اُردو شاعری میں انفرادی نوحوں کی روایت

ایک نفسیاتی مطالعہ

ارسلان راٹھور
لیکچرار اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

A PSYCHOLGOCAL STUDY OF TRADITION OF INDIVIDUAL ELEGIAC VERSE IN URDU

Arsalan Rathor
Lecturer in Urdu
G.C. University, Lahore

Abstract

This article deals with the tradition of Individual Elegiac Poems in the course of Urdu poetry, focusing upon their psychological studies. This psychological study involves the firm theoretical background in the realm of 'Grief, Mourning and Melancholia' in twentieth century psychology. It distinguishes between 'Grief and Grieving' and resultantly, indicates the line of separation between 'Grief reaction' and 'Grief response'. With such detailed explanation, it tells how an elegiac poet's 'Relations' the world and its surroundings and empowers his lost personality after bereavement by jotting down the elegies. Along with these pithy perspectives, the article studies selective elegies in Urdu poetry with their psychological enchantment.

Keywords: علامہ محمد اقبال، مرزا غالب، فرائڈ، ولیم شیکسپیئر، رونالڈ فیئر بائرن، فیض احمد فیض

ابتدا ہی میں یہ واضح کر دینا مناسب ہے کہ 'انفرادی نوحوں' سے راقم کی مراد وہ نوحے ہیں جو مختلف شاعروں نے اپنے عزیزوں، دوستوں اور رشتہ داروں کی وفات پر فرطِ جذبات سے لکھے ہیں۔ 'انفرادی نوحہ' چوں کہ دِلی صدمے (Bereavement) کے زیرِ اثر لکھا جانے والا ایک ایسا نفسیاتی اظہار ہے جس میں نوحہ نگار کے سبھی نفسی عناصر کا وفور شامل ہوتا ہے، لہٰذا، ان نوحوں کا نفسیاتی مطالعہ قرینِ قیاس بھی ہے، اور ایک حوالے سے ضرورت بھی، کیوں کہ اُردو میں اس سے قبل 'انفرادی نوحوں' اور ان کی نفسیات کو شاید ہی موضوعِ سخن بنایا گیا ہو (واضح رہے کہ مرثیہ یعنی متعلق بہ واقعۂ کربلا اس بیان سے مستثنیٰ ہے)۔ انفرادی نوحہ کیا ہے، اس کے نفسیاتی پیچ وخم کیا کیا ہوتے ہیں، ایسے نوحے کیوں لکھے جاتے ہیں، کیا ان میں رسمیاتِ معاشرہ کو دخل ہوتا ہے یا نفسیاتِ داخلہ کو؟ اور ان کے ذریعے جذبات کا اخراج، جو بعد ازاں ذات کے ترفّع (Sublimation) پر منتج ہوتا ہے، کیوں کر ممکن ہے، نوحے میں غم کون کون سے رُوپ اختیار کرتا ہے، عام غم کب مالی خولیا (Melancholia) کی صورت اختیار کرنے لگتا ہے، یہ اور اس نوع کے دوسرے بہت سے سوالوں کا نظری وعملی، دونوں سطحوں پر جواب تلاش کرنا ہی، اس مضمون کا منشا ہے۔

جب کسی جذباتی صدمے اور زیاں کو، اس کی نفسی حدود سمیت، لفظوں میں بیان کرنے کی سعی کی جاتی ہے تو ہم پر کھلنے لگتا ہے کہ ہمارا سابقہ تو ایک ایسے تجربے سے ہے، جو حقیقت میں ناقابلِ شناخت وتفہیم ہے۔ چوں کہ الفاظ بہ ذاتِ خود تجربے کے مکمل اظہار پر قدرت نہیں رکھتے، اس لیے کسی جذباتی صدمے یا زیاں کو ظاہر کرنے کے دوران میں شاعر یا فن کار نفسیاتی طور پر مالی خولیائی غم سے مخصوص ماتمی غم (Adaptive Grief) کے مرحلے میں داخل ہو جاتا ہے (اور یہ تبدل یقیناً لاشعوری سطح پر ہوتا ہے)۔ جیسا کہ خود سگمنڈ فرائڈ نے معنی خیز زیاں کے سلسلے میں ان دونوں رویوں (مرحلوں) کی نشان دہی کی ہے۔ نوحے یا ماتم کی نشان دہی اُصولِ تلافی یا متبادل جذبات (Compensation Principle) سے ہوتی ہے، یعنی محروم آدمی (= نوحہ خواں، جس نے اپنا کوئی عزیز کھو دیا ہوتا ہے) پہلے مرحلے میں تو اپنی جذباتی توانائی (فرائڈ کی زبان میں لبیڈو) کو متعلقہ مرحوم کی شخصیت سے ذہنی طور پر خارج کرتا ہے، اور دوسرے مرحلے میں اس توانائی کو کسی دوسرے آدمی یا گراں قدر ''شے'' کی ذات میں از سرِ نو کھپاتا (Re-Invest) ہے۔ جب کہ مالی خولیائی غم، برخلاف پہلی صورت کے، جذباتی توانائی کے اس اخراج کو کسی نئی شے یا آدمی کی ذات کی طرف منتقل نہیں کرتا، بل کہ اس توانائی کو خود متعلقہ نوحہ خواں کی ایگو (Ego) میں جذب کرتا ہے۔ (۱) نتیجتاً نوحہ خواں (= شاعر، فن کار) متعلقہ آدمی یا شے کے کھو دینے

کے غم کو محسوس کرنے کے ساتھ ساتھ خود اپنی ذات کی گم شدگی پر بھی ماتم کرتا ہے، اور یہاں سے غم کا ایک دائمی احساس جنم لیتا ہے۔

فن کار کی شخصیت، چوں کہ، پہلے ہی ایسے حالات سے دوچار ہوتی ہے جہاں انا کی گم شدگی کا مسلسل اندیشہ رہتا ہے، اس لیے وہ اپنے نوحوں میں کسی شخص یا شے کو کھو دینے پر نوحہ خواں تو ہوتا ہی ہے، اس کے ساتھ ساتھ زیریں سطح پر خود اپنی ذات سے بچھڑ جانے کا گہرا غم بھی محسوس کرتا ہے، اور یوں بیرونی ایگو کے ذریعے ذاتی ایگو کی برطرفی کا عمل، فن کار کے ذاتی رنج کو آفاقیت سے رُوشناس کراتا ہے۔ شاید اسی لیے شیلے نے کہا تھا کہ انسانی تاریخ میں زندہ و جاوداں رہنے والے شاہ پارے وہی ہوتے ہیں جن کی بُنیاد کسی گہرے غم، تاسف اور محرومی پر اُستوار ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں پُر تاثیر نوحوں کی بُنیاد میں نفسیاتی اعتبار سے ہم دِلی (Empathy) کی کیفیت پائی جاتی ہے، اور ہم دِلی کا مفہوم ہی یہ ہے کہ احساس کو محض مجرد سطح پر موجود تصور نہ کیا جائے بل کہ اس کی کارفرمائی کو عقلی و حسی دونوں حوالوں سے محسوس کیا جائے، اور یہ بات تو سامنے ہی کی ہے کہ ہم دِلی کی کیفیت کو اپنی ذات پر طاری کرنے کے لیے اپنی ایگو کو پسِ پشت ڈال کر متعلقہ شے کی ایگو کو اہمیت دی جاتی ہے، میر نے اسی لیے تو کہا تھا:

ہم دلی از ہم زبانی بہتر است

ان ساری باریکیوں کو سامنے رکھا جائے تو ایرک بام (Eric B.Baum) کی یہ بات کچھ غلط معلوم نہیں ہوتی کہ نوحوں کی شاعری میں ایک ڈرامائی اور تھیٹریائی عنصر کی موجودگی ناگزیر ہے۔(۲) یعنی جس طرح ڈرامے میں اداکار اپنی ذات اور ایگو کو متعلقہ کردار کی ضروریات کے لیے قربان کرتا ہے یا کم از کم کچھ وقت کے لیے اُسے منفعل بنا لیتا ہے، بہ عینہ یہ صورتِ حال ہم دِلی کے جذبات میں بھی موجود ہوتی ہے۔ مزید برآں، ذات (Self) کی گُم شدگی اور اس کے زیاں کے متوازی ایک اور نفسی رَو بھی چلتی ہے؛ اور وہ ہے کھوئی جانے والی شے کی محرومی سے پیدا ہونے والا احساسِ رائیگانی، اس کے ساتھ ہی ساتھ مفارقت کے کرب سے نتھی، عتاب، آزردگی (Resentment)، جارحانہ عزائم، اور غضب ناکی جیسے دوسرے احساسات کا رُخ بھی ذات کی مرکزیت (=ایگو) میں ضَم ہونے لگتا ہے۔ فرائڈ لکھتا ہے کہ مالی خولیا میں یوں محسوس ہوتا ہے جیسے، ''متاعِ گمشدہ کا سایہ خود ایگو کی سطحِ ہموار پر ڈھلے جائے، اور ایگو کو، اب کے بعد سے، ایک خاص عاملیت (Agency) کے وسیلے سے پرکھا جا سکے، گویا خود ایگو کی حیثیت ایک اُجڑے ہوئے وجود کی ہو''۔(۳) مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ زیاں کے نتیجے میں مالی خولیائی غم اپنا اظہار ایک، ناحل شدہ، ناپسندیدہ و ناگوار اور دوجذبی (Ambivalent) ردِعمل کے طور پر کرتا ہے۔

آج نفسیاتی تحقیقات نے اس سر بستہ راز سے پردہ اُٹھایا ہے کہ غم سے نبرد آزما ہونے کا عمل (جسے غم غلط کرنے کی ایک صورت بھی کہا جا سکتا ہے) مختلف مراحل (Phases) پر مشتمل ہوتا ہے، اگر چہ ان مراحل کی ذیلی تفصیلات میں اختلاف ہے، لیکن اس موضوع کو کثرت سے زینتِ قلم بنایا گیا ہے، مثلاً ایرخ لنڈرمین کے مطابق اس نوع کا غم تین مرحلوں پر مبنی ہوتا ہے: اوّل، صدمہ اور اس کے حوالے سے عدم تیقّن یا تشکیک کا احساس، دوّم، شدید اور کثیر گریہ وزاری، سوم، عزمِ نَو اور توانائی افزا کیفیات۔(۴) جیورج اینگلز نے لنڈرمین کے برعکس شش دَرَجاتی نظریۂ غم پیش کیا ہے، یعنی: صدمہ اور عدم تیقّن، قبولیتِ غم کا احساس (اپنے ابتدائی وضع میں)، بحالی یا تلافی کی کیفیت (Restitution)، متعلقہ زیاں سے پھوٹنے والا عزمِ نَو، تصور گری (Idealization) اور ماحاصل۔(۵) دَورِ جدید میں غم کے مراحل کے حوالے سے جس نظریے کو سب سے زیادہ قبولیت کا درجہ ملا ہے، وہ سوِس امریکی نفسیاتی معالج، الیزبیتھ کبلر رَوس کا پیش کردہ ہے، رَوس کو بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں، عالمی سطح پر 'مطالعاتِ مرگ' کے لیے امتیازی حیثیت حاصل ہے، رَوس نے اپنی مشہورِ زمانہ کتاب، "On Death and Dying" میں غم کا 'پنج دَرَجاتی نظریہ' (Five stages of Grief) پیش کیا ہے، جس کے مطابق غم دراصل: صدمہ اور اسے رڈ کرنے کی کیفیات، عتاب، معاملہ کاری یعنی Bargaining، ڈیپریشن اور قبولیت ورضامندی کے مراحل سے عبارت ہوتا ہے۔(۶) ان سب نظریات کی تفصیل میں جائے بغیر ایک حقیقت کو سمجھا جا سکتا ہے، کہ ان سبھی مراحل میں کسی نہ کسی حد تک صداقت موجود ہے، اور اس کا انحصار متعلقہ نوحہ خواں کی غم سے معاملہ کاری اور معاملہ فہمی پر ہے۔

اس تمہید کی روشنی میں انفرادی نوحوں کی نفسیاتی تحلیل یقیناً دل چسپ ہو گی۔ اُردو میں انفرادی نوحوں کی باقاعدہ روایت کا حقیقی سہرا مرزا اسداللہ خاں غالب کے سَر ہے، اس سے پہلے قطعاتِ تاریخ اور مختلف رباعیوں کی شکل میں بھی اس کے کچھ آثار ملتے ہیں؛ لیکن ان کی صنفی وقعت، انفرادی نوحوں کے ابتدائی نشانات (Traces) کی ہے۔ غالب نے انیسویں صدی میں پہلی بار، زین العابدین خان عارف، کا نوحہ اس طور سے لکھا جو، راقم کے نزدیک، گلہ مندی و دردمندی کے زاویۂ نظر سے، جدید ذہن اور رنج والم کی نفسیات کی کارگزاریوں کے زیادہ قریب ہے۔ اس نوحے کا نفسیاتی مطالعہ خاصا دل چسپ ہے؛ کیوں کہ، جہاں غالب کو خان عارف سے محبت وموانست تھی، وہیں اس رشتے میں کہیں کچھ اُلجھی گرہیں بھی موجود تھیں، جن کا ثبوت مختلف تذکروں میں اشارۃً موجود ہے، 'خاندانِ لوہارو کے شعرا' کی مصنفہ کے مطابق: ''حضرتِ غالب کو مخاطب کر کے عارف نے تین قطعے کہے ہیں، پہلے قطعے سے یہ محسوس

ہوتا ہے کہ کسی نے عارف کی یہ شکایت غالب سے کی کہ مرزا غالب کو ان کی غیبت میں عارف برا کہتے ہیں، اپنی صفائی میں عارف نے یہ قطعہ کہا جس کے دو شعر ہیں:

قبلہء جان و دل ترا فدوی
تجھے کہوے بُرا ، یہ طاقت ہے
اسداللہ نام ہے تیرا
اس بزرگی کی کچھ عنایت ہے(۷)"

