قاسم حیات*

اردو شاعری میں معنی آفرینی اور مشرقی وسائلِ معنی

Meaning Creation and Eastern Modes of Meaning in Urdu Poetry

Abstract:

This article discusses the concept of meaning and the process of meaning-making. It explores the role of culture, society, and the individual in the creation of meaning. The elements of eastern rhetoric are extensivly examined, which play a significant role in the process of meaning-making. In most cases, critics and researchers limit themselves to merely identifying these rhetorical elements. Furthermore, the article attempts to understand the process of meaning creation by figures of speech, style, tone, recitation, ambiguity, punctuation marks, appropriateness, and verbal consistency. The practical application of these elements is explained through the examples from modern Urdu poems and the verses of various poets to clarify the process of meaning-making.

Keywords: Meaning, New Criticism, Culture, Rhetoric, Style, Tone, Recitation, Ambiguity, Appropriateness, Urdu Poem.

جدید تنقید کی رُو سے شاعری کی زبان، سائنسی و فلسفیانہ زبان سے مختلف ہے۔ سائنسی زبان میں، قابلِ مشاہدہ صداقت یا منطقی سچائی کی ترسیل اہم ہوتی ہے، جب کہ شاعری میں خیال و احساس اور اس کا پیرایہ ءبیان بہ یک وقت اہم ہوتا ہے؛ یعنی زبان کو خیال سے الگ تصور نہیں کیا جاتا۔ چناں چہ نئی تنقید (خصوصاً امریکی ہیئت پسندی) نے شعری متن کے مرکوز مطالعے (Close Reading) پر زور دیا تاکہ متن کی ایک ایک تہ کو محسوس کیا جاسکے، اور اس کے معانی کی پرتوں کو کھولا جاسکے۔ اس بنا پر متن کی تخلیق میں کارفرما خارجی عوامل سے زیادہ اس کی مخصوص زبان، بحر اور بیان و بدیع جیسے داخلی عوامل کو توجہ کا مرکز بنایا گیا اور متن کے 'لسانی معنوی تجزیے' کو رواج دیا گیا[1]۔ تاہم یہ سوال اہم ہے کہ شاعری کے تعلق سے معنی کیا ہے؛ کسی شعری متن میں معنی کس طور پیدا ہوتا ہے؟ معنی کی پیدائش میں شعری لسانی وسائل کا کیا کردار ہے؟ ان سوالوں پر جدید نقادوں نے خاصی بحث کی ہے۔ ایک بات پر بہر حال اتفاق رہا ہے کہ شاعری کا معنی، سائنسی و فلسفیانہ معنی سے جدا ہوتا ہے۔ سائنسی معنی، یک رخا، ایک خاص ہدف کی جانب مرکوز ہوتا ہے، جب کہ شاعری میں معنی، سیال حالت (fluidity) میں موجود ہوتا ہے، اور اس کی کوئی ایک صورت اور پرت نہیں ہوتی۔ نظم محض کسی ایک جانب اشارہ نہیں کرتی۔ نظم، منشور سے نکلنے والی کرنوں کی مانند، رنگوں کا ایک سیل ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بنیادی تنقیدی کام برطانوی نقاد آئی۔ اے رچرڈز (I.A.Richards۔۱۸۹۳ء-۱۹۷۹ء) کا ہے۔ اگرچہ

میر تقی میر (۱۷۲۳ء-۱۸۱۰ء) نے اٹھارویں صدی میں کہا تھا کہ: "طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر"، مگر ان چار طرفوں کی مدلل وضاحت، رچرڈز نے کی۔ رچرڈز کے مطابق، نظم معانی کی چار سطحیں رکھتی ہے۔ اوّل: مفہوم (Sense)۔ شعری متکلم کی کوشش ہوتی ہے کہ سامع کو کسی بات کی طرف متوجہ کر سکے۔ دوم: احساس (Feeling) نظم میں کہی جانے والی بات، خالی منطقی بات نہیں ہوتی، احساس کی حامل ہوتی ہے، اور اس سے مخاطب کو آگاہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ سوم: لہجہ (Tone) شعری متکلم کا سامع کے تعلق سے کوئی رویّہ ہوتا ہے اور اسی رویّے کے تحت اس کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ شعری متکلم اپنے احساس کو منتقل کرنے کے لیے، مخصوص لب ولہجہ اختیار کرتا ہے۔ چہارم: منشا (Intention)۔ شعری متکلم شعوری یا لاشعوری طور پر اپنے کسی منشا کو سامع یا قاری تک منتقل کرنے کے لیے نظم لکھتا ہے۔[۲]

گویا ہر شعری متن میں کچھ معانی تو موجود ہوتے ہی ہیں (ان کی تعداد کو متعین نہیں کیا جاسکتا) لیکن ہر متن کو معنی آفرینی کا حامل متن نہیں کہا جا سکتا۔ معنی کے حامل متن اور معنی آفریں متن میں فرق کرنا چاہیے۔ معنی آفرینی پر مشتمل متن میں چند خصائص کا ہونا لازمی ہے۔ مثلاً اس میں ظاہراً کوئی اور معنی ہوں لیکن بغور مطالعہ کے بعد کوئی اور معنی بر آمد ہوں؛ متن میں دو یا دو سے زیادہ معنی ہوں، متن میں ایسا ابہام ہو جو ایک سے زائد معنوی امکان کو ظاہر کرے؛ متن میں ایسے الفاظ ہوں جن کے ایک سے زائد معنی ہوں اور ان میں سے کچھ معانی کا تعلق براہ راست متن سے ہو اور کچھ کا تعلق بالواسطہ ہو؛ متن میں الفاظ جن معنی میں استعمال ہوئے ہیں ان کے علاوہ بھی الفاظ کے معنی ہوں اور وہ معنی متن سے معنوی تعلق کے علاوہ کسی طرح کا علاقہ رکھتے ہوں۔[۳] گویا متن میں اگر محض ایک یا دو معنی ہیں تو اسے معنی آفرینی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ معنی کا حامل متن تو ہر شاعر لکھتا ہے، مگر معنی آفریں متن صرف ممتاز اور بڑے شعرا تخلیق کرتے ہیں۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ معنی پر فرد کا نہیں، سماج وتہذیب کا اجارہ ہے۔ چناں چہ کسی متن میں مصنف کے قائم کردہ یا قاری کے اخذ کردہ معانی وہی ہوتے ہیں جنھیں سماج: مروجہ لسانی قوانین اور ثقافتی نشانیات کے تحت قبولیت بخشتا ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ متن کے معنی کی تخلیق میں اس تہذیب یا سماج کا اہم کردار ہوتا ہے، جس کی زبان میں کوئی متن ترتیب پاتا ہے۔ اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی (۱۹۳۵ء-۲۰۲۰ء) کی رائے درست معلوم ہوتی ہے:

> معنی کا وجود ترتیب (یعنی صرف ونحو) سیاق وسباق اور مروج نظام کا تابع ہے۔ مصنف خود معنی نہیں پیدا کرتا، بلکہ ایسے سیاق وسباق بناتا ہے اور ایسی تراتیب پیش کرتا ہے اور مروج نظام کے امکانات کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ اس کا کلام بامعنی ہو جاتا ہے۔[۴]

تاہم واضح رہے کہ شاعر اور نقاد، سماج میں پہلے سے موجود معانی کو نہیں دہراتے، بلکہ وہ سماج کے تصورِ معنی اور

سرچشمۂ معنی سے معنی اخذ کرتے ہیں۔ یہ خیال کہ کسی متن میں وہی معانی ہوتے ہیں، جنھیں شاعر نے تصوّر کیا ہوتا ہے (حالاں کہ یہ معلوم کرنا محال ہے کہ کسی شاعر کا منشا کیا تھا)، درست نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی متن تخلیق ہو کر سامنے آجاتا ہے تو وہ مصنف کے دائرہ اختیار سے باہر نکل جاتا ہے اور اس کے معنی، وقت کے ساتھ ساتھ افشا ہوتے چلے جاتے ہیں۔ تاہم تمام ادبی متون میں معانی کی کثرت نہیں ہوتی۔ صرف انھی متون میں معنی آفرینی کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے، جن میں زبان کے علامتی پہلوؤں کو زیادہ برتا گیا ہو۔ بڑا ادب، علامتی ہوتا ہے، اسی لیے وہ ہر زمانے میں اپنی معنویت برقرار رکھتا ہے۔ اس بات کا اندازہ خود تخلیق کار کو بھی نہیں ہوتا کہ اس کے تخلیق کردہ متن میں کس حد تک معنوی پرتیں موجود ہیں۔ مثال کے طور پر مشہور انگریزی ناول *The Hobbit* (۱۹۳۷ء) لکھنے کے پیچھے مصنف (R.R.Tolkien ۱۸۹۲ء-۱۹۷۳ء) کا یہ مقصد تھا کہ وہ اپنے بچوں کے لیے کوئی دل چسپ کتاب لکھ سکے[۵]؛ شاید لکھتے وقت اس کے وہم و گمان میں بھی یہ بات نہ ہو گی کہ ان ناولوں کو اس قدر پذیرائی ملے گی اور ان پر اتنی کامیاب فلمیں بھی بنیں گی۔ اسی طرح اردو میں مرزا غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کے خطوط ایسی مثال ہیں؛ انھیں لکھتے ہوئے غالب کے خیال میں یہ بات تو تھی کہ انھوں نے خطوط کو مکالمہ بنا دیا ہے، مگر یہ بات ان کے گمان میں بھی نہیں تھی کہ وہ جدید اردو نثر کی سب سے معتبر مثال ہوں گے اور بعض نقاد، انھیں جدید ناول کا پیش رو تک کہیں گے۔

