Gohar e tehqeeq گوہر تحقیق
گورنمنٹ صادق کالج ویمن یونیورسٹی بہاول پور

Year 2024; Vol 03 (Issue 01)
PP. 18-39 https://journals.gscwu.edu.pk/

ڈاکٹر محمد راشد سعیدی
لیکچرار، شعبہ اردو، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور

Dr. Muhammad Rashid Saeedi
Lecturer, Department of Urdu, Islamia University, Bahawalpur

استعارہ، معنیاتی تخم ریزی اور اردو ناقدین

Metaphor, Semantic Dissemination, and Urdu Critics

Abstract:

Metaphor, a pivotal element of rhetoric and the foundation of eloquence, is considered indispensable in poetry for its capacity to infuse allure and ambiguity, thus enabling poetry to engage in multifarious analogies and possibilities. Metaphor is a phenomenon and manifestation characterized by diverse interpretations of its boundaries. Some regard it as engendering figurative rather than literal meanings, while others perceive it as a treasury of semantic creation. Modern critics conceive it as an integral aspect of language, forming the bedrock of multiplicity of meaning. This article undertakes an analysis of the writings of significant critics entrenched in the Urdu critical tradition concerning metaphor, aiming not only to unveil these critics' conceptualization of metaphor but also to elucidate its typologies, facets, and functionalities.

Keywords: Metaphor, Criticism, Semantics, Multiplicity of Meaning, Ambiguity.

بلاغت کے لغوی معنی ’’تیز کلام ‘‘ کے ہیں جب کہ اس کے اصطلاحی معنی کسی کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں کمال حاصل کرنے کے ہیں۔[1] تاہم ادب سے منسلک ہر فرد جانتا ہے کہ اکہرے معنی کو بعینہٖ قاری تک پہنچانا صحافی کا منصب تو ہو سکتا ہے ادیب کا نہیں۔یعنی یہاں ’کلام‘ کی نوعیت بدل جاتی ہے، کہ ادب کے ضمن میں کلام ادبی زبان کا حامل ہوتا ہے۔ادبی زبان سادہ ،اکہری اور یک رُخی نہیں ہوتی بلکہ اس میں بیان وبدیع کے ہنر سے رنگینی اور تہہ داری کا اہتمام کیا جاتا ہے، جنھیں محاسنِ کلام کہا

جاتا ہے۔ علمِ بیان و بدیع کے ذریعے سے ان محاسن کا کلام میں اہتمام کیا جاتا ہے۔ بدیع میں صنعتیں ہوتی ہیں جنھیں میکانکی طریقے سے برت کر صوری و معنیاتی مقاصد حاصل کیے جاتے ہیں نیز یہ زبان کے مزاج میں بھی شامل ہوتے ہیں۔ علم بیان میں تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل کے ذریعے معانی کو نت نئے طریقوں سے بیان کیا جاتا ہے۔ تشبیہ بنیادی طور پر حسی مدرکات کی مدد سے دو اشیا کو جوڑتی ہے، یعنی اس کی بنیاد حقیقت پر ہوتی ہے۔ جب کہ استعارہ کی بنیاد حقیقت کی بجائے مجاز پر ہوتی ہے اور اس میں دو کی بجائے متنوع معانی بر آمد کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ کنایہ اور مجاز مرسل بھی لفظ کے مجازی معانی کی ترسیل کا ذریعہ ہوتے ہیں، یعنی ان کی نوعیت بھی استعاراتی ہوتی ہے۔

کسی بھی زبان کی قدیم ترین اور جدید شاعری اٹھا کر دیکھ لی جائے تو اس میں استعارہ کا سراغ مل جائے گا۔ اس بات میں کسی کو تامل نہیں کہ استعارہ شاعری کا خاصہ ہے اور معنی خیزی کی بنیاد بھی۔ تاہم یہ سوالات تحقیق پر اکساتے ہیں کہ استعارہ کا معنی خیزی کے عمل میں کیا حصہ ہوتا ہے؟ استعارہ ابہام کا باعث ہے کہ ابہام کا؟ استعارہ ترسیل معانی میں رکاوٹ یا عجز کلام تو نہیں بنتا؟ کلاسیکل اور جدید شاعری میں استعارے کی حیثیت کیا تھی؟ استعارہ شاعری کی تکنیک ہے یا زبان کا مزاج؟ نیز استعارے اور علامت میں کیا فرق ہے؟ استعارے کو برتنے کے لیے تخلیق کار کو خاص استعداد کی ضرورت پڑتی ہے یا کوئی بھی استعارہ خلق کر سکتا ہے؟ استعارہ فہمی اور اس سے معنی کی کشید میں قاری کیا کردار ادا کرتا ہے؟ ان سب سوالوں کے جواب کھوجنے کے لیے ہمیں استعارے کے قدیم و جدید تصورات تک رسائی ضروری ہے۔ یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ ماہرینِ علمِ بلاغت کے ساتھ ساتھ صاحبِ نظر، صاحب الرائے اردو ناقدین کے یہاں استعارے کا کیا تصور ملتا ہے۔ علمِ بلاغت کی بیشتر کتب میں استعارہ کے لغوی معانی کی بابت یہ تاثر ملتا ہے کہ یہ مستعار لیا گیا معنی ہوتا ہے۔ اسی طرح اصطلاحی معنوں میں اس کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا جاتا ہے کہ جب ایک لفظ اپنے حقیقی معانی کی بجائے مجازی معانی میں اس طور استعمال ہو کہ اس کے حقیقی و مجازی معانی میں تشبیہ کا تعلق موجود ہو؛ نیز اس کے اندر یہ قرینہ موجود ہو کہ محسوس ہو جائے کہ لفظ حقیقی معانی میں استعمال نہیں ہو رہا۔[2] بلاغت کے تحت استعارہ کی تفہیم کے لیے مجاز کو سمجھنا بھی لازم ہے۔ جب کوئی لفظ اپنے لغوی معانی کے علاوہ کسی اور معنی میں استعمال کیا جاتا ہے تو یہ اس کے مجازی معانی ہوتے ہیں۔ استعارہ میں مجازی معانی کے استعمال میں ایک احتیاط تجویز کی جاتی ہے اس بات کا خاص خیال رکھا جائے کہ لفظ کے لغوی اور مجازی معانی میں کوئی نہ کوئی تعلق یا قرینہ ضرور ہونا چاہیے۔[3] بالعموم استعارے کے تین ارکان متعین کر دیے جاتے ہیں۔ مستعار لہ؛ جس شے کے لیے معانی مستعار لیے جائیں، مستعار منہ؛ جس شے کے معانی مستعار لیے جائیں، وجہ جامع؛ وہ مشترکہ صفت، وہ وجہ جو مستعار لہ اور مستعار منہ کو اکٹھا

کرنے کا باعث بنی ہو۔ماہرینِ علمِ بلاغت نے ارکانِ استعارہ کے کچھ اوصاف اور استعمالات کی بنیاد پر استعارہ کی بیس سے زیاد اقسام بیان کی ہیں، ان اقسام کی چند بنیادیں درج ذیل ہیں:

۱۔ استعارہ کے تینوں ارکان حسی ہوں گے۔ ۲۔ طرفین استعارہ حسی جب کہ وجہ جامع عقلی ہو

۳۔ طرفین حسی جب کہ وجہ جامع حسی و عقلی کا مرکب ہو۔ ۴۔ مستعار لہ حسی ہوں جب کہ مستعار منہ اور وجہ جامع عقلی ہوں۔

۵۔ مستعار منہ حسی ہوں جب کہ مستعار لہ اور وجہ جامع عقلی ہوں۔[4]

استعارے کی درج بالا تعاریف، اقسام اور احتیاطیں اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ علمِ بلاغت میں استعارہ کو بطور تکنیک یا صنعت کے طور پر برتا جاتا تھا۔ استعارہ کا یہ تصور محدود اور مقید ہے کہ استعارہ زبان سے کہیں زیادہ وسیع شے ہے جو کہیں کہیں خود مکتفی اور آزاد روپ اختیار کر لیتا ہے اور اس کا اثر فقط شاعری پر نہیں رہتا بلکہ زبان کے ہر طرح کے استعمال میں اسے دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں تنقید کے باقاعدہ آغاز کے ساتھ ہی استعارہ کو سمجھنے اور اسے وسعت دینے کی روش چل نکلی تھی جو وقت کے گزرنے کے ساتھ روز افزوں ہوتی گئی۔ استعارہ کا موجودہ تصور سمجھنے کے لیے ذیل میں اردو کے چند نمایاں ناقدین کے تصورِ استعارہ کا جائزہ لیا گا کہ وہ استعارہ میں معانی کے امکانات کو کس طرح دیکھتے ہیں۔

مولانا الطاف حسین حالی(۱۸۳۷ء۔۱۹۱۴ء) کو اردو کے پہلے باقاعدہ نقاد ہونے کا اعزاز تو حاصل ہے ہی، تاہم مقدمہ شعر و شاعری(۱۸۹۳ء) استعارہ کو اس کے لغوی اور مروج معنی سے ہٹ کر، وسیع معنوں میں دیکھنے والے بھی حالی ہی ہیں۔ اگرچہ ان کا تصورِ استعارہ عصرِ حاضر کے ہمہ گوں تصورِ استعارہ سے میل نہیں کھاتا تاہم انھوں نے پہلی بار استعارہ کو روایتی ڈگر سے ہٹ کر دیکھنے کی کوشش کی۔ حالی کے بقول:

> "استعاہ بلاغت کا رکنِ اعظم ہے اور شاعری کو اس کے ساتھ وہی نسبت ہے جو قالب کو روح کے ساتھ۔ کنایہ اور تمثیل کا حال بھی استعارہ کے قریب قریب ہے۔ یہ سب چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ہیں۔ جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے وہاں شاعر انھی کی مدد سے اپنے دل کے جذبات اور دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کرتا ہے اور جہاں اس کا پنا منتر کارگر ہوتا نظر نہیں آتا وہاں انھی کے زور سے وہ لوگوں کے دلوں کو تسخیر کرتا ہے۔"[5]