خود عارف کے اس قطعے کی ادبی وقعت تو کچھ زیادہ نہیں، لیکن زیرِ بحث نوحے کے حوالے سے یہ قطعہ غالب کے شعر: 'مجھ سے تمھیں نفرت سہی نیّر سے لڑائی/بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور' کو سمجھنے میں خاصا معاون ہے، نیّر (نواب ضیا الدین احمد خان) سے اختلافات تو خانگی رشتوں کے حوالے سے کوئی بڑی بات نہیں (اور جس کا تذکرہ واشگاف طور پر تذکروں میں بھی ملتا ہے)، لیکن غالب سے نفرت، چہ معنی دارد؟ اس دبدھے کو ذہن میں رکھیں اور خانِ عارف کا کلام ملاحظہ ہو، جس میں غالب کی تقلید کی پرچھائیں تک نہیں، حالاں کہ عارف، غالب کے بے حد قریب بھی رہے اور اس صورت میں غالب کے شعری اثر سے بچنا محال تھا؛ یوں کچھ نامعلوم حقائق کی کڑیاں ملنا شروع ہو جاتی ہیں، جبھی تو غالب نے اس کو ضروری جان کر نوحے میں اس کا ذکر بھی ضروری جانا، 'مجھ سے تمھیں نفرت سہی، نیّر سے لڑائی'۔ (اس کی مزید تفصیل آگے آ رہی ہے)

غالب کے نوحے سے مترشح ہونے والا غم، فعّال غم (Active Grief) ہے، یہی وجہ ہے کہ اس کی صورت سراسر غیر رسمیاتی ہے؛ نفسیاتی اعتبار سے اس غم کی تہ میں، غم اور اس کے اظہار کے نتیجے میں پیدا ہونے والی جہد و جہد کے وہ اثرات مضمر ہیں، جو خود ذات کی یکسر تبدیلی اور درستی پر قادر ہوتے ہیں۔ جیسا کہ ابتدا میں بھی ذکر ہوا ہے کہ مخصوص زیاں کا تجربہ درحقیقت زیر و زبر کر دینے والی وہ قوت ہے، جو ایک طرف تو خارجی دنیا کے تحفظ کو اور دوسری جانب خود ذات کو متشکل کرنے والے اُن ساختیوں کی تخریب کرتی ہے، جن کی بِنا میں کھوئے گئے رشتے اور ان کے انسلاکات میں متعلقہ توقعات شامل ہوتی ہیں۔ غالب کے ہاں تو یہ اثر یوں بھی نمایاں ہے کہ پے در پے اولاد کی پیدائش کے حوالے سے مایوسی نے جہاں اُن کے دل کو سراپا داغ بنا دیا تھا اور جس کے نتیجے میں 'کسی اُمید کا بر آنا' اور مزید کسی صورت کا نظر آنا' ناممکنات میں سے تھا، وہیں عارف، کی حیثیت اُس تلافی رشتے (Compensatory Relationship) کی تھی، جو چار و ناچار زندگی کا وسیلہ تھا؛ اور جس کی موجودگی کا غالب کی ذات اور اُس کی اُلجھنوں سے

علاقہ اپنی نہاد میں، سراب آمیز (Pseudo-Real) سہی، لیکن بنیادی انسانی جبلّت یا 'وارث کی آرکی ٹائپ' کو مطمئن کر دینے والا تھا۔ لہٰذا یہ عارف کی موت نہیں، بل کہ اس تلافی رشتے کی موت تھی جس کے جلو میں اُن امنگوں، حسرتوں اور تشویقات کا ہجوم تھا، جس کو دستِ قضا اُچک کر لے گیا۔

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشا کوئی دن اور

ملاحظہ ہو کہ یہاں 'چار دہم' کی حیثیت رسمیاتی ہوتے ہوئے بھی رسمیاتی نہیں، کیوں کہ غالب نے رسمیاتی بیان کو زمینی بیان سے منطبق کر کے، شعر کو جمالیاتی رنگ آمیزی سے معنی آفرینی کی راہ ہموار کرنے والا عامل بنایا ہے، بہ ہر حال بیان کے لیے وہ محتاج 'چار دہم' کی ترکیب ہی کا ہے: 'مئے نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر'۔

قابلِ لحاظ بات یہ ہے، کہ رشتوں کی یہ محرومی جہاں غم کی ردا چاک کرتی ہے وہیں ذات کو خارجی معاملات سے بے نیاز کر کے داخلی طور پر ایک نقطے پر مرتکز بھی کرتی جاتی ہے، اس ارتکازی نقطے کو "Childhood And Society" کے مصنف، ایرکسن (Erikson) نے ایگو کی سالمیت (Ego Integrity) کا نام دیا ہے، جوں جوں ایگو کی سالمیت کسی ایک نقطے پر (مثلاً کسی مخصوص آدمی کی موت کا رنج) مرتکز ہوتی جاتی ہے، توں توں ذات اپنی شناخت کی آموزشِ مکرر (Relearning) سے خود کو مستحکم کرتی جاتی ہے (۸)؛ آموزشِ مکرر سے مراد ذات، اُس سے وابستہ رشتوں اور اُن کے اعیان (Ideas) میں بکھراؤ کے بعد کی وہ کیفیت ہے، جو متعلقہ غم کی ممکنہ حدود میں سے زندگی آمیز توانائی کی تخریج پر قادر ہوتی ہے۔ اس سارے عمل میں ایک اہم بات یہ ہے کہ اس میں 'ذات' اور اُن 'معنی خیز' رشتوں کا امتحان مقصود ہوتا ہے جو نوحہ خواں کی شناخت کے بنیادی ساختیے ہوتے ہیں، مخصوص رشتے کے زیاں کے بعد، ان بِنا گزار ساختیوں کا متحرک ہونا اور شخصیت میں ردّ و بدل پر قادر ہونا، دراصل ذہنی بالیدگی کی علامت ہوتی ہے۔ غالب کے ہاں یہ ردّوبدل نوحے کے اس 'غیر رسمی' لہجے میں خفتہ ہے، جو ہمارے مرثیے یا قطعہء تاریخ کا کسی طور بھی حصہ نہیں رہا، بل کہ یہ کہنا بے جا نہیں کہ غالب کا یہ 'غیر رسمی' لہجہ اصل میں مرثیوں کے 'رسمیاتی بیانات' کی ضد ہے اور اس کی ایک حیثیت اس مرکزی ساختیے کی ہے، جس کی حیثیت غالب کے بیان میں ایک 'توانائی کنندہ عنصر' کی ہے، جو غم کو از سرِ نو کھپانے پر قادر ہے۔

دس (۱۰) شعروں پر مشتمل غزل کی ہیئت میں لکھا جانے والا یہ نوحہ، اپنی ابتدا و انتہا میں موت کی حقیقت کی نا قبولیت سے قبولیت تک کی ایک پیچیدہ روداد ہے۔ غور سے پڑھنے پر عام انسانی نفسیات

کے حوالے سے اسے تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، پہلا حصہ ابتدائی چار شعروں پر مشتمل ہے:

لازم تھا کہ دیکھو مِرا رستا کوئی دن اور　　تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور
مٹ جائے گا سر، گر ترا پتھر نہ گھسے گا　　ہوں در پہ ترے ناصیہ فرسا کوئی دن اور
آئے ہو کل، اور آج ہی کہتے ہو کہ جاؤں　　مانا کہ ہمیشہ نہیں، اچھا، کوئی دن اور
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے　　کیا خوب، قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

یہ چار اشعار کسی بھی رنج و غم کے زیرِ اثر اُن جذبات کو ظاہر کرتے ہیں، جو فطری جذبات ہیں، یا وہ آرکی ٹائپل جذبات ہیں جو نسلِ انسانی کی بنیادی سائیکی میں حلول ہو گئے ہیں۔ جدید نفسیات دانوں کی زبان میں انھیں غم کا ردِّعمل (Grief Reaction) کہنا زیادہ مناسب ہوگا (۹)، غم کا یہ ردِّعمل غیر ضروری ہرگز نہیں ہوتا، بل کہ اس کے دوران بھی ہم دنیا کی آموزشِ مکرر کے عمل سے گزرتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ اس حالت میں ہم اپنے امیال و عواطف کی طبعی و غیر طبعی حقیقتوں میں آنے والی تبدیلیوں کو متعلقہ صدمے (Bereavement) کا فطری نتیجہ جانتے ہیں۔ اس سارے عمل کی ایک ضروری شناخت اُس عمومی ذہنی کلیت کا بکھراؤ ہے، جو عام حالتوں میں ہماری شخصیتوں کو سہارے ہوئے ہوتی ہے:

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

یہ قیامت دراصل ذہنی کلیت میں اُتھل پتھل پیدا کرنے والا عنصر و عامل ہے، ابتدائے غم میں، اس کو 'قیامت' کہنا نہایت قرینِ قیاس ہے۔

فرداو دِی کا تفرقہ یک بار مٹ گیا/ کل تم گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی'۔ 'غم کا ردِّعمل' دراصل وہ دروازہ ہوتا ہے جہاں سے غم آغاز پذیر ہو کر ارتقائی حالتوں تک پہنچتا ہے؛ جذبات اُس وقت تک ہمیں جکڑے رکھتے ہیں جب تک ہم اُنھیں قابلِ لحاظ توجہ نہیں دیتے، لہٰذا پہلے مرحلے میں تو اُن کا جکڑاؤ ایک سیلِ رواں میں بدلتا ہے، یہی صورت غالب کے پہلے چار شعروں میں بھی ہے، ان چاروں شعروں کا روئے سخن، خود جواں مرگ عارف کی جانب ہے۔ یہ بات بھی انسان کی بنیادی فطرت میں سے ہے کہ موت پر ظاہر ہونے والے ردِّعمل کا پہلا ہدف خود مرنے والے انسان ہی کو سمجھا جاتا ہے؛ ایسا غالباً اس لیے ہے کہ مرنے والا ہنوز ایک طبعی (بے شک مَری ہوئی) حالت میں موجود ہوتا ہے، جب کہ موت کے وقوع پذیر ہونے میں درپردہ طاقت کو عموماً غیر مرئی خیال کیا جاتا ہے، نہ کہ خوگرِ محسوس؛ چوں کہ انسان ہر ایک وقوعے میں خوگرِ محسوس عامل کا متلاشی ہوتا ہے؛ لہٰذا پہلے چاروں اشعار عین انسانی فطرت کے مطابق

ہیں لیکن اگر ان کے محض انسانی فطرت سے ہم آہنگ ہونے پر ہی اکتفا کر لیا جائے تو یہ غالب کے آرٹ سے زیادتی ہوگی، غالب کا کمال یہ ہے کہ بنیادی انسانی فطرت کے دائرے میں رہتے ہوئے اُسلوب اور فکر (اگرچہ یہ دونوں الفاظ بھی کلیشے بن چکے ہیں) کے حوالے سے جو تصرفات اُنھوں نے کیے ہیں وہ آپ اپنی مثال ہیں۔ مثلاً کسی شخص کی موت پر اس کے مرنے کے وقت کو نامناسب کہنا، یا یہ کہنا کہ ''کاش مرنے والے کی جگہ مَیں مر گیا ہوتا'' عام زندگی کے وہ بیانات ہیں جو آسانی سے ہمارے تجربے میں آتے ہیں نیز یہ بیانات 'فہمِ عامہ' کے مطابق بھی ہوتے ہیں، لیکن جو غالب کہہ رہے ہیں وہ انتہائی توجہ گیر اور فکر افروز ہے: وہ عارف کی موت پر اس لیے نوحہ کناں ہیں کہ وہ عارف کی اور عارف اُن کی ہم سفری سے محروم رہے، یعنی مرنے کا غم نہیں، باہمی طور پر اکیلے رہ جانے کا غم ہے، اور لہجہ ایسا ہے جیسے پہلے سے کوئی قول و اقرار کی صورت ہو، اور عہد شکنی کے بعد کچھ کہا جا رہا ہو۔ پھر یہ بھی ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع یہ بتاتا ہے کہ زیادہ تشویش اس بات کی ہے کہ عارف میرے بغیر تنہا ہوگا۔ غالب نے غدر کے بعد تنہائی کا غم غلط کرنے کے لیے اپنے دوستوں کو خط لکھنے کا جو سلسلہ شروع کیا، یوں محسوس ہوتا ہے کہ عارف کی موت کا یہ سفر بھی غالب کے لیے مابعد غدر (Post-Mutiny) کی ایک صورت اختیار کر گیا ہے، اور غالب، جن کے لیے تنہائی کسی موت سے کم نہیں، اور جو خود کو 'سخن کا بندہ ہوں' کی تصویر خیال کرتے ہیں، اس کی تلافی کی کوئی صورت اختیار کر رہے ہوں۔ اگلے تینوں شعروں کی وضاحت کیے بغیر اس بات کو سمجھا جا سکتا ہے کہ غالب کے اس نوحے کی ردیف، 'کوئی دن اور' میں بھی خوشی و ناخوشی اور اُمید و ناامیدی کے مِلے جُلے جذبات، جنھیں اصطلاح میں دوجذبیت (Ambivalence) کا نام دیا جا سکتا ہے، موجود ہیں؛ یعنی 'کوئی دن اور' میں جہاں کچھ اور معیاد کا تقاضا کیا جا رہا ہے، وہیں یہ احساس بھی موجود ہے کہ یہ مدت جتنی طویل بھی ہو جائے، بہ ہر حال اس کا اختتام یکساں ہی ہوگا، یہ بات تیسرے شعر کے اس ٹکڑے، 'نا نا کہ ہمیشہ نہیں، اچھا کوئی دن اور' سے بھی الم نشرح ہے۔ ہمارے عہد کے شاعر سلیم کوثر نے بھی اسی بات کو ذرا مختلف ڈھنگ سے بیان کیا ہے:

جہاں پر سانس لیے، جی لگانے کی سہولت ہو
دل ایسے شہر کی آب و ہوا پوچھے ہے اور چُپ ہے

ابتدائی چار اور آخری پانچ شعروں کو ملانے والے شعر کی حیثیت نہایت اہم ہے، کیوں کہ اس میں مخاطب بدل گیا ہے: 'ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی عارف، کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور'۔ یہاں پر غالب سے ڈھائی صدی پہلے کے عظیم انگریزی شاعر و ڈرامہ نویس ولیم شیکسپیئر (۱۶۱۶ء۔۱۵۵۴ء)

کے مشہورِ زمانہ ڈرامے، 'کنگ لیئر' کی ان سطور کا ذہن میں آجانا فطری بات ہے:

As flies to wanton boys are we to the gods;

They kill us for their sport(10).