معنی آفرینی کی اس ابتدائی بحث کے بعد ذیل میں ان عوامل کا سراغ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے جو کسی شعری متن میں معنی آفرینی کا سبب بنتے ہیں۔ ہم اس مضمون میں معنی آفرینی میں علمِ بیان و بدیع اور دیگر اصولوں کے کردار کا جائزہ لیں گے۔ یہ سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ عربی و فارسی میں جڑیں رکھنے والا علمِ بیان و بدیع، شاعری میں معنی کی پیدائش و افزائش میں کیا اور کیسے اہم کردار ادا کرتا ہے۔ کچھ جائزہ مغربی تصوّرِ ابہام کا بھی لیا جائے گا۔ اس مضمون کا طریق کار توضیحی و تجزیاتی بہ یک وقت ہو گا۔ شعری مثالیں جدید اور کلاسیکی شاعری دونوں سے پیش کی جائیں گی۔

سب سے پہلے علمِ بیان کو مختصر واضح کرنا ضروری ہے۔ علمِ بیان: لفظ کے حقیقی و مجازی معانی کی تقسیم پر استوار ہے۔ اس کا تعلق الفاظ کے لغوی و حقیقی معانی کے بجائے مجازی و وضعی معانی سے ہے۔ حکیم نجم الغنی رام پوری (۱۸۵۹ء-۱۹۴۱ء) اپنی کتاب بحر الفصاحت میں لکھتے ہیں:

> علم بیان ایسے قاعدوں کا نام ہے کہ اگر کوئی ان کو جانے اور یاد رکھے تو ایک ہی معنی کو کئی طریق سے عبارات مختلفہ میں ادا کر سکتا ہے، جن میں سے بعض طریق کی دلالت معنی پر، بعض طریق سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔[۶]

اس تعریف میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ ایک ہی معنی کو مختلف طریقوں سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا ایک ہی معنی کو مختلف انداز میں بیان کرنا ممکن ہے؟ لسانیات کے ماہرین کے نزدیک ایک زبان میں مترادف

الفاظ، جو بالکل ہم معنی بھی ہوں، نہیں ملیں گے اور اگر شاذونادر مل بھی جائیں تو ان سے مکمل طور پر معنوی تفہیم نہیں ہو پائے گی۔ دوسری سطح پر دیکھیں تو ہم الفاظ کی مدد سے اپنے جذبات و خیالات کا کامل اظہار نہیں کر سکتے۔ آج تک کوئی انشا پرداز، ادیب یا شاعر یہ دعویٰ نہیں کر سکا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے مکمل کہہ سکا ہے۔ کوئی نہ کوئی خلش باقی رہ جاتی ہے۔ بایں ہمہ کسی خیال کو بیان کرنے کے لیے ہمیں الفاظ کی ایک مخصوص ترتیب کی ضرورت ہوتی ہے جو اس خیال کو بیان کر سکتی ہے۔ اس طرح دیکھیں تو خیال اور زبان کا نہایت باریک، نازک اور لازمی مگر نامکمل رشتہ بن جاتا ہے۔ ایک تخلیق کار اپنے خیالات کو بیان کرنے کے لیے الفاظ کی مناسب ترین ترتیب تلاش کرتا رہتا ہے؛ یہی ترتیب یا مطابقتِ الفاظ تخلیق کار کو اس قابل بناتی ہے کہ وہ اپنی بات اگر مکمل نہیں تو کم سے کم قریب ترین ضرور بیان کر سکتا ہے؛ ایسے میں ایک ہی معنی کو مختلف انداز میں بیان کرنا ایک انہونی سی بات ہے[7]۔ تاہم نجم الغنی کی یہ بات درست ہے کہ اظہار کے متعدد پیرائے ہیں، اور ان کا علم شاعر کے لیے مفید ہے۔

سید عابد علی عابد (۱۹۰۶ء-۱۹۷۱ء) اپنی کتاب البیان میں لکھتے ہیں۔

> علم بیان وہ علم ہے جو مجاز [تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل، کنایہ] سے اس طرح بحث کرتا ہے کہ اس پر حاوی ہونے کے بعد فن کار، انشا پرداز یا خطیب اپنے مفہوم کے ابلاغ میں کامیاب ہو سکے۔[8]

اس تعریف میں پہلا اہم نکتہ یہ ہے کہ علمِ بیان، مجاز سے بحث کرتا ہے۔ مجاز کیا ہے؟ کوئی لفظ جس مقصد کے لیے وضع ہوا، اس مقصد کے علاوہ مقاصد میں لفظ استعمال کرنا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ یہ باقاعدہ علم ہے۔ اس علم پر حاوی ہونے سے، مصنف اور خطیب، اپنے مفہوم کا ابلاغ کر سکتے ہیں۔ اپنا مفہوم، ایک مخفی و مبہم چیز ہے، اس کا ابلاغ اسی صورت میں ہو سکتا ہے کہ اسے زبان متشکل کرے، پھر اس کی ترسیل کرے۔ تاہم چند اور باتوں کا لحاظ بھی ضروری ہے۔ عام روزمرہ کی بولی جانے والی زبان کو جب کسی خاص مفہوم کی ادائیگی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے تو اس میں الفاظ کی نشست و برخاست مختلف ہو جاتی ہے؛ دوسرا یہ کہ کوئی شخص جس انداز سے بات کرتا ہے، لازمی نہیں کہ کوئی دوسرا بھی اسی انداز سے وہ بات کرے گا؛ ایک شخص کا انداز یا اسلوب دوسرے شخص سے نسبتاً دل کش، پر تاثیر، واضح اور منفرد ہو سکتا ہے۔ علم بیان اظہار کے انھی مختلف طریقوں سے بحث کرتا ہے، جن کی مدد سے کلام میں شگفتگی، تاثیر، دل کشی اور حسن بڑھ جاتا ہے، اور معانی کی افزائش ہوتی ہے۔ علم بیان الفاظ کی معنوی سطح کو مہمیز کرتا ہے، جس کے باعث ایک ہی بات کو بیان کرنے کے لیے مناسب، موئثر اور موزوں ترین انداز ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ علمِ بیان کو چار ذیلی اجزا میں منقسم کیا جاتا ہے۔

۱۔ تشبیہ ۲۔ استعارہ ۳۔ مجاز مرسل ۴۔ کنایہ

تشبیہ علمِ بیان کا ایسا رکن ہے جس کی مدد سے مختلف اشیا کے درمیان مشابہتیں تلاش کی جاتی ہیں۔ دو چیزوں کو کسی مشترکہ

وصف کی بنیاد پر ایک جیسا قرار دینا تشبیہ کہلاتا ہے[۹]۔ یہ بات پہلی نظر میں تو آسان لگتی ہے لیکن حقیقت میں یہ ایک مشکل، فن کارانہ عمل ہے۔ دو چیزوں میں کوئی عام سی مشابہت تلاش کرنا نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ جب کہ کوئی ایسی مماثلت ڈھونڈ نکالنا جس کا انسانی ذہن کو بالکل سان گمان بھی نہ ہو، اصل کمال ہے۔ معنی آفرینی کے لیے نادر تشبیہات کی تلاش لازمی امر ہے۔ اس سلسلے میں مجید امجد (۱۹۱۴ء-۱۹۷۴ء) کی نظم "حسن" سے ایک مثال ملاحظہ ہو۔ اس نظم میں شاعر نے حسن کو بطور انسانی ذات کے استعارے کے استعمال کیا ہے اور کائنات کی تمام اشیا کو اس کے وجود کے مرہون منت قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ یہ زمین و زمان، ہوا و فضا، گھٹا، پھولوں کی رنگت، صبا اور فطرت کے تمام نظارے اگر ہیں تو انسان کے دم قدم سے ہیں۔ اس طرح شاعر نے محض ایک نئی تشبیہ استعمال نہیں کی، بلکہ بشر مرکزیت پر مبنی کائناتی تصور کی توثیق کی ہے۔ نظم کے پہلے شعر میں شاعر نے دو پُر معنی تشبیہات کا ذکر کیا ہے:

یہ کائنات مرا اک تبسمِ رنگیں
بہار خلد مری اک نگاہِ فردوسیں[۱۰]

پہلے مصرع میں کائنات کو رنگین تبسم سے تشبیہ دی گئی ہے۔ تبسم بذات خود ایک لطیف اظہارِ مسرت ہے؛ یہ قہقہے سے مختلف ہے اور من کی شانتی اور روح کے سکون کو چہرے پر ظاہر کرتا ہے لیکن یہاں اسے رنگین کہہ کر مختص کر دیا گیا ہے کہ ایسا تبسم جو چہرے پر رنگوں کی پھوار دکھاتا ہے۔ اب ایسے تبسم کو جب کائنات کے مقابل رکھا جاتا ہے تو کئی طرح کے مشترکات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ کائنات میں ایک خاص طرح کا تنوّع پایا جاتا ہے۔ رنگوں کا امتزاج اور آفاقی نظم و نسق کائنات کے پیچھے پوشیدہ کسی چہرے، کسی ہستی کے ہونے کی دلالت کرتا ہے بالکل ویسے ہی جیسے اک تبسم کے لیے ایک چہرے کا خاص جذبات کے ساتھ ہونا ضروری ہے۔ علاوہ بریں، پوری کائنات کو آدمی کے ایک تبسم رنگیں کے برابر کہا گیا ہے۔ ایک تبسمِ رنگیں، ایک کائنات ہے۔

