اردو شاعری کے فنی جہات ۱۹۶۰ء کے بعد

مقالہ

برائے ڈاکٹر آف فلاسفی (اردو)

مقالہ نگار

آفتاب احمد

بی۔ایڈ، ایم۔فل

نگران کار

پروفیسر مظفر علی شہ میری

صدر شعبۂ اردو

شعبۂ اردو۔ اسکول آف ہیومانیٹیز

یونیورسٹی آف حیدرآباد

حیدرآباد۔۵۰۰۰۴۶

۲۰۱۶

“Urdu Shayari ke Fanny Jihaat 1960 ke Baad”

DISSERTATION

Submitted to the University of Hyderabad in partial fulfillment of the requirement for the award of the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY IN URDU

Submitted

By

Mr. Aftab Ahmad
(B.Ed, M.Phil. Urdu)

Supervisor
Prof. K. Muzaffer Ali Shahmiri
Head, Dept. of Urdu

Department of Urdu, School of Humanities
University of Hyderabad
Hyderabad 500 046

DECLARATION

I Aftab Ahmad hereby declare that this thesis entitled **"Urdu Shayari ke Fanny Jihaat 1960 ke Baad"** Submitted by me under the guidance and supervision of Prof K. Muzaffer Ali Shahmiri, is a bonafied research work which is also free from plagiarism. I also that it has not been submitted previously in part or in full to this University or Institution for award of any degree or diploma. I hereby agree that my thesis can be deposited in shodganga/INFLIBNET.

Date:

Name Aftab Ahmad
Signature of the Student
Regd. No:11HUPH06

Signature of the Supervisor

Department of Urdu
School of Humanities
University of Hyderabad
Hyderabad

CERTIFICATE

This is to certify that dissertation entitled "**Urdu Shayari ke Fanny Jihaat 1960 ke Baad**" submitted by **Mr. Aftab Ahmad** bearing Regd. No. **11HUPH06** in partial fulfillment of the requirement for the award of the degree of Doctor of philosophy in Urdu is original and the work has been carried out by him under my supervision and guidance. The dissertation has not been previously in part or in full submitted for any degree or diploma to this University or any other institution.

Signature of the Student

Signature of the Supervisor

Head, Department of Urdu

Dean, School of Humanities

فہرست ابواب

پیش الفظ 2

باب اول : اردو شاعری کی مختصر تاریخ (فنی جہات کے حوالے سے) 6

باب دوم : اردو غزل و نظم کا جائزہ (۱۹۶۰ء کے پہلے اور بعد) 72

باب سوم : اردو شاعری کے فنی جہات (۱۹۶۰ء کے بعد) 98

اختتامہ 340

کتابیات 358

پیش لفظ

اللہ کا لاکھ لاکھ شکر ہے کہ میرا پی۔ایچ۔ڈی کا مقالہ مکمل ہوا۔تحقیق میں موضوع کا انتخاب سب سے اہم اور مشکل مرحلہ ہوتا ہے۔سومَیں نے اس سلسلے میں استاذ محترم پروفیسر مظفر شہ میری سے پہلے ہی موضوع کے انتخاب میں اپنی دلچسپی کا اظہار کر دیا تھا۔انھوں نے میری دلچسپی اردو شاعری سے فطری لگاؤ کے پیشِ نظر، مجھے ''اردو شاعری کے فنی جہات'' پر تحقیق کرنے کا مشورہ دیا اور یوں میرا موضوع ''اردو شاعری کے فنی جہات: ۱۹۶۰ء کے بعد'' طے پایا گیا۔جو تحقیق کے آخری مراحل تک میری جستجو کا ساماں بنا رہا اور میں لطف اندوز ہوتا رہا۔

راقم الحروف نے اس مقالے کو تین ابواب میں تقسیم کیا ہے۔

۱ اردو شاعری کی مختصر تاریخ (فنی جہات کے حوالے سے)

۲ اردو غزل و نظم کا جائزہ (۱۹۶۰ء سے پہلے اور بعد)

۳ اردو شاعری کے فنی جہات، ۱۹۶۰ء کے بعد

اختتامیہ

کتابیات

باب اول میں، مَیں نے اردو شاعری کی تاریخ کا سرسری جائزہ لیا ہے اور شاعری کے اہم موڑوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔تاکہ یہ ثابت ہو سکے کہ کس عہد میں شاعری کا کیا معیار تھا۔اور اس میں کس کس طرح کی تبدیلیاں آتی رہیں۔

باب دوم میں ۱۹۶۰ء سے پہلے اور ۱۹۶۰ء کے بعد کے اہم نکات کو اُجاگر کیا گیا ہے اور یہ ثابت کیا گیا ہے کہ ۱۹۶۰ سے پہلے اور ۱۹۶۰ء کے بعد کی شاعری کے بنیادی اور امتیازی مقامات کون سے ہیں؟

باب سوم، تحقیق کا اصل باب ہے۔جس میں اردو شاعری کی سبھی اصناف پر بحث کی گئی ہے۔اس خصوص میں ۱۹۶۰ء سے پہلے اور اُس کے بعد کی اصنافِ شاعری کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔

اختتامیہ میں مقالے کے تمام ابواب کا نچوڑ اور خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔

مَیں اپنے استاذ محترم اور نگراں کار پروفیسر مظفر علی شہ میری، صدر شعبہ (اردو) کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جن کی شفقت اور جذبۂ صادق نے مقالے کی ہر مشکل آسان کر دی۔ آپ نے نہایت خلوص و محبت کے ساتھ میری رہنمائی فرمائی۔ کچھ ابواب کے مواد تک میری رسائی نہ ہونے پر آپ ہی نے مجھے مواد فراہم کیا۔ میرا خیال ہے کہ علم کی جستجو میں بھٹکنے والے طلبہ کو خدا کچھ عطا کرے یا نہ کرے مگر پروفیسر مظفر شہ میری جیسا ایک استاذ اسے ضرور عطا کرے، تو پتھر سے خود بخود مورت نکل کر سامنے آ جائیگی۔

کبھی مَیں نے استاذ محترم کے لئے ایک قطعہ کہا تھا، اس وقت میرے ذہن میں صرف یہ تھا کہ قطعہ کردار کی پوری عکاسی کرے نہ کہ قصیدہ بن کر رہ جائے قطعہ ملاحظہ ہو

قائم رہے ہمیشہ صداقت کے واسطے
کھولی زباں کبھی نہ عداوت کے واسطے
کردار ہی کچھ ایسا ہے بے باک آپ کا
دشمن بھی سوچتا ہے محبت کے واسطے

اب فیصلہ آپ ہی کریں کہ قطعہ کردار کی عکاسی کرتا ہے کہ محض شخصی قصیدہ بن کر رہ گیا ہے۔

مَیں اپنے دیگر اساتذہ پروفیسر انوالدین، پروفیسر رضوانہ معین، پروفیسر خالد سعید، پروفیسر نسیم فریس، پروفیسر ابوالکلام، ڈاکٹر عرشیہ جبین، ڈاکٹر نشاط احمد، ڈاکٹر محمد کاشف، ڈاکٹر عبدالرب منظر، کا شکریہ ادا کرنا اپنا فریضہ سمجھتا ہوں کہ ان کی دعائیں اور نیک تمنائیں میرے ساتھ رہیں اور ان کے مفید مشورے میری رہنمائی کرتے رہے اور کرتے رہیں گے۔

آخر میں اپنے والد محترم منیر احمد، محترمہ والدہ، اپنے بھائیوں شاداب احمد، آداب احمد، شباب احمد، سیماب احمد اور اپنی بہنوں لائق النساء، سائق النساء، چچا محمد کامل اور اہلیہ عشرت جہاں وغیرہ کا فرداً فرداً شکریہ ادا کرنا اپنا فریضہ سمجھتا ہوں کہ جن کی دعائیں اور نیک تمنائیں میرے ساتھ رہیں اور ان کے

مشورے میری رہنمائی کرتے رہے اور مجھے حوصلہ دیتے رہے۔

آخر میں صرف اتنا ہی کہہ سکتا ہوں کہ کاش میرے دادا مرحوم حاجی منشی محمد بشیر صاحب اس دنیا میں ہوتے جنھوں نے میری تربیت اور تعلیم کو جلا بخشی، تو آج ان کی خوشی کا ٹھکانہ نہ ہوتا، خیر خدا ان پر اپنے کرم کی بارش کرے اور ان کی مغفرت فرمائے۔ آمین

آفتاب احمد عرشی

تاریخ:

باب اول

اردو شاعری کی مختصر تاریخ

(فنی جہات کے حوالے سے)

ایک بات یہ طے ہے کہ انسان کے احساسات و جذبات کسی زبان کے محتاج نہیں ہوتے ۔جبکہ زبانیں احساسات و جذبات کی محتاج ہوا کرتی ہیں ۔شاید یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کا دوسری زبان سے لین دین کا رشتہ بہت پرانا ہے اور اسی لین دین کے عمل سے زبان کو استحکام و استقامت عطا ہوتی ہے ۔اردو زبان کا بھی کچھ ایسا ہی معاملہ ہے ، جو اپنے ابتدائی دور سے آج تک کئی زبانوں سے گہرا ربط رکھے ہوئے ہے ۔علاوہ ازیں دیگر زبانوں کی طرح اردو زبان بھی زمانے کے سیاسی ، سماجی اور نفسیاتی تناظر میں خود کو بدلتی رہی ہے ۔اس باب میں ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ سماجی ، سیاسی اور معاشرتی حالات کے تحت اردو شاعری کے فنی جہات میں کیا کیا تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اور اس کے اثرات فکری سطح پر کیوں کر پڑے ہے ۔

یہ بڑی دلچسپ بات ہے کہ دنیا کے تمام فنونِ لطیفہ میں شاعری اپنی الگ پہچان رکھتی ہے ۔ دنیا کی کسی بھی قوم کے ذہین افراد نے جب اپنے احساسات وافکار کو پیش کرنا چاہا ہے تو انھوں نے سب سے پہلے شاعری ہی کی طرف اپنا ہاتھ بڑھایا۔اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ شاعری میں ندرتِ اظہار کی بے پناہ صلاحیت اور فکر کی کئی جہتیں موجود ہیں ۔

شاعر اپنی تخلیقات کی حسن کاری میں خوب سے خوب تر کی جستجو کرتا ہے اور اس کی تلاش میں تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر تراشی وغیرہ کا سہارا لیتا ہے ۔تخلیق کار اپنے چھوٹے بڑے ہر طرح کے تجربے احساس اور مشاہدے کو اشارے و کنایے میں پیش کرنے کی سعی کرتا ہے ۔یعنی پردے کی آڑ میں رہ کر حقیقت بیان کرتا ہے ، جس سے تخلیق میں حسن پیدا ہوتا ہے ۔

حسن تخلیق کار کے لئے ہمیشہ سے دلچسپی کا موضوع رہا ہے ۔ اسنڈیزان ڈائنگ کلچر studier in dying culture میں لکھا ہے کہ حسن کی تخلیق کا یہ تصور تزئین و آرائش سے عبارت ہے یعنی '' تزئین و آرائش کے ذریعے کسی بے ڈھنگی اور بے ڈھب شئے کو بھی حسن بخشا جا سکتا ہے (۱)

تبھی تو میرؔ نے کہا ہے ۔

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں

عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

اردو شاعری کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کا پہلا دور ہندوی ادب کے زیر اثر پروان چڑھتا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق ''اردو زبان سب سے پہلے گجرات میں اپنی ادبی روایت بناتی ہے''(۲) اور یہیں اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز وضاحتی رنگ سخن سے ہوتا ہے۔جس میں مثنویاں، گیت، دوہرے وغیرہ شامل ہیں۔ یہ وضاحتی رنگ، رفتہ رفتہ فنی ارتقاء کی صورت اختیار کرتا ہے۔اظہار کی سادہ صورتیں ختم ہو کر بالراست طریقِ اظہار کی مختلف شکلیں نمودار ہونے لگتی ہیں، جیسے جیسے زمانہ گزرتا جاتا ہے، ویسے ویسے یہ شکلیں گہری ہوتی جاتی ہیں۔

تشبیہ اظہار کی پہلی صورت ہے۔ دیگر تمام صورتیں اسی سے بنتی ہیں۔تاہم اس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کے مذکور ہو جانے کی وجہ سے اس میں وہ کاٹ نہیں ہوتی جو استعارے اور بعد کے ادوار میں علامت میں پیدا ہوئی اردو کے اوّلین ادوار میں تشبیہ کی کئی مثالیں نظر آتی ہیں۔ کچھ مثالیں زمانی ترتیب سے پیش کی جاتی ہیں۔

مُکھا سورج کتاباں تھے نوا خط سوں لکھایا توں

اسی خط پر سبی عاشق سویک راہی کرن سکتا

محمد قلی قطب شاہ

ادا وناز سوں آتا ہے روشن جبیں گھر سوں

کہ جیوں مشرق سے نکلے آفتاب آہستہ آہستہ

ولی

واں کوئی آیا لیے ایک مرصع پنجرا

لال دستار دوپٹہ بھی ہرا جوں طوطا

نظیرؔ اکبرآبادی

بلبل خوش نغمہ ہوں لیکن اس گلستان میں جہاں
نالہ مرغ چمن سے کم نہیں فریاد زاغ

سوداؔ

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

میرؔ

واہ واہ کیا معتدل ہے باغ عالم کی ہوا
مثل نبض صاحب صحت ہوہر موج صبا

ذوقؔ

اس شعلہ خود سے بزم جہاں میں لگا کے لو
مانند شمع آپ کو ہم نے گھلا دیا

ظفرؔ

پھر پردہ در ہے کس کی وہ انگلی ہلال سی
جو مثل صبح چاک گریباں شام ہے

مومنؔ

اس کے یاں آفتاب عارض ہے
دن ہی آٹھوں پہر ہے رات نہیں

ناسخ

واہ ری شانے کی قسمت کس کو یہ معلوم تھا

پنجہ شل سے کھیلیں گے عقیدہ ہائے موئے دست

آتش

مڑ کے دیکھا تھا کہ دریا ایک قطرہ بن گیا

آنکھ جھپکی تھی کہ ساحل پہ سفینہ آگیا

نسیم

خدا نے اس کو دیا ایک خوبرو فرزند

ستارہ جیسے چمکتا ہوا بہ پہلوئے ماہ

غالب

دنیا کی تمام زبانوں کی طرح اردو شاعری میں بھی کثرت سے آفاقی استعارے استعمال ہوئے ہیں ۔استعارے دراصل انسانی تجربات و مشاہدات کا نچوڑ ہوتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ استعارے کسی ایک زبان کی ملکیت نہیں ہوتے بلکہ یہ ہر بڑی زبان کا سرمایہ ہوتے ہیں مثلاً آگ، سانجھ، سویرا، اندھیرا، اجالا، سرائے، سانپ وغیرہ یہ استعارے ہندوی شاعری میں بھی کافی مقبول رہے ہیں ۔تشبیہ کے بعد استعارے کا مقام ہے۔ استعارہ پردے کی آڑ میں گفتگو کرنے کا فن ہے۔یعنی ایک لفظ کہہ کر دوسرا لفظ مراد لینے کو استعارہ کہتے ہیں۔ یہ بڑا نازک فن ہے اور اسی نزاکت اظہار تک پہنچنے کے لیے استعارے کو کئی ادوار سے گزرنا پڑا ہے ۔ڈاکٹر مظفر علی شہ میری نے اس سفر کی ارتقائی صورتوں کو پیش کیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اردو استعارے کا یہ سفر ولی کی شاعری میں آ کر ایک موڑ لیتا ہے جس کے باعث ولی اس راز سے واقف ہو جاتے ہیں کہ استعارہ

دراصل پردے کی آڑ میں گفتگو کرنے کا فن ہے۔(۳)اس کے بعد استعارے کا یہ سفر جاری رہتا ہے جس میں کئی نشیب وفراز آتے ہیں اور بالآخر غالبؔ کی شاعری میں اردو استعارہ کو عروج حاصل ہوتا ہے۔ڈاکٹر مظفر علی شہ میری نے اپنی تصنیف ''اردو غزل کا استعاراتی نظام'' میں اس سفر کے اہم موڑ دکھائے ہیں۔آیئے پہلے چند آفاقی استعاروں کا مطالعہ کریں۔

کپٹ بھاؤ تھیں مجھ اٹھیں سیس آگ
بلندی چلے پائے تھیں سیس آگ

فخر الدین نظامیؔ

یہاں آگ غصے،کا استعارہ ہے مثنوی نو سر ہار میں اشرف بیابانی نے عشق و ہجر کے معنوی میں استعمال کیا ہے۔

کدھریں تھی چک نکل آؤ
سینے کیری آگ بجھاؤ

اسی طرح سے گھر یا وطن ملک قوم کا آفاقی استعارہ ہے۔اردو میں کثرت سے استعمال ہوا ہے۔
حضرت امیر خسروؔ کا یہ شعر حضرت نظام الدین اولیا کے مزار شریف پر کندہ ہے:

گوری سووے سیج پہ اور مکھ پہ ڈارے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانج بھئی چوندیس

چھاؤں ہندی شاعری کے اثر سے اردو میں آیا تھا۔فخر الدین نظامی کے یہاں کچھ اس طرح سے استعمال ہوا ہے۔

کہی بات رانیں کہ تجہ چھاؤں بل
ہمیں جیوناں جرم تجہ چاؤ تل

مگر چھاؤں فارسی کے اثر سے 'سایہ' میں تبدیل ہو گیا۔

سرائے دنیا کا آفاقی استعارہ ہے، قیام مختصر اس کی وجہ جامع ہے۔کبیر نے اس طرح سے استعمال کیا ہے۔

کبیر سر پر سرائے کیا سوئے سکھ چین
سوانس نگارا باج کا باجت ہے دن رین

فارسی کے اثر سے سرائے، پھول بن، پھل باری وغیرہ میں تبدیل ہو گیا۔

سانپ دشمن کا آفاقی استعارہ ہے۔فخر الدین نظامی۔

نڈر ہو نہ رہنا لگے سانپ دیکھ
سنور (جلد) سر کچلنا پڑے دیکھ بیگ

حالانکہ اردو شاعری میں خاص طور سے غزل میں یہ استعارہ زیادہ تر زلف یار کے لئے استعمال ہوتا ہے۔اسی طرح سے چاند محبوب کا آفاقی استعارہ ہے اور اردو غزل میں کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ بلکہ چاند نے بہت دنوں تک اردو شاعری پر حکومت کی ہے۔اردو کا شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو گا جس نے چاند کو بطور استعارہ نہ استعمال کیا ہو۔مگر جب فارسی کا اثر ہوا تو چاند کے بجائے ماہ، ماہتاب وغیرہ استعمال ہونے لگا۔

راستہ ________ زندگی، اصول وغیرہ کا استعارہ ہے۔

خار، دشمن ________ خلش وغیرہ کا آفاقی استعارہ ہے۔

برسات رونے کے لیے کافی قدیم آفاقی استعارہ ہے۔

آفاقی استعاروں کی ان مثالوں کے بعد اب آیئے اردو کے مخصوص استعاروں کے عہد بہ عہد پر ایک انفرادی نظر ڈالتے ہیں۔

ڈاکٹر مظفر علی شہ میری کی تحقیق کہ اہم نکات ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ

۱۵۷۵ءتا۱۷۰۰ءکی درمیانی مدت میں استعارہ کے ابتدائی فنی نقوش ابھرتے ہیں۔اردو شعراء کو استعاروں کے استعمال پر پہلی گرفت حاصل ہوتی ہے۔حسن شوقیؔ ،غواصیؔ ،وجہیؔ ،قلی قطب شاہ وغیرہ نہ صرف فارسی استعاروں کو فنی شعور کے ساتھ استعمال کرنے کی ابتدائی کوشش کرتے ہیں بلکہ خالص ہندوستانی اور نئے استعارے بھی تراشتے ہیں۔(۴) مثلاً۔شیخ احمد گجراتی

بھرے مدرس کے دو نارنگ دمیٹھے
بھونر کب نا اٹھے بھل کر جو بیٹھے

اس شعر میں بھورا___ پستان کا اور نارنگ ___ چھاتیوں کا استعارہ ہے

قلی قطب شاہ کا ایک شعر دیکھئے۔

سودھن میں کونپلیں نیچے سولیو نپلیاں اپ ہت
تو اس تھے مدعا کرد سے گا عاشقاں میں کچ

یہاں کونپل___ پستان کا استعارہ ہے

اس دور کی غزلوں پر ہندوی رنگ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ ہاں کہیں کہیں فارسی استعاروں کے استعمال سے فارسی غزل کی داخلی فضاء بھی قائم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔''یہ وہی عہد ہے جس میں زبان اپنی تکمیل کی طرف گامزن تھی۔اس کے کتنے ہی الفاظ متروک ہونے تھے۔اور کتنے ہی الفاظ کو ابھی تراشا جانا تھا۔زبان کے کتنے ہی قواعد کو ابھی مکمل ہونا تھا۔جس کی وجہ سے اس دور کی شاعری پر بہت سی زبانوں کا اثر پڑا ہے۔اسی وجہ سے اظہار و بیان میں پختگی کی کمی محسوس ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔''(۵)

فنی شعور کے اس ابتدائی دور میں استعارے کے لئے خارجی مشابہت ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا تھا۔ شاعر کی نگاہ مستعار منہ کے ظاہری پہلوؤں ہی پر تھی۔داخلیت سے کچھ کام نہ تھا۔

ویسے خوش صحن سینا صاف کوثر
پڑے دو بڑے بڑے نوانی اس پر

(شیخ احمد گجراتی)

یہاں چھاتیوں کو محض خارجی مشابہت کی بنا پر بلبلوں سے استعارہ کیا گیا ہے۔شاعر کی نگاہ طرفین استعارہ کی ظاہری گولائی پر مرکوز ہے۔ بلبلہ کا ایک ایک داخلی پہلواس کی حیات مختصر بھی ہے۔جس کی بنیاد پر اسے حیاتِ انسانی سے استعارہ کیا جاتا ہے۔

اس عہد کے شعراء کا رجحان زیادہ تر تشبیہ کی طرف تھا۔ اور وہ بھی تشبیہ کی ایک خاص قسم تشبیہ بالاضافت کو زیادہ فروغ ملا۔اردوغزل میں اس کی مقبولیت کی وجہ استعارہ اپنے حسن کی نزاکتوں تک پہنچتے پہنچتے رہ جاتا ہے، جسے بعد میں وؔلی حاصل کر لیتا ہے۔

وؔلی نے ۱۷۰۰ء میں دہلی کا سفر کیا تھا اور سعداللہ گلشن سے ملاقات کی تھی۔سعداللہ گلشن نے وؔلی کو مشورہ دیا تھا کہ وہ فارسی مضامین شعری کو اردو میں منتقل کریں۔وؔلی نے یہ مشورہ قبول کیا اور فارسی مضامین شعری کو اردو میں اس طور سے ڈھالا کہ اردوغزل کی دنیا ہی بدل گئی۔وؔلی نے فارسی شاعری سے جہاں تک ہوسکا فائدہ اٹھایا۔''استعارے کے ضمن میں وؔلی کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تشبیہ بالاضافت اور استعارہ کی کشمکش سے استعارہ کے حسن کا عرفان حاصل کرتا ہے جس کا فیضان اردوغزل میں آج تک جاری ہے۔''(۶) وؔلی نے جہاں ایک طرف فارسی مضامین سے فائدہ اٹھایا وہی دوسری طرف فارسی استعاروں سے بھی استفادہ کیا۔

بقول ڈاکٹر مظفر شہ میری کے وؔلی کے یہاں تشبیہ سے استعارے تک کا یہ سفر نمایاں اور واضح نظر آتا ہے۔لعل فارسی کا بڑا ہی پامال استعارہ ہے۔اردوغزل میں اسے بطور استعارہ کے کم اور بطور تشبیہ کے زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔وؔلی کی یہ تشبیہ ملاحظہ ہو۔

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا

استعارہ میں مشبہ حذف کردینے سے کتنی جامعیت پیدا ہوئی ہے۔دیکھئے۔

صنم کے لعل پروقت تکلم

رگ یا قوت ہے موج تبسم

نگاہ یار کو تیر، خنجر یا تیغ سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ مشبہ بہ کو اضافت کے ساتھ تشبیہ بالا ضافت اور کسی ایک کو حذف کر کے استعارہ بناتے ہیں۔

جس نے دیکھا ہے تجھ نگاہ کی تیغ

پھر کے جیتا اُسے محال ہوا

یہاں نگاہ اور تیغ دونوں مذکور ہیں۔ استعارہ بالتصریح میں نگاہ اور استعارہ بالکنایہ میں تیغ محذوف ہوتے ہیں۔

قتل کرتے ہیں دو نیناں پُر خمار

کون ہے لیوے تجھ آنکھوں سے قصاص

استعارہ کا یہ رمز یہ حسن مشبہ اور مشبہ بہ کی وضاحت سے ماند پڑ جاتا ہے۔ اس لئے استعارہ بالتصریح کبھی کبھی استعارہ بالکنایہ کے حسن کی تاثیر کو نہیں پا سکتا۔

ولؔی اس فنی شعور کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اور فارسی کے پامال استعاروں میں جان ڈال دیتا ہے۔ یہ استعارہ بالکنایہ دیکھئے۔

کیونکر رکھوں میں دل کوں ولؔی اپنے کھینچ کر

نیں دست اختیار میں میرے عنان آج

دل کو تیز رفتار گھوڑے سے استعارہ کیا ہے۔ استعارے کا یہ فنی شعور واضح طور پر ولؔی کے یہاں دیکھا جا سکتا ہے۔ ولؔی کے بعد یہ شعری ورثہ دوسرے شعراء کو منتقل ہوتا ہے۔ سراؔج اورنگ آبادی نے درج ذیل شعر میں نرگس کا استعارہ دیکھئے کتنے اعتماد کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

مست و مدہوش ہے گل زار میں مانند سراؔج

بس کہ ہے شیفتۂ نرگسِ جاناں نرگس

شمالی ہند کے شاعر خان آرزو نے صنم جیسے پامال استعارے کو بڑے اعتماد سے باندھا ہے۔

اس تند خو صنم سے جب سے لگا ہوں ملنے
ہر کوئی جانتا ہے میری دلاوری کو

شاہ حاتم کا اعتماد دیکھئے۔

نرگس اب ہم سے نہ کر وعدئے ہم چشمی تو
کس کس نرگس کا میں بیمار ہوں اللہ اللہ

شاہ مبارک آبرو (۱۷۵۰ء) کے اس شعر میں استعارے کا یہ فطری انداز ملاحظہ ہو۔

کھلکھلاکر پھول غنچہ کی طرح جاتا ہے موند
بے تکلف ہنس کے جب عاشق سیں شرماتا ہے وہ

ان اشعار میں استعارے سے دل میں جو ٹیس اٹھتی ہے۔وہ استعارے کا حاصل ہے۔ جو کہ استعاروں کے استعمال میں شاعر کی خود اعتمادی اور اس کے فنی شعور کی غمازی کرتا ہے۔

اسی عہد کے دوسرے رخ پر شمالی ہند کی شاعری میں ایہام گوئی کا بول بالا تھا۔دکن کے ولؔی اور سراؔج کے ہم عصر شمالی ہند کے شعراء میں آبؔرو، حاتؔم اور ناجؔی وغیرہ کا دور تھا۔اس دور میں شمالی ہند میں پوری طرح سے معاشرہ پر آشوب ماحول میں چھایا ہوا تھا۔ ہرطرف بے معنویت کا دور دورہ تھا۔سماج کھوکھلے پن کا شکار تھا۔''عہد آبؔرو کی اس بے آبروئی اور افراتفری کی وجہ ملک کی سیاست تھی۔بادشاہوں کی ایک کے بعد ایک دیگرے تاج پوشی نے معاشرہ میں بے یقینی کی خوفناک لہر پیدا کرتی تھی۔اس پر مسلمانوں کی اقتصادی بدحالی نے اپنے قدم جمانے شروع کردیئے تھے جس کی وجہ سے معاشرہ بے قابو بدحواسی کا شکار ہوگیا تھا اور اسی بدحواسی نے جسم کو مرکز نگاہ بنادیا تھا۔جس کی وجہ سے عشق اس عہد کا غالب رجحان بن گیا۔'' (۷) ڈاکٹر جمیل جالبؔی کا خیال ہے کہ ''یہ عشق جسم کی آگ بجھانے کی خواہش کا شریفانہ نام تھا'' جس کی وجہ سے اس عہد میں جو

ادب تخلیق ہوا وہ اپنے اندر معاشرہ کی تمام لعنتوں کو ساتھ لے کر پیدا ہوا جس کے اندر بے معنویت خود غرضی ظاہری یا آرائشی چیز بن گئی۔

ایسے ہی پر آشوب دور میں شعراء ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہونے لگے۔ ایسا ہی دور ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوسکتا ہے۔ نیز معاشرے کو جب ہر چیز اور بات میں دو رخ نظر آنے لگے ہیں۔ تو وہاں وہی چیز اور وہی بات کامیاب ہوتی ہے، جس کے دو رخ ہوتے ہیں۔

حالانکہ ایہام گوئی کی بنیاد معنی و تلاشِ مضمون تازہ، پر رکھی گئی تھی۔ اور اس میں یہ چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ معنی جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے۔ انھیں شاعری میں تلاش کیا جائے۔

ایہام گوئی کا رواج عام ہوا تو ایک زمانہ اس راہ پر چل پڑا۔ اور ہر شاعر دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرنے لگا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب بے اعتدالی کا شکار ہو گیا۔ ایہام گوئی بھاشا کی مقبول شعری صنف تھی ۔ڈاکٹر جمیل جالبی کا خیال ہے کہ فن ایہام کے ساتھ جب سچا جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے تو آبدار موتی ہاتھ آتے ہیں (۸) لیکن معاملہ اس کے برعکس ہو تو صنعت ایہام محض نمائش کی چیز بن کر رہ جاتی ہے۔ عہد آبرو کی شاعری کچھ ایسی ہی ظاہر پرستی کی شکار ہو گئی تھی۔ جس کا اثر استعاروں پر بھی پڑا۔ ڈاکٹر مظفر علی شہ میری کا خیال ہے کہ ''استعاروں کے فنی استعمال کے ضمن میں سوائے شاہ حاتم کے کسی نے کوئی اچھی مثال قائم نہیں کی ،اس دور میں استعاروں کو دو طرح سے نقصان پہنچتا ہے۔ ایک تو ایہام گوئی کی وجہ سے، دوسرا استعاروں کے میکانکی استعمال کے باعث۔ کیوں کہ ایہام گوئی کے شعراء کا سارا زور تخیل لفظ کو معنی بنانے میں صرف ہونے لگا۔ انھیں اپنے دلی جذبات کے اظہار کی فکر کم ہی ہوتی تھی۔ ان کے نزدیک معنی کے بجائے لفظ کو برتری حاصل تھی۔ یہی ان کے لیے کمال کا فن تھا۔'' (۹) اور ظاہر ہے اس کی دنیا بہت محدود تھی۔ شعر میں ایہام شعوری کوشش کے ذریعہ منصب سے ہٹاتا ہے۔ جب کہ استعارے کو شعوری کوشش سے سنوارا تو جا سکتا ہے۔ لیکن ذہنی کاوش سے تخلیق کرنا اسے رسوا کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایہام گو شعراء کے یہاں استعاروں میں ندرت ،تازگی اور برجستگی کے بجائے تصنع و بناوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ اسی عہد میں استعاروں کا میکانکی استعمال بڑھ

جاتا ہے۔ڈاکٹرمظفرعلی شہ میری نے ثابت کیا ہے کہ استعاروں کا یہ میکانکی استعمال ''داؤ داورنگ آبادی سے با قاعدہ آغاز ہوتا ہے۔''(١٠) داؤ داورنگ آبادی کے کلام سے اس میکانگی استعمال کا با قاعدہ آغاز ہوتا ہے اور ایہام گوشعراء میں مقبول ہوتا ہے۔داؤ داورنگ آبادی کے یہاں ایسے استعاروں کی بہت سی تعداد ہے جس میں استعارے محض رواروئی میں استعمال ہوتے ہیں۔ایہام گوشعراء نے بھی استعارہ کواسی طور پر رسوا کیا۔

شاکرناجؔی کا ایک شعر دیکھئے۔

چھوڑتے کب ہیں نقد دل کو صنم
جب یہ کرتے ہیں پیار کی باتیں

یہی بات ایک اور شعر میں درج ہے۔

آتش عشق میں رہا تھا دھنس
دل مرا ہے صنم، سمندر آج

یہاں صنم کو نکال دیں یا اس کے بدلے میں کوئی دوسرا استعارہ استعمال کرلیں تو شعر کے مفہوم میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیوں کہ شعر کے دوسرے الفاظ سے استعارے کا رشتہ قائم نہیں ہے۔اس طرح کے سیکروں استعارے ایسے ہیں جہاں استعارے کی اہمیت سوائے ایک بے مقصد لفظ کے اور کچھ نہیں جو یا تو مشق سخن کی وجہ سے شعر میں آجاتا ہے۔یا محض ضرورتِ بندش کے باعث۔اس دور میں شعر میکانکی انداز جڑ پکڑنے لگتا ہے اور آگے چل کر دبستانِ لکھنؤ کی بنیادی کمزوری بن جاتا ہے۔مگر یہ بھی ہے جہاں ایک طرف ایہام گوئی سے اردو شاعری کے استعاروں کو نقصان پہنچا ہے۔وہیں دوسری طرف فائدہ بھی ہوا ہے۔قائمؔ چاند پوری نے ایہام گوئی کو ابتدائے زمانہ کی شاعری میں تلاش الفاظ تازہ کی کوشش اور جان شعر پر ایک اسے مرتبۂ بلاغت سے گرانے کا عمل قرار دیا ہے۔بقول شمس الرحمٰن فاروقی جب کہ خود قائم کے ایہام خوب موجود ہے۔اب اس کی ایک خاص وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ عام قاعدہ ہے کہ لوگ فیشن کو اختیار کرتے ہیں اور جب اس کا زمانہ گزر جاتا ہے تو اسے نہ صرف ترک کردیتے ہیں بلکہ اس پر ہنستے ہیں۔قائمؔ نے یہی کیا ہے۔لیکن ہمارے کتابی

نقادوں نے قائم کے مندرجہ بالا جملوں کو ایہام گوئی کے خلاف جملے اور احتجاج سے تعبیر کیا ہے (۱۱) شمس الرحمٰن فاروقی کا ہی خیال ہے کہ جب قائم نے اپنا تذکرہ لکھا ۱۷۵۵ء کے آس پاس تو ایہام گوئی کا فیشن ختم ہو چکا تھا (۱۲) بات واضح ہے ایہام گوئی ایک فیشن کے طور پر آئی اور فیشن کے بعد بھی سوداؔ، میرؔ، دردؔ بڑے شعراء کے یہاں بھی ایہام ملتا ہے۔ مگر اس وقت تک ایہام کی مقبولیت کا رواج نہ تھا۔ جو صدی کے اوائل میں تھا۔ اور ایسا بھی نہیں کہ اردو شاعری میں ایہام پہلے نہیں تھا۔ ولیؔ اور سراجؔ کے یہاں ایہام کثرت سے ہے۔ ایہام گوئی کے مخالف اور ہمدرد سب اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ یہ معنی یا تلاش لفظ تازہ اور طرز تازہ اختیار کرنے کا وسیلہ تھا۔ ایہام گوئی دراصل معنی آفرینی اور تازہ گوئی کا ایک وسیلہ تھی۔ سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارہویں صدی کے شروع میں اردو شعراء نے اسے کثرت سے برتا۔ حتی کہ اس کی شکل ایک فیشن کی سی ہو گئی۔

ایہام گوئی سے متعلق محمد حسین آزاد نے پتے کی بات کہی ہے۔ آب حیات کے باب بعنوان نظم اردو کی تاریخ میں وہ لکھتے ہیں:

> ''نظم اردو کے آغاز میں یہ امر قابل اظہار کہ سنسکرت میں ایک ایک لفظ کے کئی کئی معنی ہیں اس واسطے اس میں اور برج بھاشا اس کی شاخ میں ذومعنین الفاظ اور ایہام پر دوہروں کی بنیاد ہوتی تھی۔ فارسی میں یہ صنعت ہے مگر کم اردو میں پہلے پہلے شعر کی بنیاد اسی پر رکھی گئی اور دور اول کے شعرا میں برابر قانون جاری رہا''
> (۱۳)

یعنی محمد حسین آزاد نے اردو ایہام گوئی کا رشتہ سنسکرت اور برج بھاشا سے جوڑا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ایہام کی اصل سبک ہندی کی فارسی شاعری میں قرار دی ہے۔ لیکن بات ایک ہی ہے کیوں کہ سبک ہندی کے شعراء سنسکرت سے بہر حال متاثر تھے۔

ایہام گوئی شاعری میں معنی آفرینی اور تازگی حاصل کرنے کے لیے وجود میں آئی ہاں مگر ایہام گوئی اپنے عہد میں جو مرکزی حیثیت رکھتی تھی اسے دوبارہ نصیب نہ ہو سکی مگر ایہام گوئی کے عہد کے بعد آنے والے شعراء کے یہاں بھی ایہام گوئی کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اس بات کی وضاحت شمس الرحمٰن فارقی نے اپنی

کتاب ''غزل کے اہم موڑ'' میں بحث کرتے ہوئے ثابت کیا ہے۔(۱۴) سوداؔ، دردؔ، غالبؔ، انیسؔ وغیرہ جیسے شعراء کے یہاں بھی ایہام کے شعر مل جاتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ'' کلاسیکی شعراء میں کوئی ایسا نہیں جس کے یہاں ایہام موجود نہ ہو۔''(۱۵) جدید عہد میں بھی اس کا رجحان ان شعراء کے یہاں باقی رہا جنھوں نے کلاسیکی شاعری سے استفادہ کیا اور کلاسیکی اساتذہ سے براہ راست فیض حاصل کیا۔

ڈاکٹر مظفر شہ میری نے اردو استعارے کے عروج و زوال کے تعلق سے مزید یہ لکھا ہے کہ دکن میں جس وقت ولیؔ، سراجؔ، اور ان کے بعد کے شعراء سنجیدہ شاعری تخلیق کرنے میں لگے ہوئے تھے اس وقت شمالی ہند میں دو طرح کی صورتحال دکھائی دیتی ہے۔ایک طرف دہلی تھی جہاں کے شعراء ایہام گوئی کے بعد اپنی شاعری میں زندگی کے درد کو سمیٹنے میں لگے ہوئے تھے تو دوسری طرف لکھنؤ میں شاعری سامان تفریح بنی ہوئی تھی۔

جہاں تک دہلی کا سوال تھا یہ کئی بار اجڑی اور کئی بار بسی ہے اور جب جب سفاک بادشاہوں کے ہاتھوں دہلی اجڑی ہے تب تب عوام کے دل درد والم سے بھر گئے ہیں اور زندگی ان کے لیے اجیرن بن گئی ہے۔ جہاں ایہام گوئی کا دور ختم ہو رہا تھا تو اُس وقت لوگوں کے ہونٹوں سے ہنسی چھن گئی تھی اور دل درد سے لبریز تھے۔نتیجتاً ایہام گوئی کا خاتمہ ہوگیا۔سب سے پہلے شاہ حاتمؔ نے اپنے ضخیم دیوان سے'' دیوان زادہ'' مرتب کر کے ایہام گوئی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔میرؔ اور دیگر شعراء نے اسے قبول کیا۔جس کے نتیجے میں شہر دہلی کے شعراء نے اپنے تخیل کو جھجھوڑا تو بیسوں نئی تشبیہات و استعارات تخلیق ہوئے، جن میں اس دور کا سارا کرب آئینہ بن کر سامنے آ گیا۔اس وقت قفس، بلبل، خزاں، خرابہ، ویرانہ، جلاد، خاک، جیسے استعارے شعراء کی زبانوں پر چڑھ گئے۔ جو ان کے درد و کرب کے اظہار کا اہم وسیلہ تھے۔اس حوالے سے چند اشعار ملاحظہ ہوں ۔

نسیم آئی مرے قفس میں عبث

گلستان سے دو پھول لائی نہیں

(میرؔ)

صیاد اب دہائی سے کیا مجھ اسیر کو
پھر کس کو زندگی کی توقع بہار تک

(دردؔ)

یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغباں اپنا

(مظہرؔ جان جاناں)

ان اشعار سے اس عہد کی ساری صورتِ حال سامنے آجاتی ہے۔ جس میں کرب، تڑپ، حسرت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی صورت حال کی وجہ سے اس دور میں اردو غزل کے معیاری استعارے تخلیق ہوتے ہوئے نئے نئے معنوں میں استعمال ہوتے ہیں اور اپنا عروج حاصل کر لیتے ہیں۔ تاہم جب یہی استعارے دہلی سے لکھنؤ کا سفر کرتے ہیں تو انھیں زوال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اسی عہد میں بعض شعراء نے استعارے میں علامت کی صفت پیدا کر کے اسے علامت کا مقام و مرتبہ عطا کیا۔ قبل ازیں سراجؔ اورنگ آبادی نے یہ کارنامہ انجام دیا تھا۔ شمالی ہند میں قائمؔ چاندپوری نے اسی روایت کو آگے بڑھایا۔ ’’قائمؔ چاندپوری کے بہت سے استعارے ایسے ہیں جس پر علامت کا گمان ہوتا ہے۔‘‘ (۱۶) ظاہر سی بات ہے یہ استعارے کے حق میں سب سے بڑی کامیابی کہی جاسکتی ہے۔

علامت کی کئی بنیادی صفات میں لفظ کا کثیر المفہوم ہونا اس کی ایک اہم صفت ہے ہر چند یہ خصوصیت علامت کے ساتھ مخصوص ہے تاہم استعارے میں بھی اس کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ قائمؔ ان ہی امکانات کو حاصل کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ مثلاً یہ استعارہ بالکنایہ دیکھئے علامت کے کتنے قریب ہے۔

آہستہ ہوائے نسیم یک دم

ہم راہ ہیں ہم بھی گلستان تک

اس شعر میں شاعر نے اپنے آپ کو ایک ایسی شے سے استعارہ کیا ہے جو بادِ نسیم کا جھونکا بھی سہہ نہیں سکتا۔ اس قرینہ سے یہ استعارہ بالکنایہ ہوتا ہے۔ وہ شے جو خس یا خشک کچھ بھی ہوسکتی ہے اپنے اندر معنی کی کئی جہات رکھتی ہے۔

ڈاکٹر مظفر شہ میری کا خیال ہے کہ اس عہد کہ شاعروں نے اپنے مزاج کے موافق استعاروں کا انتخاب کرنا شروع کیا مثلاً دردؔ نے بت کا استعارہ نہ صرف یہ کہ کثرت سے استعمال کیا ہے بلکہ دوسرے شعراء کے مقابلے میں ان کا بت ان معنوں میں جدا ہے کہ شاعر کے ذہن میں اسکا تصور جدا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا خیال ہے کہ دردؔ کے یہاں عشق مجازی الفتِ مرشد کا نام ہے جس سے گزر کر سالک مطلوب حقیقی تک پہنچا ہے (۱۷) اس طرح اردو غزل کو بت کا ایک نیا تصور ملتا ہے۔

زلف بتاں سے کہنا ہے وقت دستگیری

اس سلسلہ میں کی ہے دل نے کسو سے بیعت

(دردؔ)

بت کے علاوہ آئینہ بھی دردؔ کا مخصوص استعارہ ہے جو زیادہ تر کائنات کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ بے ثباتی جہاں تصوف کا ایک اہم موضوع ہے جو دردؔ کی غزلوں میں آئینہ کے استعارہ کے حوالے سے بھی سامنے آتا ہے۔

مت جانیں ایک دم یہ کثرت نمائیاں

گر آئینہ کے سامنے ہم آکے ''ہو'' کریں

ڈاکٹر موصوف مزید لکھتے ہیں کہ مخصوص استعاروں کے علاوہ اس عہد میں بعض شعراء استعاروں کے تلازمات کو بھی اپنے لیے مخصوص کر لیتے ہیں۔ مثلاً میرؔ نے چمن کے تلازمات بالخصوص بلبل کا استعارہ کثرت سے استعمال کیا ہے اور صنم نسبتاً کم ہے۔

سوداؔ نے بھی چمن اوراس کے تلازمات کو اپنے لئے مخصوص کرلیا ہے۔نظیرؔ آبادی نے صنم اور صنم کدے کے تلازمات کے علاوہ عوامی رنگ کے استعارے بھی تخلیق کئے ہیں۔

اسی عہد کے دوسرے رخ پر لکھنؤ میں عیش پسند ماحول تھا جہاں دولت کی فراوانی کا یہ عالم تھا کہ لوگوں نے دنیا کو جنت سمجھ لیا تھا۔''شجاع الدولہ کے طوائفوں کی کھلے دل سے سرپرستی کا اثر عوام پر ایسا پڑا کہ گلی گلی میں پائل کی جھنکار سنائی دینے لگی۔عیش وآرام کا یہ عالم تھا کہ زندگی کی دھوپ میں لوگوں سے دو قدم بھی نہیں چلا جارہا تھا۔اخلاق میں گراوٹ آگئی تھی وفا،خلوص،پیار،بے معنی سے ہوگئے تھے،یعنی انسانی قدریں لٹ چکی تھیں اور جن قدروں کا چلن عام تھا اس پر عیش پسند سلطان کی چھاپ تھی یہی سکّہ رائج الوقت تھا لوگ اسی کی کھنک کو سمجھتے تھے۔''(۱۸) اس صورتحال میں عشقیہ شاعری کو عام ہونا ہی تھا۔لکھنؤ شاعری کے اس دور میں جرأتؔ کا ستارہ بلند ہوتا ہے۔جس کے بارے میں کبھی میرؔ نے کہا تھا کہ جرأتؔ کی شاعری چوما چاٹی کی شاعری ہے اور مصحفیؔ نے جسے چھنالے کی شاعری کہہ کر اپنی جھنجھلاہٹ کا اظہار کیا تھا۔یہ زوال معاشرتی زندگی کے بکھراؤ اور حکم رانوں کی تفریح پسند طبعیتوں کا نتیجہ تھا۔جس سے بالعموم شاعری اور بالخصوص غزل اوراس کے استعارے اپنا دامن ہی بچا سکے۔بایں وجہ تشبیہ اوراستعاروں کے استعمال میں ایک طرح کا میکانکی استعمال درآگیا تھا۔جرأت کے بعد انشاؔ، مصحفیؔ اور رنگینؔ کی شاعری سے محفلیں آباد ہونے لگیں۔اس عہد کا ہر بڑا شاعر اپنی جگہ ذہین وباکمال تھا مگر حالات کا مارا ہوا تھا اہل دربار نے ان کے فن کو لوٹ لیا۔

دبستان دہلی نے جن استعاروں کو درجہ کمال پر پہنچایا اوراپنے خون جگر سے جنھیں تازگی عطا کی تھی وہ لکھنؤ آکر زوال پذیر ہوگئے۔اس کے نتیجے میں استعارے بے معنی تکرار کے شکار ہوتے ہیں۔اس عہد میں استعاروں کے زوال کے حوالے سے ڈاکٹر مظفر شہ میری کا خیال ہے کہ اول استعاروں کی اندھا دھند کثرت ،دوم،استعاروں کا ایسا استعمال کہ اس کے حذف وتبدل سے مفہوم پر کوئی اثر نہ پڑے۔دبستانِ لکھنؤ کی غزل میں استعاروں کی دونوں خامیوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔(۱۹)

یہاں صرف دو ایک دو مثال درج کرر ہا ہوں۔

ہم تو ترسے ہیں صنم ایک نگہ دور کو بھی

بخت ان کے ہیں جو ہر دم ترے ہمسائے پن

اس شعر میں صنم کو نکال کر کوئی دوسرا استعارہ بھی رکھ دیا جائے تو شعر کے مفہوم پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔

جو ڈر سے اس بت عیار کے روتا ہوں رہ رہ کر

تو کچھ دل میں سمجھ کر بات وہ ہنستا ہے قہقہہ کر

جرأت کے اس شعر میں بت کے بجائے کوئی اور استعارہ رہ کر دیکھ لیجئے شعر کے مفہوم پر کوئی زیادہ فرق نہیں پڑے گا۔

اسی عہد سے استعاروں سے بیزارگی کا اظہار کیا جانے لگا۔ اس کی بنیادی وجہ استعاروں کا یہی میکانکی استعمال تھا۔ تاہم غالب و مومن کے دور میں یہی استعارے نیا عروج حاصل کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ لگ بھگ (۱۸۲۵ء تا ۱۸۶۹ء) میں اردو استعارے اپنے کھوئے ہوئے معیار کو واپس پانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ابھی جہاں لکھنؤ میں استعاروں کی صورتِ حال کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مگر غالب و مومن کے عہد میں وہی استعارے نئی توانائی سے ابھر کر آفتاب و مہتاب بن کر روشن ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر مظفر شہ میری نے عہد غالب میں استعاروں کی ترقی کی نشاندہی تین جہتوں سے کی ہے۔ اولاً قدیم استعاروں کا عروجِ نو، ثانیاً نئے استعاروں کی تخلیق، ثالثاً استعاروں کا علامتی رنگ میں استعمال ہونا قدیم استعاروں کے نئے عروج سے مراد وہ استعارے ہیں جو عہد ولی میں داؤ اورنگ آبادی اور عہد میر میں شعراء دبستانِ لکھنؤ کے علاوہ کسی حد تک نظیر اکبرآبادی کے پاس بھی پامال ہوئے تھے وہ غالب و مومن کے ہاتھوں نیا عروج حاصل کرتے ہیں۔ ذیل میں چند ایک کا ذکر کیا جاتا ہے۔

صنم جو اردو شاعری کے قدیم استعاروں میں شمار ہوتے ہیں مگر زیادہ تر استعارہ معنوی اعتبار سے دوسرے الفاظ سے لاتعلق دکھائی دیتا ہے جس کی مثالیں پچھلے صفحات پر درج ہیں، مگر عہد غالب میں صنم نے اپنا

ایک الگ مقام حاصل کیا غالبؔ ہی کا شعر ملاحظہ ہو۔

خدا کے واسطے پردہ نہ کعبہ سے اُٹھا ظالم
کہیں ایسا نہ ہو یاں بھی وہی کافر صنم نکلے

یہاں اس شعر میں صنم شعر کی بنیاد ہے اگر صنم کے ساتھ ذرا سا بھی چھیڑ چھاڑ کی ہے تو پورے شعر کی عمارت ڈھ جائے گی۔

شیفتہؔ نے بھی ایک جگہ صنم کے ساتھ خدا کا ذکر کیا ہے۔

میں نے پوچھا اس پری سے کیا ہوا حسنِ شباب
ہنس کے بولا وہ صنم شانِ خدا تھی مَیں نہ تھا

مومنؔ کا بھی ایک شعر دیکھتے چلیں۔

مر چکے اب تو صنم سے ملیں
مومنؔ اندیشہ خدا کب تک

ان استعاروں میں صنم کی اہمیت واضح ہے

صنم کی طرح اس زمانے کا ایک اور پامال استعارہ بت ہے جسے غالبؔ کے عہد میں نئ زندگی عطا ہوئی۔

شکر پردے میں ہے اس بت کو حیا نے رکھا
ورنہ ایمان گیا ہی تھا خدا نے رکھا

یہاں بھی بت کو نکال کر کوئی دوسرا استعارہ رکھ کر دیکھیں تو شعر ویران ہوتا ہوا نظر آئے گا۔

مومنؔ نے بھی بت کو بطور استعارہ استعمال کیا ہے۔

مومنؔ ایمان قبول دل سے مجھے

وہ بت آزردہ گر نہ ہوجائے

غالبؔ کے بت کے ساتھ ایمان کو لاکر عزایت پیدا کر دی ہے۔

کیوں کہ اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

داغؔ دہلوی، رنگ آبادی اور نظیرؔ اکبر آبادی نے صنم اور بت کے استعارے کثرت سے استعمال کئے ہیں مگر ان کا حق مومنؔ نے ادا کیا ہے۔

بلبل ــــــ اس عہد میں یہ بلبل جہاں غم و مایوسی اور نامرادی و ناامیدی کا استعارہ ہے۔ وہیں اس سے جینے کا حوصلہ اور آزادی کی خواہش کا احساس بھی ہونے لگتا ہے۔ کہیں کہیں یہ استعارہ حالات کے تبصرے کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے۔

امیر ہم جو قفس میں ہیں تو ہمارے عوض
ہوائے باغ میں اڑتا ہے آشیاں اپنا

مومنؔ نے بھی کم و بیش یہی بات کی ہے۔

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی
آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

بہادر شاہ ظفرؔ کے حوصلے دیکھیے۔

پاس خاطر تھا اسیری میں ہمیں صیاد کی
ورنہ ہونا دام سو ٹکڑے اگر پر مارتے

غالبؔ نے قفس کے استعارے سے جینے کا حوصلہ دیا ہے۔

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہم دم

گری ہو جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

شروع میں یہ محض عاشق بیمار کا استعارہ تھا۔ میرؔ و سوداؔ کے عہد میں یہ زندگی اور زندگی کی مثبت قدروں کے قریب آ کر نیا عروج حاصل کر لیتا ہے۔

ہر عہد میں نادر استعارے تخلیق ہوئے ہیں۔ تاہم اس عہد میں بعض ایسے نادر استعارے بھی تخلیق ہوئے۔ جس کو ایک ابدی حسن حاصل ہے۔

ذوقؔ، مومنؔ، اور غالبؔ کے بعض عمدہ نئے استعارے تخلیق ہوئے ہیں مثلاً۔

بلبل ہوں صحنِ باغ سے دور اور شکستہ پر
پراوانہ ہوں اور چراغ سے دور اور شکستہ پر
نزع ہے اور روز وعدۂ وصل
ہے ہر طور دم شماری آج

(مومنؔ)

بہادر شاہ ظفر نے کوئے یار کو وطن کے لئے استعمال کیا ہے۔

کتنا ہے بدنصیب ظفر دفن کے لئے
دوگز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں

ندرتِ استعارہ کے ذیل میں سب سے اہم شاعر غالبؔ کا یہ استعارہ دیکھئے۔

تیری سرعت کے مقابل اے عمر
برق کو پابہ حنا باندھتے ہیں

پابہ حنا، چلنے معذوری کا استعارہ ہے ایک جگہ اور دیکھئے۔

کی مرے قتل کی بعد اس نے جفا سے توبہ

ہائے اس زورِ پشیماں کا پشیماں ہونا

زورِ پشیماں ہونا، دیر پشیماں ہونے کا استعارہ ہے۔

اس عہد میں دوسرے شعراء کے یہاں بھی ایسی کئی ایک مثالیں مل جاتی ہیں۔ سراؔج اورنگ آبادی اور قائمؔ چاندپوری نے اردو غزل میں جو علامتی رنگ بکھیرا تھا اسے غالبؔ نے نیا حسن و نور اور نیا عروج عطا کیا۔

استعارے میں علامتی صفت پیدا ہونے کے تعلق سے ڈاکٹر مظفر شہ میری نے واضح کیا ہے کہ استعارے میں علامت جیسا صحت مند ایہام پیدا کر کے اس کے اندر کثیر معنویت پیدا کی جاسکتی ہے۔ بہتر ہے کہ شاعر کے ذہن میں دو باتیں واضح ہوں۔

اول ـــــ یہ کہ لفظ بجائے خود ایک علامت ہے، دوم ـــــ یہ کہ صحت مند ابہام شعر کے حسن کو دوبالا کرتا ہے۔ غالبؔ ان دونوں نکات سے بخوبی واقف تھے۔

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

آئینہ دل کا استعارہ ہے شعر میں کونسا ایسا لفظ یا فقرہ ہے جو فوری طور پر ذہن کو مستعار کی طرف منتقل کرتا ہے۔

آئینہ کی ایک اور مثال جس میں علامت کا رنگ موجود ہے۔

بروئے شش جہت در آئینہ باز ہے

یاں امتیاز ناقص و کامل نہیں رہا

اسی رنگ میں ایک اور مثال۔

درماندگی میں غالبؔ کچھ بن پڑے تو جانوں

جب رشتہ بے گرہ تھا، ناخن گرہ کشا تھا

گرہ مشکل اور ناخن تدبیر کا استعارہ ہے۔ تامل کے بغیر ان پر سے نقاب نہیں اٹھتا ہے۔ یہ علامت کی

صفت ہے۔اس مطالعے سے یہ سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی کہ اردو شاعری میں استعارے کا سفر نہایت ہی منظّم طریقے سے ہوا ہے۔دکنی غزل میں استعارہ ا کہرے رنگ میں استعمال ہوتا ہے اور دھیرے دھیرے وہ رمزیت کی صفت کو حاصل کر لیتا ہے۔جب وہ غالبؔ کے قلم تک آتا ہے اس میں علامت کی صفت تہہ داری بھی راہ پانے لگتی ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل اردو شاعری

۱۸۵۷ء کے آتے آتے حالات کے تقاضوں کی بناء پر اردو شاعری میں بہت ساری تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔غدر کے پرآشوب حالات نے ہندوستانیوں کا سب کچھ چھین لیا تھا اور انگریزوں کی مکاّریوں کی وجہ سے حالات دن بہ دن خراب ہوتے جارہے تھے۔ان حالات نے مغل حکومت کو بے دست و پا کر دیا تھا۔اس صورت حال میں انگریزوں سے بغاوت کا زور دن بہ دن بڑھتا جارہا تھا اور یہ زور سب سے زیادہ دہلی میں دکھائی دے رہا تھا اور دہلی اردو شاعری کا ایک بڑا مرکز تھا۔ جہاں شعراء وادبا کا ہجوم تھا۔تاہم نادرشاہی اور مراہٹوں کے حملوں کی وجہ سے دہلی کی شعروشاعری کی محفلیں اجڑنے لگی تھیں۔ان سیاسی اور معاشی تبدیلیوں کے باوجود محمد شاہ رنگیلے کے زمانے میں اردو نے کچھ ایسا رنگ دکھلایا کہ بہادر شاہ ظفرؔ کے زمانے تک دہلی میں کئی باکمال شاعر پیدا ہو گئے۔ان میں چند نام یہ ہیں امام بخش صہبائیؔ،شیخ ابراہیم ذوقؔ،منشی صدرالدین آزردہؔ،مرزا غالبؔ،نواب مصطفیٰ جاں شیفتہؔ،حکیم آغا جان عیشؔ وغیرہ جیسے کہنہ مشق شاعر تھے۔اس زمانے کی سب سے بڑی سچائی یہ ہے کہ دہلی کے ہر طبقے کے لوگ شعر گوئی کی طرف مائل تھے۔اب وہ چاہے بادشاہ ہوں، یا شہزادہ یا امرا، یہاں تک کہ عام انسان،صوفیا اکرام وغیرہ سب کے سب شعر گوئی کی طرف مائل تھے،اور یہ بھی اس زمانے کی سب سے بڑی سچائی ہے کہ ہر بڑے چھوٹے شاعر میں انگریزوں سے نفرت کی بو آتی تھی۔ جسے ان کے کلام میں دیکھا جاسکتا ہے۔ایک واقعہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

”بکسر کی لڑائی کے بعد نواب وزیر انگریزوں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گئے۔کمپنی نے جنگ کا منہ مانگا تاوان لیا، اودھ کا بھی کچھ علاقہ چھین لیا۔اس کے علاوہ

انگریزی فوجیں بھی اودھ میں تعینات کردیں جس کے خرچ کا بوجھ نواب وزیر کو
برداشت کرنا پڑتا تھا۔نواب بے چارے بے بس تھے اور انگریز جو چاہتے منواتے
اور جو چاہتے کرتے تھے‘‘(۲۰)

جرأتؔ کا یہ شعر ہوسکتا ہے انہی حالات سے متاثر ہوکر لکھا گیا ہو۔

کہتے نہ انہیں امیر اب اور نہ وزیر
انگریزوں کے ہاتھ میں قفس میں اسیر
جو کچھ وہ پڑھائیں سو یہ منہ سے بولیں
بنگالے کی مینا لے کی مینا ہیں یہ یورپ کے امیر

مصحفیؔ نے بھی اپنی نفرت کا اظہار کیا ہے۔

ہندوستاں کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
کافر فرنگیوں نے بتدبیر کھینچ لی

اسی خلفشار کے عالم میں انگریزوں کے خلاف مذہبی اور نیم مذہبی تحریکیں بھی وجود میں آنے لگیں ۔شاہ ولی اللہ دہلی کی اصلاحی تحریک تمام تحریکوں پر فوقیت رکھتی تھی اسکی وجہ یہ تھی اصلاح کے ساتھ ساتھ انگریزوں کی بڑھتی ہوئی لہر کو بھی روکنا اس تحریک کا مقصد تھا۔اردو شاعروں میں اس تحریک سے مومنؔ سب سے زیادہ متاثر تھے۔مومنؔ، شاہ اسماعیل شہید کے ہم سبق اور مولوی سید احمد بریلوی کے مرید تھے۔مومن پر ان کے خیالات کا اثر اتنا گہرا پڑا کہ گوپی چند نارنگ خواجہ احمد فاروقی کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

’’وہ غیر ملکی حکومت کے خلاف جہاد کو اصل ایمان اور اپنی جان کو اس راہ میں صرف
کردینے کو سب سے بڑی عبادت سمجھتے تھے‘‘(۲۱)

مومن کی مثنوی ’جہاد‘ کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔

عجب وقت ہے یہ ہمت کرو حیات ابد ہے جو اس دم مرو

سعادت ہے جو نفشانی کرے　　یہاں اور وہاں کامرانی کرے
الٰہی اگرچہ ہوں میں تیرہ کار　　یہ تیرے کرم کا ہوں امیدوار
یہ دعوت ہو مقبول درگاہ میں　　مری جاں فدا ہو تری راہ میں
میں گنج شہیداں میں مسرور ہوں　　اسی فوج کے ساتھ محشور ہوں

ایک اور جگہ فرماتے ہیں

مومن تمھیں کچھ بھی ہے جو پاس ایماں　　ہے معرکہ جہاد چل دیجئے وہاں
انصاف کرو خدا سے رکھتے ہو عزیز　　وہ جاں جسے کرتے تھے بتوں پر قرباں

ان اشعار میں بھی مومن نے انگریزوں سے اپنی نفرت کا اظہار کرتے ہیں۔

مومن حسد سے کرتے ہیں ساماں جہاد کا
ترسا صنم کو دیکھ کے نصرانیوں میں ہم

کہتے ہیں یہ ہم چاٹ کے خاک اس میں ہوں گو خاک
پر اب تو زمیں بوس کلیسا نہ کریں گے

یہ وہی عہد ہے جہاں ایک طرف اردو شاعری میں انگریزوں کے خلاف نفرت کی آگ لوگوں کے دلوں میں سلگ رہی تھی۔تو وہیں دوسری طرف حب الوطنی کے جذبے کو فروغ مل رہا تھا۔ایسا فطرتاً تھا کیوں کہ ہر کسی کو اپنے وطن سے محبت ہوتی ہے۔

اردو شاعری میں حب الوطنی کے جذبے کی روایت ہمیں امیر خسرو کے عہد سے ملتی ہیں۔جنھوں نے اپنے ہندوستانی ہونے پر فخر کیا ہے۔

ہست مرامولد و ماویٰ و وطن

امیر خسرو کی مثنوی نہ سپہر کا تیسرا باب جو ہندوستان کی تعریف میں ہے اس بات کی دلیل ہے کہ وہ

ہندوستان سے بے حد محبت کرتے تھے۔ اس مثنوی میں چار پانچ سو اشعار ہیں۔ ایک جگہ اپنی پدری زبان (ترکی) اور فارسی پر (قدیم اردو ہندوی) کو ترجیح دی ہے۔

اثبات گفت ہند بہ محبت کہ راجح است
برپارسی وترکی ازالفاظ خوش گوار

اپنے چوتھے اور سب سے اہم دیوان 'عزۃ الکمال' کے دیباچہ میں اپنے ہندوستانی ترک ہونے پر فخر کیا ہے اور کہا ہے کہ میں ہندوی روانی سے بول سکتا ہوں۔

ترک ہندستانیم من ہندوی گویم جواب
شکر مصری ندارم کزعرب گویم سخن

ویسے آگے چل کر وجہیؔ، نصرتیؔ،، بحریؔ، عشرتیؔ وغیرہ نے بھی حب الوطنی کے جذبے کو فروغ دیا ہے۔
بہر حال جس عہد کی ہم بات کر رہے ہیں یعنی (۱۸۵۷ء کے پہلے کا عہد) میں حب الوطنی اپنے معراج تک پہنچتی نظر آتی ہیں اس سلسلے میں میں صرف طوالت سے بچنے کے لئے چند اشعار ہی پیش کرتا ہوں۔

کتنا تھا بد نصیب ظفر دفن کے لئے
دوگز زمیں بھی نہ ملی کوئے یار میں

(بہادر شاہ ظفر)

کہتی ہے اسے خلقِ جہاں سب شہِ عالم
اطراف میں دلی کے یہ لٹھ ماروں کا ہے شور

(مصحفیؔ)

بلبل کو کیا تڑپتے ہیں دیکھا چمن سے دور
یارب نہ کیجیوں تو وطن سے دور

(سوؔدا)

اس عہد کے معاشرے کے حالات ہی کچھ ایسے تھے کہ شاعری کی تمام اصناف میں فکر وجذبے کی تمام صورتیں منعکس ہورہی تھیں۔ دہلی کے اس خلفشار سے تنگ آکر بہت سے شعراء وادباً دہلی سے کوچ کر کے ہندوستان کی چھوٹی چھوٹی ریاستوں سے وابستہ ہونے لگے۔ کیوں کہ اس ماحول میں اب ان کے پاس اپنی بقا کے لئے کوئی دوسرا راستہ نہیں تھا۔ اس وقت دہلی کے بعد شاعری کے بڑے مرکزوں میں لکھنؤ کا شمار ہوتا تھا۔ جرأت، انشاؔء، مصحفؔی اور رنگیںؔ کی شاعری کی ابتداء دہلی سے ہوئی مگران سب کا عروج لکھنؤ ہی میں ہوا۔ اور ان ہی کے اثر سے لکھنؤ میں شاعری کا ایک نیا دبستان ناسخؔ اور آتشؔ سے شروع ہوا۔ ان لوگوں نے زبان کی اصلاح کی، محاورے کو درست کیا نئی بندشیں اور ترکیبیں ایجاد کیں۔ زبان میں لطافت ونزاکت پیدا کی، مضامین میں ایجاز واختصار سے کام لیا اور شاعری کو نیا آب ورنگ بخشا۔

مختصراً یہ کہ دہلی کے شعراء نے استعارات کو بلندی عطا کی اور لکھنؤ کے شاعروں نے اسے پامال کر دیا۔ مگر اس عہد میں لکھنوی شعراء نے کچھ الگ رنگ اختیار کیا۔ استعارات وتشبیہات میں عربی وفارسی سے مدد ملی۔ انھوں نے علم بیان وشاعری، صنعت گری اور الفاظ کی شعبدہ کاری کو باہم ملا کر ایک نیا رنگ پیدا کیا۔ رعایت لفظی یا ضلع جگت کو اہمیت حاصل ہوئی۔ تشبیہ اور استعارے کا تو یہ حال ہوگیا کہ تشبیہ در تشبیہ یا پھر تشبیوں کے اجزاء کی تخلیقی ترکیب کو ہی سب کچھ سمجھ لیا گیا، غزل دوغزلے، سہ غزلے، چوغزلے کا رواج عام ہوا۔ یہ بھی سچ ہے کہ رعایت لفظی کے شوق نے لکھنوی شاعری کے بعض اچھے کارناموں کو بے نور کر دیا۔

اس عہد کی لکھنوی شاعری کا اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ سارے کے سارے عناصر کا تعلق براہ راست لکھنؤ کے تمدن اور وہاں کی معاشرت سے ہے شاید یہی وجہ ہے کہ پہلے دور کے لکھنوی شعراء کے کلام میں بیشتر خصوصیات مشترک طور پر نمایاں ہیں، ان کی تفصیل ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے کچھ اس طرح سے بیان کی ہے (۲۲)

(۱) لکھنوی معاشرت کا تعلق برہان الملک کے خاندانی حالات کی بناء پر ایرانی تمدن اور مذہب اثنا عشری سے

تھا۔جس کا نتیجہ ایک طرف مرثیہ اور دوسری طرف ہرزیہ گوئی کی صورت میں ظاہر ہوا۔

(۲) اثنا عشری عقیدہ نے تصوف کے مضامین کو شاعری سے خارج کردیا جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ عارفانہ مضامین کا رواج اٹھ گیا اور عشق و ہوسنا کی کی حدیں مل گئیں۔

(۳) مذہبی غلو اور توغل کے علاوہ مرثیہ کے لغت اور منقبت پر بڑا اثر ڈالا۔

(۴) معاشی فارغ البالی نے عاشقانہ مثنویوں اور غزلوں کے مضامین پر خاص اثر ڈالا۔

(۵) خاص حالات نے نسائیت پیدا کردی جس نے شاعری میں معاملہ بندی، واسوخت اور ریختی کے رواج کا موقع دیا۔

(۶) تکلف اور تصنع کے شوق نے اصلاح کی طرف متوجہ کیا، رعایت لفظی اور خارجی مضامین کا رواج ہوا۔

(۷) اسی پر تکلف معاشرت نے تشبیہات اور استعارات کا رواج بڑھایا۔

(۸) علوم قدیمہ کے احیاء سے شاعروں کی زبان پر عربی فارسی کے الفاظ اور علمی و فنی اصطلاحات بکثرت آنے لگیں اور اصلاح زبان کی ضد بھی کارفرما تھی۔

(۹) موسیقی اور رقص کے رواج نے ڈرامائی نظم کی بنیاد ڈالی۔

(۱۰) جن عناصر نے شعر و شاعری پر ناخوشگوار اثر ڈالا تھا وہ سلطنت اودھ کے انحطاط کے ساتھ ساتھ کمزور ہوتے چلے گئے، چنانچہ آخری دور میں معرفت اور حقیقت کے مضامین آنے لگے، خارجی شاعری کا رواج کم ہو گیا۔ دہلی والوں سے ضد ختم ہوگئی بلکہ دونوں کے امتزاج سے ایک خوشگوار رنگ پیدا ہو گیا۔ چناچہ اردو شاعری یک رنگی کی شکار ہوگئی۔

۱۸۵۷ء کے بعد اردو شاعری

۱۸۵۷ء میں ہوئے غدر کی وجہ سے ہندوستان میں ہر طرف انتشار کا عالم تھا۔ ہندوستان کی وہ تہذیب جو پچھلی کئی صدیوں سے چلی آرہی تھی اس کا تہذیبی سرمایا کہیں نہ کہیں بکھرتا ہوا نظر آرہا تھا، جس کی وجہ سے سماجی نظام میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں۔ انگریزوں کے اثر سے ہندوستان میں جو نئے سیاسی

اور عمرانی حالات پیدا ہوئے تھے ان کا احساس غدر سے پہلے شروع ہو چکا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ جس سے اس عہد کے اہل نظر بزرگوں کو اس بات کا احساس بڑی شدت سے ہونے لگا تھا کہ موجودہ سماجی ڈھانچے میں کوئی انقلابی تبدیلی لانی ضروری ہے اور جو عملی قوتیں بیکار ہوگئی ہیں انھیں پھر سے زندہ کرنے کی بے حد ضرورت ہے۔ اسی بنا پر فرسودہ اور بے جان روایتوں کو ٹھکرایا گیا اور سماجی برابری، اقتصادی مساوات اور انصاف وعمل کی آواز بلند کی گئی۔ ان کا یہ اقدام بڑی حد تک ترقی پسندانہ تھا۔ لیکن نئے سیاسی اور سماجی حالات کی طرف متوجہ ہونے کا طریق کار بھی تھا۔ کل ملا کر یہ عہد یعنی کہ غدر کے بعد کا زمانہ تحریکوں کا زمانہ کہا جا سکتا ہے وہ چاہئے معاشرے کی حالت کو سدھارنے کے لئے ہو یا پھر شاعری کو ایک نئی سمت دینے کے لیے۔

یہی وہ زمانہ تھا جب ایک طرف ۱۸۶۷ء میں دیو بند کا مدرسہ قائم ہوا اور شاہ ولی اللہ کی تحریک کے بالواسطہ اور مولانا محمد قاسم نانوتوی کے بلاواسطہ اثر سے اصلاح مذہب کا اہم مرکز بن گیا تھا تو دوسری طرف ہندوؤں میں سوامی رام کرشن پرم ہنس اور وویکانند ہندوؤں میں مذہبی روح اور مہارشی دیانند، مذہبی جوش وخروش پیدا کر رہے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنے اپنے دائرے میں ان تحریکوں نے اہم سماجی خدمات بھی انجام دیں۔ ہندوؤں میں تجدید مذہب کے تحت سنسکرت کے احیا کے ساتھ ساتھ ادبی ہندی کو قومی زبان بنانے کا خیال پیدا ہوا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب ہندی کے حامیوں نے اردو کی اس اہمیت کو نظر انداز کر دیا جو اسے مشترک ہندوستانی تہذیب کی ترجمان کی حیثیت سے پچھلی تین صدیوں سے حاصل تھی۔ اس سے مسلمانوں کو قدرتی طور پر صدمہ پہنچا کیونکہ تاریخی تبدیلیوں کے تحت وہ عربی، فارسی چھوڑ کر اردو ہی کو اپنی تہذیبی زبان مان چکے تھے۔ پھر ہوا یہ کہ ہندی کی فوقیت کو تسلیم کرانے کی کوشش اس علاقے میں شروع ہوئی جو اردو کا بھی گھر تھا۔

سر سید اس وقت تک ہندو مسلم اتحاد کے بڑے حامی تھے اور دونوں کو ایک چہرے کی دو آنکھیں کہتے تھے۔ مگر انتشار اور تفریق کے ان رجحانات کا گہرا اثر پڑا اور انھیں ہندو مسلم اتحاد سے مایوسی ہوگئی۔ اس سے پہلے ان کی اصلاحی وتعمیری کوشش صرف مسلمانوں تک محدود نہ تھی۔ ان کا مراد آباد کا فارسی مدرسہ غازی پور کا انگریزی مدرسہ اور سائنٹفک سوسائٹی یہ سب ادارے تمام ہندوستانیوں کے لئے تھے۔ لیکن انھوں نے جب ہندوؤں

میں احیائے ماضی کا جوش دیکھا تو انھیں یقین ہوگیا کہ ہندومشترکہ قومیت کے راستے پر نہیں چل رہے ہیں۔آریہ سماج کی مذہبی تبلیغ نے ان خیالات کو مضبوط کیا۔اس کے بعد وہ قوم کے لفظ کو جیسے شروع میں وسیع معنوی میں کل اہل ہند کے لئے استعمال کرتے تھے۔فقط مسلمانوں کی حمایت کے لئے استعمال کرنے لگے اور انھوں نے اپنی اصلاح اور تعلیمی سرگرمیوں کا دائرہ مسلمانوں تک محدود کرلیا۔

سرسید تحریک اور آریہ سماج کی ابتدا تقریباً ساتھ ساتھ ہوئی دونوں کا مقصد تعلیمی سماجی اور دینی زندگی میں اصلاح کرنا تھا اردو شاعری کے حوالے سے اگر بات کی جائے تو اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی یہ ہے کہ ادبی اعتبار سے انجمن پنجاب کی تحریک عمل میں آئی۔

جدید اردو شاعری کا بیج اس وقت سے بارور ہونا شروع ہوگیا تھا جب قدیم دلی کالج کا شیرازہ بکھر گیا اور اسے لاہور منتقل کرنے کے بعد گورنمنٹ کے ذمّے کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ علم وادب کی وہ شمع جس کی نگرانی میں سونپ دیا گیا تھا۔ نے قرونِ اول میں شمال سے جنوب کی طرف سفر کیا تھا اور ولؔی دکنی کے زمانے میں جنوب سے شمالی کی طرف مراجعت شروع کی تھی۔اب لاہور کی طرف روانہ ہوچکی تھی۔اور شمع برداروں کے اس قافلے میں مولوی کریم الدین احمد، پنڈت من پھول، مولوی سید احمد دہلوی، الطاف حسین حالؔی، پیارے لال آشوب، درگا پرشاد نادر اور محمد حسین آزاد جیسے شعراء وادبا شامل تھے۔ان میں محمد حسین آزاد کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے زبانِ اردو کی پیدائش کا نظریہ پیش کیا اور برج بھاشا کو اس زبان کا ماخذ قرار دیا۔محمد حسین ہی نے غزل کی مقبولیت کے دور میں اردو نظم کی تجویز اور شاعری کو چند محدود دائروں کی قید سے نجات دلانے کا بیڑہ اُٹھایا۔ان کے انہی نظریات کو عملی جامہ پہنانے کے لئے انجمن پنجاب کا پلیٹ فارم جس کی تنظیم کا سہرا ڈاکٹر لائٹز کے سر ہے، استعمال کیا اور ایک فعال ادبی تحریک پیدا کردی۔

انجمن پنجاب کا اہم کردار یہ تھا کہ اس نے مختلف مضامین پر ہفتہ وار مباحثوں کا سلسلہ جاری کیا اور یہ اتنا کامیاب ثابت ہوا کہ اس کی بازگشت سرکاری ایوان میں بھی سنی جانے لگی۔اس کی ایک روشن مثال اورنٹیئں یونی ورسٹی کی تجویز تھی۔ جو انجمن پنجاب نے پیش کی اور عوامی مطالبے کے بل بوتے پر اس کا قیام یقینی بنادیا۔

انجمن پنجاب کی یہ کامیابی اتنی نمایاں تھی کہ اس نے صوبۂ پنجاب کے عملی وادبی ماحول پر مستقل اثرات مثبت کیے۔اوراس کا سہرا ڈاکٹر لائٹز کے سر ہے۔انجمن پنجاب کے اجلاس کی دوصورتیں تھیں۔ایک جلسۂ خاص جو بالعموم انتظامی نوعیت کا ہوتا تھااوراس میں صرف عہدہ دارہی شریک ہوتے تھے۔لیکن دوسری نوعیت کے جلسے عام میں تھے جن میں عوام بھی شریک ہوتے تھے۔دانشوروں کے مقالات سننے پرکوئی پابندی نہیں تھی۔چناچہ انجمن پنجاب کی تحریک میں زیادہ اہمیت جلسۂ عام کی ہوا کرتی تھی۔

مولانا آزاد کی تجویز پر جلسۂ عام کے اختتام پر روایتی مشاعرے کا اضافہ کر دیا گیا،جس سے عوام کی دلچسپی کا سامان بھی برقرار رکھا گیا۔مشاعرے کا آغاز ۱۸۶۷ءلگ بھگ ہوا۔اس انجمن کے روح رواں آزاد تھے۔دلّی کی ادبی مجالس،محمد باقر کی تربیت قلعہ معلّی کے مشاعرےاور ذوق کی شاگردی کی بنا پرآزاد کواس تہذیبی ادارے کے ساتھ ایک خاص اُنس پیدا ہو چکا تھا۔آزاد چونکہ خود بھی شاعر تھے اس لئے مشاعرے میں اپنی تخلیقات پر اربابِ ذوق سے رائے حاصل کرنا بھی ان کے پیشِ نظر تھا۔پروفیسر گیرٹ کا خیال ہے کہ ''آزاد کمرۂ جماعت میں بھی مشاعرے کرایا کرتے اور طلبہ میں شاعری کا ذوق پیدا کرتے''(۲۳) آزاد مشاعرے کے ذریعے شاعری میں نیا انداز رائج کرنے کے عرصے سے آرزومند تھے۔لہٰذا یہ باور کرنا مناسب ہے کہ انجمن پنجاب کا مشاعرہ منعقد کرنے کی تجویز آزاد کے ذہن کی اپج تھی۔ابتدا میں یہ مشاعرے روایتی ہی تھے مگرآہستہ آہستہ مقامی انگریز حکام کی دلچسپی سے اسے موضوعاتی مشاعرہ بنا دیا گیا۔اور یوں نئ شاعری کے فروغ کیلئے زمین ہموار ہونے لگی۔مگر یہ بھی ہے کہ موضوعی نظم لکھنے کا اولین تجربہ مولانا آزاد نے نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں نظم کی یہ روایت زمانہ قدیم میں بھی موجود تھی۔تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو اردو نظم کی بہت سی مثالیں شاعری کی مختلف اصنافِ سخن میں بکھری ہوئی ہیں۔محمد قلی قطب شاہ کے کلیات میں ہندوستان کے میلوں،تہواروں اور تقریبوں پر نظمیں موجود ہیں۔یا پھر مثنوی،قصیدہ،منقبت وغیرہ اصناف میں نظمیں مل جاتی ہیں۔مگر آزاد نے نظم نگاری کی شعوری تحریک کی اور شعرکو باقاعدہ ترغیب دے کر نظم کہنے پر مائل کیا۔اردو نظم کی تحریک واضح صورت میں ۸/مئی۱۸۷۴ءکو سامنے آئی۔جب نیچر کی شاعری پر آزاد نے ایک مدلل تقریر کی۔اور

شاعری کی قباحتوں کوتفصیل سے بیان کیا۔اس تقریر کے چند اہم نکات ہیں جیسے کی آزاد نے مقامی ارود زبان کی اہمیت اُجاگر کی اور اس زبان کا رشتہ برصغیر کی ثقافتی جڑوں کے ساتھ متعلق کر دیا۔اس ضمن میں آزاد نے برج بھاشا کو اردو کی ماں قرار دیا۔اور فارسی یا سنسکرت کے بجائے ان دیسی بولیوں کو اہمیت دی جو آریاؤں کی آمد سے پہلے یہاں بولی جاتی تھیں۔ان نکات کے حوالے سے آزاد فرماتے ہیں''اس عہد کی نامی زبانیں وہ ہوں گی جن کی نشانی تمل، اڑیا اور تلگو وغیرہ اضلاع دکن اور مشرق میں اب تک یادگار موجود ہیں۔ بلکہ اس حالت میں بھی ان کی شاعری اور انشاپردازی کہتی ہے یہ گٹھلی کسی لذیذ میوے کی ہے اور سنسکرت سے اسے لگاؤ نہیں''(۲۴)

آزاد کا دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ مبالغے کی بلند پروازی اور استعارے کی تہہ داری کے نئے بدیسی زبانوں کے بے محابا استعمال نے اردو شاعری کو نقصان پہنچایا ہے۔آزاد سادہ جذبات کو اصلی رنگ میں پیش کرنے کے لئے بھاشا کے استعمال کا مشورہ دیتے ہیں جسے فطرت نے اسی سرزمین میں پیدا کیا جس میں اس خطّے کے رسوم ورواج اور تہذیبی اثرات موجود ہیں۔آزاد کا یہ نکتہ بظاہر فارسی کے خلاف ایک ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے مگر آزاد نے فارسی کو یکسر ترک کرنے کی تلقین نہیں کی بلکہ ان کا منشا تھا کہ استعارہ اور تشبیہ کے استعمال میں زیادہ سے زیادہ ہندوستانی زبانوں سے استفادہ کیا جائے۔

آزاد کے عہد میں غزل کو اہمیت حاصل تھی۔اور آزاد کا خیال تھا کہ''غزل کے طرز میں ایک خیال اول سے آخر تک اچھی طرح تضمین نہیں ہوسکتا''(۲۵) چنانچہ نظم کے امکانات تلاش کرنے اور انھیں موثر طور پر آزمانے کی لئے تحریک پیش کی اور اختتام پر اپنی مشہور نظم جو مثنوی کی ہیئت میں ہے''شبِ قدر'' پڑھ کر سنائی۔ آزاد کو مقصد ظاہر کرنا تھا کہ شاعر اگر سلیقہ رکھتا ہو تو ہجر و وصال، عشق و عاشقی، شراب وساقی، بہار و خزاں اور خوشامد کے علاوہ مناظرِ فطرت کو بھی شاعری کا موضوع بنا سکتا ہے۔آزاد کی تقریر اور ان کی نظم اتنی دل پذیر تھی کہ جلسہ کے اختتام پر سر رشتہ تعلیم کے ڈائٹر کرنل ہالرائیڈ نے اس کی بے حد تعریف کی اور کہا اس وقت مولوی محمد حسین صاحب نے جو مضمون پڑھا اور رات کی حالت پر اشعار سنائے وہ تعریف کے قابل ہیں۔

انگریز حکام کو نصاب میں نظم شامل کرنے کا خیال ۱۸۷۴ء میں پیدا ہوا لیکن نظم میں انقلاب لانے کا تصور ۱۸۶۷ء میں آزاد ظاہری طور پر لا چکے تھے اور اس کی تقلید بھی شروع ہو چکی تھی۔ اس لئے یہ کہنا درست ہے کہ نئی شاعری کی اولین نمود آزاد کی منفرد کوشش کا نتیجہ تھا۔ جب یہ کوشش بارور ہونے لگی تو اسے نصاب میں شامل کر لینے کا فیصلہ بھی کیا گیا۔ اور موضوعی مشاعرے کی داغ بیل ڈالی گئی۔ جس میں مصرعۂ طرح کے بجائے کسی مضمون پر طبع آزمائی کی دعوت دی جاتی تھی۔ اہم بات یہ ہے کہ اس مشاعرے کی کامیابی بھی آزاد کی مرہونِ منت ہے اور یہ نکتہ اس حقیقت سے واضح ہے کہ تھوڑے عرصے کے بعد جب اس تحریک کے خلاف ردعمل کی لہر ابھری تو اس کی زد میں آزاد ہی آئے۔ چنانچہ انجمن پنجاب میں صرف آزاد ہی ایک ایسے شخص تھے جس نے اس تحریک کے گرم اور سرد کو برداشت کیا۔ لیکن اپنے موقف سے کسی بھی صورت میں ہٹے نہیں۔ آغا محمد باقر کی تحقیق کے مطابق نئی شاعری کے دس مشاعرے منعقد ہوئے۔ مگر یہ بھی ہے کہ آزاد اور حالی کے علاوہ اس مشاعرے میں نصفِ اول کا کوئی شاعر شریک نہ ہوا۔ ابتدا میں شعراء دہلی نے اس نئی آواز کا خیر مقدم کیا اور شعرائے لاہور اس طرف بعد میں متوجہ ہوئے۔ ۱۸۷۵ء کے اوائل میں یہ آواز طلبہ کے کانوں تک پہنچی۔ چنانچہ ۳۰؍جنوری ۱۸۷۵ء کے مشاعرے میں دین دیال عاجز طالب علم گورنمنٹ کالج لاہور، اور جوالا پرشاد کائستھ خرم طالب علم گورنمنٹ ڈسٹرکٹ اسکول لاہور نے بھی ''قناعت کے موضوع پر نظم پڑھی۔ اس سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اس مشاعرے کو ابتدا میں منفی تنقید کا سامنا کرنا پڑا اور اخبارات نے مولانا آزاد کی مخالفت اور مولانا حالی کی حمایت میں تبصرے شائع کیے۔ تاہم نئی شاعری کا بیج آہستہ آہستہ جڑ پکڑنے لگا۔ اور مارچ ۱۸۷۵ء میں اگرچہ اس طرز کے مشاعروں کو بند کر دیا گیا لیکن نئے انداز کی نظم نگاری کا سلسلہ بند نہ ہوا۔ چنانچہ انیسویں صدی کے ربع چہارم میں عبدالحلیم شرر نے ''دلگداز'' کے ذریعے اور بیسویں صدی کے ربع اول میں شیخ عبدالقادر نے ''مخزن'' کے ذریعے اردو نظم میں موضوع اور ہیئت کے کئی نئے تجربے کئے۔ نتیجہ نظم جدید کو کروٹ ملتی چلی گئی اور نظم نگاری کی ترقی کے امکانات روشن ہوتے گئے۔

نئی شاعری کا مشاعرہ مبالغہ، تصنع، لفاظی اور بے جا استعارہ نگاری کے خلاف ایک واضح ردعمل کی

حیثیت رکھتا ہے۔ انیسویں صدی میں برصغیر میں مغربی علوم اور سائنس کی روشنی پھیلی تو مادہ ایک زبردست قوت کی صورت میں سامنے آیا۔ چنانچہ انسان اپنے اطراف واکناف میں پھیلی ہوئی کائنات کی طرف متوجہ ہونے لگا اور موہوم تصورات زائل ہونے شروع ہوگئے۔ سرسید کے زمانے میں شعور کو جو اہمیت ملی تھی اس کا ایک فطری تقاضا یہ تھا کہ شاعری کو بھی فطرت کے مطابق ہونا چاہئے۔ اردو شاعری نے اپنی روایت چونکہ فارسی ادب کی اساس پر استوار کی تھی اس لئے اس کے اثاث البیت میں جذبے کی سچائی موہوم جذباتی مضمون آفرینی میں گم ہوکر رہ جاتی تھی۔ آزاد کی تحریک نے انسان کو لازوال فطرت کی آواز پر کان دھرنے خیر کی قدر کو داخل سے اور حسن کی قدر کو خارج سے اجاگر کرنے پر مائل کیا اور یوں آزاد نے اس صداقت کو ابھارا جو جمالِ فطرت بن کر انسان کے چاروں طرف بکھری ہوئی تھی۔

آزادؔ اور حالیؔ کے کامیاب شعری عمل نے برصغیر کے بیشتر شعراء کو نظم نگاری کے وسیع امکانات کا احساس دلا دیا تھا۔ چنانچہ قومی اور تعلیمی مقاصد کے لئے جو لوگ اردو نظم کی طرف متوجہ ہوئے ان میں اسمٰعیل میرٹھی، شبلی، اور اکبرالہ آبادی کو اہمیت حاصل ہے۔

انجمن پنجاب نے نظم کی جس تحریک کو فروغ دیا تھا اکبرالہ آبادی نے اسے نیا زاویہ اور نئی جہت عطا کی۔ اکبر نے لفظ کے عقب میں چھپی ہوئی مضحک صورت کو ابھارا۔ حالی نے حصولِ مقصد کے لئے وعظ وتلقین کا انداز اختیار کیا تھا۔لیکن اکبر نے طنز و مزاح کا اسلوب اختیار کیا۔ اکبر نے غزل کے اسلوب کو نظم میں استعمال کرنے کی بنیاد ڈالی اور ردیف اور قافیہ کی پابندی کو نہ صرف قبول کیا بلکہ اسے نسبتاً زیادہ قادرالکلامی سے استعمال کیا۔ چنانچہ اکبر کی نظم کا ہر شعر ریزہ خیالی کا مظہر بھی ہے اور پوری نظم کے مجموعی تاثیر کو بھی ابھارتا ہے نظم نگاری کا یہ اسلوب اتنا موثر ثابت ہوا کہ اقبال جیسے عظیم المرتیت شاعر نے بھی اس اسلوب میں شاعری کی۔ اس طرح سے اردو شاعری میں نظموں کا کارواں چل پڑا۔

تحریک اقبال

اقبال بچپن ہی بہت ذہین تھے اور پھر ان کے اساتذہ میں مولوی میر حسنؔ، داغؔ دہلوی اور پروفیسر آرنلڈ نے ان کی خلاقیت کے جوہر کو اجاگر کرکے ان کے اندر چھپے ہوئے شاعر کو دریافت کیا۔ اقبالؔ کے دل میں قوم کا ایک تصوّر جنم لے رہا تھا چنانچہ اقبالؔ میں اردو، فارسی اور انگریزی کی مختلف روایتیں بیک وقت جمع تھی۔ سر سیدؔ، حالیؔ اور نذیرؔ احمد کا انگریزی علم واجبی سا تھا۔ اور ان پر مغربی علوم کا راست اثر پڑا تھا۔ اقبالؔ چونکہ اردو کے علاوہ فارسی اور انگریزی پر کامل دست رس رکھتے تھے، انھیں دوسرے علوم سے استفادہ کرنے کا موقع ملا۔ محمد حسین آزادؔ نے نیرنگِ خیال میں پیشن گوئی کی تھی کہ '' آئندہ بلند درجے کا ادب وہی لوگ پیدا کرسکیں گے، جن کے ہاتھوں میں مغرب اور مشرق دونوں کے خزینہ افکار کی کنجیاں ہونگی'' تو اقبالؔ ان ادبا میں سے تھے جنہیں آزادؔ کے اس خواب کی تعبیر کہا جاسکتا ہے۔

اقبالؔ کی ابتدائی نظموں میں سے ہمالیہ، دردِ عشق، موجِ دریا، انسان اور بزم قدرت وغیرہ میں فطرت کی خوب عکاسی کی گئی ہے۔ بلاشبہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اقبال کی شاعری انجمن پنجاب اور مرزا داغؔ کے زیر اثر سے شروع ہوئی تھی۔ تاہم اقبالؔ نے غزل کی روایت کو بہت جلد خیر آباد کیا اور نظم نگاری کو مسلسل اپنا موضوع سخن بنا لیا۔ اقبالؔ کی ابتدائی نظموں میں فطرت پسندی صاف طور پر نمایاں ہے، جسے آزادؔ اور حالیؔ ابھی چند سال پہلے فروغ دے چکے تھے۔ جن دنوں اقبالؔ مشاعرے میں داغؔ کے رنگ میں غزلیں پڑھ رہے تھے حالیؔ، اکبرؔ اور شبلیؔ کی شہرت اکنافِ ہند میں پھیل چکی تھی۔ اقبالؔ ان سے نہ صرف متاثر ہوئے بلکہ قومی اور سماجی احساسات میں ان کے ہم خیال بھی تھے۔

اقبالؔ نے حالیؔ پر یہ سبقت حاصل کی کہ انہوں نے غالبؔ شناسی کو عام کرنے کے بجائے غالب کی فکری تحریک کو کروٹ دی۔ چنانچہ غالبؔ کی انا، اقبالؔ کی خودی میں، غالبؔ کی معنی آفرینی اقبال کے تفکر میں، غالبؔ کی مشکل پسندی اقبالؔ کی ستیزہ کاری میں اور غالب جنوں سامانی اقبال کی آشیفتہ خیالی کی صورت میں نمایاں ہوتی ہوئی صاف نظر آنے لگی۔ غالب نے اپنے عہد میں فکر ونظر کی جس تحریک کا آغاز کیا تھا اس کا نقطۂ عروج بیسویں صدی میں اقبال کے سامنے آ گیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ شیخ عبدالقادر نے اقبالؔ کی صورت

میں غالبؔ کی روح کو دیکھ لیا تھا۔

اقبالؔ نے اپنی شاعری سے ہندی مسلمانوں کو اسلام کے عالمی نظام میں جگہ دینے کی کوشش کی ۔تحریک اقبال نے مردمومن کا تصّور پیش کیا۔اقبالؔ کا خیال ہے کہ انسان کے مقصد خدا کے مقصد کے متوازی ہوتے ہیں اور معراج کو پانے کے لیے روحانی اصولوں پر خودی کی تربیت ضروری ہے۔ چنانچہ اقبال نے مردمومن کا جو تصّور دیا اس کی تکمیل خودی کی اساس پر ہوئی اس کی عملی تعبیر انھیں رسول اکرم ﷺ کی ذات مبارک کی صفات میں نظر آئیں ۔اقبال نے مسلمانوں کے زوال کے محرکات تلاش کرنے کی کوشش کی تو انھیں احساس ہوا کہ اس قوم نے عقیدے کو تو مضبوطی سے تھام رکھا ہے لیکن عمل کمزور پڑ چکا ہے۔اقبال نے مایوسی کی اس فضا میں ذوق عمل اور یقین محکم پیدا کرنے کی تلقین کی ہے۔

