محمد عامر سہیل*

اُردو غزل میں دَشت بطور مکاں اور مکانی استعارہ: جغرافی تنقید کے تناظر میں

The Desert as Place and Spatial Metaphor in Urdu Ghazal: A Geocritical Reading

Abstract:

This paper seeks to examine the *Dasht* as a spatial metaphor in the works of both classical and modern Urdu Ghazal poets through the theoretical framework of geocriticism, which emphasises the significance of space and place, rather than time and history. It explores how places become integral to literature through human perception, experience, and representation. Urdu poetry employs a variety of spatial metaphors, among which the *Dasht* (wilderness/desert) offers particularly rich possibilities for interpretation. In the tradition of the Urdu Ghazal, the *Dasht* is not merely a barren geographical setting; rather, it functions as an active narrative space and a complex semiotic system that often emerges as the antithesis of civilization, represented by the city and the garden. From structuralist and psychological perspectives, the *Dasht* is not a fixed concept but one that undergoes continuous transformation. In the classical period, it symbolised the arduous trials of love, a refuge for madness (*junoon*), and a solitary retreat (*khalwat-kada*) purified of worldly contamination. In the modern era, however, it has evolved into a metaphor for existential loneliness, the trauma of migration, and the haunting silences of the subconscious. The *Dasht* occupies a prominent place in the poetry of classical Urdu poets such as Mir Taqi Mir, Atish, Ghafil, Ghalib, Momin, and Dagh. Modern poets, including Nasir Kazmi, Munir Niazi, Ahmad Faraz, Shehzad Ahmad, Ahmad Mushtaq, Irfan Siddiqui, and Parveen Shakir, have further reimagined this spatial metaphor in ways that invite geocritical interpretation. In Urdu Ghazal, the *Dasht* has thus developed into a metaphor that simultaneously reflects the inner landscape of the self and the outer realities of the world.

Keywords: Urdu Ghazal, Geocriticism, Desert, Place, Space Spatial, Metaphor Existential, Dread, Edward Soja, Mir Taqi Mir, Mirza Ghalib, Nasir Kazmi, Munir Niazi, Parveen Shakir.

اس مقالے میں اردو غزل میں دشت کے مکانی استعارے کا تجزیہ مقصود ہے۔ جغرافی تنقید نے جگہوں اور ان کے ادب میں کردار سے متعلق نئی بصیرتیں پیش کی ہیں۔ مناسب ہوگا کہ پہلے جغرافی تنقید کے بنیادی تصوّرات کی وضاحت کر دی جائے۔ جغرافی تنقید ادبی متن کے 'کہاں' کو زیرِ بحث لاتی ہے۔ جغرافی تنقید کی بنیادی منطق یہ ہے کہ ادب میں مکان(Space) اور مقام (Place) محض جگہ نہیں رہتی بلکہ ان سے انسانی احساس اور یادداشتیں جڑی ہوتی ہیں۔ اس سے قبل ادبی متن کو زمانی(وقت) و تاریخی حوالوں سے سمجھا جاتا تھا۔ جنگِ عظیم دوم کے بعد 'زماں' کی جگہ 'مکاں' نے لے لی۔ تاہم جغرافی تنقید، وقت اور تاریخ کو رد نہیں کرتی بلکہ یہ 'جگہ' کی اہمیت پر زور دے کر اس کے اثرات کو زیرِ بحث لاتی ہے۔

فرانسیسی ادبی نقاد برٹرینڈ ویسٹ فل(Bertrand Westphal۔پ:۱۹۶۲ء)نے اپنی کتاب *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* میں کسی مصنف یا اس کے عہد کے بجائے ایک مخصوص 'جگہ' (Space) کو تنقیدی مطالعہ کا مرکز بنانے کی روش پیدا کی۔ اس نے ادبی اور ثقافتی مطالعات کے لیے 'ارض مرکزیت' کی اہمیت کا احساس دلایا ہے۔ اس کے یہاں جغرافی تنقید کے چند اہم پہلوؤں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اوّل: مکانی زمانیت (Spatio-temporality) ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ وقت اور جگہ لازم ملزوم ہیں۔ دوم: حد شکنی یا تجاوزیت (Transgressivity) ہے۔ اس کے مطابق جگہوں میں آنے والی تبدیلیوں کا تجزیہ کرنا ہے۔ وقت کے ساتھ جگہیں اپنی شناخت بدلتی رہتی ہیں۔ سوم: حوالہ جاتی نظام(Referentiality) ہے جس کا کام ادب(Text) اور حقیقی دنیا(Reality) میں فرق کو بیان کرنا یا ادب میں حقیقی دنیا کی پیش کش کو دیکھنا ہے۔ ویسٹ فل نے مذکورہ کتاب کے باب چہارم میں جغرافی تنقید کے ایک اور پہلو کا ذکر کیا ہے وہ کثیر رُخی نقطۂ نظر (Multifocality) ہے۔ یعنی ایک جگہ کو کئی مصنفین کی نظر سے دیکھنا۔ کوئی جگہ ایک مصنف کے لیے تنہائی اور وحشت کی علامت ہے تو کسی کے لیے سکون اور اطمینان کا باعث بن جاتی ہے۔ برٹرینڈ ویسٹ فال کی کتاب کے مترجم رابرٹ ٹی ٹیلی جونیئر(Robert T. Tally Jr.۔پ:۱۹۶۹ء) نے اپنے پیش لفظ میں اس بات پر روشنی ڈالی ہے کہ مکان محض ایک مادی حقیقت نہیں بلکہ یہ ایک ایسا تصوّر ہے جو ہمارے انفرادی اور اجتماعی تجربات، مطالعے اور تعصبات کے ذریعے تشکیل پاتا ہے۔ ٹیلی کے مطابق:

> جغرافی تنقید(Geocriticism) ہمیں ان طریقوں کو اجاگر کرنے کے قابل بناتی ہے جن کے ذریعے ادب دنیا کے ساتھ مربوط ہوتا ہے (یا تعامل کرتا ہے)، بلکہ یہ کھوج لگانے کا موقع بھی دیتا ہے کہ دنیا سے معاملہ کرنے کے تمام طریقے کس طرح کسی حد تک ادبی نوعیت کے حامل ہیں.... جغرافی تنقید ہمیں مقامات کی بنیادی 'افسانوی حیثیت' (fictionality) کو سمجھ کر ہی 'حقیقی' مقامات کو سمجھنے کا شعور دیتی ہے[1]۔

جغرافی تنقید 'انسان اور جگہ' کے تعلقات کا تجزیہ کرتی ہے۔ دیگر تنقیدی مطالعات میں 'جگہ' پس منظری حیثیت رکھتی

تھی۔ ماحولیاتی تنقید کی طرح جغرافی تنقید بھی ''انسان مرکزیت' کی نفی کرتی ہے۔ ٹیلی کے مطابق: 'جگہ' (Place) دراصل انسانی شعور اور مادی دنیا کے درمیان ایک متحرک باہمی تعلق کا نام ہے۔ یہ تعلق ہمیں مادی کائنات کے فطری نظام میں انسان کی حیثیت کے بارے میں بہت کچھ سکھا سکتا ہے۔ اس کا مطلب 'انسان کے خاتمے' کا اعلان کرنا نہیں ہے (جیسا کہ پسِ ساختیاتی مفکرین کرنا چاہتے تھے)، بلکہ بنی نوع انسان کو اس مصنوعی برتری کے تخت سے نیچے اتارنا ہے جو اسے فطری نظام سے بالاتر یا اس سے باہر قرار دیتی ہے[۲]۔

جغرافی تنقید کا بنیادی مقدمے کا ایک اہم جز یہ ہے کہ جگہیں کبھی ''غیر جانبدار اور خاموش'' نہیں ہوتیں۔ یہ انسانی جذبات و احساسات پر اثر چھوڑتی ہیں۔ جغرافی تنقید میں اس 'اثر' کو مکانی، تاریخی، سیاسی اور سماجی تناظرات میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ جغرافی تنقید ادب میں جگہ تلاش کرنے تک محدود نہیں بلکہ یہ اس امر کا مطالعہ ہے کہ ادیب جگہوں کو کیسے نئی معنویت عطا کرتا ہے۔ جگہیں اور مقامات مصنف کے تخلیقی عمل کا حصہ کیسے بنتے ہیں۔ جغرافی تنقید کا تعلق تاریخ، تہذیب، نفسیات، سیاست اور سماجیات سے گہرا ہے۔ یوں جغرافی تنقید ادب میں 'جگہ' کا بین العلومی مطالعاتی طریقہ کار ہے۔ بقول ناصر عباس نیّر:

> ہماری نظر میں جغرافی تنقید، جگہ (عمومی مفہوم میں)، مقام (خاص جگہ) اور مکاں (متنوّع مفاہیم کے ساتھ) تینوں کا مطالعہ کرتی ہے۔ یہ تینوں الفاظ لغوی اور مجازی دونوں معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ یعنی یہ حقیقی طور پر کسی ایک نکتے پر موجود مشخص و غیر مشخص جگہوں کے معنی میں بھی، اور ذہنی و سماجی و تخیلی مقامات کے معنی میں بھی برتے جاتے ہیں۔ سادہ لفظوں میں جغرافی تنقید صرف فطری اور انسانی ہاتھوں سے تعمیر کی گئی جگہوں پر رہنے کے تجربے ہی کا مطالعہ نہیں کرتی، بلکہ انسانی ذہن اور سماجی ثقافتی علامتوں میں جڑ پکڑنے والی جگہوں کا بھی جائزہ لیتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ صرف جگہوں کو نشان زد نہیں کرتی، ان جگہوں کا ہر رخ، ہر جہت، زاویے، ہر تناظر میں بھی مطالعہ کرتی ہے۔ چوں کہ جگہ، مقام اور مکان سے متعلق باقاعدہ سائنسی علوم موجود ہیں۔ جغرافیہ (اس کی ذیلی قسمیں)، فلسفہ، بشریات، عمرانیات، مارکسیت، نفسیات وغیرہ۔ جغرافی تنقید ان علوم سے مدد لیتی ہے[۳]۔

عمومی طور پر مکاں اور مقام دونوں 'جگہ' کے معنوں میں استعمال ہوتے ہیں تاہم ان میں بنیادی فرق سمجھنا ناگزیر ہے۔ مکاں، خاص شناخت سے الگ ایک تجریدی تصوّر ہے جو وسعت، پھیلاؤ اور عمومیت کا حامل ہے۔ جب کسی 'مکاں' کو تہذیبی، ثقافتی یا سماجی شناخت میسر آتی ہے تو وہ 'مقام' میں بدل جاتا ہے۔ 'مقام' وہ مخصوص جگہ ہے، جسے دیکھا ہو، مشاہدہ کیا ہو، جہاں زندگی گزاری ہو۔ اس سے اپنائیت اور وابستگی ہو۔ 'مقام' سے انسانی جذبات، احساسات، تجربات اور یادداشتیں جڑی ہوتی ہیں۔ جغرافیائی مفکر ایڈورڈ ڈبلیو سوجا (Edward Soja۔ ۱۹۴۰ء-۲۰۱۵ء) ایسے مقام کو 'تیسری جگہ' قرار دیتے ہیں۔ (اس کی وضاحت آگے آئے گی)۔ اس کو اگر ہجرت

کے سیاق میں سمجھیں تو ہجرت 'مقام' سے 'مکاں' کا سفر ہے۔ اس لیے کہ مقام کا وجود مادی ہے جب کہ مکاں تخیّلی، تصوّراتی، ذہنی ،نفسیاتی اور وجودی ہے۔

جغرافی تنقید دکھاتی ہے ایک 'جگہ' مختلف زمانی ادوار میں مختلف ادبا کے لیے مختلف معنی رکھتی ہے۔ ادیب ایک حقیقی جگہ کو اپنے تجربے اور مشاہدے کی بنیاد پر نئے معنی دیتا ہے۔ تب اس کے لیے حقیقی جگہ، نمائندگی کی جگہ بن جاتی ہے، یعنی وہ تخیلی و جذباتی جگہ کا روپ دھار لیتی ہے۔ جیسے "خوابوں کا شہر" جس کا حقیقی وجود ہو سکتا ہے اور نہیں بھی۔ ایک ادیب جب حقیقی جسمانی وجود کے بجائے ذہنی و جذباتی طور پر کسی جگہ پر موجود ہو تو گویا وہ جگہ اس کے لیے نمائندگی کی جگہ بن گئی ہے۔ حقیقی جگہ 'زنداں' جو قید اور تنہائی کا مقام ہے۔ اسے دیکھ کر آزادی اور جلوت کا خیال آتا ہے۔ یہ خیال 'نمائندگی کی جگہ' ہے۔ ہر ادیب کے ہاں کسی جگہ کو دیکھ کر مختلف احساس ہوتا ہے۔ ایک ہی جگہ کے لیے، ایک شخص سکون / تحفظ / اطمینان جب کہ کوئی دوسرا بے چینی، عدم تحفظ اور عدم اطمینان کے جذبات محسوس کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جگہیں انسان کو متاثر کرتی ہیں۔ انسان بھی جگہوں کو متاثر کرتا ہے۔ یہ دو طرفہ عمل ہے۔

