ڈاکٹر نذر عابد
استاد شعبہ اردو، ہزارہ یونیورسٹی ،مانسہرہ

شعری پیکر تراشی: بنیادی مباحث

Dr Nazar Abid

Department of Urdu, Hazara University, Mansehra

Poetic Imagery:Basic Discussions

Imagery plays an important role in the creation and comprehension of poetry. The poet portraits different actions, feelings and thoughts in his words through imagery. Such poetic process helps the human senses to be dynamic and eventually an artistic amusement takes place on the reader's side. In this article, the writer explored the different sources witch take part in the creation of poetic imagery.

شاعری بنیادی طور پر تخیل کی کرشمہ سازی ہے۔ شعر گوئی کے عمل میں تخیل کی کارفرمائی اتنی بڑی حقیقت ہے کہ خود قرآن حکیم نے، مذمت کے انداز ہی میں سہی، شعراء کے بارے میں یہ بھی کہا ہے کہ وہ خیال کی وادیوں میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔ ارشادِ ربّانی ہے: اَلَم تَرَ اَنَّھُم فِی کُلِّ وَادٍ یَّھِیمُونَ O ترجمہ: ''تو نے نہیں دیکھا کہ وہ (شعراء) ہر میدان میں سر مارتے پھرتے ہیں۔''(۱)

اس آیت کی تفسیر بیان کرتے ہوئے علامہ شبیر احمد عثمانی لکھتے ہیں:

> ''یعنی جو مضمون پکڑ لیا، اُسی کو بڑھاتے چلے گئے، کسی کی تعریف کی تو آسمان پر چڑھا دیا، مذمت کی تو ساری دنیا کے عیب اُس میں جمع کر دیے موجود کو معدوم اور معدوم کو موجود ثابت کرنا اُن کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ غرض جھوٹ، مبالغہ اور تخیل کے جس جنگل میں نکل گئے، پھر مڑ کر نہیں دیکھا۔''(۲)

گویا شاعری کے حوالے سے خیال یا تخیل اس قدر بنیادی حقیقت ہے کہ خود خالق کائنات نے بھی اِس کا اظہار و اقرار ضروری خیال فرمایا۔ موجود کو معدوم اور معدوم کو موجود ثابت کر دینا اسی تخیل کی طلسم سازی ہے۔

تخیل دراصل انسان کو قدرت کی طرف سے عطا کردہ ایک عجیب و غریب قوت ہے۔ یہ اکتسابی نہیں، وہبی ہے۔ یہ کسی نہ کسی حد تک ہر انسان کو ودیعت کی جاتی ہے لیکن عام آدمی کے تخیل کی حد کو تصور ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ عام آدمی اپنے ادراک میں آنے والی اشیاء کی بعینہٖ تصویر کشی تو کر سکتا ہے لیکن وہ اِن اشیاء کو تغیر و تبدل کے عمل سے گزارتے ہوئے ایک نئی ترتیب، ایک نئی معنویت کے ساتھ پیش کرنے سے قاصر ہوتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ایک عام آدمی کے ''تصور'' اور ایک خلاق ذہن رکھنے والے شاعر کے ''تخیل'' میں حد فاصل قائم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری اِس بات کو واضح کرتے ہوئے لکھتے

ہیں:

''تخیل تصور سے ایک درجہ اور آگے بڑھی ہوئی ہوتی ہے۔ یہ مدرکات کی تصویروں کو ایک نئے طرز پر ترتیب دیتی ہے۔ یعنی موجوداتِ عالم کی ہو بہو تصویر کشی کو تصور اور بدلی ہوئی ترتیب کے ساتھ اُن کی نقشہ کشی کے ذہنی عمل کو تخیل کہتے ہیں۔ گویا تخیل مدرکات کی پرانی اینٹوں سے ایک نئی عمارت کھڑی کر دیتی ہے۔''(۳)

عالم محسوسات میں ایجادات واختراعات کے نام سے جو نئی تبدیلیاں جنم لیتی ہیں یا شاعری کی دنیا میں شاعر خیال آفرینی کے ذریعے نت نئے پیکر تراشتا ہے۔ اِسی تخیل کی حسن کاری ہے۔ شاعر کے پاس محض تخیل نہیں بلکہ اعلیٰ تخیل ہوتا ہے۔ جسے عظمتِ خیال بھی کہا جاتا ہے۔ عظیم رومن نقاد لانجائنس نے بھی شدتِ جذبات اور عظمتِ خیال کو شاعری کی بنیاد قرار دیا ہے۔ سید عابد علی عابد لانجائینس کے افکار کا نچوڑ پیش کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''لانجائینس کے خیال میں ادب میں رفعت حاصل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ مصنف مندرجہ ذیل پانچ مآخذ سے مستفید ہو:

۱۔ مؤثر خیالات اور افکار قلم بند کرنے کی طاقت

۲۔ شدید جذبات

۳۔ خاص قسم کے صنائع بدائع

۴۔ ابلاغ واظہار کی شوکت وطمطراق، صحیح الفاظ کا انتخاب اور استعارے پر عبور

۵۔ لکھنے میں ترتیب وترکیب کا لحاظ، آہنگ کی موجودگی۔''(۴)

غور کیا جائے تو لانجائینس نے شعر وادب کی تخلیق کے لیے خیال اور تخیل کو اولین ماخذ قرار دیا ہے۔ جذبے کی شدت اور حدت کے بغیر بھی شعر وادب کی تخلیق محض ایک خام خیالی ہے لیکن شدید جذبے کی اِس سیال کیفیت کو تخلیقیت کے منظّم ومرتب سانچوں میں ڈھالنے کا کام بہرصورت تخیل ہی سرانجام دیتا ہے۔ لانجائینس کے نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر سجاد باقر رضوی نے بھی عظمتِ خیال کی اولیت پر زور دیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

''اِن پانچوں (مآخذ) میں وہ (لانجائینس) پہلا درجہ خیال کو دیتا ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ اگر خیال بلند ہو اور ساتھ ہی استعجابی کیفیات کا حامل ہو تو اُس کے فطری اظہار کے لیے اعلیٰ زبان اور ارفع طرز بیان لازمی ہوگا۔ عظمتِ خیال وہ صلاحیت ہے جو انسانی فطرت میں ودیعت ہوتی ہے اور کسی تربیت کے ذریعے حاصل نہیں کی جاسکتی۔''(۵)

دیکھا جائے تو ان پانچوں مآخذ میں پہلے دو یعنی تخیل اور جذبہ فطری ہیں جبکہ آخری تین یعنی صنائع بدائع، لفظوں کا انتخاب اور لفظوں کی ترتیب اکتسابی ہیں۔ فطری مآخذ کی فوقیت اور برتری مسلمہ ہے کہ اُن کی عدم موجودگی میں محض اکتسابی عناصر تخلیق شعر کے عمل کی تکمیل نہیں کر سکتے۔ مولانا الطاف حسین حالؔی بھی تخیل کو ایک وہبی قوت خیال کرتے ہیں۔ وہ انسان کی اس وہبی قوت کے عمل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تخیل ایک ایسی وہبی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ، جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے، یہ اُس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔''(۶)