یہاں ضمنی طور پر یہ دیکھنا دل چسپی سے خالی نہیں کہ شیکسپئر کے ہاں 'دیوتاؤں' اور فارسی و اُردو شاعری میں 'فلکِ کج رفتار' کا تفاعل ایک سا ہونے کے باوصف ان دونوں استعاروں میں تہذیبی وثقافتی افتراقات موجود ہیں؛ دیوتا، خود براہِ راست ماورائی حیثیت اور مقام ومرتبے کے حامل ہوتے ہیں، اور ان کے نام اور ذکر کے ساتھ ہی ہمارے ذہن میں، 'اختیارِ مطلق' کا تصور اُبھرتا ہے، لیکن فلک، برخلاف اس کے، دیوتاؤں کا قائم مقام ہونے کی بجائے، ایک استعارہ ہے۔ 'فلک' کی استعارہ سازی کے پسِ پشت دراصل اس کی وہ گردش ہے، جسے انسان اور انسان کی تقدیر کے لیے تباہ کن عامل خیال کیا جاتا ہے، یعنی یہاں بھی مغربی تہذیب کے متضاد، فلک کو خدا یعنی مطلق العنان ہستی کا استعارہ بنا کر، خدا پر براہِ راست الزام دھرنے کے تصور کو نسبتاً غیر تشدیدی (Dilute) پیرائے میں پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے، اس فرق سے ہند ایرانی ومغربی شعریات کی مبادیات میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکالنا مقصود ہے کہ زیرِ نظر شعر، 'غم کے ردِعمل' (Grief Reaction) کے اشعار (ابتدائی چار اشعار) اور 'غم کی منطقی جواب دہی' (Grief Response) کے اشعار (آخری پانچ اشعار، جن کی تفصیل آگے آرہی ہے) کی ایک درمیانی کڑی ہے، جس میں روئے سخن طبعی حقیقتوں سے غیر طبعی حقیقتوں کی طرف تبدیل ہو جاتا ہے، اس کو ایک طرح سے مادیت سے ماورائیت تک کا وہ سفر کہا جا سکتا ہے، جو ابتدا ہی سے انسان کی فکر کے لیے پیرِ تسمہ پا کا کردار ادا کرتا رہا ہے، اور انسان کے لیے فکر کی اس نہج سے مکمل چھٹکارا پانا تاریخ کے کسی دَور میں بھی پوری طرح سے ممکن نہیں رہا۔

آخری پانچ اشعار دراصل رنج وغم کے اظہار کا وہ رُوپ ہیں، جسے تھامس ایگ کی زبان میں، غم کی منطقی جواب دہی (Grief Response) کہا جا سکتا ہے، "غم کی منطقی جواب دہی سے دُنیا کی آموزشِ مکرر میں ہم طبعی دُنیا اور اس کے امیال وعواطف میں آنے والی تبدیلیوں کو فعّال (Active) اور شعوری رویوں سے سمجھتے ہیں (11)" غم کی یہ حالت، نوحہ کناں کو دوبارہ دنیا کی طرف راغب کرتی ہے، یوں غم کی یہ صورت، ذات کی توانائی کو بحال کرتی ہے۔ نتیجتاً اس مرحلے میں مثبت مصلحت کوشی، بگاڑ میں بناؤ پیدا کرنے والے عامل کا کردار ادا کرتی ہے۔ غالب کے زیرِ بحث اشعار پر مزید بحث سے قبل،

'غم کے ردِّعمل'، اور'غم کی منطقی جواب دہی' کے فرق کو اچھی طرح سمجھنا ضروری ہے، بہ صورتِ دیگر، تفہیم میں خاصا ابہام پیدا ہو سکتا ہے۔ ردِّعمل (Reaction) اور منطقی جواب دہی (Response) میں پہلا فرق تو رویے کا ہے؛ اگرچہ دونوں ہی اصل میں جوابی کاروائی کی صورتیں ہیں، لیکن ان میں نازک فرق بھی ہیں؛ ردِّعمل کی نوعیت مدافعانہ (Defensive) ہوتی ہے، اس میں قریب قریب سارا عمل دخل جذبات کو ہوتا ہے، بل کہ جذبات کو ہمارے شعور پر مکمل اختیار حاصل ہونے لگتا ہے، لہٰذا ردِّعمل کے نتیجے میں عمل میں آنے والی جوابی کاروائی غیر منطقی ہوتی ہے، فرائڈ کے الفاظ میں سمجھیں تو غم کے ردِّعمل میں اِڈ (Id) سر اُٹھانے لگتی ہے، اس سے اُلٹ، منطقی جواب دہی (Response)، جیسا کہ اس اصطلاح کے ترجمے ہی سے اظہر من الشمس ہے، ایک پُرخیال جواب ہے، جس کے تانے بانے، منطق اور سمجھ بوجھ سے جا ملتے ہیں، اس عمل کی خوبی اس کا فعّال ہونا ہے، اور اس فعّالیت سے ہمارے شخصیت کی ازسرِ نو نمو اور دنیا کے بارے میں ہماری ایک نئی اور بہتر فہم جنم لیتی ہے، دوسرے لفظوں میں اس کی حیثیت ایگو (Ego) کی ہے، جو نا مناسب اور ناسازگار حالات کو بھی کسی نہ کسی طور سازگار بنا لیتی ہے۔

اب اس بحث کو ذہن میں رکھتے ہوئے غالب کے مذکورہ نوحے کے آخری پانچ اشعار ملاحظہ ہوں:

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے — پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشا کوئی دن اور
تم کون سے تھے ایسے کھرے داد و ستد کے — کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور
مجھ سے تمھیں نفرت سہی، نیّر سے لڑائی — بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور
گزری نہ، بہ ہر حال، یہ مدّت خوش و ناخوش — کرنا تھا جواں مرگ گزارا کوئی دن اور
ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہو غالب — قسمت میں ہے جینے کی تمنا کوئی دن اور

محولہ بالا اشعار کی بنیاد زمینی حقایق اور ان حقایق کی شعری تقلیب (Mutation) پر اُستوار ہے، زمینی حقایق کے بیان میں ہی 'غم کی منطقی جواب دہی' کا جواز پوشیدہ ہے؛ چوں کہ حقایق کا بیان متقاضی ہوتا ہے منطقی روابط کا، اور غم کے بیان میں منطقی روابط، جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، 'غم کی منطقی جواب دہی' ہی سے ممکن ہوتا ہے، لہٰذا یہاں اشعار کے ذریعے جذباتی کیفیات سے منطقی منطقوں تک رسائی حاصل کرنے کا سفر طے کیا گیا ہے، لیکن چوں کہ اس بیان کو اشعار کے جامے میں زیبِ تن ہونا ہے، لہٰذا جذبات سے کلّی مفر ممکن نہیں۔ پانچوں شعروں کے پہلے پہلے مصرعے حقایق کا بیان ہیں، دوسرے دوسرے مصرعے ان زمینی وطبعی بیانات کی شعری تقلیب کر کے ان کو Statement بننے کی بجائے، اعلیٰ شعری مقامات پر فائز کرتے ہیں۔ ان شعروں کی مجموعی فضا بھی 'غم کے ردِّعمل' کے اشعار سے

مختلف ہے، ان میں لہجہ دھیما اور قدرے منطقی (ملحوظ رہے کہ یہاں راقم کی 'منطقی ہو جانے' سے مراد شعری منطق نہیں، کہ وہ تو بہ ہر حال غالب کا طرۂ امتیاز ہے ہی، یہاں منطقی سے مراد موت کی حقیقت کے مقابلے میں نا قبولیت سے قبولیت تک کا سفر ہے) ہو گیا ہے، جیسے روزمرہ زندگی میں بھی، غم کے وقوع پذیر ہونے، اور اس وقوع پذیری کے ادراک حاصل کرنے میں فرق ہے اور اس ایک مطلقے سے دوسرے مطلقے تک کا سفر، یقیناً کچھ معیاد کا تقاضا کرتا ہے، جسے عوام کی زبان میں زخم کے مندمل ہو جانے سے تعبیر کیا جاتا ہے: 'جس کے بغیر جی نہیں سکتے تھے جیتے ہیں/ سو طے ہوا کہ لازم و ملزوم کچھ نہیں'۔

غرض غالب کا یہ نوحہ، غالباً اُردو شعری روایت کا وہ پہلا نوحہ ہے جس میں غم کے نفسیاتی مراحل کو بڑے صحت مندانہ رویوں سے طے کیا گیا ہے اور اس کی حیثیت ایک ایسی شعری تالیف کی ہے، جس کی فضا خود اس کے باطن میں سے اُبھرنے والے تھیسز، اینٹی تھیسز اور ان کے مثبت عناصر کے ملاپ سے متشکل و متصور ہوئی ہے۔

بیسویں صدی جہاں اُردو ادب کے کلاسیکی دَور کے اختتامیے اور دورِ جدید کے استقبالیے کی حیثیت رکھتی ہے، وہیں اسی عہد میں علّامہ محمد اقبال (۱۹۳۸ء-۱۸۷۶ء) کی شخصیت ایک ایسے شاعر کی ہے، جس میں کلاسیکی و جدید ادب دونوں کے رُجحانات و نشانات (Traces) مجتمع ہو گئے ہیں۔ اقبال کے متنوع شعری امکانات سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اگر محض اقبال کے انفرادی نوحوں کو دیکھا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے، کہ اقبال نے زندگی میں خاصی تعداد میں نوحے لکھے، جن میں سے قابلِ ذکر نوحوں کے نام یہ ہیں:

'داغ'، 'فلسفۂ غم' (میاں فضل حسین صاحب بیرسٹر ایٹ لاء لاہور کے نام)، 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' اور 'ہمایوں' (مسٹر جسٹس شاہ دین مرحوم)۔ ان میں سے، یقیناً، قابلِ نشان نوحہ، 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' ہے؛ جو اپنی طوالت، فکری گہرائی اور فنی خوبیوں کی بنا پر امتیازی حیثیت کا حامل ہے۔ موجودہ حالت میں یہ نوحہ (جسے بعض لوگوں نے مرثیے کا نام دیا ہے) تیرہ بندوں کے چھیاسی اشعار پر مشتمل ہے، بانگِ درا میں شامل کرنے سے پہلے یہ گیارہ بندوں اور نواسی اشعار پر مبنی تھا، جس میں سے بعد ازاں کچھ حصوں کو حذف کیا گیا اور کچھ اشعار کا اضافہ بھی کیا گیا۔

عمومی طور پر، شاعر کی پہچان صرف شاعری ہی ہوتی ہے یا ہونی چاہیے، اس کی شخصیت کے دوسرے پہلو بسا اوقات اس کی شاعری کی تفہیم میں گمراہ کُن ثابت ہو سکتے ہیں، لیکن نفسیاتی مطالعات کی خوبی یا مجبوری یہ ہے، کہ اولین سطح پر یہ محض متن تک محدود نہیں رہتے، بل کہ ان کے لیے متن کے

گرد و جوانب(Para Text) میں موجود خود صاحبِ متن کی شخصیت، ذاتی رُجحانات، پسند، ناپسند، اور اس نوع کی دوسری بہ ظاہر معمولی نظر آنے والی چیزیں بے پناہ اہمیت کی حامل ہوتی ہیں، جو نتائج کے نفسیاتی استخراج میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔اس ضمن میں اقبال کی شخصیت کی فلسفہ پسندی، غیر از توجہ ہرگز نہیں؛ فلسفہ، جیسا کہ ہم سب آگاہ ہیں، زندگی کے وقوعات وعوامل کی مطقیانہ ومعروضی تعبیر کا ایک طریقہ کار ہے اور ہر علم کی طرح فلسفہ اپنے چاہنے والوں کا ایک مخصوص مزاج بھی متعین کرتا ہے اور وہ مزاج عبارت ہوتا ہے وجودیاتی (Ontological) طرزِ فکر سے؛ یعنی اشیا وقوعات کی موجودگی(Existence) کے پس پردہ مضمر منطقی وجوہات تلاش کرنے کا منہاج ؛ زیرِ نظر نوحہ اسی طرزِ فکر کی عملی تفسیر ہے لیکن، چوں کہ، زیرِ بحث شعر پارے کی اولین قدر نوحے کی ہے ؛ جس میں وفورِ جذبات کا دخل از بس کہ ضروری ہے، لہٰذا یہ نوحہ غالب وجودیاتی طرزِ احساس کے باوجود، مکمل طور پر جذبات سے کنارہ کشی سے عاجز ہے۔گویا یہاں، ''اقبال کی شخصیت دو مختلف انداز میں جلوہ گر ہوئی ؛ایک شخصیت تو اقبال کی وہی فلسفیانہ شخصیت ہے، جس کی بہ دولت اقبال کو اُردو شاعری میں ایک منفرد حیثیت ملی ہے اور دوسری شخصیت اس مجبور و مغموم انسان کی ہے جو ماں کی یاد میں آنسو بہاتے ہوئے یہ بھول جاتا ہے کہ وہ ایک مفکر اور فلسفی بھی ہے(۱۲)۔''ان دونوں پیرایوں ہی میں شعوری و لاشعوری زاویوں سے کچھ ایسے مقامات سامنے آتے ہیں جہاں اقبال خود کو ایک ایسا بچہ تصور کرتا ہے، جس کے لیے آغوشِ مادر کی حیثیت ایک گم گشتہ جنت کی ہے:'بے تکلف خندہ زن ہیں، فکر سے آزاد ہیں۔ پھر اسی کھوئے ہوئے فردوس میں آباد ہیں'، یہاں پر آغوشِ مادر کی ذیل میں کھوئی گئی فردوس کا تذکرہ یوں ہی 'بہ رائے شعر گفتن خوب است' کی ذیل میں نہیں آتا؛ بل کہ یہ انتہائی معنی خیز اور پُر خیال ہے۔جدید نفسیات کے مطابق انسان انتہائی رنج والم کے اوقات میں اپنے آپ کو لاشعوری طور پر مادرِ آغوش کے حوالے کرنے کی شدید خواہش رکھتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ رحمِ مادر اور آغوشِ مادر کی معنویت بہشت کی ہے، اور چوں کہ بہشت کے مذہبی تلازمات میں بھی سب سے اہم نعمت اس کا تحفظِ بے مثل اور فضائے عافیت ہے، لہٰذا انسان، ناسازگار حالات میں ماں، اور اس کی آغوش کا متلاشی ہوتا ہے۔اس مفروضے کا عملی نمونہ یہ ہے کہ رنج کی حالت میں انسان سوتا بھی ہے تو 'منڈکری مار کر' یعنی ہاتھوں اور پاؤں کو سینے سے لگا کر سر جھکا کر سمٹ رہنا،؛ایسی شکل میں آجانا جیسی ماں کے پیٹ (رحمِ مادر) اور ماں کی آغوش (آغوشِ مادر) میں ہوتی ہے [ادبی ثبوت کے لیے ملاحظہ ہو میر کا یہ شعر: جب رات سر پٹکنے نے تاثیر کچھ نہ کی / ناچار میر منڈکری سی مار سو رہا]

