جلد ۱۰ شمارہ ۱۶، ۲۰۲۳

Article

An Analytical Background Study of Urdu Poem: Similarities and Divergences

اردو نظم کا فکری و پس منظری مطالعہ: اشتراکات وافتراکات

Dr. Nabeel Ahmad Nabeel*[1], Dr. Sher Ali[2], Dr. Imran Zafar[3]

[1] Associate Professor, Department of Urdu, University of Education, Lahore

[2] Chairman, Dept. of Urdu, Alhamd Islamic University, Islamabad

[3] Chairman, Dept. of Urdu, Govt. Graduate College, Jhang

*Correspondence: nabeel.ahmed@ue.edu.pk

[1] ڈاکٹر نبیل احمد نبیل، [2]ڈاکٹر شیر علی، [3]ڈاکٹر عمران ظفر

[1] ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور، [2]صدر شعبہ اردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد، [2]صدر شعبہ اردو، جی سی، جھنگ

Abstract: In this article, how Urdu 'Nazm' has traversed, transformed and enriched itself both as a literary genre and a vehicle of enunciation of newer and unique ideas has been elaborated upon. Individuality of Urdu poets can be traced to different sources and can be discussed from different perspectives, which includes both a departure from established tradition and a certain bond with the same tradition. It includes individual way of expression (s) as well as poet's individuality per se. Nazir's contribution towards replenishment of Urdu poetry in general and the genre ' Nazm' in particular, is immense. The next stage in this splendid voyage of Urdu Nazm and its evolution is definitely Allama Iqbal who not only invoked the message of Muslim Renaissance, but also replenished and invigorated Urdu Nazm in terms of vitality of language and dexterity of purpose. In this particular effort which is before your kind readership, an effort has been made to imbibe all the three stages of the journey of Urdu poem with a fresher perspective.

Keywords: Modern World, Muslim Renaissance, Local literary traditions, Way of Life, Novelty of Ideas, Pretention, Capital and Wealth, The Multitude, Power.

eISSN: 2073-3674
pISSN: 1991-7813
Received:02-06-2023
Accepted:20-06-2023
Online:30-06-2023

Copyright: © 2023 by the authors. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Common Attribution (CC BY) license

اقبال کے بعد اردو نظم کا جو چلن ہمارے ہاں آیا۔ جدید اردو نظم کے نمایندہ ترین شاعروں میں راشد کا نام آتا ہے۔ ن م راشد (۱۹۱۰ء۔۱۹۷۵ء) کا نام جدید اردو شاعری میں نمایندہ ترین اس لیے بھی ہے کہ وہ اپنے ڈکشن، موضوعاتی تنوع، اپنی شعری حسیت اور اپنے تہذیبی انسلاک کے اعتبار سے، ہر چند جدید اردو شاعری میں چند اور نام اور دیگر چند اور شعرا کے نام بھی شامل ہیں(۱)۔ میرا جی، مجید امجد، اختر الایمان وغیرہ کے نام بھی شامل ہیں، لیکن باوجود اس کے راشد کو نئی اردو نظم کے بنیاد گزاروں میں ممتاز ترین شاعر مانا جاتا ہے۔ اس کے بہت سارے فکری اسباب ہیں۔ راشد ایک پیچیدہ شاعر ہیں۔ راشد کا جہانِ معنی اور جہانِ آرزو، وہ محض شعر گوئی کی دین نہیں ہے بلکہ اس کے پیچھے ایک مخصوص نظامِ احساس ہے، ایک نظامِ فکر ہے، اپنی تہذیب کی بازیافت کا، اپنے ماضی پر ایک طرح کے تفاخر کا، لیکن وہ تفاخر مریضانہ نہیں ہے۔ وہ تفاخر Sense of belonging کا ہے۔ وہ جرٔت اور انسلاک کا تفاخر ہے اور پھر راشد کا زمانہ ان ساری چیزوں کو سمجھے بغیر ہم ن م راشد کے فکری بطون تک نہیں پہنچ سکتے۔ نہ راشد کی دِقت پسندی، نہ اس کی لفظیات، نہ اس کی لغت، نہ اس کے معنی اور مرسل کے درمیان میں جو Link اور جرٔت اُس تک پہنچ سکتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کی 'ماورا' کی نظموں میں رومانویت کا رنگ غالب ہے مگر وہ رومانیت سے نکلتے کی کدو کاوش میں منہمک بھی نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی محبوبہ کی جمالیات اور اُس کے حُسن سے مرعوب ہونے کی بجائے اُس پر طنز بھی کرتے ہیں اور اُس پر انتقادی نظر بھی ڈالتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ وہ انسانوں کے یہاں موجود نفسیاتی پیچیدگیوں اور اُلجھنوں کو بھی اپنی نظموں کا موضوع بناتے ہیں اور اُن کا مداوا بھی تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ عمل شعوری کاوش کا نتیجہ معلوم پڑتا ہے ن۔ م۔ راشد کی نظموں کا محاکمہ کرتے ہوئے سلیم احمد نے لکھا ہے:

> ”راشد کا کارنامہ کیا کم ہے کہ نئی نظم کی روایت میں پہلی بار اُس نے ہمیں وہ پورا عمل دِکھایا، جس کے ذریعے ہم رومانیت اور کسری آدمی کے بھوتوں سے نجات پا سکتے ہیں۔ اِن معنوں میں راشد کی ”ماورا“ صرف نئی نظم ہی میں نہیں، پوری اُردو شاعری (اگر اسے ایک مکمل تاریخی تسلسل کی روشنی میں دیکھا جائے)، میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اب تک اسے اہلِ مکتب کی غلطی اور خود راشد کی مرض کی حد تک بڑھی ہوئی جدیدیت پرستی اور اُردو شاعری کی قدیم روایت سے بغاوت کے طور پر سراہا گیا ہے، لیکن حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ ”ماورا“ میں اُردو شاعری ایک بار پھر اسی قدیم روایت سے رشتہ جوڑ لیتی ہے، جس میں کسری آدمی کے بجائے پورا آدمی بولتا ہے۔ آخر میں ایک ہولناک بات۔ ابھی میں نے ”ماورا“ کی چند نظموں کے ذریعے دِکھایا ہے کہ ۱۹۳۶ء کے آس پاس کے زمانے میں کیسی شاعری اس سے پیدا ہوئی، بالآخر پورا آدمی بننے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔“(۲)

انسانی تاریخ کا ایک عجیب و غریب المیہ جو کہ ہر دور میں رہا ہے کہ انسان شکست و ریخت کا شکار ہو کر ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے۔ یہ عمل داخلی اور نفسیاتی سطح پر ہی واقع ہوتا ہے۔ پہلی اور دوسری عالمی جنگوں نے بھی انسانوں کو توڑ پھوڑ کے عمل گزارا اور اس کے اثرات بے یقینی کی صورتِ اختیار تو کر ہی گئے تھے مگر اس کے ساتھ ساتھ بے ثباتی کی بھی کیفیت پیدا ہوئی جس سے پہلی اور دوسری دُنیا کے لوگ خاص طور سے اور تیسری دُنیا کے لوگ بالواسطہ طور پر متاثر ہوئے اور اس طرح کی شکست و ریخت راشد کی کتاب "گماں کا ممکن" میں فرد کی خود فراموش پر منتج ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ایک ایسا آدمی جو شکست خوردہ تو ہے مگر اُس کے سامنے اپنی شناخت کا سوال بھی ایک اژدھے کی طرح منہ کھولے اور اپنا شر پھیلائے کھڑا ہے۔ راشد جب ساٹھ کی دہائی کے اوائل میں نظم کہہ رہے تھے تو شکست و ریخت کے ساتھ ساتھ موت بھی اپنا منہ کھولے کھڑی تھی اور اجتماعی سطح پر اقداری نظام ٹوٹ پھوٹ رہا تھا اور ایک بیگانگی کی کیفیت پیدا ہو رہی تھی۔ ایک انتہائی ہول ناک صورتِ حال سے انسان مصافحہ کر رہا تھا۔

ن م راشد کی نظم سے پہلے اردو شاعری بلکہ اردو نظم کی روایت میں بھی جھانکنا ہو گا یا غواصی کرنی ہو گی۔ اردو شاعری کی روایت کو سمجھے بغیر ہم براہِ راست راشد تک پہنچ نہیں سکتے۔ ہمارے یہاں اردو زبان میں بطورِ خاص ہمارا جو شعری جہان یا کائنات ہے، اس کا بہترین تخلیقی جینیئس وہ غزل نے انجذاب کیا ہے۔ یہ غزل ایسی قتالہ ہے، ایسی عشوہ طراز ہے کہ اس نے اپنے سامنے کسی اور صنفِ سخن کو سر اٹھانے ہی نہیں دیا۔ اردو میں جو دوسری اصناف رائج تھیں اور بڑی حد تک مستحکم تھیں، غزل نے بڑی کامیابی کے ساتھ، انھیں سرنگوں کیا اور غزل کے سامنے انھیں زیادہ دیر تک پانی بھرنے کی توفیق اور ہمت نہیں ہوئی۔ ان اصناف میں رباعی، قصیدہ، واسوخت، شہر آشوب وغیرہ سبھی شامل ہیں، لیکن دو کو استثنا حاصل رہا ہے کہ غزل کی ہمہ گیری، غزل کی مقبولیت اور غزل کی دل پذیری کے مقابل جو دو اصناف سربلند کر کے کھڑی رہیں اور ان اصناف نے اپنا ایک متوازی حلقۂ قارئین اور سامعین بھی پیدا کیا اور اپنا متوازی ایک جہانِ معنی اور جہانِ آرزو بھی پیدا کیا۔ وہ دو اصناف ہیں جو غزل کی اس جارحیت اور غزل کی دوسری اصناف کے بارے میں جو وحشی پن ہے، اس کو ان دو اصناف نے کاؤنٹر کرنے کی کوشش کی یا کاؤنٹر کیا۔ ان میں ایک مرثیہ اور ایک مرثیے سے جدا نظم نے مدافعت کی جرأت کی۔ بنیادی طور پر مرثیے کا آہنگ اور مرثیے کا پیٹرن وہ بھی نظم والا ہی ہے، لیکن بطور صنفِ سخن کے اعتبار سے اس نے اپنی الگ پہچان اور اختصاص پر اصرار و استقرار کیا۔ سو مرثیے کا Survival غزل کی ہمہ گیریت اور دل پذیری کے باوصف اس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں اور مذہبی بھی۔ اگر مرثیے کے ساتھ واقعہ کربلا جیسی الم ناک صورت حال اور سیاق نہ جڑا ہوتا تو شاید مرثیہ بھی اسی طرح غزل میں ضم ہو جاتا جس طرح غزل نے دوسری اصناف کو اپنے اندر ضم کر لیا یا پنپنے نہیں دیا اور ان اصناف کو کھا لیا۔ دوسری صنف نظم ہے۔ ہمارے ہاں نظم کی جو ابتدائی روایت یا صورت حال ہے۔ اس میں نمایاں ترین روایت کا حصہ وہ داستانوں کی روایت ہے اور داستانیں بھی منظوم داستانیں جو بالعموم مثنوی کے انداز میں لکھی جاتی تھیں۔ نثری داستانیں بھی لکھی گئیں، لیکن کلاسیکی اردو شاعری میں شاعری ایک بنیادی پتھر ہے۔ داستانوی شاعری

مثنوی، مسدس وغیرہ کی ہیئت میں لکھی گئی، لیکن زیادہ تر مثنوی کی ہیئت میں تخلیق کی گئیں۔ ظاہر ہے کہ ہیئت کے ساتھ اسالیب کا بھی امتیاز موجود ہے۔ منظوم داستانوں کی دل پذیری کا تعلق ان کے داستانوی پن میں تھا کہ اس میں قصے کا عنصر تھا۔ اس میں شکوہ تھا۔ اس میں گریجر تھا۔ اس میں بہت سارے ایسے عناصر تھے جس میں عام قاری اور عام سامع کے لیے دل بستگی کا سامان تھا اور پھر یہ ہے کہ وہ داستانیں کسی نہ کسی طرح ہماری تہذیبی شناخت سے اور ہمارے معاشرتی رویوں اور چلن سے جڑی ہوئی تھیں۔ راشد سے پہلے جب نو آبادیاتی طاقت اپنے کو پوری طرح مستحکم کر چکی تھی اور برصغیر کی سماجیاتی صورتِ حال پر اپنے خوں آشام پنجے گاڑ چکی تھی تو ایسے میں ہزیمت زندہ قوم نے داستانوی ادب میں پناہ تلاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس ضمن میں پروفیسر سیّد محمد عقیل رضوی کا خیال ہے:

> "داستانیں مسلمان حکمرانوں اور علی الخصوص اودھ میں، ہندوستانیوں کی سیاست کی بساط پر انگریزوں سے پے در پے شکست کا ثمرہ ہیں۔ انگریز جنھوں نے زور زبردستی اور چالاکیوں سے ایک بسی بسائی تہذیبی زندگی کو ایک انتشار میں ڈال کر اُس کے تار و پود بکھیر دیے۔ داستانوں نے اسی بکھراؤ کے جواز کے لیے استعاروں اور تمثیلوں کے شاید پردے بنا لیے اور قصّہ گوئی ہی میں، اپنی ہزیمت کی بھرپائی کے لیے ایسے کردار تلاش کیے جو وقتی طور پر ہی سہی، ان ناآسودہ اور ہزیمت خوردہ ذہنوں کو تھوڑی دیر کے لیے تلخیِ ایّام سے سُکون دِلا سکے"۔(۳)

راشد کی نو آبادیاتی دور کی نظموں میں سفید چمڑی والی گوری سے انتقام کا جذبہ و احساس سمندر کی موجوں کی ٹھاٹھیں مار رہا ہے۔ اس دور کی نظموں میں شاعر مشرق اور مغرب میں طاقت کے عدم توازن جیسے بڑے سوال پر بھی تدبر و تفکر کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور وسائل کی کمی بیشی کی صورتِ حال بھی اس کی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہے۔ اب وہ اپنی نظموں میں ایسے تلازمات تخلیق کر رہا ہے، جن سے مترشح ہوتا ہے کہ راشد کے خطّے کے لوگوں کے وسائل کو بھی استعماری قوت لوٹ رہی ہے اور اس کے لوگوں کا نفسیاتی و جنسی سطح پر استحصال کر رہی ہے۔ ایسے میں ایک تخلیق کار غصہ ایک غور و فکر کرنے والے انسان کا غصہ ہے جو کبھی کبھار استعماری قوت سے نفرت کرنے کی حد کو بھی پہنچ جاتا ہے۔ ایسا ہونا غیر فطری عمل ہرگز نہیں ہے۔ ہاں البتہ شاعر جوگی بن کر جنگلوں کی راہ نہیں لیتا۔ وہ انسانی سطح پر سوچ بچار میں پیہم مصروفِ عمل ہے۔ راشد سے پہلے ایک سطح پر برصغیر میں داستانوی ادب میں پناہ کا رویہ بھی موجود تھا۔

پھر ان میں ایک طرح سحر آفرینی و طلسم کاری اور فینٹسی بھی تھی، سو داستان نے نظم کے ذریعے اپنے اظہار کو راہ دی۔ نظم کی شاعری میں ہمیں اور بھی پیٹرن ملتے ہیں، جیسے قصیدے کا پیٹرن ہے، جیسے رباعی کا پیٹرن ہے، جیسے گیت کا پیٹرن ہے۔ یہ ساری نظم کی ہی

شاعری ہے، لیکن ابتدائی نظمیہ شاعری کی مستحکم ترین روایت میں منظوم داستانیں ہی ہیں۔ جیسے مثنوی ''پدم راؤ کدم راؤ''، مثنوی ''سحر البیان''، مثنوی ''خواب وخیال'' مثنوی ''گلزار نسیم'' یا الف لیلیٰ کا قصہ وغیرہ یعنی ''ہزار داستان'' اور دیگر مثنویات اردو کی نظمیہ شاعری میں شامل ہیں۔ یہ تو کلاسیکی نظم کی سرسری صورتِ حال کا ایک خاکہ ہے یا اس صورتِ حال کا مختصر سا بیانیہ ہے۔ نظم کے مذکورہ سفر میں '' مرثیے کو ایک طرف تج کر'' مرثیہ اس کے متقابل اپنا الگ جوہر دکھا رہا ہے حال آں کہ مرثیہ اصناف نظم ہی میں شامل ہے، لیکن اپنے مذہبی انگ کے باعث اور اس میں باقی جو لوازمات تھے یا ہیں مثلاً سوز وگریہ وغیرہ۔ اس کے باعث مرثیے نے اپنی الگ پہچان پر اصرار و استقرار کیا ہوا ہے۔ مرثیے نے نظم کی شاعری ہونے کے باوجود اپنی الگ شناخت پر اصرار کیا اور وہ اس شناخت کو معاشرے کی طرف سے بھی قبولیت مل گئی۔ اس طرح مرثیے کی الگ سے پہچان قائم ہو گئی۔ اس طرح رثائی شاعری نے الگ سے اپنی پہچان اور دستخط قائم کر لیے، لیکن یہ ایک موضوعِ دیگر ہے۔ نظم کے تاریخی اور تہذیبی سفر کی طرف لوٹا جا سکتا ہے۔ اس سفر میں جو مختلف کروٹیں اور منزلیں ہیں، اس کی طرف مراجعت کا واضح اور روشن تر امکان موجود ہے۔

نظم کی نمایندہ شاعری کے ابتدائی نشانات جیسے نظم میں قصائد بھی ملتے ہیں، نظم میں ہمیں گیت بھی ملتے ہیں۔ گیت کا ہماری رہتل اور ہماری ہندی بھاشا کے ساتھ بہت ہی قریبی انسلاک ہے۔ نظم میں ہمیں اور بھی کئی پیٹرن ملتے ہیں، لیکن نظم کی نمایندہ ترین مثال ہمارے ہاں مثنوی کی شکل یا ہیئت میں آئی اور مثنوی کے ابتدائی نشانات منظوم داستانوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ منظوم داستانوں کا سفر نظم کی دوسری اصناف کے ساتھ چلتا رہا۔ پھر نظم کا ایک بہت بڑا شاعر اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے سنگم پر نمودار ہوتا ہے۔ وہ نظیر اکبر آبادی ہے۔ ہمارے ہاں نظم کلاسیکی انداز میں لکھی جاتی تھی، جس پر داستانی اور طلسماتی سحر آفرینی کا اسلوب غالب تھا۔ نظیر اکبر آبادی نے آکر بالکل ایک سو اسّی ڈگری کے زاویے پر اس کلاسیکت زدہ اور اس داستان زدہ اور اس فضا کی نظم کی جگہ، وہ نظم جو داستانوی پن پر اصرار کرتی تھی، نظیر اکبر آبادی نے آکر اس نظم کو فینٹسی کی فضا سے نکال کر عوامیت کے رنگ سے ہم کنار کیا۔ موضوعات کی سطح کے ساتھ ساتھ اظہاری سطح پر بھی اور احساسی سطح پر بھی نئی شکل وشباہت اور نئے اسلوب سے آشنائی عطا کی، چناں چہ یہ اردو نظم کی تاریخ میں ایک بہت بڑا سنگ میل تھا۔ نظیر اکبر آبادی کی سادہ زبان و بیان کی حامل نظمیں، عوامی رنگ، زبان و آہنگ و بیان کی نظمیں، موضوعاتی سطح پر زندگی سے قریب تر نظمیں ہیں۔ یہاں سے آکر نظم نے ہم عصر زندگی اور ہم عصر معاشرے کے ساتھ براہِ راست اپنی جڑت اور انسلاک پیدا کیا۔ اس سے پہلے جو اردو کی ہماری نظمیہ شاعری تھی، ہماری تہذیبی زندگی میں تو اس کی جڑیں موجود تھیں، لیکن ہم عصر زندگی کے ساتھ اس کا کوئی علاقہ نہیں تھا۔ وہ شہزادہ گلفام کی داستان ہو، کسی راجے کی، کسی مہارانی کی، پرستان کی، پریوں کی داستانیں ہوں۔ ان کی فینٹسی تو تھی اور وہ ہمارے تہذیبی مزاج سے لگا بھی کھاتی تھیں، لیکن یہ نظیر کا کمال ہے کہ نظیر اکبر آبادی نے نظم کے ذریعے عام آدمی کے مصائب و مسائل کو، عام آدمی کی زندگی اور اس کے مشاغل کو، روزمرہ زندگی کی ناہمواریوں کو اور معاشرتی اسباب و علل کو اپنی نظم کا موضوع بنا کر ایک نئی

راہ سجھائی کہ نظم زندگی کا بیانیہ بھی ہو سکتی ہے اور نظم اپنی ذات کی بقا کے لیے کسی طلسم آفرینی کی یا داستانی یا افسانوی یا کسی تاریخ روایتی کے کھونٹے کی محتاج نہیں ہے۔ سو یہ ایک بڑا قدم یا جست تھی۔ اس طرح کے تناظر میں نظیر اکبر آبادی اپنی نظم کی پرداخت کر رہے تھے۔ ستر ھویں، اٹھارھویں صدی کا ہندوستان ایک زوال آمادہ تہذیب کی غمّازی پر مبنی تھا جو تہذیب اور کلچر نئی زندگی کے چیلنجز کا سامنے کرنے کی سکت نہیں رکھتی تھی اور جس کے اوپر پے در پے، غیر ملکی حملہ آور جس پر اپنا تسلط جمانے کے لیے کوششیں کر رہے تھے۔ ایک خلفشاری کا زمانہ تھا، ایک انتشار کی کیفیت تھی۔ کوئی مستحکم نظامِ حکومت نہیں تھا، مغلیہ سلطنت روبہ زوال ہو رہی تھی اور بہت سارے بگاڑ معاشرے میں اپنا راستہ بنا چکے تھے۔

ایسے میں نظیر اکبر آبادی کا عام آدمی کے احساس کو، عام آدمی کے احساسِ زیاں کو اور عام زندگی کے موضوعات کو اپنے شاعری کا دھارا بنانا اور اس شاعری کے ذریعے نظم کی نئے سرے سے آبیاری کرنا، یہ نظیر اکبر آبادی کا بہت بڑا کمال تھا۔ اگر نظیر اکبر آبادی نہ ہوتے تو شاید اردو میں نظم کی روایت موجودہ شکل میں موجود ہی نہ ہوتی۔ نظیر اکبر آبادی ایک پہلا بنیادی پتھر اور بنیاد گزار ہے جس نے نظم کو روزمرہ زندگی کے ساتھ جوڑا۔ اس زمانے کی غزل سوائے چند استثنائی مثالوں کے، اس زمانے کی غزل بڑی حد تک غیر حقیقی ہے۔ وہ زندگی سے اس طرح جڑت پیدا نہیں کر رہی۔ نہ موضوعاتی سطح پر، نہ احساسی سطح پر، وہ ایک اجنبی جزیرے کی شاعری محسوس ہوتی ہے کہ جس کی طلسمی، خواب آگیں فضا ہے اور اس فضا کا کوئی تعلق معاشرتی، سیاسی ناہمواریوں سے نہیں ہے۔ عام آدمی کی کلفت سے لگّا نہیں کھاتی۔ وہ محض ایک ذہنی تفریح کا آلہ کار ہے مگر بیش تر غزل کی کیفیات یا صورتِ حال تو ایسی ہی ہے، اس میں استثنائی مثالیں بھی ضرور موجود ہیں۔ جیسے میر تقی میر کے ہاں اس زندگی اور سماج کی صورتِ حال اور عوامیت کی جھلک، لیکن ستر ھویں اور اٹھارھویں صدی کی بیش تر اردو شاعری زندگی کے ساتھ اس طرح اپنی جڑت قائم نہیں کر رہی۔ نظیر اکبر آبادی نے بڑے بھرپور طریقے کے ساتھ نئی نظم کا پرچم بلند کیا اور اس کو عوامی سطح پر لا کر شاعری بنا کر نظم کو ایک نئی نژادِ نو دی۔ یہاں نظیر اکبر آبادی نے خود اپنی شعری و تخلیقی شخصیت اور اپنے شعری اظہار کے ساتھ بڑا Compromise کیا، آج کی زبان میں کہا جائے تو انھوں نے بہت بڑا خطرہ مول لیا۔ اس لیے کہ جب آپ ایک جے جمائے نظمِ اظہار میں اور جے جمائے اور بنے بنائے تہذیبی تار و پود میں ایک یکسر نئے طریقے کا پانی ڈالتے ہیں اور نئے طریقے کی آپ راہ نکالتے ہیں تو وہاں مسترد کیے جانے کا خوف ہر لحظہ موجود ہوتا ہے۔ تجربہ بہت خوش آیند چیز ہے، لیکن تجربہ اگر وقت سے پہلے کیا جائے یا وقت کے بعد کیا جائے یا دونوں صورتوں میں اس کے مسترد ہونے کا امکان ہوتا ہے جس کی ایک بڑی نمایاں مثال کہ غالب نے بھی اردو غزل کو موضوعاتی ترفع سے ہم آہنگ کیا۔ اردو شاعری میں غالب نے وہ مضامین منقلب کیے جن کا اردو غزل کی کلاسیکیت کے ساتھ کوئی علاقہ نہیں تھا اور خود غالب کے معاشرے کے ساتھ کوئی علاقہ نہیں تھا۔ غزل کے بارے میں جو معاشرتی تصورات اور تہذیبی و ثقافتی تصورات تھے، غالب نے ان کو توڑا، لیکن ابتدائی دور میں غالب کی زندگی کے بیش تر حصے تک، غالب کو اس طرح کی سامعین اور قارئین