اقبالؔ کی تحریک نے برصغیر بالخصوص شاعری میں کافی اہمیت اختیار کی چنانچہ بیشتر ترقی پسند شعراء جنھوں نے اصلاحی اور معاشرتی امور سرانجام دینے کے لئے شاعری کو منطقی اظہار کا وسیلہ بنایا قبول کیا تھا۔

اقبالؔ کے الفاظ اور تراکیب سے متاثر ہوئے اور ان کے بنے بنائے سانچوں کو بے محل استعمال کرنے لگے۔دوسری طرف وہ شعراء جنھوں نے اقبال کی دردوں بینی کو اپنایا تھا۔انہوں نے اپنے داخل میں غواصی کی جدید اردو شاعری میں کئی جہتوں کا اضافہ کر دیا بالفاظ دیگر یہ کہنا درست ہے کہ اقبالؔ کی تحریک نے اپنے عہد کو بھی متاثر کیا اور اب نئے حالات میں بھی یہ یک زندہ اور فعال تحریک ہے اور اپنے دائرے کو پھیلا کر مزید نئی تحریکوں کو جنم دے رہی ہے۔

رومانی تحریک

علی گڑھ تحریک نے قومی سطح پر جو تحریک لوگوں میں پیدا کی تھی وہ فکر ونظر پر مبنی تھی ۔ جہاں ایک طرف انگریزی علوم وتہذیب کی مخالفت زور وشور سے ہو رہی تھی وہیں سرسید نے نئی تہذیب وعلوم کا ساتھ چھوڑنے کے بجائے اس کے ساتھ چلنے کا مشورہ دے رہے تھے۔ چنانچہ تہذیب کے نئے نظام نے انیسویں صدی کے آخر میں اپنی بنیادیں مضبوط کرنا شروع کر دیں۔جس کی وجہ سے سرسید کے فکر ونظر کے مخالفین بھی پیدا ہوئے

اور حمایتی بھی۔جس کی وجہ سے زندگی اور ادب کو ایک نئے موڑ سے آشنا ہونا پڑا۔تاہم اس ذہنی انقلاب سے گزرنے کے باوجود برصغیر ماضی کی قدیم روایت سے اپنا رشتہ پوری طرح نہیں توڑ پایا۔جس کے بدلے میں مشرق کا روحانی مزاج مغرب کی مادیت کو پوری طرح قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوا تھا اس کشمکش صورتِ حال میں علی گڑھ تحریک نے فلسفہ اور سائنس کے استفادے سے اجتماعی بہبود کا راستہ ہموار کیا اور حقیقت پسندی کو فروغ دینے کی کوشش کی۔جس کے بدلے میں بہت جلد اس تحریک کے برعکس رومانی نوعیت کا ردِ عمل ظاہر ہونا شروع ہو گیا۔

اردو شاعری میں رومانیت کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ رومانیت کے عناصر اردو شاعری کی گھٹی میں موجود ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ابتدا میں یہ عناصر بڑی حد تک بکھرے ہوئے تھے اور یہ کسی ایسے منظّم طرزِ احساس سے نہیں پھوٹے تھے جو شاعر کی شخصیت کا جزو بن چکا ہو۔بیسویں صدی سے پہلے اردو شاعری پر غزل کا غلبہ تھا۔غزل نے اشیا اور ماحول کو نسبتاً فاصلے سے دیکھا اور دھندلا پن پیدا کیا۔ چنانچہ زندگی کی وہ انفرادیت کو شخصی مزاج کے آئینے سے ہو کر فن میں نظر آتی ہے وہ پوری طرح نکھر کر سامنے نہ آسکی۔ یہ عہد آفریں خدمت بیسویں صدیں میں صنف نظم نے سرانجام دی اور اردو نظم ایک سطح پر غزل کی کلاسیکیت کے خلاف بغاوت کا عنصر بھی نظر آتا ہے۔ یہاں اس حقیقت کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ جب اردو شاعری میں نظم کو فروغ حاصل ہوا تو غزل کی معنوی وسعت میں بھی اضافہ ہوا اور شاعری کے نئے رجحانات مختلف صورتوں میں غزل میں بھی جلوہ گر ہونے لگے۔یعنی کہ نظم نے غزل کے اوصاف کو مجروح نہیں کیا۔ بلکہ اسے نئے آفاق سے روشناس کرانے میں مدد دی۔

اردو شاعری پر اقبالؔ کے اثرات بے پناہ ہیں چنانچہ اس عہد کے بیشتر شعراء جنہوں نے انگریزی تعلیم پائی تھی اور جو سرکش جوانی کی منزل عبور کر رہے تھے۔اقبالؔ کی رومانیت سے اتنے متاثر ہوئے کہ ان کی شاعری میں پرواز کی عمدگی جہت فروغ تمنا،طغیانِ مسرت ،انتہائے یاس اور ذہنی پیش افتادگی کی صورت میں نمایاں نظر آنے لگی۔ان شاعروں نے نہ صرف فطرت کے حسن کو اپنا موضوع بنایا بلکہ اس کا رشتہ اپنے داخل سے

بھی قائم کیا اور تخلیق کے عمل غواصی سے اس انوکھی اور پُر اسرار روح کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ جس کی لطافت اور جاذبیت ذرے ذرے میں پوشیدہ تھی۔ اقبالؔ نے رومانیت کے جس زاویے کی ترویج کی ہے اس کے اثرات جدید اردو نظم کے تشکیلی دور میں نمایاں ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔

اردو کے رومانی شعراء میں حفیظؔ جالندھری کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے زندگی کے مادی ذرے سے نقاب اتارنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے اعتراف کیا ہے کہ ان کی شاعری کی تخلیق میں عنفوانِ شباب کی بے فکری، خودنظری، لطافت، نزاکت، خوشی حاصل ہوجانے پر خوشی، رنج وغم سے دوچار ہوجانے پر رنج وغم، مسکراہٹ اور آنسو کبھی طلب، تلاش وغیرہ سب شامل ہیں حفیظؔ کی رومانیت ان معصوم حیرتوں سے عبارت ہے جو ان کے دل میں گردوپیش کے حسن کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ ان کی نظموں میں فطرت جمال ایک نغمۂ سرمدی بن کر ابھرا ہے۔ وہ فطرت کی آغوش میں سر رکھ کر ان حیات آفریں لوریوں کو سنتے ہیں اور فطرت کے نغمے سے قلب وروح کو تازگی عطا کرتے ہیں چنانچہ حفیظ کے شباب کی سرکشی، انانیت درحقیقت ان کے رومانی مزاج کا حصہ ہے۔

اردو شاعری میں عظمتؔ اللہ خاں کی حیثیت محض ایک تجربے کی ہے مگر عظمتؔ اللہ خاں کے مزاج میں رومانیت کا وہ عنصر موجود تھا۔ جو موجودہ حقیقت کو منقلب کرنے اور نئے افق تلاش کرنے پر فرد کو آمادہ کرتا ہے۔ اقبالؔ اور ابوالکلام کی مقبولیت کے زمانے میں عظمتؔ اللہ نے اردو اور ہندی کے امتزاج سے لوک گیتوں کی تجدید کی۔ اور یوں غزل کی قدیم روایت کے خلاف نظم نے جو بغاوت کی تھی۔ اس میں لسانی تجدد کا زاویہ بھی شامل کردیا۔ اہم بات یہ ہے کہ عظمت نے اردو نظم کو ہندوستانی عورت سے متعارف کرایا۔ اور اس کوشش میں اس سرزمین کی رسوم بھی اس کی نظم میں شامل ہوگئیں جن سے نظم کی داخلی دھڑکن تیز ہوگئی۔

جوشؔ ملیح آبادی کی رومانیت میں جذبے کا طوفانی ابال سیاسی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے اولین مجموعہ کلام ''روحِ ادب'' میں یہ رومانیت فکر کی آزادی، تخیل کے حسن اور اظہار کی بے تکلفی کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔ ''روح ادب'' کے بعد جوش کی شاعری کے متعدد مجموعے شائع ہوئے اور ان سب میں رومان کی کیفیت

نمایاں ہے۔ڈاکٹر عبادت بریلوی نے لکھا ہے کہ''وہ بیک وقت شاعر شباب ہیں اور شاعر انقلاب بھی (۲۶)ڈاکٹر عبادت بریلوی کی اس رائے میں جوش کی رومانیت کے تمام زاویے سما گئے ہیں۔جوشؔ کی رومانیت میں حسن ایک ایسی جمالیاتی قدر ہے جو شاعر کے ستارِ نظر سے بندھی ہوئی ہے اور خطوں، رنگوں اور زاویوں کی دلفریب ترتیب کو اپنے حسن نگاہ سے تابِ جمال عطا کرتی ہے۔ جوش کی یہ جمال پسندی بالعموم نسوانی حسن، مناظرِ فطرت اور رعنائی شباب کے منفرجہ زاویوں سے انعکاس کرتی ہے اور انہوں نے اکثر ایسی کیفیات مصور کی ہیں جن میں خدوخال کی رعنائیاں لفظوں میں سمٹ آئی ہیں۔

زندگی کو ایک ماورائی خواب کے پیکر میں ڈھالنے کا سہرا سب سے زیادہ اختر شیرانی کو نصیب ہوا ہے۔ چنانچہ وہ رومانیت کی اولین اہم آوازوں میں شمار ہوتے ہیں اختر شیرانی کے یہاں زندگی ایک ایسا عمل ہے جسے صرف نسوانی حسن ہی کروٹ دے سکتا ہے۔اختر نے اس عورت کو جو پہلے پردے میں محصور تھی شاعری کی خارجی سطح پر پیش کیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ رومان ایک ایسا لفظ بن گیا جو اخترؔ شیرانی کی نظر میں ایک خواب شیریں ہے۔

رومانی تحریک کے شعراء میں جوش، اخترؔ شیرانی اور حفیظؔ جالندھری کی آواز میں اتنا جادو تھا کہ اس کا تاثر لمبے عرصے تک نوجوانوں کو سراہتا رہا ہے۔ چنانچہ ان کی تقلید نئے شعراء کے ایک بڑے طبقے نے کی۔ جوش کی عطا یہ ہے کہ انہوں نے مردانہ لہجے میں نعرہ لگانے کا اسلوب پیدا کیا۔اور الفاظ اور تراکیب کا ایک وسیع ذخیرہ فراہم کر دیا۔اخترؔ نے نسوانی حسن کو آشکار کیا چنانچہ بیشتر شعراء نے نہ صرف سلمیٰ کے معطر وجود کی تلاش شروع کر دی بلکہ شاعری میں انجم، لیلیٰ اور عذرا وغیرہ کئی نئے نسوانی کرداروں کو بھی متعارف کرایا۔ ہر چند یہ کردار سلمیٰ کا ہی چربہ ہیں تاہم یہ تسلیم کرنا ضروری ہے کہ اختر نے حسن کو عورت کا وجود عطا کیا۔اور اسے کائنات کی اہم قوت کے طور پر متعارف کرایا۔حفیظؔ نے اردو شاعری کو گیت کے آہنگ وحسن سے شناسا کیا اور نغمے کی شاداب اور پُر اثر کیفیات کو کاغذ پر بکھیرا۔

رومانی تحریک نے خیال اور اسلوب میں جو ہمہ گیر تغیر پیدا کیا تھا اس کا منفی پہلو یہ تھا کہ ادب کھلی

آنکھوں سے خواب دیکھنے کے عادی ہوگئے اور یوں زندگی کی اصل حقیقت سے ان کا رشتہ کہیں نہ کہیں کٹ گیا۔ بلکہ وہ خلاؤں میں بھی جھانکنے لگے۔اس لحاظ سے رومانی تحریک نے جذبے کی انتہا پسندی کوفروغ دیا۔ بلاشبہ اقبالؔ کی رومانت میں ایک ارتقا موجود ہے تاہم دوسرے رومانی شعراء کے یہاں یہ لپک مفقود ہے اور انہوں نے رومانیت کوصرف محبت کی خیالی دنیا کا مترادف ہی قرار دیا ہے۔اس تحریک میں لفظ کو نئے قرینے سے استعمال کیا گیا لیکن اس میں کھردار پن موجود رہا۔شعرا کی آواز مترنم تھی لیکن یہ آواز داخلی طور پر کھوکھلی بھی تھی۔ تخلیقات کی تعداد میں ایک گونا گوں اضافہ ہوا لیکن ان میں سے بیشتر علم سے ہی تھیں۔

رومانی تحریک میں جذبے کی شدت تو ہے لیکن اسے پختگی سے پہلے ہی اگل دیا گیا ہے۔ چنانچہ کچھ عرصے کے بعد جب یہ شدت مدھم پڑھ گئی تو تخلیقات کی لطافت بھی زائل ہوگئی اور شعراء میں خیال کی تکرار اور ہیئت کی نقالی کا رجحان پیدا ہو گیا۔رومانی تحریک کا یہ پہلو خاصہ کمزور ہے لیکن اس تحریک کی دوسری فتوحات کو پیش نظر رکھیں تو کوئی کمزوری چنداں اہم معلوم نہیں ہوتی چنانچہ آج رومانیت کا فروغ اگر چہ رک گیا ہے اور شعراء اس تحریک کی دھند میں کھو گئے ہیں تاہم اس تحریک نے ادب کے ایک پورے دور کو محسور کیا اور مستقبل کو تخلیق حست پر مائل کیا۔اس تحریک کی یہ عطا نظرانداز نہیں کی جاسکتی ہے۔

ترقی پسند تحریک

رومانی تحریک نے ادب اور خیال کی دنیا میں جو انقلاب برپا تھا اس سے زندگی کے مادی سے نجات حاصل کر کے آسمانی رفعتوں میں پرواز کا رجحان پیدا کر دیا تھا۔جس کی وجہ سے رومانی تحریک کے پہلو بہ پہلو میں ایک ایسی تحریک بھی پنپ رہی تھی جو رومانی تحریک کے برعکس تھی بلکہ یوں کہا جائے کہ اس کی ضد تھی۔ جو زندگی کو اپنے اصلی رنگوں میں پیش کرنے کی جرأت رکھتی تھی۔ جسے حقیقت نگاری کی تحریک کہا جاتا ہے۔ جو ظاہر سی بات ہے علی گڑھ تحریک کا ایک اساسی جزو تھی۔انجمن پنجاب کی تحریک نے خارجی مشاہدے کو حقیقت کی جزبیات سے بیان کرنے کی کوشش کی۔ جب کہ رومانی تحریک نے علی گڑھ تحریک کے خلاف ردِعمل کا اظہار کیا تو بالواسطہ طور پر یہ حقیقت نگاری پر غالب ہونے کی کوشش کی۔تاہم بیسویں صدی کے اولین تین عشروں میں حقیقت

نگاری کے فروغ کے عوامل بھی موجود تھے۔

یہ زمانہ سماجی اور سیاسی تحریکوں کا زمانہ بھی کہا جاسکتا ہے کیوں کہ عوام اب اپنی جانب دیکھنے پر مائل ہو چکی تھی خود کے بارے میں فکر مند ہو چکی تھی۔ غلامی کے نام سے بھی نفرت ہوگئی تھی۔ کیونکہ روس کے انقلابِ عظیم نے دنیا بھر کے نچلے طبقے کی آنکھیں کھول دی تھیں۔ جس کی وجہ سے ہر طرف سماج میں انصاف اور مساوات کے نعرے بلند ہو رہے تھے۔ چنانچہ اس دور میں ہندوستان میں جو تحریکیں وجود میں آئیں۔ ان کے مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی تھا کہ دبے کچلے ہوئے عوام کو سماج میں مساوات کا درجہ دلایا جائے اور ان کے حقوق کے ساتھ انصاف کیا جائے۔

رومانیت اور حقیقت نگاری کی تحریکیں ایک طویل عرصے تک الگ الگ جہتوں میں سفر طے کرتی رہیں۔ اور جب ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی تو یہ دونوں دھارے آپس میں مل گئے۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک نے جہاں ایک طرف اقبال کی رومانیت سے تخلیقی قوت حاصل کی وہیں دوسری طرف جوش کی رومانیت سے بغاوت کا جذبہ حاصل کیا۔ جس کے امتزاج سے باقاعدہ ترقی پسند تحریک کا وجود ہوا۔

اس تحریک کی تشکیل سجاد ظہیر نے قیام لندن کے دوران اپنے چند احباب کے ساتھ کی تھی۔ اس وقت اس تنظیم کو Indian progressive writers association کا نام دیا گیا تھا۔ ان احباب میں خاص طور پر انگریزی کے ادیب 'ملک راج آنند' بنگالی ادیب 'ڈاکٹر جیوتی گھوش' اور 'پرمود سین گپتا' کے علاوہ اردو شاعر وادیب ڈاکٹر محمد دین تاثیر وغیرہ شامل تھے۔ لندن میں قائم کی گئی اس تنظیم کا خیر مقدم ہندوستان میں بھی بڑے جوش و خروش سے ہوا۔ ہر زبان کے ادیبوں نے اس کی طرف توجہ کی۔ ان میں مولوی عبدالحق، منشی پریم چند، فیض احمد فیض، ڈاکٹر اعجاز حسین، پنڈت جواہر لعل نہرو، ڈاکٹر رشید جہاں، ڈاکٹر محمود الظفر، جوش ملیح آبادی، ڈاکٹر احتشام حسین، فراق گورکھپوری وغیرہ کے نام سرفہرست ہیں۔ اس تنظیم کی پہلی کل ہند کانفرنس اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں ہوئی جس کی صدارت منشی پریم چند نے کی۔ اس موقع پر جو تقاریر ہوئیں۔ ان سب میں ادب اور سماج کے گہرے رشتے پر زور دیا گیا۔ فرد سماج کا ایک حصہ ہے۔ گویا انسانی زندگی میں جو بھی مشکلیں اور

پریشانیاں ہیں۔سب کا تعلق سماج سے ہوتا ہے۔تمام انسانیت ایک سماج ہے اور شاعر سماج کی ایک اکائی۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شاعروں نے جاگیردارانہ نظام اور انسانیت پر ہونے والے مظالم کی کھل کر مخالفت کی۔ جب تک ترقی پسندوں نے مظلوموں کی زبان بن کر انھیں ان کا جائز حق دلانے کی کوشش کی تب تک یہ تحریک اردو ادب کے لئے مفید ثابت ہوتی رہی۔مگر ایک عرصے کے بعد ایک طرح کا انتشار پیدا ہوا اور شاعروں نے ترقی پسندی کے اصول کو بھلا کر نعرے بازی شروع کر دی۔جس کی وجہ سے تحریک کا نقصان ہوا۔

ترقی پسند تحریک کو سمت و رفتار عطا کرنے میں فیضؔ، مجازؔ، ساحرؔ، کیفی اعظمیؔ، سردار جعفریؔ، مخدومؔ۔سلام مچھلی شہری۔جاں نثار اختر، علی جوادؔ زیدی، معین احسن جذبیؔ جیسے شاعروں کا کردار نہایت اہم رہا ہے۔جتنے بھی شاعر اس تحریک سے متعلق ہیں ان میں فیضؔ کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ان کی شاعری کا آغاز نقش فریادی سے ہوا۔اس کتاب میں حسن و عشق کے دل فریب موضوعات نظر آتے ہیں۔کتاب کے دوسرے حصے میں ایک طرح کی تبدیلی کے آثار نظر آتے ہیں، جہاں وہ محبوب کے بخشے غم سے انحراف کرتے ہوئے معاشرے کی خرابیوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

فیضؔ کی شاعری میں نعرے بازی اور خطیبانہ اظہار کی جگہ ایک نرم اور شیریں احساس ملتا ہے۔یہی سبب ہے کہ انھیں اپنے ہم عصر ترقی پسندوں میں امتیاز حاصل ہے۔ان کا سیاسی اور سماجی شعور پختہ ہے۔وہ فن کی باریکیوں سے بھی آگاہ ہیں۔یہی وجہ ہے کہ وہ جذباتیت کو اپنے فکر و فن پر کبھی غالب نہیں آنے دیتے۔دل میں جمالیات و روحانیت کے لیے بھی کافی جگہ تھی۔جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں عشق اور انقلاب کے درمیان مسلسل کشمکش نظر آتی ہے۔

سر خسرو سے تاج کجکلا ہی چھن بھی جاتا ہے
کلام خسروی سے بوے سلطانی نہیں جاتی

صبا نے پھر در زنداں پہ آکے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

اسرارالحق مجازؔ اس دور کے ایک اور نمائندہ شاعر ہیں جنھوں نے بے پناہ مقبولیت حاصل کی ۔ وہ بنیادی طور پر ایک رومانی شاعر تھے۔لیکن جب انھیں ترقی پسند کا پلیٹ فارم ملاتو ان کے یہاں نمایاں تبدیلی پیدا ہوئی ۔انھوں نے 'رات اور ریل' اور 'انقلاب' جیسی نظمیں تخلیق کیں ۔مجازؔ کے عہد میں نئی نسل سوشلزم سے متاثر تھی ۔لہذا ان کے مزاج میں اس انقلاب کے اثرات مرتب ہوئے ۔انقلاب کی یہ لہریں ان کی شاعری کو کبھی کبھی نعرے بازی کی طرف بھی لے گئی ہیں ۔لیکن بیشتر انھوں نے اعتدال کوملحوظ رکھا ہے ۔ان کی شاعری کا لہجہ سرمایہ داری کے خلاف ایک ماحول تیار کرنے میں کامیاب ہوا۔جو دوسرے ترقی پسند شاعروں کے لیے بھی رہبری کا کام انجام دیا۔

یہ اپنے ہاتھ میں تہذیب کا فانوس لیتی ہے
مگر مزدور کے تن سے لہو تک چوس لیتی ہے
غریبوں کا مقدس خون پی پی کر بہکتی ہے
محل میں ناچتی ہے رقص گاہوں میں تھرکتی ہے

مجازؔ انسانیت کے پرستار ہیں ۔جب معاشرے میں کسی پر ظلم ہوتا ہے یا کسی کے ساتھ ناانصافی ہوتی ہے تو وہ اس کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں ۔مجازؔ انقلابی شخصیت کے مالک ہیں ۔

ساحرؔ نے اپنے جذبات واحساسات کا نہایت خلوص کے ساتھ اظہار کرتے ہوئے اپنے سماج کی سچی تصور کشی کی ہے ۔انھوں نے بے راہ روی اختیار کرنے والے ترقی پسندوں کی طرح نعرے بازی سے کبھی کام نہیں لیا بلکہ اپنے نرم ونازک اور شائستہ لہجے کو ہمیشہ برقرار رکھا۔انھوں نے بڑے پیمانے پر عدم مساوات سے اور برائیوں سے آلودہ سماج ،کھوکھلی تہذیبی اقدار کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور اپنے مقصد کو کبھی فراموش نہیں

کیا۔ان کے یہاں فکرورومان کا حسین سنگم ملتا ہے۔

اے آرزو کے دھندلے خوابو ! جواب دو
پھر کس کی یاد آئی تھی مجھ کو پکارنے
میں اور تم سے ترک محبت کی آرزو
دیوانہ کر دیا ہے غمِ روزگار نے

ابھی زندہ ہوں لیکن سوچتا رہتا ہوں خلوت میں
کہ اب تک کس تمنا کے سہارے جی لیا میں نے

ساحؔر کا تعلق فلمی دنیا سے بھی رہا۔انھوں نے فلموں میں بھی شاعری کا ایک معیار قائم کیا اور سماجی اور تہذیبی شعور کو بروے کار لا کر ہی فلمی نغموں کی تخلیق کی۔انھوں نے اس طاقتور وسیلے کے ذریعے ظلم و جبر کے خلاف آواز بلند کر کے عزم و ہمت کا پیغام دیا۔انھوں نے ترقی پسندی کے عمومی طرز کے برخلاف رومان کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا۔اور اس میں بڑی حد تک کامیاب رہے۔اکثر ان کی محبت کا انداز آفاقیت سے قریب ہو جاتا ہے۔

مالک نے ہر انسان کو انسان بنایا
ہم نے اسے ہندو یا مسلمان بنایا
قدرت نے تو بخشی تھی ہمیں ایک ہی دھرتی
ہم نے کہیں بھارت کہیں ایران بنایا

کیفؔی اعظمی بھی اپنی صاف گوئی، دھاردار لہجے اور احساس طبیعت کے ساتھ ترقی پسند تحریک کے کارواں میں شامل ہوئے۔

کہاں جہاد کہاں جدوجہد کی منزل
مفاہمت نہیں پاتی جہاد کا حاصل
ہوائے تند نے گوندھی ہے زلف آزادی
بغاوت نے نکھارا ہے حسن مستقبل

علی سردار جعفریؔ ترقی پسند تحریک کا ایک ایسا حصہ رہے ہیں جنھیں سر سے پیر تک بغاوت کہا جا سکتا ہے۔ زندگی کے ہر شعبے کو ان کے باغیانہ ذہن نے موضوع سخن بنایا۔ انھوں نے اپنی باغیانہ شاعری کے ذریعے ترقی پسند تحریک کو ایک نئی معنویت دی۔ ان کی بغاوت سرمایہ داری، سماجی نابرابری طبقاتی اونچ نیچ، جبر و مظالم کے خلاف ہے۔ وہ خود کہتے ہیں۔

بغاوت میرا مذہب ہے، بغاوت دیوا تا میرا
بغاوت میرا پیغمبر، بغاوت ہے خدا میرا
بغاوت رسم چنگیزی سے ، تہذیب تتاری سے
بغاوت جبر و استبداد سے، سرمایہ داری سے

سردار جعفریؔ کے ساتھ باغیانہ شاعری کی لو کو تیز کرنے میں مخدومؔ محی الدین کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ انھوں نے بھی سردار جعفریؔ کی ہی طرح سماج کی برائیوں پر وار کیا اور سیاسی و سماجی مسائل کے حل کے لیے اپنی آواز بلند کی۔ ان کی نظموں میں عشق و رومان کے ساتھ ساتھ انقلابی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ مخدوم کی نظم 'طور' کا یہ بند دیکھیے۔

بہے جاتے تھے بیٹھے عشق کے زریں سفینے میں
تمناؤں کا طوفاں کروٹیں لیتا تھا سینے میں
جو چھو لیتا میں اس کو وہ نہا لیتا پسینے میں
مے دو آتشہ کے سے مزے آتے تھے جینے میں

رومان سے علیحدہ انقلابی رنگ کی مثال میں ان کی نظم باغی کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

رعد ہوں برق ہوں ، بے چین ہوں پارا ہوں میں
خود پرستار ، خود آگاہ خود آرا ہوں میں
گردن ظلم کٹے جس سے وہ آرا ہوں میں
خرمن جور چلا دے وہ شرارہ ہوں میں

جاں نثار اختؔر کی شاعری کا خمیر غزل سے اٹھا لیکن وہ نظموں کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔انھوں نے اپنی غزلوں کے موضوعات اور نظموں کی ہیئت کے ساتھ بھی کافی تجربے کیے۔مثال کے طور پر انھوں نے نظم معریٰ کی حدود میں اضافہ کرتے ہوئے نظم 'آخری لمحہ' کی تخلیق کی ،جس میں الگ الگ بندوں کو الگ الگ اوزان میں لکھا گیا ہے۔آخری لمحہ کی ایک نہایت کامیاب نظم ہے۔اپنی شاعری کی شروعات انھوں نے رومان سے کی لیکن ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے بعد ان کی فکر میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہونے لگیں۔انھوں نے ہنگامی اور وقتی کیفیات کے ساتھ ساتھ سنجیدہ موضوعات کی طرف بھی توجہ کرتے ہوئے انھیں اپنا موضوع سخن بنایا۔ان کی بہترین نظموں میں 'خاک دل' 'خاموش آواز' وغیرہ کافی اہم ہیں سیاست سے متاثر ہو کر لکھی گئی نظم 'ساقی' کا یہ بند دیکھیے۔

بغاوت کی ہوائیں چل شاید اٹھیں شاید گلستاں سے
یہ پیمانے الٹ ساقی یہ جام جم اٹھا ساقی
جو ممکن ہو تو تُو بھی آج رنگیں جام کے بدلے
لہو کے رنگ میں ڈوبا ہوا پرچم اٹھا ساقی

مجروؔح سلطان پوری کی شاعری کا لہجہ کلاسیکی ہے۔ان کے مزاج میں غزل کچھ اس طرح رچی بسی ہوئی ہے کہ اسے کسی اور صنف کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ان کی غزل کے موضوعات بھی حسن و عشق سے مستعار ہیں لیکن ان کے یہاں اس کا اظہار ایک الگ ہی انداز میں ملتا ہے۔

مجروحؔ کی غزل کی اہم خصوصیت ان کی مرقع سازی ہے۔اس لیے انھوں نے لفظیات کا انتخاب بڑی ہی ہنرمندی کے ساتھ کیا ہے۔وہ حیات وکائنات کے تمام مسائل کو غزل کے پیرائے میں بیان کرنے پر قادر ہیں۔ان کے یہاں انسانی حیات وکائنات کا وہ تصور ملتا ہے جو ترقی پسند خیالات کا صحیح ترجمان ہے۔ان کا انداز بیان بھی منفرد ہے۔

اس نظر کے اٹھنے میں اس نظر کے جھکنے میں
نغمہ سحر بھی ہے، آہ صبح گاہی بھی
دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن ، جوش بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

ستون دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

ترقی پسند تحریک کی آبیاری کرنے والے فہرست میں اور بھی دیگر شعراء شامل ہیں۔

ترقی پسند شاعری میں زندگی کے خارجی موضوعات کو اپنی شاعری میں جگہ دی اور قاری کو براہِ راست مخاطب کرنے کا رجحان نمایاں ہے۔اس تحریک نے زندگی کی جزیّت کو طنز کا نشانہ بنایا اور شاعری کو اس کے خلاف اونچی آواز میں احتجاج کرنے کی دعوت دی نتیجہ یہ ہوا کہ سماجی اقدار کے خلاف ردِعمل کا جذبہ پیدا ہوا اور معنوی طور پر اشترا کی حقیقت نگاری کو ادب کی اصلی نہج قرار دے دیا گیا۔چنانچہ ترقی پسند شاعری بے جذباتی اظہار کے لئے جو ذرائع استعمال کئے ان کے نقطے یہ ہیں

(۱)طبقاتی کشمکش کو متحرک کرنے کے لئے مزدور اور محنت کش کو موضوع بنایا گیا۔

(۲)نظامِ کہنہ کی شکست وریخت کے لئے انقلاب کو وسیلہ اور نئی سحر کو نشانِ منزل قرار دیا گیا۔

(۳)املاً شاعری کا مرکز توجہ گوشت پوست کی عورت نئی لیکن انقلاب کے دور عروج میں اس عورت کی جگہ عروسِ وطن نے لے لی۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جن شعراء نے ان ذرائع کو بالخصوص کامیابی سے استعمال کیا ان میں رضا ہمدانی، فارغ بخاری، جمیل ملک، قتیل شفائی، حمایت علی شاعر، شورعلیگ، محسن بھوپالی، احمد ریاض، انجم اعظمی ،ظہور نظر، علی جوادؔ زیدی، محروح سلطان پوری۔ سلیمان ادیب اور نظر حیدآبادی وغیرہ نام اہم ہیں۔ ان شعراء نے محنت اور ریاضت سے ترقی پسند نقطہ نظر کو اجاگر کیا اور انقلاب کے رجز اور آمدِ سحر کے انتظام کے لئے رجائی انداز میں گیت لکھے۔ تاہم مسلک کی پابندی اور نظریے کی جبریت اتنی سخت تھی کہ بہت جلد ان شعراء کے یہاں تھکن کے آثار نظر آنے لگے اور بیشتر ایسی شاعری تخلیق ہونے لگی جس پر یکسانیت طاری تھی اور شعراء کا ایک جیسا ردِعمل سامنے آتا تھا۔

ترقی پسند نظریے کے مطابق ادب اور سماج کا ہیرو ایک ہی ہے چنانچہ ترقی پسند تحریک نے مزدور کو سماج کا ہیرو بنا کر پیش کیا اور اس کی عظمت اور انسانیت کے گیت والہانہ انداز میں گائے۔ ترقی پسند شعراء نے اپنی پہچان کے لئے اپنے آپ کو بلاواسطہ طور پر مزدور طبقے کے ساتھ ہی منسلک کیا۔ چنانچہ جب ترقی پسند شعراء ہیرو کی عظمت کے ترانے لکھنے لگے تو اس میں انہیں اپنی ذات کا عکس بھی نظر آنے لگا اور ترقی پسند شاعری نہ صرف ہیرو پرستی کا شکار ہوگئی بلکہ اس میں خودستائی کا جذبہ بھی پیدا ہوگیا۔

ترقی پسند شاعری کا ایک بنیادی قصہ چونکہ نظریے کی ترسیل ہے اس لئے شاعری میں بیانیہ اسلوب اور منطقی انداز فروغ پانے لگا۔ وہ کام جو نثر آسانی سے انجام دے سکتی تھی۔ جب نظم کو موضوع بنایا گیا تو داخلی آنچ سرد پڑ گئی اور شاعری نثر کے قریب آ گئی۔ دوسری طرف پابند نظم کی اضاف میں سے مسدس، مخمس اور مربع کی ہیئت کو زیادہ استعمال کیا گیا اور خیال کو ذہن نشین کرانے کے لئے مترادفات کے ذریعے تکرار پیدا کی گئی۔

چنانچہ اس قسم کی نظموں میں بے جا طوالت پیدا ہوئی اور الفاظ شاعری کے موضوع پر حاوی ہو گئے۔ بلاشبہ ترقی پسند شاعری نے ہیجان پیدا کرنے میں خاصی کامیابی حاصل کی۔ اس دور میں ایسی شاعری بہت کم تخلیق ہوئی جو واقعاتی تناظر اور ردِعمل سے آزاد ہو۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ظفر علی خاں، سورج نرائن مہر اور چکبست کی طرح ترقی پسند کی شاعری بھی بہت جلد زمانے کی گرد میں گم ہو گئی اور آج صرف اب شعراء کی نظمیں ہی زندہ ہیں جنہوں نے اپنی ذات سے رابطہ قائم کیا اور نا معلوم گہرے سمندر سے فن کے آبدار موتی حاصل کرنے کی کوشش کی۔

حلقہ ارباب ذوق

ترقی پسند تحریک ۱۹۳۶ء میں اپنے ایک خاص مقصد کے تحت اردو ادب (ہندوستانی ادب) میں وجود میں آئی۔ جسے ایک طرح سے نظریاتی تحریک بھی کہا جا سکتا ہے۔ جس کی بنیاد' مارکس اور لینن' کے خیالات و افکار پر ٹکی ہوئی تھی۔ ترقی پسند تحریک کا سارا زور موضوع پر تھا۔ بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک پر مقصد اور موضوع اس حد تک غالب تھا کہ جس کی وجہ سے شعری نزاکتیں اور لطیف موضوعات دم توڑنے لگے۔ مگر یہ بھی ہے کہ چند لوگوں کو ترقی پسند تحریک اس قدر راس آئی کہ اسے اپنی نجات کا باعث سمجھنے لگے۔ اور بڑی وفاداری کے ساتھ اس تحریک کے ہر فرمان کو گلے لگاتے رہے۔ لیکن کچھ روایت پرست اور جمالیات پسند لوگوں نے اس کے خلاف آواز اٹھائی جس کی وجہ سے تھوڑے ہی دن میں ترقی پسندوں کے خلاف ایک طبقہ ایسا پیدا ہو گیا جو ترقی پسندی کے برعکس تھا۔ جسے حلقہ ارباب ذوق کہا جاتا ہے۔

۱۹۳۹ء میں سید نصیر احمد جامعی اور ہیئت اور روایتی ادبی اقدار کے کچھ پرستاروں نے مل کر لاہور میں بزم افسانہ گویاں کے نام سے ایک انجمن قائم کی تھی۔ اس انجمن کے اراکین آپس میں مل کر کوئی افسانہ یا ناول کا کوئی حصہ سنتے اور اس سے متعلق بحث و مباحثہ میں حصہ لیا کرتے۔ اس بزم کا پہلا جلسہ ۲۹ر اپریل ۱۹۳۹ء میں ہوا۔ جس کی صدارت حفیظ ہوشیار پوری نے کی اس میں نسیم حجازی، نابش صدیقی، محمد فاضل، اقبال احمد، محمد سعید، عبدالمغنی اور شیر محمد اختر وغیرہ نے شرکت کی۔ کچھ ہی عرصے میں اس انجمن نے ایک ادبی تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ ۳ر ستمبر ۱۹۳۹ء کے جلسے کے متفقہ طور پر یہ فیصلہ کیا گیا کہ اس انجمن کا نام بدل کر حلقہ ارباب ذوق

کر دیا جائے۔ نام کی اس تبدیلی کے بعد اس کے زیر اہتمام منعقد ہونے والے جلسوں میں صرف افسانہ نہیں پڑھا جاتا تھا بلکہ کبھی مضمون، کبھی ناول کا کوئی باب تو کبھی کسی شاعر کو زحمت کلام دی جاتی تھی۔ اس کے باوجود حلقہ ارباب ذوق صرف لاہور کی سرزمین ہی تک محدود رہا اور اس کے ادبا شعراء بھی لاہور ہی سے متعلق رکھتے تھے۔ اس سلسلے میں انور رشید لکھتے ہیں کہ

> ''اس تحریک کے وجود میں آنے کے سلسلے میں کسی شعوری کاوش کا سراغ نہیں ملتا۔ چنانچہ اس تحریک کے پس پشت نصابی کتابوں کی ضرورت، حکومت کی تحریک یا سیاست کا مقصد تلاش کرنا ممکن نہیں۔ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک ایک لالہ خودرو کی طرح پیدا ہوئی اور جیسے جیسے اس تحریک کا داخلی مزاج ادبا کو متاثر کرتا گیا اس کا حلقہ اثر بھی پھیلتا گیا'' (۲۷)

رفتہ رفتہ ارباب ذوق نے اپنی جڑیں مضبوط کرنی شروع کر دیں اور اس کے حلقوں میں یوسف ظفر، قیوم نظر، اعجاز انبالوی، ضیا جالندھری اور میراجی جیسے نوجوان شعراء بھی شامل ہونے لگے۔ حالانکہ میراجی اس حلقے کے سب سے اہم رکن ثابت ہوئے۔ جس نے حلقے کے اغراض ومقاصد کی تشکیل میں میراجی کا بڑا ہاتھ تھا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر قیوم نظر کا کہنا ہے کہ؛

> ''حلقے کے اغراض ومقاصد کی تشکیل میں (میراجی) نے بڑا اہم حصہ لیا۔ حلقے کے سب اصول انہی کے دیے ہوئے اس نظریے کی پیداوار ہیں کہ صحیح ادب وہ ہے جو زندگی کے قریب ہوتے ہوئے ہمہ گیر قدروں کا حامل ہو'' (۲۸)

اس نئے شعوری رجحان کا اصل اصرار اس ادب کی ترویج پر تھا۔ جو زندگی کے قریب ہو اور ساتھ ہی ہمہ گیر قدروں کا حامل بھی۔ شاید اس بات کا ردعمل تھا کہ ترقی پسند صحافی ادب کو پروان چڑھانے میں مصروف ہو گئے تھے۔ وہ آفاقیت اور ہمہ گیریت کے برعکس ایسے موضوعات کو فروغ دے رہے تھے، جو ایک طرح سے ہنگامی وقتی اور سیاسی نوعیت کے تھے۔ دوسری طرف ترقی پسندوں کی نظر میں حلقہ ارباب ذوق سے متعلق لوگ ابہام پرست، جنس پرست، رجعت پرست، زوال پسند اور انحطاط پذیر کے علاوہ ہیئت اور اسلوب کے پرستار

تھے۔ان کی نظر میں حلقہ کے شعراءادبا انتہائی داخلی اور غیر حقیقی موضوعات پر خامہ فرسائی کرر ہے تھے۔اس کے جواب میں حلقے نے خود کو صحیح ادب کا حامی کہا اور ادب کی تعریف اس طرح کی کہ جو ادب زندگی کے قریب ہوتے ہوئے ہمہ گیر اقدار اور ادب کی تہذیبی روایات کا پاسدار ہو وہ صحیح ادب ہے۔ن۔م راشد نے حلقے کی تائید کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''اس ادارے (حلقہ ارباب ذوق) نے نہ صرف ادبی تجربات اور زبان وبیان ، ہیئت اور افکار کی ہر جدت کی طرف پیش قدمی کی ہے بلکہ زندگی کو اس کے ہر پہلو سے سمجھنے اور سمجھانے کی خواہش پر بھی عمل کیا ہے'' (۲۹)

حلقہ کے بعض شعرا نے فن اور زندگی کو بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔ان شعراء میں ن م راشد، میراجی، یوسف نظر، قیوم نظر وغیرہ کچھ قابل ذکر نام ہیں۔۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک یہ دونوں تحریکیں دو متوازی میلانات کی طرح ساتھ ساتھ چلتی رہیں۔دونوں ہی نے ایک دوسرے کی خوبیوں سے صرف نظر کرتے ہوئے ان کی خامیوں کی طرف انگشت نمائی کی۔دونوں ہی طرف اعتدال کی کمی تھی۔حلقہ ارباب ذوق ادب برائے ادب، کو ترجیح دیتا رہا اور ترقی پسند تحریک کے پیرو ادب برائے زندگی کی حمایت کرتے رہے۔دونوں ہی نئ قدروں کو لے کر ادبی منظر نامے پر ابھرے تھے۔لہذا دونوں ہی تحریکوں نے اردو ادب کو کئی اچھے ادیب اور شاعر دیے۔

ن م راشد کا پہلا مجموعہ کلام 'ماورا' ۱۹۴۱ء میں منظر عام پر آیا۔اس وقت ان کی عمر لگ بھگ ۳۱/برس تھی۔اس مجموعے میں ان کی عہد جوانی کا کلام ہے مگر اس میں ان کے گہرے مشاہدے اور ماضی کے تہذیبی نقوش کی جھلکیاں بھی نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ان کی نظموں کے عمیق مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ انھیں مذہبی افکار وعقائد سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ان کی نظموں میں مذہبی افکار اور نشانہ تو علامات کی طرف جو اشارہ ملتا ہے ان کی ایسی نظموں میں 'انسان' 'کسان' 'پہلی کرن' وغیرہ نمایاں ہیں۔راشد کی ان نظموں کے خیالات سے ہم یہ اندازہ بخوبی لگا سکتے ہیں کہ انھوں نے مرنے کے بعد خود کو نذر آتش کرنے کی وصیت کیوں کی ہوگی۔

راشد نے اپنی نظموں میں علامات کا استعمال بخوبی استعمال کیا ہے۔جس سے ان کا فکری کینوس وسیع ہو گیا ہے۔ان کی نظموں میں صحرائی اور عربی وعجمی تہذیب، گاؤں کی زندگی، شہری زندگی وغیرہ کے نقوش ملتے ہیں۔راشد کی شاعری کے متعلق پروفیسر شمیم حنفی کا خیال ہے کہ راشد کی شاعری ایک بڑے فکری اعتماد کے ساتھ مغرب کو بھیجا جانے والا سندیسہ بھی ہے،ایک اور پیام مشرق (۳۰)

راشد کی نظم انسان کا یہ حصہ ملاحظہ ہو۔

الٰہی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے کسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
بنالی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرات تدبیر بھی تو نے

راشد کی نظمیں اردو ادب میں وہ پہلا نام ہے جس نے ادب کو اخلاقی عینک سے دیکھنے کے بجائے ادب کی حدود میں دیکھنے کی کوشش کی۔ان کا ذہن ہر سطح پر جدید تھا۔انھوں نے پہلی بار موضوع اور ہیئت دونوں میں تجربے کیے۔ اس کے علاوہ میراجی وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے غزل کی مقبول لفظیات، تشبیہات و استعارات اور تلمیحات کے استعمال سے پرہیز کر کے ایک نیا انداز اظہار اختیار کیا۔

میراجی کی زبان میں نرمی اور مٹھاس کے ساتھ ساتھ ایک بہاؤ کی سی کیفیت ملتی ہے۔اس کے علاوہ ان کی نظموں میں ڈرامائی عناصر بھی ملتے ہیں جس سے ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نظم نہیں کہہ رہا ہے بلکہ ہم سے باتیں کر رہا ہے۔ان کی نظم 'کلرک کا نغمہ محبت' کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے گھر میں گھر والی ہے
اور دائیں پہلو میں اک منزل کا ہے مکاں، وہ خالی ہے

اور بائیں جانب ایک عیاس ہے، جس کے یہاں اک داشتہ ہے
اوران سب میں اک میں بھی ہوں، لیکن بس تو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے، اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

ہر چیز تو ہے موجود یہاں اک تو ہی نہیں، اک تو ہی نہیں
اور میری آنکھ میں رونے کی ہمت ہی نہیں، آنسو ہی نہیں!

حلقہ ارباب ذوق کو فروغ دینے میں یوسف ظفر نے بھی نمایاں حصہ لیا۔ یوسف ظفر کی شاعری کا سلسلہ 'زہرخند' سے شروع ہوتا ہے جو ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعہ کلام میں انتساب سے لے کر اس کی سبھی نظموں میں زندگی کی کڑواہٹ، زبوں حالی اور ایک بیمار سماج کی عکاسی ملتی ہے۔ یوسف ظفر کی شاعری میں یاس اور محرومی کا رنگ بھی نمایاں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یوسف کم عمری میں ہی یتیم ہو گئے تھے۔ اور سماج کی ستم ظریفی برداشت کرتے ہوئے انھوں نے اپنی ماں اور چھوٹی بہن کی پرورش کی۔ تو یہ یوسف ظفر کی زندگی کا بڑا تلخ و ترش تجربہ رہا۔ ان کی شاعری میں بنیاد انہی تجربات کی بناء پر ہے۔ ان کے دل میں چھپے درد کا اندازہ ہم ان کے ایسے مصرعوں سے لگا سکتے ہیں، جو ان کی نظم 'طمانچہ: زہرخند' سے ہیں۔

یہی ہوتا ہے، یوں ہی ہوتا ہے
زندگی کے رخ آسودہ پر
حادثات ایک طمانچہ ہی تو ہیں
یاس کا ایک طمانچہ کھا کر
آرزو خاک میں مل جاتی ہے

حلقہ ارباب ذوق کے اہمیت کے حامل قیوم نظر، جن کی تخلیقات میں شدت بھی ہے اور زندگی کے

گہرے تجربات بھی، قیوم نظر نے گیت، غزلیں اور نظمیں کہی ہیں۔ان کا کلیات 'قلب ونظر' ۱۹۸۷ء میں منظر عام پر آیا۔ان کی شاعری میں رومانیت کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی بیچارگی ملتی ہے۔ان کی نظموں میں ان کے آس پاس کے ماحول میں بجھی بجھی سی زندگی اور مایوسی کا پرتو صاف جھلکتا ہے۔اس سلسلے کی نظموں میں 'تھکن'، 'بےبسی'، 'شب خون'، 'درماندہ'، 'خواب کار'، 'بےخوابی'، 'اکیلا' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

ترقی پسند تحریک کی پروپگنڈہ مہم نے اس تحریک اور اس سے متعلق شعراء کو دبانے کی کوشش کی۔کچھ عرصہ وہ اس کوشش میں کامیاب بھی رہے لیکن وقت سب سے بڑا منصف ہے۔اور وقت نے ثابت کیا ہے کہ جہاں تک داخلیت، شعریت اور فنی لوازم کا تعلق ہے حلقہ ارباب ذوق کے اکثر شعرا کا مقابل ترقی پسند تحریک میں موجود نہ تھا۔

جدیدیت

گذشتہ صفحات میں ہم نے ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی سرگرمیوں پر توجہ دی۔ یہ دونوں ہی تحریکیں اپنے الگ الگ مقاصد کے تحت وجود میں آئیں۔ترقی پسند تحریک کا خمیر مارکسزم کے بنیادی نظریے سے تیار کیا گیا تھا۔اس لئے یہ تحریک ایک مخصوص دائرے سے آگے نہ بڑھ سکی۔اسی کے ردِعمل کے طور پر حلقہ ارباب ذوق کی بنیاد پڑی۔ حلقہ نے جن رجحانات کو فروغ دینے کی کوشش کی تھی ان میں نفسیاتی اور ہیئتی رجحانات سرِفہرست تھے۔آنے والے وقت میں شعراء نے ان دونوں رجحانات کو رد کرنا شروع کر دیا اور جدیدیت کے نام سے ایک نئی تحریک کا راستہ بننے لگا۔اس تحریک کے بانیوں نے اسے اس طرح لوگوں کے سامنے پیش کیا جیسے یہ تحریک نہ ہو کر ایک رجحان ہو۔حالانکہ یہ ایک تحریک ہی تھی۔ جو ترقی پسند تحریک کے ردِعمل کے طور پر ابھری تھی اور جس کے لئے ایک گروہ باقاعدہ طور پر اسے سارے ہندوستان میں رائج کرنے کے لیے کوشاں رہا۔

جدیدیت میں اجتماعیت کے بجائے انفرادیت پر زیادہ زور دیا گیا۔ یہاں پر فرد کا بھری دنیا میں اکیلے رہ جانے کا احساس غالب ہے۔اس رجحان کے تحت بھیڑ میں کھڑے فرد کی دھڑکنیں سننے کی آزادی ملنا

شروع ہوگئی۔جدید شاعری میں طے شدہ موضوعات نہ ہونے کی وجہ سے اس تحریک کے تحت کی جانے والی شاعری احساسات، کیفیات اور تاثرات کی شاعری تھی۔اس میں ایک طرح کی خفگی اور کھر دراپن ہے۔مگر ترقی پسندی کی طرح نعرے بازی اور گھن گرج نہیں ہے۔جدید شاعری فکر وفن کو زیادہ آزادی عطا کرتی ہے۔

جدید شاعری میں عشق کی ایک نئی کیفیت ملتی ہے۔اس میں روایتی عشق کی طرح عاشق کی بے چارگی، بیزاری، گریہ و بکا اور شکوہ و شکایت کا کوئی وجود نہیں ہے۔ یہاں عشق پہلو اور ضرورت ہے۔اس شاعری میں تہذیبی انتشار۔جذباتی وفکری بحران اور ان سب کے تحت رونما ہونے والی نفسیاتی الجھنوں، لا حاصل زندگی، اقتدار کی جنگ، تباہ ہوتے ہوئے اخلاقی نظام اور احساس کم تری کی پر چھائیاں نظر آتی ہیں۔جدید شعرا نے اپنی ایک علیحدہ مثالی اور علامتی دنیا بسا رکھی ہے، جو اس کی پناہ بھی ہے اور جہاں رہ کر وہ اپنے جذبات واحساسات کے اظہار میں آسانی محسوس کرتا ہے۔

جدید شاعری کی زبان نہ تو روزمرہ کی زندگی کی زبان ہے اور نہ ہی قدیم شاعری کی طرح آراستہ اور مرصع۔اس کی زبان استعاراتی ہے۔مگر وہ استعارے نہیں جو کلاسیکی دور میں اردو شاعری میں اہم کردار ادا کئے ہیں بلکہ جدیدیت نے خود اپنی دنیا میں آباد رہ کر استعارے تراشے ہیں۔ بلکہ بہت سے شعراء نے اپنے لئے مخصوص استعارے بھی تراشے ہیں ۔جدید استعاروں میں دھوپ ، سایہ، خزاں ، پت جھڑ، اداسی، رات، اندھیرا، دھواں، جنگل ، پتھر، شام ، دریا ، پیاس، قطرہ، سورج ، ، پیڑ، آئینہ ، زنجیر وغیرہ اور بھی بہت سے استعارے ہیں۔

جدید شاعری کو فروغ دینے میں ناصر کاظمی، خلیل الرحمان اعظمی، مظہر امام، محمد علوی، منیر نیازی، مظفر حنفی، کشور ناہید، ندا فاضلی، شہر یار، پروین شاکر، عرفان صدیقی، نجیب رامش وغیرہ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔

ناصر کاظمی اپنی انفرادی فکر کی وجہ سے جدید شاعری میں امتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔انھوں نے اپنی شاعری کے لئے عشق کی رنگین زمین کا انتخاب کیا اور نیا پہلو اجاگر کیا۔ ناصر کاظمی احساسات کے شاعر ہیں۔''برگ نے'' ناصر کاظمی کا پہلا مجموعہ کلام ہے، جو لاہور سے ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔اس کے علاوہ دیوان

۱۹۷۲ء میں اور پہلی بار ش ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔نشاط خواب ان کی نظموں کا مجموعہ ہے۔غور طلب بات یہ ہے کہ ابھی ترقی پسند تحریک کے دور میں نظم کو زیادہ تر اظہار کا ذریعہ بنایا گیا، یعنی کی ترقی پسند دور میں غزل کو نظر انداز کرنے کی کوشش کی گئی ۔ جب کہ جدیدیت میں یہ قید نہیں اس لیے جدیدیت کے ابتدائی شعراء میں ناصر کاظمی کے ذریعہ غزل کو نئی معنویت ملی۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی ذہنی سطح اتنی بلند اور وسیع تھی کہ ترقی پسندی ان کے خیالات اور خواہشات کی ترجمانی سے قاصر تھی ۔ لہٰذا وہ اس تحریک سے مایوس ہو کر دوسرے زاویہ اظہار کی تلاش میں مشغول ہو گئے ۔ انھیں کامیابی بھی ملی اور جلد ہی ان کا شمار جدیدیت کے بنیاد گزاروں میں کیا جانے لگا۔ان کی ابتدائی غزلوں کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں عشقیہ اور جمالیاتی انداز نظر آتا ہے۔ان کی ابتدائی غزلوں میں کلاسیکی شاعری کا اثر زیادہ ہے۔ان کے ابتدائی کلام میں حسن وعشق اور جذبات کا اظہار کلاسیکی شاعری کے زیر اثر ملتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے دور میں غزل اپنی تاب کھو چکی تھی خلیل اکرحمٰن اعظمی کا یہ بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے اس دور میں بھی غزل کے جادو کو کم نہیں ہونے دیا۔حالانکہ انھوں نے نظمیں بھی کہی ہیں ۔ان کے یہاں الجھنوں کا بھی بھرپور اظہار ملتا ہے۔خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی آنکھیں ہمیشہ کھلی رکھیں ،جس کی وجہ سے ان کی شاعری میں عصری ماحول کے خدوخال ابھر کر سامنے آئے ۔ ان کے اشعار میں انوکھی لفظیات ،تشبیہات و استعارات کا استعمال بہت عام ہے، جو خلیل کو جدیدیت کا نمائندہ شاعر ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں ۔اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن کی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

اتنے دن بیتے کہ بھولے سے بھی یاد تری
آئے ، تو آنکھ میں آنسو بھی نہیں آتے ہیں

ہجر تو ہجر تھا اب دیکھیے کیا بیتے گی
اس کی قربت میں کئی درد نئے اور بھی ہیں

دنیا عجب جگہ ہے کہیں جی بہل نہ جائے
تجھ سے بھی دور آج تری آرزو گئی

مظہرامام کا شمار موجودہ دور کے بڑے شاعروں میں ہوتا ہے۔انھوں نے اپنی شاعری کی شروعات ترقی پسند تحریک کی ابتداء کے بعد کی۔مظہرامام اول اس تحریک کے سرگرم رکن بھی رہے۔مزاج میں اعتدال پسندی ہونے کے سبب وہ اس راہ پر زیادہ دیر نہ چل سکے اور اپنی ایک نئی راہ اختیار کر لی۔انھوں نے زندگی کے تمام موضوعات کے لیے ایک نیا انداز اختیار کیا۔نئی صنف سخن، آزاد غزل کی ایجاد ان کی ہی رہین منت ہے۔

منیر نیازی کو نئی نظم کے حوالے سے امتیاز حاصل ہے۔نظم نگاری میں انھوں نے نئی جہتیں تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ جدت کی آمیزش بھی کی ہے۔نظم نگاری کے میدان میں انھوں نے منفرد راہ اختیار کرنے کے بعد غزل میں بھی امتیازی مقام حاصل کیا۔ان کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ان میں 'جنگل میں دھنک' 'تیز ہوا اور تنہائی پھول' 'دشمنوں کے درمیان شام' اہم ہیں میز اپنے فنکارانہ ذہن کے ذریعے نامعلوم کیفیتوں کا سراغ لگاتے ہیں اور جانی پہچانی چیز کو بھی اپنے کمال سے ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں۔منیر نیازی کی شاعری میں ہجرت کی مختلف کیفیات کا مظاہرہ بھی ملتا ہے۔ان کے یہاں اجڑے ہوئے شہروں کی منظر کشی بڑے ہی دل سوز انداز میں ملتی ہے۔ان کی شاعری میں خوف دبے اعتباری کی کیفیات کا اظہار کثرت سے ملتا ہے۔

اک اور دریا سامنے تھا منیر مجھ کو
میں ایک دریا سے پار اترا تو میں نے دیکھا

وہ بے حسی ہے مسلسل شکت دل سے منیر
کوئی بچھڑ کے چلا جائے غم نہیں ہوتا

مظفر حنفی جدید شاعروں میں بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ بنیادی طور پر یہ غزل کے شاعر ہیں۔لیکن

انھوں نے چند دوسری اصناف میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔مظفرحنفی کے مزاج میں طنز رچا بسا ہے۔انھیں جدید شاعروں میں اپنے تیکھے لب و لہجے کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے۔ان کے طنز گہرے ہوتے ہیں۔ جو دل پر وار تو کرتے ہیں لیکن اس وار سے غصہ نہیں آتا بلکہ انسان کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

بجھانی ہوگی ہمیں خود ہی اپنے گھر کی آگ
کہیں سے آئے گی امداد جان پڑتا نہیں

لائق دید تھا منظر مری غرقابی کا
کوئی تنکا نہ بنا ، محو تماشا تھے کئی

یہ کام اہل سیاست نے لاجواب کیا
خفا کسی سے ہیں جینا مرا عذاب کیا

آپ نے آواز دی لیکن ذرا تاخیر سے
یعنی بڑھ کر لوٹنا ممکن نہ تھا میرے لیے

کشور ناہید بھی اس دور کی ایک ممتاز شاعرہ ہیں۔ان کے یہاں نسوانی لب ولہجہ ملتا ہے۔ جہاں نسوانیت اپنے بدلے ہوئے آداب کے ساتھ نظر آتی ہے۔ان کی شاعری میں مردانہ جبر کے خلاف ایک احتجاجی آواز ملتی ہے۔ان کے یہاں نسوانی جذبہ اپنی پوری شرم وحیا کے ساتھ موجود ہے۔ان کی شاعری میں انقلاب کی ایک زیریں لہر بھی موجود ہے جو روایتی زنجیروں کو توڑ کر آزادی کی سانس لینے کی منتظر ہیں۔یہی بے باک لہجہ ان کی پہچان بھی ہے اور انفرایت بھی۔

جدید شاعروں میں ندا فاضلی کا نام احترام سے لیا جاتا ہے۔وہ ایک با کمال شاعر اور نثر نگار تھے۔

ابھی حال میں ۸؍فروری ۲۰۱۶ء کو دنیائے فانی سے کوچ کر گئے۔ ان کا رشتہ بمبئی کی فلمی زندگی سے بھی رہا ہے، جس میں وہ بہ حیثیت نغمہ نگار بڑی مقبولیت حاصل کر چکے ہیں لیکن انھوں نے فلموں کا اثر اپنی شاعری پر بالکل نہیں پڑنے دیا۔ شاعر کی حیثیت سے انھوں نے اپنا ایک الگ مقام بنایا ہے۔ وہ ایک باشعور شاعر ہیں ان کی نظر زندگی کے تمام نشیب و فراز پر رہتی ہے۔

ندا فاضلی کی شاعری میں نہ تو ترقی پسندی کے اثرات ملتے ہیں اور نہ ہی جدیدیت کے بلکہ ان کے یہاں ایک بالکل نئی ان چھوئی ڈگر دکھائی دیتی ہے۔ جو ان دونوں ادوار کی افراط وتفریط سے پاک ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں غزل کے علاوہ دیگر اصناف سخن مثلاً دوہا اور نظم کا بھی استعمال بڑی مہارت اور چابک دستی سے کیا ہے۔ ان کے یہاں دوسرے جدید شاعروں ہی کی طرح تنہائی، کرب اور بے سمت زندگی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ان کا غم ذاتی نوعیت کا ہے جو ان کی شاعری میں گھل مل کر آفاقی بن گیا ہے۔

ان کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

چپ چپ مکان ، راستے گم سم ، نڈھال وقت
اس شہر کے لیے ، کوئی دیوانہ چاہیے

کہیں ، ملے کوئی اپنا تو پھوٹ کر رو لوں
کئی دنوں سے بہت مسکرا رہا ہوں میں

اوپر کے چہرے مہرے سے دھوکا نہ کھائیے
میری تلاش کیجئے، گم ہو گیا ہوں مَیں

ان کی نظم 'لفظوں کا پل' کا لہجہ دیکھئے۔

'مسجد کا گنبد سونا ہے

مندر کی گھنٹی خاموش

جزدانوں میں لپٹے

سارے آدرشوں کو

دیمک چاٹ چکی ہے

رنگ

گلابی

نیلے

پیلے

کہیں نہیں ہیں۔

تم اس جانب

میں اس جانب

بیچ میں میلوں کا پل ٹوٹ چکا ہے

تم بھی تنہا

میں بھی تنہا

بہرحال ندا فاضلی اپنی شاعری کے لیے منفرد راہ اختیار کرنے والوں میں شامل ہیں۔ ان کا بے تکلف انداز ان کی شاعری میں ہر جگہ نمایاں ہے۔

شہریار ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اگرچہ ترقی پسندوں کا دور بھی دیکھا، جدیدیت بھی دیکھی اور مابعد جدیدت کے عہد میں انتقال کر گئے۔ لیکن ان کے یہاں کسی بھی دور کی اندھی تقلید یا منفی عکس دکھائی نہیں دیتا۔ وہ اپنے معاصرین اور معاصر تحریکوں سے بس اس حد تک اثر قبول کرتے ہیں جہاں تک ان کی فکری

آزادی میں خلل نہ پڑے۔ان کے اس مزاج نے ان کی شاعری میں ایک طرح کا توازن پیدا کردیا،جس کی وجہ سے وہ کسی معاملے میں نہ تو جذباتی ہوتے ہیں اور نہ ہی پرتشدّد رویہ اختیار کرتے ہیں۔ان کا فنی شعور اتنا پختہ ہے کہ وہ کسی گمراہی میں مبتلا ہی نہیں ہو سکتے۔چند اشعار دیکھیے

عجب وحشت تھی گھر کے سارے دروازے کھلے رکھے
ہمیں معلوم تھا اک روز دھوکا کھائیں گے ہم بھی

میں پھنس گیا ہوں کہیں ریت کے بھنور میں کیا
تری مدد کا جو محتاج آج اتنا ہوں

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

عرفان صدیقی یوں تو غزل کے شاعر ہیں لیکن ان کی شاعری کا گہرائی سے مطالعہ کرنے پر یہ امر ہم پر منکشف ہوتا ہے کہ انھوں نے نئے پرانے تمام اہم شاعروں کے اثرات قبول کر کے ان سے استفادہ کیا ہے۔پھر بھی عام شاعروں کی طرح یہ محض ان کے نقال کبھی نہیں بنے۔وہ اپنے تخیل کی پرواز سے اپنی شناخت قائم کرنے کا ہنر بخوبی جانتے ہیں۔

بہر حال جدیدیت نے اردو ادب کو کیا دیا یہ سوال ابھی موضوع فکر ہے۔لیکن اس میں شک نہیں کہ اس تحریک نے شعرا کے ذہن کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ انھیں زندگی کو دیکھنے کا ایک نیا زاویہ دیا۔گمراہیاں تو ہر تحریک میں شعرا کا مقدر ہیں یہ تحریک بھی اکثر شاعروں کو ان تاریکیوں میں لے گئی جہاں سے وہ دوبارہ منظر عام پر نہ آسکے لیکن ایسے شاعروں کی تعداد بھی کم نہیں ہے جنھوں نے اپنی تخلیقات کے ذریعے اردو ہی کی نہیں انسانیت کی بھی خدمات انجام دیں۔

مابعد جدیدیت

جدیدیت کے بعد مابعد جدیدت کا دور آیا، جس نے اردو ادب کو ایک نئی سمت و رفتار دینے کی کوشش کی ہے۔ دراصل یہ ایک رجحان تھا جو جدیدت کی بے راہ رویوں کے ردعمل کے طور پر معاشرے میں ابھرا۔ اس میں حیات انسانی کے گوں ناگوں مسائل سے نبرد آزمانے کے ساتھ ساتھ جدیدت کے پیدا کردہ مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی گئی۔ سارے مسائل اس وقت شروع ہوتے ہیں جب کوئی زندگی کی روانی میں بہ جبر رخنہ ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ خواہ ان مسائل کا تعلق سیاست سے ہو سماجی معاملات سے ہو یا نفسیاتی ادھیڑ پن سے یا پھر ظالم ومظلوم کی فطرت اس کا سبب ہو یا مذہب وعقائد کے نام پر ہونے والی زیردستیاں، فاشزم کی کوئی نہ کوئی شکل گاہے گاہے ایک نئے رنگ روپ میں سامنے آتی رہتی ہے۔ مابعد جدیدت دراصل زندگی کی انہی رکاوٹوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے کے لئے وجود میں آئی اور اپنے طور پر زندگی کو مزید خوش گوار بنانے کی کوشش کی۔

ترقی پسندوں کا بھی مقصد یہی تھا انھوں نے بھی اسی بنیادی مقصد کے حصول کے لیے آواز بلند کی تھی لیکن ان کی آواز نعرے بازی کی شکل اختیار کر گئی۔ ان پر کمیونزم کا اثر اس حد تک حاوی ہو گیا کہ ادب کی چولیں ہل گئیں۔ ادب کا نشانہ زندگی ہے اگر اس میں سیاست جیسی زندگی کی تابع چیزوں کو زندگی سے زیادہ اہمیت دی جانے لگی تو اس کی غلط روی کو بھلا کیسے روکا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اس کے تدارک کے لئے جدیدت وجود میں آئی۔ لیکن جدیدیت ایک انتہا پسندی کے خلاف لڑتے لڑتے اعتدال سے تجاوز کرتے ہوئے دوسری انتہا پر پہنچ گئی۔ جس کے سبب ادب کی روشن روایات محبوس ہو گئیں۔ استعارہ در استعارہ نے بھٹکاو کی کیفیت پیدا کر دی اور انسانی دروں بیانی کے نام پر ادب پیچیدگی کا متبادل بننے لگا۔ اس ادب نے زندگی کو اتنا مشکل بنا کر پیش کیا کہ تنہائی اور خودکشی کیفیت زور پکڑنے لگی۔ ترقی پسندی اور جدیدت کے باہمی ٹکراو کا زمانہ دونوں جانب سے انتہا پسندی کے اظہار کا زمانہ نم گیا۔ ظاہر ہے اس غیر فطری طرز کو زوال سے ہم کنار ہونا ہی تھا۔ چنانچہ جدیدیت کا بھی وہی حشر ہوا جو ترقی پسندی کا ہوا تھا۔ رفتہ رفتہ ادب میں کئی تبدیلیاں رونما ہوئیں انھیں مابعد جدیدیت کا نام

دیا گیا۔

مابعد جدیدت کا بنیادی مقصد انسان کی آزادی تھا۔اس سے متعلق شعراء نے اپنی تخلیقات میں زندگی کے مثبت اور روشن پہلوؤں کی عکاسی کو اہمیت دی، جس سے اردو شعریات میں ایک نئی قوت پیدا ہوئی۔اس شاعری میں سرشاری کے ساتھ ساتھ بہتر زندگی جینے کی خواہش، باہمی مساوات، فکر وخیال کی آزادی، حوصلہ اور قوت سے لبریز زندگی جیسے عناصر موجود ہیں۔ یہ ساری کیفیت ۱۹۸۰ء کے بعد وجود میں آنے والی شاعری کا لازمی حصہ بنیں اور اسے ہی ہمارے ناقدین نے مابعد جدیدت کا دور قرار دیا۔

نئی نسل کے شعرا نے نیا راستہ اختیار کر کے یہ بتایا کہ اب وہ وقت آ گیا ہے جب ایسا ادب تخلیق کیا جانا چاہیے جو مکمل طور پر انسانیت کی بھلائی پر مشتمل ہو لیکن اس میں انتہا پسندی سے کام لینے کے بجائے اعتدال کی راہ اختیار کی جائے۔

وہ تمام تصورات جو مابعد جدیدت میں سامنے آرہے ہیں نئے نہیں ہیں بلکہ ہمارے قدیم ادب میں بھی ایسے تصورات نظر آتے ہیں۔خاص طور پر دکنی ادب میں ایسے خیالات جا بجا بکھرے ہوئے ہیں۔نئی نسل نے انہی خیالات میں نئے افکار شامل کر کے اسے بڑی فن کاری کے ساتھ برتا ہے۔نئے لکھنے والوں نے زندگی کے ہر شعبے کو نئے افکار وخیالات کے ساتھ روشن کیا۔حیات کے تمام پہلوؤں کو آزادانہ طور پر برتنے کی کوشش ہنوز جاری ہے۔

۱۹۸۰ء کے مابعد جدیدت کے تحت وجود میں آنے والی شاعری نئی نسل کے نقطہ نظر کو بہتر طور پر سامنے لاتی ہے۔اس سے متعلق شعرا میں عبدالاحد ساز، شاہد کلیم، منور رعنا، صلاح الدین پرویز، فرحت احساس، شمیم طارق اور ارشد ابدالحمید جیسے شاعر اہم ہیں۔

حواشی

۱۔ بحوالہ اردو شاعری میں صنائع بدائع، رحمت یوسف زئی ص ۱۰

۲۔ تاریخ ادب اردو (جلد اوّل، قدیم دور) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۷۷

۳۔ ڈاکٹر مظفر شہ میری، اردو غزل کا استعاراتی نظام ص ۵۶

۴۔ ایضاً ص ۵۱۔۵۰

۵۔ ایضاً ص ۲۵

۶۔ ایضاً ص ۵۵

۷۔ ایضاً ص ۶۵

۸۔ تاریخ اردو ادب (اٹھارویں صدی، جلد دوّم) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۱۷۶

۹۔ اردو غزل کا استعاراتی نظام ص ۶۶

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ اردو غزل کے اہم موڑ، شمس الرحمٰن فاروقی ص ۲۱

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ آب حیات، محمد حسین آزاد (Urdu dost.Com) ص ۷۵

۱۴۔ اردو غزل کے اہم موڑ، ص ۴۶۔۴۳

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ اردو غزل کا استعاراتی نظام ص ۷۵

۱۷۔ تاریخ اردو ادب (اٹھارویں صدی، جلد دوّم) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۶۰

۱۸۔ اردو غزل کا استعاراتی نظام ص ۷۹

۱۹۔ ایضاً ص ۸۰

۲۰۔ ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، گوپی چند نارنگ ص ۲۰۔۱۹

۲۱۔ ایضاً ص ۲۹۰

۲۲۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری (جلد اوّل) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ص ۳۹۔۳۸

۲۳۔ اردو ادب کی تحریکیں، ڈاکٹر انور سدید ص ۳۵۶۔۳۵۰

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ بحوالہ اردو ادب کی تحریکیں، ص ۳۶۳

۲۶۔ جدید شاعری، ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۱۳۴

۲۷۔ اردو ادب کی تحریکیں، ص ۵۳۷

۲۸۔ قیوم نظر، نئی تحریریں، لاہور ص ۷

۲۹۔ شعر و حکمت، ن۔م۔ راشد نمبر، حیدر آباد ص ۳۷۹

۳۰۔ بحوالہ اردو شاعری کی مختصر تاریخ، ناہید فاطمہ ص ۸۹

باب دوم

اردو غزل و نظم کا جائزہ

(۱۹۶۰ء سے پہلے اور بعد)

جدید اور قدیم یا روایتی شاعری کے درمیان میں واضح لکیر ۱۹۶۰ء کے آس پاس کھنچی گئی ویسے بھی جدید شاعری دراصل ۱۹۵۰ء کے بعد رونما ہونی شروع ہوئی اور ۱۹۶۰ء تک آتے آتے بالکل واضح شکل اختیار کر چکی تھی۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی جدید غزل اور روایتی غزل میں کئی امتیازات نمایاں ہوئے۔ زبان و بیان سے لے کر استعارے، علامات، وتشبیہات وتراکیب یا پھر موضوعات کے ساتھ ساتھ غزل کی ہیئت میں بھی فرق سامنے آیا۔

غزل جو اردو شاعری کی آبرو کہی جانے والی صنف ہے، جس کا سبب (کلاسیکی) روایتی غزل ہے۔ جب جدید شعراء تک پہنچی تو انھوں نے غزل کے صرف فارم کو باقی رکھا، باقی بہت کچھ بدل ڈالا۔ زبان و بیان کے اسالیب سے لے کر غزل کے لب و لہجے تک کو تبدیل کر ڈالا۔ نیز غزل کی ہیئت میں تجربے بھی منظر عام پر آئے یہ اور بات ہے کہ وہ ناکام رہے۔ اسی طرح سے بہت ساری تبدیلیاں نظموں میں بھی رونما ہوئیں۔

ذیل میں روایتی غزل اور جدید غزل کے کچھ اہم نکات پر روشنی ڈالی گئی تاکہ یہ فرق واضح ہو سکے کہ جدید غزل اور روایتی شاعری میں بنیادی فرق کیا ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی جدید شاعری میں سب سے اہم فرق زبان و بیان وتراکیبِ لفظی کا ہے روایتی شاعری میں جو تصور الفاظ و بیان وتراکیب کا ہے، وہ جدید غزل میں نہیں ہے۔ باالفاظ دیگر جسم کو تو لے لیا مگر روح کو چھوڑ دیا گیا۔ جدید شاعری کی بنیاد اپنے احساس پر رکھی گئی ہے۔ جس میں الفاظ کی نئی تراکیب کے ساتھ معنی کی خوبصورت دنیا تو آباد ہوئی مگر لہجے میں نیا پن آ گیا جو کلاسیکی غزل سے یکسر مختلف تھا اور جو تاثیر سے محروم

تھا۔روایتی شاعری کی مٹھاس باقی نہ رہی اس کی وجہ غمِ ذات کی پیچیدگیوں کو اہمیت دی جانے لگی تھی۔جدید غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

بادل کو دیکھتے ہی لگی تن بدن میں آگ
جب تک پھوار آئے بھرا شہر جل گیا

وزیر آغا

چھپی تھی ریت کی بانہوں میں روحِ تشنہ لبی
چمکتی ریت میں ڈوبا ہوا سفینہ تھا

مظہر امام

کونپلیں زخموں کی پھر مرجھا گئیں اہلِ جنوں
آؤ شاخِ آرزو کو خون سے سینچو ذرا

شہریار

میں رات رات جلوں سگرٹوں کی راکھ بنوں
میں خواب خواب ترا ذکر بار بار کروں

باقر مہدی

چپ چپ مکان ، راستے گُم سُم ، نڈھال وقت

اس شہر کے لیے کوئی دیوانہ چاہئے

ندؔا فاضلی

ان اشعار کے مقابلے میں روایتی غزل کے چند شعر دیکھئے جن میں خیال بھی ہے اور تاثیر بھی ہے۔

کیا ہے گلشن میں جو قفس میں نہیں

عاشقوں کا جلا وطن دیکھا

میرؔ

بے وفا ہے بہار گلشن کی

بلبل و گل کے حال پر افسوس

قائمؔ چاندپوری

ہوگی نہ کسی کو یہ خبر بھی

اس مجلس سے کدھر گئے ہم

سوؔدا

بوئے گل ، نالۂ دل دودِ چراغِ محفل

جو تری بزم سے نکلا ، سو پریشاں نکلا

غالبؔ

زلفِ بتاں سے کہنا ہے وقتِ دستگیری

اس سلسلہ میں کی ہے دل نے کسو سے بعیت

دردؔ

وعدۂ شب نہ کر اے ماہ لقا ، چھوٹ یہ بول
جلوہ گر رات کو خورشید کہاں ہوتا ہے

آتش

ہم آپ جل بجھے مگر اس دل کی آگ کا
سینے میں ہم نے ذوق نہ پایا بجھا ہوا

ذوقؔ

جدید غزل نے اپنے لیے منتخب علائم، نئی زبان، نیا تلفظ الفاظ کا انفرادی سانچہ تیار کیا ہے۔ جس سے معنی کی نئی سطحیں اجاگر ہوتی ہیں جب کہ روایتی غزل میں تشبیہات واستعارات کا ایک مکمل نظام موجود ہے جسے تمام شعراء اپنے اپنے انفرادی خیال واحساس کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں مگر جدید گوشعراء کے یہاں نئی زبان وتراکیب کا جال بچھا ہوا ہے۔ جیسے نقش آب، برق آواز، صلیب سایہ، اندھی ہوا، سہ خمار گرانی، سرد آتش آہنگ، سوکھے جذبات، سیاہ سقراط کی نگاہیں، سرد آہن بدن، زخموں کی کونپلیں، ہوا کا اندھا مسافر، لہو کی گھنی بو، تن کا اندھا نگر، غبار شام سایہ، سانس کی بیل پہ الفاظ کی بوندیں ٹپکیں، نئی پیاس، فکر کی راکھ، سوچ کی دہلیز، سرگوشی کا سناٹا، سانس کا قلزم، ذات کی آنچ، پیاسا دریا، وغیرہ وغیرہ یہ تمام ترکیبیں جدید شاعری کا حصہ ہیں جو اپنی نئی زبان کے حوالے سے جانی جاتی ہیں جو روایتی شاعری میں سما ہی نہیں سکتیں۔

یہی نئی زبان کی تراکیب کی وجہ سے جدید غزل سے تغزل غائب ہے۔ حالانکہ غزل کا معیار ہر دور میں بدلتا رہا ہے۔ تاہم کبھی وہ تغزل سے عاری نہ تھا۔ مگر یہ جدید غزل کا المیہ ہے کے اس میں تغزل کی وہ صورت نہیں دیکھائی دیتی جو روایتی غزل کا جز ولاینفک ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نیا غزل گو، نئے الفاظ اور نئی تراکیب کے ساتھ جب وہ اپنے تجربات شعری کو بیان کرنے لگتا ہے تو وہ اپنے درد کو ان میں سمونے سے قاصر رہتا ہے اور نئے پن کے شوق وتلاش میں وہ غزل کے نازک بدن کو مجروح کر دیتا ہے جدید غزل کے چند مصرعے ملاحظہ

ہوں

سپنولے تیر رہے ہیں لہو کی باگڑ میں

مرے جواس کو چمگادروں کا خون پلا

بجلی کے پنکھے پر ہر کیوپلیسی توانائی

بلڈنگیں سب آپس میں ٹکرا گئیں

چھپکلی نے اپنے منہ میں داب رکھا ہے مجھے

روم کے جغرافیہ سے بھاگنا ممکن نہیں

برہنہ آنکھ کی درزوں میں ٹونچ مارنہ یوں

مجھ پر جھپٹ پڑیں چیلیں

چہرے پر ڈامر لیپ کر

ملا نہ اللہ دین کا چراغ

کو اتار کر پگھلا ہوا سمندر

کرنٹ مار کر کوئی مجھے اچھال گیا

فیوز اڑ گئے سارے محلے والوں کے

از مرتاپا چمگادڑ کی آنکھ

آگ کی سسکیوں میں کھلی قلفیاں

ٹیڑی تہذیب ٹیڑی فکر ونظر

برادہ بکھر گیا گھر میں

تغزل کا معیار کسی بھی دور میں کچھ بھی رہا ہو مگر ان مصرعوں میں تغزل کی وہ کیفیت پیدا نہیں ہو سکتی جو

روایتی غزل میں قائم ہے۔ روایتی شاعری میں بھونڈے الفاظ وتراکیب کے لیے کسی بھی زمانے میں کوئی جگہ نہیں تھی۔ ایسی صورتحال میں جبکہ جدید غزل سے بہت زیادہ تغزل کی امید کرنا دانشمندی نہیں ہے۔ جدید غزل تخیل سے زیادہ الفاظ وتراکیب کے انتخاب پر زور دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔

جدید اور روایتی شاعری کا ایک اور اہم نکتہ نئی تشبیہات اپنے استعارات اور نئے علائم کا استعمال ہے۔ روایتی شاعری میں استعارے، علامات وتشبیہات کے ذریعہ شعراء نے اپنے تخیل کو پرواز دی اور اپنے فکر وافکار کی دنیا آباد کی۔ کہیں استعارے کو برتا تو کہیں علامات وتشبیہات کا سہارا لیا۔

روایتی شاعری کے استعارات، علامات اور تشبیہات نے اردو شاعری کو وہ بلندی دی جس کی گونج ہمیشہ ادب میں سنائی دیتی رہے گی مگر ۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت پسند شعراء نے فن کے اس معاملے میں اپنی ایک الگ دنیا آباد کرلی، جن کا روایتی شاعری سے کچھ لینا دینا نہیں۔ یعنی کہ جدّت پسند بیشتر شعراء نے روایتی شاعری کو نظرانداز کرتے ہوئے بغیر بنیاد کے محل کی تعمیر میں لگ گئے۔ روایتی شاعری کے استعارے، علامات وتشبیہات جن میں تخیل کی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ چمن، گل، صنم، بلبل، شمع، قفس، کافر، آفتاب، چاند، گلستان، بت، آئینہ، صیاد، آشیاں، پروانہ، نرگس، غنچہ، بھنورا، خار، ببول، بہار، خزاں، محفل، دھواں، بت کدہ، مے خانہ، شراب، منزل، سمندر، سفر، سرائے، راستہ، خار، غبار، فلک، بجلی، آگ، خنجر، قاتل، گھر، طوفان، ساحل، کشتی، قطرہ، کعبہ، کربلا، حور، لعل، سنگ، وغیرہ بہت سے ایسے استعارے وعلامات ہیں جو روایتی شاعری میں بھرے پڑے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

ہم گرفتاروں کو اب کیا کام ہے گلشن سے لیکن
جی نکل جاتا ہے جب سنتے ہیں آئی ہے بہار

میرؔ

صیاد اب دہائی سے کیا مجھ اسیر کو
پھر کس کو زندگی کی توقع بہار تک

دردؔ

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہم دم
گری ہو جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غالبؔ

ان اشعار میں گلشن، بہار، صیاد، قفس، چمن، آشیاں بطور استعارے استعمال ہوئے ہیں اور تینوں استعاروں کے موضوع بھی ایک ہی جیسے ہیں مگر یہ استعارات نہ صرف اپنے عہد کی تصویر کشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں بلکہ ان سے شاعر کے انفرادی غم کا بھی احساس ہوتا ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد جدید غزل پر غور کریں تو جنگل، اداسی، پتھر، سورج، شاخ، لہر، دھوپ، اندھیرا، درخت پتے، چھاؤں، جگنو، گلہری، پیاس، کبوتر، پگڈنڈی، دریا، پربت، دیوار، ہوا، شہر وغیرہ جیسے استعارات وعلامات کثرت سے دکھائی دیتے ہیں۔ پہلے تشبیہ کی یہ مثال دیکھئے۔

سرحد کی لکیر دیکھ آئے
خنجر کی طرح چمک رہی تھی

غلام مرتضٰی راہیؔ

خنجر ہر چند کے روایتی غزل میں بھی مستعمل تھا مگر یہاں نئے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اس طرح ان علامتوں اور استعارات کو دیکھئے۔

تاریک سمندر کے سینے میں گوہر ڈھونڈو
جگنو بھی چمکتے ہیں برسات کے آنسو میں

بشیر بدرؔ

تیرے دھیان کی کشتی لے کر

میں نے دریا پار کیا تھا

ناصر کاظمی

کسی چراغ نے پوچھی نہیں خبر میری
کوئی بھی پھول مرے نام پر نہیں آیا

امجد اسلام

جان نکلی کسی بسمل کا نہ سورج نکلا
بجھ گیا کیوں شبِ ہجراں کا ستارا جانے

احمد فراز

یہ اب جو آگ بنا شہر شہر پھیلا ہے
یہی دھواں میرے دیوار ودر سے نکلا تھا

احمد فراز

ان اشعار میں سمندر، گوہر، جگنو، دریا، چراغ، پھول، سورج، آگ اور دھواں وغیرہ کہیں استعارے کے طور پر تو کہیں علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔

عشق اردو غزل کا ایک ایسا موضوع ہے جس کے بغیر غزل کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی۔ اگر چہ تصوف، اخلاق، سیاست اور دوسرے موضوعات کو بھی غزل میں جگہ ملتی رہی مگر یہ بھی درست ہے کہ غزل کا خمیر عشق ہی سے اٹھا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد بدلتے ہوئے سماجی اقدار کی بناء پر جدید غزل کا عشق بھی روایتی غزل کے عشق سے بالکل الگ نظر آتا ہے۔

جہاں روایتی غزل کا معشوق اپنے محبوب کے حسن کی لؤ میں پروانے کا کام کیا کرتا رہا اس کے ناز

ونخرے اٹھاتا رہا وہیں جدید غزل کا معشوق اپنے محبوب کے عشق کے معاملات میں محتاط نظر آتا ہے۔

ایک مدت اسے دیکھا اسے چاہا لیکن
وہ کبھی پاس سے گزرا تو بلایا نہ گیا

احمد مشتاق

زلیخائے عزیزاں! بات یہ ہے
بھلا گھاٹے کا سودا کیوں کریں ہم

جون ایلیا

تو بے وفا ہے، لے اک بری خبر سن لے
انتظار میرا کوئی دوسرا بھی کرتا ہے

منور رانا

مانا تیری نظر میں میری اہمیت نہیں
پر اس سے جا کے پوچھ جسے میں نہ مل سکا

نامعلوم

اتنی تاخیر سے نہ مل کہ ہم کو صبر آ جائے
اور پھر ہم بھی تجھ سے نظر بچانے لگ جائیں

نامعلوم

یا تیرے علاوہ بھی کسی شئے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہے

شہریار

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیاتم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلادیتے

خلیل الرحمٰن اعظمی

تجھ سے بچھڑتے وقت میں رویا تھا خوب سا
یہ بات یاد آئی تو پہروں ہنسا دیا

محمد علوی

ضرورت اپنی اپنی تھی تقاضے اپنے اپنے تھے
نہ میں مشکور ہوں اس کا نہ وہ ممنون ہے میرا

ظفر اقبال

نیت شوق بھر نہ جائے کہیں
تو بھی دل سے اتر نہ جائے کہیں

ناصر کاظمی

ان اشعار کو پڑھنے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ عشق کی کیفیت کو بیان کرنے کا انداز ہر جگہ نیا ہے۔زندگی کی یکسانیت سے اکتاہٹ، دل سے اتر جانے کا اندیشہ،ہجر میں جینے کی صورت نکالینا،کسی اور کے ملنے پر شکریہ کا انداز، اپنی محبت پر پورا اعتماد نہ ہونا، بچھڑ کر زندہ رہنے کا فخر یہ بیان وغیرہ جدید غزل کے رویوں کو ظاہر کرتا ہے جو روایتی غزل کا حصہ نہیں بہ تھیں۔

جدید غزل جب ایک اور قدم آگے کا سفر طئے کرتی ہے تو اس کی شناخت نئی غزل کے نام سے کی جاتی ہے۔ یعنی ۱۹۸۰ء کے بعد کا دور نئی غزل کی فضا کو ہموار کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہاں جدید غزل، روایتی غزل سے اپنی الگ ایک دنیا آباد کرتی ہے ۱۹۸۰ء کے بعد بھی غزلوں میں کچھ تبدیلیاں نظر آئیں جو جدید غزل کا حصہ نہیں۔

نئی غزل میں زبان و بیان میں پیچیدہ اظہار کا تجربہ کیا گیا۔ اظہار و بیان کا ایسا طرز جو نئی غزل کی تفہیم میں کلاسیکی غزل کی طرف نہ لے جائے، بلکہ وہ اپنے طور پر اپنے عہد کے انداز سے روشناس ہو۔ آج زندگی اتنی الجھی ہوئی ہے کہ آدمی کا ذہن الجھنوں کی آماجگاہ بن گیا ہے۔ جہاں یہ اس کے اظہار میں پیچیدگی کا پیدا ہونا ایک فطری امر تھا۔ یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

پھر غبارِشام سایہ اچانک پیڑوں پر گرا
پھرہوا میں ٹوٹتے لمحات کی جھنکار ہے

زیب غوری

رفتہ رفتہ شام کے سایے گہرے ہوتے جاتے ہیں
دھیرے دھیرے سارا منظر ڈوب رہا ہے میرے ساتھ

زیب غوری

میلے دُھندلے شیشے میں تصویر ٹنگی ہے برسوں سے
رات مجھے احساس ہوا اس میں تو قید میں ہی ہوں

پرکاش فکری

میں نالہ سکوت سنگ کا ہوں
صحرا نے بہت سنا ہے مجھ کو

شہاب جعفری

ان اشعار میں اظہار کا انداز کسی بھی صورت میں ہمیں روایتی تصور تک نہیں لے جاتا، بلکہ وہ اپنا ایک نیا راستہ تلاش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔اس سے ایک بات تو صاف طور پر عیاں ہو جاتی ہے کہ نئی غزل پرانی روایتوں سے بالکل آشنا نہیں ہے۔نئی غزل میں غزل گو شعراء نے پیکر تراشی سے بڑا کام لیا ہے۔

آتی ہیں موجیں اس کو دیکھنے کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

عادل منصوریؔ

تو سورج کی آنکھ سے جھانکے، پل پل وار کرے
میں اک پیڑ کی گھائل چھایا، میرا کس پرزور

وزیر آغاؔ

جسم کی گہرائیوں میں جل اٹھیں چنگاریاں
چست کپڑوں میں پھنسی ہیں کسمساتی خواہشیں

پرکاش فکریؔ

خون اوڑھے ہوئے ہر گھر کا سراپا نکلا
آپ کے شہر کا انداز نرالا نکلا

مظہر امامؔ

بادل کو دیکھتے ہی لگی تن بدن میں آگ
جب تک پھوار آئے بھرا شہر جل گیا

وزیر آغاؔ

۱۹۶۰ء سے پہلے کا دور پوری طرح سے ترقی پسند تحریک کا دور تھا۔جس میں کچھ خاص نظریات کے

تحت شاعری کی گئی۔دراصل یہ نظم نگاری کا دور تھا۔چنانچہ ترقی پسند تحریک کے بہت سے شعراءغزل کہتے کہتے نظم نگاری کی طرف مائل ہوگئے۔تاہم بعض اہم شعراء نے غزل کا دامن نہیں چھوڑا۔انھوں نے غزل کو نئی آب وتاب بخشی اوراس کے روایتی علائم کو نئے معنوں میں استعمال کیا۔خارجی اظہار کے اس دور میں انھوں نے داخلیت سے صرفِ نظرانہیں کیا۔فیضؔ، جذبیؔ، جان نثار اخترؔ، مجروحؔ، وغیرہ نے ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی غزل میں داخلیت کوکہیں نہ کہیں برقرار رکھا۔اسی لیے وہ آج بھی شاعری کے افق پر چمکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس خصوص میں چند شعر ملاحظہ ہوں۔

اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی ہے اے مجروحؔ
آج زخم سر بہتر،دل پہ چوٹ کھانے سے

مجروحؔ

اس کڑی دھوپ میں یاد آتے ہیں تڑپاتے ہیں
ہم کو احسان درختوں کی گھنّی چھاؤں کے

جالبؔ

میرے شعور کو آوارہ کردیا جس نے
وہ مرگ شادی وغم ہی نہیں ،کچھ اور بھی ہے

ساحرؔ

ہم قفس صیاد کی رسم زباں بندی کی خیر
بے زبانوں کو بھی انداز کلام آہی گیا

مجروحؔ

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کردیا
تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

فیضؔ

اپنی نگاہیں شوق کو رسوا کریں گے ہم
ہر دل کو بے قرار تمنا کریں گے ہم

جذبیؔ

ترقی پسند تحریک کے کئی شعراء ایسے بھی ہیں، جنھوں نے نظموں کی طرح غزل میں ارجیت کو اہمیت دی۔

ترقی پسند تحریک کے بعد ۱۹۶۰ء کے آس پاس اردو شاعری میں جدیدیت کا دور آیا۔ جو ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے طور پر وجود میں آیا، اور جس کی وجہ سے غزلوں میں داخلیت کا دور پھر سے شروع ہوا۔ جدیدیت کی سب سے بڑی خوبی یہ رہی ہے کہ نظم نگاری کے ساتھ ساتھ غزل گوئی کو بھی فروغ دیا جانے لگا۔ جدید دور کے عہد کی غزلوں میں داخلیت کی چند مثالیں۔

ہم تو کچھ دیر ہنس بھی لیتے ہیں
دل ہمیشہ اداس رہتا ہے

بشیر بدرؔ

قریب آنے کی کوشش تو میں کروں لیکن
ہمارے بیچ کوئی فاصلہ دکھائی تو دے

معراج فیض آبادیؔ

میں ایک جام ہوں کس کس کے ہونٹ تک پہنچوں
غضب کی پیاس لئے ہر ایک بشر لگے ہے مجھے

پروفیسر ملک زادہ منظور

تمام شب جاگتی خموشی نے اس کو سوچا
وہ زیر لب گیت گنگنائے تو نیند آئے

محسن نقوی

دشت احساس میں شعلہ سا کوئی لپکا تھا
اسی بنیاد پہ تعمیر ہوا پیار کا شہر

شکیب جلالی

اے دوست ہم نے ترک محبت کے باوجود
محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

ناصر کاظمی

ہزار چہرے ہیں موجود، آدمی غائب
یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا

شہزاد احمد

وہ میری روح کی الجھن کا سبب جانتا تھا
جسم کی پیاس بجھانے پر بھی راضی نکلا

ساقی فاروقی

ابھرتی ہیں راہوں سے کرنوں کی لہریں

سسکتی ہیں پرچھائیاں میرے اندر

منیر نیازیؔ

ہم اس کو بھول جائیں تو دنیا میں کیا کریں
اور یاد بھی رکھیں تو قیامت ہے زندگی

وحید اخترؔ

ہزار بار مٹی اور پائمال ہوئی
ہماری زندگی تب جا کے بے مثال ہوئی

شہریارؔ

ان اشعار میں نئے الفاظ وتراکیب کے ساتھ داخلیت کے عناصر کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔غزل میں داخلیت کے عنصر کی ہر دور میں اہمیت تھی۔جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ غزل اپنی داخلیت کی وجہ سے مقبول رہی اور وہی شاعر غزل گوئی میں کامیاب ہوئے،جنھوں نے داخلیت کو اپنی غزل میں جگہ دی۔وہ شاعر چاہے کسی بھی دور کا رہا ہو۔غزل کے کلاسیکی شعراء میں میرؔ و غالبؔ،داغؔ،دردؔ وغیرہ سے لے کر آج کے عہد میں وہی شاعر غزل کا ایک کامیاب شاعر ہوا جس نے داخلیت کو اپنی غزلوں کا حصہ بنایا۔

