''ڈوائنڈی'' کا تصور اور کلاسیکی اُردو شاعری
(سراج اورنگ آبادی کی غزل کے خصوصی تناظر میں)

ارسلان احمد راٹھور، لیکچرار شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

Abstract

Federico Garcia Lorca (1898-1926) is considered to be one of the famous spanish literary theorist and poet of twentieth century.He gave theory of 'Duende' to replace different existing theories regarding the process of creation of Art. Duende is probably the first theory of Art, that relates to the presentness of Art. This theory was originally constructed for spanish music; but later on it made its way in the realm of literature.Siraj Aurangabadi's poetry(a well known classical Urdu poet of eighteenth century) almost synchronizes with all the elements of Lorca's theory.This Article tries to find the basic four elements of Duende;"1.Irrationality 2.Earthiness 3. A Heightened awareness of Death 4,A Dash of Diabolical" in Siraj's Ghazlals by considering the perspective of classical Urdu poetics.

ہم ادَب پڑھتے ہیں، اِس لیے کہ یہ کسی نہ کسی حوالے، زاویے اور جہت سے ہمیں تبدیل کرتا ہے (یا کم از کم تبدیلی کی ترغیب دیتا ہے)، بہ عینہ، لکھنے کے در پردہ بھی کہیں نہ کہیں اس نوع کے نفسیاتی محرکات ضرور موجود ہوتے ہیں۔ دراصل، ایک بڑا فن پارہ ہم سے فکری اور جمالیاتی منطقے کی اُن بلندیوں سے مخاطب ہوتا ہے، جس کے حوالے سے ہماری باطن کی محسوساتی پَرتیں خاصی حسّاس ہوتی ہیں، اِس منطقے کو، روح، جوہر، سائیکی، لاشعور یا تحت الشعور وغیرہ کا نام دیا جا سکتا ہے؛ ہمیں اس منطقے کی موجودگی کا یقین علمیاتی (Epistemological) بنیادوں کی بہ جائے، عملی رویوں؛ یعنی فن پارے کے جمالیاتی تفاعل (ابتدائی سطح=مسرت، انتہائی سطح=بصیرت) سے ہوتا ہے، اگرچہ یہ سچ ہے کہ اس تفاعل کے پس منظر میں کارفرما، خود کار تخلیقی ضابطوں تک پہنچنے کے سلسلے میں ہمیشہ نارسائی کا احساس باقی رہتا ہے۔ ہم میں سے اکثر (زیادہ تر خود فن کار) اِن پیچیدگیوں کی تفہیم اور تسہیل کا کِسالہ کھینچنے کی بہ جائے، اپنی سہولت اور آسانی کے لیے، زیادہ تر وہ راستے چُن لیتے ہیں، جو ہمارے دلوں کو بے بنیاد منزلوں اور سراب آمیز صداقتوں کو پا لینے کی بابت طِفل تسلیاں دیتے رہتے ہیں اور یوں ہم اُس منطقے (یا اِسے کوئی بھی نام دیا جا سکتا ہے) کو

سمجھنے میں مجرمانہ غفلت کا مظاہرہ کرتے ہیں، جس کے اُفُق سے استعارے، استفسارات کے نادر پہلو اور خفیف کنائے (Inklings) نمودار ہوتے ہیں۔ معقول اور نامعقول قاری کا امتیاز یہی ہوتا ہے، کہ اول الذکر، فن پارے میں موجود، لفظوں کے لامحدود امکانات کی کہکشاؤں میں اُن معنوی و مجازی سرچشموں کی نشان دہی میں کامران ہو جاتا ہے، جو متعلقہ فن پارے اور اُس کے اِنسلاکات کی مشکلات سے عہدہ برا ہونے کے لیے شہ کلید کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ادبیاتِ عالم کے مختلف ادوار میں مذکورہ بالا 'سرچشموں' کو سُلجھانے کی کوششیں کی جاتی رہی ہیں اور اس سلسلے میں مختلف نظریات و تصورات بھی پیش کیے گئے ہیں، جو اگرچہ اِن مسائل کا کلی احاطہ نہیں کرتے، لیکن تجزیاتی مطالعات (Analytical Studies) میں اپنی اپنی جگہ پر خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ انھی مختلف النوع تصورات میں سے ایک اہم تصور ''ڈوائنڈی'' (Duende) کا بھی ہے، جسے ہسپانیہ کے مشہور، جواں مرگ شاعر، ڈرامہ نویس اور نقادِ موسیقی، فیڈریکو گارسیا لورکا (Federico Garcia Lorca) [۱۸۹۸ء۔۱۹۳۶ء] نے پیش کیا۔ لورکا نے یہ تصور ۱۹۳۴ء میں، یعنی اپنی وفات (جو ایک سیاسی قتل تھا) سے صرف دو سال پہلے، اپنے مشہورِ زمانہ لیکچر "Theory and Play of Duende" میں پیش کیا، جو، ارجنٹینیا میں دیا گیا (لورکا کے اس لیکچر میں لاطینی امریکا، چلی، کا مشہور نوبل پرائز یافتہ شاعر، پابلو نیرودا، بھی موجود تھا، یہی لیکچر دونوں شاعروں میں دوستی کا باعث بنا، جو لورکا کی وفات تک جاری رہی؛ نیرودا، لوراکا، کے اس تصور کا بھی بے حد مداح تھا)۔ اس مضمون میں 'ڈوائنڈی' کے لفظ کو جوں کا توں ہی استعمال کیا جا رہا ہے، ؛ اینڈریا ویلز (Andrea Wells) کے مطابق، اس لفظ کا شمار، ہسپانوی سے دوسری زبانوں میں ترجمہ کیے جانے کے اعتبار سے دشوار ترین الفاظ میں ہوتا ہے، امقامی طور پر اس کے معنی، 'روح'، یا 'مالکِ مکان' کے ہیں، لیکن لورکا نے اس کی بالکل ایک اور زاویے سے تقلیب کی ہے، بہ ہر صورت، فی زمانہ یہ لفظ لورکا کے اسی تصور کے ساتھ نتھی ہو گیا ہے؛ احمد جاوید صاحب نے اپنے ایک ویڈیو لیکچر میں لورکا کے ضمنی حوالے سے ڈوائنڈی کا ترجمہ 'وَجد' کیا ہے، ۲ جو راقم کے نزدیک زیادہ موزوں نہیں ہے؛ اس کی وجہ یہ ہے کہ وجد زمانۂ حال سے بیگانگی اختیار کرنے اور ماورائی ہستی میں بشری ہستی کو ضم کر دینے کی کیفیت سے عبارت ہے (اگرچہ اصطلاحاً وجد کے معنی 'حضوری' کے ہیں)، یعنی 'وجد' زمان کے 'حالیہ پن' (Presentness) سے دُوری، اور خود سپردگی کی ایک خاص کیفیت کا نام ہے؛ جب کہ ڈوائنڈی کو (جیسا کہ آگے تفصیل آ رہی ہے) زمانۂ حال ہی کے ایک نئے تناظر میں سمجھا جا سکتا ہے، یا یوں کہیے کہ ڈوائنڈی کے لیے 'حالیہ پَن' از بس کہ ضروری ہے؛ پھر یہ بھی ہے کہ 'وجد' ایک صوفیانہ اصطلاح ہے اور اس کا، یقیناً، اپنا سیاق و سباق ہے۔

لورکا 'ڈوائنڈی' کو ذہنِ انسانی کے اہم اور تیسرے تخلیقی منبع کے طور پر پیش کرتا ہے؛ باقی دو منابع میں 'میوزز' (Muses) [=نوائے سروش] اور اینجلز (Angels) [= ہاتف / کشف وغیرہ] شامل ہیں۔ اپنے مقالے میں لورکا نے ان تینوں منابع کی آرٹ تھیوری پیش کی ہے اور ان سب کا باہم موازنہ کر کے، دلائل کے ذریعے، ڈوائنڈی کو ممیّز قرار دیا ہے۔ ڈوائنڈی کے تصور سے پہلے بھی مغرب میں (یونانی روایت کے تحت) میوز اور کشفی

آرٹ کے تصورات موجود تھے، نہ صرف تصورات موجود تھے بل کہ اِن کے تحت شاعری، ڈرامہ، ناول، افسانہ، مصوری، موسیقی، اور مجسمہ سازی وغیرہ کی تعبیر بھی کی جاتی تھی۔ میوز یا کشفی تصورات اپنی نوعیت میں ماورائی اور فوق البشری ہونے کے باوصف خارجی ہیں؛ کیوں کہ کہ فن کے ظہور پذیر ہونے کے سلسلے میں اِن کی نظر، برخلاف ڈوائنڈی کے، 'خارجی' ذمہ داران، یعنی شاعری کی دِیوی، ہاتف، یا نوائے سروش وغیرہ، پر ہوتی ہے، ہمارے ہاں بھی کہیں کہیں یہ اثر دیکھا جا سکتا ہے، مثلاً غالب کا مشہور شعر ہے: 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں/غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے' (بہ ہر حال یہ بات ملحوظ رہے کہ غالب کا یہ تصور ایرانی تصورِ کائنات اور سبکِ ہندی کی متصوفانہ شاعری کی نمائندگی کرتا ہے)۔ دِل چسپ امر لورکا، کا اِن تصورات کو زمانی صیغوں سے منسوب کر کے شعری وضاحت کرنا ہے، اور اس مقالے کا مقصد بھی لورکا کے زمانی صیغوں کا کلاسیکی اُردو شاعری پر ممکنہ حد تک اطلاق ہے۔ میوز آرٹ میں شعر کی تخلیق کا بنیادی مصدر 'حافظہ' ہے، حافظے کا علاقہ چوں کہ ماضی سے ہے، لہٰذا اس نوع کے شعری فن پارے اپنے مواد و کیفیت کا استخراج ماضی کی شکستہ یا پُر شکوہ وراثت سے کرتے ہیں، نتیجتاً اِن شعرا کے ہاں ڈرامائی عنصر کی فراوانی ہوتی ہے، یہ ڈرامائی عُنصر ایک تحیر خیز (بسا اوقات نا قابلِ یقین) حسیّت اور کسی مظہر کی 'تشنہ کامی' کے احساس کو دو آتشہ کرتا ہے، اس دو آتشگی کی وجہ دراصل وہ 'کہانی پَن' ہوتا ہے، جو ماضی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے، اور کہانی، جیسا کہ ہم سب آگاہ ہیں، زماں کی طویل منزلوں کو سَر کر کے خود کو منواتی ہے؛ کہانی کی یہ طویل عمری بیان کنندہ کے لہجے میں، زندگی کے حقائق سے نبرد آزما ہونے کی صورت میں ایک خاص نوع کی 'اقبال مندی' اور پختگی پیدا کرتی ہے:

با سکندر خضر در ظلمات گفت   مرگ مشکل زندگی مشکل تر است

اس ساری بحث کے ضمن میں میر اور غالب کے یہ دو شعر ملاحظہ ہوں:

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

(میر)

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا   اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

(غالب)

ان دونوں شعروں کا موضوع ایک، جب کہ جہات (یا معنی) مختلف ہیں، ان کی تشریح چھوڑتے ہوئے، سرِ دست یہ بتانا مقصود ہے کہ دونوں شعروں میں متکلم (=عاشق) رسمیاتی طور پر واصل بہ حق ہو چکا ہے، میر کو اپنی موت کا دُکھ اس لیے ہے کہ اگر عمر طویل ہوتی تو شاید اس ستم گر (عاشق) کو اپنے وعدہ کے وفا کرنے کا دھیان آ جاتا، (لطف دراصل یہ ہے کہ وہ اپنی تشنہ کامی کا الزام معشوق کی عہد شکنی کی بہ جائے اپنی کوتاہ عمری پر دھرتے ہیں)، غالب کے ہاں، اس کے متضاد، محبوب کی بے وفائی کا خیال ایسا مسلّم اور راسخ ہے، جس میں عمر کی درازی یا کوتاہی کو کچھ دخل نہیں، سو، میر اور غالب کے ہاں اِن دونوں شعروں کی خوب صورتی کا ضامن اصل میں وہ صیغۂ ماضی ہے، جو متکلم (= عاشق، شاعر) کی 'حال' میں منطقی عدمیت کے باوصف اُسے کلام کرنے پر مجبور کرتا ہے (گویا ایک حوالے سے، موت

جیسا مظہر بھی ان مباحث کو ختم کر دینے سے قاصر رہا)، اور یوں ایک قولِ محال کے ذریعے قابلِ لحاظ شعر جنم لیتے ہے۔ غالب اُردو میں 'میوز آرٹ' کے اعلیٰ نمائندہ ہیں؛ ان کے شعری ادراک میں ماضی کی فعّال (Active) صورتوں کو خاصا دخل ہے، اس بات کا ایک ثبوت یہ بھی ہے، کہ اُن کے اُردو دیوان میں اہم ترین غزلیں وہ ہیں جن کی ردیف ہی 'ماضی' کی بنیادوں پر اُستوار ہے (ایسی غزلوں کی تعداد بائیس پچیس ہے، فارسی کلام اس پر مُستزاد ہے)، مثلاً کچھ شعر دیکھیں:

آشفتگی نے نقشِ سویدا کیا درست ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا
تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ جب آنکھ کُھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا
تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا اُڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا
اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو توڑا جو تُو نے آئینہ تمثال دار تھا
فردا و دِی کا تفرقہ یک بار مٹ گیا کل تم گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی

غالب کی فارسی غزلوں میں ایسی درجنوں مثالیں موجود ہیں، عموماً اِن میں 'مسلسل' غزلوں کی سی ایک کیفیت پائی جاتی ہے، اور وہ اپنے مخصوص تجریدی اُسلوب سے 'کیفیت' کی جانب سفر کرتے نظر آتے ہیں، مثلاً بغیر کسی انتخاب کے دمِ تحریر غالب کی اسی نوعیت کی غزل کے دو اشعار ذہن میں تازہ ہو گئے ہیں:

گُل و شمعم بہ مزارِ شہدا گشت تلف نہ شدی راضی و عمرم بہ دُعا گشت تلف
گُل و مُل باید و میرم کہ درایں رنج دراز ہر چہ بود از زَر و سیمم بہ دوا گشت تلف

سو، غالب کے ہاں 'ماضی' سے مملو اس میوز آرٹ کی خاصی مثالیں ملتی ہیں، اس کی نفسیاتی و سماجی وجوہ اُن کے امیال و عواطف سے جمع کی جا سکتی ہیں، کیوں کہ وہ تاریخ کے جس موڑ پر کھڑے تھے، وہ میر و مصحفی کے برخلاف تہذیبی سطح پر با قاعدہ 'منتقلی' (Shift) کا شاہد ہے۔ یہ منتقلی بھی آرٹ کی اس حالت کے لیے ''حافظہ'' کا کام دیتی ہے۔ یہ بات ذہن میں رکھنا بے حد ضروری ہے کہ یہاں غالب کی مثال اس حوالے سے پیش نہیں کی گئی کہ اُن کی شاعری میں محض ماضی کے تصرف کو ثابت کیا جائے اور بس؛ ہرگز نہیں؛ یہ بات اُردو ادب کے ہر طالب علم کو خاطر میں رکھنی چاہیئے کہ میر و غالب ایسے عبقری شاعروں کی حیثیات کا جائزہ اور ان کی تفہیم و تسہیل کسی بھی ایک آرٹ تھیوری کے تحت کرنا، دراصل اُن کی شعری کائنات کی ایک نئی جہت کو سمجھنا ہے نہ کہ اُن پر من حیث المجموع کوئی حکم لگانا۔ اس جملہء معترضہ کے بعد ہم اپنے موضوع کی طرف لوٹتے ہیں: آرٹ کی تاریخ میں پیش کی گئی مختلف تھیوریوں کا اگر بہ غور مطالعہ کیا جائے، تو یہ بات سامنے آ جاتی ہے کہ اِن میں ایک یا دوسرے زاویے سے اسی ''حافظہ'' کی بازگشت سنائی دیتی ہے؛ ورڈز ورتھ، پراؤسٹ، ٹالسٹائی، ڈیوی، فرائڈ، بریٹن اور آرٹ کے دوسرے نظریہ سازوں کی تھیوریاں، اسی تصور کی بیّن مثالیں ہیں؛ مغرب میں اس تصور کو اتنا اثر و رسوخ ملا ہے، کہ آرٹ کی قریباً ہر ایک فلسفیانہ تعبیر و توجیہ میں 'تجربے'، 'نوستیلجیائی انہماک' اور 'بھولی بسری یادوں' کا پَرتَو تلاش کیا جا سکتا ہے؛ مثالیت، کلاسیکیت، رومانویت، علامتیت اور سرئیلیت کے

ساتھ ساتھ معاصر، تجریدیت، غایتی آرٹ اور متن اساس آرٹ کی تھیوریوں میں میوز آرٹ کا عکس بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ بالآخر موجودہ زمانے میں اس کی ضِد میں ''غیوبِ حافظہ کی تھیوری'' (Amnesis Theory) بڑی شدّ و مد کے ساتھ پیش کی گئی، جس کا بنیادی سروکار اس مفروضے سے ہے کہ دراصل سچے آرٹ کے مہیج کا علاقہ حافظے سے نہیں، بل کہ حافظے کی محویت سے ہے،[۳] ایک حوالے سے اس کی مراد ایک ایسی صورتِ حال ہے، جو تاریخ، واقعہ، یاداشت، حتیٰ کہ کسی قابلِ محسوس یا قابلِ مشاہدہ چیز کی نقیب ہرگز نہ ہو (ملاحظہ ہو، روسی ہیئتی تنقید کی اصطلاح 'اجنبیانا' کی وضاحت بھی اسی 'حافظے کی محویت' سے ہوسکتی ہے)، لورکا نے اپنی اس آرٹ تھیوری میں شماریاتی طور پر یہ بھی بتایا ہے کہ آرٹ کی قریب قریب نوّے فی صد ماہیت اسی 'میوز آرٹ' کی زائیدہ ہوتی ہے۔