علمِ بیان کا دوسرا رکن، استعارہ ہے۔ لغوی اعتبار سے اس کے معنی "مستعار لینا، عارضی طور سے مانگ لینا" کے ہیں[۱۱]۔ اصطلاح میں استعارہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو حقیقی کے بجائے مجازی معنوں میں اس طرح استعمال ہو کہ حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق پایا جاتا ہو۔ استعارے کی بنیاد تشبیہ پر ہے لیکن دونوں میں فرق یہ پایا جاتا ہے کہ تشبیہ میں کوئی چیز کسی دوسری چیز کے مانند قرار دی جاتی ہے جب کہ استعارے میں اسے بعینہٖ مستعار لے لیا جاتا ہے۔ استعارہ کلام کا جوہر ہوتا ہے، اسی کی وجہ سے کلام میں شدت، گہرائی اور تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ استعارہ شعری دنیا کی داخلی فضا سے جنم لیتا ہے۔ استعارے کے متعلق ناصر عباس نیّر (پ:۱۹۶۵ء) لکھتے ہیں:

> "استعارہ، مسلسل متفرق چیزوں میں مماثلتیں دریافت کرتا ہے۔ چیزوں، تصورات، مظاہر، تجربات میں فرق و فاصلہ کم کرتا ہے اور اس طور ان کی حدوں کی مسلسل توسیع کرتا ہے۔ وہ ہم پر عیاں کرتا ہے کہ بہ ظاہر ایک

دوسرے سے بعید چیزوں میں عجیب، حیرت انگیز (معنوی) رشتے ہیں۔[۱۲]

بعض اوقات غلط فہمی کی بنا پر تشبیہ مؤکد کو بھی استعارے کی ذیل میں شامل کر لیا جاتا ہے کیوں کہ اس تشبیہ میں وجہ شبہ اور حرف تشبیہ درج نہیں ہوتے صرف طرفین تشبیہ کا ذکر ہوتا ہے۔ استعارے اور تشبیہ مؤکد میں فرق یہ ہے کہ استعارے میں مستعار منہ اور مستعار لہ میں سے صرف ایک کا ذکر کیا جاتا ہے جب کہ تشبیہ مؤکد میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کا بیان ہوتا ہے۔ استعارے میں مستعار منہ ہی سے اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ اس سے کیا شے مراد لی گئی ہے اور کیوں لی گئی ہے۔ استعارے کی مدد سے افزائشِ معانی کو واضح کرنے کے لیے مجید امجد کی نظم "پنواڑی" پیش کی جا سکتی ہے۔ یہ نظم شاعر کے عمیق و حساس مشاہدے کو تو ظاہر کرتی ہی ہے ساتھ ساتھ انسانی فطرت کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔ انسان یا کوئی بھی جان دار اس زمین پر مستقل نہیں ہے۔ انسان آتے اور جاتے رہتے ہیں مگر یہ کائنات اور اس کا نظم و نسق یوں ہی چلتا رہتا ہے۔ مجید امجد اس بات کو ایک استعارے کی مدد سے بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کمسن بالا بیٹھا پان لگائے
جھن جھن ٹھن ٹھن چونے والی کٹوری بجتی جائے
ایک پتنگا دیپک پر جل جائے دوسرا آئے[۱۳]

مجید امجد اس بند میں اپنی شاعری کے بنیادی فلسفے: وقت کو بیان کرتے ہیں۔ انسان اس دنیا میں آتا ہے، اپنا مخصوص کردار ادا کرتا ہے اور چلا جاتا ہے؛ پھر اس کی جگہ کوئی اور آ جاتا ہے اور وقت ہمیشہ چلتا رہتا ہے۔ ایک کے بعد دوسرا اور پھر تیسرا انسان ایک ہی کام کو کرتا ہوا موت کے دروازے تک چلا جاتا ہے۔ مجید امجد نے زندگی کی اس رفتار کو مخصوص غنائی بہاؤ کے ساتھ بیان کیا ہے۔ زندگی کا یہ سفر جھنن جھنن، جھن جھن، ٹھن ٹھن کرتے کٹتا رہتا ہے اور اس کے ہر پڑاؤ پر چند مسافر رہ جاتے ہیں۔ آخری سطر میں انسان کے لیے پتنگا جب کہ زندگی کے لیے دیپک کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ یہ استعارے ظاہر کرتے ہیں کہ انسان اس دیوانے پتنگے کی طرح ہے جو شمع پر جل کر مر تو جاتا ہے لیکن اس سے زندگی کا رس کشید کرنا ترک نہیں کرتا۔ انسان تمباکو کی ان رسیلی پتیوں سے رس کشید کرنے کا ہنر ایجاد کر لیتا ہے اور اسی طرح کاروانِ حیات اپنا سفر جاری و ساری رکھتا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پتنگے کا استعارہ عاشق کے لیے ہے۔ مجید امجد، پتنگے کو آدمی کا استعارہ بناتے ہیں۔ اس نظمیہ ٹکڑے میں موجود معانی کو کھولیں تو معلوم ہو گا کہ شاعر نے آدمی موت کا عاشق کہا ہے۔ دیپک پر ہر پتنگا، جل مرتا ہے، اس کے باوجود ایک اور پتنگا، اس دیپک

کا طواف کرتا ہے۔ یعنی آدمی کو سارا سفر، سارا رقص، دراصل موت کی جانب اور موت کے گرد ہے۔ لیکن کیا اس استعارے میں بس یہی معنی ہے؟ اگر ایسا ہو تو پھر ہم اس متن کو معنی آفریں کیسے قرار دے سکتے ہیں؟ اصل یہ ہے کہ اور معنی بھی ہیں۔ یہ کہ پتنگا، یہ جانتے ہوئے کہ اس کا سفر موت کی جانب ہے، اس کے باوجود وہ سفر کرتا ہے، گویا وہ بہادر ہے۔ وہ اپنے انجام سے باخبر ہے، اور اس کی خبر بھی رکھتا ہے کہ اسے اپنے انجام سے مفر نہیں ہے، وہ اس انجام کی طرف دیوانہ وار بڑھتا ہے۔ پتنگے کی دیوانگی میں جرأت و استقامت اور بے خوفی ہے۔ نیز پتنگے اور دیپک کے اس استعارے میں، اس جانب اشارہ بھی موجود ہے کہ یہ ایک کھیل ہے، اس کے کردار اپنا کردار ادا کرتے رخصت ہو جاتے ہیں، مگر یہ کھیل جاری رہتا ہے۔

علم بیان کا تیسرا رکن مجاز مرسل ہے۔ جب الفاظ اپنے لغوی معنی کے بجائے مجازی معنوں میں اس طرح استعمال ہوں کہ اصلی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق پایا جاتا ہے۔ تشبیہ اور استعارہ دو چیزوں کے درمیان ربط پیدا کرتے ہیں جب کہ مجاز مرسل اپنے ہی دائرے میں، اپنی ہی حدوں میں رہ کر کام کرتا ہے۔ یہ خود کو زوم ان (Zoom In) اور زوم آؤٹ (Zoom Out) کرتا ہے۔ جہاں بستی کا ذکر کیا جا رہا ہے ممکن ہے اس سے مراد کوئی صوبہ، ملک یا براعظم ہو۔ مجاز مرسل ہماری روز مرّہ گفتگو میں سب سے زیادہ استعمال ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کہتے ہیں؛ اس معاملے میں میرا کوئی ہاتھ نہیں ہے۔ اب یہاں ہاتھ اپنے لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوا بلکہ مجازی معنوں میں، طاقت یا قدرت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اب ذرا غور کریں تو لغوی و مجازی معنوں میں تعلق تو ہے لیکن تشبیہ کا نہیں ہے، اس لیے یہ مجاز مرسل ہے۔ سجاد مرزا بیگ (۱۸۷۶ء-۱۹۲۸ء)، مجاز مرسل کی تعریف قدرے آسان الفاظ میں یوں کرتے ہیں:

> کوئی کلمہ اپنے مجازی معنی یعنی معنی غیر موضوع لہ میں مستعمل ہو اور معنی حقیقی اور مجازی میں علاقہ سوائے تشبیہ کے کچھ اور ہو۔[۱۴]

مجاز مرسل کس طور معنی آفرینی میں کام آتا ہے، یہ جاننے کے لیے ن۔م۔راشد (۱۹۱۰ء-۱۹۷۵ء) کی نظم "آئینہ حس و خبر سے عاری" کا ایک بند ملاحظہ کریں۔ اس نظم میں وہ آئینے کا استعارہ استعمال کرتے ہوئے سماج کی صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ ایسا سماج جو بے حسی کی اس نہج پر ہو جہاں اس میں اور مردے میں کوئی فرق نہ رہ جائے تو اس کو زندگی کی طرف لوٹانا مشکل ہو جاتا ہے۔ ایسے ہی آئینے کے روبرو کھڑے شخص کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

آدمی چشم و لب و گوش سے آراستہ ہیں
لطفِ ہنگامہ سے نورِ من و تو سے محروم![۱۵]

شاعر نے چشم، لب اور گوش کہہ کر اس سے دیکھنے، بولنے اور سننے کی حس مراد لی ہے۔ مجاز کی اس قسم کو "آلہ بول کر

