

اُردو شعر دلختنا

ڈاکٹر حواجہ اکرم

لَرْ لَارْ كِ شِهْرِيْ لَصِبْ

أَدْوِيَةٌ كَشْعَرٌ لِّهُبِّنَا

كَلْمَةٌ حَوْاجِهٌ كَلْمَةٌ

شَعْبَةٌ أَدْوِيَةٌ دَهْلَى يُونِيورَسِيٌّ دَهْلَى

© نجمہ اکرام

کتاب	: اردو کی شعری اصناف
مصنف اناشر	: خواجہ محمد اکرام الدین
قلمی نام	: خواجہ اکرام
پتہ	: آئی ۲۰۲۱ - نیل پدم کنخ کمپلکس، دیشالی - غازی آباد۔
سن اشاعت	:
تعداد	: چھ سو
قیمت	: سوروپے
کمپوزنگ	: جیٹ کمپوٹر پوائنٹ، گلی چاک سواران، دہلی۔ ۶
طبعاعت	: الائیڈ نریڈرس، دریا گنج، دہلی۔ ۶
ملنے کے پتے:-	
- ایجو کیشنل پبلیشنگ ہاؤس، گلی ۵ کیل دالی، کوچہ پنڈت، دہلی۔ ۶	
- مکتبہ جامع لمیونڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔ ۶	
- کتاب منزل، بزرگی باغ، پٹنه	

URDU KEE SHAIRI ASNAF

BY

DR. KHWAJA EKRAM

Rs. 100/-

استاد گرامی

پروفیسر نصیر احمد خان

کے نام

جن کی شفقتوں اور محبتوں سے میرا
نہاں کدھہ ذہن تاہنوز منور ہے۔

ترتیب

۱	پیش گفتار
۲	قصیدہ
۱۳	غزل
۳۰	مثنوی
۳۹	مرثیہ
۴۸	نظم
۵۳	شر آشوب
۵۸	واسوخت
۶۱	ریختی
۶۹	رباعی
۷۲	قطعہ
۷۴	شعری اصطلاحات اور ان کے مفہوم

پیش گفتار

دنیا کی بیشتر زبانوں میں اردو سب سے کم عمر زبان ہے مگر اپنی کمی کے بعد بھی اردو زبان میں ادب کے ایسے سرمائے موجود ہیں جونہ صرف نگاہوں کو خیرہ کرتے ہیں بلکہ اپنے معیار کے اعتبار سے اتنے بلند ہیں کہ اکثر اصناف عالمی ادب سے آنکھ سے آنکھ ملا سکتی ہیں۔ اردو زبان و ادب بہت کم عرصے میں ترقی کے مدارج طے کئے۔ اپنی مختلف النوع تخلیقات و تصانیف کے سبب ہندوستانی ادبیات میں اسے اہم مقام حاصل ہے اور عالمی پیانا پر بھی ہندوستان کی دیگر ادبیات کے مقابلے اردو زبان و ادب کا چلن زیادہ ہے۔

اردو نشر و نظم و دونوں کے سرمائے نسایت ہی وقیع ہیں۔ اصناف اور موضوعات کے اعتبار سے دونوں کے دامن رنگارنگ گل، انوں سے بچ ہوئے ہیں۔ یہاں چونکہ شعری اصناف سے بھٹ ہے اس لئے اتنا کہنا بے محل نہ ہو گا کہ اردو شاعری نے ہر عمدہ میں زمانے کے قاضی سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کیا ہے۔ حب الوطنی کے ترانے ہوں یا ہندوستانی رسوم و رواج کی ترجمانی یا ملاحظہ فطرت کی عکاسی یا عشق و محبت کے سرمهی نغمے ہر جگہ اردو شاعری کا جادو سر چڑھ کر بولتا نظر آتا ہے۔ یہ اس لئے ممکن ہو اک بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ اردو شاعری میں بیت و موضوع اور پیر ایسے بیان میں خوشنا اور کار آمد تبدیلیاں ہوتی رہیں جو مختلف اصناف کی شکل اختیار کرتی ہیں۔

اردو شاعری کی انھیں مختلف اصناف کو میں نے اس کتاب میں شامل کیا ہے۔ اس

کتاب میں شامل مضمایں دراصل ان اصناف پر معلوماتی مضمایں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں نے یہ کوشش کی ہے کہ متعلقہ اصناف سے متعلق ہیئت و موضوع اور دیگر تمام مباحث اس میں شامل ہو جائیں۔ اور آخر میں ”شعری اصطلاحات اور ان کے معنائیں“ کے عنوان سے ان مخصوص اور کثیر الاستعمال اصطلاحات کی تعریف و تفسیر پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو شاعری کی افہام و تفہیم کے لئے ضروری ہیں۔

مجھے امید ہے قارئین ادب کے لئے میری حقیر کوشش کا رآمد ثابت ہوگی۔

خواجہ اکرم

دہلی۔

قصیدہ

اضاف شاعری میں قصیدہ سب سے زیادہ پر شکوہ صنف سمجھی جاتی ہے۔ چونکہ قصائد میں مضمومین کی نوعیت کے اعتبار سے بات کریں یا قصیدہ نگاری میں شعر اکی زور آزمائی کا ذکر کریں ہر دو اعتبار سے قصیدے میں شان و شوکت اور رعب و دہدہ نظر آتا ہے۔ قصیدے کے موضوعات پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہو گا کہ قصائد عموماً عظیم الشان اور صاحب سلطنت شخصیات کی شان میں لکھے گئے۔ لہذا شخصیات کے کرو فر کا لکھن شاعر کی زبان اور لب و لمح پر صاف دکھائی دیتا ہے۔ یہ وجہ ہے کہ قصائد میں بلند آہنگی، جوش و خروش اور فن کے ہزاروں کرتب نظر آئیں گے۔ یہ معاملہ صرف اردو اور فارسی قصائد کا ہی نہیں بلکہ قصیدہ تو اپنے وجود کے روزاول سے ہی زبان دالی اور فنکاری کا معیار و پیمانہ سمجھا جاتا رہا۔ قصیدہ کی ابتداء عربی شعر و ادب سے ہوتی ہے۔ عرب کے اس تمدن کو ذہن میں رکھیں جمال زبان پر خصوصی توجہ دی جاتی تھی، زبان کا خوب سے خوب تراستعمال اس تمدن کا نشان امتیاز تھا۔ عرب کی شاعری میں قصیدہ اس لیے زیادہ مقبول و محبوب تھا جو نکہ یہاں زبان وہیان کی سطح پر معرکہ آرائی اور مصمم جوئی کی خوب خوب گنجائش تھی۔ زبان و فن سے عربوں کی دلچسپی کا اندازہ اس سے کر سکتے ہیں کہ عرب کے سالانہ میلے عکاظ میں جس کی نوعیت نہ بھی تھی اور وہاں مختلف رسم و رواج کی پابندی کی جاتی تھی اور چونکہ دور دراز عالم قوں کے تمام قبائل اس میں حصہ لیتے تھے لہذا یہ اس عہد کا سب سے بڑا مسئلہ تھا جس میں نہ بھی تقریبات کے علاوہ دلچسپی

اور تفریح و تفنن کے لیے کئی طرح کی مقابلہ آرائیاں ہو اکرتی تھیں ان میں سب سے زیادہ اہم اور قابل فخر مقابلہ شاعری کا تھا۔ چنانچہ جس کی شاعری سب سے زیادہ پسند کی جاتی تھی اس کو انعامات و اکرالامات کے علاوہ سب سے بڑا فخر و امتیاز یہ حاصل ہوتا تھا کہ اس کی شاعری آب زر سے لکھ کر خانہ کعبہ کی دیواروں پر سال بھر تک کے لیے آؤیزاں کر دی جاتی تھی اور یہ اس عمد کا سب سے بڑا اعزاز تھا۔

عربی کے ابتدائی قصائد میں موضوعات و مضامین کی نوعیت وہ نہیں تھی جو آج کے اردو فارسی قصائد کے ہیں۔ عربی شعر اکے ابتدائی قصیدوں میں غم جاناں و غم دوران سب کچھ تھا۔ اس میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کا عکس بھی تھا، ذاتی غم و آلام اور شخصی کیفیات و واردات بھی تھے، قبائلی زندگی کے رسوم و رواج، فخر و مبارکات اور جنگ و جدال سب کچھ شامل تھا۔ گویا ابتدائی دور کے قصائد میں مدح و ذم کا کوئی مخصوص پہلو نہ تھا۔ مدح و ذم کس طرح قصائد میں شامل ہوتے ہیں اس کے پیچھے دراصل ایک تبدیلی حقیقت پوشیدہ ہے اور وہ یہ ہے کہ دراصل عرب اس وقت قبائلی دور سے گذر رہا تھا۔ اسباب حیات اور وسائل زیست کم تھے اکثر اس کی حصہ لیا نی ہی آپنی جنگ و جدال کا سبب بنتی تھی۔ بہر کیف جنگ و جدال اور آپسی رقابت و مخاصمت کا رجحان اس قدر بڑا تھا کہ صد یوں تک لوگ صرف ایک معمولی وجہ کی بنا پر لڑائیاں کرتے رہتے تھے۔ ہر قبیلہ بہادری اور شجاعت میں اپنی مثال قائم کرنا چاہتا تھا۔ گویا فخر و امتیاز کی عالمت شروع میں تو بہادری اور شجاعت رہی مگر تبدیلی ارتقا کے ساتھ ساتھ اس میں اور بھی کئی چیزوں کا اضافہ ہوا۔ اس میں جو سب سے اہم اضافہ ہوا وہ شاعری تھی۔ شاعری چونکہ اس عمد میں زبان و بیان کے ساتھ ساتھ علم و فن کا بھی نمونہ تھی اہم ایڈیشن قبائلی افراد اس اعتبار سے بھی دوسرے قبیلے کو زیر کرنے کے لیے شاعری میں بھی زور آزمائی کرنے لگے اور جس قبیلے میں کوئی ہوا شاعر پیدا ہوتا تھا اس قبیلے کے چہ پچ دو روز تک ہوتے تھے اور اس قبیلے میں سردار کے بعد جو سب سے باعظمت شخص ہوتا تھا وہ شاعر تھا۔ گویا شاعری فخر و حماسہ کا ذریعہ ثابت ہوئی۔ اس لیے اب شعر انے اپنے قبیلے کی مدح سرائی کرتے

ہوئے اس کی عظمت اور بہادری کے گیت گائے، دوسروں کو مکتر ثابت کرنے کے لیے اس کی
خدمت کی اور اس طرح فصائد میں ہمدری تج مدح و ذم کے عناصر غالب آتے گئے اور بالآخر
قصیدہ مدح و ذم کے مضماین کے سبب پہچانا جانے لگا۔ ورنہ ابتدائی عمد کے قصیدوں کی
نو عیت تو منظوم داستانوں جیسی تھی اس میں تخلی کردار و واقعات ہوا کرتے تھے جو حسن و
عشق سے شروع ہو کر ماضی کا کرب اور یادوں کی مشاہس کے ساتھ اختتام پذیر ہوتے تھے۔
ان میں کوہ دشت اور اس کی سردو گرم ہوائیں، ریگزار و نخلستان کی حسین و دلکش وادیاں،
کھنڈرات کی باقیات اور اس کی ڈھیروں میں چھپی ہوئی ماضی کی داستانیں اور بے آب و گیاہ سر
ز میں کے مناظر بھی بڑی خوبی سے بیان کیے جاتے تھے مگر جیسا کہ میں نے شروع میں کہا
تہذیب و تمدن کے ارتقا کے ساتھ اس کے مطالبات و تقاضے کے تحت اس صنف میں مدح و
ذم کے مضماین حاوی ہو گئے اور یہ صنف قصیدہ بالعموم اسی سے موسوم ہو گیا۔

ہیئت کے اعتبار سے عربی فصائد تشیب سے شروع ہوتے تھے جس میں زیادہ تر
حسن و عشق یا مناظر فطرت کے مضماین باندھے جاتے تھے بعد ازاں شاعر اپنا تخلص استعمال
کرتا تھا اور گریز کے بعد مدح یا ذم کا مضمون ہوتا تھا اور دعا پر قصیدے کا خاتمه ہوتا تھا۔ عربی
فصائد میں فخر و حماسہ، مبالغہ و غلو، زور بیان، شوکت الفاظ، تخلیل کی بلندی فن کی امتیازی
شاخت تھی بعد میں عربی فصائد میں تصنیع و تکلف بھی شامل ہو گئے۔ زمانہ جامیت کے عربی
شعر و ادب میں زہیر، نابغہ زیبائی اور اعشقی و غیرہ ممتاز قصیدہ و شاعر تھے۔ ظہور اسلام کے بعد
اس صنف کو زبردست و چچکہ لگا اور وہ صنف جو سب سے زیادہ رانج تھی اسے نہ ممکن قرار دیا گیا
چونکہ اسلام میں ذم اور بھوجوں کی سخت مدت کی تھی اور بے جامدح اور غلو و مبالغہ کی بھی
ممانعت کی تھی اس طرح قصیدوں کی رفتار ترقی کم ہو گئی جائے۔ مدد نبوت میں بھی شاعری انگی
مگر شاعری سے وہ عناصر یکسر ختم کر دیے جو شرعاً ممنوع تھے۔

قصیدے کے ارتقا کی یہ پہلی منزل تھی وہ سری منزل ایران ہے۔ ایران میں
قصیدے کا روانج خالصتاً عربی شاعری کے زیر اثر ہوا۔ لیکن ایرانیوں نے اس کی بنیاد مدح

وستائش پر رکھی، زور تخيّل، شکوه مضمون، قدرت کام، مبالغہ و مقابلہ اور اصطلاحات علمی کو قصیدے کا خاصہ سمجھا گیا۔ جس میں دلی تاثرات سے زیادہ دماغی قوت کی کار فرمائی ہوتی تھی۔ ایران میں اس وقت شہنشاہیت تھی لہذا قصائد درباروں کی زینت بنے اور شاہانِ مملکت اس کے مدد و مدد ہوئے اور شعرا کے لئے قصائد کرب معاش کا ذریعہ ثابت ہوئے۔ اس نے مضمایں کے اعتبار سے فارسی میں بھی قومی اور اجتماعی مفاد کا کوئی عنصر نظر نہیں آتا۔ یہی وجہ ہے کہ قصائد عصری زندگی کی حقیقتوں اور مطالبوں سے دور اور سلاطین و امراء سے مخصوص ہو کر رہ گیا۔ البتہ مدحیہ قصائد کے بر عکس نعتیہ قصائد میں جذبات و صداقت اور واقعیت بدرجہ اتم موجود ہیں۔

اردو قصائد نے انھیں روایت سے کرب فیض کیا لاحقہ مخصوص اردو کے سامنے فارسی کی روایت تھی لہذا اردو قصائد میں بھی وہ خوبیاں اور خامیاں موجود ہیں جو فارسی قصائد کی رہی ہیں۔ اردو میں قصیدہ کا مفہوم عموماً دفعہ و بجھوکے ساتھ وابستہ ہے جس میں شاعر بندھے ٹکے اصولوں کے تحت واقعات کو بیان کرتا ہے۔ زیادہ تر موضوعات کسی کی تعریف یا پھر براہی پر مشتمل ہوتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی نعتیہ اور مذہبی نقطہ نظر اور تصوف و اخلاق پر مبنی قصائد ہیں جن میں موسم بہار کی کیفیت کا ذکر زمانے کے انقلابات اور نظرت کی مصوری وغیرہ کو بڑے ذکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

بیشتر اعتبار سے قصیدہ وہ مسلسل نظم ہے جس کا پہلا شعر ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتا ہے اور باقی تمام اشعار آپس میں ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ عربی قصائد میں صرف قوانی کی پاہدی کی جاتی تھی ردیف کی پاہدی فارسی شعرواروب کے زیر اثر شروع ہوئی۔ حالانکہ فارسی میں بھی دونوں طریقے رانجھ رہے ہیں لیکن ایسے قصیدے جن میں محض قوانی کی پاہدی ہے اور ایسے قصائد جن میں ردیف و قوانی دونوں کی پاہدی موجود ہے۔ اردو میں بھی یہیں صورت حال ہے۔ ردیف و قافیہ اور صرف قافیہ کی پاہدی کے ساتھ قصائد لکھتے گئے ہیں۔ قصیدے کے پہلے شعر کو مطلع کرنا جاتا ہے۔ قصیدوں میں تعداد اشعار کے سلسلے میں مختلف

رائیں ہیں۔ جس کے مطابق کم سے کم ۱۲ اشعار اور زیادہ سے زیادہ ایک سو ستر اشعار کی تعداد معین کی گئی ہے لیکن اسے کسی شاعر نے تسلیم نہیں کیا اسی لیے اردو فارسی دونوں میں طویل سے طویل قصائد موجود ہیں جن میں اشعار کی تعداد آہڑا روں تک پہنچتی ہے۔ میر اخیال ہے صرف قصیدہ کیا بلکہ دیگر اضافے میں بھی اشعار کی تعداد کو معین کرنا اور اسے فن کے لوازمات میں شامل کرتا ہے معنی ہے۔

قصیدے کے اجزاء ترکیبی چار ہیں جن کی پاسداری عربی، فارسی اور اردو ادب میں کی گئی۔ ۱۔ تشیب ۲۔ گریز ۳۔ مدح یا ذم ۴۔ حسن طلب اور دعا۔

تشیب سے مراد بہار یہ کلام ہے۔ تشیب کا لفظی معنی حسن اور جوانی ہے۔ عربی شعر اقصیدے کے اس حصے میں حسن و عشق کے موضوعات تلمبند کرتے تھے۔ فارسی اور اردو قصیدوں میں بھی اسی مناسبت سے عشقیہ کلام کو اولیت دی گئی۔ لیکن ساتھ ہی دیگر موضوعات بھی شامل کیے گئے مثلاً موسم بہار، مناظر فیض، واردات حسن و عشق، رندی و سرستی، بے شباتی دنیا، شکوه روزگار۔ گردش چراغ، پندو نصائح۔ اخلاق و موعظت، آلام روزگار، ذاتی و ملکی حالات، تاریخی واقعات وغیرہ اور بہیت، نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، اخلاق، تصوف، موسیقی اور دیگر علوم و فنون کے تصورات و اصطلاحات بھی اکثر تشیب میں استعمال کیے گئے ہیں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

فلسفہ وحدت الوجود۔ دہر جز جلوہ یکتاںی محتوق نہیں

ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا موجود۔ غالب

صحیح ہوئی تو کیا ہوا ہے وہی تیرہ اختیاری بے شباتی دنیا۔

کثرت دود سے سیاہ شعلہ شمع خاوری موسمن

نمہ بہی اصطلاح واجب کفر ثابت ہے وہ تمغاے مسلمانی

نہ نوئی شخے زہار تسبیح سلیمانی سودا

قصیدے کے مطلع کی خوبی یہ ہوئی چاہیئے کہ وہ نہایت جدت و ندرت کا حامل ہو اور

شگفتہ و شائستہ اور بلند پایہ ہو۔ مطلع ہی چونکہ شاعر کے مفہامیں و خیال کو وسعت اختیا ہے اور اسی سے باقی اشعار کی رنگ آمیزی کی جاتی ہے۔ لہذا مطلع کی عمدگی سے تصیدہ کی شان بڑھتی ہے۔

تشیب کے لیے ضروری ہے کہ مفہامیں عوامی و پچیسی کے حامل ہوں چونکہ تصیدہ فرد خاص کے لیے لکھا جاتا ہے پھر سامعین کی توجہ کے انعکاس کا کوئی سبب تو ہو جو ہمہ تن بھروسہ ہو جائے۔ تشیب کے اشعار اصل مضمون سے مطابقت رکھتے ہوں اور مددوح کے شایان شان اور حسب مرتبہ ہوں یہ بھی لازمہ فن ہے۔

تصیدہ میں گریز سے مراد موضوع سے گریز کرنا ہے کیونکہ اس جگہ شاعر تشیب کے موضوعات سے گریز کر کے مدح یا ذم کی طرف آتا ہے۔ گریز نہایت ہی فنکاری اور شاعرانہ کمال کا متقاضی ہے کیونکہ یہاں غیر مربوط اور متضاد مفہامیں میں مخالفت اور ارتباط پیدا کرنا ہوتا ہے۔ گریز اس طرح ہونا چاہیے کہ شاعر اپنا موضوع تحنبدل رہا ہے اس کا علم سامعین کو نہ ہو اور ایسا لگے کہ بات میں بات پیدا ہو گئی ہے۔ گریز کی یہی خوبی تصیدے کا سبقتم باشان حصہ اور شاعر کے کمال کا معیار سمجھا جاتا ہے۔ گریز کے لیے اگر ایک شعر سے کام لیا جائے تو زیادہ مستحسن ہے۔ حالانکہ بعض قصائد میں گریز کے کئی اشعار ملتے ہیں۔

گریز کے بعد اصل موضوع مدح یا ذم کی طرف شاعر رخ کرتا ہے مدح کے لیے ضروری ہے کہ مددوح کی تعریف اس کی ذاتی شخصیت اور عوامی حیثیت کی مناسبت سے ہو۔ مدح کے ضمن میں مددوح کی سخاوت، شجاعت، ولیری، رحم و کرم، عدل و انصاف، خدا تری و دین پناہی، قناعت و راست بازی، خلق و مرمت، حمیت و خودداری، رعایا پروری، مسمان نوازی، کرم گستری وغیرہ جیسے اوصاف بیان کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ مددوح کے اسباب و ملکیت، ساز و سامان، احباوا قربا، امر اوزرا، علماء حکماء وغیرہ کے اوصاف بھی بیان ہوتے ہیں۔ تصیدے کے آخری حصے میں شاعر اپنے اغراض و مقاصد بیان کرتا ہے اس کے لیے ضروری ہے کہ شاعر طلب کاظمی اس بصر مثڈی سے کرے کہ مددوح کو معلوم بھی ہو جائے اور یہ

طلب برادر است بھی نہ ہو اور حسن طلب کے اشعار مددوح کی نفیات کے اعتبار سے ہونے چاہئیں اور آخر میں دعا پر قصیدے کا خاتمه ہوتا ہے۔

قصیدے کے مختلف اقسام ہیں۔ بیت کے اعتبار سے اس کی دو فرمیں ہیں تمدید یہ اور خطابیہ۔ تمدید یہ قصائد میں تشیب، گریز، مدح اور حسن طلب تمام اجزاء کو بر تا جاتا ہے اور خطابیہ میں برادر است مدح یا ذم کی طرف شاعر رجوع کرتا ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے مندرجہ ذیل تقسیمیں ہو سکتی ہیں۔

مدحیہ، بجویہ، وعظیہ اور بیانیہ

مدحیہ سے مراد ہے جس قصیدے میں مدح بیان کی جائے اور جس میں بجویہ ہو وہ بجویہ اور جس میں پند و نصائح اور اخلاق و آداب کا بیان ہو وہ وعظیہ اور بیانیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں مختلف کیفیات و تصورات کو بیان کیا جاتا ہے مثلاً موسم بہار یا مناظر فطرت یا زمانے کے آشوب یا دیگر احوال و کوائف بیان کیے جائیں۔ ان تمام قصائد میں زبان ایک ہی طرح کی استعمال کی جاتی ہے ایسی زبان جس میں رعب و وقار، شوکت و تکانست ہو اور تخیل کی بلندی، طرز و اکی جدت، نادر تشبیہات و استعارات اور صائع و بدائع کی خوبیاں موجود ہوں۔ عام طور پر قصیدہ سے مراد مدح و ستائش لی گئی ہے۔ حالانکہ صنف قصیدہ نے اردو شاعری کی قابل قدر خدمت انجام دی ہے۔ اس صنف نے شاعری کو موضوعاتی و سعیت عطا کی۔ زبان کے دائرے کو وسیع کیا۔ ابھے میں تسلسل، متناسق اور بلند آہنگی پیدا کی۔ اگرچہ قصیدہ کا نا ادب پہلو تخیل آفرینی ہے لیکن قصائد حقیقت نگاری کے آئینہ دار بھی ہیں۔ ان میں فطرت کی مصوری اور متنامی رنگ کے لئے ممتاز ہیں۔ نصرتی کے قصیدوں سے علی عادل شاہ کی معزرة کے آثار افتخارات اور مدد کے رسوم و رواج کا پتہ چلتا ہے۔ کاظم بلوی نے اپنے قصیدہ "روضۃ الشعرا" میں اپنے ہم عصر شعراء کے عادات لکھتے ہیں۔ حاتم اور اشرف نے اپنے زمانے کی افرا تفریمی، ریسوس کی بدحالی، تنجواہوں کے نہ ملنے اور افواہ و ناداری کا ذکر کیا ہے۔ عودا کے قصیدے آنحضرت روزگار سے فوجی نیام اور معاشی و اقتصادی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

انشاء اور مصححی کے بعض قصائد کی تشبیوں سے ان کے زمانے کی ادبی فضا کا اندازہ ہوتا ہے۔ غرض ہم کہ سکتے ہیں کہ اگر قصائد کا اظاہر مطالعہ کیا جائے تو ہمیں نہ صرف ادبی تاریخ مرتب کرنے میں مدد ملے گی بلکہ زمانے کے حالات بھی جتنا جتنا نظر آئیں گے۔

اردو میں قصیدہ نگاری کی ابتداء کن سے ہوتی ہے سب سے پہلے جس شاعر کے یہاں قصیدہ صنفِ سخن کے اعتبار سے نظر آتا ہے وہ محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ قلی قطب شاہ نے قصیدہ کو ایک ممتاز صنفِ سخن کی حیثیت سے اپنایا۔ لچک پ بات یہ ہے کہ اب تک بادشاہوں کے لیے قصائد کے جاتے تھے مگر دکن میں جس شاعر نے قصیدے کو باضابطہ اپنایا وہ خود بادشاہ تھا۔ اسی لیے ان کے قصائد میں مدح کا وہ طمطرائق نظر نہیں آتا اور نہ قصیدہ کسب معاش کا ذریعہ بنتا ہے۔ اسی لیے محمد قلی قطب شاہ کے قصیدے میں موضوعات کی وسعت نظر آتی ہے۔ ان کی کلیات میں کل ۱۲ قصائد ہیں جن میں تعریفِ باغِ محمد شاہی، کوچھوڑ کر تمام ہندوستانی تقریبات اور موسم سے متعلق ہیں مثلاً بست، عید قربان، عید روز اور عید میلاد النبی وغیرہ۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو محمد قلی قطب شاہ کے قصائد، قصیدے کی عام کی تعریف کی توسعہ ہیں۔ دوسرا نام غواصی کا ہے جس نے باضابطہ درباری قصیدے لکھے۔ غواصی کو قصیدہ کے فن پر قدرت حاصل تھی اس کے قصائد زور بیان اور فنکارانہ کمال کے بیڑتین نمونے ہیں۔ اس کے بعد انصاری نے اپنے قصائد میں مدح کے علاوہ تاریخی حالات و کوائف کو نہونی سویا ہے۔ دکن میں قصیدہ کو فکر و فن کے اعتبار سے بلند کرنے والوں میں یہی نام ہیں اس کے بعد شماں ہند میں حاتم، آبرد، اشرف اور ناجی وغیرہ نے قصائد لکھے لیکن قصائد کو فکر و فن کے اعتبار سے جنمیوں نے معراج تک پہنچایا وہ سودا ہیں جن کے متعلق محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

”پہن اول قصائد کا کہنا اور پھر اس دعویٰ و حام سے اعلیٰ
درجہ فصاحت بلا غلت تک پہنچانا ان کا پہلا فخر ہے۔ وہ اس
میدان میں فارسی کے نامی شمسواروں کے ساتھ عنان در

عنان ہی نہیں گئے بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے
ہیں۔“

(آب حیات۔ محمد حسین آزاد ص ۱۰۳)

اور مصطفیٰ نے یہ لکھا ہے کہ :
”نقاش اول لظم قصیدہ اور زبان ریختہ اوست۔ حالاً ہر
کہ می گوید پیر و مبعش خواهد بود۔“

بہر کیف اتنا تو بھی نقاد مانتے ہیں کہ سودا اردو قصیدہ کے امام ہیں سودا فارسی زبان
و ادب پر گری نظر رکھتے تھے فارسی اساتذہ فن کے کلام کو خوب خوب پڑھا اور ان سے
استفادہ بھی کیا۔ فارسی کے عظیم قصیدہ گویوں مثلاً انوری، ظہوری، خاقانی اور عرفی سے کافی
متاثر تھے بعض تصاویر تو انھیں کی زمینوں میں لکھی ہیں۔ سودا نہایت ہی ذہین و فطیں تھے ان
کے پاس زبردست قوت تخيّل تھا۔ ان کی تشبیوں اور مدح میں نئے نئے خیالات کا جوش اور
مبالغہ کا زور نظر آتا ہے۔ جھویے تصاویر میں بھی قلم کی روانی قابل دید ہے۔ زمانے کے حالات
و کوائف کو اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ آشوب اس تندیب کا آئینہ معلوم ہوتے ہیں۔ سودا
نے نہایت ہی مشکل زمینوں میں بھی خوبصورت تصاویر لکھے اور اپنے فن کا جو ہر دکھایا ہے۔
سودا کے بعد انشاء اور مصطفیٰ کا دور آتا ہے ان دونوں نے بھی بہتر قصیدے لکھے مگر انھیں اس
صنف میں مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ بہلی میں سودا کے بعد ذوق نے اپنے ذائقہ کا وشوں
سے اس صنف کو تنوع دیا۔ محمد حسین آزاد ذوق کے متعلق لکھتے ہیں :

