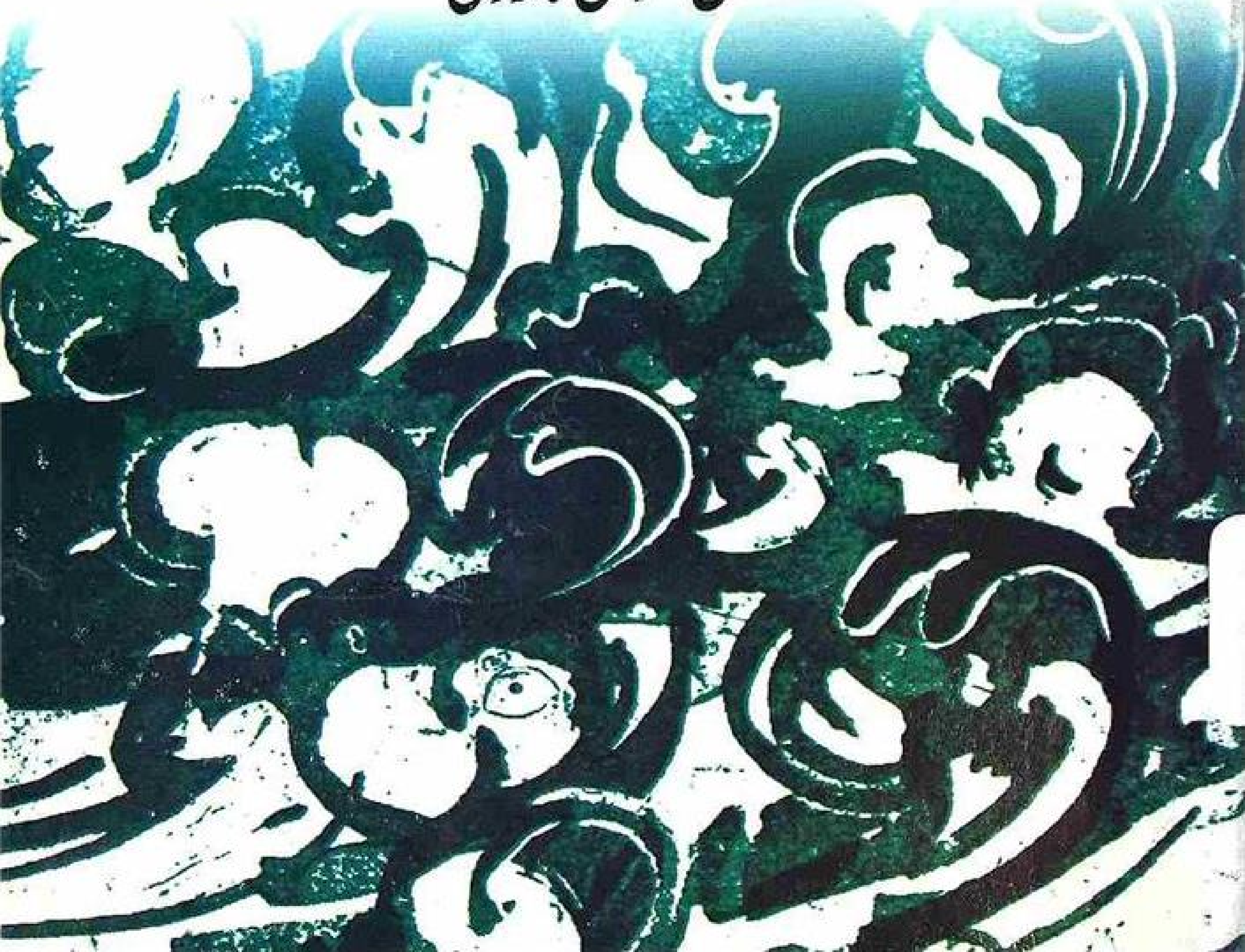
شعر شور انگیز

جلد دوم

تیسرا ایڈیشن مع ترمیم واضافہ

شمس الرحمٰن فاروقی



شعر شور انگیز (جلد دوم)

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد دوم

ردیف ب تا ردیف م

(تیسرا ایڈیشن مع ترمیم و اضافہ)

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارتِ ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک-1، آر. کے. پورم، نئی دہلی-110066

She'r-e-Shor Angez Vol. II

by

Shamsur Rahman Faruqi

© قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان

سنہ اشاعت : پہلا ایڈیشن، 1991

تیسرا ایڈیشن (مع ترمیم و اضافہ)، 2007، تعداد 500

قیمت : -/184 روپے

سلسلۂ مطبوعات : 660

ISBN: 81-7587-203-9

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159

ای۔میل: urducoun@ndf.vsnl.net.in، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: ہے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی-006 110

پیش لفظ

''شعر شور انگیز'' کا تیسرا ایڈیشن (چاروں جلدیں) پیش کرتے ہوئے مجھے اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کو انتہائی مسرت کا احساس ہو رہا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی اس کتاب کو جہاں علمی اور ادبی حلقوں میں سراہا گیا اور اس کے لئے فاروقی صاحب کو ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی ایوارڈ ''سرسوتی سمان'' سے معتزز کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور اس کے اس انتخاب کو بھی نظر تحسین سے دیکھا گیا۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان دنیائے اردو کے سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر استحکام حاصل کر چکی ہے۔

''شعر شور انگیز'' نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارہ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان و ادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ''شعر شور انگیز'' نے اس گوشوارۂ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

رشمی چودھری

ڈائرکٹر انچارج

انتساب

ان بزرگوں کے نام
جن کے اقتباسات
آئندہ صفحات کی زینت ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار

تا کہ کاہ ازمن نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

پیش لفظ 5

تمہید جلد اول 17

تمہید جلد دوم 26

تمہید طبع سوم 33

دیباچہ 37

ردیف ب

دیوان اول 83

دیوان دوم 91

دیوان سوم 102

دیوان چہارم 106

دیوان پنجم 111

ردیف ت

دیوان اول 127

دیوان دوم 136

دیوان سوم 138

دیوان پنجم 142

دیوان ششم 151

ردیف ٹ

دیوان سوم 161

ردیف ج

دیوان پنجم 165

ردیف چ

دیوان اول 179

دیوان سوم 181

دیوان چہارم 186

دیوان پنجم 193

دیوان ششم 197

ردیف ح

دیوان سوم 201

دیوان چہارم 203

دیوان پنجم 206

ردیف د

دیوان اول 211

دیوان دوم 216

ردیف ر

دیوان اول 221

دیوان دوم 238

دیوان سوم 246
دیوان پنجم 251

ردیف ز

دیوان اول 257
دیوان پنجم 261

ردیف س

دیوان اول 273
جنگ نامہ 275

ردیف ش

دیوان اول 281
دیوان دوم 287
دیوان پنجم 289

ردیف ع

دیوان پنجم 295

ردیف غ

دیوان پنجم 303

ردیف ق

دیوان دوم 309
دیوان چہام 315
دیوان پنجم 321

ردیف ک

دیوان اول 331
دیوان سوم 347
دیوان چہارم 354
دیوان پنجم 358

ردیف گ

دیوان اول 363
دیوان دوم 370
دیوان سوم 376

ردیف ل

دیوان اول 387
دیوان دوم 397
دیوان سوم 408
دیوان چہارم 414
دیوان پنجم 418
دیوان ششم 420

ردیف م

دیوان اول 427
دیوان دوم 439
دیوان چہارم 446
دیوان پنجم 451
اشاریہ 465

Al Jurjani, Al Baqillani, Ibn Khaldun.... stem from a tradition of their own separate from Greek philosophy ... [F]rom the very beginning, Islamic culture had a certain tendency to view poetry as a phenomenon wherein the poet created another world, which was parallel (to) but not the same as sensory reality ... It created its own conceptions of literature, which prove to be distant, though indisputable relatives of 20th century poetics ... I. A. Richards explains the metaphor in much the same way as Al Jurjani does ... Al Jurjani sets up the ability to bring far away things together as a criterion of the poet's rank. "With the grading of this ability, you may rate poets as wise, talented, inspired, genial, or truly masterful."

Henri Broms

I was staggered at my discovery that there had existed among Islamic linguists, during the eleventh century in Andalusia, a remarkably sophisticated and unexpectedly prophetic school of philosophic grammarians, whose polemics anticipated in an uncanny way twentieth-century debates between structuralists and generative grammarians, between descriptivists and behaviorists ... [According to Ibn Hazm] [t]o signify is only to use language, and to use language is to do according to certain rules ... by which language is in and of this world; ... language is regulated by real usasge, and neither by abstract prescription nor by speculative freedom. Above all, language stands between man and a vast indefiniteness ... figurative language ... is part of the actual, not virtual, structure of language, is a resource therefore of the collectivity of language users.

Edward Said

In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that ultimatum which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style: its untranslatableness in words of the same language without injury to the meaning. Be it observed, however, that I include in the meaning of a word not only its correspondent object, but likewise all the association which it recalls.

S.T. Coleridge

In Dala'il al-Ijaz al-Jurjani points out that the essential quality of a statement - its eloquence or lack of eloquence - lies not in the single words that are used, but in the arrangement of those words ... [Al Sakkaki's] idea is that there are many nuances of expression available in Arabic (or any langrage), and the skillful poet makes use of these. He squeezes every bit of "signifying potential" out of the langargė; the greater the meaning that can be extracted from the words, the greater the poet that puts these words together.

William Earl Smyth

خیال اگر ہوس آہنگ مشق آزادی ست
چو بوے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

میرزا عبدالقادر بیدل

A poem is a message-sign in which the type of sign relations is focussed upon, both the 'vertical' relation of signans to signatum and the 'horizontal' relation of sign to sign, especially with respect to equivalence, similarity, and contrast. In fact, one could say that since the poetic function dominates the referential function and since the sign is focussed on as a sign versus its referent , in poetry a given sign is used more because of the equivalence relations it contrasts with other signs in the same poem, whereas in prose a given sign is used more because of its referential qualities. In the poetic text, a given word may be chosen and not only because of its paradigmatic associations with other word in the linguistic code, but also because of its equivalence relations with other words in the text itself. The choice of one words may dictate the rest of the poem.

Roman Jakobson

ہر شعر میں لفظ اور مضمون کی نزاکت و لطافت کا پورا لحاظ رکھنا چاہئے... شاعر کو ماہر مصور کی طرح ہونا چاہئے جو تقسیم نقوش میں اور شاخ و برگ کے دائرے بنانے میں ...اس بات کا خیال رکھتا ہے کہ جہاں گاڑھا رنگ ضروری ہے وہاں ہلکا رنگ نہ ہو، اور جہاں ہلکا رنگ درکار ہے وہاں گہرا رنگ نہ ہو۔ شاعر کو جوہری کی طرح ہونا چاہئے جو نو لکھے ہار کی لطافت اور نفاست میں توازن اور امتزاج کے ذریعہ اضافہ کرتا ہے اور مناسبتوں کا خیال رکھتا ہے اور اپنے موتیوں کی چمک کو بے ڈھنگے جڑاؤ اور عدم ترتیب کے باعث ضائع نہیں کرتا۔

شمس قیس رازی

It is speech which binds all branches of knowledge of arts and crafts. Everythig when it is produced is classified through it.
This speech exists within and outside all living beings. Consciousness can exert in all creatures only after it is produced by speech.
It is speech which prompts all mankind to activity. When it is gone, man, dumb, looks like a log of wood or a piece of stone.

Bhartrihari

Certainly, in relation to language, writing seems a secondary phenomenon. The sign language of writing refers back to the actual language of speech. But that language is capable of being written down is by no means incidental to its nature. Rather, this capacity for being written down is based on the fact that speech itself shares in the pure ideality of the meaning that communicates itself in it... A text is not to be understood as an expression of life, but in what it says ... The understanding of something written is not a reproduction of something that is past, but the sharing of a present meaning.

Hans-Georg Gadamer

(T)he nature of the text is to mean whatever we construe it to mean.... We, not our texts, are the makers of the meanings we understand, a text being only an occasion for meaning, in itself an ambiguous form devoid of the consciousness where meaning abides.

E.D.Hirsch

In the reception of a text by the contemporary reader and later generations, the gap between it and poiesis appears in the circumstance that the author cannot tie the reception to the intention with which he produceed his work; in its progressive aesthesis and presentation, the finished work unfolds a plentitude of meaning which far transcends the horizon of its creation.

Hans Robert Jauss

شیخ جرجانی معانی کو فلزات سے مشابہت دیتے ہیں، اور کاتب و شاعر کو آہن گر و زرگر سے۔ یعنی اصل معانی کسی کا خاص حصہ نہیں۔ ہر شخص اس کا مالک ہے...

علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی

تمہید جلد اول

اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں:

(۱) میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے۔ اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

(۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

(۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

(۴) کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

(۵) میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسب ضرورت بیان۔

میں ان مقاصد کو حاصل کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں، اس کا فیصلہ اہل نظر کریں گے۔ میں یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ اپنی قسم کی یہ اردو میں شاید پہلی کوشش ہے۔

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نا مطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ حارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب (''مزامیر'') نسبتاً بہتر ہے،

لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ، تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہوسکتی۔

میر کا سب سے اچھا انتخاب سردار جعفری نے کیا ہے۔ بعض حدود اور نقطۂ نظر کی تنگیوں کے باوجود ان کا دیباچہ بھی بہت خوب ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر معتبر ہے، اور انھوں نے مقابل صفحے پر دیوناگری رسم الخط میں اشعار دے کر اور مشکل الفاظ کی فرہنگ پر مشتمل ایک پوری جلد (دیوناگری میں) تیار کر کے بہت بڑی خدمت انجام دی ہے۔ افسوس کہ یہ قابل قدر انتخاب اب بازار میں نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن سردار جعفری کا بھی انتخاب میرے مقصد کے لئے کافی نہیں تھا۔ انھوں نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے، اور بہت سے کمزور شعر بھی شامل کئے ہیں، خاص کر ایسے شعر جن کی "سیاسی" یا "انقلابی" تعبیر کسی نہ کسی طرح ممکن تھی۔ میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس (W.B.Yeats) "مسوں اور مہاسوں کے ساتھ" (with warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ یعنی میں ان اشعار کو نظر انداز نہ کرنا چاہتا تھا جو موجودہ تصور غزل کے منافی ہیں اور جن میں وہ "متانت"، "نفاست"، "معصومیت" وغیرہ نہیں ہے جو درس گاہ والے میر کا طرۂ امتیاز بتائی جاتی ہے۔ اگر شعر میری نظر میں اچھا، یا اہم، ہے تو میں نے اسے ضرور شامل کیا ہے، چاہے اس کے ذریعے میر کی جو تصویر بنے وہ اس میر سے مختلف ہو جس سے ہم نقادوں کی تحریروں اور پروفیسروں کے لکچروں میں دوچار ہوتے ہیں۔

یہ کتاب میں نے اس امید کے ساتھ بنائی ہے کہ اگر اسے جامعات میں بطور درسی متن استعمال کیا جائے تو طالب علم میر کے پورے شعری مرتبے اور کردار سے واقف ہوسکیں اور اساتذہ و علمائے ادب کلاسیکی ادب پر نئی نظر ڈالنے کی ترغیب حاصل کریں۔

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے کھوگئی ہے، یا چھن گئی ہے۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا۔ اوراس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم وتحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے۔ اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری وساری تھیں۔ فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے، یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام (Discourse) کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے کافی نہیں؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لئے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بدقسمت ہوئے، یا عدم توازن کا شکار ہوئے تو مغربی شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔

اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے ناواقف ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیوں کہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے، اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط وتفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش رووں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو

مغربی شعریات سے بہرحال اور بہرزمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لیے میں مشرقی شعریات سے استصواب پہلے کرتا ہوں۔ مغربی اصولوں کو اصول مطلق کا درجہ نہیں دیتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس اچھائی برائی کو بیان کرنے کے لیے میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنندوردھن اور ٹاڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ''فلسفۂ قرأت'' (Theory of reading) ہے، قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔

مزید مثال کے طور پر، معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنندوردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب

نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اسی طرح، ''روسی ہیئت پسند'' نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہوگئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی تہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وماتوفیقی الا باللہ۔

اس بات کے باوجود کہ میں نے اپنے پیش رو انتخابات سے عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے، مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ میں نے ہر انتخاب سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے۔ سردار جعفری، اثر لکھنوی اور محمد حسن عسکری کے انتخابات کا ذکر آ چکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ ''انتخاب سخن'') مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمٰن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیوں کہ اس کے مرتب پاکستان کے مشہور سائنس داں اور نوے سالہ عالم و مفکر ہیں۔ ان کا انتخاب ان لوگوں کے لیے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ میں

نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف نسخ پر کوئی بحث البتہ نہیں کی صرف بعض جگہ مختصر اشارے کر دیے ہیں، یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست درج ذیل ہے:۔

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکر یہ واجب بھی ہے اور بعض وجوہ سے غیر ضروری بھی۔

(۳) نسخۂ آسی (نولکشور، لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ تقریباً نایاب نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز مرحوم نے مجھے عنایت کیا تھا۔ اللہ انھیں اس کا اجر دے گا۔

(۴) کلیات غزلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات جلد اول، مرتبہ پروفیسر احتشام حسین مرحوم، جلد دوم مرتبہ ڈاکٹر مسیح الزماں مرحوم (رام نرائن لعل الہ آباد، ۱۹۷۰)

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔

(۷) دیوان اول مخطوطۂ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری۔ (سری نگر ۱۹۷۱)

(۸) مخطوطۂ دیوان اول، مملوکہ نیر مسعود۔ (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطہ محمود آباد سے بھی پرانا ہو۔ دیوان اول کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔)

انتخاب کو باقاعدہ مرتب کرنے کا کام میں نے جون ۱۹۷۹ میں شروع کیا تھا۔ اصول یہ رکھا کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لیے مطلع ملا کر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (عام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کر لیا اور شرح میں صراحت کر دی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔

اس لیے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی غزلیں ایک ساتھ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکارناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آسکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لیے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دوغزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک بنا دیا ہے اور شرح میں وضاحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس میں یہ فائدہ بھی متصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آسکے، متن کتاب میں محفوظ ہو گئے ہیں۔ انتخاب کا کام اپریل ۱۹۸۲ میں ختم ہوا۔ اسی مہینے میں شرح نویسی شروع ہوئی۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جا سکے۔ انتخاب اگر چہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے۔ لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ''شئے لطیف'' بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ''شئے لطیف'' اور مجرد تنقید معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لیے میں نے اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔

انتخاب کا طریقہ میں نے یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ (لغات کا سہارا بے تکلف اور بکثرت لیا۔) پھر انتخابی اشعار کو کاپی میں درج کیا۔ از اول تا آخر پورا کلیات اس طرح پڑھ لینے اور انتخاب کر لینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ پھر کلیات کو دوبارہ اسی طریقے سے پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ یہ کام پورا کر کے نشان زدہ اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) وہاں دوبارہ غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کیے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ پوری غزل کے تناظر میں بہ نظر انتخاب دیکھا، بعض اشعار کم کئے تو بعض بڑھائے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ

ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوئی۔ بعض وقت یہ مشکل متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لیے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

اس کام میں جن لوگوں نے میری مدد کی، ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ بعض لوگوں نے نکتہ چینی بھی کی، کہ میں میر کو غالب سے بھی مشکل تر بنائے دے رہا ہوں۔ میں سب کا شکر گذار ہوں۔ علی گڑھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) اور محمد عصیم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل الرحمن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب دردل رکھتا ہوں۔ یہ اعتراف بھی ضروری ہے کہ ساقی کا وہ تقریباً نایاب خاص نمبر (۱۹۵۵) جس میں عسکری صاحب کا انتخاب تھا، عزیز اور محترم دوست خلیل الرحمن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی

مرحوم کی روح کے لیے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنایا۔ اکثر تو ایسا ہوا کہ میں ہمت ہار کر بیٹھ رہا۔ ایسے کٹھن وقتوں میں ہمت افزائی کے بعض ایسے پیرائے بھی نکل آئے جنھیں میں تائید غیبی سے تعبیر کر سکتا ہوں۔ حافظ ؎

برکش اے مرغ سحر نغمۂ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

میری تحریر میں نغمۂ داؤدی تو شاید نہ ہو، لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔

نئی دلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الٰہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد دوم

خدا کا شکر ہے کہ جلد اول کے چند ہی مہینوں بعد ارباب فن اور اصحاب ذوق کی خدمت میں جلد دوم پیش کرنے کی مسرت حاصل ہوئی۔ یہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کے ارباب بست وکشاد، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر، جناب ابوالفیض سحر پرنسپل پبلیکیشنز آفسر (افسوس کہ اب وہ اس دنیا میں نہیں ہیں) اور جناب محمد عصیم کی توجہات اور مساعی کا نتیجہ ہے۔ ان کا شکریہ ادا کرنا میرا خوشگوار فرض ہے۔ یہ جلد ردیف ب سے ردیف م تک کے انتخابی اشعار اور ان کے مفصل تجزیے پر مبنی ہے۔ جلد اول میں مبسوط دیباچہ تھا جس کا مرکز ومحور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتاً مختصر دیباچے میں ایک اہم اصولی بحث کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بحث یہ ہے کہ کیا کسی متن کے معنی اس متن کے بنانے والے کے تابع ہوتے ہیں؟ کیا منشائے مصنف کو متن کے معنی میں کوئی اہمیت حاصل ہے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ کسی متن کے جو معنی بیان کئے جائیں ان کے بارے میں ہم یہ ثابت کرسکیں (یا اگر ثابت نہ کرسکیں تو قیاس کرسکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کردی گئی ہے۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف ہ اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی 1991 کے ختم ہوتے ہوتے منظر عام پر آجائیں گی۔ مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور ''شعر شور انگیز'' پر کام کرتے دس برس ہورہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر بار کے مطالعے اور غور وفکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم

ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میر کی فہم وتحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کرسکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور عامۃ الورود افکار وتجربات بیان کرتے ہیں، اور ان کے یہاں کوئی خاص گہرائی یا پیچیدگی نہیں۔ (مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' جلد اول کے مطالعے نے اس مقبول عام مگر سراسر غلط مفروضے کو منہدم کرنے میں کچھ مدد دی ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلیۃً نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم وبیش داستان پارینہ ہیں۔ ''شعر شور انگیز'' اس روایت، اس شعریات اور اس تصور کائنات کو اپنے اندر زندہ کرنے، اور بیسویں صدی کے نصف دوم میں رائج تصورات شعروادب کو بڑی حد تک جذب وہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے اس کوشش کا دوسرا حصہ اگر کسی طرح کامیاب بھی ہو سکے تو اس کا پہلا حصہ بہر حال بڑی حد تک وجدانی اور ذاتی اعتماد وایقان کا ہی مرہون منت ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ کرسکیں گے۔ مجھے امید ہے کہ ''شعر شور انگیز'' کا مطالعہ ایسے لوگوں کو میر کی طرف متوجہ کرنے میں معاون ہوگا۔

میر کے کلام پر ہماری دارائی مکمل نہ ہوسکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ وتجزیہ کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ کچھ بات ابھی ایسی باقی ہے جس کے وجود کا احساس تو ہمیں ہے، لیکن وہ چیز گرفت میں نہیں آرہی ہے۔ لیکن میر کا معاملہ تھوڑا

مختلف ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی (کم سے کم میں تو اسے سمجھنے سے بالکل قاصر رہا) کہ زبان کے ساتھ معاملہ کرنے کے جو حدود ہیں میر نے ان کو کس طرح اور کس ذریعے سے اس قدر وسیع کیا کہ وہ زبان کے ساتھ تقریباً ہر ممکن آزادی برت جاتے ہیں لیکن پھر بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کر رہے ہیں، بالکل ٹھیک کر رہے ہیں۔ میر کے سوا صرف شیکسپیئر اور حافظ ہی ایسے شاعر ہیں جن میں یہ بات نظر آتی ہے۔ اسی طرح، یہ بات بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آتی کہ بظاہر معمولی بات کو بھی میر اس قدر غیر معمولی کس طرح کر دیتے ہیں؟ یہ بات شیکسپیئر میں بھی نہیں، حافظ میں ہے۔ میرے اور محمد حسن عسکری کے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیب کہا کرتے تھے کہ بعض جرمن شعرا مثلاً ہائنہ (Heine) اور ہولڈرلن (Holderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ''شعر شور انگیز'' میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ''کیفیت'' کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ''کیفیت'' کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

مجھے اعتراف ہے کہ ''جادوگری'' کا لفظ جو میں نے اوپر حافظ کے حوالے سے لکھا ہے، اور جو میر پر بھی صادق آتا ہے، تنقیدی زبان کا لفظ نہیں۔ لیکن میر کے محاسن تو سب معلوم ہیں کہ وہ معنی آفرینی، مضمون کی جدت، شورش، کیفیت، ظرافت، رعایت لفظی، مناسبت الفاظ، روانی، پیچیدگی، طنز ان سب پر پوری طرح قادر ہیں۔ استعارہ، تشبیہہ، پیکر، زبان کے مختلف مدارج و مراتب، ان سب پر میر کا پورا تسلط ہے۔ یہ سب کہنے کے بعد جو بات بیان میں نہیں آسکتی اسے جادوگری کہیں، میر کا اسرار کہیں، اپنا اعتراف عجز کہیں، سبھی ٹھیک ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ میر کے مضامین میں جہاں عام دنیا کھل کر موجود ہے، وہاں بہت سارا اسرار بھی ہے، اس معنی میں کہ جو بات وہ بیان کرتے ہیں اور جو فضا وہ بناتے ہیں خود اس میں ایک طرح کا اسرار ہوتا ہے۔ منظر بالکل واضح ہوتا ہے، لیکن اس منظر میں ہمارے لئے کیا

اشارہ ہے اور اس کے پیچھے کیا ہے، یہ باتیں کھلتی نہیں ہیں۔

میر کو واقعہ کیا جانئے کیا تھا درپیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گردباد کے
کیا جانئے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

دھوپ میں جلتی ہیں غربت وطنوں کی لاشیں
تیرے کوچے میں مگر سایۂ دیوار نہ تھا

جو قافلے گئے تھے انھوں کی اٹھی بھی گرد
کیا جانئے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ووافی ہیں۔

جب میں نے ''شعر شور انگیز'' پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامان نگہ تنگ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہو گی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہو گا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہٰذا دیباچہ لکھنا ہی پڑا۔ یہ سب باتیں دراصل شکست کا اعتراف ہیں، ان سے اپنی

بڑائی مقصود نہیں۔

''شعر شور انگیز'' کے پڑھنے والوں نے محسوس کیا ہوگا کہ اشعار کی کتابت میں علامات وقف وغیرہ سے مکمل اجتناب کیا گیا ہے اور اعراب بھی بہت کم لگائے ہیں۔ اس زمانے میں جب کہ ان چیزوں کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے اور کلاسیکی متون کو مدون کرنے والے حضرات تو اوقاف متعین کرنے اور ظاہر کرنے میں بے حد کاوش کرتے ہیں، اس کتاب میں علامات وقف وغیرہ اور اعراب کا نہ ہونا ذرا تعجب انگیز ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف، وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ''فردوس گمشدہ'' (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر سا دیباچہ لکھا اور پابند کی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصراً عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجوہ حسب ذیل ہیں:

(۱) ہماری کلاسیکی شاعری میں ان چیزوں کا وجود نہ تھا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہٰذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائیگی اس بات کو واضح کر دے گی کہ کہاں رکنا ہے، کہاں خطابیہ، کہاں استفہامی لہجہ اختیار کرنا ہے؟ کس لفظ کو کس طرح اور کن حرکات کے ساتھ ادا کیا جائے گا؟ وغیرہ۔

(۲) یہ تو تاریخی اور ''محققانہ'' وجہ ہوئی۔ اس کتاب میں ترک اوقاف و اعراب کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان چیزوں سے کلام کے معنی متعین اور محدود ہو جاتے ہیں، جب کہ کلام کا تقاضا یہ ہے کہ اسے کثیر المعنی قرار دیا جائے۔ ای۔ ڈی۔ ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔ شعر میں اگر علامت استفہام لگا دی جائے تو پھر یہ متعین ہو جائے گا کہ یہ عبارت خبریہ نہیں ہے۔ یا اگر اضافت ظاہر کر دی جائے تو یہ فرض کرنا ممکن نہ ہوگا کہ یہاں اضافت نہیں ہے۔ یا اگر اوقاف لگا دیے جائیں تو یہ طے ہو جائے گا کہ اس متن میں مسند کیا ہے اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہو جائیں گے اور متن کی تہ داری کم ہو جائے گی۔

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجیے؂

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے ع

گل کی وفا بھی جانی ؟ دیکھی وفائے بلبل ؟

تو یہ امکان باقی نہ رہے گا کہ مصرعے کو خبریہ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ استفہام کی علامت نہ ہو تو انشائیہ اور خبریہ دونوں قرأتیں ممکن ہیں۔

(۲) فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

اس وقت اس مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) وہ (شخص) جگر سوختہ اتیت کی طرح فتیلہ مو ہے۔ (۲) وہ (شخص) فتیلہ مو اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتیلہ مو اتیت۔ (۴) وہ اتیت کی طرح جگر سوختہ اور فتیلہ مو ہے۔ (۵) وہ فتیلہ مو وہ (= اس قدر، بے حد) جگر سوختہ ہے، جیسے اتیت۔ (۶) وہ جگر سوختہ (شخص) اس طرح فتیلہ مو ہے جیسے اتیت۔ (۷) وہ فتیلہ مو (شخص) اتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو معنی محدود ہو جائیں گے۔

(۳) خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو

''خورشید'' اور ''صبح'' کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیوں کہ اضافت فرض کر سکتے ہیں) اور خورشید صبح کو بے اضافت پڑھ کر یہ معنی بھی نکال سکیں گے کہ صبح کو جو چیز۔ اس (زبردست، خوب صورت) نور کے ساتھ برآمد ہوتی ہے وہ خورشید ہے کہ تو ہے؟

یہ تین مثالیں محض مشتے نمونہ از خروارے ہیں۔ علامات اضافت و اوقاف کا نہ ہونا معنی کے امکانات پیدا کرتا ہے، اور قاری کو تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' پر جس دقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کیے ہیں، وہ لائق صد ستائش ہے۔ لیکن ان کا مقصد یہ ہے کہ متن کو اور اس کی قرأت کو قطعی طور پر متعین کر دیا جائے، تا کہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' ہو یا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہٰذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن

کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

متنبی نے ایک بار جوش میں آ کر کہا تھا۔

أیُّ مَحَلٍّ إرتقی   ایُّ عظیمٍ إتّقی

وَ کُلُّ مَا خَلَقَ اللّٰہُ و مَالم یُخلِقِ

محتقرٌ فِی ھِمّتی   کَشَعَرۃٍ فِی مفرَقی

اس کا اردو ترجمہ تو میں کیا کروں، آربری کا انگریزی ترجمہ پیش کرتا ہوں:

To what height shall I ascend ? Of what
sverity shall I be afraid ?
For everything that God has created, and that
He has not created
Is of as little account in my aspiraion as a
single hair in the crown of my head.

جو شخص تعلی میں ایسی بلندی کو چھو لے، اس کو تعلی کا حق ہے۔ میر کے یہاں بھی تعلیاں ہیں۔ لیکن یہاں بھی وہ ہراقلیطس کے انداز میں پست و بلند کو ایک کرنے پر بھی قادر ہیں۔

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

نئی دلی

۱۹ اگست ۱۹۹۰

شمس الرحمن فاروقی

الہ آباد، ۲۰۰۶

تمہید طبع سوم

اسے کرشمۂ قدرت ہی کہنا چاہئے کہ ''شعر شور انگیز'' جیسی کتاب کا تیسرا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے۔ اس میں خدا کے فضل کے ساتھ میر کی مقبولیت اور ہمارے زمانے میں میر کی قدر بیش از بیش پہچاننے کے رجحان کو بھی دخل ہوگا۔ مجھے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں، اور یہ یقین کلیات میر کے ہر مطالعے کے ساتھ بڑھتا ہی جاتا ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کے قاری اور شائق کو اس بات کی بھوک بھی بہت تھی، اور ہے، کہ میر کو از سر نو پڑھا اور سمجھا جائے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''شعر شور انگیز'' نے بہر حال ایک حقیقی ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے۔

بازار کی ضرورتوں اور تقاضوں کے پیش نظر ''شعر شور انگیز'' کا دوسرا ایڈیشن بہت عجلت میں شائع کیا گیا تھا، لہٰذا اس میں کتابت کے بعض اغلاط کی تصحیح کے سوا کچھ ترمیم نہ کی گئی تھی، بلکہ کونسل کے عہدہ داروں نے کتاب پریس میں بھیج کر مجھے مطلع کیا کہ دوسرا ایڈیشن تیار ہو رہا ہے۔ بہر حال، اس وقت کتاب کی مانگ اس قدر تھی کہ مجھے بھی ان کے عمل پر صاد کرنا پڑا۔ خوش نصیبی سے اس بار کونسل کے پاس وقت زیادہ تھا اور تیسرے ایڈیشن کی منصوبہ بندی زیادہ اطمینان سے ممکن ہو سکی۔ ادھر مجھے یہ فائدہ ہوا کہ دوستوں نے اس کتاب کے متعلق جن باتوں کی طرف مجھے متوجہ کیا تھا ان پر میں بھی حتی الوسع توجہ اور غور و فکر کر کے ان سے متمتع ہو سکا۔ گذشتہ کئی برسوں میں بعض مزید باتیں مجھے سوجھی تھیں، یا میرے علم میں آئی تھیں۔ لہٰذا اصلاح اغلاط کے علاوہ کچھ نکات کا اضافہ بھی میری طرف سے ممکن ہو سکا ہے۔

''شعر شور انگیز'' پر لکھا تو بہت گیا، لیکن کم ہی دوستوں نے اس پر علمی اور تحقیقی انداز میں کلام

کیا۔ بعض کرم فرماؤں کو کتاب میں عیب ہی عیب نظر آئے، بلکہ بعض نے تو اسے مطالعات میر کے حق میں مضر جانا۔ ان دوستوں کی خدمت میں یہی عرض کیا جاسکتا ہے کہ عامی و عالم دونوں طبقوں میں کتاب کی مقبولیت تو کچھ اور ہی کہتی ہے۔ ایک رائے یہ ظاہر کی گئی کہ کتاب میں میر کے اچھے شعر بہت کم ہیں، اور عموماً اشعار کے جو مطالب بیان کئے گئے ہیں وہ میر کے ذہن یا عندیے میں ہرگز نہ رہے ہوں گے۔ اس بات کا مفصل جواب میں نے جلد دوم کے دیباچے میں عرض کر دیا ہے۔ یہاں اس کے اعادے کی ضرورت نہیں، بجز اس کے کہ وہ لوگ انتہائی برخود غلط ہوں گے جو یہ گمان کریں کہ جن مطالب تک ہماری رسائی ہو سکتی ہے، میر کی رسائی ان مطالب تک ممکن نہ تھی۔ گویا بے مثال تخلیقی صلاحیت، عظمت اور علمیت کے باوجود میر کا ذہنی اور علمی رتبہ ہم سے کم تھا۔ سبحان اللہ۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ ادب فہمی کا بہت پرانا اور مستند کلیہ ہے کہ قاری/ سامع کسی متن کا وہی مطلب نکال سکتا ہے، متن جس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ متن کی اشاعت کا مصنف، اس کا واحد مالک نہیں رہ جاتا۔ بڑی شاعری کی پہچان عموماً یہی بتائی گئی ہے کہ اس میں معنی کی فراوانی ہوتی ہے۔

جن دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ بطور خاص واجب ہے ان میں حبیب لبیب جناب نثار احمد فاروقی کا ذکر سب سے پہلے اس لئے کرتا ہوں کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں اور ان کے احسان کا قرض اتارنے کے لئے میرے پاس یہی ایک ذریعہ ہے کہ اپنے محسنین میں انھیں سرفہرست لکھوں۔ مقبول ادبی ماہنامے ''کتاب نما'' کے ایک خاص نمبر میں نثار احمد فاروقی مغفور نے ''شعر شور انگیز'' پر ایک طویل مضمون لکھا تھا۔ اس میں انھوں نے بعض عمومی مسائل تو اٹھائے ہی، لیکن میر کے بعض اشعار اور میری بعض عبارات پر انھوں نے انتہائی عالمانہ انداز میں اپنے افکار و خیالات بھی سپرد قلم کئے۔ میں نے ان مرحوم کی تحریر سے پورا استفادہ اور کبھی کبھی اختلاف کیا ہے۔ متن کتاب میں ان کا حوالہ بھی ہر جگہ دے دیا ہے لہٰذا تفصیل وہاں سے معلوم ہو جائے گی۔ اللھم ارحمہ واغفرہ، آمین۔

''شعر شور انگیز'' کی جلد اول کی اشاعت کے وقت میں لکھنؤ میں برسر کار تھا۔ کچھ مدت بعد ایک بار جب میں الہ آباد آیا تو مجھے جلد اول کا ایک نسخہ ملا جس کے ہر صفحے کو بغور پڑھ کر تمام اغلاط کتابت، حتیٰ کہ طباعت کے دوران مٹے ہوئے یا دھندلے حروف کی بھی نشان دہی جلی قلم سے کی گئی تھی۔ میں بہت متحیر اور متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور ''شعر شور انگیز'' کے سلسلے میں

بطور خاص متمنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الٰہ آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل[1] تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اس کے بعد معروف شاعر جناب حنیف نجمی نے (اس وقت وہ مودہا ضلع ہمیر پور میں قیام پذیر تھے، اب دھمتری چھتیس گڈھ میں ہیں) مجھے لکھا کہ انھوں نے ''شعر شور انگیز'' کی چاروں جلدیں بغور پڑھ کر ہر صفحے پر اغلاط کتابت کی گرفت کی ہے اور بعض مطالب اور مسامحات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ میں نے ان کے تمام استدراک اور تصحیحات اور تجاویز منگالیں اور انھیں انتہائی توجہ سے پڑھا۔ حنیف نجمی صاحب نے حدیث اور قرآن کے بعض حوالوں میں بھی میرے سہو یا غلط فہمی کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کی سب باتوں کو ممکن حد تک میں نے متن میں ان کے نام کے ساتھ درج کر دیا ہے۔

اسی زمانے میں میرے ایک اور کرم فرما اور دوست جناب شاہ حسین نہری اورنگ آبادی نے نہایت خوبصورت لکھائی اور نہایت مفصل اور باریک باتوں سے بھری ہوئی اپنی عالمانہ تحریر مجھے بھیجی۔ جناب نہری نے بھی چاروں جلدوں کے اغلاط کتابت درج کئے تھے اور قرآن و حدیث پر مبنی کئی نکات پر بھی گفتگو کی تھی۔ ہر دو حضرات نے بعض الفاظ و محاورات کے معنی پر بھی کچھ معلومات مہیا کی تھیں یا استفسار بھیجے تھے۔ میں نے نہری صاحب کے تمام مباحث اور نکات کو ممکن حد تک ان کے حوالے سے کتاب کے متن میں شامل کر لیا ہے۔

کچھ عرصہ ہوا انجمن ترقی اردو (ہند) کے موقر رسالے ''اردو ادب'' میں جامعہ ملیہ اسلامیہ یونیورسٹی کے جناب ڈاکٹر عبدالرشید کا ایک طویل مضمون شائع ہوا جس میں ''شعر شور انگیز'' پر بالکل نئے پہلو سے گفتگو تھی۔ جناب عبدالرشید نے بعض الفاظ اور محاورات کے معنی اور تعبیر پر بحث تو کی ہی، اساتذہ اور قدیم شعرا کے کلام سے دلائل لا کر انھوں نے یہ بھی بتایا کہ کئی الفاظ اور محاورے جنھیں میں نے مختص بہ میر سمجھا تھا، دراصل مختص بہ میر نہیں ہیں بلکہ اٹھارویں صدی کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہیں۔ مضمون کی اشاعت کے بعد انھوں نے اپنی یادداشتیں بھی مجھے مہیا کیں جن میں بعض دیگر الفاظ و محاورات پر اسی انداز میں کلام کیا گیا تھا۔ میں نے جناب عبدالرشید کے بیانات کو ممکن حد تک ان

---

[1] جواب مرحوم ہو گئے۔

کے نام کے حوالے کے ساتھ درج متن کر لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جناب عبد الرشید کی مہیا کردہ معلومات انتہائی عرق ریزی، وسعت تلاش و تفحص، اور تحقیق لغات سے غیر معمولی شغف کا ثبوت ہیں۔

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب نثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبد الرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزاھم اللہ احسن الجزاء۔ میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رجیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور مجتبیٰ حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پریس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے محترمہ رشمی چودھری برسرکار ہیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائرکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان دونوں افسران کا شکرگذار ہوں۔

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

دیباچہ

تمہید

''شعر شور انگیز'' کے پڑھنے والوں نے عام طور پر دو باتیں محسوس کی ہوں گی۔ اول تو یہ کہ اس کتاب کے صفحات پر جو میر ہمیں نظر آتا ہے وہ اس میر سے بہت مختلف ہے، لوگ جس سے مروج کتابوں کے ذریعہ آشنا ہیں۔ یعنی میر کی شاعری کے بارے میں جو تصورات متداول ہیں، وہ ان تصورات سے بہت متغائر اور مختلف ہیں جو اس کتاب میں پیش کئے گئے ہیں۔ بنیادی فرق (بلکہ وہ فرق) جس کے تحت اور سب فرق درج ہو سکتے ہیں) یہ ہے کہ میر کی شاعری، اور اس شاعری میں جو شخصیت نظر آتی ہے (کوئی ضروری نہیں کہ وہ شخصیت اس تاریخی شخص کی ہو جس کا نام محمد تقی میر تھا) اس کے بارے میں کوئی ایک حکم، بلکہ دو چار حکم بھی لگانا غیر ممکن ہے۔ مثلاً یہ کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری تمام و کمال نہیں تو بیشتر یاس و حرماں، ناکامی کی تلخی، درد و غم و اندوہ کی شاعری ہے۔ مثلاً یہ کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری تمام و کمال نہیں تو بیشتر ایسی شخصیت کا اظہار کرتی ہے جو شکست خوردہ اور پامال ہے۔ وہ اگر مریضانہ حد تک رہین رنج نہیں تو یقیناً عام انسانوں سے زیادہ رہین رنج و الم ہے۔ مثلاً یہ بھی کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری میں لذت دنیا، جوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، انسانوں سے روزمرہ کی سطح پر معاملہ وغیرہ نہیں ملتا اسی طرح یہ بھی کہنا ممکن نہیں کہ میر کی شاعری جذبات کے پرزور پر جوش اظہار کا نام ہے۔ ان کے یہاں رعایت لفظی، محض الفاظ کے در و بست سے دلچسپی، پیچیدگی، اسلوب، معنی کی تہ داری، ان چیزوں کا پتہ نہیں۔ یہ فہرست بہت لمبی ہو سکتی ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر کے دو تین stereotype

ہمارے یہاں رائج ہیں۔ (بعض اوقات ایک stereotype دوسرے کی نفی بھی کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاتا ہے کہ میر بہت شکست خوردہ اور درد و اندوہ میں ڈوبے ہوئے تھے۔ اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ میر انتہائی مغرور اور کم دماغ تھے۔ کسی کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ (ظاہر ہے کہ جو شخص انتہا درجے کا مغرور ہو اور اس کی نظر میں کوئی جچتا ہی نہ ہو، وہ غم و اندوہ میں غرق کیسے ہو سکتا ہے؟ ایسے شخص کو تو غم و اندوہ کا تجربہ حاصل کرنے، چہ جائے کہ اس میں غرق ہونے، کی فرصت ہی نہ ہوگی۔) ''شعر شور انگیز'' میں میر کا کوئی stereotype نہیں ملتا۔ stereotype سے مراد ہے کسی شخص یا طبقے یا قوم کے بارے میں وہ تصور جو کسی ایسے نظریے پر مبنی ہو، جسے سائنسی یا فلسفیانہ مشاہدہ یا استدلال کے بجائے مفروضات کی بنا پر قبولیت عام ملی ہو۔ میر کے جو stereotype ہیں ان کی بنیاد شاعر کے منصب اور شاعری کی نوعیت کے بارے میں وہ مفروضے ہیں جو انیسویں صدی میں انگریزی معلومات و آرا کی روشنی میں تیار کیے گئے تھے۔ مثلاً یہ کہ شاعری جذبات کا اظہار ہے۔ اگر جذبات سچے ہوں تو بہت خوب، ورنہ کم سے کم جذبات تو ہوں۔ ہماری بیش تر تنقید انھیں مفروضات کی روشنی میں لکھی گئی ہے۔ اگر ان مفروضات کو نظر انداز کر کے ہماری کلاسیکی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو جو نتائج برآمد ہوں گے وہ ہماری بیش تر تنقید کے نتائج سے مختلف ہوں گے۔ ''شعر شور انگیز'' اسی سلسلے کی ایک کوشش ہے۔

کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات، ہی کی روشنی میں پڑھنے کی کوشش (اور اس کوشش میں جدید مغربی شعریات سے بھی حسب ضرورت مدد حاصل کرنے) کے باعث ''شعر شور انگیز'' کی عام فضا اردو کی متداول تنقیدی فضا سے مختلف ہے۔ لیکن مجھے امید ہے کہ یہ بدلی ہوئی فضا بجائے خود وثوق انگیز اور قائل کرنے والی convincing ہوگی۔ کیوں کہ اس کی بنیاد شاعر کے کلام پر ہے، اور اس کے پس منظر میں، ہماری تقریباً ساری کی ساری کلاسیکی شاعری ہے۔ اس کی بنیاد مبہم تاثرات اور محسوسات پر نہیں ہے۔ یعنی اس کی بنیاد ان چیزوں پر نہیں ہے جو داخلی اور موضوعی ہیں۔ رچرڈس کہتا ہے کہ شاعری کے بارے میں بہت سے بیانات ایسے ہوتے ہیں جن کی اساس متکلم کے اپنے جذبات و تاثرات پر ہے۔ کیوں کہ ''شاعری کے بارے میں بیانات وضع کرنا مشکل ہے، اور یہ نسبۃً آسان ہے کہ شاعر اور شاعری کے بارے میں اپنے تاثرات و محسوسات بیان کیے جائیں۔'' وہ کہتا ہے کہ اے۔ سی۔ بریڈلی کا یہ جملہ کہ ''شاعری دراصل ایک جوہر spirit ہے'' اور جے۔ ڈبلیو۔ میکیل کا یہ بیان کہ شاعری ''ایک مسلسل

مادہ یا قوت ہے جس کا سفر لا فانی ہے" شاعری کے بارے میں بیانات نہیں ہیں، بلکہ محض تاثرات و محسوسات ہیں اور ان کا مقصود صرف یہ ہے کہ قاری کو ان تاثرات سے آگاہ کیا جائے، نہ کہ اسے شاعری کے بارے میں کچھ بتایا جائے۔

مجھے امید ہے کہ رچرڈس نے جس طرح کے بیانات کو ہدف تضحیک بنایا ہے، "شعر شور انگیز" بڑی حد تک ایسے بیانات سے عاری ملے گی۔ لہٰذا اس کی تنقیدی فضا اور میر کے بارے میں جو رائیں اس میں درج ہیں، وہ بجائے خود قابل فہم اور وثوق انگیز ہوں گی۔ لیکن ایک بات ایسی ہے جس کی توثیق از خود نہیں ہو سکتی، اور جواز خود مبرہن نہیں ہے۔ (بلکہ یوں کہا جائے کہ بات تو از خود مبرہن ہے، لیکن اس کے پیچھے جو نظریۂ شعر ہے، وہ شاید وضاحت اور تصدیق کا محتاج ٹھہرے۔) میری مراد اس بات سے ہے کہ اس کتاب میں دکھایا گیا ہے کہ میر کے کلام میں معنی کی فراوانی ہے۔ یعنی اکثر شعروں کے کئی معنی بیان کئے گئے ہیں، اور ان میں بعض معنی تو ایسے بھی ہیں، جو ایک دوسرے سے متحارب ہیں یا بہت مختلف ہیں۔ اس دیباچے کا مقصود اسی معاملے پر بحث ہے۔ یہ بحث بڑی حد تک نظری اور ایک حد تک میر کے کلام کے حوالے سے ہوگی۔

معنی کس کا مال ہے

کسی متن (text) یا کلام (discourse) کے معنی کو سمجھنے کی کوشش کرنا، اسے خود پر واضح کرنا، اور ضرورت پڑے تو اسے بیان کرنا، یہ سب روزمرہ زندگی کی عام کارگزاریاں ہیں۔ اگر ہم متن یا کلام کے معنی نہ سمجھیں تو زندگی گذارنے کے قابل نہ رہیں گے۔ چونکہ الفاظ کے معنی معاشرہ یا وہ نظام (system) متعین کرتا ہے جس کے تحت الفاظ استعمال ہو رہے ہیں، لہٰذا آخری تجزیے میں معنی کسی کا مال نہیں، صرف اس شخص کا ہے، جو معنی بیان کر رہا ہے۔ اس معنی میں کہ بیان کرنے والے شخص نے الفاظ کے ان معنی کو قبول کر لیا ہے، جو معاشرے یا متنی نظام (textual system) نے متعین کئے ہیں۔ اگر وہ انھیں قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس کے لئے متن میں کوئی معنی نہیں۔ اور اگر سارا معاشرہ ان معنی کو قبول کرنے سے انکار کر دے تو اس متن میں مطلقاً کوئی معنی نہیں۔ اگر وہ معنی کسی نظام کی رو سے متعین ہوئے ہیں، تو بھی یہ تعین اس بنا پر ہے کہ معاشرہ اس بات پر متفق ہے کہ فلاں نظام میں فلاں لفظ کے یہ معنی ہیں، یا یہ معنی بھی ہیں۔ لہٰذا متن کے معنی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ معاشرہ اس پر متفق ہے،

اور انفرادی طور پر کسی متن کے معنی اسی وقت قائم ہوتے ہیں، جب متن کو استعمال کرنے والا یا اس کے معنی بیان کرنے والا، معاشرے کے فیصلے کو قبول کرے۔

مثال کے طور پر، معاشرہ اس بات پر متفق ہے کہ لفظ ''شیر'' کے وہی معنی ہیں جو انگریزی میں tiger کے ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی شخص اس لفظ کو tiger کے معنی میں استعمال کرتا ہے تو اس لئے کہ وہ معاشرے کے دیئے ہوئے معنی قبول کرتا ہے۔ اگر وہ ان معنی کو قبول کرنے سے انکار کردے تو اس کی نظر میں لفظ ''شیر'' کا tiger کے معنی میں استعمال بے معنی ہوگا۔ ہم یہ بات آئے دن دیکھتے رہتے ہیں کہ مصنفوں پر اعتراض ہوتا ہے کہ انھوں نے فلاں لفظ غلط استعمال کیا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ مصنف نے معاشرے کے اصول کی خلاف ورزی کی ہے۔ لیکن خود مصنف نے کچھ نہیں کیا ہے، سوائے اس کے کہ اس نے اس لفظ کے کوئی معنی اپنے دل میں فرض کر لئے ہیں۔ اگر سب لوگ مصنف کے مفروضہ معنی کو قبول کرلیں تو کوئی جھگڑا نہیں۔ شاہ نصیر نے جب ''تظلم'' کو ''ظلم کرنا'' کے معنی میں لکھا تو لوگ ان پر ہنسنے لگے کہ ''تظلم'' کے معنی ہیں ''فریاد کرنا'' نہ کہ ''ظلم کرنا''۔ لیکن اگر سب لوگ مان جاتے کہ ''تظلم'' کے معنی ''ظلم کرنا'' بھی ہیں تو شاہ نصیر غلط نہ ٹھہرتے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہم کسی متن میں کسی ایسے لفظ سے دوچار ہوتے ہیں، جس کے معنی ہمیں ٹھیک سے نہیں معلوم رہتے۔ لہٰذا ہم یا تو لغت دیکھتے ہیں یا کسی سے پوچھتے ہیں، یا پھر خود ہی اس کے کوئی ایسے معنی فرض کر لیتے ہیں جو سیاق و سباق سے متبادر ہوں۔ ممکن ہے کہ جو معنی ہم نے فرض کئے ہوں وہ ''غلط'' ہی ہوں۔ لیکن اس کے باوجود وہ متن ہمارے لئے بامعنی رہتا ہے کیوں کہ سیاق و سباق کی روشنی میں ہمارے مفروضہ معنی بھی ممکن تھے۔ لہٰذا اس متن کی حد تک اس کے معنی ہم نے خود پیدا کئے۔ لہٰذا کسی متن کے معنی ہم ''غلط'' سمجھے ہوں یا ''صحیح''، دونوں صورتوں میں وہ معنی ہم ہی نے بنائے ہیں۔ اس متن میں پہلے سے موجود نہ تھے۔

اس اصول کی دوسری مثال وہ الفاظ ہیں جن کے معنی بدل جاتے ہیں۔ یہ صورت ان الفاظ کے ساتھ بھی ہوتی ہے جو خود کسی زبان کے اصلی دیسی الفاظ ہیں، اور ان کے ساتھ بھی جو غیر زبان سے درآمد ہوتے ہیں۔ پہلی صورت کی مثال لفظ ''رنڈی'' ہے جو پہلے بمعنی ''عورت'' تھا۔ اب ''طوائف'' کے معنی میں ہے۔ دوسری صورت کی مثالیں بے شمار ہیں۔ مثلاً ''اثر'' عربی میں ''نقش قدم'' کو کہتے ہیں۔ اس سے فارسی اردو میں ''نتیجہ'' کے معنی بنے۔ پھر ہمارے یہاں یہ ''خاصیت'' کے معنی میں آیا۔

(بحوالہ سید سلیمان ندوی) اور اب جس معنی میں متداول ہے وہ ہے efect, influence۔ ''نشان'' کے معنی میں ''اثر'' کی جمع ''آثار'' ہے۔ مثلاً ''آثارِ قدم''۔ لیکن غالب اور میر نے ''اثر'' کو بھی ''نشان'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

دیکھا پلک اٹھا کے تو پایا نہ کچھ اثر
اے عمر برق جلوہ گئی تو شتاب کیا

(میر، دیوان دوم)

طالعِ بسمل ما بیں کہ کماں دار از پے
پارۂ بر اثرِ خون شکار آمد و رفت

(غالب)

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی لفظ ''اثر'' یا ''آثار'' کے اندر تھوڑا ہی بھرے ہوئے ہیں۔ پہلے کسی شخص یا کچھ لوگوں نے ''اثر'' کو کسی نئے معنی میں استعمال کیا ہوگا، پھر وہ معنی متداول ہو گئے کیوں کہ معاشرہ ان پر متفق ہو گیا۔

لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ کسی متن میں جو معنی ہیں، کیا ان کی تخلیق مصنف نے کی ہے؟ یعنی کیا کوئی خاص ضابطہ ہے، جس کی رو سے کسی متن کے بنانے والے کو ہم ان معنی کا بنانے والا کہہ سکتے ہیں جو اس متن میں ہیں؟ ظاہر ہے کہ متن بنانے والا تو کوئی شخص ضرور ہے اور متن مجموعہ ہے الفاظ کا۔ جس خاص طرح سے اور جس طرز سے متن بنانے والے نے الفاظ کو جمع کیا ہے وہ بڑی حد تک فن بنانے والے کا ہی مرہون منت ہے۔ تو کیا اس طرح متن میں جو مزید معنی پیدا ہوئے انکا بنانے والا مصنف نہیں، بلکہ متن کو استعمال کرنے والا ان کا مصنف ہے؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں۔ لیکن فی الحال ہم اتنا کہہ سکتے ہیں کہ الفاظ کو مرتب و مجتمع کر کے متن بنانے والے نے ان الفاظ کو مزید معنی خود سے نہیں بخشے ہیں۔ وہ مزید معنی بھی اس لئے وجود میں آئے ہیں کہ معاشرے کا ان ذرائع پر اتفاق ہے جن کے ذریعہ کلام میں معنی مزید (یا محض معنی) پیدا ہوتے ہیں۔ مصنف تو صرف وہ سیاق و سباق پیدا کرتا ہے (یعنی وہ نظم و ترتیب پیدا کرتا ہے) جس میں ہم معاشرے کے بنائے ہوئے اصولوں اور قواعد کی پابندی کرتے ہوئے معنی کا وجود دیکھتے ہیں۔

مثلاً یہ پانچ لفظ ہیں:

شام۔ ہوئی۔ وہ۔ گھر۔ آیا۔

ان الفاظ کے جو معنی ہیں وہ معاشرے نے متعین کئے ہیں۔ معاشرے نے یہ بھی متعین کیا ہے کہ وہ کون سی تراکیب وتراتیب ہیں جن میں ہم ان الفاظ کو مرتب کریں تو پوری مرتب کردہ وضع (Structure) بامعنی ہوگی۔ مثلاً یہ سب تراتیب بامعنی ہیں:

(۱) شام ہوئی وہ گھر آیا

(۲) ہوئی شام وہ گھر آیا

(۳) ہوئی شام گھر آیا وہ

(۴) وہ گھر آیا شام ہوئی

(۵) وہ آیا گھر شام ہوئی

(۶) وہ آیا گھر ہوئی شام

اور بھی تراتیب ہوسکتی ہیں، لیکن مثال کے لئے اتنی کافی ہیں۔ اب معنی پر غور کیجئے:

(۴) وہ گھر آیا شام ہوئی

اس کے حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) وہ گھر آیا، اس سے یہ بات ثابت ہوئی کہ شام ہوئی، کیوں کہ وہ شام ہی کو گھر آتا ہے۔

(۲) وہ گھر آیا۔ شام ہوئی۔ یعنی دو الگ الگ وقوعے پیش آئے۔ ایک تو یہ کہ وہ گھر آیا۔ دوسرا یہ کہ شام ہوئی۔

(۳) وہ گھر آیا، گویا شام ہوگئی۔

(۴) وہ گھر آیا اس لئے شام ہوئی۔

(۵) وہ گھر آیا؟ شام ہوئی۔ یعنی شام ہوگئی، کیا وہ گھر آیا؟

(۶) وہ گھر آیا؟ شام ہوئی؟

اور بھی معنی ممکن ہیں، لیکن اب مندرجہ ذیل باتوں پر غور کیجئے:

(۱) اوپر ایک سے چھ تک جو جملے درج ہیں وہ ہمارے لئے بامعنی ہیں کیوں کہ معاشرے کے

بنائے ہوئے اصول، یعنی صرف ونحو، اس کی اجازت دیتے ہیں۔

(۲) اوپر ایک سے چھ تک جو معنی جملہ نمبر چار کے درج ہیں وہ اس لئے جائز (valid) ہیں کہ معاشرے کے بنائے ہوئے اصول، یعنی صرف ونحو، اس کی اجازت دیتے ہیں۔

(۳) اوپر ایک سے چھ تک جو معنی جملہ نمبر چار کے درج ہیں، وہ اسی جملے سے برآمد ہوئے ہیں۔ میں نے یہ معنی اس میں الگ سے ڈالے نہیں ہیں۔ اس جملے میں اگر کثرت معنی ہے تو اس لئے کہ جملے کی وضع (structure) اس کثرت یا تعدد امکانات کی حامل ہے۔

(۴) اگر یہ فرض کرلیا جائے کہ جملہ نمبر چار استعاراتی یا تمثیلی روش کا ہے، تو مندرجہ ذیل الفاظ کی ایسی تعبیریں (یعنی ایسے معنی) بھی ممکن ہیں جو جملے کے نحوی نظام اور نشانیاتی نظام (sign system) یعنی اس کی متنی حیثیت سے متحارب نہ ہوں، لیکن ان کے ''لغوی'' معنی نہ ہوں :

وہ ، گھر ، شام

لہٰذا اگر اس جملے کو استعاراتی فرض کیا جائے تو جو معنی اوپر ایک سے چھ تک بیان کئے گئے ہیں، ان کے بھی معنی ممکن ہیں۔ یعنی اگر استعارہ یا تمثیل یا علامت ہو تو معنی در معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔

(۵) آپ کہہ سکتے ہیں کہ اگر مندرجہ بالا الفاظ (یا ان میں سے کسی لفظ) کو استعارہ یا علامت یا تمثیل فرض کریں تو جو معنی پیدا ہوں گے وہ یقیناً مصنف کے اپنے خلق کردہ ہوں گے، کیوں کہ اسی نے ان لفاظ کو مجازی معنی میں برتا ہے۔ لیکن یہ جواب درست نہیں۔ کیوں کہ مجازی معنی خود ایک نظام کے تابع ہیں اور اس نظام کا خالق معاشرہ ہے۔ یعنی معاشرے نے طے کیا ہے کہ الفاظ کے مجازی معنی بھی جائز (valid) ہو سکتے ہیں۔ اگر کوئی معاشرہ طے کرلے کہ الفاظ کے معنی مجازی جائز نہ ہوں گے تو استعارہ، علامت، تمثیل، سب غائب ہو جائیں گے۔ لہٰذا یہ معنی بھی نظام کے پیدا کردہ ہیں، مصنف کے نہیں۔

اب ہمارے اصل الفاظ پر پھر غور کریں :

شام ہوئی وہ گھر آیا

ان کو ترتیب دے کر ہم نے چھ تراکیب بنائیں جو بامعنی تھیں۔ اب ان تراکیب کو دیکھئے :

(۱) وہ ہوئی آیا شام گھر

(۲) شام آیا وہ گھر ہوئی

(۳) ہوئی آیا وہ شام گھر

(۴) شام گھر وہ ہوئی آیا

یہ جملے بے معنی ہیں کیوں کہ صرف ونحو ان کی اجازت نہیں دیتا۔ لیکن سیاق وسباق یا علامتی روش، یا ایسی ہی کوئی اور بات، ان کو بھی بامعنی کر سکتی ہے۔ مثلاً:

سوال: کیا وہ خوش ہوئی؟ کیا شام گھر آیا؟

جواب: وہ ہوئی، آیا شام گھر۔

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

معنی چہ معنی دارد؟

رچرڈس نے معنی کی بحث میں لکھا ہے کہ مندرجہ ذیل سوالوں کے جواب میں تنقید کی کلید اعظم ہے۔(۱) معنی کیا ہے؟ (۲) جب ہم معنی برآمد کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو دراصل ہم کیا کر رہے ہوتے ہیں؟ اور (۳) وہ کیا شے ہے جسے ہم برآمد کر رہے ہوتے ہیں؟ ان کے جواب میں رچرڈس نے معنی کی چار قسمیں بیان کی ہیں۔ (۱) مفہوم۔ یعنی جب ہم بولتے ہیں تو سننے والے کو کسی صورت حال سے آگاہ کرنے یا کسی صورت حال کی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ (۲) احساس۔ یعنی جب ہم بولتے ہیں تو جس صورت حال کی طرف سننے والے متوجہ کرنا یا جس سے اسے آگاہ کرنا چاہتے ہیں، اس صورت حال کے بارے میں ہمارے کچھ جذبات واحساسات بھی ہوتے ہیں۔ (۳) لہجہ۔ یعنی متکلم کا اپنے سننے والے کے تئیں کوئی رویہ بھی ہوتا ہے اور متکلم کا لہجہ اس رویے کا تابع ہوتا ہے۔ اور (۴) مقصود۔ یعنی شعوری یا غیر شعوری طور پر متکلم کسی مقصود کو حاصل کرنے، یا اپنے کسی مقصد کو آگے بڑھانے کے لئے گفتگو کرتا ہے۔ متکلم ''عام طور پر کسی غرض یا مقصد سے بولتا ہے۔ اور اس کی غرض یا مقصد اس کے کلام پر اثر انداز ہوتا ہے۔'' رچرڈس مزید کہتا ہے کہ ''زبان اور بالخصوص شعر کی زبان، ایک نہیں بلکہ متعدد کام بیک وقت انجام دیتی ہے'' اور ہمیں ان کاموں میں تفریق کرنا سیکھنا

چاہئے۔

رچرڈس کی باتیں بڑی حد تک صحیح، لیکن محدود ہیں۔ مثلاً یہ تو درست ہے کہ متکلم جو بات کہہ رہا ہے، اس کے بارے میں اس کے اپنے احساس و جذبات بھی ہوں گے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وہ احساس یا جذبہ براہ راست اس کی گفتگو پر اثر انداز نہ ہو۔ یہی حال مقصود کا بھی ہے۔ عام حالات میں ہم گفتگو یقیناً اس لئے کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ ہم کسی مقصد کو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن کیا شاعری ان معنی میں گفتگو ہے؟ اگر یہ کہا جائے کہ ہے، تو بھی اس گفتگو میں اردو شاعری میں کیا فرق ہے، جس کی طرف والیری نے اشارہ کیا ہے؟ والیری کہتا ہے:

> شاعری زبان کا فن ہے۔ لیکن زبان عملی کاروبار کے مقصد سے بنائی گئی ہے۔ یہ بات قابل غور ہے کہ انسانوں کے درمیان ترسیل کے دوران یقین اور قطعیت کا احساس اسی وقت ہوتا ہے جب محض عملی کام ہوں، اور جن کے ذریعہ ہم زبانی عمل کی تصدیق حاصل کریں۔ میں نے آپ سے ماچس مانگی۔ آپ نے ماچس مجھے دے دی۔ آپ نے میری بات سمجھ لی۔
>
> لیکن مجھ سے ماچس مانگتے وقت آپ نے کوئی ایسا لہجہ، کوئی ایسا طرز ادائیگی اختیار کیا... کہ آپ کے الفاظ کا صوتی آہنگ اور آپ کے چھوٹے سے جملے کے خط و خال مجھے یاد آتے رہے، میرے اندر گونجتے رہے، گویا انھیں وہاں آکر یا وہاں آنے میں مسرت ہو رہی ہو۔ مجھے بھی اس جملے کو بار بار دہرانا اچھا لگتا ہے۔ اگرچہ یہ جملہ اپنے معنی کھو چکا ہے، اپنی کارآمدگی سے عاری ہو چکا ہے، لیکن پھر بھی وہ ابھی زندہ ہے، گویا اس میں اب کوئی بالکل نئی طرح کی زندگی ہو... یہاں، ہم مملکت شعر کی بالکل سرحد پر ہیں...
>
> زبان کا طبیعی، ٹھوس حصہ، یعنی تکلم کا عمل، ترسیل کے بعد باقی نہیں رہتا... اس نے اپنا کام کر دیا ہے... لیکن جس لمحہ، اپنے ہی کسی اثر یا زور کی بنا پر زبان کا یہ ٹھوس حصہ اتنی اہمیت حاصل کر لے کہ یہ اپنے کو جتائے، عزت دار بنائے، اور نہ صرف عزت دار اور توجہ انگیز بنائے، بلکہ مرغوب بنائے، تو پھر ایک نئی بات ہوتی ہے... ہم شعر کی کائنات میں داخل ہوتے ہیں۔

یہ بات ظاہر ہے کہ والیری کی نظر میں کلام یا متن کا تفاعل اہم ہے۔ متن بنانے والے کا منشا اہم نہیں۔ متن بنانے والے کا منشا تو ماچس مانگنا تھا، اور وہ پورا ہوا۔ اس کے بعد متن کی کوئی اہمیت نہیں۔

وہ مردہ ہے۔ لیکن اگر متن کے حاصل کرنے والے نے اس میں کوئی ایسے معنی نکال لئے یا دیکھ لئے جن کی بنا پر وہ متن اپنا مقصد پورا کرنے کے بعد بھی کارآمد یا موثر ہے، تو متن بنانے والے کا منشا کچھ بھی ہو، لیکن اس کے وہ معنی بھی جائز (valid) ہیں جو اس نے مراد نہیں لئے تھے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ رچرڈس کی غرض عام روزمرہ دنیا میں کلام سے ہے، اور والیری شاعری کے متن کی بات کر رہا ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ روزمرہ کی دنیا میں جو متن بنائے جاتے ہیں وہ اور طرح کے ہیں اور شاعری کے متن اور طرح کے ہیں۔ یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے کیوں کہ اوپر جس جملے کی مثال میں نے دی ہے، اس سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ کثیر المعنویت تمام متن میں کم و بیش موجود ہوتی ہے۔ کیوں کہ متن کا مزاج ہی ایسا ہے کہ وہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے، اور جب تک ہم نظام زبان (language system) اور نظام متن (text system) کے قواعد کی پابندی کرتے رہیں، متن سے ہر وہ معنی نکالنے کے مجاز ہوں گے جو اس کے اندر موجود یا ممکن ہیں۔

والیری کے بیان سے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا ارادہ کئے بغیر بھی شعر کہنا ممکن ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ بنانے والے نے متن اس غرض سے نہ بنایا ہو کہ اسے شعر سمجھا جائے، لیکن پھر بھی اسے شعر قرار دیا جائے؟ ہمارے یہاں قدما نے شعر کی تعریف یہ کی تھی کہ موزوں ہو، با معنی ہو، اور بالارادہ کہا جائے۔ بالارادہ کی شرط اس لئے تھی کہ قرآن پاک میں بھی بہت سے فقرے موزوں ہیں، لیکن ان کو محض شاعری سے الگ کرنا ضروری تھا۔ لیکن اس اصول کے پیچھے شعریات کا ایک بہت بڑا مسئلہ تھا کہ اگر کوئی شخص کوئی متن بنائے، لیکن وہ شعر کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو، یا جانتا ہی نہ ہو کہ شعر کیا ہے، تو کیا اس کے متن کو شعر قرار دے سکتے ہیں؟ یہ مسئلہ اس وقت اور پیچیدہ ہو جاتا ہے جب کوئی شعری متن پہلے سے موجود ہو، اور پھر کوئی شخص (مثلاً کوئی بچہ) آڑی ترچھی لکیریں اس طرح کھینچے کہ وہ لکیریں اس متن کی شکل اختیار کر لیں جو اس شاعر نے شعوری طور پر بنایا تھا۔ مثلاً کوئی بچہ آڑی ترچھی لکیریں کھینچتے کھینچتے غالب کا شعر بنا ڈالے تو اس کی حیثیت کیا ہوگی؟ ظاہر ہے کہ غالب کا شعر تو غالب کا شعر ہی ہے۔ لیکن وہ آڑے ٹیڑھے نقش جو بچے نے بنائے ہیں اور جنھوں نے غالب کے شعر کی شکل اختیار کر لی ہے، انھیں غالب کا شعر کہا جائے گا، یا اس بچے کا؟

رباعی کی ایجاد کے بارے میں قصہ مشہور ہے کہ اخروٹ لڑھکاتے لڑھکاتے بچے کی زبان سے بے ساختہ یہ متن نکلا ع

غلطاں غلطاں ہمی رود تا لب گو

اس کا وزن اتنا پسند کیا گیا کہ لوگوں نے اس پر ایک پوری صنف سخن کی بنیاد ڈال دی۔ ظاہر ہے کہ یہ تھا تو مصرع ہی، ورنہ اس کی تقطیع ایک باقاعدہ بحر (بحر ہزج) پر ممکن نہ ہوتی۔ قدیم یونانی مصور پروٹو جینس (Protogenes) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک کتے کی تصویر میں اس کے منھ سے جھاگ نکلتا ہوا دکھانا چاہتا تھا لیکن ہزار کوشش کے باوجود بات نہ بنتی تھی۔ آخر اس نے جھنجھلا کر اپنا برش ہی تصویر پر دے مارا۔ رنگ بھرے برش کا جو دھبہ کتے کے منھ پر لگا تو اس سے بعینہٖ وہی صورت پیدا ہوگئی جس کو حاصل کرنے کی کوشش وہ ہزار بار کر چکا تھا۔ تو کیا وہ تصویر اس لئے فن پارہ نہ کہلائے گی کہ اس کے بنانے میں ارادے کو دخل نہ تھا؟

ظاہر ہے کہ ارادے کی شرط جو ہمارے قدما نے لگائی تھی اس کا مقصود صرف یہ تھا کہ ایک عملی بات کہی جائے۔ چونکہ زبان میں شاعری کی صفت از خود موجود ہے، اس لئے شاعر وہی ہے جو اس صفت کو کسی نظام اور ضابطے کے تحت بروے کار لائے۔ ورنہ خود اس شرط میں یہ بات مضمر ہے کہ شعر کہنے کا ارادہ کئے بغیر بھی شعر بنایا جا سکتا ہے (یا بن سکتا ہے) اس شرط سے مراد بظاہر صرف یہ تھی کہ شعر کو بطور فن حاصل کرنا چاہئے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ بقول ہانس یاؤس کوئی بھی متن وجود میں آنے کے بعد اپنی زندگی خود اختیار کر لیتا ہے اور متن کے خالق کے دائرۂ اختیار کے باہر نکل جاتا ہے۔ سر سید نے کب یہ چاہا تھا کہ ان کے مضامین کو انشا پردازی کا شاہکار قرار دیا جائے؟ وہ تو اصلاح قوم کر رہے تھے۔ لیکن آج ہم ان کے مضامین اس لئے پڑھتے ہیں کہ ان میں انشا پردازی کا حسن ہے، ان کے اصلاحی پہلو سے ہمیں چنداں غرض نہیں۔ یہ بالکل وہی صورت حال ہے جو والیری اور ماچس مانگنے والے سادہ سے جملے کی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ کسی صنف یا ہیئت کو اختیار کرنے میں مصنف کے ارادے کو ضرور دخل ہوتا ہے۔ اگر میں رباعی لکھوں، اور اس کا وزن رباعی کے اوزان پر پورا اترے تو پھر اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ اس رباعی میں ریاضی کا مسئلہ نظم ہوا ہے یا عشق و معرفت۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ چوں کہ اس متن

میں ریاضی کا مسئلہ نظم ہوا ہے، عشق و معرفت نہیں، اس لئے یہ رباعی نہیں ہے۔ لیکن کسی صنف یا ہیئت کو اختیار کر لینے کے بعد مصنف اس ہیئت یا صنف کے تقاضوں کا پابند ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اس کے ارادے کی اہمیت اتنی مرکزی نہیں ہے جتنی ہم سمجھتے ہیں۔

مغرب میں ایک مکتب فکر اس خیال کا حامی ہے کہ متن کے معنی معلوم کرنے کے لئے ضروری ہے کہ مصنف کے منشا و مراد کو متعین کیا جائے۔ ومزٹ (Wimsatt) اور بیرڈسلی (Beardsley) نے مراد مصنف کی تعریف یہ کی ہے کہ وہ نقشہ یا منصوبہ جو مصنف کے ذہن میں موجود تھا اسے اس کا منشا یا مراد کہہ سکتے ہیں۔ اب ومزٹ اور بیرڈسلی پوچھتے ہیں کہ نقاد کے پاس مراد مصنف کا تعین کرنے کے ذرائع اور اسباب کیا ہیں؟ اگر مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہوا، تو اس کا متن ہی اس بات کو واضح کرنے کے لئے کافی ہے جو وہ کرنا چاہتا تھا۔ اور اگر مصنف اپنے مقصد میں ناکام ہے، تو اس کی مراد کو ثابت کرنے کے لئے متن کی شہادت ناکافی ہے۔ نقاد کو متن کے باہر جانا ہوگا، اور وہ بھی اس بات یا اس ارادے کو ثابت کرنے کے لئے جو نظم (یعنی متن) میں نہیں ہے۔ اسپنگارن (Spingarn) پر تنقید کرتے ہوئے ومزٹ اور بیرڈسلی کہتے ہیں کہ ایک طرف تو یہ کہا جاتا ہے کہ مصنف کی مراد کو متعین کرنے کے لئے ہمیں لمحۂ تخلیق کو بنیاد بنانا چاہئے۔ یعنی خود نظم میں صرف شدہ فن کاری کے حوالے سے مراد مصف متعین ہوگی۔ اور دوسری طرف اس بات کا کوئی جواب نہیں کہ اگر مصنف اپنے ارادے میں ناکام ہوا، تو اس کا ثبوت نظام کے باہر ہی سے مل سکتا ہے۔ یعنی جس بات کو کہنا مصنف کو مقصود تھا، اگر وہ نظم میں نہیں، تو ہمیں کیسے معلوم ہو کہ اس کا مقصود کیا تھا؟ لامحالہ ہمیں نظم کے باہر جانا پڑے گا۔ اور اگر ہم نظم کے باہر گئے تو وہ شرط کہاں گئی کہ نظم اپنے مقصد میں ناکام ہے کہ کامیاب، اس کا تصفیہ نظم ہی کے حوالے سے ہونا چاہئے۔

الیٹ نے تو صاف ہی کہہ دیا ہے کہ جب تک نظم مکمل نہ ہو، مجھے کیسے معلوم ہو کہ میں کیا کہنا چاہتا تھا؟ الیٹ کہتا ہے کہ شاعر تو محض medium (صنف، ہیئت، صرف و نحو پر مبنی ترکیب) کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی بات کو گیڈمر (Gadamer) نے یوں کہا ہے کہ "متن کو زندگی کے اظہار کے طور پر نہیں، بلکہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس کے اندر اسے سمجھنا چاہئے۔" ومزٹ اور بیرڈسلی کہتے ہیں کہ متن کو سمجھنے کے لئے منشائے مصنف کو معلوم کرنا نہ ضروری ہے اور نہ ممکن ہے۔ "شاعری اسلوب کا کارنامہ ہے، ایسا کارنامہ

جس میں معنی کا ایک پیچیدہ نظام بیک وقت بروے کار آتا ہے۔ شاعری (اظہار مطلب میں) کامیاب اس لئے ہوتی ہے کہ اس میں جو کچھ کہا جاتا ہے یا زیر سطح مضمر (implied) ہوتا ہے، وہ تقریباً سب کا سب (اس کے معنی کے لئے) مفید مطلب ہوتا ہے... نظم نہ نقاد کی ہے اور نہ مصنف کی... وہ معاشرے کی ملکیت ہے۔ نظم زبان میں تجسیم پاتی ہے، اور زبان معاشرے کی مخصوص ملکیت ہے، اور یہ انسان کے بارے میں ہوتی ہے، انسان جو علم عامہ کی شے ہے۔'' (ومزٹ اور بیرڈسلی) ای۔ ڈی۔ ہرش، جو مراد مصنف کو خاص اہمیت دیتا ہے، اور ومزٹ بیرڈسلی کے علی الرغم اس کا دعویٰ ہے کہ منشاے مصنف کو جاننا ممکن بھی ہے اور ضروری بھی، وہ بھی منشاے مصنف کو تفہیم میں اعلیٰ ترین مقام نہیں دیتا۔ وہ صرف یہ کہتا ہے کہ اگر منشاے مصنف کو نظر انداز کرنے سے کوئی غیر معمولی قدر نہ حاصل ہو تو ہمیں اس کو نظر انداز کرنے کا کوئی حق نہیں۔ غالب کے شعروں کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ انھوں نے ان کے جو معنی خود بیان کئے ہیں، ہم ان سے بہت بہتر معنی انھیں اشعار سے حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسی صورت میں منشاے مصنف کو نظر انداز نہ کرنے میں خود غالب کا نقصان ہے اور ہمارا بھی۔

المعنی فی بطن الشعر

غالب اور میر کے کلام میں کثیر المعنویت ثابت کرنے کی جو کوششیں ہمارے یہاں ہوئی ہیں ان پر یہ سوال اکثر قائم کیا جاتا ہے کہ صاحب یہ سب تو ٹھیک ہے، لیکن ایسے معنی اور اتنے بہت سے معنی شاعر کے ذہن میں تھے بھی کہ نہیں؟ اگر نہیں، تو پھر ان معنی کی حقیقت کیا ہے؟ اس کا آسان جواب تو یہ ہے کہ خود آپ کے پاس اس بات کا ثبوت کیا ہے کہ جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں وہ شاعر نے مراد نہیں لئے تھے؟ لیکن چونکہ غالب اور میر، اور غالب یا میر ہی کیوں تمام شاعری کی تنقید کے لئے اس سوال کی اہمیت مسلم ہے، لہٰذا اس مسئلے کو حل کرنے کے لئے میں سوال کو کئی حصوں میں تقسیم کر کے ہر حصے پر بحث کرتا ہوں۔

(۱) کیا منشاے مصنف کو معلوم کرنا ضروری ہے؟

(۲) تفہیم و شرح (Hermeneutics) کے عمل میں منشاے مصنف کی کیا اہمیت ہے؟

(۳) کیا وہ معنی، جو مصنف نے مراد نہ لئے ہوں، وجود نہیں رکھتے؟ یا وہ وجود

رکھتے ہیں، لیکن جھوٹے معنی ہیں؟

(۴) کیا مصنف یہ جان سکتا ہے کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟

(۵) کیا ہم کسی شعر کے معنی کا تعین قطعیت کے ساتھ اور اس دعوے کے ساتھ کر سکتے ہیں کہ اس کے بس وہی معنی ہیں جو ہم بیان کر رہے ہیں؟

(۶) کیا کسی متن میں معنیٰ کثیر کا وجود اور معنی کثیر کا احتمال ایک ہی چیز ہیں؟

پہلے سوال کا جواب تو یہ ہے کہ بسا اوقات ہم مصنف کو بھی نہیں جانتے، منشاے مصنف کو کیا جان سکیں گے۔ لہٰذا جس چیز کا جاننا ہمیشہ ممکن نہ ہو اس کو تفہیم شعر کی شرط ٹھہرانا کھیل شروع کرنے سے پہلے بازی ہار جانے کے مترادف ہے۔ ہمارے یہاں چونکہ زبانی شعر سنانے کی روایت اب بھی بہت رائج ہے، اس لئے شاعر کے نام کے بغیر اس کا شعر مشہور ہو جانا عام بات ہے۔ جو لوگ مغربی شاعری، مطبوعہ متن اور سائنسی اصولوں پر مدون شدہ متون کے بہت کلمہ گو ہیں، وہ بھی اس بات سے واقف ہیں کہ مغربی ادب کا بھی خاصا حصہ ایسے کلام پر مشتمل ہے جس کے مصنف کیا، زمانۂ تخلیق کا بھی پتہ نہیں۔ پھر ایسے مصنف ہیں جن کا نام ہی نام ہے، اور یہ احتمال بھی ہے کہ یہ نام محض علامت ہو اور اصل مصنف کوئی اور ہو، یا بہت سے لوگ ہوں۔ مشرق و مغرب دونوں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں۔ مثلاً سورداس کے بارے میں اب خیال یہ ہے کہ جو کلام اس کے نام سے مشہور ہے وہ کئی صدیوں میں کئی لوگوں نے لکھا اور ممکن ہے اصلی سورداس کوئی نہ ہو، یا اگر ہو بھی تو اس کا کلام سورداس سے منسوب مجموعۂ اشعار میں شامل نہ ہو۔ کچھ ایسی ہی صورت حال ہومر کی بھی ہے۔ بہت تحقیق کے بعد اب کہا جانے لگا ہے کہ ہومر کا وجود رہا ہوگا، لیکن الیڈ اور اوڈیسی میں جو کچھ شامل ہے وہ سب اس کی تصنیف نہیں، بلکہ اس کا کچھ حصہ اس کے پہلے کا ہے اور کچھ اس کے بعد کا ہے۔ ہمارے یہاں یہ حال ہے کہ بعض بڑے شعرا کی بھی اہم تفصیلات، بلکہ تاریخیں تک غائب ہیں۔ اب تک یہ نہ معلوم ہو سکا کہ ولی کا شمالی ہند میں آنا کب ہوا تھا اور ان کا انتقال کب ہوا؟ میر کے لکھنؤ آنے کا سال تاریخ ہمیں معلوم نہیں۔ سودا نے دلی کب چھوڑی، ہم نہیں جانتے۔ خود ہمارے زمانے میں معلومات کے فقدان کا یہ عالم ہے کہ اقبال کی تاریخ ولادت برسوں معرض بحث میں رہی۔ ان کے والد کے نام پر اختلاف رائے رہا۔ کون کون سی کتابیں اقبال کے زیر مطالعہ کب رہیں، اس کے بارے میں ہم بہت کم جانتے ہیں۔ (مثلاً انھوں نے اقتصادیات کی کون

سی کتابیں پڑھی تھیں اوران کتابوں کا ان کے افکار پر کیا اثر پڑا؟) پریم چند کی زندگی میں دوسری عورت کب داخل ہوئی، وہ کون تھی، اور پریم چند کے فن پر اس تعلق کا کیا اثر پڑا، ہمیں نہیں معلوم۔

اس طرح کی سینکڑوں اہم باتیں ہیں جو ہم بڑے مصنفوں کے بارے میں بھی نہیں جانتے۔ ایسی صورت میں ان کا منشا متعین کرنے کا دعویٰ یا کوشش محض خودفریبی ہے۔ بہت سے بہت یہ ہوسکتا ہے کہ ہم یہ کہہ سکیں کہ فلاں شعر غزل کا ہے، لہٰذا شاعر غزل کہہ رہا تھا (یعنی غزل کے قوانین کی پابندی کر رہا تھا۔) اس سے ہم یہ مطلب نکال سکیں گے کہ شاعر کا منشا کسی حقیقی واقعے کو نظم کرنے کا شاید نہ رہا ہوگا۔ اس طرح ہم شعر کے معنی بیان کرنے میں ان باتوں کو اہم قرار دیں گے جو غزل کی شعریات سے متعلق ہیں۔ لیکن یہاں بھی مشکل یہ ہوگی کہ غزل کے اکثر شعر اگر اکیلے پڑھے یا سنے جائیں تو ان کے قافیہ ردیف کا تعین بعض اوقات ناممکن، اور کبھی کبھی بہت مشکل ہوتا ہے۔ قافیہ ردیف کا تعین کئے بغیر غزل کے بارے میں بہت سی باتیں بیان نہیں ہوسکتیں۔

لہٰذا جس چیز کو معلوم کرنا بسا اوقات ناممکن ہو، اور اکثر بہت مشکل، اس کو تعین معنی کی شرط نہیں ٹھہرا سکتے۔ لیکن فرض کیجئے کوئی ٹھہرا بھی دے، تو اس سے کیا فائدہ ہوگا؟ مثلاً میر ؎

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انھیں کی آنکھ میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

(دیوان اول)

اس شعر میں چونکہ بظاہر ایک تاریخی حوالہ ہے، اس لئے یہ جاننا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریخی واقعہ کیا ہے جس کا حوالہ اس شعر میں ہے؟ فرض کیجئے ہمیں معلوم ہو جائے کہ یہ شعر احمد شاہ کے بارے میں ہے۔ کیا اس معلومات سے شعر کی خوبی میں کچھ اضافہ ہوا، یا اس کی روشنی میں شعر کی معنی فہمی آسان ہوگئی؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ بلکہ اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ یہ شعر محض احمد شاہ کے بارے میں ہے، اور کسی اور بادشاہ پر، کسی اور صورت حال پر اس کا اطلاق نہیں ہوسکتا، تو اس سے شعر کا نقصان ہوگا۔ اور اس وقت جب ہمیں معلوم بھی نہیں کہ یہ شعر واقعی احمد شاہ کے بارے میں ہے، ایسا دعویٰ کرنا غیر ضروری اور شعر فہمی کے خلاف ہے۔

منشائے مصنف کو متعین کرنے کے معنی یہ ہیں کہ مثلاً ہم دعوے سے کہہ سکیں کہ مصنف نے

فلاں لفظ کے فلاں معنی مراد لئے ہیں اور فلاں نہیں۔ اکثر تو یہ دعویٰ بالکل غیر ضروری ہوگا کیوں کہ اگر کسی لفظ کے کوئی معنی شعر کے سیاق و سباق میں قائم ہی نہیں ہوتے، تو اس کے لئے منشائے مصنف کا سہارا لینا بے معنی ہے، خود شعر کی دلیل کافی ہے۔ مثلاً میر۔

نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ
گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب

یہ بستیاں اجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں
دل ہو گیا خراب جہاں پھر رہا خراب

(دیوان دوم)

پہلے شعر میں ''نکلی تھی'' کے معنی ''نیام سے نکلی تھی'' کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کہ منشائے مصنف یہی رہا ہوگا، فضول بات ہے۔ سیاق کلام سے ظاہر ہے کہ تلوار کا نیام سے نکلنا مراد ہے نہ کہ صندوق سے نکلنا۔ (ہاں اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ نیام سے نکلنے کے علاوہ کمر سے نکلنا، گھر سے نکلنا، یہ بھی معنی نامناسب نہیں۔) دوسرے شعر میں ''خراب'' کے معنی ''ویران، اجڑا ہوا'' ثابت کرنے کے لئے کسی دلیل کی حاجت نہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ کوئی اور معنی یہاں مناسب نہیں۔

دوسرا شعر جس غزل کا ہے، اس کا مطلع ہے۔

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے دو ہیں آب

یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شعر کا لہجہ شکایت کا ہے یا معشوق کی تعریف کا؟ فرض کیجئے منشائے مصنف معلوم ہو جائے کہ معشوق کی تعریف مقصود تھی لیکن شکایت کے معنی بھی شعر میں موجود ہیں (کس کو تاب؟) ان معنی سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ لیکن چونکہ عندیہ مصنف معلوم ہی نہیں، اس لئے دونوں ہی معنی قابل قبول ہیں۔ اگر منشائے مصنف ایک ہی معنی کے حق میں ہو، اور اسے ہی قبول کر لیا جائے، تو شعر کثیر المعنویت کے رتبے سے گر جاتا ہے۔

تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہیں؟ ایسا نہیں ہے۔ لیکن اسے غیر

ضروری اہمیت دینا غلط ہے۔ بعض جگہ اس کی اہمیت بہت مرکزی بھی ہو سکتی ہے۔ اس کی سب سے اچھی مثال ہرش (E. D. Hirsch) نے سوئفٹ (Swift) کے طنزیہ مضمون A Modest Proposal سے دی ہے۔ اگر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ مضمون طنزیہ ہے تو اس کی ساری اہمیت اور اس کا سارا زور ختم ہو جائے۔ ہرش اس مثال کے ذریعہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ منشاے مصنف کو جاننا بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ حالانکہ اس مثال سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ بعض طرح کے متن کو سمجھنے کے لئے منشاے مصنف کو جاننا ضروری ہے۔ کیوں کہ مجھے اس بات میں کلام ہے کہ ہر طنزیہ متن کو سمجھنے کے لئے جو چیز منشاے مصنف سے بھی زیادہ مرکزی اور بنیادی ہے وہ اس موضوع سے واقفیت ہے جو طنز کا ہدف ہے۔ اکبر کے طنزیہ کلام کو سمجھنے کے لئے ان کے عندیے سے زیادہ اس تہذیب اور اس اصول حیات کو جاننا ضروری ہے جس پر اکبر طنز کر رہے تھے۔ جرأت نے ظہور اللہ نوا کے حوالے سے جو مخمس لکھا ہے ع

اب ان کو دے شفق چرخ شال نارنجی

اور نظیر کا شہر آشوب جس میں کارنیوال (carnival) کی کیفیت ہے ع

غرض میں کیا کہوں دنیا بھی کیا تماشا ہے

یا جعفر زٹلی کی کسی بھی طنزیہ نظم کو سمجھنے کے لئے اس طرح کی تہذیبی معلومات کی بھی ضرورت نہیں جو اکبر کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔

لہٰذا ہرش اکا دکا غیر معمولی طنزیہ تحریروں کی بنا پر یہ ثابت نہیں کر سکتا کہ مصنف کا منشا معلوم کئے بغیر کسی متن کے معنی متعین یا دریافت نہیں ہو سکتے۔ ہاں اس کا یہ قول البتہ صحیح ہے کہ اگر مصنف کا عندیہ معلوم ہو تو اسے صرف اسی وقت نظر انداز کرنا چاہئے جب اس کو قبول کرنے میں کوئی بڑا اقداری نقصان ہو۔ اس پر اتنا اضافہ پھر بھی کرنا چاہئے کہ منشاے مصنف کسی بھی صورت میں uniquely privileged یعنی یکتا مختار نہیں ہو سکتا۔ اس کا صرف ایک استثنا ہے، جسے میں نیچے بیان کرتا ہوں۔

منشاے مصنف کا مختاری یکتا unique privilege صرف اس بات کو طے کرنے میں ہے کہ مصنف نے لکھا کیا تھا؟ یعنی متن کے تعین میں مصنف کا منشا حتمی اور آخری حکم رکھتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر یہاں مصنف کے عندیے کو انتہائی اہمیت نہ ہو تو متن کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے۔ ہم جو لفظ یا جو عبارت چاہیں گھٹا بڑھا دیں اور پھر متن کی تعبیر کریں۔ متن کے بنانے والے کی حیثیت سے

مصنف کی حیثیت نا قابل تردید و تنسیخ ہے۔ اصل متن کیا تھا؟ یا کیا ہونا چاہئے؟ ان سوالوں کے جواب میں مصنف کا فیصلہ آخری ہے۔ یہاں پر ضروری ہے کہ ہم اگر مصنف سے رجوع نہ کر سکیں تو اس کے عام طریق کار، اس کے زمانے کی زبان، اس کی اسلوبیاتی خصوصیات، اس کے یہاں معنی کے عام نظام اس کے بارے میں کسی طرح کی بامعنی (relevant) معلومات کی روشنی میں صحیح ترین متن متعین کرنے کی کوشش کریں۔ اگر متن میں کوئی ایسا لفظ ہے جو مصنف کے زمانے میں رائج نہ تھا، تو ہم اسے متن کا حصہ نہ سمجھیں، اور اس جگہ صحیح لفظ متعین یا قیاس کریں یا اگر متن صریحاً غلط معلوم ہوتا ہو، یا صریحاً نہیں تو غالب امکان ہو کہ متن غلط ہے، لیکن روایت مصنف سے رجوع ممکن نہ ہو، تو قیاسی تصحیح کریں۔ مثلاً میر؎

اس روئے خوے فشاں سے انجم ہی کیا خجل ہیں
ہے آفتاب کو بھی اے ماہ سال تیرا

(دیوان اول)

تمام مطبوعہ نسخوں میں ''خوں فشاں'' (بجائے ''خوے فشاں'') ملتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لئے محاورہ ہے کہ اس قدر حسین ہے (یا گورا، سرخ و سفید ہے) کہ گویا چہرے سے خون ٹپک رہا ہے۔ لیکن چونکہ مضمون چمک کا ہے، گورے پن کا نہیں، اس لئے ''خوے فشاں'' (بمعنی ''جس سے پسینہ ٹپک رہا ہو'') صحیح متن ہے۔

یہ ملحوظ رہے کہ اگر شعر میں کوئی تلمیح، یا کسی اور شعر کی طرف اشارہ ہو، اور اس تلمیح یا اس دوسرے شعر کو جانے بغیر شعر کے معنی نہ معلوم ہو سکتے ہوں تو یہ منشائے مصنف کا معاملہ نہیں، بلکہ قاری یا سامع کی شعر فہمی کا معاملہ ہے۔ کیوں کہ شعر فہی کے لئے (کم سے کم کلاسیکی شاعری کی حد تک) ضروری ہے کہ آپ دوسروں کے کلام سے، اور عامۃ الورود تلمیحوں سے واقف ہوں۔ جدید شاعری میں ذاتی علامتوں یا محدود تلمیحات و حوالہ جات کا معاملہ اور ہے۔ وہاں منشائے مصنف کو تھوڑی بہت اہمیت ہو سکتی ہے۔ لیکن مرکزی اہمیت وہاں بھی نہیں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ منشائے مصنف کو جتنی اہمیت ہم دے رہے ہیں وہ بہر حال متن کے تحفظ کے لئے کافی نہیں۔ اگر ہم مصنف کے عندیے کو پوری اہمیت نہ دیں گے تو پھر متن کی کیا قیمت؟ جب ہم ہر وہ معنی نکالنے پر مجاز ہیں جو ہم چاہیں، اور اس بات پر خاص توجہ نہ دیں کہ مصنف نے کہنا کیا چاہا تھا؟ تو

پھر متن محض ایک ضمنی اور فروعی چیز ہی تو ٹھہری۔ جب مطلب کچھ ہی نکلنا ہے تو متن کی کیا ضرورت؟ یعنی جب ہمیں من مانی کرنی ہے تو متن جو بھی کہے، اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ ہم جہاں چاہیں متن کو نظر انداز کر دیں، یا بدل دیں، یا اس میں اضافہ کر دیں۔ لیکن یہ استدلال درست نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجئے:

(۱) متن سے وہ معنی برآمد نہیں ہو سکتے جو اس میں نہیں ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ منشائے مصنف کو بنیادی اہمیت نہ دینے کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں من مانی کرنے کی اجازت ہے۔ بلکہ متن کی صحت پر اصرار کرنے سے یہ اصول مستحکم ہو جاتا ہے کہ جو معنی متن میں نہیں ہیں ہم انھیں برآمد نہیں کر سکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو معنی نہ بیان کریں گے بلکہ اپنے مفروضات بیان کریں گے۔

(۲) بنیادی سوال یہ نہیں ہے کہ مصنف کا عندیہ کیا ہے؟ بنیادی سوال یہ ہے کہ متن کیا کہتا ہے؟ لہٰذا معنی میں کثیریت (pluralism) کے اصول سے متن پر ضرب نہیں پڑتی۔ متن کو مصنف کا منشا نہیں، بلکہ عمل سمجھنا چاہئے۔

(۳) معنی چونکہ مصنف کی تنہا ملک نہیں، اس لئے مصنف کے عندیے کو معنی پر حاوی کرنا غلط ہے۔ ہاں وہ ترتیب الفاظ جو متن میں ہے، وہ مصنف کی اپنی ملکیت ہے۔ اس لئے ترتیب الفاظ (یا متن، شعر، فن پارہ، sign system، جو بھی کہیں) منشائے مصنف کی تابع ہے۔ ہم اس میں کوئی ردو بدل نہیں کر سکتے۔ امام عبدالقاہر جرجانی نے یہی بات اپنے لفظوں میں یوں کہی تھی کہ معنی (مضمون) تو سب کی ملکیت ہیں۔ معنی لفظ کے تابع ہیں۔ شاعر لفظوں کو ترتیب دے کر، ان کی تقدیم و تاخیر، ایجاز و انبساط، نحوی تراکیب اور تشبیہ و استعارہ وغیرہ کے ذریعہ ان میں حسن پیدا کرتا ہے۔ بڑے شاعر کے بارے میں وہ کہہ ہی چکے ہیں کہ وہ اس جوہری کی طرح ہے جو ان گھڑ سونے کو نئی نئی شکلیں دیتا ہے۔ شمس قیس رازی نے بھی ایسی ہی بات کہی تھی۔

(۴) اگر منشائے مصنف کو مرکزی اور حتمی مقام دے دیا جائے تو متن کی حیثیت اور بھی مخدوش ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ مصنف اپنے متن سے وہ معنی بھی برآمد کر سکتا ہے جو در حقیقت اس میں نہیں ہیں۔ یعنی اگر منشائے مصنف کو نظر انداز کرنے سے متن کی حیثیت معرض خطر میں پڑ سکتی ہے (اگر چہ دراصل ایسا نہیں ہے، کیوں کہ ہم متن کو مرکزی مقام دیتے ہیں) تو منشائے مصنف کو اولیت

دینے میں یہ خطرہ ہے کہ مصنف اپنے متن کے جو معنی بھی بیان کرے، ہمیں اسے قبول کرنا ہوگا۔ مصنف اگر (مثلاً) متن میں لکھے کہ غریبوں کا استحصال اچھی چیز ہے، اور جب اس سے باز پرس ہو تو وہ کہے کہ میرا منشا یہ کہنا تھا کہ غریبوں کا استحصال اچھی چیز نہیں ہے، تو آپ اس کا کیا کرلیں گے؟ جب مصنف کا عندیہ معلوم کرنے کے لئے آپ اس کے بیان کو سب سے زیادہ اہم اور قطعی شہادت قرار دیتے ہیں تو ایسی صورت میں آپ کے پاس کیا چارہ رہے گا؟ متن کچھ بھی کہتا ہو، لیکن جب مصنف خود کہہ رہا ہے کہ میرا منشا وہ نہ تھا جو متن سے متبادر ہوتا ہے، تو آپ اس کا یہ بیان قبول کرنے پر مجبور ہوں گے۔ (بشرطیکہ یہ ثابت نہ ہو سکے کہ مصنف جھوٹ بول رہا ہے۔ لیکن تب مشکل یہ ہوگی کہ آپ کا مخالف کسی بھی مصنف کے بیان کو جھوٹ قرار دے سکے گا۔ ایسی صورت میں عندیہ مصنف کا تعین پھر خطرے میں پڑ جائے گا۔) دلچسپ بات یہ ہے کہ جب متن میں کوئی ایسی بات ہو جسے ہم صریحاً غلط یا قابل اعتراض قرار دیں تو ہم منشائے مصنف کے بارے میں مصنف کے اپنے بیان کو فوراً نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مثلاً اگر کوئی شخص اپنے متن میں رسول اللہ کو نعوذ باللہ برا کہے تو وہ اپنی صفائی میں ہر چند کہے کہ میرا ارادہ برائی کا نہ تھا، لیکن ہم اسے مانیں گے نہیں، اور مصنف کو سزا دے کر رہیں گے۔ تو جب صورت حال یہ ہے تو پھر مراد مصنف کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے؟ لہٰذا اگر منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دی جائے تو حسب ذیل نتائج برآمد ہوں گے:

الف۔ مصنف کو آزادی ہو جائے گی کہ وہ اپنے متن کے معنی جو چاہے بیان کرے، چاہے وہ معنی اس متن سے حاصل ہو سکتے ہوں یا نہ ہو سکتے ہوں۔ ایسی صورت میں متن کی کوئی اہمیت نہ رہ جائے گی۔

ب۔ یا پھر یہ ہوگا کہ آپ مصنف کے بیان کو قبول کرنے سے انکار کر دیں گے۔ ایسی صورت میں منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہ رہے گی۔

ج۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ منشائے مصنف کے تعین کے لئے مصنف کا اپنا بیان بے معنی ہو جائے گا۔ پھر منشائے مصنف کا تصور ہی بے معنی ٹھہرے گا۔

مندرجہ بالا محاکمے سے معلوم ہوا کہ منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت نہ دینے سے متن کی توقیر بڑھتی ہے، گھٹتی نہیں۔ ہاں منشائے مصنف کو مرکزی اہمیت دینے میں یہ خطرہ ہے کہ متن کی توقیر ختم

ہو جائے۔

منشائے مصنف کو مقدس اور موقر مقام نہ دینے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ عمل تکلم کے جدید نظریات ہمیں بتاتے ہیں کہ خود مصنف (یعنی متن بنانے والا) اپنے اصل منشا و مراد کے بارے میں شک اور بے یقینی کا شکار ہو سکتا ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے (اور اکثر ایسا ہوتا بھی ہے) کہ خود متکلم نہیں جانتا کہ جو وہ کہہ رہا ہے اس کا صحیح منشا کیا ہے؟ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ متکلم کا خیال ہو کہ میرا عندیہ کچھ ہے، لیکن اگر متن کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا عندیہ کچھ اور تھا اور خود اسے اس کی خبر نہ تھی۔ یا اپنے اصل عندیے کو اس نے اس طرح چھپا رکھا تھا کہ متن بناتے وقت خود اس کو پتہ نہ تھا کہ میں دراصل کیا کہہ رہا ہوں؟

متن بنانے والے کو اکثر اپنے عندیے کی خبر نہیں ہوتی، یہ نظریہ ژاک دریدا (Jacques Derrida) اور اس کے متبعین نے عام کیا ہے۔ لیکن دریدا کا سہارا لئے بغیر، یا اس کی انتہا پرستی کو قبول کئے بغیر بھی اتنا تو ہم کہہ ہی سکتے ہیں کہ مصنف کے بارے میں یہ خوش فہمی کہ وہ اپنے اصل عندیے سے واقف ہے، بڑی معصوم خوش فہمی ہے۔ مثال کے طور پر جب میر نے خان آرزو کی ''چراغ ہدایت'' سے نادر فارسی محاورے لے کر ''ذکر میر'' میں ایسی عبارت لکھی جس میں یہ محاورے کھپ جائیں (ملاحظہ ہو ''تلاش میر'' از نثار احمد فاروقی) تو ان کا مقصد کیا تھا؟ ظاہر ہے کہ جس التزام سے ''چراغ ہدایت'' کے محاورے ''ذکر میر'' میں لائے گئے ہیں وہ محض اتفاق کا نتیجہ نہیں ہو سکتا۔ فرض کیجئے ''ذکر میر'' کے شروع کے کئی صفحات، جن میں ''چراغ ہدایت'' کے محاورے ہیں، میر نے اس زمانے میں لکھے جب وہ خان آرزو سے خوش تھے۔ اور ان کے لغت سے محاورے نقل کر کے وہ خان آرزو کو خراج تحسین پیش کرنا چاہتے تھے۔ لیکن خراج عقیدت کا یہ طریقہ ہی کیوں؟ کیا میر اس سوال کا جواب دے سکتے کہ انھوں نے خان آرزو کے اشعار کے بجائے ان کے لغت سے محاورے باندھ کر خان آرزو کی تحسین کیوں کی؟ کیا اس وجہ سے کہ میر کو فارسی محاوروں سے بہت شغف تھا؟ یا اس وجہ سے کہ وہ خان آرزو کی شاعری کو لائق اعتنا نہ سمجھتے تھے؟ یا اس وجہ سے کہ ان محاوروں کے ذریعہ وہ اپنے ہم چشموں کو اپنی فارسیت سے مرعوب کرنا چاہتے تھے؟ یا اس وجہ سے کہ وہ محاورے ان کی ادائی مطلب کے لئے از حد مناسب تھے؟ وغیرہ۔ غرض کہ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر نے ''چراغ ہدایت'' محاورے نقل کر کے خان آرزو کا اکرام کیا، تو

بھی یہ بات شاید خود میر نہ بتا سکتے کہ اکرام کا یہ طریقہ اختیار کرنے کی کیا وجہ تھی؟ ممکن ہے وہ سب وجہیں غیر شعوری طور پر موجود رہی ہوں جن کا میں نے ذکر کیا۔ ممکن ہے بعض میر کے لاشعور میں رہی ہوں۔ بہر حال، عندیہ معلوم ہو جانے پر بھی مصنف کا اصل مقصد، یا اس کے عندیے کی وجہ کا تعین نہیں ہو سکتا۔

مصنف کے منشا کو غیر معمولی اہمیت دینے میں ایک خطرہ یہ بھی ہے کہ اگر ہم مصنف کے بارے میں کچھ جانتے ہیں تو اس کی روشنی میں اس کے مفہوم کا تعین کرنے کے لالچ سے باز نہیں آ سکتے۔ مثلاً اگر میں آپ کو یہ معمولی سا شعر سناؤں اور کہوں کہ یہ غالب کا شعر ہے اور اس کے معنی پوچھوں، تو آپ فوراً فکر میں پڑ جائیں گے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ کیوں کہ غالب کے بارے میں آپ کو معلوم ہے کہ وہ بہت معنی آفریں اور پیچیدہ بیان شاعر ہیں۔ لہٰذا آپ سوچیں گے کہ اس شعر میں ضرور کچھ نہ کچھ ہوگا، آخر غالب کا شعر ہے۔ فارسی ہے تو واہ واہ۔ عام لوگوں سے زیادہ یہ کمزوری نقادوں میں ہوتی ہے۔ نقادوں کا کام ہی یہ ہے کہ وہ متن کی تعبیر کرتے ہیں، اور اگر متن ایسے شخص کا ہو جسے بڑا شاعر کہا جاتا ہے تو وہ لامحالہ تعبیر کے لئے ضد کرتا ہے۔

انگریزی میں آٹھ مصرعوں کی ایک ناتمام سی نظم ہے جو This Living Hand Fragment کہلاتی ہے، کیوں کہ اس کے شروع کے تین لفظ This Living Hand ہیں۔ اس کا انتساب کیٹس (Keats) سے کیا گیا ہے، لیکن امکان قوی ہے کہ یہ کلام کیٹس کا نہ ہو۔ بہر حال، کیٹس سے منسوب ہونے کے باعث نقادوں نے اس کی تشریح میں بہت تفصیل سے نکتہ شناسیاں کی ہیں۔ لیکن پوچھنے والوں نے یہ بھی پوچھا ہے کہ اگر اس نظم کا انتساب کیٹس سے نہ ہوتا تو کیا اس میں اتنے معنی تلاش کئے جاتے؟ دراصل زبان کا اپنا جبر ہی کیا کم ہے کہ اس پر ہم اپنی طرف سے مزید جبر کا اضافہ کریں؟ فوکو تمام زبان کو جبر اور قوت کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ رولاں بارت کے اس مبالغے میں سچائی بھی ہے کہ ''تکلم فوری طور پر تحکم کا مزاج رکھتا ہے۔ تردید، شک، امکان، فیصلوں کا التوا، ان سب کے لئے خاص طرح کے خود کار وسائل درکار ہوتے ہیں، اور یہ وسائل خود لسانی نشانیات کے باہمی عمل میں گرفتار ہوتے ہیں۔'' بارت اسی لئے زبان کو ''اصلاً فاشسٹ'' کہتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ فاشسٹ ریاست میں تکلم پر پابندی ہوتی ہے، اور یہاں تکلم خود ہی استبداد کا کام کرتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ زبان ہمارا سب سے بڑا آلۂ ترغیب و تربیت ہے۔ لہٰذا زبان سے بنی ہوئی چیزیں یوں ہی ہم پر جبر کرتی ہیں کہ ہم کو یوں پڑھو،

یوں پڑھو۔اب اس پر منشائے مصنف، سماجی خود کار عمل، وغیرہ کے جبر مزید کیوں اضافہ کئے جائیں؟

اب اس سوال کو اٹھاتے ہیں کہ مصنف نے جو معنی مراد نہیں لئے وہ متن میں موجود ہو سکتے ہیں کہ نہیں۔اس پر جو انتہا پسندانہ نظریہ ہے اس کی رو سے مراد مصنف تو کیا، کسی لفظ کی اصل، غیر زبان میں اس کی تاریخ، یہ سب متن کے معنی میں شامل ہیں، مصنف کو ان کی خبر ہو نہ ہو۔یہ نظریہ لاتشکیل سے متخرج ہے۔لیکن اتنی دور نہ جایئے تو بھی کولرج کی طرح یہ تو کہنا ہی پڑتا ہے کہ لفظ کے معنی سے مراد اس کے انسلاکات بھی ہیں۔یا کولرج سے بھی کچھ ادھر رہئے، میر کا یہ شعر دیکھئے۔

مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود
جو صورتیں بگڑ گئیں ان کا نہ کر خیال

(دیوان اول)

مصرع اولیٰ میں ''نقشوں'' کو ''نقش'' کی بھی جمع فرض کر سکتے ہیں اور ''نقشہ'' کی بھی۔ ''نقش''، بمعنی impression یا کوئی تصویر، یا کوئی چیز جو کاغذ، پتھر یا کسی اور چیز پر بنائی جائے۔''نقشہ'' بمعنی map اور صورت۔فرض کیجئے میر نے ''نقشوں'' بمعنی ''نقش کی جمع'' لکھا ہے۔تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ''نقشوں'' بمعنی ''نقشہ کی جمع'' کا وجود اس مصرعے میں نہیں، جب کہ دونوں معنی پوری طرح مناسب ہیں اور ان دونوں کے امکانات اس قدر متوازن ہیں کہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ کسے ترجیح دی جائے۔دوسرے مصرعے میں صورتیں بگڑنے کا ذکر ہے۔یہ محاورہ/استعارہ بھی دونوں معنی سے پوری طرح مناسبت رکھتا ہے۔لہٰذا ہم کس طرح کہہ سکتے ہیں کہ ان میں سے ایک معنی کا وجود نہیں، کیوں کہ میر نے ایک ہی معنی مراد لئے ہوں گے؟ مزید دیکھئے۔

آیا جو واقعے میں درپیش عالم مرگ
یہ جاگنا ہمارا دیکھا تو خواب نکلا

(دیوان اول)

''واقعہ'' بمعنی ''خواب'' بھی ہے اور بمعنی ''حقیقت'' بھی۔دونوں ہی معنی شعر کے سیاق میں بالکل مناسب ہیں۔اب اگر یہ ثابت بھی ہو جائے کہ میر نے ایک ہی معنی مراد لئے تھے (''خواب'' یا ''حقیقت'') تو بھی ہم کس بنا پر یہ کہیں گے کہ دوسرے معنی موجود نہیں؟ ایک مثال اور یہاں ملاحظہ ہو۔

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میر

یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

(دیوان دوم)

مصرع ثانی میں ''کہاں'' کے دو معنی ہیں۔(۱) جسم میں کس جگہ (۲) کس مقام پر، یعنی میر کو کس جگہ زخمی کیا گیا؟ اب یہاں بھی منشائے مصنف کچھ ہی رہا ہو، لیکن دونوں معنی پوری طرح چسپاں ہیں۔ایک کو موجود اور دوسرے کو غیر موجود نہیں کہہ سکتے۔

میں نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں جن میں ایک سے زیادہ معنی کا ہونا بالکل ثابت ہے، یعنی ایسا نہیں ہے کہ دوسرے معنی کا محض احتمال ہو، یا دوسرے معنی کا علاقہ متن سے بہت مضبوط نہ ہو۔اور نہ ایسا ہے کہ دوسرے معنی ایسے ہیں جن سے میر واقف نہ رہے ہوں۔لہٰذا ان معنی سے انکار ممکن نہیں۔اب رہا سوال کہ کیا وہ معنی، جو شاعر نے مراد نہیں لئے، جھوٹے ہیں؟ یعنی کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ وہ معنی شاعر نے مراد نہیں لئے، اس لئے وہ شعر کے حقیقی معنی نہیں ہیں؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ جب ہم مراد قائل کے ہی قائل نہیں ہیں، تو حقیقی اور غیر حقیقی معنی کی بحث کہاں اٹھتی ہے؟ لیکن میں یہ جواب نہ دوں گا۔ میں یہ کہتا ہوں کہ اگر کسی ایک معنی کو حقیقی، باقی کو غیر حقیقی قرار دینے سے شعر کا رتبہ کم ہوتا ہے، تو کسی معنی کو غیر حقیقی قرار دے کر ہم اس رعونت کے مرتکب ہو رہے ہیں کہ شاعر ہم سے کمتر ہے۔دوسری بات میں یہ کہتا ہوں کہ جب کسی لفظ کے کوئی معنی زبان میں موجود ہیں اور سیاق و سباق کلام کے بالکل مناسب ہیں تو ہم انھیں غیر حقیقی کس طرح قرار دے سکتے ہیں؟