استعارہ کے حوالے سے حالی کا خیال ہے کہ اس کے تین فائدے ہوتے ہیں۔ اوّل: اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصر انداز میں کی جاسکتی ہے۔ دوم: روکھا سوکھا مضمون آب و تاب کے ساتھ بیان ہو سکتا ہے۔ سوم: بعض جگہ اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جائے تو اور معمولی زبان کا بہاؤ کمزور پڑے تو استعارہ کا استعمال لطف اور اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اس کے ساتھ حالی نے تنبیہ بھی کی ہے کہ اگر استعارہ بعید از فہم ہو تو شعریت زائل ہو جاتی ہے۔ حالی کے خیالات سے یہ دلچسپ نقطہ سامنے آتا ہے کہ اُن کے نزدیک اصل زبان الگ شے ہے اور استعاراتی زبان اس سے جدا ہے۔ دراصل جب ایک شاعر کا تجربہ، عمومی تجربات اور زندگی کے معمولی مشاہدات سے الگ اور انوکھا ہو تو اس کا اظہار اکہری، عمومی اور پیش پا افتادہ زبان میں نہیں ہو پاتا، اُس وقت استعارہ اور استعاراتی زبان ہی اُس کے خیال کو ظاہر میں لانے کا سبب بنتی ہے۔ حالی کے ہاں استعارہ کلام میں حسن کا باعث تو نظر آتا ہے لیکن اُن کے ہاں نئے اور انوکھے استعاروں کی قبولیت بھی نظر نہیں آتی۔ حالی جب یہ کہتے ہیں کہ استعارہ فہم میں بُعد کا بھی باعث ہو سکتا ہے تو وہ دراصل استعارہ کے تخلیقی بہاؤ پر بند بھی باندھ دیتے ہیں۔

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء۔ ۱۹۱۴ء) نے شعر العجم (۱۹۱۸ء) میں تشبیہ کے ساتھ استعارے کو بھی موضوع بنایا ہے۔ اگرچہ علامہ نعمانی کا تصورِ استعارہ حالی کی نسبت سادہ اور سطحی ہے تاہم حیرت انگیز بات ہے کہ وہ استعارہ کو زبان کا مزاج تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے مطابق استعاراتی معانی زبان ہی کا حصہ ہوتے ہیں، ان کا عمومی استعمال بہت کم ہوتا ہے، لیکن انسان جذبے کی شدت میں آکر انھیں استعمال کرتا ہے۔ انسان کا رنج و غم کے موقعے پر یہ کہنا کہ "سینہ پھٹ گیا"، "دل میں چھید پڑ گئے" اور آسمان ٹوٹ پڑا" زبان کا استعاراتی استعمال ہے۔[6] ان کے مطابق استعارہ فطری طرزِ ادا ہے، لیکن انسان نے بے اعتدالی کے باعث اسے تکلف کی حدوں تک پہنچا دیا ہے۔ شاعری میں تشبیہ و استعارہ کے استعمال کے حوالے سے ان کا خیال ہے کہ یہ کلام میں وسعت اور جوش پیدا کر دیتے اور معنی واضح ہو کر سامنے آتے ہیں۔ علامہ شبلی استعارہ کو معنی کی واضح اور متعین انداز میں ترسیل کی تکنیک سمجھتے ہیں۔ وہ استعارے کے استعمال کو نہ ابلاغ میں رکاوٹ تسلیم کرتے ہیں نہ ہی کثرتِ معنی کی بنیاد بلکہ ان کے نزدیک یہ فطری عمل ہے اور اس کا متوازن استعمال شاعری کے حسن کے لیے ضروری ہے۔

سید عابد علی عابد (۱۹۰۶ء۔ ۱۹۷۱ء) کے نزدیک استعارہ زبان کی خصوصیت ہے، شاعری کے علاوہ عمومی گفتگو میں بھی استعاراتی معانی استعمال ہوتے ہیں۔ چیزوں کے نام بھی استعارہ کے رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ استعاراتی معانی کو مستحکم ہونے میں عرصہ لگتا ہے، اور یہ مستقل بنیادوں پر ان الفاظ سے جڑ جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک "جگر گوشہ" اور "دخترِ رز" استعاراتی معانی لیے ہوئے ہیں۔ اس طرح دیکھیں تو سید عابد علی عابد ایسے الفاظ و تراکیب اور ان کے معانی کو معنی آفرینی اور

رنگینی کا نام دے رہے ہیں لیکن دراصل وہ استعارہ کو محاورہ کے معنی میں استعمال کر کے اس کے ساتھ متعین اور جامد معانی جوڑ دیتے ہیں جو کثرت کی بجائے وحدت کے حامل ہوتے ہیں۔عابد علی عابد تشبیہ کو استعارے کا مقدمہ قرار دیتے ہیں، جب کہ مجاز کو استعارے کی بنیاد۔ تاہم ان کے نزدیک مجاز کے استعمال میں بے حد احتیاط کی ضرورت ہے ۔وہ استعارہ کے استعمال میں قرینے کو لازمی قرار دیتے ہیں کہ قرینے کے بغیر لفظ کے مجازی معنی کی طرف ذہن کا متوجہ ہونا مشکل ہے۔[7]ان کے نزدیک شاعر کا فرض ہے کہ وہ پیچیدہ، دقیق، مبہم اور دقیق معانی کو تشبیہ و استعارہ کے ذریعے سہل بنا دے۔اس طرح کہ ندرت اور نئے پن کا احساس تو ہو لیکن کلام گنجلک نہ ہو کہ قاری کا ذہن کوشش کے باوجود بھی معانی تک رسائی نہ حاصل کر سکے۔

سید عابد علی عابد کے نزدیک ادبی علامت نگاری بے پناہ وسعت کی حامل ہوتی ہے جو انسان اور کائنات کے اسرار کو خود میں سمونے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ان کے مطابق مظاہر پرستی، استعارہ، تشبیہ اور پیکر کی چار سطحوں میں علامت اپنا اظہار کرتی ہے۔ان ہی کے الفاظ میں:

> "علامت Sign سے مختلف ہے ، sign کا ایک معنی ہو تا ہے ۔Symbol زیادہ پیچیدہ ہے ۔ یہ ایک چیز ہے جو دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے جیسے صلیب عیسائیت کی علامت ہے ، ہتھوڑا اور درانتی کمیونزم کی علامت ہیں ۔ ادب میں پیچیدہ علامتوں کا استعمال ہو تا ہے ۔ یہ علامتیں کسی خاص علم سے لی جا سکتی ہیں جیسے تحلیل نفسی سے یا مصنف کی ذاتی اختراع ہو سکتی ہے لیکن بااثر علامتیں وہ ہیں جو اسی فن پارے کے مرکزی خیال کو نمایاں کرتی ہیں ۔"[8]

سید عابد علی عابد کے مطابق علامت کا تعلق منطق سے بھی ہوتا اور نفسیات سے بھی۔منطقی طور پر دیکھیں تو کسی مفہوم یا اصطلاح کے حوالے سے یہ لفظ کی فعالیت ہے، جب ایک فرد کسی لفظ کو کسی ایک علم کی اصطلاح کے طور پر دیکھے گا تو وہ لفظ ایک خاص طرح کے علامتی معانی ظاہر کرے، اسی طرح دوسرے علم کی اصطلاح کے طور پر دوسرے معانی، یعنی ایک ہی لفظ علامت میں ڈھل کر کئی معانی ظاہر کرنے کی اہلیت حاصل کر لیتا ہے۔جب کسی لفظ کو کسی منطقے سے متعلق کیے بغیر خاص مگر پیچیدہ صورتِ حال میں پیش کیا جاتا ہے تو اس کی نفسیاتی حیثیت سامنے آتی ہے یعنی اب معانی قاری کی بنیاد پر سامنے آئیں گے۔عابد علی عابد کے نزدیک یہ لفظ کی مابعد الطبیعاتی خصوصیت ہوتی ہے۔دیکھا جائے تو دونوں استعارہ اور علامت کو مجاز کے قرینے میں باندھ کر نیز علامت کو ان دو صورتوں سے جوڑ کر سید عابد ان دونوں کی حیثیت کو محدود اور متعین کر رہے ہیں۔علامت کی 'منطقی'

صورت یا نفسیاتی ہر دو حوالوں میں معانی کا مرکز متن سے باہر بنتا ہے۔ وہ تخلیقِ علامت میں تخلیق کار کے شعوری قرینے کا زبان کے خود مختار کردار پر توجہ نہیں کرتے، ورنہ علامت کے تفاعل کو مابعد الطبیعیاتی کہنے کی نوبت پیش نہ آتی۔

محمد حسن عسکری (۱۹۱۹ء۔۱۹۷۸ء) اُردو کے ممتاز اور جید نقاد ہیں، جو کئی حوالوں سے اردو تنقید کی روایت پر اثر انداز ہوئے۔ ان کا مضمون ''استعارے کا خوف'' اردو میں استعارے کو قدامت کی جکڑ بندیوں سے آزاد کرانے کی پہلی باقاعدہ تنقیدی کوشش قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے اِس مضمون میں استعارہ کے حوالے سے حالی کے نظریات کا ردِّ عمل محسوس کیا جا سکتا ہے۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک استعارہ زندگی کے مظاہر اور اس کی قوتوں کا اظہاریہ ہے۔ استعارے سے ڈرانے کا مطلب زندگی کی نئے پہلوؤں اور تجربوں سے ڈرانا ہے۔ ان کے مطابق حالی اور ان جیسے دیگر ناقدین نے چونکہ انگریزی ادب کا مطالعہ براہِ راست نہیں کیا تھا، اس لیے وہ فقط مقصدیت اور مذہبیت ہی کو ادب کی کارگزاری اور مذہب سمجھنے لگے اور اسی کی ہی ترویج کی۔ بقول محمد حسن عسکری:

> "اگر حالی کو ادب میں ایک علی گڑھ کھولنے کی اتنی فکر نہ ہوتی تو خود اپنے ادب میں انھیں ایسی چیزیں مل جاتیں جن پر غور کرنے سے وہ استعارے کی ماہیئت کو سمجھ سکتے تھے۔ بہرحال ان جیسے نقادوں کی رنگ نظرانہ عقل پسندی اور احریاط پسندی نے اردو والوں کے دل میں استعارے کا خوف پیدا کر دیا ہے۔"[9]