”مضامین کے ستارے آسمان سے اتارے ہیں مگر اپنے
انفلوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوه کی کر سیوں
پڑھایا ہے کہ پہلے سے بھی اوچے نظر آتے ہیں۔ انھیں
قادر اکادمی کے دربار سے ملک ختن پر حکومت مل گئی کہ
ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہ جاتے

ہیں کہ دل میں نشر سا کھنک جاتا ہے اور منہ سے واہ نکلتی ہے۔ کبھی آہ نکلتی ہے۔“

(محمد حسین آزاد۔ آب حیات)

ذوق کے قصائد مدحیہ ہیں انہوں نے سودا کی تقلید کی ہے مگر تقلید بھی ایسی کہ اپنی فنکاری کی مرثیت کر دی۔ اسی لیے قصیدہ نگاری میں سودا اور ذوق کو سب سے اہم مانا جاتا ہے۔ غالب کی قصیدہ نگاری بھی اردو کے شاہکار ہیں حالانکہ اردو میں انہوں نے صرف چار قصیدے کئے ہیں مگر انہیں سے اپنی استادی منوالی۔ غالب کی شاعری کی جو مجموعی خصوصیات ہیں وہ یہاں بھی بد رجہ اتم موجود ہیں۔ ان کے بعد مومن کا نام آتا ہے جنہوں نے قصیدے میں تملق اور جھوٹی خوشامد سے اپنے آپ کو چایا ہے اور تمام فنی لوازم کو بخوبی برداشت کیے۔ آخر میں محسن کا کوروئی کا ذکر بھی ضروری ہے جنہوں نے نئے انداز کی تشبیب لکھی ان کا ایک قصیدہ بہت ہی زیادہ مشہور و مقبول ہوا جس کا مطلع تھا۔

ست کا شی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پے لاتی ہے سبا گنگا جل

ان تفصیلات کے بعد اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ قصیدہ کی صنف نے درباروں میں فن کے نمونے پیش کیے اور درباروں کی سر پرستی میں ہی قصیدہ پر ان چڑھا درباروں کے زوال کے ساتھ قصیدہ بھی رو بہ زوال ہوا اور اب تو شرعاً اس صنف کی طرف مائل بھی نہیں اور نہ اس کے امکانات نظر آتے ہیں۔

اردو غزل

دنیا کی تمام زبانوں میں صرف فارسی اور اردو کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس میں غزل جیسی متر نم، نغمہ رین، موسیقیت، شعریت، رمزیت و ایمانیت اور شعور و وجہ ان سے بھر پور اور جذبہ و احساس کو چھو لینے والی صنف موجود ہے، جس کے آئینے میں انسان اور انسانی تندیب اپنا عکس دیکھ سکتی ہے۔ حیات و کائنات کی پراسرار اور تہ در تہ پیچیدگیوں اور اس کی انتباہ اور و سعتوں کی طرح غزل بھی و سعی تر پس منظر رکھتی ہے۔ غزل کے مضامین اتنے ہی وسیع اور متنوع ہیں جتنی خود انسانی زندگی کے شب و روز ہیں۔ حیرت ہے کہ غزل کی وسعت پاہندیوں میں جگڑی ہوئی ہے۔ دنیا کی اصناف شاعری میں غزل ہی بہت کے اعتبار سے زیادہ، مقید، پاہند، مقررہ اصولوں اور اوزان و تکوار کی سرحدوں میں گرفتار ہے۔ لیکن اس صنف میں اس قدر چک ہے کہ آزادی کو بھی پاہندی پر رشک آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ انسانی تندیب کی سب سے بڑی دین فنون اطبیفہ ہے اور فنون اطبیفہ کی سب سے مقبول و محبوب صنف شاعری ہے باوجود اس کے کہ دنیا بھر کی شاعری میں فارسی اور اردو کے سوا غزل کا کہیں وجود نہیں تاہم شاعری کا سب سے عمدہ اور نادر نمونہ غزل ہی ہے۔ میں یہ بات اردو زبان سے محبت اور اگو کے سبب نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس تیز رفتار دنیا میں ایجاد اس و اکتشافات کے حیرت انگیز تجربات، رنگارنگ اور کار آمد و سائل حیات و زیست نے انسان و عدم یہم الفرستی کا شکار بنار کھا ہے وہ بات جو دس صفحوں میں کہی جاسکتی ہے اس کے لیے کسی

ایک لفظ یاد کیلے کی تاش آج کے انسان کی سب سے بڑی ضرورت ہے۔ لیکن ذرا دیکھئے غزل کی دنیا جس نے ان تمام امکانات کو اپنے اندر پہلے سے ہی سمیٹ رکھا ہے۔ اظہار کا یہ وسیلہ اب تک طریقہ کیا کسی ترقی یا فتوح ایجاد سے کم ہے۔ اظہار خیال کا یہ اسلوب اس قدر مختلف اور متنوع ہے جس میں معانی و مفہوم کی تہہ در تہ جھتیں موجود ہیں۔ آج کے تند بھی انتشار اور اقدار کی شکست و رسمخت کے سلسلے میں آخر بیہر صنف ادب میں مختلف پیرایہ بیان میں کیا نہ کھا گیا مگر آپ صرف اتنا نہیں اور سرد حنفے رہ جائیے

کیسا اس نفرت کے بنائے میں گھبرا تا ہے دل
اے محبت کیا ترے ہنگامہ آراؤ سو گئے

اس شعر کی معنوی و سمعت کا اندازہ کریں ہندوستان کی سر زمین ہو یا چین و چاپان یا امریکہ و افریقہ کس تندیب کی المناکی کا ذکر یہاں موجود نہیں۔ یہی اختصار وایجاد غزل کو تمام اضاف شاعری سے ممتاز کرتا ہے۔

غزل اپنی تمام تر خصوصیات اور مقبولیت کے اوصاف کے باوجود گاہے بگاہے طنز و تنقید کا نشانہ بنتی رہی ہے۔ غزل کے موضوعات، اسالیب، لفظیات اور ریزہ خیالی کو مطعون کیا گیا اس کے باوجود ہر عمد میں غزل سر ای بوتی رہی، اس کا جادو لوگوں کے سر چڑھ کر بولتا رہا۔ اردو شاعری کے ذخیرے کو یہیں تو دے فیصلہ بی غزل ہی نظر آئے گی۔ سوال یہ ہے کہ غزل کو صرف یہ کہ کر کیوں کر مسترد کر سکتے ہیں کہ اس میں عشق و معاشرت کے سوا کچھ نہیں۔ لیکن اگر ہے بھی تو بر اکیا ہے۔ عشق ہی تو تندیب و تمن کی اہم اہمیت، عشق سے بق تو انسانیت کی داغ بیل پڑتی ہے، عشق کے سمارے ہی تو دنیا کا کار و بار چل رہا ہے۔ اب اگر عشق کے ایک پسلو، جنس، کوئے لیا جائے تو اس میں غزل کا کیا قصور؟ عشق تو ایک ہم جست تصور ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس حقیقت کے کون سے رخ پر آپ کی نظر ہے۔ اور اگر صرف جنس کو ہی آپ نے عشق سمجھ لیا تو کیا یہ انسان کی زندگی کی ایک بڑی حقیقت نہیں؟ لیکن اس حقیقت کے باوجود رکیک اور مبتدل خیالات و تصورات کو ہم بھی ناز بیا سمجھتے ہیں۔ اس حد

تک یہ اعتراض صحیح ہے مگر کلیٹ اردو غزل میں ایسا نہیں ہے۔ اسی لیے بہ ثیت مجموعی غزل پر یہ اعتراضات صادق نہیں آتے۔ بعض اصحاب نظر غزل میں مضامین کی مماثلت کی مدد مبت کرتے ہیں اور اسے زلف و رخ سے زیادہ نہیں سمجھتے مگر یہاں ہم یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ غزل میں زلف و رخ بھی ہے مگر اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ زندگی کے کون سے ایسے موضوعات ہیں جو غزل میں نہیں۔ ایک عام مفروضہ یہ ہے کہ چونکہ اردو غزل فارسی سے آئی ہے۔ لہذا غزل کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری کے نظریات و افکار اور تصورات و تجھیات بھی آئے ہیں اور فارسی غزل کو محض عشق و عاشقی اور تصوف پر مبنی تصور کیا جاتا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم یہاں فارسی اور اردو غزلوں کے اشعار درج کریں جس سے قارئین خود مضامین کی نوعیت کے ساتھ ساتھ غزل کی حقیقت و ماهیت کو سمجھ سکیں گے۔

دکایت دلگیت تفسیر ایں دو حرف است

حافظ

باد شمنان تاطفت بادوستان مدارا

سامنادل طلب جام جم از مامی کرد

حافظ

آنچہ خود داشت زیگانه تمنامی کرد

شب تاریک شم موج گردابے چنیں حائل

حافظ

کجا دا انند حال ما بکسار ان ساحلها

واعشاں کیس جلوہ در محراب، نمبر می کنند
چول مخلوت می رو ندا آن کار دیگرمی کنند

آزاد

امید و شتم رسخت آب و نمک اندر دیات ما
نمی یتیم چہ شتم ہر کراما و می یتیم

آزاد

مردہ شد زندہ کے ناشاد بد و شاد آمد
زندہ شد مردہ کے بانالہ و فریاد آمد

حافظ

مباش در پنے آزار ہر چہ خواہی کن
کے در شریعت مانیم ازیں گناہے نیست

حافظ

بیاتا گل بیضا نیم و مے در ساغر اندازیم
فلمک راست فرگا فیم و طرح نور اندازیم

سعدی

ہر کس از دست غیر نالہ کنند
سعدی از دست خویشتن فریاد

بکد ارید کہ بکد ارم و آبے بکشم
عمر با سوختہ ام تافے تافتہ ام جلال الدین اسیر

کار دشوار نظیری گریے می آرد مر ا شاد از تدریب ہائے سنت جیاد من است نظیری
موج دریا را به ساحل ہم نشینی مشکل است
بیقرار ایا نذر منزل کرده اند آرام را

بیدل

شنیدہ کہ بے آتش نہ سوخت ابر ایم
ہیں کہ باشر رو شعلہ می تو انم سوخت غالب

تادل بد نیاد اوہ ام در کشمکش افتاده ام

اندوہ فرصت یک طرف ذوق تماشا یک طرف غالب

فارسی غزلوں کے ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی میں محض عشق و معشوق ہی نہیں بلکہ حیات و کائنات کے بے شمار مسائل موجود ہیں یہ تو محض چند مثالیں ہیں اگر فارسی دواؤں اور کلیات میں ایسے اشعار کی تلاش کی جائے تو بے شمار اشعار نکل کر آئیں گے۔ فارسی کی طرح اردو میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں یہاں چند نمائندہ شاعروں کی مثالیں درج ہیں۔

زندگی جام عیش ہے لیکن فائدہ کیا اگر مدام نہیں ولی
جز رفاقت تنائی آسرانہ رہا سوائے بے کسی اب اور آشنا رہا
چل سمت غیب سے اک ہوا کہ پہن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال دل جسے دل کہیں سوہنی رہی

سراج

پچھو دوڑ نہیں منزل اٹھ باندھ کمر حاتم
تجھ کو بھی تو چننا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے
حاتم

بے فائدہ ہے آرزوئے سیم وزر فغاں
کس زندگی کے واسطے یہ درد سر فغاں
فغاں

کما میں نے گل کا ہے کتنا ثبات کلی نے یہ سن کر تمسم کیا
اس گلشن ہستی کی عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا
سودا

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم
لے سانس بھی آہتہ کے نازک ہے بہت کام
آفاق کے اس کار گھے شیشہ گری کا

سر سرمی تم جہان سے گذرے
یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سواتا ہے
رات کو رور و صبح کیا یادن کو جوں توں شام کیا

نے گل کو ثبات نہ ہم کو ہے انتبار کس بات پر چمن ہوں رنگ و بہ کریں
تردا منی پر شیخ ہماری نہ جائیو دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
نہ جانے کون سی ساعت چمن سے پھرے تھے
کہ آنکھوں پھر کے نہ پھر سونے گستاخ دیکھا قائم

وہ نفس سے چھوٹ کے پچھے جو باغ تک دیکھا جو اس زمین پر چمن کا نشان نہ تھا یقین
آشنا ہو چکا ہوں میں سب کا جس کو دیکھو سو اپنے مطلب کہ تباہ
چلی بھی جا جرس غنچہ کی صد اپنے نیم کہیں تو قافلانہ نوبیدار نھرے کا مصحفی

کیا ہے اب کوئی اور کیا رو سکے دل نمکانے ہو تو سب چھو ہو سکے میر حسن
نہ چھیڑ اے نکت باد بیماری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سو جھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

آٹا

اب تو گھرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق

دل کی بیقراری سے ہر طش زمیں فرما
بہر خر من گردوں شعلہ ہر فقاں اپنا

مومن

منت حضرت عیسیٰ نہ اٹھائیں گے کبھی
زندگی کے لیے شرمندہ احساں ہوں گے

مومن

قیدِ حیات و پند غمِ اصل میں دونوں ایک ہیں مـ
وت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

نارب

رات وان گردش میں ہیں سات آہاں ہو رہے گا تھا نہ چھو گھبرائیں کیا
باز سچے اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب روز تماشہ مرے آگے

آن ہے جس کے قدم سے رفت باغِ جہاں
کل وہی رخصت ہے رنگ بزرگ بیگانہ ہے

نارخ

سفر ہے شرط مسافر نواز بہترے ہزار باب شجر صایہ در راہ میں ہیں

آتش

ڈھونڈو گے اگر ملکوں ملکوں ملنے کو نہیں نایاب ہیں ہم
تعیر ہے جس کی حرث و غم اے ہم نفو وہ خواب ہیں ہم

شاد

سُنِ حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی نہ ابتدائی خبر ہے نہ انتامعلوم
خیخچے کسی پر ترتیب ہے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگہ میں ہے امیر میانی
صرہ ایں میرے حال پر کوئی نہیں رویا گر بھوت کے رویا تو مرے پاؤں کا چھالا نظیر
امید و شتم نے مارا مجھے دورا ہے پر کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا یگانہ
دھوپ اب تو ان پنجی جھاڑیوں کے اندر بھی
اب پناہ لینے کو تیرگی کدھر جائے جیل مظری
میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بتا گیا مجروح
ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈھ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے جاں بدار اختر
ان اشعار میں نہ تو حسن کی جلوہ سامانیاں ہیں نہ معشوق کی عشوہ طرازیاں اور نہ ہی
عشق کی آدواریاں ہیں بلکہ حیات و کائنات کے گوناگوں مسائل کا ذکر ہے پھر یہ کیوں کر کما
جا سکتا ہے کہ اردو غزل میں محض عشق ہے۔ آپ اگر جدید شاعری کا مطالعہ کریں تو جدید
غزل گویوں کے یہاں خالص عشقیہ عناصر اور بھی کم ملیں گے اور نئی زندگی کے نت نے اہم
اور چیزیں میلانات و مطالبات سے متعلق بلیغ اشارے زیادہ پائیں گے عشق بھی انسانی نظرت
کا اہم مطابہ ہے لیکن یہی پوری زندگی نہیں۔ یعنیہ غزل میں، عشق ایک موضوع ہے مگر
عشق ہی سب کچھ نہیں۔ اس سے پہلے کہ غزل کے مضامین و موضعیات کے سلسلے کی بات
آگے بڑھائی جائے جدید غزل کے چند نہائیں نہ نہ نہ ملاحظہ ہوں۔

ہمارے گھر کی دیواروں پر ناصر ادا اسی بال کھولے سورہی ہے ناصر کا قلمی

مجھے دشمن سے اپنے عشق سا ہے میں تنا آدمی کی دوستی ہوں با قریب میدی
 میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح
 دشت میں گو نجتی رہ جائے گی جھنکار مری ظفر اقبال
 دنیا پر اپنے علم کی پرچھائیاں نہ ڈال اے روشنی فروش اندھیرا نہ کرا بھی ساتی فاروقی
 سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں غلیب جلالی
 بے چین بہت پھر ناگھبراتے ہوئے رہنا
 اک آگ سی جذبوں میں دہکائے ہوئے رہنا منیر نیازی
 کتنی دیواریں اٹھی ہیں ایک گھر کے درمیاں گھر کمیں گم ہو گیا دیوار و در کے درمیاں مخور سعیدی
 چھپا کے رکھ لیا پھر آگی کے شیشے کو اس آئینہ میں تصورت بگرتی جاتی ہے کشور ناہید
 غفلت زدؤں کے شر میں ہشیار کون ہے جب ہم ہی سور ہے ہیں تو ہشیار کون ہے کمار پاشی
 گھر سے مسجد ہے بہت دور چلو یہ کر لیں
 کسی روتے ہوئے پچھے کو ہنسایا جائے
 میں چ کھوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی وہ جھوٹ بولے گا اور لا جواب کر دے گا پروین شاکر
 سخوں کو غم بے سمندر کے ذلک ہونے کا
 کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈوبنے کا
 کام آسائ ہو تو دشوار بنا لیتا ہوں راد چلتا ہوں تو دیوار بنا لیتا ہوں شاذ تکانت
 خود سے زیادہ تجھ پر مجھے اعتماد تھا افسوس تو بھی میری حفاظت نہ کر سکا محمد علوی
 گھرے نیلے پانیوں میں جانے کیا انجام ہو
 سانس لے لیں اس جزیرے کی ہوا ہے آخری مباب دانش
 بہت سے لوگ ہیں ملٹے پھر تر رہتے ہیں یہ کام پہلے بھی ہوتا تھا بھی ہوتا ہے مظہر امام
 مسلسل دل اموکرنا جیہیں کوبے شکن رکھنا
 بہت آسائ نہیں سینے میں زخموں کا چمن رکھنا صدیق مجیدی

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے
 میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے افتخار عارف
 ارزان نہ کرے کوئی متاع سخن کر ہم لفظوں کا اعتبار بڑھانے کو آئے ہیں اختر پیامی
 یہ سوچا تھا کہ پتھر من کے جی لوں سواندر سے پکھلتا جا رہا ہوں سلیم احمد
 کچھ اصولوں کا نشہ تھا کچھ مقدس خواب تھے
 ہر زمانے میں شہادت کے یہی اسباب تھے

حسن نعیم

یہ سارا جسم تھک کے بوجھ سے دہرا ہوا ہو گا
 میں سجدے میں نہیں تھا آپ کو دھو کا ہوا ہو گا
 چلنے کو چل رہا ہوں پر اس کی خبر نہیں
 میں ہوں سفر میں یا مری منزل سفر میں ہے محی الدین شیم
 چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی نہیں نشہ کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے شب جعفری
 نہیں دنیا بنی تو اس کے بالکل مختلف ہو گی
 خدا شجاعت کا ہو گا اور مخلوقات پتھر کی
 ہماری موت کوئی حادثہ تھی اظفَر
 یہ اک رچی ہوئی سازش تھی ورنہ رو تا کون انغُفر جمیل
 ستم کی انتبا پر چل رہی ہے یہ دنیا کس خدا پر چل رہی ہے خورشید اکبر
 جنگلوں میں گھومنے پھرتے ہیں شروں کے فتحیہ
 کیا درختوں سے بھی چھن جانے گا عالم وجد کا
 ان حوالوں سے غزال کی وسعت اور مناسیں کی نوبیت کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ
 غزال میں عشق، معاملات و کیفیات اور واردات عشق کے مادوں انسانی زندگی کے مسائل دنیا
 کی بے شماری اور اہل دنیا کی روایی، زمانے کے حالات، انفرادی و اجتماعی زندگی کے تجربات اور

تصوف و اخلاق۔ نفیات انسانی کے نکات و اشارات، تہذیب و معاشرت کے اصول و معاملات جیسے تمام مضمایں شامل ہیں بقول فراق :

”غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے“

یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے

زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی انہی انتہاؤں یا فہمہاؤں کا مترنم

خیالات و محسوسات نہ جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و

انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اس کا نام غزل ہے۔“

(غزل کی ماہیت وہیت۔ فراق گور کچوری)

بہر کیف یہ تو غزل کے سلسلے میں چند وضاحتیں تھیں مگر غزل کی صنف اور اس کی حقیقت و ماہیت کو سمجھنے کے لیے پہلے غزل کی تعریف پھر اس کے اجزاء ترکیبی سے بحث کرنا ضروری ہے۔

غزل کی تعریف کرتے ہوئے اس غلط اعام مفروضے کو دہرانا نہیں چاہتا کہ غزل دراصل ”حدیث بازنان کردن است“ غزل کا یہ تصور غلط ہے۔ غزل دراصل مخصوص لفظیات اور عالمتوں کے ذریعے حسن و عشق، کیفیات و واردات عشق، اخلاق و تصوف، فلسفہ و حکمت، اسرار و موز حیات و کائنات کی عقده کشانی اور زمانے کے حالات و کوائیں بیان کرنے کا فن ہے جس میں حادی رجحان حسن و عشق کا ہے۔ غزل کی مخصوص لفظیات سے مراد یہ ہے کہ غزل تمام شعری انساف میں نازک ترین صنف ہے جو نامانوس، ثقلی، ادق، بعید از فہم الغاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ غزل کے الغاظ نرم و شیریں، سادہ و وکیش اور موصوع کے اعتبار سے بلند آہنگ بھی ہو سکتے ہیں مگر انداز میں والسانہ پن، بے ساندگی اور آمد کی کیفیت کے ساتھ ساتھ اصل چیزوں ہے جس کی طرف غالب نے اشارہ کیا تھا۔

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو

بنتی نہیں ہے باود و ساغر کے بناء

غزل دراصل رمزیت و ایمائیت کافن ہے اور غزل میں معنوی و سعیت و تسداری علامتوں کے سبب پیدا ہوتی ہے۔ غزل میں براہ راست باتیں کرنے کا انداز کم ملے گا۔ یہاں باتیں پر دے میں ہوتی ہیں اور یہ منزل فنکار کے لیے بڑھی کٹھن منزل ہوتی ہے ذرا سی لغزش سے شعر میں ابہام بھی پیدا ہو سکتا ہے اور فنکاری سے شعر میں معنوی و سعیت پیدا ہو سکتی ہے۔ غزل کی چند مخصوص علامتوں بھی ہیں مثلاً۔ ساقی، میخانہ اور اس کے اوازات جیسے جنون، زندگی، زنجیر۔ بیمار و خزان، گل و بلبل، آشیاں، صیاد، قفس، کاروں، جرس، منزل، دشت و چمن، مقتل، زلف و رخ، گیسو و ابرو، در جاناں، کوئے جاناں، سنگ آستاں، محفل و انجمان، شمع و پروانہ، گردش دوراں، لیلی مجنون، شیریں فرباد، کعبہ و مکانہ، کفر و ایمان، داعظ، شیخ و برہمن، رند و سر مستی، ہوش و مستی، هجر و صالح، حشر و قیامت، آدم و حوا یہ اور ایسی بہت سی علامتوں اپنے مخصوص معانی کے علاوہ سیاق و سبق کے اعتبار سے معانی و مفہوم کے ہزاروں دروازے داکرتے ہیں۔ میرا خیال ہے غزل میں علامتوں کے ذریعے جتنا کام لیا جاتا ہے ویگر شعری اضافے میں نہیں لیا جاتا۔ تغزل اور غزل کی زبان غزل کو ویگر اضافے سے ممتاز کرتی ہے۔ تغزل جسے غزل کا ملبوس کہا جاسکتا ہے غزل کی بنیادی ضرورت ہی نہیں بلکہ اس کا حسن اول ہے۔ یہ دراصل اس کی خصوصی کیفیت ہے جو شعریت اور وجдан سے مل کر غزل کا سانچہ تیار کرتی ہے۔ یعنی مضامین شعر کچھ ہوں اسلوب شعر یا اسلوب غزل ہمیشہ ایک خاص نوعیت کا ہو گا جس میں ایک مخصوص شعری اور وجدانی کیفیت ہوتی ہے جسے ہم تغزل سے موسم کرتے ہیں۔ غزل کی زبان کا معاملہ بھی تغزل سے کس حد تک جزا ہوا ہے۔ یعنی جب تغزل کو بہیت یا اسلوب کی شکل میں دیکھیں گے تو غزل کی زبان میں اس کے ساتھ موافق ضروری ہو گی لیکن یہ سوال یقیناً اٹھتا ہے کہ مختلف حالات اور مختلف ادوار میں غزل کی زبان توبہ اتی رہتی ہے اور اس تبدیلی کے باوجود تغزل موجود رہا ہے۔ تو سوال یہ ہے غزل کی زبان بدلتے ہوئے حالات میں اپنی کیا نو عیت رکھتی ہے اس سلسلے میں بس اتنا کہنا کافی ہے کہ عدم بے عمد تبدیلوں کے مطابق غزل کی زبان بھی تبدیل ہوتی رہتی ہے اور یہ تبدیلی محض

مستحسن ہی نہیں بلکہ غزل کے روشن امکانات کا اشارہ بھی ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں یہ کہا جاتا ہے کہ موضوع کے اعتبار سے اسلوب میں تبدیلی واقع ہوتی ہے مگر غزل میں اکثر یہ دیکھا جاتا ہے کہ موضوع غزل سے متاثر ہوتا ہے۔ مختصر ایہ کہا جاسکتا ہے کہ غزل کی زبان نے ہمیشہ موضوع و اسلوب کی ایک اکائی قائم رکھی ہے اور یہ اس کا بنیادی وصف ہے۔

غزل کے تمام اشعار اپنے طور پر ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں چونکہ فکر و احساس اور جذبہ و تخیل سے بھر پور ہوتے ہیں۔ یہاں کسی خیال کو تمکیل کے ساتھ پیش کر دینا کسی بڑے فنی کارنامے سے کم نہیں۔ لبلاغ و ترسیل تو ہر فن کا جو ہر ہوتا ہے مگر غزل میں لبلاغ و ترسیل کا حسن کس قدر نکھر کر سامنے آتا ہے اس کا اندازہ کسی شعر کو پڑھ کر ہی ہو سکتا ہے۔ چند لفظوں میں پورا ایک خیال پیش کرنا اور خیال بھی ایسا کہ ایک شعر مکمل افسانہ معلوم ہو۔ ذرا ان اشعار کو دیکھئے۔

دل پھر طوائف کوئے ملامت کو جائے ہے	پندر کا صنم کدھویراں کے ہوئے غالب
ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی	کچھ ہماری خبر نہیں آتی غالب
میر صاحب زمانہ نازک ہے	دونوں ہاتھوں سے تھائیے دستار میر
جو تجھ بدن نہ جینے کو کہتے تھے ہم	سو اس عمد کو اب وفا کر چلے میر
یہی جانا کہ کچھ نہ جانا بایے	سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم میر
سُنِ دکایت ہستی تو درمیاں سے سُنِ	نہ ابتدائی خبر ہے نہ انتا معلوم شاد
خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد	جو چاہے آپ کا حسن کر شدہ ساز کرے صرت
تو پچاکے نہ رہا سے کہ ترا آئینہ ہے دا آئینہ	کے شکستہ ہو تو عزیز ترے نگاہ آئینہ ساز میں اقبال
ان تفصیلات سے غزال کی جو مجموعی خصوصیات انہر کر سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں کہ غزل میں داخلی کیفیات و واردات کی ترجیحی زیادہ ہوتی ہے، غزل میں سوزہ گداز اور تاثیم ضروری ہے۔ غزل کی زبان میں زمینت، مامامت، شیرینت اور اسلوب کا سلیمانی اور سادہ، عام فہم اور دلکش ہونا ضروری ہے، غزل کے لب و بجھ میں بے تکلفی، بے ساختگی ضروری ہے، صداقت، خلوص اور انسانی ہمدردی غزل	

کا خاصہ ہے۔ بہر کیف اب تک غزل کی معنوی خصوصیات سے جھٹ تھی۔ اب بیت کے اعتبار سے غزل کے عناصر ترکیبی کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔

غزل کے اجزاء ترکیبی میں امطلع ۲ مقطع ۳ ردیف ۲ قافیہ اور ۵ بحر شامل ہیں۔

غزل کا پہلا شعر جس کے دونوں مصرے آپس میں ہم ردیف ہوتے ہیں اسے مطلع کہا جاتا ہے۔ مطلع دراصل غزل کی بحر اور آہنگ کو طے کرتا ہے۔ اس کے بعد کے تمام اشعار آپس میں ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ مطلع کے بعد اگر دوسرے شعر کے دونوں مصرے بھی ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں تو اسے حسن مطلع کہا جاتا ہے اور غزل کے سب سے عمدہ شعر کو بیت الغزل کہا جاتا ہے۔ غزل کے جس آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے اسے مقطع کہتے ہیں۔ غزل میں اشعار کی تعداد کم سے کم ۲ اور ۵ ہوتی ہے اور زیادہ سے زیادہ سترہ (اکثر ماہرین یہی مانتے ہیں) اگر اس کے بعد اور اشعار کہنے ہوں تو درمیان میں ایک مطلع کہنا ضروری ہے اس طرح ایک غزل اور سے غزلہ وجود میں آتے ہیں۔ غزل کے اشعار کی تعداد کے سلسلے میں مختلف خیالات ہیں مگر اساتذہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مجموعی طور غزل کے اشعار کی تعداد جفت میں ہو تو بہتر ہے۔ غزل میں قافیہ و ردیف کی پابندی کا مطلب یہ ہے کہ مطلع کے علاوہ غزل کے تمام اشعار کے آخری مصرے میں ایک خاص لفظ (خواہ، اسہم ہو یا فعل) مکر ر آتا اور اس سے پہلے ہم وزن ہم آہنگ انداز مکر ر آتے ہیں انہیں قافیہ کہا جاتا ہے۔ مثلاً میر کا یہ شعر ۔