یہاں یہ نکتہ ملحوظ رہے کہ سیاق و سباق کے بغیر تنہا لفظ یا تو بے معنی ہوتا ہے، یا اس کے معنی لامحدود ہوتے ہیں۔(دونوں باتیں ایک ہیں۔) مثلاً اوپر جو متن میں نے بنایا ہے اس میں لفظ ''شام'' پر غور کریں۔ہم یہ بات جانتے ہیں (یا فرض کرتے ہیں) کہ یہ اردو زبان کا لفظ ہے۔لہٰذا اس کا پہلا اور سب سے اہم سیاق و سباق تو یہ ہے کہ یہ ہمارے لئے اس وجہ سے بامعنی ہے کہ یہ اردو زبان کا لفظ ہے۔ ممکن ہے اور زبانوں میں بھی یہ لفظ ہو اور وہاں اس کے کچھ معنی ہوں، ہم اس باب میں کچھ نہیں کہہ سکتے۔جب ہم لفظ ''شام'' سے تنہا دو چار ہوتے ہیں تو یہ فرض کر کے اس کے معنی متعین کرتے ہیں کہ یہ فلاں زبان کا لفظ ہے۔اگر ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ یہ لفظ کس زبان کا ہے، تو ہم اس کے معنی متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

لہٰذا لفظ ''شام'' ہمارے لئے اس وجہ سے بامعنی ہے کہ ہم اس کے سیاق و سباق (context) سے واقف ہیں کہ اردو کا لفظ ہے۔ یعنی جس نشان (sign) کو ہم لفظ ''شام'' سے تعبیر کر رہے ہیں وہ اردو کے نشانیاتی نظام کا تابع ہے۔ لیکن اردو میں لفظ ''شام'' کے کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) Evening، یعنی ''صبح'' کی ضد

(۲) کرشن جی کا نام

(۳) اہل ہنود میں عام اسم معرفہ

(۴) معشوق

(۵) ایک ملک کا نام (Syria)

(۶) لاٹھی یا اوزار کے سرے پر چڑھا ہوا چھلا یا نوک

(۷) سیاہ فام

یعنی اردو کے سیاق وسباق میں لفظ ''شام'' کے مندرجہ بالا سب معنی بیک وقت اس لفظ سے متبادر ہوتے ہیں اور اس کے حقیقی معنی ہیں۔ اگر میں آپ سے پوچھوں کی اردو میں ''شام'' کے کیا معنی ہیں؟ تو آپ اس کے کثیر الاستعمال معنی، یا اپنی افتادِ طبع، یا اپنی ثقافتی اور تہذیبی ترجیحات کے اعتبار سے ''شام'' کے وہ سب معنی بتا دیں گے جو آپ کو معلوم ہیں، یا جو آپ کو اس وقت یاد آئیں گے۔ ظاہر ہے کہ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ لفظ ''شام'' میں یہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں۔

معنی بیان کرنے کے عمل (یعنی متن کی تعبیر کرنے کے عمل) میں معنی کا کثیر الاستعمال ہونا، معنی بیان کرنے والے کی افتادِ طبع، اس کی ذہنی صورت حال، یہ سب (اور اس طرح کی بہت سی چیزیں) بروے کار آتی ہیں۔ اس لئے کسی متن کی تعبیر کرتے وقت مختلف لوگوں کا مختلف معنی بیان کرنا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ بہترین طریقہ بہرحال یہی ہے کہ متن کی تعبیر اپنے تعصبات یا ذہنی کوائف کی روشنی میں نہیں، بلکہ اس کے تمام ممکن معنی کی روشنی میں کی جائے۔ لفظ کے جو جو معنی سیاق و سباق کے مناسب ہوں گے (یعنی متن کے سیاق وسباق کے) وہ سب معنی اس متن کے لئے درست ہوں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی، لفظ کے معنی بیان کرنے کے لئے دو طرح کے سیاق وسباق ضروری ہیں۔ ایک

عمومی، اور ایک خصوصی۔ عمومی تو یہ ہے کہ لفظ کس زبان کا ہے؟ اور خصوصی یہ کہ جس متن کے اندر وہ لفظ ہے اس کے اعتبار سے کیا معنی ممکن ہیں؟ مثلاً عمومی سیاق وسباق میں تو لفظ ''شام'' کے وہ سب معنی ممکن ہیں جو ہم نے اوپر بیان کیے۔ متن کے خصوصی سیاق وسباق میں وہی معنی ممکن ہیں متن جن کا متحمل ہو سکتا ہے۔ سیاق وسباق میں جتنے قرینے معنی کو محدود کرنے کے ہوں گے، معنی بس انھیں قرینوں کی حد تک محدود ہوں گے، نہ زیادہ نہ کم۔ مثلاً یہ متن ملاحظہ ہو:

آج میں نے شام کو دیکھا۔ شام کی لطافت کا کیا کہنا۔

یہاں ''شام'' کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) Evening

(۲) معشوق

(۳) کوئی شخص

(۴) کرشن جی

(۵) سیاہ فام شخص

متن میں کوئی ایسا قرینہ نہیں جس کی بنا پر ہم مندرجہ بالا میں کسی یا چند معنی کو غیر حاضر (یعنی غیر ضروری) قرار دیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ بعض معنی زیادہ سامنے کے ہیں، اور بعض کم۔ اب یہ متن ملاحظہ ہو:

''دیکھیے سنار نے آپ کی چھڑی پر سونے کی شام چڑھائی ہے۔ اس شام کی لطافت کا کیا کہنا۔''

اب متن میں قرینہ موجود ہے کہ ''شام'' صرف ایک معنی میں ہے۔ یہاں ''شام'' کے بقیہ معنی غیر حاضر (یعنی غیر ضروری) ٹھہریں گے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ''شام'' کے بقیہ معنی معدوم ہو گئے۔ وہ اب بھی موجود ہیں۔ بس یہ بات ہے کہ متن وہی اچھا ہے جس میں قرینے کثرت معنی کے ہوں، نہ کہ قلت معنی کے۔

مصنف یہ بات جان ہی نہیں سکتا کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصنف یہ نہیں جان سکتا کہ اس کا متن کتنے لوگ، کہاں کہاں، اور کب پڑھیں گے؟ اس بات

سے تو کوئی انکار نہ کرے گا کہ کسی متن (یا شعر) کے معنی اس کے قاری یا سامع کی استعداد شعر فہمی کی قوت، جس تہذیب کا مظہر وہ شعر ہے، اور جس زبان میں وہ شعر کہا گیا ہے ان سے واقفیت، جن اصولوں کے تحت وہ شعر کہا گیا ہے ان سے شناسائی، ان سب باتوں پر منحصر ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ہوتا ہے کہ کسی اور شعر کے معنی کی روشنی میں کسی شعر کے معنی میں اضافہ یا تبدیلی ہو۔ ظاہر ہے کہ کوئی شاعر اتنا بڑا غیب داں نہیں ہوسکتا۔ خود نقاد، جو شاعر سے زیادہ غور وفکر کرتا ہے کہ متن کے معنی برآمد کرے، اس بات کا دعویٰ نہیں کرسکتا کہ کتنی مدت کے اندر، یا شعر کو کتنی بار پڑھنے کے بعد، وہ اس کے تمام معنی برآمد کرلے گا۔ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) سے زیادہ نکتہ رس کم لوگ ہوئے ہوں گے۔ وہ بیس زبانیں بخوبی جانتا تھا اور کم سے کم سولہ زبانوں کے ادب سے وہ اچھی طرح واقف تھا۔ یاکبسن لکھتا ہے کہ "کوئی بھی محاکمہ ایسا نہیں ہے جس کے نتیجے میں کسی عظیم نظم کے تمام امکانات ختم ہوجائیں... امکانات کو ختم کرنے کی کوشش کتنی ہی نیک نیتی اور محنت سے کیوں نہ کی جائے، بہت سی مناسبتیں اور رعایتیں (equivalances) تو ہاتھ لگ جاتی ہیں، لیکن بہت سی پھر بھی دریافت نہیں ہوپاتیں۔" پھر وہ ییٹس (Yeats) کی نظم (The Sorrows of Love) کے بارے میں اپنے تجربے کی مثال دیتا ہے: "میں اس نظم پر خاصی مدت سے بحث کرتا رہا ہوں، لیکن کل جب میں وسٹفالیا (Westphalia) سے کولون (Cologne) آرہا تھا تو میں نے ایک نئی چیز اس نظم میں دریافت کی... میرا خیال ہے کہ کوئی بھی شخص (نظم کے) امکانات کو مکمل طور پر دریافت نہیں کرسکتا۔" جب نقاد کا یہ حال ہے، جو متن پر سالہا سال غور کرتا ہے، تو بے چارے شاعر کو کیا معلوم ہوگا، کہ وہ تو متن کو بنا کر الگ بیٹھ رہتا ہے۔ اسے کس طرح خبر لگ سکتی ہے کہ میرے متن کے کیا کیا معنی نکلیں گے؟

اگرچہ یہ بات ہماری شعریات میں مضمر تھی کہ متن کا بنانے والا شاعر اور متن کے اندر متکلم دونوں ایک ہی شے نہیں ہیں۔ یعنی شاعر اگرچہ واحد حاضر میں گفتگو کرتا ہے، لیکن کوئی ضروری کہ وہ اپنی سوانح حیات بیان کررہا ہو، لیکن ہماری جدید تنقید نے یہ بات مغربی تنقید سے سیکھی کہ کلام میں نقطۂ نظر، غیر شخصیت، متکلم اور شاعر کا ایک شخص نہ ہونا، یہ سب صفات ممکن ہیں۔ جب تک یہ بات ہم لوگوں تک ایم۔ اے۔ انگریزی کے کورس کی راہ سے پہنچی، اس وقت تک مغرب میں فوکو (Foucault) کے زیر اثر یہ خیال عام ہونے لگا تھا کہ:

بیانات کا تجزیہ کسی ''میں سوچتا ہوں'' کے حوالے کے بغیر عمل میں آتا ہے۔ یہ تجزیہ کسی فاعل متکلم کا سوال نہیں کھڑا کرتا۔ یعنی ایسا فاعل متکلم جو اپنا اظہار ان باتوں کے ذریعہ کرتا ہے جنھیں وہ بیان کرتا ہے، جو تکلم کے عمل کے ذریعہ اپنی آواز خود مختاری کا استعمال کرتا ہے اور جو لاعلمی میں خود کو مختلف طرح کے بندھنوں کا محکوم کر لیتا ہے۔ تجزیہ تو اب دراصل ''کہا جاتا ہے'' کی سطح پر ہوتا ہے (نہ کہ ''میں کہتا ہوں'' کی سطح پر)۔

یہ الفاظ فوکو کے ہیں (The Archaeology of Knowledge)۔ فوکو کی مراد یہ تھی کہ متون کے مصنف ان میں اپنی طرف سے معنی نہیں ڈالتے، اور تہذیب کے مورخ کا کام یہ نہیں ہے کہ ان معنی کو تلاش کرے جو مصنفوں نے اپنی تحریروں میں ڈالے ہیں۔ تہذیب کا مورخ تو دراصل صرف وہ معنی بیان کرتا ہے جو اس کو موجود نظر آتے ہیں، اور یہ معنی مصنف کی ملکیت نہیں ہوتے۔

فاعل متکلم (The speaking subject) سے یہ انکار مصنف کے وجود کو معرض خطر میں لاتا ہے۔ چنانچہ رولاں بارت نے مصنف کی موت کا ہی اعلان کر دیا۔ ان خیالات میں انتہا پسندی ہے، لیکن ان میں حقیقت کا ذرہ موجود ہے۔ فوکو اور دریدا کے تصورات میں مشابہت سامنے کی بات ہے، اور دریدا نے اس زمانے کی تنقیدی فکر کو متاثر کیا ہے۔ غلط یا صحیح (بلکہ زیادہ تر غلط) دریدا نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ پڑھنے کا ''فطری طریقہ'' (جس میں ہم مصنف کے وجود کا اقرار کر کے متن سے معاملہ کرتے ہیں) دراصل غیر فطری ہے۔ اصل پڑھائی تو متن کے against the grain یعنی اس کی یافت کی الٹی سمت ہوتی ہے۔ ان خیالات سے اتنا تو فائدہ ہوا ہے کہ ہم منشائے مصنف کو معنی کی شرح کے سلسلے میں کوئی بنیادی اہمیت نہیں دیتے۔ دریدا سے اتنا ہی حاصل کرنا کافی ہے، اس کی باقی موشگافیاں اوروں کو مبارک۔ ہم تو صرف یہ کہتے ہیں کہ مصنف کو اپنے متن کے معنی پر کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ اگر دریدا یہ کہتا ہے کہ متن کے تمام معنی غلط ہیں، اس معنی میں کہ کوئی بھی تجزیہ متن کے تضادات کو حل نہیں کر سکتا، تو ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ متن کے کوئی معنی قطعی اور آخری نہیں ہوتے۔ ایسی صورت میں معنی پر مصنف کی حکمرانی معلوم۔ اور ایسی صورت میں ہمارا یہ بھی دعویٰ بودا ہے کہ ہم متن کے معنی قطعیت کے ساتھ بیان کر رہے ہیں، اور جو معنی ہم بیان کر رہے ہیں اس متن کے بس وہی معنی ہیں۔ فوکو نے فاعل متکلم سے انکار اور ''میں کہتا ہوں'' کی جگہ ''کہا جاتا ہے'' پر اصرار اسی لئے کیا کہ فاعل متکلم یعنی شارح، قائم مقام تھا اگلے فاعل متکلم یعنی مصنف کا۔ اور وہ قائم مقام تھا اپنے سے اگلے فاعل متکلم کا۔

اس طرح اقتدار (authority) کا لامتناہی سلسلہ تھا، جب کہ حقیقت یہ نظر آتی تھی کہ کلام کے معنی کا تعین دراصل معاشرہ کرتا تھا، اور معاشرہ استبداد کا آلہ تھا۔ یہ خیالات پوری طرح درست نہیں ہیں، لیکن یہ درست ہے کہ معاشرہ معنی کو متعین کر کے انتشار روکتا ہے، اور اس عمل کو ایک طرح کا استبداد بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس سوال کا کہ متن میں معنی کثیر کا وجود اور معنی کثیر کا احتمال ایک ہی شے ہیں یا نہیں، جواب دو طرح دیا جا سکتا ہے۔ طباطبائی نے متن میں معنی کثیر کے وجود کو اس کا حسن، اور کثرت معنی کے احتمال کو عیب قرار دیا ہے۔ احتمال سے ان کی مراد یہ تھی کہ جب ہم یقین کے ساتھ نہ کہہ سکیں کہ کون سے معنی ''صحیح'' ہیں۔ یعنی کئی معنی کا امکان ہو، لیکن ہمیں ٹھیک ٹھیک نہ پتہ چلے کہ یہ معنی ہیں بھی کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ طباطبائی کا اصول اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ متن کے تمام ممکن معنی کا تعین ہو سکتا ہے، جب تک ہم یہ کہہ سکیں گے کہ متن میں یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں اور وہ معنی بھی ہو سکتے ہیں، ہمیں اس سے غرض نہ ہونا چاہئے کہ یہ سب معنی صرف احتمالی ہیں یا متن میں یقینی طور پر موجود ہیں۔

مغربی تنقید سے ہم نے ''ابہام'' (ambiguity) کی اصطلاح حاصل کر کے اپنی شاعری کی تفہیم میں اس سے بہت مدد لی ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ابہام کا اصول اب ہماری تنقید میں پوری طرح رائج ہو چکا ہے۔ ادھر مغرب میں لاتشکیل کے زیر اثر ''غیر قطعیت'' (indeterminacy) کی اصطلاح کا بہت چلن ہے۔ بقول جیرلڈ گریف، یہ معاملہ ابھی زیر بحث ہے کہ ''ابہام'' اور ''غیر قطعیت'' میں کوئی فرق ہے بھی کہ نہیں۔ لیکن اتنا فرق ضرور نمایاں ہے کہ مغربی تنقید میں ''ابہام'' کے مریدین اس رائے کے تھے کہ متن کے ابہام کو تجزیہ اور توضیح کے ذریعہ دور کر کے اس کے معنی کے تاریک گوشوں کو روشن کر سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف ''غیر قطعیت'' سے مراد یہ ہے کہ معنی کے گوشے روشن نہیں ہو سکتے۔ یعنی ابہام کے مریدین کی نظر میں متن تو بنیادی طور پر مبہم تھے، لیکن ان کی تعبیریں روشن تھیں۔ غیر قطعیت کے مریدین کا کہنا ہے کہ متن بنیادی طور پر مبہم تو ہوتے ہیں، لیکن ان کی تعبیریں روشن نہیں بلکہ غیر قطعی ہوتی ہیں۔ یہ بیان ایک لاتشکیلی نقاد ٹموتھی باٹی (Timothy Bahti) کا ہے۔ لیکن بات اس طرح پوری صاف نہیں ہوتی۔ غیر قطعیت سے اصل مراد یہ ہے کہ تعبیریں خود مبہم اور تعبیر طلب ہوتی ہیں۔ یہ بات اس حد تک تو صحیح ہے کہ ہر متن شرح و تعبیر کا تقاضا کرتا ہے۔ لیکن یہ نتیجہ درست نہیں ہے کہ تعبیریں روشن

نہیں ہوتیں۔ (''وضاحت'' کے معنی ہی ہیں ''روشن ہونے کی کیفیت'' اور ''توضیح'' کے معنی ہیں ''روشن کرنا'') ہم جس حد تک معنی کو سمجھ سکتے ہیں اس حد تک اسے روشن بھی کر سکتے ہیں۔ معنی چاہے احتمالی ہوں چاہے یقینی، ان کو بیان کرنا بڑی حد تک ممکن ہے۔ شعر (متن، فن پارہ) کے پورے معنی شاید کبھی نہیں بیان ہو سکتے، یہ اور بات ہے۔ رومن یاکبسن کو ییٹس کی نظم میں ایک نئی خوبی نظر آئی تو اس حد تک اس نظم کے معنی میں بھی اضافہ ہوا۔ یہ عمل غیر مختتم ہے۔ یاکبسن کے بیان کردہ واقعے سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ جو معنی کسی کے لئے احتمالی ہوں، وہ دوسرے کے لئے یقینی بھی ہو سکتے ہیں۔ جو پا گیا وہ پا گیا۔

مشرق و مغرب کی شعریات میں منشائے مصنف

مغرب کی قدیم شعریات میں منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ افلاطون تو اس کے وجود ہی سے انکار کرتا نظر آتا ہے۔ شاعری پر افلاطون کے اعتراضات میں ایک یہ بھی تھا کہ شاعر لوگ اپنے کلام کے معنی بیان کرنے سے قاصر ہوتے ہیں:

> (۱) میں تمام طرح کے شاعروں سے ملا ہوں، المیہ، پر جوش شرابی کورس نگار، سب طرح کے (شاعروں کو جانتا ہوں۔)... میں ان کے پاس ان کے کلام کے بعض مفصل ترین اقتباسات لے گیا، ایسے اقتباسات جن میں تمام طرح کے شاعرانہ طریقوں کو کام میں لایا گیا تھا۔ میں نے ان سے ان اقتباسات کے معنی پوچھے...آپ یقین کریں ...حاضرین محفل میں شاید ہی کوئی ایسا رہا ہو، جو کلام شعرا کے معنی خود ان شعرا سے بہتر طریقے سے نہ بیان کر سکتا ہو، جن کا کلام زیر بحث تھا۔ تب مجھے پتہ لگا کہ شاعر لوگ عقل اور حکمت کے ذریعہ نہیں، بلکہ ایک طرح کی روحانی دیوانگی اور الہام کے ذریعہ شعر کہتے ہیں۔
>
> (۲) تمام عمدہ شاعر، چاہے وہ رزمیہ نگار ہوں، یا متغزل، اپنی خوبصورت شاعری کو ہنر کے ذریعہ نہیں بناتے، بلکہ اس لئے کہ وہ الہام کے زیر اثر ہوتے ہیں اور کوئی غیبی طاقت ان پر حاوی ہوتی ہے...شاعر میں قوت ایجاد اس وقت تک پیدا نہیں ہوتی جب تک اس کو الہام نہ ہو اور وہ ہوش و حواس سے عاری نہ ہو اور اس کے ذہن نے اس کا ساتھ چھوڑ نہ دیا ہو۔

افلاطون کے یہ دو اقتباسات اس کی دو کتابوں سے ہیں (Apology اور Ion) ان میں شاعر کی جو خوبی اور برائی مرکوز ہے فی الحال اس سے بحث نہیں۔ اس وقت ہمارے مطلب کی بات ان بیانات میں یہ ہے کہ خود شاعر اپنے کلام کے معنی نہیں سمجھتا، وہ اپنے کلام کے لئے ذمہ دار بھی نہیں ہے۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، کیوں کہ شعر گوئی کے وقت وہ اپنے ذہن (یعنی قوت عقلیہ) سے عاری ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں کلام کے معنی کا تعین یا کلام کی تعبیر منشائے مصنف کے اعتبار سے نہیں ہو سکتی۔ مصنف کا منشا کوئی ہے ہی نہیں، لہٰذا اس کا حوالہ کہاں سے ممکن ہے۔

ارسطو بھی الہام کا قائل ہے، اگر چہ وہ اسے شاعر کے خلاف ثبوت کے طور پر نہیں پیش کرتا۔

> لہٰذا شاعری ایک خوشگوار عطیۂ خداوندی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے... [شاعر] کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے [یا] وہ اپنے نفس اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے۔
>
> (''شعریات'' باب ۱۷)

اس بیان میں منشائے مصنف کی تردید اتنی واضح نہیں ہے جتنی افلاطون کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بات اس بیان میں بھی مضمر ہے کہ اگر مصنف کی قوت کا سرچشمہ عطیۂ خداوندی یا دیوانگی ہے، تو وہ اپنے کلام میں مضمر معنی کا ذمہ دار نہیں ہو سکتا۔ یعنی ہم کلام کے معنی کو مصنف کے معنی نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا اگر کوئی معنی مصنف نے مراد نہ لئے ہوں لیکن اگر کلام میں موجود ہوں تو وہ معنی بھی حقیقی ٹھہریں گے۔

سترہویں صدی میں لندن کے ایک باشندے ولیم پرن (William Prynne) پر اس جرم میں مقدمہ چلایا گیا کہ اس کی بعض تحریروں میں بادشاہ اور شاہی خاندان پر نکتہ چینی کا پہلو ہے۔ بیان صفائی میں پرن نے کہا کہ ان تحریروں سے میرا منشا و مراد نکتہ چینی کی ہرگز نہ تھی۔ لیکن عدالت نے اسے اس بنا پر سزا کا مستوجب ٹھہرایا کہ تم نے ایسی عبارت لکھی ہی کیوں جس میں نکتہ چینی کا پہلو نکلے۔ ولیم پرن کے ساتھ انصاف ہوا یا ظلم، ہمیں اس سے فی الحال غرض نہیں۔ اس وقت مجھے صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ معنی کو مراد مصنف کا تابع نہ ٹھہرانا مغربی فکر میں عام رہا ہے۔

ولیم پرن کے مقدمے کی صدائے بازگشت گذشتہ دو برسوں میں یورپ اور امریکہ میں ایک نئے ہی ڈھنگ سے گونجتی رہی ہے۔ بلجیم نژاد امریکی نقاد، مفکر اور لاتشکیل کے علم بردار، پال د مان (Paul De Man) کی بعض اخباری تحریریں اس کے مرنے کے بعد ایک طالب علم نے دریافت

کیں۔ دمان کی تحریریں دوسری جنگ عظیم کے دوران بلجیم کے اخباروں میں اس وقت شائع ہوئی تھیں جب بلجیم پر ہٹلر کا قبضہ تھا۔ ان تحریروں میں ناتسی سیاست اور ہٹلریت کی حمایت صاف نظر آتی ہے۔
جب اس طالب علم نے یہ تحریریں امریکہ کے ایک اخبار میں شائع کیں تو ہر طرف استعجاب، غم وغصہ اور الجھن کی لہر دوڑ گئی کہ پال دمان جو امریکہ کی ایک بہت بڑی یونیورسٹی میں بہت بااثر پروفیسر اور اہم مفکر کی حیثیت سے معروف تھا اور امریکہ میں جس کی زندگی فنافی العلم کی زندگی تھی اور جس کا خیال یہ تھا کہ ہم اپنے خیالات کو اچھی طرح ادا نہیں کر سکتے، کیوں کہ زبان کی نوعیت ہی ایسی ہے، اور جو خالص علمی نقطۂ نظر سے مغربی ادب کے بعض اہم ترین متون کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ "نقاد جب اپنے مفروضات اور پہلے سے طے کردہ تصورات کی طرف سے بالکل اندھا ہو جاتا ہے، وہی لحہ اس کی عظیم ترین فہم اور بہترین بصیرت کا ہوتا ہے۔" وہ پال دمان جن کا قول تھا کہ لاتشکیل کا کام کسی متن میں پوشیدہ چیزوں (جن سے خود مصنف غالباً بے خبر تھا) کو ظاہر کرنا ہے۔ ایسا شخص جسے معنی کی تقدیس کا یہ لحاظ ہو، اور وہ ناتسی بہیمیت اور بربریت اور استحصال کی حمایت کرے! بعض لوگوں نے تو گھبرا کر اس بات سے ہی انکار کر دیا کہ یہ ناتسیت پرست مضامین دمان کی تصنیف ہیں۔

بحر اوقیانوس کے دونوں طرف علمی حلقوں میں دیر تک یہ کھلبلی رہی کہ دمان کی ان تحریروں کو کیا سمجھا جائے اور ۱۹۴۲۔ ۱۹۴۳ کے دمان، جو ہٹلر کے زیر سایہ بلجیم میں تھا، اور ۱۹۷۰۔ ۱۹۸۰ کے دمان جو امریکہ میں ایک مخصوص طرح کی تقدیس اور علمی اخلاص کا درس دیتا تھا، ان کے مابین مطابقت کیسے پیدا ہو؟ دمان تو کہتا تھا کہ مصنف کو خود اپنے ارادے اور مراد کی خبر نہیں ہوتی۔ اب اس کے ان مضامین کو کیا کیا جائے جو ہمارے زمانے کی بدترین انسانیت دشمن اور اخلاق دشمن سیاست کی تائید کرتے ہیں؟ بعض لوگوں نے کہا کہ نہیں۔ ان مضامین میں ناتسیت کی تبلیغ اور حمایت صاف لفظوں میں نہیں ہے۔ دمان محض اپنی جان بچانے کیلئے گول مول باتیں لکھ رہا تھا۔

اس بحث کے سلسلے میں جو تحریریں لکھی گئیں ان کا بیشتر حصہ ایک کتاب کی شکل میں مرتب کیا گیا۔ (شائع شدہ ۱۹۸۸) اس کتاب میں اہم ترین تحریر دریدا کی تھی جو دمان کا دوست تھا اور دمان نے جس کے خیالات کی تبلیغ میں بڑا حصہ لیا تھا۔ اصولی حیثیت سے دریدا منشائے مصنف کا منکر نہیں ہے۔ یعنی اس کا موقف یہ ہے کہ مصنف متن میں وہی باتیں لکھتا ہے جس کا وہ ارادہ کرتا ہے۔ (لیکن لاتشکیل

نام ہی اس طریق کار کا ہے کہ مصنف کے بخیال خود جو باتیں متن میں لکھی ہوئی ہیں، ہم یہ ثابت کریں کہ دراصل متن میں اس کی الٹی باتیں ہیں) بہر حال، دریدا نے دمان کے مسئلے سے آنکھ نہیں چرائی، اور کہا کہ اگر کسی کی تحریر کا کوئی سیاسی استعمال کیا جائے، تو مصنف کو اس کا ذمہ دار ٹھہرانا چاہئے، چاہے مصنف کا منشا یہ نہ رہا ہو کہ اس کی تحریر کا سیاسی استعمال ہو اور اس کے ذریعہ کسی برے نظریے یا لائحۂ عمل کی تائید حاصل کی جائے۔ دریدا نے اس کی وجہ یہ بیان کی کہ اگر متن کو غلط طریقے سے پڑھ کر اس کی ایسی تعبیر کی جائے جو منشائے مصنف کے خلاف جاتی ہو، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ تعبیر کسی نہ کسی سطح پر متن کے اندر موجود تھی۔ اور متن میں کوئی بات ایسی ضرور ہوگی جو اس طرح کی سیاسی تعبیر کو راہ دے۔ دریدا کہتا ہے کہ متن کے وہ معنی مراد مصنف نہ سہی لیکن اگر وہ برآمد ہو سکتے ہیں تو یقیناً متن میں جائز کردہ (allowed اور programmed for) ہوں گے۔ دریدا کہتا ہے کہ ممکن ہے کسی متن کی تعبیر کر کے اسے ایسے مقاصد کے لئے استعمال کیا جائے جو متن بنانے والے کے ارادے سے نہ صرف بہت دور رہے ہوں، بلکہ متن بنانے والا ان کو حقارت انگیز سمجھتا ہو۔

لہٰذا دریدا، ولیم پرن اور پال دمان کو ایک ہی کٹہرے میں کھڑا کرتا ہے۔ یہاں بھی مجھے اس معاملے کے اخلاقی رقانونی پہلوؤں سے بحث نہیں۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ متن کو مراد مصنف کے خلاف بھی استعمال کیا جائے تو یہ فلسفۂ معنی کی رو سے غلط نہ ہوگا۔

بعض لوگ، جو لاتشکیل کو ناپسند کرتے ہیں (بہت زیادہ پسند تو میں بھی نہیں کرتا) یہ سمجھتے ہیں کہ منشائے مصنف سے انکار کا نظریہ لاتشکیل والوں کی بدعت ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ دریدا کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ منشائے مصنف کا قائل ہے۔ اس کا قول صرف یہ ہے کہ اگر منشائے مصنف کے خلاف بھی معنی متن سے برآمد ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ مصنف نے کسی نہ کسی طرح ان کا ارادہ ضرور کیا تھا۔ پال دمان نے منشائے مصنف کے بارے میں جو رویہ اختیار کیا ہے اس کو اینابل پیٹرسن (Annabel Patterson) ''خاکسارانہ'' (humble) کہتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جدید زمانے میں منشائے مصنف کی تعریف متعین کرنے اور ادبی مطالعات میں اس کا تفاعل مقرر کرنے کی کوشش دمان کی کوشش سے کم خاکسارانہ نہ ہوگی۔ اس کی مراد یہ ہے کہ منشائے مصنف کی اہمیت ہے، چاہے اتنی اور اس طرح کی نہ ہو جس طرح کی اور جتنی رومانی عہد میں تھی۔ (یہ الگ بحث ہے، اس کو

فی الحال نظر انداز کرتا ہوں۔) بنیادی بات یہ ہے کہ لاتشکیل والوں کے یہاں منشاے مصنف کو تحدید معنی کے لئے نہیں استعمال کرتے، بلکہ یہ بتانے کے لئے استعمال کرتے ہیں کہ مصنف جو کہنا چاہتا ہے، اس کا متن اس کے خلاف بھی کہہ سکتا ہے، بلکہ کہتا ہے۔ پال دمان نے اپنے مخصوص ادق، تجریدی اور ذرا ژولیدہ انداز میں اس نظریے کو یوں بیان کیا ہے:

> اگر ہم منشا و مراد کے تمام باطل خیالات و مسائل سے خود کو آزاد بھی کر لیں اور بالکل مطابق بجق طریقے سے متکلم [یعنی متن کی تخلیق کرنے والے] کو محض قواعد پر منحصر ایک ضمیر [''میں''، یعنی فو کو کے فاعل متکلم سے بہت کم تر، محض متکلم] فرض کر لیں، کہ وہ ضمیر [''میں''] بیان کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہے، تب بھی اس فاعل کا ایسا تفاعل باقی رہتا ہے جو محض قواعدی نہیں، بلکہ ریطوریقائی ہے، اس معنی میں، کہ وہ [متکلم] اس قواعدی عمود [= استعارہ] کو زبان عطا کرتا ہے۔

لیکن دمان یہ بھی کہتا ہے کہ ''نشان اور معنی کبھی ایک دوسرے کے برابر نہیں ہو سکتے۔'' یہ جملہ اپنی بصیرت اور خوبصورتی دونوں اعتبار سے یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دمان اور لاتشکیل کے سیاق و سباق میں اس کا مفہوم یہ ہے کہ متن (یا ''بیان'') مصنف کا مرہون منت ہے، لیکن اس سے آزاد بھی ہے۔

مغرب میں جب شاعری کو ریطوریقا (Rhetoric) کی ایک شاخ سمجھا جانے لگا تو یہ خیال آہستہ آہستہ عام ہوا کہ تعبیر و تشریح کے صحیح پن (validity) کی بنیاد منشاے مصنف ہے۔ لیکن جب شاعری کو ریطوریقا سے الگ قرار دیا جانے لگا (جرمن اور انگریزی رومانیت کا زمانہ آتے آتے یہ تفریق بالکل مکمل ہو چکی تھی) تو منشاے مصنف کی مرکزی اہمیت پھر ختم ہو گئی۔ لیکن جرمن رومانیت کے زمانے میں علم و ایقان کی مروجہ اجناس و انواع پر کاری ضرب پڑ چکی تھی۔ ہیوم کی تشکیک، لاک کی عقلی بشر دوستی اور کانٹ کی ماورائیت تینوں میں یہ اشارہ تھا کہ حقائق وہ نہیں ہیں جیسے نظر آتے ہیں۔ لہٰذا رومانیوں نے جب یہ نظریہ عام کیا کہ شاعری سے ایک خاص طرح کا علم حاصل ہوتا ہے (بقول کولرج، شاعری کی ضد نثر نہیں ہے، بلکہ سائنس ہے) تو منشاے مصنف کو خاص اہمیت ملی، کیوں کہ رومانی نظریہ کہتا تھا کہ کچھ ماورائی حقائق ہیں جنھیں متن کا بنانے والا (شاعر) اپنے متن میں داخل کرتا ہے۔

مغربی رومانیوں نے شاعری کو مذہب کا بدل قرار دیا تھا، اس معنی میں کہ مذہب کے بارے میں گمان تھا کہ وہ ازلی حقائق پیش کرتا ہے۔ اور مذہب کو سائنس نے (بظاہر) منہدم کر دیا تھا۔ لہٰذا اب

ازلی حقائق کی آماجگاہ اور سرچشمہ انسانی تخیل ٹھہرا، اور تخیل کا اظہار شاعری میں تھا۔ لہٰذا شاعری کو مذہب کا بدل سمجھا جانا غیر فطری نہ تھا۔ یہ تصور جدید زمانے تک (یعنی موجودہ زمانے سے کچھ پہلے تک) مغرب میں رائج رہا، گرچہ اس کی شکل تھوڑی بہت بدلتی رہی۔ بقول جیرلڈ گریف رومانی اور جدید ادب اس اعتبار و ایقان کا اظہار تھا کہ تخیل میں تخلیقی طاقت ہے، اور اس اطمینان اور اعتماد کا اظہار تھا کہ ادب میں یہ قوت ہے کہ صنعتی سماج کے انتشار پر نظم و ضبط، قدر، اور معنی کو حاوی کردے۔ آرٹیگا ای گاسیٹ (Ortega y Gasset) کا قول ہے کہ انیسویں صدی میں فن کو احترام کی نگاہ سے اس لئے دیکھا جاتا تھا کہ اس کے ذریعہ ''مذہب کے زوال اور سائنس کی ناگزیر اضافیت'' کی کچھ تلافی ممکن تھی۔ اس تصور کا لازمی نتیجہ تھا کہ مصنف کو اظہار مطلب پر قادر اور اپنے معنی کا حاکم گردانا جائے۔ لیکن جیسا کہ خود گریف نے لکھا ہے (ملحوظ رہے کہ گریف کو لاتشکیل، مابعد جدیدیت، وضعیات وغیرہ سے کوئی ہمدردی نہیں) کہ ''اگر تخیلاتی سچائی کا تعین اور حصول باہر کے بجائے اندر سے ہوتا ہے تو شاعر کے پاس یہ جاننے کے لئے کیا ذریعہ ہے کہ جس اسطور کو اس کے تخیل نے ابھارا ہے وہ کسی اور اسطور سے زیادہ سچی ہے؟'' تخیل لاکھ خود مختار سہی، لیکن ''وہ نظم و ضبط اور سچائی جو اس تخیل کے ذریعہ وجود میں آئی ہے، بے اصول (Arbitrary) اور موضوعی حقیقت سے زیادہ نہیں۔'' لہٰذا بقول گریف دو سو برس سے لوگ اسی کوشش میں ہیں کہ اگر فن کی معنویت (یعنی فلسفیانہ سچائی) پر زور دیں تو فن کی آزادی اور ''معصومیت'' کو کس طرح ملحوظ رکھیں، اور اگر اس کی آزادی پر اصرار کریں تو اس میں معروضی حقائق کہاں سے لائیں؟

بات کہاں سے کہاں پہنچ گئی، میں فی الحال یہ عرض کرنا چاہتا تھا کہ یہ تصور کہ متن میں کوئی خاص معنی ہوتے ہیں جنھیں مصنف کہیں سے لاکر ڈالتا ہے، رومانی تصور ہے اور اس کے پیچھے تہذیبی شکست کی ایک پوری داستان ہے۔ مغرب میں یہ جھگڑا اس لئے پیدا ہوا کہ وہاں افلاطون نے فن پارے کو ہمیشہ کے لئے چور بنا کر کٹہرے میں کھڑا کردیا تھا کہ اس میں اصلیت نہیں ہوتی، وہ محض ایک نمود ہے، مشرق میں یہ بحث کبھی نہیں اٹھی، لہٰذا وہاں فن کی ''سچائی''، ''اصلیت''، ''واقعیت'' کا سوال بھی کبھی نہیں اٹھا۔ گذشتہ صدی میں ہم لوگوں نے انگریزی پڑھی، اور وہ زیادہ تر رومانی ادیبوں کی انگریزی تھی۔ لہٰذا ہم لوگوں نے فن کے بارے میں تصورات کا رومانی پلندہ اٹل سچائی کے طور پر قبول کرلیا۔

ہم لوگ جب مغربی افکار اور شعریات سے روشناس ہوئے تو اس وقت یہی رومانی تصور وہاں

رائج تھا کہ مراد مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مغرب میں اب یہ نظریہ تقریباً پوری طرح مسترد ہو چکا ہے، لیکن ہم لوگ ابھی اسے سینے سے لگائے بیٹھے ہیں۔

ہماری شعریات (یعنی عرب + ایرانی اور ہند+ ایرانی شعریات) نے عندیۂ مصنف کو مرکزی حیثیت کبھی حاصل نہیں ہوئی۔ محمد حسن عسکری اپنے مخصوص مبالغہ آمیز انداز میں کہا کرتے تھے کہ اردو کی اصل شعری روایت کو جاننا ہے تو مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کی تحریریں پڑھنا چاہئے۔ اس قول میں مبالغہ ہے، لیکن ڈھیر ساری حقیقت بھی ہے۔ جلد اول میں ہم مولانا تھانوی کا قول پڑھ چکے ہیں:

> ...حافظ کے کلام میں سلوک کے مسائل بکثرت ہیں، اور یہ نہیں کہ یہ مسائل محض اعتقاد کی وجہ سے ہم لوگوں نے ان کے کلام سے نکال لئے۔ بلکہ ان کا کلام واقعی تصوف کے مسائل سے بھرا ہوا ہے ورنہ کسی دوسرے کے کلام سے تو کوئی یہ مسائل نکال دے۔
> بات یہ ہے کہ جب تک اندر کچھ نہیں ہوتا اس وقت تک کوئی نکال بھی نہیں سکتا۔

حضرت تھانوی کے جس وعظ سے یہ بیان اخذ کیا گیا ہے اس پر تاریخ ۲۱ جمادی الثانی ۱۳۴۰ (مطابق ۲۰ فروری ۱۹۲۲) درج ہے۔ گویا جو بات دریدا نے ۱۹۸۷ میں کہی اسے مولانا تھانوی ساٹھ پینسٹھ برس پہلے کہہ چکے تھے۔ مندرجہ بالا عبارت کا آخری جملہ تو بالکل دریدا کا قول معلوم ہوتا ہے۔ دونوں کے یہاں واضح طور پر یہ بات موجود ہے کہ اگر متن سے کوئی معنی برآمد ہو سکتے ہیں تو وہ حقیقی معنی ہیں۔ دونوں کے یہاں عندیۂ مصنف کا کوئی ذکر نہیں۔

حالی نے غالب کی شعرفہمی کے بارے میں مولانا فضل حق خیرآبادی کا جو واقعہ نقل کیا ہے، اس سے اکثر لوگ واقف ہیں۔ حالی لکھتے ہیں (''یادگار غالب''):

> مولانا (فضل حق خیرآبادی) کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کئے۔ اس نے وہاں سے آکر مولانا سے کہا آپ مرزا صاحب کی سخن سنجی اور سخن فہمی کی اس قدر تعریف کرتے ہیں، آج انھوں نے ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان کئے، اور پھر وہ شعر پڑھا۔ اور جو کچھ مرزا نے اس کے معنی کہے تھے بیان کئے۔ مولانا نے فرمایا پھر ان معنوں میں کیا برائی ہے؟ اس نے کہا برائی تو کچھ ہو یا نہ ہو مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں۔ مولانا

نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مراد نہیں لئے جو مرزا نے سمجھے ہیں تو اس نے سخت غلطی کی۔

مولانا فضل حق خیر آبادی کے بیان میں جو اصول پنہاں ہے اس سے ای۔ ڈی۔ ہرش بھی (جو منشائے مصنف کا قائل ہے) اتفاق کرتا۔ میں ہرش کا قول اوپر نقل کر چکا ہوں منشائے مصنف کو اس وقت نظر انداز کر سکتے ہیں اگر اس سے کوئی اہم اقداری فائدہ حاصل ہوتا ہے۔ بہر حال اس واقعے سے یہ بات تو ثابت ہے کہ مولانا فضل حق خیر آبادی کی نظر میں منشائے مصنف کی کوئی اہمیت نہ تھی۔

اگر یہ خیال گذرے، کہ مولانا حالی اس واقعے کے چشم دید گواہ شاید نہ رہے ہوں، اس لئے یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ مولانا فضل حق خیر آبادی نے بعینہ وہی بات کہی ہوگی جو حالی نے نقل کی، تو حالی کا براہ راست بیان اسی ''یادگار غالب'' میں دیکھئے۔ مرزا غالب کا شعر ہے۔

دولت بہ غلط نبود از سعی پشیماں شو
کافر نہ تواں باشی ناچار مسلماں شو

حالی اس شعر کے معنی بیان کر کے لکھتے ہیں:

> ...اس شعر کے ایک اور معنی نہایت لطیف اور پاکیزہ زمانے کے حسب حال بھی ہو سکتے ہیں جو شاید شعر کہتے وقت مرزا کے خیال میں نہ گذرے ہوں۔ مگر ضرور ہے کہ انھیں کے نتائج افکار میں شمار کئے جائیں۔ کیوں کہ بلغا اکثر کلام کی بنیاد ایسے جامع اور حاوی الفاظ پر رکھتے ہیں کہ گو قائل کا مقصود ایک معنی سے زیادہ نہ ہو مگر کلام اپنی عمومیت کے سبب بہت سے محل رکھتا ہو۔

یعنی حالی صاف طور پر بتا رہے ہیں کہ منشائے مصنف کو متن کے معنی پر حاوی نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں الفاظ البتہ معنی پر حاوی ہوتے ہیں۔

عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ نشانیات (semiotics) کا علم جدید مغربی فکر کے منطقے کی چیز ہے۔ حقیقت دراصل یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات (سنسکرت بھی اور اسلامی بھی) نشانیات کے بنیادی نکات سے نا آشنا نہیں۔ اشوک کیلکر نے سنسکرت نشانیات پر قابل قدر کام کیا ہے۔ فی الحال اردو فارسی شعریات سے ایک نکتہ عرض کرتا ہوں۔ ہمارے یہاں کلام کو دو انواع میں تقسیم کیا گیا ہے، زبان حال اور زبان قال۔ زبان حال سے مراد ہے متکلم کے احساسات و تاثرات جو کسی صورت حال کی تعبیر کے طور پر پیش کئے جائیں۔ اس کے برخلاف زبان قال میں متکلم کا براہ راست عمل ہوتا ہے۔ مثلاً یہ

زبان قال ہے:

(۱) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں، سخت گرمی پڑ رہی ہے۔

اب زبان حال دیکھئے:

(۲) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ سخت گرمی پڑ رہی ہے۔

ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں میں واقعہ تو ایک ہی ہے، لیکن نمبر ۱ میں یہ اطلاع کہ ''سخت گرمی پڑ رہی ہے'' ہم کو براہ راست متکلم سے مل رہی ہے۔ اس میں ''چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں'' کے معنی نہیں بیان کئے گئے ہیں۔ لیکن نمبر ۲ میں ''وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ...'' دراصل ''چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں'' کی تعبیر (یعنی اس کے معنی) کا حکم رکھتا ہے۔ یہ متکلم کا براہ راست بیان نہیں ہے، بلکہ چوپایوں کے زبان نکال کر ہانپنے کی تعبیر ہے۔ یعنی چوپایوں کا زبان نکالے ہانپنا ایک نشان (sign) یا نظام نشانیات (sign system) یعنی متن ہے، اور زبان حال سے جو کچھ کہلایا گیا ہے وہ اس کی تعبیر ہے۔ اب مندرجہ ذیل بیانات دیکھئے:

(۳) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ اب پیاس ہم سے برداشت نہیں ہوتی ہے۔

(۴) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں۔ وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ ہم بہت تھک گئے ہیں، اب ہم سے چلا نہ جائے گا۔

(۵) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں، وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ کہیں سایہ ملے تو ہم کو ٹھہرالو۔

(٦) چوپائے زبان نکالے ہانپ رہے ہیں وہ زبان حال سے کہہ رہے ہیں کہ اللہ ایک ہے۔

۳ تا ۵ میں کوئی مشکل نہیں کیوں کہ متن کی تعبیر، متن سے مطابقت رکھتی ہے۔ ٦ اس لئے مہمل ہے کہ متن کی تعبیر کو متن سے کوئی علاقہ نہیں۔ اب ملاحظہ ہو:

(۷) چڑیاں صبح سویرے اٹھ کر زبان حال سے اللہ کی حمد و ثنا کرتی ہیں۔

اب کوئی گڑبڑ نہیں، کیوں کہ تعبیر مطابق متن ہے۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے یہاں زبان حال اور زبان قال کی تفریق دراصل نشانیات (semiotics) کے تحت ہے۔ اس کے ذریعہ یہ ثابت کرنا مقصود تھا کہ ایک متن کی کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں، اور سب کی سب صحیح (valid) ہو سکتی ہیں اگر متن کے نشانات (sign) کے مطابق تعبیر ہو۔ زبان حال اور اس وقوعے میں جس کو زبان حال سے متصف کیا جا رہا ہے، وہی رشتہ ہے جو متن کی تعبیر اور متن میں ہے۔ زبان حال سے جو کچھ کہلایا جاتا ہے وہ کوئی نفسیاتی حقیقت نہیں ہوتی، بلکہ لسانی حقیقت ہوتی ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ کہنا بڑی حد تک صحیح ہے کہ متن دراصل ایک طرح کا عمل تحریر (writing practice) ہے۔ زبان حال کا نظریہ ہم کو بتاتا ہے کہ اگر سب نہیں تو بہت سے متن نشان کی تعبیر پر مبنی ہوتے ہیں۔ زبان ملفوظی ارادے کا اظہار کرتی ہے، یہ تصور بھی یہیں سے برآمد ہوتا ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا)۔

ایڈورڈ سعید نے اپنے مضمون The Text, the world, the Critic میں اپینی عرب مفکرین لسان کا ذکر کیا ہے، جو قرآن کی باطنی تفسیر کے مخالف تھے، اور اس لئے ''ظاہری'' کہلاتے تھے۔ ان میں ابن حزم بھی تھا جو وزیر مملکت کا بیٹا ہونے کے ساتھ ساتھ کتب فلسفہ و تفسیر کا مصنف اور اعلیٰ درجے کا فلسفیانہ نحوی تھا۔ ایڈورڈ سعید نے لکھا کہ ابن حزم کی رو سے زبان گرچہ بے اصول ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ زبان کو استعمال کرنے کے کوئی قاعدے نہیں ہیں۔ زبان دنیا کی ہے اور دنیا سے ہے۔ دال (signifier) کا استعمال کرنا اور کچھ نہیں ہے، سوائے استعمال زبان کے۔ اور استعمال زبان کچھ نہیں ہے، سوائے اس کے کہ ہم دال کو بعض معنیاتی اور نحوی اصولوں کی روشنی میں برتتے ہیں۔ یعنی زبان پر عملی، روزمرہ استعمال کی حکمرانی ہے۔ اس پر تجریدی احکام یا آزادہ فکری کی حکمرانی نہیں ہے۔ دال کا استعمال کرنا کچھ نہیں ہے سوائے اس کے کہ یہ ایک ملفوظی ارادے (verbal intention) کی عملی شکل ہے۔ یہ کسی نفسیاتی ارادے (psychological intention) کی عملی شکل نہیں۔

ابن حزم کے ان افکار کا مطلب یہ ہے کہ متن کے پیچھے کوئی ارادہ مراد نہیں، خود متن ہی منشائے مصنف ہے۔ اور متن کی تعبیر ان اصولوں کی روشنی میں ہوگی جو دنیا والوں نے زبان کے لئے بنائے ہیں۔ علامہ ابو یعقوب سکاکی کے قول سے ہم واقف ہی ہیں کہ عربی (اور دیگر زبانوں) میں الفاظ کی کمی نہیں۔ باکمال شاعر وہ ہے جو ان الفاظ کو اس طرح استعمال کرے کہ ان سے معنی کثیر مستنبط ہو سکیں۔

یعنی سکا کی نے یہ پابندی نہیں عائد کی ہے کہ وہ سب معنی کثیر، جو متن سے مستنبط ہو سکتے ہوں، انھیں متن کے بنانے والے نے مراد بھی لیا ہو۔

منشائے مصنف کے نظریئے کی اصل

آخری سوال یہ رہتا ہے کہ اگر شاعر (متن بنانے والا) معنی نہیں بناتا، بلکہ متن معنی بناتا ہے، اور متن اس لئے معنی خیز ہوتا ہے کہ اس میں برتتے ہوئے تمام نشانیوں (signs) کے معنی پر معاشرے کا کم و بیش اتفاق ہوتا ہے، تو پھر زبان میں اس طرح کے محاورے کیوں جاری ہیں: شاعر کہتا ہے۔ اس نظم رغزل رفن پارے میں شاعر رمصنف نے فلاں مضمون بیان کیا ہے۔ مصنف کا خیال ہے۔ مصنف نے اس فن پارے رشعر رنظم میں معنی ہی معنی بھر دیئے ہیں، وغیرہ۔ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔

پہلا جواب یہ ہے کہ متن کے بنانے والے (producer) کی حیثیت سے مصنف بہر حال کسی نہ کسی مفہوم میں وہ باتیں کہتا ہے، جو متن میں ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معنی اور متن کی وحدت کا تصور زبان میں بہت قدیم زمانے سے ہے۔ متن چونکہ مصنف کا ہے، اس لئے اس تصور کی توسیع کرتے ہوئے معنی بھی مصنف کے فرض کر لئے گئے ہیں۔ معنی اور لفظ میں وحدت نہیں ہے، اس کا احساس عربوں کو تھا۔ ابن حزم کی بحث میں ہم اس نکتے سے متعلق کچھ اشارے کر چکے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ قرآن پاک کے غیر مخلوق ہونے کا مسئلہ بھی اسی لئے اتنا اہم بن گیا کہ قرآن کے معنی کو قدیم ثابت کرنے کے لئے ضروری تھا کہ اس کے الفاظ کو غیر مخلوق ثابت کیا جائے، ورنہ لفظ تو دنیا کے ہیں، دنیا میں ہیں، اور لفظ و معنی میں کوئی وحدت نہیں۔ بیسویں صدی میں فلسفۂ لسان نے اس مسئلے پر بہت توجہ صرف کی ہے کہ زبان کے نشانات (signs) صرف دال یعنی signifier ہیں اور اشیا ان کے مدلول (signified) ہیں۔ دونوں میں کوئی لازمی رشتہ نہیں۔ اس کے باوجود زبان کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ وہ حقیقت کو پیش کرتی ہے۔ دریدا نے اس کو لفظ مرکزیت (logocentricity) کہہ کر اس کو بہت برا بھلا کہا ہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ "مصنف"، "شاعر"، "فن کار" یہ محض استعارے ہیں جنھیں عملی دنیا میں متن کے ساتھ عملی معاملہ کرنے کے لئے وضع کر لیا گیا ہے۔ (جس طرح سائنس میں بہت سی چیزیں فرض کر لی جاتی ہیں اور ان کی روشنی میں حقائق کی توجیہہ ہوتی ہے اور یہ ریاضیاتی نمونوں

(mathematical models) کے ذریعہ ان کو ثابت کیا جاتا ہے۔ یا جس طرح نیوٹن کے قوانین ہیں، جو عام معاملات کے لئے کافی ہیں لیکن بعض مخصوص حالات میں غلط ہیں۔ نیوٹن کی طبیعیات آج بڑی حد تک غلط ثابت ہو چکی ہیں، لیکن روز مرہ کے تقریباً سارے کاروبار کے لئے وہ بالکل ٹھیک ہے۔)

چوتھا جواب یہ ہے کہ زبان چونکہ معاشرے کی بنائی ہوئی ہے، اس لئے معاشرے کی تمام سیاسی اور سماجی مصلحتیں، طاقت کے رشتے (power relations) اس کے تعصبات، سب زبان کے اندر موجود ہوتے ہیں اور انسانی کاروبار کو (regulate) یعنی آئین بند کرتے ہیں۔ فوکو نے اس بات کو بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔ لہٰذا چونکہ معاشرے میں ذاتی ملکیت (Private Property) کے اصول کو بہت تقدس اور اہمیت حاصل ہے، اس لئے ہم متن بنانے والے کو متن ہی نہیں، بلکہ اس کے معنی کا بھی بنانے والا سمجھنے لگے۔ ٹیری ایگلٹن نے ای۔ ڈی۔ ہرش پر طنز کیا ہے کہ ہرش جو منشائے مصنف پر اصرار کرتا ہے تو دراصل وہ سرمایہ داری اور ذاتی ملکیت کی حمایت کرتا ہے۔ اس میں حسب معمول مبالغہ ہے، لیکن بات صداقت سے خالی نہیں۔

لطف (بلکہ افسوس) یہ ہے کہ جو لوگ اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ میر کے کلام کے وہی معنی بیان کئے جائیں جو میر نے مراد لئے ہوں (یا جن کے بارے میں یہ قرینہ ہو کہ وہ میر نے مراد لئے ہوں گے) وہ میر کے متن میں کثرت معنی کو نظر انداز کر کے ذاتی ملکیت کا اصول تو مستحکم کر دیتے ہیں، لیکن خود میر کے متن کو مفلس کر دیتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسا اس بات پر اصرار کہ دریا کی طوالت اور وسعت اتنی ہی ہے جتنی اس سوتے کی جہاں سے دریا جاری ہوا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی

شعر شور انگیز

جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

(میر دیوان سوم)

ردیف ب

دیوان اول

ردیف ب

(۱۵۴)

۴۱۰ کس کے لگا ہے تازہ تیر نگاہ اس کا
اک آہ میرے دل کے ہوتی ہے پار ہر شب

۱/۱۵۴ اس شعر میں کنایے ہی کنایے ہیں۔ (۱) جس شخص کو معشوق کا تیر نگاہ تازہ لگا ہوتا ہے وہ راتوں کو آہ و زاری کرتا ہے۔ (۲) میں راتوں کو آہ و زاری نہیں کرتا۔ لہٰذا میں زخم خوردہ قدیم ہوں۔ میرے زخم خوردہ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ میں جانتا ہوں کہ جس کے تازہ زخم لگا ہے وہ راتوں کو آہ و زاری کرتا ہے۔ (۳) لیکن چوٹ میرے دل پر بھی ہے، کیوں کہ جب وہ زخمی تازہ آہ کرتا ہے تو وہ میرے دل پر بھی اثر کرتی ہے۔ (۴) میرا یہ سوال کہ یہ تازہ تازہ تیر کس کو لگا ہے، تشویش کے علاوہ رشک کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ (۵) جب ہر شب کو ایک آہ میرے دل کو پار ہوتی ہے تو میرا دل چھلنی ہو رہا ہے۔ زخمی تیر نگاہ تو پہلے ہی تھا، اب اور بھی فگار ہو رہا ہے۔ (۶) یہ معشوق کا کرشمہ ہے کہ ہر تازہ شکار کے ساتھ پرانے شکاروں پر خود بخود جور و ستم بڑھ جاتا ہے۔ (۷) ایسی صورت میں کوئی عشق کو ترک کرنا بھی چاہے تو نہیں کر سکتا۔ میر کے لہجے میں ایک طرح کی راضی بہ رضا ہونے کی کیفیت اور خفیف سا طنز بھی ہے، جس میں کچھ درد کی آمیزش ہے۔ طالب آملی کے مندرجہ ذیل بے مثال شعر میں میر کے شعر کا ایک پہلو

انتہائی خوبی لیکن شدید طنز کے ساتھ برتا گیا ہے۔

چوں شکر آں کنیم کہ بر بے دلان شوق
جور تو ہم چو لطف خدا کم نہ می شود
(اس بات کا شکر کس طرح ادا ہو کہ
بے دلان شوق پر تیرا جور اسی طرح کم
نہیں ہوتا جس طرح اور لوگوں پر
لطف خدا۔)

طالب کا مضمون میر کے کئی کنایوں میں سے صرف ایک کنایہ ہے، لیکن اتنا بھرپور بیان ہوا ہے کہ دونوں شعر ہم پلہ ہو گئے ہیں۔

(۱۵۵)

کس کی مسجد کیسے میخانے کہاں کے شیخ و شاب شیخ = بوڑھا، شاب = جوان
ایک گردش میں تری چشم سیہ کی سب خراب

موند رکھنا چشم کا ہستی میں عین دید ہے
کچھ نہیں آتا نظر جب آنکھ کھولے ہے حباب

تو ہو اور دنیا ہو ساقی میں ہوں مستی ہو مدام
پر بط صہبا نکالے اڑ چلے رنگ شراب

کب تھی یہ بے جرأتی شایان آہوے حرم
ذبح ہوتا تیغ سے یا آگ میں ہوتا کباب

۱/۱۵۵ مطلع پر زور ہے، لیکن مضمون کی کوئی خوبی نہیں۔ آتش کا بھی یہی انداز تھا کہ شعر بڑی دھوم دھام سے کہتے تھے لیکن بات کچھ نہ نکلتی تھی۔ یہاں تو لفظ ''سیہ'' نے کچھ بات بنادی ہے، کیوں کہ جو شخص بہت زیادہ مست ہو اس کو ''سیہ مست'' کہتے ہیں، اور نشے کے آخری درجے میں چور شخص کو ''خراب'' کہتے ہیں۔ یہاں لفظ ''خراب'' میں ایہام ہے۔

۲/۱۵۵ دیوان دوم میں اس مضمون کو ذرا بدل کر، اور بہت خوب کہا ہے۔

اس موج خیز دہر میں تو ہے حباب سا
آنکھیں کھلیں تری تو یہ عالم ہے خواب سا

شعر زیر بحث میں تمثیلی رنگ زیادہ نمایاں ہے، اور دوسرے مصرعے میں جو دلیل فراہم کی ہے اس میں قول محال کا رنگ خوب ہے۔ حباب کو آنکھ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن جب یہ آنکھ کھلتی ہے (یعنی بلبلہ پھوٹتا ہے) تو حباب کا وجود ہی ختم ہو جاتا ہے، اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ لہٰذا آنکھیں بند رکھنے ہی میں عافیت ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ آنکھیں بند رہیں تو بھی کچھ نہیں نظر آتا، لہٰذا نہ دیکھنا ہی دیکھنے کا حکم رکھتا ہے۔ ''چشم'' کے اعتبار سے ''عین'' (بمعنی ''آنکھ'') بھی خوب ہے۔ غالب نے اس طرح کے تجریدی اور قول محالیہ رنگ کو خوب برتا ہے۔ غالب نے یہ مضمون بھی میر سے مستعار لیا لیکن بات بالکل اپنی کہی۔

تا کجا اے آگہی رنگ تماشا باختن
چشم وا گردیدہ آغوش متاع جلوہ ہے

خود میر نے فارسی میں تقریباً ترجمہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

در موج خیز دہر حبابی بہ خود مناز
تا چشم وا کنی کہ بہ یک بار نیستی
(اپنے اوپر گھمنڈ نہ کرو، تم دہر
موج خیز میں حباب کی طرح
ہو۔ تم نے ایک بار بھی آنکھ کھولی
اور ختم ہوئے۔)

۱۵۵/۳ بط شراب کے متحرک ہونے اور موج شراب کے اڑ چلنے کا مضمون غالب نے بھی خوب باندھا ہے۔

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موج شراب
دے بط مے کو دل و دست شنا موج شراب

لیکن غالب نے مضمون کو صرف شراب نوشی اور نشاط کے پہلو سے باندھا ہے۔ میر کا یہ شعر کیفیت اور معنی کا طلسم ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھئے کہ عام طریقے کے خلاف ساقی کو دنیا دار بنایا ہے۔ اور کہا ہے کہ

ساقی تم دنیا والوں کو شراب پلاتے رہو، یا ان سے لین دین میں مصروف رہو، یا مے خانے کی رونق بڑھاتے رہو، مجھے تمھاری ضرورت نہیں۔ یعنی ساقی کا ذریعہ اور وسیلہ مجھے مطلوب نہیں، میں تو براہ راست اور مستقل مدہوشی چاہتا ہوں۔ میں یہ پسند نہیں کرتا کہ محفل میں لوگ ہوں، ساقی ان کو جام دے، جب میری باری آئے تو مجھے جام ملے، اور جب تک دوسری باری آئے میرا نشہ خمار میں بدل جائے۔ میں تو مستی مدام چاہتا ہوں، اور اس طرح کے بط صہبا پر پرزے جھاڑ کر پرواز کرتی نظر آئے۔ شراب پینے کا برتن جو بطخ کی شکل ہوتا تھا اسے بط شراب کہتے تھے۔ اکثر اسے حوض شراب میں ڈال دیتے تھے اور وہ برتن سطح حوض پر تیرتا پھرتا تھا۔ میر چاہتے ہیں کہ مستی کا وہ عالم ہو کہ بط مے پرواز میں آجائے (جس طرح شراب جب بوتل سے اچھلتی ہے تو اسے موج فرض کرتے ہیں، اسی طرح بط مے اس قدر نشے میں آجائے کہ اڑنے لگے) یا پھر مدہوشی اور مستی میں مجھے اس قدر لرزش ولغزش ہو کہ بط شراب تیرتی دکھائی دینے کے بجائے اڑتی دکھائی دے۔ پھر اتنے ہی پر بس نہیں، رنگ شراب بھی پرواز کناں ہو جائے، یعنی ہر طرف شراب کا رنگ پھیل جائے۔ اس کی بھی دو صورتیں ہیں۔ یا تو شراب شعلہ بن کر یا موج بن کر اڑے اور ہر طرف اس کا رنگ پھیلے، یا پھر مجھے اس قدر نشہ ہو کہ ہر طرف شراب ہی شراب دکھائی دے۔

مجموعی حیثیت سے یہ شعر نشاطیہ ہے، لیکن اس کے صوفیانہ معنی خاص کر براہ راست اور بے وسیلہ غیر وصول حق کا مضمون بھی بالکل واضح ہیں۔ ''مدام'' کے ایک معنی ''شراب'' بھی ہیں۔ لہٰذا یہ بھی ''ساقی''، ''بط صہبا''، ''مستی'' وغیرہ کے ضلع کا لفظ ہے۔ میرا جی کی نظم ''آ بگینے کے اس پار کی ایک شام'' یاد آتی ہے۔

مری آزردہ پتی! میں تجھے یوں نوچ کر گلنار کر دوں گا
کہ ہر خوشہ چمک اٹھے۔ بط مے تیرتی جائے
بط مے تیرتی جائے، میں اندھا تو نہیں ہوں، ہاں
بط مے تیرتی جائے

(''تین رنگ'' صفحہ ۱۴۷۔۱۴۸)

ظاہر ہے کہ میرا جی کی غیر معمولی نظم انتہائی پیچیدہ اور کئی سطحوں پر بیک وقت کام کرتی ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں براہ راست تجربہ اور تجربے کے ذریعے خود کو فراموش یا ضائع کرنے کا تصور ملتا

ہے اور میر نے جس لاابالی پن کے ساتھ ساقی کو خیر باد کہا ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ صورت حال پر پوری طرح حاوی ہیں۔ مصرع اولی کی ساخت پر مزید غور کیجئے۔ بظاہر تو دونوں ٹکڑے دعائیہ ہیں یعنی اے ساقی تو ہو اور دنیا ہو، لیکن میں ہوں اور مدام مستی ہو۔ لیکن چونکہ دوسرے ٹکڑے میں لفظ ''اور'' محذوف ہے، اس لئے اس کے معنی حالیہ بھی ہو سکتے ہیں، کہ اب میں مدام مستی کے عالم میں ہوں۔ اگر یہ معنی لئے جائیں تو دوسرا مصرع دعائیہ یعنی subjunctive ہونے کے بجائے امریہ یعنی imperative ہو جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۴/۱۵۵ اسی مضمون کو دیوان چہارم میں یوں کہا ہے ؎

اے آہوان کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسو کی تیغ کسو کے شکار ہو

یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لفظ ''اینڈو'' انتہائی بدیع ہے اور آہوان حرم کی طرف متکلم کے تحقیر آمیز اور ترحم آمیز رویے کو بہت خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔ آہوان حرم سے براہ راست تخاطب نے شعر میں فوری پن پیدا کر دیا ہے۔ آل احمد سرور اس شعر میں میر کے تصور عشق کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ عشق ''آدمی کو خود غرضی اور ذاتی مفاد کے دائرے سے نکل کر ایک بڑے مقصد، مسلک یا مشن سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے۔'' بے مقصد زندگی میں گرمی والی بات تو ٹھیک ہے، لیکن میرے خیال میں یہ شعر اور اس طرح کے دوسرے شعر کسی مقصد، مسلک یا مشن سے آشنائی کا اشارہ نہیں کرتے، بلکہ ان میں دردمندی کی تعلیم دی گئی ہے، یعنی ایسا دل پیدا کرنے کی ترغیب دی گئی ہے جس میں سوز اور زخم خوردگی، اور اس کی بنا پر صدق و صفا ہو۔ شعر زیر بحث میں آہوے حرم کو کم ہمت بتایا گیا ہے اور کہا گیا ہے کہ یہ کم ہمتی اس کے مرتبے کے شایاں نہ تھی۔ یعنی انسان کا مرتبہ ہی یہ ہے کہ وہ دردمند دل کا حامل ہو۔

شعر زیر بحث کے دوسرے مصرعے میں دو زبردست پیکر ہیں (تیغ سے ذبح ہونا اور آگ میں کباب ہونا) ان میں معنویت دیوان چہارم والے شعر کے مصرع ثانی سے زیادہ ہے، پھر دیوان چہارم والے شعر میں تکرار کا خفیف سا شائبہ ہے، جب کہ شعر زیر بحث میں دونوں پیکر اپنی اپنی جگہ سالم اور

منفرد ہیں۔صرف تیغ سے ذبح ہونے (یعنی ''کسی کی تیغ'' کا ذکر نہ کرنے) اور صرف آگ میں کباب ہونے (یعنی کسی کی محبت کی آگ میں جلنے کا ذکر نہ کرنے) کے باعث یہ اشارہ بھی آگیا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ انسان عشق کا ہی زخم کھائے۔زخم خوردگی اور رنجوری کسی بھی باعث ہو، اچھی ہوتی ہے کیوں کہ اس سے صفائے قلب پیدا ہوتی ہے۔

دلی میں ایک بزرگ سید حسن رسول نما تھے جو دو ہزار روپے لے کر لوگوں کو خواب میں رسول اللہ کی زیارت کرادیا کرتے تھے۔ایک بار ان کی بیگم نے کہا کہ آپ تمام دنیا کو زیارت کراتے ہیں، مجھے بھی یہ نعمت دلوا دیجئے۔سید حسن رسول نما نے ان سے بھی دو ہزار روپے طلب کئے۔جب ان کی بیوی نے کہا کہ میرے پاس روپئے کہاں؟ تو انھوں نے کہا اچھا تم اپنا شادی کا جوڑا پہن کر خوب بناؤ سنگار کر کے اپنے کو تیار کرو کہ میں تمھیں بھی زیارت کرادوں، روپئے نہیں ہیں نہ سہی۔شام کو جب سید حسن صاحب گھر آئے تو بیوی کو شادی کا لال جوڑا پہنے، کنگھی چوٹی مسی سرخی غازہ کئے دیکھ کر خوب ہنسے اور بڈھی گھوڑی لال لگام کی پھبتی کہی۔ان کی اس حرکت پر اور اس مایوسی کی وجہ سے کہ اب زیارت کیا نصیب ہوگی، بیوی کو بے اختیار رونا آگیا۔روتے روتے وہ بے ہوش ہوگئیں۔اسی عالم میں ان کو آں حضرت کا دیدار نصیب ہوگیا۔جب وہ ہوش میں آئیں تو ہنس کر شوہر سے کہا، لیجئے آپ نے نہ دکھایا تو کیا ہوا، حضور خود میرے خواب میں آگئے۔تب سید حسن صاحب نے ان کو یہ نکتہ سمجھایا کہ رسول اللہ کے دیدار کے لئے قلب کی دردمندی شرط ہے۔اگر قلب سخت ہو تو دیدار بھی نہ ہو۔دوسروں سے میں اسی لئے دو ہزار روپئے لیتا ہوں کہ اتنی بڑی رقم دے کر ان کے دل میں کچھ گداز پیدا ہو، ان کو کچھ شاق گذرے۔تمھارے پاس روپئے تو تھے نہیں، اس لئے میں نے تمھارا مذاق بنا کر اور تمھاری ہنسی اڑا کر تمھارا دل رنجور کردیا۔(یہ واقعہ شاہ وارث حسن کے ملفوظات ''شمامۃ العنبر'' میں درج ہے۔) لہٰذا دل کی دردمندی جس وجہ سے بھی ہو، کارآمد ہوتی ہے۔آہوے حرم اس نکتے سے آگاہ نہیں اس لئے وہ کم ہمتی سے کام لیتا ہے۔شعر کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔مرزا رفیع واعظ نے اس سے ملتا جلتا مضمون محدود انداز میں کہا ہے، مگر خوب کہا ہے۔

دل کہ بے عشق شد از رحمت حق دور شود

مردہ را موج ز دریا بہ کنار اندازد

(جو دل عشق سے خالی ہو گیا وہ رحمت حق
سے دور ہو جاتا ہے۔ دریا کی موج
مردے کو کنارے پر پھینک دیتی ہے۔)

ملاحظہ ہو ۲/ ۱۹۴۔

دیوان دوم

ردیف ب

(۱۵۶)

۴۱۵ وہ جو کشش تھی اس کی طرف سے کہاں ہے اب
تیر و کماں ہے ہاتھ میں سینہ نشاں ہے اب — نشان=نشانہ

پھول اس چمن کے دیکھتے کیا کیا جھڑے ہیں ہائے — دیکھتے=دیکھتے ہی دیکھتے
سیل بہار آنکھوں سے میری رواں ہے اب

نکلی تھی اس کی تیغ ہوئے خوش نصیب لوگ
گردن جھکائی میں تو سنا یہ اماں ہے اب

پیش از دم سحر مرا رونا لہو کا دیکھ
پھولے ہے جیسے سانجھ وہی یاں سماں ہے اب

۱۵۶/۱ ''نشان'' بہ معنی ''نشانہ'' (یعنی target) اردو میں کم یاب ہے۔ اردو میں اس لفظ کا

اس مفہوم میں استعمال تازگی لفظ کا حکم رکھتا ہے۔ خود شعر کا مضمون بالکل تازہ ہے۔ پہلے معشوق کی طرف سے ایک کشش تھی جو ہمیں اس کے پاس کھینچے لئے جاتی تھی۔ اب وہ کشش نہیں ہے، اور اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ تیر کمان ہاتھ میں لئے ہمارے سینے کو نشانہ بنا رہا ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ تیر اسی پر چلاتے ہیں جو کچھ فاصلے پر ہو۔ اگر کوئی شخص بالکل ہاتھ بھر کی دوری پر ہو تو اس پر تیر نہیں چل سکتا، کیوں کہ تیر کے لئے کچھ میدان چاہئے۔ اگر معشوق کی طرف سے کشش ہوتی تو ہم اس کے بالکل ہی پاس ہوتے، اتنی دور نہ ہوتے کہ تیر چل سکتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ معشوق کے ہاتھ سے مرنا یا زخمی ہونا عاشق کے لئے مبارک چیز ہے، اور یہاں اس خوش گوار حادثے کو بھی اپنے نصیبے کی کم مائگی کی دلیل ٹھہرایا ہے۔

۱۵۶/۲ اشک خون آلود کے لئے ''سیل بہار'' کا استعارہ بہت بدیع ہے۔ معنوی لطف یہ ہے کہ آنکھوں سے جو رواں ہے اس کو بھی چمن کے جھڑتے ہوئے پھولوں کی تشبیہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی ایک مفہوم تو یہ ہوا کہ تاراج خزاں کے باعث میرا دل خون ہو گیا اور خون کے آنسو رو کر میں نے اپنے غم کا اظہار کیا (یا اپنی بہار الگ بنالی) اور دوسرا مفہوم یہ ہے کہ میری آنکھوں سے جو سیل خوں رواں ہے وہ گویا میرے چمن دل کے پھول ہیں جو جھڑ جھڑ کر برباد ہو رہے ہیں۔ آنسو اور پھول دونوں کے لئے ''جھڑنا'' مستعمل ہے۔ منجملہ اور رعایتوں کے ''دیکھتے'' اور ''آنکھوں'' کی رعایت پر بھی غور کیجئے۔ پھولوں کو جھڑتے دیکھا ہے اس لئے آنکھوں سے (جو دیکھنے کا کام کرتی ہیں) سیل بہار رواں ہے۔

۱۵۶/۳ معشوق کے ہاتھوں قتل نہ ہو سکنے یا صرف زخمی ہو کر رہ جانے پر رنج کا مضمون ہند + مسلم شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ اچھے شعرا نے اس مضمون میں بدیع پہلو پیدا کئے ہیں، جیسے ولی کا نہایت خوب صورت شعر ہے۔

دل چھوڑ کے یار کیوں کے جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کے جاوے

یا مرزا احسن بیگ رفیع نے سعدی و نظیری و خسرو کی زمین میں یوں کہا ہے۔

تا قیامت دل آں کشتہ نہ گیرد آرام
کہ دلش زخم دگر خواہد و قاتل برود

(قیامت تک اس کشتے کے دل کو
چین نہ ملے گا جس کے دل نے مزید
زخم کی تمنا کی لیکن قاتل اسے چھوڑ کر
چلا گیا۔)

خود میر دیوان اول میں یہ مضمون باندھ چکے ہیں، ملاحظہ ہو ۱/ ۵۰۔ لیکن شعر زیر بحث کی ڈرامائیت اور یہ کنایہ کہ جن لوگوں پر معشوق کی تلوار پڑی وہ خوش نصیب ٹھہرے، اس کو ان تینوں اشعار سے برتر ٹھہراتی ہے جن کا ذکر اوپر ہوا۔ خود اپنے کو مرنے کے لئے تیار دکھانے کے لئے گردن جھکانے کا استعارہ استعمال کرنا جس میں عاجزی، شکر گذاری اور موت کا استقبال بھی شامل ہیں، غیر معمولی بات ہے۔ پھر معشوق کو عام لوگوں سے اس قدر دور دکھایا ہے کہ وہ کوئی انسان نہیں بلکہ کوئی قدرتی قوت معلوم ہوتا ہے۔ روز روز اس کی تلوار باہر نہیں نکلتی، کبھی کبھی ہی یہ مبارک موقع آتا ہے۔ معشوق کی تلوار خاموشی سے اور آناً فاناً بہتوں کا کام تمام کردیتی ہے۔ میں بھی خوش ہو کر اپنی گردن جھکاتا ہوں، لیکن ایک آواز سنائی دیتی ہے کہ باقی لوگوں کو امان ہے۔ لفظ ''اماں'' کا طنز بھی اپنی جگہ بے مثال ہے۔ جو قتل ہو گیا وہ خوش نصیب ٹھہرا، اور جو بچ گیا اس کو ''اماں'' مل گئی، ایسی امان بھلا کس کام کی جو خوش نصیبی سے محروم کردے۔

چھوٹے اور بڑے شاعر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کے اس شعر کے سامنے اصغر علی خاں نسیم کا حسب ذیل شعر رکھئے۔

موت نے قسمت بھی کھوئی کیا بری شے ہے امید
جب جھکی گردن مری وہ اور کا قاتل ہوا

۱۵۶/۴ بعض لوگ ''پھولے ہے جیسے سانجھ'' کو میر کے پراکرتی شغف سے تعبیر کریں گے۔ بات صحیح ہے، لیکن یہاں بات صرف اتنی نہیں ہے۔ ''سانجھ'' کے معنی ''شفق شام'' بھی ہوتے ہیں لیکن، ''شام'' کے معنی ''شفق شام'' نہیں ہوتے۔ ''شفق پھولنا'' محاورہ ہے۔ یعنی شفق کی سرخی کا آسمان پر پھیل جانا۔ ''شام پھولنا'' بھی محاورہ ہے۔ لیکن اس کے معنی ہیں ''شام کے سایوں کا دور تک پھیلنا۔''

''سانجھ'' بہ معنی ''شفق'' میں ''شفق پھولنا'' بمعنی ''شفق کی سرخی کا آسمان پر پھیل جانا'' کا پیوند لگا کر ''سانجھ پھولنا'' کا استعارہ وضع کیا گیا ہے۔ صبح کے پھولنے کے پہلے ہی رونے کے باعث شفق شام کے پھولنے کا منظر پیدا ہو جانا بھی خوب ہے۔

ڈاکٹر عبدالرشید نے ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' اور سودا سے ایک ایک مثال ''سانجھ پھولنا'' کی پیش کی ہے۔ بلکہ ''قصۂ مہر افروز و دلبر'' میں تو ''سانجھ پھولی'' بمعنی ''شفق'' بھی ہے۔ افسوس کہ بعد کے لوگوں نے ایسے خوب صورت اور تازہ الفاظ ترک کر دیے۔

(۱۵۷)

اس آفتاب حسن کے جلوے کی کس کو تاب
آنکھیں ادھر کئے سے بھر آتا ہے وو ہیں آب

۴۲۰ غفلت سے ہے غرور تجھے ورنہ ہے بھی کچھ
یاں وہ سماں ہے جیسے کہ دیکھے ہے کوئی خواب
غرور=دھوکا

یہ بستیاں اجڑ کے کہیں بستیاں بھی ہیں
دل ہوگیا خراب جہاں پھر رہا خراب

کاش اس کے روبرو نہ کریں مجھ کو حشر میں
کتنے مرے سوال ہیں جن کا نہیں جواب

۱/۱۵۷ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن آفتاب حسن کی طرف نظر کرنے سے آنکھوں میں پانی بھر آنا خوب ہے۔ یہ عام زندگی کا مشاہدہ بھی ہے کہ سورج کی طرف دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ پھر، یہ رونا حسرت اور مایوسی کا رونا بھی ہوسکتا ہے۔ اور یہ بات تو ہے ہی کہ آنکھوں میں پانی بھرا ہوا ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ''آب'' بمعنی ''چمک'' اور ''تاب'' بمعنی ''گرمی، چمک'' کی رعایت دلچسپ ہے۔ اسی مضمون کو دیوان سوم میں یوں بیان کیا ہے۔

کس طور سے بھر آنکھ کوئی یار کو دیکھے
اس آتشیں رخسار سے ہوتی ہے نظر آب

۱۵۷/۲ ''غرور'' کو اصل معنی میں استعمال کیا ہے، لیکن اس کے اردو معنی (گھمنڈ) بھی مفید مطلب ہیں۔ ''دیکھے ہے کوئی خواب'' کے بھی دو مفہوم ہیں۔ (۱) کوئی خواب دیکھ رہا ہو، یعنی کوئی بھی شخص۔ (۲) تم کوئی خواب دیکھ رہے ہو۔ پہلے مفہوم کی روشنی میں مطلب پھر دو نکلتے ہیں۔ اول تو یہ کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب دیکھ رہا ہو۔ یعنی دنیا کی چہل پہل اور حقیقت محض ایک شخص کے خواب کی سی ہے۔ دوسری طرف، یہ بھی معنی ہیں کہ یہاں وہ سماں ہے جیسے کوئی شخص خواب میں ہو، یعنی یہ دنیا کسی خواب دیکھتے ہوئے شخص کی طرح ہے۔ جو شخص خواب میں محو ہے وہ زندہ ہے بھی اور نہیں۔ پھر یہ کہ خواب میں اس شخص کی زندگی کچھ ہوتی ہے جس کا اس کی ظاہری حیثیت سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ مثلاً خواب دیکھتا ہوا شخص تو بستر پر سو رہا ہے، لیکن خواب میں وہ خود کو جنگلوں میں شکار کھیلتا ہوا دیکھتا ہے۔ دنیا کی حقیقت خواب کی سی ہے، اس مضمون کو پہلے بھی میر نے بڑے پیچیدہ اور کثیر المفہوم انداز میں بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۵۷/۱ دیوان اول ہی میں یہ مشہور تر شعر بھی ہے۔

چشم دل کھول اس بھی عالم پر
یاں کی اوقات خواب کی سی ہے

لیکن شعر زیر بحث کا یہ مضمون، کہ یہ دنیا کوئی خواب ہے جسے کوئی دیکھ رہا ہے، بہت ہی نادر ہے۔ میر کے دو سو برس بعد بورہیس (Borges) نے اپنے افسانے The Circular Ruins میں اس مضمون کو دریافت کیا۔ افسانے کا مرکزی کردار حقیقت کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ایک وقت وہ آتا ہے جب اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات محض خواب ہے۔ پھر آخر آخر اسے ایسا لگتا ہے کہ وہ خود ایک خواب ہے جسے کوئی اور ہستی دیکھ رہی ہے۔

۱۵۷/۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔ مثلاً

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ''بستیاں'' کا ایہام صوت، اور ''جہاں'' کا ایہام خوب ہے۔ اگر مصرع ثانی یوں پڑھے ؏ دل ہو گیا خراب، جہاں پھر رہا خراب، تو ''جہاں'' بمعنی ''دنیا'' ہے۔ اور اگر ''جہاں'' کے بعد وقفہ دیجئے تو ''جہاں'' اپنے عام معنی میں ہے۔ یہی لطف ''کہیں'' میں بھی ہے۔ یہ لفظ اپنے دونوں معنی (زمانی اور مکانی) میں صحیح کام دے رہا ہے۔

۴/۱۵۷ سردار جعفری نے اس سے ملتا جلتا مضمون خوب کہا ہے ۔

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب

میر کے شعر میں معنی کی خوبی یہ ہے کہ معشوق کو لاجواب اور پھر شرمندہ کرنا پسند نہیں، اس لئے اس کے دیدار سے بھی محروم رہنا گوارا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اگر سامنا ہو گیا تو سوال جواب جرح و شکایت ضرور کریں گے۔ اس لئے اچھا ہے کہ سامنا ہی نہ ہو۔

(۱۵۸)

برقعے میں کیا چھپیں وہ ہوویں جنھوں کی یہ تاب
رخسار تیرے پیارے ہیں آفتاب مہتاب

کچھ قدر میں نہ جانی غفلت سے رفتگاں کی
آنکھیں سی کھل گئیں اب جب صحبتیں ہوئیں خواب

۴۲۵ اس بحر حسن کے تئیں دیکھا ہے آپ میں کیا — آپ میں = اپنے اندر
جاتا ہے صدقے اپنے جو لحظہ گرداب

نکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

۱۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن اس کے مضمون سے میر کو دلچسپی کچھ زیادہ ہی تھی، چنانچہ دیوان اول میں بھی کہا ہے۔

ہے تکلف نقاب وے رخسار
کیا چھپیں آفتاب ہیں دونوں

۱۵۸/۲ سارے شعر میں رعایت جلوہ گر ہے۔ صحبتیں جب خواب ہوئیں، یعنی ختم ہو گئیں اور ان کو عرصہ ہو گیا، تو آنکھیں کھل گئیں۔ آنکھیں کھلنے کا جواز بھی بیان کر دیا ہے کہ پہلے غفلت تھی اور غفلت

میں آنکھیں بند ہوتی ہیں۔ ''غفلت سے''یعنی غفلت کی وجہ سے، جانے والوں کی قدر نہ کی۔لیکن کب؟ جب وہ موجود تھے، یا جب وہ چلے گئے؟ اغلب یہ ہے کہ جب وہ موجود تھے۔یعنی اس وقت بھی معلوم تھا کہ وہ جانے والے ہیں، لیکن میں نے کچھ خیال نہ کیا۔یا جب وہ چلے گئے تب بھی میں نے عرصے تک ان کی کمی نہ محسوس کی، شاید اس بنا پر کہ مجھے امید تھی وہ واپس آجائیں گے، یا یہ امید تھی کہ ان کا نعم البدل مل جائے گا۔اب جب ان کو گئے ہوئے عرصہ ہو گیا اور ان کی یادیں بھی محو ہونے لگیں تو میری آنکھیں کھلیں۔

۱۵۸/۳ بالکل نیا پیکر ہے، اور واہماتی تخیل کا اچھا نمونہ ہے۔گرداب مسلسل چکر میں رہتا ہے، اس لئے فرض کیا کہ وہ اپنے گرد پھر کر صدقے ہو رہا ہے۔لیکن گرداب اپنے ہی اوپر کیوں عاشق ہے؟ شاید اس لئے کہ گرداب نے اپنے اندر اس بحر حسن کو جلوہ فرما دیکھ لیا ہے جس کا وہ ایک حصہ ہے۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک حکایت نقل کی ہے کہ ایک بار حضرت بایزید حج کو جا رہے تھے کہ راستے میں ان کو ایک بزرگ ملے۔بزرگ نے ان سے کہا کہ تم طواف کعبہ کو جا رہے ہو؟ کعبے کو تو اللہ نے ایک بار اپنا گھر کہا تھا۔مجھ کو تو (یعنی انسانی قلب اور وجود کو) اللہ نے ستر بار اپنا بندہ کہا ہے۔تم میرے گرد طواف کرو۔

کعبہ ہر چندے کہ خانہ بر اوست
خلقت من نیز خانہ سر اوست
تا بکرد آں خانہ را در وے نرفت
و اندریں خانہ بجز آں حی نرفت

(ہر چند کہ کعبہ اس کی عبادت کا گھر
ہے، میرا وجود بھی اس کے اسرار کا
گھر ہے۔جب سے اس نے وہ گھر
بنایا ہے اس میں نہیں گیا ہے۔اور
اس گھر میں (یعنی میرے وجود میں)
اس حی و قیوم کے علاوہ کوئی نہیں گیا
ہے۔ترجمہ قاضی سجاد حسین)

چشم نیکو باز کن در من نگر
تا بہ بینی نور حق اندر بشر
کعبہ را یک بار "بیتی" گفت یار
گفت "یا عبدی" مرا ہفتاد بار
(اچھی طرح آنکھ کھول، مجھے
دیکھ، تاکہ تو بشر میں اللہ
(تعالیٰ) کا نور دیکھے۔ دوست
(اللہ تعالیٰ) نے کعبہ کو ایک بار
میرا گھر کہا ہے، مجھے ستر بار
"اے میرے بندے" کہا
ہے۔ (ترجمہ قاضی سجاد
حسین)

لہٰذا ان بزرگ نے حضرت بایزید کو حکم دیا۔

گفت طوفے کن بگردم ہفت بار
ویں نکوتر از طواف حج شمار
(انھوں نے فرمایا میرے گرد سات
بار طواف کر لے اور اس کو حج کے
طواف سے بہتر سمجھ۔ (ترجمہ قاضی
سجاد حسین)

اغلب ہے کہ بنیادی مضمون، جو صوفیا کے یہاں کئی مختلف انداز سے ملتا ہے، میر نے مولانا روم سے ہی لیا ہوگا۔ لیکن سمندر اور گرداب کا پیکر ان کا اپنا ہے، اور اسی کی بنا پر میر کی انفرادی شان ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ میر کا انشائیہ، استفہامی، خود کلامی کا سا انداز اس شعر کو کشف کے مرتبے تک لے گیا ہے۔

۱۵۸/۴ تشبیہ نئی ہے، اور میر کو اس قدر مرغوب تھی کہ اسے وہ ساری عمر برتتے رہے۔

یوں بار گل سے اب کے جھکے ہیں نہال باغ
جھک جھک کے جیسے کرتے ہوں دو چار یار بات

(دیوان دوم)

ہم بھی تو فصل گل میں چل ٹک تو پاس بیٹھیں
سر جوڑ جوڑ کیسی کلیاں نکلتیاں ہیں

(دیوان سوم)

بہار آئی گل پھول سر جوڑے نکلے
رہیں باغ میں کاش اس رنگ ہم تو

(دیوان ششم)

معنوی اعتبار سے دیوان سوم کا شعر قدرے نکلتا ہوا ہے، لیکن بیان میں اس قدر صفائی نہیں ہے جس قدر شعر زیر بحث میں ہے۔ ''نکلی ہیں اب کے کلیاں'' میں کنایہ جوش بہار کا ہے، یعنی ہر بار بہار میں کلیوں کی یہ گنجانی اور کثرت نہیں ہوتی۔

دیوان سوم

ردیف ب

(۱۵۹)

سب آتش سوزندۂ دل سے ہے جگر آب
بے صرفہ کرے صرف نہ کیوں دیدۂ تر آب — بے صرفہ = دل کھول کر، فیاضی سے

پھرتی ہے اڑی خاک بھی مشتاق کسو کی
سر مار کے کرتا ہے پہاڑوں میں بسر آب

دل میں تو لگی دوں سی بھریں چشمے سی آنکھیں — دوں = آگ، خاص کر جنگل کی ہوئی آگ
کیا اپنے تئیں روؤں ادھر آگ ادھر آب

اس دشت سے ہو میر ترا کیوں کے گذارا
تا زانو ترے گل ہے تری تا بہ کمر آب — گل = مٹی، کیچڑ

۱۵۹/۱ اس شعر میں تضادات اس خوبی سے ملا دیے ہیں کہ پہلی نظر میں احساس نہیں ہوتا۔

دل کو جلانے والی آگ نے جگر پانی کر دیا ہے۔ (جگر پانی ہونا بمعنی بہت تکلیف یا رنج میں ہونا بھی ملحوظ رکھئے۔) یعنی جو چیز دل کو جلا رہی ہے وہی جگر کو پانی کر رہی ہے۔ جگر سرچشمۂ خوں ہے، اب جب جگر ہی پانی ہو گیا تو آنکھ میں لہو کہاں سے آئے؟ ظاہر ہے کہ پانی ہی پانی بہے گا۔ لیکن پانی بہنے کی دو علتیں اور بھی ہیں۔ آنسو اس لئے بہائے جا رہے ہیں کہ دل میں جو آگ لگی ہے وہ بجھ جائے۔ یعنی جگر کا پانی ہونا، جو نتیجہ ہے دل میں آگ لگنے کا، وہی دل کی آگ بجھانے کا کام بھی کرے گا۔ دوسری علت یہ ہے کہ دل میں آگ لگنے کے باعث جو سوزش، تکلیف اور رنج ہے، اس کی بنا پر آنکھ سے آنسو بہ رہے ہیں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جگر سالم و ثابت تھا تو آنکھوں میں خون کے آنسوؤں کی فراوانی تھی۔ اب جب جگر پانی ہو گیا ہے تو لامحالہ پانی والے آنسوؤں کی فراوانی ہوگی۔ بے صرفہ صرف کرنے میں جو تضاد ہے اسے بھی ملحوظ رکھئے۔ ''آب'' کے معنی ''چمک'' فرض کیجئے (رونے سے آنکھوں کی آب جاتی رہتی ہے) تو مصرعتین کے ''آب'' میں ایہام صوت اور ایہام تناسب دونوں پیدا ہوتے ہیں، اور ''آب'' (بمعنی چمک) اور ''آتش'' (چمک دالی اور روشنی کے اعتبار سے) میں ایک اور رعایت نظر آتی ہے۔

۲/۱۵۹ دنیا کی ہر شے میں عشق کا تحرک ہے، اس خیال کو لے کر یہ مضمون پیدا کیا ہے کہ آب و خاک دونوں کو کسی کی تلاش ہے، دونوں ہجر میں سرگرداں و آشفتہ ہیں۔ اپنی کیفیت کو مظاہر فطرت پر منطبق کرنا مشرقی شعریات کا خاصہ ہے۔ یہاں ان مظاہر کی بنیادی صفات (خاک کا اڑتے پھرنا اور پانی کا پتھروں سے ٹکرانا) اس مزید خوبی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں کہ خاک کا تعلق دشت و صحرا سے ہے اور پانی کا دشت و کوہ سے۔ عاشق کو بھی ان دونوں (دشت، صحرا، کوہ) سے تعلق ہوتا ہے۔ شہزادی زیب النسا سے دو شعر منسوب ہیں، ممکن ہے میر کو اس شعر کا مضمون کسی حد تک ان اشعار سے سوجھا ہو۔

اے آبشار نوحہ گر از بہر کیستی
سر در نگوں فگندہ از اندوہ چیستی
آیا چہ درد بود کہ چوں ما تمام شب
سر را بہ سنگ می زدی و می گریستی
(اے آبشار تو کس کے لئے نوحہ گر

ہے؟ تو کس غم میں اپنے سر کو یوں
جھکائے ہوئے ہے؟ تجھے کیا غم تھا
کہ تو بھی میری طرح تمام رات سر کو
پتھر سے ٹکراتا اور روتا تھا؟)

لیکن ظاہر ہے کہ ان اشعار میں وضاحت اور تصنع ہے۔ میر کا بیان زیادہ آفاقی ہے، اس میں خاک و آب دونوں کا ذکر ہے اور ان کا اسلوب انکشافاتی ہے۔ رعایت سے میر کہیں باز نہیں آتے۔ یہاں بھی ''سر'' اور ''بسر'' کی رعایت موجود ہے۔

۱۵۹/۳ لفظ ''دوں'' خود اتنا تازہ ہے کہ ایک پورے شعر کا حکم رکھتا ہے۔ مطلع کی طرح یہاں بھی آگ اور پانی کو ملا دیا ہے۔ ''چشمے'' اور ''آنکھیں'' کی رعایت بھی نظر میں رکھئے۔ دوسرا مصرع ایسا لگایا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ کس آسانی سے مصرع اولیٰ کا جواب مہیا کر دیا ہے، لیکن اگر مصرع ثانی سامنے نہ ہو تو ہزار غور کریں، سمجھ میں نہیں آتا کہ مصرع اولیٰ کے بعد کہنے کو کیا تھا، جو شاعر نے کہا ہوگا؟ معنوی پہلو بھی خوب ہے۔ رونا اس لئے لاحاصل ہے کہ اس سے دل کی آگ تو بجھے گی نہیں، اور آنکھیں خالی نہ ہوں گی، کیوں کہ وہ چشمے کی طرح بھری ہوئی ہیں۔ پھر، اگر آگ کو روؤں تو چشمے سی آنکھیں موجود ہیں، اگر چشمے سی آنکھوں کا غم کروں تو دل کی آگ موجود ہے۔ یعنی دل کی آگ کو رونے کا جواز اس لئے نہیں کہ آنکھوں کا چشمہ تو حاضر ہے، اور آنکھوں کے چشمے کو رونے کا جواز یوں نہیں کہ دل کی آگ حاضر ہے۔ آگ اور پانی کو غالب نے بھی ایک شعر میں یکجا کیا ہے۔

سوزش باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

سہا مجددی کہتے ہیں کہ ''اس شعر میں لطف یہ ہے کہ دل میں سوز پنہاں اور دل محیط گریہ میں ڈوبا ہوا، دو ضدیں جمع کر دی ہیں۔'' اور اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں میر نے آگ اور پانی کو محض یکجا کیا ہے، غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پانی کے اندر آگ جلا دی ہے۔

۱۵۹/۴ دوسرے مصرعے میں الفاظ کی نشست اتنی استادانہ اور حاکمانہ ہے کہ پیکر کی شدت پر فوراً نگاہ نہیں جاتی۔ مصرع اولی میں ''دشت'' کا ذکر کر کے منظر کو بہت وسیع کر دیا ہے۔ انداز تخاطب نے ایک حسن یہ بھی پیدا کر دیا ہے گویا میر کے علاوہ اور لوگ بھی اس دشت میں ہیں، لیکن یہ بلا میر ہی پر آئی کہ گھٹنوں کے اوپر تک کیچڑ میں پھنس گئے اور کمر کمر پانی الگ ہے۔ متکلم اور شاید اس کے ساتھی، یہ منظر دیکھ کر ٹھہرتے،، بس چند افسوس کے کلمے کہہ کر گذر جاتے ہیں۔ آتش نے دوسرے مصرعے کا پیکر، اور انداز نشست الفاظ، دونوں کی تقلید کرنے کی کوشش کی ہے مگر بری طرح ناکام ہوئے ہیں۔

باغ عالم میں جو راحت ہے تو پھر رنج بھی ہے
تا کمر گل ہیں تو یاں تا سر زانو کانٹے

تمثیل بالکل بے اثر، دعویٰ قطعی بے دلیل، غیر ضروری الفاظ کی بھرمار اور پہلے مصرعے کا بے کیف اخلاقی بیان، یہ ہے اس شعر کی کائنات۔ خود میر نے تا کمر گل کا پیکر نور العین واقف سے مستعار لیا ہے۔

تا بہ زانو پائے در گل ماندہ ایم
سر بسر کوے بتاں از دست دل
(اے کوے بتاں! دل کے ہاتھوں
میں زانو زانو کیچڑ میں بالکل پھنس کر
رہ گیا ہوں۔)

واقف کو پیکر تو بہم پہنچ گیا، لیکن وہ اسے ٹھیک سے برت نہ پائے۔ کوے بتاں سے تخاطب فضول ہے، اور ''سربسر'' کا لفظ بالکل بے کار ہے۔ میر نے واقف سے ایک اشرفی لی اور اسے پورا خزانہ بنا دیا۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر، لیکن اور صفائی کے ساتھ میر نے دیوان سوم ہی میں یوں بیان کیا ہے۔

ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن نہ میرا یسے
رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو

دیوان چہارم

ردیف ب

(۱۶۰)

ہوا جو دل خوں خرابی آئی ہر ایک اعضا میں ہے فتور اب
حواس گم ہیں دماغ گم ہے رہا سہا بھی گیا شعور اب

مریں گے غائب ہزار یوں تو نظر میں ہرگز نہ لاوے گا تو
کریں گے ضائع ہم آپ ہی کو بتنگ ہو کر ترے حضور اب

وجوب و امکاں میں کیا ہے نسبت کہ میر بندے کا پیش صاحب
نہیں ہے ہونا ضرور کچھ تو مجھے بھی ہونا ہے کیا ضرور اب

۱۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''ہر ایک اعضا'' کی بے تکلفی خوب ہے۔

۱۶۰/۲ ''نظر میں لانا'' بمعنی ''توجہ کرنا''، ''اہمیت دینا'' ہے۔ یہاں میر نے اسے محاوراتی اور لغوی دونوں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ''مریں گے غائب ہزار'' کے دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ اگر ہم غائبانہ ہزار بار مریں، یا کتنی ہی تکلیف سے کیوں نہ مریں۔ دوسرے معنی یہ کہ اگر ہزار لوگ بھی

غائبانہ مریں۔ شعر میں نفسیاتی ندرت یہ ہے کہ عاشق کی ساری تمنا یہ ہے کہ بس کسی طرح معشوق کی نظروں میں آجائے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے وہ معشوق کے سامنے خودکشی کرنے کو تیار ہے، کہ تب تو معشوق ہمارا نوٹس لے گا۔ جان سے چلے جائیں گے اور معشوق کی توجہ کا ہمیں کوئی فائدہ نہ ہوا تو کیا، وہ ہمیں ایک بار انفرادی طور پر جان تو جائے گا۔ جدید زمانے کے بعض قاتلوں اور تخریب کاروں نے اسی نفسیات کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہم یہ سب اسی لئے کرتے ہیں کہ کسی طرح سماج کی نظروں میں آجائیں۔ میر کی نفسیاتی بصیرت قابل داد ہے کہ ان کو یہ مضمون سوجھا۔

۱۶۰/۳ گذشتہ شعر کے لہجے میں جو قلندرانہ بے پروائی ہے وہ اس شعر میں متکلموں کے لہجے کا لباس پہن کر آئی ہے۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق ممکن الوجود۔ دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ عاشقوں کا وجود ہو یا نہ ہو، معشوقوں کا وجود رہے گا۔ یعنی حسن ایک مطلق چیز ہے، اسے کسی حوالے کی ضرورت نہیں۔ اگر ایسا ہے کہ معشوق کو عاشق کے وجود کی ضرورت نہیں تو کیا ضرور ہے کہ میں اپنے معشوق کے سامنے ہی رہوں؟ جب میرا وجود محض اضافی ہے تو پھر میں کہیں جا کر مرکھپ رہوں گا۔ معشوق واجب الوجود ہے اور عاشق کے بغیر بھی قائم رہتا ہے، اس لئے عاشق کا عدم وجود ایک طرح سے عاشق کی تکمیل ہے، کہ اس طرح وہ اپنے اضافی وجود کو حسن کے محاذ سے الگ کر لیتا ہے۔ اپنے نہ ہونے کی ضرورت اور اپنے وجود کی عدم ضرورت پر اس قدر غیر جذباتی اظہار خیال نادر بات ہے۔

(۱۶۱)

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمھارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

۱/۱۶۱ اس سے ملتے جلتے مضمون اور اس پر کچھ بحث کے لئے دیکھئے ۴ / ۱۳۳ ۔یہ مضمون میر نے اکثر بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث میں ایک نئی بات ڈالی ہے کہ ہوا کا رنگ اور معشوق کا رنگ بالکل ایک ہو گیا ہے اس لئے معشوق اگرچہ گل گشت میں مصروف ہے، لیکن دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے۔ ''معلوم نہیں ہوتے ہو'' میں ایک پہلو یہ ہے کہ لگتا ہے معشوق باغ میں ہے ہی نہیں، صرف اس کے سراپا کا رنگ پھیلا ہوا ہے۔ مزید بحث کے لئے دیکھئے ۱ / ۱۴ ۔ہوا کے علاوہ پانی کے رنگ بدلنے کا بھی مضمون میر نے بہت باندھا ہے۔ مثلاً دیوان پنجم میں ہے۔

نہریں چمن کی بھر رکھی ہیں گویا بادۂ لعلیں سے
بے عکس گل و لالہ الٰہی ان جویوں میں آب نہ ہو

رنگوں کے باہم ردعمل اور اس کے نتیجے میں رنگوں کے بدل جانے کا احساس میر کے یہاں اکثر ملتا ہے۔ ایسا لگتا ہے انھوں نے مصور کی آنکھ پائی تھی۔ (ان کے فارسی کلام میں مصوری کی اصطلاحات بہت ملتی ہیں۔) رنگوں کے باہم ردعمل کے بارے میں ملاحظہ ہو ۴ / ۱۲۳۔

(۱۶۲)

۴۳۵ گفتگو انسان سے محشر میں ہے یعنی کہ میر
سارا ہنگامہ قیامت کا مرے سر پر ہے اب

۱/۱۶۲ بہت دلچسپ اور کثیر المعنی شعر ہے۔ سب سے پہلے تو یہ خود اعتمادی دیکھئے کہ سارے میدان حشر میں صرف ایک انسان ہوگا، یعنی میں۔ گویا باقی لوگ انسان سے زیادہ یا انسان سے کم رتبے کے ہوں گے۔ لیکن میر نے صرف خود کو انسانیت کے منصب پر فائز کیوں کیا؟ شاید اس لئے کہ وہی اکیلے گناہ گار ہیں۔ یا وہی اکیلے ہیں جنھوں نے انسانی زندگی کے تمام نشیب و فراز دیکھے ہیں، یا وہی اکیلے ہیں جنھوں نے فرشتہ بننا چاہا نہ شیطان۔ لیکن اگر ''مرے سر'' سے مراد عام عالم انسانی میں رہنے والے لوگ لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ خدا، فرشتے، شیطان، ان سب کی تو چھٹی ہے، ان سے کوئی کچھ نہ کہے گا کہ آپ نے کیا کیا اور کیوں؟ قیامت کا دربار بے چارے انسانوں کی مصیبت ہوگا۔ اوروں نے جو کچھ کیا یا نہ کیا یا ہونے دیا، اس پر گفتگو نہ ہوگی۔ یہ بھی کوئی نہ سوچے گا کہ بقول میر ع ہم بشر عاجز ثبات پا ہمارا کس قدر۔ یہ بھی نہ پوچھا جائے گا کہ اگر انسان سے خطا اور بھول سرزد ہوئی تو اس میں شیطان کی کتنی ذمہ داری تھی۔ اور خود خدا کی کتنی، جس نے انسان کو ضعیف اور ظلوم و جہول بنایا۔ سارا زور بے چارے انسان پر صرف ہوگا۔ شاید کچھ اسی طرح کے تصور کے زیر اثر اقبال نے کہا تھا۔

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میر کے شعر میں عجب قلندرانہ انانیت اور انسان برتری ہے۔ اقبال کا شعر بہت تازہ اور بے تکلف ہے، لیکن میر ان کے لئے راہ ہموار کر گئے تھے۔

''گفتگو'' یہاں کئی معنی میں استعمال ہوا ہے۔(۱) بحث مباحثہ (۲) بات چیت (۳) سوال جواب۔ یہ سب معنی لغات میں نہیں ملتے، لیکن شعرا کے استعمال میں ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گفتگو ریختے میں ہم سے نہ کر

یہ ہماری زبان ہے پیارے

(میر، دیوان اول)

لوگ سمجھانے لگے یہ دن نہیں تکرار کا

گفتگو ان سے مری روز شمار آنے کو تھی

(داغ)

جواب تیغ سے دیتے جو مانگتا بوسہ

بڑے مزے کی مری ان کی گفتگو ہوتی

(جلیل مانک پوری)

''محشر'' کے اعتبار سے ''قیامت کا ہنگامہ'' بھی اچھا رکھا ہے۔ ایہام کا ایہام ہے اور محاورے کا محاورہ۔

دیوان پنجم

ردیف ب

(۱۶۴)

کب سے صحبت بگڑی رہی ہے کیوں کر کوئی بناوے اب
ناز و نیاز کا جھگڑا ایسا کس کے کنے لے جاوے اب

سوچتے آتے ہیں جی میں بگڑی پر گل رکھے سے — چِتا = فکر، چنتا
کس کو دماغ رہا ہے اس کے جو حرف خشن اٹھاوے اب — خشن = درشت

دل کے داغ بھی گل ہیں لیکن دل کی تسلی ہوتی نہیں
کاش کہ دو گل برگ ادھر سے باد اڑا کر لاوے اب

۱۶۴/۱ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون بڑے لطف سے بیان کیا ہے۔

باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم
کاہے کو میر کوئی دبے جب بگڑ گئی

یہ اور اس طرح کے اشعار نہ صرف یہ کہ غزل کے مضامین کا دائرہ وسیع کرتے ہیں، بلکہ میر کے

کلام کو زندگی اور روزمرہ کے تجربے کے قریب لاتے ہیں۔ ایک طرف تو میر رنج والم یا جگر شکستگی کی انتہائی کیفیتوں کو بیان کرتے ہیں، دوسری طرف وہ رندی اور جنسی جذبات پر مبنی مضامین برتتے ہیں، تیسری طرف وہ حکیمانہ اور اسراری باتیں کہتے ہیں، چوتھی طرف عشق اور تاہل کے روزمرہ معاملات کا ذکر کرتے ہیں۔ اس طرح انسانی ذہن، تجربے، احساس اور معاشرت کے ان گنت گوشے ہیں جن تک ہمیں ان کے کلام کے ذریعہ رسائی ہوتی ہے۔ پھر، اکثر و بیشتر جگہوں پر میر کا اظہار پیچیدہ اور اسلوب تہ دار ہوتا ہے۔

شعر زیر بحث میں دیکھئے، ''بناوے'' کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو بگڑی صحبت کو بنانا، اور دوسرا تعلقات کو نبھانا۔ مثلاً فلاں کی فلاں شخص سے خوب بنتی ہے۔'' پھر دوسرے مصرعے میں لفظ ''ایسا'' رکھ کر یہ کنایہ مہیا کر دیا ہے کہ صحبت کو بگڑتے نہ صرف ایک عرصہ ہو گیا ہے، جیسا کہ مصرع اولیٰ میں مذکور ہے، بلکہ یہ جھگڑا ناز و نیاز کا ہے اور بہت سخت جھگڑا ہے۔ معمولی جھگڑا ہوتا تو شاید نپٹ بھی لیتے۔ پھر کہتے ہیں ایسا جھگڑا کوئی کس کے سامنے لے جائے، یعنی باہر کے لوگ تو سمجھیں گے نہیں، اور معشوق کچھ سننے پر آمادہ ہی نہیں۔ تعجب ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں بھی لوگوں نے میر کو انفعالی مزاج کا، حد درجہ رنج اٹھانے والا اور پھر بھی اف نہ کرنے والا لکھا ہے۔ مومن نے اس مضمون کو تجارتی اور ہوس ناکانہ بنا کر پیش کیا ہے۔

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری
واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا

۲/ ۱۹۳ اس شعر کا مضمون، تخیل، اور الفاظ سب ایسے نرالے ہیں کہ خود میر کے یہاں ان کی نظیر ملنا مشکل ہے۔ اور لطف یہ کہ شعر کے لہجے میں پسپائی اور بے دماغی دونوں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس شعر کا اصل محرک کیا رہا ہوگا۔ ''فکر'' یا ''الجھن'' کے لئے میر نے ''چتا'' جیسا نادر لفظ ڈھونڈا ہے، اور پھل سے اس کی مناسبت بھی ہے، کیوں کہ پھول اکثر چتی دار (Spotted) ہوتے ہیں۔ معشوق پگڑی میں پھول لگائے گھوم رہا ہے۔ طرح طرح کی فکریں عاشق کو ستاتی ہیں۔ ان کی وضاحت نہ کر کے تخیل کے لئے میدان چھوڑ دیا ہے۔ (۱) کسی اور عاشق نے یہ پھول دیئے ہیں (۲) پھول لگا کر کسی اور چاہنے والے کو خوش کرنا مقصود ہے۔ (۳) پھول لگانا ایک طرح کی تزئین ہے، شاید اس طرح اوروں کو لبھانا منظور ہے، وغیرہ عاشق کے دل میں آتی ہے کہ معشوق سے

پوچھیں، تم نے پگڑی میں یہ پھول کیوں گھرس رکھے ہیں؟ لیکن وہ پھر سوچتا ہے کہ اس کا مزاج آج کل یوں ہی نہیں ملتا، اب یہ سوال پوچھوں گا تو وہ سخت سست کہے گا، اور مجھے یہ سننے کی تاب نہیں، اس لئے چپ ہی رہنا بہتر ہے۔ شعر میں مندرجہ ذیل باتیں مقدر ہیں۔ (۱) معشوق سے ایک زمانے میں بنتی تھی، اب کچھ دنوں سے اس کا رویہ بدلا بدلا سا نظر آتا ہے۔ (۲) معشوق کو اب اس بات کا احساس زیادہ ہو گیا ہے کہ وہ عاشق کا پابند نہیں، اس لئے وہ اپنے قول و فعل کے بارے میں کوئی سوال جواب نہیں پسند کرتا، بلکہ کچھ پوچھو تو خفا ہوتا ہے۔ (۳) معشوق اب کھلی تزئین کر کے گھر سے باہر نکلتا ہے، یا لوگوں سے ملتا ہے۔ (۴) عاشق کا مزاج پہلے ہی نازک تھا۔ اب اور بھی نازک ہو گیا ہے۔ (۵) ان سب باتوں کے باوجود ابھی وہ معشوق سے ترک تعلق پر آمادہ نہیں۔ (۶) خاموشی سے دکھ سہتے جانا اور اپنی حالت پر ناخوش رہنا اور اپنی ہمت کی کمی اور معشوق کو ہاتھ سے نکلتے دیکھ کر خود پر غصہ کرنا، آج کل عاشق کے یہی کچھ مشغلے ہیں۔ یہ سب باتیں، اور پگڑی میں پھول گھرسنے کا بالکل نیا پیکر، اور شعر کے لہجے میں دو کیفیتیں، اب اس سے زیادہ کیا چاہئے؟