اس سے صاحب آلہ" یا" وہ چیز مراد لینا جس کے لیے وہ آلہ بنا ہو"، کہتے ہیں۔ یہاں مجاز مرسل کے ساتھ ساتھ صنعتِ مراعات النظیر بھی پیدا ہوئی ہے اور ایک صوتی حسن اور معنوی گہرائی بھی۔ شعر میں موجود یہ مناسبات ہی اصل میں معنی آفرینی کا سبب ہیں۔ آدمی جو بظاہر چلتے پھرتے انسان نظر آتے ہیں، ان کے نقوش اور حسیات بھی سلامت ہیں مگر ان کے اندر زندہ انسانوں والی کوئی خصوصیت باقی نہیں رہی۔ ان کے پاس آنکھ ہے مگر وہ دیکھ نہیں سکتے، ہونٹ ہیں مگر وہ بول نہیں سکتے، ان کے پاس کان ہیں مگر وہ سماعت سے محروم ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کے کسی جسمانی عارضے کا ذکر کیا گیا ہے۔ لوگوں کے اندر پائی جانے والی بے حسی اور لاتعلقی کو نشانہ بنایا گیا ہے۔ آنکھ ہوتے ہوئے بھی بصارت سے محروم ہیں، دور اندیشی سے فیصلہ نہیں کرتے۔ آنے والے حالات کو بھانپنے کی صلاحیت ان میں نہیں ہے۔ ان کے ہونٹ تو ہیں لیکن وہ کسی کے حق یا اپنی آزادی کے لیے آواز بلند نہیں کرتے اسی طرح ان کے کان بھی کسی مظلوم کی آواز نہیں سن سکتے۔ دوسرے مصرعے میں شاعر نے اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے وہ کسی طرح کے بھی ہنگامے سے، من اور تو کے نور سے محروم ہیں۔ وہ بس انسان نما کوئی چیز ہیں، انسان نہیں ہیں۔ علاوہ ازیں یہی دو لائنیں، مزید معانی کی بھی حامل ہیں۔ ایک یہ کہ ایک ایسا نور ہے جو من و تو، یعنی عشق کا پیدا کردہ ہے۔ عشق محض آگ نہیں، نور بھی ہے۔ یہ نور بھی اس وقت پیدا ہوتا ہے، جب آدمی کے چشم و لب و گوش، اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہوں۔ اسی طرح وہ نورِ من و تو کو لطفِ ہنگامہ سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ ہنگامہ ایک چیز ہے، لطفِ ہنگامہ چیزے دیگر ہے۔ یہ لطف تبھی پیدا ہوتا ہے، جب عشق کا نور اور چشم و لب و گوش اپنی حسیاتی کیفیتوں کے ساتھ آمیز ہوں۔ آپ نے دیکھا کہ مجاز کا استعمال صرف معنی نہیں، معنی آفرینی کرتا ہے۔

کنایہ علم بیان کا چوتھا اور آخری رکن ہے۔ لغت میں کنایہ کے معنی "پوشیدہ بات کہنا، اشارہ یا خفیہ اشارہ" کے ہیں۔ اصطلاح میں جب کوئی لفظ اپنے مجازی معنوں میں اس طرح برتا جائے کہ اس کے حقیقی معنی بھی مراد لیے جا سکیں، تو اسے کنایہ کہا جاتا ہے۔ کنایہ میں کوئی ایسا لفظ استعمال ہوتا ہے جس سے مجازی معنی کی طرف اشارہ ہو؛ تاہم اس سے حقیقی یا لغوی معنی بھی مراد لیے جا سکتے ہیں[۱۶]۔ مثال کے طور پر اگر کسی شخص سے کہا جائے "بال سفید ہو گئے مگر عادتیں نہ بدلیں" تو اس میں بال سفید ہونا کنایہ کی مثال ہے؛ اس میں مجازی معنی "بڑھاپا" مراد لیا گیا ہے جب کہ حقیقی معنی بال سفید ہونا بھی درست ہے۔ کنائے کی مثال کے لیے اختر الایمان (۱۹۱۵ء-۱۹۹۶ء) کی نظم "رخصت" کا ایک بند دیکھیے۔ یہ ایک مختصر سی نظم ہے جس میں دو کرداروں کا مکالمہ ہے۔ شاعر رخصت کے لیے تیار ہوتا ہے اور دوسرا شخص اس کو روکنے کی کوشش کرتا ہے، اس پر شاعر کہتا ہے:

مرے لیے تند ہے یہ صہبا، یہ مے ترے گرم آنسوؤں کی
پگھلنے والا ہے ظرف میرا، مگر ترے جام ڈھل رہے ہیں
ابھی سے یوں مضمحل نہ ہو تو ، بگولہ خُو ہوں ابھی تو میں بھی

ابھی تو گردش میں ہے زمانہ، ابھی تو سیّارے چل رہے ہیں[۱۷]

یہاں پر شاعر نے پہلے مصرعے میں دو تشبیہات استعمال کر کے آنسوؤں کی اثر پذیری کو واضح کیا ہے۔ آنسوؤں کے لیے صہبا اور مے کی تشبیہات ہیں اور اگلے مصرعے میں خود کے لیے ظرف اور آنکھوں کے لیے جام کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ آنکھوں کے لیے جام کے استعارے کی مناسبت سے صہبا و مے کی تشبیہات اور ظرف کی مناسبت بھی بہت معنی خیز ہے۔ گویا شاعر کہتا ہے تیری آنکھوں سے بہتے آنسوؤں نے میرا پیمانہ لبریز کر دیا ہے۔

شاعر نے خود کو بگولہ خو کہہ کر کنائے کا پہلو نکالا ہے۔ شاعر کہتا ہے اگرچہ میرے قویٰ مضمحل ہو گئے ہیں، میرا ظرف، محبوب کی صہبا سے پگھلنے والا ہے لیکن تمھیں کس بات کا غم ہے، میں اب بھی تمھارے جاموں کو ڈھال سکتا ہوں، مجھ میں بگولے کی صفت موجود ہے؛ میں زندگی سے لبریز ہوں۔ اس کا تعلق عمر یا کسی دوسری چیز سے نہیں ہے۔ زمانے کی گردش اگر باقی ہے اور سیارے بھی چل رہے ہیں، یعنی کاروانِ ہستی رواں ہے تو میں اسی کاروان میں شامل ہوں۔ صرف ''بگولہ خو'' کا کنایہ ہی توجہ طلب نہیں ہے، تمام لائنیں قابلِ توجہ ہیں۔ تند صہبا، جام، گردش، سیارے، یہ سب الفاظ اور ان کے جملہ مناسبات، معنی آفرینی میں حصہ لیتے محسوس ہوتے ہیں۔ صہبا تند ہو تو جام کا پگھلنا یقینی ہے۔ غالب یاد آتا ہے: ''آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے''۔ جام کی گردش اور زمانے اور سیاروں کی گردش میں گہرا معنوی تعلق ہے۔ جام گردش میں رہتا ہے، کبھی کسی کے پاس، کبھی کسی کے پاس۔ کسی تک جام پہنچتا بھی نہیں۔ جام کی یہی گردش، زمانے کی گردش کی مانند ہے۔ زمانہ کسی کو نوازتا ہے، کسی کو محروم رکھتا ہے۔ اس حقیقت ہی کے مقابل، اس نظم کا متکلم کہتا ہے کہ وہ بگولہ خو ہے۔ خود بگولہ، گردش میں رہنے والا ہے۔ نیز بگولہ، دوسری ہر طرح کی گردش کے خلاف مزاحمت کی علامت بھی ہے۔

علم بیان کے علاوہ معنی آفرینی کی نمود جن وسائل سے ہوتی ہے ان میں سے ایک صنعت حسنِ تعلیل ہے۔ یہ صنعت بنیادی طور پر علم بدیع میں صنائع معنوی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس سے مراد کسی چیز کی ایسی علت پیش کرنا ہے، جو حقیقت میں اس کی علت نہ ہو۔ شاعر اس صنعت میں معنی کی جادوگری کا مظاہرہ تشبیہ و استعارے کی مدد سے دکھاتا ہے[۱۸]۔ مثال کے طور پر مرزا غالبؔ (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کا یہ شعر دیکھیے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں[۱۹]

زمین سے لالہ و گل کی تخلیق کی حقیقی علت سبھی کے علم میں ہے لیکن شاعر نے اسے چابک دستی کے ساتھ ایک ایسی چیز سے منسوب کر دیا ہے جو حقیقت میں نہیں ہے۔ گویا زمین سے بر آمد ہونے والے لالہ و گل، مرنے والے حسینوں کی علامت بن کر

ابھرے ہیں۔ دوسری طرف دیکھیں تو شاعر نے مرنے والوں کی صورتوں کی لالہ و گل سے تشبیہ بھی قائم کی ہے جسے اصطلاح میں تشبیہ اضمار یا تشبیہ مضمر الادات کہا جاتا ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں شعر پر ذرا سا تردد اور تامل کریں تو معنی کی کئی پرتیں بھی ہمارے سامنے آتی ہیں۔ مثلاً:

۱۔ سب صورتیں کہاں نمایاں ہوئیں؟ صرف کچھ صورتیں ہی لالہ و گل کا روپ دھارے ظاہر ہو سکیں۔

۲۔ کچھ ہی صورتیں ایسی ہیں جو لالہ و گل کی صورت میں نمایاں ہو سکتی ہیں تمام صورتیں ایسی نہیں ہیں۔

۳۔ وہ کیسی صورتیں ہوں گی جو خاک میں پنہاں ہو گئی ہیں؟

۴۔ جو صورتیں خاک میں پنہاں ہو گئی ہیں اب وہ کیسی ہوں گی؟

صرف یہ ہی نہیں اس طرح کے اور بھی کئی طرح کے معنی اس ایک بظاہر آسان سے شعر سے نکالے جا سکتے ہیں۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں ''کیا صورتیں'' سے بھی شعر کی کثیر المعنویت کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔

۱۔ وہ کیا صورتیں ہوں گی (کیسی)؟

۲۔ کیا صورتیں ہوں گی (کن لوگوں کی، کون سی)؟ اس سے شعر میں استفہامیہ انداز اور ایک طرح کا تجسس پیدا ہو جاتا ہے۔

۳۔ کیا عمدہ اور خوب صورت صورتیں ہوں گی۔ اس طرح شعر میں تحسین کا عنصر غالب آ جاتا ہے۔

۴۔ کیا صورتیں ہوں گی؟ کس طرح کی صورتیں ہوں گی؟ اس طرح شعر میں تجاہل عارفانہ یا لاعلمی کا شائبہ پیدا ہو جاتا ہے۔

۵۔ کیا صورتیں ہوں گی، جانے کیسی صورتیں ہوں گی؟ شعر میں غور و فکر اور تدبر کے ہونے کی دلیل ہے۔