محمد حسن عسکری کے نزدیک حالی کی استعارے کو محدود اور غیر متعلق سمجھنے کی وجہ ان کا تصورِ زبان تھا۔ حالی ''اصل زبان'' سے مراد وہ زبان لیتے تھے جو ان جذبات کے اظہار کے لیے وجود میں آئی جن پر ذہن و شعور مکمل قادر ہوتا ہے۔ دراصل وہ زبان کی غرض و غایت اور انسان سے اس کے تعلق کی نوعیت کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ انسان فقط ظاہری شعور ہی پر مشتمل نہیں بلکہ اس کی جبلتیں، تجربات، مشاہدات اور اس پر ناآشکار حقیقتیں جو اس پر کلی طور پر کھل نہیں پائیں، وہ بھی انسان کے اندر اور اس کا حصہ ہی ہیں۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک انسان کا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ دراصل زبان، انسان کے داخلی تجربے اور خارجی اشیا کے درمیان مناسبت اور مطابقت تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہے، لہٰذا اس کی نوعیت ہی استعاراتی ہے۔ محمد حسن عسکری زبان کے استعاراتی عمل کا اثبات کرتے ہیں تاہم وہ استعارہ تخلیق کرنے کی انسانی صلاحیت کا بھی ادراک رکھتے ہیں، جسے شعوری طور پر ادب کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ ان کے نزدیک استعارے کی تخلیق کا عمل خواب کی طرح ہے، جس میں انسان اپنے تجربات کو قبول بھی کرتا ہے رد بھی۔ خواب اور استعارے میں انسان کا شعور، تحت الشعور، اجتماعی لاشعور، احساس، تجربے اور

خیال کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ استعارے کی تخلیق میں دو طرح کی ہمت کرنا پڑتی ہے؛ اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی اور خودی کے کنویں سے نکل کر گرد و پیش سے رابطہ قائم کرنے کی۔ عسکری صاحب کے نزدیک استعارے کی تخلیق میں منطقی ربط اور قرینِ قیاس نہیں دیکھا جاتا۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان تمام اشیا سے ربط قائم کر کے، انھیں آپس میں حل کرنے کے بعد نئی اور معنی خیز وحدت تشکیل دے سکا ہے یا نہیں۔ یہ در حقیقت بیرونی اور اندرونی دنیاؤں کو آپس میں سمو کر نئے معنی تخلیق کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی جزو ہے، اس پر پُل باندھنا در حقیقت تخلیقی صلاحیتوں کو محدود کرنا ہے۔[10]

اگر کوئی تخلیق کار کم استعارہ استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ نئے تجربات کرنے سے قاصر ہے یا وہ اپنے تجربات کے زیادہ تر حصے کو شعوری سطح پر قبول ہی نہیں کر سکا۔ ایک اور صورت میں کوئی شخص اپنی تخلیق میں استعارات کی بھرمار کر دے تو اس کی بھی دو وجوہ اور ایک اثر ہو سکتا ہے۔ پہلی وجہ تو یہ کہ وہ نئے تجربات کو منظر عام پر لانے کو بیتاب ہے، دوسری یہ کہ اس کے تجربے تجزیہ و تحلیل سے گزر نہیں رہے، ہر دو صورتوں کا اثر یہ ہو گا کہ تجربات کی تنظیم اور ترتیب نہیں ہو پائے گی اور استعارے نئے معنی کو خلق کرنے کی بجائے، معنی سے عاری ہو جائیں گے۔ یعنی استعارے کی تخلیق میں تجربے لانے اور عمومی ذہنی نظام کی تخریب کے ساتھ اس کی ترتیب و تنظیم بھی ضروری ہے۔ استعارے کے ذریعے انسان اپنی قوت کے سر چشمے تک رسائی حاصل کرتا ہے اور اپنے بھولے ہوئے تجربے کو زندہ کرتا ہے، جس کے ہمہ قسم کے مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ بقول محمد حسن عسکری:

> "استعارہ جذبے اور فکر کی علیحدگی ختم کر کے انھیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے ۔ شعور اور لاشعور، جسم اور دماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا وصال اسی کے وسیلے سے ہوتا ہے ۔ اس کا اثر دیرپا ہو یا نہ ہو۔ بہر حال جو شخصیت کئی ٹکڑوں میں بٹ گئی ہو اس کا علاج وقتی طور پر ہی سہی، استعارہ کرتا ہے ۔"[11]

محمد حسن عسکری ایک طرف زبان کے اندر موجود استعاراتی عمل کو تسلیم کرتے ہیں، تو دوسری طرف فرد کی تخلیقی سطح پر استعارے کی بہت وسیع اور حد درجہ معنی خیز شکل کو فروغ دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ استعارے کے منطقی ربط سے تہی ہونے کا مطلب یہ لیا جا سکتا ہے کہ عسکری مستعار لہ اور مستعار منہ کے درمیان صوری اور تشبیہی تعلق کے بھی قائل نہیں، وہ استعارہ کو آزادانہ سرگرمی قرار دیتے ہیں۔

پروفیسر ممتاز حسین (۱۹۱۸ء۔۱۹۹۲ء) نامور ترقی پسند نقاد ہیں، جو ترقی پسند دبستان میں تفکیری، فلسفیانہ اور متوازن تجزیوں کے بنیاد گزار بھی قرار دیے جاتے ہیں۔ ان کی تحریریں عالمی افکار سے مزین اور مقامی دانش سے آشنا ہونے کے بعد سماج کے مادیت بنیاد مسائل کا احاطہ کرتی نظر آتی ہیں۔ ان کی کتاب ادب اور شعور (۱۹۶۱ء) میں شامل مضمون ”رسالہ در معرفتِ استعارہ“ ایک مبسوط، اور کثیر الجہت مضمون ہے، جو اپنے عہدِ تصنیف کے حوالے سے یقیناً ایک منفرد اور نمایاں فکری حوالے کے طور پر لیا جا سکتا ہے۔ مضمون کا آغاز حقیقت کی ماہیت پر مرکوز فلسفیانہ افکار کے تجزیوں سے ہوتا ہے، جس میں ممتاز حسین نے حسیات، عقل، معروض اور موضوع کے حوالے سے حقیقت کی جہات کو واضح کیا ہے۔ حقیقت کا بیان عقل اور حسیات کے فرق کے بجائے دونوں کے امتزاج کی بنیاد پر ہو، جس کا محور مظلوم طبقات کے مادی مسائل ہوں تو وہ حقیقت بامعنی ہوتی ہے۔ سائنس اور آرٹ اپنے طور پر حقیقت ہی کو موضوع بناتے ہیں، تاہم سائنس کی حقیقت معروضی، جامد اور مادی ہوتی ہے جب کہ آرٹ کی حقیقت متغیر، موضوعی اور جمالیاتی ہوتی ہے، تاہم ہر دو کی بنیاد تجربہ ہوتا ہے اور تجربے کی بنیادیں بھی حقیقت کے زاویوں جیسی ہی ہوتی ہے۔ ان کے مطابق آرٹ میں تخلیقی ذہن کا تجربہ مادی نہیں بلکہ مجرد افکار کے تجزیات کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ آرٹ میں بھی مصوری اور ادب کی تخلیق کے معیارات اور طریق الگ ہیں۔ شاعر کی حیثیت شارح اور مفسر کی بجائے خالق اور موجد کی ہوتی ہے۔ مصورانہ ذہن امیجز کی بنیاد پر سوچتا ہے، دوسروں کے افکار اور تصورات کو مصور کر دیتا ہے، مصور کی فکر اس کے اپنے گیان کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ دوسری طرف شاعرانہ ذہن قلبِ حقیقت میں اترتا ہے، اس کا براہِ راست تجربہ کرتا ہے، اس حقیقت کے حسنِ معنی سے آشنا ہونے کے بعد اسے جسمِ غیر میں روشن کرنے کے لیے کسی اور وجود میں اس کی مماثلتِ معنوی تلاش کرتا ہے اور اس جسم کو اپنی حقیقت کے معنی پہنا دیتا ہے۔ ممتاز حسین کے نزدیک ہر استعارہ در حقیقت تشبیہ ہی ہوتا ہے، لیکن تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ میں مماثلت ظاہری ہوتی ہے، جب کہ استعارہ ظاہری مماثلت کو رد کر دیا جاتا ہے اور معنوی مماثلت کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ ممتاز حسین کے مطابق:

> "استعارہ ہمیشہ مجازی معنی میں ہی مستعمل ہوتا ہے نہ کہ حقیقی اور لغوی معنی میں اور مجاز کے معنی ہیں تجاوز کرنا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ جب کوئی ذہنی تصویر لغوی معنی سے تجاوز کرتی ہے تو اس کو استعارہ کہتے ہیں۔ انگریزی زبان میں استعارے کے لیے جو لفظ (Metaphor) استعمال ہوتا ہے تو اس کا مفہوم بھی یونانی زبان میں وہی ہے جو مجاز کا ہے، یعنی آگے بڑھانا۔ "[[12]]

پروفیسر ممتاز حسین کے نزدیک استعارہ ہر حال میں اپنے لغوی معنی سے تجاوز کرتا ہے، تجاوز کر کے ہی وہ اپنے استعاراتی مقام تک پہنچ پاتا ہے۔ وہ اپنے تصورِ استعارہ کی وضاحت غالب کے اس شعر سے کرتے ہیں:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے [13]