انسان کے سوچنے کا عمل بھی دراصل تصویری انداز رکھتا ہے۔ سوچتے ہوئے انسانی ذہن پر تصویریں سی بنتی بگڑتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کی لکھی ہوئی قدیم تحریریں تصویروں ہی کی شکل میں ملتی ہیں، یہاں تک کہ اب بھی ہر زبان کے

حروف اور الفاظ اپنی موجودہ ترقی یافتہ صورت میں بھی اپنی بناوٹ میں مختلف یا متعلقہ اشیاء کی تصویری جھلکیاں اپنے اندر رکھتے ہیں۔ بہرصورت یہ بات طے شدہ ہے کہ تخیل ذہنی تصویروں کے ذریعے سوچنے کا عمل ہے۔ انگریزی کے معروف نقاد کالرج نے اسے تخیل اولیٰ اور تخیل ثانیہ میں تقسیم کیا ہے۔ کالرج کی اس تقسیم کو واضح کرتے ہوئے پروفیسر سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں:

''وہ (کالرج) قوتِ متخیلہ کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے: اولین متخیلہ (Primary Imagination) اور ثانوی متخیلہ (Secondary Imagination) اولین متخیلہ انسانی ذہن کی وہ قوت ہے جس کے ذریعے وہ حسیاتی ادراک حاصل کرتا ہے۔ یہ قوت لاشعوری ہے۔ ثانوی متخیلہ اولین متخیلہ کے ساتھ متعلقہ ہوتے ہوئے بھی شعوری قوت ارادی سے ہم آہنگ ہے۔ یہ قوت اولین متخیلہ کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو نئے مرکبات میں پیش کر کے نئی تخلیقات کا موجب بنتی ہے۔''(۷)

تخیل اولیٰ کو قبل از تعقل وجدان بھی کہا گیا ہے۔ یہ وہ تخیل ہے جو چیزوں کو ایک دوسرے سے ممتاز بھی کرتا ہے اور انہیں یکجا اور مربوط کرنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ تخیل ثانیہ، تخیل اولیٰ کی صدائے بازگشت ہوتی ہے۔ یہ اشیاء کی تحلیل کرتا ہے اور انہیں درہم برہم کر کے ایک نئی ترتیب و ترکیب میں ڈھالتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق:

''دنیا کا ادراک ابتداً تخیل اولیٰ کی بدولت حاصل ہوتا ہے۔ اگر یہ ادراک نہ ہوتا تو ثانوی تخیل کی کارروائی کے لیے کوئی مواد نہ ہوتا جس سے وہ تخریب و تجزیہ کے ذریعے نئی دنیا کی تشکیل کرتا۔''(۸)

اس سے یہ بات ثابت ہوگئی کہ تخلیقی عمل میں اگرچہ تخیل ثانیہ متحرک ہوتا ہے لیکن اس کے لیے تحریک کی بنیاد تخیل اولیٰ ہی فراہم کرتا ہے۔ قوت متخیلہ کے ذریعے تخلیقی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے منظر عباس نقوی لکھتے ہیں:

''قوتِ متخیلہ کی دو قسمیں ہیں: آفرینی اور افزائشی۔ آفرینی سے مراد ہے اشیائے مدرکہ کا ذہنی اعادہ، یعنی جن چیزوں کا ہم مشاہدہ کر چکے ہیں اُن کی ذہنی بازیافت، یہ ایک عام ذہنی عمل ہے جو صرف شاعر سے مخصوص نہیں ہوتا۔ البتہ متخیلہ کی دوسری قسم جسے ہم نے افزائشی کہا صرف ایک شاعر یا مصور کا حصہ ہوتی ہے۔ مشاہدہ کے ذریعے سے کسی شاعر یا مصور کو کائنات کے جو حسی تجربے ہوتے ہیں، قوتِ متخیلہ اُن پر اکتفا نہ کرتے ہوئے حسبِ ضرورت تصرف کر کے ایسے نئے پیکر تراش لیتی ہے جو حقیقی نہ ہوتے ہوئے بھی حقیقی پیکروں سے زیادہ دلکش، زیادہ بامعنی اور زیادہ بلیغ ہوتے ہیں۔ اصطلاحِ نقد میں اسی عمل کو امیجری (Imagery) کہا جاتا ہے جس کی کارفرمائی تخلیقِ شعر میں سب سے زیادہ ہوتی ہے۔''(۹)

انگریزی میں Image کا لفظ لاطینی لفظ Imagin اور فرانسیسی لفظ Imagarie سے آیا ہے۔ یہ لفظ پورٹریٹ، مجسمّہ، کسی شخص کی دوسرے شخص کے ساتھ بعینہٖ مشابہت و مماثلت، کسی چیز کے آئینے پر یا آنکھ کی پتلی پر اُبھرنے والے عکس، کسی چیز، منظر یا واقعے کو تمثیلی انداز میں بیان کرنے یا نفسیاتی حوالے سے یادوں کی ذہنی بازیافت کے معانی و مفاہیم میں استعمال ہوتا رہا ہے۔

انگریزی زبان میں Image کے لفظ سے بننے والے بہت سے الفاظ مستعمل ہیں۔ ان میں سے چند الفاظ یہ ہیں:

۱	Imageable	قابلِ تمثال
۲	Imagery	تمثال گری، پیکر تراشی
۳	Imaginable	تمثیلی طور پر
۴	Imaginarily	تمثیلی انداز میں
۵	Imaginary	تمثیلی، تصوراتی، محاکاتی

۶	Imagination	متخیلّہ، تخیل، خیال
۷	Imaginative	صاحبِ تخیل
۸	Imaginativeness	تخیّلیت

Image کے لفظ سے بننے والے ان تمام الفاظ کے مفاہیم سے واضح ہوتا ہے کہ ان میں کسی نہ کسی صورت میں انسانی ذہن اور خیال کی سطح پر ہونے والی تصویر گری اور تمثال سازی کا پہلو موجود ہے۔ اصطلاحی طور پر اسی عمل کو امیجری کہا جاتا ہے۔ اُردو میں اس کے لیے تمثال آفرینی، تصویر گری، وصف نگاری، محاکات یا پیکر تراشی کی اصطلاحات وضع کی گئی ہیں۔ تاہم اُردو تنقید میں ''امیجری'' کی اصطلاح کو بعینہٖ بھی قبول کر لیا گیا ہے، بلکہ مغربی تنقید کو پیشِ نظر رکھا جائے تو امیجری کی اصطلاح اپنے اندر زیادہ وسیع مفہوم رکھتی ہے۔ اس سلسلے میں اختر اقبال کمالی لکھتے ہیں:

> ''اردو میں انگریزی زبان کا لفظ ''امیجری'' بطور اصطلاح استعمال کرنے میں کوئی تامّل نہیں۔ اُردو میں اس مفہوم کو استعمال کرنے کے لیے جو الفاظ عموماً استعمال کیے جاتے ہیں، اُس معیّن مفہوم کو، جو مغربی تنقید میں لفظ ''امیجری'' کے ساتھ وابستہ ہو چکا ہے، پوری طرح ادا نہیں کرتے''۔ (۱۰)

Imagery کی اصطلاح کے ذیل میں J.A Cuddan نے لکھا ہے:

> "Imagery as a general term covers the use of language to represent objects, actions, feelings, thoughts, ideas, states of mind and any sensory or extra-sensory experience." (۱۱)