جدید نظم نگاری میں حالیؔ اور آزادؔ سے نئے رجحانات کے ساتھ ساتھ انداز بیان اور ہیئتوں میں اظہار کی نئی راہیں تلاش کی گئیں۔اس بناء پر حالیؔ اور آزادؔ کو اوّلیت حاصل ہے۔آزادؔ اور حالیؔ سے لے کر ترقی پسند تحریک کے دور تک کی اردو نظم نگاری میں مقصدیت کا رجحان بنیادی طور پر عام رہا، جو اپنے اپنے دور کے تقاضوں کا نتیجہ تھی۔مگر ترقی پسند تحریک کے بعد جدیدیت کا آغاز لگ بھگ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا تو وہ ایک الگ ڈگر پر چل پڑی جس کے چند اہم نکات یہ ہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی جدید نظم نگاری میں نظم کی ہیئت دو طرح سے اجاگر ہوئی، یوں کہا جائے کہ نظم نگاری کے دو گروہ وجود میں آئے ایک وہ جو نظم کی ہیئت میں آزاد نظم کو فروغ دینے والا تھا اور دوسرا گروہ جس نے روایتی

ہیئتوں ہی کو بروئے کار لایا۔ ثانی الذکر کے اس سلسلے میں وحید اختر بلا شبہ ان شاعروں کی فہرست میں ہیں یا پھر شاذ تمکنت ہیں جن کی نظم ’’گزرتی ہے صبا‘‘ جس کی ہیئت قصیدے کی ہے۔ چنانچہ بعض شعراء نے روایتی ہیئتوں کو ہی ترجیح دی ہے۔ ہر چند کے اس دور میں آزاد نظم اور نظم کی دوسری ہیئتوں کو بھی فروغ ملا۔

دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ ۱۹۶۰ء کے جدید نظم نگاروں میں طویل نظموں کے ساتھ مختصر نظموں کو بھی فروغ دینے کا بھی رجحان ملتا ہے۔ بلکہ مختصر نظمیں لکھنے کا عام چلن ۱۹۶۰ء کے بعد ہی شعری سرمایہ میں اجاگر ہوتا ہے۔

دراصل ۱۹۶۰ء میں جدید نظم جدیدیت کے نظریات سے روشناس ہوتے ہوئے مغربی طرز فکر اپناتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یعنی ۱۹۶۰ء کے بعد کی نظم نگاری میں مکمل طور پر ماضی کی روایت کو پیچھے چھوڑ کر اپنی ایک الگ راہ نکالتی ہے۔

جدید شاعری میں نئی لفظیات اور نئی تراکیب استعارے، علامات اور پیکر وغیرہ کو نئے طور پر برتا گیا۔ ایسی لفظیات تراکیب، جن کا روایتی شاعری سے کچھ لینا دینا نہیں ہے۔ جیسے کہ پگڈنڈی حیران کھڑی ہے، کانپتی آواز، ہوا کی انگلیاں، بلندی کا فسوں، شاخ ہجر، سرخ بادل، شہر پھنکارتا ہے، نیلے سمندر چیخ اُٹھے، راکھ ہوئی روح، یادوں کی ٹھنڈی جھیل، ناامید کی چٹان، جسم کی فصل، ہوا کا وحشی بہاؤ، وفا کا پتھر، سورج پر کالک مل دے، نرمل کرنوں کا گلا دبادے، روح کی شہزادی، وقت کی کھیتی، چاندنی پی کر، آنکھ کا سحر، نارسا خواہش، تنہائی لادکر وغیرہ بہت سی ایسی لفظیات و تراکیب ہیں جو جدید نظم کا اہم حصہ ہیں۔

۱۹۶۰ء کے نئے استعارے جو نظموں میں ابھر کر آئے ہیں وہ مفہوم کے اعتبار سے بالکل الگ تھلک نظر آتے ہیں، ان کی تفصیل غزل کے باب میں درج ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی نظمیہ شاعری کا ایک اہم پہلو علامت نگاری ہے۔ علامت کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ بہ یک وقت اپنے عمومی (لغوی) اور مخصوص (مجازی) دونوں معنوں میں واضح ہونی چاہیے۔ جب کہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی نظموں میں علامت نگاری کے تعلق سے پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے جس پر ابہام کا پردہ پڑا ہوا ہے۔ مثال کے طور پر محمد علوی کی یہ نظم ملاحظہ ہو۔

شکستہ مکانوں کے نیچے

اندھیرا کھڑا تھا

نئے سال کا سورج

محلے کے گھوڑے پہ

اوندھا پڑا ہوا تھا

اس نظم میں سورج، محلے کا گھوڑا، سورج پر کیوں اوندھا پڑا ہوا تھا وغیرہ جیسے سوالات کا جواب قاری اتنی آسانی سے نہیں حاصل کر سکتا سوائے اس کے کہ آپ کھینچ تان کر ان کا کوئی مطلب نکال لیں۔ کیوں کہ اس نظم میں حقیقی معنی ٹھہرائے نہیں جا سکتے جس کی بناء پر مجازی معنی گنجلک ہو گئے ہیں۔ ایک اور مثال دیکھتے چلیں۔

سمندر راستوں پر بیٹھ کر

چہرے پڑھا کرتا ہے

جیسے جوتش پڑھتا ہے

ریکھائیں ہتھیلی کی

(غیاث متین)

سمندر کے حقیقی معنی لینے سے مجازی معنوں کا دروازہ تقریباً بند ہو جاتا ہے۔ اب کھینچ تان کر کوئی معنی نکال لیے جائیں تو بات الگ ہے مگر سمندر کو علامت تصور کرنے کا کوئی جواز نہیں پیدا ہو رہا ہے۔ ایک اور مثال۔

سورج نکلا

اس کے گھر کی چھت پر بیٹھا

میرے آنگن میں در آیا

کھڑکی سے کمرے میں کودا

پھر گندے بستر کے پیچھے

میلے کپڑوں کی گھڑی میں

ڈوب گیا

(علی اصغر)

اس نظم میں سورج کے حقیقی معنی مراد نہیں لیے جا سکتے بے مصرف دل کا استعارہ قرار دیا جا سکتا ہے ان کے مقابلے میں ایسی نظمیں ہمارے فکر و جذبے کو متحرک کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں جن میں علامت یا ذیلی علامتیں اپنے حقیقی معنوں میں ٹھہر کر مجازی معنوں کی راہ ہموار کرتی ہیں۔بحوالہ شیرازہ (''معاصر'' اردو نمبر، اردو نظم میں علامت نگاری کی تکنیک: چند پہلو، پروفیسر مظفر شہ میری ص۴۰) اس طرح ابہام کے پردے ہٹتے جاتے ہیں اور معنوں کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں یہی صحت مند ابہام ہے یا پھر ۶۰ء کے بعد ایسی بھی نظمیں تخلیق ہوئی ہیں جن میں علامت نگاری میں لفظ کے حقیقی اور مجازی دونوں طرح کے معنی ٹھہرانے کے باعث ان میں معنوی تہہ داری پیدا ہو گئی ہے مثال کے طور پر بلراج کومل کی نظم ملاحظہ ہو۔

سرکس کا گھوڑا

وہ سرکس کا گھوڑا

پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا

تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا

ہنسی، قہقہوں تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا

اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا، لیکن وہاں اب

وہاں کون تھا؟ اُسے پہچاننے والا کوئی نہ تھا

اس نظم میں واضح طور پر ایک ایسے دیہاتی کا کرب بیان کیا گیا ہے جو شہروں میں زندگی گزارنے کے

بعد اپنے گھر (گاؤں) کو واپس لوٹتا ہے اور اپنی پچھلی زندگی کو ڈھونڈتا ہے جو اسے کہیں نہیں ملتی۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ سرکس کے گھوڑے کی علامت شاعر کے مدعا کو موثر انداز میں بیان کررہی ہے۔ سرکس میں تماشا دکھانا، شہروں میں تماشا بننے کے برابر ہے، روزی روٹی کے لیے تماشا بننا بھی شہری زندگی کی ہی دین ہے۔ اجنبی شہروں میں اجنبی زندگی اپنوں کے لیے تڑپنا اور پھر اپنوں کی تلاش میں اپنے گاؤں پہنچ جانا وغیرہ ایک سیدھے سادے دیہاتی کا کرب ہے جو اس علامت کے ذریعہ مکمل طور پر اظہار کرتا ہے۔ نظم میں پریشان، شہر، میلہ، ہنسی، قہقہہ، تالیاں اور چھلانگیں وغیرہ اس کی ذیلی علامتیں ہیں جو اپنے حقیقی اور مجازی دونوں معنوں میں مکمل طور پر واضح ہوتی ہیں۔

۱۹۶۰ء کے شعری منظرنامے میں جہاں نظموں میں علامت نگاری کو فروغ ملا وہیں نظم نگاری نے امیجز کو بھی بڑی اہمیت دی گئی بلکہ نظم نگاری کے لیے امیجز ایک اہم جز بنتی نظر آتی ہیں۔ اختر الایمان کی یہ نظم ملاحظہ ہو۔

ندی کے کنارے، باہیں کھولے، اک البیلا پیڑ کھڑا ہے
پیڑ نے رستہ روک دیا ہے
پگڈنڈی حیران کھڑی ہے

جسم چرائے، آنکھ جھکائے
دائیں بائیں دیکھ رہی ہے
جانے کب سے رستہ روک کے پیڑ کھڑا ہے
جانے کب سے
جسم چرائے، آنکھ جھکائے پگڈنڈی حیران کھڑی ہے

اس نظم میں اختر الایمان نے علامتی رچاؤ کے ساتھ پیکر کی ایک دنیا آباد کردی ہے۔ منیر نیازی کی ایک اور نظم ''میں اور شہر'' ملاحظہ ہو۔

سڑکوں پہ بے شمار گل خوں پڑے ہوئے

پیڑوں کی ڈالیوں سے تماشے جھرے ہوئے

کوٹھوں کی ان چھتوں پر حسین بت کھڑے ہوئے

سنسان ہیں مکاں، کہیں در کھلا نہیں

کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں

ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں

آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

منیر نیازیؔ نے اپنی اس نظم میں اپنے احساس تنہائی کے کرب کو پیکر میں ڈھال کر پیش کیا ہے جس سے نظم کے حسن میں اضافہ ہوگیا ہے یا پھر امیجز کو اپنی نظموں میں برتنے والے شعراء میں گلزار کا بھی اہم نام ہے حالانکہ گلزار ایک ایسے شاعر ہیں جن کی فنکارانہ شخصیت ہمہ جہت ہے فلم ساز، گیت کار اور مکالمہ نگار کے ساتھ ساتھ ایک شاعر کی بھی حیثیت سے خود کو منوایا ہے۔گلزار کی بیشتر نظموں میں پیکر تراشی کی ایسی فضا آباد ہوتی ہے جسے سن کر قاری ان کے الفاظ کے پیکر میں غوطے لگانے لگتا ہے گلزار کی ایک

نظم ''ایندھن'' ملاحظہ ہو۔

چھوٹے تھے، ماں اُپلے تھاپا کرتی تھی

ہم اُپلوں پر شکلیں گوندھا کرتے تھے

آنکھ لگا کر۔۔۔

کان بنا کر

ناک سجا کر

۔۔۔۔۔۔

وہ پنڈت تھا

اک منا تھا

اک دشرتھ تھا

شمشان میں بیٹھا سوچ رہا ہوں

آج رات اس وقت کے

جلتے چولھے میں

اک دوست کا اپلا اور کیا

گلزار کی ایک اور نظم ملاحظہ ہو۔

رات بھر سرد ہوا چلتی رہی

رات بھر ہم الاؤ تاپا

میں نے ماضی سے کئی خشک سی شاخیں کاٹی

تم نے بھی گذرے ہوئے لمحوں کے پتے توڑے

میں نے زیبوں سے نکالیں سبھی سوکھی نظمیں

تم نے بھی ہاتھوں سے مرجھائے ہوئے خط کھولے

اپنی ان آنکھوں سے میں نے کئی ماجے توڑے ہیں

اور ہاتھوں سے کئی باسی لکیریں پھینکی

تم نے پلکوں پہ نمی سوکھ گئی تھی سو گرادی

رات بھر جو بھی ملا اُگتے بدن پر ہم کو

کاٹ کے ڈال دیا جلتے الاؤ میں اُسے

رات بھر پھونکوں سے ہر لَوٗ کو جلائے رکھا

اور دو بدن کے ایندھن کو جلائے رکھا

رات بھر بجھتے ہوئے رشتے کو تاپا ہم نے

جدید نظم کے اہم نکات یہ ہیں کہ بیشتر شعراء کے یہاں داخلیت سے خارجیت کی طرف بڑھنے کا رجحان ملتا ہے یعنی نظم کی ابتداء داخلی عناصر سے ہوتے ہوئے خارجی عناصر پر جا کر ختم ہوتی ہے ان شعراء میں خاص طور پر قاضی سلیم، عمیق حنفی، خلیل الرحمٰن، وحید اختر، باقر مہدی، بلراج کومل، شفیق فاطمہ شعری، شہاب جعفری، شاذ تمکنت، وغیرہ کے بعد ابھرنے والی نسل میں محمد علوی، ندا فاضلی، زبیر رضوی، شہریار، کمار پاشی، بشر نواز، مغنی تبسم اور اس نسل کے بعد عتیق اللہ، صادق، محمد صلاح الدین پرویز، سلیم شہزاد، اختر یوسف، شین کاف نظام، علی ظہیر، جاوید ناصر، گلزار وغیرہ کے یہاں نظم کی اس تکنیک کو دیکھا جا سکتا ہے اس کے حوالے سے قاضی سلیم کی نظم ''وائرس'' ملاحظہ ہو۔

اپنی ٹوٹی ہوئی زنجیر

کہاں دفن کروں؟

ہر طرف قبریں۔۔۔مجاور ہیں

دیوتاؤں کے مقدس اجسام

ہر جگہ دفن ہیں

کوئی ویرانہ نہیں

کیا مجھے

اپنے ہی ذہن کے اس گوشے میں

ٹوٹے آدرشوں کے آئینے میں

وقت کو عکس کو دفنانا ہے؟

ندا فاضلی کی نظم ''پاسپورٹ آفیسر کے نام'' ملاحظہ ہو۔

کراچی ایک ماں ہے

ممبئی بچھڑا ہوا بیٹا

یہ رشتہ پیار کا پاکیزہ رشتہ ہے جسے

اب تک

نہ کوئی توڑ پایا ہے

نہ کوئی توڑ سکتا ہے

غلط ہے ریڈیو، جھوٹی ہیں سب اخبار کی خبریں

نہ میری ماں کبھی تلوار تانے ان میں آئی ہے

نہ میں نے اپنی ماں کے سامنے بندوق اُٹھائی ہے

یہ کیسا شور و ہنگامہ ہے

یہ کیسی لڑائی ہے

داخلیت سے خارجیت کی طرف بڑھنے کا رجحان خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم ''ذاتیات''، باقر مہدی کی نظم ''ٹوٹے شیشے کی آخری نظم''، عمیق حنفی کی نظم ''ابال''، محمد علوی کی نظم ''کون''، کمار پاشی کی نظم ''ساحلوں سے کہو میں نہیں آؤں گا''، بشر نواز کی نظم ''نارسا'' وغیرہ دیگر شعراء کے کلام نظم میں یہ رجحان عام معلوم ہوتا ہے۔

جدید شاعری کا مخصوص کوئی موضوع نہیں۔ جدید نظم نگاری میں سیاسی، مذہبی، فلسفیانہ، صوفیانہ اور دیگر موضوعات کا احاطہ کرتی ہے جس میں نئی لفظیات اور نئی تراکیب، استعارے اور علامات، تشبیہات اور پیکر وغیرہ نے قابل قدر کردار نبھایا۔

جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت کا دور شروع ہوتا ہے لیکن اردو شاعری خصوصاً نظم نگاری نے اس تحریک پر دیرپا اثرات نہیں چھوڑے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں جو فرق کیا جاتا ہے وہ مابعد جدیدیت نئی فکر و دانش، نئی لفظیات اور نئے تہذیبی رویے وغیرہ پر زور دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ موجودہ دور میں مغرب اور مشرق کے درمیان کشمکش جاری ہے۔ مغربی معاشرے کے اثرات ہمارے معاشرے پر تیزی سے اثر انداز ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں جن کے اثرات ۱۹۸۰ء کے بعد نظم گو شعراء عنبر بہرائچی، فرحت احساس، حمید الماس، شین کاف نظام، صدیق عالم، جمال اویسی، شکیل اعظمی، ان نظموں میں نظر آتے ہیں۔ ۱۹۸۰ء کے بعد چند نظم گو شعراء بڑی تیزی کے ساتھ نثری نظم کی طرف مائل ہوئے ویسے بیشتر شعراء آزاد نظم و معریٰ نظم کی ہیئت میں اپنے خیالات کو پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

باب سوم

اردو شاعری کے فنی جہات
۱۹۶۰ء کے بعد

شاعری فنون لطیفہ کی سب سے نازک صنف تسلیم کی جاتی ہے، جسے سماج کا آئینہ بھی کہا جاتا ہے۔ یعنی شاعری اپنے عہد کی پوری طرح سے عکاس ہوتی ہے۔ جس طرح عہد بہ عہد کروٹ لیتا ہے اور اس میں تبدیلیاں رونما ہوتی جاتی ہیں ٹھیک اُسی طرح شاعری بھی اپنے عہد کے مطابق خود کو ڈھال کر پیش کرتی ہے اور اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔

انسانی زندگی کا سارا دارومدار دو پہلوؤں پر ہے۔ اولاً روایت اور ثانیاً تجربہ۔ باالفاظ دیگر کسی عہد کی روایت کو دوسرے عہد میں بھی باقی رکھنا یا پھر تجربے کی صورت ہی میں کمی وبیشی کر کے اُسے نئی صورت دینا۔ یہ انسان کے متحرک ہونے کی علامت بھی ہے۔ یہی صورتحال شاعری میں بھی منظرعام پر آئی ہے جو زندہ ادب ہونے کی گواہی دیتا ہے۔ ادب میں بہت سی شعری اصناف کا وجود ہوا، عروج ہوا اور پھر وہ زوال پذیر بھی ہوگئیں۔ ان سب کے پیچھے کہیں نہ کہیں عہد کے اپنے تقاضے تھے۔

ذیل میں اردو شاعری کی اصناف کا عہد بہ عہد جائزہ پیش کیا جائے گا تاکہ اردو شاعری کی مختلف اصناف کی مختلف جہتیں ابھر کر سامنے آئیں اور یہ فیصلہ کیا جائے کہ کس عہد میں کن اصناف کی کیا صورتحال تھی، ان کے عروج کا زمانہ کیا تھا، اور وہ کب اور کہاں آ کر زوال پذیر ہوئیں وغیرہ۔

مثنوی

مثنوی کے لغوی معنی ''دو دو'' یا ''دو جزو والی چیز'' یعنی ''دوہرا کرنا'' ہے۔ لفظ مثنوی یوں تو عربی کا ہے مگر عربی ادب میں یہ صنف رائج نہیں ہے۔ ہاں فارسی شاعری میں صنف مثنوی نے ایسے جلوے بکھیرے کہ اسے عالمی ادب کی فہرست میں جگہ مل گئی۔ مثلاً شاہنامۂ فردوسی، بوستانِ سعدی وغیرہ فارسی کی وہ مثنویاں ہیں جو عالم گیر مقام رکھتی ہیں۔ فارسی کے اثر ہی سے مثنوی اردو شاعری میں داخل ہوئی۔ بلکہ اردو شاعری کی ابتداء ہی مثنوی نگاری سے ہوتی ہے۔ اور اس خصوص میں صوفیائے کرام کا نام اول اول ہے۔

مثنوی کی ہیئت میں ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہوتے ہیں یعنی ہر شعر کا قافیہ پچھلے شعر کے قافیے سے مختلف ہوتا ہے۔ جس کی ترتیب فرض کی جائے تو اس طرح ہوگی۔ ج ج ق ق ب ب الف الف پ پ وغیرہ یعنی تمام اشعار میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اردو کی مثنویوں میں ردیف کا استعمال نسبتاً کم ہوتا ہے۔

مثنوی کی اندرونی ہیئت کے اعتبار سے اردو اور فارسی میں اس کے لئے سات بحریں مروّج رہی ہیں۔ جب کہ اردو ادب کے مشہور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی جن کو علم عروض میں مسلمہ مہارت حاصل ہے وہ اس بات کو تسلیم نہیں کرتے۔ ذیل میں ان بحروں کا ذکر کیا جاتا ہے۔

(۱) متقارب مثمن مقصور یا محذوف __________ معفولن معفولن معفولن فعل یا فَعَل

(۲) رمل مسدس مقصور یا محذوف __________ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات

(۳) رمل مسدس مخبوں مقصور یا محذوف / مقطوع فاعِلاتن فَعِلاتن / فعلاتن فِعلن یا فِعلان یا فَعِلُن

(۴) ہزج مسدس مقصور یا محذوف ______ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل یا فعولن

(۵) سریع مسدس مطوی مکشوف ______ مُفتَعِلن مُفتَعِلن فاعلن یا فاعلات

(۶) خفیف مسدس مطوی مخبوں مقصور یا محذوف ______ فاعلاتن مفاعلن فِعلُن یا فَعِلن یا فعلان

(۷)متدارک مثمن مخبوں مقطوع______فعلن فعلن فعلن فعلن

مثنوی کی ان سات بحروں کے علاوہ جدّت پسندی کی وجہ سے دو اور بحروں کا اضافہ کیا گیا۔

(۸)متقارب مثمن اثرم مقبوض______فعل فعولن فعل فعولن

(۹)متقارب مثمن اثلم جس کے ارکان______فعلن فعولن فعلن فعولن

حالؔی کی نظم ''کلمتہ الحق'' جو مثنوی کی ہیئت میں ہے اسی وزن میں تخلیق کی گئی ہیں۔

ہوتی ہے دھیمی پرواز تیری

بڑھی ہے کم کم آواز تیری

چنانچہ ان دو بحروں کو شامل کر لیں تو اردو میں مثنوی کے لیے مروّج بحروں کی تعداد نو ہو جاتی ہے۔لیکن یہ بھی درست ہے کہ آخر کی ان دو بحروں کا استعمال مثنوی میں بہت کم ہوا ہے۔اولین سات بحریں ہی زیادہ رائج رہی ہیں۔جو مثنوی کے لیے مخصوص سمجھی جاتی ہیں۔

جدّت پسند شعراء نے مثنوی کی مخصوص بحروں کو غیر ضروری سمجھا یا پھر ان سات یا نو بحروں کی پابندی نہیں کی۔بالخصوص حالؔی اور ان کے عہد کے بعد جدید شاعروں نے اس معاملے میں زیادہ آزادی سے کام لیا۔ مثلاً حفیظ جالندھری نے ''شاہنامہ اسلام'' جو مثنوی کی ہیئت پر مبنی ہے بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) کے وزن میں لکھی گئی ہے۔مرزا رسوا نے اپنی ایک نظم ہیئت میں ''نو بہار'' بحر رمل، مثمن، مقصور یا مخذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات یا فاعلن) میں لکھی ہے۔جوش ملیح آبادی نے اپنی ایک طویل نظم ''جنگل کی شاہزادی'' اور حفیظ جالندھری نے ''شام رنگین'' بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) میں لکھی ہے۔اقبال نے اپنی نظم ''صبح کا تارا'' بحر رمل مثمن مجنون مخذوف مقطوع فاعلاتن فعلاتن فعلن میں کہیں ان بحروں کے علاوہ مثنوی کے لیے بحر متقارب مثمن سالم فعولن فعولن فعولن کا استعمال بھی کیا ہے۔

اس سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ جدید شعراء نے مثنوی کی مخصوص بحروں کی پابندی نہیں کی، مگر یہ بھی درست ہے کہ مثنوی کی دہری حیثیت ہے۔ایک تو یہ ایک مکمل اور مقبول عام صنف ہے اور اپنے مخصوص

موضوعات مزاج اور مخصوص ہیئت کے بناء پر شناخت رکھتی ہے۔ دوسری طرف یہ ایک ایسی ہیئت بھی ہے جسے دوسری کسی صنف مثلاً نظم وغیرہ کے لیے اختیار کی جا سکتی ہے۔

جہاں تک مثنوی کے لوازمات کا سوال ہے تو امر ملحوظ قافیہ کی پابندی اور ربط و تسلسل ہی کو اہمیت دی گئی ہے۔ شاعروں کے تجربوں نے اس میں بہت سی چیزیں شامل کر لیں مثلاً اصل قصّے سے پہلے حمد، نعت، منقبت، مدح حاکم، مدح شعراء اور دعا وغیرہ جسے مثنوی کے اجزائے ترکیبی میں شمار کیا جانے لگا۔ لیکن ابتداء سے اب تک مثنویوں کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ تمام مثنویوں میں ان اجزاء کا استعمال نہیں ہوا ہے لہٰذا مثنوی کے اصل ارکان میں یہ شامل نہیں۔ پروفیسر محمد عتیق صدیقی نے اس سلسلے میں اپنی کتاب ''اردو مثنوی کا ارتقاء شمالی ہند میں'' لکھا ہے جسے خواجہ اکرام نے اپنی کتاب ''اردو میں شعری اصناف'' میں حوالے کے طور پر پیش کیا ہے:

> ''حقیقت تو یہ ہے کہ مثنوی نگار شعراء نے صرف بیان واقعات، قصّہ اور اس میں ابتداء، انتہاء اور اختتام کو ملحوظ رکھا ہے۔ اب اس کو چاہے ارکان مثنوی سمجھا جائے یا مثنوی کے لوازم۔''[1]

مثنوی کے موضوعات میں رزم، بزم حسن و عشق، تہذیب، اخلاق، تصوف و فلسفہ، تاریخ و سوانح وغیرہ سب شامل ہیں مگر اردو میں عشقیہ مثنویاں زیادہ لکھی گئی ہیں، جن میں مافوق الفطری عناصر زیادہ ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ جدید دور کی مثنویوں میں قومی، ملی، ملکی اور سماجی مسائل پر بھی مثنویاں لکھی گئی ہیں۔

اردو میں مثنوی نگاری کی ابتداء دکن سے ہوتی ہے دکن کی مشہور مثنویوں میں کدم راؤ پدم راؤ، نوسر ہار، قطب مشتری، سیف الملوک و بدیع الجمال، طوطی نامہ، پھول بن، گلشن عشق وغیرہ اہم ہیں۔

شمالی ہند کے دلی اسکول میں مثنوی نگاری کے سلسلے میں سب سے پہلا نام جعفر زٹلی کا ہے جن کی مثنویاں ''ظفر نامہ'' اورنگ زیب ''طوطی نامہ'' کے علاوہ سحر البیان اہم ہیں۔ دبستان لکھنؤ میں دراصل مثنوی کا عروج ہوتا ہے۔ دبستان لکھنؤ کی اہم مثنویوں میں بحر المحبت، زہر عشق، گلزار نسیم وغیرہ کو کافی شہرت ملی۔

اردو کی تمام مثنویوں کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں مثنوی نگاری کی ایک مستحکم اور طویل روایت موجود ہے۔مثنوی کو اہمیت دیتے ہوئے نسیم البلاغت میں مثنوی کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ صنف کسی قوم یا ملک کی مجموعی انسائیکلو پیڈیا ہے(۲) اور یہ بات درست ہے۔

اردو شاعری میں غزل کے بعد اگر کسی صنف کو بے پناہ شہرت نصیب ہوئی ہے تو وہ مثنوی ہی ہے۔تاہم آزادی کے بعد جو مثنویاں لکھی گئیں دراصل وہ مثنویاں نہیں، بلکہ مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی نظمیں ہیں۔ کیونکہ ان میں قصہ تو ہے اور مثنوی کی ہیئت کا بھی استعمال ہوا ہے۔لیکن مثنوی کا سب سے اہم جزو مافوق الفطرت کا عنصر ہے جو بالکل غائب ہے۔اس لیے جدید دور کی طویل نظموں کو جنہیں مثنوی کا درجہ دیا گیا ہے وہ دراصل نظمیں ہیں نہ کہ مثنویاں۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو بدلتے ہوئے وقت اور انسانی زندگی کی بڑھتی ہوئی مصروفیت نے اس صنف کا زوال طئے کر دیا۔آج کے عہد میں شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہوگا جو اس قدیم صنف کی طرف مائل ہونا پسند کرے گا۔

قصیدہ

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی گاڑھا مغز ہے۔لفظ قصیدہ قصد سے مشتق ہے۔اصطلاح میں قصیدہ ایسے اشعار کو کہا جاتا ہے جن میں کسی کی تعریف یا ہجو برائی کی گئی ہو۔

قصیدے کی ابتداء عربی شاعری سے ہوئی مگر اردو میں اس کی روایت فارسی شاعری سے لی گئی ہے۔ جس سے اردو قصائد نے فائدہ اُٹھایا۔اردو قصائد کا مفہوم عموماً مدح وہجو کے ساتھ وابستہ ہے ان میں شاعر کچھ سخت اصولوں کے تحت واقعات قلمبند کرتا ہے۔اردو قصائد کو اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ہجو کی بہ نسبت مدح کے قصائد کی تعداد زیادہ ہے۔

ہیئت کے اعتبار سے قصیدے کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے جو ہم قافیہ وہم ردیف ہوتا ہے اور باقی تمام

اشعار کے دوسرے مصرعے پہلے مصرعے کی طرح ہم قافیہ اور ہم ردیف ہوتے ہیں۔عربی قصائد میں صرف قوافی کی پابندی کی جاتی ہے مگر ردیف کی پابندی اردو قصائد میں فارسی ادب کے زیر اثر کی جانے لگی۔قصائد میں اشعار کی تعداد کے سلسلے میں مختلف رائیں ہیں جن کے مطابق قصیدے کے لیے زیادہ سے زیادہ ۱۷۰اشعار کی تعداد متعین کی گئی ہے۔تاہم شاید ہی کسی شاعر نے اس قید کو تسلیم کیا ہو۔ویسے بھی کسی بھی صنف کے لیے اشعار کی تعداد متعین کرنا پھر اسے فن کے لوازمات میں شامل کرنا بے معنی معلوم ہوتا ہے۔

قصیدے کے اجزائے ترکیبی چار ہیں جس کی پاسداری عربی فارسی اور اردو ادب میں کی گئی ہے۔ ذیل ہیں۔(۱) تشبیب (۲) گریز (۳) مدح یا ہجو (۴) حسن طلب اور دُعا

تشبیب کے لفظی معنی ''حسن اور جوانی'' ہے۔عربی شعراء قصائد کے اس حصے میں اکثر حسن و عشق کے موضوعات کو پیش کرتے رہے ہیں۔فارسی اور اردو قصائد میں بھی یہ موضوعات جوں کے توں شامل کیے گئے۔ ان کے علاوہ موسم بہار، مناظرِ فطرت، واردات، رندی و سرمستی، بے ثباتی دنیا،شکوۂ روزگار، گردش چرخ، پند و نصائح، اخلاق، موعظت، آلام روزگار، ذاتی و ملکی حالات، تاریخی واقعات، تصوف، موسیقی، اور دیگر علوم و فنون کے تصوارات وغیرہ جیسے موضوعات تشبیب میں شامل ہوئے۔بہر کیف تشبیب کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ مضامین ممدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ بعد میں آنے والے مدحیہ اشعار سے ربط و مناسب بھی رکھتے ہوں۔جس کی تعداد مدح کے اشعار سے زیادہ نہ ہو۔کیوں کہ قصیدے کا اصل موضوع مدح ہوتا ہے۔تشبیب تمہیدی محرک ہوتی ہے۔تشیب کے اشعار قصیدے کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔قصیدے کے مطلع کی خوبی یہ ہونی چاہئے کہ وہ نہایت جدت و ندرت کا حامل ہو اور شگفتہ شائستہ اور بلند پایہ ہو۔کیوں کہ مطلع ہی شاعر کے مضامین و خیال کو وسعت بخشتا ہے اور اسی سے باقی اشعار کی رنگ آمیزی کی جاتی ہے اس لئے مطلع کی عمدگی سے قصیدے کی شان بڑھتی ہے۔غالب کے ایک قصیدے کے تشبیب کے اشعار ملاحظہ ہو:

صبحِ دم دروازۂ خاور کھلا — مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا
خسروِ انجم کے آیا صرف میں — شب کو تھا گنجینۂ گوہر کھلا
وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود — صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا
ہیں کواکب کچھ،نظر آتے ہیں کچھ — دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا
سطحِ گردوں پر پڑا تھا رات کو — موتیوں کا ہر طرف زیور کھلا
صبح آیا جانبِ مشرق نظر — اک نگارِ آتشیں رُخ، سر کھلا

غالب کے قصیدے کی اس تشبیب کے کچھ اشعار زبان زد خاص و عام ہیں۔

گریز قصیدے میں گریز سے مراد موضوع یعنی تشبیب سے گریز کرنا ہے۔شاعر تشبیب سے گریز کر کے مدح یا ہجو کی طرف آتا ہے۔یعنی تشبیب اور مدح کے بیچ میں پُل کا کام کرتا ہے۔لیکن تشبیب سے گریز کر کے مدح کی طرف اس طرح سے بات سے بات نکل کر شاعر آجائے کہ کسی کو خبر نہ ہو۔ظاہر سی بات ہے یہ بڑی مہارت کا کام ہے۔گریز کے اشعار دیگر اجزا کے مقابلے میں بہت کم ہوتے ہیں۔سودا کا ایک قصیدہ'' درمدح نواب عماد الملک آصف جاہ'' کے اشعار ملاحظہ ہوں۔جس میں تشبیب اور مدح کے درمیان نہایت عمدہ رابطہ پیدا کیا گیا ہے۔ملاحظہ ہو:

(تشبیب کے اشعار)

فجر ہوتے جو گئی آج مِری آنکھ جھپک
دی وہیں آکے خوشی نے درِ دل پر دستک
پوچھائیں ، کون ہے ؟ بولی کہ میں وہ ہوں ، غافل
نہ لگے شوق میں جس کے ، کبھو شائق کی پلک
ہے خوشی نام مِرا، مَیں ہوں عزیزِ دِلہا

زندگی کی حَلاوت ہے جہاں میں مجھ تک
کھول آغوشِ دل اور لے مجھے جلدی ناداں
پھر خدا جانے یہ دن کب تجھے دِکھلائے فلک
آنکھیں مَل کر کے جو دیکھوں ہوں، تو اک بادلہ پوش
سر سے لے غرق جواہر میں وہ ہے پانو تلک
حُسن ایسا کہ جسے ماہِ شبِ چار دہم
یک بہ یک دیکھ کے ، یک چند تو رہ جائے بھَچک
چہرے میں ایسی ہے گرمی کہ شب و روز جسے
باو کرتی ہی رہے دامنِ مژگاں کی جھَپک
زلفیں یوں بکھری ہوئیں چہرے پہ مانگے تھیں دِل
جس طرح ایک کھلونے پہ ہٹیں دوبالک
مسّی آلودہ لب ، اخگر تھے تہ خاکستر
کہ ہَوا سے وہ سخن کرنے کی، جاتے تھے دہک
سِلک گوہرکی ، صفادام لے اُن دانتوں سے
برق ، دریوزہ کرے مَوجِ تبسم کی چمک
ناگہ اُس شوخ نے مجھ سے یہ کہا: اے سودا
اب توشیشہ مَےِ اندوہ کا پتھر سے پٹک
یہ کوئی طَور ہے رہنے کا زمیں پر ناداں!
یہ کوئی طرز ہے رہنے کا ترے زیرِ فلک
سُن کے ، میں نے یہ کہا اُ س سے کہ اے مایۂ ناز

خیر ہے ! بات سمجھ کر تو کہہ ، اتنا نہ بہک
بے سبب کیوں کے میں اندوہ کی الفت چھوڑوں
کس طرح دوستیِ غم کروں دل سے مُنفک

اس تشبیب کے بعد گریز کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

کر کے دریافت یہ مجھ سے ، کہا اُس نے کہ مگر
سمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
آج اُس شخص کی ہے سال گرہ کی شادی
کہ بہ صورت ہے وہ انسان و بہ سیرت ہے ملک
یعنی نوّابِ سلیماں فَرو نام آصف جاہ
عہد میں جس کے یہ غیّور بزرگ و کوچَک

یہاں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ایک خوب صورت تشبیب کے بعد نہایت ہی مناسب گریز پیش کیا ہے۔

مدح یا ہجو گریز کے بعد شاعر اصل موضوع مدح یا ہجو کی عالی شان عمارت کھڑی کرتا ہے۔ ممدوح کی تعریف اس کی ذاتی صفات اور عوام میں اس کی حیثیت رتبے کے مطابق ہو نا محض خیالی باتیں کی مناسبت سے ہو مثلاً ممدوح کی سخاوت ،شجاعت ، دلبرِی رحم و کرم ،عدل و انصاف ، خدا پرستی و دین ،قناعت و راست بازی ،خلق و مروت ،حمیت و خودداری ،رعایا پروری ،مہمان نوازی ،کرم گستری وغیرہ۔علاوہ ازیں اوصافِ اقرباء وامرا اور علماء وحکما بھی بیان کئے جاسکتے ہیں۔بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں غالب کے ایک مشہور قصیدے سے مدح کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

قبلۂ چشم و دل ،بہادر شاہ — مظہر ذوالجلال والا کرام
شہسوارِ طریقۂ انصاف — نوبہارِ حدیقۂ اسلام
جس کا ہر فعل،صورت ِ اعجاز — جس کا ہر قول ،معنی الہام

بزم میں ،میزبانِ قیصر وجم　　رزم میں ،اوستادِرُستم وسام

اے ترا لطف ،زندگی افزا　　اے ترا عہد ،فرّخی فرجام

تیر کو تیرے ،تیرِغیر،ہدف　　تیغ کو تیری تیغ خصم،نیام

رعد کا کررہی ہے کیا دم بند　(ق)　برق کو دے رہا ہے کیا الزام

تیرے فیلِ گراں جَسَد کی صدا　　تیرے رَخشِ سُبک عناں کا خرام

فن صورت گری میں تیرا گرز　(ق)　گرنہ رکھتا ہو دستگاہِ تمام

اُس کے مضروب کے سر وتن سے　　کیوں نمایاں ہو صورت ادغام

قصیدے کا آخری جز واعزاض ومقاصد بیان کرتا ہے۔شاعر اپنے ذاتی حالات اوراغراض ومطالب کا بیان کرتا ہے۔اور آخر میں دعا پر قصیدے کا خاتمہ ہوتا ہے۔عرضِ مطلب دعا اور بددعا پر مشتمل چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

تو ہی ٹک دل میں کراب عرض کا میری انصاف　　جائے کس در پہ کوئی پہنچ کے ایسے در تک

جَبہہ سائی ہے پرکھ،یاں زرِانساں کے لیے　　آستاں کا ہے ترے سنگ،مبراز سنگ محکَ

یا الٰہی !جو یہ تیرا ہے چراغِ دولت　　تاابد اس سے منور رہے قندیلِ فلک

تاقیامت رہے مسجود ِ خلائق وہ جگہ　　مسندِ جاہ کی تیری بچھے جس پر توشک

جوترا دوست ہے اب،آئینۂ گیتی پر　　اُس کی تمثال کبھو ہونے نہ پاوے مُنفک

کاتبِ دست قضا، شکل عدو کی تیرے　　صفحۂ ہستی سے جوں حرفِ غلط کردے حک

(سودا،در مدحِ نواب عمادالملک آصف جاہ)

یہ قصیدے کے اجزائے ترکیبی ہیں جن کی بنیاد پر اردو قصیدے تحریر کیے گئے ہیں۔

قصیدے کے مختلف اقسام ہیں، ہیئت کے اعتبار سے اس کی دو قسمیں ہیں(۱) تمہیدیہ(۲) خطابیہ

تمہیدیہ اُن قصائد وہ کہتے ہیں جن میں تشبیب گریز مدح یا ہجواورحسن طلب دعا یعنی کہ قصیدے کے سارے اجز ترکیبی ہوتے ہیں۔

خطابیہ اسطرح کے قصائد میں تشبیب وگریز کے اجزانہیں ہوتے بلکہ راست ممدوح کی تعریف سے قصیدے کی شروع کردیا جاتا ہے۔

مدحیہ ایسے قصائد جن میں کسی کی مدح یا تعریف کی گئی ہو۔

ہجویہ ایسے قصائد جن میں کسی شخص کی برائی کی گئی ہو یا مصائب زمانہ کا ذکراور شکایت ہو۔سودا کا مشہور قصیدہ ''تضحیکِ روزگار''ہجو کی ایک عمدہ مثال ہے،جس میں شخصی ہجو کے ساتھ زمانے کی زبوں حالی کا بھی ذکر ملتا ہے۔

وعظیہ ایسا قصیدہ جس میں پندونصائح کے مضامین بیان کیے گئے ہوں،سودا نے اپنے ایک قصیدہ ''قصیدہ درنصائح فنِ شعر۔۔۔'' میں اپنے لیے اپنے استاد کی زبان سے فنِ شعر کے بابت نصیحت کے یہ کلمات ادا کروائے ہیں:

اولاً یہ کہ مجالس میں زباں دانوں کی
تیرے آگے جو پڑھے کوئی سخن ور اشعار
سخن ایسا نہ ہو سرزد کہ دل اُس کا ہو دونیم
گو ہوئے تیغ زباں کا تری جوہر اشعار

بیانیہ وہ قصیدہ جومختلف النوع کیفیاف اور رنگارنگ اور نوع بہ نوع مضامین و موضوعات پرمبنی ہو۔جیسے عصری حالات وواقعات کا تذکرہ،زمانے کے مصائب وآلام کا ذکر بہ طرزِشہرآشوب ،وغیرہ۔

اکثر قصائد مدح کی صورت میں ہوتے ہیں اس لئے انھیں مدحیہ قصیدہ کہا جاتا ہے۔اجزائے ترکیبی میں تشبیب ایک اہم ترین جزو ہوتا ہے اس لیے تشبیب میں بیان کردہ مضامین وخیالات کی نوعیت کے لحاظ سے بھی قصیدے کی قسمیں ہوتی ہیں جیسے کہ

بہاریہ اگر کسی قصیدے کی تشبیب کا موضوع بہار کے مضامین پر مبنی ہے تو ایسا قصیدہ بہاریہ قصیدہ کہلاتا ہے۔

عشقیہ اگر تشبیب حسن عشق اور عاشقی کے مضامین پر مبنی ہو تو ایسا قصیدہ عشقیہ قصیدہ کہلاتا ہے۔

حالیہ اگر کسی قصیدہ کی تشبیب میں شاعر اپنے ذاتی حالات وکوائف کا بیان اور زمانے کی شکایات وغیرہ کا ذکر کرے تو ایسے قصیدہ کو قصیدہ حالیہ کا نام دیا جاتا ہے۔

فخریہ اگر کسی قصیدے کی تشبیب میں قصیدہ گو اپنی سخنوری، علم دانی، فنی بصیرت ومہارت اور اپنی شخصیت وکردار کے دیگر اضاف، امتیازات وکمالات کا ذکر فخر کے ساتھ کرتا ہے تو ایسا قصیدہ فخریہ کہا جاتا ہے۔

یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ تشبیب قصیدے کا ابتدائی جزو ہے۔اصل موضوع تو قصیدے کا مدح ہوتا ہے جب کہ تشبیب کا موضوع تمہیدی ہوتا ہے۔پھر تشبیب کے موضوعات کی بنا پر پورے قصیدے کا نام مناسب نہیں معلوم ہوتا۔کوئی تشبیب بہاریہ ہوتی ہے، کوئی عشقیہ، کوئی عالیہ اور کوئی فخریہ۔ان معنوں میں یہ تقسیم دراصل تشبیب کی ہونی چاہیے نہ کہ پورے قصیدے کی۔اسے صفتاً تشبیب کی نظم کہا جائے گا۔

اردو قصیدہ نگاری کی ابتدا دکن سے ہوتی ہے۔سب سے پہلے غواصی نے باضابطہ درباری قصائد لکھے۔وہ ایک درباری شاعر تھے۔اور انھیں قصائد کے فن پر پوری طرح قدرت حاصل تھی، چنانچہ غواصی نے اس صنف میں اپنے فنکارانہ کمالات کے بہترین نمونے پیش کئے۔غواصی کے بعد قصائد کے فروغ میں نصرتی کا نام لیا جاتا ہے، جنہوں نے مدح کے علاوہ تاریخی قصائد بھی لکھے۔دکن میں قصیدے کے فروغ کے بعد شمالی

ہند میں حاتم اور ناجی وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔مگر قصیدے کو بامِ عروج تک پہنچانے میں سوداؔ کے فکر وفن کا بڑا کمال ہے۔سودا کے متعلق محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

''غزلیں اردو میں پہلے سے بھی لوگ کہہ رہے تھے۔مگر دوسرے طبقہ تک اگر شعراء نے کچھ مدح میں کہا ہے تو ایسا ہے کہ اُسے قصیدہ نہیں کہہ سکتے، پس اول قصائد کا کہنا اور پھر دھوم دھام سے اعلیٰ درجہ فصاحت و بلاغت پر پہنچانا اِن کا فخر ہے۔وہ اس میدان میں فارسی کے نامی شہسواروں کے ساتھ عناں درعناں ہی نہیں گئے، بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے ،ان کے کلام کا زور شور انوریؔ اور خاقانیؔ کو دباتا ہے اور نزاکتِ مضموں میں عرجی وظہوری کو شرماتا ہے''۳؎

ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی اپنی کتاب تاریخ ادب اردو جلد دوم میں لکھا ہے کہ قصیدے میں سوداؔ کا کوئی حریف نہیں ہے۔آگے جالبی بقول مصحفیؔ کے فرماتے ہیں کہ سوداؔ قصیدہ گوئی میں نقاشِ اول ہیں (۴) بہت سے نقادوں نے سودا کو قصیدے کا امام تسلیم کیا ہے۔سودا نے تشبیب اور مدح میں نئے نئے خیالات کو پیش کیا ہے۔ایسا نہیں ہے کہ سودا نے صرف مدح کے قصائد کہے ہیں بلکہ ہجویہ قصائد میں بھی سودا نے اپنے فکر وفن کے کمالات دکھائے ہیں۔اس سلسلے میں سودا کا قصیدہ ''تضحیک روزگار'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔جو اپنے عہد کی تہذیب کا آئینہ دار ہے۔

سودا کے بعد انشاؔء اور مصحفی کے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ان دونوں نے بھی بہترین قصائد لکھے ہیں۔ تاہم وہ اس صنف میں اپنے آپ کو ثابت نہ کر سکے اور اس صنف کے حوالے سے مشہور نہ ہو سکے۔سوداؔ کے بعد اگر کسی شاعر نے اپنے آپ کو صنف قصیدہ میں مقبول عام کیا ہے تو وہ ذوقؔ ہیں۔ذوقؔ نے اپنے فنکارانہ کمالات سے اس صنف کو جلا بخشی ،جس کا ذکر محمد حسین آزاد نے اپنی کتاب آبِ حیات میں خاص طور پر کیا ہے۔ذوق نے دراصل سودا کی تقلید کی ہے مگر اتنی ہنرمندی سے کی ہے کے انھوں نے اردو شاعری میں اپنی اہمیت منوالی۔ذوقؔ کے بعد غالبؔ نے اس صنف میں نام پیدا کیاؔ۔ یہ الگ بات ہے کہ غالب نے چار ہی قصیدے لکھے ہیں ان کے بعد مومنؔ کا نام آتا ہے جنھوں نے قصیدے کے تمام فنی لوازم کو بخوبی برتا ہے۔

ایک اور نام کا ذکر ضروری ہے ورنہ قصائد کی تاریخ ادھوری رہ جائے گی۔ محسنؔ کاکوری نے نئے انداز کی تشبیب لکھی۔ محسن کاکوری کا ایک قصیدہ خاص وعام میں بہت مشہور ہوا جس کا مطلع ہے۔

سمت کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

قصیدے کے زوال کا سارا دارومدار درباروں کے زوال کے ساتھ ہوتا ہے کیوں کہ یہ ایک درباری صنف تھی، جب درباروں کا زوال ہوا تو اسی کے ساتھ قصیدے کا بھی زوال ہو گیا اب اس کا کوئی امکان بھی نہیں ہے کہ یہ صنف زندہ ہو، اب صرف منقبتی قصائد ہی لکھے جا رہے ہیں۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ بھی ہے کہ اثنا عشری شیعہ برادری کے شاعر لوگ اپنے اماموں کی شان میں قصائد لکھتے مگر ان قصائد میں وہ فنکاری اجاگر نہیں ہو پاتی جو اگلے قصیدہ شعراء کے یہاں ملتی ہے۔ زور بیان، شوکت الفاظ، تخیل کی بلند پروازی، فن قصیدہ گوئی کی امتیازی شناخت ہے جو جدید دور کے شعراء کے یہاں کہیں نظر نہیں آتی۔ اس بناء پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ۱۹۶۰ء کے شعری سرمائے سے قصائد نگاری غائب ہو چکی ہے۔

مرثیہ

مرثیہ عربی زبان کا لفظ ہے جو لفظ 'رثا' سے مشتق ہے رثا بین کو کہا جاتا ہے یعنی کہ عزیزوں اور بزرگ و برگزیدہ ہستیوں کی موت پر رنج والم کے جذبات سے لبریز جو اشعار کہے جاتے ہیں انھیں اصطلاحاً مرثیہ کہا جاتا ہے۔

اردو میں یہ صنف موضوعاتی لحاظ سے واقعاتِ کربلا سے مختص ہو گئی اور اسی مفہوم میں اس نے اردو شاعری میں خوب خوب ترقی کئے۔ مختلف لوگوں کی اموات پر بھی اظہار غم کے لیے مرثیے لکھے گئے اس لحاظ سے اردو مرثیے کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(۱)وہ مرثیے جوحضرت امام حسین اوران کے ساتھیوں کی شہادت سے تعلق رکھتے ہیں انھیں کربلائی مرثیہ کہا جاتا ہے۔

(۲)وہ مرثیے جومختلف مشاہیر ملک وقوم یا اپنے اعزّ ہ کی اموات پر شاعروں نے لکھے ہیں ان کوشخصی مرثیے کہا جاتا ہے۔

اردو شاعری میں مرثیے کی ابتدا دکن کی سرزمین سے ہوتی ہے۔مرثیے کے فروغ میں مذہبی عقیدے کا بڑا ہاتھ ہے۔کیوں کہ اہل تشیع کا عقیدہ ہے کہ شہدائے کربلا کی یاد میں گرے ہوئے ایک آنسو کے بدلے میں ایک گناہ ان کی زندگی سے دھل جاتا ہے اور ثواب بھی حاصل ہوتا ہے۔دکن میں ماہ محرم میں محرم بڑے شاندار پیمانے پر منایا جاتا تھا۔اس کی ایک پوری تاریخ موجود ہے۔نصیرالدین ہاشمی اپنے مضمون ''دکن میں مرثیہ کی ابتدا'' میں ''ام ہانی اشرف کی کتاب ''اردو مرثیہ نگاری'' سے اقتباس درج ہے اسی اقتباس کا حوالہ خواجہ اکرام نے اپنی کتاب ''اردو کی شعری اصناف'' میں حوالہ پیش کیا ہے جو ذیل ہے۔

> '' سلطان عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں جشن میلا دومبارک کے جلسوں کے ساتھ ساتھ محرم کی تعزیہ داری میں بھی ترقی ۔تمام ممالک محروسہ میں ایام عاشورہ تک نوبت و نقارہ موقوف رہتے۔گوشت اور پان کی دوکانیں بند ہوجاتیں۔تمام مسلمان اور ہندو ماتم میں شریک ہوتے تھے۔(۵)
>
> '' گولکنڈا میں شاہی عاشور خانے تھے۔ جہاں چودہ علم چہاردہ معصوم کے کھڑے کرائے جاتے۔روشنی کا خاص انتظام ہوتا تھا۔سوسو دوسو چراغ کا یک برنجی درخت بنایا گیا تھا، جو اپنی روشنی سے عاشور خانہ کو منور کر دیتا تھا۔یہاں مرثیہ گو اور مدحِ شہدا ہر شب کو جمع ہوتے اور اردو میں مراثی اور مناقب پڑھتے تھے۔جب مراسم تعزیہ داری ادا جاتے تو حکومت کی جانب سے سب کی دعوت ہوتی مگر اس میں بے گوشت کی غذائیں ہوتی تھیں ۔ ہر گلی کوچہ میں یہی ہوتا تھا۔چھٹی تاریخ کو عاشور خانہ کے باہر کے علم اٹھائے جاتے۔محبان ائمہ اطہار ہاتھوں میں مشعل لیے ہوتے اور ذاکر مدح مرثیہ خوانی اور مداحی اشعار پڑھتے ہوئے ساتھ ہوتے۔

دسویں تاریخ کو خود سلطان عبداللہ سیاہ لباس میں برہنہ پا علموں کے ساتھ ہوتا تھا‘‘

(۶)

اس سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ دکن میں دکنی شاعروں نے حکمرانوں اور بادشاہوں کے عزاخانوں کے لیے ایسے مرثیے لکھے جن کے ذریعہ محرم کے دوران سوز و گداز کا ایک خاص ماحول پیدا کیا جا سکے۔ یہی صورتِ حال بعد میں لکھنؤ میں بھی عام ہوئی۔ لکھنؤ میں بھی بادشاہوں و رعایا اور عوام سب مل کر محرم کی تقریبات مناتے تھے۔ لکھنؤ کے محرم کی تقریبات کی شان نے مرثیہ کو ایک عظیم صنف بنا دیا۔

مرثیہ اپنی ہیئت کے اعتبار سے کئی اجزاء پر مشتمل ہے، لیکن قصیدے کی طرح یہ ضروری نہیں کی سبھی شاعروں نے تمام اجزاء کو پابندی سے برتا ہو۔ مرثیہ کے اجزاء ترکیبی اس طرح سے ہیں۔

(۱) چہرہ (۲) سراپا (۳) رخصت (۴) آمد (۵) رجز (۶) ماجرا، جنگ (۷) شہادت (۸) بین

مگر ان سب اجزا میں بین کو مرثیہ کا مرکزی جز مانا جاتا ہے۔

چہرہ یہ مرثیے کی تمہید ہوتی ہے۔ جس طرح قصیدے کی تشبیب ہوتی ہے۔ چہرہ کا موضوع مرثیہ کے اصل موضوع کا پابند نہیں ہوتا۔ اس حصے میں زیادہ تر مرثیوں میں صبح کے مناظر ملتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ کربلا میں دسویں محرم کی صبح کو ہی جنگ کی شرعات ہوئی تھی اور قیامت خیز مناظر سامنے آئے تھے۔ اسی مناسبت سے مرثیوں میں صبح کا منظر، پو پھٹنا، سورج کی لالی اور دیگر متعلقات پیش کیے جاتے ہیں اس کے علاوہ رات کا منظر شام کا سماں، بے ثباتی دنیا، اولاد کی محبت، موسم کی شدت اور ریگستانی مناظر بھی نظم کیے گئے ہیں۔ مثلاً میر انیس نے اپنے ایک مرثیے میں صبح کے سماں کو اس طرح بیان کیا ہے۔

پھولا شفق سے چرخ پر جب لالہ زارِ صبح — گلزارِ شب خزاں ہوا آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زر انجم نثارِ صبح — سرگرم ذکرِ حق ہوئے طاعت گذارِ صبح
تھا چرخِ اخضریٰ پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

سراپا یہ مرثیے کا دوسرا رکن ہے اس حصے میں مرثیہ کے کرداروں کے خدوخال، قدر قامت، چال ڈھال، رفتار و گفتار، ان کی سیرت اور دوسری تمام خوبیوں کا ذکر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر میر انیس کے مرثیہ کا سراپا ملاحظہ ہو۔

وہ چاند سے ماتھے وہ قبائیں وہ عبائیں　　تسبیحیں تو ہاتھوں میں، زبانوں پہ دعائیں
تن پھول سے غنچوں کی طرح تنگ قبائیں　　بس جائے وہ سب راہ، یہ جس راہ سے جائیں
نور مہ کامل کبھی سینے کو نہ پہنچے
بو ایسی کہ عطران کے پسینے کو نہ پہنچے

رخصت اس حصے میں حضرت امام حسین کی اجازت کے بعد میدانِ جنگ میں جانے سے قبل اعزا و اقربا اور اہلِ خیمہ رخصت ہونے کا دردناک سماں پیش کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ میر انیس نے فرمایا ہے:

چھوڑ کر روتا انھیں خیمہ سے اکبر نکلے　　پیچھے فرزند کے روتے ہوئے سرور نکلے
پر عجب حال سے ہم شکل پیمبر نکلے　　مڑ کے تکتے تھے کہ خیمے سے نہ مادر نکلے
ماں کے رونے کی جو کانوں میں صدا آتی تھی
ٹکڑے ہوتا تھا جگر چھاتی پھٹی جاتی تھی

میدانِ جنگ میں آمد مرثیے کے اس حصے میں شاعر ایک مجاہد کے میدانِ جنگ کی طرف اپنی بہادری اور شجاعت کے جوہر دکھاتا ہے۔ یعنی کی اس حصے میں شان و شوکت کے ساتھ آگے بڑھنے اور میدان میں داخل ہونے کا ذکر کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر آمد کے اشعار ملاحظہ ہو:

میدان میں عباس دلاور کی ہے آمد　　ہر صنف میں یہ ہے شور کہ صفدر کی ہے آمد
سب کہتے ہیں کردار کے دلبر کی ہے آمد　　یہ اور کی آمد نہیں حیدر کی ہے آمد
اک دم میں الٹ دے گا ورق فوج کی صف کا

رخ ہے سوئے دریا خلفِ شاہِ نجف کا

رجز اردو مرثیے میں یہ حصہ عرب کے مرثیوں سے لیا گیا ہے۔عرب کا ایک دستور تھا کہ جب حریفین میدانِ جنگ میں ایک دوسرے کے مقابل آجاتے ہیں تو آغازِ جنگ سے پہلے اپنے بزرگوں کے کارناموں، اپنا سلسلہ نسب، جنگی مہارت وشجاعت، دلبری اور خوش کا فخر یہ اظہار کرتے ہوئے ایک دوسرے کو للکارتے تھے۔مثلاً

تھا یہ نعرہ کہ محمد کا نواسا ہوں میں مجھ کو پہچانو کہ خالق کا شناسا ہوں میں
زخمی ہونے سے نہ مرنے سے ہراساں ہوں میں تیسرا دن ہے کہ گرمی میں پیاسا ہوں میں
چین کیا چیز ہے آرام کسے کہتے ہیں
اس پہ شکوہ نہیں کچھ صبر اسے کہتے ہیں

یا ایک اور مثال جس میں حضرت امام حسین اپنی مہارتِ جنگی، اپنی شجاعت اور دلبری کا اظہار کرتے ہیں۔

دنیا ہوا ک طرف تو لڑائی کو سر کروں آئے غضب خدا کا اُدھر رُخ جدھر کروں
بے جبرئیل کار قضا و قدر کروں انگلی کے اک اشارے میں شق القمر کروں
طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی
رکھ دوں زمیں پہ چیر کے ڈھال آفتاب کی

واقعاتِ جنگ یہ مرثیے کا خاص حصہ ہوتا ہے۔جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ میر ضمیر نے مرثیہ نگاری میں رزم نگاری کی ابتداء کی۔ بعد میں ان کے شاگرد مرزا دبیر اور انیس نے اسے بلندی پر پہنچایا۔اس حصے میں شاعر لڑائی کا سماں باندھتا ہے۔جس میں تلوار و گھوڑے کی تعریف، مجاہد کے انداز جنگ کی تعریف اور خود مجاہد کی دلبری اور سجاعت وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے۔میر انیس کی مثال درج ہے۔

لو کھینچی تیغ دو دم فوج پہ آفت آئی　　لو ہلا قائمہ عرش قیامت آئی
فتح تسلیم کو آداب کو نصرت آئی　　فخر سے حاشیہ برداری کو شوکت آئی
چوم لوں پاؤں جلال اس تگ و دو میں آیا
ہاتھ جوڑے ہوئے اقبال جلو میں آیا

شہادت مرثیے کے آخری دو اجزاء یعنی شہادت اور بین ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہوتے ہیں کہ شاعر شہادت کا ذکر جس متاثر کن انداز میں کرے گا بین بھی اتنا ہی دردناک ہوگا۔شہادت کے نمونے ملاحظہ ہو۔

گرنا تھا بس کہ سر پہ لگا گرز ہے ستم　　یوں جھک گئے کہ ہوتے ہیں سجدے میں جیسے خم
رکھ دی گلے پہ شیث نے شمشیر تیز دم　　تلوار اک پڑی کہ ہوئیں پسلیاں قلم
غل تھا کرو نہ رحم تن پاش پاش پر
دوڑا دو گھوڑے اکبر مہ رو کی لاش پر

بین مرثیہ کے اس آخری جزو کو اہم ترین جزو قرار دیا جاتا ہے۔ یہ مرثیہ کا وہ حصہ ہے جو واقعہ کربلا سے ہٹ کر اہل بیت اطہار اور آئمہ معصومین کی شہادت کے بیان پر بھی مبنی ہوتا ہے۔متاثر کن بین کی کامیابی ہی مرثیے کی کامیابی قرار دی جاتی ہے۔جس مین شہداء کے عزیز و اقارب ان کی شہادت پر گریہ وزاری کرتے ہیں۔مثال کے طور پر بین کے اشعار درج ہیں۔

اے میرے لمبے گیسوؤں والے کدھر ہے تو　　ہے ہے مری غریبی کے پالے کدھر ہے تو
واری کہاں لگے تجھے بھالے کدھر ہے تو　　کیوں کر پھپّی جگر کو سنبھالے کدھر ہے تو
اٹھارواں برس تھا کہ موت آ گئی تجھے
اے نور عین کس کی نظر کھا گئی تجھے

یہ مرثیے کے اجزائے ترکیبی ہیں مگر اس کا ذکر پہلے بھی کیا جا چکا ہے کہ یہ سبھی مرثیے کے اجزائے ترکیبی سبھی مرثیہ نگار کے یہاں نہیں پائی جاتی ہیں۔ مرثیے میں اجزائے ترکیبی کا سلسلہ دراصل میر ضمیر نے قائم کیا ورنہ اس سے پہلے کے، یا پھر یوں کہا جائے کہ مرثیہ اپنے ابتدائی دور میں دوبیتی، غزل کی ہیئت میں، مثنوی کی ہیئت میں ترکیب بند کی ہیئت میں، منفردہ، دروازہ بند اور مستزاد کی ہیئتوں میں ملتا ہے۔ بعد میں مرثیے کے لئے مسدس کی جو ہیئت مخصوص ہوئی، وہ سودا کی وجہ سے ہوئی۔ حالانکہ سودا سے پہلے مرثیہ مسدس کی ہیئت کی دکنی شاعری میں موجود ہے۔ بہر حال مسدس کی ہیئت میں سودا کے زمانے سے لکھا جانے لگا۔ مگر ایسے بہت سے شعراء کے مرثیے بھی ہیں۔ جو مسدس کی ہیئت میں نہیں ہیں۔ خاص طور سے اگر شخصی مرثیے کی بات کی جائے تو ان میں مسدس کی ہیئت کی پابندی نا کے برابر ہوئی ہے۔ جیسے غالب کا مرثیہ عارف، غزل کی ہیئت میں ہے۔ حالی کا مرثیہ غالب، ترکیب بند اور اقبال نے اپنی والدہ کا مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں لکھا ہے۔ محمد علی جوہر، سیماب اکبرآبادی اور حفیظ جالندھری وغیرہ نے مرثیوں کے لیے غزل، قطعہ، رباعی اور مخمس کی ہیئتیں اختیار کر کے مسدس کی ہیئت سے گریز کیا ہے۔

اجزائے ترکیبی کی بھی پوری کی پوری پابندی نہیں برتی جاتی ہے۔ اس سلسلے میں دبیر کا ایک مشہور و معروف مرثیہ ''آمد'' ملاحظہ ہو۔

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے　　رن ایک طرف چرخِ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیرِ کفن کانپ رہا ہے　　ہر قصرِ سلاطینِ زمین کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پَر کو

اب اسے اگر مرثیے کے اجزائے ترکیبی کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اس بند کو چوتھے حصے میں ہونا چاہیے تھا۔ مگر سچ تو یہ ہے کی دبیر نے مرثیہ کا آغاز ہی اسی بند سے کیا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے مرثیہ ہے ۔یعنی کہ مرثیے میں موضوع کی اہمیت ہونی چاہیے نا کہ ہیئت اور اجزائے ترکیبی کی۔

مرثیہ کا آغاز دکن سے ہوا مگر عروج اسے لکھنؤ کی سرزمین پر ملا۔ لکھنؤ میں جن شعراء نے مرثیہ نگاری کو ایک صنف کی حیثیت سے قبول کیا ان میں میر انیس کے والد میر خلیق اور مرزا دبیر کے استاد میر ضمیر ہیں اردو مرثیہ کی ارتقا میں ضمیر کو اہم مقام حاصل ہے۔ ضمیر کی کوششوں کو مزید جلا بخشنے والوں میں میر انیس اور مرزا دبیر ہیں جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اگر مرثیہ میں ایک چاند ہے تو دوسرا ستارہ۔ انھوں نے اپنے فن کے تمام تر کمالات کا اظہار اسی صنف میں کیا اور مرثیہ کو معراج تک پہنچایا۔

ان کے مرثیوں میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت رچی بسی ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ انسانی و اخلاقی قدریں، زبان و بیان کی لطافت، طرز بیان کی سحر آفرینی، واقعہ نگاری، جذبات نگاری فصاحت وغیرہ نے مرثیہ کو دیگر شعری اصناف میں اپنی ایک مخصوص شناخت بنالی ہے۔

جدید مرثیہ بھی لکھے جارہے ہیں جن میں جوش ملیح آبادی، حالی، جمیل مظہری، نسیم امروہوی وغیرہ شامل ہیں۔ نسیم امروہوی کے مطابق عظیم امروہوی کا خیال ہے کہ ''اردو مرثیے کے آخری امام'' نسیم امروہوی (ے) جہاں انیس نے اپنے فرزند کی زبانی کہا ہے کہ: ''پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں'' وہی نسیم امروہی نے اپنے لیے کہا ہے۔

پانچ پُشتوں سے ہوں پھیری مَیں لگانے والا
بے مئے ناپ پیے اب نہیں جانے والا

مرثیہ نگاری کے فن کو جس بلندی پر انیسؔ و دبیرؔ نے پہنچایا تھا ۱۹۶۰ء کے شعراء میں کوئی ایسا نام روشن نہیں ہوا جس نے اس بلندی پر پہنچایا ہو یا انیسؔ و دبیرؔ سے آگے نکلا ہو۔ حالانکہ مرثیہ خوانی کی مجلس عقیدے کے طور پر دور حاضر میں بھی سجتی ہیں اور مرثیہ خوانی ہوتی ہے مگر اس کے بعد بھی انیسؔ و دبیرؔ جیسی فن کی پختگی کسی شعراء کے یہاں نظر نہیں آتی۔ ۱۹۶۰ء کے شعری سرمائے میں مرثیہ کا فن اپنی زوال کی منزل طئے کرتا ہوا نظر آتا ہے ہاں مگر شخصی مرثیہ نگاری کا رواج رہا ہے۔ جاں نثار اخترؔ کا اپنی بیوی سفینہ کی وفات پر، شمیم کرہانی کا احتشام حسین کے انتقال پر، حالیؔ کا مرثیہ کا غالبؔ، چکبست کا مرثیہ گوکھلے، مجاز کا مرثیہ گاندھی جی وغیرہ بہت سے شخصی مرثیہ کی

مثال ۱۹۶۰ء کے شعری سرمائے میں موجود ہے۔

نوحہ

نوحہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ''گریہ وزاری کرنا'' ''رونا اور ماتم کرنا'' ہیں ایک اور معنی میت پر رونے اور بین کرنے کے بھی ہیں۔ نوحہ کی تاریخ کے متعلق ڈاکٹر ریاض فاطمہ اپنے پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالے ''حیدرآباد میں رثائی شاعری'' میں لکھا ہے:

> ''لغوی اعتبار سے نوحہ کی تعریف کی روشنی میں گریہ وزاری کی تاریخ حضرت آدم کی ذات سے ہی ملتی ہے'' (۸)

یعنی حضرت آدمؑ سب سے پہلے مرثیہ گو اور پہلے نوحہ گو ہیں پروفیسر ثمینہ شوکت اپنے مضمون ''اردو مرثیہ اور تمدنی عناصر'' میں اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتی ہیں:

> ''ہابیل کی موت پر حضرت آدمؑ کے آنسو، وہ خاموش نوحہ ہیں جو ایک انسان نے دوسرے انسان کی موت پر بہائے تھے اور اپنے جذباتِ الم کا فطری اظہار کیا تھا''
>
> (۹)

حضرت آدم کی گریہ زاری کا ذکر قرآن میں ملتا ہے۔ حضرت یعقوبؑ نے اپنے بیٹے یوسفؑ کی جدائی میں اتنا پھوٹ پھوٹ کر روئے کہ ان کی آنکھوں کی بینائی ختم ہوگئی۔ حضرت اسمٰعیلؑ کے گلے پر چھری کا نشان دیکھ کر ان کی ماں حضرتِ ہاجرہ نے اتنا گریہ کیا کہ روح پرواز ہوگئی۔ یہ تمام اسلامی تاریخ کے واقعات ہیں۔ اگر موت آدمؑ، حضرت یعقوبؑ اور حضرت ہاجرہ گریہ زاری کو الفاظ کا پیرہن دیا جائے تو وہ تاریخ کے ابتدائی نوحے قرار پاتے ہیں۔

رسول اسلامؐ کی وفات پر آپ کی چہیتی دختر حضرت فاطمہ زہراؓ کا گریہ، نین اور بکا حضرت فاطمہ زہراؓ کی وفات پر حضرت علیؓ ابن ابوطالب کا مرثیہ ملتا ہے جو مرثیہ اور نوحہ دونوں کی تعریف پر پورا اترتا ہے۔

مرثیے اورنوحے میں فرق صرف اتنا ہے کہ نوحہ کا دامن اتنا وسیع نہیں ہوتا کہ وہ مرثیے کی تفصیل کو اپنے اندر سمو سکے۔ مرثیہ عموماً آٹھ ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ جس کا آخری رکن ہی نوحہ کہلاتا ہے۔ اس لئے مرثیہ اور نوحے کے آغاز کی تاریخ کچھ علاحدہ نہیں بلکہ ایک ہی ہو جاتی ہے۔ یعنی مرثیہ اور نوحے کا آغاز ایک ساتھ ہی ہوا۔

عربی میں باقاعدہ مرثیہ نگار دعبل خزاعی ہے جسے مصنفین یا مورخین نے نظر انداز کر دیا اور ایران سے مرثیے کی تاریخ مرتب کی، اس طرح نوحہ بھی پہلے عربی اور فارسی سے ہوتا ہوا اردو میں آیا۔ اردو میں نوحہ کے اولین نمونے قطب شاہی دور میں ملتے ہیں۔ لیکن یہ نوحے عنوان کے تحت نہیں بلکہ جس نظم میں ہائے، وائے، حسین حُسین جیسے الفاظ ملتے ہیں انھیں نوحہ کی فہرست میں شامل کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر۔

دو جگ اماماں دکھ تھے سب جیو کرتے زاری وائے وائے
تن روں کی لکڑیاں جال کر کرتی ہیں خواری وائے وائے

(محمد قلی)

اے بے وفا غدری فلک کیا کام کیتا ہائے ہائے
ہیں آج غمگیں سب ملک کیا کام کیتا ہائے ہائے

(غواصی)

حسین کا غم کرو عزیزاں
انجوں نین سوں جھرو عزیزاں

(وجہی)

اس عہد تک نوحہ کا مقصد صرف گریہ وبکا تھا لیکن رفتہ رفتہ نوحہ نے بھی اپنی ترقی کے مدارج طے کیا ہے۔ اور رثائیت کے ساتھ ساتھ ادبیت کے نقوش بھی شامل ہوئے۔

انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کی ابتدا میں نوحہ گو شاعروں کی فہرست میں اضافہ

ہوا۔نوحوں نے رثائی ادب اور مجالس عزاء میں کافی شہرت اور مقبولیت پائی۔ان میں ناجیؔ،جعفرؔ،مسرورؔ،شوکتؔ ،باقرؔ،غیورؔ،شعورؔاور جوادؔ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

بیسویں صدی میں نجم آفندی،خاورؔ،رنگینؔ،اختر زیدیؔ،سعید شہیدیؔ،حلمی آفندیؔ،ضامنؔ کنتوری اور شوکتؔ بحیثیت نوحہ گوشعراء رثائی شاعری کے کینوس پر ابھرے۔اورنوحہ ہر ہیئت میں کہا جانے لگا اور عنوان کے تحت بھی کہا گیا۔

اب سکینہ کو نہیں ضبط کا یارا بابا
پاس اپنے مجھے بلوائیے بابا بابا

(حلمیؔ)

غزل

غزل اردو شاعری کی مقبول ترین صنفِ سخن ہے۔غزل کے لغوی معنی عورتوں سے باتیں کرنا،اور عورتوں کے حسن و جمال کی تعریف کرنا ہے۔اصطلاحی طور پر غزل اس صنف کو کہا جاتا ہے،جس میں عشقیہ مضامین کا بیان ملتا ہو۔یعنی ایسی صنف جو عشقیہ موضوع کا احاطہ کرے،غزل کہلاتی ہے۔مگر وقت کے ساتھ اس کے موضوعات میں اس قدر اضافہ ہوا کہ فلسفہ،تصوف،اخلاقیات،سیاسی،سماجی،معاشی،اور معاشرتی وغیرہ موضوعات بھی غزل میں خوب برتے گئے ہیں۔اور رفتہ رفتہ غزل نے اپنے دامن کو اس قدر وسیع کرلیا کہ شاید ہی کوئی ایسا موضوع یا پھر مضمون ہو جن کو غزل میں قید نہ کیا جا سکے۔اس لحاظ سے غزل کی شناخت کا جواز صرف اس کی مخصوص ہیئت ہے۔ہیئت کے اعتبار سے غزل کے اجزائے ترکیبی اس طرح ہیں:

مطلع،قافیہ،ردیف،مقطع

مطلع کے معنی طلوع ہونے کی جگہ سے مراد لیا جاتا ہے۔لیکن غزل (شاعری) کی اصطلاح میں

مطلع غزل یا قصیدے کے پہلے شعر کو کہا جاتا ہے۔جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں: مثال کے طور پر میرؔ کا مطلع ذیل ہے۔

دیکھ تو دل کہ جاں سے اُٹھتا ہے

یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

عام طور پر غزل میں ایک ہی مطلع ہوتا ہے لیکن ایک سے زائد مطلع بھی ہو سکتے ہیں جنھیں ترتیب وار ''مطلع ثانی'' اور ''ثالث'' وغیرہ کہا جاتا ہے۔اور یہ بھی ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنی غزل کا آغاز بغیر مطلع کے ہی کر دیا ہو ایسی مثالیں اردو کے غزل گو شعراء کے یہاں موجود ہیں۔مطلع یا دو یا کئی مطلعوں کے بعد جو شعر آتا ہے اُسے حسن مطلع یا زیب مطلع کہا جاتا ہے۔

ردیف غزلوں میں ردیف کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔اس لئے یہ غزل کی ہیئت کا جز بن کیا ہے۔مگر ردیف کو اکثر ناقدین غزل کی ہیئت کا بنیادی رُکن یا عنصر تسلیم نہیں کرتے۔ویسے بھی اردو میں بغیر ردیف کی غزلوں کی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔فراقؔ کی غزل کا مطلع دیکھئے۔

تو ہے سر بسر کوئی داستاں ، ہے عجب عالمِ انجمن

یہ نگاہِ ناز زباں زباں ، یہ سکوتِ ناز سخن سخن

قافیہ یہ غزل کا اہم رُکن تسلیم کیا جاتا ہے۔

مقطع غزل کے آخری شعر کو مقطع کہتے ہیں۔مقطع کے لغوی معنی قطع کرنا یا بات کو ختم کرنے کے ہیں۔لیکن شاعری کی اصطلاح میں مقطع غزل کے آخری شعر کو کہتے ہیں،جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔اور اگر شاعر نے اپنا تخلص نہیں استعمال کیا ہے تو اسے غزل کا صرف آخری شعر ہی کہا جائے گا۔نہ کہ مقطع۔ویسے ایسی بھی بہت سی غزلیں موجود ہیں جس میں شاعر نے مقطع کا استعمال نہیں کیا ہے۔احمد فرازؔ کے مقطع کا ایک شعر مثال کے طور پر ملاحظہ ہو۔

اور فرازؔ چاہئیں کتنی محبتیں تجھے

ماؤں نے تیرے نام پر بچوں کا نام رکھ دیا

غزل میں اشعار کی تعداد کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ اکیس یا پچیس تسلیم کی جاتی ہے۔مگر دور حاضر میں اکثر شعراء کے یہاں یہ پابندی نہیں ملتی۔ بلکہ ان کے مجموعۂ کلام میں تین، چار اشعار پر مشتمل غزلیں بھی موجود ہیں۔

غزل کے ہیئتی ارکان وعناصر کے علاوہ جو چیز نہایت اہم اور بنیادی ہے، جس کا اعتراف ہر چھوٹا بڑا ناقد کرتا ہے، وہ یہ کہ غزل کا ہر شعر اپنے آپ میں خیال وموضوع کے اعتبار سے مکمل ایک اکائی ہوتا ہے۔یعنی ایک ہی غزل کے چند اشعار میں شاعر کسی شعر میں اگر داخلی واردات یا کیفیت کو بیان کرتا ہے تو اسی غزل میں کسی دوسرے شعر میں حسن وعشق کی تصویر اتار سکتا ہے۔تو کسی شعر میں دنیا کی بے ثباتی کو پیش کرسکتا ہے۔تو کسی شعر میں فلسفہ واخلاقیات کی بات کرسکتا ہے،تو کسی شعر میں سیاسی صورتحال کی تصویر پیش کرسکتا ہے،تو کسی شعر میں زمانے کی زبوں حالی اور ستم کو بے نقاب کرسکتا ہے۔یعنی ایک ہی غزل کے ہر ایک شعر میں دیگر موضوعات و خیالات کا اظہار شاعر کرتا ہے۔غزل کی اسی خوبی کے سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

’’غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے، جو غزل کا حصہ ہونے کے باوجود اس سے جدا بھی ہے۔ یہ شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے، لیکن اس کے باوصف غزل دھاگے سے منسلک بھی ہے‘‘ (۱۰)

وزیر آغا کے اسی قول میں غزل کے دھاگے کا ذکر ہوا جسے شمیم احمد نے اس کی وضاحت کچھ اس طرح سے کی ہے:

’’جس طرح پھولوں کے ایک ہار میں کوئی پھول گلاب کا ہوتا ہے، کوئی موگرے کا، کوئی چنبیلی کا، کوئی گیندے کا، اور وہ سب ایک دھاگے سے ایک دوسرے میں گھتے ہوئے ہوتے ہیں۔ اوپری سطح پر ہر پھول اپنا جدا رنگ اور جدا شان رکھتا ہے اور سب کے حسن سے مل کر ہار خوبصورت اور دیدہ زیب بنتا ہے۔لیکن وہ شے جس

نے ان سب مختلف رنگوں اور خوشبوؤں کو ایک دوسرے سے مربوط کر رکھا ہے،
نظروں سے اوجھل ہونے کے باوجود اس کی بڑی طاقت اور اہمیت ہے، اس لیے
کہ اگر یہ ''دھاگا'' ٹوٹ جائے تو سارے پھول بکھر جائیں۔ اور ہار کا وجود ہی
ملیامیٹ ہو جائے۔ غزل میں یہ اندرونی یا زیریں دھاگا غزل گو شاعر کا اپنا داخلی
احساس و جذبہ ہے۔ جو خارج کے ہر مظہر کو اس کا اپنا تجربہ بنا دیتا ہے۔ لہذا غزل کا
یہ مخصوص مزاج داخلیت سے عبارت ہے'' (۱۱)

اسی حوالے کو مزید وضاحت کے لیے میرؔ کی ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

میرؔ نے اپنے اس مطلع میں دنیا کی بے ثباتی کو پیش کیا ہے جس میں داخلی کیفیت موجود ہے۔

نازکی اس لے لب کی کیا کہیئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

جہاں میر نے غزل کے مطلع میں بے ثباتی کا ذکر کیا ہے وہیں دوسرے شعر میں اپنے محبوب کے حسن (لب) کی تعریف کرتے ہیں۔

بار بار اُس کے در پہ جاتا ہوں
حالت اب اضطراب کی سی ہے

اس شعر میں اپنی حالت پر روتے ہوئے نظر آتے ہیں یعنی کہ شخصی واردات کی طرف اشارہ ہے۔

میرؔ اِن نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

مقطع میں پھر داخلی کیفیت کے ساتھ اپنے محبوب کے حسن کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

اب اگر دیکھا جائے تو ہر ایک شعر کا رنگ الگ الگ ہے خیال اور موضوع کے اعتبار سے، یعنی کہ ہر شعر ایک پھول کے مانند ہے جسے غزل کے ایک دھاگے میں پرویا جاتا ہے۔

چونکہ غزل کا ایک شعر دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور شاعر بڑے سے بڑا خیال ومضمون دو ہی مصرعوں میں (ایک شعر) پیش کرتا ہے۔اس لئے اس کی ایک اہم صنفی خصوصیت ہے ایجاز واختصار یعنی کم سے کم الفاظ میں بڑی سے بڑی بات کہہ دی جائے۔اس لئے شاعر کا قادرالکلام ہونا ضروری ٹھہرایا گیا ہے۔

غزل میں ایجاز واختصار کو لانے کے لئے شاعر علامتوں ، کنایوں ، استعاروں ، تشبیہوں اور صنائع بدائع جیسے سہاروں سے کام لیتا ہے۔اسی بنا پر غزل کو اشارے کا فن کہا جاتا ہے۔

اردو شاعری کی دیگر اصناف سخن کی طرح غزل کا آغاز بھی دبستانِ دکن سے ہوا۔غزل کی روایت کے ابتدائی نقوش دکن ہی کی سرزمین میں دستیاب ہوتے ہیں۔اس حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق حسن شوقی کے یہاں غزل کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں (۱۲) حسن شوقی کے دو اشعار بھی پیش کیے ہیں جو درج ذیل ہیں۔

جن یو غزل سنایا جلتیاں کوں پھر جلایا
وہ رندِ لا اُبالی شوقی حسن کہاں ہے

شوقی کی ہے پیاری ہنس ہنس کہے سو ناری
افضل غزل تماری جُوں سور ہے گگن میں

غزل کے حوالے سے دکن میں کئی شعراء اہم ہیں قطب شاہی دور میں قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ اور عادل شاہی دور میں علی عادل شاہ ثانی کے نام سرفہرست نظر آتے ہیں۔ان میں محمد قلی قطب شاہ کو سب سے پہلا صاحبِ دیوان ہونے کا اعجاز حاصل ہے۔قطب شاہی دور کے شعراء میں وجہی، غواصی، ابن نشاطی کے نام غزل کے حوالے سے اہم ہیں۔

شمالی ہند میں امیر خسرو کو غزل کا سب سے پہلا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ جن کی زیادہ تر شاعری فارسی زبان میں ملتی ہے۔ امیر خسرو کا عہد تیرھویں صدی کا درمیانی حصہ ہے۔ تاریخ نویسوں کے مطابق غزل کا آغاز بھی اسی زمانے میں ہوا۔ امیر خسرو نے ایسی غزلیں بھی لکھیں جن میں فارسی اور اردو کے الفاظ ملے جلے ہوتے ہیں۔ اکثر کتابوں میں مثال کے طور پر ذیل شعر درج ہے۔

زحال مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
چوں تابِ ہجراں ندا رم اے جاں نہ لیہو کاہ لگائے چھتیاں

اردو کی کئی غزلیں امیر خسرو کے نام سے منسوب ہیں لیکن بعض محققین ان غزلوں کو امیر خسرو کا کلام ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ مگر تب بھی ان کے کلام کی قدامت کو سبھی تسلیم کرتے ہیں۔ بہرحال شمالی ہند میں اردو شاعری خاص طور پر غزل کے حوالے سے باقاعدہ آغاز وَلی کی دہلی آمد ۱۷۰۰ء سے ہی ہوتا ہے اور شعراء نے دہلی کے تین دور یعنی عہدِ متقدمین، عہدِ متوسطین اور عہد متاخرین ملتے ہیں جن کے بعد دبستانِ لکھنؤ کا قیام عمل میں آتا ہے۔

ان تمام شعراء میں شاید ہی کوئی ایسا ہو جس نے غزل نہ کہی ہو یا پھر غزل پر طبع آزمائی نہ کی ہو۔ اس طرح غزل ہر دور کی مقبول ترین اور محبوب ترین صنف مانی گئی۔

غزل کی مقبولیت کے اسباب پر اگر غور کریں تو جہاں اس کے کئی وجوہ سامنے آتے ہیں وہیں ان میں سے چند غور طلب ہیں۔ جس میں ایک اہم وجہ یہ رہی ہے کہ جہاں غزل میں موضوعاتی تجربے (حالانکہ کی ہیئت کے اعتبار سے بھی دیگر تجربے ہوئے ہیں جو ناکام ہوئے، جن کا ذکر دوسرے باب میں ہو چکا ہے) ہیں جو ہر دور میں غزل میں رونما ہوئے۔ یعنی غزل نے بدلتے ہوئے وقت کے تقاضوں کے ساتھ قدم سے قدم ملانے کا ہنر جانتی ہے۔ جہاں غزل کے ذکر ہی سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ عشق، معشوق اور عاشق کی باتیں ہوں گی۔ اسی غزل نے اپنے دامن کو اس قدر وسیع کر لیا کہ شاید ہی کوئی ایسا موضوع، خیال و مضمون ہو جو آج غزل میں نہیں پیش جاتا ہو۔ مگر یہ بھی ہے کہ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہی رہا ہے۔ اور یہی اس کی مقبولیت کا ضامن بھی

ہے۔اردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ کا یہ شعر عشق کی اہمیت، افادیت اور ضرورت کے مختلف پہلوؤں کو روشن کرتا ہے:

نہیں عشق جس کوں وہ بڑا کوڑ ہے
کدھیں اس سے مل بیسیا جائے نا

ولؔی جو اردو غزل کے حوالے سے ایک ایسا نام جس نے غزل کو ایک نیا موڑ دیا۔فرماتے ہیں۔

خوب رو خوب کام کرتے ہیں
یک نگاہ میں غلام کرتے ہیں

اس دور میں میرؔ ہی ایک ایسی بڑی شخصیت نظر آتی ہے جنہوں نے غزل کے مزاج اور اس کی ترقی میں ایک اہم رول ادا کیا۔میرؔ نے اپنی شاعری میں خارجیت کے بجائے داخلیت کو اہمیت دی۔جس کے سبب ان کی شاعر زندگی کا آئینہ دار بن گئی اسی لئے انھیں خدائے سخن کہا جاتا ہے۔

دکنی غزل کی نمایاں خصوصیات حقیقت پسندی اور واقعہ نگاری ہے۔دکنی شعراء نے فارسی غزل کے نقش قدم پر خود کو آگے بڑھایا لیکن جذبات، احساسات اور مشاہدات اپنی مٹی سے لیے۔بایں وجہ سے دکنی غزل پر ہندوستانیت کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔دکنی شعراء کے چند اشعار حسن وعشق کی کیفیات سے معمور ملاحظہ ہو۔

شوقؔی ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوے
اس مذہب کفار میں تیری مسلمانی کیدر

(حسن شوقؔی)

نبی صدقے بارہ اماماں کرم تھے
کرو عیش جم بارہ پیاریوں سے پیارے

(قلؔی)

شغل بہتر ہے عشق بازی کا

کیا حقیقی کیا مجازی کا

(وَلّی)

اس پھول سے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا

ہر آن میں سو سو چمن آباد کرے گا

(وَلّی)

اس دور میں شمالی ہند میں مؔیر اور ان کے ہم عصر شعراء کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں، جس میں حسن، عشق اور جنوں کی پوری کیفیات ملتی ہیں۔

عشق ایک بھاری پتھر ہے مؔیر

یہ کب تجھ ناتواں سے اٹھتا ہے

(مؔیر)

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے

دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

(مؔیر)

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سؔودا

ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا مَیں

(سؔودا)

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا

ہجر تھا وصال تھا کیا تھا

(مصحفی)

غالبؔ اور ان کے ہم عصر شعراء نے بھی عشق کے موضوع کو اپنایا ہے مگر ایک الگ ڈھنگ سے ۔ غالبؔ کے یہاں تدبر اور تفکر ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غالبؔ نے اردو غزل کو سوچنا سکھایا۔ غالبؔ نے خود کو عشق کے موضوع تک محدود نہیں رکھا بلکہ زندگی اور اس کے مسائل کا تذکرہ بھی کیا۔ اردو غزل میں غالبؔ نے موضوعاتی سطح پر بہت بڑا تجربہ کیا۔ جو آج تک قائم و دائم ہے۔ غالبؔ اور اس کے عہد کے چند شعراء کے یہاں تصور عشق ملاحظہ ہو۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی اور درد لا دوا پایا

(غالبؔ)

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

(غالبؔ)

مَیں بھی کچھ خوش نہیں وفا کرکے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

(مومنؔ)

جسے کہتے ہیں بحرِ عشق اس کے دو کنارے ہیں
ازل نام اُس کنارے کا ، ابد نام اِس کنارے کا

(ذوق)

بلائیں زلفِ جاناں کی اگر لیتے تو ہم لیتے

بلا یہ کون لیتا اپنے سر، لیتے تو ہم لیتے

(ظفرؔ)

دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ نے اردو غزل کے معیار کو بڑھانے میں غیر معمولی کردار ادا کیا ہے۔ دونوں دبستانوں نے اپنے اپنے طور پر تجربے کیے۔ خصوصاً دبستانِ دہلی کی شناخت اردوئے معلیٰ، فصاحت، سادگی، سلاست اور آہ سے ہے جبکہ اردوئے معلیٰ، بلاغت، رنگینی، رعایت لفظی اور واہ، دبستانِ لکھنؤ کی پہچان ہے۔ جن کی بدولت اردو غزل میں لفظی و معنوی سطح پر کئی ایک تجربے عمل میں آئے جس سے اردو غزل کا دامن وسیع سے وسیع تر ہو گیا۔

سن تو سہی جہاں میں تیرا افسانہ کیا

کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

(آتشؔ)

پونچھتا اشک اگر گوشۂ داماں ہوتا

چاک کرتا میں جنوں میں جو گریباں ہوتا

(ناسخؔ)

جدید غزل کے تعلق سے اصغر، جگر، حسرت، اور فانی وغیرہ نے بھی عشق کے موضوع کو اپنایا اور غزل لکھی جس میں عصر حاضر کی آواز صاف سنائی دیتی ہے۔ پھر علامہ اقبال نے بھی ایک اور تجربہ کیا کہ انھوں نے غزل میں خدا سے شوخی اختیار کی جو نئی بھی لگی اور تیکھی بھی۔

تیرے عشق کی انتہا چاہتا ہوں

میری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

(اقبالؔ)

آئینہ میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن

آیا میرا خیال تو شرما کے رہ گئے

(حسرتؔ)

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا

بات پہنچی تری جوانی تک

(فانیؔ)

یہ عشق نہیں آساں بس اتنا سمجھ لیجئے

اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

(جگرؔ)

کوئی سمجھے تو ایک بات کہوں

عشق توفیق ہے گناہ نہیں

(فراقؔ)

ترقی پسند تحریک نے اردو غزل پر اعتراضات کیے۔ دانستہ طور پر غزل کے مقابلے میں نظم کو بڑھاوا دیا گیا۔ مگر غزل میں اتنا دم خم تھا کہ اس نے نہ صرف خود کو زندہ رکھا بلکہ ترقی پسند شعراء کو اپنی جانب متوجہ کیا۔

تم آتے ہو نہ شب انتظار گزری ہے

تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

(فیض)

تیرے حسن پر ہے میری نظر جستجو، میری صبح شام کی کیا خبر

میری شام ہے تیری جستجو ، میری صبح تیرا خیال ہے

(مجروح)

یہ سچ ہے کہ اردو غزل کا حسن و عشق سے راست تعلق ہے مگر ''اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا'' کے مصداق شاعروں نے غزل میں دیگر موضوعات کو شامل کرنے کے اچھوتے تجربے بھی کیے۔ اب ہر موضوع پر غزل لکھی جاتی ہے۔ دیگر موضوعات کے ساتھ تصوف بھی غزل کا اہم موضوع رہا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

(میرؔ)

ارض و سماں کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

(میر دردؔ)

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

(مومن)

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ ، اے خدا کیا ہے

(غالبؔ)

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

(اقبالؔ)

کیا عشق نے سمجھا ہے کیا عشق نے جانا ہے

ہم خاک نشینوں کی ٹھوکر میں زمانہ ہے

(اصغرؔ)

ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی ۱۸۵۷ء بیسویں صدی کا آغاز، تحریک آزادی میں شدت اور ترقی پسند نظریات نے اردو غزل کا دامن بے شمار موضوعات سے بھر دیا تھا۔تحریک آزادی میں جوش و جذبہ بھرنے کے لئے غزل سے بہتر اور کوئی ذریعہ نہ تھا۔نئی نئی تراکیب اور تشبیہات واستعارات وضع کیے جانے لگے۔جن کا جدید نظام غزل میں نیا رنگ بکھیرنے لگا۔اس دور میں بے شمار موضوعاتی تجربے کیے گئے۔جو کامیاب رہے۔ غزل کے مخالفین کو چپ کروانے کا اس سے بہتر اور کوئی ذریعہ نہ تھا، زندگی اور زندگی سے جڑے مسائل بھی تھے۔انسان دوستی اور انسان پروری کا جذبہ بھی کارفرما تھا۔

سرفروشی کی تمنا اب ہمارے جگر میں ہے

دیکھنا ہے زور کتنا بازوے قاتل میں ہے

(بسملؔ)

تیرے ماتھے پہ یہ آنچل بہت خوب ہے لیکن

تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

(مجازؔ)

جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی

اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے

(جذبیؔ)

حیات لے کے چلو کائنات لے کے چلو
چلو تو سارے زمانے کو ساتھ لے کے چلو

(مخدومؔ)

زندگی اس دور میں بشر کی
بیمار کی رات ہوگئی ہے

(فراقؔ)

اس طرح غزل میں ہر رنگ کے موضوعات جگہ پاتے رہے اور وہ ہر دور میں اپنے عہد کے ساتھ چلتی رہی۔ بایں وجہ اس میں تجربے بھی کثرت سے کیے گئے۔

جدید غزل

اردو شاعری کے پہلے نقاد مولانا الطاف حسین حالیؔ نے اپنی کتاب ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں غزل کی اصلاح کے لیے بڑی کدو کاوش کی ہے۔ جس کے سبب اردو غزل اپنے روایتی خول سے باہر نکل کر ایک نئی فضاء میں سانس لینے لگی۔ حالیؔ نے بحیثیت نقاد کے غزل میں اصلاحی تحریک کا آغاز کیا۔ انھوں نے طرز خیال میں انقلاب لانے کی کوشش کی۔ حالانکہ اس وقت تک حالیؔ کے استاد غالبؔ عملی طور پر غزل کے طرزِ خیال میں تبدیلی لا چکے تھے۔ ان سے قبل اردو غزل عشق اور تصوف کے دائرے میں محدود تھی۔ لیکن غالبؔ نے اپنی شاعری میں فن کے نئے سانچے ڈھالے، نئی زبان ایجاد کی اور لفظوں کی نئی فضا نیا آہنگ اور نئی زندگی عطا کی۔ اردو غزل کی تاریخ میں یہ سب سے بڑا تجربہ تھا۔ جو مقبول ہوا اور غالب کو دائمی زندگی بھی عطا کی۔