یہاں شاعر نے اپنے غم کے جوش کی وضاحت نہیں کی بلکہ استعارے کی خاطر مستعار منہ کے طور پر ایک تصویر سامنے رکھ دی ۔ یہاں مستعار لہ کی وضاحت بھی نہیں کی گئی، تاہم مستعار منہ ایک ایسے آئینے کے طور پر سامنے آتی ہے جس میں حقیقت کا عکس نظر آتا ہے، جو یہ بتاتا ہے کہ حقیقت اگر بعینہٖ ایسی نہیں بھی ہو گی تو اس جیسی ضرور ہو گی۔ ممتاز حسین کی اس وضاحت میں استعارے کے روایتی تصور سے آگے بڑھ کر کوئی نیا تصور سامنے نہیں آیا۔ تاہم وہ اس کی مزید توضیح کرتے ہیں: جب کوئی فرد کسی کے لیے کہتا ہے کہ اس کا غصہ بھڑک اٹھا تو دراصل وہ استعاراتی زبان استعمال کرتا ہے۔ بھڑکنا آگ کی خصوصیت ہے، مگر غصے کے لیے استعمال کی گئی ہے ۔ دراصل غصے اور آگ میں تشبیہ معنوی کی بنیاد پر ان کو اکٹھا کیا گیا ہے ۔ بعض اوقات مستعار لہ اس قدر لطافت اور نزاکت کا حامل ہوتا ہے کہ اس کے معرضِ اظہار میں آنے کے لیے کسی محسوس، وجودِ غیر کے اشارے یا کنائے کی ضرورت پڑتی ہے ۔ اس موقع پر وہی وجود ہی تلاش کیا جاتا ہے جو مستعارہ لہ سے اتحاد معنوی رکھے، اس طرح مستعار لہ اور مستعار منہ کے معنوی اتحاد سے حقیقت کی نمود ہوتی ہے۔ غصے کا بھڑکنا اولاً استعارہ ہی بنا جو بعد ازاں کثرتِ استعمال سے محاورے کی حیثیت اختیار کر گیا۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ استعارہ فقط شعراء کے یہاں استعمال نہیں ہوتا، بلکہ عمومی گفتگو بھی استعارہ کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ استعارہ کے عمل میں مستعار لہ اور مستعار منہ متحدہ جاتے ہیں، لیکن اس اتحاد کے باوجود ان میں تغیر بر قرار رہتا ہے مستعار لہ کا حقیقی معنی مستعار منہ کے حقیقی یا لغوی معنی کی تردید کرتا ہے، لیکن اس عمل میں مستعار منہ کا معنی جست بھر کے اپنے اصلی اور لغوی معنی سے تجاوز کر جاتا ہے۔ لیکن یہ معنی میں قطعیت نہیں لاتا، حقیقت کو لو دیتا ہے، استعارے کی قرأت سے قاری حقیقت سے قریب ہوتا جاتا ہے ۔ استعارہ اپنی اصل میں کثیر سمتی اور متحرک ہوتا ہے ۔ یہ صرف خیال ہی کو نہیں چھوتا بلکہ خیال کے ساتھ منسلک احساسات اور جذبات کی شدت کو بھی ابھارتا ہے ، تخیل کے لیے راہیں ہموار کرتا ہے۔ استعارہ حقیقت کے لا محدود پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ تاہم ایک ایسا ابہام ضرور قائم رہتا ہے جو لا محدود حقیقت کو تہہ دار بنا کر اسے آہستہ آہستہ وا کرتا رہتا ہے۔[14] اپنے مضمون میں پروفیسر ممتاز حسین

نے علامت اور استعارہ کے فرق کو بھی مختصراًواضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ان کے نزدیک استعارہ مجرد اور محسوس ہر دو طرح کا ہوتا ہے۔جب سمبل(علامت)فقط تجریدی ہوتی ہے۔ان ہی کے الفاظ میں:

> "استعارے اور سمبل کا فرق یہ ہے کہ سمبل اشیا کے صرف رشتوں کا ظاہر کرتا ہے اور اس کا تعلق اشیا کی شیئیت(Thingness) سے نہیں ہوتا۔یعنی سمبل محض مجرد ہوتا ہے۔اس کے برعکس استعارہ مجرد اور محسوس دونوں ہی ہوتا ہے۔چنانچہ یہی سبب ہے کہ سمبل میں کبھی کبھی وجہ جامع اس قدر مجرد ہوتی ہے کہ وہ سمبل نجی تلازمۂ خیال کا حامل بن جاتا ہے اور اس طرح ناقابلِ فہم بھی بن سکتا ہے۔"[15]

تاہم ان کے نزدیک کوئی ایسی تخلیق جو سالم علامتی ہو اس میں استعارے اور علامت کا فرق نہیں رہتا۔علامتی نظم اس لیے علامتی نہیں کہلاتی کہ اس میں کوئی علامت استعمال کی گئی ہوتی ہے بلکہ اس لیے کہ وہ مکمل علامتی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔دیکھا جائے تو ممتاز حسین نے استعارے کے روایتی تصور سے آگے بڑھنے کی کوشش ضرور کی ہے اور اس میں کامیاب بھی ہوئے ہیں، لیکن استعارے کی تشکیل میں زبان کی حیثیت اور زبان کے تحرک میں استعارے کے تفاعل کے حوالے سے چند اشارے کیے ہیں،ان کی وضاحت نہیں کی۔ان کا تصورِ استعارہ معنی کی کثرت اور موضوعی حقیقت تک رسائی میں استعارے کے کردار کو واضح کرتا ہے، لیکن تخلیقی عمل، تشکیلِ معنی اور تشکیلِ حقیقت کو سمجھنے میں معاون ثابت نہیں ہوتا۔تاہم پروفیسر ممتاز حسین کے ہاں استعارے کا تفاعل معنی کی تحدید،تعین اور جامد تصور پر ضرب لگانے کا کام ضرور کرتے ہیں،جو تنقیدی عمل میں کثرتِ معنی اور کثرت تعبیر کی راہ ہموار کرتے ہیں۔

انیس ناگی(۱۹۳۹ء۔۲۰۱۰ء)کے نزدیک اردو میں اشارہ(Sign)اور استعارہ(Metaphor)کے حوالے سے تصورات واضح نہیں ہیں؛ بالعموم ان مختلف النوع تصورات کو آپس میں آمیخت کر کے گفتگو کی جاتی ہے،جو کہ غلط ہے۔انیس ناگی استعارہ اور علامت(Symbol)کو ایک ہی شے قرار دیتے ہیں۔ان کے نزدیک ہر دو کا تعلق انتقالِ معانی سے ہے،اس لیے ان کے علاقے الگ مقرر کرنا مناسب نہیں۔وہ اپنی کتاب شعری لسانیات(۱۹۹۰ء)میں علامت کو بھی استعارہ ہی کے نام سے موضوع بناتے ہیں۔استعارہ کے حوالے سے انیس ناگی کا خیال ہے کہ لغات اور علمِ بیان کی کتب میں استعارہ کے حوالے سے موجود مباحث غیر تسلی بخش ہیں، کہ لفظ کو اگر معنی کی شکل تسلیم کیا جائے تو استعارہ براہ راست تعلق علم المعانی سے ہے،جب کہ انیس ناگی سیمیات ہی کو علم المعانی کا نام دیتے ہیں۔[16]

انیس ناگی ساختیات کا ذکر کیے بغیر اشارہ کے حوالے سے بتاتے ہیں کہ زبان اشاروں سے مل کر بنی ہے اور اشارات دراصل کسی بھی شے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یعنی ایک شے کا اظہار لفظ کی صورت کیا جائے تو لفظ شے کا اشارہ بن جاتا ہے۔ اشارہ اور استعارہ کے حوالے سے وہ یہ کہتے ہیں کہ تمام استعارے اشارے ہیں لیکن تمام استعارے نہیں ہو سکتے۔ کسی بھی شے کے نام کی حیثیت اشاراتی ہوتی ہے۔ جیسے دھواں یا دود، آگ کے جلنے یا سلگنے کا اشارہ ہے، جب کہ اسی لفظ کو شاعر جب اشارہ کی بجائے استعارہ کے طور پر برتتا ہے تو اس کی معنیاتی حیثیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ "بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل" میں دود جلنے کے معنوں کے بجائے پریشانی اور زبوں حالی کے استعاراتی معانی فراہم کر رہا ہے۔ مذکورہ مصرعے میں دود اشارہ کے معنوں میں بھی مستعمل ہے اور استعارہ کے معنوں میں بھی۔ تاہم انیس ناگی یہ بھی کہتے ہیں کہ اشارہ استعاراتی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا ہے۔ اشارہ میں واحد اور متعین معانی موجود ہوتے ہیں جب کہ ایک سے زیادہ معانی کی مملکت استعارہ کا مقدر ہے۔[17] یعنی استعارے کے عمل میں ایک اشارے کو معین شے کی بجائے کسی دوسری شے کے لیے استعمال کرنے سے اس میں معنیاتی وسعت پیدا ہو جاتی ہے۔

اشارہ اور استعارہ میں فرق کچھ اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ اشارہ کائناتی مظاہر میں سے کسی ایک شے کی نشاندہی کر کے اس کو ممیز و ممتاز کرتا ہے، جب کہ استعارہ کسی ایک شے کی شناخت کو کسی دوسری شے سے جوڑ کر نیا تاثر اور نئے معانی پیش کرتا ہے۔ جب ایک شے کو کسی اور شے کا قائم مقام بنایا جاتا ہے تو جس چیز کی حیثیت واضح ہوتی ہے، اس کا تاثر اور وجود ہمیں استعارہ میں واضح نظر آتا ہے، یعنی استعارہ کے عمل میں اشارہ واضح ہوتا ہے، جب کہ استعارہ کی تفہیم و تعبیر میں نسبتاً غیر واضح وجود کو واضح کیا جاتا ہے۔ چاند اپنے اشاراتی معنوں میں فقط ایک سیارہ ہے، جس کا وجود اور حسن مسلمہ ہے، جب کہ 'میرا چاند آیا' میں چاند کی اشاراتی حیثیت قائم نہیں رہی، بلکہ محبوب، اپنے تمام تر حسن، جلووں، ناز و ادا اور نازک خرامی سمیت سامنے کھڑا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم انیس ناگی کے نزدیک متشکل ہونے کے بعد استعارہ لسانی سیاق و سباق کا پابند ہو جاتا ہے، اور اس کی حیثیت لسانی سیاق و سباق سے باہر مستحکم نہیں رہتی۔[18] اپنے تصورِ اشارہ و استعارہ کی وضاحت کے لیے انیس ناگی لفظ و معنی کے مباحث کا اہتمام کرتے ہیں۔ لفظ اور معنی کے رشتے کے حوالے سے انیس ناگی دلالت وضعی کو بنیاد بناتے ہیں، دلالتِ وضعی سے ان کی مراد وہ طریقہ ہے جس میں کسی معنی کے لیے کوئی لفظ وضع کیا جاتا ہے۔ وہ معنی کی دو اقسام کے قائل ہیں، لغاتی معنی اور لغوی معنی۔ لغاتی معانی سے مراد کسی بھی لفظ کے لغت میں موجود معانی ہیں۔ لیکن چونکہ تکلم کی بنیاد پر ہی الفاظ کو لغت میں شامل کیا گیا، تو تکلم میں لفظ کی جو معنوی حیثیت سامنے آئی، اسی کو لغت میں بھی درج کر لیا گیا، اور یہی معنوی سطح اس لفظ کا