گویا شاعر اپنے اعلیٰ تخیل کے بل بوتے پر اشیاء، افعال، احساسات، خیالات و تصورات، مختلف ذہنی کیفیات اور دوسرے محسوس یا غیر محسوس تجربات کی لفظوں کے ذریعے تصویریں بناتا ہے۔ یہ لفظی تصویریں حقیقی صورت میں بھی ہو سکتی ہیں جبکہ کوئی لفظ علامتی اور استعاراتی پیرائے میں استعمال نہ ہوا ہو۔ اگر لفظوں کو علامتی انداز میں برتا گیا ہو اور تراشیدہ لفظی پیکر حسیات کے احاطے میں آجائے تو یہ ادراکی پیکر تراشی Perceptual Imagery کی صورت ہو گی۔ اگر کوئی لفظی پیکر حقیقی بھی نہ ہو اور حسیات کے دائرے میں بھی نہ آتا ہو تو وہ تصوراتی پیکر تراشی یعنی Conceptual Imagery کے زمرے میں شمار ہو گا۔ شاعر عموماً ایسے لفظی پیکر تراشتا ہے جو قاری و سامع کی حسیات کو متاثر کرتے ہیں۔ اس کے لیے اُسے علامتی و استعاراتی پیرایۂ اظہار اختیار کرنا پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد لکھتے ہیں:

> ''تخلیق کے عمل میں جو چیز محرک کے طور پر عمل پیرا ہوتی ہے، وہ تخیل ہی ہے۔ تخیل پیکر تراشتا ہے۔ اَن دیکھی چیزوں کے لیے علامتیں اور نشان ڈھونڈتا ہے، تمثال ہائے خیالی پیدا کرتا ہے اور بات کرنے کا وہ ڈھنگ وجود میں لاتا ہے جس سے صوت شعر کے مقام بلند تک پہنچتی ہے۔''(۱۲)

سامنے کی اشیاء کو بیان کر دینے کی قدرت تو عام آدمی بھی رکھتا ہے۔ وہ چیزوں کو ظاہری صورت میں دیکھتا ہے اور سیدھے سپاٹ انداز میں اُنہیں بیان کر دیتا ہے۔ کمال یہ ہے کہ عریاں آنکھ سے اوجھل اشیاء کی اس انداز میں تصویر آفرینی کی جائے کہ وہ ایک نئی ترکیب و ترتیب کے ساتھ متحرک حالت میں مخاطب کی نظروں میں گھوم جائیں اور وہ اُنہی عام سی اشیاء کو بیک وقت مختلف زاویوں سے دیکھنے اور محسوس کرنے پر قادر ہو جائے۔ یوں اُسے شاعر کے ہاتھوں تراشے گئے اِن لفظی پیکروں کے حوالے سے ایک تازہ فہم اور ایک نیا ادراک میسر آسکے۔ اِسی بات کی وضاحت کرتے ہوئے ابوالاعجاز حفیظ صدیقی لکھتے ہیں:

> ''محسوس اشیاء کو قاری کی چشمِ خیال کے لیے روشن کر دینا کوئی بڑی بات نہیں۔ شاعر کا کمال اِس بات میں

ہے کہ وہ مجردات و کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ چشمِ خیال اُنہیں اِس طرح دیکھتی ہے جس طرح چہرے پر سجی ہوئی آنکھیں کسی شے کو دیکھتی ہیں۔''(۱۳)

شاعری اور مصوری دونوں کا تعلق فنونِ لطیفہ سے ہے۔ ہر فنِ لطیف تجریدی Abstract ہونے کے باوصف کسی نہ کسی ٹھوس صورت Concrete Form میں ضرور متشکل ہوتا ہے، جسے متعلقہ فن کا خام مواد کہا جا سکتا ہے۔ سید عابد علی عابد کے مطابق:

''ان فنون میں وہ خام مواد کیا ہے جس پر انسان تصرف کرتا ہے؟ مصور تو رنگ اور خطوط سے کام لیتا ہے، سنگ تراش کسی دھات سے یا سنگِ مرمر سے اور بعض اوقات مٹی سے، معمار سنگ و خشت سے، مغنی یا نواگر صوتِ معین سے۔''(۱۴)

شاعر کے لیے یہ خام مواد الفاظ ہیں۔ شاعر بھی تصویر آفرینی کرتا ہے، مصور بھی تصویر بناتا ہے شاعر تصویر آفرینی کرتے ہوئے مناسب اور منتخب لفظوں کا سہارا لیتا ہے۔ مصور اپنی تصویریں بناتے ہوئے موزوں اور متناسب رنگوں کا انتخاب کرتا ہے۔ رنگوں سے بنی تصویروں اور لفظوں سے ترتیب دی گئی تصویروں میں بہت فرق ہے۔ محسوس اور مقرون اشیاء کی تصویریں بناتے ہوئے تو مصور اپنے تیز مشاہدے اور رنگوں کی شناخت کے حسین امتزاج کی بدولت شاید بڑی حد تک کامیاب رہے لیکن مجرد اور غیر محسوس کیفیات کی تصویر آفرینی شاعر ہی کے بس کی بات ہے جو اس سطح کی پیکر تراشی کے لیے انتہائی مناسب اور جچے تُلے الفاظ کا انتخاب کر کے اس انداز سے ترتیب دیتا ہے کہ ایک مکمل جگمگاتا ہوا پیکر نظروں کے سامنے اُبھر آتا ہے۔ مصور اور شاعر کی تصویروں کا فرق واضح کرتے ہوئے اسدار یب یوں رقم طراز ہیں:

''مصور اور شاعر تصویریں دونوں بنا لیتے ہیں مگر ایک کی تصویریں ساکت ہیں بلکہ کہنا یہ چاہئے کہ مصور کی تصویر متحرک، رواں اور ذی روح اشیاء کو جامد اور بے روح بنا دیتی ہے۔ ایسی تصویریں نہ سانس لیتی ہیں، نہ اُن کے چہرے پر خوف اور مسرت کی کوئی لہر رواں ہوتی ہے، نہ اُنہیں کوئی چلتا ہوا محسوس کر سکتا ہے، نہ بولتا ہوا۔ مگر شاعر کی تصویریں متحرک رہتی ہیں۔ اُن کے چہروں پر مسرت کی لہریں بھی نظر آتی ہیں اور سانس لیتی ہوئی بھی، اُن میں قیام بھی ہوتا ہے اور روانی بھی، وہ مصور کی تصویروں کی طرح ساکت نہیں ہوتیں۔''(۱۵)

شاعر کی تصویر آفرینی کے اس عمل کو وصف نگاری بھی کہتے ہیں۔ عربی میں کہا جاتا ہے، اَلْوَصْفُ مَا یُقَلِّبُ السَّمْعَ بَصَرَ۔ یعنی وصف وہ ہے کہ کانوں کو آنکھ بنا دے۔ گویا سماعت کو بصارت میں بدل دے۔ شاعر جس چیز کا وصف بیان کرے، سننے والا اُس کی جیتی جاگتی تصویر اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھتا ہوا محسوس کرے۔ کمالِ وصف نگاری یہ ہے کہ سننے والا مشاہدے کا لطف اٹھائے۔ وصف نگار کو یہ معلوم ہونا چاہئے کہ موصوف کے خدوخال میں سے کس مقام کو زیادہ نمایاں کرنا ہے اور کس حصے کو ہلکے رنگوں کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ مولانا عبدالرحمٰن نے ایسے شعر کو معنوی تصویر قرار دیا ہے، وہ لکھتے ہیں:

''وصف کا شعر ایک قسم کی معنوی تصویر ہے جو اگرچہ بہت سی باتوں میں مصور کی سادہ و رنگین تصویر کو نہیں پہنچتی لیکن بہت سی باتوں میں مصور کی تصویر سے سبقت لے جاتی ہے۔ شاعر بہت کم کسی چیز کی پوری پوری تصویر کھینچتا ہے۔ اکثر یہی ہوتا ہے کہ جس چیز کا وصف کرنا چاہتا ہے اُس کی چند نمایاں، پسندیدہ، آنکھوں میں بسی اور سمائی ہوئی خصوصیات ایسی چن لیتا ہے کہ وہی تصویر کی جان یا کم از کم مناسب مقام ہوتی ہے اور شاعر کی زبان پر آ کر موصوف کی پوری پوری تصویر سننے والے کی آنکھوں کے سامنے لا رکھتی ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ موصوف کے وہی خط و خال شاعر کے شعور کو جنبش میں لاتے اور سامع کو عالمِ خیال میں وہاں پہنچاتے ہیں جہاں اُس کی تصویر پہلے سے موجود ہوتی ہے۔ شاعر کی اِس تصویر سے وہ اُس ذہنی صورت تک پہنچتا ہے اور اُن

کی مطابقت سے لطف اٹھاتا ہے۔''(۱۶)

مولانا موصوف کے اِس بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تصویر آفرینی کے جس تخلیقی عمل سے گزرتا ہے، کسی حد تک ایسے ہی تخلیقی مرحلے سے قاری اور سامع کو بھی گزرنا پڑتا ہے۔ تب کہیں جا کر وہ مسرت و بہجت کے اُس احساس سے سرشار ہونے کے لائق ہوتا ہے جسے تخلیقِ شعر و ادب کا مقصد اور حاصل بھی قرار دیا جاتا ہے۔

شاعری میں محاکات نگاری اور پیکر تراشی بہت نازک مرحلہ ہوتا ہے۔ یہ مرحلہ شاعر کی فنی بصیرت اور مہارت کی کڑی آزمائش کا مرحلہ ہے۔ دیکھنا یہ پڑتا ہے کہ شاعر اپنے موضوع کے دائرے میں رہ کر شعری پیکر تراشی کرتے ہوئے لفظوں کے حوالے سے حسنِ انتخاب اور حسنِ ترتیب کے مراحل سے گزرتے ہوئے تخلیقِ حسن میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔ موضوع بعض اوقات شاعر کی تخئیلی پرواز کو محدود کر دیتا ہے۔ ایسے میں فن پارے کی خارجی ہیئت یا ظاہری پیکر تراشی کے متاثر ہونے کا خدشہ ہوتا ہے۔ لیکن شاعر اپنے فنی شعور اور تخلیقی پختگی سے اس مشکل پر بھی قابو پا لیتا ہے۔ موضوع اور ہیئت کے باہمی تعلق کے حوالے سے علی عباس جلالپوری لکھتے ہیں:

> ''موضوع کا تعلق ذہن سے ہے اور ہیئت کا خارج سے۔ قدرت ہیئت کے لوازم مہیا کرتی ہے جن کے سانچوں میں موضوع یا فنکار کے افکار و احساسات ڈھل کر مرئی و محسوس پیکر اختیار کرتے ہیں۔''(۱۷)

شاعری میں اگرچہ موضوع بھی اپنی خاص حیثیت رکھتا ہے لیکن شعری جمالیات کے پیشِ نظر موضوع سے زیادہ اندازِ بیان اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ کیا وجہ ہے کہ ایک ہی بات نثر میں سیدھے سادے انداز میں بیان کر دی جائے یا بعض اوقات ایک کمزور شعر کی صورت میں کہہ دی جائے تو سننے والے پر اِس قدر اثر نہیں ہوتا جتنا وہی بات ایک اچھے شعر میں ایک خاص طرزِ بیان میں ادا کرتے ہوئے ہوتا ہے۔ موضوع اور اندازِ بیان کے حوالے سے ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> ''موضوع کو بھی غیر اہم نہیں کہا جا سکتا لیکن اندازِ بیان اس سے زیادہ اہم ہے۔ اس سے شاعر میں مخصوص رنگ و آہنگ پیدا ہوتا ہے اور اِسی سے وہ پہچانا جاتا ہے۔ شاعرانہ ہیئت اِسی سے ہے۔ جدت و ندرت اور استعارہ و کنایہ اور علامتی پیکروں کی رنگارنگی اِسی کی بدولت جلوہ افروز ہوتی ہے۔''(۱۸)

شاعر کا یہ اندازِ بیان اور مخصوص رنگ و آہنگ اُن علامتی پیکروں میں جلوہ گر ہوتا ہے جنہیں وہ اپنی شاعری میں تشبیہہ، استعارہ اور کنایہ کی مدد سے ڈھالتا ہے۔ شاعر ان علامتی پیکروں کے ذریعے قاری و سامع کے مختلف حواس کو متحرک کر دیتا ہے۔ شعر کی تاثر پذیری کا پیمانہ ہی یہ ہے کہ وہ حواس کو کس حد تک متحرک و متاثر کرتا ہے۔ طارق سعید نے امیجری یعنی پیکر تراشی کی مختلف تعریفیں بیان کرتے ہوئے حواسِ خمسہ کے تحرک و تاثر ہی کی بات کی ہے، وہ لکھتے ہیں:

> ''ادبی امیجری لفظوں کے ذریعے بنائی گئی ایسی تصویر ہے جس کا کسی نہ کسی طریقے سے حواسِ خمسہ سے تعلق ہوتا ہے۔۔۔۔۔ امیجری ایک ایسا لفظ ہے جو حواس کو متحرک کرتا ہے۔''(۱۹)

اس اعتبار سے Images کی تقسیم یوں کی جا سکتی ہے۔

Visual Image	بصری پیکر
Olfactory Image	شامّاتی پیکر
Tactile Image	لامساتی پیکر
Auditory Image	سمعی پیکر
Gustatory Image	ذائقاتی پیکر
Abstract Image	غیر مرئی پیکر

Concrete Image مرئی پیکر
Kinesthetic Image حرکاتی وسکناتی پیکر
Kinetic Image حرکی پیکر

J.A Cuddon نے بھی شعری پیکر تراشی کا تعلق حواسِ خمسہ ہی سے ظاہر کیا ہے۔اُس کے مطابق:

"An image may be visual (pertaining to the eye), olfactory (smell), tactile (touch), auditory (learning), gustatory (Taste), abstract (in which case it will appeal to what may be described as the intellect) and kinaesthetic (pertaining to the sense of movement and bodily effort)." (۲۰)

شاعر حواسِ خمسہ یعنی باصرہ، سامعہ، لامسہ، شامہ اور ذائقہ کے حوالے سے حسیاتی پیکر تراشتے ہوئے علم بیان و بدیع یعنی تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، کنایہ اور صنائع و بدائع (لفظی و معنوی) کا ماہرانہ استعمال کرتا ہے۔ یہ حسیاتی پیکر جس قدر زیادہ متحرک ہوں گے، شعر کی تاثر پذیری کی اعلیٰ منزل تک رسائی سہل ہوتی چلی جائے گی۔ ڈاکٹر مسیح الزماں شعری پیکر تراشی میں حسیات اور بیان و بدیع کے ذرائع کے باہمی تعلق پر بحث کرتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

