شعر شور انگیز

جلد سوم

شمس الرحمن فاروقی

شعر شور انگیز جلد سوم

شعر شور انگیز

غزلیات میر کا انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد سوم

ردیف ن تا ردیف ہ

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک 1 آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی 110066

SHER-E- SHOR ANGEZ- vol,iii

By

Shamsur Rahman Faruqi

سنہ اشاعت : پہلا ایڈیشن 1992 تعداد 1000

دوسرا ایڈیشن 1997 تعداد 1100

(C) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی

قیمت۔ **Rs 150/=**

سلسلہ مطبوعات : 693

ناشر : ڈائریکٹر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک 1
آر کے پورم نئی دہلی 110066

طابع۔ جے کے آفسیٹ پرنٹرز، جامع مسجد دہلی 110006

پیش لفظ

شعر شور انگیز کا دوسرا 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 سمانت کیا گیا وہاں اس کے ناشر کی حیثیت سے ''قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان'' اور اس کے 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 کا سب سے معتبر اور باوقار اشاعتی مرکز کے طور پر ابھر رہی 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 ایجنڈا 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 پورے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔

مستقبل قریب میں ہماری نئی اشاعتوں میں ''اردو انسائیکلو پیڈیا'' (۱۲ جلدوں میں)، ''انگریزی۔اردو لغت'' (۶ جلدوں میں) اور پروفیسر گیان چند جین کی معرکتہ لآرا کتاب ''اردو ادب کی تاریخ'' منظر عام پر آرہی ہیں۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

(ڈائریکٹر)

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔ا۔ آر کے۔ پورم۔ نئی دہلی 110066

انتساب

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

شمس الرحمٰن فاروقی

فارقم فاردقیم غربیل وار
تاکہ کاہ از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

	تمہید جلد اول	17
	تمہید جلد دوم	29
	تمہید جلد سوم	37
دیباچہ	کلاسیکی غزل کی شعریات	
	باب اول	49
	باب دوم	89
	باب سوم	110
دیوان اول	ردیف ن	141
فردیات	ردیف ن	263
دیوان دوم	ردیف ن	267
دیوان سوم	ردیف ن	325
دیوان چہارم	ردیف ن	376
دیوان پنجم	ردیف ن	408
دیوان ششم	ردیف ن	416

شکارنامۂ دوم	ردیف ن	426
دیوان اول	ردیف واوَ	431
دیوان دوم	ردیف واوَ	477
دیوان سوم	ردیف واوُ	518
دیوان چہارم	ردیف واوَ	560
دیوان پنجم	ردیف واوَ	574
دیوان ششم	ردیف واوٗ	591
دیوان اول	ردیف ہ	597
دیوان دوم	ردیف ہ	628
دیوان سوم	ردیف ہ	648
دیوان پنجم	ردیف ہ	651
دیوان ششم	ردیف ہ	671

اشاریہ
677

کعب ابن زہیر جو ایک مخضرمی شاعر اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کا مداح ہے، وہ کہتا ہے ؎

ما اُرانا نَقولُ الا مُعارا
او مُعادًا مِن قولنا مکرورا

(یعنی ہم جو کچھ کہتے ہیں یا تو اوروں سے مستعار لے کر کہتے ہیں یا اپنے ہی کلام کو بار بار دہراتے ہیں) پس ... ہم کیونکر کہہ سکتے ہیں کہ قدما کی خوشہ چینی سے ہم کو استغنا حاصل ہے ... ؟

عربی میں دو متناقض مثلیں مشہور ہیں۔ ایک یہ ہے کہ کم ترک الاول للآخر (یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لیے چھوڑ گئے ہیں) اور دوسری مثل یہ ہے کہ ما ترک الاول للآخر (یعنی اگلوں نے پچھلوں کے لیے کچھ نہیں چھوڑا۔) ان دونوں مثلوں میں تطبیق یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے ان کو پورا کریں لیکن انھوں نے پچھلوں کے لیے کوئی چیز ایسی نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔

خواجہ الطاف حسین حالی

Every text takes shape as a mosaic of citations, and every text is the absorption and transformation of other texts.

Julia Kristeva

> Literature is, and cannot be anything but, a kind of extension and application of certain properties of language.
>
> Paul Valéry

Abhinavagupta speaks of four distinct functions of words, abhidhā, tātparya, lakṣaṇa, and vyañjana, and arranges them under four separate classes: abidhā is the power of the words to signify the primary meaning; this primary meaning refers only to the universal and not the particular ... The syntactical relation of these is conveyed by the tātparyaśakti of the words. The intention of the speaker, or the general purport of the utterance, is obviously to give a unified purposeful sentence- meaning... Lakṣaṇa is the third power recognized according to this theory; it is accepted only when the primary meanings cannot be syntactically connected to give a meaning. Abhinavagupta says that... vyañjana or suggestion ... [is] the fourth function of words...
... (According to Ānandavaradhan) lakṣaṇa operates when there is some kind of inconsistency in the primary sense; it indicates the secondary metaphorical sense after cancelling its primary sense; but in suggestion the primary sense need not be discarded.

K. Kunjunni Raja

Poetry is republican speech: a speech with its own law and an end unto itself, and in which all the parts are free citizens and have the right to vote.

F. Schlegel

The non poetic view of things is the one that sees them as controlled by sense perceptions and by the determination of reason; the poetic view is the one that interprets them continuously and find in them an inexhaustible figurative character.

A.W. Schlegel

Words used in the figurative sense retain their proper and specific meaning, and achieve their effect only through an association of ideas on which the writer depends.

F. Schleiermacher

(I)t is inconceivable that thought processes can operate on the meanings of words in isolation from grammatical and syntactical relations.

Abdul Qahir Jurjani

The same words may be used in the metaphoric process in two different ways... one of them creates a metaphor in which the similarity is perceptible to the eye; the other creates a metaphor suggestive of a quality which can be conceived only by the imagination.

Abdul Qahir Jurjani

... Al Jurjani emphasizes the importance of distinguishing the 'general purport' or abstractable idea of an expression from the actual, specific 'meaning' it conveys...

Kamal Abu Deeb

استعارۂ مفیدہ وہ ہے جہاں لفظ مستعار سے کوئی ایسا خاص فائدہ، خاص معنی اور خاص غرض حاصل ہوتی ہو جو اس استعارے کے بغیر غیر ممکن الحصول ہو... استعارے پر مشتمل بیان ہمیشہ ایک نئی شکل میں سامنے آتا ہے جس سے اس کی قدر و قیمت بڑھتی جاتی ہے... استعارہ تھوڑے سے الفاظ میں تمھیں بہت سے معانی عطا کردیتا ہے۔

عبدالقاہر جرجانی

... the essence of poetry lies precisely in the poetic transformation of verbal material and in the coupling of its phonetic and semantic aspects...

Roman Jakobson

... و سخنے کہ اندر نثر بگویند تو در نظم مگوے کہ نثر
چوں رعیت است و نظم چوں پادشاہ ...

امیر عنصر المعالی

(T)ropes are more suitable in poetry than in prose because they, like poetry, are 'the children of fiction' and because poetry aims more to please than to instruct about the real world... Poetic 'folly' is made natural and readable by the conventions of the genre.

Jonathan Culler

The writer is one who plays with his mother's body... in order to glorify it, to embellish it, or in order to dismember it, to take it to the limit of what can be known about the body: I would go so far as to take bliss in a disfiguration of the language, and opinion will strenuously object, since it opposes "disfiguring nature."

Roland Barthes

Every writer writes within a tradition, or complex of traditions and hews the wood of his or her experience of the world in terms conformable to the traditionally provided matrices thereof- so that every literary work refers experience to the forms of what passes for literature (the canon) of the time and place of writing. Literature is identifiable by this conformity of the individual work to the canon, which determines what will or can count as literature at any given time, place and cultural tradition.

Hayden White on Frank Kermode

If a poet has any obligation toward society, it is to write well. Being in the minority, he has no other choice. Failing in this duty, he sinks into oblivion.

Joseph Brodsky

It is the execution of the poem which is the poem.

Paul Valéry

A good deal of Poetic Process consists in, and advances by, Literary Analysis and, on the other hand, Literary Analysis is often Poetic Process attempting to examine and appraise itself.

I.A. Richards

The judgment that a passage is good is an act of living. The examination and description of its merits is an act of theory.

I.A. Richards

Under the term <u>artha</u> or meaning he (Anandavardhan) included not only the cognitive, logical meaning, but also the emotive elements and the 'socio-cultural' significance of utterances which are suggested with the help of contextual factors.

K. Kunjunni Raja

(I)t is the fundamental mistake of grammarians to suppose that words and their syntaxis... correspond to things. Words correspond to thoughts, and the legitimate order and connections of words, to the <u>laws</u> of thinking and to the acts and affections of the thinker's mind.

S.T. Coleridge

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 کلاسیکی 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 (علی الخصوص 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 یونی ورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف نامطمئن ہوں، بلکہ ان کو اس قدر ناقص پاتا ہوں کہ میرے خیال میں وہ میر کی تحسین اور تعین قدر میں معاون نہیں، بلکہ ہارج ہیں۔ اثر لکھنوی کا انتخاب ("مزامیر") نسبتہً 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 کرکے 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 " 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 کلاس روم 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 ذریعہ 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 یونی ورسٹیوں میں بطور کلاس روم 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 موقعہ 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 کھو گئی ہے ، یا چھن گئی ہے ۔) اگر شعریات نہ ہوتی تو شعر بھی نہ ہوتا ۔ اور اس کی بازیافت اس لئے ضروری ہے کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین 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 ہوسکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا

علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری 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 لئے کافی نہیں۔ اگر صرف اس شعریات کو 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 و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار، اور مغربی فکر سے ہی ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے انگریزیت زدوں 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 بہرزمان بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لئے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے لئے 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 اور اس پر بحث کرنے کے لئے، اور اس کو پہچاننے کے طریق کار حاصل کرنے کے لئے 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 وجود 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۔ آنند وردھن 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، آنند وردھن 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 پر زیادہ گفتگو ملے گی۔[1] 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 کیا ہوں اور کیا کیا 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

[1] مضمون بھی استعارے پر ہی مبنی ہوتا ہے، لیکن یہ الگ بحث ہے۔

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 چاہیئے۔ 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 لئے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور پر یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی آتنی نہیں 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 ہوجائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیۂ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آجائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ وما توفیقی 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 آچکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ "انتخاب سخن")، مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر توجہ 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 لئے تازیانۂ عبرت ہے جو ادب کو صرف ادیبوں کا اجارہ سمجھتے ہیں۔[1]

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دو چار 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 دیئے 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) مرزا جان طپش اور کاظم علی جوان کا مرتب کردہ یہ نایاب نسخہ عزیز جیب نثار احمد فاروقی نے اپنے کام کا ہرج کر کے عرصۂ دراز تک میرے پاس رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷) یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ 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 (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 احتشام حسین، جلد دوم مرتبہ مسیح الزماں (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 تخاب

---

[1] حال میں امجد اسلام امجد اور راشد آذر کے انتخابات دیکھنے کا موقع ملا (مئی ۱۹۹۲ء)

مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔[1]

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

(۸) مخطوطۂ دیوان اول، مملوکۂ نیر مسعود (تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے یہ مخطوطۂ 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 لئے مطلع ملاکر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں۔ جہاں صرف دو شعر انتخاب کے لائق نکلے، وہاں تیسرا شعر (دعام اس سے کہ وہ مطلع ہو یا سادہ شعر) بھرتی کا شامل کرلیا اور شرح میں صراحت کردی کہ کون سا شعر بھرتی کا ہے۔ جہاں ایک ہی شعر نکلا، وہاں ایک پر اکتفا کی۔ اس لئے 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 کردی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ سے غزل کے جو شعر انتخاب میں آسکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے۔ اور صراحت کردی ہے کہ یہ شعر کہاں سے لئے گئے۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دواوین میں ہیں۔ بعض دو غزلے بھی ہیں جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک غزل بنادیا ہے اور شرح میں وضاحت کردی 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 منصور ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر، جو انتخاب میں نہ آسکے، متن کتاب میں محفوظ ہوگئے 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 جاسکے۔ انتخاب اگرچہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن

[1] یہ جلدیں ڈاکٹر حنیف ترین نے حال میں مہیا کیں۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ (۱ اپریل ۱۹۹۴)

انتخاب میں ذاتی پسند ناپسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگرچہ 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 تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی ہے۔ لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے کے لئے 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 کئے 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۔ حالاں کہ 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 لئے 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۔ علیگڈھ دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سرینگر، بھوپال، بنارس، حیدر آباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں میری 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، علی الخصوص جناب ابوالفیض سحر اور محمد عصیم بھی میرے شکریئے کے حق دار 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 الرحمٰن دہلوی نے اشاریہ بنانے میں ہاتھ بٹایا۔ ان کا حساب در دل 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 الرحمٰن اعظمی مرحوم کی بیگم نے ان کی لائبریری سے تلاش کرکے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

یہ کام جس قدر لمبا کھنچا، میری کم علمی، کوتاہ ہمتی اور عدیم الفرصتی نے اسے طویل تر بھی بنادیا۔ 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 ہی سے تعبیر کرسکتا 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۔

شمس الرحمٰن فاروقی

نئی دلی
۱۱ جنوری ۱۹۹۰

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 بیورد حکومت ہند کے ارباب بست و کشاد، بالخصوص جناب فہمیدہ بیگم ڈائرکٹر، جناب ابوالفیض سحر پرنسپل پبلی کیشنز آفسر، 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 و محور میر کا کلام تھا۔ اس جلد کے نسبتہً 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 کر سکیں (یا اگر ثابت نہ کر سکیں تو قیاس کر سکیں) کہ یہی معنی مراد مصنف تھے؟ اس بحث کی ضرورت کیوں پڑی، اس کی وضاحت بھی دیباچے میں کر دی گئی ہے۔

"شعر شور انگیز" کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس

پر بحث پر مشتمل ہو گی۔ چوتھی جلد ردیف ہ اور ردیف ی پر مشتمل ہو گی۔ 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 ہو رہے 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 و فکر کے بعد میری یہ 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 و تحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں گی۔ میر کے مقابلے میں غالب یا اقبال یا میر انیس کی عظمت کا راز بیان کرنا نسبتۃً 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 و تجربات 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 ہو گی۔) 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 کلیتۃً نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم و بیش 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 شعر و ادب کو بڑی حد تک جذب و ہضم بھی کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ 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 و ایقان کا ہی مرہون منت ہو گا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم

نہ ہوں تو تن 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 کر سکیں 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 ہو سکنے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ یوں تو ہر بڑی شاعری میں یہ صفت ہوتی ہے کہ ہزار مطالعہ و تجزیہ 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 آ رہی 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 اور ہولڈرلن 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 کرسکا۔ 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 "جادو گری" 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، رواتی، 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 جادو گری 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 جانیئے کیا تھا در پیش
کہ طرف دشت کے جوں سیل چلا جاتا تھا

ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گرد باد کے
کیا جانیئے جنوں نے ارادہ کدھر کیا

آیا جو واقعے میں در پیش 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 جانیے غبار ہمارا کہاں رہا

ردیف الف کے یہ چند اشعار میری بات کو واضح کرنے کے لئے کافی و وافی 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 داماں 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 ہو گا 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 ہو گا 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 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 ہوسکتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری بڑی حد تک زبانی سنانے کی چیز تھی۔ لہٰذا توقع ہوتی تھی کہ شاعر یا قاری کی ادائگی اس بات کو واضح کردے 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 دیئے 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

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 مواتیت کی طرح جگر سوختہ ہے۔ (۳) وہ اس طرح جگر سوختہ ہے جیسے فتیلہ مواتیت۔ (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 ہی (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 کی تربیت بھی بخوبی کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے "فسانۂ عجائب" اور "باغ و بہار" پر جس وقت نظر سے اعراب لگائے ہیں اور اوقاف متعین کئے 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، تاکہ 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 چاہیئے۔

متنبی نے ایک بار جوش میں آکر کہا تھا ؎

أيَّ مَحَلٍّ أرتقي   أيَّ عَظيمٍ أتّقي
وَكُلُّ مَا خَلَقَ اللهُ وَمَا لَم يَخلُقِ
مُحتَقَرٌ فِي هِمَّتِي   كَشَعرَةٍ فِي مِفرَقِي

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

To what height shall I ascend? Of what severity shall I be afraid?
For everything that God has created, and that He has not created
Is of as little account in my aspiration 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 دلّی
۹ اگست ۱۹۹۰

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد سوم

خدا کا شکر و احسان ہے کہ جلد سوم آپ کی خدمت میں حاضر ہے، ذرا دیر سے سہی۔ خرابی صحت اور دفتری مصروفیات کے باعث اس جلد کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں تعویق ضرور ہوئی، لیکن باندازۂ اندیشہ نہیں۔ ادب کے طلبا اور اساتذہ، اور عام ادبی حلقوں میں گذشتہ دو جلدوں کو جو مقبولیت ملی ہے اس سے مجھے کام کرتے رہنے کا حوصلہ ملا۔ جلد دوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ بقیہ دونوں جلدیں بھی ۱۹۹۱ کے اواخر تک بازار میں آسکیں گی لیکن ما درچہ خیالم و فلک درچہ خیال کے مصداق، ایسا ممکن نہ ہوا۔ اب امید کرتا ہوں کہ توفیق خداوندی شامل حال رہی تو چوتھی جلد ۱۹۹۲ کے آخر تک شائقین تک پہنچ سکے گی۔ اس طول طویل کام میں ترقی اردو بیورو اور خاص کر اس کی ڈائرکٹر جناب ڈاکٹر فہمیدہ بیگم، پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحرؔ اور جناب محمد عصیم کی مساعی شدیدہ اور توجہات کثیرہ سے جو مدد ملی ہے اس کا میں شکریہ ادا کرتا ہوں۔

گذشتہ جلدوں کی طرح اس جلد میں بھی ایک کم و بیش بسوط دیباچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعہ ہماری

کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو، اور اس طرح صرف میر ہی نہیں، بلکہ تمام کے تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین، اور تعیین قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔ لیکن بعض دوستوں نے مشورہ دیا کہ کلاسیکی شعریات کے مباحث کو ربط و ترتیب کے ساتھ یکجا بھی پیش کیا جائے تو بہتر ہے۔ دوسری بات یہ کہ بعض لوگوں کو اب بھی اس معاملے میں تردد ہے کہ ہمیں اپنی کلاسیکی شعریات (اگر ایسی کوئی شے ہے بھی) کی روشنی میں اپنا ادب پڑھنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس تردد کی تہ میں جو اصل سوال مضمر ہے وہ یہ ہے کہ ادب کے معیار آفاقی ہیں یا مقامی؟ یعنی کیا ہر ادبی تہذیب اپنے معیار خود مقرر کرتی ہے یا اسے ایسے معیاروں کی پابند ہونا چاہیے جو عالمی اور آفاقی ہیں؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو مبینہ عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہیے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کیے ہیں؟ یا کیا کوئی عالمی ادبی پارلیمنٹ ہے جس نے باتفاق رائے (یا کثرت رائے سے) ان معیاروں کو مرتب اور نشر کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ کوئی ایسی تہذیب، یا کوئی ایسی عالمی پارلیمنٹ نہیں ہے، اور نہ ہو سکتی ہے، جس کے احکامات سب پر چلتے ہوں، یا چل سکتے ہوں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ گذشتہ سو برس سے جن معاییر و اصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کیے گئے ہیں (یا ہم انھیں مغرب سے حاصل شدہ سمجھتے ہیں۔) بے شک یہ معیار و اصول بہت محترم اور موقر ہیں۔ ہم نے ان سے بہت قیمتی سی باتیں سیکھی ہیں اور آئندہ بھی سیکھتے رہیں گے (خاص کر طریق کار کے میدان میں)، لیکن یہ بات بالکل واضح طور پر کہہ دینے کی ہے کہ کسی تہذیب کے معیار کسی دوسری تہذیب کے معیاروں پر فوقیت نہیں رکھتے۔ سب اپنی اپنی جگہ پر صحیح اور درست ہیں۔