پذیرائی نہیں نصیب ہو سکی، جس طرح کی ان کے ہم عصروں کو تھی، یہ ضرور تھا کہ غالب اس وقت بھی اپنے عہد کے اہم لوگوں میں شمار ہوتے تھے، لیکن جو بعد میں غالب کی بازیافت ہوئی ہے، غالب کے اٹھ جانے کے بعد، غالب اپنے عہد کا بھی اہم آدمی تھا اور اہم لوگوں کے ساتھ اس کے روابط بھی تھے اور ان کا اپنا بھی اہم لوگوں میں شمار کیا جاتا تھا، لیکن غالب کی اس غزل شکنی کا جو رویہ تھا، اس نے غالب جیسے جن، اردو شاعری کے اگر اب دو بڑے شاعر آپ لیں، ان میں غالب ہے اور اگر ایک بڑا شاعر لینا پڑے تو وہ پھر بھی غالب ہے۔ غالب جیسے بڑے شاعر کو بھی فوری پذیرائی اس طرح نصیب نہ ہو پائی(۴)۔ نظیر اکبر آبادی کے ساتھ بھی یہ معاملہ ہوا کہ نظیر کی وہ جو نظم تھی، وہ میلوں ٹھیلوں کی اور ایک انٹرٹینمنٹ کی چیز سمجھی گئی۔ نظیر اکبر آبادی کے معاشرے نے فوری طور پر اس اجتہادی کو تسلیم و قبول نہ کیا، یہ اجتہاد ہوتا ہے کہ آپ ٹھہرے ہوئے پانیوں میں ایک پتھر مار کر اپنے حصے کی لہریں پیدا کریں اور نظیرؔ نے تو پتھر نہیں بلکہ ایک بہت بڑا پہاڑ لڑھکا دیا جس کے ذریعے کلاسیکی نظم کا مکمل طور پر پیٹرن ہی بدل گیا۔ یہ نہیں کہ نظیر کے بعد شعرا نے کلاسیکی طرز کی زندگی کی تخلیق ہی بند کر دی، لیکن نظیر نے ایک متوازی اور متبادل نظم کا موڈیول بنایا اور پہلی مرتبہ ایسا کام تجربہ کیا، ترقی پسند تحریک تو کہیں بعد میں آتی ہے۔ نظیر نے پہلی مرتبہ عام آدمی، اُس کے مسائل کے ساتھ جڑت پیدا کی اور اس کے احساسات کو، اس نے زبان دی، اپنی نظم کے ذریعے سے اس معاشرے میں جو کلاسیکیت زدہ تھا اور جو حد سے زیادہ روایت پسند تھا اور جو کسی طرح کے اجتہاد اور انحراف کا قائل یا خوگر نہیں تھا۔ اس کی قیمت نظیرؔ کو بھی چکانی پڑی، نظیر اپنے زمانے کے قابل ذکر شعرا میں شمار نہیں کیے جاتے تھے اور ایک اور بات جو عموماً ہمارے اردو قاری کی نظر سے اوجھل رہتی ہے کہ نظیر اکبر آبادی اردو غزل کا بھی بہت قیمتی شاعر تھا۔ اس کے ہاں ہمیں بہت عمدہ غزلیہ اشعار ملتے ہیں، لیکن نظیر کی غزل کو اس کی نظم کھا گئی، اس کی پہچان تا حال اس کی نظم ہی ہے، اس کی غزل صرف محققین کے لیے رہ گئی ہے۔ نظیر اگر نظم میں یہ اجتہادی اور انحرافی کام نہ کرتے تو وہ اپنے عہد کے نمایاں غزل گو شعرا میں بھی شمار ہوتے۔ سو، نظیر کو بھی قیمت ادا کرنی پڑی۔ اس اجتہاد کی۔ غزل پھل پھول رہی ہے۔ اس کو عوام کی بھی سرپرستی حاصل ہے، غزل سرکار دربار اور بالا دست طبقات کی بھی بہت پسندیدہ صنفِ سخن ہے اور پھر غزل کو موسیقی کا بہت بڑا سہارا ہے، کہ غزل جو ہے، وہ گائی جارہی ہے، وہ کوٹھے پر بھی گائی جارہی ہے، وہ محفلوں میں بھی گائی جارہی ہے۔ وہ بیٹھکوں میں بھی گائی جارہی ہے۔ غنائیت اور موسیقی نے غزل کی دل پذیری میں یہ نہیں کہ تنہا صرف موسیقی نے کردار ادا کیا، غزل کی ہمہ گیریت اور دل پذیری میں ایک بڑا حصہ جو ہے، وہ اس کے گائے جانے کی صلاحیت ہے۔

اب نظم میں یہ صلاحیت غزل کی طرح موجود نہیں تھی چناں چہ نظیر کے اجتہادی قدم کے باوجود، اقبال کے آنے سے ذرا پہلے تک ہم جو ہیں، وہ دیکھتے ہیں کہ اردو نظم اس کو نہ فوری سامعین دست یاب ہیں، نہ حلقۂ قارئین اس طرح دست یاب میسر ہے اور نہ معاشرتی و مذہبی اور ثقافتی سطح پر اس کو غزل کے مقابل وہ اہمیت مل رہی ہے۔

انگریزی اقتدار میں آکر جہاں اور بہت سارے اقدامات اٹھائے گئے، انھوں نے فورٹ ولیم کالج کو اپنے مقاصد کے لیے قائم کیا۔ تراجم کے لیے دارالتراجم قائم کیے، نئی نئی اصنافِ سخن، وہ یہاں درآمد ہوئیں یا کی گئیں، جن میں افسانہ بھی ہے، ناول بھی ہے، تنقید بھی ہے، انشاء پردازی بھی ہے۔ اسی طرح جس نظم کو ہم جدید نظم یا آج کی نظم کہتے ہیں۔ یہ بھی بڑی حد تک مغرب کی دین ہے، ہمارے ہاں تو جدید نظم کا چلن نہیں تھا۔ ہمارے ہاں تو پابند اور منظوم نظم کا چلن تھا اور اس کے موضوعات بھی بہت زیادہ افسانوی اور داستانوی تھے۔ اب اس کیفیت میں آکر تو واقعات بیسویں صدی کے آغاز میں رونما ہوتے ہیں جنھوں نے اردو نظم میں ایک واقعہ تو یہ کہ بالکل زمین و آسمان ہی بدل دیے، سیاق و سباق بدل دیا، لیکن دوسرا واقعہ نظم کی تغیر پذیری اور نظم کے تبدل میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ انگریزوں نے فورٹ ولیم کالج قائم کیا۔ انھوں نے اپنے مقاصد کے لیے اور رعایا کے اور حاکموں کے درمیان فاصلے کم کرنے کے لیے بہت سارے اور یا دیگر اقدامات کیے۔ ان کا ایک قدم پنجاب میں اردو کی نشو و نما بھی تھا۔ پنجاب میں انگریزی اقتدار برصغیر میں سب سے آخر میں قائم ہوا تھا۔ انیسویں صدی کے کہیں آخر میں (۵)۔

اس سے پہلے انگریز بنگال، صوبہ اودھ اور دکن میں اور ہر جگہ اپنا تسلط قائم کر چکے تھے۔ پنجاب سب سے آخر میں ان کے تسلط میں آیا اور پنجاب میں اس وقت تک کی زبان سرکاری سطح پر فارسی تھی اور عوامی سطح پر اور لٹریچر کی سطح پر زبان پنجابی تھی، سو انگریز نے ایک منصوبے کے تحت پنجاب سے پنجابیوں کی تہذیبی و ثقافتی شناخت ختم کرنے کے لیے اور ان کو اس تہذیبی و ثقافتی ورثے سے کاٹنے کے لیے پنجابی زبان کی تدریس کا قلع قمع کیا اور انگریزی زبان نافذ کی۔ یہ عجیب کلونیل ایجنڈا تھا کہ باقی جگہوں پر بھی انھوں نے انگریزی نافذ کی لیکن مقامی زبانوں کی قیمت پر نہیں بلکہ انھوں نے انگریزی کے پہلو بہ پہلو مقامی زبانوں کی حوصلہ افزائی کی، جیسے سندھی کی، جیسے پشتو کی، جیسے ملیالم کی، جیسے تیلگو کی، جیسے بنگالی کی، برصغیر کی اور زبانوں کی پنجاب میں ان کا کلونیل ایجنڈا مختلف تھا۔ یہاں پر آکر انھوں نے سرکاری سطح پر تو دوسرے صوبوں اور ریاستوں کی طرح انگریزی نافذ کی، لیکن عوامی اور تہذیبی سطح پر انھوں نے پنجاب کی جو اپنی زبان ہے، اس کی جگہ انھوں نے اردو کو لازماً یہاں نافذ کیا، پنجابی کو بے دخل کر کے جب نافذ کیا تو انھیں ایسے ادارے بھی بنانے پڑے، جیسے اورینٹل کالج میں، انگریز کے زمانے میں مشرقی زبانوں کی تعلیم دی جاتی تھی، جن میں فارسی بھی ہے۔ عربی بھی ہے، ہندی بھی ہے، اردو بھی ہے تو تھی ہی لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ اگر نہیں تعلیم دی جاتی تھی تو پنجابی کی تعلیم نہیں دی جاتی تھی۔ اس لیے کہ انھوں نے یہاں سے لوگوں کو بھرتی کرنا تھا، یہاں سے ان کا اور کلونیل ایجنڈا تھا۔ اردو کی پرداخت کے لیے انھوں نے یہاں ایسے انسٹی ٹیوشنل Arrangements کیے۔ ان کی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ وہ ذرا بات آگے نکل جائے گی۔ ان میں ایک قدم پنجاب میں انجمنِ پنجاب کا قیام تھا جس کے تحت سرکاری سرپرستی میں موضوعاتی مناظمے / مشاعرے جو نظم کے مشاعرے ہوتے تھے، ان کا انعقاد کیا اور اس میں محمد حسین آزاد، حالی، غلام بھیک نیرنگ، پنڈت من پھول شرکت کرتے نظر آتے ہیں، سو، پنجاب میں پنجابی کی جو اتنی طاقت ور شعری روایت تھی کہ

لوگوں کو پوری پوری "ہیر وارث شاہ" یاد ہے۔ پورا شاہ حسین زبانی یاد ہے، اس کو Replace کرنے کے لیے انھوں نے یہاں اردو کی پرورش کے لیے اور اردو کو عوام تک پہنچانے اور پھیلانے کے لیے اردو کی نظمیہ شاعری کا ڈول ڈالا۔ لطف کی بات ہے، اس دور میں پنجاب میں غزل بھی پھل پھول رہی ہے لیکن انھوں نے سرکاری سرپرستی اس شاعری کی، کی، جو نظمیہ شاعری تھی اور جس کے تحت باقاعدہ مقابلے کروائے جاتے تھے، انعامات اور اعزازات دیے جاتے تھے، سو، انجمنِ پنجاب کے تحت بیسویں صدی کے آغاز میں ہم مشاعراتی چلن دیکھتے ہیں(٦)۔ وہ ساری کی ساری نظمیہ شاعری کا فروغ ہے اور نظمیہ شاعری کا اس لیے فروغ کہ جس روایت کو انھوں نے یہاں Replace کیا تھا، وہ پنجابی نظم کی شاعری تھی، پنجابی میں کلاسیکی پنجابی میں غزل نام کی کوئی چیز نہیں تھی۔ پنجابی نظمیہ شاعری تو باغیانہ تھی۔

