AL-MISBAH
RESEARCH JOURNAL
Recognized in "Y" Category Journal by HEC
ISSN (Online): 2790-8828. ISSN (Print): 2790-881X.
Volume IV, Issue III
Homepage: https://reinci.com/ojs3308/index.php/almisbah/index
Category Y
Link:https://hjrs.hec.gov.pk/index.php?r=site%2Fresult&id=1089437#journal_result

Article: اختر عثمان کی نظم "ملہار" کا اسلوبیاتی مطالعہ

Authors & Affiliations:

[1] **Itrat Batool**
Instructor, Department of Urdu, Rawalpindi Campus, VUP.
[2] **Rizwana Bibi**
Ph.D Scholar (Urdu), SUIT, Peshawar.

Email Add:
[1] itrat.batool@vu.edu.pk
[2] rizwanaphd839@gmail.com

ORCID ID:

Published: 2024-07-18
Article DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.13923209
Citation: Itrat Batool, and Rizwana Bibi. 2024. "اختر عثمان کی نظم 'ملہار' کا اسلوبیاتی مطالعہ: A STUDY OF STYLISTICS IN AKHTAR USMAN'S POEM 'MALHAAR'". AL MISBAH RESEARCH JOURNAL 4 (03):39-49. https://reinci.com/ojs3308/index.php/almisbah/article/view/279.

Copyright's info: Copyright (c) 2023 AL MISBAH RESEARCH JOURNAL

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Published by Institute of Culture and Ideology, Islamabad.
+92-313-305-2561, +92-300-030-9933
www.almisbah.info

AL-MISBAH RESEARCH JOURNAL
Vol.4, No.3, Sep-2024
Page no: 39-49

اختر عثمان کی نظم "ملہار" کا اسلوبیاتی مطالعہ

A STUDY OF STYLISTICS IN AKHTAR USMAN'S POEM "MALHAAR"

*Itrat Batool
**Rizwana Bibi

ABSTRACT

Akhtar Usman is a renowned name of modern Urdu poem. He is a representative of classical traditions and also a guardian and bearer of new style. He is aware of the art of protecting himself from the flaws and shortcomings of the modern style because of his study about classical traditions of poetry. Due to deep insight of classic, Akhtar's intellectual structure is energetic and stable. He successfully saves the ground from the process of poetry destruction in the name of innovation. Even if he composes a poem on a traditional topic, he maintains innovation and presents it in such a way that traditionalism does not overwhelm the subtlety of the poem. "Malhaar" is a traditional topic of Urdu and Hindi poetry. The tendency to create poems on the themes of ragas and raginis, combining the imaginative system of poems and songs with the visual perception of ragas is observed in Akhtar's poetry that shows his musicology. Poetry and music are quite similar to each other in terms of their artistic compositional elements. Akhtar presents music in poetry in a unique style that is a combination of tradition and modernity. His poem under the title of "Malhaar" is an example of such poetry. This article is based on the stylistics used in "Malhaar". The article compresses the tone of the poem, its lyrics and comprehension under the consequences of stylistics.

Keywords: Akhtar Usman, modern Urdu poem, classical tradition, innovation, Malhaar, ragas, raginis, musicology, compositional elements, stylistics.

زبان ادیب کا ذریعہ اظہار ہوتی ہے۔ زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ زبان کے مخصوص استعمال سے کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اسلوب کا مطالعہ اور تجزیہ اسلوبیات کہلاتا ہے جسے 'اسلوبیاتی تنقید' بھی کہتے ہیں۔ اسلوبیات کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے۔ اسلوبیاتی طریقہ کار معروضی، توضیحی، تجزیاتی اور غیر تاثراتی ہوتا ہے۔ معاشرتی تعامل کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ اسی طرح جب کوئی شاعر شعر یا نظم کہتا ہے یا کوئی نثر نگار افسانہ یا ناول لکھتا ہے تو اسے زبان ہی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان کے استعمال کے بغیر کوئی بھی ادبی تخلیق معرضِ وجود میں نہیں آسکتی۔ ادبی زبان کے خصائص کو سمجھ لینے کے بعد ہی ادب سے بطریقِ احسن لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ ان خصائص کی بنا پر ہی ایک ادیب کا اسلوب متعین ہوتا ہے۔ ادبی زبان علامتی ہوتی ہے۔ اس میں لفظی و معنوی صنعتوں اور بدیع و بیان (تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر تراشی وغیرہ) سے کام لیا جاتا ہے۔ نیز اشاروں اور کنایوں میں بات کی جاتی ہے اور اکثر الفاظ کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے۔ اس میں اظہار بھی براہِ راست نہیں ہوتا، بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ یہ زبان تاثرِ الفاظ و تراکیب سے بھی بھرپور ہوتی ہے۔ نیز اس میں جذبے کی بھی

* Instructor, Department of Urdu, Rawalpindi Campus, VUP.
** Ph.D Scholar (Urdu), SUIT, Peshawar.