علیٰ ہٰذالقیاس، یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر کسی تہذیب کے ادبی معیار کسی دوسری تہذیب کے ادبی معیاروں سے متناقض ہوں، تو دوسری تہذیب کے اصول و معیار کو ثانوی حیثیت ملے گی۔ مثلاً اگر ہمارے یہاں غزل کے اندر کوئی داخلی یا ظاہری ربط، یا ارتقائے خیال، ضروری نہیں، اور اگر کسی اور تہذیب کے معیاروں کی رو سے نظم اسی وقت کامیاب ہے جب اس کے مختلف حصوں میں ربط اور

ارتقائے خیال ہو، تو غزل کی حدتک ہم اپنے اصول کو فوقیت دیں گے غیر تہذیب کے اصول کو نہیں۔ اسی طرح، اگر ہمارے یہاں شعر میں "ذاتی جذبہ، اور ذاتی تجربہ، اور اپنے آپ پر گذرے ہوئے معاملات" کو بیان کرنا ضروری نہیں، اگر ہمارے یہاں عشقیہ شاعری کے لیے ضروری نہیں کہ شاعر "آپ بیتی" یا کم سے کم اپنے "ذاتی یا داخلی" کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حدتک یہ اصول کسی دوسری تہذیب کے اس اصول پر فوقیت رکھے گا جس کی رو سے عشقیہ شاعری میں شاعر کے "ذاتی اور داخلی" کوائف بیان ہونا چاہیے۔ اگر ہماری کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل "طبع زاد" original ہو، بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ مضامین (جو پہلے سے موجود ہیں، یا جنھیں ہم پہلے سے موجود فرض کرتے ہیں) کو نئے رنگ سے، یا پہلے سے بہتر ڈھنگ سے پیش کرے، تو اس پر "چبائے ہوئے نوالے نگلنے، اور" "پچوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ پچوڑنے" کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ originality کا یہ تصور، کہ ہر شاعر دوسرے شعرا سے لازماً مختلف ہو، انیسویں صدی کا مغربی رومانی تصور ہے، اور مشرقی تصور تخلیق و تخئیل سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ عربی شعریات میں مضمون آفرینی کا تصور بہت ترقی یافتہ نہیں، لیکن وہاں بھی شیخ عبدالقاہر جرجانی "سرقہ" کے اس تصور سے بے گانہ نظر آتے ہیں جو ہمارے یہاں انیسویں صدی میں عام ہوا۔ عبدالحسین زریں کوب نے جرجانی کے نظریے کو یوں بیان کیا ہے کہ سرقہ اسی وقت قائم ہوتا ہے جب کوئی شاعر بہت سوچنے اور کوشش اور تامل کے باوجود وہی بات کہے جو دوسرے کہہ گئے ہیں۔ جرجانی کہتے ہیں اگر دو شاعروں میں اتفاق معنی (= مضمون) ہو تو یہ دو صورتوں سے خالی نہ ہوگا۔ یا تو دونوں "غرض" میں متفق ہیں (مثلاً دونوں اپنے مربی کی مدح کررہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقے کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہوسکتا ہے کہ دونوں میں "طریق دلالت" کا اتفاق ہو (مثلاً دونوں اپنے ممدوح کو سخاوت میں دریا، دلاوری میں شیر، وغیرہ قرار

دیں۔) ایسی صورت میں اگر یہ ظاہر ہو کہ ان میں سے کسی ایک شاعر نے یہ مضمون "سعی و جہد و تامل" کے بعد حاصل کیا ہے (یعنی وہ بہت کوشش کے بعد بھی وہیں پہنچے جہاں دوسرا پہنچ چکا ہے،) تب ہی اس پر "سرقت و انتحال" کا حکم روا ہوسکتا ہے۔ یعنی جرجانی کی نظر میں سرقہ کوئی اہم بات نہیں، قوت متخیلہ کی ناکامی البتہ اہم بات ہے۔

شمس قیس رازی نے سرقہ و استفادہ کو انتحال، المام، سلخ اور نقل کی چار قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ "نقل" سے ان کی مراد copy نہیں، بلکہ مضمون کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنا ہے۔ انھوں نے جو مثالیں دی ہیں، اور ان پر جس طرح اظہار خیال کیا ہے، اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ نقل کو قابل ستائش سمجھتے ہیں۔ بعد میں ہمارے یہاں شمس قیس رازی کی انواع کو اور بھی باریک اور لطیف طریقے سے سرقہ، توارد، ترجمہ، اقتباس اور جواب کے زیر عنوان جگہ جگہ بیان کیا گیا۔

سنسکرت شعریات میں جرجانی سے بھی پہلے آنند وردھن نے، اور پھر راج شیکھر نے ان معاملات پر بہت عمدہ بحث کی ہے۔ مکند لاتھ کا کہنا ہے کہ ان دونوں مفکروں کی نظر میں "نیا اس وقت وجود میں آتا ہے جب قوت متخیلہ کے ذریعہ پرانے کی تعمیر نو کی جائے۔" قدیم سنسکرت شعریات میں ایک مکتب کا خیال تھا کہ شعر میں نئی بات کہنا ہی ممکن نہیں، کیوں کہ شاعری अनुभावगानु भवसामनयम का اظہار کرتی ہے۔ مکند لاتھ نے اس کا ترجمہ universals of experience کیا ہے) چونکہ یہ آفاقی حقائق تعداد میں محدود، اور تمام انسانوں میں بہر زمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لیے پرانے لوگوں نے انھیں پہلے ہی بیان کردیا ہے۔ لہٰذا اب نئے کہنے والوں کے لیے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول ماترک الاول لا لآخر "اگلوں نے پچھلوں کے لیے کچھ نہیں چھوڑا" یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آنند وردھن نے یہ دیا کہ جب نیا لفظ ہوگا تو نیا مضمون اور نئے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا عجب کہ طالب آملی کا مشہور قول ؏ لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است پنڈت راج جگن ناتھ کے واسطے سے آنند وردھن کے یہاں سے حاصل

ہوا ہو؟) لہذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہوجاتی ہے۔

آنند وردھن اور راج شیکھر نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لیے چھوڑتا ہوں۔ بس یہ عرض کرنا ہے کہ ان نکات پر گفتگو کرتے وقت خود مکند لاتھ نے "اردو فارسی ادب کی مشہور اصطلاح مضمون" کا ذکر کیا ہے، اور انھوں نے "مضمون" کا ترجمہ Theme یا Substance کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لطف یہ ہے کہ حالی کو عربی فارسی شعریات کے حوالے سے ان باتوں کا شعور تھا۔ چنانچہ وہ ابن خلدون کا قول نقل کرتے ہیں کہ "معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں... ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا ہے۔" (ابن خلدون کا یہ قول براہ راست جرجانی سے مستعار ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ جرجانی اور آنند وردھن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرنڈرسل نے جب چین جاکر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ originality کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ originality کے معنی یہ بھی ہیں کہ پرانی بات کو نئے انداز میں دہرایا جائے۔ رسل کو محسوس ہوا کہ چینی تصور انشا بھی اپنی جگہ پر درستگی کا حامل ہے، اور ممکن ہے کہ یہ مغربی تصور سے بہتر بھی[1] ہو۔ لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے متبعین کو

---

[1] چینی تہذیب میں اشیا کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس نے اپنی مشہور کتاب Coleridge on Imagination میں آر۔ ڈی۔ جیمی سن کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں: "یہ بات واضح ہونی چاہیے کہ مغرب والوں کے لیے چینی دنیا نامفہوم ہے۔ کیونکہ مغرب والا یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ "کیا یہ چیز فطری (یا فطرت کے مطابق) ہے؟" اور چینی یہ پوچھنے کا عادی ہے کہ "کیا یہ چیز انسانی ہے؟" مغربی طرز فکر و عمل کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے تصورات کی توثیق حیاتیات Biology میں ڈھونڈتا ہے، اور چینی طرز فکر و عمل اپنے تصورات کی توثیق روایت میں ڈھونڈتا ہے۔"

مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اصول اس کو ہیری لیون Harry Levin نے "اقلیتی طبقے کی اپنے آپ سے نفرت" self - hatred سے تعبیر کیا ہے۔ افسوس ہے کہ ہم لوگ ابھی تک اس self-hatred سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے بیشتر ادبی سرمائے پر شرمندہ ہیں، یا اسے لائق اعتنا نہیں سمجھتے۔

میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات (=تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے، اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) موجود ہے۔ اور اس کو جاننا اس لیے ضروری ہے کہ جب تک ہم یہ نہ جانیں گے کہ ہمارے قدما جب شعر کہتے تھے تو کس طرح یہ طے کرتے تھے کہ جو متن وہ بنا رہے ہیں، وہ شعر ہے؟ اور اس متن کو سننے پڑھنے والے کس طرح معلوم کرتے تھے کہ جو چیز ہمارے سامنے پیش کی جارہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہوسکیں گے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تمام تخلیقی ادب اصلاً ایک ہے۔ لہٰذا اس شعریات کا بڑا حصہ تمام ادبی کارگزاری (وہ نثر ہو یا نظم) کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ مرثیے کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد اور اسلوب احمد انصاری، اور داستان کو سمجھنے میں کلیم الدین احمد، وقار عظیم اور گیان چند سے جو مسامحے ہوئے وہ اسی وجہ سے کہ یہ لوگ کلاسیکی غزل کی شعریات سے ناواقف تھے۔ ورنہ "ہومان نامہ" (مصنف احمد حسین قمر) کا یہ سرسری بیان بھی ان بزرگوں کی بہت سی مشکلات کو حل کرنے کے لیے کافی تھا:

> صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر رو رہے ہیں فرماتے ہیں کہ اے نور نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے ان مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں خواہ مذہب رہے خواہ جائے۔ جو مضمون سامنے آگیا وہ نظم کردیا پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے۔ (صفحہ ۶۹۴)

موقعہ اس کلام کا یہ ہے کہ لشکر اسلام کے بادشاہ قباد کو آئینے میں اپنا حسن و جمال دیکھ کر خیال آیا ہے کہ زندگی چند روزہ ہے۔" اپنے جمال کو دیکھ کر محو ہو گئے دل سے کہتے ہیں مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی اے قباد اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے وہ عادل جو پوچھے گا تو کیا جواب دو گے یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے نکلے۔" پھر جب صاحب قراں (امیر حمزہ) نے اس رنج کا سبب پوچھا تو قباد نے بے ثباتی دنیا کے مضمون پر چند شعر پڑھے۔ اس کے جواب میں امیر حمزہ کی وہ تقریر ہے جو میں نے اوپر نقل کی۔ اس کلام میں دو اہم ترین نکتے ہیں (۱) شاعری کی اہمیت اس کی Truth Value کی بنا پر نہیں۔ بلکہ لفظی محاسن کی بنا پر ہے۔ (۲) شاعر کا کام مضمون تلاش کرنا اور نظم کرنا ہے، خواہ اس میں تعلیم و موعظت کا پہلو ہو یا نہ ہو۔ یہاں یہ کہنے سے کام نہ بنے گا کہ داستان گو صاحبان تو "زوال پذیر" اقدار کے نمائندے تھے، ان کی بات کا کیا اعتبار؟ داستان گریوں کی اقدار کو "زوال پذیر" تو ہم آپ کہتے ہیں کیوں کہ ہمیں انگریزوں نے یہی سکھایا ہے، ورنہ بزعم خود وہ لوگ تو اپنی بہترین اقدار کے غالباً آخری پاسدار تھے۔ دوسری بات یہ کہ احمد حسین قمر نے امیر حمزہ سے جو بات کہلائی ہے اس کی عملی صورت ہم اپنی کلاسیکی شاعری میں دیکھ سکتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میر کے زمانے کو مغلوں کے زوال (اور اس لیے ہند + اسلامی تہذیب کے زوال) کا زمانہ کہیں، لیکن ولی یا نصرتی یا وجہی کے زمانے کو تو ایسا نہیں کہہ سکتے۔ وجہی نے اپنی مثنوی "قطب مشتری" (زمانۂ تحریر ۱۶۰۹) میں شاعر بننے کا شوق رکھنے والوں کو کچھ نصیحت کی تھی۔ اس کا مختصر تجزیہ مسیح الزماں کی کتاب میں ہے۔ اشعار یوں ہیں ؎

رکھیا ایک معنی اگر زور ہے — معنی = مضمون
دلے بھی مزا بات کا ہور ہے

اگر خوب محبوب جوں سور ہے — سور = سورج
سنوارے تو نور على نور ہے

اگر لاکھ عیباں اچھے نار میں — اچھے = ہوں

ہنر ہو دے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی "یوسف زلیخا" (زمانۂ تحریر ۱۵۸۰-۱۵۸۸) میں اپنی صفت یوں بیان کرچکے ہیں [1]

جتے اصناف ہوں گے شعر کیرے — کیرے = کے

کٹھن مشکل نہیں نزدیک میرے

خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں

غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں

سبھ معنی مرے بھی اونچ اچھل — سبھ = مبارک ۔ اچھل = شوخ

جو نور آکاس دیسیں نیچ اس تل — دیسیں = دکھائیں

...

اگر تمثیل کے عالم میں آوں — بن = بجائے

بن اس عالم نوا عالم دکھاوں — نوا = نیا

کبھی نرجیو کوں جیو دے پھراوں

کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں

کبھی دھرتی کوں انبر کر اچاوں — اچاوں = بلند کروں

کبھی انبر کوں دھرتی کر بچھاوں

یہ لوگ تو اپنی روحانی اور مادی اقدار کے عروج پر متمکن ہیں، لیکن ان کے بیان میں وہی روح بول رہی ہے جو "ہومان نامہ" کے الفاظ میں ہے۔ یہ کہنا محض زیادتی ہے کہ ان میں "زوال آمادہ" اقدار منعکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہیے۔ جس کام کے جو اصول ہیں، اور جن کی روشنی میں وہ کام معنی خیز ہوتا ہے، ان سے صرف نظر کریں تو تاریکی ہی تاریکی ہے۔

---

[1] ان اشعار کا متن سیدہ جعفر کی مرتب کردہ مثنوی "یوسف زلیخا" از احمد گجراتی سے ماخوذ ہے۔ میں نے کتابت کے اغلاط درست کردیے ہیں۔

یہ وجوہات ہیں جن کی بنا پر میں نے جلد سوم اور جلد چہارم کے دیباچے کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کو بیان کرنے اور اس پر بحث کے لیے مختص کیے ہیں۔ جلد سوم کا دیباچہ تین ابواب میں ہے۔ پہلے باب میں اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش ہے کہ ادبی معیار مقامی ہوتے ہیں، عالمی نہیں۔(اس نتیجے پر میں بڑی سعی و تلاش کے بعد پہنچا۔ اپنی ادبی زندگی کے کئی برس میں نے ادب کے "عالمی" معیاروں کی ناکام جستجو میں گذارے ہیں۔) دوسرے باب میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کا ایک خاکہ، اور اس خاکے کا مفصل بیان پیش کرکے میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے تقریباً گم شدہ کلاسیکی معیاروں کی بازیافت اقوال شعرا کی مدد سے ممکن ہے، اور یہ کہ اس شعریات کا باقاعدہ آغاز اٹھارویں صدی میں ہوتا ہے۔"گجری" اور "دکنی" (= قدیم اردو) کے زمانے میں اس شعریات کے اجزا موجود تھے، لیکن منتشر حالت میں، اور اس زمانے کے شعرا میں مختلف اسالیب کی کشمکش بھی نظر آتی ہے۔ سترہویں صدی کے اواخر میں اور اٹھارویں صدی کے اوائل میں جب ہماری شاعری نے سبک ہندی کو اختیار کیا تو قدیم و جدید، اور غیر مقامی و مقامی تصورات کے امتزاج سے ایک نئی شعریات وجود میں آئی، جسے میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات کہتا ہوں۔ باب دوم میں ان باتوں کا مختصر بیان کرکے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی سی بحث کی ہے۔

کلاسیکی شعریات کے بنیادی تصورات پر مفصل بحث پر مبنی بقیہ دیباچے کو میں جلد چہارم کے دیباچے میں شامل کر رہا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ جلد سوم اس وقت بھی توقع اور منصوبے سے زیادہ طویل ہوگئی ہے۔ چاروں جلدوں کا توازن برقرار رکھنا بھی ضروری ہے۔ جو باتیں اس دیباچے میں مجمل ہیں، یا تحریر ہی میں نہیں آئی ہیں، ان کو مناسب اطناب اور مثالوں کے ساتھ جلد چہارم میں ملاحظہ کیا جاسکے گا۔ غور و فکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے، اس لیے ممکن ہے مرور وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہوجائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر دیا ہے۔ چونکہ اس کام میں

مجھے اپنے پیش رووں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لیے یہاں میری مثال اس مسافر کی سی ہے جس کے پاس نقشہ تو ہے، لیکن وہ نقشے کے علامات کو اچھی طرح پڑھ نہیں سکتا، اور صرف وجدان اور گذشتہ تجربے کی روشنی میں ان کا مفہوم نکالتا ہے۔ امید اور توقع ہے کہ میرے بعد آنے والے اس کام کو مجھ سے بہتر انجام دے سکیں گے۔

جلد دوم کی تمہید میں مذکور تھا کہ جلد سوم ردیف واؤ تک ہوگی اور جلد چہارم میں ردیف ہ اور ی کا انتخاب ہوگا۔ بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ ردیف ہ اور ی کو یک جا کرنے سے جلد چہارم بہت جیم ہو جائے گی۔ لہٰذا ردیف ہ کو اسی جلد (سوم) میں شامل کرلیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاء اللہ ردیف ی اور دیباچے پر مشتمل ہوگی۔

میں ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے "اسرار البلاغت" کی بعض اہم عبارات کو میرے لیے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پرچٹ نے "اسرار البلاغت" کے استنبول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر ایچ۔ رٹر H. Ritter کے بسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب "نقد ادبی" کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابو ذیب کی قابل قدر کتاب Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery عطا کیں۔ موخر الذکر کتاب کی خبر بھی مجھے چودھری محمد نعیم ہی سے ملی۔ میں ان تمام دوستوں اور کرم فرماؤں کا ممنون ہوں۔ لیکن ان تحریروں سے میں نے جو رائیں اور نتائج مستنبط کیے ہیں۔ ان کے لیے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ

۲۱ نومبر ۱۹۹۱

شمس الرحمٰن فاروقی

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

- باب اول
- باب دوم
- باب سوم
- اختتامیہ

باب اول

ہمارے یہاں کوئی سو برس سے، اور مغرب میں اس سے بھی طویل تر مدت سے، یہ خیال رائج ہے کہ ادب کو تنقیدی اصولوں کی روشنی میں پڑھنا چاہیے اور تنقیدی اصول آفاقی ہوں تو اور بھی اچھا ہے۔ بات بظاہر پتے کی ہے، کیوں کہ اگر تنقیدی اصول نہ ہوں گے تو ہمیں کیسے معلوم ہوگا کہ کون سا ادب پارہ اچھا ہے اور کیوں؟ اور کون سا ادب پارہ کم اچھا ہے اور کیوں؟ بلکہ خود یہ معاملہ بھی، کہ کوئی تحریر ادب ہے کہ نہیں، تنقیدی اصولوں کے بغیر فیصل نہ ہوسکے گا۔ پھر یہ بھی ہے کہ تنقیدی اصول ہی ہمیں بتاتے ہیں کہ ادب کو پڑھنے کے کتنے، اور کون سے طریقے ممکن ہیں، وغیرہ۔ تنقیدی اصولوں کی بنیادی اور مستقل اہمیت ثابت کرنے کے لیے مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ ذرا سا غور بھی یہ واضح کرنے کے لیے کافی ہوگا کہ تنقیدی اصولوں کی اہمیت بنیادی نہیں، بلکہ ثانوی ہے۔ اس معنی میں کہ یہ اصول اسی وقت کار آمد ہوسکتے ہیں جب بعض باتیں طے (یا تقریباً طے) ہوجائیں اور بعض جھگڑے نپٹ جائیں (یا تقریباً نپٹ جائیں)۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل دو بیانات پر غور کیجیے:

(۱) استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے

(۲) شاعری کو حقیقت سے بریز ہونا چاہیئے

ظاہر ہے کہ یہ دونوں بیانات تنقیدی اصولوں کے عالم سے ہیں۔ اگرچہ بعض لوگ نمبر ۱ کو صحیح اور بعض لوگ نمبر ۲ کو صحیح قرار دیں گے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ دونوں کے ماننے والوں کی تعداد کثیر ہے۔ بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ ہم سبھی ان میں سے ایک کے پیرو ہیں۔ اور بعض معصوم تو ایسے بھی ہیں۔ جو ان دونوں اصولوں کو بہ یک وقت صحیح مانتے ہیں! سہولت کی خاطر بیان نمبر ۱ کو ارسطوئی، اور بیان نمبر ۲ کو افلاطونی کہہ سکتے ہیں۔ کسی بہتر اصول کے نہ ہونے کی مجبوری کے باعث میں ارسطوئی اصول کا ماننے والا ہوں۔ اب اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ تم نے یہ اصول کیوں کر برآمد کیا کہ استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے؟ تو میں جواب دوں گا: "سچی شاعری کو پڑھ کر"۔ پھر اگر آپ یہ پوچھیں کہ تمہیں کسی شاعری کے بارے میں کیسے معلوم ہوا کہ وہ سچی ہے؟ تو میں جواب دوں گا: "کیوں کہ اس میں استعارہ ہے"۔ اب اچانک مجھے احساس ہوگا کہ میرا استدلال تو سراسر دوری circular ہے۔ لہٰذا میں دوسرا راستہ اختیار کروں گا اور کہوں گا: "بعض اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہوسکتا ہے کہ کوئی شاعری سچی ہے کہ نہیں"۔ مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ وہ کون سے اصول ہیں جن کی روشنی میں یہ طے ہو سکتا ہے، اور استعارے والا اصول ان میں شامل ہے کہ نہیں؟ اب اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول ان میں شامل نہیں ہے، تو آپ کہیں گے کہ پھر ایسے اصول کا ڈھول پیٹنا بے کار ہے جو بنیادی بھی نہیں ہے۔ اور اگر میں یہ جواب دوں کہ استعارے والا اصول بنیادی ہے تو پھر وہی دور لازم آئے گا جس سے میں بھاگا پھر رہا تھا۔

لہٰذا اب میں خوب غور کر کے، سوچ سمجھ کر، جواب دیتا ہوں: "سچی شاعری وہ ہے جو دل پر اثر کرتی ہے"۔ لیکن جب مجھ سے پوچھا جائے گا کہ "کس کے دل پر؟" تو بالآخر مجھے کہنا پڑے گا کہ میں صرف اپنے دل پر اثر کا ذمہ لے سکتا ہوں، باقی کے بارے میں میرا محض گمان ہی گمان ہے۔ اور میرے دل

پر شاعری کے علاوہ اور چیزیں بھی اثر کرتی ہیں۔ میں اس بات سے بھی انکار نہیں کرسکتا۔ (اس بات کی وضاحت شاید ضروری نہ ہو، لیکن ایک دو جملے میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے کے دل کا حال دوسرا ہی جانتا ہے۔) پھر مشکل یہ ہے کہ خود "دل پر اثر کرنا" تغیر پذیر بات ہے، اور ایسے حالات کا تابع ہے جن کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ مثلاً ممکن ہے کسی خاص جذباتی لگاؤ یا کمزوری یا مجبوری کے باعث آپ کے دل پر کسی معمولی سے جملے کا گہرا اثر ہوجائے، اور اس وقت غالب یا میر کا شعر یا شیکسپیئر کے بہترین مصرعے آپ کو لچر معلوم ہوں۔

اب میں آخری کوشش کرکے بڑی گہری بات نکالتا ہوں۔ "سچی شاعری ہمیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم عطا کرتی ہے۔" جواب میں کہا جاتا ہے: "اس بات کو ثابت کرو کہ وہ تحریر (یا متن) جس سے تمھیں حیات و کائنات کے بارے میں وجدانی علم حاصل ہوا ہے۔ شاعری ہی ہے، کچھ اور نہیں ہے۔" اب مجھے احساس ہوتا ہے کہ یہاں بھی وہی دَور لازم آرہا ہے جو استعارے والے بیان میں تھا۔ میں شکست ماننے ہی والا ہوتا ہوں کہ میرا دوست، جو فلسفۂ لسان سے خوب واقف ہے اور جو رومن یاکبسن کی طرح لسانیات کو شعریات سے براہ راست منسلک کرنا چاہتا ہے، بول اٹھتا ہے کہ بھائی اصل معاملہ تو استعارہ ہے۔ استعارہ حقیقت کو محکم تر بنانے اور صحیح تر ڈھنگ سے پیش کرنے کا طریقہ ہے، اس لیے استعارے کی اہمیت بنیادی اور اصولی ہے۔ اور اسی لیے تمام نقد شعر کی بنیاد استعارہ ہے۔ جواب میں کہا جاتا ہے کہ اقبال کے حسب ذیل مصرعے کا انگریزی میں ترجمہ کرو، اس طرح کہ استعارہ برقرار رہے اور مفہوم بھی ادا ہوجائے؂

میر عرب کو آئی ٹھنڈی ہوا جہاں سے

اب میرا دوست بغلیں جھانکنے لگتا ہے کیونکہ انگریزی زبان میں "ٹھنڈی ہوا" استعارہ ہے سرد مہری اور عدم مروت کا۔ اور اگر "ٹھنڈی ہوا" کا ترجمہ warm breeze کریں جو انگریزی استعارے کے لحاظ سے بالکل مناسب اور صحیح ہے، تو عرب کے ریگستان میں ہندوستان سے آنے والی گرم ہوا نسیم محبت

تو ہو نہیں سکتی۔ معلوم ہوا دونوں صورتوں میں دین ایمان کا خطرہ ہے۔ میرے دوست کو یہ بھی بتایا گیا کہ اگرچہ ہم اردو میں بآسانی سمجھ لیتے ہیں کہ "میرِ عرب" استعارہ ہے "رسول خدا" کا، لیکن اس کے انگریزی ترجمے Lord of Arabia کو "رسول خدا" کا مستعار منہ' نہیں کہہ سکتے، جب تک کہ ترجمے کے حاشیے میں وضاحت نہ ہو۔ استعارہ عینی حقیقت کا نہیں، بلکہ حقیقت کے اس رخ، یا اس پہلو، یا اس کی اس شکل کا بیان ہے، جو کسی زبان میں رائج ہے۔ یعنی استعارہ صرف اس حقیقت کو بیان کرتا ہے، جو کسی زبان کے ذریعہ اس کے بولنے والوں پر منعکس ہوتی ہے۔ لہٰذا استعارے کی خوبی یا خرابی پر بحث کسی زبان کے حوالے سے ہی ہو سکتی ہے۔ مجرد اصول کے طور پر استعارے کو خوبی کا معیار ٹھہرانا غلط اور خطرناک ہے۔

میری اور میرے دوست کی پسپائی کے بعد وہ لوگ اٹھتے ہیں جنھیں میں نے افلاطونی کہا ہے۔ ان سے پوچھا جاتا ہے کہ آپ نے یہ اصول کہاں سے اخذ کیا کہ شاعری کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہیے؟ وہ لوگ جواب میں بڑی لمبی تقریر کرتے ہیں جس کا لب لباب یہ ہے کہ کائنات بنی ہے بعض اشیا پر جو اصلی اور حقیقی ہیں، لیکن ان کا وجود عین یعنی Idea کی سطح پر ہے۔ اگر وہ عینی وجود نہ ہوں تو کائنات بھی نہ ہو۔ لہٰذا ہم سب کے لیے ضروری ہے کہ ان عینی وجودوں (ان کو نو افلاطونی صوفیوں کی زبان میں اعیان ثابتہ کہہ لیجیے) کو پہچانیں بیان کریں اور اپنے کلام میں ان کا ذکر کریں۔ اس کا ایک طریقہ، جو شاعر کو اختیار کرنا چاہیے، یہ ہے کہ وہ اپنی شاعری میں سب باتوں کو کھول کھول کر، پوری وضاحت کے ساتھ، اسی طرح درج اور بیان کرے جیسی کہ وہ ہیں۔ اس کے جواب میں کئی سوال قائم کیے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ان وجودات عینی کا ثبوت کیا ہے؟ اگر وہ ہیں بھی تو یہ کیوں ضروری ہے کہ ہم ان کا بیان اپنے کلام میں کریں اور اس کا طریقہ یہ اختیار کریں کہ سب چیزوں کو ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہیں؟ اشیا جیسی کہ نظر آتی ہیں، اور جیسی کہ وہ ہیں، ان کوئی میں فرق ہے کہ نہیں؟ اشیا کو بیان کرنے کا وسیلہ زبان ہے، اور زبان میں جو حقیقت بیان ہو سکتی ہے

اس کے درجے اور مرتبے پر ہم اقبال کے مصرع کے حوالے سے ایک ہلکا سا، لیکن واضح اشارہ کر چکے ہیں، کہ حقیقت اسی حد تک بیان ہوسکتی ہے جس حد تک وہ زبان کے اندر ہے۔ تو پھر کیا یہ تقاضا بے معنی نہیں کہ ہم حقیقت کو بالکل ویسی ہی بیان کریں جیسی کہ وہ ہے؟

اس طرح کے بہت سے سوال ہیں، جن کی یلغار میں افلاطونی گروہ مسکراتا رہتا ہے، کچھ جواب نہیں دیتا۔ وہ لوگ، جو ارسطوئی اور افلاطونی حکما سے ادب شناسی کے اصول سیکھنے آئے تھے، شرمندہ اور مایوس ہوکر اپنے گھروں کو لوٹتے ہیں۔ لیکن ارسطوئی اور افلاطونی علما کا گروہ ان کو سمجھاتا ہے کہ دیکھو، ممکن ہے ہمارے اصولوں سے تمہاری تشفی نہ ہوئی ہو، لیکن ایسے اصول ضرور ہوں گے، بلکہ یقیناً ہیں، جو ادب کو اسی طرح بیان کرسکیں اور اس کا علم تمہارے دے سکیں، جس طرح سائنس کے اصول کائنات کو بیان کرتے ہیں اور کائنات کا علم ہم سب تک پہنچاتے ہیں۔

یہ خیال ہمارے یہاں عام رہا ہے کہ تنقید ایک طرح کی سائنس ہے یا سائنسی مزاج و طریقۂ کار اس کو راس آتے ہیں۔ ہم لوگوں نے بعض نقادوں (مثلاً احتشام صاحب) کو "سائنسی نقاد" کا لقب بھی دے دیا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ مغالطہ ان مغالطوں سے بھی زیادہ گہرا ہے جن پر تھوڑی سی بحث میں نے اوپر درج کی ہے۔ سائنس کی دوسری خوبیوں اور خرابیوں سے قطع نظر کرتے ہوئے فی الحال میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ سائنس نہ کائنات کو بیان کرتی ہے اور نہ اس کا علم ہمیں دیتی ہے۔ سائنس صرف یہ کرتی ہے کہ کائنات کے جو مظاہر اس کے احاطۂ فکر یا حصار مشاہدہ میں ہیں، ان کو حتی الامکان قطعیت کے ساتھ بیان کرے اور بتائے کہ وہ ایسے کیوں ہیں؟ یہ بات، کہ اس کے بیانات اور توجیہات صحیح ہیں، کبھی بھی حتمی طور پر ثابت نہیں ہوسکتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ کائنات دراصل کیسی ہے، یہ تو ہم نہیں بتا سکتے، لیکن وہ جیسی کچھ ہمارے فکرو مشاہدہ میں آرہی ہے، ہم اس کی توجیہہ فلاں فلاں نظریات کی رو سے اور ریاضی کی فلاں فلاں اشکال کی مدد سے کرتے ہیں۔ بہت سے بہت ہم اتنا کرلیتے ہیں کہ

ہمارے بیانات کی نوعیت پیشین گویانہ predictive ہوتی ہے، اور جب تک وہ پیشین گوئیاں تجربے اور عمل کی روشنی میں صحیح ثابت ہوتی رہیں، ہمارے نظریات صحیح مانے جائیں گے۔ جہاں ہماری پیشین گوئی غلط ثابت ہوئی، ہمیں اپنا نظریہ بدلنا یا گذشتہ نظریے کو منسوخ قرار دینا پڑتا ہے۔ چنانچہ آئن اسٹائن نے لکھا ہے:

> حقیقت کو سمجھنے کے لیے ہماری کوششوں کی مثال کچھ اس شخص کی سی ہے جو کسی بند گھڑی کے پرزوں اور اس کی مشین کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہو۔ گھڑی کا ڈائل اس کو نظر آتا ہے، وہ سوئیوں کو حرکت کرتے دیکھ سکتا ہے، وہ گھڑی کی ٹِک ٹِک بھی سن سکتا ہے، لیکن گھڑی کو کھولنے کا کوئی ذریعہ اس کے پاس نہیں۔ اب اگر وہ ذکی و زیرک ہے تو ممکن ہے وہ کسی ایسی مشینری کی ذہنی تصویر پیدا کر لے جس کے ذریعہ ان تمام باتوں کی توجیہہ و توضیح ممکن ہو سکے۔ جنھیں وہ دیکھ رہا ہے۔ لیکن اسے اس بات کا یقین کبھی نہیں ہو سکتا کہ جو تصویر اس نے بنائی ہے وہ اور صرف وہ تصویر اس کے تمام مشاہدات کی توجیہہ و تشریح کر سکتی ہے۔

لہٰذا سائنسی نظریات میں کوئی لازمیت نہیں۔ ممکن ہے وہ صحیح ہوں لیکن ہمارے پاس ان کی صحت کا کوئی عینی ثبوت نہیں۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں نظریہ فلاں فلاں مشاہدات کی توجیہہ و توضیح کر دیتا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نظریہ اصلیت سے مطابقت رکھتا ہے۔ مثلاً پرانے زمانے میں لوگوں کا خیال تھا کہ سورج مغرب میں جاکر کہیں ڈوب جاتا ہے۔ لوگ ہر شام کو دیکھتے تھے کہ سورج مغرب میں غائب ہو جاتا ہے، اور یہ نظریہ، کہ

وہ کہیں ڈوب جاتا ہے۔ اس مشاہدے کی توضیح کے لیے کافی تھا۔ آج ہم جانتے ہیں کہ سورج ڈوبتا نہیں۔ بلکہ اگر کسی جگہ وہ مغرب میں غائب ہوتا نظر آتا ہے تو کسی اور جگہ وہ اسی وقت مشرق میں نمودار بھی ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ نظریہ سورج کے طلوع و غروب کے مشاہدے کو بہتر طور پر بیان کرتا ہے۔ لیکن اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ یہ نظریہ گذشتہ نظریے ہی کی طرح غلط نہیں ہے۔

اگر یہ کہا جائے کہ آئن سٹائن کی گھڑی والی مثال ادب پر صادق نہیں آتی، کیوں کہ گھڑی تو بند ہے، اور ادب بند نہیں ہے، ہم اسے پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں، تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ ہم سارے ادب کو نہیں پڑھ سکتے۔ بہت سارا ادب، جو غیر زبانوں میں ہے، ہماری دسترس سے باہر ہے۔ اپنی زبان کا بھی وہی ادب ہم پڑھتے ہیں جو اس کے canon میں شامل ہو، یعنی جسے استناد کا درجہ حاصل ہو۔ (استناد، یعنی canonisation خود مشکوک چیز ہے، لیکن فی الحال یہ ہماری بحث سے باہر ہے۔) یہ بھی ممکن ہے کہ ہم کسی زبان کے واقف، بلکہ ماہر ہوں، لیکن اس کے ادب کو نہ سمجھ سکیں، یا اسے ادب ماننے سے انکار کردیں۔ عربی کی ہجویہ شاعری کو ادب کا درجہ دینے میں بعض مغربی "ماہرین ادب" کو آج بھی بڑی مشکل ہوتی ہے۔ خود عربوں نے یونانی فلسفہ تو خوب پڑھا، لیکن یونانی شاعری ان کے لیے بند کتاب ہی رہی۔ عربوں کی نظر میں المیہ، طربیہ اور رزمیہ کے تصورات بے معنی تھے۔ (ایسا کیوں تھا، اس کی کچھ تفصیل آئے گی، لیکن یہ بات تاریخی طور سے ثابت ہے کہ ارسطو کے سب سے بڑے مداح، شارح اور ارسطوئی فلسفے کو غیر معمولی باریکیوں سے مالا مال کرنے والے ابن رشد کو بھی المیہ، طربیہ، رزمیہ کی تفریقات کچھ خاص متاثر نہ کرسکیں۔)

تیسری بات یہ کہ سائنسی نظریات جن مشاہدات پر مبنی ہوتے ہیں ان کی جمالیاتی، اخلاقی، یا روحانی قدر کا ان نظریات پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ مثلاً طلوع آفتاب یا غروب آفتاب کے منظر کو عام طور پر خوبصورت کہا جاتا ہے۔ بعض

اوقات میں، اور بعض مقامات پر، یہ منظر عام سے زیادہ یا کم خوبصورت بھی کہا جاسکتا ہے۔ بعض اوقات میں، اور بعض مقامات پر، اس منظر کی نوعیت (یعنی روشنی، سرخی، اس کی مدت) عام سے مختلف بھی ہوسکتی ہے۔ لیکن ان باتوں کا اس نظریئے پر کوئی اثر نہیں پڑسکتا جو آفتاب کے طلوع یا غروب کی توجیہ کے لیے وضع کیا جائے۔ اس کے برخلاف، ادب میں جن اقدار کی کارفرمائی ہم دیکھتے ہیں وہ خود ادب کی نوعیت پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ اور ادب کے بارے میں کوئی نظریہ ایسا نہیں ہے جو ان اقدار سے سراسر بے نیاز ہو۔ ادب میں اقدار کا وجود ہمارے مشاہدے کا نہیں بلکہ ہمارے مفروضات کا مرہون منت ہوتا ہے (یا اگر "مفروضات" کا لفظ برا معلوم ہوتا ہو تو "تصورات" "افکار" کہہ لیجئے۔) لہٰذا ادب کی سائنسی توجیہہ نہیں ہوسکتی، کیوں کہ سائنسی توجیہہ کو اقدار سے سروکار نہیں ہوتا۔ مثلاً یہ نظریہ، کہ آفتاب دراصل نہ طلوع ہوتا ہے نہ غروب ہوتا ہے، اس اصول پر مبنی ہے کہ زمین گول ہے، اور زمین گھومتی ہے۔ یہ دونوں باتیں نہ اخلاقی ہیں، نہ غیر اخلاقی، نہ خوب صورت ہیں نہ بد صورت، نہ علوی ہیں نہ سفلی۔ بس یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر کسی مذہبی عقیدے کی رو سے زمین گول نہیں بلکہ چپٹی ہے، اور زمین گھومتی نہیں، بلکہ اپنی جگہ پر قائم ہے، تو پھر زمین کے بارے میں یہ بیانات غیر مذہبی (اور اس طرح غیر اخلاقی) قرار پائیں گے۔ لیکن اس کے معنی صرف یہ ہوئے کہ ان بیانات کو غیر مذہبی اور غیر اخلاقی کہہ کر ہم غیر سائنسی کارگذاری کے مرتکب ہورہے ہیں۔ کیونکہ سائنس تو پہلے ہی یہ کہہ چکی ہے کہ ہم مشاہدات کی ایسی توجیہہ کرنا چاہتے ہیں جس کی رو سے ان مشاہدات کے بارے میں ہماری معلومات کا مکمل بیان ہوسکے اور تمام نقیضات رفع ہوجائیں۔ ہمیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ یہ توجیہہ مروجہ اعتقادات (یا کسی بھی اعتقاد) کی نفی کرتی ہے۔ گلیلیو نے جب مذہبی عدالت کے دباؤ میں آکر سب لوگوں کے سامنے بآواز بلند اقرار کیا کہ زمین سورج کے گرد گھومتی نہیں ہے، تو زیر لب یہ بھی کہا کہ تم مجھ سے جو بھی کہلالو، زمین تو گھومتی پھر بھی ہے۔ (اس کے برخلاف ادب کا معاملہ یہ

