعری تو کجا، ابہام عام گفتگو کا بھی لازمی حصہ ہوتا ہے تاہم ہم معانیِ مراد تک پہنچنے کے لیے اسے دباتے ہیں اور مفہوم کو سیاق و سباق کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاعری کیونکہ تخلیقی اظہار کا ذریعہ ہے سو یہاں ابہام سے کام لیتے ہوئے کثرت معنی پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ شعرا کرام قدیم سے اسے استعمال کرتے آئے ہیں۔ ابہام کی ایک قسم ایہام ماضی میں بھی ایک رجحان کی صورت اردو شاعری پر کئی دہائیوں تک چھائی رہی ہے تاہم مبہم گوئی کی جس صورتحال کا سامنا انیس سو ساٹھ کی دہائی اور اس کے مابعد اردو شاعری کو کرنا پڑا اس کی نظیر نہیں ملتی۔ ساٹھ کی دہائی عجیب دہائی تھی کہ جس میں آناً فاناً اردو کا شعری مزاج بدل گیا۔ اس کی وجوہات تلاش کرنے والوں نے کہیں اسے اس دور کے حالات کے تناظر میں دیکھا اور کہیں اسے سائنسی علوم میں ہونے والی ترقی اور اس کے اثرات کے تحت مطالعہ کیا گیا ہے۔ کئی ایک نے تو اسے محض تقلیدِ مغرب بھی قرار دیا۔ وجوہات خواہ کچھ بھی رہیں ہوں، یہ اظہر من الشمس ہے کہ ساٹھ کی دہائی کے شعراء نے اردو نظم کے مزاج کو یکسر بدل کر رکھ دیا۔ یہ تبدیلی اردو شعری روایت سے دانستہ طور پر اپنا تعلق منقطع کرنے کے باعث پیدا ہوئی تھی۔ اس میں اضافہ یہ ہوا کہ مروجہ لسانی تشکیل کو بھی یک بارگی ترک کر کے نظم کے لیے نئی لسانی تشکیل کی گئی۔ علامت نگاری، تمثال کاری، نئے الفاظ کے بے دریغ استعمال سمیت کئی ایسے تجربات ایک ساتھ کیے گئے کہ شاعری کا مزاج تو تبدیل ہو گیا تاہم شاعری کی جو نئی صورت قارئین کے سامنے آئی وہ ترسیل اور ابلاغ میں بری طرح ناکام ہو گئی۔ افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی سمیت ساٹھ کی دہائی کے دوسرے نوجوان شعرا نے نئی شاعری کا مقدمہ پیش کیا تو اس عہد پر چھائی مایوسی، شکست اور بے یقینی کے ماحول میں روشنی کی اک کرن پیدا ہو گئی۔ ساٹھ کی دہائی کے نوجوان شعراء پرانے جام میں شراب کہنہ پینے سے بیزار تھے، نئی

شاعری کا مقدمہ سن کر ان کی آنکھوں میں بھی چمک پیدا ہوئی۔ ان کے سامنے ایک نئے دور کا سورج طلوع ہو رہا تھا۔ دنیا کے نقشے پر بہت کچھ بدل چکا تھا، عالمی جنگوں کے بعد پورے یورپ پر اضمحلال طاری تھا۔ انسانی ترقی کا وہ خواب جو علوم میں ہونے والی ترقی کی گود میں پلا تھا، خوفناک تعبیر کے ساتھ اپنے انجام کو پہنچا تھا۔ سائنسی انکشافات نے انسانی عقائد کی جڑیں ہلا دی تھی۔ تقسیمِ ہند اور قیام پاکستان کے بعد یہاں کی سیاسی اور سماجی صورتحال یکسر بدل چکی تھی۔ نئی عہد کے مسائل مختلف تھے۔ پرانے رنگ میں نظم کہنے سے اگلے وقتوں کی بازگشت اتنی اونچی سنائی دیتی تھی کہ صدائے عصر دب سی جاتی تھی۔ سو لسانی تشکیلات کے اجلے امکانات سے استفادہ کرنے کے لیے ایک پوری نسل نے لبیک کہا۔ صورتحال یہ تھی کہ متبادل تلاش کیے بغیر ماضی کی ہر شے پر خطِ تنسیخ پھیر دی گئی۔ مشہور ہے کہ کوئی جہاں دیدہ جنگ باز نئی، ناآزمودہ تلوار کے ساتھ جنگ نہیں لڑتا۔ ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں کے پاس خیالات تو بہت عمدہ تھے لیکن ان کو آزمایا نہیں گیا تھا کہ اس کے نتائج کیا نکلیں گے۔ مثال کے طور پر افتخار جالب کی پہلی کتاب مآخذ جب منصۂ شہود پر آئی تو اس کی تمام نظمیں نیا انداز لیے ہوئے تھے۔ یعنی جن انقلابی خیالات کا اظہار لسانی تشکیلات والے اپنے مضامین اور ادبی مباحثوں میں کر رہے تھے اس کی عملی صورت کو بتدریج سامنے لانے کی بجائے یک بارگی یہ دھماکا کیا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ نظریات ہمیشہ دل کش ہوتے ہیں تاہم ان کی کامیابی کا دارومدار اس بات پر ہوتا ہے کہ وہ اپنی عملی صورت میں کیسے ہیں۔ لسانی تشکیلات کے مباحث کی عملی صورت ایسی شاعری کے طور پر سامنے آئی جو نہ صرف پڑھنے میں بدمزہ تھی بلکہ اپنے اولین مقصد، یعنی اظہار و ابلاغ میں بھی ناکام ہو گئی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ اس تحریک سے وابستہ بہت سے شعرا نے جلد یا بدیر اس سے رخ پھیر لیا۔ لسانی تشکیلات کی تحریک اور اس کی ناکامی نے بہت سے سوال پیدا کیے۔ بھلے یہ تحریک ناکام ہو گئی تھی تاہم اس کے مقلدین نے اس رمز کو پا لیا تھا کہ پرانے موضوعات اور اسلوب میں نظم کہنے کا دور جا چکا ہے۔ نظم میں موضوعات کی تبدیلی اور عصری حسیات کے ساتھ ان کی پیش کاری ہی اقتضائے عصر ہے لیکن یکسر تبدیل ہو جانے والی دنیا میں نئے موضوعات کو کس زاویۂ نگاہ سے دیکھنا ہے، ایسا سوال تھا جس کا جواب کسی کے پاس نہ تھا۔ اس میں یہ پہلو بھی ہمہ وقت دھیان میں رہے کہ زاویہء نگاہ ایسا ہمہ گیر اور آفاقی ہو کہ اقبال، راشد اور مجید امجد جیسے سورجوں کے ساتھ اپنا چراغ روشن کر سکے۔ وہ فکری عمق،

جمالیاتی رنگ، چاشنیٔ زبان، معنی تہہ داری اور ہمہ گیریت جو ان کے پیش روؤں کے کلام میں موجود تھی اسے زبانی کلامی تو رد نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ ایسی نظمیں کہی جاتیں کہ ان دیو ہیکل شاعروں کا اثر جاتا رہتا۔ اور ان کی ادبی، فکری اور لسانی نکتۂ نظر کا جواز پیدا ہو سکتا۔ لسانی تشکیلات کے جھنڈے تلے ہونے والی شاعری کی واضح ترین قدر اس کا مبہم پن تھا۔ اس تحریک سے وابستہ اولین شعرا نے حقیقی طور پر شاعری کے مزاج کو بدلنے کی کوشش کی تاہم وہ اس میں کامیاب نہیں ہو سکے اور ان کی نظمیں نے ابہام کے ملگجے میں اپنا چہرہ کھو دیا۔ ساٹھ ہی کی دہائی میں جب نئی شاعری کے حوالے سے مباحث زور و شور سے جاری تھے۔ کئی ممتاز ناقدین کی جانب سے مبہم گوئی کو ہدفِ تنقید بنایا گیا۔ شعرا کی جانب سے ردِ عمل میں ابہام کے مسئلے پر غور کرنے اور اس کو کم کرنے کے بجائے اسے نئی شاعری کی ایک قدر کے طور پر قبول کیا گیا اور جواباً روایت پسندی اور جہالت کے فتویٰ صادر کیے گئے۔ ساٹھ کی دہائی کی نظم کے مطالعے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ابہام کی جڑیں نئے شعری مزاج کو تشکیل دینے والے نظریات ہی میں موجود ہیں تاہم ان نظریات کے تحت ہونے والی شاعری میں ناکامی نے ان کی جڑوں کو اور بھی پھیلا دیا ہے۔ لسانی تشکیلات کی تحریک تو جلد ہی ختم ہو گئی تاہم اس تحریک نے جن مسائل کی نشان دہی کی تھی وہ جوں کے توں ہی رہے۔ ستر کی دہائی میں ابھرنے والے شعرا کے سامنے بھی وہی سوال تھے جو وقت نے ان کے پیش روؤں سے پوچھے تھے۔ تاہم ان کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں تھا۔ روایت کی جانب لوٹ جانے کا سمے گزر چکا تھا۔ سب کو معلوم تھا کہ عصری صورتحال میں روایت کی جانب لوٹ جانا ادبی خودکشی کے مترادف ہو گا۔ لسانی تشکیلات کا علَم اٹھانے سے بھی نتائج پر فرق پڑنے کا کوئی امکان نہیں تھا۔ ایسے میں لسانی تشکیلات ہی کا شعری مزاج مستعار لیا گیا تاہم اس کو من عن اپنی شاعری کی بنیاد نہیں بنایا۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کو پرکھا گیا۔ لسانی سطح پر روایت سے بارِ دگر رابطے بحال کیے گئے، اسلوبیاتی سطح پر ساٹھ کی دہائی کی نظم میں محسوس ہونے والی یبوست اور روکھے پن میں پھر سے جمالیات کے رنگوں کو بھرنے کی کوشش کی گئی۔ شعری اور سماجی روایت سے بھی مکمل قطع تعلقی کو ختم کر کے یہاں بھی روابط بحال کیے گئے تاہم مسئلہ وہی موضوعات اور ان کو برتنے کے لیے زاویۂ نگاہ کا تھا۔ بشری، سماجی یا مذہبی روایت کے شعور کے ساتھ اگر معاصر مسائل کو دیکھا جاتا تو مابعد جدید صورتحال میں ایسے شاعر کا جواز تسلیم

کرنے کو کوئی تیار نہ تھا۔ عجیب صور تحال ہے جو آج اور بھی زیادہ شدت اختیار کر گئی ہے کہ موضوعات کا کال نہیں۔ صدیوں سے لگے بندھے موضوعات کے تحت ہونے والی شاعری نے اچانک کروٹ بدل لی ہے اور لاتعداد موضوعات پر طبع آزمائی کی دعوت دے رہی ہے۔ آج دنیا بھر میں ہر غیر شعری موضوع بھی شعریت کے پیرائے اظہار میں لایا جاسکتا ہے۔ ناقدین کی جانب سے بھی اس پر گرفت نہیں کی جاتی بلکہ اسے سراہا جاتا ہے۔ تاہم یہ معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسا ہر حلال چیز ہر کوئی نہیں کھا سکتا۔ اس میں ذاتی پسند، ناپسند، ثقافتی و تہذیبی تعصوبات سمیت بہت سے عوامل کار گر ہوتے ہیں۔ اسی طرح شاعر کے سامنے بھی کھلے راستے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اس پر چل بھی پڑے۔ میں یہاں وجوہات کی جانب جانا تو نہیں چاہتا تھا کہ یہ معاملہ اگلے باب میں تفصیل سے زیر بحث آنے والا ہے تاہم بات کی روانی کا تقاضا ہے کہ مختصر انداز میں اس صور تحال کو نقشہ کھنچوں جو ستر کی دہائی کے شعرا کو درپیش ہے۔ آپ تصور کریں کہ دنیا بھر میں مابعد جدیدیت اور اس سے وابستہ ادب کو فروغ مل رہا ہے۔ باخبر لوگ دنیا میں آنے والی تبدیلیوں کو دیکھ کر محسوس کر رہے ہیں کہ شاید مستقبل گلوبلائزیشن کا ہے۔ مذہبی، لسانی، سماجی، اخلاقی اور معاشی مہابیانیوں کو زوال آچکا ہے۔ دنیا بھر میں کوئی ہمہ گیر نوعیت کی فکری تحریک موجود نہیں۔ انسانیت سب سے بڑا مذہب اور اخلاقی قدر بن کر ابھر رہی ہے۔ مادی ترقی کی دوڑ میں ہر کوئی سر گرم عمل ہے۔ ذرائع ابلاغ میں روز بروز جدت آرہی ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ دنیا کے کسی بھی خطے میں رہنے والا فنکار عالمی اثرات سے محفوظ رہ سکے۔ وہ ان سب تبدیلیوں سے آنکھیں چرا کر اپنے فن پارے تخلیق کر سکے۔ یہ تو وہ منظر نامہ ہے جس کو مد نظر رکھتے ہوئے ہی نظم کہی جاسکتا ہے جبکہ زمینی صور تحال یہ ہے ایک دہائی قبل شروع ہونے والی جدید نظم کی پر شور تحریک ان کے سامنے ناکام ہو چکی ہے۔ نصف صدی قبل وفات پانے والا اقبال اپنے فکری نظام کے ساتھ زندہ ہیں۔ راشد کو اب بھی نظم کے اولین شاعروں ہی میں نہیں بلکہ بہترین شاعروں میں بھی گنا جارہا ہے۔ قارئین آنکھ بند کر کے ساٹھ کی دہائی سے گزرتے ہیں۔ اس میں یہاں کی مخصوص سیاسی اور مذہبی صور تحال کا خیال رکھنا بھی کاموں میں ایک کام ہے۔ سو اس سب میں ستر کی دہائی کے شعرا نے جو اسلوب اختیار کیا وہ روایت اور جدیدیت کے بین بین تھا۔ مربوط فکری نظام نہ ہونے کے باعث نظم کا بیانیہ مبہم ہی رکھا گیا۔ تاہم لسانی اور شعری

روایت سے نگاہیں نہیں پھیری گئیں۔ اول الذکر کا فائدہ یہ ہوا کہ نظم اپنی بنت میں پیچیدہ محسوس ہونے لگی اور پہلی ہی قرأت میں کھلنے کی بجائے قاری کے ذہن میں فکری گہرائی کا شائبہ پیدا کرنے لگی۔ موخر الذکر سے نظم کے اسلوب سے وہ بیگانیت جاتی رہی جو ساٹھ کی دہائی کی نظم میں پیدا ہو گئی تھی۔ ستر کی دہائی کے شعرا نے اپنے پیش روؤں کے ناکام تجربات سے یہ بات بھی سیکھ لی تھی کہ جذباتی اور جمالیاتی اظہار سے عاری شاعری اپنی اثر گیریت کھو دیتی ہے۔ چنانچہ ستر کی دہائی میں جمالیاتی اور جذباتی اظہار کو ایک بار پھر نظم میں بحال کر دیا گیا۔ شخصی علامات کا استعمال ستر کی دہائی میں جاری رہا جس سے پیدا ہوانے والا ابہام کا مسئلہ یہاں بھی ہے تاہم جذباتی اور جمالیاتی اظہار نے انھیں یکسر ناکامی سے بچائے رکھا کہ نظم معنوی سطح پر کوئی مربوط معنی نہ بھی دے تو بھی یہ ایک تاثر ضرور دے جاتی ہے۔ اس نظم میں ساٹھ کی دہائی کی نسبت ایسے جدا کھڑے ہوئے مصرع تواتر سے آتے ہیں کہ ذوق کی آبیاری کا سامان بھی کسی حد تک ہو جاتا ہے۔

ستر کی دہائی کے شعرا نے نظم کی فضا کو مبہم مگر پر جمال بنانے کے لیے تمثال کاری کا طریقہ اختیار کیا۔ اگرچہ کہ تمثال کاری کو بھی اردو میں بطور رجحان لسانی تشکیلات ہی کے دور میں فروغ دیا گیا تاہم اس کے بھرپور امکانات سے فائدہ ستر کی دہائی کے شعرا نے اٹھایا۔ ان میں علی محمد فرشی، رفیق سندیلوی، نصیر احمد ناصر، محمد انور خالد کے نام قابل ذکر ہیں۔ تمثال کے بارے میں ادریس آزاد کی رائے کچھ یوں ہے کہ

> جب بھی کوئی شخص دائرہ یا مربع کا لفظ بولتا ہے ہمارے ذہنوں میں فوری طور پر پہلا تصور ہی وہی آتا ہے جو دائرے اور مربعے کے ساتھ پکا جُڑا ہوا ہے۔ اب اگر کوئی شخص اپنے شعر میں ''چوکور دائرے'' یا'' گول مربعے'' کی تمثال لائے گا تو ہم اسے تمثال کار تسلیم کریں گے۔ لیکن کوئی اصول نہ ہونے کی وجہ سے ہم ہمیشہ اس وقت بھی تمثال کاری کی پتلی گلی میں پناہ لینے پر مجبور ہونگے جب ہم سے فی الاصل مہمل نگاری سرزد ہوئی۔ (۱)

تمثال اپنی اسی خصوصیت کی بناپر ساٹھ کی دہائی سے آج تک نظم کے اسلوب کی تشکیل میں نمایاں عنصر ہے کہ اس سے معنی میں سیال اور تجریدی صورت میں رہتا ہے یہ ٹھوس نہیں ہوتا۔ یعنی ہر پڑھنے والا اپنے تجربات اپنے نفسیاتی

میلانات کے مطابق اس کی مختلف تفہیم کر سکتا ہے۔ دنیا بھر میں مابعد جدیدیت کے دور کی نظم میں یہ مشترکہ خصوصیت پائی جاتی ہے کہ فن پارے کی تفہیم کئی طرح سے کی جات سکتی ہے۔ سواس مقصد کے لیے تمثال کاری سے بہتر کوئی حربہ نہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ ابہام کی بنیادی اصطلاحی تعریف بھی کثرت معنی کا پیدا ہونا ہے تو یہ اس میں شک کی کوئی گنجائش نہیں رہ جاتی ہے کہ جدید اردو نظم کا بیانیہ مبہم ہے۔ اوراس کا عمومی میلان کیفیت بالخصوص داخلی کیفیت کا اظہار ہے نہ کہ کسی مربوط معنی کی ترسیل۔ اسی وجہ سے جدید نظم ماضی کی نسبت فکری انحطاط کا شکار بھی نظر آتی ہے۔ اس تنقیدی تناظر میں جدید نظم کے مطالعے کو اکثر نظم نگاروں کی جانب سے پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھا جاتااوراس کے برعکس یہ مؤقف اختیار کیا جاتا ہے کہ ساٹھ کی دہائی سے ماقبل کی نظم کے اپنے مسائل تھے۔ جب کہ عصر حاضر کے مسائل اوراس دور کا مزاج یکسر جدا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہر دور کی اپنے مسائل اور اپنی ترجیحات ہوتی ہیں،اور اسی وجہ سے ہر دور کا ادب مختلف ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہم تقابل ہی سے اشیا کو پہچانتے ہیں۔ رات کو دیکھ کر اجالے کا شعور حاصل کرتے ہیں، بدی ہمیں نیکی کی قدر دلاتی ہے۔ ادب کا تقابلی مطالعہ دنیا بھر میں ہوتا ہے۔ ہماری جامعات میں بھی تقابلی مطالعہ تدریسی مقاصد کے تحت پڑھایا جاتا ہے۔ اس نوعیت کے لاتعداد تنقیدی کام بھی اردو ادب کا حصہ ہیں۔ ایسے میں کیا وجہ ہے کہ معاصر شعرا کی بڑی تعداد اس عمل سے گھبراتی ہے؟ اور یہ اعلان کرتی نظر آتی ہے کہ انھیں اس سے کچھ غرض نہیں کہ ماضی میں شاعری کیسی ہوتی رہی وہ تو بس یہی جانتے ہے کہ موجودہ دور میں شاعری کیسے ہو سکتی ہے۔

مثال کے طور پر اگر ہم میر تقی میر کی داخلیت کے مزاج کا تقابل کسی بھی جدید نظم نگار کے یہاں پائی جانے والی داخلیت سے کریں گے تو ایسا نہیں کہ نقد میں شتر گربگی کا احساس ہونے لگے گا۔ کیونکہ میر کے یہاں داخلیت بھی ہے اور وہ معنی سے بھی دست کش نہیں ہوتا اور یہ مماثلت بھی موجود ہے کہ میر کے یہاں بیسویں صدی کے شعرا کی طرح اجتماعیت کا رجحان بھی نہیں۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ اشیا کا ادراک ہم تقابل ہی سے کر سکتے ہیں۔ سو یہاں بھی مبہم گوئی کے رجحان کو سمجھنے کے لیے میں ایک مختصر سا تقابلی مطالعہ کرنا چاہوں گا۔ کسی بھی ادبی رجحان کا مطلب یہ ہر گز نہیں ہوتا کہ اس دور میں اس

کے سوا کچھ لکھا نہیں جا رہا۔ ایک نمایاں رجحان کے ہوتے ہوئے بھی ادب میں کئی رجحانات کے تحت کام جاری رہتا ہے۔ مثلاً ترقی پسندی آج ایک نمایاں رجحان نہیں تاہم ایسا بھی نہیں کہ ترقی پسند نظم نہ لکھی جا رہی ہوں۔ سو یہ سلسلہ جاری رہتا ہے نمایاں رجحان کے ساتھ ساتھ ماضی کے رجحابات کی جانب مائل شعرا بھی اپنا کام کر رہے ہوتے ہیں اور اس سب سے ہٹ کر لکھنے والے بھی اپنے قلم کی جولانیاں دیکھا رہے ہوتے ہیں۔ مثل ساٹھ کی دہائی میں نمایاں رجحان لسانی تشکیلات کی تحریک سے متاثرہ نظم کا تھا لیکن ایسا نہیں ہے کہ نظم اس کے سوا لکھی ہی نہ گئی ہو۔ اسی دور میں احسان اکبر اور دوسرے شعرا بھی نظم کہ رہے تھے۔ مگر ان کے یہاں ابہام کے وہ مسائل پیدا نہیں ہوئے جن کا مطالعہ ایک رجحان کے طور پر کیا جا سکے۔ ابہام کو ان کے کلام سے بھی دریافت کیا جا سکتا تاہم یہ مبہم گوئی ان کے اسلوب کا بنیادی رنگ نہیں۔ ان کا مطالعہ کرنے سے ہم سمجھ سکتے ہیں کہ اسی دور کے مسائل سے گزرنے کے باوجود وہ مبہم پن کا شکار نہیں ہوتے۔ ایسا بھی نہیں کہ ان شعرا نے اپنے عہد کے مسائل کا ادراک کرتے ہوئے کوئی مربوط فکری نظام وضع کر لیا ۔ بلکہ یہ ان کا ادبی نکتہ نظر تھا جس نے انھیں مگھم گوئی کے رجحان کا حصہ بننے سے بچائے رکھا۔ ایسے میں اپنے عہد کے ان نمائدہ شعرا کو دیکھا جا سکتا ہے جن کی نظم قدرے کم مقبول ہے مثال کے طور پر احمد فراز اور افتخار عارف کے یہاں بھی جدید اسلوب ہی کی نظم ہے تاہم یہ مبہم گوئی کے رجحان سے محفوظ ہے۔ اگر بہام ایک عصری قدر ہے اور آج کی نظم کے لیے ناگزیر ہے تو پھر ان نظم نگاروں کا کیا کریں گے؟ ادبا کا خیال ہے کہ جس کے پاس کہنے کو فکری نظام ہے وہ کیونکر مبہم ہونا چاہے گا؟ یعنی اگر آپ جواز شعر نہیں رکھتے، شاعری کا کوئی مقصد آپ کے ذہن میں نہیں، دنیا کو دیکھنے کے لیے ایک واضح نکتہ نظر موجود نہیں تو آپ مبہم بات کریں گے تاکہ آپ کے کلام کے نیو کلیس تک نہ پہنچا جا سکے۔ ہمیشہ یہی محسوس ہوتا رہے کہ شاید نظم میں کچھ ہے جو مجھ سے کھل نہیں پا رہا۔ میں تاثر تک تو پہنچ رہا ہوں لیکن معنی میرے ہاتھ میں اب تک نہیں آیا۔ یہی وہ کیفیت ہے جو جدید اردو نظم کے شعرا کی اکثریت کو پڑھتے ہوئے قاری محسوس کرتا ہے۔ ادریس آزاد اسے بھی نشان تنقید بناتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ رویہ بھی ماضی کی نسبت یکسر نیا ہے۔ اس سے پہلے مہمل نظم نگار یہ تسلیم کرتے تھے کہ

کلام مہمل ہے۔ مہمل کلام بھی ایک باقاعدہ صنفِ ادب ہے جسے بہت سے شعرا نے لکھا ہے۔ تاہم آج یہ رویہ بدل چکا ہے۔

قاری کلام کو مبہم اور مہمل کہہ رہا ہے جبکہ نظم نگار مصر ہے کہ ایسا نہیں ہے بلکہ قاری جاہل ہے اور وہ نئی نظم کے مزاج کو سمجھنے سے عاری ہے۔ ایسے میں خود شاعر سے پوچھ لیا جائے کہ جناب آپ ہی بتادیں کہ نظم میں کیا کہا ہے تو وہ اس کا ایک ہی جواب دیتے نظر آئیں گے کہ یہ میرا مینڈیٹ نہیں۔ میرا کام نظم کہنا تھا اب یہ قاری پہ منحصر ہے کہ وہ اسے کیسے سمجھے۔ اس پر مصداق یہ کہ لکھاری ایسی بات پر یوں بے زاری کا اظہار کرتا ہے کہ جیسا یہ سوال نہیں کوئی گستاخی تھی۔ دوسری طرف ہم غالب جیسے شاعر کو اپنے اشعار کے معنی سمجھانے کی سعی کرتے دیکھتے ہیں۔ ان کے حوالوں کو غلام رسول مہر کی کتاب نوائے سروش میں دیکھا جاسکتا ہے۔ نظم میں مبہم گوئی کے رجحان سے محفوظ شعرا ہر دور میں ہم رکاب ہیں۔ انھی میں ستر اور اسی کے دہائی میں اپنا نام بنانے والے نظم نگار ابرار احمد، ثروت حسین، وحید احمد کا نام قابل ذکر ہے۔ یہ شعرا بھی اسی مابعد جدیدیت کے مسائل کا شکار ہیں۔ مہابیانیوں سے نکل کر بات کہتے ہیں تاہم اپنے کلام میں اضافی معنی کا شائبہ پیدا کرنے کے لیے ابہام پیدا کرنے والے عناصر سے گریز کرتے ہیں۔ ان کے کلام کو پڑھ کے سماج کے میلانات اور مجموعی فکر کا اندازہ ہوتا ہے کہ عصر حاضر کا فرد اس دور میں خود کو کیسے دیکھ رہا ہے۔ اظہار اور ابلاغ کا قرینہ موجود ہونے کی وجہ سے ان شعرا کا فکری محاکمہ آسان ہے سو ان کی فکری اپج کو ہدف تنقید بھی بنایا جاتا ہے اور کہنے میں آسانی محسوس کی جاتی ہے کہ ان کے یہاں وہ فکری عمق موجود نہیں جو کسی بڑے شاعر کے پاس ہوتا ہے۔ یہ رویہ محض اس لیے ہے کہ وہ سمجھ آجاتے ہیں جبکہ مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ شاعر اکثر اس لیے محفوظ رہتے ہیں ان کے یہاں عمیق پن کا شائبہ موجود ہے۔ جس کی جانب ادریس آزاد نے بھی اشارہ کیا ہے اور میں نے بھی چھ سال قبل اردو کالم میں جدید نظم اور اشتباہِ معنی کے عنوان سے ایک کالم لکھ کر اس کی نشان دہی کی تھی۔

مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ شعرا کے بیانات کو من و عن تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تصویر کا ایک رخ ہے تنقید کے لیے ضروری ہے کہ اس کے برعکس دلائل کو بھی سامنے رکھا جائے۔ کلام کا از خود جائزہ لیا جائے۔ ساٹھ کی دہائی سے

اب تک کی نظم کا مطالعہ کر لیجیے کسی کے پاس کوئی مربوط فکری نظام موجود نہیں جس کے تحت وہ دنیا کو دیکھ رہے ہوں۔ مربوط فکری نظام کی ناموجودگی کا گلہ محض شاعر سے نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ اس کا اکیلا ذمہ دار نہیں۔ یہ فقدان تو سماج کے تمام مفکرین کی علم و بصیرت پر سوالیہ نشان لگایا ہے۔ یہاں شعرا سے سوال مبہم گوئی کا ہے کہ اگر وہ اپنے عہد کے حال کو سمجھنے میں ناکام ہو گئے ہیں۔ ماضی سے شرمندہ ہیں۔ مستقبل کی پیشن گوئی کرنے سے محروم ہیں تو اپنے فن پاروں میں ایسا اشتباہ کیونکر پیدا کر رکھا ہے کہ جیسے وہ ان گنت زمانوں میں جھانک رہے ہوں؟ جدید نظم کا صرف ڈکشن دیکھ لیجیے۔ یہ زمین سے تو تعلق ہی نہیں رکھتا۔ اس میں خلائیں، لامحدودیت، ناوقت، نامعلوم زمانے اور ایسی ہی لفظیات کے اظہار سے ایک ایسی دنیا اور انسان کا تصور ابھرتا ہے جو ازل اور ابد کے کناروں سے بندھے جھولے پر جھول رہا ہے۔ دا صل جدید نظم کے شاعر ایک متفکر شاعر ہے۔ وہ معاصر صورتحال کی تیز رو کے بہاؤ پر بہتا جا رہا ہے۔ وہ بخیہ بخیہ ہوتی زندگی کو بے بسی سے دیکھ رہا ہے اور اس بارے میں تشویش کا شکار ہے۔ وہ کہیں بھی مابعد جدیدیت کی رو کے ساتھ معاملہ کرتے نظر نہیں آتا۔ وہ اس کی آواز بننے کو تیار نہیں تاہم وہ اس کی مخالف میں بھی کھل کر کھڑا ہوتا دیکھائی نہیں دیتا۔ اس عمل کے لیے اسے ایک مربوط فکری نظام چاہیے، جو اس کے پاس موجود نہیں ہے۔ وہ اس خوف میں مبتلا ہے کہ وہ عصر حاضر میں رد ہو جانے والے بیانیوں اور افکار کے ساتھ کھڑا ہوا تو اس کا اپنا تخلیقی وجود خطرے میں پڑ جائے گا۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ماضی کی قدروں، علوم اور معلومات پر خود اسے بھی تشکیک ہے۔ اس تمام تر صورتحال نے ایسے شاعر کو پیدا کیا ہے جو محض متفکر ہے اور اپنے تفکرات کے اظہار کے لیے وہ ایسا اسلوب اختیار کرتا ہے جو اس کی دانشورانہ حیثیت کا پردہ رکھ سکے۔ وہ تمثالوں کے ذریعے اپنے شورش زدہ افکار کی جھلک دیتا ہے۔ تشویش کا احساس قاری تک منتقل کرنا چاہتا ہے۔ اپنی لفظیات سے اپنے فکری دائرے کے وسعتوں کی چھب دکھاتا ہے لیکن ایک پوری نظر دیکھنے کا موقع نہیں دیتا۔ یہاں میں متفکرانہ خیالات کا متقابل پیش کرنا چاہوں گا تاکہ معاملے کی نوعیت کو بہتر انداز میں سمجھا جا سکے۔ یہ دانش ورانہ خیالات ہیں جن کا فقدان ہی شاعر کو کھل کر بات کرنے سے روکے ہوئے ہے۔ متفکر ذہن کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ میں، آپ یا کوئی بھی جو زندگی کا معمولی سا شعور رکھتا ہے۔ اس پر غور و فکر کرتا ہے، متفکرانہ ذہن کا مالک ہوتا ہے۔ اسے بدلتی ہوئی زندگی اور مٹتی ہوئی

قدروں پر دکھ اور افسوس ہوتا ہے۔ تاہم اس کے پاس 'جو ہو رہا ہے' کا جواز اور جواب نہیں ہوتا۔ یہ کام دانش ورانہ ذہن کا ہے کہ وہ علم کی روشنی میں، روایت اور تاریخ کے شعور کے ساتھ حال کا جائزہ لے کر نہ صرف جوابات تلاش کرتا بلکہ اس کی روشنی میں مستقبل کی پیشن گوئی بھی کر سکتا ہے۔ صورتحال کو اس تناظر میں دیکھیں تو موجودہ عصر کا مسئلہ دانش کا فقدان قرار دیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ مسئلہ بھی میرے دائرہ کار سے باہر ہے۔ میرے موضوع کا قضیہ تو مبہم گوئی ہے۔ شاعر عصر حاضر میں موجود فکری زوال کا بار اٹھانے کو تیار نہیں۔ وہ اس زوال پر مبہم گوئی سے کام لیتے ہوئے پردہ ڈال دینا چاہتا ہے اور اس پر اٹھنے والوں سوالات کو وہ تخلیق کی حیثت اور انداز بیان کی آزادی پر اعتراضات کے طور پر لیتے ہوئے دفاعی انداز اختیار کر لیتا ہے۔ جدید نظم میں مبہم گوئی کی مرکزی وجہ بننے والا شخصی علامتی اسلوب، تمثالیت اور تاثریت ایسے شعری لوازمات ہیں جو دراصل مربوط فکری نظام کو پیش کرنے کے اہل ہی نہیں یا کم از کم اردو شاعری میں اس کی کوئی مثال موجود نہیں۔ مربوط فکری نظام کا اظہار آج تک استعارہ اور علامت ہی کے ذریعے کامیابی سے ہوتا آیا ہے۔ یہ صورتحال نثری نظم میں اور بھی زیادہ پیچیدہ اور تشویش ناک ہے جس کا الگ سے مطالعہ کرنے کی ضرورت ہے۔

جدید اردو نظم اور گہری خاموشی

جدید اردو نظم کی تفہیم سماج، بالخصوص ادبی قارئین کی سطح پر بھی ایک مسئلہ ہے اور اس سے بڑھ کر یہ ایک ادبی مسئلہ بھی ہے۔ کئی دہائیاں گزر جانے کے بعد بھی نظم کی تفہیم پر ادیبوں کی جانب سے آج بھی سوالات اٹھائے جاتے ہیں۔ انیس سو ساٹھ کی دہائی میں جب نئی نظم نے اپنے رنگ دکھائے اور نئی نظم لکھنے والوں نے اپنا مقدمہ پیش کیا تو دوسری جانب سے نئی نظم کو بھرپور انداز میں ہدفِ تنقید بھی بنایا گیا۔ ادبی دنیا میں ایک بحث کا آغاز ہوا جو تقریباً ایک دہائی تک جاری رہی۔ اس بحث کا اختتام یا اس کی شدت میں کمی لسانی تشکیلات کی تحریک کے دب جانے سے واقع ہوئی تاہم اس تحریک کے جو اثرات اردو نظم پر مرتب ہوئے وہ آج تک چلتے آتے ہیں تو دوسری جانب اردو ادب میں تنقید کے فقدان کے باعث ساٹھ کی دہائی کے بعد اس پر کوئی اہم کام دیکھنے میں نظر نہیں آتا۔ کبھی کبھی کسی غیر معروف گوشے سے کوئی دبی دبی سی آواز اٹھتی ہے جو نظم کے گھمبیر ہونے پر سوالیہ نشان لگاتی ہوئی نظر آتی ہے، تو کبھی نظم کے سمجھ نہ آنے کی شکایت کرتی ہے۔ کبھی کبھی تو یوں بھی ہوتا ہے کہ کوئی جرأتِ رندانہ سے کام لیتے ہوئے نظم کو مبہم بھی قرار دے دیتا ہے تاہم بھڑوں کے چھتے میں ہاتھ کوئی نہیں ڈالنا چاہتا کیونکہ دوسری جانب سے نظم نگار، نظم پر اس انداز سے بات کرنے والے کے لیے جہالت اور روایت پرستی کے فتاویٰ لکھ کے بیٹھے ہوئے ہیں۔ آٹھ دس یورپین مفکرین اور بیسویں صدی کے اوائل میں زبان و ادب وغیرہ سے متعلق اٹھنے والے نظریات کو پیش کر کے بیانیے کی سطح پر یہ ثابت کر دیا جاتا ہے کہ نظم کے نام پہ جو لکھا جا رہا ہے وہی اقتضائے عصر ہے۔ ادب کا عام قاری نظم کی روایت، یورپ میں ادب میں آنے والی تبدیلیوں، نئے تناظرات اور افکار سے اور ان کے اردو ادب پہ اثرات سے کماحقہ ہو واقفیت نہ رکھنے کے باعث ایک طرح کے رعب میں آ کے خاموش ہو جاتا ہے جبکہ اس صورتحال سے واقف ادباء جب نئی نظم یا جدید نظم کے مبہم رویے پر گرفت کرتے ہیں تو ان پر روایت پسندی کا لیبل لگا دیا جاتا ہے۔ چنانچہ صورتحال یہ ہے کہ نظم پر ایک طویل عرصے سے کسی قسم کا کوئی تنقیدی کام نہیں ہوا۔ جبکہ توصیفی نوعیت کے تجزیوں کی بھرمار ہے۔ جدید نظم

کے قضیے اور اس کو سمجھنے کے حوالے سے کتب بھی کمیاب ہے۔اس ضمن میں کچھ سال پہلے ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے ''نظم کیسے پڑھیں'' کے عنوان سے ایک کتاب لکھی جس میں وہ لکھتے ہیں:

> کیا وجہ ہے کہ جدید نظم آج بھی معمہ محسوس ہوتی ہے۔ادب کے عام قارئین تو خیر جانے دیجئے لیکن جب خود نظم کے شاعر اور نقاد کو بھی یہ ایک معمہ لگے تو اس سوال پر سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے کہ آخر جدید نظم اتنی دہائیوں کے بعد بھی کیوں آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ مشکل کہاں ہے؟ نظم میں یا اس کی تحسین و تفہیم کے عمل میں (۲)

سات دہائیاں گزر جانے کے بعد بھی اردو نظم کی تفہیم ایک مسئلہ بنی ہوئی ہے۔آج بھی اس پر وہی اعتراضات اٹھائے جاتے ہیں جو اول اول نئی نظم پر اٹھائے گئے تھے تاہم اس کا جواب اور جواز دونوں ہی ناپید ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ساٹھ کی دہائی میں لکھی جانے والی نظم آج نہیں لکھی جا رہی تاہم نئی نظم کے اثرات جدید نظم پر اس قدر گہرے ہیں کہ اس کی تفہیم کے بھی کم و بیش وہی مسائل ہیں جو نئی نظم کی تفہیم میں در پیش تھے۔ ساٹھ کی دہائی کی نئی نظم کو کئی نقادوں نے اہمال کے زمرے میں رکھا ہے کیونکہ اس نظم کے تاثراتی اور کیفیاتی سطح پر بھی ابلاغ کے امکانات بہت کم ہیں۔70 کی دہائی میں نظم نے شدت پسندی کا رویہ ترک کر کے ایک بار پھر ماضی میں جھانکا اور روایت سے کسی حد تک جڑنے کی کوشش بھی کی۔تاہم یہ جڑت انتہائی سطحی ہے اس میں فکری گہرائی کے عناصر نہ ہونے کے برابر ہیں۔اس کے علاوہ جمالیات کی سطح پر بھی ساٹھ کی دہائی کے خیالات کو پذیرائی نہیں ملی اور کسی قدر جذباتیت بھی ستر کی دہائی کی نظم میں قابل قبول سمجھی گئی تاہم ابلاغ کے مسائل جوں کے توں ہی رہے۔

جدید نظم نگاروں کا کہنا ہے کہ عصری حیثیت کا اظہار اس نئے اسلوب ہی میں ممکن ہے اور تخلیق کار اس بات کا پورا حق رکھتا ہے کہ وہ اپنی بات کس انداز سے کہنا چاہتا ہے۔ جدید نظم نگار نظم پڑھنے کے لیے فعال قاری اور قرأت کے لیے خاص طریقہ کار کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر پڑھت کے اس خاص طریقہ کار کو اپنے ڈھیلے ڈالے انداز میں کچھ یوں پیش کرتے ہیں:

ذہن کو مکمل حد تک خالی کریں (اگرچہ یہ سخت مشکل کام ہے) پھر نظم کو خود سے کلام کرنے دیں۔ اس کی اصوات کی ایک ایک لرزش، اس کی لائنوں کے آہنگ، اس کی تمثال کے رنگ و روشنی، اس کے بندوں کے مجموعی تاثر، اس کی تکنیک کا حسن، اس کے خلا، اس کی خالی جگہیں اور ان کے جواز اور پھر پوری نظم کا بنیادی مفہوم سے ہمارا رابطہ قائم ہوتا ہے تو گویا ہم نظم کے اندر رہوتے ہیں۔ نظم ہم سے بغلگیر ہوتی ہے اور اپنے لمسِ حرارت خاموشی کی گویائی سے فیض یاب کرتی ہے نیز نظم ایک نیم مرئی سا جال ہمارے گرد بنتی ہے۔ جدید نظم کے سلسلے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ نظم کو اس نیم مرئی جال کے بغیر سمجھا نہیں جا سکتا اور ہم نظم کو یہ موقع اکثر نہیں دیتے کہ وہ یہ نیم مرئی جال ہمارے شعور کے گرد بن سکے۔ نظم کو یہ موقع اس وقت ملتا ہے جب کوئی تیسرا موجود نہ ہو(۳)

ڈاکٹر صاحب نے جدید نظم پڑھنے کا جو طریقہ کار بیان کیا ہے۔ یہ شاعر اور قاری کے درمیان کا تعلق نہیں بلکہ ایک ماہر نفسیات اور ایک مریض کے درمیان کا تعلق معلوم ہوتا ہے۔ یا جیسے کوئی عامل اور معمول کے درمیان رشتے کی نوعیت کو بیان کر رہا ہو۔ 'نظم کے گرد ایک نیم مرئی جال ہوتا ہے جس کے اثر میں قاری نے خود کو کرنا ہوتا ہے۔ نظم ایسے وقت میں پڑھی جانی چاہیے کی چیز ہے کہ جب کوئی تیسرا نہ ہو'۔ یہ سب کیا معاملات ہیں؟ میری سمجھ سے تو بالاتر ہیں۔ اب تک شاعری سے لطف لینے کے لیے ذوق کا ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ ذوق ایک ایسی چیز ہے جسے ہم معروضی انداز میں بیان نہیں کر سکتے۔ یہ غیر معروضی ہے تاہم شاعری سے معنی کی کشید کا معاملہ معروضی رہا ہے اور آج بھی ہے جبکہ نظم نگاروں کے یہاں یہ بھی ایک غیر معروضی معاملہ بن گیا ہے۔ گویا نظم سے معنی حاصل کرنے کے لیے بھی اب خود کو ایک معمول کی طرح نظم کے متن کے بہاؤ کے حوالے کرنا ہوگا اور ایسا کرنے سے بھی ہم نظم سے ابھرنے والے تاثر کے زیر اثر ہی آتے ہیں۔ نظم سے معنی اور فکر کی کشید کا کوئی طریقہ موجود نہیں۔ بالخصوص ستر سال گزرنے کے بعد جب ڈاکٹر ناصر عباس نیر نظم کی تفہیم کے حوالے سے کتاب لکھتے ہیں تو انہیں یقین ہونا چاہیے کہ ان ستر سالوں میں ہزارہا قارئین نے نظم کو سمجھنے کے لیے یہ کوشش بھی کی ہوگی کہ پوری دیانت داری اور غیر جانبداری کے ساتھ اس کا مطالعہ کریں۔ جیسا کہ

انہوں نے مطالعہ کا طریقہ بیان کیا ہے۔ نظم اس سب کے باوجود سمجھ میں نہیں آتی۔اس بارے میں شاعر سے استفسار کیا جائے تو وہ اس کی ذمہ داری لینے کو تیار نہیں کہ ایک شاعر کو یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ اپنے کلام کی از خود تفہیم کرے اور یوں بھی ایسا کرنے سے تخلیق کی حیثیت متاثر ہوتی ہے۔اس کے بر عکس جب غالب کی جانب دیکھتے ہیں تو وہ اپنے شعر کے معانی بتانے میں ایسی تنگ نظر کا مظاہرہ کرتے ہوئے نظر نہیں آتے۔

جب اپنے فن پارے کی تفہیم میں مدد کرنے کا حوالہ بھی روایت میں موجود ہے تو جدید نظم نگاروں کا کیا بات مانع ہے کہ وہ اس جانب نہیں آتے۔

میرے خیال میں معاملے کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے ہمیں ایک بار پھر ساٹھ کی دہائی کی جانب لوٹنا پڑے گا کہ آخر نئی نظم پر اٹھنے والے اعتراضات کا کیا ہوا۔ کیا نظم کی صورتحال بدل گئی یا نئی نظم کو سند قبولیت دے دی گئی یا دونوں جانب سے بھڑکنے والی آگ وقت کے ساتھ ساتھ خود ہی ٹھنڈی پڑتی گئی۔اس سب کی تفصیل میں جا کر معاملے کو بے جا طویل کرنے کے بجائے میں مختصراً کہوں گا کہ نئی شاعری کا شور زیادہ عرصہ جاری نہیں رہ سکا۔ بہت جلد اس سے وابستہ شعرا ہی نے اس تحریک سے کنارہ کر لیا اور اپنے مختلف اسلوب کی دریافت شروع کر دی۔اس عرصے میں نظم لکھنے اور پڑھنے کے رواج میں کمی واقعہ ہونے لگی۔یوں تو غزل پہلے ہمیشہ سے اس خطے کی مقبول ترین صنف رہی ہے تاہم آزاد نظم نے آتے ہی قارئین کی بڑی تعداد کو اپنی جانب کھینچ لیا تھا۔ نظم کو جو فروغ ن۔م۔راشد، مجید امجد، فیض احمد فیض، ساحر لودھیانوی اور دوسرے شعرا کی وجہ سے حاصل ہوا تھا، لسانی تشکیلات کے دور میں لکھی جانے والی نظم نے اس سب کو اکارت کر دیا۔ نظم ایک ایسی صنف بن گئی جس کا ذکر آتے ہی قاری کے ذہن میں اک ایسے متن کا خیال جاگ اٹھتا ہے جو اپنے اندر ایک پہیلی ہو گا۔ جسے کھولنے کے لیے متن سے الجھنا پڑے گا اور اگر وہ اس کوشش میں کسی حد تک کامیاب ہو بھی جائے گا تو بھی اس کی کوئی ضمانت نہیں کہ وہ اس سے لطف اندوز بھی ہو سکے گا۔اس ضمن میں اقتدار جاوید لکھتے ہیں کہ ''سچ پوچھیں تو افتخار جالب کی لسانی تشکیلات ہی نے نظم کو سب سے زیادہ نقصان پہنچایا۔''(۴)