اس 'ترکیب بند' نوحے کو بنیادی طور پر بیان کے دو پیرایوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: ایک؛

وہ حصے جن میں فلسفۂ حیات وممات کی گتھیوں کو سُلجھانے کی یا ان کے ساتھ سمجھوتہ کرنے کی سعی کی گئی ہے، دوسرے؛ وہ حصے جہاں خالص انسانی سطح پر والدہ مرحومہ کے ساتھ تعلق، ان کی یادوں اور اس رشتے کے جذباتی پن کو زینتِ قلم بنایا گیا ہے۔ اول الذکر حصوں میں شاعر کا رُوپ اپنا آپ چُھپا کر فلسفیانہ بیانات کی پوشاک میں پوشیدہ ہو جاتا ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ نوحہ نہیں لکھا جا رہا بل کہ، خود موت کی حقیقت کی نقاب کشائی کی جا رہی ہے، ان حصوں کا اُسلوب بھی نوحوں کے مروّجہ اسالیب سے مختلف ہے؛ ان میں فلسفیانہ ژرف نگاہی تو ہے مگر جذبات کی وہ مجزوئی بہ ہر حال کم ہے، جو نوحے کو رسمیاتی بیانات سے دُور المیاتی وقار کی اُن وسعتوں سے آشنا کرتی ہے، جن کے پسِ پشت، بہ ہر صورت، غالب کارفرمائی جذبات کی ہی ہوتی ہے۔ لیکن یہ حقیقت کا ایک رُخ ہو سکتا ہے؛ نوحے کا فلسفیانہ آغاز جہاں رنج والم کو Intellectualize کرتا ہے وہیں اس کی ایک صورت تلافی بیان (Compensatory Statement) کی بھی ہو سکتی ہے یعنی ان بیانات کی معنویت اس بات میں ہو سکتی ہے کہ خود شاعر (= متکلم) اپنے ہی قایم کردہ مفروضوں اور قضیوں کی روشنی میں غم کی صورتِ حال سے ہنگامہ آرا ہو، اس صورت میں کہ ان سے نکالے گئے نتائج نفسیاتی اعتبار سے شاعر کی کسی نہ کسی طور سے تشفی کر دیں۔ ایک اور اہم کنایہ اس نوعیت کے آغاز کا یہ ہے، کہ یہ قاری کو مختلف مراحل سے ہوتا ہوا اُسی نتیجے تک پہنچانے کی جانب مائل کرتا ہے جو خود شاعر کا مطمحِ نظر ہوتا ہے، فلسفیانہ لفظوں میں اسے سُقراطی رمز (Socratic Irony) بھی کہا جا سکتا ہے؛ یعنی کسی نتیجے تک پہنچنے کے عمل کا آغاز استردادی روّیے کی بجائے تائیدی روّیے سے کیا جائے اور پھر مرحلہ وار مکالماتی اُسلوب میں تھیسز، اینٹی تھیسز سے ہوتے ہوئے سنتھیسز (= تالیف) تک پہنچا جائے، جس میں تھیسز اور اینٹی تھیسز دونوں کے مثبت عناصر کا انضمام ہو جائے۔

فلسفیانہ حصوں میں فکر کے غلبے کے باوجود جمالیاتی رنگ کے ایسے اشعار بھی موجود ہیں جن میں خود 'رنج' (Grief) کی گہری نفسیات پر تامل کیا گیا ہے۔ خود ان حصوں پر تامل سے قبل، یہاں پر ایک فرق سمجھنا ضروری ہے کہ 'رنج' بہ حیثیتِ جذبہ (Grief) اور 'رنج کرنے کے عمل' (Grieving)، جسے ہم سہولت کے لیے 'رنج آوری' کہہ سکتے ہیں، میں خاصا فرق ہے، اس فرق اور امتیاز کو ملحوظ نہ رکھتے ہوئے ہم نوحے کی شعری وفکری عمل آوری کی تفہیم سے عہدہ برا نہیں ہو سکتے۔ کسی بھی غم کے برداشت کرنے والے کی حیثیت سے غم سے متعلقہ وہ جذبہ جو زندگی بھر ایک مجرد اور منفعل حالت میں ہمارے ساتھ رہتا ہے، وہ رنج یعنی Grief ہے، یہ جذبہ زندگی بھر غم اور غم کو سہنے سے متعلق ہمارے رویوں کی تہذیب کرتا اور ضرورتاً ان میں مناسب تبدیلیاں کرتا رہتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ یہ غم کے اُن عملی

تصورات کے لیے نظریہ سازی بھی کرتا ہے، جو بعدازاں ہماری شخصیت کا جز و بنتے ہوتے ہیں؛ لیکن جب ہم اپنی زندگیوں میں کسی حقیقی صدمے سے دوچار ہوتے ہیں تو یہ جذبہ 'مجرد اور منفعل' حالت سے یک قلم اُس روپ میں منقلب ہوتا ہے، جو عبارت ہوتا ہے: عملیت، فعالیت اور ذہنی و جسمانی توانائی کی کھپت سے۔ اقبال کے ہاں بھی نوحے میں مذکورہ دونوں حالتیں (Grief+Grieving) پہلو بہ پہلو چلتی ہیں، Grief کو پہلے حصے کے مقابل رکھا جا سکتا ہے، جو اپنی نہاد میں فلسفیانہ و فکری ہے، جب کہ Grieving کے مصداق وہ حصے ہیں جن میں جذبات کا غلبہ ہے، جو متعلقہ زیاں سے براہِ راست متعلق ہیں اور نتیجتاً جن میں شعری جمالیات کا رسوخ زیادہ ہے۔ اوپر ذکر ہوا ہے کہ فلسفیانہ حصے میں کچھ اشعار غم کی نفسیات کی عکاسی کرتے ہیں، ان میں سے چند ایک ملاحظہ ہوں:

گریۂ سرشار سے بُنیادِ جاں پائندہ ہے
درد کے عرفاں سے عقلِ سنگ دل شرمندہ ہے
موجِ دودِ آہ سے آئینہ ہے روشن مرا
گنجِ آبِ آورد سے معمور ہے دامن مرا

یہ اشعار غم کی تفسیر اور اس کے انسانی قلب وروح پر پڑنے والے اثرات کو سمجھنے کے لیے ضروری ہیں؛ گریہ ءِ سرشار سے بنیادِ جاں پائندہ ہونے کے معنی محض رسمیاتی نہیں، حقیقتِ حال یہ ہے، کہ رونا نہ صرف یہ کہ ہماری حیاتیاتی ضرورت ہے، بل کہ اب تو نفسیات کے میدان میں ایسی تحقیقات ہو چکی ہیں کہ حقیقی غم کے زیرِاثر رونا محتاط حد تک ہماری شخصیت کو مضبوط بھی بناتا ہے، اور ازسرِ نو نشو و نما میں کارآمد ثابت ہوتا ہے؛ یعنی رونے سے قبل اور رونے کے بعد (Pre-tearing And Post-tearing) شخصیت کے ابعاد میں واضح تبدیلی آتی ہے، پایندہ کے معنی ہیں: 'مضبوط، طاقت وَر، توانا اور ہمیشہ'، یہ سب کے سب معنی ہی رونے کی نفسیاتی کیفیات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ یہاں معانی کا التوا (Differance) [دریدا کے بہ قول] ہونے کی بہ جائے معانی کا اجتماع ہو رہا ہے، اور یہ سبھی معانی ایک دوسرے کو بے دخل (Undo) نہیں کر رہے، بل کہ معانی کی کثرت اور بہ یک وقت ان کی عمل آوری کو ممکن بنا رہے ہیں۔ اس شعر کا پہلا مصرع جہاں رنج کی نفسیاتی تعبیر کا نباض ہے اور روزمرہ کے عملی مظاہر سے علاقہ رکھتا ہے، وہیں دوسرا مصرع تجرید کی جانب سفر کرنے لگتا ہے اور اقبال پہلے مصرعے کے دعوے کو حق مان کر اُس سے اپنے اخذ کردہ نتائج و نظریات کی توثیق کرنے لگتے ہیں؛ یہ اقبال کا مخصوص سٹائل ہے۔ جس کو راقم نے پچھلی چند سطور میں 'سقراطی رمز' سے مماثل قرار دیا ہے۔

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے نوحے کے اس کارگزاری کو ''غم کا ترفع (Sublimation)'' کہا ہے(۱۳)، یا دوسرے لفظوں میں زیادہ مناسب طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے غم کو فلسفیا (Philosophize) لیا ہے، کسی بھی حقیقت کا فلسفیانہ روپ کم از کم دو کام کرتا ہے: ایک؛ وہ متعلقہ حقیقت کو زیادہ اعلیٰ اور علت و معلول کی سطح پر سمجھنے کی کوشش کرتا ہے، دوسرا؛ وہ اس حقیقت کے زمینی مضمرات سے عموماً صرفِ نظر کرتا ہے، پہلا کام اپنی نہاد میں تعمیری ہے، جب کہ دوسرا تفاعل زمین اور خاص کر حسّی احتیاجات سے فراریت (Escapism) کی جانب راغب کرتا ہے، اس دوسرے تفاعل کے بارے میں برٹرینڈ رسل نے اپنے ایک مضمون میں زمان و مکان کے بُنیادی فریم ورک پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اکثر فلسفی اپنی بنیادی زندگی کی ضرورتوں مثلاً کھانا، پینا، پہننا اوڑھنا۔۔وغیرہ سے بے نیازی کا مظاہرہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے وہ کائنات کی جن حقیقتوں میں اُلجھے ہوتے ہیں وہاں بنیادی ضروریات زندگی کو شاملِ فکر کرنا یقیناً غیر عقلی محسوس ہوتا ہے، لہٰذا وہ تعیناتِ زمان و مکاں (Space and Time Limitations) کے اُس مروجہ دائرے کو توڑنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو عام آدمی کے بس کا روگ نہیں ہوتا۔(۱۴) اقبال نے اس نوحے میں مذکورہ پہلے تفاعل سے زیادہ کام لیا ہے، اس نوحے میں موت کو ایک علّت کے طور پر لیا گیا ہے، جس کے لیے فلسفیانہ نوعیت کے معلول کو پیش کیا گیا ہے، اس ضمن میں اقبال نے دو دلیلوں کا سہارا لیا ہے، ان دلیلوں کی فلسفیانہ حیثیت وجودیاتی دلائل (Ontological Arguments) کی ہے، لیکن اس میں بھی شبہ نہیں ہے، کہ اقبال نے ان وجودیاتی دلائل کو جن اشیا (Substances) کا جامہ پہنایا ہے وہ انتہائی شاعرانہ ہیں، یہی وجہ ہے کہ بادی النظر میں یہ Substances کنایوں کے قریب معلوم ہوتے ہیں:

موت کے ہاتھوں سے مٹ سکتا اگر نقشِ حیات
عام یوں اس کو نہ کر دیتا نظامِ کائنات
ہے اگر ارزاں تو یہ سمجھو اجل کچھ بھی نہیں
جس طرح سونے سے جینے میں خلل کچھ بھی نہیں

ہماری شعری روایت میں شعری منطق کے جتنے نشیب و فراز ہیں، وہ اگر نظر میں ہوں، تو اقبال کی شعری عمل آوری کی منطق کو مناسب طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے؛ مثلاً غالب (اور کافی حد تک ناسخ کے ہاں بھی) کے ہاں برخلاف ایرانی شعری منطق کے، سبکِ ہندی کے 'دعویٰ اور جوابِ دعویٰ' کے رُوپ کو ضوفشانی ملی ہے، مثلاً غالب کے دو شعر دیکھیں:

تری نازکی سے جانا کہ بندھا تھا عہد بودا
کبھی تو نہ توڑ سکتا اگر استوار ہوتا

اور

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

ان دونوں شعروں میں جس شعری منطق کو شعر سازی کے لیے استعمال کیا گیا ہے، وہ 'دعویٰ اور جوابِ دعویٰ'[Argument,Counter-Argument] کے دورویہ راستوں سے ہوتی ہوئی آگے بڑھتی ہے، اس نوعیت کی منطق، اگرچہ شاعرانہ ہوتی ہے، لیکن اس کی بنیاد دراصل فلسفیانہ منطق ہی پر اُستوار ہوتی ہے، غالب کو جو فلسفے اور فکر کا شاعر کہا جاتا ہے، اس کی بھی اصل وجہ یہی ہے؛ اقبال نے شعری منطق کے اس میدان میں غالب کے سامنے زانوئے تلمذ طے کیا ہے؛ لیکن اس استفادہ کی نوعیت میں اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ برخلافِ غالب، اقبال کی بیان کردہ اشیا(Substances) تجریدی اور ماورائی نوعیت کی نہیں بل کہ زمینی اور حقیقی نوعیت کی ہیں، یہی وجہ ہے کہ اقبال کا پایہ فلسفے میں غالب کے مقابلے میں حقیقی ہونے کے باوصف، غالب کی شعری دلیلوں کی تفہیم اقبال کے مقابلے میں زیادہ دماغی ورزش کی متقاضی ہوتی ہے۔اس جملہء معترضہ سے قطع نظر، اقبال کی مذکورہ دو اشعار کی منطق انتہائی باریک(Subtle) لیکن سامنے کی ہے، یہ ہمارا روزمرہ کا مشاہدہ ہے کہ وہ شے جو کثرت سے دست یاب ہو، اس کی کثیر دست یابی اس کی مارکیٹ ویلیو کم کرنے یا ختم کرنے کے لیے نہیں ہوتی، بل کہ اس کا مقصد کچھ اور ہی ہوتا ہے، ایک صارفی معاشرے کا حصہ ہونے کی حیثیت سے ہم اس دلیل کو بہ خوبی سمجھ سکتے ہیں، بہ عینہ اقبال کے نزدیک موت زندگی کا نقطۂ اختتام ہرگز نہیں، بل کہ:

آہ غافل! موت کا رازِ نہاں کچھ اور ہے
نقش کی ناپائیداری سے عیاں کچھ اور ہے

موت کے بارے میں اقبال کا یہ رویہ کچھ نیا نہیں:

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

اگلے ہی بند میں اسی نوع کی ایک اور دلیل بھی سامنے لاتے ہیں:

جنتِ نظارہ ہے نقشِ ہوا بالائے آب موجِ مضطر توڑ کر تعمیر کرتی ہے حباب
موج کے دامن میں پھر اس کو چھپا دیتی ہے یہ کتنی بے دردی سے نقش اپنا مٹا دیتی ہے یہ

پھر نہ کر سکتی حباب اپنا اگر پیدا ہَوا توڑنے میں اس کے یوں ہوتی نہ بے پروا ہَوا

یعنی حباب کا ٹوٹنا، فی نفسہ تخریب کے زمرے میں نہیں آتا، کیوں کہ اس کا بنیادی مقصد بہتر سے بہترین کی جانب جاری رہنے والا وہ سفر ہے، جس میں ہر ابتدائی رُوپ کی تخریب، نئے اور مرتقی رُوپ کے سجاؤ کے لیے ناگزیر ہوتی ہے، لہٰذا قدرت خود اپنے نقش مٹاتی ہے تاکہ پہلے سے قوی نقش پیش کیا جا سکے؛ (معاشیات اور سماجی بدلاؤ کے حوالے سے اسی تصور کو کارل مارکس (۱۸۸۳ء۔۱۸۱۸ء) نے تخلیقی تخریب (Crative Destruction) [اصل جرمن ترکیب 'Schopferische Zerstorung' ہے] کا نام دیا تھا)۔(۱۵) اس مقام پر ایک اور حوالے سے غالب کا شعر یاد آجاتا ہے:

مری تعمیر میں مُضمَر ہے اک صورت خرابی کی ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم ہقاں کا

یعنی بہ قول طباطبائی، یہ اشارہ ہے اس بات کی طرف کہ حرارت غریزی جو کہ باعثِ حیات ہے، خود وہی ہر وقت تحلیل وفنا بھی کر رہی ہے، مذکورہ بالا دو بندوں میں بیان کردہ دونوں دلیلوں سے یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ اقبال نے موت کے تصور کو فلسفیا کر قابلِ قبول بنا لیا؛ یہی وجہ ہے کہ ان کے اس نوحے میں موت کے زیرِ اثر پیدا ہونے والا وہ شدید تناؤ فہمِ عامہ کی سطح پر نہیں ہیں، جو پہلے پہل شخصیت کو بے ترتیبی (Disorganization) کی صورت سے دوچار کرتا ہے۔موت کو قبولیت کی منطق سے آشنا کرنے والے بہت سے دوسرے اشعار بھی اس نوحے کا حصہ ہیں مثلاً:

زندگی کا شعلہ اس دانے میں جو مستور ہے خودنمائی، خودفزائی کے لیے مجبور ہے
سردیِ مرقد سے بھی افسردہ ہو سکتا نہیں خاک میں دب کر بھی اپنا سوز کھو سکتا نہیں

یا:

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

انسان اپنی زندگی میں معاشرے میں رہنا اور رشتوں کو سمجھنا کیوں کر سیکھتا ہے؟ یہ ایک ایسا سوال ہے، جس کو ماہرینِ سماجیات ونفسیات نے برابر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس کے لیے مختلف تھیوریاں بھی پیش کی ہیں، اس مضمون میں ہمارا سروکار چوں کہ نفسیاتی مطالعے سے ہے، لہٰذا فی الخیال سماجیات ہمارے احاطۂ قلم سے باہر ہے۔نفسیات میں اس حوالے سے قریب قریب ساری تھیوریوں میں 'ماں' کے کردار کو وہ عامل قرار دیا گیا ہے، جو اوائلِ عمر ہی میں انسان کے رشتوں کو سمجھنے کے روّیوں اور تناظرات کو متعین کر دیتا ہے۔اس جہت کی ایک اہم تھیوری Object Relation Theory ہے، جسے اسکاٹ لینڈ کے مشہور ماہرِ نفسیات دان، رونالڈ فیئر بائرن (۱۹۶۴ء۱۸۸۹ء) نے ۱۹۵۲ء میں

پیش کیا۔اس تھیوری کے مطابق اوائلِ عمر (۲سے۵سال) کے دوران بچہ اپنے گردو پیش کے لوگوں، خصوصاً بالخصوص،'ماں' کے رشتے کے ادراک سے، زندگی کے باقی سبھی رشتوں کی تفہیم کے وظیفے کی بِنا اُٹھاتا ہے۔اس دوران میں ماں بچے کے لیے ایک Object کی حیثیت رکھتی ہے،لیکن جب کبھی ماں بچے سے کچھ دیر کے لیے علیحدہ ہوتی ہے، اور بچہ اس تنہائی کے احساس میں روتا ہے تو اس کے ذہن میں ماں کے حوالے سے دو تصورات بننے لگتے ہیں:'اچھی ماں'،اور'بُری ماں'؛ بری ماں دراصل ماں کا وہ رُوپ ہے،جس میں ماں بچے کے قریب نہیں ہوتی یا دوسرے اُمورِ خانہ داری میں مصروف ہوتی ہے،فیئر بائرن کے مطابق پوری زندگی انسان جو جو رشتے قایم کرتا ہے،ان رشتوں میں وہ لاشعوری طور پر اوائلِ عمر میں قایم ہو جانے والے'اچھی ماں' اور'بُری ماں' کے تصور کے مابین موجود خلا کو پُر کرنے کی کوشش کرتا ہے،فیئر بائرن نے اس تھیوری کو انتہائی شرح وبسط سے بیان کر کے اس حوالے سے لوگوں کو مختلف زمروں میں بانٹا ہے،اس ساری تفصیل سے قطعِ نظر،فیئر بائرن نے، ماں سے وابستہ بچے کے اُن جذبات کا ذکر بھی کیا ہے، جو بعد ازاں عمر کے مختلف حصوں میں اسے کسی نہ کسی حوالے سے متاثر کرتے ہیں اور وہ ہیں: ہم دلی اور انتظار کی کیفیت کے جذبات، ہم دلی کی جو تفصیل بائرن نے بیان کی ہے، وہ'دعا' کے مماثل ہے۔(۱۶) ان دو جذبات کے ثبوت میں فیئر بائرن کا کہنا ہے کہ زندگی میں جب بھی ہم کسی جذباتی صدمے سے دوچار ہوتے ہیں تو ہم ماں کو یاد کرتے ہیں، اور اس جذباتی صدمے میں انھی دو جذبات یعنی ہم دلی (= دُعا) اور انتظار کی کیفیت کو فوقیت حاصل ہوتی ہے، اس ساری تفصیل کے چوکھٹے میں اقبال کے یہ دو شعر دیکھیں تو ان کی معنویت ایک عام جذباتی کیفیت سے اوپر اُٹھ کر آرکی ٹائپل ہو جاتی ہے:

کس کو اب ہو گا وطن میں آہ میرا انتظار　　کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار

خاکِ مرقد پر تری لے کر یہ فریاد آؤں گا　　اب دعائے نیم شب میں کس کو میں یاد آؤں گا

اقبال کے نوحے کے حوالے سے ایک آخری بات!اقبال نے آغاز کے بندوں میں اشارۃً اپنے بڑے بھائی (شیخ عطا محمد) کا ذکر بھی کیا ہے(وہ جواں، قامت میں ہے جو صورتِ سروِ بلند) جنھیں آخری عمر میں والدہ کی خدمت کا بھرپور موقع بھی ملا تھا،اس بند کا آخری شعر بہت اہم ہے:

تخم جس کا تُو ہماری کشتِ جاں میں بو گئی　　شرکتِ غم سے وہ اُلفت اور محکم ہو گئی

اس بات کو انسانی نفسیات کے ضمن میں انتہائی اہم تصور (اسے اقبال کی دریافت کہنا بھی غلط نہ ہو گا) خیال کرنا چاہیے جس کی جانب اقبال نے اشارہ کیا ہے: یعنی غم کی شرکت رشتوں کو مستحکم بناتی ہے، غم میں چوں کہ جذبات اپنی سیر شُدگی (Saturation) کی معراج پر ہوتے ہیں، لہٰذا اس کیفیت میں

'ہم کیفیت' شخص سے بڑھ کر قیمتی دوسرا کون ہوسکتا ہے،سو اقبال کا یہ شعر رشتوں کے مابین پختگی پیدا کرنے والے عناصر پر تامل کرنے کے لیے یک سر نیا پیراڈیم عطا کرتا ہے، جس سے سرسری گزرنا، یقیناً ناانصافی اور کاہلی کی علامت ہوگی۔

قصہ کوتاہ، راقم کو یہ کہنے میں باک نہیں کہ اقبال کا یہ نوحہ خالص 'فلسفی شاعر' کا نوحہ ہے، لیکن ایک ایسا 'فلسفی شاعر' جس نے فلسفۂ زندگی کو جزوِ احساس وادراک (Internalize) بنایا ہے، یہی وجہ ہے کہ اقبال کی آواز خود اقبال کی اپنی ہی ہے اور پردہ منصور میں خدا کی بہ جائے متکلم خود موجود ہے:

تُو مپندار کہ ایں قصہ بہ خود می گویم
گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست (نظیری)

اقبال کی شاعری بیسویں صدی میں اُردو کی وہ آخری آواز تھی، جس میں ہماری کلاسیکی تہذیب کے نقوش کا اظہار بڑی قوت اور طمطراق سے ہوا (اگر چہ اقبال ہمارے پہلے باقاعدہ جدید شاعر بھی خیال کیے جاتے ہیں، لیکن یہ بحث الگ ہے)؛ اس کے بعد اُردو شاعری، اپنی داخلی ضروریات یا درآمد شدہ علوم کے جَلو میں آنے والے ناگزیر مسائل وتشویقات کے باعث، ایک نئے اُسلوب ، زندگی اور حیات وکائنات سے متعلق افکار سے دوچار ہوئی، اسی شاعری کو آج ہم جدید شاعری کہتے ہیں۔جدید شاعری کیا ہے، اس کے اور کلاسیکی شاعری کے مابین حدِ فاصل کیا ہے، جدید طرزِ احساس کن کن عناصر سے عبارت ہے۔۔۔ یہ اور اس نوع کے دوسرے سوالات کو چیلنج کیے بغیر ہم اقبال کے بعد کی شاعری سے قطعاً معاملہ نہیں کر سکتے، لیکن یہاں ہمارا سروکار ان سوالوں سے نہیں، بل کہ یہاں تو یہ دیکھنا مقصود ہے کہ جدید شاعروں کے ہاں موت کی حقیقت کو قبول کرنے کی روش اور اس کے زیرِاثر پیدا ہونے والے ردِّعمل اور منطقی جواب دہی کے بنیادی انسانی پیرایوں یا پھر ان کے ادراک میں کوئی بدلاؤ پیدا ہوا ہے یا نہیں۔

اقبال کے بعد جدید شاعری (= آزاد نظم) کے حوالے سے جو نام کسی نہ کسی زاویے سے اب مستند حوالے کی صورت اختیار کر گئے ہیں ان میں ن۔م راشد، میرا جی، فیض احمد فیض، مجید امجد اور اختر الایمان ایسے نام ہیں جن کو نظر انداز کرنا دشوار ہے، ان سبھی کے یہاں ایک روش عام رہی ہے جو انھیں اُسلوب اور خیال کی سطح پر جدید بناتی ہے اور وہ ہے؛ پرانے سانچوں اور ڈھانچوں کو منہدم کر کے نئی شعری وشعریاتی عمارت کی تعمیر، چناں چہ ان کے ہاں موت کی سفاکی اور ہول ناکی کا تصور بھی نئی نئی شکلوں میں متصور ہوا ہے، اور کلاسیکی عہد کی رسمیات (مثلاً آسمان پر الزام دھرنا وغیرہ) سے بہت آگے نکل گیا ہے لیکن وہ شاعر جس نے اپنے بنیادی نظامِ فکر میں 'موت' اور اس کے سماجی ونفسیاتی مضمرات کو ایک خاص

اور امتیازی حیثیت سے بَرتا ہے، مجید امجد ہے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے بہ قول: ''مجید امجد کی نظم انسان کی فنا پذیر بشریت (Mortality) کو پیش کرتی ہے، یہ مرگ کی خواہش نہیں، فنا کی حقیقت کا اظہار ہے۔۔۔مجید امجد آدمی کی حقیقت کو 'اک سانس کی مہلت'، ایک دیپ سمجھتے اور غالب کی مانند اس کی ملکیت (Ownership) قبول کرتے ہیں۔چناں چہ ان کا غم 'ہونے کا غم' اس قدر نہیں، جس قدر انسان کی فنا پذیری کی ملکیت تسلیم کر لینے سے پیدا ہونے والا غم ہے۔(۱۷)'' مجید امجد کے اس تصورِ مرگ نے ان کے ہاں انفرادی نوحے کو بھی نیا اور جدید رنگ ڈھنگ دیا ہے جو ان کی مختلف نظموں سے مترشح ہے، اس ضمن میں، 'بے نشان'، 'صدائے رفتگاں'، 'چہرۂ مسعود' اور 'مصطفیٰ زیدی' قابلِ نشان ہیں۔چوں کہ اس مقالے میں ہم نے خود کو انفرادی نوحے تک محدود رکھا ہے، سو ہمارا موضوعِ سخن نظم 'مصطفیٰ زیدی' ہو گی۔مصطفیٰ زیدی (۱۹۷۰ء۔۱۹۳۰ء) مجید امجد کے احباب میں شامل تھے، مجید امجد نے یہ نوحہ اکیس نومبر، ۱۹۷۱ء میں لکھا، یعنی اس نوحے کی تاریخ سیاسی حوالے سے بھی اہم ہے، پھر یہ بھی کہ مصطفیٰ زیدی کی موت ہنوز ایک پُراسرار معمہ ہے؛ کہ وہ قتل تھا یا خودکشی، بہ ہر صورت مجید امجد کے لیے یہ خاصا بڑا دھچکا تھی۔اس نوحے کو مجموعی طور پر تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے: پہلا حصہ وہ ہے جس میں انسانی زندگی کی طویل اور گراں بار جہدوجہد، اور اس کے نتیجے یا ثمر کے طور پر ملنے والی موت کو حیطۂ قلم میں لایا گیا ہے، یہ مضمون پیش پا افتادہ ہے، لیکن یہ ایسی کڑی حقیقت ہے کہ بڑا سے بڑا ذہن موت پر تامل کرنے کے بعد اس بہ ظاہر بے فیض انجام سے مایوس ہونے سے رہ نہیں پاتا ہے:

اے وہ جس نے اپنی صدا میں اپنی بقا کو ڈھونڈا، اے وہ جس کی صدا کو بہا لے
گئیں کڑکتی آندھیاں خونی ویرانوں کی مجھ بے دست و پا کا دِل دُکھتا ہے، جانے اِک وہ
کیسی گھڑی تھی!