ہے کہ اس میں وہی کچھ ہے جو ہم فرض کریں، ہمارے مفروضات کے باہر ادب کچھ نہیں ہے۔ جیمس جوائس کی Ulysses کو بعض لوگوں نے فحش قرار دیا تو وہ فحش ٹھہری۔ لیکن جب لوگوں نے فیصلہ کرلیا کہ وہ فحش نہیں ہے تو وہ غیر فحش ٹھہری۔)

چوتھی بات یہ کہ کسی بھی سائنسی نظریئے کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ بات تو سچی ہے، لیکن مجھے پسند نہیں۔ اس لیے یہ سائنسی نظریہ نہیں ہے۔ ادب میں یہ روز ہی ہوتا رہتا ہے کہ ہم کسی چیز کو اچھا ادب ماننے سے اس لئے انکار کردیتے ہیں کہ وہ (یا اس کا بنانے والا) ہمیں پسند نہیں۔ لہٰذا کسی تحریر کی ادبی توجیہہ سائنسی نقطۂ نظر سے ممکن ہی نہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کسی لازمیت کا حامل نہیں ہوسکتا۔ بہت سے بہت یہ ہوسکتا ہے کہ ہم بہت سے ادب پاروں کو (یعنی ان چیزوں کو جنھیں ادب پارہ کہا جاتا ہے) دیکھ کر یہ متعین کرنے کی کوشش کریں کہ ان میں کیا چیزیں مشترک ہیں؟ اور جب مشترک چیزوں کی فہرست بن جائے تو ہم یہ نظریہ قائم کریں کہ چوں کہ یہ چیزیں تمام ادب پاروں میں مشترک پائی گئی ہیں، لہٰذا یہ چیزیں ادب کی شناخت ہیں۔

اس طریق کار میں، جو بظاہر منطقی (اور شاید سائنسی) معلوم ہوتا ہے، بڑی خامیاں ہیں۔ سب سے بڑی خامی تو یہ ہے کہ اس کے ذریعہ اچھے اور برے ادب کی تفریق نہیں ہوسکتی۔ فرض کیجیے ہم مشترک اشیا کی فہرست بنانے کی غرض سے صرف ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جو "اچھا ادب" ہیں۔ تو پھر فہرست بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جب ہم جانتے ہی ہیں کہ فلاں فلاں تحریریں اچھا ادب ہیں، تو پھر اس کھکھیڑ کا کیا حاصل؟ یا اگر ہم ان ادب پاروں کو نگاہ میں رکھیں جنھیں "اچھا ادب" کہا جاتا ہے، تو بھی ہماری محنت تحصیل حاصل کے سوا کچھ نہیں۔ کیونکہ جب ہم بعض تحریروں کو "اچھا ادب" کے نام سے پہچانتے ہیں تو پھر "اچھے ادب" کی پہچان متعین کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہم فہرست اس لئے بنانا چاہتے ہیں کہ

وہ آئندہ ہمارے کام آئے۔ وہ فہرست ہمارے پاس ہوگی تو ہم لوگوں سے کہہ سکیں گے کہ اگر اچھا ادب پیدا کرنا ہے، یا اچھے اور برے ادب میں فرق کرنا ہے تو ہماری فہرست سے رجوع کرو۔ یعنی ہماری فہرست میں وہی قوت پیشین گوئی predictive power ہوگی جو سائنسی نظریے میں ہوتی ہے۔ لیکن اس میں کئی مشکلیں ہیں۔ پہلی مشکل تو یہ ہے کہ سائنسی نظریے کی قوت پیشین گوئی صرف معلوم مشاہدات کے لیے ہے۔ اگر کوئی ایسا مشاہدہ رونما ہو جس کی توجیہہ موجودہ سائنسی نظریئے کے ذریعہ نہ ہوسکے، تو یا تو مشاہدے کو غلط ثابت کرنا ہوگا، یا پھر موجودہ نظریئے کو رد کرکے کوئی نیا نظریہ بنانا ہوگا۔ ادب والوں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ایسے نظریات ہی بنانا چاہتے ہیں جو ہمیشہ اور ہر جگہ درست ہوں۔ مثلاً یہ اصول، کہ "استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے" عالمی اور آفاقی ہونے کا دعوی رکھتا ہے۔ جو شخص بھی اس نظریئے کا موید ہے، وہ یہی کہے گا کہ یہ اصول تمام شاعری پر صادق آتا ہے، اور ایسے اصول کا فائدہ ہی کیا جو کہیں صحیح ہو اور کہیں صحیح نہ ہو؟ دوسری مصیبت یہ ہے کہ اگر کوئی سائنسی نظریہ غلط بھی ثابت ہوجائے تو اس کا ماتم کوئی نہیں کرتا۔ مثلاً نیوٹن کے بعض نظریات آئن سٹائن نے، اور آئن سٹائن کے بعض خیالات کو انٹم تظریئے Quantum Theory نے غلط ثابت کردیئے تو کسی کی نیند حرام نہیں ہوئی، بلکہ دنیا خوش ہی ہوئی کہ چلو ہم "حقیقت" سے قریب تر آگئے۔ لیکن اگر کوئی ادب پارہ ایسا وجود میں آجائے جس کی روشنی میں ایسا تنقیدی نظریہ بنے جو ہم پر ثابت کردے کہ (مثلاً) شیکسپیئر یا حافظ یا میر خراب شاعر تھے تو خدا جانے کیا ہنگامہ برپا ہو؟

ایک مشکل یہ بھی ہے کہ اگر ہم نے "اچھے ادب" کی روشنی میں مشترک عناصر کی فہرست بنا بھی ڈالی تو کوئی ضروری نہیں کہ سب لوگ اس فہرست کو مان لیں۔ مثلاً میں نے ایک فہرست بنائی جس کی رو سے غالب اور میر وغیرہ تمام "اچھے" شاعروں کے یہاں "تشکیک" کا عنصر مشترک ہے۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ میں جن شعروں میں تشکیک کی کارفرمائی دیکھتا ہوں، سب لوگ ان

شعروں کو تشکیک کا حامل قرار دیں۔ پھر میری فہرست کی قدر و قیمت معلوم۔ مزید برآں یہ کہ جن چیزوں کو اچھا ادب کہا جاتا ہے ان میں اتنی طرح کی چیزیں شریک ہیں کہ ہمارے فہرست عملاً بے کار ثابت ہو سکتی ہے، خاص کر جب ہم یہ دیکھیں گے کہ بعض مشترک اجزا ایک دوسرے سے بالکل متناقض بھی ہیں۔ مثلاً بعض "اچھے" شعرا کے یہاں "سادگی" ہے، بعض کے یہاں "پیچیدگی"۔ لہذا "اچھے" ادب کی تعریف یہ ہوئی کہ جو تحریر "سادہ" ہے وہ "اچھا ادب" ہے، اور جو تحریر "پیچیدہ" ہے وہ بھی "اچھا ادب" ہے۔ لیکن یہ بات تو منطق کا ادنیٰ طالب علم بھی جانتا ہے کہ اجتماع نقیضین محال ہے۔ اگر آپ یہ کہیں کہ "سادگی" اور "پیچیدگی" ایک ہی ادب پارے کے صفات کے طور پر تھوڑا ہی پیش کیے جا رہے ہیں۔ ہم تو صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ بعض "اچھا ادب" "سادہ" ہوتا ہے، اور بعض "اچھا ادب"، "پیچیدہ" ہوتا ہے۔ لیکن اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ "اچھے ادب" کی صفات پر مبنی ایسی فہرست نہیں ہو سکتی جس کا اطلاق تمام "اچھے ادب" پر ہو سکے۔ لہذ ہماری فہرست مہمل نہیں تو بے کار ضرور ہے۔

بعض حالات میں "ادب"، "اچھا ادب" اور "اہم ادب" کی تفریق بے معنی ہو جاتی ہے۔ مثلاً ایڈگر ایلن پو کے جاسوسی افسانے "اہم" اور "اچھا" "ادب" کہے جاتے ہیں۔ لیکن تمام جاسوسی افسانے "اچھا ادب" نہیں ہیں۔ بعض لوگ تو ان کو "ادب" ہی ماننے سے انکار کر دیں گے۔ حالانکہ پلاٹ کی ندرت اور "پیچیدگی" اور اسرار کی بنا پر بہت سے دوسرے جاسوسی افسانے اگر پو کے افسانوں سے بڑھ کر نہیں ہیں تو ان سے کم بھی نہیں ہیں۔ یا پھر آرتھر کانن ڈائل کے جاسوسی افسانے اور ناول ہیں۔ کہ ان کے بارے میں یہ کہنا ممکن نہیں کہ وہ "ادب" نہیں ہیں۔ اکثر لوگ ان کو "اچھا ادب" بھی قرار دیں گے۔ اور ان کی "اہمیت" سے تو کسی کو انکار نہیں۔ ہمارے یہاں نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی "اہمیت"، اور اس کے "ادب" ہونے کے بارے میں کوئی شک نہیں۔ ہمیں یہ گوارا ہو گا کہ ہم "کدم راؤ پدم راؤ" کے بدلے پچھلے سو یا ڈیڑھ سو برس کی متعدد چھوٹی موٹی مثنویوں کو صفحۂ ہستی سے محو کر دیں۔ لیکن ہم "کدم راؤ پدم راؤ"

کو چھوڑنے پر راضی نہ ہوں گے۔ پچھلے سو یا ڈیڑھ سو برس کی چند مثنویوں کے ضائع ہونے سے ہمارے "ادب" کی صحت پر کوئی اثر نہ ہوگا، لیکن "کدم راؤ پدم راؤ" کا ضائع ہونا ایک حادثۂ عظیم ہوگا۔ لہٰذا "کدم راؤ پدم راؤ" اگر "اچھا ادب" نہیں بھی ہے، تو قیمتی "ادب" ضرور ہے۔ پھر مشترک عناصر کی ایسی فہرست کیوں کر بنے جس کے اعتبار سے "کدم راؤ پدم راؤ" جیسا "ادب" بھی ہمارے کام کا ٹھہرے؟

یہ کہا جاسکتا ہے کہ "کدم راؤ پدم راؤ" (اور اس جیسی اور تحریروں) کو "ادب" میں جگہ اس لیے ملے گی کہ وہ بہت قدیم ہیں، یا نادر ہیں۔ تحریروں کے باب میں قدامت یا ندرت الگ ہی جنس ہیں اور ادب کی خوبی یا خرابی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ تحریروں کا قدیم یا نادر ہونا ہی ان کے "ادب" ہونے کا ثبوت ہے۔ بات تو ٹھیک ہے، لیکن اس میں گڑبڑ یہ ہے کہ پھر "ادب" کی کوئی ادبی تعریف نہیں۔ یعنی کسی تحریر کو ادب قرار دیا جانے کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں "ادبی شان" بھی ہو۔ بس یہ کافی ہے کہ وہ پرانی ہو، یا اس کی طرح کی تحریریں بآسانی دستیاب نہ ہوں۔ اس اعتبار سے کسی قدیم بنیئے کا حساب بھی ادب ہے۔ مثلاً شمالی ہند میں اٹھارویں صدی کے پہلے اردو نثر نہیں ملتی۔ اب اگر آپ کو سترہویں صدی کے کسی بنیئے کا کھاتا اردو میں لکھا ہوا مل جائے تو آپ اسے "ادب" قرار دینے میں حق بجانب ہوں گے اور تاریخ ادب میں اس کا ذکر بڑی اہمیت سے کریں گے۔ اس طرح یہ بھی ممکن ہے کہ اگر کسی زمانے میں وہ تمام تحریریں نابود ہوجائیں جنھیں "اچھا ادب" کہا جاتا ہے، تو جو کچھ بچ رہے گا اسی کو "ادب" اور "اچھا ادب" کہا جانا ممکن ہوگا۔

لہٰذا محض تنقیدی نظریات کی روشنی میں ادب کا مطالعہ سود مند نہ ہوگا تنقیدی اصول و نظریات چاہے "اچھا ادب" پڑھ کر بنائے گئے ہوں، چاہے دل سے سوچ سوچ کر نکالے گئے ہوں، وہ محض اصول و نظریات ہیں۔ ان کی قدر اس وقت اور بھی مشکوک ہوجاتی ہے جب وہ کسی اور ادب، یا کسی اور تہذیب سے مستعار لئے گئے ہوں اور خود اس ادب سے برآمد نہ کئے

گئے ہوں جس کی تنقید و تفہیم کے لئے انھیں استعمال میں لایا جارہا ہے۔ کوئی تنقیدی اصول آفاقی نہیں ہوتا۔ لہٰذا غیر تہذیب، یا کسی اور ادب سے حاصل کئے ہوئے اصول صرف اس حد تک صحیح ہیں جس حد تک ہمارا ادبی معاشرہ انھیں قبول کرتا ہے۔ آزاد، حالی، امداد امام اثر، اور ان کے بعد آنے والے تمام اردو نقادوں نے کم و بیش ہمارے ادب پر یہی ظلم کیا کہ انھوں نے بعض تصورات و اصول ادب کو آفاقی قرار دیا۔ اور یہ محض اتفاق نہیں کہ وہ تصورات و اصول ادب تقریباً تمام و کمال مغربی تھے (یا ان کے بارے میں یہ خیال کرلیا گیا تھا کہ وہ مغربی ہیں۔) جب ان "مغربی" اصولوں کی روشنی میں مشرق (اور خاص کر اردو) شاعری کو پرکھا گیا تو لازمی نتیجہ یہ نکلاکہ اردو شاعری عیوب اور اسقام کی پلوٹ ٹھہری۔ پھر ان "عیوب" اور "اسقام" کو دور کرنے کے لیے جو نسخے تجویز کئے گئے ان کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ خود اردو شاعری کے اصول و روایات کو مسترد یا ازکار رفتہ قرار دیا جانے لگا، اور "نئی شعریات" (="مغربی" شعریات) کی تشکیل تمام نقادوں کا مقدس فریضہ ٹھہرا۔

اس فریضے کی انجام دہی کے پیچھے صرف مغرب کی مرعوبیت نہ تھی۔ اس کے پیچھے حب الوطنی کا جذبہ بھی تھا، کہ اپنے ادب کو بھی کسی نہ کسی طرح "عالمی" معیاروں پر سچا ثابت کیا جائے۔ (اب یہ بات اور ہے کہ "عالمی" سے مراد صرف وہ معیار تھے جو ہم لوگوں نے بخیال خود مغرب سے حاصل کئے تھے، یا جو ہمارے خیال میں مغرب کے ادب میں مقبول تھے۔) سیاسی میدان میں ہماری شکست نے ہمیں تہذیبی میدان میں پسپائی پر آمادہ کیا۔ سیاسی شکستیں تو اقوام عالم کو ہوتی ہی رہی ہیں۔ لیکن ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے سیاسی شکست کو تہذیبی شکست بھی سمجھ لیا۔ دنیا کی تاریخ میں ہم اردو والے شاید واحد قوم community ہیں جو مسلسل سو برس سے اپنے تہذیبی ورثے کو ناقص اور لائق تردید سمجھتی رہی ہے، اور جس کی تہذیبی میراث کا بیشتر حصہ اس کے لیے فخر و مباہات کے بجائے شرمندگی اور اعتذار کا موقع فراہم کرتا ہے۔

ہمارے کلاسیکی ادب کا بیش تر حصہ ہمارے لیے نہ صرف بے معنی ہے، بلکہ اس لائق بھی ہے کہ اسے بھلا دیا جائے۔ داستان، تقریباً ساری کی ساری مثنوی، سارے کا سارا قصیدہ، کم سے کم پچاسی نوے فی صدی غزل، زیادہ تر مرثیہ، ان سب سے ہم بے بہرہ ہیں۔ بلکہ ان کے بارے میں شرمندگی اور رنجیدگی محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے بزرگوں نے اتنا وقت ضائع کیا۔ غزل کی برائی میں ہمارے یہاں آج بھی وہی باتیں کہی جاتی ہیں۔ جو حالی اور کلیم الدین احمد نے کہی تھیں۔ مرثیہ ہمارے لیے آج بھی مذہبی نظم کے طور پر زیادہ اہم ہے، اس کی ادبی اہمیت فروعی اور ثانوی ہے۔ بلکہ اکثر لوگوں کے خیال میں اس میں ادبی اہمیت اور حسن بہت کم ہے، کیوں کہ اس میں "واقعیت" نہیں۔ قصیدہ تو بالکل ہی گردن زدنی ہے، کیوں کہ اس میں بادشاہوں اور امرا کی جھوٹی تعریف کے پل باندھے جاتے ہیں۔ اور غزل کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ اس میں ربط و تسلسل نہیں، اس میں واقعیت نہیں، اس میں بس چند ہی فرضی، مخرب الاخلاق، اور مبالغہ آمیز مضامین ہیں (چبائے ہوئے نوالے، پچوڑی ہوئی ہڈیاں۔) اس کا معشوق خیالی اور ناقابل یقین ہرجائی ہے، اور اس کا عاشق "غیراخلاقی" اور "غیرصالح" اخلاق و جبلت کا مجموعہ۔ کیا یہ بات ہمارے نقادوں کے لیے لمحۂ فکریہ نہیں فراہم کرتی کہ آج بھی ہماری تنقید میں مروج تقریباً ہر رائے اور تقریباً ہر فیصلہ "آب حیات" اور "مقدمۂ شعر و شاعری" سے مستعار ہے، اور ان دونوں کتابوں کا (واضح یا غیر واضح) ایجنڈا بس یہی ہے کہ شاعری کے اصول بدلتے رہتے ہیں اور ہماری کلاسیکی شاعری کا بیش تر حصہ "سچائی"، "جذبے کی بے ساختگی"، "اخلاقی قوت" وغیرہ سے عاری ہے، لہٰذا ہماری شاعری کو "اصلاح" کی سخت ضرورت ہے، تاکہ یہ "ان نیچرل" کے بجائے "نیچرل" ہوسکے؟ دنیا کا تو یہ طریقہ ہے کہ اپنے تہذیبی اکتسابات پر لوگ فخر کرتے ہیں، اور ہمارا یہ عالم ہے کہ اپنے تہذیبی اکتسابات میں کیڑے نکالتے ہماری زبان نہیں تھکتی۔

باہر سے مستعار لیے ہوئے تنقیدی اصولوں کو آفاقی سمجھ کر ان کی روشنی میں اپنے ادب کو پرکھنے کا نتیجہ ہم دیکھ چکے۔ اب ایک منٹ ٹھہر کر یہ بھی دیکھ

