

○ ڈاکٹر میمونہ سبحانی

اسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

○ نرگس بانو

پی ایچ ڈی اسکالر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

عالمی شاعری کی نمائندہ اصناف: تعارف و تفہیم

Abstract:

Study of literature is macrocosm study. In the beginning total asset of human being was vicinage. He used pending and versification of tree and cornu as tool. The object of language and geometry of deceit was abortive charsis of inditement, civilization and kultur. After many centuries a civilization thrive when a civilization influences another cultivation it compite its infuse.

Keywords:

Poetry Language Sonnet Triolet Haiku Poetry

کوئی بھی سماج اور تہذیب و ثقافت منجمد حالت میں نہیں رہتا، تاریخ کے تموجات، حملہ آوروں کی یلغاریں، مال غنیمت اور اطاعت کی شرائط میں خواتین اور نوجوانوں کو بلطور خراج پیش کرنا مختلف معاشروں میں ہی نہیں، ان کی زبان اور ادب میں پیوند کاری کو کبھی فطری اور کبھی غیر فطری بناتا رہا، ہندوستان کو کم و بیش ہر حملہ آور نے سونے کی چڑیا سمجھا، اس لئے کئی مرتبہ یہ چڑیا بکل یا نیم ذبح ہوئی مگر اس کے پنجرے کی نوعیت بلکہ ہیئت بدلتی رہی حتیٰ کہ صیاد کے پچکارنے کے اسلوب بھی بدلتے رہے، تاہم جب ہند مسلم تہذیب کی ایک عکس جمیل یعنی اردو زبان نے ارتقائی مراحل طے کئے، تو اس نے معلوم تاریخی اور تہذیبی اسباب کی بنیاد پر پہلے عربی اور پھر فارسی زبان کو اپنا مربی اور معلم خیال کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری میں انہی اصناف کا چلن ہوا، اور مقبول ہوئیں جو ان دوزبانوں کے وسیلے سے آئیں، بد قسمتی سے اردو کو سنسکرت یا ہندوستانی سرزمین سے منسلک کرنے کے رجحان کی حوصلہ شکنی کی گئی، میراجی یا ایک دو گیت نگار استشنا کا درجہ رکھتے ہیں، مگر گیت کا رس، نغمہ یا رہس یا ڈرامے کے سنسکرتی رنگ یا انگ کو اہمیت نہ دی گئی۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں تو خیال یا موضوع کو اہمیت دی گئی، ہیئت، صنف یا تکنیک کے مسائل کو کم تر درجہ دیا گیا، کیونکہ ترقی پسند شاعروں کا ادبی نقطہ نظر مقصدی اور افادہ دہی تھا اس لئے ہیئت میں تجربے کا مسئلہ ان کے لئے ثانوی حیثیت رکھتا تھا۔ ان کا مقصد اپنے افکار کی

تبلیغ اور اشاعت تھا، ایسی صورت میں کسی نئی ہیئت کا تجربہ ان کے مقصد کی راہ میں حائل ہو سکتا تھا اس لئے کہ اگر کوئی نامانوس ہیئت سامنے آتی ہے تو فطری طور پر نظم کا قاری ہیئت کی گتھیوں کو سلجھانے میں لگ جاتا ہے اور اصل مقصد سے دور ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک لمبے عرصے تک قاری خود کو نئی ہیئت سے متعارف کرانے میں صرف کر سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ان-م-راشد، میراجی اور دوسرے نظم نگاروں نے آزاد نظمیں، لکھیں اور ان پر ایک حلقہ سے اعتراضات ہوئے تو ترقی پسند ادیبوں نے اس تجربے سے اپنی برأت کا اظہار کیا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم ترقی پسند ادیبوں کو متنبہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ترقی پسند ادیبوں کے لئے اسلوب اور طرز ادا کا سوال موضوع سے اس طرح وابستہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اگر وہ اپنے خیالات کو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانا چاہتے ہیں تو ان کو چاہیے کہ ادب کے مسلمہ اسلوبوں کو اس وقت تک ترک نہ کریں جب تک وہ بالکل ناموزوں نہ ثابت ہو جائیں۔ اس بات کی ہمیشہ احتیاط کرنی چاہیے کہ نئے اسالیب کے گورکھ دھندے میں کہیں ان کا مقصد اور مطلب ہی خبط نہ ہو جائے۔ نئے اسلوب کی تلاش درحقیقت ایک طرح کی خود پرستی اور انفرادیت پسندی ہے جس سے ترقی پسند ادیب کو بچنا چاہیے۔“ (۱)

