Presented by. Dr.Shahab Zafar Azmi,Associate Professor

Department of Urdu Patna University.Patna

Mob;8863968168 Email;drshahabzafar.azmi@gmail.com

سبق کے خدو خال

0 مقصد

1 تعارف

2 اردو غزل کا آغاز اور دکن

3 شمالی ہند میں غزل

4 اردو غزل کا عہد شباب

5 عہد جدید میں اردو غزل

6 جدید اردو غزل

7 غزل کا فن اور عناصر ترکیبی

الف ۔ بحر

ب ۔ قافیہ

ج ۔ ردیف

ذ ۔ موضوعات

8 غزل میں حُسن بیان کے ذرائع

الف ۔ تشبیہ

ب ۔ استعارہ

ج ۔ تجسیم و تشخص

د ۔ کفایہ

ہ ۔ مجاز مرسل

9 صنائع بدائع

الف ۔ تجنیسِ تام

ب ۔ صنعت اشتقاق

ج ۔ صنعت ایہام

د ۔ قول متناقض

ہ ۔ حذف و ایما

10 خلاصہ

11 مشق کے لئے سوالات

12 مزید مطالعہ کے لئے کتابیں

0 مقصد :

اُردو شاعری کی سب سے مقبول اور مشہور صنف ''غزل'' ہے، اس پر مختلف اعتراضات کے باوجود اس کا جادو لوگوں کے سر چڑھ کر بولتا رہا۔ اردو شاعری کے ذخیرے میں ۷۵ فیصد غزل ہی دکھائی دیتی ہے۔ اِس صنف کے بغیر اردو شاعری کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اِس لئے اُردو کے طلبہ کا اِس صنف سے بخوبی واقف ہونا ضروری ہے۔ اِس اکائی کا مقصد طلبہ کو غزل کے فن اور اس کی روایت سے مختصر طور پر

واقفیت بہم پہنچانا ہے۔

1 تعارف:

غزل کا ایک مفہوم یہ ہے کہ عورت سے ہم کلام ہونا یا عورت کے بارے میں گفتگو کرنا۔ غزل کا ایک دوسرا مفہوم بھی ہے۔ کسی ہرن کو شکاری کتّے گھیر لیتے ہیں تو اس کے حلق سے ایک عجیب سی نحیف آواز نکلتی ہے جس میں خوف زدگی اور حزن کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس آواز کو ''غزل الکلب'' کہتے ہیں۔

عشقیہ غزل میں شاعر کبھی اپنی محبوبہ/محبوب سے ہم کلام ہوتا اور کبھی صیغۂ غائب میں اس کا ذکر کرتا ہے۔ دونوں صورتوں میں محبوب کے حسن، اس کے خدوخال اور اداؤں کی تعریف وتوصیف ہوتی ہے یا معاملاتِ عشق کا بیان ہوتا ہے۔

2 آغاز اور دکن :

غزل کی صنف پہلے فارسی میں رائج ہوئی لیکن اس کا ماخذ عربی قصیدہ ہے۔ قصیدہ میں عشقیہ تشبیب کو غزل کہا جاتا تھا جس میں بالعموم محبوب کا سراپا بیان کیا جاتا اور اس کے حسن کی تعریف کی جاتی۔ ایرانی شعرا نے اس تشبیب کو قصیدے سے الگ کر کے ایک مستقل صنف ایجاد کی۔ نویں صدی عیسوی میں فارسی میں غزل گوئی کا آغاز ہوا۔ دسویں صدی کے نصف اول میں رودکی نے اس صنف کو فروغ دیا اور غزل کا دیوان مرتب کیا۔ رودکی کے بعد غزل مسلسل ترقی کرتی گئی اور اس کے موضوعات میں وسعت پیدا ہوئی۔ عشق مجازی کے ساتھ تصوف اور اخلاق کے مضامین غزل میں داخل ہوئے۔

اردو میں غزل گوئی کی ابتدا امیر خسرو سے ہوئی لیکن دکنی شاعروں نے اس صنف کو پروان چڑھایا۔ دکن میں ہندی عروض کی جگہ فارسی عروض نے لے لی اور راگ راگنیوں پر مبنی اصناف کی جگہ فارسی شاعری کی اصناف نے لے لی جن میں غزل کی صنف بھی شامل ہے۔

اردو غزل نے امیر خسرو سے لے کر دورِ حاضر تک ایک طویل سفر طے کیا ہے۔ اس کے اسالیب اور موضوعات میں تبدیلیاں آتی گئیں۔ دکنی شعرا نے غزل کا سانچا فارسی شاعری سے لیا لیکن فارسی کی پیروی بہت کم کی۔ انہوں نے فارسی غزل کے مانوس استعاروں اور تشبیہوں سے کام لینے کی بجائے نئے استعارے وضع کیے اور تشبیہہ نگاری کے لیے دکن کے مناظر فطرت، دکنی معاشرت اور اردگرد کے ماحول سے مواد اخذ کیا۔ دکنی غزل کی عشقیہ شاعری میں محبوبہ دکنی عورت ہے اور عاشق بھی دکنی مرد ہے۔ اس شاعری میں حسن کی سچی تصویر کشی اور عشق کے حقیقی جذبات کا اظہار ہوا ہے۔ عشق کے علاوہ دکنی شعرا نے تصوف اور اخلاق کے مضامین بھی باندھے۔ دکنی غزل میں سادگی، روانی اور بے ساختگی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دکن کے غزل گو شعرا نے فنی نزاکتوں کو بھی ملحوظ رکھا۔ انھوں نے استعارہ کنایہ اور تشبیہ کے علاوہ صنائع بدائع سے بھی کام لیا لیکن اس طرح نہیں کہ کلام میں تصنع ابھر کر آئے۔ دکنی شعرا نے مسلسل غزل کی روایت ڈالی جو بعد کے دور کی شاعری میں قائم نہ رہ سکی۔ اِکّا دُکّا شاعروں کے ہاں چند ایک مسلسل غزلیں مل جاتی ہیں۔ اقبال نے اس روایت کا احیا کیا اور جدید دور کے بعض شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ قدیم دکنی غزل میں محبوبہ لازماً عورت ہوتی تھی خواہ اس کے لیے تذکیر کا صیغہ ہی

کیوں نہ لایا گیا ہو۔ دکنی شعرا نے محبوب کے لیے صیغہ تانیث بھی استعمال کیا ہے۔ ولی اور سراج تک پہنچتے پہنچتے امرد پرستی کا رجحان غزل میں در آیا۔

قدیم دکنی غزل کا نمونہ ذیل میں پیش ہے :

تج کیس گھنگرو والے بادل پٹیاں ہے کالے
تس مانگ کے اجالے بجلیاں اٹھیاں لگن میں

(ملا خیالی)

نَین تجھ مد بھرے دیکھت نظر میانے اثر آوے
اَدھر کے یاد کرنے میں زباں اوپر شکر آوے

(مشتاق)

یوسفِ گشتہ پھر آگا بہ کنعاں غم نہ کھا
گھر ترا امید کا ہوگا گلستاں غم نہ کھا

(محمد قلی قطب شاہ)

طاقت نہیں دوری کی اب توں بیگ آمل رہے پیا
تج بن منجے جینا بہوت ہوتا ہے مشکل رے پیا

(وجہی)

ولی کی شاعری میں یہ روایت کچھ دور تک چلتی ہے جہاں ولی کی غزل میں اس طرح کے شعر ملتے ہیں۔

مت غصّے کے شعلے سوں جلتے کو جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں توں آگ بجھاتی جا
تج چال کی قیمت سو دل نئیں ہے مرا واقف
اے مان بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا
دل کو گر مرتبہ ہے درپن کا
مفت ہے دیکھنا سریجن کا

لیکن آگے چل کر ولی کی زبان اور پیرایۂ اظہار میں تبدیلی رونما ہوئی شاید یہ سفر دہلی اور شاہ سعد اللہ گلشن کے مشورے سے فارسی غزل کے مطالعے کا اثر تھا۔ ولی نے فارسی غزل کی روایت کو اپنا لیا۔ چناں چہ انہوں نے فارسی لفظیات بھی اپنالی۔ ولی کی غزلیہ شاعری میں ایسے بہت

سے شعر مل جاتے ہیں :

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسن بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا
زندگی جامِ عیش ہے لیکن
فائدہ کیا اگر مدام نہیں
شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی و کیا مجازی کا

سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں دکنی اور فارسیت کے دونوں رنگ الگ الگ دکھائی دیتے ہیں۔ان کی مشہور غزل کے یہ شعر ملاحظہ ہوں جو فارسی روایت میں ڈوبی ہوئی ہے۔

خبرِ تحیّرِ عشق سُن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہال غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

اور یہ اشعار قدیم دکنی غزل کی روایت سے قریب ہیں :

تصور تجھ بھواں کا اے صنم، سمرن ہوا من کا
سدا دیول کی پوجا کام ہے ہر یک برہمن کا
نَین کی پتلی میں اے سریجن ترا مبارک مقام دِستا
پلک کے پٹ کھول کر جو دیکھوں تو مجھ کو ماہِ تمام دِستا

3 شمالی ہند میں غزل :

ولی کے اثر سے جب دہلی میں اردو شاعری کا چرچا ہوا تو وہاں کے فارسی گو شاعر ولی کی تقلید میں ریختہ کہنے لگے۔ان کے کلام میں دکنی کے بہت سے لفظ ملتے ہیں۔رفتہ رفتہ انھوں نے دکنی کے سنسکرت سے ماخوذ ہندوی لفظوں اور محاوروں کی جگہ فارسی کے الفاظ اور فارسی محاوروں کے ترجمے زبان میں داخل کیے۔مورخینِ ادب نے اسے اصلاحِ زبان کی تحریک کا نام دیا۔دہلی میں اردو شاعری کے پہلے دور میں (آبرو، آرزو، ناجی یک رنگ حاتم وغیرہ) غزل میں ایہام گوئی کا رواج ہوا۔ایہام ایک صنف ہے۔اس سے مراد شعر میں ایسا لفظ لایا جائے جس کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوں۔شعر پڑھ کر ذہن سامنے کے معنی کی طرف جائے۔غور کرنے پر اس کے دوسرے اصلی معنی پر توجہ