کار فرمائی ہوتی ہے۔ ادبی زبان کا بنیادی مقصد ترسیلی و ابلاغی سے زیادہ اظہاری اور جمالیاتی ہوتا ہے۔ فن پارے کی جمالیات کی بابت عابد علی عابد سے منقول ہے:

> "آرٹ کے اقدار پرکھنے کے لیے فلسفے کی ایک نئی شاخ قریب قریب معراج تک پہنچی ہوئی دکھائی دیتی ہے جسے جمالیات کہتے ہیں۔ لغت فلسفہ میں مندرج ہے کہ اصلاً جمالیات فلسفے کی وہ شاخ تھی جو حسن یا اشیائے حسین سے متعلق تھی اور جس کا منصب یہ تھا کہ فنونِ لطیفہ کے پرکھنے میں ان اقدار کی نشاندہی کرے جنہیں کسوٹی بنایا جا سکتا ہے، مذاقِ سلیم سے بحث کرے۔"(۱)

اس تناظر میں دیکھا جائے تو جمالیات اور حسن کا باہمی تعلق سامنے آتا ہے۔ ادب میں جمالیات کی بات کریں تو مراد ادبی حسن ہے، یا حسین شے سے مراد حسین ادب پارہ ہے۔ بعض ناقدین جمالیات کو صرف ظاہری پیکر سے جب کہ بعض اسے ظاہری و باطنی ہر دو قسم کی صفات سے تعبیر کرتے ہیں۔ ادب پارے کی ظاہری صورت ظاہری پیکر ہے تو معنویت باطنی خصوصیت ہے۔ دوسری قسم کے ناقدین کے خیالات کی توضیح ظہیر کاشمیری کے اس شعر سے بخوبی ہو سکتی ہے:

سیرت نہ ہو تو عارض و رخسار سب غلط
خوشبو اڑی تو پھول فقط رنگ رہ گیا

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ پھول کے وجود میں خوشبو کے ساتھ رنگ بھی اہم لازمہ ہے۔ اس اعتبار سے ادب پارے میں نہ تو لفظ اور نہ ہی معنی کی تنقیص، تخفیف یا تخریج قابل قبول ہے بلکہ ہر دو کا توازن ضروری ہے۔ اس بابت کروچے کا کہنا ہے:

> "جمالیاتی تجربے میں معانی و صورت یا مواد و ہیئت اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ ان کی تقسیم ناممکن ہے۔"(۲)

ساتھ ہی کروچے کا یہ بھی کہنا ہے کہ حسن مکمل اظہار ذات کا نام ہے۔(۳) لیکن بوجوہ اکثر مکمل اظہارِ ذات نہیں ہو پاتا تو خود بخود فن پارے میں ایک کمی سی در آنے کا امکان باقی رہ جاتا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث کو ابنِ رشیق بخوبی سمیٹتے ہیں:

> "اکثر کی رائے یہ ہے کہ شاعری میں الفاظ و صناعتِ الفاظ کو معانی پر ترجیح ہے۔ دلیل یہ کہ معانی کے لحاظ سے عالم و عامی سب برابر ہیں۔ خیال سب کے پاس موجود ہوتے ہیں۔ جو چیز ان کو شعریت کا جامہ پہناتی ہے، وہ الفاظ کی جودت، بیان کی سلاست، متانت ترکیب و تالیف کی خوبی ہے اور یہ تمام باتیں تعلق رکھتی ہیں الفاظ اور صناعتِ لفظی سے۔"(۴)

ادبی زبان میں اکثر تراش و خراش، توڑ پھوڑ اور ایجاد و اختراع سے بھی کام لیا جاتا ہے جس سے زبان میں انفرادیت اور خلاقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کی بے حد اہمیت ہے۔ ہر شاعر یا ادیب زبان کا استعمال اپنے اپنے طور پر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر یا ادیب کا اسلوب بھی مختلف ہوتا ہے۔ اسلوب کے انہی امتیازی خصائص کی وجہ سے ایک ادیب کو فوراً پہچان لیا جاتا ہے۔ کسی ادیب کے اسلوبیاتی امتیازات اس ادیب کو انفرادیت بخشتے ہیں اور اسے دوسرے ادیبوں سے ممتاز بنا دیتے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن کے مطابق "ہر شخص کی اپنی طرز ہوتی ہے۔"(۵) یعنی اسلوب ہر شخص کا اپنا ہے اور اس کی پہچان اس کے اپنے اسلوب سے ہی ہے۔ اس بابت گائی این یوکاک کا بیان ملاحظہ ہو:

"جب اسلوب کی مکمل تشکیل ہو جاتی ہے، تب وہ مصنف کی شخصیت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ اور وہ آپ کو کھول کر دوسروں کے سامنے رکھ دیتا ہے۔ موضوع بھلے ہی آپ کو پسند نہ ہوں، لیکن اسلوب تو بس آپ ہی ہیں۔ (۶)"

اسی اسلوب کی بنا پر اردو ادب میں ایسے ایسے شعرا اور نثر نگار اپنی پہچان بنانے کامیاب ہوئے ہیں کہ ان کے فن پاروں کی دھوم دور دور تک ہے۔ شاعری میں میر و غالب سے لے کر فیض اور اقبال تک، میر اجی و راشد سے لے کر عہدِ جدید کے شعرا تک اسلوب کے متنوع رنگ بکھرے نظر آتے ہیں۔ موضوعات اور فن کے تغیر کے ساتھ ساتھ اسلوب کی رنگا رنگی بھی واضح ہے۔ اختر عثمان عصرِ حاضر کی اردو شاعری کا ایسا ہی ایک اہم نام ہیں جن کی پہچان ان کے منفرد اسلوب سے ہے۔