ان مصرعوں کی معنویت اور انفرادیت لفظ 'صدا' میں پوشیدہ ہے، صدا میں بقا کو ڈھونڈنا اصل میں ایک سطح پر طبعی نظامِ زندگی سے مایوسی کا اظہار ہے، انسان اپنے پورے عرصۂ حیات میں اس حقیقت، کہ موت کے سامنے گوشت پوست والے جسم کی کوئی وقعت نہیں اور جو کچھ کر لیا جائے اس کو دوام نہیں، کو سمجھتے ہوئے اُصولِ تلافی کے طور پر طبعی بقا سے ماورائی بقا کی جانب سفر کرتا ہے اور ایسی چیزوں اور سرگرمیوں میں پناہ گزین ہونے لگتا ہے، جو کسی نہ کسی درجے پر انسان کی معنویت اور بعد از موت اس کی بقا کی ضامن دکھائی دیتی ہیں مثلاً آرٹ، کیوں کہ بہ قول اقبال:

آدم کو ثبات کی طلب ہے

لہذا 'صدا' ایک آرٹسٹ کا محور و مرکز اور حاصلِ زندگی ہے، اور حاصلِ زندگی میں 'بقا' کی تلاش بعید از عقل بھی نہیں، لیکن موت کا ہاتھ (= کالی کڑکتی آندھیاں خونی ویرانوں کی)، بلا امتیاز ہر نوع کی صدا کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ اس پہلے حصے کی معنویت اس میں بھی ہے کہ متکلم یعنی مجید امجد نے خود کو 'بے دست و پا' کہا ہے، اور 'صدا یافتہ' (اگر یہ ترکیب درست ہے) شاعر کے مقابلے میں خود کو 'اجنبی، بے نشاں اور پا بہ گل' پیش کرنے کی کوشش کی ہے، یعنی موت کے اسی بدیہی تضاد یا تناقض کو پیش کرنے کی سعی کی ہے کہ بہ ظاہر ایک صدا یافتہ شخص اپنے تشخص کی پہچان کے لیے دوسرے بے نوا شخص کا محتاج ہے۔ اُسلوب کی سطح پر پہلے دونوں مصرعے 'اے وہ' سے شروع ہوتے ہیں، 'اے وہ' (= یا ایھا) عربی طرز میں کسی کو مخاطب کرنے کا وہ صیغہ ہے، جس میں کسی کھوئی / بھٹکی ہوئی، شے / انسان کو مخاطب کیا جاتا ہے، لہذا یہ موت کے تاثر کو گہرا کرنے میں انتہائی مناسب و معاون ہے۔ دوسرا حصہ جو تین مصرعوں پر مشتمل ہے، دراصل استفہام اور نا قابلِ فہم حقایق کے مقابلے میں پیدا ہونے والے 'تجسس' کا ایک سلسلہ ہے، یہاں استفسار کے بین السطور علم، بل کہ انسانی بصیرت اور معجزاتی فکری و ذہنی صلاحیتوں کے منجمد ہو جانے کا وہی نوحہ ہے، جسے جون ایلیا نے بھی اپنے خاص انداز میں یوں بیان کیا ہے:

کتنے دل کش ہو تم، کتنا دل جُو ہوں میں
کیا ستم ہے کہ ہم لوگ مَر جائیں گے

دوسرا یہ کہ مجید امجد کے لیے مصطفیٰ زیدی کی موت سے بھی اہم بات اس کے ماقبل و مابعد وقوعاتی خیالات (Pre and Post Accidental Thoughts) کی نوعیت و ہیئت کی تفہیم کی کوشش ہے، ملاحظہ کریں:

اس دن ساتوں آسمانوں کی گرتی چھتوں کے نیچے
تُو نے جب اپنے جی میں، اپنے آخری سانس کی ٹھنڈی چاپ سُنی تھی
جانے تُو نے ذرا سے اس وقفے میں کیا کیا سوچا ہوگا

یہ مصرعے کہنے کو بہت سادہ معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں فکری و جمالیاتی پیچیدگی کے تمام لوازمات موجود ہیں۔ ماورائے نفسیات (Para-Psychology) کے مطابق انسانی لاشعور میں ماضی کے حوادث کا نقش تو ہوتا ہی ہوتا ہے، اس میں مستقبل کے آنے والے وقوعات و حوادث کے ممکنہ امکانات کا خام مال بھی موجود ہوتا ہے، جس کا تعاقب ہمارا شعور کر سکتا ہے۔ تیسرا اور آخری حصہ جو نظم کے اختتام کو محیط ہے اس میں زندگی کی ہمیشہ باقی رہنے والی اور دائمی ہول ناکی، اس سے انسان کی مسلسل جاری رہنے

والی مسابقت اور بالآخر موت کی بالادستی کو بیان کیا گیا ہے، لیکن آخری دو مصرعوں میں کایا کلپ ہوئی ہے:

صدیوں تک بھیگی پلکوں سے دُنیا پُھٹے گی

موت کے ساحل پر بکھرے ہوئے روشن ذرّے تیری صداؤں کے

قابلِ نشان بات یہ ہے کہ یہاں پر 'موت کے ساحل' کا ذکر ہوا ہے، ساحل یقیناً کسی سمندر کا ہوتا ہے، پھر خود سمندر پانی نتیجتاً زندگی کی علامت ہے اور ساحل خشکی کی (ہماری شاعری میں ساحل کو سمندر اور بھنور کے مقابلے میں عافیت کی علامت سمجھا جاتا ہے، لیکن یہاں، جیسا کہ ظاہر ہے، ساحل اس معنی میں استعمال نہیں ہو رہا ہے) ۔ایک مراد یہ ہو سکتی ہے کہ صداؤں کے روشن ذرّوں کے حصول میں مادی جسم کے سمندر کو پاٹنا پڑتا ہے، یہ مطلب اس لیے بھی مناسب ہے کہ اوپر کی چند سطور نے اسے تقویت بخشی ہے:

کیا وہ سب اس مٹی سے باہر تھے، جس مٹی کو تیرے ذہن نے اپنے وجود سے جھٹک دیا تھا!

اور اسی طرح:

اب بھی تیرے دل کا منوّر ذرّہ تیری مٹی سے باغی ہے

'منور ذرّہ' سے مراد ڈاکٹر وزیر آغا کے بہ قول وہ ''عارفانہ تیز نگاہی'' بھی ہو سکتی ہے، جس کو سہارنے کا یہ جسم متحمل نہیں ہو سکا، اور یوں 'ایک ٹوکری مٹی کو ڈھونے' کی مزدوری اور لہو پر پسینہ گرانے کی مجبوری کو یک قلم، قلم کر دیا گیا۔

مجید امجد کے نوحے میں 'نوحے کے مراحل' کی وہ ترتیب (جن کا تذکرہ اس مقالے کے آغاز میں ہے) نہیں ہے، جو نوحے اور اس سے متعلقہ صدمے سے منسوب کی جاتی ہے، ایک اور بات جو اس ضمن میں سمجھنے کی ہے کہ اُسلوب اور لفظیات کے خاص استعمال کے فرق کے ساتھ مجید امجد کا نوحہ اقبال کے نوحے ہی کی قبیل کا ہے، قبیل سے یہاں میری مراد فکر و تفلسف کا حاوی ہونا ہے اس امتیاز کے ساتھ کہ 'اقبال کا رویہ فلسفیانہ ہے اور مجید امجد نے سائنسی سوچ سے استفادہ کیا ہے (۱۸)''، یعنی مجید امجد کے نوحے میں غم کے مقابلے میں پیدا ہونے والے ردِّعمل کا بہاؤ نہیں ہے بل کہ 'اقبال مندی اور آمادگی' (Acceptance) کی ایک صورت ہے: یعنی ایک ایسے شخص کا روّیہ ہے جس کے لیے موت مزید کوئی سسپنس پیدا نہیں کرتی بل کہ اُس نے موت کو قبول کر لیا ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ اس غم کی آگاہی نے اس کے لہجے میں وہ پختگی (Maturity)، متانت اور تمکین پیدا کی ہے جو ہر بڑے ذہن کا خاصہ ہوتی ہے اور ایسی پختگی کے پیچھے شکست خوردگی نہیں بل کہ ایک المیاتی وقار ہوتا ہے جو یہاں بھی کارفرما ہے۔فلسفیانہ اور سائنسی سوچ میں فرق یہی ہے کہ فلسفیانہ سوچ کی کوشش لازماً کسی نتیجے تک پہنچنے

کی ہوتی ہے،یا اس نتیجے کے بارے میں کوئی حکم لگانے کی، جب کہ سائنسی سوچ کا اہم وصف،اس کا 'غیر جانب دارانہ'(Nonchalant) رویہ ہوتا ہے، جو اسے فیصلے صادر کرنے سے باز رکھتا اور حقایق کو درست درست اور معلوم انداز میں پیش کر دینے تک محدود رکھتا ہے۔اس نوحے کے آخر میں مصطفیٰ زیدی کی 'مشفق آنکھوں' اور 'اُنس بھرے چہرے' کا بیان دفعتاً ہمارا دھیان شیکسپیئر کے المیے 'رومیو اور جولیٹ' کی ان دل دوز سطور کی جانب منعطف کر دیتا ہے:

Eyes,look your last!

Arms,take your last embrace!And Lips,O you

The Doors of Breath, seal with a righteous Kiss

A dateless bargain to engrossing Death(19)

مجید امجد نے،جیسا کہ عرض کیا گیا،موت کے بارے میں جس المیاتی سنجیدگی کا اظہار کیا ہے، باید وشاید!بعد ازاں جدید اُردو نظم نے جتنے پینترے بدلے اور چولے تبدیل کیے ہیں،اس میں اُسلوب، فکر، لافکر(Thought less) ،حیات، کائنات، اور داخلی اُلجھنوں کے نفسیاتی، نیوراتی اور کافکائی بیانیوں کے حوالے سے ایک سے ایک 'پھلجڑی' چھوڑنے والے شاعر بے شک پردۂ سخن پر نمودار ہوئے، لیکن موت کے حوالے سے مجید امجد جیسے رویے کا اظہار بہت کم ہوا ہے،اس حوالے سے آج دیکھیں تو سید عبداللہ کا یہ بیان حقیقت سے کتنا قریب معلوم ہوتا ہے،''میں نے بہت کم ایسے شاعر دیکھے ہیں جن کے یہاں زندگی کی ہول ناک سنجیدگی اور مقدر کی ستم آرائی کے ایسے دردناک تصورات موجود ہوں،اس کے باوجود اس کے قاری کا مجموعی تاثر انبساط میں اتنا ڈوب کر باہر آتا اور مطمئن ہوتا ہو، جتنا امجد کے کلام سے ہوتا ہے۔(۲۰)''سید عبداللہ نے جس عنصر کو 'انبساط' سے تعبیر کیا ہے، وہ دراصل وہی اقبال مندی اور پختگی ہے، جس کا اوپر ذکر ہوا ہے۔

بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں فیض احمد فیض وہ نمایاں شاعر ہیں، جو ہندوستان، پاکستان میں عوام وخواص دونوں کے حلقوں میں یکساں مقبول ہوئے؛ اس کی وجہ فیض کے جانے پہچانے اُسلوب اور روایتی اور مانوس استعاروں کو علامتوں کے ذریعے بہ روئے کار میں مضمر ہے،خیر فیض کی مقبولیت میں کلام نہیں اور وہ ظفر اقبال کی اصطلاح میں محض 'شاعروں کے شاعر' نہیں رہے (شعر میرے ہیں گو خواص پسند اپر مجھے گفت گو عوام سے ہے)۔فیض نے انفرادی نوحے بہت کم لکھے،ان کی کلّیات 'نسخہ ہائے وفا' میں شامل نمایاں انفرادی نوحے یہ ہیں: 'نوحہ'(مشمولہ 'دستِ صبا')،دو غزلیں 'مخدوم کی یاد میں'