مندرجہ بالا مثال سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ حسن تعلیل کی صنعت کس حد تک شعر میں معنی کو گردش میں لاتی ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے معنی کا ایک نہ ختم ہونے والا سفر شروع ہو جاتا ہے۔

عربی، فارسی اور اردو میں معنی آفرینی کا ایک ذریعہ صرف و نحو کے استادانہ استعمال پر منحصر ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات بیان کی جا چکی ہے کہ مصنف صرف متن ترتیب دیتا اور اس ترتیب کا یہ انداز ہوتا ہے کہ اس سے متعدد معنی پیدا ہو سکتے ہیں۔ اس کے ساتھ دوسری چیز جس سے معنی کے نئے امکانات پیدا ہوتے ہیں وہ بات کہنے کا اسلوب اور لہجہ ہیں۔ ایک ہی بات کو مختلف پیرایوں میں بیان کریں گے تو اس کے معنی خود بخود تبدیل ہو جائیں گے۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی (۱۹۳۵ء-۲۰۲۰ء) نے شعر شور انگیز کے دیباچے میں یعقوب سکاکی (۱۱۶۰ء-۱۲۲۹ء) سے منسوب ایک مثال نقل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

۱۔ زید عالم ہے۔

۲۔ بے شک زید ایک عالم ہے۔

۳۔ یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ مچ عالم ہے۔

ان میں پہلا جملہ اس وقت بولا جائے گا جب مخاطب بالکل غیر جانب دار اور بے خبر ہے جس کا مقصود بس زید سے متعلق معلومات لینی ہیں کہ وہ کون ہے؟ تو اس کا جواب دیا جائے گا زید عالم ہے۔ دوسرے جملے کو اس وقت بیان کیا جائے گا جب سننے والے کے دل میں شک ہو کہ جو بات کہی جا رہی ہے شاید وہ سچ ہو گی یا جھوٹ۔ اس کے دل میں یہ مخمصہ ہو گا کہ پتہ نہیں زید طالب علم ہے یا تعلیم مکمل کر چکا ہے تو اس کو بتایا جائے گا کہ بے شک زید ایک عالم ہے۔ تیسری صورت کی نوبت اس وقت آئے گی جب سننے والے کو اس بات کا یقین ہو کہ جو کچھ کہا جائے گا وہ سچ نہیں ہو گا، اس لیے اس کی یقین دہانی کے لیے بولا جائے گا کہ یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ مچ عالم ہے۔ درج بالا تینوں جملوں کا مضمون ایک ہی ہے لیکن ان کے اسلوب بیان نے ان کے معنی مختلف کر دیے ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ صرف و نحو کے ماہرانہ استعمال سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ مخاطب پر بھی معنی کا بہت حد تک انحصار ہوتا ہے۔ مخاطب جس سطح کا ہو گا جملے کی ساخت اسی حساب سے تبدیل ہو جائے گی اور معنی بھی بدل جائے گا۔

ایک ہی بیان میں کسی خاص لفظ پر زور دینے اور پورے بیان کو مختلف لہجوں میں ادا کرنے سے معانی بدل جاتے ہیں۔ اس اصول کا اطلاق، نثری و شعری، ہر دو طرح کے بیانات پر ہوتا ہے۔ روکو مت جانے دو۔ یہ فقرہ، اس امر کی کلاسیکی مثال ہے۔ یہ بہ یک وقت متضاد معانی کا حامل ہے۔ اگر اس طرح پڑھا جائے: ’’روکو مت، جانے دو‘‘ تو مطلب ہو گا کہ اسے روکیں نہیں، جہاں جانا چاہتا ہے، جانے دیں۔ اگر اس طرح پڑھیں: ’’روکو، مت جانے دو‘‘ تو یہ معنی ہو گا کہ اسے روک لیں، آگے نہ جانے دیں۔ شاعری میں تو لفظوں پر اِصرار اور لہجے کی تبدیلی سے کئی معانی پیدا ہوتے ہیں۔ ایک ہی شعر کی قرأت کرتے وقت لہجے کی تبدیلی سے معنی کہیں سے کہیں پہنچ جاتے ہیں۔ شعر کی قرأت کے بندوبست کے لیے ہی کلاسیکی شاعری، جب شاعری پڑھنے کی نہیں سننے کی چیز تھی، میں رموز او قاف کا اہتمام نہیں کیا جا سکتا تھا۔ لہجہ، رموزِ او قاف ہی کا کام کرتا تھا۔ اس ضمن میں مرزا غالب کا یہ شعر دیکھیے:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی[۲۰]

اس شعر کی پہلی قرأت میں یہ معنی بر آمد ہوتا ہے کہ۔ میری خواہش ہے کہ کوئی حضرت عیسیٰ (جن کی طرف شعر میں

تلمیح ہے) کی طرح میرے دکھ کی بھی دوا کرے۔ ذرا ٹھہر کر اور مختلف انداز میں شعر کو پڑھنے کی کوشش کی جائے تو کئی اور معنی بھی بر آمد ہوتے ہیں۔ مثلاً:

۱۔ (ابن مریم ہوا کرے کوئی / میرے دکھ کی دوا کرے کوئی) کوئی ابن مریم کی طرح ہو جو میرے درد کی دوا کرے۔

۲۔ (ابن مریم ہوا کرے، کوئی / میرے دکھ کی دوا کرے، کوئی) مطلب ابن مریم تو کوئی اور ہے لیکن میرے درد کی دوا کوئی اور کر رہا ہے۔

۳۔ (ابن مریم ہوا کرے کوئی؟ / میرے دکھ کی دوا کرے کوئی؟) اس طرح شعر میں ایک استفہامی انداز آ جاتا ہے کہ کوئی ابن مریم ہے جو میرے دکھ کی دوا کرے؟

۴۔ (ابن مریم ہوا کرے کوئی / میرے دکھ کی دوا کرے کوئی) اگر دوسرے مصرعے میں میرے پر زور دے کر پڑھا جائے تو شعر میں ایک طرح کی تعلی آ جاتی ہے کہ ابن مریم کون ہوتا ہے جو میرے دکھ کی دوا کرے گا؟

۵۔ (ابن مریم ہوا کرے کوئی / میرے دکھ کی دوا کرے کوئی) اگر اس شعر کو نسبتاً دھیمے سے لہجے میں پڑھا جائے تو ایک طرح کی خود ترحمی نظر آتی ہے کہ کاش! کوئی ابن مریم ہوتا تاکہ میرے دکھ کا بھی علاج ہو سکتا۔

ان معنی کے علاوہ بھی کوئی قاری جب ان اشعار کو مخصوص لہجے یا سیاق و سباق میں پڑھے گا تو مزید معنی بر آمد ہو سکتے ہیں۔ شعر میں اتنے لہجے اسی وقت پیدا ہو سکتے ہیں جب شعر میں رموز او قاف کا بندوبست نہ ہو۔ اس شعر میں اگر شاعر کی طرف سے یا بعد میں کسی محقق کی جانب سے رموزِ او قاف لگا دیے جاتے تو ممکن ہے معنی کی اتنی پرتوں کی طرف دھیان ہی نہ جاتا۔ البتہ لہجے کی تبدیلی سے ایک سے زیادہ معانی ضرور سامنے آتے۔

اردو شاعری میں معنی آفرینی کے لیے صنعت ادماج کا استعمال بھی کثرت سے کیا جاتا ہے۔ اس صنعت سے مراد ہے کہ شعر میں ایسے الفاظ اور ایسی تراکیب کا استعمال کرنا جن سے مجموعی طور پر دو معنی یا دو مفہوم پیدا ہوتے ہوں۔ قاری کو اختیار ہے وہ کسی ایک معنی یا مفہوم کو قبول کرے اور دوسرے کو رد کر دے۔ اس بارے میں نجم الغنی رام پوری (۱۸۵۹ء-۱۹۴۱ء) لکھتے ہیں:

> کلام سے دو معنی پیدا ہوں اور تصریح دوسرے معنی کی نہ ہو۔۔۔ ادماج میں پورے کلام کے دو معنی ہوتے ہیں — ایک معنی دوسرے معنی کی ضد نہیں ہوتا۔[۲۱]

اردو شاعری میں مرزا غالبؔ اور میر انیسؔ (۱۸۰۳ء-۱۸۷۴ء) کے ہاں معنی آفرینی کے اس طریقے کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر مرزا کا ایک شعر پیش ہے:

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں

خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں[۲۲]

اس شعر سے مجموعی طور پر دو طرح کے معنی بر آمد ہوتے ہیں۔

۱۔ ایسی زندگی پر خاک پڑے جس میں تیرا اتنا قرب بھی نصیب نہیں ہے جتنا تیرے در پر مستقل پڑے ہوئے پتھر کو ہے۔

۲۔ پہلے مصرعے میں نہیں ہوں میں، پر زور دیں اور دوسرے مصرعے میں خاک ایسی زندگی پہ، پر زور دے کر پڑھیں تو ایک طرح کی تعلی ظاہر ہوتی ہے کہ میں کوئی پتھر نہیں ہوں جو ہمیشہ تیرے در پر پڑا رہوں گا۔