ناگزیر حصہ بن گئی ہے۔اس میں ان تلازمات کو الفاظ سے منقطع کر دیا جو اس کی اساسی شرح کا جزو نہ تھے۔لغوی تدوین میں کچھ لفظ جگہ نہیں بنا پاتے اور حافظے کی لغت ہی کا حصہ بنے رہتے ہیں،ان الفاظ پر تمدن،معاشرت اور لہجے کے اثرات واضح ہوتے اور یہ لغوی الفاظ لغاتی الفاظ سے زیادہ موئثر اور قطعی معانی کے حامل ہوتے ہیں۔[19]

ادیب اور تخلیق کار لغاتی کی بجائے لغوی معانی کو برتتے ہیں،اور برت کر ان کے معنیاتی انسلاکات میں اضافہ کرتے جاتے ہیں۔وہ دراصل الفاظ کی دلالتِ وضعی پر قناعت نہیں کرتا،کہ اس کی جذباتی شدت اس میں نہیں سما سکتی،اس لیے وہ دلالتِ وضعی کی شکست وریخت کر کے نئے مرکبات تشکیل دیتا ہے،جو اس کے مافی الضمیر کی کماحقہ ترسیل کر سکیں۔شاعر کے نزدیک استعارہ محض شبہ تلاش کر کے مماثل قرار دینے کا نام نہیں بلکہ معنی کی تنظیم کا ایسا سلسلہ ہے،جو نثر کی بہ نسبت شاعری میں کھل کر سامنے آتا ہے۔وہ جذباتی زاویے،انوکھے تجربات اور پیچیدہ کیفیات جو عمومی ادراک کی گرفت میں آنے سے رہ جاتی ہیں،شاعر انھیں اپنے تخلیقی عمل میں گوندھ کر استعارہ کی شکل میں سامنے لاتا ہے۔دیکھا جائے تو انیس ناگی اپنے اس لغوی اور لغاتی معنی کے تصور کو واضح نہیں کر سکے۔جس چیز کو وہ لغوی معنی کہہ رہے ہیں وہ دراصل ترکیب سازی اور کسی بھی جملے یا مصرعے میں کسی بھی لفظ کا تخلیقی برتاؤ ہے جو لفظ کو لغت میں موجود محدود معانی سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کر دیتا ہے۔انیس ناگی کسی بھی شاعر کے تخلیقی عمل کے بارے بتاتے ہیں کہ خارجی مظاہر میں جو شے یا تجربہ شاعر کے ذہن کو متاثر کرتا ہے وہ شاعر کے ذہن میں اس طبعی وجود کے بجائے اس سے پیدا ہونے والے تاثرات کی شکل میں نقش ہو جاتا ہے۔بقول انیس ناگی:

> "جذباتی صورتِ حال میں کسی تجربے کے ادراک کے لیے ذہن کو اس کے تابع کرنے سے تجربے کا جمالیاتی پہلو بیدار ہوتا ہے۔شاعر اسی عمل میں تجربے کے خصائص کو بروئے کار لا کر تجربہ کی تکمیل کرتا ہے۔تخلیقی تجربے میں ذہن پر شے کی فوری اثر انگیزی کو جمالیاتی ادراک سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔شاعر اس اثر کو قبولنے کے بعد اس کی جمالیاتی تشکیل کرتا ہے۔"[20]

جب شاعر ایک کرسی کے بارے میں کچھ تخلیق کرے گا تو وہ کرسی کی ساخت اور وجود کے بجائے اس کے استعاراتی معنی،اس کے اثرات اور امکانات کو سامنے لائے گا،کرسی اقتدار کی،جبر کی،انصاف کی یا غلبے کی قوت کے طور پر قاری کے سامنے آئے گی۔انیس ناگی نے نارتھ روپ فرائی[Northrope Frye](۱۹۱۲ء۔۱۹۹۱ء)کے حوالے سے کہا ہے کہ فنی تخلیق میں استعارہ سازی کی بنیاد پر معنی دوطرفہ رخ پر ہوتا ہے۔منطقی اور عقلی تصانیف میں یہ رُخ باہر کی طرف ہوتا ہے۔معانی ہم

آمیختت ہونے کی بجائے ایک دوسرے کی وضاحت کرتے ہیں۔ جب کہ شعری تخلیقات میں معنی کا رُخ داخل کی طرف ہوتا ہے، کیونکہ خارجی حقائق کی بجائے داخلی واردات میں معانی اندر ہی سے پھوٹتے ہیں۔ استعارہ کے ضمن میں ایک دل چسپ سوال سامنے آتا ہے کہ استعارہ معنیاتی پابندیوں سے کلی طور پر آزاد ہوتا ہے، کُلی طور پر کثرتِ معانی کا حامل ہوتا ہے یا اس پر کوئی پابندی بھی ہوتی ہے؟ تو اس سوال کا جواب انیس ناگی کچھ اس طرح دیتے ہیں کہ استعارہ واحد معنی کے جبر سے آزاد ہوتا ہے، تاہم اپنے خالق کے اس مقصد کا پابند ضرور ہوتا ہے، جس کے لیے اس کی اختراع کی گئی تھی۔

اس طرح بھی وہ کسی ایک معنی کا پابند نہیں ہوتا، بلکہ اس کی دو سطحیں تو ہوتی ہیں ایک استعارے ہی کی ظاہری سطح اور دوسری استعارے کی نہاں سطح، جو تہہ دار قرأت کے نتیجے میں سامنے آتی ہے۔ اگر تخلیق کار کی فنی گرفت زیادہ مضبوط ہو تو وہ شعوری طور پر اس کی زیادہ سطحیں بھی رکھ سکتا ہے۔[21] اسی طرح پیچیدہ تجربہ بھی استعارہ کی بنیاد بنتا ہے، کہ عمومی الفاظ میں پیچیدہ تجربے کو سہارنے او اس کی ترسیل کرنے کی قدرت نہیں ہوتی، استعارہ ہی ایسے پیچیدہ تجربات کو شعری متن میں منتقل کر پاتا ہے۔ انیس ناگی کے تصورِ استعارہ پر ایک مجموعی نگاہ ڈالیں تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان کے نزدیک استعاراتی معانی، معنی کا مرکب تصور ہے، جو اپنے اندر خود ہی اپنا سیاق و سباق لیے ہوتا ہے۔ لغوی معنی لفظ کے حوالے سے ایک اساسی تصور کے حامل ہوتے ہیں، استعارہ اسی اساسی تصور، جو کہ واحد معنی کا جبر ہوتا ہے، کی نفی کرتا ہے۔ انیس ناگی کے نزدیک یہ ناقابلِ حصول معنی کا حصول ہے اور یہ مجاز کی بجائے حقیقت پر مبنی ہوتا ہے، بلکہ یہ حقیقت کی تشکیل و تجسیم ہے، اپنی داخلی سطح پر تفہیم و تعبیر کی متقاضی ہوتی ہے۔

معروف شاعر، نقاد اور دانش ور ستیہ پال آنند (پیدائش: ۱۹۳۱ء) اپنے مضمون ''استعارہ کیا ہے؟'' میں استعارہ کو کسی بھی تخلیقی متن میں معنیاتی تخم ریزی (Dissemination) کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ انھوں نے استعارے کی نوعیت و ماہیّت کو مغربی سیاق اور شعری اصطلاحات کے پیشِ نظر سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ استعارے کو ایک matrix کی طرح دیکھتے ہیں، جس کی تہوں میں سب سے اہم شے امیج ہے۔ وہ امیج کی صورتوں کو دو مختلف تھیوریوں کے پیشِ نظر سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ Computational تھیوری کے مطابق انسانی ذہن میں پہلے سے مختلف النوع حصص موجود ہوتے ہیں، استعارے کے عمل میں انسانی ذہن انھیں گتھم گتھا کر کے ایک امیج متشکل کر دیتا ہے۔ جب کہ Algorithms کے مطابق پہلے سے موجود حصص میں سے صرف اُن حصص کو امیج میں مدغم کیا جاتا ہے جو آپس میں مطابقت رکھتے ہوں۔ 'ایک پھول توڑتی ہوئی لڑکی جس کے گال پر ایک تل ہے اور اک تتلی' میں بس ایک پھول توڑتی ہوئی لڑکی کا نظر آنا پہلی نوعیت کے امیج

میں شمار ہوتا ہے ، جب کہ پھول توڑتی ہوئی لڑکی کے گال پر تل، تتلی اور دیگر تفاصیل دوسری نوعیت کے امیج کے ذیل میں آتے ہیں۔[22]