مرکوز ہو۔ایہام کی چند مثالیں۔

نہ لیوے لے کے دل وہ جعدِ مشکیں
اگر باور نہیں تو مانگ دیکھو

اس شعر میں ''مانگ'' ذو معنی ہے۔مانگ=مانگنا،طلب کرنا۔دوسرے وہ مانگ جو بالوں میں ہوتی ہے۔

ہم خاک بھی ہو گئے پر اب تک
جی سے نہ ترے غبار نکلا

(میر محمدی بیدار)

غبار ذو معنی ہے=(۱) گرد (۲) محاورے میں رنجش کو کہتے ہیں،غبار نہ نکلا=رنجش ختم نہیں ہوئی۔

دہلی کے شعرا نے فارسی غزل کی قدم بہ قدم پیروی کی۔فارسی غزل سے مضامین اخذ کیے۔فارسی غزل کا سارا استعاراتی نظام اردو میں منتقل کیا جس کی وجہ سے غزل کا وہ ہندوستانی مزاج برقرار نہیں رہا جو دکنی غزل کا وصف خاص ہے۔غزل پر ایرانی تہذیب کی گہری چھاپ پڑ گئی۔دہلی میں اردو شاعری کے دوسرے دور میں (میر،سودا،درد وغیرہ) ایہام گوئی کم ہوگئی لیکن صنائع کا استعمال فن کارانہ انداز میں ہونے لگا میر نے نکات الشعرا میں اپنے عہد کی غزل کے مختلف اسالیب کی یوں نشان دہی کی ہے۔

(۱) ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع ہندی ہو۔

(۲) آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی ہو۔

(۳) حروف اور فعل فارسی لائے جائیں۔

(۴) فارسی تراکیب لائیں۔

(۵) ایہام کا استعمال

(۶) چھٹے اسلوب کو میر نے ''انداز'' کہا ہے۔یہ اسلوب تمام صنعتوں = تجنیس،ترصیع،تشبیہہ،صفائے گفتگو،فصاحت، بلاغت،ادابندی،خیال وغیرہ پر مشتمل ہے جسے بہ قول میر خود انھوں نے اختیار کیا ہے۔

اس دور کی اردو غزل میں سراپا نگاری کا رجحان دکنی غزل کے مقابلے میں کم ہوگیا تھا۔شاعروں نے عشق کے جذبات اور کیفیات کی موثر انداز میں ترجمانی کی۔اسی کے ساتھ معاملہ بندی کا رجحان بھی فروغ پایا۔غزل کے موضوعات میں وسعت ہوئی۔حیات و کائنات کے گوناگوں مسائل پر شعرا نے اپنے نتائج فکر کو تجربات و مشاہدات کی آنچ میں تپا کر شعر کے سانچے میں ڈھالا۔غزل میں تصوف اور اخلاق کے مضامین بھی باندھے گئے۔اس دور کی غزلیہ شاعری کے رنگ اور مزاج کا اندازہ ذیل کے اشعار سے لگایا جاسکتا ہے :

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام

آفاق کی اس کار گہہِ شیشہ گری کا
ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر وحرم کی راہ چل
اب یہ جھگڑا حشرتک شیخ وبرہمن میں رہا
منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا
جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے
برا ہے امتحاں لیکن نہ تو سمجھے تو کیا کیجے
شہادت گاہ میں لے چل سب اپنے بوالہوس بہتر
گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے کو مگر آئے تھے آنا کیا تھا
ناز کی اس کے لب کیا کہیے
پنکھڑی ایک گلاب کی سی ہے

(میر)

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا
کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

(سودا)

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے
جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

(درد)

قسمت تو دیکھو ٹوٹی ہے جاکر کہاں کمند
دوچار ہاتھ جب کہ لب بام رہ گیا
عہدے سے اس صنم کے برآیا نہ جائے گا
یہ ناز ہے تو ہم سے اٹھایا نہ جائے گا

(قائم)

سوسو ہیں التفات تغافل میں یار کے
بے گانگی سے اس کی کوئی آشنا نہیں
عمر آخر ہے جنوں کرلوں بہاراں پھر کہاں
ہاتھ مت پکڑو مرا یارو گریباں پھر کہاں

(یقین)

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا
جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں
جس ادا کا کشتہ ہوں میں وہ رہے میرے ہی ساتھ
اس ادا کو مبتذل اے خوب رو مت کیجیو
ہجراں تو ہے، پہ یہ نہیں معلوم کچھ ہمیں
ہم آپ سے جدا ہیں کہ ہم سے جدا ہے وہ

(میرحسن)

احمد شاہ ابدالی اور نادرشاہ کے حملوں کے بعد دہلی جب ویران ہوگئی تو وہاں سے شاعری کی بساط الٹ گئی۔ شجاع الدولہ کے عہد میں لکھنؤ میں اردو شاعری کا ایک نیا مرکز ابھرنے لگا تھا۔ آصف الدولہ کے دور میں اسے تقویت حاصل ہوئی۔ دہلی کے کئی شاعر ترکِ وطن کر کے لکھنؤ چلے آئے۔ ابتداً لکھنؤ میں غزل کا وہی انداز برقرار رہا جس کو دہلی کے شعرا نے پروان چڑھایا تھا۔ لیکن آگے چل کر لکھنؤ کے

دربار کی عیش پرستیوں اور رنگ رلیوں نے جو پورے معاشرے پر اثر انداز ہو چکی تھیں، اردو شاعری بالخصوص غزلیہ شاعری کے مزاج کو بدل دیا۔ غزل میں خارجیت کا رنگ بڑھ گیا، حقیقی عشقیہ جذبات اور کیفیات کی ترجمانی کم ہوگئی اور معاملاتِ عشق کو کھل کر بیان کیا جانے لگا۔ دہلی کے شعرا نے محبوب کی جنس کو زیادہ تر پردے میں رکھا تھا اس طرح کہ ایک ہی شعر میں عشقِ مجازی اور عشق حقیقی کا اظہار ممکن ہوگیا، لکھنوں کے شعرا نے یہ پردہ اٹھا دیا۔ ان کے اشعار سے صاف ظاہر ہونے لگا کہ محبوب عورت ہے۔ معاملات عشق کے بیان کی سطح بھی پست ہوگئی۔ اس میں کلام نہیں کہ بعض شعرا نے رکاکت اور ابتذال سے اپنے کلام کو بڑی حد تک محفوظ رکھا۔ لکھنؤ کی غزل میں داخلی جذبات وکیفیات کے اظہار کے بجائے زبان اور فن پر قدرت جتانے کی کوشش ہونے لگی۔ مشکل زمینیں اختراع کی گئیں خاص طور پر ایسی زمینیں جن میں ردیفیں اتنی طویل اور بے ہنگم ہوتی تھیں کہ غزل میں کوئی سلیقے کا مضمون نہیں باندھا جا سکتا تھا۔ صنائع بدائع کا استعمال مقصود بالذات بن گیا اور محض محاورہ بندی کے لیے بھی شعر کہے جانے لگے۔ لفظ پرستی کے رجحان کو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے بڑھاوا دیا۔ مصنفی اور انشا جیسے شعرا کو دربار کے ماحول نے بگاڑ دیا۔ مصحفی کے ہاں پھر بھی عشق کے سچے جذبات سے مملو شاعری کے وافر نمونے مل جاتے ہیں۔ آتش چوں کہ دربار سے وابستہ نہیں تھے، ان کی شاعری بڑی حد تک ان منفی اثرات سے محفوظ رہی۔ دہلی میں بھی شاہ نصیر جیسے شاعر گزرے ہیں جن کی شاعری بڑی حد تک الفاظ کی کرتب بازی بن کر رہ گئی تھی۔

ذیل میں چند شاعروں کے منتخب شعر پیش کیے جاتے ہیں جن سے لکھنو کی غزلیہ شاعری کے رنگ و آہنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

کمالِ حسن خالق نے دیا ہے اس پری رو کو
نہ چتون کج ہوی اس کی نہ گانے میں دہن بگڑا

اس کے بدن سے حسن ٹپکتا نہیں تو کیا
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن ترا

حسرت پہ اس مسافرِ بے کس کی روئیے
جو رہ گیا ہو بیٹھ کے منزل کے سایہ میں

جو خواہش اس سے آنکھوں میں کروں نظریں ملا کر میں
تو کہتے ہیں بنائی تونے صورت کیوں دوانے کی

انگلیاں پاؤں کی اب اپنی وہ دبوائے گا

کچھ تو اے پاسِ ادب ہاتھ بڑھانے دے مجھے

گلبرگِ تر سمجھ کے لگا بیٹھی ایک
بلبل ہمارے زخمِ جگر کے کھرنڈ
جھڑکی سہی ادا سہی چینِ جبیں سہی
یہ سب سہی پر ایک نہیں کی نہیں سہی
کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

آئے بھی لوگ بیٹھے بھی اٹھ بھی کھڑے ہوئے
میں جاہی ڈھونڈتا تری محفل میں رہ گیا
گستاخ بہت شمع سے پروانہ ہوا تیرا
موت آئی ہے، سرچڑھتا ہے دیوانہ ہوا تیرا
ہنسنے والا نہیں ہے رونے پر
ہم کو غربت وطن سے بہتر ہے
پیام بر نہ میسر ہوا تو خوب ہوا
زبانِ غیر سے کیا شرح آرزو کرتے
صبا کی طرح ہر اک غیرتِ گل سے ہیں لگ چلتے
محبت ہے سرشت اپنی ہمیں یارانہ آتا ہے
(آتش)