وہ بلھے شاہ ہوں، شاہ حسین ہوں یا وارث شاہ ہوں۔ یہ تو Status Quo کے مخالف لوگ تھے اور ان کا کلام دلوں میں بغاوت اور چنگاریاں پیدا کر دینے والا تھا۔ اس کی جگہ انھوں نے ایک ہومیو پیتھک قسم کی نظمیہ شاعری کو فروغ دیا کہ کبھی بہار کے موضوع کے اوپر، کبھی چمن آرائی کے موضوع کے اوپر، کبھی ہمارے روزمرہ کے واقعاتی تضادات کے ضمن میں موضوعاتی نظمیں کہلوا رہے تھے، برسات کے اوپر، کبھی نیچر کے اوپر، کبھی پہاڑوں پر، اس طرح کی نظمیہ شاعری جس سے انگریز کے لیے یہاں اور انگریزی اقتدار کے لیے چیلنج کا ڈر نہیں تھا، اس طرح کی شاعری کو یہاں فروغ دیا گیا، لیکن اس شاعری اور اس کے مقاصد کی طرف ہم نہیں جاتے۔ اس طرح کے اردو شاعری کی روایت کے سنگِ میل ہیں۔ ان سے آشنائی تو بہر حال ضروری ہے۔ اردو میں نظمیہ شاعری زینہ بہ زینہ، منزل بہ منزل وہ کیسے ن م راشد تک پہنچی۔ ن م راشد اس ساری روایت کے امین ہیں۔ پھر اسی عہد میں جب انجمنِ پنجاب کے تحت ہومیو پیتھک، بے ضرر قسم کی شاعری جو لوگوں کو انٹرٹین تو کرتی تھی، لیکن لوگوں کے اندر بغاوت یا ردِ عمل کے جراثیم پیدا نہیں کرتی تھی۔ اسی تناظر میں ایک بہت بڑا شاعر نمودار ہوتا ہے۔ وہ جن جس نے ادب کے زمین و آسمان بدل دیے، جس کی مثال اردو کی نظمیہ شاعری میں نہ تو پہلے ہے نہ اس کے بعد ہے۔ مراد اقبال جیسا بڑا شاعر ہے۔ اقبال کا عجیب معاملہ ہے۔ وہ اپنے انداز کا بانی بھی ہے اور اپنے انداز کا خاتم بھی ہے۔

اس کا نظامِ غنا، اس کی لفظیات اس کا ڈکشن، اس کا تنوع، اس کا فکری احساس اور اس کا شعری وفور یہ سب عناصر مل کر اتنا بڑا جہانِ معنی آفریں پیدا کرتے ہیں۔ اقبال کے اپنے تضادات ہیں۔ وہ ایک الگ یا دوسرا موضوع ہے، لیکن اقبال بہ حیثیت شاعر، اتنا بڑا اس کا سرمایہ ہے اور اتنی بڑی اس کی دین ہے، اردو کو کہ اگر اقبال نہ ہوتے تو اس کے بعد ہمارے ہاں نظم کے شاید آثار بھی نہ ملتے۔ اس لیے کہ غزل معاشرتی سطح پر قبولیتِ عام کی معاشرے ادارے (انسٹی ٹیوشن) کے ذریعے، موسیقی کے انسٹی ٹیوشن کے ذریعے، کوٹھے کے انسٹی ٹیوشن کے ذریعے اور اپنی دل بستگی کے جو عناصر ہیں، ان کے ذریعے، غزل ہمہ اوست کا نعرہ لگا رہی تھی کہ میرے علاوہ اور کوئی نہیں ہے۔

یہ اقبال نے جس نے غزل کی اس ہمہ گیریت کے پہلو بہ پہلو نظم کی حیثیت بیسویں صدی میں اتنے زور و شور سے منوائی کہ غزل اس کے تابع لگتی ہوئی نظر آتی ہے جو اقبال کی نظم ہے، لیکن اقبال کا کیا، اس کے تو اتنے پہلو ہیں کہ اردو شاعری کی تین ساڑھے تین سو سال کی تاریخ میں اقبال واحد مثال ہے جس نے نظم اور غزل کا بنیادی فرق ہی مٹا دیا۔ اس کی نظم، غزل ہے اور اس کی غزل، نظم ہے۔ فارمیٹ یعنی ہیئت کی بات کو چھوڑ کے بات کی ہے۔ اپنی لے کاری، سخن طرازی، اپنی بنت، اپنی مصرع سازی، اپنی فضا، اپنی آب و ہوا کی، اپنے ڈکشن کی اور اپنے مضامین اور موضوعاتی تنوع کی کہ جو اقبال جیسا ہمیں کہیں نہیں ملتا۔ اس کا نظامِ غنا، اس کی لغت، اس کا موضوعاتی تنوع، اس نے اردو شاعری میں ایسے ایسے موضوعات کو متعارف کروایا جو اقبال سے پہلے پورے مشرق کی شاعری میں نہ سنے نہ دیکھے۔ مثلاً لینن خدا کے حضور، میسولینی اور ابلیس کی مجلس شوریٰ جیسے موضوعات پر مبنی نظمیں اور عظمت آدم کے جو اقبال نے ترانے گائے اور بہت سارے اور موضوعات۔(۷)

اقبال اتنا بڑا کوہِ گراں ہے کہ اگر اقبال نہ ہوتا تو نہ راشد ہوتے، نہ میراجی نہ فیض ہوتے نہ مجید امجد ہوتے اور آج بھی جب اقبال کو دنیا سے گزرے ایک سو سال گزر گئے ہیں۔ اردو شاعری اقبال کی چھتر چھاؤں سے باہر نہیں گئی۔ بالخصوص اردو نظم، اردو نظم تو آج بھی اقبال کے حصار میں ہے۔ غزل میں بھی، اقبال نے غزل اور نظم کی دوئی کو مٹا دیا۔ اقبال کی نظم کو غزل کی طرح Celebrate کیا جا سکتا ہے اور غزل کو نظم کی طرح اس کی قرأت کی جا سکتی ہے اور اس سے حظ اٹھایا جا سکتا ہے۔ یہ محض فارمیٹ یا فارم کا مسئلہ نہیں ہے۔ ایک اور چیز جو اقبال کے علاوہ ہمیں کسی کے ہاں نہیں ملتی، اقبال کے مذہبی افکار ایک الگ موضوع ہے۔ وہ ایک دوسرا موضوع ہے۔ اقبال کو بہ طورِ شاعر، فن کار اور نظم کی روایت کے ایک بہت بڑے شاعر، نظمیہ شاعری کے اعتبار سے اقبال انیسویں اور بیسویں صدی کے پورے مشرق کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ اقبال نے ایک اور فرق ڈالا کہ اقبال کی شاعری کا اختصاص، دنیا کے بڑے سے بڑے شاعر کے مصرعے کے اوپر انگلی رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ یہ شاعری دل کی پیداوار ہے اور یہ شاعری دماغ کی دین ہے۔ اقبال کے ہاں دل اور دماغ کی دوئی ختم ہو گئی ہے۔ اس کی شاعری میں دماغ جو ہے وہ دل کی طرح دھڑکتا ہے اور دل جو ہے وہ دماغ کی طرح سوچتا ہے۔ یہ اختصاص محض اقبال کا ہے۔

اتنے جناتی کوہِ ہمالیہ کی موجودگی میں نئے آنے والے نظم گویوں کے لیے آج تک ایک مسئلہ ہے اور وہ مسئلہ یہ ہے کہ وہ اقبال کے پھیلاؤ سے اور اقبال کے شامیانے سے باہر اپنا رنگ کیسے دکھائیں اور کیسے جمائیں!

Middle ages Renaissance یورپین کلچر، آرٹ، سیاست اور اقتصادیات کا از سرِ نو احیا ہوا یا نئے سرے سے جنم ہوا۔ چودھویں صدی عیسوی سے سترھویں صدی عیسوی میں یورپین ممالک نے نئی دریافتیں کیں۔

سولھویں صدی کی مغربی عیسائیت اور یورپ کی مذہبی ذہنیت میں ریفرمیشن ایک بڑی تحریک تھی، جہاں یورپین ملکوں کے لوگوں کو مذہبی اور سیاسی چیلنجز کا سامنا کرنا پڑا، خاص طور سے Catholic church اور خاص طور سے Puzzle authority کو سامنا کرنا پڑا۔ خاص طور سے ان غلطیوں کو سدھارا گیا جو کیتھولک چرچ کی وجہ سے یورپی معاشروں میں راسخ ہو چکی تھیں۔ یہ دور ۱۵۱۷-۱۶۴۸ء کے درمیان کا دور تھا۔

ایک معجزہ رونما ہوتا ہے اور وہ معجزہ یہ ہے اقبال تک کی شاعری پابند نظم کی شاعری ہے، ہر چند کہ اس میں موضوعات جدید ہیں۔ اس میں لفظیات اور ڈکشن بہت کلاسیک سے مختلف ہے اور طرز احساس تو بالکل ہی جداگانہ اور بے گانہ ہے، لیکن فارم اور فارمیٹ کے اعتبار سے اقبال تک کی نظم پابند ہیئت اور لے کی حامل ہے، وہ ایک پابند شاعری ہے جس میں قافیہ، ردیف کا بھی اہتمام ہے اور جس میں مصرعوں کی ہمواری اور یکسانیت کا بھی اہتمام ہے، جس طرح ہمارے ہاں یورپ سے اور بالخصوص انگریزی ادب سے نئے صنعتی احساس کے ساتھ اور نئے تجارتی احساس کے ساتھ ریفرمیشن اور نشاۃ ثانیہ چودھویں صدی سے سترہیں صدی عیسوی تک کے جلو میں جس طرح بہت ساری اصناف جو ہیں۔ اپنی جدید تر شکل میں ہمارے ہاں آئیں کہ ہمارے ہاں روایت داستان کی تھی یا قصے کی تھی لیکن وہ جدید تر شکل میں افسانے کی شکل میں ہمارے ہاں آئی۔ ہمارے ہاں تذکروں کی اور ملفوظات کی روایت تھی، لیکن ہمارے یہاں تنقید جو ہے، وہ وہاں سے آئی کہ جہاں سے عناصر واشیا کا Synthesis کر سکتے ہیں۔ اسی طرح انشا پردازی، ہمارے ہاں تو سپاس نامے تھے یا قرار دادیں تھیں۔ Essay کی روایت ہمیں یورپ سے ملی، ناول کی روایت اور افسانے کی روایت بھی یورپ سے ملی۔ اسی طرح ایک اور چیز نظمیہ شاعری میں ہمارے ہاں آئی، جس نے نئے نظم نگاروں کے لیے ایک نیا درِ امکاں کھول دیا اور وہ یہ تھا کہ پابند شاعری کے پہلو بہ پہلو اور اس کے متقابل آزاد شاعری کا چلن ہوا کہ جہاں مصرعوں کا برابر ہونا قافیہ اور ردیف کا اہتمام نہ کیا جانا، چھوٹے بڑے مصرعے تخلیق کرنا اور شاعر کے لیے اور بہت ساری آزادیاں فراہم کیں جو کہ پابند شاعری میں ممکن نہیں تھا۔ پھر آزاد نظم ہے جس نے اقبال کے بعد آنے والے نظم گو شعرا کے لیے ایک نیا راستہ دریافت بھی کیا اور نیا راستہ سجھایا بھی۔ اچھا یہ بھی نہیں کہ اقبالؔ اس روایت سے آشنا نہیں تھے، لیکن اقبالؔ کی پابند شاعری کے اور لحن اور لے سے لیس جو شاعری تھی، جس کے اندر اپنا ایک گرینجر تھا، شان و شکوہ تھا اور جس کے اندر ایک بہت بڑا انظام غنا اور نظامِ موسیقی تھا اور ایک لہر بحر تھی۔ اقبال اپنے عہد کے جدید آدمی تھے اور اقبال اس یورپی روایت سے نا آشنا نہیں تھے، چوں کہ وہ تو خود یورپ میں کئی برس رہ چکے ہوئے تھے۔ ان کے یورپ کے ادیبوں شاعروں سے براہ راست روابط بھی تھے۔ سو، اقبال بے خبر نہیں تھے، لیکن اقبال نے اپنی گرینجر والی اور اپنے ایک بڑے سکیل والی شاعری کے ہوتے ہوئے۔ وہ جدید شاعری جو اس وقت یورپ میں جڑیں پکڑ چکی تھی، اقبال نے اسے درخور اعتنا نہیں سمجھا، دوسرے تیسرے درجے کی ورنہ جہاں اقبال نے اور تجربے کیے، موضوعاتی سطح پر، احساسی سطح پر، فکری سطح پر، کچھ بعید نہیں تھا کہ اقبال جو اپنے عہد کے جدید ترین آدمی تھے اور باخبر تھے، تمام