جغرافیائی مفکرین کے نظریات میں جگہوں کو تین جہات میں تقسیم کر کے سمجھا گیا ہے۔ مکان اوّل؛ مکانِ دیگر / غیر اور مکانِ سوم۔ اِن تینوں میں فرق ہے۔ مکانِ اوّل کسی جگہ کا حقیقی وجود ہے۔ جیسے گھر، بازار، دکانیں، سڑکیں، دفاتر وغیرہ۔ یہ وہ جگہیں ہیں جو ہمارے مشاہدے، احساس اور تجربے کا حصہ بنتی ہیں۔ 'مکانِ دوم' کا تصوّر میشل فوکو (Michel Foucault۔۱۹۲۶ء-۱۹۸۴ء) نے ایک مضمون "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias" میں مفصل انداز میں پیش کیا ہے۔ فوکو نے مکانِ دوم کے لیے 'ہیٹروٹوپیا' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس کی وضاحت کے لیے وہ 'یوٹوپیا' کی اصطلاح کو پہلے بیان کرتے ہیں۔ فوکو کے مطابق: یوٹوپیا بنیادی طور پر غیر حقیقی جگہیں ہیں۔ انھیں مثالی و تخیلاتی بھی کہا جا سکتا ہے۔ جب کہ 'ہیٹروٹوپیا' وہ حقیقی جگہیں ہیں جہاں معاشرے کے عام قوانین سے انحراف یا انھیں الٹ دیا جاتا ہے۔ اِن کی نوعیت سماجی و مزاحمتی ہوتی ہے کہ وہاں سماجی تعلقات جنم لیتے ہیں۔ جیسے قبرستان، باغ، عجائب گھر، کتب خانے، جیل، عبادت گاہیں، قحبہ خانے اور نو آبادیاں (Colonies)[۴] وغیرہ۔ ایڈورڈ سوجا نے ان دو جگہوں سے الگ ایک تیسری جگہ 'مکانِ سوم' (Third Space)[۵] کا نظریہ پیش کیا ہے۔ انھوں نے فوکو کے 'مکانِ دیگر' (ہیٹروٹوپیا)، ہنری لی فیور (Henry Lefebvre۔۱۹۰۱ء-۱۹۹۱ء) کے 'نمائندگی کا مقام' (Lived Space)[۶] اور ہومی کے بھابھا (Homi K. Bhabha۔پ:۱۹۴۹ء) کے نظریہ 'تیسری جگہ' سے استفادہ کرتے ہوئے جغرافی تنقید میں 'مکانِ سوم' کی وضاحت کی ہے۔ سوجا کے مطابق مکانِ اوّل 'مادی'، مکانِ دوم 'تصوّراتی' جب کہ مکانِ سوم وہ جگہ ہے جو مکانِ اوّل اور مکانِ دوم کے اتصال سے جنم لیتی ہے۔ مبادا غلط فہمی ہو، سوجا کے نزدیک مکانِ سوم پہلے دو کا مجموعہ نہیں بلکہ ان سے الگ ایک تیسری حقیقت ہے۔ تاہم اس میں

دونوں کا وجود لازمی ہے۔ بنیادی بات یہ کہ مکانِ سوم 'انسانی تجربے' کی بنیاد پر وجود میں آتا ہے۔ اس میں جگہ کی حقیقی و تخیلاتی نوعیت کے ساتھ تجرباتی نوعیت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ دیگر الفاظ میں جب کوئی جگہ مادی و تصوّراتی دونوں خصوصیات سے مل کر انسانی مشاہدے یا تجربے کا حصہ بنتی ہے تو سوجا کے مطابق وہ 'مکانِ سوم' کا درجہ اختیار کر جاتی ہے۔ گویا ایک ہی مکان یا جگہ مکانِ اوّل بھی ہے، مکانِ دیگر بھی اور مکانِ سوم بھی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ دشت، کس قسم کا مکاں یا مقام ہے؟

دَشت، انسانی بستیوں سے الگ ایک ایسا مکان ہے جو سماجی پابندیوں سے ماورا ہے۔ یہ انسانی غلبے، اجارے اور شہری قوانین سے باہر ہوتا ہے۔ دَشت انسانی حدود شکنی کا مظہر ہے۔ عاشق جب شہری زندگی (پابندیوں)، محبوب کی تلاش، محبوب کے ہجر اور موسم بہار کی آمد کے سبب جنونیت میں مبتلا ہو کر دَشت نوردی کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے، تب دَشت 'مکانِ اوّل' نہیں رہتا۔ جب دَشت اُس کے تخیل و تصوّر کا حصہ بنتا ہے تو وہ 'مکانِ دوم' بن جاتا ہے۔ جب دَشت انسانی تجربے اور مشاہدے میں آتا ہے تو ایڈورڈ سوجا کے نظریہ 'مکانِ سوم' کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔

ادبی متن میں دَشت کو سوجا کے نظریات کی روشنی میں دیکھنے کے لیے ہماری توجہ چند نکات پر مرکوز ہوگی۔ کیا دَشت کا ذکر ایک طبعی نقشے کے طور ہوا ہے؟ دَشت کس انسانی تجربے کا حصہ اور علامت بنا ہے؟ نیز اردو غزل میں دَشت کو کیا معنی دیے گئے ہیں؟ دوم دَشت کا تجربہ شاعر کے ہاں کیسا رہا ہے؟ سوجا کے نزدیک 'تیسری جگہ' مزاحمت اور نئی شناخت کی تشکیل بھی ہے۔ اس حوالے سے دَشت کا سفر، بنیادی طور پر عاشق کا سماج (قوانین اور محبوب) سے مزاحمتی رویہ ہے۔ یہ ایک شناخت سے دوسری شناخت کا سفر بھی ہے۔ دَشت میں جا کر عاشق پرانی شناخت کھو کر نئی شناخت حاصل کر لیتا ہے۔ وہ لوگ جنھیں شہری جغرافیہ قبول نہیں کرتا یا مرکز سے ٹھکرائے ہوتے ہیں، وہ ایسے مقام کی تلاش میں ہوتے ہیں جہاں عافیت محسوس کر سکیں۔ ان کے لیے دَشت ہی وہ مقام ہے جہاں وہ آزادی سے آہ وفغاں کر سکتے ہیں۔ اردو کی کلاسیکی غزل کا عاشق بھی دشت میں، آزادی سے گریبان پھاڑتا اور سینہ کوبی کرتا ہے۔

دَشت کے لغوی معنی: بیابان، جنگل اور صحرا کے ہیں۔ شاعری میں دشت: جنون، عشق، آوارہ گردی، تنہائی، اُداسی، مایوسی، پریشانی، بے رونقی اور اُجڑے پن کی علامت بنتا ہے۔ چند ایسے الفاظ و تراکیب جیسا کہ 'ویرانہ'، 'صحرا'، 'بیاباں'، 'مجنوں'، 'قیس'، 'وحشتِ مجنوں'، 'امتحانِ جنوں'، 'وادیِ وحشت'، 'وادیِ مجنوں' اور 'خانہ مجنوں' ہیں، اِنھی سیاق میں استعمال ہوتے ہیں۔ غزل میں دَشت اپنی جملہ خصوصیات اور علامتی جہات کے ساتھ پیش ہوا ہے۔ وسعت، لامحدودیت، آزادی، دنیا سے بے نیازی کے علاوہ تنہائی، اجاڑ پن، بے سروسامانی، خطرات، آزمائشیں، دشت کی علامتی جہات ہیں۔

عاشق جب نامراد ہو تو اس پر وحشت کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اس کے سبب وہ چاک گریبانی کی حالت میں، ’دشت نوردی‘ کی طرف مائل ہوتا ہے۔ شہری ماحول عاشق کے لیے گھٹن کا باعث بن جاتا ہے۔ حالتِ جنوں، اسے دشت کی طرف اکساتی ہے۔ دَشت، عاشق کے لیے اظہارِ جنوں کا مکانی استعارہ ہے۔ نیز یہ جنونیت کو راز میں رکھنے اور اپنی ذات سے مکالمہ کرنے کا وسیلہ بھی ہے۔ تصوّف میں ’دشت‘ وہ مقام ہے جہاں کائناتی وسعت، انسانی حقیقت اور حیات کی بے ثباتی کا ادراک ہوتا ہے۔ اُردو غزل میں ’دَشت‘ وحشت و دیوانگی، بے ثباتی و عارضی پن، ویرانی و اُداسی، تنہائی و بے زاری، وسعت و آزادی اور ہمت و حوصلہ جیسے متعدد و متنوّع معنوں میں شعرا کے ہاں نظر آتا ہے۔

قصہ ’لیلیٰ و مجنوں‘ عربی فارسی عشقیہ داستان ہے۔ مجنوں، لیلیٰ کا عاشقِ صادق ہے۔ عرب میں قیس معروف نام ہے۔ تاہم جس قیس سے لیلیٰ کا عشقیہ قصہ منسوب ہے اس کا اصل نام ’قیس بن الملوح‘[۸] تھا۔ قیس اور لیلیٰ بچپن سے ایک دوسرے کے عشق میں مبتلا ہو گئے تھے۔ ہجر نے شدتِ غم کو اس قدر ابھارا کہ مجنوں پر دیوانگی اور جنونیت طاری ہو گئی۔ اسی دیوانگی میں ’دَشت‘ کا رُخ کیا اور تادمِ مرگ لیلیٰ کو پکارتا رہا۔ ننگے پاؤں صحرا کی تپتی ریت پر سفر، بے آب و گیاہ جگہ پر قیام اور تاحدِ نگاہ بیابان میں مجنوں نے کئی تکالیف اور مصائب کا سامنا کیا۔ مسلسل آنسو بہانا، گریبان چاک کرنا، پاؤں کا شل ہو جانا ’دَشت نوردی‘ کو صبر کا امتحان بنا دیتا ہے۔ ایک عاشق اس عمل سے گزر کر اپنی جان دے دیتا ہے لیکن یہ آزمائش کا سفر ختم نہیں ہوتا۔ حالتِ جنوں کی وجہ سے اس کا نام ’مجنوں‘ پڑ گیا۔ غمِ فراق میں دَشت نوردی کرنا، مجنوں سے آغاز ہوا ہے۔ عربی، فارسی اور اردو شاعری میں ’مجنوں‘ کو تلمیح اور استعارہ کی حیثیت حاصل ہے۔ ’مجنوں‘ عشق کی معراج، غمِ فراق میں پاگل پن، عاشق کی حالتِ دیوانگی اور وحشت کی علامت ہے۔

میر تقی میر (۱۷۲۳ء-۱۸۱۰ء) کے ہاں دَشت ’مکانِ دیگر‘ اور ’مکانِ سوم‘ دونوں حوالوں میں پیش ہوا ہے۔ وہ حالتِ جنوں میں دَشت نوردی کو عشق کا تقاضا سمجھتے ہیں۔ میر کے ہاں ’وحشت اور جنوں‘ اُن کے مکمل شعری نظام کا حصہ ہے۔ میؔر نے اپنی خودنوشت ذکرِ میر میں اپنے جنوں کے اُس دور کا ذکر کیا ہے جب انھیں چاند میں ایک پیکر نظر آتا تھا اور وہ اُس سے باتیں کرتے تھے۔ چاند کا نکلنا، گویا میر کے سر قیامت آجاتی۔ لکھتے ہیں: ”چاندنی رات میں ایک پیکرِ خوش صورت، کمال خوبی کے ساتھ کُرہ قمر سے میری طرف بڑھتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا۔۔۔ ہر رات اُس سے صحبت رہتی اور ہر صبح اُس بن وحشت رہتی“[۹]۔ یہ ایک طبی حالت ہے جس میں میر مبتلا ہو گئے تھے۔ چاند، حسن کا استعارہ ہے۔ میر جب چاند کو تکتے ہیں تو وہ چاند میں اپنے محبوب کا عکس پا کر اُس کے تصوّر میں گم ہو جاتے ہیں۔ چاند کا یہ نظارا انھیں ’بے خود‘ کر دیتا ہے جسے وہ ’وحشت‘ سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر کو ’جنوں‘ کا حقیقی تجربہ رہا ہے۔ جو اُن کے لیے باعثِ تسکین ہے۔ غمِ ذات، غمِ دوراں اور غمِ جاناں کے سبب میر کی شاعری میں ملال اور غم کی کیفیت کا غلبہ رہا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مجنوں، قیس، جنوں، دیوانگی، بیاباں اور دَشت ایسے تلازمات زیادہ اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ دَشت،

میر کے لیے ایک واقعی تجربہ اور یاد ہے۔

گُزرے ہے لہو وہاں سرِ ہر خار سے اب تک
جس دَشت میں پھوٹا ہے مرے پاؤں کا چھالا[۱۰]