معنی آفرینی کے ذرائع میں صنعت ایہام کا عمل دخل بھی کسی صورت کم نہیں ہے۔ ایہام سے مراد وہم یا شک میں مبتلا کرنے کے ہیں۔ شاعر اپنی شاعری میں الفاظ کو اس ذو معنویت کے ساتھ استعمال کرتا ہے کہ قاری وہم میں پڑ جاتا ہے کون سا معنی درست ہے۔ شاعر شعر میں ایسے معنی لاتا ہے جن میں ایک قریب کا اور ایک دور کا ہوتا ہے، شاعر کی مراد دور کے معنی سے ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی شعر کے اندر شاعر کی طرف سے ایسا اہتمام بھی کر دیا جاتا ہے جس سے واضح ہو جاتا ہے کہ اس نے کون سے معنی مراد لیے ہیں۔ اردو شعرا نے معنی آفرینی کی اس صنعت سے بہت استفادہ کیا ہے۔ اس سے نہ صرف اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں کثیر المعانی الفاظ کی کس قدر بہتات ہے بلکہ یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اردو میں ایسے بہت سے الفاظ پائے جاتے ہیں جن میں کوئی نہ کوئی باہمی علاقہ پایا جاتا ہے۔ شمالی ہندوستان میں اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کا رواج ہوا تو شعرا نے صنعت گری کی طرف خاص توجہ دی۔ اس عمل نے جہاں اردو شاعری کو الفاظ کے در وبست اور معنوی علاقوں سے روشناس کروایا وہیں شاعری کو فکری بالیدگی سے زیادہ مرصع سازی کا نمونہ بھی بنا دیا۔ اس دور کو عموماً "ایہام گوئی کا دور" کہا جاتا ہے۔ اگرچہ بعد میں اس روش سے روگردانی کر کے "صاف گوئی" کی صورت میں رد عمل بھی دکھایا گیا لیکن اس عہد کو یکسر نظر انداز کر دینا بھی ادبی ناانصافی ہو گی۔ ایہام کی عام اور مشہور تعریف یہ کی جاتی ہے کہ کلام میں کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس کے دو معنی ہوں؛ ایک قریب کا اور ایک بعید کا لیکن شاعر کی مراد بعید کا معنی ہو[۲۳]۔ اس سلسلے میں خواجہ میر درد (۱۷۲۰ء-۱۷۸۵ء) کا یہ شعر دیکھیے:

بستے ہیں ترے سایہ میں سب شیخ و برہمن
آباد تجھی سے تو ہے گھر دیر و حرم کا[۲۴]

اس شعر میں لفظ "سایہ" اپنے دو معنی بیان کر رہا ہے؛ ایک "چھاؤں" اور دوسرا "حمایت و سرپرستی" لیکن شاعر نے دور کے معانی یعنی حمایت و سرپرستی مراد لیے ہیں۔

ایہام کے سلسلے میں امیر خسرو (۱۲۵۳ء-۱۳۲۵ء) کا دیباچہ غرۃ الکمال (مرتبہ ۱۲۹۴ء) خاصے کی چیز ہے۔ اس میں

انھوں نے نہ صرف عام انسان سے صاحبِ علم کو اور صاحبِ علم سے شاعر کو بہتر قرار دیا ہے بلکہ شاعری پر لگائے گے مذہبی الزامات کو قرآن و سنت کی روشنی میں ردّ بھی کیا ہے۔ اس سے اگلے حصے میں انھوں نے اساتذہ کے خصائص گنوانے کے ساتھ ساتھ شاگردوں کی اقسام اور فرائض کو بھی گنوایا ہے۔ کتاب کا سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں ایہام سے متعلق گفتگو کی گئی ہے۔ اس حصے میں ایہام کی ذو معنویت کو ہی بیان نہیں کیا گیا بلکہ یہ بھی ثابت کیا گیا ہے کہ ایک لفظ کے صرف دو معنی ہی نہیں ہو سکتے بلکہ ایک لفظ کے سات سات معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ ایہام کی اس قسم کی ایجاد امیر خسروؔ نے ہی کی ہے اور وہ اسے ''ایہام ذوالوجوہ'' کا نام دیتے ہیں۔ اس بارے میں یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> اس عمل میں مشکلات پیش آئیں گی جن سے اُس کے دل کی کلید کھٹل ہو سکتی ہے کیوں کہ پیوستہ تراکیب انتہائی مغلق اور محکم ہیں۔ جس شخص کو مصرعوں میں داخل ہونے اور باہر نکلنے کا راستہ معلوم ہے، اُس کے لیے غایت درجے کشادہ ہیں:
>
> بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
> گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار
>
> لفظ ''باز داری'' سے چار درست معنی نکلتے ہیں، انھیں لفظ سر پر محمول سمجھنا چاہیے۔
>
> بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
> گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار
>
> یعنی تو باز کو شکار میں مشغول رکھتا ہے۔
>
> بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
> گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار
>
> یعنی تو باز کو کشادہ رکھتا ہے۔
>
> بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
> گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار
>
> یعنی اگرچہ تو اُسے شکار سے باز رکھتا ہے
>
> لیکن کل لفظ ''سر باز داری'' سے تین دوسرے معنی بھی اجاگر ہوتے ہیں اور ان معنی میں بنیادی لفظ ''گراں'' ہے۔

بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار

یعنی باز کو سر باز ندہ رکھتا ہے مراد باز کا سر سے کھیلنا اُس کی دلاوری ہے۔

بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار

یعنی اگر تو سر باز شکار میں رکھتا ہے۔

بازِ سر بازِ تو با سیمرغ سر بازی کند
گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار

یعنی تو باز کا سر کھلا ہوا رکھتا ہے۔ باز کا سر کھولنے سے مراد یہ ہے کہ وہ شکار کرنا سیکھ گیا ہے کیوں کہ نیا موختہ باز کا سر ٹوپی کے اندر رکھتے ہیں۔[۲۵]

خسرو نے اس کے علاوہ بھی اپنے کلام سے اس صنعت کی مثالیں درج کی ہیں۔ اس سے جہاں اس بات کا ادراک ہوتا ہے کہ ہماری کلاسیکی روایت کس قدر ثروت مند تھی، وہاں یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ایہام کی صنعت معنی کی پیدائش اور اس کی ترسیل میں کس قدر ممد و معاون ہوتی ہے۔

کسی شعر میں ایک سے زیادہ معانی پیدا کرنے میں ابہام بھی ایک نہایت کارگر وسیلہ ہے۔ ابہام کے ان گنت پہلو ہو سکتے ہیں جو شعر میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتے ہیں۔ اردو کے علم بلاغت میں ابہام پر اتنا زیادہ زور نہیں دیا گیا۔ اگر ہم عربی و فارسی کا بھی مطالعہ کریں تو اس موضوع پر خاطر خواہ کام دیکھنے کو نہیں ملتا۔ ان زبانوں کے برعکس جب ہم انگریزی زبان کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کے بیان و بدیع (Rhetoric) میں ابہام پر خاطر خواہ کام دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس زمرے میں ولیم ایمپسن (William Empson-۱۹۰۶ء-۱۹۸۴ء) کی کتاب ابہام کی سات اقسام (*Seven Types of Ambiguity*) "(۱۹۳۰ء) خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ معنی کی باریک بینیوں اور پیچیدگیوں کو کس مہارت کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ مزید اس کتاب میں یہ بھی واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کوئی تخلیق کار کس طرح اپنے بلند تخیل اور فکر کی رفعت کو چھو لیتا ہے۔ اس کتاب میں ولیم ایمپسن نے آٹھ ابواب قائم کیے ہیں اور ابہام کی سات اقسام کو بیان کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اس بات کا اعتراف بھی کرتا ہے کہ ان سات اقسام کے علاوہ بھی شعرا بعض اوقات ایسی باریکیاں پیدا کرتے ہیں جن کا احاطہ کرنا مشکل امر ہے۔ ابہام کے متعلق ولیم ایمپسن کا خیال ہے:

اگر (معانی کے حوالے سے) ہم اپنے دماغ میں کسی واضح وجہ کو جگہ نہیں دے سکتے تو یہ ایک قسم کا ابہام ہے۔[۲۶]
(ترجمہ: توقیر عباس)

اگرچہ ابہام کے متعلق اردو ادب میں متفرق مباحث ضرور ملتے ہیں لیکن اس کو بیان کرنے کا انداز اور اشیا کو دیکھنے کا جو طریقہ ولیم ایمپسن نے متعارف کروایا ہے وہ اپنی ذات میں انوکھا اور نیا ہے۔ ولیم ایمپسن کی اس کاوش اور اردو ادب میں اس موضوع پر کیے گئے کام پر رائے دیتے ہوئے توقیر عباس لکھتے ہیں:

ابہام کے سلسلے میں تمام بحث کا حاصل یہ ہے کہ اس کا تعلق معنی آفرینی اور تجزیے سے ہے، محض نشان دہی سے نہیں۔ اس کے بارے میں اردو ناقدین نے لکھا ضرور ہے تاہم ابہام کو عیب یا خوبی قرار دینے سے کسی حد تک گریز کرتے رہے ہیں۔ ولیم ایمپسن نے ابہام کو جن بنیادوں پر قائم کیا ہے اس کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ ابہام کا شمار شعری محاسن میں کرنا چاہیے جو متن کے تجزیے اور معنی آفرینی میں معاون ہے۔ علم بیان کی طرح کا کوئی سلسلہ نہیں۔ کسی متن میں اگر محض قواعد کی مدد سے معنی کا سلسلہ قائم ہو تو اس کا تعلق ابہام سے نہیں بنتا۔ گویا ابہام لفظی اور لسانی تجزیے سے وجود میں آتا ہے۔ اردو میں بے شک ابہام کی کچھ قسموں کے باقاعدہ نام نشان زد کیے جا سکتے ہیں جیسے صنعت تضاد، صنعت ایہام، تلمیح، تشبیہ اور استعارہ لیکن ضروری نہیں جہاں ان کا استعمال ہو وہاں ابہام بھی جنم لیتا ہو۔ ابہام مختلف اور مخفی معنی کے قیام اور لفظوں کی نئی تجنیسوں سے قائم ہوتا ہے۔ ابہام کی جتنی قسمیں زیر بحث رہی ہیں انھیں اردو کی حد تک آرائشی ابہام کہا جا سکتا ہے کیوں کہ اس میں علم بیان بھی شامل ہے۔[۲۷]