۳/ ۱۶۳ اس مضمون کو بار بار بیان کیا ہے۔

بہار لوٹے ہیں میر اب کے طائر آزاد
نسیم کیا ہے دو گل برگ اگر ادھر لاوے

(دیوان چہارم)

شائق ہو مرغان چمن کے آئے گھر صیادوں کے
پھول اک دو تسکین کو ان کی کاش چمن سے لاتے تم

(دیوان پنجم)

حق صحبت نہ طیروں کو رہا یاد
کوئی دو پھول اسیروں تک نہ لایا

(دیوان ششم)

اس میں کوئی شک نہیں کہ 'چمن سے لاتے تم'' والے شعر میں جو پہلو آیا ہے، وہ اردو شاعری

میں بے مثال ہے۔ لیکن صورت حال میں تھوڑا سا تصنع بھی ہے۔ اس کے برخلاف شعر زیر بحث میں ایسی زبردست واقعیت ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ داغ دل پھول کا حکم رکھتے ہیں، لیکن اصلی پھولوں کے مقابلے میں ان پھولوں سے دل کی تسلی کم ہوتی ہے۔ ہوں گے وہ بھی پھول، لیکن محض استعارے کی حد تک۔ زندگی اور عشق کے حقائق کچھ اور چاہتے ہیں۔ یہ رویہ میر کے یہاں اکثر ملتا ہے، اور کئی رنگوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی رویے نے ان سے اس طرح کے شعر بھی کہلائے ہیں۔

جگر چاکی ناکامی دنیا ہے آخر
نہیں آئے جو میر کچھ کام ہوگا

(دیوان اول)

طالع و جذب و زاری و زر و زور
عشق میں چاہیے ارے کچھ تو

(دیوان چہارم)

فراق صاحب بھی ع ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مر جائیں تک پہنچے، لیکن اس میں شعور ذات کا دخل نہیں، صرف ایک دنیادارانہ چڑچڑاپن ہے۔ میر کے یہاں شعور ذات کا دخل ہے، کیوں کہ وہ دل کے کمھلائے ہوئے پھولوں، یعنی دل کے داغوں، یعنی اپنی ہی کمائی کی قیمت پرکھ رہے ہیں کہ ٹھیک ہے، وہ ہیں تو پھول، لیکن ان سے دل کا مطلب نہیں حل ہوتا۔ اس لئے ''ادھر'' سے پھولوں کی ضرورت ہے، چاہے وہ محض بے ارادہ، بلکہ اپنی مرضی کے بغیر، صرف ہوا کے جھونکوں سے اڑ کر ہمارے پاس پہنچیں۔ اور یہاں بھی کوئی لمبی چوڑی تمنا نہیں، بس ایک دو گلبرگ کافی ہیں۔ اس شعر کو زندگی اور داخلی تجربے کے ان گنت حالات کی تمثیل فرض کیجئے (جیسا کہ عسکری صاحب کرتے) یا خود آگہی کا منتہا گردانئے، شعر کی اساس برقرار رہتی ہے۔ رعایت لفظی بھی دیکھئے کہ ''گل'' کے ایک معنی ''داغ'' بھی ہوتے ہیں، اور دل کے داغوں کو پھول سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ ایسا شعر ٹائٹس برک ہارٹ (Titus Burckhardt) کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جب دانش (wisdom) اور مہارت (skill) یک جا ہو جائیں تو کمال جنم لیتا ہے۔ اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان اول میں یوں کہا ہے۔

حرماں تو دیکھ پھول بکھیرے تھی کل صبا
اک برگ گل گرا نہ جہاں تھا مرا قفس

(۱۶۴)

تاب عشق نہیں ہے دل کو جی بھی بے طاقت ہے اب
یعنی سفر ہے دور کا آگے اور اپنی رخصت ہے اب

۴۴۰ جب سے بنا ہے صبح ہستی دو دم پر یاں ٹھہرائی بنا = بنیاد، عمارت
کیا کیا کریے اس مہلت میں کچھ بھی ہمیں فرصت ہے اب

چور اچکے سکھ مرہٹے شاہ و گدا زر خواہاں ہیں
چین سے ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی اک دولت ہے اب

پاؤں پہ سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی میراں نے رخصت = اجازت
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت سی منت ہے اب منت = احسان

۱/۱۶۴ بظاہر یہ شعر موت کے بارے میں ہے۔ میر نے موت کو دور کا سفر یا مشکل سفر کہا بھی ہے۔

اندیشے کی جا گہ ہے بہت میر جی مرنا
درپیش عجب راہ ہے ہم نوسفروں کو

(دیوان دوم)

لیکن دراصل یہ سفر عشق اور زندگی کا سفر معلوم ہوتا ہے۔

راہ دور عشق میں روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا

(دیوان اول)

شعر میں صعوبات عشق یا درد عشق کا ذکر نہیں ہے۔ مجرد عشق کا تجربہ ہی جان لیوا ہوتا ہے۔ عشق میں زندگی معمول سے زیادہ شدید (intense) ہو جاتی ہے۔ بزرگوں نے اسے ذہن کی ضرورت سے زیادہ گرمی (overheating) یا اور آگے بڑھ کر دماغ کا خلل اسی لئے کہا ہے کہ اس میں انسان کا رشتہ روزمرہ کے معمولی حقائق سے بہت کم رہ جاتا ہے۔ لہٰذا عشق بقول میر ؂

عشق اک میر بھاری پتھر ہے
کب یہ تجھ ناتواں سے اٹھتا ہے

(دیوان اول)

لیکن عشق جب لگ گیا تو چھوٹتا بھی نہیں۔ دوسری طرف عام زندگی گذارنے کی بھی ہمت کم ہوگئی ہے، کیوں کہ جی کو بے طاقت کہا ہے۔ زندگی لیکن بہر حال گذارنی اور گذرنی ہے۔ اس حقیقت کو واضح کرنے کے لئے میر ایسے مسافر کا استعارہ اختیار کرتے ہیں جسے دور کا سفر کرنا ہو، جسے سفر کی ہمت بھی نہ ہو، لیکن جسے فوری طور پر رخصت ہوئے بغیر چارہ بھی نہ ہو۔ ایسے شخص کی ذہنی حالت کا اندازہ کرنے کے لئے یہ بھی خیال رکھئے کہ میر کے زمانے میں سفر آسان نہ تھا، دلی سے لکھنؤ کی راہ تیس دن میں طے ہوتی تھی۔ غالب تک کو دلی سے رام پور پہنچنے میں سات دن لگتے تھے۔ یہ تو عام حالات میں اور صحت وتندرستی کے عالم میں سفر ہوا۔ شعر زیر بحث میں تو مسافر کی جان پر بنی ہوئی ہے، اور اسے لمبے سفر پر جانا بھی فوری طور پر ضروری ہے۔

۲/ ۱۶۴ ''دودم'' سے مراد ''مختصر مدت'' بھی ہو سکتی ہے اور سانس کا اندر جانا اور باہر آنا بھی۔ جیسا کہ سعدی کی ''گلستاں'' میں ہے۔ ''صبح ہستی'' سے بچپن اور جوانی بھی مراد ہو سکتی ہے اور تمام زندگی بھی۔ (اس معنی میں کہ زندگی صبح یعنی دن ہے اور موت شام یا رات ہے۔) ہر صورت میں مفہوم یہی ہے کہ ہستی ناپائدار، بلکہ سخت مختصر ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''کہیئے'' کی جگہ ''کریئے'' رکھ کر پھر دو

باتیں پیدا کی ہیں، کیوں کہ ''کریئے'' میں کہنے کا بھی کنایہ ہے اور کرنے کا بھی، جب کہ ''کہئے'' میں صرف ایک کنایہ ہے۔ ''مہلت'' کے اصل معنی ہیں ''درنگ، آہستگی''، یعنی دیر اور سست رفتاری۔ اردو میں یہ ''چھٹی''، ''موقع''، ''فرصت'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ شعر زیر بحث میں اردو معنی کی طرف اشارہ ہے، لیکن صاف ظاہر ہے کہ اصل مقصود عربی معنی (یعنی درنگ اور سست رفتاری) ہیں۔ لہٰذا لفظ ''مہلت'' میں ایہام تو ہے ہی، لیکن اس کے ذریعہ طنز کی بھی ایک لطیف جہت پیدا ہوگئی ہے۔ (ایہام کا یہ فائدہ ان لوگوں کے لئے غور طلب ہے جو رعایتوں کو برا سمجھتے ہیں، (یا جن کا خیال ہے کہ میر نے ایہام کو ترک کر دیا) سانس پر بنا ٹھہرانا بھی دلچسپ ہے۔ جس عمارت کی بنیاد ہوا پر ہوگی اس کی پائداری کیا، اس کا ایک لمحے کے لئے بھی قیام معلوم۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ''کہنے کی جگہ'' کرنے کا لفظ میر حسن کے بھی ایک شعر میں بڑی خوبی سے آیا ہے۔

یہ ترا اختلاط ہر اک سے
کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اقبال کے مشہور شعر۔

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

پر میر کے شعر زیر بحث کا شعوری یا غیر شعوری اثر ضرور ہے۔ ہاں اقبال کا پورا رویہ اور اسلوب جس قلندری اور شوخی سے مملو ہے، اس کا میر کے شعر سے کوئی تعلق نہیں، وہ اقبال کا اپنا کارنامہ ہے۔

۳/ ۱۶۴ یہ شعر کیا ہے، تاریخ کے تخیل کا ایک باب ہے۔ لفظ ''سکھ'' میں کاف وہائے مخلوط کو مشدد کر کے لہجے کو روزمرہ کے قریب تو کر ہی دیا ہے، اس کی صوت میں ایک طرح کی سختی بھی پیدا کر دی ہے جو شعر کے معنی کو مستحکم کرتی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ کن طبقوں کو پہلے مصرعے میں جمع کیا ہے، اور کس طرح جمع کیا ہے۔ ''چور اچکے'' مرکب فقرہ ہے، اور عام بول چال میں ''چور'' اور ''اچکا'' ہم معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے ایک طبقہ ''چور اچکے'' ہوا، دوسرا طبقہ ''سکھ مرہٹے'' ہوا۔ یعنی سکھ اور مرہٹے میں وہی رشتہ ہے جو چور اور اچکے میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو شاہ اور گدا میں بھی اسی طرح کی مساوات

فرض کرنی ہوگی۔ ''خواہاں'' کا لفظ بھی خوب رکھا ہے، کیوں کہ ''خواہاں'' کا اکیلا لفظ بمعنی ''جان کا دشمن'' یا ''مبارز'' بھی ہوتا ہے۔ مثلاً احمد حسین قمر کی ''طلسم ہفت پیکر'' جلد سوم صفحہ ۱۲۲۸ پر ہے: ''طلسم کشا میرا خواہاں ہے، پہاڑ سے اتر کر لڑ پڑوں گا۔'' لہٰذا لفظ ''خواہاں'' شعر کے معنوی ماحول کو تقویت دے رہا ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس شعر میں کوئی اصلی تاریخی واقعہ یا صورت حال نظم کی گئی ہو۔ کسی بھی ابتری اور معاشی بدحالی اور بے نسقی کے دور میں (چاہے وہ مختصر ہی کیوں نہ ہو) لوگ اس پر تبصرہ اسی انداز میں کرتے ہیں کہ صاحب کیا زمانہ آ گیا ہے، ہر طرف لوٹ پڑی ہوئی ہے۔ یہ شعر اس لئے اہم نہیں ہے کہ اس میں کوئی تاریخی ''سچائی'' ہے، بلکہ ممکن ہے کوئی واقعی سچائی اس میں ہو بھی نہیں۔ دیوان پنجم کا زمانہ تحریر ۱۷۹۸ سے ۱۸۰۳ تک کہا جاتا ہے اس زمانے میں میر لکھنؤ میں آباد ہو چکے تھے اور وہاں سکھوں اور مرہٹوں کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ میر کسی گذشتہ زمانے کا تجربہ یا تاثر بیان کر رہے ہیں، تاریخ کی کتاب نہیں لکھ رہے ہیں۔ شعر کی خوبی دراصل یہ ہے کہ اس میں ابتری اور بے نسقی کی مکمل اور دل کو سرد کر دینے والی تصویر اشاروں اشاروں ہی میں آ گئی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے میری اس بات سے اتفاق نہیں کیا ہے کہ لکھنؤ میں سکھوں مرہٹوں کا عمل دخل نہ تھا۔ وہ فرخ آباد اور روہیل کھنڈ میں مرہٹوں کی تاخت کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن وہ واقعات کئی دہائی پہلے کے ہیں۔ میرا کہنا یہ ہے کہ زیر بحث شعر دیوان پنجم کا ہے جو ۱۷۹۸ اور ۱۸۰۳ کے درمیان مرتب ہوا اور اس زمانے میں لکھنؤ یا اودھ میں سکھوں یا مرہٹوں کی کوئی موجودگی نہ تھی۔

۴/۱۶۴ معشوق کے پاؤں پر سر رکھنے کے نتیجے میں خود اپنے سر پر احسان کا بوجھ لد جائے، یہ تخیل بھی بہت خوب ہے۔ لیکن شعر سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ معشوق کے پاؤں پر سر رکھا بھی کہ نہیں۔ شعر میں صرف اجازت کا ذکر ہے۔ ممکن ہے یہ اجازت ہی عاشق کا دل خوش کرنے اور اس کو احسان مند کرنے کے لئے کافی ہو۔ ''اب'' چونکہ مستقبل کے معنی بھی دیتا ہے، اس لئے یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ احسان میرے سر پر مستقل رہا۔

(۱۶۵)

سیل سے ہلکے عاشق ہوں تو جوش و خروش بھریں آویں
تہ پائی نہیں جاتی ان کی دریا سے تہ دار ہیں سب

۱۶۵/۱ میر نے "بے تہ" اور "تہ دار" کو "چھچھلے اور "گہرے" کے معنی میں اکثر استعمال کیا ہے، اور ہر جگہ نیا لطف پیدا کیا ہے۔ مثلاً۔

اس فن میں کوئی بے تہ کیا ہو مرا معارض
اول تو میں سند ہوں پھر یہ مری زباں ہے

(دیوان اول)

جاتا ہے کیا کھنچا کچھ دیکھ اس کو ناز کرتا
آتا نہیں ہمیں خوش انداز بے تہ دل

(دیوان چہارم)

دیوان چہارم کی جس غزل کا شعر اوپر نقل ہوا، اس کے قافیے "کرے"، "جلے" وغیرہ ہیں۔ ان میں میر نے "بے تہ دل" بھی باندھ دیا ہے۔ شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ "تہ پائی نہیں جاتی" کو دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ "بے تہ ہیں"۔ لیکن کسی کا بے تہ ہونا اور کسی کی تہ نہ ملنا، ہم معنی نہیں ہیں۔ اس طرح کا لفظی کھیل ہمیشہ شعر میں ایک خوش گوار تناؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ مضمون بھی خوب ہے کہ اگر دل کے ہلکے ہوتے تو سیلاب کی طرح پرشور و فغاں ہوتے۔ "جوش و خروش بھرنا" میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے اور بہت خوب ہے۔ یہ بات تو مشہور ہی ہے کہ پانی جتنا گہرا ہوتا ہے اس کی سطح پر تلاطم اتنا ہی کم ہوتا ہے۔ اسی لئے انگریزی میں محاورہ ہے Still waters run deep یعنی جو لوگ بظاہر چپ چپ رہتے ہیں دراصل وہ اندر سے بڑے گہرے ہوتے ہیں۔ مزیدار شعر ہے۔

دونوں مصرعوں میں ''سے'' بہت معنی خیز ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''سیل سے ہلکے'' کا مطلب ہے ''سیل کی طرح ہلکے۔'' مصرع ثانی میں ''دریا سے تہ دار'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) دریا کی طرح تہ دار اور (۲) دریا سے زیادہ تہ دار۔ تشبیہ بھی خوب ہے، کیوں کہ سیلاب کتنا ہی پرزور کیوں نہ ہو اس کا پانی اس دریا سے کم گہرا ہوتا ہے جس میں سیلاب آیا ہے۔ ''آویں'' کے بھی دو مطلب ہیں۔ (۱) جوش و خروش بھرتے ہوئے آئیں۔ (۲) جوش و خروش بھریں اور (لوگوں کے) سامنے آئیں۔

(۱۶۶)

کاوش سے ان پلکوں کی رہتی ہے خلش سی جگر میں اب
سیدھی نظر جو اس کی نہیں ہے یاس ہے اپنی نظر میں اب

موسم گل کا شاید آیا داغ جنوں کے سیاہ ہوئے ۴۴۵
دل کھنچتا ہے جانب صحرا جی نہیں لگتا گھر میں اب

نقش نہیں پانی میں ابھرتا یہ تو کوئی اچنبھا ہے
صورت خوب اس کی ہے پھرتی اکثر چشم تر میں اب

ایک جگہ پر جیسے بھنور ہیں لیکن چکر رہتا ہے
یعنی وطن دریا ہے اس میں چار طرف ہیں سفر میں اب

۱۶۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۱۶۶/۲ اس سے ملتے جلتے مضمون پر مبنی مومن کا مشہور شعر ہے۔

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی
پھر وہی پاؤں وہی خار مغیلاں ہوں گے

مومن کے مقابلے میں میر کا شعر رکھئے تو بڑے شاعر اور اچھے شاعر کا فرق کھل جائے گا۔ مومن کے یہاں کنائے کا نام و نشان نہیں۔ انداز میں ایک طرح کی ذو معنویت ضرور ہے، یعنی ایک طرح سے

دیکھیے تو یہ تردد اور تشویش کا شعر ہے، کہ افوہ پھر بہار آ گئی، اب پھر دشت نوردی اور جنون کا موسم آ گیا۔ دوسری طرح پڑھیے تو یہ انبساط و اشتیاق کا شعر ہے، کہ واہ پھر جنون کا زمانہ آ گیا۔ مومن کے یہاں ایک خفیف اشارہ یہ بھی ہے کہ یہ شعر متکلم کے بارے میں نہیں، بلکہ عام عاشقوں کے بارے میں ہے، یا پھر تمام عاشقوں کے بارے میں ہے، جن میں متکلم بھی شامل ہے۔ لیکن میر کے یہاں پیکر، ابہام اور کنائے کی دنیا آباد ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کنایہ کہ متکلم کو باہر کی دنیا کی براہ راست کوئی خبر نہیں، وہ اپنے حالات و واردات پر زمانے کی تبدیلی اور موسم کے تغیر کا قیاس کرتا ہے۔ یعنی وہ بظاہر حقیقت خارجہ سے کٹا ہوا، لیکن بہ باطن اس سے متحد ہے۔ یہ اتحاد اس درجہ ہے کہ موسم کی مناسبت سے اس کے جسم و جسد پر بھی اثر مرتب ہوتا ہے۔ بہار آئی تو داغ جنوں سیاہ ہو گئے۔ یعنی داغ جنوں میں سیاہی آئی تو متکلم کو معلوم ہوا کہ اب بہار شاید آ گئی ہے۔ پھر یہ کہ متکلم زنداں میں نہیں، بلکہ اپنے گھر میں ہے۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اس کو بظاہر صحت ہو گئی ہے۔ لیکن چونکہ وہ موسم گل کے آنے کی براہ راست خبر نہیں رکھتا، بلکہ داغ جنوں کے سیاہ ہونے اور دل کے صحرا کھنچنے سے یہ اندازہ لگاتا ہے کہ بہار آ گئی ہے، اور پھر جنوں کے داغ ابھی باقی بھی ہیں، لہٰذا دوسرا کنایہ یہ نکلا کہ صحت ابھی مکمل نہیں ہے۔ ایک طرح سے وہ خانہ قید میں ہے، یعنی گھر کے اندر ہی نظر بند ہے۔ پھر، جنوں کے دوبارہ عود کرنے کا ذکر نہیں کیا ہے، بلکہ گھر میں دل نہ لگنے اور جانب صحرا کھنچنے کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی کنایہ ہے۔ (کنائے کی تعریف میں پہلے بیان کر چکا ہوں کہ کسی چیز کا ایسا بیان جس سے کسی اور چیز کی طرف قرینہ نکلے، یا کسی اور چیز کے وجود کا ثبوت ملے۔ مثلاً کہا جائے کہ "فلاں کے گھر میں رات گئے تک روشنی رہتی ہے۔" یہ اس بات کا کنایہ ہے کہ اس مکان کے مکیں دیر میں سوتے ہیں۔) جنون کے داغ میں اس بات کا کنایہ ہے کہ عالم دیوانگی میں زنجیریں پہنی تھیں، ان کے نشان باقی ہیں، یا اپنا سر و جسم زخمی کیا تھا۔ یا لڑکوں نے پتھر مارے تھے، اس کے داغ ہیں، یا پھر خود اپنے بدن پر گل کھائے تھے۔ "داغ جنوں کے سیاہ ہوئے" نہایت خوبصورت پیکر ہے، اور بامحاورہ بھی ہے۔ کیوں کہ داغ جب ہلکا پڑ جاتا ہے تو اسے "داغ سیاہی فگندہ" کہتے ہیں۔ وہ موقع بھی نہایت دلچسپ ہے جس پر یہ شعر کہا گیا ہے، یعنی وہ کیفیت جب جنون طاری نہیں ہوا ہے، لیکن اس کی آمد کے آثار ہیں اور متکلم کو اس کا احساس بھی ہے۔ علم طب کی رو سے جنون کی بعض شکلوں میں ایسا ہوتا بھی ہے۔ ورجینیا وولف نے اسی احساس کے دباؤ میں خودکشی کر لی تھی۔ داغ

جنوں کے سیاہ ہونے کا پیکر میر نے دیوان ششم میں بھی برتا ہے۔ لیکن اس خوبی سے نہیں۔

کچھ ڈر نہیں جو داغ جنوں ہو گئے سیاہ
ڈر دل کے اضطراب کا ہے اس بہار میں

۱۶۶/۳ ''صورت خوب'' کو بے اضافت پڑھیے تو معنی بنتے ہیں کہ اس کی صورت اب چشم تر میں اکثر خوب (یعنی بڑی خوبی اور صفائی سے) پھرتی ہے۔ اگر اضافت لگائیے تو معنی بنتے ہیں ''اچھی صورت''۔ غالب نے اس طرز کو بہت استعمال کیا ہے۔ ''یہ تو کوئی اچنبھا ہے'' کا تعلق دوسرے مصرعے سے ہے، یعنی یہ تو کوئی اچنبھے کی بات ہے کہ اب اس کی صورت نظر میں پھرتی ہے۔ اس طرح کی خیال آرائی (conceit) ہند+ مسلم شعرا اور انگریزی کے Metaphysical شعرا میں مشترک ہے۔

۱۶۶/۴ ''سفر در وطن'' پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۸۵/۱۔ گرداب اور سفر در وطن کے مضمون کو دیوان سوم میں یوں باندھا ہے۔

رہے پھرتے دریا میں گرداب سے
وطن میں بھی ہم سفر میں بھی ہیں

لیکن شعر زیر بحث میں ''چکر رہتا ہے'' کے ایہام نے گرداب کے پیکر کو بہت بامعنی کر دیا ہے۔ ''چار طرف'' بھی بہت بامعنی ہے، اور ''چار موج'' (بمعنی ''گرداب'') کی یاد دلاتا ہے۔

ردیف ت

دیوان اول

ردیف ت

(۱٦۷)

پلکوں پہ تھے پارۂ جگر رات
ہم آنکھوں میں لے گئے بسر رات — بسر لے گئے = بسر کی

کیا دن تھے کہ خون تھا جگر میں
رو اٹھتے تھے بیٹھ دوپہر رات

کل تھی شب وصل اک ادا پر
اس کی گئے ہوتے ہم تو مر رات

جاگے تھے ہمارے بخت خفتہ
پہنچا تھا بہم وہ اپنے گھر رات

کرنے لگا پشت چشم نازک — پشت چشم نازک کرنا = غمزہ وادا دکھانا
سوتے سے اٹھا جو چونک کر رات

تھی صبح جو منہ کو کھول دیتا
ہر چند کہ تب تھی اک پہر رات

پر زلفوں میں منہ چھپا کے بولا
اب ہووے گی میر کس قدر رات

۱۶۷/۱ مضمون مبتذل (یعنی بار بار برتا ہوا) ہے لیکن اس میں بھی ایک بات پیدا کر دی ہے۔ چونکہ پلکوں میں پارۂ جگر اٹکے ہوئے تھے، لہٰذا خطرہ تھا اگر سو گئے تو یہ پارہ ہائے جگر گر کر ضائع ہو جائیں گے، اس لئے آنکھوں ہی میں رات کاٹ دی۔ یا جگر کے خون ہو کر پلکوں تک آنے کی اتنی خوشی تھی کہ نیند ہی نہ آئی۔

۱۶۷/۲ ''دن'' اور ''رات'' میں رعایت یہاں خوب ہے۔ پھر جگر میں خون ہونے کے نتیجے میں رونے کی صلاحیت کا وجود دو کنائے رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ رونا اس قدر جگر کاوی کا کام ہے کہ اگر جگر میں خون نہ ہو تو رونا ممکن نہیں۔ دوسرا یہ کہ رونا دراصل خون کے آنسو رونا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۹/۱۔ ''روا ٹھتے'' اور ''بیٹھ'' اور ''دوپہر'' اور ''رات'' کی رعایتیں بھی کیا دلچسپ ہیں، اور ان لوگوں کے لئے لمحہ فکریہ فراہم کرتی ہیں جن کے خیال میں رونے دھونے کے مضمون میں صناعی نہیں ہو سکتی، یا نہ ہونا چاہئے، یا یہ کہ غزل میں مضامین نہیں ادا ہوتے، صرف جذبات ادا ہوتے ہیں۔ اس طرح کے اشعار ثابت کرتے ہیں کہ ہماری کلاسیکی غزل کو سمجھنے کے لئے ''آپ بیتی'' اور ''جگ بیتی'' وغیرہ اصطلاحیں اتنی کارآمد نہیں ہیں جتنی کارآمد زبان شناسی ہے اور یہ احساس کہ کلاسیکی شاعری میں زبان کے امکانات کو تخلیقی طور پر برتنا اولین شرط ہے۔

۱۶۷/۳، ۱۶۷/۷ یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ اس مضمون کو مرزا علی لطف، صاحب ''گلشن

ہنذ" نے ایک شعر میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔

یہ بھی ہے نئی چھیڑ کہ اٹھ وصل میں سو بار
پوچھے ہے کہ کتنی رہی شب کچھ نہیں معلوم

بظاہر لگتا ہے کہ جس مضمون کو مرزا علی لطف نے ایک شعر میں کہہ دیا اس کے لئے میر کو کئی شعر کا قطعہ کہنا پڑا۔ لیکن دراصل میر کے قطعے میں بہت سی نزاکتیں اور باریکیاں ہیں جن کی بنا پر یہ قطعہ "فاسقانہ" (erotic) اور ابتہاجی شاعری کا اعلیٰ نمونہ بن گیا ہے۔ سب سے پہلے تو "پشت چشم نازک کرنا" کے نادر محاورے کو دیکھئے۔ اس کا استعمال دو ہی چار شاعروں نے کیا ہے، اور میر کی طرح وقوعے کے اندر رکھ کر کسی نے بھی نہیں۔ "تھی صبح جو منھ کو کھول دیتا" میں "جو" حرف شرط ہے، یعنی "اگر" کے معنی دے رہا ہے۔ اور "تھی" یہاں پر قطعیت کے معنی میں ہے، یعنی یقیناً صبح ہو جاتی۔ یہ اردو کا خاص صرف ہے۔ کسی اور زبان میں اس کا سراغ مشکل سے ملے گا۔ اس اسلوب کو اختیار کرنے سے کلام میں بے حد ڈرامائی زور پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً "اس کے ظلم و رعب کا یہ عالم تھا کہ کوئی منھ کھولتا تو بس اس کی گردن کٹی ہوئی تھی۔" (یعنی فوراً کٹ جاتی)۔ معنوی حسن ایک اور بھی ہے کہ منھ کھولنا صبح ہونے کے برابر ہے اور عاشق کا مدعا ہی یہ ہے کہ رات ختم نہ ہو۔ اس طرح زلفوں میں منھ چھپانے کا جواز نکل آیا۔ لیکن اتنا ہی نہیں، بلکہ یہ بھی کہ منھ پر بکھری ہوئی زلفیں خود رات کا استعارہ بن گئی ہیں، یعنی معشوق کے چہرے پر بکھری ہوئی زلف خود معشوق کی طرف سے استعارہ ہے اس بات کا کہ ابھی رات باقی ہے۔ یعنی معشوق بھی یہی چاہتا ہے کہ ابھی صبح نہ ہو، ورنہ وہ زلفوں سے منھ کو نہ ڈھانپتا۔ پھر تخلص کس خوبی سے استعمال ہوا ہے کہ تخاطب بھی ہے اور تخلص کا کام بھی دے رہا ہے۔ یہ بھی میر کا خاص انداز ہے۔ معشوق کا ہمارے گھر آ کر سونا اور اس طرح ہماری سوئی ہوئی تقدیر کا جاگنا بھی خوب ہے۔ "ہم پہنچنا" میں اشارہ یہ ہے کہ بڑی سعی و مشکل سے یہ موقع حاصل ہوا تھا، روز روز کی بات نہیں ہے۔ ۳/۱۶۷ "معقد" شعر ہے، یعنی ایسا شعر جس کے پہلے مصرعے کے آخری الفاظ کو مصرع ثانی کے شروع کے الفاظ سے ملایا جائے تو بات مکمل ہو۔ آج کل بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں، حالانکہ اس سے ایک طرح کی تعقید لفظی پیدا ہوتی ہے، اور تعقید لفظی کو اساتذہ نے عیب نہیں مانا ہے۔ اس پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۱۳۔

اس قطعے میں مضمون تو کوئی گہرا نہیں ہے لیکن بیان کا تسلسل اور کلام کی روانی انتہائی قابل تعریف ہے۔ اگرچہ ردیف خاصی بے ڈھب تھی، قافیہ بھی کچھ شگفتہ نہ تھا۔ لیکن مکمل کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ معاملہ بندی بھی نہایت خوب ہے۔

اس قطعے کے مضمون کا ایک پہلو میر نے ایک رباعی میں خوب باندھا ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ معاملہ بندی ہے لیکن معاملہ خود نہیں بلکہ اس کی تمنا ہے۔

وصف اپنے دلوں کے کس سے کہیے سارے
اس شوخ کی تمکیں نے تو جی ہی مارے
بالوں میں چھپا منھ نہ کبھو یوں پوچھا
کہہ میر گئی ہے رات کیوں کر بارے

(۱۶۸)

۴۵۵ جی میں ہے یاد رخ و زلف سیہ فام بہت
رونا آتا ہے مجھے ہر سحر و شام بہت

دست صیاد تلک بھی نہ میں پہنچا جیتا
بے قراری نے لیا مجھ کو تہ دام بہت

دل خراشی و جگر چاکی و خوں افشانی
ہوں تو ناکام پہ رہتے ہیں مجھے کام بہت

۱۶۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''رخ و زلف'' اور ''سحر و شام'' کی رعایت پھر اس بات کی یاد دلاتی ہے کہ ''دردانگیز'' مضامین اور رعایت لفظی میں کوئی بیر نہیں۔ کلاسیکی شاعر زبان کے ہر امکان سے باخبر رہتا ہے۔ اگر مضمون سطحی ہے تو اس میں بھی جان ڈالنے کی سعی کرتا ہے، اور رعایت لفظی کا التزام اس سعی کی ایک مثال ہے۔

۱۶۸/۲ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ زیر دام آکر میں اس قدر بے قرار ہوا کہ اس کے پہلے کہ صیاد آکر مجھے اپنے قبضے میں کرتا، میں نے جان دے دی۔ لیکن زیر دام آکر اس قدر بے قراری کیوں؟ شاید اس وجہ سے کہ آشیاں سے، یا اپنے ساتھیوں سے چھٹنے کا غم تھا۔ لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میں صیاد تک پہنچنے کے لئے بے قرار تھا۔ صیاد نے آنے میں دیر کی، اور میری بے قراری میری موت کا سامان بن گئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بے قراری پہلے ہی سے موجود تھی، یعنی دام میں آنے

کے پہلے سے، اور صیاد کے وجود (یعنی عشق اور معشوق) سے باخبر ہونے کے پہلے ہی سے میں بے قرار تھا۔ اگر ایسا ہے تو اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میرے مزاج میں ایک فطری آشفتگی تھی۔ ہر طائر کی معراج ہے کہ وہ قید ہو جائے، لیکن میرے مزاج میں آشفتگی اس قدر تھی کہ میں دام میں آ کر بھی بے قرار رہا اور دست صیاد تک نہ پہنچ سکا۔ مصرع ثانی کے ایک معنی یہ ہیں کہ بے قراری نے تہ دام مجھ کو بہت روکا، یعنی بے قراری نے بہت چاہا کہ میں تہ دام رہوں، تا کہ صیاد تک پہنچ جاؤں۔ (یعنی جب صیاد آئے تو مجھے لے جائے، اور اس طرح بے قراری کا مقصود حاصل ہو جائے) دوسرے معنی یہ ہیں کہ میری بے قراری مجھ پر اس طرح چھا گئی کہ میں صیاد کے آنے کا انتظار بھی نہ کر سکا۔ دونوں صورتوں میں شعر کا مفہوم متحد رہتا ہے کہ نارسائی میری تقدیر تھی۔ دست صیاد تک پہنچنا بعض لوگوں کی نظر میں سلب آزادی اور ہجر دوستاں ہے، بعض کی نظر میں یہ کامیابی کی معراج ہے لیکن دونوں صورتیں بہرحال تکمیل کی صورتیں ہیں۔ اور تکمیل مجھے نصیب نہ ہوئی۔ ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ بے قراری کے بارے میں کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ اس نے مجھے تہ دام بہت روکا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بعض جال اس طرح کے ہوتے ہیں کہ شکار ان میں آ کر جتنا ہی پھڑ پھڑاتا اور بال افشاں ہوتا ہے اتنا ہی وہ جال مضبوط تر یا پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے، جیسا کہ اکبر الہ آبادی کی نظم ''کانفرنس'' میں طنزیہ انداز میں ہے۔

تڑپو گے جتنا جال کے اندر
جال گھسے گا کھال کے اندر
کیا ہوا بیس ہی سال کے اندر
غور کرو اس حال کے اندر

۱۶۸/۳ اس شعر کو راشد نے ایک نظم میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔

عہد رفتہ کے بہت خواب تمنا میں ہیں
اور کچھ واہمے آئندہ کے
پھر بھی اندیشہ وہ آئینہ ہے جس میں گویا
میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو

کچھ نہیں دیکھتے ہیں

محور عشق کی خودمست حقیقت کے سوا

اپنے ہی بیم ورجا اپنی ہی صورت کے سوا

اپنے رنگ، اپنے بدن، اپنی ہی قامت کے سوا

اپنی تنہائی جاں کاہ کی دہشت کے سوا

"دل خراشی وجگر چاکی وخوں افشانی

ہوں تو ناکام پہ ہوتے ۱ہیں مجھے کام بہت"

(میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو، مشمولہ "لا = انسان")

راشد نے اس شعر کو شاعر کے شغف ذات اور اپنی ذات اظہار کا محور سمجھنے کی جبلت کا استعارہ بنا کر شاعر کی نارسائی پر طنزیہ ماتم کیا ہے۔ لیکن مجھے اس شعر میں ذات سے شغف کے بجائے خود پر ہنسنے اور خود کو حقیقت کبیرہ کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ۱/ ۴۴ میں یہ کوشش سرد اور Matter of Fact اظہار حاصل کرتی ہے، وہاں طنز کا شائبہ نہیں، بلکہ خارج اور باطن دونوں دنیاؤں کو جگر چاکی اور ناکامی کے ذریعہ متحد کیا گیا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں دنیائیں الگ الگ ہیں، اور شاعر کو دنیاؤں کے انفکاک کا پورا احساس بھی ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔ ناکامی کی دلیلوں کو "کام" ثابت کرنا شعری منطق کا عمدہ نمونہ بھی ہے۔

مرزا جان طپش نے میر کی زمین، قافیہ اور مضمون سب مستعار لے لیا ہے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا سفاکانہ ہے، لیکن مصرع ثانی میں وہ بات نہیں جو میر کے یہاں ہے۔ "ہوں تو ناکام پہ" بہت پرزور ہے۔ "تیرے ناکام" بہت سست ہے۔

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو

تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

---

۱ راشد نے "ہوتے" ہی لکھا ہے۔

(۱۶۹)

نکتہ دانان رفتہ کی نہ کہو
بات وہ ہے جو ہووے اب کی بات

۱۶۹/۱ اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر کا ایک حصہ فرض کیا جائے (اور ایسا نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں ہے) تو بعض دلچسپ نکات برآمد ہوتے ہیں۔ (۱) شعر وہی ہے جو معاصر دنیا اور معاصر حقائق پر مبنی ہو۔ (۲) یعنی مرور ایام کے ساتھ شعر کی معنویت یا اس کی relevance کم ہو سکتی ہے۔ (۳) اگر ایسا نہیں ہے تو کم سے کم اتنا تو ہے ہی کہ گذشتہ زمانے کے وہی شعر در اصل شعر ہیں جو آج بھی معنی خیز ہوں۔ (۴) گذشتہ زمانے کے اشعار سے اتنا شغف مناسب نہیں کہ زمانۂ حال کی شاعری نظر انداز ہو جائے۔ (۵) پرانے نکتہ دانوں نے کچھ بھی کہا ہو۔ (یعنی وہ کسی بھی خیال کے حامل رہے ہوں) لیکن سچی بات یہی ہے کہ ہر زمانے کا لہجہ اور اسلوب ہوتا ہے، اور اگر کوئی شاعری اپنے زمانے کے لہجے اور اسلوب سے متغائر ہے تو درست نہیں۔ (۶) نکتہ دانان رفتہ کے اقوال معاصر شاعری کو سمجھنے اور اس کی قدر شناسی میں چنداں معاون نہیں ہو سکتے۔ پرانے لوگ جو کہہ گئے وہ کہہ گئے، کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ہر بات پر آمنا و صدقنا کہا جائے۔ اگر اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر سے متعلق نہ ٹھہرایا جائے تو بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے میر کے اشعار پر کسی نے اعتراض کیا ہو کہ انھوں نے ایرانی اساتذہ کے رنگ سے انحراف کیا ہے، اور اس کے جواب میں میر نے کہا ہو کہ پرانے لوگوں کی باتیں ان کے ساتھ گئیں، اب میرا دور ہے، جیسا کہ وہ دیوان دوم میں کہتے ہیں۔

بجلی سے یوں چمکے بہت پر بات کہتے ہو چکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں

یعنی ایک نکتہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پرانے لوگوں کا ذکر کرنے یا ان کا کلام سنانے سننے سے کیا

فائدہ، بات تو وہی کام کی ہے جو آج کہی جا رہی ہے۔ روسی استقبال پرست (Futurist) شعرا بھی کچھ ایسی ہی بات کہتے تھے۔

غالب نے اس مضمون کو نفسیاتی رخ دے کر بہت آگے بڑھا دیا ہے۔

تو اے کہ محو سخن گسترانِ پیشینی
مباش منکر غالب کہ در زمانۂ تست
(اے تو، جو کہ زمانۂ گذشتہ کے سخن
گستروں کے مطالعے میں محو ہے،
غالب کا منکر نہ ہو، کہ وہ تیرے اپنے
زمانے میں ہے۔)

دیوان دوم

ردیف ت

(۱۷۰)

کب تلک یوں لوہو پیتے ہاتھ اٹھا کر جان سے
وہ کمر کولی میں بھر لی ہم نے کل خنجر سمیت   کولی=آغوش

۱۷۰/۱ اس شعر کا قلندرانہ انداز اور ظرافت دونوں اس قدر پر لطف ہیں کہ ان کی مزید خوبیوں کی طرف دھیان مشکل سے جاتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ معشوق کا ذکر نہیں کیا ہے، صرف ''وہ کمر'' کہا ہے، یعنی یہ بات بیان نہیں کی ہے کہ ہم معشوق کی کمر کا ذکر کر رہے ہیں۔ گویا ''وہ کمر'' کہنا ہی کافی ہے۔ خود کو معشوق میں اس درجہ گم کر دیا ہے اور اپنے عشق میں اس قدر محو ہیں کہ اس بات کا یقین ہے کہ ''وہ کمر'' کہتے ہی سب لوگ سمجھ جائیں گے کہ معشوق کا ذکر ہو رہا ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ واقعہ کل کا ہے، اور آج اس کو بیان کرنے کے لئے ہم زندہ موجود ہیں۔ یعنی معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا اس قدر خطرناک ثابت نہ ہوا جس قدر ہم سمجھتے تھے۔ ہم تو جان سے ہاتھ دھونے پر آمادہ تھے، لیکن شاید ہماری جرأت رندانہ معشوق کو بھی بھا گئی، اس نے ہمیں کوئی سخت سزا نہ دی۔ پھر ''خنجر سمیت'' کہہ کر معشوق کی جلادی اور قتل پر آمادگی کا کنایہ بھی رکھ دیا ہے۔ یعنی ایک تو معشوق فی نفسہ ہاتھ نہیں لگتا، اور ملتا بھی ہے تو ایسی آزادی کب روا رکھتا ہے کہ کوئی اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دے۔ دوسرے یہ کہ وہ کمر میں خنجر باندھے رہتا ہے، یعنی سپاہی زادہ، یا محرور المزاج اور بگڑا دل ہے۔ اور آگے دیکھئے۔ جان سے

ہاتھ اٹھا لینے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا بڑی ہمت کا کام تھا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ معشوق کی کمر تو معدوم وموہوم ہوتی ہے، لہٰذا اگر ہم کسی معدوم چیز کو حاصل کرنا چاہیں تو اس کے لئے ہمیں خود بھی معدوم ہونا پڑے گا۔ پھر، شعر میں دردانگیزی بھی موجود ہے (کب تلک یوں لوہو پیتے) دوسرے مصرعے کا پیکر بھی بہت روشن اور متحرک ہے، کمر اور خنجر، سب اٹھا کر ہم نے اپنی آغوش میں بھر لیا۔ آفتاب الدولہ قلق نے اس مضمون کو اپنا رنگ دینے کی اچھی کوشش کی ہے، لیکن بات اکہری رہ گئی۔

کب تک امید قتل یہ جی میں ہے چل کے آج
جلاد کی کمر میں قلق ہاتھ ڈال دے

خود میر نے اس مضمون کے قلندرانہ پہلو کو یوں باندھا ہے۔

تھا شب کسے کسائے تیغ کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

(دیوان اول)

''ہاتھ اٹھا کر جان سے'' کا تعلق مصرع ثانی سے ہے۔ لیکن اسے مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ کی نثر یوں بھی ممکن ہے: کب تلک جان سے ہاتھ اٹھا کر یوں لوہو پیتے؟

دیوان سوم

ردیف ت

(۱۷۱)

۴۶۰ عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت
سنا نہیں ہے مگر یہ کہ جوگی کس کے میت

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے میست — میست = مسجد

غم زمانے سے فارغ ہیں مایہ باختگاں
قمار خانۂ آفاق میں ہے ہار ہی جیت

شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گذر میں پیلی بھیت

ملے تھے میر سے ہم کل کنار دریا پر — اتیت = جوگی، تیرتھ یاتری،
فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت — آوارہ پھرنے والا

۱۷۱/۱ کیا بہ لحاظ آہنگ، کیا بہ لحاظ معنی و کیفیت یہ غزل اپنا جواب آپ ہے۔ ایسے ایسے انوکھے قافیے ڈھونڈنا اور پھر ان میں یہ شعر نکالنا میر ہی کا کام تھا۔ میر نے غیر مردف غزلیں کم ہی کہی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ وہ نئی نئی ردیفوں کو خوب تلاش کر لیتے تھے۔ شعر زیر بحث میں اگر تخلص کو تخاطب کے انداز میں لیا جائے تو معنی نکلتے ہیں کہ اے میر، اگر معشوق کو چاہ کی ریت نہیں معلوم، تو کوئی تعجب نہیں اور اگر میر کو واحد غائب فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اگر میر کو چاہ کی ریت نہیں معلوم تو کیا عجب ہے۔ پہلے معنی کی رو سے معشوق خود جوگی معلوم ہوتا ہے اور میر حسن کی مثنوی میں نجم النسا کے جوگن بننے کی یاد دلاتا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے میر خود جوگی نظر آتے ہیں۔

۱۷۱/۲ لفظ ''میت'' کی تازگی قابل داد ہے۔ کیوں کہ ایک ایسا لفظ استعمال کر کے جسے مکتبی ذہن کے لوگ گنوارو اور غیر فصیح کہیں گے، میر نے خود ان لوگوں کے تئیں اپنی حقارت کا اظہار کیا ہے جو ریا کار نمازی یعنی اہل ظاہر ہیں۔ یعنی ''میت'' کا لفظ ریا کار اور ظاہر پرست لوگوں کے لئے الیٹ کی اصطلاح میں ایک معروضی تلازمہ (Objective Correlative) ہے۔ ''خانہ ساز'' کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ ایک تو ''گھر بنانے والا'' اور دوسرا ''گھر کا بنا ہوا۔'' دونوں اعتبار سے مسجد کو ڈھانے کا پیکر بہت خوب ہے۔ ''خانہ ساز دیں'' جیسی عام راستے سے ہٹی ہوئی ترکیب استعمال کر کے میر نے یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ متکلم نے ''میت'' کا لفظ جان بوجھ کر صرف کیا ہے، ورنہ جو شخص ''خانہ ساز دیں'' جیسی ترکیب وضع کر سکتا ہے، وہ ''میت'' جیسا لفظ بے خیالی میں نہیں برت سکتا۔ لہٰذا ''میت'' بالارادہ، اور کسی مخصوص مقصد کو حاصل کرنے کے لئے لایا گیا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ مقصد یہی ہے کہ ریاکاروں اور اہل ظاہر کے تئیں حقارت کا اظہار کیا جائے۔ اس خیال کی تقویت اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ دیوان دوم میں میر نے اسی مضمون کو یوں بیان کیا ہے۔

خانہ ساز دیں جو ہے واعظ سو یہ خانہ خراب
اینٹ کی خاطر جسے مسجد کو ڈھایا چاہئے

''خانہ ساز دیں'' کا فقرہ موجود ہے، اور اس کی پشت پناہی کے لئے ''خانہ خراب'' کی رعایت بھی موجود ہے، لیکن لفظ میت کے نہ ہونے کی وجہ سے واعظ کی حرکت جاہلانہ اور ناشائستہ سے زیادہ

جارحانہ اور منصوبہ بند خود غرضی پر معلوم ہوتی ہے۔ شعر زیر بحث میں میت کو ڈھانے والے نمازی لاپروا (thoughtless) اور نادان اور مسجد کے احترام سے عاری ہیں، لیکن ان کی جارحیت میں واعظ کی منصوبہ بندی نہیں ہے۔ واعظ کے لئے ''میت'' کا لفظ اتنا ناموزوں ہوتا جتنا عام مقتدیوں کے لئے ''مسجد'' ناموزوں ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ عام نمازیوں کے تعلق سے لفظ ''مسجد'' استعمال ہی نہیں ہو سکتا۔ مطلب صرف یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے مضمون کے اعتبار سے ''میت'' انتہائی موزوں اور برجستہ ہے۔

۱۷۱/۳ اس بات کو اور جگہ بھی کہا ہے ؎

مقامرخانۂ آفاق وہ ہے
کہ جو آیا ہے یاں کچھ کھو گیا ہے

(دیوان اول)

میر جہاں ہے مقامرخانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے
آؤ یہاں تو داو نخستیں اپنے تئیں بھی کھو جاؤ

(دیوان چہارم)

دین و دنیا کا زیاں کار کہو ہم کو میر
دو جہاں داو نخستیں ہی میں ہم ہار رہے

(دیوان سوم)

دیوان چہارم کے شعر پر گفتگو اپنے موقعے پر ہوگی۔ دیوان اول کا شعر بھی ''کچھ کھو گیا ہے'' کے معنی خیز ابہام کے باعث دلچسپ ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں مضمون کو بالکل نیا موڑ دے کر ایک طرف تو بے سروسامانی کی توسیع کی ہے اور دوسری طرف ''مایہ باختگان'' میں چند در چند معنوی امکانات رکھ دیے ہیں۔ ''مایہ'' بمعنی ''پونجی'' جو دل بھی ہو سکتا ہے، جان بھی، آبرو بھی، دولت بھی، جوانی بھی۔ پھر ''باختگان'' بمعنی (۱) جنھوں نے کھو دیا، (۲) جنھوں نے جوئے میں ہار دیا، (۳) جنھوں نے ضائع کر دیا۔ پورے شعر کا بلند آہنگ لہجہ اور اعتماد بھی قابل لحاظ ہے۔

۱۷۱/۴ اس شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ یہ بات کھلتی نہیں کہ شعر لکھنؤ کی تعریف میں ہے یا

مذمت میں۔ جس طرح بھی سمجھئے، پہلے مصرعے کا پیکر اور دوسرے مصرعے کی تشبیہہ (یا استعارہ) بھی بے حد نادر ہے۔ اور ''پیلی بھیت'' محض اس لئے نہیں رکھا ہے کہ یہ ایک شہر کا نام ہے۔ ''بھیت'' کے معنی ''دیوار'' ہوتے ہیں۔ لہٰذا ''پیلی بھیت'' اپنی اصلی حیثیت میں علم ہے اور لغوی معنی کے لحاظ سے استعارہ ہے۔ منیر نیازی کا شعر یاد آتا ہے۔

شفق کا رنگ جھلکتا تھا لال شیشوں میں
تمام اجزا امکاں شام کی پناہ میں تھا

فرق صرف یہ ہے کہ میر کے یہاں قلندرانہ اور شاہانہ برتری اور ایک حد تک بے رخی ہے اور منیر نیازی کے یہاں رومانی اصرار۔ مگر میر کے یہاں استادی زیادہ ہے، یہ زمین اور یہ قافیہ، خدا کی شان نظر آتی ہے۔

۵/۱۷۱ جوگی یا خانماں برباد شخص سے ملاقات کے لئے کنار دریا کا مقام کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی حاجت نہیں۔ ''فتیلہ مو'' یعنی جس کے بال الجھ الجھ کر رسی یا فتیلے کی طرح لٹکے ہوئے ہوں۔ اس کے اعتبار سے ''جگر سوختہ'' بھی بہت مناسب ہے، کیوں کہ ''فتیلہ'' اس بتی یا (Fuse) کو بھی کہتے ہیں جس سے آگ دی جاتی ہے۔ ''طلسم ہوش ربا'' جلد چہارم مصنفہ محمد حسین جاہ میں ایک ساحر کا سراپا ملاحظہ ہو: ''جٹاہائے خاکستری زمین میں لوٹتیں، بال اس کے فتیلہ فتیلہ کھلے، آنکھیں مثل مشعل روشن۔'' (صفحہ ۸۰۵) اغلب ہے کہ یہ سب تفصیلات میر کے شعر زیر بحث اور مندرجہ ذیل شعر سے لی گئی ہوں۔

تن راکھ سے ملا سب آنکھیں دیے سی جلتی
ٹھہری نظر نہ جوگی میر اس فتیلہ مو پر

(دیوان سوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی (۲۰۲/۳)۔ شعر زیر بحث میں جگر سوختگی در کنار دریا کو بہم کرنا بھی بہت خوب ہے۔ مصرع ثانی میں صرف ونحو کی نزاکتوں کے بارے میں ملاحظہ ہو دیباچہ صفحہ ۲۷۔۲۸۔

دیوان پنجم

ردیف ت

(۱۷۲)

۴۶۵ دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی نازک ہے اسرار بہت
انچھر ہیں تو عشق کے دو ہی لیکن ہے بستار بہت

کہہ کے تغافل اس نے کیا تھا لیکن تقصیر اپنی ہے
کام کھنچا جو تیغ تک اس کی ہم نے کیا اصرار بہت — کام کھنچنا = انجام تک پہنچنا

ارض و سما کی پستی بلندی اب تو ہم کو برابر ہے
یعنی نشیب و فراز جو دیکھے طبع ہوئی ہموار بہت

سو غیروں میں ہو عاشق تو ایک اسی سے شرماویں
اس مستی میں آنکھیں اس کی رہتی ہیں ہشیار بہت

میر نہ ایسا ہووے کہیں پردے ہی پر وہ مار مرے　　　مار مرنا=خودکشی کرنا
ڈر لگتا ہے اس سے ہم کو ہے وہ ظاہر دار بہت

۱۷۲/۱ (یہ اشعار دیوان پنجم کی دو غزلوں میں سے لئے گئے ہیں۔) حسرت موہانی اس شعر کے مصرع اولیٰ کو تکرار ناروا اور تنافر کی مثال بتاتے، کیوں کہ اس میں لفظ ''کی'' دو بار بہت پاس پاس وارد ہوا ہے، اور اس پر طرہ یہ کہ دوسری ''کی'' کے بعد (جس میں یائے تحتانی دب رہی ہے) لفظ ''کہی'' آتا ہے، یعنی ''کہ کہی'' پڑھا جاتا ہے۔ میرزا غالب کے مصرع ع

میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

کے بارے میں حسرت کا حکم ہے کہ اس میں عیب تنافر جلی ہے، کیوں کہ کاف کے ساتھ دو قاف جمع ہوگئے ہیں۔ ہوگا، لیکن اب اس کو کیا کیا جائے کہ ہمارے بڑے شاعروں نے دوسروں کے خود ساختہ قوانین کی پروا نہ کی، بلکہ اپنے وجدان کو مقدم رکھا۔ غالب کا مصرع جن لوگوں نے بیگم اختر کی زبانی سنا ہے وہ اس کی تصدیق کریں گے کہ پڑھنا تو پڑھنا گانے میں بھی یہ مصرع بہت رواں ہے۔ اسی طرح، میر کے مصرعے میں بھی ''کی'' کا اجتماع اور ''کہ کہی'' میں کاف کی تکرار اس کی روانی کو بڑھانے میں ممد ہیں، چہ جائیکہ ان سے کوئی تنافر پیدا ہو۔ بات یہ ہے کہ شعر بنانے کے قاعدے اپنی طبیعت سے مقرر کرلئے جائیں تو وہ اکثر غلط نکلتے ہیں۔ قاعدے وہی درست ہیں جو بڑے شعرا کے کلام سے، اور ان کی عادت کثیرہ کی روشنی میں مستخرج کئے جائیں۔ خیر اب شعر کے معنوی پہلو پر غور کیجئے۔ ''انچھر'' اور ''بستار'' جیسے تازہ الفاظ کی وجہ سے یہ بات فوراً نظر نہیں آتی کہ دو مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی ہیں۔ پہلے مصرعے میں تو یہ کہا ہے کہ دل کی گہرائی میں جو بات چھپی ہے وہ بہت نازک ہے، اس لئے اس کا بیان نہیں ہوسکتا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ بات بہت وسیع ہے، اس لئے بیان نہیں ہوسکتی۔ یہ دونوں باتیں اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، لیکن ان میں یہ معنوی ربط بھی ہے کہ عشق کے راز کی نزاکت اسی بات میں ہے کہ ہے تو وہ محض دو لفظوں پر مشتمل، لیکن اس میں وسعت اس قدر ہے کہ اس کا پورا بیان نہیں ہوسکتا۔ یہ وسعت پوری شخصیت کے عشق کے اندر ضم ہونے کی وجہ سے ہوسکتی ہے، یا معاملات عشق کی پیچ در پیچ گہرائیوں اور رنگارنگی اور تاثیر کی وجہ سے یا عشق کے سارے جہاں میں جاری

وساری ہونے کی وجہ سے، یا پھر آرزو کی بے پایانی کے باعث، جیسا کہ عبدالرحیم خان خاناں کے اس لاجواب شعر میں ہے۔

شمار عشق نہ دانستہ ام کہ تا چند است
جز ایں قدر کہ دلم سخت آرزو مند است
(میں نہیں جان سکا کہ عشق کی حد و مقدار
کس قدر ہے، میں تو بس یہ جانتا ہوں کہ
میرا دل سخت آرزو مند ہے۔)

۲/۱۷۲ ''کام کھنچنا'' میر کی اختراع معلوم ہوتا ہے، بمعنی ''کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا انجام تک پہنچنا''، جیسا کہ دیوان اول میں بھی ہے۔

شاید کہ کام صبح تک اپنا کھنچے نہ میر
احوال آج شام سے درہم بہت ہے یاں

شعر زیر بحث کا ایجاز حیرت انگیز ہے، کیوں کہ اس میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جس کی صرف چند کڑیاں ظاہر کی گئی ہیں۔ (۱) کسی موقعے پر معشوق سے اظہار عشق کیا، یا اس پر ہمارے عشق کا راز کھل گیا۔ (۲) معشوق نے کہا کہ عشق کرنا نہ کرنا تمھارا مسئلہ ہے، ہم تو تغافل ہی کریں گے۔ (۳) ہم راضی بہ رضا ہو گئے۔ (۴) لیکن پھر ہم سے ایک حماقت ہوئی۔ (۵) ایک بار کسی وجہ سے بات اس کی تلوار تک پہنچی۔ مثلاً ہمیں معلوم ہوا کہ اس کی تلوار بہت تیز ہے، ہمیں بھی شوق پیدا ہوا کہ اس کا زخم کھائیں۔ یا ہم زندگی سے اس قدر بیزار ہو گئے کہ ہم نے اس کی تلوار کھانے کی، یعنی اس کا زخم کھا کر مر جانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ یا ایک بار جب وہ تلوار لے کر نکلا تو ہمارا اس کا سامنا ہو گیا۔ (۵) ہم نے بہت اصرار کیا کہ ہمیں بھی اپنی تیغ سے زخمی یا شہید کرو۔ (۶) جب ہم نے بہت اصرار کیا تو اس نے بات مان لی اور ہمیں قتل کر ہی دیا۔ یا اس نے ہماری بات نہ مانی، ہم ہزار اصرار کرتے رہے، لیکن وہ راضی نہ ہوا۔ اس طرح ہم، جو تغافل پر راضی تھے، اب اس کے انکار اور تغافل پر رنجیدہ ہوئے۔ نہ تلوار نصیب ہوئی اور نہ تغافل پر صبر کی توقیر حاصل ہوئی۔ دونوں طرف سے نقصان میں رہے۔ پورے شعر کا تخیل نرالا

ہے، مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ ابہام رکھ کر نیا لطف پیدا کر دیا ہے۔ پھر ''تقصیر'' بہ معنی غلطی، قصور'' تو ہے ہی، ''تقصیر'' بمعنی ''کم ہونا، کم رہ جانا'' (یعنی مقصد تک نہ پہنچ سکنا) بھی مناسب ہے۔ ''تیغ'' کے اعتبار سے ''کھنچا'' بھی بہت خوب ہے۔ ''کام'' بمعنی ''حلق'' اور ''کام'' بمعنی ''مقصد'' کا شائبہ بھی موجود ہے۔ اور دیکھئے، ''اصرار'' کے ایک معنی ہیں ''کسی کام کو تنہا کر ڈالنے پر آمادہ ہونا اور کسی کی ممانعت کو نہ ماننا۔'' شعر کے ماحول میں یہ معنی بھی کس قدر مناسب ہیں، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ غیر معمولی شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۷۰۔

ایک معنی اور بھی ممکن ہیں۔ ''کہہ کے تغافل ان نے کیا تھا'' یعنی معشوق نے کہا تھا کہ ہم تغافل کریں گے، (اور اس نے ایسا ہی کیا بھی۔) تقصیر ہم سے یہ ہوگئی کہ اگر چہ اس نے بتا دیا تھا کہ ہم تغافل کریں گے (نہ التفات کریں گے نہ جور و ستم) لیکن جب اس کی تلوار کا معاملہ آیا، جب بات اس کی تلوار تک پہنچی، تو ہم نے ضد پکڑ لی (کہ اس کا جوہر ہم بھی دیکھیں گے، یہ تلوار ہم پر بھی آزماؤ) اس کے بعد کیا ہوا، یہ بات شعر میں بیان نہیں کی، (اور یہ اس کی خوبی ہے) لیکن قرینہ اس بات کا ہے کہ جب متکلم نے اصرار کیا تو معشوق نے تغافل بھی ترک کر دیا۔ یعنی اس نے متکلم پر عتاب کیا۔

''کام کھنچا'' پر تفصیلی بحث کے لئے دیکھیں ۱/۲۷۱۔

۱۷۲/۳ عشق کے شدائد کی وجہ سے کٹ پس کر ہموار ہو جانے، یا عشق کی سختیوں کے باعث خود کو ہموار یعنی پست کر لینے کا مضمون میر نے متعدد بار باندھا ہے۔

خاک ہوئے برباد ہوئے پامال ہوئے سب محو ہوئے
اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

(دیوان دوم)

اب پست و بلند ایک ہے جوں نقش قدم یاں
پامال ہوا خوب تو ہموار ہوا میں

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں بات بالکل مختلف اور غیر متوقع طرف موڑ دیا ہے۔ لہجہ بھی کچھ ایسا ہے کہ فیصلہ

کرنا مشکل ہے کہ شعر طنزیہ ہے یا قلندرانہ۔ سب سے پہلے تو ''ہموار'' کی ذو معنویت پر توجہ کیجئے۔ ''ناہموار طبیعت'' سے مراد ہوتی ہے ایسی طبیعت جو پسندیدہ نہ ہو، کیوں کہ اس میں اعتدال اور استقلال کی کمی ہوتی ہے، گھڑی میں کچھ تو گھڑی میں کچھ۔ جس شخص کے بارے میں کچھ کہا نہ جاسکے کہ وہ کسی بات پر کس ردعمل کا اظہار کرے گا اس کے مزاج کو بھی ناہموار کہا جاتا ہے۔ لہٰذا طبیعت کے ہموار ہونے کے معنی ہوئے، ''مزاج میں اعتدال پیدا ہوگیا۔'' لیکن ''ہموار'' کے معنی ''برابر سطح کا، چکنا'' بھی ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے طبیعت کی ہمواری کے معنی ہوئے مزاج کی ساری انفرادیت، ساری ندرت کا نکل جانا، چونکہ ''ہموار'' میں اونچ نیچ کی ضد کا تصور بھی ہے، اس لئے ''ہمواری'' کے معنی ''پستی'' کے بھی ہوتے ہیں، مثلاً کہتے ہیں ''عمارت کو منہدم کر کے زمین کی سطح ہموار کردی گئی۔'' بہر حال، یہ سب ''ہمواری'' اس لئے پیدا ہوئی کہ ہم نے اونچ نیچ بہت دیکھی ہے۔ لیکن اس ہمواری کا ثبوت یہ نہیں ہے کہ ہم بہت مسکین اور فدوی ہوگئے، بلکہ یہ ہے کہ اب ہمیں زمین آسمان ایک سے لگتے ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ اگر زمین میں کہیں بلندی بھی ہے تو وہ بھی ہمیں پست لگتی ہے، اور اگر آسمان کہیں نیچا ہے (جیسا کہ حد نظر پر محسوس ہوتا ہے) تو بھی ہم اسے اونچا ہی سمجھتے ہیں۔ یہ عرفان کا عجیب مقام ہے، کہ جو بلند ہے وہ پست بھی ہے اور جو پست ہے وہی بلند بھی ہے۔ یا شاید یہ احساس کے سقوط کی منزل ہے، جہاں خارجی حقیقت سے انسان کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ایسے ہی شعروں کو دیکھ کر ارسطو نے کہا ہوگا کہ شاعری کے لئے ایک خاص قسم کا جنون درکار ہے۔ آخر میں ایک پہلو اور دیکھ لیجئے۔ ''آسمان'' علامت ہے ''ستم'' اور ''عدم ہمدردی'' کی۔ زمین علامت ہے ''گھر'' اور ''استقامت'' کی۔ آسمان کا ایک ستم یہ بھی ہے کہ وہ ہم کو زمین پر چین سے بیٹھنے نہیں دیتا۔ ہم نے جو نشیب و فراز دیکھے ہیں ان میں ایک تجربہ شاید یہ بھی تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہمدرد ہوگیا تھا یا ہمیں ایسا لگتا تھا کہ زمین غیر محفوظ اور آسمان ہمارا دوست ہے۔ اگر ایسا ہے تو لازماً ارض وسما کی پستی بلندی کا تصور بے معنی ہوجاتا ہے۔ جس طرح سے بھی دیکھئے شعر بالکل نیا ہے۔

۱۷۲/۴ اقبال نے اس مضمون کا ایک پہلو ذرا خام کارانہ انداز میں باندھا ہے۔

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی

اقبال کے یہاں ''بھری بزم'' کا روایتی فقرہ ہے۔ میر کے یہاں ''سویروں'' کا انتہائی بلیغ اور ''باتصویر'' استعاراتی فقرہ ہے۔ اقبال کے یہاں ''تاڑا'' معشوق کے بجائے پولیس مین یا جاسوس کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ میر نے شرمانے کا مضمون رکھ کر معشوق کا حفظ مراتب کیا ہے۔ اقبال کے یہاں صرف ''مستی'' ہے، میر نے ''اس مستی'' (بمعنی ''اس درجہ مستی'') کے ذریعہ زور پیدا کیا ہے اور خود مستی کی بھی شدت کا مفہوم رکھ دیا ہے۔ معشوق اس باعث عاشق سے شرماتا ہے کہ وہ عشق اور عشق کی خواہشات سے باخبر ہے، اور عشق کے ذریعہ وہ خود کو بھی پہچانتا اور عرفان ذات حاصل کرتا ہے۔ میر حسن نے خوب کہا ہے ؎

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا
اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

۵/۱۷۲ ''مار مرنا'' ایک جگہ اور استعمال کیا ہے، اور بڑے لطف کے ساتھ ؎

میں جو کہا تنگ ہوں مار مروں کیا کروں
وہ بھی لگا کہنے ہاں کچھ تو کیا چاہئے

(شکارنامۂ دوم)

لیکن اس شعر کی تخئیل، اور الفاظ کی سج دھج نرالی اور بے حد تازہ ہے۔ معشوق پردے میں رہتا ہے، کسی صورت اپنی شکل نہیں دکھاتا۔ متکلم کو خوف ہے کہ میر کہیں پردے ہی پر اپنی جان نہ دے دیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ میر کہیں پردے ہی پر نہ عاشق ہو جائیں، اور دوسرے یہ کہ وہ معشوق کے پردے کے سامنے جان دے دیں۔ یعنی معشوق تو ہاتھ لگتا نہیں جو اس کے سامنے جان دے دیں یا اس کے ہاتھ سے قتل ہوں، اس لئے پردے کو معشوق کا بدل سمجھ کر یا پردے کو اپنی دسترس میں پاکر، یا بطور احتجاج پردے کے سامنے اپنی جان دے دیں۔ اس خوف کی وجہ جو بیان کی ہے وہ اور بھی دلچسپ ہے کہ میر کے مزاج میں ظاہرداری بہت ہے۔ یعنی (۱) وہ ظاہر پرست ہیں۔ (پردہ ظاہر ہے اور معشوق باطن (۲) میر کو دکھاوے کا، یعنی اپنی شدت عشق کے دکھاوے کا بہت شوق ہے۔ (۳) میر کو اپنی بات کی پچ بہت ہے۔ دنیا کو دکھانے کے لئے وہ اپنی بات پر اڑ جاتے ہیں۔ باریکی یہ ہے کہ ظاہردار تو دراصل وہ لوگ ہوتے ہیں جو عمل میں کمزور اور بات میں چرب ہوتے ہیں، اور یہاں میر کی خودکشی کو ان کی ظاہر

داری کا ثبوت ٹھہرایا جا رہا ہے۔ 'مار' کے معنی ''جذبۂ عشق'' یا ''کام دیو'' بھی ہوتے ہیں اور ''مارنا'' کے معنی ''عاشق بنانا، شیفتہ کرنا'' بھی ہوتے ہیں جس طرح ''مرنا'' کے معنی ''عاشق ہونا، شیفتہ ہونا'' ہوتے ہیں۔ یہ لطافتیں مزید ہیں۔

نثار احمد فاروقی ''نے پردے ہی پردے مار مرے'' کی قرأت تجویز کی ہے لیکن وہ دل کو کچھ لگتی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں معنی کی کثرت کے لحاظ سے وہی قرأت انسب ہے جو میں نے درج کی ہے۔ علاوہ ازیں، مصرع ثانی میں ''ظاہر دار'' کا لطف اسی وقت ہے جب ''پردے ہی پردہ مار مرے'' کی قرأت اختیار کی جائے۔

(۱۷۳)

۴۷۰ بے تفاوت ہے فرق آپس میں — تفاوت = فاصلہ، دو چیزوں
وہ مقدس ہیں میں خراب بہت — کے درمیان دوری

۱/۱۷۳ زبان کے استعمال کے لحاظ سے یہ شعر ایسا ہے کہ ملٹن بھی اس پر ناز کرتا، اور خیال کے لحاظ سے یہ شعر بودلیئر کے لئے طرۂ امتیاز ہوتا۔ ملٹن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس نے لاطینی کے بہت سے الفاظ جو انگریزی میں مستعمل ہیں، ان کو انگریزی میں مستعمل معنی کے بجاے اصل لاطینی معنی میں استعمال کر کے اپنی زبان کو تازہ، غیر معمولی اور پرزور بنایا۔ اس کے مخالفین کہتے ہیں کہ غیر زبان کے لفظوں کو غیر معنی میں استعمال کر کے ملٹن نے انگریزی کی شکل بگاڑ دی۔ بہر حال، اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طریق کار نے ملٹن کی زبان کو ناقابل تقلید انفرادیت بخش دی ہے، کیوں کہ وہ نہ صرف لاطینی سے بخوبی واقف تھا، بلکہ فرانسیسی اور اطالوی سے بھی، جو انگریزی کے مقابلے میں لاطینی سے قریب تر ہیں۔ کئی زبانوں کا مزاج شناس ہونے کی وجہ سے وہ لاطینی الفاظ کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے اور ان کو انگریزی میں کھپانے پر غیر معمولی قدرت رکھتا تھا۔ میر کے بارے میں یہ بات دیباچے میں عرض کر چکا ہوں کہ وہ عربی الفاظ کو کبھی کبھی ان کے عربی معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث ان کے اس طریق کار کی اعلیٰ مثال ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ ایہام اور قول محال بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ''تفاوت'' اردو میں ''فرق'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ عربی میں اس کے معنی ہیں دو چیزوں کے مابین دوری، فاصلہ۔ یہاں یہی معنی مراد ہیں، کہ ہم لوگ (میں اور معشوق) اگر چہ دور دور نہیں ہیں، یعنی ہم ایک دوسرے کے پڑوسی ہیں، یا ہمارا آمنا سامنا اکثر ہوتا رہتا ہے، لیکن پھر بھی ہم میں ان میں فرق ہے۔ ''فرق'' بمعنی ''جدائی'' بھی ہے، اور بمعنی ''اختلاف'' (difference) بھی۔ اور اس قول محال (یعنی دوری نہ ہوتے ہوئے بھی دوری) کا سبب یہ بیان کیا کہ معشوق تو پاکباز ہے اور میں رند مشرب یا آوارہ مزاج یا خانماں

خراب۔ ''مقدس'' کے لفظ میں ہلکا سا طنز بھی ہے، اور ایک طرح کی عینیت (idealism) بھی۔ لیکن اپنے ''خراب'' ہونے پر کوئی رنج نہیں، بلکہ تھوڑا بہت غرور معلوم ہوتا ہے۔ بودلیئر نے اپنا نام ظاہر کئے بغیر ایک لڑکی کو مسلسل عشقیہ نظمیں بھیجیں۔ جب لڑکی کو معلوم ہوا کہ ان نظموں کا خالق بودلیئر ہے تو وہ اس پر مائل ہو گئی۔ لیکن بودلیئر نے جواب دیا کہ تم سے میرا عشق اسی وقت تک تھا جب تک ہم تم دور دور تھے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص میر کے اس شعر کو اپنی آواز کہتا۔ پھر بودلیئر کو اپنی خرابی پر جو غرور تھا، اس سے بھی ہم واقف ہیں۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ت

(۱۷۴)

جو کوئی اس بے وفا سے دل لگاتا ہے بہت
وہ ستم گر اس ستم کش کو ستاتا ہے بہت

اس کے سونے سے بدن سے کس قدر چسپاں ہے ہائے
جامہ کبریتی کسو کا جی کا جلاتا ہے بہت

کیا پس از چندے مری آوارگی منظور ہے
مو پریشاں اب جو شب مجھ پاس آتا ہے بہت

۱/۱۷۴ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ایک ذرا سا نکتہ یہ ہے کہ ستائے جانے کے لئے شرط یہ ہے کہ کوئی دل کو "بہت" لگائے۔ یعنی تھوڑی بہت، سرسری، رواروی کی یاری کو وہ ستانے کے لائق نہیں سمجھتا۔

۱۷۴/۲ یہ شعر بھی میر کے معجزوں میں شمار ہونا چاہئے۔ ''کبریت'' کے اعتبار سے ''جی جلاتا'' بہت خوب ہے، کیوں کہ گندھک آتش گیر ہوتی ہے۔ تنگ لباس معشوق کی سنہری رنگت پر زرد سنہرا لباس اس طرح چست ہے کہ عاشق کے رشک کو بیدار کرتا ہے۔ یا پھر ایسا لگتا ہے کہ وہ کپڑے پہنے ہی نہیں ہوئے ہے۔ ''چسپاں ہونا'' کے معنی ''مناسب لگنا''، ''صحیح بیٹھنا'' بھی ہیں، مثلاً کہتے ہیں کہ ''اس شعر میں ردیف چسپاں نہیں ہوئی۔'' کم سے کم لفظوں میں معشوق کی خوب صورتی، اس کی خوش لباسی اور اپنے رشک کا بیان کر دینا، اور الفاظ میں پیکر و استعارہ و رعایت سب کا التزام رکھنا اچھے اچھوں کے بس کا روگ نہیں۔ یہ خیال ہے کہ سنہرے رنگ بدن سے گورا بدن مراد نہیں، بلکہ وہ رنگ مراد ہے جس میں تانبے کی سی ہلکی سرخی یعنی سانولی سرخی ہوتی ہے۔ بودلیئر ہندوستان تو نہیں آیا، لیکن اس نے ماریشس کی لڑکیوں کو سرخی مائل سانولی کہا ہے۔ بودلیئر کے سو سال بعد جواں مرگ انگریز شاعر سڈنی کیز (Sidney Keyes) دوسری جنگ عظیم کی ڈیوٹی پر جنوبی ہند میں تعینات ہوا تو یہاں کے حسن سے متاثر ہو کر اس نے نظم کہی جس میں اس نے ''غزالوں کی طرح سرخی مائل خاکی رنگ لڑکیوں'' (Girls tawny as gazlles) کا ذکر کیا۔ گورے رنگ کا احترام تو ہم لوگوں نے انگریزوں سے سیکھا ہے، ورنہ آبرو کہتے ہیں۔

قدرداں حسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ
سانورے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

اور آبرو کے سو سال بعد ناسخ نے کہا۔

حسن کو چاہئے انداز و ادا ناز و نمک
لطف کیا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید

سنہرے رنگ کی وضاحت کے لئے ناسخ ہی کو پھر دیکھئے۔

شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا
صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

اور رجب علی بیگ سرور ''فسانۂ عجائب'' میں لکھتے ہیں: ''رخساروں کا عکس بالیوں پر جو پڑ جاتا تھا، شرم

سے کندن کا رنگ زرد نظر آتا تھا۔'' کندن سا رنگ، یا کندن سا دمکتا ہوا چہرہ، اب یہ محاورے کم سننے میں آتے ہیں، لیکن ان کا وجود ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ سرخی مائل سانولا رنگ حسن کا ایک معیار تھا۔ عباسی نے ''سوتے سے بدن'' پڑھا ہے، جو بالکل غلط ہے۔ لیکن ممکن ہے حسرت موہانی نے بھی ''سوتے سے بدن'' پڑھ لیا ہو، کیوں کہ ان کا ایک شعر ہے۔

رنگ سوتے میں چمکتا ہے طرح داری کا
طرفہ عالم ہے ترے حسن کی بیداری کا

کوئی خارجی شے مثلاً لباس یا انگوٹھی یا جام اگر معشوق کے بدن کو چھوئے تو اس پر رشک کا اظہار کرنا ہمارے شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ طالب آملی نے اس پر بے نظیر شعر کہا ہے۔

مردم ز رشک چند بہ بینم کہ جام مے
لب بر لبش گذارد و قالب تہی کند
(میں رشک سے مرا۔ کب تک یہ منظر
دیکھوں کہ جام مے اس کے منھ پر اپنا منھ
رکھ دیتا ہے اور اپنا بدن خالی کر دیتا
ہے۔)

دوسرے مصرعے کے پیکر کی برجستگی اور اس کا شہوانی (erotic) اشارہ سیکڑوں شعروں پر بھاری ہے۔ حسرت موہانی بے چارے نے بھی بہت کوشش کی۔

رشک سے مٹ گئے ہم تشنہ کامان وصال
جب ملا لب ہائے ساقی سے لب پیمانہ آج

لیکن طالب آملی کی گرد کو بھی نہ پا سکے۔ میر چالاک تھے، انھوں نے اس مضمون کو ترک کیا اور سنہرے بدن اور زرد لباس کو یکجا کر کے رشک سے اپنا جی جلانے کا سامان کر لیا۔ جامے استاد خالیست۔ تنگ لباسی کو دیوان ششم میں دوبارہ بھی کہا ہے۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ طالب آملی کے شعر میں ''قالب تہی کند'' کے معنی ہیں ''جان دے دیتا ہے، مرجاتا ہے''۔ بے شک فارسی محاورے میں ''قالب تہی کردن'' کے معنی ''مرجانا، بے خود ہوجانا'' ہیں لیکن میں نے شعر کے معنیاتی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ جام شراب کا مرجانا یا بے خود ہوجانا کچھ معنی نہیں رکھتا، لطف تو یہاں لغوی معنی میں ہے۔

''فرہنگ آصفیہ'' میں ''کبریت'' کے ایک معنی ''زرخالص'' بھی لکھے ہیں۔ اس لحاظ سے ''کبریتی'' کے معنی ''زرنگار'' بھی ہوسکتے ہیں۔ یہ معنی اس لئے بھی قرین قیاس ہیں کہ دہلی کے کاریگروں کی زبان میں کپڑے پر سنہرا کام کرنے یا سونا چڑھانے کیلئے ''کبری لگانا'' بولتے ہیں۔ (اس اطلاع کے لئے میں خلیل الرحمٰن دہلوی کا ممنون ہوں۔)

خان آرزو نے ''چراغ ہدایت'' میں لکھا ہے کہ ''کبریتی'' ایک رنگ ہے زردی مائل جو گندھک کے رنگ سے مشابہ ہوتا ہے۔ یعنی خان آرزو کے نزدیک ''کبریتی'' کوئی خاص رنگ ہے۔ پھر انھوں نے میر طاہر وحید کا شعر نقل کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ میر نے اپنا مضمون میر طاہر وحید سے لیا ہے۔

نور خورشید جمالش چشم می دوزد مرا
جامۂ کبریتیش چوں شمع می سوزد مرا
(اس کے خورشید حسن کے نور سے میری
آنکھیں چکاچوند ہیں۔ اس کا کبریتی
جامہ مجھے شمع کی طرح جلائے جاتا
ہے۔)

میر نے کبریتی جامہ اور جلانا ضرور مستعار لیا لیکن رشک اور بدن کی تنگ لباسی کے مضمون اضافہ کرکے اپنے شعر کو میر طاہر وحید سے منفرد بھی کرلیا۔

۳/۱۷۴ اگر راتوں کو پریشان مو حالت میں آنے والا شخص معشوق ہے تو یہ شعر دلچسپ ہے، کیوں کہ معشوق کی پریشاں موئی اور راتوں کو اس کا عاشق کے پاس آنا کئی وجہوں سے ہوسکتا ہے۔

مثلاً وہ عاشق کو سمجھانے آتا ہے کہ عشق ترک کردو، اس میں میری رسوائی ہوتی ہے۔ (کہا جاتا ہے کہ بال کھول کر دعا کی جائے تو ضرور قبول ہوتی ہے، کیوں کہ عورتوں کا بال کھولنا عاجزی کی علامت ہے۔) یا اب معشوق کو بھی عشق کا روگ لگ گیا ہے، اور اگر وہ پریشان مو ہوگا تو عاشق آوارہ ہو ہی جائے گا۔ (بالوں کی آشفتگی عاشق کے مزاج کی آشفتگی میں بدل جائے گی) یا معشوق کی پریشاں موئی (= اس کی رنجیدگی اور محزونی) اس وجہ سے ہے کہ اسے عاشق سے چھٹ جانے کا خطرہ ہے، جیسا کہ ''زہر عشق'' میں ہے۔ لیکن اگر اس شعر کا متکلم خود معشوق ہے تو یہ شعر دلچسپ تر ہو جاتا ہے۔ عاشق راتوں کو آشفتہ مو اور وحشت کے عالم میں معشوق کے پاس بار بار آتا ہے۔ ظاہر ہے پھر معشوق آوارہ و رسوا تو ہوگا ہی۔ یا تو اس وجہ سے کہ لوگ دیکھ لیں گے، یا اس وجہ سے کہ معشوق کے دل پر بھی عشق غالب آجائے گا۔ دونوں صورتوں میں یہ امکان بھی ہے (بلکہ قوی امکان ہے) کہ رات کو آنا محض خواب میں ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق محض انداز و ادا دکھانے کی غرض سے بال کھولے ہوئے ملنے آتا ہو۔ یعنی عاشق و معشوق میں اتحاد ہے، اور رات کو معشوق اپنے عاشق سے ملنے بے تکلفی سے آجاتا ہے۔ زلف پریشان کا حسن عاشق کو اور بھی برانگیخت کرتا ہے، اسے خوف پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر اسی طرح بال بکھرائے آتا رہا تو میں بالکل بے قابو ہو کر آوارہ ہو جاؤں گا۔ (اور شاید خود معشوق کو بھی میری آوارگی منظور ہے۔) اس مفہوم کے اعتبار سے مو پریشانی اور آوارگی میں مناسبت زیادہ ہو جاتی ہے۔ خواب کا امکان اب بھی ہے۔ یعنی اس مفہوم کی رو سے بھی یہ ممکن ہے کہ یہ سب معاملہ خواب میں ہو رہا ہو۔

(۱۷۵)

میر دعا کر حق میں میرے تو بھی فقیر ہے مدت سے
اب جو کبھو دیکھوں اس کو تو مجھ کو نہ آوے پیار بہت

۱۷۵/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون دو جگہ اور بیان کیے ہیں۔

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میر
کہ اب جو دیکھوں اسے میں بہت نہ پیار آوے

(دیوان سوم)

اب دیکھوں اس کو میں تو مرا جی نہ چل پڑے
تم ہو فقیر میر کبھو یہ دعا کرو

(دیوان ششم)

فقیر اور دعا کرنے کا مضمون ایک جگہ یوں باندھا ہے۔

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں تینوں اشعار کے خاص مضامین سما گئے ہیں۔ مزید نکات یہ ہیں کہ ''اب جو کبھو دیکھوں'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ دیکھنا بہت کم ہوتا ہے، اور آئندہ دیکھنے کی بہت زیادہ امید بھی نہیں ہے، اور پھر بھی دل کی بے اختیاری کا یہ عالم ہے کہ جانتے ہیں، جب بھی اسے دیکھیں گے تو اس طرح پیار آوے گا کہ ساری مصلحتیں، ساری شکایتیں، ساری صعوبتیں بھول جائیں گی اور دل میں اس کی تمنا پھر پہلے ہی کی طرح موج زن ہو جائے گی۔ ایک طرح سے یہ شعر

بھلانے یا کم سے کم ترک تعلق کی کوشش کرنے کے بارے میں ہے، اس کا المیہ یہ ہے کہ یہ کوشش بھی ٹھیک سے نہیں ہوتی، بلکہ یہ بات پہلے ہی سے طے ہے کہ کوشش لا حاصل رہے گی، اس لئے پوری طرح بھلانے یا ترک تعلق کی کوشش کے بجائے تعلق خاطر کم کرنے کی کوشش پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی جواری کہے کہ جوا تو چھوٹتا نہیں، اچھا کوشش کریں کہ بھاری رقم کے بجائے ہلکی رقم داؤ پر لگائیں۔ ظاہر ہے یہ سب اپنے کو بہلانے کی ترکیبیں ہیں، نتیجہ تو پہلے ہی سے معلوم ہے۔ اور پھر یہ کوشش بھی کیا ہے؟ خود کوئی عمل نہیں کر سکتے، کوئی اقدام نہیں کر سکتے۔ ایک اور شخص سے دعا کرنے کو کہتے ہیں۔ اب وہ شخص دعا کرے نہ کرے، اس کے دل پر ہماری حالت کا اثر ہو نہ ہو۔ اور خدا معلوم وہ سچا فقیر ہو بھی کہ نہ ہو۔ ممکن ہے دوسرے سے دعا کی درخواست اس لئے کر رہے ہوں کہ دل سے چاہتے ہی نہ ہوں کہ معشوق سے تعلق کم ہو۔ دوسرے کی دعا ہے، لہٰذا قبول شاید نہ ہو۔ خود دعا کرتے تو ایک بات بھی تھی۔ سادہ لوحی، چالاکی، دردانگیزی، خفیف سی ظرافت، سب اس حسن سے یکجا ہوئے ہیں کہ باید و شاید۔ ''بہت'' پیار نہ آنے کی دعا بھی خوب ہے، کہ پیار تو آئے لیکن نہ اتنا کہ بے اختیار ہو جاؤں۔

ردیف ٹ

دیوان سوم

ردیف ٹ

(۱۷۶)

۴۷۵ کیا لڑکے دلی کے ہیں عیار اور نٹ کھٹ
دل لیں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ

۱/۱۷۶ شعر میں تھوڑی بہت ہوسناکی اور ڈھیر ساری ظرافت ہے۔ لفظیات بھی دلچسپ اور ظرافت کو معاون ہے۔ ''دلی'' کے اعتبار سے ''دل لیں''، اور آہٹ نہ ہونے کا بیان، لیکن اس کے لئے ''نٹ کھٹ'' اور ''آہٹ'' جیسے ''کھٹ کھٹ'' کرنے والے الفاظ کا استعمال بہت خوب ہے، جیسا کہ واضح ہو چکا ہوگا، ظرافت اور غزل میں کوئی تناقض نہیں ہے۔ ہمارے شعرا نے شروع سے ہی غزل کے دامن کو وسیع رکھا ہے۔ بیسویں صدی میں یہ غلط خیال عام ہوا کہ غزل میں ظریفانہ عنصر نہ ہونا چاہئے۔ ہمارے زمانے میں غالباً افتخار جالب نے سب سے پہلے غزل میں ظرافت کی اہمیت کو محسوس کیا اور ظفر اقبال کے عہد آفریں مجموعے ''گلافتاب'' کے دیباچے میں ظفر اقبال کی ظرافت کا بطور خاص ذکر کیا۔ احمد ندیم قاسمی صاحب نے ۱۹۵۰ کے شعرا کی مذمت کی ہے کہ انھوں نے میر کی طرف مراجعت (یا رجعت) کی، اور یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ میر کی طرف مراجعت کی کوشش کو غیر مستحسن قرار دینا تو افسوس ناک بات ہے، لیکن قاسمی صاحب کا یہ خیال درست ہے کہ ۱۹۵۰

کے شعرا نے میر کو پوری طرح سمجھا نہیں۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو وہ میر کے یہاں ظرافت کے عنصر کی ضرور قدر کرتے۔ خوش طبعی، چھیڑ چھاڑ، مزاح، یہ سب میر کے بھی پہلے سے غزل میں موجود ہیں، اور یہ محض سودا یا انشا کی صفات نہیں ہیں۔ ناسخ اور ذوق کا کلام بھی ظرافت سے مملو ہے۔ بعد کے شعرا میں داغ کا کلام بھی نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے، اور خود غالب کے یہاں (جن کو عام طور پر بڑا دقیق فلسفی کہا جاتا ہے) مزاح موجود ہے۔ لہٰذا میر کے یہاں اس طرح کے اشعار میں امرد پرستی اور ہوسنا کی ہی نہیں، بلکہ ظرافت اور شوخی کا بھی اظہار ہے۔ اس پر ناک بھوں چڑھانے کی ضرورت نہیں۔ غزل کا شاعر زندگی کے ہر شعبے پر حاوی ہوتا ہے۔

ردیف ج

دیوان پنجم

ردیف ج

(۱۷۷)

کس تازہ مقتل پہ کشندے تیرا ہوا ہے گذارا آج
زہ دامن کی بھری ہے لہو سے کس کو تو نے مارا آج

زہ = کنارہ، کپڑے پر لگی ہوئی کپڑے کی گوٹ یا رفل (Ruffle)

کل تک ہم نے تم کو رکھا تھا سو پردے میں کلی کے رنگ
صبح شگفتہ گل جو ہوئے تم سب نے کیا نظارا آج

کل ہی جوش و خروش ہمارے دریا کے سے تلاطم تھے
دیکھ ترے آشوب زماں کے کر بیٹھے ہیں کنارہ آج

میر ہوئے ہو بے خود کب کے آپ میں بھی تو ٹک آؤ
ہے دروازے پر انبوہ اک رفتۂ شوق تمھارا آج

۱/۱۷۷ عسکری صاحب نے اپنے انتخاب میر کے دیباچے میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں کہ جب وہ پوری پڑھی جائیں تب ہی صحیح لطف دیتی ہیں، چاہے ان میں انفرادی طور پر کوئی ایک شعر انتخاب کے لائق نہ ہو۔ یہ بات جتنی صحیح ہے غزل کے نقاد کے لئے اتنی ہی پریشان کن بھی ہے۔ کیوں کہ غزل کی تنقید عام طور پر جریدہ اشعار کے حوالے سے ہوتی ہے، اور غزل کی شعریات میں بظاہر اس کی گنجائش نہیں کہ پوری غزل میں کوئی شعر بہت بلند پایہ نہ ہو، لیکن پھر بھی غزل بلند پایہ ٹھہرے۔

عسکری صاحب نے اس بات کو پھیلا کر نہیں لکھا، لیکن اس نکتے کی دریافت کرنے کی اولیت کا سہرا ان کے سر ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں، میر کے علاوہ صرف حافظ کے یہاں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں الگ الگ کوئی شعر غیر معمولی نہیں، لیکن پوری غزل ایک عجب شان رکھتی ہے۔ میر کا انتخاب کرتے مجھے اس مشکل کا سامنا اکثر کرنا پڑا تو میں یہ غور کرنے پر بھی مجبور ہوا کہ ان غزلوں کی کامیابی کا راز کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ سمجھ میں آئی کہ ان غزلوں میں موسیقیت غیر معمولی ہے اور کلاسیکی موسیقی کی طرح ان کا محض ایک ٹکڑا (جیسے بندش کا محض ایک حصہ، یا راگ کا محض ایک جز) سامنے ہو تو عدم تکمیل کا احساس ہوتا ہے اور جب پوری غزل (گویا راگ کی پوری ادائگی) سنی یا پڑھی جائے تو لطف کی تکمیل ہوتی ہے۔ اس انضمام وانضباط کا کوئی تعلق اس فرضی اور غلط تصور سے نہیں کہ غزل کے اشعار میں کسی طرح کا ربط وتسلسل ہوتا ہے۔ بلکہ یہ معاملہ اس طرح کی وضع یعنی (structure) کا ہے جو کلاسیکی راگ کا خاصہ ہے۔ یعنی کلاسیکی راگ کی وضع میں بے جوڑ یا نامیاتی (0rganic) پورا پن ہوتا ہے، اور یہی پورا پن میر کی بعض غزلوں میں نظر آتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ موسیقیت کی اس صورت حال کو غزل کی حد تک روانی کی اعلیٰ ترین کیفیت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ ایسی غزلوں کے آہنگ میں تیز رفتاری ہوتی ہے جو قاری کو مجبور کرتی ہے کہ وہ کسی شعر پر نہ رکے، بلکہ آگے بڑھتا چلا جائے۔ یہ تو ہوئی ان غزلوں کے آہنگ کی بات۔ یہ سوال بھی پوچھنے کا ہے کہ کیا ان میں کوئی ایسی معنوی خوبی بھی ہوتی ہے جو پوری غزل پڑھنے کے بعد ہی ظاہر ہوتی ہے؟ لیکن آہنگ تو بہر حال کسی نہ کسی طور معنی کا حصہ ہوتا ہے یہ بات صحیح ہے، لیکن خالص صوت میں معنی نہیں ہوتے، یعنی وہ اپنے حسن کے لئے معنی کی مرہون منت نہیں ہوتی۔ اسی لئے واگنر (Wagner) نے کہا تھا کہ سارے ہی فنون موسیقی کی صورت حال کو حاصل کر لینے

کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ میر کی زیر بحث غزلیں لایعنی نہیں ہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں آہنگ نے خود کو بڑی حد تک معنی سے آزاد کرلیا ہے۔ اب ہوتا یہ ہے کہ جب ہم آہنگ سے ہٹ کر ان کے معنی پر غور کرتے ہیں تو نئے طرز کے لطف کا احساس ہوتا ہے، میر کے یہاں یہ کیفیت آخری زمانے کی غزلوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔

اس تمہید کے بعد اشعار کی تفہیم میں سعی کرتے ہیں۔ اس غزل میں نو شعر ہیں اور اگلی میں دس شعر۔ میں نے بالترتیب چار اور پانچ شعر بڑی کشمکش کے بعد انتخاب کئے ہیں، کیوں کہ دونوں غزلیں پوری کی پوری منتخب ہونے کا تقاضا کرتی تھیں اور میں ان اشعار پر مصر تھا جن میں معنوی لطف اوسط سے زیادہ ہو۔ مطلع میں تو لفظ ''زہ'' کی ہی تازگی انتخاب کے لئے کافی اور وافی تھی۔ دونوں مصرعوں میں دو پیکر دور دور رکھے ہیں اور ان کے بعد آنے والے ٹکڑے ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں ''تازہ مقتل'' مصرع اولیٰ کے شروع میں ہے اور 'زہ دامن کی بھری ہے لہو سے'' دوسرے مصرعے کے شروع میں۔ ''تیرا ہوا ہے گذارا آج'' اور ''کس کو تو نے مارا آج'' مصرعتین کے آخر میں ہیں۔ اس طرح چاروں ٹکڑوں میں وقوعی اور معنوی دونوں طرح کا توازن ہے۔ دامن کی زہ کا ذکر کر کے قاتل کے لباس کی تزئین کا کنایہ رکھا، اور پھر اس کو لہو سے بھر کر مقتول کی خون آلودگی اور قاتل کی بے دریغ تیغ زنی کا کنایہ قائم کیا۔ دونوں مصرعوں میں استفہام اور ردیف اس بات کا کنایہ ہیں کہ قاتل روز ہی کسی کا شکار کرتا ہے لیکن آج کا مقتول اپنی ہی شان رکھتا تھا۔ ''تازہ مقتل'' میں ''تازہ لہو'' کا اشارہ بھی ہے، اور دوسرے مصرعے میں ''زہ دامن کی بھری ہے لہو سے'' واقعی اور تازہ خون کے بہنے کا محاکاتی بیان مہیا کرتا ہے۔ پورے شعر میں ڈراما ہے۔ ہائے وائے نام کو نہیں اور بے دردی، تمکنت، مقتول کا غیر معمولی ہونا، سب بیان کر دیا۔

تازہ لہو کا پیکر شکیب جلالی نے بھی خوب برتا ہے۔

فصیل جسم پہ تازہ لہو کی چھینٹیں ہیں
حصار درد سے باہر نکل گیا ہے کوئی

۱۷۷/۲ صبح شگفتہ گل جو ہوئے تم'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) تم وہ پھول بن گئے جو صبح صبح کھلا ہو۔ (صبح شگفتہ = صبح کا کھلا ہوا) (۲) صبح کے وقت تم پھول کی طرح کھلے۔ پہلے معنی میں تازگی اور

ڈرامائیت زیادہ ہے۔ معشوق جب تک نوعمر تھا، اس نے زمانے کا رنگ ڈھنگ دیکھا نہ تھا، اس کو اندازہ نہ تھا کہ اس کا حسن کس قدر جاذب اور کشش انگیز ہوسکتا ہے۔ اس وقت تک وہ صرف ایک عاشق کے دامن میں پوشیدہ تھا، جیسے کلی پتیوں میں پوشیدہ رہتی ہے۔ لیکن جب معشوق جوانی کو پہنچا، یعنی وہ ایسا پھول بن گیا جو صبح صبح کھلا ہو، تو جس طرح صبح کو کھلے ہوئے پھول کو بہت سے لوگ دیکھتے ہیں، اسی طرح وہ بھی ہزاروں چاہنے والوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ اب اس بے چارے پہلے عاشق کی تخصیص نہ رہی۔ اگر دوسرے معنی لئے جائیں تو مراد یہ نکلتی ہے کہ کل تک تو تم نوخیز کلی تھے، آج صبح تمھاری جوانی پھوٹ پڑی تو تمھارے دیکھنے والے ہزاروں پیدا ہوگئے۔ اس معنی میں مشاہدے کا حسن زیادہ ہے۔ کیوں کہ یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ لڑکیاں بچپن سے جوانی کا فاصلہ بہت جلد طے کر لیتی ہیں۔ جو لڑکی کل تک بچہ معلوم ہوتی تھی وہ اچانک فتنہ سامان ہو جاتی ہے۔ ''کلی کے رنگ'' بمعنی ''کلی کی طرح'' بھی خوب ہے، کیوں کہ ''رنگ''، ''کلی'' کے ضلع کا لفظ ہے۔

۱۷۷/۳ ''ترے آشوب زماں''، یعنی ''ترے زمانے، ترے عہد، کے آشوب''۔ ''آشوب'' بمعنی ''مصیبت، آفت'' تو ہے ہی لیکن بمعنی ''طوفان'' بھی مستعمل ہے۔ اس طرح پورے شعر میں مراعات النظیر کا جلوہ ہے۔ ''جوش وخروش''، ''دریا''، ''تلاطم''، ''آشوب''، ''کنارہ''، یہ سب ایک معنوی نظام بھی خلق کر رہے ہیں۔ شعر کا مخاطب معشوق معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا تخاطب خدا سے بھی ممکن ہے۔ اس صورت میں یہ شعر انتہائی شوخ، بلکہ تلخ ہو جاتا ہے کہ ہم نے خلیفۃ الارض ہونے کا حق ادا کرنے کی کوشش تو بہت کی، لیکن خدا کی خدائی اس قدر بگڑی ہوئی تھی کہ ہم نے الگ ہو جانے ہی میں عافیت سمجھی۔

۱۷۷/۴ سلام سندیلوی جیسے لوگ اس کو ''نرگسیت'' کا شعر بتائیں گے لیکن دراصل یہ شعر فنائے ذات کی منزل کا پتہ دیتا ہے۔ لوگوں کا ہجوم دروازے پر اور میر کی ازخود رفتگی، عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ لوگ میر کے شوق میں کیوں اس قدر بے قرار ہیں۔ شاید اس کے لئے میر سب عاشقوں سے بڑھ کر عاشق ہیں۔ شاید اس لئے کہ میر وہ واحد شخص ہیں جس نے بے خودی اور

ترک ذات کی منزل طے کی ہے۔ایسی صورت میں ان کو ہوش میں آنے کے لئے کہنا اس بات ہی کو منسوخ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کی بنا پر لوگ ان کے مشتاق ہیں) یا شاید اس لئے کہ میر صوفی با صفا اور عاشق جمال ذات ہیں۔یا شاید اس لئے کہ میر خود اپنی ہی ذات میں محو ہیں اور سراپا عشق سے سراپا معشوق بن گئے ہیں۔"رفتۂ شوق" خوب رکھا ہے۔کیوں کہ "رفتہ" کے بھی معنی "بے خود و بے ہوش" ہوتے ہیں۔لہٰذا وہ ہجوم جو ایک بے خود شخص کو دیکھنے آیا ہے، خود بھی از ہوش رفتہ ہے۔خوب کہا ہے۔

ممکن ہے میر کو یہ خیال بابا نصیری گیلانی کے شعر نے سجھایا ہو۔

یاراں ہمہ پر خوں کہ مبادا روی از بزم
جمعے بہ سر رہ کہ کے از انجمن آئی

(ایک طرف تو اہل محفل کا دل اس خوف
سے خون ہے کہ شاید تم محفل سے اٹھ
جاؤ، دوسری طرف سر راہ ایک مجمع اس
انتظار میں ہے کہ تم محفل سے کب باہر
نکلو گے۔)

شعر سے شعر بنانا ہماری شعریات کا مسلمہ اصول ہے۔یہ استفادے کی ایک شکل اور مضمون آفرینی کا خاص وسیلہ تھا۔آج کی زبان میں ہماری کلاسیکی شاعری کو بین المتونیت کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔صائب نے معاصرین کے شعروں سے استفادہ کرنے میں خاص کمال حاصل کیا تھا۔کلیم ہمدانی خود بہت مضمون آفریں تھا، لیکن اسے استفادے سے عار نہ تھی۔انعام اللہ خاں یقین اپنے مضمون الگ نکالنے کی سعی کرتے تھے لیکن میر اور شاہ حاتم سے دامن نہ بچا سکے۔میر اثر اور میر درد کے کلام میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔آتش، ناسخ، غالب، راسخ، ان سب نے میر کے مضامین اپنائے ہیں۔تاباں نے حاتم سے لیا ہے تو سودا سے (اگرچہ وہ شاگرد تھے) حاتم نے لیا ہے۔اس طرح کی باہمی ہم آہنگی ہماری کلاسیکی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے، اس پر فخر کرنا چاہئے۔

(۱۷۸)

۴۸۰ شہر سے یار سوار ہوا جو سواد میں خوب غبار ہے آج　سواد= گرد و نواح
دشتی وحش و طیر اس کے سر تیزی ہی میں شکار ہے آج　وحش= چوپایہ
طیر= چڑیا

برافروختہ رخ ہے اس کا کس خوبی سے مستی میں　برافروختہ= بھڑکا ہوا، روشن
پی کے شراب شگفتہ ہوا ہے اس نو گل پہ بہار ہے آج

اس کا بحر حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے
شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

مت چوکو اس جنس گراں کو دل کی وہیں لے جاؤ
ہندوستاں میں ہندو بچوں کی بہت بڑی سرکار ہے آج

رات کا پہنا ہار جو اب تک دن کو اتارا ان نے نہیں
شاید میر جمال گل بھی اس کے گلے کا ہار ہے آج

۱۷۸/۱ بحر کو اس قدر تنوع دے دیا ہے کہ ایک نظر میں دھوکا ہوتا ہے یہ وہ بحر ہی نہیں ہے جس میں پچھلی غزل اور دوسری بہت سی مشہور غزلیں ہیں۔ پھر مصرع اولیٰ میں شوق و تحسین کی محاکات نہایت عمدہ ہے۔ معشوق کی تیز رفتاری سے گرد اڑی ہے، آس پاس کا ماحول اس غبار میں چھپ سا گیا ہے۔ لفظ ''سواد'' کے معنی ''سیاہی'' بھی ہوتے ہیں اور ''عمارتوں کا یا لوگوں کا مجمع'' بھی، مثلاً ''سواد

اعظم، یعنی بڑا شہر (مجازاً مکہ معظمہ) یا قوم کی اکثریت، شہر یا منزل کی عمارتیں جو دور سے دھندلی نظر آتی ہیں، یا دور سے دیکھا ہوا کسی شخص کا دھندلا ہیولا، یا نواح شہر جو دور سے سیاہ نظر آتا ہے، اس کو بھی ''سواد'' کہتے ہیں، جیسا کہ یگانہ کے اس لاجواب اور مشہور شعر میں ہے۔

دھواں سا جب نظر آیا سواد منزل کا
نگاہ شوق کے آگے تھا قافلہ دل کا

شعر زیر بحث میں لفظ ''سواد'' ان سب انسلاکات کو کھینچ لاتا ہے۔ معشوق کے سوار ہونے کی دھوم ہے، گرد و نواح غبار سے تاریک ہیں۔ متکلم دل میں خوش ہو رہا ہے یا مزید تحسین کے ساتھ کہتا ہے کہ جنگل کے تمام چوپائے اور پرندے تو اس کے ہی ہیں، آج تو بس مژگاں کی نوک یا نکیلے پن سے ہی شکار ہوگا۔ ''سر تیزی'' کسی چیز کے نکیلے پن کو کہتے ہیں، لیکن مژگاں اور ناخون کے نکیلے پن کے لئے یہ لفظ خاص طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴ / ۸۳۔ شعر کے اکثر الفاظ اور ان کی بندش بہت تازہ ہیں۔ یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ شکار تو معشوق کرے گا اور خوشی سے دل عاشق کا گرم ہو رہا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جس شخص سے محبت ہوتی ہے اس کے کارناموں پر ہم اس طرح فخر کرتے ہیں گویا وہ ہمارے ہی کارنامے ہوں۔ میر نے اس کا معکوس مضمون دیوان دوم میں بیان کیا ہے۔

مدت سے جرگہ جرگہ سر تیر ہیں غزال   تیر = دشت، میدان
کم ہو گیا ہے یاروں کا شوق شکار کیا

عباسی نے ''سر تیز'' پڑھا ہے۔ یہ غالباً دیوان پنجم ہی کے شعر زیر بحث میں ''سر تیزی'' کے قیاس پر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''سر تیز'' کا محل نہیں۔

۱۷۸/۲ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے گلستاں کئے ہوئے

غالب کا استعارہ زیادہ پیچیدہ اور ان کا پیکر کثیر الجہت ہے، لیکن اولیت کا شرف میر کو ہے۔ میر نے دیوان پنجم ہی میں اس پیکر کو زیادہ مرصع کر کے برتا ہے۔

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
اک جرعہ ہم دم اور پلا پھر بہار دیکھ

شعر زیر بحث میں ''برافروختہ'' کا لفظ بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں آگ کی طرح بھڑکنے اور دہکنے کا تصور ہے۔ آگ کی طرح بھڑک اٹھنے میں جنسی (erotic) اشارہ ہے جو لفظ ''مستی'' سے مستحکم ہوتا ہے، کیوں کہ جنسی خواہش کے بیدار ہونے کو بھی ''مستی'' کہتے ہیں۔ ''کس خوبی سے'' میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کس خوب صورتی کے ساتھ، یعنی اس کا چہرہ کس حسن کے ساتھ دمک رہا ہے۔ (۲) کتنی عمدگی سے، یعنی کتنے عمدہ طریقے سے، سج سج۔ ''نوگل'' میں بہار کا اشارہ خود ہی موجود ہے، لہٰذا اس پر بہار آنے کا مفہوم ہوا کہ اس کے حسن کی بہار پر بہار آگئی، اور یہی شعر کا مضمون بھی ہے۔ ''گل'' کے معنی ''چنگاری'' اور ''آگ'' بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے ''برافروختہ'' اور ''نوگل'' میں رعایت ہے۔ اور ''گل'' کو ساغر یا جام سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے ''شراب'' اور ''نوگل'' میں مناسبت ہے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

۱۷۸/۴ معشوق کے حسن کو سمندر کی طرح لہریں لیتا ہوا کہنا نہایت بدیع ہے، اور اس کو اوج و موج اور تلاطم کہہ کر کئی طرح کے تلازمے مہیا کر کے بدیع تر کر دیا ہے۔ ''اوج''، یعنی حسن کی بلندی، یا بحر حسن کی موجوں کا بلند ہونا۔ ''موج''، یعنی سمندر کی لہروں کی طرح مسلسل اٹھتا ہوا، مسلسل لہراتا ہوا۔ 'تلاطم'، یعنی کسی ایک حال پر نہ رہنا، ایک آن میں کچھ، ایک آن میں کچھ۔ جب بھی دیکھو، منقلب ہے، جس وقت اور جس حال میں دیکھو، نیا رنگ ہے۔ شاہ آسی سکندر پوری نے اس پہلو کو خوب بیان کیا ہے ۔

عشق کہتا ہے دو عالم سے جدا ہو جائیں
حسن کہتا ہے جدھر جاؤ نیا عالم ہے

عرفی نے معاملہ بندی کے اسلوب میں اس مضمون کو انتہا تک پہنچا دیا ہے ۔

از آں بہ درد دگر ہر زماں گرفتارم
کہ شیوہ ہاے ترا باہم آشنائی نیست

(میں اس وجہ سے ہر وقت نئے نئے رنج
میں گرفتار ہوں کہ تیری ادائیں اور
شیوے آپس میں آشنا نہیں ہیں۔)

لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ساری بات کو کنایوں میں بیان کر دیا ہے، اور پھر اس میں جنسی اور شہوانی کیفیت بھی رکھ دی ہے مزید برآں جوش حسن اور جوش تماشا دونوں کے سمندر کی طرح بے قابو اور مواج اور بے اختیار ہونے کا مفہوم بھی رکھ دیا ہے۔ جہاں تک نظر جاتی ہے، معشوق کا حسن نظر آتا ہے، اور جہاں تک معشوق کا حسن نظر آتا ہے، ہم بوس و کنار کا لطف لیتے ہیں۔ بھرپورے شعر میں بستر وصال پر لہراتے ہوئے بدن کا تاثر ہے، اس لمحے کی طرف اشارہ ہے جب پوری کائنات اپنے قابو میں اور خود اپنا وجود بے قابو معلوم ہوتا ہے۔ جرأت نے اس کا ایک پہلو بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔

بے قراری ہمیں جوں موج نہ کیوں کر ہو کہ جب
لہر دریا کی طرح یار کا جوبن مارے

جرأت کا مصرع اولی تمثیلی انداز کو پوری طرح برت نہیں پایا، لیکن دوسرے مصرعے کا پیکر بہت بھرپور ہے۔ آتش نے معشوق کو دریائے حسن تو کہا لیکن وہ عمومی کلیہ بیان کرنے لگے، لہٰذا شعر میں تصنع پیدا ہو گیا۔

شش جہت میں موج زن ہے تو ہی اے دریائے حسن
فرق کیا ہے ڈوبنے والے میں اور تیراک میں

فراق صاحب نے جرأت کی تقلید کی، لیکن ان کا دوسرا مصرع پوری طرح کارگر نہ ہوا کیوں کہ وہ مصرع اولی سے غیر متعلق ہے، اور ان کا استعارہ لفاظی اور غیر قطعیت کا شکار ہو گیا۔

رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا
کروٹیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا

میر نے چند در چند پہلو رکھ دیئے ہیں اور معروض و موضوع (یعنی معشوق کا حسن اور اس کا جسم، اور عاشق کا تصور اور اس کی عملی شکل) سب کو ایک کر دیا ہے۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔ اس مضمون کو محدود کر کے لیکن بڑے برجستہ انداز میں خود میر نے یوں کہا ہے۔

دریائے حسن یار تلاطم کرے کہیں
خواہش ہے اپنے جی میں بھی بوس و کنار کی

(دیوان دوم)

دونوں اشعار میں بحر و دریا اور کنار کی رعایت مشترک ہے، لیکن بوس و کنار کی خواہش کا اظہار دیوان دوم کے شعر میں بڑے نثری انداز میں ہوا ہے۔ ایک رباعی میں میر نے ''شوق'' کے لئے ''دریا'' کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ اس سے میرے اس خیال کو تقویت ہوتی ہے کہ بحر حسن والے شعر میں صرف معشوق بحر صفت نہیں ہے، بلکہ عاشق کا شوق بھی بے کنار ہے۔

آب حیواں نہیں گوارا ہم کو
کس گھاٹ محبت نے اتارا ہم کو
دریا دریا تھا شوق بوسہ لیکن
جاں بخش لب یار نے مارا ہم کو

۴/۱۷۸ ''ہندو'' بمعنی ''ہندو'' تو ہے ہی، یعنی ''ہندوستان کا رہنے والا'' اور ''ہندو مذہب کا ماننے والا۔'' اس کے معنی ''چور'' اور ''معشوق'' بھی ہوتے ہیں۔ شعر کا مضمون ظریفانہ تو ہے ہی، اس پہلو کے باعث کہ ''ہندو'' کے معنی ''چور'' ہوتے ہیں، ہندو بچوں کی حکومت یا بارگاہ میں دل جیسی جنس گراں کو لے جانے کی ترغیب مزید ظریفانہ بن گئی ہے۔ ''ہندو'' بمعنی ''چور'' اور ''معشوق'' الفاظ کی معنی پذیری کی دلچسپ مثال اور فارسی زبان کی رنگا رنگی کا اچھا نمونہ ہے۔ معشوق کو بت کہتے ہیں، ہندو بت پرست ہوتے ہیں، معشوق دل چرا لے جاتا ہے یا ہوش و حواس پر رہزنی کرتا ہے۔ ہندو عام طور پر سبزہ رنگ فرض کئے جاتے ہیں۔ یہی رنگ سبزہ، خال اور گیسو کا بھی فرض کیا جاتا ہے، لہٰذا سبزۂ خط، خال رخ اور کاکل و گیسو کو ہندو کہا جانے لگا۔ پھر غالباً مجاز مرسل معکوس کے طور پر اس شخص کو ہندو کہا جانے لگا جو سبزۂ خط، خال، گیسو وغیرہ سے مزین ہو۔ ہندو کی سبزہ رنگی کے ساتھ ''کالا'' (بمعنی ''چور'') کا تصور ملا تو ہندو بمعنی چور کے معنی کو تقویت ملی۔ غرض تلازمات کی ایک بھول بھلیاں ہے۔ ذوق کا مشہور شعر ان پر مبنی ہے اور ممکن ہے کہ میر سے بھی مستفاد ہو۔