حالیؔ نے اپنی شاعری اور تنقید کے ذریعے اردو دنیا کو متوجہ کیا اور فارسی شاعری کے زیر اثر جو طلسم غزل کے مزاج میں رچ بس گیا تھا اُسے توڑ دیا۔ حالیؔ کی کوششوں سے اردو غزل کو حقیقت پسندی کی بنیاد مل گئی جس پر

ترقی پسندوں نے نظریاتی اساس پر اپنی شاعری کی عمارت کھڑی کی۔

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

(حالؔی)

داغؔ اردو کے کلاسیکی شاعر ہیں مگر انھوں نے فارسی لفظیات کے بجائے اردو لفظیات کے ذریعے غزل کو ایک نیا لہجہ دیا۔ شاعری میں مکالمہ کی کیفیت پیدا کر کے داغؔ نے اردو غزل میں نیا تجربہ کیا جو بے حد کامیاب رہا۔ تقریباً چار دہائیوں تک ان کی شاعری کا غلبہ رہا۔

اسے لائیں ، مجھے لے جائیں ، یا پیغام پہنچائیں
یہ کیا کہتے ہیں سب بیٹھے ہوئے غم خوار پہلو میں

(داغؔ)

علامہ اقبالؔ نے ایک نیا تجربہ کرتے ہوئے غزل کو خطیبانہ انداز دیا جس سے اردو غزل کو ایک نئی جہت عطا ہوئی۔ اقبال نے صرف تخلیقی زبان کا استعمال نہیں کیا بلکہ مخاطب اور تخاطب کا انداز یکسر بدل ڈالا۔ انھوں نے پہلی مرتبہ غزل میں نہ صرف نئے الفاظ اور نئی تراکیب کا استعمال کیا بلکہ قدیم لفظوں کو نئے معنی عطا کیے۔

اسی روز شب میں الجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زماں و مکاں اور بھی ہیں

(اقبالؔ)

فراقؔ نے اردو غزل میں ہندی الفاظ اور بحروں کو استعمال کرنے کا تجربہ کیا۔ گیان پیٹھ ایوارڈ پانے والے فراقؔ اردو غزل کے پہلے شاعر ہیں۔ مخدومؔ ایک پکے کمیونسٹ لیڈر تھے۔ ان کی غزلوں میں غمِ دوراں اور

غمِ جاناں کا حسین امتزاج ملتا ہے۔انھوں نے بہت کم غزلیں کہی ہیں مگر اپنی تراکیب کی وجہ سے سب کو متواجہ کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

آپ کا ساتھ ساتھ پھولوں کا
آپ کی بات بات پھولوں کی

(مخدوم)

فیض احمد فیض ترقی پسند شاعر ہوتے ہوئے بھی غزل کی طرف متوجہ ہوئے۔انھوں نے اردو غزل کو ایک نیا آہنگ دیا۔ایک ایسا اسلوب اور لہجہ کہ جس کی وجہ سے ترقی پسندی اور غزل ایک دوسرے سے مانوس ہو گئے۔فیض نے غزل میں کئی ایک موضوعاتی تجربے کیےاورنئی نئی تراکیب،علائم اوراستعاروں کی تخلیق کی۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

(فیضؔ)

ترقی پسند تحریک سے وابستہ دیگر شعراء میں جذبی ،مجاز،ساحر، وجد،سردار جعفری ،احمد ندیم قاسمی ، جاں نثا اختر ،وغیرہ شعراء کے یہاں انفرادی طرز احساس کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

جدیدیت کے آغاز کے ساتھ ہی جدید لب ولہجہ کے شعراء نے غزل کو اس سیاسی مجلس سے نکال کر ایک ایسی کھلی فضا میں پہنچا دیا،جس میں تازہ ہوا بھی ہے اور روشنی بھی لیکن گہرا علاقی اظہار نے کچھ نئے مسائل پیدا کر دیے۔ایمائیت ،اشاریت ،استعاراتی اور علامتی اظہار،معنی کے معنی کا تصور، پیکر تراشی ، جامد اور بے جان اشیاء کو متحرک بنانے کا فن، ذات کا عرفان جیسی خصوصیات نے غزل کو نیا مزاج دیا۔اردو شاعری پر اس دور میں جتنے تجربے کیے گئے وہ کسی اور دور میں نہیں کیے گیے ۔ یہاں چند اشعار ملاحظہ ہو جو جدید لب ولہجہ اور عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصرؔ

اداسی بال کھولے سو رہی ہے

(ناصر کاظمی)

تیرے لوگوں کو گلہ ہے میرے آئینوں سے ان کو
پتھر نہیں دیتا ہے تو بینائی دے

(احمد فراز)

گھر کی تعمیر تصور میں ہی ہو سکتی ہے
اپنے حصے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے

(شہریار)

ایک سورج پس دیوار چمکتا ہے خدا
ایک سایہ اسی دیوار سے ہٹ کر ہے الگ

(مغنی تبسم)

ہر کوئی کہتا ہے مجھ سے دوسرا کوئی نہیں
اس صدی کا اس سے بڑھ کر سانحہ کوئی نہیں

(علی احمد جلیلی)

فلک سورج ہے ، دھرتی اک سمندر
خلاء کی ریت پہ تنہا کھڑا ہوں

(روف خلش)

اپنے لہجے کی یہی پہچان ہے
دھوپ، دیواریں ، سمندر آئینہ

(غیاث متینؔ)

ایسی کئی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں غزل نے خود کو عصری تقاضوں اوراس کی زبان و بیان کے تقاضوں کو جوڑ لیا ہے۔

غزلِ مسلسل

غزل کا ہر شعر معنی و مفہوم کے اعتبار سے مکمل ہوتا ہے۔ وہ دوسرے شعر سے یکسر الگ ہونے کے باوجود غزل ہی کا حصہ ہوتا ہے۔ تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ غزل میں کوئی مضمون مسلسل بیان نہیں کیا جاسکتا یا بیان نہیں ہوسکتا۔ اردو میں اس کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ قدیم غزل میں بھی جب کوئی مضمون مسلسل آرہا ہوتا ہے تو اُسے درمیان میں 'ق' لکھ کر اشعار لکھے جاتے تھے۔ آج اسی تکنیک کو غزل کی ایک قسم کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے اوراسے غزل مسلسل کا نام دیا جاتا ہے۔ چنانچہ غزلِ مسلسل، غزل کی وہ قسم ہے جس میں کوئی ایک کیفیت، احساس، خیال یا مضمون مسلسل بیان کیا گیا ہو۔

غزل ایک مشکل صنف سخن ہے مگر میرا خیال ہے کہ غزل مسلسل اُس سے بھی زیادہ مشکل صنف ہے۔ یہ غزل سے زیادہ نازک صنف سخن ہے اور عمدہ غزل مسلسل لکھنے کے لیے شاعر کا قادرالکلام ہونا ضروری ہے۔ اردو کے قدیم شعراء میں میرؔ، غالبؔ، شیفتہؔ، مومنؔ تاہم جعفرزٹلی، رنگینؔ وغیرہ کے یہاں اس کے نقوش ملتے ہیں مثلاً غالبؔ کی غزل ملاحظہ ہو۔

درد سے میرے ، ہے تجھ کو بے قراری ، ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم ! تری غفلت شعاری، ہائے ہائے

تیرے دل میں گر، نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ

تو نے پھر کیوں کی تھی میری غم گساری، ہائے ہائے

کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال؟

دُشمنی اپنی تھی، میری دوستداری ہائے ہائے

عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا ، تو کیا ؟

عمر کو بھی تو نہیں ہے پائے داری ہائے ہائے

گل افشانی ہائے نازِ جلوہ کو کیا ہوگیا

خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے

شومِ رسوائی سے ، جاچھنا ، نقابِ خاک میں

ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مِل گئی

اُٹھ گئی دنیا سے راہ درسمِ یاری ہائے ہائے

جدید دور میں ناصر کاظمی نے مسلسل غزل کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ان کا شعری مجموعہ'' پہلی بارش''،مسلسل غزل پر ہی مشتمل ہے۔اس مجموعے کلام کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ اس کی تمام مسلسل غزلوں کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو مکمل طور پر پہلی بارش کا مفہوم واضح ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ سب غزل مسلسل کے بہترین نمونے ہیں، جس میں جگہ جگہ پر پیکر تراشی کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔یا دور حاضر کے مشہور مشاعرے کے شاعر منور رانا کی ایک مسلسل غزل جو ہندوستان اور پاکستان کے بٹوارے پر ہجرت کو موضوع بنا کر لکھی گئی ہے جس کا عنوان مہاجر نامہ ہے،غزل مسلسل کی عمدہ مثال ہے۔اسی طرح احمد فرآز کی یہ غزل۔

سنا ہے لوگ اُسے آنکھ بھر کے دیکھتے ہیں

سواس کے شہر میں کچھ دن ٹھہر کے دیکھتے ہیں

غزل مسلسل کی بہترین مثال ہے۔

آزادغزل

آزادغزل دراصل آزادنظم کی طرز پر وجود میں آئی۔آزادنظم کی طرح آزادغزل میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں مگر ایک ہی بحر میں لکھی جاتی ہے۔آزادغزل میں بحر کے ساتھ ساتھ ردیف قافیے کی بھی پابندی کی جاتی ہے۔اوراگر ردیف قافیے کی پابندی نہ ہوتو وہ پھر آزادنظم ہوجائے گی۔

آزادغزل کا پہلا تجربہ مظہرامام نے کیا۔ان کی پہلی آزادغزل منظرعام پرآئی۔جنوری ۱۹۶۲ء میں دربھنگہ کے ماہنامہ ''رفتارِنو'' کے خاص نمبر میں شائع ہوئی تھی۔جسے مظہرامام نے اکتوبر۱۹۶۲ء میں اپنے مجموعہ کلام ''زخمِ تمنا'' میں شامل کیا تھا۔پھر مظہرامام نے دوسری آزادغزل ۱۹۶۸ء میں شب خون، الہ آباداورفنون، لاہور کے جدیدغزل نمبر میں شائع کی۔آزادغزل کوفروغ دینے میں پروفیسر کرامت علی کرامت نے تحریک چلائی اورایک مضمون ''جدیدشاعری میں وزن اورآہنگ کے مسائل'' لکھا۔جس کا اثراس وقت کے شعراء پر پڑا۔اورآزادغزل کی حماعت میں جوشعراءنظرآئے ان میں یوسف جمال، رزینہ ثانی،حرمت الاکرام،مناظر عاشق ہرگانوی،علیم صبانویدی، آزادگلاٹی،مہدی جعفری، زیب غوری، کرشن موہن، کرشن کمارطور، کیف احمد صدیقی، رفیعہ شبنم عابدی،فیض احمدفیض،قتیل شفائی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔

آزادغزل کے دوشعرمثال کےطور پرملاحظہ ہو۔

ہم نے دیکھا ہے زمیں کودیدۂ افلاک سے
روشنی لی ہےخس وخاشاک سے
قتل سورج کا ہوا
لوگ کہتے ہیں فروغِ دانش وادراک سے

(علیم صبا نویدی)

مظہر امام کے بھی دو شعر آزاد غزل کے دیکھتے چلیں۔

مئے کشی کا جو مزا

ہے یہیں نام خدا

ماہ ہو ساقی ہو اور سیر چمن

تم سے خلوت ہو مری جان الگ

ظہیر غازی پوری نے آزاد غزل میں ایک پابندی شامل کر کے ایک اور نیا تجربہ کیا وہ یہ تھا کہ ہر شعر کے دونوں مصرعوں کا ارکان برابر ہوں لیکن مختلف اشعار کے ارکان کم زیادہ ہیں۔ جیسے کہ دو شعر ملاحظہ ہو۔

صحن سے گزرو تو آنگن آئے گا

روشنی کا ایک مسکن آئے گا

آج پھر چھپر پر بیٹھا کالا کوا کہہ گیا

سال گزرا، چھٹیاں اب ہوں گی، ساون آئے گا

سجاد بخاری کے آزاد غزل کے دو شعر ملاحظہ ہوں۔

کھیلا خوب ہے

زمانہ ہمارے ہی جذبات سے

مصلحت جان کر ہم نے چپ سادھ لی

بات نکلی جہاں بات سے

مگرآزادغزل کی یہ تمام تر کوشش صرف تجربہ ہی ثابت ہوئی۔ کیوں کہ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہونے کی وجہ سے اس کی بہت کم پذیرائی ہوئی۔

غزل نما

جدت پسندی انسانی فطرت کا جزولاینفک ہے۔آدمی خواہ وہ دنیا کے کسی بھی شعبے سے تعلق رکھتا ہو، جدّت پسندی اس کی فکر کا حصہ ہوتی ہے۔یعنی انسان فطرتاً جدت پسندی کی طرف مائل ہوتا ہے۔اوراگرایسانہ ہوتا تو یقیناً انسان اتنی ترقی نہ کر پاتا۔اسی نظریے کی آبیاری کرتے ہوئے ادب میں بھی جدت پسندی کے نئے نئے زاوئے سامنے آتے رہتے ہیں۔اورادب پروان چڑھتا رہتا ہے۔

غزل اردوشاعری کی ایک ایسی صنف ہے جسے اردوشاعری کی آبروتک تسلیم کیا گیا ہے۔تاہم غزل کی تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے غزل میں بہت ساری تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔جیسے آزادغزل،دوہاغزل، غزل نما،نثری غزل وغیرہ دیگر اصناف کی حیثیت سے اردوشاعری میں متعارف ہوئی۔ظاہر سی بات ہے،ان ناموں ہی سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ پابند غزل نہیں ہیں بلکہ ان کی ہیئت اور تکنیک کے ساتھ کچھ تو ضرور چھیڑ چھاڑ کی گئی ہے۔جس کی بنا پر انھیں آزادغزل،نثری غزل وغیرہ کہا جاتا ہے۔اسی سلسلے کی ایک اہم کڑی غزل نما بھی ہے۔

آزادغزل کے بعد غزل سے نکلی ہوتی ایک تازہ شاخ غزل نما ہے۔غزل نما تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے جہاں غزل میں ہر دومصرعے ہم وزن ہوتے ہیں وہیں غزل نما کے ہر شعر میں ڈیڑھ مصرعہ ہوتا ہے۔ یہ غزل کی طرح کسی بھی بحر میں لکھی جاسکتی ہے۔لیکن شرط یہ ہے کہ اس کے پہلے مصرعہ میں جتنے ارکان ہوں گے ثانی مصرع آدھا مصرعے کا ہوگا۔یعنی غزل نما کا پہلا مصرع دس ارکان میں کہا گیا ہے تو ثانی مصرع آدھا مصرع ہوگا یعنی اس میں پانچ ارکان ہی ہونگے۔ جہاں پابند غزل میں جو مفہوم دوبھر پور مصرعوں میں ادا ہوتا

ہے وہیں غزل نما میں ڈیڑھ ہی مصرع میں ادا کرنا ہوگا۔

غزل نما کی اوّلیت کا تاج کس کے سر ہے اس سلسلے میں ظہیر غازی پوری نے اپنے نام کا اعلان کیا تھا۔

ظہیر غازی پوری کی غزل نما ۱۹۸۱ء میں روز نامہ ''سالانہ'' بنگلور میں شائع ہوئی، مگر اس سے پہلے ۱۹۷۹ء میں کہی گئی کاظم نائطی کی غزل نما کے حوالے 'ہفت روزہ، اتحاد، مدراس میں شائع ہوئی تھی نذیر فتح پوری کی تحقیق نے نئی کروٹ لی۔ ظہیر غازی پوری اور کاظم نائطی کے بجائے اولیت کا تاج شاہد جمیل کے سر باندھا گیا۔ غزل نما کی اولیت کے حوالے سے نذیر فتح پوری لکھتے ہیں:

> ''اپنی سابقہ تحقیق کو اپنی نئی تحقیق کے حوالے سے ردّ کرنا دلِ گردے کا کام ہے۔ مناظر صاحب کی نئی تحقیق نے شاہد جمیل کو ہفتہ وار، غنچہ، بجنور کے حوالے سے دریافت کیا جن کی پہلی غزل نما یکم اکتوبر ۱۹۷۳ء میں شائع ہوئی اور دوسری غزل نما بھی ۲۴ نومبر ۱۹۷۳ء کے غنچہ میں شائع ہوئی۔ اس پوری تحقیق کا حاصل یہ ہے کہ ظہیر غازی پوری کی غزل نما سے سات سال پہلے شاہد جمیل نے اس میدان میں اپنا علم لہرا دیا تھا''(۱۳)

یعنی ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی نئی تحقیق کے مطابق اوّلیت کے حق دار شاہد جمیل ہی ہیں۔ غزل نما ابھی اپنے ابتدائی دور سے گزر رہی تھی کہ اس کے موجد شاہد جمیل یکم اکتوبر ۱۹۷۳ء سے اس صنف میں اپنا سفر شروع کیا کہ ان کے پیچھے چلنے والوں کا ہجوم اُمڈ پڑا۔ جو شعراء اس بھیڑ میں رہے ان کے نام اس طرح سے ہیں۔ صابر عظیم آبادی، نذیر فتح پوری، فراز حامدی، محبوب راہی، محمد نورالدین موج، قمر برتر، یوسف جمال، منصور عمر، عثمان قیصر، شاہد نعیم، حفیظ انجم، امام اعظیم، احسان ثاقب، شارق عدیل، عبیداللہ ساگر، مظفر حسن عالی، شمیم انجم وارثی، رفیق شاکر، مجیب الرحمٰن بزمی، حفیظ انجم کریم نگری، مشرف حسین محضر، نیا جوگن، قدر پاروی، م اشرف، سید عبیداللہ ہاشمی، زیڈ انور سہسرامی، اور مناظر عشق ہرگانوی کی تجرباتی تخلیقات شامل ہیں۔ اس سے زیادہ شعری صنف کو فروغ دینے میں خاص طور پر رسالے پیش پیش رہے ہیں۔

غزل نما کے موجد کی ہی ایک مکمل غزل نما مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں۔

تری آرزو کے عروج میں، جو کہیں کہیں پہ زوال ہے
مری جستجو کا کمال ہے!
نہ فسوں ترا مرے عشق میں، نہ جنوں مرا ترے کام کا
نہ لہو میں اب وہ اُبال ہے!
تجھے یاد رکھتا ہوں بھول سے، تجھے بھول جاتا ہوں یاد میں
یہی روز و شب مرا حال ہے
جو گلہ تھا تیرے غیاب سے، وہ صلہ ہے میرے وجود کا
نہ تو ہجر تھا نہ وصال ہے
تری بے خودی نے غضب کیا کہ اَنا کے حصے میں آج کل
کوئی خواب ہے نہ خیال ہے
تجھے ڈھونڈنے کے سرور میں مرے چار سو جو یہ نور ہے
تری حیرتوں کا جمال ہے
کبھی رات آ کے ڈھلی نہیں کہ کھنڈر یہ میرے جنوں کا ہے
وہی مکڑیاں وہی جال ہے

غزل نما کے چند اشعار مندرجہ ذیل مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں:

مری پیاس میں ایک صحرا رواں ہے
سمندر کہاں ہے

(ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی)

اسی میں بقا ہے ، یہ سچی صدا ہے

کہ بس اک خدا ہے

(میم اشرف پلواری شریف)

اللہ سب سے ہے بڑا اونچی اس کی شان

غالب قادر مان

(ڈاکٹر فراز حامدی)

زندگی کا سفر یوں ہی کرتے رہے

جیتے مرتے رہے

(ڈاکٹر معظم، علی گڑھ)

ان چند مثالوں کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کی غزل نما میں بھی غزل ہی کی طرح تغزل موجود ہے ۔موضوعات کے اعتبار سے بھی غزل کی طرح غزل نما کا دامن وسیع ہے ۔مگر جیسا کہ میں نے کہا یہ صنف غزل نما ابھی اپنے ابتدائی مرحلے سے گزرنے کی وجہ سے جو اس کی تکنیک طے شدہ نہیں ہے ۔اس اعتبار سے کچھ شعراء کے یہاں فنی غلطیاں بھی نظر آتی دکھائی دے رہی ہیں جیسے ۔

جسم اپنا تھا کرائے کا مکاں

روح لیکن لامکاں

(ڈاکٹر اعجاز بن ضیا اوگانوی)

انھوں نے یہ شعر مزاحف بحر میں فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یعنی پہلے مصرعے میں تین رکن اور دوسرے مصرعے میں فاعلاتن فاعلن دو ہی رکن استعمال کیے ہیں حالانکہ غزل نما کی تکنیک کے اعتبار سے پہلے مصرعے میں چار ارکان ہونے چاہیئے تھے ۔

غزل نما کے ایک اور شعر دیکھئے جس میں فنی غلطی ہیں ۔

ہمیں دینے جو آئے ہیں سہارے

وہ دشمن ہیں ہمارے

(اصغر ویلوری، چنئی)

انھوں نے بھی مزاحف بحر کا استعمال کیا ہے مفاعیلن مفاعیلن فعولن یعنی تین رکن پہلے مصرعے میں برتا ہے اور دوسرے مصرعہ میں مفاعیلن فعولن دو رکن ہیں ان کے یہاں بھی پہلے مصرعے میں چار ارکان ہونے چاہیے تھے۔

ظاہر سی بات ہے غزل نما ابھی اپنے ابتدائی مرحلے سے گزرنے کی وجہ سے شاید مصرعے کے ارکان میں کمی بیشی نظر آرہی ہے۔ اسی لئے غزل نما کے لئے سالم بحروں کا انتخاب افضل مانا گیا ہے تاکہ پہلے مصرعے میں اگر آٹھ ارکان کی پابندی کی گئی ہے تو دوسرے مصرعے میں چار ارکان کی پابندی آسانی کے ساتھ کی جاسکے ۔تب جاکے غزل نما کی تکنیک کے اعتبار سے ڈیڑھ مصرعوں کا شعر ہوگا۔ یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ پابند غزل کی ہیئت وتکنیک سے جو بھی صنف وجود میں آئی ان میں غزل نما سب سے بہتر معلوم ہوتی ہے کیوں کہ غزل نما میں غزل کی طرح بہت ساری پابندیاں موجود ہیں صرف یہ کہ غزل نما کے اشعار ڈیڑھ مصرعے کے ہوتے ہیں میرا خیال ہے کہ غزل نما کا مستقبل روشن ہے بجائے آزاد غزل یا معریٰ غزل وغیرہ کے۔

معریٰ غزل

غزل کے دیگر تجربات میں ایک تجربہ معریٰ غزل کا بھی ہوا جو معریٰ نظم کی وضع پر ہے۔ جہاں غزل کے لئے قافیہ اہم جزو ہوتا ہے، وہیں معریٰ غزل میں قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی۔اس سلسلے میں ڈاکٹر حامد

کاشمیری کا کہنا ہے کہ ردیف وقافیہ غزل کے لازمی عنصر نہیں۔معریٰ غزل میں ایک ہی بحر کے چند اشعار ایک جگہ کر دیئے جائیں تو معریٰ غزل تیار ہو جائے گی۔رؤف خیر کی ایک معریٰ غزل کے دو شعر ملاحظہ ہو۔

یہ سچ ہے رہنے کو رہتا ہے اب بھی تو مجھ میں
کوئی پرندہ ہے جیسے لہو لہو مجھ میں

یقین کر کہ عجب بوجھ ہے بدن کا بوجھ
ترے بغیر سنبھالا نہ جا سکا مجھ سے

پہلے شعر میں قافیہ ہے اس کے بعد قافیہ نہیں۔اس غزل کو غزل کہنے کا جواز صرف یہ ہے کہ اس کا ہر شعر آزاد ہے۔اسے بھی صرف ایک تجربہ ہی کہا جاسکتا ہے۔

نثری غزل

نثری غزل کے مطابق حامدی کاشمیری کا خیال ہے کہ اگر نثری نظم لکھی جاسکتی ہے تو نثری غزل کیوں نہیں؟ جبکہ بشیر بدر کا ماننا ہے کہ تخلیق نثر اور نظم کا وہ مختصر ترین حصہ جو تخلیق حدود میں داخل ہونے لگتا ہے اسے غزل کہا جاسکتا ہے۔مختصراً یہ کہ نثر کے دو جملے اوپر نیچے لکھ دیئے جائیں اور آخر میں قافیہ بھی ہو تو نثری غزل تیار ہو جاتی ہے۔نہ تو بحر کی ضرورت ہے نہ ہی وزن کی، اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو غالبؔ کے خطوط میں بہت سی نثری غزلیں موجود ہیں۔

نثری غزل کے موجد بشیر بدر ہیں ان کی نثری غزلیں ہفت روزہ ''مورچہ'' گیا (شمارہ ۲۷ جلد ۱۰ مورخہ ۸ جولائی ۱۹۷۲ء) میں شائع ہوئیں۔ان کی تمام تر نثری غزلیں محاکاتی اور افسانوی ڈھنگ کی ہیں۔بشیر بدر کی نثری غزل کا ایک شعر ملاحظہ ہو جس کے مصرعے چھوٹے بڑے ہیں۔

گھر سے باہر نیلی مچھلیاں، سرخ خاختائیں، سنہری گلہریاں اچھی لگتی ہیں لیکن

گھر پر ہر مرد یہی چاہتا ہے کہ اس کی بیوی ایک عورت ہو

سجاد بخاری نے نثری غزل میں بھی تجربہ کیا ہے اور نثری غزل کے خدوقال کو واضح طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ سجاد ظہیر کا کہنا ہے کہ غزل اور آزاد غزل سے ایک قدم آگے نثری غزل ہے۔ نثری غزل اوزان و بحور کی محتاج ہے نہ ردیف قافیہ کی ۔ یہ دو مصرعوں کی قید سے بھی آزاد ہے، نثری غزل میں وہ امیج پر، منظر کشی پر، معنی خیزی پر اور حالات و واقعات کے نشانات پر زور دیتے ہیں ۔ نثری غزل اور نظم کے دائرے کو الگ کرنے کے لیے نثری غزل میں غزل کے جتنے بھی داخلی لوازمات ہیں انھیں نثری غزل میں برتنے پر زور دیتے ہیں ۔ سوال یہاں یہ بھی کھڑا ہوتا ہے کہ داخلی لوازمات صرف غزل کے لیے بنے ہیں انھیں نظم کا شاعر اپنی نظموں میں نہیں پیش کر سکتا یا اگر کرتا ہے تو وہ نظم نہیں بلکہ نثری غزل ہے ۔ جبکہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی نظمیہ شاعری میں بیشتر شعراء نے امیج، منظر کے ساتھ ساتھ اپنی نظموں میں کہیں نہ کہیں داخلیت کو پیش کیا ہے یا نظم کی ابتداء داخلیت سے ہو کر خارجیت پر ختم ہوئی ہے ۔ سجاد بخاری کی ایک نثری غزل ملاحظہ ہو۔

مجھے

خدا سے ملنا ہے

آپؐ سے ہو کر!

جس جنت سے

نکالی گئی ہو

وہی جنت

تمہارے قدموں تلے!

تم

شرم کے اندر

پھول ہو

شرم کے باہر

آگ!

آزادی کہاں ملی

آقا بدل گئے!

میں اپنے معنوں میں

کتنا وسیع ہوں!

یہ نثری غزل دراصل مجھے مختصر نظموں کا مجموعہ معلوم ہوتی ہے۔نہ کہ غزل کا تجربہ۔کیونکہ نظم میں وضاحت اور ربط وتسلسل کی اہمیت کو کسی بھی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔مگر یہ بھی محض ایک تجربہ ہی نہیں بلکہ نثری غزل کی طرف نہ کے برابر شعراء متوجہ ہوئے۔اور آج کوئی نام لینے کا بھی قائل نہیں۔

یہاں ایک بات کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔سجاد بخاری مرحوم نے 'تامل' کے ملک الشعرا' کوی۔کو عبدالرحمٰن کی تامل غزلوں کا اردو میں ترجمہ پیش کیا ہے۔کوی۔کو نے تامل میں اردو غزل کو متعارف کرایا ہے۔اُنھوں نے اپنی تامل غزل میں ردیف، قافیے، بحر وغیرہ کے استعمال کو ضروری نہیں سمجھا ہے۔اس کے بجائے موصوف نے تغزل کے عنصر کو اپنی غزل کی روح سمجھا ہے۔اس کے ساتھ پیکر تراشی اور امیجوں سے اپنی غزل کو بھر دیا ہے۔سو(۱۰۰) مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں۔'کوی۔کو نے کی تامل غزل سے چند مثالیں ملاحظہ کریں۔

مَیں اک بانس ہوں ۔۔۔شگاف شدہ

جب کہ، ہوا بھی تو ہے

لب بھی تو

انگلیاں بھی تو ہی ہے۔۔۔!! وغیرہ

☆

یہ الفاظ

گیلی لکڑیاں ہیں

لیکن

انھی سے مجھے

اپنا چولہا

جلانا ہے!

☆

تمھیں آہوں سے

خط لکھ کر

آنسوؤں سے

دستخط کرتا ہوں!

☆

اپنے بوجھ کو

اتارا جا سکتا ہے

صرف قبر میں!

☆

پتھر میں

خدا کو دیکھنے والا

انسان میں

کیوں نہیں دیکھ پاتا!

یہ چند اشعار میں ہی غور کیا جائے تو بھرتی کے ایک بھی لفظ کا استعمال نہیں کیا گیا ہے۔فکر کے اعتبار سے بھی یہ اشعار آپ اپنی مثال ہیں۔نثری لہجے کے ساتھ ساتھ عام زبان کے استعمال نے اشعار کے حسن کو دوبالا کر دیا ہے۔

تامل میں غزل پر مضامین لکھنے کا سلسلہ ۱۹۶۰ء کے اوائل سے شروع ہوتا ہے۔اسی دور میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن نے اپنی پہلی غزل لکھی تھی۔جو ان کے مجموعۂ کلام ''نیر وِرپم (Neyar Viruppam) ''''آپ کی پسند''میں شامل ہے۔اس غزل کا مطلع کچھ یوں ہے۔

یار اوَل کنَوِل ورو گِن رال

Yar Aval Kanavil Varu Ginral

یاسگا پُنّگئی پُری گِن رال

Yasaga Punnagai Puri Ginral

اس غزل کو آپ نے اردو غزل کی ہیئت میں لکھی تھی۔مگر اردو و تامل زبان کا آپس میں کسی طرح کا میل جول نہ ہونے کی وجہ سے آگے چل کر صرف غزل کے فکری خوبیوں پر توجہ دیتے ہوئے نثری انداز اختیار کرنا پڑا۔جو ایک حد تک کامیاب بھی ثابت ہوا۔عبدالرحمٰن نے اپنی تامل غزل کا پہلا مجموعہ ''مِن منی گلال اور وکڈِ دم''Minminighalal Oru Kadidham''(جگنوؤں سے ایک خط''شائع کیا۔جس کے منظر عام پر آنے کے بعد ادب میں ہلچل مچ گئی۔اپنے پہلے مجموعے کی حیرت انگیز مقبولیت کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر عبدالرحمٰن

نے اپنی تامل غزلوں کا دوسرا مجموعہ بھی شائع کر دیا۔جس کا نام ''رگھسیہ پو Ragasia Poo ''(گلِ راز) ہے ۔ڈاکٹر عبدالرحمٰن کی غزلوں کا تیسرا مجموعہ بھی ۲۰۱۴ء میں منظر عام پر آ چکا ہے۔جس کا نام ''کنّیر تُلی گللکّو مُگھوری اِلّئی Kannir Tuligalukku Mugavari Illai (آنسوؤں کا نشانِ راہ نہیں ہوتا) ہے۔تامل ادب کے مشہور شاعر نے بھی غزل کی مقبولیت کی بنا پر کے نام سے اپنی غزلوں کا مجموعہ ۲۰۱۲ء میں شائع کیا۔

تامل ادب کے نو جوان شاعر اَمر ناتھ نے ڈاکٹر عبدالرحمٰن کی طرز پر غزلیں کہی ہیں۔تاہم تاملادب میں اردو کی نثری غزل کے سو سے زیادہ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو نثری غزل کا مستقبل روشن ہے۔

غزل مثلّث

جہاں غزل کے ایک شعر میں دو مصرعے ہوتے ہیں اور وہ معنی مفہوم کے اعتبار سے بھی مکمل ہوتے ہیں وہیں مثلث غزل میں تین مصرعوں ہوتے ہیں۔یعنی جہاں دو مصرعوں میں شاعر اپنی بات کو مکمل کر لیتا ہے وہیں مثلث غزل میں تین مصرعے میں بات مکمل کی جاتی ہے۔مگر غزل مثلث میں بڑی ہی فن کارانہ مہارت کی ضرورت ہوتی ہے ورنہ نظم کے دائرے میں مثلث غزل کو داخل ہونے میں دیر نہیں لگے گی۔جمیل مظہری کی ایک غزل مثلث کے چند اشعار ملاحظہ ہوں جو ماہنامہ آج کل ،شمارہ نمبر ۱۰ مئی ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئی تھی جو غالبؔ کی زمین میں ہے۔

میرا سلام غالبِ عرفاں سرشت کو   طاعت میں ہے ریا تو سزا کیوں بہشت کو

دوزخ میں جھونکو مسجد و دیر و کنشت کو

سمجھے گی کیا ہوس اثرِ خوب وزشت کو   للچایا جلوہ گاہ بنا کر بہشت کو

بدلا نہ اس کے ذہنِ تماشا سرشت کو

توحید اور تصورِ ہند و عجم کا روپ　　توصیف دے رہی ہے خدا کو صنم کا روپ
ہو تعزیت حرم کو بشارت کنشت کو

دانش نے دین ودہر کی صورت بدل تو دی　　تہذیب نے جنوں کی طبیعت بدل تو دی
لیکن بدل سکی نہ حزد کی سرشت کو

ایمان ہے شکوک کے عالم میں واعظو　　جن کے سبب سے ہم ہوں جہنم میں واعظو
جنت میں تم کرو انھیں افعال زشت کو

وہ مسجدوں کی اینٹ ہو یا صومعے کی اینٹ　　بُت خانہ وحرم میں ہے اک دوسرے کی اینٹ
پہچانتے ہیں اہل نظر خشت خشت کو

اس غزل مثلث میں کے مطلع کے تینوں مصرعے ہم قافیہ وردیف ہیں مطلع کے بعد کے بھی تینوں مصرعے مطلع کے ہم قافیہ وہم ردیف ہیں، مگر اس کے بعد کے اشعار میں پہلے دو مصرعے الگ قافیہ وردیف میں ہیں اور تیسرا مصرعہ مطلع کے قافیہ وردیف میں ہے۔یہی ترکیب اور شعروں میں ہے یعنی قافیہ کی ترتیب اس طرح سے ہے(مطلع ب ب ب مطلع کے بعد کے اشعار کے قافیہ کی ترتیب اس طرح سے ہوتی ہے ج ج ب ۔ل ل ب۔ق ق ب) مگر یہ بھی غزل کے سلسلے میں ایک تجربہ ہی ثابت ہوا۔

ذو بحرین غزل

غزل کے تمام مصرعے عموماً ایک ہی بحر میں لکھے جاتے ہیں لیکن کچھ شعراء نے عروضی تجربے بھی کیے۔ جسے اصطلاحاً ذو بحرین غزل کہا جاتا ہے۔یعنی غزل کا ایک مصرعہ ایک بحر میں اور دوسرا مصرعہ دوسری بحر میں لکھا گیا ہو۔اور باقی سارے لوازمات غزل کے وہی ہوتے ہیں۔ایسی غزلیات کو فروغ دینے میں ماہنامہ ’’شب خون‘‘ کا بڑا اہم رول رہا ہے۔شب خون میں شائع ہوچکی ذو بحرین غزل کے دو اشعار ملاحظہ ہو۔

ہونٹوں کے گلابوں کو چرانے سے پہلے
بالوں میں کوئی پھول کھلا دینا چاہیئے

(محمد علوی)

اک اشارے پہ اس کے کھیل گیا
اپنی قیمت ہی چکادی میں نے

(غلام مرتضٰی راہی)

غزل کا یہ عروضی تجربہ بھی محض تجربہ ثابت ہوا یعنی کہ شعراء اس طرف مائل بہت کم ہوئے۔

اینٹی غزل

اینٹی غزل 'جدیدیت کے حامل شعراء کی دین ہے غزل میں تجربے کر کے اینٹی غزل کی تخلیق کی ہے۔ یہ غزل روایتی غزل سے بالکل الگ ہوتی ہے۔ موضوعی سطح پر یہ نامہمل غزل ہوتی ہے اور اسلوب کے لحاظ سے یہ غیر سنجیدہ، مضحک اور بعض اوقات عریاں ہوتی ہے۔ ظفر اقبال اور محمد علوی نے ایسی غزلیں کہی ہیں چوں کہ جدیدیت کے دور میں کچھ شاعروں نے اینٹی اسٹوری کی طرز پر اینٹی غزل لکھ کر خود کو منفرد بنانے کی کوشش کی ہے۔ جو ایک ناکام تجربہ ہے۔ غزل اپنے موضوع، اپنے تشبیہات و استعارات سے پہنچانی جاتی ہے۔ اس لیے اینٹی غزل کا تجربہ محدود ہو کر رہ گیا۔ اینٹی غزل کے کچھ شعر ملاحظہ ہوں ؎

چر گئی لکڑی ککڑ
مکڑی تھی یا مکڑ

(ظفر اقبال)

اتنا نہ سنبھال مال مڈی

اندر ہو چل پڑی ہے گڈی

(ظفر اقبال)

الف سیر کرنے گیا نون میں
ملے میم کے نقش پانون میں

(عادل منصوری)

کتابوں سے باہر نکالو الف
برہنہ بدن پر چلا لو الف

(عادل منصوری)

ہزل

ہزل ہیئت کے اعتبار سے غزل کے پیرائے میں کہی جاتی ہے مگر موضوع کے لحاظ سے غزل کی بالکل ضد ہے۔ کیوں کہ غزل میں جہاں لطافت، وطہارت اور متانت وفطانت سے کام لیا جاتا ہے وہیں ہزل میں لطیف احساسات کا اظہار نہیں ہوتا جس کے متعلق شمیم احمد لکھتے ہیں:

''ہزل میں مزاج کی چاشنی بھی ہوتی ہے، لیکن اس سے کوئی لطیف احساس نہیں پیدا ہوتا۔ اس کے مزاج اور مزاح میں پھکڑّ پن اور کثافت اہم چیز ہے'' (۱۴)

اس اقتباس سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ہزل اردو کی ایک اور صنف ریختی کے بہت قریب ہے ان میں صرف ایک ہی بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے۔ ریختی میں اندازِ تخاطب زنانہ ہوتا ہے جبکہ ہزل میں مردانہ، ہزل بھی ریختی کی ہی طرح اردو شاعری میں دوسرے درجہ کی صنف میں شمار کی جاتی ہے۔ ہزل کے چند اشعار مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں۔

ان حسینوں نے اجاڑیں بستیاں
بوؔم سالا مفت میں بدنام ہے

(بوم میرٹھی)

ایک ٹھوکر سے اُڑا دے جو مزارِ عشاق
وہ تو معشوق نہ ہوگا کوئی ہاتھی ہوگا

(نامعلوم)

تم نے زلفوں کو یوں دیا جھٹکا
مَیں یہ سمجھا اُکھڑ گئی گردن

(اقبال شانہ)

ہزل اردو کی نامقبول صنف سخن ہے۔

ریختی

ریختی اردو شاعری کی وہ صنف ہے جو اردو زبان کی پیداوار ہے۔ حالانکہ ہیئت کے اعتبار سے غزل کی ہیئت میں کہی جاتی ہے مگر اپنے موضوع کی بنا پر وہ اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے۔

اردو زبان کے قدیم ناموں میں ایک نام ریختہ تھا ایک زمانے تک اردو میں غزل کہنے کو ریختے میں غزل کہنا کہا جاتا تھا۔ بلکہ ایک عرصے تک لوگوں میں ریختہ لفظ رائج تھا۔ اور بلا تکلف استعمال ہوتا تھا۔ غالبؔ کا یہ شعر جس میں خود غالبؔ نے اردو کو ریختہ کے نام سے یاد کیا ہے۔

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو، غالبؔ

کہتے ہیں ، اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

ریختہ سے ریختی لفظ بنا ہے۔اردو غزلیں، جو عورتوں کی زبان، عورتوں کے الفاظ، عورتوں کے لب و لہجے، عورتوں کی آپس میں گفتگو اور عورتوں کی طرف سے خطاب کے انداز میں کہی گئیں ہوں انھیں اصطاحاً ریختی کہا گیا ہے۔اس صنف کی ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ صنفِ نازک کو عاشق اور مرد کو معشوق کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ نیز عورتوں کی جنسی خواہشات کو بہت بے تاب اور بے باک انداز میں پیش کیا گیا ہے۔اسی بنا پر ریختی اردو شاعری کی بدنام ترین صنف کہی جاتی ہے۔حالانکہ اس کے کچھ مثبت پہلو بھی ہیں مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اب تک شاعری میں صرف مردوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی ہوتی رہی تھی، عشق کے تمام تجربے اور عشق کے تمام تر مرحلے مردوں سے متعلق تھے۔اور یہ بھی سچ ہے کہ جہاں مردوں کے اپنے جذبات و احساسات ہوتے ہیں وہیں فطرعاً عورتوں کے بھی اپنے جذبات ہیں ۔مگر اردو شاعری نے اسے یکسر نظر انداز کیا۔اردو شاعری میں عورت کی حیثیت ایک تصوراتی محبوب کی رہی ہے۔اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو کہیں نہ کہیں اس کمی کو ریختی نے پورا کیا۔

دوسرا مثبت پہلو یہ ہے کہ ریختی نے اردو شاعری میں عورتوں کی روزمرہ زبان کے ساتھ ساتھ محاورے وضرب الامثال وغیرہ کا وافر ذخیرہ فراہم کیا۔جس کے سہارے سے عورت کی ذہنی وجسمانی، معاشرتی اور جنسی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔اس لحاظ سے بھی اردو شاعری میں ریختی کی اہمیت کو اُجاگر کیا گیا ہے۔

صنف ریختی میں جنسی جذبات کے بے باکانہ اظہار اور پھوہڑ پن کی وجہ سے خواجہ اکرام کا خیال ہے کہ ''ریختی کے ذکر پر اخلاق وادب کی نگائیں شرمسار ہو جاتی ہیں'' جو بڑی حد تک درست بھی ہے۔دراصل ہر دور کا ادب اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے۔ریختی نے اپنے عہد کے اخلاقی گراوٹ کو پیش کیا ہے۔

ریختی پہلے پہل دکنی ادب میں نظر آتی ہے۔سید میراں ہاشمی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

سخن آوے تو پردے سوں نکل کر بار بیٹھوں گی

بہانہ کر کے مُتیوں کا پرونے ہار بیٹھوں گی

انوں یاں آؤ کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں
اُٹھلتی ہور مٹھلتی چپ گھڑی دو چار بیٹھوں گی
نزک میں ان کے جانے کوں خوشی سوں شاد ہوں دل میں
ولے لوگاں میں دکھلانے کوں ہو بیزار بیٹھوں گی

ریختی کا باضابطہ عروج لکھنؤ میں ہوا ہے۔ وہ لکھنؤ جہاں رات دن ہر طرف عیش وعیاشی کے بارازگرم تھے، دلی کی تباہی کے بعد لکھنؤ کے بزم کی آراستگی وعیش کوشی نے جوگل کھلائے ہیں اس کی کوئی دوسری مثال نظر نہیں آتی۔ عبدالحلیم شررنے اپنی کتاب گزشتہ لکھنؤ میں اس وقت کے معاشرے کی صورتِ حال کو پیش کیا ہے۔ یہاں ریختی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

کروں میں کہاں تک مدارت روز
تمہیں چاہیے ہے وہی بات روز

(رنگین)

مردوا مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں
جس کو وہ سمجھے ہے وہ آرام ہو نوج

(انشاء)

مری نماز کھوئی اس مردوے نے آکر
اٹھی تھی اے دوا میں کم بخت ابھی نہا کر

(نازنین)

رات کوتھے پہ تری دیکھ کی چوری انّا
کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری انّا

(قیس)

اب ان مثالوں سے بھی ہمیں لکھنؤ کی اخلاقی گراوٹ کا اندازہ ہو جاتا ہے۔اس وقت لکھنؤ ی معاشرے کی یہ صورتِ حال تھی کہ ہر طرف ناچ گانے کی محفلوں،طوائفوں کے مجروں میں شب و روز گذرتے تھے۔انشاء کے ریختی کے کچھ اور اشعار ملاحظہ ہوں۔

چُبھتی ہے یہ نگوڑی مسلسل کی اوڑھنی
لادے وہی ددا مجھے ململ کی اوڑھنی

جو ہم کو چاہے اُس کا خدائِت بھلا کرے
دو دھوں نہائے اور وہ پوتوں پھلا کرے

بلائیں میں نے جو لیں اُن کی کل چٹاخ چٹاخ
تو کس مزے سے کہا بیگمانے چل گستاخ

باجی تم چاہتی ہو بندی سے جیسا اخلاص
اجی وہ کنواریوں میں نوج ہو ایسا اخلاص

تھام تھام اپنے کو رکھتی ہوں بہت سا لیکن
کیا کروں تھم نہیں سکتا مرا اندر والا

جو مجھے ٹوکے سو الہیٰ کرے

ہوتے سوتے کو اپنے کھادے پھاڑ

تیزی کٹیلی آنکھ میں ہے بیگما کے جو

سو دھار میں چھری کی نہ چاکو کی نوک میں

ویسے اردو کی ایک اور دوسرے درجے کی صنف ہزل ہے جو ریختی کے مزاج سے بالکل قریب ہے ریختی اور ہزل میں صرف ایک فرق یہ ہے کہ ریختی کا لب ولہجہ اور انداز زنانہ ہے اور ہزل کا غزل کی طرح مردانہ ہے۔ بہرحال ریختی کو پروان چڑھانے میں جو شعرا پیش پیش رہے ان میں رنگین، انشاء، خانم جان، امجد علی نسبت، مراز علی بیگ وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ویسے بھی شاعری کی ایک صنف سے زیادہ اسلوب معلوم ہوتی ہے۔ جو ۱۹۶۰ء کے شعری سرمایہ میں نہ کے برابر ہے۔

حمد

حمد کے لغوی معنیٰ ’’خدا کی تعریف‘‘ کے ہیں شعری اصطلاح میں حمد سے مراد وہ نظم ہے جس میں اللہ تبارک وتعالیٰ کی تعریف وتوصیف بیان کی جاتی ہے۔

یہ ایک موضوعاتی صنف سخن ہے۔ اللہ کی تعریف کے علاوہ اور کسی موضوع کی اس میں گنجائش نہیں۔ تعریف کا تعلق خالص ذاتِ پاک سے ہوتا ہے۔ وہ ذات پاک جس کا کوئی ثانی نہیں، جس نے اس پوری کائنات کی تخلیق کی ہے۔

حمد کے لئے ہیئت کی قید نہیں بلکہ یہ کسی بھی ہیئت میں لکھی جاسکتی ہے۔ اردو شاعری میں حمد کی روایت قدیم ہے بلکہ اکثر شعراء نے خصوصاً مثنوی نگار شعراء نے اپنے کلام کی ابتدا حمد سے ہی کی ہے۔ اور دیگر شعراء

نے بھی اپنے کلام مجموعے یا دیوان کی ابتدا احمد سے ہی کی ہے۔ اردو شاعری میں حمد کا سلسلہ اردو شاعری کے آغاز سے ہی ملتا ہے۔ دکنی شاعروں نے اس صنف کو بہت فروغ دیا۔ ساتھ میں بعد کے شعراء نے بھی حمد کو شاعری کی کلید سمجھا۔ اوراس فریضے کوآگے بڑھایا۔

دکنی میں لکھی جانے والی مثنوی میں فخر دین نظامی کی مثنوی کدم راؤ نصرتی کی علی نامہ، میران ہاشمی کی یوسف زلیخا، کمال خاں رستمی کی خاور نامہ، غواصی کی سیف الملوک و بدیع الجمال، وجہی کی قطب مشتری، ابن نشاطی کی پھول بن اور شمال میں لکھی جانے والی مثنویوں میں میر حسن کی سحر البیان، پنڈت دیاشنکرنسیم کی گلزار نسیم اور شوق کی زہر عشق کے علاوہ دیگر مثنویوں کی کہانیاں میں تو کسی بادشاہ، نواب یا جنوں اور پریوں کی کہانیاں ہیں مگران سب کی ابتدا حمد سے ہی ہوتی ہے پھر بعد میں اصل قصے بیان ہوتے رہے ہیں یعنی تمہیدی طور پر مثنوی کا آغاز حمد سے ہوتا ہے۔

مثنوی سحر البیان کا آغاز حمد ذات سے کچھ اس طرح سے ہوا ہے ۔

کروں پہلے توحید یزداں رقم ؎ جھکا جس کے سجدے کو اول قلم
سر لوح پر رکھ بیاض جبیں ؎ کہا : دوسرا کوئی تجھ سا نہیں
قلم پھر شہادت کی انگلی اٹھا ؎ ہوا حرف زن یوں کہ رب العلا
نہیں کوئی تیرا نہ ہوگا شریک ؎ تری ذات ہے وحدہ لا شریک
پرستش کے قابل ہے تو اے کریم ؎ کہ ہے ذات تیری غفورالرحیم

اردو کا شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہوگا جس نے حمد نہ کہی ہو۔ ولؔی، سراؔج، سوؔدا، دردؔ، غالبؔ، مومنؔ، ذوقؔ، داغؔ، اقبالؔ، شاؔد، حسرتؔ جیسے شعراء نے اور اس عہد کے تمام شعراء نے حمد کہی ہے۔ جس طرح سے کوئی کام شروع کرنے سے پہلے بسم اللہ یعنی اللہ کے نام کے ساتھ کہتے ہیں۔ اسی طرح شاعری کی ابتدا حمد سے ہوتی ہے۔ بلکہ دورِ حاضر میں بہت سے شعراء نے اپنے کلام کے مجموعے حمد سے شروع کیے ہیں۔ یعنی اردو شاعری میں عہد بہ عہد حمد لکھنے کا رواج رہا۔ یہ الگ بات ہے کہ اب تک شاعری کی جتنی بھی ہیئتیں ایجاد ہوئی ہیں یا

ہورہی ہیں تمام ہیئتوں میں حمد کہی گئی ہے۔ چاہئے غزل کی ہیئت ہو قصیدہ کی ،قطعہ کی، دوہا یا پھر پابند نظم یا معری نظم یا آزاد نظم ہو ہر ایک ہیئت میں حمد کے نمونے اردو شاعری میں موجود ہیں۔مختلف ہیئتوں میں حمد کے چند نمونے ملاحظہ کریں۔نظیرا کبرآبادی کے یہاں خالص حمد مخمس ترکیب بند میں اس طرح ملتی ہے۔

یا رب ! ہے تیری ذات کو دونوں جہاں میں برتری
ہے یاد تیرے فضل کو رسم خلائق پروری
دائم ہے خاص و عام پر لطف و عطا حفظ آوری
کیا انسیاں ، کیاطائراں ، کیا وحش کیا جن و پری
پالے ہے سب کو ہر زماں تیرا کرم اور یاوری

منیر نیازی کی حمد کا مطلع جو غزل کی ہیئت میں لکھا ہوا ہے۔مطلع ملاحظہ ہو۔

تسکین اتارتا ہے دلوں میں خدا کا نام
خوشبو بکھیرتا ہے گلوں میں خدا کا نام

(ماہِ منیر،منیر نیازی)

رباعی کی ہیئت میں میر انیس کی ایک حمد ملاحظہ ہو۔

خلاق جہاں ہے رب اکبر ہے تو
ستار ہے رزاق ہے داور ہے تو
حیران ہوں کیا کروں صفت میں تیری
جو حمد و ثناء ہے اس سے برتر ہے تو

(میر انیس)

۱۹۶۰ء کے بعد حمد مختلف نئی ہیئتوں میں بھی کہی گئی ہے۔عمیق حنفی نے آزاد کی ہیئت میں بڑی پیاری

حمدیہ نظم کہی ہے۔مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں۔

اک خدا ہے، دوسرا کوئی نہیں
آپ اپنا نام! اپنی ذات اپنی کائنات
وہ سدا بیدار، جاری اور ساری
وہ عمل، روح عمل سمتوں پر طاری
سوچئے تو دور حد منطق وادراک سے
کیجئے محسوس تو وہ ہے رگِ جاں کے قریب
جو بھی کچھ ارض وسما میں ہے اسی کا ہے
ابتداء وانتہا و وسط کا دانائے کل

دوہا کی ہیئت میں ڈاکٹر فراز حامدی کا ایک حمدیہ دوہا ملاحظہ ہوں۔

میری عزت ہرطرف شہرت چاروں دھام
بندہ پرورسب ترے انعام واکرام

ہائیکو کی ہیئت میں معراج جامی کا ایک حمدیہ ہائیکو ملاحظہ ہوں۔

شکر کو کم مت کر
بس تو آس لگا رب سے
کم کا غم مت

اسی طرح سے اردو شاعری کی جتنی بھی ہیئتیں ابھی تک اجاگر ہوئی ہیں سب میں حمد لکھی گئی ہے۔ ہر ایک ہیئت کے شاعر نے اپنے اپنے طریقے سے ذاتِ پاک کی تعریف کرتا ہوا نظر آتا ہے بلکہ یوں کہا جائے کی صنف حمد میں شعراء حضرات نے اپنی عقیدت کو پیش کر کے دلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔

نعت

نعت عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی ''مدح۔تعریف اور ثناء'' کے ہیں یعنی کسی شخص میں خوبیوں کو اُجاگر کرنا ہوتا ہے۔لیکن اصطلاح میں یہ صرف اور صرف آخری نبیؐ کی تعریف وتوصیف کے ساتھ مخصوص ہے۔خود اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے کہ مَیں اس کائنات کو پیدا نہ کرتا اگر آخری نبیﷺ آپ کو پیدا نہ کرنا ہوتا۔اللہ کی زبانی اقبالؔ نے حضور کی تعریف فرمائی ہے۔

کی محمد سے وفا تُو نے تو ہم تیرے ہیں

یہ جہاں چیز ہے کیا لوح وقلم تیرے ہیں

اسلامی تاریخ نویس لکھتے ہیں کہ شاعری میں سب سے پہلے جو نعت گو ہوئے ہیں وہ ''ابوطالب'' ہیں ان کے بعد ''حسان بن ثابت انصاری'' نے نعت گوئی کے سلسلے کو آگے بڑھایا۔اردو میں نعت گوئی فارسی سے اردو میں آئی۔اس سے پہلے عربی اور فارسی میں نعت گوئی کا کافی ذخیرہ دستیاب ہو چکا تھا۔

اردو شاعری میں نعت کی روایت قدیم ہے۔حمد کے ساتھ ساتھ اکثر شعراء نے نعت کی صنف میں طبع آزمائی کی ہے۔اردو اور فارسی شاعری میں نعت کے دو پہلو زیادہ اجاگر ہوئے ہیں۔ایک تو سراپا نگاری دوسرا سیرت نگاری۔یہ دونوں پہلو اردو میں بھی قدیم کلاسکی اور جدید شعری رجحانات کے دور میں بھی نمایاں ہوئے ہیں۔

نعت کی کوئی ہیئت مخصوص نہیں بلکہ تمام ہیئتوں میں نعتیں کہی گئی ہیں۔اور کہی جارہی ہیں یہاں تک کہ جو نئی شعری ہئیتیں وجود میں آرہی ہیں ان میں بھی نعت گوئی ہو رہی ہے۔

اردو شاعری میں نعت گوئی کی روایت مثنویوں میں ملتی ہے۔مثنوی نگاروں نے اپنی مثنویوں میں اصل قصے سے پہلے حمد کے بعد نعت پاک لکھی ہیں۔اس کے بعد کے کلاسکی شعراء کے یہاں بھی نعت کے نمونے موجود ہیں۔نظیرا کبرآبادی نے مخمس کی شکل میں نعت اور منقبت دونوں ملتے ہیں نظم کا عنوان ''عشق اللہ'' ہے

جس کا پہلا بند ملاحظہ ہو۔

پہلے اس ختم رسالت سے کہو عشق اللہ　　　صاحب خلق وکرامت سے کہو عشق اللہ
گلشن دیں کے طراوت سے کہو عشق للہ　　　نورحق شافع اُمت سے کہو عشق للہ
یعنی اس ختم رسالت سے کہو عشق اللہ

کلاسکی شعراء میں میؔر کی نعت کے چند اشعار جو'طلبِ حق'' کے عنوان سے کہے گئے ہیں، ملاحظہ ہو۔

جلوہ نہیں ہے نظم میں حسن قبول کا　　　دیواں میں شعر گر نہیں نعت رسول کا
حق کی طلب ہو کچھ تو محمد پرست ہو　　　ایسا وسیلہ ہے بھی خدا کے وصول کا

نعت گوئی میں اپنے قلم کا جوہر دکھانے والے شیخ جیون، شیخ ابولغرج بٹالوی نعت گو کی حیثیت سے کافی مشہور ہوئے تھے۔ان کے بعد باضابطہ نعت گوئی کو فروغ دینے والے شعراء میں محسن کاکوری، امیر مینائی، شاد عظیم آبادی، بیدم وارثی کے نام اہم ہیں۔

بیسویں صدی میں حاؔلی نے اس صنف کو کافی فروغ دیا۔ان کی ایک نعت کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔ جو خاص وعام میں کافی مشہور ہوئے۔

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا
مرادیں غریبوں کی بر لانے والا
اتر کر حرا سے سوئے قوم آیا
اور اک نسخۂ کیمیا ساتھ لایا

حاؔلی کی بنائی ہوئی نعت کی ڈگر پر چلنے والے شعراء کی لمبی فہرست ہے۔جس میں اقبال، ظفر علی خاں، حفیظ جالندھری، اسمعیل میرٹھی، مائل خیرآبادی، عامر عثمانی، ماہر القادری، بدر القادری، شبنم کمالی، ابرار کرت پوری، جاوید اطہر، حبیب لودھی، حمید علی نقش بندی، ریاض احمد قادری، تبسم قادری، سلیم محرم، عادلگزار، حمید ویشالوی، ظفر انصاری اور حمد منفی جیسے تمام شعراء نے نعت پاک کی روایت کو آگے پڑھایا اور فروغ دیا۔یہی نہیں

بلکہ نعت پاک کوفروغ دینے میں ہندو شعراء بھی کہیں سے پیچھے نہیں نظر آ رہے ہیں۔ان شعراء میں کرشن بہاری نورلکھنوی، مہیندر سنگھ بیدی وغیرہ۔کرشن بہاری نورلکھنوی کی نعت کا مطلع ملاحظہ ہو۔

آپ جب دل میں جلوہ نما ہوگئے
سارے دروازے جنت کے واہوگئے
آپ کاذکر جب بھی جہاں بھی ہوا
ہونٹ مصروف حمد وثناء ہوگئے

(کرشن بہاری نورلکھنوی)

منورمہندر سنگھ بیدی کی نظم (نعت پاک) کاایک بند

ہم کیسی دین سے ہوں قائلِ کردار تو ہیں
ہم ثنا خانے شہے حیدرِ قررار تو ہیں
یعنی مجبور ِ پیۓ احمدِ مختار تو ہیں
عشق ہو جائے کسی سے کوئی چارا تو نہیں
صرف مسلم کا محمد پے اِجارہ تو نہیں

کس طرح سے غیر مسلم شعراء نے بھی اپنی عقیدت کے نذرانے پیش کئے ہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد وجود میں آئی مختلف ہیئتوں میں نعت پاک کے نمونے پیش ہیں۔بیکل تساہی کا ایک نعتیہ قطعہ ملاحظہ ہوں۔

تم کو منزل کے لیے احسانِ رہبر چاہیے
اے جہاں والوہمیں دامانِ سرور چاہیے
جنت الفردوس کو ہم دیکھ لیں گے بعد میں

پہلے ہم کو سرور کونین کا در چاہیے

دوہے کی ہیئت میں نعت پاک ملاحظہ ہوں۔

انؐ کے در کی خاک بھی رحمت کی سوغات

جو انؐ کے در پر مَرا اُس کو ملی حیات

بیکلؔ اتساہی

آپؐ خدا کا نور ہیں عالم کے سردار

مجھ پر کیجئے کرم خادم ہوں سرکار

ڈاکٹر فراز حامدیؔ

ہائیکو کی ہیئت میں ایک نعت پاک ملاحظہ ہوں۔

قرآن کی آیات

دل سے پڑھیئے تو لگتی ہے

پیارے نبیؐ کی نعت

بیکلؔ اتساہی

آزاد نظم کی ہیئت میں ایک نعت پاک ملاحظہ ہوں۔

وہ عرش انبیاء کا منتہا

امید کا تارا

زمین و آسماں کا آسماں

روشن سا سیارہ

نبیؐ کے روپ میں اترا

زمیں پر عرش کا پیارا

محمد مصطفیٰ ہم سب کی امیدوں کا رکھوالا

عجب ہے شان اُس کی

عجب ہے اُس کا نظارہ

ہوا جو اس کا شیدا

وہ تو وجہ اللہؐ کہلایا

ہوا صدیقؓ جس نے اُس کو سچا مان کر چاہا

ہوا فاروقؓ جس نے رکھ دیا سر اُس کے قدموں پر

وہ شاہ انبیاء بے شک

وہ شاہ اوصیاء بے شک

وہ ہم سب کا نبی پیارا

وہ سب کی آنکھ کا تارا

محمد مصطفیٰ ہم سب کی امیدوں کا رکھوالا

زمیں و آسماں ششدر ہیں

یہ کیا نور اترا ہے

غریبوں کے لیے امید کا دستور اترا ہے

خدا کے پاس سے

بندوں کی خاطر خیر اترا ہے

وہ عرش انبیاء کا منتہا

امید کا تارا

محمد مصطفیٰ ہم سب کی امیدوں کا رکھوالا

(علی ظہیرؔ)

نغمہ نعت کی ہیئت میں بیکل اتساہیؔ کے دو بند ملاحظہ ہوں۔

آئے خیر البشر۔ رات ہے نہ سحر۔ گم ہوا فراق لیل ونہار۔ ہر طرف نور ہے
حور و ملائک، گگن کے تارے، گائیں رسالت کے گیت
چاند وسورج دیکھیں آنکھ پسارے، بدلی زمانے کی ریت
عرش ہے فرش پر۔ ہے مگن ہر نظر۔ رحمتیں ہو رہی ہیں نثار۔ ہر طرف نور ہے
دعائے خلیل میں کتنا اثر ہے۔ ماحول ہے جلوہ بار
نویدِ مسیحا بڑی معتبر ہے۔ سرور ہے روزگار
خلد آئی اتر۔ وجد میں جھوکر۔ کر رہی ہے مشّیت دُلار۔ ہر طرف نور ہے

اسی طرح سے ۱۹۶۰ء کے بعد دیگر اور ہیئتوں میں نعت پاک کہی جارہی ہے۔ صنف ثلاثی میں علیم صبا نویدی نے ایک مکمل نعتیہ مجموعہ ''خاک زار'' کے نام سے ترتیب دیا ہے۔

منقبت

منقبت کے لغوی معنی ''تعریف وتوصیف'' کے ہیں۔ ادبی اصطلاح میں منقبت ایسی نظم سے منسوب ہے، جس میں اہل بیت اطہار، آئمہ معصومین، اصحابِ رسول اور بزرگانِ دین، اولیاء اللہ کے علاوہ بالخصوص حضرت علی علیہ اسلام کی تعریف وتوصیف کی گئی ہو۔ یعنی قابل احترام شخصیات کے کارناموں اور کمالات کا بیان عقیدت اور ذوق وشوق کے ساتھ بیان جس نظم میں کیا جاتا ہے اُسے منقبت کہا جاتا ہے۔

منقبت بھی موضوعاتی صنف ہے۔ جو شاعری کی کسی بھی ہیئت میں عظیم شخصیات سے والہانہ لگاؤ، ان

کی سیرت اوراہم خدمات کوپیش کیا جا سکتا ہے۔

منقبت نگاری کے مطابق اہم بات یہ ہے کہ جب تک شاعر شخصیت کی خدمات اوران کے کارنامے کا علم نہ رکھتا ہوتب تک کامیاب منقبت نہیں کہہ سکتا۔یعنی کہ کامیاب منقبت کہنے کے لئے شخصیت کے کارناموں کے ساتھ ساتھ ان سے دلی لگاؤ کا بھی ہونا ضروری ہے ورنہ منقبت کامیاب نہیں ہوسکتی۔

منقبت بھی مدحیہ قصیدے کی ایک شکل تسلیم کی جاتی ہے۔مگر جہاں قصیدے میں کسی بادشاہ،نواب، امیرِ وقت یا نمایاں اور ہر دل عزیز شخصیت کی تعریف بیان کی جاتی ہے لیکن منقبت میں صرف اورصرف مذکورہ بالا قابل احترام شخصیات کی شان ہی میں لکھی جاتی ہے۔

منقبت کے ارتقاء کے متعلق مثنوی نگار شعراء نے بیشتر اپنی مثنویوں میں اور بعض نثری داستانون میں اصل قصے سے پہلے حمد ونعت کے بعد منقبت پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔

مثنوی سحر البیان میں منقبت حضرت امیر المومنین کی کے عنوان سے منقبت درج ہے۔جس کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔

علی دین و دنیا کا سردار ہے　　　کہ مختار کے گھر کا مختار ہے
دیارا مامت کے گلشن کا گل　　　بہار و لایت کا باغِ سُبل
علی ، راز دار خدا و نبی　　　خبر دار سر خفی و جلی

تعریف اصحاب پاک رضوان اللہ علیہم سحر البیان میں

سلام اُن پہ جوان کے اصحاب ہیں　　　وو اصحاب کیسے کہ احباب ہیں
خدا نے انھوں کو کہا مومنین　　　وو ہیں زینتِ آسماں و زمیں

منثوی گلزار نسیم میں پنڈت دیا شنکر نسیم نے اپنی مثنوی کے آغاز پر کل چار اشعار میں حمد،نعت اور منقبت بیان کی ہے۔

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری　　　ثمرہ ہے قلم کا حمد باری

کرتا ہے دو زباں سے یک سر حمد حق و مدحت پیمبر
پانچ انگیوں میں یہ حرف زن ہے یعنی کہ مطیع پنج تن ہے
ختم اس پہ ہوئی سخن پرستی کرتا ہے زبان کی پیش دستی

اسی طرح سے مومن، غالب، اقبال وغیرہ نے بھی منقبت لکھی ہے۔ غالب نے حضرت علی کی شان میں جو منقبت لکھی ہے اس کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔

سازیک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایہ لالۂ بے داغ سوید اے بہار
مستی باد صبا سے ہے بہ عرض سبزہ
ریزۂ شیشۂ مے جو ہرا تیغِ کہسار

آج کے جدید دور میں بھی منقبت لکھی جارہی ہے بلکہ جدید دور میں شاعری کی جو ہیئتیں وجود میں آئی ان میں بھی منقبت کے ذخیرہ میں اضافہ ہوا ہے۔

منقبتی دوہے ملاحظہ ہوں۔

عرب کے کافر سورما ہوگئے سب مدقوق
جب سے نبیؐ کے ہوگئے یار عمر فاروقؓ

بیکل اتساہی

دھوکا ظلم یزید ہے کہیں نہ پوچھا جائے
پرچم مرے حسینؓ کا جگ بھر میں پھہرائے

بیکل اتساہی

غزل کی ہیئت میں بیکل اتساہی کا بابا قاسم سلیمانیؒ چنار گڑھ کی شان میں منقبت ملاحظہ ہوں۔

کھجوروں کا جھرمٹ وہ منظر سہانا
یہ روحانیت کا سنہرا خزانہ
ترے پاؤں کو چومنا ہی ہے مقصد
ہے گنگا کی پاکیزگی کا بہانہ
مکدّر کی صفائی کی خاطر
جھکا جارہا ہے یقیناً زمانہ
ہے نسبت جسے کملی والے پیا سے
خدا ہے اُسی کا اُسی کا زمانہ
ہمیں روح کی مسکراہٹ ملی ہے
یہیں زندگی کو ملا ہے ٹھکانہ
نہیں شک یہ ملت کے بابا ہیں بیکلؔ
یہ تقسیم کرتے ہیں حق کا خزانہ

اس طرح ۱۹۶۰ء کے بعد دیگر ہیئتوں میں بھی منقبت کہی جارہی ہے۔

سلام

سلام بھی دیگر اضاف کی طرح موضوعاتی صنفِ سخن ہے۔ جس کا تعلق مذہب اور عقیدت سے ہے۔ سلام میں ہیئت کی کوئی قید نہیں مگر عموماً غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ سلام میں حضور اکرم، حضرت علی ابن ابوطالب اور اہل بیت اطہار کی سیرت اور کارنامے بیان ہوتے رہے ہیں۔ ان پر سلام بھیجا جاتا رہا ہے۔ کسی کسی سلام میں واقعاتِ کربلا کا بھی بیان ملتا ہے۔ خلفائے راشدین کی خدمت میں بھی سلام کے نذرانے پیش

کیے جاتے ہیں۔لیکن عام طور پر سلام کا اطلاق خصوصاً حضورا کرم کے ضمن میں ہی ہوتا ہے۔یعنی آپ کی عظمت کے بیان کے ہر ٹکڑے میں یا نبی سلام علیک ، اسلام یا سلام علیکم وغیرہ الفاظ نہایت ہی محبت اور عقیدت کے ساتھ پیش ہوتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے اگر سلام کی زمرہ بندی کی جائے تو سلام کی تین قسمیں اس طرح ملتی ہیں۔ نعتیہ، منقبتی اور کربلائی سلام مگر سب سے زیادہ سلام حضورا کرمؐ کی شان میں ہی لکھے گئے ہیں۔

صنف سلام کا موجد ملا وجہی کو قرار دیا جاتا ہے۔لیکن اس کے سلام دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے محمد قلی قطب شاہ ہی کو پہلا سلام گو شاعر مانا جاتا ہے۔

بکرید عید آیا صلوات بر محمد　　آنند علم اُپایا صلوات بر محمد
جیکیج مراد میرا دل میں جو تھے خدا تھے　　وہ ہی مراد پایا صلوات بر محمد
صدقے بنی کے قطبا جناں محل میانے　　عشرت پکڑ بسایا صلوات بر محمد

(محمد قلی قطب شاہ)

سلام کے تعلق سے سیدہ زہرا بیگم فرماتی ہیں۔

”سلام کا تصور دراصل قرآنِ حکیم سے مستعار ہے کہ سب سے پہلے قران نے سلام بھیجنے کا سلیقہ سکھایا۔ جب خالق کائنات نے آلِ ابراہیم اور آلِ یسین پر سلام بھیجا، منتخب بندوں اور مرسلانِ برحق پر سلام بھیجا تو یہ کیسے ممکن تھا کہ بندوں کو یہ نہ سکھایا جاتا کہ جن پر پروردگار اور ملائکہ درود وسلام بھیجتے ہیں ان پر ایمان لانے والے بھی درود وسلام بھیجا کریں۔ چنانچہ ”الاحزاب“ ۵۶ ویں آیت ایمان داروں کو یہی حکم دیتی ہے“ (۱۵)

قران حکیم کے سورۂ نور کی ۲۶ ویں آیت میں خالقِ کائنات نے سلام کو ایک پاک و پاکیزہ تحفہ قرار دیا ہے۔سورۂ نساء کی ۱۸۶ ویں آیت میں سلام کی اہمیت کی وضاحت کی گئی ہے۔

صنف سلام کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ خالص اردو کی صنف ہے۔ یہ الگ بات ہے کے اس کا

تصور قران حکیم سے مستعار ہے۔ تاہم عربی زبان میں بحیثیت صنف سلام کا وجود نہیں ہے۔ فارسی ادب میں سلام گوئی کا رواج بہت کم رہا اور اگر فارسی شاعری میں سلام ملتا بھی ہے تو وہ ہندوستانی فارسی گو شعراء کے یہاں کچھ سلام ملتے ہیں مگر اردو میں سلام گوئی ایک مستقل صنف کی حیثیت رکھتی ہے۔

سلام کے ابتدائی نمونے مثنوی کی ہیئت میں ملتے ہیں مرثیہ غزل کی ہیئت میں بھی لکھا جاتا رہا ہے۔ مرثیہ اور سلام میں واضح فرق یہ ہے کہ سلام کے لئے ضروری سمجھا گیا کہ اس کی ردیف سلام علیک، سلام، مرحبا، سلامی یا صلوات ہو سلام مثلث، مربع اور مخمس سبھی ہیئتوں میں لکھا گیا مگر غزل کی ہیئت میں لکھنے کا رواج زیادہ رہا۔ ابتداء ہی سے یہ رواج رہا کہ مجالس میں مرثیہ پڑھنے سے پہلے سلام پڑھا جاتا رہا۔ سودا کے سلام کے مندرجہ شعر اس بات کی دلیل ہیں۔

یہ سوداؔ عرض بہ عجز و نیاز کرتا ہے
شروع مرثیہ ہونے کو اب تمام سلام

(سودا)

سلام کی ابتدا تو جنوبی ہند میں ہوئی لیکن اس کا ارتقاء شمالی ہند میں ہوا۔ سوداؔ کے عہد تک سلام پہنچتے پہنچتے صرف ایک ہی مقصد رہا اور وہ مقصد پرخلوص مودبانہ تسلیم و نیاز تھا۔ عہد میرؔ اور سوداؔ صنف سلام کے فروغ کے ساتھ ساتھ تشکیلی دور قرار دیا جاتا ہے۔ جس میں سلام بحیثیت صنف اپنی شناخت بنانے میں کامیاب ہو چکا تھا۔ سلام میں ادبیت کی کمی کی میرؔ اور سوداؔ نے تکمیل کر دی۔ ان کی کاوشیں سلام کے لئے سنگِ بنیاد کی حیثیت رکھتی ہیں۔

میرؔ اور سوداؔ کے ساتھ دبستانِ لکھنؤ کے دورِ اول کے شعراء ہونے کی وجہ جنھوں نے رثائی شاعری کا آغاز کیا، جیسے ضمیر، خلیق، دیگر، ناسخ اور ان کے شاگرد دبستانِ لکھنؤ کے دوسرے دور سے متعلق ہیں۔ جن کے عہد میں رثائی ادب اپنے عروج پر پہنچا۔

سلام کے مضامین میں اخلاقیات، نفسیات، بے ثباتیٔ عالم، مدح آئمہ اطہار، تصوف اور ثنائیت بھی جگہ

پائی۔نمونہ دیکھئے۔

مجرئ جس کو کہ سرور سے محبت ہوگی　　وہ محبت تو کلید در جنت ہوگی

رنگ اُڑ جاتا تھا زینب کا شبِ عاشورہ　　تھا یہی خوف کہ کل صبح شہادت ہوگی

(ضمیر)

اردو کے بہت سے شعرا نے سلام کہے لیکن ان میں ایک نام احمد رضا خاں کو اوّلیت حاصل ہے۔ عاشقان رسول ان کے سلام کو بڑی عقیدت سے اور کثرت سے پڑھتے ہیں۔

یا نبی سلام علیک یا حبیب سلام علیک

(احمد رضا خاں)

آج بھی سلام گوئی کا سلسلہ جاری ہے اور مشاعروں کی طرح سلام کی محفلیں بھی منعقد کی جاتی ہیں۔ مشاعرے سلام پر مبنی ہوتے ہیں انھیں ''مسالمہ'' کہا جاتا ہے۔

مناجات

مناجات کے لغوی معنی'' دعا یا عرض کے ہیں شعری اصطلاح میں مناجات سے وہ نظم مراد ہوتی ہے جس میں بندہ اپنے خدا کی حمد وثناء کے ساتھ اپنے گناہوں کی معافی مانگتا ہے۔اور ایک اچھا انسان بننے کی دعا کرتا ہے۔کیوں کہ انسان غلطیوں کا پتلا ہے چاہے نہ چاہے قدم قدم پر اس سے غلطیاں ہوتی رہتی ہیں۔انسان خدا کے حضور میں اپنی تمام چھوٹی بڑی غلطیوں کی تلافی چاہتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ اے اللہ میں بڑا گنہگار اور خطا کار ہوں تو بڑا ارحم کرنے والا اور بخشنے والا ہے تو میرے گناہوں کو بخش دے اور مجھے نیک انسان بنا دے۔

اردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ جو خود تاجدار سلطنت تھے۔خدا کے دربار میں اس طرح سے دعا کرتے ہیں۔

مناجات میرا تو سن یا سمیع

منجے خوش توں رک ولت دن یا سمیع

بھلا کر بھلا منج سوں جو ہوے گا

بُرا کر برا منج سوں جن یا سمیع

دراصل مناجات کو حمد کا ایک حصہ تصور کیا جاتا ہے اس لئے مناجات کی روایت بھی حمد کے ساتھ ساتھ چلی آ رہی ہے۔ ہمارے کلاسیکی شعراء کے علاوہ جدید شعری رجحان کے ساتھ حآلی کی مناجاتِ بیوہ ایک طویل مناجات ہے جو اردو شاعری میں اہمیت کی حامل ہے۔ حالی کی دوسری کتاب ''مسدس حالی'' کو بھی اسی زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ یا پھر اقبال کی مشہور نظم بچے کی دعا جس میں وہ کہتے ہیں۔

لب پہ آئی ہے دعا بن کے تمنا میری

زندگی شمع کی صورت ہو خدایا میری

یہ نظم مناجات کی خوبصورت مثال ہے۔ اس کے علاوہ بھی اقبال نے مناجات کہی ہے۔ اقبال کے علاوہ اسمٰعیل میرٹھی، حفیظ جالندھری اور مائل خیر آبادی جیسے بہت سے شعراء نے اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے۔

ایک مناجات مختصر نظم کی ہیئت میں ملاحظہ ہوں۔

میرے پہلے خدا!

آخری رب مرے!

شکر یہ بن کے بھی

خشک ہونٹوں پہ آ

اشک بن کے فقط

آنکھ سے بہہ نہ جا

(منصور اعجاز)

جدید مناجاتی شاعری جدید مسائل سے دوچار ہے جس کی وجہ سے وحشت و بربریت اور خوف و دہشت کی فضا ہر وقت چھائی رہتی ہے۔عمیق حنفی نے سماج کے اس کرب کو خدا کی بارگاہ میں آزاد نظم میں کچھ اس طرح پیش کیا ہے۔

بھلا یہ بھی کیا بات ہے
ترے نام کے کتنے ہجے بتاتے ہیں لوگ
کہ تو لامکاں لازماں بے کراں ہے
مگر تجھ کو شہروں کے اندر ڈھونڈتے ہیں لوگ
ترے نام بھائیوں کے لہو میں نہاتے ہیں لوگ
مگر وہ نہیں تو، جو تجھ کو بتاتے ہیں لوگ
مجھے نام، گن، چھب نہیں
صرف پہچان دے
مجھ کو وہ دھیان دے
جڑیں جس کی تیری حقیقت کے اندر جمی ہوں
وہ ایمان دے

محمد علوی بارگاہ الٰہی میں اپنی معصوم تمنا کا اظہار اس طرح سے کرتے ہیں۔

ایسا ہو بچوں کے بدن پر میل نظر نہ آئے
نئے نئے کپڑوں کی بو سے سارا گھر بھر جائے
اب کے عید کا دن آئے تو دودھ سوّیاں کھائے

چنانچہ ۱۹۶۰ء کے بعد کے عہد کے شعراء نے اپنے مسائل، اپنی خواہشات کو خدا کی بارگاہ میں پیش کیا ہے۔

واسوخت

وسواخت کے لغوی معنی ''تنفر اور بے زاری'' کے ہوتے ہیں واسوخت فارسی زبان کے لفظ ''واسوختن'' سے مشتق ہے جس کے معنی ''ترکِ عشق گفتن'' کے ہیں شعری اصطلاح میں واسوخت سے مراد ایسی شعری صنف لی جاتی ہے جس میں شاعر (عاشق) اپنے محبوب کی جلی کٹی باتوں اور اس کے ظلم وستم سے مجبور ہو کر اس سے نہ صرف اپنی بے زاری کا اظہار کرتا ہے بلکہ کسی دوسرے سے دل لگانے کی اُسے دھمکی دیتا ہے۔ یعنی ایک ایسی شعری صنف جس میں محبوب کے ظلم وستم سے تنگ آ کر شاعر ردعمل کے طور پر اپنے محبوب کے سامنے کسی دوسرے سے عشق لڑانے کی صرف بات نہ کرے بلکہ اس کے حسن و جمال کی تعریف بھی کرے۔

اس صنف کی ابتدا ایران میں ہوئی اردو میں یہ صنف فارسی شاعری کے زیر اثر آئی ہے۔ یہ ایک موضوعاتی صنف سخن ہے۔ اسے شاعری کے کسی بھی پیرائے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ مگر میؔر کے بعد عام طور پر اس کی ہیئت مسدس تسلیم کی گئی ہے۔ اس صنف کی ابتدا کے حوالے سے مولانا شبلی نعمانی (شعرالعجم) نے ''وحشی یزدی'' کو اس صنف کا موجد قرار دیا ہے۔ جب کہ آبِ حیات میں محمد حسین آزاد نے میؔر کو اس صنف کا موجد تسلیم کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اہل تحقیق نے فغانی یا وحشی کو فارسی میں اور اردو میں انھیں (میؔر) واسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے۔ سیکڑوں شاعروں نے واسوخت کہے لیکن خاص خاص محاوروں سے قطع نظر کر لیں تو آج تک اس کوچہ میں میر صاحب کے خیالات و انداز کا جواب نہیں'' (۱۶)

اس کے بعد کی تحقیق میں قاضی عبدالودود نے میر کے بجائے آبؔرو کو اس صنف کا موجد ٹھہرایا ہے۔ بہر حال یہ مسئلہ ابھی بھی متنازعہ ہے کہ واسوخت کا موجد اردو شاعری میں کون ہے؟ واسوخت کو ہیئت کے

اعتبار سے اگر دیکھا جائے تو میؔر ہی اس صنف کے موجد لگتے ہیں کیوں کہ میؔر نے واسوخت کو ہیئت کا اعتبار دیا۔یعنی مسدس کی ہیئت میں لکھا اور بعد کے شعراء نے اسی ہیئت کو تسلیم کیا۔میؔر کے سواخت کا ایک بند ملاحظہ ہو۔

اور مہ پارہ بھی اس شہر میں مشہور رہے اب   اس کی محبوبی و خوبی ہی کا مذکور رہے اب
دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور ہے اب   صرف اسی پر کروں گا اپنا جو مقدور ہے اب
اوس کنے ضد سے تری شام وسحر جاؤں گا   گھر سے جس دم اٹھوں گا اس کے ہی گھر جاؤں گا

مگر اس صنف کے حوالے سے اتنا تو سبھی نے تسلیم کیا ہے کہ اس کی ابتدا دلی میں ہوئی۔عروج لکھنؤ میں نصیب ہوا۔لکھنؤ میں اس صنف کے معراج تک پہنچنے کے پیچھے بھی ایک خاص وجہ لکھنؤ کے معاشرے میں رچی بسی عیش وعشرت کا ہے۔وسواخت نے لکھنؤ کی تہذیب ذہنی عیاشی کے لئے سامان فراہم کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔مثال کے طور پر چند شعراء کے وسواخت کی مثالیں ذیل دیکھئے۔

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا   وضع البیلی تھی ہر بات میں الھڑ پن تھا
خودنمائی سے نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا   چال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دوپٹہ ٹیڑھا
بالیاں پہنے رہتے تھے ان ارمانوں میں
نیلے ڈورے تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں

(شوق)

اے گل گلشن جاں بوئے وفا تجھ میں نہیں   اے ادائے دل بیمار شفا تجھ میں نہیں
اے مہ برج کرم مہر ذرا تجھ میں نہیں   بےحلاوت ہے تری چاہ مزا تجھ میں نہیں
تو وہ ہے غم میں کسی کے نہ کبھی آہ کرے
ایڑیاں بھی جو میں رگڑوں تو کھڑا واہ کرے

(بحر)

رنگ بے رنگ تھا ہر رنگ سے شرماتے تھے　　ہلکے ہلکے یہ دوپٹے نہ رنگ جاتے تھے

جوڑ توڑ ایسے بھلا تم کو کہاں آتے تھے　　پستی گوٹہ نہ بادامی میں ٹکواتے تھے

گندمی رنگ کو بن کر نہ کھرا کرتے تھے

دھانی جوڑے سے کبھی دل نہ برا کرتے تھے

(امانت)

ان مثالوں سے بھی لکھنؤ کے معاشرے کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اُس وقت لکھنؤ کے معاشرے کی کیا صورتِ حال تھی۔ جس کی بنا پر واسوخت کو بلندی عطا ہوئی۔ اور جب معاشرے کی قدریں بدلیں تو واسوخت پر زوال آیا۔ چنانچہ اس عہد کے بعد واسوخت لکھنے والا کوئی باضابطہ شاعر نہیں۔ یہ بھی سچ ہے دیگر اصناف کے مقابلے میں واسوخت کو وہ مقام نہیں ملا۔ جیسا اسے ملنا چاہیے تھا۔ لکھنؤ میں جرأت، شوق اور امانت وغیرہ نے اس صنف کو پروان چڑھایا۔ اور اب واسوخت صرف تذکروں میں ملتے ہیں۔ صنف طبع کے طور پر کہیں کہیں اس کی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں مگر ان میں میر کی ہیئت میں نہیں بلکہ کسی بھی ہیئت میں مل جاتی ہے۔ جیسے فیض کے یہاں غزل کی ہیئت میں ان کی واسوخت کا ایک شعر ملاحظہ ہو۔

سچ ہے ہمیں کو آپ کے شکوے بجا نہ تھے

بے شک ستم جناب کے سب دوستانہ تھے

شہر آشوب

آشوب کے لغوی معنی ''فتنہ و فساد، پریشانی اور شور و غوغا کے ہیں۔ شعری اصطلاح میں شہر آشوب اس صنف کو کہا جاتا ہے جس میں شہر یا ملک کے بگڑتے حالات ابتری، بدامنی، بدنظمی، انتشار و کرب اور اقدار کی شکست وغیرہ کا بیان ہو۔ یہ ایک موضوعاتی صنف ہے اس کے لئے ہیئت کی کوئی پابندی نہیں مگر عموماً مخمس

،مسدس،قطعہ،رباعی،چھوٹی مثنوی اورقصیدے کی ہیئت میں عام رہے ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے خواجہ اکرام نے اپنی کتاب ''اردو کی شعری اصناف'' میں شہر آشوب کی درجہ بندی تین الگ الگ خانوں میں کی ہے۔

(۱) قطعوں ، رباعیوں ،مختصر مثنویوں ، یا مفرد شعروں کا مجموعہ جن میں مختلف حلقوں اور پیشہ وروں کے کڑکوں کے حسن اوران کی دلکش اداؤں کا ذکر ملتا ہو۔

(۲) ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر کر کے ہمدردی کے رنگ میں یا تضحیک وہجو کے انداز میں کیا گیا ہو۔وہ کسی بھی شکل میں ہو قصیدہ،مثنوی،مخمس یا مسدس وغیرہ

(۳) ایسی نظم جس میں کسی شہر کی تباہی اس شہر کی بدحالی کا ذکر کیا گیا ہو۔

اردو میں شہر آشوب کی روایت اٹھارھویں عیسوی کے شروع میں ہی ملتی ہے اس سلسلے میں '' جعفر زٹلی'' کا نام سرفہرست ہے۔ان کا ایک شہر آشوب جوقصیدے کی ہیئت میں ''نوکری نامہ'' کے عنوان کے تحت لکھا گیا ہے۔جو اپنے زمانے میں بہت مشہور ہوا جس میں انھوں نے نوکری نہ ملنے کی اذیت ، فاقہ کشی اور معاشی پریشانیوں کے ذکر کرتے ہوئے انتظام سلطنت اورامرائے سلطنت کواس کا ذمے دار ٹھہراتے ہوئے طنز کے تیر چلائے ہیں: چند اشعار ملاحظہ ہو۔

بشنوبیان نوکری جب گا نٹھ ہوئے کھوکھری
جب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا خط ہے
یہ صبح ڈھونڈے چاکری کوئی نہ پوچھے بات ری
سب قوم ڈھودے لاکڑی یہ نوکری کا خط ہے
صاحب عجب بیداد ہے محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستاں فریاد ہے یہ نوکری کا خط ہے

جعفرزٹلی کا ایک اور شہرآشوب جس میں اقدار کی شکست وریخت کا ذکر ہے۔

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی کوئی عجب یہ دور آیا ہے

سودا کے شہرآشوب بھی کافی مشہور ہوئے لیکن سودا کا ہجو ''تضحیک روزگار'' عام وخاص میں بھی مقبول ہوئے۔ جو قصیدے کی ہیئت میں قلم بند کیا گیا ہے۔ اس میں گھوڑے کو علامت کے طور پر پیش کیا اور اس علامت کے سہارے سماجی واخلاقی گراوٹ۔ مغلیہ حکومت کی پستی، فوجی نظام کی ابڑی اور زبردست اقتصادی بحران کو بڑی ہنرمندی سے بیان کیا ہے۔ جس کے چنداشعار ذیل ہیں۔

مانند نقش نعل زمیں سے بجز فنا
ہرگز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار
اس مرتبہ کو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال
کرتا ہے راکب اس کا جو بازار میں گزار
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کروگے یاد
امیدوار ہم بھی ہیں کہتے ہیں یوں چمار
ہر رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر
دیکھے ہے آسماں کی طرف ہو کے بے قرار

میؔر کے شہرآشوبوں میں بھی اپنے عہد کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں، بالخصوص نادرشاہ اوراحمد شاہ ابدالی کے بعد دلی کی بربادی اور مرا کی تباہ حالی اورعوام الناس کی خستہ حالی کومختلف طریقوں سے بیان کیا ہے۔ مثال

ملاحظہ ہو۔

جس کسو کو خدا کرے گمراہ آوے لشکر میں رکھ امید رفاہ
یاں نہ کوئی وزیر ہے نے شاہ جس کو دیکھو سو ہے بحال تباہ
طرفہ مردم ہوئے اکٹھے آہ

اسی سلسلے میں نظیر اکبرآبادی کا شہرآشوب ملاحظہ ہو۔

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کاروبار بند رہتی ہے طبع سوچ میں لیل ونہار بند
دریا سخن کی فکر کے ہے موج دار بند ہو کس طرح نہ منہ میں زباں بار بار بند
جب آگرے کی خلق کا ہو روزگار بند

یہ چند مثالیں ہیں جس سے محض غم وغصہ کا ذریعہ نہ تھے بلکہ ایک طرح سے شہرآشوب نے اپنے اپنے عہد کے آئینہ ہیں۔جس میں تمام وہ تصویریں مل جاتی ہے سیاسی ،سماجی ،معاشرتی اوراقتصادی وغیرہ کی تاریخ جذب ہے۔

کلاسیکی شہرآشوب کے موضوعات میں سیاسی اتھل پتھل ،سماجی بے چینی ،اقتصادی بدحالی ، بے روزگاری ، مفلسی مختلف پیشہ ورطبقوں کے حسین وجمیل لڑکوں کی اداؤں کا ذکراوران طبقوں کی تباہ حالی ، اقداروروایات کی شکست اورشعروادب کی عام بگڑتی صورتحال وغیرہ شامل ہیں۔قدیم شہرآشوبوں کی پوری کائنات ان موضوعات کے اردگرد گردش کرتی ہے۔دوسری طرف جدید شہرآشوب میں مختلف پیشہ ورطبقوں کے حسین وجمیل لڑکوں کی اداؤں کا ذکر نہیں ملتااورسیاسی بے اطمینانی کا بھی موضوع ناپید ہے لیکن اس کے باوجود جدید شہرآشوب کے مطالعہ سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں بھی زندگی کے مختلف شعبوں میں ہونے والی تبدیلیوں کا بیان ملتا ہے۔سماجی بے چینی اوراقتصادی کساد بازاری سے لے کر جمہوری نظام کی خرابیوں ، سیاست میں عدم شفافیت ،اقدام عالم کی زبوحالی اوراقدار کی پامالی وغیرہ کے موضوعات بہت جامعیت کے ساتھ بیان ہوئے ہیں۔

پہلی جنگ آزادی کے بعد سے جدید شہر آشوب کے ابتدائی نقوش کا سراغ ملتا ہے مگر جدید شہر آشوب میں بھی کلاسیکی موضوعات کا عمل دخل ہے۔ کلاسیکی موضوعات میں سے صرف سیاسی بے اطمینانی کا موضوع نئے عہد میں ملتا ہے اور اس کی وجہ بھی ظاہر ہے۔ انگریزوں کے اقتدار میں آنے کے بعد جو سیاسی عدم استحکام اور اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد پیدا ہوا تھا اُس کا خاتمہ ہو گیا تھا۔ جدید شہر آشوب میں ملک کے سیاسی طور پر مستحکم ہونے کے بعد دوسری خرابیاں مثلاً مشینی نظام کی بالا دستی سے انسان کی اہمیت کا کم ہونا، آبادی کی کثرت، مہنگائی، حقیقت کا شعور و آگاہی اور اس کے نتیجے میں عقائد میں راسخیت کا فقدان، سیاسی انکشافات وایجادات کے مضر اثرات، بے روزگاری اور مفلسی، اقتصادی بحران اور اقوام عالم کے اخلاقی طور پر دیوالیہ ہونے جیسے موضوعات کو کافی رواج ملا اور یہ سارے موضوعات نئے شہر آشوب میں مختلف ہیئتوں میں بہت تفصیل سے بیان ہوئے ہیں۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل کے زمانے کے دستیاب جدید شہر آشوب تخلیق کرنے والوں میں پنڈت دتاتریہ کیفی کا ''عالم آشوب ۱۹۲۲ء'' منشی نرائن مہر کا ''دہر آشوب ۱۹۰۸ء'' صفی لکھنوی کا ''دہر آشوب ۱۹۲۸ء'' سیماب اکبرآبادی کا ''عالم آشوب رباعی کی ہیئت میں ۴۳-۱۹۴۰ء'' سیماب کا دوسرا شہر آشوب'' کارامروز ۱۹۴۷ء'' اور شیر بن باسی کا ''شہر آشوب ۱۹۴۸ء'' میں تخلیق کیا گیا۔ دتاتریہ کیفی کے تحریر شہر آشوب، عالم آشوب، پر تبصرہ کرتے ہوئے مسعود حسین رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> ''یہ 'عالم آشوب' قصیدے کی شکل کی بہت طولانی نظم ہے اور اس میں ہندوستان کے افلاس کا مرقع کھینچا گیا ہے۔ مصنف نے پہلے عام اہل ملک کی مفلسی کا بیان کیا ہے، پھر ملازمت پیشہ، تجارت پیشہ، تعلیم یافتہ، مزدوری پیشہ، اہل حرفہ اور زراعت پیشہ طبقوں کی پریشان روزگاری دکھائی ہے۔'' (۱۷)