ابہام کو اگرچہ اس تحسین کی نگاہ سے نہیں دیکھا جاتا تاہم اسے زبان کے جو امکانات، لطافتیں اور نزاکتیں واضح ہوتی ہیں ان کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ کوئی بھی بڑا تخلیق کار زبان کی ان باریکیوں اور فنی نزاکتوں کو نظر انداز نہیں کرتا بلکہ وہ ان کا ہنر مندانہ استعمال کرتا ہے اور معنی کی نئی پرتوں کا سراغ لگاتا ہے۔ اس ذیل میں میرؔ کا ایک مشہور شعر پیش کیا جا سکتا ہے جس میں وہ ایک سے زائد معنی پیدا کرنے کو ایک فن کارانہ عمل گردانتے ہیں:

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم[۲۸]

میر کے اس شعر سے واضح ہوتا ہے کہ میر نہ صرف معنی آفرینی کے اس عمل سے واقف تھے بلکہ اس پر مکمل دسترس بھی رکھتے تھے۔ پہلے مصرعے میں طرفیں رکھے ہے، کا جملہ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ شعر میں ایک سے زیادہ معنی کے پہلو ہیں جن کو شعوری طور پر پیدا کیا گیا ہے۔ مصرعے کے دوسرے حصے میں چار چار کہا گیا ہے جو محاورتاً معنی کی کثرت کو ظاہر کرتا

ہے۔ میر نے اس شعر میں محض تعلی سے کام نہیں لیا بلکہ اپنے عہد کی شاعری کے مجموعی رجحان کو بھی بیان کیا ہے۔ تاہم اس شعر کی تعبیر کرتے ہوئے، ہم یہ دیکھ سکتے ہیں کہ اس شعر میں محض ایک معنی: 'یہ کہ شعر میں کثرتِ معنی ہوتی ہے' نہیں ہے۔ طرف کے معانی کئی ہیں: کنارہ، گوشہ، مقابل، حریف، جانب، رخ، علاقہ۔ ایک سخن یعنی شعر میں کئی کنارے، گوشے، رخ، علاقے ہیں۔ یہ رخ، کسی اور رخ کے حریف بھی ہو سکتے ہیں۔ شعر کا معنی، باہر کی دنیا کے معانی کا مقابل اور حریف بھی ہو سکتا ہے۔ یہ سب کیسے ممکن ہوتا ہے؟ جواب ہے: ہمارے قلم سے۔ ہم یعنی شاعر اپنے قلم سے کیا کیا، عجب، انوکھی، باتیں کہتے ہیں۔ آدمی کی زبان اور قلم کی زبان میں فرق ہے۔ آدمی کی زبان ایک بات کہہ سکتی ہے، مگر قلم کی زبان، عجب باتیں کہتی ہے۔ اب دیکھیے، یہ شعر نہ صرف ابہام کو بیان کرتا ہے، بلکہ خود بھی ابہام کا حامل ہے۔

معنی آفرینی کی اگلی صورت رعایتِ لفظی ہے۔ رعایت لفظی شعر کی بنیاد نہیں ہے تاہم اس کی مدد سے شعر میں حسن و آرائش پیدا ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور پر رعایت لفظی مختلف صنائع لفظی و معنوی کا مجموعہ ہے۔ اس میں صنعت تجنیس، لف و نشر، ضلع جگت، ایہام تضاد، ایہام صوت وغیرہ کی صنعتیں شامل ہوتی ہیں۔ ایہام اور رعایت کو ایک ہی تصویر کے دو رخ کہہ سکتے ہیں، بس ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایہام میں کسی لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں جن میں سے شاعر نے بعید کا معنی مراد لیا ہوتا ہے جب کہ رعایت لفظی میں بھی کسی لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں ایک قریب کا اور ایک دور کا۔ قریب کے معنی میں کوئی مناسبت پائی جاتی ہے جب کہ بعید کے معنی کی کوئی براہ راست مناسبت نہیں ہوتی بلکہ شعر میں موجود کسی اور لفظ یا جملے سے کوئی تعلق ہوتا ہے[۲۹]۔ اب اگر غور کریں تو ایسے الفاظ جن کے ایک سے زائد معنی ہوں وہ اپنے اندر ابہام رکھتے ہیں اور ابہام بذاتِ خود کثیر المعنویت کا وسیلہ ہے؛ گویا رعایت لفظی کی مدد سے کلام میں معنی آفرینی کے کئی امکانات واضح ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر شاہ مبارک آبرو (۱۶۸۳ء-۱۷۳۳ء) کا یہ شعر دیکھیے:

اے سرد مہر تجھ سیں خوباں جہاں کے کانپے
خورشید تھر تھرایا اور ماہ دیکھ ہالا[۳۰]

اس شعر میں محبوب کی سرد مہری کو بیان کرنے کے لیے موسم سرما سے متعلق چند اشارے جمع کیے گئے ہیں۔ سرد مہری کے ساتھ تھر تھرایا اور ہالا (ہلا) کا معنوی ارتباط تو نہیں ہے تاہم ان کی موجودگی نے شعر میں خاص ترنم اور حسن ضرور پیدا کر دیا ہے۔

اسی طرح ولی دکنی (۱۶۶۷ء-۱۷۰۷ء) کا ایک شعر دیکھیے:

پروانہ ہو کے کیوں نہ گرے چاند چرخ سوں
فانوس دل میں شوق ترا ہے سراج آج[۳۱]

اس شعر میں پروانہ گرنا، فانوس اور چاند میں ایک طرح کی مناسبت پائی جاتی ہے دوسری طرف سراج اور چاند میں بھی

ایک علاقہ ہے؛ اگرچہ الفاظ کا یہ باہمی تعلق معنوی سطح پر خاص فائدہ مند نہیں ہے تاہم اس کی موجودگی سے شعر کی خوب صورتی اور روانی، حسن اور روانی میں اضافہ ضرور ہوا ہے۔

معنی آفرینی کی ایک اور صورت مناسبت کی ہے۔ علم بیان و بدیع کی بہت سی دوسری اصطلاحات کی طرح یہ اصطلاح بھی عربی زبان سے آئی ہے، جس کے لغوی معنی "باہم لگانا، ایک صورت ہونا" کے ہیں[۳۲]۔ اصطلاح میں مناسبت اس عمل کو کہتے ہیں جب شعر میں کوئی لفظ کسی دوسرے لفظ کے ساتھ لغوی فرق اور معنوی فضا کے ساتھ ایک دوسرے کی پشت پناہی کریں۔ رعایت اور مناسبت میں فرق یہ ہے کہ رعایت میں لفظ یا فقرے کے درمیان معنی کا محض گمان سا گزرتا ہے جب کہ مناسبت میں یہ تعلق واقعی ہوتا ہے[۳۳]۔ مناسبت کے وجود سے شعر میں چستی پیدا ہوتی اور اس کے نہ ہونے سے شعر کے معنی اگرچہ ادا ہو جاتے ہیں تاہم ان میں ایک جھول اور کم زوری نظر آتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کا ایک شعر ملاحظہ کریں:

میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں کہ ہو کر خاک سے سرزد
یکایک آگیا اس آسماں کی پائمالی میں[۳۴]

اس شعر میں میر نے پژمردہ اور پائمالی کے درمیان خوب صورت رعایت لفظی قائم کی ہے جب کہ سر اور پائے مال کے علاوہ خاک اور آسمان، پژمردہ اور خاک میں مناسبت لفظی کا اہتمام کیا ہے۔ اس تمام اہتمام کے باوجود بھی شعر اپنے معنی ادا کر سکتا تھا تاہم شعر میں وہ چستی اور اثر پذیری باقی نہ رہتی۔

مناسبت کی مدد سے معنی کی پیدائش اور استحکام کا عمل رعایت کی نسبت کئی گنا زیادہ ہوتا ہے۔ شعر میں الفاظ کا مناسبت کے ساتھ آنا ہی اس کے درست ابلاغ کی کنجی ہے کیوں کہ جو تصور جس لفظ کے ساتھ منسوب ہوتا ہے، وہ اسی کے ساتھ ہی ادا ہو سکتا ہے، اس کے ہم معنی یا مترادف الفاظ کے ساتھ بالکل بھی نہیں۔ اس ضمن میں مسعود حسن رضوی ادیبؔ (۱۸۹۳ء-۱۹۷۵ء) لکھتے ہیں:

> جو لفظ ظاہر میں ہم معنی ہوتے ہیں وہ بھی اثر میں یکساں نہیں ہوتے مثلاً جیل، زندان کے معنی ایک ہیں، جو خیالات لفظ جیل کے ساتھ وابستہ ہیں وہ زندان کے ساتھ نہیں... رزاق، قہار، غفار، خلاق ان سب لفظوں سے خدا مراد ہے مگر ہر لفظ کے ساتھ خدا کی ایک صفت ظاہر ہوتی ہے اس لیے اگر کوئی خدا سے رحم کی التجا یوں کرے کہ یا قہار رحم کر تو ظاہر ہے کہ طرز ادا کس قدر نامناسب ہو گا۔[۳۵]

معنی آفرینی کا عمل بسیط و وسیع ہے۔ راقم اس کی چند صورتوں کا احاطہ کر سکا ہے۔ معنی آفرینی میں مدد و معاون وسائل کی نشان دہی، اگرچہ علمائے منطق و بلاغت نے اپنی اپنی سطح پر کی ہے، اور ان کے اصول و ضوابط مرتب کرنے کی لائق تحسین