اختر عثمان کی تاریخِ پیدائش ۴ اپریل ۱۹۶۹ء ہے۔ وہ راول پنڈی میں رہائش پذیر ہیں۔ ان کی ذات کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ بیک وقت کئی زبانوں پر عبور رکھتے ہیں اور ان کی یہ خاصیت ان کے کلام میں بھی نظر آتی ہے۔ انہوں نے اردو، فارسی، پنجابی اور ہندی زبان کو خاص طور پر اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ان کی تصانیف میں "اپنی اپنی صلیب"، "قلمرو"، "ہم کلام"، "کچھ بچا لائے ہیں"، "ابد تاب"، "ستارہ ساز" کے نام سے اردو شعری مجموعے منظرِ عام پر آ چکے ہیں۔ "تراش خراش" تنقید پر مبنی کتاب ہے۔ فارسی غزلیات کا مجموعہ "صد پارہ" کے نام سے ہے۔ اردو کی پچاس کلاسیکی غزلوں کا منظوم فارسی ترجمہ "چنیدہ" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ "اشک آباد" کے نام سے مرثیوں کا مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ ہندی بھجن پر مشتمل کتاب "بھجن رس" کے نام سے شائع ہوئی ہے۔ میر کے فارسی کلام کو "دیوانِ میر فارسی" کے نام سے مرتب کر چکے ہیں۔ عمر خیام کی رباعیات کا منظوم اردو ترجمہ "زبان شیشہ" کے نام سے شائع ہوا ہے۔ متفرق زبانوں کی شاعری کا منظوم اردو ترجمہ "علمی ادب" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ کتب کی اس کثیر تعداد اور تنوع سے ان کی ادبی شخصیت کا اندازہ بخوبی ہوتا ہے۔

اردو نظم کے حوالے سے اختر عثمان کا منفرد و جداگانہ اسلوب ہی ان کی پہچان ہے۔ انہوں نے نظم میں صرف جدت کو نہیں بلکہ روایت کو بھی زندہ رکھا ہے۔ وہ اقدار پرستی کے باوجود اپنی نظم کے لئے نئے افق تراشتے ہیں۔ اختر عثمان کے فن کی جدت اور اختراع کسی نظریے کے تابع معلوم نہیں ہوتی۔ ان کی شاعری محض ان کی ذات کا نہیں بلکہ کائنات کا اظہار ہے۔ انہوں نے نظم میں شعریت اور موسیقی پر مبنی ایک خاص اسلوب اپنایا ہے۔ لفظوں کے مکرر استعمال سے ان کی نظموں میں نغمگی کا عنصر بدرجہ اتم معلوم ہوتا ہے۔ ہر لفظ معنویت سے بھرپور نظر آتا ہے۔ اس امر کا اندازہ ان کی نظموں کے مطالعہ سے ہی ہوتا ہے۔ ذیل میں ان کی نظم "ملہار" مشمولہ "ستارہ ساز" کا اسلوبیاتی جائزہ پیش ہے:

"ملہار"

بدرا من سُلگائے (الف)
بِجری گر گر کھائے نین کو کرشنا ہوئے دور (ب)
پھر پھر دیکھوں کون دِشا میں ہے اکھین کا نور (ب)
کڑوا پریت کا بُور (ب)
آشا دیپ جلائے (الف)
بدرا من سلگائے (الف)
راون کی بِس بُری ہے سیتا! کالی لوبھ لکیر (ج)
اگَن برہ میں راکھ ہوئے رانجھے اور کبیر (ج)

جل گئے پیر فقیر (ج)

کیا نیائے، کیا انیائے (الف)

بدرا من سلگائے (الف)

پریتم دوارے جوگ کا چوگا، پنچھی آن براج (د)

کاہے کاج کے کارن اڑنا، پنکھ پسارت آج (د)

ورشا برست چھاج (د)

رادھا! کرشنا آئے (الف)

بدرا من سلگائے (الف) (۷)

نظم "ملہار" بحر متقارب میں لکھی گئی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ آزاد نظم کی ذیل میں آتی ہے تاہم پوری نظم کو دیکھیں تو قوافی کا التزام بھی نظر آتا ہے۔ قوافی کا نقشہ یوں ہے:

الف ب ب الف الف ج ج ج الف الف د د الف الف

یوں "ملہار" کو نیم پابند نظم بھی کہا جا سکتا ہے۔ نظم کے عنوان "ملہار" کے تناظر میں دیکھا جائے تو اس لفظ سے مراد برسات کے دنوں میں گایا جانے والا ایک راگ ہے۔ ڈاکٹر مجیب ظفر انوار حمیدی کے مطابق:

> "ملہار ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں ایک پرانا راگ ہے۔ چاروں طرف طوفان کی بارش سے منسلک ہوتا ہے۔۔۔ فن موسیقی کے ماہرین کے مطابق راگا مالہر (ملہار) بہت طاقتور ہے کہ جب گہرا ہو تو بارش میں اضافہ ہو سکتا ہے۔"(۸)

ملہار دراصل راگ "میگھ" کا ذیلی راگ ہے۔ میگھ برکھارت میں گایا جانے والا راگ ہے۔(۹) اس نسبت سے ملہار سے مراد وہ گیت ہے جو برسات میں گایا جاتا ہے۔ گیت ہندی زبان کا لفظ ہے اور اس کا مطلب ہی راگ ہے۔ اسے سب سے قدیم صنفِ سخن گردانا جاتا ہے۔ ہندی میں اس صنف کو مرد سے اظہارِ محبت کے لیے مخصوص سمجھا جاتا رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> "گیت اس وقت جنم لیتا ہے جب عورت کا دل محبت کے بیج کو قبول کر لیتا ہے۔"(۱۰)