سادہ مفہوم میں دَشت نوردی میں پاؤں کے چھالے صحرائی کانٹوں نے پھوڑ دیے۔ ان کانٹوں نے زخموں کو اس قدر گہرا کر دیا کہ سالوں بعد بھی ان سے لہو بہہ رہا ہے۔ 'خار' دشت کے مصائب اور تکالیف کی علامت ہے۔ 'چھالا' وہ نشان ہے جو دشت نوردی کے باعث ہمیشہ ان تکالیف کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ یہ جنوں کی انتہائی صورت ہے۔ میرؔ کے ہاں دَشت؛ درد، تکلیف اور جنون کا جغرافیائی مقام ہے۔ یہ ایسی جگہ ہے جہاں عاشق، محبوب کی تلاش یا اس کے غم میں دیوانہ وار بھٹکتا ہے۔ جغرافی تناظر میں یہ مقام میرؔ کے لیے خوشی اور حوصلہ کی نہیں، اذیت اور مصیبت کی یاد ہے۔ ہر کانٹے کے سر سے لہو بہہ رہا ہے۔ گویا یہاں کانٹا، میرؔ کی دشت نوردی کا گواہ بھی ہے اور رکاوٹ کنندہ بھی۔ میرؔ، اس عمل کو دنیا سے فرار کا نہیں مسلسل جدوجہد کا استعارہ بنا دیتے ہیں۔ دشت، مسلسل مصائب اور قدم قدم اذیتوں کا مقام بن جاتا ہے۔ عاشق کا امتحان بھی نظر آتا ہے۔ میرؔ کے ہاں 'دَشت' اور اس کے تلازمات (وحشت، مجنوں، لیلیٰ، قیس، جنوں، دیوانگی، آوارگی، صحرا) پر متعدد اشعار ملتے ہیں۔ گویا اُن کے ہاں دَشت کثیر المرکزیت کا حامل جغرافیائی و وجودی منطقہ ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

دیدنی دشتِ جنوں ہے کہ پھپھولے پا کے
میں نے موتی سے پِرو رکھے ہیں ہر خار کے بیچ[۱۱]

ہیں تیرے آئنے کی تمثال ہم، نہ پوچھو
اس دَشت میں نہیں ہے پیدا اثر ہمارا[۱۲]

میرؔ اب بہار آئی، صحرا میں چل جنوں کر
کوئی بھی فصلِ گُل میں نادان گھر رہے ہے[۱۳]

خواجہ حیدر علی آتش(۱۷۷۸ء-۱۸۴۷ء) دبستان لکھنؤ کے نمائندہ شاعر ہیں۔ اُن کے ہاں صحرا، جنوں کے اظہار کا مقام نہیں بلکہ کائنات کا استعارہ ہے۔

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشکِ صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا[۱۴]

شعر کی کائناتی تعبیر سے پہلے، اس کی سادہ تشریح کی ضرورت ہے۔ شعر کا بنیادی امیج یہ ہے کہ صحرا میں، ایک خشک لکڑی جل رہی ہے۔ اس لیے جل رہی ہے کہ کارواں نے اسے اپنی کسی ضرورت سے آگ لگائی اور آگے روانہ ہو گیا۔ شاعر یا شعر کا متکلم خود کو اس سوزاں چوبِ خشک کی مانند قرار دیتا ہے۔ کارواں نے اس لکڑی کے مکمل طور پر جلنے کا انتظار نہیں کیا۔ وہ اب صحرا میں اکیلی، جل رہی ہے۔ مجنوں بھی دشت میں اکیلا عشق کی آگ میں جل رہا تھا، اور اسے بھی عزیزوں کے کارواں نے چھوڑ دیا تھا۔ جغرافی تنقید کے تناظر میں یہاں صحرا، کائنات کا قائم مقام بن گیا ہے۔ جہاں شاعر کی ذات 'چوبِ خشک' کی مانند ہے۔ تصوّف کی روشنی میں دیکھیں تو شاعر اپنی ذات کو اس وسیع اور لامتناہی کائنات میں حقیر سی چیز کے طور بیان کر رہا ہے۔ کارواں حقیقی معنی کے ساتھ، فطرت اور زندگی کی علامت بھی ہے۔ دشت میں بھی یہ 'کارواں' رواں دواں ہے۔ اس قافلے کو کئی اسباب سے، روشنی کی ضرورت ہوتی ہے؛ صحرا کی خشک لکڑی، اس آگ کا ایندھن بنتی ہے۔ انیس اشفاق (پ:۱۹۵۵ء) نے ان اسباب پر روشنی ڈالی ہے:

> صحرا میں لکڑیاں جلانے کے کئی مقاصد ہو سکتے ہیں۔ مثلاً قافلے کے لیے غذا تیار کرنا، قافلے کو سردی سے محفوظ رکھنا، قافلے کو درندوں سے محفوظ رکھنا، قافلے کو رہزنوں سے محفوظ رکھنا اور جلتی ہوئی لکڑی کے دھوئیں سے ہوا کی سمت معلوم کرنا اور یوں قافلے کی سمت کو بعد میں آنے والوں کے لیے ظاہر کرنا۔ اس طرح قافلے کا تحفظ اور وجود اور اس کی پیش رفت بڑی حد تک اس چوبِ خشک کی مرہونِ منت ہے[۱۵]۔

اس وضاحت میں 'کارواں' کو مرکز میں رکھا گیا ہے۔ چوبِ خشک کے المیہ کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ چوبِ خشک ایک طرف حقیر شے ہے دوسری جانب روشنی پھیلا کر رہ نمائی کا فریضہ انجام دے رہی ہے۔ صحرا میں وہ جامد تو ہے، غیر ضروری نہیں ہے۔ کاوراں اپنے مفاد کے لیے حقیر شے کو بے رحمی سے جلا دیتا ہے لیکن یہ عمل خشک لکڑی کو اُس کی کھوئی ہوئی شناخت دیتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہوتا ہے صحرا میں قیام یا دشت نوردی کا دکھ محض ناکامی عشق یا تلاشِ محبوب تک محدود نہیں ہے۔

فوکو نے 'بحری جہاز' کو ہیٹروٹوپیا کی بہترین مثال قرار دیا ہے۔ 'کارواں' بھی فوکو کے 'بحری جہاز' کی طرح مسلسل سفر کی علامت ہے۔ وہ متحرک سماجی مکان ہے۔ صحرائی مکان میں لکڑی کا وجود بے عملی اور غیر فعالیت کا شکار تھا۔ شعلے میں بدل کر فضائی مکان میں سفر، اُس کے لیے آزادی اور وسعت کا حامل بن گیا۔ ایڈورڈ سوجا کے نظریات کی روشنی میں اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے، جب مادی وجود (لکڑی) اور انسانی ضرورت (آگ) باہم ملتے ہیں تو ایک نیا احساس (شعلہ) پیدا ہوتا ہے۔ یہ شعلہ 'تیسری جگہ' ہے۔ جب کوئی جگہ یا مقام کسی شے (جو وہاں مقیم ہو) کے لیے پناہ گاہ کے بجائے مقتل بن جائے؛ اس وقت 'مکانی دکھ' (Spatial Grief) وجود میں آتا ہے۔ یہاں کارواں اور صحرا بالترتیب حرکت اور وسعت کے سبب لکڑی سے بے نیاز ہیں۔ اُن کی بے نیازی و بے رحمی لکڑی کا المیہ بن جاتی ہے۔

روایتی مفہوم میں آتش کا ایک اور شعر قابل توجہ ہے:

اے جنوں ہوتے ہیں صحرا پر اتارے شہر سے
فصل گُل آئی کہ دیوانے سدھارے شہر سے[۱۶]

شعر کی مکانی تعبیر 'شہر' اور 'صحرا' دونوں کی مکانی کش مکش پر قائم ہے۔ اردو شاعری کے عاشق کے لیے شہر، اوّل گھٹن، قید، سماجی بندشوں اور ناصح کے سبب دوم خوفِ رسوائی کی وجہ سے درست مکان نہیں ہے۔ اس لیے جب بہار کا موسم آئے، دیوانگی طاری ہو، عاشق 'شہر' سے فرار کی کوشش کرتا ہے۔ یہاں 'شہر' میں گھر کے معنی بھی پنہاں ہیں۔ شہر اور گھر دونوں عاشق کے لیے محدود مکان ہیں۔ ان کے مقابلے میں دَشت دیوانگی کے اظہار کے لیے وسعت کی جگہ ہے۔ خوفِ رسوائی ہے، نہ ناصح کی آمد کا ڈر ہے۔ دَشت، اظہارِ ذات کا وسیع مکان ہے۔ 'شہر' عقل کا مرکز بن جاتا ہے، جس کا نمائندہ ناصح ہے۔

شیخ غلام ہمدانی مصحفی (۱۷۴۷ء-۱۸۲۴ء) کے شاگرد منور خاں غافل اپنا تقابل مجنوں سے کرتے ہوئے گویا ہوتے ہیں:

آ کے سجدہ نشین قیس ہوا میرے بعد
نہ رہی دَشت میں خالی مری جا میرے بعد[۱۷]

بظاہر یہ تعلّی کا شعر ہے۔ اپنے جنوں کو مجنوں کے جنوں سے بھی بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی صورت ہے۔ غافل کا کہنا ہے کہ عشق کی راہ میں قیس اُن کے بعد دَشت کی طرف آیا ہے۔ غافل کے سجدوں سے، دشت میں ایسی کوئی جگہ خالی نہیں رہی، جہاں قیس پہلی بار سجدہ نشیں ہوا ہو۔ محبوب 'معبود' کا درجہ رکھتا ہے۔ عاشق 'بندگی' بجالاتا ہے۔ غافل کا دعویٰ ہے کہ قیس کے مقابلے میں غافل کا جنوں نہ صرف بلند اور برتر ہے بلکہ اسے زمانی اوّلیت بھی حاصل ہے۔ 'مری جا' معنی خیز ہے۔ اس میں ملکیت کا دعویٰ ہے۔ 'میرے بعد' کے کئی مطالب ہیں۔ اول عشق کی وسعت کا یہ عالم ہے کہ ایک وقت میں غافل کے علاوہ کسی اور عاشق کی 'دَشت نوردی' کی گنجائش ہی نہیں رہی۔ دوم غافل کی دَشت نوردی میں افضلیت و اوّلیت ہے۔ سوم غافل کے تنہا ہونے کو ظاہر کرتا ہے۔ چہارم دَشت نوردی کے عمل میں تسلسل کا اظہار ہے۔

انشاء اللہ خان انشا (۱۷۵۲ء-۱۸۱۷ء) کی ایک کنیز 'یاسمن' شاعرہ تھیں۔ نام چنبیلی تھا۔ اُس کی غزل کا ایک شعر دیکھیے:

یاد آیا مجھے گھر دیکھ کے دَشت
دَشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا[۱۸]

شعر میں عجیب پیراڈاکس ہے۔ گھر جو تحفظ، امن اور سکون کی علامت ہے، اسے دیکھ کر دَشت کی یاد آتی ہے۔ دَشت،

وحشت اور اس کے اظہار کا مکان ہے۔ اسے دیکھ کر گھر کی یاد آتی ہے۔ دونوں مقامات 'گھر' اور 'دَشت' ایک دوسرے کا متبادل بن گئے ہیں۔ دونوں کے درمیان جغرافیائی حدود ختم ہو گئی ہیں۔ دونوں مکان الگ الگ علامتی معانی رکھتے ہیں۔ لیکن اب کیفیت دونوں جگہ ایک ہو گئی ہے۔ فوکو نے ہیٹروٹوپیا کی مثال دیتے ہوئے 'آئینہ' کا ذکر کیا تھا۔ آئینہ وہ مقام ہے جس میں آپ مادی طور پر نہیں ہوتے لیکن خود کو دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ شاعرہ یا اس شعر کی متکلم جب گھر میں ہیں تو گھر آئینہ بن جاتا ہے جس میں دَشت کا عکس نظر آتا ہے۔ جب وہ دَشت میں ہوں تو دَشت آئینہ بن جاتا ہے جہاں انھیں گھر 'دکھائی' دیتا ہے۔ گھر میں دَشت کی یاد، قید سے فرار کے معنی بھی دے رہی ہے۔ یہاں گھر تحفظ، سکون اور آرام کے علامتی معنی کھو کر 'قید خانے' میں بدلتا محسوس ہو رہا ہے۔ تاہم پیراڈاکس یہ ہے کہ دَشت میں گھر کو یاد کیا جا رہا ہے۔ اس کا سادہ مطلب یہی کہ دَشت میں وہ آزادی اور وسعت نصیب نہیں جس کی خواہش کی گئی تھی۔ شعر میں گھر اور دَشت اپنے تمام تر معانی کے ساتھ پیش ہوئے ہیں اس لیے کسی مستقل معنی پر اصرار 'کثرتِ معنی' کی نفی ہو گا۔ عمومی مفاہیم میں گھر سے دَشت کا سفر کرنا نئی بات نہیں۔ عاشق تمام تکالیف کے باوجود دَشت نوردی سے نہیں گھبراتا۔ لیکن یہاں اسے مایوسی کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ اگر ہم گھر کو تحفظ اور دَشت کو آزادی کی علامت مان لیں تو شعر میں صاف دکھائی دے رہا ہے کہ تحفظ میں آزادی نہیں اور آزادی میں تحفظ نہیں۔ جغرافی تنقید میں یہ دو طرفہ کیفیت 'مستقل بے گھری' (Permanent Displacement) کی کیفیت کا اظہار ہے۔ نفسیاتی حوالے سے یہ 'مکانی بیگانگی' (Spatial Alienation) ہے۔ گھر اور دَشت دونوں میں مرکز کوئی نہیں۔ گھر میں ہوں تو ذہن دَشت کی طرف، دَشت میں ہوں تو ذہن گھر کی طرف جاتا ہے۔ گویا مرکز وہ ذہنی جغرافیہ ہے جو مادی حدود کو توڑ رہا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جسے ایڈورڈ سوجا 'تیسری جگہ' کہتا ہے۔ یاسمن کی زمین پر مرزا غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) نے طبع آزمائی کی۔ غالب کے ہاں دَشت ویرانی کا مکانی استعارہ بن گیا ہے۔