کروٹوں سے جو عالمی ادب کے میدان میں جو رونما ہو رہی تھیں۔ اقبال بھی یہ تجربہ کر گزرتے لیکن انھیں ناز تھا اپنی اس شاعری پر، وہ پابند شاعری، جس کی ٹکر کی شاعری نہ اقبال سے پہلے نہ اقبال کے بعد ہوئی۔ سو، اقبال کیوں ایک کم ترچیز کے اوپر تکیہ کرتے۔ ان کے حسابوں تو یہ کم ترچیز تھی کہ شاعر اپنے لیے آسانیاں ڈھونڈے۔ 'بالِ جبریل' کی نظموں میں اقبال اپنے فکر و فن کی معراج پر ہیں۔ اس مجموعے میں شامل نظموں کے موضوعات بھی بڑے ہیں اور اُن نظموں کی بحور بھی معمول کی بحور سے ہٹ کر ہیں اور مرکب اور پیچیدہ بحور میں اقبال انتہائی روانی اور بہاؤ کے ساتھ بڑے افکار و نظریات کو نظموں میں موتیوں کی طرح نگینے جڑتے چلے گئے ہیں۔ 'مسجدِ قرطبہ'، 'ذوق و شوق'، 'ساقی نامہ' جیسی بڑی افکار و نظریات کی حامل نظمیں ہیں، جن میں نشاۃِ ثانیہ کی آس و اُمّید بھی اور مسلم تاریخ کے عروج کا گریجر بھی ورطۂ حیرت میں مبتلا کر دینے والا ہے۔(۸)

وقت کا قافلہ رکتا نہیں ہے اور جو چیزیں رائج ہو جائیں، جلد یا بہ دیر، اس پانی کو نشیب تک پہنچنا ہی ہوتا ہے جو کہیں فراز سے بہہ کر آرہا ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں دوسری اصناف کی نسبت جدید نظم یا آزاد نظم یا نظم معریٰ کو نسبتاً آسان سمجھا جاتا ہے۔ یہ قدرے تاخیر سے ہمارے ہاں آئی۔ یہ تیس کی دہائی کے لگ بھگ ہمارے ہاں آئی۔ اقبالؔ اس وقت حیات تھے، لیکن ظاہر ہے یہ اس وقت ایک تجرباتی سطح پر تھی اور یہ لگا نہیں کھاتی تھی، اس نظمیہ شاعری کی روایت سے، جس کا سب سے بڑا نمایندہ اقبالؔ اس وقت بھی تھا، آج بھی ہے۔ آزاد نظم اور نظم معریٰ نے اقبالؔ کے بعد آنے والے شاعروں کے لیے راستہ کھول دیا۔ ورنہ اقبال اتنا بڑا کوہ ہمالیہ تھا کہ اقبال کی تقلید میں یا اس روایت کے تتبع میں اگر بعد میں آنے والے شاعر، اس سے قطع نظر کر لیتے۔ وہ کس کینڈے کے اور کس پائے کے شاعر ہیں اور ان کے پاس کتنا بڑا شعری سرمایہ، شعری وفور اور کتنا بڑا ان کا سامان سخن ہے۔ وہ اپنا کوئی رنگ نہ جما پاتے، کوئی چہرہ نہ بنا پاتے۔ یہ ایک نعمت غیر مترکبہ تھی کہ اقبال کی گریجر سے بھرپور نظمیں اقبالؔ کی پابند نظمیں، اقبال کی غنائیت سے مملو نظمیں اور اقبال کے شکوہ لفظی کا اسیر، نظموں کے مقابلے میں ایک راستہ مل گیا، انھیں اپنی پہچان اور شناخت کروانے کا آزاد نظم اور نظم معریٰ کی شکل میں اور پھر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک پوری نسل ہمارے سامنے آتی ہے، پانچ دس برس کے اختلاف کے ساتھ۔ اقبال کے فوراً بعد نظم کے تین بڑے شاعر منظر عام پر آتے ہیں۔ ن م راشد، میراجی، مجید امجد اور کسی حد تک فیض۔ اقبال کے بعد کی نظمیہ صورتِ حال کے جو چار بڑے ستون ہیں، ان میں بنیادی، بنیاد گزار میراجی ہیں۔ انھیں نہ نظر انداز کیا جا سکتا ہے، نہ حذف کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک کہکشاں ہے۔ اس کے بعد پھر ایک پوری لڑی ہے۔ ان میں اختر الایمان بھی ہیں۔ وہ ہم عصر بھی ہیں، لیکن ن م راشد، میراجی، مجید امجد اور فیض کے کینڈے کے نہیں ہیں۔ اختر حسین جعفری بھی ہیں، شاد عارفی نے تو خیر پابند ہیئتوں میں نظم کہی ہے۔ اختر حسین جعفری جونیئر ہیں۔ جاں نثار اختر، عزیز حامد مدنی، مصطفےٰ زیدی بھی جدید اردو نظم کا حصہ ہیں، لیکن سر دست اس اردو نظمیہ شاعری کے اس سفر جو کلاسیک سے ہوتا ہوا ن م راشد تک پہنچا ہے۔ اس میں سر دست ہمارا مرکزہ مضمون ن م راشد ہے۔ ن م راشد کو Explore کرنے کے لیے اور ن م راشد کی جانکاری کے لیے نہ صرف اس

روایت سے آگہی لازمی ہے، جس روایت نے ن م راشد جیسا شخص کہ وہ اس روایت کا اندھا مقلد نہیں ہے۔ راشد نے اپنے حصے کی اپنی ایک معنی آفرینی کا جہاں تخلیق کیا ہے، اپنے حصے کا موضوعاتی تنوع پیدا کیا ہے، لیکن ظاہر ہے اپنی جڑوں سے کٹ کر خلا میں بیج نہیں اگایا جا سکتا جو بیج نمو پاتا ہے، اس کے لیے زمین کی زرخیزی اور زمین کی بڑھوتری بہر حال پہلے سے موجود ہوتی ہے اور روایت کی شکل میں ہوتی ہے۔ سو ایسے میں ن م راشد، اقبال کے فوراً بعد جلوہ گر ہوتے ہیں۔(۹)

راشد کی اپنے ہم عصروں کے ساتھ مماثلتیں بھی ہیں اور کئی چیزیں وجہ امتیاز بھی ہیں۔ یہ نہیں ہے کہ راشد دوسرے شعرا سے بالکل مختلف شاعر ہے اور اس کی کوئی مماثلتیں دیگر ہم عصر جدید نظم گو شعرا کے ساتھ نہیں بھی ہیں۔ ایک تو بڑی مماثلت کہ راشد کے ہاں بھی اپنی تہذیبی بازیافت کا ایک گہرا شعور ہے اور وہ اس اپنے زوال آمادہ ہونے کے باوصف مشرق کی عظمت کا نوحہ گر ہے اور مشرق کی عظمت کو Celebrate کرتا ہے اور یہ اقبال کا بھی معاملہ ہے، لیکن اقبال کا معاملہ یہ کہ اقبال کی Pitch بڑی ہے۔ پھر یہ کہ اقبال کی Pitch اور طرح کی ہے۔ راشد کے ساتھ یہ معاملہ فیض کا بھی ہے اور کسی سطح پر مجید امجد کا بھی ہے۔

لیکن ان میں کچھ عناصر، کچھ چیزیں مماثل ہیں۔ مثلاً یہ کہ اقبال اور راشد نے اپنی کھوئی ہوئی جو عظمت ہے، اس کی رائیگانی کا ملال ہے، یہ ایک مشترکہ عنصر (Common Factor) ہے، لیکن اقبال جو ہے، وہ اپنی کھوئی ہوئی عظمت کے ملبے پر اور اپنے ماضی کے ملبے پر ایک نیا محل اسارنا چاہتے ہیں، امت مسلمہ کی نشاۃ ثانیہ کا ایک نیا محل تعمیر کرنا چاہتے ہیں اور وہ خواب دیکھ رہے ہیں کہ اگر یہ امت اکٹھی ہو جائے تو ''تہران'' مشرق کا جنیوا بن سکتا ہے اور یہ بھی کہ ''نیل کے ساحل سے لے کر تابہ خاک کاشغر'' تک اگر مسلمان یکجا اور متحد اور ایک ہو جائیں۔ تو وہ اپنی تہذیبی بازیافت کے ساتھ ایک مذہبی بازیافت کے لیے فکری بنیادوں کی استواری کے لیے کام کر رہا ہے تو راشد بھی اپنی تہذیب کا نوحہ گر ہے اور اپنی تہذیب کے جو گم شدہ عناصر ہیں، ان کی بازیافت کے لیے وہ باقاعدہ سیاحت کرتا ہے، لیکن راشد اس کے احیا کا حامی نہیں ہے اور راشد جو ہے، وہ اس تہذیبی اور تاریخی ملبے کے اوپر کوئی پرانی عمارت استوار نہیں کرنا چاہتا ہے، اس کا کوئی تبلیغی عنصر نہیں ہے۔ وہ محض ایک شاعر ہے جو تمام صورتِ حال کو شاعر کی آنکھ سے دیکھتا ہے، شاعر کی آنکھ سے بیان کرتا ہے۔ وہ قطعاً اس طرح کی للک میں مبتلا نہیں ہے۔(۱۰)

سیاست کو ہم عصر زندگی، شاعری اور ادب کے وظیفے سے باہر نہیں کیا جا سکتا۔ راشد کی شاعری میں بھی ہمیں سیاسی عناصر مل جاتے ہیں، لیکن راشد جو ہے، وہ اس طرح کی واضح کمٹمنٹ اور آدرش کی علت میں مبتلا نہیں ہے، جس میں فیض احمد فیض مبتلا ہیں کہ فیض ایک خاص طرح کے انقلاب کو رونما ہوتا دیکھنے کے متمنی ہیں اور ایک خاص طرح کا معاشرہ جو ہے، اس کو ترتیب دیے جانے کا جو غیر طبقاتی ہو، جس میں استحصال نہ ہو۔ سو مقصدیت کی ایک واضح للک فیض کے کلام میں موجود ہے۔ فیض بھی اپنی تہذیب سے جڑے ہوئے ہیں اور

فیض بھی نوحہ گر ہیں، لیکن فیض کے ہاں جو جہانِ معنی ہے، اس کے اوپر مقصدیت کی چھاپ بہت نمایاں ہے۔ راشد کے ہاں اس طرح کی کوئی علت نہیں ہے، راشد صرف ایک شاعر ہیں، لیکن شاعری کے ذریعے وہ تہذیبِ نفس ضرور چاہتے ہیں۔ وہ انسان کے باطن کو کھنگالنا ضرور چاہتے ہیں۔ وہ انسانیت کی اکائی کے اوپر یقین رکھتے ہیں۔ وہ سامراجی آقاؤں کی غلامی سے لے کر ان کے استحصال تک ان ساری چیزوں اور سارے مکروہات کے وہ مخالف ہیں، لیکن نعرہ لگا کر نہیں۔ وہ ایک شاعر کی سطح سے ہٹنے کو تیار نہیں ہیں اور ان کے پیشِ نظر کوئی بینر نہیں ہے کہ جس بینر کو لہرا کر وہ کہیں کہ اس جاریہ صورت حال (سٹیٹس کو) کو بدل کے میں اس (سٹیٹس کو) کو نافذ کرنا چاہتا ہوں۔ اس طرح کا راشد کا کوئی ایجنڈا نہیں ہے۔ اگرچہ راشد اور فیض کی مماثلتیں بھی ہیں۔

آدمی کے خارج سے باطن کی طرف ٹریولوگ (Travelogue) ہے۔ مسجد، مندر، گرجا یہ سب ظواہر ہیں اور ان ظواہر میں سوائے ''مسجد قرطبہ'' کے کوئی زندہ ظاہر نہیں ہے (۱۱)۔ مجید امجد کی نظم ''مقبرۂ جہانگیر'' کے ساتھ کوئی مذہبی علامت بھی وابستہ نہیں ہے۔ باقی فنِ تعمیر کے شاہکاروں کے ساتھ مختلف شعرا نے کہیں نہ کہیں مذہبی سطح پر استعاراتی و علامتی حوالے سے وابستگی بھی اختیار کی ہے۔ جہاں تک مجید امجد کی نظم ''مقبرۂ جہانگیر'' کا تعلق ہے، وہ کسی مذہبی علامت یا ترسیل کا نام نہیں ہے۔ وہ ایک بادشاہ کا مقبرہ ہے، اس کی کوئی مذہبی شناخت نہیں ہے۔ (۱۲)