خط بڑھا سبزہ بڑھا کاکل بڑھے گیسو بڑھے
حسن کی سرکار میں جتنے بڑھے ہندو بڑھے

۱۷۸/۵ پھولوں کے ہار کا گلے کا ہار بن جانا لطیف (conceit) ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ چونکہ عاشق کو یہ بات معلوم ہے کہ معشوق نے رات کے وقت ہار پہنا تھا، اس لئے عاشق کو معشوق کا قرب حاصل ہے، یا وہ اس کے حضور میں اکثر باریاب رہتا ہے، ورنہ اسے کیوں کر معلوم ہوتا کہ جو ہار معشوق دن کے وقت پہنے ہوئے ہے یہ وہی ہے جو اس نے رات کو پہنا تھا؟ یعنی عاشق کو شب و روز کی باریابی حاصل ہے۔ پھر "جمال گل بھی" کہہ کر یہ اشارہ بھی کر دیا کہ اور چیزیں (مثلاً خود عاشق) تو معشوق کے گلے کا ہار تھیں ہی اب جمال گل بھی اس کے گلے میں ہار بن کر لپٹ گیا ہے۔ اس مضمون کو طرح طرح سے ادا کیا ہے۔

تری چھاتی سے لگنا ہار کا اچھا نہیں لگتا
مبادا اس وجہ سے گل رو گلے کا ہار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

شب کا پہنا جو دن تلک ہے مگر
ہار اس کے گلے کا ہار ہوا

(دیوان ششم)

ظاہر ہے کہ ان شعروں میں وہ کنایاتی وسعت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۸/۳۔

ردیف چ

دیوان اول

ردیف چ

(۱۷۹)

۴۸۵ چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منھ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

۱۷۹/۱ اس شعر کو عام طور پر عارفانہ خیال کیا جاتا ہے، اور یہ خیال غلط نہیں ہے۔ لیکن یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ دیواروں میں نظر آنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ صفائے قلب کے باعث دیوار بھی آئینے کا کام دیتی ہے، یعنی صفائے قلب کا عکس دیوار پر پڑتا ہے تو دیوار بھی مثل آئینہ عکس پذیر ہو جاتی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ چشم بینا کو دیوار کی جگہ وہ صورتیں نظر آتی ہیں جو خاک ہو گئیں اور اب وہ خاک دیوار بنانے کے کام آئی ہے۔ ایک معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ دیوار میں دور دور کی شکلیں نظر آتی ہیں، یعنی دیوار جام جہاں نما کا کام کرتی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ جب چشم بینا ہو تو اور چیزوں کا کیا مذکور ہے، دیوار تک میں شکلیں نظر آتی ہیں، یا دیوار بھی ذی روح اور ذی شکل معلوم ہوتی ہے۔ ایک اشارہ یہ ہو سکتا ہے کہ عام لوگ تو سمجھتے ہیں کہ دیوار کے محض کان ہوتے ہیں، لیکن عارف کو دیوار میں پورا چہرہ نظر آتا ہے۔ یہ سب امکانات شعر کو عارفانہ فرض کرنے سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس شعر میں عرفان کا نہیں، بلکہ جنون کا ذکر ہو۔ متکلم عالم دیوانگی میں

ہے، اور اس دیوانگی کا ایک تفاعل یہ ہے کہ اسے دیوار میں شکلیں منقش نظر آتی ہیں، لیکن اپنی دیوانگی کے باعث وہ اس وہم (hallucination) کو عرفان سمجھتا ہے۔ یا ممکن ہے دیوانگی کا عالم نہ ہو بلکہ محض hallucination ہو اور اس کی علت کوئی نشہ آور دوا (drug) ہو۔ عادل منصوری کا رونگٹے کھڑا کردینے والا شعر میر سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے۔

جو چپ چاپ رہتی تھی دیوار پر
وہ تصویر باتیں بنانے لگی

شارلٹ پرکنس گلمن (Charlotte Perkins Gilman) (اس افسانے کا ترجمہ بلقیس ظفیر الحسن نے ''پیلا دیواری کاغذ'' کے عنوان سے ''شب خون'' ۲۷۴ میں شائع کیا ہے) کے ایک افسانے میں مرکزی کردار ایک مجنون عورت ہے جس کو یقین ہے کہ دیواری کاغذ (wall paper) پر بنی ہوئی صورتیں اس سے بات کرتی ہیں اور اس کے بستر پر آجاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ ان لوگوں کو کور چشم اور کور فہم سمجھتی ہے جو اس بات پر اعتبار نہیں کرتے۔ اسے یقین ہے کہ سارے گھر میں وہی ایک عاقل ہے اور باقی سب دیوانے ہیں۔ شعر زیر بحث کی بھی تعبیر اس طرح ہوسکتی ہے۔

نثار احمد فاروقی کا خیال ہے کہ میر کے شعر میں ایک عام مشاہدہ بیان ہوا ہے کہ دیوار پر قلعی یا پلستر اکھڑ جانے پر کچھ صورتیں بن جاتی ہیں اور غور کریں تو کبھی کسی شخص یا کسی شے کی تصویر بھی معلوم ہوتی ہے۔ یہ مشاہدہ تو بالکل صحیح ہے، لیکن یہ مشاہدہ تو ہر ایک کا تجربہ ہے۔ اس کے لئے عارفانہ یا شاعرانہ یا مجنونانہ ''چشم'' کی ضرورت نہیں، اور میر کے شعر میں بطور خاص کہا گیا ہے کہ چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر۔ لہٰذا میر کے شعر میں جن مشاہدات کا ذکر ہے وہ عام یا عمومی نہیں ہیں۔

دیوان سوم

ردیف چ

(۱۸۰)

کل لے گئے تھے یار ہمیں بھی چمن کے بیچ
اس کی سی بو نہ آئی گل و یاسمن کے بیچ

کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو میرے دہن کے بیچ

تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات
پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ

ہے قہر وہ جو دیکھے نظر بھر کے جن نے میر
برہم کیا جہاں مژہ برہم زدن کے بیچ

۱۸۰/۱ اس زمین میں سودا نے بھی معرکہ آرا غزل کہی ہے۔ میر کا مطلع برائے بیت ہے۔

اس مضمون کو انھوں نے بہت بہتر طور پر ۱/۱۹ میں کہا ہے۔ اور ان دونوں سے بہتر دیوان چہارم میں ہے۔

گل کی تو بو سے غش نہیں آتا کسو کے تئیں
ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بو کے بیچ

خود سودا کا مطلع بہت بہتر ہے، لیکن ان کے باقی اشعار اپنی خوبی کے باوجود ان تین شعروں میں کسی کو نہیں پہنچے جو ہمارے انتخاب میں (مطلع کے بعد) ہیں۔

۲/۱۸۰ ''شیریں'' کو بروزن ''فعل'' استعمال کرنا اور ناگواری نہ پیدا ہونے دینا میر ہی کا جگر تھا۔ اس طرح کی ایک اور مثال کے لئے دیکھئے ۲/۱۴۱۔ خود یہ مضمون براہ راست خسرو سے اٹھایا ہے۔

زبان شوخ من ترکی و من ترکی نمی دانم
چہ خوش بودے اگر بودے زبانش در دہان من
(میرے معشوق کی زبان ترکی ہے اور میں
ترکی جانتا نہیں۔ کتنا اچھا ہوتا اگر اس کی
زبان میرے منھ میں ہوتی۔)

خسرو کے لئے تو معشوق کو ترکی فرض کرنا ممکن تھا، میر کو کچھ اور ترکیب ضروری تھی۔ اور انھوں نے اپنی عظمت کے شایاں ایک پہلو نکال لیا۔ ''شیریں زبان'' معشوق یعنی ایسا معشوق جو میٹھی میٹھی پیاری پیاری باتیں کرتا ہو۔ ''زبان'' کے لفظ میں ایہام رکھ کر میر نے دو کام کر لئے، بلکہ تین کام کر لئے۔ (۱) معشوق میٹھی میٹھی باتیں کرتا ہے۔ کاش ایسی باتیں میں بھی کر سکوں۔ (۲) معشوق کی زبان میٹھی ہے۔ یعنی ایک میٹھی شے ہے۔ میٹھی شے کو منھ میں لینے کی خواہش فطری ہے۔ (۳) معشوق کی زبان اپنے منھ میں آ گئی تو یہ بوسے کی لذیذ ترین شکل ہوئی (اور دراصل یہی مقصود ہے) خسرو کے یہاں شیریں زبان کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے صرف دو پہلو ہیں۔ میر کے یہاں تین پہلو ہیں۔ خسرو کی چالاکی ٹھنڈی ہے، میر کی چالاکی گرم ہے، کیوں کہ انھوں نے معشوق کی تعریف بھی کر دی اور یہ بھی کہہ دیا کہ میں اس کی شیریں زبانی کا مارا ہوا ہوں (اس پر عاشق ہوں) اب اگر وہ شیریں زبان میرے منھ میں

آجائے گی تو میں کشتہ درکشتہ ہو جاؤں گا یعنی میرا عشق اور بڑھ جائے گا) یا میں خود معشوق صفت بن جاؤں گا اور معشوق کی معشوقیت اس حد تک کم ہو جائے گی جس حد تک وہ شیریں زبانی سے محروم ہے۔ دیوان پنجم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے، لیکن اس قدر بنا کر نہیں۔

کیا شیریں ہے حرف و حکایت حسرت ہم کو آتی ہے
ہائے زبان اپنی بھی ہووے یک دم اس کے دہن کے بیچ

جلال نے زبان کو منھ میں لینے کے مضمون کو معدومی دہن معشوق سے ملا کر خوب شعر نکالا ہے، لیکن تصنع سے خالی نہیں۔

وصل میں تو مرے منھ میں وہ زباں ہو یارب
غیب سے یار کا گم گشتہ دہن پیدا ہو

۱۸۰/۴ یہ مضمون بھی میر نے خسرو سے حاصل کیا تھا۔ خود خسرو نے اسے کئی بار برتا ہے۔

اے گل صفت حسنت بر وجہ حسن گویم
سرتا بقدم جانی کفرست کہ تن گویم
(اے معشوق، میں تیرے حسن کی صفت
خوبی کے ساتھ بیان کرتا ہوں۔ تو سر سے
قدم تک جان ہے، تجھے تن کہوں تو کفر
ہے۔)

اس سے بہت زیادہ شوخ شعر، بلکہ اس مضمون کی معراج، خسرو کا یہ شعر ہے۔

گر جان یوسف از عدم ایں سو نیامد است
ایں تن کہ دیدمش بہ تہ پیرہن چہ بود
(اگر حضرت یوسف کی روح عدم سے
اس دنیا میں واپس نہیں آگئی تو وہ بدن جو
میں نے اس کے لباس کے نیچے دیکھا، کیا

تھا؟)

ملاحظہ ہوا / ۱۳۳۳۔ بدن کو جان ثابت کرنے کا مضمون حافظ نے بھی اٹھایا ہے۔

چہ قامتی کہ ز سر تا قدم ہمہ جانی
چہ صورتی کہ بہ ہیچ آدمی نمی مانی
(تیرا کیا قد ہے کہ سر سے پاؤں
تک تو جان ہی جان ہے؟ تیری
کیا صورت ہے کہ تو کسی انسان
سے مشابہ نہیں ہے؟)

لیکن ان کا پہلا مصرع ہلکا رہ گیا، اور دوسرا مصرع بالکل یا کم سے کم تقریباً غیر متعلق ہے۔ حافظ کے برخلاف میر نے جب بھی اس مضمون کو لیا، کوئی نئی بات پیدا کر دی۔

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانئے جان ہے کہ تن ہے

(دیوان دوم)

کیا تن نازک ہے جاں کو بھی حسد جس تن پہ ہے
کیا بدن کا رنگ ہے تہ جس کی پیراہن پہ ہے

(دیوان دوم)

نازک بدن ہے کتنا وہ شوخ دلبر
جان اس کے تن کے آگے آتی نہیں نظر میں

(دیوان ششم)

ان اشعار پر بحث اپنی جگہ پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ عرض کرنا ہے کہ چاروں اشعار میں میر نے خسرو کی طرح کے طریقے ضرور استعمال کئے ہیں، لیکن ہر جگہ اپنی انفرادیت اور تخیلی جودت کا اظہار بھی کیا ہے۔ مثلاً ع لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو والے شعروں کے دونوں مصرعے انشائیہ انداز کے ہیں، اور بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے۔ ''حسد جس تن پہ ہے'' والے شعر کے دوسرے مصرعے میں بالکل الگ بات کہی ہے، اور مصرع اولیٰ میں جان کو بدن سے حسد کرتا ہوا بتایا ہے۔ 'آتی نہیں نظر میں'' والے

شعر میں شاعرانہ مکر بھی ہے (کیوں کہ جان تو بہر حال نظر نہیں آتی) اور خود اپنا تاثر براہ راست بیان کیا ہے کہ اس کے بدن کے آگے میں جان کو کچھ نہیں سمجھتا۔ لیکن شعر زیر بحث تو ایک نگار خانہ ہے۔ اس میں اور "حسد جس تن پہ ہے" والے شعر میں لباس کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک محض سطحی ہے۔ بظاہر تو شعر معشوق کی نازک بدنی کے بارے میں ہے، یعنی اس میں یہ کہا گیا ہے کہ تم اس قدر نازک ہو کہ تمھارا بدن بالکل جان کا سا حکم رکھتا ہے۔ لیکن یہاں بھی تن کے بیچ "لطف" کہہ کر دوسرا اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ بدن سے لطف و تلذذ حاصل ہوتا ہے۔ اور آگے دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ شعر دراصل بے لباس ہونے کی در پردہ فرمائش ہے۔ تمھارا بدن بہت نازک ہے، اس قدر نازک کہ ہم اس میں جان سا انداز پاتے ہیں۔ لیکن تم تنگ لباس پہنے ہوئے ہو۔ یہ لباس تمھارے بدن کو دباتا ہے، یعنی اس کی نزاکت پر ظلم کرتا ہے۔ پھر تم ہماری حیات کا باعث ہو۔ یعنی چونکہ تمھارا بدن جان کا حکم رکھتا ہے، اور تم ہماری حیات کا باعث ہو، لہٰذا تمھارا بدن ہماری جان ہے۔ بدن دکھا دو تو ہمیں جان مل جائے۔ لہٰذا تمھارا لباس مجرد لباس کی حیثیت سے ہمارے اوپر ظلم ہے، اور تنگ ہونے کے باعث تمھارے بدن پر ظلم ہے، وہ بدن جو جان کی طرح لطیف و نازک ہے۔ بھلا جو شخص ایسا شعر کہے وہ خدائے سخن کہلائے۔ اور یار لوگ ہیں کہ اس کے کلام میں آنسو اور خون ہی خون دیکھتے ہیں۔ سارا شعر استعارہ، مکر شاعرانہ، لطیف ابہام اور eroticism سے بھرا ہوا ہے اور بندش اس قدر چست کہ ایک حرف بھی بے کار نہیں۔ غور کیجئے کہ "تنگی جامہ ظلم ہے، پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ" میں بات پوری تھی، لیکن مصرع پورا نہ ہوتا تھا۔ "اے باعث حیات" جیسے فقرے سے مصرع پورا کیا، لیکن بجائے اس کے کہ وہ حشو یا محض برمحل معلوم ہو، اس کے ذریعہ مزید معنی پیدا کر کے معنی آفرینی کا حق ادا کر دیا۔

۱۸۰/۴ "برہم کیا جہاں" اور "مژہ برہم زدن" کا توازن بہت خوب ہے، اور یہ محض لفظی توازن نہیں، کیوں کہ اگر مژہ برہم زدن سے جہان برہم ہوتا ہے تو گویا خود مژہ سارے جہان کے برابر ہے۔ پھر یہ بھی کہ اگر مژہ برہم زدن سے معشوق نے دنیا کو تہ و بالا کر دیا تو پھر اس کے لئے نظر بھر کے دیکھنے کو رہا ہی کیا؟ لہٰذا نظر بھر کے دیکھنا دنیا کے لئے قہر نہیں ہے، بلکہ معشوق کے لئے قہر ہے، کہ اب وہ دیکھے تو کیا دیکھے؟ عجب ڈرامائی انداز کا شعر ہے۔

دیوان چہارم

ردیف چ

(۱۸۱)

آگے تو رسم دوستی کی تھی جہاں کے بیچ ۴۹۰
اب کیسے لوگ آئے زمین آسماں کے بیچ

میں بے دماغ عشق اٹھا سو چلا گیا
بلبل پکارتی ہی رہی گلستاں کے بیچ

تحریک چلنے کی ہے جو دیکھو نگاہ کر
ہیئت کو اپنی موجوں میں آب رواں کے بیچ

کیا جانوں لوگ کہتے ہیں کس کو سرور قلب
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

۱۸۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون میں کوئی سعدی کو نہ پہنچ سکا۔

یا وفا خود نہ بود در عالم
یا مگر کس دریں زمانہ نہ کرد
(یا تو دنیا میں شروع سے وفا تھی
ہی نہیں، یا پھر اس زمانے میں
کسی نے وفا نہ نبھائی۔)

۱۸۱/۲ دیوان ششم میر کا سب سے مختصر دیوان ہے، لیکن یہ مضمون اس دیوان میں انھوں نے تین بار بیان کیا ہے۔

(۱) بلبل کا شور سن کے نہ مجھ سے رہا گیا
میں بے دماغ باغ سے اٹھ کر چلا گیا

(۲) اٹھا جو باغ سے میں بے دماغ تو نہ پھرا
ہزار مرغ گلستاں مجھے پکار رہے

(۳) گل نے بہت کہا کہ چمن سے نہ جائیے
گلگشت کو جو آئیے آنکھوں پہ آئیے
میں بے دماغ کر کے تغافل چلا گیا
وہ دل کہاں کہ ناز کسو کے اٹھائیے

معلوم ہوتا ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ میر کی بے دماغی واقعی بڑھ گئی تھی، ورنہ مختصر دیوان میں وہ اس مضمون کو بار بار نہ بیان کرتے۔ یا پھر ضعیفی میں ان کا حافظہ کمزور ہو گیا تھا اور انھیں یاد نہ رہتا تھا کہ وہ کون کون سے مضامین باندھ چکے ہیں۔ یہ درست ہے کہ میر نے بعض مضامین کی تکرار کی ہے، لیکن یہ بھی ہے کہ بعض مضامین انھوں نے دیوان اول کے بعد دیوان ششم میں دہرائے، اور بعض کا اعادہ بار بار کیا۔ اغلب ہے کہ انھوں نے ایسا جان بوجھ کر کیا ہو۔ خاص کر دیوان ششم میں اس ایک مضمون کی مسلسل تکرار اضطراری یا بے خیالی سے زیادہ ارادے کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ اس قیاس کی دلیل یہ ہے کہ میر نے بعض بہت معمولی مضمون بھی کئی بار لکھے ہیں۔ اس کا مطلب یہی معلوم ہوتا ہے کہ بعض مضامین

کسی نہ کسی وجہ سے ان کو پسند تھے۔ زیر بحث شعر کے بارے میں یہ امکان پھر بھی رہتا ہے کہ بڑھاپے کی بڑھتی ہوئی بے دماغی نے ان سے اس مضمون کی تکرار کرائی ہو۔ بہر حال اس شعر میں دلچسپی کے پہلو دیوان ششم کے شعروں سے زیادہ ہیں۔ ''بلبل پکارتی رہی'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) بلبل مجھے پکارتی رہی۔ (۲) بلبل زمزمہ پرداز رہی۔ (بلبل کے بولنے کو ''پکارنا'' بھی کہتے ہیں) پہلے مصرع میں ''بے دماغ عشق'' کے بعد ''ہوں'' یا ''تھا'' حذف کر کے مصرع میں مزید روانی اور صورت حال میں ڈرامائیت پیدا کی ہے۔ اور چونکہ گلستاں سے اٹھ کر گئے ہیں، اس لئے یہ کنایہ موجود ہے کہ کسی نہ کسی وجہ سے باغ میں جانا ہوا تھا، وہاں کچھ دیر تک تو بلبل کے نغمے سنے۔ پھر جی اکتا گیا، یا بلبل کا مسلسل بولنا ناگوار معلوم ہوا، اور میں ایک دم اٹھ کھڑا ہو کر باغ سے چل دیا۔ یہ ساری باتیں ''اٹھا سو چلا گیا'' کے چار لفظوں سے پیدا کی ہیں۔

۱۸۱/۳ دنیا کی اکثر چیزیں اور اکثر واقعات انسان کو سبق دیتے ہیں کہ زندگی چند روزہ ہے۔ اس پیش پا افتادہ بات کو ادا کرنے کے لئے میر نے آب رواں میں منعکس شکل کے بنتے بگڑتے رہنے کا نادر پیکر تلاش کیا ہے۔ اس طرح کے اشعار سے ہماری شعریات کا یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ ہمارے یہاں originality کے دو ہی تصور ہیں۔ ایک تو مضمون آفرینی کا اور ایک کسی پامال مضمون کے لئے کوئی نیا استعارہ تلاش کرنے کا۔ یہ بھی مضمون آفرینی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ تصور مغربی شعریات میں بھی (غالباً مشرق کے زیر اثر) ایک عرصے تک رائج رہا۔ میر یو پراز (Mario Praz) نے جان ڈن پر ایک مضمون میں اس کی مثال مختلف زبانوں میں برتے ہوئے ایک مضمون سے دی ہے، کہ معشوق خواب میں آیا لیکن اس سے پہلے کہ عاشق اس سے بات کر سکے یا مدعا برآری کر سکے، اس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ (حسن اتفاق سے فارسی شعرا نے بھی اس مضمون کو خوب برتا ہے۔) Originality کا یہ تصور، کہ بات ایسی ہو جو پہلے کسی نے نہ کہی ہو، دراصل رومانی تصور ہے اور انیسویں صدی کے یورپ سے ہمارے یہاں آیا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ''تحریک'' کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ ''تحریک'' کے معنی ''حرکت میں لانا، چلنا'' ہوتے ہیں، لیکن اردو میں زیادہ تر یہ ''ترغیب''، ''تجویز'' کے معنی میں آتا ہے۔

۴/۱۸۱ میر اس مضمون کو فارسی میں ہو بہو کہہ چکے ہیں ؎

خرمی معلوم شد لفظ زبان دیگر است
ایں لغت جاے نہ می یابند در فرہنگ ما
(معلوم ہوا کہ ''خرمی'' کسی غیر زبان کا
لفظ ہے۔ ہماری فرہنگ میں یہ لفظ
ڈھونڈے نہیں ملتا۔)

اس بات سے قطع نظر کہ فارسی شعر کی بندش میں ہندوستانیت غالب ہے، خود شاعرانہ محاسن اس میں اردو سے کم ہیں۔ اردو کا پہلا مصرع انشائیہ ہے۔ پھر اس میں یہ اشارہ ہے کہ کوئی چیز ''سرور قلب'' نام کی ہے ضرور، کیوں کہ اگر نہ ہوتی تو لوگ اس کا ذکر نہ کرتے۔ مزید کنایہ یہ ہے کہ ''سرور قلب'' ہم کو حاصل تو کبھی نہیں ہوا، لیکن کوئی شخص اسے بیان بھی نہ کر سکا، اس لئے ہمیں لوگوں سے پوچھنا پڑا۔ تحقیق کے بعد معلوم ہوا کہ ایسا کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے۔ فارسی شعر میں یہ کہہ کر ''خرمی'' نام کا لفظ ہماری فرہنگ میں نہیں، بات کو محدود کر دیا ہے، کیوں کہ ممکن ہے ہماری کتاب میں نہ ہو، لیکن کسی اور کی فرہنگ میں مل جائے۔ اردو میں قطعی بات کہہ کر کہ یہ لفظ زبان ہندی میں آیا ہی نہیں، ''سرور قلب'' کے عدم وجود اور اس کے تصور کے بھی عدم وجود کو ثابت کر دیا۔ پورے شعر میں یاس، طنز، تلخی، بظاہر سادہ لوحی لیکن بہ باطن دل جلاپن، یہ سب چیزیں حل ہوگئی ہیں۔ اس کے برخلاف فارسی شعر کا ایک طرح کا تصنع ہے (''معلوم ہوا'' مکتبی فقرہ ہے، اور خالی از تکلف نہیں) اردو کا شعر نہایت بے ساختہ ہے۔

لطف در لطف یہ ہے کہ ''سرور قلب'' بہر حال لغوی اصل کے اعتبار سے ہندی (یعنی ہندوستانی) لفظ نہیں۔ دونوں لفظ عربی ہیں اور ان کے مابین کسرۂ اضافت فارسی ہے۔

(۱۸۲)

گل منعکس ہوئے ہیں بہت آب جو کے بیچ
جاے شراب پانی بھریں گے سبو کے بیچ

۴۹۵ بحث آپڑے جو لب سے تمھارے تو چپ رہو
کچھ بولنا نہیں تمھیں اس گفتگو کے بیچ

ہم ہیں قلندر آ کر اگر دل سے دم بھریں
عالم کا آئینہ ہے یہ ایک ہو کے بیچ

دم بھرنا = آواز لگانا

گل کی تو بو سے غش نہیں آتا کسو کے تئیں
ہے فرق میر پھول کی اور اس کی بو کے بیچ

۱۸۲/۱ یہ شعر بھی میر کی اس صفت کی اچھی مثال ہے کہ وہ رنگوں سے بہت متاثر ہوتے تھے، خاص کر سرخ نارنجی رنگوں سے۔ ملاحظہ ہو ۱۴/۱، ۱۲۳/۴، ۱۳۳/۴ اور ۱۶۱/۴۔ یہاں پر لطف یہ بھی ہے کہ پھولوں کے عکس سے جو پانی رنگین ہوا ہے وہ شراب کا حکم رکھتا ہے۔ یعنی پھولوں کا عکس پانی کو صرف رنگین ہی نہیں کرتا، اس میں نشے کی کیفیت بھی پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ متکلم کے دل و دماغ پر شراب اس قدر چھائی ہوئی ہو کہ ہر رنگین پانی اسے شراب لگتا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ''گل'' کو معشوق کا استعارہ فرض کیا جائے۔ یعنی پانی میں شراب کا اثر محض اس لئے نہیں پیدا ہو گیا ہے کہ اس میں پھول کا عکس پڑ رہا ہے، بلکہ اس لئے کہ پھول استعارہ ہے معشوق کا۔ گویا یہ پھول نہیں، بلکہ دراصل

روے معشوق ہے جو پانی میں منعکس ہو رہا ہے۔ یہ بھی خیال رکھئے کہ "گل" کو جام و ساغر و پیمانہ سے تشبیہ بھی دیتے ہیں۔ لہٰذا یہ شعر اتنا سادہ نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔

۱۸۲/۲ لب سے بحث آپڑنے کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) معشوق کے ہونٹوں کے حسن کا تذکرہ ہو۔ (۲) معشوق کے منھ پر منھ رکھ کر اس سے "بحث" کی جائے، یعنی بالکل آمنے سامنے بات ہو۔ (۳) معشوق کے ہونٹوں سے مراد راست تخاطب ہو۔ "بحث" کے اصل معنی "کھودنا"، "کریدنا" ہیں۔ اس لئے معشوق کے منھ سے منھ ملا کر اس کے ہونٹوں سے "بحث" کرنے کا مفہوم زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں معشوق بے چارہ بول کہاں سکتا ہے؟ اب دوسرے مصرعے کی شوخی زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ پہلے تو اس کا منھ بند کر دیا اور پھر کہا کہ تم چپ رہو، تمھارے بولنے کا محل نہیں۔ اگر منھ پر منھ رکھنے کا مفہوم قبول نہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معشوق کے ہونٹوں کی بات ہو رہی ہو تو انھیں ہونٹوں کو ہلنے سے منع کرنا بھی ایک شوخی ہے، کہ جس کی تعریف ہو رہی ہے، اسی کو بولنے کا (یعنی اس تعریف کو سچ ثابت کرنے کا) اذن نہیں۔

۱۸۲/۳ یہ بات واضح نہیں کہ ایک بار "ہو" کرنے سے عالم کا آئینہ سیاہ کیوں ہو جائے گا، اور عالم کے آئینے سے کیا مراد ہے؟ لہٰذا کئی امکانات ہیں۔ عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ اس میں حقیقت مطلق منعکس ہوتی ہے۔ یعنی عالم وہ آئینہ ہے جس میں اعیان ثابتہ جلوہ گر ہیں۔ یا عالم اس وجہ سے آئینہ ہے کہ جس طرح آئینے میں کوئی عکس ٹھہرتا نہیں، اسی طرح یہاں بھی کوئی چیز ٹھہرتی نہیں۔ یا پھر یہ کہ کائنات ایک آئینہ خانہ ہے، اور اس میں ایک آئینہ ہمارا عالم ہے۔ قلندر وہ شخص ہے جو دنیاوی علائق سے آزاد ہوتا ہے، لہٰذا اس کی نظر میں عالم کی وقت نہیں۔ وہ حقیقت مطلق کا دلدادہ ہے۔ حقیقت مطلق کا ایک نام "ہو" بھی ہے، یعنی وجود مطلق کی حیثیت سے "وہ" کی ضمیر۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ انسان غیر حق ہے، اس لئے حق کو "ہو" یعنی "وہ" کا نام دیتا ہے، "میں" یا "ہم" کا نام نہیں دیتا۔ حقیقت مطلق کے سامنے تمام اشیاے باطلہ ہیچ ہیں۔ لہٰذا قلندر جب "ہو" کہہ کر ذات مطلق کو پکارتا ہے یا اس کی تصدیق کرتا ہے تو عالم کی اشیاے باطلہ کا فنا ہو جانا یا سیاہ پڑ جانا، یعنی دکھائی نہ دینا اس کا فطری نتیجہ ہے۔ آئینے

کے سیاہ ہو جانے کے معنی ہیں اس میں کچھ دکھائی نہ دینا، یعنی ظلال واوہام کا تباہ ہو جانا۔ لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ اگر ذات حق سے واصل ہونے والی کوئی ہستی، یا دنیاوی علائق سے آزاد کوئی شخص سچے دل سے وجود مطلق کو آواز دے تو دنیا کا یہ تمام مصنوعی او ہامی کارخانہ اپنی قدر و قیمت کھو بیٹھے۔ قلندر اپنے فعل سے ثابت کر سکتا ہے کہ دنیا بے حقیقت ہے۔ لاموثر الا اللہ۔ درد نے بھی اس مضمون کو بڑے زبردست، لیکن ذرا واضح انداز میں کہا ہے۔

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

میر کے یہاں ''آئینہ ہے یہ'' کہنا ''آئینہ ہو یہ'' سے بہت زیادہ زور رکھتا ہے۔ اس میں فوری پن ہے، جب کہ ''ہو'' میں محض امکان واستقبال ہے۔

نثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ ''دم بھرنا'' سے ''ذکر قلبی'' مراد ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ذکر قلبی کو ''پاس انفاس'' اور ''ہوش در دم'' کہتے ہیں۔ لیکن نثار احمد فاروقی مرحوم کا یہ نکتہ خوب ہے کہ ذکر قلبی میں ''ایک منزل وہ بھی آتی ہے جب ذکر بھی فنا ہو جاتا ہے اور صرف مذکور رہ جاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں ذات بحت جملہ ہو کا مشاہدہ کرتی ہے۔ صوفیہ کہتے ہیں کہ ذات بحت کے مشاہدے میں تاریکی ہی تاریکی ہے یعنی مظاہر سب فنا ہو جاتے ہیں۔''

۱۸۲/۴ ملاحظہ ہو ۱۸۰/۱ اور ۱۹/۱۔ شعر کا کنایاتی انداز بہت خوب ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کی خوشبو سونگھ کر غش آ جاتا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ معشوق کی خوشبو پھول کی خوشبو سے لطیف تر یا تیز تر یا بہتر ہے۔ صرف یہ کہا کہ پھول کی خوشبو سے کسی کو غش آتا نہیں، بس یہی فرق ہے پھول اور ''اس'' کی خوشبو میں۔ ''اس'' بھی یہاں بہت عمدہ صرف ہوا ہے، کیوں کہ ''گل'' کو بھی معشوق کا استعارہ کرتے ہیں۔ یعنی ایک معشوق تو ''گل'' ہے، جس کی خوشبو سے کسی کو غش نہیں آتا۔ اور ایک معشوق ''وہ'' ہے، جس کی خوشبو سے غش آتا ہے۔ معشوق کی خوشبو سونگھ کر غش آ جانا بھی عمدہ خیال آفرینی (conceit) ہے۔

دیوان پنجم

ردیف چ

(۱۸۳)

اس کے رنگ کھلا ہے شاید کوئی پھول بہار کے بیچ
شور پڑا ہے قیامت کا سا چار طرف گلزار کے بیچ

کوئی شکار رم خوردہ سے جا کے کہے ٹک پھر کر دیکھ
کوئی سوار ہے تیرے پیچھے گرد و خاک و غبار کے بیچ

۵۰۰ چشمک غمزہ عشوہ کرشمہ انداز و ناز و ادا
حسن سوائے حسن ظاہر میر بہت ہیں یار کے بیچ

۱۸۳/۱ اس مضمون کو یوں بھی کہا۔

کیا کوئی اس کے رنگوں گل باغ میں کھلا ہے
شور آج بلبلوں کا جاتا ہے آسماں تک

(دیوان سوم)

اس کے رنگ چمن میں شاید اور کھلا ہے پھول کوئی
شور طیور اٹھتا ہے ایسا جیسے اٹھے ہے بول کوئی

(دیوان پنجم)

لیکن شعر زیر بحث میں طیور کے یا بلبلوں کے شور کے بجائے صرف ایک عام شور کی بات کہہ کر معاملے میں ایک لطیف ابہام پیدا کر دیا ہے۔ یہ شور اب صرف بلبلوں کا نہیں، بلکہ عام تماش بینوں کا بھی ہے جو اس کے حسن کے دلدادہ ہیں اور آج یہ سن کر کہ اس کے رنگ کا کوئی پھول باغ میں کھلا ہے، اسے دیکھنے کے لئے جوق در جوق آ رہے ہیں۔ ''شور قیامت'' میں اشارہ استعجاب کے علاوہ تباہی کا بھی ہے۔ معشوق چونکہ قتال عالم ہے اس لئے جب اس کے رنگ کا پھول باغ میں کھلے گا تو ہر طرف قیامت کا شور برپا ہوگا ہی۔ ہر طرف موت کا بازار گرم ہوگا، لوگوں کا ہجوم ہوگا اور غلغلۂ عظیم کے ساتھ مرنے والوں کا ہنگامہ ہوگا۔ ہر شخص اسے دیکھنے اور اس پر جان دینے کی سعی کرے گا۔ یہ مضمون بھی میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ ہاں مصرع اولیٰ میں قافیہ کوئی بہت زیادہ کار آمد نہیں۔

۱۸۳/۲　اس شعر میں عجب اسرار اور عجب ڈراما ہے۔ شکار رم خوردہ کو ایسا پیغام دینے کی ضرورت کیا ہے، یہ بات واضح نہیں کی ہے۔ یا تو شکار رم خوردہ کو یہ بتانا مقصود ہے کہ تم کتنا ہی بھاگو دوڑو، لیکن وہ سوار تم کو پکڑ ہی لے گا، تم کو اس سے مفر نہیں۔ یہ غبار جو اڑ رہا ہے، تمھارے رم کا غبار نہیں، بلکہ اس سوار کے توسن کا ہے جو تمھارے تعاقب میں ہے۔ یا پھر شکار رم خوردہ کو یہ بتانا منظور ہے کہ تم کسی ایسے ویسے کے شکار نہیں ہو، ایک سوار ہے جو تمھارا خواہاں ہے۔ یہ تمھارے لئے بڑی عزت کی بات ہے کہ تم ایسے کے شکار ہو۔ یا پھر اس کی رم خوردگی کو روکنا منظور ہے، کہ دیکھو تم بھاگتے کیوں ہو، تمھارے پیچھے پیچھے ایک سوار آ رہا ہے جو تمھیں صیاد سے بچا لے گا۔ ''کوئی شکار رم خودہ سے جا کے کہے'' میں کچھ ایسا انداز ہے کہ کاش کوئی جا کر اس سے کہہ دیتا۔ یا پھر یہ کہ اس شکار رم خوردہ کی سادہ لوحی پر افسوس اور رنج ہے کہ کوئی جا کے اس سے بتا دیتا کہ خطرہ تیرے، بہت نزدیک آ گیا ہے۔ اگر تجھے جان کی سلامتی منظور ہے تو اور تیز بھاگ، ورنہ صیاد تو سر پر ہے۔ اور خود صیاد کا انہاک بھی کس قدر لرزہ خیز ہے کہ وہ دل و جان سے صید رم خوردہ کے پیچھے لگا ہوا ہے۔ اس کے تعاقب میں موت کا سا ابرام اور تقدیر جیسی

مقصد کوشی اور ارتکاز (concentration) ہے۔ ''شکار نامۂ دوم'' کی ایک غزل میں بھی اس مضمون کو بڑی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔

کہے کون صید رمیدہ سے کہ ادھر بھی پھر کے نظر کرے
کہ نقاب الٹے سوار ہے ترے پیچھے کوئی غبار میں

یہاں ''نقاب الٹے'' کہہ کر صید رمیدہ کے تابوت میں گویا آخری کیل ٹھونک دی ہے، کہ اگر تیر نہ بھی لگا تو اس کا چہرہ بے نقاب دیکھ کر صید کا کام تمام ہو جائے گا۔ ''گرد و خاک و غبار'' بظاہر تکراری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن در حقیقت ایسا نہیں ہے۔ ''گرد و غبار'' ہے تو روز مرہ، لیکن اس جگہ پر ''گرد و غبار'' بہت کم زور اور رسمی فقرہ ہو جاتا، کیوں کہ اس کا روز مرہ پن اس تگ و دو، اس (hot pursuit) یعنی اس گرم روی کا اظہار نہیں کر سکتا جو اس شعر کی جان ہے۔ ''خاک و گرد و غبار'' میں بھی وہ بات نہیں، کیوں کہ ''گرد و غبار'' بحیثیت اکائی رہتا ہے۔ مضمون کی ڈرامائیت کا حق اسی طرح ادا ہونا ممکن تھا کہ ''گرد'' اور ''غبار'' کو الگ الگ رکھا جائے۔ اب ''خاک'' کا وہ لفظ نہ صرف ''گرد و غبار'' کے ضلعے کا لفظ بن کر سامنے آتا ہے، بلکہ وہ ''گرد و غبار'' کی رسمیت کو ختم بھی کر رہا ہے، اور یہ اشارہ بھی کر رہا ہے کہ ''خاک'' بمعنی ''مٹی کا تودہ'' بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دشت میں جگہ جگہ مٹی کے تودے ہیں، اور صیاد رہ رہ کر ان کے پیچھے پوشیدہ ہو جاتا ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ بالکل نرالا مضمون ہے۔

۱۸۳/۳ مصرع اولیٰ فہرست سازی کی عمدہ مثال ہے۔ ''حسن ظاہر'' سے مراد ''اچھا برتاؤ'' ہو سکتی ہے، یا ظاہری حسن ''سوائے'' کے بھی دو معنی ہیں، اور دونوں ایک دوسرے کے متضاد۔ یعنی ''حسن ظاہر'' کے اوپر یہ سب چیزیں بھی ہیں۔ یا پھر ''حسن ظاہر'' ہی نہیں (یعنی معشوق خوبصورت نہیں) اور سب کچھ ہے۔ بہت دلچسپ شعر کہا ہے، اور اس کا لہجہ بھی مبہم ہے۔ یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ شکایت کر رہے ہیں یا تعریف کر رہے ہیں۔ اور جگہ اس مضمون کو وضاحت سے بیان کیا ہے، جس کے باعث دلکشی کم ہو گئی ہے۔

رنگ اور بو تو دلکش و دلچسپ ہیں کمال
لیکن ہزار حیف کہ گل میں وفا نہیں

(دیوان دوم)

ناز و انداز و ادا عشوہ و اغماض و حیا
آب و گل میں ترے سب کچھ ہے یہی پیار نہیں

(دیوان سوم)

یہ مضمون ایک حد تک حافظ سے مستعار ہے۔

ہمہ چیز دارد دلآرام لیکن
دریغا کہ با ما وفائے نہ دارد
(معشوق کے پاس ہر چیز ہے،
لیکن افسوس کہ ہمارے تئیں اس
میں وفا نہیں۔)

میر کے یہاں طنزیہ ابہام انھیں حافظ پر فوقیت دیتا ہے۔

دیوان ششم

ردیف چ

(۱۸۴)

صاف میداں لامکاں سا ہوتو میرا دل کھلے
تنگ ہوں معمورۂ دنیا کی دیواروں کے بیچ

۱۸۴ ''صاف میداں لامکاں سا'' کا حسن تعریف سے باہر ہے۔ وسعت اور فراخی اور اطمینان بخش پھیلاؤ کا اظہار کرنے کے لئے اس سے بہتر پیکر ممکن نہیں۔ لفظ ''صاف'' خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ اطمینان بخش فراخی کا تاثر پیدا ہوتا ہے، ڈرانے والی وسعت کا نہیں۔ پھر اس فقرے کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) ایسا میدان جو لامکاں کی طرح صاف، یعنی ہر چیز، ہر عمارت، ہر چہار دیواری، سے عاری ہو۔ (۲) لامکان جو میدان کی طرح صاف اور ہموار ہے۔ ''معمورہ'' کے لغوی معنی ہیں ''بھرا ہوا'' مجازاً شہر اور دنیا کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے۔

ہے اب اس معمورے میں قحط غم الفت اسد
ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھاویں گے کیا

میر نے ''معمورۂ دنیا'' کہہ کر دنیا کو بھری ہوئی جگہ، مثلاً کسی بہت بڑی عمارت یا گنجان شہر کا

کردار بخش دیا ہے۔ اس طرح ''دیواروں'' کا پیکر واقعیت اختیار کر لیتا ہے۔ ''تنگ ہوں'' بمعنی ''پریشان ہوں'' اور'' جگہ کے لئے تنگی محسوس کرتا ہوں۔'' یہ شعر انسان کی عالی ہمتی کے بارے میں بھی ہوسکتا ہے، کسی انتہائی ذاتی اور داخلی جنون کے بارے میں بھی، اور فلابیئر (Flaubert) کی طرح تخلیقی فن کار کی تمنا بھی ہوسکتی ہے کہ وہ ایسی تخلیق کرے جو محض اور خالص فن پارہ ہو، کسی شے کے بارے میں نہ ہو۔ یا پھر یہ بھری پری دنیا میں انقطاع اور اجنبیت یعنی alienation کے احساس کا اظہار ہوسکتا ہے، جیسا کہ منیر نیازی کے شعر میں ہے۔

خوف دیتا ہے یہاں ابر میں تنہا ہونا
شہر در بند میں دیواروں کی کثرت دیکھو

میر نے اس مضمون کو کم سے کم دو بار اور بیان کیا ہے، لیکن اس حسن کے ساتھ نہیں۔

جان کو قید عناصر سے نہیں ہے وا رہی
تنگ آئے ہیں بہت اس چار دیواری کے بیچ

(دیوان چہارم)

اجڑی اجڑی بستی میں دنیا کی جی لگتا نہیں
تنگ آئے ہیں بہت ان چار دیواروں میں ہم

(دیوان ششم)

ردیف ح

دیوان سوم

ردیف ح

(۱۸۵)

دھوتے ہیں اشک خونی سے دست ودہن کو میر
طور نماز کیا ہے جو یہ ہے وضو کی طرح   طرح=انداز

۱۸۵/۱ یہاں بھی میر کا وہی حیرت انگیز انداز کارفرما ہے، کہ بات دردناک کہتے ہیں لیکن لہجے میں وہ سکون ہے کہ جو کسی مطائباتی مشاہدے (یعنی ایسا مشاہدہ جس میں تحسین اور استعجاب کا رنگ ہو) کو بیان کرتے وقت اختیار کیا جاتا ہے۔ اپنی صورت حال پر اس قدر زبردست قابو صرف بہت بڑی شخصیت کے بس کا ہوتا ہے، اور اس کا اظہار کرنے کے لئے غیر معمولی شاعرانہ دسترس درکار ہوتی ہے۔ ''اشک خونی'' کی ذو معنویت پر بھی غور کیجئے۔ اگر ''اشک خونیں'' کہتے تو صرف ایک مفہوم ہوتا کہ خون کی طرح کا آنسو۔ ''خونی'' میں وہ معنی بھی ہیں، اور دوسرے معنی ''قاتل'' کے بھی ہیں۔ پھر خون سے ہاتھ منھ تر کرنے کو وضو سے تعبیر کرنا اور یہ پوچھنا کہ جب وضو ایسا ہے تو نماز کیسی ہوگی، تخیل کی بے مثل بلند پروازی ہے۔ یہ بھی خیال رکھئے کہ اگر خون جسم میں لگا ہوا ہو تو نماز نہیں ہوتی، اور اگر جسم سے خون بہہ نکلے تو وضو باطل ہو جاتا ہے۔ پھر وہ شخص بھی کس درجہ مستغرق فی العشق ہوگا جو ہاتھ منھ کو خون سے تر

کرنے کو وضو کرنا خیال کرتا ہے، اور وہ نماز بھی کیسی جاں فرسا ہوگی جس کے لئے اشک خونی سے وضو کرنا پڑے۔ ظاہر ہے کہ یہ نماز، نماز عشق ہی ہوگی۔ لیکن بنیادی طور پر شعر کا حسن اس بات میں ہے کہ اشک خونی کو دست و دہن پر بہتے ہوئے دیکھ کر وضو اور نماز کا تلازمہ پیدا کیا گیا ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ح

(۱۸۶)

کیا ہم بیاں کسو سے کریں اپنے ہاں کی طرح — طرح = انداز
کی عشق نے خرابی سے اس خانداں کی طرح — طرح کرنا = بنیاد ڈالنا

دل کو جو خوب دیکھا تو ہو کا مکان ہے
ہے اس مکاں میں ساری وہی لامکاں کی طرح

۵۰۵ جاوے گا اپنی بھول طرح داری میر وہ
کچھ اور ہوگئی جو کسو ناتواں کی طرح

۱۸۶/۱ تینوں اشعار میں لفظ ''طرح'' کو بڑے خلاقانہ اور متنوع انداز میں برتا گیا ہے۔ مطلع کنایاتی انداز بیان کا اچھا نمونہ ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف ''اپنے یہاں'' کا ذکر کیا، دوسرے میں ''اس خانداں'' کہہ کر اپنے یہاں کا تشخص بیان کیا اور اس طرح اپنا بھی تشخص قائم کر دیا۔ ''خرابی سے طرح کرنا'' اس معنی میں خوب ہے کہ اس خاندان کی بنیاد میں جو سامان خرچ ہوا ہے وہ ''خرابی'' یعنی

تباہی، بربادی اور ویرانی ہے۔ پھر دوسرے معنی بھی خوب ہیں کہ عشق نے ''خرابی'' سے، یعنی بڑی مشکل سے اس خاندان کی بنیاد رکھی یعنی عشق راضی نہ تھا کہ یہ خاندان قائم ہو، بڑی مشکل سے اس نے اس کے قیام کی منظوری دی۔ دونوں صورتوں میں عشق ہی ہمارے گھرانے کا بانی مبانی ٹھہرتا ہے۔

۱۸۶/۲ ''خوب دیکھا'' یعنی ''غور سے دیکھا''، اس حقیقت پر غور کیا۔ ''ہو کا مکاں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) بالکل سنسان اور ویران ہے۔ (۲) خدا کا گھر ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۱۸۲/۳)۔ ''لامکاں کی طرح'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) لامکاں کا انداز (۲) وہ بنیاد جو لامکاں کی طرح ہے، یعنی اس مکان کو انھیں بنیادوں پر قائم کیا گیا ہے جن پر لامکاں قائم ہے۔ دل کو ہو کا مکان کہنا اور پھر وہاں سے خیال کا لامکاں کی طرف منتقل کرنا تازہ خیالی کی عمدہ مثال ہے۔ قلب انساں میں تجلی خدا جلوہ گر ہوتی ہے، اس لئے اس کی وسعت لامتناہی ہے، یہ خیال تو عام ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ قلب انسان میں کائنات (space) جیسا خالی پن ہے، بالکل بدیع بات ہے، اور خدا چونکہ زماں اور مکاں سے ماورا ہے، اس لئے ''ہو کا مکاں'' اور ''لامکاں'' میں صنعت تضاد کے لطف کے علاوہ یہ معنوی جہت بھی ہے کہ خدا کا مکاں وہاں ہے جہاں کچھ نہیں ہے۔ دل میں تصورات و تاثرات کی کثرت اور قوت متخیلہ کی کرشمہ سازی کے حوالے سے فانی نے اچھا مضمون نکالا ہے۔

اک عالم دل ہے یہی دنیا یہی فردوس
ہر شے نظر آتی ہے نظر آئی ہوئی سی

۱۸۶/۳ یہ شعر بھی ان لوگوں کے لئے سامان عبرت ہے جن کے خیال میں میر کے کلام میں جس شخصیت کا اظہار ہوا ہے وہ انتہائی منفعل اور شکست خوردہ ہے۔ ''کسو ناتواں'' کا فقرہ نہایت بلیغ ہے، کیوں کہ یہ خود میر کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، یا کسی اور عاشق کے بارے میں۔ یعنی معشوق کے چاہنے والوں میں سے کوئی بھی اگر بگڑ بیٹھا تو معشوق کی ساری طرح داری خاک میں مل جائے گی۔ ''ناتواں'' میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق چاہے زبوں حال بھی ہو، لیکن وہ کچھ نہ کچھ کر گذرنے پر قادر ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح نہیں کیا ہے کہ کسی ناتواں کی طرح ''کچھ اور'' ہو جانے سے کیا مراد ہے، لہٰذا شعر

میں طرح طرح کے امکانات روشن ہیں۔ مثلاً معشوق کو سر راہ ٹوک دینا، معشوق کی بے وفائی کا پردہ چاک کر دینا، معشوق کے ظلم کا جواب سخت بات سے دینا، اس کے دروازے پر جا کر جان دے دینا، معشوق سے ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہنا، وغیرہ۔ اغلب یہ ہے کہ معشوق کو سر بازار ٹوکنے کا ارادہ ہو، جیسا کہ دیوان اول میں ہے۔

مت نکل گھر سے ہم بھی راضی ہیں
دیکھ لیں گے کبھو سر بازار

ہاں اس شعر میں "دیکھ لیں گے کبھو" کی ذو معنویت اپنا ہی لطف رکھتی ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ح

(۱۸۷)

لوہو میں ڈوبے دیکھو دامان و جیب میر
بھرا ہے آج دیدۂ خوں بار بے طرح

۱۸۷/۱ اس شعر کو بہ تغیر دو لفظ دیوان اول میں یوں کہہ چکے ہیں۔

لوہو میں شور بور ہے دامان و جیب میر
بھرا ہے آج دیدۂ خوں بار بے طرح

''شور بور'' اور ''بھرا'' میں ایک مناسبت ضرور تھی، لیکن ''ڈوبے دیکھو'' میں جو ڈرامائیت اور مستقبل قریب اور مستقبل کا جو ادغام ہے وہ دیوان پنجم کے شعر کو بہت بلند کر دیتا ہے۔ ایک معنی تو یہ ہوئے کہ ''دیکھو'' تنبیہی ہے، کہ دیکھنا، بس ڈوبنے ہی والے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ آج تم دیکھنا۔ یعنی ایک معنی کی رو سے دیدۂ خوں بار کا فوری اثر دکھایا جا رہا ہے کہ اب دامان و جیب خون میں ڈوبنے ہی والے ہیں، کیوں کہ آج میر کا دیدۂ خونبار، بے طرح جوش پر ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے یہ بتایا جا رہا ہے کہ آج میر کا دیدۂ خونبار بے طرح جوش پر ہے، اس لئے آج تم دیکھنا، ان کے دامان و جیب لہو میں ڈوبے ہوں گے۔ دیدۂ خونبار کے لئے ''بھرا'' کا استعاراتی پیکر بھی خوب ہے۔ اور اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ دیدۂ خونبار تو ہمیشہ ہی رواں رہتا ہے، لیکن آج اس کا رنگ ہی اور ہے۔ ''بھرا ہے آج'' کہنے میں ایک لطف یہ ہے کہ بھرتا تو روز ہی ہے، لیکن آج اس کا بھرنا خاص معنی رکھتا ہے۔ ''بھرا ہوا'' کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی، کیوں کہ پھر معنی یہ نکلتے کہ آج اس پر بھراہٹ کا دورہ ہے، روز ایسا نہیں ہوتا ہے۔

(۱۸۸)

وہ نوبادۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

۱۸۸/۱ ''نوبادہ'' کا لفظ بڑی خوبی سے دیوان سوم میں بھی ایک جگہ استعمال کیا ہے، ملاحظہ ہو ۱۲۱/۳۔ معشوق کو شاخ گل کی طرح لچکتا ہوا بھی دیوان سوم میں دو جگہ دکھایا ہے اور ایک جگہ ''نوبادہ'' کا لفظ بھی اس پیکر کے ساتھ دوبارہ استعمال کیا ہے۔

ان گل رخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں
جا گہ سے لے گئے ہیں نازاں جب آ گئے ہیں
نوبادگان خوبی جوں شاخ گل لچکتے

لیکن شعر زیر بحث چند در وجوہ کی بنا پر ان میں بہترین ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں ایک فرد واحد کا ذکر ہے پوری معشوق قوم کا ذکر نہیں ہے۔ لہٰذا شعر میں ایک ذاتی فوری پن پیدا ہو گیا ہے۔ ''پھر نوبادۂ گلشن خوبی'' میں لطف زیادہ ہے، کیوں کہ ''نوبادہ'' کے معنی ہیں ''تازہ'' یا ''تازہ پھل''۔ ان معنی کا جتنا تعلق ''گلشن خوبی'' سے ہے، اتنا محض ''خوبی'' سے نہیں ہے۔ مزید برآں، ''جائے ہے لچکا'' کہہ کر معشوق کو چلتے ہوئے دکھا دیا۔ 'پھولوں کی ڈالیاں'' والے شعر میں خرام یا انداز خرام کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اگلے شعر میں ناز کرتے ہوئے آنے کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن خود چال یا رفتار کا کوئی ذکر نہیں۔ شعر زیر بحث میں پیکر حرکی ہے اور شاخ گل اور معشوق دونوں کو محیط ہے۔ آخری بات یہ کہ اس شعر میں رعایات کا التزام اتنا بدیع ہے کہ باید و شاید۔ ''شاخ'' اور ''ڈالی'' کی رعایت سب سے زیادہ دلچسپ ہے، لیکن ''نوبادہ'' اور ''نئی'' کی رعایت بھی کچھ کم نہیں۔

ردیف د

دیوان اول

ردیف د

(۱۸۹)

ہم امید وفا پہ تیری ہوئے
غنچۂ دیر چیدہ کے مانند

۱۸۹/۱ گرفتگی، خاموشی اور بستگی غنچے کی صفات ہیں۔ پھر ایسا غنچہ جسے شاخ سے توڑتے ہوئے بہت دیر ہوگئی ہے، پژمردہ بھی ہو چکا ہوگا۔ غنچے کی گرفتگی وغیرہ کے باعث اسے دل سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ معشوق سے وفا کی امید تھی، جب وہ وفا کرتا تو دل کی کلی کھلتی۔ وفا اس نے کی ہی نہیں، اور ہم اس انتظار میں سوکھتے سوکھتے ایسے غنچے کی مانند ہوگئے جسے شاخ سے ٹوٹے ہوئے بہت دیر ہوگئی ہو، یعنی ہم دل گرفتہ اور لب بستہ تو تھے ہی، پژمردہ بھی ہوگئے۔ سوکھی ہوئی کلی کسی کام نہیں آتی، اس میں نہ رنگ ہوتا ہے نہ خوشبو۔ اس کی تقدیر یہی ہے کہ اسے مسترد کر دیا جائے۔ تشبیہ نہایت بدیع ہے، اور وجوہات شبہ چند در چند۔

(۱۹۰)

میرے سنگ مزار پر فرہاد
رکھ کے تیشہ کہے ہے یا استاد

۵۱۰ خاک بھی سر پہ ڈالنے کو نہیں
کس خرابے میں ہم ہوئے آباد

نامرادی ہو جس پہ پروانہ
وہ جلاتا پھرے چراغ مراد

۱۹۰/۱ نہایت پر لطف شعر ہے۔ حسب معمول اس میں ڈرامائیت ہے اور تعلی اس طرح کی ہے کہ نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سراسر رسمی ہے، اور نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ واقعیت پر مبنی ہے۔ فرہاد کا میرے سنگ مزار پر آ کر تیشہ رکھ دینا اور مجھے ''یا استاد'' کہہ کر پکارنا کئی وجہوں سے ہو سکتا ہے۔ (۱) فرہاد کوہ کنی کرتے کرتے تھک گیا ہے اور مجھ سے طالب ہمت و فیض ہے۔ (۲) فرہاد اپنا کام شروع کرنے کے پہلے مجھ سے برکت کا طالب ہے۔ (۳) فرہاد نے تیشہ رکھ دیا ہے، یعنی اس نے کوہ کنی چھوڑ دی ہے اور میرے مزار پر آ کر میری استادی کا اعتراف کرتا ہے، کہ وہ میرے رتبے کا عاشق نہیں ہے۔ فرہاد میرے سنگ مزار کو مٹانا چاہتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جب تک میرا نشان مزار رہے گا، اس کی اپنی اہمیت ثانوی رہے گی۔ سب لوگ میرا اس کا مقابلہ کریں گے اور مجھے برتر قرار دیں گے۔ وہ مجھے ''یا استاد'' کہہ کر اس لئے پکارتا ہے کہ وہ خود بھی میری عظمت کا قائل ہے اور میرے سنگ مزار پر تیشہ چلانے کے پہلے مجھ پر ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ وہ میرا سنگ مزار اس وجہ سے نہیں مٹا رہا ہے کہ اسے مجھ سے کوئی دشمنی ہے۔ شعر

میں مندرجہ ذیل کنائے بھی ہیں۔(۱) میرا زمانہ، لہٰذا میرا عشق، فرہاد سے قدیم تر ہے، کیوں کہ فرہاد میرے مزار پر آتا ہے۔(۲) فرہاد کا میرے مزار پر آنا اور مجھے استاد کہنا اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ میں نے بھی اپنے زمانے میں کوہ کنی کی تھی۔ دیوان ششم کے ایک شعر میں اپنی اور مجنوں کی ہم فنی کا ذکر کیا بھی ہے، اگرچہ شعر معمولی ہے۔

بید سا کیوں نہ سوکھ جاؤں میں
دیر مجنوں سے ہم فنی کی ہے

۲/۱۹۰ غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

سر پر ہجوم درد غریبی سے ڈالئے
وہ ایک مشت خاک کہ صحرا کہیں مجھے

غالب کا شعر معنی اور استعارے کی دولت سے مالامال ہے، لیکن خرابہ، اور اس میں ایک مٹھی بھر خاک کا تلازمہ غالب نے میر سے لیا ہو تو کچھ عجب نہیں۔ میر کے یہاں مبالغہ بہت دلکش ہے کہ خرابہ اس قدر ویران ہے کہ اس میں ایک مٹھی بھر خاک بھی نہیں۔ خرابے میں آباد ہونا بھی طنز کا ایک پہلو رکھتا ہے۔ جس خرابے میں ایک مٹھی خاک بھی نہ ہو، اس میں آباد ہونا کمال بربادی ہی تو ہے۔ ایسی جگہ جا کر رہنے کو ''آباد ہونا'' کہنا لطیف بات ہے۔ یعنی عشق نے ہمیں آباد کیا بھی تو کہاں؟ یا جب وحشت اور سرگردانی نے کہیں دم لینے دیا، تو اگرچہ وہ جگہ انتہا کی ویران تھی، لیکن ہمیں یہی لگا کہ ہم یہاں آباد ہو گئے ہیں۔ سر پر خاک ڈالنے کے مضمون کو فارسی کے دو چھوٹے چھوٹے شاعروں نے اس خوبی سے بیان کیا ہے کہ ترقی بظاہر ممکن نہ تھی۔

آں قدر خاک کہ باید بہ سر از دست تو کرد
چہ کنم آہ کہ در دامن ایں صحرا نیست

(رکن الدین مسیح)

(کیا کروں اس صحرا کے دامن میں اتنی
خاک ہی نہیں جتنی مجھے اس لئے درکار

ہے کہ اسے میں تیرے باعث سر پر
ڈالوں۔)

دست امیدم زدامان زمیں ہم کوتہ است
از غبار خاطر خود خاک بر سر می کنم

(اوجی نظری)

(میری امید کا ہاتھ دامان زمیں تک بھی
نہیں پہنچا۔ میں اپنا غبار خاطر ہی اپنے
سر پر ڈالتا ہوں۔)

یہ دونوں شعر مرزا مظہر جان جاناں کی بیاض ''خریطۂ جواہر'' میں موجود ہیں، اغلب ہے کہ میر ان سے واقف رہے ہوں۔ رکن الدین مسیح کے یہاں سادہ بیانی ہے اور اوجی نظری کے یہاں نازک خیالی۔ میر نے دونوں سے ہٹ کر جنون کی وہ منزل دکھائی ہے جہاں انسان سر پر خاک ڈالنے کو روزمرہ کا ایک ضروری عمل سمجھتا ہے۔ جیسے کوئی کہے کہ بھلا کس جگہ گھر بنایا ہے کہ یہاں آلو کی ترکاری بھی نہیں ملتی۔ سر پر خاک ڈالنا گویا مشغلۂ زندگی ہے۔ اور یہ بات بھی کنائے کے ذریعہ ظاہر کی ہے۔ وضاحت سے کہہ نہیں دیا کہ سر پر خاک ڈالنا ہمارے لئے روزمرہ کا ضروری کام ہے، بلکہ اس طرح کہا گیا گویا یہ بات سب پر ظاہر و باہر ہے، کسی فصاحت یا تفصیل کی ضرورت نہیں۔

۱۹۰/۳ اس شعر میں طنز کی تلخی قابل داد ہے۔ مراد پوری ہونے کی غرض سے مزارات اور مقدس مقامات پر چراغ جلایا جاتا ہے۔ بعض وقت منت مانی جاتی ہے کہ اگر فلاں مراد پوری ہوگئی تو فلاں جگہ چراغ جلائیں گے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ نامرادی ایک شخص پر مثل پروانہ نثار ہو رہی ہے، یعنی وہ خود ایک چراغ کا حکم رکھتا ہے۔ اور جس چراغ پر نامرادی پروانہ وار نثار ہوگی وہ چراغ نامرادی ہی ہوگا۔ اور ایسا شخص جگہ جگہ چراغ مراد جلاتا پھرتا ہے۔ ظاہر ہے اس سے بڑھ کر بے حاصل عمل کیا ہوگا۔

چراغ کی بے نصیبی کا مضمون درد نے نہایت خوبی سے بیان کیا ہے۔

اپنی قسمت کے ہاتھوں داغ ہوں میں
نفس عیسوی چراغ ہوں میں

یہ مضمون اگرچہ خسرو سے مستعار ہے، لیکن درد نے اسے ذاتی رنگ میں پیش کیا ہے لٰہذا اس میں شدت بڑھ گئی ہے۔ خسرو نے اخلاقی مضمون بیان کیا ہے۔

از گفتن مدح دل بمیرد
شعر ارچہ تر و فصیح باشد
گردد زنفس چراغ مردہ
گر خود نفس مسیح باشد

(مدح گوئی سے دل مردہ
ہوجاتا ہے، چاہے شعر فصیح اور
تازہ کیوں نہ ہو۔ پھونک
مارنے سے چراغ بجھ جاتا
ہے، چاہے وہ نفس عیسیٰ ہی
کیوں نہ ہو۔)

میر نے چراغ کی بے نصیبی کا مضمون تو لے لیا، لیکن بات کنائے کے پردے میں کہی، اور اس طرح خسرد اور درد سے پہلو بچا کر اپنی جگہ قائم کرلی۔ بڑا شور انگیز شعر ہے۔

دیوان دوم

ردیف د

(۱۹۱)

شکستہ بالی کو چاہے تو ہم سے ضامن لے
اسیر موسم گل میں ہمیں نہ کر صیاد

۱۹۱/۱ اس شعر کا تخیل بالکل نیا ہے۔ صیاد سے گفتگو کی صورت حال بھی نئی ہے، اور مصرع اولیٰ میں صیاد سے معاہدہ کرنے کا جو مضمون بیان ہوا ہے، وہ بھی اچھوتا ہے۔ موسم گل کی سیر کرنا اور اس سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں، لیکن صیاد نے گرفتار کرلیا ہے۔ اب اس سے کہتے ہیں کہ اس موسم گل میں ہم کو اسیر نہ کرو، بہار ختم ہو جائے تو ہم کو پکڑ لے جانا، یا ہم خود ہی اپنے کو تمھارے حوالے کردیں گے۔ اگر ضمانت چاہتے ہو یعنی اس بات کی توثیق چاہتے ہو کہ موسم گل کے بعد میں تمھیں مل جاؤں گا، تو لو میں اپنے شکستہ بازوؤں کو ضامن دیتا ہوں۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) میرے بازو تو خود ہی شکستہ ہیں، میں بھاگ کر کہاں جاؤں گا؟ (۲) تم میرے بازو توڑ ڈالو، پھر تو میں کہیں نہ جا سکوں گا۔ (۳) تم نے تیر چلا کر میرا بازو زخمی کردیا ہے، اب یہی زخمی بازو اس بات کی دلیل ہے کہ میں بھاگ نہیں سکتا۔ پہلے معنی میں لطف کے کئی قرینے ہیں۔ (۱) میں گرفتار ہی اس لئے ہوا کہ میں شکستہ بال تھا۔ (۲) وہ صیاد کس قدر سنگ دل ہوگا جو شکستہ بال طائر کا شکار کرتا ہے۔ (۳) شکستہ بال اس بنا پر ہے کہ میں پہلے کہیں گرفتار

تھا، اب کسی نہ کسی صورت سے چھوٹ کر نکلا ہوں۔ (۴) شکستہ بالی، جو جسمانی کمزوری پر دال ہے، میرے وعدے کی مضبوطی پر بھی دال ہے۔ شعر میں عجب طرح کی المیہ بے چارگی اور وقار ہے۔ ہر طرح پست ہونے کے باوجود صیاد سے بالکل مغلوب نہیں ہوئے ہیں، بلکہ اس سے اس طرح کا معاہدہ کر رہے ہیں جو کہ ایک ہارے ہوئے لیکن باعزت (honourable) فریق کے شایان شان ہے۔

ردیف ر

دیوان اول

ردیف ر

(۱۹۲)

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر

۱/۱۹۲ فراق صاحب نے حسب معمول اس شعر کا بھی قیمہ کیا ہے۔

اک شخص کے مرجائے سے کیا ہو جائے ہے لیکن
ہم جیسے کم ہوئیں ہیں پیدا پچھتاؤ گے دیکھو ہو

پہلا مصرع بحر سے خارج ہے۔ میر کی سی زبان بنانے کی کوشش میں ''مرجائے سے'' اور ''ہوئیں ہیں'' جیسے خلاف قواعد فقرے سرزد ہوئے ہیں۔ ''مرجائے سے'' کی جگہ ''مر گئے سے'' اور ''ہوئیں ہیں'' کی جگہ ''ہوویں ہیں'' کا محل تھا۔ لیکن فراق صاحب نے ضرورت شعری یا لاعلمی کے باعث ان کو ترک کیا۔ اسی طرح، ''دیکھو ہو'' کی جگہ ''سنو ہو'' کا موقع تھا، یا پھر محض ''دیکھو'' کا۔ تنبیہ کے لئے ''سنتے ہو'' یا محض ''دیکھو'' استعمال ہوتا ہے، نہ کہ ''دیکھتے ہو''۔ پھر میر نے دل کے اجڑنے کی بات کہی ہے، فراق صاحب اپنی تعریف میں مگن ہیں۔ تعجب ہے کہ عسکری صاحب نے یہ بات نہیں محسوس کی کہ جس چیز کے لئے وہ میر کو اتنا محترم سمجھتے ہیں، یعنی اپنی شخصیت اور ذات کو بالکل ترک

کر دینا، فراق صاحب اس کے بالکل برعکس جگہ جگہ اپنی بڑائی بیان کرتے چلتے ہیں۔ فراق صاحب کے مضمون کو تو جرأت نے بہت بہتر انداز میں کہا ہے ۔

نہ کھو جرأت کو اپنے ہاتھ سے جاں
کہ ایسا شخص پھر پیدا نہ ہو گا

اب میر کے معنوی ابعاد پر غور کیجئے۔ شعر میں کیفیت حاوی ہے، لیکن معنی آفرینی کا دامن ہاتھ سے چھوٹا نہیں ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ دل کو شہر کہا ہے۔ یہ میر کا عام استعارہ ہے، لیکن اس وجہ سے اسے کم قیمت نہ سمجھنا چاہئے۔ یہاں مزید پہلو یہ ہے کہ اپنے دل کی بات براہ راست نہیں کہی ہے، بلکہ بات کو عمومی بنا کر اس کا اطلاق ہر عاشق کے دل پر کر دیا ہے، بلکہ عاشق ہی کا دل کیوں، ہر وہ شے جو دل کہی جانے کی مستحق ہو، یا ہر وہ دل جو حقیقی معنی میں دل ہو، اس کا ذکر ہے۔ پھر اس دل کو اجاڑنے کا ارادہ کرنے والا معشوق بھی ہو سکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ ہر شخص جو صاحب دلوں کا دشمن ہے، وہ اس شعر کا مخاطب ہو سکتا ہے۔ اب انداز تخاطب کو دیکھئے۔ جس شخص کو مخاطب کیا ہے، اسے بالکل سامنے رکھا ہے (''سنو ہو'') اور نہیں بھی رکھا ہے۔ یعنی یہ بھی ممکن ہے کہ جس سے خطاب کر رہے ہیں وہ بالکل سامنے نہ ہو، بلکہ وہ سر راہ گذر رہا ہو، اپنے خدم و حشم کے ساتھ دل کی بستی کو اجاڑنے جا رہا ہو، اور اس کے اس انتظام و انصرام کو دیکھ دیکھ کر متکلم پکار اٹھا ہو کہ سنو، اس بستی کو اجاڑ کر تم پچھتاؤ گے۔ یا کوئی شخص دل کی بستی کو تاراج کرنے میں مصروف ہے، اور متکلم اسے دیکھ کر پکار اٹھا ہو کہ دیکھو، یہ ایسا شہر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے۔ پھر، دل کی بستی کو اجاڑ دینے سے کیا مراد ہے؟ ممکن ہے کہ معشوق، جو دل میں رہتا تھا، اب اسے خالی کر کے جا رہا ہے۔ ممکن ہے دل کی تمام آرزوؤں کا خون کر دیا گیا۔ دل کی رونق آرزو سے ہے، جب آرزوؤں کا خون کر دیا تو دل اجڑ گیا۔ ممکن ہے دل کی بستی اجاڑ دینے سے بے وفائی مراد ہو۔ جرأت، فراق اور میر کا فرق دیکھنا ہو تو میر کا یہ شعر بھی دھیان میں رکھئے ۔

مشکل بہت ہے ہم سا پھر کوئی ہاتھ آنا
یوں مارنا تو پیارے آسان ہے ہمارا

(دیوان اول)

یہاں وہی قلندری، وہی انانیت اور طنز کا تناؤ ہے۔ ''پیارے'' لغوی معنی میں بھی ہے، اور

طنزیہ بھی۔ ''یوں تو'' اور'' آسان ہے'' کہہ کر اشارہ کردیا کہ تخریب ہمیشہ تعمیر کے مقابلے میں آسان ہوتی ہے۔ اور یہ بھی اشارہ کردیا کہ بعض چیزیں جو آسانی سے تباہ ہو جاتی ہیں، دراصل بڑی قیمتی اور نازک ہوتی ہیں۔ ''ہاتھ آنا'' میں دو اشارے ہیں۔ (۱) بہم پہنچنا، میسر آنا اور (۲) شکار ہونا، اسیر ہونا۔ یعنی تم نے ہمیں شکار تو کرلیا، لیکن ایسا شکار روز روز ہاتھ نہیں آتا۔ اب یہ اور بات ہے کہ یہ، اور اس طرح کے بہت سے شعر عسکری صاحب کے اس خیال کی نفی کرتے ہیں کہ میر اپنی شخصیت کو دنیا اور معشوق دونوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ مجھ کو تو بعض اوقات میر کے یہاں غالب سے کچھ ہی کم انانیت نظر آتی ہے۔

شعر زیر بحث میں کیفیت اور شور انگیزی کا اہتمام بھی خوب ہے۔

(۱۹۳)

شیخی کا اب کمال ہے کچھ اور
حال ہے اور قال ہے کچھ اور

۵۱۵ سہل مت بوجھ یہ طلسم جہاں بوجھنا= سمجھنا
ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور

نہ ملیں گو کہ ہجر میں مر جائیں
عاشقوں کا وصال ہے کچھ اور

۱/۱۹۳ ’’شیخی‘‘ کے دو معنی ہیں، اور دونوں یہاں مفید مطلب ہیں۔ (۱) غرور، بڑا بول۔ (۲) بزرگی، مشیخت۔ دونوں معنی میں شعر طنزیہ ہو سکتا ہے۔ ’’حال‘‘ اور ’’قال‘‘ صوفیوں کی اصطلاحیں ہیں۔ ’’حال‘‘ سے مراد ہے باطنی کیفیت اور ’’قال‘‘ سے مراد ہے ان باطنی کیفیت کا لفظوں کے ذریعہ اظہار۔ ’’حال‘‘ اور ’’قال‘‘ کے یہ معنی عام بول چال میں بھی مستعمل ہیں۔ جب ہم کہتے ہیں کہ پرانی عمارتیں زبان حال سے اپنے مکینوں کی داستان سناتی ہیں، تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ پرانی عمارتوں کو دیکھ کر ہمارے دل میں ان کے مکینوں کے بارے میں خیال گذرتا ہے۔ یعنی ’’زبان حال‘‘ دراصل مشاہدہ کرنے والے کے ہی باطنی اور دلی تاثرات و کیفیات کا دوسرا نام ہے۔ اور ’’زبان قال‘‘ اس شخص یا شے کی گفتگو ہے جس کا ہم مشاہدہ کر رہے ہوتے ہیں۔ اب شعر کے مطلب پر غور کیجیے۔ (۱) بڑا بول بولنے والوں، شیخی بگھارنے والوں کے طریقے اب بدل گئے ہیں۔ اب وہ کسی اور طرح کے حال کا دعویٰ کرتے ہیں، اور کسی اور طرح کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ کس طرح کے حال اور کس طرح کے قال

میں ہیں، اس کی وضاحت نہیں کی ہے۔ غرور اور بڑبولا پن اب نئے کمال کو پہنچ گیا ہے، اسے عام مشاہدے کے طور پر پیش کر کے چھوڑ دیا ہے کہ آپ جس طرح اور جس جگہ چاہیں اس مشاہدے کا اطلاق کر لیں۔ (۲) جو لوگ بزرگی اور مشیخت کا دعویٰ کرتے ہیں، اب وہ اپنا کمال کسی اور طرح کے حال وقال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ یعنی جس طرح کا حال وقال عام طور پر بزرگی سے منسوب ہوتا ہے، اس کی جگہ اور ہی طرح کا انداز ہے۔ یعنی مشیخت کا تصور اور منصب بالکل فاسد (currupt) ہو گیا ہے۔ لیکن شعر کے ایک معنی اور بھی ہیں۔ اگر اسے طنزیہ نہ فرض کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ عاشق اپنی واردات بیان کر رہا ہے، کہ اب عاشق کی حیثیت سے ہمارا مرتبہ اتنا بلند ہو چکا ہے کہ ہم اپنی اصلی حالت کو چھپانے پر قادر ہو گئے ہیں۔ دل پر گذرتی کچھ ہے (حال) لیکن بیان کچھ اور کرتے ہیں (قال)۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگرچہ حال (باطنی واردات) ہے، لیکن ہمارا قال کچھ اور ہے۔ یعنی قال یہ ہے کہ حال ہے ہی نہیں۔ مبہم انداز بیان کے حسن کا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ تعجب ہے کہ اس زمانے میں نسبۃً نوعمر لوگ بھی ایسے شعر کہہ لیتے تھے۔

۲/ ۱۹۳ ''خیال'' کے معنی حسب ذیل ہیں: گمان، شخص یا صورت جو خواب میں نظر آئے، یا عالم بیداری میں قوت متخیلہ کے ذریعہ دکھائی دے، پانی یا آئینے میں دکھائی دینے والا عکس۔ ان معنی کی روشنی میں لفظ ''طلسم کی معنویت بہت بڑھ جاتی ہے۔ پھر یہ ملحوظ رہے کہ ''خیال'' اور ''طلسم'' دونوں کے لئے ''بستن'' (باندھنا) مستعمل ہے۔ اردو میں بھی خیال باندھنا، تصور باندھنا، طلسم باندھنا، سب مروج ہیں۔ لہٰذا خیال اور طلسم دونوں میں انسان کے ارادے کو دخل ہوتا ہے، اور دونوں میں ایک طرح کی قوت و کیفیت ہوتی ہے۔ دنیا ایک طلسم ہے، یعنی ایک حیرت انگیز جگہ ہے، یا محض خیالی اور تصوراتی چیز ہے۔ (ملاحظہ ہو ا/ ۱۲۶)۔ ''طلسم'' ایسے نقش یا صورت کو بھی کہتے ہیں جسے عمل نیرنجات کے ذریعہ تیار کیا جائے۔ اس مقصد کے لئے کہ کسی شخص کو کسی سمت میں جانے سے روک دیا جائے، یا کسی جگہ کو لوگوں کی دسترس سے دور کر دیا جائے۔ یعنی ''طلسم'' کے ذریعہ (access) یا دسترس کو کم کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے ''طلسم جہاں'' سے مراد ہوئی ایسی صورت حال جس کی تہ تک پہنچنا ممکن نہ ہو یا مشکل ہو۔ اس کا ثبوت یہ ہوا کہ دنیا میں ہر جگہ، ہر وقت نئی نئی صورتیں نظر آتی ہیں۔ یا یہ کہ دنیا ہر جگہ مختلف شکل میں

نظر آتی ہے، کہیں کچھ ہے، کہیں کچھ۔ یا پھر یہ کہ دنیا کی جو تعبیر آپ کریں، اس کے بارے میں جو گمان آپ کریں، وہ آفاقی نہیں ہوتا۔ ایک جگہ پر ایک گمان یا تعبیر درست معلوم ہوتی ہے، دوسری جگہ وہ گمان یا تعبیر غلط ہو جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ چونکہ دنیا میں جگہ جگہ نیا خیال نظر آتا ہے، لہٰذا اصل دنیا کبھی نہیں دکھائی دیتی، صرف وہ صورتیں نظر آتی ہیں جنھیں قوت متخیلہ ہماری نگاہوں کے سامنے لاتی ہے۔ یا اگر دنیا محض ایک آئینہ ہے (ملاحظہ ہو ۱/۱۲۵) تو اس میں ہر جگہ نئے نئے عکس نظر آتے ہیں۔ لفظ ''خیال'' کو اس خوبی سے استعمال کیا ہے کہ پورا شعر حقیقی معنی میں گنجینۂ معنی بن گیا ہے۔

۱۹۳/۳ غالب نے اس مضمون کو رشک سے متعلق کر کے بہت محدود کر دیا ہے، حالانکہ ''مرتے ہیں'' کا استعمال ان کے یہاں بھی بہت بدیع ڈھنگ سے ہوا ہے۔

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں و لے ان کی تمنا نہیں کرتے

میر کے یہاں بھی ''وصال'' کا لفظ کچھ اس طرح کام کر رہا ہے۔ یعنی ''وصال'' بمعنی ''موت'' اور نیز بمعنی ''معشوق سے ملنا''۔ ''عاشقوں'' کا لفظ رکھ کر میر نے بوالہوسوں اور سچے عاشقوں میں تفریق قائم کر دی ہے۔ سچے عاشق کو معشوق سے ملنا گوارا نہیں، شاید غرور عشق کی بنا پر، یا اپنی یا معشوق کی پاکبازی کو ملحوظ رکھنے کی بنا پر، یا پھر عشق کی شدت کو باقی رکھنے کی خاطر جیسا کہ دنی دروژماں (Denis de Rougement) نے لکھا ہے کہ شدت و جوش عشق (Passion) دراصل فاصلے کا تفاعل ہے۔ یعنی اگر فاصلہ نہ ہو تو شدت احساس و کرب و لطف (Passion) بھی نہ ہو۔ اسی بنا پر پراوانسال (Provencal) شاعری، جو عربی روایات سے بہرہ مند تھی، معشوق کو شادی شدہ (یعنی کسی اور کی بیوی) فرض کرتی ہے، تاکہ وصال کا کوئی امکان ہی نہ رہے۔ ''مرجائیں'' اور ''وصال'' کی رعایت بھی خوب ہے۔

''وصال'' ہے کچھ اور'' کا ابہام دلچسپ ہے۔ یعنی عاشقوں کا بھی وصال ہوتا ہے، لیکن وہ کچھ اور ہے، موت ہے، یا کوئی اور چیز ہے۔ عاشقی اور عشق کے حالات پر یہ تبصرہ عجب شور انگیز ہے۔

(۱۹۴)

ہو آدمی اے چرخ ترک گردش ایام کر
خاطر سے ہی مجھ مست کی تائید دور جام کر

دنیا ہے بے صرفہ نہ ہو رونے میں یا کڑھنے میں تو
نالے کو ذکر صبح کر گریے کو ورد شام کر

مر رہ کہیں بھی میر جا سرگشتہ پھرنا تا کجا
ظالم کسو کا سن کہا کوئی گھڑی آرام کر

۱۹۴/۱ ظریفانہ انداز، اور پھر تمام رعایتیں پورے اہتمام کے ساتھ۔ یہ میر کا مخصوص انداز ہے۔ آسمان کو مخاطب کرنے کے لئے "چرخ" کا لفظ اختیار کیا، تا کہ گردش کے مفہوم کا لطف پورا حاصل ہو۔ پھر اسے انسان بننے کی ترغیب کس قدر دلچسپ ہے، جب کہ وہ شخص جو چرخ کو انسان بننے کی ترغیب دے رہا ہے، اس کی سب سے بڑی لیاقت یہ ہے کہ وہ "مست" ہے، یعنی ایسا شخص جسے اپنے قول فعل پر کچھ بہت زیادہ قابو نہیں۔ (اسی لئے مست کو لایعقل کہتے ہیں۔) مستی کے ساتھ دو طرح کی گردش یا دوران لازم ہیں۔ ایک تو دوران سر، اور دوسرا دور جام۔ لہٰذا چرخ اور مست میں گردش تو مشترک ہے، لیکن چرخ کی گردش غیر انسانی ہے، کیوں کہ وہ نشے کے باعث نہیں ہے، اور نہ وہ جام (جو باعث نشہ ہے) کو گردش میں لاتی ہے۔ لہٰذا آسمان کو ترغیب دے رہے ہیں کہ انسان جیسا کام کر۔ گردش بری چیز نہیں، لیکن وہ گردش ایام نہیں، بلکہ گردش جام (اور اس کے نتیجے میں گردش سر) والی ہونا چاہئے۔ یہ اعتماد بھی خوب ہے کہ آسمان جیسی ہستی کو خطاب کر رہے ہیں، جس کے بارے میں مشہور ہے

کہ وہ کسی کی سنتا ہی نہیں۔ یہ اعتماد بھی غالباً مستی ہی کا پیدا کردہ ہے۔ خوب شعر ہے۔

۲/ ۱۹۴ ''صرفہ'' کے معنی ہیں (۱) خرچ، خرچ ہونا۔ لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ دنیا خرچ ہونے والی یعنی ختم ہونے والی نہیں ہے۔ ''صرفہ'' کے دوسرے معنی ہیں ''کنجوسی''۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ دنیا کنجوس نہیں ہے۔ ان دونوں متضاد مفاہیم کو لے کر دلچسپ مضمون پیدا کیا ہے کہ اگر دنیا کنجوس نہیں ہے، یا اگر دنیا خرچ ہونے والی نہیں ہے تو تم بھی رونے اور کڑھنے میں کنجوسی نہ کرو۔ یا تم رونا اور کڑھنا خرچ (ختم نہ کر ڈالو) اس میں لطیف اشارہ یہ ہے کہ تمھاری دنیا تو صرف رونا اور کڑھنا ہے۔ اور دنیا کی صفت یہ ہے کہ وہ بے صرفہ ہوتی ہے۔ لہٰذا تم بھی رونے کڑھنے میں بے صرفہ رہو۔

اگلے مصرعے میں رونے کڑھنے میں بے صرفہ ہونے کا طریقہ بیان کیا ہے کہ عام لوگ تو صبح کو ذکر (الٰہی) کرتے ہیں۔ (یا ذکر معشوق کرتے ہیں) تم اس کی جگہ نالے اور فریاد کو اپنا ذکر قرار دو۔ شام کو تسبیحیں پڑھی جاتی ہیں، دعاؤں اور اسماء کا ورد کیا جاتا ہے۔ تم گریے کو ورد شام قرار دو۔ لطیف بات یہ ہے کہ ذکر اور ورد دونوں مذہبی اصطلاحیں ہیں، اور انھیں دنیاداری کے کام کے لئے استعمال کی تلقین کی جارہی ہے۔

شعر میں عجب سرور اور فرحت کا تاثر ہے۔ تلقین رونے اور کڑھنے کی ہے لیکن انداز ہے یہ ہے گویا کسی نہایت خوشگوار کام کی ترغیب دے رہے ہیں۔ مطلب یہ نکلا کہ دردمند انسان کے لئے، یا عاشق کے لئے، اس سے بہتر مشغلہ کوئی نہیں کہ وہ دن رات گریہ وزاری میں گذارے۔ حضرت نظام الدین سلطان جی کہا کرتے تھے کہ میرے دل میں جس قدر سوز وغم ہے اس کا اندازہ بھی دنیا والے نہیں لگا سکتے۔ ایک بزرگ سے کسی نے کہا کہ میں تو اہل وعیال کے بوجھ سے دبا جاتا ہوں۔ آپ کیا خوش نصیب ہیں کہ آپ کو کوئی جنجال نہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ میرے دل میں جتنا درد والم ہے اس کا ایک حصہ بھی تم کو مل جائے تو تم اس کو برداشت نہ کر سکو۔

مصرع اولیٰ کو اگر یوں پڑھیں ع دنیا ہے، بے صرفہ نہ ہو... تو ''بے صرفہ'' کے ایک اور معنی یعنی ''بیکار'' مناسب آجاتے ہیں۔ یعنی یہ دنیا ہے، بے کار شے نہیں ہے۔ تم اس کا استعمال یوں کرو کہ دن کو نالے کا التزام رکھو اور رات کو گریے کا۔

۳/ ۱۹۴ دوسرے مصرعے میں تو کہا ہے کہ کوئی گھڑی آرام کر۔ لیکن پہلے مصرعے میں مر رہنے کی تلقین کی ہے۔ اس تضاد نے شعر میں عمدہ تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی طنزیہ کارگذاری ہے۔ یہ انداز بھی میر کا مخصوص انداز ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصرع اولیٰ کا متکلم کوئی اور شخص (مثلاً بے درد ناصح) ہو اور مصرع ثانی کا متکلم کوئی ہمدرد یا دوست ہو۔ اس طرح عاشق کے بارے میں دو مختلف لوگوں کے دو مختلف رویے سامنے آگئے۔ خود میر کو سرگشتہ پھرتا ہوا کہا ہی گیا ہے۔ اس طرح محض ایک صورت حال کے بجائے ایک پوری داستان نظم ہو گئی۔

نثار احمد فاروقی کہتے ہیں کہ ''مر رہنا'' یہاں لغوی معنی میں نہیں بلکہ روزمرہ ہے اور ایک طرح سے ہمدردی اور محبت کے ساتھ جھڑکنا ہے۔ لیکن اسے محض لغوی معنی میں کیوں فرض کیا جائے؟ دونوں معنی ممکن ہیں، اور میں نے دونوں کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے۔ ممکن ہے نثار احمد فاروقی صاحب کے ذہن میں سودا کا مقطع رہا ہو جہاں ''مر بھی'' کے صرف وہی معنی ہیں جو انھوں نے بیان فرمائے ہیں۔

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

(۱۹۵)

۵۲۰ جور دلبر سے کیا ہوں آزردہ
میر اس چار دن کے جینے پر

۱/۱۹۵ اس شعر میں طبیعت کی پختگی یعنی maturity اس درجہ ہے کہ حیرت ہوتی ہے، تحمل اور قبول کی یہ منزل تو عام طور پر ایک عمر گذار کر ہی ملتی ہے۔ شیکسپیئر یاد آتا ہے:

انسان کو بھوگنا ہی پڑتا ہے
یہاں سے جانا ہو یا یہاں آنا،
پختگی ہی سب کچھ ہے۔ (کنگ لیئر)

زندگی چار دن کی ہے تو جور دلبر بھی چار ہی دن کا ہوگا۔ اب اس پر شکوہ کیا اور آزردگی کیسی۔ تھوڑے دن کی بات ہے، گذار لیں گے۔ یا پھر اس تھوڑی سی زندگی کو آزردگی سے مزید بوجھل کیوں کریں، جو کچھ محبوب کی رضا ہے، اسے ہم اپنی ہی رضا بنالیں۔ یا پھر یوں ہے کہ زندگی اس قدر مختصر ہے، اس کے اختصار کا غم ہی کیا کم ہے جو جفائے معشوق کا غم بھی اس میں شامل کرلیا جائے؟ یہ بے حسی نہیں ہے، بلکہ مکمل اقبال (acceptance) ہے۔ اتنا مکمل کہ اس میں اس فیصلے کا بھی شائبہ نہیں کہ جور دلبر کو مستحسن سمجھ کر قبول کر رہے ہیں۔ بلکہ یوں ہے کہ فیصلہ غیر ضروری ہے، بس یہ علم کافی ہے کہ جور دلبر سے آزردہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر عمر لمبی ہوتی تو مشق آزردگی کرتے، کہ شاید ہماری آزردگی معشوق کے دل پر اثر کرتی۔ اب تو مہلت اتنی کم ہے کہ یہ آزردگی لا حاصل ہی رہے گی، اس لئے اسے کیا اختیار کریں۔ مصرع ثانی میں ''میر'' خطابیہ بھی ہوسکتا ہے (اے میر، اس چار دن کے جینے پر ہم کیا آزردہ ہوں) اور صیغۂ واحد غائب بھی ہوسکتا ہے (اس چار دن کے جینے پر میر جور دلبر سے کیا آزردہ ہوں) اول الذکر صورت میں ''ہوں'' کو مع واؤ معروف پڑھا جاسکتا ہے۔ یعنی اے میر، میں کیا آزردہ ہوں۔ لا جواب شعر کہا ہے۔

(۱۹۶)

ڈاڑھی سفید شیخ کی تو مت نظر میں کر
بگلا شکار ہووے تو لگتے ہیں ہاتھ پر

اے ابر خشک مغز سمندر کا منہ نہ دیکھ
سیراب تیرے ہونے کو کافی ہے چشم تر
خشک مغز = احمق

آخر عدم سے کچھ بھی نہ اکھڑا امرا میاں
مجھ کو تھا دست غیب پکڑ لی تری کمر

۱۹۶/۱ کہاوت ہے کہ "بگلا مارے پر ہاتھ۔" یعنی بگلا اگرچہ بظاہر بڑے تن و توش کا پرندہ ہے، لیکن دراصل اس میں گوشت بہت تھوڑا ہوتا ہے، زیادہ تر پر ہی پر ہوتے ہیں۔ یہ کہاوت ایسے موقعے پر بولی جاتی ہے جب کسی کے بارے میں یہ کہنا منظور ہو کہ اگرچہ اس کا ظاہر بھاری بھر کم ہے، لیکن اندر سے وہ کچھ نہیں۔ میر نے بڑی خوبی سے کہاوت کو دوہرے استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یعنی شیخ کی ریاکاری کے باعث اس پر "بگلا مارے پر ہاتھ" کی پھبتی صادق آتی ہے۔ پھر بگلا سفید ہوتا ہے، اس لئے مصرع اولیٰ میں شیخ کی سفید ڈاڑھی کا ذکر کیا اور بگلے سے شیخ کی ظاہری مناسبت بھی ثابت کر دی۔

۱۹۶/۲ مضمون پامال ہے، لیکن ابر سے تخاطب میں قابل داد تمکنت اور خود اعتمادی ہے۔ پھر "خشک مغز" کہہ کر دو کام لے لئے۔ محاوراتی معنی صحیح ہیں، کہ ابر اتنا بے وقوف ہے کہ سمندر سے کسب

آب کرنا چاہتا ہے، نہ کہ میری چشم تر سے اور لغوی معنی بھی درست ہیں، کہ ابر کا دماغ گرمی کی وجہ سے سوکھ گیا ہے اور وہ تری کی تلاش میں ہے۔

۱۹۶/۳ ظریفانہ انداز بیان، پھکڑ پن، تازہ لفظی، ہر لحاظ سے یہ شعر میر کے کمال کا بہترین نمونہ ہے۔ معشوق کی کمر معدوم کہی جاتی ہے۔ لیکن اس معدوم سے میرا کچھ بھی نہ بگڑا۔ غور کیجئے کہ میر نے ''بگڑا'' کی جگہ ''اکھڑا'' لکھ کر شوخی کی حد کر دی ہے۔ ''دست غیب'' بعض اولیاء اللہ کی صفت ہوتی ہے کہ وہ آمدنی کے کسی ظاہری ذریعے کے بغیر بھی تونگر اور خوش حال اور فیاض رہتے ہیں۔ میر نے اسے لغوی معنی میں استعمال کر کے نیا لطف پیدا کیا ہے۔ تمھاری کمر معدوم تھی، تو بھی میرا کیا نقصان ہوا۔ معدوم شے کو ہاتھ لگانے کے لئے دست غیب سے بہتر کیا شے ممکن ہو سکتی ہے؟ میرے پاس دست غیب تھا، میں نے تمھاری کمر پکڑ لی۔ لطف یہ ہے کہ کمر پکڑ لینا ہی دست غیب کی دلیل ہے، کیوں کہ اگر کمر معدوم تھی تو اسے دست غیب ہی سے پکڑنا ممکن تھا۔ میں نے چونکہ کمر پکڑ لی، اس لئے یہ ثابت ہو گیا کہ میرے پاس دست غیب تھا۔

کمر اور غیب کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے، ہاں میر جیسی ظرافت اور دھونسیلا پن نہیں۔

عدم کچھ دور عاشق سے نہیں ہمت اگر باندھے
کمر مل جائے اس بت کی جو مٹنے پر کمر باندھے

(۱۹۷)

جھوٹے بھی پوچھتے نہیں ٹک حال آن کر
انجان اتنے کیوں ہوئے جاتے ہو جان کر

۵۲۵ وے لوگ تم نے ایک ہی شوخی میں کھو دیے
پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

کہتے نہ تھے کہ جان سے جاتے رہیں گے ہم
اچھا نہیں ہے آ نہ ہمیں امتحان کر

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

افسانے ما و من کے سنیں میر کب تلک
چل اب کہ سو دیں منھ پہ دوپٹے کو تان کر

۱/۱۹۷ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں "آن"، "جان" اور "انجان" کی رعایت خوب ہے۔

۲/۱۹۷ اس شعر میں المیاتی وقار اور محزونی اس درجہ ہے کہ ایک عمر کا حاصل معلوم ہوتی ہے۔ پھر وہ شوخی بھی کیا شوخی ہوگی جس سے ایسے قیمتی لوگوں کا کام تمام ہو گیا جو زمانے کے گل سر سبد

تھے۔ ''کھودیے'' کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ تم نے ان لوگوں کو اس قدر آزردہ کردیا کہ انھوں نے ترک عشق یا ترک دنیا کردیا۔ تم سے چھوٹے اور زندگی کے کاروبار سے بھی چھوٹے۔ ''خاک چھان کر'' بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ یہ لغوی معنی میں بھی ہے (مٹی کو چھان چھان کر صاف کیا اور بہترین مٹی سے ان کی تخلیق کی۔) اور محاوراتی معنی میں بھی (بہت تگ و دو کے بعد، بعد کوشش بسیار) یہ اشارہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں دریا کی ریت یا کنکریلی زمین کو چھان کر سونا تلاش کرتے تھے۔ اس اعتبار سے آسمان کو ''چرخ'' کہنا بھی بہت خوب ہے، کیوں کہ اس میں آسمان کی گردش کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ دیوان پنجم میں ان باتوں کو بہت کھول کر کہا ہے۔

جیسے غم ہجراں میں اس کے عاشق جی کھو بیٹھے ہیں
برسوں مارے چرخ فلک تو ایسے ہوویں پیدا لوگ

۱۹۷/۳ غالب نے اس مضمون کے ایک پہلو کو لے کر بالکل نئی اور پیچیدہ بات پیدا کی ہے۔ میر کے یہاں ڈراما ہے، غالب کے یہاں مشاہدہ اور معشوق کا عمومی بیان۔ میر کے شعر میں روزمرہ کی بندش کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔ پھر کنائے کی نزاکت الگ ہے۔ معشوق نے عاشق کا امتحان لیا، یعنی اس کے اس دعوے کی دلیل چاہی کہ تم پر مرتا ہوں۔ عاشق نے مر کر دکھا دیا۔ لیکن شعر میں صرف اشارہ کردیا ہے کہ عاشق مر گیا ہے، وضاحت نہیں کی ہے۔ غالب کا شعر ہے۔

حسن اور اس پہ حسن ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں

یعنی اپنے سچے عاشق پر تو اعتماد ہے ہی کہ وہ میرا مقتول ہے، اب رہا غیر، تو اس کو آزمانے کی ضرورت نہیں۔ میر کے شعر میں معشوق اپنے عاشق صادق کو بھی آزماتا ہے، اور نتیجے کے طور پر عاشق کی جان جانے کا سبب بنتا ہے۔ دوسرے مصرعے کی بندش دیکھیے، تین جملے سمو دیے ہیں۔ اور ''نہ ہمیں امتحان کر'' میں دونوں لفظ ''نہ'' اور ''ہمیں'' برابر کا زور رکھتے ہیں۔ اپنی موت پر عاشق کو ایک طرح کا غرور ہے، اور معشوق کی پریشانی یا پشیمانی پر خوشی۔ یہ سب باتیں شعر کے لہجے سے ادا ہوئی ہیں۔ انداز بیان میں رمزیت (subtlety) ہو تو ایسی ہو، یا پھر ویسی پیچیدگی ہو جیسی غالب کے شعر میں ہے۔

۱۹۷/۴ ''جن کے خوں سے'' کا مفہوم صرف زمین پر بہا ہوا خون نہیں، بلکہ ''خون'' بمعنی ''قتل'' بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی تم نے مجھے قتل کیا تو اس کی وجہ سے تمھاری گلی بالکل گلزار ہو گئی۔ ''گل'' کی جگہ ''بگل'' پڑھیے تو مفہوم بنتا ہے کہ میرا خون اس قدر بہا ہے کہ تمھاری گلی کیچڑ سے بھر گئی ہے۔ اس مفہوم کو دوسرے مصرعے میں ''سان کر'' سے تقویت ملتی ہے۔ ہر صورت میں شعر کا مضمون عاشق کی تمکنت اور اور اس کی تمنائے امتیاز ہے۔ وہ مرنے پر تیار ہے، بلکہ خوشی خوشی مرتا ہے، لیکن اسے یہ گوارا نہیں کہ اس کی لاش کو اوروں کے ساتھ روند اور سان دیا جائے۔ اس مضمون میں عجیب و غریب طنزیہ تناؤ ہے۔ موت گوارا ہے، اور ظاہر ہے کہ موت کے معنی یہ ہیں کہ وصال نصیب نہ ہوا، لہٰذا دائمی فراق بھی گوارا ہے۔ اور یہ موت اور دائمی فراق سیکڑوں اور عاشقوں کا بھی مقدر ہے۔ لہٰذا مرگ انبوہ میں مرنا بھی گوارا ہے۔ یعنی جب تک زندہ رہے، وہ تمام سلوک گوارا رہے جو معشوق نے ان کے اور دوسروں کے ساتھ روا رکھے۔ لیکن مرنے کے بعد اپنے لاشے کی یہ بے حرمتی گوارا نہیں کی کہ اس کو دوسروں کے لاشوں کے ساتھ ٹھکانے لگایا جائے۔ ممکن ہے یہ مضمون میر کے دل کے بہت قریب رہا ہو، کیوں کہ انھوں نے اسے تا عمر طرح طرح سے برتا۔

لوٹے ہے خاک و خون میں غیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سانئے

(دیوان اول)

رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سانئے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان دوم)

آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے

(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان ششم)

''سانا'' کا لفظ بہت پر قوت اور محاکاتی ہے، مگر ممکن ہے، بعض ''نازک'' طبائع پر گراں گذرے۔ اسے یگانہ کے یہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

مرا پاؤں پھسلا تو پروا نہیں
مگر تم مرے ساتھ ناحق سنے

ملاحظہ ہو ۲/ ۱۳۷۔

جناب عبدالرشید نے ''سانا'' کی بعض مثالیں پیش کی ہیں جن میں کچھ بہت ہی عمدہ ہیں۔ مثلاً سودا۔

معمور ہے جس روز سے ویرانۂ دنیا
ہر جنس کے انسان کی ماٹی گئی سانی

عبدالرشید نے احمد محفوظ کے حوالے سے ریاض خیرآبادی کو بھی نقل کیا ہے۔

تیغ ہی کیا ہاتھ میں قاتل کے تھی
اے حنا تو بھی تو سانی جائے گی

''ریاض رضواں'' میں یہ شعر دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ممکن ہے ریاض کا بھی شعر یگانہ کی نظر میں رہا ہو۔

۱۹۷/۵ قلندرانہ انداز قابل داد ہے۔ ما اور من دونوں کے افسانے سننے سے بیزاری میں ترک ذات کا کنایہ ہے، اور یہ بھی کہ لوگ ہزار مجتمع نظر آئیں، لیکن سب دراصل اپنی اپنی ہی ذات میں محو ہوتے ہیں۔ منھ میں دوپٹہ تان کر سونے میں ترک ہستی کا بھی اشارہ ہے۔ لفظ ''دوپٹہ'' میں درویشی اور بے سروسامانی کا کنایہ ہے۔ یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ میں تو الگ ہٹ کر منھ لپیٹ کر سو جاؤں گا، لیکن لوگوں میں ما و من کے افسانے چلتے رہیں گے، کیوں کہ عام لوگوں میں ترک ذات اور ترک ہستی کا حوصلہ نہیں۔ ''ما و من'' کے ایک معنی ''غرور'' بھی ہیں، جیسا کہ مثنوی مولانا روم (دفتر پنجم) میں جگہ جگہ

ہے، مثلاً

چوں وفایت نیست بارے دم مزن
کایں سخن دعویست اغلب ما و من
(اگر تجھ میں وفا نہیں ہے تو پھر اس کے
بارے میں بات نہ کر، کیوں کہ ایسی
صورت میں یہ محض تکبر کا دعویٰ ہے۔)

''ما و من'' کے یہ معنی اس مفہوم کو مستحکم کرتے ہیں کہ لوگوں میں ترک ذات و ہستی کا حوصلہ نہیں، اور یہ مزید اشارہ بھی کرتے ہیں کہ متکلم میں درویشانہ تمکنت ہے، وہ دنیا والوں کے جھوٹے تکبر سے برأت کا اظہار کر رہا ہے۔ ما و من کے ''افسانے'' کہہ کر تکبر کے جھوٹے پن کو اور مستحکم کر دیا ہے۔ عمدہ شعر ہے۔

دیوان دوم

ردیف ر

(۱۹۸)

یاں خاک سے انھوں کی لوگوں نے گھر بنائے
آثار ہیں جنھوں کے اب تک عیاں زمیں پر

۱۹۸/۱ اس شعر میں مشاہدے کی ہوشربا سفاکی ہے۔ شاہان و امرا کے آثار و عمارات، یا ان کے کارنامے باقی رہ جاتے ہیں لیکن زمانہ اس قدر سنگ دل یا بے حس ہے کہ ان کی قبروں کے نشان مٹا دیتا ہے، یا ان کے مزارات مٹی بن جاتے ہیں، یا خود ان کی لاشیں گل کر مٹی ہو جاتی ہیں اور پھر وہ مٹی گھر بنانے کے کام آتی ہے۔ وہ لوگ جو اس طرح گھر بناتے ہیں، وہ خود کتنے بے حس اور غیر عبرت پذیر ہیں کہ یہ خیال نہیں کرتے کہ جب ان کا گھر بادشاہوں کے بدن کی مٹی سے بن رہا ہے، تو خود ان گھر بنانے والوں کا حشر اس سے بہتر نہ ہوگا۔ عبرت انگیزی اور زمانے کا ایک حال پر نہ رہنا، یہ سب سامنے کی باتیں ہیں۔ میر نے اسے بالکل گھریلو مشاہدے کے ذریعہ بیان کر کے ان میں غیر معمولی تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ انسان مر کر خاک ہو جاتا ہے، اور مٹی سے گھر بنتے ہیں، ان دو گھریلو مشاہدوں کو یک جا کرنے سے شعر میں قوت پیدا ہو گئی ہے۔ الگ الگ ان میں کوئی خاص بات نہ تھی۔ اور دوسرے مصرعے میں یہ کہہ کر خود وہ لوگ جن کی خاک سے گھر بن رہے ہیں وہ اپنی نشانیاں چھوڑ گئے ہیں، عبرت انگیزی کے علاوہ طنز کا یہ پہلو بھی پیدا کر دیا ہے کہ وہ گھر جو ان کی خاک سے بن رہے ہیں، وہ بھی ایک طرح سے ان کے آثار ہی

ہیں۔ اس سے ملتے جلتے مضمون کو دیوان اول میں دو جگہ بیان کیا ہے۔

سفر ہستی کا مت کر سرسری جوں بادا ے رہرو
یہ سب خاک آدمی تھے ہر قدم پر ٹک تامل کر

دیکھو نہ چشم کم سے معمورۂ جہاں کو
بنتا ہے ایک گھڑیاں سو صورتیں بگڑ کر

لیکن ان میں مشاہدے کی وہ صفائی نہیں ہے جس نے شعر زیر بحث کو اس قدر غیر معمولی بنا دیا ہے۔

(۱۹۹)

۵۳۰ آخر دکھائی عشق نے چھاتی فگار کر
تصدیع کھینچی ہم نے یہ کام اختیار کر	تصدیع=تکلیف

جا شوق پر نہ جا تن زار و نزار پر
اے ترک صید پیشہ ہمیں بھی شکار کر

مرتے ہیں میر سب پہ نہ اس بے کسی کے ساتھ
ماتم میں تیرے کوئی نہ رویا پکار کر

۱۹۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں یہ لطف ضرور ہے کہ عشق کو کام کہا گیا ہے، یعنی یہ کوئی مہم یا کوئی خلل دماغ والی چیز نہیں ہے، بس ایک کام ہے جیسے دنیا میں اور ہزاروں کام ہوتے ہیں۔

۱۹۹/۲ شکار ہونے کا شوق اور اس شوق کی بے اختیاری کس خوبی سے بیان ہوئے ہیں۔ تن کے زار و نزار ہونے کی وجہ نہیں بتائی ہے، لیکن اغلب ہے کہ عشق نے گھلا کر رکھ دیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کم حیثیتی ظاہر کرنے کے لئے زار و نزار تن والا کہا ہو، یعنی ہم کوئی بہت خوبصورت یا وجیہ اور صاحب اقتدار شخص نہیں ہیں۔ یا پھر اپنی آشفتہ حالی اور آوارہ گردی دکھانا مقصود ہو، کہ اس کی وجہ سے بدن لاغر اور زار ہو گیا ہے۔ معشوق کو ترک صید پیشہ کہہ کر پکارنا خوب ہے، اور ''ہمیں بھی شکار کر'' کی معنویت کو مستحکم کرتا ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا کنایہ ہے کہ معشوق کئی شکار ہمارے سامنے کر چکا ہے، یا شکار کرتا ہوا چلا آ رہا ہے۔ اس مضمون کو طرز بدل کر شکار نامۂ اول میں خوب بیان کیا ہے۔

تیغ دریغ نہیں ہے اس کی بسمل گہ میں کسو سے بھی
ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں

''جا'' اور ''نہ جا'' میں ایہام بھی خوب ہے۔

۱۹۹/۳ ماتم میں کوئی پکار کر نہ رویا میں اشارہ اس بات کا بھی ہے کہ کچھ لوگ چپکے چپکے روئے ہوں گے۔ لہٰذا میر کی موت پر بآواز بلند گریہ شاید اس وجہ سے نہیں ہوا کہ لوگوں کو قاتل کا یا حاکم کا خوف تھا، کہ اگر بآواز بلند روئیں گے تو ہم بھی مورد عتاب ٹھہریں گے۔ جس طرح بعض شعروں میں میر نے خود کو دوسرے عاشقوں سے ممتاز رہنے (موت میں یا زندگی میں) کا مضمون باندھا ہے، اسی طرح بعض شعروں میں بالکل بے کس و تنہا رہنے کا مضمون بھی باندھا ہے۔ لیکن یہ بے کسی رسومیاتی بے کسی نہیں، بلکہ کسی منظم صورت حال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً دیوان اول میں کہا ہے۔

شاہد لوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

(۲۰۰)

اب تنگ ہوں بہت میں مت اور دشمنی کر
لاگو ہو میرے جی کا اتنی ہی دوستی کر

نا سازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے — خشونت = کھردراپن، درشتی
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر — کیکر = ببول کی ایک قسم

۵۳۵ تھی جب تلک جوانی رنج و تعب اٹھائے
اب کیا ہے میر جی میں ترک ستم گری کر

۱/۲۰۰ جان کا دشمن ہو جانے اور آخر جان لے کر رہنے کو دوستی قرار دینا قول محال کا اچھا نمونہ ہے۔ اور اسے ثابت بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ تمھارے عشق میں ہماری جان پر آبنی ہے۔ تم ہم پر التفات نہیں کرتے، یعنی ہم سے دشمنی رکھتے ہو۔ دشمنی کا تقاضا یہ ہے کہ میں رنج سہوں، تکلیف اٹھاؤں، زندگی سے بیزار رہوں اور مر نہ سکوں۔ لہٰذا ہم تم سے دوستی کا تقاضا کرتے ہیں، اس غرض سے نہیں کہ تم ہم پر مہربان ہو جاؤ۔ ہم تو بس یہ چاہتے ہیں کہ زندگی کی مصیبت سے چھوٹ جائیں۔ لہٰذا اتنی دوستی کر لو کہ ہم کو جینے کے عذاب سے چھٹکارا دلا دو۔ ''اتنی ہی دوستی کر'' میں لطف یہ بھی ہے کہ اگر تم زیادہ دوستی کرو گے تو شاید ہماری امیدیں بڑھ جائیں، تمھارا التفات ہمیں مزید نوازشوں کے لئے حریص بنا دے گا۔ لیکن ممکن ہے آئندہ تمھارا وہ التفات باقی نہ رہے، اور ہماری حالت پہلے سے بھی بدتر ہو جائے۔ اس لئے بس اتنی ہی دوستی کرو کہ ہماری جان لے لو۔ آدم خور جانور کو بھی ''لاگو'' کہتے ہیں، اور ایسے جانور کو بھی، جو انسانوں کو اٹھا لے جاتا ہے، ایسے جانور بہت ڈھیٹ ضدی (Determined)

ہوتے ہیں، یعنی کتنا ہی پہرہ اور احتیاط کیوں نہ ہو، اپنا کام کرگذرتے ہیں۔ اس شعر میں یہ لفظ بڑی ندرت پیدا کررہا ہے۔ لفظ ''اب'' میں اشارہ ہے کہ معشوق کی دشمنی سہتے سہتے بہت دن ہوگئے اور معاملہ اب برداشت کے باہر ہوگیا ہے۔ دوستی اور دشمنی کے مضمون پر سعدی نے غضب کا شعر کہا ہے۔

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست
کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید
(میرے دلبر سالطف رکھنے والا معشوق تم
دنیا بھر میں نہ پاؤ گے۔ وہ دشمنی کرتا ہے
اور دوستی (یعنی عشق) کو بڑھاتا ہے۔)

سعدی کے یہاں مصرع ثانی میں طباعی (wit) ہے، میر کے یہاں بھی مصرع ثانی میں طباعی (wit) ہے، لیکن سعدی کے اتنی نہیں۔ سعدی کے یہاں ایک طرح کی مجبوری بھی ہے، میر کے یہاں ایک طرح کی دل برداشتگی اور اکتاہٹ۔ جذباتیت اور خود ترحمی دونوں کے یہاں مفقود ہے۔ ممکن ہے سعدی کا شعر میر کی نظر میں رہا ہو، لیکن میر نے سعدی کی تقلید نہیں کی، ان کے مضمون کو اپنی ہی طرح اختیار کیا۔

۲/۲۰۰ مصرع اولیٰ میں کلیہ بیان کرنے کا اچھا انداز ہے، گویا کوئی ایسی حقیقت بیان کر رہے ہیں جس سے سب آگاہ ہوں، یا جس سے ہر ایک اتفاق کرے گا۔ اب مصرع ثانی (جو بنیادی طور پر مصرع اولیٰ میں کیئے گئے دعوے کی دلیل ہے) ایک ذاتی مشاہدے کا رنگ اختیار کرلیتا ہے۔ ''بالیدہ'' کے ایک معنی ''مغرور'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر شہروں میں کیکر کا درخت اگتا بھی ہے تو اپنے سے شرمندہ رہتا ہے کہ میری صحبت مخالف ہے۔ اب سوال اٹھتا ہے کہ یہ شعر کن لوگوں کے بارے میں ہے؟ اگر عاشق کے بارے میں ہے (کیوں کہ وہ جنگل کا شائق ہوتا ہے) تو ناسازی اور خشونت عاشق کی صفات تو ہیں نہیں۔ معشوق کے بارے میں یہ شعر ہو نہیں سکتا۔ اگر کسی تارک الدنیا فقیر کے بارے میں ہے تو اس کے لئے بھی ناسازی اور خشونت کی صفات مناسب نہیں۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ یہ شعر عام روزمرہ دنیا کے بدمزاج اور درشت طبیعت لوگوں کے بارے میں ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر

مصرع اولیٰ محض دعویٰ نہیں، بلکہ اصولی سفارش یعنی normative prescription بن جاتا ہے، کہ جن لوگوں کے مزاج میں ناسازی اور خشونت ہے، وہ جنگل ہی میں پھل پھول سکتے ہیں، یعنی انھیں چاہئے کہ وہ جنگل میں جارہیں۔ شہر کی مہذب دنیا میں ان کی جگہ نہیں۔

۳/۲۰۰ شعر میں زبردست کیفیت ہے، یہ بات تو بالکل واضح ہے۔ اب معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ (۱) شعر کا متکلم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ کوئی اور شخص ہے جو معشوق کو عاشق کا حال بتارہا ہے۔ (۲) خود عاشق نے یہ پیغام نہیں کہلایا ہے۔ شاید خودداری کی وجہ سے، یا اس وجہ سے کہ معشوق پر اس پیغام کا اثر نہ ہوگا، عاشق نے خود اپنا حال ظاہر کرنے، یا اس کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی قاصد بھیجنے سے اجتناب کیا ہے۔ کوئی اور شخص، مثلاً عاشق کا رازدار، یا ہمسایہ، معشوق کے پاس جاتا ہے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ شعر میں ایسا کوئی اشارہ نہیں جس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکے کہ متکلم دراصل عاشق کا فرستادہ ہے۔ (۳) عاشق کی جوانی ختم ہو چکی ہے، لیکن معشوق ہنوز جوان ہے (ورنہ عاشق اس پر مرتا کیوں؟) جوانی ختم ہو جانے کی وجہ صعوبات عشق بھی ہو سکتی ہیں۔ (یعنی بڑھاپا قبل از وقت گیا ہے) اور عمر کا گذران بھی۔ (۴) ''رنج وتعب اٹھائے'' سے مراد معشوق کے ستم اور زمانے کے ستم دونوں کے ہو سکتے ہیں۔ (۵) عاشق کی حالت اتنی خراب ہو چکی ہے کہ پاس پڑوس والے اور دوست تشویش میں ہیں، اور تشویش بھی اس درجہ ہے کہ معشوق کے پاس جاکر اس سے میری سفارش کرتے ہیں۔ (۶) میر کا معشوق کوئی مشہور شخص ہے، لوگ اسے جانتے ہیں اور اس کی خدمت میں حاضر ہو سکتے ہیں۔ مطلع میں عشق کی ایک منزل ہے، جو کم وبیش آغاز داستان کا حکم رکھتی ہے، اور مقطع اس داستان کا تقریباً آخری باب ہے۔ لیکن اس آخری باب میں بھی کسی خوش آئند انجام کی جھلک نہیں۔ معشوق سے سفارش کی گئی ہے تو بس اتنی کہ ترک ستم گری کرو۔ یہ نہیں کہا گیا کہ میر پر مہربان ہو جاؤ، اس کو اپنے پاس بلالو، وصل پر راضی ہو جاؤ، یا وصل کا وعدہ ہی کرلو۔ گویا یہ سب باتیں تو ممکن ہی نہیں۔ بس اتنا ہو جائے تو بہت ہے کہ ستم گری کا سلسلہ بند ہو۔ ''اب کیا ہے میر جی میں'' اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اب میر میں کچھ رہا نہیں، وہ شکار لاغر ہے، اس کے آزار سے اب تمھیں کیا ملے گا؟

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا مخاطب معشوق نہ ہو، بلکہ میر خود ہوں۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ جب

تک جوانی تھی تم نے رنج وتعب اٹھا کر خود پر ستم کیے۔اب جوانی رہ نہیں گئی ہے، پھر اب بھی تمھارے جی میں کیا سودا ہے؟ اب تو (اپنے اوپر) ستم گری ترک کرو۔اس مفہوم کے اعتبار سے ''میر'' اور ''جی'' (بمعنی ''دل) کے درمیان وقفہ ہوگا۔

دیوان سوم

ردیف ر

(۲۰۱)

کھنچی تیغ اس کی تو یاں نیم جاں تھے
خجالت سے ہم رہ گئے سر جھکا کر

۲۰۱/۱ خجالت سے سر جھکا کر رہ جانے میں نکتہ یہ ہے کہ سر کٹاتے وقت گردن جھکائی جاتی ہے۔ لہٰذا جب ہمارا سر شرمندگی سے جھکا کا جھکا رہ گیا تو گویا ہم نے دو مقصد حاصل کر لئے۔ ایک تو یہ کہ ہم نے اپنی شرمندگی کا اظہار کیا، اور دوسرا یہ کہ ہم نے سر کٹانے پر آمادگی ظاہر کر دی۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ عشق کی جاں کاہی نے اس قدر ستم توڑے تھے کہ جب تک سر کٹنے کی نوبت آئے آئے، آدھی جان نکل چکی تھی یعنی اب ہم اس قابل بھی نہ رہ گئے تھے کہ معشوق پر پوری جان قربان کر سکیں۔ مقتل تک پہنچے بھی تو آدھی جان کے ساتھ۔ پھر یہ شرمندگی بھی تھی کہ معشوق یہ نہ گمان کر لے کہ خوف مرگ سے جان سوکھ کر آدھی ہو گئی ہے۔ قتل کے وقت نیم جانی اور کم طاقتی کا مضمون نظیری نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے ؎

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من
بجاے خوں عرق از تیغ قاتل افتاد است
(میرے عجز کی بضاعت کا یہ عالم ہے کہ
جب میں ذبح ہوا تو قاتل کی تلوار سے

خون کے بجائے (شرمندگی کے باعث،

کہ کیسے بے جان کو مارا) پسینہ ٹپکا۔)

نظیری کا شعر ندرت خیال کا اعلیٰ نمونہ ہے، لیکن میر کے یہاں محاکات زیادہ ہے، کیوں کہ ان کا منظر روزمرہ کے مشاہدے پر (شرمندگی میں بھی، اور سر کٹاتے وقت بھی، گردن جھک جاتی ہے) مبنی ہے۔ نظیری کے شعر میں ایک خوبی البتہ ایسی ہے جو میر کے یہاں بالکل نہیں ہے۔ پسینے کو "آب" بھی کہتے ہیں اور "آب" کے ایک معنی "چمک" بھی ہیں اور ایک معنی "تلوار کی تیزی" بھی ہیں۔ لہٰذا میرے قتل کے وقت معشوق کی تلوار اس قدر شرمندہ ہوئی کہ اس کی چمک اور تیزی دونوں جاتی رہیں۔

(۲۰۲)

کیا جانیں گے کہ ہم بھی عاشق ہوئے کسو پر
غصے سے تیغ اکثر اپنے رہی گلو پر   غصہ=غم

گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے
میں رو کبھی نہ رکھا گستاخ اس کے رو پر

تن راکھ سے ملا سب آنکھیں دیے سی جلتی
ٹھہری نظر نہ جوگی میر اس فتیلہ مو پر

۲۰۲/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''غصہ'' بمعنی ''غم'' اور ''غصہ'' بمعنی ''ناخوشی'' میں ایہام خوب ہے، اور مصرع اولیٰ کی بے تکلفی بھی عمدہ ہے۔

۲۰۲/۲ ادب کے موضوع پر ملاحظہ ہو ۱/۴۳ اور ۱/۹۹۔۱/۹۹ میں صورت حال شعر زیر بحث کی الٹی ہے۔ وہاں متکلم دن رات معشوق کے منہ پر منہ رکھے رہتا ہے۔ لیکن موضوع وہی ہے۔ کیوں کہ پھر وہ کہتا ہے، میں نے ادب کا سر رشتہ ہاتھ سے چھوڑ دیا ہے۔ یعنی ادب ملحوظ رکھتا تو ایسا نہ کرتا۔ عشق اور ادب کو لازم و ملزوم مانا گیا ہے۔ مولانا اشرف علی تھانوی نے ادب وتہذیب پر اپنی کتاب میں عربی کا ایک شعر نقل کیا ہے۔

طرق العشق کلها آداب

ادبوا النفس ایها الاصحاب

(عشق کی راہیں اور طریقے
کچھ نہیں ہیں سوائے آداب
کے۔ لوگو! اپنی روح کو ادب
سکھاؤ، اسے مہذب کرو۔)

اسی لئے میر نے ۱/ ۴۳ میں کہا ہے کہ ع عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ اب شعر زیر بحث کی لفظی باریکیاں دیکھئے۔ ''شوق سے ہو دل خوں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) شوق کی شدت کے باعث دل خون ہو رہا ہو۔ (۲) دل خون ہو رہا ہو تو شوق سے ہو۔ فارسی محاورے ''رو نہادن بہ چیزے'' کے معنی ہیں ''کسی کی طرف متوجہ ہونا''۔ (بہار عجم) اس معنی کو ملحوظ رکھیں تو اشارہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ میں نے اس کے چہرے کی طرف نظر بھر کے دیکھا بھی نہیں۔ دوسری طرف، معشوق کے منھ پر منھ نہ رکھنے میں اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اظہار ادب یا پاس ادب کی خاطر پاؤں پر یا ہاتھ پر منھ رکھا ہوگا۔ یعنی پاؤں یا ہاتھ کو بوسہ دیا ہوگا۔ ''گستاخ رو'' کے معنی ہیں ''بے شرم'' لہٰذا یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر چہ معشوق نے شرم کو بالائے طاق رکھ دیا اور میرے سامنے آ گیا، لہٰذا میں نے بے ادبی نہ کی اور اس کے منھ پر منھ نہ رکھا، یا اس کے منھ کی طرف نظر بھر کر نہ دیکھا۔ بظاہر سادہ بیانی اور دراصل اس قدر پیچیدگی کہ تقریباً ہر لفظ کثیر المعنی ہے، خوب کہا ہے۔

۳/ ۲۰۲ ملاحظہ ہو ۴/ ۱۷۱۔ آسی نے ''ٹھہری نظر نہ جوگی'' پڑھا ہے، اور عباسی نے ''ٹھہرے نظر نہ جوگی''۔ میرے خیال میں ''جوگی'' بہتر ہے، لیکن ''ٹھہرے'' کے بجائے ''ٹھہری'' انسب ہے۔ کیوں کہ اس طرح شعر کسی پر اسرار اور حیرت انگیز مواجہہ (encounter) کا بیان معلوم ہوتا ہے۔ گویا ہم نے راہ میں اچانک ایسے شخص کو دیکھا، اور پھر لوگوں سے بیان کیا کہ آج ایک بڑے غیر معمولی شخص کا سامنا ہو گیا۔ دوسرے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: (اے) میر اس فتیلہ موجوگی پر نظر (ہی) نہ ٹھہری۔ یعنی ہم اس سے نظر نہ ملا سکے، یا وہ اس تیزی سے غائب ہوا کہ ہم دیکھتے ہی رہ گئے، وہ آناً فاناً میں نظر سے اوجھل ہو گیا۔ وہ جوگی کوئی تارک الدنیا فقیر، کوئی جادوگر، کوئی صاحب دل عاشق، کوئی دیوانہ ہو سکتا ہے۔ وضاحت نہ کرنے کے باعث شعر کا اسرار بہت گہرا ہو گیا۔ راکھ ملے ہوئے

بدن کے ساتھ دیئے کی طرح جلتی آنکھوں کا ذکر کر کے آگ اور خاکستر کا عمدہ تاثر پیدا کیا ہے۔ گویا وہ شخص خود تو خاک ہو چکا ہے، لیکن آنکھیں جو دل کے دریچے ہیں، چراغ کی طرح بھٹک رہی ہیں۔ آنکھوں کے اس طرح روشن ہونے کا سبب روحانی قوت بھی ہو سکتی ہے اور وحشت بھی، کیوں کہ وحشت میں آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔

نثار احمد فاروقی کی رائے میں ''ٹھہری نظر نہ جو کی'' مرجح قرأت ہے۔ جناب شاہ حسین نہری کو بھی شک ہے کہ ''فتیلہ مو'' اور ''پر'' کے درمیان ''جو گی'' کا کیا محل ہو سکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مصرعے میں بہت دلچسپ اور لذیذ تعقید ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی:

(اے) میر اس فتیلہ مو جوگی پر نظر نہ ٹھہری۔

اگر ''جو کی'' پڑھا جائے تو نثر یوں ہوگی:

(اے) میر اس فتیلہ مو پر نظر جو کی تو (نظر) نہ ٹھہری۔ ظاہر ہے کہ یہ قرأت بے لطف ہے۔ نظر کی بھی اور ٹھہری بھی نہیں، یہ کچھ گہری بات نہیں بلکہ تکرار کا عیب رکھتی ہے۔ ''اس فتیلہ مو پر نظر نہ ٹھہری'' کہنا کافی تھا۔

دیوان پنجم

ردیف ر

(۲۰۳)

۵۴۰ شوریدہ سر رکھا ہے جب سے اس آستاں پر
میرا دماغ تب سے ہے ہفتم آسماں پر

لطف بدن کو اس کے ہر گز پہنچ سکے نہ
جا پڑتی تھی ہمیشہ اپنی نگاہ جاں پر

دل کیا مکاں پھر اس کا کیا صحن میر لیکن
غالب ہے سعی میں تو میدان لامکاں پر

۲۰۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''سر'' اور ''دماغ'' کی رعایت دلچسپ ہے۔

۲۰۳/۲ ملاحظہ ہو ۱۸۰/۳ جہاں بدن میں جان کا لطف ہونے کے مضمون پر بحث ہے۔ اس شعر کا ابہام قابل داد ہے۔ معشوق کے بدن سے لطف اندوز نہ ہو سکنے، یا اس کے لطف کو سمجھ نہ سکنے کا مضمون ہی بدیع ہے، اس پر طرہ یہ کہ اس کی وجہ جو بیان کی، وہ کئی امکانات کی حامل ہے۔ ایک تو یہ کہ

اس کے پہلے کہ ہم اس کے بدن کا لطف اٹھاتے، ہم اس کی جان (یعنی اس کی شخصیت، یا اس کی روح کی پاکیزگی) کی طرف متوجہ ہو جاتے تھے۔ یعنی اس کا بدن جس قدر دل کش تھا اس سے زیادہ اس کی روح خوب صورت تھی، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

لبا لب ہے وہ حسن معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

(دیوان چہارم)

یا پھر، ہم اس کے بدن کا لطف کس طرح اٹھاتے، ہمیں تو اس کا بدن نظر ہی نہ آتا تھا، صرف جان ہی جان نظر آتی تھی۔ یعنی (۱) وہ سراپا معنی تھا، اس کی صورت بھی معنی کا حکم رکھتی تھی۔ جیسا کہ دیوان چہارم کے شعر میں اشارہ ہے، یا (۲) اس کا بدن اس قدر لطیف تھا کہ نظر ہی نہ آتا تھا۔ یا (۳) اس کا بدن اپنی لطافت و نزاکت کے باعث جان کا حکم رکھتا تھا۔ یا (۴) ہم حسن معنی کے پرستار تھے، حسن صورت کے نہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کی نزاکت کے باعث ہم اس کے بدن سے متمتع ہوتے ڈرتے تھے، کہ ایسا کیا تو اس کی جان پر بن جائے گی، وہ تاب وصل نہ لا سکے گا۔ لطف بدن کو نہ پہنچ سکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ ہم اس کے بدن کے لطف کو سمجھ ہی نہ سکے۔ اور ایک یہ بھی ہے کہ اس کے بدن سے لطف اندوز ہونے کے مرحلے تک پہنچ ہی نہ سکے۔ پہلی صورت میں یہ امکان بھی ہے کہ ہمیں یہ معلوم ہی نہ ہو سکا کہ اس کے بدن کا لطف کتنا ہے، کیسا ہے اور کس جگہ ہے۔ دیوان سوم کا شعر یاد آتا ہے۔

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

یعنی ہر عضو بدن دل کو کھینچتا ہے، لہٰذا کسی بھی عضو بدن کا مکمل احاطہ، اس کے لطف کا مکمل تجربہ، حاصل نہیں ہو سکتا۔ غرض کہ جس پہلو سے دیکھیے شعر میں معنی ہی معنی ہیں۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ ان کا شعر بظاہر بھی معنی سے مملو معلوم ہوتا ہے، یعنی ان کا شعر پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس کی تہ تک پہنچنے کے لئے غور و فکر کی ضرورت ہے۔ میر کا انداز یہ ہے کہ ان کے اکثر شعر اس قدر دھوکے باز ہوتے ہیں کہ ذرا سی بھی چوک ہو جائے، یعنی قاری کی توجہ میں ذرا سی بھی کمی ہو تو شعر سے سرسری گذر جائے گا۔ اسے

محسوس ہی نہ ہوگا کہ جس شعر سے وہ رواروی میں گذر رہا ہے، اس میں معنی کی ایک پوری رنگارنگ دنیا آباد ہے۔

۲۰۳/۲ مصرع اولیٰ کا پیکر نہایت دلچسپ ہے۔ دل کو مکان فرض کرتے ہیں، اور میر کے یہاں دل کے لئے مکان کا استعارہ عام ہے۔ اب اس پر ترقی کر کے میر نے مکان دل میں ایک صحن فرض کیا۔ اس طرح حسب معمول ان کا شعر خارجی دنیا سے بالکل فوری طور پر متعلق نظر آنے لگا۔ شعر کا مضمون معمولی ہے۔ لیکن مکان دل کے صحن کی محاکاتی کیفیت نے اس میں جان ڈال دی۔ اب مصرع ثانی میں لفظ ''سعی'' پر غور کیجئے۔ اس لفظ کی معنویت کثیر الجہت ہے۔ ''سعی'' کے مندرجہ ذیل معنی شعر میں کارگر ہیں۔ (۱) کوشش (۲) دوڑنا (۳) خراج وصول کرنا (۴) مقصود۔ یعنی دل اپنے مقصد کے اعتبار سے، یا اپنی کوشش کے اعتبار سے میدان لامکاں پر غالب ہے۔ یعنی دل کا مقصود، لامکاں کے مقصود سے زیادہ ذی مرتبہ ہے۔ یا دل جتنی کوشش، دوڑ بھاگ اور تندہی کر لیتا ہے، اتنی لامکاں کے بس میں نہیں۔ یا پھر یہ کہ دل کو لامکاں سے زیادہ خراج تحسین و عقیدت وصول ہوتا ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اگر دل سعی کرے تو میدان لامکاں پر غالب آجائے۔ پہلے مصرعے کے دو استفہام بھی خوب ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

ردیف ز

دیوان اول

ردیف ز

(۲۰۴)

مرگیا میں پہ مرے باقی ہیں آثار ہنوز
تر ہیں سب سر کے لہو سے در و دیوار ہنوز

کوئی تو آبلہ پا دشت جنوں سے گذرا
ڈوبا ہی جائے ہے لوہو میں سر خار ہنوز

آنکھوں میں آن رہا جی جو نکلتا ہی نہیں ۵۴۵
دل میں میرے ہے گرہ حسرت دیدار ہنوز

اب کی بالیدن گل ہا تھا بہت دیکھو نہ میر
ہمسر لالہ ہے خار سر دیوار ہنوز

۲۰۴/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن مصرع ثانی کا کنایہ خوب ہے۔ سر کے لہو سے در و دیوار تر

ہونے میں دو امکانات ہیں۔ یا تو خود ہی در و دیوار سے سر ٹکرا کر جان دی ہے، یا پھر بچوں نے پتھر مار مار کر سر پھوڑ ڈالا اور اس درجہ زخمی کیا کہ آخر جان چلی گئی۔ اپنے خون سے تر بتر دیوار و در کو اپنے ہی آثار کہنا بھی لطف سے خالی نہیں۔ ''آثار'' کے معنی ''دیوار'' اور ''بنیاد'' بھی ہیں۔ لہٰذا ''آثار'' اور ''دیوار'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۱۹۔

۲/۲۰۴ ''خار'' کا قافیہ اس زمین میں بظاہر آسان ہے۔ لیکن سودا اور غالب دونوں نے اس زمین میں جو شعر کہے ہیں، ان میں ''خار'' کا قافیہ بہت اچھا نہیں بندھا ہے۔ میر نے پھر ابہام سے کام لے کر شعر میں عجب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یا تو آبلہ پا کے تلووں کا خون ہے جو سر خار کو لہو میں غرق کر گیا ہے، یا پھر یہ کسی اور کا خون ہے، اور آبلہ پا سے یہ توقع ہے کہ جب اس کے چھالے کانٹوں کی وجہ سے پھوٹیں گے تو سر خار پر لگا ہوا خون دھل جائے گا اور کانٹوں کی آبیاری بھی ہو جائے گی۔ ''کوئی تو'' میں اشارہ یہ ہے کہ دشت جنوں سے اور بھی لوگ گذرے ہیں، لیکن آبلہ پا کوئی نہ تھا۔ ''سر ہر خار'' کو بھی مصرع میں لانا ممکن تھا۔ مثلاً ع ڈوبا جائے ہے لہو میں سر ہر خار ہنوز۔ لیکن میر نے اسے غالباً اس لئے ترک کیا کہ ''سر خار'' میں عمومیت زیادہ ہے، اس معنی میں کہ اس طرح لفظ ''خار'' اس تمام جنس (class) کی نمائندگی کرتا ہے جسے ''خار'' کہتے ہیں۔ مثلاً ہر ''آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے'' کے مقابلے میں ''آدمی پریشان ہے کہ کیا کرے'' زیادہ پر قوت ہے، کیوں کہ اس طرح پوری نوع انسانی کا حوالہ پیدا ہوتا ہے۔ پہلے والے جملے میں صرف مبالغہ ہے، دوسرے جملے میں کلیہ ہے۔ دشت جنوں سے گذرنے میں ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ اس سے پہلے جو آبلہ پا تھے وہ شاید پورے دشت سے نہ گذر پائے تھے، یا تو ٹھہر گئے تھے۔ یا واپس چلے گئے تھے۔ یا (جو اغلب ہے) پورے دشت جنوں کو پار کرنے کے پہلے ہی جاں بحق ہو گئے تھے۔

۳/۲۰۴ دل کو گرہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس پر ترقی کر کے بالکل نیا مضمون پیدا کیا ہے۔ آنکھوں میں جان اٹکنے کا محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب حسرت دیدار کی شدت ہو اور جان کندنی کا عالم ہو۔ دیدار کی حسرت ایک گرہ کی طرح ہے جو کھلتی نہیں۔ یہ گرہ دل میں ہے، جو خود ایک گرہ ہے۔ پھر

یہ گرہ در گرہ آنکھوں میں آ کر اٹک گئی۔ اگر حسرت دیدار نکل جاتی تو ایک گرہ کھل جاتی۔ پھر اس گرہ کے کھلنے سے دل کی گرفتگی بھی دور ہوتی (یعنی دل گرہ کے مماثل نہ رہ جاتا۔) لیکن چونکہ ہمارا دل، جس میں حسرت دیدار کی گرہ ہے، جان کی شکل میں آنکھ کے اندر اٹکا ہوا ہے ("جی" کے معنی "جان" بھی ہیں اور "دل" بھی)، لہٰذا جب حسرت دیدار نکلے گی تو جان بھی نکل جائے گی۔ یعنی معشوق کو دیکھنا موت سے ہمکنار ہونا ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ جب جان نکلے گی تب ہی حسرت دیدار بھی نکلے گی۔ یعنی جیتے جی معشوق کا دیدار نصیب ہوگا نہیں، اور حسرت دید دل میں اس طرح گھر کر گئی ہے کہ جان کے ساتھ ہی جائے گی۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جس طرح دل میں حسرت دیدار ایک گرہ کے مانند جاگزیں ہے، ایسی گرہ جو نکلتی نہیں، اسی طرح میری جان بھی گرہ بن کر آنکھوں میں اٹک گئی ہے۔ آنکھوں کو پوری جان کے برابر ٹھہرانا خوب ہے، کیوں کہ اس کے لئے قوی دلیل موجود ہے کہ آنکھوں میں حسرت دیدار ہے اور وہ اسی وقت نکلے گی جب جان نکلے گی۔

۴/ ۲۰۴ (یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔) اس شعر میں جنون کی کیفیت کا اظہار غیر معمولی قوت اور ندرت سے ہوا ہے۔ کمال یہ ہے کہ سارے شعر میں کنایہ ہی کنایہ ہے اور کسی بھی چیز پر بظاہر کوئی زور نہیں دیا ہے۔ بقول کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) مشاق فن کار جانتا ہے کہ بعض اوقات کسی چیز کو سرسری بیان کر دینا اسے ممتاز اور اہم بنا دیتا ہے۔ "خار سر دیوار" سے لوہے کی کیلیں مراد ہو سکتی ہیں جو دیوار پر اس لئے لگائی جاتی ہیں کہ جو لوگ چہار دیواری (مثلاً قید خانہ یا ذہنی شفا خانہ) میں بند ہیں، وہ دیوار پر چڑھ کر اس پار نہ کود جائیں۔ یا یہ محض کانٹے بھی ہو سکتے ہیں جو اسی مقصد سے دیوار پر چڑھائے جاتے ہیں۔ یہ خار سر دیوار "ہمسر لالہ" ہیں۔ ظاہر ہے کہ لوہے کے کانٹے ہوں یا نباتاتی، ان میں پھول تو لگ نہیں سکتے۔ لہٰذا یہ کانٹے اس لئے ہمسر لالہ ہیں کہ وہ خون میں تر ہیں، اور یہ خون ان دیوانوں (جن میں متکلم شامل ہے) کا ہی ہو سکتا ہے جو ان دیواروں کے پیچھے قید ہیں۔ انھوں نے دیواروں پر چڑھ چڑھ کر یا ان کو پھلانگنے کی کوشش میں خود کو لہولہان تو کیا ہی، کانٹوں کو بھی تر کر دیا۔ اب ہم متکلم سے دو چار ہوتے ہیں۔ بہار تو وہ کبھی دیکھ نہیں پاتا لیکن وہ اپنے جنون کے باعث بہار و خزاں کیا، سرخ پھول اور سرخ خون میں بھی امتیاز کرنے سے عاری ہے۔ مگر اس کے مخبوط ذہن میں بہار کا

تصور اور شاید دھندلی سی تمنا ضرور ہے۔ خار سر دیوار کو خون میں تر دیکھ کر اسے خیال آتا ہے کہ شاید بہار کا جوش تھا، اور اس قدر پھول کھلے تھے کہ خار سر دیوار بھی لالے کا ہم مرتبہ ہو گیا تھا۔ وہ یہ نہیں سمجھ پاتا کہ یہ پھول کی سرخی نہیں ہے، بلکہ اس کا اور اس کی طرح کے دوسرے دیوانوں کا لہو ہے جو خار سر دیوار کو سرخا سرخ کر گیا ہے۔ وہ خوش ہو کر معصوم بچوں کی طرح اپنے ساتھی سے کہتا ہے کہ دیکھو نہ اب تک خار سر دیوار ہمسر لالہ ہے۔ ''دیکھو نہ'' کا فقرہ متکلم کی سادگی اور دیوانگی دونوں پر دلالت کرتا ہے۔ سادگی اس لئے کہ وہ اپنے مخاطب کو اس اعتماد کے ساتھ متوجہ کرتا ہے کہ وہ بھی اس کے مشاہدے میں شریک ہوگا اور اس کی تصدیق کرے گا۔ اور یہی اعتماد اس کی دیوانگی کی بھی دلیل ہے۔ کیوں کہ اگر مجھے سورج نیلا نظر آئے اور مجھے یہ اعتماد بھی ہو کہ دوسرے لوگ میرے مشاہدے کی تصدیق کریں گے، تو ظاہر ہے کہ میرا دماغ مختل ہو چکا ہے۔ ''دیکھو نہ'' میں ایک تحیر ہے، ایک معصوم سادگی اور دیوانگی ہے، اور مشاہدہ خود دیوانے کا ہے۔ اور سب سے زیادہ دل ہلا دینے والی بات یہ اشارہ ہے کہ خار سر دیوار کی سرخی متکلم اور اس کے ساتھیوں کے خون کی مرہون منت ہے، لیکن متکلم کو یہ بات بالکل بھول گئی ہے، وہ اسے پھول کے مرادف سمجھ رہا ہے۔ ایسا شعر میر جیسے لوگوں سے بھی تمام عمر میں دو ہی چار بار سرزد ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اس شعر اور اس غزل کے مطلع سے فیض حاصل کرتے ہوئے کہا ہے، اور خوب کہا ہے۔

شفقی ہو گئی دیوار خیال
کس قدر خون بہا ہے اب کے

ناسخ نے ''خار سر دیوار'' کا پیکر اپنے رنگ میں برتا ہے۔

رتبۂ اعلیٰ میں ظالم ترک کر دیتے ہیں ظلم
پاؤں سے کاہش نہیں خار سر دیوار کو

لیکن ان کا دعویٰ اور دلیل دونوں ناقص ہیں۔ روانی البتہ ناسخ کے یہاں بہت ہے۔ جس کی بنا پر شعر ممتاز نظر آتا ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ز

(۲۰۵)

اس بستر افسردہ کے گل خوشبو ہیں مرجھائے ہنوز — خوشبو=خوشبودار
اس نکہت سے موسم گل میں پھول نہیں یاں آئے ہنوز

آنکھ لگے اک مدت گذری پائے عشق جو بیچ میں ہے
ملتے ہیں معشوق اکثر تو ملتے ہیں شرمائے ہنوز

ایسی معیشت کر لوگوں سے جیسی غم کش میر نے کی — معیشت=رہن سہن
برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے بہت

۲۰۵/۱ مطلع کا مصرع اولیٰ اگرچہ ہر طرح سے رواں اور سبک ہے، لیکن اسے خارج از بحر قرار دیا جا سکتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ عام طور پر ان تمام اشعار کی تقطیع بحر متقارب میں کی جاتی ہے۔ یعنی یہ فرض کیا جاتا ہے کہ وہ بحر جس میں میر نے یہ شعر اور سیکڑوں دوسرے شعر کہے ہیں، وہ بحر متقارب کی ایک شکل ہے۔ بحر متقارب کا سالم رکن "فعولن" ہے اور اس کی فرعیں حسب ذیل قرار دی گئی ہیں۔ (۱) فعل (بہ تحریک عین) (۲) فعل (بہ سکون عین) (۳) فعلن (بہ سکون عین) (۴) فعول (۵)

فعولان۔ لہٰذا اس بحر کے اشعار میں کوئی رکن ایسا ہو جس کی تقطیع مندرجہ بالا موازین میں سے کسی پر نہ ہو سکتی ہو، تو اسے خارج از بحر قرار دیا جائے گا۔ مصرع زیر بحث میں اگر ''بستر افسردہ'' کو مرکب مانا جائے تو دوسرا رکن فعلن (بہ تحریک عین) ٹھہرتا ہے، اور مصرع بحر سے خارج ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر ''بستر افسردہ'' کو مرکب نہ مانا جائے تو تقطیع درست ہو جاتی ہے اور مصرع وزن میں رہتا ہے۔ لہٰذا اگرچہ ''بستر افسردہ'' ذرا کم رواں ہے، لیکن اسے ہی صحیح ماننا پڑے گا۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ان اشعار کو بحر متقارب فرض کرنے کی وجہ کیا ہے؟ فارسی میں یہ بحر (یعنی ان اشعار میں جو بحر استعمال ہوتی ہے) دستیاب نہیں، لہٰذا پرانے عروضی مصنفوں نے اس کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اردو میں اس بحر کا رواج میر کے ذریعہ ہوا۔ سودا کے یہاں اس میں خال خال ہی غزلیں ہیں۔ میر و سودا کے پہلے شمالی ہند میں کسی اہم شاعر کے یہاں اس کا وجود میرے علم میں نہیں ہے، سوائے میر جعفر زٹلی کی ایک نظم کے، جو ۱۶۹۰ کے آس پاس کی ہے۔ لیکن چونکہ میر جعفر زٹلی ''استاد'' قسم کے شاعر نہ تھے، اس لئے اس بات کا امکان کم ہے کہ انھوں نے یہ بحر خود ایجاد کی ہو۔ اغلب یہ ہے کہ یہ بحر اس زمانے کی اردو شاعری میں، یا عوامی شاعری میں موجود تھی۔ لیکن چونکہ فارسی اساتذہ کے یہاں اس بحر کا پتہ نہیں، اس لئے یہ دعویٰ بے دلیل رہ جاتا ہے کہ اس کی بحر فارسی اصولوں کی رو سے طے ہونی چاہئے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ یہ ہندی بحر ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ ہندی میں کسی ایسی بحر کا پتہ نہیں چلتا جس میں زیر بحث بحر کی تمام خصوصیات پائی جائیں۔ اگر یہ ہندی بحر ہے تو بھی اس پر فارسی قاعدوں کا اطلاق کرنا اور اس کی بحر خود متعین کر کے ان مصرعوں کو خارج از بحر قرار دینا غلط ہے جو فارسی قاعدے کی خلاف ورزی کرتے ہیں۔ کیوں کہ ہندی بحر سے فارسی قاعدوں کی پابندی کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ ایسی صورت میں کرنا یہ چاہئے کہ ان شاعروں کو ہی نمونہ اور قاعدہ ساز (normative) قرار دیا جائے جنھوں نے اس بحر کو کثرت سے استعمال کیا۔ اس اصول کی روشنی میں دیکھئے تو میر نے اس بحر میں جو بھی کیا وہی صحیح مانا جائے گا، کیوں کہ اس بحر کو استعمال کرنے میں وہ اول ہیں، اور انھوں نے اسے کثرت سے استعمال بھی کیا ہے۔ جعفر زٹلی میر سے بہت پہلے ہیں، لیکن انھوں نے اس بحر کو صرف ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا ان کی اولیت شماریاتی (statistical) ہے، اور انھوں نے اس بحر کو اتنی کثرت سے برتا بھی نہیں کہ ان کے عمل کی روشنی میں قاعدے بن سکیں۔ لہٰذا اس بحر کی حد تک میر ہی کا عمل قاعدہ ساز (normative) ٹھہرتا

ہے اور اگر ایسا ہے تو ہمیں یہ کہنے کا کوئی حق نہیں کہ یہ بحر دراصل متقارب ہے۔ اور چونکہ متقارب کی فروع میں فعلن (بہ تحریک عین) نہیں آتا، اس لئے میر کا مصرع خارج از بحر ہے۔ یعنی ہم لوگ میر ہی کے ذریعہ اس بحر سے پوری طرح واقف ہوئے ہیں، لیکن دعویٰ یہ رکھتے ہیں کہ اس کے قاعدے ہم مقرر کریں گے۔ اور میر کا جو شعر ان قاعدوں کی خلاف ورزی کرے گا، ہم اسے خارج از بحر گردانیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ طریق کار غیر منطقی اور غیر منصفانہ ہے۔ صحیح طریق کار یہی ہے کہ ہم میر کے عمل کو قاعدہ ساز (normtive) مانتے ہوئے یہ کہیں کہ چونکہ میر نے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) استعمال کیا ہے، اس لئے یہ صحیح ہے۔ ہاں مگر مزید تحقیق کی روشنی میں اس بحر کا وجود فارسی میں ثابت ہو جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ فارسی قاعدے کی رو سے اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا استعمال درست نہیں۔ میر کے یہاں اس بحر میں فعلن (بہ تحریک عین) کا ورود شاذ ہے، لیکن بالکل معدوم نہیں۔ بعد کے شعرا (فانی، سیماب) نے فعلن (بہ تحریک عین) اس بحر میں کثرت سے استعمال کیا ہے اور اکثر عروضیوں کے نزدیک خارج از بحر شعر کہنے کے ملزم ٹھہرے ہیں۔

اس طویل (لیکن شاید کارآمد) بحث کے بعد شعر کے معنی پر غور کرتے ہیں۔ خیال ہلکا لیکن اچھوتا ہے۔ بستر کو افسردہ کہنا بدیع بات ہے۔ ظاہر ہے کہ بستر عاشق کا ہے، اور اس پر جو پھول ہیں وہ یا تو اصلی ہیں یا پھولدار چادر کے ہیں۔ "اس نکہت" سے مراد وہ خوشبو ہے جو معشوق میں تھی۔ موسم گل تو آ گیا ہے، لیکن معشوق نہیں آیا۔ معشوق جیسی خوشبو والے پھول ہوتے تو بستر افسردہ نہ ہوتا۔ عام پھولوں میں وہ خوشبو کہاں؟ یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر معشوق پاس ہوتا تو یہی پھول جو بستر پر مرجھائے پڑے ہیں، دوبارہ کھل اٹھتے اور بستر کی افسردگی جو (پھولوں کے پژمردہ ہونے کے سبب سے ہے) دور ہو جاتی۔ "یاں" کا لفظ بھی اچھا ہے، کیوں کہ یہ بستر، گھر، اور بازار تینوں جگہوں کی طرف اشارہ رکھتا ہے۔ نثار احمد فاروقی "ہنوز" کو "ہونے کے باوجود" کے معنی میں لیتے ہیں کہ اس بستر کے پھول مرجھائے ہونے کے باوجود خوشبودار ہوتے ہیں لیکن مجھے ان معنی کا قرینہ شعر میں نظر نہ آیا۔ یہی معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں کہ میرے بستر پر جو پھول میں خوشبو ہے وہ ہنوز مرجھائے ہوئے ہیں کہ ان میں معشوق کے بدن کی خوشبو نہیں ہے۔

۲/۲۰۵ میر حسن نے اس مضمون کو اپنے انداز میں کہا ہے۔

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا

اس طرح تو نہ ہم سے شرماتا

میر کے یہاں ''پائے عشق جو بیچ میں ہے'' بہت لطیف فقرہ ہے، اور استعارے کا حکم رکھتا ہے۔ کیوں کہ اس میں عشق کسی تیسری ہستی کی طرح عاشق و معشوق کے درمیان نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی اور شخص موجود ہوگا تو معشوق شرمائے گا ہی۔ ۳/۲۰۶ میں اس مضمون کو اور بھی کھل کر اور بالکل نیا رنگ دے کر پیش کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں میر حسن کی طرح کنائے سے کام لیا گیا ہے۔ یہ واضح نہیں کیا کہ معشوق نے بھی اقرار محبت کیا ہے، بس اتنا ہے کہ دونوں کی آنکھیں چار ہوئے مدت گذر گئی ہے۔ معشوق پر یہ بات کھل چکی ہے کہ کوئی ہم پر مرتا ہے۔ معشوق کے شرمانے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے دل پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہے۔ لیکن ابھی اظہار محبت شاید کسی طرف سے ہوا نہیں ہے، معاملہ ابھی اوائل ہی میں ہے۔ اس لئے کہ ''آنکھ لگے اک مدت گذری'' کے سوا اور کوئی بات مذکور نہیں۔ اگر معشوق کے دل پر اثر نہ ہوتا تو مدت کی گذری ہوئی بات کو بھول چکا ہوتا۔ لیکن چونکہ اب بھی وہ شرمایا شرمایا ہوا سا ملتا ہے، اس لئے اغلب ہے کہ وہ بھی متاثر ہوا ہے۔ پورے شعر میں پردہ داری، گھریلو معصومیت اور ایک پورے تہذیبی ماحول کا اس قدر محاکاتی بیان ہے کہ معاملۂ عشق سے بڑھ کر معاملۂ زندگی کی ترجمانی کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر حسن کے یہاں چونکہ مرور ایام کا اشارہ نہیں ہے، اس لئے ان کے شعر میں معنویت کم ہو گئی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۲۰۶۔

۳/۲۰۵ یہ شعر برائے بیت ہے، یعنی تین شعر پورے کرنے کے لئے درج کیا گیا ہے، لیکن خوبی سے یکسر خالی بھی نہیں ہے۔ مصرع اولی میں میر کو ''غم کش'' کہہ کر مصرع ثانی میں ہمسایوں کے رونے اور غم کرنے کا نیا جواز پیدا کیا ہے۔ یعنی ہمسائے میر کی موت کے ماتم میں نہیں، بلکہ ان کی دردناک زندگی اور موت کو یاد کر کے روتے ہیں کہ کیسی تکلیف سے وہ جئے اور مرے۔ اور عام مضمون تو موجود ہی ہے، کہ میر اگرچہ غم کش تھے، لیکن لوگوں کے ساتھ ان کا رہن سہن اور برتاؤ اتنا اچھا تھا کہ ان کو مرے ہوئے عرصہ ہو گیا لیکن لوگ اب بھی ان کا غم کر رہے ہیں۔

(۲۰۶)

۵۵۰ کب سے آنے کہتے ہیں تشریف نہیں لاتے ہیں ہنوز
آنکھیں مندیں اب جا چکے ہم وے دیکھو تو آتے ہیں ہنوز

کہتا ہے برسوں سے ہمیں تم دور ہوں یاں سے دفع بھی ہو — سماجت=خوشامد
شوق و سماجت سیر کرو ہم پاس اس کے جاتے ہیں ہنوز — سیر کرو=دیکھو

راتوں پاس گلے لگ سوئے ننگے ہوکر ہے یہ عجب
دن کو بے پردہ نہیں ملتے ہم سے شرماتے ہیں ہنوز

ساتھ کے پڑھنے والے فارغ تحصیل علمی سے ہوئے
جہل سے مکتب کے لڑکوں میں ہم دل بہلاتے ہیں ہنوز

گل صد رنگ چمن میں آئے باد خزاں سے بکھر بھی گئے
عشق و جنوں کی بہار کے عاشق میر جی گل کھاتے ہیں ہنوز

۲۰۶/۱ شعر معمولی ہے، لیکن یہاں بھی میر نے ایک بات رکھ دی ہے۔ ''دیکھو تو آتے ہیں ہنوز'' کے معنی حسب ذیل ہیں۔ (۱) دیکھو اب بھی وہ آتے ہیں کہ نہیں۔ (۲) دیکھو وہ اب تو آرہے ہیں کہ اب بھی نہیں آرہے ہیں۔ (۳) دیکھو وہ اب بھی نہیں آرہے ہیں۔ (یعنی اس مفہوم میں یہ فقرہ طنزیہ ہے، جیسے کوئی کہے، ''اتنی دیر ہوگئی، اب بھی وہ برآمد ہو رہے ہیں۔''

۲/۲۰۶ عام طور پر ''منت سماجت'' مستعمل ہے۔ لیکن میر نے ''شوق وسماجت'' کہہ کر مضمون میں اضافہ کر دیا ہے۔ یعنی شوق کی شدت بھی دکھادی اور اپنی عاجزی اور خوشامد کا بھی ذکر کر دیا۔ ''سماجت'' اردو میں ''خوشامد''، ''تعریف و عاجزی'' کے معنی میں ہے۔ لیکن اس کے اصل معنی ''زشتی''، ''ترشی''، یعنی ''برا برتاؤ'' ہیں۔ اس پہلو نے شعر میں عجب لطف پیدا کر دیا ہے، کہ برتاؤ تو دراصل معشوق کی طرف سے ہے، لیکن یہ اپنی بھی بے حیائی اور زشتی ہے کہ شوق کے ہاتھوں مجبور ہیں، اس لئے ذلیل ہوتے ہیں، لیکن پھر بھی اس کے پاس جاتے ہیں۔ مومن نے اس پہلو کو بڑی خوبی سے، لیکن انفعالی رنگ میں کہا ہے۔

اس نقش پا کے سجدے نے کیا کیا کیا ذلیل
میں کوچۂ رقیب میں بھی سر کے بل گیا

یہ ضرور ہے کہ مومن کے یہاں کنائے کا لطف ہے، اور میر کے شعر میں روزمرہ زندگی کا انداز۔

۳/۲۰۶ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۲۰۵۔ ایک بالکل نیا پہلو مندرجہ ذیل شعر میں نظر آتا ہے۔

تھیں پیش از آشنائی کیا آشنا نگاہیں
اب آشنا ہوئے پر آنکھ آشنا نہیں ہے

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث سے قریب تر مضمون دیوان سوم میں یوں نظم کیا ہے۔

صحبت ہے یہ ویسی ہی اے جان کی آسائش
ساتھ آن کے سونا بھی پھر منھ کو چھپانا بھی

اس شعر میں عجب طرح کا ابہام رکھ دیا ہے۔ شکایت بھی ہے، مزے مزے کی گفتگو بھی۔ اور اس بات کو ظاہر نہ کرنے کے باعث کہ معشوق ساتھ سونے کے باوجود منھ کیوں چھپاتا ہے، اور اس بات کو بھی واضح کرنے سے گریز کے باعث کہ ''صحبت ہے یہ ویسی ہی'' میں کس طرح کے برتاؤ کی طرف

اشارہ ہے، شعر میں ایک دلچسپ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں پیکر اس قدر عریاں اور جنسیت آمیز (erotic) ہے کہ اس کا عالم دیگر ہو گیا ہے۔ معشوق کی عریانی کو میر نے اور جگہ بھی موضوع بنایا ہے، مثلاً۔

وہ سیم تن ہو ننگا تو لطف تن پہ اس کے
سو جی گئے تھے صدقے اک جان و مال کیا ہے

(دیوان دوم)

مر مر گئے نظر کر اس کے برہنہ تن میں
کپڑے اتارے ان نے سر کھینچے ہم کفن میں

(دیوان دوم)

لیکن یہاں معشوق کی برہنگی اور ہم بستری ایک ساتھ کر کے نہایت جذبات انگیز محاکات پیدا کی ہے۔ معشوق کی عریانی پر آتش نے بھی عمدہ شعر کہے ہیں۔

لگی ہے آگ جو کمبل کبھی اڑھایا ہے
تری برہنہ سی گرمی دوشالہ کیا کرتا

تا سحر میں نے شب وصل اسے عریاں رکھا
آسماں کو بھی نہ جس مہ نے بدن دکھلایا

آتش کے شاگرد رشید سید محمد خاں رند نے دوسرے شعر کا مضمون تقریباً پورا پورا اٹھا لیا ہے۔

عریاں اسے دیکھا کیا میں شام سے تا صبح
دیکھا نہیں گردوں نے بھی جس کا بدن اب تک

لیکن میر کا شعر ان تینوں اشعار سے بوجوہ فوقیت رکھتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ آتش کے پہلے شعر میں پیکر بہت غیر واضح اور تقریباً المعنی فی بطن الشاعر کا شکار ہے۔ ان کے دوسرے شعر اور رند کے شعر میں معشوق کا احترام نہیں، بلکہ اس کے ساتھ ایک طرح کا جبر نظر آتا ہے۔ غزل کی رسومیات کا تقاضا یہ ہے کہ معشوق کا یا تو احترام کیا جائے، یا اس کے ساتھ کھل کھیلا جائے۔ معشوق پر جبر یا اس کی تحقیر غزل کا

انداز نہیں۔ میر کے یہاں مصروع اولیٰ کا پیکر حد درجہ جنسیاتی (erotic) اور واضح ہے، اور دو حصوں پر مبنی ہونے کی وجہ سے اس میں بے حد مضبوطی آگئی ہے۔ (گلے لگ سوئے اور ننگے ہوکر) دوسرا مصرع بھی اتنا ہی مضبوط رکھ دیا ہے، کیوں کہ اس میں بالکل نئی طرح کی حیا بیان کی ہے۔ لیکن یہ نئی ہوتے ہوئے بھی روزمرہ زندگی کے مشاہدے پر قائم ہے۔ میرے بچپن تک مسلمان گھرانوں میں طریقہ تھا کہ اگر عورت کے والدین یا اور کوئی بزرگ موجود ہوں تو وہ اپنے شوہر کے سامنے نہیں ہوتی تھی۔ مثلاً عورت گھر میں بیٹھی ہوئی اپنے والدین سے بات کر رہی ہو، اور شوہر اندر آجائے تو عورت اٹھ کر کسی اور کمرے میں یا کسی دوسری طرف چلی جاتی تھی۔ اپنے والدین یا بزرگوں کی موجودگی میں بیوی کا شوہر سے بات کرنا خلاف تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو میر کا شعر پھر ایک پوری تہذیب کا ترجمان بن کر سامنے آتا ہے، اور لطف یہ کہ عشق و ہوس کے عریاں بیان سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ مضمون میں ایسا غیر معمولی توازن اور مشاہدے کی سچائی اور انداز کی جدت، یہ سب میر کے علاوہ کس کے بس میں تھا؟ ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ و مصرع ثانی میں علت اور معلول کا رشتہ بھی ہے۔ یعنی دن کو بے پردہ نہ ملنا اور شرمانا رات کے کھل کھیلنے کے باعث ہے۔

۲۰۶/۴ یہ شعر بھی ظرافت کا عمدہ نمونہ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ابہام بھی پر لطف ہے۔ یعنی ''جہل'' کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے (ہم اپنے جہل کی باعث اور مکتب سے بھی (مکتب کے جہل کی وجہ سے) لفظ ''جہل'' میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ یہ ہمارا جہل ہے کہ ہم ابھی تک مکتب کے لڑکوں میں جی بہلاتے ہیں، یعنی ہمارے جہل کا ثبوت یہ ہے کہ ہمیں لڑکوں سے دلچسپی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہم جاہل اسی وجہ سے رہ گئے کہ ہم نے تعلیم کے بجائے لڑکوں سے دل لگایا۔ یعنی پہلی صورت میں لڑکوں سے دل بہلانا ثبوت ہے جہل کا، اور دوسری صورت میں یہ جہل کا ثبوت نہیں، بلکہ اس کی علت ہے۔ پہلے مصرعے میں خفیف سا امکان اس بات کا بھی ہے کہ تحصیل علمی دراصل یہی تھی کہ چند دن (مثلاً قبل از بلوغ تک) لڑکوں سے دوستی کی جائے اور جب بلوغ و شعور آجائے تو اس کام کو ترک کر دیا جائے۔ گویا ساتھ کے پڑھنے والے تو یہ سب کام دھندے کر کے آگے بڑھ گئے اور گویا اپنی تعلیم کی تکمیل کر کے دنیا کے کام کاج میں لگ گئے، اور ہم ایسے احمق (یا عاقل) ہیں کہ ابھی قبل از بلوغ کے ہی

کاموں میں مصروف ہیں۔ خوب شعر ہے۔

۲۰۶/۵ یہ شعر ایک طرح سے ۲۰۶/۴ کا دوسرا پہلو بیان کرتا ہے، لیکن اس میں لہجے کی محزونی اور میر کی استقامت عشق پر ہلکا سا طنز ہے۔ گویا یہ بھی ایک طرح کا جہل ہے کہ اگرچہ موسم بہار ختم ہو گیا، عشق اور جنون کے دن گذر گئے (مثلاً بڑھاپا آ گیا) لیکن چونکہ میر اس زمانے میں عاشق ہوئے تھے جب عشق وجنون پر بہار تھی (یا میر عشق وجنون کو ہمیشہ بہار یعنی شباب کے عالم میں رکھنے والے شخص ہیں، اس لئے وہ اب بھی گل کھلاتے پھرتے ہیں۔ شعر کی فضا میں عجب طرح کی قطعیت ہے۔ ہر چیز بدل گئی، لیکن میر ویسے کے ویسے ہیں۔ شور انگیز شعر ہے۔

ردیف س

دیوان اول

ردیف س

(۲۰۷)

۵۵۵ حیراں ہوں میر نزع میں اب کیا کروں بھلا
احوال دل بہت ہے مجھے فرصت اک نفس

۱/۲۰۷ یہاں بھی کنائے کی خوبصورتی نے مضمون کی تازگی کو بلند تر کر دیا ہے، حالانکہ اس کی بنیاد معمولی لفظ پر ہے۔ شعر کا بنیادی لفظ ''نزع'' ہے۔ یعنی تمام زندگی تو احوال دل کہنے کا موقع نہ تھا، یا ہمت نہ تھی، یا کسی نہ کسی طرح ضبط کرتے رہے، یا سوچتے رہے کہ آخری وقت میں کہیں گے۔ اب جو آخری وقت آیا تو معلوم ہوا کہنے کو بہت کچھ ہے اور فرصت بالکل نہیں۔ نزع کو اک نفس فرصت کہنا بھی خوب ہے۔ انجام بہرحال یہ ہوا کہ احوال دل ظاہر نہ کر سکے۔ ناکامی کا پہلو یہ ہے کہ اظہار احوال کو جس موقعے کے لئے اٹھا رکھا تھا، وہ موقع اس قدر ناکافی ثابت ہوا کہ گویا آیا ہی نہیں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ نزع کے عالم میں دل پر جو گذرتی ہے اس کا بیان مقصود تھا، لیکن احوال کی کثرت تھی اور فرصت بہت کم۔ دونوں طرح کے مضمون میں ندرت ہے۔ یہ امکان بھی ہے کہ زندگی بھر دل کا احوال کہتے رہے (مثلاً اشعار میں، یا لوگوں سے اور دوستوں سے) یہاں تک کہ دم آخر آ پہنچا، اور اب بھی دل کا احوال بہت ہے، اس بات کی وضاحت نہ کر کے، کہ دل کا احوال کس سے کہتے رہے ہیں، یا کس سے کہنا چاہتے

ہیں، شعر میں عجب مجنونانہ بے چارگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے، گویا خود ہی سے کہتے رہے ہیں۔ یا اپنے احوال کو اتنا اہم اور غیر معمولی سمجھتے ہیں کہ دوسروں کو سنائے بغیر نہیں بنتی۔ ایک طرح کی اضطراری کیفیت (compulsiveness) ہے جو بولنے پر مجبور کیے دیتی ہے۔

جنگ نامہ

ردیف س

(۲۰۸)

گرد سر پھر کے کرتے پہروں پاس　　　پاس=حفاظت، نگہبانی
سو تو ہم لوگ اس کے آس نہ پاس

دل نہ باہم ملے تو ہجراں ہے
ہم وے رہتے ہیں گو کہ پاس ہی پاس

عرش و دل میں رہے مگر برسوں
وہم ہے پر کہیں کہیں ہے قیاس

۱/۲۰۸ شعر میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن میر کا انداز پھر بھی نمایاں ہے۔ معشوق کے سر کے گرد پھر کر پہروں اس کی نگہبانی اور حفاظت میں دو طرح کے لطف ہیں۔ نگہبانی سے مراد یہ ہے کہ وہ کسی اور سے نہ ملے، غلط صحبت میں نہ بیٹھے۔ حفاظت میں مراد یہ ہے کہ اس کو آفات ارضی اور چشم زخم سے محفوظ رکھا جائے۔ دونوں صورتوں میں ''گرد سر پھرنا'' یعنی اس پر خود کو نچھاور کرتے رہنا خالی از لطف نہیں۔ پھر ''پاس'' کے معنی ''پہر'' بھی ہیں، مثلاً ''پاسے از شب گذشت'' یعنی ''رات کا ایک پہر گذر

گیا۔'' پہلے مصرعے میں ''پاس'' فارسی لفظ ہے بمعنی ''حفاظت'' وغیرہ۔ دوسرے مصرعے میں ''پاس'' دیسی لفظ ہے بمعنی ''قریب''۔ قافیے میں اس طرح کی تکرار کو اردو فارسی والے درست مانتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر قافیے میں لفظ و معنی دونوں کی تکرار ہو، تو قافیہ غلط ٹھہرے گا۔ یعنی اگر دونوں مصرعوں میں ''پاس'' کا قافیہ ایک ہی معنی میں استعمال ہوتا تو غلط ٹھہرتا اور ایطائے جلی کہلاتا۔ محقق طوسی نے لکھا ہے کہ عربی میں ایسا قافیہ بہر حال غلط ہے۔ شمس الدین فقیر کا خیال ہے کہ اس طرح کے قافیے میں ترصیع کا حسن ہوتا ہے۔ بات صحیح ہے، لیکن جب قافیے کی اساس ہی اختلاف پر ہے، تکرار پر نہیں (کیوں کہ تکرار شرط ہے ردیف کی) تو پھر یہ کہنا کہ آواز متحد ہو لیکن معنی مختلف ہوں تو قافیہ درست ہو جاتا ہے، محض دھاندلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے اساتذۂ عروض نے فارسی کی نقل میں اس دھاندلی کو قبول کیا۔ خیر، اور باتوں سے قطع نظر اس شعر کی خشک ظرافت بھی خوب ہے۔ ''سوتو'' کے ایک معنی ''اس لئے'' بھی ہیں، یہ مزید لطف ہے۔ ''پہرا'' بمعنی ''چوکی داری'' اور ''پاس'' بمعنی ''رات کا ایک حصہ'' میں ضلع کا لطف بھی ہے۔ پھر ''پاس''، ''پہرا'' اور ''سوتو'' (بمعنی ''اے سونے والو!'') میں ایک اور ضلع ہے۔

۲۰۸/۲ اس مضمون کو ذرا مختلف ڈھنگ سے یوں بیان کیا ہے ؎

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے

(دیوان چہارم)

دیوان چہارم کا انداز رومانی ہے، شعر زیر بحث کا رنگ خشک اور دنیاداری جیسا (matter of fact) ہے۔ عادل منصوری کا شعر یاد آتا ہے ؎

کہنے کو ایک شہر میں اپنا مکان تھا
نفرت کا ریگ زار مگر درمیان تھا

میر کے شعر میں پاس ہی پاس رہنے میں حالت مناکحت کی طرف بھی اشارہ معلوم ہوتا ہے۔ ''پاس آنا''، ''پاس جانا'' کے محاورے ہم بستری کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ ''فلاں صاحبہ فلاں کے پاس ہیں'' یا ''پاس رہتی ہیں'' کا محاوراتی مفہوم یہ ہے کہ ان کا آپس میں تعلق ہے۔ معمولی لفظوں سے

اتنا کچھ نچوڑ لینا میر کا کمال ہے۔

۲/۲۰۸ اس کو تشکیک کا ہی شعر کہنا پڑے گا، حالانکہ میر کے یہاں اس قدر کٹھور لہجے کی تشکیک بہت شاذ ہے۔ خدا کا مقام عرش ہے، دل کو بھی خدا کا گھر کہا جاتا ہے۔ ''رہے'' بمعنی ''رہتا ہے''۔ یعنی ہمیں معلوم تو ہے کہ خدا عرش پر اور دل میں رہتا ہے۔ لیکن برسوں سے ہمارا یہ عالم ہے کہ ہم اس کے وجود کو وہم یا قیاس گردانتے ہیں۔ ''کبھی'' کی جگہ ''کہیں'' استعمال کر کے یہ گمان پیدا کیا ہے کہ ممکن ہے خدا کہیں اور ہو۔ جہاں تک عرش اور دل کا سوال ہے، یہ تو ہمیں فرضی ہی لگتے ہیں۔ کہیں (عرش پر یا دل میں) اس کا رہنا قیاس سے معلوم ہوتا ہے، اور کہیں صرف وہم معلوم ہوتا ہے۔ ''مگر'' اور ''پر'' کی تکرار ناروا ہے، ان میں سے ایک محض بھرتی کا ہے۔ لیکن میر کے زمانے میں اس طرح کے استعمالات اگر مستحسن نہیں تو جائز ضرور تھے۔ ''مگر'' کو ''شاید'' کے معنی میں اور ''کہیں کہیں'' کو ایک فقرہ فرض کیا جائے تو یہ عیب نہیں رہتا، لیکن معنی کمزور ہو جاتے ہیں۔ یعنی ہم شاید برسوں تک عرش پر رہے، یا دل میں رہے۔ یہ ہے تو وہم لیکن کہیں کہیں قیاس کا رنگ رکھتا ہے۔ وہم سے قیاس قوی ہوتا ہے، کیوں کہ قیاس میں عقل (Reasoning) کام کرتی ہے اور وہم بے بنیاد ہوتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ مصرعے کی نثر یوں ہو: ''ہے [یعنی خدا ہے] پر کہیں کہیں وہم ہے، کہیں کہیں قیاس۔'' یعنی ''ہے'' کو ''ہونے پر'' کے معنی میں ٹھہرایا جائے۔

ردیف ش

دیوان اول

ردیف ش

(۲۰۹)

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش
کس کا ہے راز بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش

دست و بغل = ہم آغوش

ابروے کج ہے موج کوئی چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

شب اس دل گرفتہ کو وا کر بزور مے
بیٹھے تھے شیرہ خانے میں ہم کتنے ہرزہ کوش

شیرہ خانہ = شراب خانہ

ہرزہ کوش = معمولی باتوں پر زور صرف کرنے والا، فضول کام کرنے والا

آئی صدا کہ یاد کرو دورِ رفتہ کو
عبرت بھی ہے ضرور ٹک اے جمع تیز ہوش

تیز ہوش = ذہین

جمشید جس نے وضع کیا جام کیا ہوا
وے صحبتیں کہاں گئیں کیدھر وہ نائے و نوش

جز لالہ اس کے جام سے پاتے نہیں نشاں
ہے کوکنار اس کی جگہ اب سبو بدوش — کوکنار=پوست کا ڈوڈا جس سے افیون نکالتے ہیں

۵۶۵ جھومے ہیں بید جائے جوانانِ مے گسار
بالائے خم ہے خشتِ سرِ پیرِ مے فروش

۲۰۹/۱ ، ۲۰۹/۲ یہ دونوں اشعار آپس میں مربوط ہیں۔ سمندر سے میر کی دلچسپی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے (۵۳/۳)۔ آئندہ بھی ہمیں ایسے اشعار ملیں گے جن میں میر نے سمندر، طوفان اور تلاطم کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ میر نے سمندر کبھی دیکھا نہ تھا، اس لئے سمندر کے پیکروں کی یہ گونا گونی ان کے تخیل کی رسائی کا حیرت خیز کارنامہ ہے۔ سمندر پر مبنی پیکروں کی کثرت میں بھی یہ دو شعر اپنے نرالے، تقریباً بے عناں تخیل اور محاکات کی بنا پر رنگ و سنگ اور ڈھنگ میں شاہوار نظر آتے ہیں۔ ''خروش'' کے معنی ''شور و فریاد'' کے ہیں۔ میر نے لہروں کے اتار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والے شور کو آپس میں ہم آغوش دکھا کر آواز کو جسم دے دیا ہے۔ ثبوت بھی موجود ہے، کیوں کہ سمندر کی ایک لہر چڑھتی ہوئی آتی ہے، شور برپا ہوتا ہے۔ لہر کنارے سے ٹکرا کر واپس جانے لگتی ہے اور پھر شور اٹھتا ہے۔ لیکن وہ لہر ابھی پوری طرح واپس نہیں ہوتی کہ دوسری لہر چڑھتی آتی ہے اور اس کا شور بلند ہوتا ہے۔ اس طرح دونوں طرح کے خروش ایک دوسرے کی آغوش میں گم ہو جاتے ہیں۔ اب یہاں سے تخیل ایک نیا موڑ لیتا ہے۔ جب سمندر اس طرح جوشاں و خروشاں ہے تو یقیناً اس کے اندر کوئی تلاطم ہوگا، کوئی وجہ ہوگی جو وہ اس قدر مشتعل ہے۔ شاید کسی کا راز (محبت، عرفان، یا اس طرح کا کوئی بھاری اسرار) اس کو سونپ دیا گیا ہے، اور اس راز کے وزن سے بے قرار ہو کر، یا اس کے روحانی اہتزاز کی بنا پر سمندر ایک طرح سے وجد میں آ گیا ہے۔ لہریں ہم آغوش ہو رہی ہیں اور لہروں کا خروش بھی آپس میں ہم آغوش ہو رہا ہے۔ دوسرے شعر میں اسی پیکر کی توسیع ہوتی ہے۔ موج کا قوس نما پیکر ظاہر کرتا ہے کہ یہ موج نہیں، بلکہ کسی معشوق کا ابرو ہے، اور بلبلہ، جو آنکھ سے مشابہ ہوتا ہے، وہ کسی کی چشم تمنا ہے۔ جب

ابروے معشوق موج کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو اس کو دیکھنے کے لئے سمندر بلبلے کی آنکھ سے کام لیتا ہے۔ یعنی سمندر خود ہی معشوق ہے اور خود ہی عاشق۔ پھر سمندر کی تہ میں جو موتی ہیں وہ کسی معشوق یا کسی حسین کی بات کی طرح آب دار، سڈول اور لطیف ہیں اور وہ سیپ جن میں موتی بند ہیں، کسی کے گوش شوق ہیں جنھوں نے موتی جیسی بات کو فوراً اپنے اندر رکھ لیا ہے۔ غرض کہ پورا سمندر عشق، عاشق، معشوق، حسن اور نغمہ کا نگار خانہ ہے۔ ممکن ہے اسی باعث سمندر کو جوش ہو، ممکن ہے یہی وہ راز ہے جس نے سمندر کو اس درجہ بے قراری بخش دی ہے۔ دونوں شعروں میں تخیل کا پھیلاؤ، اس کی بے تکلفی اور آزادی اس درجہ ہے کہ بالکل مارک شاگال (Marc Chagall) کی تصویروں جیسی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ ان کے مقابلے میں مخلص کاشی کا شعر، اگرچہ خروش کے ہی پیکر پر مبنی ہے، اور تمثیل کے اعتبار سے بھی خوب ہے، بالکل نثر معلوم ہوتا ہے۔

از نارسیدگیست کہ صوفی کند خروش
سیلاب چوں بہ بحر رسد می شود خموش
(یہ نارسیدگی کی بنا پر ہے کہ صوفی اس
قدر نالہ کرتا ہے۔ ورنہ سیلاب تو جب
سمندر سے مل جاتا ہے تو خاموش
ہو جاتا ہے۔)

میر کے یہاں ''یارب'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کیوں کہ یہ ندائیہ بھی ہے اور استعجابیہ بھی۔ دونوں صورتوں میں خدا سے خطاب معنی خیز ہے، کیوں کہ خدا نہ صرف سمندر کا خالق ہے، بلکہ وہ راز بھی جو سمندر میں خروش و جوش پیدا کر رہا ہے، خدا ہی کا بخشا ہوا ہے۔

عشق سے جا نہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

(دیوان سوم)

مزید ملاحظہ ہو ۲۱۰/۱۔

۲۰۹/۳ تا ۲۰۹/۷ اس قطعے کا مضمون بالکل پیش پا افتادہ ہے۔ لیکن اس میں بیان کی بعض نہایت باریک خوبیاں ہیں، جن کی بنا پر یہ اعلیٰ شاعری کی مثال بن گیا ہے، اور اس کلیے کا عمدہ ثبوت فراہم کرتا ہے کہ شعر کی خوبی معنی (یعنی موضوع سخن) پر نہیں بلکہ بیان (یعنی اسلوب) پر قائم ہوتی ہے۔ حسب ذیل نکات قابل غور ہیں۔ (۱) انداز افسانوی اور ڈرامائی ہے۔ اور افسانے کو مبہم اور نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ مبہم اس لئے کہ یہ واضح نہیں کیا کہ صدا دینے والا کون تھا؟ کوئی ناصح، یا کوئی ہم پیالہ رند یا کوئی صدائے غیب، یا پھر یہ خودان بادہ نوشوں (یا کم سے کم متکلم) کی باطنی آواز تھی؟ نامکمل اس لئے کہ یہ ظاہر نہیں کیا کہ اس آواز کا، اور ان حقائق کو سن کر جو کہ اس آواز نے بیان کئے، سننے والوں پر کیا اثر ہوا۔ اور نہ ہی متکلم خود اس واقعے کے ذریعے براہ راست ہمیں کوئی سبق سکھانے یا کسی عمل (مثلاً مے نوشی) کے ترک کی تلقین کرتا ہے۔ بس دو الگ الگ اور بظاہر غیر متعلق واقعات بیان کر دئے گئے ہیں۔ کچھ دوست اپنی دل گرفتگی کو دور کرنے کی غرض سے مے خانے میں جمع ہوتے ہیں۔ ایک آواز آتی ہے جو گذشتہ مے نوشوں اور مے نوشی کی گذشتہ محفلوں کے گذرنے، اور اس طرح ان صحبتوں کے عبرتناک اختتام کی تفصیل بیان کرتی ہے۔ اس کے بعد پھر خاموشی (the rest is silence) جیسا کہ بیکٹ (Beckett) نے کہا تھا۔ یہ خاموشی خود کس قدر معنی خیز ہے، اس کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو۔ (۲) دل گرفتہ کو ''بزور مے'' وا کرنے کی بات بظاہر خوش آئند ہے۔ لیکن پہلے تو یہ غور کیجئے کہ ''بزور مے'' میں ایک طرح کا تشدد یعنی (violence)، ایک طرح کا جبر ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو وا کرنے کی کوشش دراصل اس پر ایک طرح کا جبر ہے، اور یہ کہ دل اس قدر گرفتہ ہے کہ زور صرف کئے بغیر وا ہو بھی نہیں سکتا۔ لیکن دوسرے مصرع میں انھیں لوگوں کو جو دل گرفتہ کو بزور مے وا کر رہے ہیں، ''ہرزہ کوش''، یعنی فضول کام کرنے والے کہا ہے۔ یعنی دل گرفتہ کو وا کرنے کی کوشش یا وا کرنے کا عمل دراصل ایک کار فضول ہے۔ اس کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں، مثلاً یہ کہ دل تھوڑی دیر کے لئے وا ہوا بھی تو کیا اور نہ ہوا بھی تو کیا؟ یا یہ کہ دل پر جبر کر کے اسے وا کرنے میں کیا لطف ہے؟ اگر خوشی خوشی وا ہو تو ایک بات بھی ہے۔ یا یہ کہ جو لوگ دل کی گرفتگی دور کرنا چاہتے ہیں وہ ہرزہ کار ہیں۔ دل کا تو مصرف ہی یہی ہے کہ وہ گرہ کی مانند گرفتہ رہے۔ (۳) پھر ان لوگوں کو تیز ہوش کہا گیا ہے۔ یہ طنز بھی ہو سکتا ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ جو شخص ان کو پکار رہا ہے وہ ان کی تعریف کر کے یا ان کی غیرت کو متوجہ کر کے اپنی بات کو سننے کے لئے انھیں پوری

طرح تیار کر رہا ہے۔ (۴) جمشید کو جام کا وضع کرنے والا یعنی اس کو بنوانے والا، دریافت کرنے والا یا گڑھنے والا کہا گیا ہے۔ عربی زبان میں ''وضع'' کا مصدر کسی فرضی یا جھوٹی چیز کو بنانے کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے، مثلاً جھوٹی حدیث کو ''موضوع'' (بمعنی گڑھی ہوئی، بنائی ہوئی) کہا جاتا ہے۔ (۵) جمشید کا ذکر پہلے کیا ہے، یعنی جام بنانے والا یا بنوانے والا مقدم ہے، اس کی مصنوع موخر۔ جمشید اور اس کی صحبت نائے ونوش تو جام کے بغیر بھی تھی، اور جام کی زندگی جمشید کے بعد بھی باقی رہ سکتی تھی۔ (۶) اس لئے پہلے جمشید کے خاتمے کا بیان کیا، پھر کہا کہ اب اس کا جام بھی باقی نہیں۔ ہاں لالے کا پھول (جو جام سے مشابہ اور شراب کے رنگ کا ہوتا ہے) باقی رہ گیا ہے۔ یعنی جام جمشید بھی مٹ گیا، اب اگر کوئی جاننا چاہے کہ وہ کیسا رہا ہوگا، تو بس لالے کا پھول دیکھ لے، جس میں جام سے مشابہت تو ہے، لیکن وہ خود کارِ جام نہیں کرسکتا۔ یہ ضرور ہے کہ چونکہ اس سے افیون پیدا ہوتی ہے جو مسکن اور بے ہوشی آور ہے، لہٰذا ایک طرح سے وہ جمشید کے جام جہاں نما پر ایک زہر خند ہے۔ جام جہاں نما میں دنیا کا اگلا پچھلا حال دکھائی دیتا تھا۔ لالے کے جام سے جو چیز حاصل ہوتی ہے وہ مسکن اور خواب آور ہے، یعنی وہ خبر کی جگہ بے خبری پیدا کرتی ہے۔ لالے میں چونکہ سیاہ داغ ہوتا ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ''نشان'' بہت خوب ہے۔ افیون کا تلازمہ محض قیاسی نہیں ہے، کیوں کہ اگلے مصرعے میں ''کوکنار'' کا ذکر کیا گیا ہے۔ (۷) بید کو مجنوں سے تشبیہ دیتے ہیں، لہٰذا جوانان مے گسار کی جگہ بید کا جھومنا حرماں نصیبی اور عبرت ناک انجام کا اشارہ ہے۔ بید کو بید مجنوں کہنے کی تین وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ بید کی پتیاں بہت بکھری بکھری اور جھکی ہوئی ہوتی ہیں اور آشفتہ گیسو کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر بید کا درخت بہت نازک اور ہلکے تنے کا ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ہلکا ہونے کے باعث یہ درخت بہت ذرا سی ہوا میں بھی لرزش میں آجاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ اس کی پتیوں سے پانی کی بوندیں ٹپکتی ہیں۔ اس وجہ سے اسے انگریزی میں weeping willow کہتے ہیں۔ لہٰذا بید کا جھومنا دراصل اس کی لرزش اور نقاہت کی کپکپی ہے۔ جوانان مے گسار کے جھومنے اور بید کے جھومنے میں جو مشابہت ہے وہ خوف ناک اور درد انگیز تاثر رکھتی ہے۔ (۸) خشت خم وہ اینٹ ہوتی ہے (یا کوئی بھاری چیز) جس سے شراب کے مٹکے کا منھ بند کرتے ہیں۔ پیر مے فروش کی کھوپڑی جس خم کے لئے خشت کا کام کر رہی ہو، اس خم میں کیسی شراب ہوگی، اس کا تصور بھی محال ہے۔ سارا مے خانہ اجڑ گیا ہے، شاید کسی حملہ آور فوج نے مے نوشوں،

ساقیوں، سب کو تہ تیغ کر ڈالا ہے، اور بوڑھے پیر مغاں کا سر کاٹ کے خم ے پر رکھ دیا ہے۔ اس عمل میں اگر مزاح اور استحقار ہے تو بھی لرزہ خیز ہے، اور اگر محض ضمنی (casual) سفا کی ہے تو وہ اور بھی لرزہ خیز ہے۔ تباہی اور ویرانی کے لئے اس سے بڑھ کر استعارہ کیا ہوگا؟ گاٹ فریڈ بن (Gottfried Benn) کی شاعری کا ایک حصہ خوف آگیں پیکروں سے مملو ہے۔ لیکن اس کے یہاں بھی بالائے خم ہے خشت سر پیرے فروش کا جواب نہ نکلے گا۔ یہ بھی تصور کیجئے کہ جب سر کاٹ کر خم کے منھ پر رکھا ہوگا تو خون کی دھار، اور پھر قطرے، دیر تک خم میں گرتے اور شراب کو رنگین بناتے رہے ہوں گے۔ ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ زمانہ بدلا ہے، کل جو میرے کدہ اور پیر مغاں تھا، اس کا سر کاٹ کر خشت خم بنا دیا گیا ہے۔ اب نئے ساقی اور نئے بادہ گسار ہیں۔ کل کو ان کا بھی شاید یہی حشر ہوگا۔ نظیر اکبر آبادی نے ''خشت پائے خم'' کی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن ان کا مضمون مختلف ہے ع

تو جس جا خشت پائے خم تھی واں سر رکھ دیا ہم نے

خود میر کے یہاں ''خشت خم'' کے لئے ملاحظہ کیجئے ۳/ ۳۔ زیر بحث غزل پیکر کی ندرت، معنی آفرینی اور شور انگیزی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

دیوان دوم

ردیف ش

(۲۱۰)

اٹھتی ہے موج ہر یک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش   خواہش=مطلوب

۲۱۰/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے دیکھئے ۲۰۹/۱۔ یہاں بھی حسب معمول میر کا تخیل سمندر کے مضمون میں نئے رنگ سے موجزن ہے۔ پھیلی ہوئی اٹھتی لہر کے لئے آغوش کی تشبیہ خود نہایت بدیع ہے، اس پر یہ مضمون کہ دریا کو بھی کسی سے ہم آغوش ہونے کی تمنا ہے، اور اسی وجہ سے وہ لہروں کو (جو دریا کا ثبوت ہیں) آغوش کی طرح بلند کرتا رہتا ہے۔ یہ معشوق کے سوا کون ہوگا جس سے خود دریا کو بھی ہم آغوشی کی آرزو ہے اور جس کو اپنی طرف مائل کرنے کے لئے وہ ہر دم اپنی آغوش وا کرتا ہے۔ یہ استغراق فی المحبوب کا مضمون بھی ہے، اور معشوق کو مرکز بنا کر ہر تجربے کو معشوق ہی کے پس منظر میں محسوس کرنے اور انگیز کرنے کا بھی مضمون ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ جدید شاعر اس مضمون کو کس طرح برتتا ہے، محمد علوی کا شعر ملاحظہ ہو۔

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

موج اور دریا کے اشتیاق کا مضمون دیوان اول میں یوں بیان کیا ہے۔

اسی دریاے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں

''خواہش'' بمعنی ''مطلوب'' یا 'مقصود' لغات میں نظر نہیں آیا۔ ''فرہنگ اثر'' میں اثر صاحب نے بھی تصریح نہیں کی، حالانکہ محاورہ موجود ہے: ''میں نے اپنی خواہش حاصل کر لی''، یا اگر اس میں شک ہو تو میر نے استعمال کر کے دکھا ہی دیا ہے۔ مصرع ثانی کی نثر یوں ہو گی: ''دریا کو یہ کس کا بوس و کنار خواہش (یعنی مطلوب یا مقصود) ہے؟''

دیوان پنجم

ردیف ش

(۲۱۱)

غصے میں ناخنوں نے مرے کی ہے کیا تلاش
تلوار کا سا گھاؤ ہے جبہے کا ہر خراش

صحبت میں اس کی کیوں کے رہے مرد آدمی
وہ شوخ و شنگ و بے تہ و اوباش و بد معاش

آباد اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

۲۱۱/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن ''غصہ'' ذو معنیین ہے، یعنی بمعنی ''برہمی'' بھی ہے اور بمعنی ''رنج و غم'' بھی۔ ''تلاش'' بمعنی ''کشتی'' یا ''جنگ'' ہے۔ جلیل مانکپوری نے میر کے ایک اور شعر کی سند پر ''خراش'' کو محض مذکر درج کیا ہے۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ میر کے زمانے کے بعد اسے مونث ہی باندھا گیا ہے۔ آفاق بنارسی نے اپنی ''معین الشعرا'' میں مونث درج کر کے میر کا وہی شعر حاشیے میں نقل کیا

ہے، جسے جلیل مانکپوری نے اپنے رسالہ "تذکیر و تانیث" میں "خراش" کی تذکیر کی سند کے لئے لکھا ہے۔ سودا کی ایک پوری غزل ہے جس کی ردیف ہی "کا خراش" ہے۔

ماہ نو تجھ یاد ابرو میں ہے سینے کا خراش
کس بسولے سے ہے کم یہ ہر مہینے کا خراش

ممکن ہے "خراش" قدیم اردو میں محض مذکر رہا ہو۔ آج کل عرصے سے محض مونث ہے، چنانچہ آفاق بنارسی نے ذوق کا شعر لکھا ہے۔

لبریز صد نشاط برنگ ہلال عید
سینے میں میرے ناخن غم کی خراش ہے

۲/۲۱۱ دوسرے مصرعے کی بندش لاجواب ہے۔ ایک بھی فعل نہیں۔ سب اسما ہی اسما ہیں اور بات پوری کر دی ہے۔ ایک مصرعے میں معشوق کو اتنی گالیاں شاید ہی کسی اور نے دی ہوں۔ پہلے مصرعے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ جو لوگ ایسے معشوق کی صحبت میں رہتے ہیں وہ آدمیت کی صفت نہیں رکھتے، ممکن ہے نامرد ہوں۔ "مرد آدمی" کا فقرہ آج کل زیادہ تر طنزاً استعمال ہوتا ہے۔ اگر یہاں بھی اسے طنزیہ فرض کیا جائے تو پہلا مصرع خطابیہ اور استفہامیہ ہو جاتا ہے کہ مرد آدمی، تم اس کی صحبت میں کیوں کر رہے؟ "شوخ" اور "شنگ" یہاں پر لطف ہیں، کیوں کہ دونوں کے اچھے معنی بھی ہیں اور برے بھی۔ "اوباش" کے ایک معنی چونکہ "عامیانہ، پست قسم کے لوگ" بھی ہیں، اس لئے "اوباش" اور "بدمعاش" (یعنی جس کا طرز زندگی یا طرز معاش ناپسندیدہ ہو) میں بھی ایک مناسبت ہے۔ میر نے لفظ "اوباش" کو تنہا بھی "معشوق" کے معنی میں استعمال کیا ہے، مثلاً

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خم دار کے ہلتے
لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی

(دیوان دوم)

غرض مصرع ثانی میں نری گالیاں نہیں، بلکہ در پردہ معشوق کی تعریف کے بھی کچھ پہلو ہیں۔ خوب کہا ہے۔

۳/۲۱۱ ملاحظہ ہو ۲/۷ ۱۳ جہاں میر اور لکھنؤ سے ان کی ناراضگی پر مفصل گفتگو ہے، اور میں نے کاظم علی خاں کے اس نظریے کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع کے چند برسوں کے علاوہ میر نے لکھنؤ میں بڑی خوشی کے دن گذارے اور بعد کے دیوانوں میں میر نے لکھنؤ کی شکایت پر مبنی ایک بھی شعر نہیں کہا ہے۔ مندرجہ ذیل خاصے مشہور شعر میں میر نے دلی کو ''خرابہ'' کہا ہے، لیکن پھر بھی اسے لکھنؤ سے بہتر قرار دیا ہے۔

خرابہ دلی کا وہ چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مرجاتا سراسیمہ نہ آتا یاں

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان پنجم تک آتے آتے میر کو لکھنؤ بھی خرابہ معلوم ہونے لگا تھا، اور خرابہ بھی ایسا کہ جو صرف الوؤں سے آباد ہے۔ ناسخ نے کانپور کی برائی میں کئی شعر کہے ہیں، اور بعض جگہ تو ان کا غصہ کف در دہان ہونے کی منزل تک پہنچ گیا ہے۔

یہ نوچ کھاتے ہیں زندوں کو کانپور کے لوگ
کہ جیسے مردوں کو کھاتے ہیں زاغ گنگا میں

لیکن میر نے جس تسلسل اور تلخی سے لکھنؤ کو برا کہا ہے، اس کی مثال شاید کسی اور شاعر اور کسی اور شہر کے تعلق سے نہیں ملتی۔ شعر زیر بحث میں ''آباد اجڑا'' کا تضاد خوب ہے، اور اس بات کا ثبوت ہے کہ اچھا شاعر صرف ونحو کو بھی استعارے کی ملازمت میں لے آتا ہے۔

ردیف ع

دیوان پنجم

ردیف ع

(۲۱۲)

۵۷۰ کیا جھمکا فانوس میں اپنا دکھلاتی ہے دور سے شمع
وہ منھ تک ادھر نہیں کرتا داغ ہے اس کے غرور سے شمع

آگے اس کے فروغ نہ تھا جلتی تھی بجھی سی مجلس میں
تب تو لوگ اٹھا لیتے تھے شتابی اس کے حضور سے شمع

جلنے کو جو آتی ہیں ستیاں میر سنبھل کر جلتی ہیں
کیا بے صرفہ رات جلی بے بہرہ اپنے شعور سے شمع

۲۱۲/۱ اس بحر کے لئے ایسی زمین ایجاد کرنا اور پھر اس میں ایسے شعر نکالنا اعجاز سخن گوئی ہے۔ کلیات میں چار شعر ہیں، میں نے دل پر پتھر رکھ کر ایک شعر کم کیا ہے، ورنہ چاروں ہی شعر عمدہ ہیں۔ اس زمین میں شعر ہونا ہی مشکل تھا، اور اس قدر ننک سکھ سے درست شعر تو شاید غالب سے بھی نہ ہو سکتے۔ غالب اور میر ہمارے دو شاعر ہیں جو مشکل زمینوں کو اس طرح برتتے ہیں کہ اکثر ان پر مشکل

ہونے کا گمان ہی نہیں گذرتا۔ ان کے برخلاف شاہ نصیر، ناسخ، مصحفی، ذوق وغیرہ کی مشکل زمینیں واضح طور پر مشکل معلوم ہوتی ہیں۔ یعنی یہ لوگ استادی نبھانے میں سارا زور صرف کر دیتے ہیں، شعر تو بن جاتا ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں ہوتی۔ غالب اور میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس قدر پر معنی شعر کہتے ہیں اور اس قدر رواں شعر کہتے ہیں کہ زمین کے اشکال کی طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ معنی کا حسن اور کلام کی روانی قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ شاہ نصیر وغیرہ کے یہاں شعر کا بیشتر حسن زمین ہی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی مشکل زمین والی غزلوں کا قاری زمین کی طرف پہلے متوجہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کم لوگوں کو خیال گذرے گا کہ ''تاخیر بھی تھا، عناں گیر بھی تھا'' اور ''مہماں کئے ہوئے، چراغاں کئے ہوئے'' بہت ہی مشکل زمینیں ہیں۔ زیر بحث غزل میں قافیہ بے ڈھب ہے، اور ردیف (''سے شمع'') ایسی رکھی ہے کہ بامعنی کلام پیدا ہونا بہت ہی مشکل ہے۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ فانوس کا کام دراصل شمع کی حفاظت کرنا ہے۔ لیکن فانوس کی بنا پر شمع صاف نظر نہیں آتی، صرف ایک روشن ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا شمع کو ''دور'' کہنے کا جواز پیدا ہو گیا۔ ''جھمکا'' کے معنی ''جھلک''، ''چمک'' تو ہیں ہی، لیکن خوب صورت چہرے یا خوب صورت چہرے کی جھلک کو بھی ''جھمکا'' کہتے ہیں۔ چونکہ خوبصورت لوگوں کو شمع سے تشبیہ دیتے ہیں اس لئے ''جھمکا'' بمعنی ''حسین چہرہ'' بہت مناسب بھی ہے۔ اب اس مصرعے کے صرف ونحو پر غور کیجئے۔ ایک طرح پڑھئے تو یہ مصرع تحقیری ہے۔ ''کیا دکھاتی ہے''، یعنی فضول دکھاتی ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں۔ اس کا منھ ہی نہیں جو معشوق کی موجودگی میں اپنے کو دکھائے۔ جیسے کوئی کہے، ''تم مجھے کیا بتاتے ہو، میں خود سب سمجھتا ہوں۔'' لہٰذا مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر بیٹھی ہوئی اپنی چمک یا اپنا چہرہ دور سے دکھا رہی ہے تو یہ کام بالکل فضول اور لاحاصل ہے۔ دوسری طرح پڑھئے تو مصرع استفہامی ہو جاتا ہے، یعنی آیا شمع فانوس میں چھپ کر دور سے اپنا جلوہ دکھا رہی ہے، یا وہ کچھ اور کام کر رہی ہے؟ یعنی فانوس کے اندر بیٹھ کر وہ دور سے اپنا جلوہ نہیں دکھا رہی ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ معشوق تو شمع کی طرف پیٹھ کئے بیٹھا ہے، ایک لمحے کے لئے بھی وہ شمع کی طرف رخ نہیں کرتا۔ شمع اس کے اس برتاؤ کو غرور پر محمول کرتی ہے، اور اس وجہ سے شمع رنجیدہ ہے۔ (''داغ ہونا'' = ''رنجیدہ ہونا'') شمع کی مناسبت سے ''داغ'' میں دو نکتے ہیں۔ داغ کو روشن فرض کرتے ہیں، شمع بھی روشن ہے، لیکن شمع کی

روشنی اس کی اپنی نہیں، بلکہ اس داغ کی بدولت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ بجھی ہوئی شمع کا گل بھی داغ کہلاتا ہے۔ اب دونوں مصرعوں کا ربط یوں قائم ہوا کہ شمع جو فانوس کے اندر سے اپنا جھمکا دکھا رہی ہے، تو اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ وہ معشوق کے غرور کی وجہ سے رنجیدہ اور دل شکستہ ہے۔ لہٰذا وہ سامنے نہیں آ رہی ہے، پس فانوس میں منھ چھپائے ہوئے دور دور بیٹھی ہے۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کی برابری کا خیال ہو، یا شمع کو ارمان ہو کہ معشوق سامنے آئے گا تو میں اپنے روشن چہرے کا مقابلہ اس کے چہرے سے کروں گی۔ ممکن ہے شمع کے دل میں معشوق کے جمال سے لطف اندوز ہونے اور اس کے حسن سے اپنی آنکھیں سینکنے کی تمنا ہو۔ بہرحال، معشوق اپنے غرور حسن میں اس درجہ مگن ہے کہ وہ شمع کی طرف رخ ہی نہیں کرتا۔ اس لئے شمع داغ ہے اور فانوس میں بند ہو گئی ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ فرض کریں تو بھی معنی یہی نکلتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اب مصرع ثانی کی حیثیت مصرع اولیٰ کے جواب کی ہے۔ یعنی کوئی شخص پوچھتا ہے کہ شمع جو فانوس میں ہے تو کیا اس وجہ سے کہ وہ اپنا جلوہ دور سے ہی دکھانا چاہتی ہے؟ مصرع ثانی میں جواب ہے کہ نہیں، اصل معاملہ یہ ہے کہ چونکہ معشوق اس کی طرف منھ نہیں کرتا، اس لئے شمع غم سے داغ ہے اور اس باعث اپنا منھ فانوس کے پردے میں چھپائے ہوئے ہے۔

۲/ ۲۱۲ مطلع کے مضمون کو اس شعر میں عجب ڈرامائی رنگ دے دیا ہے۔ متکلم کا لہجہ ایسا ہے کہ اسے عاشق بھی فرض کر سکتے ہیں، معشوق کی محفل کا کوئی تماشائی بھی، یا پھر خود معشوق کا کوئی خادم یا حاضر باش بھی۔ الفاظ ایسے رکھے ہیں کہ ان میں معصوم استعجاب اور سادہ تحسین کا رنگ ہے۔ مبالغہ آمیز بات ہے، جو واقعہ بیان کیا ہے وہ خود مبالغے پر مبنی ہے (یعنی اس بات پر کہ جو شمع ٹھیک سے لو نہیں دیتی یا بجھنے لگتی ہے اسے مجلس سے ہٹا کر اس کی جگہ دوسری شمع رکھ دی جاتی ہے۔) لیکن متکلم کا لہجہ اتنا سادہ ہے کہ مبالغے کا گمان نہیں ہوتا، بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ متکلم کو واقعی اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کے سامنے سے شمع کو جو بار بار اٹھا لیا جاتا تھا وہ اسی وجہ سے تھا کہ معشوق کے روئے روشن کے آگے شمع کا چراغ جل نہ پاتا تھا۔ وہ ''بجھی سی'' جلتی تھی، اس لئے اس کا اٹھا لیا جانا ضروری اور فطری ہی تھا۔ ''بجھی سی جلتی تھی'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اس کی روشنی کم معلوم ہوتی تھی۔ (۲) وہ ٹھیک سے جل نہ پاتی تھی، دھواں دے رہی تھی، یا لگتا تھا اب بجھنے والی ہے۔ شعر کی محاکات غضب کی ہے۔ اور محاکات سے مراد

محض تصویر کشی نہیں، بلکہ کسی صورت حال کو اس طرح بیان کرنا کہ متکلم کا نقطۂ نظر، قاری کے نقطۂ نظر پر حاوی ہو جائے۔ یعنی قاری وہی دیکھے جو متکلم نے دیکھا ہے۔

۲۱۲/۳ کیا بہ لحاظ مضمون، کیا بہ لحاظ اسلوب، اس شعر کا جواب پوری شاعری میں نہ ملے گا۔ لفظ ''ستیاں'' ہی اس قدر غیر متوقع اور تازہ ہے کہ درجنوں غزلیں اس پر نثار ہو سکتی ہیں۔ پھر ''سنبھل کر جلتی ہیں'' کی ندرت دیکھئے۔ مراد ہے ''طمانیت خاطر سے جلتی ہیں'' یا ''رک رک کر جلتی ہیں'' یا ''سوچ سمجھ کر جلتی ہیں''۔ لفظ ''سنبھلنا'' میں یہ سارے اشارے مضمر ہیں، ایسا لفظ تلاش کر لینا روزمرہ پر غیر معمولی مہارت کی دلیل ہے۔ ستی ہونے والی عورتوں کو عرفان ذات اور آگاہی وجود حاصل ہے۔ معشوق کے بغیر وہ اپنے وجود کو نامکمل یا فضول سمجھتی ہیں، اس لئے جب معشوق جلایا جاتا ہے تو وہ خود کو بھی جلا لیتی ہیں۔ ان کا یہ جلنا سوچ سمجھ کر اور بلا آنسو بہائے اور آہستہ آہستہ ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف شمع کو دیکھو، اسے اپنا شعور نہیں۔ جلتی وہ بھی ہے، لیکن وہ آنسو بہاتی جلتی ہے، اس کو معلوم نہیں میں کیوں جلائی جا رہی ہوں۔ اس کا جلنا کسی کام کا نہیں۔ شمع اپنے شعور سے بے بہرہ اس وجہ سے ہے کہ معشوق سامنے ہے پھر بھی وہ جلتی ہے۔ یا پھر اس وجہ سے کہ وہ جلنے پر مجبور تو ہے، لیکن اسے یہ معلوم نہیں کہ میں کس لئے جل رہی ہوں، روشنی پھیلانے کے لئے، یا معشوق سے مقابلہ کرنے کے لئے، یا معشوق کے سامنے اپنی عاجزی کے اظہار کے لئے۔ شمع کا جلنا محض مشینی فعل ہے۔ ستیاں جان بوجھ کر جلنا اختیار کرتی ہیں۔ یعنی صرف جان دینا کوئی اہم بات نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اپنے وجود سے آگاہی ہو، اور اس آگاہی کے ساتھ موت کو اختیار کیا جائے۔ جو شخص شعور ذات کے بغیر موت کو بھی قبول نہ کرتا ہو، اس کے بارے میں یہ کہنا کہ میر کی شخصیت میں انفعالیت تھی، میر کے کلام سے ایک معصوم بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ صوفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھئے تو اس شعر میں انسان کامل کی مکمل تعریف ہے۔ انسان کامل کو بھی موت آتی ہے، لیکن وہ موت اس کے شعور وجود کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی جب اسے اپنی ہستی کا عرفان حاصل ہو جائے تب ہی وہ ہستی مطلق کی طرف رجوع کرتا ہے۔ جب اپنا عرفان حاصل ہو تو پتہ لگے کہ میں کیا نہیں ہوں؟ اور جب یہ معلوم ہو جائے کہ میں کیا نہیں ہوں تو پھر میں وہ بننے کی کوشش کروں جو میں نہیں ہوں اور اس طرح اپنی ہستی کو مکمل کرنے کی سعی کروں۔ انسان خاکی کی تکمیل اسی میں ہے کہ وہ فنا ہو جائے، یعنی وجود

ظاہری کی حد بندیوں کے پار نکل جائے۔ لہٰذا جب پورے شعور ذات کے ساتھ فنا کو اختیار کرتے ہیں تو تکمیل حاصل ہوتی ہے۔ اور جب محض مشینی طور پر، بے شعوری میں جان دے دیتے ہیں تو وہ بے صرفہ یعنی بے فائدہ موت ہوتی ہے۔ مولانا روم نے مثنوی کے دفتر ششم میں اس نکتے کو یوں واضح کیا ہے۔

جاں بسے کندی و اندر پردہ ای زانکہ مردن اصل بد ناوردہ ای
تا نہ میری نیست جاں کندن تمام بے کمال نردبان نائی بہ بام

☆

چوں نہ مردی گشت جاں کندن دراز مات شو در صبح اے شمع طراز

☆

نے چناں مرگے کہ در گورے روی مرگ تبدیلی کہ در نورے شوی

☆

پس قیامت شو قیامت را ببیں دیدن ہر چیز را شرط است ایں
تا نہ گردی او نہ دانی اش تمام خواہ آں انوار باشد یا ظلام

☆

عقل گردی عقل را دانی کمال عشق گردی عشق را بینی جمال

(تو نے بہت جان کھپائی لیکن تو پردے میں ہے، کیوں کہ مرنا اصل تھا، اور وہ تو نے حاصل نہ کیا۔ جب تک تو مر نہ جائے جان کھپانا مکمل نہیں ہے۔ سیڑھی کے مکمل ہوئے بغیر تو کوٹھے پر نہیں جا سکتا۔ جب تو نہ مرا تو جان کھپانا دراز ہو گیا۔ صبح کے وقت جان دے دے، اے طراز کی (خوبصورت) شمع۔ (لیکن) ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بلکہ تبدیلی کی موت کہ تو نور میں پہنچ جائے۔ تو قیامت بن جا، قیامت دیکھ لے۔ ہر چیز کے دیکھنے کی شرط یہ ہے کہ جب تک وہ چیز خود نہ بن جائے گا، اس کو پورا نہ سمجھ پائے گا، خواہ وہ نور ہو، خواہ تاریکی۔ تو عقل بن جائے تو عقل کو کاملاً جان لے گا۔ تو عشق بن جائے تو عشق کا حسن دیکھ لے گا۔) (بعض تغیرات کے ساتھ یہ ترجمہ قاضی سجاد حسین کا ہے۔)

لہٰذا ستی جب جان دیتی ہے تو اس شعور کے ساتھ کہ وہ مر نہیں رہی ہے، بلکہ اپنے مطلوب میں تبدیل ہو رہی ہے، یعنی مطلوب عدم میں ہے تو میں بھی عدم میں ہوں۔ (بقول مولانا روم، ایسی موت نہیں کہ تو قبر میں چلا جائے، بلکہ ایسی موت کہ تو عالم نور میں پہنچ جائے۔) مجلس کو روشن کرنے والی شمع ان نکات سے بے خبر ہے، اس لئے اس کا مرنا بے حاصل ہے۔ بلکہ وہ مرتی بھی نہیں، صرف جلتی رہتی ہے، اپنے شعور سے بے بہرہ۔

''ستی'' لفظ مصحفی نے ایک دوبار استعمال کیا ہے، لیکن ''ستیاں'' بمعنی ''وہ عورتیں جو ستی ہوتی ہیں''، اور ہی عالم رکھتا ہے۔ مصحفی کے یہاں ایک جگہ ''ستیاں'' بروزن فاعلن ہے، لیکن مضمون بہت معمولی ہے۔

کوئی ہندوستاں میں کم کسی کی داد کو پہنچا
ہوئے لاکھوں ہی عاشق اور ہزاروں ستیاں جلیاں

مصحفی کے شعر کی مضبوطی اس کی شور انگیزی ہے تو میر کا شعر شور انگیزی کی معراج ہے۔ معنی کی کثرت اور کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کا شعر اعجاز سخن گوئی کا نمونہ ہے۔

ردیف غ

دیوان پنجم

ردیف غ

(۲۱۴)

کیا کہیے میاں اب کی جنوں میں سینہ اپنا یکسر داغ
ہاتھ گلوں سے گلدستے ہیں شمع نمط ہے سر پر داغ

داغ جلائے فلک نے بدن پر سرو چراغاں ہم کو کیا
کہاں کہاں اب مرہم رکھیں جسم ہوا ہے سراسر داغ

۵۷۵ صحبت درگیر آتے اس کے پہر گھڑی ساعت نہ ہوئی
جب آئے ہیں گھر سے اس کے تب آئے ہیں اکثر داغ

درگیر ہونا = موافق ہونا

جلتی چھاتی پہ سنگ زنی کی سختی ایام سے میر
گرمی سے میری آتش دل کی سارے ہوئے وے پتھر داغ

۱/۲۱۴ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع اولیٰ کے دوسرے ٹکڑے میں فعل کے حذف سے کلام میں زور پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی "اپنا سینہ یکسر داغ ہے" کہنے میں وہ بات نہیں جو "اپنا سینہ

یکسر داغ'' میں ہے۔ مثلاً یہ بیان بہتر ہے: ''میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ فگار، گریباں تار تار''۔ اور یہ بیان کم زور ہے: ''میں اپنا حال کیا کہوں، سینہ فگار ہے، گریباں تار تار ہے''۔ میر اور غالب دونوں کو فعل کے حذف میں خاص درک تھا۔ میرا خیال ہے یہ خصوصیت فارسی اور پراکرت میں مشترک ہے۔ دوسرے مصرعے میں شمع کی طرح سر پر داغ ہونا، سرو چراغاں کی یاد دلاتا ہے۔ اگلے شعر میں اس کا ذکر بھی ہے۔ داغوں کے باعث ہاتھوں کو گلدستہ سے تشبیہ دینے کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۶۔

۲/ ۲۱۳ ''داغ سوختن'' بمعنی ''داغ پیدا کرنا'' یا ''داغنا'' فارسی میں بھی ہے اور انگریزی میں بھی To burn a scar on something کا محاورہ ہے۔ میر نے فارسی سے ترجمہ کیا لیکن افسوس کہ یہ خوبصورت محاورہ عام نہ ہوا۔ ''آصفیہ'' اور پلیٹس میں اس کا ذکر نہیں۔

جناب عبدالرشید نے رستمی بیجاپوری کی مثنوی ''خاور نامہ'' (۱۶۴۰) کا ایک شعر نقل کیا ہے، جس میں ''داغ جلانا'' استعمال ہوا ہے۔ اگرچہ مجھے اس کی قرأت مشکوک لگتی ہے لیکن یہ امکان پھر بھی ہے کہ ''داغ جلانا'' کا محاورہ دکن میں ہو اور میر نے اسے وہاں سے لیا ہو۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر کے یہاں ایسے متعدد استعمالات جو دکن میں بھی ہیں۔ ''داغ جلانا'' بہر حال نامانوس ہے اور عام نہ ہو سکا۔

''سرو چراغاں'' ایک طرح کی آتش بازی بھی ہوتی ہے اور لکڑی یا چاندی کا درخت نما فریم بھی جس میں چراغ لٹکائے جاتے ہیں۔ لیکن ''چراغاں ہم کو کیا'' کا فقرہ ''چراغاں کردن'' کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ قدیم ایران میں سزا کا ایک طریقہ تھا کہ مجرم کے سر میں جگہ جگہ سوراخ کر کے ان سوراخوں میں روشن شمعیں کھونس دیتے تھے۔ اس بہیمانہ سزا کو ''چراغاں کردن'' کے شاعرانہ نام سے تعبیر کرتے تھے۔ اس طرح پورے مصرعے میں درد اور دہشت کی فضا قائم ہوگئی ہے۔ دوسرا مصرع اس کے برابر زوردار نہیں ہے اور نسبتی تھانیسری کے ایک مشہور شعر سے براہ راست مستعار ہے۔

یک دل و خیل آرزو دل بہ چہ مدعا نہم
تن ہمہ داغ داغ شد پنبہ کجا کجا نہم
(ایک دل اور آرزوؤں کا ایک جم غفیر،
اب میں دل کو کس مدعا پر لگاؤں؟ جسم

داغ داغ ہو گیا، روئی کا پھاہا کہاں کہاں
رکھوں؟)

نسبتی کا مصرع اولیٰ بہت عمدہ ہے۔ اس کے برعکس میر کا مصرع اولیٰ زبردست اور پر کیفیت اور پر معنی ہے۔ لہٰذا اگرچہ مصرع ثانی میر نے نسبتی سے مستعار لیا ہے، لیکن ان کا مکمل شعر نسبتی کے مکمل شعر سے بہتر ہے۔

۳/ ۲۱۳ ''درگیر شدن'' اور ''درگرفتن'' بھی فارسی کے محاورے ہیں، بمعنی ''موافق ہونا''، ''راس آنا''۔ میر کا یہ ترجمہ بھی مروج نہ ہوا، کیوں کہ لغات میں اس کا ذکر نہیں۔ اس شعر کا وزن بھی میر کے عام نمونے کے مطابق نہیں ہے اور ایک حساب سے اس شعر کو خارج از بحر کہا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/ ۲۰۵۔ جہاں تک شعر کے مفہوم کا تعلق ہے، پہلی بات یہ ہے کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں کہی گئی ہیں۔ پہلے مصرعے میں، کہا ہے کہ جب بھی کبھی وہ آیا بھی (''آتے اس کے'') تو اس کی صحبت ایک پہر، ایک گھڑی، بلکہ ایک ساعت بھی ہمیں موافق نہ آئی۔ یعنی اس نے کوئی نہ کوئی سخت بات کہہ دی، کوئی حرکت ایسی کی جس سے دل بجائے خوش ہونے کے افسردہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ جب بھی ہم اس کے گھر ہو کر آئے تو اکثر داغ ہی ہو کر (یعنی رنجیدہ ہو کر) آئے۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے جب اس کے گھر سے ہمیں کچھ تحفے میں آیا تو اکثر داغ ہی داغ آئے۔ ''پہر، گھڑی، ساعت'' میں محض تکرار تاکیدی نہیں ہے، بلکہ ان کے الگ الگ معنی ہیں۔ ''پہر'' دن کے آٹھویں حصے کو کہتے ہیں۔ یعنی ایک پہر تین گھنٹے کا ہوتا ہے۔ ''گھڑی'' کے تین معنی ہیں۔ (۱) پہر کا آٹھواں حصہ یعنی ساڑھے بائیس منٹ (۲) ایک گھنٹہ (۳) بہت مختصر مدت، مثلاً ایک لمحہ۔ اسی طرح ''ساعت'' کے بھی دو معنی ہیں (۱) بہت کم عرصہ، مثلاً ایک لحظہ (۲) ایک گھنٹہ۔ اس طرح کا مضمون، کہ معشوق سے رسم وراہ ہے، اس تک ہماری رسائی ہے، لیکن اس سے نبھتی نہیں، میر کا خاص مضمون ہے۔ بعد کے شعرا کے یہاں تو یہ تقریباً معدوم ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ دوسرے مصرعے کے ایک مفہوم پر مبنی مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن اس لطف کے ساتھ نہیں ؎

جی جل گیا تقرب اغیار دیکھ کر
ہم اس گلی میں جب گئے تب واں سے لائے داغ

(دیوان دوم)

جل گئے دیکھ گرمی اغیار
آئے اس کوچے سے تو آئے داغ

(دیوان چہارم)

۴/۲۱۳ اس شعر کا خاص حسن اس بات میں ہے کہ اس میں بہت سی باتیں بڑی کفایت سے کہہ دی گئی ہیں اور سب باتوں کو دلیل کے ذریعہ مربوط کیا ہے۔(۱) سینہ آتش عشق سے جل رہا تھا۔ (۲) یہ آتش بہت تیز تھی۔ (۳) زمانہ مجھ پر سخت اور تنگ ہوگیا۔ (۴) زمانے کی سختی اور تنگی عشق کے باعث بھی ہوسکتی ہے اور خارجی حالات کی بنا پر بھی ہوسکتی ہے۔ (۵) میں نے سختی زمانہ سے تنگ آکر سینے پر پتھر پیٹے، یعنی احتجاج کے طور پر یا وحشت کی بنا پر یا سینے کو تباہ کرنے اور خودکشی کرنے کی غرض سے سینے کو پتھروں سے کوٹا۔ (۶) سینے میں آگ اس قدر شدید تھی کہ پتھر جو سینے پر پڑے وہ جل کر داغ ہو گئے یا (۷) سینے پر چپک کر رہ گئے اور اب داغ کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ ''سختی ایام'' اور ''سنگ زنی'' میں ضلع کا لطف ہے۔ ''داغ ہوئے'' کے معنی ''رنجیدہ ہوئے''، ''آزردہ ہوئے'' لئے جائیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ پتھر آئے تو اس لئے تھے کہ میرے سینے کو فگار کریں، لیکن میری آتش دل کی گرمی نے خود ان پتھروں کو تکلیف پہنچائی، اور وہ آزردہ ہوئے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ پتھر لگنے سے جو نشان پیدا ہوتا ہے اس کو ''داغ سنگ'' کہتے ہیں، اور داغ کو یاقوت (یعنی سرخ رنگ کے پتھر) سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ میر نے تمام الفاظ کے امکانات کو روشن کر دیا ہے۔

ردیف ق

دیوان دوم

ردیف ق

(۲۱۴)

کیا کہوں تم سے میں کہ کیا ہے عشق
جان کا روگ ہے بلا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

عشق معشوق عشق عاشق ہے
یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق

عشق ہے طرز و طور عشق کے تئیں
کہیں بندہ کہیں خدا ہے عشق

عشق ہے = آفریں ہے

دلکش ایسا کہاں ہے دشمن جاں
مدعی ہے پہ مدعا ہے عشق

مدعی = دشمن

دل لگا ہو تو جی جہاں سے اٹھا
موت کا نام پیار کا ہے عشق

عشق ہے عشق کرنے والوں کو
کیسا کیسا بہم کیا ہے عشق

عشق ہے=آفریں ہے

۲۱۴/۱ عشق کی ردیف میں میر نے دیوان ششم کے سوا ہر دیوان میں غزل کہی ہے۔ دیوان اول میں جو غزل ہے وہ اسی بحر میں ہے جس میں زیر بحث غزل ہے، لیکن اس میں صرف دو شعر ہیں۔ دیوان چہارم و پنجم میں عشق کی ردیف کے اشعار سب سے زیادہ شاندار ہیں۔ ممکن ہے ماہرین نفسیات کی نظر میں اس تدریج کی کوئی خاص اہمیت ہو۔ میں تو یہی کہہ سکتا ہوں کہ ان دواوین کی ترتیب کے وقت میر کی عمر بالترتیب بہتر اور چھہتر سال تھی، اور اس عمر میں عشق کے مضمون کا یہ ولولہ اور جوش کسی روحانی انکشاف کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ زیر بحث غزل میں مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں دو مختلف چیزوں (ایک جسمانی اور ایک مافوق الفطرت) کو خوب جمع کیا ہے۔

۲۱۴/۲ یہ شعر کئی مفہوم رکھتا ہے۔ قرآن میں مذکور ہے کہ تمام چیزیں اللہ کی تسبیح کرتی ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھئے تو یہ شعر عارفانہ اور تحمیدی ہے۔ اگر ''عشق'' کو صوفیانہ اصطلاح کے پس منظر میں رکھیں تو یہ شعر صوفیانہ اور درویشانہ ہو جاتا ہے۔ صوفیانہ اصطلاح سے میری مراد ہے ''عشق'' کا وہ تصور جس کی رو سے تمام چیزوں کی حرکت اور ان کے وجود کا باعث عشق ہے۔ جیسا کہ غالب نے کہا ہے ؎

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

تیسرا مفہوم یہ ہے کہ اس شعر کا متکلم کوئی عارف یا خدا رسیدہ شخص نہیں، بلکہ ایک عام عاشق ہے۔ عشق کے غلبے کے باعث اسے دنیا کی ہر چیز میں عشق ہی عشق نظر آتا ہے۔ یا اسے محسوس ہوتا ہے

کہ کائنات کے جو بھی مظاہر ہیں وہ سب کسی نہ کسی کے عاشق یا معشوق ہیں۔ ایوتشنکو (Evtushenko) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب مجھے کوئی ایسا شخص ملتا ہے جسے میں ناپسند کرتا ہوں، یعنی جب میری ملاقات کسی ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مجھے پسند نہیں آتا، تو اپنی ناپسندیدگی کو روکنے کے لئے میں فوراً یہ خیال کرتا ہوں کہ ممکن ہے یہ شخص بھی کسی کا محبوب ہو۔ اور اگر وہ کسی کا محبوب ہوگا تو اس کے محب کو اس شخص میں کچھ خوبیاں تو نظر آتی ہوں گی۔ میر کے شعر میں عاشق متکلم کو بھی ہر جگہ، ہر چیز عشق کے جذبے سے متاثر نظر آئے تو کیا عجب ہے۔ سادہ بیانی اور اس قدر معنوی امکانات کے ساتھ، یہ میر کا خاص رنگ ہے۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے۔

یارب کوئی تو واسطہ سرگشتگی کا ہے
یک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

(دیوان اول)

عشق سے جا نہیں کوئی خالی
دل سے لے عرش تک بھرا ہے عشق

(دیوان سوم)

دیوان اول کے شعر میں مصرع اولیٰ کا استعجابیہ اور استفہامی انداز بہت خوب ہے، ''سرگشتگی'' کے واسطے کا ذکر کرنا اس پر مستزاد ہے۔ دیوان سوم کے شعر میں مکاشفاتی رنگ ہے، لیکن شعر زیر بحث جیسا زور نہیں، کیوں کہ اس کا مصرع اولیٰ استعجاب اور مشاہدہ دونوں کی کیفیت رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۷ اور ۱/۲۱۵۔

۳/۲۱۴ ارسطو نے اپنے فلسفۂ علم میں بیان کیا ہے کہ اشیا کے بارے میں علم اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب ہم ان کے جوہر (essence) کو جان لیں۔ یہاں تک تو ارسطو اور افلاطون کم و بیش ہم خیال ہیں۔ لیکن ارسطو اس کے آگے جا کر کہتا ہے کہ جب اشیا کے جوہر کو جان لیا جائے تو جانی ہوئی شے اور جاننے والے وجود میں وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر اسی خیال کا پرتو ہو۔ اسلامی حکما نے یونانی مابعد الطبیعیات سے بہت کچھ مستعار لیا تھا۔ لہٰذا ہو سکتا ہے کہ یہ تصور، جو بظاہر