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دَشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا[۱۹]

غالبؔ نے گھر اور دَشت دونوں کے روایتی تصوّرات کو اس انداز سے بدل دیا ہے جو معنوی امکانات کے حامل ہیں۔ شعر میں دَشت اور گھر دو مکانی استعارے ہیں۔ 'دَشت' کا استعارہ مصائب، تنہائی، وحشت اور ویرانی کے روایتی معنی رکھتا ہے۔ اس کے برعکس 'گھر' سکون، آرام، چین، تحفظ اور رونق کی علامت ہے۔ دَشت کو دیکھ کر گھر کی یاد کئی معنوی امکانات کی حامل ہے۔

- دَشت اور گھر دونوں میں 'ویرانی' مشترک ہے۔ (گھر سے بھاگ کر دَشت آنے کی زحمت بے کار ثابت ہوئی)۔
- دَشت کو دیکھ کر گھر کی ویرانی کم نظر آتی ہے (اس سے دو خیال جنم لیتے ہیں۔ اوّل دَشت کا سفر، عاشق کے لیے بے کار نہیں کہ یہاں گھر سے ویرانی بہر حال زیادہ ہی ہے۔ دوم اگر عاشق ہمت ہار رہا ہے تو اس کے لیے گھر ہی رہنا بہتر ہے کہ وہاں ویرانی دَشت سے کم ہے)۔

- دَشت کو دیکھ کر گھر کی ویرانی زیادہ نظر آتی ہے۔
- دَشت کو دیکھ کر گھر کی رونق، سکون اور آرام نظر آتا ہے، جو دَشت میں میسر نہیں۔
- دَشت کو دیکھ کر گھر پر رشک آتا ہے کہ وہ زیادہ ویران ہے۔(گھر کی بے رونقی پر اظہار افسردگی)۔
- دَشت کو دیکھ کر گھر کی ویرانی پر دُکھ کا اظہار کہ جو گھر امن، سکون، آرام اور رونق کا مکانی استعارہ ہے، وہ دَشت سے زیادہ ہولناکی کا منظر پیش کر رہا ہے۔
- شعر میں 'گھر' کائنات کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے۔دَشت کو دیکھ کر 'گھر' یاد آنا، بمعنی مکمل کائنات ایک ویرانی کا منظر پیش کر رہی ہے۔دَشت کا لا محدود ہونا، بھی کائناتی وسعت کو ظاہر کرتا ہے۔ گویا دَشت اور گھر دو الگ الگ جغرافی مکاں نہیں رہ جاتے، جن سے ویرانی منسوب ہے بلکہ کُل کائنات ویران ہے۔ یہ پہلو اس امر کی طرف واضح اشارہ ہے کہ اگر انسان کا باطن خالی ہے۔ دل ویران ہے۔ وہ خود کو تنہا محسوس کر رہا ہے۔ عالمِ جنوں میں دشت ہو یا گھر، دونوں برابر ہیں۔

شعر میں 'ویرانی' ہی تمام تعبیرات کا مرکز ہے۔دَشت، ہر ممکن جہت سے، ویرانی کی مستقل علامت ہے۔ 'گھر' ایک محدود جغرافیائی جگہ ہے۔دَشت لا محدود جغرافی مقام ہے۔دَشت کو ہم مستقل ویرانی کی علامت قرار دیتے ہیں تو 'گھر' کی ویرانی سوالیہ نشان ہے۔ دَشت خارجی جب کہ گھر داخلی جغرافیہ ہے۔گھر، حقیقی معنی کے علاوہ کائنات، انسان کے باطن اور دہلی شہر کی علامت کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔گھر، کائنات، باطن اور دہلی چاروں خالی، دَشت نما اور ویران ہیں۔

کلاسیکی شاعری میں دَشت، عاشق کے لیے ایک ایسا مقام بھی ہے جہاں وہ سکون اور مسرت پاتا ہے۔ وہ مستقل دَشت کو اپنا مسکن بنا لیتا ہے کہ گھر کی یاد مٹ جاتی ہے۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ خود غالب کے ہاں یہ کیفیت نظر آتی ہے:

کم نہیں وہ بھی خرابی میں، پہ وسعت معلوم!
دَشت میں ہے مجھے وہ عیش، کہ گھر یاد نہیں[۲۰]

ہم نے گزشتہ شعر میں دیکھا کہ دَشت کو دیکھ کر گھر کی 'ویرانی' زیادہ نظر آتی ہے۔گھر کی ویرانی جتنی زیادہ ہو، جغرافی اعتبار سے وہ محدود مکان ضرور ہے۔ غالب کو اس امر کا احساس ہو جاتا ہے۔ وہ فیصلہ کرتے ہیں کہ ویرانی تو ہے ہی، کیوں نہ ہو لامتناہی مکان (دَشت) میں قیام کیا جائے۔ یہاں آکر گھر اور دشت میں تفریق 'جغرافیائی وسعت' کے سبب کرتے ہیں۔ ویرانی کا کیا مذکور جو دونوں جگہ برابر ہے۔ دَشت کو وسعت کی بنیاد پر گھر پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے۔ وسعتِ دَشت میں قیام؛ غالب کے لیے 'وسعتِ عیش' بن جاتی ہے۔ یہ 'عیش' کسی اور سبب نہیں صرف 'مکانی آزادی' پر قائم ہے۔ لا محدود مقام میں قیام عیش دلاتا ہے اور گھر کی یاد

مٹ جاتی ہے۔ غالبؔ یہاں نہیں ٹھہرتے۔ اُن کے نزدیک انسانی خواہشات 'دَشت' سے زیادہ بھی وسیع اور لا محدود ہیں۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا[۲۱]

شعر میں 'دشتِ امکاں' کی ترکیب انسانی خواہشات کی وسعت کو ظاہر کرنے کے لیے برتی گئی ہے۔ کائنات کی وسعت اس قدر کم ہے جہاں انسانی تمنا کا صرف پہلا قدم ہی سما سکتا ہے، دوسرے قدم کے لیے کائناتی جغرافیہ گنجائش نہیں رکھتا۔ یعنی آرزو کا جغرافیہ، کائنات کے جغرافیے سے زائد مکانی پھیلاؤ رکھتا ہے۔ یہ محض ایک شعری مبالغہ نہیں بلکہ انسانی ادراک کی انتہا، فکر کی لامتناہیت، تخیل کی وسعت اور کائنات پر انسان کی فضیلت کا اظہار بھی ہے۔ لامکاں کا سفر نہ ختم ہونے والا ہے جو غالبؔ کی تمنا بن کر ابھرتا ہے۔

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں یک مشتِ خاک ہے[۲۲]

یہاں بھی غالبؔ دَشت کی وسعت کو چیلنج کرتے ہیں۔ ایک بڑا جغرافیائی مظہر، انسانی حالت (جوشِ جنوں) کے سامنے سکڑ کر ایک مٹھی بھر خاک جتنا رہ گیا ہے۔ جیسے انسانی خواہش کا جغرافیہ دَشت کے مادی جغرافیے سے کہیں زیادہ ہے۔ اسی طرح صاحبِ جنوں کی آنکھ میں صحرائی لامحدودیت ہیچ ہے۔ جوشِ جنوں ایک داخلی کیفیت جب کہ صحرا ایک خارجی حقیقت ہے۔ آنکھ کی بصارت پیمائش کی جا سکتی ہے، انسانی بصیرت کی حد کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا ہے۔

دَشت نوردی کے روایتی مفہوم کو مومن خان مومن (۱۸۰۰ء-۱۸۵۱ء) یوں باندھتے ہیں:

پھر بہار آئی وہی دَشت نوردی ہو گی
پھر وہی پاؤں وہی خار مغیلاں ہوں گے[۲۳]

شعر میں 'پھر' اور 'وہی' کے الفاظ اس امر کی نشان دہی کرتے ہیں کہ بہار آنے کے سبب دَشت نوردی اور اس کے نتیجے میں پاؤں صحرائی کانٹوں سے زخمی ہونے کی کہانی، ایک بار پھر دہرائی جائے گی۔ شعر میں اگرچہ روایتی مضمون باندھا گیا ہے، تاہم اس میں کچھ جہتیں نئی ہیں۔ مومن کے ہاں دَشت ایسا جغرافی مقام ہے جہاں اگرچہ تکالیف ہیں لیکن انھی تکالیف، اذیتوں اور درد میں عاشق تسکین پاتا ہے جو اسے شہر یا باغ (جہاں بہار آتی ہے) میں میسر نہیں ہے۔ گویا عاشق کا مقام باغ نہیں دَشت ہے۔

بارہا دَشت کے سفر کے بجائے داغ دہلوی (۱۸۳۱ء-۱۹۰۵ء) صحرا کو اپنے کوچے میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ داغؔ، دَشت کو روایتی معنی میں تو

برقرار رکھتے ہیں لیکن اس کی طرف ہجرت نہیں کرتے۔ وہ اس خواہش اور تمنا کا اظہار کرتے ہیں کہ دَشت اُن کے قریب ہونا چاہیے۔

ہو سکے کیا اپنی وحشت کا علاج
تیرے کوچے میں صحرا چاہیے[۲۴]

'کوچہ' اور 'صحرا' دو متضاد مکانی استعارے ہیں۔ روایتی عاشق بہار آنے پر شہر (کوچہ، گھر) کو چھوڑ کر صحرا کی طرف بھاگ جاتا ہے۔ یہاں داغؔ، دَشت اور کوچہ کی تفریق مٹا دیتے ہیں۔ وہ دَشت میں سفر تو کرنا چاہتے ہیں مگر دَشت کی طرف سفر نہیں کرنا چاہتے۔ وہ اپنے کوچے کی تنگی اور در و دیوار کو ختم کر کے اسے دَشت میں بدلنے کے متمنی ہیں۔ سوالیہ لہجہ اس امر پر دال ہے کہ وحشت کا علاج ممکن نہیں ہے۔ اس لیے بار بار دَشت کا سفر کرنے سے بہتر ہے کوچے کو دَشت بنا دیا جائے۔ جغرافی تناظر میں یہ ایک مکاں کی شناخت ختم کر کے اسے دوسری شناخت دینے کا عمل ہے۔ یہ مکاں کی تبدیلی ہے نہ ہجرت کا عمل بلکہ ایک ہی جغرافی مقام کی حدود کو لامحدود کرنے کی تمنا ہے۔ شاعر کا باطنی جغرافیہ وحشت سے بھر گیا ہے، جس میں کمی کا امکان نہیں ہے۔ اس کے لیے مزید وسعت درکار ہے۔ کوچہ کو صحرا بنانے کی آرزو، باطن سے خارج کا سفر ہے۔ جگہوں کو مادی شناخت سے نکال کر ایک نئی شناخت دیتے ہیں۔

وہی جنّت ہے جو وحشت میں کہیں دل بہلے
لوگ صحرا کے لیے پھرتے ہیں، صحرا کیسا[۲۵]

داغؔ اس شعر میں 'جنّت' اور 'صحرا' کی مادی جغرافیائی شناخت کو ختم کر دیتے ہیں۔ اُن کے نزدیک جنّت وہ مقام ہے جہاں حالتِ وحشت میں عاشق کا دل سکون و قرار پائے۔ ایسی صورت میں صحرا کی تلاش بے سود ہے۔ دلِ وحشت ہی صحرا ہے۔ عاشق اپنی مادی حالت میں غرض جہاں ہو، اگر اس کا دل وحشت سے لبریز ہے تو اس کا دل خود بخود صحرا بن چکا ہے۔ جغرافی تنقید کی روشنی میں یہاں مادی صحرا کی نفی اور داخلی و ذہنی جغرافیہ کا اثبات ہے۔ ایڈورڈ سوجا جس مادی و تصوّراتی مکاں کو ملا کر 'تیسری جگہ' کا ذکر کرتے ہیں۔ داغؔ کے اس شعر میں 'دلِ وحشت'، وہی تیسری جگہ ہے۔

فراقؔ گورکھپوری (۱۸۹۶ء-۱۹۸۲ء) کے ہاں صحرا اگرچہ روایتی مفہوم (وسعت و آزادی) میں ہی استعمال ہوا ہے لیکن امتیاز یہ ہے کہ وہ صحرا کو 'گھر' کے متضاد نہیں 'زنداں' کے مقابل لا کھڑا کرتے ہیں۔ کلاسیکی اُردو غزل میں دَشت / صحرا کے ذکر کے ساتھ 'گھر' یا 'شہر' کا تقابل چند مخصوص مفاہیم میں کیا گیا ہے۔ 'گھر' در و دیوار کی قید اور 'شہر' سماجی پابندیوں و بندشوں کے سبب عاشق کے لیے گھٹن کا باعث نظر آتا ہے۔ نیز صحرا مذکورہ دونوں حوالوں سے آزاد ہے۔ جہاں در و دیوار کی قید نہیں اور شہر کی گھٹن نہیں۔ فراقؔ نے کلاسیکی طرز کو الٹ دیا ہے۔