ترقی پسند شاعروں میں فیض کے علاوہ کسی اور نے ہمیشگی تجربے کی نمایاں کوشش نہیں کی، فیض کی پیش تر نظمیں نیم پابند اور محرری ہیئت میں ہیں۔ ان کی نظموں میں قوافی کی ترتیب اکثر غیر متوقع ہوتی ہے۔ نظم ”تہائی“ میں قوافی کے استعمال کے اعتبار سے مصرعوں کی عددی صورت اس طرح بنتی ہے: ۱-۲-۳-۴-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۱-۱۲-۱۳-۱۴-۱۵-۱۶-۱۷-۱۸-۱۹-۲۰-۲۱-۲۲-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶-۲۷-۲۸-۲۹-۳۰-۳۱-۳۲-۳۳-۳۴-۳۵-۳۶-۳۷-۳۸-۳۹-۴۰-۴۱-۴۲-۴۳-۴۴-۴۵-۴۶-۴۷-۴۸-۴۹-۵۰-۵۱-۵۲-۵۳-۵۴-۵۵-۵۶-۵۷-۵۸-۵۹-۶۰-۶۱-۶۲-۶۳-۶۴-۶۵-۶۶-۶۷-۶۸-۶۹-۷۰-۷۱-۷۲-۷۳-۷۴-۷۵-۷۶-۷۷-۷۸-۷۹-۸۰-۸۱-۸۲-۸۳-۸۴-۸۵-۸۶-۸۷-۸۸-۸۹-۹۰-۹۱-۹۲-۹۳-۹۴-۹۵-۹۶-۹۷-۹۸-۹۹-۱۰۰-۱۰۱-۱۰۲-۱۰۳-۱۰۴-۱۰۵-۱۰۶-۱۰۷-۱۰۸-۱۰۹-۱۱۰-۱۱۱-۱۱۲-۱۱۳-۱۱۴-۱۱۵-۱۱۶-۱۱۷-۱۱۸-۱۱۹-۱۲۰-۱۲۱-۱۲۲-۱۲۳-۱۲۴-۱۲۵-۱۲۶-۱۲۷-۱۲۸-۱۲۹-۱۳۰-۱۳۱-۱۳۲-۱۳۳-۱۳۴-۱۳۵-۱۳۶-۱۳۷-۱۳۸-۱۳۹-۱۴۰-۱۴۱-۱۴۲-۱۴۳-۱۴۴-۱۴۵-۱۴۶-۱۴۷-۱۴۸-۱۴۹-۱۵۰-۱۵۱-۱۵۲-۱۵۳-۱۵۴-۱۵۵-۱۵۶-۱۵۷-۱۵۸-۱۵۹-۱۶۰-۱۶۱-۱۶۲-۱۶۳-۱۶۴-۱۶۵-۱۶۶-۱۶۷-۱۶۸-۱۶۹-۱۷۰-۱۷۱-۱۷۲-۱۷۳-۱۷۴-۱۷۵-۱۷۶-۱۷۷-۱۷۸-۱۷۹-۱۸۰-۱۸۱-۱۸۲-۱۸۳-۱۸۴-۱۸۵-۱۸۶-۱۸۷-۱۸۸-۱۸۹-۱۹۰-۱۹۱-۱۹۲-۱۹۳-۱۹۴-۱۹۵-۱۹۶-۱۹۷-۱۹۸-۱۹۹-۲۰۰-۲۰۱-۲۰۲-۲۰۳-۲۰۴-۲۰۵-۲۰۶-۲۰۷-۲۰۸-۲۰۹-۲۱۰-۲۱۱-۲۱۲-۲۱۳-۲۱۴-۲۱۵-۲۱۶-۲۱۷-۲۱۸-۲۱۹-۲۲۰-۲۲۱-۲۲۲-۲۲۳-۲۲۴-۲۲۵-۲۲۶-۲۲۷-۲۲۸-۲۲۹-۲۳۰-۲۳۱-۲۳۲-۲۳۳-۲۳۴-۲۳۵-۲۳۶-۲۳۷-۲۳۸-۲۳۹-۲۴۰-۲۴۱-۲۴۲-۲۴۳-۲۴۴-۲۴۵-۲۴۶-۲۴۷-۲۴۸-۲۴۹-۲۵۰-۲۵۱-۲۵۲-۲۵۳-۲۵۴-۲۵۵-۲۵۶-۲۵۷-۲۵۸-۲۵۹-۲۶۰-۲۶۱-۲۶۲-۲۶۳-۲۶۴-۲۶۵-۲۶۶-۲۶۷-۲۶۸-۲۶۹-۲۷۰-۲۷۱-۲۷۲-۲۷۳-۲۷۴-۲۷۵-۲۷۶-۲۷۷-۲۷۸-۲۷۹-۲۸۰-۲۸۱-۲۸۲-۲۸۳-۲۸۴-۲۸۵-۲۸۶-۲۸۷-۲۸۸-۲۸۹-۲۹۰-۲۹۱-۲۹۲-۲۹۳-۲۹۴-۲۹۵-۲۹۶-۲۹۷-۲۹۸-۲۹۹-۳۰۰-۳۰۱-۳۰۲-۳۰۳-۳۰۴-۳۰۵-۳۰۶-۳۰۷-۳۰۸-۳۰۹-۳۱۰-۳۱۱-۳۱۲-۳۱۳-۳۱۴-۳۱۵-۳۱۶-۳۱۷-۳۱۸-۳۱۹-۳۲۰-۳۲۱-۳۲۲-۳۲۳-۳۲۴-۳۲۵-۳۲۶-۳۲۷-۳۲۸-۳۲۹-۳۳۰-۳۳۱-۳۳۲-۳۳۳-۳۳۴-۳۳۵-۳۳۶-۳۳۷-۳۳۸-۳۳۹-۳۴۰-۳۴۱-۳۴۲-۳۴۳-۳۴۴-۳۴۵-۳۴۶-۳۴۷-۳۴۸-۳۴۹-۳۵۰-۳۵۱-۳۵۲-۳۵۳-۳۵۴-۳۵۵-۳۵۶-۳۵۷-۳۵۸-۳۵۹-۳۶۰-۳۶۱-۳۶۲-۳۶۳-۳۶۴-۳۶۵-۳۶۶-۳۶۷-۳۶۸-۳۶۹-۳۷۰-۳۷۱-۳۷۲-۳۷۳-۳۷۴-۳۷۵-۳۷۶-۳۷۷-۳۷۸-۳۷۹-۳۸۰-۳۸۱-۳۸۲-۳۸۳-۳۸۴-۳۸۵-۳۸۶-۳۸۷-۳۸۸-۳۸۹-۳۹۰-۳۹۱-۳۹۲-۳۹۳-۳۹۴-۳۹۵-۳۹۶-۳۹۷-۳۹۸-۳۹۹-۴۰۰-۴۰۱-۴۰۲-۴۰۳-۴۰۴-۴۰۵-۴۰۶-۴۰۷-۴۰۸-۴۰۹-۴۱۰-۴۱۱-۴۱۲-۴۱۳-۴۱۴-۴۱۵-۴۱۶-۴۱۷-۴۱۸-۴۱۹-۴۲۰-۴۲۱-۴۲۲-۴۲۳-۴۲۴-۴۲۵-۴۲۶-۴۲۷-۴۲۸-۴۲۹-۴۳۰-۴۳۱-۴۳۲-۴۳۳-۴۳۴-۴۳۵-۴۳۶-۴۳۷-۴۳۸-۴۳۹-۴۴۰-۴۴۱-۴۴۲-۴۴۳-۴۴۴-۴۴۵-۴۴۶-۴۴۷-۴۴۸-۴۴۹-۴۵۰-۴۵۱-۴۵۲-۴۵۳-۴۵۴-۴۵۵-۴۵۶-۴۵۷-۴۵۸-۴۵۹-۴۶۰-۴۶۱-۴۶۲-۴۶۳-۴۶۴-۴۶۵-۴۶۶-۴۶۷-۴۶۸-۴۶۹-۴۷۰-۴۷۱-۴۷۲-۴۷۳-۴۷۴-۴۷۵-۴۷۶-۴۷۷-۴۷۸-۴۷۹-۴۸۰-۴۸۱-۴۸۲-۴۸۳-۴۸۴-۴۸۵-۴۸۶-۴۸۷-۴۸۸-۴۸۹-۴۹۰-۴۹۱-۴۹۲-۴۹۳-۴۹۴-۴۹۵-۴۹۶-۴۹۷-۴۹۸-۴۹۹-۵۰۰-۵۰۱-۵۰۲-۵۰۳-۵۰۴-۵۰۵-۵۰۶-۵۰۷-۵۰۸-۵۰۹-۵۱۰-۵۱۱-۵۱۲-۵۱۳-۵۱۴-۵۱۵-۵۱۶-۵۱۷-۵۱۸-۵۱۹-۵۲۰