''شاعر کے بیان میں عمومیت اور ہمہ گیری کے اصول کے ماتحت بصری تصورات اور کہیں قوت شامہ بھی شامل ہو جاتی ہے اور اگر ان تصورات کی تحریک سے کوئی یاد اُبھرتی ہے تو وہ اُسے بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ اِس طرح اُس کے بیان کا عمل وجدان کی ایسی منزل کا پتہ دیتا ہے جس میں الفاظ کے انتخاب اور ترتیب نے ایک طرح کا جادو کر دیا ہے۔ تشبیہ، استعارہ، مبالغہ اور دوسری صنعتیں اِسی کی پیداوار ہیں۔ فن کار جتنا بلند ہوتا ہے، فن پر اُسے جتنا قابو ہوتا ہے، حسیات اور پیکر تراشی پر اُسے جتنی دسترس ہوتی ہے، اُس کی تشبیہوں، استعاروں وغیرہ میں یہ تجریدی رنگ نمایاں ہوتا ہے۔''(۲۱)

یوں تو پانچوں حواس اپنی جگہ اہم ہیں اور انسانی زندگی میں بنیادی نوعیت کا کردار ادا کرتے ہیں لیکن مشاہدے اور علم کے ذرائع کے اعتبار سے باصرہ اور سامعہ کو برتری اور فوقیت حاصل ہے۔ لامسہ، شامہ اور ذائقہ کی اہمیت اِن دونوں حواس سے کم تر ہے۔ قرآنِ حکیم میں بھی کائنات میں آیاتِ تنزیلیہ و تکوینیہ پر غور و فکر کرنے اور سمجھنے کے بعد اللہ کا شکر ادا کرنے کے حوالے سے انہی دونوں حواس یعنی سامعہ اور باصرہ کا ذکر ملتا ہے۔ ارشاد ربانی ہے:

وَهُوَ الَّذِيْٓ اَنْشَاَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْاَبْصَارَ وَالْاَفْـِٕدَةَ ۭ قَلِيْلًا مَّا تَشْكُرُوْنَ O

ترجمہ: ''اور اُسی نے بنا دیے تمہارے کان اور آنکھیں اور دل۔ تم بہت تھوڑا شکر کرتے ہو۔''(۲۲)

اِسی طرح ایک اور مقام پر ارشاد ہوا:

وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْاَبْصَارَ وَالْاَفْـِٕدَةَ ۭ قَلِيْلًا مَّا تَشْكُرُوْنَ O

ترجمہ: ''اور بنا دیے تمہارے لیے کان اور آنکھیں اور دل۔ تم بہت تھوڑا شکر کرتے ہو۔''(۲۳)

اِن آیات کریمہ سے سامعہ اور باصرہ کے حواس کی اہمیت مسلمہ ہے۔ شاعر اپنے تخیل کے ذریعے پیکر تراشی کے عمل میں خود بھی عمومی طور پر سمع و بصر سے زیادہ کام لیتا ہے اور یہ شعری پیکر قاری و سامع کے انہی دونوں حواس کو زیادہ تر متحرک اور متاثر کرتے ہیں۔ قاری و سامع کی ذات میں یہ حواس جس قدر زیادہ بیدار ہوں، اُسی نسبت سے وہ اِن شعری محاکات اور علامتی پیکروں کے ذریعے نہ صرف شعر کی تفہیم میں زیادہ سہولت محسوس کرتا ہے بلکہ وہ شعر سے زیادہ متاثر کن انداز میں حظ بھی

اٹھاتا ہے اور زیادہ مسرت کشید کرتا ہے۔

بعض اوقات شاعر یہ کمال بھی دکھاتا ہے کہ ایک ہی شعری تصویر کے توسط سے وہ بیک وقت ایک سے زیادہ حواس کو متحرک کر دیتا ہے۔ یہ ایک خاص وجدانی کیفیت ہوتی ہے جب مختلف حواس آپس میں گڈ مڈ ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں جب نگاہ نغمے سننے لگتی ہے، نکہت رنگ و نور میں تبدیل ہونے لگتی ہے اور رنگ موسیقی کے سروں میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ اسے بعض ماہرین نے اختلالِ حواس کا نام دیا ہے، لیکن معروف نقاد سید عابد علی عابد اس کیفیت کو مختلف نام دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دراصل یہ کیفیت اختلال کی نہیں بلکہ امتزاج کی ہے، جہاں تمام حواس کام تو کرتے ہیں لیکن ایک دوسرے کا کام کرتے ہیں۔ یہ کیفیت بڑی پُر اسرار اور دل آویز ہوتی ہے اور شاعر پر کبھی کبھی طاری ہوتی ہے۔''(۲۴)

گزشتہ سطور میں قرآنِ حکیم کی جن آیاتِ کریمہ کا حوالہ آیا اُن میں سمع و بصر کے ساتھ ''اَفْئِدَۃ'' کا ذکر ملتا ہے جو دل کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ دل کے لیے قرآن میں ''قلب'' کا لفظ بھی آیا ہے۔ ''قلب'' کا تعلق انسانی جذبات و احساسات اور غور و فکر دونوں سے ہے۔

خَتَمَ اللّٰہُ عَلٰی قُلُوْبِھِمْ وَعَلٰی سَمْعِھِمْ ط وَعَلٰٓی اَبْصَارِھِمْ غِشَاوَۃ۔

ترجمہ: ''مہر کر دی اللہ نے اُن کے دلوں پر اور اُن کے کانوں پر اور اُن کی آنکھوں پر پردہ ہے۔''(۲۵)

دلوں پر مہر لگنا سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سلب ہو جانے کے مترادف ہے۔ چند اور مقامات پر تو بہت واضح انداز میں ''قلب'' کا تعلق تدبر و تفکر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ مثلاً: اَفَلَا یَتَدَبَّرُوْنَ الْقُرْاٰنَ اَمْ عَلٰی قُلُوْبٍ اَقْفَالُھَاO ترجمہ: ''کیا وہ غور نہیں کرتے قرآن میں یا اُن کے دلوں پر قفل پڑے ہیں۔''(۲۶) فَطُبِعَ عَلٰی قُلُوْبِھِمْ فَھُمْ لَا یَفْقَھُوْنَO ترجمہ: ''پھر مہر لگ گئی اُن کے دلوں پر سو وہ اب کچھ نہیں سمجھتے۔''(۲۷)

دوسری طرف ''قلب'' کو احساسات و جذبات کا مرکز بھی قرار دیا گیا ہے۔

وَاذْکُرُوْا نِعْمَتَ اللّٰہِ عَلَیْکُمْ اِذْ کُنْتُمْ اَعْدَآءً فَاَلَّفَ بَیْنَ قُلُوْبِکُمْ۔

ترجمہ: ''اور یاد کرو احسان اللہ کا اپنے اوپر جب کہ تم آپس میں دشمن تھے۔ پھر اُلفت ڈال دی تمہارے دلوں میں۔''(۲۸)