کنجِ زنداں میں تو مجھ کو وسعتِ صحرا کی یاد
حسرتیں زنداں میں صحرا کے در و دیوار کی[۲۶]

اس شعر میں انسانی فطرت کے تضاد کو پیش کیا گیا ہے کہ زنداں کی تنگی میں صحرا کی وسعت کو یاد کیا جاتا ہے اور جب صحرا کی وسعت مل جائے تو پھر در و دیوار یاد آتے ہیں۔ 'کنجِ زنداں' اور 'وسعت صحرا' دو الگ مکاں اور متضاد مکانی شناخت رکھتے ہیں۔ اوّل الذکر محدود جب کہ موخر الذکر لامحدود مکاں ہے۔ ان دونوں میں 'تنہائی'، قدر مشترک ہے۔ شعر میں 'کنجِ زنداں' کے متوازی شاعر کو وسعتِ صحرا چاہیے۔ جو 'آزادی کا جغرافیہ' ہے۔ صحرا جیسی وسعت تشبیہ بھی ہے۔ فراق نے صحرا کے 'در و دیوار' کا ذکر کیا ہے۔ جب کہ کلاسیکی روایت اور صحرا کے مادی جغرافیے میں در و دیوار نہیں پائے جاتے۔ انھیں صحرا کی یاد تو آتی ہے لیکن وہ صحرا میں در و دیوار کا تقاضا رکھتے ہیں۔ قید و گھٹن کے علاوہ 'در و دیوار' تحفظ کے معنی بھی رکھتے ہیں۔ ہماری دانست میں صحرا میں در و دیوار کی خواہش ایک ایسے 'مانوس مکاں' کی تخلیق ہے جہاں دیواریں تحفظ و سکون دیتی ہیں، قید نہیں کرتیں۔ شعر میں قید خانے کی تنگی، صحرا کی لامکانیت اور گھر کے در و دیوار کا ذکر حقیقی و ذہنی دونوں جغرافیے کا بیان ہے۔ جغرافی تنقید میں کسی مادی مکان میں رہتے ہوئے انسانی ذہن میں کسی دیگر مکاں کی یاد، حسرت یا تشکیل 'تیسری جگہ' کو جنم دیتی ہے۔ فراق کے ہاں واقعہ کی یہی صورت ہے۔

ناصر کاظمی (۱۹۲۵ء-۱۹۷۲ء) کا ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی وجود ایک 'تصوّری جغرافیے' کا اسیر رہا ہے، جس میں وہ ہجرت کا دکھ اور کھوئی ہوئی جگہوں کو یاد کرتے ہیں۔ وہ جس جگہ آباد ہیں وہ ان کے لیے اجنبی ہے۔ ان کا وجود اجنبی بن کر شہر کی بے چراغ گلیوں میں بھٹکتا تو ہے، نااُمید نہیں ہے۔

کیا خبر خاک ہی سے کوئی کرن پھوٹ پڑے
ذوقِ آوارگیٔ دَشت و بیاباں ہی سہی[۲۷]

'کرن' افلاک سے پھوٹتی ہے، خاک سے نہیں۔ لیکن ناصر معجزے کی توقع رکھتے ہیں کہ کیا خبر خاک ہی سے نور کی کوئی شعاع ابھر آئے۔ اسی امید میں وہ دَشت و بیاباں کی 'خاک چھاننے' کی آرزو کرتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں عاشق دَشت میں مارا مارا پھرتا ہے۔ ناصر کاظمی کے ہاں اداسی تو ہے مایوسی نہیں۔ وہ دَشت نوردی اس امید کے ساتھ کرتے ہیں کہ کوئی کرن پھوٹے گی۔ شعر میں 'دَشت نوردی' مادی جغرافیے میں سفر نہیں بلکہ ذہنی و نفسیاتی جغرافیے میں رہتے ہوئے تلاش و جستجو کا عمل ہے۔ ناصر کاظمی کی طبیعت میں اضطراب اور بے چینی تھی۔ وہ اپنے ذہنی جغرافیے میں مسلسل سفر کرتے ہیں۔ وہاں جمود نہیں، تحرک ہے۔ مایوسی نہیں، اُمید ہے۔ یہاں اُداسی ہے، تھکن ہے، لیکن جستجو بھی ہے۔ چناں چہ امید ہے کہ ایک بنجر مکاں (خاک) سے روشنی کا دھارا بہنے لگے۔

ناصر کاظمی کے فکری تناظر میں دیکھیں تو 'خاک' وہ گمشدہ مکاں ہے جو ہجرت کی نذر ہو گیا، یعنی دشت و بیابان میں بدل گیا، یعنی ان کے حافظے کا دشت و بیاباں۔ یہیں اپنی کھوئی تہذیبی و جغرافی میراث کی جستجو کر سکتے ہیں۔ یہ عمل 'ہجرت' کے خلاف شاعر کا 'ردِ عمل' ہے۔ تقسیم ہند کے تناظر میں 'جغرافیائی جبریت' کے خلاف احتجاج ہے۔ گویا دَشت اُن کے لیے 'امکان کا جغرافیہ' ہے۔

منیر نیازی (۱۹۲۸ء-۲۰۰۶ء) کے ہاں شہر خوفناک وجود رکھنے والا مکانی استعارہ ہے۔ شہر کی طلسماتی فضا انجانے خوف کو جنم دیتی ہے۔ جغرافی تنقید میں کسی جگہ سے خوف یا نفرت کے لیے ٹوپوفوبیا (Topophobia) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ وہ اپنی شاعری میں 'خوف کا جغرافیہ' تخلیق کرتے ہیں۔ ان کے ہاں انسان ایک لامحدود وسعت اور بے پناہ خوف میں چاروں جانب گِھرا ہوا ہے۔

اِک دشتِ لامکاں پھیلا ہے میرے ہر طرف
دَشت سے نکلوں تو جا کر کن ٹھکانوں میں رہوں[۲۸]

'دشتِ لامکاں' مابعد الطبیعیاتی جغرافیہ ہے۔ انسان اس کی لاانتہا وسعت میں سے نہیں نکل سکتا۔ یہ ایک عجب 'قید خانہ' ہے، لامکانیت کا قید خانہ! 'بے سمتی' کی اس حالت کو جغرافی تنقید میں 'ورائے مکانی جبر' بھی کہہ سکتے ہیں۔ دشتِ لامکاں سے نکلنا محال ہے۔ دوسرا مسئلہ یہ درپیش کہ وہاں سے نکل کر کس 'ٹھکانے' میں پناہ لی جاسکتی ہے۔ 'ٹھکانہ' بھی ایک نہیں، زیادہ ہیں۔ اشارہ یہ ہے کہ جدید انسان ایک سے زائد شناختوں میں منقسم ہے۔ ایڈورڈ سوجا نے 'تیسری جگہ' کا جو تصوّر دیا ہے، منیر نیازیؔ کے ہاں وہ 'لامکاں' ہے۔ جہاں داخلی اجنبیت خارجی جغرافیے پر پھیل چکی ہے۔ شناخت کی گمشدگی اور لایعنیت ہر طرف نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت شناخت کی تلاش اور لایعنیت سے چھٹکارا پانے کے لیے کسی ٹھکانے کی طرف جانے پر اکساتی ہے۔ 'کن ٹھکانوں میں رہوں' شاعر کا استفہامیہ لب و لہجہ ہے۔ اس کے سامنے ایک سے زائد مخصوص مقام ہیں۔ کسی ایک کا انتخاب کرنے میں دِقت اور ناگزیریت دونوں شامل ہیں۔

احمد فراز (۱۹۳۱ء-۲۰۰۸ء) کے ہاں شہروں میں تنہائی، بے حسی اور ویرانی اس قدر پھیل چکی ہے کہ دَشت والے بھی اب شہروں کی طرف آرہے ہیں۔ گویا دَشت اور شہر کی سرحدیں مٹ گئی ہیں۔ ان میں جغرافیائی بُعد ختم ہو چکا ہے۔ شہری جغرافیہ جس ہولناکی کا مظہر ہے۔ اس نے انسان کے باطن میں وحشت اور جنوں کو بھر دیا ہے۔

کچھ ایسے ہم نے خرابے بسائے شہروں میں
جو دَشت والے تھے وہ بھی اُٹھ آئے شہروں میں
فرازؔ ہم وہ غزالانِ دَشت و صحرا ہیں
اسیر کر کے جنھیں لوگ لائے شہروں میں[۲۹]

فراز اسی بدلی ہوئی جغرافیائی حقیقت کو بیان کر رہے ہیں۔ روایتی مفاہیم میں دَشت 'آزادی اور بے نظمی' کی جگہ ہے؛ جب کہ شہر 'قید اور نظم وضبط' کا مقام ہے۔ لیکن اب بد نظمی، لا قانونیت اور بے حسی کے وہ خرابے شہر میں آباد ہو چکے ہیں جس کی وجہ سے دَشت اور شہر کا بنیادی امتیاز مٹ چکا ہے۔ 'دَشت والے' شہر میں لائے گئے۔ یہ لوگ جو آزادی کے ساتھ وسیع جغرافیے میں رہ رہے تھے انھیں قید کر کے شہر میں لایا گیا ہے۔ دوسرا شعر 'جبری ہجرت' کا بیان ہے۔ دَشت کی آزادی شہر کی اسیری میں بدلی گئی ہے۔ غزال، وہ ہرن ہے جو آزادی اور مرضی کے ساتھ ایک وسیع جغرافیے میں زندگی گزارتا ہے۔ اسے قیدی بنا کر شہر میں لایا گیا ہے۔ یہ اس کی فطرت کے خلاف قدم ہے۔ صحرائی انسان کے لیے شہری جغرافیہ مقتل ہے۔ یہ لامتناہی جغرافیے سے محدود جغرافیے کا سفر ہے۔ فراز یہاں اجتماعی دکھ کا اظہار کر رہے ہیں۔

شہزاد احمد (۱۹۳۲ء-۲۰۱۲ء) جدید اُردو غزل کے اہم شاعر ہیں۔ اُن کی چودہ اشعار پر مبنی ایک غزل کا ردیف 'دَشت میں' ہے۔ طوالت کے باوجود مکمل غزل کے چند اشعار ہمارے اس موضوع سے گہری مناسبت رکھتے ہیں۔

ریت اور دُھوپ کے درمیاں دَشت میں
ڈھونڈتا ہوں اماں، بے اماں دَشت میں

مَیں تو ذرّہ ہوں، نخلِ فروزاں نہیں
کون پائے گا، میرا نشاں دَشت میں

خاک بستر مرا، خاک چادر مری
سر پہ ہوتا نہیں، آسماں دَشت میں

ہر قدم مٹ گئے میرے نقشِ قدم
یاد آئے بہت، رفتگاں دَشت میں

تھا بہت بے شجر، زندگی کا سفر
جل بُجھے کیسے کیسے جواں دَشت میں

تیری تقدیر بدلے گا میرا لہُو
پھُول بن جائیں گی جھاڑیاں دَشت میں

ریت چمکے گی سُورج کی آواز پر
چشمہ نور ہو گا رواں دَشت میں

خط پہ خط تجھ کو شہزادؔ آنے لگے
جگمگانے لگے دو جہاں دَشت میں
منتظر شہر لاہور میں کتنے دِل
سر پھرے! آ گیا تو کہاں دَشت میں[۳۰]