ساٹھ کے بعد نظم کا سفر تو جاری رہا لیکن اس دوران اگلی نسل کی کوئی کتاب منصۂ شہود پر نہیں آئی۔آج ہم جنھیں ستر کی دہائی میں ابھرنے والے نظم نگاروں کے طور پر جانتے ہیں۔ان کی اولین کتب نوے کی دہائی اور اس کے

مابعد شائع ہوئی ہیں۔اور اسی کے بعد سے ان کی نظم پر بالعموم بات کا آغاز ہوا ہے۔ ستر کی دہائی میں شائع ہونے والے نظموں کے مشہور انتخاب بہترین نظمیں ۱۹۷۳ء میں اس نسل کے کسی ایک شاعر کا بھی ذکر نہیں۔ چنانچہ لسانی تشکیلات کے شعرا کے بعد آنے والی نسل کی کتب کے شائع ہونے میں تیس برس کا طویل عرصہ آچکا تھا۔ یہ وہ دور تھا کہ جب عملی تنقید کا رواج تقریباً ختم ہو چکا تھا۔ کتابوں پر فلیپ لکھے جاتے تھے اور ایک آدھ من چاہے دیباچہ کے ساتھ کتاب پیش کر دی جاتی تھی۔ایسی صورت حال میں اب تک کسی جانب سے بھی جدید نظم میں ابلاغ کے سنگین مسائل پر سنجیدہ نوعیت کی گفتگو نہیں ہو سکی۔ اگر کہیں سے کوئی اعتراض اٹھتا ہے تو یورپ کا حوالہ دے کر اسے بھی خاموش کروا دیا جاتا کہ وہاں بھی جدید نظم ایسی ہی لکھی جا رہی ہے جبکہ یہ بات کلی طور پر درست نہیں۔ درآمد کی ہوئی اشیا کا ہمیشہ سے ایک مسئلہ رہا ہے کہ اس کی مد مقابل وصور تحال کو یکسر فراموش کر دیا جاتا ہے۔ادب تو کجا ہر شعبے میں یہ سقم موجود ہے۔ مثال کے طور پر آسٹریلیا میں اٹھارویں صدی میں جانوروں اور خزندوں کی کئی انواع کو متعارف کروایا گیا۔ان میں سے کئی ایک نے اس خطے کے حیاتیاتی تنوع کو شدید نقصان پہنچایا۔ان کو روکنے کی ہر کوشش بے سود ہو جانے کے بعد بالآخر ان کے اصل خطے سے ان کے متقابل انواع کو آباد کیا گیا تاکہ توازن برقرار رہ سکے۔ میں اس کی مثالیں زندگی کے ہر شعبے سے دے سکتا ہوں تاہم یہاں اس کی گنجائش کم ہے چنانچہ میں ادب کی جانب واپس آتے ہوئے اس سقم کی جانب اشارہ کروں گا کہ یورپ سے ہم نے ایک نکتۂ نظر تو یہاں متعارف کروا دیا لیکن اس کے متقابل کو یکسر نظر انداز کر کے یہ شائبہ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی کہ شاید نظم اب دنیا بھر میں یوں ہی لکھی جاتی ہے۔ایسا بالکل بھی نہیں ہے وہاں بھی جدید نظم کے مبہم رویے کے خلاف بیانیہ موجود ہے اور اس پر مباحث آج بھی جاری ہیں۔ تاہم وہاں ایسے مباحث کا جواب دلائل سے دیا جاتا ہے، جہالت اور روایت پسندی کے فتاویٰ جاری کرنے سے مسائل کا حل نہیں نکلتا۔

جدید نظم اور ابہام: جائزہ

جدید اردو نظم میں ایک رجحان کی طور پر مبہم گوئی کے آثار ۱۹۵۷ء کے بعد کی نظموں میں ملنے لگتے ہیں اور یہی صورتحال عصر حاضر تک برقرار رہتی ہے۔ چنانچہ اس رجحان کو بہتر انداز میں سمجھنے کے لیے انیس سو ساٹھ کی دہائی سے انیس سو نوے کی دہائی کے نظم نگاروں کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اگرچہ شعراء فنکاروں کی دہائیوں میں تقسیم غیر حقیقی عمل ہے تاہم ادبی و تحقیقی دنیا میں رجحانات کا جائزہ لینے کے لیے اس نوعیت کی تقسیم روا ہے۔ اس میں عموماً یہ بحث بھی سامنے آتی ہے کہ ایک ہی وقت میں مختلف دہائیوں میں تقسیم شعرا بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ ایسے میں یہ تقسیم بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ جیسا کہ ساٹھ کی دہائی سے تعلق رکھنے والے شعرا مثلاً فہیم جوزی، ڈاکٹر آفتاب اقبال شمیم، احسان اکبر وغیرہ آج بھی حیات ہیں اور نظم کہہ رہے ہیں۔ ایسے میں انھیں ساٹھ کی دہائی میں کیونکر رکھا جا سکتا ہے۔ ادبی دنیا میں یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ ایسی تقسیم غیر حقیقی ہوتی ہے۔ بڑا شاعر زمان و مکان کی حدود سے ورا ہوتا ہے۔ اسے کسی خاص وقت میں رکھ کر نہیں دیکھا جا سکتا تاہم مختلف نوعیت کے مطالعات، جیسا کہ کسی خاص عہد سے منسوب رجحانات وغیرہ کا جائزہ لینے کے لیے اس قسم کی تقسیم کی جاتی ہے تاکہ صورتحال کو مخصوص تناظرات میں سمجھا جا سکے۔ یہاں بھی یہ تقسیم مبہم گوئی کے رجحان کا جائزہ لینے کے لیے معروف طریقہ کار کے مطابق کی گئی ہے۔ یعنی شاعر کو اس دہائی میں رکھ کر دیکھا گیا ہے جس دہائی میں اس نے اپنے تخلیقی سفر کا آغاز کیا تھا۔ نوے کی دہائی کے بعد کی نسل کو بھی اس میں شامل کیا جا سکتا تھا تاہم ابھی بعد کے کئی اہم شعرا کی کتب منصہ شہود پر نہیں آئیں۔ خود نوے کی دہائی کے زیادہ تر شعرا کی کتب گزشتہ دہائی ہی میں منظرِ عام پر آسکی ہیں۔

اس نوعیت کا کام عموماً دو طرح سے انجام دیا جاتا ہے۔ اول تو یہ کہ شعرا کی تحدید کام سے پہلے ہی کر لی جائے کہ طے شدہ شعرا کے یہاں کسی رجحان کا جائزہ لیا جائے۔ ایسا کام تب ہی ممکن ہے جب محقق کسی معروف و تسلیم شدہ رجحان کا جائزہ لے رہا ہو۔ جب کے یہاں صورتحال یوں مختلف ہے کہ ایک مخصوص شعری رویے کی تلاش بطور رجحان کی جا رہی ہے۔ چنانچہ اس صورتحال میں پہلے سے شعرا کا انتخاب کر لینا تحقیقی کام کی حیثیت کو متاثر کرتا ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ جس رجحان کے آثار مخصوص شعرا کے یہاں بظاہر بہت نمایاں ہیں وہ محض انہی

چند شعرا کا خاصا ہو۔ یہ اس عہد کا حاوی رویہ یا رجحان نہ ہو۔ اس حقیقت کا ادراک تب ہی ممکن ہے کہ جب محقیق مخصوص شعرا کے بجائے تمام نمایاں شعرا کا مطالعے کرے۔ سو میں نے بھی یہی طریقہ اختیار کیا ہے۔ اس جائزے میں کئی اہم شعرا کا ذکر نہیں ملے گا کیونکہ میرے تحقیقی مطالعے میں یہ بات سامنے آئی ہے کہ وہ مبہم گوئی کے رجحان کا حصہ نہیں۔ ان میں ساٹھ کی دہائی میں احمد ندیم قاسمی، منیر نیازی، وزیر آغا، افتخار عارف، احسان اکبر وغیرہ شامل ہیں۔ منیر نیازی کے یہاں ایک خاص نوعیت کا پراسرار ماحول تو ملتا ہے لیکن اسے مبہم گوئی کے رجحان کے تحت رکھ کر دیکھنا مناسب نہیں۔ اسی طرح تانیثی رجحانات رکھنے والی شاعرات جیسا کہ کشور ناہید، فہمیدہ ریاض وغیرہ کے یہاں بھی مبہم گوئی کا رجحان نہیں ملتا، ساٹھ کی دہائی کے تمام شعرا ہی مبہم گو ہیں۔ کئی بار تو ابہام سے زیادہ ان کے کلام میں اہمال پایا جاتا ہے۔ چنانچہ اس عہد کے تمام شعرا کے بجائے نمائندہ شعرا کے کلام ہی سے امثلہ دی گئی ہیں۔ یہاں اس بارے میں ظہیر کاشمیری صاحب کی رائے کا حوالہ بھی پیش ہے کہ

> اس قبیلے نے کئی رنگا رنگ شاعر پیدا کیے ہیں۔ لیکن سب کے سب مبہم، جنسی لذت کے مریض، images کو حاصل کلام سمجھنے والے اور بداسلوب ہیں (۵)

اسی طرح بعد کے شعرا میں ثروت حسین، سرمد صہبائی، جاوید انور، وحید احمد اور نوے کی دہائی میں ڈاکٹر ناہید قمر اور سید کاشف رضا کا ذکر بھی اس لیے موجود نہیں کے ان کے یہاں مبہم گوئی بطور رجحان نہیں ملتی۔ یوں تو ابہام کو کسی بھی شاعر میں تلاش کیا جاسکتا ہے لیکن مبہم فضا ہر شاعر کے پاس نہیں ملتی۔

مزید براں یہ کہ افضال احمد سید، ذی شان ساحل، سارہ شگفتہ، عذرا عباس، سعادت سعید، فہیم جوزی جیسے نامور شعرا کا کام کیونکہ نثری نظم میں ہے چنانچہ وہ بھی میری تحقیق کے دائرہ کار میں نہیں آتے بہر حال یہ امر واقعہ ہے کہ اردو نثری نظم کا مطالعہ آنکھ بند کر کے مبہم گوئی کے رجحان کے تحت کیا جا سکتا۔ اس سے کوئی بھی مبرا نہیں۔ اردو میں نثری نظم کی روایت ہی میں مبہم گوئی کا عنصر شامل ہے۔

میں نے شعرا کے انتخاب میں بھی کلی طور پر اپنی معلومات اور پسند ناپسند پر اکتفا نہیں کیا۔ بلکہ اس سلسلے میں نامور محققین اور نقادوں کی آرا کو مد نظر رکھا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کسی صنف میں بیک وقت ہزاروں لوگ طبع آزمائی کر رہے ہوتے ہیں تاہم رجحان کے مطالعہ کے لیے ہمیشہ نمائندہ شعرا کے کلام ہی کو مد نظر رکھا جاتا

ہے۔ چنانچہ شعرا کے انتخاب کے لیے ڈاکٹر ضیاالحسن کی کتاب ''جدید اردو نظم آغاز وارتقا'' میں دی گئی نمائندہ نظم نگاروں کی فہرست کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ اسی طرح لسانی تشکیلات کے حوالے سے افتخار جالب کی مرتبہ کتاب ''نئی شاعری'' میں صفدر میر کے مضمون ''بیانِ جنوں'' میں ساٹھ کی دہائی کے نمائندہ نظم نگاروں کی فہرست کو بھی مد نظر رکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں محمد حمید شاید کے مضمون ''پاکستان میں اردو ادب کے ستر سال'' میں نظم نگاروں کی فہرست سے بھی رجوع کیا گیا ہے۔ نعمان فاروق کے ۱۹۹۰ء اور مابعد کے بیس نمایاں شعرا کے انتخاب ''نظموں کا در کھلتا ہے'' سمیت متعلق حوالوں کو سامنے رکھ کر مبہم گوئی کے رجحان اور نمائندہ نظم نگاروں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

جدید اردو نظم میں ابہام کا جائزہ لیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ اسلوب اور فکری دونوں سطح پر موجود ہے۔ اسلوبیاتی ابہام یعنی ایسا ابہام جو نظم کے کرافٹ کی وجہ سے پیدا ہو رہا ہے اور فکری ابہام نظم کے معنی میں موجود ہے۔ یعنی کئی بار نظم اپنے کرافٹ میں بظاہر ایسی کوئی پیچیدگی نہیں رکھتی لیکن پھر بھی معنی تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ میں یہاں یہ واضح کر دوں کہ نظم میں دونوں نوعیت کے ابہام ہمہ وقت موجود ہو سکتے ہیں اور یہ موجودگی اس نوعیت کی بھی ہو سکتی ہے کہ ان کو الگ کر کے مطالعہ نہ کیا جا سکے۔ اردو نظم میں اسلوبیاتی ابہام بطور رجحان پہلی بار ساٹھ کی دہائی کی نظم میں دیکھنے میں آیا۔ لسانی تشکیلات سے متاثرہ کئی شعرا کا کرافٹ اس قدر مضحکہ خیز تھا کہ ان کی نظموں کی نقالی آج تک ہوتی آ رہی ہے۔ مثلاً ظہیر کاشمیری اپنے مضمون 'اردو کے ٹیڈی شاعر' میں اس اسلوب کا ٹھٹھہ یوں اڑاتے ہیں:

> اگر ان شعرا کی نظموں کا جائزہ لیا جائے تو وہ کچھ اس قسم کی ہوتی ہیں:
>
> آہ وہ کالی بلی
>
> جو صحنِ چمن میں گیندے کا پھول بنی بیٹھی تھی
>
> آہ وہ سفید کتا
>
> جو میرے ہمسائے کے مکان کا تالا توڑ کر زیورات چرا رہا تھا
>
> (یا)

اے بلوط کے قد آور درخت

مجھے جاز کے دو بول سنا دے

تیرا گانا مجھے اس لئے دلکش محسوس ہوتا ہے

کہ میں فطری طور پر گونگا اور بہرا ہوں۔(۶)

لسانی تشکیلات کا دور

افتخار جالب لسانی تشکیلات کی تحریک کی سب سے بلند آواز کے طور پر جانے جاتے ہیں، ان کے یہاں تحریک سے وابستہ دوسرے شعرا کی طرح نظم کے ہر لفظ کو علامت بنانے کا رویہ ملتا ہے۔ شخصی علامتیں، تمثال کاری اور دوسری زبانوں کے نامانوس الفاظ کا استعمال ان کے یہاں عام پایا جاتا ہے۔

افتخار جالب کے نظمیہ مجموعے مآخذ کی اولین نظم کا عنوان ہی غیر واضح ہے کہ ''پھر تو کس کے لیے۔۔۔'' ایسا ہی ایک عنوان علامہ اقبال کی ایک نظم کا بھی ہے ''۔۔۔ کی گود میں بلی دیکھ کر''۔ بہر حال یہاں بات فوراً سمجھ آجاتی ہے کہ اس دور میں عورت کا نام افشا کرنا قبیح عمل مانا جاتا تھا لہذا نام مخفی رکھا گیا ہے بہر حال افتخار جالب کے یہاں صورت حال مختلف ہے۔ پوری نظم کا مطالعہ کر کے بھی عنوان کی وضاحت نہیں ہوتی۔ نظم کی جانب بڑھیں تو یہ اپنے مخصوص اسلوب کی وجہ سے اپنے آغاز ہی سے مبہم ہے۔ نظم کی اولین لائنیں دیکھیے

پھر تو کس کے لیے دردِ گردونِ دوں کا مداوا

گرانبارِ آرزو کی رگوں میں بہتار ہے گا(۷)

نظم کے یہ اولین مصرے نہ صرف معنی بلکہ کسی قسم کے تاثر کے اظہار سے بھی عاری ہیں۔ اسی طرح 'شفاخانۂ جستجو' کی ترکیب کا کوئی معنوی جواز بھی موجود نہیں۔

'کالی سڑکوں پہ روشن ستاروں کی زہریلی آنکھوں کی دہشت'

ذہن میں ایک تمثال کا معدوم سا ہیولہ تو پیدا کرتے ہیں تاہم یہاں بھی ابہام موجود ہے کہ کالی سڑکوں پہ روشن ستاروں سے کیا مراد ہے کیا یہ جادہ کنارے لگے روشنی کے قمقموں ہیں یا گاڑی کی لائٹس ہیں دونوں صورتوں میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شفاخانۂ جستجوان کی آنکھوں کی دہشت میں کیونکر جکڑا ہوا ہے؟

''پگھل پانی ہوتی کٹھالی'' بھی اک تمثال ہے جو پوری طرح ہمارے ذہن میں بن جاتا ہے۔ ''مریض اور مرض اور معالج'' ایک ہی تلازمے سے بندھی تین علامتیں ہیں۔ ان کا اک ہی کٹھالی میں ہونا بھی صورتحال کو کسی قدر واضح کرتا ہے لیکن بات کسی جانب نہیں بڑھتی۔ شاعر اسے یہی چھوڑ کر کسی اور ہی سمت نکل جاتا ہے۔ نظم میں یہ رویہ افتخار جالب کا عمومی رویہ ہے۔ ان کی زیادہ تر نظمیں اپنے اسی اسلوبیاتی ابہام کی وجہ سے معنی کی کسی ایک تہہ تک بھی قاری کو نہیں پہنچنے دیتی۔ ان کے یہاں ایسی ہی عجیب الفطر تمثالوں کا انبار موجود ہے۔ مثلاً افتخار جالب کی نظموں کے کچھ مصرع دیکھیے

وحدت بکھرتی، اجڑتی، گنہگار کرتی، دوئی کی ہواؤں میں رعشے کی بیچارگی ہے۔

بوالہوس روشنی سے بدن پونچھنے والے ہاتھوں میں رعشے کی بیچارگی ہے

آتے جاتے کرشموں کی تحصیل کشکولِ شوقِ برہنہ کا مسلک نہیں۔

زمین معذرت کی رگوں میں ہوسناک تجرید کا خون بھرتی ہے۔

اقتصاد و معاشِ دوئی، دشتِ آغازِ نیلوفری، وصل من و تو کی وحدت زدہ داستاں،

اسی طرح افتخار جالب کی اک اور نظم ''خوشبو'' میں شخصی علامت کا نمونہ دیکھیے

''اپنی جستجو کیلئے عجوزہ آرزو صد ہزار داماد ساتھ لے کر طوافِ دوزخ کو چل پڑی''

یہاں آرزو کو عجوزہ آرزو بنانے کا جواز بھی ناموجود ہے اور نہ ہی نظم میں یہ پیکر تراش کر اس سے کوئی کام لیا گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر محض شوقِ پیکر تراشی میں آرزو کو پر سونیفائی کر رہا ہے۔ قاری اس کجی کو قبول بھی کر لے لیکن اس کے بعد صد ہزار دامادوں کا کیا کریں گے؟ یہ شخصی نوعیت کی علامت شاید تاقیامت نہ کھل سکے گی کہ ''عجوزہ آرزو کے داماد'' کن کو کہا گیا ہے۔ نظم میں ''جہانِ گریختہ'' کی ترکیب بھی کس جانب اشارہ کرتی

ہے، سمجھ سے بالا تر ہے۔ پھر یہ سطریں دیکھیے اور خود سے پوچھیے کہ اردو ہی میں لکھی گئیں ہیں تو کیونکر ابلاغ نہیں کر رہیں۔

''جہنم کے ہفت درجات کے مناظر نگاہ بدل کر''

''ابلتے سر۔۔۔ شعلہ بار ساغر۔۔۔ مہیب رخسار۔۔۔ خون چکیدہ بدن کی شاخیں لیے سکوت عدن کی زیتون سے سجی وادیوں کو روح و رواں میں ڈالے چھپے پڑے ہیں''(۸)

نظم میں ایسے کئی تمثال بھی ہیں جن سے کوئی واضح تصویر، بھلے وہ تجریدی ہی کیوں نہ ہو ذہن میں نہیں ابھرتی۔ شاعر اگر ''دست و بازو کے راز کا مرمریں تعلق'' کہے تو آپ اسے کیا سمجھیں گے؟

افتخار جالب اور لسانی تشکیل کے دوسرے شعرا کے یہاں نظم کے ہر لفظ کو علامت بنانے کے علاوہ الفاظ کو ہر ممکنہ طور پر غیر معروف معنی میں استعمال کرنے کا عمل بھی بالا ہتمام کیا گیا ہے۔ نظم ''منکہ امروز کی تحصیل میں ہوں'' کے عنوان ہی میں اس کے رنگ دیکھے جا سکتے ہے۔ اس نظم میں بھی عجیب و غریب تراکیب بنانے کا عمل، شخصی علامت اور غیر واضح تمثال جابجا ہیں۔ نمونے کے طور پر یہ ترکیب سازی کا یہ عمل دیکھیے۔

'بعد کی مجبوریٔ بے شوق و حضور'

یہاں ترکیب و تاسیس دونوں سے کام لیا گیا۔ ترکیب کے بارے میں عمومی طور پر ہم جانتے ہیں تاہم اردو میں تاسیس کے بارے میں کم ہی بات کی گئی ہے۔ تاسیس قواعد میں ایسا لفظ لانے کو کہتے ہیں جو پہلے سے اضافی معنی رکھتا ہو۔ جیسے رحیم و کریم یا علیم و حکیم وغیرہ۔ اب ہم واپس 'بعد کی مجبوریٔ بے شوق و حضور' کی جانب آتے ہیں اور اس ترکیب کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو نہ ہی یہ تاسیس کے تناظر میں کھلتی ہے اور نہ ہی معنوی سطح پر۔

'گفتن سے لگا مرحلۂ شرحِ صدر۔۔۔ درِ معنی مدہوش پر خاموش لکیروں کا دربست۔۔۔ نئی گوری زبان ڈھونڈتی بوسوں کی طلب گار مہِ نو کی لکیر۔۔۔ قبلۂ الحاق، خاشاک بھری دولتِ ملبوس پہن۔۔۔ موجۂ عریانیٔ آغاز میں اعضا کو دھوؤں،

ان امثلہ کو دیکھ کر افتخار جالب کے یہاں اسلوبیاتی ابہام کا اندازہ کرنا دشوار نہیں۔ افتخار جالب کا اسلوب اپنے آزاد تلازموں، غیر منطقی علامتی پیرائے، شخصی علامات اور بے جواز تجریدی تمثال کاری کا مرقع ہے۔ ایسے میں قاری ان کی بیشتر نظموں کے خار دار الفاظ اور معرعوں ہی میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور یوں اسے معنی کی جانب بڑھنے کا موقع ہی میسر نہیں آتا۔ بہر حال جہاں کہیں یہ اسلوبیاتی سطح پر ان کانٹوں کی تعداد کم ہے وہاں یہ موقع میسر ضرور آتا ہے کہ معنی کی جستجو کی جاسکے۔ افتخار جالب کے یہاں کسی مربوط معنی کی تمنا کرنا بے سود ثابت ہے۔ ابلاغ کی زیادہ سے زیادہ صورت یہ ہے کہ قاری کے ہاتھ نظم کا ایک مبہم سا تاثر لگ جائے۔ فکری ابہام کے سلسلے میں افتخار جالب کی نظم دھند کی ابتدائی سطریں دیکھیے:

روشن روشن روشن

آنکھیں یوں مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی میں ہوں۔۔۔ مجھ میں لاتعداد فسانے اور
معنی ہیں۔ میں صدیاں اسرار چھپائے پھرتا ہوں

میں خوش قسمت ہوں۔۔۔ میرے ساتھ جہانِ رنگ و رعنائی ہے

اور دریچہ بند نہاں خانوں سے روحِ یزداں کی خوشبو اٹھتی ہے

میرا سرد مشام معطر کرتی ہے

اور میری تقدیر جہانِ خلق ہوئی ہے

جو ارمان کسی کے دل میں ہے، میں اس کی خوشبو ہوں

واحسرت کا ارض و سماں میں پھیلا نغمہ

جب محبوب تلک جا پہنچے

تو پھر میں آواز نہیں رہتا ہوں

اور نہ شریانوں میں بہتا خون خرابہ

بلکہ لفظِ مطلق بن جاتا ہوں(۹)

اب یہ سطریں بظاہر اسلوبیاتی ابہام سے کسی قدر پاک محسوس ہوتی ہیں تاہم ان کے بارہا مطالعے سے کسی معنی تک پہنچنا ممکن معلوم نہیں ہوتا۔ نظم میں شاعر کسی بھی قسم کے فکری خیال کو پیش کرنے میں ناکام رہا ہے۔ ممکن ہے یہ ناکامی نہ ہو بلکہ شاعر نے محض اشتباہِ معنی ہی پیدا کرنے کی کوشش کی ہو۔

اسی طرح نظم 'پانی' میں بھی اسلوبیاتی ابہام قدرے کم ہے لیکن فکری سطح پر نظم میں ابہام اہمال کی حد تک پہنچا ہوا ہے۔

میں دھرتی پر مست خرامی کرتا، اپنے من کے درد و غم میں

حیراں حیراں سوچ رہا تھا

بکھرے بکھرے جانے پہچانے انجانے چہرے انکھیں چوم رہے تھے

چیزوں میں کچھ روپ نہیں تھا، بیزاری تھی

قدرت کی آواز اچانک اڑے آئی ہو، اور تحیر کے عالم میں صماً بکماً اپنا آپ تلاش کروں،

محروم رہوں،

جب میں گھوم رہا تھا ایک خلا تھا، میں نابینا

رستہ ڈھونڈ رہا تھا۔ آنکھیں بُوج رہا تھا۔ آنکھیں،

اپنی اور پرائی آنکھیں، میری تیری ذات میں تھر تھر کانپ رہی تھیں

رات بھری شادابی سرخ افلاک کی موج ابھر کر زرد ہوئی

میں کانپ رہا تھا(۱۰)

اس نظم میں بھی ماقبل نظم کی طرح کسی فکر کو ڈھونڈنا تقریباً ناممکن ہے۔ ایک تاثر سا نظم میں پیدا ہوتا ہے کہ جیسے شاعر اس کائنات میں انسان کی مقصدیت کا متلاشی ہے۔ وہ بارِ دگر انسان، زندگی اور کائنات کے رشتوں کے باہمی انسلاک کو تلاش کرنے کی سعی کر رہا ہے۔ میں وضاحت کر دوں کہ نظم کا متن اس کی رہنمائی نہیں کرتا۔ متن نہ تو اس تفہیم کو رد کرتا ہے اور نہ قبول کرتا ہے۔ نظم میں آنے والی لفظیات سے قاری اپنے سابقہ مطالعات کی روشنی میں اس نوعیت کی تفہیم کرنے پر راغب ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ کوئی اور قاری اس کی یکسر ہی مختلف تفہیم کرے۔ یہ اس کے مزاج، ذہنی استعداد اور سابقہ مطالعات پر منحصر ہو گا۔ نظم کا متن شاید اس کی بھی رہنمائی کرنے سے قاصر رہے۔

نظم 'پیلے ہاتھ ہیں' میں بھی معنی کے منطقے تک پہنچنے کی سعی بے سود رہتی ہے۔ نظم میں جابجا تمثال کاری سے کام لیا گیا ہے۔ تاہم ان تمثالوں کے درمیان معنوی ربط مفقود ہے۔ ہر تمثال الگ الگ کیفیت پیدا کرتا ہے مگر اس سب بکھرے ہوئے تمثالوں کو کسی معنی کے چوکھٹے میں رکھ کر نظم کے پزل کو نہیں سلجھایا جا سکتا۔

اس نظم کا ایک حصہ بھی افتخار جالب کی اکثر نظموں کی طرح رن آن لائن کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ وہ نصف صفحے پر محیط ایک ہی سطر میں دو کرداروں کے مابین مکالمہ بھی تحریر کرتے چلے جاتے ہیں جس سے فکری ابہام تو کجا اسلوبیاتی ابہام بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

لسانی تشکیلات سے وابستہ ایک اور اہم شاعر جیلانی کامران ہیں۔ جیلانی کامران کو کچھ ناقدین اردو نظم کے ارتقا میں بھی اہم شاعر کے طور پر دیکھتے ہیں۔

ڈاکٹر ضیا الحسن اپنی کتاب جدید اردو نظم آغاز و ارتقا میں جیلانی کامران کا تعریف کچھ یوں کرواتے ہیں کہ ''راشد اور مجید امجد کے بعد جدید اردو نظم کے سب سے اہم شاعر جیلانی کامران ہیں''(۱۱)

اس میں کوئی شک نہیں کہ جیلانی کامران اردو نظم کے اہم شاعر ہیں۔ آغاز میں وہ لسانی تشکیلاتی کی تحریک سے وابستہ رہے اور اس حوالے سے کئی مضامین بھی لکھے تاہم بعد ازاں انھوں نے اس تحریک سے خود کو الگ بھی کر لیا۔ ان کی ابتدائی نظموں میں ابہام کی مقدار زیادہ ہے، بعد کے کلام میں یہ درجہ بہ درجہ کم ہوتی جاتی ہے۔ جیلانی کامران فکر انگیز شاعر ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ابہام کم کم ہی اہمال کی حد کو پہنچتا ہے۔ لسانی تشکیلات کے

زیر اثر وہ شاید واحد شاعر ہیں جو اپنے پیش روؤں کے اسلوب سے الگ اپنا ایک اسلوب وضع کرنے میں کامیاب رہے۔ اس اسلوب پر بادی النظر میں ماضی کی نظم کے اثرات کم ہی دیکھائی دیتے ہیں۔ ان کے یہاں پیدا ہونے والا ابہام زیادہ تر علامتی پیرائے اظہار اور تمثال کاری کے باعث ہے۔ ان کی نظم کی فضا روایتی نظم سے یکسر مختلف ہے جس کے باعث وہ اپنی اولین قرأت میں ضرورت سے زیادہ مبہم لگتے ہیں تاہم ایک بار ان کی نظم کی فضا سے آشنائی پیدا ہو جائے تو بظاہر مبہم نظر آنے والی فضا معنی دینے لگتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ ان یہاں جمالیات کے روایتی اظہار کا نہ ہونا بھی ہے۔ جیلانی کامران کے یہاں ابہام کا اولین نمونہ ان کی پہلی کتاب 'استانزے' سے ملاحظہ کیجیے۔

یمن کا شاعر جنوبی فرانس میں (ایلزبتھ کینن کے نام)

وہ جس نے اپنے جسم سے توڑا ہے سرخ پھول،

وہ میرے دل کا گیت بناتی ہے رات کو،

کہتی ہے عمر خود ہے، جوانی ہے اُس کا ہاتھ!

اور عمر کی لکیر ہے جس آرزو کا نقش

وہ میں ہوں (۱۲)

نظم کے پہلے مصرع پر غور کیجیے 'وہ جس نے اپنے جسم سے توڑا ہے سرخ پھول' شاعر ایک مخصوص شخصیت کی جانب اشارہ کر رہا ہے اور اس حوالے کے ساتھ کہ وہ جس نے جسم سے سرخ پھول توڑ ہے۔ چنانچہ یہ گمان ہوتا ہے کہ حوالہ واقعاتی نوعیت کا ہے لیکن اس کردار سے عدم واقفیت کی بنا پر یہ حوالے مبہم رہ جاتا ہے۔ شاعر نے نظم کو ایلزبتھ کینن کے نام کیا ہے۔ یہ کون ہے میں اس بارے میں بے خبر ہوں، باوجود تحقیق کے مجھے اس کردار کا کوئی تاریخی حوالہ نہیں مل سکا۔ جیلانی کامران کے باقاعدہ مطالعے سے یہ مسئلہ کچھ یوں حل ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی کئی نظموں میں کسی مخصوص شخصیت کی جانب ایسے ہی حوالوں سے اشارہ کرتے ہیں جو مخصوص نہیں ہوتے یوں بات مبہم رہ جاتی ہے۔ اس کی ایک مثال میں نظم استانزے کے حصہ دوم سے دینا چاہوں گا۔

جس کا بدن لباس میں سویا ہوا غرور ہے

وہ ہے مجھے عزیز تر! (۱۳)

لباس میں سویا ہوا غرور بھی ایک مبہم تمثال ہے بہر حال ہم اس سے آنکھ بچا کر یہ سمجھنے کی کوشش کریں کہ شاعر نے مخصوص شخصیت کی جانب اشارہ کر بھی مخصوص حوالہ نہیں دیا۔ یعنی جس کا بھی بدن 'لباس میں سویا ہوا غرور' ہو گا وہ شاعر کو عزیز تر ہو گا یا پھر یہ بات کسی خاص فرد کے لیے؟

چنانچہ اسے شاعر کا عمومی رویہ سمجھتے ہوئے ہم 'جسم سے سرخ پھول توڑنے' کو علامت کے طور پر سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو بھی ابہام برقرار دیتا ہے۔ یہ شخصی نوعیت کی علامت ہے جس کے بارے میں پُر تیقن انداز میں کچھ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ نظم کے بعد کے مصرع بھی ابلاغ میں ناکام رہتے ہیں۔ عمر یعنی عرصہ حیات کا ہاتھ جوانی کو قرار دینا سمجھ سے بالا ہے۔ اگلے مصرع میں ابہام کی یہی صورتحال برقرار رہتے ہے۔ یعنی عمر کی لکیر سے کیا مراد ہے؟ یہاں جوانی کو عمر کا ہاتھ کہا گیا ہے ایسے میں ہاتھ اور لکیر کے ایک ہی تلازمہ خیال میں بندھنے ہونے کی وجہ سے قاری چونکتا تو نہیں تاہم ذرا سا غور کرنے پر بات مبہم تر ہو جاتی ہے کہ یہاں شاعر نے ہاتھ کی لکیر نہیں بلکہ عمر کی لکیر کی بات کی ہے۔

جیلانی کامران کے یہاں مصرع کو ترتیب اور ان کو توڑ کر نیا مصرع بنانے کا عمل بھی بات کو مبہم یا کم سے کم پیچیدہ کر دیتا ہے۔ یہ رویہ بھی لسانی تشکیلات سے وابستہ شاعروں کے یہاں عمومی طور پر نظر آتا ہے۔ افتخار جالب بھی کہیں رن آن لائن کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے نظم کے ایک مصرع کو نصف صفحے تک کھنچتے چلے جاتے ہیں اور کہیں بات مکمل کر کے اگلے مصرع کے چند الفاظ کو علامتِ سکتہ کے بعد بھی لکھتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً

چلو، پرانے مقام سے زندگی گزاریں۔۔۔ اگر شب و روز

دل کی گہرائیوں میں کھو کر صدا لگاؤں کہ میں کہاں ہوں

تو ہر تمنا گنہ میں بہہ کر مجھے جہنم میں لے چلے گی۔ (۱۴)

ان مصرع میں اولین مصرع دیکھیے یہ ' زندگی گزاریں' پر ختم ہو گیا تھا۔ اگرچہ شب و روز اگلے مصرع کے ساتھ مل کر معنی دیتا ہے تاہم شاعر نے بے وجہ اسے پہلے مصرع کے ساتھ رکھا ہے۔ یہ رویہ افتخار جالب کے یہاں تواتر سے آتا ہے۔ کئی جگہ تو یہ عمل الجھاؤ ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ بات ہی کو مبہم کر دیتا ہے۔

اسی طرح جیلانی کامران کے یہاں بھی مصرعوں کو توڑنے کے عمل میں کوئی منطقی دلیل نہیں ملتی اور بات کئی بار مبہم ہو جاتی ہے۔

راتیں لباس اوڑھ کر پردے میں ہیں، میں کس طرح

سب سے کہوں کہ خوش نہیں، جب وہ بہت اداس ہے،

کہتی ہے نرم رو ہوا، مجھ سے کہ وہ عزیز تر

اپنے بدن کے ساتھ ساتھ

جیتی ہے میرے نام پر (۱۵)

یہاں پہلا مصرع 'پردے میں ہیں' پر ختم ہو گیا تھا لیکن شاعر نے سکتہ لگا کر اگلے مصرع کو کچھ حصہ بھی اسی سطر میں رکھ ہے۔ یہی عمل تیسرے مصرع میں بھی نظر آتا ہے۔ اسی طرح آخری دو مصرعے جو دراصل ایک ہی مصرع ہے۔ بے وجہ توڑ کر دو بنا لیے گئے ہیں۔ خیر اس میں ایسا کچھ مضائقہ بھی نہیں تاہم اول الذکر رویہ نظم کے ابلاغ میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے اور کہیں بات کو یکسر مبہم کر دیتا ہے۔ نظم استانزے کے ایک حصہ سے اسی نوعیت کی مثال دیکھیے:

چند لمحوں کی بہت عمر ہوئی۔، کلیاں تھے۔

دل کشا پھول بنے! پھول، اگر وقت بنا،

وقت کے بال گرے برف کے گالے بن کر۔

دل کی رخصت نہ کٹی عمر کے دن رات کٹے (۱۶)

یہاں آپ مصرعوں میں ہائیفن کا استعمال دیکھیے۔ یوں تو اردو رموز او قاف میں ہائیفن کا کوئی تصور نہیں تاہم اس علامت کو انگریزی زبان کے تناظر میں یہاں دیکھیں تو بھی اس کا استعمال درست معلوم نہیں ہوتا۔ 'چند لمحوں کی بہت عمر ہوئی' پر مصرع جب مکمل ہو گیا ہے تو ہائیفن اور پھر علامتِ سکتہ لگا کر اگلے مصرع کے دو لفظ لکھنے کا کیا جواز ہے۔ اور پھر ان دو لفظوں کے بعد بھی ہائیفن کی علامت ہے۔ اب یہی مصرع یوں پڑھیے۔

چند لمحوں کی بہت عمر ہوئی

کلیاں تھے دل کشا پھول بنے!

پھول، اگر وقت بنا،

وقت کے بال گرے

برف کے گالے بن کر دل کی رخصت نہ کٹی

عمر کے دن رات کٹے

میں کلام پر اصلاح دینے کی بالکل جرات نہیں کر رہا۔ مصرعے کی ترتیب بدلنے کا مقصد اس ترتیب سے پیدا ہونے والے ابہام کی نشان دہی کرنا تھا۔ عموماً آزاد نظم کے شعرا مصرعوں بالحاظ معنی توڑ کر اگلا مصرع شروع کرتے ہیں۔ جیلانی کامران کے یہاں مصرعوں کو نہ تو معنی کے لحاظ سے توڑا جاتا ہے اور نہ بحر کے لحاظ سے۔ اس بارے میں کوئی مفروضہ قائم کریں تو اگلی کسی نظم میں اس کی نفی ہو جاتی ہے۔ وجہ خواہ کچھ بھی ہو جیلانی کامران کے یہاں یہ عمل التوائے معنی اور کئی بار ابہام کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

بنجر ریت کی ناف پر اونچے تیل کے نلکے، دروازے

سہ رنگی کترن لہرائے، بکتر بند مشینوں کو

دایاں ہاتھ اٹھا کے، بایاں پیر ملا کے، پیرس کی

عورت زاد فرانسیسی میں — 'لمبی عمر فرانس تری'

کہتے ہیں(۱۷)

نظم 'الجیریا کے لیے گیت میں مصرعوں کی ترتیب نے بات کو مبہم کر دیا ہے۔ الجیریا شمالی افریکہ میں تیل اور گیس کی پیداوار میں سب سے آگے ہے۔ اس کا جھنڈا سہ رنگی ہے۔ گزشتہ صدی کے نصف آخر میں فرانس سے آزادی کے لیے الجیریا اور فرانسیسی افواج کے درمیان جنگ ہوئی جو کئی سال جاری رہنے کے بعد سن ۱۹۶۲ء میں الجیریا کی آزادی پر ختم ہوئی۔ نظم میں اسلوبیاتی ابہام سے قطع نظر مخصوص تاریخی تناظر میں 'لمبی عمر فرانس تری' فکری ابہام کا باعث بھی ہے۔

جیلانی کامران کے یہاں اسلوبیاتی ابہام لسانی تشکیلات سے وابستہ دوسرے شاعروں کی نسبت کم ہے۔ کیونکہ وہ فکر انگیز شاعر ہیں لہذا ان کے یہاں ابلاغ و اظہار کا اہتمام بھی کسی حد تک کیا گیا ہے تاہم نظم کے روایتی اسلوب سے یکسر مختلف اسلوب بنانے کی سعی میں وہ ہر نظم میں کامیاب نہیں ہو پاتے چنانچہ اس عمل میں کئی بار وہ معنوی سطح پر مبہم ہو جاتے ہیں۔

'ڈوبے!' میں نے سب کے کان میں آہستہ یہ لفظ کہا،
'ڈوبے' - میں نے چاند سے کی سرگوشی، اس نے زرد قبا
فوراً زرد درختوں کی پوشاک بنادی، اُس دن سے
میں، جس باغ کو تکتے تکتے خوش قسمت ہوں، رنگ اُس کا
عمر کے پہلے گیت کا ہے!
آؤ آج کے گیت پہ پتلے چاند کے بوسے لکھ ڈالیں،
جن کے جسم قیامت سے ہیں، اس سے کہیں، اب دوری کیوں
ایک صدی کا غم کیا کم ہے، آج کے صدمے کس خاطر
اے، میں جس کا عکس ہوں، آخر مدت کی مجبوری کیوں

اپنے جسم کی خاکستر سے میرے دل پر آگ گرا،

میں گیت کہوں! (۱۸)

نظم 'الجیریا کے لیے ایک گیت' کا یہ حصہ دیکھیں، اس میں تمثال کاری سے کام لیا گیا ہے۔ جس سے ایک موہوم سا تاثر پیدا ہوتا ہے لیکن تمثال کسی معنوی ابلاغ میں ناکام رہتے ہیں۔ جیلانی کامران کے کلام میں پایا جانا والا یہ اسلوبیاتی سقم کہ وہ کسی خاص شخص یا واقعی کی جانب اشارہ کرتے ہیں اور باوجود اسے مخصوص بنا دینے کی بھی وجہِ خصوصیات کا اظہار کرنے سے گریز کرتے ہیں، نظم کو معنوی سطح پر بھی مبہم کر دیتا ہے۔ نظم کے اول حصے میں پہلے تو تمثال ہی مبہم ہے اوپر سے 'اُس دن سے میں' کہہ کر کسی خاص دن کو ممتاز کرنے کے باوجود یہ حوالہ موجود نہیں کہ کس دن سے۔

اسی طرح بغیر عنوان کے نظموں کے سلسلے کی پہلی نظم ملاحظہ کیجیے

دن آیا، نہ ملبوس بدل کے، نہ نکھر کے،

اور لوگ بھی نکلے، نہ شگفتہ، نہ چمک دار

جب میں نے یہ سوچا، مرے کاغذ کے غبارے

نہ ناچیں تو بہتر!

اک عمر کا صدمہ ہے بہت تلخ زمیں کو

نہ سالگرہ آج مناؤں میں تو بہتر!