اُلفت اور محبت ایک جذبہ ہے جس کا تعلق دل سے ظاہر کیا گیا ہے۔ جدید سائنس انسانی جذبات و احساسات اور غور و فکر کی تمام تر صلاحیتوں کا مرکز دماغ کو قرار دیتی ہے۔ قرآنی نظامِ فکر میں ''قلب'' اور ''اَفْئِدَۃ'' کو دل اور دماغ دونوں معانی میں استعمال کیا گیا۔ حواسِ خمسہ اپنا اپنا مخصوص وظیفہ سرانجام دیتے ہیں۔ بیرونی سطح پر وہ ایک دوسرے کا کردار ادا نہیں کر سکتے لیکن ان کے ذریعے حاصل شدہ معلومات کا پرتو جب دماغ پر پڑتا ہے تو یہ بھی ممکن ہے کہ ایک حس دوسری حس کا کام کرنے لگے۔ یہی وجہ ہے کہ علامہ عبدالرحمٰن نے دماغ کو ''حسِ مشترک'' کا نام دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہمارے حواسِ ظاہری صرف اپنے اپنے مخصوص محسوسات ہی کا ادراک کر سکتے ہیں۔ آنکھ دیکھتی ہے، سن نہیں سکتی۔ کان سنتے ہیں، دیکھ نہیں سکتے۔ ناک سونگھتی ہے، دیکھنے اور سننے سے اُس کا کوئی تعلق نہیں لیکن ایک لوحِ دماغی ہے جو محسوساتِ خمسہ سے عکس پذیر ہوتی ہے۔ اس لیے اس کو حسِ مشترک کہتے ہیں اور آئینۂ نفس سمجھتے ہیں۔''(۲۹)

اسی آئینۂ نفس پر بعض اوقات سامعہ، باصرہ، لامسہ، شامہ اور ذائقہ کی اِس انداز سے عکس ریزی ہونے لگتی ہے جسے حواس کا امتزاج کہا گیا ہے۔ شاعر پر جب ایسی پراسرار کیفیت وارد ہوتی ہے تو اُس کے شعروں میں ایسے پیکر اُبھرنے لگتے ہیں جہاں خوشبو رنگوں میں اور رنگ خوشبو میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ آوازیں مہک اٹھتی ہیں۔ اور ضیاء جالندھری کے لفظوں میں

محسوساتی پیکر یوں اُبھرتے ہیں:

رنگ باتیں کریں اور باتوں سے خوشبو آئے
درد پھولوں کی طرح مہکے اگر تُو آئے
ہم تری یاد سے کترا کے گزر جاتے مگر
راہ میں پھولوں کے لب، سایوں کے گیسو آئے (۳۰)

یہ حواس کی وہ امتزاجی کیفیت ہے کہ جب مشبہ اور مشبہ بہ، مستعار لہٗ اور مستعار منہ، میں بھی کوئی شعوری امتیاز باقی نہیں رہتا۔ لبوں کو پھول کہیں یا پھولوں کو لب، گیسو کو سایہ کہیں یا سائے کو گیسو، ایک ہی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔

شعری پیکر تراشی کے تخلیقی عمل میں شاعر اپنے حواسِ خمسہ کی انفرادی اور امتزاجی کیفیات سے مستفید ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے شخصی لاشعور اور اجتماعی لاشعور سے بھی بہرہ ور ہوتا ہے۔ علمِ نفسیات میں انسانی شخصیت کے اندر لاشعور کی دریافت معروف نفسیات دان سگمنڈ فرائڈ کا کارنامہ ہے۔ طارق محمود مغل کے مطابق:

> ''فرائیڈ نے شخصیت کے اندر لاشعور کی موجودگی کا ذکر کیا ہے۔ اُس کے مطابق ہم اپنی شخصیت کے اندر لاشعور کی موجودگی سے آگاہ نہیں ہوتے، لیکن لاشعور ہمارے کردار کو متعیّن کرنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ہمارے بہت زیادہ پیچیدہ ہیجانی کردار مثلاً خواب، زبان کی لغزش، مزاج، مذہبی اعتقادات، فنونِ لطیفہ اور شعر و شاعری کے اظہار میں لاشعوری اعمال کارفرما ہوتے ہیں''۔ (۳۱)

گویا شاعری انسان کا ایسا شعوری عمل ہے جو اُس وقت تک کامیابی سے ہمکنار نہیں ہوسکتا جب تک اُس پر لاشعوری کیفیات کا عکس نہ پڑے۔ شاعری کا تخلیقی منطقہ شعور اور لاشعور کے سنگم پر واقع ہے۔ فرائیڈ کے مطابق تمام تر ناآسودہ انسانی خواہشات حسرتوں کا روپ دھار کر لاشعور میں پناہ گزیں ہوجاتی ہیں اور خواب وہ راستے ہیں جو لاشعور کی طرف سے آتے ہیں۔ ایک عام شخص حالتِ خواب میں اپنی ناکام تمناؤں کو تکمیل پاتے دیکھتا ہے تو یہ لاشعوری عمل اُس کے لیے نفسیاتی سطح پر آسودگی کا باعث بنتا ہے۔ فرائیڈ شاعر کو Day Dreamer یعنی عالمِ بیداری میں خواب دیکھنے والا قرار دیتا ہے۔ یوں وہ اپنے اور اپنے قاری و سامع کے لیے نفسیاتی آسودگی کا سامان کرتا ہے۔

> ''[فرائیڈ] کے نزدیک شاعری، شاعر کے لیے دبی خواہشوں کا ترفّع، ناکامیوں اور محرومیوں کا ایک معاوضہ اور اعصابی عارضوں کا انسدادی یا نجی علاج ہوتی ہے [وہ] شاعری کو خوابوں کی زبان اور نفسِ غیر شعوری کی ایک قدرتی پیداوار کہتا ہے''۔ (۳۲)

فرائیڈ کے نظریۂ لاشعور پر مزید غور و فکر کے نتیجے میں یونگ نے اجتماعی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔ یونگ کا یہ نظریہ ڈبلیو۔ بی ییٹس (W.B. Yeats) کے نظریۂ حافظۂ عظیمہ کی توسیع خیال کیا جاتا ہے۔ ''مغربی شعریات'' کے مصنف محمد ہادی حسین نے جان پریس کے حوالے سے لکھا ہے:

> ''ڈبلیو۔ بی ییٹس ایک ''حافظۂ عظیم'' کا معتقد تھا جس میں ازلی و ابدی تمثالیں محفوظ رہتی ہیں اور وقتاً فوقتاً منصۂ شہود پر آکر ہمیں یہ توفیق بخشتی ہیں کہ ہم حقیقت کے قدیم اور اصل منبع سے اپنی روح کی پیاس بجھا سکیں۔ یونگ نے اس نکتے کو زیادہ مربوط اور مدلّل طریقے سے پیش کیا ہے۔ اُس کا عقیدہ ہے کہ ایک ایسا اجتماعی لاشعور موجود ہے جس میں ماقبل شعور کی تمثالیں اور انسان کے موروثی تجربے کی وضعیں ہمیشہ کے لیے محفوظ رہتی ہیں''۔ (۳۳)

یونگ کے نزدیک اجتماعی لاشعور ایک ایسا تہہ خانہ ہے جس میں نسلِ انسانی کے تمام تر تجربات محفوظ ہیں۔ انسانیت