اس میں نئے اور پرانے شہر آشوب دونوں کی آمیزش دیکھنے کو ملتی ہے۔ انھوں نے مختلف پیشے سے وابستہ لوگوں کے احوال وکوائف بھی لکھے ہیں کیونکہ وہ لوگ بے روزگاری کی لعنت سے پریشان تھے۔ اس کے علاوہ اس میں تعلیم یافتہ افراد کی صورتحال پر بھی تبصرہ کیا گیا ہے۔ ملازم پیشہ لوگوں کے احوال کے مطابق لکھتے

ہیں۔

نوکری پیشہ جو ہے اُن کا نہ پوچھو احوال
ان پر رہتی ہے ہمیشہ مصائب کی بھرمار
سادہ خوری کی ہے ماہانہ یہ مجمل روداد
پہلے سالن اڑا پھر دال سے چھوٹا بگھار
نوبت یہ ہے کہ مہینے میں ہے باقی ہفتہ
پان بیوی سے تو چھوٹا ہے میاں سے بھی سگار

جدید شہر آشوب کو ان شعراء کے علاوہ فروغ دینے والوں میں وحید اختر کے دونوں مجموعے ''پتھروں کا معنی ۱۹۵۵ء'' اور ''شب کا رزمیہ ۶۶۔۱۹۶۳ء'' میں عہد آشوب اور ایک عالم آشوب کے عنوانات سے دو طویل نظمیں ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی اپنے شعری مجموعہ ''نیا عہد نامہ'' میں حالات کی ستم ظریفی اور مصائب زمانہ سے متاثر ہو کر ایک جامعہ شہر آشوب تحریر کیا ہے۔

اظہر غوری کا شعری مجموعہ ''مضراب'' جس میں ۱۹۶۴ء سے لے کر ۱۹۹۷ء تک کی نظمیں شامل ہیں جن میں ایک شہر آشوب بھی قلمبند بھی کیا ہے۔ فیض احمد فیض کے مجموعے ''سر وادی سینا'' میں ایک شہر آشوب کا'' آغاز'' کے عنوان سے ایک نظم تحریر کی ہے اور اُس پر فروری ۱۹۶۶ء کی تاریخ درج ہے۔

روشن علی عشرت نے اپنی غزلوں میں جگہ جگہ شہر آشوب کو غزل کے پیرائے میں بیان کیا ہے جس کی وجہ سے ان کی غزل زندگی اور حقیقت سے کافی قریب ہو گئی ہے ان کی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

سیاہ دھبّے ابھرنے لگے اجالوں سے
پگھل کے زہر ٹپکنے لگا خیالوں سے

بچھائے جاتے ہیں ہر گام پر فریب کے جال
ہوس کی زد میں ہے حوّا کی بیٹیوں کا جمال

رخ حیات یہ جلوہ خوشی کا عالم نہیں
سحر ہوئی ہے مگر روشنی کا نام نہیں

جھکی جھکی نگاہیں غرق غرق ہے جبیں
دھواں دھواں ہے فلک تھرتھرا رہی ہے زمیں

یہ اشعار اپنے عہد کے سیاسی اتھل پتھل وطوائف الملکی اور مجلسی پریشانی کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔

ابن احمد تاب شہر حیدرآباد کی تباہی وبربادی، اقدار وروایت کی تبدیلی اوراس کی عظمتوں کے نشان کے گم ہونے پر ماتم کناں ہیں۔ جوشہر کبھی محبت وتہذیب اورامن وسکوں کا گہوارہ ہوا کرتا تھا اب وہاں صرف بدامنی، ظلم وبے انصافی اورنفرت وعداوت کا دوردورہ ہے۔ یہ شہرآشوب اپنے اختصار کے باوجود جامعیت اور تکمیلیت کے زیور سے آراستہ موثر اوردلنشیں پیرائے میں تحریر کیا گیا ہے۔ نظم چونکہ مختصر ہے اس لیے پیش کی جاتی ہے۔

ہائے یہ شہر وفا
کج کلاہوں کی زمیں
پیار والفت کا دھڑکتا ہوا دل حیدرآباد
اپنی تہذیب کا جو گنج گراں مایہ تھا
امن وانصاف کا گہوارہ تھا

جانے کیا بات ہوئی

کس کو معلوم تھا

خوشبوئے وفا سے مہکتا ہوا شہر

ایک دہکتا ہوا شعلہ ہوگا

ہر طرف پھیلے گا نفرت کا دھواں

آج ہر سمت سے بارود کی بو آتی ہے

جس طرف دیکھو محبت کی چتا جلتی ہے

خون بہا مانگے کس سے کسے قاتل کہیے

اپنے دامن ہی پہ ہم اپنا لہو دیکھتے ہیں

یہ نظم آج کے حیدرآباد کا آئینہ ہے جس میں شاعر لُٹتے ہوئے اقدار پر ماتم کرتا ہوا نظر آ رہا ہے۔

اردو کے مشہور ناقد و شاعر شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی ایک طویل قصیدہ شہر آشوب بہ عنوان ''قصیدہ در شکوہ روزگار و معاصران جہالت شعار'' قلمبند کیا ہے جو ان کے چوتھے مجموعے کلام ''آسماں محراب'' میں شامل ہے۔

ادا جعفری نے بھی ایک شہر آشوب لکھا ہے جس میں انھوں نے کراچی شہر میں رونما ہونے والے واقعات پر تبصرہ کرتے ہوئے اقدار کی تبدیلی کو نئے علائم اور نئی طرز ادا کے ساتھ بیان کیا ہے مثال کے طور پر ان کی نظم کا ایک ٹکڑا پیش کیا جاتا ہے جس میں انھوں نے حالات کی تبدیلی کو بہت فطری اور برجستہ انداز میں بیان کیا ہے۔

ابھی تک یاد ہے مجھ کو

سلونے موسموں میں

غم بھی بے چہرہ نہ ہوتا تھا

یقیں اغوا نہ ہوتا تھا
کہ دل دکھتا تو تھا لیکن
کبھی اس دل میں پچھتاوا نہ ہوتا تھا
تمنا کے سخن مبہم نہ ہوتے تھے
گلابی دھوپ، اجلی چاندنی کے
خواب یوں مدھم نہ ہوتے تھے
مرے آنگن میں نقش پا سجے تھے
خون کے دھبّے نہ ہوتے تھے
مرے گھر میں خزینے تھے
دھوئیں کے ناگ کا پہرا نہ ہوتا تھا
گئے وقتوں کی باتیں ہیں
مرے بچوں کو شاید ہی یقیں آئے
درو دیوار کے اوپر
کسی آسیب کا سایہ نہ ہوتا تھا
کبھی تنہا تھے لیکن یوں کیوں تنہا نہ ہوتا تھا
ابھی تک یاد ہے مجھ کو

اختر الایمان نے ایک مختصر شہر آشوب تحریر کیا ہے جس میں انھوں نے تخریب و ناقدری کے موضوعات کے علاوہ، آبادی کی کثرت کا موضوع بھی بیان کیا ہے۔ جدید شہر آشوب میں کثرت آبادی کا موضوع خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اختر الایمان نے یہ شہر آشوب غالب کی زمین میں لکھا ہے۔ چونکہ یہ ایک مختصر نظم ہے لہٰذا اس کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

ایک میں ہوں اور میری بے قراری ہائے ہائے
کس قدر بڑھنے والی تخریب کاری ہائے ہائے
بھیڑ ہے اتنی چڑھا ہے آدمی پر آدمی
شہر میں ملتی نہیں کوئی سواری ہائے ہائے
سب خدا کے نیک بندے ہوگئے پیارے اُسے
اب سوالچوں کے ہوگئی کس سے یاری ہائے ہائے
دیکھو لو کیا ہوگئی حالت ہماری ہائے ہائے
ہم ہیں اور دن رات کی اک بے قراری ہائے ہائے

غرض کی اس مختصر نظم میں شہر آشوب کے وہ تمام موضوعات درآئے ہیں جو کسی ایک طویل نظم میں ہوتے ہیں۔ جامعیت اور ہمہ گیری کے لحاظ سے یہ بھرپور اور معنی خیز ہے۔ جدید شہر آشوب تخلیق کرنے والے شعراء کی فہرست میں اور بھی بہت سے نام ہیں جیسے حمایت علی شاعر، سکندر علی وجد، ڈاکٹر منیب الرحمٰن، قتیل شفائی، یعقوب عامر، یعقوب یاور، وامق جانپوری، اظہر غوری، عمر انصاری، اختر انصاری، سید حامد، افتخار عارف ،طارق جاوید وغیرہ۔

گیت

اردو شاعری کا بیش تر سرمایہ فارسی اور عربی سے حاصل ہوا ہے مگر گیت اردو میں ہندی شاعری کے اثر سے وجود میں آیا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیت خالص ہندوستانی صنف سخن ہے۔ گیت ہندی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی راگ، سرود اور نغمہ کے ہیں۔ گیت کسی خاص موضوع یا ہیئت کے پابند نہیں ہاں مگر گیت میں محبوب مرد اور عاشق عورت ہوتی ہے۔ جس میں عاشق یعنی عورت اپنے محبوب یعنی مرد سے جذبۂ محبت، نغمگی، نسوانیت،

غنائیت اور ترنم ریزی کے ساتھ اپنے والہانا انداز میں اپنے عشق کا اظہار کرتی ہے۔مگر ایسا بھی نہیں کہ گیت صرف ان ہی موضوعات کے لئے ہوتے ہیں گیت کے موضوعات کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہونے کی وجہ سے عشق،بھگتی،عبادت،محبت،رزم،بزم غرض وہ ہر شے جو انسانی احساس کا حصہ ہے گیت میں اس کا اظہار ہوتا ہے۔گیت کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''اگر گیت مرد کی طرف سے کہا جائے تو بھی اُس کے مزاج میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ویسے مرد کے کردار کا ایک نسوانی رخ بھی ہوتا ہے جو اگر گیت میں اپنا اظہار کرے تو اس میں کوئی مزاج بھی نہیں۔اس سب کے باوجود گیت بنیادی طور پر عورت کے اظہار محبت کی ایک صورت ہے اور اس کے معتد بہ حصے میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے''(۱۸)

گیت اپنے منفرد تہذیبی ورثے کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہوتا ہے جس میں محبت اور نغمے کی آمیزش سے پیدا ہونے والی نہایت لطیف و دل کش روایت شامل ہے۔چونکہ گیت کا موسیقی سے گہرا ربط ہے،ترنم اور لے اور جھنکار اور تھاپ وغیرہ اس کے گائے جانے میں استعمال ہوتے رہے ہیں۔جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ گیت پڑھنے سے زیادہ سننے کی چیز ہے۔جو موسیقی کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ گیت کے متعلق شمیم احمد لکھتے ہیں:

''گیت شاعری کا وہ اسلوب ہے جہاں محبت اور نغمے کا سنگم پوری لطافت کے ساتھ ہوتا ہے''(۱۹)

گیت کی کوئی خاص ہیئت نہ ہونے کی وجہ سے یہ کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا ہے۔ویسے عموماً گیت کا مکھڑا ہوتا ہے جو دراصل گیت کا پہلا شعر یا پہلا مصرع ہوتا ہے۔اس کے بعد گیت کے کچھ بند ہوتے ہیں جن کی تعداد عموماً چار یا پانچ سے زیادہ نہیں ہوتی۔ ہر بند کے بعد گیت کے مکھڑے کا ہم قافیہ ایک مصرع نہیں ہوتا بلکہ اس کی جگہ مکھڑے ہی کو دوہرایا جاتا ہے۔کہیں کہیں تو یوں بھی ہوتا ہے کہ ہر بند کے بعد مکھڑے کا ہم قافیہ مصرع نہیں ہوتا بلکہ اس کی جگہ مکھڑا ہی کو دوہرایا جاتا ہے۔گیت کسی بھی بحر میں لکھا جا سکتا ہے لیکن عموماً

چھوٹی بحریں ہی استعمال کی جاتی ہیں۔کبھی کبھی گیت کا مکھڑا ایک بحر میں اور بول مختلف بحر میں ہوتے ہیں۔ گیت کے تمام بند خیال یا مضمون کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔اس لئے بھی کہ پورے گیت میں ایک ہی خیال کو پیش کیا جاتا ہے۔گیت کی ہیئت غزل کی ہیئت کی طرح کسی کسائی اور متعین نہیں ہوتی بلکہ ڈھیلی ڈھالی ہوتی ہے۔اس کا مکھڑا ایک مصرعے کا بھی ہوسکتا ہے یا ایک شعر پر بھی مشتمل ہوسکتا ہے۔اسی طرح گیت کے جو بند ہوتے ہیں ان میں بھی مصرعوں کی کوئی متعین تعداد نہیں ہوتی۔کسی گیت میں ہر بند میں چار چار مصرعے ہوسکتے ہیں تو کسی گیت میں تین تین مصرعوں کے بند بھی ہوسکتے ہیں۔ ہر بند کے بعد گیت اپنے مکھڑے کو دوہرانے کے لئے فضا ہموار کرتا ہے۔ یہ مصرع مکھڑا کا ہم وزن بھی ہوسکتا ہے یا اس سے کچھ چھوٹا یا بڑا بھی ہوسکتا ہے۔کہیں کہیں ایک ہی مصرعے کو توڑ کر دو سطروں میں لکھا جاتا ہے۔غرض یہ کی گیت کی ہیئت میں بڑی لچک ہوتی ہے۔گیت کی ہیئت کے متعلق سب سے اہم بات یہ ہے کہ گیت کا مکھڑا (جو کسی بھی صورت حال میں ہوسکتا ہے۔مصرعہ آدھا مصرعے یا شعر) وہ گیت کے ہر بند کے بعد دوہرایا جاسکتا ہے۔

غزل کی طرح گیت بھی شاعری کی ایک داخلی اور غنائی صنف ہونے کی وجہ سے شخصی جذبات و احساسات کا بے تکلف اور والہانا اظہار ہوتا ہے۔گیت میں محبوب سے جدائی کی تڑپ اور وصال کی آرزومندی نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ان معنوں میں گیت ایک فراق زدہ عورت کے دل کی صدائے پُرسوز ہے۔چونکہ گیت اور سنگیت کا چولی دامن کا رشتہ ہوتا ہے اس لئے سازوں کی آمیزش گیت کے حسن کو دوبالا کر دیتی ہے۔

اردو میں گیت کی روایت امیر خسرو کے عہد سے مانی جاتی ہے۔امیر خسرو نے راگ راگنیوں کے ساتھ گیت کو پروان چڑھانے کے لئے راگوں کو ایجاد بھی کیا۔امیر خسرو کے عہد سے تا حال اردو میں جو گیت لکھے گئے اس کا خاص موضوع عشق ہے۔جدائی غم ،اور ملن کی خوشی سے ہمارے گیت بھرے پڑے ہیں۔

عشق زندگی کی حرکت کا نام ہے اور یہی حرکت وحرارت گیت میں پائی جاتی ہے اور گیتوں کا لگاؤ زیادہ تر عشق مجازی سے رہا ہے،لیکن دیگر موضوعات بھی اس کے دائرے میں سمائے رہے۔جیسے مناظر فطرت کے گیت ،معاشرتی گیت ،تہواروں کے گیت ،حب وطن کے گیت ،کسانوں اور مزدوروں کے گیت ،فقیروں

کے گیت وغیرہ

امیر خسرو کی مشہور غزل ''زحالِ مسکیں مکن تغافل'' میں جو مصرعے یا مصرعوں کے ٹکڑے ہندوستانی زبان میں ہیں۔ انھیں ہم گیت کے اولین نقوش کہہ سکتے ہیں۔ ان مصرعوں میں عورت کی طرف سے محبت کا اظہار ہوتا ہے اور فراق کی کیفیت بیان ہوتی ہے جو گیت کی خصوصیت ہے۔

شمالی ہند میں گیت کی اہمیت اندر سبھا کے گیتوں سے بھی واضح ہوتی ہے۔ امانت کے گیتوں میں لوک گیت کی روایت اور نسوانیت کی خصوصیت کے ساتھ موسیقیت کا اثر بھی ہے۔ بنیادی طور پر ان گیتوں پر رادھا کرشن کے معاشقے کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ رادھا کرشن کے معاشقے کے دو پہلو بہت نمایاں ہیں ایک ملن دوسرا ہجران گیتوں میں دونوں پہلوؤں کی اپنی خصوصیات ہیں۔ امانت کا یہ گیت دیکھئے جس میں ایک عورت کے جذبات کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے۔

موری انکھیاں پھرکن لاگیں۔ کیا ہوا یار ہر گئیں سکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
دنیہیہ پھنکت ہے جیا تر پت ہے۔ پیت لگا کے مجا ہم چکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں
نین ملن دلدار بست ہے۔ یہ انکھیاں اطلاس پرکھیاں
انکھیاں پھرکن لاگیں

(امانت)

ادھر دکن میں بہمنی عہد اور اس کے بعد قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کے دور میں دکنی کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اس عہد کی شاعری میں دیسی اور مقامی رنگ زیادہ نمایاں ہے اور یہ مقامی رنگ ہندوستانی گیت کی خصوصیات سے مملو ہے۔ اسی لیے اس دور کی غزلوں میں گیتوں کا رنگ واضح طور پر نظر آتا ہے۔ اس دور کے بعض شعراء کے یہاں ایسی تخلیقات ملتی ہیں جن کو ہم اردو گیت کے ابتدائی نمونے کہہ سکتے ہیں۔

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا
تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں ستارا
بسنت کھیلیں ہمن ہور سا جنایوں
کہ آسماں رنگ شفق پایا ہے سارا

(محمد قلی قطب شاہ)

تو پیاری عشق بھی تیرا ہے پیارا
لگیا بہوت تج سوں دل ہمارا
سکھی آ مل کہ تل تل ذوق کرلیں
دنیا میں کوئی نیں آیا دو بارا

(عبداللہ قطب شاہ)

اب ہم دکنی غزل کے چند نمونے آپ کے سامنے پیش کرتے ہیں جن پر مضمون اور طرز اظہار کے لحاظ سے گیت کا رنگ حاوی ہے۔

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگی آمل رے پیا
تج بن منجے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا
کھانا برہ کھاتی ہوں میں پانی انجھواں پیتی ہوں میں
تج سے بچھڑ جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا

(ملا وجہی)

ان تمام نمونوں میں گیت کے خدوخال کہیں واضح اور کہیں مبہم نظر آتے ہیں شیخ بہاء الدین باجن، قاضی محمد دریائی، برہان الدین جانم، علی عادل شاہ ثانی اور ہاشمی بیجاپوری کے یہاں گیتوں کا انداز بالکل واضح

ہے۔ پہلے چار شعراء کے یہاں گیت کے الگ الگ بند بھی ملتے ہیں اوراس طرح گیت کی ہیئت بھی تشکیل پائی نظر آتی ہے۔ ہاشمی بیجاپوری کی ریختی میں جونسایت ہے وہ گیت کے رنگ وآہنگ سے میل کھاتی۔ وجہی اورقلی قطب شاہ کی غزلوں کے جونمونے ہم نے دیکھےان میں بھی وہی کیفیت موجود ہے۔

ادھر شمالی ہند میں فارسی کے زیراثر اصلاح زبان کی جوتحریک چلی اس نے اور گیت کی فطری نشونما میں ایک رکاوٹ کھڑی کردی۔ پھرانیسویں صدی کے آتے آتے امانت کی اندرسبھا سے اردو گیت کا احیا ہوتا۔

واجد علی شاہ کورقص وموسیقی سے دلچسپی تھی۔ وہ خود بھی ''رہس'' میں حصہ لیتے تھے۔ اندرسبھا جیسے ڈرامے عوام میں بے حد مقبول تھے۔ ان ڈراموں کی خاص بات گیتوں کی پیش کشی تھی۔ ڈراموں کے کردار گیتوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار زیادہ بہتر اور موثر طور پر کر سکے تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اندرسبھا کے ذریعہ اردو گیتوں کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اندرسبھا کا پس منظر چوں کہ ہندوستانی اساطیر سے ماخوذ تھا۔ اسی لیے اندرسبھا کے گیتوں پر بھی ہندی کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ اردو الفاظ کا تلفظ بھی حسب ضرورت بدل لیا جاتا ہے۔

کہاں گیئو گوئیاں شہزادہ جانی پیارا
دل تڑپے رے ہمارا
جر جائے گوئیاں ایسی ہوری
بن سیاں دینہ سلگت موری

اندرسبھا کے مطابق محمد شاہد حسین فرماتے ہیں کہ اندرسبھا میں کل (۴۷) گانے ہیں جس میں پانچ چھند اور دو چوبولے کو چھوڑ کر پندرہ گانو نے کے ساتھ دھنوں یا راگوں کے نام دیئے گئے ہیں چند دھنوں نام یہ ہیں بہار، کہماچ، دیس، سندرکافی، بہاگ، پرچ، بھیرویں اور سندھ بھیرویں وغیرہ ہیں (۲۰) اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ امانت کو گیت کے ساتھ ساتھ دھنوں کی بھی اچھی معلومات تھی۔ اور یہی نہیں اندرسبھا میں غزلیں بھی موجود ہیں اورغزلوں کے ساتھ ساتھ غزل نما نظمیں بھی ہیں جن کی تعداد ۱۳/ ہے۔ یعنی امانت کو

راگوں کے ساتھ ساتھ شاعری کی صنف پر بھی مہارت تھی۔گیت کے فروغ میں امانت نے اہم کردار ادا کیا ہے۔

دلی میں بھی محمد شاہ رنگیلے کے دربار میں راگ رنگ کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔محمد شاہ رقص وموسیقی کے ساتھ گیت نگاری سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔محمد شاہ رنگیلے اوران کے دربار سے وابستہ شاعروں نے زیادہ تر ٹھمریاں، خیال اور دادر جیسی چیزیں لکھیں جومختلف راگوں پر گائے جانے کے لیے تھیں۔واجد علی شاہ کے دربار کی کیفیت بھی کم وبیش وہی تھی۔البتہ لکھنؤ میں خیال کی جگہ پٹہ جیسی ہلکی پھلکی چیز زیادہ تمام تھی۔

بیسویں صدی تک آتے آتے گیت نے اپنا قدم اردوشاعری میں مستحکم کرلیا۔اردو گیت کوعروج تک پہچانے میں میراجی کے گیتوں کونظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔میراجی سے پہلے بیسویں صدی میں جن شاعروں نے گیت لکھے ان میں حسرت موہانی، آرزولکھنوی،سوامی مار ہردی،حفیظ جالندھری،اختر شیرانی اور میراجی کے معاصرین میں مطلبی فریدآبادی،عرش ملسیانی،مقبول احمد پوری،اندرجیت شرما،قیوم نظر،الطاف مشہدی،سلام مچھلی شہری، خاطر غزنوی،قتیل شفائی،عبدالمجید بھٹی،جمیل الدین عالی اور مسعود حسین خاں کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ہران میں سے چند منتخب شعراء کے گیتوں کے نمونے یہاں پیش کئے ہیں۔

کہاں چھائے رہے گردھاری
اورن مل سُدھ بھول ہماری
رووَت رووَت ترپت بلکت
برہ کی رین گئی کٹ ساری
جیاجات ہے برکھارُت حسرت
دیکھت دیکھت بدر یا کاری

موپہ رنگ نہ ڈارومراری

بنتی کرت ہوں تہاری

پنیا بھرن کا ہے جانے نہ دَئَ ہیں

شیام بھرے پچکاری

تھر تھر کا پنت لاجن حسرتؔ

دیکھت ہیں سب نرناری

(حسرت موہانی)

اپنے من میں پریت بسالے

اپنے من میں پریت

پریت ہے تیری ریت پرانی بھول گیا اور بھارت والے

بھول گیا اور بھارت والے پریت ہے تیری ریت

بسالے اپنے من پریت

آجا اصلی روپ میں آجا تو ہی پریم اوتار ہے پیارے

یہ ہارا تو سب کچھ ہارا من کے ہارے ہارے پیارے

من کے جیتے جیت بسالے

اپنے من میں پریت

(حفیظ جالندھری)

کھو جاتے تھے جب دونوں، ہم پیار کی باتوں میں

اُن چاندنی راتوں میں

لطف آتا تھا آہوں میں

مچلی ہوئی باہوں میں، پھیلے ہوئے ہاتھوں میں

اُن چاندنی راتوں میں

شرماتے تھے نظارے، بہہ جاتے تھے نظارے

بہکی ہوئی باتوں میں، اُن چاندنی راتوں میں

(اختر شیرانی)

دُکھ چاترہے ایسا روپ دکھائے

جیون سُدھ بسرائے

لاج کی ماری سُکھ کی گھڑیاں

پگ پگ ڈولیں رُک رُک جائیں، آنے سے شرمائیں

دُکھ چاترہے کھُلے کواڑوں آئے

آئے اور نہ جائے

(قیوم نظر)

پنیا بھرن کو جاؤں کیسے چھیڑ کرے گردھاری

کیسر رنگ بھرے گاگر میں ٹھاڑُ لیے پچکاری

پنیا بھرن کو جاؤں کیسے

(مقبول احمد پوری)

گاڑلینا کیسے بھائی ایسے بھائی ہیا ہیا

بوجھ اُٹھانا بوجھ اُٹھانا محل سراکا ہاں ہاں بھائی

محل سرا کا　　ہاں ہاں بھائی　　بوجھ اُٹھالو　　بوجھ اُٹھالو

بوجھ اُٹھایا　　ہیاہیا

پیٹ پلے گا　　مھاراتھارا　　محل بنے گا　　راجہ جی کا

پھول کھلیں گے　　ہاں ہاں بھائی　　جشن اُڑیں گے　　ہاں ہاں بھائی

بوجھ اُٹھایا　　ہیاہیا

(مطلبی فرید آبادی)

اندھا جگ کا نیائے رے منوا اندھا جگ کا نیائے

سونے چاندی کی پوجا میں اندھے ہیں بھگوان

ان کی نگری میں ہوتا ہے نِردھن کا ایمان

ہم سے سہانہ جائے رے منوااندھا جگ کا نیائے

(عرش ملسیانی)

موہے چاندی کی پائل منگادو سجن

خالی پیروں سے پنگھٹ کو میں کیا چلوں

اپنی سکھیوں کو دیکھوں تو من میں جلوں

وہ تو ناچیں میں شرما کے منہ پھیرلوں

موہے پنگھٹ کی رانی بنا دو سجن

(قتیل شفائی)

میرا جی کے گیتوں میں پوری طرح تخلیقی عمل کا عکس ابھر کر سامنے آتا ہے۔جس میں فکری میلانات کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں اوران کی فنکارانہ خوبیاں بھی نمایاں ہوتی ہیں۔ گیت کا بنیادی موضوع عشق ہے اور میرا جی نے اسی موضوع کی مختلف جہات کو اپنے منفرد انداز میں گیتوں میں سمایا ہے۔عشق ایک پا فتادہ موضوع

ہے لیکن میراجی کے انوکھے اسلوب نے اس میں ندرت پیدا کر دی ہے۔ چند مثالیں۔

دل دامن کا متوالا ہے

آنچل کی بات نہ ہم سے کہو، دل دامن کا متوالا ہے

اب گھر کا اندھیرا دُور ہوا، اب چاروں اُور اُجالا ہے

دل دامن کا متوالا ہے

ہم پیچھے، کوئی آگے آگے، سب کی سوئی قسمت جاگے

اب اپنے گلے میں پوجا کی موہن مدماتی مالا ہے!

دل دامن کا متوالا ہے

آج بسنت سُہائے سکھی ری، موہے آج بسنت سُہائے

آج پیا گھر لوٹ کے آئے، سُکھ کا سندیسہ بھی لائے

جنم جنم کے قول نبھائے

من سنگیت سنائے سکھی ری موہے آج بسنت سُہائے

(۲)

بادل نے گھونگھٹ کو ہٹایا، چاند نے اپنا روپ رکھایا

پریم اُجالا پھیل کے چھایا

دور ہوئے ہیں سارے سکھی ری موہے آج بسنت سہائے

(میراجی)

میراجی کے گیتوں میں جذبے کا خلوص کے ساتھ ہی وہ بعض الفاظ اور مصرعوں کی تکرار سے بھی گیت میں ایک انوکھی خوبی پیدا کر دیتے ہیں یہ گیت دیکھئے۔

کتنی دور ہو کتنی دور

کتنی دور ہو مجھ سے کہہ دو کتنی دور

میں آؤں گا میں پہنچوں گا چاہے تم ہو جتنی دور

دور بہت ہی دور ستارے

پھر بھی موہن پھر بھی پیارے

تم بھی موہن تم بھی پیارے چاہے تم ہو جتنی دور

کتنی دور ہو، کتنی دور!

(میراجی)

دراصل میراجی کی گیت نگاری سے یہ احساس ہوتا ہے کہ میراجی کو گیت سے ایک فطری مناسبت تھی۔ جس میں ان کی طبعیت کا بھی دخل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے بہت سارے گیت لکھے اور بڑے کامیاب گیت لکھے۔ میراجی نے گیت کی روح کے ساتھ ساتھ اس کی نبض کے تقاضوں کو خوب سمجھا۔ جس کی وجہ سے ان گیتو کی زبان اور اسلوب پر ان کی شخصیت کی چھاپ ہے۔ یہی وجہ ہے کی اردو گیت کی تاریخ میں میراجی کی آواز سب سے منفرد اور سب سے کامیاب گیت نگار کی حیثیت تسلیم کی جاتی ہے۔

گیت چونکہ ہندی شاعری کی دین ہے اس لئے اردو گیت بھی زیادہ تر ہندی بحروں میں لکھے گئے ہیں۔ مگر اردو کے بہت سے ایسے گیت بھی لکھے گئے ہیں جس میں نظم کی پیرائے میں ہیں جسے نظم نما گیت کہا جاتا ہے۔ ایسے گیتوں کا بھی ذخیرہ بھی اردو شاعری میں کافی ہے۔ نظم نما گیت لکھنے والے بہت سے شعراء نے حفیظ جالندھری، اختر شیرانی وغیرہ ہیں۔

قطعہ

قطعہ عربی زبان سے فارسی اور فارسی زبان سے اردو میں رواج پایا۔ قطعہ کے لغوی معنی ''ٹکڑے'' یا ''کاٹے ہوئے'' ہیں ادبی اصطلاح میں قطعہ ایسی نظم کو کہا جاتا ہے۔ جو ظاہری طور پر غزل یا قصیدہ کا کٹا ہوا حصہ معلوم ہو۔ عہد قدیم سے لے کر عصر جدید تک تقریباً شعراء کے کلیات و دواین و مجموعہ کلام میں وقطعات دستیاب ہوتے ہیں مگر اس کا چلن بہت عام نہیں بہت ہی کم شعراء نے مستقبل وقطعات کہے ہیں مگر طبع آزمائی کے لیے تو کم و بیش اکثر شعراء نے قطعات کہے ہیں۔

فنی اعتبار سے قطعہ میں ہر طرح کے موضوعات کو قید کیا جاتا رہا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے قطعہ میں جدت نہیں ہاں مگر اتنا ضرور کہا کا سکتا ہے کہ جہاں قطعات میں کم سے کم دو شعر ہونا ضروری ہے۔ مگر نسیم البلاغت کے مطابق زیادہ سے زیادہ سترہ اشعار ہوں گے۔ بعض شعراء کے یہاں تو اس سے زائد اشعار بھی قطعہ میں ملتے ہیں۔ قطع اپنی ہیئت کے اعتبار سے غزل اور قصیدہ سے بہت حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ قطعہ میں غزل اور قصیدہ کی طرح مطلع نہیں ہوتا مگر اس کی بھی مثال اردو ادب میں مل جاتے ہیں جس میں مطلع موجود ہے؛ میرؔ کا یہ قطعہ ملاحظہ ہو۔

قصہ تمام میرؔ کا شب کو سنا کیا\
بے درد سر بھی صبح تلک سر دھنا کیا\
مل چشم بھی نگہ نے دھتورا دیا مجھے\
جس پر نہ چھوڑا دل کو میں تنکے چنا کیا

(میرؔ)

قطعہ کے تمام اشعار آپس میں ہم وزن و ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعض شعراء نے قافیے کے ساتھ ردیف کی پابندی کو بھی برتا ہے۔ قطعہ کے حق میں سب سے زیادہ ضروری پہلو ہے کہ اس کے تمام اشعار آپس

میں مربوط ہوں۔قطعہ کسی بھی بحر میں لکھا جا سکتا ہے مگر رباعی کی مخصوص بحر سے اس کا منفرد ہونا ضروری ہے۔ قطعہ سے متعلق ڈاکٹر فرمان فتح پوری اپنے خیال کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

> ''قطعہ کو ہیئت اور معنی کے اعتبار سے قصیدہ یا غزل مسلسل خیال کرنا چاہئے۔صرف یہ کہ قصیدہ اور غزل میں مطلع کا ہونا ضروری ہے اور قطعہ میں عموماً مطلع نہیں ہوتا۔ گویا کسی نظم کے پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں قافیہ نہ لانے کے سبب اُسے قطع کہا جاتا ہے'' (۲۱)

اس حوالے سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قطعہ میں نہ ہی مطلع کی پابندی ہوتی ہے اور نہ ہی ممانعت۔جس کی بنا پر اردو میں مطلع اور غیر مطلع دونوں طرح کے قطعات موجود ہیں۔بغیر مطلع کا ایک قطعہ ملاحظہ ہو۔

تیری یادوں کے راستے کی طرف
اک قدم بھی نہیں بڑھوں گا مَیں
دل تڑپتا ہے تیرے خط پڑھ کر
اب ترے خط نہیں پڑھوں گا مَیں

(گمان، جون ایلیا)

جون ایلیا ہی کا ایک اور قطعہ ملاحظہ ہو۔

بات ہی کب کسی کی مانی ہے
اپنی ہٹ پوری کر کے چھوڑو گی
یہ کلائی یہ جسم اور یہ کمر
تم صراحی ضرور توڑو گی

(گمان، جون ایلیا)

کلیات ذوق میں ایسے قطعات بھی موجود ہیں جو تیرہ اور بیس اشعار پر مشتمل ہیں۔ تیرہ اشعار پر مشتمل قطعہ کا پہلا شعر اس طرح ہے۔

کل ایک نارک دینا سے میں نے پوچھا ذوق
کہ تو اکھڑ کے ادھر سے ادھر ہوا پیوست

بیش اشعار پر مشتمل قطعہ کا پہلا شعر اس طرح ہے۔

کہوں اے ذوق کیا حال شبِ ہجر
کہ تھی اک اک گھڑی سو سو مہینے

دیوانِ غالب میں سب سے طویل قطعہ جو تیس اشعار پر مشتمل ہے۔اس کا پہلا شعر اس طرح ملتا ہے۔

اے شہنشاہ آسماں اورنگ
اے جہاندار آفتاب آثار

اور آخری شعر اس طرح ہے؛

تم سلامت رہو ہزار برس
ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار

جدید دور میں بھی بہت سے شعراء نے چار مصرعوں سے زیادہ اشعار پر مشتمل قطعات کہے ہیں۔مگر عموماً چار مصرعے پر ہی مشتمل قطعات کہنے کا رواج رہا۔یعنی چار مصرعے کے قطعات کا رواج عام رہا ہے۔ اکبرالہ آبادی کی طنزیہ اور ظریفانہ شاعری زیادہ تر قطعات کی صورت میں ملتی ہے۔ان کا مشہور قطعہ

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو ان سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا

کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

(اکبرالہ آبادی)

جدید قطعہ نگاری کا فروغ مختصر نظم کے طور پر ہوا۔ جو چار مصرعوں پر مشتمل ہوتے ہیں جن میں مصرعہ بہ مصرعہ خیال کی تعمیر ہوتی ہے۔ قطعہ میں کوئی مصرعہ بھی غیر ضروری اور بھرتی کا نہیں ہوتا۔ جدید قطعہ نگاری میں موضوع کی کوئی قید نہیں ہے۔ ویسے بھی اس صنف میں کسی بھی عہد میں موضوع کی کوئی قید نہیں رہی البتہ ۱۹۶۰ء کے بعد کے قطعات نے اپنے عہد کی تصویر کشی کی ہے۔ چند قطعات ملاحظہ ہوں۔

ایسے جیتا ہوں جیسے شیشے کے
ٹوٹے حصوں کو جوڑتا ہے کوئی
یا ترستی ہوئی امنگ کے ساتھ
خواب میں پھول توڑتا ہے کوئی

عبدالحمید عدمؔ

عدمؔ نے اپنے اس قطعہ میں کیا خوب دلکش تشبیہ پیش کی ہے۔

میری چھٹی کو بہت طول نہ دینا بھیّا
اس طرح راہ میں کہے جاتی ہے سب کہتے ہیں
کون سی فوج میں شامل ہیں مجھے یاد نہیں
بس یہ معلوم ہے ایران میں وہ رہتے ہیں

احمد ندیمؔ قاسمی

احمد ندیم قاسمی کے بیشتر قطعات کا خاص وصف ان کی انسانیت کے ساتھ داخلی جذبات اور کیفیات کا اظہار خوب ملتا ہے جو بالا قطعہ میں بھی موجود ہے۔ ان کے قطعات کے دو مجموعے ''دھڑکنیں'' اور ''رم جھم'' جدید قطعات کا قیمتی سرمایہ ہے۔ جدید قطعہ نگاری میں ایک اور نام جسے کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اختر

انصاری ہیں۔ان کا پہلا مجموعہ کلام ''نغمہ روح'' ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا۔جن میں ۶۹ رقطعات ۳۱ رغزلیں اور ۲۱ رنظمیں شامل ہیں۔اس مجموعے کی اشاعت کے بعد انھوں نے نظموں اور غزلوں کے مقابلے میں بکثرت قطعات لکھے۔۱۹۴۵ء میں ان کے قطعات کا مجموعہ ''آبگینے'' شائع ہوااس مجموعے کی اشاعت کے ساتھ ایک قطعہ نگار شاعر کی حیثیت سے انھیں بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔آبگینے کے بعد ان کے منتخب قطعات کا مجموعہ ''پرطاؤس'' کے نام سے شائع ہوا۔جس میں ۱۹۶۸ء سے ۱۹۵۸ء تک کے بہترین قطعات یکجا کردیئے گئے ہیں جن میں جدید قطعات کے ساتھ پرانے قطعات کا انتخاب بھی شامل ہے۔۱۹۶۳ء میں قطعات کا ایک اور مجموعہ ''ٹیڑھی زمین'' کے نام سے شائع ہوا۔مثال کے طور پر اختر انصاری کے دو قطعہ ملاحظہ ہوں۔

ہوش کو اعتبار کھونے دو
ضبط کو پائمال ہونے دو
دل حرماں زدہ کو آج کی رات
چاندنی سے لپٹ کے سونے دو

تمام عمر میں آنسو بہاؤں گا اختؔر
تمام عمر یہ صدمہ رہے گا میرے ساتھ
کہ اپنے آپ کو میں نے فروخت کرڈالا
کسی کو پانے کی ناکام آرزو کے ساتھ

اختر کے ان دونوں قطعات میں عشق کا غم ، مایوسی کی حالت و بدنصیبی اور محرومی کی صورت کو موثر پیرائے میں پیش کیا ہے۔جدید قطعہ نگاروں کی فہرست میں اور بھی بہت سے نام لیے جاسکتے ہیں جیسے کہ سلیمان اریب، نریش کمار شاد، جگن ناتھ آزاد، احسان دانش وغیرہ۔

رباعی

رباعی عربی زبان کے لفظ ''ربع'' سے مشتق ہے جس کے معنی ''چار'' کے ہیں اردو کی دوسری اصناف کی طرح رباعی بھی فارسی سے اثر قبول کرتے ہوئے اردو شاعری میں وجود میں آئی۔

اردو شاعری میں رباعی کے حوالے سے اردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ کو رباعی کا پہلا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے ان کے کلیات میں متعدد رباعیاں موجود ہیں یعنی کہ رباعی کی ابتدا دکن کی سرزمین سے ہوتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔

رباعی کے مختلف ماہرین نے رباعی کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ مثلاً دوبیتی، ترانے، چارمصری، چہار بیتی، جفتی اور غیرخصی وغیرہ اس کے قدیم نام ہیں مگر اب صرف رباعی کے ہی نام سے یہ صنف اپنی شناخت رکھتی ہے۔

موضوعات کے اعتبار سے اس صنف میں کسی طرح کی کوئی قید نہیں یہاں تک کہ ابتدائی دور میں ہی یعنی کہ محمد قلی قطب شاہ نے خمریہ، نعتیہ، مدحیہ اور عشقیہ وغیرہ مضامین بہت برتا ہے۔ یعنی کہ یہ بات واضح ہے کہ رباعی میں ہر طرح کے موضوعات پیش کیے جا سکتے ہیں۔

ہیئت کے اعتبار سے رباعی میں چار مصرعہ ہوتے ہیں جس میں پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور تیسرا مصرعہ بے قافیہ ہوتا لیکن ایسی بھی بہت سی مثالیں مل جاتی ہے جس میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثلاً میرؔ کی یہ رباعی ملاحظہ ہو۔

ہجراں میں کیا سب نے کنارا آخر
اسباب کیا جینے کا سہارا آخر
نے تاب رہی نہ صبر و یارا آخر
آخر کو ہوا کام ہمارا آخر

(میرؔ)

اب اس رباعی میں چاروں مصرعے نہ صرف ہم قافیہ ہیں بلکہ ہم ردیف بھی ہیں۔اس طرح کی رباعیات کو اصطلاحاً ''غیر خصی'' رباعی کہتے ہیں۔اور جس میں تیسرا مصرعہ میں قافیہ کی پابندی نہیں ہوتی اسے'' خصی'' رباعی کہتے ہیں عموماً اسی طرح کی رباعی رواج عام رہی ہے۔رباعی ایک ایسی صنف ہے جو اپنے مخصوص بحر ہی میں کہی جاتی ہے۔اوراس کے لئے بحر ہزج مخصوص ہے۔اس کے عروضی خصوصیات کے متعلق ڈاکٹر سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

> ''علم عروض کے ماہروں نے بحر ہزج سالم سے جو مفاعیلن ،مفاعیلن ،مفاعیلن ، مفاعیلن ، ہے ۔ دس ارکان نکالے ہیں اور انھیں رباعی کے لئے مخصوص کر دیا ہے۔ان میں ایک رکن سالم آتا ہے اور باقی نو زحافات کے ساتھ''(۲۲)

ان دس ارکان کے نام اس طرح سے ہیں؛ (۱) مفاعیلن (۲) مفاعلن (۳) مفاعلن (۴) مفاعیل (۵) مفعولن (۶) فعول (۷) فاعلن (۸) فعل (۹) فاع (۱۰) فع

ارکان میں صرف پہلا رکن سالم ہے یعنی رباعی کے ہر مصرعے میں اس پہلے رکن کے ساتھ کوئی تین ارکان ہوتے ہیں۔رباعی میں کل چوبیس اوزان کا استعمال ہوتا ہے ان میں ہزج اخرب کے بارہ (۱۲) اوزان اور اخرام کے بارہ (۱۲) اوزان ہوتے ہیں۔

رباعی کے ۲۴ اوزان مخصوص رہے ہیں مگر بعض شاعروں نے ان میں سے ہر ایک وزن کو اپنی رباعیوں میں برتا بھی ہے مگر ان میں چند ہی ارکان زیادہ تر استعمال ہوئے ہیں۔

مثال کے طور پر دو رباعیات ملاحظہ ہو؛

لے لے کے خدا کا نام چلاتے ہیں
پھر بھی اثر دعا نہیں پاتے ہیں
کھاتے ہیں حرام لقمہ پڑھتے ہیں نماز

کرتے نہیں پرہیز دوا کھاتے ہیں

(امجد حیدرآبادی)

دنیائے دنی مجھ سے عداوت رکھّے
جھوٹی سچی ہزار تہمت رکھّے
تیرے دم سے ہے اپنی دنیا آباد
اے درد ! خدا تجھے سلامت رکھّے

(مرزا یگانہ چنگیزی)

رباعی کے ابتدائی دور کے دکنی شعراء میں محمد قلی، ملاوجہی، غواصی، عادل شاہ ثانی، نصرتی، ولی، سراج اور داؤد کے نام اہمیت کے حامل ہیں جن کے موضوعات فلسفہ، طنز، اخلاقی، عاشقانہ، متصوفیانہ، مدحیہ، مناجاتی، نعتیہ، منقبتی اور رثائی ہوا کرتے تھے۔شمالی ہند کے شعراء کے یہاں بھی تقریباً یہی موضوعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ بعدازاں اس میں سماجی، سیاسی، معاشرتی اور ناصحانہ مضامین کا اضافہ ہوا۔شمالی ہند میں درد، سودا، میر، میرحسن، ذوق، مومن، غالب، انیس، دبیر، مونس کا دور رباعی کے لئے کافی سازگار ثابت ہوا۔اسی دور میں اس صنف کو کافی فروغ ملا۔ یگانہ چنگیزی، اکبرالہ آبادی، حالی، جوش، فراق، امجد کے نام رباعی گوئی کے حوالے سے کافی مشہور رہوا۔

بہرحال رباعی ایک مشکل صنف ہونے کی وجہ سے چند ہی شعراء ایسے ہیں جنھوں نے اس صنف کی طرف خاصا توجہ دی ۔۱۹۶۰ء کے بعد کے رباعی گوشعراء میں شمس الرحمٰن فاروقی کو اہمیت حاصل ہے ان کی رباعیوں پر مشتمل مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔جدید رباعی کے فروغ میں رسالہ ''آجکل'' نے بھی خاصا توجہ دی ہے۔۱۹۶۰ء کے بعد کی چند رباعیات ملاحظہ ہوں۔

ملتی ہے کہاں سب کو یہ شئے حضرت دل
مے خانۂ حق کی ہے یہ مے حضرت دل

گھر بیٹھے مقدر سے جو ہاتھ آتی ہے
پی لیجئے پی لیجئے اے حضرتِ دل

(ظفر کمالی)

سورج کی طرح دن میں نکل آتا ہوں
جب چاند ابھر تا ہے میں گھر جاتا ہوں
مزدور ہوں معمول یہی ہے میرا
کچھ پیسے مشقت سے کما لاتا ہوں

(حافظ کرناٹکی)

دے گا نہ کوئی مرے سوالوں کا جواب
ہر شخص کا ہے اپنا الگ طرز ِحساب
سب کا ہے جدا زاویۂ فکر ونظر
سب کی ہے الگ اپنی کتاب اور نصاب

(کوثر صدیقی)

اور بھی بہت سے شعراء ہیں جن کی رباعیات دیگر رسائل میں شائع ہوتی رہتی ہیں۔جدید رباعیات نے بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ اپنی فکر کو بدلا ہے۔بالا درج رباعیات کے موضوع سے یہ اندازہ خوب لگایا جاسکتا ہے کہ آج کا انسان مکمل طور پر بے حس ہوگیا ہے۔اپنی ذہنی کشمکش کا شکار ہے۔

دوہا

اردو ادب میں دوہا کو عروضی صنف تسلیم کیا گیا ہے۔ جو خالص ایک شعر پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوہا کا اپنا مقرر وزن ہوتا ہے۔ دوہے کے ہر مصرعے کے بیچ میں وقفہ ہوتا ہے۔ جسے ''وشرام'' کہا جاتا ہے۔ وشرام چونکہ ہندی کا لفظ ہے جس کے معنی آرام کرنے کے ہیں یعنی کہ دوہے کے مصرعے میں ''وشرام'' کی جگہ تھوڑی دیر ٹھہرنے کے ہیں۔ ان کے ماتراؤں کی تعداد طے شدہ ہے پہلے حصے میں سات اور دوسرے میں چھے ماترائیں ہوتی ہیں پہلے حصے کی چھٹی اور دوسرے حصے کی آخری ماترا ''لگھو'' ماترا کہی جاتی ہے۔ اردو میں مقداری عروضی ارکان کے مطابق دوہے کا وزن ایک مصرع میں اس طرح ہوتا ہے:

فعلن فعلن فاع لن (وشرام) فعلن فعلن فاع

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷   ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶

فاع کی عین متحرک ہے جو ایک مختصر طول (لگھو ماترا) کے برابر ہے۔

دوہے میں غزل کے ایک شعر کی طرح معنوی اعتبار سے اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ مگر غزل کے مطلعے کے بعد اس کے ہر شعر کا پہلا مصرعہ الگ ہوتا ہے جب کہ دوہے کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

دوہا کا سفر طویل ہونے کی وجہ سے کئی ناموں سے یاد کیا جاتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں خواجہ اکرام نے اپنی کتاب ''اردو شاعری کے اصناف'' میں کچھ اس طرح لکھا ہے:

> ''دوہا کے لفظی اور لغوی سے بحث کرتے ہوئے ظہیر غازی پوری نے لکھا ہے کہ دوہا سنسکرت زبان کے لفظ ''دوگوھک'' سے بنا ہے اور اپنے طویل سفر میں دوہا مختلف ناموں سے پکارا گیا۔ معروف ادیب سید مبارک بھی نے لکھا ہے کہ ''دوہرا'' اور ''دوپداس'' اس کے دوسرے نام ہیں اسے ''دوہی'' اور ''دوہا'' بھی کہا جاتا رہا ہے۔ ڈاکٹر عزیز اندوری نے اسے ''دوہلک'' ''دُہا'' دوہرا'' اور ''دوہ'' بھی لکھا ہے
>
> (۲۳)

دوہا اپنے طویل سفر میں دیگر ناموں سے جانا جاتا رہا ہے مگر اب صرف دوہا کے نام سے ہی اپنی شناخت رکھتا ہے دوہے کا سفر سنسکرت سے ''اَپ بھرنش'' میں اَپ بھرنش سے ہندوستانی زبان (اردو + ہندی) میں ہوا ہے یعنی کہ دوہا اردو ہندی دونوں زبانوں کی جاگیر ہے جس میں ہندوستانی گنگا جمی تہذیب پیوست تھی مگر ایک طبے عرصے تک اردو ادب دوہا نگاری میں بہت مدھم ہوگئی۔

ہندی میں دوہا نگاری کے سلسلے میں کالی داس کو اولیت حاصل ہے۔ دوہا اپنی غنائیت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول عام صنف رہی ہے۔ کالی داس کے بعد خسرو، کبیر داس، تلسی داس، سورداس اور رحیم کے دوہے نے اپنے جادوئی اثر سے دھوم مچا رکھی تھی۔

دوہے کے تعلق سے اہم بات یہ رہی ہے کہ اس صنف کا تعلق بزرگ صوفی شعراء سے رہا ہے اور ان ہی کے ذریعے اس صنف کو بلندی عطا ہوئی ہے۔ اس دور میں میراں جی شمس العشاق کو اردو کا پہلا دوہا نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان کی کتاب ''خوش نامہ'' میں دوہے کے اشعار کی بھرمار ہے ان کے بعد اردو میں امیر خسرو، شیخ شرف الدین یحیٰ منیری، بوعلی شاہ قلندر، کبیر اور رحیم وغیرہ نے دوہا نگاری کو بامِ عروض تک پہنچایا۔ چونکہ اس صنف کا تعلق صوفی شعراء سے ہونے کی وجہ سے دوہا نگاری کے موضوعات میں اہم موضوع ''اصلاح'' تھا یعنی کہ اس دور کے صوفی بزرگ نے سب سے زیادہ دوہے سے نصیحت آمیز اپنے نظریہ کو عام کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں اس دور کے چند صوفی بزرگ شعراء کے دوہے مثال کے طور پر جو انسانی زندگی کو بلند کرنے کے لئے کہے گئے تھے۔

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
چل خسرو گھر اپنے سانجھ بھئی چودیس

(امیر خسرو ۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵)

سجن سکارے جائیں گے اور نین مریں گے روئے
بدھنا ایسی رین کرو کہ بھور کدھی نہ ہوئے

(شیخ بوعلی قلندر پانی پتی (م۱۳۲۴ء)

فریدؔ روڑا باٹ کا تجھ من کا ابھیمان
ایسی رہنی جو رہے تا ہے ملے بھگوان

(بابا فرید گنج شکر)

صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جائے
دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے

(کبیر داس (م۱۵۱۸ء)

دکنی شعراء کے یہاں بھی دوہا نگاری کی مثالیں موجود ہیں ملاوجہیؔ کی سب رس میں جگہ جگہ دوہے درج ہیں مگر اس وقت دوہے کو دوہرا کہا جاتا تھا۔ سب رس کے ایک دوہے مثال کے طور پر پیش ہے۔

تیرے کرتب کرنے تے میں چپ ہوئی بدنام
میں میانے تے اٹھ گئی تو جانے ترا کام

یا پھر مولانا عبدیؔ جو تیرھویں صدی ہجری کے شاعر ہیں ان کے بارے میں حافظ محمود شیرانی نے دوہا چھندان کے نام منسوب کیا ہے (حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو ص۲۶۱) ایک مثال ملاحظہ ہو۔

بھیجوں ان کی آل پر اور اصحاب تمام
تس بھیجوں احباب پر بہت درود و سلام

اردو شاعری کے دور متوسط تک آتے آتے اردو شاعری کا مرکز دکن سے شمالی ہند میں منتقل ہو جاتا ہے۔ شمالی ہند میں فارسی شعری روایت کے غیر معمولی اثرات کی وجہ سے ہندی اصناف و اوزان کو اس دور میں زیادہ قبول نہیں کیا گیا۔ ویسے بھی دوہے میں ہندی زبان کا اثر موجود ہونے کی وجہ سے اردو میں دوہے نگاری کو نظر انداز کر دیا گیا۔ لیکن اس کے باوجود چند شعراء کے یہاں دوہے کے نمونے مل جاتے ہیں مرزا سودا،

انشاء، جرأت، نظیر، انور گوالباری امانت لکھنوی وغیرہ دوہا نگاری میں شامل ہیں۔

دیکھ خفا جس کو ذرا کہتے مجھے رسولؐ
لال کو میرے فاطمہ کا ہے کیا ملول

(مرزا سودا)

کٹ جائے تو ہو گدھا اُلٹا مکھ ہو سوئے
پورن کھالی بھار سی سچ مچ سورج ہوئے

(انشاء)

عجب بلا میں پھنس گئے کہیں سو کیا جنجال
گویا رات ملاپ کی ہوگئی خواب و خیال

(جرأت)

برہ آگ تن میں لگی جلن لگے سب گات
ناڑی چھووت بید کے پڑے پھپولے ہات

(نظیر)

امانت لکھنوی نے اندرسبھا میں ہندوستانی اساطیر کی فضاء بنائے رکھنے کے کئے دوہے چند، گیت، غزل، غزل نما نظم وغیرہ کا استعمال کیا ہے۔

اردو ادب میں دوہا نگاری کی واپسی جدید دور میں پھر سے ایک نئے آب و تاب کے ساتھ ہوئی ہے۔ جدید دور کے دوہا نگاروں کے ہجوم میں پاکستان کے شاعر جمیل الدین عالی کو اہم مقام حاصل ہے۔ ہندوستان میں نادم بلخی، جمیل عظیم آبادی، ندا فاضلی، مناظر عاشق ہرگانوی، شاہد میر اور ظفر انصاری، بیکل اتساہی، کاوش پرتاب گڑھی، سیفی سرونجی، ساغر جیدی، فراز حامدی، ظفر ہاشمی، شاید میر وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ جدید دور کی دوہا نگاری کے موضوع غزل کے موضوع کی طرح وسیع ہیں۔ دوہا نگار نصیحت کے ساتھ ساتھ ہر طرف کے

موضوعات پر قلم اُٹھایا ہے۔

جدید دور کی دوہا نگاروں کے چند دوہے مثال کے طور پر پیش ہیں۔

مل گئی کوئی نار نئی یا کوئی پرانی میت
آخر کیسے ہار بنی یہ جیون بھر کی جیت

(جمیل الدین عاؔلی)

بچہ بولا دیکھ کر مسجد عالی شان
اللہ تیرے ایک کو، اتنا بڑا مکان

(ندؔا فاضلی)

کیسے کرتا آپ سے ، اپنے جی کی بات
پہرے میری آنکھ پر ، لگے رہے دن رات

(بھگوان داس اعجؔاز)

جاری ہے جب کرب کا، برفیلا طوفان
ٹھنڈا ہو کیسے بھلا ، من کا آتش دان

(احترام اسلام)

نذرانے لیتا ہوا گاؤں میں آیا پیر
ریشم کے ملبوس میں مانگے بھیک فقیر

(احمد ندیؔم قاسمی)

ٹوٹی چھوٹی کشتیاں دریا میں گرداب
جیسے مرنے کے لیے یہ لمحے نایاب

(شہریارؔ)

دنیا کے حالات نے چھین لیا ہے چین

بوسینا کے باب میں ہوا نہ کوئی بین

(رحمٰن جامیؔ)

جدید دور کے دوہا نگاروں کے یہاں غزل کی طرح موضوعات میں بڑی وسعت آ گئی ہے یوں تو ہر طرح کے موضوعات کو آج کے دوہا نگاروں نے برتا ہے۔ اور پھر سے ان میں روح ڈالی ہے۔ جو اپنے نئی آب وتاب کے ساتھ ابھر کر آ رہے ہیں۔ جس سے اردو دوہے نگاری کی عمر میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔

پیروڈی

پیروڈی یونانی لفظ ''Parodia سے ماخود ہے۔ اس کا معنی Counter Song یا جوابی نغمہ ہے۔ یونانی ادبی روایات سے معلوم ہوتا ہے کہ سنجیدہ گیت یا نغمے کو مضمک انداز میں بدل دینے کے فن کو ''پیروڈیا'' کہا گیا ہے۔ یہ صنف انگریزی سے اردو میں آئی ہے۔

اردو ادب میں پیروڈی دراصل مزاح نگاری کے راستے سے اردو میں آئی اور ایک مقبول صنف ثابت ہوئی جو شاعری اور نثر دونوں میں موجود ہے پیروڈی یا تحریف شاعر یا مصنف کی تخلیق کی نقالی کو کہتے ہیں۔ جس سے بنیادی فن پارے کی ہنسی (ٹھٹھا) نکل سکے۔ اس لئے سب سے ضروری بات یہ ہے کہ جس فن پارے پر پیروڈی تیار کی جائے وہ فن پارہ قاری اور سامع میں مقبول عام ہونا چاہئے۔ تا کہ اس کی پیروڈی کا قاری بھرپور لطف اُٹھا سکے۔ یعنی کہ شاعر یا مصنف کے سنجیدہ خیالات کو مزاحیہ انداز میں یوں بیان کیا جائے کہ سنجیدہ انداز فکر بدل جائے۔ اور ساتھ میں اگر اس میں تنقیدی عناصر بھی شامل ہو جاتی ہے تو پیروڈی کامیاب سمجھی جاتی ہے۔

پیروڈی نگار کو سنجیدہ مزاج، نفاست پسند اور موزوں طبع ہونا لازمی ہے۔ کیوں کہ پیروڈی صرف ہنسے

ہنسانے کا سامان نہیں بلکہ دبے پاؤں احساسات کے کمرے میں داخل ہو کر گدگدی پیدا کرنے کا فن ہے۔

پیروڈی دو قسم کی ہوتی ہے۔

(۱)لفظی پیروڈی یعنی کہ اصل تخلیق میں چند الفاظ کے ہیر پھیر سے کہی گئی پیروڈی لفظی کہلاتی ہے۔

جیسے کہ عبدالمید عدم کے شعر پر پیروڈی۔

شاید مجھے نکال کے پچھتا رہے ہیں آپ
محفل میں اس خیال سے پھر آ گیا ہوں مَیں

(عبدالمید عدم)

اسی شعر پر پیروڈی ہری چند اختر کی ملاحظہ ہو۔

شاید مجھے نکال کے کچھ کھا رہے ہیں آپ
محفل میں اس خیال سے پھر آ گیا ہوں مَیں

(ہری چند اختر)

(۲)معنوی پیروڈی اس طرح کی پیروڈی میں لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ معنی بھی بدل جاتے ہیں۔جیسے کہ امیر مینائی کے شعر پر ظریف لکھنوی کی پیروڈی ملاحظہ ہو۔

الیکشن کے سرکس کو اب دیکھئے گا
کہ ہوتے ہیں کرتب یہاں کیسے کیسے

(امیر مینائی)

ہیں تیار لڑنے پہ شہ زور بیٹھے
پچیت ان میں ہیں پہلواں کیسے کیسے

(ظریف لکھنوی)

پیروڈی کے ابتدائی نقوش اردو ادب میں انشاء اور مصحفی کے شعری نوک جھونک سے ملتے ہیں۔ ایک دوسرے کے کلام میں نقص نکلنا اور ایک دوسرے کی زمینوں میں غزلیں کہہ کر ایک دوسرے کا مذاق اڑانا۔ پھر دونوں طرف سے خوب لے دے واقع ہونا۔ یہ سب پیروڈی کے ابتدائی نقوش کہے جا سکتے ہیں۔ جیسے مصحفی کا یہ شعر اور انشاء کا جوابی حربہ۔

تھا مصحفی بہ مائل گریہ کہ پس ازمرگ
تھی اس کی دھرم چشم پہ، تابوت میں انگلی

(مصحفی)

تھا مصحفی کانا کہ چھپانے کو پس ازمرگ
رکھے ہوئے تھا آنکھ میں، تابوت میں انگلی

(انشاء)

مصحفی کے اس شعر میں تھوڑا سا رد بدل کر کے انشاء نے مزاح کا پہلو نکال لیا ہے۔ جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اردو میں پیروڈی کے نقوش ہمیں یہی سے ملتے ہیں۔ مگر سوال یہ ہے کہ اردو میں سب سے پہلے باقاعدہ پیروڈی کس نے کہی ہیں اس سلسلے میں انور مینائی نے اپنے مضمون میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''اردو نظم کے نقادوں کے حوالے سے پتا چلتا ہے کہ پنڈت تربھون ناتھ ہجر اردو کے پہلے پیروڈی نگار ہیں۔ اس کے بعد اکبرالہ آبادی نے ظریفانہ طرز کی پیروڈیاں لکھیں۔ ان کے بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اودھ پنچ سے متاثر ہو کر فسانہ آزاد میں ساقی نامہ مثنوی کی پیروڈی کی ہے'' (۲۴)

پیروڈی کی تاریخ میں اودھ پنچ کا کردار اہمیت کا حامل ہے۔ کیوں کہ اس نے مستقبل کے پیروڈی نگاروں کے لئے راستہ ہموار کرنے کا کام انجام دیا ہے۔ جس میں معروف پیروڈی نگاروں میں اکبرالہ آبادی، ظریف لکھنوی، شوکت تھانوی، کہنالال کپور، سید محمد جعفری، مجید لاہوری، رضا نقوی واہی، دلاور فگار، صادق

مولائی، مسٹر دہلوی، قاضی غلام محمد، راجہ مہدی علی خاں، عاشق محمد غوری اور سلیمان خطیب وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

آزادی کے بعد مزاحیہ شعراء کے علاوہ سنجیدہ شعراء نے بھی اس صنف کی طرف ہاتھ بڑھایا۔ اسی سلسلے میں ہری چند اختر کی عبدالمید عدم کے شعر پر یہ پیروڈی دیکھئے۔

شاید مجھے نکال کے پچھتا رہے ہیں آپ
محفل میں اس خیال سے پھر آ گیا ہوں مَیں

شاید مجھے نکال کے کچھ کھا رہے ہیں آپ
محفل میں اس خیال سے پھر آ گیا ہوں مَیں

شعر میں معمولی سی تبدیلی '' پچھتا کے بجائے، کھا رہے'' ہیں آپ، اسے پیروڈی کی تیار کی گئی ہے۔ آزادی کے بعد اردو میں پیروڈی کو کافی فروغ حاصل ہوا۔ پیروڈی نگاروں نے جہاں کلاسیکی شعراء مثلاً غالبؔ، اقبالؔ، نظیرؔ، اکبرؔ الہ آبادی وغیرہ کی نظموں اور غزلوں پر پیروڈیاں لکھیں وہیں دوسری طرف ترقی پسند شعراء اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کی آزاد نظموں اور پابند نظموں پر بھی پیروڈیاں لکھی گئیں جن میں فیضؔ، مخدومؔ، ساحرؔ، راشدؔ، میراجیؔ، مجازؔ، جذبیؔ، حفیظؔ جالندھری وغیرہ کی نظمیں شامل ہیں۔

مثال کے طور پر چند پیروڈیاں ملاحظہ ہوں۔ دلاور فگار جو اردو کے اہم پیروڈی نگاروں میں شمار ہوتے ہیں اقبال کی نظم شکوہ پر ان کی پیروڈی ملاحظہ ہو۔

شکوہ

(پانچ مہینے تک کالج میں تنخواہ نہ ملنے پر)

کیوں گنہگار بنوں قرض فراموش رہوں   کیوں نہ تنخواہ طلب کر کے سبکدوش رہوں
طعنے بنیوں کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں   ہم نوا میں کوئی بدّھو ہوں کہ خاموش رہوں

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ تنخواہ کا ، خاکم بہ دہن ہے مجھ کو

یوں تو مدت سے ہے کالج میں تری ذات قدیم   شرط انصاف ہے اے والدِ اولادِ یتیم
ہم نے بویا ہے ترے کھیت میں تخمِ تعلیم   ہم نے پیدا کیے ہر دور میں بقسراط حکیم

ہم کو جمعیتِ خاطر یہ پریشانی تھی
ورنہ کھانے کو تو مسجد میں بھی آسانی تھی

ہم تو جیتے ہیں فقط علم کی خدمت کے لیے   اور مرتے ہیں تو تہذیب کی عظمت کے لیے
ٹیوشنیں کرتے ہیں کچھ وہ بھی ضرورت کے لیے   ورنہ کیا اور ذرائع نہیں دولت کے لیے

قوم اپنی جو زرو مالِ جہاں پر مرتی
تیری سروس کے عوض پیری مریدی کرتی

تُو ہی کہدے کہ کیا، پوسٹ جسٹر کس نے ؟   امتحانوں میں بنا کر دیے پیپر کس نے ؟
دیے شاگردوں کو انصاف سے نمبر کس نے ؟   معرکہ انو جی لیشن، کا کیا سر کس نے ؟

پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفا دار نہیں
ہم وفادار تو ہیں ، مرنے کو تیار نہیں

آ گیا عین پڑھائی میں اگر 'پے' کا خیال   ماسٹر بھول گیا ماضی و مستقبل و حال
رہ گیا بورڈ پہ لکھا ہوا آدھا ہی سوال   آ گئے یاد 'گرامر' کے عوض اہل وعیاں

گیٹے و شبلی و خیام و ولی ایک ہوئے
بھوک دربار میں پہنچے تو سبھی ایک ہوئے

یہ شکایت نہیں ، ہیں اُن کے خزانے معمور   نہیں تختی پہ جنھیں نام بھی لکھنے کا شعور
قہر تو یہ ہے کہ کلّو کو ملیں حور و قصور   اور ہم 'بی ٹی' 'سی ٹی' کو فقط وعدۂ حُور

رحمتیں عام ہیں ہر کھتر کے لیے
ڈیڑھ سو دن کا مہینہ ہے تو ٹیچر کے لیے

کنہیالال کپور پیروڈی کی صنف میں ایک اہم نام ہے۔ان کی فیض کی مشہور نظم ''تنہائی'' کی پیروڈی ''لگائی'' کے عنوان سے ملاحظہ ہوں۔

لگائی

فون پھر آیا دل راز نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا ، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات اترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ
تھک گیا رات کو چِلّا کے ہر اک چوکیدار
گل کرو دامن افسردہ کے بوسیدہ داغ
یاد آتا ہے مجھے سرمۂ دنبالہ دار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

ایک آزاد نظم کی پیروڈی عاشق محمد غوری نے صادق قریشی کی نظم سلمیٰ پر لکھی ہے ''کتا'' کے عنوان سے ملاحظہ ہو۔

سلمیٰ (صادق قریشی)	کتا (عاشق محمد غوری)
میں نے اک تصویر بنائی	میں نے اک دن کھیر کھائی
نیچے لکھا نام کسی کا	اس کی خوشبو پا کر آیا

سلمیٰ	کتا
سلمیٰ شرم وحیا کی دیوی	کتا شرم وحیا سے عاری
پیکر اک اخلاص ووفا کا سلمیٰ	پیکر تھا اک حرص وہوا کا
	کتا

اردو میں شاعری کے مقابلے میں نثر میں بہت کم پیروڈیاں لکھی گئی ہیں اور آج کل تو پیروڈی لکھنے کا رواج ہی کم ہو گیا ہے مگر پھر بھی شاعری میں ابھی بھی یہ روایت زندہ ہے۔ادھر چند برسوں سے پاپولر میرٹھی وغیرہ جس کی عمدہ مثال ہے۔انھوں نے وسیم بریلوی، بشیر بدر وغیرہ اپنے عہد کے معروف شعراء کے کلام پر پیروڈی لکھی ہے۔اس فن میں جمال پاشاہ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

دوپدے

دوپدے کو ایک طرح سے دوہے کی سوتیلی بہن قرار دیا جا سکتا ہے۔کیوں دوہے اور دوپدے میں کچھ زیادہ فرق نہیں دکھائی دیتا۔دوہوں کے ماتراؤں اور چرنوں کا لحاظ دوپدے میں روانہیں رکھا گیا ہے۔اردو میں اس صنف کے متعلق حیدر قریشی کا نام دوپدے سے جوڑا جاتا ہے۔مگر اردو میں اولیت کس کے سر ہے یہ کہنا مشکل ہے۔اس صنف میں بھی سلیس ہندی الفاظ ہی زیادہ کارفرما ہیں جیسا کہ دوہے کی زبان ہوتی ہے وہی دوپدے کی بھی زبان ہے۔حیدر قریسی کے دوپدے ملاحظہ ہو۔

کو ن سا اپنا دین دھرم ہے، کون سا اپنا دیس
اصلی صورت بھول گئی ہے، بدلے اتنے بھیس

ایک اور حیدر قریشی کے دوپدے۔

حیدر بھید جہاں کے جیسے خواب کے اندر خواب

ایک نقاب اگر الٹیں تو آگے اور نقاب

رضی احمد تنہا کے دوُ دو پدے ملاحظہ ہوں۔

پریم کا پیاسا من کا آنگن روپ کا پیاسا درپن
پریم بھی بندھن روپ بھی بندھن توڑ دے سارے بندھن

پریم کرو اور پریم بنا ہو، کھٹن یہ دونوں کاج
پریم کے پنتھ پر چلنے والو پریم کی رکھیو کاج

یہ صنف اردو میں بہ مشکل رواج پا سکی ہے۔

بارہ ماسہ

بارہ ماسہ ایک ایسی صنف ہے جس میں بارہ مہینوں کا ذکر ملتا ہے۔ یہ صنف مثنوی کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے۔اس صنف کا ایک دوسرا نام موسمی نظم بھی ہے۔اس میں عشق اور غمِ عشق کا بیان ہوتا ہے مگر وہ عشق نہیں جو محبوب اور محبوبہ کا ہوتا ہے بلکہ اس میں خالص گھریلوں میاں، بیوی کے عشق پر مشتمل ہوتا ہے۔ چوکہ جب شوہر کہیں پردیش چلا جاتا ہے تو اس کی بیوی اس کی یاد میں تڑپتی رہتی ہے۔ ہر مہینے کے موسم کے اعتبار سے جس جس طرح سے کرب کی آگ میں چلتی ہے۔اس کے دل پر جو کرب ناک اثرات ہوتے ہیں اسے سلسلہ وار کا بیان شعری اصطلاح میں بارہ ماسہ کہلاتا ہے۔

بارہ ماسہ میں اظہار عشق اور تخاطب عورت کی طرف سے ہوتا ہے۔مرد کی حیثیت اس صنف میں خاموش بت کی طرح ہوتی ہے۔اس صنف میں برہا کی ماری عورت اپنی سکھیوں اور سہیلیوں کو اپنا راز دار بناتی ہیں۔اور اپنے دل کا حال سناتی ہیں۔جس میں شدت کے ساتھ ساتھ جدائی کی تڑپ کی سچائی صاف طور پر ابھر

کرآتی ہے۔سال کے بارہ مہینوں کا ذکر' بکرم سمبت' کے اعتبار سے کیا جاتا ہے۔ ہر مہینے کی خصوصیات کے ساتھ موسمی کیفیات اور تیواروں کا ذکر بھی اس صنف کی دلچسپی کا اہم حصہ ہوتی ہے۔بارہ ماسہ کا بارھواں مہینہ 'اساڑھ' کا ہوتا ہے جس میں پیا کے پردیش سے گھر آنے کا مہینہ ہوتا ہے۔جس میں برہن اپنے پیا سے ملنے کے لئے بے تاب نظر آتی ہے اور پیا کے گھر آنے کی خوشی بھی نظر آتی ہے۔بارہ ماسہ خالص ہندوستانی تہذیب کی دین ہے۔جو قدیم اردو ہندی کی اپنی جاگیر ہے۔

لیکن اردو میں بہت سے بارہ ماسہ میں تیرہ مہینوں کا بھی ذکر ملتا ہے،''اکرم قطبی'' نے تو تیرہ ماہ کا ذکر کیا اور اپنی نظم کا نام بھی ''تیرہ ماسہ'' رکھا ہے۔اردو کا سب سے مشہور بارہ ماسہ'افضل جھنجھانوی'' کا'' بکٹ کہانی '' ہے۔گوہر جوہر اور مداری لال کا نام بھی بارہ ماسہ لکھنے والوں میں اہم تسلیم کیا جاتا ہے۔افضل کے بارہ ماسہ بکٹ کہانی کے اشعار بطور مثال ملاحظہ ہو۔

سنو سکھیو بکٹ موری کہانی
بھئی ہوں عشق کے غم سوں دیوانی
نہ مجھ کو بھوک دن نہ نیند راتا
برہ کے درد سوں سینہ پراتا

بہرحال دور حاضر میں اب یہ صنف رائج نہیں۔صرف یہ صنف اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن کر رہ گئی ہیں۔اور نہ ہی اس کے رائج ہونے کے امکان نظر آتے ہیں۔

چار بیت

چار بیت جیسا کہ نام ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صنف کے مصرعوں کی تعداد چار ہوتی ہے۔اس صنف کی ایجاد کے سلسلے میں جن لوگوں نے سنجیدگی سے غور کیا ان کا ماننا ہے کہ یہ صنف افغانستان کے سرحدی

پٹھانوں نے ایجاد کی ہے۔ ہندوستان میں اس کی شروعات رام پور کے عبدالکریم خان غزنوی نے کی۔ فارسی ادب سے یہ صنف ماخوذ ہے مگر اردو میں اس کی روایت کے تمام اجزا خالص ہندوستانی ہیں یہ صنف دھرپد اور خیال گائیکی سے بہت قریب ہے۔ چار بیت کی صنف ہیئت اور موضوعات کے اعتبار سے مسمط، مربع اور مستزاد کے ساتھ مذہبی، اخلاقی، تاریخی، سماجی، قومی و وطنی، احتجاجی و سیاسی، تقریباتی و عشقیہ وغیرہ اس میں برتے جاتے ہیں۔ چہار بیت کی صنف ہندوستان کے لوگ گیتوں میں بڑی اہمیت کی حامل رہی ہے۔ دراصل اسے قوالی کے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ چار بیت کے لفظی معنی ہی چار شعر کے ہیں لیکن اس صنف کی تخلیق میں لفظی معنی کا کوئی دخل نہیں یعنی کی یہ دوسری ہیئت میں (مخمس، مثلث، مثنوی یا مستزاد کی ہیئت میں بھی لکھے جاتے ہیں۔ اس صنف کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ گروہ مقابلے میں گائی جانے والی صنف ہے۔ جسے اکھاڑہ یا پھر دنگل کہتے ہیں۔ دو گروہ مقابلے میں ہوتے ہیں جس میں جوش سوال و جواب کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ اور دونوں گروپ کا ایک خلیفہ اور استاد ہوتا ہے۔ استاد ہی کلام لکھ کر دیتا ہے۔ اور خلیفہ اپنے ہم نوا کے ساتھ اس فن کو دنگل میں پیش کرتا ہے۔ اس فن کو پیش کرنے میں شمشیر زنی کی طرح رقص اور پیترے بازی بھی کی جاتی ہے۔

چار بیت کے فن پر 'عبدالرحمٰن خاں منشی بھوپالی' استاد نے اس صنف کی باریکیوں کو اس طرح اجاگر کیا ہے۔

چار مصرعے ہوں بہم ، ربط ہو ان چاروں میں
باہمی طنز و مزاح ہوتی رہے یاروں میں

یار نغمہ کہے اور دھوم ہو اغیاروں میں
اس قرینے کی ہو ہر چہ بیت ، دھکا پیل نہیں

اردو میں چار بیت کا فروغ 'نواب فیض اللہ خاں کے دور میں افغانی قبائل کے ذریعے ہوا ہے۔ یہ افغانی قبائل ریاست رام پور میں آباد تھے۔ اقتصادی طور پر یہ لوگ شروع سے ہی معمولی طبقے کے سمجھے جاتے

تھے ۔آج بھی سماج میں ان کی اقتصادی سطح قابلِ رحم ہے۔ ہندوستان میں ان لوگوں کے اکھاڑے اور دنگل مختلف مقامات پر ہیں جیسے رام پور، مراد آباد، امروہہ، چاند پور، بچھراؤں بریلی، روہیل کھنڈ، آحمد آباد، ٹونک اور بھوپال وغیرہ ایک سیاسی وسماجی چار بیت ملاحظہ ہو جوٹونک کی ریاست کا حال زار ہے۔ جو ہیئت کے اعتبار سے مستزاد میں لکھا گیا ہے۔

گردش نے زمانے کی کیا ٹونگ بوبدرنگ　　　　ہوئےسن کے سبھی دنگ

اول تو ہوا شیوۂ نواب ہی ابتر　　　　کیا فوج کو بے پر

حد سے ہوگیا شوق رباب وچنگ　　　　ہوئےسن کے سبھی دنگ

بہر حال میرا خیال ہے کہ اس صنف کے متعلق بہت زیادہ نہیں لکھا گیا ہے یا پھر مجھ سے جہاں تک ہو سکا جتنی معلومات دستیاب ہوسکیں میں نے اتنا پیش کیا ہے۔

کہہ مکرنی

امیر خسرو کے کارناموں کا ذکر اردو ہندی کے حوالے سے عالمی ادب میں بڑے ہی احترام سے کیا جاتا ہے۔ امیر خسرو کی پہیلیاں، نسبتیں، دوسخنے ، کہہ مکرنی، کہاوتیں وغیرہ ان کے نام سے منسوب ہیں ۔ کہہ مکرنی کی شناخت اس طرح ہوتی ہے کہ اس صنف میں دو کردار ہوتے ہیں ۔اور یہ عورتوں کی زبان میں ہوتی ہے۔ان دونوں کرداروں میں ایک متکلم ہوتا ہے جو گویا ہوتا ہے اور دوسرا کردار مخاطب ہے جو ایک لفظ میں اپنی بات ختم کر دیتا ہے۔مخاطب متکلم کی بات کو رد کرتا ہے۔

کہہ مکرنی میں دو شعر ہوتے ہیں اور دونوں شعر مطلع ہوتے ہیں یعنی ہم قافیہ اور ہم ردیف یا غیر مردّف ہوتے ہیں ۔امیر خسرو کی ایک کہہ مکرنی مثال کے طور پر ملاحظہ ہو۔

وہ آوے تب شادی ہوئے

اُس بن دوجا اور نہ کوئے

میٹھے لا گیں واکے بول

کا سکھی ساجن ، نا سکھی ساجن

۱۹۶۰ء کے شعری سرمایہ میں کہہ مکرنی کا کہیں ذکر نہیں ملتا یہ صنف پوری طرح سے زوال پذیر ہو چکی ہے۔

سہرا

یہ ایک ایسی صنف ہے جسے فرمائشی نظم کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ کیوں کہ سہرا کسی کی شادی کے موقعے پر کسی شاعر سے نوشے کی سجاوٹ اور تجمل کی تعریف میں اشعار کہنے کی فرمائش کی جاتی ہے۔ ساتھ ہی نوشہ کو مبارکباد دی جاتی ہے۔ اور آنے والی زندگی کے لیے نیک خواہشات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ ایسی نظم کو سہرا کہا جاتا ہے۔ سہرا بارات کے استقبال اور نکاح کے بعد پڑھا جاتا ہے۔ ازدواجی زندگی کے آغاز کی خوشی میں دونوں خاندان، اعزاء اور اقرباء کی موجودگی میں پڑھنے کی رسم عام رہی ہے۔

سہرا کے لئے کسی مخصوص ہیئت کی پابندی نہیں بلکہ یہ کسی بھی ہیئت میں لکھا جاسکتا ہے۔ ہاں مگر غزل، مخمس اور مسدس، مربع ہیئت کی میں زیادہ لکھنے کا رواج رہا ہے۔ اردو کے مشہور سہروں میں دو سہرے ایسے ہیں جن کو کافی مقبولیت ملی۔ بہادر شاہ ظفرؔ اور نواب زینت محل کے فرزند جواں بخت کی شادی کے موقع پر مرزا غالبؔ نے لکھا اور پھر بہادر شاہ ظفرؔ کی ایماء پر استاد ذوقؔ نے بھی لکھا۔ یہ شادی ۱۸۵۲ء میں ہوئی۔ دو عظیم شاعروں کی باہمی چشمک کا ادبی معرکہ سہرے کو شہرت کی بلندی پر پہنچا دیا تھا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ دہلی اخبار میں ان دونوں سہرے کا خوب چرچا ہوا۔ جس کی وجہ سے دونوں سہرے عام ہوئے۔

سہرے کے متعلق 'شری مہیشور دیال'' نے 'عالم میں انتخاب دلی' میں لکھا ہے جسے ڈاکٹر رضوانہ معین نے اپنی کتاب ''نیر اعظمی کے سہرے'' کے پیش لفظ میں درج کیا ہے:

'' سہرا پہننے، گھوڑی پر چڑھنے اور بارات کے استقبال پر شاعروں کا سہرا پڑھنا
یکساں ہی تھا۔ سہرے کو شاعروں یا طوائفوں سے پڑھوانے کا رواج البتہ درباری
تھا، اور ہندؤں نے اسے اپنا لیا تھا'' (۲۵)

اس قول سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ سہرے کا رواج بہت پرانا ہے۔ یعنی کی شاہی دور سے کی سہرے کا رواج تھا۔ اور یہ علم ہوتا ہے کہ پہلے سہرے کا رواج صرف مسلمانوں ہی میں تھا۔ لیکن ہندوستان میں تہذیب کے بنا پر غیر مسلموں میں بھی رواج پایا۔ رسالہ، زمانہ، اگست دسمبر۱۹۲۴ء مین چند ایسے سہرے شائع ہوئے جو غیر مسلموں کے لئے لکھے گئے اور انھویں غیر مسلم شعراء نے لکھا مثلاً بتقریب شادی سری نراین نگم خلف منشی دیا نراین نگم از حضرت نازشؔ بدایونی، جناب جگن ناتھ آزاد کی شادی خانہ آبادی کے موقع پر لکھے گئے۔ تین سہرے موجود ہیں ایک ان کے والد بزرگوار منشی تلوک چند صاحب محرومؔ کا ہے، دوسرا منشی بشیشور پرشاد منورؔ لکھنوی کا اور تیسرا سہرا مہاشے جیمنی سرشار، خیر پور سادات کا ہے (زمانہ، اپریل۱۹۴۱ء) ایک اور سہرا نوبت رائے نظرؔ کا ہے۔ جو غالبؔ اور استاد ذوقؔ کی زمین میں لکھا گیا ہے۔

شادی بیاہ کے موقع پر نوشے سے سر پر سہرا باندھنے کا ذکر ہمیں کئی شاعروں کی تخلیقات میں نظر آتا ہے۔ مثلاً مثنوی سحر البیان، مثنوی گلزارِ نسیم، مثنوی زہرِ عشق وغیرہ میں ملتا ہے مگر سہرا لکھنے اور پڑھنے کا ذکر نہیں ملتا ہے۔ حالاکہ سہرا نگاری کے نقوش ہمیں امیر خسرو کے یہاں ملتا ہے۔ ڈاکٹر اسلم حنیف نے اپنے مضمون ' کچھ سہرا کے بارے میں' لکھتے ہیں کہ

'' یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ آپ (امیر خسرو) نے ہندو مسلم اتحاد کے
پیش نظر جو لوگ گیت ترتیب دیے تھے۔ ان میں سہرا گیت بھی ہے۔۔۔۔۔۔ سہرا
خالص اردو کی دین ہے اس پر قصائد اور دیگر تغافل برتنے کی بناء پر اس کی کوئی
خاص ہیئت وجود میں نہ آسکی'' (۲۶)

اسلم حنیف نے درس فرمایا کہ سہرا خالص اردو کی صنف ہوتے ہوئے بھی ہمارے بیشتر شعراء نے اس صنف سے خود کو بچائے رکھا۔ اور دھیرے دھیرے سہرا نگاری کے ساتھ ہندوستانی تہذیت کی ایک رسم بھی

غائب ہوگئی۔آج شہروں کی شادیاں میں شاید ہی کہیں سہرا پڑھا جاتا ہو، گاؤں میں ابھی بھی کہیں کہیں اس رسم کی پابندی کی جاتی ہے۔دراصل ہمارے شعراء نے سہرا نگاری کو کبھی فن نہیں تسلیم کیا۔جس کی وجہ سے سہرا دوسرے درجے کی صنف بن کر رہ گئی۔جدید سہرا نگار نیر اعظمی کے دو سہرے مثال کے طور پر ملاحظہ ہوں، پہلے غزل کی ہیئت میں اور دورا مسدس کی ہیئت میں:

عبدالعزیز دلال کے فرزند حبیب الرحمٰن کی تقریب شادی پر ۲۳/اگیت ۱۹۶۰ء

سہرا

زہے تقدیر ہے دونوں طرف یہ جلوہ گر سہرا
اُدھر گھونگھٹ کے پردے میں اِدھر بالائے سہرا

خوشی سے بزم میں نعمانؔ اور غفرانؔ جھوم اُٹھے
جب آیا آج بھائی سر پر اپنے باندھ کر سہرا

عزیزؔ باصفا کی آرزو ارمانِ بدرالدینؔ
ہے دو خوابوں کی اک تعبیر کیسا خوش نظر سہرا

چمک میں اس کا ہر غنچہ ہر اک گل رشک انجم ہے
جو محفل جگمگائے جا رہا ہے اس قدر سہرا

نظر لگ جائے نوشہ کو کسی کی ۔ ہے یہ ناممکن

نگاہِ بد سے بچنے کے لئے ہے اک سپر سہرا

نہاں ہر اک رگِ گل میں مگر زنجیر الفت تھی
مقید دو دلوں کو کر گیا باہمہ گر سہرا

کسی کی آرزو ، ارماں کسی کا، جانے کیا کیا ہے
یہ روحِ مادر و جانِ پدر یہ پُر گہرا سہرا

کھلائے ہیں مضامیں کے گل خوش رنگ نیّر نے
ترو تازہ ہمیشہ پائیں گے اہلِ نظر سہرا

مسدس کی ہیئت میں ایک سہرا کے دو بند حظہ ہو۔

گھٹا بادۂ کیف برسا رہی ہے فضا نغمۂ نور بکھرا رہی ہے
خوشی کا ترانہ صبا گا رہی ہے خزاں جا رہی ہے بہار آ رہی ہے
ہنسے پھول اور ہر کلی مسکرائی
بہاروں نے سہرا کی محفل سجائی

شبستانِ شبنم یہ گوہر فشاں ہے یہ سہرا میں کلیاں ہیں یا کہکشاں ہے
وہ سہرے کی لڑیوں کا دلکش سماں ہے رواں جیسے تاروں کا اک کارواں ہے
سمندر کی ایک موج در موج کہیے
جو کہیے تو پریوں کی ایک فوج کہیے

سہرا کی طرح رخصتی بھی ایک صنف ہے جو لڑکی کی شادی پر ’’رخصتی نامہ‘‘ کے طور پر پیش کی جاتی ہے جس میں دلہن کی نئی زندگی کی مبارکباد دی جاتی ہے اور ڈھیر ساری دعاؤں کے ساتھ رخصت کیا جاتا ہے۔مگر رخصتی کی بھی صورت حال سہرا کی جیسی ہے۔

پابند نظم

نظم کے لغوی معنی لڑی، بندوبست، انتظام وغیرہ کے ہیں۔ جو عموماً نثر کے مقابلے میں استعمال ہوتے ہیں۔مگر نظم مجموعی طور پر شاعری میں شعری اصناف مراد لی جاتی ہے۔لیکن شاعری کی دیگر اصناف کے مقابلے میں جب لفظ نظم کا استعمال ہوتا ہے، تو اس سے ایک خاص صنف بھی مراد لی جاتی ہے۔نظم کی شناخت کی ظاہری صورت، ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے کی جاتی ہے۔

پابند نظم کی ہیئت میں وزن اور بحر کے التزام کے ساتھ ساتھ قافیے یا قافیے اور ردیف کا ہونا لازمی ہے۔ابتدائی دور کی تمام نظمیں اسی دائرے میں کہی گئی ہیں۔ یہاں تک کہ انجمن پنجاب کے رجحان کے بعد بھی بیشتر نظمیں پابند نظم کے دائرے میں ہی کہی جاتی رہی اور آج بھی بڑی کثرت سے کہیں جاتی ہیں۔ پابند نظم کو بامِ عروج تک پہنچانے والے شعراء میں نظیر آبادی، خواجہ الطاف حسین حالی، پنڈت برج نرائن چکبست اور علامہ اقبال وغیرہ کا نام سرفہرست ہے۔

پابند نظم میں شعری اظہار کے مختلف نمونے ہماری شاعری میں موجود ہیں جس کی شناخت محض شعری ہیئت اور ظاہری صورت سے ہی کی جاتی ہے۔یعنی کہ انھیں صنف کا درجہ نہیں دیا گیا ہے۔ پابند نظم کو شاعری کی دیگر اصناف سخن کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔مثلاً مرثیہ، شہر آشوب، واسوخت اور گیت وغیرہ ایسی اصناف ہیں جو کسی بھی ہیئت میں کہی جاسکتی ہیں۔اور یہ مختلف ہیئتوں میں لکھی جارہی ہیں۔

(ا)**غزل** کی ہیئت میں لکھی ہوئی نظم جس کا رواج اردو شاعری میں عام رہا ہے۔مگر اس طرح کی نظم کی شناخت بڑی پیچیدگی سے ہوتی ہے۔کبھی کبھی اس طرح کی نظم کو مسلسل غزل میں شمار کرلیا جاتا ہے۔ جب کہ

وہ پوری طرح غلط ہے۔غزل کی ہیئت میں اقبال کی مشہور نظم ''ترانہ ہندی'' کے چند اشعار ملاحظہ ہو۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا ہم بلبلیں ہیں اس کی ، یہ گلستاں ہمارا
پربت وہ سب سے اونچا ، ہم سایہ آسماں وہ سنتری ہمارا وہ پاسباں ہمارا
مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بَیر رکھنا ہندی ہیں ہم ، وطن ہے ہندوستاں ہمارا
یونان ومصر وروما سب مٹ گئے جہاں سے اب تک مگر ہے باقی نام ونشاں ہمارا
اقبالؔ کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں
معلوم کیا کسی کو دردِ نہاں ہمارا

اقبال کی اس نظم میں مطلع بھی ہےاور مقطع بھی اس کے باوجود صفتاً یہ غزل نہیں مسلسل غزل بھی نہیں یہ ایک نظم ہے مگر ہیئت غزل کی ہے۔

(۲)اسی طرح سے **مثنوی کی ہیئت** میں بھی نظمیں لکھی گئی ہیں جب کہ مثنوی خود ایک نہایت عمدہ اور طاقت ورصنف سخن تسلیم کی جاتی ہے۔جس میں ہمارے اردوادب کا کافی سرمایا مثنوی میں موجود ہے جس کی اپنی تاریخ ہے۔مثنوی کی ہیئت دیگراصناف کے لئے ایک مفیداور کارآمد ہیئت کا کام بھی دیتی ہے۔مثال کے طور پر سردارجعفری کی ایک نظم ''جمہور'' کے چنداشعار ملاحظہ ہوں۔

وہ نادر کہاں ہے سکندر کہاں کہاں ہے مسولینی ہٹلر کہاں
نہ چنگیز ہے اور نہ تیمور ہے جو باقی ہے کوئی تو جمہور ہے
زمانے کے دریا کی موج رواں ازل سے ابد تک رواں اور دواں
ہزاروں برس کی کہانی ہیں ہم کہ فانی نہیں جاودانی ہیں ہم
ہمیں سے ہیں تہذیب کے نقش ورنگ ہمیں سے تمدن کے دل کی اُمنگ
ہمیں سے ہم گرمِ پیکار ہیں تواریخ کی تیز تلوار ہیں

(۳)ترکیب بند یہ نظم کئی بندوں پر مشتمل ہوتی ہے بند میں اشعار کی تعداد پانچ سے گیارہ

تک ہوتی ہے ہر بند میں ایک شعر الگ قافیے کا ہوتا ہے۔ جسے ٹیپ کا شعر کہتے ہیں۔ ترکیب بند۔ کی نظم غزل کے ہیئت میں ہوتی ہے۔ جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ ہوسکتی ہے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر جو اسی بحر میں ہوتا ہے کسی دوسرے قافیے میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح سے نظم کا ایک بند مکمل ہوتا ہے۔ اسی طرح باقی دیگر بند کی تعمیر کی جاتی ہے۔ بندوں کی تعداد مقرر نہیں ہوتی۔

فرض کرلیا جائے ایک ترکیب بند میں جملہ چار بند ہیں اور ہر بند میں ٹیپ کے شعر سمیت کل چھ شعر ہیں تو اس کی ہیئتی صورت اس طرح ہوگی۔ ترکیبِ بند کے تمام بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔

پہلا بند____ الف الف۔ ب الف۔ ج الف۔ د الف۔ ہ الف۔ و و

دوسرا بند____ ز ز۔ ح ز۔ ط ز۔ ی ز۔ ک ز۔ ل ل

تیسرا بند____ م م۔ ب ع۔ ل ع۔ ط ع۔ ف ع۔ ع ع

چوتھا بند____ ع ع۔ ب ع۔ ل ع۔ ط ع۔ ف ع۔ ع ع

مثال کے طور پر دو بند مندرجہ ذیل ہیں۔

اِدھر کو جس گھڑی اے ہم نشیں وہ یار آیا　　ہمارے دل سے گئی بے کلی، قرار آیا
اُسے جو مہر سے ہے ذرہ پروری منظور　　تو پھر ادھر کو جھمکتا وہ مہروار آیا
مزاج اُس کا جو عاشق نواز ہے ہر دم　　تو راہِ لطف پہ پھر وہ کرم شعار آیا
کسی نے دوڑ کے ہم سے کہا، مبارک ہو　　تمہارے پاس ہی وہ نازنیں نگار آیا
کسی نے گل کی طرح ہنس کے یوں کہا آ کر　　بھلا ہوا کہ تمہارا بھی گل عذار آیا

خوشی یہ بولی ''تمہاری میں گردِ خاطر ہوں''
ادھر سے عیش پکارا کہ ''میں بھی حاضر ہوں''