ہیں کہ کیا یہ ممکن تھا، یا ممکن ہے، کہ ہم خود اپنی شاعری میں سے ایسے اصول نکالیں جو آفاقی ہوں؟ اس کا سادہ اور سیدھا جواب یہ ہے کہ ایسا ہونا نہ تو ممکن ہے اور نہ ضروری ہے۔ ضروری اس لئے نہیں کہ ہم اردو شاعری پر تنقید لکھ رہے ہیں، چینی یا لاطینی یا انگریزی شاعری پر نہیں۔ ممکن اس لئے نہیں کہ جس طرح باہر کے اصول ہمارے لئے کار آمد نہیں، اسی طرح ہمارے اصول باہر کے لئے کار آمد نہیں۔ ہر تہذیب اپنے اصول مقرر کرتی ہے۔ اس کی بنیادی اور بالکل سامنے کی وجہ یہ ہے کہ ہر تہذیب کائنات اور اس کے مسائل کو برتنے کے وہ طریقے ہی ایجاد یا حاصل کرتی ہے جو اس کے داخلی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ تہذیبیں اپنے رویئے اور طریقے اپنے نظریۂ کائنات پر قائم کرتی ہیں تہذیب کا سب سے بر قوت اور موثر اظہار ادب ہے، لہٰذا ہر تہذیب اپنے طور پر طے کرتی ہے کہ ہم کس چیز کو ادب کہیں گے، اور بحیثیت ادب کس چیز کو کتنی قیمت دیں گے؟ اور میدانوں میں تو ممکن ہے کہ تھوڑی بہت مفاہمت ہو جائے، لیکن ادب کے معاملے میں مفاہمت عرصۂ دراز کے باہم عمل اور رد عمل کے بعد ہی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایڈورڈ فنولسا، ازرا پاؤنڈ، اور آرتھر ویلی کے کارنامے چینی طرز کی شاعری کو انگریزی میں عام کرنے کے لئے کافی ٹھہرتے۔

کسی ادب کو پڑھنے کے لیے "آفاقی تنقیدی اصولوں" سے زیادہ ضروری اس بات کا جاننا ہے کہ جس تہذیب نے وہ ادب پیدا کیا ہے اس میں (یعنی اس کے ادبی معاشرے میں) کس چیز کو "ادب" کہتے ہیں اور وہاں کن ادبی اقدار کو زیادہ حسن یا اہمیت کا حامل قرار دیا جاتا ہے اور کن کو اہمیت یا خوبی سے عاری سمجھا جاتا ہے؟ کیوں کہ آخری تجزیئے میں بس یہی بات نکلتی ہے کہ جن متون کو ادبی معاشرہ ادب کہے وہ ادب ہیں، جن کو ادبی معاشرہ اچھا ادب کہے وہ اچھا ادب ہیں، اور جن کو ادبی معاشرہ بڑا ادب کہے وہ بڑا ادب ہیں۔ کسی ادبی معاشرے میں جن چیزوں کو ادب کے طور پر قبول کیا جاتا ہے، ان میں بعض باتیں مشترک ہو سکتی ہیں (اور ہوتی ہیں) ان

میں بعض باتیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں (اور کبھی کبھی ہوتی بھی ہیں) جنھیں دوسرے ادبی معاشرے بھی ادب کے طور پر خود بخود قبول کر لیں۔ لیکن عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ دوسرے معاشرے والا پوچھ کر معلوم کرتا ہے کہ تمہارے یہاں کیسی چیزوں کو ادب کہا جاتا ہے، اور ان کو پرکھنے کے لیے تمہارے یہاں کیا وسائل اور طریقے ہیں؟ تمہارے یہاں کون سی اصناف رائج ہیں اور ان اصناف کے امتیازی صفات کو تم لوگ کس طرح بیان کرتے ہو؟ یہ باتیں اس قدر سامنے کی اور واضح بالذات ہیں کہ ان کو دلیل کی ضرورت شاید نہ ہو۔ لیکن چوں کہ حالی اور آزاد کے زیر اثر (پھر ترقی پسندوں کے طفیل) ہم لوگ "آفاقی اصول تنقید" کے مفروضے پر ایمان لا چکے ہیں، اس لیے یہاں چند دلائل پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ادب ایک طرح کا نظام system ہے جو خود مختلف اصناف کے نظام سے مل کر بنا ہے۔ لہٰذا اگر اصناف کے قاعدے معلوم کر لئے جائیں تو ادب کے قاعدے معلوم ہو سکتے ہیں۔ اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے شاید روسی ہیئت پسندوں نے اشارہ کیا تھا۔ کوئی بات کسی صنف میں محمود تو کسی اور صنف میں مذموم ہو سکتی ہے۔ لیکن چوں کہ تمام اصناف میں "ادبیت" مشترک ہوتی ہے اس لئے کوئی صنف جس ادبی نظام کا حصہ ہے، اس نظام میں بھی بعض باتیں مشترک ہوں گی۔ لیکن یہ اشتراک اسی حد تک ممکن ہوگا جس حد تک کسی صنف میں کوئی بات ممکن ہوگی۔ چوں کہ اصناف تمام دنیا میں مشترک نہیں ہیں، بلکہ مختلف تہذیبوں میں مختلف اصناف ہیں، اس لئے ادبی اصول (یعنی "ادبیت" کے معیار) بھی آفاقی نہیں ہو سکتے۔ وہ اصناف بھی، جو کئی تہذیبوں میں مشترک ہوتی ہیں، اپنے صحیح پن validity اور قبولیت کے لئے اس تہذیب کی محتاج ہوتی ہیں، جس میں وہ مروج ہیں۔ مثلاً ڈراما چین میں بھی ہے، قدیم (سنسکرت) ہندوستان میں بھی اور یونان میں بھی۔ لیکن تینوں اپنی اپنی جگہ اس قدر مختلف ہیں کہ (مثلاً) ارسطو کے معیار سے ہندوستانی ڈراما ناقص ہے اور چینی ڈرامے کا شاید وجود ہی نہیں۔ لہٰذا چینی ڈراما اس لئے ڈراما ہے کہ چین کی تہذیب اسے ڈراما

قرار دیتی ہے۔ اور نزدیک آئیے تو فرانسیسی اور انگریزی میں ڈراما لاطینی سے آیا، اور لاطینی میں یونانی سے۔ لیکن انگریزی ڈراما نہ لاطینی ماڈل پر پورا اترتا ہے اور نہ یونانی ماڈل پر۔ لہٰذا انگریزی میں ڈراما ہے تو محض اس وجہ سے کہ انگریزی میں اسے ڈراما کہا جاتا ہے۔

اب اپنے گھر میں آئیے تو معاملہ اور بھی صاف ہوسکتا ہے۔ ہمارے یہاں غزل میں معشوق کے حسن کا بیان ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر ہمیں کوئی ایسا متن دکھائی دے جس میں غزل کے ظاہری صفات (وزن و بحر، قافیہ) کے ساتھ معشوق کے حسن کا بیان ہو تو ہم اسے غزل کا شعر قرار دیں گے۔ اور اگر اس میں معشوق کے حسن کا بیان کسی ایسے نہج سے ہو جس سے ہمارے کسی تہذیبی مفروضے کو ٹھیس پہنچے تو ہم اسے غزل کا شعر تو قرار دیں گے لیکن اسے خراب شعر بھی کہیں گے۔ مثلاً آتش کے اس مطلعے پر تقریباً سب لوگ ناک بھوں چڑھائیں گے ؎

حسن سے قدرت خدا کی رو نظر آیا مجھے\
ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

پہلے مصرعے میں تعقید ہے، لیکن بے لطف، اور مضمون کچھ نہیں۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر نہایت بھونڈی بات کہی ہے کہ معشوق کے گیسو کو پیغمبر اسلامؐ کی ڈاڑھی سے تشبیہ دی۔ نبی کا جو احترام اور ان کے حسن کا جو تصور ہمارے ذہن میں ہے اس کے پس منظر میں یہ بات نہایت کریہہ اور ناگوار ہے کہ کسی عام انسان (چاہے وہ معشوق ہی کیوں نہ ہو) کے گیسو کو ریش پیغمبر کا رتبہ دیا جائے۔ پھر ڈاڑھی کی شکل اور بناوٹ اور ہے، گیسو کی شکل اور بناوٹ اور ہے، لہٰذا شعر قطعاً ناکام ہے۔

شاہ غلام اعظم افضل الہ آبادی انیسویں صدی کے مشہور صوفی اور جید شاعر تھے۔ ان کے ساتھ دو اہم نسبتیں اور ہیں۔ وہ ناسخ کے ارشد تلمیذ اور شاہ عبدالعلیم آسی کے استاد تھے۔ سید شاہد علی سبز پوش نے حضرت شاہ آسی کے دیوان "عین المعارف" کے دیباچے میں لکھا ہے:

ایک مرتبہ جب شاہ (غلام اعظم) صاحب لکھنؤ

تشریف لے گئے تو ناسخ سے اجازت مانگی کہ اگر آپ فرمائیں تو حضرت آتش سے بھی مل آؤں۔ ناسخ نے اجازت دی اور یہ الفاظ فرمائے کہ "دیکھو وہ بڈھا کامل الفن ہے اس کے کسی شعر پر اعتراض نہ کرنا۔" چنانچہ شاہ صاحب حضرت آتش مغفور کے پاس تشریف لے گئے۔ رسم تعارف کے بعد شاہ صاحب نے غزل سنانے کی فرمائش کی۔ آتش نے یہ مطلع پڑھا ؎

حسن سے قدرت خدا کی رو نظر آیا مجھے
ریش پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے

شاہ صاحب نے لاحول پڑھا۔ آتش خاموش ہو گئے۔ پھر کوئی شعر نہیں سنایا۔ جب واپس آئے تو ناسخ سے قصہ سنایا۔ ناسخ نے کہا کہ میں نے تم سے پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ وہ بڈھا کامل الفن ہے اس پر کوئی اعتراض نہ کرنا۔ حضرت (آسی) فرماتے تھے کہ شاہ صاحب نے آتش کے شعر کو معشوقان مجازی کی تعریف میں سمجھا اسی وجہ سے ریش پیغمبر کی تشبیہ پر برافروختہ ہو گئے۔ حالاں کہ آتش نے امام حسین علیہ السلام کی منقبت میں فرمایا ہے اور ریش پیغمبر سے ان کے گیسو کو مشابہت دی ہے۔ بلاغت کے قاعدے سے مشبہ سے مشبہ بہٖ افضل ہے اس لیے ریش پیغمبر کی فضیلت امام حسینؓ کے گیسو پر باقی رہی۔ شعر اپنی جگہ پر بے مثل ہے۔

یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ خود آتش نے اس **مطلعے** میں کیا معنی رکھتے تھے ؛ (منشائے مصنف پر تفصیلی بحث جلد دوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو۔) بنیادی بات یہ ہے کہ آتش کا مطلع اگر منقبت کا شعر سمجھا جائے تو یقیناً بے مثل ہے ، اور اگر اسے غزل کا شعر سمجھا جائے تو بے شک بھونڈا اور قابل گرفت ہے۔ اس بحث سے مندرجہ ذیل اہم نکات پیدا ہوتے ہیں :

(۱) کسی متن کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ اسے کن رسومیات conventions کے تحت پڑھا جائے۔

(۲) ہر متن کسی نہ کسی صنف میں ہوتا ہے۔ ہر صنف کی اپنی رسومیات ہوتی ہے۔ رسومیات سے مراد وہ قاعدے ہیں جن کی رو سے متن بنایا جاتا ہے۔ غزل کی رسومیات اور ہے ، اور منقبت کی رسومیات اور ہے۔

(۳) کسی زبان میں جتنے اور جتنی طرح کے متن بن سکتے ہیں ان میں بعض رسومیاتی عناصر مشترک ہوتے ہیں۔ مثلاً منقبت اور غزل میں وزن و بحر ، ردیف و قافیہ ، مطلع وغیرہ مشترک ہو سکتے ہیں۔

(۴) لہٰذا ان رسومیاتی عناصر کو جاننا ضروری ہے جن کی رو سے ، اور جن کے تحت وضع کردہ قاعدوں کی پابندی کرکے ، کوئی متن معنی خیز بنتا ہے۔ مثلاً اگر آپ کو بتایا نہ جائے کہ مندرجہ ذیل شعر عشقیہ ہے ، تو آپ اسے سمجھنے سے قاصر رہیں گے ؎

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے (غالبؔ)

اور اگر آپ کو اردو غزل کے رسومیات اور شعریات نہ معلوم ہوں تو اس معلومات کے باوجود، کہ شعر عشقیہ ہے، یہ شعر آپ کی نظر میں مضحکہ خیز یا غیر واقعی یا مہمل رہے گا۔

(۵) لہٰذا کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ نہیں، صرف ان قاعدوں کی روشنی میں ہو سکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں جس نے وہ متن بنایا ہے۔

(۶) جن قاعدوں کا ذکر نمبر ۵ میں ہوا، وہ تین عنوانات کے تحت بیان ہو سکتے ہیں۔ اول تو رسومیات و قواعد، مثلاً بحر، وزن، قافیہ، شعر کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا۔ اور (اگر غزل کی رسومیات کا ذکر ہو تو) غزل کی دوسری صنفی خصوصیات، مثلاً یہ کہ غزل عشقیہ شاعری ہے جس میں زیادہ تر دوری کے مضامین بیان ہوتے ہیں اور جس کا ہر شعر عام طور پر الگ الگ مفہوم رکھتا ہے۔ دوم جمالیات، یعنی وہ عناصر یا وہ شرطیں جن کے اعتبار سے کوئی شعر اچھا مانا جائے گا۔ مثلاً مضمون آفرینی، معنی آفرینی، وغیرہ۔ سوم کائنات، یعنی جس تہذیب نے وہ شاعری پیدا کی ہے اس میں حیات و کائنات کے بارے میں کیا معتقدات اور کیا تاثرات مروج ہیں؟

میرا یہ بیان، کہ کسی متن کے بارے میں یہ فیصلہ کہ یہ (اچھا) شعر ہے کہ

نہیں۔ صرف ان قاعدوں کی رو سے ہوسکے گا جو اس تہذیب میں مروج ہیں۔ بظاہر تنقیدی کارروائی اور تصورات پر ضرب کاری لگاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ پہلی بات تو یہ جو باتیں بھی اس سوال کے جواب میں کہی جائیں کہ فلاں تہذیب میں کس طرح کے متن کو شعر کہتے ہیں، تنقیدی ہی باتیں ہوں گی۔ فرق صرف یہ ہوگا کہ بات کسی (فرضی یا اصلی) آفاقی معیار کے حوالے سے نہیں۔ بلکہ اس تہذیب کے حوالے سے ہوگی جو اس متن کی خالق اور مالک ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی یا میر یا محمد قلی شاہ جب شعر کہتے تھے تو ان کے سامنے (واضح یا غیر واضح) کوئی تصور تو رہتا ہوگا کہ میں جس تخلیقی معاشرے (ادبی سماج، یا literary community) کا فرد ہوں، وہ کس طرح کی تحریر کو (اچھی) شاعری سمجھتا ہے یا سمجھے گا۔ اور اس ادبی سماج کو بھی بخوبی معلوم رہا ہوگا کہ ہماری نظر میں شاعری کس چیز کا نام ہے۔ جب ہاشمی بیجاپوری اپنی غزل میں صاف صاف عورت کو متکلم اور عاشق بناکر پیش کرتا تھا تو کیا اسے معلوم نہ رہا ہوگا کہ اس طرح کی شاعری کو بھی شاعری کہا جاتا ہے؟ ورنہ وہ ایسا طرز کیوں اختیار کرتا؟ ہمارے کلاسیکی شعرا انگلستان یا فرانس والوں سے تو پوچھنے نہیں گئے تھے کہ بھائی تمہارے یہاں شاعری کے کیا معیار ہیں؟ ہمیں بتادو تاکہ ہم بھی ان کا اتباع کریں۔ پوچھنے تو وہ ایرانیوں سے بھی نہیں گئے تھے جن کی شاعری کا (بقول بعض) اردو شاعری محض ایک چربہ ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اردو تو اردو، فارسی زبان میں سبک ہندی کی شاعری اہل ایران کو متاثر نہیں کرتی، بلکہ ان کی سمجھ میں ہی نہیں آتی۔ اور ہمارے نقادان ایران و مغرب پرست بار بار کہتے ہیں کہ اردو شاعری سراسر ایرانی شاعری کے سانچے میں ڈھلی ہے۔ اگر بالفرض ایسا ہو بھی، تو اس سے بس یہی ثابت ہوتا ہے کہ اردو کے ادبی سماج نے ایرانی سانچوں کو قبول کرلیا۔ اب وہ اردو کے سانچے ہوگئے۔ لہٰذا کوئی تہذیب جس سانچے اور معیار کو اختیار کرلے وہی اس کا اپنا سانچا اور معیار ہے۔ اس سے پھر بھی یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری کے سانچے اور معیار آفاقی ہوتے ہیں۔

چوں کہ متن کے معنی کی طرف پہلا قدم اٹھانا اس بات کا معلوم کرنا ہے کہ یہ متن کس صنف میں ترتیب دیا گیا ہے، اور چوں کہ اصناف مقامی ہوتی ہیں، آفاقی نہیں، اس لئے معنی (= ادبی معیار کو متعین کرنے کا وسیلہ) بھی مقامی ہی شے ہے۔ کسی متن کو ہو بہو کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا ممکن نہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ دوسری زبان یا دوسری تہذیب کے تنقیدی اصول اور متن سازی کے قاعدے کسی اور زبان کے لیے کار آمد نہیں۔ ان کا تھوڑا بہت کار آمد ہونا قطعی ممکن ہے۔ اور بعض حالات میں یہ بات مفید بھی ہوتی ہے کہ غیر تہذیب سے روشنی حاصل کرکے اپنے تہذیبی مظاہر کے تجزیہ و تشریح میں مدد لی جائے۔ لیکن غیر تہذیب کی روشنی میں یہ نہیں طے ہوسکتا کہ ہمارا کوئی تہذیبی مظہر تہذیب کا اظہار کہلانے کے لائق ہے کہ نہیں۔ اور اس کی اچھائی برائی کا فیصلہ تو غیر تہذیب کے اصولوں کی روشنی میں بالکل ہی نہیں ہوسکتا۔ مثلاً یونانی شاعری میں قافیہ نہیں اور عربی شاعری میں ردیف نہیں۔ اب ظاہر ہے کہ اس بات کا فیصلہ عربی شاعری کے اصولوں کی روشنی میں نہیں ہوسکتا کہ یونانی زبان میں لکھی ہوئی غیر مقفیٰ نظم شاعری ہے کہ نہیں۔ اور اس بات کا فیصلہ، کہ کون سی غیر مقفیٰ نظم اچھی کہلائے گی، عربی شاعری کے اصولوں کی روشنی میں ممکن ہی نہیں ہے۔ اور عربی کی غیر مردف شاعری کی روشنی میں ردیف کی خوبی یا خرابی پر بحث ہی نہیں ہوسکتی۔

ممکن ہے اس کے جواب میں آپ کہیں کہ قافیہ یا ردیف کا روح شاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ لہٰذا قافیے ردیف وغیرہ کا ہونا نہ ہونا ہماری بحث سے غیر متعلق ہے۔ اس بیان میں متعدد مغالطے ہیں۔ سب سے پہلا مغالطہ تو یہ کہ کسی زبان میں شاعری کی روح کہاں اور کیا ہے، اس کا فیصلہ آپ کس طرح کرسکتے ہیں؟ اگر آپ اس خیال میں ہیں کہ "شاعری" تو کوئی آفاقی کیفیت ہے، اور وزن، بحر، قافیہ، اور اس طرح کی بقیہ چیزیں صرف "ظاہری" ہیں اور کلام کا "زیور" ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ اگر شاعری کوئی آفاقی کیفیت ہوتی تو ترجمہ شدہ متن اور اصل متن میں کوئی فرق نہ ہوتا۔ وزن، بحر، قافیہ، وغیرہ کو ظاہری چیزیں قرار دینے میں دوسرا مغالطہ اس بنا پر ہے کہ "موزوں" کلام کی کوئی تعریف ممکن نہیں۔ موزونیت