دَشت سے منسلک کئی معانی و مفاہیم مذکورہ اشعار سے واضح ہوتے ہیں۔ دَشت اپنے علامتی و استعاراتی مفہوم میں ایک ایسا جغرافیائی خطہ ہے جہاں ریت، دھوپ، بے امانی، وسعت، عدم تحفظ، یادِ رفتگاں اور تپش ہے۔ آخری چار اشعار میں 'دَشت' خالصتاً بطور استعارہ نظر آتا ہے۔ ریت (زمین) اور دھوپ (آسمان) کے درمیان دو انتہاؤں کے بیچ، دَشت ایک بے اماں مکاں ہے۔ شاعر کے نزدیک ایسے جغرافیے میں امن کی تلاش بے سود ہے۔ دَشت یہاں استعارہ ہے، اس سماجی ماحول کا جو دَشت نما بن چکا ہے۔ دن میں دھوپ پڑنے سے صحرائی ریت سخت گرم ہو جاتی ہے۔ سماجی حوالے سے 'دھوپ' جبر مسلسل کا استعارہ ہے۔ دَشت جو وسیع جغرافیہ ہے اس میں ایک انسان ذرّہ کے برابر ہے، ایسے میں اس کا نشان پانا امر محال ہے۔ کائنات، زمین، دنیا اور شہری جغرافیہ سب اپنے طور پر دَشت کی سی وسعت رکھتے ہیں، وہاں شاعر اور انسان ایک ذرّہ ہے، نخلِ فروزاں (روشن درخت) نہیں ہے۔ وسعت میں ایک ذرے کی شناخت کون کر سکتا ہے۔ اگلے شعر میں دَشت میں ہر طرف 'خاک' کا ہونا' فنا اور بنجر پن' کو ظاہر کر رہا ہے۔ دَشت میں نشان کبھی باقی نہیں رہتے۔ ہوا اور آندھی تمام نقش مٹا دیتی ہے۔ نقش باقی نہیں رہتے تو شاعر اپنا سفر 'ذہنی جغرافیے' میں کرنا شروع کر دیتا ہے۔ جہاں اس کا ملن رفتگاں کی یادوں سے ہوتا ہے۔ 'جل بُجھے کیسے کیسے جواں دَشت میں' میں دَشت اس مادی دنیا کا استعارہ ہے۔ زندگی کا سفر شاعر کے لیے 'بے شجر' رہا ہے۔ کوئی سایہ، چھاؤں یا سہارا میسر نہیں رہا۔ 'شجر' کئی علامتی و استعاراتی مفاہیم کا حامل ہے۔ شعر میں 'شجر' سایہ دار مکاں ہے جو تحفظ، بقا، پرورش، سہارا اور فیض کا استعارہ ہے۔ اس دنیا میں کئی 'جوان' اس سایہ دار مکاں سے محروم رہ کر چل بسے ہیں۔ یہ 'مکانی المیہ' ہے۔ آخری چار اشعار امید کا پیغام لیے ہوئے ہیں۔ بنجر، خشک اور ویرانے کی لہو سے تقدیر بدلنا، وہاں پھولوں کا جھاڑیاں بن جانا، سورج کی آواز سے ریت چمکنا اور نور کے چشمے کا رواں ہونا، یہ وہ اعمال ہیں جن سے دَشت میں مکانی انقلاب کا اعلان ہے۔ شہر سے خطوط کا متواتر آنا اور لاہور میں کئی دلوں کا منتظر ہونا، شاعر کے لیے پُر مسرت لمحہ ہے۔ شہزاد احمد نے زندگی کا طویل حصہ لاہور میں گزارا ہے۔ یہ مانوس جغرافیہ اس کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ شہزاد احمد کی اس غزل میں دشت ایک ایسی جگہ ہے جہاں انسان کی مادی شناخت (نقشِ قدم) مٹ جاتی ہے، لیکن اس کی فکری شناخت (لہو، نور، خط) روشن ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسے مسافر کا جغرافیہ ہے جو "لاہور" کے مانوس مکان کو چھوڑ کر "دَشت" کے نامعلوم امکانات میں خود کو تلاش کر رہا ہے۔

احمد مشتاق (پ:۱۹۳۳ء) جدید اُردو غزل کا معتبر حوالہ ہیں۔ دَشت ان کے ہاں مادی جغرافیے سے زیادہ مخصوص جگہ سے منسوب ذہنی کیفیت کا استعارہ ہے۔

اسی دَشت میں جلے تھے مری خواہشوں کے خیمے
اسی راہ میں لُٹے گی مری یاد کی کمائی[۳۱]

'خواہش کے خیمے کا جلنا' اور 'یاد کی کمائی کے لُٹنے کا خدشہ' دونوں ایک عجب 'مکانی دکھ' کا سبب بن گئے ہیں۔ لفظ 'اسی' کی تکرار احساسِ رائیگانی اور خدشے کی شدت کو ابھارتی ہے۔ شاعر کا اشارہ کسی خاص مقام کی طرف ہے جس کے لیے انھوں نے دَشت کا استعارہ برتا ہے۔ 'خیمہ' ایک غیر مستقل رہائشی مکاں ہے۔ یہ کپڑے یا چمڑے کی موٹی چادر سے بنایا جاتا ہے۔ دَشت میں سفر کرنے والے قافلے کچھ لمحے قیام کے لیے خیمہ زن ہوتے ہیں۔ یہ ہجرت، سفر اور خانہ بدوشی کی علامت ہے۔ شاعر جس خاص مقام کا ذکر کر رہے ہیں، اس سے مراد وہ ذہنی و نفسیاتی جغرافیہ ہے جہاں خواہشیں نامکمل رہتی ہیں۔ یہ وہ مقام ہے جہاں 'یاد کی کمائی' بھی لُٹ جانے کا امکان ہے۔ مادی مکان سے ہجرت کر کے انسان کے سامنے اس کا ذہنی مکان ہی بچ جاتا ہے، جس میں یادوں کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ یادیں انسان کو زندہ بھی رکھتی ہیں اور بیگانگی میں بھی مبتلا کرتی ہیں۔ احمد مشتاق جس مقام (دَشت) کی بات کر رہے ہیں وہ اس قدر ہولناک جغرافیہ ہے جو خواہشوں اور یادوں دونوں کو مٹا سکتا ہے۔ جب کسی انسان میں خواہش اور یاد دونوں باقی نہیں رہتی تو وہ 'عدم شناخت' اور 'وجودی بیگانگی' کا شکار ہو جاتا ہے۔ جدید غزل گو شعرا کے ہاں یہ کیفیت شدت سے سامنے آئی ہے۔ احمد مشتاق کے ہاں دَشت 'جلنے' اور 'لُٹنے' کا مکاں ہے۔ ناصر کاظمی کے ہاں یادیں مستقل ذہنی و داخلی جغرافیے کا حصہ ہیں۔ وہ ان یادوں کی تلاش اور ان کی امید میں زندہ رہتے ہیں۔ ذہنی و داخلی دَشت میں اُن کا سفر جاری رہتا ہے۔ احمد مشتاق کے ہاں یادوں کے لُٹ جانے کا ڈر اور خوف ہے۔

عرفان صدیقی (۱۹۳۹ء-۲۰۰۴ء) نے دَشت اور وحشت کو لازم ملزوم قرار دیا ہے۔ وہ وحشت کے بغیر دَشت نوردی کا تصوّر بھی نہیں کر سکتے۔ وحشت وہ زادِ راہ، سر و ساماں اور طاقت ہے جو دَشت نورد کو اس سفر میں سہارا اور حوصلہ دیتی ہے۔ ریت پر تھک کے گرا ہوں تو ہوا پوچھتی ہے / آپ اس دَشت میں کیوں آئے تھے وحشت کے بغیر[۳۲]۔ اسی موضوع سے متعلق ایک اور شعر دیکھیے:

وحشت کے ساتھ دَشت مری جان چاہیے
اس عیش کے لیے سر و سامان چاہیے[۳۳]

مذکورہ دونوں اشعار میں دَشت نوردی کے لیے وحشت پر زور دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے یہ کلاسیکی مزاج ہے۔ عرفان صدیقی کے ہاں وحشت جب انسان کے داخل و خارج میں سرایت کر جائے تو مادی جغرافیہ سرحدی شناخت کھو دیتا ہے۔ وحشت زدہ انسان

کے لیے شہر اور دَشت کی تفریق مٹ جاتی ہے۔

دَشت سے دور بھی کیا رنگ دکھاتا ہے جنوں
دیکھنا ہے تو کسی شہر میں داخل ہو جاؤ[۳۴]

عقل اور جنوں کا باہمی رشتہ تضاد کا ہے۔ روایت میں عقل کو 'شہر' سے اور جنوں کو 'دَشت' سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس کا اظہار عرفان صدیقی کے ہاں ہوا بھی ہے۔ تاہم وہ وحشت اور جنوں کی کیفیت کو دَشت تک محدود نہیں رکھتے۔ جدید زندگی جو اپنی تمام تر ترقی و رونق کے باوجود سفاکی اور بے حسی کے ساتھ ہم پر مسلط ہے، وہ فرد کی نفسیات پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ نتیجتاً لوگوں کے مزاج میں وحشت جنم لے رہی ہے۔ اس کے مظاہر دیکھنے کے لیے شاعر کسی شہر کو دیکھنے، اس کا مشاہدہ اور تجربہ کرنے کا مشورہ دے رہا ہے۔ گویا اب دَشت کا مادی جغرافیہ وحشت کا مکاں نہیں رہا۔ شہر دَشت میں بدل گیا ہے۔ جنوں، دَشت کو چھوڑ کر شہر، میں داخل ہو گیا ہے۔ شہروں میں بڑھتی لایعنیت، خود غرضی اور بے سمتی 'دَشت' کا منظر پیش کرتی ہے۔ شہری زندگی میں پائے جانے والی بے ہنگم صورت حال، وجودی اضطراب اور بیگانگی 'وحشت' میں بدل گئی ہے۔ کلاسیکی غزل میں عشق کا جنوں، گھر اور شہر سے فرار پر اکساتا اور دَشت (تنہائی کا مکاں) کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن جدید غزل میں اس کے برعکس شہر کی زندگی میں جنوں پیدا ہو رہا ہے۔ شہری ماحول کی تنگ و تاریک گلیاں، بلند و بالا عمارتیں، مشینی زندگی، سیاسی جبر، قانون کی سختی اور لوگوں میں مادیت پسندی اور خود غرضی نے انسانی نفسیات پر مضر اثرات ڈالے ہیں۔ شہری انسان مادی ترقی تو کر رہا ہے لیکن وجودی اضطراب کا شکار بھی ہو رہا ہے۔ اس کے اندر ایک خلا پیدا ہو گیا ہے۔ جس میں وحشت بھر چکی ہے۔ انسانی ہجوم میں شناخت کے بحران نے وجودی دکھ کو جنم دیا ہے۔

پروین شاکر (۱۹۵۲ء-۱۹۹۴ء) اپنے نسائی لب و لہجے کے سبب اُردو شاعرات میں منفرد مقام رکھتی ہیں۔ اُن کی غزل مرد سے اظہار محبت کے لطیف جذبات، نسائی جذبات اور نسوانی احساسات سے بھرپور ہے۔ اُن کے ہاں اظہار کی بے باکی تو ہے لیکن شکوہ و شکایت کا لہجہ خفیف ہے۔

تُم نے تو تھک کے دَشت میں خیمے لگا لیے
تنہا کٹے کسی کا سفر، تُم کو اِس سے کیا[۳۵]

عورت مرد سے یا محبوبہ عاشق سے مخاطب ہے۔ تفہیم کے دونوں حوالے واضح ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ عاشق، عشق کے سفر میں تھک کر دَشت میں جا کر خیمہ زن ہو گیا ہے۔ عاشق کے اس عمل کا صاف مطلب محبوب کو چھوڑنا ہے۔ پروین شاکر بطور محبوبہ عاشق کے اس عمل پر 'نسائی احتجاج' کرتی ہیں۔ 'دَشت میں خیمہ لگانے' کے کئی مطالب ہیں۔ عشق کے سفر میں تھک جانا، ہار ماننے کے مترادف ہے۔ وہ مشکلاتِ عشق یا زندگی کی تلخیوں سے گھبرا گیا ہے۔ خیمہ لگانا ایک عارضی ٹھکانہ ہے لیکن یہاں مستقل قیام کے طور پر

ظاہر ہو رہا ہے۔ وہ سماج سے فرار اختیار کرتا ہے۔ شعر میں 'دَشت' شہر سے دور وہ الگ جغرافیہ ہے جہاں ایک شخص انسانی جغرافیہ سے دور ہو کر قیام کرتا ہے۔ پروین شاکر مرد یا عاشق کے اِس رویے پر احتجاج کرتی ہیں۔ یہ احتجاج مرد کی بے وفائی پر نہیں بلکہ اس کے تھکنے اور دوری اختیار کرنے پر ہے۔ یہاں دَشت، ایک عورت کے لیے رقیب بن گیا ہے۔ 'تم کو اس سے کیا' میں شکوے کا انداز تو ہے لیکن اس میں عورت کی بے بسی اور ناامیدی بھی ہے۔ وہ مرد کو واپس نہیں بلا رہی مگر احتجاج ضرور کر رہی ہے۔

شعر میں اس جانب بھی اشارہ موجود ہے کہ مرد کے بغیر عورت کے لیے گھر 'دَشت' ہے۔ شعر میں 'خیمے' کا استعارہ مرد کے اُس 'گوشہ عافیت' کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے جہاں وہ سماج سے بغاوت کر کے قیام پذیر ہو گیا ہے۔ وہ دَشت میں 'خیمہ' تو لگاتا ہے سفر نہیں کرتا۔ جغرافی تنقید کی روشنی میں مرد نے اپنے لیے نیم محفوظ مکاں تعمیر کر لیا ہے۔ اس کے مقابلے میں عورت تنہا سفر جاری رکھنے پر مجبور ہے۔