(مشمولہ 'مرے دل مرے مسافر') اور 'میجر اسحاق کی یاد میں' (مشمولہ 'غبارِ ایام')۔فیض کے مذکورہ نوحوں کا نفسیاتی مطالعہ کچھ زیادہ سودمند نہیں، اس کی وجہ یہ ہے، کہ قریب قریب ان سبھی نوحوں کی نفسیاتی نوعیت خاصی 'رسمیاتی' ہے، اس بات کا ثبوت یہ ہے کہ ان سبھی کا وہی 'رومانوی اُسلوب' ہے جو فیض کی شعری جمالیات کی خاص پہچان ہے، نوحہ لکھنا، چوں کہ ایک نفسیاتی صدمے (Bereavement) کے زیرِاثر ہوتا ہے، لہٰذا اس کا لہجہ عام غزل یا نظم سے کچھ نہ کچھ ضرور مختلف ہوتا ہے اور اور یہ صدمہ چوں کہ لاشعوری نوعیت کا ہوتا ہے، سو کلام میں 'لاشعوری وقفے' (Unconscious Gaps) دَر آتے ہیں اور انھی وقفوں کے باعث نفسیاتی تعبیر ممکن ہوتی ہے۔فکری سطح پر بھی ان نوحوں میں 'یاد' کی وہ کیفیت ہے جو اپنی نہاد میں شعری و جمالیاتی (لہٰذا رسمیاتی) ہے بر خلاف نفسیاتی طور پر نوحوں میں 'یاد' اولین سطح پر ہماری ایگو (Ego) کو ایسی کیفیت میں چھوڑ دیتی ہے، جسے 'بے یار و مددگار' (Helplessness) ہونے سے منسوب کیا جا سکتا ہے، نتیجتاً روح میں ایک شدید بے چینی اور دیس لگنی (Homesickness) پیدا ہوتی ہے، جو پہلے درجے پر انتشارِ نفسی پیدا کرتی ہے جو بعد ازاں مختلف مراحل سے ہوتی ہوئی شخصیت کو Re-arrange کرتی ہے (ان مراحل کو تفصیل سے بیان کیا جا چکا ہے)۔فیض کے ہاں یہ کیفیات نسبتاً شاذ ہیں، کچھ شعر ملاحظہ ہوں:

آپ کی یاد آتی رہی رات بھر — چاندنی دل دکھاتی رہی رات بھر
پھر صبا سایۂ شاخِ گل کے تلے — کوئی قصہ سناتی رہی رات بھر
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب — یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخرِ شب
جس ادا سے کوئی آیا تھا کبھی اوّلِ صبح — اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

(مخدوم کی یاد میں)

فیض کے بعد وہ شاعر جن کے ہاں انفرادی نوحے خاصی تعداد میں ہیں وہ ڈاکٹر خورشید رضوی ہیں، خورشید رضوی کی کلّیات 'یکجا' میں کئی نوحے شامل ہیں، ''سرابوں کے صدف'' خورشید رضوی کی دوسری کتاب ہے، جو پہلی بار ۱۹۹۵ء میں زیورِطبع سے آراستہ ہوئی۔اس کتاب کے دوسرے حصے میں شامل تیس نظموں میں سے آخری سات نظمیں کسی نہ کسی شکل میں نوحے ہی ہیں۔خود رضوی صاحب نے اس کی وضاحت دیباچے میں کر دی ہے، لکھتے ہیں، ''نظموں کا آخری حصہ ان تاثرات پر مشتمل ہے جو کائنات کی جاں حقیقت، موت، انسانی دل و دماغ پر مرتب کرتی ہے، یہ نوحے کسی موت پر کسی بھی انسان کے تاثرات ہو سکتے ہیں''۔(۲۱)

وہ نوحے جو اپنی نوعیت و ہیت میں اہم ہیں ان کے نام یہ ہیں: 'عبدالنبی کوکب'، 'سلیم بے تاب'، 'ایک اچانک موت کا نوحہ' اور 'ایک پیدل چلنے والے دوست کا نوحہ'۔ زیرِ بحث چاروں نوحے مرحوم دوستوں کے ہیں۔ دوستی چوں کہ ایک ایسا رشتہ ہے جس کو اُستوار کرنے میں انسان کلی طور پر با اختیار رہتا ہے لہذا اس کو کھو دینے کے نتیجے میں اُبھرنے والے جذبات بھی عموماً ہر قسم کی رسمیات سے بالا ہوتے ہیں۔ رضوی صاحب نے ان نوحوں کے حوالے سے دیباچے میں مرحومین کا مختصر تعارف بھی کروایا ہے۔ پہلا نوحہ، عبدالنبی کوکب، دوسرا، فیصل آباد کے شاعر سلیم، جب کہ تیسرا اور چوتھا نوحہ سید ظہیر الحق ساقی الحسینی سے مُتعلق ہے۔

ان بہ ظاہر سادہ نظر آنے والے نوحوں کا شمار نفسیاتی اعتبار سے مالی خولیائی غم (Melancholic Grief) کے اُس زمرے سے ہے، جہاں نوحہ خواں اپنی لبیڈو کو ہم دِلی سے اپنی ہی ایگو میں جذب کرتا ہے، اور نظم کے مصرعوں کو ان انجذابی کیفیات کا آئینہ بنا دیتا ہے۔ سَو خورشید رضوی کے ان نوحوں کی امتیازی خصوصیت ان کی وہ آفاقیت ہے، جو متعلقہ مرحوم، خود اپنی ایگو کی گم شدگی اور ایک عالم کے دُکھ کو محیط ہے، اس تشکیک نے اُن کے ہاں 'ہم دِلی' (Empathy) کی ایک ترفع بخش اور صحت مند صورت پیدا کی ہے:

ہم دِلی از ہم زبانی بہتر است

یہاں خورشید رضوی کے جس نوحے کے بارے میں گفت گو مقصود ہے وہ 'عبدالنبی کوکب' ہے، یہ نوحہ اُس انفرادی دکھ سے عبارت ہے جہاں فن کار کا غم اپنی ذات میں جذب ہو کر، لا شعور کے اُس عُنصر (Motif) کو طشت از بام کرتا ہے، جو اصل میں غم کا مرکزہ ہے، اور وہ ہے؛ علم:

ایک ہی پَل میں اُڑ گئیں کیسے کیسے علوم کی کرچیں
ریزہ ریزہ جن کا تُو نے کاسۂ سر میں دان لیا تھا
مٹتی ہوئی تحریروں سے اور پارہ پارہ جھڑتی ہوئی کتابوں سے

لہذا یہ نوحہ کوکب کی انفرادی ذات سے اُٹھ کر علم کی اُن وسعتوں کو محیط ہو جاتا ہے، جنھیں رضوی صاحب نے "عطر" کا نام دیا ہے، (عطر کشید کیا تھا سینکڑوں سال کے سوکھے گلابوں سے)، اس نوحے کے حوالے سے ایک اور قابلِ لحاظ بات اس کا استفہامیہ اُسلوب ہے، نوحہ چوں کہ فطرت کی سفاکی کے سامنے انسان کی بے بسی کی روداد ہے لہذا اس میں دو عناصر کا دَر آنا فطری ہے؛ ایک تو گلہ مندی، اپنے تشدیدی (Intensified) پیرایوں میں، اور دوسرا استفہام اپنے ملال آمیز اُسلوب میں، مثلاً فرض کریں

کہ ہم کسی شخص کے قتل کیے جانے کے بعد اس پر گفت گو کریں تو وہ کم از کم بیان کے دو پیرایوں پر مبنی ہو گی؛ اول، اس کا قصور کیا تھا، اور دوم، برا ہوا یا اچھا ہوا وغیرہ۔اس نظم میں عبدالنبی کوکب کی موت کو استفہامیہ انداز میں لغزش سے مشروط کیا گیا ہے اور لغزش کا لفظ تین بار استعمال ہوا ہے، ملاحظہ ہو:

''۔۔۔۔ایک ہی لغزش سے کیوں چوک میں گر کر ٹوٹ گیا۔۔۔''

یا

''۔۔۔میرے سوال پہ چپ چپ ہنستا جائے گا
''کیا یہ تیری لغزش تھی؟''۔۔۔۔۔۔''

کسی فطری واقعے یا ناگہانی وقوعے کو انسان کی لغزش سے مشروط کرنے کا عمل اُصولِ تلافی (Principle of Compensation) کے تحت ذات کے کیتھارسس میں اہم کردار ادا کرتا ہے، بیسویں صدی کے مشہور نفسیات دان الفریڈ اڈلر (Alfred Adler) نے اپنی کتاب 'Study of Organ inferiority and its Physical compensation' (۱۹۰۷ء) میں اس نوع کی تلافی کے حوالے سے تفصیلی گفت گو کی ہے، اور تلافی کی ذیلی اقسام بیان کرنے کے بعد اسے مثبت تلافی(Positive Compensation) کی ذیل میں رکھا ہے جو اس کے بہ قول ''شعوری یا لاشعوری طور پر کسی کمزوری، الجھاؤ، حسرتِ دیرینہ، یا زندگی کے کسی میدان میں ناتمام ہونے کے احساس کو اُس کمزوری سے متعلقہ لیکن متخالف میدان میں پورا کرنے کی ایک نفسیاتی کاوش سے عبارت ہوتی ہے''۔(۲۲) (یوں لگتا ہے کہ خورشید رضوی کے شعری وژن میں موت کا ''لغزشِ پا'' سے تعلق خاص اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ اُنھوں نے اپنے ایک اور نوحے 'ایک اچانک موت کا نوحہ' میں بھی موت کو بشری لغزش سے متعلق دِکھایا ہے)، تلافی کے اس عمل میں کسی خاص و عام کی تخصیص نہیں ہوتی، بل کہ ژونگ نے تو انسان کے اس رویے کو اجتماعی لاشعور کا لازمہ سمجھتے ہوئے اس کا رشتہ آرکی ٹائپ سے جوڑا ہے۔اس نوحے کے آخر میں مجید امجد کی نظم ''ایکسیڈنٹ'' سے اقتباس کے طور پر دو مصرعے لیے گئے ہیں، ان مصرعوں کی جواز کاری محض اقتباس یا تضمین کی نہیں، بل کہ یہ نوحے کی ساری استفہامیہ و استعجابیہ فضا کا ایسا جواب ہے جو اپنے اندر گہری معنویت کو سموئے ہوئے ہیں:

''قانون آنکھیں میچے ہوئے ہے
قاتل پہیے بے پہرا ہیں''

ڈکشن اور اُسلوب کی سطح پر بھی یہ نوحہ مجید امجد کی آخری دَور کی نظموں کے بے حد قریب ہے اور لہجے کی اس مماثلت نے اس اقتباس کو اقتباس نہیں رہنے دیا بل کہ نوحے کی علمیات کا ناگزیر جزو بنا دیا ہے۔جملۂ معترضہ کے طور پر راقم ایک اور بات بھی عرض کرنا چاہتا ہے:رضوی صاحب کے پیشتر نوحوں میں مجید امجد کے لہجے کی بازگشت واضح سُنائی دیتی ہے اور اس بات کا صریح ثبوت اُن کا ایک اور نوحہ 'سلیم بے تاب' ہے، جس میں اور مجید امجد کے اوپر بیان کردہ نوحے میں حیرت انگیز مشابہت بھی ہے، بل کہ رضوی صاحب نے اس نوحے کی علمیاتی (Epistemological) بنیاد ہی مجید امجد کے نوحے پر رکھی ہے، لیکن حق یہ ہے کہ خورشید رضوی کا یہ نوحہ مجید امجد سے اس 'استفادے' کی ذیل میں آتا ہے، جسے ہمارے کلاسیکی شعرا و ناقدین نے سرقہ کی 'جائز' قسم قرار دیا ہے اور معنی آفرینی کے لیے ناگزیر گردانا ہے۔

اُردو میں چوں کہ انفرادی نوحوں کی خاص روایت نہیں بن سکی، لہٰذا اکثر ایسے نوحے بڑے اور نام وَر شاعروں کے ہاں بھی خال خال ہیں، لیکن اس روایت کا نہ بن سکنا انفرادی نوحوں کے مطالعات کے حق میں یوں جاتا ہے کہ یوں یہ نوحے 'رسمیاتی پیرائیوں' اور 'قضیوں' کے عمومی رُجحانات سے دُور رہے ہیں۔اس کے برخلاف مغرب میں انفرادی نوحوں اور ان کی تنقید کی صحت مند روایت موجود ہے، مثلاً روبرٹ لوول کے نوحے، ایلین گولے کی تنقید وغیرہ؛ اس کی غالباً دو وجوہات ہیں: اوّل یہ کہ مغرب میں زندگی کے ہر ایک میدان کو علمی بنیادوں پر جس منہاج سے سمجھنے کی روایت تشکیل پا چکی اور اس کے زیرِ اثر عام لوگوں کی جو ذہن سازی ہو چکی ہے، ہم لوگوں کا دامن اس سے تہی ہے؛ دوّم، انفرادی نوحوں لکھنے اور اس کی گرہ کشائی کے لیے اس دماغ سوزی کے پسِ پشت مغرب کی تہذیب کے اُس بنیادی اور تشکیلی مرکزے کو ضرور دخل رہا ہو گا جو مغرب کی تہذیب کو اپنی نہاد میں 'المیاتی' بناتا ہے۔

نوحے کے اس مطالعے کے آخری شاعر 'اخلاق محمد خان' المتخلص بہ 'شہریار' (۲۰۱۲ء۔۱۹۳۶ء) ہیں۔پروفیسر شہریار، جو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں شعبۂ اُردو کے صدر بھی رہے، ہندوستان کے جانے پہچانے شاعر ہیں، شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ اُنھوں نے ہندی فلمی گانوں کی شاعری کے لیے بھی خاصی مقبولیت حاصل کی (مثلاً 'فلم امراؤ جان ادا' کی شاعری)؛ اُردو ادب میں وہ ادبی جریدے 'شعر و حکمت' کی طویل المعیاد ادارت کے لیے بھی مشہور ہیں۔شہریار نے اپنے مجموعوں 'خواب کا دَر بند ہے' (۱۹۸۵ء) اور 'شام ہونے والی ہے' (۲۰۰۴ء) میں مشہور ادیب خلیل الرحمن اعظمی کے لیے بہ عنوان 'خلیل الرحمن اعظمی کی یاد میں' بالترتیب دو نوحے لکھے ہیں۔شہریار اور خلیل صاحب کے مابین دوستی کی گہرائی اور خلیل صاحب کے لیے شہریار کی محبت اس بات سے مترشح ہوتی ہے کہ انیس ۱۹ سال کی عمر سے (یعنی ۱۹۵۵ء میں) ہی