-۵۲۱-۵۲۲-۵۲۳-۵۲۴-۵۲۵-۵۲۶-۵۲۷-۵۲۸-۵۲۹-۵۳۰-۵۳۱-۵۳۲-۵۳۳-۵۳۴-۵۳۵-۵۳۶-۵۳۷-۵۳۸-۵۳۹-۵۴۰-۵۴۱-۵۴۲-۵۴۳-۵۴۴-۵۴۵-۵۴۶-۵۴۷-۵۴۸-۵۴۹-۵۵۰-۵۵۱-۵۵۲-۵۵۳-۵۵۴-۵۵۵-۵۵۶-۵۵۷-۵۵۸-۵۵۹-۵۶۰-۵۶۱-۵۶۲-۵۶۳-۵۶۴-۵۶۵-۵۶۶-۵۶۷-۵۶۸-۵۶۹-۵۷۰-۵۷۱-۵۷۲-۵۷۳-۵۷۴-۵۷۵-۵۷۶-۵۷۷-۵۷۸-۵۷۹-۵۸۰-۵۸۱-۵۸۲-۵۸۳-۵۸۴-۵۸۵-۵۸۶-۵۸۷-۵۸۸-۵۸۹-۵۹۰-۵۹۱-۵۹۲-۵۹۳-۵۹۴-۵۹۵-۵۹۶-۵۹۷-۵۹۸-۵۹۹-۶۰۰-۶۰۱-۶۰۲-۶۰۳-۶۰۴-۶۰۵-۶۰۶-۶۰۷-۶۰۸-۶۰۹-۶۱۰-۶۱۱-۶۱۲-۶۱۳-۶۱۴-۶۱۵-۶۱۶-۶۱۷-۶۱۸-۶۱۹-۶۲۰-۶۲۱-۶۲۲-۶۲۳-۶۲۴-۶۲۵-۶۲۶-۶۲۷-۶۲۸-۶۲۹-۶۳۰-۶۳۱-۶۳۲-۶۳۳-۶۳۴-۶۳۵-۶۳۶-۶۳۷-۶۳۸-۶۳۹-۶۴۰-۶۴۱-۶۴۲-۶۴۳-۶۴۴-۶۴۵-۶۴۶-۶۴۷-۶۴۸-۶۴۹-۶۵۰-۶۵۱-۶۵۲-۶۵۳-۶۵۴-۶۵۵-۶۵۶-۶۵۷-۶۵۸-۶۵۹-۶۶۰-۶۶۱-۶۶۲-۶۶۳-۶۶۴-۶۶۵-۶۶۶-۶۶۷-۶۶۸-۶۶۹-۶۷۰-۶۷۱-۶۷۲-۶۷۳-۶۷۴-۶۷۵-۶۷۶-۶۷۷-۶۷۸-۶۷۹-۶۸۰-۶۸۱-۶۸۲-۶۸۳-۶۸۴-۶۸۵-۶۸۶-۶۸۷-۶۸۸-۶۸۹-۶۹۰-۶۹۱-۶۹۲-۶۹۳-۶۹۴-۶۹۵-۶۹۶-۶۹۷-۶۹۸-۶۹۹-۷۰۰-۷۰۱-۷۰۲-۷۰۳-۷۰۴-۷۰۵-۷۰۶-۷۰۷-۷۰۸-۷۰۹-۷۱۰-۷۱۱-۷۱۲-۷۱۳-۷۱۴-۷۱۵-۷۱۶-۷۱۷-۷۱۸-۷۱۹-۷۲۰-۷۲۱-۷۲۲-۷۲۳-۷۲۴-۷۲۵-۷۲۶-۷۲۷-۷۲۸-۷۲۹-۷۳۰-۷۳۱-۷۳۲-۷۳۳-۷۳۴-۷۳۵-۷۳۶-۷۳۷-۷۳۸-۷۳۹-۷۴۰-۷۴۱-۷۴۲-۷۴۳-۷۴۴-۷۴۵-۷۴۶-۷۴۷-۷۴۸-۷۴۹-۷۵۰-۷۵۱-۷۵۲-۷۵۳-۷۵۴-۷۵۵-۷۵۶-۷۵۷-۷۵۸-۷۵۹-۷۶۰-۷۶۱-۷۶۲-۷۶۳-۷۶۴-۷۶۵-۷۶۶-۷۶۷-۷۶۸-۷۶۹-۷۷۰-۷۷۱-۷۷۲-۷۷۳-۷۷۴-۷۷۵-۷۷۶-۷۷۷-۷۷۸-۷۷۹-۷۸۰-۷۸۱-۷۸۲-۷۸۳-۷۸۴-۷۸۵-۷۸۶-۷۸۷-۷۸۸-۷۸۹-۷۹۰-۷۹۱-۷۹۲-۷۹۳-۷۹۴-۷۹۵-۷۹۶-۷۹۷-۷۹۸-۷۹۹-۸۰۰-۸۰۱-۸۰۲-۸۰۳-۸۰۴-۸۰۵-۸۰۶-۸۰۷-۸۰۸-۸۰۹-۸۱۰-۸۱۱-۸۱۲-۸۱۳-۸۱۴-۸۱۵-۸۱۶-۸۱۷-۸۱۸-۸۱۹-۸۲۰-۸۲۱-۸۲۲-۸۲۳-۸۲۴-۸۲۵-۸۲۶-۸۲۷-۸۲۸-۸۲۹-۸۳۰-۸۳۱-۸۳۲-۸۳۳-۸۳۴-۸۳۵-۸۳۶-۸۳۷-۸۳۸-۸۳۹-۸۴۰-۸۴۱-۸۴۲-۸۴۳-۸۴۴-۸۴۵-۸۴۶-۸۴۷-۸۴۸-۸۴۹-۸۵۰-۸۵۱-۸۵۲-۸۵۳-۸۵۴-۸۵۵-۸۵۶-۸۵۷-۸۵۸-۸۵۹-۸۶۰-۸۶۱-۸۶۲-۸۶۳-۸۶۴-۸۶۵-۸۶۶-۸۶۷-۸۶۸-۸۶۹-۸۷۰-۸۷۱-۸۷۲-۸۷۳-۸۷۴-۸۷۵-۸۷۶-۸۷۷-۸۷۸-۸۷۹-۸۸۰-۸۸۱-۸۸۲-۸۸۳-۸۸۴-۸۸۵-۸۸۶-۸۸۷-۸۸۸-۸۸۹-۸۹۰-۸۹۱-۸۹۲-۸۹۳-۸۹۴-۸۹۵-۸۹۶-۸۹۷-۸۹۸-۸۹۹-۹۰۰-۹۰۱-۹۰۲-۹۰۳-۹۰۴-۹۰۵-۹۰۶-۹۰۷-۹۰۸-۹۰۹-۹۱۰-۹۱۱-۹۱۲-۹۱۳-۹۱۴-۹۱۵-۹۱۶-۹۱۷-۹۱۸-۹۱۹-۹۲۰-۹۲۱-۹۲۲-۹۲۳-۹۲۴-۹۲۵-۹۲۶-۹۲۷-۹۲۸-۹۲۹-۹۳۰-۹۳۱-۹۳۲-۹۳۳-۹۳۴-۹۳۵-۹۳۶-۹۳۷-۹۳۸-۹۳۹-۹۴۰-۹۴۱-۹۴۲-۹۴۳-۹۴۴-۹۴۵-۹۴۶-۹۴۷-۹۴۸-۹۴۹-۹۵۰-۹۵۱-۹۵۲-۹۵۳-۹۵۴-۹۵۵-۹۵۶-۹۵۷-۹۵۸-۹۵۹-۹۶۰-۹۶۱-۹۶۲-۹۶۳-۹۶۴-۹۶۵-۹۶۶-۹۶۷-۹۶۸-۹۶۹-۹۷۰-۹۷۱-۹۷۲-۹۷۳-۹۷۴-۹۷۵-۹۷۶-۹۷۷-۹۷۸-۹۷۹-۹۸۰-۹۸۱-۹۸۲-۹۸۳-۹۸۴-۹۸۵-۹۸۶-۹۸۷-۹۸۸-۹۸۹-۹۹۰-۹۹۱-۹۹۲-۹۹۳-۹۹۴-۹۹۵-۹۹۶-۹۹۷-۹۹۸-۹۹۹-۱۰۰۰-۱۰۰۱-۱۰۰۲-۱۰۰۳-۱۰۰۴-۱۰۰۵-۱۰۰۶-۱۰۰۷-۱۰۰۸-۱۰۰۹-۱۰۱۰-۱۰۱۱-۱۰۱۲-۱۰۱۳-۱۰۱۴-۱۰۱۵-۱۰۱۶-۱۰۱۷-۱۰۱۸-۱۰۱۹-۱۰۲۰-۱۰۲۱-۱۰۲۲-۱۰۲۳-۱۰۲۴-۱۰۲۵-۱۰۲۶-۱۰۲۷-۱۰۲۸-۱۰۲۹-۱۰۳۰-۱۰۳۱-۱۰۳۲-۱۰۳۳-۱۰۳۴-۱۰۳۵-۱۰۳۶-۱۰۳۷-۱۰۳۸-۱۰۳۹-۱۰۴۰-۱۰۴۱-۱۰۴۲-۱۰۴۳-۱۰۴۴-۱۰۴۵-۱۰۴۶-۱۰۴۷-۱۰۴۸-۱۰۴۹-۱۰۵۰-۱۰۵۱-۱۰۵۲-۱۰۵۳-۱۰۵۴-۱۰۵۵-۱۰۵۶-۱۰۵۷-۱۰۵۸-۱۰۵۹-۱۰۶۰-۱۰۶۱-۱۰۶۲-۱۰۶۳-۱۰۶۴-۱۰۶۵-۱۰۶۶-۱۰۶۷-۱۰۶۸-۱۰۶۹-۱۰۷۰-۱۰۷۱-۱۰۷۲-۱۰۷۳-۱۰۷۴-۱۰۷۵-۱۰۷۶-۱۰۷۷-۱۰۷۸-۱۰۷۹-۱۰۸۰-۱۰۸۱