ستیہ پال آنند استعارے کے عمل میں امیج کی تشکیل اور اور امیج کی قاری کے ذہن میں تفہیم کو کئی درجوں پر دیکھتے ہیں۔ اُن کے مطابق حصص کو جوڑنے کا پراسس، امیج کی ساخت اور اس کی نامیاتی وحدت، اِس وحدت کی تشکیل میں زبان و بیان کی کارکردگی اور حصص کی وحدت میں ساخت پر بوجھ؛ یہ سب استعارہ سازیعنی تخلیق کار کے عمل اور زبان کے تفاعل کے نتیجے میں ممکن ہو پاتا ہے۔ آگے کا مرحلہ قاری سے متعلق ہے جو براہِ راست اُس کی Cognition اور Recognition پر انحصار کرتا ہے اور اُس کے حواس خمسہ تک کو متحرک کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ قاری یا سامع کی ذہنی کیفیت، مطالعہ، مشاہدہ، تجربہ اور لسانی شعور اُسے اس قابل بناتا ہے کہ وہ امیج کی تفہیم، کتنی اور کس قدر کر پائے گا۔ یہ اب قاری پر منحصر ہے کہ وہ 'ایک پھول توڑتی ہوئی لڑکی' میں کیا کیا دیکھ پاتا ہے۔ پھول باغ میں ہے، کھیت میں یا گھر پر؟ اور کس قسم کا ہے، کون سی خوشبو کا حامل ہے؟ تل دائیں گال پر ہے یا بائیں پر؟ تل چھوٹا ہے یا بڑا؟ تتلی واقعی گال پر بیٹھی ہے یا تتلی کا ٹیٹو بنا ہوا ہے؟ یہ سب قاری کے علم اور نفسیاتی کیفیت پر منحصر ہے۔ ستیہ پال آنند استعارے کی تفہیم میں زبان کے برتاؤ کو بڑی اہمیت دیتے ہیں ۔ اُن کے نزدیک زبان کا متوازن برتاؤ امیج کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ 'ایک پھول توڑتی ہوئی لڑکی جس کے گال پر ایک تل ہے اور اک تتلی' ایک آٹھ نو سال کے اردو، ہندی بولنے والے بچے کے ذہن میں بھی امیج کی تشکیل کرے گا، لیکن اگر گال کی جگہ رخسار، تل کی جگہ خال اور پھول کی جگہ گلِ سوسن لکھ دیں تو امیج کمزور بنے کا یا تڑا مڑا ہوا۔

اُن کے مطابق متوازن امیج ہی استعارے کا روپ ہے ۔ ستیہ پال آنند امیج کو استعارہ تو قرار دیتے ہیں تاہم وہ استعارے کو اُس کی Intellectual Properties کی بنیاد پر امیج سے وسیع تر بھی خیال کرتے ہیں۔[23] اُن کے مطابق صبر ایوب، لچھمن ریکھا، عدلِ نوشیرواں ایسے الفاظ کثرتِ استعمال سے استعاراتی حیثیت کھو چکے ہیں کہ اس میں معنی کا عمل میکانکی اور جامد ہو چکا ہے، لیکن یہ اپنے طور ایک خاص مگر محدود امیج ضرور بناتے ہیں۔ در حقیقت ستیہ پال آنند استعارہ کو جامد اور محدود معانی سے بہت آگے کی چیز سمجھتے ہیں۔ وہ امیج کی تشکیل میں استعارے کے عمل کو دیکھتے ہیں اور بالخصوص اُس امیج میں جہاں وہ ہر قاری کے لیے متنوع تصورات سامنے لا رہا ہو، لیکن جہاں امیج کثرتِ معانی کی بجائے اکہرے اور ٹھوس معانی کی تشکیل کا مرتکب قرار پائے، وہ استعارے کی راہیں امیج سے الگ بھی کر لیتے ہیں۔

ناصر عباس نیّر (پیدائش:۱۹۶۵ء) کے مضمون ''استعارہ، حقیقت سازی اور معنی کی گردش'' میں ان کا تصورِ استعارہ اور اس کا تخلیقی برتاؤ کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ڈاکٹر نیّر کے نزدیک علمِ بیان کی کتابوں میں استعارے کی سیر حاصل بحث موجود ہے تاہم یہ ساری بحث استعارے کا احاطہ میکانکی انداز میں کرتی ہے، استعارہ کے معنیاتی پہلوؤں پر زیادہ توجہ نہیں کرتی۔ ان کُتب میں استعارے کی جس قدر قسمیں گنوائی گئیں وہ دراصل استعارہ کے برتاؤ کے طریقے ہیں، جو مستعار لہ، مستعار منہ کے آپسی رشتے ، رشتے کی نوعیت ، ان کی یکجائی اور تفاعل کے پیشِ نظر وضع کیے گئے ہیں ۔دراصل کلاسیکی شاعری میں فن(Craft) کو ہی زیادہ توجہ دی جاتی تھی، جس میں کئی طریقوں سے استعارہ وضع کر کے ہنر مندی کا ثبوت فراہم کیا جاتا تھا ۔ فی زمانہ فنِ شاعری کے ساتھ ، اس میں مضمر معانی، معنی سازی کے طریقوں اور معانی کے سماجی ، سیاسی ، نفسیاتی و ثقافتی تلازمات پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے، چونکہ استعارے کا تعلق معنی آفرینی سے ہے، اس لیے استعارہ کو معنی کی پیشِ نظر سمجھنے کی ضرورت ہے۔

ناصر عباس نیّر کے مطابق استعارہ دو طرح کی گردش سے عبارت ہے ، مماثلت اور فرق کی گردش اور معنی کی گردش۔[24] مماثلت استعارہ کا بنیادی اصول ہے۔ تاہم یہ مماثلت مشابہت سے الگ شے ہے۔ مشابہت حسی، مادی، عمومی اور ظاہری ہوتی ہے، جس پر تشبیہ کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ جب کہ مماثلت ذہنی و عقلی ہوتی ہے۔ یہ مماثلت ان اشیا میں تلاش کی جاتی ہے، جو زبان کے دامن میں سما سکتی ہیں۔ زبان کی دسترس سے باہر چیزوں میں یہ موجود تو ہو سکتی ہے لیکن وہ انسانی فہم کا اس وقت حصہ بنتی ہیں جب وہ زبان میں داخل ہو کر بیان کا حصہ بنتی ہیں۔ یعنی استعارہ انھی چیزوں کی مماثلت پر موضوع بناتا ہے، جن کی تصدیق کسی سماج کے لوگ اپنی فہم، تجربے، تعقل اور تخیل سے کر سکتے ہیں۔ تاہم یہ مماثلت عمومی اور پیش پا افتادہ نہیں ہوتی ورنہ نئے معانی بر آمد نا ہو پاتے۔ استعارہ عمومی عادات اور رویوں کے خلاف معنی پیش کر کے اپنا اثبات کرتا ہے۔ بقول ناصر عباس نیّر:

> "استعارہ ہم پر عیاں کرتا ہے کہ اشیا دیکھنے میں خواہ کتنی ہی مختلف ہوں ، معنی کے لحاظ سے کتنے ہی فاصلے پر ہوں ، ان کے درمیان مماثلت تلاش کی جا سکتی ہے ۔ مماثلت جتنی انوکھی اور حیرت میں ڈالنے والی ہو گی ، استعارہ اتنا ہی عمدہ ہو گا ۔ انوکھے پن اور حیرت کے بغیر فن کا وجود نہیں ۔ اس لیے استعارہ ، فن کے لیے ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتا ہے ۔ "[25]

دراصل استعارے کا کام لغوی اور متعین معنی سے تجاوز کرنا ہوتا ہے، جس سے وہ متن میں نئے، منفرد اور انوکھے معانی تشکیل کر پاتا ہے۔ استعارہ مماثلت کی بنیاد پر جب کہ مماثلت فرق کی بنیاد پر ہوتی ہے۔ صورت، ماہیئت اور مقصد کی بنیاد پر اشیا میں فرق موجود ہوتا ہے، جسے ڈاکٹر نیرّ نے اس شے کا مخصوص ہالہ کہا ہے۔ اس ہالے کی وجہ سے اشیا میں خود کے حوالے سے نرگسیت جب کہ غیر کے حوالے سے بیگانگی جنم لیتی ہے۔ کسی کو غیر یا بیگانہ تسلیم کرنے ان کا وجود کا انکار نہیں بلکہ اپنے اور غیر کے درمیان فرق کو واضح کرنا ہے۔ یہ فرق الفاظ اور اشیا کی منفرد شناخت تسلیم کراتا ہے، تاہم یہ ہالہ آہنی نہیں ہے بلکہ سب اشیا میں اس فرق کے باوجود معنوی اشتراک موجود ہے، یہ سرمئی منطقہ ہے، جو ایک باؤنڈری تشکیل دیتا ہے، استعارہ دراصل اسی باؤنڈری کو توڑتا ہے اور نئے معانی تشکیل دیتا ہے۔ اگر یہ حدود قطعی ہوتیں تو ہر لفظ کا ایک ہی معنی ہوتا اور ہر لفظ صرف ایک ہی زبان میں استعمال ہوتا، کسی دوسری شے یا دوسری زبان میں اس کا استعمال ختم ہو جاتا۔

آہنی حدود معانی کو بلکہ استعاراتی معانی کو متعین اور مسدود کر دیتی ہیں۔ جیسے آئیڈیالوجی کسی استعارے کے ساتھ کرتی ہے۔ کسی بھی آئیڈیالوجی کی اصطلاحات کی نوعیت ابتدا میں استعاراتی ہوتی ہے، لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ان کے معانی میں حتمیت اور قطعیت آجاتی ہے، یعنی وہ الفاظ مردہ استعاروں کا ڈھیر بن جاتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ استعارے کو وسیع تر تناظر میں دیکھتے ہیں، وہ استعارہ کو فقط ایک شے کے معنی کو دوسری شے کے لیے مستعار نہیں سمجھتے بلکہ ان کے نزدیک ایک تصور کی مدد سے کسی دوسرے تصور کی وضاحت بھی استعارے کی ذیل میں آئے گی۔ یعنی فقط معانی ہی نہیں، تصورات بھی مستعار لیے جاسکتے ہیں۔ عصری تنقیدی مباحث میں شعریات کا تصور دراصل ساختیات کے نظریہ میں لانگ سے مستعار ہیں۔ ڈاکٹر نیرّ استعارے کے عمل کو فقط لسانی سرگرمی نہیں سمجھتے بلکہ یہ ان کے نزدیک ثقافتی، فلسفیانہ اور تخلیقی عمل ہے، جو فرد کے عجز بیان کی تلافی کرتا ہے اور اسے گریز پا سچائیوں تک ہی رسائی فراہم کرتا ہے۔ ان ہی کے الفاظ میں:

> "کسی طاق میں بجھتے چراغ، ہوا کی لرزش سے گر جانے والے خشک، زرد پتے، کسی گلی کے موڑ پر طوفان کے زور سے گر جانے والے پرانے شجر۔۔۔ ان سب کا ہر اس شے سے رشتہ ہے جو آخری سانسیں لے رہا ہے؛ کوئی انسانی تعلق، کوئی نظام، کوئی قدر یا کوئی شخص۔ جس بات کے بیان سے ہم خود کو عاجز محسوس کریں، وہاں استعارہ ہماری مدد کو آتا ہے۔" [26]