'میوز آرٹ' تفہیم کا ایک قطب (Pole) ہے، اس خطِ مستقیم کا دوسرا قطب 'اینجل آرٹ' (جس کو ابتدا میں ہم نے اُردو، فارسی کے 'ہاتف' سے مماثل قرار دیا ہے) ہے، یقیناً اِن دونوں میں معنوی اعتبار سے 'بُعد القطبین' ہے؛ ہاتفی آرٹ اپنے اظہار کے لیے جس صیغہ کا انتخاب کرتا ہے وہ 'مستقبل' کا ہے، مستقبل کے اس صیغے کا چناؤ (شعوری یا لاشعوری) شاعر کے لہجے میں (برخلاف میوز آرٹ کے) 'دوراندیشی'، 'پیغمبرانہ پن' اور 'الوہی' عناصر کو نمایاں کرتا ہے؛ شاعر کی ساری توقعات مستقبل کی جانب ہوتی ہیں۔ ان شاعروں میں ایک خاص عنصر 'نجات' کا ہوتا ہے، یا یوں کہیے کہ اِن کا بنیادی مسئلہ و سروکار ہی 'نجات' ہوتا ہے، لیکن شخصی و علمی سطح پر اور معاشرتی احتیاجات کی روشنی میں 'نجات' کا مرکزہ یا Nucleus بدلتا رہتا ہے؛ اُردو میں اس نوع کی واضح مثالیں حالی اور اقبال ہیں، اور کسی حد تک اکبر ہیں؛ حالی کا مطمحِ نظر عہدِ جدید کے علم سے خود کو منور کر کے آگے بڑھنے سے ہے؛ کہیں کہیں ماضی کی نوستلجیائی کیفیت ملتی ہے، لیکن یہ کیفیت، بہ ہر کیف، زیریں سطح پر ہی رہتی ہے، بالائی سطح کا مسئلہ، علومِ جدیدہ سے خود کو لیس کرنا ہے (یا اُن سے نجات حاصل کرنا)، یہ بات بھی قابلِ خاطر ہے کہ عموماً حالی کے ہاں 'مستقبل کا یہ جھکاؤ' اعتدال کی حالت میں رہتا ہے، اس اعتدال میں جہاں دوسری بہت سی صورتوں کو دخل حاصل ہے، وہیں حالی کی بچپن کی تربیت بہت اہم عامل ہے؛ مزید یہ نکتہ بھی ذہن میں رکھیے کہ حالی کے ہاں پیدا ہونے والا 'نجات' کا تصور خود 'حال' کا زائیدہ ہے، اور حالی اس کو حل کرنے والے 'اوزار' Tools بھی حال ہی سے حاصل کرتے ہیں، یہ بات انتہائی اہم اور معنی خیز ہے، ملاحظہ ہو:

دھونے کی ہے اے ریفارمر جا باقی کپڑے پہ ہے جب تلک کہ دھبّا باقی
دھو شوق سے دھبّے کو، پہ اتنا نہ رگڑ دھبّا رہے کپڑے پہ، نہ کپڑا باقی

(''رفام کی حد''، دیوانِ حالی، ص ۱۳۲)

حالی کی نسبت اکبر اور اقبال کی پیش کردہ 'نجات' کے مرکزے مختلف ہیں، ان دونوں صاحبان کے تصورِ نجات میں حال کے 'حالیہ پَن' کی بہ جائے، ماضی کی پُرشکوہ یادوں کو بہت دخل حاصل ہے، ماضی کی جانب یہ شدید رغبت، اکثر 'حال' سے بیزاری پیدا کرتی ہے، یہ بیزاری اقبال کے ہاں تشدیدی پیرایوں میں نہیں، جب کہ اکبر کے اس نے خاصا زور پکڑ رکھا ہے؛ اکبر سماجی ثقافتی (Socio-Cultural) ڈھانچے کے تینوں مروجہ عناصر؛ بشر ساختہ

(Artifacts)، سماج ساختہ (Sociofacts) اور ذہن ساختہ (Mentifacts) عناصر، سے ہر سطح پر بیزار دکھائی دیتے ہیں؛ اس سلسلے میں ریل، ماچس کی ڈبیا، بھاپ کا انجن (=بشر ساختہ عنصر: دِیا سلائی کی تیزی تو آ گئی ہم میں/ کسر یہی ہے کہ ڈبیا اُنھی کی جیب میں ہے)، یورپ کے زیرِ اثر آنے والی سماجی و ارتباطی تبدیلیوں (=سماج ساختہ عنصر: ہوئے اس قدر مہذب کبھی منہ کا گھر نہ دیکھا/ کٹی عمر ہوٹلوں میں، مرے اسپتال جا کر) اور عصرِ حاضر کے تصورات و نظریات اور علومِ جدیدہ پر کڑی تنقید (=ذہن ساختہ عنصر: بوزنے کو ارتقانے کر دیا انساں تو کیا/ انقلابِ حرف نے مُولی کو وِلیم کر دیا) بالکل سامنے کی چیزیں ہیں۔ لہٰذا اکبر کے ہاں نمودار ہونے والا مستقبل کا صیغہ 'الوہی' اور 'دور اندیشانہ' نہیں ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ اکبر ذہنی طور پر جس تہذیب کے شیدائی ہیں، وہ فی الحقیقت ماضیء بعید کا قصہ ہے، 'حال' بے حال ہے، سو بدیہی طور پر اِن حالات سے پھوٹنے والی اُمید میں الوہیت یا پیغمبرانہ دُور اندیشی نہیں ہو سکتی، بل کہ اس مستقبل کی جانب اکبر کا رویہ خاصا مشکوک بل کہ دوجذبی (Ambivalent) ہے؛ لیکن چوں کہ ماضی رہا نہیں، حال من پسند نہیں، لہٰذا مستقبل کے علاوہ اور کوئی صورتِ حالات نظر نہیں آتی۔

صیغہء مستقبل کے حوالے سے، اقبال کا معاملہ حالی سے بالخصوص اور اکبر سے بالعموم مختلف ہے، اقبال کا مستقبل کی بہتری پر تکیہ کرنا الل ٹپ نہیں، بل کہ علمیاتی اور فلسفیانہ اعتبار سے عین علت و معلول کا غمّاز ہے؛ چوں کہ اقبال کی شعری کائنات کو وسیع اور مضبوط علمی بنیاد حاصل ہے، لہٰذا، اقبال تہذیبوں کے فطری و بدیہی اور تہذیبی و فلسفیانہ بناؤ بگاڑ سے بہ احسن واقف ہیں، سو یہ بصیرت آمیز علم، حقائق کا داخلی استنتاج اور قوانینِ تاریخ کا 'حال' کے سماجی نقشے پر انطباق، اُن سے کہلواتا ہے:

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام — وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام

اور:

آسماں ہو گا سحر کے نور سے آئینہ پوش — اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی
آملیں گے سینہ چاکانِ چمن سے سینہ چاک — بزمِ گل کی ہم نفَس بادِ صبا ہو جائے گی

(شمع اور شاعر، بانگِ درا، ص ۲۲۹)

اس بات کو ضرور دیکھنا چاہیے کہ اقبال کے لہجے میں پیدا ہونے والے طنطنے کا ضامن 'حال' سے فرار یا بیزاری نہیں، بل کہ حال کی مکمل تفہیم اور کامل آگاہی ہے جو اُنھیں لمحہء موجود کے دامن سے مستقبل کے دُرِّ شہ سوار ڈھونڈ نکالنے کی قدرت عطا کرتی ہے۔ دراصل لورکا نے مستقبل کے حوالے سے جس 'الوہی' اور پیغمبرانہ' لب و لہجہ کی بات کی ہے، اُردو میں اس کا سو فی صد اظہار شعرِ اقبال ہی سے ہوتا ہے۔ محولا بالا ساری مبحث میں دراصل لورکا کی آرٹ تھیوری میں بیان کیے گئے پہلے دو منابع کی (میوز+اینجل) تفہیم اُردو شاعری کے تناظر میں کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ لورکا، اِن دونوں منابع اور زمانی صیغوں (ماضی و مستقبل) سے پیدا ہونے والی شاعری کو عظیم شاعری نہیں گردانتا، لہٰذا اُس نے خود اپنے لیکچر میں، جس کا حوالہ اس مضمون کے شروع میں دِیا گیا ہے، ڈوائنڈی کی تھیوری کو

پیش کیا؛ قبل اس کے کہ ڈوائنڈی کے پیچ وخم کو سمجھا جائے، اس بات کا اعادہ بہت ضروری ہے کہ میوز اور اینجل آرٹ کے زاویوں سے غالب و اقبال کی تفہیم اور پھر اُس کے بعد ڈوائنڈی آرٹ کے تفوق کو ثابت کر کے غالب و اقبال کے بے مثل آرٹ کو محض ایک تھیوری میں محدود کرنا مقصود ہرگز نہیں، بل مقصود اُن کی نئی امکانی جہت کی دریافت ہے، اور ایک نئے نقطۂ نظر کی تسہیل!

ابھی تک زمانی صیغوں کے حوالے سے ماضی (= میوز) اور مستقبل (= اینجل) کی بات کی گئی ہے، جب کہ ڈوائنڈی کا سروکار، ''ابھی اور یہیں'' (یعنی زمانۂ حال کی برجستگی اور تعجیل) سے ہوتا ہے؛ لورکا اسے ''خلق کیے گئے عامل'' سے منسوب کرتا ہے؛ یعنی ماضی و مستقبل کی نسبت حال کے ''حالیہ پن'' کو تخلیق کرنا پڑتا ہے؛ ماضی، تخلیقی یا غیر تخلیقی سطح پر، پلوں کے نیچے سے گزر جانے والے پانی سے مماثل ہوتا ہے، مستقبل، پردۂ سیمیں کی ایک خوش رنگ جھلک کے سوا کچھ نہیں؛ سو ایسے میں حال کے لیے ''خلق کیے گئے عامل'' کے الفاظ بہت موزوں ہیں۔ ''ڈوائنڈی کی تلاش میں'' کے مدیر کرسٹوفر ماؤرر (Christopher Maurer) کے مطابق لورکا کے ڈوائنڈی کے تصور میں کم از کم چار عناصر شامل ہیں: 'غیر عقلیت' (Irrationality)، ارضیت/زمینی پَن (Earthiness)، موت کے شعور سے روز افزوں آگاہی (A Heightened awareness of Death) اور جذباتی 'خلا' کا وفور (A dash of Diabolical)۔ ملحوظ رہے کہ ڈوائنڈی میں اِن چہار عناصر کا ظہور 'زمانۂ حال' کی حد بندی (''ابھی اور یہیں'') میں ہوتا ہے اور یہی بات لَورکا کے لیے اہم ہے۔