کوشش کی ہے، لیکن اب یہ سلسلہ ایک مقام پر رکا ہوا ہے۔ اسے جدید ومابعد جدید مغربی تنقیدی نظریوں سے تنقیدی آگاہی کے ساتھ آگے بڑھانے کی ضرورت ہے۔ یہ اعتراف بھی کیا جانا چاہیے کہ مشرقی اصول بلاغت میں، معنی آفرینی کی وضاحت کے جملہ امکانات کو نہیں کھنگالا گیا۔ زیادہ تر اس کا میکانکی اطلاق کیا جاتا ہے۔ معنی کو ایک جامد شے سمجھ کر، اسے علم بیان وبدیع کے کسی اصول کی روشنی میں، حسابی انداز میں ظاہر کر دیا جاتا ہے۔ اس مضمون میں اس روش کے برعکس، معنی کو ایک فعال اور سیال تصور کر کے، اسے واضح کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

معنی آفرینی اپنی نوعیت میں ایک جمالیاتی تفاعل ہے، جو کسی متن میں معنی کی پیدائش، افزائش اور قاری اور زمانے تک منتقلی کا احاطہ کرتا ہے۔ اس سے نہ صرف زبان کی وسعت اور امکانات کا اظہار ہوتا ہے بلکہ شعرا کی فن کارانہ کارگزاریوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ نیز معنی آفرینی سماج کو یکسانیت سے آزادی دلاتی ہے۔ کسی ایک خیال، ایک معنی کے اجارے کا خاتمہ کرتی ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ:۱۹۹۹ء) گورنمنٹ کالج آف سائنس، وحدت روڈ، لاہور۔ qasimhayat005@gmail.com

۱۔ دیکھیے: https://www.britannica.com/art/New-Criticism

۲۔ آئی۔اے۔رچرڈز(I.A Richards)، *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*، (لندن: کگن پال، ٹرینچ، ٹروبنر اینڈ کمپنی لمیٹڈ، ۱۹۳۰ء)، ۱۸۱-۱۸۲۔

۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مقدمہ، شعر شور انگیز، (جلد چہارم)، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۸ء)، ۱۱۵۔

۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مقدمہ، شعر شور انگیز، (جلد دوم)، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۷ء)، ۴۴۔

۵۔ جے۔آر۔آر ٹولکن[J.R.R Tolkin]، *The Habbit: Or Three and Back Again*، (یوکے: جارج ایلین اینڈ انوین، ۱۹۳۷ء)، ۱۔

۶۔ حکیم نجم الغنی خاں نجمی رام پوری، بحر الفصاحت، (جلد دوم)، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۶ء)، ۹۵۷۔

۷۔ سید عابد علی عابد، البیان (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ۴۳۔

۸۔ سید عابد علی عابد، البیان، ۴۸۔

۹۔ محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی، تسہیل البلاغت (حیدر آباد دکن: نظام دکن پریس، ۱۳۳۵ھ)، ۱۱۱۔

۱۰۔ مجید امجد، کلیات مجید (نئی دہلی: فرید بک ڈپو، ۲۰۱۱ء)، ۳۷۔

۱۱۔ اردو لغت: تاریخی اصول پر (کراچی: اردو لغت بورڈ، ۱۹۷۷ء)۔ دیکھیے لفظ "استعارہ"۔

۱۲۔ ناصر عباس نیر، "استعارہ، حقیقت سازی اور معنی کی گردش"، مشمولہ، یہ قصہ کیا ہے معنی کا (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۲ء)، ۶۳۔

۱۳۔ مجید امجد، کلیات مجید، ۸۸۔

۱۴۔ محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی، تسہیل البلاغت، ۱۴۳۔

۱۵۔ ن۔م۔راشد، کلیات راشد (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۱ء) ۲۹۳۔

۱۶۔ محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی، تسہیل البلاغت، ۱۴۵۔

۱۷۔ اختر الایمان، کلیات اختر الایمان (کراچی: آج، ۲۰۱۴ء)، ۲۵۰۔

۱۸۔ حکیم نجم الغنی خاں نجمی رام پوری، بحر الفصاحت (جلد دوم)، ۱۴۲۳۔

۱۹۔ مرزا غالب، دیوان غالب، مرتب: حامد علی خان (لاہور: پنجاب یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۹ء)، ۸۹۔

۲۰۔ مرزا غالب، دیوان غالب، ۱۷۳۔

۲۱۔ حکیم نجم الغنی خاں نجمی رام پوری، بحر الفصاحت (جلد دوم)، ۱۴۴۲۔

۲۲۔ مرزا غالب، دیوان غالب، ۸۸۔

۲۳۔ حکیم نجم الغنی خاں نجمی رام پوری، بحر الفصاحت (جلد دوم)، ۱۳۶۵۔

۲۴۔ خواجہ میر درد، دیوانِ درد، مرتب: ظہیر احمد صدیقی (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع ثانی، ۱۹۶۳ء)، ۸۱۔

۲۵۔ امیر خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال، مترجم: پروفیسر لطیف اللہ (کراچی: فضلی سنز، ۱۴۲۵ھ)، ۱۲۴-۱۲۵۔

۲۶۔ ولیم ایمپسن[William Empson]، *Seven Types of Ambiguity*، (لندن: چیٹو اینڈ ونڈس، ۱۹۴۹ء)، ۳۔

اصل متن:

There is a sort of ambiguity in not knowing which of them to hold most clearly in mind.

۲۷۔ توقیر عباس، "ولیم ایمپسن اور نئی تنقید: اردو شاعری میں ابہام کی سات اقسام کی نمائندگی"، مشمولہ تشکیل، جلد ۲، شمارہ ۱ (جنوری تا جون ۲۰۲۴ء)، (یونیورسٹی آف جھنگ: شعبہ اردو)، ۴۳-۴۴۔

۲۸۔ میر تقی میر، کلیات میر، مرتب: ڈاکٹر عبادت بریلوی، (کراچی: اردو دنیا، ۱۹۸۵ء)، ۵۹۳۔

۲۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، "ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات: کچھ تنقیدی کچھ تاریخی باتیں"، مشمولہ تعبیر کی شرح (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۲۰۱۲ء)، ۱۷۔

۳۰۔ شاہ مبارک آبرو، دیوان آبرو، مرتب: ڈاکٹر محمد حسن، (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء)، ۷۹۔

۳۱۔ ولی دکنی، کلیات ولی، مرتب: نورالحسن ہاشمی، (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۹)، ۱۳۴۔

۳۲۔ اردو لغت: تاریخی اصول پر، (کراچی: اردو لغت بورڈ، ۲۰۰۲ء)۔ دیکھیے لفظ "مناسبت"۔

۳۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، "ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات: کچھ تنقیدی کچھ تاریخی باتیں"، مشمولہ تعبیر کی شرح، ۱۷۔

۳۴۔ میر تقی میر، کلیات میر، مرتب: ڈاکٹر عبادت بریلوی، ۲۳۸۔

۳۵۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ہماری شاعری معیار و مسائل، طبع نہم (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۶۳ء)، ۹۵۔

Bibliography

Abbas, Tuqeer. "William Empson aur Naʾī Tanqīd: Urdū Shāʿirī meṅ Ib'hām kī Sāt Iqsām kī Namāʾindagī". In *Tashkīl,* Vol. 2, No. 1. Jhang: Department of Urdu, University of Jhang, 2024.

Abid, Sayyid Abid ʿAlī. *Al-Bayān*. Lahore: Sang-e-Meel Publications, 2016.

Abroo, Shah Mubarak. *Dīvān-i Ābrū*. Ed. Muḥammad Ḥasan. Delhi: Taraqqi Urdu Bureau, 1990.

Adeeb, Sayyid Masood Hasan Rizvi. *Hamārī Shāʿirī: Miʿyār o Masāʾil*. Lucknow: Nizami Press, 1963.

Akhtar al-Iman. *Kulliyāt-i Akhtar al-Īmān*. Karachi: Aaj, 2014.

Amjad, Majeed. *Kulliyāt-i Majīd*. Delhi: Fareed Book Depot, 2011.

Dard, Khwajah Meer. *Dīvān-i Dard*. Ed. Zaheer Ahmad Siddiqi. Delhi: Maktabah Jameh Ltd., 1963.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1948.

Farooqi, Shamsur Rahman. "Muqaddima". in *Shāʿr-e Shorangiz*. Delhi: Qaumi Council Bar-e-Farogh-e-Urdu Zuban, 2008.

Ghalib, Mirza. *Dīvān-i Ghālib*. Ed. Hamid Ali Khan. Lahore: Punjab University Press, 1969.

Hakeem Najm-ul-Ghani Khan Najmi Rampoori. *Baḥr al-Faṣāḥat*, Vol. 2. Delhi: Qaumi Council Bar-e-Farogh-e-Urdu Zuban, 2006.

Khusrau, Amīr. *Dībācha-yi Ghurrat al-Kamāl*. Trans. Laṭīfullāh. Karachi: Fazlī Sons, 1425 AH.

Meer, Meer Taqi. *Kulliyāt-i Mīr.* Ed. Ibadat Barelvi. Karachi: Urdu Dunya, 1985.
Mirza Muhammad Sajjad Beg Dehlvi. *Tashīl al-Balāghat*. Hyderabad Deccan: Nizam Deccan Priess, 1335 AH.
Nayyar, Nasir Abbas. "Istiʿārah, Ḥaqīqat Sāzī aur Maʿnī kī Gardish". In *Yih Qiṣṣah Kyā Hai Maʿnī kā.* Lahore: Sang-e-Meel Publications, 2022.
Rashid, N.M. *Kulliyāt-i Rāshid*. Delhi: Kitabi Dunya, 2011.
Richards, I.A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1930.
Tolkien, J.R.R. *The Hobbit: Or There and Back Again*. UK: George Allen & Unwin, 1937.
Wali Dakani. *Kulliyāt-i Walī*. Ed. Noor-ul-Hassan Hashmi. Lucknow: Uttar Pradesh Urdu Academy, 1989.