وہ بھی نہیں خوش اور نہ خوش دن کا گزر ہے،

اے عمر! ترا سخت اکیلے کا سفر ہے! (۱۹)

یہاں بھی نظم کے آغاز میں ''اس دن سے'' کہہ کر بات کو مبہم چھوڑ دیا گیا ہے۔اور پھر یہ تمثال دیکھیے ''جب میں نے یہ سوچا، مرے کاغذ کے غبارے، نہ ناچیں تو بہتر!'' نظم اپنی آسان لفظیات کے باوجود کسی فکری خیال کی ترسیل میں مکمل ناکام رہتی ہے۔اسی طرح تلخ زمین سے کیا مراد ہے؟اور اک عمر کا صدمہ کیونکر ہے؟اور یہ کس کی عمر کا ذکر ہے۔ایسی ہی کئی کجیاں نظم میں فکری مگھم پن کی فضا کو پیدا کرنے کا باعث بن گئی ہیں۔

اسی طرح بغیر عنوان کے نظموں کے سلسلے کی تیسری نظم کا ابتدائی حصہ دیکھیے۔

میں صحرا کی

ریت پہ لکھا ہوا نام تھا، کاف! اور لباس

رات کی سرد ہوا تھی! خوش خط

اے بہت نیک! تیرے جسم پہ لکھے ہوئے لفظ

موسم گل کے کئی چاند تھے! (۲۰)

اس نظم میں بھی مصرعوں کی ترتیب کی وجہ سے قاری کو معنی تک پہنچے میں دشواری سے گزرنا پڑتا ہے۔ بالخصوص دوسرا مصرع دیکھیے یہاں یہ سمجھنا دشوار ہے کہ کاف سے کیا مراد ہے۔کیا کسی کے نام کے پہلے حرف کی جانب اشارہ ہے یا کچھ اور؟اسی طرح یہ بھی سمجھنا مشکل ہے کہ اس مصرع میں 'اور لباس' کا معنی ربط اسی مصرع کے ساتھ ہے یا اگلے مصرع کے ساتھ۔رات کی سرد ہوا کا 'خوش خط' ہونا بھی بعید از قیاس ہے۔ہوا خوش خطاط ہو سکتی ہے۔یوں ہی ریت پر ہوا کے لکھنے کی تاویل سمجھ میں آتی ہے تاہم یہ تو وہ قیاس آرائی ہے جو متن کے ساتھ الجھنے والا قاری ہی کر سکتا ہے۔شاعر نے اس کا اہتمام نظم میں نہیں کر رکھا یہی وجہ ہے کہ کوئی فکری تسلسل نظم میں پیدا نہیں ہو پاتا۔۔

جیلانی کامران کی پہلی کتاب 'استانزے' میں نظموں کا یہی رویہ ہے۔ نظموں میں مصروں کی مخصوص ترتیب معنی تک پہنچنے میں دشواری پیدا کرتی ہے۔ اس مخصوص ترتیب کی کوئی منطق سمجھ میں نہیں آتی تاہم جیلانی کامران کے باقاعدہ مطالعے کے بعد قاری اس بارے میں محتاط ہو جاتا ہے کہ وہ مصروں کو اسی بے ترتیبی کے

ساتھ توڑتے ہیں اور نئے مصرع کا آغاز کرتے ہیں۔ اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے جیلانی کامران کی نظموں کو سمجھنے میں قدر سہولت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے باوجود ان کی نظموں کا مبہم بیانیہ قاری کے لیے باسہولت نظم کے فکری خیال تک پہنچنے میں رکاوٹ کا باعث بنتا ہے۔

جیلانی کامران استانزے کی نظموں کے بعد آنے والی کتابوں میں زیادہ واضح ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ان کی دوسری کتاب 'چھوٹی بڑی نظمیں' میں نہ تو جملوں کی ترتیب کا وہ اہتمام کیا گیا ہے جو استانزے کی نظموں میں ابہام کا باعث ہے اور نہ ہی ایسے تمثال کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں جو قاری کے لیے معنی تک پہنچنے میں دشواری کا باعث بنیں۔

استانزے کی نظموں میں سب سے اہم نظم 'ابی نمر' گردانی جاتی ہے۔ یہ نظم استانزے کی دیگر نظموں کی طرح جیلانی کامران کے مخصوص اسلوب میں ملتی ہے تاہم اس کے باوجود معنوی وفور کی بدولت اس میں ابہام کے امکانات تقریبانہ ہونے کے برابر ہے بہر حال شخصیات یہاں بھی کہیں کہیں بات کو مبہم کر دیتی ہیں مثال کے طور پہ

'ابی نمر کا تذکرہ کرتے ہیں سب درخت'

اس مصرے میں درخت لغوی معنوں میں استعمال نہیں کیا گیا بلکہ یہ علامتی معنوں میں استعمال کیا گیا ہے اور یہ علامت اس قدر شخصی نوعیت کی ہے کہ ہم اس کی تہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ جیلانی کامران کی کتابوں میں 'باغ دنیا' کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ باغ دنیا جیلانی کامران کی طویل نظم ہے اس نظم کا اظہار بھی سراسر علامتی ہے تاہم یہ علامتی اظہار استانزے کی نظموں سے یکسر مختلف ہے اور روایت کے تناظر میں اس کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے یہی وجہ ہے کہ یہ نظم خال خال ہی مبہم ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے باغ دنیا میں جیلانی کامران نے انقلاب ایران کا امریکی نقطہ نظر سے تجزیہ کیا ہے اور عالم اسلام کو درپیش مسائل کے حوالے سے پیش بینی بھی کی ہے۔

لسانی تشکیلات کی تحریک سے وابستہ ایک اور اہم شاعر انیس ناگی بھی ہیں۔ ان کے یہاں بھی اسلوبیاتی ابہام اپنے عروج پر ہے۔ انیس ناگی کے یہاں بھی ابہام علامتی پیرایۂ اظہار سے پیدا ہوتا ہے۔ شخصی علامات، اور غیر واضح

تمثال کی دبیز دھند ان کی نظموں کی فضا پر چھائی ہوئی ہے۔ مزید براں ان کے یہاں بھی ہر لفظ کو ایک علامت بنا دینے کا رجحان بھی نظر آتا ہے۔ انیس ناگی کی نظم 'حرف ایک جنگل' کا آغاز نمونے کے طور پر پیش کر رہا ہوں۔

کتابیں میرا جنگل ہیں

جنہیں میں کاٹ کر اب بارہویں زینے پر بیٹھا ہوں

معافی کے ہیولوں میں چمکتی صورتوں سے دور تنہا

حرف کے صدمات سہتا ہوں

کہ میں خود آگہی کے بھاری سانسوں کا سمندر ہوں

جسے نمکین پانی کی سزا آبادیوں سے

بادبان کی طرف کافی دور رکھتی ہے(۲۱)

یہاں شاعر نے پہلے تو کتابوں کو جنگل کہا جس کا کوئی منقطقی حوالہ نظم میں موجود نہیں۔ پھر انھیں کاٹنے سے کیا مراد ہے؟ اسی طرح بارہواں زینہ، حرف کے صدمات، خود آگہی کے بھاری سانسوں کا سمندر وغیرہ ایسی علامات ہیں جنھیں تمثالوں میں رکھ کر پیش کیا گیا سو یہاں دوہرا ابہام پیدا ہو گیا ہے۔

انیس ناگی کا نظموں کو مجموعہ ایک ادھوری سر گزشت ۲۰۰۸ء میں منصۂ شہود پر آیا ہے۔ انھوں نے زیادہ تر نثری نظمیں لکھیں ہیں۔

لسانی تشکیلات کی تحریک سے وابستہ شعرا کے یہاں معنی کا اہتمام کم کم ہی دیکھنے میں آتا ہے اور اس کی وجہ ان کا ادب سے متعلق مخصوص نقطہ نظر ہے۔ لسانی تشکیلات کے شعراء زیادہ تر اپنے اسلوب کی جانب توجہ دیتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ توجہ بھی محض روایت سے مختلف ہونے اور اسلوب کو انوکھا بنانے کے تناظر میں ہے۔ اسی حوالے سے کاظہیر کاشمیری اپنے مضمون اردو کے ٹیڈی شاعر میں لسانی تشکیلات سے وابستہ ایک شاعر سے ملاقات اور ادب پہ گفتگو کے تناظر میں ان کا نقطہ نظر پیش کرتے ہیں:

> پچھلے دنوں راولپنڈی کے ایک کیفے میں ایک خوش شکل ٹیڈی شاعر سے ملاقات ہوئی ان سے شعر وادب کے فلسفے پر گفتگو ہوئی تو ان کے بیان کے مطابق فکر و فلسفہ اور انسانی اقدار کے اعلیٰ تصورات بے معنی چیزیں تھیں۔ وہ امیجزم اور حسیاتی تلذذ کو شعر کی جان سمجھتے تھے۔ (۲۲)

جدید نظم میں فکری ابہام کی بڑی وجہ داخلیت پسندی کا رجحان بھی ہے یقیناً ایسی نظمیں ساٹھ کی دہائی میں آج سے کہیں زیادہ مبہم رہی ہوں گی کیونکہ اس دور میں یہ رجحان پہلی بار دیکھنے میں آیا تھا۔ اجتماعیت اور مہابیانیوں کے ستونوں پر کھڑی شاعری کے اچانک بعد کسی بھی قسم کے فکری نظام سے عاری اور داخلی مسائل کو پیش کرنے والی نظمیں پڑھنے والے نہ صرف بدمزہ ہو کر رہ جاتے بلکہ کئی بار تو ایک سیدھے سادھے معنی دینے والی نظم بھی انھیں مبہم لگنے لگتی کہ شاید وہ شاعر سے یا نظم سے کسی بہتر بات کی توقع کر رہے تھے۔ زاہد ڈار کی نظم 'زبان کا مسئلہ' کا مرکزی موضوع انسان ہے۔ یہ نظم کسی بھی قسم کے مہابیانیوں کے فکری خیال سے ہٹ کر لکھی گئی ہے اور انسان دوستی کے اس بیانیے پر مبنی ہے جسے جنگ عظیم دوم کے بعد یورپ اور اس کے زیر اثر دنیا کے بیشتر ممالک میں فروغ ملا۔ تاہم یہ نظم آج کے قاری کے لیے مبہم نہیں کہ ہم اس کی فکری اساسوں سے واقف ہو چکے ہیں اور ایسا بہت کچھ پڑھ چکے۔ تاہم یہ نظم بھی ساٹھ کی دہائی میں مبہم تصور کی گئی کہ اس دور میں شاید انسان دوستی کے فلسفہ کو ابھی اس قدر فروغ نہ مل سکا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ظہیر کاشمیری اس نظم کے بارے میں کہتے ہیں کہ

> یہ شبدوں، بدھ کا بھکشو، گوروں کا چیلا، اللہ کا عاشق، ایسی باتیں اپنے انوکھے ربط کے باوجود قاری کے ذہن میں کوئی منظر، کوئی تصویر، کوئی خیال پیدا نہیں کرتیں اور الجھاؤ جو پہلے مصرع میں شروع ہوتا ہے آخری مصرعے پر آکر بھی ختم نہیں ہوتا۔ جس نظم کا انسانی ذہن پر impact ہی کچھ نہ ہوا سے کوئی بے وقوف ہی نظم پارہ کہے گا۔ (۲۳)

مذکورہ نظم میں انسان دوستی اور بین المذاہب ہم آہنگی کے حوالے موجود ہیں۔ ساٹھ کی دہائی سے یہ دنیا بھر کی طرح جدید اردو نظم کے مرکزی موضوعات میں سے ایک ہے۔ ان ہی نئے افکار کی بدولت گوتم بدھ کی علامت اردو شاعری میں داخل ہوئی۔ اس نظم میں بھی اس کا حوالہ موجود ہے اور بعد کے کئی شاعروں کے یہاں بھی اس کا علامتی اظہار ملتا ہے کہ بدھ مت کے کچھ مخصوص عقائد کی حمایت سماجی زندگی کا جدید فلسفہ بھی کرتا ہے۔

زاہد ڈار کی نظموں میں اسلوبیاتی ابہام افتخار جالب اور لسانی تشکیلات سے وابستہ دوسرے کئی شاعروں کی نسبت کم پایا جاتا ہے تاہم فکری ابہام کی یہاں بھی کمی نہیں بالخصوص ایسی نظموں جن پر داخلیت کی پرچھائیں ہے۔ زاہد ڈار کی نظم 'دن یہ کیسے ہیں' میں شاعر یبوست زدہ زندگی کا نقشہ کھینچتا ہے سو نظم وجودی کرب کے اظہار کا تاثر دیتی ہے تاہم نظم کے اختتام پر شاعر یبوست زدہ زندگی سے امید تج کر رات سے امید لگاتا نظر آتا ہے۔ یہ رویہ فکری ابہام کا باعث بنتا ہے کہ آخر شاعر کہنا کیا چاہتا ہے۔

دن اگر آج کا بیت جائے تو کیا۔۔۔ رات ہے

اور اس دل کو جس چاند کی ہے لگن

''رات کے پاس ہے''

یہ تو اک آس ہے (۲۴)

رات ہمیشہ سے تاریکی کا استعارہ رہی ہے۔ شاعری تو کجا ہم عام گفتگو میں بھی امید کو اجالے سے منسوب کرتے ہیں۔ ہر رات کے بعد صبح ہوتی۔ اور اسی صبح سے امید منسوب کی جاتی ہے۔ جب کے یہاں الٹ معاملہ درپیش ہے اور اس کی وضاحت بھی نظم کے متن سے نہیں ہوتی۔

آفتاب اقبال شمیم نے ایسے دور میں نظم کا اغاز کیا کہ جب ترقی پسندیت روبہ زوال تھی اور نئی نظم کے مباحث اپنے عروج پہ تھے۔ آفتاب اقبال شمیم نے ان دونوں دھاروں سے تخلیقی انجذاب کے باوجود کسی قدر مختلف راستہ بنایا تاہم اس کے باوجود ان کی نظم کا بیشتر حصہ ابہام کی دھند میں لپٹا ہوا ہے۔ ڈاکٹر آفتاب اقبال شمیم کے یہاں اسلوبیاتی سطح پر بھی ابہام منفرد و نامانوس لفظیات اور معنوی کیفیات، انفرادی اور اجتماعی زندگی کی داخلی

اور خارجی تمثال کاری کے باعث پیدا ہوا ہے۔اس ضمن میں ڈاکٹر سعید احمد آفتاب اقبال شمیم کی کلیات ''نا دریافتہ'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> منفرد احساسات کے اظہار کے لیے وہ عموماً ایسی لفظیات کا انتخاب کرتے ہیں جو آزاد نظم کی روایت سے آگاہ قاری کے لیے بھی نامانوس ہیں۔ان نظموں کا یہی انفراد قاری اور متن کے درمیان ایک ایسی دھند پیدا کرتا ہے جو ابہام کا باعث بنتی ہے(۲۵)

ڈاکٹر سعید احمد کا خیال ہے کہ آفتاب اقبال شمیم کے طلسم کدے کا کردار ایک بار کھل جائے تو ابہام تحلیل ہو کر فنی حسن کا نمونہ نظر آنے لگتا ہے۔یہ بات بحث طلب ہے کہ کس قاری پر آفتاب اقبال شمیم کی نظمیں کھلتی ہیں تاہم ان کے یہاں نظم کی مبہم فضا سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔مثال کے طور پر آفتاب اقبال شمیم کی پہلی کتاب فردا نژاد سے ان کی نظم ''کایا کا کرب'' کی فضا دیکھیے:

اس نے دیکھا

وہ اکیلا اپنی انکھوں کی عدالت میں

کھڑا تھا

بے کشش اوقات میں بانٹی ہوئی صدیاں

کسی جلاد کے قدموں کی آوازیں مسلسل

سن رہی تھیں

آنے والے موسموں کے نوحہ گر مدت سے

اپنی بے بسی کا زہر پی کر

مر چکے تھے

اس نے چاہا

بند کمرے کی سلاخیں توڑ کر باہر نکل جائے

مگر شاخوں سے مرجھائے ہوئے پتوں کی صورت

ہاتھ اس کے بازوؤں سے

گر چکے تھا(۲۶)

نظم میں بے کشش اوقات میں صدیوں کی تقسیم اور کسی جلاد کے قدموں کی آوازیں سننا ایک بھرپور تمثال ہے تاہم یہ تمثال کسی معروضی معنی کی ترسیل میں ناکام رہتا ہے۔ یہ تمثال شخصی نوعیت کے احساسات کے زیر اثر بنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قاری اس سے معنی کشید کرنے کے لیے اسے کسی بھی صورتحال پر منطبق کرنے میں ناکام رہتا ہے اسی طرح نظم میں آنے والے موسموں کا نوحہ گر بھی واضح نہیں ہوتا کہ اس سے شاعر کی کیا مراد ہے۔ شاخوں سے مرجھائے ہوئے پتوں کی صورت ہاتھوں کا بازوؤں سے گر جانا بھی دراصل علامتی اظہار ہے تاہم اس علامتی اظہار سے شاعر کیا کہنا چاہتا ہے، قاری اس کے بارے میں کچھ بھی تیقن سے نہیں کہہ سکتا۔ نظم اپنی تمثال کاری کے ذریعے ایک منظر قاری کے ذہن میں اجاگر کرنے میں کامیاب رہتی ہے تاہم نظم کے اندر فکری ابہام بہرحال اپنی جگہ پہ قائم رہتا ہے اور قاری نظم کے معنیٰ مراد تک پہنچنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

اسی طرح ''نیلی گرد کا زمزم'' بھی اسلوبیاتی اور فکری ابہام کے حوالے سے مطالعے لائق نظم ہے۔ نظم کا عنوان ہی قاری پر نہیں کھلتا۔ نظم کی جانب بڑھیں تو آسماں سے سایہ سایہ گرتے ہوئے چیتھڑے۔۔۔ پھٹھپڑاتی دھوپ کی پیلی صدا۔۔۔ درد کی بوڑھی چڑیلوں کا آنکھ کے صحرا میں اپنی ریتلی آواز سے پکارنا ۔۔۔ راستے کے سنگریزوں کا آنکھ سے چننا، وغیرہ ایسے علامتی تمثال ہے جو معنی تک رسائی میں معاونت کی بجائے الجھاؤ پیدا کر دیتے ہیں تاہم نظم اپنی لفظیات کہ بل بوتے پر ایک تاثر اور کیفیت منتقل کرنے میں کسی حد تک کامیاب رہتی ہے۔

ڈاکٹر آفتاب اقبال شمیم کے یہاں مافوق الفطر تمثال کاری ان کی اکثر نظموں میں معنوی الجھاؤ کا باعث بنتی ہے۔ ''دھوپ اور سارس'' نظم سے اس کی ایک اور مثال دیکھیے:

لہو کی شاخوں سے اس کے اعضاء لٹک رہے تھے

زمین کے اوپر

پرانا سارس جھکا ہوا روشنی کے

کیڑوں کو کھا رہا تھا

ہم اپنے چہروں پر شام کی راکھ مل چکے تھے

وہ اپنی انکھوں کے تہ خانے میں زینہ زینہ اتر رہا تھا

ہرے گلاسوں میں تیز خوشبو کی جھاگ کے بلبلے

اڑا کر ہوا کی دلہن

ہمارے کپڑوں کو چھو کے گزر (۲۷)

نظم کا یہ ابتدائی حصہ جو حوالے کے طور پہ پیش کیا ہے اس کا پہلا مصرع لہو کی شاخوں سے اس کے اعضاء لٹک رہے تھے ایک تو مبہم تمثال کی صورت میں ہمارے سامنے ہے، یعنی لہو کی شاخوں سے اعضا کے لٹکنے سے کیا مراد ہے؟ اور دوسرا اس میں ابہام کی وہ صورت بھی پائی جاتی ہے جو جدید نظم میں بہت عام ہے، یعنی جدید نظم کا مشارالیہ کم کم ہی کھلتا ہے۔ ماضی میں اسم اشارہ کا استعمال روایت کی رو سے کیا جاتا تھا اور اسی طرح سمجھا بھی جاتا تھا تاہم جدید نظم میں اکثر مشارالیہ ابہام کا باعث بنتا ہے جیسا کہ اس نظم میں بھی یہ مبہم ہے۔ ''پرانا سارس'' کی علامت بھی انتہائی شخصی نوعیت کی ہے جس کا کوئی حوالہ تاریخ یا روایت کی رو سے نہیں ملتا تاہم اس کا انداز اساطیری نوعیت کا ہے۔ نظم میں مصروں کی وہ ترتیب جو لسانی تشکیلات کے دور میں ایک سقم کی صورت میں ہمیں نظر آتی ہے یہاں بھی موجود ہے۔ یہ مصرع کچھ یوں مکمل ہوتا ہے کہ 'ہرے گلاسوں میں تیز خوشبو کی جھاگ کے بلبلے اڑا کر'

جبکہ اگلا مصرع یوں مکمل ہوتا ہے کہ 'ہوا کی دلہن ہمارے کپڑوں کو چھو کے گزری'

تاہم شاعر نے ان دونوں مصرعوں کے درمیان ایک تیسرا مصرع رکھا ہے جو کچھ یوں ہے

'اڑا کر ہوا کی دلہن'

یہ مصرع نہ تو خود کوئی معنی دیتا ہے اور نہ ہی اپنے ماقبل اور مابعد کے مصرعوں کی معنوی تفہیم میں مددگار ثابت ہوتا ہے بلکہ الٹا ابہام کا باعث ہے۔

آفتاب اقبال شمیم کے یہاں ابہام کی وہ صورت، جس نے جدید نظم کے ایک بڑے حصے کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے یعنی فکری زوال سے پیدا ہونے والا ابہام بھی نظر آتا ہے۔اس کی مثال ان کی نظم ''لامرکز آوازیں'' سے دی جاسکتی ہے۔ یہ نظم اپنی مخصوص تمثال کاری کے ساتھ قیامت خیز منظر کو پیش کرتی ہے اور زندگی کی بقا کے لیے اس کائنات پر حاکم ذات سے استدعا کرتی ہے۔اس ذات کو مخاطب کرنے کے لیے شاعر نے اے عظیم باپ کہا ہے۔ تخاطب کا یہ انداز کئی سوالات کو جنم دیتا ہے میں اسے مذہب کی آنکھ سے دیکھ کر اس کی ادبی حیثیت کو متاثر نہیں کرنا چاہتا۔اس لیے میں اسے فکری اور شعری روایت کی روشنی میں دیکھتا ہوں تو تعجب ہوتا ہے کہ اسے کس فکری تناظر میں یا زاویہ نگاہ کے ساتھ دیکھا جائے۔ نظم کا اختتام بھی صورتحال کو مبہم بنائے ہوئے ہیں کیونکہ وہ نقطہ نظر جس کے تحت اس مسئلے کو دیکھا گیا ہے قاری اس تک پہنچنے سے قاصر رہتا ہے۔

اختر حسین جعفری بھی جدید اردو نظم کے نمائندہ شاعروں میں گنے جاتے ہیں ۔ان کی نظم کی دو کتابیں ''آئینہ خانہ''اور ''جہاں دریا اترتا ہے''منصۂ شہود پر آچکی ہیں۔ جبکہ ان کی کلیات ''آخری اجالا'' کے نام سے دستیاب ہے۔اختر حسین جعفری کے یہاں نظم کی ٹریٹمنٹ ان کے معاصرین سے قدرے مختلف ہے۔اختر حسین جعفری کی زبان فارسیت آمیزی کے باعث روایت کا تسلسل معلوم ہوتی ہے جبکہ ماضی کی نسبت ان کے مصرعے بھی روایتی انداز میں پختہ ہیں۔ موضوعاتی اعتبار سے اختر حسین جعفری بیک وقت داخلی اور عصری مسائل نظم میں پیش کرتے ہیں۔ان کے یہاں کربلائیت کا استعارہ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔اسلوب کے اعتبار سے اختر حسین جعفری نے بھی جابجا شخصی علامات اور تمثال کاری سے کام لیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ابہام ان کی شاعری کی بھی نمایاں خصوصیت بن کر ابھرا ہے۔احمد ندیم قاسمی اپنے ایک مضمون میں ایک تقریب کہ جہاں سید علی عباس اور اختر حسین جعفری بھی موجود تھے کا احوال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

سید علی عباس صاحب نے جعفری صاحب کو مخاطب کرتے ہوئے فرمایا: جعفری
صاحب آپ جو شاعری کر رہے ہیں وہ کس کے لیے کر رہے ہیں ؟ میں اپنے آپ کو ایک

> پڑھا لکھا فرد سمجھتا ہوں اور فلسفے کے علاوہ میں نے اردو فارسی انگریزی وغیرہ کی کتابوں کا مطالعہ بھی بالاستیعاب کیا ہے مگر آپ کی کوئی نظم میرے پلے نہیں پڑتی۔ اگر آپ نہ عوام کے لیے لکھتے ہیں نہ پڑھے لکھے طبقے کے لیے تو پھر کس کے لیے لکھتے ہیں؟ آپ کی آڈینس کون سی ہے (۲۸)

جدید نظم میں پائے جانے والے ابہام کے حوالے سے یہ رویہ عام دیکھنے میں ملتا ہے کہ پڑھا لکھا قاری جس نے قدیم سے لے عصر حاضر کی نظم کا مطالعہ کر رکھا ہے اور اسے بھرپور انداز میں سمجھنے کی استطاعت بھی رکھتا ہے وہ بھی جدید نظم کے مبہم پن پر حیرت کا اظہار کرتا ہے۔ ایسے میں اس نظم کے ابہام کو کھولنے کے لیے دلائل دینے کی بجائے زیادہ تر نظم نگاروں کی جانب سے روایت پسندی اور جہالت کے فتاویٰ جاری کر دیے جاتے ہیں ۔آج کئی دہائیاں گزرنے کے باوجود یہ مسئلہ جوں کا توں موجود ہے۔ اختر حسین جعفری کی نظم میں ابہام کے حوالے سے ایک اور حوالہ احمد ندیم قاسمی کے مضمون ہی میں مل جاتا ہے احمد ندیم قاسمی، مشکور حسین یاد کے ایک طویل مراسلے کا ذکر کرتے ہیں جو انہوں نے فنون کے لیے لکھا اور اس مراسلے میں اختر حسین جعفری کی شاعری کے حوالے سے سوالات اٹھائے:

> مشکور حسین یاد نے فنون کے نام اپنے ایک طویل مراسلے میں جعفری صاحب کی شاعری کی ویسے تو بھرپور تعریف کی مگر اس شاعری کے ابلاغ کے سلسلے میں انہوں نے قریب قریب وہی استدلال پیش کیا جس کا سید علی عباس جلال پوری کے ذکر میں اس سے پہلے حوالہ آچکا ہے (۲۹)

اختر حسین جعفری کی پہلی کتاب ''آئینہ خانہ'' کی ابتدائی نظمیں قدر واضح ہیں۔ یہ نظم داخلی مسائل سے بھی کسی حد تک پاک ہے چنانچہ وہ خارجی معاملات پر بات کرتے ہوئے کم کم ہی مبہم ہوتے ہیں ۔ان کی طویل نظمیں اور بعد کی شاعری مبہم سے مبہم تر ہوتی چلی جاتی ہے۔

اسلوبیاتی سطح پر اختر حسین جعفری نے نظم کا چہرہ غیر مانوس تمثالوں سے میلا نہیں کیا۔ انہوں نے اپنی لفظیات اور مصرع سازی کے عمل میں روایتی جمالیات اور تقاضوں کا بھرپور خیال رکھا ہے لیکن ان کا پر شکوہ اسلوب اندر

سے کھوکھلا محسوس ہوتا ہے۔ یہ کسی قسم کے مربوط معنی دینے میں ناکام رہتا ہے۔ نظم کے کرافٹ پر ہونے والی محنت بہر حال ثمر بار ثابت ہوئی ہے اور قاری ان مصرعوں کے حسن اور کشش سے نہیں بچ پاتا۔ معنوی اور فکری ابہام کے حوالے سے اختر حسین جعفری کی نظم بہتے پھول سے جو وعدہ تھا پیش ہے۔

آب رواں کا بہتے پھول سے جو وعدہ تھا پورا ہوتا

بادِ صبا نے جن شرطوں پر

پتھریلے ساحل کو اپنا راز بتایا

حسن گنوایا

وہ شرطیں پوری ہوتی

اب ان شرطوں کی تحریریں

اب ان وعدوں کے بیانامے

اگلے گھاٹ اتارے اترنے والے

بادِ صبا کو کیسے دلائیں

شام کی بھیگی راکھ ہے

چاند کا گیلا ایندھن

اب بیراگن جلتے بجھتے خون کی رو میں

لحظہ لحظہ کنکر بنتی شام میں اپنے

وصل کا گہنا زخمی موتی صبح تلاطم تک ڈھونڈے گی

ساحل ساحل رات ہنسیں گی (۳۰)

نظم علامتی فضا رکھتی ہے تاہم نظم آخر تک اپنی علامتی فضا میں قاری کو داخل نہیں ہونے دیتی ۔ بادِ صبا کا مخصوص شرائط پر پتھریلے ساحل کو اپنا راز بتانا کیا معنی رکھتا ہے؟ بادِ صبا کی تفہیم تو چلیے ہم روایت اور فطرت کے تناظر میں کر لیں گے لیکن بادِ صبا کا راز کیا ہے؟ اور وہ شرطیں کیا ہیں جن پہ راز کو بتایا گیا۔ نظم یہیں سے قاری کی گرفت سے نکل جاتی ہے اور پھر آخر تک یہ قاری کے ادراک سے دور ہی ہوتی چلی جاتی ہے۔ اختر حسین جعفری کی طویل نظم آئینہ خانہ، باب اول اور باب دوم میں تقسیم ہے اور ہر باب کے اندر متعدد نظمیں موجود ہیں۔ یہ تمام نظمیں یا طویل نظم کے تمام حصے اختر حسین جعفری کی دوسری نظموں کی طرح فکری ابہام رکھتے ہیں اور اس پر طرہ یہ کہ یہ تمام حصے مل کر ایک طویل نظم کی فکری اکائی بھی نہیں بن پاتے۔ ن۔ م۔ راشد کی طویل نظم حسن کوزہ گر بھی چار حصوں پر مشتمل ہے۔۔ یہ تمام حصے فرداً فرداً بھی اپنے معنی دیتے ہیں اور ایک اکائی کی صورت میں بھی ہمارے سامنے موجود ہیں ۔ کیونکہ یہ نظم ایک کہانی کی صورت میں آگے بڑھتی ہے اس لیے اس نظم کے تمام حصوں میں کہانی ربط کا کردار ادا کرتی ہے جبکہ آئینہ خانہ میں شعور کی رو کے تحت نظم کے تمام حصوں کو ملانے کی کوشش کی جاتی ہے جو کہیں تو کام کرتی ہوئی نظر آتی ہے اور کہیں اس میں بھی کامیابی نہیں ہو پاتی۔ یہی مسئلہ علی محمد فرشی کی طویل نظم علینہ کے مختلف حصوں کو بھی ایک اکائی کی صورت میں دیکھتے ہوئے پیش آتا ہے۔ تاہم اس حوالے سے علی محمد فرشی کی نظموں کو زیر بحث لاتے ہوئے تفصیل سے بات ہو گی آئینہ خانہ کے باب اول سے تیسری نظم دیکھیے:

سفر کی رات تعاقب میں ہے سگِ مامور

نشانِ پا سے سراغ بدن نکالے گا

مدد کرے گا عدو کی نکل کر ابر سے چاند

دکھائے گا کہ سبھی ہست و بود کی راہیں

قدم قدم پہ انہی جنگلوں میں ملتی ہیں

جہاں پہ ڈھونڈی ہے مفرور قیدیوں نے پناہ

افق اٹھائیں گے پھر سے نئی دیوار

بنیں گے غولِ بیابان باڑلوہے کی

ہوا کہے گی کہ خود یافتی کی منزل پر

فصیلِ ذات سے محکم کوئی فصیل نہیں (۳۱)

اختر حسین جعفری کا کرافٹ اس لحاظ سے معاصر نظم نگاروں سے مختلف ہے کہ ان کے یہاں نظم کی وہ بنت جو کسی پنچنگ لائن پر ختم ہوتی ہے اور اس کے آنے تک نظم اپنے فکری تناظر کو قاری کے ہاتھ نہیں لگنے دیتی ، سے اجتناب کیا گیا ہے۔ان کے یہاں نظم مصرع بہ مصرع چھوٹی چھوٹی اکائیوں کی صورت میں بامعنی ہے تاہم یہ تمام مصرع مل کر کسی مربوط فکر تک نہیں لے کے جاتے۔ یہی نظم دیکھ لیجئے جس میں ہر مصرع بامعنی ہے اور اپنی بنت کے لحاظ سے انتہائی پختہ اور جمالیات سے بھرپور ہے تاہم نظم میں فکری اکائی کی ریڈ کی ہڈی موجود نہیں۔

جدید اردو نظم کا ایک اور اہم حوالہ ساقی فاروقی ہیں ۔ساقی فاروقی کی کئی نظم کی کتابیں منصۂ شہوت پہ آچکی ہیں ۔انہوں نے اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شاعری کی ہے۔ان کے یہاں شاعری میں روایتی اور کلیشے مضامین سے انحراف ملتا ہے تاہم وہ لسانی تشکیلات کے شاعروں کی طرح روایت سے مکمل رشتہ توڑتے ہوئے بھی نظر نہیں آتے۔ان کے یہاں موضوعاتی تنوع اور اسلوب اور ہیئت کے حوالے سے نئے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔وہ جدید آدمی کے لب و لہجے میں بات کرتے ہیں۔ان کی نظمیں میں تمثال کاری تجریدیت اور علامتوں سے بالخصوص کام لیا گیا ہے تاہم اسی کی بنا پر ان کی نظموں میں ابہام پیدا ہوتا ہے بالخصوص وہ نظمیں جن میں جانوروں کو لے کر علامت بنایا گیا ہے۔ان نظموں میں ایک کتا۔۔۔شیر امداد علی کا میڈک ۔۔۔ایک سور سے ۔۔۔خرگوش کی سرگزشت اور خالی بورے میں زخمی بالا وغیرہ نمایاں ہیں۔

ساقی فاروقی کی ممتاز نظم ’’ خالی بورے میں زخمی بلا‘‘ کے تناظر میں میں ان کی علامتی شاعری میں ابہام کی موجودگی کا جائزہ لوں گا۔یہ نظم معاصر نظم نگاروں میں زیر بحث آچکی ہے۔سوشل میڈیا پہ نظموں کی تفہیم کے حوالے سے قائم ہونے والے گروپ ’’حاشیہ‘‘ میں اس پر تفصیلی بحث موجود ہے۔اس بحث کے تناظر میں یہ دیکھا گیا ہے کہ ہر شخص نے نظم کی تفہیم مختلف انداز میں کی ہے۔اس کی علامتوں کو بالکل مختلف مختلف فکری منطقوں کے تحت سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے یہی جدید نظم میں موجود ابہام کا المیہ ہے کہ اس میں لکھاری کے

معنی مراد تک پہنچنانا ممکن ہو جاتاہے۔ نظم سے پیدا ہونے والے تاثر سے ہر قاری ذاتی تجربات اور مشاہدات وغیرہ کے آئینے میں نظم کو سمجھنے کی کوشش کرتاہے۔

جان محمد خان

سفر آسان نہیں

دھان کے اس خالی بورے میں

جان الجھتی ہے

پٹ سن کی مضبوط سلاخیں دل میں گڑی ہیں

اور آنکھوں کے زرد کٹوروں میں

چاند کے سکے چھن چھن گرتے ہیں

اور بدن میں رات پھیلتی جاتی ہے۔۔۔

آج تمہاری ننگی پیٹھ پر

آگ جلائے کون

انگارے دہکائے کون

جد وجہد کے

خونیں پھول کھلائے کون

میرے شعلہ گر پنجوں میں جان نہیں

آج سفر آسان نہیں

تھوڑی دیر میں یہ پگڈنڈی

ٹوٹ کے اک گندے تالاب میں گر جائے گی

میں اپنے تابوت کی تنہائی سے لپٹ کر

سو جاؤں گا

پانی پانی ہو جاؤں گا

اور تمہیں آگے جانا...

۔۔۔اک گہری نیند میں چلتے جانا ہے

اور تمہیں اس نظر نہ آنے والے بورے۔۔۔

۔۔۔اپنے خالی بورے کی پہچان نہیں

جان محمد خان

سفر آسان نہیں (۳۲)

معاصر نظم نگاروں کی جانب سے اس کو ان کی ذاتی زندگی سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش کی گئی ۔اس حوالے سے ساقی فاروقی کی زبانی سنا ہوا ان کے بچپن ایک واقعہ پیش کیا گیا۔ جس میں انھوں نے اپنے ایک گھریلو ملازم کو ایک بلے کو بورے میں بند کر کے تالاب تک لے جاتے اور اسے ڈبو کے مارتے دیکھا تھا۔اس واقعے کو شاعر کی ذاتی زندگی سے ملا کر نظم سے معنی کشید کرنے کی کوشش کی گئی۔

نظم میں خالی بورے کی علامت کو اس دنیا کے قید خانے کے طور پہ بھی سمجھا گیا جس میں ہر فرد قید ہے اور موت ہی اس کا انجام ہے۔

نظم کی ایک اور تفہیم کچھ اس صورت میں ہوئی کہ اسے تصوف اور واحدانیت سے جوڑ کر بھی دیکھنے کی کوشش کی گئی۔

نظم کے کردار جان محمد خان اور زخمی بلے کو ایک ہی سکے کے دو رخ کے طور پر بھی سمجھنے کی کوشش کی گئی یعنی ذات کا ایک روپ جو جان محمد خان ہے جس کی فطرت میں سفاکی ہے جبکہ دوسرا رخ زخمی بلے کا ہے۔ جو اپنی فطرت میں مظلوم ہے۔

نظم کو سیگمنٹ فرائیڈ کے 'ایگو' اور 'سپر ایگو' کے ساتھ بھی جوڑا گیا۔ جان محمد خان کو انسانی سفر کے ارتقا کے تناظر میں بھی سمجھنے کی کوشش کی گئی زخمی بلے کو اس کی ایک جبلت قرار دیا گیا اور یوں اس سے جان چھڑا کر جان محمد خان کو زندگی میں آگے بڑھ جاتے ہوئے دیکھا گیا۔

اس نظم پر ہونے والے مباحثے میں اسے کربھلا سو بھلا کی دانش کے تحت بھی سمجھنے کی کوشش کی گئی یعنی جان محمد خان نے جو زخمی بلے کے ساتھ کیا وہی اس کی اس کے ساتھ بھی پیش آئے گا۔ نظم کی آخری لائنیں یعنی

''اور تمہیں اس نظر نہ آنے والے بورے

اپنے خالی بورے کی پہچان نہیں

جان محمد خان سفر آسان نہیں''

اسی جانب اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

اسی طرح بلے کو ایک جنسی علامت کے طور پر بھی لیا گیا اور یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ ہم سب کے اندر ایک بلا موجود ہے

بحث کے تناظر میں مباحثے کے صدر حمید شاہد لکھتے ہیں۔

> لبیڈو کے فطری مطالبوں کو یہاں دبانا ایک طرح سے بلے کو زخمی کرنے اور بند بورے میں بند کرنے اور اذیت دینے کے مترادف ہو گیا تھا۔ جب جنس کے بلے کی مدھم میاؤں پر دھیان نہ دھرا جائے تو اس کا سرکش ہونا اس نقطہ نظر میں نشان زد ہوتا ہے۔ یہی نفس ہے اور یہی اشتہا۔ سو سارے جان محمد خان اس کو دباتے یا مار ڈالنا چاہتے ہیں[۳۳]

نظم اپنے اندر کئی علامتیں ایسی لیے ہوئے ہیں کہ جس سے اس کی سیاسی تفہیم بھی ممکن ہے۔ مثلاً دھان کا بورا۔۔۔پٹ سن کی مضبوط سلاخیں۔۔۔چاند کے سکے وغیرہ ۔ان علامتوں کی وجہ سے ذہن مشرقی پاکستان کی طرف جاتا ہے۔ چنانچہ اس تناظر میں بھی نظم کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔

میں ان تمام تفاہیم میں سے اس نظم کی مشرقی پاکستان کے تناظر میں سیاسی تفہیم کا کسی قدر قائل ہوں تاہم 'حاشیہ' کے مباحثے میں اس نظم کی ہونے والی تمام تفاہیم کو سامنے رکھ کر بھی نظم کی علامتوں کو مکمل طور پر نہیں کھولا جا سکتا۔ بلا ایک جاندار ہے ہم اسے فطری اور روایتی حوالوں سے جانتے ہیں اور اس تناظر میں بلے کی علامت مکمل طور پر مبہم ہے۔ یہ ایک شخصی علامت ہے نظم کے سیاق وسباق اور اس کی لفظیات کی روشنی میں ہم بلے کی علامت کو کسی مخصوص تناظر میں سمجھنے کی کوشش تو کر سکتے ہیں تاہم شخصی علامات کے بارے میں کچھ بھی تیقن سے نہیں کہا جا سکتا۔ یہی رویہ ساقی فاروقی کی علامتی نظموں کے اندر برتا گیا ہے۔ علامت کو انتہائی شخصی تناظر میں استعمال کیا گیا ہے۔ ساقی فاروقی کی دوسری نظمیں جو اس قسم کی علامتی فضا اور مبہم پن سے پاک ہیں وہاں اکہرے معنی کا مسئلہ درپیش ہے ۔ نظم میں معنی کی پہلی سطح جو شاعر نے کوئی منظر کھینچ کر یا کہانی کے روپ میں ہمارے سامنے رکھی ہے سمجھ آتی ہے تاہم جدید نظم کے لیے یہ ناکافی ہے۔ نظم کہ اصل معنی ہمیشہ اس کے پس پردہ ہوتے ہیں۔اس تناظر میں ساقی فاروقی کی نظموں کا جائزہ لیا جائے تو کئی نظمیں معنیِ اخفا کی جانب نہیں جانے دیتی سو یہاں بھی ایک قسم کا ابہام پیدا ہو جاتا ہے کہ کیا شاعر نے معنی کی دوسری سطح کا اہتمام نہیں کر رکھا یہاں ہم اس تک پہنچنے سے قاصر ہیں۔ نظم ''باکرہ'' کا مطالعہ اس حوالے سے خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔

مابعد لسانی تشکیلات

انیس سو ستر کی دہائی میں نظم کے افق پر ابھرنے والے شعرا میں علی محمد فرشی کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ان کی نظموں کے تین مجموعے ''تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے''۔۔۔ ''زندگی خودکشی کا مقدمہ نہیں'' اور ''غاشیہ'' منصۂ شہود پہ آچکے ہیں ۔ان کے علاوہ ان کی طویل نظم ''علینہ'' جو کہ ان کی شناخت کا سب سے

بڑا حوالہ بھی ہے ۲۰۰۲ء میں شائع ہوئی۔ ستر کی دہائی کے نظم نگاروں کو، نظم کی وراثت لسانی تشکیلات سے وابستہ شعراء سے ملی چنانچہ ان کے پاس تین راستے تھے۔ان میں سے ایک لسانی تشکیلات کی تحریک کے تحت نظم کی جو صورت اردو میں متعارف ہوئی تھی اس کو جاری رکھا جائے۔ دوم یہ کہ جس روایت سے لسانی تشکیلات کے دور میں ناتا توڑ لیا تھا اس کی جانب بار دیگر رجوع کیا جائے یا پھر اپنا انفراد تلاش کیا جائے اور ایک نیا راستہ نکالا جائے۔اس صورتحال میں ستر کی دہائی کے نظم نگاروں نے لسانی تشکیلات کی تحریک کی خوبیوں اور خامیوں کا گہرائی سے مطالعہ کیا اور نئی شاعری میں ہونے والے تجربات سے روشنی کشید کی جبکہ روایت کی جانب بھی رجوع کیا۔ یوں ان کے یہاں نئی شاعری سے شخصی علامات اور تمثال کاری کی خصوصیات شامل ہوئیں جبکہ روایت سے ایک بار پھر نظم کی زبان اور جمالیات کے اصول اخذ کیے۔ یوں ستر کی دہائی کے شعرا کے یہاں نظم ایک نئے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔اس دہائی کے نمائندہ شاعروں، جن میں علی محمد فرشی، رفیق سندیلوی، نصیر احمد ناصر، انوار فطرت اور محمد انور خالد شامل ہیں کہ یہاں تمثال کاری نظم کے کرافٹ کی سب سے اہم خصوصیت بن کے ہمارے سامنے آتی ہے۔

علی محمد فرشی کی نظموں کے مجموعے غاشیہ میں شامل ڈاکٹر ستیا پال آنند کی رائے کچھ یوں ہے:

> علی محمد فرشی امیجسٹ ہے لیکن اس کے ہاں امیج سے آگے جانے اور معنی کی تہ در تہ سطحوں پر اس امیج سے آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی قدرت موجود ہے (۳۴)

علی محمد فرشی نے ستر کی دہائی کے دوسرے نظم نگاروں کی طرح نظم پہ چھائی بیوست زدہ فضا کو ختم کر کے اس میں جمالیات کے رنگ بھرے اور اسے زندگی سے جوڑنے کی سعی کی۔اس کے باوجود اس دہائی کے شعراء کو بھی ایسا کوئی نیا فکری نظام نہیں مل سکا جو پارہ پارہ ہوتی زندگی کو پھر سے ایک اکائی میں جوڑ کر نئے معنی دے سکے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نظم بھی شخصی علامات اور تمثالوں کے ذریعے اپنا اظہار چاہتی ہے۔جدید نظم میں استعمال ہونے والے یہی دو شعری ٹولز فضا کو مبہم، ملفوف اور دھند آلودہ بنانے میں معاون کردار ادا کرتے ہیں۔

شخصی علامات کے حوالے سے علی محمد فرشی کی نظم ''لولی پاپ'' قابل ذکر ہے۔ نظم میں اود بلاؤ کی علامت کو فطرت روایت یہ کسی بھی اور خارجی حوالے سے ہٹ کر استعمال کیا گیا ہے چنانچہ اود بلاؤ کا کردار کھل کر ہمارے سامنے نہیں آتا۔

اود بلاؤ اود بلاؤ

جلدی جلدی مچھلی کھاؤ

وقت کا سینہ چیر کے اؤ

خون کا دریا شہر پناہ تک آپہنچا ہے

جلدی جاؤ خواجہ خضر سے پوچھ کے آؤ

راستہ بھاگ نکلنے کا(۳۵)

اسی طرح ایک اور کرداری نظم جس میں 'یکوزہ' کا کردار علامت کے طور پر ہمارے سامنے آیا ہے، مبہم رہتا ہے۔ نظم کا قضیہ بھی کھل کے قاری کے سامنے نہیں آتا۔

علی محمد فرشی کے یہاں نظم میں تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں مثال کے طور پہ ان کی نظم ''مچھلی کانٹا''اور '' یعنی لا یعنی''ایک خاص ٹکنیک میں لکھی گئی ہیں۔ مختصر مصرعوں میں لکھی گئی ان نظموں کے مصرعوں میں معنوی ربط موجود نہیں ۔یہ مصرعے شعور کی رو کے تحت جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہیں تو ان کے درمیان کیفیت کی سطح پر ایک ربط قائم ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور کہیں ربط کا یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ سو مکمل نظم کسی فکری تناظر میں ہم پر نہیں کھلتی ۔یعنی لا یعنی کے یہ چند مصرعے ملاحظہ کیجئے

دال پانی

قصہ خوانی

پاک بچے

قوم خالص دودھ مکھن

زندگی حاصل

خدالذت

کراری ہڈیاں میلا مسالے دار

پکتی کھچڑیاں ایوان بالا میں

گزرتے وقت کو دانہ دکھاتی

گشتی پارٹیاں

ووٹر ٹماٹر چاٹ کھالیں (۳۶)

علی محمد فرشی کی طویل نظم ''علینہ'' اردو نظم کی روایت میں ایک اہم اضافہ ہے۔ نظم ۲۳ مناظر پر مشتمل ہے۔ ہر منظر ایک الگ نظم کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ان میں سے کچھ حصے تو ایک معنوی اکائی بناتے ہوئے نظر آتے ہیں تاہم کچھ حصے اپنی مبہم فضا کی وجہ سے کسی معنوی اکائی میں نہیں ڈھلتے جبکہ تمام حصے مل کر بھی ایک مربوط معنی دینے میں کامیاب ہوتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔ نظم میں ابہام کی سب سے بڑی وجہ 'علینہ' کا کردار ہے یہ کردار کہیں تو ایک عورت کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ کہیں تخلیق کی دیوی بن جاتا ہے اور کہیں یہ کردار خدا کے نسائی روپ کے طور پر بھی ملتا ہے۔تاہم پوری نظم میں یہ اساطیری یا مابعد الطبیاتی نوعیت کا کردار کھل کر قاری پہ منکشف نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کی فکری تفہیم ملگجا جاتی ہے۔ بہر حال یہ نظم مختلف تاثرات اور کیفیت کے اظہار، فکری حوالوں اور فلسفیانہ خیالات ابھارنے میں کامیاب رہتی ہے۔ نظم کے آخر میں حمید شاہد کے ایک مضمون کا کچھ حصہ پیش کیا گیا ہے۔ حمید شاہد کا خیال ہے کہ یہ نظم اکثر جدید نظموں کی طرح مصرع بہ مصرع معنی نہیں دیتی بلکہ نظم کی کامیابی یہ ہے کہ یہ ایک معنیاتی نظام رکھتی ہے۔

علینہ

مداوا تو نہیں میرے غم کا

لیکن میں اب بھی تیری انگلیاں

اپنی آنکھوں پہ رکھے ہوئے منتظر ہوں

بشارت بھری ایسی آواز کا

میرے مہکے ہوئے زخم سے

جس نے سورج کی صورت میں نکلنا ہے

برف پہ گلنا ہے سیلاب آنے ہیں

دریاؤں میں اور سمندر نے بھرنا ہے (۳۷)

نظم کے تیسرے حصے میں علینہ کا کردار ایک عورت کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے جبکہ چوتھے منظر میں علینہ کا کردار عورت سے یکسر بدل کے ماورائے زمیں کوئی شخصیت بن جاتا ہے۔

علینہ

زمانہ ابھی تک

تری مرمری برجیوں کے تلے

کاغذی پیرہن کو سنبھالے ہوئے

دست بستہ کھڑا منتظر ہے (۳۸)

علینہ کی علامت کا یہی سیال پن اس میں کسی معنوی اثبات کو جنم نہیں لینے دیتا۔

رفیق سندیلوی جدید اردو نظم کا ایک اہم نام ہے۔ان کی نظموں کا مجموعہ ''غار میں بیٹھا شخص'' ۲۰۰۲۸ء میں منظر عام پہ آیا۔یہ مجموعہ اردو نظم کے سفر میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔رفیق سندیلوی جمال سے زیادہ خیال کے شاعر ہیں۔ان کی نظموں میں روایت اور جمالیت کا بھی بھرپور اہتمام کیا گیا ہے۔رفیق سندیلوی نے اپنی نظم میں علامت نگاری اور تمثال کاری کو خصوصی طور پر استعمال کیا ہے۔ستیہ پال آنند کے مطابق ستر کی دہائی