فقیران آئے صد اکر چلے

میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

اس غزل کی ردیف کر چلے ہے اور قوانی صدا، دعا، ادا، وغیرہ ہیں۔ غزل میں اگر چہ بیت کا بھی ایک نیا تجربہ کیا گیا ہے اور غیر مرذف غزلیں بھی کہی گئیں مگر ایسا لگتا ہے غزل کی پابندی شائستہ غزل کو زیادہ پسند ہیں اس لیے اس طرح کے تجربات مقبول نہ ہو سکے۔

بہر کیف غزل میں ردیف و قافیہ کی پابندی صرف لفظوں کی تک بندی یا ہم آوزو، ہم آہنگ الفاظ کو پیش کرنا نہیں بلکہ ردیف و قافیہ جیت کے اعتبار سے غزل کا محور ہے بقول مسعود حسین خاں :

”ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاعثت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گزرنا پڑتا ہے۔ محاورات زبان کے لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل ہیں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ثوٹ پڑتی ہیں۔“
(مضمون غزل کافن۔ مسعود حسین خاں)

گویا غزل گو کے لیے ردیف و قوافی کا اختراع ان کے فن کا مقاضی ہے بالخصوص ردیفوں کی اختراع تو مکمل مہارت اور زبان پر دسترس چاہتی ہے کیونکہ رواں دواں اور مترنم ردیغیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافہ کرنا مشکل ہے البتہ مرکب اور امدادی افعال سے مددی جا سکتی ہے گویا محمد و داڑھے میں وسعت اور فنکاری زبردست مشق دریافت چاہتی ہے۔

بھر دراصل غزل کی زمین کو طے کرتی ہے۔ ردیف اور قافیہ بھر کی ہی تر گنوں اور اڑوں پر بل کھاتی اور ابھر لتی ہے۔ ردیف اور قافیہ بھر کے تاج ہوتے ہیں اسی سے شعر میں موزوں نیت شعريت اور موسیقت پیدا ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے شاعروں کے لیے بھروں کا انتخاب بھی ایک اہم مرحلہ ہے۔ انھیں تمام مشکل ترین مراحل سے گذر کر غزل روچ شاعری ہنپاتی ہے۔ غزل میں بھر و وزن اور ردیف و قوافی کے سلسلے میں نور الحسن باشی کا خیال ہے کہ :

”شاعری اگر تتوں جانس مترنم خیالات کا انعام ہے تو غزل سے بہتر کوئی جیت اس شعری جذبہ کے انعام کی نہیں کسی زبان میں غزل سے بہتر ایجاد

نہیں ہوئی اور ممکن بھی نہ تھی۔ کیونکہ قوافی کی کثرت جتنی ہماری زبان میں ہے کسی دوسری زبان میں نہیں مصر عوں میں بھر کی یکسانی، قافیوں کی سکرار آخر میں ردیف کی وجہ سے صوتی ہم آہنگی یہ سب مل کر غزل کی ساخت میں خود ہی تال و سر، نغمہ و صوت کی خوش آئندہ لے پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسی شعر نوازی پھر کسی موسیقی کے ساز یا گوئے کی راگ کی محتاج نہیں رہ جاتی۔ دنیا کی کسی زبان کی شاعرانہ لے کو لجھنے تقریباً سب کسی نہ کسی راگ کے سارے چلتی نظر آئیں گی۔ لیکن ہماری غزل اپنی ساخت کے اعتبار سے خود ہی ایسی چیز ہے جو آدمی کو متر نم بنا نے، گانے، یا گنگنا نے پر مجبور کر دیتی ہے۔ محض اس کا پڑھ لینا ہی نغمہ نوازی کو مائل کر دینے کے لیے کافی ہے یہ غزل کی بہت بڑی خوبی اور بڑی خصوصیت ہے۔“

(مضمون: غزل کا نیارنگ ترجم۔ نور الحسن ہاشمی)

غزل کی بہیت کی اس حدث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ غزل کی بہیت بھی اپنے چند امتیازی اوصاف کے سبب مقبول و محبوب رہی ہے۔

ان تفصیلات کے بعد غزل کے عروج وارتقا کا اجمالی جائزہ پیش کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ تاکہ غزل کے نشیب و فراز کے مراض اور اس کے مختلف رنگ و آنکھ کا پتہ چل سکے۔ اردو غزل کے ابتدائی سفر میں جو نام ہمارے سامنے آتے ہیں ان میں سلطان محمد قلی، سلطان محمد قطب شاہ، خاگی، نور تی اور غواصی اہم ہیں جن کی شاعری غزل کے رنگ و آنکھ کے ابتدائی نقوش معلوم ہوتے ہیں ان کی زبان یوں تو خاص و کنی تھی اگر انہیں نقش اول تسلیم بھی کر لیں تو نقش اول تو ہمیشہ تراش و خراش کا محتاج ہوتا ہے جو بعد میں نکھ کر اپنی شافت بناتا ہے۔ یہاں صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

پیاسا ہوں دھرتے بہت آب کوثر	تو شاہاں اپر مجھ کھس ہنایا	سلطان محمد قلی
پیا سانوالا من ہمارا بھلایا	نزاکت عجب سبز رنگ میں دکھایا	محمد قطب شاہ

لیکن دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو غزل کو پہلی دفعہ ہبھی سطح پر ولی دکنی نے ہی مرتب و مزین کیا اور اس صنف کے لیے مستقبل کی راہیں کھول دیں اسی لیے انھیں اردو غزل کا ”ابوالآباء“ کہا جاتا ہے۔ ولی نے جس انداز سے زبان ریختہ میں غزل گوئی کی کہ غزل ایک ہی جست میں دکن سے شمال کا سفر طے کر لیتی ہے اور شمالی ہند میں تواہل یہ ہوا کہ غزل کا ذکر نکاہر چہار جانب بننے لگا۔ ولی کے ہم عصر دکنی شعر امیں سر آج، داؤد، عزلت اور عاجز خصوصیت سے قابل ذکر ہیں جنھوں نے خالصتاً دکنی زبان استعمال نہیں کی بلکہ ان کی زبان پر شمالی ہند کے اثرات زیادہ نظر آتے ہیں شمالی ہند میں پہلے دور کے شاعروں میں خان آرزو، شرف الدین مضمون، یکرگنگ، آبرو، فغال، شاگر، اور شاہ حاتم وغیرہ اہم ہیں جنھوں نے ولی کی پیروی میں غزل کی صنف میں طبع آزمائی کی اور غزل میں صنعت کاری کی ایسی ہوڑ مچی کے اردو شاعری بدنام بھی ہوئی۔ لیکن یہ ایسا مگر کے نام سے ایک ایسا وفتی رجحان تھا جسے خود اس عمد کے شاعروں نے بعد کو ترک کر دیا۔ اس کے بعد غزل کا وہ دور سامنے آیا جسے عمد زریں کے نام سے یاد کرتے ہیں یعنی میر و سودا کا عمد۔ اس عمد میں غزل کی صنف نے خوب خوب ترقی کی۔ میر نے غزل کو غزل نے میر کو اپنی بنا دیا۔ خواجہ میر درد نے اس عمد میں غزل کو ایک اور اب واحبہ عطا کیا اس طرح اس عمد کی غزل سادگی، سلاست، تصوف، دلائلی اور وجہانی کیفیات کی ترجمانی وغیرہ نے غزل کو دلکش و دلپذیر بنا دیا۔ پھر غالب اور مومن کے عمد میں غزل نے اپنے اندر وسعت پیدا کی مخصوصیں میں جدت و ندرت نظر آئے لگی، عشق، محبت اور فکر و فلسفہ کی آمیزش نے غزل کو میخ دو آتش بنا دیا۔ غالب و مومن تک غزل کے ارتقائی سفر میں مصحفی انشا، جرات آتش و ناخ وغیرہ شریک رہے جس کے درمیان پچھے معرے بھی ہوئے پچھے بے راد رہی پیدا ہوئی اور پچھے ثابت انداز فکر اختیار کیا گیا۔ اس طرح، بلی و بستان سے الگ کم منوئی و بستان نے اپنی ایک شناخت قائم کی جہاں داغیت کے بجائے خارجیت پر زور ملتا ہے مخفیہ یہ ہوئے کے غزل کے وہ اوصاف جو عمد میر نے غزال کو پوشئے تھے غزال ان سے محروم ہوئی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن مختصر عرصے میں ہی غزل کی عزت و

عظمت کو غالبہ نے سبھالا دیا اس طرح غالبہ، میر کے بعد اردو غزل کا دوسرا نقطہ عروج بن کر سامنے آئے۔ انھوں نے غزل کو اس قدر نیا پن دیا کہ وہ ماہیہ ناز صنفِ سخن میں گئی۔ میر نے اگر ایک طرف غزل کو زمین سے جوڑنے کی کوشش کی اور وارداتِ قلب کے انہمار کا ذریعہ بنایا تو غالبہ نے اس میں فلسفہ حیات و کائنات کا رنگ بھر کر بے مثال اور لا زوال کر دیا۔ اور موسم نے خیالات کی نزاکت کے ذریعے اپنی شناخت بنائی۔ ذوق نے غزل میں دقيق مضمایں کی روایت کا آغاز کیا اور زبان کی شلگنتگی پر خصوصی توجہ دی۔ بہادر شاہ ظفر نے اثر انگیزی کے ساتھ مخصوص اب وابحہ میں کیفیاتِ دل بیان کیا۔

اس سے قبل کہ اردو غزل اپنا ارتقائی سفر طے کرتی ہوئی شاعرِ مشرق محمد اقبال تک پہنچےدواہم ناموں کا تذکرہ ضروری اور لازمی ہے اور وہ نام یہ داغ دہلوی اور امیر میانی جن کی غزلوں کی بعض دیگر خصوصیات کے ساتھ ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے یہاں اردو غزل کی تاریخ میں شاید پہلی مرتبہ دہلوی اور لکھنؤ کے مزاج شعری کا امتزاج ملتا ہے۔ اقبال کو عام طور پر نظم کا شاعر سمجھا گیا لیکن حقیقت تو یہ ہے کہ ان کی غزلیہ شاعری بھی اپنے اندر وہی نکتہ بخی رکھتی ہے جو نظم میں اقبال کی خاصیت ہے۔ اس دور کے بعد جگر، اصغر، فائل، حسرت اور شاداہم شاعر ہیں بعد ازاں فراق اردو غزل کی دنیا میں ایک نئی آواز کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ اس آواز کے ساتھ ناصر کا فتحی کا حزن شامل ہوتا ہے۔ اور فیض کی انتقالی لے اور پھر آگے بڑھ کر مجروح کا تغزل، مجاز کی انتقالیت، سردار جعفری اور پرویز شاہدی کی بلند آہنگی۔ پھر ۲۰ء کے بعد غزل کا ابھی یکسر تبدیل ہوتا ہے اور یہ عمد نو کے تقاضوں کا استقبال کرتی ہے۔ ان میں حسن نعیم، شاذ تمکنت، منیر نیازی، شرت بخاری، اور فراز، ظفر اقبال، شکیب جلالی، جون ایلیا، بآلی، مظہر امام، شریار، مخمور سعیدی، سلطان اختر، صدق مجیدی، عرفان صدیقی، حسین تابش، باقر مهدی، ساقی فاروقی، مظفر حنفی، کشور ناہید، پروین شاکر، کمار پاشی، وہاب دانش، افتخار عارف، پرکاش فکری اور بہت سارے دوسرے نام غزل کو نئے تجربات اور نئے ذاتے سے روشناس کرتے ہیں۔

مثنوی

شعری اصناف میں مثنوی کا دامن سب سے زیادہ وسیع ہے اور بااتفاق رائے اردو میں بیانیہ شاعری کی معراج مثنوی کو تسلیم کیا گیا ہے۔ مثنوی میں افسانویت اور شعریت بیک وقت دونوں موجود ہیں۔ اس میں مسبوط و منظم خیالات، کیفیات، احساسات اور تاثرات و واقعات پیش کرنے کی سب سے زیادہ گنجائش ہے اس لئے اصناف شاعری میں مثنوی کو اہم مقام حاصل ہے۔ اردو شاعری میں مثنوی کی قدامت و اولیت مسلم ہے اسی سے اردو میں منظوم و استانوں کا آغاز بھی ہوتا ہے جو دراصل تند ہی اور معاشرتی زندگی کا اشارہ یہ ہے۔

لفظ ”مثنوی“ یوں تو عربی لفظ ہے حالانکہ عربی ادب میں اس طرح کی کوئی صنف رائج نہیں رہی البتہ اردو مثنوی فارسی مثنوی کے تبع میں شروع ہوئی اور حقیقت یہ ہے کہ فارسی میں مثنوی کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ فارسی کی بہت سی مثنویاں آج بھی عامی ادب میں اپنا مقام رکھتی ہیں۔ مثلاً ”شاہنامہ فردوسی“، ”مثنوی معنوی“، ”بوستان سعدی“ وغیرہ فارسی میں مثنویوں کے عروج کا ایک خاص دوڑ رہا ہے جس میں صنف مثنوی نے خوب خوب داد حاصل کی اور اپنا سکد اس طرح جمایا کہ غزل کی مقبولیت سے بھی اس پر کوئی آج نہیں آئی۔ اور اردو میں بھی شاعری کی ابتداء مثنویوں سے ہی ہوتی ہے۔ اردو زبان کے فروع وار تقا میں جن سو فیائے کرام کا نام آتا ہے۔ انہوں نے پیغام رسانی، درس و تدریس اور اخلاقی نصیحت کے لئے اسی صنف سخن کا سمارالیا۔ ان میں ادبی خوبیاں اگرچہ کم ہیں مگر ابتدائی نقوش ہونے کی

وجہ سے ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

جمال تک لفظ "مثنوی" کے لغوی معنی کا تعلق ہے تو اتنا واضح ہے کہ "مثنوی" عربی لفظ ضرور ہے مگر اس کا تعلق عربی کی کسی صنف سے نہیں۔ مثنوی چونکہ لفظ شنی سے مأخوذ ہے جس کا لفظی معنی "دو دو کیا گیا" نقل کے مطابق اصل "جوڑ۔ جوڑ" کے ہیں۔ اس معنی کی مناسبت مثنوی کی ہیئت سے ہے۔ مثنوی کی ہیئت یہ ہے کہ اس کے دونوں مصروع ہم قافیہ ہوتے ہیں اور حسبِ ضرورت قوانی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ اس صنف میں اشعار کی تعداد متعین نہیں۔ عموماً مثنویاں طویل ہوتی ہیں جن میں ہزاروں اشعار ہوتے ہیں اور اشعار مسلسل ہوتے ہیں جس میں کوئی بیئتی رکاوٹ نہیں ہوتی نظم کی طرح بند و قوانی کی تقسیم تسلسل کو روکتی نہیں بلکہ مثنوی میں مسلسل اشعار کے سبب نشری داستان کی طرح ربط و تسلسل قائم رہتا ہے۔ مثنوی کی یہی خوبی بیانیہ شاعری میں ممتاز ہاتا ہے۔ مثنوی کی اسی بیئتی خصوصیات اور موضوعی وسعت کے پیش نظر احسن مادر ہر درمی لکھتے ہیں :

"نظم کی تمام اصناف میں مثنوی ایک خاص حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی وسعت، اس کی ہمہ گیری اور اس کے فوائد سب سے زیادہ اور سب پر حاوی ہیں۔ جذباتِ انسانی، مناظر قدرت، تاریخی و اجتماعی جس خوش اسلوبی اور رواںی سے مثنوی میں سما کتے ہیں ان کی اتنی گنجائش کسی صنف سخن میں نہیں۔ زندگی کے تمام سوانح رزمیہ ہوں یا تاریخی، عشقیہ ہوں یا اخلاقی، فلسفیانہ ہوں یا افسانہ، غر غر کہ تخيیل کی کمپت مثنوی میں ہوتی ہے۔ اس آسانی اور وسعت کا سبب یہ ہے کہ مثنوی میں بالخط قافیہ وردیف ہر شعر جداگانہ ہوتا ہے۔ قصیدہ و غزل کی طرح ایک ہی قافیہ پر اس کی بنیاد نہیں ہوتی۔ اشعار کی تعداد بھی محمد وہ

نمیں۔ ایک سے ہزار بھنگ لاکھوں تک اختیار ہے۔ ”

(مقدمہ کلیات ولی۔ احسن مادر ہروردی ص ۷۷)

مثنوی کے موضوعات میں رزم و بزم، حسن و عشق، تمذیب و اخلاق، تصوف و فانس، تاریخ و سوانح سب شامل ہیں۔ لیکن اردو میں عشقیہ مثنویاں زیادہ لکھی گئیں جن میں فوق الفطری عناصر زیادہ ابھر کر سامنے آئے اور جدید دور میں قومی، ملی، ملکی اور سماجی مسائل پر بھی مثنویاں لکھی گئیں ہیں۔

جبکہ مثنوی کے لوازمات و مہاذیات کا سوال ہے تو یہ امر ملحوظ نظر رہنی چاہئے کہ شروع میں داستانی رنگ، قافیہ کی پابندی اور ربط و تسلسل کو ہی اہمیت دی گئی لیکن تبدیر صح شاعروں کے تجربے نے اس میں بہت سی چیزیں شامل کر لیں مثلاً حمد، نعمت، منقبت، مدح حاکم، مدح شعر اور دعا وغیرہ کو مثنوی کے اجزاء ترکیبی میں شامل کیا جانے لگا لیکن ابتداء سے اب تک کی مثنویوں کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ تمام مثنویوں میں ان اجزاء کا اہتمام نہیں کیا گیا ہے لہذا مثنوی کے اصل ارکان میں یہ شامل نہیں۔ پروفیسر محمد عقیق نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ :

”حقیقت تو یہ ہے کہ مثنوی نگار شعرانے صرف بیان واقعات، قصہ اور اس قصہ میں ابتداء، مختہا اور اختتام کو ملحوظ رکھا ہے۔ اب اس کو چاہے ارکان مثنوی سمجھا جائے یا مثنوی کے لوازم۔“

(اردو مثنوی کا ارتقا۔ شمالی ہند میں ص ۲۰)

حالی جو اردو ادب میں اصول تنقید کے باñی ہیں ”مقدمہ شعرو شاعری“ میں مثنوی پر تنقید بی نگاہ ڈالتے ہوئے انہوں نے مندرجہ ذیل اصول قائم کئے ہیں :

۱۔ ربط کا مہم ہو جو کہ مثنوی اور ہر مسلسل نظم کی جان ہے۔

۲۔ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد نا ممکن اور فوق العادت با توں پر نہ رکھی

جائے۔

۳۔ انتادور جہ کا مبالغہ بھی اس سے زیادہ نہیں ہو ناجاہئے کہ جو کسی چیز کی تعریف یا مدح یا ذم میں کہا جائے۔ گوہ اس چیز کے حق میں صحیح نہ ہو مگر کسی چیز پر صادق آسکتا ہو، نہ یہ کہ دنیا میں کوئی چیز اس کی مصدقہ نہ ہو۔

۴۔ متعضنے حال کے مطابق کلام ایراد کرنا چاہئے۔ خاص کر قصے کے بیان میں ایسا ضروری ہے۔

۵۔ جو حالت کسی چیز یا کسی مکان یا کسی شخص وغیرہ کی بیان کی جائے وہ لفظاو معنا بخرا اور عادت کے موافق ایسی ہوئی چاہئے جیسے فی الواقع ہوا کرتی ہے۔

۶۔ قصہ میں ایسی بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب نہ کرے۔

۷۔ قصے کے ضمن میں کوئی بات ایسی نہ کی جائے جو تحریج اور مشاہدہ کے خلاف ہو۔

۸۔ قصے میں ان ضمنی باتوں کو جو صاف صاف کرنے کی نہیں، رمز و کناہیں میں بیان کرنا ضروری ہے۔

(مقدمہ شعرو شاعری ص ۲۵)

حالی کے بعد یہی نے متنوی کو تنقیدی نظر سے دیکھا اور شعر الہم جلد چہارم میں درج ذیل اصول وضع کئے۔

"(۱) حسن ترتیب (۲) کیر یکٹر (۳) کیر یکٹر کا اتحاد (۴)

واقعہ نگاری۔ (الف) واقعہ نگاری کا کمال یہ ہے کہ جس چیز کا بیان کیا جائے کہ جس طرح ایک ماہر فن کرتا ہے، یعنی اس کی تمام اصل خصوصیات و جزئیات بیان کی جائیں۔

(ب) واقعہ نگاری میں جزوی باتوں کو نظر انداز نہ کیا

جائے۔ (ج) واقعہ نگاری میں ایسی کوئی بات نہ آئے جس

سے واقعہ نا ممکن یا مشکوک ہو جائے۔“

(شعر الجم جلد چہارم ص ۲۰۱-۳)

حالی اور ہلکی کے یہ وضع کردہ اصول تشنہ ہیں چونکہ ان میں جذبات نگاری اور زبان و بیان یا اسلوب کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ حالانکہ مثنوی کے لئے یہ لازمی غصر ہے۔ البتہ گیان چند جیمن نے اپنی کتاب میں مثنوی کی جن خوبیوں کو گناہیا ہے اور ان کی روشنی میں جو اصول وضع کئے ہیں وہ یقیناً قابل غور ہیں۔ گیان چند کے مطابق مثنوی کی مندرجہ ذیل خوبیاں ہیں۔

(۱) حسن تعبیر (۲) زبان و بیان (۳) کردار نگاری (۴) منظر نگاری (۵) جذبات نگاری (۶)
ہم عصر تندیب کی موقع کشی۔“

(اردو مثنوی شامی تندیب ص ۸۰-۸۷)

گیان چند جیمن نے جن عناصر کا ذکر کیا ہے وہ یقیناً مثنوی کی تخلیق کی روح ہیں۔

اردو میں مثنوی نگاری کی ابتداد کن سے ہوتی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ دکنی دور مثنوی کا ہی دور ہے۔ ولی سے قبل دکن میں بے شمار مثنویاں لکھی گئیں جن میں کچھ کی حیثیت مخصوص ابتدائی نقوش کی ہے تو چند مثنویاں نسایت ہی اعلیٰ پیمانے کی ہیں۔ دکن کی سب سے قدیم مثنوی ”کدم راو پدم راؤ“ ہے جس کے مصنف فخر دین نظامی ہیں۔ اس کے بعد اشرف بیانی کی مثنوی ”نوسریار“، فیروز بید دی کی ”پرت نامہ“ اس کے بعد شیخ بہار الدین، سید ہاشم، شمس العشق میراں جی وغیرہ کی مثنویاں صوفیانہ رنگ میں ڈوبنی ہوئی ہیں۔ اس کے بعد قلب قطب شاہ کے درباری شاعر ملا وجہی کی مثنوی ”قطب مشتری“ کو کافی شرفت ملی پھر اس کے بعد ادبی مثنویوں کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے۔ ان میں غواصی کی ”سیف الملک و بدائع الجمال“ اور ”طوطی نامہ“، مقتصی کی ”چندر بدن میمار“ امین کی ”بهرام و حسن بانو“، ملک خوشنود کی ”بہشت بہشت“، امن نشا طی کی ”چھول بن“، نصرتی کی ”گلشنِ عشق“ اور ”علی نامہ“، طبعی کی ”بهرام و گل اندام“، باشی کی ”یوسف زلینخا“، رستمی کی ”خاور نامہ“ وغیرہ دکن کی مشہور مثنویاں

ہیں ان میں سے پیشتر ایسی مثنویاں ہیں جن میں فوق الفطری عنانصر کی کار فرمائی ہے اور چند ایسی بھی ہیں جن میں قصے کے پیرائے میں جذبات نگاری کی گئی ہے۔ بہر کیف دہستان دکن کی ان مثنویوں میں کہیں ایران اور اسلامی روایات کا رنگ ملتا ہے تو کہیں ہندوستانی فضاء یہاں عشقیہ، تاریخی، رزمیہ، متصوفانہ ہر رنگ کی مثنوی موجود ہے۔

شمالی ہند میں مثنوی نگاری کے جائزے کے لئے اسے دو حصوں میں تقسیم کر کے دیکھا جاسکتا ہے۔ دلی اسکول اور لکھنؤ اسکول، دلی اسکول میں مثنوی نگاری کے سلسلے میں سب سے پہلا نام جعفر زٹلی کا آتا ہے بقول گیان چند:

”دلی میں مثنوی نگاری کی ابتداء کا شرف بدناام شاعر
جعفر زٹلی کو ہے۔ اس کا زمانہ ۲۵۸۱ء تا ۱۳۱۴ء ہے۔“

(رسالہ نگار۔ اضافہ سخن نمبر ص ۷۷)

گیان چند جیمن نے زٹلی کی دو مثنویوں ”ظفر نامہ اور رنگ زیب“ اور ”طوطی نامہ“ کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد فائز کا نام آتا ہے جس نے مختصر مثنویاں لکھیں۔ فائز کے بعد آبرو، ذکر، فضائل علی خان کا نام آتا ہے۔ بعد ازاں عمد میر سودا میں مثنوی میں خوشگوار تبدیلی آتی ہے۔ میر کی مثنویوں میں ”شعلہ، عشق“ کے علاوہ کسی میں طسمات کی دنیا نظر نہیں آتی۔ ان کی دیگر مثنویوں میں سماجی اور معاشرتی فضا نظر آتی ہے۔ ان کی مثنویوں میں ”معاملات عشق“، ”اعیاز عشق“، ”جوش عشق“، ”غیرہ کے علاوہ چھوٹی چھوٹی مثنویاں مثلاً ”گھر کا حال“، ”شکار نامہ“، ”بے ثباتی دنیا“ وغیرہ ہیں۔ سودا نے بھی مثنویاں لکھیں جو مدحیہ اور تجویہ مثنویاں ہیں۔ میر و سودا کے بعد میر سوز، میر اثر، جعفر علی خان حسرت، انشا، رنگمین، مومن، داغ وغیرہ کے نام ہیں۔

دہستان لکھنؤ میں دراصل مثنوی کا عروج ہوتا ہے۔ اس عمد کے ابتدائی مثنوی نگاروں میں مصححتی کا نام نہیاں ہے جن کی مثنویوں کی تعداد تقریباً ۷۰ میں ہیں ان میں ”جر المحبت“، ”کو شرت ملی۔“ اس ابتدائی دور میں مرزا علی اطف کی مثنوی ”نیرنگ عشق“ کا نام آتا

ہے۔ یوں تو ابتدائی عمد میں عیش، اختر، نائم، میر جعفر، فضیح، اشک وغیرہ کے نام بھی آتے ہیں جنہوں نے محض طبع آزمائی کے لئے مشنویاں لکھیں۔

لکھنو میں مشنوی کا معیار دور متوسط میں عروج کو پہنچتا ہے جب میر حسن کی مشنوی ”سحر البيان“ دہستان دلی میں مقبولیت حاصل کر چکی تھی۔ بقول پروفیسر سروری :

”متوسط دور میں مشنوی کا معیار لکھنو میں دراصل میر حسن

کی مشنوی ”سحر البيان“ کے لکھنے جانے کے بعد بلند ہوا۔

حسن اتفاق سے یہ مشنوی لکھنو کے ادبی ارتقا کے ابتدائی

زمانہ میں لکھی گئی اور اس لئے بعد کے مشنوی نگاروں کے

سامنے ایک بعد معيار قائم ہو گیا۔ اس معيار تک پہنچنے کی

اکثروں نے سعی کی لیکن وہاں تک نہ پہنچ سکے۔“

(اردو مشنوی کا ارتقا۔ ص ۱۲)

میر حسن سے پہلے شماں ہند میں غزل کے فروع کا دور تھا اور مشنوی کو غزل کے مقابلے میں قبول عام کم حاصل ہوا تھا۔ میر حسن نے بے نظیر اور بذریعہ منیر کی داستان کو نظم کا جامہ پہنا کر اعلیٰ درجے کی بیانیہ شاعری کی بنیاد ڈالی اور اردو شاعری کے لئے نیا میدان میا کیا۔ چنانچہ ”سحر البيان“ کے بعد منظوم قصوں کو وہ قبول عام حاصل ہوا کہ دلی اور لکھنودوں نوں مرکزوں میں خاص ابہتمام و شوق سے قصے نظم کے جانے لگے۔ زیادہ عرصہ نے گزرے پایا تھا کہ ”گزار نیم“، ”زیر عشق“ اور ”طلسم الفت“ جیسے طویل منظوم قصے سامنے آگئے چنانچہ شماں ہند میں افسانوی مشنویوں کے قبول عام کا دور دراصل ”سحر البيان“ کے بعد شروع ہوتا ہے۔

”دہستان لکھنو“ میں دیاشنکر نیم کی مشنوی ”گزار نیم“ نے بھی شریت حاصل کی اور دہستان لکھنو کو دلی کے مقابلے لاکھڑا کیا۔ ”گزار نیم“ دہستان لکھنو کا اہم ترین کارنامہ ہے۔ پہنچت دیاشنکر نیم کے زمانے میں لکھنو کی شاہستہ و شستہ سماجی و ادبی زندگی سرتاسر مرصع