اُردو کی شعری لغت میں 'دَشت' ایک زرخیز لفظ ہے۔ جس سے کئی معنوی امکانات روشن ہوئے ہیں۔ اس کے ساتھ سابقے اور لاحقے ملا کر جو تراکیب اُردو شاعری خصوصاً غزل میں پیش ہوئی ہیں انھوں نے انسانی جذبات کو حتی الامکان اپنے اندر سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور یہ کم اہم بات نہیں۔ مرکب اضافی کی چند مثالیں: دشتِ تنہائی، دشتِ فلک، دشتِ جنوں، دشتِ غربت، دشتِ تمنا، دشتِ آرزو، دشتِ اُمید، دشتِ وطن، دشتِ امکاں، دشتِ فراموشی، دشتِ عشق، دشتِ محبت، دشتِ الفت، دشتِ وفا، دشتِ ہستی، دشتِ حیات، دشتِ بے کنار، دشتِ توہم، دشتِ جہاں، دشتِ بے گیاہ، دشتِ مژگاں، دشتِ بے اماں، دشتِ خطا، دشتِ لالہ، دشتِ کربلا، دشتِ جاں، دشتِ خیال، دشتِ ادبار، دشتِ بلا، دشتِ دامن، دشتِ ہجرت، دشتِ نور، دشتِ سخن، دشتِ سحاب، دشتِ شوق، دشتِ عدم، وحشتِ دشت، فضائے دَشت، مصافِ دشت، ہوائے دشت، سکوتِ دشت، آوارگانِ دشت، غزالانِ دشت، دامانِ دشت اور وادیِ دشت۔ مرکب توصیفی کی مثالیں: تشنہ دشت، تفتہ دَشت، تیرہ دشت، زرد دَشت، پہنائے دَشت، دشتِ اماں، دَشت بے کراں۔ ایک صورت میں دَشت کے آخر میں کوئی لفظ جوڑ دیا جاتا ہے جیسے: دَشت نورد، دَشت گرد، دَشت زاد، دَشت زدہ، دَشت گزیدہ، دَشت نما، دَشت پیمائی، دَشت خو۔ تراکیب کی یہ مثالیں اس امر کا ثبوت ہیں کہ اُردو غزل میں دَشت ایک ریت کا ٹیلا یا ہموار جغرافیہ نہیں بلکہ مذکورہ جملہ معنوی امکانات کا نقشہ ہے۔ محبت، خوف، ناکامی، امید، روشنی، تنہائی، شکست، جنونیت، حوصلہ، وحشت، ڈر، وفا، جرأت، آزادی، وسعت، زندگی، بیگانگی، اجنبیت، تکالیف اور ویرانی ایسے کثیر موضوعات کو سمیٹنے والا یہ لفظ ہمہ گیر استعارہ بن گیا ہے۔

مقالے کے خاتمے پر کہا جا سکتا ہے کہ اُردو غزل میں 'دَشت' اور 'صحرا' ایک ریگستان یا جغرافیہ کے طور پیش نہیں ہوا بلکہ یہ ایک تہذیبی، سماجی اور وجودی استعارہ بن کر ابھرا ہے۔ کلاسیکی شعرا کے ہاں دَشت، اس عاشق کا گھر ہے، جس کا عشق، جنون کو پہنچ گیا ہے۔ عالمِ وحشت میں وہ گھر اور شہر چھوڑ کر دَشت میں چلا جاتا ہے۔ دونوں مقام بندشوں اور پابندیوں کے سبب جنوں کا راستہ روکتے ہیں۔ جدید شعرا کے ہاں اب دَشت ہی مقامِ جنوں نہیں رہ گیا بلکہ شہری جغرافیہ میں وحشت اس قدر سرایت کر چکی ہے کہ

دَشت اور شہر کی تفریق مٹ چکی ہے۔ دَشت کا استعارہ گھر، شہر اور باغ ایسے مکانی استعاروں کے متضاد بھی استعمال ہوا ہے۔ دَشت اور گھر دونوں میں ویرانی کا تقابل کیا گیا ہے۔ شہر جو قوانین کا جغرافیہ ہے، دَشت اس کے مقابل آزادی اور وسعت کا استعارہ بن کر پیش ہوا ہے۔ باغ میں بہار آئے تو یہاں رقیب اور ناصح آن پہنچتے ہیں۔ جس کے سبب عاشق حالتِ جنوں میں مبتلا ہو کر دَشت کا رخ کرتا ہے۔ جہاں وہ تنہا آہ و فغاں کر سکتا ہے۔ دشت بیابانی کے سبب خوف اور خطرے کی علامت ہے۔ اس کو وسعت کے سبب امکانات، عدم شناخت، آزادی اور قید کے معنوں میں برتا گیا ہے۔ دَشت کا جغرافیائی ماحول انسانی زندگی کے لیے موزوں نہیں۔ اس لیے یہ عاشق کے لیے امتحان گاہ کا استعارہ بھی ہے۔ جدید اُردو غزل میں دَشت کی ویرانی شہر تک آ چکی ہے۔ بھرے شہر دَشت کی طرح ویران ہیں۔ یہاں دشت ایک نفسیاتی و ذہنی جگہ ہے جو ہجرت، بے گھری اور لامکانی کرب کو ظاہر کرتی ہے۔ جدید انسان شہروں میں رہ کر بھی تنہا ہے۔ یہاں 'دَشت' ہجوم میں تنہائی کی علامت ہے۔ یہ خارجی ویرانے کی بجائے داخلی سناٹے کا استعارہ ہے۔ شاعر اپنے اندر کے خلا کو دَشت کی جغرافیائی علامت میں بیان کرتا ہے۔

کلاسیکی غزل میں جنوں کا تعلق خارجی و مادی جغرافیہ سے تھا جب کہ جدید غزل میں جنوں کا تعلق ذہنی و وجودی جغرافیہ سے منسلک ہو گیا ہے۔ کلاسیکی غزل میں دَشت وسعت، آزادی، ویرانی، اجاڑپن، مقامِ جنوں، فرار، تنہائی اور اذیت کی علامت ہے۔ جدید غزل میں دَشت خالی پن، لایعنیت، بیگانگی، اجنبیت، قید، مزاحمت، سچائی، یاد، خوف اور لامکانی کے جغرافیے کے طور پیش ہوا ہے۔ اُردو غزل میں دشت، خارجی و داخلی دونوں سطح پہ شہر، دنیا اور کائنات کا استعارہ بھی بنا ہے۔ مختلف شعرا کے ہاں اس کی پیش کش مختلف اور متنوّع رہی ہے۔ کوئی اسے دیکھ کر گھر کو یاد کرتا ہے تو کسی نے گھر کو چھوڑ اس میں پناہ لے لی ہے۔ کسی کے ہاں یہ وحشت کے اظہار کی جگہ ہے تو کسی نے اسے گوشہ عافیت بنالیا ہے۔ کسی کے ہاں یہ آزادی اور وسعت کا مقام تو کسی کے ہاں اس کی وسعت ہی قید خانہ بن گئی کہ اس سے نکلنے کی کوئی راہ نہیں پائی جاتی۔ کسی کے ہاں یہ اذیت کا مقام تو کسی کے ہاں ہجوم سے نکل کر سکون کا ٹھکانہ ہے۔ کوئی اسے شہر سے باہر الگ جغرافیہ کے طور دیکھتا ہے تو کسی کے ہاں دَشت اپنی جغرافیائی حدود سے نکل کر شہر کو اپنی لپیٹ میں لے چکا ہے۔ اردو غزل میں دشت نے کلاسیکی و جدید غزل گوؤں کو اظہار کی وسعت، جدت اور تنوّع سے ہم کنار کیا ہے۔

نوٹ: مصنوعی ذہانت نے کمپیوٹر ٹیکنالوجی، سائنسی تحقیقات اور علمی سطح پر ایک غیر معمولی انقلاب برپا کیا ہے۔ اب یہ ادبی تنقید کے باب میں بھی کلام کی شرح، تعبیر، تفہیم اور متون کے حیران کن تراجم میں معاون ثابت ہو رہی ہے۔ ہماری رائے میں اُردو غزل کے مخصوص تہذیبی پس منظر، علمیاتی سیاق اور تاریخی تناظر کو سمجھنے میں یہ ٹیکنالوجی کہیں کہیں دھوکا ضرور کھا جاتی ہے، لیکن تعبیر و تفہیم کے بین العلومی مطالعہ میں اس کی فکری صلاحیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہم نے اس مقالے میں انگریزی متون و اصطلاحات کے ترجمے اور دیگر علمی ضرورتوں کے لیے اس سے استفادہ کیا ہے، جس کا اعتراف حق بجانب ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ:۱۹۹۷ء) لیکچرار، شعبۂ اردو زبان و ادب، یونیورسٹی آف سرگودھا، سرگودھا۔ muhammad.amir@uos.edu.pk

۱۔ برٹرینڈ ویسٹ فال [Bertrand Westphal]، *Geocriticism: Real and Fictional Space*، مترجم، رابرٹ۔ ٹی۔ ٹیلی [Robert T. Tally] (نیویارک: پال گریو میک میلن، ۲۰۱۱ء)، x۔

۲۔ رابرٹ۔ ٹی۔ ٹیلی [Robert T. Tally]، *Geocritical Explorations Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* (نیویارک: پال گریو میک میلن، ۲۰۱۱ء)، ۲۵۔

۳۔ ناصر عباس نیّر، ''اداریہ''، مشمولہ بنیاد، جلد ۱۵ (لاہور: گرمانی مرکزِ زبان و ادب، لمز، ۲۰۲۴ء)، ۸۔

۴۔ میشل فوکو [Michel Foucault]، جے مسکویک [Jay Miskowiec]، "Of Other Spaces"، مشمولہ *Diacritics* جلد ۱۶، شمارہ ۱ (بہار، ۱۹۸۶ء)، ۲۲-۲۷۔

اس مضمون میں فوکو نے 'مکان' کی تاریخ کو تین مرحل میں تقسیم کیا ہے۔ ۱۔ قرون وسطی کا دور: جس میں جگہوں کی درجہ بندی کی جاتی تھی۔ جگہیں مقدس اور غیر مقدس شناخت میں تقسیم تھیں۔ ۲۔ گیلیلیو کا دور: جس میں جگہوں کی قدیم درجہ بندی کے نظام کو ختم کر دیا گیا۔ ۳۔ موجودہ دور: جس میں کسی جگہ کی شناخت اس کے عناصر کے درمیان قربت سے طے ہوتی ہے۔ یہ شناخت اس کی ذاتی وجودی حیثیت سے نہیں بلکہ دوسری اشیا، جگہوں یا چیزوں سے منسلک ہونے کی بنیاد پہ کی جاتی ہے۔ فوکو کے نزدیک Site ایک ایسی جگہ ہے جو مستقل ساکن نہیں بلکہ مختلف عناصر کے باہمی ربط، نیٹ ورک اور فنکشنل تعلقات سے متشکل ہوتی ہے۔

مضمون کا دوسرا اہم حصہ جس میں فوکو مکانات کی دو اقسام واضح کرتے ہیں۔ اول 'یوٹوپیا' (Utopia)، یہ وہ خیالی اور غیر حقیقی مقامات ہیں جو معاشرے کی الٹ یا مکمل شکل پیش کرتے ہیں۔ دوم 'ہیٹروٹوپیا' (Heterotopia)، اُردو ترجمہ: 'مکانِ دیگر' ہے۔ وہ خاص شناخت رکھتے ہیں۔ یہ سماج کے اندر وجود رکھتے ہیں اور عام مقامات کی نفی کرتے ہیں۔ ایک طرح سے 'متبادل مقامات' ہوتے ہیں جنھیں فوکو Counter Site کا نام دیتا ہے۔ فوکو 'آئینہ' کی مثال سے ان دونوں اصطلاحات کی وضاحت کرتے ہیں۔ بقول فوکو آئینہ ایک یوٹوپیا ہے کیوں کہ اس میں نظر آنے والی جگہ غیر حقیقی ہے، اور یہ ایک ہیٹروٹوپیا بھی ہے کیوں کہ یہ ایک ٹھوس شے ہے جو میری اپنی موجودگی کو مجھ پر عیاں کرتی ہے اور مجھے وہاں دکھاتی ہے جہاں میں نہیں ہوں۔ آگے چل کر وہ ہیٹروٹوپیا کے چھ اصولوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ان میں بنیادی طور پر جگہوں کی تقسیم چھ حوالوں سے کی گئی ہے۔

۵۔ ایڈورڈ سوجا [Edward Soja]، *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (اوکسفرڈ: بلیک ول پبلشنگ، ۱۹۹۶ء)۔

امریکی مفکر ایڈورڈ سوجا ماہر جغرافیہ اور شہری نظریہ ساز ہے۔ وہ کیلیفورنیا یونیورسٹی میں پروفیسر تھے۔ وہ باقاعدہ پہلے نظریہ ساز مفکر ہیں جنھوں نے جغرافیہ کو سیاسی و سماجی قوت کے طور پر متعارف کروایا۔ ان کی اہم تصنیف *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (۱۹۹۶ء) ہے۔ یہ کتاب مابعد جدید جغرافیہ کا مینی فیسٹو سمجھتی ہے۔ سوجا نے فوکو، ہنری لی فیور اور بھابھا کے نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنا نظریہ Thirdspace پیش کیا۔ اس سے قبل جگہ کو مادی یا تصوّراتی دو حوالوں سے پہچانا جاتا تھا۔ سوجا نے جگہ کا نیا تصوّر پیش کیا کہ جہاں ہم زندگی بسر کرتے ہیں وہ جگہ انسانی شناخت، یادداشت، مزاحمت اور تجربے میں شامل ہو کر محض مادی یا تصوراتی نہیں رہتی بلکہ ایک نئی معنویت اختیار کر جاتی ہے۔ سوجا، جگہ کی اس نئی معنویت کے لیے Thirdspace کی اصطلاح وضع کرتے ہیں۔ سوجا کا یہ نظریہ جغرافی تنقید کی بنیاد ثابت ہوا۔ جگہ اب پس منظر یا جامد نہیں رہی بلکہ ادب کی تخلیق و تعمیر میں فعال کردار کے طور پر دیکھی جانے لگی۔