کے تین اہم تمثال کاروں میں علی محمد فرشی، نصیر احمد ناصر کے ساتھ رفیق سندیلوی کا بھی نام آتا ہے۔ رفیق سندیلوی کے یہاں نظم روایت کے بھرپور شعور اور نئی نظم کے تقاضوں کو مد نظر رکھتے ہوئے آتی ہے۔

رفیق سندیلوی کے یہاں علامتوں اور تمثال کاری سے کام لینے کے باوجود ابہام اس سطح پہ نہیں پہنچتا کہ قاری جھنجھلا اٹھے۔ ان کے تمثال بھی اس نوعیت کے نہیں کہ اس زندگی پہ لاگو طبّی اصولوں سے اس قدر منحرف ہو جائیں کہ مضحکہ خیز معلوم ہونے لگیں۔ رفیق سندیلوی کی نظموں کی فضا ایک عجیب اسرار اپنے اندر لیے ہوئے ہیں۔ ان کی نظموں کے کئی رنگ ہیں وہ خارجی مسائل پر بھی بات کرتے ہیں اور داخلی مسائل پر بھی۔ ان کے یہاں کئی کردار اساطیری رنگ لیے ہوئے ہیں جس کی وجہ سے نظم کی فضا میں طلسماتی کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ عمومی طور پر رفیق سندیلوی ابہام کا اہتمام کرنے سے گریز کرتے ہیں تاہم ان کے یہاں بھی نظم کی فضا کسی قدر مبہم ہی ہے اور شاید اس قدر ابہام جدید نظم کا تقاضہ بھی ہے۔ سوشل میڈیا پر موجود نظموں کے ایک گروپ 'حاشیہ' کے ساتویں اجلاس میں جب رفیق سندیلوی کی نظم 'کسی رخ کی سمت نہیں اڑا' پیش کی گئی تو ابتدائیہ نظم کے ابہام کی جانب کچھ یوں اشارہ کرتا تھا:

> ابہام کی کثرت بعض اوقات عیب ہے۔ شعر چیستاں ہو جائے تو جنگل کا کتا ہو جاتا ہے۔ وہ بھونکتا رہے، ہاتھی کو کیا فرق پڑتا ہے۔ تو کیا یہ نظم بھی چیستاں ہے؟ کیا یہاں ابہام عیب کی منزل میں ہے؟ کیا اس نظم کا چہرہ متشکل ہو پایا ہے؟ اور ہو پایا ہے تو اس کا جمال کیا ہے؟ قاری اگر تربیت یافتہ نہ ہو تو قرأت میں دشواری تو ہو گی۔ نظم کی روایات اور ابہام کی جمالیات سے ہم آہنگ نہ ہو تو معنوی طرفین کھلنا محال ہو جائے گا۔ اول تو عنوان ہی مبہم ہے۔ پھر عرصۂ متن کی تفہیم بھی کچھ آسان نہیں۔ زمان و مکان کا تعین الگ مسئلہ ہے (۳۹)

جبکہ دیگر احباب نے نظم کو مبہم قرار دینے کی بجائے اس کی مختلف زاویہ نگاہ سے تفہیم کرنے کی کوشش کی۔ میری نظر میں بھی یہ نظم اس نوعیت کی مبہم نہیں ہے کہ جہاں قاری کے پاس کسی قسم کے معنی تک پہنچنے کا کوئی امکان موجود نہ ہو۔ رفیق سندیلوی کے یہاں نظم کی فضا تو مبہم ہے تاہم ان کے یہاں ایک مکمل اشاراتی نظام موجود ہے جو قاری کو کیفیت سے آگے معنی کی منزل کی جانب بڑھنے میں بھی مدد گار رہتا ہے۔ ان کے یہاں

آنے والا ابہام بھی علامتوں کے استعمال اور تمثال کاری کی بنا پر ہوتا ہے۔ مثلاً رفیق سندیلوی کی نظم 'سواری اونٹ کی ہے' ان کی ایک نمائندہ نظم مانی جاتی ہے۔ نظم کی علامتیں اور فضا مبہم ہونے کے باوجود لایعنی نہیں لگتی کیونکہ ان کا اشاراتی نظام اس قدر فعال ہے کہ ہمیں مختلف حوالوں سے نظم کی تفہیم کرنے پر مائل کرتا ہے۔

سواری اونٹ کی ہے

اور میں شہر شکستہ کی

کسی سنساں گلی میں سر جھکائے

ہاتھ میں بدرنگ چمڑے کی مہاریں تھام کر

اس گھر کی جانب جارہا ہوں

جس کی چوکھٹ پر

ہزاروں سال سے

اک غم زدہ عورت

مرے وعدے کی رسی

ریشۂ دل سے بنی

مضبوط رسی سے بندھی ہے

آنسوؤں سے تر نگاہوں میں

کسی کہنہ ستارے کی چمک لے کر

مرے خاکستری ملبوس کی

مخصوص خوشبو سونگھنے کو

اور بھورے نٹ کی

دکھ سے لبالب بلبلاہٹ

سننے کو تیار بیٹھی ہے ! (۴۰)

رفیق سندیلوی کی نظم کی یہ خوبی ہے کہ نظم کی پہلی سطح مبہم نہیں ہوتی۔ان کی تقریباہر نظم ایک منظر،ایک تصویر کی صورت مکمل ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ رفیق سندیلوی کی نظم پڑھتے ہی اس کی بنت سے الجھنا نہیں پڑتا۔ قاری باسانی نظم کے سطحی معنی کو سمجھ لیتا ہے تاہم نظم کے علامتی اور استعاراتی معنی تک پہنچنے کے لیے قاری کو تگ ودو کرناپڑتی ہے۔بعض اوقات معنی کی زیری تہ تک پہنچنے میں دشواری اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ فکری ابہام کا گمان ہونے لگتا ہے۔رفیق سندیلوی کی نظم، بڑا چکر لگائیں،بیچ اندر ہے، کہیں تم ابد تو نہیں ہو، برادہ اڑ رہا ہے، عجیب مافوق سلسلہ تھا، جاؤاب روتے ہوئے، ابھی وقت ہے لوٹ جاؤ، گنبد نماشفاف شیشہ، مجھے اپنا جلوہ دکھا، مہربان فرش پر، اسی نوعیت کی نظمیں ہیں۔ان کی علامتی نظموں میں ''مگرمچھ مجھے نگلا ہوا ہے'' اور ''لال بیگ اڑ گیا'' کی علامتیں بھی مبہم ہیں تاہم یہاں ابہام سے مراد خالصتاً یہ ہے کہ ان علامتوں کو مختلف انداز میں سمجھا جا سکتا ہے۔البتہ یہ سوال اپنی جگہ موجود رہتا ہے کہ ان علامتوں اور ان کے مشارالیہ کے درمیان مماثلت کی نوعیت کیا ہے۔

مگرمچھ نے مجھے نگلا ہوا ہے

اک جنین ناتواں ہوں

جس گھڑی رکھی گئی بنیاد میری

اس گھڑی سے

تیرگی کے پیٹ میں ہوں

خون کی ترسیل

آنول سے غذا

جاری ہے

کچی آنکھ کے آگے تنی

موہوم سی جھلی ہٹا کر

دیکھتا ہوں! (۴۱)

ستر کی دہائی میں اردو نظم کے کینوس پر نمودار ہونے والے شعرا میں نصیر احمد ناصر کا نام بھی قابل توجہ ہے۔ انہوں نے بھی اپنی نظم کی بنیاد پرانے استعاراتی نظام پر نہیں رکھی بلکہ علامتوں اور تمثال کاری کے ذریعے اظہار کیا ہے۔ نصیر احمد ناصر کے کئی شعری مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں ان میں اولین نظموں کا مجموعہ جدائی راستوں کے ساتھ چلتی ہے ۱۹۹۴ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ ان کی شعری کائنات عرابچی سو گیا ہے، ملبے سے ملی چیزیں، زرد پتوں کی شال اور پانی میں گم خواب میں پھیلی ہوئی ہے۔

نصیر احمد ناصر کی نظموں میں داخلی اور خارجی مسائل کے رنگ مدغم ہو گئے ہیں۔ ان کی زبان آسان اور لفظیات سادہ ہے اور تمثالوں کی تشکیل میں ایک خاص جمالیات کا اہتمام برتا گیا ہے۔

ڈاکٹر ضیاء الحسن اپنی کتاب جدید اردو نظم آغاز و ارتقا میں نصیر احمد ناصر کے بارے میں کچھ یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

> نصیر احمد ناصر کے اسلوب کی تشکیل میں جدید زندگی کے کٹیلے نقوش کے ساتھ ایک تخلیقی ابہام کارفرما ہے۔ وہ بھی موجودہ عہد کے منتشر معاشرے میں انسان کے انسان سے رابطے اور محبت کا متلاشی ہے (۴۲)

ان کی شاعری میں توسیع شدہ استعارے، تمثالیت اور تاثریت جہاں انفراد کا باعث ہے وہیں ان کی وجہ سے معنوی ابہام بھی در آیا ہے۔

نصیر احمد ناصر کی علامتی شاعری میں ابہام کی صورتحال کا جائزہ لینے کے لیے ان کی مشہور نظم جو ان کی کتاب کا نام بھی بنی یعنی عرابچی سو گیا ہے کا جائزہ لیتے ہیں

عرابچی سو گیا ہے

طولانی فاصلوں کی

تھکن سے مغلوب ہو گیا ہے

خبر نہیں ہے اسے کہاں ہے

بس ایک لمبے کٹے پھٹے

ناتراش رستے پہ چوبی گاڑی

ازل سے یوں ہی

ابد کی جانب رواں دواں ہے

ذرا سے جھٹکے سے

چرچراتی ہے جب

تو بوسیدگی کی لاکھوں تہوں میں لپٹا

ہر ایک ذی روح چونکتا ہے

عرابچی خواب دیکھتا ہے

وہ شاہ زادی کا ہاتھ تھامے

سنہری رتھ میں سوار ہو کر

عجب جہانوں میں شبہ زمانوں میں

کھو گیا ہے

عرابچی سو گیا ہے.....!(۴۳)

نظم میں عرابچی کی علامت ایک ایسی مقتدر ہستی کی جانب اشارہ کرتی ہے جو اس دنیا کو چلا رہی ہے۔ گویا تمام نسلِ انسانی اور ہر ذی روح، اس کی جو بھی گاڑی میں موجود ہے اور گاڑی بان ازل سے نہ تراش راستوں پر رواں دواں

ہے اور ان راستوں میں آنے والی ذرا سی رکاوٹ ایک ایسے جھٹکے کا باعث بنتی ہے جس سے اس دنیا میں قدرتی آفات آتی ہیں۔

اس نوعیت کی اساطیری علامت ہماری روایت کا حصہ نہیں اس لیے ایک خاص سطح کا قاری اسے سمجھنے سے یوں ہی کا قاصر رہتا ہے۔اس علامت کے تانے بانے یونانی اساطیر سے جا ملتے ہیں۔یونانی دیومالائی کہانیوں میں سورج کو ایک رتھ میں رکھا ہوا بتایا گیا ہے۔ہیلیوس جو سورج کا دیوتا ہے یہ رتھ زمین کے گرد چلاتا ہے۔یوں رات دن میں اور دن رات میں بدلتا ہے۔قدیم انسان کا ماننا تھا کہ زمین ساکن ہے جبکہ سورج اس کے گرد گردش کرتا ہے۔اسی نظریے کا عکس ہمیں ہیلیوس کی متھ میں بھی نظر آتا ہے۔جبکہ یہاں علامت کو ذرا تبدیل کر کے پیش کیا گیا ہے۔یہ علامت وقت کے تناظر میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ نظم اپنے اختتام تک بڑی مضبوط مربوط اور گہرے معنوں کے ساتھ آگے بڑھتی ہے تاہم اس کا اختتام جہاں گاڑی بان خواب دیکھتا ہے اور خواب بھی ایک شہزادی کا، تو بات مبہم ہو جاتی ہے۔یہ بلاشبہ اس مقتدر ہستی کی ازلی تنہائی کی جانب اشارہ ہے۔اب یہ سوال اٹھتا ہے کہ جب نظم اپنی کہانی مکمل کرتی ہے تو پھر ابہام کیسا۔اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کی کہانی مکمل ہو رہی ہے تاہم اس سے فکری ابہام جنم لیتا ہے کہ آخر شاعر کہنا کیا چاہتا ہے۔اس دنیا کے گاڑی بان کے اکلاپے اور اس کے خوابوں میں موجود شہزادی کا حوالہ دے کر شاعر کون سی فکری الجھن کو سلجھا رہا ہے؟

نصیر احمد ناصر علامت سے زیادہ تمثل کاری کے ذریعے اظہار کرتے ہیں۔اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے یہاں خوبصورت تمثالوں کی ایک کہکشاں موجود ہے۔تاہم یہ کہکشاں گاہے گاہے اس قدر دھندلی اور ملگجی ہو جاتی ہے کہ قاری معنی تک تو کجا کیفیت اور تاثر بھی تلاش نہیں کر پاتا۔

بتا میری آنکھوں میں جاگے ہوئے نم
تجھے کن زمانوں کی نیندوں نے گہرا ہوا ہے
کسی درد کی سرزمین پر
خدا بارشیں رو رہا ہے
کہیں ایک آنسو مرا

اس کی پلکوں پہ کیوں رک گیا ہے (۴۴)

ادریس آزاد اپنے مضمون معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان میں نصیر احمد ناصر کی تمثال کاری کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ اکثر اس حد تک تجریدی ہو جاتی ہیں کہ ہر پڑھنے والا کوئی بھی معانی اخذ کر سکتا ہے۔

> وہ اپنی ایک نظم میں ایک بصری و حسّی تمثال لاتے ہیں کہ 'دیوار پر لٹکتی، گھڑی کی سُوئیاں مجھے سانپ بن کر دیکھ رہی تھیں اور ان کی سُرخ سُرخ آنکھیں مجھے گھور رہی تھیں'۔ اب ہم اس ابہام کو کھول سکتے ہیں۔ ہمیں اس میں شاعر کے زمانی کرب کا اندازہ ہو رہا ہے۔ اس نے ایک کیفیتِ احساس ہم تک منتقل کی ہے نہ کہ معنی۔ ایسی صورت میں وہی کلیہ کام آئے گا کہ متعدد شارحین بالآخر ایک بنیادی مفہوم یا کیفیتِ احساس پر کسی حد تک اتفاق کرتے ہوئے نظر آئیں گے مثلاً شاعر کے زمانی کرب پر۔ لیکن اس وقت کیا ہو گا جب نصیر ناصر کی نظم میں پیش کی گئی کسی تمثال کو ہم سب الگ الگ، اپنے اپنے طور پر سمجھ رہے ہوں اور جب شاعر سے پوچھا جائے تو وہ تجریدی مصور کی طرح کہے کہ مجھے خود معلوم نہیں میں نے کیا لکھا؟ آپ اس میں سے جو چاہیں نکال لیں۔ (۴۵)

اسی مضمون میں وہ آگے چل کر نصیر احمد ناصر کی نظموں کے دو تمثال قارئین کے سامنے پیش کر کے سوال کرتے ہیں کہ آخر ان تمثالوں سے کیا اخز کیا جائے۔ نہ تو یہ معنی کی سطح پہ ابلاغ کرتے ہیں اور نہ ہی کوئی مخصوص کیفیت یا تاثر منتقل کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔

خواب ہماری گلیوں کے گندے پانی پر

مچھر مار دوائیں ہیں

یا

جب خاموشی کے جنگل میں

آوازیں کتوں کی طرح پیچھا کرتی ہیں

اور خار شتی مریل تنہائی

شاموں کے اُتھلے تالابوں میں

خوابوں کے بچے جنتی ہے

تب سُورج کی شاخوں پر

بیٹھے کوّے اُڑ جاتے ہی (۴۶)

محمد انور خالد کا شمار ستر کی دہائی میں ابھرنے والے اہم ترین نظم نگاروں میں ہوتا ہے۔ بد قسمتی سے محمد انور خالد ایک زمانے تک کم معروف رہے۔ ان کے نظموں کے مجموعے ''ریت آئینہ ہے'' کی اشاعت کے بعد ادبی دنیا کو ان کے فن سے آگاہ ہونے کا بھرپور موقع ملا۔ محمد انور خالد کو زندگی نے اپنے فن کے جوہر دکھانے کا زیادہ موقع نہیں دیا۔ تاہم ان کا جو کلام ریت آئینہ ہے کی صورت میں دستیاب ہے۔ وہ ایک بھرپور نظم نگار کے طور پر متعارف کروانے کے لیے کافی ہے۔ محمد انور خالد نے بھی ستر کی دہائی کے دوسرے نظم نگاروں کی طرح اپنی نظم کی عمارت تمثال کاری کی ٹیکنیک کے ذریعے اٹھائی ہے۔ محمد انور خالد کی شاعری پہ بات کرتے ہوئے خالد علیگ لکھتے ہیں:

> میں نے اس کی تمام شاعری پڑھی یعنی اس کی مہیا کردہ یہ تمام شاعری جو فی الوقت میرے پیش نظر ہے۔ اس کے مطالعے سے جو نکات وہ امور ابھر کر مجھے چونکا دینے کی حد تک متاثر کر گئے ان میں پہلی چیز اس کی امیجری ہے اسے اردو کی خالی خولی قوت متخیلہ کا نام دے کر بیان نہیں کیا جا سکتا۔ انگریزی کا لفظ امیجری ہی اس کی بھرپور عکاسی کرتا ہے (۴۸)

محمد انور خالد کے یہاں تمثال کاری عجیب رنگ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ تخلیقِ لذتِ تمثال کی رو میں بہتے نہیں چلے جاتے بلکہ ان کے یہاں تمثال تاریخی حوالوں اور تاریخی شعور کے ساتھ آتے ہیں۔ چنانچہ ان کی نظم اردو شعری روایت میں ایک مختلف ذائقے کی حامل بن ہے۔

ریت آئینہ ہے، میں شامل افتخار جالب اپنے مضمون میں محمد انوار خالد کی شاعری کا محور خواہش، خواب، اندیشے اور خوف کی کیفیات کو گردانتے ہیں۔

> خواہش، خواب، اندیشے، خوف اس کے کئی انسلاکات انور خالد کی نظموں میں بکھرے پڑے ہیں۔ خواہش، خواب، اندیشے، خوف گویا معنی کا ایک گنجلک ہے۔ سلجھاؤ الجھاؤ کی مختلف پرتیں نظموں کی تشکیل کرتی ہیں۔ اس گنجلک کو یک رخ نہیں کیا جا سکتا۔ ایسی ہر کوشش بے ثمر ثابت ہوتی ہے کیونکہ یہ شاعری اصل بیانیہ نہیں سرریئلسٹک ہے (۴۹)

اس میں کوئی شک نہیں کہ انور خالد کہ یہاں سرریئلسٹک ماحول کی نظمیں بھی موجود ہیں تاہم یہ ان کی شاعری کی اولین پہچان نہیں۔ اس سلسلے میں میں خالد علیگ کی رائے سے متفق ہوں کہ محمد انور خالد کا جوہر تمثال کاری ہے۔ تمثال کاری کی تکنیک کا یہ خاصہ ہے کہ یہ کیفیات اور تاثرات کے اظہار میں تو کامیاب رہتی ہے تاہم اپنے تجریدی انداز اور سیال پن کی وجہ سے نظم میں کسی فکری اکائی کو تلاش کرنے میں رکاوٹ کا بارہا باعث بھی بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بھرپور تاثر رکھنے والی نظم بھی معنی اور فکر کی کھوج کرنے والوں کو مبہم اور دھندلی معلوم ہوتی ہے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو محمد انور خالد کی کئی زبان زد عام نظمیں بھی مگھم پن سے محفوظ نہیں۔ مثال کے طور پر ان کی مشہور نظم 'اس چھالیے کے پیٹ کے نیچے' جس کا ذکر خالد لیگ نے بھی اپنے مضمون میں کیا ہے بھرپور تاثر اور کیفیت طاری کرنے والی نظم ہونے کے باوجود معنوی اعتبار سے مبہم ہے۔

اس چھالیے کے پیڑ کے نیچے خدا گواہ
مجھ پہ نزول رحمت واجلالِ حق ہوا
اور یوں ہوا کہ مجھ پہ زمیں کھول دی گئی
اور آسمان سر پہ مسلط نہیں رہا
اور یہ کہا گیا کہ جو گھر لوٹیے تو پھر
ہاتھوں میں دھوپ لے کے منڈیروں پہ ڈالیے

مٹی اگائیے کہ زمین شورہ پشت ہے

اور یہ کہ میش وابلق واشتر کے واسطے

دو چھالیے کے پیڑ، مزاروں کے تین پھول

اور ایک آنکھ جس پہ جہان عبث کھلے

ویسے تو گھر تک آگئی ساعت زوال کی (۵۰)

نظم میں 'زمین کا کھول دیا جانا'، 'آسمان کا سر پہ مسلط نہ رہنا' اور اسے نزول رحمت و جلال حق بتانا ایسا علامتی اظہار ہے جس کے معنوی منطق تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ اسی طرح 'ہاتھوں میں دھوپ لے کے منڈیروں پہ ڈالنے' سے کیا مراد ہے۔ مٹی اگانا کیا معنی رکھتا ہے اور وہ کون سی ساعتِ زوال ہے جو گھر تک آگئی ہے۔ یہ وہ اہم سوالات ہیں جو اس نظم کی معنوی تفہیم میں قاری کے سامنے اٹھتے ہیں اور نظم اس کا جواب دینے سے قاصر رہتی ہے۔

ایسی ہی ایک اور نظم جو اپنی کیفیت کے اعتبار سے قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے "آوارگی کے بڑے راستے ہیں" کہ عنوان سے ریت آئینہ ہے میں موجود ہے۔ اس نظم کے تمثال بھی نہ صرف پر جمال ہے بلکہ بھرپور تاثر رکھتے ہیں تاہم نظم میں معنوی اکائی کو تلاش کرنا یا دوسرے معنوں میں نظم کا قضیہ دریافت کرنا دشوار کام ہے۔

قسم تاج کے گنبدوں کی

شوالے کے نیچے سے بہتے ہوئے پانیوں کی

یہ ساحل کی مٹی سے گوندھی ہوئی لڑکیوں کی قسم

میں ہر شام ہفتے کی ڈھلتی ہوئی شام کا ذائقہ چاہتا ہوں

زمیں خود سپرد دن کے عالم میں لیٹی ہوئی ایک لڑکی کی مانند ہے

اور میں چھاجوں برستے ہوئے پانیوں میں

خود اپنے پروں میں چھپا جا رہا ہوں

اوراب جب میرے گھر کے آنگن میں موسم کا پہلا شگوفہ کھیلا ہے

تو میں اس کا کیسے سواگت کروں

کہ اب بھی حویلی کے پیچھے

درختوں میں اوارگی کے بڑے راستے ہیں(۵۱)

نظم کی علامتی فضا کو ڈیکوڈ کرنے کی کوشش کی جائے تو تاج محبت کی علامت جبکہ شوالہ شیو دیوتا کی وجہ سے جنسی قوت کی علامت ہے۔اس بات کو تیسرے مصرے سے بھی تقویت ملتی ہے جہاں ساحل کی مٹی سے گوندھی ہوئی لڑکیوں کی قسم کھائی گئی ہے اور پھر ہر شام میں ہفتے کی شام کا ذائقہ تلاش کرنا جدید طرز زندگی میں ایک نوکری پیشہ فرد کے لیے کیا معنی رکھتا ہے ہم جانتے ہیں۔ قدیم سماج کے اندر آسمان سے پانی کے برسنے کے حوالے سے کئی توہم میں سے ایک یہ بھی تھا کہ زمین کو مادہ تصور کیا جاتا تھا جبکہ آسمان نر۔ایسے میں بارش کے برسنے کو سمبوگ کے عمل کے طور پہ دیکھا جاتا تھا۔ محبت اور جنسی خواہشوں کی اس علامتی فضا کو اگر آگے بڑھائیں تو زمین کا خود سپرد دن کے عالم میں لیٹی ہوئی ایک لڑکی کی مانند ہونا اور چھاجوں برستے ہوئے پانی کا علامتی اظہار بھی سمجھ میں آتا ہے۔ایسے میں گھر کے انگن میں موسم کا پہلا شگوفہ کھیلنے سے کیا مراد ہے۔ کیا اسے نظم کے مرکزی کردار کے صاحب اولاد ہو جانے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ حویلی کے پیچھے درختوں میں آوارگی کے راستے موجود ہونا انتہائی شخصی نوعیت کا علامتی اظہار ہے تاہم ایک مبہم سا حوالہ اس میں موجود ہے کہ کسی بھی شخص کا صاحب اولاد ہو جانا اس کے لیے خوشی کے ساتھ ساتھ ذمہ داریوں کا ایک بار بھی لے کر آتا ہے۔دل میں آوارگی کی خواہش موجود ہو اور گھر کے آنگن میں موسم کا پہلا پھول کھلے تو یہ کشمکش تو پیدا ہو ہی جاتی ہے کہ اس کا کیسے سواگت کیا جائے۔ میں نے اپنے طور پر نظم کی علامتی فضا سے ایک معنی کشید کرنے کی کوشش کی ہے۔اس معنی کو نظم کی تائید بھی حاصل ہے تاہم مجھے اس بات کا بھی ادراک ہے کہ یہ تائید کلی نہیں چنانچہ عین ممکن ہے کہ نظم کو کوئی دوسرا پڑھنے والا اس سے بالکل ہی مختلف انداز میں سمجھ سکتا ہے۔

محمد انور خالد کی نظم میں شخصی علامتیں فضا کو مبہم کرتی ہیں مثال کے طور پر ''بہار آئی تو انجم شناس کہنے لگے'' کہ ابتدائی مصرعے دیکھیں کہ جہاں انہوں نے پتنگ ساز کی علامت کو سیاسی انداز میں استعمال کیا ہے۔

بہار آئی تو انجم شناس کہنے لگے

پتنگ ساز پہ ایک نظم لکھی جائے گی

پتنگ ساز پہ ایک نظم لکھی جائے گی

کہ آسماں کو تماشہ بنا دیا اس نے

کہ اس کے ہاتھ میں ہے شہر بے مہار کی ڈور

وہ سار بان ہے اور منزل زفاف میں ہے (۵۲)

نظم میں کسی مقتدر طاقت کے لیے پتنگ ساز کی علامت کا استعمال میں نے پہلی بار دیکھا ہے۔اس تناظر میں مجھے اس علامت کی معنوی قوت کا پوری طرح سے ادراک ہے صرف یہ دو مصرعے ہی اس کا اندازہ دینے کے لیے کافی ہے کہ

'آسماں کو تماشہ بنا دیا اس نے

کہ اس کے ہاتھ میں ہے شہر بے مہار کی ڈور'

تاہم انجم شناس کی علامت قاری پہ نظم کے آخر تک نہیں کھل پاتی اور پھر پتنگ باز سے اچانک استعارہ بدل کے سار بان کی صورت اختیار کر لیتا ہے تو بھی معانی کا خلا وسیع ہو جاتا ہے اور منزلِ زفاف سے شاعر کی کیا مراد ہے اس کا قضیہ بھی نظم کے آخر تک حل نہیں ہو پاتا۔

یوں تو محمد انور خالد کی تمام نظمیں ایک پراسرار اور اساطیری فضا رکھتی ہیں اور معنوی لحاظ سے بھی ملفوف ہیں تاہم اس تناظر میں نظم زینی، سفر ایسا بھی ہوتا ہے، محبت آگ ہے، زندگی اور عدالت نے زلیخا کو بلایا وغیرہ مطالعے کے لائق ہے۔

نوے کی دہائی اور مابعد کی نظم میں مبہم گوئی کا رجحان

انیس سو نوے کی دہائی میں اردو کے شعری افق پہ ابھرنے والے نظم نگاروں میں سعید احمد کا نام بہت اہم ہے۔ سعید احمد کی کتاب ''دن کے نیلاب کا خواب'' اردو میں نظم نگاری کی روایت کے حوالے سے ایک اہم اضافہ ہے جبکہ اس کے علاوہ ان کی طویل نظم کی کتاب ''اکیسویں چاند کی رات'' بھی منصۂ شہود پہ آچکی ہے۔ سعید احمد کی شاعری میں واضح ترین رنگ یا حاوی رجحان داخلیت کا ہے وہ اپنی داخلی کشمکش، بے کراں تنہائی اور ہست سے متعلق سوالات کے اظہار کے لیے تمثال کاری سے بھرپور کام لیتے ہیں۔ دن کے نیلاب کا خواب میں تمثالوں کی ایک کہکشاں ہے جو قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ ایسا کم ہی ہوتا ہے کہ ان کے تمثال کسی کیفیت کو قاری تک منتقل کرنے میں ناکام رہیں تاہم ابہام نظم میں پائے جانے والے مختلف تمثالوں کے باہمی ربط اور نظم کو ایک معنوی اکائی کی صورت میں دیکھنے پر پیدا ہوتا ہے۔

شمیم حنفی نے دن کے نیلاب کے خواب کے دیباچے میں بھی تمثال کاری کی ٹکنیک کے تحت لکھے جانے والی نظموں کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار کچھ اس طرح سے کیا ہے:

> شاعری کی کتاب جب تصویروں کی کتاب بن جائے اور تصویریں بھی ایسی جن کے رنگ سیال ہوں اور کسی منصوبہ بند اور متعین مفہوم کے قابو میں نہ آتے ہوں تو پڑھنے والے کے لیے بڑا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے (۵۳)

سعید احمد نے اپنی نظموں میں تمثالوں کے درمیان باہمی ربط پیدا کرنے کے لیے اکثر کسی نہ کسی کیفیت سے کام لیا ہے اور کہیں شعور کی رو کے تحت نظم کو ایک اکائی کی صورت میں رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش کہیں تو کامیاب ہو جاتی ہے اور کہیں ایسا نہیں بھی ہو پاتا چنانچہ دن کے نیلاب کے خواب میں ابہام بڑی حد تک یہیں سے پھوٹتا ہے۔ سعد احمد بنیادی طور پر ملفوف بات کہنے والے شاعر ہیں چنانچہ ان کی نظمیں یوں بھی ایک مبہم فضا کی دھند ہی میں رہتی ہیں تاہم یہ نظمیں شدید جذبے کے تحت لکھی گئی ہے جس کی وجہ سے قاری کو اپنے ساتھ کیفیت کی سطح پر لے کے چلنے میں کامیاب رہتی ہیں۔ ایسی نظموں میں جہاں قاری کی معنی تک رسائی ممکن نہیں ہو پاتی وہاں قاری کو نظم کے مجموعی خاکے سے حاصل ہونے والے تاثر ہی سے نظم کا قضیہ سمجھنا پڑتا ہے۔

سر ریئلسٹ مصوروں کی پینٹنگ کی طرح ہر نظم سے جو مجموعی خاکہ نمودار ہوتا ہے وہ
ایک حرارت آمیز پھیلتی بڑھتی ہوئی اداسی کی تصویر کا ہے (۵۴)

اسی نوعیت کی ایک نظم ذات کی کال کوٹھری سے آخری نشریہ ہے۔اس کے تمام حصے الگ الگ تاثر تو دیتے ہیں تاہم نظم کو مجموعی حیثیت میں دیکھنے پر یہ تاثراتی اور معنوی اکائی میں نہیں ڈھل پاتے بلکہ لخت لخت ہی رہتے ہیں۔

اب کوئی صحرانہ اونٹوں کی قطاریں

گھنٹیاں سی جگمگاتی خواہشوں کی

دھیان کے کہرے میں لپٹی گنگناتی ہیں

مگر مضراب آئندہ سفر کے

راستوں کے ساز سے ناراض ہیں (۵۵)

نظم کا پہلا حصہ جمود کی جانب اشارہ کرتا ہے جبکہ دل میں سفر کی خواہش موجود ہے۔اس کی منظر نگاری یا اس کا تمثال قدیم زمانے کے کاروانوں کی یاد دلاتا ہے۔ نظم کا اگلا حصہ بھی اسی معنوی تسلسل کو آگے بڑھاتا ہے بلکہ یہاں اظہار کی لو اور بھی تیز ہو جاتی ہے۔یعنی وہ گلی کہ جو جائے پیدائش ہے وہی آدمی کی قبر بھی بنے جس جمود کی جانب نظم کے پہلے حصے میں اشارہ کیا گیا تھا اسی کا عکس یہاں بھی موجود ہے۔

میں اسی اندھی گلی کی قبر میں مرنے لگا

بھاگ نکلی تھی جہاں سے

زیست پیدائش کے دکھ دے کر مجھے (۵۶)

نظم اس کے بعد قاری سے ہاتھ چھڑا کر کسی اور کی سمت نکل پڑتی ہے۔

انکھ سے چپکے نظاروں کے ہزاروں داغ ہیں

جو وقت کی بارش سے بھی دھلتے نہیں

کون سی دیوار میں رخنے ہیں کتنے

کون دروازوں کو کیسی چاٹ دیمک کی لگی ہے

کون سی چھت تک کسی نے سیڑھیوں میں ٹھوکریں کتنی رکھی ہے

ہر کہانی یاد ہے(۵۷)

تاہم نظم آخر میں پھر ایک دائرہ مکمل کرتے ہوئے زندگی کی کھوج کے لیے سفر کو واجب قرار دیتی ہے اور جدید طرز زندگی میں سفر میں حائل رکاوٹوں جیسا کہ پاسپورٹ ویزے وغیرہ کے مسائل کے المیے کے اظہار پر ختم ہوتی ہے۔

اس صورتحال سے بھی ایک فکری ابہام جنم لیتا ہے یعنی کہ یہ سفر کس نوعیت کا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ آدمی کو جگہ کا قیدی کہا گیا ہے وہ قدیم سے لے کر آج تک مخصوص حالات کے اندر ہی سفر کی جانب روانہ ہوتا ہے قدیم میں بھی کاروانوں کے ساتھ دور دراز کا سفر معاشی ضروریات کے تحت کیا جاتا تھا اور آج بھی یہ سفر عموما اسی وجہ سے کیا جاتا ہے اس تناظر میں دیکھیں تو بین الملکی سرحدوں کا حوالہ بھی یہاں اپنا جواز رکھتا ہے تاہم نظم کا پہلا حصہ اس نوعیت کے سفر کی نفی کرتا ہے کیونکہ شاعر نے نظم کے پہلے حصے میں جمود کے جبر کا شدت سے اظہار کیا ہے یعنی کہ وہ ایک گلی تک محدود رہنے کا کہہ دیا ہے اور اس کی سیال طبیعت اسے سفر کی جانب اکساتی ہے۔ وہ زندگی کی کھوج میں سفر کرنا چاہتا ہے تسخیر کا جذبہ بھی ہمیشہ سے مخصوص افراد میں پایا جاتا ہے اور بلاشبہ وہ اس کے لیے انجانے مقامات تک جاتے ہیں تاہم اس نوعیت کے سفر کی خواہش رکھنے والا اب تک ایک بند گلی کا قیدی کیوں ہے اور وہ سفر کی خواہش پیدا ہوتے ہی بین الاقوامی سرحدوں ہی کا رونا کیوں روتا ہے۔ بین الاقوامی سرحدوں اور ویزے وغیرہ کے مسائل کو مد نظر رکھتے ہوئے نظم کی تفہیم کی جائے تو اسے تقسیم پاکستان کے تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے اور شاید اس تناظر میں دیکھنے سے نظم کا درمیان کا حصہ بھی موہوم سے معنی دینے لگتا ہے۔ بہر حال اس تفہیم کا رد بھی ہمیں نظم ہی میں مل جاتا ہے یوں نظم کوئی مربوط معنی دینے میں ناکام رہتی

ہے۔تاہم مجموعی تاثر میں نظم سفر کی خواہش اور عصر حاضر میں بین الاقوامی سرحدوں کے مسائل کا قضیہ ہمارے سامنے پیش کر دیتی ہے۔

اسی طرح سعید احمد کی نظم "ناموجود کا استفسار" بھی ایک پیچیدہ نظم ہے جس کا قضیہ قاری پہ نہیں کھلتا۔ نظم بہر حال نظم ہوتی ہے یہ تجریدی مصوری کا نمونہ نہیں کہ جس سے ایک مجموعی تاثر مل گیا تو یہی کافی ہے۔لفظ تاثر کے علاوہ بھی بہت کچھ کہتے ہیں جن کے تعاقب میں نکلنا قاری کا استحقاق ہے تاہم یہ جگنو ہاتھ نہ آئے تو قاری اندھیروں میں کھو جاتا ہے یہی مسئلہ اس نظم کے ساتھ بھی درپیش ہے۔

رات کے بے کراں سمندر میں

تیرتی پھر رہی ہے لاش کوئی

تازہ خوں کی مہک ہوا میں ہے

آسمانِ قدیم پر شاید

ٹمٹماتی ہائے لال ٹین کوئی

بنجرا آنکھوں میں چبھ رہا ہے دھواں

راکھ ہوتے ہوئے خیالوں کا

اور مردہ بدن حوالہ ہے

کن تعفن زدہ سوالوں کا

سوچیے آب ہوں کہ میں گل ہوں

ایک میں شہر میں نہیں موجود

میں جو مقتول ہوں نہ قاتل ہوں؟(۵۸)

نظم کو ایک طرح کا چیستان بنا دیا گیا ہے۔ رات کے بیکراں سمندر میں کسی لاش کے تیرتے پھرنے سے کیا مراد ہے کیا شاعر کا اشارہ چاند کی جانب ہے۔ لیکن تازہ خون کی مہک کا ہوا میں ہونا ہمیں کسی جاندار کی لاش کی جانب متوجہ کرتا ہے ایسے میں نظم کے اگلے دو مصرعے کسی معنوی اضافے کا باعث بنتے ہوئے نظر نہیں آتے

آسمان قدیم پر شاید

ٹمٹماتی ہے لال ٹین کوئی

ایک مبہم سا تصور ابھرتا ہے کہ شاعر نظم میں جس کردار کو پیش کر رہا ہے وہ آج کا انسان ہے جو اندر سے بے روح ہو چکا ہے گویا وہ کسی لاش کی مانند ہو۔ جدید آرٹ میں اس حوالے سے زومبیز کی علامت بھی عالمی سطح پر دیکھنے میں آتی ہے تاہم نظم کا اختتام جس پہیلی نما انداز میں ہوتا ہے، اس سے یہ تاثر بھی زائل ہو جاتا ہے اور قاری کے ہاتھ میں الجھن کے سوا کچھ نہیں آتا۔

ابہام کی یہی کیفیت سعید احمد کے ہاں کئی نظموں میں دیکھنے میں آتی ہے۔ ہوا کی قبر میں، زیاں کے ورق پر تحریر احساس، وقت کے جو اخانے میں، نظم سمندر کی گھنٹی بڑھتی لہریں، ڈوبتے سورج کی سرگوشی، وغیرہ میں یہی دھند چھائی ہوئی ہے جبکہ دھند میں کھلی آنکھیں، جواب نادارد، نادیدہ مناظر بانجھ ہیں، تنہائی کے تاک میں رکھی شام میں تمثال کاری کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے چنانچہ یہاں نظم معنوی اکائی بننے میں ناکام ہو گئی ہے۔

ارشد معراج نوے کی دہائی میں ابھرنے والے نظم نگاروں میں انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی دو کتابیں اب تک منظر عام پر آچکی ہیں۔ ان کی اولین کتاب ''کتھا نیلے پانی کی'' ۲۰۰۶ء میں جبکہ نظموں کا دوسرا مجموعہ ''دوستوں کے درمیان'' ۲۰۱۹ء میں شائع ہوا۔ روایت سے انحراف مہابیانیوں کے زوال اور عالمی عصری صورتحال کے تناظر میں دیکھیں تو ارشد معراج کے دور تک آتے آتے نظم ایک ایسے انسان کے داخل کی کتھا بن چکی تھی جو متفکر تو ہے تاہم اس کے پاس وہ دانش نہیں کہ جو زندگی کے پیچیدہ سوالوں کا جواب دے سکے یا اسے کسی سطح پر مطمئن کر سکے۔ اس صورتحال میں ارشد معراج نے لوک دانش سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے تاہم شہری اور دیہی زندگی کے بدلاؤ اور اس تغیر سے پیدا ہونے والے سوالات جن کی حیثیت کئی بار ہمہ گیر نوعیت کی بھی ہوتی ہے لوک دانش سے بھی حل ہوتے ہوئے نظر نہیں آتے

کیا شہر تھے کہ جاگتی آنکھیں نگل گئے

پتھر بنے ہوئے تھے سروں پر دعا کے ساتھ

ہم ہنچ بیک کس طرح چلتے ہوا کے ساتھ (۵۹)

جیسا کہ میں نے اس سے پہلے بھی مقالے میں ایک جگہ یہ حوالہ دیا ہے کہ جدید نظم میں گوتم بدھ اور اس کے عقائد بارہا دانش کی ایک رمق بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ ارشد معراج کی شاعری میں اس دانش کی لو ذرا تیز ہے۔

ارشد معراج نے تکنیک کی سطح پر تمثال کاری کے حاوی رجحان سے قدرانحراف کرتے ہوئے، تمثیل کے ذریعے اظہار کیا ہے۔ تاہم یہ تمثیلی اظہار داخلی خود کلامی کی صورت میں ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر آفتاب اقبال شمیم ،ارشد معراج کی کتاب 'کتھا نیلے پانی کی' کے دیباچے میں ان کی ایک نظم ''کہانی تیسری سمت الجھ جاتی ہے'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> یہ نظم روزمرہ کی جانکاہ یکسانیت کی تمثیل نما کہانی ہے جسے داخلی خود کلامی کی تکنیک میں قلم بند کیا گیا ہے۔ کئی سطروں میں ڈھائی چال چلتے ہوئے خیال کے پیدا کردہ اچانک پن نے اس نظم کو خط مستقیم پر چلنے والی نظموں سے بہت مختلف بنا دیا ہے (۶۰)

داخلی خود کلامی میں کئی حوالے انتہائی ذاتی اور شخصی نوعیت کے درآئے ہیں۔ جس کی وجہ سے نظم اپنا معنوی دائرہ مکمل نہیں کر پاتی۔ جیسا کہ خود کلامی میں ہوتا ہے کہ قضیہ آدمی کے لاشعور میں کہیں ہوتا ہے ان نظموں میں بھی جابجا ایسی صورتحال پیدا ہو جاتی ہے کہ سطح بالا تک آنے والی سطریں اصل قضیے تک لے جانے میں کامیاب نہیں رہتی۔ ''کہانی تیسری سمت الجھ جاتی ہے'' میں اس صورتحال کو بہتر انداز میں دیکھا جا سکتا ہے۔

کہانی کا مگر اپنا بہاؤ ہے

مسلسل بہہ رہی ہے انت سے بے انت کی جانب

جہاں کالے سمندر ہیں

''بہت ضدی ہو تم اور یہ سمجھتی ہو
کہ نازک سی کلائی کی بریسلٹ کو گھماؤ گی
تو دنیا گھوم جائے گی۔۔۔''

(زمانہ چپکے چپکے سوچ کی سیڑھی پہ چڑھتا ہے
گھڑی کی سوئیاں اگلے مداروں کو بڑھیں
تو بیل تھک جاتے ہیں گاڑی کے)

'' مرے موزے بہت گندے ہیں
ان کو واش کر دینا
میں گھر کو واپسی پر سبزیاں اور دال لے آؤں۔۔۔؟
تمہارے موڈ کو کیا ہو گیا ہے؟''

یہاں حجرے میں جٹی عرض کرتی ہے
کہ سر کا سائیں مر جائے تو بکرا پیر کا قربان کر ڈالوں
(یہ غیرت کا تقاضا تو نہیں ہے یہ روانی ہے
ہوا کے ساتھ جینے اور مرنے کی کہانی ہے)

وہ ہٹی تھی کراڑوں کی جہاں شب بھر دیا جلتا ہی رہتا تھا

(نہیں! یہ رات کا قصہ نہیں ہے صبح دیکھیں گے

اندھیرے میں سجھائی ہی نہیں دیتا)

''تمہاری سانس پھر سے جل رہی ہے

جسم تپتا ہے

دوالی تھی۔۔؟''

(سلگتے ریگزاروں کے سفر میں آبلے تو پڑ ہی جاتے ہیں

بلوچوں سے جو یاری ہو تو دکھ سہنا ہی پڑتا ہے) (۶۱)

نظم ''منقسم سانسوں کی بپتا'' میں ہوا کی علامت ایک شخصی علامت کے طور پر سامنے آتی ہے اور آخر تک اخفا ہی رہتی۔ نظم کے ابتدائی مصروں کے اندر ایک تاثر ابھرتا ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ ایک اشارہ ملتا ہے کہ نظم تخلیق کے مسائل سے متعلق ہے۔ تاہم جلدی یہ تاثر بھی زائل ہو جاتا ہے اور نظم کسی اور پرندے کی طرح بے سمت اڑتی چلی جاتی ہے۔

سیہ کاغذوں پر پرندوں کی قبریں بناتے ہوئے

تم نے دیکھا تو ہو گا

کہ سب اتروں، دکھنوں، پوربوں، پچھموں پھرنے والی ہوا

وصل کے گیت گاتے ہوئے

سب پرندوں سے اٹھکیلیاں کرنے والی ہوا

خوشبوؤں کی کہانی سناتی مہکتی، لہکتی، مچلتی ہوا

مجرموں کی طرح اک کٹہرے میں سر کو جھکائے ہوئے

منہ بسورے کھڑی ہے (۶۲)

نوے کی دہائی میں اردو نظم کے آسمان پر ابھرنے والا ایک اور ستارہ فرخ یار ہے۔ فرخ یار کے اب تک تین نظموں کے مجموعے جن میں، مٹی کا مضمون، نیند جھولتے لوگوں کے لیے لکھی گئی نظمیں، یہ مہ وسال یہ عمریں شامل ہیں منظر عام پہ آچکے ہیں اس کے علاوہ ان کی ایک طویل نظم بھی ''کاریز'' کے نام سے کتابی صورت میں چھپ چکی ہے۔ فرخ یار کی شاعری کے کئی رنگ ہیں۔ ان کہ یہاں فکری تنوع نظر آتا ہے۔ تہذیبی المیہ کو انہوں نے بالکل مختلف انداز میں اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے عہد حاضر کی نارسائیاں، تاریخ کے ایک درخشاں دور کے چھن جانے کا احساس اور اس کے ساتھ ساتھ اپنی تہذیب اور مٹی سے جڑت فرخ یار کی شاعری کا خاصا ہے۔ وقت ان کے یہاں ایک مسلسل علامت کی صورت میں آتا ہے۔ فرخ یار نے اپنے اسلوب کی لفظیات اور تکنیک کو معاصر شعراء سے مختلف بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں تمثال کاری کا حاوی رجحان قدر دب گیا ہے جب کہ اس کی جگہ علامتی نظام نے لے لی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کتاب یہ ماہ وسال یہ عمریں میں اقتدار جاوید اپنے ایک مضمون میں کہتے ہیں:

> اس کی نظم کی مکمل تفہیم تھوڑی مشکل ہے۔ کسی زمانے میں شعر کی جو خامیاں گنوائی جاتی تھی اب وہی اس کی تفہیم کے ٹولز ہیں جن کا اوپر بھی ذکر آیا ہے۔ یہ نظم اس انتشار کو گرفت میں لیتی ہے جو صرف جدید آدمی میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ فرخ یار کی نظم روایتی تسلسل سے جداگانہ روش کی حامل ہے۔ جو ایک قاری سے گہری وابستگی کا مطالبہ کرتی ہے تو دوسری طرف خود نظم نگار کو ایک تشویش بھری کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ یہ سلسلہ صرف ہمارے نظم نگار تک محدود نہیں خود مغرب میں اس کو بعض شعراء poem کی بجائے noem کہتے ہیں یعنی نظم کی نفی (۶۳)

فرخ یار نے اپنے منفرد اسلوب کی تشکیل کے لیے اپنی زبان بالخصوص لفظیات کا چناؤ ایسا کیا ہے کہ وہ اپنے معاصرین اور اردو نظم کی روایت میں بھی قدر مختلف نظر آتے ہیں۔ اپنی مخصوص لغت کے بنا پر وہ کئی بار اجنبی بھی محسوس ہونے لگتے ہیں تاہم اس بارے میں اقتدار جاوید کہتے ہیں

معیاری زبان اور معیاری ابلاغ نقاد کی بنیادی ضرورت ہے ہمارے نظم نگار کی نہیں
اور اگر یہ سچ نہ ہوتا تو وہ علامتوں کے ذریعے اپنا فکری نظام استوار نہ کرتا(۶۴)

فرخ یار اظہار کے لیے علامتی پیرائے میں بات کرتا ہے بہت کم نظمیں ایسی ہیں جن میں فلسفیانہ تشکیل سے گریز کیا گیا ہے اور ان نظموں میں موجود علامتیں بھی کچھ ایسی پیچیدہ نہیں کہ عام قاری کے لیے بھی کسی قسم کی دشواری کا باعث بنیں۔ان نظموں میں۔۔واگا بارڈر، فانا کی کہانی نبیل کی زبانی اور گلی ماں وغیرہ جیسی نظمیں شامل ہیں اس کے برعکس ان کے عمومی شاعری علامتی اظہار کی وجہ سے توجہ کی طالب ہے اور کئی بار تو باوجود توجہ کے کھلنے سے قاصر رہتی ہے۔ان کے یہاں شخصی علامات کا بھی استعمال نظر آتا ہے۔جس کی وجہ سے بسا اوقات علامت آخر تک نہیں کھلتی۔ایسی ہی نظموں میں ''کبوتر جو ٹھہرتے ہیں'' بھی شامل ہے

ہَوا میں تازہ خربُوزے کی خُوش بُو ہے

نہ یہ اپریل کے دن ہیں

نہ جولائی کی شامیں ہیں

نہ تالو میں کشیدہ خُمر کی مستی

نہ خال وخد کے دفتر میں

وداعی سَطر کا چرچا

مگر میں سُن رہا ہُوں

اپنی گلیوں میں کسی نادِید کے چلنے کی آوازیں

دِکھائی دے رہا ہے

دل کی محرابوں پہ

کچھ کچھ بے یقینی کا دُھواں

آنکھوں کے پردوں سے لپٹتی

شب کی نَم ناکی

سخُن کس زِین پر رکھوُں؟

چمن کس اَبر سے جوڑُوں؟

مکانوں 'سیڑھیوں 'لوہے کے دروازوں پہ

پَریاں جواُترتی ہیں

دَمِ مہتاب کو چُھو کر

کبُوتر جو ٹھہَرتے ہیں

مسافت کے کٹوروں پر

اِرادے لخت ہوتے ہیں

شناسائی کے سکتے میں

شناسائی کے سکتے میں

کبھی بندِ قبا کو کھولتا ہُوں

بند کرتا ہُوں

کوئی دوڑائے پھرتا ہے

مجھے تازہ جہانوں 'نِت نئی دُنیاؤں کے اندر

ہَوا میں تازہ خَربُوزے کی خُوش بُو ہے (۶۵)

نظم اپنے تاثر میں رومان پرور جذبات کے اظہار کا تو پتا دیتی ہے تاہم تازہ خربوزے کی خوشبو کی علامت شخصی ہونے کی وجہ سے ابلاغ نہیں کر پاتی۔ شخصی علامت اور تمثال کاری سے پیدا ہونے والے ابہام کی جھلک ان کی ایک اور نظم ''کہاں ہو تم'' میں ملاحظہ کیجیے۔ نظم میں افق کی گود میں گرتی ہوئی دیوار دیکھی ہے۔۔۔ ہوائے نیم کہنہ۔۔۔ صف آرا ہاتھیوں کا لشکر اور ایسے ہی کئی مقامات ہیں جو معنی تک رسائی میں معاون کی بجائے رکاوٹ بنے ہوئے ہیں۔

ابھی احساس کا وحشت زدہ ملبوس اترا ہے
ابھی ہم نے افق کی گود میں گرتی ہوئی دیوار دیکھی ہے
ہوائے نیم کہنہ کے گزر جانے
دل وحشی کے
مر جانے کی ساعت تھی
کہاں تھے تم
صف آرا ہاتھیوں کے مشتعل لہجے میں
جلتی سرزمینوں سے
غبار خاک وخوں اٹھا تو قاتل شام سے پہلے
نہ ہاتھی تھے نہ لشکر تھا(۶۶)

نظم خبر مفقود ہے کا قضیہ بھی قاری کی گرفت میں نہیں آتا۔ 'لہو میں بھاگتی خواہش امیدوں کے ہرے ساحل پہ حیراں ہے۔' اور 'اسے جو راستے سونپے گئے تقسیم ہوتے زاویوں میں سانس لیتے ہیں' کا تمثالی اور علامتی اظہار کھلنے میں نہیں آتا۔ اسی طرح ۔۔ کشفِ سحر، غنیمِ وسعت داماں کی تراکیب بھی معنی کی جانب اشارہ کرتی دیکھائی نہیں دیتیں۔ نظم آخر تک اپنی پیچیدہ لفظیات اور علامتی پیرائے کو برقرار رکھتی ہے اور معنی تک رسائی کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔

حوالہ جات

1) ادریس آزاد، پوسٹ ماڈرنزم، ایک متبادل مہابیانیہ،
https://www.punjnud.com/postmodernism-aik-mutbadal-mahabiyania/amp/?fbclid=IwAR23KFs4s_vcu8kqC2-YRT3y-pNHUcCLU4Uldg-_lecG5mN_Gx7tc--Y414

2) ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، نظم کیسے پڑھیں، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور ۲۰۱۸، ص ۹۸

3) ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، نظم کیسے پڑھیں، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور ۲۰۱۸، ص ۱۰۰۔۱۰۱

4) اقتدار جاوید، فرخ یار کی نظم: مضمون، مشمولہ، یہ ماہ و سال یہ عمریں: مجموعہ نظم، فرخ یار، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶، ص ۱۲۹

5) ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر: مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶، ص ۲۰۶

6) ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۲۰۰

7) افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور، ص ۳۷

8) افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور، ص ۵۳

9) افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور، ص ۴۰

10) افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور، ص ۴۲

11) ضیاالحسن، ڈاکٹر، جدید اردو نظم: آغاز و ارتقا، سانجھ، لاہور، ۲۰۱۲، ص ۹۵

12) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، میٹرو پرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۲۱

13) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، میٹرو پرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۲۸

14) افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور، ص ۹۳

15) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، میٹروپرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۴۷

16) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، میٹروپرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۴۵

17) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، میٹروپرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۵۴

18) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، مٹروپرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۵۵

19) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، مٹروپرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۵۶

20) جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، مٹروپرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۵۹

21) انیس ناگی، نظم، https://www.rekhta.org/nazms/harf-ek-jangal-kitaaben-meraa-jangal-hain-anees-nagi-nazms?sort=popularity-desc&lang=ur، August 10, 2023، 4:05pm

22) ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص ۲۰

23) ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶، ص، ۲۰۷

24) زاہد ڈار، درد کا شہر، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۵، ص ۲۴

25) سعید احمد، ڈاکٹر، دیباچہ، مشمولہ: نادر یافتہ، کلیاتِ آفتاب اقبال شمیم، ص

26) آفتاب اقبال شمیم، نادر یافتہ (کلیات)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۶، ص ۲۰۹

27) آفتاب اقبال شمیم، نادر یافتہ (کلیات)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۶، ص ۳۱۲

28) اختر حسین جعفری، آخری اجالا (کلیاتِ اختر حسین جعفری)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۳۴۹

29) اختر حسین جعفری، آخری اجالا (کلیاتِ اختر حسین جعفری)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۳۵۰

30) اختر حسین جعفری، آخری اجالا (کلیاتِ اختر حسین جعفری)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۸۹

31) اختر حسین جعفری،آخری اجالا(کلیاتِ اختر حسین جعفری)،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،ص ۲۰۴

32) ساقی فاروقی،رادار، نئی آواز جامعہ نگر، نئی دہلی، ۱۹۸۲،ص ۵۲

33) محمد حمید شاہد،خطبات،https://khubat.blogspot.com/، September 1, 2023، 5:20pm

34) ستیاپال آنند،ڈاکٹر،مشمولہ: غاشیہ (مجموعہ نظم)، علی محمد فرشی،پورب اکادمی،اسلام آباد،۲۰۱۴،ص ۳۲

35) علی محمد فرشی،غاشیہ،پورب اکادمی،اسلام آباد،۲۰۱۴،ص ۱۱۵

36) علی محمد فرشی،غاشیہ،پورب اکادمی،اسلام آباد،۲۰۱۴،ص ۱۵۱

37) علی محمد فرشی،علینہ، حرف اکادمی،راولپنڈی،۲۰۰۲،ص ۱۶

38) علی محمد فرشی،علینہ، حرف اکادمی،راولپنڈی،۲۰۰۲،ص ۲۰

39) زیف سید(ظفر سید)، نئی نظم کے معمار(رفیق سندیلوی)، http://lib.bazmeurdu.net/%D9%86%D8%A6%DB%8C-%D9%86%D8%B8%D9%85-%DA%A9%DB%92-%D9%85%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%8C-%D8%B1%D9%81%DB%8C%D9%82-%D8%B3%D9%86%D8%AF%DB%8C%D9%84%D9%88%DB%8C%DB%94%DB%94-%D9%85%D8%AD%D8%B1%DA%A9-%D8%B8/، 4:05pm،December 31, 2022

40) رفیق سندیلوی،غار میں بیٹھا شخص،کاغذی پیرہن،لاہور،۲۰۰۷،ص ۱۰۸

41) رفیق سندیلوی،غار میں بیٹھا شخص،کاغذی پیرہن،لاہور،۲۰۰۷،ص ۸۷

42) ضیاءالحسن، ڈاکٹر، جدید اردو نظم، سانجھ، لاہور، ۲۰۱۲، ص ۹۳

43) نصیر احمد ناصر، عراپچی سو گیا ہے، سانجھ پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۳، ص ۳۱

44) نصیر احمد ناصر، عراپچی سو گیا ہے، سانجھ پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۳، ص ۲۱

45) ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،
https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%DA%A9%D8%A7-%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/، June 13, 2020

46) ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،
https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%DA%A9%D8%A7-%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/،

June 13, 2020

48) خالد علیگ، امیجری کا دوسرا رخ: مضمون، مشمولہ: ریت آئینہ ہے، کلیات، محمد انور خالد، آج کی کتابیں، کراچی ،۲۰۱۵، ص۱۰۱

49) افتخار جالب، خواہش، خواب، اندیشے، خوف: مضمون، مشمولہ: ریت آئینہ ہے، کلیات، محمد انور خالد، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵، ص۹۷

50) محمد انور خالد، ریت آئینہ ہے، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵، ص۱۸

51) محمد انور خالد، ریت آئینہ ہے، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵، ص۹۵

52) محمد انور خالد، ریت آئینہ ہے، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵، ص۸۵

53) شمیم حنفی، دن کے نیلاب کا خواب اور سفر کا استعارہ، (دیباچہ)، مشمولہ: دن کے نیلاب کا خواب (مجموعہ نظم)، سعید احمد، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱، ص۱۱

54) شمیم حنفی، دن کے نیلاب کا خواب اور سفر کا استعارہ، (دیباچہ)، مشمولہ: دن کے نیلاب کا خواب (مجموعہ نظم)، سعید احمد، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱، ص۱۱

55) شمیم حنفی، دن کے نیلاب کا خواب اور سفر کا استعارہ، (دیباچہ)، مشمولہ: دن کے نیلاب کا خواب (مجموعہ نظم)، سعید احمد، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱، ص۱۱

56) شمیم حنفی، دن کے نیلاب کا خواب اور سفر کا استعارہ، (دیباچہ)، مشمولہ: دن کے نیلاب کا خواب (مجموعہ نظم)، سعید احمد، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱، ص۱۲

57) سعید احمد، دن کے نیلاب کا خواب، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱، ص۱۰۹۔۱۱۰

58) سعید احمد، دن کے نیلاب کا خواب، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱، ص۱۰۵

59) ارشد معراج، بہر زاد پبلیشرز، راولپنڈی، ۲۰۰۶، ص۱۶

60) آفتاب اقبال شمیم، ڈاکٹر، ارشد معراج کی چند نظمیں (مضمون) مشمولہ: کتھا نیلے پانی کی (مجموعہ نظم)، ارشد معراج، بہزاد پبلیکیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۶، ص ۶

61) ارشد معراج، کتھا نیلے پانی کی، بہزاد پبلشرز، راولپنڈی، ۲۰۰۶، ص ۱۱۔ ۱۲

62) ارشد معراج، کتھا نیلے پانی کی، بہزاد پبلشرز، راولپنڈی، ۲۰۰۶، ص ۱۵

63) اقتدار جاوید، فرخ یار کی نظم (مضمون)، مشمولہ: یہ ماہ و سال یہ عمریں (مجموعی نظم)، فرخ یار، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶، ص ۱۲۷

64) اقتدار جاوید، فرخ یار کی نظم (مضمون)، مشمولہ: یہ ماہ و سال یہ عمریں (مجموعی نظم)، فرخ یار، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶، ص ۱۲۵

65) فرخ یار، یہ ماہ و سال یہ عمریں، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶، ص ۱۰۱۔ ۱۰۲

66) فرخ یار، مٹی کا مضمون، دستاویز، لاہور، ۲۰۰۶، ص ۵۴

باب چہارم

جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کے جواز

مبہم گوئی: انفرادیت کی تلاش

انفردیت ہر شعبہ ہائے زندگی سے تعلق رکھنے والے کی ضرورت ہے۔اس کے بغیر فرد اپنے مخصوص شعبے میں اپنا مقام تو کجا، جواز تک ثابت نہیں کر سکتا۔ تخلیقی سرگرمیوں میں تو انفراد کا معاملہ اساسی نوعیت کا ہے۔ یہ تخلیقی عمل کی بنیادی شرط ہے۔ شاعر اپنا جواز ہی اسی صورت میں ثابت کر سکتا ہے کہ جب وہ اپنے پیش روؤں اور اپنے معاصرین سے مختلف ہو۔ صرف اتنا ہی نہیں، دنیائے ادب میں اپنا مستقل مقام بنانے کے لیے شعراء کے لیے ہمیشہ سے ضروری رہا ہے کہ ان کے کلام میں کوئی ایسا رنگ ضرور ہو جو اس سے پہلے موجود نہیں تھا۔ پیش روؤں کے تتبع میں لکھتے چلے جانا اپنی ادبی موت کا سامان کرنے کے مترادف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ صرف ہر نئی نسل اپنے سے ماقبل ہونے والی شاعری سے مختلف ہونا چاہتی ہے بلکہ انفرادی سطح بھی شعراء اپنے انفراد کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ یہ عمل قدیم سے جاری ہے۔ شاعری میں انفرادیت کو اگر دو زمروں میں تقسیم کریں تو یہ تقسیم اسلوب اور موضوعات کی سطح پر ہو سکتی ہے۔ کسی شاعر کا جواز اس کے بغیر بن ہی نہیں سکتا کہ وہ ان دونوں حوالوں سے یا ان میں سے کسی ایک حوالے سے اپنے معاصرین اور پیش روؤں سے مختلف نہ ہو۔ انفرادیت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا اسے کئی بار سمجھ لیا جاتا ہے۔ کچھ مفکرین کا خیال ہے کہ یہ بھی وہبی عمل ہے جبکہ کچھ مفکرین اسے اکتسابی عمل گردانتے ہیں۔ اول الذکر کا خیال ہے کہ انفرادی اسلوب بھی ایک عطا ہے جسے محنت سے بہتر تو کیا جا سکتا تاہم حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ اس ضمن میں ہمارے سامنے مضبوط دلائل موجود ہیں کہ کئی شاعر عمر بھر شعر کہ بھی اپنا انفرادی رنگ پیدا نہیں کر پاتے جبکہ اس کے برعکس کچھ شعراء ابتدا ہی میں منفرد رنگ میں بات کہنے لگتے ہیں۔ میں ذاتی طور پر اسے وہبی عمل ہی مانتا ہوں۔ انفراد کی جڑیں خارج میں نہیں ہوتیں بلکہ یہ شاعر کی ذات کی تہوں میں ہوتی ہیں تاہم اس کا ثمر اس کی تخلیق میں ہویدا ہوتا ہے۔ ہر دور کے اقتضائے عصر مختلف ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کا ادراک رکھنے والی ہر نئی نسل قدرتی طور پر اپنے پیش روؤں سے

مختلف رنگ میں لکھتی ہے۔البتہ جمود بستہ سماج کے ادب میں نئی نسل کا انفراد پیدا نہیں ہوتا ہے۔ نئی نسل کے انفرادی رنگ کے بعد انفرد کا معاملہ فرد کی سطح پر بھی در پیش آتا ہے۔ یہاں بھی یہ وہی عمل کے طور پر کام کرتا ہے۔ایک ہی دور کے افراد اپنے مزاج، زندگی کے بارے میں نکتہ نظر، جمالیاتی ذوق وغیرہ میں مختلف ہوتے ہیں چنانچہ ایک ہی دور کے شعراء کے یہاں بھی ان کی انفرادی شخصیت کا عکس کلام میں منعکس ہو کر اسے دنیائے ادب میں انفرادیت دلاتا ہے۔ یہ انفرادیت کبھی معانی یا خیال کی سطح پر پیدا ہوتی ہے اور کبھی اسلوب کی سطح پر۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی شاعر ان دونوں سطحوں پر اپنی انفرایت کا لوہا منوانے میں کامیاب ہو جائے۔آج جنھیں ہم اردو کے عظیم شعراء کے طور پر جانتے ہیں ان سب کے یہاں انفرادیت کے رنگ اسلوب اور خیال دونوں سطحوں پر ملتے ہیں۔ دراصل ان دونوں میں اس قدر انسلاکات ہیں کہ انھیں خود مختار مان کر الگ الگ طور پر دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ مختلف سوچنے والا ذہن، از خود اپنے خیال کے اظہار کے لیے منفرد اسلوب اختیار کر لیتا ہے۔ اسلوب کے لگے بندھے سانچے نئے خیال کو، نئے خیالات کو، نئی حسیات اور جمالیات کے ساتھ پیش کرنے کی اہلیت ہی نہیں رکھتے، چنانچہ مختلف سوچنے والا ذہن رفتہ رفتہ اپنا منفرد اسلوب وضع کرتا چلا جاتا ہے۔انفرادیت کا معاملہ تخلیق کار کے لیے حساس نوعیت کا معاملہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ کسی کو مختلف کہنا داد و تحسین تصور کیا جاتا ہے۔انفرادیت کو اکتسابی عمل گردانے والے شعراء دانستہ طور پر مختلف سوچنے کی کوشش کرتے ہیں جبکہ اسلوب کی سطح پر بھی نئے الفاظ اور انداز اختیار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔اس جعلی انفرادیت کی قلعی ذوق کی کسوٹی پر کھل جاتی ہے۔اس مصنوعی انفرادیت میں ہمیشہ کسی نہ کسی شے کی کمی رہ جاتی ہے۔ کہیں یہ خیال اور اسلوب کی عدم موجودگی میں نمودار ہوتی ہے۔ کہیں اسلوب ہی کی سطح پر الفاظ ایک خاص صوتی اور جمالیاتی دھارے کا حصہ نہیں بن پاتے اور بھان متی کا کنبہ معلوم ہونے لگتے ہیں۔ان تمام کمیوں پر قابو پا بھی لیا جائے تو تاثیریت کا معاملہ در پیش آجاتا ہے۔

اردو نظم میں انفرادیت کا معاملہ بھی کچھ اسی سے ملتا جلتا معلوم ہوتا ہے۔جدید نظم کی ارتقا پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ موضوعات کی سطح پر بڑی تبدیلی ہیئت کی تبدیلی سے کہیں پہلے پیدا ہو چکی تھی۔اول اول یہ دانستہ کوششوں کا نتیجہ تھی تاہم بدلتی ہوئی سیاسی، سماجی صورتحال کے شعور کے ساتھ جب نظم کہی گئی تو انفرادیت کی لہر کو دنیائے ادب میں محسوس کیا گیا۔ میراجی اور ن۔م۔راشد کی نسل نے نظم میں ہیئت کی تبدیلی بھی اس قدر

فنکارانہ انداز میں کی کہ چند ہی سالوں میں اس میں بیگانیت کا شائبہ بھی باقی نہ رہا۔ان کے مابعد کے شعرا کے لیے صورتحال خاصی پیچیدہ ہو چکی تھی۔ مختصر انداز میں کہوں تو ساٹھ کی دہائی کے شعرا کو چھتنارے برگدوں کے نیچے سے اپنا قد اٹھانا تھا۔ان کے لیے دوہرا امتحان تھا۔اول تو یہ کہ انھیں آزادی کے بعد خطے کی بدلی ہوئی صورتحال، عالمی سطح پر آنے والی تبدیلیوں، آدمی کے کائنات میں وجودِ جوازِ نو کی کھوج اور نئے عمرانی معاہدے کو کسی نئے فکری نظام کے تحت دیکھنا تھا اور پھر اس کے اظہار کے لیے بھی منفرد انداز اختیار کرنا تھا۔نئے فکری نظام کو ساٹھ کی دہائی تو کیا اب تک وضع نہیں کیا جا سکا۔ بہر حال ساٹھ کی نسل سب سے پہلے ان مسائل سے دو چار ہوئی۔انھوں نے بخیہ بخیہ ہوتی زندگی کے سامنے مزاحمت کے بجائے اسے اقتضائے عصر کے طور پر قبول کیا اور اپنی بصارت اور تخلیقی جوہر کے مطابق اپنا انفرادی رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔

> دور وسطی میں بھی ہر شاعر کو اپنے لیے جگہ بنانے کے لیے جدوجہد کرنا پڑتی تھی کبھی استاد کی مدد سے اور کبھی استاد کے خلاف بحر طور مروجہ ادبی شخصیتوں سے لڑنا ہی پڑتا تھا لیکن اس عدم انفرادیت کے دور میں یہ لڑائی انفرادی لڑائی ہوتی تھی جیسے ایک فوج کا پہلوان دوسری فوج کے پہلوان سے دست بدست لڑتا تھا لیکن حیرت کی بات ہے کہ آج کل انفرادیت کے دور میں افراد کی یہ لڑائی پوری فوجوں کی لڑائی بن گئی ہے (۱)

ساٹھ کے دہائی میں ابھرنے والے شعرا کے ایک گروہ نے باقاعدہ ایک نکتہ نظر کے تحت ماضی کی ہر شے کو رد کرتے ہوئے اپنا الگ راستہ نکالنے کی کوشش کی۔ خوب و زشت کی تنقیدی بحث کو ایک طرف کر کے دیکھیں تو ایک باقاعدہ مینی فیسٹو کے تحت ہونے والی شاعری میں ساٹھ کی دہائی ماضی کی شاعری سے اپنا مختلف رنگ بنانے میں کامیاب رہی مگر یہ کامیابی ایسی نہیں جسے سند قبولیت بھی حاصل ہوئی ہو۔اس پر مستزاد یہ کہ یہ انفرادیت شخصی نہیں بلکہ گروہی تھی۔ یہیں سے اردو نظم کو دہائیوں کی تقسیم کر کے دیکھنے کی بنا بھی پڑی۔ لسانی تشکیلات کے بینر تلے ہونے والی شاعری نے بظاہر تو دنیائے اردو ادب کو چونکا دیا تھا لیکن کئی ادباء اور مفکرین کو تبدیلی کی اس لہر میں بھی انفرادیت کی رمق کم ہی دیکھائی دی۔ان کا خیال تھا کہ کچھ بھی نیا نہیں ہے۔ یہ دراصل اسی تبدیلی کا تسلسل ہے جس کا آغاز ۱۹۳۶ء میں ن۔م۔راشد اور میراجی کی نسل سے ہوا تھا۔

ان نئ نسلوں کے نئے مینی فیسٹو بھی پرانی باتوں کو دوہرانے کے سوا کچھ نہیں کرتے۔ نئے الفاظ اور نئے معنی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ آسمانی سفر نامے سے زمینی سفر نامے کی طرف رجوع کرتے ہوئے ہیں۔ معاشرے کو شاعر کی شخصیت کے منافی قرار دیا جاتا ہے اور اس کے لیے کسی رد عمل کی تلاش کی جاتی ہے لیکن بار بار وہی بات دہرائی جاتی ہیں جن کو ۱۹۳۶ء کے فوراً بعد بعض ادبی تحریکوں نے اپنے اعلان ناموں میں استعمال کیا تھا۔ ہمارے معاشرے میں بنیادی تبدیلیاں آرہی ہیں ان بنیادی تبدیلیوں کی وجہ سے ہمارے سوچنے کے طریقے مختلف ہو چکے ہیں یا مختلف ہونے چاہیے۔ سوچ کے مختلف طریقوں کے لیے پرانی لغت اور پرانے اسالیب ہمارے کام نہیں آئیں گے۔ اس لیے نئ لغت اور نئے اسالیب دریافت کرنے چاہیے۔ (۲)

اس گروہی انفرادیت کو منوانے کے لیے ساٹھ کی دہائی کے شعرا کو بڑے پاپڑ بیلنا پڑے۔ اس حوالے سے ادبی دنیا میں ایک دہائی تک گرما گرم مباحث جاری رہے۔ مضامین لکھے گئے۔ دنیا میں آنے والی تبدیلیوں کی قسمیں کھا کھا کے بتانے کی کوشش کی گئی کہ اب سے یہی اقتضائے عصر ہے۔ ماضی سے روشنی کشید نہیں کی جاسکتی۔ عصر حاضر کا آدمی زندگی کو یوں ہی دیکھتا ہے کہ اس کا شیرازہ بکھر چکا ہے اور پرانے افکار کے تحت اس کی نئے سرے سے شیرازہ بندی کا کوئی امکان بھی موجود نہیں۔ یہ تو خارجی حوالے ہیں جو نظموں کے مضامین یا خیال پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔ نظم میں داخلی سطح پر آنے والے تبدیلی، یعنی اسلوب اور زبان کو نئے ڈھب پر استعمال کرنے کے حوالے سے بھی فلسفیانہ اور نیم فلسفیانہ منطق پیش کی گئیں۔ یہ سب دلائل مباحث کی سطح پر تو توجہ اپنی جانب مبذول کرواتے تھے تاہم ان مباحث کی عملی صورت یعنی اس کے تحت سامنے آنے والے فن پارے دیکھ کر اکثر کی طبعیت اوب جاتی۔ یوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں کئی ادبا کے نام ہیں تاہم افتخار جالب کو اس کا سرخیل مانا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ جیلانی کامران اور انیس ناگی کے مضامین بھی اس ضمن میں توجہ کے قابل ہیں۔ نئ نظم کی تحریک سے وابستہ ان ادبا نے اپنے انفرد کو بھرپور دفاع کرنے کی سعی کی۔

نئ شاعری ماقبل کی نسل کے جذباتی لہجے انسانی پیرائے تصور فن اور تجربات کے رنگ و آہنگ سے علیحدگی کا دعوی کرتی ہے۔ یہ علیحدگی روایت سے انکار نہیں بلکہ اسے قبول کر

> کے اس میں تغیر اور ترمیم کا حوصلہ ہے۔آج کی منظومات کے چہرے راشد کی نسل کی شاعری سے مختلف دکھائی دیتے ہیں۔ راشد کی نسل کی شاعری اور ۱۹۵۸ء سے بعد کی شاعری میں لب و لہجے کا اختلاف اس بنیادی تصوراتی تغیر کا مظہر ہے جس نے غیر مرئی طور پر ہمیں ایک نئے ذہنی محسن کے روبرو کیا ہے۔ (۳)

لسانی تشکیلات والا انفراد ایک تو تجربے اور خیال کی سطح پر تھا اور پھر اس کے سلیقۂ اظہار میں انفرادیت کو تلاش کیا گیا۔ اردو نظم میں یہ انفرادی زبان کے استعمال کے طریقۂ کار میں نمایاں ہوا۔ روایتی علامت کی جگہ شخصی علامات اور اسی کے تسلسل میں پیرائیۂ اظہار نے لے لی جبکہ تمثال کاری کو بطور خاص استعمال کیا گیا۔ زندگی کی معنویت کی انکاری اور کہیں اس کی متلاشی، متفکر نسل خیالات میں اس قدر تضاد تھا کہ شاید وہ پرانے اسلوب میں بھی شاعری کرتے تو ابہام ان کے یہاں پیدا ہونا لازمی امر تھا۔ نئے شعری لوازمات نے مبہم گوئی کو اس درجہ پر پہنچا دیا کہ ساٹھ کی دہائی کی نظم کا بڑا حصہ ابہام کے زمرے میں نہیں بلکہ اہمال کے زمرہ میں آتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تازہ پیرائیۂ اظہار آناً فاناً اپنی جگہ نہیں بنا پاتا۔ نئی اسلوب سے بیگانیت دور ہونے میں وقت لگتا ہے۔ ہر مختلف فکر و اسلوب رکھنے والے شاعر کو یہ مسئلہ درپیش رہا ہے۔ غالب کے اشعار کو بے معنی قرار دینے کی وجہ بھی یہی رہی ہے۔ دور کیوں جائیں لسانی تشکیلات سے پہلی کی نسل کو بھی آزاد نظم کی ہئیت اور نئے فکری انداز میں بات کرنے پر اسی قسم کے الزامات کا سامنا کرنا پڑا ہے تاہم اگر ابلاغ کا سلیقہ موجود، معنی کی ترسیل کا کوئی اہتمام کیا گیا ہو تو یہ بیگانیت جلد ہی دور ہو جاتی ہے۔

> سارا تخلیق کی عمل بنیاد ذاتی اور انفرادی تجربے کے واسطے سے ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں ایک مخصوص انفرادیت ابھرتی ہے جس کا اظہار ہیئت اور مواد دونوں سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات اس تجربے کی نوعیت اور اس سے ابھرتی ہوئی انفرادیت نسبت زیادہ گہری یا ذاتی ہو جاتی ہے یوں مختلف افراد کے درمیان امکانی بُعد اور انداز فکر کے فرق سے ابہام کی صورت پیدا ہوتی ہے (۴)

مبارک احمد کا یہ قول یہاں بہت اہم ہے کہ 'انفرادیت زیادہ گہری اور ذاتی ہو تو ابہام کا پیدا ہونا لازمی امر ہے' ۔ لسانی تشکیلات اور مابعد کے شعرا کے یہاں مگھم پن کی اصل وجہ انفرادیت کی بنیادوں کا ذاتی معاملات سے جڑا ہونا

ہے۔یعنی شخصی علامات کے بے دریغ استعمال نے ان کے یہاں اگر کوئی معنی رکھنے کا اہتمام بھی تھا تو اسے بھی اس قدر مخفی کر دیا کہ آج اسی سال گزر جانے کے بعد بھی اکثر نظمیں گویا موہن جو دڑو کی پراسرار زبان میں لکھی ہوئی ہیں کہ ماہرین لسانیات بھی آج تک ڈی کوڈ نہیں کر پائے۔

ساٹھ کی دہائی تو گزر گئی لیکن ان کی آنول نال کے نشان اب تک کی نظم پر ثبت ہیں۔لسانی تشکیلات کے مابعد کے شعرا نے روایت سے کسی حد تک معاملہ تو کیا لیکن زندگی اور ادب سے متعلق ان کے اٹھائے ہوئے فکری سوالات کو بھی تسلیم کیا۔نئے فکری نظام کی عدم موجودگی میں ستر کی دہائی کے شعرا نے بھی شخصی علامت اور تمثال کاری کو اپنے اظہار کا بڑا وسیلہ بنایا۔چنانچہ روایت سے معاملہ کرنے کے باعث ان میں کسی قدر تاثیر تو پیدا ہو گئی لیکن معنوی اعتبار سے مرکزی دھارے کی نظم کی فضا مبہم ہی رہی۔شاعر نے قاری کو اپنے فکری اور معنوی حریم کی جھلک دیکھانے ہی میں عافیت سمجھی کبھی اس میں قدم رکھنے کی اجازت نہیں دی۔

اگرچہ کہ نظم نگاروں کا یہ دعویٰ ہے کہ سب کے رنگ جدا جدا ہیں لیکن یہ انفراد زیادہ تر بہت سطحی ہیں۔زیر تہہ میں سب کا ایک ہی مسئلہ ہے جس کے سوتے زندگی کی نئی معنویت کی تلاش اور سلیقۂ اظہار سے پھوٹتے ہیں۔ جدید نظم کے تقابلی جائزوں سے اصل حقیقت کھل کے سامنے آسکتی ہے گروہی اور انفرادی سطح پر انفراد کس کے یہاں موجود ہے اور اس کی انفرادیت کی بنیاد کیا ہے۔کیا ساٹھ کی دہائی کے تفکرات اور نظریۂ اسلوب سے الگ کوئی راہ نکال لی گئی ہے یا پھر مابعد کی نظم بھی اسی کا شاخسانہ ہے۔اور اگر الگ کوئی راہ تلاش کر لی گئی ہے تو ایسا کیوں ہے کہ مبہم پن کی مشترکہ قدر ایک خاص انداز سے نظم کہنے والوں کی مشترکہ قدر کے طور موجود ہے۔

عصری صورتحال اور داخلی شکست وریخت

جدید نظم کے ابہام کو کبھی بالواسطہ اور کبھی بلاواسطہ عصری صورتحال کے تحت سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ بیسویں صوی میں دنیا میں اور ہمارے خطے میں آنے والی فکری اور سیاسی، سماجی تبدیلیوں نے فرد پر جو اثرات مرتب کیے اور جس طرح وہ نئے فکری انکشافات سے داخلی شکست وریخت میں مبتلا ہوا اس کا اظہار اسی اسلوب میں ہو سکتا تھا جو بادی النظر میں مبہم اور مربوط فکری نظام سے خالی ہے۔

گزشتہ ایک ڈیڈھ صدی میں انفرادی اور سماجی نفسیات میں جو تبدیلیاں آئیں ہیں۔ ان کا مطالعہ علم کے متنوع شعبوں میں ہونے والے انکشافات اور اس کے فرد اور سماج پر اثرات کے تحت مسلسل کیا جارہا ہے۔ اسی طرح سیاسی اور جغرافیائی سطح پر رونما ہونے والے بڑے بڑے واقعات جیسا کہ بیسویں صدی کے اوائل سے کالونی ازم کے خلاف شروع ہونے والی مذاحمت اور دو عالمی جنگوں کے اثرات سمیت کئی اہم واقعات نے فرد اور سماج پر گہرے نقوش مرتب کیے ہیں۔ یہ نقوش اس قدر گہرے ہیں کہ انھوں نے انسان اور اس کے سماج کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ آج کے انسان اور اس کے ادب کا مطالعہ ان گنت صدیوں سے کشید ہونے والے گیان، قدیم رسوم و رواج، پرانے عقائد سے بڑھ کر ان حالیہ واقعات کے تناظر میں کیا جانے لگا ہے کیونکہ ان واقعات کے اثرات اس قدر گہرے ہیں کہ ان کے بغیر ہم فرد اور سماج کا مطالعہ کر ہی نہیں سکتے۔ سائنسی انکشافات نے انسانی تیقن کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دی ہیں۔ ہر وہ نظریہ اور ہر وہ عقیدہ جس کی بنیاد پر وہ زندگی میں مقصدیت کے رنگ دیکھتا تھا، نئے علم کی روشنی میں باطل ہو کر رہ گیا ہے۔ اس حوالے سے امثلہ پیش کی جائیں تو ایک ناختم ہونے والا سلسلہ شروع ہو جائے گا۔ اس لیے میں صرف آئن سٹائن کی طبعی علوم میں اس قانون کی دریافت کا حوالہ دوں گا کہ 'کائنات میں کچھ بھی مطلق نہیں۔ ہر شے دوسری شے کے حوالے سے پہچانی جاتی ہے' ۔ ادریس آزاد اس انکشاف کے نتائج کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ کسی بھی شے کے مطلق نہ ہونے کی دریافت کو یوں دیکھا گیا کہ کائنات میں کوئی شے اہم نہیں۔ نہ کوئی فرد، نہ کوئی قوم اور نہ ہی کوئی ملک۔

تواتر سے ہونے والے ان انکشافات نے ماورائے دنیا کسی بھی ذات پر انسانی ایقان کو متزلزل کر دیا۔ اور انسان زندگی کے نئے معانی کی تلاش میں اپنے ہی ذات کے پاتال میں اترتا چلا گیا۔ قدیم سماجی نظام بکھر کر پارہ پارہ ہو

گیا۔ روایت، تاریخ، مذہب، فلسفے، قدیم علوم، اخلاقی نظام، سماجی نظام عرض یہ کہ ہر شے کو تشکیک کی نگاہ سے دیکھا جانے لگا۔

اس تمام صورتحال نے انسان کو زندگی کے سامنے ایک بار پھر عریاں کر دیا ہے۔ زندگی ایک متفکر انسان کے لیے بے معنوی ہو کر رہ گئی ہے، یہ شب و روز کا تسلسل ایک لایعنی تسلسل کے سوا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ مذہب جس کے اصولوں کی روشنی میں ان گنت نسلیں گزری ہیں، اگر کوئی ماورائی حیثیت نہیں رکھتا تو یہ سب لایعنی تھا جو اب تک انسان نے کیا۔ اس نئی صورتحال نے انسان کو اس قدر متشکک بنا دیا کہ اسے ہر شے مبہم معلوم ہونے لگی۔ اس کے نقش فرد اور سماج کی زندگی اور اس کے ادب پر کئی طرح سے ابھرا۔ انسان نے بارہا کہنے کے نئے اسالیب دریافت کیے کیونکہ پہلے کے برعکس اس کی سوچ کا انداز بدل چکا تھا۔ ادب میں وجودی مسائل کثرت سے زیر بحث آنے لگے۔ داخلیت کے پاتال میں گرتے ہوئے آدمی نے شخصی علامات میں بات کہنے کا فوقیت دی کیونکہ خارج پر اس کا ایقان متزلزل ہو چکا تھا۔ جدید نظم میں ابہام کی ایک بڑی وجہ اس صورتحال سے بھی پیدا ہوئی ہے۔

> یہ اقدار کی شکست و ریخت کا دور ہے۔ ایقان گم ہے، حواس معطل، تشکیک فرد کا، سماج کا نصیب بن چکی ہے۔ دھندلاہٹیں فزوں تر ہیں۔ کہر بڑھ رہا ہے، عدم تحفظ کا احساس عام ہے۔ آج انسان محنت کرے تو کیونکر جب کہ آنے والے کل کی کوئی ضمانت نہیں۔ پہلے انسان خواب تو دیکھ لیتا تھا۔ آج کے انسان سے اس کے خواب کبھی چھین لئے گئے ہیں۔ تعبیروں کا سوال ہی کیا؟ اس کا تصور ہی محال ہے کہ کل کیسا ہو گا، کیا ہو گا؟ چار سو سناٹا ہے، ہر شئے غیر واضح ہے، ہر لمح مبہم ہے قطعی مبہم، سراپا مبہم۔ ابہام ہی جب اس دور کا مقدر ہو تو شعر و ادب میں اس کی عکاسی کیوں نہ ہو۔ ضرور ہونی چاہیے۔ چنانچہ آج بیشتر فنکاروں کے ہاں ابہام اس عہد کے مبہم معاشی معاشرتی اور سیاسی حالات کا لازمی نتیجہ ہے آج کا فنکار مجبور ہے وہ ابہام کے ان پردوں کو چاک نہیں کر سکتا، اگر کہیں ایک پردہ چاک بھی کرتا ہے تو ایک اور پردہ پڑا ملتا ہے۔ وہ مجبور ہے ان مبہم پیچ و خم کو اپنے فن میں پیش کرنے کے لئے۔ مبہم کی ترجمانی مبہم ہی ہو گی۔ اس لئے آج کا فن مبہم ہے۔ (۵)

اگر ہم صرف نظم جدید ہی کا مطالعہ گزشتہ دو صدیوں میں ہونے والے سائنسی انکشافات کے اثرات کے تحت کریں تو ہم دیکھے گے کہ اس کے براہ راست اثرات بھی نظم پر واضح ہیں۔ نظم میں انسان کے وجود پر سوالات اٹھانے کو رجحان، زندگی کی مقصدیت کو ایک متفکر انسان کی طرح کھوجنے کی کوشش، کوئی جواب نہ ملنے پر جھلا کر اسے بے معنی قرار دے دینے کی روش، اس سلسلۂ روز و شب کی لایعینت کا نوحہ لکھنا وغیرہ یہ سب سائنس کے انکشافات سے انسانی ایقان کے متزلزل ہو جانے کا نتیجہ ہے۔ چنانچہ اس نئی صورتحال میں، جہاں زندگی کو تشکیک کی نگاہ سے دیکھا جارہا ہے، مبہم فضا کا پیدا ہو جانا ایک لازمی امر تھا۔ جب ہم یقین سے کچھ کہہ ہی نہیں سکتے تو ماضی کے بیانیوں اور پرانے پُر تیقن اسلوب میں کس طرح قطعی انداز اختیار کر سکتے ہیں۔ معنی کی تلاش سے قطع نظر محض جدید نظموں میں لفظیات ہی کو مطالعہ کیا جائے تو اس میں کائنات، خلا، وسعتیں، بے کرانی، لا محدودیت، ازل، ابد، وقت اور ناوقت جیسی لفظیات کثرت سے ملے گی۔ معنی سے ہٹ کر صرف اس لغت ہی کا نفسیاتی جائزہ لیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شاعری ایک متفکر نسل کی شاعری ہے۔ جو زندگی، کائنات اور تصورِ وقت جیسے سوالوں پر غور کر رہی ہے۔ انسان جہاں صدیوں سے موجود ہے اور جن طبعی اور سماجی اصولوں کے تحت زندگی گزار رہا ہے، وہ اب ان پر مطمئن نہیں رہا۔ وہ ان پر بار دگر غور و فکر کر رہا ہے۔ اگر تو یہ ممکن ہوا ہوتا کہ انسان کو ان تازہ سوالوں کے جواب مل گئے ہوتے۔ اس نے بکھرتی ہوئی زندگی کو پھر سے ایک فکری نظام کے تحت مجتمع کرنے کے اصول دریافت کر لیے ہوتے تو اس کے ادب میں اس کا لہجہ بھی قطعی یا کم از کم پر تیقن ہوتا لیکن صورتحال اس کے برعکس ہے۔ ایسا کوئی فکری نظام موجود نہیں سو تشکیک کا یہ عالم ہے کہ وہ کوئی بھی بات اٹل انداز میں نہیں کہہ سکتا۔ جو ابہام ان کے ذہن میں موجود ہے وہی ابہام کاغذ پر بھی اترتا چلا گیا ہے۔ صرف ابہام ہی نہیں، جدید نظم کے شاعر نے عصری زندگی کے بکھراؤ، اس کے جمال سے عاری پن اور اس کی عریانی کا عکس بھی اپنی نظم کے کرافٹ میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ اختلالِ تلازمات صرف فرد کے لاشعور کا اظہار نہیں بلکہ زندگی کے بکھراؤ کا علامتی اظہاریہ بھی ہے۔ اسی طرح نظم کے کرافٹ کو لسانی حسن سے دانستہ طور پر محروم رکھنے کا عمل، عصری حاضر میں زندگی کے غیر جمالیاتی انداز کی علامت بن جاتا ہے اور ہمارے عہد کے عمومی مگھم پن کا پرتو بھی نظم کی مبہم اور ملفوف فضا میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ ابہام صرف زندگی کے مابعد الطبعیات پہلو ہی سے وابستہ نہیں رہے بلکہ سماج کی سطح پر بھی ابہام پہلے سے کہیں زیادہ ہو چکا ہے۔ نئے دور میں

سچائی کا تصور بدل چکا ہے۔ سچ ایک نہیں بلکہ اس کے سینکڑوں ورژن ہیں۔ میرا سچ اور ہے جبکہ آپ کا سچ اور۔ کثرتِ سچائی کے اس دور میں اصل بات کیا ہے کسی کو معلوم نہیں ہوتی۔ کوئی واقعہ رونما ہو یا کوئی سیاسی، سماجی تبدیلی آئے۔ وجوہات کو کھوجنا اور بات کی اصل تک رسائی پانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ سماجی سطح پر موجود ابہام کی اس فضا کا عکس بھی نظم میں موجود ہے۔

> سرکار کے فلاح و بہبود کے کام تعلیمی نظام غرض کونسی چیز ہے جس کے بارے میں وضاحت اور اعتماد سے کچھ کہا جا سکتا ہے۔ ہر چیز اور اس کے انجام پہ ایک کہر، ایک دھند، اور ایک ابہام کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ ہماری سیاست کل کو کون سا رُخ اختیار کرے گی ۔خود سیاستداں بھی اس بارے میں واضح طور پر کچھ کہنے قابل نہیں۔ ان کے بیانات اور تقاریر مبہم ہیں۔ اُن کی تجاویز، تدابیر اور حل مسائل کو سلجھانے کی بجائے مزید الجھا دیتے ہیں۔ اُن کا ذہین ہی گنجلک ہے وہ عوام کے لئے کیا کوئی واضح پروگرام پیش کریں گے۔ یہی حال معاشی پروگراموں کا ہے ان کے ابہام کا یہ عالم ہے کہ کاغذی سطح پر ملک خوش حال ہونے کے باوجود عوام خوشحالی کی الف، بے کو ترس رہے ہیں۔ پنجسالہ منصوبے اعداد کا دلچسپ نمونہ ہیں۔ منصوبہ بندی کے ماہرین کے نزدیک ان کے علم کی گہرائی و گیرائی کے باوصف ہندوستانی عوام کا مستقبل سوالیہ نشان ہے! مبہم تعلیم کے میدان میں دیکھئے۔ آج کا طالب علم تکمیل علم اور حصول ڈگری کے بعد کیا کر گئے یہ اس کے ذہن میں واضح نہیں قطعی مبہم ہے۔ نئی شاعری ان سب کا مظہر ہے، آئینہ ہے۔ اس لئے ابہام ناگزیر ہے (۶)