اردو میں گیت نگاری کو امیر خسرو کی بدولت خوب فروغ ملا۔ انہوں نے بے شمار راگ راگنیاں وضع کیں۔ امیر خسرو کے بعد گیت نگاری میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا نام نمایاں ہے۔ دکنی دور میں گیت نگاری میں دلچسپی لینے والے شعرا میں قلی قطب شاہ، ملا وجہی، ابراہیم عادل شاہ، عبداللہ قطب شاہ اور علی عادل شاہ ثانی کے نام نمایاں ہیں۔ شمالی ہند میں میر، انشا، مصحفی، جرأت اور نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی گیت کے نقوش ملتے ہیں۔ عظمت اللہ خان، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، میراجی، صوفی تبسم نے اردو گیت کی روایت میں خاطر خواہ اضافہ کیا۔ گیت نگاری کے لیے کوئی ہیئت مخصوص نہیں بلکہ اس کی بنت سروں پر کی جاتی ہے۔ بقول میراجی:

> "سب سے پہلے آواز بنی، آواز کے اتار چڑھاؤ سے سُر بنے، سُروں کے سنجوگ سے بول نے جنم لیا اور پھر راگ ڈوری میں بندھ کر بول گیت بن گئے۔"(۱۱)

اختر عثمان کی نظم "ملہار" بھی دراصل ایسا ہی ایک گیت ہے اور اس گیت کا پہلا مصرع ہی ٹیپ کا مصرع ہے۔ کل تین بند ہیں۔ ہر بند میں دو کامل مصرعے اور دو نصف مصرعے ہیں۔ پہلا نصف مصرع کامل مصرعوں سے مقفیٰ جبکہ دوسرا نصف مصرع ٹیپ کے مصرعے سے مقفیٰ ہے۔ وضاحت کے لیے پہلا بند ملاحظہ ہو:

بدرا من سُلگائے (الف)
بجری گر گر کھائے نین کو کرشنا ہوئے دور (ب)
پھر پھر دیکھوں کون دِشا میں ہے اکھین کا نور (ب)
کڑوا پریت کا بُور (ب)
آشا دیپ جلائے (الف)
بدرا من سلگائے (الف)

گیت کے سُروں کے ساتھ ساتھ موضوع پر غور کرنے سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہ نظم واقعتاً وہی ملہار ہے جس کا تذکرہ ہندی موسیقی کے باب میں ملتا ہے۔ اس نظم میں ملہار کی روایت کے عین مطابق برسات کا کامل بیان ملتا ہے۔ لفظیات پر غور کریں تو ہندی زبان کے الفاظ اس نظم کے "ملہار" ہونے کی گواہی دیتے ہیں۔ رفیع الدین ہاشمی گیت کی ذیل میں لکھتے ہیں:

> "اردو گیت کی بنیاد ہندی گیت پر ہے۔ لہٰذا اس کی فارم اور زبان و بیان پر ہندی گیتوں کا گہرا اثر ہے۔ اردو گیت میں بھی ہندی کے الفاظ، خالص ہندوستانی تلمیحات اور مقامی موسموں، درختوں اور پھلوں وغیرہ کے نام بکثرت استعمال ہوتے ہیں۔ گیت کا لہجہ نسائی اور دھیما اور الفاظ نرم اور سبک ہوتے ہیں۔ گیت کا مجموعی مزاج نسوانی اور مقامی ہے۔ گیت کی کوئی خاص ہیئت مقرر نہیں۔"(۱۲)

اختر عثمان کی ملہار کی لفظیات بھی ہندی زبان سے مستعار ہیں۔ اگرچہ اردو ادب کے حامی و علما اردو زبان میں ہندی کی آمیزش کو پسند نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ اس طرح اردو زبان اور ہندی زبان کے اسالیب کے انضمام کا امکان پیدا ہوتا ہے جس کے نتیجے میں اردو ادب کے سرمائے کو ہندی زبان کے ماتحت قرار دے کر اردو کی انفرادیت ختم کی جا سکتی ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق، ڈاکٹر زور، قاضی عبدالودود، رشید حسن خان اور مسعود حسین خان جیسے محبانِ اردو اس بات کی تائید کرتے ہیں کہ اردو اور ہندی کا اسلوب الگ ہے اور یہ کہ اردو کی حیثیت منفرد ہے۔ لیکن ان تمام خیالات کے پس منظر میں ہندو قوم کا وہ تعصب ہے جس کا اظہار اردو ہندی تنازعہ کی ذیل میں شروع ہوا اور اس تعصب نے اردو سے محبت کرنے والوں کے اذہان میں گھر کر لیا۔ چونکہ ادیب لفظیات یا خیالات مستعار لینے میں آزاد ہے اس لیے اس پر یہ پابندی عائد نہیں کی جا سکتی کہ وہ کسی مخصوص زبان کے الفاظ برتے اور کسی کے نہ برتے۔ البتہ غیر زبانوں کے الفاظ برتتے ہوئے ادیب پر کچھ ضوابط کی پابندی عائد ہوتی ہے اور یہ الفاظ جس زبان میں شامل کیے جاتے ہیں انہیں اسی زبان کے مطابق برتنا ضروری ہے۔ اس ضمن میں مولانا سید سلیمان ندوی لکھتے ہیں:

> "لفظ خواہ کسی قوم و ملک کے ہوں، مگر جب وہ دوسری قوم اور ملک کی زبان میں چلے جاتے ہیں، تو ان کی مثال ان لوگوں کی سی ہے جو پیدا کہیں ہوئے ہوں، لیکن جب کسی دوسرے ملک کی رعایا بن جاتے ہیں تو اس دوسرے ملک کے قاعدے اور قانون ان پر چلا کرتے ہیں۔ اس وقت یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ان کی پیدائش کہاں کی ہے، اور یہ پہلے کس کی رعایا تھے۔"(۱۳)