شہریار نے خلیل صاحب کے ساتھ علی گڑھ میں رہنا شروع کر دیا (جب خود خلیل صاحب عمر کے اٹھائیسویں برس میں تھے)اور یہ دوستی وموانست کا رشتہ خلیل صاحب کی وفات تک بل کہ وفات کے بعد بھی جاری رہا، یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ ''شہریار کو خلیل الرحمٰن اعظمی سے اتنی شدید عقیدت اور محبت ہے جیسی شاید امیر خسرو کو اپنے پیر ومرشد نظام الدین اولیا سے رہی ہوگی (۲۳)''اور اس بات کا اعتراف خود شہریار نے بھی اپنے انتخاب ''دھند کی روشنی'' کے مختصر دیباچے میں ان الفاظ میں کیا ہے:''میں جو کچھ بھی ہوں، جیسا بھی ہوں وہ صرف اور صرف خلیل الرحمٰن اعظمی کا فیضان ہے۔(۲۴)''ان تفصیلات سے ایک ہوش مند قاری یہ اندازہ لگا سکتا ہے کہ ان نوحوں میں دَرد کے واضح پیکر اور جذبات کا وہ وفور اور بہاؤ ہوگا جو کسی بھی اُس دوست کے لیے ہوسکتا ہے جو بحرِ ذخارِ عمر کی موجوں پر انسان کا ہم نفس ہو، لیکن نوحوں کو پڑھنے کے بعد (خصوصاً پہلے نوحے کو) تاثرات بدل جاتے ہیں۔ پہلا نوحہ، خود چار ذیلی اور مختصر حصوں میں منقسم ہے جب کہ دوسرا ایک ہی آزاد نظم کی صورت میں ہے۔یہ نوحے اپنی نوعیت میں اتنے مختلف نوحے ہیں، کہ ہم ان کا تقابل ابھی تک، بیان کیے گئے نوحوں میں سے کسی کے ساتھ نہیں کر سکتے، شاید انھیں 'جدید انسان کے نوحے' کہنا بہتر ہو(اگر چہ مجھے اس 'اصطلاح' پر اصرار نہیں)، جدید اس حوالے سے کہ، ان نوحوں میں موت کے فہم، بعد از موت کی حقیقت، موت کی قبولیت اور ردّ قبولیت کے درمیان ایک سرمئی منطقے کی مبہم نشان زدگی، اور موت کے بیان کے واسطے وضع کی گئیں کلاسیکی (مثلاً سفر) اور جدید علامتوں کے چناؤ کے سلسلے میں جس ذہنی تذبذب کا اظہار ہوا ہے، یہ سب رویّے اِن کے 'جدید' ذہن کے قریب ہونے کی ممکنہ شاہد ہیں۔مثلاً پہلے نوحے کے پہلے حصے(۱) میں موت کو سفر مان کر(اب سفر کر چکو موقوف، ذرا دَم لے لو)اور اس سفر کو کسی اَن ہونی آواز کا نتیجہ(=بُلاوا) سمجھ کر، کلاسیکی علامتی رویے کو ظاہر کیا گیا ہے لیکن، یہاں پر موت کے بعد بھی سفر کا جاری رہنا، اور اس کے نتیجے میں دشتِ تنہائی کی آخری حد تک پہنچنے کے ذریعے کلاسیکی علامتوں کو جدید طرزِ احساس کی خلعتِ فاخرہ سے نوازا گیا ہے، دوسرے حصے کا امتیاز بھی مختلف (یا جدید) ہے، پہلے حصے میں موت کو جس سفر سے منسوب کر کے خود کو جو طفل تسلّی دی گئی تھی، اس دوسرے حصے میں برخلاف یہ دِکھایا گیا ہے کہ اس سفر سے مراجعت ہی میں بہتری کا سامان ہوسکتا ہے، کیوں کہ موت (جو خود ایک بے انت سفر کا ایک حصہ ہے)ابدی سفر کو سر بہ مُہر کر دینے والا عامل ہے (یہاں کلاسیکی علامت کے سلسلے میں ناقبولیت یا ہچکچاہٹ واضح ہے)،یعنی:

یہاں سے آگے جو موڑ ہے
وہیں پہ خیموں کو گاڑ دینا۔۔

کہ اس کی خوشبو کی دھند سمتوں پہ چھا گئی ہے

یہاں 'اس کی' سے مراد موت کا وقفہ یا موڑ ہے، لیکن خود اس بیان میں بھی ایک داخلی تناؤ ہے، موت کو نا قابلِ قبول حقیقت سمجھنے کے باوجود اسے خوش بُو کہا گیا ہے، خوش بُو میں ہمیشہ ایک صفائی، اور نفاست (Sophistication) کا تصور کارفرما ہوتا ہے، خوش بُو کو طبیعت کشا کہا جاتا ہے کیوں کہ یہ طبع کے مقفل در و دیوار کے کھولنے پر قادر ہوتی ہے، لیکن یہاں خوش بُو کی دھند دوبارا سے اُس تناقض یا روی ہیئتی تنقید کی زبان میں ادھیانے (Deformalization) سے ہم کنار کر رہی ہے، جس کی جانب اوپر اشارا کیا گیا ہے۔ موت کے بیان کے لیے تناقض کے وسیلے کا استعمال نفسیاتی اعتبار سے مناسب اور کارگر ہے، جیسا کہ مشہور نفسیات دان سی جی ژونگ نے لکھا ہے:

"......the paradox is one of our most valued spiritual possessions....(25)"

"....paradox is the natural medium for expressing transconscious facts..(26)"

موت کے لیے 'Spiritual' (ملحوظ رہے کہ ژونگ کے ہاں Spiritual کا ترجمہ 'روحانی' درست نہیں ہوگا، کیوں کہ وہ صوفیا کے برخلاف spiritual حقایق میں مادی کارفرمائیوں کو بھی ملحوظ رکھتا ہے) اور 'Transconscious' (ورائے شعور) کے انسلاکات کتنے قریب تر ہیں، یہی وجہ ہے کہ تناقضات نفسیاتی صداقتوں (اور موت ایک نفسیاتی صداقت ہے) اور زندگی کی قطبیت (Polarities) کا اظہار کا ممکنہ بہترین اور اعلیٰ فکری اظہار ہوتے ہیں۔

آخری دونوں حصے (۴،۳) اصل میں وہی روداد ہیں جنھیں غالب کے نوحے کے ضمن میں راقم نے قبولیت سے نا قبولیت کا سفر کہا ہے، اور اختتام جن سطور پر ہوتا ہے، یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر تمام شعری کاوشوں اور استعاراتی دلالتوں کے بعد نفسیاتی طور پر پسپا ہو رہا ہے، اس کے لہجے میں شکست خوردگی اور محزونی ہے:

مجھے تو بس ایک فیصلے کا اختیار ہے
ہنسوؤں کہ اور روؤں میں

دوسرا نوحہ پہلے نوحے سے یک سر مختلف ہے، دوسرے اور پہلے نوحے کے مابین دو دہائیوں کا بُعد ہے اور دو دہائیاں اتنا وقت تو ضرور ہیں کہ زخم مندمل ہو جائے، لیکن ایسا نہیں۔ اس نوحے کی فضا جمالیاتی اعتبار سے یادوں کے اُس سرمائے سے معمور ہے جو ایک سن رسیدہ شاعر کی تنہا اور اُداس بھیگی راتوں کا کُل سرمایہ ہو سکتی ہیں لیکن ان یادوں اور ان کے بیان میں میں گہنگی ہرگز نہیں ہے، اس نوحے میں لہجے میں کسک اتنی جوان ہے کہ میر کے آخری دَور کی وہ عشقیہ غزلیں ذہن میں دَر آتی ہیں، جن مین عشق

کی کسک کے جوان ہونے نے خود شمس الرحمٰن فاروقی کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا اور وہ یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ اسّی ۸۰ کے پیٹے میں عشق کی ایسی کسک کو صرف پُراسراریت کا نام دیا جا سکتا ہے، شہریار کے نوحے کی آخری سطور ملاحظہ ہوں:

اس لمحے کی رنگ بہ رنگی سب تصویریں
پہلی بارش میں دُھل جائیں
میری آنکھوں میں لمبی راتیں گھل جائیں

غرض، اُردو شاعری میں انفرادی نوحوں کی روایت کے غیر منضبط ہونے کے باوجود مختلف النوع اور مختلف الاوضاع نوحے موجود ہیں، ان نوحوں کی نفسیات، ان میں جذبات کی نوعیت اور ان کے ذریعے ذات کا کیتھارسس کرنے کی نوعیّتوں میں بوقلمونی اور گونا گونی موجود ہے؛ ہر شاعر نے بہ قدرِ تخیل اور افزوں خیالی (Exuberance)، رونے کی تہذیب کو مدِنظر رکھتے ہوئے، خود اپنی ذات اور اپنے رشتوں سے وابستگی کی آموزشِ مکرر (Relearn) کی اہلیت کو حاصل کرنے کی کوشش کی ہے، اس عمل کے دوران ان کا فن کہیں کہیں کامرانی کی سبز روشنیوں سے ہم کنار ہوا ہے، اس کے ساتھ ہی ساتھ ان کی ایگو کو بھی ترفع (Sublimation) حاصل ہوا ہے، گو کہ یہ کام خطرے سے خالی نہ تھا:

آں کہ اُو، در کلبۂ احزاں پسر گم کردہ یافت
تُو کہ چیزے گم نہ کردی از کجا پیدا شود؟

☆☆☆☆☆

حوالے

(۱) فرائڈ، "Mourning and Melancholia" مشمولہ "The Complete Psychological works of Sigmend Freud:Standard Edition"، (مرتبہ ومترجمہ جے۔ایم سٹریچے)، جلد نمبر ۱۴، (لندن: ہوگارتھ پریس، ۱۹۵۷ء)، ص ۲۵۸۔۲۴۳

(۲) بام، ایرک بی، "What is Thought"، (میری لینڈ: جان ہاپکس یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۲۲

(۳) فرائڈ، "Mourning and Melancholia" مشمولہ "The Complete Psychological works of Sigmend Freud:Standard Edition"، (مرتبہ ومترجمہ جے۔ایم سٹریچے)، جلد نمبر ۱۴، (لندن: ہوگارتھ پریس، ۱۹۵۷ء)، ص ۱۴۲

(۴) ایرخ لنڈرمین، "Symptomotology and Management of Acute Grief"، مشمولہ American Journal of Psychiatry، (۱۹۴۴ء)، ص ۱۴۸۔۱۴۱

(۵) اینجل، جیورج، "Grief and Griefing"، مشمولہ "American journal of Nursing"، (۱۹۶۴ء)، ص ۹۸۔۹۳

(۶) کبلرروس، الیزبیتھ، "On Death and Dying"، (نیویارک: میک ملن، ۱۹۶۹ء)، ص ۷۸

(۷) حمیدہ، سلطان، ''خاندانِ لوہارو کے شعرا''، (نئی دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ: ۱۹۸۱)، ص ۷۱

(۸) ایرکسن، ای ایچ، "Childhood and Society"، (نیویارک: ڈبلیو ڈبلیو نورٹن، ۱۹۶۳ء)، ص ۸۵

(۹) ایٹگ، تھامس، "How we grieve:Relearning the world"، (نیویارک: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۶ء)، ص ۸

(۱۰) شیکسپیئر، ولیم، "Ling Lear"، (بھویا پرکاشن، ایودھیا، بھارت، ۲۰۱۶ء)، ایکٹ ۲، سین ۱، ص ۲

(۱۱) ایٹگ، تھامس، "How we grieve:Relearning the world"، (نیویارک: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۶ء)، ص ۸

(۱۲) وقار، عظیم، سید، ''اقبال: شاعر اور فلسفی''(لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۱۶۴۔۱۶۳

(۱۳) ہاشمی، رفیع الدین، ڈاکٹر، ''اقبال کی طویل نظمیں''، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۹۵

(۱۴) رسل، برٹرینڈ، ''مسائلِ فلسفہ''، (مترجمہ ڈاکٹر عبدالخالق)، (لاہور: مشعل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۲۷

(۱۵) مارکس، کارل، اینجلز، فریڈرک، "The Communist Manifesto"، (مترجمہ میور، سیموئیل)، (یو۔کے: پینگوئن، ۱۸۸۸ء)، ص ۲۲۶

(۱۶) فیئر بارن، ڈبلیو۔آر۔ڈی، "Psychoanalytical Studies of Personalities"، (لندن: روٹلیج، کاگان پال، ۱۹۸۱ء)، ص ۸۰۔۶۰

(۱۷) قمر، ناصر عباس، ڈاکٹر، ''مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات''، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء) ص ۱۶۹

(۱۸) وزیر آغا، ڈاکٹر، فلیپ نگار، ''کلیاتِ مجید امجد''(مرتبہ: خواجہ زکریا، محمد، ڈاکٹر)، (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، طبع سوم، ۲۰۱۰ء)

(۱۹) شیکسپیئر، ولیم، "Romeo and Juliet"، (مرتبہ: آرڈن شیکسپیئر)، (لندن: گنز، ۱۹۸۰ء)، ایکٹ ۵، منظر ۳، سطر ۱۱۲

(۲۰) عبداللہ، سید، ڈاکٹر، فلیپ نگار، ''کلیاتِ مجید امجد'' (مرتبہ: خواجہ زکریا محمد، ڈاکٹر)، (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، طبع سوم، ۲۰۱۰ء)

(۲۱) خورشید رضوی، ''سرابوں کے صدف''، مشمولہ کلیات، ''یکجا''، (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء) ص ۱۱

(۲۲) ایڈلر، الفرڈ، "Study of Organ Inferiority and its Physical Compensation"، (لندن: روٹیلج، ۱۹۸۲ء) ص ۸۳

(۲۳) بیدار بخت، مضمون نگار، ''کلیاتِ شہریار''، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء) ص ۲۱

(۲۴) ایضاً

(۲۵) ژونگ، سی۔جی، "Collected Works of C.G jung"، جلد ۱۲، (یو۔کے: پرنسٹن یونی ورسٹی پریس، ۱۹۶۸ء) ص ۱۸

(۲۶) ژونگ، سی۔جی، "Collected Works of C.G jung"، جلد ۱۴، (یو۔کے: پرنسٹن یونی ورسٹی پریس، ۱۹۷۰ء) ص ۹۰