ہمارے دل میں جو فرقت کی بے قراری تھی　　تو اس کے ہاتھ سے صورت عجب ہماری تھی
کبھی خیال رخ و زلف کا سحر تا شام　　کبھی تصورِ مژگاں سے دل فگاری تھی

نہ دل لگے تھا کسی شغل سے کوئی ساعت نہ جاں کو جزالم ہجر ، ہم کناری تھی
یہ اضطراب تھا ہر دم ، یہ اپنی بے تابی ہمارے حال پہ سیماب کی بھی زاری تھی
خدا کے فضل سے پھر اس میں خیر وخوبی سے وہ دن بھی آیا کہ جس کی امیدواری تھی
جو دیکھی بھر کے نظر ، گل عذار کی صورت
تو ہر طرف نظر آئی ، بہار کی صورت

(نظیر اکبر آبادی، ملاقات یار)

اسی طرح مسّمط کی بعض شکلوں مثلاً مسدس، مثمن، معشر وغیرہ میں بھی ترکیب بند کی نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ترکیب بند میں جہاں ہر بندوں کے اشعار کی تعداد برابر ہوتی ہے، وہیں ترکیب بند کی بہت سی نظمیں ایسی بھی لکھی گئی ہیں جس میں اشعار کی تعداد برابر نہیں اس سلسلے میں اقبال کی نظم ملاحظہ ہو۔جس کے پہلے بند میں چھ مصرعے اور بعد کے آنے والے بندوں میں آٹھ مصرعے ہیں۔

گراں جو مجھ پہ یہ ہنگامۂ زمانہ ہوا جہاں سے باندھ کے رختِ سفر روانہ ہوا
قیود شام وسحر میں بسر تو کی لیکن نظامِ کہنۂ عالم سے آشنا نہ ہوا
فرشتے بزمِ رسالت میں لے گئے مجھ کو
حضورِ آیۂ رحمت میں لے گئے مجھ کو
کہا حضور نے اے عندلیبِ باغِ مجاز کلی کلی ہے تری گرمیٔ نوا سے گراز
ہمیشہ سرخوشِ جام ولا ہے دل تیرا فتادگی ہے تری غیرتِ سجود و نیاز
اڑا جو پستیٔ دنیا سے تو سرِ گردوں سکھائی تجھ کو ملائک نے رفعتِ پرواز
نکلی کے باغِ جہاں سے بہ رنگِ بو آیا
ہمارے واسطے کیا تحفہ لے کے تو آیا؟

(حضورِ رسالت مآب میں)

ترکیب بند کی یہ بھی نظم ہے مگر پہلے بند میں تین شعر اور دوسرے بند میں چار اشعار ہیں۔ دراصل یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ترکیب بند کے بندوں کے اشعار کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ مگر بہت سے شعراء نے تجربے کے طور پر پرانے سانچوں میں کچھ نئی اختراعات کی ہیں اور ضرورت پڑنے پر انھیں ترک کر کے نئے سانچوں کو ایجاد بھی کیا ہے۔ چونکہ جدید شاعری میں جہاں ایک طرف مغرب سے نئی ہیئتیں لی جارہی تھیں۔ وہیں دیگر شعراء نے شاعری کے سانچوں میں بھی نئی نئی صورتیں پیدا کرتے ہوئے نظر آئے ہیں اقبال کی مذکورہ نظم اسی کی مثال ہے۔

ترجیع بند ترجیع کے لغوی معنی ''لوٹانا'' کے ہوتے ہیں۔ ترکیب بند میں ٹیپ کا شعر نیا ہوتا ہے۔ لیکن ترجیع بند میں ٹیپ کے شعر ہر بند کے آخر میں دہرائے جاتے ہیں، یعنی جس نظم کے تمام بندوں میں پہلے بند کے ٹیپ کا شعر دہرایا جائے اسے ترجیع بند کہتے ہیں۔ بعض اوقات شعر کے بجائے ایک ہی مصرعہ بار بار دہرایا جاتا ہے۔ ٹیپ کے شعر کے سوا ترجیع بند میں بھی ترکیب بند کی طرح ہر بند کے اشعار غزل کی ہیئت کے طرز پر ہوتے ہیں۔ جو مسمط کی شکلوں مثلاً مخمس، مسدس، مثمن وغیرہ میں بھی ترجیع بند کی نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ ترجیع بند کی ہیئت میں قافیے اور مصرعے کی نوعیت یوں ہوتی ہے۔

پہلا بند____ الف الف۔ ب الف۔ ج الف۔ د الف۔ ہ الف (وو)

دوسرا بند____ ز ز۔ ح ز۔ ط ز۔ ی ز۔ ک ز (وو)

تیسرا بند____ ل ل۔ م ل۔ ن ل۔ س ل۔ ع ل (وو)

یہ تین بند فرض کیے گئے ہیں۔ اس سے زائد بند بھی ہو سکتے ہیں۔ ان سب کی تشکیل اسی ہیئت کے طرز پر ہوتے ہیں۔

ترجیع بند کی ہیئت میں دو بند ملاحظہ ہوں۔

ترے دیکھنے کوں اے نرگس نَین   چلے چھوڑ آ ہو دیارِ ختن

وہ مانندِ شمشیر پانی ہوا — جو دیکھا ترے ابروئے تیغ زن
تری یاد کرنے سوں اے نو نہال — ہوا دل مرا رشکِ صحنِ چمن
کمر بستہ سوز ہوں جیوں پتنگ — لگی تجھ سوں اے شمع جب سوں لگن
کیا دل نے تیری گلی میں مقام — کہ بلبل کا دایم ہے گلشن وطن
دیا جی جو تجھ فتنۂ ناز کوں — ہوا صبحِ محشر سوں اس کا کفن
سراپا بدن گل کے پانی ہوا — ترے غم سوں جیوں شبنم اے گل بدن

شتابی خبر لے کہ بے تاب ہوں
ترے عشق میں بے خور د خواب ہوں

ترے ابروؤں کا جو دیکھا کمال — گدائی کا کاسہ لے آیا ہلال
ترے گوش میں گوشوارے نہیں — ہوا نجم کا بدرسوں اتصال
فراموش دل سوں کیا حور کوں — نظر جس کوں آیا ہے تیرا جمال
عجب روز تھا اور عجب وقت تھا — جدائی کا ہر گز نہ تھا احتمال
نہایت کوں ہو دے گا سیپارہ دل — ترے مُکھ کے مصحف سوں نکلی ہے فال
جو کچھ اس سوں ظاہر ہوا تھا مجھے — ہوا ہے وہی حال اے نو نہال
تمنا نہیں اور کچھ دل منیں — سدا تجھ سوں میرا یہی ہے سوال

شتابی خبر لے بے تاب ہوں
ترے عشق میں بے خور خواب ہوں

(ولی)

ترکیب بند کی طرح ترجیع بند کے بھی ہر بند کے اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔

مستزاد

مستزاد کے لغوی معنی ''زیادہ کیا گیا'' شعری اصطلاح میں یہ وہ الفاظ ہوتے ہیں جو غزل، رباعی، قطعہ یا نظم وغیرہ کے مصرعوں میں بڑھا دیئے جاتے ہیں۔ شاعری کی کسی پابند ہیئت پر مستزاد کا اضافہ اس طرح ہوتا ہے کہ مصرعے یا شعر یا بند کے آخر میں کچھ موزوں فقرے بڑھا دئے جاتے ہیں۔ فقرے بڑھانے کے لیے عموماً ہوتا یہ ہے کہ جس بحر میں نظم یا غزل ہے اس کے مصرعوں پر مستزاد فقرے اُسی بحر میں لائے جاتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی سخت اصول نہیں ہے چنانچہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ نظم یا غزل کا مصرع کسی اور بحر میں ہے اور مستزاد فقرے کسی اور بحر میں، مستزاد فقرے کے تعلق سے شمیم احمد نے اپنی کتاب ''اصناف سخن اور شعری ہیئتیں'' میں مستزاد کی دو قسمیں بتائی ہے۔ (۲۷)

(۱) مستزادِ عارض

(۲) مستزاد الزام

مستزاد عارض کے فقروں میں زائد فقروں کو نکال دینے سے اصل مصرعوں کے معنوں اور وزن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔

مستزاد الزام کے فقروں میں اس بات کی وضاحت ہوتی ہوئی نظر آتی ہے کہ یہ مصرعوں کے لئے لازمی حیثیت رکھتے ہیں۔

شمیم احمد نے مستزاد عارض کی مثال اس طرح دی ہے۔ چند اشعار پیش ہیں:

دل چھوڑ کے یار کیوں کہ جاوے — کہتا ہے عیاں
زخمی ہے شکار کیوں کہ جاوے — بسمل ہے یہاں
جب لگ نہ پیے شرابِ دیدار — از جام لِبت
انکھیاں کا خمار کیوں کہ جاوے — بے بوسۂ آں

(ولی)

اب ان اشعار کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ معنوی کی ادائیگی میں ان زائد فقروں کی ضرورت تو نہیں لیکن معنوں کی مزید وضاحت ہو جاتی ہے۔

شمیم احمد نے مستزاد الزام کی مثال اس طرح پیش کی ہے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

میں ہوں عاشق مجھے غم کھانے سے انکار نہیں — کہ ہے غم میری غذا
تو ہے معشوق تجھے غم سے سروکار نہیں — کھائے غم تیری بلا
دل و دیں تیرے حوالے کیے کرتے ہی طلب — اور جو کچھ کہا سب
پھر جو بیزار ہے تو مجھ سے بتا اس کا سبب — میری تقصیر ہے کیا
بھیجے خط سیکڑوں لکھ کر تمھیں ہُشیاری سے — بڑی دُشواری سے
تم نے بھیجا نہ جواب ایک بھی عیاری سے — یہ بھی قسمت کا لکھا

مندرجہ بالا اشعار کے فقرے اصل مصرعوں کے لئے اتنی اہمیت کے حامل نہیں لیکن ہیئت کے اعتبار سے اگر جائزہ لیا جائے تو اس بات کا علم ہوتا ہے کہ اگر مستزاد فقروں کو نکال دیا جائے تو اشعار غزل کی ہیئت پر برقرار نہیں رہتا بلکہ مثنوی کی ہیئت میں داخل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ بحثیت غزل اس کی شناخت برقرار رکھنے کے لیے مستزاد فقرے ضروری ہیں۔

بہر حال مستزاد کی جتنی شکلیں یا مثالیں اضاف کی کتابوں میں دستیاب ہوتی ہیں۔ ان سے اس نتیجے پر پہچا جا سکتا ہے کہ شعر کے ہر مصرعے کے آگے مستزاد فقرے کا آنا ضروری نہیں بلکہ شعر کے دوسرے مصرعے میں بھی آ سکتا ہے۔ اور اگر مربع ہو تو چار مصرعوں کے بعد گرہ کے فقرے کے طور پر بھی آ سکتا ہے یعنی کہ کسی بھی صورت میں شاعر فقرے کا استعمال کر سکتا ہے جیسے جاں نثار نے اس طرح سے فقرے کا استعمال کیا ہے۔

تاریک افق کے ماتھے سے صدیوں کی سیاہی چھوٹ گئی
ظلمات کا سینہ چاک ہوا لو سانس بھی شب کی ٹوٹ گئے — لو صبح کی پو بھی پھوٹ گئی

بہرحال فقرے کی ترکیب قدیم شعراء سے لے کر موجودہ دعہد کے شعرا تک اس ترکیب کا استعمال اپنی شاعری میں کرتے رہے ہیں۔

مسمّط

مسمط عربی زبان کا لفظ ہے۔ جو لفظ ''تسمیط'' کا مفعول ہے۔تسمیط کے لغوی معنی ''موتی پرونا'' یا بہ الفاظ دیگر ''منتشر اور بکھرے ہوئے اجزا کو ترتیب کے ساتھ ایک جگہ جمع کر دینا ہے مگر شعری اصطلاح میں مسمط کا مفہوم ایک ایسی نظم سے لیا جاتا ہے جو مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ مسمط کے بندوں میں مصرعوں کی تعداد مختلف ہوسکتی ہے پہلے ہی بند سے مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مسمط کی کل آٹھ قسمیں ہوتی ہیں۔ جس کی تفصیل درج ہے۔

(۱) مثلث ______ اس میں تین مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۲) مربع ______ اس میں چار مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۳) مخمس ______ اس میں پانچ مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۴) مسدس ______ اس میں چھ مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۵) مسبع ______ اس میں سات مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۶) مثمن ______ اس میں آٹھ مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۷) متسع ______ اس میں نو مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

(۸) معشر ______ اس میں دس مصرعوں کا بند ہوتا ہے۔

مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے اس کی شناخت ہوتی ہے۔ مگر ہر بند کے لئے ایک علیحدہ اصطلاح رائج ہے۔ اس لیے وہ مخصوص بند یا اس بند کی مخصوص ہیئت عام گفتگو میں اس مخصوص نام ہی سے منسوب ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہر بند پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہے تو کہا جائے گا یہ نظم مخمس ہے یا مخمس کی ہیئت

میں ہے۔اسی طرح اگر بند میں چھ چھ مصرعے ہیں تو نظم مسدس یا مسدس کی ہیئت میں ہے۔غور طلب بات یہ ہے کہ مسمط دراصل متذکرہ بالا آٹھوں شکلوں کے لیے ایک مجموعی نام ہے۔جس سے مراد یہ ہے کہ منتشر اور بکھرے ہوئے خیالات کو سلسلہ وار اور ایک خاص ترتیب میں یکجا کر دیا جائے۔

مثلث

مثلث یا ثلاثہ عربی کا لفظ ہے۔جس کے معنی ''تین'' کے ہیں۔اسی سے اردو میں مثلث آیا۔مثلث ریاضی کی اصطلاح میں ایسی شکل کو کہا جاتا ہے جس میں تینوں ضلع مساوی ہوں۔یعنی کہ شعری اصطلاح میں مثلث سے مراد وہ نظم لی جاتی ہے جس کا ہر بند تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔اردو شاعری میں اس کی الگ الگ ترتیب پائی جاتی ہے۔جس کی ہیئت قوافی ترتیب اس طرح سے بنتی ہے:

الف الف الف۔ب ب الف۔ج ج الف۔د د الف۔ہ ہ الف

الف الف ب۔ج ج ب۔د د ب۔ہ ہ ب۔

الف الف ب۔ج ج د۔ہ ہ و۔ز ز ح

الف الف الف۔ب ب ب۔ج ج ج۔د د د

الف الف الف۔ب الف الف۔ج الف الف۔د الف الف

الف ب ج۔د ہ ج۔و ز ج

مثال کے طور پر مثلث کے ایک نظم کے دو بند ملاحظہ ہوں جس کے قوافی کی ترتیب کچھ اس طرح ہے۔

الف الف الف۔ب ب الف۔ج ج الف۔د د الف۔ہ ہ الف

اس ترتیب میں پہلے بند میں تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد مین آنے والے ہر بند کے اولین دو مصرعے کسی اور قافیہ میں ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔مثلاً یہ دو بند ذیل ہیں:

شفق کی چھاؤں میں چرواہا جب بنسی بجاتا ہے　　　تصور میں مرے ماضی کے نقشے کھینچ لاتا ہے

نظر میں ایک بھولا بسرا عالم لہلہا تا ہے

میں بچپن میں کیا کرتا تھا الفت اس کے نغموں سے مرے افکارِ طفلی کو ہے نسبت اس کے نغموں سے

جبھی بنسی کی لے میں عہدِ طفلی جھلملا تا ہے

(اختر شیرانی، چرواہے کی بنسی)

مربع

مربع میں بھی مثلث کی طرح سے قوافی کی بہت سی ترتیب پائی جاتی ہے۔مسمط کی مخصوص ہیئت کے مطابق اس کی پہلی شکل اس طرح سے واضح ہوتی ہے۔جس کے قوافی کی ترتیب یہ ہوسکتی ہے۔

الف الف الف ب۔گ گ گ ب۔ق ق ق ب

الف الف الف الف۔ب ب الف الف۔ج ج الف الف

الف الف الف ب۔ج ج ج ب۔گ گ گ ب۔و و و ب

الف الف الف الف۔ب ب ب ب۔ج ج ج ج۔ک ک ک ک

الف الف ب ب۔ج ج ب ب۔د د ب ب۔ق ق ب ب

الف الف ب ب۔ج ج د د۔ق ق ل ل۔ز ز گ گ

الف الف ب الف۔ج ج د ج۔ق ق ل ق۔و و ک و

الف الف الف الف۔ب ب ب الف۔ج ج ج الف ق ق ق الف

مربع کی ایک اور شکل جس میں ہر بند کا چوتھا مصرع، بعد کے تمام بندوں میں دہرایا جاتا ہے یعنی کی چوتھا مصرع ہر بند کا ''ترجیع'' ہوتا ہے: جس کے قوافی کی ترتیب اس طرح سے ہوگی:

الف الف الف ب۔گ گ گ ب۔ق ق ق ب

مثال کے طور پر دو بند ملاحظہ ہو:

تتنے گا مسرت کا اب شامیاں　　بجے گا محنت کا نقار رخا نہ
حمایت کا گائیں گے مل کر ترانہ　　کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ

نہ ہم روشنی دن کی دیکھیں گے لیکن　　چمک اپنی دکھلائیں گے اب بھلے دن
رکے گا نہ عالم ترقی کیے بِن　　کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ

(اسمٰعیل میرٹھی)

مخمس

مخمس کے ہر بند میں پانچ مصرعے ہوتے ہیں مگر اس میں بھی مربع اور مثلث کی طرح قوافی کی ترتیب الگ الگ طریقے سے ہوتی ہے۔جس میں ایک صورت ترتیب قوافی اس طرح سے ہوتی ہے؛

الف الف الف الف الف ۔ب ب ب ب الف ۔ج ج ج ج الف

مخمس کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ جس میں بند اول سمیت تمام بندوں کے اولین چار مصرعے الگ الگ قافیوں میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔لیکن ہر بند کا پانچواں مصرع بند اول کے پانچویں مصرعے کا ہم قافیہ لایا جاتا ہے۔جس کی قوافی پیمائی اس طرح ہوتی ہے؛

مخمس میں ایک شکل یہ بھی ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کے تین مصرعے علحدہ علحدہ قافیوں میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے یعنی چوتھا اور پانچواں مصرع پہلے بند کے چوتھے اور پانچویں مصرعے کے مطابق ہوتے ہیں۔اس کی قوافی ترتیب اس طرح ہے:

الف الف الف ب ب ۔ج ج ج ب ب ۔ق ق ق ب ب

مخمس کی ایک شکل اس طرح ہے پہلے بند کے پانچوں مصرعے تو ہم قافیہ ہیں لیکن بعد کے ہر بند میں اولین تین مصرعے کسی اور قافیے میں لائے جاتے ہیں۔اور مصرع چہارم اور پنجم کو پہلے بند کا ہم قافیہ رکھا جاتا ہے۔ترتیب اس طرح سے ہے۔

الف الف الف الف الف۔ب ب ب الف الف۔ج ج ج الف الف۔ق ق ق الف الف

اسی ترتیبِ قوافی میں یہ بھی کیا جاتا ہے کہ تمام بندوں میں مصرع چہارم اور پنجم کو بہ طور ترجیع کایا جاتا ہے۔

مخمس کی ایک شکل اس طور پر ہے کہ پہلے بند سمیت ہر بند کے پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جبکہ دو مصرعے (چوتھے اور پانچویں) کسی اور قافیے میں۔یہ طرز خاص ترکیب بند کی ہے۔ایسے مخمس کو ہم ''ترکیب بند مخمس'' کہہ سکتے ہیں۔اس کی ترتیب اس طرح سے ہے۔

الف الف الف ب ب۔ج ج ج د د۔ق ق ق ک ک۔ز ز ز ل ل

مخمس کی ایک اور شکل یہ بھی ہے کہ بند کے پانچویں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جس کی ترتیب اس طرح سے ہے۔

الف الف الف الف الف۔ج ج ج ج ج۔ق ق ق ق ق۔و و و و و

ایک اور ترتیب دیکھئے جس کے قوافی کی مثال بھی درج ہے۔

الف الف ب الف ج۔د د ق د ج مثال ملاحظہ ہوں۔

مطمئن کوئی نفس اے دلِ رنجور نہیں　　اب الگ بیٹھ کے جی لینے کا مقدور نہیں
تجربوں نے وہ لگائے ہیں دلوں میں چر کے　　روٹھے مل جائیں گلے آج تو کچھ دور نہیں
زندگی صلح پہ مجبور ہو جاتی ہے

رُخ سم آلودہ ہواؤں کا بدلنے سا لگا　　شوق، بژ مردہ عناصر میں مچلنے سا لگا
کس نے یہ سازِ اخوّت پہ الاپا دیپک　　اک دیارات کے آغوش میں جلنے سا لگا

تیرگی رات کی کافور ہوئی جاتی ہے

(کیفی اعظمی، کرن، گاندھی جناح ملاقات)

مخمس میں مصرعوں کی ایک اور ترتیب کے مطابق پہلا اور پانچواں مصرع ہم قافیہ ہوتا ہے۔ جبکہ مصرع دوم سوم اور چہارم کا قافیہ الگ ہوتا ہے۔ اور وہ آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں، ہر بند کی یہی صورت ہوتی ہے۔قوافی کی ترتیب اس طرح سے ہے؛

الف ب ب ب الف ۔ ج د د د ج ۔ ق ل ل ل ق

مخمس کی ایک اور قسم کی ہوتی ہے کہ جس میں ہر بند کے صرف چہارم اور پنجم ہی مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ جس کی ترتیب اس طرح سے ہوتی ہے؛

د ق ک ل ل ۔ ح خ پ ط ط ۔ ض گ ج ی ی

مخمس کے قوافی کی ایک اور ترتیب اس طرح سے ہے؛ الف ب ب ج ج ہر بند میں یہی ترتیب ہوتی ہے ایک بند مثال کے طور پر درج ہے۔

خوف جب تک دلوں میں باقی ہے صرف چہرہ بدلتے رہتا ہے
صرف لہجہ بدلتے رہتا ہے کوئی مجھ کو مٹا نہیں سکتا
جشنِ آدم منا نہیں سکتا

اسی طرح سے اور بھی ترتیب ہیں جو مخمس کے قوافی میں عام ہے۔ ان کی ترتیب اس طرح سے ہے۔

الف الف ب ج ج ۔ ل ل ق پ پ ۔ ق ق ن ک ک

الف الف الف الف الف ۔ ب ب ج ج الف ۔ ق ق ل ل الف

الف الف ب ب ب ۔ الف الف ج ج ج ۔ الف الف ق ق ق

الف الف ب ب ب ۔ ج ج ق ق ق ۔ پ پ ل ل ل

الف ب ب ب الف ۔ الف ج ج ج الف ۔ الف و و و الف

الف ب ج د ب ۔ ل ق م ف م ۔ ک پ س ز پ

الف ب ج ج ج ۔ ق پ ل ل ل ۔ س م ش ش ش

الف ب الف ج ج ۔ م ق م چ چ ۔ ت ل ت ق ق

پ ق ق ق ق ۔ ر ل ل ل ل ۔ ے گ گ گ گ

یہ سب مخمس کے قوافی کی ترتیب ہیں جس میں ہمارے ادب میں نمونے موجود ہیں۔

مسدس

مسمط کی تمام ہیئتوں میں مسدس سب سے مقبول ہے۔ اسی ہیئت میں انیس و دبیر کے مراثی، اقبال کی نظم شکوہ اور جواب شکوہ وغیرہ اس کی خوب صورت مثالیں ہیں؛

مسدس کی اس شکل میں ہر بند کے آخری دو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں جو ایک بیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس لئے بعض علمائے سخن نے اسے ترکیب بند کی مانند ٹیپ کے شعر (یا مصرعوں) کا نام دیتے ہیں اور بعض علمائے سخن نے اسے ''ترکیب بند مسدس'' کے نام سے بھی منسوب کیا ہے۔ اس کی ترتیب قوافی اس طرح سے ہے؛

الف الف الف ق ق ۔ ل ل ل و و ۔ م م م م خ خ

مثال کے طور پر دو بند ملاحظہ ہو۔

نہ رستہ ترقی کا کوئی کھلا تھا　　نہ زینہ بلندی پہ کوئی لگا تھا
وہ صحرا اُنھیں قطع کرنا پڑا تھا　　جہاں نقش پا تھا نہ شوردرا تھا
جونہی کان میں حق کی آواز آئی

لگا کرنے خود ان کا دل رہنمائی

گھٹا اِک پہاڑوں سے بطحا کے اُٹھی　　پڑی چار سو یک بہ یک دھوم جس کی
کڑک اور دمک دور دور اس کی پہنچی　　جو ٹیگس پہ گرجی تو گنگا پہ برسی
رہے اُس سے محروم آبی نہ خاکی
ہری ہوگئی ساری کھیتی خدا کی

(حالی، مد و جزر اسلام ''موسوم بہ'' مسدس حالی)

مسدس ترکیب کی ایک اور قوافی ترتیب یہ ہے۔

الف الف الف الف الف الف ۔ ب ب ب ب الف الف ۔ ج ج ج ج الف الف اس ترتیبِ قوافی میں دو شکلیں عموماً مروج ہیں:

ایک شکل یہ ہے کہ ہر بند کے آخری دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ تو ہوں لیکن ان میں سے پانچواں مصرع غیر مرجع اور چھٹا مصرع مرجع ہو۔ یعنی ہر بند کا چھٹا مسرع وہی ہو جو پہلے بند کا چھٹا مصرع ہے اور پانچواں اسی کا ہم قافیہ ہو؛

مثال کے طور پر دو بند ملاحظہ ہو۔

پھر آن کے عشرت کا مچا ڈھنگ زمیں پر　　اور عیش نے عرصہ ہے کیا تنگ زمیں پر
ہر دل کو خوشی کا ہوا آہنگ زمیں پر　　ہوتا ہے کہیں راگ کہیں رنگ زمیں پر
بجتے ہیں کہیں تال کہیں زنگ زمیں پر
ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

گھنگھر و کی پڑی آن کے پھر کان میں جھنکار　　سارنگی ہوئی، بین ، طنبوروں کی مدد گار
طنلوں کے ٹھکے طبل یہ سازوں کے بجے تار　　راگوں کے کہیں غُل، کہیں ناچوں کے بندھے تار
ڈھولک ، کہیں جھنکارے ہے مِردنگ زمیں پر

ہولی نے مچایا ہے عجب رنگ زمیں پر

(نظیر اکبر آبادی، ہولی)

اسی طرح سے قوافی کے ترتیب الگ الگ ٹیکنک میں نظر آتے ہیں جس کی ترتیب اس طرح سے ہے:

الف الف الف الف الف الف ۔ب ب ب ب الف ۔ ج ج ج ج الف

الف الف ب ب ج ج ۔دد ق ق ج ج ۔ک ک ل ل ج ج۔

الف الف الف الف ب الف ۔ ج ج ج والف ۔ز ز ز ز پ الف

الف ب ب ب الف ۔ک ج ج ج ک ۔ل وووول

الف الف الف ب ب ج ۔ق ق ق ب ب ج ۔س س س ب ب ج

الف الف ب الف ج د۔ ہ ہ وہ ج د۔

یہ سب مسدس کے وقوافی کی پیمائی ہوتی رہی ہیں۔

مسبّع

اردو میں چودہ مصرعوں کا بند مروج نہیں رہا۔ اگر ایک ہی قافیے میں ایسی بہرحال رہا ہے چودہ مصرعوں پر مشتمل ایسی نظم کو دو مسبعوں والی نظم کہا جا سکتا ہے جس کے چودہ کے چودہ مصرعوں کا ایک ہی قافیہ ہے۔ یعنی کہ قوافی ایک ہی ہے۔ حالا کہ مثلث ،مربع مخمسا ور مسدس کے مقابلے میں مسبع کی ہیئت اردو میں بہت کم استعمال میں لائی گئی ہے۔ مسبّع کے ایک بند میں سات مصرعے ہوتے ہیں۔

الف الف الف الف الف الف الف ۔الف الف الف الف الف الف الف

مثال کے طور پر یہ دو بند

بے کس چمیلی ، پھولے اکیلی ، آہیں بھرے دل جلی　　بھوری پہاڑی ، خاکی فصیلیں ، دھانی کبھی سانولی

جنگل میں رستے ، رستوں میں پتھر، پتھر پہ نیلم پری　　لہریلی سڑکیں، چلتے مناظر ، بکھری ہوئی زندگی

بادل، چٹانیں، مخمل کے پردے، پردوں پہ لہریں پڑی　　کاکل پہ کاکل، خیموں پہ خیمے، سلوٹ پہ سلوٹ ہری

بستی میں گندی گلیوں کے زینے، لڑکے دھما چوکڑی

برسے تو چھاگل، ٹھہرے تو ہلچل، راہوں میں ایک کھلبلی　　گرتے گھروندے اٹھتی اُمنگیں، ہاتھوں میں گاگر بھری

کانوں میں بالے، چاندی کے ہالے، پلکیں گھنی کھردری　　ہڈی پہ چہرے ، چہروں پہ آنکھیں آئی جوانی چلی

ٹیلوں پہ جوبن ، ریوڑ کے ریوڑ، کھیتوں پہ جھالر چڑھی　　وادی میں بھیگے روڑوں کی پٹی ، چشموں کی چمپا کلی

سانچے نئے اور باتیں پرانی، مٹی کی جادوگری

(محبوب خزاں، اکیلی بستیاں)

ایک اور قوافی کی ترتیب یہ ہے کہ انگریزی اسینٹزا کے اثر سے مسبع میں قافیوں کی یہ ترتیب دیکھیے ؛

اس کی قوافی اس طرح سے ہے؛

الف ب ج د ج الف الف۔ ہ و ز ح ز ہ ہ مثال کے طور پر دو بند ہیں۔

ٹیکا لگاؤں مانگ بھی صندل سے بھر چکوں

دلہن بنوں تو چاہیے جوڑا سہاگ کا　　مہندی رچے گی پوروں کہیں جاکے دیر میں

کنگھی کروں تو چڑھتی ہے کالوں کی اور لہر　　افشاں ہے بخت بھی کہ رہا ان کے پھیر میں

کہتی ہے سانجھ بھور کے اب گھاٹ اتر چکوں

تم بیٹھو ، میں تو آئی ، پہ جی سے گزر چکوں

اتنے دِنوں تو دل کی لگی نے خدائی کی

پایل بجے تو بنسی کی دُھن ناچ ناچ اُٹھے　　بدنامیاں کرشمے مِرے دیوتا کے ہیں

دیدے گھما گھما کے کہیں کیوں نہ گو پیاں　　ان کے چلن تو بگڑے ہوئے ابتدا کے ہیں

بپتا نہ ہوگی کل سے لگائی بجھائی کی

دیکھے شفق تو دیکھے چِتا جگ ہنسائی کی

(مختار صدیقی، رسوائی)

مثمن

مثمن کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔اس میں بھی مصرعوں کی مقفع ترتیب، حسبِ معمول وہی ہوتی ہے۔جو دیگر تکنک میں استعمال ہوئی ہیں۔ پہلے بند کے آٹھوں مصرعے کسی ایک قافیے میں لائے جاتے ہیں، بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے سات مصرعے کسی دوسرے قافیے میں لائے جاتے ہیں، اور آٹھواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے جس کی ترتیب اس طرح سے ہوگی۔

الف الف الف الف الف الف الف الف۔ د د د د د د د الف۔ ج ج ج ج ج ج ج الف

مثمن کی دوسری ترتیب میں حسبِ معمول پہلا بند آٹھوں ہم قافیہ ہوتا ہے اور بعد میں آنے والے ہر بند کے شروع کے چھ مصرعے کسی اور قافیہ میں اور باقی دو مصرعے پہلے بند کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔جس کی قوافی کی ترتیب اس طرح سے ہوگی:

الف الف الف الف الف الف الف الف ۔ب ب ب ب ب ب الف الف۔ د د د د د د الف الف

مثمن کی ایک اور مقبول ہیئت یہ ہے کہ جسے ہم ''ترکیب بند مثمن'' کا نام دے سکتے ہیں جس میں بند اول سمیت ہر بند کے ابتدائی چھ مصرعے ایک قافیہ میں ہوتے ہیں اور آخری دو مصرعے کسی اور قافیہ میں ہونے کی وجہ سے ایک بیت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس کی ترتیب یہ ہے؛

الف الف الف الف الف الف ب ب۔ ج ج ج ج ج ج د د۔ م م م م م م ل ل

مثمن کی ایک اور قوافی کی ترتیب اس طرح سے ہے۔جس کے ہر بند کے اولین چار مصرعے بہ صورت ایک قافیے میں ہوتے ہیں۔اور آخری چار مصرعے دوا لگ الگ قافیے مین ہوتے ہیں۔جس کی ترتیب یہ ہے؛

الف الف الف الف ب ب ج ج۔دددد ق ق ل ل۔ن ن ن ن ح ح ت ت

متسّع

عربی میں ''تِسعہ'' کے معنی ہیں ''نو'' چنانچہ یہ وہ ہیئت ہے جس میں نظم کا ہر بند نو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے اور مسمطی ہیئت کے قاعدے کے مطابق پہلے بند کے نو کے نو مصرعے ایک قافیے میں ہوتے ہیں لیکن نواں مصرع بند اول ہی کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔جس کے قوافی کی ترتیب اس طرح ہوگی۔

الف الف الف الف الف الف الف الف الف۔ج ج ج ج ج ج ج ج الف۔دددددددد الف

اسی سلسلے میں ایک اور ترتیب بند اول ہی سے محض آٹھ مصرعے ہم قافیہ رکھے جائیں اور ہر بند کا نواں مصرع آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔جس کی ترتیب اس طرح ہے؛

الف الف الف الف الف الف الف الف ب۔ج ج ج ج ج ج ج ج ب۔دددددددد ب

مثال کے طور پر دو بند ملاحظہ ہو۔

مرے وطن کی سرزمین جمیل و دلکش وحسیں　　مرے وطن کا آسماں عظیم و عزم آفریں
یہ پُر خلوص بستیاں فلاح و خیر کی امیں　　سکوں پسند وصلح جو بلند ظرف و پاک بیں
یہ زر فروش کھیتیاں ستارہ خیز وخور جبیں　　شگوفہ بار وگل چکاں نظر نواز نازنیں
رواں دواں ہے چار سو فضا میں روحِ انگبیں　　مذاقِ دید چاہیے تجلیاں کہاں نہیں
مرا وطن مرا وطن حیات و کائناتِ من

مِٹا مِٹا سا ہے شبِ سیاہ کا ہر اک سماں　　لڑی لڑی سی ہیں اجل کی قوتوں کی دھجیاں

افق افق ہیں مریمِ سحر کی دل ستانیاں　　جہاں جہاں ہے زندگی کی دلبری کی داستاں
جفا کشی وتن دہی کی مصرفت ہیں کھیتیاں　　خلوصِ کار کی گواہ ہیں مِلوں کی چمنیاں
اُچھل رہے ہیں دیوتا مچل رہی ہیں دیویاں　　اُبل رہے ہیں زمزمے رہی ہیں مستیاں
مرا وطن مرا وطن حیات وکائناتِ من

(طیش صدیقی، حدیثِ وطن)

معشر

عربی میں ''عشرہ'' دس کو کہتے ہیں۔اس لئے اس کی ہیئت میں مصرعوں کی تعداد دس ہوتی ہے۔جس کی ایک ترتیب یہ ہے کہ بند کے دسوں مصرعے ایک ہی قافیے میں ہوتے ہیں مگر بعد کے بندوں میں نومصرعے کسی اور قافیے میں لائے جاتے ہیں اور دسواں مصرع پہلے کے قافیائی نظام سے مطابقت رکھتا ہے۔جس کے قوافی کی ترتیب اس طرح سے ہوتی ہے؛

الف الف الف الف الف الف الف الف الف الف۔ج ج ج ج ج ج ج ج ج الف۔ددددددددد الف

اگر اس میں مصرع قافیۂ الف ہر بند میں دہرایا جائے تو ایسے معشر کی صورت ترجیع بند کی ہو جاتی ہے۔ایک اور صورت یہ ہے کہ ہر بند کے اشعار آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔اس ترتیب کی بھی دو شکلیں ہیں۔اول یہ کہ ہر بند کے ''الف قافیے'' والے مصرعے علحد علحدہ ہوں۔دوسری یہ صورت یہ ہے کہ ہر بند کے آخری دو مصرعے وہی رکھے جائیں جو پہلے بند کے آخری دو مصرعے ہیں ایسی ترتیب کو ''ترجیع بند معشر'' کہا جاتا ہے۔اسی ہیئت میں ترکیب بند کی صورت ہوتی ہے۔یعنی پہلے بند سمیت ہر بند کے ابتدائی آٹھ مصرعے ایک قافیے کے اور باقی دو مصرعے کسی اور قافیے میں بہ طور بیت لائے جا سکتے ہیں،جس کے قوافی کی ترتیب اس طرح سے ہے؛

الف الف الف الف الف الف الف الف ب ب۔ج ج ج ج ج ج ج ج ل ل۔دددددددد ق ق

مسمط کی کل آٹھ قسمیں ہیں جدید نظم نگاری کے شعری دستاویز پر ان میں مثلث، مربع ،مخمس اور مسدس کی ہیئت کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے بلکہ یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انجمن پنجاب کی تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک تک کی نظم نگاری کا سرمایہ زیادہ تر انھیں شعری ہیئتوں میں موجود ہے اس کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مسدس کی ہیئت میں اقبال کی مشہور نظم شکوہ اور جواب شکوہ یا حالؔی کی نظم مدو جز اسلام اردو کی شاہکار نظمیں ہیں۔جن کی ہیئت کا اثر ان کے بعد کے شعراء نے قبول کیا ویسے بھی اقبال عہد ساز نظم گو شعراء کی فہرست میں شمار کیے جاتے ہیں جن کے پیچھے ایک عہد چلنے کو تیار تھا۔اقبالؔ نے اپنی بیشتر نظمیں مثلث ،مربع ،مخمس اور مسدس کی ہیئت میں تخلیق کیں جن کا اثر ان کے بعد کے شعراء ان کی فکر ہی نہیں بلکہ شعری ہیئت کو بھی قبول کیا جس کی وجہ سے مثلث ،مربع ،مخمس اور مسدس کی ہیئت کو فروغ حاصل ہوا۔جن کی مثالیں دیگر ابواب میں حسب ضرورت پیش کی گئی ہیں۔

طویل نظم

قدیم اصناف شاعری قصیدہ ،مرثیہ ،مثنوی ،شہر آشوب میں اشعار اور بند کی تعداد کے اعتبار سے بہت طویل نظمیں لکھی گئیں ہیں۔ایک ہی موضوع کو تسلسل وروانی وضاحت کے ساتھ تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ لیکن جدید معنوں میں نظم وہ صنفِ شاعری ہے جس کا آغاز حالؔی اور محمد حسین آزادؔ کے ہاتھوں انجمن پنجاب کے مشاعروں کے ذریعے ہوا۔جس کی وجہ سے نظم اپنے پورے قد کے ساتھ ایک الگ صنف کی حیثیت سے ابھری ۔عہد حاضر میں اس نے ایسی ترقی کی کہ غزل کے مقابل اگر کسی صنف کو کھڑا کیا جا سکتا ہے تو وہ نظم ہی ہے۔

طویل نظم کی پیدائش رزمیہ شاعری کے بطن سے ہوئی جس کا خمیر قدیم اصناف مثنوی ،قصیدہ ،ہجو اور شہر آشوب سے اٹھا ہے۔

ہندی شاعری میں رزمیہ نظموں کے لیے ’’مہا کاویہ‘‘ کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ ہندی کے مہا کاویہ ’’رامائن‘‘اور’’مہابھارت‘‘ دنیا کی قدیم ترین اور طویل ترین رزمیہ نظموں میں شمار ہوتی ہیں۔حالانکہ یہ سنسکرت

زبان کے شاہکار ہیں مگر ہندی اور مراٹھی میں بھی ان کے منظوم ترجمے ملتے ہیں ابھی حال میں ہی مشاعرے کے مشہور ناظم انور جلال پوری نے ''بھاگوت گیتا'' کا اردو منظوم ترجمہ منظر عام پر آیا ہے۔ جس کی اہل نظر نے خوب پذیرائی کی۔

انگریزی ادب میں ''طویل نظم'' Long Poem کے نام سے مستعمل ہے اور رزمیہ شاعری کے لئے ''EPIC'' اصطلاح کا استعمال ہوا ہے۔ اس کا مفہوم تقریباً وہی ہے جو دیگر زبانوں میں رائج ہے۔

طویل نظم ایک ایسی صنف نظم ہے جو موجودہ زندگی کشیدگیوں کو پوری طاقت سے ظاہر کرتی ہے۔ ہم اس نظم کی ہیئت کو روایتی پابندیوں اور آزاد نظم کے اصول وضوابط کی روشنی میں پرکھ نہیں سکتے۔ حالانکہ قدیم دور کی طویل نظموں میں یہ اصول اور ضوابط کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔ جو شاعری کی تخلیقی صلاحیت کو ظاہر کرتی ہے۔ لیکن بعد کے دور کی نظموں نے طویل نظم کے توسط سے قدیم نظم کے خاکے کو پوری طرح ختم کر دیا ہے۔ اور جدید شاعری کے تحت ایک نئی شعری صنف کے روپ میں طویل نظم کی بنیاد ڈالی ہے۔

طویل نظم نے اپنے آغاز کے ساتھ ہی ایسے انقلابی کام انجام دیے ہیں کہ جس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ہندوستان میں مغلوں کا خاطمہ اور انگریزوں کا برسر اقتدار آنا، ایسے سیاسی حالات تھے جس کی وجہ سے ہندوستان کا سماجی معاشرہ، سیاست، تعلیم اور مذہب غرض تمام ہی شعبے متاثر ہوئے۔ ایسی صورتِ حال میں زندگی کے ہر شعبے میں اصلاح کی ضرورت پڑی تو طویل نظم پیش پیش رہی بلکہ جدید طویل نظم نے اپنے ابتدائی دور میں ہی یہ ثابت کر دیا کہ اس صنف میں بڑی توانائی ہے۔

قوم کی اصلاح کے مطابق سر سید احمد خاں اور ان کے رفقاء کا بڑا اہم رول رہا ہے۔ ان کی ترغیب پر ان کے ہم عصر ساتھوں نے بڑی اہم طویل نظمیں کہیں۔ حالؔی نے طویل نظم ''مدوجزرِ اسلام'' لکھی تو سر سید احمد خاں نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا تھا:

''یہ کہنا بالکل مناسب ہوگا کہ اس کتاب نے ہماری صنف نظم میں ایک نیا دور پیدا

کر دیا۔اس کی عبارت کی خوبی اورصفائی اورروانی کی جس قدر تعریف کی جائے کم ہے۔ یہ امر کچھ تعجب خیز نہیں کہ اتنا مہتمم بالشان مضمون اس قدر واقعیت کی پابندی کے ساتھ اور بلا اغراق ومبالغہ اور تمثیل واستعارہ کے جو کہ ہماری شاعری کی جان اور مشاعروں کا ایمان ہے۔ پھراس قدر مؤثر اور سلیس اور فصیح طریقہ سے بیان کیا جائے۔اس کے بہت سے بند تو ایسے ہیں کہ ان کو پڑھ کر سخت سے سخت دل کے لوگ بھی بغیر آنسو بہائے نہیں رہ سکتے۔ کیوں نہ ہو جو چیز دل سے نکلی ہے وہ ضرور دل میں گھر کرتی ہے'' (۲۸)

یہ تبصرہ حالؔی کی نظم پر سرسید احمد خاں نے کیا ہے لیکن ایسا لگتا ہے کہ سرسید احمد خاں جیسی دور بین نظر نے یہ بھانپ لیا تھا کہ حالؔی کے نقش قدم پر آنے والے وقتوں میں لوگ ضرور چلیں گے۔اور وہ اس طرز سخن کو ضرور اپنائیں گے۔یہیں سے اردو شاعری میں ایک نئے شعری انداز کو فروغ حاصل ہوگا۔اس دور کے شعراء نے سماج کے مختلف سلگتے ہوئے مسائل کو اپنی طویل نظموں کا موضوع بنایا۔جس میں رومانی،سماجی،سیاسی،جمالیاتی، تاریخی،معاشرتی، جیسے تمام ہی موضوعات شامل ہیں ڈاکٹر روشن اختر کاظمی نے طویل نظم کی اہمت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''طویل نظم کی بے پناہ وسعتوں کو دیکھتے ہوئے ایسا احساس ہوتا ہے کہ کاتب تقدیر نے اس کے لیے یہ تحریر کیا تھا کہ یہی صنف زندگی کی حقیقتوں کا پردہ فاش کرے گی۔ انسانیت کے رستے ہوئے ناسوروں کا مرہم تلاش کرے گی۔ یہاں تک کہ حیات وکائنات کا ہر مسئلہ اس کے دامن میں سما جائیگا۔'' (۲۹)

اس بحث کو مختصر کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ طویل نظم زمانے اور انسان کے فطری اور نفسیاتی ضرورتوں کی تسکین کا ذریعہ بنتی ہے۔

یا پھر ڈاکٹر قاسم امام طویل نظم کے مفہوم کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''جدید شعراء نے طویل نظم کو نظم کی نئی تکنیک اور دوسری خصوصیت کے ساتھ برتا یعنی نظم طوالت کے باوجود ایک مکمل اکائی کے روپ میں ابھرتی ہے۔اس کا ارتقاء

مصرعہ بہ مصرعہ ہوتا رہتا ہے۔ اگر بیچ میں کچھ ذیلی باتیں نکل آئیں تو شاعرانہیں سمٹتا
ہوا نظم کے مرکزی خیال کی طرف بڑھتا ہے۔ اس طرح جدید طویل نظم ایک نقطے
سے شروع ہو کر بکھرنے اور پھر سمٹ کر مرکزی خیال پر مرتکز ہوتی ہے۔''(۳۰)

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ طویل نظم اپنے سفر میں مرکزی خیال کے ارد گرد ہی گھومتی ہے۔ یا اگر اپنے مرکزی خیال نظم کا بکھراؤ کیسا بھی ہو مگر نظم اپنے مرکزی خیال پر ہی آ کر سمٹتی ہے۔ مشہور شاعر و نقاد عمیق حنفی نے طویل نظم کی تعریف کچھ اس طرح سے کی ہے:

''طویل نظم محض اپنی طوالت یا مصرعوں کی تعداد کی بنا پر طویل نہیں کہلاتی اس میں
ایک منطقی ارتباط بھی ہونا ضروری ہے''(۳۱)

ان تمام ماہرین زبان و ادب کے نظریات سے یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ طویل نظم کو ہم نظم کی طوالت کی بنا پر طویل نظم نہیں کہہ سکتے۔ بلکہ طویل نظم اپنے مرکزی خیال کی بناء پر طویل نظم ہوتی ہے۔ مصرعے وشعر کی طوالت کی بنا پر نہیں۔ اور نہ ہی طویل نظم کے لئے کسی مخصوص ہیئت کو اپنایا گیا ہے بلکہ یہ کسی بھی ہیئت میں کہیں جا سکتی ہیں۔

اردو ادب میں طویل نظم کی مستحکم روایت موجود ہے۔ طویل نظم کے آغاز و ارتقاء پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے دکن میں قلی قطب شاہ کے نظموں کے موضوعات سماج و معاشرے کی عکاسی کرنے والے ہوتے تھے جیسے شبِ برات، شبِ معراج، چوگان، بسنت، ہولی وغیرہ کو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئیں ہیں۔ قلی قطت شاہ کے بعد نصرتی، غواصی، وجہی، وغیرہ کی طویل مثنویاں بھی ہمیں دستیاب ہوتی ہیں جو عشقیہ اخلاقی اور سبق آموز موضوعات پر ہوتی تھیں۔ ولؔی نے بھی قصیدے کے فارم میں طویل نظمیں کہیں ہیں۔

دکن کے بعد شمال میں بھی عہد میؔر وسوؔدا میں طویل نظم مثنوی، ہجو، مرثیہ اور قصیدے کے روپ میں پھلی پھولتی نظر آتی ہیں۔ میؔر وسوؔدا کے علاوہ درؔد، ذوقؔ اور غالبؔ وغیرہ نے بھی ان اصناف پر طبع آزمائی کی۔ مثنوی، قصیدہ، ہجو اور مرثیہ اردو شاعری کی وہ اصناف ہیں جو بہت طویل بندوں پر اور ہزاروں اشعار پر مشتمل لکھی گئی ہیں۔ لیکن

خاص کرنظم اورطویل نظم لکھنے کی ابتدانظیرا کبرآبادی (۱۷۳۵ء۔۱۸۳۰ء) سے ہوتی ہے۔

نظیرا کبرآبادی نے طویل نظم کومثنوی،قصیدہ،ہجو،مرثیہ کے دائرے سے باہر نکالنے کا کام کیا ہے۔ اور طویل نظم کوایک الگ اس کی پہچان دلوائی ہے۔اس لئے اردو شاعری میں طویل نظم کے حوالے سے نظیرا کبرآبادی کوموجدٹھہرایا جاسکتا ہے۔نظیر وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی پوری صلاحتیں طویل نظم کو بنانے و سنوانے میں صرف کردی۔اس لئے موضوعات کی جتنی رنگارنگی نظیؔر کے یہاں ملتی ہے کسی اور شاعر کے پاس نہیں ملتی۔نظیؔر نے طویل نظم کوایک وسیع کینوس عطا کیا۔ان کی نظموں میں عام ہندوستانی کا دل دھڑکتا ہے۔ جس میں ہندوستان کی تہذیب معاشرت طرزِزندگی، تیج تہوار، چرند، پرند،موسم وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔کہتے ہیں کوئی اٹھارویں صدی کی ہندوستانی تہذب کوقریب سے دیکھنا ہوتونظیر کی شاعری پڑھ لیں۔ان کی طویل نظموں کےعنوانات کچھ اس طرح سے ہیں برسات کی بہاریں،عید،شبِ برات، ہولی،دیوالی،موسم، بہار، پت جھڑ، کنہیا جی راس،ککڑی والا،آدمی نامہ،روٹی نامہ،راکھی کا تہوار،کلجگ ،بنجارہ نامہ،شہرآشوب،تربوز،تاج گنج،خدا کی پہچان،اہل دنیا،خوشامد،نیکی اور بدی وغیرہ جیسے موضوعات ہیں نظیر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ لوگ ان سے فرمائش کرکے اشعار کہلواتے اور بہت جلد یہ اشعار یانظمیں زبان زدعام ہوجاتے۔

بلاشبہ اردوشاعری میں طویل نظم کی بنیادنظیرا کبرآبادی نے ڈالی اورایسی ڈالی کہ آگے آنے والوں کے لیے سیدھا وصاف راستہ بن گیا جس پرچل کر وہ منزلِ مقصود تک پہنچ سکتے ہیں۔طویل نظم جتنی نظیر نے لکھی ہیں شاید ہی کسی اورشاعر نے لکھی ہو۔

جدیدنظم نگاری کے حوالے سے انجمن پنجاب تحریک کو بڑی اہمت حاصل ہے اس تحریک کے مقاصد میں ایک مقصد یہ بھی تھا کہ قوم کی اصلاح کے ساتھ ساتھ شاعری کوگل وبلبل کے نغموں سے باہر نکال کرحقیقت کی دنیا سے روشناس کرانا۔محمد حسین آزاد(۱۹۳۰ء۔۱۹۱۰ء)اوران کے رفقاء نے یہ بیڑا اُٹھایا۔اورنظم نگاری کو ایک نیا موڑ عطا کیا۔آزاد نے خودنظمیں لکھ کرلوگوں کو بتایا کہ ہم شاعری میں نیچر،حقیقت کو چاہتے ہیں۔ان کی طویل نظموں میں صبح،گنج قناعت، وداع انصاف، دادِانصاف،شب قدر وغیرہ ان کی قابلِ ذکرطویل نظمیں ہیں

جس میں شب قدر (۱۱۵) اشعار ہیں اس نظم میں ربط و تسلسل بھی ہے اور قافیہ کی پابندی کا لحاظ بھی رکھا گیا ہے۔ آزآد کی طویل نظموں میں ہمیں قدرتی مناظر، سبزہ زار پہاڑی، آبشار، پھول کی تازگی، صبح وشام کے دلکش مناظر ملتے ہیں اسی لئے وہ اپنی شاعری کو نیچرل کی شاعری کہتے ہیں۔

آزآد کے ہم عصروں میں الطاف حسین حآلی (۱۹۳۷ء۔۱۹۱۴ء) نے انجمن پنجاب کے مقاصد کو اپنی شاعری کے ذریعے فروغ دیا ہے اور انجمن پنجاب کے مشاعروں میں اپنی نظمیں سنائی ہیں۔ حآلی کی طویل نظموں میں مناجات بیوہ، چپ کی داد، نشاط اُمید، ریل گاڑی، برکھا رت، مٹی کا دِیا، حب وطن، مناظرہ رحم و انصاف، مناظرہ واعظ وشاعر، مسدس، ننگِ خدمت، دہلی کانفرنس، فلسفہ ترقی، شکوہ ہند تحفۃ الاخوان وغیرہ طویل نظمیں ہیں جو طویل نظم کے تمام اصول وضوابط پر پوری اُترتی ہیں۔ ان تمام طویل نظمیوں کے علاوہ ان کی بہترین طویل نظم ''مدوجزرِ اسلام'' ہے جو مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی، جس کی وجہ سے حالی کو ''مسدسِ حآلی'' بھی کہا جاتا ہے۔

اسمٰعیل میرٹھی (۱۸۴۴ء۔۱۹۱۷ء) حالی اور آزاد کے بعد طویل نظم نگاری میں اہم نام ہے۔ اسمعیل میرٹھی کے مزاج میں جدت پسندی ہونے کی وجہ سے انہوں نے انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے بھی کئے۔ انہوں نے سماجی اور تہذیبی عوامل کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کی طویل نظموں میں جریدہ عبرت، آثار سلف، مکالمہ سلف وسبو، آب زلال، بارش کا پہلا قطرہ، صبح کی آمد، حب وطن، موت کی گھڑی، شعر کیفیت، اکبر آباد موسوم بہ آثار سلف، نوائے زمستاں وغیرہ قابلِ ذکر ہیں جس میں سے جریدہ عبرت ۱۲۴۷/اشعار پر مشتمل طویل نظم ہے۔

سید اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء۔۱۹۲۱ء) نے اپنی شاعری کا آغاز سنجیدہ کلام سے کیا تھا۔ مگر سرکار کے نوکر ہونے کی وجہ سے وہ انگریز حکومت کی کھل کر مخالفت نہیں کر سکتے تھے اور نہ مغرب تہذیب کی۔ اس لیے انہوں نے طنز ومزاح کا راستہ اختیار کر کے قوم کو بیدار کرنے کا بیڑا اُٹھایا۔ انہوں نے غزل کے ساتھ تقریباً تمام اصناف پر طبع آزمائی کی۔ ان کی طویل نظمیں برق کلیسا، جلوہ دربار دہلی، مستقبل، ایک سیمیں بدن سے، جنگ

نامہ روم وروس اور ایک منظوم خط ہیں جو ۱۸۷۷ء میں اودھ پنچ کو بھیجا گیا تھا۔

شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۴ء) نے زیادہ تر تاریخ اسلام اور اسلامی تہذیب وتمدن کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ مسلمانوں کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات پر وہ بہت کڑھتے تھے۔ اس لیے ان کی طویل نظم 'صبح امید' ہے جس کا موضوع مسلمانوں کا ماضی اور حال ہے۔ یہ طویل نظم مثنوی کے فارم میں لکھی گئی ہیں جس میں کُل (۱۳۵۳) اشعار ہیں۔ مشہور نقاد کلیم الدین احمد نے 'صبح اُمید' کو زبان و اسلوب کے لحاظ سے 'مسدس حاؔلی' پر فوقیت دی ہے۔ شبلی کی دوسری شاہکار طویل نظم 'شہر آشوب اسلام' ہے جس میں مسلمانوں کی تاریخ خاص کر مراقش، فارس اور ترکی کی تاریخی اہمیت کو واضح کیا ہے۔ ان نظموں کے علاوہ شبلی کی دیگر طویل نظموں میں 'مساوات اسلام' اور خیر مقدم ڈاکٹر انصاری' شامل ہیں۔

علامہ اقبال (۱۸۷۷ء۔ ۱۹۳۸ء) اردو ادب میں طویل نظم کی روایت کو مستحکم طور پر آگے بڑھانے والوں میں اقبال کا نام سرفہرست آتا ہے۔ اقبال کی طویل نظموں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ تعمیری پہلو، خیال کی ندرت و پاکیزگی، تخیل کی بلندی، دلکش انداز بیاں وغیرہ۔ اقبال نے اپنی طویل نظموں سے سوئی ہوئی قوم کو بیدار کرنے کا کام لیا۔ اقبال نے اپنی طویل نظموں کو حسن الفاظ، نغمگی، امیجری، استعارہ وتشبیہات سے مزین کیا۔ ان کی طویل نظموں میں مسجد قرطبہ، ساقی نامہ، ابلیس کی مجلس شوریٰ، ذوق وشوق، شکوہ، جواب شکوہ، شمع وشاعر، خضر راہ، دنیائے اسلام، ہمالہ، نوائے مزدور، تصویر درد، والدہ مرحومہ کی یاد میں، طلوع اسلام وغیرہ شامل ہیں۔

پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی (۱۸۸۲ء۔۱۹۲۶ء) کی بیشتر نظمیں طویل نظموں کے زمرے میں شامل ہوتی ہیں۔ جن میں خاکِ ہند، فریاد قوم، آوازۂ قوم اور رامائن کا ایک سین وغیرہ اہم ہیں۔

درگا سہائے سرؔور جہاں آبادی (۱۸۷۳ء۔۱۹۱۰ء) کی نظمیں اخلاقی اور اصلاحی موضوعات پر ہوتی تھیں۔ انہوں نے اپنی نظموں میں ہندوستانی تہذیب وتمدن کو موضوع بنایا۔ ان کی بیشتر نظموں کے مطالعے سے اس دور کی ہندو تہذیب کے رسم ورواج کا پتہ چلتا ہے۔ ان کی مشہور طویل نظم ''سوز بیوہ'' ہے جو چالیس اشعار پر

مشتمل ہے۔ان کی دوسری طویل نظم ''دنیا کی اجڑی ہوئی محفل'' ہے یہ نظم انہوں نے بھری جوانی میں بیوی کے مرنے پر لکھی۔

ترقی پسند تحریک اور طویل نظم: انجمن پنجاب سے شروع ہونے والا طویل نظم نگاری کا یہ سفر آگے بڑھتا رہا اس کی رفتار میں اضافہ اور سمت کا بھی تعین ہوا۔انیسوی صدی نئے حالات سے دوچار تھی۔ترقی پسند تحریک ایک احتجاج تھا جو صدیوں سے دبے کچلے ہوئے انسانوں کی روح سے نکلا تھا۔یہ ایک عوامی تحریک تھی جو حسرت کی صورت میں باہر آئی تھی۔حساس ذہن وفکر رکھنے والے ادیب اور شعراء ایسے حالات میں خاموش نہیں رہ سکے جس کی وجہ سے ''ترقی پسند تحریک'' وجود میں آئی۔جس نے حقوق ، جمہورت، اشترا کیت اور انسانیت کی باتیں کیں۔اس تحریک سے وابستہ شعراء نے اپنے پیغام کو پہچانے کے لیے طویل نظم کو بھی اپنی ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ اس صنف کے ذریعے انہوں نے ہندوستانی مزدوروں، عورتوں، کسانوں اور عام انسانوں کے مسائل کو پیش کیا۔لاشعوری طور پر اس تحریک نے طویل نظم کو پروان چڑھانے میں اہم رول ادا کیا۔اس تحریک سے وابستہ مختلف شعراء مثلاً احسان دانشؔ، سردار جعفریؔ، ساحرؔ لدھیانوی، اختر الایمانؔ، جاں نثار اخترؔ، اسرالحق مجازؔ وغیرہ نے طویل نظم نگاری کو جلا بخشی۔

شبیر حسن خان جوشؔ (۱۸۹۴ء۔۱۹۸۲ء) اپنی رومانی طبعیت کی وجہ سے ''شاعر شباب'' بھی کہلاتے ہیں۔اور ''شاعر فطرت'' بھی کہلاتے ہیں۔جوشؔ روسو کے آزاد نظریہ کے حامی تھے اور اس کا پیغام انہوں نے اپنی شاعری کے ذریعے دیا۔ان کی طویل نظموں میں ''نازک اندرامانِ کالج سے خطاب'' جو ۴۴/اشعار پر مشتمل ہیں۔جس میں حسینان کالج سے مخاطبت کی گئی ہے۔دوسری طویل نظم ''بنام قوت وحیات بنام آزادی'' ۴۴/ بندوں پر مشتمل ہے۔یہ طویل نظم بھی مسدس کے فارم میں لکھی گئی ہے۔جو اس وقت کے قومی مسائل پر روشنی ڈالتی ہیں۔جوشؔ نے ۱۹۲۸ء میں طویل نظم کے سلسلے میں ایک نیا تجربہ کیا جس کا نام ''ملکوں کا رجز'' ہے اس نظم میں ذیلی عنوان امریکہ، انگلستان، فرانس، جرمنی، روس، جاپان، ترکی، ایران افغانستان، ہندوستان کے ناموں سے ہیں۔ان ذیلی عنوانات کے تحت متعلقہ مما لک کے تہذیب وتمدن معاشی تجارتی اور سیاسی حالات کا تذکرہ

کیا ہے۔

وامق جونپوری (۱۹۰۹ء ۔ ۱۹۹۸ء) ابتدا میں رومانی شاعر کی حیثیت سے پہچانے جاتے تھے۔ لیکن بعد میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوگئے۔ ان کی طویل نظم میں ''مینا بازار'' ادبی اہمیت کی حامل ہے جس میں جاگیردارانہ اور سرمایہ دارنہ نظام کی خامیوں کو واضح کیا گیا۔ وامق جونپوری نے ۱۹۴۴ء میں ایک اور طویل نظم ''بھوکا ہے بنگال'' تخلیق کی۔ جس میں دوسری عالمی جنگ کے بعد پیدا ہونے والی مہنگائی اور بے روزگاری اور تباہیوں کو شاعر نے بڑے دل سوز انداز میں پیش کیا ہے۔

اسرارالحق مجاز (۱۹۱۱ء ۔ ۱۹۵۵ء) ایک انتہائی حساس اور حقیقت نگار شاعر تھے۔ حالانکہ ابتداء میں ان کی شاعری پر رومانیت اور جذباتیت کے اثرات ملتے ہیں۔ لیکن ترقی پسند تحریک کی ابتدا کے ساتھ ان کی شاعری کا مزاج بھی بدلنے لگا۔ ان کی طویل نظموں میں ''رات اور ریل'' ''نذر علی گڑھ'' ''آوارہ'' ''انقلاب و سرمایہ'' ''خواب سحر'' وغیرہ شامل ہیں۔

معین احسن جذبی (۱۹۱۲ء ۔ ۲۰۰۵ء) عموماً غزل گوئی کے لیے مشہور ہوئے لیکن انہوں نے ایک کامیاب طویل نظم ''میری شاعری اور نقاد'' بھی لکھی ہیں۔ جس میں انہوں نے اپنی شاعری کو موضوع بنایا ہے۔

علی سردار جعفری (۱۹۱۳ء ۔ ۲۰۰۰ء) ترقی پسند تحریک کے صفِ اول کے اہم نظم نگار شعراء میں شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے مختلف موضوعات پر طبع آزمائی کی۔ جعفری نے عورتوں اور مزدوروں کے مسائل پر اپنا قلم اٹھایا۔ ان کی نظموں میں حب الوطنی کا جذبہ نمایاں ہے۔ ''نئی دنیا کو سلام'' ان کی ایک شاہکار تمثیلی نظم ہے جسے اثر لکھنوی نے ''اشتراکیت کا رزمیہ'' کہا ہے۔ نئی دنیا کو سلام کے علاوہ جعفری نے بے شمار طویل نظمیں کہی ہیں جن میں ''نومبر میرا گہوارہ، رومان سے انقلاب تک، فریب جمہور، ہاتھوں کا ترانہ، مشرق و مغرب، ایشیاء جاگ اٹھا، امن کا ستارہ اور اودھ کی خاکِ حسین'' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء ۔ ۱۹۸۲ء) نظم نگاری شعراء میں شمار ہوتے ہیں۔ یہ اقبال اور جوش کے ہم عصروں میں شمار ہوتے تھے۔ ان کی طویل نظم ''دارین'' مسدس کی ہیئت میں لکھی ہوئی ایک کامیاب طویل نظم

ہے۔جس میں ۴۷ر بند شامل ہیں۔اس کے علاوہ مزدور کی لاش، دہریت اور اسلام،نوعروس بیوہ، چاند بی بی، ناخواندہ خاتوں،مزدور کی دیوار،مزدور کی عید،مزدور طالب علم،غم فردا،وغیرہ ہیں۔

جاں نثار اختر (۱۹۱۴ء۔۱۹۷۶ء) کی شاعری میں رومانیت اور حقیقت نگاری کا امتزاج نظر آتا ہے۔ وہ اشتراکیت کے علمبردار تھے۔ان کی شاعری میں ملکی مسائل، سیاست، سماجی تغیرات اور معاشرتی اتار چڑھاؤ نظر آتا ہے۔اختر فلمی دنیا سے وابستہ ہونے کے باوجود کبھی پاسبان عقل کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ان کی طویل نظموں میں'' آخری لمحہ،مزدور عورتیں، پانچ تصویریں،فریب بہار، ریاست دانائے راز،امن نامہ،ستاروں کی صدا، عنوان میرے افسانوں کے،مورخ سے، کارواں، بیڑاری،گزرے ہوئے لمحات'' وغیرہ شامل ہیں۔ان کے علاوہ اختر کی ایک طویل نظم ''ایک زخم تمنا اور سہی'' ہے جس میں ہندوستان کی تقسیم کے نتیجے میں ہونے والے فسادات، سیاسی حالات،اسی دوران اسٹالن کی موت اور اشتراکیوں پر اس کے اثرات کا اظہار ملتا ہے۔

اختر الایمان (۱۹۱۵ء۔۱۹۹۶ء) ترقی پسند تحریک کے اگلے نظم نگار نمائندہ شاعر ہیں۔انہیں اپنے سماجی اقدار سے بہت پیار تھا۔'انسانیت' ان کی شاعری میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ان کی طویل نظموں میں'' ایک لڑکا، یادیں، کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام،تاریک سیارہ، خاک اور خون، سب رنگ، پرانی فصیل،عہد وفا، بیت لمحات،کوزہ گر، وغیرہ شامل ہیں۔

کیفی اعظمی (۱۹۱۷ء۔۲۰۰۲ء) ترقی پسند تحریک کے سرگرم رکن تھے۔ان کی شاعری میں کم وبیش وہی نظریات ملے گے جو اشتراکی ذہنیت کے شعراء میں پائے جاتے ہیں۔ان کی شاعری میں مزدور، کسان، فاقہ کش،مفلس و نادار انسانوں پر ہو رہے ظلم و جبر کا ذکر ملتا ہے۔ان کا پیغام ساحر کی طرح امن تھا۔ان کی طویل نظم ''خانہ جنگی'' ۲۱۱ر اشعار پر مشتمل ہے یہ نظم مثنوی کے فارم میں لکھی گئی ہیں۔خانہ جنگی کے علاوہ کیفی نے ''بیوہ کی خودکشی''،''میں عورت''،''لال جھنڈا''،''جھکار'' وغیرہ طویل نظمیں ہیں۔

جگن ناتھ آزاد (۱۹۱۸ء۔۲۰۰۴ء) کی طویل نظمیں شعری حسن کے ساتھ ساتھ سوز و گداز،فرحت و انبساط کے احساس سے معمور نظر آتی ہیں۔انہوں نے مختلف اہم مسائل کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔میرا

موضوع سخن، وطن میں اجنبی ،اردو، اجنتا کے غاروں میں ، ماتم نہرو، وغیرہ ان کی قابل ذکر طویل نظمیں ہیں۔ ان کے علاوہ پہلے وزیر اعظم پنڈت جواہر لال نہرو کے انتقال پر لکھا ہوا شخصی مرثیہ ''ماتم نہرو'' بھی ایک کامیاب طویل نظم ہے۔

عبدالحیٔ ساحرلدھیانوی (۱۹۲۱ء۔۱۹۸۰ء) فلمی دنیا سے وابستہ ہو گئے تھے۔اس لیے ان کی شاعری شروع میں رومانیت ، دلنوازی ، دلبری کے ساتھ سیاسی اور سماجی تصورات بھی نظر آتے ہیں۔ ان کی طویل نظم ''پرچھائیاں'' کافی مشہور ہوئی۔ ساحر نے اپنی اس نظم کو تجربے کے طور پر دو بحروں میں لکھا ہے۔اس کے علاوہ شعاعِ فردا، بنگال، پتھر کی دیوار، آج چکلے، میرے گیت، جشن غالبؔ وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

حلقہ ارباب ذوق، ترقی پسند تحریک کے متوازی چلنے والی ایک تحریک (۱۹۳۹ء) تھی۔ جس سے وابستہ شعراء میں مختار صدیقی، ن۔م۔راشد اور ضیاء جالندھری کے نام آتے ہیں۔

نذر محمد راشدؔ (۱۹۱۰ء۔۱۹۷۵ء) ایران میں اجنبی ، دل میرے صحرا نورد پیر دل ، ابولہب کی شادی ، دریچے کے قریب وغیرہ ان کی قابل ذکر طویل نظمیں ہیں۔

مختار صدیقی (۱۹۱۹ء۔۱۹۷۲ء) کی شاعری میں ہمیں ہندوستانی تہذیب وتمدن سے لبریز دھڑکتا ہوا دل نظر آتا ہے۔مختار صدیقی حلقہ ارباب ذوق کے سرگرم رکن تھے۔ان کی طویل نظمیں ''موہن جودارو، آج ملے، وصال'' ہیں اس کے علاوہ مختار صدیقی کی طویل نظم ''ٹھٹھ'' پاکستان کے معاشرتی حالات کو پیش کرتی ہیں۔

ضیاء جالندھری (پیدائش ۱۹۲۳ء) ان کی طویل نظم ''سالمی'' اور ''ہم'' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

پنڈت برج نارائن چکبست (۱۸۸۲ء۔۱۹۲۶ء) کی اکثر نظمیں طویل ہیں۔جن میں خاک ہند، فریاد قوم، رامائن کا ایک سین وغیرہ شامل ہیں۔

حفیظ جالندھری (۱۹۰۰ء۔۱۹۸۲ء) اردو طویل نظم نگاری میں حفیظ جالندھیری کا نام نمایاں اہمیت رکھتا ہے۔ان کی نظموں میں کیفیت جذباتی لگاؤ، سرور وکیف نظر آتا ہے۔ان کی شاہکار طویل نظم شاہنامہ اسلام نے شہرت کی بلندیوں کو چھولیا تھا۔ان کے علاوہ ان کی طویل نظمیں 'ابھی تو میں جوان ہوں' 'کرشن' 'رقاصہ' 'پریت

کا گیت' 'چناب' 'اندھی جوانی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ان موضوعات سے ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہیں ہندوستانی تہذیب اور رسم ورواج سے بہت پیار تھا۔

پنڈت آنند نارائن ملا (پیدائش ۱۹۰۱ء) کی شاعری قدیم وجدید روایات کا حسین امتزاج ہے ان کی طویل نظموں میں مریم ثانی، اندھی نگری میں دیپ جلیں، بوڑھا مانجھی، ٹھنڈی کافی، زمینِ وطن، وغیرہ ممتاز اہمیت کے حامل ہیں۔

جمیل مظہری (۱۹۰۵ء۔۱۹۸۰ء) کی نظموں میں ہمیں رومان اور حقیقت کا امتزاج ملتا ہے۔ان کی طویل نظموں میں 'مَیں خدا کے حضور میں' انتقال سے تین مہینے پہلے اور ''گور رسیدہ'' انتقال سے ڈھائی ماہ قبل لکھیں۔ان کے علاوہ ان کی طویل نظم ''فریاد'' جو (۶۰) بندوں پر مشتمل ہے۔ان کی شہرہ آفاق نظم ''تول اپنے کو تول'' ہے جس میں فلمی دنیا کی گندگی اور کھوکھلے پن کو انہوں نے بڑے بے باک انداز میں پیش کیا ہے۔

اختر شیرانی (۱۹۰۵ء۔۱۹۴۲ء) جدید رومانی شاعری اختر شیرانی کے ذکر کے بغیر ادھوری ہے۔انھوں نے اردو شاعری کو سلمیٰ، ریحانہ، عذرا پروین اور ناہید جیسی محبوباؤں سے نوازا۔ان کی تقریباً تمام طویل نظمیں جمالیاتی احساس کو بیدا کرتی ہیں۔''او دیش سے آنے والے بتا''اختر شیرانی کی دل کو چھوتی ہوئی طویل نظم ہے۔

ابن انشاء (۱۹۲۷ء۔۱۹۷۸ء) تقسیم کے حالات کے نتیجے میں پاکستان، لاہور ہجرت کر گئے تھے۔ اپنی شاعری کی وجہ سے وہ 'سادھو شاعر' کے نام سے مشہور ہو گئے۔ان کی نظم نگاری میں انفرادیت تھی۔انشاء کی شاعری کی خصوصیت رومانی اور سلاست تھی۔ان کی نظموں میں اپنے عہد کا کرب اور زندگی وحیات کی کشمکش ہے جو اس دور کے حالات کی دین ہے۔ان کی طویل نظمیں ''دیوار گریہ'' ''مضافات'' ''دیوانے کا پاؤں درمیان ہے'' ''امن آخری آدمی'' ''اور یہ بچہ کس کا بچہ ہے؟'' کا شمار ہوتا ہے۔

سلیم احمد (۱۹۲۷ء۔۱۹۸۳ء) نے بارہ سال کی عمر سے ہی شاعری شروع کر دی تھی۔لیکن ان کی طویل نظم ''مشرق'' نے قارئین کو ان کی جانب متوجہ کیا۔ان کی اس نظم کا ڈھانچہ دو یوں اور تہذیبوں کی آویزش کے

تصور پر قائم کیا گیا ہے وہ کہتے ہیں ۔

قبلا خاں تم ہار گئے
اور تمہارے ٹکڑوں پہ پلنے والا
لالچی مارکو پولو
جیت گیا ہے
اکبر اعظم تم کو مغرب کی جس عیاری نے تحفے بھیجے تھے
اور بڑا بھائی لکھا تھا
ان کے کتے ان لوگوں سے افضل ہیں
جو تمہیں مہابلی اور ظل اللہ کہا کرتے تھے

اگلے اقتباس میں وہ بڑی مایوسی سے اعتراف کرتے ہیں ۔

مشرق کیا تھا
جسم سے اوپر اٹھنے کی ایک خواہش تھی
شہوت اور جبلت کی تاریکی میں
اک دیا جلانے کی کوشش تھی
میں سوچ رہا ہوں
سورج مشرق سے نکلا تھا
مشرق سے جانے کتنے سورج نکلے تھے
لیکن مغرب ہر سورج کو نگل گیا

جدید شاعروں میں **سلیم شہزاد** کا نمایاں نام ہے۔ ان کی نظم ''چڑیا گھر'' میں انہوں نے اپنی جدت پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ اس نظم میں سلیم شہزاد نے جانوروں کی مختلف حکایتوں کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ کچھوے

اورخرگوش، سارس اورلومڑی کی حکایت جیسے موضوعات کے ذریعے انھوں نے اپنے خیالات ونظریات کو پیش کیا ہے۔

قاضی سلیم (۱۹۲۷ء۔۲۰۰۵ء) جدید صوفی شاعر کہلاتے ہیں۔اپنے کلام میں انھوں نے علامتوں کا اظہار بڑی چابکدستی سے کیا ہے۔ان کی طویل نظم ''مسفٹ''،''یاوقت کے چاک'' پر اردو ادب کے اہم سرمائے میں شمار ہوتے ہیں۔اس کے علاوہ ان کی مثنوی'' باغبان ،گل فروش اور زہر خند'' بھی طویل نظم میں شمار ہوتی ہیں۔یہ نظمیں مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئیں ہیں۔مسفٹ میں قاضی سلیم نے اپنے بھائی کی گمشدگی کے کرب کو پیش کیا ہے۔

سید انصاری حسین حرمت الاکرام (پیدائش ۱۹۲۸ء) بنیادی طور پر نظم گو شاعر تھے لیکن انھوں نے غزل ،رباعی اور گیت پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔'' کلکتہ ایک رباب'' ان کی سب سے مشہور طویل نظم ہے۔اس نظم میں کلکتہ کی تہذیب وثقافت اور رسم ورواج کی کامیاب عکاسی کی گئی ہے۔شاعر اس نظم میں اظہار ذات ، جگ بیتی تو کبھی آپ بیتی کے تاریک وروشن پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے۔چند مصرعے ملاحظہ ہو۔

اک خاشگوار کرب میں کھویا ہوا یہ شہر
جاگا ہوا کبھی ،کبھی سویا ہوا یہ شہر
قاتل لطافتوں میں ڈبویا ہوا یہ شہر
ہنگاموں کی لڑی میں پرویا ہوا یہ شہر
یہ شہر ایک آئینۂ خانہ حیات کا
کہتا ہے روز فسانہ حیات کا

اس نظم کو پڑھنے پر حرمت الاکرام کی کلکتہ سے جذباتی وابستگی کا پتہ چلتا ہے۔

عمیق حنفی (۱۹۲۸ء۔۱۹۸۵ء) عمیق کی شاعری سادگی اور رومانیت سے بھرپور ہے۔ان کی طویل نظمیں'' شہرزاد، شب گزشت ، ویت نام ،سند باد، پتھروں کی آتما، سیاہ گاہ ،صوت الناقوس ،صلصلۃ الجرس،

سبز آگ، اور سر گجا ہیں۔

شفیق فاطمہ شعریٰ (پیدائش ۱۹۳۰ء) کی طویل نظموں میں ''فصیل اورنگ آباد، حضارۃ جدید، گلہ صفورہ ،خوابوں کی انجمن، خلد آباد کی سرزمین'' وغیرہ شامل ہیں۔

وحید اختر (۱۹۳۵ء۔۱۹۹۶ء) نے اپنی نظموں کے ذریعے سیاسی اور سماجی مسائل کو ابھارا ہے۔ان کی طویل نظمیں '' صحرائے سکوت ،شہرہوس کی شہید صدائیں میں انھوں نے زندگی کے حقائق کو پیش کیا ہے۔صحرائے سکوت وحید اختر کی سب سے طویل نظم ہے جو چھ ابواب اور تین صفحات پر مشتمل ہیں۔

شنکردت کمار پاشی (۱۹۳۵ء۔۱۹۹۲ء) طویل نظم نگاری میں کمار پاشی بھی اہم مقام رکھتے ہیں۔انھوں نے مذہبی حکایت پرمبنی '' ولاس یاترا نامی طویل نظم تحریر کی ہے۔اس نظم کا تعلق ہندو دیو مالا سے ہے۔جس میں '' کرتی '' کی داستان بیان کی گئی ہیں۔ جو کبھی کرونا کی شکل میں سامنے آتی ہے تو کبھی '' کنٹھا اور کوشل'' بن کر زندگی کا زہر پیتی ہے' کرتی '' ناگراج '' اور پگلی ماں'' کی بیٹی ہے اس نظم میں ''میں'' انسان کے لیے استعمال ہوا ہے۔

زبیر رضوی (پیدائش ۱۹۳۶ء) زبیر رضوی کی طویل نظم '' پرانی بات'' ہے جس میں پرانی نسل کی برائیاں، نئی نسل کس طرح تاوان دے کر درست کرتی ہے اس نظم کا لہجہ حکایتی ہے اور اس کے نفسیاتی اور ڈرامائی انداز نے اسے منفرد حیثیت دے دی ہے نظم کے چند مصرعے ہیں۔

پرانی بات ہے
لیکن یہ انہونی سی لگتی ہے
ہوا اک بار یوں
ان کے بزرگوں نے
زمین میں کچھ نہیں بویا
فقط انگور کی بیلیں اگائیں

اور مٹی کے گھڑوں میں مئے بنائی

رات جب آئی

وہ سب مدہوش تھے

ان کے بدن ننگے تھے

پہلی بار مئے کا ذائقہ ہونٹوں نے چکھا تھا

حکایت ہے

برہنہ دیکھ کر اپنے بزرگوں کو

جوان بیٹوں نے آنکھیں بند کر لیں

اور مٹی کے گھڑوں کو توڑ ڈالا

صبح سے پہلے

زمین ہموار کی

اور اس میں ایسے بیج بوئے

جن کے پھل پودے

کبھی ان کے بزرگوں کے نہ کام آئے

یہ نظم بظاہر مختلف نظموں کا مجموعہ معلوم ہوتی ہیں لیکن سب کا ایک مرکزی خیال ہے اس لیے تمام نظمیں مل کر طویل نظم بن جاتی ہے۔

ان سب شعراء کے علاوہ اور بھی بہت سے شعراء ہیں جو جدید شاعری کے زیر اثر طویل نظم کو فروغ دے رہے ہیں نظم طباطبائی نے ’گورے غریباں، اور ساقی نامہ‘‘ لکھا۔ نازش پرتاپ گڑھی کی طویل نظم ’’زندگی سے زندگی کی طرف‘‘ میں جدوجہد آزادی کو پیش کیا گیا ہے۔ روشن صدیقی کی طویل نظم ’’کارواں میں‘‘ انھوں نے مسائل حیات پر فلسفیانہ انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ ساغر نظامی نے ’’مسیحانِ اقوام، چاند کا سفر، اور نہرو نامہ‘‘

جیسی طویل نظمیں اردو ادب کو فراہم کی ہیں۔ ڈاکٹر عبدالمجید شمس آبادی نے ''حیات و کائنات'' نامی طویل نظم مثنوی کی ہیئت میں لکھیں۔ حامداللہ افسر نے ''رزم آخر'' اور ''آدمی نامہ'' جیسی اہم طویل نظمیں لکھیں۔ سید علی مہدی رضوی نے ''مطلوع وطن'' کے نام سے تین جلدوں میں ہندوستان کی تاریخ کو منظوم کیا ہے۔ نریش کمار شاد نے ''چاندنی اور اندھیری رات'' کے نام سے منظوم آپ بیتی لکھی ہے۔

رفعت سروش نے ''نئے قافلے نئی منزلیں'' اور ''جب پھول کھلیں'' جیسی طویل حقیقت پسندانہ نظمیں لکھیں ہیں۔ اختر بستوی نے ''نغمہ شب'' اور ''بحر بیکراں'' جیسی کامیاب طویل نظمیں لکھیں ہیں۔ شجاع خاور نے ''دوسرا شجر'' اور فہمیدہ ریاض نے ''کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے'' جیلان کامران کی ''استانزے'' اور جعفر طاہر کی ''ٹھٹ'' طویل نظموں میں تجربے اور طرزِ اظہار کی جدت لیے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی نظم ''آدھی صدی کے بعد'' شمس الرحمٰن فاروقی کی ''نامکمل سوانح حیات'' ول کرشن اشک کی ''خراباں'' شہاب جعفری کی ''سورج کا شہر'' کرامت علی کرامت کی ''راستے کی کہانی''، خلیل الرحمٰن اعظمی کا ''تانڈو ناچ'' عنبر بہراچی کی ''لم یات نظیرک فی نظیر'' قیصر الجعفری کی ''چراغ حرا'' نصیر پرواز کی ''رسول اکرم'' وغیرہ جیسی طویل نظمیں اردو ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں۔

مختصر نظم

۱۹۶۰ء کے بعد کے شعری سرمائے میں جہاں طویل نظم کو فروغ حاصل ہوا۔ وہیں مختصر نظم نگاری کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ بلکہ ۱۹۶۰ء کے بعد کے شعری سرمائے میں مختصر نظم ہائیکو، ماہیا، ثلاثی، ترو ینی، یک مصرعی نظم، وغیرہ کی مقبولیت عام ہوئی۔ مگر ہم ان کو مختصر نظم کی فہرست میں شامل کر سکتے۔ کیونکہ یہ تمام اصناف بطور صنف اپنی خصوصیات کے ساتھ رائج ہیں اور اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں۔ جبکہ مختصر نظم میں کسی خاص ہیئت کی پابندی نہیں۔ یہ بات اور ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد مختصر نظم خاص طور پر معریٰ نظم، آزاد نظم اور نثری نظم کو کافی فروغ ملا۔ ہائیکو، ماہیا، ثلاثی وغیرہ کی طرح مختصر نظم میں کسی ایک ہی پہلو پر زور دیا جاتا ہے۔ نظم میں صرف ایک ہی مرکزی

خیال ہوتا ہے۔جس کہ بناء پرنظم کی شناخت کی جاتی ہے۔مختصرنظم کی شناخت مصرعوں، یا سطروں کی بناء پر نہ ہو کر مرکزی خیال پر ہوتی ہے۔چند آزاد نظم کی ہیئت میں مختصرنظم ملاحظہ ہوں۔

یہ اتفاق بھی ہوتا ہے زندگی میں کبھی
اِس اتفاق پہ مجھ کو برا نہیں لگتا
یہ ایک طرفہ کشش بھی تو ہو ہی جاتی ہے
جس اِنہماک سے میں تم کو دیکھا کرتا ہوں
اُس اِنہماک سے تم آئینے کو دیکھتی ہو !

گلزار

گلزار نے اپنی اس مختصرنظم میں آئینے کو مرکز بنایا ہے۔کہ جس حسرت سے میں تم کو دیکھتا رہتا ہوں ویسی حسرت سے تم آئینے کو دیکھتی رہتی ہو۔

زندگی

کیسی ہے یہ کتاب
دو ہی ورق ہیں اور ہیں
دونوں ہی انتخاب
جینا بھی اک سراب ہے
مرنا بھی اِک سراب

امجد اسلام امجد

اس نظم کے ذریعے شاعر نے زندگی کے فلسفے کی طرف مبہم انداز میں اشارہ کیا ہے۔عمدہ مثال مختصرنظم کی ہے۔

صدر مملکت

وزیر اعظم

عدلیہ، آئین کے ہوتے

چھ دسمبر آخر تو نے

سب کے منھ پہ تھوک دیا ہے

منصور اعجاز

یہ نظم جمہورت کے منھ پر ایک طمانچہ ہے۔ جس کا مفہوم واضح ہے۔

آنسو نہیں

نظم ہے

نظم بھی نہیں

شاید تم ہو

تم سے

آنکھیں میری تر ہیں

قبر کی مٹی سوکھ رہی ہے

شبنم عشائی

نظم میں 'نظم'، 'آنسو' کے ساتھ آنکھوں کا تر ہونا۔ اور پھر قبر کی مٹی سوکھ رہی ہے۔ جس سے ابہام کی صورت پیدا ہوگئی ہے۔ قاری آسانی سے شاعر کے مضمون تک نہیں پہنچ سکتا۔

نثری نظم کی ہیئت میں چند مختصر نظمیں ملاحظہ ہوں۔

کونپلوں پر منڈلاتی تتلیاں

دور بادلوں کے رَتھ پہ بیٹھا ساون

شعلے بھردے سانسوں میں

علیم صبا نویدی

شاعر نے اپنی اس مختصر نظم میں خوبصورت امیجز کے ذریعے سے اپنے خیال کو پیش کیا ہے۔

چراغ کی روشنی کو

اندھیروں نے

تھکا تھکا کر

فنا کر دیا

خالد خاں ھادی

اس مختصر نظم میں استعارے (چراغ) کے استعمال سے نظم کے حسن میں اضافہ ہو گیا ہے۔ پورا خیال چار کی سطروں میں سمٹ کیا ہے۔ یہی تو مختصر نظم کا کمال ہے۔

اعتراف

شاعری کرب ذات کا اظہار

پہلے تھی مَیں جانتا ہوں

لیکن آج شاعری کو مَیں

کربِ اظہارِ کائنات مانتا ہوں

رضیہ نور صغیر

اس نظم کا خیال شاعر کے اپنے ذاتی تجربے کی بنیاد ہے۔

رات لمبی اور کالی ہے

نرم اور نم گھاس

سخت اور خشک سرسراہٹ کی منتظر ہے

خامشی آہٹ کی منتظر ہے

شہر یار

نظم میں کوئی لفظ ایسا نہیں جو نامانوس ہو یا کسی اضافت کا استعمال ہوا ہو۔ موضوع بھی مناسب ہے۔ اردو شاعری میں رات کو اس کی خامی و خوبی کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ جس کی صفت سے شاعر بخوبی واقف ہے۔ شاعری میں لفظوں کا انتخاب اور اس کا رچاؤ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ شہر یار نے اپنی اس نثری نظم سے ثابت کیا ہے کہ اگر شاعر کے پاس سلیقہ ہے۔ تو اس کے لئے ہیئت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ یہ نظم نثری نظم کی عمدہ مثال ہے۔

ایک معرا نظم کی ہیئت میں مختصر نظم ملاحظہ ہوں۔

وائپر

کیا غضب کی بارش ہے
آنکھیں سوجنے آئیں
کاش کار کے وائپر
چلتی کار سے لے کر
میرے ان پپوٹوں پر
جوڑ دے صفائی سے
پُتلیوں کے شیشوں کو
دھند سے بچا نا ہے !