کاری اور تکلف سے عبارت تھی۔ جگہ جگہ شعر و شاعری کی محفلیں گرم تھیں اور ان میں صائع بدائع اور دیگر شعری نزاکتوں کے چرچے ہوتے تھے۔ دیا مخکر نسیم نے اپنی ذہانت، ذکاؤت، طبائی اور فطری ذوق شعر سے رعایت لفظی اور انشیہ و استعارہ وغیرہ کے استعمال سے لکھنو کے آرستہ و پیر استہ انداز میں معنویت پیدا کر کے چار چاند لگادئے۔ انشیہ و استعارہ کی وجہ سے گزار نسیم کے بیانات میں اختصار پیدا کیا جاسکا اور اختصار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

اردو کی ان اہم مثنویوں کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں مثنوی زگاری کی مستحکم اور طویل روایت رہی ہے اور اس صنف کو جتنی مقبولیت حاصل ہوئی ہے وہ اردو شاعری میں غزل کے بعد اس صنف کو حاصل ہوئی۔ غزل کی مقبولیت، رنگینی بیان، شیرینی زبان، موضوعات کا تنوع، اسرار و موزِ حیات و کائنات کی ترجمانی، اختصار و ایجاز سے بھر پور تغزل کے سبب ہے اور مثنوی کی مقبولیت کا اہم راز داستانی عنصر کی دلکشی اور دلچسپی میں پہنچا ہے۔ غزل اختصار کے سبب آسانی سے پڑھی جاتی ہے۔ اور مثنوی اپنے داستانی عناصر اور انداز بیان کی دلکشی قاری کو پڑھنے پر خود مجبور کرتی ہے۔ اس لئے ذہنی تلمذ ذجو انسان کی جملی خواہش ہے اس کی تکمیل میں مثنوی بہ نسبت غزل کے زیادہ معاون رہی ہے۔ اس کے علاوہ بعض مثنویوں میں غزل جیسی صفات بھی موجود ہیں۔ اختصار و ایجاز کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں اور بعض مثنویوں کے اشعار ایسے بھی ہیں کہ اگر ان کو مثنوی سے الگ کر کے پیش کیجئے جائیں تو تغزل کا اطفاد ہتھیار ہے۔ موضوعات کی سطح پر بھی مثنوی میں تنوع موجود ہے۔ حسن و عشق، رزم و بزم، حرب و ضرب، اخلاق و تصوف اور رموز و اسرار یہ بھی کچھ مثنویوں میں موجود ہیں اس لئے مثنویوں کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا رہا۔ دور جدید کی مثنویاں اس صنف کو مزید تنوع بخشتی ہیں۔ جدید مثنویوں میں بعض صنعتی اور فنی لوازمات کو نظر انداز کر کے صرف بیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے اور قصہ کہانی کے بجائے عقل و فکر پر اس کی بنیاد استوار کی گئی۔ اس شمن میں اقبال کی مثنوی، ”ساقی نامہ“ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ

اور بھی کئی مثنویاں سامنے آتی ہیں جنہیں مثنوی کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ مثنوی میں اس طرح کی جدت اس بات کا اشارہ یہ ہے کہ آج بھی اس صنف کو ناقابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ مگر حقیقت پھر بھی یہ ہے کہ مثنوی بجیادی طور پر منظوم داستان کی حیثیت سے ہی پہچانی جاتی ہے بہ حیثیت منظوم داستان مثنوی یقیناً نہایت وقیع صنف ہے۔ اس میں تند سبی اور تمدنی زندگی کے بے شمار آثار حفاظت ہیں جونہ صرف ادب کے لئے بلکہ تند سبی تاریخ کے نقطہ نظر سے بھی بہت اہم ہے۔

مرثیہ

رہائی شاعری میں اردو مرثیہ کو فنی نقطہ نظر سے ایک خاص عظمت و قار حاصل ہے کیونکہ صرف اردو کو یہ فخر و امتیاز حاصل ہے کہ اس نے مرثیہ کو ایک منفرد صنف سخن کی حیثیت سے متعارف کر لیا، اس کے فنی اور بئیتی لوازمات کا تعین کیا اور دنیا کے شاعری میں رزمیہ نظم نگاری کا بہترین نمونہ پیش کیا۔ اردو کی پیشتر اصناف شاعری فارسی شاعری کی مر ہوں منت ہیں۔ لیکن صرف مرثیہ ایسی صنف ہے جس نے ہندوستان کی سر زمین میں نشوونما پائی اور پروان چڑھی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ فارسی اور عربی میں رہائی شاعری موجود نہیں تھی۔ عربی و فارسی میں رہائی شاعری کے بہت سے نمونے موجود ہیں۔ لیکن ان کی نوعیت جدا گانہ ہے۔ اول تو یہ کہ ان ادبيات میں رہائی شاعری کے لیے کوئی صنف، ہیئت مقرر نہ تھی رہائی شاعری تو دراصل انسان کے سب سے ہرے غم اور صدمہ والم کا بیان ہے اور آپ جانتے ہیں کہ دنیا میں موت سے بڑھ کر اور کوئی غم نہیں اور انسان غم کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتا رہا ہے۔ لیکن نسیانی نقطہ نظر سے غم کے اظہار کا سب سے مناسب اور عمدہ طریقہ یہ ہے کہ دوسروں کو اس میں شریک کیا جائے کیونکہ دوسروں کو شریک بنانے کر ہی غم کو بلکا کیا جاسکتا ہے اور دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مرنے والے کے اوصاف حمیدہ کو بیان کر کے صبر کی راہ تماش کی جائے۔ انسانی غم کے اس پہلو کو نظر میں رکھیں اور شاعری کی ان پہنچادی خصوصیات پر غور کریں کہ وسائل اظہار میں شاعری ہی سب سے بہتر اور موثر و سیلہ۔

انہمار ہے۔ انسان کی داخلی کیفیات اور کوائف کو جس دلگیری اور اثر پذیری سے شاعری بیان کر سکتی ہے نظر میں ممکن نہیں۔ ان حقوق کے پیش نظر رثائی شاعری کی ابتدائی کڑیوں کی تلاش کی جاسکتی ہے۔ صرف اردو اور عربی و فارسی کی بات نہیں بلکہ عالمی ادبیات میں اس کی تلاش و جستجو کی جائے تو خاطر خواہ متانج برآمد ہو سکتے ہیں۔ شاعری کی ابتدائی جذبات کے انہمار کے طور پر ہوتی ہے۔ لہذا ہر ادب کی شاعری میں ایسے سانچے اور موت کے صدمہ جانکاہ پر شاعروں نے ضرور کچھ نہ کچھ لکھا ہوگا۔ عربی و فارسی شاعری میں رثائی کی جو روایتیں موجود ہیں اس کی نوعیت اسی طرح کی ہے۔ یہاں کسی کی موت پر انہمار رنج و غم سے متعلق اشعار مختلف بہنوں میں موجود ہیں اور پوری فنی خصوصیات کے ساتھ مثلًا عربی مراثی اپنے سوز و گدوز اور قوتِ تاثیر، جوش و ولود کے اعتبار سے بے مثل ہیں۔ فارسی شاعری میں بھی یہ خصوصیات عربی سے ہی آئی ہیں البتہ انفرادی سانچے کے ساتھ ساتھ فارسی میں امام حسین اور شہدائے کربلا پر بھی نظمیں لکھی گئی ہیں لیکن مرثیہ (صنفی اعتبار سے) وجود میں نہ آ۔ کاردوں میں ابتدائی دور کی شاعری میں جور رثائی نظمیں ملتی ہیں وہ فرد خاص کی موت پر بنی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی امام حسین اور شہدائے کربلا کے موضوعات بھی ہیں اور اس رثائی شاعری نے مرثیہ کی شکل اس وقت اختیار کی جب شہدائے کربلا کی یاد کے سلسلے میں مختلف اتفاقیات کا انعقاد کیا جانے لگا۔ اعزازداری اور مجلسوں کا اہتمام خاص محرک بنتا ہے۔ نہ ہی نظر سے اہل تشیع شہدائے کربلا کی یاد میں آنسو بہانا کا رثواب مانتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ شہدائے کربلا کی یاد میں گرے ہوئے ایک آنسو کے بد لے ایک گناہ دحلتا ہے اور ثواب بھی حاصل ہوتا ہے۔ فضل علی فضلى کی ”کربل کتھا“ جو اردو نثر کے اسلوبیاتی ارتقائیں اہم مقام کی حاصل ہے کا مطابعہ کریں تو معلوم ہو گا کہ فضلى نے وجہ تایف کاذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ لوگ محرم کی مجلسوں میں کثیر تعداد میں شرکیں ہوتے ہیں۔ جن میں ”روضۃ الشہداء“ کو پڑھا جاتا ہے۔ مگر ان میں سمجھنے والوں کی تعداد بہت کم ہوتی ہے۔ لہذا وہ زین و بکا میں بخوبی حصہ نہیں لے پاتے جس کے سبب ثواب سے محروم رہتے ہیں۔ اسی لیے میں نے اس کاردوں میں

ترجمہ کیا تاکہ لوگ اسے سمجھ سکیں اور اثر انگلیزی کا عمل تیز تر ہو سکے۔ اس سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ کی اصل روح شدائے کربلا کی یاد میں آنسو بھانا ہے۔ اردو مرثیہ کی ابتداء کن سے ہوتی ہے اور اسی وقت اس کو فروع ملتا ہے جب محرم کے سلسلے کے تقریبات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ نصیر الدین ہاشمی دکن میں مرثیوں کی ابتداء کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

”سلطان عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں جشن میلاد مبارک کے جلسوں کے ساتھ ساتھ محرم کی تعزیہ داری میں بھی ترقی ہوئی۔ تمام ممالک محروم سے میں ایام عاشورہ تک نوبت و نقارہ موقوف رہتے۔ گوشت اور پان کے دو کانیں بند ہو جاتیں۔ تمام مسلمان اور ہندو ماتم میں شریک ہوتے تھے۔“

”گوکنڈا میں شاہی عاشور خانے تھے۔ جہاں چودہ علم
چہارہ معصوم کے کھڑے کرائے جاتے۔ روشنی کا خاص
انتظام ہوتا تھا۔ سو سو دو سو چراغ کا ایک برنجی درخت بیٹایا
گیا تھا جو اپنی روشنی سے عاشور خانہ کو منور کر دیتا تھا۔ یہاں
مرثیہ گو اور مداح شد اہر شب کو جمع ہوتے اور اردو میں
مراٹی اور مناقب پڑھتے تھے۔ جب مراسم تعزیہ داری ادا
ہو جاتے تو حکومت کی جانب سے سب کی دعوت ہوتی مگر
اس میں بے گوشت کی نذارہ میں ہوتی تھیں۔ ہر گلی کو چہ
میں بھی ہوتا تھا چھٹی تاریخ کو عاشور خانہ کے باہر کے غلم
انہائے جاتے۔ ان کے مجان ائمہ اطہار ہاتھوں میں مشعل
لیے ہوتے اور ذاکر مداد مرحومہ مرثیہ خوانی اور مدائحی اشعار
پڑھتے ہوئے ساتھ ہوتے۔ دسویں تاریخ کو خود سلطان
عبداللہ سیاہ لباس میں برہمنہ پا علموں کے ساتھ ہوتا تھا۔“
(ضمون دکن میں مرثیہ کی ابتداء۔ مختصر اردو مرثیہ نگاری ام ہانی اشرف)

دکنی ادب کے مطالعہ سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ دکنی شاعروں نے حکمرانوں اور بادشاہوں کے عزماخانوں کے لیے ایسے مرثیے قلمبند کیے جن کے ذریعہ محرم کے دنوں میں سوز و گداز کا ایک خاص ماحول بنایا جاتا تھا۔ یہ تقریباً زیادہ مدد ہبی عقیدت اور اہتمام کے ساتھ بعد میں لکھنؤ میں منائے جانے لگے اور لکھنؤ کی سرزین ہے جس نے اردو مرثیہ جیسی عظیم صنف عطا کی۔ لیکن اس سے پہلے کہ مرثیہ کے دیگر پہلوؤں کا ذکر کیا جائے پہلے اردو مرثیہ کی تعریف اور اس کی صحتی نو عیت کو صحیح ضروری ہے۔

اردو مرثیہ سے مراد ایسی بیانیہ نظم ہے جس میں شدائے کربلا، ان کے اعزما واقربا اور کربلا کے سانچے سے متعلق بیانات ہوں۔ اور اسی مفہوم کے پیش نظر اجزائے ترکیبی مرتب کیے گئے جو حصہ ذیل ہیں۔

اچھہ ۲۵ سر اپا ۳ رخصت ۲۴ آمد ۵ رج ۲۱ ماجراۓ جنگ ۸ شہادت ۹ میں

چھرہ دراصل مرثیے کی تمیید ہوتی ہے اس حصے میں زیادہ تر مرثیوں میں صح کے مناظر ملتے ہیں۔ اس کی توجیہ یہ ہے کہ کربلا میں دسویں محرم کی صح کو ہی جنگ کی شروعات ہوئی تھی اور قیامت خیز مناظر سامنے آئے تھے۔ اسی مناسبت سے مرثیوں میں صح کا منظر 'پو پھٹنا' سورج نکلنا، سورج کی لالی اور دیہ متعلقات پیش کیے جاتے ہیں اس کے علاوہ رات کا منظر، شام کا سماں، بے شباتی دینا، اولاد کی بیعت، موسم کی شدت اور ریگستانی مناظر بھی نظم کے گئے ہیں۔ 'سر اپا' مرثیہ کا وہ حصہ ہے۔ جس میں شاعر اس شید کی شوکت و وجہت، رعب و بد بہ اور اس کی قد و قامت کو بیان کرتا ہے اور "رخصت" کے تحت جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے حضرت امام حسین کی اجازت کے بعد میدان جنگ میں جانے سے قبل اعزما واقربا اور اہل خیمه سے رخصت ہونے کا دردناک سماں پیش کیا جاتا ہے اور 'آمد' کے تحت میدان جنگ میں ولیران انداز کو بیان کیا جاتا ہے۔ پھر اس کے بعد حصہ و نسب اور آباؤ اجداؤ کے کارہائے نمایاں اور اپنی شجاعت کا بیان رجڑ کے تحت ہوتا ہے۔ رجڑ دراصل عربوں کا طریقہ تھا اسی مناسبت سے اسے مرثیہ میں شامل کیا گیا۔ ماجرا امرثیے کا وہ حصہ ہے

جس میں مرثیہ نگار ہیرود کی جنگ اور شہادت سے قبل ان واقعات کو سرسری طور پر بیان کرتا ہے جن کا تعلق ان ہیرود سے ہوتا ہے۔ 'جنگ' اس حصہ میں فریقین کو مصروف جنگ و جدال دکھایا جاتا ہے۔ یہاں ہیرود کی شجاعت، فن حرب و ضرب میں اس کی مہارت اس کے دیگر اسباب حرف مثلاً تکوار، نیزہ، پر اور گھوڑے کی تیزی و طراری کا بیان تفصیل سے ہوتا ہے۔ مرثیہ کا یہی عنصر دراصل مرثیہ کو رسمیہنظم کا مقام عطا کرتا ہے۔ اور اس کے بعد شہادت کی منزل آتی ہے جب ہیرود شمنوں کے زخمی میں ہوتا ہے اور ہر چمار جانب سے اس پر وار ہوتے ہیں اور بالآخر جامِ شہادت سے شر سار ہو جاتا ہے۔ اس حصہ میں رثا کا پسلوحاوی ہوتا ہے اور اسی جذبے کی شدت 'نکن' میں نظر آتی ہے۔ شہادت کے بعد اہل خیمه کی آہ وزاری کا بیان نہایت ہی اثر انگیز اور پُر سوز لمحے میں کیا جاتا ہے۔ تاکہ سامعین پر بھی وہی کیفیت طاری ہو جائے اور وہ بھی غم میں بستلا ہو کر آنسو بیہا سکیں۔

اردو مرثیہ کے یہی اجزاء ترکیبی ہیں جن کے سب اردو مرثیہ منفرد ہوا۔ لیکن یہ بھی واضح رہے کہ تمام مراثی میں اس کے پابندی نہ ہو سکی اور نہ ہو سکے گی۔ کیونکہ کربلا کے سانچ سے قبل کے واقعات مثلاً امام حسین اور اہل بیت کرام کا مدینے سے نکنا، راہ کی دشواریاں، حضرت صغیر کی یہماری، شہادت کے بعد شام غریباں اور اہل حرم کا قیدی بنا کر جانا۔ دمشق کے سفر کی صعوبتیں، یزید کے دربار میں چیختی اور پھر مدینہ کی واپسی ان تمام واقعات کو بھی مرثیہ میں پیش کیا گیا اور ان واقعات کے بیان میں ان اجزاء ترکیبی کو ملحوظ رکھنا ناممکن تھا۔ اسی لیے خود انیس و دیر کے بھی بہت سے مراثی میں یہ اجزاء ترکیبی پورے طور پر موجود نہیں۔ مگر چونکہ واقعات کربلا میں سب سے زیادہ زور میدان کربلا کے جنگ کی تفصیلات اور شہادت پر ملتا ہے اس کے مد نظر مرثیے کے اجزاء ترکیبی مرتب کیے گئے جس کا ذکر اور پڑھو چکا ہے۔

اردو مرثیے کی صفتی اور اولیٰ خصوصیات کے علاوہ سب سے بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں ہندوستانی عناصر کی بھر پور نمائندگی ہوتی ہے۔ ثقافتی اعتبار سے بھی اس صنف

نے اپنے اندر صدیوں کی روایات و اقدار اور رسوم و رواج کو سمیت رکھا ہے مثلاً قدیم ہندوستان میں شادی بیاہ کے رسم و رواج، اعلیٰ گھر انوں میں رہن سن کے آداب و اطوار طرزِ زندگی وغیرہ اور ادبی اعتبار سے سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ مرثیوں نے ابلاغ و ترسیل کا خوبصورت نمونہ پیش کرتے ہوئے جو ذخیرہ الفاظ اور اسالیب بیان فراہم کیے ہیں اور ان سے زبان کی قوتِ اظہار میں جو اضافہ ہوا ہے وہ نہایت ہی وقیع اور قابلٍ فخر ہیں۔

جمال تک اردو میں مرثیے کے آغاز وار تقاکی بات ہے تو اس صنف نے بھی دکن کی سر زمین میں ہی آنکھیں کھولیں۔ اب تک کی تحقیقات کے مطابق دکن کے قدیم ترین مرثیہ نگار شاعر اشرف کا ہی نام لیا جاتا ہے۔ ”نوسرہار“ اس کے مرثیوں کا مجموعہ ہے جس میں اس نے حضرت امام حسین اور قافلہ حسینی سے متعلق افراد کے سلسلہ میں اپنے تاثر کو پیش کیا ہے۔ اشرف کے مرثیوں کی زبان پر گرمی و دکنیت غالب ہے۔ ملا وجہی کے یہاں بھی مرثیے ملتے ہیں۔ حالانکہ وہ دکنی ادب میں اپنی نثر نگاری اور مثنوی نگاری کے سبب مشہور ہیں لیکن انہوں نے پر سوز مرثیے بھی لکھے ہیں۔ غواصی اور محمد تقیٰ قطب شاہ نے بھی مرثیہ کی روایت کو فروغ دینے کی کاوش کی۔ غواصی کے مرثیے زبان و بیان کے اعتبار سے نبتا صاف اور سمل ہیں۔ ان کے علاوہ سلطان عبداللہ تقیٰ قطب شاہ، لطیف، کاظم افضل شاہی، مرزا ملک خوشنود سید میرانہاشمی، قطبی، عابد، فائز، محبت اور متعدد دوسرے شاعروں نے بھی مرثیہ نگاری کی طرف توجہ کی۔ قدیم دکنی شاعروں کی ان منظوم کاؤشوں کے تنقیدی مطابعہ سے اس کی وضاحت ہوتی ہے کہ دکن میں مرثیہ نگاری کی روایت بھی مقبول رہی تھی۔ لیکن چونکہ اس وقت تک ایک مخصوص صنفِ سخن کے اعتبار سے مرثیہ گوئی کو اہمیت حاصل نہیں ہوئی تھی اس لیے رئائی شاعری کی طرف توجہ صرف نہ ہی عقیدت کی بنا پر کی تھی اس لیے رئائی شاعری میں بہت زیادہ تنوع اور فنی مهارت نظر نہیں آتی البتہ چند شاعروں نے مثلاً لطیف، شاہی، مرزا اور کاظم نے مرثیہ نگاری میں اپنی انفرادیت قائم کر لی تھی۔ دکن کے دور اول میں خاص طور سے شاہی اور مرزا قابل ذکر ہیں۔ جنہوں نے مرثیہ کو با اکل ایک

نئی زندگی بخشی۔ مرزا نے مرثیوں میں عنوانات قائم کیے اور طویل مرثیہ لکھنا شروع کیا۔ اس نے حضرت علی اصغر کے حال کا مرثیہ، حضرت قاسم کی شادی، حضرت امام حسین کی پیاس، میدان جنگ کا نقشہ، وغیرہ سب کو الگ الگ نظم کیا ہے۔ ان کی مرثیہ نگاری کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ اس وقت تک لوگوں میں مرثیہ کرنے اور لکھنے کا ذوق پیدا ہو گیا تھا اور صرف روتار لانا مقصد نہ تھا بلکہ واقعات کو مرزاں کرنا اور اس میں قصہ پن و تنوع پیدا کرنے کا بھی خیال آگیا تھا۔ ان اہت ای مرثیوں میں جذبات نگاری اور کردار نگاری کی خصوصیات بھی نظر آتی ہیں۔

وکنی مرثیوں میں بہیت کی کوئی قید نہیں تھی۔ مرثیے غزل کی صورت میں بھی لکھنے جاتے تھے، مثنوی کی صورت میں اور مستزاد کی شکل میں بھی اور جیسے جیسے زمانہ بدلتا گیا بیانات میں اور زبان میں صفائی آتی گئی۔ دورِ مغلیہ تک پہنچتے پہنچتے مرثیوں میں ایک زبردست تبدیلی آئی اور اب مرثیہ، مرتع، مخمس اور مسدس ہی میں زیادہ لکھا جانے لگا۔ واقعہ نگاری اور جذبات نگاری بھی تیزی کے ساتھ ہونے لگی۔

شمالی ہندوستان میں مرثیوں کی روایت محمد شاہ کے عمد سے ملتی ہے۔ محمد شاہ کے عمد سے پہلے ہمیں کسی مرثیہ نگار کا نام نہیں معلوم البتہ اس عمد میں تین مرثیہ گویوں کا نام ملتا ہے۔ میاں مسکین اور ان کے دو بھائی حزین، غمکین ان مرثیہ گویوں کا کام اب نایاب ہے۔ کچھ تذکروں میں اس دور کے دو اور مرثیہ نگاروں کے نام ملتے ہیں ایک پسر اطف علی خاں دوسرا محمد نعیم۔ قائم نے اپنے تذکرہ میں ان کے عاواہ دو اور مرثیہ گویوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک مراد علی قلی ندیم دوسرا میر تقی یہ آخری دو مرثیہ گو سودا کے ہم عصر تھے۔ سودا کے زمانے میں کثرت سے مرثیہ گوا موجود تھے۔ جن میں میر امانی اسد، سید محمد تقی، سکندر، میر تقی میر اور گدا خاص ہیں۔ اسی زمانے میں بجو اشاعر مرثیہ گو محاورہ بنتا ہے۔ جس کے پس پردہ ایک اہم ادبی روایت ہے۔ اس عمد کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ سودا نے مسدس کی بہیت میں مرثیہ لکھا جو بعد میں میر خلیق اور میر ضمیر کی کوششوں سے مسدس ہی مرثیہ کی بہیت

قرار پاتی۔

بہر کیف حیات و کائنات کی بدلتی ہوئی شکلوں نے شعر و ادب کے ارتقا کے دھارے کارخ بھی بارہا موزا ہے۔ ہر صنف ادب میں وقت کے گذرتے ہوئے کاروان کے نقش قدم ملتے ہیں۔ نیازمانہ اپنے ساتھ تبدیلیاں لاتا ہے ان کی بدولت ایک صنف ادب پچھلے دور سے کمتر مختلف ہو جاتی ہے۔ چنانچہ لکھنؤ کی سرز میں میں پیونج کر مرثیہ ترقی کے نہ صرف مدرج طے کرتا ہے بلکہ معراج حاصل کرتا ہے اور جن شعر ان مرثیوں کو ایک صنف خن کی حیثیت سے ایک خاص شکل و صورت عطا کی ان میں میر انیس کے والد میر خلائق اور مرزا دیر کے استاد میر ضمیر ہیں۔ اردو مرثیے کے ارتقا میں میر ضمیر کو اہم مقام حاصل ہے۔ انہوں نے مرثیہ نگاری کی صنف میں کمال پیدا کیا اور مرثیہ کے لیے بیت مقرر کی ”میر ضمیر کے سلسلے میں شبی نعمانی لکھتے ہیں“:

”سب سے پہلے جس شخص نے مرثیے کو موجودہ طرز کا خلاعت پہنایا وہ میر ضمیر دیر کے استاد ہیں..... انہوں نے مرثیے میں جو جد تیں پیدا کی ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

۱ ارز میہ لکھا

۲ سر اپا ایجاد کیا

۳ گھوڑے، تلوار اور اسلحہ جنگ کے الگ الگ اوصاف لکھے

۴ واقعہ نگاری کی بنیاد ذالی۔

(شبی نعمانی۔ موازنه انیس و دیر)

اور خود میر ضمیر کے مرثیے کا یہ ہے۔

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکل نبی کے سن بارہ سو انجاں تھے ہجر نبوی کے آگے تو یہ انداز سے تھنہ کسی نے اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نبوی کے دس میں کہوں سو میں کہوں یہ ورد ہے میرا اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

اور ان کو ششوں کو مزید جلاختہ والوں میں میرا نیس اور مرزادیر ہیں آسمان مر شیہ
میں ایک چاند ہے تو دوسرا ستارہ۔ انہوں نے اپنے فن کے تمام تر کمالات کا اظہار اسی صنف
میں کیا اور مر شیہ کو معراج تک پہنچایا ان کے مراثی میں ہندوستانی تمذیب و ثقافت رچی بسی^۱
ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ انسانی و اخلاقی قدریں، زبان و بیان کی لطافت، طرز بیان کی سحر
آفرینی، اظہار و اسلوب کی سحر کاری، واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کا کمال اور فصاحت و بلا غت
بد رجہ اتم موجود ہے۔ گویا نیس و دیر نے مر شیہ کی صنف کو اس قدر وسعت اور تنوع خدا کے
مر شیہ نے دیگر شعری اضافے میں اپنی ایک مخصوص شناخت بنالی۔

نظم

لفظ نظم عموماً نثر کے مقابلے میں استعمال ہوتا آیا ہے جس سے مجموعی طور جملہ پر اصناف شعر مراد ہے۔ لیکن شاعری کی دیگر اصناف کے مقابلے جب لفظ ”نظم“ کا استعمال ہوتا ہے تو اس سے ایک خاص صنف مراد لی جاتی ہے۔ حالانکہ اس صنف کی شناخت کا مسئلہ ذرا پیچیدہ ہے کیونکہ اس کی شناخت نہ تو موضوع سے ہو سکتی ہے نہ بیت سے کیونکہ یہ صنف ایک ہمہ گیر اور وسیع ترین صنف ہے جو مختلف بیتوں میں لکھی جاتی رہی اور دنیا بھر کے تمام موضوعات اس کی بساط میں سنبھلتے رہے ہیں۔ جدید اردو شاعری میں غزل کے بعد بکھر غزل کے دوش بدوش چلنے والی کوئی صنف ہو سکتی ہے تو وہ نظم ہی ہے۔ غزل اپنی ریزہ خیالی کے سبب اور نظم فکر و خیال کی شیرازہ بندی کے سبب معروف و مقبول صنف خن کی حیثیت سے مردج ہیں۔

جدید شاعری میں اردو نظم انیسویں صدی کے نصف آخر سے باضابطہ شروع ہوتی ہے۔ اس صنف کو رواج عام بخشنے والوں میں آزاد کا نام سرفراست ہے۔ محمد حسین آزاد کے ہنس و فکر کی داد دینی پڑے گی کہ انہوں نے شاعری کی فرسودہ روایت کو زمانے کے تباٹھ سے ہم آہنگ کرنے کے لئے جدید شاعری کو ایک تحریک دی اور ”انجمن پنجاب“ کو آل کار بنایا۔ انہوں نے مختلف جلسوں میں جدید شاعری کے محرکات اور رویے کی وکالت کی اور ۱۸۷۴ء میں باضابطہ اس کی شروعات کی۔ ۱۸۷۶ء میں ”انجمن پنجاب“ کے زیر انتظام

منعقد ہونے والے ایک جلسے میں محمد حسین آزاد نے قدیم شاعری کی فرسودگی اور جدید شاعری کی بھارت دیتے ہوئے کہا تھا:

”شعر گزار فصاحت کا پھول ہے۔ گھنائے الفاظ کی خوشبو ہے، روشنی عبارت کا پرتو ہے۔ روح کے لئے آب حیات ہے۔ گرد غم کو دل سے دھوتا ہے، طبیعت کو بیلا تا ہے۔ خیال کو عروج دیتا ہے۔ دل کو استغنا اور بے نیازی اور ذہن کو قوت پرداز دیتا ہے۔“

(نظم آزاد ص ۱۶)

آزاد کی اس تقریر کے سبب بعض لوگ جدید نظم نگاری کی ابتداء دور ۱۸۶۴ء تسلیم کرتے ہیں حالانکہ نقطہ آغاز ۱۸۷۳ء ہے جیسا کہ آزاد کے ایک شاگرد غلام حیدر شاہ لکھتے ہیں:

”۱۸۷۳ء کو نظم اردو کے عالم میں ایک انقلاب ہوا کہ زبان کی تاریخ میں عمدہ یادگار سمجھا جائے گا۔ وہی معمولی مضمون تھے، جو پہلے استادوں نے نکالے تھے۔ موجودہ شاعر چبائے ہوئے نوالے کی طرح انہیں لیتے تھے اور الفاظ اول بدلتے تھے اور پڑھ پڑھ کر آپس میں خوش ہوتے تھے۔ صاحب ڈائرکٹر بہادر نے سال مذکور میں میرے استاد پروفیسر آزاد کو ایسا فرمایا، انہوں نے اس مطلب پر مناسب وقت ایک لکچر لکھا اور شام کی آمد اور رات کی کیفیت ایک متنوی میں دکھائی۔ جلسہ ہوا اور نثر اور نظم مذکور پڑھی گئی۔“

(نظم آزاد ص ۳۷)

یہی وہ نقطہ آغاز ہے جہاں سے جدید شاعری کی جنیاد پڑتی ہے حالانکہ اس سے قبل نظیر اکبر آبادی کی نظمیں موجود تھیں۔ لیکن شعوری طور پر اس تحریک اور جدت کے لحاظ سے آزاد کا نام جدید اردو شاعری میں بہت ہی اہم ہو جاتا ہے۔ پروفیسر عبدالقدار سروری نے آزاد کی انھیں کوششوں کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ :

”آزاد کا رتبہ اردو شاعری میں وہی ہے جو اسکاٹ کا انگریزی
شاعری میں ہے کسی نئے خیال کے پیدا کرنے والے اور
کسی نئی تحریک کے بنی کو دنیا جس وقعت کی نظر سے دیکھے
سکتی ہے آزاد بھی اس کے پوری طرح مستحق ہیں انہوں
نے ہی قدیم شاعری کی اصلاح کا سب سے پہلے بڑا اٹھایا
اور انہوں ہی نے جدید تصور کو سینچا۔“

(جدید اردو شاعری۔ عبدالقدار صہ ۱۰۱-۱۰۲)

آزاد کے بعد خواجہ الطاف حسین حالی کا نام سرفراست ہے جنہوں نے اپنی
موضوعاتی نظموں سے اس تحریک کو مزید مستحکم کیا۔ نظریاتی اور اصولی اعتبار سے ”مقدمہ
شعر و شاعری“ کے ذریعے شاعری کو نئی سمت و رفتار عطا کیا۔

”انجمن پنجاب“ کے زیر اہتمام منعقد ہونے والے مشاعروں میں مصروف طرح
کے بجائے موضوعات دے گئے اور اس طرح مشعرے مناظموں میں تبدیل ہو گئے۔ آزاد
کی نظم ”شب قدر“، ”بر کھارت“، ”صحیح امید“ اور حالی کی ”بر کھارت“، ”حب وطن“،
”مناجات بیوہ“، ”چپ کی داد“ اس زمانے کی تخلیق ہیں۔ حالی نے آزاد کی تحریک سے جزر
بھی اس تحریک کو آگے بڑھایا اور انفردائی طور پر بھی۔ حالی کی نظم ”مد و جزر اسلام“ ”جو“ ”سدس
حالی“ کے نام سے زیادہ مشہور ہے، حالی کی نظم نگاری کی نادر مثال ہے۔ اور پھر مولوی
اسہامیل میر بھی بھی اس تحریک سے متاثر ہو کر نظمیں لکھتے رہے۔ انہوں نے معربی نظمیں
بھی خوب لکھیں اور مقبول ہوئیں۔

نظم نگاری کی اس روایت کو آزاد، حالی، اسماعیل، شبلی اور اکبر الہ آبادی نے آگے بڑھا یا اور بعد میں چکبرت، سرور، جوش، اقبال وغیرہ نے اسے بام عروج تک پہنچایا۔ اردو نظم عموماً مشتمل، مرجع، محمس، مسدس، حسین، مشن وغیرہ کے علاوہ ترجیح بند اور ترکیب بند کی بہیتوں میں لکھی گئی اور اس میں گاہے بگاہے بیت کے مختلف تجربے بھی ہوتے رہے۔ سب سے پہلے عبدالحليم شررنے معری نظم کی تحریک شروع کی جس کی وکالت ”مقدمہ شعروشاوری“ میں حالی نے کی تھی مگر حالی نے عملی طور پر کچھ نہ کیا۔ عبدالحليم شرر جن کا نام نظر کے حوالے سے لیا جاتا ہے انہوں نے شعوری طور پر اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ حالانکہ شرر سے پہلے اسماعیل میر بھی نے شعوری یا غیر شعوری طور پر معری نظمیں لکھیں اور انھیں شہرت بھی ملی مگر ان کی نظموں کی بیت کو شناخت نہیں ملی۔ شرر کی کوششوں سے بعد میں اس روایت کو استحکام ملتا ہے۔ شرر نے دراصل اردو شاعری کی قید و بند اور سختی کے خلاف آواز اٹھائی جو انگریزی کے ”بلینک ورس“ کے سبب ان کے ذہن میں پیدا ہوئی تھی۔ جیسا کہ انہوں نے اپنے مضمون ”ہمارا سڑپچھر“ میں لکھا ہے :

”جن لوگوں نے انگریزی علم عروغ اور قواعد شعروخن
کو غور سے دیکھا ہے وہ خوبی سمجھ سکتے ہیں کہ اردو نظم میں
جس قدر سختی کی گئی ہے اسی قدر انگریزی میں سموات سے
کام لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں صد باقید یہ اور ہزار باقی تم
کی پابندیاں ہیں اور اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ خلاف اس کے
انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے
زیادہ کیا ہو گا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک انگریزی میں
قافیہ کی ضرورت نہیں اور اردو میں جب تک قافیہ کی
پابندی نہ ہو شعر ہی نہیں ہو سکتا۔“

(دلگہداز۔ ستمبر ۱۸۸۹ء ص ۵)

شر راپنے رسالے ”دلگدار“ میں برابر اس طرح کے مضامین لکھتے رہے، اور نئی قسم کی شاعری کی راہ تلاش کرتے رہے بالآخر ۱۹۰۰ء میں اپنے ایک مضمون میں اس طرح اظہار خیال کیا:

”سردست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بھرت 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 ”نظم غیر متعینی“ رکھا جائے تو شاید زیادہ مناسب ہو گا۔“

(دلگدار جون ۱۹۰۰ء ص ۹)

شر نے عملی طور پر اپنے منظوم ڈرامے اسی بیت میں ”دلگدار“ میں شائع کرتے رہے۔ ان کی اس تحریک کی موافق تھی ہوئی اور مخالف تھی۔ لیکن شر نے انتہائی خلوص سے اپنی انفرادی کوششوں کو جاری رکھا اور ”نظم غیر متعینی“ کے عنوان سے تخلیقات شائع کرتے رہے اور مولوی عبد الحق کے مشورے سے بعد میں اسے ”نظم معربی“ قرار دیا۔ ان کی یہ انفرادی کوشش ان کے عمد میں رنگ تو نہیں لا سکی مگر بعد کو یہ پھر ایسے بیان مقبول عام ہوا۔ بالخصوص ترقی پسند تحریک سے والیت شاعروں نے اسی پیرائے میں اپنی جودت طبع اور ذہنی فطرانت کے کارنامے دکھائے۔

اسی عمد میں جب ”نظم معربی“ کی بیت تجربے سے گذر رہی تھی ”آزاد نظم“ کی شروعات ہوتی ہے۔ یہ دونوں شتمیں بالواسطہ انگریزی ادب کے اثر سے اردو زبان میں راجح ہوئیں۔ ”آزاد نظم“ کی ابتداء کے سلسلے میں حتی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا اور نہ کسی کے سر اولیت کا سر ابानدھا جا سکتا ہے کہ اردو میں ”آزاد نظم“ سب سے پہلے کس نے لکھی البتہ اردو

میں آزاد نظم کو باضابطہ پیش کرنے والے اولین شعراء میں تصدیق حسین خالد، ن۔ م راشد، میر ابی اور حفیظ ہو شیار پوری کا نام لیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ آزاد نظم کا نام آتے ہیں۔ م راشد کا نام اس سے جڑ جاتا ہے اور آزاد نظم کے فروع و ارتقا میں ان کا نام لیا جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ن۔ م راشد نے اس صنف کو عروج بخشا اور ان کے ہاتھوں اس صنف کو مقبولیت حاصل ہوئی مگر اولیت انہیں بھی حاصل نہیں۔

بہر کیف آزاد نظم کو انہیں بزرگوں نے فروع بخشا اور یہ صنف جدید اردو شاعری میں ایک Powerful صنف قرار پائی۔ ارتقائی نقطہ نظر سے اگر آزاد نظم اور نظم معربی کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دونوں صنفوں نے یہ موسیں صدی کے مصنفوں اول میں ایک ساتھ ترقی حاصل کی اور ان سے اردو ادب میں پیش قیمت سرمائے کا اضافہ ہوا۔

شہر آشوب، واسوخت، ریختی

اردو کی ان شعری اضافات کا ذکر کرنے بھی ضروری ہے جن کی شناخت بیت سے نہیں بلکہ موضوع سے ہوتی ہے۔ ان اضافات میں شہر آشوب، واسوخت اور ریختی قابل ذکر ہیں۔ اردو میں ان تینوں اضافات کی روایتیں موجود ہیں اور اس وقت سے موجود ہیں جب سے اردو شاعری موجود ہے یہ اور بات ہے کہ ان اضافات نے مخصوص عمد میں صفت کی حیثیت سے مقبولیت حاصل کی لیکن یہ مقبولیت وقتی اور عارضی رہی یہی وجہ ہے کہ ان کی مستقل روایتیں نہیں ملتیں تاہم جو سرمائے موجود ہیں وہ یقیناً اردو شعروادب میں ایک اہم اضافہ ہیں۔

شہر آشوب:

شہر آشوب سے مراد ایسی صفت ہے۔ جس میں کسی شریا ملک کے بجھتے حالات، ابتوں، بد امنی، ید نظمی، انتشار، کرب اور اقدار کی شکست و ریخت کا بیان ہو۔ اس کے لیے کوئی مخصوص بیت معین نہیں یہ عموماً مخمس، مسدس، قطعہ، رباعی چھوٹی مثنوی اور قصیدے کی بیت میں لکھتے گئے ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب اپنے مضمون ”شہر آشوب“ میں شہر آشوب کی صفتی اور موضوعی نوعیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

”شہر آشوب ایک صفت نظم کا نام ہے جو ابتداء میں ایسے قطعوں یا رباعیوں کا مجموعہ ہوتی تھی جن میں مختلف طبقوں اور مختلف

پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکشی اداوں کا بیان ہوتا تھا۔ صرف اعتبر سے لفظ شر آشوب یا مرکب اضافی ہے۔ اضافت مقلوب کے ساتھ یعنی آشوب شر یا اسم فاعل ترکیبی ہے یعنی آشوب بدہ شر۔ اس لغوی حیثیت سے ”شر آشوب“ کے ایک معنی ہوئے شر کے لیے فتنہ اور ہنگامہ، دوسرے معنی ہوئے شر میں فتنے اور ہنگامے برپا کرنے والے۔ حاصل دونوں کا ایک ہے۔ حسین و جمیل لڑکوں کی ذات ہنگاموں کا باعث ہو سکتی تھی۔ یہی شر آشوب کی وجہ تسمیہ ہے۔

(نقوش لاہور ۱۹۳۰ء)

اور موضوعات کے اعتبار سے شر آشوب کی درجہ بندی کرتے ہوئے اسے تین الگ الگ خانوں میں رکھا ہے۔

۱۔ ایسے قطعوں، رباعیوں، مختصر مثنویوں یا مفرد شعروں کا مجموعہ جن میں مختلف حلقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن اور ان کی دلکشی اداوں کا ذکر ہو۔
 ۲۔ ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی کے رنگ میں یا تفحیک و ہجو کے انداز میں کیا گیا ہو، خواہ قصیدے کی شکل میں، خواہ مثنوی، محمس یا مسدس کی شکل میں ہو۔

۳۔ ایکی نظم جس میں کسی شر کی تباہی اور اہل شر کی بدحالی کا بیان کیا گیا ہو، خواہ کسی شکل میں ہو۔

لیکن بعد میں شر آشوب سے مراد ایکی نظم ہی مرادی جانے لگی جس کا ذکر مسعود، حسن نے تیرے نمبر پر کیا۔

انماروں سی صدی عیسوی کے اوائل سے اردو میں شر آشوب کی روایت شروع ہوئی۔ اس سلسلے میں اب تک کی تحقیق کے مطابق جعفر ٹلی کا نام سرفراست ہے۔ انہوں نے

قصیدے کی بہت میں شر آشوب لکھے۔

”نوکری نامہ“ ان کا مشہور شر آشوب ہے جس میں ۱۲۵ اشعار ہیں۔ یہ تمام اشعار نوکری نہ ملنے کی اذیت، فاقہ کشی اور معاشری پریشانیوں کے ذکر پر مبنی ہے۔ ساتھ ہی انتظام سلطنت اور امراء سلطنت کو اس کا ذمہ دار ٹھہراتے ہوئے۔ ظفر و تعریض کا نشانہ بھی بنایا ہے۔

بشوں بیان نوکری جب گانجھ ہوئے کھوکھری
جب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا خط ہے
یہ صح ڈھونڈے چاکری کوئی نہ پوچھے بات ری
سب قوم ڈھووے لاکڑی یہ نوکری کا خط ہے
اما سب ہیں بے خبر اوری بے چارے بے وقر
اسوار پاجی ہیں بتریہ نوکری کا خط ہے
صاحب عجیب بیداد ہے محنت ہمہ برباد ہے
اے دوستاں فریاد ہے یہ نوکری کا خط ہے
دوسرے شر آشوب میں زمیں نے اقدار کی شکست و ریخت کا ذکر کیا ہے۔

گیا اخلاص عالم سے عجیب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق عالم سے عجیب یہ دور آیا ہے
نہ بلے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی
اتاری شرم کی لوئی عجیب یہ دور آیا ہے
زمیں کے ان دونوں شر آشوبوں کی مثالوں سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے
پنے عمد کی معاشری پریشانی اور معاشرتی اصولوں اور اقدار کی شکست و ریخت کی جانب بڑی
خوبصورتی سے اشارہ کیا ہے۔ ان کے بعد شاکر ناجی کا نام آتا ہے۔ انہوں نے بھی امر اور شفافی
یقین کو شی اور محفل طرب و نشاط کی گرم بازاری اور عوام کی خستہ حالت کا ذکر کیا ہے۔ حاتم نے

محنس کی بیت میں ”بادہ صدی“ کے عنوان سے شر آشوب لکھا ہے۔ اس شر آشوب سے اس عمد کی معاشرتی اور ثقافتی زندگی کی حقیقی تصویر کشی ہوتی ہے۔

یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور

یہاں کے دیکھیو سب اہل کار ہیں گے چور

یہاں کرم سے نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور

یہاں کھوں نے بھائی ہے دل سے موت اور گور

یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دار و مدار

سودا کے شر آشوب بھی کافی مشہور ہیں لیکن سب سے زیادہ شرت ”تحقیک روزگار“ کو ملی جو قصیدے کی بیت میں ہے۔ اس میں گھوڑے کو علامت کے طور پر پیش کیا اور اس علامت کے سارے انہوں نے سماجی و اخلاقی گراوٹ، مغایہ حکومت کی پستی، فوجی نظام کی ابتری اور زبردست اقتصادی بحران کو بیان کیا ہے۔ سودا کو اظہار بیان پر اس قدر مہارت ہے کہ انہوں نے ایک ایک پہلو کو اپنے طرز و نشر کا نشانہ بنایا ہے۔

مانند نقش نعل زمیں سے بجز فنا ہر گز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار

اس مرتبہ کو ہوگ کے پنچا ہے اس کا حال کرتا ہے راکب اس کا جو بازار میں گزار

قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد امیدوار ہم بھی ہیں کہتے ہیں یوں چمار

ہورات اختروں کے تیس دانہ بوجھ کر دیکھتے ہے آسمان کی طرف ہوئے بے قرار

میر کے شر آشوبوں میں بھی اپنے عمدگی جھلکیاں دکھائی دیتیں جیس بالخصوص نادر شاہ اور احمد شاہ ابد الی کے بعد دلی کی بر بادی اور امر اکی تباہ حالی اور عوام انس کی خستہ حالی کو مختلف

طریقوں سے بیان کیا ہے مثال ملاحظہ ہو۔

جس کسو کو خدا کرے گراہ آوے شکر میں رکھ امید رفاه

یاں نہ کوئی وزیر ہے نے شاہ جس کو دیکھو سو ہے حال تباہ

طرفہ مردم ہوئے اکٹھے آہ

نظیر اکبر کادی نے بھی اپنے شر آشوب میں اگرے کی معاشری ابتری اور وہاں کے پیشہ و رہوں کی بدحالی کو بہت عمدگی سے پیش کیا ہے۔

ہے اب تو کچھ خن کام رے کار و بار ہند رہتی ہے طبع سوچ میں لیل و نمار ہند
دریا خن کی فلکر ہے موج دار ہند ہو کس طرح نہ منہ میں زبال بار بار ہند
جب اگرے کی خلق کا ہو روز گار ہند

بہر کیف یہ تو چند مثالیں ہیں و گرنہ بہت سے شعر ان شر آشوب لکھے ہیں اور
حقیقت یہ ہے کہ یہ شر آشوب محض اظہار غم و غصہ کا ذریعہ نہ تھے بلکہ ان شر آشوبوں سے
ہندوستان کی سیاسی، سماجی، معاشرتی اور اقتصادی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے اور چ تو یہ ہے
ہندوستانی تاریخ کے موئر خیں نے شر آشوب کے حوالے بھی دیئے ہیں شاعری کی تمام
اضافہ میں اس اعتبار سے بھی اردو شر آشوب کو اہمیت حاصل ہے۔

واسوخت:

موضوع کے اعتبار سے واسوخت ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں محبوب کے ظلم و
ستم، بے اتفاقی اور بے اعتنائی سے بھگ آکر شاعر دا عمل کے طور پر "یارے دیگر" کی تعریف و
توصیف اور حسن و جمال کی مدح سراہی کرتے ہوئے اس سے دل اگانے کی بات کرتا ہے یا یوں
کہیے کہ محبوب کو جلی کنی نا کر کسی اور سے دل اگانے کی دھمکی دیتا ہے۔ واسوخت کی یہ صنف
فارسی سے اردو میں آتی ہے۔ فارسی میں اس صنف کو مروج کرنے والا وحشی یزدی ہے اور
وحشی یزدی کے ذریعے اس صنف کی ابتداء کے سلسلے میں شبی نعمانی لکھتے ہیں۔

"وحشی یزدی مشہور شاعر ہے۔ عربی وغیرہ کا معاصر ہے۔ چونکہ وحشی تمام عمر شاہدان
بازاری کے عشق میں گرفتار ہا اس لیے اس کو ہوس پرستی کی وارداتیں بہت پیش آئیں اور اس
نے وہ سب او اکر دیں۔ واسوخت بھی اس کی ایجاد ہے۔" (شعر الجم ۲۸ ص)

اردو میں واسوخت کی ابتداء کے سلسلے میں محمد حسین آزاد میر کا نام لیتے ہیں۔ ان

کے مطابق :

”اہل تحقیق نے فعالی یا وحشی کو فارسی میں اور اردو میں انہیں (میر) واسوخت کا موجود تسلیم کیا ہے۔ لیکن وہ شاعروں نے واسوخت کے لیکن خاص خاص محاوروں سے قطع نظر کر لیں تو آج تک اس کوچہ میں میر صاحب کے خیالات و انداز کا جواب نہیں۔“

(آب حیات ص ۱۹۹)

لیکن بعد کی تحقیق سے یہ مسئلہ تنازعہ ہو جاتا ہے چونکہ قاضی عبدالود و میر کے بجائے آہر کے سر اولیت کا سر اباند ہتھے ہیں۔ شاہ ولی الرحمن نے بھی اپنے مضمون ”اردو کا پہلا واسوخت نگار“ جو نگار ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا، شک کا اظہار کیا ہے مگر کوئی ثبوت نہیں پیش کیا ہے۔ لیکن اگر آہر کو وہ واسوخت کا پہلا شاعر تسلیم بھی کر لیں تو بھی یہ ماننا پڑے گا کہ میر نے واسوخت کی بیت اور مضمون مقرر کی اس اعتبار سے بھی میر پہلے شاعر ہیں جنہوں نے واسوخت کے عنوان سے نظمیں کیں۔ میر نے صرف محبوب کے قلم و ستم اور بے وفائی کا ذکر نہ کیا بلکہ فرضی محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتے ہوئے اس سے دل اگانے کی بات کی تاکہ محبوب اول اپنے کئے پر پشیماں ہو۔ اور اس نظم کے لیے مسدس کی بیت اختیار کی۔ میر کا یہی انداز و بعد کو وہ واسوخت کے لیے مخصوص ہو کر رہ گیا۔ میر کا یہ انداز ملاحظہ ہو۔ اور مدد پارہ بھی اس شر میں مشور ہے اب اس کی محبوبی و خوبی ہی مکائد کو رہے اب دیکھنا کچھ ہوا سی کا مجھے منظور ہے اب صرف اسی پر کروں گا اپنا جو مقدور ہے اب اوس کے ضد سے تری شام و سحر جاؤں گا
مگر سے جس دم انہوں گا اسی کے ہی مگر جاؤں گا
اس کے بعد لکھنؤ میں فلق، جرات، شوق اور امانت کے نام آتے ہیں۔ لیکن امانت نے سب سے زیادہ واسوخت کو تنوع اور رنگارنگی دیکھی۔ میر کی سادگی، بیان اور سلاست بیان کے بر عکس امانت کے بہاں رنجیتی و پُر کاری زیادہ نظر آتی ہے۔ امانت نے واسوخت میں

لکھنؤی شاعری کی تمام تر خصوصیات کو سیٹ لینے کی کوشش کی اور مجموعی اعتبار سے لکھنؤ کے شعراء اس صنف کو عروج بخشنا بقول محمد حسن :

”میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ یہاں انتہائی شوغی اور آرائگی ہے اور یہ دراصل واسوخت کا اصل رنگ ہے۔
واسوخت کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے انکا اور اس کے بعد واسوخت کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے ثبوت میں واسوختوں کے مجموعے پیش کئے جاسکتے ہیں۔“
(واسوخت۔ نگار ۱۹۵۰ء لکھنؤ)

لہذا یہ کہنا بے جانہ ہو گا کہ واسوخت کی ابتداء تو دہلی میں ہوئی مگر اسے معراج لکھنؤ میں نصیب ہوئی۔ چونکہ لکھنؤ میں اس وقت عیش و عشرت، کی بساط پنجھی ہوئی تھی اور واسوخت نے ان کی لذت کو شی اور ذہنی عیاشی کا سامان فراہم کیا۔ چنانچہ لکھنؤی تہذیب کا ابتداء اس صنف میں صاف طور پر نظر آنے لگا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

امانت

رنگ بے رنگ تھا ہر رنگ سے شرماتے تھے بلکہ بلکہ یہ دوپئنہ رنگے جاتے تھے
جوڑ توڑ ایسا بھلا تم کو کہاں آتے تھے پستی گوئے نباد امی میں نکلواتے تھے
گندمی رنگ کو بن کر نہ کھرا کرتے تھے
دھانی جوڑ سے کبھی دل نہ برآکرتے تھے

امانت

میں ادھر لوٹوں مزے وصل کے بے خوف و خطر تو ادھر غم سے ترپتا رہے بادیدہ تر
دیکھ کر گر میں صحبت کو جلے جسم و جگر آتش رشک جلائے تجھے انگاروں پر
رات بھر نگ یہ دل گردش افلاؤ کرے
صح کے ساتھ گریباں کو توجاک کرے

فر

اے گل گلشن جاں بوئے وفا تجھ میں نہیں اے ادایے دلہ سار شنا تجھ میں نہیں
 اے مہ برج کرم مرذر اتجھ میں نہیں بے حلاوت ہے تری چاہ مزا تجھ میں نہیں
 تو وہ ہے غم میں کسی کے نہ کبھی آہ کرے
 ایڑیاں بھی جو میں رگڑوں تو کھڑاواہ کرے

شوق :

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا وضع الیبلی تھی ہربات میں الحضر پن تھا
 خود نمائی کونہ حاصل تھا طبیعت کو مزا چال سید حی تھی نہ اتنا تھادو پسہ میر حا
 بالیاں پسند رہتے تھے ان ارمانوں میں
 نیلے ڈورے تھے فقط پسند ہوئے کانوں میں
 واسوخت کی یہ صنف کچھ عرصے کے لیے لکھنؤ میں خوب خوب مقبول ہوئی مگر یہ
 مقبولیت تھتھے چراغ کی لوٹاہت ہوئی چنانچہ اس عمد کے بعد واسوخت کا کہیں نام و نشان نہیں
 ملتا اور اب کتابوں اور بیاضوں کی زینت ہیں۔

ریختی :

ریختی ایک صنفِ خن ہے جس کی شناخت بہت سے نہیں بلکہ موضوع سے ہوتی
 ہے۔ ریختی اردو شاعری کی ایک مخصوص صنفِ خن ہے جس میں صفتِ نازک کو عاشق اور
 مرد کو معشوق کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ ریختی میں عورت کے جذبات کی ترجمانی
 عورتوں کی زبان، محاورے اور روزمرہ میں کی جاتی ہے۔ عورتوں کے معاملات و کیفیات کا
 ذکر ریختی میں بہت ولپڑ انداز اور چنوارے کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں عورتوں کی جنسی
 خواہشات کو بہت بے تاب اور بے باک انداز میں پیش کیا گیا ہے اسی لیے ریختی اردو شاعری
 کی بد نام ترین صنف کہلاتی ہے۔ حالانکہ اس کا ایک ثابت پہلو یہ بھی ہے کہ اب تک شاعری میں

صرف مردوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی ہوتی رہی تھی۔ عشق کے تمام تر جذبے اور تمام تر مرطے مردوں سے متعلق تھے حالانکہ فطری اعتبار سے دیکھا جائے تو عورتوں کے بھی جذبات ہیں مگر اردو شاعری نے اسے یکسر نظر انداز کیا۔ اردو شاعری میں عورت کی حیثیت ایک غائب محبوب کی سی رہی جو محض تصوراتی یا تخیلاتی تھی جس کا حصول کبھی نہیں ہو سکتا مگر اس کے متعلق باقی خوب خوب ہو میں۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ریختی نے اس کی کو دور کیا ہے۔ مگر کاش ریختی گو شعر اسے اعتدال سے کام لیا ہوتا تو شاید ریختی ایک بہتر صنف ہو سکتی تھی۔

اس سلسلے میں دوسرا ثابت پہلو یہ بھی ہے کہ ریختی کے ذریعے اردو شاعری میں عورتوں کی مستند زبان، محاورے، روزمرہ اور ضرب المثل سامنے آئے۔ ریختی میں محض زبان کے سارے ہی عورت اپنی ذہنی، جسمانی، اور اقتصادی اور جنسی پہلوؤں کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے اس طرح ریختی کی زبان بطور خاص اردو شاعری میں اہم خصوصیت کی حامل ہے۔ ہندوستانی معاشرے کو ذہن میں رکھ کر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ صرف ہندوستان ہی ایسا ملک ہے جہاں کی زبان میں تذکیر و تانیث کا فرق موجود ہے۔ اور اسی لیے ترسیل و ابلاغ میں جنس کا پتہ چل جاتا ہے اور دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ قدیم ہندوستان میں پردے کے رواج کے سبب عورتوں اور مردوں میں ایک دوری بنی رہتی تھی۔ عورتیں عموماً چھار دیواری کے اندر اور مرد باہر رہا کرتے تھے۔ لہذا دونوں کی زبان میں فرق آنا ناگزیر تھا۔ اُویا ہندوستان میں زبان کے اعتبار سے دو سلطھیں ہیں ایک عورت کی زبان اور دوسری مرد کی زبان اور ان دونوں زبانوں میں لغظیات، محاورات، ضرب الامثال کے اعتبار سے دیکھیں تو کافی فرق ملے گا۔ اور مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ادب میں مردوں کی زبان کو ہی برتری حاصل رہی ہے۔ جس طرح مردوں کی حاکیت ایک حقیقت ہے اسی طرح ادب میں مردوں کی زبان کی اجارہ داری بھی ایک حقیقت ہے۔ لیکن ریختی نے اس اجارہ داری کو ایک جھٹکا دیا ہے۔ لہذا زبان کے اعتبار سے ریختی کو کم از کم اہمیت تو حاصل ہے ہی۔

بہر کیف ریختی کا نام آتے ہی اخلاق و ادب کی نگاہیں جھک جاتی ہیں اور اس کی وجہ ریختی میں بے اعتدالی اور جنسی جذبے کا بے باکی اور چھوہڑپن کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ مگر یہ بات بھی غور طلب ہے کہ ہر ادب اپنے عمد کا عکاس ہوتا ہے تو کیا ریختی بھی اپنے عمد کا عکاس ہے؟ یہ ایک سوال یہ نشان ہے۔ جس کا حل ریختی کے آغاز و ارتقا کی تاریخ سے ممکن ہے۔ تاریخی اعتبار سے یہ درست ہے کہ ریختی کے اشعار اور اس کی مثالیں دکنی ادب میں مل جاتی ہیں مگر اسے بطور صنفِ ریخت کے استعمال نہیں کیا گیا بلکہ صنفِ سخن کے اعتبار سے اس کو لکھنؤ میں عروج ملتا ہے، وہ لکھنؤ جہاں طرب و نشاط کی بساطیں پچھی ہوئی تھیں جہاں دن رات بیش کوشی اور گرم بازاری میں گذرتے تھے۔ دلی کی تباہی کے بعد لکھنؤ کی بزم کی آرائشی اور بیش کوشی نے کیا کیا رنگ و کھانے اس کا علم عبدالحليم شریر کے اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:

”اس سے اذکار نہیں کیا جا سکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں چونکہ شر کی آبادی کا زیادہ حصہ امر اور شرفا اور ادب کی مخفی دشگیری پر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت، جغا کشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا مادہ علی العموم اہل لکھنؤ میں فنا ہو گیا اور جو مشاغل انہوں نے اختیار کیے جوان کی ترقی کی قومی شاہراہ سے روز بروز دور کرتے گئے۔ ان کے مشغلوں و لعب کے سماں کچھ نہ تھے بے فکری اور فکر معاش سے بسکدوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، ہمیر بازی، چوپر، ٹینچ اور شطرنج کا شائق بنادیا، ان کا مول پر وہ آمدی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور ”اندیشه فردا“ کے لفظ سے ساری آبادی نا آشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا جو ان کا مول میں سے کسی ایک کاولد اور نہ ہو اور اس کے شوق نے اور

بھوں کو بھی اسی کام میں نہ لگایا ہو۔ ”

(عبدالحليم شر۔ گذشتہ لکھنؤص ۳۲۰)

لکھنؤ کی اخلاقی گروٹ کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ لکھنؤ میں اس وقت ہر طرف ناج رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ امراء نوابین کا مشغله مہ جینوں سے تعلقات استوار کرنارہ گیا تھا اور یہ طوالگوں کی گرم بازاری کا یہ عالم تھا کہ طوالگوں کے کوئی تذمیر و تدمن سکھنے کا بڑا ادارہ سمجھا جانے لگا تھا چنانچہ لکھنؤ کے امیرزادے آداب معاشرت کے لیے انھیں طوالگوں کے کوئی مُھوں پر زانوئے ادب تھے کرتے تھے۔ عبدالحليم شر نے طوالگوں کی سماجی دینیت کے سلسلے میں لکھا ہے کہ :

عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شر خالی نہیں
لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانے میں
رندیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بیناد پڑی تو روز بروز
اے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہو گیا
کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی شان دکھانے کے لیے کسی نہ
کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے۔
ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں
مشہور تھا کہ جب تک انسان کو رندی کی صحبت نہ نصیب
ہو، آدمی نہیں بتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بجزو گئی
سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ
میں بازاری عورتوں کو یہ مرتبہ حاصل ہو گیا کہ مہذب و
شاستہ امرائی مخالفوں میں ان کے پسلو بہ پسلو پیٹھتے اور
یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض رندیوں
نے بھی اپنے گھروں میں ایک ہی نشرت و برخاست کی

محبتیں قائم کر دیں۔ جن میں جاتے بہت سے مندب
لوگوں کو بھی شرم نہیں آتی۔“

(عبد الحلیم شریر۔ گذشتہ لکھنؤص ۳۲۹)

یہ لکھنؤ کا سماجی پس منظر ہے جس میں ریختی پروان چڑھتی ہے۔ گویا یہ ایک زوال
آزادہ معاشرے کا ترجمان ہے۔

ریختی کی بیت و مہیت کے سلسلے میں عبادت بریلوی لکھتے ہیں :

”شاعر اس میں عورتوں کے جذبات و احساسات کو پیش
کرتا ہے اور اس میں عورتوں کے جذبات و احساسات ایسے
ہوتے ہیں جن سے صنفِ لطیف کی ان کیفیات کا اندازہ
ہوتا ہے جو اس پر عیاشی میں گھر جانے کے بعد پیدا ہوتی
ہیں۔ عورت اپنی طرف سے نہ صرف انہمار عشق کرتی
ہے بلکہ بعض اوقات تو جنسی فعل سے قبل اور بعد کی تمام
حرکات کو جگہ جگہ اپنے الفاظ میں پیش کرتی ہے یا پھر اپنی
جنسی خواہشات کی تکمیل کے لیے بعض ایسی اہنگوں مل
حرکات کا تذکرہ کرتی ہے جو عجیب ہونے کے باعث
پڑھنے والے پر ایک عجیب اثر ڈالتی ہے۔ پڑھنے والا صنف
لطیف کی ان اہنگوں مل حرکات کی فصیلات میں زیادہ و پچھن
لیتا ہے۔ کیونکہ نظرت نے بہر حال ان دونوں کو جنسی
تعاقبات کی زنجیر میں باندھ دیا رکھا ہے۔ خیر تو ریختی میں
عورتوں کی طرف سے یہاں انگیزہ اور جنسی خواہشات میں
تمام طمیم پیدا کرنے والے خیالات کا انہمار کیا جاتا ہے۔
جس کا مقصد سوائے اس لے کچھ اور نہیں کہ ایک طرف

صنف لطیف سے قربت حاصل کی جائے اور دوسری طرف اپنی اہنگ مل خواہشات کو تسلیم ہو۔“

(تفصیدی زاویہ۔ عبادت بہر یلوی ص ۲۷۵۔ ۱۷۵)

اب ان چند مثالوں کو دیکھیں جس میں جذبات کی ترجمانی میں بے اعتدالی اور یہجانی کیفیت موجود ہے۔

کروں میں کہاں تک مدارات روز
تمہیں چاہئے ہے وہی بات روز
رنگمیں

مردوں مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں
جس کو وہ سمجھے ہے وہ آرام ہونوں
انٹا

مری نماز کھوئی اس مردوں نے آگر
اپنی تھی اے دوامیں کنجمنت ابھی نہ کر
ناز نہیں

رات کو نہیں پڑی دیکھ لی چوری لانا
کافی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری لانا
اخلاقی اعتبار سے یہ ایسے اشعار ہیں جو فاشی اور عربیانیت کی ترجمانی کرتے ہیں اور
اسی سبب اس صنف کو مطعون کیا گیا۔

رینجتی کے آغاز و انتقاے سلسلے میں تذکرہ نکاروں اور تحقیق میں اختلاف رائے ہے۔ محمد حسین آزاد کے مطابق:

”رینجتی کا شوخ رنگ سعادت یار خان رنگمیں کا ایجاد ہے۔“

مگر سید انشا کی طبق رنگمیں نے بھی موجود سے کم سکھرا پا

نہیں دکھایا ہے۔"

(آب حیات محمد حسین آزاد ص ۳۵۹)

محمد حسین آزاد نے یہ بات اس لیے کہی کہ خود رنگمین نے اپنے دیوان ریختی میں اور "مجالس رنگمین" میں اس بات کا اعتراف کیا ہے اور اس صنف کے موجود ہونے کا دعویٰ کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ رنگمین سے بہت پہلے دکن میں ریختی موجود تھی یہ اور بات ہے کہ جس طرح لکھنؤ میں ریختی کے موضوعات اور انہصار و اسلوب کا جو طریقہ رائج تھا وہ دکن میں نہیں تھا مگر ریختی کے کام ضرور موجود تھے۔ تذکرہ "گل رعناء" میں عبدالحی کہتے ہیں :

"آزاد کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ رنگمین اور انسا اس کے موجود ہیں کیونکہ قدماء کے یہاں بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔۔۔۔۔ مولانا ہاشمی بجا پوری کے بعد سید محمد قادری زندہ رہنے اور روانج دینے کا طریقہ افتخار مرزا سعادت علی خاں رنگمین اور ان کے دوست سید انشا اللہ خاں کا حصہ تھا۔"

(گل رعناء۔ عبدالحی ص ۵۲۵)

اور نصیر الدین باشمی نے لکھا ہے کہ :

"اگرچہ ریختی کی ابتداؤ دکن سے ہوئی مگر ریختی نام یہاں نہیں رکھا گیا یہ نام لکھنؤ میں رکھا گیا۔ بہر حال ہاشم بجا پوری کو اس قسم کی شاعری کا موجود قرار دیا جاتا ہے۔ قیس کے کام میں بھی ریختی ہے اور اس کو زبان دیگمات

شاہ جہاں آباد سے موسوم کیا ہے۔ کلیات قیس میں کئی غریب لیس ریختی میں موجود ہیں۔

مضمون حیدر آباد کا ایک قدیم شاعر محمد صدیق قیس مشمولہ نیادور جنوری ۱۹۶۱ء)

اور محی الدین قادری زور لکھتے ہیں :

”دوسرے بہت سے خیالوں کی طرح اب یہ خیال بھی غلط ہو گیا کہ ریختی کی ابتداء شامل ہی میں کی گئی۔ باشی کی ریختی اگرچہ اس نوع کی شاعری کی ابتدائی کوششوں سے ہے لیکن اس قدر اعلیٰ درجہ کی ہے کہ کوئی اس کو پہلی کوشش نہیں سمجھ سکتا اس کے ذریعہ قدیم دکن کی عورتوں کی زبان محفوظ کر لی گئی۔“

(اردو شہر پارے جلد اول۔ محی الدین قادری زور ص ۲۵۶)

بہر کیف اب یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ ریختی بھی دکن میں شروع ہوئی پہ حیثیت صنفِ نحن ریختی لکھنؤ کی عیش پسند معاشرے میں پروان چڑھی جس کی مقبولیت میں رنگیں اور انشا کا ہاتھ ہے۔ ان کے علاوہ لکھنؤ میں خانم جان امجد علی نسبت اور مرزا علی بیگ ناز نیمن کے نام بھی اہم ہیں۔ لیکن ریختی اسی خاص معاشرے میں مقبول ہوئی اور بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ اس یہ رو بہ زوال ہوتی تھی اور اسے ایک مطعون صنف کا درجہ دیا گیا۔

رباعی

رباعی اردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے۔ ہئیتی اعتبار سے اس میں چار مصرع ہوتے ہیں انھیں چار مصروف کی مدد سے ایک مکمل مضمون یا خیال مسلسل اور مربوط ہوتے ہیں ربعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ”چار چار“ کے ہیں۔ اصطلاحاً اس کے پہلے دوسرے اور چوتھے مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع بے قافیہ ہوتا ہے لیکن ایک بھی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں چاروں مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثلاً میر کی یہ رباعی ۔

بھراں میں کیا سب نے کنارا آخر
اسباب کیا جینے کا سارا آخر
نے تاب رہی نہ صبرہ یارا آخر
آخر کو ہوا کام ہمارا آخر ۔

اس رباعی میں چاروں مصرع نہ صرف ہم قافیہ ہیں بلکہ ہم روایف بھی ہیں۔ اسی لیے بعض اوقات رباعی کے اشعار غزل کے اشعار کے مشابہ ہوتے ہیں اور ایسے میں غزل اور رباعی کے اشعار میں تمیز کرنی مشکل ہوتی ہے۔ اور یہ شناخت صرف رباعی کے اوزان سے ممکن ہے۔ عروغ کے مختلف ماہرین نے رباعی کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے مثلاً رباعی ترانے، دو بیتی، چار مصروفی، چمار بیتی، جفتی، خصی اور غیر خصی اور آخر میں رباعی ہی

اس صنف کا نام قرار پایا۔ اور رباعی کے لیے مجرد وزن مخصوص کیے گئے۔ رباعی کی بحر عام طور پر مشکل سمجھی جاتی ہے اس لیے صنف رباعی پر طبع آزمائی کرنے والے کم ہیں۔ رباعی کی مجرد وزن کے سلسلے میں شیم احمد نے لکھا ہے کہ :

”رباعی کے لیے صرف ایک بحر مختص ہے اور وہ ہے
بحر ”ہزج“ اس بحر میں جو چار مصرعے ہے طور رباعی کے
جاتے ہیں ان میں سے ہر ایک مصرعہ چار ارکان پر مشتمل
ہوتا ہے۔ چاروں ارکان میں استعمال ہونے والی ماتراوں کی
تعداد تیس ہوتی ہے۔ یہاں ماتراسے مراد ہے کہ اگر رباعی
کے کسی بھی مصرعے کی تقاضع کی جائے تو اس میں قابل
شمار حروف تعداد میں میں ہوتے ہیں۔

(اصنافِ خن و اور شعری ہمینٹن۔ شیم احمد صفحہ ۷۰)

اور رباعی کے لیے مخصوص ۲۳ اوزان جن تین اصولوں پر مبنی ہیں اس کی
وضاحت اس طرح کی ہے :

”اول یہ کہ ان میں صدرو ابتداء یعنی رکن اول
آخرم (مفولن) یا آخرب (مفول) ہو۔ ۲۳ میں ۱۲ اوزان
کا پسلار کن مفعولن یعنی آخرم ہوتا ہے اور ۱۲ کا مفعول یعنی
آخرب۔ دوم یہ کہ سبب کے بعد سبب اور وتد کے بعد وتد
آئے۔ سوم یہ ہے کہ چار متحرک حروف ایک جگہ جمع نہ
ہوں۔“

(اصنافِ خن و اور شعری ہمینٹن۔ شیم احمد۔ صفحہ ۱۷)

اردو کی دوسری اصناف کی طرح رباعی بھی فارسی کے تسع میں شروع ہوئی اردو
کے پہلے صاحب دیوان محمد قلی قطب شاہ رباعی کے پہلے شاعر مانے جاتے ہیں ان کی کلیات

میں متعدد رباعیاں موجود ہیں۔ قلی قطب شاہ کے یہاں خیریہ، نقیبیہ، مدحیہ اور عشقیہ مفہما میں پر مشتمل رباعیاں ملتی ہیں۔ دکنی شعراء میں سراج اور گل آبادی اور ولی کے یہاں بھی رباعیاں ملتی ہیں۔ جو گرچہ تعداد میں کم ہیں مگر اہم ہیں۔ ان کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

تحا نین نماز میں کہ ساقی آیا
پھر ساغر مے مرے مقابل ایا
میں اس کو اشارے میں کہا تائب ہوں
بولا کہ شتاب پی۔ پیاسوں لایا
سرانج

تجھے کمھ کا یہ بھول ہے چمن کی زینت
تجھے شمع کا شعلہ ہے رکن کی زینت
فردوس میں زرگس نے اشارے سوں کہا
یہ نور ہے عالم کے نین کی زینت
وَلی

شہلی، ہند میں آفریباہر بڑے شاعر کے یہاں چند رباعیاں ضرور مل جاتی ہیں۔ مثلاً میر، درد، سودا، سوز، حسرت، حشت، عبدالحی تابا، احسن اللہ اور تکھنوی شعراء میں آتش، ناش، آش اور جرأت۔ اس کے بعد غالباً، مو من، ذوق، غفر، شیفتہ، حبی، اکبر، اسہاعیل میر بخی، شاد، امجد حیدر آبادی، جوش، فاتی، سیماں، فراق، محروم، روائی وغیرہ ہیں۔ اس عہد میں تکوک چند محروم اور جگت موہن لال روائی ربانی کے بڑے ممتاز شعراء ہیں۔ جنہوں نے ربانی کی طرف خصوصی توجہ کی۔ اس طرح ربانی اردو کی ایسی صنف بخشن ہے جس کی طرف چند شعراء نے خصوصی توجہ کی ورنہ مخصوص طبع آزمائی کی خاطر پیشتر شعراء نے رباعیاں لکھی ہیں۔

قطعہ

عربی زبان میں قطعہ ایک مستقل صنف تھن کی حیثیت رکھتی ہے اردو میں بھی قطعہ کی روایت موجود ہے مگر اس کا چلن بہت عام نہیں ہے بہت ہی کم شعرانے مستقل قطعات کے ہیں طبع آزمائی کے لئے تو کم و بیش اکثر شعرانے قطعات کے ہیں۔

فñی اعتبار سے قطعات میں موضوع کی کوئی قید نہیں، ہر طرح کے موضوعات اس میں شامل ہیں۔ اور بیت کے اعتبار سے بھی قطعہ میں جدت نہیں قطعے کی بیت غزل اور قصیدہ سے بہت حد تک ممالکت رکھتی ہے۔ قطعہ میں چونکہ غزل اور قصیدے کی طرح مطلع نہیں ہوتا مگر تمام اشعار آپس میں ہم وزن و ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعض شعرانے قافیے کے ساتھ ردیف کی پابندی کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ قطع میں کم سے کم دو شعر ہوتے ہیں اور زیادہ کی کوئی تعداد متعین نہیں۔ صاحب مخزن انوار نے قطعے کی بیت و ماجیت کے سلسلے میں لکھا ہے کہ :

”وجہ تسمیہ اش انبیت کے از مصرع نختیں مطلعش قافیہ
منقطع شدہ والا ہم چوں قصیدہ مسلسل است یا غزل و
باید کمتر از دو شعر نہ باشد و از رباعی ممتاز نی شود از اس معنی کہ
در اوزان مقرر رہ رباعی نہ باشد۔“

(مخزن الغواند ص ۱۵۶)

بہر کیف قطعہ کے لئے ضروری ہے کہ اس کے تمام اشعار آپس میں مر بوط اور ہم وزن و ہم قافیہ ہوں اور معنوی اعتبار سے ایک ہی لڑی میں پروئے ہوئے ہوں۔ قطعہ کے لئے کسی جریا وزن کی تخصیص نہیں البتہ رباعی کی مخصوص جر سے اس کا منفرد ہونا ضروری ہے۔

شعری اصطلاحات اور ان کے مفہوم

آفاقیت:

شعر میں ایسے داخلی اور خارجی جذبات و احساسات کو پیش کرنا جو ہر دور، ہر زمانے، ہر ملک اور ہر نسل کے جذبات و احساسات کو شامل ہوں یا سب کی تسلیم کر سکے یعنی شعر میں ایسے معنی اور خیال کا ہو ناجوبلہ تفریق تمام لوگوں کے لیے قابل قبول ہو۔ مثلاً

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے دل ہوا چراغِ مفلس کا (میر)

دیدنی ہے شکستگی دل کی کیا عمارتِ غموں نے ڈھانی ہے (میر)

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگذر پھر بھی (فرات)

آمد :

اصطلاح شعر میں داخلی آہنگ کو لفظوں سے ہم آہنگ ہونے کو آمد کہتے ہیں۔ آمد شعر کرنے کی ایک کیفیت کا نام ہے۔ آمد ہی وہ صفت ہے جو شاعر کی اندر وہی کیفیت کو بغیر کسی تامل کے لفظوں کے آئینے میں ہو بہو اتار دیتی ہے۔ یعنی موزوں خیال اپنی مناسبت سے موزوں الفاظ میں ظاہر ہوتا ہے۔ آمد کے شعر سے یہ محسوس نہیں ہوتا ہے کہ شاعر پر شعر لکھنے وقت کوئی بیر ونی جبرا تھا۔ آمد کے شعر میں بے انتہا صفائی، سادگی، روائی اور تاثیر ہوتی

ہے۔ اس سلسلے میں حالی کا کہنا ہے کہ :

”اکثر لوگوں کی رائے ہے کہ جو شعر شاعر کی زبان سے فوراً
بے ساختہ پک پڑتا ہے وہ اس شعر سے زیادہ لطیف اور
بامزہ ہوتا ہے جو بہت دیر میں غور و فکر کے مرتب کیا گیا
ہو۔ پہلی صورت کا نام انہوں نے آمد رکھا اور دوسری
صورت کا نام آورد۔“

(مقدمہ شعرو و شاعری صہ ۲۰)

مثال :

ہوا خیمه زن کار و ان بہمار	ارم بن گیا دامن کو ہمار
گل و نر گس و سون و نترن	شید ازل الہ خونیں کفن
جو کی ہے گردش رنگ میں	جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں

(اقبال)

آورد :

شعر کرنے کی اس کیفیت کو آورد کہتے ہیں جس میں شاعر کسی خیال یا جذبے سے متاثر ہو کر شعر کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ جبرا شعر برائے شعر بھتن کی کوشش کرتا ہے۔ آورد کے شعر میں داخلی آہنگ اور خارجی آہنگ کے تال میل میں ایسی کمی رہ جاتی ہے جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے شعر بنانے کی کوشش کی ہے۔ عبدالرحمن جنوری آورد کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں :

”وہ کوئی جو شاعر بغور و فکر کے، انظہر پر نظر رکھے کہ کہیں کوئی ستم تو نہیں رہ گیا ہے جو کہنا تھا صحیح صحیح ادا، وہ گیا کوئی کسر رہ گئی اگر شاعر ادا یعنی یا انشاظ کی جگہ رد و بدال کرتا رہے یہاں تک کہ اطمینان ہو جائے کہ اب کوئی

ستم نہیں رہا۔” (۱)

(مراہ الشعر ص ۸۷)

شعر میں فقط الفاظ کی کاش چھانٹ آور دہیں ہے بلکہ آور دوہ ہے کہ شاعر کا اور شعر کا اندر ولی آہنگ کی خیال سے پوری طرح مریوط نہ ہو سکے۔

دیا ہے رنج کو دھو تیرے غسل صحت نے
غمیر خلق سے اے بادشاہ پاک غمیر
(ذوق)

اغراق :

کسی بات کا واقع ہونا عقل میں تو آئے مگر وہ بات امر واقعہ نہ ہو۔ مثلاً
گرگ نے دورِ عدل میں اس کے
سیکھ لی راہ درسم چوبانی

(مومن)

آہنگ :

لفظ میں شامل حروف یا جملے کے الفاظ کے باہم نکرا اور رگڑ سے پیدا ہونے والی آواز کو کہتے ہیں آہنگ اور آواز میں فرق یہ ہے کہ آواز مجرد ہوتی ہے جیسے ا۔ ب۔ پ۔ ج۔ د۔ غیرہ (حروف تہجی کی آوازیں) جبکہ آہنگ آوازوں کے آپس میں ملنے سے مجموعی طور پر پیدا ہونے والی آوازوں کا اتار چڑھاؤ ہے۔ جملے یا شعر میں الفاظ کے اتار چڑھاؤ کی جامع کینیت آہنگ کہلاتی ہے۔ آہنگ شاعری اور موسيقی کی جیادہ ہے۔ اس کے بغیر یہ دونوں فن نا مکمل ہیں۔ موسيقی کا کہیدی آہنگ ترجمہ ہے جو راگ اور لے کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے۔ شاعری کا جیادی آہنگ موزوںیت ہے۔ موزوںیت ترجمہ کا ایک حصہ ہے جس میں حروف اور لفظوں کی اصوات کو موسيقی سے آشنا کیا جاتا ہے۔ شعر میں آہنگ کی مثال۔

تو چاچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے بگاہ آئینہ ساز میں

ابتدا :

ابتدا شعر میں ایسے مفہومیں اور الفاظ کے استعمال کرنے کو کہتے ہیں جن سے
ساماج کا سنجیدہ اور اہل علم طبقہ گریز کرتا ہو۔ مبتدل مفہومیں و لفظیات کے اظہار میں غیر
سنجیدگی، تفصیل کے غیرتی اور بے شرمی کا غنصر پایا جاتا ہے۔ اور مبتدل کام میں سماج کے اور
زبان و ادب کے عصری معیارات کے بموجب سب سے آخری درجہ کے الفاظ اور مفہومیں
شامل ہوتے ہیں۔ ابتدل کی وضاحت کرتے ہوئے دیجی پر شاد سحر لکھتے ہیں :

”عین الفاظ عامہ کہ خواص اس کے استعمال سے احتراز

کرتے ہیں۔“ (۱)

ابہام :

ابہام سے مراد شاعر کے مقصد کی ایک پوشیدگی سے ہے جس کی تقسیم کے لیے
کئی کمی وضاحتیں کرنی پڑیں اور ان وضاحتوں کے بعد بھی صحیح معنی کی دریافت میں تنقیح کا
احساس ہو۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں کہ :

”وہ شعر جو اغت کی مدد سے نہ سمجھا جاسکے مجسم ہو گا..... سمل
ممعنی کا شعر بھی مجسم ہو سکتا ہے اور نہایت فارسی آمیز شعر بھی
ابہام سے عاری ہو سکتا ہے، ابہام کی دوسری شکل یہ ہوتی ہے کہ
شعر پہلی نظر میں ایسے مطالب کا حامل نظر آئے جو نیم روشن
ہوں لیکن خور و فکر اور ہر نظر کے تغافل کے جانچنے پر کھنے کے
بعد اس کے تمام نکات و انشع ہو جائیں اور یہ محسوس ہو کہ ہم اس
شعر سے اور زیادہ معنی حاصل نہیں کر سکتے۔ ابہام کی آخری منزل

یہ ہوتی ہے کہ پورے غور و فکر اور تمام الفاظ کی توجہ کے بعد بھی
یہ محسوس ہو کہ ابھی اس کنوں کو کھنگالا جائے تو کئی ڈول پانی
ہے۔“ (۱)

(شعر غیر شعر اور نثر صہ ۸۷)

مثال میں ان اشعار کو دیکھیں :

کہا میں نے گل کو ہے کتنا ثبات	کلی نے یہ سن کر تبسم کیا (میر)
تم میرے پاس ہوتے ہو گویا	جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومن)

اتباع :

کسی شاعر کے طرز فکر، اظہار اور اسلوب کے طریقوں کی شعوری طور پر چیزوی
کرنے کو اتباع یا تقليد کہتے ہیں۔ جیسے

پتہ پتہ بوتا بوتا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باش تو سارا جانے ہے
(میر)

شرود شردوں ملکوں ملکوں آوارا ہم پھرتے ہیں
راہ وفا کا ذرہ ذرہ نام ہمارا جانے ہے
(احمد ندیم قائنی)

ہمارے آگے ترا جب کونے ہم لیا
دل تم زدہ کو ہم نے تحام تحام لیا
(میر)

پاس بیٹھا جو میں کل اک ترے ہم ہم کے پاس
رو گیا مس نام سنتے ہی کیجیہ تحام سے
(جرات)

استعارہ :

استعارہ کا لغوی معنی "عارِیناً لینا" مانگنا ہے۔ اصطلاح میں دو چیزوں میں کوئی معنوی یا صوری مشارکت و مشاہدت کی بنا پر ایک چیز کو من و عن دوسرا یہ چیز قرار دینا ہے۔ جنی ایک چیز کو دوسرا یہ چیز میں ضم کر دینے اس کے بدال قرار دینے کو استعارہ کہتے ہیں۔ یہیں یاد وہ بے مثال آنکھیں کیا ہیں تیری اور غزال آنکھیں دراز زلف میں جادو سیاہ آنکھ میں مدھ نیم صح بمارس۔ علال شام اودھ (جوش)

ایهام :

ایهام سے مراد ایسے کام سے ہے جس کے پڑھنے یا سننے کے بعد قاری یا سامع و ہم میں پڑ جائے کہ اس شعر کے اصلی معنی کیا ہیں۔ ایهام کے شعر میں دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک قریب کے اور دوسرے بعید کے۔ اور شاعر معنی بعید مراد لیتا ہے۔ قریب کے معنی کا شعر میں انتظام کر کے وہ اپنے قاری کو وہم میں بتلا کرتا ہے۔ مثلاً

دل جو بھر آیا تو اک شور مچایا میں نے
سارے تالاب کے سوتوں کو جگایا میں نے
(امانت)

بوجستگی :

شعر کے مضمون و معنی کو انتظام میں مکمل طور پر گھل مل کر بے تسلیک اور بے تامل اس طرح ظاہر ہونے کو بر جستگی کہتے ہیں کہ شعر کے مضمون میں ایک ضرب الامثال کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ بر جستگی میں بندش کی چستی اور بے تکلف انداز بیان کی کیفیت شامل ہوتی ہے۔ بر جستہ شعر وہ ہے جو کسی موضوع، معنی یا موقع و محل پر بر محل ثابت ہو۔ زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے ہم تو اس جیتنے کے ہاتھوں مر چلے (میر)

س تو سک جہاں میں بے تیر افسانہ کیا کہتی ہے تجھے خلق خدا غائبانہ کیا (اش)

بلاغت :

بلاغت اس صورت حال کو کہتے ہیں جب کلام میں الفاظ معمولی زبان کے مقابلے میں زیادہ زور، تو انائی اور خونی کے حامل ہوں۔ اور کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو۔ اور شاعر کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں مرتبہ کمال حاصل کر لے۔ بلاغت کی عام شرطیں وہی ہیں جو عمدہ شاعری کی شرطیں قرار دی گئی ہیں۔

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو (غالب)

بلند پروازی :

بلند پروازی سے مراد یہ ہے کہ شاعر شعر میں علم اور قیاس کی جیاد پر اس خارجی دنیا کے دائرے سے باہر نکل کر ان ماورائی دنیاؤں کے خیالات کو پیش کرے جو ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہیں۔ بندش کی چستی کے سلسلے میں شبی نعمانی لکھتے ہیں کہ ”یہ ایک وجہ انسانی چیز ہے اس کی تعریف اور تحریر نہیں ہو سکتی لیکن مذاق سلیم آسانی سے اس کا احساس کرتا ہے۔“ (۱)

(شعر الجم جلد دوم ص ۲۹)

دل ہداں تجھے ہو آکیا ہے
آخر اس درد کی رو آکیا ہے (غالب)
ہزارہ اول ضبط و اصیاط کے ساتھ
کھلنے راز یہ سب ان اختیارات میں ہے (شوق)

ب ساختگی :

کسی موقع و محل پر کوئی مضمون شاعر کے ذہن میں ظاہر ہو اور بغیر کسی تاثل اور رکاوٹ کے انتہائی آمد کی کیفیت میں سادگی کے ساتھ شعر کے سامنے میں ہٹل جائے۔ یعنی کسی شعر کا بغیر غور و فکر کے یا کیک ذہن میں آجانا بے ساختگی ہے۔