استعارے معمولی اشیا کی مدد سے ان کی گہرائی اور حقیقی شعور کو سمجھنے میں معاونت کرتے ہیں۔ یہ لفظی بازی گری کی بجائے تخلیقی زندگی کا اہم عنصر ہیں۔ یہ سماج کیا اخلاقی اور انسان کی نفسی حالتوں کی تفہیم میں مدد کرتے ہیں۔

نفسیاتی استعارے: استعارے کی نفسیاتی جہت واضح کرتے ہوئے ناصر عباس نیّر نے استعارہ کی بنیادوں کو جذباتی اور اعصابی قرار دیا ہے، کہ استعارہ فکر سے زیادہ جذبے کے باعث پھوٹتا ہے۔ احساس کی شدت کے لمحے میں انسان، عمومی لسانی عوامل کے مساوی تلاش کرتے ہوئے استعارے تراشتا ہے، اسی لیے عمومی گفتگو، خوشی، غمی اور شدید جذباتی کیفیات میں، لطیفوں اور گالیوں میں استعارے کا استعمال عام دکھائی دیتا ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ استعارے پر فقط تخلیق کار یا شاعر کا اجارہ نہیں۔ استعارے کی یہ قسم تشکیل کی بنیاد پر ہے، کوئی بھی استعارہ نفسیاتی ہو سکتا ہے۔

فکری استعارے: ان نوع کے استعاروں کو بنی نوع انسان کی اجتماعی دانش کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ ہر خطے اور ہر زبان میں ملتے ہیں، یہ لوک ادب کی طرح کسی خاص ثقافت کی ملکیت نہیں ہوتے۔ ”زندگی اک سفر ہے“، ”دنیا ایک سٹیج ہے“، ”عشق اندھا ہوتا ہے“ فکری استعارے ہے۔ اسی طرح روشنی کو خیر اور ظلمت کو شر قرار دینا بھی فکری استعارات ہیں۔ یہاں استعارہ لسانی کے بجائے انسان تجربے کی بنیاد پر تشکیل پاتا ہے، ایک طرف موجود تجربہ دوسری طرف منتقل ہوتا ہے، زبان فقط اس تجربے کو محفوظ اور منتقل کرنے کا فرِیضہ سرانجام دیتی ہے۔ یہ استعارے ثقافتی علامتوں اور ضرب الامثال کی صورت میں موجود ہیں۔

سیاسی استعارے: قومی شناخت اور سیاسی مقاصد کے لیے بھی استعارے تشکیل دیے جاتے ہیں، ناصر عباس نیّر کے نزدیک اقبال کا خود کے لیے ”عندلیب باغ حجاز“ کا استعارہ، لالہ صحرا کو تہذیبِ حجاز کے لیے لالہ صحرا کا استعارہ دراصل سیاسی استعارے ہیں۔ پرویز مشرف کے دور حکومت میں پاکستان کے لیے ”اسلام کا قلعہ“ کا استعارہ بھی اسی ضمن میں آئے گا جس میں قلعے کی تشکیل میں فوج کا کردار باور کرنا مقصود ہو سکتا ہے۔

انفرادی استعارے: یہ فرد کے ذاتی تجربات کی بنیاد پر ہوتے ہیں۔ جو شخص انوکھے تجربات سے نہیں گزرتا، حیرت اور غیر معمولی مشاہدے کے لیے متحرک نہیں رہتا، اس کا تشکیل کردہ استعارہ نیا اور حیرت انگیز نہیں ہو گا۔ نئے استعارے نئے تجربات کے متقاضی ہوتے ہیں۔ تاہم تخلیقی انفرادیت عام سے تجربے استعارے کے ذریعے خاص تجربے کے طور پر بھی پیش کر سکتی ہے۔ یعنی کوئی بھی تجربہ استعارے کی بنیاد بن سکتا ہے، کہ استعارہ انسانی تجربات کو تخلیق میں کھپانے کا عمل ہے۔ کلاسیکی شاعری کے استعارے اجتماعی معنویت کے حامل قرار دیے جا سکتے ہیں، کیونکہ ان کے معانی تسلیم کیے جا چکے تھے، لیکن جدید

نظم میں استعارہ داخل سے پھوٹا اور اس کے معنی بھی انفرادی اور ذاتی تسلیم کیے گئے، ایک ہی لفظ مختلف نظموں میں مختلف استعاراتی معنی کا حامل نظر آتا ہے۔

مضمون کے عنوان "استعارہ، حقیقت سازی اور معنی کی گردش" میں موجود معنی کی گردش کی وضاحت کرتے ہوئے ناصر عباس نیّر کہتے ہیں کہ استعارہ چونکہ معنی کی منتقلی کا عمل ہے، یہی معنی کی منتقلی ہی معنی کی گردش کو ممکن بنائے رکھتی ہے ۔جب مستعار لہ اور مستعار منہ پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے تو ان دونوں کے بیچ خلا کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ دراصل یہ خالی جگہ وہ خاموشی کا منطقہ ہے جسے قرأت کے عمل سے پُر کیا جاتا ہے۔ معنی کی یہ منتقلی دراصل اس کے سیّال ہونے کی بھی دلیل ہے۔ اگر معنی آہنی یا منجمد ہوتا تو معنی بہہ کر دوسری سمت نہ منتقل ہو پاتا۔استعارہ یہ بھی ثابت کرتا ہے کہ معنی کو لفظ سے علیحدہ کر کے، عبوری طور پر ہی سہی کسی اور لفظ پر منتقل کیا جا سکتا ہے۔بقول ناصر عباس نیّر:

> "معنی ایک ایسا پرندہ ہے جو کسی لفظ کی شاخ پر ہی بیٹھتا ہے، مگر ہم پرندوں کی شاخوں کو بدل سکتے ہیں۔ معنی کا پرندہ، کسی دوسرے لفظ کی شاخ کی طرف جاتے ہوئے، جس منطقے میں اڑان بھرتا ہے، وہ خاموشی کا منطقہ ہے۔اسے محسوس کرنا، جمالیاتی نشاط کا موجب ہے۔ "[[27]]

ان کے نزدیک معنی ہو یا تجربہ استعارہ انھیں سیّال حالت میں منتقل کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ آدمی کی حسیاتی اور جبلی دنیا اس کی معنوی اور ذہنی دنیا سے الگ رہتی ہے، استعارہ ان میں رابطے اور آپسی تفہیم کا ذریعہ بنتا ہے۔ زبان میں معنی کا عمل سماجی اشتراک کے زیرِ اثر ہوتا ہے کہ جس میں کسی لفظ سے مخصوص معنی جڑنے کے بعد اس پر فرد واحد کا اجارہ نہیں رہتا۔ تاہم استعارہ سازی کے تحت، زبان کے اشتراکی نظام میں انفرادیت کی گنجائش نکلتی ہے کہ فرد اپنے غیر معمولی تخلیقی عمل کے ذریعے کسی لفظ میں استعاراتی معنی منتقل ہی نہیں کرتا بلکہ نیا معنی بھی پیدا کر سکتا ہے۔ اس سے لفظ کے عمومی معنی بھی ختم نہیں ہوتے لیکن وقتی طور پر غیر فعال ہو جاتے ہیں۔یعنی استعارہ زبان کی معنوی توسیع کا باعث بنتا ہے۔

عنوان میں موجود "حقیقت سازی" کے حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیّر یہ موٴقف پیش کرتے ہیں کہ استعارہ لفظ و معنی کے رشتے کے انقطاع کا باعث بن جاتا ہے، جس سے خارجی حقیقت اور زبان کی حقیقت میں فرق آ جاتا ہے۔ انھوں نے ساختیاتی لسانیات کا حوالہ دے کر یہ نکتہ سمجھایا ہے کہ معروضی حقیقت کو جب زبان کے اندر پیش کیا جاتا ہے تو وہ اسے من و عن پیش کرنے کی بجائے اپنا رنگ چڑھایا کرتی ہے، جسے بالعموم سنتے، بولتے یا پڑھتے وقت محسوس نہیں کیا جاتا۔یعنی معروضی حقیقت زبان میں داخل ہونے کے بعد کلی طور پر معروضی نہیں رہتی۔ زبان کی اپنا رنگ چڑھانے کی یہ صلاحیت استعارے کے

عمل میں عروج پر ہوتی ہے۔ دال اور مدلول کا رشتہ ویسے ہی من مانا ہوتا ہے لیکن استعارہ میں دال سے جڑا، مدلول کی طرف لے جانا والا دھاگا ٹوٹ جاتا ہے، زبان من مرضی کی حقیقت تشکیل دینے میں آزاد ہو جاتی ہے اور اسے یہ آزادی استعارہ فراہم کرتا ہے۔[[28]]

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کا یہ مضمون استعارے کو ادبی، لسانی، سماجی اور ثقافتی قوت کے طور پر پیش کرتا ہے، جو شاعری کو متمول کرتا ہے، ادب کو سماج سے جوڑتا ہے، ثقافتی منطقوں کی تشکیل کرتا ہے اور زبان کو وسعت بخشتا ہے۔ استعارہ زبان کی سطح پر بھی کام کرتا ہے اور تخلیق کار شعوری سطح پر بھی اسے تشکیل دیتا ہے، تاہم تشکیلی استعارات ہی قوی اور متحرک ہوتے ہیں، جو عبوری طور پر معنی کو ملتوی کر کے تاثر قائم کرتے ہیں۔ صاحبِ مضمون نے آخر میں استعارہ کو زبان کی ایسی قوت بتایا ہے جو خود کار انداز میں حقیقت کی تشکیل کرتی ہے، یہ نکتہ قرین از قیاس نظر نہیں آتا کیونکہ زبان اگر دال کو مروجہ مدلول سے نہیں جوڑتی تو عمومی طور پر الفاظ کے مروجہ لغوی معانی کی حیثیت مشکوک ہو جاتی ہے۔ البتہ تخلیق کار کا شعوری طور پر استعارہ سازی کے ذریعے مروجہ معنی کو جزوقتی طور پر منقطع کرنا قرینِ انصاف ہے۔