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغ ہجراں کا
طلوع صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

چمکنا برق کا لازم پڑا ہے ابر باراں میں
تصور چاہیے رونے میں اس کے رَوئے خنداں کا
کس کو ہمارے یار کے نظارے کی ہے تاب
خورشید جس کو کہتے ہیں اس کی نقاب ہے
گلوں کی پردہ دری کیا تمھیں ہوئی منظور
جو آج سیرِ گلستاں کو بے نقاب چلے
ساقی بغیر شب جو پیا آبِ آتشیں
شعلہ وہ بن کے میرے دہن سے نکل گیا
ہر ہر قدم پہ پھوٹتے جاتے ہیں آبلے
نقشِ قدم میں طور ہے چشمِ پُر آب کا
(ناسخ)

4 اردوغزل کا عہدِ شباب :

دہلی جب دوبارہ آباد ہوئی۔ زندگی کی چہل پہل لوٹ کر آئی۔ بہادر شاہ ظفر برائے نام بادشاہ تھے۔ اصل عمل داری انگریزوں کی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف اول میں اردو شاعری سے دہلی کی فضائیں گونجنے لگیں۔ اس دور میں غالب، مومن اور ذوق جیسے باکمال شاعر غزل کے افق پر نمودار ہوئے ان میں سے ہر شاعر کا اپنا ایک جداگانہ طرز تھا۔ غالب نے ابتدا میں بیدل کے طرز کو اپنایا اس کے علاوہ وہ سبک ہندی کے دیگر شاعروں صائب، غنی وغیرہ سے متاثر تھے۔ ان شعرا کے اثرات، طرزِ اظہار اور اسلوب تک محدود تھے۔ غالب کی زبان فارسی زدہ تھی بعض غزلیں انھوں نے ایسی کہیں جن میں صرف فعل ہے۔ فعل کو فارسی میں بدل دیا جائے تو مکمل شعر فارسی کا ہو جائے جیسے :

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشئے بہ یک کف بردنِ صد دل پسند آیا

آیا کو آمد سے بدل دیجیے تو شعر فارسی کا ہو جائے گا۔ بعض مخلص احباب کے مشورے سے وہ سادہ گوئی کی طرف مائل ہوئے چناں چہ یہی غزلیں بھی ان کے دیوان میں ملتی ہیں :

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے
آہ کو چاہیے ایک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے ترے زلف کے سر ہونے تک

ان امور سے قطعِ نظر غالب اردو کے عظیم شاعر تھے۔انھوں نے غزل کو محض عشقیہ جذبات تک محدود نہیں رکھا اس میں فکر کے عنصر کا اضافہ کیا۔انھوں نے حیات وکائنات کے بارے میں اپنے افکار کو بڑی گہرائی کے ساتھ موثر انداز میں پیش کیا۔معنی آفرینی غالب کی غزل کی اہم خصوصیت ہے۔غالب اپنے عہد کے جید شاعر تھے۔انھوں نے آنے والے دور کے قدموں کی چاپ سن لی تھی۔یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری میں آج کے عہد کی زندگی اور اس کے مسائل کا پرتو بھی جھلکتا ہے۔

مومن خالص عشقیہ شاعر تھے۔انھوں نے معاملاتِ عشق کو ہمہ رنگ انداز میں پیش کرنے کے ساتھ عشق کی متنوع کیفیات اور جذبات کی منھ بولتی تصویر کشی کی۔مومن کا اسلوب منفرد تھا۔غالب کی طرح وہ بھی غزل کے دو مصرعوں میں ایک وسیع خیال کو پیش کر دیتے تھے۔ایمائیت ان کے اسلوب کا خاص وصف تھا۔

ذوق، غالب اور مومن سے مختلف طرز کے شاعر تھے انھوں نے خالص اردو کو اظہار کا ذریعہ بنایا یا محاورہ زبان استعمال کی۔یقیناً وہ اعلیٰ درجے کی شاعری تھی ان کی فکر زیادہ تر مروجہ اخلاقی اقدار تک محدود رہی اس میں غالب کی سی وسعت اور گہرائی نہ تھی۔

ذیل میں ان شعرا کے کلام کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں
بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب وروز تماشا مرے آگے
تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہہ گار ہیں ہم
آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

(غالبؔ)

دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا
تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کرلے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے
میں بھی کچھ خوش نہیں وفا کرکے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

(مومن)

گل اس نگہہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا
پھول تو دو دن بہارِ جاں فزا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے
لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے
اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے
اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے روکر گزر دے
بجا کہے جسے عالَم اسے بجا سمجھو
زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو

(ذوق)

5 عہد جدید میں اردو غزل :

غالب، ذوق اور مومن کے بعد اردو غزل کچھ عرصے کے لیے جمود کی سی کیفیت کا شکار رہی۔ اس دور میں اسیر، جلال، تسلیم اور داغ جیسے شاعروں نے غزل کا علَم اٹھائے رکھا۔ سرسید کی علی گڑھ تحریک کے اثر سے اردو ادب کی تمام اصناف میں تبدیلی آرہی تھی، جس کے پیشِ

نظر وقت کا اہم تقاضا علم کی ترویج اور معاشرے کی اصلاح تھا۔اس مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے حالؔی اور آزاد نے غزلیہ شاعری کو اپنی تنقید کا ہدف بنایا اور نظم کی تحریک چلائی۔نیچرل شاعری کا تصور پیش کیا۔نظم نگاری کو فروغ ہوا اور غزل پیچھے رہ گئی۔حالی کے اعتراضات کو سامنے رکھتے ہوئے شعرائے لکھنو (ثاقب،عزیز وغیرہ) نے پرانی روش ترک کر کے میر اور غالب کی تقلید میں نئے انداز کی غزلیں کہیں لیکن وہ بڑے پائے کے شاعر نہ تھے۔اسی زمانے میں حسرت موہانی نے غزل کا احیا کیا۔انھوں نے عشقیہ شاعری کو ارضیت بخشی اور ایک نئے غنائی آہنگ سے روشناس کیا۔حسرت کے معاصر غزل گو شعرا فانی،اصغر،یگانہ،شاد عظیم آبادی اور جگر مرادآبادی نے غزل کو نیا وقار عطا کیا۔ان شعرا کی غزل میں محبوب کا روایتی تصور بدل گیا۔غزل سے طوائف کا اخراج عمل میں آیا۔ان شعرا کی محبوبہ گوشت پوست کی عورت تھی جو خود بھی صاحبِ دل تھی۔ان شعرا نے روایتی انداز میں محبوب کی بے وفائی،ظلم اور قتل و غارت گری کا چرچا نہیں کیا اور غزل کو اپنے مکاشفات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ان میں سے ہر غزل گو شاعر کی قدر و قمت اور اس کے منفرد اسلوب کا جائزہ لینے کی گنجائش نہیں ہے۔ان شعرا کے درج ذیل اشعار سے ان کی غزل گوئی کی منفرد خصوصیات کا کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

یہ بزمِ مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی
جو بڑھ کر خود اٹھالے ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

تمنّاؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

(شاد عظیم آبادی)

جس قدر چاہیے جلوؤں کو فراوانی دے
ہاں نظر دے تو مجھے فرصتِ حیرانی دے

بے ذوقِ نظر بزمِ تماشا نہ رہے گی
منھ پھیر لیا ہم نے تو دنیا نہ رہے گی

تو کہاں ہے کہ تری راہ میں یہ کعبہ و دیر
نقش بن جاتے ہیں منزل نہیں ہونے پاتے

(فانی بدایونی)

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد

جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے
دل میں کیا کیا ہوسِ دید بڑھائی نہ گئی
روبہ رو ان کے مگر آنکھ اٹھائی نہ گئی

(حسرت موہانی)

سنتا ہوں بڑے غور سے افسانۂ ہستی
کچھ خواب ہے، کچھ اصل ہے، کچھ طرز ادا ہے
یہاں کوتاہی ذوقِ عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہاں صیاد ہوتا ہے

(اصغر گونڈوی)

یکساں کبھی کسی کی نہ گزری زمانے میں
یادش بہ خیر بیٹھے تھے کل آشیانے میں
دلِ طوفان شکن تنہا جو پہلے تھا سو اب بھی ہے
بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے
کعبہ نہیں کہ ساری خدائی کو دخل ہو
دل میں سوائے یار کسی کا گزر نہیں

(یگانہ چنگیزی)

پھول کھلے ہیں گلشن گلشن
لیکن اپنا اپنا دامن
یہ بات کیا کہ حقیقت وہی مجاز وہی
مجاز ہے تو پھر اس کو مجاز رہنے دے
غنیمت ہے کہ اس دور ہوس میں
ترا ملنا بہت دشوار بھی ہے
تسخیرِ مہر و ماہ مبارک تجھے مگر

دل میں نہیں اگر تو کہیں روشنی نہیں
اِدھر سے بھی ہے سوا کچھ اُدھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

(جگر مرادآبادی)

اسی زمانے میں غزل میں ایک منفرد آواز ابھری۔ وہ آواز اقبال کی تھی۔ اقبال کی اہمیت یوں تو نظم نگار شاعر کی حیثیت سے زیادہ ہے لیکن اردو غزل کو ان کی جو دین ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غزل کو اقبال نے نئے اسلوب، نئی لفظیات اور نئے موضوعات سے روشناس کیا۔ نظم کی طرح غزل کو بھی اقبال نے اپنے فلسفیانہ افکار کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان کی غزل میں انفرادی شان اور عظمت وہاں نظر آتی ہے جہاں وہ غزل کے شعر کی بنیاد عام انسانی تجربات اور احساسات پر رکھتے ہیں یا جہاں ان کی غزل کا واحد متکلم نوعِ انسانی کا نمائندہ بن کر کائنات میں انسان کے وجودی موقف کو اپنی فکر کا محور بنا کر اپنے جذباتی ردعمل کا اظہار کرتا ہے۔