-۱۰۸۲-۱۰۸۳-۱۰۸۴-۱۰۸۵-۱۰۸۶-۱۰۸۷-۱۰۸۸-۱۰۸۹-۱۰۹۰-۱۰۹۱-۱۰۹۲-۱۰۹۳-۱۰۹۴-۱۰۹۵-۱۰۹۶-۱۰۹۷-۱۰۹۸-۱۰۹۹-۱۱۰۰-۱۱۰۱-۱۱۰۲-۱۱۰۳-۱۱۰۴-۱۱۰۵-۱۱۰۶-۱۱۰۷-۱۱۰۸-۱۱۰۹-۱۱۱۰-۱۱۱۱-۱۱۱۲-۱۱۱۳-۱۱۱۴-۱۱۱۵-۱۱۱۶-۱۱۱۷-۱۱۱۸-۱۱۱۹-۱۱۲۰-۱۱۲۱-۱۱۲۲-۱۱۲۳-۱۱۲۴-۱۱۲۵-۱۱۲۶-۱۱۲۷-۱۱۲۸-۱۱۲۹-۱۱۳۰-۱۱۳۱-۱۱۳۲-۱۱۳۳-۱۱۳۴-۱۱۳۵-۱۱۳۶-۱۱۳۷-۱۱۳۸-۱۱۳۹-۱۱۴۰-۱۱۴۱-۱۱۴۲-۱۱۴۳-۱۱۴۴-۱۱۴۵-۱۱۴۶-۱۱۴۷-۱۱۴۸-۱۱۴۹-۱۱۵۰-۱۱۵۱-۱۱۵۲-۱۱۵۳-۱۱۵۴-۱۱۵۵-۱۱۵۶-۱۱۵۷-۱۱۵۸-۱۱۵۹-۱۱۶۰-۱۱۶۱-۱۱۶۲-۱۱۶۳-۱۱۶۴-۱۱۶۵-۱۱۶۶-۱۱۶۷-۱۱۶۸-۱۱۶۹-۱۱۷۰-۱۱۷۱-۱۱۷۲-۱۱۷۳-۱۱۷۴-۱۱۷۵-۱۱۷۶-۱۱۷۷-۱۱۷۸-۱۱۷۹-۱۱۸۰-۱۱۸۱-۱۱۸۲-۱۱۸۳-۱۱۸۴-۱۱۸۵-۱۱۸۶-۱۱۸۷-۱۱۸۸-۱۱۸۹-۱۱۹۰-۱۱۹۱-۱۱۹۲-۱۱۹۳-۱۱۹۴-۱۱۹۵-۱۱۹۶-۱۱۹۷-۱۱۹۸-۱۱۹۹-۱۲۰۰-۱۲۰۱-۱۲۰۲-۱۲۰۳-۱۲۰۴-۱۲۰۵-۱۲۰۶-۱۲۰۷-۱۲۰۸-۱۲۰۹-۱۲۱۰-۱۲۱۱-۱۲۱۲-۱۲۱۳-۱۲۱۴-۱۲۱۵-۱۲۱۶-۱۲۱۷-۱۲۱۸-۱۲۱۹-۱۲۲۰-۱۲۲۱-۱۲۲۲-۱۲۲۳-۱۲۲۴-۱۲۲۵-۱۲۲۶-۱۲۲۷-۱۲۲۸-۱۲۲۹-۱۲۳۰-۱۲۳۱-۱۲۳۲-۱۲۳۳-۱۲۳۴-۱۲۳۵-۱۲۳۶-۱۲۳۷-۱۲۳۸-۱۲۳۹-۱۲۴۰-۱۲۴۱-۱۲۴۲-۱۲۴۳-۱۲۴۴-۱۲۴۵-۱۲۴۶-۱۲۴۷-۱۲۴۸-۱۲۴۹-۱۲۵۰-۱۲۵۱-۱۲۵۲-۱۲۵۳-۱۲۵۴-۱۲۵۵-۱۲۵۶-۱۲۵۷-۱۲۵۸-۱۲۵۹-۱۲۶۰-۱۲۶۱-۱۲۶۲-۱۲۶۳-۱۲۶۴-۱۲۶۵-۱۲۶۶-۱۲۶۷-۱۲۶۸-۱۲۶۹-۱۲۷۰-۱۲۷۱-۱۲۷۲-۱۲۷۳-۱۲۷۴-۱۲۷۵-۱۲۷۶-۱۲۷۷-۱۲۷۸-۱۲۷۹-۱۲۸۰-۱۲۸۱-۱۲۸۲-۱۲۸۳-۱۲۸۴-۱۲۸۵-۱۲۸۶-۱۲۸۷-۱۲۸۸-۱۲۸۹-۱۲۹۰-۱۲۹۱-۱۲۹۲-۱۲۹۳-۱۲۹۴-۱۲۹۵-۱۲۹۶-۱۲۹۷-۱۲۹۸-۱۲۹۹-۱۳۰۰-۱۳۰۱-۱۳۰۲-۱۳۰۳-۱۳۰۴-۱۳۰۵-۱۳۰۶-۱۳۰۷-۱۳۰۸-۱۳۰۹-۱۳۱۰-۱۳۱۱-۱۳۱۲-۱۳۱۳-۱۳۱۴-۱۳۱۵-۱۳۱۶-۱۳۱۷-۱۳۱۸-۱۳۱۹-۱۳۲۰-۱۳۲۱-۱۳۲۲-۱۳۲۳-۱۳۲۴-۱۳۲۵-۱۳۲۶-۱۳۲۷-۱۳۲۸-۱۳۲۹-۱۳۳۰-۱۳۳۱-۱۳۳۲-۱۳۳۳-۱۳۳۴-۱۳۳۵-۱۳۳۶-۱۳۳۷-۱۳۳۸-۱۳۳۹-۱۳۴۰-۱۳۴۱-۱۳۴۲-۱۳۴۳-۱۳۴۴-۱۳۴۵-۱۳۴۶-۱۳۴۷-۱۳۴۸-۱۳۴۹-۱۳۵۰-۱۳۵۱-۱۳۵۲-۱۳۵۳-۱۳۵۴-۱۳۵۵-۱۳۵۶-۱۳۵۷-۱۳۵۸-۱۳۵۹-۱۳۶۰-۱۳۶۱-۱۳۶۲-۱۳۶۳-۱۳۶۴-۱۳۶۵-۱۳۶۶-۱۳۶۷-۱۳۶۸-۱۳۶۹-۱۳۷۰-۱۳۷۱-۱۳۷۲-۱۳۷۳-۱۳۷۴-۱۳۷۵-۱۳۷۶-۱۳۷۷-۱۳۷۸-۱۳۷۹-۱۳۸۰-۱۳۸۱-۱۳۸۲-۱۳۸۳-۱۳۸۴-۱۳۸۵-۱۳۸۶-۱۳۸۷-۱۳۸۸-۱۳۸۹-۱۳۹۰-۱۳۹۱-۱۳۹۲-۱۳۹۳-۱۳۹۴-۱۳۹۵-۱۳۹۶-۱۳۹۷-۱۳۹۸-۱۳۹۹-۱۴۰۰-۱۴۰۱-۱۴۰۲-۱۴۰۳-۱۴۰۴-۱۴۰۵-۱۴۰۶-۱۴۰۷-۱۴۰۸-۱۴۰۹-۱۴۱۰-۱۴۱۱-۱۴۱۲-۱۴۱۳-۱۴۱۴-۱۴۱۵-۱۴۱۶-۱۴۱۷-۱۴۱۸-۱۴۱۹-۱۴۲۰-۱۴۲۱-۱۴۲۲-۱۴۲۳-۱۴۲۴-۱۴۲۵-۱۴۲۶-۱۴۲۷-۱۴۲۸-۱۴۲۹-۱۴۳۰-۱۴۳۱-۱۴۳۲-۱۴۳۳-۱۴۳۴-۱۴۳۵-۱۴۳۶-۱۴۳۷-۱۴۳۸-۱۴۳۹-۱۴۴۰-۱۴۴۱-۱۴۴۲-۱۴۴۳-۱۴۴۴-۱۴۴۵-۱۴۴۶-۱۴۴۷-۱۴۴۸-۱۴۴۹-۱۴۵۰-۱۴۵۱-۱۴۵۲-۱۴۵۳-۱۴۵۴-۱۴۵۵-۱۴۵۶-۱۴۵۷-۱۴۵۸-۱۴۵۹-۱۴۶۰-۱۴۶۱-۱۴۶۲-۱۴۶۳-۱۴۶۴-۱۴۶۵-۱۴۶۶-۱۴۶۷-۱۴۶۸-۱۴۶۹-۱۴۷۰-۱۴۷۱-۱۴۷۲-۱۴۷۳-۱۴۷۴-۱۴۷۵-۱۴۷۶-۱۴۷۷-۱۴۷۸-۱۴۷۹-۱۴۸۰-۱۴۸۱-۱۴۸۲-۱۴۸۳-۱۴۸۴-۱۴۸۵-۱۴۸۶-۱۴۸۷-۱۴۸۸-۱۴۸۹-۱۴۹۰-۱۴۹۱-۱۴۹۲-۱۴۹۳-۱۴۹۴-۱۴۹۵-۱۴۹۶-۱۴۹۷-۱۴۹۸-۱۴۹۹-۱۵۰۰-۱۵۰۱-۱۵۰۲-۱۵۰۳-۱۵۰۴-۱۵۰۵-۱۵۰۶-۱۵۰۷-۱۵۰۸-۱۵۰۹-۱۵۱۰-۱۵۱۱-۱۵۱۲-۱۵۱۳-۱۵۱۴-۱۵۱۵-۱۵۱۶-۱۵۱۷-۱۵۱۸-۱۵۱۹-۱۵۲۰-۱۵۲۱-۱۵۲۲-۱۵۲۳-۱۵۲۴-۱۵۲۵-۱۵۲۶-۱۵۲۷-۱۵۲۸-۱۵۲۹-۱۵۳۰-۱۵۳۱-۱۵۳۲-۱۵۳۳-۱۵۳۴-۱۵۳۵-۱۵۳۶-۱۵۳۷-۱۵۳۸-۱۵۳۹-۱۵۴۰-۱۵۴۱-۱۵۴۲-۱۵۴۳-۱۵۴۴-۱۵۴۵-۱۵۴