سلیمان اطہر جاوید خارج میں موجود ابہام کا عکس معاصر نظم میں دیکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ دراصل شاعر نے جدید زندگی کی مبہم پن کو اپنے کلام میں عکس بند کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ بات کسی حد تک درست بھی معلوم ہوتی ہے، ہر جینوئن شاعر یہ کوشش کرتا ہے کہ اپنے عہد کے مسائل کو پیش کر سکے۔ کبھی یہ مسائل بطور موضوع نظم میں آتے ہیں اور کبھی بطور کیفیت، مثال کے طور پر اگر ہم منیر نیازی کے کلام کو پڑھیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہاں رات کی پراسراریت، بھوت، پریت وغیرہ سے ایک ایسی فضا پیدا ہو گئی ہے جو خوف کی کیفیت کو

ابھارتی ہے۔ یہ خوف منیر نیازی کی ذات میں بھی ہو گا تاہم یہ خوف اس کے عہد کا عکس بھی ہے۔ اسی طرح کی بے شمار مثالیں ادب سے دی جاسکتی ہیں جہاں کسی مخصوص کیفیت کا اظہار موضوع سے نہیں بلکہ اسلوب نگارش کے ذریعے کیا گیا ہے۔ سماج میں موجود ابہام کا اظہار بھی نظم میں اسی تناظر میں ہوا ہے لیکن یہاں مبہم پن معانی میں اضافے کی بجائے اس کے متضاد رویہ رکھنے کی وجہ سے ابلاغ میں رکاوٹ کا باعث بنا ہے۔ اس پر ایک ستم یہ بھی ہوا کئی لکھنے والوں نے جدید بننے کی شعوری کوشش میں بھی یہ رنگ اختیار کیا۔ ملفوف اور مبہم انداز میں نظم کہنے کا رواج عام ہوا تو کئی نظم نگاروں نے اپنے فطری رنگ کو تج کر یہ اسلوب اختیار کیا تو نظم کا بیانیہ مبہم تر ہونے لگا۔

> ایسے شاعر ذہنی طور پر زمانے کی لہروں کا ساتھ نہیں دے سکتے لیکن ان کو یہ احساس شدید ہے کہ زمانے میں چلتا ہوا سکہ یہی ہیں اور مقبولیت و شہرت کا زینہ بھی۔ لہذا ایسے شاعر جو اپنے ذہین اور مزاج کے برعکس ''نئی شاعری'' میں قدم جمانے اور خاص طور پر شہرت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ تنہائی اور ابہام کو اختیار کرتے ہیں۔ اوڑھ لیتے ہیں اس لئے ان کا مصنوعی اور سطحی پن واضح ہو جاتا ہے کبھی تو یہ شاعر ارادی طور پر ابہام کو پیش کرتے ہیں اور تنہائی کو بھی۔ اور کبھی تو چونکہ خود انھوں نے معاصر معاشرت کے مسائل کو سمجھا نہیں ہے۔ لہذا وہ تنہائی اور ابہام کو حقیقی طور پر پیش کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ (۷)

جیسا کہ میں نے اس سے پہلے بھی ذکر کیا ہے کہ خارج میں موجود ابہام کو جب نظم میں کیفیت کی طور پر متعارف کروایا گیا تو نظم میں یہ فکر و خیال اور معنوی کے ساتھ تال میل بنا کر ابلاغ و اظہار میں اضافے کو وسیلہ نہیں بنا بلکہ اس نے نظم کے فکری اور معنوی نظام کو دھندلا دیا۔ جدید عصری صورتحال کو پیش کرنے کے لیے ماضی کے شعری لوازمات کو ناموزوں سمجھا گیا اور جدید ٹیکنیکس کا سہارا لیا گیا۔ تجرید نگاری، اشاریت پسندی، شخصی علامت پسندی، آزاد تلازمہ کاری، سرریئل ازم، تاثریت پسندی اور تمثال کاری وغیرہ جیسی ٹیکنیکس کا بے دریغ استعمال کیا گیا اور اس انداز سے کیا گیا کہ اس جدید شعری لوازمات سے نئے ڈھب پر اظہار و ابلاغ کے مقاصد حاصل نہیں کیے گئے بلکہ فکری کم مائگی پر پردہ ڈالنے کے لیے زیادہ تر انھیں استعمال کیا گیا۔

> ترسیل جو شاعری کا مقصد تھا ہے اور ہونا چاہیے۔ اشاریت پسندوں نے اس مقصد کو شاعری سے چھین لیا۔ ان کا فن معنی آفرین نہیں الفاظ کا گورکھ دھندا بن گیا۔ انھوں نے کچھ ایسا مجرد فن تخلیق کیا جس کے مقصد اور مہناج سے وہ خود ناواقف تھے۔ (۸)

میں اس سے پہلے بھی مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ شعراء کے اس رویے کی جانب اشارہ کر چکا ہوں کہ اکثریت پر جب ابہام اور اہمال گوئی کا الزام آتا ہے تو وہ اس پر سنجیدگی سے غور کرنے کی بجائے قاری یا ناقد کی کم علمی پر سوالیہ نشان لگا دیتے ہیں۔ اپنے کلام کے سقم پر پردہ ڈالنے کے لیے عمومی طور پر یہی انداز اختیار کیا جاتا ہے کہ بات کو جدید و قدیم کی بحث میں الجھا دیا جاتا ہے اور ذرا بلند آہنگی اختیار کرتے ہوئے زور دیا جاتا ہے کہ ہمارا عہد بدل چکا ہے اب قدیم اسلوب میں بات کرنے کی کوئی گنجائش اور جواز باقی نہیں رہ گیا۔ نظم کو نہ سمجھنے والے جدید شعری لوازمات سے ناواقف ہیں اور انہیں اس دور کے مسائل کا بھی ادراک نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کچھ قاری ماضی ہی میں جینا چاہتے ہیں۔ ان کی ماضی سے گہری وابستگی انھیں جدید اسلوب کو قبول کرنے میں مانع آتی ہے لیکن ناقد ایک باشعور شخص ہوتا ہے جس نے جدید و قدیم کے مباحثوں کو پڑھ رکھا ہوتا ہے اور جدید و قدیم ادب کی کروٹوں سے بھی واقف ہوتا ہے۔ اس کی بات کو یوں ہوا میں نہیں اڑایا جا سکتا۔ مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ نظم نگاروں کی جانب سے اس قسم کے جملے ان کے یہاں آنے والے ابہام کی وضاحت کے لیے ناکافی ہیں۔ اکثر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ایسے الزامات ان کے کلام پر اٹھتے ہیں اور جواب میں وہ یورپ کے مصنفین کے نام گنوانے لگ جاتے ہیں جنھوں نے جدید شعری لوازمات کا استعمال کرتے ہوئے اپنے فن کا لوہا منوایا۔ بیسویں صدی کے مختلف رجحانات کے تحت شاعری کی اور کامیاب بھی رہے۔ چنانچہ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ مسئلہ ان جدید شعری لوازمات اور رجحانات کا نہیں ہے بلکہ مسئلہ یہ ہے کہ اردو نظم میں انھیں کس انداز سے استعمال کیا گیا ہے اور کیا اس میں کون سے نظم نگار کامیاب نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں ظہیر کاشمیری نے تو ساٹھ کی دہائی کے سبھی شعراء سے بیزاری کا اظہار کیا ہے اور ان کے اس انداز بحث کو بھی ہدفِ تنقید بنایا ہے۔

> کوئی ٹی ایس ایلیٹ کو اپنا امام سمجھتا ہے، کوئی ایزرا پاؤنڈ کا قائل ہے۔ بعض ابہام پرست کروچے، ورجینیا وولف اور جیمز جائس کے فن کی تعریف کرتے ہیں لیکن جب ان کا اپنا

> فن سامنے آتا ہے تو نہ اس میں ایلیٹ کی کیتھولک پرستی اور مثالیت ہوتی ہے۔ نہ ایزرا پاؤنڈ کا اسلوب ہوتا ہے۔ نہ کروچے اور جیمز جائس کا غیر خارجی نفسیاتی flow ہوتا ہے. وہ کسی بھی مثبت قدر کے حامل نہیں ہوتے. اپنے انفرادی کوڈ پن میں جو کچھ بھی کہہ جاتے ہیں اس کو سند سمجھ بیٹھتے ہیں۔[۹]

عصر حاضر تک لکھی جانے والی جدید نظم کا مطالعہ اگر عصری صورتحال اور داخلی شکست وریخت کے تناظر میں کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہی دو وجوہات نظم کی فضا کو مبہم بنائے ہوئے ہے۔ اول یہ کہ نظم نگاروں نے خارج میں موجود مگھم پن کو اپنی نظم میں کیفیت کی سطح پر ابھارنے کی دانستہ کوشش کی ہے۔ جبکہ دوسری وجہ گزشتہ دو صدیوں میں رونما ہونے والی واقعات اور علم کے میدان میں نئے انکشافات سے ہونے والی اتھل پتھل کے فرد اور سماج پر اثرات ہیں۔ ان کی اثرات کی وجہ سے انسان کا خارج پر سے اعتماد اٹھا ہے اور وہ اپنے داخل کے پاتال میں گرتا چلا گیا ہے۔ داخلی شکست وریخت کے شکار انسان نے جب ادب اور بالخصوص نظم میں اپنی ذات کا اظہار کیا تو مبہم پن اس میں قدرتی انداز میں درآیا۔ اس ضمن میں زیادہ شخصی علامات کی ٹیکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ یہ رویہ ہمیں میراجی کے یہاں سے شروع ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ بیسویں صدی کے اوائل میں نظم کے منظر نامے پر ابھرنے والے شاعر ہیں جو اجتماعیت کے دور میں فرد کی ذات کا دکھ بیان کر رہے ہیں۔ اردو نظم میں میرا جی سے داخلیت کے اظہار کا وہ رنگ پیدا ہوا جس میں ابہام تھا۔ شخصی علامت نگاری کو ان کے مابعد لسانی تشکیلات سے وابستہ شعرا نے بے دریغ استعمال کیا۔ لسانی تشکیلات کا دور گزرنے کے بعد اس کے استعمال میں کچھ کمی تو آئی تاہم یہ انداز نظم میں تواتر سے جاری رہا۔ گزشتہ باب میں مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ تمام ہی شعرا کے یہاں شخصی علامات کا اظہار ملتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ وہ داخلی شکست وریخت ہے جو سائنسی انکشافات سے شروع ہوئی اور آج بھی جاری ہے۔ اس صورتحال کا تجزیہ فکری انحطاط کے تحت بھی کیا جا سکتا ہے۔ بظاہر یہ دونوں الگ الگ باتیں لگتی ہیں تاہم ان کی جڑ ایک ہی ہے۔ جب تک معاشرہ یا شاعر بحیثیت فرد کسی ایسے فکری نظام کو دریافت نہیں کر لیتا جو عصری صورتحال میں اس کے لیے روشنی کی رمق بن سکے، انسان اندر سے بکھرتا ہی رہے گا۔ یہ سلسلہ آج ہی کے انسان کو درپیش نہیں۔ اس کی جھلک ہر قوم کے یہاں کسی نہ کسی دور میں مل جاتی ہے۔ تاہم اس سے پہلے یہ شکست وریخت کسی ایک قوم یا ملک کو کسی خاص صورتحال میں پیش آتی تھی۔ آج یہی

شکست وریخت کل نسل آدم کو درپیش ہے۔ کیونکہ وہ کسی بھی عقیدے سے، مذہب سے یا پرانی قدر سے وابستہ ہو، سائنس نے تمام قیاسی اور فلسفیانہ علوم اور ان کے تحت پنپنے والی اخلاقیات وغیرہ پر خطِ تنسیخ پھیر دیا ہے۔ اس صورتحال میں یہ کسی ایک خطے کا مسئلہ نہیں رہا بلکہ انسان کا عالمی مسئلہ بن گیا ہے۔

> یہ ایک ایسے عہد کی پیداوار ہے جس میں قدیم مابعد الطبیعاتی نظام ٹوٹ پھوٹ رہا ہے اور ایک ایسا نیا جہان طلوع ہو رہا ہے جس کے خد و خال تاحال واضح نہیں لیکن جس کی سرحدیں وسیع اور بے کنار ہیں۔ شاید اسی لئے نئی اردو نظم کا سارا انداز اور رویہ علامتی ہے کیونکہ وہ طلوع ہوتے ہوئے ایک ایسے بے نام اور بے صورت جہان کو دیکھ رہی ہے جو بجائے خود نئے امکانات کی طرف ایک اشارے (POINTER) کی حیثیت رکھتا ہے، جس کا کوئی معنی ابھی مقرر نہیں ہوا۔ (۱۰)

سیاسی دباؤاور مبہم گوئی

حق کی بات کہنا کسی بھی دور میں کبھی آسان نہیں رہا۔اور پھر جب یہ بات بزبان شاعری کی جائے تو اس کی اثر گیریت کا حلقہ وسیع ہو جاتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ماضی کے ہر سماج میں ایسے واقعات موجود ہیں جب شاعری میں مزاحمتی رنگ اختیار کرنے پر ارباب اختیار کی جانب سے شعرا کو سختیاں اور کئی بار تو جان ہی سے ہاتھ دھو بیٹھنے پڑے ہوں۔ سبع معلقات کے ایک کم سن شاعر طرفہ بن العبد سے لے کر برصغیر میں انگریز دور تک کتنے ہی ایسے شعرا ہیں جنھیں بر سر اقتدار قوتوں کے بر خلاف بات پر مصائب کا سامنا کرنا پڑا ہو۔یہی وجہ ہے کہ شعراء نے قدیم سے ایسے اسالیب اور انداز اختیار کیے ہیں کہ بات بھی کہہ دی جائے اور مصائب کا سامنا بھی نہ کرنا پڑے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں جب جدید اردو نظم نے سیاسی موضوعات کو اختیار کرنا شروع کیا اور عصر صورتحال پر قلم اٹھاتے ہوئے لوگوں میں شعور اور آگہی کو فروغ دینے کی کوشش کی تو اس کا ردعمل بھی سامنے آیا۔یہی صورتحال قیام پاکستان کے بعد پیش آئی جب اردو نظم میں ڈسٹوپیائی خیالات کا اظہار ہونے لگا۔ قیام پاکستان کے بعد یہاں کے نامساعد حالات، کشت وخون کی ہولی جو تقسیم کے وقت کھیلی گئی تھی اور آزادی کے خواب کی عملی تعبیر سے پیدا ہونے والی مایوسی کا اظہار جب اردو نظم میں ہوا تو پہلی بار بات کو ذرا ملفوف انداز میں کیا گیا۔یہ ایک حساس معاملہ تھا۔ایک جانب تو مسلمانوں نے تقریباً دو سو برس انگریزوں کی غلامی کے بعد آزادی کی نعمت حاصل کی تھی۔اس کے حصول کے لیے لوگوں کو اپنا گھر بار چھوڑ کر نئے ملک کی جانب ہجرت کرنا پڑی تھی۔لاکھوں لوگ کو اس دوران قتل کر دیا گیا تھا۔نئے ملک میں مصائب تھے، غربت تھی اور مستقبل کے بارے میں روشن امکانات خال خال ہی تھے لیکن پھر بھی لوگوں میں جوش و خروش تھا۔وہ اس تحریک کے بارے میں کسی قسم کوئی منفی بات سننے کو تیار نہ تھے۔نئے ملک کے قیام سے حب الوطنی اور وطن سے وفاداری کے تقاضے بھی کچھ اور تھے چنانچہ شعرا نے اس صورتحال کے دباؤ کو محسوس کرتے ہوئے ڈسٹوپیائی خیالات کا اظہار ملفوف انداز میں کیا۔اس ضمن میں راشد کی یہ نظم ''نمرود کی خدائی'' دیکھیے۔ جس میں قیام پاکستان کے بعد یہاں کی سیاسی صورتحال کو ہدفِ تنقید بنایا گیا ہے اور علامہ اقبال کی سیاسی بصیرت پر بھی طنز کیا گیا ہے۔فتح محمد ملک اپنی کتاب ن۔م۔راشد: سیاست اور شاعری میں لکھتے ہیں کہ 'نظم نمرود کی خدائی تصورِ پاکستان سے پاکستان کی حقیقت کے درمیان تضاد کا نوحہ ہے۔'

تاہم بات کو اس قدر ملفوف انداز میں کیا گیا ہے کہ اس کی عملی تعبیر فوری طور پر ذہن میں نہیں آتی۔ قدسیوں کی زمیں، فلسفہ گو، رویائے آسمانی اور نمرود کی خدائی ایسی علامات ہیں جن کی وجہ سے نظم کی فضا میں اساطیر رنگ پیدا ہو گیا ہے اور انتہائی سیاسی موضوع کی یہ نظم ملفوف اور مبہم ہو گئی ہے۔

یہ قدسیوں کی زمیں

جہاں فلسفی نے دیکھا تھا، اپنے خواب سحر گہی میں،

ہوائے تازہ و کشت شاداب و چشمۂ جاں فروز کی آرزو کا پرتو

یہیں مسافر پہنچ کے اب سوچنے لگا ہے:

"وہ خواب کا بوس تو نہیں تھا؟

وہ خواب کا بوس تو نہیں تھا؟

اے فلسفہ گو،

کہاں وہ رویائے آسمانی؟

کہاں یہ نمرود کی خدائی!

تو جال بنتا رہا ہے، جن کے شکستہ تاروں سے اپنے موہوم فلسفے کے

ہم اس یقیں سے 'ہم اس عمل سے 'ہم اس محبت سے'

آج مایوس ہو چکے ہیں! (۱۱)

اسی طرح راشد ہی کی نظم 'سباویران' بھی یہی ملفوف اور مبہم انداز لیے ہوئے ہے۔ اسے بھی اس دور کی ملکی صورتحال کے تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کا علامتی انداز تو اس قدر مبہم تھا کہ لسانی تشکیلات والوں کو راشد کی اس نظم میں اپنے نقطہ نظر کی جھلک دیکھائی دینے لگی۔

افتخار جالب اس نظم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''فرد اور شہر کی اکائیاں اس نظم میں جس طور سے گتھ متھ گئی ہیں وہ اسے لسانی تشکیلات کے دائرے میں لے آتی ہیں''(۱۲)

اسی ضمن میں فیض احمد فیض کی نظم ''شورش بربت نے'' ضیا جالندھری کی نظمیں یہ بہار، خود فریبی، شہر آشوب وغیرہ بھی ملفوف اور مبہم انداز میں لکھی گئی ہیں کیونکہ یہ نظمیں بھی اسی صورتحال سے وابستہ ہیں جن کا تناظر قیامِ پاکستان کے بعد کی صورتحال اور یہاں کے سیاسی حالات سے متعلق ہے۔

کہاں ہے وہ پھول، وہ شگوفے، وہ کونپلیں، وہ لہکتا سبزہ

نہیں نہیں، یہ تو ایک فریب نظر ہے، یہ فصل گل نہیں ہے

بہار کیسی یہاں تو اک جوئے آتشیں ہر طرف رواں ہے

بہار کیسی کہ کوہِ آتش فشاں نے لاوا اُگل دیا ہے(۱۳)

یہی صورتحال عزیز حامد مدنی کی کئی نظموں میں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے بھی اس خاص صورتحال اور پاکستان کی اس دور کی سیاسی صورتحال پر نظم میں اظہار خیال کرتے ہوئے ملفوف اور کہیں کہیں مبہم انداز اختیار کیا ہے

سمجھ گیا ہوں کہ منزل کا خواب جھوٹا تھا

ابھی کرن نے اندھیروں میں راہ پائی ہے

متاعِ نور بہ یک کاسہء گدائی تھی

فضا میں شوخیِ نبضِ جوان نہ آئی تھی

ہوا نے قافلہء زندگی کو لوٹا تھا(۱۴)

اس کے برعکس جب ہم اس دور کے معروف شاعر حبیب جالب کی مزاحمتی نظموں کو دیکھتے ہیں تو وہ کہیں بھی مبہم انداز اختیار کرنے کی کوشش نہیں کرتے یہی وجہ ہے کہ انہیں اس کی قیمت بھی ادا کرنا پڑی۔ اسی طرح احمد

فراز کی نظم 'محاصرہ' میں بھی مبہم گوئی سے اجتناب کیا گیا ہے۔ چنانچہ جس سیاسی دباؤ سے جان بچاتے ہوئے مبہم گوئی اور ملفوفیت کا سہارا لیا جاتا ہے۔ اسی سیاسی دباؤ کا شکار احمد فراز کو ہونا پڑا۔

۱۹۵۸ء کے بعد اردو نظم میں بڑھتا ہوا علامت نگاری کے رجحان کو بھی کئی ناقدین نے اسی ضمن میں دیکھنے کی کوشش کی ہے ان کا خیال ہے کہ لسانی تشکیلات کی تحریک کے پس پردہ ایک بہت بڑی وجہ اس دور کی سیاسی صورتحال اور مارشل لا تھا یہی وجہ ہے کہ اس دور میں ہونے والی شاعری میں مبہم انداز اختیار کیا گیا ہے

> ۱۹۵۸ء میں پہلا مارشل لا لگا لیکن اس نے ابتر معاشرے کو سنبھالا دینے کی بجائے مزید کھوکھلا کیا اور ایک بڑا سیاسی و فکری خلا پیدا ہو گیا ہر میدان میں بے سمتی کا احساس ابھرا اس مارشل لا کے خلاف بہت کچھ لکھا گیا اور علامت و تجرید و استعارہ کے فروغ کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی۔ (۱۵)

اسی طرح ڈاکٹر ابرار احمد جو بنیادی طور پر مبہم گوئی کے رجحان کا حصہ نہیں ہے۔ ان کے یہاں بھی سیاسی دباؤ کے تحت نظم کی فضا مبہم ہونے لگتی ہے۔ ڈاکٹر ابرار احمد کی نظم 'ہم کہ ایک بھینس لیے پھرتے ہیں' مارشل لا کے پس منظر میں لکھی ہوئی نظم ہے۔۔ چنانچہ اس کا علامتی نظام اس کی فضا کو مبہم بنائے ہوئے ہے۔ نظم میں ہوا کی علامت کو استعمال کیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں ہوا کی علامت کئی تناظرات میں استعمال ہوئی ہے۔ جدید نظم کے اندر ہوا کی علامت کا یہ استعمال بھی دیکھا گیا ہے کہ اسے آزادی کے طور پر لیا گیا ہے کہ جس پر کوئی قدغن یا کوئی روک نہیں لگائی جا سکتی۔ مارشل لا کے زیر اثر لکھی گئی نظموں میں ہوا کو قید کر کے مارشل لا کی کیفیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مذکورہ نظم کے اندر بھی ہمیں یہی صورتحال ملتی ہے جہاں محبوسیت کی فضا اور آزادی اظہار رائے پر قدغن کے لیے ہوا کو بطور علامت استعمال کیا گیا ہے۔ چنانچہ یہ نظم بھی اسی نوعیت کی ہے کہ اگر قاری اس کے پس منظر سے ناواقف ہو تو اس پر اس کے معنی کا کھلنا دشوار ہو جاتا ہے۔

کون سے دیس کی بابت پوچھتے ہو

وقت کے دشت میں پھرتی یہ سرد ہوا

کن زمانوں کی یہ مدفون مہک

بد نما شہر کی گلیوں میں اڑی پھرتی ہے

اور یہ دور تلک پھیلی ہوئی نیند اور خواب سے بوجھل بوجھل

اعتبار اور یقین کی منزل جس کی تائید میں

ہر شے ہے بقا ہے لیکن

اپنے منظر کے اندھیروں سے پرے

ہم خنک سرد ہوا سن بھی سکیں (۱۶)

اسی طرح احسن علی خان کی نظم میں بھی مارشل لا کے اندر زندگی کے محبوس ہو جانے کی کیفیت کو ہوا ہی کی علامت کے ذریعے اظہار تک لایا گیا ہے۔ نظم میں دیو عفریت اور اژدہے وغیرہ کی علامات بھی اس کی فضا کو مبہم تر بنائے ہوئے ہیں۔ جہاں ہوا کی علامت کو ایک توسیع شدہ استعارے کی طرز پر استعمال کیا گیا ہے اس نظم کا بھی تناظر اگر نا معلوم ہو تو اس کے معنی تک پہنچنا دشوار ہو جاتا ہے۔

پیاری ہوا

خون رگوں میں

اور دریاؤں میں پانی

جس کے دم سے ہے رواں

پنکھ جس کے زور سے ہلتے ہوئے

پھول جس کی لہر سے کھلتے ہوئے

مطربِ احساس کے راگوں کا ساز

لمس ماں کی گود کا، نرم و گداز

پھر بھی میری آنکھ سے اوجھل ہوا

پیاری ہوا

میری اس جان نفس کو بھر رہے ہیں

اپنی زنبیل شکم میں

دیو، عفریت، اژدہے

ہو رہی ہے کم ہوا

گھٹ رہا ہے دم میرا

چیختا ہوں

اور کوئی مڑ کے مجھ کو دیکھتا تک بھی نہیں

اب ہوا کے دوش پر اواز جا سکتی نہیں (۱۷)

ممتاز شاعر افتخار عارف بنیادی طور پر غزل گو شاعر ہیں تاہم ان کی کئی نظمیں میں مشہور ہیں۔ان کے یہاں نظم میں روایت سے جڑت ملتی ہے چنانچہ وہ ابہام کی فضا جو جدید نظم کے ایک مخصوص گروہ کا خاصا ہے افتخار عارف کے یہاں ناپید ہے۔ایسے میں جب وہ بھی سیاسی صورتحال پر بات کرتے ہیں تو مبہم استعاروں اور علامتوں میں بات کرتے ہیں۔ان کی نظم 'اور ہوا چپ رہی' میں ہوا کی علامت کو یکسر مختلف انداز میں برتا گیا ہے۔ نظم میں ہوا کی علامت منصف کے طور ملتی ہے کہ ہوا کا ظلم و ستم کے دور میں خاموش رہنا ایسا ہی ہے کہ جیسے کسی منصف کا خاموش ہو جانا۔ نظم میں کئی بار یہ احساس بھی ابھرتا ہے کہ شاید ہوا زندگی کی علامت ہے۔

شاخِ زیتون پر کم سخن فاختاؤں کے کتنے بسیرے اجاڑے گئے

اور ہوا چپ رہی

بے کراں آسمانوں کی پہنائیاں، بے نشیمن شکستہ پروں کی تگ و تاز پر بین کرتی رہیں

اور ہوا چپ رہی

زرد پرچم اڑاتا ہوا لشکر اماں، گل زمینوں کو پامال کرتا رہا

اور ہوا چپ رہی (۱۸)

سیاسی دباؤ کے تحت لکھی گئی نظموں کی یہی کیفیت ہے کہ یہاں بھی علامت کا نظام شخصی ہو جاتا ہے بصورتِ دیگر علامتی انداز کو سمجھنا اس قدر دشوار نہیں ہوتا۔ چنانچہ جس ناگفتہ بہ صورتحال سے بچنے کے لیے علامتی انداز اختیار کیا گیا تھا اس سے بچا نہیں جا سکتا۔ لہٰذا ایسے شعرا جو جدید اردو نظم میں ابہام گوئی کے رجحان سے وابستہ نہیں ہیں ان کے یہاں بھی سیاسی اور مزاحمتی نظموں میں ابہام موجود ہے اور یہ پیدا کرنے کے لیے بھی انہی شعری لوازمات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ان تینوں نظموں میں ہوا کی علامت کو مختلف انداز میں برتا گیا ہے۔ افتخار عارف کہ یہاں یہ زیادہ مبہم انداز اختیار کیے ہوئے ہے کہ یہ قدرے شخصی علامت ہے جبکہ اس سے ماقبل کی نظموں میں ہوا کی علامت کو سمجھنا آسان ہے کہ ہوا کی طبعی خاصیت ہی یہ ہے کہ وہ ہر جگہ موجود ہے اور قدرتی حالات میں اس پر قدغن نہیں لگائی جا سکتی۔ چنانچہ اس کا آزادی کی علامت بننا، اظہار کی علامت بننا قریب از قیاس امر ہے۔

صدر ایوب خان کے مارشل لا کے بعد ضیا الحق کا مارشل لا بھی بہت سخت تھا۔ اس دور میں آزادی اظہار رائے پر جو پابندیاں لگائی گئیں وہ اس سے پہلے کبھی دیکھنے میں نہ آئی تھیں، چنانچہ ضیا کے دور میں سیاسی اور مزاحمتی تناظرات رکھنے والی نظمیں اور بھی مبہم ہوتی چلی گئیں۔

جاوید انور کی نظم 'شہر سبا میں سناٹا' دراصل ضیا الحق کے دور میں اظہار رائے کی آزادی پر لگنے والی پابندیوں ہی کے زیر اثر لکھی گئی ہے۔ نظم میں شہرِ سبا کو علامت بنایا گیا ہے۔ اس سے پہلے ن م راشد نے بھی اسی علامت کو استعمال کیا تھا تاہم اس وقت ان کے پیش نظر قیام پاکستان کے بعد ملک کی ابتر سیاسی، سماجی اور معاشی صورتحال تھی۔

شہر سبا میں سناٹا ہے

محرابی دروازوں اور منقش دیواروں کا بکشاں

میں صرف خلائیں گھوم رہی ہیں

اپنی آنکھیں اپنے ستارے ڈھونڈ رہی ہیں

پوچھ رہی ہیں خالی ہاتھ پہ رنگ بصارت کب ٹھہرے گا

سنگِ سماعت کب پگھلے گا(۱۹)

اسی دور میں ن م راشد نے اپنی مشہور زمانہ نظم 'اسرافیل کی موت' لکھی۔ نظم میں اسرافیل کو اس کے اصل کردار اور اس سے منسوب عقائد سے ہٹا کے بطور شخصی علامت پیش کیا گیا ہے۔ اسرافیل یہاں موت کا فرشتہ نہین بلکہ آواز کا فرشتہ بن جاتا ہے۔ نظم کا بنیادی قضیہ حبس کی وہ فضا ہے جو ضیا الحق کے دور میں ادباء نے محسوس کی۔ نظم اپنی ظاہری کہانی میں مکمل اور غیر مبہم ہے تاہم اس کی فکری اساسوں کو شخصی علامت کے استعمال سے مبہم کر دیا گیا ہے۔ فتح محمد ملک اس نظم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''راشد کا خیال ہے کہ معاشرے پر آمریت کا تسلط گویا ہر نوع کی تخلیقی صلاحیت کی موت کا پیغام ہے'' (۲۰)

کئی ناقدین نے اس نظم پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ضیاء الحق کے دور میں جہاں کئی ادیبوں پر حق کی آواز بلند کرنے پر مصائب کے پہاڑ ٹوٹے وہیں راشد ایسی منہ زور نظم لکھ کر بھی اس لیے بچے رہے کہ ان کا اسلوب دشوار اور نظم میں ابہام کا خصوصی اہتمام کی گیا تھا۔

ضیاہی کے دور میں ذوالفقار علی بھٹو کے عدالتی قتل کے خلاف ادیبوں کی جانب سے بھرپور مزاحمت کی گئی تاہم اس دور کی سختی کے پیش نظر مبہم انداز ہی میں بات کرنے کو ترجیح دی گئی۔

اختر حسین جعفری کی نظم 'نوحہ' اس سلسلے میں بہت مشہور ہوئی۔ اگرچہ کہ نظم میں علامتوں سے کام لیتے ہوئے بات کو ملفوف انداز میں کہنے کی کوشش کی گئی تھی تاہم یہ مقبول اس قدر ہوئی کہ اس کا ابہام عیاں ہو گیا۔

اب نہیں ہوتیں دعائیں مستجاب

اب کسی ابجد سے زندانِ ستم کھلتے نہیں

سبز سجادوں پہ بیٹھی بیبیوں نے

جس قدر حرف عبادت یاد تھے

پو پھٹے تک انگلیوں پہ گن لیے

اور دیکھا رحل کے نیچے لہو ہے

شیشۂ محفوظ کی مٹی ہے سرخ

سطر مستحکم کے اندر بست و در باقی نہیں

ایلچی کیسے بلاد مصر سے

سوئے کنعاں آئے ہیں

اک جلوس بے تماشہ گلیوں بازاروں میں ہے

یاالٰہی، مرگِ یوسف کی خبر سچی نہ ہو(۲۱)

اسی طرح علی محمد فرشی کی نظم 'ہوا مر گئی ہے' بھی بھٹو کی موت کے تناظر میں ہے۔ یہاں ہوا کی علامت کو بالکل ہی الگ انداز میں استعمال کیا گیا۔ جو اس سے پہلے پیش کی گئیں علامتوں سے یکسر مختلف ہے۔ یہاں شخصی علامتوں کے ساتھ ساتھ علی محمد فرشی کے اسلوب کا خاصا تمثال کاری کا انداز بھی موجود ہے جس کی وجہ سے نظم ملفوف ہی نہیں مبہم بھی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ انھیں اس نظم کی شان نزول خود بتانا پڑتی ہے۔ نظم کا متن اس بارے میں مکمل خاموشی اختیار کیے ہوئے ہے کہ ہوا کس چیز کی علامت ہے اور نظم کے معنی کیا ہیں۔

ابھی شام چوکھٹ سے لگ کر کھڑی

کپکپاتے ہوئے سرد ہاتھوں سے

جاتے ہوئے سال کو الوداع کہہ رہی تھی

کہ ٹی وی نے اپنی خصوصی بلیٹن میں

اس سانحے کی خبر دی(۲۲)

جدید نظم کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس میں مبہم پن کی ایک وجہ سیاسی صورتحال پر نظم لکھنی کی روش بھی ہے۔ یہ ممکن نہیں ہے کہ شاعر اور ادیب معاشرے میں ہونے والی ظلم و ستم کے خلاف آواز بلند نہ کریں۔ ظلم جب اس حد تک بڑھ جائے کہ آواز بلند کرنا بھی دشوار ہو تو بات ملفوف انداز میں کہی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے اردو نظم میں علامت نگاری اور اشاریت پسندی سے کام لینے ہوئے ایسے ادوار میں بات کی گئی جن میں مارشل لا کے سائے ملک پر موجود تھے۔

ناپسندیدہ موضوعات اور ابہامی رویہ

ہر سماج کے اپنی روایت، اخلاقی اقدار اور رجحانات ہوتے ہیں۔ اس میں ہمیشہ سے کچھ موضوعات پر بات ہو سکتی ہے اور کچھ موضوعات پر قلم اٹھانا ہی معیوب سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے معاشرے کے بھی اپنی مخصوص تاریخ، روایات اور مذہبی عقائد کے تحت ایسے تاریک منطقے موجود ہیں جن پر قلم کی روشنائی ڈالنے سے سماج کی جانب سے شدید رد عمل دیکھنے میں آتا ہے۔ مثال کے طور پر کئی مذہبی معاملات پر لکھنے سے سماج میں اشتعال انگیزی پھیل جانے کا خدشہ ہمہ وقت موجود رہتا ہے۔ اسی طرح جنس نگاری ہمارے یہاں اک ممنوع موضوع سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بارے میں ہمارا رویہ ہمیشہ سے دقیانوسی رہا ہے۔ چنانچہ ایسے موضوعات پر بھی کھل کر بات نہیں کی جاسکتی۔ ایسے موضوعات پر لکھنے والے بہت سوچ سمجھ کر لکھتے ہیں۔ لکھا بھی جائے تو بات کو ملفوف انداز میں کیا جاتا ہے۔ علامتوں اور استعاروں کی مدد سے نظم کی فضا کو اس قدر مبہم بنا دیا جاتا ہے کہ ہر کس و ناکس تک بات نہ پہنچے بلکہ ایک خاص سمجھ بوجھ رکھنے والا آدمی ہی معنیِ مراد کو پا سکے۔ ان موضوعات میں اہم ترین موضوع جنس کا ہے۔ ہمارے یہاں روایتی شاعری میں محبوب کے لیے تذکیر کا صیغہ استعمال کرنے کی بڑی وجہ بھی عورت کا پردہ رکھنا تھا۔ کیونکہ اردو شعری روایت میں مرد کا عشق عورت کی جانب ظاہر کرنے کے ساتھ مرد کا عشق مرد کی جانب ظاہر کرنے کا رویہ بھی ملتا ہے۔ چنانچہ اس صورتحال میں یہ ابہام پیدا ہو جانا قدرتی امر ہے کہ مرد کس کے عشق میں مبتلا ہے۔ ناپسندیدہ موضوعات کے حوالے سے بھی اردو ادب اور شاعری میں وہی دو رویے ملتے ہیں جن کا ذکر مزاحمتی شاعری کے عنوان میں کیا ہے۔ ایک طبقہ وہ ہے جس نے ہمیشہ کھل کر بات کی ہے اور ایک طبقہ شعرا کا وہ ہے جو بات کو ملفوف اور مبہم انداز میں کہنے کا ترجیح دیتا ہے۔ یہاں میں یہ واضح کر دوں کہ کھل کر بات کہنے سے یہ مراد نہیں کہ ایسا سپاٹ انداز اختیار کیا جائے کہ فن پارے کی ادبیت جاتی رہے۔ جبیب جالب کی مزاحمتی نظموں اور احمد فراز کی مزاحمتی نظم 'محاصرہ' کے ادبی معیار میں واضح فرق ہے لیکن دونوں مبہم نہیں۔ یہاں مبہم یا ملفوف ہونے سے ہماری مراد ایسا اسلوب دانستہ طور پر اختیار کرنا ہے جس سے بات واضح نہ رہے تاکہ جن ناپسندیدہ موضوعات پر لکھا جا رہا ہے اس کا رد عمل یا تو بلکہ نہ آئے یا اس کی پکڑ سے بچنے کے لیے راہ نکالی جا سکے۔ ناپسندیدہ موضوعات پر لکھنے والوں نے بھی یہی دو راستے اختیار کیے ہیں۔ اردو شاعری میں کھل کر لکھنے والے بھی موجود رہے ہیں اور بات کو ملفوف انداز میں کہنے والے بھی۔ اس ضمن میں مبارک احمد اپنے

مضمون نئی شاعری اور ابہام میں یہ موقف اختیار کرتے ہیں کہ فن صرف تجربے کے موزوں موثر اور مخلصانہ اظہار کے قانون کو تسلیم کرتا ہے لیکن اگر یہ قانون سوسائٹی کی اقدار اور ملکی قوانین یا نظام حکومت سے ٹکراتا ہو تو کئی صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ پہلی صورت یہ ہوتی ہے کہ فنکار خاموشی اختیار کر لیتا ہے اور ضمیر کی چبھن اور درد کو لیے پھرتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ فنکار کسی ایسے ملک میں پناہ لیتا ہے جہاں شخصی آزادی اور ترویجِ فن کے بہتر امکانات کی ضمانت دی جاتی ہے۔ تیسری صورت سوسائٹی میں مروجہ اقدار ملکی قوانین اور نظامِ حکومت کی پروانہ کرتے ہوئے کھلے اظہار کی ہے۔ ایسی حالت میں فنکار کو اکثر سوسائٹی اور قانون کے سامنے جواب دہ ہونا پڑتا ہے اور نتائج بھی بھگتنے پڑتے ہیں۔ مختلف وجوہات کے پیش نظر یہ تین صورتیں بہت کم پیدا ہوتی ہیں اور یوں نتیجے کے طور پہ چوتھی صورت سامنے آتی ہے جس میں فنکار ایک طرح سے مقصد بھی حاصل کر لیتا ہے اور سوسائٹی اور قانون کی نظروں میں مجرم بھی نہیں گردانا جاتا۔ یہ چوتھی صورت تجربے کو ایک ایسی زبان اور ہیئت میں منتقل کرنے کی ہے جس میں اکثر صورتوں میں دوہرے تہرے معنی نکلتے ہیں۔ اس میں بات علامتوں میں کی جاتی ہے اور یہ علامتیں بعض اوقات عام معنوں میں شعوری نوعیت کی بھی ہوتی ہے۔ یہی فنکار سطحی معنوں کے پردے میں سطحی مفہوم کے بین بین اصل اور بنیادی تجربے کا اظہار کر جاتا ہے لیکن اعلیٰ ادب میں یہ سطحی لہریں بھی تجربے کی حیثیت رکھتی ہیں اور فنکار یک سطحی تجربے کے بجائے دوہرے تہرے تجربے سے گزرتا ہے، اور اظہار کے سلسلے میں اسے دونوں تینوں لہروں کا بیک وقت واضح طور پر اظہار کرنا ہوتا ہے جو غالباً اظہار کی مشکل ترین صورتوں میں سے ایک ہے۔

اس بیانیے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کئی نظم نگار بالخصوص ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں نے اپنے فن میں موجود ابہام کو اس ابہام سے خلط ملط کرنے کی کوشش بھی کی ہے جو اعلیٰ ادبی فن پاروں میں قدرتی انداز میں در آتا ہے۔ وہ ابہام تخلیقی نوعیت کا ہے جبکہ یہ ابہام دانستہ طور پر پیدا کیا جاتا ہے تاکہ شاعر کے تاریک خیالات تک عام عوام آسانی سے نہ پہنچ سکیں۔ صرف ایک خاص سطح کا ادبی قاری ہی اس ابہام سے معنی یا کیفیت و تاثر حاصل کر سکے۔

جدید اردو نظم کی ابتدا میں راشد اور میراجی، دونوں کے یہاں ناپسندیدہ موضوعات ملتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد ان موضوعات کو ملفوف انداز میں کہنے سے گریز کرتے ہیں۔ ان کی اولین کتاب ماورا کی نظموں کے بارے میں

ناقدین کی اکثریت کی رائے یہی ہے کہ اس میں سطحی جنس نگاری ہے۔ وہ غلامی کا غم وغصے کا اظہار جنسی انتقام کے ذریعے لینا چاہتے ہیں۔ اس ضمن میں نظم 'انتقام' کے یہ چند مصرع دیکھیے۔

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے

اجنبی عورت کا جسم،

میرے ''ہونٹوں'' نے لیا تھا رات بھر

جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے! (۲۳)

ن۔م۔ راشد کا یہی اسلوب ہے خواہ وہ ناپسندیدہ موضوعات ہی پر کیوں نہ قلم اٹھائیں۔ وہ ہمیں مبہم ہوتے ہوئے نظر نہیں آتے۔ اسی لیے وہ اپنے اس پہلو کی وجہ سے زیر عتاب بھی رہے۔ ان پر سطحی جنس نگاری کا الزام عائد کیا گیا۔ اس دور میں ان کی ایسی ہی چند نظمیں جن میں ناپسندیدہ موضوعات پر قلم اٹھایا گیا، کو لے کر تنقید کے ابنار لگا دیے گئے۔ راشد نے جنس نگاری کے علاوہ بھی ناپسندیدہ موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ ان کے یہاں پرانی قدروں کی پامالی، مذہبی عقائد کے بر خلاف ردِ عمل بھی ملتا ہے تاہم یہ بھی ملفوف اور مبہم انداز میں نہیں ہے۔ ان کی نظم پہلی کرن کے یہ بلند آہنگ مصرع دیکھیے

مگر اے مری تیرہ راتوں کی ساتھی

یہ شہنائیاں سن رہی ہو؟

یہ شاید کسی نے مسرت کی پہلی کرن دیکھ پائی!

نہیں، اس دریچے کے باہر تو جھانکو

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے

اُسی ساحرِ بے نشاں کا

جو مغرب کا آقا تھا مشرق کا آقا نہیں تھا!