صوفیانہ معلوم ہوتا ہے، اصلاً یونانی ہو۔ اگر یہ بات تسلیم نہ بھی کی جائے تو بھی شعر کا یہ مفہوم اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ انسانی وجود کا جوہر عشق ہے۔ اور جب عاشق نے اس بات کو سمجھ لیا تو اس نے یہ بھی جان لیا کہ وہ اور معشوق دونوں ایک ہیں۔ کیوں کہ معشوق کے وجود کا بھی جوہر عشق ہے۔ اور اپنی ہستی کو عشق کا مرہون جان لینے کے بناعث عاشق اور عشق، دونوں ایک ہو ہی چکے ہیں۔ لہٰذا عاشق و معشوق بھی دونوں ایک ہیں۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''عاشق عشق ہے اور معشوق ہے۔'' لیکن مصرعے کی نثر ایک اور طرح بھی ہو سکتی ہے۔ یعنی ''عشق معشوق ہے اور عشق عاشق ہے۔'' اب مراد یہ ہوئی کہ عشق کیا ہے؟ معشوق ہے۔ اور عاشق کیا ہے؟ وہ بھی عشق ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو عاشق اور معشوق کے مابین وہ ربط نہ پیدا ہو جس کی بنا پر ایک شخص عاشق اور ایک شخص معشوق ہوتا ہے۔ اگر ''عشق'' اور ''معشوق'' اور ''عشق'' اور ''عاشق'' مابین اضافت فرض کی جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ معشوق سے عشق کرنا دراصل عاشق سے عشق کرنا ہے۔ اس معنی میں کہ معشوق کی ہستی سے عاشق کی ہستی اس طرح واصل ہوگئی ہے کہ ایک کو چاہنا دوسرے کو چاہنے کے برابر ہے۔ یا پھر اس معنی میں کہ معشوق جب اچھا لگتا ہے تو اس کے چاہنے والے بھی اچھے لگتے ہیں، جیسا کہ فیض کے شعر میں ہے، مگر بڑے کمزور انداز میں۔

وہ تو وہ ہے تمھیں ہو جائے گی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا منظور نظر تو دیکھو

اس شعر میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو کسی غیر شخص کا معشوق ہونا ضروری نہیں۔ معشوق کا وجود منحصر ہے عاشق پر، اور اگر عشق خود ہی معشوق ہے تو عاشق کا رتبہ معشوق سے سوا ٹھہرتا ہے، یعنی ایسے معشوق سے جو غیر عاشق ہو، کیوں کہ عشق کو اس کی ضرورت نہیں۔

۲۱۴/۴ معشوق کی ایک صفت جمال ہے۔ اللہ کی بھی صفت جمال ہے۔ کہا گیا ہے کہ اللہ جمیل ہے اور جمال سے محبت رکھتا ہے۔ چونکہ بعض صوفیوں کے نزدیک اللہ کی صفات اور ذات میں کوئی فرق نہیں، اس لئے ''اللہ جمال سے محبت رکھتا ہے'' سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اللہ کو خود اپنے سے محبت ہے۔ اس طرح عشق بھی اللہ کی صفت ہوئی۔ لہٰذا عشق کہیں بندے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے تو کہیں خدا

کی شکل میں نظر آتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ کہیں تو عشق اس قدر بے چارہ اور حقیر معلوم ہوتا ہے گویا وہ بندہ ہے، اور کہیں وہ اس قدر باوقار اور متکبر ہوتا ہے گویا وہ خدا ہو۔ یا کہیں تو عشق بالکل صید زبوں کی طرح ہوتا ہے اور واماندہ حال لوگوں کے یہاں گھر بناتا ہے، اور کبھی ایسا لگتا ہے کہ تمام کائنات کا اصول عشق ہی ہے۔

۲۱۴/۵ فارسی میں "مدعی" دشمن کے معنی نہیں دیتا۔ میر نے اردو محاورے کا فائدہ اٹھا کر "مدعی" اور "مدعا" کی لطیف رعایت پیدا کر دی ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ "مدعی" کو الف مقصورہ سے لکھ کر "مدعیٰ" کا لفظ حاصل کریں تو معنی ہوں گے "دعویٰ کیا ہوا"۔ (اسی سے اردو کا لفظ "مدعیٰ علیہ" بنا ہے، جسے اب عام طور پر "مدعا علیہ" لکھتے ہیں۔) لہٰذا "مدعی" بمعنی "دعویٰ کرنے والا" اور "مدعیٰ" بمعنی "دعویٰ کیا ہوا" اور "مدعا" بمعنی "دعویٰ کی ہوئی چیز"، ان سب تلازمات کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) دشمن جاں (معشوق) ایسا دلکش کہاں ہے؟ (۲) ایسا دلکش دشمن جاں (معشوق) کہاں ہے؟ "کہاں" کے بھی دو معنی ہیں، یعنی "کس جگہ ہے"، اور "نہیں ہے"۔

۲۱۴/۶ "دل لگا ہو" کے ساتھ "جی جہاں سے اٹھا" بہت خوب ہے۔ اور یہ نکتہ بھی ہے کہ "جی جہاں سے اٹھا" امریہ اور تاکیدی بھی ہے (جی کو جہاں سے اٹھا لو) اور تہذیبی بھی (بس اب جی جہاں سے اٹھنے ہی والا ہے، یا اب جی کو جہاں سے اٹھا ہی سمجھو۔) دوسرا مصرع تو غضب کا مضمون رکھتا ہے، کہ جب موت کو پیار سے بلاتے یا پکارتے ہیں تو اسے "عشق" کہتے ہیں۔ "پیار" اور "عشق" میں ایہام تناسب تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کیجیے کہ محاورہ ہے "کسی کو پیار سے بلانا" "یا کسی کو پیار سے پکارنا"۔ لہٰذا جب آپ نے "عشق" کہا تو گویا موت کو پیار سے بلایا۔ لہٰذا یہ نکتہ تو اپنی جگہ پر ہے کہ لفظ "عشق" دراصل "موت" کے لئے ایک طرح کی euphemism ہے، (یعنی جب کسی بری چیز کا ذکر کرنا ہوتا ہے تو اس کے لئے کوئی اچھا، یا کم سے کم تکلیف دہ لفظ استعمال کرتے ہیں، جیسے "سانپ" کو "رسی" کہتے ہیں۔) دوسرا نکتہ یہ ہے کہ جسے موت سے پیار ہوتا ہے، وہ "عشق، عشق" کرتا ہے۔ اور تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جب آپ کسی کو پیار سے بلائیں گے تو اغلب ہے کہ وہ متوجہ بھی ہوگا۔ خوب شعر کہا

ہے۔(یہ شعر اور اگلا شعر دیوان سوم کے ہیں۔)

۲۱۴/۷ کیسا کیسا عشق، یعنی کس کس حال میں اور کس کس رنگ میں عشق۔ ''ہم کیا'' کا فقرہ بہت دلچسپ ہے، کیوں کہ اس میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ عشق کرنے والوں نے ڈھونڈ ڈھونڈ کر طرح طرح کے انداز عشق جمع کیے ہیں۔ گویا عشق ہیرے موتی کی طرح کی چیز ہے جسے لوگ ڈھونڈ ڈھونڈ کر حاصل کرتے اور بڑے شوق سے جمع کرتے ہیں۔ ''کیسا کیسا'' کا مفہوم عشق کے حال کے علاوہ اس کے مستقبل کا بھی حکم رکھ سکتا ہے۔ یعنی وہ عشق جو جان لے کر چھوڑے۔ وہ عشق جو دیوانہ کر دے۔ وہ عشق جو دنیا ترک کرا دے، وغیرہ۔ اس پوری غزل پر قال سے زیادہ حال کی کیفیت ہے، لہجے میں اس قدر تواجد (ecstasy) مولانا روم کی مثنوی کے بعض اشعار اور ان کی بعض رباعیات کے سوا مجھے کہیں نہیں ملی۔ پوری غزل نہایت شور انگیز ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ق

(۲۱۵)

لوگ بہت پوچھا کرتے ہیں کیا کہیے میاں کیا ہے عشق
کچھ کہتے ہیں سرِ الٰہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

۵۸۵ عشق کی شان اکثر ہے ارفع لیکن شانیں عجائب ہیں شان=عظمت، حالت، کام
گہ ساری ہے دماغ و دل میں گاہے سب سے جدا ہے عشق ساری=رواں دواں

میر خلاف مزاج محبت موجب تلخی کشیدن ہے
یار موافق مل جاوے تو لطف ہے چاہ مزا ہے عشق

۲۱۵/۱ ''میاں'' کو بروزن ''فع'' یعنی بروزن ''جاں'' پڑھا جائے تو بہتر ہے۔ میر نے اس لفظ کو زیادہ تر بروزن ''جاں'' ہی باندھا ہے، اور کم سے کم مصحفی کے زمانے تک یہی تلفظ مرجح تھا۔ مصحفی نے تو اسے مصرعے کے شروع میں بھی، یعنی صدر میں بھی باندھا ہے۔

میاں مصحفی کیا خاک لگے دلی میں اب دل
یہ بستی گئی کچھ اجڑ ایسی کہ نہ پوچھو

شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں ہے، لیکن ''میاں'' کے تخاطب نے ایک نیا پہلو پیدا کر دیا ہے۔ ''میاں'' چونکہ معشوق کے لئے بھی آتا ہے، مثلاً مصحفی ہی کا شعر ہے ۔

نام پایا ہے زمانے میں میاں
بے وفائی ہی وفا نے تیری

لہٰذا مفہوم کا ایک قرینہ یہ ہوا کہ خود معشوق نے پوچھا کہ بھائی یہ عشق کیا ہوتا ہے؟ اس کے جواب میں یہ شعر کہا گیا ہے۔ ''خدا ہے عشق'' کے بھی تین معنی ہیں۔ (۱) عشق ہمارا خدا ہے، یا ہمارے لئے خدا کے برابر ہے۔ (۲) خدا عشق ہے، یعنی خدا کی ہستی مجسم عشق ہے۔ (۳) اور کوئی خدا نہیں ہے، عشق ہی خدا ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ خود کوئی جواب نہیں دیا ہے۔ شعر کا آغاز اس بیان سے کیا ہے کہ لوگ بہت پوچھتے ہیں کہ عشق کیا ہے؟ پھر اس سوال کے جواب میں دوسرے لوگوں ہی کے بیانات نقل کر دیئے ہیں، لیکن تاثر یہ دیا ہے کہ جواب دے رہے ہیں۔ کلام (discourse) کا یہ انداز میر کے علاوہ کم شعرا کو نصیب ہوا۔ ملاحظہ ہو ۲ / ۲۱۴ اور ۲ / ۲۱۷۔

۲ / ۲۱۵ ''اکثر'' کے معنی اردو میں ''زیادہ تر'' کے ہیں۔ مثلاً ''اکثر لوگوں نے سمندر نہیں دیکھا ہے'' یا ''گاڑی اکثر دیر سے آتی ہے''۔ لیکن اپنے اصل مفہوم میں یہ محض زیادتی یعنی کثرت کا حکم رکھتا ہے، کیوں کہ یہ ''کثیر'' کی تفضیل ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے کے معنی ہوئے ''عشق کی عظمت وشوکت مقدار اور تعداد کے اعتبار سے بے حد کثیر ہے۔'' ''ارفع'' چونکہ رفیع کی تفضیل ہے، لہٰذا عشق کی شان بے حد کثیر ہونے کے ساتھ ساتھ بے انتہا و بے حد بلند بھی ہے۔ یہاں ''شان'' بمعنی ''حالت'' یا ''کام'' بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عشق کی عظمت وشوکت اکثر، یا زیادہ تر بے حد بلند ہوتی ہے۔ دوسرے ٹکڑے میں ''شان'' محض ''حالت'' کے معنی میں ہے۔ ''عجائب'' کا لفظ بہت ہی خوب ہے۔ کیوں کہ اردو محاورے کی رو سے اس میں طلسمات اور محیر العقول اشیا کا مفہوم ہے۔ (''طلسمات وعجائبات'' اردو کا روزمرہ ہے۔) ''عجائب'' جب واحد استعمال ہو تو اسے ''عجیب'' کی تفضیل کے مفہوم میں لیتے ہیں۔ مثلاً ''بڑی عجائب جگہ ہے''۔ اب اس بات کا ثبوت دینے کے لئے کہ عشق کی حالتیں بہت ہی حیرت انگیز ہیں، مصرع ثانی میں دو حالتیں دکھائی ہیں جو متضاد ہیں اور غیر

معمولی ہیں۔ کبھی کبھی تو عشق دماغ و دل میں رواں دواں پھرتا ہے۔ اور کبھی وہ تمام چیزوں سے جدا (یعنی ''مختلف'' یا ''الگ'' ہوجاتا ہے) حق یہ ہے کہ دونوں کیفیات بالکل صحیح بیان ہوئی ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

۳/۲۱۵ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کیا بہ لحاظ زبان اور کیا بہ لحاظ مضمون۔ ''لطف ہے چاہ'' روزمرہ ہے، لیکن لغوی معنی سے دور نہیں۔ ''مزا ہے عشق'' میں خالص روزمرہ ہے، کیوں کہ فارسی لفظ ''مزہ'' کو جب اردو میں ''مزا'' کیا گیا تو اس کے معنی ''ذائقہ'' ہی نہیں، بلکہ لطف، اور خاص کر حسیاتی لطف ہوگئے۔ ''مزا ہے عشق'' انتہائی برجستہ اور ہندوستانی ہے۔ اس کے مقابلے میں مصرع اولیٰ میں خالص فارسی رکھی۔ ''موجب تلخی کشیدن'' کا فقرہ سن کر خیال آتا ہے کہ اب اگلے مصرعے میں بھی ایسی ہی کوئی فارسی میں ڈوبی ہوئی گفتگو ہوگی۔ لہٰذا ''لطف ہے چاہ مزا ہے عشق'' سن کر ایک خوشگوار استعجاب پیدا ہوتا ہے جو ان فقروں کے مفہوم کو اور بھی روشن و مستحکم کرتا ہے۔ ''تلخی'' اور ''مزا'' کی رعایت بھی ملحوظ رکھئے۔ اب مضمون کو دیکھئے، ایک طرف تو انتہائی دنیادارانہ اور عملی (pragmatic) ہے کہ خلاف مزاج محبت میں تلخی حاصل ہوتی ہے، ہاں اگر معشوق کا مزاج اپنے مزاج کے موافق ہو تو کیا کہنا۔ لیکن عشق کے رومانی تصور کا واضح اشارہ بھی موجود ہے، یعنی یہ نہیں کہا کہ خلاف مزاج محبت نہ کرنا چاہئے۔ یعنی اس بات کا احساس متکلم کو ہے کہ محبت پر کسی کا زور نہیں۔ محبت یہ نہیں دیکھتی کہ معشوق کا مزاج موافق ہے کہ ناموافق۔ اب اگر معشوق خلاف مزاج نکلا تو تمھاری قسمت، تلخی ہی تلخی کھینچو گے۔ اور اگر تقدیر سے معشوق موافق مل گیا تو پو بارہ ہیں۔ ''یار موافق مل جاوے'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ اگر معشوق موافق کیفیت میں مل جائے۔ یعنی وہی معشوق کبھی موافق ہوسکتا ہے اور کبھی ناموافق۔ لاجواب شعر ہے۔ اس غزل کا مقابلہ غزل نمبر ۲۱۷ سے کیجئے۔ دونوں اپنے اپنے رنگ میں شاہکار ہیں۔

(۲۱۶)

نزدیک عاشقوں کے زمیں ہے قرار عشق
اور آسماں غبار سر رہگذار عشق

گھر کیسے کیسے دیں کے بزرگوں کے ہیں خراب
القصہ ہے خرابۂ کہنہ دیار عشق

مارا پڑا ہے انس ہی کرنے میں ورنہ میر
ہے دور گرد وادی وحشت شکار عشق

۲۱۶/۱ یہ بات تو ظاہر ہے کہ ہر شخص ہر چیز کو، اور خاص کر اشیا و مظاہر کو، اپنی شخصیت کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ نطشہ نے اسی لئے کہا تھا کہ ہر چیز کی حقیقت دیکھنے والے کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ لیکن اب میر کو دیکھئے کہ اس کی روشنی میں کتنا نادر پیکر تعمیر کرتے ہیں۔ زمین کو ٹھہرا ہوا فرض کرتے ہیں اور آسمان کو گردش میں فرض کرتے ہیں۔ لہٰذا عاشقوں کی نظر میں زمین عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی اگر عشق میں وحشت اور آشفتگی کی جگہ ٹھہراؤ آجائے تو گویا اسے زمین جیسا استحکام و استقرار نصیب ہو جائے۔ یا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جب عشق میں ٹھہراؤ آجائے تو عاشقوں کو محسوس ہوتا ہے کہ ان کے پاؤں اب زمین پر ٹک گئے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق سے پوچھا جائے کہ یہ زمین، یعنی یہ کرۂ ارض، کیا ہے؟ تو وہ جواب دے گا کہ یہ عشق کا ٹھہراؤ ہے۔ یعنی زمین زمین نہیں ہے، بلکہ وہ عالم ہے جب عشق میں آشفتگی اور پریشاں حالی کی جگہ سکون و ثبات آجاتا ہے۔ آخری مفہوم یہ ہے کہ عاشقوں کی نظر میں عشق کا قرار و سکون زمین کی طرح پست درجہ رکھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں، آسمان چونکہ گردش میں رہتا ہے، اور غبار بھی

گردش میں رہتا ہے، اس لئے عاشقوں کی نظر میں آسمان کی کوئی حقیقت نہیں، سوا اس کے کہ وہ عشق کی رہگذر کا غبار ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ عشق کی رہگذر اتنی بلند پایہ ہے کہ آسمان اس کا غبار ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ غبار سر رہ گذار عشق اتنا بلند ہے اور اس قدر تیزی سے گردش میں ہے کہ آسمان معلوم ہوتا ہے۔ اس مفہوم میں یہ کنایہ بھی ہے کہ سر رہ گذار عشق اڑتا ہوا غبار (جو عاشقوں کا غبار ہو سکتا ہے) کسی کے ہاتھ نہیں لگ سکتا، وہ آسمان کی طرح دور ہے۔ ''رہ گذار عشق'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ رہ گذر جو عشق کی ہے، یعنی کسی جگہ، کسی صورت حال کا نام ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ وہ رہ گذر جو عشق کو جاتی ہے۔ اور اگر ''رہ گذار عشق'' کو مرکب توصیفی فرض کریں تو معنی بنتے ہیں ''وہ رہ گذار جس کا نام عشق ہے''۔ اسی طرح ''قرار'' کو ''قول وقرار'' کے معنی میں لے سکتے ہیں۔ اب پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ عاشقوں کے نزدیک عشق کا قول وقرار اتنا ہی ثابت اور مستحکم ہے جتنی زمین۔ غرض جس جگہ غور کریں، ایک عالم نظر آتا ہے۔ مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔

۲/۲۱۶ مطلع کے مقابلے میں یہ شعر معمولی ہے، لیکن ''بزرگوں'' (عمر رسیدہ لوگوں، پرانے لوگوں) کے اعتبار سے ''خرابۂ کہنہ'' خوب ہے۔ ''خراب'' اور ''خرابہ'' میں تجنیس ہے اور شبہ اشتقاق بھی، کیوں کہ ''خرابہ'' بمعنی ''ویران جگہ'' عربی لغت نہیں ہے۔ ''گھر''، ''دیں'' بمعنی (''راستہ'') اور ''دیار'' میں مراعات النظیر ہے۔ یہ کنایہ بھی دلچسپ ہے کہ دین کے بزرگوں کے گھر ویران وتباہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ خود ان گھروں کے مکینوں کا حال اس سے بھی بدتر ہوگا۔ دین کے بزرگوں کا عشق کے چکر میں پڑ کر اپنی دنیا (اور شاید اپنی عاقبت بھی) خراب کر لینا بھی خوب ہے۔

۳/۲۱۶ مولانا اشرف علی تھانوی صاحب کو کسی نے خط میں لکھا کہ پہلے تو ذکر وشغل، تسبیح و عبادت میں بڑی لذت وکیفیت ملتی تھی، لیکن اب کچھ دن سے وہ بات نہیں ہے۔ اذکار واشغال ترک تو نہیں ہوئے ہیں، لیکن پہلے جیسا جوش وخروش نہیں ہے۔ ایسا تو نہیں ہے کہ خدانخواستہ میں ریاکار یا سیاہ قلب ہوتا جا رہا ہوں؟ اس پر مولانا نے جواب میں لکھا کہ عشق کی ایک منزل وہ ہوتی ہے جب بے قراری اور ذوق وشوق کی شدت ہوتی ہے۔ اس کے آگے کی منزل یہ ہے کہ طبیعت میں ایک طرح کا

ٹھہراؤ آجاتا ہے، وہ تلاطم اور جوش و خروش نہیں باقی رہتا۔ مولانا نے لکھا کہ اس منزل کو "انس" سے تعبیر کرتے ہیں۔ اب اس نکتے کی روشنی میں میر کا شعر دیکھئے۔ میر بے چارہ عقلاً تو عشق کی وادی وحشت شکار سے دور ہی دور چکر کاٹتا ہے، لیکن وہ کیا کرے کہ اب وہ عشق سے آگے جا کر انس کی منزل میں ہے، اس کی جان تو اس میں جائے گی ہی۔ عشق کی وادی کو "وحشت شکار" کہنے کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہ کہ وہ وادی ایسی خوف ناک ہے کہ اس میں وحشت بھی شکار ہو جاتی ہے۔ ورنہ یوں تو صحرا و دشت اور وحشت میں ایک مناسبت ہے، جب وحشت ہوتی ہے تو انسان وادی و دشت کی راہ لیتا ہے۔ لیکن یہ وادی اتنی خوف ناک ہے کہ وحشت بھی اس میں شکار ہو جاتی ہے، اگرچہ وحشت اور دشت میں ایک موافقت بھی پائی جاتی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ "وحشت شکار" کو عشق کی صفت فرض کیا جائے اور "وحشت شکار عشق" کو مرکب توصیفی فرض کر کے یہ کہا جائے کہ وہ عشق جو وحشت کو شکار کر لیتا ہے، میر اس کی وادی سے دور ہی دور پھرتا ہے۔ لیکن اب میر میں وحشت تو ہے ہی نہیں، وہ انس کی منزل میں ہے۔ جس طرح بھی دیکھئے بالکل نیا مضمون ہے۔ غالب نے بھی دشت عشق کے لئے عمدہ مضمون پیدا کیا ہے۔

صبح قیامت ایک دم گرگ تھی اسد
جس دشت میں وہ شوخ دو عالم شکار تھا

"دم گرگ"، یعنی صبح کاذب۔ لیکن غالب کے یہاں انس کا مضمون نہیں ہے۔

دیوان پنجم

ردیف ق

(۲۱۷)

۵۹۰ مہر قیامت چاہت آفت فتنہ فساد بلا ہے عشق
عشق اللہ صیاد انھیں کہیو جن لوگوں نے کیا ہے عشق

ارض و سما میں عشق ہے ساری چاروں اور بھرا ہے عشق — ساری = رواں، چلتا ہوا
ہم ہیں جناب عشق کے بندے نزدیک اپنے خدا ہے عشق

عشق سے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب
ہر شے یاں پیدا جو ہوئی ہے موزوں کر لایا ہے عشق

عشق ہے باطن اس ظاہر کا ظاہر باطن عشق ہے سب
اودھر عشق ہے عالم بالا ایدھر کو دنیا ہے عشق

دائر سائر ہے یہ جہاں میں جہاں تہاں متصرف ہے
عشق کہیں ہے دل میں پنہاں اور کہیں پیدا ہے عشق

ظاہر باطن اول و آخر پائیں بالا عشق ہے سب
۵۹۵ نور و ظلمت معنی و صورت سب کچھ آپھی ہوا ہے عشق

ایک طرف جبریل آتا ہے ایک طرف لاتا ہے کتاب
ایک طرف پنہاں ہے دلوں میں ایک طرف پیدا ہے عشق

میر کہیں ہنگامہ آرا میں تو نہیں ہوں چاہت کا
صبر نہ مجھ سے کیا جاوے تو معاف رکھو کہ نیا ہے عشق

۲۱۷/۱ ، ۲۱۷/۸ دیوان پنجم میں پانچ پانچ شعر کی دو غزلیں یکے بعد دیگرے درج ہیں۔ میں نے بڑی کوشش اور فکر کے بعد دو شعر ترک کر کے آٹھ شعروں کی یہ غزل بنائی ہے۔ جو شعر ترک ہوئے ہیں وہ بھی اپنی جگہ پر اتنے عمدہ ہیں کہ انھیں چھوڑتے نہ بنتی تھی۔ موجودہ صورت میں یہ غزل، یا نظم، عشق کی تعریف میں ایسا وجد آفریں اور شور انگیز کلام ہے کہ اس کی نظیر ڈھونڈنے سے نہ ملے گی۔ مولانا روم نے مثنوی میں ایک جگہ عشق کی تعریف میں بارہ شعر لکھے ہیں جو عشق کی عملی شکل پیش کرتے ہیں۔ یعنی ان میں یہ بتایا گیا ہے کہ عشق کا تفاعل کیا ہے، عشق سے کیا کیا کام سرزد ہوتے ہیں؟ مضامین کی ندرت اور بظاہر سادہ بیانی میں پیچیدگی کے اعتبار سے، اور بلاغت و طاقت کے لحاظ سے، مولانا روم کے شعر اس قدر خوبصورت اور جذبات انگیز ہیں کہ مثنوی جیسی طویل اور غیر معمولی نظم کے اندر بھی وہ ممتاز اور شاہکار معلوم ہوتے ہیں۔

از محبت تلخ ہا شیریں می شود — از محبت مس ہا زریں می شود
از محبت درد ہا صافی می شود — از محبت درد ہا شافی می شود
از محبت خار ہا گل می شود — از محبت سرکہ ہا مل می شود
از محبت دار تختے می شود — از محبت بار بختے می شود

از محبت سجن گلشن می شود	بے محبت روضہ گلخن می شود
از محبت نار نورے می شود	از محبت دیو حورے می شود
از محبت سنگ روغن می شود	بے محبت موم آہن می شود
از محبت حزن شادی می شود	وز محبت غول ہادی می شد
از محبت نیش نوشے می شود	وز محبت شیر موشے می شود
از محبت سقم صحت می شود	وز محبت قہر رحمت می شود
از محبت خار سوسن می شود	وز محبت خانہ روشن می شود
از محبت مردہ زندہ می شود	وز محبت شاہ بندہ می شود

(دفتر دوم)

ان اشعار کی خوبیوں کا تجزیہ کرنے میں بہت وقت صرف ہوگا، لہٰذا حسب معمول صرف ترجے پر اکتفا کرتا ہوں۔

محبت سے تلخیاں شیریں ہو جاتی ہیں اور محبت سے تانبا سونا بن جاتا ہے۔

محبت سے تلچھٹ صاف شراب بن جاتی ہے اور محبت سے درد شفا بخش ہو جاتا ہے۔

محبت سے کانٹے پھول ہو جاتے ہیں اور محبت سے سرکہ شراب ہو جاتا ہے

محبت سے تختۂ دار تخت شاہی بن جاتا ہے اور محبت سے بوجھ خوش بختی بن جاتا ہے۔

محبت سے قید خانہ باغ بن جاتا ہے اور بے محبت باغ کوڑا خانہ بن جاتا ہے۔

محبت سے آگ نور بن جاتی ہے، اور محبت سے شیطان حور بن جاتا ہے۔

محبت سے پتھر تیل ہو جاتا ہے اور بے محبت موم لوہا بن جاتا ہے۔

محبت سے غم مسرت بن جاتا ہے اور محبت سے غول، جو لوگوں کو گمراہ کرتا ہے، رہنما بن جاتا ہے۔

محبت سے زہریلا ڈنک شہد بن جاتا ہے اور محبت شیر کو چوہا بنا دیتی ہے۔

محبت سے بیماری صحت بن جاتی ہے اور محبت سے قہر رحمت میں بدل جاتا ہے۔

محبت کی وجہ سے کانٹا سوسن ہو جاتا ہے اور محبت کے ذریعہ گھر منور ہو جاتا ہے۔

محبت مردے کو زندہ کر دیتی ہے اور محبت شاہ کو بندہ بنا دیتی ہے۔

ان اشعار میں وجد کی جو کیفیت ہے وہ بالکل میر کی غزل جیسی ہے۔ یعنی دونوں شاعر خود وجد میں ہیں اور اپنے سننے یا پڑھنے والے کو بھی وجد میں لا رہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے الہام کا دریا ہے اور موزوں الفاظ کے جام میں ڈھل کر روح و دل کو سیراب کر رہا ہے۔ دونوں میں کائناتی بصیرت بھی ہے اور عشق کی سادہ مزاجی بھی۔ ان سب مشابہتوں کے باوجود، میر کے اشعار مولانا روم سے بوجوہ بہتر ہیں۔ ان وجوہ کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ (۱) میر کے اشعار میں خود عشق کی ماہیت بیان ہوئی ہے، جب کہ مولانا روم کے یہاں عشق کا محض تفاعل بیان ہوا ہے۔ اس تفاعل کے ذریعہ ہم عشق کی صفات تو جان لیتے ہیں لیکن عشق کی ذات تک رسائی ہمیں میر کے ہی اشعار کے ذریعہ ہوتی ہے۔ (۲) میر کے یہاں عشق ایک کائناتی حقیقت بلکہ ماورائے حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ میر ہمیں ظاہر، باطن، بلند، بالا، زمین، آسمان، ہر جگہ لے جاتے ہیں۔ جب کہ مولانا روم ہمیں زیادہ تر محسوسات تک محدود رکھتے ہیں۔ (۳) مولانا کے اشعار میں خطاب کا لہجہ ہے، میر کے یہاں وجد میں آکر رقص کرنے کا۔ (۴) میر کا متکلم بات تو آسمان زمین کی کر رہا ہے، لیکن اس کا نقطۂ نظر انسانی اور زمینی ہے۔ مطلع ہی میں انسانی تجربے کا براہ راست ذکر ہے۔ (۵) ایک بات یہ بھی ہے کہ مولانا کے یہاں مثنوی کی تنگی ہے اور میر کے یہاں مردف و مسلسل غزل کی وسعت اور رنگارنگی۔ فنی چالاکیاں مولانا روم کے یہاں میر سے کچھ زیادہ ہی نکلیں گی، لیکن میر کا مجموعی تاثر تیز برستی ہوئی بارش کا ہے، جس سے ساری بستی چند ہی منٹوں میں تر ہو جاتی ہے۔ روانی اور نغمگی کی اس فراوانی کے باعث ہمیں میر کے ان اشعار میں فنی چالاکیوں کی نسبۃً کمی محسوس ہی نہیں ہوتی۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ میر کے اشعار بالکل ہی سادہ اور محض جذباتی شورش کا براہ راست اظہار ہوں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے:

(۱) مطلع کا مصرع اولیٰ کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے ع

(الف) مہر قیامت، چاہت آفت، فتنہ فساد بلا ہے، عشق

(ب) مہر، قیامت، چاہت، آفت، فتنہ، فساد، بلا ہے، عشق

(ج) مہر، قیامت، چاہت، آفت فتنہ، فساد بلا ہے، عشق

(۲) مطلع کے مصرع ثانی میں ''عشق اللہ'' درویشوں، فقیروں، قلندروں کی اصطلاح ہے۔ یہ

لوگ ایک دوسرے کو "عشق اللہ"، "بابا سدا عشق اللہ"، "مرشد اللہ" "یار سدا را عشق ہے"، "یا داللہ"، "مدد اللہ" وغیرہ کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ یہ بات اپنی جگہ پر خود دلچسپ ہے، لیکن مصرعے میں الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔ ممکن ہے "صیاد" منادیٰ ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے صیاد، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، ان کو "عشق اللہ" کہہ کر میرا سلام کہنا۔ "عشق اللہ" کی معنویت دوہری ہے، یعنی یہ ایک طرح کا سلام تو ہے ہی، اس میں یہ پیغام بھی چھپا ہوا ہے کی عشق ہی خدا ہے، یا خدا ہی عشق ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ "عشق" منادیٰ ہو، اور مراد یہ ہو کہ اے عشق! جن لوگوں نے عشق کیا ہے انھیں "اللہ صیاد" (یعنی یزداں شکار) کہنا۔ مولانا روم اور اقبال دونوں یاد آتے ہیں۔

بزیر کنگرۂ کبریاش مردانند
فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر

(مولانا روم)

(اس کی کبریائی کے کنگروں تلے
ایسے ایسے جواں مرد پڑے
ہوئے ہیں جو فرشتوں اور
پیغمبروں اور خود یزداں کو شکار
کر لیتے ہیں۔)

اقبال کا شعر ہے۔

در دشت جنوں من جبریل زبوں صیدے
یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ

(میرے دشت جنوں میں جبریل تو ایک
دبلا پتلا اور حقیر جانور ہے، اے ہمت
مردانہ تو یزداں کو اپنی کمند میں لے آ۔)

میر کے شعر کا تیسرا مفہوم یہ ہے کہ "عشق اللہ" کلمہ فجائیہ ہے۔ تعریف کے لہجے میں کہتے ہیں کہ سبحان اللہ، جن لوگوں نے عشق کیا ہے، وہ گویا صیاد کی طرح مضبوط اعصاب کے مالک ہیں۔ صیاد

کے اعصاب اگر مضبوط نہ ہوتے تو وہ بے زبانوں کی فریاد سے متاثر ہوتا اور انھیں گرفتار نہ کرتا۔ جو لوگ عشق کرتے ہیں وہ ایسے ہی دل گردے والے ہوں گے۔

(۳) دوسرے شعر پر کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲ / ۲۱۴ اور ۱ / ۲۱۵۔ تیسرے شعر میں لفظ ''نظم'' سے فائدہ اٹھا کر ''ناظم'' کا مضمون پیدا کیا ہے جو ابہام پر مبنی ہے۔ پھر اسی مناسبت سے ''موزوں'' لائے ہیں۔ چوتھے شعر میں اللہ کی صفات ''ظاہر'' و ''باطن'' کے حوالے سے ایک نئی بات پیدا کی ہے کہ عشق جب عرش پر پہنچتا ہے تو وہ عالم بالا (= باطن) کی شکل میں نظر آتا ہے، اور جب زمین پر آتا ہے تو وہ دنیا کی صورت اختیار کرتا ہے (= ظاہر) اس مضمون میں ویدانتی وحدت الوجود کی جھلک نظر آتی ہے۔

(۴) پانچویں اور چھٹے شعر میں چوتھے شعر کی تفسیر نظر آتی ہے۔ عشق کے دل میں پنہاں ہونے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ چاہے عشق کے آثار ظاہر نہ ہوں، لیکن پھر بھی وہ ایک کے دل میں ہے۔ اسی مضمون کو ساتویں شعر میں پھر بیان کیا ہے، لیکن اب جبریل اور وحی کا مضمون ڈال کر عجیب پہلو سے نعتیہ شعر کہہ دیا ہے، جب کہ جبریل کا آنا (کیوں کہ وہ کسی کو نظر نہیں آتے) عشق کی پنہانی کی تمثیل ہے۔ (رسولؐ اکرم محبوب خدا تھے اور خدا ان کا محبوب، حبیب کا پیغام محبوب کے پاس اس طرح آتا ہے کہ نامہ بر پوشیدہ رہتا ہے لیکن پیغام پہنچ جاتا ہے۔) لہٰذا جبریل کا آنا عشق کی پنہانی کی دلیل ہے، تو ان کی لائی ہوئی کتاب عشق کی پیدائی کی دلیل ہے۔ عارفانہ مضمون ہو تو ایسا ہو۔

(۵) چھٹے شعر میں ویدانتی رنگ صاف نظر آتا ہے، کہ نور و ظلمت سب ایک ہی ہستی کے پرتو ہیں۔ مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے (''ظاہر باطن'') کے درمیان عطف نہیں رکھا ہے، لیکن دوسرے (''اول و آخر'') کے درمیان رکھا ہے، اس طرح آہنگ میں ایک طرح کی قطعیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ''ظاہر'' کے بعد تو خفیف سا وقفہ ممکن ہے، لیکن ''اول'' اور ''آخر'' کے درمیان وقفہ ممکن نہیں، لہٰذا اصرار کا دباؤ بڑھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اسی مصرعے میں ''عشق ہے سب'' کے مفہوم ہیں۔ (۱) یہ سب (جو مصرعے کے شروع میں مذکور ہوئے) عشق ہیں، اور (۲) ان تمام جگہوں میں عشق ہی عشق بھرا ہوا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں، ''اتنی بارش ہوئی کہ گھر دوکان سب پانی ہو گیا۔''

(۶) آخری شعر میں انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر دیا ہے، کہ اوپر جو کچھ بیان کیا، اسے عشق کی

تعریف کرنے میں بے صبری پر محمول کرو تو یہ بھی خیال رکھو کہ میں کوئی جان بوجھ کر یہ سب ہنگامہ آرائی نہیں کر رہا ہوں، بلکہ عشق کی واردات ابھی نئی نئی ہے، ابھی میں اس کے لذات و شدائد کا عادی نہیں ہوا ہوں۔ یا اگر اس شعر کو اوپر کے شعروں سے بالکل الگ فرض کریں تو یہ کسی تازہ شکار عاشق کی بے چارگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا نالہ و فریاد لوگوں کو گراں گذرتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ بھائی میری بے صبری معاف کرو، میں ابھی نیا نیا عاشق ہوں۔ دونوں صورتوں میں خفیف سی خوش طبعی شعر کے انسانی پہلو کو اور بھی واضح کر رہی ہے۔

ان اشعار پر میر جتنا بھی ناز کرتے، کم تھا۔ جو شخص اسی برس کی عمر میں ایسے شعر کہہ لیتا تھا وہ اگر انشا و جرأت و مصحفی کو خاک برابر سمجھتا تھا تو کیا غلط تھا؟ اس غزل کا مقابلہ غزل ۲۱۵ سے کیجیے۔ سودا بھی ان زمینوں سے کترا کر نکل گئے ہیں اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ عشق کی ردیف میں میر کی جتنی غزلیں ہیں ان میں معنی آفرینی، مضمون کی ندرت، آہنگ کی بلندی اور کلام کی روانی کے تمام جوہر نظر آتے ہیں۔ بظاہر تو معلوم ہوتا ہے کہ پابند ردیفوں میں، یعنی ایسی ردیفوں میں جو اسمیہ ہوں، مضمون کی ندرت کا امکان کم ہوتا ہوگا، لیکن میر نے حسب معمول اس کلیے کو بھی غلط ثابت کر دکھایا ہے۔

میر کے کلام میں عشق کی مرکزیت کے موضوع پر ملاحظہ ہو دیباچۂ جلد اول۔ یہاں ان باتوں کی تکرار غیر ضروری ہے۔ ان غزلوں کے حوالے سے بعض نکات البتہ توجہ طلب ہیں:

(۱) میر نے انسانی وجود، اور اس کی آلودگیوں، کمزوریوں، بلندیوں، ہر چیز کا لحاظ رکھا ہے۔ ہزار وجد کا عالم ہو، لیکن گوشت پوست کا احساس انھیں پھر بھی رہتا ہے۔ زیر بحث غزل کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو۔

خاک و باد و آب و آتش سب ہے موافق اپنے تئیں
جو کچھ ہے سو عشق بتاں ہے کیا کہیے اب کیا ہے عشق

یہاں عسکری صاحب کی بات یاد آتی ہے کہ میر اپنے انسان پن کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔

(۲) مغربی شعرا میں جارج ہربرٹ (George Herbert)، اسپینی صوفی سینٹ جان آف دی کراس (St. John of the Cross) اور اس کی پیرو

اسپینی صوفی خاتون سینٹ تریزا آف آویلا (St. Teresa of Avila) ، چند اکا دکا نام ہیں جن کا ذکر میر کے سے عشق کی سرمستی اور وجد انگیزی کے ضمن میں کیا جاسکتا ہے، ورنہ مغرب میں عشقیہ شاعری اپنے تمام پھیلاؤ کے باوجود میر کے کلام تک نہیں پہنچی۔

(۳) انسانی حدود میں رہ کر ان حدود سے ماورا ہو جانا ان غزلوں کا مرکزی نقطہ ہے۔ یہ تصور ہند+ مسلم شاعری میں بھی کم ملتا ہے، اور اس شاعری کے باہر تو اس کا وجود ہی نہیں۔ سنسکرت میں اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں وہ مابعد الطبیعیاتی پہلو نہیں ہیں جو میر کے یہاں جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔

ردیف ک

دیوان اول

ردیف ک

(۲۱۸)

اب وہ نہیں کہ شورش رہتی تھی آسماں تک
آشوب نالہ اب تو پہنچا ہے لامکاں تک

بہ بھی گیا بدن کا سب گوشت ہو کے پانی
اب کاردائے عزیزاں پہنچی ہے استخواں تک

تصویر کی سی شمعیں خاموش جلتے ہیں ہم ۶۰۰
سوز دروں ہمارا آتا نہیں زباں تک

مانند طیر نو پر اٹھے جہاں گئے ہم
دشوار ہے ہمارا آنا پھر آشیاں تک

۲۱۸/۱ مطلع کوئی بہت زوردار نہیں، لیکن آہ وفغاں کی شورش کا لامکاں تک پہنچنے کا مضمون

دلچسپ ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آسماں کے آگے لامکاں ہے۔ یعنی عام عقیدے کے خلاف یہ کہا ہے کہ آسمان کائنات کا بلند ترین درجہ نہیں ہے۔ اس شعر میں ''لامکاں'' بمعنی anti space معلوم ہوتا ہے، جب کہ آسمان بہر حال ایک space ہے۔

۲۱۸/۲ ''کارد بہ استخواں رسیدن'' فارسی کا مشہور محاورہ ہے۔ چھری کا ہڈی تک پہنچ جانا، یعنی سخت تکلیف اور مصیبت میں ہونا۔ اس کو ثابت کرنے کے لئے پہلا مصرع کس قدر خوبصورت اور رونگٹے کھڑے کر دینے والا کہا ہے کہ بدن کا سارا گوشت پانی ہو کر بہ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ہڈی تک چھری خواہ مخواہ پہنچے گی۔ زہریلے سانپوں کے بارے میں عام عقیدہ ہے کہ اگر کاٹ لیں تو زہر کے اثر سے سارا بدن پانی ہو کر بہ جاتا ہے۔ اس طرح مصرع اولیٰ میں زہر غم یا اثر در عشق کا کنایہ بھی قائم ہو گیا۔ اثر در عشق کے لئے ملاحظہ ہو میر، دیوان ششم ؎

وامق و کوہکن و قیس نہیں ہے کوئی
بھکھ گیا عشق کا اژدر مرے غم خواروں کو

عزیزوں سے تخاطب شعر کو روزمرہ کی دنیا کے قریب تر لے آتا ہے۔ اس تخاطب میں طنز اور بے چارگی دونوں کا شائبہ ہے۔

۲۱۸/۳ یہ شعر بھی مصرع ثانی پر مصرع اولیٰ قائم کرنے کی اچھی مثال ہے۔ مصرع ثانی میں عام بات کہی ہے، مصرع اولیٰ میں کس خوبصورتی سے ثبوت بہم پہنچایا کہ سچ مچ کی شمع اپنی لو کے ذریعہ (جسے زبان سے تشبیہ دیتے ہیں) دل کی سوزش و درد کا حال کہہ دیتی ہے، لیکن میں تو شمع کی تصویر کی طرح ہوں کہ اس کے زبان تو ہوتی ہے، لیکن وہ بے اثر ہوتی ہے، کیوں کہ شمع تصویر کی لو میں کوئی گرمی نہیں ہوتی، اور وہ اپنے دل کا حال نہیں کہہ سکتی۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ شمع تصویر جلتی تو ہے نہیں، لہٰذا شمع تصویر کی طرح جلنے کا کیا مطلب؟ اس کا جواب لفظ ''خاموش'' کے ذریعہ دے دیا، کہ ''خاموش'' کے معنی ہوتے ہیں ''بجھا ہوا'' (چراغ خاموش، شمع خاموش، عام طور پر بولتے ہیں) لہٰذا شمع تصویر چونکہ جلتی ہوئی شمع کی تصویر ہے، اس لئے اسے جلتا ہوا فرض کر سکتے ہیں، لیکن چونکہ شمع تصویر میں کوئی سوزش یا

روشنی نہیں، اس لئے وہ خاموش جل رہی ہے۔ بہت خوب شعر ہے۔

۴/۲۱۸ اس مضمون میں عجب طرح کا المیہ اسرار ہے۔ اس بات کی کوئی وجہ نہیں بیان کی کہ جب میں آشیاں سے نکلوں گا تو پھر واپس کیوں نہ آؤں گا؟ کیا اس وجہ سے کہ مجھ میں، یا انسانوں میں، ایک طرح کی مہم جوئی کی جبلت ہے جو انھیں نئی نئی دنیاؤں کی تلاش میں آوارہ رکھتی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ گھر چھوڑ کر نکلا تو پھر میں بے خانماں ہو جاں گا؟ یعنی کیا میری تقدیر ہی میں دربدری لکھی ہے؟ یا اس وجہ سے کہ باہر کی دنیا اتنی خطرناک ہے کہ جو اس دنیا میں داخل ہو وہ مر کھپ جاتا ہے، اور اسے واپس آنا نصیب نہیں ہوتا؟ اس آخری مفہوم کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۲۱، یا پھر دیوان اول ہی میں یہ شعر بھی ہے۔

وحشت سے میری یارو خاطر نہ جمع رکھیو
پھر آوے یا نہ آوے نو پر اٹھا جو گھر سے

میر کو یہ مضمون (گھر چھوڑ کر پھر واپس آنا ممکن نہیں) اس قدر پسند تھا کہ وہ اسے تمام عمر کہا کئے۔

پچھتائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں نو دمیدہ پر
جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک

(دیوان دوم)

برنگ طائر نو پر ہوئے آوارہ ہم اٹھ کر
کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی

(دیوان سوم)

آوارہ ہی ہوئے ہم سر مار مار یعنی
نو پر نکل گئے ہیں اپنے سب شیاں تک

(دیوان پنجم)

ممکن ہے ان اشعار کے پیچھے میر کا ذاتی تجربہ ہو، کیوں کہ عمر کے خاصے حصے میں انھیں چین سے بیٹھنا نصیب نہ ہوا۔ لیکن جس انداز کے یہ شعر ہیں ان کے پیچھے ایک وسیع تر المیاتی فضا ہے، ایک کائناتی احساس ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان اشعار میں میر محض اپنی نہیں، بلکہ اس دربدری کا اظہار کر رہے

ہیں جو ہبوط آدم کے بعد آدم اور ابن آدم کا مقدر بنی۔ یا پھر ان اشعار میں کائنات اور انسانی دنیا کے غیر ہونے، اجنبی ہونے اور آمادہ بہ ایذا ہونے کا احساس ہو۔ یعنی ہم جب تک اپنے گھر (یعنی اپنی اصل، یا اپنے ذاتی وجود) میں بند ہیں، تب تک تو محفوظ ہیں۔ لیکن جہاں دنیا میں باہر نکلے، کوئی نہ کوئی بات ایسی ہوگی جو ہمیں واپس آنے سے روک دے گی، یعنی ہماری شخصیت اور ہمارے وجود کا سقوط ہو جائے گا۔ چاہے وہ گم کردہ راہی ہو، یا نئی نئی منزلوں کو فتح کرنے کی دھن، یا محض موت، لیکن گھر سے باہر نکلے تو اپنی اصل (یعنی اپنی original state) سے ہاتھ دھو لیا۔ وحشی بافقی کا مشہور شعر ہے۔

دل نیست کبوتر کہ چو برخواست نشیند
ما از سر بامے کہ پریدیم پریدیم
(دل کوئی کبوتر نہیں ہے کہ جب اٹھے تو
آکر واپس بیٹھے۔ ہم تو جس سر بام سے
اڑے تو پھر اڑ ہی گئے۔)

یقین ہے کہ یہ شعر میر کی نظر میں رہا ہوگا، اور ممکن ہے کہ اس سے میر نے فیضان حاصل کیا ہو۔ لیکن میر نے اس سطحی مضمون سے دو مضمون پیدا کئے اور دونوں بہت گہرے۔

(۲۱۹)

ہیں بعد مرے مرگ کے آثار سے اب تک
سوکھا نہیں لوہو در و دیوار سے اب تک

رنگینی عشق اس کے ملے پر ہوئی معلوم
صحبت نہ ہوئی تھی کسی خوں خوار سے اب تک

کچھ رنج دلی میر جوانی میں کھنچا تھا
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک

۲۱۹/۱ شعر معمولی اور برائے بیت ہے۔ لیکن لفظ ''آثار'' کا استعمال دلچسپی سے خالی نہیں۔ ''آثار'' کے ایک معنی ''بنیاد'' بھی ہیں۔ دیوار کی چوڑائی کو بھی ''آثار'' کہتے ہیں۔ معماروں میں لفظ ''آثار'' اس معنی میں اب بھی مستعمل ہے۔ مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ''فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں'' جلد اول از مولوی ظفر الرحمٰن۔ لہٰذا ''آثار'' کا لفظ یہاں اور ۲۰۴/۱ میں ''در و دیوار'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' مرتبہ ترقی اردو بورڈ کراچی (جلد دوم) میں ''آثار'' کے تحت میر کا زیر بحث شعر نقل کر کے معنی بتائے گئے ہیں: ''عہد قدیم یا اسلاف کے زمانے کا وہ بقیہ (تحریر، عمارت یا ڈھانچہ وغیرہ) جس کے متعلقہ زمانے کی تاریخ و تہذیب کا پتہ چل سکے، باقیات، یادگاریں۔'' ظاہر ہے کہ یہ سب معنی محض خیالی ہیں، اور اس شعر سے تو بالکل ہی نہیں برآمد ہوتے۔ ''آثار'' یہاں اپنے عام معنی ''نشانات'' کے مفہوم میں ہے، اور معماری کی اصطلاح کے اعتبار سے ''در و دیوار'' کے ضلع کا لفظ ہے، اور شعر کی خوبصورتی بھی اسی بات میں ہے۔ ورنہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارگر

نہیں ہے، اور مضمون اگر چہ نسبتاً نیا ہے لیکن بے ثبوت بیان ہوا ہے، اس لئے اس میں کوئی خاص حسن نہیں۔

۲/۲۱۹ خاص میر کے انداز کا شعر ہے۔ ایک طرف تو معشوق کی ستم کیشی کا ذکر کیا، دوسری طرف اپنا مذاق بھی اڑایا۔ لہٰذا مضمون میں درد و حرماں کے بجائے خوش طبعی کا سا رنگ پیدا ہو گیا، کہ جاؤ میاں، اور عشق کرو۔ مضمون کی یہ تازگی لفظ ''خوں خوار'' کے مقابلے میں ''رنگینی'' رکھ کر پیدا کی ہے۔ پھر لطف یہ بھی ہے کہ یہ روح فرسا تجربہ تب ہوا جب معشوق سے ملاقات ہوئی لہٰذا اصولاً یہ فراق نہیں، بلکہ ملاقات کا شعر ہے، اور یہ ملاقاتیں روز مرہ زندگی کے تجربے کے طور پر پیش آئی ہیں۔ اس طرح عشق کا تجربہ (جس کا بیان انتہائی مبالغہ آمیز انداز میں ہوا ہے) عام زندگی کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ میر ایک طرف تو ایسے شعر کہتے ہیں جس میں عشق کا تجربہ انتہائی لرزہ خیز اور روح فرسا اور معمولی دنیا سے الگ چیز نظر آتا ہے، لیکن پھر بھی انسانی زندگی سے قریب رہتا ہے۔ مثلاً ؎

اس دشت میں ہو میر ترا کیوں کے گذارا\
تازانو ترے گل ہے ترے تابہ کمر آب

(دیوان سوم)

دوسری طرف وہ ایسے شعر کہتے ہیں جس میں عشق کا تجربہ قطعاً ہولناک اور روز مرہ زندگی سے بہت دور معلوم ہوتا ہے، مثلاً ؎

کیا کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی\
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

(دیوان دوم)

ان دونوں اشعار پر بحث کے لئے دیکھئے ۴/۵۹، اور ۲/۹۰۔ پھر وہ زیر بحث شعر جیسے شعر بھی کہتے ہیں جس میں عشق کے دل خوں کن تجربے کو خوش طبعی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ میر کے یہاں عشق کے تجربے کا تنوع اردو کے تمام شاعروں سے زیادہ ہے، اردو فارسی میں صرف حافظ اور ایک حد تک خسرو ان کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول۔

۲۱۹/۳ یہ شعر دیوان چہارم کا ہے۔ پہلے مصرعے میں بات کو understate کر کے یعنی ذرا کم کر کے، دوسرے مصرعے میں اس کے تعلق سے مبالغہ لا کر شعر میں بالکل نئے انداز کا تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ رنج تو دل کو لگا تھا، اور اس کے آثار رخسار پر نمایاں ہوئے ہیں۔ بڑھاپے کا کنایہ بھی خوب ہے۔ بڑھاپے میں رنگ یوں بھی زرد ہو جاتا ہے، اس لئے مبالغے میں بھی ایک گھریلو کیفیت ہے۔

(۲۲۰)

۶۰۵ میر گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوش گل آواز ہے ایک

کچھ ہوا ہے مرغ چمن لطف نہ جاوے اس سے
نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

ناتوانی سے نہیں بال فشانی کا دماغ دماغ=خواہش
ورنہ تا باغ قفس سے مری پرواز ہے ایک

گوش کو ہوش کے ٹک کھول کے سن شور جہاں
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

چاہے جس شکل سے تمثال صفت اس میں در آ
عالم آئینے کے مانند در باز ہے ایک

۱/۲۲۰ اس شعر میں معنی کی کثرت مجرد الفاظ کی کثیر المعنویت، صرف ونحو، اور الفاظ کے دروبست کی بنا پر ہے۔ کم شعر ایسے ہوں گے جن میں کثرت معنی کے اتنے زیادہ طریقے اس قدر کامیابی اور آہستگی سے برتے گئے ہوں۔ ''آہستگی'' میں نے اس لئے کہا کہ شعر بظاہر بالکل سادہ معلوم ہوتا ہے، کوئی دھوم دھام نہیں ہے۔ اب شعر پر غور کرتے ہیں۔ اگر ''میر گم کردہ چمن'' کو ایک ترکیب مانا

جائے تو معنی بنتے ہیں ''وہ میر جو گم کردہ چمن ہے۔'' لیکن ''میر'' کو الگ کر کے ''گم کردہ چمن'' کو ایک ترکیب فرض کیجئے تو ''میر'' خطابیہ ہو جاتا ہے، اور معنی یہ بنتے ہیں کہ ''اے میر، ایک گم کردہ چمن زمزمہ پرداز ہے۔'' اگر پہلے معنی کو قبول کیجئے تو ''ایک'' کے دو معنی بنتے ہیں۔ (۱) محض ایک، یعنی عدد۔ (میر گم کردہ چمن ایک زمزمہ پرداز ہے۔) (۲) غیر معمولی۔ جیسے بال مکند حضور کا یہ لاجواب مطلع جسے کئی لوگوں نے غلطی سے میر سے منسوب کیا ہے۔

یہ جو چشم پر آب ہیں دونوں
ایک خانہ خراب ہیں دونوں

اب معنی یہ بنے کہ میر گم کردہ چمن عجب غیر معمولی قسم کا زمزمہ پرداز ہے۔ اگر دوسری قرأت قبول کیجئے تو ''زمزمہ پرداز'' اسم صفت کے بجائے اسم فاعل بن جاتا ہے۔ یعنی معنی یہ ہوئے کہ اے میر، ایک گم کردہ چمن مصروف زمزمہ پردازی ہے۔ اب ''گم کردہ چمن'' پر غور کیجئے۔ معنی ہیں ''وہ جس نے چمن کو کھو دیا ہے، وہ جس سے چمن کھو گیا ہے۔'' اب تک اس بات کا اشارہ نہیں کہ چمن میں کھونے کے بعد وہ طائر اب کہاں ہے۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ وہ دام میں ہے۔ لہٰذا اس کی چمن گم کردگی کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جال میں ہے، لہٰذا چمن اس سے کھو گیا ہے، یا وہ چمن سے کھو گیا ہے۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اڑتے اڑتے بہت دور نکل گیا، یہاں تک کہ راستہ بھول گیا، یا بہت تھک گیا۔ اس عالم میں یا تو وہ خود گرفتار ہونے پر تیار ہو گیا'' کیوں کہ راستہ بھول چکا ہے، گھر واپس نہیں جا سکتا، لہٰذا گرفتاری کو بے کسی کی موت پر ترجیح دی۔'' یا پھر تھک ہار کر وہ کہیں دم لینے کے لئے اترا اور خستہ حالی کے بعد گرفتار ہو گیا۔ بقول اصغر گونڈوی ؏

جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے

لیکن ''گم کردہ چمن'' کے ایک معنی ''گم کردۂ چمن'' بھی ہوتے ہیں، یعنی ''وہ جسے چمن نے گم کردیا'' اب مفہوم یہ نکلا کہ اس طائر کو چمن نے ہی گم کردیا، یعنی چمن نے اسے قبول نہ کیا، اپنے پاس نہ رکھا۔ اس مفہوم کی رو سے طائر ایک ایسی بے چارہ ہستی بن جاتا ہے جسے خود اس کے وطن نے قبول نہ کیا۔ وہ وطن جو پناہ اور استقامت کا گھر تھا، اس طائر کے لئے غربت سے زیادہ بے مہر ثابت ہوا۔ اب ''زمزمہ پرداز'' پر غور کرتے ہیں۔ ''پرداختن'' کے سات سے لے کر سولہ تک معنی بتائے گئے ہیں۔

مندرجہ ذیل ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گانا (۲) سنوارنا، مانجھنا (۳) مرتب کرنا۔ لہٰذا طائر گم کردہ چمن اپنا زمزمہ گا رہا ہے یا اسے خوب سنوار سنوار کر پیش کر رہا ہے یا اسے مکمل و مرتب کر رہا ہے۔ ان تمام صورتوں میں مصرع ثانی دو معنی دے رہا ہے۔ (۱) اس کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک ایک آواز پھیلی ہوئی ہے۔ یعنی اس کا نغمہ بہت پر قوت ہے۔ (۲) اس کی لے بالکل یک رنگ ہے۔ لیکن اگر لے بالکل یک رنگ ہے تو پھر زمزمہ پردازی کیسی؟ لہٰذا معلوم ہوا کہ اس معنی میں مصرع طنز یعنی irony کا حامل ہے، اور آگے چلئے۔ ''زمزمہ پرداز'' کے جو معنی بھی قبول کئے جائیں، مصرع ثانی ایک تیسرے مفہوم کا بھی حامل نظر آتا ہے۔ طائر کی لے ایسی ہے کہ دام سے لے کر گوش گل تک سب کو، یعنی کم سے کم دام اور گوش گل دونوں کو یکساں (یعنی ایک ہی تاثر کی حامل) سنائی دیتی ہے۔ یعنی اس کا جو تاثر دام گاہ میں ہے، وہی چمن میں بھی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ دام گاہ، میں (مثلاً) وہ غمگین وحزیں معلوم ہو، لیکن چمن والوں کو یہ پر مسرت سنائی دے۔ لیکن پھول کو سننے سے عاری فرض کرتے ہیں۔ پنکھڑیوں اور کان میں مشابہت کے باعث پھول کے کان تو فرض کئے جاتے ہیں، لیکن پھول چونکہ بلبل کے نالہ و فغاں پر کان نہیں دھرتا (متوجہ نہیں ہوتا) اس لئے اسے بہرا کہا جاتا ہے۔ لہٰذا اگر یہ پہلو اختیار کیا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ طائر گم کردہ چمن کی فریاد کوئی سن ہی نہیں رہا ہے۔ اس کی لے گوش گل سے لے کر دام تک ایک آواز کی طرح ہے، یعنی کوئی وجود نہیں رکھتی، چونکہ پھول کے لئے آواز کا وجود نہیں۔ اور چونکہ اس کی لے گوش گل اور دام تک یکساں ہے، لہٰذا معلوم ہوا کہ اس کی آہ وزاری کا کوئی سننے والا نہیں۔ ''ایک آواز'' کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ اس کی لے میں کوئی سر نہیں، بس ایک سادہ و بے رنگ آواز ہے۔ ایسی صورت میں ''زمزمہ پرداز'' پھر طنزیہ کیفیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ بے چارہ زمزمہ پردازی کی کوشش کر رہا ہے، یا خود کو زمزمہ پرداز سمجھ رہا ہے، لیکن دراصل گرفتاری کی مجبوری، یا خستہ حالی، یا گرفتاری کے رنج و کرب کے باعث اس کے منھ سے بس ایک بے سری سیٹی سی نکل رہی ہے۔ آزاد ہوتا اور اپنے چمن میں ہوتا تو بات ہی اور ہوتی۔ اب تو بس ایک صدا ہے جو ہر طرف گونج رہی ہے۔ غرض جس پہلو سے دیکھئے، جس لفظ پر غور کیجئے، معنی کا خزانہ نظر آتا ہے۔

نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ مصرع ثانی میں ''لے'' کو لام مفتوح بمعنی ''راگ، سر'' نہیں بلکہ لام مکسور بمعنی ''لے کر'' پڑھنا چاہئے۔ بدیں صورت مصرعے کی نثر یوں ہوگی: اس کی آواز گوش گل سے

لے (کر) دام تک ایک (ہی) ہے۔ اس قرأت میں تعقید کے علاوہ ''کر'' کا حذف ناگوار گذرتا ہے، لیکن اسے ایک ممکن قرأت قرار دینا بالکل درست ہے۔ ہاں اسے واحد قرأت نہیں کہہ سکتے کیوں کہ اس صورت میں معنی کے اکثر وہ پہلو زائل ہو جاتے ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے ہیں۔

۲/۲۲۰ ''کچھ ہو'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) کچھ بھی ہو، اور (۲) نوحہ ہو یا نالہ ہو، کچھ ہو۔ اگر ''ہو'' پر زور دیں تو تیسرے معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ''کچھ ہونا چاہئے۔'' اسی طرح ''انداز ہے ایک'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) ایک انداز نوحے کا ہے، ایک انداز نالے کا ہے۔ (۲) ہر بات کا ایک (خاص) انداز ہوتا ہے۔ (۳) نوحہ ہو یا نالہ، دونوں کا انداز ایک ہی ہے، یعنی لطف سے خالی نہ نوحے کو ہونا چاہئے نہ نالے کو۔

اس شعر کو میر کے نظریۂ شعر کا ایک حصہ بھی مان سکتے ہیں۔ یعنی بات میں ''لطف'' ضروری ہے۔ ''لطف'' کے معنی ہیں ''خوبی''، یعنی ''حسن''۔ لطف کے دوسرے معنی یہ ہیں کہ بات ایسی ہو جسے سن یا پڑھ کر لطف یعنی مسرت یا تازگی کی کیفیت حاصل ہو۔ مضمون چاہے رنج و غم پر مبنی ہو، لیکن بات اس طرح کہی جائے کہ اس میں تازگی اور فرحت پیدا کرنے کی صلاحیت ہو۔ محض رونا دھونا، یعنی غم و رنج کا ایسا بیان جس میں جذبات کی شدت ہو لیکن کہنے کے انداز میں کوئی تازگی نہ ہو، میر کو منظور نہیں۔ لہٰذا مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا، یہ بات اہم ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو میر کی شعریات (یعنی کلاسیکی اردو شعریات) کا اہم اصول یہ بنتا ہے کہ شاعری ذاتی جذبے کا اظہار نہیں، بلکہ کسی بھی جذبے کا خوبصورت اظہار ہے۔ شعر اس وجہ سے خوبصورت نہیں بنتا کہ اس میں کوئی ایسا جذبہ ہے جو کہ دل کو چھو لیتا ہے (جیسا کہ بیسویں صدی کے نقادوں نے غزل کی تعریف میں کہا ہے) بلکہ شعر اس لئے خوبصورت بنتا ہے کہ اس میں جذبہ (یا جو کچھ بھی ہے، مضمون، خیال، وغیرہ) اس طرح ادا کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعے لطف، یعنی فرحت اور مسرت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی شعر کا خوبصورت ہونا اس کا لطف ہے، اور اس کا لطف منحصر اس بات پر ہے کہ مضمون کو کس طرح ادا کیا گیا۔ ''لطف'' کے اس مفہوم (خوبی، بوجہ احسن ہونا) کی تصدیق داستانوں سے جگہ جگہ ہوتی ہے۔ مثلاً ''طلسم ہوش ربا'' جلد ہفتم (مصنف احمد حسین قمر) کو میں نے یوں ہی کھولا تو چند صفحوں کے اندر ''لطف'' کے حسب ذیل استعمالات نظر پڑے:

(۱) اسد بھی بہ لطف گریباں گیر ہے۔ اس بے حیا کی جان کی ہلاکت کی تدبیر ہے۔
(صفحہ ۴۲۹)

(۲) ابھی پہلوان نوجوان ہو، تم نے کبھی لطف سے مقابلہ نہ کیا۔ (صفحہ ۴۵۹)

یہ بات ملحوظ رہے کہ جذبہ یعنی emotion اور experience یعنی تجربہ کلاسیکی اردو شعریات میں کوئی اہم مقام نہیں رکھتے۔ بنیادی مقام مضمون کا ہے، اور جذبہ، تجربہ، آپ بیتی، جگ بیتی وغیرہ قسم کی چیز کچھ نہیں ہے، محض مضمون کا تفاعل (function) ہیں۔ یعنی یہ چیزیں مضمون سے پیدا ہوتی ہیں اور مضمون میں شامل ہیں۔ ''ہر اک بات کا انداز ہے ایک'' اور ''لطف نہ جاوے اس سے'' کے فقرے اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ بات کا اسلوب جس کے ذریعے ''لطف سخن'' پیدا ہوتا ہے، بنیادی چیز ہے۔ دیوان اول ہی میں کہا ہے۔

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

اب شعر کے بعض دیگر معنوی پہلوؤں پر غور کیجئے۔ ''لطف نہ جاوے اس سے'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خود مرغ چمن کو نوحہ یا نالہ کرنے میں لطف حاصل ہوتا ہے (جس طرح شاعر کو شعر کہنے میں لطف آتا ہے۔) لہٰذا مرغ چمن کو تلقین کر رہے ہیں کہ وہ لطف جو تم اس اپنی نوحہ گری یا نالہ گری سے حاصل کر رہے ہو وہ ہمیشہ قائم رہنا چاہئے۔ یا دعا کر رہے ہیں کہ وہ لطف کبھی نہ جائے، چاہے کچھ بھی ہو جائے۔ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مرغ چمن کو سمجھا رہے ہیں کہ کچھ بھی ہو جائے لیکن سننے والوں کا لطف قائم رہے۔ نوحہ ہو یا نالہ ہر بات کا ایک خاص انداز ہوتا ہے اور اس کے ذریعے سننے والوں کو لطف حاصل ہوتا ہے۔ تم پر کچھ بھی گذرے، لیکن نالے اور نوحے کا وہی انداز برقرار رکھو، تا کہ اس میں لطف انگیزی کی جو صلاحیت ہے، وہ برقرار رہے۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ ''نوحہ'' کھوئی ہوئی چیزوں، گذرے ہوئے لوگوں اور ان باتوں کا ہوتا ہے جو دوبارہ نہیں ہو سکتیں۔ ''نالہ'' کے لئے ایسی شرط نہیں۔ نالے میں شکوہ بھی ہو سکتا ہے، نوحے میں شکوہ نہیں ہوتا۔

۲۲۰/۳ ٹیک چند بہار نے ''بہار عجم'' میں لکھا ہے کہ ''دماغ'' بمعنی ''خواہش'' تعظیم اور بزرگی کے موقعے پر بولتے ہیں، یعنی یہ ایسے شخص کے لئے بولا جاتا ہے جس کی بڑائی دکھانا مقصود ہو۔ اور خود اپنے لئے بولتے ہیں تو بھی مفہوم اپنی بزرگی دکھانے کا ہی مقصود ہوتا ہے۔ مثلاً ''دماغ حرف زدن نہ دارم'' (میں بات نہیں کرنا چاہتا) اس پس منظر میں شعر کی معنویت دوبالا ہو جاتی ہے۔ بات تو کر رہے ہیں ناتوانی کی، لیکن پر پھڑ پھڑانے کی خواہش نہ ہونے کو ''دماغ نہ ہونا'' کہہ رہے ہیں، یعنی اپنی عظمت اور بزرگی کا احساس پھر بھی ہے۔ اس اعتبار سے مصرع ثانی کی داد نہیں ہو سکتی، کہ اگر سچ پوچھو تو میں بس ایک فراٹا بھروں اور قفس سے باغ تک پہنچ جاؤں۔ ایسی تعلّی کرنے والے کو زیبا ہے کہ وہ ''خواہش'' کی جگہ ''دماغ'' کا لفظ استعمال کرے۔ یہ شعر دو مصرعوں میں ربط کی بہترین مثال ہے۔ پہلے مصرعے میں ''دماغ'' کہہ کر اپنی عظمت کی طرف اشارہ کیا، اور دوسرے مصرعے میں تعلّی رکھ دی۔ رسی جل گئی پر بل نہیں گئے، اسی کو کہتے ہیں، کہ ناتوانی کے باعث بال فشانی بھی ممکن نہیں، اور دم خم وہی باقی ہیں کہ اگر چاہوں تو ایک پرواز میں قفس اور باغ کو ایک کر دوں۔ دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون محض تعلّی پر مبنی باندھا ہے اور تشبیہ کی ندرت کے باعث اس میں چار چاند لگا دیے ہیں ؎

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۲۲۰/۴ محاورے میں ''سخن ساز'' کے معنی ہوتے ہیں ''چرب زبان'' ''باتیں بنانے والا'' ورنہ لغوی معنی تو بس اتنے ہی ہیں کہ وہ شخص جو سخن (بات، شاعری) بناتا ہو، یعنی شاعر، یا خوش کلام شخص یا ''سخن/کلام کا وضع کرنے والا''۔ ظاہر ہے کہ محاورے کے معنی مرجح ہیں۔ اور ان معنی کی روشنی میں شعر کا مضمون عجب دلچسپ ہو جاتا ہے۔ دنیا میں جو کچھ گفتگو ہے، جو کچھ شور و غل اور ہنگامہ ہے، جو بھی آوازیں ہیں، ان کے پردے میں ایک ہی چرب زبان، باتیں بنانے والی، بات سے بات پیدا کرنے والی ہستی ہے، یعنی ہستی الٰہی۔ لہٰذا ایک طرف تو یہ شعر وحدت وجود کا مضمون پیش کرتا ہے، اور دوسری طرف یہ ذات الٰہی کا شکوہ، بلکہ توہین کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر پر اعتراض کیا جاتا تو وہ کہتے کہ میں نے ''سخن ساز'' لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن اعتراض شاید ہوا نہ ہوگا، کیوں کہ مشرقی

تہذیب میں شاعروں کو جتنی آزادی حاصل رہی ہے، شاید کسی بھی کلاسیکی تہذیب میں انھیں اتنی آزادی حاصل نہ تھی۔

''سخن ساز'' میں فک اضافت فرض کیا جائے، یعنی یہ فرض کیا جائے کہ دراصل ''سخن ساز'' یعنی سازکا سخن ہے، تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ سب کی آواز کے بھیس میں دراصل ایک ہی ساز کی آواز ہے۔ یہ ساز فطرت بھی ہوسکتا ہے، ساز خداوندی بھی ہوسکتا ہے۔ یا اس کے معنی صرف یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ دنیا میں ہر چیز دراصل ایک ہی ہے، چاہے بظاہر سب چیزیں مختلف اور الگ الگ معلوم ہوتی ہوں۔ اگر ''پردے'' کو ''بھیس'' کے معنی میں لیا جائے تو یہ معنی بہت مناسب ہوجاتے ہیں۔ اگر ''پردے میں'' کے معنی ''پیچھے'' لئے جائیں تو اول الذکر معنی زیادہ مناسب ہوجاتے ہیں۔ شعر بہرحال کثیرالمعنی ہے۔

''گوش'' اور ''پردے'' میں ضلع ہے (کان کا پردہ)۔ ''کھول'' اور ''پردے'' میں بھی ضلع ہے۔ (پردہ کھولنا) ''سن'' اور ''شور'' بھی اسی طرح ہیں (شور کی وجہ سے کان سن ہوجاتے ہیں) ''آواز'' اور ''ساز'' کی رعایت ظاہر ہے۔ ''پردہ'' اور ''ساز'' میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ ساز کے بعض تاروں کو ''پردہ'' کہا جاتا ہے۔ مصحفی نے اس مضمون کو بہت پست کردیا ہے ؂

یارو کوئی سمجھو تو مغنی کی صدا کو
کس پردے میں بولے ہے یہ آواز کہاں ہے

۵/۲۲۰ عالم کو ''درباز'' کہنے کا خیال ممکن ہے بیدل سے حاصل ہوا ہو ؂

کسے دربند غفلت ماندۂ چوں من ندید ایں جا
کہ عالم یک در باز است و می جویم کلید ایں جا
(کسی نے اس جگہ مجھ سے بڑھ کر بند غفلت کا گرفتار
نہ دیکھا ہوگا کہ دنیا ایک کھلا ہوا دروازہ ہے اور میں کنجی
ڈھونڈرہا ہوں۔)

بیدل کے یہاں عالم کو ''یک درباز'' کہنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ بیدل کے عام انداز کے برخلاف لفاظی بھی کچھ زیادہ ہی ہے، لیکن میر نے مضمون کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا۔ پہلے تو انھوں نے آئینے

کی تشبیہ رکھ کر ''درباز'' کے پیکر میں نئی جان ڈال دی۔ پھر شعر کا تخاطب مبہم رکھ کر چند در چند تازہ امکانات پیدا کر دیئے۔

اگر شعر کا تخاطب اللہ سے ہے تو متکلم کا دبدبہ اور طنطنہ قابل داد ہے کہ اللہ کی بنائی ہوئی کائنات میں وہ اللہ کو موجود نہیں دیکھتا اور کہتا ہے کہ جس شکل میں چاہے عالم میں در آئے، یعنی اللہ کو جو صاحب خانہ ہے دعوت دی جا رہی ہے کہ اپنے گھر میں آ جا۔ اگر شعر کا تخاطب معشوق سے ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ معشوق موجود کیوں نہیں ہے؟ شاید اس وجہ سے کہ معشوق محض خیالی ہے، محض ایک تصور ہے، اور متکلم اسے متشکل ہونے کے لئے پکار رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ بالکل نیا مضمون ہے اور میر کی فکر کا ایک انوکھا پہلو سامنے لاتا ہے کہ معشوق ہمہ جہت اور ہمہ پیکر ہے، لیکن مثالی ہے، یعنی افلاطونی عین کا درجہ رکھتا ہے۔

''چاہے جس شکل سے'' کے فقرے پر غور کیجئے تو ایک اور صورت سامنے آتی ہے۔ اس فقرے سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جیسے بھی ہو، جس طرح بھی ہو، لیکن تو عالم میں داخل ہو جا۔ عالم آئینے کی طرح کھلا ہوا دروازہ ہے، لیکن آئینہ بے تمثال ہو تو بے روح اور ویران اور بے مصرف ہو جاتا ہے۔ جب تک تو متشکل نہیں ہوتا عالم ویران رہے گا۔ کسی طرح سہی، لیکن تو آ ضرور جا۔ اگر ''شکل'' کے معنی ''صورت'' لئے جائیں تو مفہوم وہ بنتا ہے جو اوپر بیان ہوا، کہ عالم تیرا ہے، تو جس شکل میں چاہے آ جائے۔ لیکن دونوں صورتوں میں معشوق (حقیقی یا مجازی) کا داخلہ محض تمثال صفت ہوگا۔ یعنی جس طرح آئینے میں تمثال داخل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی، اس کا وجود ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، اسی طرح معشوق کا عالم میں داخلہ ہوگا بھی تو محض تمثال کی سطح پر ہوگا۔ آئینے کا کھلا ہوا دروازہ لامتناہی مکان کی علامت ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق (حقیقی) مکان سے ماورا ہے، اور معشوق (مجازی) محض مثالی ہے لہٰذا لامکان ہے۔ ایسے معشوق کے لئے دروازہ بھی ہوگا تو لامتناہی مکان کا ہی دروازہ ہوگا۔

اگر ''تمثال صفت'' کو خطابیہ فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ اے معشوق تو تمثال کی صفت رکھتا ہے۔ تمثال کی صفت یہ ہے کہ وہ آئینے میں داخل ہو جاتی ہے۔ آئینے کی صفت یہ ہے کہ وہ بند ہے، لیکن تمثال کے داخلے کے لئے دروازے کی طرح کھل جاتا ہے۔ عالم مثل آئینے کے ہے، اور معشوق مثل تمثال کے۔ لہٰذا معشوق سے کہہ رہے ہیں کہ تو اس آئینے میں کیوں داخل نہیں ہو جاتا؟

اب لگے ہاتھوں رعایتوں پر بھی غور کر لیجیے۔ ''در'' (بمعنی دروازہ) اور ''در باز''۔ ''شکل'' اور ''تمثال''، ''تمثال'' اور ''آئینہ''۔ ایسے ہی شعروں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ پورے پورے دیوان پر بھاری ہوتے ہیں۔

ممکن ہے اقبال کے اس خوبصورت شعر کا محرک میر کا زیر بحث شعر رہا ہو۔

قدم بے باک تر نہ در حریم جان مشتاقاں
تو صاحب خانہ آخر چرا دزدانہ می آئی
(مشتاقوں کی حریم جان میں بے دھڑک
قدم رکھتا ہوا آجا۔ خود تو ہی صاحب خانہ
ہے، پھر یہ چوری چوری آنا کیوں؟)

دیوان سوم

ردیف ک

(۲۲۱)

۶۱۰ ہر چند صرف غم ہیں لے دل جگر سے جاں تک — صرف غم ہیں = غم کے سپرد ہیں،
لیکن کبھو شکایت آئی نہیں زباں تک — غم کے قبضے میں ہیں

ان جلتی ہڈیوں کو شاید ہما نہ کھاوے
تب عشق کی ہماری پہنچی ہے استخواں تک

ابر بہار نے شب دل کو بہت جلایا
تھا برق کا چمکنا خاشاک آشیاں تک[۱]

ہونا جہاں کا اپنی آنکھوں میں ہے نہ ہونا
آتا نہیں نظر کچھ جاوے نظر جہاں تک[۲]

روئے جہاں جہاں ہم جوں ابر میر اس بن — جہاں جہاں = ہر جگہ، بہت زیادہ
اب آب ہے سراسر جاوے نظر جہاں تک

۱، ۲ یہ شعر دیوان دوم کے ہیں۔

۲۲۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''لے دل جگر سے جاں تک'' کی تعقید خالی از لطف نہیں۔ ''چند''اور''صرف''میں ضلع بھی دلچسپ ہے۔(''چند''بمعنی''کچھ''،''کتنا''اور''صرف''بمعنی''خرچ'')۔

۲۲۱/۲ ہما کے بارے میں معلوم ہے کہ ہڈی کھاتا ہے۔لہٰذا توقع ہے کہ عاشق جب مر کھپ جائے گا تو اس کی ہڈیاں ہما کی غذا ہوں گی۔اس مضمون کے دو پہلو ہیں۔ایک تو یہ کہ عاشق کی میت بے گور و کفن رہے گی، لہٰذا اس کی لاش چیل کوے کھائیں گے۔ہڈیاں بچ رہیں گی تو ہما کے کام آئیں گی۔ دوسرا پہلو یہ کہ عاشق کے جسم پر گوشت ہے ہی نہیں، وہ صرف ہڈیوں کا ڈھانچہ ہے، لہٰذا جب وہ مرے گا تو ہما کو اس کی ہڈیاں کھانے کو ملیں گی، اور کسی کو کچھ نہ ملے گا۔(بے گور و کفن رہنے کا پہلو دونوں مضامین میں مشترک ہے) ہما کے بارے میں توقع کرنا، بلکہ یقین رکھنا کہ وہ عاشق کی ہڈیاں کھائے گا، اس لئے اور بھی دلچسپ ہے کہ ہما کا سایہ جس پر پڑے وہ بادشاہ ہو جاتا ہے۔لہٰذا موت کے بعد بھی عاشق کی شخصیت اس قدر اہم اور جاندار ہے کہ اس کے طفیل لوگ بادشاہ بنتے ہیں۔اسی پہلو کے باعث یہ فرض نہیں کیا جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے) کہ عاشق کی ہڈیوں کو ہما کے بجائے اور کوئی جانور کھا رہا ہے۔

عاشق کی ہڈیاں جانوروں (اور بالخصوص ہما) کی غذا بنیں، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔یہ مضمون البتہ میر کا اپنا ہے کہ ہڈیوں میں آگ اس قدر ہے کہ ہما ان کو نہ کھائے گا۔عشق کی آگ کا مضمون سامنے کا ہے، لیکن میر نے اس میں یہ طبی پہلو بھی رکھا ہے کہ پرانے زمانے میں بعض طرح کے بخار کو''ہڈی کا بخار'' کہا جاتا تھا۔''تب'' کا لفظ نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ یہ''بخار کے معنی بھی دے رہا ہے اور''آگ'' کے بھی۔عشق کی آگ ہڈیوں تک پہنچ جائے، یہ مضمون میر نے دیوان پنجم میں بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

شعر زیر بحث میں''تب'' کی ذو معنویت میں ایک لطف مزید پیدا کر دیا ہے جو دیوان پنجم کے شعر میں نہیں ہے۔(یہ اور بات ہے کہ دیوان پنجم کے شعر میں کئی خوبیاں ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی۔) جلتی ہوئی ہڈیوں سے ہما بیزار ہوگا، یہ مضمون میر کو اس قدر پسند تھا کہ انھوں نے اس کو تقریباً بے

تغیر الفاظ کئی جگہ بیان کیا ہے۔

ان ہڈیوں کا جلنا کوئی ہما سے پوچھو
لاتا نہیں ہے منھ وہ اب میرے استخواں تک

(دیوان دوم)

(یہ زمین بھی میر کو اس قدر پسند تھی
کہ انھوں نے دیوان چہارم کے علاوہ ہر
دیوان میں ایک غزل اس میں کہی ہے۔ ممکن
ہے اس پسند میں ''استخواں'' اور ''ہما'' کے
مضمون کی پسندیدگی بھی شامل ہو۔)

کیا میل ہو ہما کی پس از مرگ میری اور
ہے جائے گیر عشق کی تب استخواں کے بیچ

(دیوان چہارم)

ان جلتی ہڈیوں پر ہرگز ہما نہ بیٹھے
پہنچی ہے عشق کی تب اے میر استخواں تک

(دیوان ششم)

دیوان چہارم میں اس مضمون کو الٹ کر یہ لطف پیدا کیا ہے کہ جلنے کے باعث ہڈیاں سوندھی ہوگئی ہیں، اس لئے ہما کو مرغوب ہیں۔

دیر رہتا ہے ہما لاش پہ غم کشتوں کی
استخواں ان کے جلے کچھ تو مزا دیتے ہیں

مصرع ثانی میں دو لطف ہیں۔ ایک تو وہی جو اوپر بیان ہوا۔ دوسرا یہ کہ جلی ہوئی ہڈیاں کچھ تو مزے دار ہوں گی، ورنہ ہما غم کشتوں کی لاشوں پر اتنی دیر تک نہ رہتا۔

اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ان میں دیوان دوم کا شعر سب سے کمزور ہے۔ جو شعر میں نے درج انتخاب کیا ہے، اس میں ایک حسن ایسا ہے جو کسی شعر میں نہیں، کہ پہلے مصرعے میں ایک حسرت ہے،

ایک محزونی ہے۔ اب تک تو امید تھی کہ میری ہڈیاں ہما کے کام آئیں گی (اور اس طرح شاید کسی کو بادشاہ بھی بنا دیں گی) لیکن اب تو عشق کی تب ہڈیوں تک پہنچ گئی، اب ہما ان ہڈیوں کو شاید ہی کھائے۔ زندگی میں ہم حرماں نصیب رہے، موت میں بھی حرماں نصیب رہیں گے۔ اور ایسا بھی نہیں کہ ہم نے کوئی بہت بڑی تمنا کی ہو، بس یہی چاہتے تھے کہ ہماری ہڈیاں ہما کا پیٹ بھریں۔ ''شاید ہما نہ کھاوے'' میں ایک طرح کا صبر یا اقبال (acceptance) بھی ہے کہ اب ہم ہما کے کام کے نہ رہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ یہ ہڈیاں اگر ہما کے کام نہ آئیں تو شاید کسی اور جانور یا شخص کے کام آ جائیں گی۔

غالب نے اسی اشارے کے امکانات کو اپنے مخصوص استعاراتی اور کنایاتی اسلوب میں یوں ظاہر کیا ہے۔

دور باش از ریزہ ہاے استخوانم اے ہما
کایں بساط دعوت مرغان آتش خوار است
(اے ہما میری ہڈیوں کے ریزوں سے دور
رہ، کیوں کہ یہ تو آتش خور پرندوں کی دعوت کا
دستر خوان ہے۔)

اور آگے چلئے تو اصغر علی خاں نسیم نے ہما اور ہڈی کے مضمون کو یہ نیا پہلو دے دیا کہ ہڈیاں باقی ہی نہیں جو ہما کے کام آئیں۔

تن شعلہ ہاے غم سے ہوا خاک اے نسیم
دیکھیں گے استخواں نہ ہمارے ہما کے ناز

افسوس کہ نسیم کا پہلا مصرع اتنا برجستہ نہیں جتنا کہ مصرع ثانی ہے۔ سید محمد خاں رند نے بھی میر کے اشارے کو مضمون بنا کر اچھا پیش کیا ہے۔

پڑا ہنگامہ ہے شاید ہمارے استخوانوں پر
ہوا جھگڑا ہما میں اور سگان کوے دلبر میں

رند کا مصرع اولیٰ ذرا تصنع آمیز ہے اور مصرع ثانی میں میر کا سا وقار یا محزونی نہیں، لیکن مضمون یقیناً عمدہ ہے۔ عاشق کی ہڈیاں ہما کی غذا نہ بن سکنے کے بعد کتے کو بھی نہ مرغوب ٹھہریں گی، یہ مضمون

سطوت لکھنوی شاگرد لطافت لکھنوی نے اٹھایا ہے، لیکن لفظی دروبست بہت سست اور کثرت الفاظ بہت ہے، لہٰذا شعر کامیاب نہ ہو سکا۔

تلخی فرقت تھی جو بے حد نہ ہرگز کھا سکا
ہڈیاں مری سگ جاناں چبا کر رہ گیا

۲۲۱/۳ اس مضمون کو ذرا مختلف پہلو سے دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے۔

دل دھڑکے ہے جو بجلی چمکے ہے سوے گلشن
پہنچے مبادا میری خاشاک آشیاں تک

لیکن شعر زیر بحث میں مضمون لطیف تر اور اسلوب بلیغ تر ہے۔ ''ابر بہار'' تر ہوتا ہے، اس کی مناسبت سے دل کو بہت جلایا، نہایت خوب ہے۔ پھر رات کے وقت بجلی کی چمک اور بارش کے طوفان کی کیفیت کچھ اور ہی ہوتی ہے، اس میں ایک عجب اسراری قوت اور بے قابو جوش اور تباہ کن لیکن بے دماغ اور وحشیانہ (mindless) فراوانی محسوس ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ''شب'' کا حوالہ شعر کی کیفیت کو دوبالا کر دیتا ہے۔ پھر یہ بھی کہ رات کی تاریکی میں دل کا جلنا نہ صرف روشنی کا التباس پیدا کرتا ہے، بلکہ وہ برق کی چمک کے متقابل بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں تین پہلو ہیں، جن میں صرف ایک (یعنی آشیاں کا خاشاک ہونا) دیوان ششم کے شعر میں اور شعر زیر بحث میں مشترک ہے۔ آشیاں کے خاشاک ہونے سے مراد یہ ہے کہ آشیاں کچھ نہ تھا، صرف خس و خاشاک کا ڈھیر تھا، یعنی باقاعدہ آشیاں بھی نہ تھا۔ بے سروسامانی کے باعث بس چند تنکے جمع کر لئے تھے۔ لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ بارش اور آندھی نے آشیاں کو تہس نہس کر کے صرف خاشاک کا ڈھیر چھوڑ دیا تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ آشیاں تھا ہی کیا، بس خاشاک تھا، یعنی وہ خاشاک جسے میں آشیاں کہتا اور سمجھتا ہوں۔

اب مصرع ثانی کے مزید پہلو دیکھئے: برق صرف اس وقت تک چمکتی رہی جب تک خاشاک آشیاں باقی تھا۔ جب برق نے خاشاک کو جلا لیا تو اس کا چمکنا اور گرجنا بھی بند ہو گیا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی: برق کا چمکنا خاشاک آشیاں (کے ہونے) تک تھا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ برق بار بار چمک

رہی تھی اور اس کی روشنی یا گرمی خس و خاشاک آشیاں تک پہنچ رہی تھی۔

شعر زیر بحث میں یہ کنایہ بھی ہے کہ متکلم آشیاں اور گلشن سے دور نہیں ہے، بلکہ کہیں قریب ہی کسی قفس میں قید ہے اور وہاں سے گلشن اور آشیاں کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دیوان ششم کے شعر میں دوری کا کنایہ ہے، گلشن اور آشیاں نظر نہیں آرہے ہیں، بس یہ معلوم ہے کہ گلشن کس سمت میں ہے۔ اس شعر میں صورت حال فوری ہے، اس لئے تاثر ذرا مختلف اور کم شدید ہے۔ شعر زیر بحث میں گذشتہ رات کا حال بیان کیا گیا ہے اور اس بات کو واضح کیا گیا کہ متکلم اور اس کے آشیاں پر کیا گذری۔ یعنی جب آشیاں جل گیا تو متکلم نے کیا کیا، یا جب رات بھر متکلم نے برق کو آشیاں کے پاس تڑپتے دیکھا تو اس نے صبح کس طرح کی؟ بس یہ کہا گیا ہے کہ ابر بہار کے باعث دل رات کو بہت جلا۔ اب یہ دلچسپ صورت حال سامنے آتی ہے کہ دل جلانے کا کام ابر بہار نے کیا ہے، نہ کہ برق نے۔ یعنی اگر میں قفس میں نہ ہوتا تو چاہے آشیاں سے دور بھی ہوتا، لیکن ابر بہار کا لطف تو آزادی سے اٹھاتا۔ قفس یا صیاد کے بجائے ابر بہار کو اپنی محزونی کا باعث ٹھہرانا عجب لطف رکھتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۲۲۱/۴ مصرع ثانی سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنکھ بیکار نہیں ہوئی ہے لیکن پھر بھی کچھ نظر نہیں آرہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ دنیا آنکھوں میں تاریک ہوگئی ہے، یا دنیا کی ہر چیز کو غیر حقیقی سمجھتے ہیں، یا پھر معشوق کے تصور میں، یا اپنے غم میں، یا اپنی ہی ہستی میں اس درجہ محو ہیں کہ اور کچھ نظر ہی نہیں آتا۔ مصرع اولیٰ کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ دنیا کے ہونے کا ثبوت ہی یہ ہے ہماری نظروں میں اس کا وجود نہیں۔ پہلے مصرعے میں ''جہاں'' بمعنی ''دنیا'' اور دوسرے مصرعے میں ''جہاں'' بمعنی اسم مکان میں ایہام صوت ہے۔

۲۲۱/۵ ایہام صوت کی بہتر مثال اس شعر میں ہے، کیوں کہ مصرع اولیٰ میں ''جہاں جہاں'' بظاہر اردو کے اسم مکان کی تکرار معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل یہ فارسی ہے، بمعنی ''ہر جگہ''۔ غالب نے اسے فارسی میں یوں استعمال کیا ہے۔

سحر دمیدہ و گل در دمیدن است مخسپ

جہاں جہاں گل نظارہ چیدن است مخسپ
(پو پھٹی ہے اور پھول کھلنے والے ہیں۔
سوؤ مت۔ ہر جگہ گل نظارہ توڑنے کے
لئے قابل ہیں۔سوؤ مت۔)

میر کے شعر میں ''ابر''، ''اب'' اور ''آب'' میں تجنیس خوب ہے۔ یہ معنوی پہلو بھی عمدہ ہے کہ جب آنکھوں میں آنسو ڈباڈب بھرے ہوں تو ہر چیز پانی میں ڈوبی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ '' جاوے نظر جہاں تک'' کا فاعل مبہم رکھ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ تمام انسانوں کی نظر میں پانی ہی پانی ہے، صرف مجھ پر ہی مخصوص نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ میر نے '' جہاں جہاں'' کو '' یک جہاں'' بمعنی ''بہت زیادہ'' کے معنی میں برتا ہو۔ ان معنی کی تصدیق ''فرہنگ آنندراج'' سے ہوتی ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ک

(۲۲۲)

رہا پھول سا یار نزہت سے اب تک ۶۱۵
نہ ایسا کھلا گل نزاکت سے اب تک

لبالب ہے وہ حسن معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

نہ ہو گو جنوں میر جی کو پر ان کی
طبیعت ہے آشفتہ وحشت سے اب تک

۲۲۲/۱ معشوق کو پھول کہنا اور پھر اس کے لئے نزہت کی دلیل لانا اعجاز بیانی ہے۔ ''نزہت'' کثیر المعنی لفظ ہے اور ہر معنی معشوق کے لئے مناسب ہے۔ ''نزہت'' کے ایک معنی ہیں ''دوری''، اور اس سے ''پاکیزگی''، ''بالکل بے داغ ہونا''، ''بالکل آلودہ نہ ہونا'' کے معنی پیدا ہوئے،

کیوں کہ جو شخص دور رہے گا وہ بے لوث اور پاک بھی رہے گا۔ معشوق اس لئے پھول کی طرح تر و تازہ اور حسین رہا کہ وہ پاک و بے عیب تھا، لوگوں سے دور دور رہا۔ لہٰذا وہ جسمانی آلودگی سے مبرا اور منزہ رہا۔ اس کی پاک دامانی اس کے مقابلے حسن کی ضامن رہی۔ پھر ''نزہت'' کے معنی ہیں ''تری و تازگی''۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق کا حسن اس قدر شاداب تھا، جوانی کی بہار اس درجہ جوش پر تھی کہ معشوق ہمیشہ پھول کی طرح شگفتہ رہا، اس پر خزاں کبھی نہ آئی۔ پھر ''نزہت'' کے معنی ہیں ''لطف و انبساط'' اور ''نزہت گاہ''، ''نزہت آباد'' سیر و تفریح کی جگہ کو کہتے ہیں۔ لہٰذا اب معنی یہ ہوئے کہ معشوق کا جسم اس قدر پر لطف ہے کہ اختلاط و ارتباط یا امتداد زمانہ کے باوجود اب بھی وہ پھول کی طرح دل خوش کن اور مزے دار ہے۔ یعنی اس مفہوم میں معشوق کے حسن کا جنسی اور جسمانی پہلو زیادہ نمایاں ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ''نزاکت'' اور ''نزہت'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ یعنی دونوں الفاظ ایک خاندان کے معلوم ہوتے ہیں، لیکن در اصل ''نزاکت'' گھڑا ہوا لفظ ہے، اردو فارسی والوں نے ''نازک'' (جو فارسی ہے) سے عربی طرز پر بنا لیا ہے۔ ''نزاکت'' کو عام طور پر ''نازک ہونا'' کے معنی میں لیا جاتا ہے۔ لیکن اس کو ''حسن و باریکی'' (مثلاً ''بات کی نزاکت'') اور subtlety (مثلاً ''معاملے کی نزاکت'') اور نفاست یعنی elegance مثلاً کسی عمارت کی نفاست کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ اور یہی معنی شعر زیر بحث میں زیادہ مفید مطلب ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ پھول تو کھلتے ہی رہتے ہیں، لیکن اس نزاکت کا پھول، جیسا کہ ہمارا معشوق ہے، اب تک کوئی نہ کھلا یعنی یہ عمومی بیان ہوا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ پھول نے بہت کوشش کی، لیکن معشوق کی سی نزاکت کے ساتھ وہ نہ کھل سکا۔ یہ خصوصی بیان ہوا۔ یعنی پہلے مفہوم کی رو سے تمام پھولوں کا تذکرہ ہے، اور دوسرے مفہوم کی رو سے کسی ایک پھول کا۔ عمومیت پھر بھی باقی رہتی ہے، کیوں کہ ایک پھول بھی تمام پھولوں کی علامت ہے۔

۲/۲۲۲ اسلامی صوفیانہ اور فلسفیانہ فکر میں صورت اور معنی کی اصطلاحیں بہت اہم ہیں۔ ان کے معنی پوری طرح واضح نہ ہونے کی وجہ سے شارحین کو اکثر مغالطہ ہو جاتا ہے کہ ''صورت'' اور ''معنی'' میں وہی رشتہ ہے جو ''عرض'' اور ''جوہر'' میں ہے۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ صوفیوں کے نزدیک ''معنی'' وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے۔ چنانچہ مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ

اکبر کے حوالے سے کہتے ہیں۔

پیش معنی چیست صورت بس زبوں
چرخ را معنیش می دارد نگوں
گفت المعنی ہواللہ شیخ دیں
بحر معنی ہاست رب العالمیں
(معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟
بہت ہی زبوں شے۔ آسمان اسی لئے
جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل
ہے۔ شیخ دین (محی الدین ابن
عربی) نے فرمایا ہے کہ اللہ معنی ہے۔
رب العالمین معنی کا سمندر ہے۔)

لہٰذا اصل وجود معنی ہے، اور باقی سب صورت۔ یعنی معنی کو reality اور صورت کو appearance کہہ سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ایک reality کی ایک appearance بھی ہو۔ یہ دو الگ الگ، اور مختلف منطقے کی چیزیں ہیں۔

معقولات کے سیاق وسباق میں عسکری صاحب نے ''صورت'' اور ''معنی'' کی عمدہ تشریح کی ہے۔ (''وقت کی راگنی'') عسکری کہتے ہیں: ''ہمارے فلسفے میں پہلے تو ''صورت'' کا لفظ مادے کے لفظ کے ساتھ اور اس کے مقابل استعمال ہوتا ہے۔ از منۂ وسطیٰ کے مغربی فلسفے میں اس کے مرادفات ہیں form and matter یا essence and substance یہاں صورت اور مادہ دونوں ایسے حقائق ہیں، جن کا حواس ظاہری کے ذریعے ادراک نہیں ہوسکتا... اس مفہوم سے نیچے اتریں تو ''صورت'' کا لفظ استعمال ہوتا ہے ''معنی'' کے مقابل۔ اس درجے میں ''صورت'' کا لفظ دلالت کرتا ہے اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے ذریعے ممکن ہو، اور ''معنی'' کا لفظ اس حقیقت پر جس کا ادراک حواس ظاہری کے وسیلے سے ممکن نہ ہو۔''

مندرجہ بالا تشریحات کو ذہن میں رکھئے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے اپنی خودنوشت

سوانح میں اپنے باپ کی صورت کو '' سراپا معنی'' کیوں کہا ہے، اور شعر زیر بحث میں معشوق کو حسن معنی سے لبالب کہنے کا کیا مطلب ہے؟ یعنی معشوق کا حسن ایسا ہے جس کا ادراک حواس ظاہری سے نہیں ہوسکتا۔ اور میر متقی کی صورت سراپا معنی اس معنی میں تھی کہ وہ اپنے روحانی کمالات کے باعث انسانی آلودگیوں سے بالکل پاک ہو گئے تھے اور خدا کے جلووں کا مظہر بن گئے تھے۔ گویا '' ذکر میر'' میں '' سراپا معنی'' کی اصطلاح صوفیوں کے عالم سے ہے اور شعر زیر بحث میں معقولیت کے عالم سے۔ شعر کا لطف تو اس بات میں ہے ہی کہ معشوق کو حسن معنی سے لبالب کہا، لیکن اس بات میں بھی ہے کہ اس حسن معنی کی دلیل معشوق کی صورت ہی کو ٹھہرایا۔ یعنی اس کی صورت ایسی ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ حسن معنی سے بھرا ہوا ہے۔ معشوق کے بدن کو صراحی یا ساغر فرض کرنا اور حسن معنی کو شراب فرض کرنا اور یہ کہنا کہ وہ حسن معنی سے لبالب بھرا ہوا ہے، نہایت بدیع بات ہے کیوں کہ اس میں روحانی یا مابعدالطبیعیاتی حقیقت کو حسی، جسمانی، بلکہ تقریباً جنسیاتی (erotic) الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔

مولانا روم کے اس بیان کو نظر میں رکھئے کہ اللہ تعالیٰ '' بحر معنی ہا'' ہے تو شعر کے ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ معشوق حسن معنی سے لبالب ہونے کے باعث اللہ تعالیٰ کے بحر معنی کا ایک موتی ہے یا ان لامتناہی معانی میں ایک معنی ہے جن سے اللہ کی ہستی عبارت ہے۔ یعنی معشوق مظہر عین ذات ہے۔ جس طرح بھی دیکھئے غیر معمولی شعر ہے۔

۲۲۲/۳ مقطع برائے بیت ہے۔ اسے غزل کی تکمیل کے لئے درج کر دیا گیا، لیکن اس میں یہ خوبی ہے کہ جنون وحشت اور آشفتگی میں جو باریک فرق ہے اس کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ '' جنون'' بمعنی '' دیوانگی'' ہے، اور بمعنی شدت احساس وجذبہ یعنی passion بھی۔ '' وحشت'' سے مراد وہ کیفیت ہے جب انسان ہر شے سے دور بھاگتا ہے، یعنی وہ ہر چیز سے، یہاں تک خود سے بھی، گھبراتا ہے، '' آشفتگی'' سے مراد ہے طبیعت کا بے سکون ہونا، مزاج کا برہم ہونا۔

دیوان پنجم

ردیف ک

(۲۲۳)

کیا ہم میں رہا گردش افلاک سے اب تک
پھرتے ہیں کمھاروں کے پڑے چاک سے اب تک

ہر چند کہ دامن تئیں ہے چاک گریباں
ہم ہیں متوقع کف چالاک سے اب تک — چالاک=تیزرو، ماہر، ہوشیار

گو خاک سی اڑتی ہے مرے منھ پہ جنوں میں
ٹپکے ہے لہو دیدۂ نمناک سے اب تک

وہ کپڑے تو بدلے ہوئے میر اس کو کئی دن
تن پر ہے شکن تنگی پوشاک سے اب تک

۲۲۳/۱ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ میں ردیف پوری طرح کارآمد نہیں۔ لیکن حقیقت

میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں ''اب تک'' کے معنی ہیں ''اس وقت تک''، ''یہ زمانہ آنے تک۔'' لہٰذا مراد یہ ہوئی کہ یہ زمانہ آتے آتے (اسے بڑھاپا کہیں یا عشق کی صحرا نوردی کے بعد کا زمانہ کہیں، یا عشق کی صعوبتیں اٹھا لینے کے بعد کا وقت کہیں) اب ہم میں کچھ بھی نہ رہا، یہاں تک کہ پہلے جیسی آوارہ گردی اور خانماں بربادی بھی نہ رہی۔ اب تو ہم کمھار کے چاک کی طرح چکر کاٹ رہے ہیں، لیکن اپنی ہی جگہ پر ہیں، نہ کہیں جاتے ہیں نہ آتے ہیں۔ گردش ہے لیکن بے مصرف۔ گردش افلاک کی مناسبت سے تشبیہہ میں دوہرا حسن پیدا ہو گیا ہے۔ ''پڑے'' کا لفظ بھی خوب ہے، کیوں کمھار کا چاک زمین میں پڑا رہتا ہے۔ مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: (ہم) اب تک پڑے کمھاروں کے چاک سے (بمعنی'' کی طرح'') پھرتے ہیں۔ گردش لا حاصل کی تصویر خوب کھینچی ہے۔

۲/۲۲۳ ''چالاک'' کا لفظ سودا نے بھی خوب باندھا ہے۔

تڑپ اپنے دل بے تاب کی خاطر اے شوخ
برق سے لی ہے ترے غمزۂ چالاک کے مول

لیکن اس بات کا ثبوت نہ ہونے کی وجہ سے، کہ عشق غمزۂ چالاک کو فروخت کرنے کا اختیار رکھتا ہے، شعر میں بیان ادھورا رہ گیا، صرف ''غمزۂ چالاک'' کی خوبی باقی رہی۔ اس کے برخلاف، میر کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور ''چالاک'' کے دونوں معنی بھی اس میں بڑی خوبی سے صرف ہوئے ہیں۔ گریبان کا چاک لمبا ہوتے ہوتے دامن تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجھے اپنے تیز رو ہاتھوں یا ہوشیار اور ماہر فن ہاتھوں سے اب بھی توقع ہے کہ وہ مزید چاکی کا کوئی ڈھب نکال ہی لیں گے۔ دیوانگی کی معصومیت کی اچھی آئینہ داری ہے، کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار بھی ہوتا ہے، لیکن اس کی فکر منطقی نہیں ہوتی۔ اسے معلوم ہے کہ میرے ہاتھ خوب تیز چلتے ہیں اور گریبان چاکی میں ماہر ہیں، اس لئے اسے توقع ہے کہ ابھی کچھ نہ کچھ اور بھی چاک کرنے کو ہے، بلا سے گریبان پھٹ کر دامن تک پہنچ گیا، میرے چالاک ہاتھ تو کچھ نہ کچھ تو کر ہی گذریں گے۔ ''کف چالاک'' کی ترکیب میں مزید خوبی یہ ہے کہ جو شخص ہاتھوں سے کام کرنے میں ماہر ہوتا ہے، یا جو اپنے ہاتھوں سے خوب کام لینا جانتا ہے، اسے ''چالاک دست'' کہتے ہیں۔

۳/ ۲۲۳ شعر بظاہر سادہ ہے لیکن اس میں نکتہ یہ پنہاں ہے کہ دیوانے کو غم نہیں ہوتا، یعنی دیوانگی اور وحشت کی شدت غم اور گریہ جیسی چیزوں کو بھلا دیتی ہے۔ یہاں یہ عالم ہے کہ جنون کے باعث منھ پر خاک اڑ رہی ہے (یعنی جنون میں جو خاک اڑائی تھی اس کا اثر میرے چہرے پر بھی ہے یا میرا چہرہ بالکل بے رونق اور ویران ہو گیا ہے۔) لیکن پھر بھی شدت رنج کا یہ عالم ہے کہ میری آنکھوں سے خون کے آنسو بھی ٹپک رہے ہیں۔ رنج اتنا گہرا تھا کہ دیوانگی کی شدت بھی اسے کم نہ کر سکی۔

۴/ ۲۲۳ یہ شعر رنگ و سنگ میں شاہوار ہے۔ جنسی بیان میں اس قدر لطافت، قرب و اختلاط (intimacy) یعنی قرب و یکجائی کا اتنا زبردست احساس، اور پھر بھی ایک لفظ ایسا نہیں جو بات کو کھول کر کہہ رہا ہو۔ صرف بہت ہی بڑا شاعر ایسے بیان پر قادر ہو سکتا ہے۔ بظاہر تو معشوق کی نزاکت اور تنگ پوشی کا بیان ہے لیکن کنایہ دراصل یہ ہے کہ معشوق کو بے لباس دیکھا ہے۔ کیوں کہ اگر ایسا نہ ہوا ہوتا تو یہ معلوم کیوں کر ہوتا کہ تنگ لباس نے اس کے بدن پر شکن ڈال دی اور یہ کیوں کر معلوم ہوا کہ اس کے بدن پر اب بھی شکن باقی ہے؟ ظاہر ہے کہ تنگ کپڑے بدلے ہوئے کئی دن ہو گئے، اور ان کئی دنوں میں اسے بار بار دیکھا ہے جس سے پتہ لگا کہ جو شکن اس کے بدن پر پڑی تھی وہ اب بھی باقی ہے۔ ''کپڑے بدلنے'' میں ایک گھریلو پن بھی ہے اور کپڑے بدلتی ہوئی لڑکی کے ذکر میں جنسی تلذذ بھی۔

کہا جا سکتا ہے کہ ممکن ہے متکلم نے معشوق کو بے لباس نہ دیکھا ہو، صرف یہ فرض کر لیا ہو کہ چونکہ وہ نازک بدن ہے، اس لئے اس کے بدن پر تنگ کپڑوں نے شکن ضرور ڈال دی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ یہ امکان موجود ہے، لیکن شعر کا تمام لہجہ اس کی قربت و اختلاط (intimacy) اور کپڑے بدلنے، کئی دن گذر جانے کی تفصیل اس بات کی غماز ہیں کہ معشوق کو واقعی بے لباس دیکھا اور اس کے بدن پر شکنیں دیکھی ہیں۔

رہا یہ سوال کہ کیا واقعی تنگ لباس سے بدن پر شکن پڑ جاتی ہے؟ تو اس کا جواب کسی تنگ پوش سے پوچھئے۔ یہ بات ویسے کچھ مستبعد بھی نہیں۔

ردیف گ

دیوان اول

ردیف گ

(۲۲۴)

جب سے خط ہے سیاہ خال کی تھانگ — تھانگ=چوروں کا مسکن
تب سے لٹتی ہے ہند چاروں دانگ — ہند (بروزن بند)=راہ، دانگ=طرف

بات امل کی چلی ہی جاتی ہے — امل=امید
ہے مگر عوج بن عنق کی ٹانگ

بن جو کچھ بن سکے جوانی میں
رات تو تھوڑی ہے، بہت ہے سانگ — سانگ=تماشا، کھیل

اس ذقن میں بھی سبزی ہے خط کی — ذقن=ٹھوڑی کا گڈھا
دیکھو جیدھر کنوئیں پڑی ہے بھانگ

چلی جاتی ہے حسب قدر بلند
دور تک اس پہاڑ کی ہے ڈانگ — ڈانگ=پہاڑ کا اوپری حصہ، چوٹی

تفرہ باطل تھا طور پر اپنے   تفرہ=غرور
ورنہ جاتے یہ دوڑ ہم بھی پھلانگ

میں نے کیا اس غزل کو سہل کیا
قافیے ہی تھے اس کے اوٹ پٹانگ

۱/ ۲۲۴ شعر میں کئی الفاظ غیر معمولی ہیں۔ ''ہَند'' بمعنی ''راہ''، ''سڑک''، فارسی ہے، مگر اتنا کم یاب ہے کہ اکثر لغات میں نہیں ملتا۔ ''تھانگ'' اور ''دانگ'' بھی سامنے کے الفاظ نہیں۔ پھر مناسبتیں دیکھئے۔ خال کالا ہوتا ہے، ''کالا'' کے معنی ''چور'' بھی ہوتے ہیں، اس اعتبار سے کہا کہ خط کے اندر خال ہے گویا چور نے مسکن بنالیا ہے۔ چور اپنا مسکن جنگل میں بناتے ہیں یا راستے میں جھاڑیوں کے پیچھے چھپے رہتے ہیں، اس اعتبار سے ''خط'' (خیال رہے کہ ''سبزۂ خط'' بھی کہا جاتا ہے) کو چوروں کی تھانگ کہنا بھی بہت مناسب ہے۔ ''خط کی سیاہی کے اعتبار سے ''سیاہ'' کی مناسبت ''خط'' سے بھی ہے اور ''خال'' سے تو ہے ہی۔ پھر ''خط و خال'' (بمعنی ''شکل وصورت'') کا فقرہ بھی محاورے میں ہے۔ ''دانگ'' ایک چھوٹا سکہ بھی ہوتا ہے، لہٰذا ''دانگ'' اور ''لٹتی ہے'' میں مناسبت ہے۔ ''ہَند'' پر پہلی نظر میں گمان ہوتا ہے کہ یہ ''ہِند'' ہوگا۔ ''ہِند'' کے ایک معنی سیاہی بھی ہیں (جیسے ''ہِند حنا'' بمعنی ''مہدی کی سیاہی'') اور ''ہِند'' سے ''ہندو'' کی طرف دھیان جاتا ہے، جو ''چور'' اور ''نگہبان'' دونوں معنی میں آتا ہے۔ غرض شعر کیا ہے، مناسبتوں کا نگار خانہ ہے۔ اور خوش طبعی اس پر مستزاد۔

۲/ ۲۲۴ عوج بن عوق (صحیح نام یہی ہے لیکن عوج بن عنق مشہور ہے، شاید اس لئے کہ ''عُنُق'' عربی میں ''گردن کو کہتے ہیں) حضرت موسیٰ کے زمانے میں ایک انتہائی طویل القامت شخص تھا۔ کہتے ہیں کہ وہ سمندر میں کھڑا ہوتا تھا تو پانی اس کے گھٹنوں تک آتا تھا اور وہ سمندر سے مچھلیاں پکڑ کر اپنے ہاتھ بلند کرتا تھا تو اتنا اونچا اٹھاتا تھا کہ مچھلیاں تموز آفتاب سے بھن جاتی تھیں اور وہ ان کو اپنی غذا

کرتا تھا۔ عوج بن عوق کافر تھا اور حضرت موسیٰ کے ہاتھوں اس کی موت ہوئی۔

اس تفصیل کے بعد یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ نہ ختم ہونے والی امیدوں (یعنی انسان کی خواہش) کو عوج بن عنق کی ٹانگ کہنا کس قدر مناسب اور برجستہ ہے۔ معنی آفرینی مزید یہ ہے کہ عوج کافر تھا اور حضرت موسیٰ نے اس کے ٹخنے پر اپنا عصا مار کر اس کو ہلاک کیا تھا۔ یعنی امیدوں کو حد سے بڑھنے دینا ٹھیک نہیں انھیں مارنا اور ختم کرنا ہی ٹھیک ہے، لیکن اس کے لئے پیغمبری معجزہ، یا کم سے کم پیغمبری جرأت چاہئے۔

شاد عظیم آبادی نے امیدوں کے حد سے بڑھ جانے کے لئے ''طلسمی سانپ'' کا پیکر اچھا استعمال کیا ہے۔