نہ وہاں کبھی پوجا ہوئی اور نہ ہی کبھی وہاں پرستش ہوئی۔ مقبرے کو تو اصولاً عبرت گاہ ہونا چاہیے، لیکن وہ تفریح گاہ بن گیا ہے۔ اقبال کی نظم ''مسجد قرطبہ'' میرا جی کی نظم ''اجنتا کے غار'' (۱۳)، مجید امجد کی نظم ''مقبرۂ جہانگیر''، ساحر لدھیانوی کی نظم ''تاج محل'' (۱۴) اور اختر الایمان کی نظم 'مسجد' ان سب میں اشتراک یہ ہے کہ ایک ان تمام نظموں کے متون کے مطالعہ سے ماضی کی جانب مراجعت کا Common Factor ہے، دوسرا یہ کہ ان میں ایک فکری اشتراک یعنی Commonality ''فنا'' کا تصور ہے۔ (۱۵) اختر الایمان نے ایک مسجد کو علامت بنا کر وقت کا نوحہ لکھا ہے، جہاں ماضی و حال دونوں تاریک تر ہیں اور رونے کی صورتِ حال بھی مخفی نہیں رکھی گئی۔ انسان اُس وقت روتا ہے جب شکست خوردہ ہو جاتا ہے اور اُسے تاریکی ہی تاریکی نظر آتی ہے۔ دُور تک روشنی کی راہیں مسدود ہیں۔ اس نظم میں تباہی و بربادی اور ویرانی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے مگر یہ بربادی کس کی ہے۔ یہ برصغیر کے مسلم معاشرے کی مخدوش صورتِ حال ہے۔ انہدامی کیفیت ہے۔ اب یہاں نظم کے علائم و رُموز سے پتا چلتا ہے کہ مسجد مسلم کلچر کا ایک بنیادی اور بہت بڑا مظہر ہے۔ اختر الایمان نے جس مسجد کو موضوع کیا ہے، اُس کا کلس ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے اور مسجد ویران کا منظر پیش کر رہی ہے۔ اختر الایمان کی نظم کے بولتے ہوئے مصرعے ہیں اور بیانیہ نہایت دل پذیر اور دلآویز ہے۔ مسجد ایک سطح پر مسلمانوں کو یکجا کرنے کا سمبل ہے مگر یہاں تو تار و پود ہی بکھر گئے ہیں۔ مسلم میں نااتفاقی پیدا ہو چکی ہے اور وہ ٹوٹی ہوئی لڑی کی بکھر کر شکست خوردگی کے عالم ہیں۔ شاعر نے فطرت کی

علامات کے ذریعے بھی اپنی بات کی ہے اور مسلم تاریخ سے بھی علائم ورُموز کشید کیے ہیں۔ نظم کے آخری بند سے مترشح ہوتا ہے کہ آخرِکار تمام نفوس فنا پذیر ہو کر ہی دم لیں گے۔

"کل من علیہ فان۔" "اجنتا کے غاروں کے اندرونی حصوں میں خاص طور سے اُن کی چھتوں اور دیواروں پر اور دیوہیکل دروازوں پر قدیم دور کے بے نام فنکاروں نے جس طرح سے نقش نگاری کی اور وہ کرشمہ کاری کر کے فنا ہو گئے مگر اُن کے پیچھے اُن کے آثار باقی رہ گئے۔ اگر چہ وہ بے نام کاریگر فنا پذیری کی نذر ہو گئے۔ باوجود اِس کے کہ "مسجدِ قرطبہ" بنانے والے بھی موجود نہ رہے۔ اختر الایمان نے جس مسجد کے انہدام کا نوحہ کہا ہے، اس کے بھی آثار باقی ہیں۔ اسی طرح "مقبرۂ جہانگیر" بنانے والے بھی نہ رہے، لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ شاعر اور اس کا قاری، ان کو Relate کس طرح طریقے یا کس انداز سے کر رہا ہے؟ تو جس سطح پر میرا جی "اجنتا کے غاروں" کو Relate کرتا ہے، ایک کلچر کی سطح پر Relate کرتا ہے، وہی کلچر جس کو آریاؤں نے پراچین کال میں تخلیق کیا تھا۔ میرا جی اُن غاروں کے ساتھ خود کو نہ صرف منسلک کرتا ہے بلکہ وہ اُن میں اپنائیت کو بھی محسوس کرتا ہے، اُس کی سطح کو بشریاتی یعنی انتھروپولوجیکل سطح کہا جا سکتا ہے۔ میرا جی نے حلقۂ اربابِ ذوق کے منشور کے ذریعے خارجی حقائق، غربت، معاشی بدحالی اور اقتصادی زبوں حالی، بھوک ننگ، اشرافیہ کے استحصالی رویوں، دولت کی غیر مساوی تقسیم، وسائل کی ناہمواری، ذہنی غربت اور فکری و عملی سطح پر جہالت یا دیگر سماجی حقائق کو سماجی حقیقت نگاری سے ہٹ کر انسان کی دروں بینی کی سطح پر انسان کے بطون میں پوشیدہ بڑے پیچیدہ مسائل کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ داخلی و نفسیاتی حقائق کا ادراک کر کے اُنھیں فنی سطح پر اپنی نظموں کا سرنامہ بنانے کی کام یاب سعی کی۔ اس ضمن میں پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے: "میرا جی حلقۂ اربابِ ذوق کی سول (روح)، تھے، وہ وسیع المطالعہ بھی تھے اور ایسے موضوعات کو ترجیحی بنیادوں پر نظم اور دیگر اصنافِ سخن کا موضوع بنانا چاہتے تھے، خاص طور سے انسان کے بطون میں مخفی اور متنوع موضوعات کو اپنی نظم کا اِدّعا اور موضوع بنا رہے تھے جو فرد کے نفسی اضطراب اور اضمحلال سے منسلک تھے اور جنسی ناآسودگی کے بہت سے تشنہ پہلوؤں کو بھی نظموں کا میں پیش کر رہے تھے، جنھیں میرا جی سے پہلے عدم توجہی کا باعث تصور کیا جاتا تھا۔ اس طرح اُردو نظم کو وہ نئی صورتِ حال اور نئی اخلاقیات سے مالا مال کرنے کا جتن کر رہے تھے اُنھوں نے داخلی ارتکاز، بے خوفی، آزادہ روی جیسے پہلوؤں سے اُردو نظم کا دامن بھر دیا یا بھرنے کی سعی ضرور کی۔ اُنھوں نے خواب و خیال کو بھی شعوری سطح پر جنسی پہلوؤں کے ساتھ منسلک کر کے اپنی نظم کا لازمی حصہ بنانے کی بھرپور کاوش کی۔ میرا جی کی نظم میں خوابوں کی کیفیات، ابہام زدہ کیفیات، داخلی سطح پر خود کلامی، جنگل کی سی پُراسراریت، سحر آگیں فضا، جنسی علامات ورموز، سمندر جیسی کشادہ فضا، جس میں مارنے اور دوبارہ پیدا کرنے جیسی علامتی کیفیات و احساسات کی بازیافت اور کئی طرح کی پُراسرایت ملتی ہے۔ اس طرح کے تمام کے تمام عناصر داخلی، نفسیاتی اور استعاراتی سطح پر میرا جی کی نظم میں در آئے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ایسے تمام لوازمات ترقی پسند تحریک سے ہٹ کر اور جُداگانہ نوعیت کے حامل تھے تو بعید از قیاس نہیں ہو گا۔" (۱۶) یہی وجہ ہے کہ میرا جی اپنے

پُرکھوں کے کارناموں کو بھی سراہتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔وہ آریائی تہذیب کو اپنے لیے تفاخر کے سامان کے طور پر محسوس کرتے ہیں۔اس طرح کی کیفیات اور فضا میرا جی کی نظموں لازمی حصہ محسوس ہوتی ہے۔ نظموں کی تفہیم تلازمات کے ادراک کے بعد آسان ہو جاتی ہے میرا جی نے زبان کی سطح پر سنسکرت آمیز ہندی کو بروئے لانے اور برتنے کی سعی کی ہے اور ہیئت اور تکنیک کے بھی تجربات کیے ہیں۔وہ شخص جو آریائی تاریخ اور ہندو اساطیر سے تھوڑا بہت بھی آگاہ ہے،اُس کے لیے میرا جی کی نظموں کی تفہیم اور بھی آسان ہو جاتی ہے۔"اجنتا اور ایلورا" ایک تہذیب کے بہت طاقت ور علائم ہیں جب کہ اُن کی مذہبی حیثیت بہت ذیلی ہے۔فنی حوالے سے میرا جی کی نظموں میں بے ساختگی، بر جستگی، بہاؤ اور روانی بے مثال اور عدیم النظیر نوعیت کی غمازی کرتی ہے۔وہ اُردو اور ہندی بحور کے استعمال میں بہت زیادہ مہارت رکھنے والے قادرالکلام نظم گو شاعر ہیں۔میرا جی کے فکر و فن کے ضمن میں سلیم احمد لکھتے ہیں:"آپ نے دیکھ لیا میرا جی کس طرح اپنی شاعری میں کسری انسان کی شکلیں دِکھاتے جاتے ہیں اور ان کے مقابلے پر پورے آدمی کا پیمانہ رکھ کر بتاتے جاتے ہیں کہ جب تک وہ اس معیار پر نہیں آئے گا۔ہنہناتی ہوئی ہنسی والے بھوت کا ہم شکل رہے گا اور عورتیں بھی مایوس نہ ہوں،اُن کے لیے چڑیلوں اور زہریلی ناگنوں کی شکلیں محفوظ ہیں۔اب آخر میں میرا جی کی وہ نظم دیکھ لیجیے، جسے اُنھوں نے اپنے مجموعے کی پہلی نظم بنایا ہے۔"چل چلاؤ" نظم کا موضوع محبت، زندگی، ازل اور ابد پر محیط ہے اور میرا جی اِس نظم میں یہ بتاتے ہیں کہ جنسی جذبہ بھی زندگی کی طرح شخصی چیز نہیں ہے۔محبت اگر سچّی محبت ہے اور خود پرستی کی کوئی پُر فریب شکل نہیں ہے تو وہ بھی گُزرتے ہوئے لمحے کی طرح آنی جانی چیز ہے۔ محبت، آدمی، زندگی، سب اسی طرح رواں دواں ہیں، مسافروں کی طرح۔یہ کائنات کا نظام ہے اور پورا آدمی وہ ہے جو کائنات کے نظام سے ہم آہنگ ہوتا ہے اور شخصی ضد، خود پرستی یا خود نمائی کی بنا پر اس سے انحراف نہیں کرتا۔وہ دُکھ بھوگتا ہے، سختیاں سہتا ہے، مگر زندگی کا، کائنات کا اور اس طرح اپنے خُدا کا اثبات کرتا ہے۔"(۱۷)میرا جی نے مظاہر فطرت سے متعدد اشیا کو اپنے متخیلہ میں عملِ انجذاب کے بعد اپنی تخلیقات میں برتنے کی سعی کی ہے اور اس میں وہ عمیق مفاہیم پیدا کرنے میں بھی کام یاب رہے ہیں۔میرا جی کی علامتوں میں تہ داری بھی ہے اور وہ پرت در پرت مفاہیم کی بھی حامل ہیں۔سمندر، کنواں، جنگل، باغ، چاند جو محبت کا استعارہ ہے، رات، جنسی جذبے کا استعارہ ہے۔میرا جی کی اپنی ایک الگ تھلگ تخلیقی کائنات ہے اور اُس کی علامتیں بھی اُسے کے نظام فکر سے مربوط ہیں۔سمندر جنسیت کا بھی استعارہ ہے اور حیاتِ نو کی بھی علامت ہے۔

اجنتا اور ایلورا کے غار مذہبی حوالے سے کبھی اس طرح مقدس نہیں رہے۔ہر چند کہ بدھ (مہاویر) کو منسوب کیا جاتا ہے، لیکن بدھ مت کے ماننے والوں کے لیے بھی، ان کی وہ ناسٹیلجیک (ویلیو)Value نہیں ہے جو "مسجدِ قرطبہ" کی قدر و قیمت اقبال کے لیے تھی یا جو حیثیت تقدس کی سطح پر "مسجد" کی اختر الایمان کے لیے تھی۔ساحر لدھیانوی نے "تاج محل" تخلیق کی۔"مقبرۂ جہانگیر" اور "تاج محل" ایسی شاہکار نظموں کو کئی ایک حوالوں سے ایک زمرے (کیٹیگری) میں رکھا جا سکتا ہے، لیکن وہ حوالہ مذہب کی سطح پر تو بالکل بھی