ف۔س۔اعجاز

نظم کا مفہوم واضح ہے۔اپنے خیال کے اعتبار سے بھی مکمل ہے۔نظم میں اشارے کی زبان کا استعمال کیا گیا ہے۔جس سے معنی کی نئی دنیا آباد ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

بہرحال ۱۹۶۰ء کے بعد مختصر نظم نگاری کا مستقبل تابناک رہا ہے۔اور دورِ حاضر میں بھی بہت سے شعراء مختصر نظمیوں کو فروغ دینے میں لگے ہیں۔

معرا نظم

انگریزی صنف سخن ''بلینک ورس'' کو اردو میں نظم معرا کہتے ہیں۔یعنی وہ نظم جس میں قافیہ کا اہتمام نہ ہوا انگریزی میں بلینک ورس ''مقفی'' ڈرامائی اور رزمیہ شاعری کا وسیلۂ اظہار ہے جو عام طور پر طویل نظموں میں استعمال ہوتی ہے۔

بلینک ورس، یونانی ولاطینی شاعری کے علاوہ مغرب کی کئی دیگر زبانوں کی شاعری میں عام ہے۔خود انگریزی ادب میں بلینک ورس کی تاریخ کئی سو سال کے ادوار پر بکھری ہے۔انگریزی شاعری کا تین چوتھائی سے زیادہ سرمایہ غیر مقفی ''بلینک ورس'' کی ہیئت میں موجود ہے۔جس میں معیاری ادب تخلیق کیا گیا ہے۔

اردو شاعری میں معرا نظم کا تعارف بہت بعد میں ہوا۔ حالانکہ انگریزی کے زیر اثر یہ اردو میں داخل ہوئی۔دراصل اردو شاعری پر فارسی،عربی کے اثرات ہونے کی وجہ سے وہ قافیے کی زنجیر میں جکڑی ہوئی تھی۔ جدید شاعری کی تحریک محمد حسین آزاد اور ان کے رفقا سے ہوئی۔جس کی بنا پر قافیے کی جکڑ بندیوں کی قید کے ردعمل میں معرا نظم کو اپنایا گیا۔ یہاں غور طلب بات یہ ہے کہ صرف قافیے سے شاعری کو آزاد کرانا تھا۔

انگریزی میں بلینک ورس کے لیے ایک مخصوص بحر'' آیمبک پینٹا میٹر'' ہے مگر اردو نظم معرا کے لیے کسی ایک بحر کی تخصیص نہ ہو سکی۔سارا زور قافیے کے دائرے کو توڑنا تھا۔کیوں کہ قدامت پسند شاعر و ادیب اسے شاعری ماننے کے لیے تیار نہ تھے۔

اردو شاعری میں معرا نظم کی اوّلیت کے سلسلے میں ناقدین کی رائے میں اختلافات ہے۔ بیش تر ناقدوں نے عبدالحلیم شرؔر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی میں سے کسی ایک کو معرا نظم کا موجد مانا ہے۔ تاہم پروفیسر حنیف کیفی نے اپنی کتاب ''اردو میں نظمِ معرا اور آزاد نظم'' میں محمد حسین آزاد کو نظم معرا کا موجد مانا ہے۔ اوران کی رائے بڑی حد تک درست معلوم ہوتی ہے۔ آزؔاد کی دو نظمیں ''جغرافیہ طبع کی پہیلی'' اور ''جذبِ دوری'' بالترتیب نظم آزاد اور خم کدۂ آزاد میں شائع ہوئیں۔(۳۲)

دراصل عبدالحلیم شرؔر معرا نظم کے موجد نہیں بلکہ انھوں نے معرا نظم کو فروغ دینے والوں میں اہم رول ادا کیا ہے۔ شرؔر نے نظم معرا کو رواج دینے اور اسے شاعری کی ایک اہم روایت بنانے کے لئے باقاعدہ تحریک چلائی اور اسے ہر طرح سے مقبول و معروف کرنے کی جدوجہد کی۔ یہاں تک کہ جون ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں'' نظم کی ایک قسم یعنی غیر مقفی (معرا نظم) کی صورت میں ایک ڈراما لکھنے کی ابتدا کی۔ نظم کی اس نئی قسم کا تعارف شرؔر نے کچھ اس طرح کرایا:

> ''سر دست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے مگر اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرقی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی خیال کئے گئے ہیں مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے جسے ''بلینک ورس'' کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر غیر مقفی رکھا جائے تو شاید زیادہ مناسب ہوگا''(۳۳)

شرؔر کے اس مضمون کا اثر تھا کہ انھیں معرا نظم کا موجد تسلیم کرلیا گیا۔ خاص طور پر اس لیے بھی کہ انھوں نے نظم کا نام بھی تجویز کیا ہے۔ پروفیسر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

> ''نظم معرا کا سنگِ بنیاد آزاد نے رکھا، مگر اس کی ترویج و اشاعت کے سنگِ میل شرؔر نے نصب کیے اور اس کے ذریعے اردو شاعری کو ایک ایسا اہم موڑ دیا جس سے آگے چل کر نئی نئی راہیں نکلتی چلی گئیں''(۳۴)

شرؔر کی اس ادبی تحریک کی قدامت پسندوں نے جم کر مخالفت کی۔ یہاں تک کہ قافیے کے دائرے کو

توڑنے کی وجہ سے معرا نظم کو شاعری ہی تسلیم نہیں کیا۔ مگر اسی کے ساتھ دیگر شعراء و ادباء نے پذیرائی بھی کی۔ ابتدائی دور کے معرا نظم شعراء میں برج موہن دتا تریہ کیفی، اکبرالہ آبادی، نظم طباطبائی، اسمعیل میرٹھی وغیرہ ہیں مگر شؔرر کی تمام تر کوششوں کے باوجود معرا نظم مقبول ہونے میں ناکام رہی۔ شؔرر نے معرا نظم پر ۱۹۱۰ء کے بعد آخری بار قلم اٹھایا۔ ۱۹۱۰ء کے بعد دس بارہ برسوں میں کسی رسالے میں کبھی کبھار معرا نظم کے نمونے مل جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ معرا نظم کا ذکر بے معنی ہو گیا۔ مگر اکتوبر ۱۹۲۷ء کے نیرنگِ خیال میں نظم معرا کی ہیئت میں وقار احمد کی ایک نظم ''حیات محبت'' شائع ہوئی۔ اس سے پہلے تاجور نجیب آبادی نے ۱۹۲۲ء کے اواخر میں نظم معرا کی ترویج کے لیے ایک نئی تحریک پیش کر کے جنوری ۱۹۲۳ء میں اس کا احیا کیا۔

مولانا تاجؔور نے صرف تجویز ہی نہیں پیش کی بلکہ ''انجمن اربابِ علم پنجاب'' کے جلسے میں اعتراضات کے جوابات بھی دیئے، اور اپنی تجویز کو عملی جامہ پہنانے کے لیے خطوط بھی لکھے اور وضاحتیں بھی پیش کیں۔ جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ تاجؔور نے اپنی علمی قابلیت سے بڑی مناسب دلیلوں سے جواب دیا ہے۔ پروفیسر حنیف کیفی کے حوالے سے ان کا یہ اقتباس ملاحظہ ہوں:

> ''بلینک ورس (بے قافیہ نظم) کو رائج کرنے سے میری یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ اردو نظم کے میدان میں قافیہ آرائی کے ہنگاموں کو بند کر دیا جائے بلکہ صرف یہ عرض ہے کہ اگر کوئی مجھ جیسا کم مشق شاعر بینک ورس بھی کہہ لے تو گردن زدنی قرار نہ دیا جائے لیکن اگر کچھ پختہ مشق اردو دنیا میں ایسے بھی ہیں کہ قافیہ کی غیر قدرتی پابندیاں ان کی جولانیٔ طبع کی سِد راہ نہیں ہوتیں تو وہ قطعاً بینک ورس کو ہاتھ نہ لگائیں''
> (۳۵)

مولانا تاجور نجیب آبادی نے نظم معرا کو ترویج دینے کے سلسلے میں مضامین و خطوط کے ذریعہ اعتراضات کے مدلل جوابات دیئے۔ جو معرا نظم کی ترویج میں مددگار ثابت ہوئے۔ دراصل یہ تحریک تاجؔور کے وسیع پروگرام کا حصہ تھی۔ جس کی عملی مثال بھی خود تاجور نے پیش کی۔ جنوری ۱۹۲۳ء ہی کے ''ہمایوں'' میں اپنی بے قافیہ نظم 'مشرق کا پیامِ اخوت مغرب کے نام' شائع کی اور پھر دوسرے شعرا سے اس قسم کی چھ نظمیں لکھوا کر

ہمایوں میں شائع کرنے میں کامیاب بھی ہوئے۔

اردو میں معرا نظم کو فروغ دینے کے لیے شعراء وادبا کو بڑی جفا کشی کا سامنا کرنا پڑا۔مگر مولانا تاجور نے اپنی تحریک، دوراندیشی اور علمی صلاحیتوں کی بنا پر معرا نظم کے اعتراضات کا مسلسل جواب دیتے رہے۔جس کے نتیجے میں اردو شاعری میں معرا نظم کو فروغ حاصل ہوا۔ان کے بعد جن شعراء نے معرا نظم پر اپنی توجہ مبذول کی ان میں تصدق حسین خالد، میراجی، یوسف ظفر، مخمور جالندھری، ضیا جالندھری، محمد دین تاثیر، دشوار متر عادل ،اعجاز بٹالوی، سید احمد رضی ترمذی، سلام مچھلی شہری، شورش صدیقی، شریف کنجاہی، مسعود احمد قریشی، مکین احسن کلیم، سید جابر علی کے علاوہ اور بھی کئی شعراء کو اس فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

آزاد نظم

آزاد نظم کا وجود فرانس میں انیسویں صدی کے اواخر میں ہوا اور انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کے اوائل میں یہ صنف منظر عام پر آئی۔

فرانس میں سب سے پہلے آزاد نظم کے لئے اصطلاحی نام جو تجویز کیا گیا وہ Vers Libre تھا جن کا انگریزی میں ترجمہ Free Verse کیا گیا اور اردو میں آزاد نظم کے نام سے یہ معروف ہوئی۔

فرانس میں انیسویں صدی کے آخر میں آزاد نظم کا رواج عام ہو چکا تھا۔فرانس میں اس نظم کا سنگِ بنیاد فرانسیسی ادیب وِکٹر ہیوگو Victor Hugo نے رکھا۔مگر اس نظم کا رواج سمبالزم Symbolism کی تحریک کے تحت انیسویں صدی کے آخری دو دہائیوں کے دوران میں ہوا۔ Symblism ایک تحریک کی حیثیت سے ۱۸۸۶ء میں منظر عام پر آئی۔ جس سے متاثر ہو کر رِمبو Rimbaud، میلارمے Mallarme اور ورلین Vertaine نے اس رجحان کو فروغ دیا۔ حالانکہ ان سب سے پہلے بادلیر Baudelaire کی شاعری سے ہی آغاز ہو چکا تھا۔ان ہی شعراء کی قیادت میں ۱۸۸۶ء کے فرانسیسی نوجوان

شعراء دو گروہ میں تقسیم ہو گئے ایک گروہ 'میلارمے' اور دوسرا 'ورلین' کی قیادت میں شاعری کرتے رہے۔ میلارمے کی پیروی کرنے والے شعراء نے سمبالزم کے فروغ کے ساتھ ساتھ 'ورلیبر یا آزاد نظم کی ترویج و تبلیغ جم کر کی۔ اس دور میں فرانس میں آزاد نظم کی تبلیغ کرنے والے شعرا میں 'گستاو کان Gustave kahn کا نام سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے علاوہ 'جول لیفارج' Jules Laforgue ویلے گریفیں Viele.Griffin فرانسس جمیس Francis Jammes آندرے اسپائر Andre Spire وغیرہ ویر لیبر آزاد نظم کے اولین علم برداروں میں شامل ہیں۔

انگریزی شاعری میں آزاد نظم کی بنیاد 'ہیوم نے' فری ورس کی بنیاد رکھی۔ 'ہیوم' کی شاعری کے متعلق اور اپنے رجحانات و نظریات کے اظہار کے لیے ۱۹۱۲ء میں ایک لیکچر کے ذریعے اس کی وضاحت کی۔ جس کا مرکزی خیال فری ورس آزاد نظم کی حمایت میں تھا کہ نظم کی ایک نئی ہیئت کی ایجاد ہی شاعری کو زندگی عطا کرتی ہے۔ جس کے بنا پر انگریزی شاعری میں فری ورس کو رواج عام حاصل ہوا اور دھیرے دھیرے فری ورس نے اپنے قدم جمالئے۔ اردو شاعری میں آزاد نظم کی بنیاد کے سلسلے میں ناقدوں میں اختلاف ہے کہ اردو میں آزاد نظم پہلی کون سی ہے اور کس نے کہی۔

عبدالحلیم شررؔ کے منظوم ڈرامے کو ذہن میں رکھتے ہوئے خلیل الرحمٰن اعظمی کا خیال ہے کہ شررؔ کے منظوم ڈرامے آج کی اصطلاح میں آزاد کہے جا سکتے ہیں۔ پروفیسر گیان چند جین کا بھی کچھ ایسا ہی خیال شررؔ کے منظوم ڈراموں کے متعلق ہے شررؔ نے منظوم ڈرامے میں آزاد نظم کی داغ بیل ڈالی ہے۔ ناقدوں کے ان خیالات پر کچھ اہل نظر نے تسلیم کر لیا اور کچھ نے نہیں۔ اس بنا پر اردو شاعری میں شرر آزاد نظم کے موجد ہیں مگر اس سے اختلاف کرتے ہوئے پروفیسر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

''آج کی اصطلاح میں آزاد نظم کہتے ہیں، اس کے نام تک سے شررؔ واقف نہیں تھے
، اور ان کے ڈرامے کے ظہور میں آنے کے وقت خود انگریزی شاعری میں جس
سے انھوں نے روشنی حاصل کی، آزاد نظم کا وجود نہ ہوا تھا'' (۳۶)

اس لحاظ سے تو شرر کو آزاد نظم کی شد بدھ بھی نہیں تھی تو کیسے موجد قرار دئے جا سکتے ہیں۔ ہاں یہ الگ بات ہے کہ غیر شعوری طور پر انھوں نے اپنے ڈرامے میں آزاد نظم کا استعمال کیا ہوگا۔ مگر موجد قرار دینا بالکل درست نہیں معلوم ہوتا۔

آزاد نظم کے موجد کے حوالے سے دوسرا نام عظمت اللہ خاں کا لیا جاتا ہے وہ اس بنا پر کہ انھوں نے منظوم ترجمہ آزاد نظم کے نام سے کیا تھا الگ بھگ ۱۹۲۳ء کے آس پاس۔ کیوں کہ یہ منظوم ترجمہ اپنے مضمون کے لئے لکھا تھا۔ جو سہ ماہی اردو میں اپریل ۱۹۲۴ء تک تین قسطوں میں شائع ہوا۔ جس میں آزاد نظم کا ترجمہ پیش کیا تھا۔ اس لحاظ سے اردو میں آزاد نظم کی بنیاد کا سہرا عظمت اللہ خاں کے سر جاتا ہے۔ مگر عظمت اللہ خاں نے باضابطہ طور پر آزاد نظموں کی شرعات نہیں کی بلکہ اپنے مضمون کی ضرورت کے لئے مثال کے طور پر کی تھی۔ جس کی بنا پر انھیں آزاد نظم کا موجد نہیں قرار دیا جا سکتا۔

اردو میں باضابطہ طور پر آزاد نظم پیش کرنے والے اولین شعراء تصدق حسین خالد، ن۔م۔راشد، میراجی اور حفیظ ہوشیار پوری کے نام ضرور لیے جا سکتے ہیں۔ جس کی وجہ سے آزاد نظم کو اردو شاعری میں اپنا قدم جمانے میں کامیاب ہوئی۔

آزاد نظم کی ہیئت پر مغرب میں کافی بحث ہو چکی ہے۔ اس سلسلے میں دیگر ناقدین کے اپنے اپنے نظریات ابھر کر سامنے آئے۔ آزاد نظم کے متعلق ڈاکٹر عنوان چشتی نے اپنی کتاب اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے میں ایمی لودل کی رائے پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''آزاد نظم ایک ایسی شعری ہیئت ہے جس کا انحصار لے یا آواز کے زیر و بم پر ہے۔
> مگر یہ لے یا آواز کا زیر و بم اوزان و بحور کا نام نہیں ہے''(۳۷)

آزاد نظم کے متعلق ایک فرانسیسی شاعر جی کان کا خیال ہے:

> ''آزاد نظم کی بنیاد ایسی مختصر ترین اکائی ہے جس میں صوتی اور معنوی وقفے ہوں
> آزاد نظم انھیں اکائیوں سے تشکیل پاتی ہے''(۳۸)

ڈی سوزا کا خیال ہے:

''آزاد نظم کا آہنگ لہجہ کی تاکیدوں اور ارکان پر منحصر نہیں بلکہ مختصر اور طویل ارکان کی ترتیب اور کمزور یز طاقتور لہجوں کے اتصال پر منحصر ہے۔ اس طرح آزاد نظم کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مختصر اور طویل ارکان کے آزاد دعددی مجموعوں کو زیادہ پیچیدہ اکائیوں کی شکل دی جاتی ہے'' (۳۹)

آیئے اب اردو ناقدین کی رائے ملاحظہ کریں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی فرماتے ہیں:

''نظم معرا اور آزاد نظم، پابند نظم کے مقابلے میں آزاد ہیں لیکن ان کے علیحدہ اصول و ضوابط ہیں۔ نظم معرا میں صرف ردیف و قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی ورنہ تمام مصرعے برابر ہوتے ہیں۔ اور آزاد نظم میں ایک قدم اور آگے بڑھایا گیا ہے یعنی مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن ان میں بحر ایک ہوتی ہے۔ مصرعوں میں ارکان کی تعداد گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ کسی طویل نظم کے مختلف ابواب کو ہم علیحدہ علیحدہ بحروں میں بھی لکھ سکتے ہیں'' (۴۰)

مثال کے طور پر مخدوم محی الدین کی نظم چارہ گر ملاحظہ ہو جس کے ارکان اس کے سامنے درج ہیں:

اک چنبیلی کے منڈوے تلے	فاعلن فاعلن فاعلن	(تین بار)
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	(چار بار)
دوبدن	فاعلن	(ایک بار)
پیار کی آگ میں جل گئے	فاعلن فاعلن فاعلن	(تین بار)
پیار حرفِ وفا	فاعلن فاعلن	(دوبار)
پیار ان کا خدا	فاعلن فاعلن	(دوبار)
پیار ان کی چتا	فاعلن فاعلن	(دوبار)
دوبدن	فاعلن	(ایک بار)
اوس میں بھیگتے، چندنی میں نہاتے ہوئے	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	(پانچ بار)

جیسے دو تازہ رو تازہ دم پھول پچھلے پہر	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	(پانچ بار)
ٹھنڈی ٹھنڈی سبک رو چمن کی ہوا	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	(چار بار)
صرف ماتم ہوئی	فاعلن فاعلن	(دو بار)
کالی کالی لٹوں سے لپٹ گرم رخسار پر	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	(پانچ بار)
ایک پل کے لئے رک گئی	فاعلن فاعلن فاعلن	(تین بار)

اس مثال میں پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور باقی بے قافیہ ہیں۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی آزاد نظم کی ہیئت پر کچھ اس طرح بحث کرتے ہیں:

''آزاد نظم پر غور کرتے ہوئے سب سے پہلے اس کی ہیئت پر نظر پڑتی ہے۔ اس میں مروجہ اور متداول بحروں کو استعمال کیا جاتا ہے لیکن چونکہ ان بحروں کا آہنگ شاعر کے خیال کا پابند ہوتا ہے۔ اس لئے وہ اس کی روانی یا بہاؤ کی نسبت سے بحر کے مروجہ ارکان کو گھٹا بڑھا دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس سے بحر کی مخصوص آہنگ میں کوئی فرق نہیں آتا۔ ارکان کے گھٹنے بڑھنے کا عمل جب شروع ہوتا ہے تو اس میں قافیے اور ردیف کی پابندی لازمی نہیں ہوتی لیکن اگر قافیہ خیال کے آہنگ اور موسیقی کا ساتھ دے اور فطری طور پر آئے تو آزاد نظم کا شاعر اس کو نظر انداز نہیں کرتا''(۴۱)

عبادت بریلوی کے مطابق آزاد نظم کا شاعر بھی کہیں کہیں نظم میں قافیے کا استعمال کر سکتا ہے جس کی مثال مخدوم محی الدین کی نظم چارہ گر میں کہیں کہیں قافیہ پیمائی بھی کی گئی ہے۔

ان تمام اقوال سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ آزاد نظم کی ہیئت میں نظم کے مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں مگر بحر کا اہتمام کیا جاتا ہے اور ضرورت پڑنے پر آزاد نظم کا شاعر بھی کہیں کہیں نظم میں قافیے کی پابندی کر سکتا ہے۔ وہ آزاد ہے چاہے تو کرے یا نہ کرے۔

ن۔م۔راشد کی نظم رقص ملاحظہ ہو۔

رقص

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں مَیں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈ لے مجھ کو، نشاں پالے مرا
اور جرمِ عیش کرتے دیکھ لے!
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور ہیں
کیسی سرگرمی سے غم کو روندتا جاتا ہوں میں!
جی میں کہتا ہوں کہ ہاں،
رقص گہ میں زندگی کے جھانکنے سے پیشتر
کلفتوں کا سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے!
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی میرے لیے
ایک خونیں بھیڑیے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں

ہو رہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی تیرے قریب

جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں

تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں

تو مری اُن آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے

جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں

بندگی سے اس در و دیوار کی

ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں

زندگی پر میں جھپٹ سکتا تو ہوں

اس لیے اب تھام لے

اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے!

راشد کی اس نظم (رقص) بحر رمل محذوف / مقصور میں نظم کی گئی ہے۔ جو کامیاب نظم ہے جس کی ہیئت و تکنیک کے اعتبار سے آزاد نظم ہے ن۔م۔راشد کو اردو شاعری میں آزاد نظم کی ابتدا کرنے کا اعزاز تو نہیں حاصل ہے۔ مگر راشد نے اپنے فکر و فن کی بلندی سے آزاد نظم کو اپنے ابتدائی دور میں ہی بامِ عروج تک پہنچا دیا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ جس دور میں اردو دنیا معرا نظم کو ہی قبول کرنے کے قابل نہ ہو سکی تھی۔ راشد نے آزاد نظم کو وہ چاشنی عطا کی۔ روایت پرست شعراء کی شدید مخالفتوں کے باوجود نئے شعراء کی رہنمائی کی۔

ن۔م۔راشد کے معاصرین میں ایک نام میرا جی کا ہے جنہوں نے آزاد نظم نگاری کو نقطہ عروج تک

پہنچانے میں اہم کردار ادا کیا۔ راشد کے معاصرین میں اگر کسی شاعر کو مکمل طور پر باغی کہا جا سکتا ہے تو وہ میراجی ہی ہیں۔ میراجی کے متعلق وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''نئی شاعری کے سب سے زیادہ بدنام رکن ہیں اور اس بدنامی میں ان کی شاعری
> ہیئت اور موضوع دونوں چیزوں کا برابر کا حصہ ہے'' (۴۲)

میراجی کے متعلق راشد کا خیال تھا کہ بغاوت کے علم برداروں میں میراجی سرفہرست ہیں جس کو آج کے شعراء و ناقدین نے نئی شاعری کا سب سے زیادہ قابلِ ذکر شاعر تسلیم کیا ہے۔ میراجی کا نام جس وجہ سے بدنام ہوا یا جس کی وجہ سے میراجی باغی شاعر تسلیم کیے جانے لگے، ان سب میں میراجی کے فکر وفن کے تین نمایاں ترین پہلو ہیں۔ جنسی فعل اور اس کے متعلقات کا بیان نظموں میں ابہام کی کارفرمائی اور آزاد نظم کی ہیئت کا استعمال۔ یہی ان کے انفرادیت کے امتیازی نشان ہیں۔

میراجی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں میں آزاد نظم کی ہیئت کا سب سے زیادہ شعور رکھتے تھے۔ ان کی نظموں میں خیال کی پختگی اور جذبہ شدید نمایاں ہے جس میں ارکان کی تعداد جملے کی نثری ترتیب بول چال کے آہنگ پر منحصر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم ''رس کی انوکھی لہریں'' کا بند ملاحظہ ہو۔

میں چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں
جیسے کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
(لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے)
مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر
ایک مسلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو
میں یہ جانتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے
مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے

لاج کی بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے اس کی رنگیں سرگوشیوں میں

میں یہ چاہتی ہوں کبھی چلتے چلتے کبھی دوڑتے بڑھتی جاؤں

ہوا جیسے ندّی کی لہروں سے چھوتے ہوئے سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے

اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں گیت گائے

تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آ کے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں ٹھہرنے نہ پائیں

اس نظم میں ارکان کی ترتیب بحر کی روانی آہنگ کی موسیقی کے ساتھ ساتھ لہجہ کی سرد خاموشی جو دل کی آواز بن کر ابھرتی ہے۔ نظم کے حسن میں اضافہ کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

دراصل آزاد نظم کے سلسلے میں ۱۹۴۷ء سے قبل کا پورا عہد انھیں دو شعراء راشد اور میراجی کے نام تھا۔ اسی زمانے میں انھیں دو شعراء سے متاثر ہوکر بہت سے شعراء نے آزاد نظم کی طرف اپنا رخ کیا جو ادبی رسالے ادبِ لطیف وساقی وغیرہ میں نظر آئے۔

آزاد نظم کے ان دو عہد ساز شاعروں نے ابتداء ہی میں آزاد نظم کو اس مقام تک پہنچا دیا، جہاں تک اس کے پہنچنے کے امکانات کم تھے یا نہیں تھے۔ ابتداء میں جن شعراء نے آزاد نظم کو نیا انداز و آہنگ دینے کی کوشش کی، ان میں مختار صدیقی، ڈاکٹر مسعود حسین اور ضیا جالندھری کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ دیگر شعراء جنھوں نے آزاد نظم کی طرف اپنی توجہ مرکوز کی ان میں محمد دین تاثیر، احمد ندیم قاسمی، مخدوم محی الدین، شریف کنجاہی، سلام مچھلی شہری، عظیم قریشی، سعید احمد اعجاز، وشوامتر عادل، راجہ مہدی علی خاں، منیب الرحمٰن، انجم رومانی، عزیز حامد مدنی، عزیز احمد، عبادت بریلوی، وحید قریشی، کرشن موہن وغیرہ شامل ہیں۔

۱۹۴۷ء کے بعد کے دور میں آزاد نظم کے سرمائے میں کوئی خاص اضافہ نہ ہوسکا۔ یعنی ۱۹۴۷ء سے قبل آزاد نظموں کو سکۂ رائج الوقت کی حیثیت سے ۱۹۴۷ء کے بعد کے زمانے میں حاصل ہوئی اس کے بعد اور اس دور کے بعد کے شعراء نے آزاد نظم کا دامن تھاما ہوا ہے۔

نثری نظم

نثری نظم آزاد نظم کی طرح فرانسیسی ادب کی دین ہے، جو انگریزی ادب کے وسیلے سے اردو میں آئی۔ کہا جاتا ہے کہ نثری نظم کا وجود اس وقت ہوا، جب لوگ Free Verse یعنی آزاد نظم سے مانوس ہوئے، تو شعراء نثری نظم کی طرف متوجہ ہوئے۔

نثری نظم کے نام ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک ایسی صنف ہے جو نظم و نثر کی حدوں کو ختم کرتی ہے۔ یہی اس کی خوبی بھی ہے اور عیب بھی۔ خوبی ان معنوں میں کہ اس نظم میں کسی طرح کی کوئی پابندی نہیں، ردیف، قافیہ، بحر وغیرہ سے بالکل آزاد، صرف اس نظم میں اپنے خیال اور فکر کو محض شعری آہنگ کے پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔ عیب کی نظر سے دیکھا جائے تو نثر اور نظم دونوں اپنے انداز تحریر کے ساتھ ساتھ اپنی ہیئت، وجود، آہنگ، وزن اور غیر وزن کا فرق رکھتی ہے۔ جس کی بنا پر ہم انھیں اصناف کے الگ الگ خانوں میں رکھ دیتے ہیں مگر پھر یہ کیسی صنف ہوئی جو نثر اور نظم کے دائرے کو ملاتے ہوئے بھی دونوں میں سے کسی سے بھی اپنا رشتہ قائم نہیں کرتی ہے۔ اسی بنا پر بہت سے فنکار اور ناقد نثری نظم کو ایک صنف کی حیثیت سے تسلیم نہیں کرتے مگر تاہم کئی اعتراضات کے باوجود اس صنف میں پچھلے پچاس برسوں سے اردو ادب میں کافی سرمایہ جمع ہو چکا ہے۔ کئی رسالے (الفاظ، صریر، آج کل وغیرہ) نثری نمبر یا نثری نظم پر گوشے شائع کر چکے ہیں۔ اس کی ہیئت کے حدود پر ابھی تک جو بھی مباحث ہو چکے ہیں ان پر بھی ابہام کا پردہ پڑا ہوا ہے۔

اردو ادب میں نثری نظم ایک نو خیز صنف ہونے کی وجہ سے یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب میں اس صنف کی ابتدا کس نے کی۔ مگر اس کے باوجود تین ادیبوں کے نام سرفہرست ہیں۔ نثری نظم کی ابتدا کرنے والوں میں پہلا نام سجاد ظہیر کے شعری مجموعے ''پگھلا نیلم'' میں شامل کچھ نثری نظمیں ہیں۔ جنھیں نثری نظم کا اولین نمونہ قرار دیا جاتا ہے۔ جس کو خود سجاد ظہیر نے ادب لطیف کی نثر کہا ہے یعنی کہ اسے نظم کہنے سے گریز کیا ہے۔

دوسرا نام سعادت حسن منٹو ہے جن کو اردو کی نثری نظم کا پہلا فن کار تسلیم کیا جاتا ہے۔ وہ اس بنا پر کہ سعادت حسن منٹو نے نثری نظم ''زندگی نامی'' ایک فلم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں یہ تبصرہ منٹو کے مضامین'' نامی کتاب'' میں بھی دیکھا جاسکتا ہے جو پہلی بار لاہور سے شائع ہوئی تھی نظم ملاحظہ ہو۔

بلوری چوڑیوں نے کھنکھناہٹ سے پوچھا

میں خوب صورت ہوں کہ تو؟

عود کا دھواں آگ کے بستر سے پریشان ہو کر اٹھا

ہوا میں سانپ کی طرح اس نے بل کھا کر کہا

تو میرے سینے کا راز ہے یا مَیں؟

فرشتے آسمان کی ہلکی پھلکی فضاؤں میں پر تول کر رہ گئے

ابر بہار نے خزاں کی مٹھی کھولی

اور بلند درختوں سے سرگوشیاں شروع کردیں

طلوع آفتاب کی آڑی ترچھی کرنوں کے شعور سے

اندھیارا گھبرا کے اٹھا اور بھاگ گیا

گاگر نے چھلکتے ہوئے پانی سے کہا

تو اتنا بے خبر کیوں ہے

گھونگھٹ کے پیچھے ایک کنوارے چہرے پر

نہ معلوم کتنے رنگ آئے اور چلے گئے

سوسن کے پھولوں میں شہد کی بھوری مکھیاں پڑی اونگھتی رہیں

اور شبنم کی بوندوں کی مانند اس کے دل پر ٹپک رہی تھی

دروازے نے ہولے سے آہ بھری اور دہلیز کے ساتھ بغل گیر

ہو گیا

تھرتھراتے ہوئے ہونٹوں پر ایک کپکپی منجمد ہوتے ہوتے رہ گئی

منٹو نے اپنی اس نظم پر تنقید و تنقیص کرتے ہوئے بہت کچھ لکھا ہے جس میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ نثری شاعری کا ایک نہایت ہی لطیف نمونہ ہے۔ اب اس حوالے سے تو منٹو ہی ہیں جو اردو شاعری میں نثری نظم کے پہلے شاعر تسلیم کیے جا سکتے ہیں۔

تیسرا نام گریش چندر کو نثری نظم کا پہلا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے وہ اس بنا پر کہ ''سوغات (بنگلور) کے جدید نمبر مطبوعہ ۱۹۶۱ء میں نظم شائع ہوئی تھی۔ اس بنا پر علیم صبا نویدی گریش چندر کو نثری نظم کا پہلا شاعر تسلیم کرتے ہیں۔

آزاد نظم کی طرح نثری نظم کو شاعری کی صنف قرار دینے میں ناقدوں کی الگ الگ رائے رہی ہے۔ جو شعر اور نظم کے لیے وزن کو اوّلیت شرط قرار دیتے ہیں ان کے نزدیک نثری نظم، نظم نہیں کچھ اور ہی شئے ہے۔ حالانکہ چند ناقدوں نے نثری نظم کی حمایت بھی کی ہے۔

وزیر آغا لکھتے ہیں:

''نثری نظم کے بارے میں میرا موقف یہ ہے کہ یہ نظم نہیں نثر ہے اور اس کے لیے نثر لطیف کا نام ہی موزوں ہے۔'' (۴۳)

فیضؔ نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا:

''نثری نظم کوئی چیز نہیں۔۔۔ اس قسم کی نثر کو کبھی ادب لطیف، کبھی انشائے لطیف اور کبھی نثری لطیف کہا جاتا تھا۔'' (۴۴)

احمد ندیمؔ قاسمی نے لکھا ہے:

''نثری نظموں کو زیادہ سے زیادہ شاعرانہ نثر کہا جا سکتا ہے۔'' (۴۵)

رضی ترمذی لکھتے ہیں:

’’آج کی نثری نظم بھی ادب لطیف ہی کی ایک قدرے بدلی ہوئی شکل ہے جو فارم کے لحاظ سے ادب لطیف ہی ہے مگر خیال کے لحاظ سے ایک گونہ مختلف۔‘‘(۴۶)

عنوان چشتی لکھتے ہیں:

’’آہنگ کے نقطۂ نظر سے نثری نظم نثر ہے نظم نہیں۔‘‘(۴۷)

احسان دانش نے لکھا ہے:

’’یہ نثری نظم کیا ہوتی ہے؟ نظم کا پیوند آخر کیوں لگایا جائے۔ اسے جدید نثر یا نثر جدید کہہ لیں۔‘‘(۴۸)

ذوالفقار احمد تابش نے لکھا ہے:

’’میں بنیادی طور پر نثری نظم کو نظم ہی نہیں سمجھتا۔ نثر اور نظم دو الگ الگ صنفیں ہیں۔۔۔ نثری نظم کے نام سے آج جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے اُسے نثری صنف کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے لیکن شاعری کی کسی صنف کے طور پر قبول کرنے کو ہم تیار نہیں۔‘‘(۴۹)

ضیاء الحسن نے لکھا ہے:

’’تمام مخالفت کے باوجود نثری نظم کا چلن روز افزوں ہے اور متعدد متبادل ناموں کے باوجود اس صنف شعر کو نثری نظم ہی کہتے ہیں۔‘‘(۵۰)

اردو ادب کے معروف نقاد شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے:

’’نثری نظم اور نثر میں بنیادی فرق اجمال کی موجودگی ہے۔ نثری نظم اجمال کا اسی طرح استعمال کرتی ہے جس طرح شاعری کرتی ہے۔ اس طرح اس میں شاعری کی پہلی پہچان موجود ہوتی ہے۔ شاعری کی جن نشانیوں کا ذکر میں بعد میں کروں گا یعنی ابہام، الفاظ کا جدلیاتی استعمال نثری نظم ان سے بھی عاری نہیں ہوئی۔ لیکن آخر بات یہ ہے کہ میں نے شروع میں ناموزونیت کو نثر کی شرط ٹھہرایا تھا اور موزونیت کی

مثال رباعی کے حوالے سے دی تھی کہ اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف
اوزان ہوسکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے
۔بقیہ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے۔(۵۱)

نثری نظم کے ان تمام نظریات کے باوجود اب اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ نثری نظم ایک صنف سخن نہیں کیونکہ نثری نظم میں جس طرح سے الفاظ کا استعمال جس سطح پر کیا جاتا ہے۔وہ نثر میں ممکن نہیں نثری نظم کا اجمال اور ابہام اسے شاعری سے قریب کرتا ہے جس کا اشارہ شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا ہے۔یہی وجہ ہے تمام تر مخالفت کے باوجود نثری نظم شاعری کی صنف سمجھی جاتی رہی ہے اور آج بھی یہ صنف شعر کے طور پر ہی قبول کی جاتی ہے۔

نثری نظم کے حوالے سے محمد حسن کی نظموں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔محمد حسن کا پہلا شعری مجموعہ منظر عام پر آیا تو اسے قارئین نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور ادبی حلقوں نے اسے قدر کی نگاہوں سے دیکھا۔مجموعہ میں شامل بیشتر نظمیں قاری کو جمالیاتی انبساط مہیا کرتی ہے۔ان کی نظمیں عام طور پر سیاسی اور معاشرتی موضوعات سے متعلق ہیں مجموعہ میں شامل نظموں کا بیشتر حصہ نثری نظم کی ہیئت میں ہے۔ایک نظم ملاحظہ ہو۔

مت اُٹھو
سر اُٹھاؤ گے
تو پھر پتھریلی چھت، جو سخت بھی، نیچی بھی ہے
اٹھنے نہ دے گی
چوٹ آئے گی
رینگنے میں عافیت ہے، خیریت ہے
تھوڑے دن کی زندگی ہے، زندگی یوں ہی سہی
اور اسی کا نام ہے دنیا میں

راحت!!!

نظم بالکل سیدھی سادی ہے کسی قسم کا ابہام، تہہ داری نظر نہیں آتی لیکن آخری لفظ راحت نے نظم میں معنویت کی دنیا آباد کر دی ہے۔

ایک اور نظم محمد حسین کی ملاحظہ ہو۔

یہ بچے بھی عجیب ہیں
کل ہی نیا گلوب آیا تھا
اس کو فٹ بال بنا کر کھیلے
اور اس کے دونوں ٹکڑے الگ کر دیے
اب جوڑتا ہوں تو چین کا سرا
افریقہ سے جا ملتا ہے
انڈونیشیا کا چلی سے
بڑی محنت سے جوڑا ابھی تو سرے سخت ہو گئے
اک دوسرے سے ملنے کو تیار ہی نہ ہوا
آخر تنگ آ کر میں نے پھینک دیا
اب یہ دونوں ٹکڑے گویا بھیک کے پیالے ہیں
جو کسی ایسے کی راہ دیکھ رہے ہیں جو انہیں جوڑ دے

اس نظم کے حوالے سے خود محمد حسن نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے:

''پوری نظم بیان سے خالی ہے صرف آخری مصرعہ تاثر کو پیش کرتا ہے۔ باقی پوری نظم رموز ہے۔ اور سیاسی رمزیت سے بھری ہوئی ہے لیکن یہ سیاسی رمزیت پرانی ترقی پسند کے براہ راست تخاطب سے جدا ہے۔ جس کی بنیاد ذاتی تاثر پر ہے۔'' (۵۲)

محمد حسن نے اپنی اس نظم میں ٹوٹے ہوئے گلوب کی مدد سے جو بات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اس کی پذیرائی ہونی چاہیے۔ محمد حسن نے اس نظم میں دنیا اور عالمی سیاست کے تمام مسائل سمٹ آئے ہیں جو دورِ حاضر میں تمام ملک کی سرحدوں سے جڑے ہوئے ہیں۔

نثری نظم سے متعلق ایک اور نام جامع ہے زبیر رضوی، ان کی نثری نظموں کا مجموعہ ''دھوپ کا سائبان'' ۱۹۹۲ء میں منظرِ عام پر آیا۔ اس مجموعے کی بیشتر نظمیں ہند و پاک کے رسالوں میں شائع ہو چکی ہیں۔ زبیر رضوی نے جنسی موضوعات پر خاص توجہ دی ہے دو نظم ملاحظہ ہوں۔

یہاں کے لوگ
شاداب جسموں کا جوا کھیلنے
اور گورائے جموں کا ذائقہ چکھنے کے
بڑے رسیا ہیں
میری مانو
تم اپنا یہ چاندنی سا بدن لے کر
میری بانہوں کے حصار میں
روپوش ہو جاؤ

☆

تم
ٹھنڈے پانی کی گوری گاگر لیے
اَن جان راستوں سے گزر رہی ہو
مجھے ڈر ہے
کہیں کوئی پیاسا راستہ

کنکر مار کر

تمھاری گاگر نہ پھوڑ دے

ان دونوں نظموں کا خمیر جنس سے ہی اُٹھا ہے جس میں پوری طرح سے تخلیقیت موجود ہے۔

بہر حال نثری نظم کے ابتدائی دور کے شعراء میں محمد حسن ، صادق ، احمد ہمیش ، عتیق اللہ ، ندا فاضلی ، زاہدہ حنا، شفیق فاطمہ شعریٰ جیسے شاعروں اور شاعرات نے اس کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ بلراج کومل ، شہاب جعفری ، زبیر رضوی ، نیاز فتح پوری ، خورشید الاسلام سے ہوتا ہوا یہ سلسلہ اعجاز احمد یوسف کامران ، باقر مہدی ، کشور ناہید ، صلاح الدین پرویز وغیرہ نثری نظم کے اہم شعراء تسلیم کیے جاتے ہیں۔ کشور ناہید کی ایک نثری نظم بطور مثال ذیل ہے۔

کھانے کی میز پر گرد پڑی تھی

میں نے اُسے کھایا تو نہیں

البتہ اپنی انگلی سے

اس گرد سے وہ لکھ دیا

جو تم کو بتانے کا حوصلہ نہیں پاتی

بہر حال نثری نظم کے اب تک کئی مجموعے اور انتخابات شائع ہو چکے ہیں۔ رسائل میں اس کے وجود اور امکانات پر مضامین وغیرہ گاہے بگاہے شائع ہوتے رہے ہیں۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس صنف میں امکانات کی دنیا آباد ہو رہی ہے۔

یک مصرعی نظم

نظم کی ہیئت میں ابھی تک جو تجربے منظر عام پر آئے ۔ ان میں کچھ کامیاب ہوئے تو کچھ ناکام

ادھر چند برسوں میں ''یک مصرعی نظم'' کا بھی تجربہ کیا گیا۔جس میں صرف ایک ہی مصرعے میں شاعر کو اپنا مضمون بیان کرنا پڑتا ہے۔یعنی کہ ایک ہی مصرعے میں شاعر اپنا پورا خیال پیش کرتا ہے۔اس سلسلے میں رؤف خیر خود کو یک مصرعی نظم کا موجد قرار دیتے ہیں۔ان کے پہلے مجموعہ کلام ''اقراء (۱۹۷۷ء)'' میں کچھ یک مصرعی نظمیں شامل ہیں۔اس کے بعد خیر کے دیگر مجموعوں میں بھی یک مصرعی نظمیں شامل ہیں۔مگر رؤف خیر سے پہلے 'مغنی تبسم' نے اپنے مجموعہ کلام 'پہلی کرن' میں 'یک سطری نظمیں' لکھی تھیں۔ یہاں ایک بات کی وضاحت کرنا بہت ضروری ہے کہ یک مصرعی نظم اور یک سطری نظم میں بنیادی فرق ہے۔ وہ یہ کہ یک سطری نظم صرف ایک سطر کی ہوتی ہے جس میں کسی بحر کا استعمال نہیں ہوتا گویا کہ ایک جملہ، جو کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔اور یک مصرعی نظم میں بحر کا اہتمام کیا جاتا ہے۔جس کی بنا پر رؤف خیر سطر کو شاعری ماننے سے انکار کر رہے ہیں۔رؤف خیر کا خیال ہے کہ سطر تو کوئی بھی کہہ سکتا ہے۔ ویسے بھی عبدالعزیز خاں نے یک سطری کہانیاں بہت لکھی ہیں۔اس بنا پر تو یک سطری نظم نہیں بلکہ وہ نثر ہے۔ یہ بات بہت حد تک درست معلوم ہوتی ہے۔اس لئے رؤف خیر نے 'یک مصرعی نظم' کی اصطلاح قائم کرتے ہوئے بہت سی یک مصرعی نظمیں کہی ہیں،جن میں بحروں کی بھی پابندی کی گئی ہے۔حالانکہ رؤف خیر سے پہلے اختر شیرانی کی کلیات میں بھی یک مصرعی نظم موجود ہے۔اختر شیرانی کی کلیات میں بغیر عنوان کے یک مصرعی نظمیں ہیں۔مثلاً

سچ پوچھو تو اب جینے کی فرصت ہی نہیں ہے

☆

ہم اپنی عید کو دل میں چھپائے بیٹھے ہیں

☆

ہم ایسے ہیں کہ جیسے کسی کا خدا نہ ہو

☆

اے ہجوم آرزو تو ہی بتا ہم کیا کریں

اب رؤف خیر کی کچھ یک مصرعی نظمیں ملاحظہ ہوں، جسے ایک عنوان کے تحت انھوں نے لکھا ہے۔

داغ

بھلے ہی دل سے گیا ذہن سے نہیں نکلا

☆

سمجھوتہ

شاید تم ہی سچ کہتے ہو

☆

مولانا ابوالکلام آزاد

ارے تم کیا تمہارا خواب ہی کیا

☆

گاندھی

جاگتی آنکھوں کے سپنے لے گیا

جان

ٹُرپ کا آخری پتہ ہی جان ہوتا ہے

☆

جان

جان لینا بھی جان دینا ہے

☆

اب ان دلیلوں کی بنا پر تو رؤف خیر کو یک مصرعی نظم کا موجد نہیں کہا جاسکتا کیوں کہ اختر شیرانی کے یہاں جو بھی مصرعے ہیں وہ بھی با قاعدہ بحر میں ہیں اور معنی ومفاہیم کے اعتبار سے بھی مصرعے پختہ ہیں۔ ہاں مگر یہ

ضرور ہے کہ رؤف خیر نے یک مصرعی نظم کو جلا بخشی ۔اور یک مصرعی نظم میں کچھ اور تجربے کئے جیسا کہ انھوں نے ایک ہی عنوان کو لے کر اس کے دیگر اوصاف کو بیان کیا ہے ۔جیسے جان، سیاست، ہم سایہ وغیرہ عنوان کو لے کر رؤف خیر نے اس کے دیگر اوصاف کو بڑی کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔مگر ان سب کے بعد بھی یک مصرعی نظم صرف ایک تجربہ ہی ثابت ہوئی کیوں کہ رؤف خیر کے ہم عصروں میں کوئی بھی شاعر اس کی طرف مائل ہوتا ہوا نظر نہیں آ رہا ہے۔

ادھر چند برسوں سے علیم صبا نویدی نے (دوسطری نثری نظم) لکھ کر ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ جو یک مصرعی نظم سے بہتر معلوم ہوتا ہے۔علیم صبا نویدی کی دوسطری نثری نظم ملاحظہ ہوں۔

رحمت کے فرشتے
گھر سے غائب

☆

دریچے بند کر لو
آنکھیں ہیں قاتل

☆

خون مسلمان
رشتے ہندو

☆

قرآن کی سانسیں
صندوق میں ہے بند

☆

میت میں خوشبو

مومن کی پہچان

☆

رؤف خیر کی یک مصرعی نظم سے بہتر علیم صبا نویدی کی دوسطری نثری نظم ہیں کیونکہ دوسطری نثری نظم کے مفہوم تک قاری کو پہنچنے میں دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑتا جبکہ یک مصرعی نظم کے نام پر رؤف خیر نے جو نظمیں لکھی ہیں اُسے قاری کو نظم ہی تسلیم کرنے میں دشواری ہو رہی ہے۔

فرد

فرد کے لغوی معنی ''واحد'' کے ہیں ادبی اصطلاح میں صرف ایک شعر یا دو مصرعوں کو فرد کہتے ہیں۔ دراصل فرد شاعر کا واحد شعر ہوتا ہے یعنی کہ اس کے آگے پیچھے کوئی اور شعر نہیں ہوتا ہے۔ بیت بھی شعر کو ہی کہتے ہیں۔مگر بیت کسی بھی صنف (غزل،قصیدہ،مثنوی وغیرہ) کا کوئی ایک شعر ہوسکتا ہے۔یعنی کہ فرد وہ شعر ہے جو شاعر کا تنہا کہا گیا شعر، اب وہ کسی بھی صورت میں ہو، چاہے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں، یا نہ ہوں یا مقطعے کا شعر ہو یعنی اگر شاعر نے صرف مطلع کہہ کر چھوڑ دیا۔ایسی صورت میں اسے اصطلاحاً فرد ہی کہا جائے گا۔مگر ہمارے قدیم شعراء نے تنہا مطلع کو اکثر مطلع ہی کہنا پسند کیا ہے۔مگر تنہا مقطع کو فرد ضرور کہا ہے۔اردو شاعری میں فرد کی روایت اپنے ابتدائی دور ہی سے ملتی ہے۔دراصل جب شاعر کسی مضمون کو اپنے فکر و فن کے اعتبار سے بہتر سے بہتر صورت میں پیش کر دیتا ہے اور اسے کسی صنف کا حصہ نہیں بنا پاتا ہے یا کسی اور وجوہات کی بناء پر وہ کسی صنف میں اسے نہیں شامل کر پاتا ہے۔اور مضمون عمدہ ہونے کی وجہ نظر انداز بھی نہیں کر پاتا۔تو شاید ایسی صورت میں تنہا شعر کو فردیات میں شمار کر لیا ہے۔

شاخِ گل ہے یا نہال راز ہے

سر وقد ہے یا سراپا ناز ہے

(ولیؔ)

بس نہ لگ چل نسیم مجھ سے کہ میں

رہ گیا ہوں چراغ سا بجھ کر

(میرؔ)

اب ولی اور میر کے ان دونوں فرد کے شعر میں خیال کی پختگی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کتنے عمدہ طریقے سے ولی اور میر نے اپنے اس شعر میں مضمون کو باندھا ہے۔

فرد ابھی تک بطور صنف اپنی شناخت نہیں رکھتا ہے۔ صرف اسے فرد ہی کہہ کر نظر انداز کر دیا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ اب اسے ایک صنف تسلیم کر لیا جانا چاہیے کیوں کہ اس عہد میں جہاں ایک مصرعی نظم تک کا وجود ہے۔ ایسے میں تو فرد دو مصرعوں پر مشتمل ایک مکمل شعر ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ فرد کی اردو شاعری میں مستحکم روایت رہی ہے اور دورِ حاضر میں تو شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے فرد نہ کہا ہو اور اپنے مجموعہ کلام میں شامل نہ کیا ہو۔ مخدوم کا مقبول شعر کسی غزل یا کسی صنف کا نہیں بلکہ فرد کا ہے۔

حیات لے کے چلو کائنات لے کے چلو

چلو تو سارے زمانے کو ساتھ لے کے چلو

یا ایک اور فرد کا شعر ملاحظہ ہو؛

میں کہاں رکتا ہوں عرش وفرش کی آواز سے

مجھ کو جانا ہے بہت اونچا حد پرواز سے

بہر کیف فرد کو بھی شاعری کی ایک صنف کا درجہ ملنا چاہیے ویسے بھی ہندی شاعری میں دوہا جسے ہندی شاعری کی روح تسلیم کیا جا سکتا ہے وہ بھی فرد ہی ہوتا ہے جو ہندی کی مقبول صنف دوہا کہلاتی ہے تو فرد کو صنف تسلیم کرنے میں کوئی ہرج نہیں ہونا چاہیے۔

سانیٹ

ہر صنف کی اپنی ذاتی خصوصیات ہوتی ہیں۔جس کی بنا پر وہ دوسرے اصناف سے مختلف ہوجاتی ہے۔ ہیئت، یا موضوع کے اعتبار سے (منفرد مزاج) ظاہری طور پر یا باطنی طور پر بھی، دونوں اعتبار سے اصناف سخن دوسرے اصناف سے مختلف ہوتی ہیں۔ جیسے غزل ، مرثیہ،قصیدہ ، رباعی وغیرہ سب اپنی اپنی جداگانہ حیثیتوں سے الگ شناخت رکھتی ہیں۔اور اگر ہیئت کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مسدس، مخمس،مربع ،مثلث، ترکیب بند، ترجیع بند سب ہمارے ذہن میں اپنی مخصوص شکل کا ایک واضح تصور لے کرا بھرتے ہیں۔جس کی بنا پر ہم ایک ہی نظر میں اصناف کی شناخت کر لیتے ہیں۔

اسی خیال کے زیر اہتمام ہم انگریزی شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو چند اصنافِ سخن خاص طور پر خارجی شاعری کی اصناف میں ایپک Epic، ڈراما Drama، اور پھر بَیلڈ Ballad مشہور ہیں دیگر داخلی شاعری چند دیگر اصناف جو خاص طور پر اہمیت کی حامل ہیں۔ان میں لِرِک Lyric، اُوڈ Ode، ایلیجی Elegy اور سانٹ Sonnet ہیں۔سانیٹ کے حوالے سے ڈاکٹر حنیف کیفی کا خیال ہے سانیٹ کے حوالے سے پروفیسر حنیف کیفی کا خیال ہے کہ ''یہ فن کے نقطۂ نظر سے ممتاز ترین صنف سخن ہے'' اور موصوف نے اسے باعتبار مکمل صنف سخن تصور کیا ہے۔(۵۳) باالفاظ دیگر اردو شاعری میں غزل کو جو مقام حاصل ہے انگریزی شاعری میں سانیٹ کو وہ مقام حاصل ہے۔اردو غزل کی طرح انگریزی میں سانیٹ ہر ایک زمانے میں اس کی ایک خاص قدر و قیمت رہی ہے۔

سانیٹ اطالوی لفظ ''سانیتو'' Sonetto سے مشتق ہے Sonetto کے معنی ہیں۔

A Littl Sound Or Strain (مختصر آواز یا راگ) اصطلاح میں سانیٹ ایک مخصوص مزاج، مخصوص لب ولہجہ، مخصوص بحر اور مخصوص انداز کی چودہ (۱۴) مصرعوں کی اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی خاص جذبے، احساس یا خیال کی ترجمانی شدت کے ساتھ کی جاتی ہے۔ وحدتِ خیال اور شدتِ احساس سانیٹ کے

لازمی عناصر ہیں۔

انگریزی شاعری میں دیگر اصناف کی طرح سانیٹ بھی غنائی شاعری کی ایک صنف ہے جو اپنے مخصوص سازوں کی نغمگی کے لئے مقبول رہی ہے۔یعنی سانیٹ کا وجود بھی موسیقی کی ضروریات کے تحت وجود میں آیا تھا۔مگر رفتہ رفتہ اس کی وابستگی موسیقی سے باقی نہیں رہ گئی اور دیگر اصناف کی طرح اس کی بھی حیثیت صرف ادبی پارے کی رہ گئی ہے۔

سانیٹ کے اقسام اس کی ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے متعین ہوتے ہیں۔

سانیٹ کی تین مختلف قسمیں پائی جاتی ہیں۔

(ا)اطالوی Italian یا پیٹرارکی Petrarchan سانٹ

(۲)انگریزی Englsh یا شیکسپیرٔی Shakespearian سانٹ

(۳)اسپنسری Spenserian سانٹ

اطالوی یا پیٹرارکی سانیٹ

اطالوی یا پیٹرارکی سانٹ کا موجد کون ہے یہ معلوم کرنا بڑا مشکل کام ہے مگر اطالوی کے مشہور شاعر ’پیٹرارک‘ نے اپنے فنِ کمال سے اطالوی سانٹ کو وہ بلندی عطا کی کہ یہ صنف ان کے نام ہی سے منسوب ہوگئی اور آج تک ان ہی کے نام سے اطالوی ادب میں یاد کی جاتی ہے۔خاص بات یہ بھی ہے کہ اسی سانیٹ کو کلاسیکی شاعری کے درجے میں شمار کیا جاتا ہے۔جس کی وجہ سے پیٹرارک کے بعد آنے والے شعراء پیٹرارک کے نقشِ قدم پر چلتے دکھائی دیتے ہیں۔یعنی اطالوی شاعری میں پیٹرارک کی سانیٹ کا فارم باضابطہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس سانیٹ کے سلسلے میں اس کے مواد و ہیئت پر بات کی جائے تو اس سانٹ کی اپنی مخصوص تکنیک کہ وجہ سے وہ الگ نظر آتا ہے۔

اس سانٹ میں کل چودہ (۱۴) مصرعے ہوتے ہیں جو دو حصوں میں تقسیم ہوتے ہیں پہلے حصے میں کل آٹھ (۸) مصرعے ہوتے ہیں یعنی کہ مثمن کہے جاسکتے ہیں جو چار چار مصرعے کے دو بندوں میں مربع

ہوتے ہیں Octave میں دو قافیے کا استعمال ہوتا ہے یعنی کہ اگر پہلا قافیہ (ف) اور دوسرا قافیہ (ق) ہے تو ان کے قوافی کی ترتیب کچھ اس طرح ہوگی۔

(ف ق ق ف) (ف ق ق ف) یعنی پہلا مصرع چوتھے اور پانچواں اور آٹھواں مصرعے کا ہم قافیہ ہوگا اور دوسرے مصرع تیسرے مصرعے، چھٹے اور ساتویں مصرعے کا ہم قافیہ ہوگا۔ Octave کے لئے قوافی کی یہی ترتیب مقرر کی گئی ہے اس کے علاوہ کوئی دوسری اور ترتیب غلط ثابت ہوگی۔

سانیٹ کا دوسرا حصہ جس میں کل چھ (۶) مصرعے کے بندوں پر مشتمل ہوتے ہیں یعنی کی مثلث میں تقسیم ہوتے ہیں Scstet میں Octave کے قافیوں سے مختلف ہوتے ہیں اس حصے میں دو (۲) یا تین (۳) قافیے استعمال ہوتے ہیں ان کی ترتیب قوافی میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں مگر تین سے زیادہ قافیے نہیں استعمال کیے جاسکتے ہیں عموماً ترتیب قوافی اس طرح سے ہوتی ہے۔

(ج د ج) (د ج د) یا تو پھر (ج د ہ) (ج د ہ) یا پھر (ج د ہ) (د ج ہ)

قافیے کے استعمال کرنے کی صورت میں سانٹ کا نواں مصرع، گیارہویں اور تیرہویں مصرعے کا ہم قافیہ ہونا لازمی ہے۔ اور دسواں مصرع بارہویں اور چودہویں مصرع کا ہم قافیہ ہوگا۔ اگر تین قافیے استعمال ہوئے ہیں تو پھر ترتیب قوافی کی دو شکلیں ہوگی۔

پہلی صورت میں نواں مصرع بارہویں مصرع کا، دسواں مصرع بارہویں مصرعے کا، اور گیارہواں مصرع چودہویں مصرعے کا ہم قافیہ ہوگا۔

مگر کبھی کبھی آخری دو مصرعے ہم قافیہ بھی استعمال ہوتے ہیں جیسے آب کے ساتھ خواب۔ اسی طرح Scstet کی ترتیب قوافی میں معمولی تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ لیکن عام شکلیں پھر بھی وہی ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ یہ بات صاف طور پر ظاہر ہے کہ اس میں کل پانچ قافیوں کا استعمال ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر پیٹرارک کی سانٹ کے طرز پر اردو میں لکھی گئی ایک سانیٹ مندرجہ ذیل ہے۔

میکدہ

ہر طرف اک نشہ سا چھایا ہے
سب کے ہاتھوں میں ہے چھلکتا جام
مست و بے خود ہیں بے خبر ہیں تمام
ہوش کھو کرسکون پایا ہے
میکدہ ان کو راس آیا ہے
زندگی ان کی خم صراحی ، جام
بھولے بیٹھے ہیں اپنا یہ انجام
جانے ساقی نے کیا پلایا ہے

میں نے دیکھا تو کچھ نہیں اس میں
کوئی خوبی نہیں ہوئی ظاہر
بس سمجھ لیجئے حسیں سپنے
ہاں مگر ایک بات ہے اِس میں
کم سے کم چند لمحوں کی خاطر
بھول جاتے ہیں لوگ غم اپنے

(شمیم ہاشمی)

سانیٹ نگاری کی سب سے بڑی آزمائش وہاں ہوتی ہے جہاں اُسے مرکزی خیال کے دوسرے رخ کو
اس انداز سے پیش کرنا ہوتا ہے کہ وہ پہلے رخ کا منطقی نتیجہ معلوم ہو اور دونوں میں کوئی جھول نہ پیدا ہو۔ یہ بڑا

مشکل مرحلہ ہوتا ہے یہیں آ کر اکثر شاعروں نے ٹھوکر کھائی ہے ۔اس طرز کے سانیٹ لکھنے والوں میں ملٹن اور وڈز ورتھ اور کیٹس کو بلند مقام حاصل ہے۔

اردو میں پیٹرارک کی طرز پر سانٹ لکھنے والے شعراءعظیم الدین احمد، قاضی احمد میاں، اختر جونا گڑھی، سید شاہ محمد ولی الرحمٰن ، ن۔م۔راشد، شائق وارثی بریلوی، اُدم پرکاش اوج، حنیف کیفی، ہاشمی،حق ابردی چھترپوری،ارشد صدیقی، ناظم جعفری وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

انگریزی یا شیکسپیئری سانیٹ

انگریزی شاعری میں سانٹ نگاری کے سلسلے میں لگ بھگ سولہویں صدی کے نصف اوّل میں'' ہنری ہاوَرڈ، اَرل آف سَرے، نے سانٹ کی بالکل نئی شکل وضع کی جو تکنیک کے اعتبار سے بھی اطالوی سانٹ سے الگ تھی۔ انگریزی سانٹ میں پانچ قافیوں کے بجائے سات قافیے استعمال ہونے لگے اور انگریزی سانٹ کا فارم بجائے دو حصوں کے چار حصوں میں تقسیم ہوا۔جس میں تین Quatarins (مربع) ہوئے اور ہر مربع میں علاحدہ علاحدہ دو (۲) قافیے اس طرح نظم کیے جاتے ہیں کہ پہلا مصرع تیسرے مصرعے کا ہم قافیہ اور دوسرا مصرع چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔اور چوتھا حصہ دو آخری مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے یہ دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔قافیہ پہلے تین بندوں کے قافیوں سے مختلف ہوتا ہے اس طرح ''سَرے'' کے ایجاد کردہ سانٹ کی ترتیب قوافی یہ ہے۔

(اب ب ا)(ج د ج د)(ق ف ق ف)(غ غ)

مگر اطالوی سانیٹ کی طرح ان کے موجد نے نہیں بلکہ پیٹرارک نے بلندی عطا کی جو ان کے نام سے منسوب ہوئی۔اسی طرح انگریزی سانیٹ بھی اپنے موجد ''سَرے'' کے بجائےشیکسپیئر نے اپنی حسنِ کاری اور فنِ کمال سے اس سانٹ کو نقشِ دوام کی حیثیت بخشی۔اور اسی لیے انگریزی سانٹ اپنے موجد سَرے کے بجائے شیکسپیئر کے نام سے یاد کی جانے لگی ہے۔

اس طرح کی سانیٹ نگاری میں آخر کے دو مصرعے جو ہم قافیہ ہوتے ہیں بڑی اہمیت کے حامل

ہوتے ہیں کیوں کہ رباعی کے آخری مصرعے کی طرح سے پورے سانیٹ کا لُبِ لباب ان ہی دو مصرعوں میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ سانیٹ کے اس فارم میں اعلی ترین فنکارانہ صلاحیتیں ان کی دونوں مصرعوں میں اجاگر ہوتی ہیں کہ سانیٹ کا شاعر کتنا کامیاب ہوا ہے۔

اردو میں اس طرز پر ایک سانٹ ملاحظہ ہوں۔

ایک لمحہ

ہے میسر جو تجھے لمحۂ فرصت اے دوست
بے حقیقت تجھے شاید یہ نظر آتا ہے
کاش تجھ پر بھی ہو روشن یہ حقیقت اے دوست
ایک لمحہ کبھی اک دور پہ چھا جاتا ہے
ایک ہی لمحہ سے منسوب ہے معراجِ بشر
ایک ہی لمحہ پہ موقوف ہے تسخیرِ جہاں
ایک ہی لمحہ بنا سکتا ہے دنیا کو کھنڈر
ایک ہی لمحہ مٹا سکتا ہے نسلِ انساں

ذہنِ ''بے کار'' تو اک کار گہ شیطاں ہے
ذہنِ بے کار کو مصروفِ عمل کر اے دوست
موت کے سائے تلے زندگیِ انساں ہے
ہو سکے تو اسے بے خوفِ اجل کر اے دوست

کر تلاش اہلِ جہاں کے لیے اسبابِ خوشی

ایک لمحے کو عطا کردے حیاتِ ابدی

(حنیف کیفی)

شیکسپیرئ ی سانیٹ کے اردو شعراء عظیم الدین احمد، مولوی محمد عبیداللہ ٹونکی، حسن لطیفی، شائق وارثی، عمیق حنفی، بسمل کرشن اشک، کلیم الدین احمد، محمود رضوی، حنیف کیفی، حق ابردی، سطوت رسول، ناظم جعفری، اقبال سحر بریلوی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

اسپِنسر ی Spenserian سانیٹ

اسپِنسر ی سانیٹ دراصل انگریزی سانیٹ کے پہلے کی ایجاد مانی جاتی ہے۔مگر اپنی تکنیک کی وجہ سے مقبول نہ ہوسکی اسپِنسر ی سانٹ میں بھی تین بند مربع ہوتے ہیں اور آخری کے دومصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔مگر تینوں بند ہیئت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل علاحدہ ہوتے ہیں ان میں باہمی ربط پیدا کرنے کے لیے صرف ایک ہی چیز ہوتی ہے وہ سانیٹ کا خیال ہے اسپِنسر ی سانیٹ میں قوافی کی ترتیب کچھ اس طرح سے کی جاتی ہے۔سانیٹ کے تین مربعے ہوتے ہیں۔ پہلے مربعے کا پہلا مصرع تیسرے مصرعے کا، اور دوسرے مصرعہ چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔لیکن ہر مربعے کا آخری مصرعہ یعنی کی چھوتھا مصرعہ اپنے بعد آنے والے مربع کے پہلا مصرعہ کا ہم قافیہ ہوتا ہے اور آخری دومصرعے انگریزی کے سانیٹ کی طرح ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

اسپِنسر ی سانٹ کے قوافی کی ترتیب کچھ اس طرح ہوتی ہے:

(اب اب)(ب ج ب ج)(ج د ج د)(ہ ہ)

اس میں صرف ترتیب قوافی کی وجہ سے اسپنسری سانیٹ سے الگ ہے مگر پیٹرار کے سانٹ کی طرح اس میں بھی صرف پانچ قافیے ہوتے ہیں۔مگر یہ ایک پیچیدہ طرز ہونے کی وجہ سے اسپنسر کی ایجاد کردہ سانیٹ مقبول نہ ہوسکی۔

اسپنسری سانیٹ کی طرز پر اردو میں لکھی ہوئی ایک سانٹ بطور مثال مندرجہ ذیل ہے:

سہاگ رات

مل کے اک جان ہوئے دو نئے ہم رشتہ بدن
روح کی پیاس بجھی جسم کے پیمانے سے
یک بیک کھلنے لگے جاگتے خوابوں کے چمن
بڑھ گیا لطفِ حقیقت ہر افسانے سے
ہم سفر جسموں کے خلوت میں قریب آنے سے
نور برسا نے لگا محفل قدسی کا شباب
تیرہ بختی گئی اک رات کے آجانے سے
صبحِ تقدیر نے الٹی رخِ روشن سے نقاب

آہ ! وہ رات ، کہ تھی سیکڑوں وصبحوں کا جواب
کھو دیا میں نے اسے دن کے اجالوں میں کہاں
میں نے ہر رات میں دیکھے ہیں اسی رات کے خواب
کاش بن جائیں حقیقت یہ مرے خوابِ جواں
کاش مل جائے مجھے پھر سحر آثار وہ رات
پھر مری عمرِ گریزاں کو میسر ہو ثبات

(حنیف کیفؔی)

اسپنسری سانیٹ کے نقشِ قدم پر اردو ادب میں بھی چند ہی نام لئے جا سکتے ہیں۔ حق ابروی، حنیف

کیفؔی، ناظم جعفری وغیرہ

انگریزی ادب میں سانیٹ اور اردو ادب میں غزل ان دونوں اصناف میں بڑی حد تک مطابقت پائی جاتی ہے، خاص بات یہ ہے کہ دونوں اصناف کا ارتقاء تقریباً ایک ہی انداز سے ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسے غزل اپنے ابتدائی دور میں اپنے محبوب کے ناز اٹھاتی رہی یعنی اپنے محبوب کے لب ورخسار کی اسیر رہی۔ حسن وعشق کے موضوع کے لئے اپنی ایک الگ شناخت رکھتی ہے اسی طرح سے سانیٹ کا بھی موضوعِ سخن حسن وعشق تھا۔ پیٹرارک جیسے شاعر اس بات کی بہترین مثال ہیں جس کے سانیٹ میں عمدہ عشقیہ نظمیں موجود ہیں اور خاص بات یہ بھی ہے کہ انگریزی شعراء نے اس صنف کو اسی موضوع کے لئے مخصوص رکھا۔ سانٹ کی محبوبہ غزل گو کے محبوب کی طرح بے رحم، بے وفا، بے حس، مغرور، جفا پرست، ہوتی ہے اور عاشق اس کا ہر حال میں وفادار، پرستار ثابت ہوتا ہے۔ یعنی کہ وہ پوری طرح اپنے محبوب کے عشق میں دیوانہ ہوتا ہے۔ اس کے غم میں آہ وفغاں کرتا ہے۔ جگہ جگہ پر اپنی وفا کا یقین دلاتا پھرتا ہے۔ اور تنہائیوں کے کرب میں سلگتا رہتا ہے۔ اس کی چاہ میں مر مر کے جینے کا عمل ہوتا ہے۔ کبھی کبھی اپنے محبوب کے ستم پر اپنے غصے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ اس کی جفاؤں کو عام کرتا ہے اور رحم وکرم کی بھیک بھی مانگتا ہے۔ اور اگر محبوبہ کو اپنے عاشق کی محبت پر یقین ہو جائے تو وہ اس پر کبھی کبھی عنایات کی بارش بھی کرتی ہے اور پھر عاشق وصل کے مزے لوٹتا ہے۔

سانیٹ میں عشقیہ موضوع لگ بھگ سولہویں صدی تک کے تمام انگریزی شعراء کے یہاں ملتا ہے مگر سترہویں صدی کے وسط میں سنجیدہ مزاج شاعر ملٹؔن نے سب سے پہلے موضوع کے سلسلے میں انقلاب لانا شروع کیا۔ یعنی کہ ملٹؔن کے بعد شاعرِ فطرت ''ورڈز زرتھ'' نے سانیٹ کو موضوع کے اعتبار سے اور بھی وسیع کر دیا۔ اور بہت سے دوسرے مضامین کو جگہ دی یعنی کی ورڈ زرتھ نے سانیٹ کو ہر قسم کے خیالات کا ذریعہ بنا دیا۔

اس کے بعد انیسویں صدی میں ''میرِ یڈؔھ'' نے اسے اپنے خیالات کا (سانٹ) کامیاب آلہ بنا کر پیش کیا۔ ''ڈی۔ جی۔ روسٹی'' نے اس کے ذریعہ اپنے مصوری اور حسن کاری کے ذوق کو پروان چڑھایا۔ یعنی کہ

سانیٹ انیسویں صدی تک کا سفر طے کرتے کرتے صرف مخلص رواتی اور کھوکھلی محبت کی اسیر نہیں بلکہ غزل کی طرح اس کا دامن اتنا وسیع ہوگیا کہ اس کے موضوعات بے شمار ہیں آج عشقیہ، شخصی، مذہبی، فلسفیانہ سیاسی وغیرہ ہر قسم کے سانیٹ لکھے جاتے ہیں۔

اردو شاعری میں سانیٹ کا داخلہ بطور صنف سخن کی حیثیت سے نہیں بلکہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے کی بنا پر ہوا ہے یہ نیا تجربہ جدت طرازی کی ایک اہم کڑی ہے۔ جس کی ابتدا شعوری طور پر حالؔی و آزاد کے ہاتھوں وسعتِ مضامین کی شکل میں اور شرؔر و اسمعیلؔ اور دیگر بیسویں صدی کے جدت پسندی شعراء کے یہاں ہوتی ہے۔ انگریزی شاعری سے براہ راست اثر سے ہیئت میں تبدیلیوں کی شکل میں ہوتی ہے۔

اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے کے سلسلے میں انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی کے ابتدائی چند برسوں کا زمانہ عروج کا ہے۔ تقریباً ہر چھوٹا بڑا شاعر ہیئت کے نئے نئے تجربے کی طرف مائل تھا اسی دور میں انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے بھی نمایاں ہوئے۔ حسرت موہاؔنی جیسے خالص غزل گو شعراء بھی اس روش سے متاثر ہوتے نظر آتے ہیں۔ حسرؔت موہانی کا مجموعہ ''خرافات'' کے ایک حصے میں انھوں نے چند ایسی نظمیں بھی شامل کی ہیں جسے ہیئت کے تجربوں کی کامیاب مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ خود حسرؔت نے ان نظموں کو نظر انداز کر دیا۔ اس سلسلے میں حسرؔت کی دو نظمیں ''بربط سلمیٰ'' مخزن مئی ۱۹۰۱ء اور ترانۂ محبت مخزن اکتوبر ۱۹۰۷ء میں شائع ہوئی تھی۔ یہ نظمیں انگریزی نظموں کی طرز پر کامیابی کے ساتھ لکھی گئی تھیں۔ بلکہ سانٹ کی تکنیک سے کافی مماثلت رکھتی ہیں ایک دو مصرعے کی کمی بیشی اور قوافی کی ترتیب میں معمولی ردو بدل کر دیا جائے تو سانٹ کی تکنیک سے کافی مماثلت رکھتی ہیں۔ ایک دو مصرعے کی کمی بیشی اور قوافی کی ترتیب میں معمولی ردو بدل کر دیا جائے تو سانٹ کی شکل اختیار کر سکتی ہیں۔ مگر یہاں سوال یہ ہے کہ اردو میں سانٹ نگاری کے سلسلے میں اولیت کا تاج کس کے سر جاتا ہے۔ اس سلسلے میں ''ڈاکٹر حنیف کیفی'' اپنی کتاب ''اردو سانٹ تعارف وانتخاب'' میں لکھتے ہیں:

> ''ڈاکٹر محفوظ الحسن نے اپنے ایک مضمون مطبوعہ ''فروغِ اردو'' لکھنؤ کے ذریعہ توجہ دلائی ہے۔ انھوں نے عظیم الدین احمد کے مجموعۂ کلام ''گلِ نغمہ'' میں شامل ایک

> مخطوط سانٹ کے عکس کی روشنی میں یہ نتیجہ نکلا ہے کہ اردو کا سب سے پہلا سانٹ نگار عظیم الدین احمد نے ۱۹۰۳ء میں لکھا ہے جیسا کہ اس عکس سے ظاہر ہے، اس سانٹ پر عنوان ''فریاد'' اور انگریزی میں تاریخ ۲۸/ دسمبر ۱۹۰۳ء لکھی ہوئی ہے'' (۵۴)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ڈاکٹر محفوظ الحسن کے پاس عظیم الدین احمد کے سانیٹ کی نقل موجود تھی جس کی بنا پر انھوں نے عظیم الدین کو پہلا سانیٹ نگار ثابت کیا ہے۔

حنیف کیفی، اپنی تحقیق کے مطابق لکھتے ہیں:

> ''قاضی احمد میاں اختر جونا گرھی کے سانٹ ''شہر خموشاں'' (مطبوعہ ''الناظر'' لکھنؤ، نومبر ۱۹۱۴ء) کو اردو کا سب سے پہلا سانٹ قرار دیا تھا'' (۵۵)

مگر خود ''حنیف کیفی''، ڈاکٹر محفوظ الحسن'' کی تحقیق کو تسلیم کرتے ہیں۔ عظیم الدین احمد ہی کو اوّلیت کا درجہ حاصل ہے ان کے مجموعہ کلام ''گلِ نغمہ'' میں کل نو (۹) سانیٹ شامل ہیں ان میں سات پیٹرار کی اور دو شیکسپیری سانٹ کے طرز پر ہیں۔ یہ تمام سانٹ ایک مشترکہ عنوان ''رقصِ بسمل'' کے تحت شائع ہوئے ہیں۔

عظیم الدین احمد کی دریافت کے بعد اختر جونا گڑھی اوّلیت کے تاج سے محروم ہوگئے۔ مگر انھیں یہ امتیاز ضرور حاصل ہے کہ اردو شاعری کے ایک بڑے شاعر ن۔م۔ راشد کو اس نئے تجربے کی طرف مائل کیا۔

خود راشدؔ نے اپنی خودنوشت حالات (مشمولہ) میری بہترین نظم مرتبہ محمد حسن عسکری ۱۹۴۲ء) میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔ ان کا پہلا سانٹ (زندگی، ہمایوں، اپریل ۱۹۳۰ء) شہر خموشاں کے اثر کی گواہی دیتا ہے۔ اسی زمانے میں راشدؔ نے ایک اور سانٹ ''انکشاف'' لکھا یہ سانٹ راشدؔ وحیدی کے نام سے پہلے ''لالۂ صحرا'' میں چھپا پھر بعد میں ہمایوں ۱۹۳۴ء میں اخذ کیا گیا۔ جو پیٹرار کی ہیئت کے اعتبار سے نظم کیا گیا ہے۔

راشد کے سانٹوں اور لمحات اختر کی اشاعت سے کئی سال قبل ایک غیر معروف شاعر کی سانٹ شائع ہو چکی تھی جسے شاید ہی کوئی شاعر کی حیثیت سے جانتا تھا۔ یہ سانٹ جس کے خالق ''شاہ محمد الرحمٰن'' ہیں ''نالۂ غم'' کے عنوان سے جامعہ، علی گڑھ دسمبر ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا۔ اس کے سانٹ پیٹرار کی سانٹ تھے۔

عظیم الدین احمد کے انگریزی سانٹ کی اولین مثال غیر معروف شاعر مولوی عبید اللہ ٹونکی کا سانٹ ''ترانۂ شجاعت'' ہے یہ سانٹ جو زمانہ جاہلیت کے ایک عرب شاعر قطریؔ کی ایک نظم کا ترجم ہے (سروش لاہور مئی ۱۹۳۱ء) میں شائع ہوا۔

اردو شاعری میں سانٹ نگاری میں ایک باب کا درجہ رکھنے والا شاعر اختر شیرانی ہے اردو شاعری میں اختر شیرانی کے سانٹ کو بلند مقام حاصل ہے۔ اپنے عہد کے شعراء کو سانٹ نگاری کی طرف متوجہ کیا۔ ان میں ابو اعکرم حیرتؔ، مدیر، سروش، خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں ۱۹۲۵ء کے آس پاس تصدق حسین خالدؔ نے بھی کچھ سانٹ مگر ان کا کوئی سانٹ اس زمانے کے رسالے میں دستیاب نہیں۔ خالدؔ کا صرف ایک سانٹ ''تیری محبت'' ان کے مجموعہ کلام ''سرودنو'' ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔ اور بعد میں دیگر کلام کے ساتھ ان کے ''لامکاں تا لامکاں'' ۱۹۷۸ء میں شامل اشاعت ہوا۔

اردو سانٹ کا یہ ابتدائی دور یعنی ۱۹۳۰ء کے بعد کے کچھ برسوں میں چند شعراء انفرادی طور پر سانٹ نگاری کے تجربے کی سانٹ کی نئی ہیئت کا وجود ہوا جو بعد میں اردو سانٹ کی معیاری ہیئت کا درجہ رکھتی ہے یہ انگریزی سانٹ کی ایک بدلی ہوئی صورت کہی جا سکتی ہے انگریزی سانٹ کی ترتیب قوافی (اب اب) (ج دج د) (ہ وہ و) (زز) جبکہ اس نئی ہیئت کی ترتیب قوافی کچھ اس طرح سے ہوئی ہے۔

(اب ب ا) (ج دد ج) (ہ وو ہ) (زز) ہے

انگریزی سانیٹ کے ہر مربع میں پہلا مصرع تیسرے مصرعے کا اور دوسرا مصرع چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اور نئی ترتیب قوافی کے مطابق پہلا مصرع چوتھے مصرع کا اور دوسرا مصرع تیسرے مصرع کا ہم قافیہ ہوتا ہے آخری دو مصرع انگریزی سانٹ کے ہی طرز پر ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

اردو سانیٹ عموماً اسی ہیئت میں لکھے گئے ہیں اس لیے انگریزی سانیٹ اور اطالوی سانٹ کی طرح سے اسے اردو سانیٹ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ مگر اردو سانیٹ کے اس ترتیب قوافی کا سہرا کس شاعر کے سر ہے یہ فیصلہ کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔

اردو سانیٹ کی ایک مثال مندرجہ ذیل ہے۔

نجمہ

بات کیا ہے کہ پریشاں سی نظر آتی ہو
وجہِ آزار ہیں کیا تند ہوا کے جھونکے
دل پہ کچھ بار ہیں کیا تند ہوا کے جھونکے
صورتِ شاخِ گلِ تر جو لچک جاتی ہو

آؤ عشرت کدۂ دل میں بٹھا لوں نجمہ
دیکھ کر تاروں کو افسردہ ہوئی جاتی ہو
کیا ستاروں کی نگاہوں سے بھی شرماتی ہو
تم کو دنیا کی نگاہوں سے چھپا لوں نجمہ

قلبِ شاعر ہے فضائے مہ و انجم سے بلند
ہیں وہاں خلد کے رنگین نظارے نجمہ
ہیں وہاں کوثر و تسنیم کے دھارے نجمہ
قلبِ شاعر کے مناظر تمھیں آئیں گے پسند

میرے اس دل میں کہ فردوس کے منظر ہیں جہاں
تم ہی اک حور شمائل کی ضرورت ہے وہاں

(ادیبؔ نوگانوی)

اردو سانیٹ کے ابتدائی دور کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد کچھ برسوں میں چند شعراء انفرادی طور پر سانٹ نگاری کے تجربے کرتے رہے سوائے اختر شیرانی کے کسی شاعر نے اس صنف پر خصوصی اور مسلسل توجہ نہ کی۔ اختر شیرانی کا ایک سانٹ سلمی، نگار، جون ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا بعد میں ان کے سانیٹ تقریباً ۱۹۳۲ء کو چھوڑ کر اختر نے اپنے تمام سانیٹ مندرجہ ذیل ترتیب قوافی کے تحت نظم کئے ہیں۔

(اب ب ا)(اب ب ا)(ج د د ج)(ق ق)

اختر اردو سانیٹ نگاری کا واحد شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ جو اپنی عمر کے آخری ایام تک سانیٹ لکھتے رہے۔ ان کے اثر سے سانٹ کے میدان میں کئی اچھے اضافے ہوئے۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۶ء تک کا زمانہ سانیٹ کے فروغ کا زمانہ تھا۔ ۱۹۴۱ء ہی میں ن۔م۔ راشدؔ کا مجموعہ ''ماورا'' منظر عام پر آیا اس کے ابتدائی صفحات میں سانیٹ بھی شامل ہیں۔

۱۹۴۲ء میں ایک غیر معروف شاعر شائقؔ وارثی بریلوی کے سانٹوں کا مجموعہ ''نغمات'' صدیق بک ڈپو لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ''نغمات'' نہ صرف اردو میں سانٹوں کا پہلا مجموعہ ہے بلکہ اسے یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ اس کا کوئی بھی سانیٹ اردو کی ایجاد تکنیک پر نہیں ہے۔ اس مجموعہ کے باون (۵۲) سانٹوں میں تین سانٹ پیٹرارکی طرز پر ہیں باقی تمام سانٹ انگریزی فارم میں لکھے ہوئے ہیں دونوں صورتِ حال میں ترتیب قوافی کی پوری پابندی کی گئی ہے۔

۱۹۴۲ء میں بریلی ہی کے ایک نوجوان شاعر ''اوم پرکاش اوجؔ'' نے سانیٹ نگاری کے میدان مین اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ مگر ان کا کلام غیر مطبوعہ ہے ان کی ایک پرانی بیاض میں جو صرف سانٹوں پر مشتمل ہے سترہ (۱۷) طبع زاد سانیٹ ہیں جس میں پانچ سانٹ انگریزی کے سانٹوں کا ترجمہ ہے۔

ان سانیٹ نگاروں کے علاوہ اس زمانے میں کچھ شعراء رسالوں کے اوراق کی زینت بنے ہیں۔ ہمایوں، سروش، ساقی، عالمگیر وغیرہ مگر یہ سب اتفاقی ہیں جن میں روشن لال نعیم، جمیل واسطی، احمد ندیم قاسمی،

اختر ہوشیار پوری، طفیل ہوشیار پوری، تابش صدیقی، منوہر لال ہادی، نجمہ تصدیق، نذیر مرزا، برلاس وغیرہ شامل ہیں۔ بہر حال ۱۹۳۵ء تا ۱۹۴۶ء کو اردو سانٹ کا عہد شباب کہا جا سکتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کا زمانہ اردو سانٹ کے زوال کا زمانہ کہا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ اس کے بعد کی مدت میں چند شعراء ذاتِ طبع کے اظہار کے لئے کبھی کبھی سانٹ لکھے ہیں صرف ایک شاعر اختر شیرانی ہیں جو اپنی عمر کے آخری ایام تک سانٹ لکھتے رہے۔ اور انھیں کے ساتھ اردو سانیٹ کے دن پورے ہوتے ہیں۔

۱۹۴۷ء کے کافی برسوں کے بعد عزیز تمنائی کے سانٹوں کا مجموعہ ''برگِ نوخیز'' ۱۹۶۳ء اور ناظم جعفری کے سانٹوں کا مجموعہ ''تنویرِ خیال'' ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا۔ برگِ نوخیز کی اشاعت کے پندرہ سال بعد ناظم جعفری کے سانٹوں تنویرِ خیال شائع ہوا۔ ان دونوں شعراء کے متعلق عجیب بات یہ ہے کہ دونوں میڈیکل ڈاکٹر ہوتے ہوئے بھی اردو سانٹ میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ ان دونوں کے بعد کسی شاعر کے یہاں اس صنف میں مسلسل کوشش نہیں پائی جاتی۔ جو شعراء وقتاً فو قتاً سانٹ لکھتے رہے ان میں بھی معروف نہیں بہر حال سانٹ نگاروں میں ارشد صدیقی، عمیق حنفی، بسمل کرشن اشک، نریش کمار شاد، عزیز اندوری، حق ابروی چھتر پوری، شمیم ہاشمی، محمود رضوی وغیرہ شامل ہیں۔

اردو شاعری میں سانیٹ نگاری میں جو بھی ذخیرے ابھی تک منظر عام پر آئے ہیں وہ بظاہر نہ ہونے کے برابر ہیں۔ انگریزی شاعری میں ایک زمانے میں مقبولِ ترین صنف رہی جو اردو میں مقبول عام کا درجہ نہ حاصل کر سکی۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ فنی اور شعوری اعتبار سے انگریزی ادب کی کوئی اور صنف اردو غزل کے اتنے قریب نہیں جتنی کہ سانیٹ۔ غزل اور سانیٹ میں تکنیک کے اعتبار سے نمایاں فرق یہ ہے کہ سانٹ میں ایک خیال کو چند قافیوں کی بدولت خاص ترتیب میں پیش کیا جاتا ہے۔ جبکہ غزل میں مختلف خیالات ایک ہی قافیے کے مطابق بدلتے رہتے ہیں۔ اور ہر شعر دوسرے سے غیر متعلق ہوتا ہے دوسری خوبی مزاج اور مواد سے تعلق رکھتی ہے جو دونوں اصنافِ سخن میں مشترک ہے۔ ان تمام خوبیوں کے باوجود اردو شعراء نے سانیٹ نگاری کو نظر انداز کیا ہے۔

ترائیلے

یہ ایک فرانسیسی صنف سخن ہے، جس کا وجود غالباً تیرھویں صدی ہوا۔ فرانسیسی شاعر ''اڈنس لے رائے '' نے پہلی بار اس صنف کا تجربہ کیا۔ انگریزی شاعری میں پہلی بار ''پینیٹرک کیرے'' نے اس صنف میں طبع آزمائی کی اور جرمنی میں ''فرڈرک راس'' نے اسے کافی فروغ عطا کیا۔

ترائیلے کا صحیح نام ''ٹرایولٹ'' Triolet ہے ترائیلے اپنی ہیئت کے اعتبار سے آٹھ مصرعوں پر مشتمل نظم ہے۔ نظم کا ایک ہی بند جس میں کسی ایک خیال کو مکمل طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ دراصل پانچ مصرعوں کو یوں ترتیب دیا جاتا ہے کہ وہ آٹھ مصرعے بن جاتے ہیں جبکہ حقیقتاً اس میں پانچ ہی مصرعے ہوتے ہیں۔ نظم میں پہلے مصرعے کو تین بار اور دوسرے مصرعے کو دوبار دہرانے کی وجہ سے جملہ مصرعوں کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے۔ ترائیلے میں صرف دو قافیے استعمال ہوتے ہیں اور ان کی ترتیب کچھ اس طرح سے ہوتی ہے۔ (الف ب الف الف الف ب الف ب) احمد ندیم قاسمی کا ایک ترئیلے مندرجہ ذیل ہے۔

احمد ندیم قاسمی

تم کو آنا ہو آؤ کہ دیا جلتا ہے (الف)
پھر نہ جانے یہ سہارا بھی رہے یا کہ نہیں (ب)
بے ادب وقت کا تیزی سے قدم چلتا ہے (الف
تم کو آنا ہو تو آؤ کہ دیا جلتا ہے (الف)
رات کا سایہ یہ پچھم کی طرف ڈھلتا ہے (الف)
جانے پھر کوئی ستارہ بھی رہے یا کہ نہیں (ب)
تم کو آنا ہو تو آؤ کہ دیا جلتا ہے (الف)
پھر نہ جانے یہ سہارا بھی رہے یا کہ نہیں (ب)

مصرعوں کی تکرار کے متعلق ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں:

''ترائیلے کی کامیابی کا معیار یہ ہے کہ جن مصرعوں کی تکرار ہو وہ فضول معلوم نہ ہوں بلکہ اس جگہ رکھے جانے کے لئے ناگزیر ہوں اور خیال اور جذبے کے زور، دباؤ اور ارتکاز کی پوری طرح ترسیل کرتے ہوں'' (۵۶)

احمد ندیم قاسمی کے اس ترائیلے میں وہ پوری خوبیاں موجود ہیں جس کا ذکر ڈاکٹر عنوان چشتی نے کیا ہے۔ مصرعے دہرانے کی وجہ سے ان میں نئے معنی ومفاہیم اجاگر ہیں۔

پروفیسر عنوان چشتی کی تحقیق کے مطابق اردو میں سب سے پہلے ترائیلے عطامحمد خاں شعلہ نے لکھا ہے۔ اس سلسلے میں عنوان چشتی نے خود عطامحمد خاں شعلہ کی یہ تحریر بھی ماہنامہ شاعر بمبئی (نومبر، ۱۹۶۶ء ص ۳۵) کے حوالے سے درج کردی ہے جس میں شعلہ مرحوم نے بتایا ہے کہ اردو میں سب سے پہلے انہوں نے ہی ترائیلے پر طبع آزمائی کی ہے:

''تری والے (ترائیلے) فرانسیسی شاعری کا ایک سانچہ ہے جس میں پانچ مصرعوں کے الٹ پھیر سے آٹھ مصرعے بنائے جاتے ہیں۔ گویا ایک طرح کا قطع ہے۔ اس میں کوئی ایک خیال یا تجربہ لطیف ورنگین سانچے میں ڈھالا جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اردو شاعروں میں اس صنف سخن میں، مَیں نے ہی پہلی بار طبع آزمائی، اب سے بیس سال قبل کی تھی اور میرا تری اولے ''نیا دور، بنگلور میں چھپا تھا۔ پھر آج اس کی یاد تازہ کر رہا ہوں'' (۵۷)

مندرجہ بالا تحریر کے بعد عطامحمد خاں شعلہؔ کا یہ ترائیلے بعنوان ''زندگی'' درج ہے۔

زندگی

آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشا جیسے

ہے کھڑی بیچ میں اک عمر گریزاں کی فصیل
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیار کرنے کو تڑپ اٹھیں کبھی اتنی جمیل
ماہر فن نے کوئی بت ہو تراشا جیسے
آگے سوچیں تو مہ و مہر کی عمروں سے طویل
پیچھے دیکھیں تو ہو اک پل کا تماشا جیسے

عطا محمد خاں شعلہ کے بیان کے مطابق ان کا یہ ترائیلے ۱۹۴۶ء کی تخلیق قرار پاتا ہے۔ان کے بعد اس دور میں جن شعراء نے ترائیلے کی طرف خاص توجہ دی۔ان میں احمد ندیم قاسمی،اور نریش کمار شاد اور مظہر امام کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

ان کے بعد فرحت کیفی نے اس صنف پر خصوصی توجہ دی اور ان کے ترائیلے کا پہلا مجموعہ ''پتا پتا بوٹا بوٹا'' شائع ہوا۔مگر ان کے بعد بھی اردو ادب میں ترائیلے کا ذخیرہ بہت کم ہے ہاں مگر اتنا ضرور ہے کہ دور حاضر کے چند شعراء کے مجموعہ کلام میں ترائیلے کے نمونے ضرور دیکھنے کو ملتے ہیں روف خیر،رحمٰن جامی،پروفیسر مظفر شہ میری وغیرہ کے مجموعے کلام میں ترائیلے کی مثالیں موجود ہیں۔ذیل میں پروفیسر مظفر شہ میری کا یہ ترائیلہ'' چلتے چلتے'' عنوان کے تحت قلمبند کیا گیا ہے ملاحظہ ہوں۔

چلتے چلتے

چلتے چلتے بھیڑ سے چل دوں کہیں
اے خدا ،گمنام سا اک موڑ دے
آسماں ہی ہو جہاں نہ ہو زمیں

چلتے چلتے بھیڑ سے چل دوں کہیں
آدمی کی شکل ہی دیکھوں نہیں
مجھ کو ایسی رہ گزر پہ چھوڑ دے
چلتے چلتے بھیڑ سے چل دوں کہیں
اے خدا ،گم نام سا اک موڑ دے

پچھلے کچھ برسوں سے ترائیلوں کا نہ کوئی مجموعہ منظر عام پر آیا اور نہ ہی شعراء کے مجموعوں میں دو ایک کے سوا ترائیلے نظر آئے۔

ماہیا

ماہیا ، گیت اور دوہا کی طرح خالص ہندوستانی تہذیب کی دین ہے۔ ہندوستان میں پنجاب کی تہذیب نے شاعری میں ماہیا کا اضافہ کیا۔ ماہیا دراصل گیت کی طرح گایا جاتا ہے۔ ماہیا اردو زبان میں پنجابی زبان کی شاعری سے مستعار لی گئی صنف ہے۔ ماہیا کے وجود میں آنے کے سلسلے میں مشہور عشقیہ قصہ سوہنی مہیوال سے جوڑا جاتا ہے کہ ''عزت بیگ'' نام کا ایک پردیسی پنچاب کے علاقے میں اپنی محبوبہ ''سوہنی'' کی بھینس چراتا تھا۔ اسی باعث اسے مہیوال کہا جانے لگا۔ کیوں کہ پنچابی میں بھینس چرانے والے کو ماہی کہا جاتا ہے۔ ماہی کی زبان سے نکلنے والے عاشقانہ بولوں کو ''ماہیا'' کہا جانے لگا اور یہیں سے ماہیا کا آغاز ہوا۔

ماہیا تین مصرعوں کی نظم ہے۔ جس میں پہلے اور تیسرے مصرعے برابر وزن کے ہوتے ہیں اور بیچ کے یعنی دوسرے مصرع میں دو حرف یعنی ایک ''سبب'' کم ہوتا ہے۔ اگر یہ نہ ہوتو تینوں مصرعوں کا وزن برابر ہوجائے گا اور اس صورت میں ماہیا مثلث یا ثلاثی کی ہیئت اختیار کرے گا۔

مثال کے طور پر ساحرؔ لودھیانوی اور قمر جلال آبادی کے مشہور ماہیے درج ذیل ہیں:

دل لے کے دغا دیں گے

یار ہیں مطلب کے

یہ دیں گے تو کیا دیں گے

(ساحرلودھیانوی)

تم روٹھ کے مت جانا

دل سے کیا شکوہ

دیوانہ ہے دیوانہ

(قمرجلال آبادی)

دنیا کو دکھا دیں گے

یاروں کے پسینے پر

ہم خون بہا دیں گے

(ساحرلدھیانوی)

اردوعروضی اعتبار سے ماہیا کا وزن کچھ اس طرح ہے:

مفعول مفاعیلن

فعل مفاعیلن

مفعول مفاعیلن

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی اور اکّا دکّا شاعروں نے کچھ ماہیے ایسے بھی کہے ہیں جو مذکورہ وزن میں نہیں ہیں۔ان کا وزن ذرا مختلف ہے مثال کے طور پر ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کا یہ ماہیا دیکھئے جس کا وزن بھی درج ہے۔

جاگے جاگے پنچھی فعلن فعلن فعلن

نکری بکری رت　　　　فعلن فعلن فع

بگیا بگیا سونی　　　　فعلن فعلن فعلن

یہ بھی ماہیے کا ایک وزن ہے۔ اس میں بھی پہلا اور تیسرا مصرع ہم وزن ہوتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں ایک سبب کی کمی ہے۔ ہمارے کچھ شعراء نے اس وزن میں بھی ماہیے کہے ہیں مگر ساحؔر اور قمؔر کے ماہیوں کو سامنے رکھ کر ہی بات کریں گے۔ اس لیے وہی دراصل ماہیے کی ہیئت کا صحیح وزن ہے۔ اردو میں نوے فی صد ماہیے اسی وزن میں لکھے گئے ہیں۔ ماہیے کی ہیئت کے تعین کے سلسلے میں روف خیر کا یہ ماہیا بھی دلچسپ ہے۔

مصرعے　جو　مساوی　ہوں

ماہیے　　پھر　　کیسے

شاعر　　کے　　ثلاثی　　ہوں

(روف خیر، خیر یات)

اردو ماہیا نگاری کی روایت زیادہ قدیم نہیں ہے۔ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں اردو شعراء نے ماہیا نگاری کی طرف توجہ دی۔ ابتداء پنجابی کی اس پرکشش غنائی صنف سے جن اردو شعراء نے اثر قبول کیا اور لگ بھگ اسی دھن میں ماہیے لکھنے کا آغاز کیا وہ دراصل ثلاثیاں لکھتے رہے یعنی ماہیے کے مجموعی آہنگ کو پیش نظر رکھتے ہوئے انہوں نے جو ماہیے لکھے ان کے تینوں مصرعے ہم وزن تھے۔ اس طرح ان شعراء نے ماہیے کی اصل ہیئت کا لحاظ نہیں رکھا۔ ایسے شعراء میں چراغ حسن حسرت، عبدالمجید بھٹّی، منیر عشرت، ثاقب زمیر دی وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

پہلے تو چراغ حسن حسرؔت ہی کو اردو کا اولین ماہیا نگار تسلیم کیا گیا تھا۔ ماہیے سے ملتے جلتے وزن پر ان کی ایک نظم ''مشیرازہ'' لاہور (۱۹۳۷ء) میں شائع ہوئی تھی۔ پروفیسر آل احمد سرؔور نے اس کو ایک نظم قرار دیا ہے (کوہسار، جرنل، بھاگلپور، دسمبر ۱۹۹۷ء) اور بشیر کیفی نے اس کو گیت کہا ہے (بحوالہ ماہنامہ، صریر، کراچی

جون، جولائی ۱۹۹٦ء اور 'صریر' نومبر ۱۹۹۷ء) اس لئے کی چراغ حسن حسرتؔ کی اس تخلیق میں سارے مصرعے ہم وزن تھے۔ اسی دوران یعنی ۱۹۳۷ء کے اوائل میں ہمت رائے شرما نے فلم ''خاموشی'' کے لئے پنجابی ماہیوں کے صحیح وزن پر مبنی گیت لکھے۔ یہ گیت ان کے مجموعہ کلام ''شہاب ثاقب'' مطبوعہ ۱۹۳۸ء میں بھی شامل ہیں (بحوالہ کوہسار، جرنل، بھاگلپور، شمارہ ۱۵ ص ۱۴، ہمت رائے شرما کے خطوط بنام ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی) رم جھم کے نام سے مناظر عاشق نے اردو ماہیوں کا جو انتخاب پیش کیا ہے۔ اس کے دیباچے میں انہوں نے اپنی تحقیق کی بنیاد پر اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ہمت رائے شرما ہی اردو کے پہلے ماہیا نگار ہیں۔ ہمت رائے شرما کے بعد فلموں کے ذریعے اردو ماہیا کو فروغ دینے والوں میں قمر جلال آبادی اور ساحر لدھیانوی کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ ان دونوں شعراء کے ماہیے کہنے والے شاعروں کے لیے نمونہ ثابت ہوئے۔ ساحر اور قمر جلال آبادی کے ماہیوں کو سامنے رکھ کر ہی اردو میں ماہیے کی صحیح ہیئت کو سمجھا اور برتا گیا۔ آج اردو ماہیا لکھنے والوں کی بڑی تعداد ہے۔ حیدر قریشی، جرمنی نے اس صنف کی طرف خصوصی توجہ دی ہے۔ اور کافی شہرت پائی۔ اردو کا پہلا ماہیے کا مجموعہ ''پھول'' بھی ان ہی کا ہے۔