میں ایک شکل معرئہ نظم کی تھی جس میں بحر بحر کے ارکان کی تعداد اور ترتیب تو وہی رہتی ہے جو پابند نظموں کی ہوتی ہے مگر قافیہ اور ردیف کی قید نہیں تھی یعنی ہر مصرعہ تو ایک ہی بحر میں تھا اور برابر تھا مگر پہلے مصرعے کے قافیے یا ردیف کا پابند نہیں تھا مثلاً یہ مصرعے:

ارے چھوٹے چھوٹے تارو
کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے
مجھے کس طرح تحیر

یہاں ہر مصرعہ کی ردیف اور قافیہ الگ ہے۔ معرئہ نظم کا یہ تجربہ عام نہیں ہوا۔ بعد کے دور میں آزاد نظم کا عروج ہوا۔ م۔ راشد کے مجموعہ کلام اور ان کی نظموں سے یہ صنف مقبول ہوئی۔ جواز یہ تھا کہ ردیف اور قافیہ کی پابندی خیالات کے اظہار میں رکاوٹ ڈالتی ہے قافیہ خود مضمون سمجھانے لگتا ہے اور شاعر کبھی قافیہ اور ردیف کے لالچ میں آکر روایتی مضمون باندھتا ہے یا پھر اپنے دل کی بات کہنے کیلئے مناسب قافیہ نہ ملنے کی وجہ سے کتر بیونت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اس کے علاوہ قافیہ اور ردیف والی شاعری میں نظم کی مختلف تکنیک کو برتنے کی سہولت بھی بہت کم ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

”انہی ضرورتوں کے ماتحت آزاد نظم لکھی جانے لگی۔ آزاد نظم میں بھی خیال اور کیفیت کی وحدت دوسری نظموں کی طرح ضروری ہے تسلسل کے ساتھ ارتقاء یہاں بھی لازم ہے۔ ہر مصرعہ دوسرے سے اس طرح پیوست اور ہم آہنگ ہونا چاہیے کہ اسے حذف نہ کیا جاسکے گویا آزاد نظم کا ہر مصرعہ خواہ چھوٹا ہو خواہ بڑا پوری نظم کے لئے ناگزیر ہونا چاہیے۔ فرق صرف بحر کے مختلف ارکان کی ترتیب میں ہوتا ہے اور اس اعتبار سے آزاد نظم لکھنے والا شاعر قافیہ عام مروجہ سہاروں سے کام لئے بغیر نظم میں تنم شعریت اور کیفیت برقرار رکھنے کا چیلنج قبول کرتا ہے۔ البتہ اس کو یہ آسانی ضرور ہے کہ وہ قافیہ کی مجبوری کے بغیر جس طرح چاہے اپنی نظم کے ہر مصرعہ کو اپنے خیال اور کیفیت کے مطابق ڈھال سکتا ہے۔ مثلاً م۔ راشد کی ’خودکشی‘ یا ’درتپے کے قریب‘ میں نظم قصے کے بیچ سے شروع ہوتی ہے اور ایک ڈرامائی کیفیت کا حصہ ہے اسی طرح سلام مچھی شہری کی نظم ’اندیشہ‘ محض مکالمہ ہے یا اختر الایمان کی نظم ’سبزہ بیگانہ‘ ایک مکمل تمثیل ہے۔ غرض نظم اب نئے نئے پیرایوں میں لکھی جانے لگی اور لکھی جانے رہی ہے۔ آزاد نظم کے ساتھ ساتھ چار پانچ عشرے پہلے نثری نظم کا بھی چلن ہو گیا ہے نثری نظم لکھنے والوں کا کہنا یہ ہے کہ شاعری کا جو ہر اسی وقت نکھرتا ہے جب وہ قافیہ اور ردیف کے سہارے کے بغیر ہی نہیں بحر اور وزن کے سہاروں کے بغیر شعریت اور کیفیت پیدا کر سکے اور چونکہ اعلیٰ ترین شاعری عہد قدیم سے وہی مانی گئی ہے جو نثر سے قریب تر ہو اور روزمرہ کی زبان سے قریب ہو جائے اس لئے نثری نظم نے اپنے طور پر شاعری کی شعریت برقرار رکھتے ہوئے اسے نثری ترتیب دینے کی کوشش کی ہے یہاں مصرعوں کی وحدت

کے بجائے پوری نظم یا اس کے مختلف ٹکڑوں کی وحدت ہی کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔“ (۳)

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، ان اصناف سے تو ہم عام طور پر ہم مانوس ہیں، جو عربی اور فارسی سے آئیں، مگر انگریزی، فرانسیسی، اطالوی یا جاپانی سے جو اصناف ہمارے ہاں آئیں، ان کے مشاعرے بھی ہوئے اور بعض مشاق شاعروں نے مجموعے بھی چھاپے، ان کا تعارف تو کرا دیا جائے۔

سانٹیٹ:

سانٹیٹ انگریزی سے درآمد شدہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ خود انگریزی میں یہ اطالوی سے آیا ہے۔ سانٹیٹ غنائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے۔ غنائیت، غزل کی روانی اور اتار چڑھاؤ کی باریکیاں، قافیہ و بحر کے استعمال اور ترتیب میں چابکدستی ایسے فنی تقاضے ہیں جنہوں نے سانٹیٹ کو مشکل صنف بنا دیا ہے۔ سانٹیٹ کے لیے بحر کے انتخاب میں بڑی بصیرت صرف کرنا پڑتی ہے۔ اس میں زیادہ طویل یا مختصر بحر بے سود ثابت ہوتی ہے۔

سانٹیٹ اس نظم کو کہتے ہیں جس میں عموماً چودہ مصرعے ہوتے ہیں جو ایک ہی بحر میں ہوتے ہیں۔ ترتیب ان کی یوں ہوتی ہے۔ پہلے ایک مصرعہ ایک ردیف قافیہ کا، پھر ایک شعر (مطلع کی شکل کا) پھر ایک مصرع پہلے مصرعے سے مربوط۔ اس طرح تین بند لکھنے کے بعد آخر میں ایک شعر مطلع لکھ کر نظم پوری ہوتی ہے۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

”سانٹیٹ چودہ مصرعوں کی ایسی نظم ہے جس میں ایک بنیادی جذبہ یا خیال دو ٹکڑوں میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا ہیئتیی تصور مختلف اوقات میں تبدیل بھی ہوتا رہا ہے، لیکن کسی نہ کسی شکل میں بنیادی خصوصیت برقرار رہی ہے۔“ (۴)