نہیں کہا جا سکتا۔ وہ اس لیے کہ اُن کے پیچھے کوئی مذہبی تصور کام نہیں کر رہا بلکہ یہ غیر مذہبی تصور کی حامل عمارتیں ہیں۔ ان کے پیچھے مذہبی ناسٹیلجیا بھی نہیں ہے اور ان کے پیچھے مذہبی تصور بھی کار فرما نہیں ہے۔ اِن کے پیچھے بشریاتی، تاریخی، سماجیاتی اور شہنشاہیت پر مبنی ایک تصور بہر حال موجود ہے۔ مذکورہ عمارتیں شہنشاہیت کے گریٹجر یا شکوہ کی علامتیں ہیں۔ اب یہاں اوپریسر اور اوپریسڈ کی متضاد شکلیں کئی ایک پہلوؤں سے بہر طور موجود ہیں۔ مثلاً وہ بے نام کاریگر جنھوں نے اپنی ہڈیوں کو سینچ کر اُن مقابر میں پھلواڑیوں کو سینچا تھا اور عدیم النظیر طرز کی کشیدہ کاری کے جوہر دِکھائے تھے۔ اب اُن کی شناخت بے نامی کے سِوا کیا ہے؟

"مقبرۂ جہانگیر" اور "تاج محل" دونوں کو بعد میں تفریح گاہ بنایا گیا۔ ایک وقت تھا جب کسی عام شخص کی وہاں کے دروازوں تک بھی رسائی نہیں تھی۔ "اجنتا اور ایلورا کے غار اس طرح سے تفریح گاہ نہیں ہیں۔ اسی طرح "مسجدِ قرطبہ" بھی تفریح گاہ نہیں ہے۔ اختر الایمان کی نظم "مسجد" بھی تصوراتی سطح پر تفریح گاہ نہیں ہے۔ مذکورہ تمام عمارتیں آئیڈیولوجیکلی اپنی اپنی جگہ پر ایک سطح پر ایک دوسرے سے Relate ضرور کرتی ہیں، اختر الایمان کی نظم کو "مسجدِ قُرطبہ' جتنی بڑی نظم قرار نہیں دیا جا سکتا۔ وہ اس لیے بھی چھوٹی نظم ہے کہ وہ صرف نوحہ ہے۔ اس میں کوئی فیوچرسٹک ایجنڈا نہیں ہے۔ اختر الایمان کی نظم مسلمانوں کے زوال اور پسماندگی کا نوحہ ہے کہ وہ اپنے مقدس مقامات کی حفاظت نہیں کر پائے یا اس کی تعمیرِ نو نہیں کر پائے۔ اس سے بڑا اختر الایمان کا کوئی ایجنڈا نہیں ہے، جب کہ مجید امجد "مقبرۂ جہانگیر" کو نوحے کے طور پر بھی نہیں لیتے۔ مجید امجد کو قطعاً اس کا ملال نہیں ہے کہ اتنا عالی شان مقبرہ بنانے والے لوگ اور وہ سلطنت زوال آمادہ ہو گئی۔ مجید امجد انسان کا المیہ بیان کرتے ہیں۔ بہت ساری جاریہ صورت حال ہے اور جو جاریہ رویے ہیں، ان رویوں کی بھی وہ نشان دہی کرتے ہیں۔ انسان کا نوحہ اسی طرح سے ہے کہ بنیادی طور پر وہ مقبرہ بنانے والوں نے اپنی شان و شوکت کے لیے بنایا تھا۔ وہ آخرِ کار (Ultimately) ایک تفریح گاہ بن کر رہ گیا ہے۔ یعنی بنانے والوں کے ذہن میں کبھی تصور بھی نہیں ہو گا کہ عام لوگ اس مقبرے میں آکر اس کو کبھی تفریح گاہ کے طور پر استعمال کریں گے یا مقبرے میں اس طرح قدم رکھیں گے یا عام آدمی کی مقبرے تک رسائی بھی ہو گی۔

وہ قلعہ نما مقبرہ تو انھوں نے اپنے شکوہ اور جاہ و جلال کے لیے بنایا تھا۔ رعایا کو مرعوب کرنے کے لیے تعمیر کیا تھا۔ "تاج محل" بھی تفریح گاہ کے لیے نہیں بنایا گیا تھا۔ 'مقبرۂ جہانگیر' تو پھر زوالِ سلطنت کا نتیجہ ہے کہ مذکورہ شان و شکوہ والی عمارتوں نے یہ روپ اختیار کر لیا۔ اختر الایمان کی "مسجد" سرے سے ہی قابلِ ذکر نہیں ہے۔ یہ ایک عمومی علامت ہے۔ اس طرح کی متعدد مساجد ہو سکتی ہیں اور ظاہر ہے کہ موجود بھی ہیں۔ اس سے کوئی خاص تعین نہیں ہوتا کہ یہ کس گریٹجر یا شان و شکوہ کی جانب اشارہ ہے۔

اب ان میں شاعر کا اپنا ایک وجدان اور وژن ہے، وہ امتیاز قائم کرتا ہے۔ فرق ڈالتا ہے۔ مثلاً یہ کہ اقبال کے لیے ''مسجدِ قرطبہ'' اپنی تہذیبی بازیافت کو ہوا دینے اور اس ملبے سے ایک نیا جہانِ معنی پیدا کرنے اور ایک معنی آفرینی پیدا کرنے اور طلسم کدۂ حیرت تعمیر کرنے کا محض ایک بہانا ہے۔ اقبال کے لیے ''مسجد قرطبہ'' صرف مسجد نہیں ہے۔ وہ مسلم نشاۃِ ثانیہ کا Revivalاور ایک بہت بڑا Symbol ہے مذکورہ مظہر کے ساتھ جڑوں کی تلاش یا شناخت کا گرینجر جُڑا ہوا ہے۔ اقبال ''مسجدِ قُرطبہ' کے سیاق و تناظر میں مسلم نشاۃ ثانیہ کے احیا کی جانب اشارہ بھی کر رہے ہیں اور یہ ایک بہت بڑی علامت ہے اور مسلمانوں کے ذہن میں دَبی ہوئی چنگاری کو ہوا دینے کا استعارہ ہے۔ اب ایک مقام پر ''مسجد قرطبہ'' کی ظاہری شکل بہت پیچھے چلی جاتی ہے۔ اس کے ذریعے یعنی 'مسجدِ قرطبہ' کے ذریعے، اقبال اپنا وژن اور اپنی فلاسفی آف لائف اور فلاسفی آف کلچر کو بیان کرتے ہیں اور اس کے ذریعے امکانات کی ایک دنیا پیدا کرتے ہیں اور ان امکانات کی بازیافت کرتے ہیں۔ اس طرح اقبال کا ایجنڈا ہی بہت معنی آفرینی اور وسعت کا حامل ہے۔ وہ شاعرِ محض نہیں ہے۔ وہ بیک وقت مصلح بھی ہے، مفکر بھی ہے اور مسلم زوال یافتہ تہذیب کا نوحہ گر بھی ہے، لیکن نوحہ گری کے ساتھ وہ ایک امید افزائی کا پیمبر بھی ہے۔ وہ سارے اپنے ٹولز ''مسجد قرطبہ'' میں صرف کرتا ہیں۔ ''مسجدِ قرطبہ'' مذہبی سیاق و تناظر اور عصبیے کی وجہ سے بہت زیادہ معروف ہو گئی، مسلم پاپولیشن (مسلم آبادی)، اور اس کے قارئین، اپنی اس عصبیت (تعصب ہر گز نہیں) کے باعث بہت سی سطحوں پر ''مسجدِ قرطبہ'' کے ساتھ Relate کر سکتے ہیں۔ حال آں کہ اتنی ہی بڑی نظم ''ذوق و شوق'' بھی ہے مگر ''ذوق و شوق'' کو ''مسجدِ قرطبہ'' جتنی پذیرائی نہیں ملی۔ وہ اس لیے کہ ''ذوق و شوق'' کے ساتھ مسلمانوں کا وہ رومانس نہیں ہے، اس کی وہ ناسٹیلجیک Value نہیں ہے۔ ''ذوق و شوق'' کے موضوع کے ساتھ مسلمانوں کی اس طرح سے جڑت نہیں ہے۔(۱۸)

میراجی اجنتا کے غاروں کا ذکر کر کے آریائی اور گنگا جمنی تہذیب کی نہ صرف بازیافت کرتا ہے بلکہ وہ ان غاروں کے ساتھ اپنے آپ کو Place بھی کرتا ہے اور وہ ان کے ساتھ اپنے آپ کو Relate کرنے کے عمل پر بھی یقین رکھتا ہے، یہی وجہ ہے کہ وہ اس طرح ایک ایسے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے، جہاں وہ خود کو اس کے ساتھ Relate کرتا ہے۔ میراجی کا کوئی فکری ایجنڈا یا الگ سے کوئی اِدّعا نہیں ہے اور نہ ہی میراجی کسی انہدامی ملبے سے کوئی نئی عمارت اُسارنا اور تعمیر کرنا چاہتا ہے۔ میراجی مذکورہ غاروں یا گپھاؤں کو ایک شاعر کے طور پر اور دھرتی کے ایک سپوت کے طور پر لیتا ہے۔ میراجی کا ایجنڈا دھرتی ہے۔ دھرتی کی شناخت کی جتنی علامتیں ہیں، وہ تمام Symbol میراجی کو عزیز ہیں، جن کا رشتہ دھرتی کے ساتھ استوار ہے یا قائم ہوتا ہے۔ ''اجنتا کے غاروں'' کو بھی وہ اپنی دھرتی کے ساتھ جوڑ کر اور کلچر کے ساتھ انسلاک کر کے اور اپنی پراچین کال تہذیب کے ساتھ جوڑ کر اپنائیت کو محسوس بھی کرتا ہے اور اپنے ادبی اظہار کے لیے ایک راہ بھی نکالتا ہے اور مذکورہ قدیمی غاروں کو تہذیبی و تاریخی اظہار کے ذریعے کے طور پر لیتا ہے۔ تخلیقی، تاریخی، ثقافتی بشریات کی سطح پر یہ معاملہ میراجی کا تو ہے لیکن اختر الایمان کا یہ مسئلہ نہیں ہے۔(۱۹) اختر الایمان ''مسجد'' کو اپنی جذباتی حیثیت سے لیتے

ہیں۔ مسجد کے انہدام کو اپنی کمیونٹی کی Representation کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ میرا جی کے پیشِ نظر اس کی کمیونٹی نہیں ہے اور نہ ہی اس کے کوئی ٹارگٹ Audience ہیں۔ اختر الایمان نے اپنی کمیونٹی کے ترجمان کے طور پر اس نظم کو تخلیق کیا ہے۔(۲۰) یہ ایک بہت بڑا فرق ہے۔ مجید امجد کا سرے سے مسئلہ کمیونٹی ہے ہی نہیں، لیکن مجید امجد ''مقبرۂ جہانگیر'' یا اپنی دیگر نظموں کے ذریعے شاعر کے کربِ دروں کو بیان کرتے ہیں اور یہ انسان کا کربِ دروں بھی ہے اور اس کے ساتھ وہ جاریہ صورت حال سے بھی غافل نہیں ہیں، وہ محض خلائی سطح یا کسی طلسماتی جزیرے کی باتیں بھی نہیں کرتے۔ مثلاً جب وہ ''مقبرۂ جہانگیر'' میں خاکروب کا ذکر لے کر آتے ہیں:

''گٹھلیاں عشرت دُزدیدہ کی تلچھٹ سے بھری''(۲۱)

وہ مقبرہ جہاں پر بڑے بڑوں کو اذنِ باریابی نہیں ہوتا تھا۔ اس جگہ کو لوگوں نے نہ صرف تفریح گاہ بنالیا ہے بلکہ وہاں سامانِ نشاط بھی لوگ اپنے ساتھ لے جانا شروع ہو گئے ہیں۔ شاعر سامانِ نشاط کی مذمت نہیں کرتا۔ وہاں شاعر عام لوگوں کی کسی بھی طرح کی سرگرمیوں کی مذمت نہیں کرتا۔ وہ ایک صورتِ حال بیان کرتا ہے کہ لوگوں نے ''مقبرۂ جہانگیر'' کو سیر گاہ یا تفریح گاہ کے علاوہ اپنے جنسی عزائم کے لیے بھی استعمال کرنے کی ایک محفوظ جگہ کے طور پر استعمال کرنا شروع کر لیا ہے۔ وہ جدید طرز کا جنسی انعکاس ہے۔ شاعر کا ادبی و تخلیقی اظہار علاماتی تو ہے ہی اِس کے ساتھ ساتھ مغربی طرزِ معاشرت کی بھی آئینہ داری کرتا ہے مگر اس میں سچائی کا پہلو معدوم ہے۔ مجید امجد نے جنسی شے کو انتہائی ملفوف انداز میں تخلیقی صورت عطا کی ہے۔ بات کہنے کا سلیقہ کس قدر تخلیقی ہے۔ اس طرح کے تخلیقی قرینے کی مثالیں بہت کم کم دیکھنے کو میسر آتی ہیں۔