ہے شہہ کا مصاحب پھرے ہے اڑاتا و گرنہ شر میں غائب کی آنکہ دیکھا ہے (غائب)
زندگی در در در ہوئی حاتم کب ملے گا مجھے پیامبر (حاتم)

پُر گو :

کسی بھی موضوع پر، کسی بھی صنفِ ختن میں عمدگی اور سلیقگی سے بغیر تردود کے
اشعار کھنے والے اور کئی لمحوں اور اسالیب پر قدرت رکھنے والے شاعر کو پُر گو کہا جاتا ہے مثلاً
صحیقی کی پُر گوئی کی مثالیں دیکھیں

یہ خیال اک دن اسی صورت فزوں ہو جائے گا

رفتہ رفتہ مجھ کو سوچھے ہے جنوں ہو جائے گا
کل میں جو راہ میں اسے پہچان رہ گیا
کچھ وہ بھی مجھ کو دیکھ کے حیران رہ گیا
نفس سے چھوڑے ہے اب مجھ کو کیا تو اے صیاد
چمن کے پیچ کماں موسم بہار رہا
خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
بھر تھا یا وصال تھا کیا تھا
چمکی جیلی یہ پر نہ سمجھے ہم
حسن تھا یا جمال تھا کیا تھا

پُر کاری :

اصطلاح شعر میں زبان و بیان کا معفانہ استعمال، معنوی تہ داری، ہمہ گیری اور
رمزیاتی و کنایاتی فضاؤ اثر انگیزی کو پر کاری کہتے ہیں۔

ہوتی نہیں قبول دعا ترک عشق کی دل میں اگر نہیں تو زبان میں اثر کما (حال)
گراں ہے دل پر غم رو زگار کا موسم ہے آزمائش حسن نگار کا موسم (فیض)
کماں صیاد کیسا باغیں کس پر گرمی جیلی

چمن میں آتش گل نے ہمارا آشیاں پھونکا (داغ)

پیکر تراشی :

پیکر تراشی سے مراد یہ ہے کہ غیر حقیقی اور غیر محسوس اشیا یا داخلی کیفیات کے نقوش اور تصویریں ذہن میں قائم کی جائیں مثلاً "جنت" دوزخ، فرشتے، روح، شوق تمنا وغیرہ الفاظ سے ہمارے ذہن میں کوئی نہ کوئی نقش ضرور قائم ہوتا ہے۔ ان نقش کو مزید واضح کرنے کے لیے محسوس اشیا کے حوالے سے غیر مرئی غیر محسوس اشیا کو پیش کرنا پیکر تراشی ہے۔

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے ہم نے اس شوخ کو مجبور حیاد دیکھا ہے
(صرت)

اٹھ رہی ہے کمیں قربت سے تری سانس کی آنج
اپنی خوبیوں میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم (فیض)
دور افق پار چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ اگر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم (فیض)

تحریف :

کسی سنبھالہ کام میں شعوری طور پر مصلحکہ خیز پہلو پیدا کرنا تحریف کہلاتا ہے جسے انگریزی میں پیروڈی کہتے ہیں۔ مصلحکہ خیز ہی گے یہ پہلو مضمون، لفظیات، اسلوب اور ابجہ میں ترمیم و اضافہ کی صورت میں پیدا کیے جاتے ہیں تحریف کے لیے یہ ضروری ہے کہ جس کام کی تحریف کی جا رہی ہو اس کام سے سامع یا قاری خوبی واقف ہو۔ ورنہ تحریف کا اظف نہیں آئے گا۔

سپشت سے ہے پیشہ آبا پہ گری چھ لیدر می ذریعہ عزت نہیں مجھے
جان تم پر ثار کرتا ہوں شرم تم کو مگر نہیں آتی

تخیل :

تخیل ایک ذہنی قوت کا نام ہے جو ذہن میں محفوظ خیالات و تصورات کو نئے انداز سے ترتیب دے کر ان میں تازگی اور توانائی پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ الطاف حسین حالی نے لکھا ہے :

”وہ ایک ایسی ذہنی قوت ہے جو معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے میا ہوتا ہے یہ اسی کو مکرر ترتیب دے کر نئی صورت بخشتنی ہے۔“ (۱)

(مقدمہ شعروشاعری۔ صہ ۱۱۲)

اس غیرت ناہید کر ہرتان ہے دیپک	شعلہ سالپک جائے ہے آواز تو دیکھو (مومن)
مند گل منزل شبتم ہوئی	دیکھ رتبہ دیدہ ہیدار کا (ولی)
نقش فریادی ہے کس کی شوختی تحریر کا	
کاغذی ہے پیر ہن ہر پیکر تصویر کا (غالب)	

تشبیہیہ :

تشبیہ کا لغوی معنی یہ ہے کہ ایک چیز کو دوسری چیز کا مشابہ اس طرح تفسیرنا کہ تشبیہ دئی گئی چیز کے اوصاف تشبیہ دئی جانے والی چیز کے اوصاف سے نکم ہوں۔ یعنی وہ صفت جس کی جیاد پر دو چیزوں میں شبہ پیدا ہوا ہے وہ مشبہ کے بہ نسبت مشبہ بہ میں کہیں زیادہ ہو۔ نجم الغنی کے مطابق :

”تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی، جو آپس میں جدا جدا ہوں ایک معنی میں شریک ہونے پر، اس طرح کہ بطور استعارے نہ ہوں اور نہ بطور تجربید۔“ (۱)

مثلاً پھول اور گال میں سرخی کی مشابہت ہے۔ چاند اور محبوب کے چہرے میں خوبصورتی کی مشابہت ہے۔ یا اس شعر میں تشبیہ کا استعمال۔

امدی آتی ہیں آج یوں آنکھیں جیسے دریا کیس ابلتے ہیں۔ (میر)

تعلیٰ :

ایسے اشعار جن میں شاعر اپنے کلام اور فلکوفن کی بڑائی کے دعوے کرتا ہے تعلیٰ کے شعر کلاتے ہیں۔ یہ دعوے اسی شاعر کو زیب دیتے ہیں جو فلکوفن کے اعتبار سے اپنی شاخت بنا چکا ہو۔ تعلیٰ گرچہ اپنی بڑائی آپ کرنے کے متراود ہے مگر شعر کی شرایعت میں معیوب نہیں ہے۔

ہیں اور بھی دنیا میں خن و رہبت اچھے

کتنے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیان اور (غالب)

سارے عالم پر ہوں میں چھلایا ہوا مستند ہے میرا فرمایا ہوا (میر)

انھیں خود ناز ہے اب اپنی صورت پر کہ برسوں سے

پرستش کر رہا ہے حسرت رنگیں بیان میری (حسرت)

تغزل :

تغزل شعر کی وہ خاصیت ہے جو معاملات حسن و عشق کے پیرائے ہیں گرے دلی جذبات کو گداز مو سیقی کے ساتھ حلول کر کے لفظوں میں نرم آہنگی اور شعر میں اثر آفرینی پیدا کرتی ہے۔ تغزل کے شعر میں ایک درد مندانہ کیفیت ہوتی ہے۔ تغزل کی بنیاد عشق و محبت ہے اس لیے محبوب سے گفتگو کے لیے جذبات و احساسات میں شدت لیکن بیان میں نرمی، آہنگی پائی جاتی ہے۔ تغزل کی تعریف کرتے ہوئے شبی نعمانی لکھتے ہیں :

”تغزل سے مراد عشق و عاشقی کے جذبات موڑا غاظ

میں ادا کیے جائیں۔“ (۱)

(شعر الجم جلد دوم۔ ۲۹)

لیکن یہ بھی ضروری نہیں کہ تغزل کے شعر میں معنی و مفہوم حسن و عشق کے حصاء میں ہی محدود ہوں بلکہ اس شعر سے دوسرے معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہیں۔ لیکن چرا یہ بیان کا حسن و عشق سے متعلق ہونا تغزل کے شعر کے لیے ضروری ہے۔

گلوں میں رنگ بھرے باد نو بھار چلے چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے
مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں جو کوئی یار سے نکلے تو سوئے دار چلے
(فیض)

کھلونے دے کے بہلا یا گیا ہوں تمباو میں الجھلایا گیا ہوں (شاد)

تلمیح :

کسی مشہور ”تاریخی واقعہ“ قصہ یا مسئلے کی طرف اشارہ کرنے۔ مثلاً۔

اُن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی (غائب)

تنوع :

شاعر کے وسعت تخيّل اور مختلف خیال و گیفیات کا انعام تنویر کرتا ہے۔ یعنی کام میں مختلف موضوعات، مفاسد و لفظیات اور نئے نئے معنی پیش کرنا تنویر ہے۔

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یار ب پھرو ہی مشکل نہ بن جائے
(اقبال)

توارد :

ایسے کام یا شعر کو توارد کہا جاتا ہے جو دو شاعر دل کے یہاں مضمون لفظیات، تراکیب وغیرہ کے اعتبار

بے کیاں ہوں لیکن اس کے لیے یہ علم ہو؛ ضروری ہے کہ ان دونوں شعراتے ایک دوسرے کے کلام سے استفادہ نہیں کیا ہے یا جان بہ جھ کر شعر کو اپنانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ورنہ یہی توارد سرقہ ہو جاتا ہے۔ یعنی توارد ایسا کلام ہے جو دو شعراتے کے مابین طبع زاد اور اختراقی حیثیت رکھتا ہے۔

جودت طبع :

جودت طبع طبیعت کی خوبی اور مزاج کی حلیمیت کو کہتے ہیں شاعری میں ذوقِ سلیم اور طبعِ مستقیم مراد ہے جو شاعر کے امتیازی اوصاف میں شامل کیے جاتے ہیں۔

جان سے ہو گئے بدن خالی جس طرف تو نے آنکھ بھر دیکھا (درد)

ان لبوں نے نہ کی میجانی ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا (درد)

جذبات نگاری :

شعر میں جذبات پر خاص قابو کے ساتھ ان کی مکمل عکاسی کرنے کو جذبات نگاری کہتے ہیں۔ جذبات نگاری میں شاعر جذبات کو اظہار میں لانے سے قبل ان پر ضبط جذبات کا شعوری عمل کرتا ہے تاکہ جذبات کے اظہار سے قاری و سامع کو تسلیم حاصل ہو سکے۔ مگر ان کے جذبات بر انگیختہ نہ ہوں۔

اٹھنے لگی کیوں میرے زخم کمن سے نہیں

آتی ہے شاید آج ہوا کوئے یار کی (عزیز نکحنوی)

فتیرانہ آئے صدا کر چلے میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے (میر)

جدت ادا :

پرانے فرسودہ مضمائیں کونئے پیرائے اور نئے اسلوب میں باندھنے کو جدت ادا کہتے ہیں۔ جدت ادا کی وساحت کرتے ہوئے محمد حسن لکھتے ہیں کہ

”جدت ادا یا لغزگولی مضمون آفرینی کی توسعہ ہے اس کی

مختلف شکلیں ممکن ہیں اور اس پر اسرار کیفیت یا اہمیت کا

اظہار شاعر کی اپنی انفرادیت سے ہوتا ہے جب اس کے

ہر شعر پر اس کی اپنی شخصیت کے انوکھے پن کی مرثیت
ہو اور وہ شاعری میں کیفیت اور تاثیر پیدا کر دے جسمی
اس کی شاعری پر نفرگوئی کا اطلاق ہو سکتا ہے
در اصل نفرگوئی کی جڑیں ندرت احساس اور جدت ادا
تک پہنچتی ہیں۔ تلاش لفظ تازہ اس کا اہم جزو ہے اور
تاثیر اس کی اہم کڑی۔^(۱)

(مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات۔ ص ۱۷۱)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیر ہن تمام (حرت)
رنگ پیرا ہن کا خوشبو زلف لمرانے کا نام
موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام (فیض)

جوش :

جوش سے مراد شاعر کی وہ اندر وونی کیفیت ہے جو کسی شی جذبہ یا خیال سے بے انتہا
متاثر ہونے کے سب اس شے، جذبہ و خیال کو اغماڑ میں ظاہر کرنے کے لیے شاعر کو بے
تاب و مجبور کرتی ہے۔ یعنی شاعر فن پارے کی تحقیق کے لیے اپنے اندر دریا کے ابال کی سی
کیفیت محسوس کرنے لگتا ہے اور جو ش ایک تحقیقی امند ہے۔

پھر دامن صبا میں ہے میخانہ آج کل
پھر ہر نفس ہے گردش پیمانہ آج کل
پھر مقتل میں ہے غصر و حشت کی خواجگی
پھر فقر میں ہے شوکت شہابان آج کل
پھر جوش پر ہے موسم برناںی جمال
پھر باڑھ پر ہے عشوہ ترکان آج کل (جوش)

جولافی :

شعر کے لمحے میں اور اندازہ بیان میں شاعر کی طبیعت کی تیزی اور خیال کی نزاکت کے انہمار کو جو لانی کہتے ہیں۔ یعنی قوت برداشت کی کمی کے سبب فوراً رد عمل کا انہمار جو لانی طبع ہے۔

آپ کی کون سی بڑھی عزت میں اگر بزم میں ذلیل ہوا (مومن)
کیا ساتھ ہو کہ ہے بھر میں جینا مشکل
تم سے بے رحم پر مرنے سے تو آسائ ہو گا (مومن)
محشوق سے بھی ہم نے بھائی برادری وال اطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا (مومن)

چمن بندی :

شعر میں چمن اور اس کے لوازمات کے حوالے سے کسی معنی و مفہوم کو بیان کیا جائے۔ گل، بلبل، خار غنچہ چمن بندی کے اعلیٰ موضوعات ہیں۔

بئے گل، نالہ دل، دودج راغ محفل جو تری بزم سے نکلا سوپریشان لکا (غالب)

حسن ادا:

اصطلاح میں حسن ادا سے مراد ہے کہ اپنی بات کو اس طرح ظاہر کی جائے کہ وہ قارئی و سامع کے دل میں پوری طرح اتر جائے اور ڈھنن پر نقش ہو جائے۔ دوسرا بے لفظیوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ کسی جذبہ یا خیال کا مکمل انہمار شعری جمالیات کے ساتھ حسن ادا کہلاتا ہے۔ یعنی جذبہ و خیال کے بموجب شعر کا خارجی اور داعلی آہنگ ہو۔

مفلکی سب بیمار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے (ولی)

گذر جاتا ہوں بنتا تھیتا موجود حاواث سے

اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے (اصغر)

خلوص :

شعر میں اپنے یا پرائے کسی کے تعلقات کو محسوس کر کے یا کسی اور مضمون کو
نہایت ہی محبت و انسیت اور کامل یقین کے ساتھ باندھتے تو اسے خلوص کہتے ہیں۔

مسافر سے بھی کوئی کرتا ہے پیتِ مشل ہے کہ جوگی ہوئے کسی کے میت (میر حسن)
جو انی کہاں اور کہاں پھر یہ دن مشل ہے کہ ہے چاندنی چار دن
(میر حسن)

دروں بینی :

دروں بینی سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنی ذات میں کھوجائے اور خارجی دنیا کے
متالبہ و مشاہدہ کی جگہ اپنی ذات کا مطالعہ و مشاہدہ اس کا مقصد ہوا اس کے اندر کی دنیا حکائی
نہیں تخلیٰ ہوتی ہے۔ جو خارجی دنیا سے زیادہ متحرک اور خوجورت ہوتی ہے اس وجہ سے
شاعر معمولی سے معمولی چیز سے وہ سب کچھ حاصل کر لیتا ہے جو اس شئی کی اصل نہیں
ہوتی۔ دروں میں شاعر کی ذات میں اس کائنات سے ملتی جلتی ایک منفرد کائنات ہوتی ہے جو
اس کی اپنی تخلیق کر دہ ہوتی ہے۔

عشق میں لا الہ الا گل کیا چمن کیسا قفس

میں ہی خود اپنا گھستاں میں ہی خود اپنا قفس (جذر)

یار ب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے

لوح جمال پر لفظ مکرر نہیں ہوا میں (غالب)

رعایت لفظی :

اصطلاح میں دو افکتوں کے درمیان معنوی، حرفي یا صوتی ثابت کی وجہ سے انہیں
ایک خیال میں اس طرح جوڑنے کو رعایت افظی کہتے ہیں۔ کہ ان سے کام میں ایک سے
زیادہ معنی کے قرینے پیدا ہو جائیں امداد امام اثر رعایت افظی پر یوں روشنی ڈالتے ہیں :

”رعايت لفظي جائے خود کوئی شئي نہیں ہے اور شاعری سے اس کو کوئی تعلق ضروري نہیں ہے اگر بے تکلف رعايت لفظي کی صورت پیدا ہو جائے تو ایسی رعايت لفظي خالی از لطف نہیں رعايت لفظي تب ہی لطف دیتی ہے کہ با خود الفاظ میں معنوی تعلق موجود ہو۔“ (۱)
 (کاشف الحقائق۔ ص ۸۰)

رعايت لفظي کی مثالیں ۔

نگے سے لگتے ہی جتنے نگے تھے بھول گئے

و گرنہ یاد تھیں ہم کو شکایتیں کیا کیا (آش)

اس کے رخارد کیجھ جیتا ہوں عار نہیں میری زندگانی ہے (شارک)

یوں نہ باتیں چبا کے کرو میر بال بات ہے بات نہیں (درد)

رد کا کت :

رد کا کت ایسے کلام میں پائی جاتی ہے جس میں جنسی اور فخش مضامین و خیالات کا اظہار مرزوکنایہ کی صورت میں کیا جاتا ہے۔ رکیک کلام میں فخش اور عربیں کلام کے مقابلے میں ذہن ایک دم غلط خیال کی طرف منتقل نہیں ہو تابکہ مفہوم اور الفاظ کے درمیان ایک پر وہ ساہو ہوتا ہے۔

دوپہر آب روائی کا پڑا ہے سینہ پر بھلا کسی نے بھی دیکھے حباب در تر آب (آش)

روانی :

روانی شعر میں الفاظ کی ایسی ترتیب کو کہتے ہیں جس سے شعر کی قرأت میں زبان میں کوئی رکاوٹ پیدا نہ ہو۔ شعر کے مصر میں پڑھنے میں جگہ جگہ نوٹیں نہیں۔ ان میں ثقلات نہ ہو شعر کے مصر عوں میں پائی کے بہاؤ کی تھیں کیفیت ہو۔

سدا عیش دور اس دکھاتا نہیں گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
 مراووں کی راتیں جوانی کے دن برس پندرہ یا کہ سولہ کاسن
 کسی کے پاس دولت یہ رہتی نہیں سدا ناؤ کاغذ کی چلتی نہیں
 جوانی کہاں اور کہاں پھر یہ دن شل ہے کہ ہے چاندنی چار دن

زور :

زور بیان کی خاصیت ہے جو شاعر کے مطبع نظر کو پوری قوت کے ساتھ سامع یا
 قاری پر ظاہر کرتی ہے یعنی شاعر جس خیال، جس جذبہ یا منظر کو پیش کرنا چاہتا ہے وہ اس
 طرح شعر میں ادا ہو کہ قاری وسامع کو شاعر جتنا متاثر اور متحرک کرنا چاہتا ہے وہ اتنا متاثر اور
 متحرک ہوں۔ مسعود حسن رضوی ادیب زور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

”کام کے زور سے مراد یہ نہیں ہے کہ بہت دقیق لغت
 یا بہت شاندار الفاظ استعمال کیے جائیں بلکہ اس طرح
 مطلب ادا کیا جائے کہ جو کیفیت شاعر دکھانا چاہتا ہے وہ
 پورے طور پر آنکھوں میں پھر جائے۔ جو تصویر وہ کچھ
 چاہتا ہے اس کا نقش اجاگر ہو سکے۔ دل کی جو حالت
 بیان کرنا چاہتا ہے اس میں کوئی کمی نہ رہ جائے۔ اور جس
 جذبہ کو ابھارنا چاہتا ہے وہ پورے طور پر ابھرے۔“ (۱)
 (ہماری شاعری معیار و مسائل - ۸۱)

جو ش اور زور میں فرق یہ ہے کہ جوش شاعر کی وہ اندر وہی کیفیت ہے جو شعر میں
 ظاہر ہونے والے یہ ظاہر کرتی ہے کہ شاعر کسی جذبہ و خیال سے کتنا متاثر ہوا ہے زور شاعر
 کے کام کی وہ خاصیت ہے کہ شاعر اپنے قاری اور سامع میں جذبہ و خیال کی جو کیفیت پیدا کرنا
 چاہتا ہے بس وہی کیفیت ان پر پوری طرح خارجی ہو۔ جوش کش والے کی صفت ہے اور زور
 سامع و قاری کا احساس ہے۔

عمر ساری تو کئی عشق بتاں میں مومن
 آخری وقت میں کیا خاک مسلمان ہوں گے (مومن)
 کوئی دیرانی سی دیرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالب)

زود گوئی :

اصطلاح شعر میں سوچ سمجھ کر غور و فکر کے ساتھ بغیر کسی تامل کے بہت جلد
 شعر کرنے کو زود گوئی کہتے ہیں۔ اقبال کے سلسلے میں یہ مشہور ہے کہ وہ زود گوئی کے شعر کی
 تخلیق اس طرح کیا کرتے تھے جیسے کہ کوئی حافظے میں محفوظ اشعار روانی کے ساتھ لکھتا ہو۔
 ان کے ان اشعار کو دیکھ کر ان کی زود گوئی کا اندازہ ہوتا ہے۔

فضائیل نیلی، ہوا میں سرور امکتی، چکتی، سرکتی، ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ سناتی ہے یہ زندگی کا پیام (اقبال)	ٹھہر تے نہیں آشیاں میں طیور وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اچھلتی، پھسلتی سنبھلتی ہوئی رکے تو سل چیر دیتی ہے یہ ذرا دیکھ اے ساقی اللہ فام
--	--

سادگی :

سادگی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں باندھا گیا خیال بالکل واضح اور صاف و سادہ ہو۔
 یعنی جس تک عام ذہن ایک دم پہنچ جائے۔ سادگی بیان کی وہ خاصیت ہے جس میں عام
 خیالات عام اور مانوس اغماظ میں ادا کیے جاتے ہیں یعنی ان میں تشبیہ و استعارہ کی بہت نہیں
 ہوتی۔ اور نہ ہی ایسے فلسفیانہ اور متصوفانہ مصائب و خیالات کو پیش کیا جاتا ہے۔ جن تک ایک
 عام ذہن نہیں پہنچ سکے۔ مثلاً یہ اشعار

جس کو تیر اخیال ہوتا ہے (حاتم)	اس کو جینا محال ہوتا ہے ہستی اپنی حباب کی ہے (میر)
-----------------------------------	--

(غالب)

ہم ہیں مشتاق اور وہ بزرگ یا الی یہ ماجرا کیا ہے

سلاست :

سلاست، الفاظ کی اس صوتی خاصیت کو کہتے ہیں جس کی وجہ سے الفاظ کی ادا بیگنی میں رکاوٹ یا پریشانی نہیں ہوتی بلکہ وہ الفاظ روانی کے ساتھ زبان سے ادا ہو جاتے ہیں۔ عبد الرحمن جنوری سلاست کی تعریف اس طرح کہتے ہیں۔

”سلاست کی ادنی کسوٹی یہ ہے کہ الفاظ بولنے میں زبان پر اور سننے میں کانوں پر گراں ہوں۔“

(مراۃ الشعرا۔ ص ۲۷)

سرقه :

کسی شاعر کے شعر، مضمون، مصروف، ترکیب الفاظ، لغظیات کو بعینہ یکساں معنوں میں بغیر کسی حوالے کے استعمال کرنے کو سرقہ کہتے ہیں۔ اس سلسلے میں حسن عسکری لکھتے ہیں کہ :

”ہر وہ شعر جو کسی دوسرے شاعر کے کام سے ماخوذ ہو
خواہ لفظاً یا معناً سرقہ نہیں ہے کسی شاعر
کو سارق تمہرانے سے پہلے یہ بات ثابت کرنا ضروری
ہے کہ اس کی نظر سے کام مسروق لازمی طور پر گزرا
ہے۔“

(امینہ بلا غنت۔ ص ۸۷)

سوز :

شاعر کے انداز بیان میں کسی شئی کی محرومی کے احساس کے سبب جو ایک لکھنی کی طرح سلگنے والی کیفیت پائی جاتی ہے اسے سوز کہتے ہیں۔ سوز نہ کم کا معتدل

انہصار ہے۔ جب شاعر، دنیا، محبوب، یا کسی اور شئی کی محرومی کی وجہ سے داخلی طور پر مغموم ہو جاتا ہے اور یہ غم ختم ہونے والا نہیں ہوتا تو اس کے انداز بیان میں غم سرایت کر جاتا ہے اور اس کی زبان سے نکنی والی ہر بات میں ایک سوز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس شعر میں غم کے پسلوؤں کا ذکر ہواں شعر میں سوز پایا جائے گا بلکہ پر سوز شاعر جب خوشی کے پسلوؤں کی بھی عکاسی کرتا ہے تو اس کے بیان میں ایک سوز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔

چلی سمت غیب سے وہ ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا

مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کمیں سوہری رہی (سر آج)

عمر آوارگی میں سب گزری کچھ نہ کانا نہیں دل و جاں کا (میر)

سوقیانہ پن :

کلام میں معمولی اور سطحی جذبات و خیالات کا انہصار سطحی انداز اور سطحی زبان میں کیا جائے تو اسے سوقیانہ پن کہتے ہیں۔ محمد عسکری نے سوقیانہ پن کی تعریف اس طرح کی ہے۔

”ایسا کلام جس میں متنات سے گرے ہوئے بازاری الفاظ یا خیالات باندھے جائیں۔“

(آئینہ بلا غت۔ صہ ۱۳)

اور شبیلی نعمانی کے مطابق :

ابتدال کے معنی عام طور پر یہ سمجھتے جاتے ہیں کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال کرتے ہیں وہ مبتدال ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہے سیکڑوں الفاظ عام کے مخصوص ہیں۔ لیکن سب میں ابتدال نہیں پایا جاتا۔ ابتدال کا معیار مذاق صحیح کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔ مذاق صحیح خود بتادیتا ہے

کہ لفظ تبدل، پست اور سو قیانے ہے۔“

(موازنہ انیس و دسیم۔ ص ۳۳)

موسے جو مانگتا ہوں تو انداز دنماز سے
مجھ کو دکھاتے ہیں وہ انگوٹھا بلا کے ہاتھ (انٹ)

شعریت :

شعریت شعر کی صفت ہے۔ اصطلاح میں شعریت سے مراد ایسا کام ہے جس میں موزو نیت اور حسن ادا کے ساتھ معنی کو ادا کرنے کے لیے تشبیہ و استعارہ اور رمز و کناہ وغیرہ کا استعمال بر محل کیا گیا ہو۔ یہاں اکبر آبادی شعریت کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :

”شعریت ایک وجد ان افتاد طبع ہے جس کا تعلق براد
راست میلان ذہنی سے ہے۔“

(دستور الاصلاح۔ ص ۹)

مند گل منزل شب نم ہوئی دیکھ رتبہ دیدہ بیدار کا (ولی)
دل بستی قفس سے یہاں تک ہوئی مجھ
گویا کبھی چمن میں مرا آشیانہ نہ تھا (فقا)

شوکت الفاظ :

ایسے الفاظ جن میں ترک و احتشام، رعب و بد بہ کی کیفیت پائی جاتی ہوں کو پر شکوہ الغاظ کہتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کے مطابق :

”..... ووسرے فتم کے مجموعہ وہ ہوتے ہیں
جن میں فصاحت، صفائی، روائی محاورات کے بدالے
شاندار افغانی اکٹھا ہو جاتے ہیں۔ ایسے مجموعوں میں شان
و شوکت ہوتی ہے رعب و بد بہ ہوتا ہے، چمک ہوتی

ہے، بلند آئنلی ہوتی ہے۔ مثلاً
 صحابیں پر یہ کہتا ہوا غم خوار آیا اٹھ کے وہ فریاد رس عاشق یہ مدار آیا
 مثل الحمد کے گزار میں ہنگام صبور حکم آزادی عرفان گرفتار آیا
 اے نظر شکر بجالا کہ کھلی زلفِ دار از اے صدف آنکھ اٹھا ابر گمر بار آیا
 خوش ہوا گوش کہ جبریل تر نم چکا مژده اے چشم کہ پیغمبر انوار آیا
 (جو شیخ آبادی)

”شاندار الفاظ یہ ہیں۔ جبریل، تر نم، پیغمبر انوار،
 ابر گمر بار، عرفان گرفتار، عاشق یہ مدار، حکم بھی ہے: اے
 نظر شکر بجالا، اے صدف آنکھو اٹھا..... پڑھنے
 والے مر عوب بھی ہوتے ہیں رعب دار الفاظ ہیں۔“

(عملی تنقید حصہ اول۔ ص ۱۰۹)

شگفتگی :

فرسودہ مضامین کو خوبصورت ترکیب اور چست بندش میں اس طرح پیش کرنا کہ
 پھول کے کھلنے کی کیفیت پیدا ہو جائے یعنی لفظ و معنی سے انبساطی کیفیت کا اظہار ہو۔
 خواہ تو اہ پھیلتی رہتی ہیں یہ رخساروں کو

تم نے زاغوں کو بہت سر پر چڑھا رکھا ہے (احمق)

شوخی :