امیدیں جب بڑھیں حد سے طلسمی سانپ ہیں زاہد
جو توڑے یہ طلسم اے دوست گنجینہ اسی کا ہے

لیکن وہ اس کو نبھا نہ پائے اور شعر غیر ضروری الفاظ اور بہت زیادہ واضح اخلاقی درس آموزی کا شکار ہو گیا۔ ساری بات کھل گئی اور شعر میں کچھ نزاکت نہ رہی۔ میر کے یہاں تلمیح کے ذریعے پیکر خلق ہوا ہے (''عوج بن عنق کی ٹانگ'') امیدوں کے بارے میں تحقیر آمیز رویہ بھی ہے اور معنی آفرینی اس پر بڑھ کر۔ پھر لطف یہ کہ لہجے میں عجب طرح کی بے پروائی کے ساتھ ساتھ خود پر تنقید بھی ہے۔

۳/۲۲۴ ''رات تھوڑی اور سوانگ (یا سانگ) بہت'' کا محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب کام زیادہ ہو اور اس کے کرنے کے لئے وقت کم ہو۔ یہاں میر نے ''رات'' کو ''جوانی'' کا استعارہ کیا ہے، اور مضمون بظاہر اخلاقی ہے، کہ جوانی میں جو اچھے کام کر سکو کر لو۔ (مذہبی اعتبار سے جوانی کا زہد زیادہ مستحسن ہوتا ہے۔'' لیکن محاورے سے پورا پورا فائدہ اٹھاتے ہوئے میر نے لفظ ''سانگ'' کے ذریعہ یہ اشارہ بھی رکھ دیا ہے کہ مراد جوانی کے کھیل کود، تفریحات، رنگ رلیاں اور دھومیں ہیں، نہ کہ جوانی کی پارسائی اور نیکوکاری۔ ''سوانگ'' ڈرامے کی قسم کے کھیل یا تماشے کو کہتے ہیں، محض تماشے اور ہنسی کی بات کو بھی کہتے ہیں، جیسا کہ انشا نے مصحفی کی ہجو میں کہا تھا۔

سوانگ نیا لایا ہے آج یہ چرخ کہن
لڑتے ہوئے آئے ہیں مصحفی اور مصحفن

بہروپ بھرنے کے لئے بھی ''سانگ بھرنا'' یا ''سانگ کرنا'' بولتے ہیں۔ اس اعتبار سے ''بن جو کچھ بن سکے'' میں مزید لطف پیدا ہو گیا ہے، یعنی جو بہروپ بھرنا ہے، بھرلو۔

۴/ ۲۲۴ ''ذقن'' کو عام طور پر ''ٹھوڑی'' کے معنی میں سمجھا جاتا ہے، لیکن ''ذقن'' کے معنی ''ٹھوڑی کا گڈھا'' اور گال میں ہنسی کی وجہ سے پڑنے والے گڈھے یعنی ''موہنی'' کے بھی ہیں۔ میر نے شعر زیر بحث میں ٹھوڑی کے گڈھے کے ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ ٹھوڑی کا گڈھا یعنی cleft) (chin اہل ایران کی دیکھا دیکھی اردو والوں نے استعمال کیا ہے، ورنہ ایرانیوں اور مغربی اقوام کے برخلاف ہمارے یہاں ٹھوڑی کے گڈھے کو حسن کی کوئی خاص علامت نہیں سمجھا جاتا۔ ''خط'' کو ''سبز'' کہتے ہیں، اس اعتبار سے ''سبزۂ خط'' کو بھنگ سے تشبیہ دی، کیوں کہ بھنگ بھی سبز ہوتی ہے۔ ٹھوڑی کے گڈھے کو ''چاہ ذقن'' بھی کہتے ہیں، لہٰذا کنوئیں اور بھانگ کا استعارہ مکمل ہو گیا اور اس طرح ''کنوئیں بھانگ پڑنا'' کے محاورے کا غیر معمولی صرف ہاتھ آیا۔ ''کنوئیں بھانگ پڑنا'' کے معنی ہیں ''بستی کے سب لوگوں کا دیوانہ ہو جانا'' (سب لوگوں کا از خود رفتہ ہو جانا)۔ ظاہر ہے کہ اگر کنوئیں میں بھانگ پڑ جائے تو بستی کے سارے لوگ جو اس کنوئیں سے پانی پئیں گے اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھیں گے۔ محاورے کا غیر معمولی استعاراتی صرف یوں ہوتا ہے کہ محاورے کو لغوی معنی میں بھی استعمال کریں اور اس کے استعاراتی معنی بھی موجود ہوں۔ محاورہ لغوی معنی میں استعمال ہو تو گویا وہ استعارہ مقلوب ہو جاتا ہے۔ غالب، میر اور فارسی میں بیدل اور حافظ کا یہ خاص انداز ہے۔

آتش نے میر سے ملتا جلتا مضمون باندھا ہے۔

ملاحت ذقن یار کا ہے ہر سو شور
عجیب لطف کا کھاری ہے یہ کنواں نکلا

آتش کے یہاں رعایتیں بھی خوب ہیں، لیکن ملاحت کو صرف ذقن تک محدود رکھنے کی کوئی دلیل نہیں، اس لئے شعر کمزور ہو گیا۔

۲۲۴/۵، ۲۲۴/۶ کلیات میر کے جو ایڈیشن میری نظر سے گذرے ہیں ان میں یہ اشعار قطعہ بند نہیں دکھائے گئے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے انھیں قطعہ بند پڑھا جائے تو نشست معنی بہتر معلوم ہوگی۔ پہلے شعر میں جس پہاڑ کا ذکر ہے وہ کوئی واقعی پہاڑ بھی ہو سکتا ہے اور استعاراتی بھی ہو سکتا ہے۔ اگر استعاراتی فرض کیا جائے تو پہاڑ کسی مشکل کام، مثلاً عشق میں کامیابی یا کسی مشکل مہم کا استعارہ ہو سکتا ہے۔ میر کبھی کبھی واقعات پر مبنی ایسے مضمون بھی لے آتے ہیں جو اردو فارسی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس شعر میں جس طرح کا مشاہدہ ہے (پہاڑ اگر لمبا اور اونچا ہو تو جتنا ہی چڑھتے جائیں اتنا ہی اونچا اور معلوم ہوتا ہے۔) اس کے پیش نظر اس کو واقعیت پر مبنی (یعنی پہاڑ کو واقعی پہاڑ) فرض کیا جائے تو بھی کوئی ہرج نہیں۔

دوسرے شعر میں ''تفرہ'' بمعنی ''غرور، گھمنڈ'' بہت نادر لفظ ہے اور کم ہی لغات میں ملتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے دیکھیں تو پہلے شعر میں پہاڑ کو واقعی فرض کرنے کی توثیق ہوتی ہے۔ ہمیں اپنے طور (یعنی اپنے طرز کار) پر گھمنڈ تھا، لیکن یہ باطل نکلا۔ کیوں کہ اس پہاڑ پر تو جتنا بھی چڑھیں، یہ اور بھی اونچا ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر ہمارا گھمنڈ برحق ہوتا تو ہم دوڑ کر اس کو پھلانگ جاتے۔ لفظ ''بھی'' میں یہ اشارہ ہے کہ کچھ اور لوگ ایسے تھے (یا ہیں) جو یہ کام کر چکے ہیں۔

۲۲۴/۷ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس زمین میں ایسی غزل کہنا، اور وہ بھی چھوٹی بحر میں، غیر معمولی بات ہے اور نوجوان میر کے کمال سخن کی دلیل۔ پرانے زمانے میں لوگ چھوٹی عمر میں ہی ''کمال'' (perfection) حاصل کر لیتے تھے، اور طریقۂ تعلیم اچھا تھا کہ تقریباً ہر شخص درجۂ کمال کو پہنچ سکتا تھا۔ ہاں کمال کے بعد دوسری منزل ''حکمت'' یعنی (wisdom) حاصل کرنے کی ہوتی تھی، اور وہ درجہ خداداد صلاحیت کے بغیر نصیب نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ میر ہی نہیں کلاسیکی عہد کے تمام شعرا کے یہاں (یعنی ان تمام شعرا کے یہاں جن کا زمانہ انیسویں صدی کے آخر تک تھا، مثلاً داغ، جلال، امیر مینائی وغیرہ) اوائل عمر سے ہی پختگی اور مشاقی ملتی ہے اور ان کے یہاں وہ چیز نظر نہیں آتی جسے ہم انگریزی تنقید کے تتبع میں ارتقا یعنی (development) کہتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ میر اور غالب،

انیس و درد اور سودا وغیرہ جیسے بڑے شعرا کے یہاں کمال کے ساتھ ساتھ حکمت بھی نظر آتی ہے اور کمتر درجے کے لوگوں کے یہاں حکمت بہت کم ہے، یا بالکل نہیں ہے۔

زیر بحث غزل میں ایک شگفتگی، انانیت اور بانکپن ہے، اور بیان پر قدرت اور لہجے میں کچھ تمکنت بھی ہے۔ یہ سب باتیں ظفر اقبال کی اینٹی غزل کے بہترین اشعار میں بھی ملتی ہیں۔ اردو غزل کے ہر اسلوب کی طرح اینٹی غزل کا اسلوب بھی اپنی پوری صفائی کے ساتھ میر کے یہاں مل جاتا ہے لیکن یہ غزل تو اتنی بھرپور ہے کہ حاکمانہ کارنامے (tour de force) کا حکم رکھتی ہے، خاص کر جب یہ ملحوظ رکھا جائے کہ اس کے اکثر اشعار میں معنی آفرینی کا بھی کمال ہے۔ کچھ تعجب نہیں کہ اکثر شاعروں نے اس کوچے میں قدم رکھنے سے گریز کیا۔ مصحفی نے بحر بدل کر غزل کہی اور میر کے اکثر قافیوں کو برتا، لیکن نہ وہ شگفتگی ہے نہ وہ معنی آفرینی۔ مثلاً ''سانگ'' اور ''تھانگ'' کے قافیے مصحفی کے یہاں دیکھئے اور میر سے تقابل کیجئے۔

بہروپ ہے یہ جہاں کہ جس میں
ہر روز نیا بنے ہے اک سانگ
دلی میں پڑیں نہ کیوں کے ڈاکے
چوروں کی ہر ایک گھر میں ہے تھانگ

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ مصحفی نے قافیے بس باندھ دیے ہیں۔

یگانہ نے البتہ میر کی زمین اور بحر دونوں کو برتا ہے، اور حق یہ ہے کہ ان کی جرأت داد طلب ہے۔ افسوس یہ کہ یگانہ کے یہاں شگفتگی، خوش طبعی اور دل کو پسند آنے والا بانکپن نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ یگانہ کو مضمون کی تلاش بہت رہتی تھی، لیکن وہ مضمون کے پورے امکانات کو بروے کار نہ لا سکتے تھے۔ معنی آفرینی تو ان کے یہاں بہت ہی کم ہے۔ بہرحال اس میں کوئی شک نہیں کہ یگانہ نے وہ کر دکھایا جو مصحفی سے نہ ہوا تھا۔

ایک اور ایک دو کسے سمجھائیں
ان کے مرغے کی ہے وہی اک ٹانگ
بول بالا رہے یگانہ کا
نام باجے جگت کے چاروں دانگ

آخری بات یہ کہ میر کے شعر زیر بحث کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ میں اس غزل کو سہل نہ کر سکا کیوں کہ اس کے قافیے ہی اس قدر اوٹ پٹانگ تھے کہ کسی کے بس میں نہ تھے۔ یعنی یہ بھی ایک طرح کی تعلّی ہے، کہ دشوار کو سہل کر کے دکھا دیا اور کہا کہ مجھ سے سہل نہ ہو سکا۔

دیوان دوم

ردیف گ

(۲۲۵)

کیا عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہے آگ
اک سارے تن بدن میں مرے پھک رہی ہے آگ

جل جل کے سب عمارت دل خاک ہو گئی
کیسے نگر کو آہ محبت نے دی ہے آگ

انگارے سے نہ گرتے تھے آ کر جگر کے لخت — سے=مانند
جب تب ہماری گود میں اب تو بھری ہے آگ

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

۲۲۵/۱ جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔

کیا جانیں عشق کی یہ حرارت ہے کیا پر آہ
اک آگ پھنک رہی ہے ہمارے بدن کے بیچ

میر اور جرأت دونوں کے مصرع اولیٰ انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن معنی آفرینی کے لحاظ سے میر کو فوقیت ہے، کیوں کہ ان کے مصرع اولیٰ کے تین معنی ہیں۔ (۱) کیسی آگ عشق خانہ سوز کے دل میں چھپی ہوئی ہے! (یعنی استعجابیہ اور فجائیہ انداز میں کہا ہے۔) (۲) کیا واقعی عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوئی ہوتی ہے؟ (یعنی محض استفہام کا انداز ہے) (۳) لوگ کہتے ہیں عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی ہے۔ معلوم نہیں ایسا ہے بھی کہ نہیں، بظاہر تو ایسا نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اگر عشق خانہ سوز کے دل میں آگ چھپی ہوتی تو میرے تن بدن میں کہاں سے پھنک رہی ہوتی؟ (یعنی مصرع مبنی بر استفہام انکاری ہے۔) میر کے شعر میں کنایہ کا لطف بھی خوب ہے کہ براہ راست نہیں کہا کہ میں مبتلائے سوز عشق ہوں۔ صرف یہ کہا کہ میرے تن بدن میں آگ پھنک رہی ہے، شاید عشق خانہ سوز کے دل میں بھی آگ چھپی ہو تو ہو، لیکن میں اپنا حال جانتا ہوں کہ سرتا بہ قدم جل رہا ہوں عشق کو ''خانہ سوز'' کہنا بھی ایک لطف رکھتا ہے کہ عشق کی فطرت ہی میں ہے کہ وہ گھر کو جلا ڈالتا ہے۔ شاید اپنے ہی گھر کو جلا ڈالتا ہے، کیوں کہ صرف ''خانہ سوز'' کہنے کے باعث ابہام پیدا ہو گیا ہے۔ وہ کون سا گھر ہے جسے عشق جلا ڈالتا ہے؟ یہ بات ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ خودسوزی کے مضمون پر عرفی نے غضب کا شعر کہا ہے۔

بہ لوح مشہد پروانہ ایں رقم دیدم
کہ آتشے کہ مرا سوخت خویش را ہم سوخت
(میں نے پروانے کی لوح مزار پر یہ لکھا دیکھا
کہ جس آگ نے مجھے جلایا، اس نے خود کو بھی
خاک کر لیا۔)

میر نے عرفی کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، کیوں کہ عرفی کے شعر میں جو المیہ وقار اور ہمہ گیری ہے، وہ میر کے مضمون سے بہت آگے کی چیز ہے۔ لیکن میر نے اتنا اشارہ ضرور رکھ دیا ہے کہ عشق خانہ سوز ہے تو خودسوز بھی ہے۔ جرأت کے شعر میں کیفیت خوب ہے، لیکن معنی آفرینی میر سے کم ہے۔ اسی مضمون کو شیفتہ نے کہا تو کیفیت ہی کیفیت رہ گئی، لیکن دونوں مصرعوں میں روانی اس قدر ہے اور مصرع

ادائی کا انشائیہ اتنا عمدہ ہے کہ شعر بجا طور پر مشہور ہو گیا۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

۲۲۵/۲ اس شعر میں کیفیت زیادہ ہے، معنی آفرینی بہت کم۔ پہلے مصرعے میں دل کو عمارت کہا ہے، دوسرے مصرعے میں کسی شہر کا ذکر ہے، جس کو محبت نے آگ لگا دی۔ بظاہر دونوں مصرعوں میں ربط کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ مصرع ثانی میں ''نگر'' استعارہ ہے ''جسم'' کا، یعنی آگ سارے بدن میں لگی۔ بدن بمنزلہ شہر ہے اور دل اس میں ایک عمارت ہے۔ معنی کے اسی نکتے نے شعر کو محض کیفیت کے دائرے سے اٹھا کر تہ دار بنا دیا ہے۔ میر کے یہاں کیفیت اور معنی آفرینی اکثر ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ اس صنعت میں ان کا کوئی ہمسر نہیں۔

عمارت دل کا جل جل کر خاک ہو جانا روزمرہ کا عمدہ استعمال تو ہے ہی، یہ اشارہ بھی رکھتا ہے کہ عمارت کئی بار جلی، یعنی تھوڑی تھوڑی کر کے جلی۔ (ملاحظہ ہو ۳/۸)۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے۔ لفظ ''آہ'' یہاں بہت بلیغ صرف ہوا ہے، کیوں کہ یہ نہ صرف انشائیہ کو مضبوط کر رہا ہے، بلکہ ''آگ'' کے مضمون سے مناسبت بھی رکھتا ہے۔ (''آہ'' کو دھوئیں سے تشبیہ دیتے ہیں۔)

۲۲۵/۳ جگر کے ٹکڑے جو آنسوؤں کے ساتھ بہ نکلتے ہیں اور دامن پر گرے ہیں ان کو انگارہ کہنا بدیع بات ہے۔ بدیع تر بات یہ ہے کہ دامن پر جگر کے ٹکڑوں کا آ گرنا ایسا ہے گویا کسی نے گود میں آگ بھر دی ہو۔ دامن پھیلا کر خیرات یا تحفہ مانگتے ہیں۔ دامن میں قیمتی چیز بھر کر لے جاتے ہیں اگر اس کی مقدار زیادہ ہو اور لے جانے کا اور کوئی سامان نہ ہو۔ یہاں گود یا دامن بھرنے کا مضمون انگاروں کے لئے استعمال کر کے عجیب کیفیت پیدا کر دی ہے۔ گویا وہ انگارے کسی نہ کسی وجہ سے عزیز ہیں، یا قیمتی ہیں۔ اور یہ بات اگرچہ متکلم پر واضح نہیں ہے کہ وہ قیمتی کیوں ہیں، لیکن غیر شعوری طور پر وہ اس بات سے واقف ہے کہ وہ قیمتی ہیں، لہٰذا وہ ''گود'' کے بھرے ہونے کی بات کرتا ہے۔ یہ نہیں کہتا کہ میرا دامن جل رہا ہے (جیسا کہ ۱/۸ اور ۳/۸ میں ہے) بلکہ کہتا ہے کہ میری گود آگ سے بھر گئی ہے۔ پورے

شعر میں محزونی کی فضا ہے، لیکن خود ترحمی نہیں، مسکینی اور دردانگیزی بھی نہیں، ایک طرح کی حیرت اور رنجیدہ استعجاب ہے۔ معنی کی فراوانی یہاں بھی نہیں ہے۔ لیکن پیکروں کے بدیع ہونے کے باعث معنی کی کمی محسوس نہیں ہوتی۔

۴/۲۲۵ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے، لیکن کم لوگوں نے اس کے معنی پر غور کیا ہوگا۔ کیوں کہ اگر غور کیا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ یہ خالص کیفیت کا شعر ہے، اور اس میں معنی تقریباً بالکل نہیں ہیں۔ بیدل نے ایسے ہی شعروں کے بارے میں کہا ہوگا کہ ''شعر خوب معنی نہ دارد۔'' خود اس شعر کا مضمون بھی یقیناً بیدل سے مستعار ہے۔

آتش دل شد بلند از کف خاکسترم
باز مسیحاے شوق جنبش دامان کیست
(میری کف خاکستر سے آتش دل بلند
ہوگئی۔ اے مسیحاے شوق، بتا تو سہی یہ
کس کے دامن کی جنبش دوبارہ ہے۔)

بیدل کے شعر میں معنی کا کوئی مسئلہ نہیں، کیوں کہ یہاں پر دامن کو جنبش دینے کا کام ''مسیحاے شوق'' یا کوئی پر اسرار ہستی انجام دے رہی ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ دامن اور اس کی جنبش دونوں استعاراتی ہیں، واقعی اور حقیقی نہیں۔ میر کے شعر کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون نور العین واقف نے بھی پہلو بدل کر اور بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

دود دلی مباد کہ گیرد قفاے تو
دامن بر آتش دل ما بیش ازیں مزن
(ایسا نہ ہو کہ میرے دل کا دھواں تیرا پیچھا
پکڑے۔ ہمارے دل کی آگ پر اپنا دامن
اب مزید نہ ہلا۔)

واقف کے شعر میں بھی مضمون استعارے پر مبنی ہے۔ دونوں شعر غیر معمولی ہیں (اگر چہ بیدل

کا شعر اپنی پر اسرار مابعد الطبیعیاتی ڈرامائی کیفیت کی بنا پر واقف سے بہتر ہے۔) اور اغلب ہے کہ میر اپنے دونوں پیش رووں کے اشعار سے واقف رہے ہوں گے۔ ان شعروں پر شعر نکالنا آسان نہ تھا، میر نے اسے آسان کر کے دکھا دیا۔ لیکن ان کے شعر میں دامن کی ہوا دے کر آگ کو بھڑکانے کا مضمون استعاراتی نہیں، بلکہ طبیعی ہے، کیوں کہ دامن کی ہوا دینے والا کوئی پر اسرار شخص یا معشوق نہیں، جس کے کسی عمل (مثلاً جذبۂ عشق کی اچانک دوبارہ بیداری، معشوق کی اچانک جلوہ نمائی یا روحانی پر اسرار توجہ، امیدوں کا دوبارہ غیر متوقع طور پر جاگ اٹھنا، معشوق کا تغافل یا اس کا غمزہ، جس کے ذریعہ آتش شوق اور تیز ہو جائے) کے ذریعہ وہ صورت حال پیدا ہو جائے جس کو آتش دل کے بلند ہونے سے تعبیر کر سکیں۔ یہاں تو خود متکلم سے کہا جا رہا ہے کہ تم اپنے دامن کو ہلاؤ تا کہ سوختہ جانوں کی افسردگی (بجھا ہوا ہونا) کم ہو۔ ظاہر ہے کہ متکلم وہ نفسیاتی یا روحانی اسباب نہیں پیدا کر سکتا، جو معشوق کے حیطۂ کار و اختیار میں ہیں۔ لہٰذا متکلم کا اپنے دامن کو ہلانا اور اس کے ذریعہ عاشقوں کی افسردگی کو کم کرنا بے معنی بات ہے۔

یہ سب درست، لیکن شعر میں کیفیت اتنی زبردست ہے، اور الفاظ اتنے مناسب رکھے گئے ہیں کہ معنی کے فقدان پر نظر نہیں جاتی۔ ''افسردگی'' بمعنی ''بجھا ہوا ہونا'' اور بمعنی ''رنجیدگی'' دونوں کے اعتبار سے ''سوختہ جاناں'' نہایت خوب ہے۔ پھر اس افسردگی کا قہر ہونا یہ مزید لطف رکھتا ہے کہ قہر کا تفاعل تو تلاطم اور حرکت و پراگندگی ہے، لیکن کسی چیز کا قہر ہونا بمعنی نہایت رنج دہ اور تاسف انگیز ہونا بھی محاورہ ہے۔ لہٰذا ''افسردگی'' اور ''قہر'' میں قول محال (paradox) کا لطف ہے۔ پھر یہ سادگی اور سادہ دلی کا اعتماد کہ دامن ہلا دینے سے دلوں کی بجھی ہوئی آگ پھر بھڑک اٹھے گی۔ عام حالات میں اسے مضحکہ خیز ہونا چاہئے تھا، لیکن یقین کی شدت میں ناامیدی بے چارگی کی مجبوری (desperation) کی سی کیفیت ہونے کی بنا پر ہم متکلم کی سادہ دلی اور اس کی سعی لاحاصل پر مسکراتے نہیں، بلکہ اس کی بات پر ایمان لے آتے ہیں۔

ایک امکان یہ ہو سکتا ہے کہ ''دامن ہلانا'' استعارہ ہے آہ کرنے کا۔ اگر یہ درست مانا جائے تو شعر میں معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ استعارہ بہت دور کا ہے، اور دامن ہلانے اور آہ کرنے میں کوئی ایسی مشترک بات نہیں جس پر استعارہ قائم ہو سکے۔ مومن نے غالباً اسی لئے دامن کی جنبش کا مضمون ہی

ترک کیا اور براہ راست آہ بھرنے کی بات کی۔ شعر مومن کے رنگ کا نہیں ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ انھوں نے میر اور بیدل کا تتبع کرنے کی کوشش کی اور جنبش داماں کا مضمون جان بوجھ کر ترک کیا۔

اس کوچے کی ہوا تھی کہ اپنی ہی آہ تھی
کوئی تو دل کی آگ پہ پنکھا سا جھل گیا

میر اور بیدل کے مقابلے میں مضمون محدود ہو گیا، لیکن اپنے حدود میں مومن نے اچھا کہا ہے۔

ناصر کاظمی نے بھی میر سے استفادہ کر کے کہا ہے۔

کرم اے صرصر آلام دوراں
دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

ان کا شعر مکمل اور بامعنی تو ہے، لیکن پہلا مصرع بہت بوجھل اور ''آلام دوراں'' کا فقرہ بے ڈول ہے۔ اس پر ''صرصر'' کا لفظ اگرچہ ''آگ'' کے اعتبار سے ضروری ہے، لیکن ''صرصر آلام دوراں'' اور بھی زیادہ تصنع آمیز ہو گیا ہے۔ ''صرصر دوراں'' کا محل تھا، لیکن وزن پورا نہ ہو سکنے کے باعث ''آلام'' کا فالتو لفظ ڈالنا پڑا۔ میر کے شعر میں ایک حرف بھی فالتو نہیں، ڈرامائیت اس پر مستزاد ہے۔ ایسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔ یہ ضرور ہے کہ ناصر کاظمی کے شعر میں دو معنی ہیں اور دونوں ایک دوسرے کے مخالف، لہٰذا ناصر کاظمی کا شعر اپنی جگہ پر قیمتی ہے۔

دیوان سوم

ردیف گ

(۲۲۶)

قتل گہ میں دست بوس اس کا کریں فی الفور لوگ — فی الفور=جلد جلد،فوراً
ہم کھڑے تلواریں کھاویں نقش ماریں اور لوگ — نقش مارنا=فتح مند ہونا، داد دینا

کج روی ہم عاشقوں سے اس کی بس اب جا چکی
ایک تو ناساز پھر اس سے ملے بے طور لوگ — ناساز= ناموافق، بے طور=تہذیب سے عاری

٦٣٥ جا کے دنیا سے تجھے یاد آؤں گا میں بھی بہت
بعد میرے کب اٹھاویں گے ترے یہ جور لوگ

۲۲۶/۱ یہ مضمون سید حسین خالص سے مستعار ہے، بلکہ میر نے بڑی حد تک سید حسین خالص کے شعر کا ترجمہ ہی کر دیا ہے۔

ہر کسے بر روز قتلم بوسہ زد بر دست تو
از سر جاں من گذشتم نقش را یاراں زنند

(میرے قتل کے دن ہر شخص تیرے ہاتھوں کو بوسہ
دے رہا تھا۔ جان سے تو میں گیا اور فتح مند یار
لوگ ہوئے۔)

لیکن میر کے شعر میں کئی نکات ایسے ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر اصل فارسی سے بڑھ گیا ہے۔ سب سے پہلی بات یہ کہ خالص کے شعر میں محزونی اور شکست خوردگی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک طرح کا بانکپن ہے، بلکہ اسے لفنگا پن بھی کہہ سکتے ہیں۔ متکلم کو تلواریں کھانے پر کوئی خاص رنج نہیں، ہاں اسے نظام عشق کی بے انصافی پر شکایت ضرور ہے، اور اس شکایت کا اظہار وہ آوازے کسنے کے لہجے میں کر رہا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کوئی شہدا ہے، جو حاکم کی بے انصافی پر بہ آواز بلند ایک انداز بے پروائی سے تنقید کر رہا ہے۔ اس لہجے کو ''نقش مارنا'' کے محاورے سے تقویت ملتی ہے۔ فارسی میں ''نقش زدن'' کے معنی ہیں ''فتح مند ہونا۔'' ''بہار عجم'' نے لکھا ہے کہ اس سے ''داد دینا'' کا مفہوم بھی نکلتا ہے۔ خالص کے شعر میں یہ مفہوم بہت واضح ہے۔ لیکن میر نے ''نقش مارنا'' لکھ کر ''نقشہ مارنا'' کا بھی اشارہ رکھ دیا ہے یعنی اور لوگ تو اپنے اپنے نقشے مار رہے ہیں کہ وہ معشوق کے بڑے قدرداں اور اس کے کمال تیغ زنی کے دلدادہ ہیں، اور ہم، جو زخم کھا رہے ہیں، ہمارے ہاتھ کچھ نہیں لگتا۔ داد دینے کا مفہوم میر کے یہاں بھی موجود ہے، کیوں کہ جب کسی کی ہنرمندی کی داد دینا مقصود ہوتا ہے تو اس شخص کے ہاتھ چومے جاتے ہیں، یا کہا جاتا ہے کہ واللہ ہاتھ چوم لینے کو جی چاہتا ہے، وغیرہ۔ میر کے لہجے میں جو پنچایتی انداز ہے، اس کو تقویت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ ان کے یہاں قتل گاہ کا ذکر ہے، جب کہ سید حسین خالص نے صرف اپنے قتل کا ذکر کیا ہے۔ قتل گاہ کے ذکر سے مضمون بھی وسیع ہو جاتا ہے، کہ بہت سے لوگ جمع ہیں، کچھ قتل ہونے آئے ہیں، کچھ تماش بین ہیں۔ شعر کا متکلم اس بھیڑ میں اکیلا ہے۔ تماش بین لوگ تو داد دے رہے ہیں، معشوق کی ہنرمندی کی تعریف کر کے اپنا نقشہ جما رہے ہیں، اور موقع ملتا ہے تو اس کے ہاتھوں کو بوسہ بھی دے لیتے ہیں۔ اور متکلم تنہا کھڑا زخم پر زخم کھائے جا رہا ہے۔ لفظ ''کھڑے'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ وہ پیچھے نہیں ہٹتا، بلکہ زخم کھانے اور جان دینے پر آمادہ ہے۔ لیکن اس کی تنہائی بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ لفظ ''فی الفور'' کے ذریعہ مضمون میں ایک اور اضافہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر وار کے بعد لوگ فوراً معشوق کے ہاتھ چومنے کو دوڑ پڑتے ہیں۔ یہ

اشارہ بھی ہے کہ کسی کو زخمی عاشق جانباز کی فکر نہیں کہ اس پر کیا گذر رہی ہے۔ چونکہ بوسہ بھی ایک طرح کا نقش ہوتا ہے، اس لئے ''نقش زدن'' اور ''نقش مارنا'' دونوں شعروں میں اور بھی مناسب ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، میر کی عشقیہ شاعری کا یہ خاص انداز ہے کہ ان کا عاشق عام دنیا کا فرد بھی ہے اور روایتی عاشق کی پوری شان بھی رکھتا ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ بات بڑی خوبی سے نمایاں ہوتی ہے اور کچھ نہیں تو یہی وصف اضافی میر کے شعر کو سید حسین خالص کے شعر سے بڑھا دیتا ہے۔ اولیت کا شرف خالص کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر نے استاد کی مکھی پر مکھی نہیں ماری ہے، بلکہ مضمون میں اضافہ بھی کیا ہے۔

سب سے پہلے شاید حالی نے اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ میر نے پرانے اساتذہ کے بعض اشعار ترجمہ کر لئے ہیں۔ انھوں نے یہ بھی واضح کیا کہ بعض جگہ میر نے ترجمے کو اصل سے بڑھا دیا ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں: ''پچھلا شاعر جو کسی پہلے شاعر کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کرے اور اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی کر دے جس سے اس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے، وہ در حقیقت اس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔'' آگے چل کر حالی نے سعدی اور میر کے یہ شعر درج کئے ہیں۔ سعدی۔

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بہ تو گفتن کہ چنیں خوب چرائی
(احباب مجھ کو منع کرتے تھے کہ میں نے
تجھے کیوں دل دیا۔ پہلے تو تجھ سے پوچھنا
چاہئے کہ تو اتنا حسین کیوں ہوا؟)

میر کا شعر ہے۔

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھئے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے

اب حالی لکھتے ہیں: ''میر کا یہ شعر ظاہراً سعدی کے شعر سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ مگر سعدی کے یہاں ''خوب'' کا لفظ ہے، اور میر کے یہاں ''پیارے'' کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا

کوئی ضروری بات نہیں ہے۔ لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضرور ہے۔ پس سعدی کے سوال کا جواب ہوسکتا ہے، مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہوسکتا۔"

حالی نے حسب معمول نکتہ سنجی کا ثبوت دیا ہے اور اصولی اشارے بھی کر دیے ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں انگریزی کے اثر سے مولک پن (originality) کی بحث اس قدر اہم ہوگئی ہے کہ ہم لوگ دوسروں سے استفادہ اور دوسروں کے مضمون سے مضمون بنانے کے تصورات کو ناپسند کرنے لگے ہیں، اور جہاں بھی دو اشعار میں مشابہت نظر آتی ہے، ہم سرقے یا طباعی کے فقدان کا حکم لگا دیتے ہیں۔ پرانے لوگوں نے اس معاملے پر تفصیلی بحث کی ہے اور استفادہ کی مختلف قسمیں بیان کی ہیں۔ انھوں نے استفادے کو سرقہ، توارد، ترجمہ، اقتباس اور جواب کی پانچ انواع میں تقسیم کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میر اور غالب کے اکثر استفادے جواب یا ترجمہ کی نوع کے ہیں۔ ان پر سرقہ یا توارد کا حکم لگانا بے معنی ہے۔ شعر زیر بحث میں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ میر نے سید حسین خالص کا ترجمہ بھی کیا ہے اور جواب بھی لکھا ہے۔

۲۲۶/۲ معشوق کے بد اطوار ہونے، یا اس کے ہم صحبت لوگوں کے بد اطوار ہونے کا مضمون شیکسپیئر اور میر میں مشترک ہے۔ شیکسپیئر نے اپنے بعض سانیٹوں میں اور میر نے غزل میں جگہ جگہ معشوق کے ہم صحبت لوگوں کی "ناسازی" کا ذکر کیا ہے۔ میر کا انداز شیکسپیئر سے زیادہ کھلا ہوا ہے، اور لفظی رعایات بھی میر نے شیکسپیئر سے کم نہیں برتی ہیں۔ ممکن ہے یہ مضمون ازمنۂ وسطیٰ کی شاعری میں اور جگہ بھی ہو۔ شیکسپیئر کی حد تک تو کہا جاسکتا ہے کہ اس میں کچھ واقعیت ہے، کیوں کہ جس شخص کے بارے میں عام خیال ہے کہ وہ اس کا ممدوح اور محبوب ہے، یعنی ساؤتھیمپٹن (Southampton)، اس میں بے راہ روی کی صفت تھی۔ میر کے یہاں یہ مضمون ان کی سوانح حیات کے متعلق بظاہر نہیں ہے، لیکن اس کی کثرت قابل لحاظ ضرور ہے۔

شعر زیر بحث کا لطف اس بات سے ہے کہ معشوق خود تو ناموافق ہے ہی، پھر اس کے ساتھ ایسے لوگ ہیں جو "بے طور" ہیں۔ بے طور سے مراد "بے ڈھب"، "بے تمیز" بھی ہوسکتی ہے اور "بے اطوار" بھی یعنی ایسے لوگ جو کردار کی صلابت اور خوبی سے عاری ہیں، بلکہ جن کا کوئی کردار ہی نہیں۔ وہ اوچھے لوگ ہیں۔ "کج روی" اور "جا چکی" میں ضلع کا لطف ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ ایک طرف تو

عاشقوں کا گروہ ہے، اور دوسری طرف وہ لوگ ہیں جو عاشق نہیں ہیں۔ لیکن معشوق کا دل انھیں میں لگتا ہے۔ وہ لوگ اس سے مل گئے ہیں جب کوئی چیز کسی سے مل جاتی ہے تو اس کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ توازن بگڑ جانے کا نتیجہ کج روی تو ہوگا ہی۔ اب تک تو یہ تھا کہ معشوق محض ناموافق تھا۔ تھوڑی بہت امید تھی کہ راہ پر آ جائے گا لیکن اب بے طور لوگ اس سے مل گئے ہیں تو اس کا توازن بالکل ہی بگڑ گیا ہے۔ اب کوئی امید نہیں۔

معشوق کی بری صحبت پر سب سے زیادہ سخت اور تلخ بات شاید میر ہی نے کہی ہے۔ دیوان سوم۔

سنا جاتا ہے اے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

لطف یہ ہے کہ خود میر (یعنی غزلوں کے متکلم یا مرکزی کردار) کی صحبت بھی کوئی بہت اچھی نہیں۔ اس کے معشوق اوباش ہیں، یا پھر وہ بازاری لوگوں کی صحبت میں وقت گذارتا ہے۔

جب نہ تب ملتا ہے بازاروں میں میر
ایک لوطی ہے وہ ظالم سر فروش

(دیوان سوم)

("لوطی"، یعنی ایسا شخص جو بے فکر اور غیر ذمہ دار ہو اور جو محض سیر تفریح سے علاقہ رکھتا ہو۔)

گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں
اوباش کسی روز لگا دیں گے ٹھکانے

(دیوان اول)

میر نے "اوباش" بمعنی "معشوق" بھی استعمال کیا ہے، یعنی معشوق کا ذکر اسے اوباش کہہ کر کیا ہے ع

لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی

(دیوان دوم)

اس طرح عاشق اور معشوق دونوں ہی ہم رنگ ٹھہرے، یعنی دونوں کی صحبت خراب ہے۔ عاشقی کے معاملات میں اس قدر تنوع اور احساس کی اس قدر رنگارنگی دنیا کے بڑے شاعروں میں کم ملے

گی، اردو کی تو بات ہی کیا ہے۔

۲۲۶/۳ اس شعر کا پہلا لطف اس بات سے ہے کہ نہ اپنے مرنے کا افسوس ہے اور نہ اپنی قدر و قیمت کا بہت بڑا دعویٰ کہ ہم بڑے مخلص اور سچے اور جانباز عاشق تھے۔ بات صرف اتنی ہے کہ ہمارے بعد کوئی ایسا نہ ہوگا جو تمھارے جور اٹھا سکے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ جب تک میں موجود ہوں لوگ تمھارے ظلم سہ لیتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ ان کو امید ہے کہ تم شاید کبھی مجھ پر مہربان ہو جاؤ۔ لوگوں کو عاشق سے اس درجہ ہمدردی ہے کہ اس کی خاطر وہ بھی معشوق کے ستم اٹھا لیتے ہیں۔ جب عاشق نہ رہا تو لوگ ظلم اٹھانا بھی چھوڑ دیں گے۔

(۲۲۷)

کام میں ہے ہوائے گل کی موج
تیغ خوں ریز یار کے سے رنگ کے سے رنگ = کی طرح

۱/۲۲۷ یہ شعر گنجینۂ اسرار ہے۔ "ہوائے گل کی موج" کے معنی "موج بہار" فرض کریں یا "ہوا" خواہش اور ہوس کے معنی میں پڑھ کر "ہوائے گل کی موج" کے معنی "موج ہوس گل" (یعنی موسم بہار کی ہوس جو دل میں مثل موج ہے) قرار دیں، دونوں صورتوں میں معنی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔

معشوق کی خوں ریز تلوار دو کام کرتی ہے۔ (۱) لوگوں کو زخمی کرتی ہے، ان کے سر اتارتی ہے۔ (۲) خون بہاتی ہے۔ پہلی صورت میں اس کا عمل تخریبی قرار دیا جاسکتا ہے، اور دوسری صورت میں تعمیری، کیوں کہ خون بہانے سے زمین سرخ ہو جاتی ہے اور اس طرح چمن بندی کا سماں پیدا ہوتا ہے۔ غالب نے اسی پہلو کو لے کر ایک زبردست شعر کہا ہے۔

زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے
چمن بالیدنی ہا از رم نخچیر ہے پیدا

لہٰذا میر کے شعر میں موج بہار جگہ جگہ پھول کھلا کر زمین کو سرخ کر رہی ہے اور اس طرح معشوق کی تلوار کا کام کر رہی ہے، کیوں کہ تیغ معشوق بھی زمین کو سرخ کرتی ہے (خون بہا کر) لیکن اگر تیغ معشوق کا تخریبی پہلو سامنے رکھا جائے تو مفہوم یہ نکلا کہ جس طرح معشوق کی تلوار لوگوں کے سر اتارتی ہے یا انھیں زخمی کرتی ہے، اسی طرح موج بہار اپنے جوش میں پھول کھلاتی ہے۔ لیکن پھول کھلتے ہی مرجھانے لگتے ہیں۔ پھول مرجھا کر شاخ سے جھڑتے ہیں، اور گویا شاخ سے سر کٹ جاتا ہے، یا وہ زخمی ہو جاتی ہے۔ کیوں کہ جس جگہ پھول تھا وہ جگہ اب خالی ہے۔ اس طرح موج بہار چمن بندی کے پردے میں تاراجی چمن کا کام کرتی ہے۔

اگر ''ہوائے گل کی موج'' کو ''موج ہوس گل'' کے معنی میں لیں تو مراد یہ ہوئی کہ ہمارے دل میں ہوس گل اس طرح موج زن ہے جس طرح معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے۔ یعنی معشوق کی تلوار موج زن ہوتی ہے۔ یعنی معشوق کی تلوار ہر طرف سرخی بکھیرتی ہے، اسی طرح ہوس گل کی موج ہمارے دل و جان کو رنگین کئے ہوئے ہے۔ لیکن جس طرح تیغ یار قتل و غارت گری کرتی ہے، اسی طرح ہوس گل کی یہ موج بھی ہمارے دل کو غارت کر رہی ہے۔

اب یہ غور کیجئے کہ بہار کا جوش ہے، ہر طرف پھول کھل رہے ہیں اور مرجھا رہے ہیں۔ اس تجربے کو بیان کرنے کے لئے تیغ خوں ریز یار کا استعارہ کیا معنی رکھتا ہے؟ معشوق کی تلوار تلے آجانا عاشق کی معراج ہے۔ لیکن معشوق کی قوت تخریبی بھی ہے، کیوں کہ عشق خود غارت گر شہر و قریہ ہے۔ معشوق کے ذریعے کائنات رنگین ہوتی ہے اور ویران بھی ہوتی ہے۔ موج بہار وہی کام کر رہی ہے جو تیغ یار کرتی ہے، گویا دونوں میں کوئی گہرا اتحاد ہے۔ اپنی اصل کے اعتبار سے دونوں ایک ہیں۔ یا پھر موج بہار نے معشوق کے انداز اختیار کر لئے ہیں۔ اس اعتبار سے بہار کی رنگینی زندگی کے اختتام کا استعارہ ہے۔ وہ شخصیت بھی کیا ہوگی جسے جوش بہار میں معشوق کی تلوار نظر آئے، اور وہ تجربہ بھی کیا ہوگا جو بہار کو موت سے ہم آہنگ کر دے!

''کام'' کو حلق کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوئے کہ موج بہار میرے حلق میں اس طرح پھنس کر رہ گئی ہے (جوش بہار کے باعث میرا دل اس قدر متاثر ہوا ہے کہ میرا گلا بھر آیا ہے) جس طرح معشوق کی تیغ خوں ریز حلق عاشق میں پھنس جاتی ہے یا ہوس گل کی موج اس قدر زبردست ہے کہ میرا دم گھٹ رہا ہے۔ یہ معنی اتنے خوبصورت نہیں جتنے متذکرہ بالا معنی ہیں، لیکن شعر میں موجود ضرور ہیں۔ ''کام میں ہونا'' بمعنی ''کارگر ہونا'' یا ''کام میں مصروف ہونا'' دونوں طرح لہجے میں عجب وارفتگی ہے۔ اس شعر کے اوپر جو شعر ہے، اس کو ملا کر یہ شعر پڑھئے تو ایک اور بات پیدا ہوتی ہے۔

چاک دل ہے انار کے سے رنگ
چشم پر خوں فگار کے سے رنگ
کام میں ہے ہوائے گل کی موج
تیغ خوں ریز یار کے سے رنگ

یعنی موسم بہار میں چاک دل انار کی طرح سرخ ہو گیا اور چشم پر خوں زخم کی طرح ہو گئی ہے۔ لہٰذا ہوائے گل وہی کام کر رہی ہے جو معشوق کی تلوار کرتی ہے۔

ہوائے گل کے لئے ''موج'' کہنا تو ٹھیک ہے ہی، تلوار کے لئے بھی ''موج'' کا استعارہ بہت مناسب ہے۔ تلوار کو اس کی آب کی وجہ سے نہر یا چشمے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ تلوار کے لئے ''لہرانا'' بھی استعمال ہوتا ہے، اس لئے تلوار اور موج میں مناسبت ہے۔ پھر ''خون'' اور موج اور تلوار میں بھی مناسبت ہے۔ پورا شعر مناسبتوں سے روشن ہے۔

ردیف ل

دیوان اول

ردیف ل

(۲۲۸)

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفاے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جاے بلبل

کر سیر جذب الفت گلچیں نے کل چمن میں — سیر کرنا = دیکھنا
توڑا تھا شاخ گل کو نکلی صداے بلبل

یک رنگیوں کی راہیں طے کر کے مر گیا ہے — یک رنگی = محبت، اخلاص
گل میں رگیں نہیں یہ ہیں نقش پاے بلبل

آئی بہار و گلشن گل سے بھرا ہے لیکن ٦٣٠
ہر گوشۂ چمن میں خالی ہے جاے بلبل

۲۲۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں بھی ایک نکتہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں دو جملے ہیں،

اور دونوں خبریہ ہیں۔ لیکن انھیں انشائیہ/ استفہامیہ بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ یعنی گل کی وفا بھی جانی ؟ کیا تم نے گل کی وفا جانی ؟) اور دیکھی وفاے بلبل ؟ (کیا تم نے بلبل کی وفا دیکھی ؟) اس ابہام نے مصرع بہت خوبصورت کر دیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بلبل کی وفا کا ثبوت بھی فراہم کر دیا ہے، کہ مرنے کے بعد بھی بلبل کا جسد گلشن ہی میں رہا۔ یا اسے موت کہیں اور آئی، لیکن اس کا جذب شوق اس کے مشت پر کو اڑا کر گلشن میں لے آیا۔ معمولی شعروں میں بھی میر اکثر کچھ نہ کچھ بات رکھ دیتے ہیں۔

۲۲۸/۲ مشہور واقعہ ہے کہ ایک بار لیلیٰ کی فصد کھولی گئی تو مجنوں کے خون جاری ہو گیا۔ اس پامال مضمون کو اتنا تازہ بنا دینا اور جذب عشق کے لئے اتنا نادر استعارہ ڈھونڈ نا میر کا ہی کام تھا۔ شاخ گل کو توڑنے کی آواز نالۂ بلبل کی طرح نکلی، یا شاخ گل کو ٹوٹتے دیکھ کر بلبل کے دل سے نالہ نکل گیا، دونوں باتیں ممکن ہیں۔ لیکن اول الذکر مضمون بہتر ہے۔ "سیر" کا لفظ بھی یہاں خوب ہے، کیوں کہ "چمن" سے مناسبت رکھتا ہے۔ لفظ "کل" نے مبالغہ آمیز مضمون کو روزمرہ کی زندگی کے واقعے کا دلکش رنگ دے دیا ہے۔

۲۲۸/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور شعر میں معنی کا بھی وفور ہے۔ لفظ "یک رنگی" بمعنی "اخلاص، محبت" بہت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے میں "مر گیا ہے" سے یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ محبت کی راہیں اتنی سخت تھیں کہ بلبل نے ان کو طے تو کیا، لیکن صعوبت سفر کو برداشت نہ کر سکا اور جاں بحق تسلیم ہو گیا۔ پھول کی یک رنگی کا اشارہ بھی خوب ہے، چونکہ عام طور پر گلاب کا پھول دورنگا نہیں ہوتا۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ رگیں تو پھول کے اندر ہوتی ہیں، اور اگر یہ رگیں بلبل کے نقش پا ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ بلبل کا سفر پھول کے اندر تھا۔ صوفیوں کے یہاں معرفت کے سب سے بلند درجے کو "سیر فی اللہ" (اللہ کے اندر سیر) کہتے ہیں۔ تو اگر بلبل کا سفر پھول کے اندر تھا تو گویا وہ سیر فی اللہ کے درجے پر تھی۔ ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پھول کی رگیں دراصل بلبل کے نقش پا نہیں ہیں، بلکہ سفر عشق میں بلبل نے جو دشت پیمائی کی اور صعوبتیں اٹھائیں، تو اس کے خلوص دل اور باوفائی کا اثر پھول کے دل پر اتنا گہرا پڑا کہ بلبل کے نقش پا کی مناسبت سے پھول کے اندر بھی لکیریں پیدا ہو گئیں۔ یعنی پھول کے دل میں بلبل

کے لئے یک دردی یعنی (empathy) پیدا ہوگئی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ رگ گل چوں کہ باریک اور ٹیڑھی ترچھی سی ہوتی ہے، اس لئے اس میں اور بلبل کے نقش پا میں ایک طرح کی مشابہت بھی ہے۔

۲۲۸/۴ یہ شعر خالص کیفیت کا ہے۔ معنی اس میں بہت کم ہیں اور مضمون بھی معمولی ہے، لیکن شعر پھر بھی اثر کرتا ہے۔ دوسرا مصرع تھوڑا تہ دار ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ پہلے زمانے میں بلبلیں گلشن میں جگہ جگہ تھیں اور اب ایک بھی نہیں۔ دوسرے، اور بہتر معنی یہ ہیں کہ ہر جگہ بلبل کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے مصرعے میں واو عطف کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع یوں بھی ٹھیک تھا ع

آئی بہار گلشن گل سے بھرا ہے لیکن

مگر میر کے مزاج میں زبان سے کھیلنے اور اسے توڑنے موڑنے کی جو صفت تھی، اس کی بنا پر انھوں نے واوٗ عطف لگا کر ''بہار'' کے بعد جو وقفہ آرہا تھا، اسے ختم کر دیا۔ شکستہ بحر ہونے کے باعث مصرع میں ایک وقفہ تو تھا ہی، میر شاید یہ نہ چاہتے ہوں کہ مصرعے میں ایک اور وقفہ واقع ہو۔ جو بات بھی ہو، مصرع واوٗ عطف کے بغیر بھی مکمل اور موزوں تھا۔ واوٗ عطف کے باعث اس میں ایک بے تکلفی سی آ گئی۔ بعد کے لوگ اس طرح کے صرف کو عیب سمجھنے لگے۔ ان کی دلیل یہ تھی کہ دونوں جملے تو اردو ہیں (آئی بہار۔ گلشن گل سے بھرا ہے) اس لئے درمیان میں واوٗ عطف لانا ٹھیک نہیں۔ میر ایسی باتوں کی فکر نہیں کرتے تھے۔ ٹھیک ہی تھا، ورنہ ان کی زبان میں اتنا تنوع اور وسعت کہاں سے آتی؟ میر کا کمال یہ ہے کہ وہ وہی باتیں جو متاخرین نے غلط سمجھ کر ترک کر دیں، میر کے یہاں اچھی اور مناسب معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ پرانی چیزوں میں کوئی رومانی کشش لامحالہ ہوتی ہے۔ وجہ دراصل یہ ہے میر کو ان حدود کا جبلی احساس تھا، جہاں تک زبان کو لے جانا مستحسن اور ممکن تھا۔ وہ شاذ ہی کوئی ایسی لسانی کارگزاری کرتے ہیں جو بھونڈی ہو یا جو زبان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہو۔ اس صفت میں صرف اقبال ان کے برابر ہیں، انیس اور غالب بھی کچھ کم رہ جاتے ہیں۔

(۲۲۹)

کیسا چمن اسیری میں کس کو ادھر خیال
پرواز خواب ہوگئی ہے بال و پر خیال

مشکل ہے مٹ گئے ہوئے نقشوں کی پھر نمود
جو صورتیں بگڑ گئیں ان کا نہ کر خیال

کس کو دماغ شعر وسخن ضعف میں کہ میر
اپنا رہے ہے اب تو ہمیں بیشتر خیال

۲۲۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دونوں مصرعے نہایت رواں اور برجستہ ہیں۔ ''خواب'' اور ''خیال'' کا تقابل بھی خوب ہے۔ ''خیال'' عربی میں ''خواب'' (یعنی dream) کے معنی میں آتا ہے۔

۲۲۹/۲ یہ شعر (understatement) یعنی بات کو کم کر کے کہنے یا سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے۔ میر کے یہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں بڑی بات کو کم کر کے، یعنی بظاہر بے پروائی سے کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵/۴، ۲۵/۱ وغیرہ۔ اردو فارسی کا مزاج (understatement) کو موافق نہیں آتا، اور میر کے بارے میں تو خاص طور پر مشہور ہے کہ وہ اپنی بات میں بہت زیادہ درد اور سوز اور کرب و غم پیدا کرتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر نے مشرقی مزاج کے علی الرغم ایسے شعر بہت کہے ہیں جن میں بات کو بظاہر رواروی میں کہہ دیا گیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ مضمون کی اہمیت پھر بھی کم نہیں ہوتی، بلکہ

(understatement) ایک طرح کے استعارے کا کام کرتا ہے اور بات کا اثر بڑھ جاتا ہے۔

مثلاً شعر زیر بحث کا مضمون یہ ہے کہ گذری ہوئی باتیں، گذری ہوئی صحبتیں، گذرے ہوئے لوگ، ان کی مراجعت ممکن نہیں۔ ان کو یاد کرنا، یا گذشتہ کے سیاق وسباق میں حال کا لائحہ عمل بنانا غیر مناسب ہے۔ اس بات کو کہنے کے لئے پہلے تو صرف یہ کہا کہ جو نقش (یا نقشے) مٹ گئے ان کا دوبارہ ظاہر ہونا مشکل ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ جو صورتیں (صورت حالات، یا مشکلیں) بگڑ گئیں ان کا خیال نہ کرو۔ لہجے میں کسی قسم کی محزونی یا شکست خوردگی نہیں ہے، اور اخلاقی سبق پڑھانے کا ہی انداز ہے۔ بس سرسری طور پر ایک بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسی وجہ سے بات میں زور پیدا ہو گیا ہے کہ بڑی بات کو یوں کہا ہے جیسے موسم پر تبصرہ ہو رہا ہے۔ بات صرف اس لئے بڑی نہیں ہے کہ اس میں وقت کے گذران کو، زمان جاری (continuum) سے تعبیر کیا ہے، بلکہ اس لئے بھی بڑی بات ہے کہ اس میں آئندہ زندگی گذارنے کا نقشہ بھی مرتب کر دیا ہے۔

لیکن یہ شعر محض سادہ بھی نہیں، اس میں میر کی معمولہ چالاکیاں موجود ہیں۔ ضرورت صرف غور کرنے کی ہے۔ ''نقشوں'' بمعنی ''نقش کی جمع'' اور ''نقشے کی جمع'' کی طرف میں اوپر اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر ''نقش'' فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ''صورتیں، شبیہیں، تاثرات (impressions) ترکیبیں'' وغیرہ۔ اگر ''نقشہ'' فرض کیا جائے تو معنی ہوں گے ''منصوبے، حالات، طرز حیات وطرز فکر'' وغیرہ۔ دونوں صورتوں میں ''مٹ گئے'' کا فقرہ خوب ہے۔ اس میں دو اشارے ہیں۔ (۱) نقش یا نقشے خود سے مٹ گئے، یعنی امتداد زمانہ اور تبدیلی حال نے انھیں مٹا دیا۔ (۲) انھیں کسی شخص نے، مثلاً معشوق نے، یا کسی قوت نے، مثلاً تقدیر نے مٹا دیا۔ دوسرے مصرعے میں ''صورتیں'' کا لفظ رکھا ہے جو ''نقش'' اور ''نقشہ'' دونوں کے لئے مناسب ہے۔ لیکن ''صورتیں بگڑ جانا'' اور ہی عالم رکھتا ہے۔ یعنی اس میں انسانوں کی صورت بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے (بڑھاپے کی وجہ سے، بیماری کی وجہ سے، گناہ کی وجہ سے) نقش بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے اور نقشہ بگڑ جانے کا بھی اشارہ ہے۔ ''نہ کر خیال'' کے بھی دو معنی ہیں (جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں) (۱) یاد نہ کر، اور (۲) ان کے سیاق وسباق میں موجودہ زندگی کا لائحۂ عمل نہ بنا۔ دوسرے معنی میں یہ اشارہ بھی پنہاں ہے کہ گذری ہوئی باتوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ اس طرح اس شعر میں تقدیر پر رضامندی بھی ہے

اور عمل کی ترغیب بھی ہے۔ رنجیدگی کہیں بہت دور تہ میں ہے، لیکن موجود وہ بھی ہے۔ میر نے غلط نہیں کہا تھا ع

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

(دیوان چہارم)

۲۲۹/۴ غالب نے چودھری عبدالغفور سرور کو لکھا ہے (مکتوب مورخہ ۱۸۶۱ یا ۱۸۵۹) کہ "صناعت شعر اعضاے و جوارح کا کام نہیں۔ دل چاہئے، دماغ چاہئے، ذوق چاہئے، امنگ چاہئے، یہ سامان کہاں سے لاؤں جو شعر کہوں۔" ممکن ہے ان کے سامنے میر کا مصرع رہا ہو ع

دل کہاں وقت کہاں عمر کہاں یار کہاں

(دیوان دوم)

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ غالب کے ذہن میں میر کا زیر بحث شعر بھی رہا ہو۔ شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، خاص کر دوسرے مصرعے میں بالکل تازہ بات کہی ہے۔ شعر گوئی سے جان کی کاہش ہوتی ہے۔ یہ عمل اگرچہ جسمانی نہیں، اس میں کوئی مشقت نہیں، لیکن اچھا شعر بہت خون جلانے کے بعد ہی بنتا ہے۔ اس میں دماغ ہی پر زور نہیں پڑتا، تجربہ، حافظہ اور تخیل کی قوتوں کو بروے کار لانے میں عمر بھی گھٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اقبال نے خوب کہا ہے ع

معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

دوسرے مصرعے میں اشارہ یہ ہے کہ شعر گوئی ذاتی عمل سہی، لیکن شعر سب کی ملکیت ہوتا ہے۔ شاعر اگر شعر کہتا ہے تو گویا وہ خلق اللہ کی خدمت کرتا ہے، اور بے غرض خدمت کرتا ہے۔ اب جو دل میں طاقت اور دماغ میں قوت نہ رہی تو شعر گوئی صرف نقصان جاں نہیں بلکہ قطع حیات کا بہانہ بن جائے گی۔ اس لئے اب میں ذرا اپنی بہبودی کو مدنظر رکھتا ہوں۔ اور شعر گوئی کو متروک رکھتا ہوں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جو شخص صرف اپنے میں گم ہے، وہ شعر نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے لئے وہ چیز بھی ضروری ہے جسے حالی نے "مطالعۂ کائنات" کہا ہے۔

(۲۳۰)

سبزہ نورستہ رہگذار کا ہوں

سر اٹھایا کہ ہو گیا پامال

۲۳۰/۱ اس مضمون کو کئی بار کہا ہے۔

ہم اس راہ حوادث میں بسان سبزہ واقع ہیں

کہ فرصت سر اٹھانے کی نہیں ٹک پائمالی سے

(دیوان دوم)

جوں خاک سے ہے یکساں میرا نہال قامت

پامال یوں نہ ہوتے دیکھا گیاہ کو بھی

(دیوان سوم)

ہم زرد کاہ خشک سے نکلے ہیں خاک سے

بالیدگی نہ خلق ہوئی اس نمو کے ساتھ

(دیوان پنجم)

منقولہ بالا تینوں شعر اچھے ہیں، اور تینوں میں مضمون کچھ بدل بدل کر نظم ہوا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں الفاظ کی تقلیل اور لہجے کی سرد بے رنگی اس کو بقیہ تمام اشعار سے الگ کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں اور دونوں کا صیغہ ماضی ہے، لیکن مفہوم ماضی، حال اور مستقبل تینوں کا ہے۔ فعل کا اتنا پر معنی استعمال، وہ بھی چھوٹے سے مصرعے میں، کمال فن کی دلیل ہے۔ لفظ ''پامال'' یہاں بہت برمحل ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ''رہگذار'' کہہ کر اس کی دلیل رکھ دی ہے۔ ''پامال'' اپنے لغوی معنی میں بھی ہے، اور محاوراتی معنی میں بھی۔ (یعنی ''پاؤں تلے روندا ہوا'' اور ''تباہ و برباد۔'') دیوان دوم کا

جو شعر اوپر نقل ہوا، اس میں لفظ ''پامال'' میں ایک ہی معنی ہیں۔ دیوان سوم کے شعر میں ''پامال'' دونوں معنی دے رہا ہے، لیکن دوسرے معنی اتنے واضح نہیں ہیں، جتنے شعر زیر بحث میں واضح ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ منقولہ بالا تینوں شعر تشبیہ پر قائم ہیں اور شعر زیر بحث کی بنیاد تین تین استعاروں پر ہے۔

جرأت نے بھی اس مضمون کو کہا ہے۔ لیکن ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور میر کے مصرع ثانی جیسی ڈرامائیت نہیں۔

گلشن آفاق میں جوں سبزۂ نورستہ آہ
خاک سے یکساں ہوا ہوں رہرواں کے زیر پا

میر ممنون نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے۔ ان کے شعر میں بھی کوئی ندرت نہیں۔

سر اٹھاتے ہی ملے ہم ممنون
خاک میں سبزۂ شاداب کی طرح

ڈرامائیت کی شان دیکھنا ہو تو اسی مضمون کو قائم چاند پوری کے یہاں دیکھئے۔ ان کا پہلا مصرع ذرا کثرت الفاظ کا شکار ہو گیا ورنہ ان کا شعر میر سے بڑھ جاتا۔

اس سبزے کی طرح سے کہ ہو رہگذار پر
روندن میں ایک خلق کی یاں ہم ملے گئے

قائم کا شعر میر کے شعر سے بہر حال پہلو مارتا ہے۔ ''روندن'' کا لفظ بہت تازہ ہے۔ اسے ظہیر دہلوی نے بھی اسی مضمون کے ساتھ باندھا ہے لیکن فوقیت اور اولیت قائم کو حاصل ہے، ظہیر دہلوی۔

کیوں اہل روزگار کی روندن میں آ گیا
میں خاک رہگذر ہوں نہ سبزہ گیاہ کا

(۲۳۱)

۶۴۵ جائیں ہیں فرش رہ تری مت حال حال چل حال حال=تیز تیز
اے رشک حور آدمیوں کی سی چال چل

۲۳۱/۱ اس شعر میں دلچسپی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ "حال حال" نہایت تازہ لفظ ہے۔ اس کی بنیاد پوربی محاورے پر ہے، جہاں "حالی" بمعنی "جلد" اور (رفتار کے لئے) "تیز" مستعمل ہے۔ پرانے دلی والے "حال حال" بمعنی "جلد جلد، تیز تیز" بولتے تھے۔ مثلاً مثنوی میر حسن ؎

قدم اپنے حجروں سے باہر نکال
کیا سب نے آ پیشوا حال حال

لیکن کسی پرانے لغت میں "حال حال" یا "حالی" ان معنوں میں درج نہیں۔ "حالی حالی چلنا" ضرور درج کیا ہے۔ ترقی اردو بورڈ پاکستان کے لغت میں "حال حال" ان معنوں میں البتہ موجود ہے۔ فیلن نے اپنے اندراج کو پوربی بتایا ہے۔ غالباً اسی باعث "ثقہ" لغت نگاروں نے اس کو نظر انداز کیا۔

فارسی کا مشہور شعر ہے ؎

آہستہ خرام بلکہ مخرام
زیر قدمت ہزار جانست
(آہستہ چل، بلکہ مت چل
تیرے قدموں تلے ہزاروں
جانیں ہیں۔)

ظاہر ہے کہ میر نے فارسی سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن میر کا لہجہ خوش طبعی اور چھیڑ چھاڑ کا ہے۔

دوسرے مصرعے میں معشوق کو "رشک حور" کہنا اور پھر اس سے آدمیوں کی سی چال چلنے کی فرمائش کرنا مزے دار بات ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ معمولی صورت شکل والے شخص کو کہتے ہیں "آدمی کا بچہ ہے" یہاں حسین شخص کو آدمی کی سطح پر اترنے کو کہا جا رہا ہے۔

مشرق و مغرب کی شاعری میں معشوق کو آہستہ قدم اور مستانہ خرام کہا گیا ہے۔ اردو فارسی اس سے مستثنیٰ نہیں، لیکن یہاں معشوق کی تیز خرامی کا بھی تصور ہے، جو غالباً کسی اور شاعری میں نہیں ملتا۔ معشوق کو تیز خرام کہنے کی وجہ بظاہر سمجھ میں نہیں آتی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ ہمارے یہاں معشوق کو رہزن بھی کہتے ہیں، جو اپنا کام کر کے تیز تیز نکل جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معشوق کی چال کا حسن دل میں گڑ جاتا ہے، گویا اس کی چال میں تیزی ہوتی ہے۔ اس تیزی سے رفتار کی تیزی کا بھی تصور پیدا ہوا۔

دیوان دوم

ردیف ل

(۲۳۲)

پوشیدہ کیا رہے ہے قدرت نمائی دل
دیکھی نہ بے ستوں میں زور آزمائی دل

مر تو نہیں گیا میں پر جی ہی جانتا ہے
گذری ہے شاق مجھ پر جیسی جدائی دل

گر رنگ ہے چلا ہے ور بو ہے تو ہوا ہے   ور = اور، اگر
کہہ میر اس چمن میں کس سے لگایئے دل

۲۳۲/۱ شعر میں کوئی گہرائی نہیں، لیکن دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بہت خوب ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ بے ستون کاٹ کر نہر نکال لانا فرہاد کا روحانی کارنامہ تھا۔ یعنی اگر اس کے دل میں قوت نہ ہوتی تو محض جسمانی طاقت کے بل بوتے پر بے ستون کا کٹنا محال تھا۔ ایک اشارہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پہاڑ کاٹنے کے بعد فرہاد، جو اپنا تیشہ سر میں مار کر مر گیا تو یہ بھی دل کی قوت

کا کارنامہ تھا۔ یعنی اس کے دل میں اتنی قوت تھی کہ اس نے شیریں کے بغیر موت گوارا کرلی۔ بزدل ہوتا تو رودھو کر چپ ہو گیا ہوتا۔

۲/۲۳۲ اس شعر کی بھی سبک بیانی (understatement) لاجواب ہے۔ دیوان اول کا مندرجہ ذیل شعر بجا طور پر مشہور ہے۔

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

لیکن میرا خیال ہے کہ زیر بحث شعر دیوان اول کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے لحاظ سے دونوں شعر نادر ہیں، کیوں کہ دونوں ہی میں بڑی بات کو چھوٹی کر کے بیان کیا ہے، لیکن تصنع یا بات بنانے کی کوشش کا شائبہ تک نہیں۔ لیکن دیوان اول کے شعر میں خود ترحمی کی خفیف سی جھلک ہے۔ (''مصائب اور تھے''یعنی میں تو یوں ہی مصیبت کا مارا ہوا ہوں) شعر زیر بحث میں واقعیت کا لہجہ ہے، گویا روزمرہ زندگی کی بات بیان ہو رہی ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ دانت کا درد اس قدر شدید تھا کہ کیا بتاؤں، بس مر نہیں گیا لیکن جان پر بن سی گئی تھی۔ پھر ''دل کا جانا'' کے مقابلے میں ''جدائی دل'' زیادہ بلیغ فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں ارادے کا بھی اشارہ ہے، اور مجبوری کا بھی۔ یعنی ہم نے جان بوجھ کر دل کو خود سے جدا کیا، جس طرح ہم اپنے کسی عزیز کو جانے کی اجازت دیتے ہیں، اگرچہ اس کا جانا دل پر شاق گذرتا ہے۔ مجبوری اس طرح کہ دل بے قرار ہو کر ہم سے جدا ہو گیا اور ہم کچھ نہ کر سکے۔ دل کی جدائی کے لئے کہنا کہ اس غم کو جی ہی جانتا ہے۔ بہت خوب ہے، کیوں کہ ''دل'' اور ''جی'' ہم معنی بھی ہیں۔ پھر یہ کہ شعر میں چار کردار ہیں۔ ایک تو وہ شخص جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ دوسرا متکلم، تیسرا اس کا ''جی'' (کیوں کہ وہی اس غم کو جانتا ہے) اور چوتھا وہ دل، جو جدا ہو گیا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ شعر میں کوئی غیر ضروری قسم کا درد اور سوز وغیرہ نہیں۔ جسے ہمارے مغرب پرست بزرگ درد و گداز (pathos) کہہ کر خوش ہوتے تھے۔ وکٹوریائی عہد کے انگریزی ادب میں جذباتیت اور درد و گداز (pathos) کا بہت دور دورہ تھا۔ بعد کے لوگ بجا طور پر اس کو ناپسند کرنے لگے۔ لیکن ہماری انگریزی تعلیم وکٹوریائی عہد کے تصورات سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ اسی لئے مجنوں صاحب اور فراق صاحب

وغیرہ نے دیوان اول کے شعر کو زیادہ پسند کیا (کیوں کہ اس میں انھیں درد و گداز (pathos) نظر آتا تھا) اور شعر زیر بحث ان کی نظر پر نہ چڑھا۔

۳/۲۳۲ ''جدائی دل'' کا قافیہ ''لگایئے دل'' میر کے زمانے تک درست تھا۔ صوتی اعتبار سے تو درست ہے ہی، لیکن ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ کے آخر کی یاے معروف پر اضافت ظاہر کرنے کے لئے یاے مجہول کا اضافہ کرنے کا طریقہ بھی رائج تھا۔ یعنی ''جدائی دل'' کو ''جدایئے دل'' بھی لکھ سکتے تھے۔ یہ بات افسوس ناک ہے کہ وہ تھوڑی بہت آسانیاں جو ہمارے شاعروں کو پہلے زمانے میں نصیب تھیں، بعد کے لوگوں نے مختلف غلط فہمیوں اور مزعومات کی بنا پر ترک کر دیں۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو ''استادوں'' کے حوالے سے بہت سی غیر ضروری قیود اور بندشوں کو جاری کرنا چاہتے ہیں۔ قافیے کی آزادی کی ایک ایسی ہی مثال درد کے یہاں ملاحظہ ہو۔

جی نہ اٹھوں کہیں پھر میں جو تو مارے دامن
جھاڑ مت خاک پہ میری یہ غبار دامن

قائم چاند پوری کے یہاں بھی اس طرح کا قافیہ مل جاتا ہے۔

یوں جلے آہ پتنگے سا تماشائی شمع
آگ لگیو تجھے اے انجمن آرائی شمع

شیخ جی رات اندھیرے میں تم آئے ہو یہاں
آپ کے واسطے گر امر ہو منگوایئے شمع

قائم کے دونوں شعر بہت خوب بھی ہیں۔ دوسرے شعر میں میر کا رنگ ہے۔

اب شعر زیر بحث کے معنی پر غور کیجئے۔ ''رنگ چلنا'' کو ''رنگ ٹھہرنا'' کی ضد قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ رنگ کو ثبات نہیں ہے۔ اگر ''چلا ہے'' کو ''چلنا'' کا ماضی قرار دیں تو معنی ہوں گے کہ رنگ الوداع کہنے والا ہے، یا وداع ہو رہا ہے۔ (''چلنا'' بمعنی (to go away) اس سے مجازی معنی ''مرنا'' بھی نکلتے ہیں) اگر ''چلنا'' کے معنی ''ترقی پر ہونا''، ''رونق ہونا'' وغیرہ قرار دیئے جائیں تو معنی یہ بنیں گے کہ رنگ خوب زوروں پر ہے۔ اس صورت میں شعر میں ربط کم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہی معنی بہتر ہیں کہ

اگر چمن کو رنگ قرار دیں، تو اس کو ثبات نہیں، یا وہ رخصت ہونے والا ہے۔ اور اگر چمن کو خوشبو کہیں تو وہ محض ہوا ہے، کسی کو نظر نہیں آتی، اور بے ثبات بھی ہے، اس معنی میں کہ ہوا کسی جگہ ٹھہرتی نہیں۔

اسی طرح کی بندش میر نے دوسرے مضمون کے ساتھ یوں رکھی ہے۔

عالم میں آب وگل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو
گر خاک ہے اڑے ور آب ہے رواں ہے

(دیوان اول)

دونوں شعروں میں ''گر'' اور ''ور'' کا توازن خوب ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کے مضمون کو مندرجہ ذیل شعر میں آسمان تک پہنچا دیا ہے۔

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

(دیوان دوم)

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی (۱/ ۴۳۲)۔

(۲۳۳)

بہت مدت گئی ہے اب ٹک آمل
کہاں تک خاک میں میں تو گیا مل

ٹک اس بے رنگ کے نیرنگ تو دیکھ
ہوا ہر رنگ میں جوں آب شامل

غنیمت جان فرصت آج کے دن
سحر کیا جانے کیا ہو شب ہے حامل حامل=حاملہ

وہی پہنچے تو پہنچے آپ ہم تک آپ=خود
نہ یاں طالع رسا نے جذب کامل

پس از مدت سفر سے آئے ہیں میر
گئیں وہ اگلی باتیں تو ہی جامل

۱/۲۳۳ مطلع برائے بیت ہے، لیکن مصرع ثانی میں تھوڑا سا نکتہ ضرور ہے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ میں کتنی دور تک (یعنی بہت دور تک جسم و جان کی حد تک) خاک میں مل گیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں میں کہاں سے کہاں تک خاک میں مل گیا۔ اگر ''کہاں تک'' کو الگ فقرہ قرار دیں اور اس کے بعد استفہام فرض کریں تو معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ یہ بے رخی کہاں تک؟ ''آ'' اور ''گیا'' کا ضلع بھی خوب

ہے۔

۲/۲۳۳ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان سوم میں میر نے یوں کہا ہے۔

وہ حقیقت ایک ہے ساری نہیں ہے سب میں تو
آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا

دیوان دوم میں اس مضمون کا ایک اور پہلو غیر معمولی حسن اور قوت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال شعر زیر بحث کو دیکھتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ جل شانہ ہر شے میں ہر جگہ موجود ہے، اس مضمون کے لئے آبی رنگ کا استعارہ نہایت نادر ہے۔ آبی رنگ اسے کہتے ہیں جو بہت ہلکا ہو۔ ایسا رنگ جسے کسی رنگ میں ملائیں تو بظاہر کوئی تغیر نہ ہو۔ بہت ہی ہلکے نیلے رنگ کو بھی آبی کہتے ہیں۔ لیکن پانی چونکہ بنائے حیات ہے، اس لئے آبی رنگ کے استعارے میں زندگی کا اشارہ موجود ہے۔ بیرنگ کے مقابلے میں نیرنگ کا صرف بہت خوب ہے۔ ''نیرنگ'' بمعنی ''طلسم'' (یعنی ''حیرت انگیز بات'') بھی ہے اور بمعنی ''کثرت رنگ'' بھی ہے۔ ''بے رنگی'' صوفیوں کی اصطلاح میں وحدت کی صفت ہے۔ صوفیوں نے کثرت کی رنگا رنگی اور وحدت کی بے رنگی پر اکثر کلام کیا ہے۔ چنانچہ مولانا روم مثنوی (دفتر اول، حصۂ دوم) میں کہتے ہیں۔

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہیست
رنگ چوں ابر است و بے رنگی مہے ست
ہر چہ اندر ابر ضو بینی و تاب
آں ز اختردان و ماہ و آفتاب

(دوصد رنگی سے بے رنگی تک راہ ہے۔

رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی چاند ہے۔ تم
ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک دیکھتے
ہو اسے چاند، تاروں اور آفتاب کی وجہ
سے سمجھو۔)

یعنی اللہ تعالیٰ کی بے رنگی جب شہود میں آتی ہے تو طرح طرح کے رنگ اختیار کرتی ہے۔ جس طرح ابر میں کئی طرح کے رنگ نظر آتے ہیں لیکن وہ دراصل اس وجہ سے ہیں کہ ابر کے پیچھے تارے یا سورج یا چاند روشن ہے، اسی طرح عالم رنگ و بو میں رنگا رنگی اسی وجہ سے ہے کہ حقیقت الٰہیہ منعکس ہے۔ وہ حقیقت خود نظر نہیں آتی، لیکن ابر میں پوشیدہ چاند کی طرح ہر شے کو رنگین کر دیتی ہے۔

ہر رنگ میں مثل آب شامل ہونے میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کوئی بھی رنگ ہو وہ پانی کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ خشک رنگ بھی پہلے پانی سے بنتا ہے، پھر اس کا پانی بڑی حد تک خشک کر کے اسے پاؤڈر یا کوئی اور شکل دے دیتے ہیں۔ لہٰذا یہ حقیقت الٰہیہ کا نیرنگ ہے کہ وہ پانی کی طرح بے رنگ ہے اور پانی ہی کی طرح ہر رنگ کی بنیاد بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ رنگ میں پانی ملائیں تو رنگ ہلکا ہو جاتا ہے۔ حقیقت الٰہیہ ہر رنگ میں پانی کی طرح سرایت کیے ہوئے ہے، اس طرح رنگوں (یعنی موجودات) کی کثافت کم ہو گئی ہے۔

۳/ ۲۳۳ عربی میں ایک کہاوت ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ رات کے پیٹ میں دن کا حمل ہوتا ہے۔ ملحوظ رہے کہ عربی میں ''حامل'' خود مونث ہے کیوں کہ مرد کے پیٹ میں بچہ نہیں ہو سکتا، لیکن اردو فارسی والوں نے اسے قبول نہ کیا اور ''حامل'' کی مونث شکل ''حاملہ'' قرار دی۔ اس کہاوت کو فارسی والوں نے بڑی خوبصورتی سے اپنی زبان میں منتقل کیا کہ ''شب حاملہ است تا چہ زاید'' اور مراد یہ لی کہ مستقبل کی کسی کو خبر نہیں، مایوس ہونا یا پرامید ہونا دونوں فضول ہیں۔ اس کہاوت کو بنیاد بنا کر فارسی والوں نے کئی دلچسپ مضمون بنائے۔ مثلاً خسرو۔

شب حامل برائے من بزاید ہر زماں دردے
زدرد ایں شب حامل چہ داند کس کہ من چونم
(حاملہ رات ہر وقت میرے لئے نئے نئے
درد پیدا کرتی ہے۔ شب حاملہ کی دی ہوئی
اس تکلیف کے باعث میرا کیا حال ہے، یہ
کسی کو کیا معلوم؟)

سعدی کہتے ہیں۔

دل ار بے مرادی بہ فکرت مسوز
شب آبستن است اے برادر بروز
(اگر تم بے مراد ہو تو دل کو فکر سے
مت جلاؤ۔ اے بھائی، رات کے
پیٹ میں دن کا حمل ہے۔)

سعدی نے تو سیدھا سادہ کہاوت کا مضمون بیان کر دیا ہے۔ کوئی نکتہ ان کے یہاں نہیں۔ اور امیر خسرو کے یہاں حاملہ اور درد کی رعایت کے سوا کچھ مضمون نہیں۔ اب حافظ کو دیکھئے۔ عربی کہاوت بھی پوری نظم کر دی اور مضمون بھی بالکل نیا بنا دیا۔

بداں مثل کہ شب آبستن آمدست بہ روز
ستارہ می شمرم تا کہ شب چہ زاید باز
(اس مثل کی وجہ سے، کہ رات کے پیٹ
میں دن کا حمل ہے، میں تارے گن رہا
ہوں کہ دیکھوں اب رات کس چیز کو جنم
دیتی ہے۔)

حافظ کے شعر کے آگے کسی کا چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر کا شعر بھی بہت اچھا نہیں ہے، لیکن میں نے اسے اس لئے انتخاب میں رکھا کہ میری دانست میں اردو والوں میں صرف میر نے اس مضمون کو

برتنے کی ہمت کی ہے اور انھوں نے دو پہلو بھی پیدا کر دیے ہیں۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، فارسی کہاوت سے مراد یہ ہے کہ مستقبل میں اچھا برا دونوں طرح ہے۔ اس کی کسی کو خبر نہیں، اس لئے مایوس ہونا یا پر امید ہونا فضول ہے۔ اب میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ جب کل کی خبر نہیں تو آج کی فرصت کو غنیمت جانو۔ آج جیسا بھی ہے، لیکن تمھارے ہاتھ میں ہے۔ اس سے جو کچھ ہو سکے وہ لے لو۔ دوسرا پہلو میر نے یہ پیدا کیا ہے کہ آج کے دن کو غنیمت جانو۔ رات حاملہ ہوگی اور صبح کو خدا معلوم کس شے کو جنم دے۔ اس لئے اس دن سے کچھ مل سکے تو اسے لے لو۔ یعنی رات کے مقابلے میں دن کو رکھ کر میر نے نیا مضمون پیدا کر دیا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ وقت کے حاملہ ہونے کا تصور مغرب میں بھی تھا، یا ممکن ہے وہاں عربی کے اثر سے آیا ہو۔ چنانچہ شیکسپیئر کے ڈرامے میں ایاگو (Iago) کہتا ہے:

There are many events in the womb of time which will be delivered.

(Othello, I, 3, 388-89)

۴/ ۲۳۳ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے، اور ممکن ہے اس میں وہ نکتہ بھی پنہاں ہو جو ۱/ ۱۴۶ میں ہے۔ یعنی اپنی ناکسی کے باعث ہم اس سے حجاب کرتے رہے اگرچہ وہ بے پردہ ہو کر ہم پر ملتفت بھی ہوا۔ اگر یہ اشارہ نہ بھی ہو، تب بھی یہ شعر اپنے آپ میں عجب بانکپن رکھتا ہے۔ ہماری تقدیر رسا نہیں ہے، اس لئے ہم اس تک نہیں پہنچ سکتے۔ یہاں تک تو بات معمولی ہے لیکن اگلی بات یہ ہے کہ ہمارا جذب کامل نہیں ہے۔ اگر ''جذب'' کے معنی ''لگاؤ'' یا ''انہماک'' لئے جائیں تو دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوتی ہے کہ جب ہمیں اس سے کامل لگاؤ نہیں ہے تو اس کے آملنے نہ ملنے کے کوئی معنی نہیں۔ ہم محض ہوس کا کھیل کھیل رہے ہیں اور وہ بھی محض برائے تفریح ہے۔ وہ آ گیا تو آ گیا، نہ آیا نہ سہی۔ اگر ''جذب'' کے اصل معنی لئے جائیں، یعنی کشش، تو مراد یہ ہوئی کہ ہم میں کشش تو ہے، لیکن کامل نہیں۔ ہم میں اس کو اپنی طرف کھینچنے کی قوت تو ہے، لیکن اتنی نہیں کہ اس کو اپنے قریب لا سکیں۔ اگر ''جذب'' اور ''کامل'' کے مابین اضافت فرض کریں تو ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ ہم وہ جذب نہیں جو کامل لوگوں میں ہوتا ہے، ہم ابھی ناقص ہیں۔

اس شعر کی ایک بڑی خوبی اس کا لہجہ بھی ہے۔ عجب طرح کا انداز بے پروائی ہے، اور ایک طرح کی محزونی اور امیدواری بھی۔ امیدواری اس معنی میں کہ معشوق (وہ حقیقی ہو یا مجازی) کی غریب نوازی اور جود وسخا پر اعتماد ہے، کہ ہم کسی قابل نہیں لیکن پھر بھی وہ ہم پر بارش کرم کرسکتا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کے مضمون کا اشارہ میر کو سرمد سے ملا ہو۔

سرمد اگرش وفاست خود می آید
گر آمدنش رواست خود می آید
بے ہودہ چرا در پئے اومی گردی
بنشین اگر خداست خود می آید

(سرمد، اگر اس میں وفا ہے تو
وہ خود ہی آئے گا۔ اگر اس کا
آنا مناسب ہے تو وہ خود ہی
آئے گا۔ تم بے کار اس کی
تلاش میں مارے مارے کیوں
پھرتے ہو؟ بیٹھے رہو، اگر خدا
ہے تو وہ خود ہی آئے گا۔)

سرمد کی رباعی میں معنی کی تہیں اور درویشانہ طنطنہ اور عاشقانہ ناز اس درجے کے ہیں کہ میر کا شعر وہاں تک پہنچ نہیں سکتا۔ لیکن میر کے یہاں بھی ایک ملنگ پن ہے، کہ معشوق اپنے آپ ہم تک آئے تو آئے، خود ہمارے پاس نہ جذب کامل ہے اور نہ تقدیر رسا ہے۔ اپنے عیب اور اپنی تقصیر کے احساس کے ساتھ ساتھ ایک عجب خود اعتمادی اور تھوڑی سی کلبیت (cynicism) ہے جو اپنی جگہ سرمد کی درویشانہ علو ہمتی سے کم نہیں۔

۲۳۳/۵ مصرع ثانی میں کئی پہلو ہیں۔ (۱) میر میں اب وہ اگلی سی وحشتیں اور دیوانہ پن

نہیں۔(۲) اب وہ پہلے سے گستاخ نہیں ہیں۔(۳) اب ان میں وہ لاابالی پن نہیں۔(۴) اب پرانی باتیں، یعنی تمھاری بے اعتنائی اور سنگ دلی ختم ہو تو اچھا ہے۔(۵) اب ان پرانی باتوں کو بھول جاؤ جو تم میں اور میر میں رنجش کا باعث تھیں۔ میر کا پس از مدت سفر سے واپس آنا بھی کئی دلچسپ اشارے رکھتا ہے۔ شاید وہ آزردہ اور مایوس ہو کر گھر چھوڑ گئے تھے۔ یا شاید انھیں تلاش معاش گھر سے باہر لے گئی تھی۔ یا وہ وحشت دل تھی جس نے انھیں لمبے سفر پر مجبور کیا تھا۔ شعر میں روزمرہ زندگی کی کیفیت ہے، اور بہت خوب ہے۔

دیوان سوم

ردیف ل

(۲۳۴)

اب کی ہزار رنگ گلستاں میں آئے گل
پر اس بغیر اپنے تو جی کو نہ بھائے گل

ناچار ہو چمن میں نہ رہیے کہوں ہوں جب ٦٥٥
بلبل کہے ہے اور کوئی دن برائے گل

کیا سمجھے لطف چہروں کے رنگ و بہار کا
بلبل نے اور کچھ نہیں دیکھا سوائے گل

تھا وصف ان لبوں کا زبان قلم پہ میر
یا منھ میں عندلیب کے تھے برگ ہائے گل

۱/۲۳۴ مطلع براے بیت ہے لیکن اس میں بھی ایک دو لفظی خوبیاں ہیں۔ ''ہزار'' بمعنی

''بلبل''، ''گلستاں'' اور ''گل'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''گل'' بمعنی ''داغ'' بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی معشوق کے بغیر جوداغ کھائے وہ کچھ اچھے نہیں لگے۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی نے لکھا ہے کہ ''وہ گل جو بمعنی داغ ہے، وصل میں ہوتا ہے، ہجر سے اس کا علاقہ نہیں۔'' لیکن یہ بات نہ لغات سے ثابت ہے نہ استعمال شعرا سے۔ ''گل'' کے معنی ''نوراللغات'' میں درج ہیں، ''آگ سے جل جانے کا داغ'' اور سند میں امداد علی بحر کا حسب ذیل شعر دیا ہے۔

مرتے دم تک میں کراہا کیا تو نے نہ سنا
میرے گل پر نہ کبھی کان کا پتہ باندھا

شعر چونکہ بہت دلچسپ ہے اس لئے مزید تصدیق کے لئے میں نے دیوان بحر دیکھا اور ''ریاض البحر'' مطبوعہ دہلی ۱۸۶۸ کے صفحہ ۴۸ پر یہی شعر درج پایا۔

حقیقت یہی ہے کہ ''گل'' کے معنی مجرد ''داغ'' ہیں، بالخصوص جل جانے کی وجہ سے جو داغ پڑتا ہے اسے ''گل'' کہتے ہیں۔ نثار احمد فاروقی صاحب نے ''گل چھرے اڑانا'' کو ''گل چھلے اڑانا'' فرض کر کے اس محاورے کو بھی اپنے خیال کی دلیل میں پیش کیا ہے، لیکن ''گل چھلے اڑانا'' کوئی محاورہ نہیں، اور اگر ہو بھی تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ صرف عالم وصل میں معشوق کے چھلے سے گل کھائے جاتے ہیں۔

۲/۲۳۴ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اور اس میں معنی کی کئی تہیں بھی ہیں۔ ''ناچار ہو'' متکلم کی صورت حال ہوسکتی ہے اور ''نہ رہے'' کے معنی ''نہ رہوں گا'' بھی ہوسکتے ہیں۔ اس صورت میں مصرع اولیٰ کے ایک معنی ہیں: جب میں ناچار ہو کر کہتا ہوں کہ چمن میں نہ رہوں گا۔ دوسری صورت یہ ممکن ہے کہ ''ناچار ہو'' تو متکلم کی صورت حال ہے، لیکن ''چمن میں نہ رہے'' کا مخاطب بلبل ہوسکتی ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ بلبل کے حال زار کو دیکھ کر میں ناچار ہو جاتا ہوں اور اس سے کہتا ہوں کہ اب تو چمن میں نہ رہ۔ تیسری صورت یہ ہے کہ ''ناچار'' کا تعلق بھی بلبل سے ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ میں بلبل سے کہتا ہوں کہ تو اس ناچاری کی حالت میں چمن میں نہ رہ۔ پہلی صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ

چمن میں میرے دل کی کلی نہیں کھلتی، میری مقصد براری نہیں ہوتی۔ یا چمن کے سب لوگ میرے دشمن ہیں اور چمن میں میرا رہنا دشوار کئے دیتے ہیں۔ دوسری صورت میں ناچاری سے مراد یہ ہے کہ میں بلبل کے حال زار کی اصلاح کرنا چاہتا ہوں، کوشش کرتا ہوں کہ اس کا کام بن جائے۔ لیکن بلبل کا حال بد سے بدتر ہوا جاتا ہے، اس کا پرسان حال کوئی نہیں۔ اس لئے میں ناچار ہوکر کہتا ہوں کہ تو چمن کو چھوڑ دے۔ تیسری صورت میں ناچاری سے مرا یہ ہے کہ بلبل کی عزت نفس کا پاس رکھتا ہوں اور اس سے کہتا ہوں کہ تو بے وجہ اس چمن میں ناچاری کی زندگی گذار رہی ہے۔ اس طرح ناچار ہوکر رہنے سے اچھا ہے کہ تو چمن ہی کو چھوڑ دے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ بلبل جواب دیتی ہے کہ اور کوئی دن گل کے واسطے اس چمن میں رہ لو (یا میں رہ لوں) تو اچھا ہے۔ یعنی گل سے لگاؤ چھوٹتا نہیں، حالت چاہے کتنی ہی خراب ہو، لیکن چند دن اور برداشت کرلیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہوسکتے ہیں کہ اگرچہ ہم گلشن میں ناچار ہیں، لیکن گل کی خاطر کچھ دن اور رہ لیں۔ یعنی اگرچہ گل ہماری مقصد براری نہیں کرتا، (یا کر نہیں سکتا) لیکن اس کا منشا یہ ہے کہ ہم چمن میں رہیں۔ اگر ہم چمن چھوڑ دیں گے تو گل کو شاید رنج ہوگا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ گل ابھی کھلا نہیں ہے۔ (یعنی ابھی باغ میں آیا نہیں ہے) بظاہر اس کے آنے کی امید بھی نہیں، لیکن کیا معلوم کہ وہ آہی جائے، اس لئے اس کی خاطر (یعنی اس کی امید میں) گلشن میں کچھ دن اور رہ لیں۔

دوسرے مصرعے میں ''اور کوئی دن'' کا فقرہ امید، ناامیدی، ارادہ، بے چارگی، ان سب کیفیات کا اس خوبی سے اظہار کر رہا ہے کہ صرف اسی فقرے کا ہونا اس شعر کی خوبی کے لئے کافی تھا۔ ''برائے گل'' میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ فقرہ ''برائے خدا'' کی یاد دلاتا ہے۔ یعنی بلبل کے لئے گل کا وہی مرتبہ ہے جو عام لوگوں کے لئے خدا کا ہے۔ اس مصرعے میں فعل محذوف ہونا عین محاورے کے مطابق ہے۔

۲۴۴/۳ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے اور اس میں واؤ عطف کا استعمال بھی خوب ہے۔ لیکن معنی تو یہ ہیں کہ بلبل کو چہروں کے رنگ اور ان کی بہار کا کیا پتہ؟ لیکن میر جس طرح پر اکثر الفاظ اور فقروں کے مابین واؤ عطف لگا دیا کرتے ہیں اس اعتبار سے مراد یہ بھی ہوسکتی ہے کہ بلبل کو چہروں کے

رنگ کا اور موسم بہار کا کیا پتہ؟ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ ایک اعتبار سے بلبل کی تحقیر کی ہے کہ اس نے دنیا کچھ دیکھی ہی نہیں، اس کو اچھی چیزوں اور حسینوں کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ بس کنوئیں کی مینڈک ہے۔ اس نے صرف پھول کو دیکھا ہے، اور اسی کو سب کچھ، جان حسن، مرجع عشق وغیرہ سمجھتی ہے۔ ورنہ دراصل دنیا میں انسان بھی ایک سے ایک حسین ہیں، اور بہار کا لطف بھی ایک سے بڑھ کر ایک ہے۔ یا انسانوں کے چہروں پر بھی اپنی طرح کی بہار ہوتی ہے اور اس بہار کا لطف وحسن بھی ایک عالم رکھتا ہے۔ اس پہلو سے یہ شعر انسانی دنیا اور اس کے معاملات کی تعریف وتمجید کا شعر بن جاتا ہے اور اس کا مقصود یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب تک ہمارا تجربہ وسیع نہ ہو، اس وقت تک ہم اس دنیا کی قدر نہیں سمجھ سکتے۔

ایک دوسرا مفہوم بلبل کی تحقیر کے بجائے اس کی محویت اور استغراق فی المحبوب کی تحسین کرتا ہے، کہ وہ پھول میں اس قدر گم ہے کہ اس نے پھول کے سوا کسی اور شے پر نگاہ نہیں کی۔ وہ چہروں کے رنگ اور بہار کیا جانے؟ اسے ان چیزوں میں کوئی دلچسپی نہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر حافظ کی یاد دلاتا ہے۔

ما قصهٔ سکندر و دارا نہ خواندہ ایم
از ما بجز حکایت مہر و وفا مپرس
(ہم نے سکندر اور دارا کی
داستانیں نہیں پڑھی ہیں۔ ہم سے
مہر ووفا کی حکایتوں کے سوا اور کچھ
نہ پوچھو۔)

۴/۲۳۴ عندلیب کے منہ میں برگ گل کا مضمون ممکن ہے حافظ کے یہاں سے حاصل ہوا ہو۔

بلبلے برگ گلے خوش رنگ در منقار داشت
واندراں برگ ونوا خوش نالہ ہاے زار داشت
گفتمش در عین وصل ایں نالہ وفریاد چیست
گفت مارا جلوهٔ معشوق در ایں کار داشت

(کسی بلبل کی چونچ میں خوش رنگ گلاب کی
ایک پتی تھی، لیکن اس سروسامان کے باوجود وہ
عجب نالہ ہاے زار میں مصروف تھی۔ میں نے
پوچھا کہ عین وصل میں اس فریاد وزاری کا کیا
مطلب؟ وہ بولی کہ جلوۂ معشوق نے مجھے اسی
کام پر لگا دیا ہے۔)

حافظ کے اشعار میں عجب طرح کا لاینحل اسرار ہے، دنیا کی عشقیہ شاعری میں اس کی مثال شاید ہی ملے۔ لیکن میر نے بھی ابہام اور استعارے کو کام میں لاتے ہوئے مضمون کو نہ صرف نیا کر دیا ہے، بلکہ معنی آفرینی کا بھی حق ادا کر دیا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ دیکھئے کہ شعر میں دو معنی ہیں۔ (۱) زبان قلم پر ان لبوں کا وصف یوں تھا گویا بلبل کے منھ میں برگ ہاے گل ہوں۔ (۲) بلبل کے منھ میں برگ ہاے گل کیا تھے، معلوم ہو رہا تھا کہ زبان قلم پر معشوق کا وصف جاری ہے۔

پہلے معنی کے اعتبار سے استعارہ برابر ہے طبیعی حقیقت کے۔ یعنی زبان قلم پر معشوق کا وصف جاری ہونا استعارہ ہے، اور بلبل کے منھ میں برگ گل کا ہونا طبیعی حقیقت ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے طبیعی حقیقت دراصل استعارہ ہے، یعنی طبیعی حقیقت کچھ نہیں، محض متکلم کے تجربے کا استعارہ ہے۔ یعنی حقیقت کے دونوں مراتب (حقیقت = استعارہ، اور استعارہ = حقیقت) اس شعر میں موجود ہیں۔ اب آگے دیکھئے۔ بلبل کے منھ میں برگ گل ہونا وصل کا استعارہ ہے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ اگر بلبل (عاشق) کا منھ برگ گل (لب معشوق) تک پہنچ جائے تو یہ وصل ہی ہے، اور حافظ کا شعر بھی اس بات پر دال ہے۔ لہٰذا اگر میری زبان قلم پر معشوق کے لبوں کا وصف جاری ہو جائے تو گویا مجھے وصل نصیب ہو گیا۔

اب مزید پہلو ملاحظہ ہوں: جس طرح وصل نصیب ہونا آسان نہیں، اسی طرح زبان قلم پر وصف لب معشوق کا رواں ہونا بھی آسان نہیں۔ اس میں پھر دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کے لبوں کا وصف آسان نہیں، کیوں کہ لب اتنے خوبصورت اور نازک ہیں کہ ان کا وصف مشکل ہے، کوئی وہ الفاظ کہاں سے لائے، وہ محاکات کی قوت کہاں سے لائے کہ ان لبوں کے حسن کا بیان ہو سکے؟ دوسرا پہلو یہ

ہے کہ جس طرح بلبل اور برگ گل میں نفسیاتی فاصلے کے علاوہ جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی ایک تو یہ کہ بلبل کی ہمت نہیں، اس کا یہ نصیبہ کہاں کہ وہ برگ گل تک پہنچ سکے، اور دوسری بات یہ کہ بلبل اکثر گل سے بہت دور ہوتی ہے، اسی طرح زبان قلم اور وصف لب معشوق میں جسمانی فاصلہ بھی ہے، یعنی دونوں ایک دوسرے سے بہت دور ہیں۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ وصف لب معشوق اتنا ہی تر و تازہ، نازک اور رنگین ہے جتنا خود لب معشوق یعنی متکلم کو اپنے کمال سخن پر غرور ہے۔ پھر چونکہ یہ ضروری نہیں کہ وہ زبان قلم متکلم ہی کی ہو جس پر وصف لب رواں ہے، اس لئے ممکن ہے زبان قلم کسی اور کی ہو، اور متکلم کوئی اور یعنی شعر میں تجربہ نہیں بلکہ مشاہدہ بیان ہوا ہو۔ کمال سخن والے مفہوم کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے مصرعے میں جمع کا صیغہ ہے (برگ ہائے گل) اور ''وصف'' واحد ہے۔ یعنی لب معشوق کا ایک وصف کئی برگ گل کے برابر ہے۔

آخری نکتہ دوسرے مصرعے میں لفظ ''یا'' سے پیدا ہوتا ہے۔ فرض کیجئے شعر میں بیان واقعہ نہیں ہے، بلکہ کوئی فرضی منظر ہے، مثلاً متکلم خواب میں دیکھتا ہے کہ بلبل کے منہ میں برگ ہائے گل ہیں۔ صبح کو وہ خواب کو یاد کر کے دل میں کہتا ہے کہ جو میں نے دیکھا اس کا کیا مطلب تھا، یا خواب کی تعبیر کیا ہے؟ کیا اس خواب سے مراد یہ ہے کہ زبان قلم پر وصف لب معشوق کا رواں ہونا ویسا ہی ہے جیسا بلبل کے منہ میں برگ گل کا ہونا؟ یا اس کی تعبیر یہ ہے کہ کہیں کسی کی زبان پر وصف لب معشوق جاری ہے اور یہ خواب اس کا اشارہ ہے؟

دیوان چہارم

ردیف ل

(۲۳۵)

غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل
ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

۲۳۵/۱ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں پورا لائحۂ حیات بیان کیا گیا ہے۔ زندگی صرف دو اعتبار سے بامعنی اور جینے کے قابل ہے۔ یا تو انسان شاعر ہو (اس کے دل میں غم مضموں ہو) یا پھر عاشق ہو (اس کے دل میں درد ہو۔) دردمند دل کو عشق حقیقی کی علامت کہیں یا عشق مجازی کی، لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ دل میں درد ہو۔ اگر انسان شاعر نہیں، یا اس کے سینے میں دل دردمند نہیں، تو زندگی لاحاصل ہے۔ کسی کا رنگ کاغذ کی طرح پیلا ہو تو اس سے کیا؟ ایسی زردی تو بیماری، آلام و مصائب، فقر و فاقہ، کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ اصل چیز ہے شاعر ہونا اور دل میں غم مضموں رکھنا، یا پھر عاشق ہونا اور دل میں درد عشق رکھنا۔

اب ''غم مضموں'' پر غور کیجیے۔ اس کے تین معنی ہیں۔ (۱) مضمون کی فکر، یعنی شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ ہر وقت مضمون کی فکر میں رہتا ہے۔ (۲) اس بات کا غم کہ تلاش و فکر کے باوجود مضمون ہاتھ نہیں آ رہے ہیں۔ اور (۳) کوئی مضمون سوجھا تھا لیکن اس کے پہلے کہ وہ الفاظ کا جامہ پہن کر بزم شعر میں وارد ہوتا، دل سے محو ہو گیا، یعنی حافظے سے اتر گیا اور اب یاد نہیں آ رہا ہے۔ لہٰذا غم مضموں سے مراد ہوئی

کھوئے ہوئے مضمون کا غم۔

زردی کے لئے کاغذ کی تشبیہ بھی دلچسپ ہے۔آج کل کے زمانے میں سفیدی کو کاغذ سے تشبیہ دیتے ہیں۔لیکن میر کے زمانے میں کاغذ ہاتھ سے بنتا تھا اور زیادہ تر کپڑے کے چیتھڑوں اور ریشم وغیرہ سے بنتا تھا لہٰذا اس میں وہ سفیدی نہیں ہوتی تھی جو جدید کاغذ میں عام طور پر ہوتی ہے۔لیکن رنگ کی زردی اس وجہ سے بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کا رنگ سانولا، چمپئی یا سنہرا فرض کرتے ہیں، اس لئے ایسے رنگ پر نقاہت کی وجہ سے سفیدی نہیں، بلکہ زردی آتی ہے۔معشوق کے سنہرے اور عاشق کے سیاہ رنگ کو میر نے یوں بیان کیا ہے۔

ملوں کیوں کہ ہم رنگ ہو تجھ سے اے گل
ترا رنگ شعلہ مرا رنگ کاہی

(دیوان پنجم)

برنگ کہربائی شمع اس کا رنگ جھمکے ہے
دماغ سیر اس کو کب ہے میرے رنگ کاہی کا

(دیوان سوم)

کسو کے حسن کے شعلے کے آگے اڑتا ہے
سلوک میر سنو میرے رنگ کاہی کا

(دیوان پنجم)

معشوق کا چہرہ نقاہت یا گھبراہٹ میں سفید ہو جاتا ہے، اور عاشق کا زرد، اس مضمون کو آتش نے یوں بیان کیا ہے۔

وصل کی شب جو ہوئی صبح یکایک تو ہوا
میں ادھر زرد ادھر روئے دل آرام سفید

معشوق کے سنہرے رنگ پر ناسخ کو سنئے۔

(۱) شوخ ہے رنگ سنہرا یہ ترے سینے کا
صاف آتی ہے نظر سونے کی زنجیر سفید

(۲) اس قدر رکھپ گئی ہے تیری سنہری رنگت
اے پری اب تو سماتا نہیں زر آنکھوں میں

اکثر کہا گیا ہے کہ اردو شاعری میں معشوق کو ہمیشہ گورا فرض کرتے ہیں۔ لوگ اس سے نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ اردو شاعر دراصل انگریزوں کے گورے پن سے متاثر ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں معشوق کا رنگ گورے سے زیادہ سنہرا اور سانولا بتایا گیا ہے۔ جس گورے پن کا تذکرہ ہمارے یہاں کرتے بھی ہیں اس کا تعلق انگریزوں کے پھیکے گورے پن سے نہیں۔ چنانچہ ناسخ ہی کا شعر ہے۔

حسن کو چاہئے انداز و ادا ناز و نمک
کیا ہوا گر ہوئی گوروں کی طرح کھال سفید

یا پھر ناسخ نے گورے پن میں ہیرے کی چمک دیکھی ہے، محض سفیدی نہیں۔

مل گئے ہیرے کے بازو بند صاف اے رشک ماہ
سیم خالص سے زیادہ ہیں ترے بازو سفید

شاہ مبارک آبرو نے انگریزوں کے گورے پن کو سانولے پن پر ترجیح دینے والوں کو مردہ دل قرار دیا ہے۔ یہ مضمون بہت خوب ہے، کیوں کہ موت کو سفیدی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔

قدرداں حسن کے کہتے ہیں اسے دل مردہ
سانورے چھوڑ کے جو چاہ کرے گوروں کی

غالب نے اس سے آگے بڑھ کر سیہ فامی اور نزاکت دونوں کو ایک کر دیا ہے۔

رچ گیا جوش صفائے زلف کا اعضا میں عکس
ہے نزاکت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

ہمارے زمانے میں ناصر کاظمی اور ظفر اقبال نے معشوق کے سانولے پن کی روایت کو برقرار رکھا ہے۔

چاند کی دھیمی دھیمی ضو میں
سانولا مکھڑا دکھ دیتا ہے

(ناصر کاظمی)

ظفر وہ سانولا ننھا سا ہاتھ رکھ دل پر
کہ وہ بھی دیکھے سفینہ خطر میں اتنا ہے

(ظفر اقبال)

ہے یوں تو اس کا سانولا پن سانولا ہی پن
چکھو تو اک مٹھاس بھی اس کے نمک میں ہے

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا دوسرا شعر روزمرہ کی برجستگی اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے بھی دیوان میں زیب دیتا۔

اس طویل جملۂ معترضہ سے دو باتیں ظاہر کرنا مقصود تھیں۔ اول تو یہ کہ ہماری شاعری کی تہذیب میں چہرے اور بدن کے رنگوں کا کیا مقام ہے، اور دوسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں میر نے مخاطب کا چہرہ ''زرد'' کیوں بتایا ہے، ''سفید'' کیوں نہ کہا؟ ملاحظہ ہو ۲ / ۱۷۴۔

دیوان پنجم

ردیف ل

(۲۳۶)

ہائے غیوری دل کی اپنے داغ کیا ہے خود سر نے
جی ہی جس کے لئے جاتا ہے اس سے بے پروا ہے دل

۲۳۶/۱ عام خیال ہے کہ میر کے یہاں انانیت اور خودنگری نہیں ہے۔ میر کے بارے میں دوسرے عام خیالات کی طرح یہ خیال بھی غلط ہے لیکن اس کے باوجود کہ میر کے یہاں انانیت اور اپنی خودی کا احساس بہت ہے، شعر زیر بحث جیسا مضمون میر کے یہاں بھی ملنا مشکل ہے۔ غیوری کو بالکل نئے رنگ سے تو بیان کیا ہی ہے، لیکن اس سے زیادہ جدت اس بات میں ہے کہ شعر میں ایک ہی وجود کو تین میں منقسم دکھایا ہے۔ متکلم یا عاشق کی شخصیت عام طور پر دوئی کی متحمل نہیں ہوتی۔ لیکن شخصیت کے تین حصے کر دکھانا تو وہ جرأت ہے جو میر بھی روز روز شاید ہی کر سکتے۔ سب سے پہلے تو شخصیت، یا وہ مکمل وجود ہے، یا وہ ہستی ہے جو عشق میں گرفتار ہے۔ ایک پہلو ''جی'' ہے جو معشوق کے لئے ''جانے'' یعنی اپنے کو تج دینے یا وجود کو ترک کر دینے پر آمادہ ہے۔ دوسرا پہلو ''دل'' ہے، جو اس قدر غیرت مند ہے کہ اس شخص، جس پر جی جاتا ہے (یعنی معشوق) وہ اس سے بے پروا ہے۔ یعنی دل کو یہ گوارا نہیں کہ معشوق پر خود کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کو یہ بھی پروا نہیں کہ معشوق کی خبر رکھے کہ وہ کہاں ہے اور کن لوگوں پر ملتفت

ہے، یا اب وہ کس حال میں ہے۔ لفظ ''اپنا'' پوری شخصیت کو ظاہر کرتا ہے، اس کا ایک حصہ ''جی'' جو معشوق پر مرنے کو تیار ہے، ایک حصہ ''دل'' ہے جو معشوق سے بے پروا ہے، اور تیسرا حصہ وہ وجود ہے جس میں دل بھی ہے اور جی بھی۔ اور دونوں اپنے اپنے کام میں منہمک ہیں۔ ان تینوں سے مل کر ''اپنا'' وجود بنا ہے۔ دل کی خودسری نے اس وجود کو داغ کر دیا ہے۔ ''دل'' اور ''خودسر'' میں رعایت ظاہر ہے، لیکن ''دل'' اور ''داغ'' میں بھی رعایت ہے۔ منقسم شخصیت کو آج کل schizophrenia کے مرض سے تعبیر کرتے ہیں۔ میر کے یہاں جو شخصیت ہے وہ پوری طرح خود آگاہ ہے۔ یہ شخصیت مریض نہیں، بلکہ پیچیدہ اور پراسرار ہے۔ یہ صوفیانہ نہیں ہے، اس میں عجب طرح کا المناک وقار ہے۔

عشق غیور کا مضمون بیدل نے بھی خوب باندھا ہے۔

کار ما با غیرت عشق غیور افتادہ است
شش جہت دیدار و مارا از گریباں چارہ نیست

(ہمارا کام غیرت مند عشق کی غیوری سے پڑا ہے
ورنہ جلوہ تو شش جہت میں موجود ہے، لیکن ہم کو
گریباں چاک کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو، لیکن انھوں نے بالکل نئی بات نکالی ہے۔ خود آگاہی دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں زیادہ ہے۔ بیدل کے یہاں گریباں چاک کرنے کی مجبوری ہے اور میر کا دل جان بوجھ کر معشوق سے بے پروا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ل

(۲۳۷)

طریق عشق میں ہے رہنما دل ۲۶۰
پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

بدن میں اس کے تھی ہر جائے دلکش
بجا بے جا ہوا ہے جا بجا دل — بے جا ہونا = بے قابو ہونا

اسیری میں تو کچھ واشد کبھو تھی
رہا غم گیں ہوا جب سے رہا دل

ہمارے منہ پہ طفل اشک دوڑا — منہ پر دوڑنا = مقابل ہونا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل

۲۳۷/۱ یہ مضمون دیوان سوم میں بھی بیان کیا ہے اور مصرع ثانی تو پورے کا پورا وہیں سے

اٹھالیا ہے۔

ہمارا خاص مشرب عشق اس میں
پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

شعر زیر بحث کا مصرع اولیٰ دیوان سوم والے شعر کے مصرع اولیٰ سے تقریباً بہتر ہے۔ ''طریق'' بمعنی ''راستہ'' اور ''رہنما'' میں رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر بظاہر دولخت معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ پہلے مصرعے میں ''دل'' کو صرف ''رہنما'' کہا ہے، اور اگلے مصرعے میں اسے ''پیمبر، قبلہ، خدا'' کہہ دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر دولخت نہیں ہے، بلکہ مصرعتین میں دو طرح کے ربط ہیں۔ ایک ربط تو طرز بیان کا ہے، کہ دل کو پہلے رہنما کہا، پھر ترقی کر کے (عقیدت یا جوش کے باعث) پیغمبر کہا، پھر اور ترقی کر کے قبلہ کہا، پھر مزید ترقی کر کے خدا کہا۔

دوسرا ربط معنی کا ہے، کہ دراصل دل ہی سب کچھ ہے۔ دل پہلے رہنمائی کرتا ہے، پھر اس میں پیغمبرانہ شان پیدا ہوتی ہے۔ پھر وہ قبلہ بن جاتا ہے، یعنی وہ انوار و الطاف الٰہی کا گھر بن جاتا ہے، اور پھر بالآخر سیر فی اللہ کی منزل آتی ہے جہاں اپنا وجود ذات باری میں ضم ہو جاتا ہے۔

۲/۷ ۲۳ یہ مضمون محمد جان قدسی کے شہرۂ آفاق شعر پر مبنی ہے، لیکن میر نے اسے بالکل اپنا لیا ہے۔

داماں نگہ تنگ وگل حسن تو بسیار
گلچین بہار تو ز داماں گلہ دارد
(نگاہ کا دامن تنگ ہے اور
تیرے حسن کے پھول بہت۔
تیری بہار کے گلچیں کو دامن سے
شکوہ ہے۔)

میر نے پہلا کام تو یہ کیا کہ مضمون کو تجریدی اور غیر مرئی (داماں نگہ، گل حسن) کی جگہ ٹھوس اور مرئی بلکہ جنسی (erotic) کر دیا۔ ان کے یہاں بدن اور اس کی دلکش جگہوں کا ذکر ہے۔ بدن کی ہر جگہ کو