کسی کلام کی وہ صورت حال ہے جس کا احساس کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جو کلام کسی ایک زبان میں موزوں ہے، وہ کسی دوسری زبان میں ناموزوں بھی ہوسکتا ہے۔ دوسری زبان کیا، اپنی ہی زبان میں اگر کسی نامانوس بحر میں کلام کہہ دیا جائے تو وہ "ناموزوں" محسوس ہوگا۔ لہٰذا وہ چیز جو کسی کلام کا وصف ذاتی ہو، اسے محض ظاہری اور زیبائشی نہیں کہا جاسکتا۔ یہی حال ردیف و قافیہ کا ہے، کہ وہ معنی میں اضافہ کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کو منہا کرنے سے کلام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ان کو محض ظاہری اور زیبائشی نہیں کہہ سکتے۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس بات کو پوری قوت کے ساتھ ثابت کردیا تھا کہ فن پارہ ان تمام لسانی ترکیبوں اور اوضاع کا مجموعہ ہے جو اس میں برتے گئے ہیں۔ تیسرا مغالطہ یہ ہے کہ شاعری کی "روح" (وہ جو کچھ بھی ہو) اور اس کے جسم، ہیئت، ظاہری شکل و صورت (وہ جو کچھ بھی ہوں) کو الگ الگ کیا جاسکتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ غزل بطور صنف کی شناخت اس کی ہیئت خارجی ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ غزل کی ہیئت خارجی کو ترک کردیں اور پھر بھی آپ کا متن غزل کہلائے۔

آپ کہیں گے، نہ سہی، لیکن میرا متن "شاعری" تو کہلائے گا۔ مجھے غزل کی ہیئت خارجی سے بحث نہیں، مجھے تو اس کی اس صفت سے غرض ہے جسے "شاعری پن" (یاکبسن کی زبان میں poeticalness) کہتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ غزل کا "شاعری پن" غزل سے باہر نہیں ہے۔ یعنی بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو غزل کے اندر "شاعری" ہیں اور غزل کے باہر شاعری نہیں ہیں۔ مثلاً میر کا مطلع ہے۔

سحر گہ عید میں دور سبو تھا
پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا

حسن اتفاق سے (بلکہ شاید جان بوجھ کر) میں نے ایسا شعر اٹھایا ہے جس کی ترتیب الفاظ بالکل نثر کی سی ہے۔ اب کو نثری شکل میں لکھتے ہیں۔

سحر گہ عید میں دور سبو تھا، پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا۔

اس متن کو کاغذ پر لکھ کر کسی ایسے شخص کو دکھایئے جسے معلوم نہ ہو کہ یہ غزل کا مطلع ہے، اور پوچھیے اس میں "شاعری پن" ہے کہ نہیں۔ وہ شخص آپ سے

پوچھے گا کہ اس متن کا متکلم کون ہے اور مخاطب کون؟ وہ کون سی تہذیب ہے اور کس طرح کی عید ہے جس میں لوگ جمع ہوکر شراب پیتے ہیں؟ آپ کہیں گے اجی دوسرا جملہ پورا پورا استعارہ ہے، اس کو لغوی معنی میں کیوں لیتے ہو؟ ممکن ہے وہ شخص آپ کے کہنے سے مان جائے۔ لیکن وہ پھر بھی کہے گا اجی عام روزمرہ کے استعمال میں ہم اس طرح کے استعارے کہاں برتتے ہیں؟ لیکن چلو مان لیا یہاں استعارہ ہے۔ لیکن یہ تو بتاؤ یہ استعارہ کس موقعے پر استعمال کیا گیا ہے؟ صرف استعارے سے کیا ہوتا ہے؟ اس کا سیاق و سباق سمجھاؤ۔ (کم سے کم امام عبدالقاہر جرجانی تو یہی کہتے تھے۔) آپ کہیں گے پہلا جملہ بھی استعارہ ہے، اور وہی دوسرے جملے کا سیاق و سباق ہے۔ وہ کہے گا، پہلے جملے کا سیاق و سباق بتاؤ۔ تنگ آکر آپ کہیں گے، ارے احمق یہ میری غزل کا مطلع ہے جسے میں نے نثر کی طرح لکھ تمہارا امتحان لیا ہے۔ اب اگر وہ شخص غزل سے واقف ہوگا تو، کہے گا، تو پھر ایسے کیوں نہیں کہتے کہ یہ غزل کا مطلع ہے؟ اب میں نے مان لیا کہ اس میں شاعری پن ہے۔ اور اگر اس شخص کو غزل کے بارے میں کچھ نہ معلوم ہوگا تو وہ پوچھے گا، غزل کیا ہوتی ہے؟ جب آپ کو غزل کے بارے میں بنیادی باتیں سمجھا چکیں گے تو وہ شخص (بشرطیکہ اس کا نام کلیم الدین احمد یا حالی نہ ہو) کہے گا کہ تم نے بیکار اتنا وقت ضائع کیا۔ تم پہلے بتا دیتے کہ یہ کلام تمہارے یہاں شاعری کہلاتا ہے تو میں اسی وقت جواب دے دیتا کہ اگر یہ کلام تمہاری تہذیب میں شاعری ہے تو پھر اس میں شاعری پن لازماً ہوگا۔

ہوسکتا ہے آپ کہیں یہ سب فرضی باتیں ہیں۔ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ وہ شخص وہی باتیں کہتا جو تم نے بیان کی ہیں؟ لہٰذا مندرجہ ذیل متن پر غور کریں کہ اس میں "شاعری پن" ہے کہ نہیں:

آج میں نے ان کے گھر کئی بار آدمی بھیجا۔ جب سنا تو یہ سنا، دو چار آدمی بیٹھے ہیں۔

اب اگر آپ یہ کہیں کہ اس میں شاعری پن کہاں، یہ تو سپاٹ بیان ہے اور میں کہوں کہ جناب یہ تو سارا استعاراتی بیان ہے، تو آپ کیا کہیں گے؟ یہی نہ کہ اچھا اگر استعاراتی بیان ہے تو اس میں شاعری پن لازمی طور پر ہوگا۔ لیکن اس

بات کا کیا ثبوت کہ یہ بیان استعاراتی ہے؟ میں جواب میں کہوں گا کہ جناب یہ غزل کا مطلع ہے ؎

آج میں نے ان کے گھر بھیجا کئی بار آدمی
جب سنا تو یہ سنا بیٹھے ہیں دو چار آدمی

(اکبر الہ آبادی)

لامحالہ آپ جواب میں کہیں گے کہ تم عجب آدمی ہو، پہلے ہی کیوں نہ کہا کہ تم نے غزل کے مطلعے کی نثر کی ہے۔ میں فوراً کہہ دیتا کہ اس میں شاعری پن ہے لیکن اتنا کہہ کر آپ اچانک سختی سے منھ بند کرلیں گے۔ کیوں کہ آپ کو خیال آئے گا کہ آپ جب بھی زبان کھولتے ہیں، اپنی نفی کرتے ہیں۔

جب یہ بات ثابت ہوگئی کہ کسی کلام میں لازمی طور پر "شاعری پن" نہیں ہوتا بلکہ "شاعری پن" ایک تہذیبی تصور ہے، اور ہر تہذیب میں "شاعری پن" کے معیار مختلف ہوسکتے ہیں، تو سوال اٹھتا ہے کہ کیا ہر تہذیب بالکل الگ تھلگ اور تنہا زندگی گذارتی ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ جن تہذیبی مظاہر کو آپ باہر سے لے کر اپنالیں وہ آپ کے ہوجاتے ہیں۔ میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ غیر تہذیبوں کی بصیرتوں کو ہم اپنے کام میں لاسکتے ہیں، لیکن ان کو ہم اپنے تصورات کی تنسیخ کے لیے استعمال نہیں کرسکتے۔ اگر ہم ایسا کریں گے تو ہمارا وہی حشر ہوگا جو حالی سے لے کر آج تک تقریباً تمام اردو نقادوں کا ہوا۔

پرانے زمانے میں (علامہ شبلی تک) یہ طریقہ تھا کہ لوگ عربی اور فارسی کے نقادوں سے اقتباسات اور تصورات لے کر اپنی بات کہتے تھے۔ جب عربی فارسی والوں کا سورج گہنا گیا اور مغربی (انگریزی) مصنفوں کا بول بالا ہوا تو ہم لوگوں نے اپنی تحریروں کو مغربی (انگریزی) مصنفوں کے اقوال سے آراستہ کرنا شروع کردیا۔ اس میں بنیادی غلطی یہ تھی کہ عربی فارسی اور اردو میں بہت سی باتیں تہذیب کی سطح پر مشترک ہیں۔ (سب سے بڑی بات یہ کہ اصناف سخن تقریباً سب کی سب مشترک ہیں۔) لہٰذا اردو میں عربی فارسی کا حوالہ سراسر بے معنی نہ تھا (اردو میں جو باتیں ایسی تھیں جن کا سرچشمہ عربی فارسی نقد شعر نہیں، بلکہ ہندوستانی

فکر تھی۔ ان کے بارے میں فرض کرلیا گیا تھا کہ وہ بھی فارسی سے مستعار ہیں۔ بلکہ پرانے لوگ تو ہندوستانی فکر پر مبنی باتوں کو معرض تحریر ہی میں نہ لاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمیں ان کو پہچاننے اور بیان کرنے میں اس قدر مشکل ہو رہی ہے کہ بس۔) پھر یہ بھی تھا کہ ہندوستانی فکر پر مبنی جو باتیں اردو میں ہیں انھیں اردو والوں نے براہ راست اور تقریباً غیر محسوس طور پر حاصل کیا تھا، اور وہ اردو کے تہذیبی تناظر میں پوری طرح گھل مل گئی تھیں۔ اس کے برخلاف، مغرب (انگریزی) سے جو کچھ ہم نے لینا چاہا اس کا بڑا حصہ ہمارے تہذیبی مزاج سے بے گانہ اور ہمارے تصور حیات سے متغائر تھا۔ لیکن چوں کہ سیاسی اور سماجی دباؤ کے تحت مغربی خیالات ہم پر بڑی حد تک حاوی ہو چکے تھے، لہٰذا حسن و خوبی کا ماڈل ہم نے انگریزی ادب کو قرار دیا اور اپنے ادب (خاص کر کلاسیکی ادب) کے بارے میں ہم طرح طرح کے شکوک، شبہات، اعتذاری رویوں، اور اپنے ادب کی "اصلاح" کی کوشش میں مبتلا ہوگئے۔ بالآخر یہ ہوا کہ ہم نے اپنے ادب کے زیادہ تر حصے کو غیر معتبر اور حقیر قرار دے دیا۔ اور اس کے جس حصے کو ہم نے قبول بھی کیا، اسے صحیح طرح پڑھنے سے ہم قاصر رہے۔ صحیح طرح پڑھنے سے میری مراد یہ ہے اس طرح پڑھنا جس طرح اس کے پڑھے جانے کی توقع اس ادب کے بنانے والوں کو تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ ادب کو ایک سے زیادہ طریقوں سے پڑھنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن ہر طریقے کو انھیں تصورات پر مبنی ہونا چاہیے جو اس تہذیب میں جاری اور موجود ہوں جس نے اس ادب کو خلق کیا ہے اور اگر کسی ادب کو کسی غیر تہذیب کے تصورات و مفروضات کی روشنی میں پڑھنا بھی ہے، تو پہلے اس کو اس کی اپنی تہذیب اپنی شعریات اور رسومیات کی روشنی میں پڑھنا چاہیے، تاکہ معلوم تو ہو کہ اس ادب میں ہے کیا؟ گذشتہ سو برس سے ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم لوگوں نے اپنے ادب کو غیر تہذیب کے حوالے سے پڑھا۔ اور اس وقت یہ عالم ہے کہ وہ شعریات ہی سے ہم کھو گئی ہے جس کی رو سے کلاسیکی زمانے کے لوگ اپنے شعر بناتے تھے۔ لہٰذا کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لیے بے معنی ہے، اور جو حصہ معنی خیز ہے بھی، وہ صرف اس

اس لیے بامعنی ہے کہ غیر تہذیب کے تصورات کو ہم کھینچ تان کر اس پر منطبق کرسکتے ہیں۔

کسی ادب کو سمجھنے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے انھیں تصورات شعر و تصورات کائنات کی روشنی میں پڑھا جائے جن کی روشنی میں وہ ادب لکھا گیا تھا۔ لہٰذا کلاسکی شعریات کی بازیافت کے بغیر ہم کلاسکی ادب سے پورا معاملہ نہیں کرسکتے۔ اور کچھ نہیں تو کلاسکی شعریات کی بازیافت اس لیے ضروری ہے کہ ہماری شاعری پر گذشتہ سو برس سے جو اعتراضات ہورہے ہیں (اور یہ معترضین ہمارے ہی لوگ ہیں، غیر لوگ نہیں) ان کا جواب ہوسکے، تاکہ ہم اپنی کھوئی ہوئی عزت نفس واپس پاسکیں۔ کلاسکی شعریات کے بغیر ہماری ادبی میراث کا بہت بڑا حصہ ہم لوگوں کی روایت سے محو ہوچلا ہے۔ بہت سارا تو ایسا ہے کہ کلاس روم میں بھی اس کا وجود نہیں۔ اور جس کا وجود کلاس روم میں ہے، وہاں بھی اس کی حیثیت اس غریب رشتے دار کی ہے جسے شادی بیاہ میں بلائے بغیر چارہ نہیں، لیکن جس کے وجود سے آنکھ چرانے اور جس کو بادل ناخواستہ برداشت کرنے ہی میں ہم اپنی عافیت سمجھتے ہیں۔) آج کون ہے جو ہمارے قصیدوں (یہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر)، بیش تر مثنویوں، بیش تر غزلوں اور مرثیوں، داستانوں اور ریختی پر فخر کرتا ہو؟ یا اگر فخر نہ بھی کرتا ہو تو ان کو کم سے کم اس حد تک قابل قدر سمجھتا ہو کہ ان کے ضائع ہوجانے پر افسوس کرنے کی ہمت رکھے؟ داستانوں کی عظیم الشان دنیا ہم سے تقریباً بالکل ضائع ہوچکی ہے، لیکن ایک دو لوگوں کے سوا کسی کے کان پر جوں تک نہ رینگی۔ کلاسکی غزل کو تو چھوڑیے، داغ جیسے شاعر کو بھی ہم اپناتے ہوئے شرماتے ہیں۔ "مقدمہ شعر و شاعری" کے وہ چند صفحات جن میں غزل کے مضامین کی "تنگی" اور "غیر واقعیت" کا مذاق اڑایا گیا ہے، آج بھی ان لاکھوں اشعار پر بھاری ہیں جن میں بے مثال خلاقانہ قوت صرف ہوئی ہے۔ اگر ہم نے اپنے ادب کو "تنقیدی اصولوں" کے بجائے ان مفروضات کی روشنی میں پڑھا ہوتا جن کے اعتبار سے اس ادب میں معنی پیدا ہوتے ہیں، تو آج یہ صورت حال نہ ہوتی۔

لیکن اگر ایسا ہے تو ہمارے جدید نقد ادب کے اس شہرۂ آفاق اصول کا کیا ہوگا جس کی رو سے اچھا ادب ہر زمانے میں اچھا ادب رہتا ہے، اور ہر عہد زمانۂ گذشتہ کے ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی خوبیاں اور نئی معنویتیں دریافت کرتا ہے؟ اس اصول کی صحت میں کلام نہیں، لیکن آزاد اور حالی نے اس سے یہ نتیجہ غلط نکالا کہ ادب بدلتا رہتا ہے، اس کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور اگر ادب (یا ادب بنانے والوں) کو ان بدلے ہوئے اقدار کا، اور تاریخ ادب و تہذیب کے اس اصول تغیر کا پتہ نہیں تو ادب انحطاط پذیر ہوجاتا ہے (جیساکہ آزاد اور حالی نے "ثابت" کیا۔) اس خیال میں بھی کئی مغالطے اور غلط فہمیاں ہیں۔ مثلاً سب سے پہلی بات تو یہ کہ کلاسیکی زمانے میں ہمارے یہاں ادب کا تصور یہ تھا کہ وہ synchronic ہے۔ ماضی یہاں کچھ نہیں۔ سب کچھ بیک وقت موجود ہے۔ چنانچہ کلاسیکی عہد میں یہ بات بالکل عام، اور مقبول خاص و عام تھی، کہ کسی مضمون، کسی محاورے، کسی استعمال، وغیرہ کی سند قدیم مستند شعرا سے دینی چاہیئے۔ وعام اس سے کہ قدیم مستند شعرا کا زمانہ آپ کے زمانے سے بہت دور ہے، اور ان کے زمانے کے حالات اب قصۂ پارینہ ہوچکے ہیں۔ مثلاً "خوش معرکۂ زیبا" میں ہے کہ سعادت خاں ناصر نے اپنا ایک شعر ناسخ کو سنایا ؎

ملے نہ رخ سے اگر غازۂ غدار ہوں میں
نہ آنے دے مجھے آنکھوں میں گر خمار ہوں میں

ناصر کہتے ہیں کہ ناسخ نے "فرمایا کہ "خمار"، "اتار" کو کہتے ہیں تم نے "نشا" کے مقام پر باندھا ہے۔" میں نے کہا "خمار" کے معنی لغت میں "کیفیت شراب" کے آئے ہیں۔" پھر انھوں نے صائب (وفات ۱۶۶۹) سودا (وفات ۱۷۸۱) اور مرزا تقی ترقی (وفات ؟ شاگرد میر سوز) کے شعر پیش کیئے۔ ناسخ، جو "کتاب پڑھتے پڑھتے خود کتاب ہوچکے تھے" (محمد حسین آزاد) نے جواب میں کہا، کہ ہوگا، لیکن میرے نزدیک درست نہیں۔ یعنی سعادت خاں ناصر جب پرانے شعرا کی سند لائے تو ناسخ نے یہ نہیں کہا کہ زمانۂ حال کی سند لاؤ۔ انھوں نے صرف

اپنا اجتہاد بیان کیا کہ میرے نزدیک غلط ہے۔ اصول استناد سے انکار انھوں نے بھی نہیں کیا۔

ممکن ہے زمانۂ حال کے بعض طبائع کلاسیکی شعریات میں synchronicity کے تصور کو "غیر تاریخی" اور "غیر حقیقی" کہہ کر مسترد کردیں۔ لیکن ہمیں تو یہ دیکھنا ہے کہ خود کلاسیکی لوگوں کا ادب کے بارے میں کیا رویہ تھا؟ جب ان کے یہاں تمام ادب بہ یک وقت موجود تھا، تو ان کے لیے یہ تصور بھی مہمل تھا کہ ادب کے اقدار بدلتے رہتے ہیں، اور ہر زمانہ پرانے ادب کو اپنے اقدار کی روشنی میں پڑھتا ہے۔ لیکن دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ جب ہمیں پرانے شاعروں کے بارے میں یہ معلوم ہی نہیں کہ وہ کیا کہہ اور کررہے تھے، تو یہ ہم کس طرح معلوم کریں گے کہ آج کے زمانے کے لئے ان کی معنویت کیا ہے؟ اس نکتے کو ہانس یاؤس Hans Jauss نے یوں بیان کیا ہے:

> The literary historian must first become a reader again himself before he can understand and classify a work; in other words, before he can justify his own evaluation in light of his own position in the historical progression of readers.