اختر الایمان ''مسجد'' کو مسجد سے آگے نہیں لے کر جاتے۔ وہ مسجد کو صرف مسجد تک رکھتے ہیں۔ اس کے بین السطور کا ئناتوں کی غواصی کرنے کے عمل تک بات پہنچتی تو کیا ہی بڑی نظم ہوتی! وہ اپنی نظم کے ذریعے اپنے قارئین کو انفس و آفاق کی سیر و سیاحت پر نہیں لے کر جا سکے۔ مجید امجد ''مقبرۂ جہانگیر'' کو ''مقبرۂ جہانگیر'' سے کہیں آگے لے جاتے ہیں۔ اسی لیے اختر الایمان کی نظم ''مسجد'' ایک کمزور نظم ہے کہ وہاں مسجد، مسجد ہی رہتی ہے۔ وہ مسجد کے حیلے سے بڑے مفاہیم پیدا کر سکتے تھے۔ مسجد سے قارئین کوئی تہذیبی مفہوم، مذہبی یا کوئی اور کلچرل مفہوم، برآمد نہیں کر پاتے۔ اس اعتبار سے میرا جی کا ادبی اظہار زیادہ طاقت ور ہے کہ جب میرا جی اجنتا کے غاروں کو اپنی تخلیقی بصیرت کا حصہ بناتا ہے اور ان کو جب تخلیقی بیانیے میں شامل کر کے سامنے لاتا ہے تو وہ پوری طاقت کے ساتھ دھرتی کے سپوت ہونے پر فخر بھی کرتا ہے کہ یہ قدیم غار میرے پرکھوں نے بنائے ہیں اور اُن کی اجتماعی بصیرت اور تخلیقی صنعت گری کے علائم ہیں۔ اسے اس بات پر بھی تفاخر ہے کہ یہ میرے پرکھوں کی یادگار اور علامت ہیں اور ان کی Ownership پر اسے ناز بھی ہے۔ اختر الایمان اس طرح Ownership نہیں لیتے۔ اختر الایمان کے ہاں Point of pride کوئی نہیں ہے جب کہ میرا جی کے ہاں Point of pride ہے۔

اختر الایمان کی نظم صرف ایک انہدام کا نوحہ ہے۔ اختر الایمان جاریہ صورت حال کو بیان کرتے ہیں۔ اس ملبے یا انہدام سے کوئی جہانِ آرزو، اور جہان معنی پیدا نہیں کر رہے ہیں۔ میر اجی اجنتا کے غاروں کے ساتھ پوری طرح جڑا ہوا ہے۔ اس کا ملکیت کا احساس بہت توانا ہے۔

میر اجی در حقیقت انسانی، نفسیاتی، تاریخی، سماجیاتی اور ثقافتی و تہذیبی سطح پر اجنتا کے غاروں کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کیے ہوئے ہے اور اس کو وہ کلچرل متھ کے طور پر تخلیق کرتا ہے۔ اختر الایمان کی مسجد کلچرل متھ نہیں ہے، وہ محض ایک سامنے کے مظہر کے طور پر آئی ہے۔ سامنے کے مظہر کے ساتھ سامنے کے جذبات اور احساسات کا بھی اظہار ہے۔ محض سامنے کی صورت حال کا بیان ہے۔ اگرچہ اختر الایمان نے اپنی شاعری کے ذریعے اس میں بھرپور شاعری کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن فنی سطح پر نسبتاً یہ ایک چھوٹا کام ہے۔ میر اجی کا کام زیادہ بڑا اور معنی آفرینی کا حامل ہے۔ اس لیے کہ وہ اس کی ظاہری صورتِ حال سے ہٹ کر اس کی جڑیں دریافت کرتا ہے اور سامنے کے مظہر کے ذریعے نہ صرف Roots کی بازیافت کرتا ہے بلکہ اس کے ذریعے اپنے آپ کو اپنے اجداد کے ساتھ Relate بھی کرتا ہے اور اسی میں وہ اپنے لیے آسودگی کا سامان بھی تلاش کرتا ہے۔

مجید امجد ''مقبرۂ جہانگیر'' سے خود کو Relate نہیں کر رہے۔ وہ ایک سکینر ہے۔ وہ ماضی کو بھی اور موجود کو بھی سکین کر رہا ہے۔ مذکورہ نوعیت کی سکینگ میں وہ اپنے کوئی Comment نہیں دیتے۔ وہ اپنی کوئی پوزیشن بھی نہیں لیتے ہیں جب کہ اپنی نظم 'مسجد' کے ذریعے سے اختر الایمان ایک پوزیشن لے رہے ہیں۔ میر اجی بھی پوزیشن لے رہا ہے، جب کہ مجید امجد پوزیشن نہیں لیتے۔ اقبال ''مسجدِ قرطبہ'' میں نہ صرف ایک پوزیشن لیتے ہیں بلکہ اس پوزیشن کے ذریعے ایک بہت بڑی ''گلوری فیکیشن'' بھی پیدا کرتے ہیں۔

ن م راشد کے ہاں ''ابو لہب کی شادی'' جیسی نظم ہے۔ ایک اور نوعیت کا تخلیقی اور علاماتی و استعاراتی بیانیہ ہے۔ ابو لہب کا کردار اگرچہ ایک قابلِ نفرت کردار ہے، لیکن ہے تو مذہبی کردار ہی۔ اگر وہ آنحضرت محمدؐ کی مخالفت میں اور ایذا پہنچانے میں ''ابو لہب'' اور اس کی بیوی اتنے پیش پیش نہ ہوتے تو ہم ''ابو لہب کی شادی'' کے ساتھ اور خود ن م راشد ''ابو لہب کی شادی'' کے ساتھ اپنے تخیل، تصورات اور جہانِ معنی کو کس طرح Relate کرتے! لیکن ن م راشد مذہبی کرداروں اور علامتوں کو بھی تہذیبی معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''ابو لہب کی شادی'' کا ذکر کر کے ن م راشد نے دورِ جاہلیہ کے عرب کلچر کو انسان کے رویوں کے تسلسل کے ساتھ جوڑ کر depict کیا ہے۔ اس طرح ''ابو لہب'' ایک مذہبی کردار ہوتے ہوئے بھی، ابو لہب کی شادی کے ذریعے ن م راشد مذہبی پوزیشن نہیں لیتے۔

ن م راشد در حقیقت ابو لہب کے کردار کو اپنے خام مواد کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اصل میں وہ ن م راشد اُس کلچرل صورتِ حال اور تاریخی صورتِ حال کو Depict کرتے ہیں، اس عرب کے کلچر کو جسے ہم جاہلیہ کہتے ہیں اور اس کلچر سے وہ چیزیں جوڑ کر

دیکھتے اور دِکھاتے ہیں۔ وہ کلچرل چیزیں یا عناصر جو بنیادی طور پر انسان کی جبلت یا انسان کے ایک ابدی طرزِ عمل کے علائم و استعارات ہیں۔ اس طرح مذکورہ شعرا کے موضوعات میں کچھ اشتراکات بھی ہیں اور ان کا اپنا اپنا تخلیقی وژن بھی کار فرما ہے۔ ظاہر ہے کہ تخلیقی عمل میں یہی طریق کار اختیار کیا جاتا ہے۔ شاعری میں پیری، مریدی تو نہیں ہوتی۔ اس طرح اشتراکات کے ساتھ ساتھ افتراقات بھی موجود ہیں۔ پھر مظاہر اور کائنات کو دیکھنے اور تخلیقی سطح پر برتنے کا ہر ایک شاعر اپنا اپنا الگ طریقِ کار بھی تو ہوتا ہے جو ایک تخلیق کو دوسری تخلیق سے منفرد اور ممتاز بھی کرتا ہے۔(۲۲)

حوالہ جات

۱۔ شہریار ر مغنی تبسم۔ ن۔ م۔ راشد: شخصیت اور فن (مرتبہ)۔ نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء۔ ص۔ ۳۔

۲۔ سلیم احمد۔ مضامینِ سلیم احمد۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۹ء۔ ص ص ۵۱۔ ۵۰۔

۳۔ پروفیسر سیّد محمد عقیل رضوی۔ اُردو کا داستانوی ادب (مرتبہ ڈاکٹر علی جاوید)۔ دہلی: اُردو اکادمی دہلی، ۲۰۱۱ء۔ ص ۷۰۔

۴۔ عرش ملسیانی۔ فیضانِ غالب۔ نئی دہلی: غالب اکیڈمی دہلی، ۱۹۷۷ء۔ ص ص ۹۔ ۱۰۔

۵۔ پروفیسر سیّد وقار عظیم۔ فورٹ ولیم کالج: تحریک اور تاریخ۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔ ص ص ۲۰۔ ۱۹۔

۶۔ منشی غلام نبی۔ مشاعرہ انجمن پنجاب۔ لاہور: مطبع انجمن پنجاب لاہور، ۱۸۷۴ء۔ ص ا۔

۷۔ علامہ محمد اقبال۔ کُلّیاتِ اقبال۔ اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۴ء۔ ص ص ۸۱۸۔ ۸۱۷۔

۸۔ علامہ محمد اقبال۔ کُلّیاتِ اقبال۔ اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۴ء۔ ص ص ۵۶۰۔ ۵۳۸۔

۹۔ صفدر میر۔ راشد کی نظموں میں مفاہیم کی نئی بازیافت۔ مشمولہ ن۔ م۔ راشد: شخصیت اور فن (مرتبہ: شہریار ر مغنی تبسم)۔ نئی دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۱ء۔ ص ۱۳۷۔

۱۰۔ ن۔ م۔ راشد۔ گماں کا ممکن۔ لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۷۶ء۔ ص ۱۸۔

۱۱۔ علامہ محمد اقبال۔ کُلّیاتِ اقبال۔ اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۴ء۔ ص ۵۳۸۔

۱۲۔ مجید امجد۔ شبِ رفتہ۔ لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۵۸ء۔ ص ۱۵۳۔

۱۳۔ میرا جی۔ کُلّیاتِ میرا۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء۔ ص ۲۲۵۔

۱۴۔ ساحر لدھیانوی۔ کُلّیاتِ ساحر لُدھیانوی۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۹۷ء۔ ص ۲۳۔

۱۵۔ اختر الایمان۔ کُلّیاتِ اختر الایمان۔ کراچی: آج، ۲۰۰۰ء۔ ص ۷۰۔

۱۶۔ پروفیسر عتیق اللہ۔ آزادی کے بعد دہلی میں اُردو نظم۔ دہلی: اُردو اکادمی دہلی، ۲۰۱۱ء۔ ص ص ۱۹۔ ۱۸۔

۱۷۔ سلیم احمد۔ مضامینِ سلیم احمد۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۹ء۔ ص ص ۵۹۔۵۸۔

۱۸۔ علامہ محمد اقبال۔ کُلّیاتِ اقبال۔ اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۴ء۔ ص ۵۳۹۔

۱۹۔ میرا جی۔ کُلّیاتِ میرا۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء۔ ص ۲۲۶۔

۲۰۔ اختر الایمان۔ کُلّیاتِ اختر الایمان۔ کراچی: آج، ۲۰۰۰ء۔ ص ۲۷۔

۲۱۔ مجید امجد۔ شبِ رفتہ۔ لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۵۸ء۔ ص ۱۵۴۔

۲۲۔ ن۔م۔ راشد۔ کُلّیاتِ راشد۔ لاہور: ماورا، ۱۹۹۰۔ ص ص ۲۶۹۔۲۶۸۔

(نوٹ: 'ابولہب کی شادی' نظم کے مطالعہ کے لیے ''کُلّیاتِ راشد'' ملاحظہ کی جا سکتی ہے، جس کے صفحہ ۲۷۰، ۲۶۹، ۲۶۸ پر مکمل متن موجود ہے۔)