اِن عناصر کی روشنی میں دیکھیں تو آرٹ کی وہ صورت سامنے آتی ہے، جو حد درجہ حقیقت پسندانہ ہے؛ ایسا شاعر خود اپنی اور اپنے فن کی حدود (جو کونیاتی حدود کے سامنے نا ہونے کے برابر ہوتی ہیں) سے آگاہ ہوتا ہے، وہ اس حقیقت کو جانتا ہے، کہ سڑک پر چلتی ہوئی ایک معمولی موٹر کی ٹکر اس کے عبقری ذہن کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دینے پر قادر ہوگی، موت؛ جو بے شک ماندگی کا ایک وقفہ سہی، اُس کو برہنہ کرنے کا باعث بن جائے گی، اور لالہ زاروں اور کوہساروں کی سیر کرتے ہوئے بجلی کی ایک لہر اُسے بھسم کر دینے کے لیے کافی ہوگی۔ بہ قولِ شہزاد احمد:

ڈرتا ہوں میں کہ مجھ پہ ستارے نہ گر پڑیں چلتا ہوں آسماں کی طرف دیکھتا ہوا

یہ صورتِ حال فن کار کو حقیقت کا شعور عطا کرتی ہے؛ کچھ الفاظ کے کلیشے بن جانے کی وجہ سے ہم اُن کے معنوی امکانات کو کھو بیٹھے ہیں، کسی شے کا شعور دراصل اس شے کے 'تجربے' سے غالب تر ہوتا ہے؛ لہٰذا اس شعور کے حامل شعرا کے لہجے میں میچورٹی کی وہ سطح پیدا ہوتی ہے، جو محض مطالعہ اور مشاہدہ کی کوکھ سے جنم نہیں لیتی بل کہ حقیقت کو خود پر طاری کر لینے اور اس کو بہ طور عامل (Agent) اپنی ذات پر برتنے سے ظہور پذیر ہوتی ہے، اُردو میں میر کے ہاں اس نوعیت کی شعری بلوغت عام ملتی ہے، مثلاً:

جورِ دل بَر سے کیا ہوں آزردہ میر اِس چار دن کے جینے میں!

لورکا کہتا ہے کہ ڈوائنڈی کلام میں فطری طور پر پیدا نہیں ہوتی بل کہ اسے حاصل کرنے کے لیے ایک

زندگی میں کئی زندگیاں گزارنا پڑتی ہیں، قدم قدم پر خود سے اور مروجہ اطوار سے اُلجھنا پڑتا ہے[۵]۔ ڈوائینڈی کا تعلق جہاں فن کار کی ریاضت سے ہے، وہیں سامع پر 'وجد' کی کیفیت طاری کر دینا بھی اس کا ایک اہم وصف ہے، ایسی کیفیت جو سامع کی شعوری کاوش کو کم سے کم کام میں لائے، مگر معنی کی سبھی جہتوں سے آشنا بھی کر دے؛ ہماری کلاسیکی شعریات میں ایسے کلام کو 'کیفیت' سے موسوم کیا جاتا ہے۔ لورکا کے پورے لیکچر "Theory and Play of Duende" کو بہ غور پڑھا جائے تو اُس نے ڈوائینڈی کی جو تفصیل، اس کے عناصر (جن کا ذکر اوپر ہوا ہے)، اور اس سے مملو فن کاروں کے کلام و فن کے جو محاسن بیان کیے ہیں، وہ قریباً سب کے سب اٹھارویں صدی عیسوی کے اوائل کے اُردو صوفی شاعر سراج اورنگ آبادی (۱۷۶۳ء۔ ۱۷۱۵ء) کے کلام (بالخصوص) غزل میں پائے جاتے ہیں؛ ہمارا حال یہ ہے کہ سراج جیسے بُنیاد گزار شاعر کو محض ایک غزل ''خبرِ تحیرِ عشق سُن نہ جنوں رہا نہ پری رہی'' پر دادِ تحسین دے کر پسِ پشت ڈال دیتے ہیں؛ ان کے فن کو اُردو میں بہت ہی کم زیرِ بحث لایا گیا ہے، زیادہ سے زیادہ دَرَسی تواریخ کی کچھ کتابوں میں ''بہ رائے گفتن خوب است'' کی ذیل میں رکھ کر کچھ صفحات سیاہ کیے جاتے ہیں، حتیٰ کہ ڈاکٹر جمیل جالبی جیسے مستند ادبی مورخ کا یہ کہنا بھی ہمارے عمومی رویے کو نہیں بدل سکا کہ: ''(سراج) ولی کے بعد اور دورِ میر و سودا سے پہلے درمیانی عرصے کے سب سے بڑے شاعر ہیں، جن کی پُر گوئی، جوشِ طبع اور رنگِ سخن کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا۔۔۔ سراج قدرِ اول کے شاعر ہیں اور ان کے کلام میں دوامی شاعری کے ایسے عناصر موجود ہیں کہ اس کے کچھ حصے نہ صرف ہمیشہ دل چسپی سے پڑھے جائیں گے بل کہ وہ اُردو زبان کے کلچر کا جزوِ لاینفک بن گئے ہیں''[۶]؛ حقیقت میں وہ اگر قدرِ اول کے شاعر ہیں، اور اپنے دَور کے اعتبار سے اُنھوں نے جس زبان اور اُسلوب، خصوصاً بولی ٹھولی کی غزلیں کہی ہیں، وہ اس قابل تو ضرور ہیں کہ اُن کے کلام پر رُک کر تامل کر لیا جائے؛ اس ضمن میں زبانی کلامی عذر یہ پیش کیا جاتا ہے کہ اُنھوں نے بہت کم عرصہ ریختہ میں لکھا اور جلد ہی اپنے مرشد (شاہ عبدالرحمٰن چشتی) کے کہنے پر شاعری سے تائب ہو گئے لیکن اس کم عرصے (جو قریب قریب پانچ سال کے عرصے کو محیط ہے) کے باوجود ریختہ میں لکھی جانے والی اُن کی غزلوں کی تعداد پانچ سو سے کچھ اوپر ہی ہوگی، غزلوں کے سِوا اُن کے دامنِ سخن میں مثنویات (جن میں مشہور مثنوی ''بوستانِ خیال'' بھی شامل ہے)، قصائد، رباعیات، مخمسات اور دیگر متفرقات شامل ہیں، سو اب کم گوئی کا عذر ہر عاقل و بالغ شخص کے سامنے الم نشرح ہے؛ ماجرا یہ ہے کہ لاہور کی جامعات کے نامی گرامی کتب خانوں میں کلیاتِ سراج (مرتّبہ، پروفیسر عبدالقادری سروَری، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، طبعِ اول ۱۹۸۲ء) عنقا ہے، سو یہ مضمون ایک حوالے سے احتجاج بھی ہے، بہ قولِ بیدل:

خود گداز است، شرارے کہ بہ جائے نہ رسد نالہ در بے اثری سخت تاثر دارد

اس سارے گِلے شکوے کے بعد دیکھنا یہ مقصود ہے کہ اُن عمومی خصوصیات کے علاوہ، کہ جن سے ہماری کلاسیکی شاعری متصف ہے، کلامِ سراج کے وہ خصوصی محاسن کون سے ہیں، جو لورکا کے ڈوائینڈی کے تصور سے ہم آہنگ و ہم آمیز ہیں۔ اوپر کرسٹوفر ماؤرر کا اقتباس درج کیا گیا ہے، جس میں ڈوائینڈی میں شامل چار عناصر کو ناگزیر

بتایا گیا ہے: یعنی، غیر عقلیت، ارضیت، موت کے شعور سے روز افزوں آگاہی اور جذباتی 'خلا' کا وفور؛ سراج کے کلام میں یہ سبھی خصائص موجود ہیں، لیکن اِن کی موجودگی کی نشان دہی اور ان کی مثالیں پیش کرنے سے قبل خود ان عناصر و خصائص کی وجودیات کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ یہ بات سننے پڑھنے میں بہت آتی ہے کہ ادَب کی اپنی حرکیات اور منطق ہوتی ہے؛ عقلی لوازمات ادَب کو سب کچھ بنا سکتے ہیں مگر ادَب نہیں رہنے دیتے وغیرہ وغیرہ۔۔۔ ادب میں غیر عقلیت کا علَم بلند کرنے والے اکثر فن کاروں نے رومانویت کی فلسفیانہ کوکھ سے جنم لیا؛ مَیں یہاں فلسفیانہ کوکھ کا استعمال جان بوجھ کر اسے رومانویت کے عملی مظاہروں سے ممیّز کرنے کی خاطر کر رہا ہوں؛ یعنی غیر عقلی رویہ ایک طرح سے اٹھارویں صدی کے صنعتی انقلاب سے متاثر ہونے والے ادب کے ردِعمل میں پیدا ہوا، بعد ازاں دادائیزم (Dadaism) اور سرئیلزم (Surrealism) نے 'غیر عقلیت' اور 'خوابیدہ حقائق' کو خود ادب کی بنیاد بنا لیا، مغرب میں یہ سب قریب قریب انیسویں صدی کے اواخر یا بیسویں صدی کے اوائل میں ہو رہا تھا، لیکن برِصغیر میں سبکِ ہندی کی روایت اور خود اُردو کی کلاسیکی شاعری کی بنیاد ہی 'شعر کی غیر عقلیت' پر مبنی ہے؛ اس غیر عقلیت کی راہ کو ہموار کرنے کے اہم ترین عوامل؛ استعارہ اور حسنِ تعلیل اور محدود حَد تک تشبیہ ہیں، یہ الگ بات ہے کہ اس نوع کی 'غیر عقلیت' بھی 'چیزے دیگر است' ہوتی ہے، اور خود، سوچی سمجھی 'عقلیت' کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، یہ خاصیت سراج کے ہاں بہت نمایاں ہے،؛ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ صوفیانہ اصطلاح میں سراج کے ہاں ''حال'' کی کیفیت غالب ہے ''قال'' پر؛ یعنی سراج کے ہاں تخیل ابھی اتنا حاوی نہیں کہ تجریدی کیفیات طول پکڑ جائیں، وہ کیفیت کو ہمیشہ غالب رکھتے ہیں، اور فلسفیانہ اعتبار سے کیفیت کا 'جذباتی پَن'' اور ''حال پَن'' سے گہرا تعلق ہے، یعنی عین ممکن ہے، کہ کیفیت کے اشعار کا 'مضمون' ماضی سے مستخرج ہو؛ لیکن ان اشعار کا مافی یا معنی (جو یقیناً مضمون سے مختلف شے ہے) اپنی جواز کاری کو ہمیشہ 'حال' میں ظاہر کرتا ہے، مثلاً ملاحظہ کیجیے:

سوزِ دل کی گھٹا ہے آنکھوں میں مینہ برسنے لگا انگاروں کا
یار کو بے حجاب دیکھا ہوں میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں
یہ عجب ہے کہ دِن کو تاریکی رات کو آفتاب دیکھا ہوں

اِن تینوں شعروں کا انتخاب سراج کے بہترین شعروں میں نہیں ہوتا، حال آنکہ اِن میں زبان کی صفائی بیان سے باہر ہے؛ یہاں محض ان کا کیفیتی شغف دکھانا مقصود ہے کہ یہ کیوں کر 'حال' میں اپنی جواز کاری پیدا کرتا اور اسے بارآور بناتا ہے؛ آخری دو اشعار کی ردیف 'دیکھا ہوں' میں ایک حالیہ بہاؤ (Continuity) اور تدریج بھی ہے، جو متعلقہ، وقوعہ دار کیفیت کو ماہ و سال کے سلسلے میں پرانا ہونے سے بچاتی ہے اور اُس کے حالیہ پَن کو ظاہر کرتی ہے، اس بات کو جاوید احمد صاحب نے سراج سے متعلقہ اپنے وڈیو لیکچرز میں بیان بھی کیا ہے، سراج کے کلیات کا مطالعہ اصل میں اس 'حالیہ پَن' کا منہ بولتا ثبوت ہے؛ میں یہاں شعری مثالوں سے کم سے کم کام لے رہا ہوں کیوں کہ اس کے لیے قاری کو خود کلیات کی جانب رجوع کرنا چاہیے، لیکن کچھ اشعار دیکھیں:

دلِ شکستہ مِرا ناپسند تھا سب کو میں ہار مان کے بیچا ہوں یار کے ہاتھوں
مجھے بھی خوار کیا آپ بھی خراب ہوا میں جاں بہ لب ہوں دلِ بے قرار کے ہاتھوں
درد کے آنسوؤں کے فوارے چشم کے حوض سے اُچھلتے ہیں
حالِ دل اشک وآہ سے پوچھو نیئں غلط دو گواہ سے پوچھو
دلِ آشفتہ کا مرے احوال اس کی زلفِ سیاہ سے پوچھو

سراج کے بعد آنے والی کلاسیکی شاعری میں ''حالیہ پَن'' کا یہ تسلسل کم دیکھنے میں آتا ہے، یہ درست ہے کہ میر کے ہاں بھی خاصی تعداد میں اس حالیہ پن کی کیفیت پائی جاتی ہے تو پھر سراج کے کلام ہی پر اصرار کیوں کیا جائے؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ میر نے جتنا لکھا ہے، وہ ضخامت کے اعتبار سے اتنا زیادہ ہے (چھ دواوین اُردو اور ایک فارسی کا) کہ زمانی صیغوں کے حوالے سے اُن کے ہاں ماضی اور حال قریباً برابر ہی ہوں گے، پھر یہ بھی ہے کہ دکنی غزل کی روایت میں سراج کی قادرالکلامی کا شہرہ میر کے دیوانِ اول کی طباعت (۱۹۵۲ء) سے کئی پہلے کا ہے، لہٰذا زمانی حوالے سے حالیہ پَن اور ساتھ ہی ساتھ زمینی تخیل و روزمرہ کی کارگزاریوں کے باب میں اولیت بہ ہرحال سراج ہی کو حاصل ہے یا حاصل ہونی چاہیے؛ کہیں کہیں آتش کو پڑھتے ہوئے بھی حالیہ پَن کے اسی تسلسل کا احساس ہوتا ہے، اس کی وجہ بہ قولِ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی ''۔۔زندگی کے بارے میں (آتش کا) ایک اثباتی نقطۂ نظر ہے۔۔۔۔اُن کے عام لہجے میں بھی ایک متحرک کیفیت ہے۔۔۔اُن کی ردیفوں کی جھنکار سے ایک کیفیت کے ارتقا اور تسلسل کی طرف نگاہ جاتی ہے''؛ اعظمی صاحب نے بہ خوبی اس کیفیت و تسلسل کو نشان زد کیا ہے، لیکن ضرورت اس بات کی ہے کہ یہ تذکرہ رواروی میں نہیں کیا جائے، بل کہ اس کی بُنیاد پر باقاعدہ ایک تھیسز بنا کر تفصیلی مطالعہ لیا جائے، یہ وہ واحد راستہ ہے جس پر چل کر ہم اپنے کلاسیکی شاعروں کی تعبیر 'زبان سازی' اور ارتقائی ضرورت' سے آگے کر سکتے ہیں، دیکھیں، خود آتش نے بھی دیوانِ اوّل میں اس جانب اشارہ کیا ہے:

شاعرِ حال گو تھا میں آتش میرے ہر شعر میں بندھا مطلب

سراج کے ہاں 'حال' کے 'فوری پَن' (Urgency) کو جنم دینے میں ایک اہم عامل روحانیت کے عمومی پہلوؤں سے انحراف ہے، یہ انحراف اِس بات پر دال ہے کہ یہ حالیہ پَن صوفیا کے ہاں وجد کی کیفیت کے مقابلے میں 'چیزے دیگر است' ہے؛ کلاسیکی اُردو شاعری کی معلوم و محتاط تین سو سالہ تاریخ میں عموماً جسمانی اور روحانی شاعری کے مابین خطِ فاضل نمایاں ہے؛ عشقِ حقیقی، عشقِ مجازی اور دلی و لکھنؤ کی آہ/واہ میں یہی امتیاز ہے، سراج کے ہاں ایسا معاملہ بالکل نہیں ہے، اُن کے ہاں روح و مادہ کا معاملہ علاحدہ علاحدہ نہیں بل کہ متحدہ طور پر دونوں ایک دوسرے میں بدلتے ہوئے نظر آتے ہیں؛ ایک اور کریڈٹ جو سراج کے حق میں جاتا ہے کہ سراج نے روح و مادہ کو نہ صرف ایک دوسرے کے لیے ایسے ضروری قرار دیا ہے، بل کہ انھوں نے ایک (روح) کی خصوصیات کو دوسرے (مادہ) میں اور دوسرے کے امتیازات کو پہلے میں ضَم کر کے دونوں سے متعلقہ Stereotypes کی کایا پلٹ کر ڈالی

ہے، اس بات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ ان کی شاعری کا کثیر حصہ مجازی ہے، متصوفانہ نہیں لیکن سراج'' کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے انسانی محبوب اور انسانی عاشق کے قطبین پر بننے والی دنیائے عشق میں آب و ہوا کا نظام روحانی رکھا ہے؛ یعنی انسانی تعلق کے محسوس ہونے کا پورا پیٹرن اور انسانی تعلق کے مرتبے کو جاننے کا پورا شعور، یہ سارے کا سارے وہی ہے جو اللہ کے ساتھ متعلق ہونے کے لیے درکار ہوتا ہے'' یہ سب فکری سطح پر جن اہم عوام کی مدد سے ممکن ہو پایا ہے، وہ لَورکا کی زبان میں Earthiness اور A Heightened Awareness of Death ہیں، جس کو میں نے اس مضمون کے آغاز میں ارضیت اور موت کی حقیقت کا ارفع ترین شعور، کہا ہے؛ ارضیت اصل میں آدرشوں اور نظریوں سے مملو دُنیا میں خاک سے جُڑت کا نام ہے؛ یہ جڑت انسان (= فن کار) کو ہر لمحہ یہ احساس دلاتی رہتی ہے کہ فکر کی تمام تر بلندیوں کے باوجود، اور ستاروں کے جہانوں پر کمندیں ڈالنے کے باوصف اُسے کھڑے ہونے کے لیے خاک کی ڈھیری درکار ہوتی ہے، دیکھیں ہمارے عہد میں سلیم کوثر نے یہ بات کیسی سادگی اور ندرت سے کہی ہے:

بہت اونچا، بہت اونچ اُڑا ہوں مگر مٹی سے پیوستہ رہا ہوں

کلاسیکی شاعری میں عموماً عشقیہ موضوعات کی ذیل میں تشکیل دیا گیا (Constructed) 'محبوب' زمینی معلوم نہیں ہوتا؛ کیوں کہ اُس کی بنیاد 'مبالغے، غلو اور اغراق' سے اُٹھائی جاتی ہے؛ لیکن سراج کے ہاں، پہلی مرتبہ محبوب کے اوصاف اس پیرائے میں بیان ہوتے ہیں، جن میں رسمیات کو بہت کم دخل حاصل ہے اور حقیقی مظاہر کو خالص حسیاتی سطح پر ترجمانی کا موقع ملتا ہے؛ ملحوظ رہے کہ 'تخیل' کے زمینی گھیراؤ کا یہ پیرایہ، مکمل اور ارفع حالت میں 'خدائے سخن' کے کلام میں نظر آتا ہے، لیکن سراج کو بہ ہر حال اولیت حاصل ہے، خود میر کے تذکرے 'نکات الشعرا' میں 'سخنِ اُو خالی از مزہ نیست' کے الفاظ سراج کی شاعری کی عظمت پر دال ہیں، مزید برآں سراج کے بہت سے موضوعات سے خود میر نے استفادہ بھی کیا (تفصیل و موازنہ کے لیے ملاحظہ ہو، مقدمہ، کلیاتِ سراج، مرتبہ: پروفیسر عبدالقادر سروَری، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، ۱۹۸۲ء)۔ ارضیت کے وفور کی ایک وجہ سراج کی ذاتی اور ابتدائی زندگی میں عشق کے ایک مادی تجربے (عبدالرسول خاں کے ساتھ شدید لگاؤ) کا شد و مد سے پڑنے والا اثر بھی ہے کلیاتِ سراج کے مقدمے میں سروَری صاحب نے اس رشتے کی نوعیت کے حوالے سے خاصے مدافعانہ ردِّعمل کا اظہار کیا ہے اور اس تعلق کو صوفیانہ ارفعیت کی پوشاک میں ڈھکنے کی کوشش کی ہے جو اپنے حوالے سے مناسب بھی ہے لیکن ماجرا یہ ہے کہ خود سراج کی مثنوی 'بوستانِ خیال' اپنی نوعیت میں عشق کی جو روداد نقل ہوئی ہے وہ اتنی حقیقی اور غیر رسمیاتی ہے کہ اُسے ایک زمینی عشق ماننے کے علاوہ اور کوئی چارہ نہیں؛ پھر سروری صاحب نے خود مختلف مستند حوالوں کے ساتھ اس مثنوی میں رقم واقعے کو ''سراج کی آپ بیتی'' قرار دیا ہے، لطف کی بات یہ ہے کہ خود لَورکا اور سراج کی ذاتی زندگیوں میں یہ بڑا واضح نقطۂ اشتراک ہے، لورکا کے ذہن سے اُبھرنے والے ڈوائنڈی کے تصور میں بھی ارضیت (Earthiness) کے عنصر نے اُس کے رفیقِ زندگی سلویدر دالی (Salvador Dali) سے

جدائی کے بعد، جگہ پائی (سلویدر دالی: مشہورِ زمانہ ہسپانوی سرئیلی پینٹر اور نقاد)۔ لہٰذا رسمیاتی معاشرے میں سراج کی غزلوں میں مادی تجربات کا واشگاف اظہار ملتا ہے، لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ زمینی عشق اور اس کے والہانہ پَن کو بیان کرنے کے باوجود سراج کی غزلوں میں رکاکت نام کو نہیں، اس کی ظاہراً وجہ تو اُن کے گھرانے کا وہ صوفیانہ پس منظر ہوسکتا ہے جو نفسیاتی اعتبار سے اُن کے لاشعور کی حد بندی کرتا تھا؛ اور جس نے خود سراج کے مستقبل کی راہوں کو بھی طے کر دیا؛ یعنی جب سراج تارک الشعر ہو کر حقیقی حال میں مست ہو گئے، لیکن یہاں ہمارا سروکار چوں کہ سراج کے شعری دَور سے ہے لہٰذا شعری سطح پر اس کو مروجہ رسمیات کی 'کایا کلپ' سے موسوم کرنا زیادہ مناسب ہو گا، یعنی ''سراج کا محبوب ایک زندہ، جیتا جاگتا اور گوشت پوست کا انسان ہے لیکن برخلاف ماضی قریب و بعید کے دکنی شعرا: قلی قطب شاہ، ہاشمی، نصرتی، فیروز، محمود اور حسن شوقی وغیرہ کے مادی و جسمانی محبوب سے لگاوٹ کا یہ عمل سراج کے ہاں مقطّر اور صاف شفاف ہو کر ریختہ کے پودے کو تر و تازہ کر دینے کی حالت میں ملتا ہے''[۹]:

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشمِ مست میں شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا
لباسِ سرخ میں دیکھا ہوں تجھ کو نہ ہوویں کیوں مرے آنسو شہابی
ہوا شفق پوش باغ و صحرا محیط ہے رنگِ لالہ و گُل
غبارِ گل گوں ہے آبِ رنگیں، زمیں ہے سرخ اور ہوا شہابی
نیند سے کُھل گئیں مری آنکھیں تو دیکھا یار کو یا اندھارا اس قدر تھا، یا اُجالا ہو گیا

اب آتے ہیں ڈوائنڈی کے تیسرے عنصر کی جانب! یعنی، موت کی حقیقت کا ارفع ترین شعور؛ دستِ قضا کو انسانی فلسفے میں ہمیشہ کسی نہ کسی حوالے سے خاص اہمیت حاصل رہی ہے؛ لیو ٹالسٹائی نے لکھا ہے کہ موت کا شعور اسے ایک مسلسل خوف (Angst) میں مبتلا کر دیتا ہے، کیوں کہ ہر وہ شے، جس کی وہ قدر کرتا ہے بشمول خود زندگی کے، ہر لمحے حصارِ قضا میں ہے۔ اس کے متضاد بہت سے بعد کے بہت سے فلسفیوں اور جدید نفسیات دانوں نے (یالوم، ہائیڈیگر اور رسل وغیرہ) کی دانست میں موت سے روز افزوں آگاہی زندگی کو بہتر ڈھنگ سے بسر کرنے میں مدد عطا کرتی ہے، نفسیات کی زبان میں ہم اس کی وضاحت اُصولِ قلت (scarcity Principle) سے بھی کر سکتے ہیں؛ کوئی چیز جتنی نایاب ہوتی جائے گی، اس کی قدر میں اضافہ ہوتا جائے گا۔ لہٰذا موت کا شعور (نہ کہ خوف) زندگی کی کم یابی (اور نتیجتاً اس کی خوب صورتی) کو مزید نمایاں کرتا ہے اور یوں زندگی کی نعمت سے حظ اندوز ہونے کی صلاحیت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے، لہٰذا ہائیڈیگر کا یہ کہنا زیادہ موزوں ہے کہ ''موت سے ہماری گہری آگہی دراصل ہماری ہستی کو 'ہونے'' (Existance) سے ''موجود ہونے'' (Being) میں منقلب کرتی ہے یعنی 'موجود ہونے' میں ایک ایسا شعور بھی مستور ہوتا ہے جو کسی شے کی خاص حالت میں موجود ہونے کے بجائے صرف 'ہونے' پر بھی خوش ہو سکتا ہے''[۱۰]؛ ہائیڈیگر کا یہ قول قابلِ تامل ہے، کسی شے کا 'ہونا' اس کی حاضری پر دلالت تو کرتا ہے مگر اُس کے مشاہدہ کار ہونے پر نہیں، لیکن 'موجود ہونا' کے الفاظ میں شعور کے تمام لوازمات شاملِ حال ہوتے ہیں، کسی چیز

کے موجود ہونے میں، متعلقہ شے کو حاصل شدہ 'اختیار' بھی شامل ہوتا ہے؛ وہ اختیار جس میں قوتِ ممیّزہ اور طاقتِ امتیاز اہم ترین شمار ہوتے ہیں؛ امتیاز اور ممیّز کرنے کی اہلیت دراصل علم اور اس سے پیدا ہونے والی بصیرت کا حاصل ہوتی ہے، اس ساری بحث سے یہ بات تو، یقیناً، طشت از بام ہو جاتی ہے، کہ موت کے شعور کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی ہستی کس قدر با اختیار ہوتی ہے۔ ایسی ہستی دراصل برٹرینڈ رَسل کے بہ قول زمان و مکان کے محدود تعینات سے آزاد ہو کر ایک زندگی میں بہت سی زندگیاں جیتی ہے، اور زندگی کے ہر رنگ و رُوپ کو اپنے باطن و خودی میں اس طور سے جذب کرتی ہے کہ اُس کی خودی حیات و کائنات اور عوام اور اُن کے انسلاکات کے ہر پہلو کو دامن میں سمیٹ کر خود کو عجز و انکسار کے سپرد کر دیتی ہے، وہ وقت کے پھیلاؤ میں اپنی کم مائیگی سے اُداس نہیں ہوتی بل کہ کائناتی و کونیاتی وسعت میں ہونے یا نہ ہونے کے ممکنہ ارب ہا امکانات پر سوچتی ہے اور اپنے 'موجود ہونے' کو معجزے سے کم نہیں سمجھتی؛ ایسی ہستی کی سب سے اہم خصوصیت اپنے اردگرد میں بکھرے حسن کے 'ہونے' پر خوش ہونا ہے، وہ یہ نہیں پوچھتی ''پرندے کس مفید مقصد کے تحت چہچہاتے ہیں (کیوں کہ وہ جانتی ہے)، چہچہانا ان کی مسرت ہے''[۱۱]؛ سو ثابت ہوا کہ موت کا گہرا اور روز افزوں شعور بالآخر بے مثل و بے بدل 'مسرت' پر منتج ہوتا ہے، ایسی مسرت جس میں زندگی کی عمیق بصیرت کی خوب صورت آمیزش شامل ہوتی ہے۔ جب فن کار کو زندگی کا شعور اس طور سے حاصل ہو تو اس کے نغموں کی لَے میں ابدیت راہ بناتی ہے، اُردو شاعری میں اس میچورٹی کی سب سے بڑی مثال تو میر کی ہے، لیکن سراج نے زندگی کے اس شعور کے حصول میں میر کے رستے اس طور سے ہموار اور صاف کیا ہے کہ باید وشاید! سراج کے کلام میں اس شعور کی یوں تو خاصی مثالیں ملتی ہیں لیکن بجا طور پر اصل اہمیت اُس غزل کی ہے جس نے وقت اور مستقبل کے شعری سیلِ بے پناہ کے سامنے اپنی دائمی موجودگی کا لوہا 'ابدیت و شعورِ حیات' کے متذکرہ بالا عناصر کی بنا پر منوایا ہے، میری مراد ''خبرِ تحیرِ عشق سُن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی'' سے ہے؛ اس غزل کا تاریخ میں اتنا (اور بجا طور پر) تذکرہ ہوا ہے کہ اب اس موقع پر اس کے سبھی شعروں کا اندراج مناسب معلوم نہیں ہوتا، لیکن وہ شعر جو بہ راہِ راست موت کے شعور کی Internalization سے متعلق ہیں ملاحظہ ہوں:

چلی سمتِ غیب سے کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہَری رہی

اس شعر کی عمومی تشریح کو چھوڑتے ہوئے یہاں فکری اعتبار سے یہ سوال اُٹھانا مقصود ہے کہ دل میں دراصل وہ کون سے صلاحیت تھی، جس کی بِنا پر وہ، سمتِ غیب کی ہوا کی اُس تباہی سے بچ گیا، جس نے عالمِ ظہور کی تمام موجودات کو ملیا میٹ کر دیا؛ اس کا جواب ایرانی و اُردو شاعری میں 'عشق' کے فلسفے میں خفتہ ہے؛ باقی تمام موجودات کا مٹ جانا مقدر تھا کیوں کہ اُن موجودات میں ''موت یا فنا'' کا شعور پہلے سے موجود نہیں تھا، لیکن دِل تباہی کی اس یلغار سے اس صورت میں بچ گیا، کہ اس کی خاک میں ایسا خمیر بھی شامل تھا جس نے زندگی ہی میں اس کی زبان کو فنا کے ذائقے سے آشنا کروا دیا تھا، لہٰذا حساب وہی ہوا، جسے بعد ازاں درد نے ایک اور پیرائے میں یوں ادا کیا ہے:

موت کیا آ کے فقیروں سے تجھے لینا ہے/ مرنے سے آگے ہی یہ لوگ تو مر جاتے ہیں!، اب غور کرنے

کی بات یہ ہے کہ عشق کے فلسفے میں وہ کیا چیز ہے، جو دل کو فنا کر دینے سے قاصر ہے، اس کی لمبی چوڑی تشریح و تاویل کرنے کے بجائے یہ بات ذہن نشین کرنی چاہیئے کہ مختصراً عشق میں وہی عنصر شامل ہوتا ہے، جسے لورکا نے ''موت کی حقیقت کا ارفع ترین شعور'' کہا ہے، اپنے عہد سے اس کی تفہیم کے لیے سلیم کوثر ہی کے دو اشعار ملاحظہ ہوں:

کبھی عشق کرو اور پھر دیکھو اس آگ میں جلتے رہنے سے
کبھی دِل پر آنچ نہیں آتی، کبھی رنگ خراب نہیں ہوتا

یہ لوگ عشق میں سچے نہیں ہیں ورنہ، ہجر نہ ابتدا ، نہ کہیں انتہا میں آتا ہے

اس نوعیت کے اشعار سراج کے ہاں خاصے عام ہیں:

شبنم کی نمن جو غم سے رویا گل کا اُسے فرش مشہدی ہے
ہے نوا سنجِ حقیقت کو خیال دِل کے طنبور کا تار اور ہی ہے
دُھوپ سے غم کی تازگی ہے اوسے دل نہیں ہے گل ِ دوپہری ہے

اس مقالے کی طوالت کے پیشِ نظر میں زیادہ شعر درج کرنے سے عمداً احتراز کر رہا ہوں لیکن ان کم سے کم مثالوں میں بھی تشبیہ و استعارہ میں ملفوف معانی سے سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ دِل جسے دھوپ سے تازگی ملتی ہے؛ جس کے طنبور کا تار ''حقیقت'' کی لَے سے متشکل ہوا ہے، وہ فنا کے ہاتھوں روندھا نہیں جا سکتا، بل کہ اس کی تقدیر میں تو حقیقتاً 'فرشِ مشہدی' ہے، اب پہلے شعر میں اس بحث کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ایک اور لطافت کو بھی ملحوظ رکھیں؛ شبنم کا تعلق عروج سے ہے، اس کا تعلق تمثیلی طور پر عالمِ افلاک، ماورائی وجود اور بقا سے ہے، اس کے مقابلے میں فرش کا تعلق خاک، فنا اور انجام سے ہے؛ لیکن عام انجام نہیں بل کہ بقا و معراج سے مملو انجام (=فرشِ مشہدی)، جسے انجام کی بہ جائے بقا کہنا ہی مناسب ہوگا؛ سو اس بحث سے یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ سراج اُردو کے وہ اوّلین شاعر ہے جن کے کلام میں موت کی اُس حقیقت کا پورا پورا شعور ملتا ہے، جس کی بِنا پر لَورکا نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اپنی تھیوری پیش کی۔ اس نکتے کی آخری بات؛ ہم جانتے ہیں کہ پچھلے اڑھائی، پونے تین سو سال سے سراج کی غزل: 'خبرِ تحیرِ عشق سُن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی'، صوفیانہ اور سماع کی محفلوں کی زینت بن رہی ہے، اور یہ سلسلہ خود سراج کی زندگی میں ہی شروع ہو گیا تھا؛ اس غزل کی علمیات پر تو بات ہو چکی، اس کے ''گائے جانے'' کا بھی لَورکا کی تھیوری سے گہرا تعلق ہے، وہ ایسے کہ لَورکا نے اپنے لیکچر میں بیان کیا ہے کہ: ''یوں تو آرٹ کی سبھی صورتیں اس قابل ہوتی ہیں کہ اُن میں ڈوائنڈی پیدا ہو سکے، مگر فطری طور پر یہ اپنا بہترین اظہار؛ موسیقی، رقص اور بلند پڑھی جانے والی شاعری میں موزوں ترین صورت میں کرتی ہے؛ اس کی وجہ یہ ہے کہ متذکرہ بالا سبھی صورتیں اپنی تعبیر و تاویل کے لیے ایک متحرک جسم کی متقاضی ہوتی ہیں اور اپنے اظہار کے آغاز، انجام اور اختلاف کے لیے خالصتاً 'لمحہء موجود' (=ابھی اور یہیں) کو وسیلہ بناتی ہیں'' [۱۲]۔ اب اندازہ کیجیے کہ ہماری کلاسیکی روایات میں مشاعروں کے Oral Tradition کو جو خاص اہمیت حاصل رہی ہے اور سماع و وجد کی محافل میں کلام سے جو گرمی پیدا کی جاتی تھی؛ اس کا اثر اور فیض کہاں کہاں پہنچا

ہے اور ہمیں ان سب باتوں کو اپنی فلسفیانہ نہاد قایم کرنے کے لیے مغرب کی تھیوریوں کا انتظار کرنا پڑا:

غنی رُوزِ سیاہِ پیرِ کنعاں را تماشا کن   کہ نُورِ دیدہ اش روشن کند چشمِ زلیخا را

اب آتے ہیں ماوُرر کے بیان کردہ آخری عنصر کی جانب یعنی A Dash of Diabolical؛ میں نے اس کا اُردو ترجمہ ''جذباتی خلا کا وفور'' کیا ہے جو بادی النظر میں A Dash of Diabolical، سے خاصا مختلف نظر آتا ہے؛ حقیقت یہ ہے کہ موجودہ سطح پر اس کا مناسب ترجمہ یہی ہوسکتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ میری دانست میں لَورکا نے اس ترکیب کا استعمال "Emotional Darkness" کے معنی میں کیا ہے، جذباتی خلا سے مراد یہاں کلام میں وہ وقفے بھی ہوسکتے ہیں جن کو ''خالی جگہیں'' کہا جاتا ہے اور جن کی غیر موجودگی اور غیاب ہی حسن کا باعث ہوتا ہے۔ ایلیٹ نے اپنے مشہورِ زمانہ روایت والے مضمون میں لکھا ہے کہ بڑے اور چھوٹے فن کار کا اصل فرق اور امتیاز یہ ہوتا ہے کہ چھوٹا فن کار کلام کے اُن مقامات پر تامل کرتا ہے، جہاں سے بے نیازانہ گزر جانا بہتر ہوتا ہے، اور اُن جگہوں سے بے پروا ہو جاتا ہے جو جگر کاوی کے متقاضی ہوتے ہیں؛ جب کہ ایک بڑے فن کار کا رویہ اس سے متضاد ہوتا ہے۔ لورکا نے اصل لیکچر میں اس عنصر کی وضاحت نہیں کی یا ضروری نہیں سمجھی، اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ مغرب کی شعری تاریخ میں تخلیقِ شعر کے عموماً جتنے بھی نظریات سامنے آئے ہیں، اپنی تمام تر عقلیت کے باوصف، اُن میں مافوق البشری لفظیات ہی کا استعمال ہوا ہے (مثلاً میوزز، انجلز وغیرہ)، اس کی وجہ مغرب کے فکری نظام پر پر یونانی اساطیر و فلسفہ کا گہرا اثر ہے؛ لہٰذا لَورکا نے ڈوائنڈی کی اصطلاح گو کہ نئی گھڑی، لیکن اس کی وضاحت بیشتر مافوق البشری اصطلاحوں ہی سے کی؛ Diabolical کے معنی بھی ''شیطانی اور مافوق البشری قوتیں'' کے ہیں، لَورکا لکھتا ہے: ''ڈوائنڈی سے لبریز کلام ہیئت و معنی کی مہم جُویانہ تبدیلیوں اور بغاوتوں سے پُر ہوتا ہے؛ یہ پرانے منطقوں میں یکسر نئے پَن اور تروتازگی کا حامل ہوتا ہے؛ اس میں سحر، معجزے حتیٰ کہ اُس مذہبی جوش و جذبے کی بلند آہنگی پائی جاتی ہے جو ہر شے کو اُتھل پتھل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے''[۳۱]، لورکا جس کلام کی بات کر رہا ہے وہ کلاسیکی شعری اصطلاح میں ''ندرت'' اور ''جدت'' سے موسوم کیا جاتا ہے، ہمارا حال یہ ہے کہ اب یہ سب اصطلاحیں اپنے معنی کھو چکی ہیں، اور ہمیں اس کا کوئی ملال نہیں: ''کارواں کے دِل سے احساسِ زیاں جاتا رہا''۔ ندرت اور جدت سے مراد ہے، کم یابی، انوکھا پن اور کاملاً کسی شے یا تصور کا تازہ پہلو؛ کہیں کہیں اس کی سرحدیں خیال بندی سے بھی ملتی ہیں، لَورکا نے ہیئت و معنی دونوں کی بات کی ہے، حق یہ ہے کہ سراج کے کلام میں ہیئتی سطح پر تو کوئی ندرت نہیں ملتی، لیکن خیال کی سطح پر اُن کے ہاں وہ وہ ندرتیں اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والی محزوف حالتیں (Emotional = Darkness) موجود ہیں جو کہیں کہیں میر کے پلّے کی ہیں، احمد جاوید صاحب نے اپنے وڈیو لیکچرز میں کچھ شعروں کی جانب اشارہ کیا ہے، مثلاً: ''بیٹھ دوکانِ چشم پر کئی دِن / اشک میرا ہوا تری والا''، اب اس شعر میں ''دوکانِ چشم'' کی ترکیب اتنی نادر، برمحل اور بدیع ہے کہ باید و شاید، آنکھ کے لیے دوکان (دو کی مناسبت دو آنکھوں سے ظاہر ہے)، دوکان کا تعلق خریداری سے ہے، یہاں ہمیں 'چشمِ خریدار' جیسی اصطلاحات یاد آتی ہیں، جن کی تشکیل میں ہو نہ ہو،