سانٹیٹ مغرب کی شاعری میں غنائیت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس میں یہ خصوصیت ہے کہ غزل اور نظم کے درمیانی فاصلے کو ختم کر سکے۔ اس کا رواج پندرھویں صدی میں فرانس اور برطانیہ سے ہوا۔ یہ ایک اطالوی لفظ پر مبنی ہے جس کے معنی چھوٹا نغمہ یا چھوٹی آواز میں۔ سانٹیٹ بعض استثنائی صورتوں کو چھوڑ کر چودہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ توانی لازم ہیں اور تعداد میں پانچ سے سات ہو سکتے ہیں۔ یہ دور جدید کی پیداوار ہے۔ اسے نظم کی ایک شکل کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر خلیل الرحمن راز لکھتے ہیں:

”سانٹیٹ کو ایک محدود مختصر نظم ایک طویل قطعہ یا ایک مصنوعی غزل قرار دیا جاسکتا ہے جس کے مصرعوں کی تعداد چودہ متعین ہے جس کی ایک روایتی ترتیب ہے۔“ (۵)

سانٹیٹ کے بارے میں خیال کیا جاتا ہے کہ اطالوی شاعر پیٹرارک نے اس کی بنیاد رکھی۔ ویات (Wyat) انگریزی کا پہلا شاعر تھا جس نے اس صنف میں طبع آزمائی کی۔ وہ بحیثیت سفیر اطالیہ اور فرانس کے درباروں سے وابستہ رہا اور اسی سے اس نئی ہیئت کی خوشہ چینی کی۔ ملکہ الزبتھ کے عہد میں جب علوم و فنون کی نشاۃ ثانیہ ہو رہی تھی۔ انگریزی سانٹیٹ اپنے عروج کو پہنچا۔ اطالیہ سے یہ صنف فرانس اور فرانس سے دوبارہ انگلستان کی مختصر سی مسافت طے کرنے کے بعد برطانیہ پہنچی۔ برطانیہ میں سانٹیٹ کو قبول ہونے میں زیادہ دیر نہیں لگی۔ اہم شاعروں میں ویات (Wyat)، سرے (Surrey)، ڈرائیڈن (Dryden)، شیکسپیر (Shakespeare)، اسپنسر (Spenser) اور سر فلپ سڈنی

(Sir Philip Sydney) شامل ہیں۔ جے۔ اے کڈن لکھتے ہیں:

"The term derives from the "Italian Sonette" a little sound or bang, except for the curtal sonnet (q.v) to ordinary Sonnet consist of fourteen lines, usually in Iambic pentameters considerable variations in rhyme scheme". (6)

انگریزی میں سانیٹ کو ایک اہم مقام حاصل ہونے کے باعث بہت سے اہم شعرا نے اس ہیئت پر عبور حاصل کرنے پر فخر محسوس کیا۔ ملٹن (Milton)، ورڈز ورتھ (Wordsworth)، کیٹس (Keats)، براؤننگ (Browning)، میتھیو آرنلڈ (Mathew Arnold)، روزٹی (Reaetti)، سون برن (Suin Burne) اور روپرٹ بروک (Rupert Brook) نے انگریزی میں اعلیٰ پائے کے سانیٹ لکھے ہیں۔ سانیٹ کی تین اقسام ہیں:

- i- اطالوی (Italian) یا پٹراکن (Petrarchan) سانیٹ
- ii- انگریزی (English) یا شیکسپیری (Shakespearian) سانیٹ
- iii- اسپنیری (Spensirian) سانیٹ

کئی وجوہات کی بنا پر بیسویں صدی انگریزی سانیٹ کے لیے زوال کا زمانہ ہوا۔ پھر بھی بیسویں صدی میں جن شعرا نے اس کو کسی نہ کسی روپ میں قائم رکھنے کی کوشش کی۔ ان میں ٹاس ہارڈی، بیلفریڈ، ڈگلس، جان میفلڈ، روپرٹ بروک، وولفریڈ اورین اور رابرٹ کنگز وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ ان میں سب سے نمایاں نام روپرٹ بروک کا ہے۔ ان شعرا کے بعد انگریزی سانیٹ عدم توجہی کا شکار ہو گئی۔

ترانیلے:

ترانیلے فرانسیسی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی میں چھوٹے تین، فرانسیسی شاعری میں بندوں کے ایک نظام کو ترایولے (Troliet) کہتے ہیں، اس کا استعمال بہت قدیم زمانے میں ملتا۔ مگر جس ہیئت کے لیے یہ لفظ استعمال کیا جا رہا ہے۔ وہ ہیئت متعین اور بہت قدیم ہے اور فرانس میں تیرہویں صدی میں بھی نظر آئی ہے، اس ہیئت کا قرون وسطیٰ کے شاعروں خصوصاً ڈاکیمپس (Dechamps) اور فروئسارٹ (Froussart) نے اپنایا، مگر پندرہویں صدی کے اختتام پر اس کو نظر انداز کیا جائے گا۔

ترانیلے میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں لیکن ان میں قافیوں کا تنوع نہیں ہوتا۔ صرف دو قافیے ہی استعمال ہوتے ہیں پہلا مصرع تین بار اور دوسرا مصرع دو بار دہرایا جاتا ہے۔ یعنی پہلا، چوتھا اور ساتواں مصرع ایک ہی ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے کو آٹھواں بنا دیا جاتا ہے۔ اس کی ترتیب یہ ہوتی ہے:

الف ب الف الف ب الف ب

قافیوں کی اس ترتیب سے ہم قافیہ مصرعوں کو ترتیب یوں بنتی ہے۔

پہلا، تیسرا، چوتھا، پانچواں، ساتواں/دوسرا، چھٹا، آٹھواں
یہ آٹھ مصرعے دراصل پانچ مصرعوں سے وجود میں آتے ہیں جس کا مطلب ہے کہ تین مقامات پر ترجیحی
مصرعے لائے جاتے ہیں، دہرائے جانے والے مصرعوں کی صورت یہ ہوتی ہے۔ چوتھے اور ساتویں مصرعے کے مقام پر
پہلا مصرع دہرایا جاتا ہے اور آٹھویں مصرع کے مقام پر دوسرا اس طرح پانچ مصرعوں سے آٹھ مصرعے وجود میں آتے ہیں،
قوافی کی اس ترتیب کی اہم خوبی یہ ہے کہ دہرائے جانے والے مصرعے اس مقام پر جہاں انھیں دہرایا گیا ہے غیر مناسب،
بے جوڑ اور محض پیوند کاری معلوم نہ ہوں بلکہ یہ احساس ہو کہ ان مقامات پر ان مصرعوں سے زیادہ بہتر یا مناسب کوئی اور
مصرع ہو ہی نہیں سکتا۔ اس ہیئت کی سب سے دل چسپ بات یہی ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی لکھتے ہیں:

”Trolet تری اولے فرانسیسی شاعری کا ایک سانچہ ہے جس میں پانچ مصرعوں کے الٹ پھیر
سے آٹھ مصرعے بنائے جاتے ہیں۔“ (۷)

انگریزی زبان میں ترائیلے لکھنے والوں میں آسٹن ڈولسن (Austin Dobson) اور ڈبلیو۔ ای۔ ہینلے
(W.E. Henly) مشہور ہیں۔ یہ صنف کافی عرصہ سے مفقود ہو چکی ہے۔ ترائیلے میں خیال کی وحدتی اکائی کو برقرار
رکھا جاتا ہے۔ یعنی مصرعوں کو دہرا کر حسن پیدا کیا جاتا ہے۔

"webspase.webring.com" پر Troilet کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Troilet is form of shyming poetry. The shyme scheme is
Aba AabAB. The upper case letter denote refrains that
are repented the lower case letter denote line which
must shyme" (8)

کیٹھوز:

کیٹھوز مغرب کی دین ہے۔ یہ شعر و ادب کا قدیم سرمایہ ہے۔ سب سے پہلے مغربی شاعروں نے اسے متعارف
کرایا۔ کیٹھو اطالوی زبان کا لفظ ہے جو لاطینی زبان کے لفظ Cantus firmus سے ماخوذ ہے۔ کیٹھوز کی زبان سیدھی
سادہ ہے اور الفاظ کے پیچھے معنی چھپے ہوتے ہیں۔ اس کا اہم مقصد قاری کو سادہ، آسان اور خوش کن الفاظ میں اخلاقی سبق
دینا ہوتا ہے۔ ایڈن برگ اور جان گریٹ نے اس کی وضاحت یوں کی ہے:

"The Treble or highest post in choral music." (9)

کیٹھو کا لفظ اپنے اندر وسیع مفہوم رکھتا ہے کسی خاص نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے اسے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس
کے الفاظ میں گفتار کی طاقت ہوتی ہے جس طرح ہر صنف ادب روح عصر کی ترجمان ہوتی ہے اور عصری تقاضوں کی کوکھ
سے جنم لیتی ہے اور ان کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کے لیے اپنی نشوونما کا اہتمام کرتی ہے۔ شیم احمد لکھتے ہیں:

”کیٹھو کے لغوی معنی ہیں ”نظم کا باب یا فصل“، کسی رزمیہ نظم کے ذیلی حصے کو بھی کیٹھو کہتے
ہیں۔“ (۱۰)

قدیم یونانی عہد میں طویل نظمیں جس میں جنگجو اور سوراؤں کی بہادری کے واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ ہومر کی رزمیہ نظمیں ایللیڈ اور اوڈیسی خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ہومر کے بعد طویل نظموں کے ضمن میں ورجل کا نام آتا ہے۔ قدیم دور میں کسی طویل نظم خصوصاً رزمیہ کا آغاز کرتے ہوئے شعری کی دیوی (Muse) سے مدد طلب کی جاتی اور نفس مضمون کو ادا کرنے کے لیے مختلف حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ان حصوں کو کینٹو کہتے تھے۔ کینٹوز یعنی کینٹس (Cantus) دراصل گر جاگھر میں گائے جانے والے ایک قسم کے گیت کو کہتے ہیں۔ یا وہ نغمہ جو صوتی تاثر پیدا کرے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے کینٹو کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

”کینٹو کے لغوی معنی گیت اور مغربی شاعری کی اصطلاح میں کینٹو سے مراد ہے کسی طویل نظم کا ایک معین حصہ۔“ (۱۱)

اس کا مفہوم خوب صورت گائیکی ہے۔ کینٹو اس وقت کی یاد دلاتی ہے جب شاعری گنگنانے کے عمل کے ساتھ مشروط تھی۔ کینٹو کی اصطلاح بطور طویل نظم کا ایک حصہ سب سے پہلے اطالوی شاعر دانٹے، بو۔ ای آرڈو (Boiardo) اور آری اسٹو (Ariosto) نے استعمال کی۔ انگریزی شاعری میں اکثر بڑے بڑے شعرا نے طویل نظمیں لکھی ہیں اور ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ہر حصے کو کینٹو کہا گیا ہے۔ خاطر غرض نوئی لکھتے ہیں:

”کینٹو ایک ہی نظم کے ایک ہی موضوع کے مختلف ابواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔“ (۱۲)

غنائیہ انداز میں کہی جانے والی رزمیہ اور بزمیہ نظم کو بھی کینٹو کہہ سکتے ہیں۔ بیسویں صدی میں مغربی نظم نگار ایڈرپاؤنڈ (Ezra Pound) نے ہیٹوں کے مختلف تجربات کیے۔ انھی تجربات میں اس نے صنف نظم کینٹو کو بھی متعارف کرایا اور انسانی تاریخ و تہذیب پر ایک طویل نظم لکھ کر اس کے مختلف ٹکڑوں کو کینٹو کا نام دیا۔ ناصر حسین لکھتے ہیں:

”کینٹو اطالوی شاعری کا طرہ امتیاز ہے۔ اطالوی ادب میں کینٹوز سے مذہب (Religion) ثقافت اور تاریخ کا کام لیا گیا ہے۔“ (۱۳)

اطالوی ادب میں کینٹوز کا لفظ سب سے پہلے دانٹے نے استعمال کیا۔ دانٹے نے (۱۲۶۵ء-۱۳۲۱ء) کینٹو کا لفظ شاعری میں بطور نظم کا ایک ٹکڑا استعمال کیا۔ نظم کا وہ ٹکڑا جو گا کر پڑھا جاسکے اور جو کینٹی کل (Centicle) کہلائے۔ کینٹی کل دراصل ”گیت یا مناجات“ ہیں۔ گویا ایک طویل نظم کئی بڑے حصوں پر مشتمل ہو اور پھر یہ حصے ذیلی حصوں میں تقسیم ہوں جسے کینٹو کہا جائے۔

اس کے لیے کسی مخصوص بحر کی ضرورت نہیں۔ اس کے مصرعوں میں قوافی کی ترتیب مقررہ اصولوں کے مطابق ہوتی تھی۔ کینٹوز کو ہیئت اور تکنیک کا اعتبار سے مختلف گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ کینٹوز کی مندرجہ ذیل اقسام ہیں:

i- اطالوی (Italian) کینٹوز

ii- انگریزی کینٹوز

iii- ایڈرپاؤنڈ کے کینٹوز

کینٹو کی حیثیت نظم میں وہی ہوتی ہے جو ایک ناول میں باب (Chapter) کی ہوتی ہے۔ جس طرح ناول

میں کہانی خاص ترتیب سے آگے بڑھتی ہے اور ہر باب کا اختتام کہانی کو ایک خاص موڑ پر لے آتا ہے جو قاری کے لیے دل چسپی کا باعث بنتا ہے۔

ہائیکو:

عربی، فارسی اور ہندی کے برعکس ہائیکو خالصتاً جاپانی صنف ہے۔ یہ صنف مکمل طور پر فطرت نگاری کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ اس میں مصوری اور تصویر کشی کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے اور پنجابی ماہیے کے بہت قریب ہے۔ جاپان میں ۵-۷-۵ کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے۔ جاپانی ہائیکو میں قافیہ نہیں ہوتا لیکن اگر آجائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

”ہائیکو“ نامی مختصر نظم صرف تین مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں پانچ دوسرے میں سات اور تیسرے میں پانچ صوتی آہنگ ہوتے ہیں۔ یعنی پوری نظم سترہ صوتی آہنگوں پر مشتمل ہوتی ہے۔“ (۱۴)

یہ بہت نرم و ملائم الفاظ میں وجود پاتی ہے۔ ایجاز و اختصار اس کا حسن ہے اور اس کا مفہوم دھیمے اور شائستہ لہجے میں بیان کیا جاتا ہے۔ اس کا آغاز جاپان میں سولہویں صدی میں ہوا۔ جاپانی زبان میں شیکی، بوسن اور رسا ہائیکو ہائیکو کے ارکان رجبہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہائیکو کی وضاحت ڈاکٹر سحر انصاری ان الفاظ میں کرتے ہیں:

”سولہویں صدی کی ایک مقبول صنف شاعری تھی۔ عموماً اس میں ۶۳، ۵ یا ۱۰۰ اشعار ہوا کرتے تھے۔ اس کی تکمیل اکثر اوقات کئی شعرا مل کر کرتے تھے اور اس ضمن میں طے شدہ قوانین کی پابندی کرتے تھے۔“ (۱۵)

جاپان میں مختلف اصناف سخن مثلاً ہائیکو، تانکا، رینکا، اما یو، ہائیکانی وغیرہ بہت مشہور ہیں لیکن ان میں سب سے زیادہ شہرت ہائیکو کو ملی۔ جاپان میں ہر چھوٹے بڑے شہر میں ہائیکو کلب موجود ہیں۔ اس کے علاوہ رسائل و جرائد میں اس کی بھرمار اس بات کا ثبوت ہے کہ وہاں عوام و خواص اسے پسند کرتے ہیں اور ہر سال تقریباً ایک لاکھ کے قریب ہائیکو تخلیق کرتے ہیں۔ علیم صبانویدی ہائیکو کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”جس طرح قسیدے سے تشبیب کا حصہ جدا ہو کر غزل کے روپ میں ڈھل گیا۔ اسی طرح جاپانی صنف سخن تانکا (Tanka) کا پہلا حصہ اس سے الگ ہو کر ہائیکو کی شکل اختیار کر گیا۔“ (۱۶)