یہ انسان کی برتری کے نئے دور کے شادیانے ہیں، سن لو (۲۴)

ن۔م۔راشد کے برعکس میراجی کے یہاں ناپسندیدہ موضوعات کی کثرت ملتی ہے۔ان کے یہاں غیر روایتی نفسیاتی مسئلے اور جنس نگاری کا رجحان پایا جاتا ہے۔یوں کہا جائے کہ مراجی کے نفسیاتی مسائل بھی زیادہ تر جنسیت سے پھوٹتے ہیں تو غلط نہ ہوگا۔چنانچہ ان موضوعات پر انھوں نے ملفوف اور مبہم انداز ہی میں قلم اٹھایا ہے۔

میراجی کے یہاں جنس نگاری اور جنس پرستی کی بدولت ابہام پیدا ہوا تھا۔میراجی کی شاعری کا انسان بزدل، بے حوصلہ اور احساس کمتری کا شکار ہے۔افسردگی، اداسی اور پریشانی ان کی شاعری کے نمایاں عناصر ہیں (۲۵)

ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں کے یہاں بھی ناپسندیدہ موضوعات کثرت سے ملتے ہیں۔ان موضوعات میں اخلاقی اقدار سے روگردانی، مذہبی عقائد کے خلاف رویہ اور جنسی موضوعات شامل ہیں۔ان موضوعات کو ملفوف اور مبہم انداز میں برتا گیا ہے۔ساٹھ کی دہائی کی نظم پر تنقید کرتے ہوئے کئی ادباء نے یہ رائے اختیار کی ہے نئی نظم کے بیشتر شاعروں کا مسئلہ ہی جنس پرستی ہے چنانچہ ان کے یہاں ابہام کا دانستہ اہتمام کیا گیا ہے۔ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں کے بارے میں ظہیر کاشمیری لکھتے ہیں کہ

اس قبیلے نے کئی رنگا رنگ شاعر پیدا کئے ہیں۔لیکن سب کے سب مبہم، جنسی لذتیت کے مریض IMAGES کو حاصلِ کلام سمجھنے والے اور بداسلوب ہیں۔ (۲۶)

لسانی تشکیلات کی تحریک سے وابستہ شاعر گوہی نوشاہی کی یہ نظم دیکھیے

سانپ! آکاٹ مجھے ایڑی پر

میں تجھے دانۂ گندم کی قسم دیتا ہوں

شہر کے اونچے مکانوں پہ چمکتا سورج

مجھ سے کہتا ہے کہ تو ننگا ہے

اور مری روح مجھے کہتی ہے

جسم کو ڈھانک مری شہر میں تذلیل نہ کر

مجھ کو احساس ہے میں ننگا ہوں

صبح کے نور کے مانند مجھے

کوئی ملبوس ازل سے نہ ملا

سبز پتوں نے سہارا نہ دیا(۲۷)

پوری نظم محرومی، ناکامی اور زندگی سے بیزاری کے تاثرات سے مملو ہے۔ سانپ کی علامت کی تفہیم کریں تو ماہرین نفسیات اسے جنس کا سمبل سمجھتے ہیں۔ چنانچہ یہاں سانپ سے کٹوانے کے عمل کو ظہیر کاشمیری جنسی خود کشی کے مترادف قرار دیتے ہیں۔

لسانی تشکیلات کے ایک اور شاعر جنسی عمل کو مبہم انداز میں کچھ یوں پیش کرتے ہیں

اس کے انگ پہ اپنا کالا انگ بچھا

اس کا ننگ چھپا

اسی طرح زاہد ڈار کی نظموں میں بھی یہی رویہ ملتا ہے وہ کہیں تو مدعا مبہم انداز میں پیش کرتے ہیں اور کہیں کہیں یہ اظہار واضح بھی ہو جاتا ہے۔ تاہم جنسی علامتوں کے واضح ہو جانے کے بعد بھی مدعا سمجھ نہیں آتا۔ مثال کے طور پر ان کی نظم 'جنسی بھوک' میں علامتیں واضح ہیں لیکن نظم میں وہ کہنا کیا چاہتے ہیں یہ معاملہ عنقا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پوری نظم ہی جیسے جنسی لذتیت کے لیے لکھتے چلے گئے ہوں۔

سنہری کھیت میں جب دھوپ کی لہریں بکھرتی ہیں

تو یوں احساس ہوتا ہے میرے دل میں

کہ جیسے خوبصورت لڑکیاں مل کر نہاتی ہوں

کسی تالاب کے شفاپانی میں

ہوامیں اڑتے پنچھیوں کو دیکھوں یاسمندر میں کسی مچھلی کو بل کھاتے

میری انکھوں میں ننگی لڑکیاں سی ٹھہر جاتی ہیں(۲۸)

ساٹھ کی دہائی کے بعد جنس پرستی کا رجحان اردو میں کم ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور جہاں کہیں جنس نگاری موجود بھی ہے وہاں دانستہ طور پر نظم کو مبہم انداز میں کہنے کی کوشش نہیں کی گئی۔اس کی بڑی وجہ سماجی صورتحال میں آنے والی تبدیلی ہے۔ذرائع ابلاغ میں آنے والی ترقی کی وجہ سے عالمی تہذیبوں اور ثقافتوں میں جو اختلاط کی راہیں پیدا ہوئیں ان کی وجہ سے بہت سے موضوعات جن پر بات کرنا بھی مشکل میں پڑنے کے مترادف تھا،ادب میں عام ہوتے چلے گئے۔ جنسی موضوعات کو بھی کھلم کھلا زیر بحث لانے کا رواج عام ہوتا گیا۔اس بڑھتی ہوئی روش کے تحت اس کے جمالیاتی پیمانے اور تنقیدی اصول بھی قدرتی انداز میں وضع ہونے لگے۔آج محض جنسی لذتیت کے لیے کی گئی شاعری کو سنجیدہ ادب میں شامل نہیں کیا جاتا۔ جنسی کے حوالے جب تک بطور موضوع،ادبی متانت اور سنجیدگی سے نہ برتے جائیں تب تک کوئی ان کی جانب توجہ بھی نہیں کرتا۔ جنس نگاری کے ذریعے شہرت کمانے کے دن جا چکے ہیں۔

حوالہ جات

1) صفدر میر، بیابان جنوں (مضمون) مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئ مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶، ص ۶

2) صفدر میر، بیابان جنوں (مضمون)، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئ مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶، ص ۷

3) انیس ناگی، نئ شاعری کا منصوبہ (مضمون)، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئ مطبوعات، لاہور ۱۹۶۶، ص ۴۷

4) مبارک احمد، نئ شاعری اور ابہام (مضمون)، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئ مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶، ص ۶۱

5) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، ۱۹۷۴، ص ۲۴

6) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، بھارت، ۱۹۷۴، ص ۱۶۶_۱۶۷_۱۶۸

7) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، بھارت، ۱۹۷۴، ص ۱۶۶_۱۶۷_۱۶۸

8) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، ۱۹۷۴، ص ۲۸

9) ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر: مضمون، مشمولہ: نئ شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئ مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶، ص ۲۰۶

10) وزیر آغا، تنقید اور مجلسی تنقید، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا، ص ۲۰۰

11) ن۔م۔راشد، کلیات ن م راشد، ماورا پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۲، ص

12) افتخار جالب، لسانی تشکیلات (مضمون)، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶، ص ۲۶۹

13) فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ ءکارواں، لاہور، ص ۲۱

14) عزیز حامد مدنی، کلیات عزیز حامد مدنی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ص ۱۰۷

15) رشید امجد، ڈاکٹر، حرف چند (ابتدائیہ) مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵، ص ۲۱

16) ابرار احمد، ہم کہ ایک بھینس لیے پھرتے ہیں (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵، ص ۳۵۲

17) احسن علی خان، ہوا (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵، ص ۳۵۳

18) افتخار عارف، اور ہوا چپ رہی (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵، ص ۳۹۱

19) جاوید انور، شہر سبا میں سناٹا (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵، ص ۴۱۹

20) فتح محمد ملک، ن۔م۔راشد: سیاست اور شاعری، دوست پبلیکیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰، ص ۸۶

21) اختر حسین جعفری، آخری اجالا (کلیات)، سنگِ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۶۷

22) علی محمد فرشی، تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے، لیو بکس، اسلام آباد، ۱۹۹۵، ص ۲۷

23) ن۔م۔راشد، کلیاتِ ن م راشد، ماورا پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۵۹

24) ن۔م۔راشد، کلیاتِ ن م راشد، ماورا پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۲، ص ۱۱۷

25) اعجاز عبید، میراجی: نامعلوم، جمع و ترتیب،
http://lib.bazmeurdu.net/%d9%85%db%8c%d8%b1%d8%a7-%d8%ac%db%8c%db%94%db%94%db%94-%d9%86%d8%a7%d9%85%d8%b9%d9%84%d9%88%d9%85%d8%8c-%d8%ac%d9%85%d8%b9-%d9%88-%d8%aa%d8%b1%d8%aa%db%8c%d8%a8-%d8%a7%d8%b9%d8%ac%d8%a7%d8%b2-%d8%b9/، May 3:04pm،05, 2023

26) ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر (مضمون)، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶، ص ۲۰۶

27) گوہر نوشاہی، سانپ! آکاٹ مجھے (نظم)، مشمولہ: نئی نظم کا سفر، مرتبہ: خلیل الرحمان عزمی، این سی پی یو ایل، دہلی، ۲۰۱۱، ص ۲۲۲

28) زاہد ڈار، درد کا شہر، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۵، ص ۱۷

باب پنجم

مجموعی جائزہ

جدید اردو نظم میں ابہامی رویے کا ناقدانہ جائزہ

جدید اردو نظم کے مبہم پن سے ادب کا تقریباً ہر قاری آگاہ ہے۔ نظم کا ذکر آئے تو عموماً قاری کے ذہن میں ایسے فن پارے کا خیال ابھرتا ہے۔ جس کے متن سے اسے الجھنا پڑے گا۔ اس کے معنی کو سمجھنے کے لیے اسے ذہنی تگ و دو کرنا ہو گی اور یہ سب بھی اس بات کی ضمانت نہیں کہ اس کے بعد اسے معنی تک رسائی مل جائے گی۔ ممکن ہے کہ بارہا مطالعے کے بعد بھی ہاتھ صرف ایک تاثر یا دھند میں لپٹی کوئی کیفیت ہی لگے۔ اس صورتحال میں عام قاری تو کجا ادبی قاری بھی حیران ہوتا ہے کہ ادب کی باقی تمام اصناف سمجھ میں آتی ہیں، شاعری کا ذوق اور اسے سمجھنے کی صلاحیت بھی ہے تو پھر نظم میں ایسا کیا ہے کہ اسے لاکھ سمجھنے کی کوششیں بھی اکارت جاتی ہیں۔ اس پر اضافہ یہ ہوتا ہے کہ راشد اور مجید امجد سے لے کر عصر حاضر تک جدید نظم کے کچھ شاعر سمجھ آتے ہیں۔ لیکن عمومی طور پر نظم مبہم اور غیر واضح کیوں ہیں؟ ایک عام قاری تو اسے اپنی کم علمی جان کر یا یہ سوچ کر کہ اس میں نظم کو سمجھنے کی استعداد نہیں ہے، خاموش ہو جاتا ہے لیکن ایک سنجیدہ ادبی قاری اس پر سوالات اٹھاتا ہے کہ ایسا کیوں ہے کہ معاصر لکھنے والے کچھ شعرا قاری سے ابلاغ کرتے ہیں۔ ان کے یہاں سے شاعری کا حظ بھی اٹھایا جا سکتا ہے اور فکر و خیال تک رسائی بھی ملتی ہے جبکہ اسی دور کے کئی نظم نگاروں کے یہاں صورتحال بالکل ہی مختلف ہے۔ ان میں ایسے کیا افتراقات ہیں کہ نظم دو دھاروں میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ نظم کا ایک دھارا تو وہ ہے جس کی تفہیم عمومی طور پر شاعری کے بیشتر قارئین کر سکتے ہیں جبکہ دوسرے دھارے کی نظم کو سمجھنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے۔ اس افتراق میں ذرا سی کھوج کرنے والوں کے ہاتھ جو اولین نکتہ نظر آتا ہے وہ کچھ یوں ہے کہ جدید نظم ہمارے عصر کا آئینہ ہے۔ اس کا مبہم پن، اس کا غیر جمالیاتی، یا کم جمالیاتی اسلوب، اس کے موضوعات وغیرہ دراصل ہمارے عہد کے مزاج کے عکاس ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ آج کا یہ دور جس میں انسان کی شناخت گم ہو چکی ہے۔ مشینی زندگی اس کی انفرادیت کو غصب کرتی جاتی ہے۔ روایات، عقائد،

نظریات بے وقعت ہو کر رہ گئے ہیں۔ سچ کیا ہے کوئی نہیں جانتا۔ مقصدِ حیات نامعلوم ہے، ایسے دور میں کوئی لکھنے والا کیسے پرانے انداز میں لکھ سکتا ہے۔ یہ بے چینی اور مبہم پن جو ہمارے ماحول میں موجود ہے۔ اسے فن پارے کا حصہ بنائے بغیر آج کا ادب معاصر ادب نہیں کہلا سکتا۔

اس نکتہ نظر سے واقف ہونے پر مسئلہ اور بھی گمبھیر ہو جاتا ہے یعنی وہ نظم نگار جن کے یہاں نظم کی فضا مبہم نہیں ہے کیا وہ عصر حاضر کے نظم نگار کہلانے کے لائق نہیں؟ کیا ان کی نظم جدید نہیں؟ کیا انھوں نے عصری حسیات سے عاری شاعری کی ہے؟ کیا ان کے پاس ہمارے عہد کے مسائل اور ماحول کا عکس موجود نہیں؟ یقینا ایسا نہیں ہے۔ احسان اکبر، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض سے لے وحید احمد، جاوید انور، ناہید قمر اور مابعد کے شعرا کی پوری ایک کہکشاں ہے جن کے پاس نظم بھرپور انداز میں نظر آتی ہے۔

اردو میں نظم کی روایت اور معاصر صورتِ حال کا بنظر غائر جائزہ لیا جائے تو ہمیں جدید اردو نظم میں مبہم گوئی ایک رجحان کے طور پر نظر آنے لگتی ہے۔ اس کا آغاز ایک خاص دور میں ہوتا ہے اور اولین تجربات کی ناکامی کی بعد اس مبہم فضا کے تناسب میں مناسب تبدیلی بھی سامنے آتی ہے۔ نظم کے مبہم پن کو عصری صورتحال کے تناظر میں دیکھ کر اس کے جواز تلاش کرنے کی کوشش سے پہلے میں چاہوں گا کہ اس قضیہ کو سامنے رکھا جائے کہ ' نظم کا مبہم پن عصری صورتحال کا عکاس ہے'۔ اگر یہ درست ہے تو ابہام کی وہ کیفیت جو ساٹھ کی دہائی کی نظم میں موجود ہے۔ اس میں کمی کیونکر واقع ہوئی۔ اس نکتۂ نظر کو مان لیا جائے تو ساٹھ کی دہائی کے مابعد کی نظم کو تو اور زیادہ پیچیدہ ہو جانا چاہے تھا۔ صاف سی بات ہے کہ جن سائنسی انکشافات، مہابیانیوں کے زوال، روایات سے انحراف کا ادراک ساٹھ کی دہائی میں ہوا اور انسان داخلیت کا شکار ہونے لگا۔ وہ صورتحال تو رفتہ رفتہ اور بھی گمبھیر ہوتی رہی ہے۔ کیا آج ٹیکنالوجی کی ڈور کا موازنہ ہم ساٹھ کے دور کی قصباتی اور نیم شہری زندگی سے کر سکتے ہیں۔ کیا آج کا انسان ساٹھ کی دہائی سے زیادہ تنہا اور اپنی ذات میں گم نہیں ہو چکا؟ کیا وہ اس کائنات میں پہلے سے زیادہ تنہا نہیں ہے؟ کیا آج کے انسان کے رشتے روایات، اخلاقی قدروں، مذہبی و سماجی عقائد پہلے سے زیادہ کمزور نہیں پڑ چکے؟ اگر ایسا ہے تو آج کی نظم کو پہلے سے زیادہ پیچیدہ، اس کی فضا کو پہلے سے زیادہ مبہم اور جمال سے عاری ہونا چاہیے تھا۔ لیکن صورتحال اس کے برعکس ہے ساٹھ کی دہائی کی نظم کا مبہم پن اس کے بعد کی ادبی نسل نے قبول کرنے سے انکار کر دیا کیونکہ یہ ابہام مصنوعی تھا۔ دانستہ طور پر پیدا کیا گیا۔ یہی وہ بنیادی نکتہ ہے جسے

نظم کے موجودہ ابہام کو سمجھنے کے لیے ذہن نشین رکھنے کی ضرورت ہے۔اس کے تناظر میں یہ سمجھنے کی ضرورت ہے کہ نظم کو یہ خاص اسلوب دینے میں عصر مسائل کا کس قدر ہاتھ ہے۔اگر اس میں کلی طور پر عصر صورتحال کو مؤرودِ الزام نہیں ٹھہرایا جا سکتا تو ان عناصر کی تلاش ضروری ہے جن کی وجہ سے نظم مبہم پن کا شکار ہوئی۔ لیکن اس جانب بڑھنے سے پہلے ہمیں ٹھہر کر نظم نگاروں کی بات بھی سننا ہو گی۔ان کا مقدمہ کیا ہے؟ کیا وہ اپنی نظم میں ابہام کو تسلیم کرتے بھی ہیں یا نہیں؟

نظم میں مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ شعرا اس بارے میں دو مختلف آرا رکھتے ہیں۔ایک طبقہ تو بالکل بھی ابہام کا قائل نہیں جبکہ دوسرا طبقہ ابہام کو تسلیم کرتا ہے لیکن وہ ابہام کی وجہ قاری کی کم عملی گردانتا ہے۔

نظم میں مبہم پن کے عناصر کی تلاش اور قاری کی کم عملی ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ نظم نگار جب نظم کے مبہم محسوس ہونے کا ذکر کرتے ہوئے اس کی وجہ قاری کی کم عملی کو قرار دیتے ہیں تو دراصل وہ عناصر اور اس تناظر ہی کی بات کر رہے ہوتے ہیں جن کی وجہ سے نظم نے یہ مخصوص اسلوب اختیار کیا ہے۔ نظم نگاروں کا خیال ہے قاری اس تمام تر تناظر کو سمجھے بغیر جدید نظم کے مخصوص اسلوب سے معنی کشید نہیں کر سکتا۔ گویا نظم نگار ادب کے عام قاری سے توقعات وابستہ نہیں کرتے بلکہ ان کو ایسے قاری کی تلاش ہے جس نے بیسویں صدی کے ادبی و لسانی مباحث کا مطالعہ کر رکھا ہو اور اس دور کے یورپی ادب سے بھی آگاہ ہو تو ہی ان کی نظم سمجھ آ سکتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہر قاری ہر قسم کے ادبی فن پارے کو سمجھنے کا اہل نہیں ہو سکتا۔ایسا ہی اسلوب کی تبدیلی کے وقت بھی ہوتا ہے کہ نئے اسلوب میں اظہار خیال کرنے والے شاعر قاری کو اول اول مبہم لگتے ہیں تاہم وقت کے ساتھ یہ بیگانگی دور ہو جاتی ہے۔ یہ مباحث تو ادب میں قدیم سے زیر بحث ہیں۔ان کا دائرہ خالصتاً جدید نظم تک محدود نہیں اس لیے مسئلہ کو اس پہلو سے الجھا دینا مناسب نہیں۔ادب میں جدید نظم کے مبہم پن کی بحث جب بھی چھڑتی ہے اکثر اس کا نزلہ قاری پر گرتا ہے اور بات ختم ہو جاتی ہے لیکن جب ادب کے سنجیدہ قاری بلکہ خود ادیب اور نظم نگار بھی یہی سوالات اٹھائیں تو قاری کو جہالت کا فتویٰ تھما دینا کافی نہیں رہتا۔ مثلاً علی

عباس جلال پوری جب اختر حسین جعفری کی نظم کے معنی نہیں سمجھ سکتے تو کیا اس کی وجہ ہم ان کی کم عملی قرار دیں گے؟

> سید علی عباس صاحب نے جعفری صاحب کو مخاطب کرتے ہوئے فرمایا: جعفری صاحب آپ جو شاعری کر رہے ہیں وہ کس کے لیے کر رہے ہیں؟ میں اپنے آپ کو ایک پڑھا لکھا فرد سمجھتا ہوں اور فلسفے کے علاوہ میں نے اردو فارسی انگریزی وغیرہ کی کتابوں کا مطالعہ بھی بالاستیعاب کیا ہے مگر آپ کی کوئی نظم میرے پلے نہیں پڑتی۔ اگر آپ نہ عوام کے لیے لکھتے ہیں نہ پڑھے لکھے طبقے کے لیے تو پھر کس کے لیے لکھتے ہیں؟ آپ کی آڈینس کون سی ہے[1]

اس صورتحال میں ہمیں قاری کو زیر بحث لانے سے زیادہ لکھاری اور لکھت پر بات کرنے کی ضرورت ہے۔ جدید نظم میں مبہم گوئی کے رجحان کا تفصیلی جائزہ تو میں باب سوم میں لے چکا ہوں۔ چنانچہ اس میں شک کی کوئی گنجائش نہیں نظم میں مبہم گوئی کا رجحان ساٹھ کی دہائی میں شروع ہوا اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ میں نے مبہم گوئی کے اس رجحان کی وجوہات اور اس کے بعد اس کے جواز کی تلاش بھی کی ہے۔ اس میں سب سے مقدم نکتہ نظر تو میرے سامنے نظم نگاروں کا رہا۔ ان کی جانب سے اس بارے میں سامنے آنے والی وضاحت یہی ہے کہ وہ اسے عصری صورتحال کا شاخسانہ قرار دیتے ہیں۔ اس پر بھی یہ تنقیدی رائے موجود ہے کہ مبہم گوئی کے رجحان کا آغاز عصری صورتحال کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اس میں سب سے بڑا عمل دخل یورپ میں اٹھنے والی ادبی تحاریکوں اور وہاں بیسویں صوی کے اوائل میں سامنے آنے والے لسانیات اور ادب کے نئے نظریات تھے جن کے تتبع میں نظم کہنے کوشش کی گئی۔

> بعض شاعروں کے ہاں بلاشبہ نظریات Borrowed ہیں۔ مصنوعی اور سطحی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ایسے شاعر ذہنی طور پر زمانے کی لہروں کا ساتھ نہیں دے سکتے لیکن ان کو یہ احساس شدید ہے کہ زمانے میں چلتا ہوا سکہ یہی ہیں اور مقبولیت و شہرت کا زینہ بھی۔ لہذا ایسے شاعر جو اپنے ذہین اور مزاج کے برعکس "نئی شاعری" میں قدم جمانے اور خاص طور پر شہرت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ تنہائی اور ابہام کو

''اختیار'' کرتے ہیں۔اوڑھ لیتے ہیں اس لئے ان کا مصنوعی اور سطحی پن واضح ہو جاتا ہے کبھی تو یہ شاعر ارادی طور پر ابہام کو پیش کرتے ہیں اور تنہائی کو بھی۔اور کبھی تو چونکہ خود انھوں نے معاصر معاشرت کے مسائل کو سمجھا نہیں ہے۔ لہذا وہ تنہائی اور ابہام کو حقیقی طور پر پیش کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ (۲)

یورپی ادب کے تتبع میں نظم کہنے کے لیے یہاں کی فضا سازگار نہیں تھی۔ایک روایت پرست معاشرہ جس کی اکثریت قصباتی زندگی سے جڑی ہوئی تھی۔ بیسویں صدی کے یورپ کے جدید تر خیالات اور نظریات کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہوا تھا۔خود ادبی دنیا میں اس وقت تک اس کی کوئی گنجائش پیدا نہیں ہو سکی تھی۔ایسے میں جدید اردو نظم لکھنے والوں نے بھی اسے اپنے معروضی حالات کے ساتھ جوڑنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اس کے برعکس جو یورپی علم کے سمندر سے نگلا تھا وہ من وعن اگل دیا۔ مستعار لیے گئے خیالات اور احساسات کو اردو قارئین میں مقبولیت نہ مل سکی اور یوں ساٹھ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کی تحریک دم توڑ گئی۔خود اس سے وابستہ لکھنے والوں کی اکثریت نے بھی اسے تج دیا۔تاہم اس دور کی مخصوص نظم نے مستقبل کی نظم پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ساٹھ کی دہائی کے شعرا کے سامنے دو تین سوالات روزِ روشن کی طرح واضح تھے۔یہ سوالات کچھ یوں تھے کہ فکری اور سماجی اعتبار سے تبدیل ہوتی دنیا میں ادب کی صورتحال کیا ہو گی۔سائنسی ترقی نے جس طرح دیگر علوم کی بنیادوں کو ہلا کر انسان سے وہ عقائد اور نظریات چھین لیے ہیں جن کے سہارے پر وہ کھڑا تھا۔دو عالمی جنگوں کے بعد اضمحلال کا شکار انسان اب مستقبل سے متعلق کسی یوٹوپیائی خیال کو تصور بھی نہیں کرنا چاہتا۔مہابیانیوں کی جدید دنیا میں اب کوئی گنجائش باقی نہیں رہ گئی۔انسانی سماج اور فکر سے اجتماعیت کا رجحان ختم ہوتا جاتا ہے چنانچہ ادب کو بھی تبدیل ہونے کی ضرورت ہے۔وجودی خیالات نے کل عالمی انسانی کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔زندگی کا مقصد نامعلوم ہو چکا ہے۔ایسا لگتا ہے انسانی زندگی کسی بلند تر مقصد سے وابستہ ہی نہیں۔ہم بھی یہاں نباتات وحشرات کی طرح پیدا ہوتے ہیں اور اپنا وقت پورا کر کے گزر جاتے ہیں۔ سچائی ہر زاویے سے مختلف ہے۔ہر مقصدِ حیات کسی نہ کسی مہابیانیے کا نتیجہ ہے اور مضموم مقاصد کے تحت گھڑا گیا ہے۔ان کو کام میں لاتے ہوئے مقتدر طبقے اپنے خیالات کے تحت سماج کو چلانے کی کوشش کرتے ہیں۔یہ تو وہ سوالات تھے جو عالمی سطح پر ہر متفکر انسان محسوس کر رہا تھا اس کے علاوہ اس خطے کی معروضی صورتحال سے کچھ

تفکرات لکھنے والے کے سامنے تھے۔اردو شاعری ساٹھ کی دہائی سے قبل اجتماعیت کی آواز تھی۔یہ ایک ایسے دور میں پروان چڑھی تھی جس میں آزادی کی جدوجہد جاری تھی۔ مستقبل کے لیے یوٹیوپیائی خیالات کا اظہار کیا جارہا تھا۔جدوجہد کی تلقین کی جارہی تھی۔انسان کو روشن کل کے سپنے دیکھائے جارہے تھے۔اس مجتمع ہو کر ایک مقصد کے لیے عملی کوششوں پر ابھارا جارہا تھا۔ نظریہ سازی کا زور تھا۔اقبال اتحاد امت مسلمہ کی بات کر رہے تھے۔انسانی خودی کو اجاگر کر رہے تھے۔راشد کا لہجہ بھی بلند آہنگ تھا۔استعماریت کے خلاف سماج کو ابھارتا ہوا لہجے۔ گوشۂ زنجیر میں جنبش پیدا ہو جانے کی نوید سناتا ہوا لہجہ۔دوسری جانب ترقی پسند ادیب بھی نظم میں ایسے ہی مضامین برت رہے تھے جن میں اجتماعیت کا عکس تھا۔لہجے میں تیقن تھا۔ مستقبل کے بارے میں نوید تھی۔ نظریہ سازی تھی۔جدید اردو نظم میں داخلیت کا کوئی حوالہ اس دور میں تھا تو وہ میراجی کی نظم کے سوا اور کہیں نہیں تھا۔یہ دور قیام پاکستان کے ساتھ ختم ہوا تو وہ تمام تناظر بھی بدل گیا جس نے نظم میں اجتماعیت، بلند آہنگی، نظریہ سازی، خارجیت وغیرہ کو پیدا کیا تھا۔ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں کو شعور تھا کہ اب ایسی نظم نہیں کہی جا سکتی جو ان کے پیش رو کہہ گزرے ہیں۔اپنے عہد اور اس کے مسائل کا ادراک کرتے ہوئے نظم میں ان کو منعکس کرنے کی ضرورت ہے۔یہ اس قدر آسان نہیں تھا۔دنیا بھر میں تحاریک دم توڑ چکی تھیں اور آج بھی کوئی ہمہ گیر نوعیت کی تحریک پیدا نہیں ہو سکی۔ تشکیک اس دور کی اقتضائے عصر تھی۔ہر شے میں تشکیک، خواہ وہ علم ہو، مذہب ہو، کوئی عقیدہ ہو یا نظریہ، تشکیک کا سایہ ہر شے پر موجود تھا۔ تیقن انسانی سماج میں ختم ہوتی قدر تھی۔یہ صورتحال اس خطے ہی کی نہیں بلکہ دنیا بھر میں ہر متفکر ذہن اسے محسوس کر رہا تھا۔ تشکیک کے اس عالم میں کسی بارے میں رائے کا ظہار کرنا ہی ایک مشکل معاملہ محسوس ہوتا ہے۔شاعری کا تو پھر ایک درجہ ہے۔ ہمارے یہاں شاعری محض ایک فن کے طور پر نہیں بلکہ اس کا سماج میں بڑا عمل دخل رہا ہے۔شاعر کو دانشور سمجھا جاتا ہے۔اس سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ اس کے اشعار محض تفریح کا سامان نہیں فراہم کریں گے بلکہ اس میں دانش کے وہ انمول موتی ملیں گے جو اس نے عمر بھر کی ریاضت سے چنے۔لفظ شاعر اور شعور کا مادہ بھی ایک ہی ہے چنانچہ شاعر کا جو تصور قدیم سے اب تک رائج ہے اس تناظر میں سماج کی اس سے توقعات بھی فنکار سے اضافی ہیں۔ان پس پردہ اور زیر سطح پر موجود حقائق کو سامنے رکھیں تو ساٹھ کی دہائی کے شعرا کی مشکل اور بھی زیادہ سنگین ہو جاتی ہے۔یعنی کوئی فکری خیال جو بکھرتے ہوئے سماج اور ایقان کو روک سکے موجود نہیں ہے۔

مستقبل کیا ہو گا اس بارے میں ایسی تشکیک ہے کہ رائے بن نہیں پاتی۔ حال کیا ہے کچھ سمجھ نہیں آتا۔ فرد اپنی ذات میں سمٹتا جا رہا ہے۔ کیسا اضمحلال ہے کہ وجہ بھی نامعلوم ہے۔ یہ تک سمجھنا دشوار ہے کہ ماضی کی لاش سے لپٹ کر رویا جائے یا مستقبل کے عفریت کو گلے لگا لیا جائے۔ اس وسیع تناظر میں جو فن، شاعر اور عصری صورتحال کی تکون میں سامنے آتا ہے اگر ہم جدید نظم کا جائزہ لیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جدید نظم کا شاعر روایت کا وہ بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے جس میں شاعر کا عہدہ ایک دانشور کا ہے۔ جدید نظم کا شاعر متفکر انسان ہے۔ وہ عصری صورتحال پر تشویش کا شکار ہے۔ وہ مستقبل کے بارے میں متفکر ہے۔ اس کو ماضی کے یک لخت باطل قرار دیے جانے پر افسوس ہے۔ وہ بے چین ہے کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے لیکن اس کے پاس اس سب کا کوئی جواب نہیں۔ کوئی فکری نظام نہیں جو اس اپنے داخل کے اندھیروں میں گرنے سے روک دے۔ روشنی کی کوئی رمق موجود نہیں جو اس کی مایوسی کو کم کر سکے۔ تشکیک اور فکری انحطاط سے دوچار شعرا کی نسل اپنا المیہ بیان کرنے کے لیے زبان اور اسلوب بھی مختلف درکار تھا۔ یہ درست ہے کہ جو زبان اور اسلوب اجتماعیت کی شاعری، یوٹیوپیائی خیالات کی شاعری کا پنگھوڑا رہ چکی ہو اس میں ان کا المیہ بیان ہو ہی نہیں سکتا تھا۔

چنانچہ لسانی تشکیلات کے شعرا نے اپنے تفکرات کے لیے مخصوص اسلوب اور زبان تلاش کرنے کی کوشش کی۔ جو نظمیں سامنے آئیں ان کا گارا مایوسی، شکست خودگی، اضمحلال، ناامیدی، وجودی مسائل، جنس پرستی اور داخلیت پسندانہ رجحانات سے مل کر بنا تھا۔ کسی مربوط فکری نظام کی عدم موجودگی میں نظم مبہم تھی۔ یہ چھوٹے چھوٹے ٹکروں میں معنی یا کیفیت کا اظہار کرتی تھی لیکن ایک کل میں نہیں ڈھل پاتی تھی۔ اس مخصوص صورتحال کے اظہار کے لیے اسلوب میں تبدیلیاں لائی گئیں ان میں نمایاں تر علامتی پیرائیہ اظہار تھا۔ شخصی علامات اور تمثال کاری سے کام لیا گیا۔ ان شعری لوازمات کی بدولت نظم کی فضا مبہم ہو گی۔ وہ مربوط معنی جو دراصل وجود ہی نہیں رکھتے تھے اخفا میں چلے گئے۔ نظم کیفیات اور تاثرات کے اظہار کا ذریعہ بن کر رہ گئی۔ اس کی پیچیدگی سے گمان ہونے لگا کہ شاید ہمارے دور کی گنجلک زندگی کو اس پیچیدگی میں عکس بند کر دیا گیا ہے تاہم آج جب ہم ستر اسی سال کے بعد اس نظم کو دیکھتے ہیں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک ایسی نسل کا فن اور خیالات ہیں جن پر زندگی کے نئے تصورات کچھ اس انداز سے اور وقت پر منکشف ہو گئے تھے کہ وہ ان کی درست تعبیر نہ کر سکے۔ ان کے مابعد کی نسل جو اس سب کی شاہد بھی تھی اور اپنے پیش روؤں کے ادبی تجربات

اور فکری مغالطوں سے سیکھ بھی رہی تھی۔ان کی نسبت عصری صورتحال اور ادبی تقاضوں سے بہتر انداز میں بنرد آزما ہوئی۔ ستر کی دہائی کے شعرا نے زبان کے بارے میں لسانی تشکیلات کے خیالات کو من و عن قبول نہیں کیا بلکہ اس کی سماجی اور روایتی حیثیت کو تسلیم کرتے ہوئے اسے زیادہ تر اسی انداز میں برتا۔ دوسری جانب روایت سے جو رشتہ لسانی تشکیلات نے جوڑ دیا تھا اسے بھی ایک بار پھر سے بحال کرنے کی کوشش کی گئی۔ تیسرا پہلو جو ستر کی دہائی کے نظم نگاروں کے یہاں پیدا ہوا کہ جمالیات کو ایک بار پھر نظم میں داخل کیا گیا۔ نظم ایک بار پھر اس سے معمور ہو گئی۔ لہجے میں وہ جذباتیت بھی در آئی جو شاعری کی ہمیشہ سے خاصا رہی ہے۔ان تمام تر خوبیوں کے باجود ایک مسئلہ برقرار رہا اور وہ فکر اور اسلوب کا مسئلہ تھا۔بنیادی طور پر یہ الگ الگ مسائل نہیں بلکہ باہم ملے ہوئے مسائل ہیں۔ فکر ہی یہ طے کرتی ہے کہ اس کے اظہار کا اسلوب کیا ہو گا،۔یہی وجہ ہے امجد اسلام امجد کے مضامین غالب کے شعری اسلوب میں نہیں لکھے جا سکتے اور غالب کے فکری خیالات کے لیے میر اجی کا اسلوب تنگنائے ثابت ہو گا۔ فکر اپنا اسلوب خود طے کرتی ہے۔ چنانچہ یہاں بھی اسلوب کا جائزہ لینے سے پہلے ستر کی دہائی کی نظم کے فکری رجحانات کو سمجھنے کی ضرورت ہے یا ان دونوں پہلوؤں کا بیک وقت جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

میرے مطالعے کے مطابق ہم آج بھی ان فکری اساسوں کی تلاش میں ہیں جو بدلی ہوئی زندگی میں ایک بار پھر انسان کی حیثیت کا تعین کر سکے۔اسے مرکزہ کائنات بنانے کے لیے کوئی نکتۂ نظر عطا کر سکے۔ کوئی نہیں جانتا کہ ایسا کوئی نکتۂ نظر انسان کے لیے ضروری بھی ہے یا نہیں لیکن انسان کا نامعلوم وقت تک پھیلا ہوا ماضی اسی کے سہارے گزرا ہے۔ بدلی ہوئی صورتحال کو اب تک قبول نہیں کیا جا سکا۔انسان کا جدید طرز حیات اسے تنہائیوں کی طرف دھکیل رہا ہے اور وہ آج بھی اس صورتحال میں اپنی شناخت کی کھوج میں ہے۔اس عالمی صورتحال میں ستر کی دہائی کے شعرا کے لیے بھی یہ ممکن نہ تھا کہ وہ آناً فاناً کوئی ایسا نظریہ حیات تلاش کر لیتے جو ان کی نظموں کے فکری جوف کا خلا پُر کر سکتا۔ چنانچہ اس نسل کے روبرو بھی وہی سوالات تھے اور ان کے پاس بھی جوابات نا معلوم تھے۔ماضی کی جانب لوٹ جانے اور پرانے خیالات اور نظریات کو دنیا کو دیکھنے کا وقت بھی گزر چکا تھا۔ سو ادبی سطح پر ستر کی دہائی نے بھی انھی شعری لوازمات کو استعمال کیا جو ساٹھ کی دہائی کے شعرا نے متارف کروائے تھے۔یعنی تمثال کاری، شخصی علامت، توسیع شدہ استعارہ۔ نظم علامتی پیرائے اظہار میں لکھنے کا رواج جاری رہا۔

یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ یہ علامتی پیرایہ اظہار عموماً شخصی نوعیت کا ہے اس لیے ابہام کی فضا قائم رہتی ہے۔ تمثال کاری کی تحریک کا آغاز کرنے والے مغربی مصنفین نے اس ٹیکنیک کو دراصل اظہار اور ابلاغ کو واضح بنانے کے لیے استعمال کیا تھا۔ تاہم اردو نظم میں یہ ابہام کو ہوا دینے کا ایک ٹول بن کر سامنے آتا ہے۔ ساٹھ کی دہائی اور ستر کی دہائی میں سامنے آنے والی نظم میں تمثال کاری پر غور کریں تو ہمیں ستر کی دہائی کی نظم میں تمثال کاری پہلے سے زیادہ بہتر محسوس ہوتی ہے لیکن یہاں بھی یہی مسئلہ درپیش ہے کہ یہ کیفیت اور تاثر کے اظہار تک محدود رہتی ہے۔ نظم کی فکری نظام کو مبہم کرتی ہے۔ نظم کے مختلف حصے مختلف تمثالوں کے مرقع بن کر الگ الگ کیفیات کا اظہار تو کرتے ہیں تاہم نظم واضح طور پر کسی فکری اکائی کے طور پر سامنے نہیں آتی۔ ستر اور ما بعد کا نظم نگار بھی ہمیں داخلیت کے پاتال میں گم محسوس ہوتا ہے۔ وہ اپنے وجود اور اپنی موجودگی اور اس کی حیثیت پر سوال اٹھا رہا ہے۔ خارج میں کیا ہو رہا ہے اسے اس کی کچھ خبر نہیں وہ اپنے بنیادوں پر اعتماد حاصل کرے تو خارج کے بارے میں پر تیقن انداز میں کوئی بات کرے۔ اس دوران ہمیں خارجی معاملات پر نظم ملتی بھی ہے تو کسی مربوط فکری نظام سے عاری نظر آتی ہے۔ انسانیت اور جمہوری قدروں کی روشنی ہی میں زیادہ تر مسائل کو دیکھا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ کسی بھی شاعر کے یہاں زندگی کا وسیع تر فلسفہ موجود نہیں ہے۔ اس تمام تر صورتحال میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فکری انحطاط جو نہ تو شاعر کا پیدا کردہ ہے اور نہ شاعر اس بات کا تنہا ذمہ دار ہے کہ وہ عصری صورتحال کو سامنے رکھتے ہوئے کوئی ایسا نظریہ حیات پیش کرے جس سے انسان کا اعتماد ایک بار پھر بحال ہو سکے۔ کائنات سے ایک بار پھر اس کا رشتہ استوار ہو سکے۔ میرا خیال ہے یہ وہ مسئلہ ہے جس نے ہمارے یہاں ایک طرح کے احساس کمتری کو جنم دیا ہے۔ جیسا کہ میں نے اس سے پہلے بھی شاعر کی دانشورانہ حیثیت پر بات کی ہے۔ اور سماج کی اس توقعات سے بھی آگاہ کیا۔ روایت میں اس کے حوالے بھی موجود ہے۔ ماضی قریب میں علامہ اقبال کا حوالہ دیا جا سکتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک نظام زندگی یا فلسفہ حیات پیش کرتے ہیں۔ اس طرح غالب کے یہاں بھی ایک مکمل فلسفہ حیات کے آثار موجود ہیں۔ ماضی کی یہ روایات اور سماج کی توقعات بارہا شاعر کے سامنے آتی ہیں۔ اس کی پشت پر نظم کا ایک عالی شان ماضی موجود ہے۔ ایک ایسی روایت ہے جس کا دورانیہ تو کم ہے لیکن اس کی اثر گیریت اس قدر زیادہ ہے کہ آج بھی جدید نظم کی بات چلے تو جدید نظم کے اولین شاعروں ہی کو اس کے سب سے بہتر شاعر کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ اگر اسی سال گزر جانے کے باوجود اس سطح

کے شعری فن پارے تخلیق نہیں ہو سکے اور سماج کا مزاج نئے شعری آہنگ اور خیالات کو قبول نہیں کر سکا تو یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ فکری انحطاط کے دور کے ادب کا موازنہ یوٹوپیائی دور کے ادب سے کیا جائے۔ تفکر اور تشکیک میں مبتلا عہد کے موضوعات اور اس کا اسلوب ویسا نہیں ہو سکتا جیسا ماضی میں تھا کہ اس عہد کے فنکار کے پاس زندگی کے معنی موجود تھے۔ وہ کائنات میں اپنی مرکزی حیثیت پر اعتماد رکھتا تھا۔ اس کی پست پر ماضی کی درخشاں روایات تھیں۔ اسے آسمان پر خدا کی موجودگی کا یقین تھا۔ اس پر انسان کا مقصد واضح تھا۔ اسے اپنی سماجی جد وجہد کی وجوہات کا ادراک تھا چنانچہ اس دور کے فنکار کا تخلیق کردہ ادب اور مابعد کی صو تحال میں تخلیق پانے والے ادب میں زمین آسمان کا فرق ہونا ایک لازمی امر ہے۔ ساٹھ کی دہائی کے نظم نگاروں کو اس کا ادراک تھا اور انھوں نے مابعد کی نظم کو ماضی کے سائے سے نکالنے کی بھی کوشش کی لیکن وہ معیار جو شاعری کا تسلیم شدہ ہے۔ جس نے جدید نظم کو چند سالوں میں شاعری کے مرکزی دھارے کی صنف بنا دیا تھا۔ اس معیار کو پہنچنا بھی ضروری تھی۔ متفکر اور متشکک خیالات کے ساتھ اس تک پہنچنا ممکن ہوتا نظر نہیں آتا۔ چنانچہ نظم میں دانستہ طور پر ابہام پیدا کرنے کی کوشش کی گئی تاکہ متن کا اتھلا پن اس میں روپوش ہو سکے۔

> جدید شاعری کے ابہام کو میں نے مصنوعی کہا۔ اس کا مشاہدہ اور تجربہ میں کئی جدید شاعروں کے یہاں کر چکا ہوں۔ ان کا یہ حال ہے کہ پہلے ایک سیدھی سادی نظم کہہ لیتے ہیں۔ پھر اس میں اوپر سے ابہام چھڑکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نسخہ یہ ہے کہ نظم کا پوسٹ مارٹم کیا جائے۔ پہلے تو سر کو کاٹ کر پیر کی جگہ لگا دیا جائے یا پیر کو سر کی جگہ۔ پھر دھڑ میں تبدیلیاں کی جائیں۔ ناف سینے پر لگا دی جائے۔ ناف کی جگہ جہاں خالی ہو وہاں ناک کاٹ کر پھنسا دی جائے۔ پھر ناک کی جگہ منہ بنا دیا جائے اور منہ کی جگہ آنکھیں لگا دی جائیں۔ لیجیے یہ ایک اول درجے کی مبہم نظم تیار ہے۔ جو لوگ صناعی کے اس رتبے تک نہیں پہنچتے، وہ صرف یہی کرتے ہیں کہ نظم کہہ کر سر، پیر اور پیٹ کاٹ کر الگ کر لیتے ہیں اور دکھاتے ہیں کہ دیکھئے کیا چیز پیدا کی ہے۔ (۳)

اس ابہام کی پرتوں کو شاعری سے الگ کر کے اس کے موضوعات اور افکار کا جائزہ لیں تو فکری انحطاط کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ اسی عہد کے ان نظم نگاروں کا مطالعہ کریں جو دانستہ ابہام نہیں رکھتے تو بھی بات واضح ہو جاتی

ہے کہ اس عہد کا نظم نگار اجتماعی طور پر زندگی کو کیسے دیکھ رہا۔ شعرا کا انفرادی حیثیت میں مطالعہ اور ان کے فن و فکر کا جائزہ لینے سے بھی اندازہ ہو جاتا ہے کوئی ایک نظم نگار بھی اس درجہ کمال کو نہیں پہنچا تا کہ اس کا فن زمان و مکان کی قیود سے نکل کر اپنے الگ منطقہ بنا سکے۔ نظم کی فضا کو دھندلا کر اس میں اشتباہِ معنی پیدا کرنے کی سعی نے نظم کو پیچیدہ تو بنا دیا ہے اور یہ گمان ہوتا ہے کہ شاید اس میں زندگی کی کوئی ایسی رمز بیان کر دی گئی ہے جو نہ تو ماضی کا انسان سوچ سکتا تھا اور نہ ہی عصر حاضر کے کسی انسان کے دماغ میں آئی ہے تاہم نظم کا تنقیدی مطالعہ یہ گلٹ اتار دیتا ہے۔ المیہ ہے کہ اردو ادب میں تنقید کی روایت دم توڑ چکی ہے۔ ایک زمانے سے نظم یا کسی بھی دوسری صنف ادب کا سنجیدہ تنقیدی مطالعہ ہی نہیں کیا گیا۔ جو کچھ دستیاب ہے وہ تجزیاتی مطالعات کی صورت میں ہے اور یہ بھی زیادہ تر توصیفی نوعیت کے ہیں۔ ایسے مطالعات پر بھی مبہم گوئی کیے رجحان سے وابستہ نظم نگاروں کی جانب سے اعتراضات اٹھائے جاتے ہیں کہ نظم کی مبہم فضا ہی اس کا سب کچھ ہے۔ ادب میں معنی کی تلاش ایک اضافی معاملہ ہے۔ معانی ساخت ہی میں موجود ہوتا ہے۔ یہ روایت کی طرز پر لکھی گئی نظم نہیں ہے جس میں موضوع کو تلاش کر کے اس پر بات کی جائے۔

سوال یہ ہے کہ کیا جدید نظم عصری صورتحال کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتی نظر آتی ہے؟ کیا یہ مبہم پن ہی ہمارے عصر کی واحد قدر ہے جسے نظم میں داخل کرنے سے نظم جدید بن جاتی ہے؟ کیا شاعری کے قدیم سے چلے آتے فلسفانہ سوالات کا جواب عصری صورتحال کے تناظر میں تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے؟ کیا جدید نظم میں مستقبل کی پیش بینی کرنے کی روش نظر آتی ہے؟ کیا معاصر صورتحال سے دوچار انسان کے تفکرات، اس کی خیالات، اس کی امنگوں اور اس کے خدشات کا عکس نظم میں موجود ہے؟ یہ سوال ناقدین اور قارئین کے سامنے موجود ہے کہ داخلیت زدہ اور شخصی علامات اور زبان میں کی گئی شاعری ہی اس کے ادب کی وہ صنف ہے جسے عصر حاضر کی صنف قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں اختلالِ تلازمہ فرد کی تحلیل نفسی کے لیے تو شاید موزوں ہو لیکن کیا یہ سماج کا مسئلہ بھی ہے۔ اگر یہ سب درست ہے تو آج بھی جدید نظم کے اولین شعرا ہی کو کیوں پڑھنے کا رواج ہے؟ ان کو تو اب کلاسیکی ادب کا درجہ دے کر ایک طرف کر دینا چاہیے تھا۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ مجید امجد، راشد، فیض، ساحر، اور کتنے ہی ایسے نظم نگار ہیں جو آج بھی اردو نظم کے ماتھے کا جھومر ہیں۔

عصری صورتحال، نظم میں ابہام کی موجودگی کا صرف ایک مگر سب سے اہم جواز ہے جو مبہم گوئی سے وابستہ نظم نگاروں اور اس کے مقلدین کی جانب سے دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی کئی جواز ہیں جن کو باب چہارم میں زیر بحث لایا گیا ہے۔ یعنی سیاسی دباؤ یا ناپسندیدہ موضوعات وغیرہ۔ معاملہ یوں ہے کہ مبہم گوئی کے رجحان میں مبتلا زیادہ شعرا کے یہاں ایک آدھ نظم ہی ایسی ملتی ہے جسے مزاحمتی ادب کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ بلاشبہ یہاں متعدد آمریتیں رہیں اور سیاسی تناظر میں بات کہنا کبھی آسان نہیں تھا لیکن جن شعرا کے یہاں مبہم گوئی کا رجحان ملتا ہے یہ منطقہ ان کی نظم کا ہے ہی نہیں۔ ان میں اکثر کی نظم کا فکری دائرہ کار، انسان اور اس کی کائنات میں حیثیت، مقصد زندگی کی تلاش، سماج اور معاشی سطح پر ناانصافی، مابعد الطبعیاتی اور وجودی مسائل کے ارد گرد تک پھیلا ہوا ہے۔ ان موضوعات یا فکری دائرے میں رہتے ہوئے نظم کی فضا کو مبہم رکھنے کا کوئی جواز نہیں بنتا۔ اسی طرح آج کی زندگی یکسر بدل چلی ہے۔ آج سوشل میڈیا پر ایک عام آدمی بھی کھل کر بات کرتا ہے۔ ماضی میں ناپسندیدہ سمجھے جانے والے موضوعات آج ٹی وی ڈراموں میں برتے جا رہے ہیں۔ یہ دور یکسر تبدیل ہو چکا ہے۔ چنانچہ مبہم گوئی کا یہ جواز بھی اب سمجھ سے بالاتر ہوتا جاتا ہے۔