شعر میں کسی مضمون کو شرارت آمیز انداز بیان کے ساتھ او اکرنے کو شوخفی کہتے
 ہیں۔ شوخفی ظراحت کا ایک حصہ ہے۔ جس کا مقصد کسی کی تنقیص یا تسمیں یا اصلاح نہیں ہوتا
 بلکہ جو محض حلکے سے خوشی و انبساط کے احساس کا ایک ذریعہ ہے۔ شوحفی میں شرارت،
 عصومیت کا وہی عنصر پایا جاتا ہے جو ایک پنج کی شرارت توں میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ پنج کی

شرط کا مقصد کسی کو فائدہ یا نقصان پہنچانا نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ اپنے دل کی خوشی کے لیے وہ تمام حرکتیں کرتا ہے جو اطف اور مسرت کا باعث ہوتی ہیں۔ شوخی اور مزاج میں فرق یہ ہے کہ شوخی میں خوش طبی کی بلکل سی رمق ہوتی ہے یعنی کسی بات پر ہنسی تو نہیں آتی لیکن ہنسی جیسی مسرت حاصل ہو جاتی ہے۔ مزاج میں کسی بات پر ہنسی کے ساتھ مسرت کا احساس ہوتا ہے۔

کہتے ہونے دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا

دل کماں کہ گم کیجئے ہم نے مدعا پایا (غالب)

چاہتے ہو خوب رویوں کو اسد آپ کی صورت تو دیکھا چاہئے (غالب)

شورش :

شورش سے جذبات کی شدت مراد ہے لیکن ایسی شدت جس میں گرمی اور گھرائی ہو۔ پلپلا پن یا جذبائیت نہ ہو یعنی جذبے کی شدت کے لحاظ سے الفاظ بھی ہوں۔ شورش شاعر کی صفت ہے وہ کسی واقعہ کا جذبائی اظہار بالا واسطہ کرتا ہے۔ شورش کے شعر میں جذبات کی شدت اور گھرائی اہم ہوتی ہے۔

بُر ہوتی ہے نہیں یہ مر زمین
تحم خواہش دل میں توبہ تاہے کیا (میر)

شیرینی :

ایسے کام کو شیریں کہا جاتا ہے جس میں موسیقیت، سلاست، روایی اور گداز الجہ پایا جائے یعنی جو کام ساعتوں میں رسم گھولنے کا کام کرے شیریں ہے۔ شیرینی کی وضاحت کرتے ہوئے عابد علی عابد لکھتے ہیں:

”شیریں گفتاری سے مراد یہ لیتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں جمالیاتی صفات پائی جاتی ہیں۔ ان

صفات میں تر نم اور نغمہ جیادی ہیں۔“

(اصول انتقاد ادبیات۔ ص ۳۰۶)

خوش لہجی، شیریں کلامی، شیریں مقالی اسی تعریف کے ضمن میں آتا ہے۔

ووجہ ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہی یعنی دعده نبھاہ کا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہ جو لطف مجھ پر تھے پیشتر وہ کرم کہ تھامرے حال پر

مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

(مومن)

صفائی :

صفائی یا شکنگی سے کام کی وہ صفت مراد ہے جس کے سب شعر میں بلند اور باریک خیال انتہائی واضح اور صاف طریقہ سے ادا ہو جاتا ہے مسعود حسن رضوی ادیب شکنگی اور صفائی کو سادگی ہی کا ایک عنصر مانتے ہیں۔ خیال کی سادگی سے ان کی مراد شکنگی اور صفائی گفتگو ہی ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ خیال میں پیچیدگی اور ژولینگی نہ ہو۔

وستوں سے اس قدر صدمے اٹھائے دل سے دشمن کی عداوت کا گھر جاتا رہا (آتش)

جے عشق کا تیر کاری گئے اے زندگی کیوں نہ بھاری گئے (ولی)

طرز ادا :

ادائے معنی کے لیے مرد جہ طرز سے ہٹ کر مختلف طریقوں کو استعمال کرنے کو طرز ادا کہتے ہیں۔ طرز ادا کا تعلق شعر کے خارجی ڈھانچے سے ہے شعر کی افتمیات، جملوں کی ترکیب، اندازی نشست وغیرہ خواست، جزو و قوانی کا استعمال منفرد طور پر کرنا مخصوص طرز ادا کہلاتا ہے۔

قسم جو کھائیے تو طالع زینخاکی غریر مصر سائبھی صاحب اک ندام لیا (میر)

کمال ہدیٰ عشق ہے خداوندی کہ ایک زن نے مدرسہ خلام لیا
گھر میں جس سے کروں تری بے وفا کی کا

(سودا) (میر) جمال میں نام نہ لے پھر وہ بے وفا کی کا

گھر لکھوں میں اگر تری بے وفا کی کا

(سودا) ابو میں غرق سفینہ ہو آشنا کی کا

عریانی :

جنسی معاملات و مضماین کو اس طرح پیش کرنا جس کے اندر کو سماج کا سنجیدہ اور
اہل علم طبقہ معیوب سمجھتا ہو عریانی کہلاتا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق :

”عریانی ہمیشہ ماحول سے جا نچی جاتی ہے مغربی معاشرہ
اور اس کے تخشیش ادب میں حد فاصل کچھ زیادہ نہیں۔
لیکن ہمارے ہاں ضبط و امتیاز کی روایت مغرب سے برآمد
شده نئی نویں بیجان انگلیزی میں خاصہ بعد ہے اس لیے
فناشی کے ہر عمل کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔“

(تفہید و احتساب۔ ص ۲۶۲)

وصل کی شب پنگ کے اوپر مثل چیتے کے وہ محلتے تھے

غلو :

کام میں جس بات کا دعویٰ کیا گیا ہو وہ عادت اور عقل، دونوں کے لحاظ سے قرین قیاس نہ ہو۔
مثال

جو ش روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں
شاخ سے گاؤز میں کی بھی جو پھونے کو پیل (سودا)

فحاشی :

فناشی سے مراد شعر میں ایسی گفتگو کرنے سے ہے جو جنسی معاملات کے ویلے سے غیر سنجیدہ ہو اور جس میں زبان کے انتہائی گرے ہوئے الفاظ یعنی مغلظات کا استعمال کیا گیا ہو۔

فرسودگی :

شاعری میں برسوں سے استعمال ہونے والے مضمایں اور تشبیہات و استعارات اور انداز بیان کے کثرت استعمال کی وجہ سے تازگی اور ندرت کا ختم ہو جانا فرسودگی کہلاتا ہے۔ فرسودہ کام وہ ہے جس میں پرانے مضمون اور تشبیہات و استعارات کو پرانی فضایا اور پرانی مناسبت سے نئے زمانے اور نئے حالات میں بیان کیا جائے۔

اگر اب بہار آئی تو ہم ان جامہ زیبوں کو

دکھائیں گے تماشا دھجیاں کر کے گریباں کا (صحیح)

فراق یار میں فصل بہار آتی ہے ابی آتش گل سے تمام باغ جلے (نَجَّ)

ترچھے ترچھے تیر نظر کے چلتے ہیں سید حاسید ہادل پر نشانہ ہوتا ہے (کیف)

فصاحت :

فصاحت سے مراد یہ ہے کہ کام تعقید لفظی اور تعقید معنوی سے پاک ہو۔ فصاحت دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک فصاحت الغاظ اور دوسرا فصاحت کام۔ فصاحت الغاظ سے مراد یہ ہے کہ تلفظ خوش گوار ہو اور جو مستعمل ہوں اور اپنے متعینہ معنی ادا کر سکیں جو قاری یا سامنے کو آسانی سے سمجھ سکے۔ اور فصاحت کام سے یہ مراد ہے کہ جملے کی نحوی ترکیب درست ہو۔ اس کے سب لفظ فصح ہوں۔ اور انہیں اس طرح ترتیب دیا جائے کہ وہ حمد روائی کے ساتھ زبان سے ادا ہو سکے اور اس کا مطلب واضح ہو۔ مختصر یوں کہہ سکتے ہیں کہ فصاحت سے مراد خوش آہنگ اور غیر مہسم زبان میں اپنا مطلب ادا کرنا۔ مثلاً

کھا۔ کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہر اہوا

تحامو تیوں سے دامن صحر اتھرا ہوا (انیس)

وہ جھومنادر ختوں کا پھولوں کی وہ صمک

ہر برگ گل پر قطرہ شبسم کی وہ جھلک (انیس)

فضا آفرینی :

کلام میں کسی خاص مقام و بہار کے ماحول، واقعات، رسمات و احساسات اور دیگر ایسے عوامل کی مجموعی تاثراتی کیفیت کو ظاہر کرنے کو فضا آفرینی کہتے ہیں جن سے یہ معلوم ہو سکے کہ کلام مذکور کی تخلیق کے وقت و بہار کا ماحول کیا تھا یا اس دور کے حالات کیا تھے۔ گویا خارجی اثرات کو مخصوص سیاق و سبق میں پیش کرنے کو فضا آفرینی کہتے ہیں۔

میر صاحب زمانہ نازک ہے دو نوں ہاتھوں سے تھامیے دستار (میر)

دلی کے نہ تھے کوچے بورا ق مصور تھے جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی (میر)

تمام شر تھا ایک موسم کا عجائب گھر چڑھا جو دن تو یہ منظر نہ پھر کچھتے کیا (بائی)

قادر الکلامی :

شاعر کا کسی بھی طرح کے جذبے اور خیال، موضوع اور مضمون کو واضح طور پر حاکماً نہ قدرت رکھنا قادر اکاہی ہے۔ قادر اکاہم شاعر میں عروغ کی ہر بڑی کوبرتے نے کا سلیقہ، سُنگلاخ ز مینوں میں شعر ز کاننا، سمل ممتنع میں شعر کہنا، طوالت کاہم، ایک مضمون کو سو طرح سے باندھنے کا ہنر اور لفظی، معنوی صنعتوں کو خوبصورتی کے ساتھ استعمال کرنے کی قدرت ہوتی ہے۔

ہم نے کیا کیا نہ ترے مشق میں محبوب کیا

صبراً یوب لیا گریہ یعقوب کیا (مضمون)

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں

جو کسی کے کام نہ آکے میں وہ ایک مشت غبار ہوں (غفر)

قافیہ پیمائی :

قافیہ پیمائی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں مضمون اور خیال صرف قافیہ کی مدد سے اور صرف قافیہ نبھانے کے لیے پیدا کیا گیا ہو۔ شعر میں مذکور مضمون و خیال کا شاعر کے تجربے جذبات اور اس کے مقصد سے کوئی تعلق نہ ہو۔

بلبل ہوں صحن باغ سے دور اور شکستہ پر
پروانہ ہوں چراغ سے دور اور شکستہ پر (ذوق)

قطعیت :

قطعیت سے مراد شعر میں باندھے گئے مضمون اور معنی کے مماثل اور یکساں ہونے اور شاعر کے واضح مقصد کو ظاہر کرنے سے ہے۔ یعنی شاعر کا انداز یا انداز ہو جس سے اس کا مقصد صاف اور واضح ہو اس میں ابہام یا ایہماں نہ ہو جس سے شاعر کے مقصد کی تفہیم میں پریشانی ہو مثلاً

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود

رنگینیوں میں ذوب گیا پیر حسن تمام (حضرت)

کلام موزوں :

کلام موزوں سے مراد ایسا کلام ہے جو صرف کسی عروضی وزن پر قائم ہو اس میں شعريت یا تغزل یا تنکر کا کوئی عنصر موجود نہ ہو۔ اس سلسلے میں عبدالرحمن لکھتے ہیں :

”اکثر معمار کا خیال ہے (وزن قافیہ کے ساتھ) شعر میں

اگر کوئی اچھی پسندیدہ تشبیہ، عمدہ استعارہ ہے تو وہ شعر

ہے ورنہ اس کے قابل کو صرف کلام موزوں کرنے کا شرف

ہے اور بس۔“

(مراہ اشعر۔ صہ ۱۱)

بے محلبا آگئے ہوتے کیا تکلف تھا آپ کا گھر تھا

کرختگی :

شعر میں مانعہ کے بجائے سخت لمحے کے استعمال کو کرختگی کہتے ہیں۔ کرخت
شعر میں مانوس و مستعمل اور خوبصورت الفاظ سے بھی سختی کا احساس ہوتا ہے لمحے کی یہ سختی
شاعر کے مزاج اور جذبات کی سختی ہوتی ہے۔

بھیڑ یوں کے طور سے انساں کا کرتا ہے شکار

خاک ہو جائے جمال بانی کے جھوٹے اقتدار

ٹھوکریں کھاتا پھرے گائج کلابی کا غرور

دب کے بھجے سے نکل جائے گاشابی کا غرور (جوش)

کناہیہ :

الفاظ کے ایسے استعمال کو کناہیہ کہتے ہیں جن سے شاعر کا مقصد غیر حقیقی معنی بیان
کرنے کا ہو لیکن اگر ان الفاظ سے حقیقی معنی بھی مراد لیے جائیں تو ذہن ان حقیقی معنی سے
غیر حقیقی معنی کی طرف آسانی سے منتقل ہو جائے۔ نجم الغنی نے کناہیہ کی تعریف اس طرح کی
ہے:

”کناہیہ اس افظ کو کہتے ہیں جو اپنے معنی موضوع لے میں

مستعمل ہو لیکن مقصود وہ معنی نہ ہوں بلکہ ایک دوسرے

معنی ہوں جو پہلے کے ملزم ہو اور ان دوسرے معنی کا

مقصود ہونا معنی موضوع لے ارادہ کرنے کے منافی

نہیں کیوں کہ استعمال اسی افظ کا موضوع لے میں ہوا ہے

تو ان معنی کے مقصود ہونے کے دوسرے معنی میں کوئی

حرج پیدا نہ ہو گا پس کنایہ میں لازم یعنی موضوع لہ بھی
مراد ہوتا ہے مگر فرق اتنا ہے کہ یہ بالعرض مراد ہوتا
ہے اور دوسرے معنی میں ملزوم ہیں وہ بالذات مراد
ہوتے ہیں۔“

(بجز الفصاحت۔ صہ ۸۱۲)

مثلاً ہاتھ تنگ ہونے ”کے کنایتی معنی“، مالی پریشانی“ ہے۔ اب جس شخص کے
لیے یہ جملہ بولا جائے اس کے لیے ہاتھ کا ہونا یا نہ ہونا ضروری نہیں۔
چاک پر دہ سے یہ غمزہ ہیں تو اے پر دہ نشین
ایک میں کیا کہ بسمی چاک گریباں ہوں گے (مومن)

گداز :

کلام میں ایسی خاصیت کو کہتے ہیں جو قاری اور سامع کے دل میں رحم اور ہمدردی
کے جذبات کو ابھارے۔ گداز بھی سوز کی طرز ادا اور اسلوب کی خاصیت ہے۔ عابد علی عابد نے
گداز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ :

”گداز روح انسانی کی لطیف ترین کیفیت کو کہتے ہیں اور
دکھ یادرو، جذبات، تاثرات لطیف میں شامل ہیں اس
لیے علمی سے یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ جب دکھ کا بیان نہ کیا
جائے گا گداز کی صفت پیدا نہ ہوگی۔ در حقیقت روح
انسانی کی دعوب پ چھاؤں میں ایسے مقام بھی ہیں کہ دکھ
سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں۔ لیکن اضافت خیال سے
بھی نہیں بھٹتے یہی گداز ہے۔“

(اسلوب۔ صہ ۱۳۱)

مینھ جاتا ہوں جماں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوضنی ہوتی ہے (شفق)

گھرائی :

گھرائی سے مراد کلام میں جذبات کے ساتھ فکر کے عصر شامل ہونے سے ہے
یعنی کسی مسئلہ یاد اتحہ کو محض جذبات کی رو میں بہہ کے بیان نہیں کیا گیا ہو بلکہ اس مسئلے کی تھے
تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہو۔ گھرائی سے مصنف شعر میں داخلیت اور معنی آفرینی کے ساتھ
شعر میں ایسی رمزیت اور اشاریت موجود ہوتی ہے جس سے فکر کے کمپلور و شن ہو جاتے
ہیں۔

لے سانس بھی آہستہ کہ ہڑک ہے بہت کام
آفاق کے اس کارگہ شیشہ گری کا (میر)

دام ہر موج میں ہے حلقة صد کام ننگ
و یکھیں کیا گذرے ہے قطرے پر گھر ہونے تک (غالب)

گیروائی :

گیروائی سے مراد یہ ہے کہ شاعر جس مضمون اور خیال کو پیش کر رہا ہے اس کے تمام پہلوؤں
سے خوبی و اتفاق ہو اور ساتھ ہی پیشکش میں فن کے لوازمات پر بھی پوری قدرت اور گرفت رکھتا ہو گویا
فکر و فن پر شاعر کی تکمیل گرفت کو اصطلاح شعر میں گیروائی کہا جاتا ہے۔

بے گل ہائے دل دو چران مھفل جو تیرنی بزم سے نکلا سو پریشان نکلا (غالب)

مبالغہ :

کسی شخص یا چیز کی تعریف یا مدت اس حد تک کرنا کہ سننے والے کو یہ گمان ہو کہ
اس وصف یا ذمہ کا کوئی اور مرتبہ باقی نہیں رہا۔ مثلاً
ایسا ازاکہ وہم و گماں سے گذر گیا

سایہ ہوا سے پوچھ رہا ہے کہ ہرگیا (انیس)

متافت :

اسلوب کی متانت سے مراد یہ ہے کہ کلام میں جذبات و احساسات کا بیان سلیم
الطبعی کے ساتھ کیا گیا ہو اور کلام ابتدال سے پاک ہو۔ اور اس میں اعتدال و توازن برقرار ہو۔
وہ تاز نہیں ادا میں اعجاز میں سرپا خوبی میں گل رخاں سے ممتاز ہے سرپا
موج دریا کوں دیکھنے مت جا دیکھے اس زلف غیریں کی ادا (ولی)

مضمون آفرینی :

مضمون آفرینی کو تلاشِ مضمون تازہ سے تعبیر کیا جاتا ہے جیسا کہ ڈاکٹر حسن نے
لکھا ہے کہ :

”مضمون آفرینی یوں تو نیا مضمون تلاش کرنے کا نام ہے
لیکن خود اس اصطلاح سے دو باتوں پر روشنی پڑتی ہے۔
ایک یہ کہ ہر صنف ادب کے عام مضامین کی روشن اور
طرز متعین ہیں۔ صتنی پابند یوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے
شاعر جب کوئی نیا مضمون باندھتا ہے۔ وہ مضمون آفرینی
کی داد پاتا ہے۔ یہ اس فتح کی بات ہے جو ہندوستانی
موسیقی کی مختلف راگ رائجیوں کے بارے میں یا
ہندوستانی مصوری کے مختلف اسایب کے بارے میں
کی جاتی ہے۔ یعنی ان کے آمین و ضوابط معانی اور طرز
سب پچھے می شدہ ہیں۔ اب یہ فتن کار کا کمال ہے کہ
ان پابند یوں کا پاس اور لحاظ کرنے کے باوجود نیا مضمون
اور نیا آہنگ پیدا کرے۔ ادب کے دائرے میں مختلف

انسان کی عام فکری اور فتنی روشن طے ہو چھی۔ اب شاعر
کا کمال یہ ہے کہ وہ اس طرز اور روشنگ کی پابندی کرتے
ہوئے نئے مفہامیں ڈھونڈنے کاٹے اور اس قسم کے
مفہامیں کی کھوج وہ تخيّل کے ذریعے ہی کر سکتا ہے
.....
تخيّل کے ذریعے نئے رشتے پیدا کرتا ہے اور
نئے تصورات کی دنیاوں کو ختم کر دیتا ہے۔ ”

(مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات۔ ص ۱۶۹)

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک شعلہ سارپ جائے ہے آواز تو دیکھو (مومن)
دشامیار طبع حزیں پر گراں نہیں
اے ہم نفس! نزاکت آواز دیکھنا (مومن)

معاملہ بندی :

کلام میں عشقِ مجازی کے راز و نیاز عاشق، معشوق کے درمیان پیش آنے والے
وصل کے معاملات کے ذکر کو معاملہ بندی کہتے ہیں۔ معاملہ بندی میں معشوق کے عادت،
اطوار اس کے حالات و گیغیات، اس کی کمی ہوئی با توں کا ذکر شکایت، تحسین کے لمحے میں کیا
جاتا ہے۔ معاملہ بندی سر اسر عشقِ مجازی پر مبنی ہوتی ہے اور اس میں جنسی ضرورتوں کو دخل
ہوتا ہے۔ معشوق سے چھیڑ چھاڑ، اس کی حاضر جوابیاں معاملہ بندی کے خاص مہضوئے ہیں۔
گلی اکیلی ہے اور یہ اندھیری رات میں ہیں

اگر سنو تو جن سو طرح کی باتیں ہیں (آبرو)

ہاں ہاں ترپ ترپ کے گزارنی تمام رات

تم نے ہی انتظار کیا ہم نے کیا کیا (داغ)

معنی آفرینی :

معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں نئے معانی پیدا کیے جائیں۔ اور شعر میں معنی کی کثرت اور وسعت ہو۔ معنی آفرینی دو طرح کی ہوتی ہے۔ (الف) غیر واقعی خیال کو قائم کرنے کے لیے واقعی دلیل دی جائے یعنی حقیقت کچھ ہو اور اس کے معنی کچھ اور بیان کیے جائیں (ب) شعر کے متن کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ اس سے ایک سے زیادہ معنی اخذ کیے جائیں مثلاً یہ اشعار

گرچہ کب دیکھتے ہو پردیکھو	آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو	(میر)
تم میرے پاس ہوتے ہو گویا	جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا	(مومن)
کیوں کر اس مت سے رکھوں جان عزیز	کیا نہیں ہے مجھے ایماں عزیز	(غالب)

معنی پروری :

معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر فرسودہ اور پامال راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلووں سے دیکھنے کی کوشش کرے اور مفہوم و مطالب میں بندبی پیدا کرے۔

تو اور آرائش خم و کاکل	میں اور اندر یشدہ ہائے دور اور از	(غالب)
ہوں کو ہے نشاط کار کیا کیا	۔ نہ ہو مرنا تو جینے کامرا کیا	(غالب)

مناسبت الفاظ :

اصطلاح میں شعر میں معنی کو واضح، بہتر اور چست طریقے سے ادا کرنے کے لیے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے باریک سے باریک لغوی فرق اور معنوی فضائے ساتھ ایک دوسرے کی پشت پناہی کرنے کو مناسبت الفاظ کہتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کے مطابق

”مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لیے ہاگر زندہ ہوں لیکن ان کے ذریعے معنی میں تسدیق داری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔“

(شعر شور انگلیز۔ صہ ۲۷۳)

انٹھتے ہی تیری بزم سے انخایے غلغله

بہتوں کا دل کشاکش محفل میں رہ گیا (درد)

موسیقیت :-

موسیقی ایک آہنگ ہے جو آوازوں کی موزوں ترتیب سے تنظیم پاتا ہے اصطلاح شعر میں ایسے کام کو موسیقی سے منسوب کیا جاتا ہے جس کو پڑھ کر یا سن کر قصہ کی کیفیت یا گنگنا نے کی خواہش پیدا ہو۔ ہر باوزن شعر میں موسیقی کا عنصر پایا جاتا ہے۔ شبی نعمانی کا خیال ہے کہ :

”شاعری میں موسیقی بھی پائی جاتی ہے۔ جو شعر موسیقی اور خوش نوائی سے الگ ہو گا شاعری کے مرتبہ سے گھٹا ہوا ہو گا..... حافظ اکثر غزلوں کو بخیر ایسی رکھتے ہیں جو موسیقی سے مناسبت رکھتی ہیں۔
شعر وں کے ارکان اور ان کے مکملے ایسے لاتے ہیں جو تال اور سم کا کام دیتے ہیں۔“

(شعر الجم جلد دوم۔ صہ ۷۸۲)

یہ مشت خاک یہ صرصیر و سعت افلاک کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجاد (اقبال)

موزونیت :

ایسے کام کو موزوں کہا جاتا ہے جو کسی عروضی وزن پر پورا اترتتا ہو اور جو اپنی خاصیت کی وجہ سے نظر سے ممتاز ہو۔ موزونیت تر نم کا ایک حصہ ہے جو الغاظ میں موسیقی کا منصر پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ مسعود حسن خصوی اویب نے لکھا ہے :

”کام موزوں ہوتے کے یہ معنی ہیں کہ وہ ایسے مکملوں میں تقسیم کر دیا جائے جن کو ادا کرتے وقت آواز میں

ایک خوبصورت تسلسل یا ترنم پیدا ہو جائے اور جن میں
باہم ایک لذت بخش تناسب اور توازن ہو۔ ”

(ہماری شاعری معیار و مسائل۔ صہ ۳۲)

کیسوئے تابدار کو اور بھی تاب دار کر ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر (اقبال)

نازک خیالی :

نازک خیالی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں مضمون کے تغلق سے تشیہہ و استعارے کی حقیقت اور واقعیت کم ہو جائے یعنی مضمون آفرینی میں حقیقت اور خیال کے ماننے دور کا تعلق ہونے کے سب حقیقت اس قدر باریک ہو جائے جیسے کوئی شنی دوڑی کی وجہ سے ایک نقطے کی شکل میں نظر آتی ہے تو ایسی مضمون آفرینی کو نازک خیالی کہتے ہیں۔ نازک خیالی کی وضاحت کرتے ہوئے نیر مسعود لکھتے ہیں کہ :

”حقیقت کا بالواسطہ انہمار شاعری کا وصف ہے جس
واسطے کی مدد سے حقیقت سے اس کا تعلق بہت نازک
ہو تو شعر میں نازک خیالی کا وصف پیدا ہو جاتا ہے۔“

(اردو شعريات کی چند اصطلاحات۔ سونگات ۱۹۹۴ء)

غیر دل پر کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا میری طرف بھی غمزہ غماز دیکھنا (مومن)
ہے دوستی تو جانب دشمن نے دیکھنا جاؤ بھرا ہوا تمہاری نگاہ میں (مومن)

ناہمواری :

کام میں ایک شعر کے انتہائی بلند اور عمدہ ہونے اور دوسرے شعر کے انتہائی پست ہونے کو نہ مواری کہتے ہیں۔ مبداءسلام ندوی کے مطابق :

”قدماء کے کام میں سخت نہ مواری پائی جاتی ہے مثلاً ایک
غزل میں ایک شعر نہایت بلند اور دوسرے شعر نہایت

پست ہوتا ہے ایک شعر کی زبان نہایت شیریں، لطیف
اور نرم ہوتی ہے اور دوسرے میں فناشی اور بد زبانی پائی
جاتی ہے۔“

(شعر المند۔ صہ ۷۱)

福德ت :

شعر میں مضمون، انداز بیان اور لفظیات کے ذریعے ایسا انوکھا پن پیدا کرنا ندرت
کہلاتا ہے جو شاعری میں اس سے قبل مفقود ہو۔ لیکن شعری فضا اور شعری روایت کی
پاسداری بھی ضروری ہے یعنی اسی دائرے میں محصور رہ کر کوئی انوکھی بات پیدا کرنا۔

دشت تہائی میں اے جان جہاں لرزائیں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب

دشت تہائی میں دوری کے خس و خاک تلتے
کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب (فیض)

نزاکت جذبات :

نزاکت جذبات سے مراد یہ ہے کہ شاعر دوسروں کے جذبات و احساسات کو اس
طرح بیان کرے کہ جیسے وہ اس کے اپنے ہوں یعنی شاعر کے بیان سے ایسا لگے کہ اس نے
بانفع اسی چیز کا تجربہ کیا ہو۔ جبکہ حقیقت اس کے بر عکس ہو۔ دوسرے وہ جذبات بھی نازک
کہلاتے ہیں۔ جو معمولی سے خارجی تحریک کے محتاج ہوتے ہیں مثلاً خوشبو کا احساس تسلیم
کش اور پر مسرت ہوتا ہے لیکن اگر خوشبو کا احساس طبیعت پر گراں گزرے اور انمحال ای
کیفیت سے دوچار کر دے تو یہ جذبات و احساسات نازک ہو جاتے ہیں۔

خیبر چلے کسی پر ترتیبے ہیں ہم امیر

سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے (امیر مینا)

وزن :

شعر کی خارجی یعنی شعر کے الفاظ اور ان کے آہنگ کو ناپنے کے لیے بنائے گئے پیانے کو وزن کہتے ہیں۔ وزن شعر کا آہنگ ہے وہ خاصیت ہے جس کی موجودگی میں شعر کو ترجمہ سے پڑھا جاسکتا ہے۔ اور جس کی موجودگی میں کلام موزوں ہوتا ہے۔

عبد جوانی رورو کاتا پیری میں لیں آنکھیں مو ند

یعنی رات بہت تھے جا گے صح ہوئی آرام کیا (میر)

اپنا سا شوق اور وہ میں لا میں کہاں سے ہم

گھبرا گئے ہیں بیدلی ہمراہ سے ہم (حرث)

ہمہ گیری :

ہمہ گیری سے مراد شعر کے اسلوب سے ہے جس میں شعر کے معنی قطعی نہ ہو کر اس سے ہر موقع و محل کے لفاظ سے الگ الگ معنی اخذ کیے جاسکتے ہوں۔ مثلاً یہ اشعار

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومن)

تو کہیں رند کہیں شیشہ کہیں جام کہیں

میرے ساقی تری محفل نہ ہو بد نام کہیں (شفیق)

مانا اگر نہیں تر اسان تو سمل بے دشوار تو یعنی کہ دشوار بھی نہیں (نائب)