غزل کے متصوفانہ اشعار میں ذاتِ حق سے عشق کا اظہار کیا جاتا رہا ہے۔ اقبال کی غزل کا واحد متکلم خلیفۃ الارض کی حیثیت سے ذاتِ حق کو اپنا مخاطب بناتا ہے۔ اقبال کی اس قبیل کی غزلون کو پڑھتے ہوئے ہم خود کو ایک نئی فضا میں سانس لیتا محسوس کرتے ہیں ان غزلوں میں اقبال نے اظہار کے لیے ایک نئی زبان تخلیق کی ہے۔ روایتی غزل کی لفظیات اور استعاروں کو بھی انھوں نے نئی معنوی جہت دی ہے۔ اقبال کی اس نوع کی غزلیہ شاعری کا نمونہ ملاحظہ ہو :

خودی کا سرِّ نہاں لاالٰہ اللہ
خودی ہے تیغ فساں لا اِلٰہ الاّ اللہ
یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا اِلٰہ الاّ اللہ

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ہے سارا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

یہ دشتِ خاک یہ صرصر، یہ وسعت افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذّتِ ایجاد
ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل
یہی ہے فصلِ بہاری یہی ہے فصلِ مراد

تارے آوارہ و کم آمیز
تقدیر وجود ہے جدائی
تیرے نفس سے ہوئی آتش گل تیز تر
مرغِ چمن ہے یہی تیری نوا کا صلہ

پریشاں ہوں کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
ہیں عقدہ کشا یہ خار صحرا کم کر گلئہ برہنہ پائی

حسرت، فانی اور اقبال کے بعد اردو غزل میں ایک نیا موڑ آتا ہے اور فراق گورکھپوری سے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ فراق نے مشاہدہ حسن سے پیدا ہونے والی حقیقی کیفیات کی بڑے فن کارانہ انداز میں تصویر کشی کی۔ حیات و کائنات کے مسائل پر انھوں نے نظر ڈالی اور اس مشاہدے سے پیدا ہونے والی کیفیات کے اظہار کا غزل کو وسیلہ بنایا۔ فراق کی شاعری، شعرا کی جوان نسل پر اس طرح اثر انداز ہوئی کہ اردو غزل کا مزاج ہی بدل گیا۔ فراق کی غزلیہ شاعری کا نمونہ دیکھیے :

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں
حسن کو ایک حسن ہی سمجھے نہ ہم اور اے فراق
مہر باں نامہرباں کیا کیا سمجھ بیٹھے تھے ہم
ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی
چپ ہوگئے تیرے رونے والے
دنیا کا خیال آگیا ہے
دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

فراق کے بعد اردو غزل نے اپنا چولا بدل دیا۔ بیسویں صدی کی تیسریں اور چوتھی دہائی میں نئے ادب کی دو تحریکیں ابھریں جنھیں حلقۂ اربابِ ذوق اور ترقی پسند ادب کی تحریکوں کے نام سے پہچانا جاتا تھا۔ ہر دو تحریکیں ابھریں جنھیں حلقۂ اربابِ ذوق اور ترقی پسند ادب کی تحریکوں کے نام سے پہچانا جاتا تھا۔ ہر دو تحریکوں نے ابتدا میں غزل سے بے اعتنائی برتی۔ ترقی پسند اسے جاگیردارانہ عہد کی باقیات سمجھتے تھے اور حلقۂ ارباب ذوق کے شعرا نے نظم میں نئے نئے تجربوں کے لیے اپنی صلاحیتیں وقف کر دی تھیں لیکن غزل کے تعلق سے بے اعتنائی کا یہ رویہ زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہا۔ ترقی پسندوں نے غزل کی عوامی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے محسوس کیا کہ یہ ان کے سیاسی معتقدات کے پرچار کے لیے کارآمد صنف ہے۔ مجروح سلطان پوری، فیض احمد فیض اور ساحر لدھیانوی جیسے شعرا نے غزل میں سیاسی خیالات، بغاوت اور انقلاب کے جذبات کے اظہار کے لیے غزل کی ایک نئی زبان تخلیق کی۔ انھوں نے غزل کے معروف اور مروجہ

استعاروں کو نئے تلازمے دیے لیکن ترقی پسند تحریک کے انتہا پسندی کے دور میں جب ادیبوں اور شاعروں سے یہ مطالبہ کیا جانے لگا کہ وہ اپنے خیالات کا ڈھکے چھپے انداز میں نہیں بلکہ کھل کر اظہار کریں، ترقی پسند غزل میں نعرہ بازی در آئی۔

ترقی پسند غزل کا نمونہ :

فریب پاسبانی دے کے ظالم لوٹ لیتے ہیں
ہمیں خود اپنے گھر کا پاسباں بننے نہیں دیتے

(پرویز شاہدی)

جذبِ مسافرانِ رہِ یار دیکھنا
سر دیکھنا، نہ سنگ نہ دیوار دیکھنا

(فیض احمد فیض)

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

(مجروح سلطان پوری)

حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا نے نظم کی طرح غزل کو بھی حیاتِ انسانی کے داخلی مسائل، نفسیاتی کیفیات کے اظہار اور درونِ خانہ ہنگاموں کی تصویر کشی تک محدود رکھا۔ سیاسی، سماجی مسائل کی براہِ راست پیش کش سے احتراز کیا۔ مثال کے طور پر میرا جی کے چند اشعارِ غزل پیش ہیں :

نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا
کیا ہے تیرا، کیا ہے میرا، اپنا پرایا بھول گیا
اپنی بیتی جگ بیتی ہے جب سے دل نے جان لی
ہنستے ہنستے جیون بیتا رونا دھونا بھول گیا
ایک کھلونا ٹوٹ گیا تو اور کئی مل جائیں گے
بالک یہ ان ہونی تجھ کو کس بیری نے سمجھائی ہے
چاند ستارے قید ہیں سارے وقت کے بندی خانے میں
لیکن میں آزاد ہوں ساقی چھوٹے سے پیمانے میں

آزادی کے بعد وہ سیاسی مسائل باقی نہیں رہے تھے جن سے ترقی پسند غزل توانائی حاصل کر رہی تھی بھیمڑی کانفرنس کے بعد ترقی

پسندغزل کی زبان بدل گئی۔اس میں ایمائیت کی شان باقی نہیں رہی۔بدلے ہوئے حالات میں اچھی تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شاعروں نے غزل کے احیا کی کوشش کی اوران میں سے بعض شعرا نے تخلیقی تحریک کے حصول کے لیے میر سے رجوع کیا۔ان شعرا میں ابنِ انشا، اطہر نفیس، خلیل الرحمان اعظمی لائقِ ذکر ہیں۔ان کی غزل گوئی کا انداز ملاحظہ ہو :

انشاجی اٹھو اب کوچ کرو اس شہر میں جی کولگانا کیا
وحشی کو سکوں سے کیا مطلب جوگی کا نگر میں ٹھکانہ کیا
تم سختی راہ کا غم نہ کرو ہر دور میں راہ میں ہم سفر وـــــ!
جہاں دشتِ خزاں وہیں وادی گل
جہاں دھوپ کڑی وہیں چھاؤں گھنی
کب لوٹا ہے بہتا پانی، بچھڑا ساجن، روٹھا دوست
ہم نے اس کو اپنا جانا جب تک ہاتھ میں داماں تھا

(ابن انشا)

عشق فسانہ تھا جب تک اپنے بھی بہت افسانے تھے
عشق صداقت ہوتے ہوتے کتنا کم احوال ہوا
اک صورت دل میں سمائی ہے اک شکل ہمیں پھر بھائی ہے
ہم آج بہت سرشار سہی پر اگلا موڑ جدائی ہے

(اطہر نفیس)

اسی دور میں حفیظ ہوشیار پوری، عزیز حامد مدنی، جمیل الدین عالی، سیف الدین سیف، عابد علی عابد اور ضیا جالندھری جیسے شعرا نے غزل کو نئی جہات سے آشنا کیا اور جدید غزل کے لیے راہ ہموار کی۔ان شعرا کے چند اشعار غزل سے ان کے انفرادی رنگ وآہنگ کا اندازہ ہوگا :

چراغِ بزم ابھی جانِ انجمن نہ بجھا
جو یہ بجھا تو ترے خدوخال سے بھی گئے

(عزیز حامد مدنی)

کچھ نہ تھا یاد بہ جزکار محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

(جمیل الدین عالی)

دیکھ پھولوں سے لدے دھوپ نہائے ہوئے پیڑ
ہنس کے کہتے ہیں گزاری ہے خزاں ہم نے بھی

(ضیا جالندھری)

جانے تجھ سے ادھر بھی کیا کچھ ہے
کاش تو سامنے سے ہٹ جائے

(سیف الدین سیف)

ناصر کاظمی جدید اردو غزل کا ایک اہم نام ہے۔ ناصر کاظمی ابتدا میں فراق سے متاثر تھے۔ فراق کی طرح انھوں نے جذبات عشق کے اظہار سے زیادہ کیفیات عشق کی تصویر کشی پر توجہ کی۔ ساتھ ہی انسانی وجود کی صورتِ حال اور اپنے عہد کے سیاسی سماجی حالات کے اثرات کو داخلی رنگ میں پیش کیا۔ ناصر کاظمی نے ہم عصر شعرا اور آنے والی نسل کے بہت سے شاعروں کو متاثر کیا۔ انھوں نے غزل مسلسل کی روایت کا احیا کیا۔ پیکر تراشی ان کے اسلوب کا خاص وصف ہے۔ چند شعر :

کچھ یاد گارِ شہرِ ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

ہمارے گھر کی دیواروں پہ ناصر
اداسی بال کھولے سو رہی ہے

دیتے ہیں سراغ فصل گل کا
شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے

دھیان کی سیڑھیو سیڑھیوں پہ پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