نظم میں موجود ابہام کے حوالے سے جب بھی بات چلے تو یورپی ادب سے حوالے دینا فرض عین سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں المیہ یہ ہے کہ ہم ایک مخصوص نکتۂ نظر تو کہیں سے درآمد کر لیتے ہیں تاہم اس کے متقابل بحث کو یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ یہاں بھی یہ معاملہ درپیش آیا ہے کہ ہم نے یورپ سے وہی مخصوص مباحث مستعار لے کر یہاں متعارف کروائے جو نئی نظم کو جواز فراہم کرتے ہیں تاہم اس حوالے سے یورپ میں ہونے والی تنقید یا اس کے متقابل مباحث کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ صورتحال یہ ہے کہ خود یورپ میں بھی مبہم گوئی کے رجحان کے خلاف شدید ردعمل موجود ہے۔ ہم یہاں ابھی تک مابعد وجودیت کو سمجھنے اور اسے اپنی شاعری میں بھرنے کی کوشش کر رہے ہیں جبکہ وہاں نوے کی دہائی سے ایک اور سماجی صورتحال کی نشان دہی کی جا چکی ہے جسے پسِ مابعد جدیدیت کا نام دیا جا رہا۔

اس تمام تر صورتحال کا جائزہ لینے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نظم میں مبہم گوئی کا رجحان عصر صورتحال کے زیر اثر قدرتی انداز میں نہیں پیدا ہوا بلکہ اسے ایک شعری ٹول کے طور پر برتا گیا ہے۔ نظم کو یہ خاص رنگ دینے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ اس میں پیچیدگی اور گمبھیرتا پیدا کی جا سکے جو ہمیشہ سے بڑی شاعری میں موجود

ہوتی ہے۔ مبہم گوئی کے اس رجحان میں نظموں کے عنوان کو خاص اہمیت دی جاتی ہے اور 'نظم کھولنے' کی اصطلاح کو کثرت سے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہاں نظم کھولنے سے کیا مراد ہے؟ کیا نظم کوئی پہیلی ہے جسے کھولنے کی ضرورت ہے؟ جی یہ ایسا ہی ہے۔ اس سے مراد ہی یہ ہے کہ نظم ایک مبہم متن ہے جس کے معنی کی کلید جب تک ہاتھ نہیں لگتی بات سمجھ نہیں آئے گی۔ عموماً یہ کلید نظم کے عنوان میں رکھ دی گئی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید نظم کے عنوانات بڑے سوچ سمجھ کر رکھے ہوتے ہیں۔ اکثر تو یہ عنوانات نظم سے بھی زیادہ مبہم اور چونکا دینے والے ہوتے ہیں۔ بہر حال یہ ضروری نہیں کہ نظم کا عنوان ہی وہ کلید ہو جس کے سمجھنے سے نظم اپنا آپ قاری پر ہویدا کر دے گی۔ یہ کلید نظم کے کسی مصرع میں بھی ہو سکتی ہے۔ عمومی طور پر نظم کا یہ مصرع قدرے واضح اور فکر و خیال لیے ہوتا ہے۔ اس مصرع میں موجود خیال وہ مرکزہ بنتا ہے جس پر ٹھہر کر نظم کو کسی معنی کا پیراہن پہنایا جا سکتا ہے۔ یا نظم سے کسی خاص کیفیت کو اخذ کیا جا سکتا ہے۔ تجریدی آرٹ کی طرح جدید نظم کا بھی تمسخر اڑانے کی کوشش ہمیشہ سے کی گئی ہے کئی سنجیدہ لکھنے والوں نے بھی جدید نظم کی طرز کی نظمیں بنا کر یہ ظاہر کیے بغیر کہ یہ نظم کی نقالی ہے، تنقید کے لیے مختلف فارمز پر پیش کی ہیں۔ حیران کن بات یہ ہے کہ حاضرین محفل کی جانب سے ایسی مصنوعی نظموں پر بھی بھرپور بات کی گئی ہے۔ یہ رویہ تو کچھ ایسا سنجیدہ نہیں تاہم ہمیں سوچنے کا یہ موقع ضرور دیتا ہے کہ جدید نظم کے مبہم پن کی وجہ سے یہ تخصیص ہی باقی نہیں رہی کہ تخلیقی فن پارہ کون سا ہے اور کی نقالی میں تمسخر کے لیے بنایا گیا فن پارہ کون سا ہے۔

آخر میں قاری اور ابہام کے مسئلے پر بھی ایک نگاہ ڈالتے ہیں۔ مبہم گوئی کے رجحان پر جب کبھی تنقیدی گرفت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو نظم نگار یہ گیند بے زبان قاری کے کورٹ میں پھینک دیتے ہیں۔ وہ مبہم گوئی کی ذمہ داری قبول کرنے پر بلکل بھی تیار نظر نہیں آتے بلکہ اس بات کے گلہ مند ہیں کہ دراصل قاری نظم کو سمجھنے کا اہل نہیں۔ جدید نظم کو سمجھنے کے لیے تربیت یافتہ قاری کی ضرورت ہے۔ یہ ایک انوکھا مطالبہ ہے جو مبہم گوئی میں مبتلا نظم نگاروں کی جانب سے سامنے آتا ہے۔ اصل میں اس کی جڑیں بھی پورپی ادبی خیالات سے جا ملتی ہیں۔ ایسا مانا جاتا ہے کہ جدید نظم مفعول قاری کے لیے نہیں ہے۔ جدید نظم نگار قاری کو فعال دیکھنا چاہتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ جدید نظم کا قاری صرف ایک ریسیور کی طرح کام نہ کرے بلکہ تخلیقی عمل میں شراکت داری بھی کرے۔ یعنی نظم میں موجود معنوی خلا کو اپنی فہم و فراست سے پُر کرے۔ ادبی فن پاروں کو سمجھنے کے لیے

قاری کو ایک خاص سطح کی قابلیت تو ہمیشہ سے درکار رہی ہے۔یعنی ادب عالیہ کا مطالعہ ہر ایک قاری کے بس کی بات نہیں۔یعنی یہ طے شدہ ہے ادبی قاری پہلے ہی سے تربیت یافتہ ہوتا ہے ایسے میں جدید نظم نگار کس طرح کے قاری کی بات کرتے ہیں یہ سمجھ سے بالاتر ہے۔

میری دانست اور تقریباً تیس چالیس سال کے دوارنیے میں لکھی جانے والی نظم کا بنظر عائز جائزہ لینے کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ آزاد نظم نے اردو ادب میں قدم رکھتے ہی خود کو اردو شعری روایت میں ڈھال کر بیگانیت کا عنصر ختم کر دیا تھا۔اس صنف کو اپنے آغاز ہی میں بڑے شاعر نصیب ہوئے اس لیے یہ صنف دیکھتے ہی دیکھتے اردو شاعری کی مقبول عام صنف بن گئی۔اس کی مقبولیت اس قدر بڑھی کہ ایک دور میں غزل جیسی مضبوط صنف کا حسن بھی اس کے آگے ماند پڑ گیا تاہم ساٹھ کی دہائی میں جب مبہم گوئی اور اہمال گوئی کا رجحان نظم میں پیدا ہوا تو قاری اس سے دور ہوتا چلا گیا۔اور یہی صورتحال آج بھی جاری ہے۔ نظم پڑھنے والا طبقہ محدود ہوتا جا رہا ہے اور نظم نگار بضد ہے کہ اسے تساہل پسند قاری نہیں چاہیے۔

تحقیقی نتائج

گزشتہ ابواب میں میں نے جدید نظم میں ابہام کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ امر واقعہ ہے کہ ابہام ہر قسم کے متن میں موجود ہوتا ہے۔ یہ ہمہ وقت ہمارے گفتگو میں بھی موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ ادبی متون بالخصوص شاعری میں ہمیشہ سے موجود ہے اور اگر اس سے بہتر انداز میں کام لیا جائے تو شاعری کی خوبی مانا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں کہ جب شاعری اور ابہام کا اٹوٹ رشتے ہو تو یہ قضیہ قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کسی خاص ادب میں ابہام ضرورت سے زیادہ ہے۔ اس کا فیصلہ کن بنیادوں پر کیا جا سکتا؟ یہ بھی دیکھا گیا ہے ایک قاری کے لیے متن مبہم ہے اور دوسرے قاری کے لیے وہی متن مبہم نہیں۔ ان تمام تر مسائل اور حد بندیوں کو سمجھتے ہوئے میں نے جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کے مخصوص رجحان کو نشان زد کیا ہے۔ اس کے آغاز کی وجوہات کا جائزہ لیا ہے اور درجہ بہ درجہ اس کی بدلتی ہوئی صورتحال کا جائزہ شعرا کے کلام سے لیا ہے۔ مبہم گوئی کے رجحان میں ابہام کی کیفیت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اسے روایتی ادبی، شعری ابہام سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ میری تحقیق کے مطابق جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کا رجحان ساٹھ کی دہائی میں شروع ہوتا ہے۔ اس سے پہلے اس نوعیت کا ابہام کہ جہاں شخصی علامات کا استعمال کرتے ہوئے علامتی پیرائیہ اظہار اختیار کیا گیا ہو اور تمثال کاری سے کیفیات اور تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہو صرف میرا جی کے یہاں کثرت سے نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں لسانی تشکیلات سے وابستہ شعرا کے یہاں میرا جی کی ادبی ٹیکنیکس کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ تاہم ان تمام تر شعری لوازمات کی جڑیں یورپی ادب اور شاعری میں پیوست ہیں۔ ساٹھ کی دہائی میں شروع ہونے والی لسانی تشکیلات کی تحریک میں اس ضرورت کو محسوس کیا گیا کہ عصری صورتحال تبدیل ہو چکی ہے۔ آج کے انسان کے مسائل مختلف ہیں۔ اب ماضی کی اقدار سے مستقبل کے چیلنجز اور بدلی ہوئی صورتحال کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ دنیا کا فکری، سماجی، سیاسی اور معاشی منظر نامہ تبدیل ہو رہا تھا اور اس کے اثرات انسان پر بہت گہرے تھے۔ زندگی تقسیم در تقسیم ہوتی جاتی تھی اور فرد اپنی ذات کی گہرائیوں میں اترنے لگا تھا۔ سو یہ ضروری سمجھا گیا کہ ادب اور شاعری کا اسلوب بھی تبدیل کیا جائے نئی زبان کو دریافت کیا جائے کہ جو معاصر صورتحال کو شعر کے قالب میں اتارے اور کچھ اس انداز میں اتارے کہ عصری حسیت بھی اس کا حصہ بن جائے۔ نئے دور کے نئے مسائل اور نئے مضامین تھے اور اظہار کے طریقے بھی نئے

اختیار کیے گئے۔اس سلسلے میں یورپ میں اٹھنے والی تحاریک سے روشنی اخذ کی گئی اردو نظم بیک وقت اختلالِ تلازمات، سرریئلسٹک انداز بیان، تمثال کاری، شخصی علامتی پیرائیۂ اظہار اور توسیع شدہ استعاروں کا مرقع بن گئی۔ سائنسی انکشافات کی وجہ سے مہابیانیوں کو آنے والے زوال سے سماج فکری انحطاط میں مبتلا تھا۔ منظر نامہ تو تبدیل ہو رہا تھا لیکن نئے منظر نامے کا فکری نظام نامعلوم تھا۔ چنانچہ ان تمام تر عوامل کے ادب بالخصوص شاعری میں بیک وقت رونما ہونے سے جدید اردو نظم کی فضا مبہم ہونے لگی۔ یہ ابہام اس حد تک بڑھا کہ کئی ناقدین نے اس پر اہمال گوئی کے الزامات بھی لگائے۔ میں نے نظموں کے براہِ راست مطالعے اور اس دور کے مباحث کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے ابہام کا پیدا ہونا اس صورتحال میں ایک قدری عمل تو تھا ہی لیکن ابہام کو ایک شعری ٹول کے طور بھی استعمال کیا گیا۔ یعنی دانستہ طور پر نظم کی فضا کو مبہم کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس کی بہت سی نفسیاتی وجوہات پر بھی مقالے میں غور کیا گیا ہے۔ میرے سامنے جو وجوہات آئی ہیں ان میں سب سے اہم فن پارے میں بذریعہ ابہام ایسی پیچیدگی پیدا کرنا ہے کہ فن پارہ پہلی ہی نظر میں اتھلا محسوس نہ ہو۔ یہ فکری لحاظ سے کسی بھی بڑے شعری فن پارے کی طرح پیچیدہ متن لگے۔ یہ طریقہ توجہ طلب تو ہے اور ادب کی سنجیدہ قاری کو اپنی جانب کھینچنے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن اس سے ایک قباحت یہ پیدا ہوئی کہ ایسے شعری متن کی جانب متوجہ ہونے والا قاری اس متن سے معنی کا مطالبہ بھی کرتا ہے۔ معنی بھلے پہلی قرأت میں نہ کھلے لیکن وہ بارہا مطالعے کے بعد تو اپنی چھب دکھلائے لیکن مبہم فضا میں لکھی گئی بیشتر نظموں میں معنی موجود ہی نہیں تھے۔ معنی نظم میں تو کیا زندگی ہی میں نہیں رہے تھے۔ یہ نظمیں متفکر انسان کے تفکرات، تشکیک، اضمحلالی جذبات اور ایسی ہی کیفیات کے اظہار سے آگے بڑھ کے معنی اور فکر کے منطقے میں داخل ہی نہیں ہوتیں۔ چنانچہ یہ واضح طور پر ادب اور شاعری کے روایتی ابہام سے مختلف نوعیت کے ابہام کی حامل نظمیں ہیں۔ یا اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ نظم میں مبہم گوئی کا رجحان ادب کے روایتی ابہام سے مختلف ہے۔ ادب کے روایتی ابہام کا مقصد کثرت معنی پیدا کرنا تھا۔ ابہام بطور ادبی اصطلاح بھی یہی معنی رکھتا ہے تاہم نظم میں کثرت معنی تو کجا ایک مربوط معنی بھی عنقا ہے۔ شعرا کے مجموعہ ہائے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد بھی ان کا فکری نظام اور فلسفۂ حیات ہمارے ہاتھ نہیں آتا۔ تشویش، تشکیک، تفکرات، اور تلاش جیسے عوامل ہیں جن سے جدید اردو نظم کا تانا بانا بنا گیا ہے۔

دوران تحقیق اس بنیادی سوال کو بھی مد نظر رکھا گیا ہے کہ آیا ابہام کو ایک رجحان کی صورت میں لینا درست بھی ہو گا یا یہ چند شعرا کا انفرادی اسلوب ہے۔ ایسا کئی بار ہوتا ہے کہ کچھ شعرا مخصوص مزاج کے حامل ہوتے ہیں۔ اپنی ذات میں گم رہنا کسی کے مزاج کا حصہ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر بظاہر تو محفل کا آدمی ہو لیکن بطور ادبی اور تخلیقی انسان کے وہ گم سم سی شخصیت کا مالک ہو۔ ایسے شاعر کے یہاں فضا کا مبہم ہو جانا ایک لازمی امر ہے۔ اس انفرادی اختصاص اور مزاج کو مد نظر رکھتے ہوئے میں نے جدید اردو نظم کا مطالعہ کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مبہم گوئی ایک باقاعدہ رجحان ہے جو ایک معینہ دور میں، مخصوص لکھنے والے کی دانستہ کوشش سے شروع ہوا۔ چنانچہ ابہام جدید اردو نظم میں مقصد بالذات بھی ہے اور ضمنی پیداوار کے طور بھی حاصل ہوتا ہے۔ جہاں کہیں یہ مقصود بالذات ہے وہاں اس کا باقاعدہ اہتمام کیا گیا ہے اور اکثر ایسی نظمیں مصنوعی سی ہو کر رہ گئی ہیں اور جہاں ابہام ضمنی پیداوار کی طرح پیدا ہو گیا ہے وہاں نظم میں تاثریت تو موجود ہے لیکن معنی تک رسائی ممکن نہیں ہو پائی۔ مبہم گوئی کے رجحان کی جانب واپس آتے ہوئے میں یہ نشان دہی بھی کرنا چاہوں گا کہ ساٹھ کی دہائی میں شروع ہونے والا یہ رجحان لسانی تشکیلات کی تحریک کے ساتھ ہی ختم نہیں ہوتا بلکہ یہ ترامیم کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ ستر کی دہائی اور مابعد کے شعرا کی ایک لڑی میں اس کے نمایاں اثرات کو دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک اور پہلو جو اس کے ایک رجحان کی حیثیت کو ثابت کرتا ہے وہ یہ ہے کہ یہ عصری قدر نہیں کہ اس کا نظم میں ہونا لازمی قرار دیا جائے۔ اس تمام تر عرصے میں کئی شعرا عصری مسائل اور جدید حسیات کے ساتھ نظم کہتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں اور ان کے یہاں نظم کی فضا اس مخصوص انداز میں مبہم بھی نہیں جو اس رجحان کے زیر اثر نظم کہنے والوں کے یہاں ہے۔ اس ضمن میں عصر حاضر کے ممتاز نظم نگار وحید احمد کے حال میں ' بلیک ہول ' نامے فارم پر ہونے والی مباحثے کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ ڈاکٹر وحید احمد کی نظم مبہم گوئی کے رجحان سے الگ اپنی راہ بنائے ہوئے ہیں اور وہ نظریاتی سطح پر بھی مبہم گوئی کے رجحان کے حامی نہیں نظر آتے۔ مذکورہ مباحثے میں انھوں نے مبہم گوئی کے رجحان کو کرافٹ کی شاعری قرار دیتے ہوئے اسے حسیاتی تلذذ کے طور پر دیکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ

> شاعرانہ ذمہ داری ادا کرنے کے بجائے ہم تجربات کرتے ہیں، مداری پن کرتے ہیں
> ڈگڈگی بجاتے ہیں اور کرافٹ کی شاعری کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نظم کو اس قدر

مبہم کر دیتے ہیں، اتنی تجریدی کر دیتے ہیں کہ خود کو سمجھ نہیں آتی پڑھنے والوں کو کیا سمجھ آئے گی۔ (۴)

وحید احمد نے اس مبہم گوئی کے رجحان کو کرافٹ کی شاعری قرار دیا ہے اور یہ بات بڑی حد تک درست بھی ہے۔ اصل میں تو یہ کرافٹ اس انداز میں بنا گیا ہے کہ نظم کی فضا مبہم کر رہ گئی ہے۔ اگر کرافٹ اور معنی کے مابین رشتہ قائم ہوتا تو معنی کرافٹ میں منعکس ہوتا لیکن یہاں صورتحال مختلف ہے۔ میرے تحقیقی سوالات میں یہ پہلو بھی بہت اہم تھا کہ کیا مبہم گوئی کا رجحان کرافٹ سے متعلق ہے یا اس کا عکس نظم کی فکری جہتوں میں بھی موجود ہے۔ یہ سوال دوران تحقیق ہمہ وقت میرے سامنے رہا۔ باب سوم میں جہاں میں نظموں کا تجزیاتی مطالعہ بھی کیا یہ دیکھانے کی کوشش کی ہے مبہم گوئی کا رجحان نظم کی خارجی سطح جسے ہم اسلوبیات کے ضمن میں دیکھتے ہیں، موجود ہے اور یہ نظم کے فکری نظام کا بھی حصہ ہے۔ اصل میں تو یہ زیریں تہہ میں موجود فکری نظام ہی سے پھوٹتا ہے۔ میرا تجزیہ یہی ہے کرافٹ کو اس طرز پر بننا کہ نظم مبہم، فضا دھندلی اور ملگجی بنانے کی وجہ ہی یہ کہ جدید نظم نگاروں کے یہاں مربوط فکری نظام موجود نہیں ہے۔ چنانچہ وہ کرافٹ کو معنی تک رسائی کا وسیلہ بنانے کی بجائے اس طرح پیچیدہ بنا دیتے ہیں کہ قاری کے لیے یہ بھول بھلیوں جیسا ہو جاتا ہے۔ سارا مسئلہ فکری انحطاط کا ہے۔ اس زوال آمادگی کو مبہم گوئی کی دبیز تہہ تلے چھپانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جہاں کہیں فکر کی پرچھائیں نظر آتی ہے اور قاری نظم کے معنی کے ساتھ تھوڑی دور چلتا ہے لیکن جلد ہی نظم نگار کوئی ایسی کروٹ بدلتا ہے کہ قاری وہیں کھڑا رہ جاتا ہے اور نظم کہیں اور پہنچ جاتی ہے۔ ایسا مربوط فکری نظام کے فقدان کے باعث ہے۔ تشکیک کا عنصر شاعر کو کسی ایک مرکزے پر کھڑا ہو کر زندگی کو سمجھنے کا موقع ہی نہیں دیتا۔

تحقیقی سوالوں میں میرے لیے سب سے اہم سوال یہ تھا کہ کیا مبہم گوئی کے اس رجحان سے وہ مقصد پورا ہوا جسے ہم شاعری کا مقصد کہہ سکتے ہیں؟ مبہم گوئی کا رجحان بھلے کسی کو پسند نہ ہو۔ اس میں لاکھ سقم ہوں لیکن اصل بات یہ ہے کہ اس سب کے باوجود اگر اس رجحان سے شاعری کا مقصد پورا ہوتا ہے اسے روا سمجھا جانا چاہیے۔ چنانچہ یہ کلیدی سوال ہمہ وقت میری نگاہوں کے سامنے رہا۔ ہمارا عہد کیا ہے؟ اس کی متقاضیات کیا ہے؟ اس کی روح عصر کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کس طرح روایات کو مسترد کر رہی ہے۔ انسانی علوم پر خط تنسیخ پھیر رہی ہے۔ ہمارے رشتوں، عائلی نظام، خاندانی نظام سب اس کے تیز دھارے کے آگے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔

زندگی کے معنی اندھیرے میں گم ہو چکے ہیں، مقصدِ انسان نامعلوم ہے، یہ کوئی شے ہے بھی یا نہیں۔ اس میں بھی تشکیک کا عنصر در آیا ہے۔ اجتماعیت قصۂ پارینہ ہو چکی ہے۔ فرد کی آزادی صلب ہوتی جاتی ہے۔ انسان داخلیت کا شکار ہو گیا ہے۔ اپنے وجود اور اپنی موجودگی کے بارے میں اپنے آپ سے استفسار کر رہا ہے۔ مہابیانیوں کو زوال آچکا ہے۔ سچائی کی وحدت کو رد کر دیا گیا ہے۔ نہ کہیں کوئی ہمہ گیر نوعیت کی تحریک ہے اور نہ ہی اس کے اٹھنے کے امکانات، آج کے انسان کے پاس واحد فلسفہ حیات انسانی ترقی ہے، ترقی اور پائیدار ترقی، اخلاقیت کے نام پر واحد قدر انسانیت ہے۔ دنیا ایک ایسی جانب رواں ہے جس کی نظریاتی توجیہات کسی کے پاس موجود نہیں۔ ایک تشکیک کا عنصر ہر جگہ پایا جاتا ہے کہ ہمارا مستقبل کیا ہو گا۔ مستقبل قریب میں کیا مذاہب کا وجود ہو گا؟ کیا یہ جغرافیائی سرحدیں قائم رہ سکیں گی؟ کیا جذبۂ الوطنی، نظریاتی تقسیم، قومی یکجہتی وغیرہ جیسے معاملے ختم ہو جائیں گے۔ تشکیک تو اتنی گہری ہے کہ ہمیں یہ بھی معلوم نہیں کہ اگلے چند سالوں میں جس زبان کو ہم بول رہے ہیں یہ معدوم ہو جائے گی یا نہیں۔ شاعری کا اپنا وجود خطرے میں ہے۔ انسان اس تمام تر صورتحال سے خوش ہے؟ کیا وہ اس راستے پر ہنسی خوشی آگے بڑھ رہا ہے یا اسے کوئی قوت دھکیل کر اس جانب لے جانا چاہتی ہے؟ کیا یہ سب سرمایہ داریت کا شاخسانہ ہے جس نے انسان کو ایک ایسے رولر کوسٹر پر سوار کر دیا ہے جس قدر تیز بھاگو گے اس کا پہیہ بھی اسی رفتار سے تیز ہوتا جائے گا۔ انسان کے داخلی جذبات، مستقبل کے بارے میں اس کی خواہشات سمیت ان گنت معاملات ہیں جس کا عکس شاعری میں آنا چاہیے تھا۔ تاہم صورتحال یہ ہے کہ اس دور کی ملگجائی فضا، جس میں ماضی، حال اور مستقبل دھندلا ہے نظم میں بھی جوں کی توں موجود ہے۔ کیا یہ وہ واحد عصری حسیت ہے جسے کو نظم میں انڈیلنے سے شاعری کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے ایسا نہیں۔ زندگی متنوع کیفیات اور فکری جہات کی حامل ہے۔ اسے محض اضمحلال اور تشکیک سے دیکھنے سے بات نہیں بنے گی۔ شاعر اگر اپنی ذات کے تاریک غار میں بیٹھا اپنی روح کے زخم سہلاتا رہے گا تو اسی کا عکس شاعری میں بھی نظر آئے گا زندگی کے تنوع اور اس کے خارجی رنگوں کا عکس روپوش ہی رہے گا۔

سفارشات

جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کے رجحان کو سمجھنے کی کوشش میں جو تصور تحال اور نتائج میرے سامنے آئے ہیں ان کی روشنی میں اپنی شفارشارت مرتب کرتے ہوئے میں سب سے پہلے اس امر کی نشان دہی کرنا چاہوں گا کہ یورپی ادب اور شاعری میں اٹھنے والی تحاریک اور اس بارے میں یورپی مفکرین کے ایک خاص طبقے ہی کا نکتۂ نظر ہمارے سامنے آیا ہے۔ اس کے متقابل صور تحال اور اس کے ہونے والی تنقید کو یہاں متعارف نہیں کروایا گیا۔ ایک ہی نکتۂ نظر کے پرچار اور کثرت تکرار سے صور تحال یہ پیدا ہو گئی ہے کئی بار یہ بھی سننے اور پڑھنے کو ملتا ہے کہ مبہم گوئی کے مخصوص اسلوب میں لکھی گئی نظمیں ہی دراصل جدید نظم کہلانے کی مستحق ہے۔ یعنی استعاراتی نظام پر کھڑی ہوئی نظم بھلے جدید حسیات اور مسائل کا اظہار کر رہی ہو اسے اپنے کرافٹ کی وجہ سے جدید نہیں سمجھا جاتا۔ گویا جدید اس مخصوص پیچیدہ اور مبہم کرافٹ کا نام ہے جسے تمثال کاری کے مرقعوں اور شخصی علامات کے تانے بانے سے بنا گیا ہے۔ یورپ میں مبہم گوئی اور اہمال گوئی کے خلاف ایک مضبوط رویہ موجود ہے اور اس کے برعکس نظم لکھنے والوں کی بھی ایک طویل فہرست ہے۔ میری رائے ہے کہ صور تحال کا درست انداز میں تجزیہ تبھی ممکن ہے جب ان نظریات کے ساتھ اس کی متقابل صور تحال کو بھی متعارف کروایا جائے۔ یوں جدید نظم کا قاری ایک رخ سے نہیں بلکہ مکمل تصویر کو دیکھ کر معاملے کی اصل نوعیت کو سمجھ سکے گا۔

اس ضمن میں یہ پہلو بھی میرے مد نظر رہا کہ جدید اردو نظم پر تنقیدی کام نہ ہونے کے برابر ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ ساٹھ کی دہائی میں ابھرنے والی لسانی تشکیلات کی تحریک کے بعد کوئی سنجیدہ نوعیت کا تنقیدی کام نظم پر نہیں ہوا تو یہ بے جا نہیں ہو گا۔ تنقید کے فقدان سے صور تحال یہ پیدا ہو چکی ہے کہ ایک ہی نکتہ نظر ہمارے سامنے رہتا ہے اور یہ نکتۂ نظر مبہم گوئی کے رجحان سے وابستہ نظم نگاروں کا ہے۔ اس سے بھی صور تحال یک رخی ہو کر رہ گئی ہے۔ تنقید کے نام پر جو مضامین دستیاب ہے وہ زیادہ تر تجزیاتی اور توصیفی نوعیت کے ہیں اور ان میں بھی اسی نکتہ نظر کا عکس موجود ہے جس کا پرچار مبہم گوئی کے حامی نظم نگاروں کی جانب سے ہوتا ہے۔ نظم کی پہچان کے تمام دیگر لوازمات کو نظر انداز کر کے فن پارے کے خوب وزشت کا پیمانہ یہ بن کر رہ گیا ہے کہ نظم

کا کرافٹ پیچیدہ ہے یا سمجھ آجاتا ہے۔ نظم قاری پر کھل جائے تو اس کا مطلب یہ لیا جاتا ہے کہ نظم جدید اسلوبیاتی خوبیوں کی حامل نہیں۔اسی تناظر میں فن پاروں کا جائزہ لیتے ہوئے کئی بار تو دبے دبے الفاظ میں وحید احمد اور اس قبیل کے دوسرے شاعروں کو بھی دوسرے درجے کے نظم نگار گردانا جاتا ہے کہ ان کی نظم مخصوص انداز میں مبہم نہیں اور قاری کی سمجھ میں آجاتی ہے۔یورپ سے درآمد ہونے والے نظریات کے متقابل مباحث کو اردو میں متعارف کروانے کے ساتھ ساتھ یہ بہت ضروری ہے کہ یہاں کے معروضی حالات اور فن پاروں کو مدنظر رکھتے ہوئے سنجیدہ تنقید کی روایت کا احیا کیا جائے تاکہ نہ صرف صورتحال واضح ہو سکے بلکہ نئے لکھنے والوں کے سامنے بھی مکمل تصویر ہو اور وہ اپنے اسلوب کی دریافت میں متقابل صورتحال کا بھی مطالعہ کر سکیں۔

جدید اردو نظم میں مبہم گوئی کے رجحان کو سمجھنے کی مزید کوششوں کی ضرورت ہے۔اس میں ہر شاعر کا الگ الگ مطالعہ کر کے مبہم اسلوب کے پردے سے فکری نظام کو دریافت کرنے کی ضرورت ہے بھلے وہ ناپختہ یا نامکمل ہی کیوں نہ ہو۔یہ کام نظم کے مجموعوں پر ہونا چاہیے تاکہ شعرا اپنی فکری اساسوں کے ساتھ سامنے آسکیں۔میرا خیال میں یہی وہ واحد صورت ہے جو جدید نظم کے مبہم پن اور فکری انحطاط کے درمیان رشتے کی نوعیت کو سمجھنے میں معاون ہو سکتی ہے۔

حوالہ جات

1) اختر حسین جعفری، آخری اجالا (کلیاتِ اختر حسین جعفری)، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ص ۳۴۹

2) سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، بھارت، ۱۹۷۴، ص ۱۶۶۔۱۶۷۔۱۶۸

3) سلیم احمد، ابہام کیوں؟، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی باز یافت، کراچی، ۲۰۰۹، ص ۲۰۱

4) وحید احمد، ڈاکٹر (مباحثہ)، چار نظم نگار، تعارف، قرأت اور گفتگو،

https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v

10:30pm، September 1, 2023، =277198461688554

کتابیات

بنیادی ماخذات:

ابرار احمد، ہم کہ ایک بھینس لیے پھرتے ہیں (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵

ابوالاعجاز حفیظ صدّیقی، ادبی اصلاحات کا تعارف، اسلوب، لاہور، ۲۰۱۵

احسن علی خان، ہوا (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵

اختر حسین جعفری، آخری اجالا (کلیات اختر حسین جعفری)، سنگِ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۲

ارشد معراج، کتھا نیلے پانی کی، بہزاد پبلشرز، راولپنڈی، ۲۰۰۶

افتخار جالب، مآخذ، مکتبہ ادبِ جدید، لاہور

افتخار عارف، اور ہوا چپ رہی (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵

اقتدار جاوید، فرخ یار کی نظم (مضمون)، مشمولہ: یہ ماہ و سال یہ عمریں (مجموعی نظم)، فرخ یار، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶

اقتدار جاوید، فرخ یار کی نظم: مضمون، مشمولہ، یہ ماہ و سال یہ عمریں: مجموعہ نظم، فرخ یار، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶

انور جمال، ادبی اصلاحات، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۹

آفتاب اقبال شمیم، ڈاکٹر، ارشد معراج کی چند نظمیں (مضمون) مشمولہ: کتھا نیلے پانی کی (مجموعہ نظم)، ارشد معراج، بہرزاد پبلیکیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۶

آفتاب اقبال شمیم، نادر یافتہ (کلیات)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۶

جاوید انور، شہر سبا میں سناٹا (نظم)، مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۱۹۹۵

جیلانی کامران، کلیات جیلانی کامران، میٹرو پرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۲

چکبست برج نرائن، صبح وطن، انڈین پریس، الہ آباد، ۱۹۲۷

رفیق سندیلوی، غار میں بیٹھا شخص، کاغذی پیرہن، لاہور، ۲۰۰۷

زاہد ڈار، درد کا شہر، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۵

ساحر لدھیانوی، کلیاتِ ساحر لودھیانوی، فرید بک دپو، دہلی، ۱۹۹۰

ساحر لدھیانوی، کلیات ساحر، ناز پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۱۹۹۵

ساقی فاروقی، رادار، نئی آواز جامعہ نگر، نئی دہلی، ۱۹۸۲

ستیا پال آنند، ڈاکٹر، مشمولہ: غاشیہ (مجموعہ نظم)، علی محمد فرشی، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۴

سعید احمد، دن کے نیلاب کا خواب، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱

سعید احمد، ڈاکٹر، دیباچہ، مشمولہ: نادر یافتہ، کلیاتِ آفتاب اقبال شمیم

شمیم حنفی، دن کے نیلاب کا خواب اور سفر کا استعارہ، (دیباچہ)، مشمولہ: دن کے نیلاب کا خواب (مجموعہ نظم)، سعید احمد، شہر زاد، کراچی، ۲۰۱۱

ضیا الحسن، ڈاکٹر، جدید اردو نظم: آغاز وارتقا، سانجھ، لاہور، ۲۰۱۲

الطاف حسین حالی، مثنوی حب وطن، حالی بک ڈپو، پانی پت، ۱۹۳۷

ظفر علی خان، مولانا، نظم، مشمولہ: دیوان ظفر علی خان، مرتبہ تنویر احمد، علی ہجویری پبلیشرز، لاہور

عزیز حامد مدنی، کلیات عزیز حامد مدنی، اکیڈمی بازیافت، کراچی

علامہ اقبال، کلیات اقبال اردو، اعتقاد پبلیشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۱

علی محمد فرشی، تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے، لیو بکس، اسلام آباد، ۱۹۹۵

علی محمد فرشی، غاشیہ، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۴

فراق گورکھ پوری، غزلستان، ساہتیا کلا بھون، الہ آباد، ۱۹۶۵

فرخ یار، مٹی کا مضمون، دستاویز، لاہور، ۲۰۰۶

فرخ یار، یہ ماہ و سال یہ عمریں، بک کارنر، جہلم ۲۰۱۶

فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں، لاہور، ۱۹۸۵

کلیم الدین احمد، فرہنگ ادبی اصلاحات، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۶

کوثر مظہری، جدید نظم: حالی سے میراجی تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۸

محروم، یلوک چند، کاروانِ وطن، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۶۰

محمد اقبال، علامہ، بانگ درا: کلیات اقبال، سعید پبلی کیشنز، لاہور

محمد انور خالد، ریت آئینہ ہے، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵

میر اثر، خواب و خیال، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، دکن، ۱۹۲۶

میر انیس، یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر (مرثیہ)، کلیاتِ انیس، مرتبہ: رانا خضر سلطان، یمانی پرنٹرز، لاہور، ۲۰۰۶

میر تقی میر، کلیات میر، عبادت بریلوی، ڈاکٹر، مرتبہ، اردو دنیا، کراچی، ۱۹۵۸

میراجی، دکھ دل کا دارو (نظم)، کلیاتِ میراجی، مرتبہ: جمیل جالبی، ڈاکٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶

میراجی، ناگ سبھا کا ناچ (نظم)، کلیاتِ میراجی، مرتبہ: جمیل جالبی، ڈاکٹر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۶

ن۔م۔راشد، کلیات ن م راشد، ماورا پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۰۲

ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، نظم کیسے پڑھیں، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور ۲۰۱۸

نصیر احمد ناصر، عرابچی سو گیا ہے، سانجھ پبلیکیشنز، لاہور، ۲۰۱۳

نظیر اکبر آبادی، کلیات نظیر اکبر آبادی، رام کمار پریس، لکھنؤ، ۱۹۵۱

نہال سیوہاروی، گلبانگ آزادی، مکتبہ برہان، دہلے

Terry Eagleton, how to read a poem, Indian edition, black whale publisher, 2007, 125

William Empson, seven types of ambiguity, Chitwan and sons, London, 1949, 5-6

ثانوی ماخذات:

احمد ندیم قاسمی، اردو شاعری آزادی کے بعد، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶

افتخار جالب، خواہش، خواب، اندیشے، خوف: مضمون، مشمولہ: ریت آئینہ ہے، کلیات، محمد انور خالد، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵

افتخار جالب، لسانی تشکیلات (مضمون)، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶، ص ۲۶۹

انیس ناگی، نئی شاعری کا منصوبہ (مضمون)، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور ۱۹۶۶

آل احمد سرور، ہندوستان میں تصوف، آل احمد سرور، مرتبہ، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، ۱۹۸۷

آل احمد سرور، ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ، (مضمون) مشولہ: نظر اور نظریے، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی ۲۰۱۱

جیلانی کامران، نئی نظم کے تقاضے، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۵۸

خالد علیگ، امیجری کا دوسرا رخ: مضمون، مشمولہ: ریت آئینہ ہے، کلیات، محمد انور خالد، آج کی کتابیں، کراچی، ۲۰۱۵

خواجہ میر درد، ہندوستان میں تصوف، آل احمد سرور، مرتبہ، اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، سری نگر، ۱۹۸۷

رشید امجد، ڈاکٹر، حرف چند (ابتدائیہ) مشمولہ: مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ: رشید امجد، ڈاکٹر، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام اباد، ۱۹۹۵

سلیم احمد، ابہام اور بازی گری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹

سلیم احمد، ابہام کیوں؟، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹

سلیم احمد، نئی شاعری، نامقبول شاعری، (مضمون) مشمولہ: مضامینِ سلیم احمد، مرتبہ جمال پانی پتی، اکیڈمی بازیافت، کراچی، ۲۰۰۹

سلیمان اطہر جاوید، ادب میں ابہام اور اس کے مسائل، نیشنل بک ڈپو، حیدر آباد، بھارت، ۱۹۷۴

سید محمود، ڈاکٹر، متحدہ ہندوستانی قومیت، مضمون، اردو اور مشترکہ ہندوستانی یہذیب، کامل قریشی، ڈاکٹر، مرتبہ، اردو اکادمی، دہلی

شمس الرحمن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۷۳

شمیم حنفی، میراجی اور ان کا نگار خانہ، دہلی کتاب گھر، دہلی، ۲۰۱۳

صفدر میر، بیابان جنوں (مضمون) مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶

ظہیر کاشمیری، اردو کے ٹیڈی شاعر (مضمون)، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶

فتح محمد ملک، ن۔م۔راشد: سیاست اور شاعری، دوست پبلیکیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰

قاسم یعقوب، لفظ اور تنقید معنی، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۷

قاضی قیصر الاسلام، فلسفے کے بنیادی مسائل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸

گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں، مضمون، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، گوپی چند نارنگ، مرتبہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۹۸

گوہر نوشاہی، سانپ !آکاٹ مجھے (نظم)، مشمولہ: نئی نظم کا سفر، مرتبہ: خلیل الرحمان عزمی، این سی پی یو ایل، دہلی، ۲۰۱۱

مبارک احمد، نئی شاعری اور ابہام (مضمون)، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، نئی مطبوعات، لاہور، ۱۹۶۶

مقالات ن م راشد، مرتبہ شیما مجید، جدید اردو شاعری: مضمون، الحمرہ پبلشنگ، اسلام آباد، ۲۰۰۲

منیر احمد شیخ، گریز کی شاعری، مضمون، مشمولہ: نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، ۱۹۶۶

مولوی نجم الغنی، مرتبہ: سید قدرت نقوی، بحر الفصاحت: حصہ ششم و ہفتم، مجلس ترقی ادب، لاہور

ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، مقدمہ، مشمولہ: اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں، اکسفورڈ یونی ورسٹی پریس، کراچی، ۲۰۱۷ء

وزیر آغا، تنقید اور احتساب، جدید ناشرین، لاہور، ۱۹۶۷

وزیر آغا، تنقید اور مجلسی تنقید، مکتبہ اردو زبان، سرگودھا

وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید و جدید اردو تنقید، انجمنِ ترقی اردو، کراچی

وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، کتاب محل، الہ آباد، ۲۰۰۲

یقین، انعام اللہ خان، دیوان یقین، مرتبہ، فرحت اللہ بیگ، مطبع مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، علی گڑھ، ۱۹۳۰

ویب گاہیں :

ambiguity (n.), https://www.etymonline.com/word/ambiguity, August 10, 2023, 10:40 pm

Ambiguity Definition & Meaning, https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambiguity, August 9, 2023, 10:30 pm

ambiguity noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/ambiguity, August 9, 2023, 10:20 pm

ابہام،Urdu Lughat (udb.gov.pk)، ۱۹اگست، ۲۰۲۳، 10:11pm

ابہام، معنی ابہام|فرہنگ فارسی عمید|واژہ یاب(vajehyab.com) ، ۱۹اگست، ۲۰۲۳، 10:15pm

ادریس آزاد، پوسٹ ماڈرنزم، ایک متبادل مہابیانیہ، https://www.punjnud.com/postmodernism-aik-mutbadal-mahabiyania/amp/?fbclid=IwAR23KFs4s_vcu8kqC2-YRT3y-pNHUcCLU4Uldg-_lecG5mN_Gx7tc--Y414، January 10, 2022، 11:pm

ادریس آزاد، پوسٹ ماڈرنزم، ایک متبادل مہابیانیہ، https://www.punjnud.com/postmodernism-aik-mutbadal-mahabiyania/amp/?fbclid=IwAR23KFs4s_vcu8kqC2-YRT3y-pNHUcCLU4Uldg-_lecG5mN_Gx7tc--Y414

ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان، https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-

%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-
%DA%A9%D8%A7-
June 13, ،%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/
7:31am،2020

ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،
https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%
D8%A7%D8%B5%D8%B1-
%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-
%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-
%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-
%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-
%DA%A9%D8%A7-
June 13, ،%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/
7:24am،2020

ادریس آزاد، معاصر اردو نظم میں مہمل نگاری کا رجحان،
https://www.idrisazad.com/litrature/prose/%D9%85%D8%B9%
D8%A7%D8%B5%D8%B1-
%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%88-
%D9%86%D8%B8%D9%85-%D9%85%DB%8C%DA%BA-
%D9%85%DB%81%D9%85%D9%84-
%D9%86%DA%AF%D8%A7%D8%B1%DB%8C-
%DA%A9%D8%A7-

June 13, ،%D8%B1%D8%AC%D8%AD%D8%A7%D9%86/
2020

اعجاز عبید، میراجی: نامعلوم، جمع و ترتیب،
http://lib.bazmeurdu.net/%d9%85%db%8c%d8%b1%d8%a7-
%d8%ac%db%8c%db%94%db%94%db%94-
%d9%86%d8%a7%d9%85%d8%b9%d9%84%d9%88%d9%85
%d8%8c-%d8%ac%d9%85%d8%b9-%d9%88-
%d8%aa%d8%b1%d8%aa%db%8c%d8%a8-
May ،%d8%a7%d8%b9%d8%ac%d8%a7%d8%b2-%d8%b9/
3:04pm،05, 2023

انور سن رائے , معنی کے بعد متن کے التوا کے معنی،
https://www.bbc.com/urdu/miscellaneous/story/2004/10/printabl
6:09pm،August 10, 2023،e/041011_derrida_sen

انیس ناگی، نظم، https://www.rekhta.org/nazms/harf-ek-jangal-kitaaben-
meraa-jangal-hain-anees-nagi-nazms?sort=popularity-
4:05pm،August 10, 2023،desc&lang=ur

حسینؓ خاموش کیوں کھڑا ہے؟، https://dailypakistan.com.pk/29-Jul-
2:01am،July 29, 2023،2023/1609023

خیر و شر دونوں مِنَ اللہِ تعالیٰ ہیں مگر،
https://mualla.pk/%D8%AE%DB%8C%D8%B1-%D9%88-
%D8%B4%D8%B1-
%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%88%DA%BA-

%D9%85%D9%90%D9%86%D9%8E-
%D8%A7%D9%84%D9%84%DB%81%D9%90-
%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%84%DB%8C%D9%B0-
،%DB%81%DB%8C%DA%BA-%D9%85%DA%AF%D8%B1/
3:30am،August 31, 2021

زیف سید (ظفر سید)، نئ نظم کے معمار (رفیق سندیلوی)،
http://lib.bazmeurdu.net/%D9%86%D8%A6%DB%8C-
%D9%86%D8%B8%D9%85-%DA%A9%DB%92-
%D9%85%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%8C-
%D8%B1%D9%81%DB%8C%D9%82-
%D8%B3%D9%86%D8%AF%DB%8C%D9%84%D9%88%D
B%8C%DB%94%DB%94-
،%D9%85%D8%AD%D8%B1%DA%A9-%D8%B8/
4:05pm،December 31, 2022

سہیل احمد، لسانی تشکیلات کا مختصر ماجرا اور افتخار جالب،
https://www.facebook.com/groups/1700167776933259/posts/20
5:09pm،August 10, 2023،92977720985594/

سیّد احمد قادری، ڈاکٹر، اردو نظموں میں قومی یکجہتی اور حُب الوطنی،
3:35pm،August 9, 2023،https://www.urdulinks.com/urj/?p=4303

سیّد احمد قادری، ڈاکٹر، اردو نظموں میں قومی یکجہتی اور حُب الوطنی،
3:55pm،August 9, 2023،https://www.urdulinks.com/urj/?p=4303

محمد حمید شاہد، خطبات، https://khubat.blogspot.com/، September 1,
5:20pm، 2023

وحید احمد، ڈاکٹر (مباحثہ)، چار نظم نگار، تعارف، قرأت اور گفتگو،
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v
10:30pm، September 1, 2023، =277198461688554