اردو میں ماہیا نگاری کے سلسلے میں امین خیال، حیدر قریشی، پروین کمار اشک، نذیر فتح پوری، عارف فرہاد، ضمیر اظہر، یوسف اختر، سعید شباب، انور مینائی، یونس احمر، مناظر عاشق ہرگانوی، روف خیر، رحمٰن جامی، طفیل خلش، راحت سلطانہ، مسعود ہاشمی، ندیم مشعیب، خاور اعجاز، شاہدہ ناز، فرحت نواز، محمد علی اثر، علقمہ شبلی، ترنم ریاض وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

اس فہرست میں اور بھی کئی نام شامل ہو سکتے ہیں اس لیے کہ آج کل بہت سارے شاعر ماہیا نگاری کی طرف مائل ہو رہے ہیں اور عمدہ ماہیے تخلیق کر رہے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ادبی رسائل و جرائد بھی ماہیوں کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کر رہے ہیں۔ اردو میں ماہیوں کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ بعض شاعروں نے صرف اپنے ماہیوں پر مشتمل شعری مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ اردو ماہیوں کے کچھ منتخب نمونے مثال کے طور پر ذیل ہیں۔

زلفوں کا اندھیرا ہے
مانگ میں دلہن کی
سانجھ اور سویرا ہے

(ہمت رائے شرما)

دو نین چھلکتے ہیں
ساجن آجاؤ
ارمان مچلتے ہیں

(مناظر عاشق ہرگانوی)

رنگوں میں نہاتے ہیں
حسن کی بارش میں
ہم بھیگتے جاتے ہیں

(سہیل اقبال)

میں پھول ہوں شبنم ہوں
نام محبت ہے
ہر زخم کا مرہم ہوں

(فراز حامدی)

کانٹوں پہ نوازش ہے
پھولوں سے کہہ دو
موسم کی یہ سازش ہے

(انور مینائی)

اردو میں ماہیا کا مستقبل روشن دکھائی دیتا ہے۔

ہائیکو

ہائیکو ایک جاپانی صنف سخن ہے جسے جاپانی میں کبھی ''ہائی کائی'' یا ''ہکوہی'' بھی کہا جاتا تھا۔ ہائیکو کا موجد ''تاکاہاما کوشی'' کو مانا جاتا ہے۔ بعد میں ''شیکی'' اور ''باشو'' نے اس صنف کو پروان چڑھایا۔ ہائیکو اپنی بناوٹ یعنی ہیئت کے اعتبار سے پہچانی جاتی ہے۔ ہائیکو میں تین سطریں بالترتیب ۷،۵،اور ۷ ہوتی ہیں۔اس میں کل ۱۷/ارکان ہوتے ہیں۔اردو میں ان ارکان کو رکن فعلن سے سجایا گیا ہے جو اس طرح ہیں۔

فعلن فعلن فعلن فع (۷)

فعلن فعلن فع (۵)

فعلن فعلن فعلن فع (۷)

یہاں ایک بات کی وضاحت بے حد ضروری معلوم ہوتی ہے کہ جاپانی شاعری میں بحر وزن اور قافیے کا ویسا تصور نہیں ہے۔ جیسا کہ اردو شاعری میں عام ہے چوں کہ اردو شاعری میں وزن اور قافیے کا خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے۔ اس لئے جو اردو میں ہائیکو رائج ہے اس میں عموماً پہلے اور تیسرے مصرعے میں قافیے کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں قافیے کا اہتمام ضروری نہیں مثال کے طور پر روف خیر کا ایک ہائیکو مندرجہ ذیل ہے۔

بس اتنا مت کر

چھوٹی چھوٹی باتوں سے

(روف خیر)

اس مثال سے ظاہر ہے کہ ہائیکو کے تینوں مصرعے نہ صرف وزن ہی میں برابر ہیں بلکہ پہلے اور تیسرے مصرعوں میں قافیہ کا اہتمام بھی کیا جاتا ہے۔ یہ اردو ہائیکو کی معروف ہیئت ہے۔ جو خارجی اور داخلی دونوں اعتبار سے جاپانی ہائیکو سے مختلف ہے۔ پروفیسر عنوان چشتی نے اس طرف ہماری توجہ دلائی ہے وہ لکھتے ہیں:

> ''جاپانی شاعری کی وضع قطع اور ہیئت اردو شاعری سے بالکل مختلف ہے اس میں قافیہ ہوتا ہے نہ بحر، مگر اس میں آہنگ ضرور ہوتا ہے۔ یہ آہنگ انگریزی اور اردو کے آہنگ سے مختلف اور پیچیدہ ہے۔ جاپانی شاعری میں آہنگ کی تخلیق کے لیے شاعر اپنی نظم کے ہر مصرع کو دو حصوں میں مصرع کا ہر جز و ۲۔۴۔۴۔۳۔۲۔۱۳ ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ جاپانی شاعری میں ہر مصرع کے ارکان کی مخصوص تعداد اور ترتیب اس کو پُر آہنگ بنا دیتی ہے۔ یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جاپان کی شاعری کا رکن بھی اردو یا انگریزی رکن سے مختلف ہوتا ہے پھر بھی مصرعے کے پانچ یا سات اجزاء کو رکن تصور کیا جا سکتا ہے اور اس کی مخصوص ترتیب سے آہنگ وجود میں آتا ہے'' (۵۸)

ہائیکو اردو ادب میں سب سے پہلے شاہد احمد دہلوی نے اپنے ''رسالہ ساقی'' کے جاپانی ادب نمبر مطبوعہ میں متعارف کرایا۔

اردو شاعری میں ''نادم بلخی'' نے سب سے پہلے ہائیکو نگاری میں اپنا مقام بنایا۔ بعد میں کرامت علی کرامت، علیم صبا نویدی، محسن بھوپالی اور آفتاب مضطر نے اپنے ہائیکو کے مجموعے شائع کیے۔

اردو میں ہائیکو کا پہلا مجموعہ ''ترسیلے'' علیم صبانویدی نے شائع کیا اس کے بعد ''نادم بلخی'' ''ترلوک'' منظر عام پر آیا۔ ہائیکو میں عام طور پر مناظر فطرت کے مشاہدات و تجربات پیش کئے جاتے ہیں مگر آج یہ

صنف موضوع کی قید سے آزاد ہے۔ اردو میں حمدیں، نعتیں، منقبتیں اور دیگر موضوعات پر ہائیکو لکھے جا رہے ہیں۔

اردو میں ہائیکو کے اہم شعراء میں نادم بلخی، کرامت علی کرامت، علیم صبا نویدی، مناظر عاشق ہرگانوی ، ناوک حمزہ پوری ، نذیر فتح پوری ، رحمٰن جامی ، روف خیر اور کاوش پرتاپ گڑھی وغیرہ کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ اسی کے ساتھ پاکستان میں محسن بھوپالی ، ادا جعفری، حمایت علی شاعر، شبنم رومانی، سہیل غازی پوری اور نصیر احمد ناصر وغیرہ نے بھی ہائیکو لکھے ہیں۔ اردو میں ہائیکو کا رواج ہو رہا ہے۔ چند ہائیکو بطور مثال پیش ہیں۔

جو کرتا تھا پیار
خود اتنا شرمیلا تھا
کرتا کیا اقرار

(حمایت علی شاعر)

آنکھیں ہیں میری
آئینے میں جب دیکھوں
صورت ہے تیری

(رحمٰن جامی)

پھولوں کا موسم
تجھ کو خوشبو دیتا ہے
مجھ کو تازہ غم

(جاذب قریشی)

کاغذ کورا ہے

لیکن اس کے اشکوں سے

بھیگا لگتا ہے

(کوثر صدیقی)

ہائیکو کا اصلی حسن تصویروں کے حوالے سے بات کرنے میں پوشیدہ ہے۔جاپانی ہائیکو دراصل ایک تصویر ہوتا ہے جس سے معنی ازخود متبادر ہوتے ہیں۔اردو ہائیکو سے یہی صفت غائب ہے۔اسی لیے اس کی حیثیت ثلاثی، ماہیا، یا تثلیث سے بڑھ کر کچھ نہیں ہے۔

رینگا

ہائیکو کی طرح رینگا بھی جاپانی شاعری کی ایک اہم صنف ہے جو جاپانی شاعری میں شعری صنف کی حیثیت سے آٹھویں صدی سے موجود ہے آٹھویں صدی میں جاپانی شاعری کے انتخاب ''مان یوشو'' میں ایک'' تن رینگا''،یعنی کی مختصر دو بند کا رینگا ملتا ہے۔رینگا کی تاریخ لگ بھگ بارہ سو سال پرانی

ہے۔مگر اس کے عروج کا زمانہ پندرہویں صدی میں بودھ سادھو سوگی اور سترہویں صدی میں جاپان کے عظیم شاعر ''باشو'' کے دور میں رینگا کو کافی شہرت و عظمت کے ساتھ ساتھ بلندی عطا ہوئی۔

رینگا کی ہیئت میں مصرعوں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔اس میں بند ہوتے ہیں۔ بندوں کے مصرعوں کی تعداد بھی مقرر نہیں ہوتی۔ دو مصرعوں سے لے کر سیکڑوں مصرعوں تک کا بند ہوسکتا ہے،مگر اس کی مقبول صورت پانچ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے۔جس میں پہلا اور تیسرا مصرع پانچ رکن کا دوسرا چوتھا اور پانچواں سات رکن کا ہوتا ہے۔

رینگا کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اسے دو شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں ایک شاعر بند کا پہلا حصہ یعنی پہلا دوسرا اور تیسرا مصرع تخلیق کرتا ہے اور دوسرا شاعر چوتھا اور پانچواں مصرع تخلیق کرتا ہے اور اگر بند میں

مصرعوں کی تعداد زیادہ ہے یعنی ۵۰، ۱۰۰، ۲۰۰ ہو تو اس کے ایک بند کو کئی شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں۔ غرض اس صنف کو دو یا دو سے زیادہ شاعر مل کر تخلیق کرتے ہیں۔

رینگا نگاری اپنے آغاز ہی سے شاہی دربار میں شہزادوں، امراء، روسا کی تفریح طبع کا سامان تھی۔ چونکہ اس صنف میں دو یا دو سے زیادہ شعراء کی شرکت ضروری تھی اس لیے زبان پر عالمانہ دسترس اور تشبیہوں، استعاروں، پیکروں اور مشکل اور مرصع تراکیب وغیرہ کی تخلیق کی صلاحیت شاعروں کے لیے از حد ضروری ہے۔

رینگا کے موضوعات میں موسم بہار، موسم خزاں، چاند، چیری کے پھول وغیرہ کا ذکر ضروری تصور کیا جاتا ہے۔ نیز ان کے استعمال کا وقفہ اور تعداد بھی معین تھی۔ یعنی چاند کا ذکر جو موسم خزاں کی علامت ہے ایک صفحے میں کتنی بار آ سکتا ہے۔ اسی طرح ہجر و وصال، عزیزوں کی موت، زندگی کے حادثات وغیرہ کا بھی ذکر رینگا میں ہوتا تھا۔ کمال کی بات یہ ہے کہ رینگا جس بیاض میں لکھا جاتا تھا اس کا سائز اس کے صفحات اور ایک صفحے میں درج ہونے والے بند کی تعداد بھی متعین تھی۔ رینگا نگاری کی باقاعدہ مجلس ہوا کرتی تھی۔ اس مجلس میں ایک بزرگ اور کہنہ مشق شاعر منصف استاد کی حیثیت سے موجود ہوتا تھا۔ جیسے جاپانی میں ''سوشو'' کہا جاتا تھا۔ وہ اسے یقینی بناتا تھا کہ شعراء تمام شرائط کی پابندی کے ساتھ رینگا کو آگے بڑھائیں۔ کسی شاعر کے پیش کیے ہوئے بند کو جب تک استاد شرائط اور پابندیوں کے موافق نہ پاتا تھا، اسے رینگا کی بیاض میں درج نہیں کیا جاتا تھا۔ اور رینگا آگے نہیں بڑھتا تھا۔

مغرب (انگریزی ادب) میں رینگا کی پذیرائی لگ بھگ بیسویں صدی کے نصف دوم میں ہوئی۔ میکسیکو کے مشہور شاعر ''اوکتاویو پاز'' نے ۱۹۶۵ء میں تین شاعروں کو رینگا لکھنے کی دعوت دی۔ ایک ہوٹل میں ایک ہفتے کی لگاتار محنت کے بعد چاروں نے رینگا مکمل کیا۔ جس کا عنوان بھی ''رینگا'' رکھا گیا۔ اس کے بعد انگریزی شعراء نے اس صنف میں دلچسپی کا اظہار کیا۔ انگریزی میں شاعروں نے جاپانی بحر کی بجائے ''فری ورس'' میں رینگا لکھا اور بعض نے تین اور دو مصرعوں کے بجائے پانچ پانچ مصرعوں کے بند لکھے۔ کچھ شاعروں

نے تو تنہا ہی رینگا کی تخلیق کی۔

رینگا نے جہاں جاپان سے باہر مقبولیت حاصل کی وہیں اردو ادب میں بھی اس کی مقبولیت حال تا حال ہے مگر انگریزی میں تو بہت پہلے رینگا لکھا جا رہا ہے۔ اردو کے شاعر ابھی تک ''تن رینگا'' یعنی کہ پانچ مصرعوں کے رینگا سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ دراصل اردو میں رینگا کی تخلیق میں منظّم کوشش ابھی تک نہیں ہوئی ہے۔

اردو میں رینگا اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے۔ اس لئے اس میں پیش کئے گئے رینگا میں فن اور تکنیک کے لحاظ سے بہت سی خامیاں ہوسکتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ اردو کے رینگا کے لئے ابھی تک اصول وضع نہیں کئے گئے ہیں۔ اس لئے شعراء صرف تین اور دو مصرعوں کے اشتراک سے رینگا تخلیق کرتے ہیں۔ گزشتہ چند برسوں میں اردو شاعروں نے رینگا میں بڑھتی ہوئی دلچسپی نمایاں طور سے محسوس کی جا رہی ہے۔ یوں تو ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی اور ڈاکٹر فراز حامدی اردو میں ہائیکو کے فروغ کے لئے ایک لمبے عرصے سے سرگرم رہے ہیں مگر گزشتہ دو تین برسوں میں انہوں نے رینگا کے فروغ میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ انھیں کی کوششوں سے ہندوستان میں رینگا کے اب تک چار مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔

اردو میں رینگا کے شعرا کی فہرست میں اب تک ڈاکٹر فراز حامدی، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، کوثر صدیقی، شمیم انجم وارثی، حلیم صابر، ابرار کرت پوری، اسلم حنیف، رفیق شاہین، سیدہ نسرین نقاش، انور شمیم انور، ڈاکٹر شاداب قدیر اور چند شعراء اس صنف کے فروغ میں لگے ہوئے ہیں۔ اردو رینگا چند مثال کے طور پر ملاحظہ ہو۔

یہ بات اچھی ہے
سرکش اونچے پیڑ و پر
بجلی گرتی ہے
سبزہ زمیں سے چپکا ہے

بجلی سے بچ جاتا ہے

(فراز حامدی اور کوثر صدیقی)

یہ میری ہستی

بے سایہ ویرانہ ہے

بک تو جائے گی

ہو جائے ہستی انمول

اس کی ایسی قیمت کھول

(فراز حامدی اور مناظر عاشق ہرگانوی)

دل ہے بے آواز

کون بتائے گا اسے

پگلے من کا راز

شب ہوں میں، جگنو ہے وہ

گل ہوں میں، خوشبوں ہے وہ

(رفیق شاہین اور سیدہ نسرین نقاس)

ممکن ہے مستقبل میں یہ صنف اردو میں مقبول ہو جائے۔

کنڈلیاں

کنڈلیاں بھی دوہے کا مزاج رکھتی ہیں۔ مگر کنڈلیاں میں تین دوہوں کو ملا کر ایک مسدس کی شکل دی جاتی ہے۔ بھگوان داس اعجاز نے اس ہیئت کا اردو میں آغاز کیا۔ کنڈلیاں میں تین دوہوں میں موضوع کا تسلسل ہوتا ہے۔ بیکل اتساہی نے اس صنف کو مربع یعنی کی دو دوہوں (چار مصرعے) کی ہیئت میں لکھا ہے۔ یہ معلوم نہیں ہو پا رہا ہے کہ کنڈیاں میں مصرعوں کی تعداد متعین ہے بھی یا نہیں۔ اس صنف کے بارے میں ابھی اردو ادب میں بہت کم لکھا گیا ہے۔ جس سے یہ بھی نہیں معلوم ہو پا رہا ہے کہ کنڈیاں اردو ادب میں کس زبان کے زیر اثر داخل ہوا۔ مربع کی ہیئت میں بیکل اتساہی کی کنڈلیاں مندرجہ ذیل ہیں۔

دلّی پڑھنے آگیا چھوڑ کے اپنا گاؤں
بھول گیا اک سال میں مات پتا کی چھاؤں
مات پتا کی چھاؤں بدن میں آگ لگائے
پھونک لیا جب کوئی خود کو کام نہ آئے

☆

اک منڈل کی ڈھول ہے اک مندر کا خول
ملی بھگت کے بول میں ہے کرسی انمول
ہے کرسی انمول دیش کو بانٹ رہی ہے
جس ٹہنی پر بیٹھی اُس کو کاٹ رہی ہے

اردو میں اس طرح کی اکاّ دکاّ مثالیں ہی دیکھنے میں آتی ہیں۔

تکونی

تکونی ایک ایسی صنف ہے جسے اردو ادب میں 'انور شیخ' نے ایجاد کیا۔ دراصل یہ ڈرامائی نوعیت کی صنف ہے۔ جس میں تین کردار ہوتے ہیں۔ ایک مدعی دوسرا مدعا علیہ اور تیسرا منصف یا مبصر۔ انور شیخ نے منصف کو مبصّر ہی کہنا بہتر سمجھا ہے۔ ہر کردار چار چار اشعار میں اپنا مکالمہ بیان کرتا ہے۔ جو تین بندوں پر مشتمل ہوتی ہے جس کی وجہ سے اسے تکونی کہا جاتا ہے۔ مکالمہ ہی تکونی کی جان ہے۔ اس صنف میں منطقی طور پر پیغام رسانی کا عمل ہوتا ہے۔ یہ عدالتی کارروائی کے مشابہہ ہے۔ دو کرداروں کے تنازعے کو تیسرا کردار مبصّر کی حیثیت سے عدل قائم کرنے پر آمادہ ہوتا ہے۔ تکونی کی ایک اور خاصیت یہ ہے کہ اس کے ہر بند کے پہلے تین شعر ہم قافیہ ہوتے ہیں اور آخری بند ایک الگ قافیہ کے ساتھ مطلع نما ہوتا ہے۔ حالا کہ اس کے نقوش اقبآل کے یہاں موجود ہے مومن کا کردار کافر کا کردار پھر اقبال نے اپنی رائے دی، اس طرح کے مکالمے اقبال کے یہاں پہلے سے موجود ہیں۔ مگر 'انور شیخ' نے با قاعدہ تکونی نام دے کر خوب تکونی لکھی ہیں۔ انھوں کہ ایماں پر رؤف خیر نے بھی تکونی لکھی ہے۔ مثال کے طور پر رؤف خیر کی ایک تکونی ملاحظہ ہو

ترقی پسند

لوگ اب مر رہے ہیں ، جنکو مرے ہوئے ایک عمر گزری
ادب کو قربان کر کے چھوڑا ادب کی چوکھٹ پہ جان بھی دی
ادب کو خانوں میں بانٹ ڈالا گروہ بندی کی ابتدا کی جدید
کھلا کہ ان کا جو فلسفہ تھا
شکم سے اوپر نہ اٹھ سکا تھا

جدید

جدیدیت کا بخار ایسا　　　　چڑھا کہ ہذیان بھی ادب تھا
بدن سے اوپر نہ اٹھ سکے تھے　　　　انہیں شعورِ زمان کب تھا
بس ایک پاسِ ادب نہیں تھا　　　　وگرنہ جھولی میں ان کی سب تھا
گرو تھا افراسیاب ان کا
نہ آنکھ ان کی نہ خواب ان کا

مبصر

بھلی بری خیر جیسی بھی تھی　　　　مسلمہ تھی شناخت ان کی
نہیں جلاؤ کہ دفن کر دو　　　　بدل نہ پائے گی ساخت ان کی
بتا تو پہچان کیا ہے تیری　　　　وہ جو بھی ہوگی شناخت ان کی
دماغ و دل کو نہ رہن رکھ دے
قلم کی تکریم سیکھ پہلے

اس مثال سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ تکونی خارجی موضوعات کے لیے مناسب ہو تو ہو مگر داخلی کیفیات بیان کرنے کے لیے زیادہ موزوں نہیں ہے۔

تروینی (تربینی)

یہ ایک تین مصرعوں پر مشتمل صنف ہے۔ جو نہ ہائیکو نہ ماہیا اور نہ ہی ثلاثی ہے اس کا اصطلاحی نام تروینی یا تربیتی ہے۔ اس صنف کے موجد فلمی گیت کار گلزار جہلمی ہیں۔ خود گلزار نے اپنی ایجاد کردہ صنف سے متعلق یہ بتایا ہے کہ اس کے پہلے دو مصرعے ایک پورا مکمل شعر ہوتے ہیں۔ جس میں خیال کی بھی تکمیل ہو جاتی

ہے۔مگر تیسرا مصرعہ کہہ کر شعر کے تاثر کو از سرِ نو بدل دینے کی کوشش ہوتی ہے۔اب یہ تیسرا مصرعہ تبصرہ یا رائے (comment) بھی ہو سکتا ہے۔گلزار نے اپنی اس ایجاد کردہ تروینی میں اپنے کمالِ فن کے جوہر دکھائے ہیں:
گلزار کی کچھ تروینیاں دیکھئے۔

روز

روز اُٹھ کر چاند ٹانگا ہے، فلک پہ رات کو
روز دن کی روشنی میں رات تک آیا کئے

ہاتھ بھر کے فاصلے کو عمر بھر چلنا پڑا

☆

لب تیرے مِیؔر نے بھی دیکھے ہیں

لب تیرے مِیؔر نے بھی دیکھے ہیں
'پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے'

باتیں سُنتے تو غالبؔ ہو جاتے !

آؤ زبانیں بانٹ لیں اب

آؤ زبانیں بانٹ لیں اب اپنی اپنی ہم
نہ تم سنو گے بات ، نہ ہم کو سمجھنا ہے

دو اَن -پڑھوں کو کتنی محبت ہے ادب سے !

ایک سے بکھرے ہیں رات دن، جیسے

ایک سے بکھرے ہیں رات دن ، جیسے
موتیوں والا ہار ٹوٹ گیا

تم نے مجھ کو پیرو کے رکھا تھا !

تروینی کے تینوں مصرعے ایک ہی بحر میں لکھے جاتے ہیں جو گلزار کے اُصول کے مطابق ہیں مگر بعد میں اس سلسلے میں مزید کاوشیں بھی ہوئی ہیں وہ یہ کہ اس کے تین مصرعے دو ارکان تین ارکان اور پانچ ارکان کی ترتیب میں لکھے جانے لگے مگر یہ صرف تجربہ ہی ثابت ہوا۔ تروینی میں کسی خاص موضوع کی قید نہیں ۔ جدید شاعری کی یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں اسکے موجد گلزار کے بعد کسی اور شاعر نے خاص توجہ نہیں دی ۔ بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ تروینی گلزار سے شروع ہو کر انھیں کے قلم میں سمٹ کر رہ گئی ۔

ثلاثی یا تثلیث

ثلاثی یا تثلیث کا آغاز جدید شعری رجحان کے تحت ہوا۔ یہ صنف دراصل نظم مثلث سے نکلی ہوئی ہے۔ جہاں نظم مثلث میں ہر بند تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ وہی ثلاثی یا تثلیث میں صرف تین ہی مصرعے ہوتے ہیں یعنی کہ شاعر اپنے خیال یا مضمون کی تکمیل تین ہی مصرعے میں کرتا ہے۔ جب کہ مثلث نظم میں تین تین مصرعوں کو کئی بند ہوتے ہیں۔ ثلاثی یا تثلیث کے تینوں مصرعے میں پہلا اور تیسرا ہم ردیف و ہم قافیہ کی پابندی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس طرح کی مختصر نظمیں ’حمایت علی شاعر‘ نے خوب کہی ہیں۔ ان کا مجموعہ کلام ’مٹی کا قرض‘ جو پاک کتاب گھر اور بازار کراچی پاکستان سے ۱۹۷۴ء میں شائع ہوا۔ جس میں چونتیس (۳۴) ثلاثی مختلف عنوان کے تحت درج ہیں۔ چند ثلاثیاں یہاں مثال کے طور پر پیش کرنا ضروری ہے۔ ملاحظہ ہوں۔

الہام

کوئی تازہ شعر اے ربِ جلیل
ذہن کے غارِ حرا میں کب سے ہے
فکر محو ِ انتظار جبرئیل

☆

اسلوب

کس طرح تراش کر سجائیں
نادیدہ خیال کے بدن پر
لفظوں کی سلی ہوئی قبائیں

زاویۂ نگاہ

یہ ایک پتھر جو راستے میں پڑا ہوا ہے
اسے محبت تراش لے تو یہی صنم ہے
اسے عقیدت نواز دے تو یہی خدا ہے

حمایت علی شاعر نے تین مصرعوں کی نظم پر باضابطہ عنوان لگا کر موضوعات کی حد بندی کر دی اور اسے ثلاثی کا نام دیا۔ جب کہ قمر اقبال نے اپنے مجموعے کلام تتلیاں جو ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں مختلف موضوعات پر ثلاثیاں درج ہیں لیکن ان پر عنوانات کا بوجھ نہیں ہے۔ قمر اقبال نے انھیں ثلاثی کے بجائے تثلیث کا نام دیا ہے۔ قمر اقبال کی چند تثلیثات ملاحظہ ہوں۔

دو پڑوسی جو ملک ہوتے ہیں
ان کے بچھڑے ہوئے سبھی رشتے

سرحدوں سے لپٹ کے روتے ہیں

☆

یاد ہے وہ فساد کا منظر
رو رہی تھی گلی میں اک بچی
اپنی گڑیا کو گود میں لے کر

☆

روشنی کون کس کو دیتا ہے
شام ہوتی ہے جب تو سورج بھی
اپنی کرنیں سمیٹ لیتا ہے

☆

ساتھ رہ کر جدا سمجھتی ہے
چھین لوں جسم کا لباس ابھی
زندگی خود کو کیا سمجھتی ہے

ثلاثی یا تثلیث کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ درمیانی مصرعہ بھرتی کا نہیں لگتا۔ جو پہلے اور آخری مصرعے کے ربط سے گتھا ہوا ہے۔ ورنہ اگر بات دو مصرعے میں مکمل ہو جاتی تو ثلاثی لکھنے کی کیا ضرورت ہوتی۔

ان دو شعراء نے اردو شاعری میں ثلاثی کو جلا بخشی ہے۔اور نادر ثلاثی یا تثلیث لکھی ہیں۔ یہاں ایک بات کی وضاحت کا ذکر کرنا بہت ضروری ہے کہ حمایت علی شاعر کی ثلاثیوں میں بحروں کا تنوع پایا جاتا ہے۔جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس صنف کے لئے کسی خاص بحر کو مخصوص نہیں کیا گیا ہے۔ یہ الگ بات کہ قمر اقبال نے اپنی تثلیثات میں ایک ہی بحر کا ستعمال کیا ہے۔جس کا وزن (فاعلن فاعلن مفاعیلن) ہے۔ان

دونوں شعراء کے بعد ثلاثی لکھنے والے شعراء نے کئی بحروں کا استعمال کیا ہے۔ان کے بعد بھی کئی شعراء کے ثلاثی لکھی مگر غفلت کا شکار رہیں جیسے کی میرٹ چھاونی کے دیپک قمر کا مجموعہ ُ ہلے ہلارے ٗ مئی ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا جس کے پیش لفظ میں مدیرُ شان ہندٗ شری سرور تونسوی نے اسے اردو کے ماہیوں کا پہلا مجموعہ قرار دیا ہے ۔جب کی ماہیا کا اپنا مخصوص وزن ہے۔ایسی طرح بہت سے شعراء نے ماہیا، ہائیکو، وغیرہ تین مصرعے پر مشتمل نظموں کو لکھتے رہے جب کہ وہ ثلاثی ہیں۔ بہر حال ابھی حال میں بندہ ناچیز نے بھی قمر اقبال کی ایماں پر تثلیثات لکھی جو مجموعے کلام ُ پیاسا دریا ٗ (۲۰۱۵ء) میں درج ہیں دو تین ثلاثی یا تثلیثات ملاحظہ ہوں۔

اُن کا ایسا وقار انساں میں
آدمیت ملی مگر اُن کا
ہونا پایا شمار انساں میں

☆

اِس طرح سے ذہن پہ چھائی ہے
نظم لپٹی ہوئی ہے سینے سے
یاد لیکن غزل کی آئی ہے

☆

ہر نظر کے اصول ہوتے ہیں
سب گلستاں میں ہی نہیں ہوتے
چند چہرے بھی پھول ہوتے ہیں

☆

اردو کے کئی جدید شاعروں نے اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے۔

حواشی

۱۔ اردو کی شعری اضاف، ڈاکٹر خواجہ اکرام، ص ۵۶

۲۔ نسیم البلاغت، سید جلا الدین احمد، ص ۱۱۳

۳۔ آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۱۷۱

۴۔ تاریخ ادب اردو (جلدم دوم) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۲۰

۵ ۔اردو کی شعری اصناف، ڈاکٹر خواجہ اکرام، ص ۶۴

۶۔ اردو کی شعری اصناف، ڈاکٹر خواجہ اکرام، ص ۶۴

۷۔ آج کل، نسیم امروہوی، جولائی ۱۹۸۷ء

۸۔ حیدر آباد میں رثائی شاعری، مقالہ، ریاض فاطمہ، ص ۳۹۸

۹۔ اردو مرثیہ اور تمدنی عناصر، رسالہ آندھرا پردیش، پروفیسر ثمینہ شوکت، ص ۴۱

۱۰۔ اردو شاعری کا مزاج، ڈاکٹر وزیر آغا، ص ۲۰۳

۱۱۔ اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، شمیم احمد، ص ۶۲، ۶۳

۱۲۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول، قدیم دور) ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۲۲۳

۱۳۔ غزل نما کی اولیت کا مسئلہ، نذیر فتح پوری، سہ ماہی، کوہسار، غزل نما، ص ۱۶

۱۴۔ اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، شمیم احمد، ص ۸۶

۱۵۔ اردو میں سلام گوئی کی روایت، تحقیقی مقالہ، سیدہ زہرا بیگم، ص ۳۰

۱۶۔ آبِ حیات، محمد حسین (urdu dost.com) ص، ۲۴۱

۱۷۔ شہرآشوب، پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب، مشمولہ نقوش، لاہور ۱۹۶۵ء، ص ۳۹

۱۸۔ اردو شاعری کا مزاج، ڈاکٹر وزیر آغا، ص ۱۹

۱۹۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، شمیم احمد، ص ۱۰۲

۲۰۔ اندر سبھا کی روایت، محمد شاہد حسین، ص ۱۸۰

۲۱۔ اردو شاعری کا فنی ارتقاء، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۴۴۱

۲۲۔ دکنی رباعیات، ڈاکٹر سیدہ جعفر، ص ۱۴

۲۳۔ اردو کی شعری اصناف، ڈاکٹر خواجہ اکرام، ص ۱۰۹

۲۴۔ پیروڈی کا فن، انور مینائی، آج کل، ستمبر ۲۰۰۶ء، ص ۲۱

۲۵۔ نیر اعظمی کے سہرے، ڈاکٹر رضوانہ معین، ص ۱۲

۲۶۔ کچھ سہرے کے بارے میں، ڈاکٹر اسلم حنیف، رسالہ شاعر، ستمبر تا دسمبر ۱۹۸۷ء، ص ۱۵، ۱۸

۲۷۔ اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، شمیم احمد، ص ۱۱۱

۲۸۔ تاریخ ادب اردو، رام بابو سکسینہ، مترجم مرزا محمد عسکری ۲۰۰۰ء، ص ۳۶۲

۲۹۔ اردو میں طویل نظم نگاری، ڈاکٹر روشن کاظمی، ص ۲۸

۳۰۔ جدید اردو ایک مطالعہ، ڈاکٹر قاسم امام، ص ۱۰۹

۳۱۔ طویل نظم ایک مختصر جائزہ، سلیم شہزاد (سہ روزہ قومی سمینار بہ عنوان عصری اردو ادب، ڈاکٹر بامو یونیورسٹی، اورنگ آباد) ص ۱۰

۳۲۔ اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، پروفیسر حنیف کیفی ص ۲۳۹، ۲۴۶

۳۳۔ مضامین شرر، دلگداز، جون ۱۹۰۰ء، (نظم وڈراما) ص ۱۹

۳۴۔ اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، پروفیسر حنیف کیفی، ص ۲۶۶

۳۵۔ اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، پروفیسر حنیف کیفی، ص ۳۶۹

۳۶۔ اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، پروفیسر حنیف کیفی، ص ۴۲۱

۳۷۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی، ص ۱۸۹

۳۸۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی، ص ۱۹۰

۳۹۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی، ص ۱۹۰

۴۰۔ آزاد نظم اور اس کے امکانات، مطبوعہ علی گڑھ، میگزین، شمارہ اول ۱۹۵۷ء، ص ۱۹۹

۴۱۔ جدید شاعری، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۱۱

۴۲۔ نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر، وقار عظیم، سالنامہ، ساقی، جنوری ۱۹۴۵ء، ص ۲۴

۴۳۔ وزیر آغا، تنقید اور مجلسی تنقید، ص ۱۳۶

۴۴۔ جنگ، کراچی، ۱۸ فروری، ۱۹۸۳ء

۴۵۔ شاعر (نثری نظم اور آزاد غزل نمبر) جلد ۵۴، شمارہ ۸۔۷۔۶، ص ۳۷۵

۴۶۔ شاعر (نثری نظم اور آزاد غزل نمبر) جلد ۵۴، شمارہ ۸۔۷۔۶، ص ۳۰۴

۴۷۔ شاعر (نثری نظم اور آزاد غزل نمبر) جلد ۵۴، شمارہ ۸۔۷۔۶، ص ۴۶

۴۸۔ نوائے وقت، اتوار، ۲۴ جنوری ۱۹۸۲ء

۴۹۔ ادب لطیف، شمارہ ۱۲۔۱۱، ۱۹۷۵ء

۵۰۔ ادبیات اسلام آباد (خصوصی شمارہ: نثری نظم) اکتوبر ۲۰۰۷ء تا مارچ ۲۰۰۸ء، ص ۳۲۵

۵۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر غیر شعر اور نثر، ص ۵۹

۵۲۔ محمد حسن، طرز خیال، ص ۲۲۵

۵۳۔ اردو سانیٹ تعارف و انتخاب، مرتبہ ڈاکٹر حنیف کیفی، ص ۱۷

۵۴۔ اردو سانیٹ تعارف وانتخاب، مرتبہ ڈاکٹر حنیف کیفی،ص ۲۹

۵۵۔ اردو سانیٹ تعارف وانتخاب، مرتبہ ڈاکٹر حنیف کیفی،ص ۳۱

۵۶۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی،ص ۲۳۴

۵۷۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی،ص ۲۳۴

۵۸۔ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، ڈاکٹر عنوان چشتی،ص ۲۳۸۔۲۳۹

اختتامیه

اردو شاعری کی مختصر فنی تاریخ کو عہد بہ عہد وضاحت کے ساتھ شاعری کے اہم اہم موڑوں کو واضح کیا گیا ہے۔ غالبؔ کے عہد تک آتے آتے اردو شاعری کی تشبیہات واستعارات کی صورتحال کو بیان کیا گیا ہے۔ ۱۸۵۷ء تک حالات کے تقاضوں کی بناء پر اردو شاعری میں بہت ساری تبدیلیاں رونما ہوئی تھیں۔ غدر کے پرآشوب حالات نے ہندوستانیوں کا سب کچھ چھین لیا تھا اور انگریزوں کے رویے سے اور ان کے اثرات کی وجہ سے اردو شاعری میں قومیت کا جذبہ فروغ پانے لگا۔ دہلی کے بار بار اجڑنے اور غدر کی وجہ سے ہندوستان میں ہر طرف انتشار کا عالم تھا جس کی تصویر اردو شاعری میں موجود ہے۔ ہندوستان کی وہ تہذیب جو پچھلی کئی صدیوں سے چلی آ رہی تھی اس کا سرمایہ بکھرتا ہوا نظر آ رہا تھا۔ جس کی وجہ سے سماجی نظام میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہونے لگی تھیں۔ ۱۸۶۷ء کے آتے آتے تحریکوں کا زمانہ شروع ہونے لگا جہاں ایک طرف ۱۸۶۷ء میں دیوبند کا مدرسہ قائم ہوا۔ وہیں دوسری طرف ہندوؤں میں سوامی رام کرشن پرم ہنس وغیرہ نے ہندوؤں کی مذہبی تحریک شروع کی۔ یہ وہی زمانہ تھا جب ہندی کے حامیوں نے اردو کی اس اہمیت کو نظر انداز کر دیا۔ سماج کو نئے تقاضوں سے روشناس کرانے کے لیے سرسید تحریک کا آغاز ہوا۔ تو ادب کو نئی سمت اور رفتار دینے کے لیے انجمن پنجاب تحریک کا قیام عمل میں آیا۔ جس کے نتیجے میں جدید شاعری کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ تحریک اقبال کا وجود ہوا تو اقبال نے اپنی شاعری سے مردمومن کا تصور پیش کیا۔ اقبال کا خیال ہے کہ انسان کے مقصد، خدا کے مقصد کے متوازی ہوتے ہیں اور معراج کو پانے کے لیے روحانی اصولوں پر خودی کی تربیت ضروری ہے چنانچہ اقبال نے مردمومن کا جو تصوّر دیا اس کی تکمیل خودی کی اساس پر ہوئی۔

علی گڑھ تحریک نے قومی سطح پر جو تحریک لوگوں میں پیدا کی تھی وہ فکر ونظر پر مبنی تھی، جہاں ایک طرف

انگریزی علوم وتہذیب کی مخالفت ہورہی تھی وہیں سرسید نے نئی تہذیب وعلوم کا ساتھ چھوڑنے کے بجائے اس کے ساتھ چلنے کا مشورہ دیا۔ چنانچہ تہذیب کے نئے نظام نے بیسویں صدی کے آخر میں اپنی بنیادیں مضبوط کرنا شروع کردی جس کی وجہ سے سرسید کے فکرونظر کے مخالفین بھی پیدا ہوئے اور حمایتی بھی، جس کی وجہ سے زندگی اور ادب کوایک نئے موڑ سے آشنا ہونا پڑا۔ اردوشاعری میں رومانیت کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ رومانیت کے عناصر اردوشاعری کی گھٹی میں موجود ہیں یہ اور بات ہے کہ ابتداء میں یہ عناصر بڑی حد تک بکھرے ہوئے تھے اور آگے چل کر تحریک کے طور پر اجاگر ہوئے۔

بیسویں صدی سے پہلے اردوشاعری پر غزل کا غلبہ تھا مگر یہ عہد میں صنف نظم نے رومانیت کو پروان چڑھایا اور نظم ایک سطح پر غزل کی کلاسیکیت کے خلاف بغاوت کا عنصر بھی نظر آتی ہے۔ یہاں اس حقیقت کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ جب اردوشاعری میں نظم کوفروغ حاصل ہوا تو غزل کی معنوی وسعت میں بھی اضافہ ہوا۔ اردوشاعری میں نئے رجحانات مختلف صورتوں میں غزل میں بھی جلوہ گر ہونے لگے یعنی نظم نے غزل کے اوصاف کو مجروح نہیں کیا بلکہ اسے نئے تقاضوں سے روشناس کیا۔

رومانی تحریک نے ادب اور خیالات کی دنیا میں انقلاب برپا تھا اس سے زندگی نے مادی سے نجات حاصل کر کے آسمانی رفعتوں میں پرواز کا رجحان پیدا ہوا جس کی وجہ سے رومانی تحریک کے پہلو بہ پہلو ایک ایسی تحریک بھی پنپ رہی تھی جو رومانی تحریک کے برعکس تھی جو زندگی کو اپنے اصلی رنگوں میں پیش کرنے کی جرأت رکھتی تھی، جسے حقیقت نگاری کی تحریک کہا جاتا ہے جو ظاہر سی بات ہے علی گڑھ تحریک کا ایک اساسی جز وتھی ۔ انجمن پنجاب کی تحریک نے خارجی مشاہدے کوحقیقت کی جذبیات سے بیان کرنے کی کوشش کی جبکہ رومانی تحریک نے علی گڑھ تحریک کے خلاف ردعمل کا اظہار کیا۔ تاہم بیسویں صدی کے اوّلین تین عشروں میں حقیقت نگاری کے فروغ کے عوامل بھی موجود ہیں۔

رومانی اور حقیقت نگاری کی تحریکیں ایک طویل عرصہ تک الگ الگ جہتوں میں سفر طئے کرتی ہیں اور جب ترقی پسند تحریک کی ابتداء ہوئی تو یہ دونوں دھارے آپس میں مل جاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ترقی

پسندتحریک جہاں ایک طرف اقبال کی رومانیت سے تخلیقی قوت حاصل کی وہیں دوسری طرف جوش کی رومانیت سے بغاوت کا جذبہ بھی حاصل کیا جس کے امتیاز سے باقاعدہ ترقی پسندتحریک کا وجود ہوا۔ترقی پسندتحریک ۱۹۳۶ءمیں اپنے ایک خاص مقصد کےتحت اردوادب میں وجود میں آئی جسے ایک طرح سے نظریاتی تحریک بھی کہا جاتا ہے جس کی بنیاد مارکس اورلینن کے خیالات وافکار پر رکھی گئی تھی ۔ترقی پسندتحریک کا سارا زور موضوع پر تھا بلکہ یوں کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسندتحریک میں مقصد اور موضوع اس حدتک غالب تھا کہ جس کی وجہ سے شاعری میں شعری نزاکتیں اور لطیف موضوعات دم توڑنے لگےلیکن چندروایت پرست اور جمالیات پسندلوگوں نے اس کے خلاف آواز اُٹھائی جس کی وجہ سے تھوڑے ہی دن میں ترقی پسندوں کے خلاف ایک طبقہ ایسا پیدا ہوگیا جوترقی پسندوں کے برعکس تھا جسے حلقہ ارباب ذوق کہا جاتا تھا۔ترقی پسندتحریک کی پروپگنڈہ مہم نے اس تحریک اوراس کےمتعلق شعراءکودبانے کی کوشش کی لیکن کچھ عرصہ میں اپنا مقام بنانے میں کامیاب ہوئے جس کی وجہ سے شاعری میں داخلیت ،شعریت اورفنی لوازمات کوفروغ ملا۔جدیدیت میں اجتماعیت کے بجائے انفرادیت پر زور دیا گیا یہاں پرفرد کا بھری دنیا میں اکیلے رہے جانے کا احساس غالب ہے۔اس رجحان کے تحت بھیڑ میں کھڑے فرد کی دھڑکنیں سننے کی آزادی ملنا شروع ہوئی۔جدید شاعری طئے شدہ موضوعات نہ ہونے کی وجہ سے اس تحریک کےتحت کی جانے والی شاعری احساسات اور تاثرات کی شاعری تھی۔جدید شاعری فکروفن کوزیادہ آزادی عطا کرتی ہے۔جدیدیت کے بعد مابعدجدیدیت کا دورآیا جس میں اردوادب کو ایک نئی سمت ورفتار دینے کی کوشش کی گئی۔دراصل یہ ایک رجحان تھا جو جدیدیت کی بے راہ رویوں کے ردعمل کے طور پر معاشرے میں ابھر۔اس حیات انسانی کے گونا گوں مسائل سے زمانے کے ساتھ ساتھ جدیدیت کے پیدا کردہ مسائل کوسلجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

جدیداور روایتی شاعری کے درمیان میں واضح لکیر ۱۹۶۰ء کے آس پاس کھینچی گئی ویسے بھی جدید شاعری دراصل ۱۹۵۰ء کے بعد رونما ہونا شروع ہوگئی اور ۱۹۶۰ء تک آتے آتے واضح شکل اختیار کر چکی تھی۔۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدغزل اورروایتی غزل میں کئی امتیازات نمایاں ہوئے۔زبان وبیان سے لے کر

استعارے، علامات، تشبیہات وتراکیب یا پھر موضوعات کے ساتھ ساتھ غزل کی ہیئت میں بھی فرق سامنے آیا۔غزل جو اردو شاعری کی آبرو کہی جانے والی صنف ہے جس کا سبب کلاسیکی غزل ہے جب جدید شعراء تک پہنچی تو انہوں نے صرف غزل کے فارم کو باقی رکھا، باقی بہت کچھ بدل ڈالا۔زبان و بیان کے اسالیب سے لے کر غزل کے لب ولہجہ تک کو تبدیل کرڈالا۔نیز غزل کی ہیئت میں تجربے بھی منظر عام پر آئے یہ اور بات ہے کہ وہ ناکام رہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی جدید شاعری میں سب سے اہم فرق زبان و بیان، تراکیب لفظی کا ہے۔روایتی شاعری میں جو تصور اور الفاظ بیان وہ تراکیب کا ہے جو جدید غزل میں نہیں۔جدید غزل کی بنیاد اپنے احساس پر رکھی گئی ہے جس میں الفاظ کی نئی تراکیب کے ساتھ ساتھ اس کے معنی کی خوبصورت دنیا تو آباد ہوگئی مگر لہجے میں نیا پن آ گیا جس کی وجہ سے روایتی شاعری کی مٹھاس باقی نہ رہی۔جس کی وجہ غم ذات اہمیت دی جانے لگی۔

جدید غزل نے اپنے لیے منتخب علائم، نئی زبان، نیا تلفظ، الفاظ کا انفرادی سانچہ تیار کیا ہے جس سے معنی کی نئی سطحیں اجاگر ہوئیں جبکہ روایتی غزل میں تشبیہات و استعارات کا ایک مکمل نظام موجود ہے۔تمام شعراء اپنے اپنے انفرادی خیال واحساس کے لیے استعمال کرتے ہیں مگر جدید گو شعراء کے بیان میں نئی زبان وتراکیب کا جال بچھا ہوا ہے، جیسے نقش آب، برق آواز، صلیب سایہ، اندھی ہوا، سرد آتش آہنگ، سوکھے جذبے وغیرہ تمام تراکیب جدید شاعری کا حصہ ہیں جو اپنی نئی زبان کے حوالہ سے جانی جاتی ہے جو روایتی شاعری میں سما ہی نہیں سکتی۔یہی نئی زبان کی تراکیب کی وجہ سے جدید غزل سے تغزل غائب ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ نیا غزل گو نئے الفاظ اور نئے تراکیب کے ساتھ جب وہ اپنے تجربات شعری کو بیان کرنے لگتا ہے تو وہ اپنے درد کو ان میں سمونے سے قاصر رہتا ہے اور نئے پن کے شوق وتلاش میں غزل کے نازک بدن کو مجروح کر دیتا ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی نظم نگاری میں نظم کی ہیئت دو طرح سے اجاگر ہوئی، یوں کہا جائے کہ نظم نگاری کے دو گروہ وجود میں آئے۔ایک وہ جو نظم کی ہیئت میں آزاد نظم کو فروغ دینے والے تھے اور دوسرا گروہ وہ جس نے روایتی ہیئتوں کو برتا۔چنانچہ بعض شعراء نے روایتی ہیئتوں کو ہی ترجیح دی ہے۔ہر چند کہ اس دور میں آزاد نظم اور

نظم کی دوسری ہیئتوں کو بھی فروغ ملا۔ دوسرا اہم نکتہ ۱۹۶۰ء کے بعد جدید نظم نگاروں میں طویل نظموں کے ساتھ ساتھ مختصر نظموں کو بھی فروغ دینے کا رجحان ملتا ہے بلکہ مختصر نظم میں لکھنے کا عام چلن ۱۹۶۰ء کے بعد ہی شعری سرمائے میں اجاگر ہوتا ہے۔

جدید شاعری میں نئی لفظیات اور نئی تراکیب استعارے، علامات اور پیکر وغیرہ کو نئے طور پر برتا گیا ایسی لفظیات وتراکیب جن کا روایتی شاعری سے کچھ لینا دینا نہیں جیسے پگڈنڈی حیران کھڑی ہے، کانپتی آواز، ہوا کی انگلیاں، یادوں کی ٹھنڈی جھیل، ناامید کی چٹان، جسم کی فصل، ہوا کا وحشی بہاؤ، وفا کا پتھر وغیرہ بہت سی ایسی لفظیات وتراکیب ہیں جو جدید نظم کا اہم حصہ ہیں۔

۱۹۶۰ء کے بعد کی نظمیہ شاعری کا ایک اہم پہلو علامت نگاری ہے۔ علامت کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ بیک وقت اپنی عمومی (لغوی) اور مخصوص (مجازی) دونوں معنوں میں واضح ہونی چاہیے۔ جبکہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی نظموں میں علامت نگاری کے تعلق سے پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ جس پر ابہام کا پردہ پڑا ہوا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جہاں نظموں میں علامت نگاری کو فروغ ملا وہیں نظم نگاری نے امیجز کو بھی بڑی اہمیت دی گئی بلکہ نظم نگاری کے لیے ان میں امیجز ایک اہم جز بنتی نظر آتی ہے۔ جدید نظم کے اہم نکات یہ ہیں کہ بیشتر شعراء کے یہاں داخلیت سے خارجیت کی طرف بڑھنے کا رجحان ملتا ہے۔ تاہم نظم کی ابتداء داخلی عنصر سے ہوتے ہوئے خارجی عنصر پر جاکر ختم ہوتی ہیں۔

صنف مثنوی کے تعلق سے کہا گیا ہے کہ یہ صنف کسی قوم یا ملک کی انسائیکلو پیڈیا ہوتی ہے، جس میں اپنے عہد کے شب وروز سانس لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اردو شاعری کے قدیم دور میں یہ صنف، صنفِ اوّل کی حیثیت رکھتی تھی۔ کلاسیکی عہد تک کا دور مثنویوں کے فروغ کا دور تھا۔ جس میں ایسی مثنویاں تخلیق ہوئیں جنھیں عالمی ادب کی فہرست میں شمار کیا جاسکتا ہے مگر کلاسکی دور کے بعد جدت پسندی کی بڑھتی ہوئی رفتار نے اس صنف کا زوال طے کر دیا۔ شاعری کے بدلتے ہوئے تقاضوں کی بناء پر مختصر مثنویاں لکھی جانے لگیں (اگر اسے مثنوی تسلیم کیا جائے تو) مثنوی اپنے اجزائے ترکیبی سے آزاد ہوکر صرف مثنوی کی ہیئت کو برتا گیا۔ جس

کی بناء پر مثنوی کی دوہری شخصیت کا وجود ہوا۔ایک تو وہ اصل مثنوی جس میں مثنوی کی بحر سے لے کر اس کے تمام اجزائے ترکیبی کو برتا گیا، جس میں قصہ درقصہ اپنے تسلسل کے ساتھ بیان ہوا، جس میں مافوق الفطرت عناصر کا بھی خوب بیان ہوا ہے جو ہمارے قدیم عہد کا سرمایا ہے۔دوسری حیثیت مثنوی کے کلاسیکی دور کے بعد وجود میں آئیں۔وہ یوں کہ مثنوی کی صرف خارجی ہیئت کا استعمال ہوا۔نہ تو شعراء نے اجزائے ترکیبی کا خیال رکھا اور نہ ہی مافوق الفطرت کے ساتھ قصہ درقصہ بیان کیا۔مثنوی کی اس دوہری حیثیت کے وجود میں آنے کا سبب جدت پسندی تھی۔اس طرح کی مثالیں ۱۸۵۷ء کے بعد کے شعراء کے یہاں ملتی ہیں مثال کے طور پر حاؔلی کی ''مناجاتِ بیوہ'' جس میں مثنوی کی بحر کے بجائے ہندی بحر استعمال کی گئی مگر ہیئت مثنوی کی ہے، یہ جدت پسندی تھی یا پھر اکبرالہ آبادی کی ''دوتتریاں'' نظم مثنوی کی ہیئت میں ہے مگر بحر رباعی کی استعمال ہوئی ہے۔اس سے ایک بات صاف طور پر واضح ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد کے شعراء نے جدت پسندی کی وجہ سے اپنی نظموں کو مثنوی کی ہیئت میں پیش کیا تھا،۔نہ کہ مثنوی سمجھ کر۔اس لئے ایسی نظموں کو نظم یا طویل نظمیں کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔اس کے بعد اردو شاعری میں نئے نئے تجربے کیے جانے لگے۔

قصیدہ بھی مثنوی ہی کی طرح کبھی ایک مقبول صنف رہا ہے۔کلاسیکی عہد تک اس صنف کا تعلق دربار سے تھا یا پھر یوں کہا جائے کہ یہ صنف درباری صنف تھی۔جب شاہی دربار کا زوال ہوا تو اسی کے ساتھ قصیدے کا بھی زوال ہوگیا۔۱۸۵۷ء کے بعد جو قصائد لکھے گئے وہ بیشتر درباری نہیں بلکہ بزگانِ دین کی شان میں لکھے گئے تھے یا پھر ۱۸۵۷ء کے بعد جو قصائد تحریر کیے گئے وہ دراصل موضوع کے اعتبار سے قصائد تھے مگر ہیئت کے اعتبار سے نہیں۔(۱۸۵۷ء سے پہلے بھی اس طرح کے کچھ قصائد ملتے ہیں) یعنی موضوع کو برتا گیا مگر ہیئت اور اجزائے ترکیبی کو نظرانداز کردیا گیا۔آج جو قصائد لکھے جارہے ہیں ان کی صورتِ حال زیادہ تر منقبتی ہے نہ کہ درباری قصیدوں جیسے درباری قصیدوں کی شناخت ان کے پرشکوہ دلکش زوروبیان، تخیل کی بلند پروازی وغیرہ سے تاہم ۱۹۶۰ء کے بعد کے قصائد یا منقبتی قصائد میں یہ بات نہیں رہی۔

مرثیہ اور نوحہ دراصل ایک ہی صنف ہیں مگر مرثیہ اپنے اجزائے ترکیبی کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے، جو

وسیع ہوتا ہےاورنوحہ ان ہی اجزائے ترکیبی کے اہم جزو''بین'' کوکہا جاتا ہے۔یعنی مرثیہ اپنے اجزائے ترکیبی کی وجہ سے وسیع ہوتا ہے۔ جب کہ نوحہ مرثیے کا ایک جزو ہونے کی وجہ سے اتنا وسیع نہیں ہوتا جتنا کہ مرثیہ۔ عام طور پر ان دونوں صورتوں کا تعلق واقعہ کربلا سے رہا ہے جسے کربلائی مرثیہ بھی کہا جاتا ہے۔ مرثیہ کی ایک اور قسم ہے جسے شخصی مرثیہ کہا جاتا ہے مگر اردو ادب میں کربلائی مرثیہ کو زیادہ فروغ ملا اس کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ کربلائی مرثیہ کا تعلق عقیدت سے رہا ہے۔ اہلِ تشیع شہدائے کربلا کی یاد میں بین کرتے ہیں اور عقیدت کے طور پر اللہ سے اپنے گناہ کم کرواتے ہیں ۔مرثیہ اور نوحہ کی ابتدا دکن میں ہوئی۔اس کی خاص وجہ یہ تھی کہ دکن کے حکمرانوں ، بادشاہوں میں بیشتر اہلِ تشیع تھے لکھنؤ میں اس صنف کو عروج حاصل ہوا اس کا بھی سبب یہی تھا کہ لکھنؤ کے نوابوں میں لگ بھگ سبھی اہلِ تشیع تھے۔جن کی عقیدت سے تعلق ہونے کی وجہ سے یہ صنف آج بھی رائج ہے۔جس میں نوحہ کو زیادہ فروغ مل رہا ہے۔تاہم انیسؔ و دبیرؔ کے بعد اس میدان میں کوئی ایسا نام ابھر کر سامنے نہیں آیا جس نے خود کو منوایا ہو۔حالانکہ جوش ملیح آبادی نے اس صنف میں طبع آزمائی کی اور ان کے مرثیے کو اہلِ نظر نے سراہا بھی مگر وہ بہت زیادہ صنف مرثیہ کی طرف مائل نہیں ہوئے۔

شخصی مرثیہ اردو شاعری میں اتنا نہیں لکھا گیا جتنا کہ کربلائی۔شخصی مرثیہ کے ذریعہ کسی بھی شخص کے مرنے کے بعد رنج وغم کا اظہار کیا جاتا ہے۔غور طلب بات یہ ہے کہ شخصی مرثیہ میں اجزائے ترکیبی کی پابندی نہیں کی جاتی یہ کسی بھی ہیئت میں لکھا جاسکتا ہے۔دورِ حاضر میں آزاد نظمیں بھی لکھی گئی ہیں۔

غزل اردو شاعری کی وہ صنف ہے جو اپنے روزِ اول سے لے کر عہد بہ عہد آج تک کے شعراء کی مرغوب صنف سخن رہی ہے یہ اور بات ہے کہ غزل میں موضوع کے اعتبار سے عہد بہ عہد تجربے کیے گئے۔کسی عہد کی غزل میں صوفیانہ رنگ ابھرا تو کسی میں فلسفیانہ۔تاہم ہر عہد میں غزل اپنے مرکزی محور عشق پر ٹھہری رہی۔ بلکہ ترقی پسندی کے دور میں بھی غزل نے عشق کا دامن نہیں چھوڑا۔اردو شاعری میں ۱۸۵۷ء کے بعد جدت پسندی کی بنا پر جہاں ایک طرف نظم کی ہیئت میں تجربے ہو رہے تھے وہیں اس کا اثر غزل کی ہیئت پر بھی پڑا مگر بہت بعد میں جس کی بنا پر غزل کی ہیئت میں بھی تجربے ہوئے جیسے کہ آزاد غزل کا پہلا تجربہ (۱۹۴۲ء)

میں منظر عام پر آیا۔غزل نما کا تجربہ(۱۹۷۳ء) میں کیا گیا۔وہی دو چار شعراء نے نظم کے انداز میں معریٰ غزل کا بھی تجربہ کیا۔نثری غزل کا تجربہ بشیر بدؔر نے کیا اور اسی دور میں غزل مثلث کا بھی تجربہ ہوا۔ذو بحرین غزل بھی سامنے آئی۔مگر یہ سب غزل کی ہیئت کے صرف تجربے ثابت ہوئے۔کسی بھی تجربے کو مستقل حیثیت حاصل نہیں ہوئی ان تجربات میں غزل نما ہی ایک ایسا تجربہ ہے،جس کا مستقبل کسی حد تک تابناک نظر آتا ہے۔

ہزل اور ریختی ، یہ دو ایسی اصناف ہیں جن کو اردو ادب میں حقیر نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ ہزل اپنے موضوع کی بناء پر غزل کی ضد کہی جاتی ہے۔ریختی میں عورت کے جذبات کا اظہار ہوتا ہے جبکہ ہزل میں مرد کے جذبات کا۔دونوں اصناف میں پھکڑ پن ہونے کی وجہ سے انھیں دوسرے تیسرے درجے کی اصناف سمجھا گیا ہے۔ویسے بھی یہ دونوں اصناف اپنے اپنے عہد ہی میں مروج تھیں۔اس کے بعد بہت کم لکھی گئیں۔

حمد،نعت،منقبت اور سلام اپنے اپنے موضوع کے اعتبار سے اپنی شناخت رکھتے ہیں۔ان اصناف میں ہیئت کی قید نہیں یہ کسی بھی ہیئت میں لکھی جاسکتی ہیں۔ان چاروں اصناف کے اوّلین نقوش قدیم مثنویوں میں مل جاتے ہیں۔مثنویوں میں عقیدت کے طور پر اصل قصے سے پہلے حمد،نعت،منقبت،سلام وغیرہ لکھے جاتے تھے۔علاوہ ازیں انفرادی طور پر بھی شعراء نے اس صنف کو برتا ہے اور دور حاضر تک برت رہے ہیں۔جدید اصناف سخن مثلاً ہائیکو، ماہیا،ثلاثی وغیرہ میں بھی حمد،نعت،منقبت،سلام لکھے جارہے ہیں۔یہ ایسی اصناف ہیں جن کا سارا دارومدار عقیدت پر ہے۔غیر مسلم شعراء نے بھی ان اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔مناجات کو حمد ہی کا ایک جز و تسلیم کیا جاتا ہے۔قلی قطب شاہ سے لے کر جدید دور تک کے شعری سفر میں اس صنف نے اپنے وجود کا احساس دلایا ہے تاہم حمد کے مقابلے میں مناجات کا ذکر کم ہے۔

واسوخت موضوعاتی صنف سخن ہے، جسے اردو ادب میں بہت کم فروغ ملا، یا اس کی اہمیت کلاسیکی دور تک ہی رہی۔اب خال خال ہی اس کی مثال نظر آتی ہے۔

شہر آشوب بھی ایک موضوعاتی صنف سخن ہے جس کا فروغ کلاسیکی عہد میں ہوا۔کلاسیکی دور میں شہر آشوب مثنوی یا قصدے کی ہیئت کے علاوہ مخمس اور مسدس وغیرہ کی ہیئت میں لکھے جاتے تھے۔مگر کلاسیکی

عہد کے بعد شہر آشوب اتنی کثرت سے نہیں لکھے گئے ہاں مگر شعراء کے مجموعے میں یا پھر غزلوں میں فرد شعر کی صورت میں ضرور مل جاتے ہیں یا پھر قطعات یا رباعیات میں بھی شہر آشوب کی مثالیں مل جاتی ہیں ۔ جیسا کلاسیکی دور شہر آشوب نظم کی صورت میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اب اس کی ایسی روایت باقی نہیں ۔ علاوہ ازیں کچھ نظمیں شہر آشوب کے طرز پر لکھی گئی ہیں ۔

گیت خالص ہندوستانی صنف ہونے کی وجہ سے اس میں ہندوستانی تہذیب وتمدن کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ گیت کا بنیادی مرکز مجازی عشق ہے اور ایسا عشق جس میں عورت کی طرف سے اپنے عشق کا اظہار کیا جاتا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے گیت کا دائرہ کافی وسیع ہے ۔ جس میں کھیت کھلیان کے گیت، موسم کے گیت، تہواروں کے گیت، میلوں ٹھیلوں کے گیت وغیرہ اہم ہیں گیت کی ایک مستحکم روایت ہندی شاعری میں موجود ہے۔ جس کی پاسداری ہر عہد کے شعراء نے کی ہے۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ ہر عہد کے شعراء نے گیت کو سنوارنے اور نکھارنے کا کام کیا ہے۔ گیت کا تعلق راگ راگنیوں سے ہونے کی وجہ سے پڑھنے سے زیادہ سننے کی صنف تسلیم کی گئی ہے۔ جس کی کیفیت دل سے نکل کر دل تک پہنچتی ہے۔ فلموں میں استعمال ہونے والے گیت دراصل وہ گیت نہیں ہیں بلکہ گیت نما نظمیں ہیں ۔

اردو شاعری قطعہ اور رباعی دو ایسی اصناف ہیں جو مقبول ہوتی ہوئی بھی اردو شاعری میں ان کا ذخیرہ کم ہے۔ قلی قطب شاہ سے لے کر دورِ حاضر تک چند ہی ایسے شعراء پیدا ہوئے ہیں جنہوں نے دونوں اصناف میں مسلسل اپنے خیالات کا اظہار کیا ہو۔ مگر یہ بھی ہے کہ بیشتر شعراء نے طبع آزمائی ضرور کی ہے۔ خاص طور پر قطعہ نگاری، رباعی کی اپنی مخصوص بحر ہونے کی وجہ سے یا پھر رباعی کی بحر اردو شاعری کی سب سے مشکل بحر تسلیم کی جانے کی وجہ سے قطعہ کے مقابلے میں رباعی کا ذخیرہ اور بھی کم ہے اور ویسے بھی رباعی گو شعراء کی تعداد بھی کم ہے۔

دوہا ہندوستانی صنف ہی نہیں بلکہ ہندی شاعری کی قدیم اصناف میں اس کا شمار کیا جاتا ہے دوہے کا سفر سنسکرت زبان سے اَپ بھرنش اور اَپ بھرنش سے ہندی اور اردو شاعری میں داخل ہوا۔ قدیم دور میں دوہا

ہندی اور اردو دونوں زبانوں کی جاگیر تھا مگر جب اردو شاعری میں فارسی زبان کا رنگ حاوی ہوا تو اردو میں دوہے کی رفتار کم ہوگئی۔اس کی اہم وجہ یہ تھی کہ دوہے کی زبان ہندوستانی ہی نہیں بلکہ سنسکرت اوراَپ بھرنش اور پھر ہندی زبان کی لفظیات حاوی ہونے کی وجہ سے تھااور یہ صنف ہندی کی ایک بڑی صنف بن کر سامنے آئی۔ جس میں ہندی شاعری کی معیاری شاعری پیش کی گئی ہے۔ جدت پسندی کی وجہ سے دوہا پھر سے اردو زبان میں نئی آب وتاب کے ساتھ داخل ہوا۔جس پر ہندی زبان کا رنگ صاف طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔۱۹۶۰ء کے بعداردو کے بہت سے شعراء نے دوہے لکھ کرشاعری کی دنیا میں خودکومنوایا ہے جیسے ندافاضلؔی ،جمیل الدین عالؔی، بیکل اتساہؔی وغیرہ

پیروڈی نظم نثر دونوں میں تخلیق کی جانے والی صنف ہےمگر نثر کے مقابلے شاعری میں اس صنف کو زیادہ فروغ حاصل ہوا۔یوں تو پیروڈی کے نقوش اردو شاعری میں مصحفؔی وانشاؔء وغیرہ کے یہاں بھی پائے جاتے ہیں تاہم ادوھ پنچ ، نے پیروڈی کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ پیروڈی دراصل کسی بڑے ادیب کے سنجیدہ تخلیق کی نقالی ہونے کی وجہ سے بہت کم ادیبوں نے پیروڈی کواپنا موضوعِ سخن بنایا۔اس کی ایک یہ بھی وجہ ہوسکتی ہے کہ سنجیدہ کلام کومزاج کی چاشنی کے ساتھ پیروڈی نگاراس طرح پیش کرتا ہے کہ اصل معنی ومفہوم تخلیق سے غائب ہوجاتے ہیں جو پہلے ہی سے ہی عام وخاص میں مقبول ہوتے ہیں مگر پھر بھی دور حاضر تک چندادیب ایسے ہیں جو پیروڈی کواپنا موضوع سخن بنائے ہوئے ہیں اور پیروڈی کوفروغ دے رہے ہیں۔

دوپدے،دوہے کی طرح دوپدے بھی ہندی سے ہی اردوشاعری میں آئی مگر یہ صنف دوہے کی طرح مقبول نہ ہوسکی بلکہ دورِحاضر میں اس صنف کے دوتین شعراء کے ہی نام لیے جاسکتے ہیں۔حیدرقریشؔی ،رضی احمد تنہاؔوغیرہ

بارہ ماسہ ایک ایسی صنف ہے جس کی روایت اردو ہندی شاعری میں موجود ہے جس کی عمدہ مثال بکٹ کہانی ہے مگر یہ صنف اب اردوشاعری میں رائج نہیں بلکہ یوں کہا جائے کہ یہ صنف صرف اب ہمارے ادب کی تاریخ کےاوراق ہی پر مل سکتی ہے۔

چار بیت بھی ایک ایسی صنف ہے جس کا بہت زیادہ فروغ نہ ہوسکا۔اس صنف کا تھوڑا بہت فروغ رام پور کے نواب فیض اللہ خاں کے دور میں ہوا مگر اس صنف کے بارے میں ناقدوں نے بہت کم لکھا ہے۔ بلکہ نہ کے برابر۔اس لئے اس صنف کی اور وضاحت نہیں ہوسکتی۔

کہہ مکرنی قدیم صنف ہے جس کو امیر خسرو نے ایجاد کیا تھا مگر یہ بھی ہماری شاعری کی روایت کی تاریخ میں صرف درج ہے۔اب کہہ مکرنی نہ ہی کہنے والے ہیں اور نہ ہی سننے والے۔

سہرا ایک ایسی صنف ہے جس کی مستحکم روایت اردو شاعری میں موجود ہے اور بڑے سے بڑے شعراء نے سہرا لکھا مگر اب اس صنف کی بہت زیادہ پاسداری نہیں ہورہی ہے اس کی ایک خاص وجہ انسانی زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضے، بدلتی ہوئی قدریں ہیں۔جس کی وجہ سے سہرا نگاری کم ہوگئی۔ بڑے بڑے شہروں کی شادیوں میں تو اب سہرا پڑھنے کا رواج نہیں رہا۔ ہاں مگر آج بھی گاؤں اور چھوٹے شہروں میں کہیں کہیں شادیوں میں سہرا پڑھا جاتا ہے۔اردو شاعری کے بیشتر شعراء اس صنف کی شاعری کو شاعری تسلیم نہیں کرتے ہیں کیوں کہ یہ ایک فرمائشی صنف ہے۔جس میں نوشہ کے بیشتر رشتے داران کے احباب وغیرہ کا ذکر سہرے میں ہوتا ہے۔ بہرحال دور حاضر میں سہرا نگاری اب وہ آب وتاب سے نہیں ہورہی ہے۔ جیسے پہلے ہوا کرتی تھی۔

پابند نظم کی ہیئت میں بہت لچک ہے جس کی شناخت بند کے مصرعوں سے ہوتی ہے جیسے کہ اگر نظم کے ہر بند میں چار مصرعے ہوں تو کہا جائے گا کہ یہ نظم مربع کی ہیئت میں ہے اب ان مصرعوں کی تکنیک کچھ بھی ہو سکتی ہے۔چاروں مصرعوں میں قافیے کی پابندی کی جاسکتی ہے یا پھر کسی بھی مصرعے میں نہیں یا پھر دو ہی مصرعے میں قافیہ برتا جاسکتا ہے اس کا فیصلہ شاعر کرتا ہے کہ مربع نظم کو وہ کس تکنیک کے ساتھ لکھے گا۔اسی طرح سے مثلت ،مربع ،مخمس ،مسدس ،مسبع ،مثمن متع ،معشر وغیرہ ہیں جس کی شناخت بندوں کے مصرعے کی تعداد کے اعتبار سے کی جاتی ہے۔ پابند نظموں کے عروج کا دور کلاسیکی دور سے لے کر ترقی پسند تحریک کے عہد تک پھیلا ہوا ہے مگر ترقی پسند عہد میں پابند نظم کی ہیئت میں سب سے زیادہ مثلث ،مربع ،مخمس ،مسدس کو برتا گیا ہے اور

باقی کو اتنا فروغ نہیں ملا۔

پابند نظم کی ایک اور تکنیک جس میں غزل کی ہیئت کا استعمال ہوتا ہے یعنی جہاں غزل خود اپنے آپ میں ایک مقبول صنف ہے۔ جو اپنی ہیئت کی وجہ سے مقبول رہی وہی غزل کی ہیئت کو بھی نظم کے لئے برتا گیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔ پابند نظم میں مستزاد بھی ایک تکنیک ہے جس کا استعمال کلاسیکی دور سے لے کر ترقی پسند شعراء تک نے کیا ہے۔ مستزاد کا استعمال صرف نظم کے لئے نہیں بلکہ غزل کے لئے بھی ہوا ہے۔ مستزاد یعنی غزل یا نظم میں کسی فقرے کو بڑھانے کو کہتے ہیں جس کو شاعر اپنے کسی بھی مصرعے میں کہیں بھی بڑھا سکتا ہے اب یہ بھی دو صورتوں میں نظر آتی ہے۔ لازمی اور عارضی کہیں کہیں یہ فقرے نظم وغزل کے کسی بھی مصرعے میں لازمی کردار ادا کرتے ہیں یعنی کہ ان کے معنی ومفاہیم میں جان پیدا کرتے ہیں تو کہیں عارضی طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

ترکیب بند اور ترجیع بند بھی پابند نظم کی ایک تکنیک کہی جا سکتی ہیں جس کو نظم کی کسی بھی ہیئت میں برتا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند شعراء میں پابند نظم میں یہ تکنیک بہت برتی گئی ہے۔

طویل نظم اور مختصر نظم کو ۱۹۶۰ء کے بعد بھی فروغ حاصل ہوا ہے۔ بلکہ مختصر نظم کا عروج یا عام ہونے کا چلن ۱۹۶۰ء کے بعد کا دور سنہرا دور ہے۔ طویل نظم اور مختصر نظم ۱۹۶۰ء کے بعد پابند نظم، معرا نظم آزاد نظم، نثری نظم ،کی جدید ہیئت میں بھی لکھی گئی ہیں۔

اردو شاعری میں معرا نظم کا وجود جدید شعری رجحان کے تحت ہوا ہے۔ جدید شاعری کی تحریک محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء سے ہوئی۔ اسی کے زیر اثر شاعری میں ہیئت کے تجربے بھی رونما ہوئے اور دوسری زبانوں کی اصناف کو بھی اردو شاعری میں استعمال کیا جانے لگا۔ حالانکہ معرا نظم انگریزی شاعری کی وہ صنف ہے جس میں انگریزی شاعری کا معیاری ادب تخلیق ہوا۔ مگر اردو شاعری میں اس کا وجود انگریزی شاعری کے زیر اثر نہیں بلکہ اردو شاعری کو قافیہ بندی کی قید سے آزاد کرانے کی بناء پر ہوا ہے۔ جس سے اکثر قدامت پسند شعراء نے معرا نظم کو شاعری ماننے سے انکار کیا اور کچھ جدت پسند شعراء نے پذیرائی کی۔ اس کے پیچھے صرف

ایک ہی وجہ تھی کہ اردو شاعری کا بیشتر حصہ فارسی، عربی شاعری کے اثر سے قبول کیا ہوا ہے۔ جس کی بنا پر معرا نظم کو کچھ لوگوں نے شاعری ماننے سے انکار کر دیا تھا۔ معرا نظم کے فروغ میں عبدالحلیم شؔرر نے اہم کردار ادا کیا بلکہ ۱۹۰۰ء سے لے کر مسلسل دس بارا برسوں تک انھوں نے معرا نظم کو عام کرنے کی تحریک چلائی مگر بہت زیادہ کامیاب نہ ہوئے اور دوبارہ ۱۹۲۲ء کے آس پاس تاجور نجیب آبادی نے تحریک ہی نہیں چلائی بلکہ انجمن ارباب علم پنجاب کے جلسے میں تجویز پیش کی اور بہت سی دلیلیں بھی دیں۔ تب جا کے کہیں معرا نظم کی طرف شعراء مائل ہوئے یعنی کہ ابتداء ۱۹۶۰ء کے پہلے ہوئی مگر عروج ۱۹۶۰ء کے بعد ہی معرا نظم کو نصیب ہوا۔

معرا نظم کو ابھی عروج ملا تھا کہ آزاد نظم کا وجود ہو گیا۔ ہیئت کے تجربے اور دوسری زبانوں کے اصناف کو اردو میں رائج کرنا آزاد نظم ہے۔ آزاد نظم فرانسیسی ادب سے انگریزی شاعری میں بیسویں صدی کے اوائل میں منظر عام پر آئی۔ اسی کی وجہ سے اردو شاعری میں آزاد نظم کا وجود ہوا۔ مگر آزاد نظم کو معرا نظم کی طرح اردو شاعری میں فروغ پانے کے لئے بہت وقت نہیں لگا اس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ آزاد نظم کے ابتدائی دور ہی میں آزاد نظم کو دو ایسے عہد ساز شعراء نصیب ہوئے ن۔م۔ راشد اور میرا جی جن کہ وجہ سے آزاد نظم کو وہ بلندی نصیب ہوئی، جو بعد میں نصیب ہونی تھی۔ راشد اور میرا جی کی ڈگر پر چلنے والے شعراء کا ہجوم اُمڈ پڑا۔ جس کا اثر ہمارے شعراء پر اس قدر پڑا کہ کلاسیکی عہد کی پابند نظم کی تمام ہیئتوں کی قدر کم کر دی۔ ایسا نہیں کہ پابند نظمیں لکھی نہیں جارہی ہیں مگر پہلے جیسا اب ادب میں اس کا رواج نہیں۔

نثری نظم اور آزاد نظم کی ظاہری صورت ایک جیسی ہے مگر دراصل نثری نظم جدت پسندی کی وجہ سے آزاد نظم سے ایک قدم آگے کی صنف تسلیم کی جاتی ہے۔ یہ بھی فرانس سے اپنا سفر شروع کرتے ہوئے انگریزی کے زیر اثر اردو میں آئی ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کے دور میں نثری نظم کا آغاز ہوا۔ حالانکہ نثری نظم کی مخالفت بھی بہت ہوئی۔ تاہم سخت مخالفت کے باوجود اردو شاعری میں ابھی تک بہت سے مجموعے نثری نظموں کے اکھٹا ہو گئے ہیں۔ اس کے برعکس آج بھی کچھ شعراء کا خیال ہے کہ نثری نظم کوئی نظم نہیں۔ یہ صرف ایک خیال ہے نہ کہ شاعری، جبکہ جدیدیت کے ناقدین نثری نظم کو بھی شاعری کا اعلی ذریعہ تسلیم کرتے ہیں۔ شاعری کے امکان

بتاتے ہیں۔

ادھر چند برسوں سے یک مصرعی نظم بھی لکھی جارہی ہے۔ رؤف خیر خود کو اس صنف کا موجد کہتے ہیں۔ مگر رؤف خیر سے پہلے مغنی تبسم نے اپنے مجموعے کلام ''پہلی کرن'' میں یک سطری نظمیں'' پیش کی ہیں۔ روف خیر کا خیال ہے کہ سطر کوئی بھی کہہ سکتا ہے اور مصرعی صرف شاعر ہی کہتا ہے۔ جس میں بحر وزن ہوتا ہے۔ اس لئے مغنی تبسم نے جو یک سطری نظمیں کہی ہیں۔ وہ نظمیں نہیں ہیں۔ عبدالعزیز خاں نے یک سطری کہانیاں بھی خوب لکھی ہیں۔ رؤف خیر نے بحث کی ہے کہ یک سطری کہانیوں اور یک سطری نظموں میں کیا فرق ہے؟ ان کی یہ بحث معقول معلوم ہوتی ہے۔ اختر شیرانی کی کلیات میں بغیر عنوان کے یک مصرعی نظمیں موجود ہیں جس میں خیال معنی ومفہوم وغیرہ کی بھر پور عکاسی ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس بناء پر رؤف خیر کو موجد نہیں مگر یک مصرعی نظم کو فروغ دینے والوں میں ان کا نام شمار کیا جاسکتا ہے۔ ان کے بعد شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہوگا جس نے اس صنف کو برتا ہو۔ اس لئے یک مصرعی نظم کا کوئی مستقبل نظر نہیں آتا بلکہ اسے بھی شاعری کا صرف ایک تجربہ کہا جاسکتا ہے۔

فرد کوئی صنف نہیں بلکہ شاعری کی ایک اصطلاح ہے جس کے معنی واحد کے ہیں دراصل فرد شاعر کا واحد شعر ہوتا ہے۔ جس کی روایت کلاسیکی شعراء کے کلام میں مل جاتی ہے۔ شاعر اپنے کسی تنہا شعر کو جب شاعری کی کسی ہیئت میں کھپا نہیں سکا تو وہ اُسے فرد ہی رہنے دیتا ہے۔ زیادہ تر شعراء کے یہاں ایسی مل جاتی ہیں ،آج جبکہ ایک مصرعی یا ایک سطری نظموں کا رواج جگہ پارہا ہے تو فرد کو بحثیت ایک الگ صنف کے کیوں نہ رواج دیا جائے۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی کو کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔

سانیٹ ایک ایسی صنف ہے جس کا تعلق تین زبانوں سے رہا ہے۔ تین زبانوں میں اپنے اپنے طور پر اپنی اپنی ہیئت میں سانیٹ لکھے ہیں۔ اطالوی، انگریزی اور اسپنری سانیٹ میں اطالوی سانیٹ کو کلاسیکی شاعری میں شمار کیا جاتا ہے۔ اردو شاعری میں سانیٹ کا وجود صنف کے طور پر نہیں بلکہ ہیئت کے تجربے کے طور پر ہوا جو لگ بھگ ۱۹۳۰ء کے آس پاس رونما ہوا۔ اردو شاعری میں سانیٹ کے حوالے سے ایک باب کی حیثیت

رکھنے والے اختر شیرانی ہیں۔انھوں نے سانیٹ نگاری کواردو میں فروغ دیا۔اوراپنے آخری ایام تک سانیٹ لکھتے رہے۔سانیٹ کی ایک نئی ہیئت کواس طرح برتا کہ اردوسانیٹ کی تاریخ میں اضافہ ہوا۔سانیٹ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہونے کی وجہ سے بہت سے شعراء نے اس پرطبع آزمائی کی مگراس کے بعدبھی اردوشاعری میں سانیٹ کا ذخیرہ اتنانہیں جتنا کہ ہونا چاہیے تھا۔

ترائیلے فرانسیسی ادب کی ایک قدیم صنف ہےجس کا وجودفرانس میں تیرھویں صدی کے آس پاس ہوا۔اردوشاعری میں عطامحمد خاں شعلؔہ نے ۱۹۴۶ء میں اس صنف کا تجربہ کیا۔فرحت کیفی نے اس صنف پراپنی پوری توجہ مرکوز کرکے اردو میں ترائیلے کا پہلا مجموعہ ''پتا پتا بوٹا بوٹا'' شائع کیا۔ اس کے بعد اس صنف کو کماحقہٗ فروغ نہ مل سکا۔

ماہیا خالص ہندوستانی صنف ہےجس کاتعلق براہ راست پنجاب کی زبان وتہذیب سے ہے۔اس کا اپنامخصوص وزن ہے۔۱۹۳۷ء میں ہمت رائے شرمانے پہلی باراس صنف کا تجربہ کیا۔ ماہیا کا اپنامخصوص وزن ہونے کی وجہ سے شعراء میں بہت ساری غلط فہمیاں تھیں۔ ہمت رائے شرماسے پہلے بھی لوگوں نے ماہیا لکھے مگران میں ماہیے کا وزن نہ تھا۔اس لئے اسے ماہیانہیں بلکہ ثلاثی کہا جاسکتا ہے۔ دورجدید میں ماہیے کے فروغ میں حیدرقریشی نے اردو میں کافی شہرت پائی اورآج اردوشاعری میں ماہیا لکھنے والوں کا ایک ہجوم ہے۔

ہائیکوبھی ماہیا کی طرح تین مصرعوں کی مختصرنظم ہے یہ جاپان کی ایک مقبول ترین صنف ہےجس کا اپنا مخصوص وزن ہے۔اردو میں بھی اس کے لیے ایک وزن مخصوص کرنے کی کوشش کی گئی ،جس کی کچھ شاعروں نے پابندی کی اور کچھ نے اردو ہائیکوکواس وزن سے آزادرکھا۔علیم صبانویدی نے سب سے پہلے ہائیکوکا پہلا مجموعہ ''ترسیلے'' منظرعام پرلایا۔اس کے بعد''ترلوک'' نادم بلخی کے بعداردوشعراء ہائیکونگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔جس کی بڑی لمبی فہرست ہے۔یعنی اردوشاعری میں ہائیکوکا مستقبل خاصا تابناک دکھائی دے رہاہے۔

رینگا بھی ہائیکوکی طرح ایک جاپانی صنف ہےجس کی تاریخ جاپانی شاعری میں آٹھویں صدی سے

چلی آرہی ہے مگر اردو شاعری میں یہ صنف ابھی اپنے ابتدائی دور سے گزر رہی ہے جس میں فن وتکنیک کے لحاظ سے بھی بہت ساری خامیاں رہ جاتی ہیں۔ اس صنف کو ایک سے زائد شعراء مل کر لکھتے ہیں۔ جس کی وجہ سے اردو شاعری میں اس کے فروغ ہونے کے امکانات بہت کم ہے مگر تاہم ڈاکٹر فراز حامدی، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، کوثر صدیقی وغیرہ اس صنف کو فروغ دینے میں لگے ہیں۔

کنڈلیاں بھی دوہے کا مزاج رکھتی ہے، یہ ہندی سے اردو میں آئی ہے۔ بھگوان داس اعجاز نے اردو میں اس کا آغاز کیا۔ جس کی ہیئت مسدس ہے اور بیکل اتساہی نے اس صنف کو مربع کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ ابھی اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے اس لئے اس صنف کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا ہے کہ کیا ہوگا۔

تکونی ایک ایسی صنف ہے جسے اردو ادب میں انور شیخ نے ایجاد کی۔ جس میں تین کردار ہوتے ہیں ایک مدعی دوسرا عالیہ اور تیسرا منصف یا مبصر انور شیخ نے منصف کے بجائے مبصر کہنا زیادہ بہتر سمجھا ہے۔ ہر کردار چار چار اشعار میں اپنا مکالمہ بیان کرتے ہیں جو تین بندوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اسی کی بنا پر اسے تکونی کہا جاتا ہے۔ یہ عدالتی کارروائی کے مشابہہ ہے۔ دو کرداروں کے تنازعے کو تیسرا کردار مبصر کی حیثیت سے عدل قائم کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ حالانکہ اس کے نقوش اقبالؔ کے یہاں پہلے سے موجود ہیں مومن اور کافر کا کردار پھر اقبالؔ نے اپنی رائے۔ مگر انور شیخ نے باقاعدہ تکونی نام دے کر اسے ایک خاص ہیئت میں پیش کیا ہے جو ابھی اپنے ابتدائی دور سے گزر رہی ہے۔

تروینی ایک نوخیز صنف ہے، جس کے موجد فلمی گیت کار گلزار ہیں۔ ایک مکمل شعر کے بعد ایک مصرعہ اس میں ایسا جوڑنا کہ شعر کی تاثیر بدل جائے اب وہ مصرعہ تبصرہ بھی ہوسکتا ہے یا رائے بھی ہوسکتی ہے۔ گلزار نے اپنی اس ایجاد کردہ صنف میں اعلیٰ شاعری کے نمونے پیش کئے ہیں مگر گلزار کے بعد کوئی ایسا شاعر ابھی تک نہیں ابھرا جس نے تروینی میں کوئی کمال دکھایا ہو۔

ثلاثی یا تثلیث کا آغاز جدت پسندی کے تحت ہوا۔ یہ صنف دراصل نظم مثلث سے نکلی ہے۔ نظم مثلث میں تین تین مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے مگر ثلاثی میں صرف تین ہی مصرعے ہوتے ہیں جن میں پہلا اور

تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہوتا ہے۔حمایت علی شاعر نے اس صنف کے حوالے سے شہرت پائی ان کے بعد قمر اقبال نے اپنی تثلیثات کے ذریعہ نام کمایا۔کہا جاتا ہے کہ حمایت علی شاعر ہی اس کے موجد ہیں مگر بعض شعراء ماہیا کے نام پر ثلاثی لکھتے رہے جس کی بناء پر ابھی تک یہ واضح کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ ثلاثی کا اصل موجد کون ہے؟ اس صنف کا مستقبل تابناک اس لئے بھی ہے کہ اس میں غزل کی چاشنی موجود ہے۔

اردو شاعری کے اس مطالعہ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ۱۹۶۰ء سے پہلے استعمال ہونے والی بہت سی شعری ہیئتیں ۱۹۶۰ء کے بعد کی شاعری میں نظر نہیں آتی ہیں۔یا پھر ان کا استعمال اتنا زیادہ نہیں ہے۔اس کے بہ مقابل کچھ ایسی اصناف بھی ہیں جو اپنے روز اول سے لے کر آج تک شعراء کی مرکز نگاہ بنی ہوئی ہیں۔وہ عہد بہ عہد سفر کرتی ہوئی بلندیوں کی طرف گامزن ہیں۔جیسے غزل ہے یہ اور بات ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد غزل کی ہیئت میں کچھ تجربے بھی منظر عام پر آئے مگر وہ صرف تجربے ہی رہ گئے اور بہت سی اصناف ۱۹۶۰ء کے منظر نامے سے غائب ہو گئی اور بہت سی وجود میں آئی ہیں۔

☆☆☆

کتابیات

نمبر	مصنف کا نام	کتاب کا نام	مقامِ اشاعت	سنہ اشاعت
۱	ابواللیث صدیقی ، ڈاکٹر	لکھنؤ کا دبستانِ شاعری	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۸ء
۲	الطاف حسین حالی	مقدمہ شعری وشاعری	اتر پردیش اکادمی، لکھنؤ	۲۰۰۳
۳	انور سدید	اردو ادب کی تحریکیں	کاک آفسیٹ پرنٹرس۔ دہلی	۲۰۰۴
۴	انور ظہیر انصاری ، ڈاکٹر	اردو کا شعری اثاثہ اور نئے وارث	maktaba-e-sadaf مظفر پور	۲۰۱۳
۵	جمیل جالبی	تاریخ اردو ادب	ایجوکیشنل ہاؤس، دہلی	
۶	حنیف کیفی، ڈاکٹر	اردو سانٹ تعارف وانتخاب	نیو پبلک پریس، دہلی	۱۹۸۷ء
۷	حنیف کیفی پروفیسر	اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ، دہلی	۱۹۸۲ء
۸	خواجہ اکرام، ڈاکٹر	اردو کی شعری اصناف	online library urdu dost.com	
۹	رام بابو سکسینہ	تاریخ ادب اردو	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی	۲۰۱۲ء
۱۰	رضوانہ معین، ڈاکٹر	نیر اعظمی کے سہرے	اسٹار پبلی کیشنز، پرائیویٹ لمٹیڈ، نئی دہلی	۲۰۱۱ء
۱۱	سید محمد عقیل، پروفیسر	غزل کے نئے جہات	مکتبہ جدید، نئی دہلی	۱۹۸۹ء
۱۲	سیدہ زہر بیگم، ڈاکٹر	مختصر تاریخ اردو ادب	بوستان، حیدر آباد	۲۰۰۵ء
۱۳	سید یحییٰ نشیط	اردو میں حمد ومناجات	انشا، پبلی کیشنز	۲۰۱۰ء
۱۴	شمس الرحمٰن فاروقی	اردو غزل کے اہم موڑ	غالب اکیڈمی، بنگلور	۱۹۷۷ء

۱۵	شمیم احمد	اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں	انڈیا بک ایمپوریم۔ بھوپال	۱۹۸۱ء
۱۶	شمیم حنفی، ڈاکٹر	جدیدیت کی فلسفیانہ احساس	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دہلی	۱۹۹۷ء
۱۷	شہزاد انجم	آزادی کے بعد اردو شاعری	ساہتیہ اکادمی	۲۰۰۲ء
۱۸	عبادت بریلوی ، ڈاکٹر	جدید شاعری	ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ	۱۹۷۳ء
۱۹	عبادت بریلوی ، ڈاکٹر	تنقیدی زاویہ	جمال پرنٹنگ پریس	۱۹۴۹ء
۲۰	عبدالسمیع	اردو میں نثری نظم	ATOZ پرنٹنگ پریس ، دریا گنج ، نئ دہلی	
۲۱	عبدالقیوم شمی	ترقی پسند تحریک کی تاریخ	ناشر مصنف جون پور	۲۰۱۰ء
۲۲	عنوان چشتی، ڈاکٹر	اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت	اردو سماج، جامعہ نگر، نئ دہلی	۱۹۷۷ء
۲۳	عنوان چشتی، ڈاکٹر	اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے	انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی	۱۹۷۵ء
۲۴	فاطمہ پروین	اختر انصاری کی شاعری کا تنقیدی مطالعہ	عمر پریس، محبوب گنج، حیدرآباد	۱۹۸۰ء
۲۵	فرمان فتح پوری	اردو شاعری کا فنی ارتقاء	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی	۱۹۹۸ء
۲۶	کمال احمد صدیقی	آہنگ اور عروض	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان	۱۹۸۹ء
۲۷	کنول پرشاد بالی	آزاد نظم اردو شاعری میں	کتاب پبلشنز، لکھنؤ	
۲۸	گوپی چندر نارنگ	ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری		
۲۹	محمد حسین آزاد	آبِ حیات	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۸ء
۳۰	مرزا محمد عسکری	آئینہ بلاغت	اتر پردیش، اردو اکادمی، لکھنؤ	۲۰۱۵ء

۳۱	مسرت فردوس، ڈاکٹر	اردو ادب ۱۹۶۰ء کے بعد	ایشین کمپیوٹرس امنڈ پرٹرس ، جونا بازار اورنگ آباد	۲۰۰۸ء
۳۲	مسعود حسین خان	مقدمہ تاریخ اردو	ایجوکیشنل ہاوس، علی گڑھ	۲۰۰۵ء
۳۳	منظر حنفی	جہات و جستجو	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	۲۰۱۱ء
۳۴	مظفر شہ میری، ڈاکٹر	اردو غزل کا استعاراتی نظام	معراج پبلی کیشنز، بالاجی، تروپتی	۱۹۹۴ء
۳۵	مظفر شہ میری، ڈاکٹر	نقش و نظر	معراج پبلی کیشنز، تروپتی	۱۹۹۸ء
۳۶	ممتاز الحق، ڈاکٹر	اردو غزل کی روایت اور ترقی پسند غزل	ایجوکیشنل بک ہاوس، دہلی	۱۹۹۷ء
۳۷	مناظر عاشق ہرگانوی	سجاد بخاری کی شاعرانہ جہتیں	سرمدی پبلیکیشنز، چنئی	۲۰۱۱ء
۳۸	وزیر آغا، ڈاکٹر	اردو شاعری کا مزاج	مکتبہ عالیہ، لاہور	۱۹۷۸ء
۳۹	یوسف تقی	اردو نظم ۶۰ کے بعد	اردو اکیڈمی، دہلی	۱۹۹۵ء

رسائل وجرائد

۱	آج کل، ماہنامہ	دہلی
۲	اردو دنیا ماہنامہ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی
۳	دلگداز	
۴	ساقی	کراچی، پاکستان
۵	کوہسار، غزل نمبر	
۶	فکر و تحقیق	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی
۷	فکر و نظر	علی گڑھ
۸	قومی زبان	اردو اکادمی۔ تلنگانہ، حیدر آباد
۹	سب رس	حیدر آباد

کتب خانے

۱	ادارہ ادبیات اردو	حیدرآباد
۲	خدابخش لائبریری	پٹنہ
۳	عثمانیہ یونیورسٹی، لائبریری	حیدرآباد
۴	سنٹرل یونیورسٹی آف حیدرآباد، لائبریری	حیدرآباد
۵	لکھنؤ اردو اکادمی	لکھنؤ
٦	مولانا آزاد نیشنل اردو یونی ورسٹی	حیدرآباد

☆☆☆