زمین لوگوں سے خالی ہورہی ہے
یہ رنگِ آسماں دیکھا نہ جائے

یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا

زمیں کا بوجھ اُٹھانے والے کیا ہوئے

6 جدید اردو غزل :

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک کو فروغ ہوا۔ یہ ایک طرح سے ترقی پسند تحریک کی ادّعائیت کا ردِّعمل تھا۔ جدیدیت کی تحریک کے نظریہ سازوں نے اس بات پر زور دیا کہ ادیب کی وابستگی کسی دیے ہوئے سیاسی نظریے یا کسی سیاسی گروہ کے معینہ پروگرام اور پالیسی سے نہیں بلکہ اپنی ذات سے ہونی چاہیے۔ انھوں نے عصری آگہی پر زور دیا۔ اس تحریک کے زیر اثر سیاسی مسائل کی جگہ عصر حاضر کے انسان کے وجودی مسائل نے لے لی۔ بہت سے جدید ادیبوں اور شاعروں نے ماضی کی ادبی روایت سے اپنا رشتہ توڑ لیا اور شعر و ادب میں زبان اور فن کے نئے تجربے کیے گئے۔ تجریدی کہانی اور اینٹی غزل اس کی مثالیں ہیں۔ اس تحریک نے اردو غزل پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ غزل کی زبان بدل گئی۔ نئے استعارے اور علائم وضع کیے گئے۔ جدید غزل کی ایک اہم شناخت یہ ہے کہ روایتی غزل کے مثالی عشق کی جگہ دور حاضر میں معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ عشق کی بدلتی ہوئی گوناگوں کیفیات اور واردات کو حقیقت نگار کے ساتھ پیش کیا جانے لگا۔ اینٹی غزل کا تجربہ کامیاب نہ ہو سکا۔ لیکن اظہار کے نت نئے اسالیب سے غزل کی صنف روشناس ہوئی اس کے موضوعات میں بھی بڑی وسعت پیدا ہوئی۔ جدید غزل کا رنگ روپ ان اشعار میں ملاحظہ کیجیے :

پاؤں مارا تھا پہاڑوں پہ تو پانی نکلا
یہ وہی جسم کا آہن ہے کہ مٹی نکلا

(ساقی فاروقی)

اندر کی آگ دیکھیے روشن ہے یا نہیں
اٹھتا ہوا مکان کے سر سے دھواں تو ہے

(ظفر اقبال)

کس درجہ پیچ و تاب تماشا سفر میں تھا
پھر بھی گریزِ خاک مری رہ گزر میں تھا

(مرغوب حسن)

نہ اتنی تیز چلے سر پھری ہوا سے کہو
شجر پہ ایک ہی پتا دکھائی دیتا ہے

(شکیب جلالی)

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا
(شہریار)

لہو میں ہاتھ تر ہیں پتھروں کو چھوتا پھرتا ہوں
نہ جانے اب کہاں میں کھو چکا ہوں اعتبار اپنا
(زیب غوری)

کہاں سے آ گیا اک ابر درمیاں ورنہ
مرے بدن میں یہ سورج اترنے والا تھا
(بانی)

آج تک گم سم کھڑی ہیں شہر میں
جانے دیواروں سے تم کیا کہہ گئے
(غلام جیلانی اصغر)

آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ مل ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائگاں تو ہے
(منیر نیازی)

منزل ہے نہ کوئی جادہ پھر بھی
آشوب سفر میں مبتلا ہوں
(گوپال متل)

فضا میں دور تک اڑتے ہوئے پرندے ہیں
چھپا ہوا میں کہیں ان کے بال و پر میں ہوں
(محمد علوی)

ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب

یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا

(شہزاد احمد)

تمام عمر کٹے گی یوں ہی سرابوں میں

وہ سامنے بھی نہ ہوگا نظر بھی آئے گا

(افتخار نسیم)

محبتوں میں عجب ہے دلوں کا دھڑکا سا

نہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے

(عبداللہ علیم)

نہیں رہے گا جو اپنی صداقتوں میں رہا

یہ عہد وہ ہے کہ اس کی ضرورتوں میں رہیں

(رضی اختر شوق)

صدکارِ بے محل میں گنوایا گیا جسے

میں وہ دیا ہوں دن میں جلا یا گیا جسے

(سلیم احمد)

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو

اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے

(کشور ناہید)

میں تو سمجھ رہا تھا کہ مجھ پر ہے مہرباں

دیوار کی یہ چھاؤں تو سورج کے ساتھ تھی

(حمایت علی شاعر)

کیا ایسی تلاشِ آب و دانہ

پرواز کا لطف بھول جائیں

(پروین شاکر)

بے سرو پا آرزوئیں پالنے سے فائدہ
بوجھ اٹھائے پھر رہا ہوں میں بھی کیا بیکار سا
(ریاض مجید)

رات آئی ہے بچوں کو پڑھانے میں لگا ہوں
خود جو نہ بنا ان کو بنانے میں لگا ہوں
(اکبر حمیدی)

7 غزل کا فن :

جیسا کہ ابتدا میں ہم بتا چکے ہیں غزل کی صنف قصیدے سے ماخوذ ہے۔اس کا سانچہ بھی قصیدے کے سانچے کے مماثل ہے۔ غزل کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہم ردیف ہوتے ہیں بعد کے اشعار میں ہر دوسرے مصرعے میں معینہ قافیے کی پابندی کی جاتی ہے۔غزل کے آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص لاتا ہے اس کو مقطع کہتے ہیں۔غزل کے تمام اشعار ہم وزن ہوتے ہیں۔ ہر غزل کسی مخصوص بحر میں ہوتی ہے۔غزل کے اشعار کی تعداد کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ سترہ اور بعض کے نزدیک پچیس ہونی چاہیے سترہ یا پچیس شعر کے بعد مزید ایک مطلع کہہ کر غزل کو آگے بڑھایا جا سکتا ہے ایسی دو غزلیں ہو جائیں تو دو غزلہ، تین ہو تو اسے سہ غزلہ کہیں گے۔ایک غزل میں ایک سے زیادہ مطلعے کہے جا سکتے ہیں۔

غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ایک شعر میں پورا مضمون ادا کر دیا جاتا ہے۔ایک شعر کا دوسرے شعر سے معنوی لحاظ سے مربوط ہونا ضروری نہیں ہے۔اگر غزل کے تمام اشعار آپس میں مربوط ہوں ایک ہی مضمون کو مختلف انداز سے باندھا جائے یا کسی خیال کو بہ تدریج ارتقا دیا جائے یا پوری غزل میں ایک ہی کیفیت شروع سے آخر تک قائم رہے تو اسے غزلِ مسلسل کہتے ہیں۔

(الف) **بحر** ۔ اردو شاعری کے لیے چند بحریں مقرر ہیں۔یہ بحریں فارسی سے لی گئی ہیں اردو شاعروں نے ان میں چند اختراعات بھی کی ہیں۔

بحر چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب سے بنتی ہے۔چند چھوٹے اور لمبے مصوتوں کو باہم ترتیب دے کر ایک اکائی بنائی جاتی ہے پھر ان اکائیوں کو دو مصرعوں میں آٹھ بار دہرا کر ایک بحر بنالی جاتی ہے۔چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب بدلنے سے بحر بدل جاتی ہے مثلاً ایک لمبا مصوتہ +ایک چھوٹا مصوتہ + دو چھوٹے مصوتے بحر کی ایک اکائی ہے اس ترتیب کو یاد رکھنے کے لیے اسے ملفوظ کر دیا گیا ہے یہ ملفوظ شکل فاعلاتن ہے اسے رکن کہتے ہیں اس رکن کی آٹھ بار تکرار سے ایک بحر بنتی ہے جس کو بحرِ رمل کہتے ہیں۔دیگر ارکان حسبِ ذیل ہیں ان ارکان میں چھوٹے اور لمبے مصوتوں کی ترتیب ظاہر کرنے کے لیے چھوٹے مصوتے کو (ہ) سے اور لمبے مصوتے کو (–) سے ظاہر کیا گیا ہے۔

فاعلاتن (-ہ--) آٹھ بار = بحر رمل (مثمن سالم)

مفاعیلن (ہ---) آٹھ بار = بحر ہزج (مثمن سالم)

مستفعلن (--ہ-) آٹھ بار = بحر رجز (مثمن سالم)

متفاعلن (ہہ-ہ-) آٹھ بار = بحر کامل (مثمن سالم)

مفاعلتن (ہ-ہہ-) آٹھ بار = بحر وافر (مثمن سالم)

فاعلن (-ہ-) آٹھ بار = بحر متدارک (مثمن سالم)

فَعولن (ہ--) آٹھ بار = بحر متقارب (مثمن سالم)

یہ سات بحریں مفرد ہیں کیوں کہ ان میں ایک ہی رکن کی تکرار ہوئی ہے۔ جن بحروں میں ایک سے زیادہ ارکان ہوتے ہیں انھیں مرکب بحر کہا جاتا ہے۔ ان بحروں کی تفصیل طوالت کا باعث ہوگی۔

مفرد بحروں میں کسی ایک رکن کی آٹھ بار تکرار ہو تو اسے بحرِ مثمن سالم کہتے ہیں۔ ارکان کی تعداد دو مصرعوں میں چھے ہو تو مسدس سالمہ اور چار ہو تو مربع سالمہ کہیں گے۔

ہر بحر کے کسی رکن یا ارکان میں کچھ تبدیلی کر کے نئے اوزان وضع کیے گئے ہیں۔ متبدلہ رکن کو زحاف کہا جاتا ہے۔ مزاحف اوزان (جن میں زحاف کا استعمال ہوا ہے) چند مثالیں یہ ہیں :