۶۔ ہنری لی فیور [Henry Lefebvre]، *The Production of Space*، مترجم: ڈونلڈ نکولسن سمتھ [Donald Nicholson Smith] (اوکسفرڈ: بلیک ول پبلشرز، ۱۹۹۱ء)، ۴۲۔

لی فیور نے اپنی کتاب میں 'فضائی تثلیث' (Spatial Triad) کا ذکر کیا ہے۔ یہ 'مکان' کی تین جہتیں ہیں۔ ۱۔ (Perceived Space) وہ جگہ جو حواسِ خمسہ کی حد میں ہو۔ یہ مادی دنیا ہے۔ گھر، سڑکیں، عمارتیں، باغ وہ جگہیں ہیں جنھیں انسانی آنکھ دیکھ سکتی ہے اور محسوس کر سکتی ہے۔ انھیں چھوا جا سکتا ہے۔ ۲۔ (Conceived) وہ جگہ جو انسانی تخیل و تصوّر میں جنم لیتی ہے۔ یعنی جس کا خیال کیا جا سکتا ہے۔ یہ انسانی ذہن کی پیداوار ہیں۔ لی فیور انھیں (Dominant Space) بھی کہتا ہے۔ یہ مادی و حقیقی وجود نہیں رکھتی۔ ۳۔ (Lived Space) وہ جگہ ہے جو زیرِ استعمال ہو۔ جہاں انسان زندگی بسر کرتا ہے۔ جو انسانی تجربے اور مشاہدے کا حصہ بنتی ہے۔ جس سے انسانی یادداشتیں وابستہ ہوتی ہے۔ اس میں پہلی دونوں اقسام کی موجودگی ہے۔ جب کہ انفراد اس کا یہ ہے کہ یہاں انسان قیام پذیر ہو کر اُس احساس کا اظہار کرتا ہے جو تجربے اور مشاہدے میں آتا ہے۔ لی فیور کہتا ہے ایک خالی کمرہ Perceived Space ہے۔ جب کوئی وہاں رہتا ہے، اُس کمرے سے یادیں وابستہ ہوتی ہیں تب وہ Lived Space بن جاتا ہے۔ لی فیور کے Lived Space کے تصوّر کے لیے 'نمائندگی کی جگہوں کی اصطلاح' کیا اصطلاح وجود میں آئی۔ جغرافی تنقید کا موضوع یہی 'نمائندگی کی جگہیں' ہیں۔

۷۔ ہومی کے بھابھا [Homi K. Bhabha]، *The Location of Culture* (لندن، نیو یارک: روٹلیج، ۱۹۹۴ء)۔

ہومی کے بھابھا ہندوستانی نژاد ادبی نقاد اور مابعد نوآبادیاتی نظریہ ساز ہیں۔ بھابھا کی اہم تصنیف *The Location Of Culture* (۱۹۹۰ء)، بیسویں صدی کی اہم ترین کتاب سمجھی جاتی ہے۔ ثقافتی اور مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں یہ نظریہ ساز کتاب ہے۔ انھوں نے ثقافت، ثقافتی عمل و ردِّ عمل، دو ثقافتوں کی آمیزش، اثرات و نتائج، عبوری جگہ اور تیسری جگہ پر تفصیلی لکھا جس سے چند اہم اصطلاحات وجود میں آئیں۔ ان اصطلاحات میں دوغلا پن (Hybridity)، نقل سازی (Mimicry)، تذبذب (Ambivalence)، دہلیزی فضا (Liminality) اور تیسری جگہ (Third Space) قابلِ توجہ ہیں۔ موخر الذکر دو اصطلاحات سے جغرافی نظریہ سازوں نے استفادہ کیا ہے۔ بھابھا کے نظریات میں Liminality ایک نہایت کلیدی اصطلاح ہے۔ لفظ Liminal لاطینی لفظ Limen سے ماخوذ ہے، جس کا مطلب 'دہلیز' ہے۔ وہ جگہ جو صحن اور کمرے کو جدا کرتی ہے۔ Liminality عین وہی مقام ہے۔ ہم نے اس کا ترجمہ 'دہلیزی فضا' کیا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں دو جغرافیے ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہیں۔ بھابھا جب 'دہلیزی فضا' کی بات کرتے ہیں تو اُن کی مراد استعماری اور مقامی ثقافتوں کا وہ مقام ہے جہاں کسی ثقافت کی شناخت مکمل نہیں ہوتی، ٹکراؤ اور آویزش کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ بھابھا کا 'تیسری جگہ' کا تصور بھی اسی سے میل کھاتا ہے۔ یہ وہ خلا ہے جہاں حاکم و محکوم کی تفریق کمزور پڑ جاتی ہے اور ایک نئی شناخت جنم لیتی ہے جو Hybrid ہوتی ہے۔ بھابھا اس 'تیسری جگہ' کو تخلیقی و فکری مقام سمجھتے ہیں۔ جب دو ثقافتیں (جن میں ایک غالب دوسری مغلوب) فطرت کے اصول کے خلاف جبراً باہم ٹکراتی ہیں تو ان کے درمیان ایک خلا جنم لیتا ہے، بھابھا اسے Third Space کا نام دیتا ہے۔

۸۔ ابوالفرج اصفہانی (علی ابن الحسین)، کتاب الاغانی، جلد دوم (بیروت: دار صدر پبلشرز، ۲۰۰۸ء)، ۵۔

۹۔ نثار احمد فاروقی، مترجم، میر کی آپ بیتی (نئی دہلی: انجمن ترقی اُردو ہند، ۱۹۹۶ء)، ۱۱۵۔

۱۰۔ میر تقی میر، کلیاتِ میر (مکمل چھ دیوان)، مرتب، ظل عباس عباسی (نئی دہلی: ترقی اُردو بیورو، ۱۹۸۳ء)، ۱۴۴۔

۱۱۔ میر تقی میر، کلیاتِ میر (مکمل چھ دیوان)، مرتب، ظل عباس عباسی، ۳۸۸۔

۱۲۔ میر تقی میر، کلیاتِ میر (جلد اول)، مرتب، کلبِ علی خاں فائق (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء)، ۱۷۶۔

۱۳۔ میر تقی میر، کلیاتِ میر (جلد اول)، مرتب، کلبِ علی خاں فائق، ۴۹۶۔

۱۴۔ خواجہ حیدر علی آتش، کلیاتِ آتش، (جلد اول)، مرتب، سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)، ۱۲۶۔

۱۵۔ انیس اشفاق، اُردو غزل میں علامت نگاری (لکھنؤ: اتر پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۹۵ء)، ۲۹۹۔

۱۶۔ خواجہ حیدر علی آتش، کلیاتِ آتش (لکھنؤ: منشی نول کشور، س ن)، ۲۷۳۔

۱۷۔ منور خاں غافل، دیوانِ غافل (لکھنؤ: منشی نول کشور، ۱۸۷۲ء)، ۲۵۔

۱۸۔ حکیم فصیح الدین رنج، بہارستانِ ناز، مرتب: خیل الرحمان داؤدی (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۱۹۶۵ء)، ۲۳۸۔

۱۹۔ مِرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوانِ غالب کامِل، مرتب: کالی داس گپتا رضا (کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۲۰۱۲ء)، ۲۵۷۔

۲۰۔ مِرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوانِ غالب کامِل، مرتب: کالی داس گپتا رضا، ۳۰۰۔

۲۱۔ ایضاً، ۲۲۲۔

۲۲۔ ایضاً، ۲۱۸۔

۲۳۔ مومن خاں مومن، کلیاتِ مومن (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء)، ۲۱۸۔

۲۴۔ داغ دہلوی، دیوانِ داغ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)، ۱۰۳۔

۲۵۔ داغ دہلوی، فصیح الملک، آفتابِ داغ، مرتب: قیوم نظر (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۳ء)، ۱۶۔

۲۶۔ فراقؔ گورکھپوری، کلیاتِ فراق گورکھپوری کامِل، تحقیق تنقید و تدوین: سیّد تقی عابدی (جہلم: بک کارنر، ۲۰۲۱ء)، ۳۹۷۔

۲۷۔ ناصر کاظمی، کلیاتِ ناصر کاظمی، ایڈیٹر: سیّد باقر علی شاہ (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۴ء)، ۲۵۔

۲۸۔ منیر نیازی، اک اور دریا کا سامنا، کلیات (اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ۵۰۹۔

۲۹۔ احمد فراز، شہرِ سخن آراستہ ہے، کلیات (اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۱۳ء)، ۳۳-۳۴۔

۳۰۔ شہزاد احمد، جلتی بجھتی آنکھیں (لاہور: الحمد پبلشرز، ۱۹۹۴ء)، ۱۱۴-۱۱۶۔

۳۱۔ احمد مشتاق، کلیاتِ احمد مشتاق (الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۹۲ء)، ۷۰۔

۳۲۔ عرفان صدّیقی، شہرِ ملال (کلیاتِ عرفان صدّیقی)، مرتب: سیّد محمد اشرف (دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ۲۰۶۔

۳۳۔ عرفان صدّیقی، شہرِ ملال (کلیاتِ عرفان صدّیقی)، مرتب: سیّد محمد اشرف، ۲۷۰۔

۳۴۔ ایضاً، ۳۷۵۔

۳۵۔ پروین شاکر، ماہِ تمام، کلیات (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸ء)، ۹۵۔

Bibliography

Abul Faraj Isfahani (Ali ibn al-Husayn). *Kitāb al-Aghānī* (Vol. 2). Beirut: Dar Sadr Publishers, 2008.

Ahmad Mushtaq. *Kulliyāt-i-Aḥmad Mushtāq*. Allahabad: Shab Khoon Kitab Ghar, 1992.

Ahmad, Shahzad. *Jaltī Bujhtī Āñkheñ*. Lahore: Al-Hamd Publishers, 1994.

Anis Ashfaq. *Urdū Ghazal meñ ʿAlāmat Nigārī*. Lucknow: Uttar Pradesh Urdu Academy, 1995.

Atish, Khwaja Haider Ali. *Kulliyāt-i-Ātish (Jild-i Awwal)* Edited by Syed Murtaza Hussain Fazil Lakhnavi, Lahore: Majlis-e-Taraqqi-e-Adab, 1970.

———. *Kulliyāt-i-Ātish*. Lucknow: Munshi Naval Kishore, n.d.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Dagh Dehlvi, Fasih-ul-Mulk. *Āftāb-i-Dāgh*. Edited by Qayyum Nazar, Lahore: Aina-e-Adab, 1963.

Dagh Dehlvi, Nawab. *Dīvān-i-Dāgh.* Delhi: Educational Publishing House, 2004.

Faraz, Ahmad. *Shahr-i-Sukhan Ārāstah Hai (Kulliyāt)*. Islamabad: Dost Publications, 2013.

Faruqi, Nisar Ahmad (Trans.). *Mīr kī Āp Bītī*. New Delhi: Anjuman Taraqqi Urdu Hind, 1996.

Firaq Gorakhpuri. *Kulliyāt-i-Firāq Gorakhpūrī Kāmil.* Edited by Dr. Syed Taqi Abidi, Jhelum: Book Corner, 2021.

Foucault, Michel. "*Of Other Spaces*." Translated by Jay Miskowiec, vol. 16, no. 1, 1986.

Ghafil, Munawwar Khan. *Dīvān-i-Ghāfil*. Lucknow: Munshi Naval Kishore, 1872.

Ghalib, Mirza Asadullah Khan. *Dīvān-i-Ghālib Kāmil*. Edited by Kalidas Gupta Raza, Karachi: Anjuman-e-Taraqqi-e-Urdu Pakistan, 2012.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

Mir, Mir Taqi *Kulliyāt-i-Mīr* (Vol. 1). Ed. Kalb-i-Ali Khan Faiaq, Lahore: Majlis-e-Taraqqi-e-Adab, 1986.

———. *Kulliyāt-i-Mīr (Mukammal Six Dīvān)*. Edited by Zill-e-Abbas Abbasi, New Delhi: Taraqqi-e-Urdu Bureau, 1983.

Momin, Muhammad Momin Khan. K*ulliyāt-i-Momin*. Lahore: Majlis-e-Taraqqi-e-Adab, 1964.

Munir Niazi. *Ek Aur Daryā kā Sāmnā (Kulliyāt)*. Islamabad: Dost Publications, 2008.

Nasir Kazmi. *Kulliyāt-i-Nāṣir Kāẓmī* Edited by Syed Baqir Ali Shah, Lahore: Sang-e-Meel Publications, 2024.

Nayyar, Nasir Abbas. "Editorial." *Bunyād*, vol. 15, no. 1, 2024.

Parveen Shakir. *Māh-i-Tamām (Kulliyāt)*. Delhi: Educational Publishing House, 2008.

Ranj, Hakim Fasihuddin. *Bahāristān-i-Nāz*. Edited by Khalil-ur-Rahman Dawoodi, Lahore: Majlis-e-Taraqqi-e-Adab, 1965.

Siddiqui, Irfan. *Shahr-i-Malāl (Kulliyāt-i-Irfān Ṣiddīqī),* Edited by Syed Muhammad Ashraf, Delhi: Arshia Publications, 2016.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

Tally, Robert T. *Geocriticism: Exploration of Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Space*. Translated by Robert T. Tally Jr., New York: Palgrave Macmillan, 2011.