تانکا کے پانچ مصرعے بالترتیب پانچ، سات، پانچ، سات، سات، یعنی کل ۱۲ سالموں یا صوتی ارکان (Syllables) پر مشتمل ہوتے ہیں۔ جاپان میں شروع ہی سے مختصر نظموں کا رواج عام ہے۔ مختصر اصناف میں کشاٹا، سیدو کا، سوہیکا، چوکا، تانکا اور رینکا وغیرہ بہت مشہور اور پسندیدہ ہیں۔ تاہم ان میں سب سے مختصر ترین ہائیکو ہے اور اس کی مقبولیت عدیم المثال ہے۔ عنوان چستی لکھتے ہیں:

”جاپانی شاعری میں نہ قافیہ ہوتا ہے۔ نہ بحر گر آہنگ ہوتا ہے۔ دراصل اس میں صورت رکن Syllables کو گنا جاتا ہے۔“ (۱۷)

اس میں کتابوں سے تربیت کرنے کی بجائے ایسی ذاتی تعلیم و تربیت پر زور دیا جاتا ہے جس کا تعلق براہ راست فطرت سے ہوتا ہے۔ اس کا مقصد ایسی جبلت کو بیدار کرنا ہے جو لاشعور کی تہہ میں خوابیدگی کے عالم میں پڑی ہو۔ ہائیکو کا آغاز دراصل مزاحیہ اور تفریحی صنف ہائیکانی سے ہوا۔ یہ سولہویں صدی کی ایک مشہور صنف شاعری ہے۔ ہائیکو کو پہلے جاپان میں ہائی کائی یا کوہئی کہا جاتا تھا۔ جاپان میں ہائیکو کا موجد تا کاہاما کوشی کو مانا جاتا ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ پہلا ہائیکو جسے رینکا سے الگ کر کے لکھا گیا غالباً شہنشاہ ہوری کاوا کا ہے۔ رفیق سنریلوی لکھتے ہیں:

”جاپانی ہائیکو کا مزاج بدھ مت اور ششومت کے داخلی اثرات سے مرتب ہوا۔ زین بدھ مت

مظاہر فطرت سے بہت نزدیک ہے۔ یہ مذہب یا مسلک انسان کے قلب میں ارتکاز فکر اور تطہیری

امکانات پیدا کرتا ہے۔ زین راستی اور نیک نیتی سے انسان کی داخلی سرمستیوں سے مسرور و محفوظ

ہونے کا نام ہے۔ زین مت میں دھیان کے حصول پر زور دیا جاتا ہے۔“ (۱۸)

ہائیکو جاپانی صنف نظم ہے لیکن مغرب میں بھی اسے مقبولیت حاصل ہوئی۔ مغرب میں ہائیکو کا پہلا تعارف بی۔ ایچ۔ چیمبر کی کتاب جاپانی شاعری (Japanese Poetry) کے ایک باب بعنوان ”باشو اور جاپانی اپنی گرام“ کی وساطت سے ہوا۔ یوں ہائیکو کے ضمن میں اپنی گرام (Epigram) کی اصطلاح چل نکلی۔ ہائیکو ایک ایسی نظم کو کہتے ہیں جو بذلہ سنجی اور طنز یا اشارات کی حامل ہو۔ سانیٹ مغربی صنف ہے۔ فنی لحاظ سے یہ ایک مشکل صنف ہے۔ الفاظ کے انتخاب، اختیار اور تسلسل خیال اس کے بنیادی عناصر ہیں۔ یہ دور جدید کی پیداوار ہے، اسی طرح انگریزی شاعری میں اکثر شعرا نے طویل نظمیں لکھی ہیں اور ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ہر حصہ کینٹو کہلاتا ہے۔ عام طور پر کینٹو ”گا“ کر پڑھی جانے والی نظم ہے۔ فرانسیسی شاعری میں تراویلے بندوں کے ایک نظام کو کہتے ہیں جس ہیئت کے لیے یہ لفظ استعمال کیا جا رہا ہے وہ ہیئت متعین اور بہت قدیم ہے۔ جاپانی ہائیکو خاص وزن اور آہنگ رکھتی ہے۔ یہ وزن اور آہنگ کم سے کم ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔

یہی نہیں ہمارے ہاں توجیلانی کامران کا ایک مجموعہ استنانزے کے نام سے ہے، جو Stanza کی یاد دلاتا ہے، حالی کے ایک شاگرد پنڈت برج موہن دتا تریہ کینی نے ۱۸۸۷ء میں ایک نظم ملکہ وکٹوریہ کی تاج پوشی کی گولڈن جوبلی کے موقع پر مدح میں اسٹیز اکی ہیئت میں لکھی تھی، انہوں نے خود لکھا ہے:

”ہر بند کے چار مصرعے تھے، اس طرح کہ پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا مصرع ہم قافیہ تھے۔“ (۱۹)

حقیقت یہ ہے کہ ان تمام اصناف یا ہیئتوں کو کسی بڑے شاعر نے چھوا اور اسے تخلیقی اظہار کے لئے عارضی طور

ہی سہی وسیلہ بنایا تو ان میں ایک چمک پیدا ہوئی وگرنہ یہ قدرت کلام کے اظہار کی مشقیں بنی رہیں۔

حوالہ جات

- ۱۔ عبدالعلیم، پانچ ہم عصر شاعر، مشمولہ: شعر، غیر شعر اور نثر، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۱۹۹۸ء)، ص ۴۶
- ۲۔ عقیل احمد صدیقی، جدید اردو نظم: نظریہ و عمل، (ملتان: بکس، ۲۰۱۴ء)، ص ۸۸-۸۹
- ۳۔ محمد حسن، ادبیات شناسی، (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۲۰۰۰ء)، ص ۶۵-۶۶
- ۴۔ احتشام حسین، سائٹ کیا ہے؟ مشمولہ: نگار، (سالنامہ، ۱۹۶۷ء)، ص ۳۶۱
- ۵۔ خلیل الرحمن راز، سوسا سو سانیٹ، (دہلی: مکتبہ دین و دانش، سن)، ص ۳۷
6. Cudden, J.A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, 1992. P-843
- ۷۔ حنیف کیفی، اردو میں نظمِ معریٰ اور آزاد نظم، (دہلی: اردو اکیڈمی، اتر پردیش، ۱۹۸۲ء، ص ۱۰۹-۱۱۰)
8. www.webspace.webring.com.dated23-2-16Time5:30P.M
9. Edin Burg and John Great, Dictionary of Foreign Phrases and Classical, Vol:1, 1964, P-31
- ۱۰۔ شمیم احمد، اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، (بھوپال: انڈیا بک امپوزیم، ۱۹۸۱ء)، ص ۲۰۱
- ۱۱۔ ابوالعجاز حفیظ صدیقی، اصنافِ ادب، (لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۱۶ء)، ص ۲۰۷
- ۱۲۔ خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۱۹۹۲ء)، طبع اول، ص ۱۸۹
- ۱۳۔ ناصر حسین، ادب اور ادیب، (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء)، ص ۳۰
- ۱۴۔ فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقاء، (لاہور: الو قاری پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)، ص ۵۳۸
- ۱۵۔ سحر انصاری، پاکستان میں اردو ہائیکو، (کراچی: چابانی ثقافتی مرکز، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۱
- ۱۶۔ علیم صبا نویدی، تشدید، (سرگودھا: مکتبہ اردو زبان، ۱۹۸۹ء)، ص ۸۹
- ۱۷۔ عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، (دلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۵ء)، ص ۲۳۳
- ۱۸۔ رفیق سندیلوی، پاکستان میں اردو ہائیکو، (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، سن)، ص ۸۶
- ۱۹۔ برج موہن دت تریہ کیفی، کیفیہ، (دہلی: ۱۹۴۲ء)، ص ۷۲