ہزج = 1۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن

2۔ مفعول مفاعیلن مفاعیلن

رمل = 1۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

2۔ فاعلاتن فاعلان

متقارب = 1۔ فعلن فعولن فعلن فعولن

2۔ فعل، فعولن فعل، فعولن

یہ جاننے کے لیے کہ شعر کس بحر میں ہے اور کیا وہ اس بحر پر پورا اترتا ہے شعر کی تقطیع کی جاتی ہے۔ تقطیع کرنے کے لیے شعر کو موزونیت سے پڑھنا ضروری ہے۔ موزونیت سے پڑھنے کے لیے کبھی لمبے مصوتے کو مختصر اور مختصر مصوتے کو لمبا کر دیا جاتا ہے اور قرأت کے لحاظ سے شعر کو دوبارہ لکھ کر اس کی تقطیع کی جاتی ہے۔

شعر =

اے ہمالہ اے فصیل کشورِ ہندوستاں

چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

قرأت =

اے ہمالہ، اے فصیلے کشورے ہندوستاں
چومتا ہے تیرِ پیشانی کُ جھک کر آسماں

تقطیع =

اے ہمالہ/ اے فصیلے/ کشورے ہن/ دوسَ تاں
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتنَ فاعلن
چومَ تا ہے/ تے رِ پیشا/ نی کُ جھک کر/ آسَ ماں
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعِلن

بحر = رمل

(ب) **قافیہ** : موزونیت کے ساتھ غزل میں قوافی کی پابندی ضروری ہے۔ قافیہ غزل کے مطلع کے دونوں مصرعوں اور دیگر اشعار کے ہر دوسرے مصرعے کے آخر میں لایا جاتا ہے۔ قافیے کی اقل ترین صورت وہ ہے جس میں الفاظ کے اختتام پر کسی مصوتے کی تکرار ہو جیسے اٹھا سنا میں طویل مصوتے /ا/ کی تکرار اسے حرفِ ردی کہتے ہیں۔ حرفِ ردی کے بعد مزید مصوتوں یا مصمتوں کی تکرار بھی ہو سکتی ہے جیسے اشارہ = ستارہ ان قافیوں میں حرف ردی /ا/ ر ہے اس کے بعد /ر/ اور /ہ/ کا اضافہ کیا گیا ہے۔ حرفِ ردی سے پہلے جو مصوتے یا مصمتے آتے ہیں ان کی تکرار نہیں ہوتی۔

(ج) **ردیف**: غزل کے لیے صرف قافیے کا ہونا کافی ہے۔ شاعر، قافیے کے بعد ایک یا ایک سے زیادہ الفاظ لاتے ہیں اور ان کی تکرار مطلع کے دونوں مصرعوں اور بعد کے اشعار اور مقطع کے دوسرے مصرعوں میں ہوتی ہے۔ اس لفظ یا ان الفاظ کو ردیف کہا جاتا ہے جیسے ذیل کے مطلع میں ''یار'' اور ''دیدار'' قافیے ہیں اور ''دیکھ کر'' ردیف ہے۔

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

(د) **موضوعات** : غزل کے موضوعات متعین نہیں ہوتے۔ غزل میں ہر طرح کے جذبات، احساسات، کیفیات، تجربات، مشاہدات، خیالات اور افکار کے اظہار کی گنجائش ہے۔ بہ شرطیکہ یہ اظہار غزل کے مزاج سے موانست رکھے۔

8 غزل میں حُسنِ بیان کے ذرائع :

محض کارآمد نثر کے جملے یا جملوں کو موزوں کر دینا اور قافیہ پیمائی کا نام غزل نہیں ہے غزل کے شعر کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ اس

میں ایک وسیع مضمون کو اختصار کے ساتھ دو مصرعوں میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے شاعر مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔ کفایت الفاظ، استعارہ، کنایہ، مجازِ مرسل، حذف و ایما، ایہام اور دیگر صنعتوں کو وہ اس مقصد کے لیے کام میں لاتا ہے۔ غزل کی تحسین کے لیے ان حربوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔

(الف) **تشبیہ** : تشبیہ اس دلالت کو کہتے ہیں جس میں ثابت کیا جائے کہ ایک چیز دوسری چیز کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے۔ دو چیزیں جدا جدا ہوں لیکن ان میں کوئی مشابہت ہو

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

(میر)

اس شعر میں معشوق کے لب کو گلاب کی پنکھڑی سے تشبیہہ دی گئی ہے۔ تشبیہہ کے پانچ اجزا ہوتے ہیں۔ مشبہہ جس کی تشبیہ دی جائے۔ مشبہ بہ جس سے تشبیہ دی جائے۔ وجہ شبہ، غرضِ تشبیہہ اور حروف تشبیہ۔ میر کے شعر میں ''لب'' مشبہہ ہے گلاب کی پنکھڑی مشبہ بہ ہے وجہ شبہ ''نزاکت'' ہے۔ غرضِ تشبیہہ نزاکت کے وصف کو ظاہر کرنا ہے اور ''سی'' حروف تشبیہہ ہے۔ جیسے مانند، مثل وغیرہ بھی حروف تشبیہ ہیں۔ کبھی حروفِ تشبیہ کو حذف کر دیا جاتا ہے یا کسی بالواسطہ طریقے سے تشبیہ دی جاتی ہے جیسے :

تجھ لب کی صفت لعلِ بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نئین غزالاں سوں کہوں گا

پہلے مصرع میں لب کو لعلِ بدخشاں سے تشبیہہ دی گئی ہے اور دوسرے میں محبوب ی آنکھوں کو ہرن کی آنکھوں سے تشبیہہ دی گئی ہے۔ تشبیہہ دینے کا یہ انداز بالواسطہ ہے اس کے لیے حروف تشبیہہ نہیں لائے گئے۔

(ب) **استعارہ**: استعارے کی بنیاد تشبیہہ پر ہوتی ہے۔ اس میں یا تو مشبہہ کو حذف کر دیا جاتا ہے جیسے سنبل کہہ کر زلف مراد لیں یا مشبہہ بہ کو حذف کر کے صرف مشبہ کا ذکر کریں اور اس کے ساتھ ایسے فعل یا وصف کو مربوط کیا جائے جو اصل میں مشبہہ بہ کا فعل یا وصف ہے۔

ہم نے بھی سیر کی تھی چمن کی برائے نسیم
اڑتے ہی آشیاں سے گرفتار ہم ہوئے

'اڑنا' پرندہ کا فعل ہے۔ یہاں عاشق کو پرندہ یا بلبل سے تشبیہہ دی گئی ہے۔

شعراء متقدمین نے فارسی غزل کا سارا استعاراتی نظام اردو میں منتقل کر لیا اور اپنی طرف سے بھی اس میں بہت سے اضافے کیے۔

ترقی پسند اور جدید شعرا نے قدیم غزل کے بہت سے استعاروں کو ترک کر دیا یا قدیم استعاروں کو نئے تلازمے دیئے اور بہت

سے نئے استعاروں کا اضافہ کیا مثلاً آسیب۔ طلسم۔ پرندہ۔ اڑان۔ برف۔ تتلی۔ تالاب۔ جزیرہ۔ جھیل۔ خیمہ۔ ہوا۔ مٹی۔ پانی۔ دریچہ۔ دہلیز۔ دستک۔ پرچھائیں۔ دھند۔ کھیتی۔ فصل فصیل۔ حصار۔ دھوپ۔ ریت۔ پیاس۔ پتھر۔ ناؤ۔ سیڑھی۔ زینہ۔ گنبد۔ چھت۔ کمرہ۔ لمس۔ منظر۔ موسم۔ وغیرہ۔

(ج) **تجسیم و تشخص** : تجسیم سے مراد غیر مرئی کو مرئی بنا کر پیش کرنا اور تشخص سے مراد غیر ذوی العقل کو اس طرح مخاطب کرنا یا اس طرح اس کا ذکر کرنا جیسے وہ ذوی العقل ہو۔

یہ دونوں بھی استعارے کی قسمیں ہیں۔

تجسیم کی مثال :

غم روزگار سنبھل کے چل تری شوخیوں کی ہوا گئی
وہ جنونِ عشق پھر آ گیا وہ بہارِ حسن پھر آ گئی

(تپش خورجوی)

تشخص کی مثال :

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے روکر گزار دے

(ذوق)

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں استعارے میں بھی دو چیزوں کے درمیان تشبیہ کا تعلق ہوتا ہے۔ مشبہ کو مستعار لہ اور مشبہ بہ کو مستعار منہ اور وجہہ شبہ کو وجہہ جامع کہتے ہیں۔ ایک مستعار منہ کے وجہ جامع کی تبدیلی کے ساتھ کئی مستعار لہ ہو سکتے ہیں۔ جدید تنقید میں مستعار منہ کو استعارہ اور وجہہ جامع کو تلازمہ کہا جاتا ہے۔ مثلاً آئینہ دل کا استعارہ ہے۔ وجہہ جامع یا تلازمہ صفائی ہے۔

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر
دل صاف ہے ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

کبھی استعارہ، مستعار لہ، کی صورت میں ہوتا ہے۔ آئینہ آنکھ سے مشابہت رکھتا ہے۔ جس میں سامنے کی ہر چیز کا عکس پڑتا ہے۔ کسی چیز یا منظر کو دیکھ کر حیرت سے انسان کی آنکھ کھلی کی کھلی رہ جاتی ہے۔ آئینے بھی حیرت سے کھلی ہوئی آنکھ ہے۔ بہت سے شاعروں نے حیرت کے تلازمے کے ساتھ آئینے کا استعارہ باندھا ہے۔

منھ تکا ہی کرے جس تس کا

آئینے کی طرح اردو غزل کے تمام روایتی استعارے ایک سے زیادہ تلازموں کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں ایک تخلیقی فن کار نئے