دلکش کہہ کر میر نے عریانی کا بھی کنایہ رکھ دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ''جاے دلکش'' کہہ کر جو لسانی ترکیب شروع کی تھی، اس کی منتہاے کمال اگلے مصرعے میں پیش کی کہ دل بجا (طور پر) جا بہ جا بے جا ہوا ہے۔ بے جا ہونے کے اصل معنی ہیں اپنی جگہ پر نہ رہنا۔ اب دلچسپ تر صورت یہ بنی کہ معشوق کے بدن کی ہر جاے دلکش تو اپنی جگہ پر ہے لیکن دل ہر جاے دلکش کے سامنے اپنی جگہ پر نہیں رہ پاتا۔ دل کے مچل اٹھنے یا تڑپ جانے کے لئے اس سے بہتر منظر اور اس کی اس سے بہتر توجیہ اور کیا ہو سکتی ہے؟ پھر تعقید بھی مزے دے رہی ہے، بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے کہ دل ''بے جا'' نہیں ہوا ہے بلکہ ''بجا'' (اپنی حالت پر) ہے، اور اس کا اپنی حالت پر ہونا ''بے جا'' ہے۔ وکٹر اشکلاوسکی (Viktor Shklovsky) نے خوب کہا ہے کہ فن پارہ اشیا کو اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے، اور فن دراصل اجنبیانے (making strange) کا عمل ہے، اور یہ عمل زبان پر بھی ہوتا ہے۔

اس کا ثبوت دیکھنا ہو تو قائم کا شعر دیکھئے۔ انھوں نے بات کو بالکل سپاٹ کر دیا ہے کیوں کہ ان کے یہاں اجنبی بنانے کا عمل نہیں ہے، اگرچہ مضمون وہی میر کا ہے۔

ہر عضو ہے دل فریب تیرا
کہئے کسے کون سا ہے بہتر

۲۳۷/۳ اس شعر میں بھی مصرع ثانی میں تعقید سے خوب کام لیا گیا ہے۔ ''رہا'' (''رہنا'' کا ماضی) اور ''رہا'' (قید سے آزاد) کی تجنیس عمدہ ہے، اور ''ہوا'' کا ربط بظاہر ''غمگیں'' سے معلوم ہوتا ہے۔ (غم گیں ہوا)، لیکن ظاہر ہے کہ اس کا ربط رہائی سے ہے۔ تعقید کی بنا پر مصرع بظاہر بے معنی معلوم ہوتا ہے، اور جب رک کر غور کریں تو معنی واضح ہوتے ہیں اور لطف حاصل ہوتا ہے۔

مضمون میں بھی ذرا سی ندرت ہے، کہ اسیری میں تو کبھی کبھی دل کو انبساط ہوتا بھی تھا (مثلاً گذشتہ خوشی کو یاد کر کے یا آزادی کا تصور کر کے) لیکن جب سے رہائی نصیب ہوئی ہے، اب زندگی میں کچھ رہ ہی نہیں گیا جس کے لئے خوش ہوا جائے۔ یہ بھی ہے کہ اسیری میں صیاد (=معشوق) سے کچھ تعلق تو تھا، اب وہ بھی نہیں۔

۴/۷/۲۳ یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔ آنسو اور بچے میں مچلنے کی صفت مشترک ہوتی ہے، اس لئے آنسو کو طفل سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس مضمون کو کلاسیکی شعرا نے خوب استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مومن کا نہایت عمدہ اگرچہ ذرا معمائی شعر ہے۔

دیں پاکی دامن کی گواہی مرے آنسو
اس یوسف بے درد کا اعجاز تو دیکھو

مشہور ہے کہ ایک بچے نے حضرت یوسف کی عصمت کی گواہی دی تھی۔ یہاں متکلم چونکہ اشک بار ہے، لہٰذا اس سے ثابت ہے کہ معشوق پاک باز ہے۔ کیوں کہ اگر معشوق نے خود کو عاشق کے سپرد کر دیا ہوتا تو عاشق روتا کیوں؟ لہٰذا جس طرح بچے نے حضرت یوسف کی پاک دامنی کی گواہی دی تھی اسی طرح متکلم کا طفل اشک معشوق (یوسف بے درد) کی پاک دامانی پر گواہ ہے۔ ظاہر ہے کہ مضمون کو اتنی دور لے جایا گیا ہے اور مضمون اتنا ہلکا ہے کہ جب شعر کا مفہوم سمجھ میں آتا ہے تو کوہ کندن و کاہ برآوردن کا حال ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف میر سوز کو دیکھئے۔

کیوں طفل اشک تجھ کو آنکھوں میں میں نے پالا
اس پر بھی میرے منھ پر یوں گرم ہو کے آیا

اغلب ہے کہ میر نے میر سوز کے شعر سے اپنا شعر بنایا ہے، اور حق یہ ہے کہ میر سوز کا شعر میر کے شعر سے بدرجہا بہتر ہے۔ سوز کے یہاں چند در چند رعایتیں اور مناسبتیں ہیں۔ ان کی بنا پر سوز کا شعر معنی آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن میر کا شعر اس لئے توجہ انگیز ہے کہ اس میں ''منھ پر دوڑنا'' محاورہ استعمال ہوا ہے۔ یہ محاورہ مجھے کسی لغت میں نہیں ملا۔ ''منھ پر آنا'' بمعنی ''مقابل ہونا'' عام اور مستعمل ہے، اور ہر لغت میں موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ وزن کی کوئی مشکل نہ تھی، ''آیا'' اور ''دوڑا'' دونوں ہم وزن ہیں۔ میر اگر چاہتے تو ع

ہمارے منھ پہ طفل اشک آیا

بہ آسانی کہہ سکتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے ''آیا'' کی جگہ ''دوڑا'' بالقصد استعمال کیا ہے۔ اس محاورے کو لغت میں جگہ ملنی چاہئے۔ اس وقت یہ عالم ہے کہ جناب فرید احمد برکاتی کی فرہنگ میر میں بھی اس کا اندراج نہیں۔

میر سوز نے ''منھ پر گرم ہو کے آنا'' لکھا ہے۔ اس کو ڈنکن فوربس (Duncan Forbes) نے الگ محاورہ قرار دیتے ہوئے معنی لکھے ہیں ''کسی بزرگ کی شان میں گستاخی کرنا'' یہ معنی میر سوز کے شعر کے تو مناسب ہیں، لیکن یہ محاورہ بھی کسی اور لغت میں مجھے نہ ملا۔ امکان ہے کہ یہ بھی مستقل محاورہ ہو۔ لیکن اغلب یہ ہے کہ میر سوز نے ''منھ پر آنا'' بمعنی ''مقابل ہونا'' کا ہی محاورہ استعمال کیا ہے، اور ''گرم'' کا لفظ ''اشک'' کی مناسبت سے صرف کیا ہے۔ لیکن اس امکان کو نظر میں رکھتے ہوئے، کہ ''منھ پر گرم ہو کے آنا'' مستقل محاورہ ہو سکتا ہے، اس کا بھی اندراج لغات میں میر سوز کے حوالے سے ہونا چاہیے۔

اشک اور طفل کی مناسبت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نور العین واقف نے پر لطف شعر کہا ہے ۔

آں طفل سیم تن کہ نشاندم بہ دیدہ اش
مانند اشک از نظرم رفتہ رفتہ رفت
(وہ سیم تن طفل جسے میں نے اپنی
آنکھوں میں بسایا تھا، آنسو کی طرح
آہستہ آہستہ میری آنکھوں سے دور
ہو گیا۔)

میر کے بھی شعر میں دو رعایتیں بہت دلچسپ ہیں: طفل/ دوڑا اور لڑکا/ بڑا دل۔ لیکن میر سوز کا مکالماتی انداز بہت بھلا معلوم ہوتا ہے اور وہ روزمرہ کی زندگی سے بہت قریب بھی ہے۔

ردیف م

دیوان اول

ردیف م

(۲۳۸)

کیا بلبل اسیر ہے بے بال و پر کہ ہم
گل کب رکھے ہے ٹکڑے جگر اس قدر کہ ہم

خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو ٢٦٥
شبنم گرہ میں رکھتی ہے یہ چشم تر کہ ہم

یہ تیغ ہے یہ طشت ہے یہ ہم ہیں کشتنی
کھیلے ہے کون ایسی طرح جان پر کہ ہم

اس جستجو میں اور خرابی تو کیا کہیں
اتنی نہیں ہوئی ہے صبا دربدر کہ ہم

۲۳۸/۱ اس زمین میں قائم اور سودا کی غزل بھی ہے، ممکن ہے کسی مشاعرے کی طرح ہو۔

تینوں شعرا نے مشکل ردیف کو بہت خوبی اور کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے، لیکن میر وسودا کی دوسری ہم طرح غزلوں کے برخلاف اس بار ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں نے بالارادہ ایک دوسرے کے قافیوں اور مضامین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف ''در بدر'' کا قافیہ دونوں میں مشترک ہے۔ اور جہاں میر کے بقیہ اشعار سودا کے اشعار سے بہتر ہیں، وہاں اس قافیے میں بھی میر کا پلہ سودا سے بھاری ہے۔ (جیسا کہ شعر کی بحث سے ظاہر ہوگا۔) مطلع سے ہی زبردست اٹھان قائم ہوگئی ہے کہ خود کو عاشق (بلبل) اور معشوق (گل) دونوں کے مقابلے میں منفرد، بلکہ برتر ٹھہرایا ہے، اور معشوق (گل) کو بھی جگر خستہ وفگار کہہ کر عاشقوں کی صف میں لاکر کھڑا کیا ہے۔ بالکل تازہ مضمون ہے۔ قائم چاند پوری نے البتہ اس اسلوب کو اختیار کر کے اچھا مطلع کہا ہے لیکن ان کے یہاں معنی کی کثرت نہیں۔

کب شمع یاں تلک گئی سر سے گذر کہ ہم
رکھتا ہے کب پتنگ یہ سوز جگر کہ ہم

میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے اسلوب کا حسن اور معنی کی تہیں پیدا کر دی ہیں۔ معنی کے بعض پہلو ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ: (۱) بلبل اسیر بھی اتنی بے بال و پر کیا ہوگی جتنے ہم ہیں؟ (۲) کیا یہ بے بال و پر مخلوق، بلبل اسیر ہے کہ ہم ہیں؟ (۳) اے بلبل اسیر کیا تو بے بال و پر ہے کہ ہم ہیں؟ (یعنی بلبل اگرچہ اسیر ہے لیکن بے بال و پر تو نہیں۔ ہم اسیر نہیں ہیں لیکن اس سے بدتر ہیں کہ آزاد ہیں لیکن اڑ نہیں سکتے۔) مصرع ثانی: (۱) گل کا جگر اس قدر ٹکڑے کیا گیا ہوگا جتنا کہ ہمارا ہے؟ (ٹکڑے بمعنی شکستہ وفگار) (۲) جگر گل کے اتنے زیادہ ٹکڑے کیا ہوں گے جتنے ہمارے جگر کے ہیں؟ (۳) ''رکھنا'' بمعنی قبضے میں لئے رہنا، اپنے پاس موجود رکھنا، کی روشنی میں معنی ہوں گے، گل بھلا اپنے جگر کو اس قدر ٹکڑے کر کے کیا رکھتا ہوگا، جتنے ٹکڑے ہم اپنے جگر کے کرتے ہیں۔ پھول کی ہر پنکھڑی اصولاً الگ ہوتی ہے اس لئے پھول کے بارے میں یہ کہنا بہت خوب ہے کہ اس کا جگر ٹکڑے ٹکڑے ہے۔ ''رکھنا'' کے یہ معنی غالب کے مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں اور بھی واضح ہو جائیں گے۔

جنون فرقت یاران رفتہ ہے غالب
بسان دشت دل پر غبار رکھتے ہیں

''دل پُر غبار رکھتے ہیں''، یعنی ہمارا دل غبار سے بھرا ہوا ہے، یا ہم دل کو غبار سے بھرا رکھتے

ہیں۔

۲/۲۳۸ اس شعر کی بھی نشست الفاظ ایسی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مطلع میں مضمون کی جو تازگی تھی (کہ گل یعنی معشوق کو بھی جگر خستہ بنا دیا) وہ یہاں نہیں ہے، لیکن معنی کی تازگی خوب ہے، مصرع اولیٰ: (۱) اس نور کے ساتھ طلوع ہونے والا یہ تو (معشوق) ہے کہ سورج؟ (۲) سورج بھلا اس نور کے ساتھ کہاں طلوع ہوتا ہے جس طرح تو (معشوق) طلوع ہوتا ہے؟ (۳) ''نکلنا'' بمعنی بے پردہ ہونا فرض کریں تو ایک پہلو یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے خورشید کا نور تجھ سے بڑھ کر ہو، لیکن جب دونوں بے پردہ ہوتے ہیں تو تیرا نور خورشید سے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی: (۱) ''یہ'' بمعنی ''ایسی'' (یعنی کلمۂ توصیف) فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ جیسی چشم تر ہماری گرہ میں ہے ویسی چشم تر شبنم کے پاس کہاں؟ (۲) ''یہ'' کو اسم اشارہ فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ اس جیسی چشم تر (یعنی میری چشم تر) شبنم کے پاس کہاں؟ (۳) ''گرہ میں رکھنا'' سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ ہم اپنی چشم تر کو گرہ میں رکھتے ہیں یعنی چھپائے رکھتے ہیں۔

''سے'' بمعنی ''کے ساتھ'' کے لئے ملاحظہ ہو ۶۲/۱۔ شعر میں مراعات النظیر بہت خوبصورت اور پیچ در پیچ ہے۔ (۱) خورشید، نور، شبنم، تر۔ (۲) صبح، نور، شبنم، تر۔ (۳) خورشید، نکلے، تو۔ (۴) نور، چشم۔

یہ شعر اس بات کا ثبوت ہے کہ مضمون اگر نہ بھی ہو تو معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔

۳/۲۳۸ اس شعر میں معنی یا مضمون کی کوئی نزاکت نہیں ہے، پھر بھی یہ شعر نہایت خوبصورت اور کامیاب ہے، کیوں کہ اس کا اسلوب نہایت تازہ ہے۔ پہلے مصرعے کا ڈرامائی انداز، اسم اشارہ کا تین تین بار استعمال اور دوسرے مصرعے کا انشائیہ اسلوب، ان سب نے مل کر شعر کو زندہ کر دیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ''ہم'' کا استعمال دوسرے مصرعے کی ردیف کو خاص قوت بخش رہا ہے۔ اسی غزل میں مرنے کے مضمون پر ایک اور شعر بھی ہے، اس کا مضمون بھی نیا ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں دعوائے عندلیب کی کوئی تمہید نہ قائم ہونے کی وجہ سے شعر تھوڑا کمزور ہو گیا ہے۔ قافیہ البتہ بڑے لطف

سے بندھا ہے۔

جیتے ہیں تو دکھا دیں گے دعواے عندلیب
گل بن خزاں میں اب کے وہ رہتی ہے مرکہ ہم

ملاحظہ ہو ۴/ ۲۶۴ اور ۲/ ۲/ ۲۷۔

۴/۲۳۸ یہ شعر بھی کم بیانی (understatement) کی اعلیٰ مثال ہے۔ انشائیہ انداز نے اسے خوب تقویت بخشی ہے۔ ''اور خرابی تو کیا کہیں'' کہہ کر سب کچھ کہہ دیا ہے، اور پھر خرابی کی ایک اور تمثیل یعنی صبا کی دربدری پیش کر دی۔ صبا چونکہ عاشق کے لئے قاصد کا بھی کام کرتی ہے، اس لئے دربدری کا مزید ثبوت مہیا کر دیا کہ معشوق کا تو پتہ ملتا نہیں، قاصد اس کی تلاش میں دربدر مارا پھرتا ہے کہ معشوق ملے تو پیغام رسانی ہو۔ سودا کے یہاں یہ سب باتیں نہیں ہیں۔

سودا نہ کہتے تھے کہ کسی کو تو دل نہ دے
رسوا ہوا پھرے ہے تو اب دربدر کہ ہم

میر کے مضمون میں یہ پہلو بھی خوب ہے کہ صبا کو دربدر آوارہ فرض کیا ہے۔ چونکہ صبا کا ایک کام معشوق کے نام پیغام لے جانا بھی ہے، لہٰذا اس دربدری میں یہ کنایہ بھی ہے کہ صبا معشوق کی تلاش میں سرگرداں و پریشاں پھرتی ہے اور معشوق اسے ملتا نہیں۔

(۲۳۹)

آئے تو ہو طبیباں تدبیر گر کرو تم
ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم

رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

۶۷۰ ہو عاشقوں میں اس کے تو آؤ میر صاحب
گردن کو اپنی مو سے باریک تر کرو تم

کیا لطف ہے وگرنہ جس دم وہ تیغ کھینچے
سینہ سپر کریں ہم قطع نظر کرو تم   قطع نظر کرنا=منہ کو پھیر لینا

۲۳۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون پر بہت بہتر شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۴ اور ۳/۴۰۔ پھر بھی، اس شعر کا مکالماتی انداز اور دوسرے مصرعے میں مریض کی بیچارگی کا بیان خوب ہے۔

۲۳۹/۲ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے۔

رنگ شکستہ اپنا بے لطف بھی نہیں ہے
یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

(دیوان اول)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے
ایک شب اور یاں سحر دیکھو

(دیوان اول)

یہ دل جو شکستہ ہے سو بے لطف نہیں ہے
ٹھہرو کوئی دن آن کے اس ٹوٹے مکاں میں

(دیوان دوم)

دیوان دوم والے شعر کے دوسرے مصرعے میں مضمون تھوڑا سا بدل دیا ہے۔ اس کی بنیاد دیوان اول ہی میں پڑ چکی تھی، جہاں معشوق کو بڑے تلخ شکایت بھرے لیکن ملتجیانہ لہجے میں یوں مخاطب کیا ہے ؎

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آرہ

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ میر کو جو مضمون پسند تھے ان میں وہ ردوبدل کر کے نئے مضمون بھی نکالتے تھے، محض تکرار نہ کرتے تھے۔ دیوان اول کا جو شعر مثال میں نقل ہوا ہے، شعر زیر بحث اس سے نہایت مشابہ ہے، زیادہ تر وہی الفاظ ہیں۔ پھر بھی دونوں کے مضمون میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو ع

یاں کی تو صبح دیکھے اک آدھ رات رہ کر

اس مصرعے میں معشوق کو رات گذارنے کی صاف دعوت دی جا رہی ہے۔ لفظ ''رہ کر'' میں رہ کر رات گذارنا اور ہم بستری دونوں کا کنایہ موجود ہے۔ شعر زیر بحث میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک آدھ رات یہاں سحر کرنے سے ایک مراد تو یہی ہے کہ شب باشی اور ہم بستری کی دعوت ہے۔ دوسری مراد یہ ہے کہ شام یا رات کو آؤ، محفل جماؤ، اتنی دیر تک جلسہ رہے کہ رات مبدل بہ صبح ہو جائے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ جب تم آؤ گے تو رات، رات نہ رہے گی بلکہ صبح کے مانند روشن ہو جائے گی۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ تمھارے آنے پر ہم خوب چراغاں کریں گے، گھر کو سجائیں گے، اتنا کہ رات کی جگہ دن معلوم ہوگا۔ دوسرا یہ کہ تمھارے آنے کی وجہ سے گھر دن کی طرح منور ہو جائے گا۔ لفظ ''تو''

اور ''سحر کرو'' کی وجہ سے یہ سب تہیں ممکن ہو سکی ہیں۔ معنی کا چوتھا پہلو لفظ ''بھی'' سے پیدا ہوتا ہے، کہ اوروں کے یہاں تم رات کو سحر کرتے ہی ہو، ایک آدھ رات ہمارے یہاں بھی ایسا کرو۔

مصرع ثانی میں معنی کی یہ کثرت (جو محض ان چند چھوٹے موٹے الفاظ کی بنا پر ہے جن سے ''یاں کی تو صبح دیکھیے'' والا شعر خالی ہے) زیر بحث شعر کو دوسرے اشعار سے ممتاز و برتر ٹھہراتی ہے۔

اب ''رنگ شکستہ'' (بمعنی اڑا ہوا رنگ) پر غور کیجیے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق کا رنگ صعب ہجر کے باعث یوں بھی اڑا ہوا ہوتا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ جب معشوق گھر سے رخصت ہوگا تو صدمے کی وجہ سے عاشق کا رنگ اڑ جائے گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ رات بھر کی رنگ رلیوں، شب بیداری اور معاملات وصل کے باعث عاشق کا رنگ اڑ جائے گا (جیسا کہ میر کا مصرع ہے ؏

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا

ملاحظہ ہو ۱/ ۱۴۲)۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ صبح کے وقت چہرے کا رنگ تھوڑا بہت اڑا ہوا ہوتا ہی ہے۔ غالب نے اپنے نہایت عمدہ شعر میں اس پہلو سے فائدہ اٹھایا ہے۔

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

''رنگ شکستہ'' کو دکھانے کا بہانہ بھی خوب ہے۔ آج کل مغربی ملکوں میں جب کوئی مرد کسی عورت کو از راہ شوخی گھر آنے کی دعوت دیتا ہے تو اس قسم کے فقرے تبسم زیر لب کے ساتھ کہتا ہے: ''آیئے میرے گھر میں تصویریں (etchings) بڑی اچھی اچھی ہیں۔'' ہم دیکھتے ہیں کہ اس قسم کے بہانے ہر تہذیب میں موجود رہتے ہیں، صرف اسلوب اور نہج بدل جاتے ہیں۔ رنگ شکستہ کو دیکھنا روشنی ہی میں ممکن ہوگا، اس لئے رات کو سحر کرنے کا بہانہ خوب تر ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۳۹/۳ ، ۲۳۹/۴ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ ظاہری سادگی کے باوجود اس قطعے میں کئی نکتے ہیں۔ سب سے پہلے تو اس کے بے تکلف مکالماتی انداز بیان کو دیکھئے کہ مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا، اور اس کی عمومیت بظاہر موجودہ شکل سے بہتر معلوم ہوتی ہے ؏

دعویٰ ہے عاشقی کا تو آ دمیر صاحب

لیکن ''ہو عاشقوں میں اس کے'' دراصل بہت بہتر ہے کیوں کہ اس طرح معشوق کی تخصیص ہو جاتی ہے، کہ ہر ایرے غیرے معشوق کی یہ شان نہیں، اگر اس مخصوص معشوق سے دعوائے عشق ہے جو ہمارا معشوق ہے تو پھر آؤ۔ اب اس کے عشق کی شرط یہ بیان کی کہ اپنی گردن کو بال سے بھی زیادہ باریک بناؤ۔ یعنی یوں تو عاشق دبلا پتلا ہوتا ہی ہے، لیکن یہاں کی خاص شرط یہ ہے کہ گھل گھل کر اس قدر گھٹ جاؤ کہ گردن بال سے بھی باریک ہو جائے۔ اس شرط کی ضرورت اس لئے ہے کہ جب اس کے سامنے پہنچو گے تو فوراً پہچان لئے جاؤ گے کہ تم بھی مرنے والوں میں سے ہو، یعنی تمھاری گردن اس قدر پتلی ہو چکی ہے کہ اب بس ایک تسمہ سا لگا رہ گیا ہے۔ اب معشوق کی ایک تلوار لگی اور کام ہوا۔

اگلے شعر میں منظر بدل کر مقتل کا رنگ ہے۔ متکلم گردن جھکاتا ہے کہ معشوق کی گردن اس پر گرے اور رشتۂ حیات قطع ہو جائے۔ اگر مخاطب کی گردن بال سے باریک تر نہ ہو گی تو ممکن ہے وہ منھ پھیر کر بھاگ کھڑا ہو۔ گردن چونکہ بے حد باریک ہو چکی ہے اس لئے اس کے کٹنے میں نہ وقت لگے گا اور نہ تکلیف ہو گی۔

لیکن ایک کنایہ اور بھی دلچسپ ہے۔ متکلم نے میر پر یہ شرط لگائی ہی کیوں کہ تم اپنی گردن مہین کر لو؟ معاملہ دراصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ میر (یعنی مخاطب) کا عشق مشتبہ ہے۔ اگر وہ صعوبت اٹھا اٹھا کر اپنی گردن کو باریک کر لے اور جسم کو گھلا کر زار و نزار کر لے تو ثابت ہو جائے گا کہ وہ واقعی مرنا چاہتا ہے۔ ورنہ وہ اتنی مصیبت کیوں مول لیتا؟ گویا گردن کو باریک کرنے سے وہی کام لینا مقصود ہے جو غالب نے تیغ و کفن باندھنے سے لینا چاہا تھا۔

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا

ڈاکٹر عبدالرشید نے بتایا ہے کہ ''گردن از مو باریک تر'' محاورہ ہے۔ انھوں نے اس کے معنی نہیں بیان کئے لیکن سودا کے قصیدے کا ایک شعر لکھا ہے۔

ڈال دیں روئیں تن اس ہنگام میداں میں سپر
مو سے باریک اپنی گردن کو بتا دیں سرکشاں

میں نے ''دہخدا'' میں دیکھا تو معلوم ہوا کہ ''گردن از مو باریک تر'' کے معنی ہیں ''حکم کے

قبول کرنے میں کوئی کراہت یا حذر نہ ہونا، مطیع ہونا، منقاد ہونا'' اور سند میں صائب کا نہایت عمدہ شعر لکھا ہے۔

در طینت ملائم من نیست سرکشی
باریک تر زموے میان است گردنم
(میری نرم مٹی میں سرکشی بالکل
نہیں۔ میری گردن تو معشوق کے
موے کمر سے بھی زیادہ باریک
ہے۔)

مندرجہ بالا کی روشنی میں میر کے شعر کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اے میر تم مکمل اطاعت اور جان دینے کے لئے آمادگی اختیار کرو۔ ہر طرح کی انانیت اور سرکشی کو ترک کر دو۔ اب یہ قطعہ اور بھی عمدہ ہو جاتا ہے۔

(۲۴۰)

گیا جہان سے خورشید ساں اگرچہ میر
ولیک مجلس دنیا میں اس کی جا ہے گرم

۲۴۰/۱ اس شعر میں خوبی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں ''خورشید ساں'' کا فقرہ دراصل معترضہ ہے۔ اس کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی شعر کی نثر یوں ہوگی: ''اگرچہ میر جہان سے گیا ولیک مجلس دنیا میں خورشید ساں اس کی جا گرم ہے۔'' دوسری بات یہ کہ سورج کے غروب ہونے کے بعد شفق کی سرخی تا دیر آسمان پر قائم رہتی ہے۔ اس سرخی کو گرمی سے استعارہ کر کے کہا ہے کہ جس طرح سورج کے جانے کے بعد بھی اس کی جگہ دیر تک گرم رہتی ہے، اسی طرح میر کے جانے کے بعد بھی دنیا میں اس کی جگہ گرم ہے۔ جگہ گرم ہونے سے مراد محض یہ نہیں کہ اس کے آثار باقی ہیں، بلکہ یہ بھی ہیں کہ اس کی جگہ پر کوئی بیٹھ نہیں سکتا۔ اس کی نشست گاہ گرم ہے، گویا وہ ابھی ابھی اٹھ کر گیا ہے اور جلد ہی واپس آ جائے گا۔

''مجلس'' کے لغوی معنی ہیں ''بیٹھنے کی جگہ۔'' اس اعتبار سے ''مجلس'' اور ''جا'' اور ''گیا'' میں ضلع کا لطف ہے۔

''جا گرم داشتن'' فارسی کا محاورہ ہے۔ ''بہار عجم'' میں اس کے معنی دیے ہیں ''قرار و آرام گرفتن۔'' یہ معنی ''جا گرم کردن'' کے تو مناسب ہیں، لیکن ''جا گرم داشتن'' کے معنی یہ نہیں ہیں۔ (''بہار عجم'' نے جا گرم کردن اور جا گرم داشتن، دونوں کو ہم معنی قرار دیا ہے۔) حقیقت یہ ہے کہ ''جا گرم داشتن کے معنی ہیں ''کسی قائم مقام کے ذریعہ یا کسی طریقے سے اپنی جگہ کو پر کیے رہنا، تا کہ واپس آ کر اپنی جگہ پھر حاصل کی جا سکے۔'' چنانچہ ملا نسبتی تھانیسری کا جو شعر ''بہار عجم'' میں منقول ہے، اس سے یہ معنی بخوبی برآمد ہوتے ہیں۔

می گذارم دل درآں کو چوں بہ غربت می روم
بعد من تا چند روزے گرم دارد جاے من
(جب میں پردیس جاتا ہوں تو اپنا دل اس
کی گلی میں چھوڑ جاتا ہوں، تاکہ میرے
بعد چند دن تک وہ میری جگہ تو گرم
رکھے۔)

''جاگرم کردن'' کا ترجمہ مصحفی نے ''جاگرم کرنا'' بمعنی ''کچھ دیر قرار و قیام کرنا'' مندرجہ ذیل شعر میں باندھا ہے۔

ہم کرنے نہ پائے تھے چمن میں ابھی جاگرم
جو آئی اٹھانے ہمیں ہو کر کے ہوا گرم

''آصفیہ''، ''نوراللغات'' اور ''فیلن'' میں یہ دونوں محاورے نہیں ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے لغت میں ''جاگرم کرنا'' مصحفی کے حوالے سے درج ہے، لیکن ''جاگرم رکھنا'' سے وہ بھی خالی ہے۔ ''جگہ گرم کرنا'' اس میں ہے لیکن بے سند۔ (سند میں نیچے پیش کرتا ہوں۔)

''جاگرم رکھنا'' کے جو معنی ہیں تقریباً وہی معنی ایک انگریزی محاورے کے ہیں۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق یہ سب سے پہلے ۱۸۴۵ میں استعمال ہوا ہے۔ (To keep someone's seat warm for him) اولین تاریخ استعمال سے خیال گذرتا ہے کہ ممکن ہے انگریزوں نے اسے ہندوستان سے سیکھا ہو، خواہ اردو سے خواہ فارسی سے۔ بہر حال میر کے شعر میں تعلی، استعارہ، محاورہ تینوں بہت خوب ہیں۔

جاگرم کرنے یا جگہ گرم کرنے کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے، اگرچہ معنی ان کے یہاں تقریباً اتنے ہی ہیں جتنے مصحفی کے یہاں ہیں۔ جلال کا شعر ہے۔

بٹھا کے بزم میں اس نے وہ سرد مہری کی
جگہ بھی گرم نہ کی تھی کہ سرد ہو کے اٹھے

مصحفی اور جلال دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں، لیکن معنی کے وہ ابعاد نہیں ہیں جو میر کے

یہاں ہیں۔

ہمارے زمانے میں میر کا مضمون اقبال ساجد نے اچھا باندھا ہے۔ افسوس کہ ان کا پہلا مصرع بہت سست اور اس کا نمایاں لفظ ''رمق'' غلط معنی میں استعمال ہوا ہے۔

خورشید ہوں میں اپنی رمق چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

دیوان دوم

ردیف م

(۲۴۱)

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام	اگلا پڑنا = باہر آجانا

۱/۲۴۱ تنگ پوشی پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ اکثر میں رشک کا پہلو ہے، یا معشوق کی نزاکت کا۔ مثلاً ۲ /۴۷۱ اور ۴ / ۲۲۳۔ شعر زیر بحث میں محض لطف اندوزی اور تحسین ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''اگلا پڑے'' تو غضب کا محاکاتی اور غیر معمولی فقرہ ہے ہی، مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث معنی کی کئی تہیں پیدا ہو گئی ہیں۔ (۱) کیا خوب! بھلا میرے تنگ پوش معشوق کا لطف کہیں چھپتا ہے؟ (۲) واہ اپنے لطف تن کو چھپانے کی کیا سعی کی ہے! اسے اور بھی عریاں کر دیا! (۳) جامے کی تنگی بدن کے بھرے پن، سڈول پن اور خطوط کو اور بھی نمایاں اور بے پردہ کرتی ہے۔ (۴) ''مرے تنگ پوش'' میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ممکن ہے دوسرے معشوقوں کا بدن تنگ لباس میں چھپ جاتا ہو، لیکن میرے معشوق کا عالم ہی اور ہے۔

سید محمد خاں رند کو تنگ پوشی اور بدن کی بے باکی ظاہر کرنے کے لئے انگڑائی اور مسکے ہوئے لباس کی ضرورت پڑی تھی۔

انگڑائیاں جو لیں مرے اس تنگ پوش نے
چو لی نکل نکل گئی شا نہ مسک گیا

مضمون ہلکا ہے اور مصرع اولیٰ میں ''مرے'' یا ''اس''، ایک لفظ زائد ہے۔ لیکن مصرع ثانی کی برجستگی نے شعر کو سنبھال لیا۔ دیکھئے میر کس طرح کپڑوں کو مسکائے بغیر ان کے دریدہ ہو جانے کا اشارہ کر دیتے ہیں۔

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

(دیوان ششم)

مصحفی بھی بہت دور نہیں جا سکے ہیں، لیکن انھوں نے ایک پہلو نکال لیا ہے۔

تنگ پوشی میں مزا اس نے جو پایا تو وہیں
چولی انگڑائیاں لے لے کے سبھی مسکا دی

قائم کا ایک شعر ان سب سے پھیکا رہ گیا، کیوں کہ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور تازگی کا کوئی پہلو نہیں۔

ان خوش چھبوں کی ہائے رے یہ تنگ پوشیاں
ذ رہ نہ کسمائے کہ چو لی مسک گئی

ہاں ''خوش چھبوں'' ضرور بہت خوب ہے، شعر اسی لئے کسی قابل ہو گیا ہے۔

(۲۴۲)

نقصان ہوگا اس میں نہ ظاہر کہاں تلک
ہوویں گے جس زمانے کے صاحب کمال ہم

۲۴۲/۱ اپنے زمانے کو ناقدرشناس بتانا اور اپنے زمانے میں نااہلوں کے عروج کا بیان اردو فارسی شعرا کا مضمون رہا ہے۔ چنانچہ حافظ سے منسوب ایک بہت مشہور غزل کا شعر ہے۔

اسپ تازی شدہ مجروح بزیر پالاں
طوق زریں ہمہ در گردن خرمی بینم
(عربی گھوڑا تو پالان کے نیچے زخمی
ہوگیا ہے اور ہر گدھے کی گردن میں
طوق زریں دکھائی دیتا ہے۔)

لیکن میر نے یہاں جو مضمون ایجاد کیا ہے وہ بالکل تازہ ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے اس بات کی بھی پیشین گوئی کردی کہ ایسے زمانے میں جس میں ہم جیسوں کو صاحب کمال کہا جائے، جتنا بھی نقصان ظاہر ہو، کم ہے۔ ''نقصان'' بمعنی ''کمی'' بھی ہے، اور بمعنی ''فائدے کی ضد'' یعنی ''خرابی'' بھی ہے۔ بظاہر اپنی تحقیر کی ہے، اور خوب کی ہے، لیکن ساتھ ساتھ تعلّی بھی ہے، کہ اس زمانے میں صاحب کمال ہیں تو ہم ہی ہیں، چاہے ہمارا کمال کسی اعلیٰ پائے کا نہ ہو اور ہم دراصل غیر کامل ہوں۔

''کہاں'' میں کیفیت اور کمیت، زمان اور مکان، چاروں اشارے موجود ہیں۔ دیکھئے انشائیہ انداز کس طرح کلام کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ میر اور غالب دونوں کی طرز فکر ہی کچھ ایسی تھی کہ انشائیہ ان کا فطری اسلوب تھا۔

(۲۴۳)

۶۷۵ حکم آب رواں رکھے ہے حسن
بہتے دریا میں ہاتھ دھو لو تم

۱/۲۴۳ کیا بلحاظ اسلوب، کیا بلحاظ مضمون، یہ شعر ہزاروں میں ایک ہے۔ بہتے دریا میں ہاتھ دھونا کے معنی ہیں کسی فیض عام سے فائدہ اٹھانا۔ لہٰذا حسن (یا معشوق) کا فیض عام ہے، تم بھی اس سے متمتع ہو لو۔ اس طرح معشوق ایک ایسا شخص (یا شے) ہے جو ہر ایک کی دسترس میں ہے۔ ''آب رواں'' اور ''بہتے دریا'' کی رعایت واضح ہے۔

حسن کو آب رواں کہنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح پانی بہ کر گذر جاتا ہے، اسی طرح حسن بھی آنی جانی شے ہے۔ آج ہے، کل نہیں۔ اس لئے آج، جب حسن موجود ہے، اس سے فائدہ اٹھا لو۔ کل یہ حسن پانی کی طرح بہ جائے گا، یا دریا کی طرح اتر جائے گا۔ (آج سیلاب ہے، پانی خوب چڑھا ہوا ہے، یا پانی کی کثرت ہے کیوں کہ موسم پانی کا ہے۔ کل جب سوکھا پڑے گا تو پانی اتر جائے گا۔) یعنی حسن زائل ہو جائے گا۔ ''آب رواں'' میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بہتا ہوا پانی پاک ہوتا ہے۔ فارسی کی کہاوت ہے ''آب رواں پاک است'' لہٰذا حسن پرستی میں مبتلا ہونا یا دریائے حسن میں غوطہ لگانا کسی آلودگی کا باعث نہ ہوگا، بلکہ پاکی کا باعث ہو سکتا ہے۔ ''آب رواں'' میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ پرانے لوگ یونانیوں کے اس تصور سے واقف تھے کہ وقت کی مثال دریا کی ہے۔ انھیں ہراقلیطس کا یہ قول بھی معلوم رہا ہوگا کہ One never steps into the same river twice لہٰذا دریائے حسن میں جتنی بار اتریں گے نیا لطف حاصل ہوگا، کیوں کہ دریا ہر آن نیا ہوتا رہتا ہے۔

مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے معشوق (حقیقی) کو بحر حسن کہنا تو عام ہے۔ ناسخ کا نہایت عمدہ شعر ہے۔

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی

وہ بحرِ حسن ایسا ہے کہ عالم اس کا ساحل ہے

لیکن معشوق مجازی کو بہتا دریا کہنا نادر بات ہے۔ آتش نے وجود اور ہستی کو دریائے بے پایاں کہہ کر نیا پہلو پیدا کیا ہے اور دوسرے مصرعے میں استعارہ اور پیکر ایسے ہیں کہ سبحان اللہ۔

بحرِ ہستی سا کوئی دریائے بے پایاں نہیں

آسمانِ نیلگوں سا سبزۂ ساحل کہاں

(۲۴۴)

کب تک رہیں گے پہلو لگائے زمیں سے ہم
یہ درد اب کہیں گے کسی شانہ بیں سے ہم

شانہ بیں=فال کے ذریعہ پوشیدہ باتیں معلوم کرنے والا

۲۴۴/۱ یہ شعر اس بات کی مثال ہے کہ اعلیٰ شاعر مناسبت کو برتنے میں کس قدر کمال رکھتا ہے۔ 'شانہ بیں' خاص کر اس فال دیکھنے والے کو کہتے ہیں جو جانوروں (مثلاً بھیڑ، بکری، اونٹ) کے شانے کی ہڈی دیکھ کر فال نکالتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلو زمین سے لگائے رہنے (یعنی پہلو کے درد سے ناچار ہو کر زمین پر پہلو ٹکائے رہنے) کا ذکر کس قدر مناسب ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ طبی پہلو سے مضمون میں حسن یہ ہے کہ پہلو اور شانے کے درد میں مریض کو سخت بستر یا زمین پر لٹاتے ہیں تو اسے کچھ آرام رہتا ہے۔ مومن نے بھی ''شانہ بیں'' کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔

ہم کسی شانہ بیں سے پوچھیں گے
سبب آشفتگی کا کل کا

یہاں ''شانہ'' بمعنی ''کنگھی'' اور ''شانہ بیں'' سے فائدہ اٹھایا ہے، لیکن میر کی سی دہری تہری معنویت نہیں۔ اسی طرح کے ایک شعر اور آتش کی ناکام نقل کے لئے ملاحظہ ہو ۶۳/۱۔ مومن تو پھر بھی مضمون کو نبھالے گئے ہیں۔ مومن کا مضمون مصحفی سے مستعار ہے، لیکن مومن نے مکمل اور مدلل شعر کہا ہے۔ مصحفی کے یہاں ''شانہ'' اور ''شانہ بیں'' پر مبنی ایہام کا لطف ضرور ہے، لیکن مضمون میں تصنع ہے۔

الجھا ہے کس کی زلف پریشاں میں دل مرا
اے شانہ بیں سمجھ کے ذرا شانہ دیکھنا

میر نے نہ صرف یہ کہ مضمون کو عشقیہ تجربے سے براہ راست متعلق کر دیا، بلکہ معنی کا نیا پہلو بھی

شعر میں رکھ دیا۔ یہی سب باتیں بڑے شاعر کی پہچان ہیں۔ مضمون آفرینی کے نکات دراصل بین التونیت یعنی intertextuality کے نکات ہیں۔ اس بات کو سمجھے بغیر کلاسیکی اردو غزل کے ساتھ انصاف نہیں ہوسکتا۔

میر کے شعر میں ایک طبی پہلو اور بھی ہے کہ دل کا درد اکثر کندھے میں اور پسلیوں کے نیچے بھی محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح کا مضمون میر نے ایک اور جگہ نہایت خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۶۳۔

دیوان چہارم

ردیف م

(۲۴۵)

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے اس کی گلی میں جا جا ہم

اب حیرت ہے کس کس جاگہ پنبہ و مرہم رکھنے کی
قد تو کیا ہے سرو چراغاں داغ بدن پر کھا کھا ہم

سیر خیال جنوں کا کریے صرف کریں تا ہم پر سب — سیر کریے = دیکھیے
پتھر آپ گلی کوچوں میں ڈھیر کیے ہیں لا لا ہم — آپ = خود

میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کاٹیں بابا ہم

۲۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن مصرع ثانی میں " آن لگے" اور " جاجا" کی رعایت

خوب ہے۔ پوری غزل میں دوہرے قافیے کا لطف بھی عمدہ ہے۔

۲۴۵/۲ ظاہر ہے کہ بدن پر جو داغ کھائے ہیں وہ یا تو پتھروں کے ہیں، یا خود ہی لگائے ہوئے ہیں۔ دوسری صورت زیادہ قرین قیاس ہے، کیوں کہ اپنے بدن کو داغنا عاشقوں اور آزادوں کا خاص مشغلہ تھا۔ ''قد تو کیا ہے'' میں دونوں امکانات موجود ہیں، کہ بچوں کو موقع دیا کہ ہمیں پتھر ماریں۔ اس طرح ہم نے بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ یا پھر خود ہم نے جوش عشق میں اپنے بدن کو داغا، یعنی براہ راست، بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ ۲/۲۱۳ میں مضمون تقریباً یہی ہے جو شعر زیر بحث میں ہے، لیکن وہاں داغ لگانے کا کام فلک نے کیا ہے، متکلم کا کوئی ہاتھ اس کی بد نصیبی میں بظاہر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث کا لطف اسی بات میں ہے کہ داغ کا انتظام خود ہی کیا، اور جب جنون کچھ کم ہوا تو درماں کو یاد کیا۔ لیکن سارا ہی بدن داغ ہے، حیرت ہے کہ روئی اور مرہم کہاں کہاں رکھیں۔ حیرت اس بات پر بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کیا کیفیت رہی ہوگی جب ہم نے اتنے سارے داغ خوشی خوشی کھالئے تھے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ حیرت چارہ گروں اور تیمار داروں کی ہو۔ داغ (گل) کھانے کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱/۱۳۸۔ ''سرو چراغاں'' کے معنی کے لئے دیکھئے ۲/۲۱۳۔

۲۴۵/۳ اس شعر کا مضمون نیا ہے اور لفظ ''لالا'' تو اس میں غضب کا ہے۔ ''لالا'' کے معنی ''لڑکا'' اور غلام بھی ہوتے ہیں۔ چونکہ پتھر مارنے کا کام لڑکے ہی کرتے ہیں اس لئے ''لالا'' کا لفظ نہایت مناسب ہے، بلکہ اس کا صرف اس موقعے پر کارنامے کا درجہ رکھتا ہے۔ لڑکوں کے پتھر مارنے کا مضمون سید حسین خالص نے خوب باندھا ہے۔

دیوانہ بہ راہے رود و طفل بہ راہے
یاراں مگر ایں شہر شما سنگ نہ دارد
(دیوانہ اپنی راہ جا رہا ہے اور بچے
اپنی راہ۔ اے لوگو! کیا اس تمھارے
شہر میں پتھر نہیں ہیں؟)

ہمارے زمانے میں بانی نے میر کے مضمون کو اور ہی رنگ دے کر عجب شور انگیز شعر کہا ہے۔

لو سارے شہر کے پتھر سمیٹ لائے ہیں
کہاں ہے ہم کو شب و روز تو لنے والا

''لالا'' بمعنی ''غلام'' کے لئے مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) ملاحظہ ہو۔

صبر چوں جسر صراط آں سو بہشت
ہست با ہر خوب یک لالائے زشت
تا زلالا می گریزی وصل نیست
زاں کہ لالا را ز شاہد فصل نیست

(صبر مثل پل صراط ہے، اور اس کے
پار جنت ہے۔ ہر حسین کے ساتھ
بدصورت غلام بھی ہوتا ہے۔ جب
تک تم بدصورت غلام سے بھاگو گے،
وصل نہ ہوگا۔ کیوں کہ بدصورت غلام
اور معشوق کے درمیان کوئی فاصلہ
نہیں ہے۔)

غور سے دیکھیں تو مولانا کا مضمون میر کے شعر پر ایک طرح کی شرح یا استدراک ہے۔ پتھر کھانا برابر ہے اس بدصورت غلام کے جو معشوق کے ساتھ ہے۔ پتھر کھانے سے گریز کریں گے تو وصل نہ ہوگا (یعنی حقیقت عشق آشکار نہ ہوگی۔)

جرأت نے لفظ ''لالا'' بمعنی معشوق خوب استعمال کیا ہے۔

اس بت سے یہ پوچھوں گا دکھا سینۂ پر داغ
لالے کی بہار ایسی کہیں دیکھی ہے لالا

میر نے اپنا مضمون دیوان پنجم میں دوبارہ باندھا ہے۔

ڈھونڈتے تا اطفال پھریں نہ ان کے جنوں کی ضیافت میں
بھر رکھی ہیں شہر کی گلیاں پتھر ہم نے لا لا کر

''ہم پر سب'' بھی کئی معنی رکھتا ہے۔ (۱) سب پتھر ہم پر خرچ ہوں۔ (۲) سب لوگ ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔ (۳) سب بچے ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔

۴/۲۴۵ اس شعر میں لفظ ''بابا'' کثیر المعنی ہے، کیوں کہ ''بابا'' بچے کو بھی کہتے ہیں، بوڑھے کو بھی، اور جب کسی بات کو زور دے کر کہنا مقصود ہوتا ہے تو مخاطب کو ''بابا'' کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ (بابا میں تو تنگ آ گیا۔ بابا یہ کام مجھ سے نہ ہوگا۔) شعر زیر بحث میں تینوں معنی کا شائبہ موجود ہے۔ پھر ''کیوں کر کاٹیں'' میں کئی امکانات ہیں۔ (۱) جو زندگی بچی ہے اس کا لائحۂ عمل کیا ہو؟ یعنی اسے زہد میں گذاریں یا رندی میں، دیوانگی میں کہ ہوش مندی میں؟ (۲) جو زندگی بچی ہے وہ بہت بھاری معلوم ہوتی ہے، اسے کس طرح کاٹیں؟ (۳) اب بقیہ عمر کو کاٹنے سے کیا حاصل، خودکشی کیوں نہ کرلیں؟

اب مصرع اولیٰ پر غور کیجئے۔ میر کو بقیہ زندگی کے بارے میں خیال تب آیا ہے جب وہ ''فقیر ہوئے ہیں۔'' ''فقیر'' بھی کثیر المعنی ہے۔ میر نے اکثر اسے ''بزرگ، نیک عمل شخص'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اکثر اسے انھوں نے ''مفلس'' کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں وزیر ہو
اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

(دیوان دوم)

یہاں لفظ ''فقیر دونوں معنی میں ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں صرف ''اللہ والا'' کے معنی ہیں۔

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

مندرجہ ذیل شعر میں صرف ''مفلس'' کے معنی میں ہے۔

امیرزادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

(دیوان اول)

ملحوظ رہے کہ ''دولت سے'' بمعنی ''بدولت''، یعنی ''وجہ سے'' ہے۔ اس کا تعلق ''دولت'' بمعنی ''زرونقد'' سے نہیں ہے۔ ''فقیر'' کے معنی ''مفلس'' بہر حال واضح ہیں۔ ''فقیر'' بمعنی ''بھکاری'' بھی ممکن ہے، جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(دیوان اول)

لہٰذا شعر زیر بحث میں بزرگی، مفلسی اور دریوزہ گری، تینوں امکان ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ عمر کا خیال اس وقت آیا جب فقیری آئی۔ اس طرح یہ اپنے اوپر طنز بھی ہے اور اپنی تبدیلی حال کا احساس بھی۔ بیٹے سے تخاطب بھی خوب ہے۔ ممکن ہے بیٹے کو اپنے سے زیادہ عاقل سمجھتے ہوں، یا بیٹے کا سہارا مطلوب ہو۔ پورے شعر کا بیانیہ اور مکالماتی انداز بھی خوب ہے۔

دیوان پنجم

ردیف م

(۲۴۶)

ہم نہ کہا کرتے تھے تم سے دل نہ کسو سے لگاؤ تم
جی دینا پڑتا ہے اس میں ایسا نہ ہو پچھتاؤ تم

ناز غرور تبختر سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزائی لالہ و گل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم — مرزائی = گھمنڈ، طنطنہ

وائے کہ اس ہجراں کشتے نے باغ سے جاتے ٹک نہ سنا
گل نے کہا جو خوبی سے اپنی کچھ تو ہمیں فرماؤ تم

ہر کوچے میں کھڑے رہ رہ کر ایدھر اودھر دیکھو ہو
ہائے خیال یہ کیا ہے تم کو جانے بھی دو اب آؤ تم

بود نہ بود ثبات رکھے تو یہ بھی اک بابت ہے میر
اس صفحے میں حرف غلط ہیں کاش کہ ہم کو مٹاؤ تم

بود نہ بود= وجود وعدم یعنی عالم امکان

بابت=بات

قدر و قیمت اس سے زیادہ میر تمھاری کیا ہوگی
جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

۲۴۶/۱ یہ چھ شعر دیوان پنجم کی دو غزلوں سے لئے گئے ہیں۔ مطلع دوسری غزل کا ہے۔ اس کا پہلا لطف تو اس کے understatement میں ہے، کہ عشق کی ساری مصیبتوں کو ''جی دینا پڑتا ہے'' کہہ کر تمام کر دیا ہے۔ لیکن اس کا اصل لطف اس بات میں ہے کہ متکلم اور مخاطب دونوں کا تشخص مبہم چھوڑ دیا ہے۔(۱) متکلم کوئی دوست یا خیر خواہ ہے اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۲) متکلم خود میر ہیں اور مخاطب کوئی عاشق۔ (۳) متکلم خود میر ہیں اور مخاطب بھی میر ہیں۔ (۴) متکلم کوئی عاشق ہے اور مخاطب معشوق۔ یہ آخری صورت سب سے زیادہ دلچسپ ہے، کہ عاشق کا بھلا تو اسی میں ہے کہ معشوق کسی پر عاشق ہو۔ چاہے معشوق کا معشوق خود عاشق (متکلم) نہ ہو، لیکن معشوق کسی پر عاشق ہوگا تو اسے درد عشق کا کچھ تو احساس، کچھ تو تجربہ ہوگا کہ عاشقوں پر کیا گذرتی ہے۔ عاشق اس قدر خیر خواہ ہے کہ اسے معشوق کی راحت کی خاطر اپنے بھی فائدے سے غرض نہیں۔ غور کیجئے یہ صورت حال کس قدر دلچسپ ہے کہ عاشق اپنے معشوق سے کہتا ہے کہ ہم تو تم پر عاشق ہیں، لیکن تم کسی پر عاشق نہ ہونا، ایسا نہ ہو کہ تم کو پچھتانا پڑے۔ لیکن معشوق ضدی ہے، کسی پر (ممکن ہے خود عاشق پر) عاشق ہو کر رہتا ہے۔ اب اس کے حال زار کو دیکھ کر عاشق (یا متکلم) کہتا ہے، کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ کسی پر عاشق نہ ہونا؟

''کیوں، ہم نہ کہتے تھے'' کا مضمون غالب نے اور رنگ سے باندھا ہے۔ ان کے یہاں بندش اور مکالمے کی تازگی ہے، لیکن میر کی طرح خیال کی تازگی نہیں۔ میر کا مضمون بالکل نیا ہے اور چند در چند امکانات کی وجہ سے ان کا شعر معنی آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔ غالب کے یہاں محض طرز ادا کی تازگی ہے۔

گئے وہ دن کہ نادانستہ غیروں کی وفاداری
کیا کرتے تھے تم تقریر ہم خاموش رہتے تھے
بس اب بگڑے پہ کیا شرمندگی جانے دو مل جاؤ
قسم لو ہم سے گر یہ بھی کہیں کیوں ہم نہ کہتے تھے

ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے ''کیوں ہم نہ کہتے تھے'' نہ کہنے کا وعدہ کرنے کے باوجود ''کیوں ہم نہ کہتے تھے'' کہہ بھی دیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۴۷/۱۔

۲۴۶/۲ یہ مضمون بھی بالکل نیا ہے کہ چمن کا سارا ناز وغرور پھولوں کی رنگینی کے باعث ہے۔ دوسرے مصرعے میں کنایہ اس بات کا ہے کہ پھولوں کی رنگینی چندروزہ ہے۔ ان کے گھمنڈ کا کیا اعتبار؟ یا چمن جو اس بات پر گھمنڈ کرتا ہے تو اس کی کیا وقعت ہے؟ تم ان باتوں کا خیال نہ کرو۔ تمھارا حسن تو جاوداں ہے، پھولوں کی طرح چندروزہ نہیں۔

مضمون کے علاوہ وہ صورت حال بھی دلچسپ ہے جس سے یہ مضمون پیدا ہوا ہے۔ معشوق باغ میں گیا ہے اور وہاں پھولوں پر بہار کی چھبن دیکھ کر اسے کچھ احساس کمتری اور آزردگی ہوتی ہے کہ میں شاید اتنا حسین نہیں ہوں۔ مزاج شناس عاشق معاملے کو تاڑ جاتا ہے اور جواب میں کہتا ہے:

ناز غرور تبختر سارا پھولوں پر ہے چمن کا سو
کیا مرزائی لالہ وگل کی کچھ خاطر میں نہ لاؤ تم

۲۴۶/۳ اس شعر میں بھی صورت حال انوکھی اور دلچسپ ہے۔ ''باغ'' کو دنیا کا استعارہ کہیے اور ''گل'' کو معشوق کا۔ ساری زندگی عاشق ہجراں کشتہ معشوق کے سامنے رہا (باغ دنیا میں گل (معشوق) بھی تھا اور عاشق بھی۔) معشوق نے کوئی توجہ نہ کی، شاید اس وجہ سے عاشق نے خود معشوق کے سامنے پرزور طریقے سے پیش نہ کیا، اپنی خوبیاں اور اپنی سچائیاں بیان نہ کیں۔ آخر کار معشوق نے خود ہی کہا کہ کچھ اپنی خوبیاں تو بتاؤ، تم کون ہو، کیا چاہتے ہو؟ لیکن اس وقت تک پیمانۂ عمر لبریز ہو چکا تھا اور عاشق کو سننے کی بھی فرصت نہ تھی۔ لہٰذا وہ یہ جان بھی نہ سکا کہ معشوق کو اس سے کوئی دلچسپی بھی تھی۔

زندگی کے ایسے کو روزمرہ کے واقعے کا رنگ دے کر بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ عاشق اگر ''جارحانہ'' مزاج کا ہوتا اور غالب کے متکلم کی طرح معشوق کے دامن کو حریفانہ انداز میں کھینچتا تو شاید اس کی زندگی کامیاب گذرتی۔

مشرق و مغرب دونوں کی جدید شاعری میں اس طرح کے مضمون عنقا ہیں۔ لیکن ایک نسبتاً گم نام فرانسیسی شاعر فیلیکس آرویر (Felix Arvers) (۱۸۰۶ تا ۱۸۵۰) نے اپنے ایک سانیٹ میں میر سے ملتا جلتا مضمون اس کیفیت کے ساتھ باندھا ہے کہ پورا سانیٹ نقل کرنے کو جی چاہتا ہے۔

راز

میری روح میں اس کا راز ہے، میری زندگی اس کا اسرار ہے:
ایک لا فانی محبت، جو بس ایک لمحے میں وجود میں آ گئی
مرض لا علاج ہے، اور میں اس کے بارے میں چپ بھی ہوں
اور جس نے یہ مرض مجھے دیا اسے اس کے بارے میں کچھ پتہ نہیں

افسوس کہ میں اس کے پاس سے گذر جاؤں گا، اور وہ مجھے
دیکھے گی بھی نہیں۔ میں ہمیشہ اس کے پہلو میں رہوں گا
اور ہمیشہ تنہا۔ اس زمین پر جو میری تقدیر ہے
میں اسے پوری کروں گا۔ نہ مجھ میں جرأت طلب ہو گی اور
نہ مجھے کبھی کچھ ملے گا

کیوں کہ وہ، جسے خدا نے پیاری اور شیریں بنایا ہے
وہ اپنی راہ جائے گی، مجھ سے بے خبر، اور نہ محبت کی ان
آہوں کو سنے گی جو اس کے قدموں کی چاپ سے پیدا ہوں گی

وہ اپنے باعصمت فرض پارسائی کو نبھائے گی اور بہت دنوں بعد

جب وہ ان شعروں کو پڑھے گی جن میں اس کی شخصیت
کوٹ کوٹ کر بھری ہے تو وہ پوچھے گی: کون تھی وہ لڑکی؟

چونکہ فرانس کی عشقیہ شاعری پر عربوں کے طرز فکر کا گہرا اثر رہا ہے، اس لئے وہاں انیسویں صدی کے نصف اول میں بھی ایسی نظم ممکن ہو سکی۔ آج تو ہمارے یہاں بھی ممکن نہیں۔

۴/۲۴۶ اس مضمون سے ملتا جلتا مضمون مصحفی نے اس خوبی سے باندھ دیا ہے کہ اس کے سامنے میر کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے۔

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا

لیکن غور کرنے پر میر کے شعر میں چند باتیں ایسی ہیں جو اسے مصحفی کے شعر سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) مصحفی کا متکلم کوچۂ معشوق میں ہے، یعنی اسے معشوق کا پتہ معلوم ہے۔ میر کا مخاطب ایسا شخص ہے جس کا معشوق اس سے چھوٹ گیا ہے۔ (۲) میر کے شعر میں جو عاشق ہے اسے شاید محبوب کا انتظار ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہر گلی کوچے میں ایک جنون کے عالم میں ادھر ادھر تکتا ہے کہ اس کا محبوب اس طرف سے تو کہیں نہیں آرہا ہے؟ (۳) جنون کا عالم ابھی پوری طرح مستولی نہیں ہوا ہے، کیوں کہ متکلم اب بھی سمجھتا ہے کہ عاشق کو سمجھائیں گے تو وہ مان جائے گا۔ (۴) میر کے شعر میں عاشق و عاشقی کا تذکرہ نہیں، صرف کنائے ہی کنائے ہیں۔ میر کے دوسرے مصرعے میں انشائیہ انداز خوب ہے۔ پہلا فقرہ استفہامی ہے، باقی دو فقرے امری، بلکہ ملتجیانہ ہیں۔ (۶) ''جانے بھی دو'' اور ''آؤ تم'' میں ضلع کا لطف ہے۔

دوسرے نکتے کی رو سے شعر میں انتظار کی جس کیفیت کا بیان ہے، اس کا ایک پہلو شمس الدین فقیر نے خوب نظم کیا ہے۔

برخاستہ از دامن ایں دشت غبارے
اے منتظراں گرد رہ یار نہ باشد
(اس دشت کے دامن سے ایک غبار
اٹھا ہے۔ اے انتظار کرنے والو، یہ

گرد رہ یار تو نہیں؟ یا اے انتظار
کرنے والو، یہ گرد رہ یار نہیں ہے،
یعنی تم بے وجہ امید اونچی نہ کرو۔)

شمس الدین فقیر کے یہاں گرد راہ کا ذکر ہے، اور ماحول عجب بے چینی اور تنہائی کا ہے۔ میر کے شعر میں شہر کی چہل پہل اور ایک تنہا دیوانہ ہے جو اپنے خیال میں گم کبھی اس راہ پر، کبھی اس گلی میں جاتا ہے، اور ہر آنے جانے والوں کو تکتا ہے کہ کہیں وہ معشوق نہ ہوں۔ میر کے یہاں کیفیت اور محویت زیادہ ہے۔

۵/۲۴۶ اس شعر میں ''بود نہ بود'' کا فقرہ قیامت کا ہے۔ ہستی کو ''بود'' کہتے ہیں اور چونکہ عالم امکان میں ہستی بھی ہے اور نیستی بھی، اس لئے میر نے ''بود نہ بود'' کا قول محال استعمال کر کے عالم مراد لیا ہے۔ اگر عالم ثبات رکھتا، یا اگر عالم ثبات رکھے، تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ عالم کچھ تو ہے۔ اس کے کچھ تو معنی ہیں۔ لیکن ہم تو حرف غلط کی طرح مہمل یا بیکار ہیں۔ ہمیں ثبات کی کیا ضرورت؟ کاش کہ تم ہم کو نابود کر دیتے۔

یہ دلچسپ مسئلہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے اور متکلم کون؟ ممکن ہے کہ عاشق متکلم ہو اور معشوق مخاطب۔ اس صورت میں عاشق حرماں و یاس کی اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں اس کا وجود اس قدر بے معنی ہو گیا ہے جس قدر کہ صفحے پر حرف غلط کا وجود بے معنی ہوتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ ''ہستی'' کے لئے ''صفحہ'' کا استعارہ لاتے ہیں، مثلاً ''صفحۂ ہستی''۔) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی عام انسان ہو، یا عاشق ہو، اور مخاطب خالق کائنات ہو۔ اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ اے کاش تو ہمیں صفحۂ ہستی سے محو کر دیتا، ہم کسی کام کے تو ہیں نہیں۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم شعر ہو اور مخاطب شاعر۔ یعنی میر کے اشعار زبان حال سے اپنے خالق (یعنی میر) سے کہہ رہے ہیں کہ عالم امکان بے وقعت شے سہی، لیکن اگر اسے کچھ ثبات ہو تو بھی ایک بات ہے۔ ہم جو تمھارے شعر ہیں، ہم تو حرف غلط کی طرح فضول ہیں، کاش کہ تم ہمیں صفحۂ دیوان سے محو کر دیتے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ اگر آخری امکان کو بھی صحیح مانا جائے تو میر کے اشعار خود کو حرف غلط کیوں کہہ رہے ہیں؟ اس کی وجہ وہی پرانی وجہ ہے، یعنی اظہار کی نارسائی۔ چونکہ زبان حال دراصل

متکلم کی ہی زبان ہوتی ہے، اس لئے شاعر خود محسوس کر رہا ہے کہ اس کا اظہار نامکمل ہے۔ تمام دنیا کے شاعر اس تجربے سے گذرے ہیں۔ میر نے دیوان سوم میں کہا ہے۔

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
و لے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

''حرف غلط'' کا مضمون سودا نے بھی خوب باندھا ہے۔

صفحۂ ہستی پہ اک حرف غلط ہوں سودا
جب مجھے دیکھنے بیٹھو تو اٹھا جاتا ہوں

سودا کے یہاں مصرع ثانی میں معنی آفرینی بھی خوب ہے۔ لیکن میر کا شعر لفظ کی تازگی اور کثیر المعنویت کی وجہ سے سودا کے شعر سے کہیں بہتر ہے۔

میر کے شعر میں ''بود نہ بود'' کا فقرہ اس بات کی بھی یاد دلاتا ہے کہ حضرت بندہ نواز گیسو دراز نے مقام صوفیہ کے پانچ درجے بیان کئے ہیں۔ شاہ سید خسرو حسینی نے اپنی کتاب میں حضرت بندہ نواز کی کتاب ''اسماء الاسرار'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ اول مقام ''شریعت'' ہے اور وہ مرادف ہے ''گفت'' کے۔ اور پانچواں مقام ''حقیقت الحق'' ہے، اور مرادف ہے ''بود نبود'' کے۔ پورا نقشہ حسب ذیل ہے:

شریعت ⟷	گفت ⟷	نفس
طریقت ⟷	کرد ⟷	دل
حقیقت ⟷	دید ⟷	روح
حق الحقیقت ⟷	بود ⟷	سر
حقیقت الحق ⟷	بود نبود ⟷	خفی

لہٰذا ''بود نبود'' اسرار کا وہ مرتبہ ہے جو عیاں نہیں ہوتا۔ اب میر کے شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ اگر ''بود نہ بود'' (جو عیاں بھی نہیں ہے) اثبات رکھتا ہو تو بھی ایک بات ہے، کیوں کہ وہ عالم اگرچہ عیاں نہیں ہے، لیکن موجود تو ہے۔ اس کے برخلاف میں راہ حق کا وہ سالک گم کردہ راہ ہوں کہ حرف غلط (گفت) سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ اس لئے میرا مٹ جانا ہی اچھا ہے۔

علامہ شبلی نے لکھا ہے (''مقالات شبلی''، جلد ہفتم) کہ ''بود'' صوفیوں کی اصطلاح ہے اور اس کے معنی ہیں ''وہ چیز جو حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔'' شبلی مزید لکھتے ہیں کہ اس مفہوم کے اعتبار سے ''بود'' کی ضد ''نمود'' ہے، جس کے معنی ہیں ''جو چیز نظر آتی ہے لیکن اصلاً نہیں ہے۔'' اس نکتے کی روشنی میں میر کے ''بود نہ بود'' میں ایک معنی اور نظر آتے ہیں کہ جو شے حقیقی ہے لیکن نظر نہیں آتی (''بود'') وہ ''نبود'' ہی تو ٹھہرے گی۔ اور جو شے ''بود'' ہے اس کا ''نبود'' ہونا ہی اس کی حقیقت کی دلیل ہے۔ اب میر کے شعر کے یہ معنی بنے کہ جو ''بود'' یا ''نبود'' ہے، اس کو ثبات ہو تو ایک بات بھی ہے۔ ہم تو حرف غلط ہیں، یعنی ہم دکھائی تو دیتے ہیں، لیکن دراصل بے حقیقت ہیں، لہٰذا محض ''نمود'' ہیں۔ اور ہمارا مٹ جانا ہی ٹھیک ہے۔

ایسے غیر معمولی شعر پر اردو زبان اور ہم جس قدر ناز کریں، کم ہے۔

۲۴۶/۶ اس مضمون کی بنیاد ناظم ہروی کے شعر پر ہے۔

ناظم زیاں نہ کرد اگر بندۂ تو شد
خود را فروختن بہ تو یوسف خریدنست
(ناظم اگر تیرا غلام ہو گیا تو اس نے
اپنا کوئی نقصان نہ کیا۔ خود کو تیرے
ہاتھ بیچنا یوسف کو خریدنا ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناظم نے ایسا زبردست استعارہ برتا ہے کہ اس کا جواب ممکن نہیں۔ لیکن میر نے نئی بات نکال لی ہے۔ پہلے مصرعے میں ''قدر و قیمت'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) اعزاز، مرتبہ۔ (۲) قیمت، دام۔ پھر انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ ''ہو گی'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) امکان، یعنی اس سے زیادہ قیمت بھلا کیا ہو سکتی ہے یا ہو سکے گی؟ (۲) یقین، یعنی اس سے زیادہ قیمت ممکن نہیں۔ پھر میر نے دونوں جہاں کو معشوق کا عاشق بنا کر مضمون کو وسیع کر دیا ہے۔ (اس پہلو کو آگے رکھئے تو شعر کو نعتیہ فرض کر سکتے ہیں۔)

میر کا دوسرا مصرع بھی انشائیہ ہو سکتا ہے، یعنی اے میر تم خود کو اس کے ہاتھ فروخت کر دو جس کا ـــــ دو جہاں خریدار ہے۔ اس صورت میں کیفیت ذرا کم ہو جاتی ہے، کیوں کہ بیچنا منحصر ہے خریدار کی مرضی

پر، اس لئے ہم خود سے اس کے ہاتھ اپنے کو بیچ نہیں سکتے۔

پروفیسر نثار احمد فاروقی کا خیال تھا کہ شعر زیر بحث میں ''بکاؤ'' مع واؤ معروف ہے اور اس کے معنی ہیں ''فروخت ہونے کی چیز'' لیکن اس تلفظ میں قافیہ بدل جاتا ہے جس کی بظاہر کوئی ضرورت نہیں اور نحوی اعتبار سے بھی ''اس کے ہاتھ تم بکاؤ'' (یعنی خریدنی) کا فقرہ مکمل نہیں جب تک ''اس کے ہاتھ تم بکاؤ بن جاؤ یا بنو'' نہ کہا جائے۔ نثار احمد فاروقی مرحوم کا یہ خیال البتہ قابل غور ہے کہ اس شعر میں سورۂ توبہ کی آیت شریفہ (۱۱۱) کی طرف اشارہ ہوسکتا ہے۔ ان اللہ اشتریٰ من المومنین انفسھم و اموالھم بانّ لھم الجنۃ (خدا نے مومنوں سے ان کی جانیں اور ان کے مال خرید لئے ہیں اور اس کے عوض ان کے لئے بہشت (تیار کی) ہے۔) ترجمہ از حضرت مولانا فتح محمد خان جالندھری۔

(۲۴۷)

کہا سنتے تو کاہے کو کسو سے دل لگاتے تم
نہ جاتے اس طرف تو ہاتھ سے اپنے نہ جاتے تم

یہ حسن خلق تم میں عشق سے پیدا ہوا ورنہ
گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک کب مناتے تم

یہ ساری خوبیاں دل لگنے کی ہیں مت برا مانو
کسو کا بار منت بے علاقہ کب اٹھاتے تم — علاقہ=تعلق

۶۹۰ جو ہوتے میر سوسر کے نہ کرتے اک سخن ان سے — سوسر کا ہونا=دھن کا پکا ہونا
بہت تو پان کھاتے ہونٹ غصے سے چباتے تم — کسی کام میں بہت زور اور قوت صرف کرنا

۱/۲۴۷ ملاحظہ ہو ۱/۲۴۶۔ اس غزل کے کئی شعروں میں ۱/۲۴۶ کی طرح کے مضمون ہیں۔ شعر زیر بحث میں مخاطب اور متکلم کے وہی ابہام ہیں جو ۱/۲۴۶ میں ہیں۔ ہاں اس میں ۱/۲۴۶ کی طرح کا (understatement) نہیں ہے۔ اس کے بجائے ''نہ جاتے'' اور ''ہاتھ سے نہ جاتے'' کی رعایت بہت خوب ہے۔ ''نہ جاتے اس طرف'' کا کنایاتی انداز بھی خوب ہے۔

۲/۲۴۷ یہاں مضمون کی جدت سے زیادہ توجہ انگیز بات ''حسن خلق'' کا فقرہ، اور حسن خلق کی دلیل ہے۔ یعنی گھڑی کے روٹھے کو دو دو پہر تک منانا معشوق کا حسن خلق اور انکسار ہے۔ عام شاعر ہوتا تو معشوق کے التفات کے لئے بوسہ دینا، ہم آغوشی وغیرہ کہتا۔ لیکن میر نے اسے بالکل گھریلو اور روزمرہ زندگی کی سطح پر لا کر رکھ دیا ہے۔ عاشق اور معشوق میں اب اتنا خلا ملا ہے کہ عاشق ذرا دیر کے لئے روٹھتا ہے تو معشوق اسے دو دو پہر تک منا تا رہتا ہے۔ یہ روایتی عاشق معشوق سے زیادہ نو بیاہتا جوڑے کی زندگی کا سا منظر نامہ ہے۔ تعجب ہے ان لوگوں پر جو میر کے یہاں عشق کے تمام تجربات کو سماجی بندھنوں اور تعصب کی زنجیر میں گرفتار اور (illicit affair) کی سی چیز سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میر نے عشق کے کسی پہلو کو چھوڑا نہیں ہے۔

اس مضمون کو ناسخ نے پلٹ کر خوب کہا ہے، لیکن ان کے یہاں معاملہ بندی نہیں ہے، اس لئے شعر میں وہ بات نہیں ہے جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے ۔

کہاں تھا اے بتو ہم کو دماغ ناز برداری
خدا کرتا ہے شرمندہ ہماری بے نیازی کو

لیکن بتوں سے خطاب کرنا اور پھر خدا کو کہنا کہ وہ ہمیں شرمندہ کرتا ہے، بہت عمدہ ہے۔ مضمون کے لطف کے علاوہ ناسخ کے یہاں اسلوب کا طنزیہ لطف مستزاد ہے۔

۳/۲۴۷ یہ شعر بھی ۲/۲۴۷ کی طرح کا ہے۔ ''منت'' بمعنی ''احسان'' ہے، لیکن میر کے طرز کو دیکھتے ہوئے یہ ''منت'' بمعنی ''سماجت، خوشامد'' بھی ہو سکتا ہے۔ ''مت برا مانو'' کے فقرے سے اس بات کا امکان نکلتا ہے کہ مخاطب یعنی معشوق کا کوئی معشوق اور ہے، متکلم نہیں ہے۔ ''علاقہ'' ڈورے یا پھندنے کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح یہ ''بار'' کے ضلعے کا لفظ ہے، کہ بوجھ کو رسی یا ڈوری سے باندھ کر اٹھاتے ہیں۔

۴/۲۴۷ ''سو سر کا ہونا'' اردو محاورہ ہے، فارسی میں اس کا وجود نہیں۔ تعجب ہے کہ ''نور اللغات'' اس سے خالی ہے، اور ''فرہنگ اثر'' میں بھی اس کی کمی کی طرف اشارہ نہیں۔ پلیٹس اور

ڈنکن فوربس اور ''آصفیہ'' میں یہ محاورہ ہے، لیکن ''آصفیہ'' میں معنی پوری صحت کے ساتھ درج نہیں ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں اسے درج کیا ہے، لیکن معنی غلط بیان کئے ہیں۔ میر نے یہ محاورہ کئی جگہ استعمال کیا ہے، مثلاً

اس درد سر کا لٹکا سر سے لگا ہے میرے
سو سر کا ہووے صندل میں میر مانتا ہوں
(دیوان اول)

جو سو سر کے ہو آ ؤ مانوں نہ میں
عبث کھاتے ہو تم قسم پر قسم
(دیوان پنجم)

شعر زیر بحث میں میر نے اپنے مخصوص طریق کار کو استعمال میں لاتے ہوئے محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس کی شکل پیدا کر دی ہے۔ یعنی میر کے ایک ہی سر تھا، معشوق نے اسے کاٹ کر میر کو نیست و نابود کر دیا۔ لیکن اگر میر کے سو سر ہوتے، (یعنی ایک کٹتا تو ننانوے باقی رہتے، دو کٹتے تو اٹھانوے باقی رہتے، وقس علیٰ ہٰذا) تو بھی معشوق میر کی طرف متوجہ نہ ہوتا اور ان سے کلام نہ کرتا۔ محاورے کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ میر دھن کے پکے نہ تھے، یا اپنے کام کو زور و شور اور ضد کے ساتھ انجام نہ دے سکے، اس لئے معشوق کی سرد مہری یا اس کی بے توجہی کی تاب نہ لا سکے اور بھاگ کھڑے ہوئے۔ لیکن اگر میر اپنی دھن کے پکے اور اپنی لگن میں زور و شور والے ہوتے بھی تو معشوق ان سے کلام نہ کرتا۔ بس پان کھا کھا کر غصے سے ہونٹ چباتا رہتا۔ دونوں صورتوں میں مضمون میں شگفتہ طبعی اور لہجہ تھوڑا سا ظریفانہ ہے۔ عاشق کے بارے میں سو سر فرض کرنا اور معشوق کو پان کھاتے ہوئے دکھانا ظریفانہ انداز کا کمال ہے۔ خوب شعر ہے۔

پان کھانے اور چبا چبا کر بات کرنے کا مضمون محمد امان نثار نے بھی باندھا ہے لیکن ان کا شعر بہت سرسری ہے۔

اتراؤ بہت نہ پان کھا کے
باتیں نہ کرو چبا چبا کے

مضمون کے اس پہلو کو خود میر نے بہت بہتر طریقے سے نظم کیا ہے۔

یہ رنگ رہے دیکھیں تا چند کہ وہ گھر سے
کھاتا ہوا پان آ کر باتوں کو چبا جاوے

(دیوان پنجم)

پان کے اعتبار سے "رنگ" اور باتوں کو چبا جانے کی ذو معنویت بہت خوب ہے۔ محمد امان نثار کے یہاں صرف ایک رعایت ہے۔ میر کے شعر میں کئی رعایتیں ہیں۔ محمد امان نثار کے لہجے میں تلخی اور جھنجھلاہٹ ہے۔ میر کے لہجے میں حسب معمول پیچیدگی ہے کہ رنجیدگی بھی ہے، خوش طبعی بھی، خفیف سی اکتاہٹ بھی اور صورت حال پر صبر بھی۔

صد شکر واجب است آں یکتاے بے نیاز و آں مولاے کارساز را کہ جلد دوم من نسخۂ وقیع و عجیب و تصنیف بدیع و غریب مشتمل بر انتخاب لاجواب و شرح و تفسیر اشعار بے نظیر و پر توقیر حضرت میر محمد تقی میر روشن چوں مہر ضیاریز و موسوم بہ شعر شور انگیز از آثار خامۂ حیرت طراز و از نتائج فکر طناز ایں بندۂ ہیچ کس بارگاہ رسالت مآب وننگ دودمان عمر ابن الخطاب المعروف بہ شمس الرحمٰن فاروقی چشم دار عنایات ایزدی بہ کتابت حیات گونڈوی از غایت توجہ کارکنان با تدبیر و اہل کاران صغیر و کبیر ترقی اردو بورڈ حکومت ہند در شہر خجستہ سواد جہان آباد المشہور بہ دہلی در ۱۴۱۱ ہجرت نبوی علیہ الصلوٰۃ والسلام مطابق ۱۹۹۱ بہ تزئین و آرائش تمام لباس طبع پوشید و مقبول خلائق گردید یا کبیکج یا کبیکج یا کبیکج نوشتہ بہ ماند سیہ بر سفید نویسندہ را نیست فردا امید انتہی ۱۲

☆☆☆

ہوالباقی صد شکر الٰہی منبع علوم لامتناہی کہ ایں کتاب بعد تصحیح و اضافہ بار سوم زیور طبع پوشید در شہر دہلی در سال ۲۰۰۶ مطابق ۱۴۲۶ سنہ ہجرت نبوی صلی اللہ علیہ وسلم تم کلام صلوات و سلام علیٰ رسولہ الکریم ۱۲

اشاریہ

یہ اشاریہ اسماو مطالب پر مشتمل ہے۔ مطالب کے اندراج میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ اگر کسی صفحے پر کوئی ایسی بحث ہے جو کسی عنوان کے تحت رکھی جا سکتی ہے تو اس صفحے کو اس عنوان کی تقطیع میں درج کر دیا ہے، چاہے خود وہ عنوان اس بحث میں مذکور ہو یا نہ ہو۔ مثلاً اگر کسی صفحے پر کوئی بحث ایسی ہے جس سے ''معنی آفرینی'' پر روشنی پڑتی ہے تو اس صفحے کا اندراج ''معنی آفرینی'' کی تقطیع میں کر دیا گیا ہے، چاہے خود یہ اصطلاح (''معنی آفرینی'') بصراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک، ۴۱۶

آتش، خواجہ حیدر علی ۸۵، ۱۰۵، ۱۶۹، ۱۷۳، ۲۶۷، ۳۶۶، ۴۱۵، ۴۴۳، ۴۴۴

آربری، اے۔ جے۔، ۳۲

آرٹیگا ای گاسیٹ، ۱۷

آرویر، فیلکس، ۴۵۴

آسی، مولانا عبدالباری ۲۲، ۲۴۹

آسی، سکندرپوری، حضرت شاہ عبدالعلیم، ۱۷۲

آفاق بنارسی، ۲۸۹، ۲۹۰

آنندوردھن، ۲۰

آہنگ، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۶۶، ۱۶۷، ۳۲۷

ابن حزم، ۱۲، ۷۵، ۷۶

ابن خلدون، ۱۱

ابن عربی، شیخ اکبر محی الدین، ۳۵۶

ابہام، ۶۵، ۱۲۲، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۸۵، ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۶۸، ۲۷۷، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۸، ۴۱۲، ۴۶۰

اثر لکھنوی، جعفر علی خاں، ۱۷، ۲۱، ۲۸۸، ۴۶۱

اثر، سید خواجہ محمد میر، ۱۶۹

احتشام حسین، پروفیسر، ۲۲

احمد شاہ، بادشاہ دہلی، ۵۱

احمد محفوظ، ۲۳۶

احمد ندیم قاسمی، ۱۶۱

ارتقا، شاعرانہ صلاحیت کا، ۳۶۷، ۳۶۸

اردو لغت (ترقی اردو بورڈ) کراچی، ۳۳۵،

۴۳۷،۳۹۵
ارسطو، ۶۷، ۱۴۶، ۳۱۱
ارشاد حیدر، سید، ۳۶
اسپنگارن، جوئل، ۴۸
استعارہ، ۲۰، ۲۸، ۴۳، ۵۵، ۹۲، ۹۳، ۱۱۶،
۱۴۰، ۱۵۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴،
۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۰، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۳۱،
۲۵۳، ۲۶۴، ۲۹۱، ۳۴۸، ۳۶۶،
۳۶۷، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۸۳، ۳۸۴،
۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۴، ۴۱۲، ۴۳۷،
۴۵۸، ۴۶۲
استفادہ، ۱۶۹، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۹۵، ۴۲۱
استفادے کی قسمیں، ۳۷۸، ۳۷۹
استفہام، استفہام انکاری۔ دیکھیے انشائیہ اسلوب،
استقبال پرستی، ۱۳۵
اسٹیریوٹائپ، میر کا، دیکھیے غلط مفروضات، میر
کے بارے میں
اسرار کی فضا، میر کے یہاں ۲۸، ۲۹، ۳۰،
۱۹۴، ۲۴۹، ۲۵۰، ۳۳۳، ۳۸۲، ۴۱۹
اسمتھ، ولیم ارل، ۱۳
اشرف علی تھانوی، مولانا شاہ، ۷۲، ۲۴۸،
۳۱۹، ۳۲۰
اشکال، میر کے یہاں، ۲۴، ۲۷
اشکلاوسکی، وکٹر، ۲۱، ۴۲۲
اصغر گونڈوی، ۳۳۹
اضافت، اور ترک اضافت، ۳۱، ۱۲۳، ۳۱۹،
۳۲۰، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۴، ۴۰۵
اطہر پرویز، ۲۲
اعراب و علامات وقف، ۲۹، ۳۰، ۳۱
افتخار جالب، ۱۶۱
افلاطون، ۶۷، ۱۷، ۳۱۱، ۳۴۵
اقبال ساجد، ۴۳۸
اقبال، علامہ ڈاکٹر سر محمد، ۲۷، ۵۰، ۱۰۹، ۱۱۷،
۱۴۶، ۱۴۷، ۳۲۵، ۳۴۶، ۳۸۹،
۳۹۲
اقتباس۔ دیکھیے استفادے کی قسمیں
اکبر الہ آبادی، ۵۳، ۱۳۲
اکبر حیدری، پروفیسر، ۲۲
الفاظ تازہ سے دلچسپی (میر کی)، ۹۱، ۹۲، ۱۰۴،
۱۱۲، ۱۱۹، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۹،
۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۱، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۳۲،
۲۳۶، ۲۴۳، ۲۹۸، ۳۴۸، ۳۶۴،
۳۶۷، ۳۸۸، ۳۹۵، ۴۴۷
الیٹ، ٹی۔ ایس۔ ۴۸
امیر مینائی، منشی امیر احمد، ۳۶۷
انتخاب احمد، ۳۶

انتخاب کا اصول، ۱۸، ۲۲، ۲۳
انڈر اسٹیٹمنٹ۔ دیکھئے سبک بیانی
انشا، میر انشاء اللہ خاں، ۱۶۲، ۳۲۷، ۳۶۵
انشائیہ اسلوب ۳۰، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۱۰۰،
۱۶۷، ۱۸۴، ۱۸۹، ۲۵۳، ۲۹۰، ۲۹۶،
۲۹۷، ۳۱۱، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۸،
۳۹۷، ۴۰۱، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰،
۴۳۹، ۴۴۱، ۴۵۸
انیس، میر ببر علی، ۳۱، ۳۶۸، ۳۸۹
اوجی نظری، ۲۱۴
ایطا، ۲۷۶
ایگلٹن، ٹیری، ۷۷
اینٹی غزل، ۳۶۸
ایوتشنکو، ایوگنی، ۳۱۱
ایہام، ۶۵، ۸۵، ۹۷، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۷،
۱۲۳، ۱۴۹، ۱۸۲، ۱۸۸، ۲۴۱، ۲۴۸،
۲۴۹، ۲۵۹، ۲۶۰، ۴۴۴، ۴۴۵
بائی، ٹموتھی، ۶۵
باراں رحمٰن، ۳۶
بارت، رولاں، ۵۸، ۶۴
باقلانی، قاضی ابوبکر، ۱۱
بانی، ۴۴۷
بحر، امداد علی، ۴۰۹
بحر میر، ۱۷۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۰۵
برامس، ہنری، ۱۱
برک ہارٹ، ٹائٹس، ۱۱۴
بروکس، کلی اینتھ، ۲۵۹
بریڈلی، اے۔ سی۔، ۳۸
بلاغت کلام، ۷، ۱۴۷، ۳۲۲، ۳۵۱، ۳۷۲،
۳۹۸
بلقیس ظفیر الحسن، ۱۸۰
بن، گاٹ فریڈ، ۲۸۶
بندہ نواز گیسو دراز، حضرت خواجہ، ۴۵۷
بودلیئر، شارل، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲
بورہس، جورج لوئی، ۹۶
بہار، لالہ ٹیک چند (صاحب ''بہار عجم'' وغیرہ)،
۲۴۹، ۳۴۳، ۳۷۷، ۴۳۶
بھرتری ہری، ۱۵
بیدل، مرزا عبدالقادر، ۱۳، ۳۴۴، ۳۶۶،
۳۷۳، ۳۷۵، ۴۱۹
بیرڈسلی، منرو۔ سی، ۴۸
بیکٹ، سیموئل، ۲۸۴
بیگم اختر، ۱۴۳
بین المتونیت، ۱۶۹، ۴۴۵
پراز، میریو، ۱۸۸
پراو انسال شاعری، ۲۲۶

پرن، ولیم، ۶۷، ۶۹

پروٹوجینیس، ۴۷

پریم چند، ۵۱

پلیٹس، جان۔ ٹی۔، ۳۰۴، ۴۶۱

پیٹرسن، اینابل، ۶۹

پیکر، ۲۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۷، ۱۴۱،
۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۰۶، ۲۰۷،
۲۵۳، ۲۶۸، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۶،
۲۸۷، ۳۱۸، ۳۴۵، ۳۶۵، ۳۷۳

تاباں، میر عبدالحی، ۱۶۹

تراکیب فارسی، ۱۳۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۹،
۳۸۲،

ترجمہ دیکھیے استفادے کی قسمیں

تشبیہ، ۲۸، ۵۵، ۱۰۱، ۱۲۰، ۱۴۱، ۲۱۱،
۲۸۷، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۵۹، ۴۱۵

تضاد، ۱۰۲، ۱۰۳، ۲۰۴، ۲۲۹

تعقید لفظی، ۱۲۹، ۳۴۸، ۴۲۲

تمثیلی انداز، ۸۶، ۱۰۵

تنافر، ۱۴۳

توارد دیکھیے استفادے کی قسمیں

ٹاڈاراف، زوتیان، ۲۰

جان جاناں، حضرت میرزا مظہر، ۲۱۴

جاہ، محمد حسین، ۱۴۱

جرأت، شیخ قلندر بخش، ۱۷۳، ۲۲۲، ۳۲۷،
۳۷۱، ۳۹۴، ۴۴۸

جرجانی، امام عبدالقاہر، ۱۱، ۱۳، ۲۰، ۵۵

جعفر زٹلی، میر، ۵۳، ۲۶۲

جلال، حکیم ضامن علی، ۱۸۳، ۲۳۲، ۳۶۷،
۴۳۷

جلیل مانکپوری۔ حافظ جلیل حسن، ۱۱۰، ۲۸۹،
۲۹۰

جمیلہ فاروقی، ۳۶

جنسی مضامین، میر کے یہاں، ۱۲۹، ۱۵۳،
۱۵۴، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۵، ۲۵۱، ۲۵۲،
۲۶۶، ۲۶۸، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۶۰،
۴۲۱، ۴۲۲

جواب، دیکھیے استفادے کی قسمیں

جوان، کاظم علی، ۲۲

چھوٹے چھوٹے الفاظ میر کے یہاں، ۱۲۰،
۱۲۹، ۱۴۷، ۱۹۲، ۲۳۴، ۲۶۳، ۳۵۹،
۴۱۲، ۴۱۳

حاتم دہلوی، شاہ، ۱۶۹

حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین، ۲۴، ۲۵،
۲۸، ۱۸۴، ۱۹۶، ۳۳۶، ۳۶۶، ۴۰۴،
۴۱۱، ۴۱۲، ۴۴۱

حالی، خواجہ الطاف حسین، ۷۲، ۷۳، ۳۷۸،

۳۷۹، ۳۹۲
حامدی کاشمیری، ۲۱
حسرت موہانی، مولانا سید فضل الحسن، ۲۱، ۱۴۳، ۱۵۳
حسن بیگ رفیع، مرزا، ۹۲
حضور، بال مکند، ۳۳۹
حمید اللہ بھٹ، ۳۶
حنیف نجمی، ۳۵، ۳۶
حیات گونڈوی، ۲۴، ۲۶۴
خالص، سید حسین، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۴۴۷
خان آرزو (صاحب ''چراغ ہدایت'' وغیرہ)، ۵۷، ۱۵۴
خان خاناں، عبدالرحیم، ۱۴۴
خسرو، امیر یمین الدین دہلوی، ۹۲، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۱۵، ۳۳۶، ۴۰۳، ۴۰۴
خسرو حسینی، سید شاہ، ۴۵۷
خلیل الرحمٰن اعظمی، ۲۴
خلیل الرحمٰن دہلوی، ۲۴، ۳۶، ۱۵۴
خودنوشت سوانح، میر کے کلام میں، ۶۳، ۱۲۸، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۷۹، ۳۸۰
خوش طبعی۔ میر کے کلام میں، ۲۸، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۴، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۶۸، ۳۳۶، ۳۶۴، ۳۹۵
داغ، نواب مرزا خاں، ۱۱۰، ۳۶۷
درد، سید خواجہ میر، ۱۶۹، ۱۹۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۳۶۸، ۳۹۹
دروژماں، دنی، ۲۲۶
درویشوں کی اصطلاحیں، میر کے یہاں، ۳۲۴، ۳۲۵
دریدا، ژاک، ۵۷، ۶۸، ۶۹، ۷۲، ۷۶
دمان، پال، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰
دنیاے شعر، میر کی، ۲۸، ۱۱۲
دیب، پروفیسر ایس۔ سی۔، ۲۸
ڈرامائیت، میر کے لہجے میں، ۹۲، ۹۳، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۳۴، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۹۷، ۳۷۵، ۳۹۴، ۴۲۹
ڈن، جان، ۱۸۸
ذوق، شیخ محمد ابراہیم ۱۶۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۹۰، ۲۹۶
راسخ عظیم آبادی، شیخ غلام علی، ۱۶۹
راشد، ن۔م۔، ۱۳۲، ۱۳۳
ربط (مصرعوں کا)، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۴۳، ۱۶۶، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۶،

۳۳۲، ۳۴۳، ۴۲۱
رچرڈس، آئی۔ اے۔، ۱۱، ۳۸، ۴۴، ۴۵،
۴۶
رحیل صدیقی، ۳۶
ردیف کا استعمال، ۳۰، ۱۳۹، ۲۹۶، ۳۱۰،
۳۲۷، ۳۳۵، ۳۵۹، ۴۲۸
رستمی بیجاپوری، ۳۰۴
رسومیات، غزل کی، ۲۶۸
رشمی چودھری، ۳۶
رشید حسن خان، ۳۱
رعایت و مناسبت، ۲۸، ۹۲، ۹۵، ۹۸، ۹۹،
۱۰۴، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۹،
۱۴۰، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۶۸، ۱۷۲، ۲۰۶،
۲۰۷، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۴۲،
۲۹۰، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۱۳، ۳۱۷، ۳۱۹،
۳۴۴، ۳۴۶، ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۷۲،
۳۷۹، ۳۸۴، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۳،
۴۲۴، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۴۷، ۴۶۰،
۴۶۳
رند، نواب سید محمد خاں، ۲۶۷، ۳۵۰، ۴۳۹
رنگ، معشوق اور عاشق کا، ۱۵۲، ۱۵۳، ۴۱۵،
۴۱۷
رنگوں کا احساس، میر کے یہاں، ۱۰۸، ۱۹۰
روانی، ۲۸، ۱۳۰، ۱۶۶، ۲۲۶، ۲۹۶، ۳۲۴،
۳۲۷، ۳۷۱، ۳۹۰
روپ کرشن بھٹ، ۳۶
روزمرہ، ۱۱۷، ۱۹۵، ۲۳۴، ۲۹۸، ۳۱۷،
۳۷۲
روسی ہیئت پسند تنقید، ۲۱، ۴۲۲
روحانیت، مغربی، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۸۸
رومی، مولانا جلال الدین، ۸، ۹۹، ۱۰۰،
۲۳۶، ۲۹۹، ۳۱۴، ۳۲۲، ۳۲۴،
۳۲۵، ۳۵۵، ۳۵۷، ۴۰۲، ۴۰۳،
۴۴۸
ریاض احمد کاتب، ۳۶
ریاض خیرآبادی، ۲۳۶
ریطوریقا اور شاعری، ۷۰
زبان کے ساتھ آزادی اور بے تکلفی کا رویہ، میر
کا، ۲۷، ۲۸، ۱۰۶، ۳۸۹
زور بیان، ۱۳۳، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۳۴، ۲۳۶،
۲۳۸، ۲۵۸، ۲۵۹، ۳۰۳
زیب النسا، شہزادی، ۱۰۳
ساؤتھیمپٹن، ارل آف، ۳۷۹
سبک بیانی، ۳۳۷، ۳۹۰، ۳۹۸، ۴۳۰،
۴۵۲، ۴۶۰
سحر، ابوالفیض، ۲۴، ۲۶

سردار جعفری، ۱۸، ۲۱، ۹۷
سر سید احمد خاں، ۴۷
سرقہ دیکھئے استفادے کی قسمیں
سرمد شہید، حضرت، ۴۰۶
سرور، پروفیسر آل احمد، ۸۸
سرور، چودھری عبدالغفور، ۳۹۲
سرور، رجب علی بیگ، ۱۵۲
سری کرشن جی، ۶۱، ۶۲
سطوت لکھنوی، ۳۵۱
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین، ۹۲، ۱۱۶،
۱۸۶، ۱۸۷، ۲۴۳، ۳۷۸، ۴۰۴
سعید، ایڈورڈ، ۱۲، ۷۵
سکاکی، علامہ ابو یعقوب، ۱۳، ۲۰، ۷۵، ۷۶
سلام سندیلوی، ۱۶۸
سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر، ۲۱
سودا، مرزا محمد رفیع، ۹۴، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۸۱،
۱۸۲، ۲۳۶، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۹۰،
۳۲۷، ۳۵۰، ۳۶۸، ۴۲۷، ۴۳۰،
۴۳۴، ۴۵۷
سورداس، ۵۰
سوز، سید محمد میر، ۴۲۳، ۴۲۴
سوئفٹ، جانتھن، ۵۳
سہا مجددی، ۱۰۴
سید احمد دہلوی، مولوی (صاحب ''آصفیہ'')،
۱۵۴، ۳۰۴، ۴۳۷، ۴۶۲
سید حسن رسول نما، حضرت، ۸۹
سید سلیمان ندوی، علامہ، ۴۱
سیماب اکبر آبادی، ۲۶۳
سینٹ تریزا آف آویلا، ۳۲۸
سینٹ جان آف دی کراس، ۳۲۸
شاداب مسیح الزماں، ۳۶
شاد عظیم آبادی، ۳۶۵
شاگال، مارک، ۲۸۳
شاہ حسین نہری، ۳۵، ۳۶، ۲۵۰
شاہ نصیر دہلوی، شاہ نصیر دہلوی، ۴۰، ۲۹۶
شبلی نعمانی، علامہ، ۴۵۸
شعر کی تعریف، قدیم مشرقی شعریات میں،
۴۶، ۴۷، ۴۸
شعریات، کلاسیکی غزل کی، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۷،
۳۸، ۴۶، ۶۳، ۷۲، ۷۳، ۱۰۳، ۱۲۸،
۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۳، ۱۶۱، ۱۶۲،
۱۶۶، ۱۶۹، ۱۸۸، ۱۸۹، ۳۴۱، ۳۴۲،
۳۴۴، ۳۹۴، ۴۴۵
شعریات، مغربی، ۱۹، ۲۰، ۳۸، ۶۵، ۶۶،
۶۷، ۱۸۸
شکیب جلالی، ۱۶۷

شمس قیس رازی، ۱۴، ۵۵
شور انگیزی، ۲۸، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۵۳، ۲۶۹، ۲۸۶، ۳۰۰، ۳۱۴، ۳۲۲
شورش دیکھیے شور انگیزی،
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں، ۳۷۱
شیکسپیئر، ولیم، ۲۸، ۲۳۰، ۳۷۹، ۴۰۵
صائب تبریزی، مرزا محمد علی، ۱۶۹، ۴۳۵
صرف و نحو کی نزاکتیں، ۲۹، ۳۰، ۹۷، ۱۴۱، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۴۴، ۲۹۱، ۲۹۶، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۳۸، ۳۳۹، ۴۳۶
صورت اور معنی، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۵۷
ضلع (ضلع جگت)، ۸۷، ۸۸، ۱۶۸، ۲۵۸، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۰۵، ۳۳۵، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۷۹، ۴۰۱، ۴۰۹، ۴۳۶، ۴۵۵
طالب آملی، ۸۳، ۱۵۳
طباطبائی، علامہ سید علی حیدر نظم، ۱۶، ۶۵
طباعی، ۲۴۳
طپش، مرزا جان، ۱۳۳
طنز، طنزیہ تناؤ، ۲۸، ۸۴، ۹۳، ۱۱۷، ۱۵۰، ۱۸۹، ۱۹۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۹۰، ۳۶۰، ۳۴۰، ۴۵۰، ۴۶۱
طوسی، خواجہ نصیر الدین، ۲۷۶
ظرافت، میر کے کلام میں دیکھیے خوش طبعی میر کے کلام میں
ظفر اقبال، ۱۶۱، ۳۶۸، ۴۱۷
ظفر الرحمٰن، مولوی، ۳۳۵
ظہیر دہلوی، ۳۹۴
عادل منصوری، ۱۸۰، ۲۷۶
عاشق کا کردار، میر کے کلام میں، ۹۲، ۹۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۳۵، ۲۴۸، ۲۴۹، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰
عام یا گھریلو زندگی کا مشاہدہ، میر کے یہاں، ۹۵، ۱۱۲، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۲، ۲۴۷، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۸، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۶۰، ۳۸۸، ۴۶۱
عباسی، ظل عباس، ۲۲، ۱۵۳، ۱۷۱، ۲۴۹
عبدالرشید، ڈاکٹر، ۳۵، ۳۶، ۹۴، ۲۳۶، ۳۰۴، ۴۳۴
عبدالحق، مولوی (بابائے اردو)، ۲۱
عرفی شیرازی، جمال الدین، ۱۷۲، ۳۷۱
عشق کی مرکزیت، میر کے کلام میں، ۲۸۷، ۳۱۰، ۳۱۴، ۳۲۷، ۳۳۶
عشق کے تجربے کی نوعیت، میر کے یہاں،

۸۸، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۷۰، ۳۲۴، ۳۲۷،
۳۸۱، ۴۶۱
عصیم، محمد، ۲۴، ۲۶
علی اکبر دہخدا صاحب "لغت نامہ"، ۴۳۴،
۴۳۵
عمرؓ ابن الخطاب، ۴۶۴
عوج بن عوق (عنق)، ۳۶۴
غالب، میرزا اسد اللہ خاں، ۲۴، ۲۷، ۴۱،
۴۶، ۴۹، ۵۸، ۷۲، ۷۳، ۸۶، ۱۰۴،
۱۲۳، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۷۱،
۱۹۷، ۲۱۳، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۴،
۲۵۲، ۲۵۸، ۲۹۵، ۳۰۴، ۳۱۰،
۳۲۰، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۶۶،
۳۶۷، ۳۷۹، ۳۸۲، ۳۸۹، ۳۹۲،
۴۱۶، ۴۲۸، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۴۱،
۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴
غلط مفروضات، میر کے بارے میں، ۲۷،
۳۷، ۴۱۸
غوری مصطفیٰ ندیم خاں، ۳۶
غیر قطعیت (معنی کی)، ۶۵، ۶۶
فانی بدایونی، شوکت علی خاں، ۲۰۴، ۲۶۳
فتح محمد خاں جالندھری، مولانا، ۴۵۹
فراق گورکھپوری، ۱۱۴، ۱۷۳، ۲۲۲، ۳۹۸
فرید احمد برکاتی، ۴۳۳، ۴۶۲
فضل حق خیر آبادی، علامہ، ۷۲، ۷۳
فقیر، میر شمس الدین، ۲۷۶، ۴۵۵، ۴۵۶
فلابیئر، گستاو، ۱۹۸
فوربس، ڈنکن، ۴۲۴، ۴۶۲
فوکو، مشیل، ۵۸، ۶۳، ۶۴، ۷۷
فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر، ۲۴، ۲۶
فیض، فیض احمد، ۳۱۲
فیلن، ٹی۔ ڈبلیو۔، ۳۹۵، ۴۳۷
قاضی افضال حسین، ۲۱
قاضی سجاد حسین، ۱۰۰، ۲۹۹
قافیے میں آزادی، ۱۱۹، ۲۷۶، ۳۹۹
قائم چاند پوری، شیخ قیام الدین، ۳۹۴، ۳۹۹،
۴۲۲، ۴۲۸، ۴۴۰
قدسی، حاجی محمد جان، ۴۲۱
قلق، آفتاب الدولہ، ۱۳۷
قمر، احمد حسین، ۱۱۸، ۳۴۱
قول محال ۸۶، ۱۴۹، ۲۴۲، ۳۷۴
کاظم علی خاں، مرزا، ۲۹۱
کانٹ، امانوئیل، ۷۰
کلب علی خاں فائق، ۲۲
کلیم اللہ، ڈاکٹر، ۳۶
کلیم ہمدانی، ابو طالب، ۱۶۹

کمال اور حکمت کے تصورات، ۱۱۴، ۲۶۷، ۲۶۸

کنایہ، ۸۳، ۸۴، ۹۲، ۹۳، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۳۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۳، ۳۱۹، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۷۱، ۴۳۰، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۳۹، ۴۵۵

کولرج، سیموئل ٹیلر، ۱۳، ۵۹، ۷۰

کیٹس، جان، ۵۸

کیز، سڈنی، ۱۵۲

کیفیت، ۲۸، ۸۶، ۸۷، ۱۳۹، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۴۴، ۲۵۸، ۳۵۱، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۸۹

کیلکر، اشوک، ۷۳

گریف، جیرلڈ، ۶۵، ۷۱

گلمن، شارلٹ پرکنس، ۱۸۰

گیڈمر، ہانس جارگ، ۱۵، ۴۸

لاتشکیل، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱

لاک، جان، ۷۰

لطافت لکھنوی، ۳۵۱

لطف، مرزا علی، ۱۲۸

لکھنؤ کا شکوہ، میر کے کلام میں ۲۹۱

لہجۂ میر میں طنطنہ، غرور اور وقار، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۹، ۲۵۱، ۳۵۰، ۴۰۶، ۴۱۹

متکلم کی حیثیت، میر کے کلام میں، ۲۲۹، ۲۴۴، ۳۹۸، ۴۱۸، ۴۵۲، ۴۵۶، ۴۶۰

متنبی، ۳۲

مجتبیٰ حیدر قدر، ۳۶

مجنوں گورکھپوری، ۳۹۸

محاکات کی تعریف، ۲۹۷، ۲۹۸

محاورے اور ضرب الامثال، میر کے یہاں، ۹۳، ۹۴، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۲۲، ۱۲۹، ۲۳۱، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۷، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۶۱، ۴۶۲

محمدؐ رسول اللہ، ۵۶، ۸۹، ۴۶۴

محمد حسن، پروفیسر، ۲۱

محمد پادشاہ شاد، صاحب ''فرہنگ آنندراج''، ۳۵۳

محمد حسن عسکری، ۱۸، ۲۱، ۲۸، ۷۲، ۱۱۴، ۱۶۶، ۲۲۱، ۲۲۳، ۳۲۷، ۳۵۶

محمد عصیم، ۳۶

محمد علوی، ۲۸۷

مخلص کاشی، ۲۰۳

مزاح، میر کے کلام میں دیکھیے خوش طبعی، میر کے کلام میں
مسرت جہاں، ۳۶
مسعود حسین، پروفیسر، ۲۴
مسیح، رکن الدین، ۲۱۳
مسیح الزماں، ڈاکٹر، ۲۲
مصحفی، شیخ غلام ہمدانی، ۲۹۶، ۳۰۰، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۷، ۳۴۴، ۳۶۵، ۳۶۸، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۴، ۴۵۵
مضمون آفرینی، مضمون، ۲۰، ۲۸، ۹۲، ۹۳، ۹۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۵، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۵۱، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۶، ۲۷۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۱۷، ۳۲۷، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۵۱، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۸۸، ۳۹۳، ۳۹۸، ۴۰۲، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۸، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۵، ۴۵۳، ۴۶۱
معاملہ بندی، ۱۲۹، ۱۳۰، ۴۶۱
معشوق کا کردار، میر کے یہاں، ۹۲، ۹۳، ۳۷۹، ۳۸۰
معقد شعر، ۱۲۹
معنی، ۲۰، ۲۶، ۳۹، ۴۰، ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۲، ۲۱۳، ۳۵۵، ۳۵۶
معنی آفرینی، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۹، ۸۶، ۸۷، ۹۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۵، ۲۸۶، ۲۸۹، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۸، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۱، ۳۵۴، ۳۶۰، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۳، ۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۸،

۴۲۹، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۴۹، ۴۵۶،
۴۵۸،۴۵۷

ملٹن، جان، ۱۴۹،۳۰

ممنون، میر نظام الدین، ۳۹۴

مناسبت، دیکھیے رعایت و مناسبت

منشائے مصنف، ۲۶،۳۹،۴۰،۷۷

منیر نیازی، ۱۹۸-۱۴۱

موسیٰ علیہ السلام، ۳۶۴

مومن، حکیم مومن خاں، ۱۱۲، ۱۲۱، ۱۲۲،
۲۶۶، ۳۷۴، ۳۷۵، ۴۲۳، ۴۴۴

مہر افشاں فاروقی، ۳۶

میرا جی، ۸۷

میر حسن، ۱۱۷، ۱۳۹، ۱۴۷، ۲۶۴، ۳۹۵

میر متقی، ۳۵۷

میکیل، جے۔ ڈبلیو۔ ۳۸

نارنگ، پروفیسر گوپی چند، ۲۴

ناسخ، شیخ امام بخش، ۱۵۲، ۱۶۲، ۱۶۹، ۲۶۰،
۲۹۱، ۲۹۶، ۴۱۶، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۶۱

ناصر علی سرہندی، ۲۷

ناصر کاظمی، ۲۶۰، ۳۷۵، ۴۱۶، ۴۱۷

ناظم ہروی، ۴۵۸

نثار احمد فاروقی، ۲۲، ۳۴، ۳۶، ۵۷، ۱۱۸،
۱۴۸، ۱۵۴، ۱۸۰، ۱۹۲، ۲۲۹، ۲۵۰،
۲۶۳، ۳۴۰، ۳۴۱، ۴۰۹، ۴۵۹

نثار، محمد امان، ۴۶۲، ۴۶۳

نسبتی تھانیسری، ۳۰۴، ۳۰۵، ۴۳۶، ۴۳۷

نسیم دہلوی، اصغر علی خاں، ۹۳، ۳۵۰

نشانیات، ۷۳، ۷۵

نصیر گیلانی، بابا، ۱۶۹

نطشہ، فریدرخ، ۳۱۸

نظام الدین اولیا، حضرت سلطان جی، ۲۲۸

نظیر اکبرآبادی، ۵۳، ۲۸۶

نظیری نیشاپوری، محمد حسین، ۹۲، ۲۴۶، ۲۴۷

نور الرحمٰن، مولوی، ۲۱

نیر عاقل، ۳۵، ۳۶

نیر کاکوروی (صاحب ''نور اللغات'')، ۴۰۹،
۴۳۷، ۴۶۱

نیر مسعود، ۲۲

نیوٹن، آئزک، ۷۷

وارث حسن، حضرت شاہ، ۸۹

واعظ، مرزا رفیع، ۸۹

واقعیت (مشرقی نقطۂ نظر سے)، ۱۱۳، ۱۱۴،
۱۶۸

واقف، نور العین، ۱۰۵، ۳۷۳، ۴۲۶

واگنر، رچرڈ، ۱۶۶

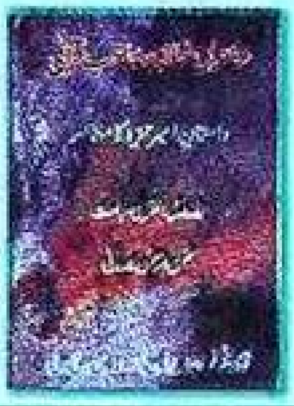
والیری، پال، ۴۵، ۴۶، ۴۷

وحشی بافقی، ۳۳۴
وحید، میر طاہر، ۱۵۴
وضعیات، وضعیاتی تنقید، ۲۰، ۱۷، ۷۵
وکٹوریائی تصورات، اردو تنقید میں، ۳۸، ۳۹۸
ولی دکنی، محمد ولی، ۵۰، ۵۱، ۹۲
ومزٹ، ڈبلیو۔ کے۔، ۴۸
وولف، ورجینیا، ۱۲۲
ہائنہ، ہائنرخ، ۲۸
ہٹلر، اڈالف، ۶۸
ہراقلیطس، ۳۲، ۴۴۲
ہربرٹ، جارج، ۳۲۷
ہرش، ای۔ ڈی۔، ۱۶، ۲۷، ۳۰، ۴۹، ۵۳، ۷۳، ۷۷
ہولڈرلن، فریدرخ، ۲۸
ہومر، ۵۰
ہیوم، ڈیوڈ، ۷۰
یاکبسن، رومن، ۱۴، ۶۳، ۶۶
یاؤس، ہانس رابرٹ، ۱۶، ۴۷
یقین، نواب انعام اللہ خاں، ۱۶۹
یگانہ چنگیزی، مرزا واجد حسین، ۱۷۱، ۲۳۶، ۳۶۸
یوسف علیہ السلام، ۴۲۳
یونانی افکار کا اثر، اسلامی علما پر، ۳۱۱، ۳۱۲
یےٹس، ڈبلیو۔ بی۔، ۱۸، ۶۳، ۶۶

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی چند مطبوعات

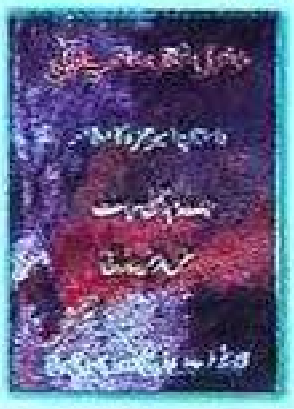
نوٹ: طلبہ و اساتذہ کے لیے خصوصی رعایت۔ تاجران کتب کو حسب ضوابط کمیشن دیا جائے گا۔

ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ
جلد اوّل: نظری مباحث



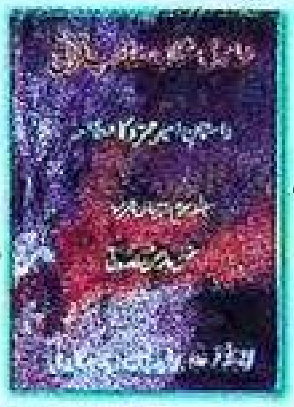
مصنف:
شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات : 559
قیمت : -/180 روپے

ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ
جلد دوم: عملی مباحث



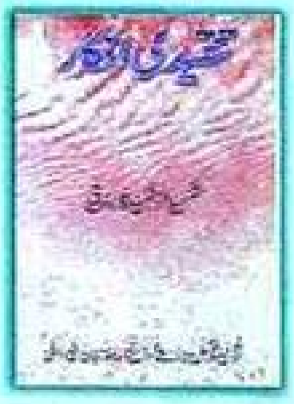
مصنف:
شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات : 224
قیمت : -/202 روپے

ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ
جلد سوم: جہان حمزہ



مصنف:
شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات : 436
قیمت : -/280 روپے

تنقیدی افکار



مصنف:
شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات : 347
قیمت : -/148 روپے

شعریات

ترجمہ و تعارف:
شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات : 136
قیمت : -/62 روپے

شعر، غیر شعر اور نثر

مصنف:
شمس الرحمٰن فاروقی
صفحات : 528
قیمت : -/228 روپے

ISBN: 81-7587-203-9

कौमी काउन्सिल बराए फरोग़-ए-उर्दू ज़बान

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

National Council for Promotion of Urdu Language
West Block-1, R.K. Puram, New Delhi-110066