یاؤس کا کہنا ہے کہ ہر تخلیقی community کا ایک horizon of expectation یعنی (توقعات کا افق) ہوتا ہے، جس کی بنا پر وہ کمیونٹی کسی فن پارے کی تعیین قدر کرتی ہے۔ ۱۸۵۷ میں فرانس میں شائع ہونے والی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے وہ اپنی کتاب Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics میں بتاتا ہے کہ ان تمام شعری وقوعوں کی حیثیت synchronic ہے، اور ان میں تین عناصر صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔ اول تو وہ "روایتی" Lyric جو قائم ہوچکی تھی (وکتور ہیوگو)، وہ آواں گارد اور برانگیخت کرنے والی Lyric جو اس وقت بودلیر لکھ رہا تھا، اور وہ Lyric جو روزمرہ اخباروں میں شائع ہوتی تھی اور جسے وہ Poetry that was intended for instant consumption کہتا ہے۔

ہماری کلاسیکی ادبی کمیونٹی اور یاؤس کی بیان کردہ کمیونٹی میں فرق صرف یہ

ہے کہ ہمارے یہاں بودلیئر جیسا " انقلابی " اور آواں گارد شاعر غیر ضروری تھا۔ یہاں ہر شاعر اپنے اپنے طور پر (مضمون آفرینی کے ذریعہ) آواں گارد کا فرض انجام دے سکتا تھا۔ لیکن یاؤس نے ایک دوسری کتاب میں یہ نکتہ بھی واضح کردیا ہے کہ " تعبیر کے لیے کسی متن کے قبول و حصول کے وقت ہمیشہ یہ بات پہلے سے ذہن میں ہوتی ہے کہ جمالیاتی ادراک کے تجربے کا گذشتہ سیاق کیا ہے؟" یاؤس کی زبان معنی سے اس قدر بوجھل ہے کہ اس کا ترجمہ اس کے ساتھ بالکل انصاف نہیں کرتا۔ لہٰذا جہاں سے منقولہ بالا قول میں نے نقل کیا ہے، وہیں سے اس کا ایک اور جملہ بعینہٖ نقل کرتا ہوں :

> The new text evokes for the reader(listener) the horizon of expectations and rules from familiar texts which are then varied, corrected, changed, or just reproduced. Variation and correction determine the scope alteration and reproduction the borders and structure of the genre.

(زبان کے بارے میں یہ بات ہم پہلے ہی کہہ چکے ہیں کہ اس میں کتنی ہی توڑ پھوڑ کی جائے، لیکن یہ رہتی اپنی اصل پر ہے، اس لئے جدید شعرا نے زبان کے ساتھ جو violence روا رکھی ہے اس سے گھبرانا عبث ہے۔)

بہرحال، بنیادی بات (جس کو ثابت کرنے کے لئے میں نے یاؤس کا حوالہ انگریزی کے پروفیسروں کو مطمئن کرنے کی غرض سے پیش کیا) یہ ہے کہ بیشک ہر زمانہ، گذشتہ ادب کو اپنے طور پر پڑھتا ہے اور اس میں نئی معنویتیں دیکھتا ہے۔ لیکن پڑھنے کا یہ عمل شروع ہی نہیں ہوسکتا جب تک ہمیں یہ نہ معلوم ہو کہ گذشتہ زمانے والے کس چیز کو ادب سمجھتے تھے، اور کیوں؟ لہٰذا تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ اس استدلال میں بھی دور لازم آتا ہے کہ گذشتہ زمانے کا بڑا ادب نئے زمانے والوں کے لئے نئی معنویت رکھتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ غالب اور میر آج بھی ہمارے لئے معنی خیز ہیں، اس لئے بڑے شاعر ہیں۔ لیکن آپ نے انھیں پڑھنے کے لئے منتخب کیوں کیا؟ جواب اس لئے

کہ وہ بڑے شاعر ہیں! تو پھر کیا ثابت ہوا؟ ممکن ہے کہ کسی اور شاعر (مثلاً نظام الدین ممنون) کو آپ بڑا شاعر سمجھ کر پڑھیں، تو ان کا کلام بھی آپ کو زمان و مکان کی حدوں کے اس پار سے اس طرح بولتا ہوا نظر آئے کہ آپ اس میں اپنے زمانے کی معنویتیں دیکھ لیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اپنے زمانے میں بہت عظیم مانا جاتا ہو، لیکن بعد میں اس کا وہ مرتبہ باقی نہ رہے۔ اس کے برعکس بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن دونوں صورتوں میں یہ بات پھر بھی اہم رہتی ہے کہ وہ کیا وجوہ تھے جن کی بنا پر کسی شاعر کے مرتبے میں (بہتر یا بدتر) تبدیل حال واقع ہوئی۔ یعنی ممکن ہے اس کے زمانے والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، یا بعد والوں نے اس کے ساتھ انصاف نہ کیا ہو، وغیرہ۔ اس بات کا اس اصول سے کوئی تعلق نہیں کہ شعر کو (اور خاص کر ہمارے کلاسیکی ادب کو) انھیں توقعات کے افق میں رکھ کر پڑھنا چاہیے جو اس وقت کی ادبی کمیونٹی میں رائج تھے۔ فیشن بہرحال شعرا کی تعیین قدر پر اثر انداز ہوتا ہے، اور فیشن بدلتا بھی رہتا ہے۔ عام صورت حالات کے لیے یہ کلیہ بالکل مسلم ہے کہ شعر (ادب) کی قدر متعین کرنے کا پہلا طریقہ یہ ہے کہ اس کو اس زمانے اور اس تہذیب کی شعریات کے حوالے سے پڑھا جائے جس میں وہ لکھا (بنایا) گیا تھا۔

ہمارے یہاں بعض اوقات شاعر کی بڑائی کے طور پر کہتے ہیں کہ اپنے زمانے میں اس کی قدر نہ ہوئی، لیکن بعد والوں نے اسے سمجھا (غالب کے بارے میں یہ اکثر کہا جاتا ہے۔) اس بات سے قطع نظر کہ یہ بات بالکل جھوٹ ہے کہ غالب کے زمانے میں ان کی بڑی عزت و قدر نہ ہوئی، بنیادی بات اس طرح کے بیانوں کے پیچھے یہ ہے کہ زمانہ (خاص کر کلاسیکی زمانہ) شعر ناشناس ہوتا ہے، اور وہ اپنے سچے اور بڑے شاعروں کا حق نہیں ادا کرتا۔ یہ ایک محض رومانی تصور ہے، اور ممکن ہے شیلی کی Adonais جیسی نظمیں اور کولرج کی افیون زدہ نصف سے زیادہ زندگی، چیٹرٹن کی جوان خودکشی' اس طرح چیزوں نے مل کر وکٹوریائی ذہن میں ایسا تصور پیدا کردیا ہو۔ (اور جو تصور وکٹوریائی ذہن میں جاری ہوئے اردو ذہن پر بھی جاری ہونا ہی چاہیے تھا۔) لیکن اس تصور کے مویدین

کو نقد شعر اور فلسفۂ تاریخ ادبی سے تھوڑا بھی مس ہوتا تو وہ دیکھ لیتے، کہ ہمارے کلاسیکی زمانے میں، جب (ایلیٹ کے الفاظ میں) ہوشمندی کا انقطاع نہ ہوا تھا، اور فن کار اور سامع/قاری کے درمیان ربط و انہام کے سلسلے باقی تھے، ایسے کسی شاعر کا پیدا ہونا ہی ممکن نہ تھا جسے تخلیقی معاشرے کی قبولیت حاصل نہ ہو۔ فرق تعریف و تحسین کی کمی بیشی کا ہو سکتا تھا۔ لیکن کسی شاعر میں کوئی ایسی خوبی ہو جسے تخلیقی معاشرہ پہچان سکتا ہو، اور اس کے باوجود وہ خوبی نہ پہچانی جائے یہ شاذ و نادر ہی ممکن تھا۔ شاعری کوئی سائنسی دریافت، یا سیاسی تصور وغیرہ نہیں ہے جس کے بارے میں یہ امکان ہو کہ اگر وہ وقت کے آگے ہوئی تو لوگ اس کی قیمت و وقعت کو نہ سمجھ پائیں گے (جیسا کہ مینڈل Mendel کے نظریات Genetics) کے بارے میں ہوا۔ ایسے معاشروں میں جہاں شاعر اور سامع/قاری کا ربط باقی ہو، وہاں شاعر کبھی وقت کے پہلے نہیں ہوتا۔ ہاں آج کے زمانے میں یہ ضرور ممکن ہے، کیوں کہ وہ رشتے جو فن اور سامع/قاری کے درمیان کلاسیکی عہد میں استوار تھے، اب باقی نہیں رہ گئے۔ اور آج تو تخلیقی معاشرہ کا وجود بھی مشکوک ہو گیا ہے، خیر، یہ الگ بحث ہے۔

میں نے اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا تھا کہ میں اس بات کا قائل ہوں کہ استعارہ سچی شاعری کا جوہر ہے۔ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب میں تنقیدی اصولوں کی آفاقیت کا قائل ہی نہیں ہوں، تو پھر اس اصول کا تتبع کیوں کر ہو سکتا ہوں؟ اس کا تھوڑا سا جواب اوپر آ چکا ہے، لیکن چوں کہ یہ معاملہ بہت اہم ہے، اس لئے اس پر مزید گفتگو ضروری معلوم ہوتی ہے۔

شاعری میں استعارے کی مرکزیت سے انکار غیر ممکن ہے۔ لیکن اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ استعارہ حقیقت کو بیان کرنے کا ذریعہ نہیں، بلکہ حقیقت کو دوبارہ بنانے refashion اور اس طرح توسیع معنی کا وسیلہ ہے۔ معنی کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ سیاق و سباق کا تابع ہے۔ اور حقیقت کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ زبان کے وہ باہر نہیں۔ اور زبان اظہار ہے تہذیبی تصورات کا۔ اس لئے ہر زبان میں تصور حقیقت، یا ہر زبان میں حقیقت کی حقیقت

کا انعکاس، اپنے ہی طرز کا ہوتا ہے۔ خود استعارہ سیاق و سباق کا تابع ہے، جیساکہ ہم میر، آتش اور اکبر کے شعروں میں دیکھ چکے ہیں۔ لہٰذا استعارہ بنانے کے لئے کوئی ایسے قاعدے نہیں ہیں جو آفاقی ہوں۔ اور جب استعارہ سازی کے طریقے آفاقی نہیں ہیں تو استعارے کی مرکزیت کا اصول بھی اپنی اپنی زبان کے اصولوں کا تابع ہے۔

مغرب میں استعارے کے بارے میں غیر معمولی غور و فکر سے کام لیا گیا ہے۔ ایک بحث، جو وہاں بہت گرم رہی ہے، اس بات سے متعلق ہے کہ استعارہ سچائی پر مبنی، یا سچائی کو جاننے میں کارآمد ہے کہ نہیں؟ عام طور پر اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے۔ لیکن بعض لوگوں نے یہ کہا ہے کہ استعارہ اپنی ہی طرح کی حقیقت یا سچائی پیش کرتا ہے۔ استعارے سے (فلسفیانہ معنی میں) علم تو نہیں حاصل ہوتا، لیکن اس سے ایک اور ہی طرح کا علم حاصل ہوتا ہے۔ بعد کے لوگوں نے، خاص کر لیوی اسٹراؤس کے زیر اثر، اس بات پر زور دیا کہ زبان (یا زبان کے اندر کوئی استعاراتی نظام، مثلاً اسطور) کا کام یہ ہے کہ قدرتی Natural اور سماجی Social تصورات و حالات کے اندر مطابقت پیدا کرے۔ لہٰذا استعارہ دراصل حقیقت کو refashion اور reorder کرتا ہے۔ بعض قبائلی زبانوں مثلاً ونٹو Winto کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ حقیقت کے تئیں انسان کا رویہ زبان کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً ڈوروتھی لی Lee نے لکھا ہے کہ ونٹو زبان میں ایسی عبارت نہیں ہو سکتی: "یہ ـــــ ہے۔" (مثلاً ہم کہتے ہیں "یہ روٹی ہے۔") ونٹو میں کہا جائے گا: "میں اسے روٹی کہتا ہوں۔" یا "میں اسے روٹی سمجھتا ہوں۔" یعنی اس زبان کے بولنے والے کا رویہ حقیقت کے تئیں جارحانہ اور انفرادی نہیں، بلکہ self - effacing اور انفعالی ہے۔ (مثلاً ہمارے یہاں بھی "آپ کا اسم شریف؟" کا جواب عام طور پر ہوگا: "مجھے فلاں کہتے ہیں۔" یعنی اپنی شخصیت کو efface کرنے کی کوشش ہوگی۔) استعارہ چونکہ زبان کے اندر ہے اور بقول بعض، تمام زبان ہی استعارہ ہے) اس لیے استعارہ حقیقت کو دیکھنے، یا دوبارہ دیکھنے، کا ذریعہ ہے۔ اس حد تک بھی استعارے کا وجود زبان کے سیاق و سباق کے باہر نہ

ہوگا۔ مشینی طور پر چوں کہ استعارے مشابہتوں کو دیکھنے کی صلاحیت کا نام ہے، لہٰذا اگر کسی زبان میں دو اشیا میں مشابہت نہ ہوگی تو ان کے درمیان استعارہ کا رشتہ بھی قائم نہ ہوگا۔

مثلاً سنسکرت میں معشوقہ کو " ہاتھی کی سی چال چلنے والی " (یعنی مستانہ چال چلنے والی، گج گامنی) کہا جاتا ہے۔ جن زبانوں میں معشوقہ کی چال اور ہاتھی کی چال کے درمیان مشابہت کا تصور نہ ہوگا، وہاں یہ استعارہ بھی نہ ہوگا۔ ہمارے یہاں چوں کہ معشوقہ کی " مستانہ چال " کا تصور ہے، اور سنسکرت زبان کی تہذیب اور ہماری زبان کی تہذیب میں بہت سی باتیں مشترک ہیں، اس لئے " گج گامنی " کا استعارہ اگرچہ ہمارے یہاں فطری طور پر استعمال نہ ہوگا، مگر ہم اس پر ہنسیں گے بھی نہیں۔ لیکن ذرا انگریزی میں اسے ترجمہ کرکے walking like an elephant یا elephant - gaited بنائیں، تو استعارہ نہ صرف غائب ہو جائے گا، بلکہ بھونڈا پن اور بدصورتی پیدا ہوجائے گی[1]۔ سنسکرت میں آنکھوں کے لئے کنول کے پھول کا استعارہ آتا ہے۔ آنکھوں اور کنول کے پھول میں کیا مشابہت ہے، میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں آنکھوں کے لئے نرگس کا استعارہ ہے، جب کہ انگریزی میں آنکھوں کے لئے کسی بھی پھول کا استعارہ نہیں۔ یعنی سنسکرت اور اردو / فارسی میں آنکھیں کسی نہ کسی پھول کی طرح دکھائی دیتی ہیں، لیکن انگریزی کے اعتبار سے آنکھ اور پھول میں کوئی مشابہت نہیں۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ دو اشیا کی مشابہت بھی زبان کے تابع ہے، کسی آفاقی اصول کے تابع نہیں۔ کسی عربی شاعر نے، جو شہزادہ بھی تھا (غالباً ابن المعتز) ہلال کو چاندی کی ایسی کشتی سے تشبیہہ دی تھی جس پر عنبر لدا ہوا ہو۔ اس پر شبلی نے لکھا ہے کہ بادشاہ نہ ہوتا تو ایسی تشبیہہ نہ سوجھتی۔ یہ بات بظاہر سچی، لیکن دراصل سطحی ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اگر زبان میں اس طرح کے مشبہ بہ اور مشبہ نہ ہوتے تو ایسا کلام بادشاہ سے بھی نہ ہوتا۔ کیوں کہ

---

[1] ولی نے کوشش کی، لیکن یہ مضمون مقبول نہ ہوا ؂

چلنے میں اے چنچل ہاتھی کوں لجاوے توں
بے تاب کرے جگ سوں جب ناز سوں آوے توں

ہندوستانی آسمان میں وہ سیاہی نہیں ہوتی جو عرب کے آسمان میں ہوتی ہے، اور نہ ہمارے یہاں عنبر ہوتا ہے۔ لیکن اقبال نے کہا ہے

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

یعنی یہ استعارہ اس لئے بن سکا کہ زبان اس کی متحمل ہو سکتی ہے، ورنہ اقبال کے ذہن میں ہلال کے لئے کشتی خورشید کا تصور کہاں سے آتا؟ شاہ نصیر کا مشہور اور لاجواب مطلع ہے

خیال زلف دوتا میں نصیر پیٹا کر
گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

اس پر محمد حسین آزاد نے اتنی ہی لاجواب بات کہی تھی کہ اگر نصیر تخلص نہ ہوتا تو یہ مطلع ذہن میں نہ آتا۔ یعنی استعارہ بھی زبان ہی کا تفاعل ہے، اور زبان کے باہر اس کی کوئی validity نہیں۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، مغرب میں استعارے کی معنویت کو حقیقت کے تناظر میں رکھ کر بہت بحثیں ہوئی ہیں۔ ان بحثوں سے استعارے کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوتا ہے، لیکن شاعری میں استعارے کی مرکزیت کے بارے میں کوئی خاص بصیرت نہیں ملتی۔ ہمارے یہاں چوں کہ اس سوال کی کوئی اہمیت ہی نہیں تھی کہ شاعری میں Truth value کا کیا مقام ہے، لہٰذا استعارہ بمقابل حقیقت کی بحث بھی ہمارے یہاں کسی خاص اہمیت کی حامل نہیں۔ ہمارے یہاں عام طور پر یہ فرض کیا گیا ہے کہ استعارہ بھی حقیقت ہی ہے۔ یعنی استعارے کی تین شکلیں ممکن ہیں:

(۱) الف اور ب میں مشابہت کی بنا پر وحدت ہے۔ (مثلاً زید میں شیر پن ہے۔)

(۲) الف اور ب میں وحدت ہے۔ (مثلاً شیر اور زید ایک ہی شے ہیں۔)

(۳) الف سے ب مراد ہے۔ (مثلاً شیر بہادر ہے کے معنی ہیں الف بہادر ہے۔)

ان میں سے شکل نمبر ۱ کو تشبیہ قرار دے کر استعارے کی حد سے باہر کردیا گیا۔ اور نمبر ۲ و نمبر ۳ کے بارے میں یہ کہا گیا کہ دونوں ہی صورتوں میں الف

ب کی تفریق نہیں ہوسکتی ۔ لہٰذا استعارہ بھی حقیقت ہے ۔ امام عبدالقاہر جرجانی نے اس بات کو سب سے زیادہ اہمیت دی کہ استعارے کے ذریعہ توسیع معنی ہوتی ہے ۔ یعنی استعارہ محض تزئینی شے نہیں (جیساکہ عام لوگوں کا خیال تھا) اور نہ حقیقت کو دریافت کرنے کا ایک نیا ذریعہ ہے ، بلکہ اس کے ذریعہ حقیقت کے اندر معنی کی کثرت پیدا کی جاتی ہے ۔ اور اس طرح حقیقت کو عمیق تر اور وسیع تر کیا جاتا ہے ۔ اس کی وجہ بقول جرجانی یہ ہے کہ استعارے میں جو معنی ہوتے ہیں وہ ان لفظوں کے نہیں ہوتے جو ہم نے استعمال کئے ہیں ، بلکہ اس مضمون کے ہوتے ہیں جو کہ لفظوں کے ذریعہ ادا ہوا ہے ۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ "آج میں نے ایک غزال دیکھا "۔ اب یہ بات سمجھنے کے لئے کہ "غزال" سے مراد "حسین عورت" ہے ، ہمیں سیاق و سباق ، صورت حال کے بارے میں معلومات اور غور و فکر کی ضرورت ہے ۔ یہ صرف ناموں کا تبادلہ نہیں (غزال و عورت) ، بلکہ ایک حقیقت کی جگہ دوسری حقیقت کا پیش کرنا ہے ۔