استعارے اختراع کرتا ہے یا قدیم استعاروں کو نئے تلازمے دیتا ہے۔ ترقی پسند شعرا نے روایتی غزل کے بہت سے استعاروں کو نئے تلازمے دیے۔ فیض احمد فیض کی ساری غزلیہ شاعری روایتی غزل میں چمن اور گلستاں کے استعارے، ہستی، زندگی، حیاتِ عشق، دنیا اور دل کے لئے لائے گئے ہیں۔ ترقی پسند شاعروں بالخصوص فیض نے اسے سیاسی مفہوم میں وطن اور ملک کا تلازمہ دیا۔ تلازمے کی تبدیلی کے ساتھ چمن کے سارے متعلقات کا مفہوم بدل جاتا ہے۔ فیض کے یہ شعر ملاحظہ ہوں :

چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا سوگوار گزری ہے
قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

(د) کنایہ : کنایہ سے مراد چھپی ہوی بات کو بیان کرنا۔ علمِ بیان کی اصطلاح میں کنائے کا اطلاق اس لفظ یا ان الفاظ پر ہوتا ہے جن سے ان کے اصلی معنی کے علاوہ کوئی اور معنی مراد ہوں جیسے خسر وِانجم کہہ کر سورج مراد لینا۔ آبِ آتشیں کنایہ ہے شراب کا۔ اسی طرح کمر کسنا (کسی کام پر مستعد ہونا) پیمانۂ عمر لب ریز ہونا (مرنے کے قریب ہونا) آنکھ نیچی کرنا (شرمندہ ہونا) چولھا سرد ہونا (فاقے سے رہنا) وغیرہ کنائے ہیں۔

ناصر کاظمی کا شعر ہے :

یہ آپ ہم تو بس زمیں کا بوجھ ہیں
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے

اس شعر میں زمیں کا بوجھ ہونا سے مراد یہ ہے کہ کسی کے کام نہ آنا۔ جس کا وجود انسانیت اور سماج کے لیے بے فیض ہو۔ زمیں کا بوجھ اٹھانا کا مفہوم اس کے برعکس ہے۔

(ہ) **مجازِ مرسل** : کسی لفظ کو اس کے اصلی معنی سے ہٹ کر کسی اور معنی میں استعمال کیا جائے اور ان دونوں معنی میں تشبیہ کا تعلق نہ ہو تو اسے مجاز مرسل کہتے ہیں۔ لفظ کے اصلی اور مجازی معنی میں فرق کے ساتھ ان کے باہمی تعلق کی نوعیت کئی طرح کی ہوتی ہے جیسے کل کہہ کر جز مراد لیں یا جز کہہ کر کل۔ اسی طرح سبب برائے مسبب، مسبب برائے سبب، ظرف برائے مظروف اور مظروف برائے ظرف وغیرہ۔

چند مثالیں :

جس جا ہجوم بلبل وگل سے جگہ نہ تھی
واں ہائے ایک برگ نہیں ایک پر نہیں
گہے بت خانہ پوجا گہہ کیا طوف حرم ہم نے

اڑائی تیری خاطر خاک کن کن رہ گزاروں کی

9 صنائع بدائع :

غزل میں صنائع بدائع کا استعمال ہر دور میں رہا ہے۔صنعتوں کے استعمال سے شعر میں مختلف خوبیاں پیدا ہوتی ہیں۔

بعض صنعتوں سے الفاظ اور آوازوں کی تکرار واقع ہوتی ہے اور شعر کی نغمگی میں اضافہ ہوتا ہے۔اس قبیل کی چند صنعتیں یہ ہیں :

تکریر : کسی لفظ کو مکرر لانا

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمار جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

(میر)

(الف) **تجنیسِ تام** : شعر میں ایک ذو معنی لفظ کو دو جگہ علاحدہ علاحدہ معنوں میں استعمال کرنا۔اس صنعت سے جہاں لفظ کی تکرار ہوتی ہے جو صوتی دل کشی بڑھاتی ہے وہیں ابہام کا حسن پیدا ہوتا ہے۔

ہم ہیں اس کے خیال کی تصویر
جس کی تصویر ہے خیال اپنا

(فانی)

اس شعر میں خیال کا لفظ ایک ہی مفہوم میں دو جگہ آیا ہے جس سے اصوات کی تکرار ہوئی ہے۔لفظ تصویر بھی دو جگہ آیا ہے لیکن ہر جگہ اس کے معنی مختلف ہیں۔ پہلے مصرع میں لفظ تصویر اصلی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔دوسرے مصرع میں تصویر کے معنی ہیں مثال۔ یہ تجنیس تام ہے تجنیس کی اور بھی قسمیں ہیں جس سے اصوات کی تکرار ہوتی ہے۔

(ب) **صنعتِ اشتقاق** : شعر میں ایسے الفاظ لانا جو ایک ہی مصدر سے مشتق ہوں جیسے :

اصلِ شہود وشاہد ومشہود ایک ہیں
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

(غالب)

اس صنعت کے استعمال سے بھی اصوات کی تکرار واقع ہوتی ہے۔

بعض صنعتوں کا تعلق صرف معنی سے ہوتا ہے۔جو شعر کے معنوی حسن کو بڑھاتی ہیں جیسے صنعتِ ایہام۔ادماج۔تجاہلِ عارفانہ۔ حسنِ تعلیل وغیرہ۔

(ج) **صنعت ایہام** : شعر میں ذو معنی لفظ لایا جائے۔ ذہن قریب کے معنی کی طرف جائے لیکن غور کرنے پر دوسرے اور اصلی معنی کی

طرف ذہن منتقل ہو :

ہم خاک بھی ہو گئے پر اب تک جی سے نہ تیرا غبار نکلا

(میر محمدی بیدار)

لفظ ''غبار'' میں ایہام ہے۔غبار کے لفظی معنی ہیں دھول اور محاورہ میں غبار سے مراد رنجش ہے۔ پہلے مصرعے میں خاک کا لفظ دیکھ کر دوسرے مصرع میں غبار کے معنی قریب دھول کی طرف ذہن جاتا ہے۔غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں غبار سے مراد رنجش ہے۔

(د) قول متناقض : یہ ایک اہم اور دل چسپ صنعت ہے جس کا ذکر بلاغت کی کتابوں میں نہیں ملتا۔ قول تناقض سے مراد کلام میں متضاد معنی کے الفاظ کو ایک مفہوم میں جمع کرنا اس طرح کہ ان کی یک جائی محال محلوم ہو لیکن غور کرنے پر پتہ چلے کہ اس میں دراصل تناقض نہیں ہے۔

بخش دے جبر کل کے صدقے میں

ہر گنہ میری بے گناہی کا

بے گناہی کا گنہ قولِ متناقض ہے کیوں کہ بے گناہی اور گناہ یک جا نہیں ہو سکتے لیکن ''جبر کل'' کے تصور سے یہ تناقض رفع ہو جاتا ہے۔انسان مجبورِ محض ہے وہ گناہ کرنے پر قادر نہیں ہے۔تقدیر اس سے کوئی گناہ سرزد کرواتی ہے تو اس میں اس کے ارادے کو دخل نہیں ہے۔وہ تو بے گناہ ہے۔

اساتذہ کے لئے ضروری ہے کہ وہ تمام اہم لفظی اور معنوی صنعتوں سے واقف ہوں۔شعر میں صنائع کے عمل کی شناخت کے بغیر شعر کی تدریس و تحسین مکمل نہیں ہو سکتی۔

(ہ) **حذف و ایما** : غزل کا شعر اپنی جگہ مکمل نظم ہوتا ہے۔ دو مصرعوں میں شاعر ایک وسیع خیال کو پیش کر دیتا ہے۔اس کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ کو کفایت سے برتا جائے۔جن امور کو وجاحت سے بیان کرنے کی ضرورت نہیں انھیں حذف کر دے اور ان کی طرف صرف اشارہ کر دے۔غزل کے قاری جو اردو غزل کی روایت سے واقف ہیں۔حذف کردہ حصے تک ان کا ذہن تھوڑے سے غور کے بعد منتقل ہو جاتا ہے۔بعض اوقات شعر کے محذوفات تک رسائی کے لئے خود شاعر کے کلام سے مدد ملتی ہے جس میں اس نے خاص خاص مضامین تکرار کے ساتھ باندھے ہیں۔یہاں حذف و ایما کی صنعت کو دو مثالوں سے واضح کیا جاتا ہے۔

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم

میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

(غالب)

غزل کا واحد متکلم اپنے دوست سے مخاطب ہے۔ کہتا ہے کہ مجھے تجھ سے کچھ شکایت نہیں اگر نامہ بر ملے تو میرا سلام کہہ دینا۔ دوست کے کسی عمل کی وجہ سے شکایت کا موقع پیدا ہوا لیکن وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دوست کا دراصل قصور نہین ہے۔ نامہ بر کو سلام کہلانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ نامہ بر نامہ لے کر تو گیا لیکن جواب لے کر لوٹا نہیں۔ کسی کو کوئی بات یا دلانی ہو تو مکمل بات دہرانے کے بجائے کہہ دیتے یں کہ فلاں کو میرا سلام کہہ دینا۔ ''سلام کہنے' میں طنز کی کیفیت بھی ہے۔ جب کوئی شخص یقین دلائے کہ وہ یہ کام کر دے گا پھر اپنے وعدے سے منحرف ہو جائے تو اسے ملاقات ہونے پر طنز سے سلام کرتے ہیں یا کسی کے ذریعے اسے سلام پہنچاتے ہیں۔ ایک شخص کسی خیال کا اظہار کرتا ہے اور دوسرا اس کی تردید کرتا ہے جب پہلے شخص کی بات درست ثابت ہوتی ہے تو وہ دوسرے شخص کو طنز سے سلام کرتا ہے۔ غالب کے مضامین شعری پر نظر ڈالیے۔ غالب نے رشک کے مضامین کثرت سے باندھے رقیب کا بھی ذکر بار بار کیا ہے۔ محبوب اتنا حسین ہے کہ جو بھی اسے ایک نظر دیکھتا ہے اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے :

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

ان شعار سے غالب کے زیر مطالعہ شعر کی کلید ہاتھ آجاتی ہے۔ تخیل کو بہ روئے کار لا کر شعر کو ایک مفہوم یوں پہنایا جا سکتا ہے۔ شاعر یا شعر کے واحد متکلم کا محبوب نہایت حسین ہے۔ جو بھی نامہ بر خط لے کر جاتا ہے اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ رقیب بن جانے کے بعد خط پہنچانے اور خط کا جواب لانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جب کئی نامہ بروں سے اسی طرح کا تجربہ ہوا تو اس نے اپنے دوست سے مدد چاہی۔ دوست، نامہ بری کے لئے ایک شخص کو لے آیا جو اس کے خیال میں اعتماد اور بھروسے کے قابل آدمی تھا۔ نامہ بر نے بھی وعدہ کیا کہ وہ دیانت داری کے ساتھ اپنا فرض انجام دے گا لیکن وہ بھی خط لے کر غائب ہو گیا۔ دوست کو بڑی شرمندگی ہوئی۔ شاعر دوست سے کہتا ہے کہ تجھ سے کچھ گلہ نہیں ہے۔ ایسا تو ہونا ہی تھا۔ محبوب کا حسن ہی ایسا ہے کہ جو بھی اسے دیکھ لیتا ہے اس کا عاشق بن جاتا ہے لیکن نامہ بر کہیں مل جائے تو میرا سلام کہہ دینا۔

یہ عذر امتحانِ جذب دل کیسا نکل آیا
میں الزام اس کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

(مومن)

اب ذرا مومن کے اس شعر کو ملاحظہ فرمائیں۔ مومن کے اس شعر میں حذف و ایما کی نوعیت دوسری طرح کی ہے۔ اس شعر کا واحد متکلم اپنے محبوب کو الزام دیتا ہے۔ یہ نہیں بتایا گیا ہے کہ الزام کیا ہے۔ اس الزام کے جواب میں محبوب کہتا ہے کہ میں تمہارے جذب دل کا

امتحان لے رہا تھا۔اس سے اشارہ ملتا ہے کہ محبوب پر وعدہ خلافی کا الزام تھا۔اس نے ملنے کا وعدہ کیا اور نہیں آیا۔محبوب نے جذبِ دل کے امتحان کا عذر کیا۔عاشق کے دل میں جذب ہوتا، کشش ہوتی تو وہ کھنچ کر چلا آتا۔اسی بات کو آزمانے کے لئے وہ اپنے گھر میں ٹھہرا رہا۔ثابت ہوا کہ عاشق کے دل میں 'جذب' نہیں ہے۔عاشق محبوب کو الزام دے رہا تھا۔لیکن قصور اس کا اپنا نکل آیا۔

شعر میں ایمائیت پیدا کرنے کے گوناگوں طریقے ہیں۔غزلیہ شاعری کے وسیع مطالعے سے ان طریقوں کا ادراک حاصل ہوسکتا ہے۔

غزل کے شعر کا ایک اہم وصف تعمیم ہے۔شعر میں کسی خاص صورتِ حال یا واردات کو پیش کیا جاتا ہے لیکن اس میں تعمیم کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔کسی متبادل صورت حال یا واردات سے بھی وہ مطابقت رکھتا ہے۔ذیل کے اشعار کسی تبصرے کے بغیر پیش کیے جاتے ہیں ان پر غور کیجیے تو تعمیم کے مختلف پہلو نکل آئیں گے۔

کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی ا بجام میں کم کم جاتی ہے

(فیض)

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

(آتش)

دل بستگی قفس میں یہاں تک مجھے ہوئی
گویا مرا چمن میں کبھی آشیاں نہ تھا

(فغاں)

بہاریں ہم کو بھولیں یاد ہے اتنا کہ گلشن میں
گریباں چاک کرنے کا بھی اک ہنگام آیا تھا

(حسرت موہانی)

غزل کے اچھے شعر میں معنوی وسعت اور تہ داری ہوتی ہے۔اکثر یہ وصف استعاروں اور علامتوں کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔لیکن یہ ضروری نہیں ہے اس کے بغیر بھی شعر ان خصوصیات کا حامل ہوسکتا ہے۔

کبھی شاعر ایک امرِ واقعہ یا کسی خاص صورت حال کو بیان کر دیتا ہے۔ غالب کا شعر ہے :

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

شعر میں اس بات کی وضاحت نہیں کی گئی ہے کہ پہلے حالِ دل پر کیوں ہنسی آتی تھی اور اب کسی بھی بات پر ہنسی کیوں نہیں آتی۔ قاری مختلف امکانات پر غور کرتا ہے اور شعر کو اپنے تجربے اور واردات یا مشاہدے کے بنا پر کوئی مفہوم دیتا ہے۔ مثلاً ایک مفہوم یہ ہوسکتا ہے کہ پہلے دل جذبات کی آماج گاہ رہتا تھا ہر وقت مضطرب اور بے چین کسی سے عشق ہو جانے کے بعد تو اس کی حالت عجیب سی ہوگئی۔ ایسی کہ اس کے حال کو دیکھ کر ہنسی آجاتی تھی۔ محبوب کی دائمی مفارقت کے بعد رفتہ رفتہ جذبات میں ٹھہراؤ آ گیا۔ اتنے بڑے سانحے سے گزرنے کے بعد بے دلی کی ایسی کیفیت طاری ہوگئی کہ کوئی بھی خلافِ معمول یا بے ڈھنگی بات ہو اس پر ہنسی نہیں آتی۔ شعر میں اور بھی معنوی امکانات ہیں جو قاری کو دعوتِ فکر دیتے ہیں۔

10 خلاصہ :

غزل کے شعر میں لفظی اور معنوی مناسبات سے غیر معمولی حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ ہر اچھا شاعر الفاظ کے انتخاب میں اس امر کو ملحوظ رکھتا ہے کہ ان میں باہمی کوئی مناسبت ہو۔ میر کے درج ذیل شعر میں صنائع، استعارے اور محاورے کے استعمال میں مناسبت کا بھی خیال رکھا گیا۔ جس کی وجہ سے شعر میں ظاہری چکا چوند کے ساتھ معنوی حسن بھی دوبالا ہو گیا ہے۔

گرم مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے کو مگر آئے تھے آنا کیا تھا

سب سے پہلے شعر کی حزنیہ کیفیت ہمارے دل کو چھو لیتی ہے۔ محبوب جس کی ملاقات کے لئے میں بہت بے چین تھا اور اس تصور سے کہ وہ مجھ سے ملنے کے لئے آئے گا۔ اس کے حسن کا دیدار ہوگا۔ مجھ سے ہم کلام ہوگا میرے دل میں جو اس کے عشق کی آگ جل رہی تھی۔ مسرت کی لہریں دوڑ رہی تھیں لیکن محبوب آیا بھی تو دو گھڑی کے لئے سیدھے منھ مجھ سے بات بھی نہیں کی اور ناراض ہو کر چلا گیا۔ اس کا یہ آنا بھی کوئی آنا تھا۔ دل کی آرزوئیں دل میں ہی رہ گئیں اسی کے ساتھ شدید صدمہ یہ پہنچا کہ محبوب مجھ سے ناخوش ہے۔ اب اس شعر میں الفاظ کے انتخاب اور مناسبات پر نظر ڈالیئے۔ ''گرم'' ''سوختہ'' اور آگ میں مناسبت ہے۔ گرم ہونا (محاورہ) خفا ہونا۔ برہم ہونا۔ گرم جانا سے مراد خفا ہو کر جانا۔ سوختہ (استعارہ بالکنایہ) جلا ہوا۔ عشق کی آگ میں جلا ہوا۔

آگ لینے کو آنا۔ کسی کام سے ذرا سی دیر کے لئے آ کر چلا جانا۔ اگلے زمانے میں چولھا جلانے کے لئے عورتیں پڑوس کے گھر آگ (جلتے ہوئے کوئلے یا سلگتی ہوئی لکڑی) لینے کے لئے جاتیں اور آگ لے کر فوراً پلٹ جاتی تھیں ان کا مقصد خاتون خانہ سے ملاقات کرنا نہیں ہوتا تھا۔ محبوب بھی سوختہ دل عاشق کے پاس آیا اور غصے کی آگ لے کر چلا گیا۔

متذکرہ بالا تفصیلات سے واضح ہوتا ہے کہ غزل کی تحسین میں کن امور کا ہونا ضروری ہے۔ علم بیان، علم عروض اور علم بلاغت پر عبور حاصل کیے بغیر غزل کے شعر کی لفظی اور معنوی خوبیوں کا ادراک ممکن نہیں۔ اسی کے ساتھ غزل کے قاری کا صاحبِ ذوق ہونا لازمی ہے۔ شعر کے ذوق اور جمالیاتی شعور کی پرداخت کے لئے خاص تربیت درکار ہے۔ قدیم وجدید شاعری کا مکالمہ معاون ہوسکتا ہے۔ شعر کی تحسین کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ہر دور کی تہذیب ومعاشرت، سیاسی وسماجی مسائل سے واقفیت ہو۔ علاوہ ازیں مختلف علوم وفنون کا مطالعہ بھی ناگذیر ہے۔

11 مشق کے لئے سوالات :

(۱) غزل کی تعریف کرتے ہوئے اُس کے فن پر روشنی ڈالئے۔

(۲) شمالی ہند میں غزل کے ارتقا پر روشنی ڈالئے۔

(۳) جدید غزل کے امتیازات واضح کیجئے۔

12 مزید مطالعہ کے لئے کتابیں :

(۱) غزل اور مطالعہ غزل ۔ اختر انصاری

(۲) اردو کی ادبی اصناف ۔ قمر رئیس

(۳) اردو کی شعری اصناف ۔ ڈاکٹر خواجہ اکرام