کے مشترکہ تجربات خیالی سانچوں Archetypes کے صورت میں پائے جاتے ہیں۔نکی ہائیز (Nicky Hayes) نے یونگ کے نظریۂ اجتماعی لاشعور کے بارے میں لکھا ہے:

> "Jung also believed that there was a further level to the unconscious mind, which he referred to as the collective unconscious. The deepest levels of the unconscious, Jung thought, were shared by all humans and date back to our primeval ancestry. Although this is sometimes referred to as the "racial" unconscious, Jung himself included all members of the human race in his use of the term not just a sub-group within it."(۳۴)

اجتماعی لاشعور میں یہ تجرباتی مواد کسی فرد کے ذاتی تجربات سے ماخوذ نہیں ہوتا بلکہ نسلِ انسانی کی طرف سے حاصل شدہ جبلی سانچوں کی صورت میں موروثی طور پر منتقل ہوتا ہے۔ یہ ورثہ کسی ایک معاشرتی گروہ، کسی قوم اور مجموعی طور پر پوری انسانیت کے لیے مشترکہ حیثیت رکھتا ہے۔ان محفوظ شدہ تجربات کا کھوج قدیم اساطیر، مذہبی عقائد اور لوک ادب میں لگایا جاسکتا ہے۔ یہ مواد اجتماعی لاشعور میں Archetypes کے روپ میں محفوظ و مامون رہتا ہے۔Archetypes کو اردو میں اُمہات النقوش، اُمہات الصور یا قدیم الاصل اوضاع کا نام دیا گیا ہے۔

لاشعور انفرادی ہو یا اجتماعی ہر صورت میں اُس کا ذریعۂ اظہار تمثال گری اور تصویر آفرینی ہوتا ہے۔شاعر جب شعر گوئی کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے تو اُس کے لاشعوری تجربات تمثالوں کی صورت ہی میں شعور کی سطح پر نمودار ہوتے ہیں اور شاعر لفظی تصویروں کی وساطت سے اظہارِ ذات کرتا ہے۔

معروف مغربی نقاد کروچے کے مطابق حسن مکمل اظہارِ ذات کا نام ہے۔کروچے اظہارِ ذات سے مُراد تخلیقی عمل ہی لیتا ہے جو اپنے آخری مرحلے میں فن کی مادّی صورت پذیری میں ظاہر ہوتا ہے۔کروچے کے نظریۂ اظہار کے مطابق تخلیقی عمل کے چار مدارج ہیں۔(۳۵)

۱۔ تاثرات
۲۔ اظہار
۳۔ لذّتِ تخلیق
۴۔ فن کی مادّی صورت پذیری

پہلی سطح پر فنکار تاثّر پذیری کے عمل سے گزرتا ہے۔ یہ ایک وجدانی کیفیت ہے۔اس کیفیت کو جب فنکار یا شاعر اپنے تخیل میں سمو کر امتزاجی یا ترکیبی صورت دیتا ہے تو یہ تخلیق کا مرحلۂ اظہار ہے۔فن جب اظہار کا راستہ پالیتا ہے تو فن کار کا کتھارسس ہو جاتا ہے، اور وہ ایک کرب انگیز لذّت محسوس کرتا ہے۔ یہ کروچے کے مطابق تخلیقی عمل کا تیسرا مرحلہ ہے اور آخری مرحلہ فن پارے کی ٹھوس شکل (Concrete form) میں صورت پذیری ہے۔اس صورت پذیری کی نوعیت ہر فن کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے۔ جیسے مصوّری کی صورت میں رنگ اور خطوط، موسیقی کے حوالے سے سُر، لے اور آواز جبکہ شاعری لفظوں کی شکل میں صورت پذیر ہوتی ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کروچے کے خیال کو ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بھرپُور زندگی سے پیدا ہونے والے خیالات، عوامل اور جذبات جب شاعری کا مواد بنتے ہیں تو پھر فیصلہ

کرنے والے خیال، پورے ہونے والے عمل، نیکی اور بدی، حقیقی خوشی یا ڈھا دینے والے غم نہیں رہ جاتے بلکہ یہ سب جذبات اور احساسات بن جاتے ہیں اور امیجری کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں''۔(۳۶)

کروچے کے ان خیالات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ امیجری شاعری کی بنیاد ہے۔ یہ ایک ایسا شعوری تجربہ ہے جو حسّیاتی تجربے سے مشابہت رکھتا ہے۔ شاعر اپنے کسی خارجی تجربے کی ذہنی سطح پر بازیافت کرتا ہے۔ یہی تخلیقی عمل بنیادی طور پر امیج کی تخلیق پر منتج ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کے ایسے خیالات جو بظاہر ہر تمثال گری سے عاری نظر آتے ہیں، اُن کے اندر بھی لازماً امیج کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ ایسی تمثالوں کو پوشیدہ تمثالیں (Hidden Images) یا داخلی تمثالیں (Internal Images) کہا جاسکتا ہے۔ شاعری میں یہ پوشیدہ تمثالیں ایسا جادو جگاتی ہیں کہ بعض اوقات شاعر خود ان کا عقلی سطح پر منطقی اور استدلالی انداز میں تجزیہ نہیں کرسکتا اور نہ اُن کی کوئی شعوری توجیہہ پیش کرسکتا ہے۔ وہ تو بس ایک الوہی جذبے اور ماورائی کیفیت کے زیر اثر اس حیران کن تخلیقی تجربے سے گزر جاتا ہے۔ اپنے اس عجیب وغریب ماورائی تجربے کی توجیہہ اور وضاحت پیش کرنا شاعر کا منصب بھی نہیں ہے۔

شاعری میں امیجری کی اس جادوگری اور سحر طرازی کا اثر تھا کہ مغربی ادب میں معروف امریکی شاعر ایذرا پاؤنڈ (۱۹۷۲-۱۸۸۵ء) نے اُنیسویں صدی میں Imagism کی باقاعدہ ایک تحریک برپا کی۔ ایذرا پاؤنڈ اور اُس کے ہم خیال لکھنے والوں نے شعروادب کی تخلیق میں امیج کے عمل دخل کو اس قدر غلو کے ساتھ پیش کیا کہ اُن کے مطابق شاعری محض امیج کی تخلیق ہے اور اس کے سوا شعروادب کچھ بھی نہیں۔ معروف مغربی نقاد ڈاکٹر سی۔ ڈی لیوس نے اس انتہا پسندی کے رویّے پر اعتراض وارد کرتے ہوئے اسے متوازن بنانے کی تجویز پیش کی۔ یعنی شاعر کو اپنی تمام تخلیقی توانائی محض تمثال گری برائے تمثال گری کے عمل پر صرف نہیں کردینی چاہئے بلکہ اپنے موضوع کے سیاق وسباق کو مدنظر رکھتے ہوئے اس انداز میں پیکر سازی پر توجہ دینی چاہئے کہ اُس کا مافی الضمیر بھرپور معنویت کے ساتھ قاری کی نظروں میں روشن ہوجائے۔

مغربی ادب میں Imagism کی اس ادبی تحریک کے اثرات مشرقی شعریات پر بھی محسوس کیے گئے، لیکن جذبہ واحساس سے عاری پیکر تراشی کی حامل شاعری تاثر پذیری کے اعتبار سے کبھی عظیم شاعری کی صورت اختیار نہیں کرسکتی۔ اس سلسلے میں پروفیسر ارشاد علی خاں لکھتے ہیں:

''مشرق ومغرب دونوں جگہ شاعری میں امیجری کے موضوع پر خاصی غلط فہمی یا افراط وتفریط رہی ہے۔ یعنی اُس کو روحِ نظم سے الگ بالذات مقصود سمجھ لیا گیا ہے۔ ایک طبقہ نے تو اس کو ہمہ اوست کا مقام دے دیا''۔(۳۷)

اصل بات یہ ہے کہ داخلی جذبہ واحساس اور تخیّل کی آمیزش ہی شاعر کے لفظی پیکروں میں وہ توانائی، حرارت اور حرکت پیدا کرسکتی ہے جو شعر میں طلسماتی تاثیر کا باعث بنتی ہے اور قاری اُس کی سحر طرازیوں میں کھو جاتا ہے۔ یوں اُس پر زندگی کے اُن متنوع رنگوں اور انوکھے ذائقوں کا انکشاف ہونے لگتا ہے جنہیں شاعر نے حرزِ جاں بناتے ہوئے اپنی ذات کے نہاں خانے میں دم پخت کیا اور پھر حوالۂ قرطاس کردیا۔

یہ تمام رنگ، خوشبوئیں اور ذائقے شاعر کے اپنے مسکن یعنی اس دھرتی سے وابستہ ہوتے ہیں۔ مٹی کا یہ اثر شاعری میں ضرور اُترتا ہے۔ اُردو شاعری میں بھی یہ سارے رنگ اور ذائقے محسوس کیے جاسکتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''اردو شاعری نے جس دھرتی میں جنم لیا، اُس کا ایک خاص ذائقہ، باس اور رنگ ہے اور اِس کے پیکر کی تشکیل میں تہذیب الارواح، زرعی نظام، موسم اور مٹی کی تاثیر کا ہاتھ بھی ہے۔''(۳۸)

مٹی اور موسموں کے تمام تر رنگ اور ذائقے شاعر کی ذات میں جذب ہو جاتے ہیں، پھر وہ اِن رنگوں، اِن خوشبوؤں اور اِن ذائقوں کو اپنے لفظوں میں سمو کر ایسے بصری، سمعی اور امتزاجی پیکروں میں ڈھالتا ہے جو پڑھنے والوں کے لیے حسنِ نگاہ اور سننے والوں کے لیے فردوسِ گوش بن جاتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ القرآن الحکیم، سورۃ الشعراء، آیت نمبر ۲۲۵

۲۔ تفسیرِ عثمانی، علامہ شبیر احمد عثمانی، شاہ فہد قرآن شریف پرنٹنگ کمپلکس مدینہ منورہ، ۱۹۸۹ء ص ۵۰۲

۳۔ اردو افسانے کی روایت، ڈاکٹر سہیل بخاری، اردو اکیڈمی پاکستان، لاہور ۲۰۰۲ء ص ۳۷

۴۔ اسلوب، سید عابد علی عابد، مجلسِ ترقی ادب، لاہور طبع دوم ۱۹۹۶ء ص ۲۵

۵۔ مغرب کے تنقیدی اصول، سجاد باقر رضوی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۴ء ص ۱۱۰

۶۔ مقدمہ شعر و شاعری، مولانا الطاف حسین حالی، کشمیر کتاب گھر اردو بازار، لاہور (س۔ن)، ص ۴۲

۷۔ مغرب کے تنقیدی اصول، سجاد باقر رضوی، ص ۲۱۹

۸۔ اصولِ انتقادِ ادبیات، سید عابد علی عابد، ص ۵۹

۹۔ اسلوبیاتی مطالعے، پروفیسر منظر عباس نقوی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۸۹ء ص ۹۳

۱۰۔ کلام غالب میں تمثالِ شعری کا مقام، اختر اقبال کمالی مشمولہ صحیفہ (غالب نمبر، حصہ اوّل) لاہور ۱۹۶۹ء ص ۳۴۲

۱۱۔ The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. J.A. Cuddon, 3rd Edition Penguine Books GB & USA. 1992. P. 442

۱۲۔ اسلوب، سید عابد علی عابد، ص ۱۸۹

۱۳۔ کشافِ تنقیدی اصطلاحات، ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ص ۴۸

۱۴۔ اسلوب، سید عابد علی عابد، ص ۴

۱۵۔ نقدِ انیس، اسد اریب، جدید بک ڈپو، اردو بازار لاہور ۱۹۶۷ء ص ۱۴۶

۱۶۔ مرآۃ الشعر، مولانا عبدالرحمٰن، بک ایمپوریم لاہور (س۔ن)، ص ۲۷۵

۱۷۔ مقالات، علی عباس جلالپوری، آئینہ ادب، لاہور ۱۹۷۹ء ص ۲۴۷

۱۸۔ غالب اور اقبال کی متحرک جمالیات، ڈاکٹر یوسف حسین خاں، نگارشات، لاہور ۱۹۸۶ء ص ۱۰

۱۹۔ اسلوب اور اسلوبیات، طارق سعید، نگارشات، لاہور ۱۹۹۸ء ص ۲۳۲

۲۰۔ The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. J.A. Cuddon - P. 443

۲۱۔ اردو مرثیے کا ارتقاء، ڈاکٹر مسیح الزماں، ص ۳۶۶-۳۶۵

۲۲۔ القرآن الحکیم، سورۃ المؤمنون، آیت ۷۸

۲۳۔ القرآن الحکیم، سورۃ السجدہ، آیت ۹

۲۴۔ اسلوب، سید عابد علی عابد، ص ۱۱۰

۲۵۔ القرآن الحکیم، سورۂ بقرہ، آیت ۷

۲۶۔ القرآن الحکیم، سورۂ محمدؐ، آیت ۲۴

۲۷۔ القرآن الحکیم، سورۂ المنٰفقون، آیت ۳

۲۸۔ القرآن الحکیم، سورۂ آلِ عمرٰان، آیت ۱۰۳

۲۹۔ مرآۃ الشعر، مولانا عبدالرحمٰن، ص ۲۱۹

۳۰۔ سرِ شام سے پسِ حرف تک، ضیاء جالندھری، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۳ء ص ۲۵۰

۳۱۔ معاشرتی نفسیات، طارق محمود مغل، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع دوم ۱۹۹۹ء ص ۴۱

۳۲۔ شاعری اور تخیل، محمد ہادی حسین، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء ص ۳۳

۳۳۔ مغربی شعریات، محمد ہادی حسین، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء ص ۱۲۱

۳۴۔ Foundation of Psychology, Nicky Hayes, Thomas Nelson & Sons Ltd. UK, 1994. P. 234

۳۵۔ اسلوب، سید عابد علی عابد، ص ۸

۳۶۔ ارسطو سے ایلیٹ تک، ڈاکٹر جمیل جالبی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، طبع ہفتم، ۲۰۰۳ء ص ۴۱۸

۳۷۔ جدید اصولِ تنقید، پروفیسر ارشاد علی خاں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد ۲۰۰۰ء ص ۱۵۸

۳۸۔ اردو شاعری کا مزاج، ڈاکٹر وزیر آغا، جدید ناشرین، لاہور ۱۹۶۵ء، ص ۹