معید رشیدی کے مضمون ''استعارے کا بھید''میں استعارے کو کئی نئے زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون کا آغاز گنجلک پیچیدہ اور غیر مرکوز نظر آتا ہے، جس میں استعارہ کو زندگی، عکس زندگی، زندگی کی پیچیدگی، وجدان کا عکاس اور استعارے کی موت کو حقیقت کی موت کہا گیا ہے۔ تاہم بعد ازاں مضمون استعارہ مرکوز ہوتا جاتا ہے، جس میں حقیقت کے معروضی اور موضوعی پہلوؤں کی طرف اشارہ کر کے استعارہ کو خیال بنیاد، موضوعی حقیقت کا عکاس قرار دیا گیا ہے ، جو نہاں اور پوشیدہ حقیقتوں کو سامنے لانے کا فریضہ ادا کرتا ہے۔ مضمون نگار کے نزدیک افلاطون موضوعی حقیقت شاعری اور استعارے کا انکار کرتا ہے جب کہ ارسطو کے یہاں استعارے کا اثبات نظر آتا ہے۔ ارسطو نے جب ادب میں نقل کی پیش کش کی بات کی تو ان کے نزدیک ادب کا نقل کے حوالے سے تین طرح کا رویہ سامنے آسکتا ہے۔

الف: اشیا کی ایسی پیش کش جیسی کہ وہ ہیں۔

ب: جیسے کی وہ بتائی اور سمجھی جاتی ہیں۔

ج: جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔

معید رشیدی کے نزدیک تیسرا نکتہ تخلیقیت کی کلید ہے جس سے استعارے کے امکانات کھلتے نظر آتے ہیں۔[[29]] یہاں زبان کے تخلیقی استعمال کی گنجائش نکلتی ہے، جہاں اشارہ، کنایہ، تشبیہ، استعارہ اور علامت کے استعمال سے حقیقت کے متغیر پہلو

سامنے لائے جاسکتے ہیں۔ استعارے ناممکن کو ممکن بنانے اور تخیل کے گھوڑے دوڑانے کا کام کرتے ہیں۔ استعارے کا آغاز اشارے سے ہوا، جب اوّلین انسانوں نے اشارے کے ذریعے گفتگو کرنے کی کوشش کی۔ یہ اشارے دراصل مفروضے کی شکل تھے۔ مفروضات کا یہ سلسلہ دائمی ہے۔ مفروضات جب کثرت سے استعمال ہونے لگتے ہیں تو ان کی استعاراتی حیثیت کم ہو جاتی ہے۔ جب تک زندگی اور زندگی کی معنویت برقرار رہتی ہے تو نئے استعارے پھوٹتے رہتے ہیں۔ استعاراتی متن تعبیر کا تقاضا کرتا ہے اور مفروضے کے ذریعے ہی اولاً متن کو بامعنی بنایا جاتا ہے۔ معید رشیدی کے نزدیک مردہ استعارہ ہے، لیکن اس مردہ استعارے کو تخلیق میں برت کر زندہ اور بامعنی بنایا جاسکتا ہے۔ لفظ ''پانی'' ایک پیاس بجھانے والی شے کا اشارہ ہے، لیکن جب یہ استعارے کا روپ دھارتا ہے اس سے مراد زندگی لی جاتی ہے۔ شاعر یا تخلیق کار لفظ میں نئی روح پھونک کر اسے نیا سیاق عطا کرتا ہے اور ہر نیا سیاق لفظ کو نئے معنی سے جوڑتا ہے۔[30]

معید رشیدی کا مضمون استعارہ کی اہمیت اور معنویت کو واضح کرنے کی بھرپور کوشش کرتا ہے۔ ان کے نزدیک استعارہ لفظ کے اسرار دریافت کرنے کا نام ہے۔ استعارہ شاعری کا جوہر، ابہام کی بنیاد اور کثرتِ معنی کا منبع ہے۔ وہ مختلف ناقدین کے تجزیات کی بنیاد پر استعارے کی فضلیت کو بتاتے ہیں، لیکن شاعرانہ اسلوب میں لکھے اس مضمون میں استعارہ سازی، اس کی تشکیل اور تخلیقی بُنت میں اس کے استعمال کے قرینے نہیں بتاتے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے بلاغت سے متعلق کتب میں اور چند اوّلیں ناقدین کے ہاں استعارہ کا محدود، متعین اور جامد تصور ملتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ بلاغت کی جڑیں عربی زبان و ادب میں پیوست ہیں اور عربی ادب میں حسیات اور حسی مدرکات پر ہی توجہ مرکوز رکھی جاتی رہی ہے۔ یہاں استعارہ کو فقط ایک حقیقی اور ایک مجازی معانی ہی کا حامل سمجھا جاتا ہے۔ گہرائی، ابہام اور کثیر المعنویت کی بجائے یہاں حقیقت، حسیات اور مظاہر کے پر قوت اظہار کی جانب توجہ دی جاتی تھی، اس لیے علم بلاغت ہو یا بلاغت سے متاثرہ اردو تنقید، ان میں ہمہ گوں اور بو قلموں استعاراتی نظام کی طرف توجہ کم ہی ملتی ہے۔ تاہم وقت کے ساتھ ساتھ اردو تنقید میں جہاں دیگر نظریات و تصورات میں ارتقا دیکھنے میں آتا ہے وہیں استعارہ سے منسلک تصورات میں بھی تنوع سامنے آیا ہے۔ بیسویں صدی کی نصف دوم میں متحرک ہونے والے ناقدین کے یہاں استعارہ وسعت اور معنی آفرینی کا حامل ہے، تاہم وہ ابہام کی تشکیل سے اسے منسلک کر کے نہیں دیکھتے اور نہ ہی اسے زبان کے مزاج کا حصہ سمجھتے ہیں۔ اردو کے بعض ناقدین جن کا تعلق بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی سے ہے، وہ استعارے کو لسانی، ثقافتی اور ادبی ہمہ قسم کے تناظرات میں دیکھتے ہیں اور اسے ابہام کی تشکیلی قوت سمجھتے ہیں جو کثرتِ معانی پر منتج ہوتی ہے۔ دراصل

استعارے کے منسلک تصورات بھی ارتقائی انداز میں سامنے آ رہے ہیں؛ جوں جوں اردو کے ناقدین جدید و مابعد جدید لسانی و فکری تناظرات سے آشنا ہو رہے ہیں، ان کے دیگر نظریات کے ساتھ ساتھ تصوراتِ استعارہ میں بھی وسعت اور آ رہی ہے اور وہ استعارے کو ایک ہمہ گوں، فعال اور ہمہ دم معانی آفریں قوت سمجھنے لگے ہیں۔

حوالہ جات

1۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''بلاغت کیا ہے''، مشمولہ درسِ بلاغت، (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو، ۱۹۸۱ء)، ص ۱۴

2۔ محمد عسکری، آئینۂ بلاغت، (لکھنؤ: صدیقی بک ڈپو، ۱۹۳۷ء)، ص ۱۷۱

3۔ مولوی عبدالرحمٰن، مرآۃ الشعر، مدون: ڈاکٹر ظہور احمد اظہر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵ء) ص ۱۲۶

4۔ استعارہ کی مذکورہ صورتوں کے علاوہ کچھ اقسام یہ بھی ہیں: استعارہ بالکنایہ، استعارہ بالتصریح، استعارہ تمثیل، استعارہ وفاقیہ، استعارہ عنادیہ، استعارہ داخلیہ جزویہ، استعارہ خارجیہ، استعارہ عامیہ یا مبتذلہ، استعارہ غریبہ، استعارہ اصلیہ، استعارہ تبعیہ، استعارہ مطلقہ، استعارہ مجرد، استعارہ مرشحہ، استعارہ موشحہ ڈاکٹر مزمل حسین، اردو میں علمِ بیان اور بدیع کے مباحث، (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۲۰ء)، ص ۴۲، ۴۳، ۴۷۔

5۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، ص ۲۰۲

6۔ شبلی نعمانی، شعر العجم، جلد چہارم، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)، ص ۳۸

7۔ عابد علی عابد، البیان، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء)، ص ۴۷

8۔ ایضاً، ص ۱۲۷

9۔ محمد حسن عسکری، ''استعارے کا خوف''، مشمولہ مجموعہ محمد حسن عسکری، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵)، ص ۱۹۵

10۔ ایضاً، ص ۱۹۷

11۔ ایضاً، ص ۱۹۹

12۔ ممتاز حسین، پروفیسر، ''رسالہ در معرفت استعارہ''، ادب اور شعور، (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۱ء)، ص ۶۷

13۔ غالب۔ دیوان غالب کامل، مرتبہ: کالی داس گپتا رضا، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۲ء)، ص ۲۷۲

14۔ ممتاز حسین، پروفیسر، ”رسالہ در معرفت استعارہ“، ادب اور شعور، ص۷۸

15۔ ایضاً، ص۷۹

16۔ انیس ناگی، شعری لسانیات، (لاہور: فیروز سنز لمیٹڈ، ۱۹۹۰ء)، ص۱۷

17۔ ایضاً، ص۲۰

18۔ ایضاً، ص۲۲

19۔ ایضاً، ص۲۶

20۔ ایضاً، ص۳۶

21۔ ایضاً، ص۳۸

22۔ ستیہ پال آنند، ”استعارہ کیا ہے؟“، سمبل، جلد ۱، شمارہ ۲، (راولپنڈی، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء)، ص۲۴۱

23۔ ایضاً، ص۲۴۳

24۔ ناصر عباس نیّر، ”استعارہ، حقیقت سازی اور معنی کی گردش“، مشمولہ یہ قصہ کیا ہے معنی کا، (لاہور: سنگ، میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۲ء)، ص۶۰

25۔ ایضاً، ص۶۱

26۔ ایضاً، ص۶۳

27۔ ایضاً، ص۶۷

28۔ ایضاً، ص۶۹

29۔ معید رشیدی، ”استعارے کا بھید“، مشمولہ تخلیق، تخئیل اور استعارہ، (دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، ص۲۲۔

30۔ ایضاً، ص۲۰۶