شعوری یا لاشعوری طور پر سراج کے لسانی کارنامے کو ضرور دخل ہے۔ اس ذیل کے کچھ شعر دیکھیں:

مگر یہ ذوق کہ سی پارہ گُل کا حفظ کریں کیے ہیں قطرہء شبنم سے بلبلوں نے وضو

یہ مضمون اپنی جمالیات کو ایک طرف رکھنے کے باوصف خود اتنا جاندار اور توانا تو ہوا کہ بیسویں صدی میں اقبال نے قریب دو صدیوں بعد اسی کے تسلسل میں 'ابلیس کی مجلسِ شوریٰ' میں ابلیس کی زبانی کہلوایا:

'خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ
کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو'

ہے مری چشم کے صدف میں سراج قطرہء اشک، دانہء گوہر
وقت ہے اَب نمازِ مغرب کا مکھ چندَر، لب شفق، ہے گیسو شام

اکیلا آخری شعر ہی سراج کی عظمت ثابت کے لیے کافی ہے؛ چاند، شفق اور شام تینوں نمازِ مغرب کے اوقات کے لوازمات ہیں، محبوب کی ذات میں یہ سب چیزیں یوں مجتمع ہوگئی ہیں کہ گویا نمازِ مغرب کے سبھی لوازمات و اوقات یک مشت ہاتھ لگ گئے ہیں، مغرب کی نماز کو فنا کا استعارہ بھی مانا جاتا ہے، یوں دیکھیں تو مطلب ہوا کہ اتنی بڑی خوش بختی ہاتھ آئی ہے تو بس یہ زندگی کا اختتام ہے کیوں کہ اس سے بڑھ کر زندگی سے کس مہربانی کی توقع ہوسکتی ہے، پھر یہ بھی ہے کہ یہ مضمون رسمیاتی لب و لہجے کے باوجود رسمیاتی نہیں بل کہ بالکل نئی نوعیت کا ہے، سراج کی بڑائی یہ ہے کہ اس نے متذکرہ بالا آخری شعر میں تمام لوازماتِ مضمون کی ملازمت دِکھائی ہے اور محزوف حالت یعنی Emotional Darkness کے ذریعے اس کے دریائے معنی کے پاٹ کو بے کراں بنا دیا ہے،؛ لوازمات کی ممکنہ ملازمت سے معنی تک رسائی کے سلسلے میں ہمارے دَور کے شاعر جناب اشرف آصف کا شعر دیکھیں:

دیکھیے اب کہ مشیت کیا کرے آگ بھی ایمان بھی موجود ہے!

آگ اور ایمان میں رعایت تو موجود ہے لیکن اس رعایت سے امکانات کون کون سی جہت پر متشکل ہو سکتے ہیں، یہ وہ 'خالی وقفے' [Emotional Darkness] ہیں جو معنوی حوالے سے قاری کے 'دردِ سر' کے متقاضی ہوتے ہیں۔ جدید اور مابعد جدید نظم کی شعریات میں اِن خالی وقفوں کی بہت اہمیت ہے؛ اس فرق کے ساتھ کہ کلاسیکی شاعری میں اِن وقفوں کی کارگزاری زیادہ تر علمِ بیان و بدیع (یعنی تشبیہ، استعارہ اور تلمیح وغیرہ) کے دائرے میں رہتی ہے جب کہ جدید و مابعد جدید نظم میں اس کا دائرہ علامت کی نت نئی صورتوں سے تشکیل پاتا ہے؛ لیکن اِن جدید علامتوں کے خالی وقفوں کی گرہ کشائی بھی اپنے انسلاکات کو گرفت میں لے سکنے کے پیچیدہ اور بسا اوقات مبہم عمل ہی پر مشتمل ہوتی ہے۔

سراج کو 'مغرب کی نماز' کا متذکرہ مضمون اتنا پسند ہے کہ اس نے ایک اور جگہ بھی اسے باندھا ہے:

فرض ہے مجھ کو شبِ زلف میں مغرب کی نماز اس شہابی لبِ مے گوں کی شفق باقی ہے

اتنے سہل لہجے میں کثیر مطالب رکھنا اور وہ بھی آج سے تین صدیوں پہلے کی صرف چھ سات سالہ شعری

مسافت میں! اسے اور کیا کہا جا سکتا ہے، کم از کم اس کلام میں وہ سحر و معجزہ ضرور شامل ہیں، جن کو لورکا نے اپنی تھیوری کے لیے ضروری گردانا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم اس بے مثل شاعر کے کلیات کو طاقِ نسیاں سے اُٹھا کر طاقِ مطالعہ پر رکھیں؛ میں نے کوشش کی ہے کہ اس مختصر مضمون میں شعروں کی بھرمار کم سے کم ہو اور کسی طرح خود کو اور مجھ ایسے دوسرے اُردو کے طالب علموں کو تشویق و تحریک دلائی جائے کہ ہم خود اپنے عظیم تاریخی ورثے کو یوں از سرِ نو دریافت کریں کہ اسے اپنے زمانے کی ضرورتوں اور ذہنیتوں سے ہم آہنگ کر کے Reclaim کر سکیں، بہ قولِ بیدل:

از رَگِ گُل می تواں فہمید مضمونِ بہار فیضِ معنی ہائے ماتحریر روشن می کنَد

حوالہ جات:

۱۔ Wells, Andrea, *"Untranslatable Words: Duende"*, Posted Dec 1st, 2005, Link: "translorial.com/category/translation/Spanish/"

۲۔ احمد جاوید، سراج اورنگ آبادی: اُردو کی شعری نشست ۲، (لاہور: ویڈیو لیکچر، پوسٹڈ ۲۰۱۵ء، لنک: یوٹیوب)

۳۔ ڈِلگیڈو، ایم ماریا، *"Fedrico Garcia Lorca"*، (لندن: روٹلیج، ۲۰۰۸ء)، ص: ۱۴۰

۴۔ ماؤرر، کرسٹوفر، *"In Search of Duende"*، (نیویارک: نیوڈائریکشنز، ۱۹۹۸ء)، ص: ۵

۵۔ بونالڈیو، فیڈریکو، *"Theory and Play of Duende"*، مشمولہ *"A Companion to Fedrico Garcia Lorca"*، (نیویارک: پینتھن بکس، ۲۰۰۷ء)، ص: ۱۰۲

۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادبِ اُردو، (لاہور: مجلس ترقی ادب، طبعِ ششم، ۲۰۰۷ء)، ص: ۵۶۶۔۵۸۲

۷۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر، فلیپ نگار، انتخابِ کلیاتِ آتش، مرتبہ: احمد جاوید، (لاہور: الحمرا پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)

۸۔ احمد جاوید، سراج اورنگ آبادی: اُردو کی شعری نشست ۲

۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادبِ اُردو، ص: ۵۷۰

۱۰۔ پولٹ، آر، *"Heidegger: An Introduction"*، (لندن: روٹلیج، ۱۹۹۵ء)، ص: ۴۰

۱۱۔ بارکر، گولڈ سٹائن، *"Theological Foundation of Kepler's Astronomy"*، (لندن: ڈووَر پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ص: ۹۹

۱۲۔ بونالڈیو، فیڈریکو، *"Theory and Play of Duende"*، مشمولہ *"A Companion to Fedrico Garcia Lorca"*، ص: ۱۲۰

۱۳۔ ایضاً، ص: ۱۲۴

نوٹ: اس مضمون مین شامل سراج کے سب اشعار ''کلیاتِ سراج، مرتبہ: پروفیسر عبدالقادری سروَری (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، طبعِ اوّل ۱۹۸۲ء)'' سے لیے گئے ہیں، میں نے عمداً اِن اشعار کے متن میں ''کوں'' کو جدید متن ''کو'' اور ''سوں'' کو ''سو'' سے بدل دیا گیا ہے؛ ایسا کرنے کا مقصد محض سراج اور آج کے قاری کے درمیان معمولی لسانی اجنبیت کو کم کرنا ہے۔

مآخذ:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادبِ اُردو، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبعِ ششم، ۲۰۰۷ء۔

۲۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر، فلیپ نگار، انتخابِ کلیاتِ آتش، مرتبہ: احمد جاوید، لاہور: الحمرا پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

☆☆☆