اس حوالے کی رو سے دیکھیں تو اختر عثمان نے ہندی لفظیات کے اردو میں استعمال کے دوران ان ضابطوں سے انحراف نہیں کیا۔ الفاظ کے ساتھ کردار بھی ہندی تہذیب سے لیے گئے ہیں لیکن ان کرداروں کی حیثیت اساطیری و عالم گیری ہے سو ان کو صرف جغرافیائی تعصب کی بھینٹ نہیں چڑھایا جا سکتا۔ رادھا ملہار کا مرکزی کردار ہے جو کرشنا کی منتظر ہے تاہم کامل نظم فہمی کے بعد ہی یہ کردار واضح ہو کر سامنے آتے ہیں۔ یہ علامتی کردار ہیں جو عاشق و محبوب کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ راون اور سیتا کے کردار بھی سامنے لائے گئے ہیں۔ ٹیپ کے مصرعے میں "بدرا" اور "من" کے الفاظ ہی ملہار کی صداقت کو کافی ہیں۔ نظم کے ہندی الفاظ کے معانی درج ذیل ہیں:

بدرا	بادل
بجری	ننھے اولوں کی پھوار
کرشنا	دیوتا، سیتا کا عاشق
دشا	سمت، جانب
اکھین	آنکھیں
پریت	محبت، عشق، پیار
بور	پھل
آشا	تمنا، امید، آرزو
دیپ	دیا، چراغ
راون	لنکا کا ظالم راجا، سیتا کا اغوا کار
بِس	فساد، جھگڑا
سیتا	ہندی راجا رام کی بیوی
لوبھ	خواہش، لالچ
اگن	آگ
برہ	ہجر، فراق
نیائے	انصاف
پریتم	محبوب
دوارے	وجہ، سبب
جوگ	فقیری
چوگا	خوراک
براج	لکڑی کا گنبد
کاج	مردے کی روٹی کرنا
پسارت	پسارنا
ورشا	برسات

برست　　برسنا

رادھا　　کرشن کی محبوبہ

شاعر نے صرف یہی نہیں کہ ہندی الفاظ کے استعمال سے نظم کو ایک ایسا ظاہری چولا پہنایا ہے جو سماعت کو خوش کن لگے یا پڑھنے میں بھلا محسوس ہو بلکہ نظم کے ایک ایک لفظ کے پیچھے پوری کہانی نظر آتی ہے۔ پہلا بند مع ٹیپ کا مصرعہ ملاحظہ ہو:

بدرا من سلگائے
بجری گر گر کھائے نین کو کرشنا ہوئے دور
پھر پھر دیکھوں کون دشا میں ہے اکھین کا نور
کڑا و پریت کا بور
آشا دیپ جلائے
بدرا من سلگائے

بادل گھر گھر کر آتے ہیں لیکن ہجر زدگان کے لیے وجہِ تسکین کی بجائے جذبات افروختہ بن جاتے ہیں۔ ایک طرف بادل نے آگ لگا رکھی ہے تو دوسری طرف آسمان سے گرتی بجری ہجر زدوں کے من کو کھائے جا رہی ہے۔ یہاں ٹیپ کے مصرع اور دوسرے نصف مصرع میں مستعمل فن ملاحظہ ہو:

بدرا　　من　　سلگائے
بجری　　گر گر　　کھائے

پہلے اور دوسرے مصرع میں بدرا اور بجری ایک ہی قبیل کے الفاظ ہیں اور پھر ہجر و فراق کی کیفیات کے تناظر میں دونوں کی طبیعت میں ستم کا عنصر بھی موجود ہے، یہی ستم روائی دونوں مصرعوں میں بھی ملتی ہے۔ یہاں انتہائی کم الفاظ میں شاعر نے صنعت مراۃ النظیر کو اس خوبی سے برتا ہے کہ معنوی وسعت الفاظ کی نسبت کہیں زیادہ ہو جاتی ہے۔

"سلگائے" اور "کھائے" کے الفاظ سے ہجر کے ماروں کا حالِ زار خوب مترشح ہے۔ صنعتِ تکرار کی مد میں لفظ "گر" کا مکرر استعمال بھی معنوی استزاد کے لیے بہترین انتخابِ لفظ ہے۔ پھر ٹیپ کے مصرعے کا اگلے کامل مصرعے کے عین نصف اول کے ساتھ قافیہ کا التزام بھی ملتا ہے اور اگر اس کامل مصرعے کے نصف اول کو ٹیپ کے مصرعے کے ساتھ پڑھا جائے تو مکمل شعر کا گمان ہوتا ہے۔ کامل مصرعے کا نصف دوم نصف اول سے الگ بھی ہو جائے تب بھی نصف اول کا مدعا مکمل ہے۔ مذکورہ کامل مصرعے کے نصف دوم میں طبیعت پہ بادل اور بجری کی ستم ظریفی کی توجیہہ بیان کی گئی ہے۔

بجری گر گر کھائے نین کو کرشنا ہوئے دور

گویا اس ستم کی مستزاد حسیت کے پیچھے ہجر کی کیفیت ہے۔ "کرشنا" ہندو مت کے دیوتا کا نام ہے جو رادھا کا عاشق ہے۔ یہاں بطور علامت مستعمل ہے۔ محبوب کا روپ ہی کرشنا ہے، نظروں سے اوجھل ہوتا ہے تو کچھ لطف باقی نہیں رہتا۔ بادل من کو جلاتے ہیں اور بجری جان کھانے لگتی ہے۔ اگلا کامل مصرع ہے:

پھر پھر دیکھوں کون دشا میں ہے اکھین کا نور

یہاں بھی صنعت تکرار کو بخوبی برتا گیا ہے۔ "پھر پھر" کی ذیل میں رادھا کی تلاش کا سفر قاری پر بخوبی منکشف ہوتا ہے۔ نین سے کرشنا دور ہوئے تو گیا نین کی جوت جاتی رہی۔ رادھا پھر پھر اس جوت کی تلاش میں ہے۔ کہیں کسی دشا سے شاید اس کی آنکھیں منور ہو جائیں، کسی طرف دیکھنے سے شاید اس کی اکھیوں کی بجھن جل اٹھے۔ بند کے آخری دو نصف مصرعے ہیں:

کڑوا پریت کا بور

آشا دیپ جلائے

گویا رادھا پریت کی روایت سے آشنا ہے۔ خود بھی تجربہ کر چکی ہے۔ لیکن انسانی جسم میں جب تک سانس رہتی ہے تب تک آس رہتی ہے۔ رادھا کے من میں بھی امید کے دیے روشن ہیں جو اس کی ہجر زدہ بے بصارت آنکھوں کو بصیرت بخشتے ہیں۔ یہاں شاعر نے انتہائی کم لفظوں میں متنوع جذباتِ انسانی بیان کیے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ اگلا بند ملاحظہ ہو:

راون کی بِس بری ہے سیتا! کالی لو بھ لکیر

اگن برہ میں راکھ ہوئے ہیں رانجھے اور کبیر

جل گئے پیر فقیر

کیا نیائے کیا انیائے

بدرا من سلگائے

ایک روایت کے مطابق سیتا راجہ جنک کی بیٹی اور راجہ رام کی بیوی تھی۔ راجہ رام کے بھائی اس کی جگہ راج کرنا چاہتے تھے چنانچہ راجہ رام چودہ سالوں کے لیے باپ کا اشارہ پا کر بن باس ہو چلا، سیتا بھی ہمراہ تھی۔ دورانِ سفر جنگل اور پہاڑوں پر قیام رہا۔ ایک پہاڑی مقام "کنجرا" پر قیام کی نوبت آئی جہاں مردم خوار راکھشش رہتے تھے۔ ایک راکھشنی جس کا نام سروپ نکھا تھا اور وہ راجہ راون کی بہن تھی، راجہ رام پر فریفتہ ہو گئی۔ راجہ رام اس پر ملتفت نہ ہوا۔ انتقاماً اس کے بھائی راون نے موقع پا کر سیتا کو اٹھا لیا۔ راجہ رام اور راون کی جنگ و جدل میں چودہ سال بیت گئے، فتح راجہ رام کی ہوئی اور وہ بن باس کاٹ کر سیتا کو راون سے چھڑوا کر ہمراہ لیے وطن واپس آیا۔ راون کے پاس رہتے ہوئے سیتا کے ارتکابِ جماع کی تصدیق یا تردید کے لیے اگنی پرکشا کی رسم کے مطابق سیتا کو دہکتے ہوئے کوئلوں پر چلایا گیا۔ بمطابق اعتقاد اگر مشتبہ عورت صحیح سلامت یہ سفر طے کر لیتی تو بے گناہ سمجھی جاتی تھی اور اس آزمائش میں ناکام ہو جاتی تو یہ اس کے گناہ گار ہونے کی نشانی تھی۔ سیتا اس آزمائش میں کامیاب ٹھہری۔ حاملہ ہوئی تو لوگوں نے راون کے حوالے سے ایک بار پھر کردار کشی شروع کر دی یہاں تک کے راجہ رام سیتا کو محل سے دور ایک فقیر بالمیک کی منڈھی چھوڑ آیا۔ سیتا نے دو لڑکوں کو جنم دیا اور بارہ برس اس منڈھی میں گزارے یہاں تک کہ اسی فقیری مل گئی۔ اس نے اسی فقیری میں تن تنہا ان لڑکوں کی پرورش کی کہ ایک دن یہ لڑکے ایک مجلس میں بالمیک کے ساتھ اجودھیا گئے۔ لڑکوں کے تن سے مفلسی لیکن وضع قطع و نشست و برخواست سے امارت ٹپکتی تھی۔ آخر ان کا حسب نسب اہلِ مجلس پر کھل گیا۔ بالمیک نے اس مجلس میں ان لڑکوں کی ماں سیتا کی پاک دامن فطرت کی گواہی دی اور راجہ رام سے اسے گھر واپس لانے کی سفارش کی۔ لیکن اہلیانِ مجلس نے بالمیک کے کہے کی تائید کی بجائے نظریں جھکا لیں جس پر راجہ رام متامل ہونے لگا۔ اس پر بات پر بالمیک نے سیتا کے لیے ایک بار پھر اگنی پرکشا کی آزمائش تجویز کی۔ سیتا زمانے کے دیے آزار سہتے سہتے اور کچھ ضعیف العمری کی وجہ سے نہ صرف جسمانی طور پر نحیف و نزار ہو چکی تھی بلکہ اس آزمائش کی بابت سن کر اس کے جذبات بھی مختل ہو گئے۔ اب وہ خود میں اتنی طاقت نہ پاتی تھی کہ اس آزمائش کی بھٹی سے گزر سکے۔ وہ رنج کے مارے ایسی بے ہوش ہوئی کہ اسی عالم میں اس کی جان چلی گئی۔ راجہ رام کو سیتا کی اس حالت میں مفارقت کا اس قدر صدمہ ہوا کہ اس نے بھی خود کو دریا برد کر دیا۔

یہاں ایک مصرعے میں شاعر نے ہندی اساطیر کا ایک مکمل منظر پیش کیا ہے۔ راون کا فساد بھی سیتا کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا کیونکہ سیتا کی فطرت پاک ہے۔ سیتا بَری ہے۔ البتہ فقیر کی منڈھی پہ رہتے ہوئے اس کے من میں جو رام سے ملن کی خواہش پنپتی رہی اور اسے یہ تمنا رہی کہ اس کی بے گناہی پر اس کا خاوند یقین کر لے، اس کی یہ تمنا کسی مارِ سیاہ کی طرح اسے تڑپاتی ہی رہی۔ یہاں تک کہ تادمِ مرگ اسے رام کا وصل نصیب نہ ہوا اور رام بھی سیتا سے جدائی کا غم لے کر ہی دنیا سے فارق ہوا۔ شاعر نے "کالی لوبھ لکیر" کے الفاظ سے خواہش کو کالی لکیر سے تشبیہ دی ہے یعنی خواہش کا انت اندھیر ہے۔ اگلے مصرعہ میں رانجھے کی نسبت تلمیح مستعمل ہے۔ ہجر کی آگ میں رانجھے کی طرح کئی عاشق جل کر راکھ ہو گئے۔ ساتھ ہی کبیر کا مذکور ملتا ہے جو مشہور خدا پرست شاعر گزرا ہے۔ کبیر کے حوالے سے روایات ملتی ہیں کہ اس کی زندگی میں مجازی عشق کا گزر نہ تھا تاہم وہ عشقِ حقیقی میں منتہا کا مسافر تھا۔ وہ اسکندر لودھی کا معاصر تھا اور اس کی تعلیماتِ وحدانیت سے معاصر مذہبی پیشوا اس کے خلاف تھے۔ اس مخالفت کی بنا پر کبیر کو ختم کرنے کی کئی کوششیں کی گئیں جن میں ایک حربہ یہ بھی تھا کہ کبیر کو آگ میں ڈال دیا گیا لیکن مخالفین کو کامیابی نہ ہوئی۔ کبیر کی شاعری سے البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس طرح کے معجزات کا عام انسانوں کے لیے رونما ہونے کا قائل نہ تھا، یعنی یہ روایت مبنی بر حقیقت نہیں۔ کبیر کے اگن برہ میں جلنے سے شاعر کی مراد کبیر کی وہ تپسیا ہے جو اس نے خدا سے واصل ہونے کے لیے اور اس کا قرب پانے کے لیے کی۔ اگلے نصف مصرعہ "جل گئے پیر فقیر" میں شاعر نے تمام برگزیدہ عشاق کے عمومی مذکور کے ساتھ ساتھ ایک بار پھر سیتا کو بھی بالخصوص شامل کر لیا ہے۔ سیتا وہ فقیرنی تھی جو ہجر کا درد سہتے سہتے ختم ہو گئی۔ بند کا آخری نصف مصرعہ "کیا نیائے کیا انیائے" میں صنعتِ تضاد و استفہام کو ایک ساتھ بخوبی برتا گیا ہے۔ پھر دونوں "نیائے" اور "انیائے" میں تجنیس زائد بھی مستعمل ہے۔ سیتا اگنی پرکشا میں بے گناہ ثابت بھی ہو گئی تب بھی اس کے مقدر میں ہجر ہی لکھا تھا۔ ایسے میں نیائے اور انیائے میں کیا فرق باقی رہ جاتا ہے؟

تیسرا اور آخری بند ہے:

پریتم دوارے جوگ کا چوگا، پنچھی آن براج
کاہے کاج کے کارن اڑنا، پنکھ پسارت آج
ورشا برست چھاج
رادھا! کرشنا آئے
بدرا من سلگائے

پریتم یعنی رام کی وجہ سے سیتا نے فقیری کو ہی اپنا اوڑھنا بچھونا بنا لیا۔ اس کی ذات ایک بے در معبد کی مانند ہو کر رہ گئی جس کے گنبد پر پنچھی بسیرا کرنے لگے، اس کے فقر سے فیض پانے لگے۔ یہاں تک کہ پنچھی کاج چھوڑ پنکھ پسارے اسی در کے مقیم ہوئے۔ سیتا کی متبرک ذات پنچھیوں کو کافی ہو گئی۔ "کاج" کا لفظ کام کے ساتھ بطور مہمل مستعمل ہے اور یہاں اگر کاج کو کام کے تناظر دیکھا جائے تو سیتا کے در پہ آ کر پرندوں کی کام سے بے فکری اس بات کی غماز ہے کہ فقیرنی کا یہ در ان کی باقی تمام ضروریات کو ختم کر دیتا ہے۔ کاج کے معنی سوراخ کے بھی ہیں۔ اس تناظر میں دیکھیں تو گنبد پہ بیٹھے پرندے کسی روزن کے متلاشی معلوم نہیں ہوتے، گنبد عموماً بے در ہوتے ہیں اور یہ پرندے کسی کاج کی کھوج میں لگے بغیر وہیں پنکھ پسارے ہوئے ہیں۔ کاج کے معنی ضعیف العمر مردے کے مرگ کے کھانے کے بھی ہیں۔ اس تناظر میں دیکھیں تو سیتا ہی وہ ضعیف العمر ہے کہ جس نے یہ جوگ بھوگتے بھوگتے عمر گزار دی اور آخر اسی فقر میں جان دے دی۔ ایسے میں اس کے در پہ آئے پرندے اس کے مرنے پر بھی سیر شکم ہو سکتے ہیں اور انہیں فکرِ معاش میں اڑان بھرنے کی ضرورت نہیں سو وہ پنکھ پسارے حالتِ سکون میں ہیں۔ "پسارت" اور "برست" کے الفاظ دیکھیں تو یہاں شاعر نے اردو کے الفاظ کے ساتھ فارسی کا قاعدہ برت کے نئی لفظیات پیش کی ہیں۔ فارسی قواعد کی رو سے

جب کسی اسم کے ساتھ "ت" کا اضافہ ہوتا ہے تو اس سے صیغہ واحد حاضر کی ملکیت کا اظہار ہوتا ہے مثلاً "عمر" سے "عمرت" کا معنی ہے "تیری عمر" یا "دختر" سے "دخترت" کے معنی "تیری بیٹی" کے ہیں۔ فعل کے ساتھ فارسی قاعدے میں ایسا کوئی اضافہ نہیں کیا جاتا۔ شاعر نے اسم پر منطبق فارسی قاعدے کو اردو کے لفظ پہ برت کے ایک نئی معنوی سطح ہموار کی ہے۔ "کاہے کاج کے کارن اڑنا پنکھ پسارت آج" کامل مصرعے کو دیکھیں تو کوئی نادیدہ صدا پرندوں سے براج پہ پنکھ پسارنے کو کہہ رہی ہے۔ "ورشا برست چھاج" میں برسات سے چھاجوں برسنے کے لیے کہا جارہا ہے۔ یہی صدا اگلی سطر میں رادھا کو خوش خبری دیتی ہے: "رادھا! کرشنا آئے"۔۔ کرشنا اور رادھا کا ملن ہوا تو کرشنا کی آنکھوں کا نور لوٹ آیا۔ لیکن بدرا پھر بھی من سلگاتا ہے کیونکہ ورشا کے برسنے میں رادھا تو کرشنا سے واصل ہو جاتی ہے، سیتا کو لاحق ہجر ناتمام ہی رہتا ہے۔

درج بالا بحث میں لفظ "کاج" کے استعمال و معانی کے تناظر میں طارق سعید سے منقول ہے:

> "بامعنی اور معنی خیز میں خفیف سا فرق ہے۔ یعنی یہ کہ بامعنی لفظ کارآمد ہے لیکن ایک معنی رکھتا ہے جب کہ معنی خیز لفظ کار آمد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سے زیادہ معنی رکھتا ہے۔ اس سے مراد محض ذو معنویت نہیں ہے۔۔۔ بلکہ یہ کہ معنی خیز لفظ دو معنی ہوتے ہوئے بھی ایک سے زیادہ اہمیتیں رکھتا ہے اور یہ اہمیتیں ایسی نہیں ہوتیں کہ فرہنگ میں مل جائیں۔"(۱۴)

اس حوالے سے دیکھا جائے تو "کاج" کے استعمال کی اہمیتیں واقعی کسی فرہنگ سے نہیں مل سکتیں اور ثابت ہوتا ہے کہ اختر عثمان نے بامعنی نہیں بلکہ معنی خیز لفظ کا انتخاب کیا ہے۔ اختر عثمان نے اس نظم میں انتہائی کم الفاظ میں آفاقی کیفیات کو اساطیری تناظر میں بیان کیا ہے۔ خیال اور واقعات کی پیش کش مربوط ہے۔ الفاظ کی معنوی کائنات از حد وسیع ہے۔ صنائع کی بھرمار نہیں بلکہ بقدر ضرورت و بطریقِ احسن مستعمل ہیں۔ نظم میں لفظوں کے بر محل استعمال اور مناسبات سے جان پیدا کی گئی ہے نہ کہ فن برائے فن کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ گیت کی بنیادی شرائط کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ شاعر کے ہاں گیت گوئی کا شعور اسی ایک نظم کے مطالعہ سے بخوبی اجاگر ہوتا ہے۔ ملہار میں ایک ایسی روایت کی تجدید کی گئی ہے جس کا تعلق بظاہر مذہب (ہندومت) سے ہے لیکن جوہر عورت کے خمیر میں ہے۔ محبت، وفاشعاری، ستم خوردگی اور پھر ثابت قدمی ہر عورت کے خمیر میں شامل ہے اور یوں یہ جوہر رکھنے والی عورت سیتا ہے۔ نظم میں انتظار کی کیفیت کو بہت عمدگی سے بیان کیا گیا ہے۔ شاعر نے لفظ لفظ موتی پرو کر ملہار کی مالا پروئی ہے۔ اس عہد میں کہ جب گیت کی روایت پہلے سی نہیں رہی، اس قدر جاندار ملہار کی پیشکش لائقِ توصیف و تحسین ہے۔

حوالہ جات:

[۱] عابد، علی عابد، (لاہور: اسلوب، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء) ص: ۱۲

[۲] ایضاً، ص: ۱۳

[۳] ایضاً، ص ۱۲

[۴] ایضاً، ص: ۸۵

[۵] طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء) ص ۱۷۰

[۶] طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، ص ۱۷۳

[۷] اختر عثمان، ستارہ ساز (راولپنڈی: رومیل ہاؤس آف پبلی کیشنز، ۲۰۱۹ء) ص: ۱۰۳۔ ۱۰۴

[۸] مجیب ظفر انوار حمیدی، راگ اور راگنیاں 'موسیقی چند باتیں (اسلام آباد، ۱۹۹۶ء) ص: ۲

[9] مردان علی خان، غنچۂ راگ، طبع دوم (لکھنؤ: مطبع منشی نول کشور، ۱۸۹۶ء) ص:۳۴

[10] علی محمد خان، ڈاکٹر و اشفاق احمد ورک، اصنافِ نظم و نثر (لاہور: الفیصل ناشران، ۲۰۱۹ء) ص:۹۶

[11] علی محمد خان و اشفاق احمد، اصنافِ نظم و نثر، ص:۹۶

[12] رفیع الدین ہاشمی، اصنافِ ادب (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) ص:۷۲

[13] طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، ص:۹۹

[14] طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات، ص:۱۱۴