ہمارے زمانے میں یہ بات سوسیور ، اور پھر دریدا کی تعلیمات کے ذریعہ عام ہوئی ہے کہ زبان کے ذریعہ حقیقت کا جوہر نہیں ، بلکہ صرف اشیا کے نام بیان ہوسکتے ہیں ۔ یعنی زبان کے ذریعہ حقیقت نہیں ، بلکہ تصور حقیقت ہی بیان ہوسکتا ہے ۔ زبان کچھ نہیں ہے ، صرف بے معنی اصوات کا مجموعہ ہے جن کے معنی فرض کرلئے گئے ہیں ۔ یہ بات جرجانی بہت پہلے کہہ گئے ہیں ۔ جرجانی کا قول ہے کہ لفظ "ضَرَبَ" (اس نے مارا) میں کوئی لازمیت نہیں ۔ ممکن ہے کہ زبان (= قوانین اور رسومیات کا وہ مجموعہ جس کے ذریعہ ہم ملفوظ اظہار خیال کرتے ہیں) کے بولنے والے اس بات پر اتفاق کرلیتے کہ "اس نے مارا" کے معنی میں "رَضَبَ" یا "رَبَضَ" کو قبول کرلیا جائے ، تو وہی ٹھیک ہوتا ۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ ایسا تھوڑی ہے کہ اگر زبان میں "رجل" ، "بیت" جیسے لفظ نہ ہوتے تو ہم ان تصورات سے محروم رہ جاتے ، اور ان اشیا کے جوہر Essence سے نا واقف ہوتے جن کے لیے "رجل" اور "بیت" جیسے الفاظ ہیں ("دلائل الاعجاز") اس بات سے قطع نظر کہ اشیا کے جوہر یا عین کا تصور افلاطونی ہے ، بنیادی بات یہ ہے کہ

امام جرجانی اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ زبان کی نوعیت بے اصول arbitrary ہے، اور زبان صرف نام دیتی ہے، اشیا کے جوہر کو نہیں بیان کرتی۔ ایسی صورت میں یہ نتیجہ لازمی ہے کہ ہر زبان میں تصور حقیقت تھوڑا بہت، یا زیادہ مختلف ہوگا۔ لہٰذا ایسی کوئی حقیقت نہیں ہے جسے ادب میں آفاقی طور پر بیان کیا جائے۔ لہٰذا ہمارا دوسرا مفروضہ، کہ ادب کو حقیقت سے لبریز ہونا چاہیے، اصلاً بے معنی ہے۔ یا اگر اس کے معنی ہیں تو بس اتنے کہ ہر زبان (= ادب) میں حقیقت کا تصور الگ الگ ہوگا، لہٰذا حقیقت نگاری محض ایک اضافی تصور ہے۔ اور چونکہ ہر شخص زبان کو اپنی اپنی طرح برتتا ہے، اس لئے ممکن ہے کہ ہر شخص کا ہی تصور حقیقت دوسروں سے مختلف ہو۔ ایسی صورت میں ادب سے کسی مقررہ "حقیقت" کے بیان کا تقاضا کرنا ادب کی (اور زبان کی) نوعیت سے بے خبری کے سوا کچھ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر "حقیقت" کسی اور "حقیقت" کے سامنے کسی اور طرح کی معنویت حاصل کرسکتی ہے۔ برٹرنڈرسل نے اس کی مثال یہ دی تھی کہ اگر آپ کسی سڑک سے گذرتے ہوئے ہر دروازے پر دستک دیں تو آپ کا یہ فعل قابل اعتراض، یا احمقانہ ہوگا۔ لیکن ڈاکیئے کے لئے ہر دروازے پر دستک دینا ضروری ہے، تاکہ وہ صاحب خانہ کی ڈاک تقسیم کرسکے۔

ممکن ہے آپ کہیں کہ حقیقت تو ایک ہی ہوگی (یا ہے) لیکن ہر شخص اسے اپنے طور پر پیش کرتا ہے۔ لیکن اگر کسی واحد، ناقابل تقسیم حقیقت کے تصور کو تسلیم بھی کرلیا جائے تو جس دم کسی شخص نے اسے "اپنے طور پر" پیش کیا، اسی دم وہ حقیقت واحد اور مطلق نہ رہ جائے گی، بلکہ اس شخص کی حقیقت بن جائے گی۔ کوانٹم نظریئے نے یہ بات ثابت کردی ہے کہ "حقیقت کیا ہے" کا جواب اس بات پر منحصر ہے کہ کون اس کا مشاہدہ کررہا ہے، اور اسے کس زاویئے سے دیکھا جارہا ہے؟ اگر کہا جائے کہ کوانٹم نظریئے کی موشگافیوں سے "ہماری واقعی دنیا" کو کیا لینا دینا؟ ممکن ہے کہ کوانٹم طبیعیات اپنے مقام پر صحیح ہو، لیکن روزمرہ کی "واقعی دنیا" میں تو اشیا اپنا وجود رکھتی ہی ہیں، تو اس کا جواب یہ ہے کہ روزمرہ کی "واقعی دنیا" کا بھی وجود اس لئے مشتبہ ہے کہ اسے جب

جزو لا یتجزیٰ (آج کل کی زبان میں particle) کی شکل میں الگ الگ کریں تو معلوم ہوگا کہ آپ کسی particle کی رفتار بیان کرسکتے ہیں، یا اس کی جائے وقوع۔ ایسا ممکن نہیں کہ آپ کسی particle کی رفتار اور جائے وقوع دونوں بیان کرسکیں۔

ایمان کی بات یہ ہے کہ ادب میں "واقعیت" یا "حقیقت نگاری" کا تصور اس قدر طفلانہ ہے کہ اس پر اب کوئی تردید لانا بھی ضروری نہیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا سے آپ کہتے ہیں کہ تمہارا کلام واقعیت سے عاری ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ سمجھ ہی نہ پاتے کہ آپ کہہ کیا رہے ہیں۔ اور جب آپ آسان لفظوں میں ان کو سمجھاتے کہ "واقعیت" سے کیا مراد ہے، تو اغلب یہ ہے کہ وہ جواب دیتے ہیں کہ میاں ہم تو زندگی بھر واقعیت نگاری ہی کرتے رہے ہیں۔ ہم اشیا کی عمومی، اصل حقیقت بیان کرتے ہیں۔ جب ہم نے "کوے یار" کہا تو وہ عشق کے کئی عمومی تجربات کو محیط ایک بیان ہوگیا۔ اب کیا ضروری ہے کہ ہم "مکان نمبر ۲۴ گلی قاسم جان شہر دہلی" بھی کہیں؟ "کوے یار" میں بعض طرح کی باتیں ہوسکتی ہیں، بعض طرح کی نہیں ہوسکتیں۔ جب ہم نے "کوے یار" کہا تو وہ سب باتیں جو کوے یار میں ہوسکتی ہیں، اس فقرے میں بہ یک وقت آگئیں۔ پھر ہم نے اس سے متعلق کوئی مخصوص بات بھی کہی۔ اس طرح تم "کوے یار" سے متعلق کسی مخصوص تجربے (بیان، خیال) میں ہمارے شریک ہوئے، اور ان تمام تجربوں میں بھی شریک ہوئے جن کو یہ فقرہ محیط ہے۔ اب اگر تم اپنے زمانے کے گرو یعنی ژاک دریدا سے پوچھو تو وہ بتائے گا کہ ہمارے جس شعر میں "کوے یار" آئے گا، اس میں اس کے کم سے کم ایک معنی تو فوری طور پر موجود ہوں گے، اور باقی معنی موجود / ناموجود یعنی under erasure ہوں گے۔ اگر ہم "مکان نمبر ۲۴ گلی قاسم شہر دہلی" کہتے تو یہ بات نہ حاصل ہوتی۔ اب رہ گیا تمہارا یہ اعتراض کہ ہم نے ایک شعر میں "کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا" لکھا ہے جو سراسر "خیالی، اور مبالغہ پر مبنی" ہے، تو تمہارے یہاں کے مشہور شاعر شیلی نے اپنی نظم Alastor کے مرکزی کردار کے کرب اور وحشت کو یوں ظاہر کیا ہے کہ "جیسے کوئی عقاب، جسے سبز سانپ نے اپنے بلوں میں جکڑ

ہ نیا ہو، اور وہ اپنے دل کو زہر سے جلتا ہوا محسوس کرے ...[1] اور سب باتوں کو چھوڑ کر یہی بتادو کہ تمہارے شاعر کو عقاب کے قلب مسموم کا حال کہاں سے معلوم ہوا؟ اگر شیلی کی نظر میں یہ بیان " خیالی اور مبالغے پر مبنی " نہیں ہے، تو ہمارا بھی بیان " خیالی اور مبالغے پر مبنی " نہیں ہے۔ میاں، مبالغہ اور خیالی باتیں ہیں کیا؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ جو چیز کسی کے لئے خیالی، اور مبالغے پر مبنی ہو، وہ کسی اور کے لئے واقعی ہو؟ پھر تمہارے یہاں کے والیری ہی نے تو کہا ہے کہ شاعری تو الفاظ کو جوڑ کر زبان کے نئے نئے امکانات کو ظاہر کرنے کا عمل ہے۔ تو کیا مبالغہ ان امکانات کی نفی کرتا ہے؟

ہمارے یہاں جب روایت اور جدت کی بحث چھڑی تو معتدل نقادوں نے یہ فیصلہ دیا کہ روایت کے جو حصے ازکار رفتہ ہو چکے ہیں، یا نقصان دہ ہیں ان کو ترک کرنا، اور روایت کے زندہ، صالح حصوں کو قبول کرنا چاہئے۔ اس رائے میں نظریاتی طور پر جو ایک بڑی کمزوری ہے وہ ایلیٹ کے اس مشہور قول سے ظاہر ہو جاتی ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت اسی وقت اور اسی حد تک ہی بروئے کار آئے گی، جس وقت اور جس حد تک وہ روایت کی پابندی کرے گا۔ اس رائے میں عملی کمزوری یہ ہے کہ روایت کے ان تمام حصوں کو غیر صالح، ازکار رفتہ اور مردہ قرار دیا گیا جو ان معیاروں پر پورے نہیں اترتے تھے جنھیں ہمارے معتدل اور غیر معتدل دونوں طرح کے نقادوں نے مغربی معیار سمجھا تھا۔ لیکن نظریاتی سطح پر اس رائے میں ایک اور کمزوری یہ بھی ہے کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔ جس شعریات نے ہماری غزل کو جنم دیا، وہی شعریات ہمارے قصیدے، مثنوی، مرثیے، داستان، غرض ہر صنف میں جاری و ساری ہے۔ ہمارا مرثیہ جیسا ہے ویسا ہی وہ ممکن تھا، کیوں کہ وہ ہماری غزل سے الگ نہیں ہے۔ دونوں کی تہ میں شاعری کی نوعیت کے بارے میں جو مفروضات ہیں وہ ہو بہو ایک ہیں۔ یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے۔ جب تک ہم اس شعریات کو معلوم

---

[1] As an eagle grasped
In folds of the green serpent, feels her breast
Burn with the poison ...

(Alastor : 227-229)

کریں گے جس کی رو سے ان اصناف میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ ہم ان کا صحیح ادبی مقام متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔

معاصر انگریز مصور ہاورڈ ہاجکن Howard Hodgkin اپنی نیم تجریدی مصوری اور ہندوستانی مصوری کے نمونوں پر مشتمل اپنے ذخیرے کے لیے یکساں طور پر مشہور ہے۔ ہاجکن کہتا ہے:

> پہلے پہل ہندوستانی تصویریں میں نے جو دیکھیں تو میں دنگ رہ گیا، کیونکہ ان میں ایک پوری دنیا ایک ایسے طرز سے پیش کی گئی تھی جو پوری طرح سے وثوق انگیز تھا لیکن جو مغربی مصوری کی ان روایات سے بالکل علیحدہ تھا جن میں میری پرورش ہوئی تھی۔ ہندوستانی مصور بہت ساری مغربی رسومیات استعمال کرتے تھے، لیکن کسی نہ کسی طرح وہ اس کو پلٹ بھی ڈالتے تھے، یا اس کی شکل بدل دیتے تھے یا ایسا لگتا تھا کہ وہ الٹے کو سیدھا اور سیدھے کو الٹا بیان کر رہے ہیں۔

ہاجکن کا وجدان لائق تعریف ہے۔ کہ وہ مشرقی فن کی شعریات کو از خود سمجھ سکا۔ اور ہم لوگ لائق افسوس ہیں کہ اسی فن کے ماحول میں پلے بڑھے ہونے کے باوجود اس کے تصور حقیقت کو غیر تہذیب کے تصورات سے کمتر سمجھنے پر مصر ہیں۔

باب دوم

کلاسیکی غزل کی شعریات اب ہم سے تقریباً محو ہو چکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ زیادہ تر زبانی اور ملفوظ تھی۔ اس کو لکھا غالباً اس لئے نہیں گیا کہ اس کی "ایرانیت" اور "عربیت" کا بھرم قائم رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ہمارے کلاسیکی شعرا میں سے کوئی بھی ایسا نہیں جسے نظریاتی بحث سے شغف رہا ہو۔ تیسری وجہ غالباً یہ تھی کہ استاد شاگرد کا ادارہ اس زمانے میں پوری طرح قائم اور مستحکم ہو چکا تھا، اور ساری تعلیم استاد سے شاگرد کو زبانی مل جاتی تھی۔ (ایران اور عرب میں استادی شاگردی کی رسم کا پتہ نہیں۔ یہ خالص ہندوستانی چیز معلوم ہوتی ہے۔ اس کا آغاز غالباً سترہویں صدی کے آخر میں ہوا۔) ہماری کلاسیکی غزل کی شعریات بھی تقریباً اسی زمانے سے تشکیل پذیر ہونا شروع ہوتی ہے۔ اس کا ارتقا کوئی ڈیڑھ سو برس تک ہوتا رہا۔ چنانچہ تقریباً ۱۷۰۰ سے لے کر تقریباً ۱۸۷۰ تک تمام ہی اہم شعرا کو اس بات کا احساس معلوم ہوتا ہے کہ وہ نئی شعریات بنا رہے ہیں۔ اور ان سب نے کچھ شعر اس مضمون کے ضرور کہے ہیں کہ ان کے خیال میں شاعری کے خواص کیا ہیں، یا کیا ہونا چاہیئے۔ کوئی ضروری نہیں کہ وہ خواص خود ان کی شاعری میں موجود ہوں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ

اپنی شاعری کو بعض خواص سے متصف سمجھتے ہیں، اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ ان کے نزدیک یہ خواص قیمتی ہیں۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب اردو شاعری ۱۷۰۰ سے بہت پہلے شروع ہوچکی تھی تو میں نے اس کی شعریات کا آغاز ۱۷۰۰ کے آس پاس کیوں قرار دیا ہے؟ اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ سترہویں صدی تک اردو شعرا مختلف طرزوں اور اسالیب میں تجربے کرتے رہے تھے۔ چنانچہ دکن کی شاعری میں کئی طرح کے رنگ مل جاتے ہیں، اور کسی بھی رنگ کو مکمل استیلا حاصل نہیں۔ ہاشمی، جن کا رنگ قدیم ہندوستانی عشقیہ شاعری سے مستعار تھا (یعنی وہ شاعری جس میں عورت عاشق اور متکلم ہوتی تھی) اور نصرتی، جن کے یہاں "ایرانی رنگ" نمایاں ہے، تقریباً ایک ہی زمانے کی ہیں۔ (ہاشمی، وفات ۱۶۹۷ اور نصرتی، وفات ۱۶۷۴)۔ سترہویں صدی تک کے شعرا کے یہاں تنقیدی شعور تو ہے، اور اس کا اظہار بھی ہوا ہے (مثلاً وجہی کی "قطب مشتری" اور احمد گجراتی کی "یوسف زلیخا" میں۔) لیکن ابھی کوئی ایسا نظام اقدار نہیں ہے جس کی پیروی کم و بیش ہر شاعر کر رہا ہو۔ سترہویں صدی کے آخر آخر تک یہ صورت بدل جاتی ہے، اور فارسی کے "سبک ہندی" کا پلہ بھاری پڑنے لگتا ہے۔ شاعری کی نوعیت کے بارے میں سب شعرا کے مفروضات تقریباً ایک طرح کے ہوجاتے ہیں، اور وہ ان کا اظہار بھی شروع کردیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی سے زیادہ کوئی زمانہ ہماری شاعری میں تخلیقی تحرک اور سرگرمی سے بھرپور نہیں گذرا۔ لہٰذا اس صدی کے تمام اہم شعرا نے شاعری کے بارے میں کچھ نہ کچھ اظہار خیال بھی کیا ہے، اور بعض شعرا نے ایسا تاثر بھی دیا ہے کہ انھیں اس زمانے کی تاریخی اہمیت کا احساس ہے جس میں وہ سرگرم عمل ہیں۔

جن لوگوں کو یہ کہنے کا شوق ہے کہ اردو شاعری (دکن کے بعد) ساری کی ساری ایرانی ماڈل پر بنی ہے، وہ اس بات کا ضرور ذکر کریں گے کہ ولی دکنی کو حضرت سعد اللہ گلشن نے مشورہ دیا تھا کہ دکنی طرز چھوڑو اور وہ ہزارہا مضامین جو فارسی والوں نے برتے ہیں اور جن سے اردو والے بے خبر ہیں، ان

کو استعمال میں لاؤ۔ ولی نے ایسا ہی کیا اور بے حد مقبول ہوئے۔ اس طرح اردو شاعری نے "ایرانی مذہب" اختیار کر لیا۔

ذرا سے بھی غور سے یہ بات کھل جائے گی کہ ولی اور سعد اللہ گلشن والی روایت، اور اس سے نکالے ہوئے نتائج میں شک و شبہ کی بہت گنجائش ہے۔ مندرجہ ذیل باتوں کو دھیان میں لائیے:

(۱) شاہ سعد اللہ گلشن اور ولی کی گفتگو کے بارے میں عینی شہادت تو کیا، کوئی معتبر شہادت بھی نہیں ہے۔

(۲) اس گفتگو کو شہرت زیادہ تر میر کے بیان سے ملی ہے۔ خود میر کا یہ عالم ہے کہ انھوں نے اپنا بیان "می گویند" سے شروع کیا ہے۔ یعنی راوی کا نام بھی نہیں معلوم۔ بس یہ کہ لوگ کہتے ہیں۔ میر کی پوری عبارت (جس کا اہم حصہ جمیل جالبی جیسے ثقہ لوگوں نے بھی ترک کر دیا ہے، "تاریخ"، جلد اول صفحہ ۵۳۲) حسب ذیل ہے: "می گویند کہ در شاہ جہاں آباد دہلی نیز آمدہ بود۔ بخدمت میاں (شاہ) گلشن صاحب رفت واز اشعار خود پارۂ خواند۔ میاں صاحب فرمود(ند) کہ ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند، در ریختہ (ہائے) خود بکار بر از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت (و تحسین و توصیف فرمودند) از کمال شہرت احتیاج (بہ) تعریف نہ دارد و احوالش کما ینبغی معلوم من نیست۔" ("نکات الشعرا"، مرتبہ محمود الٰہی صفحہ ۹۱۔) اس عبارت میں مندرجۂ ذیل باتیں قابل لحاظ ہیں۔ (۱) ولی کے بارے میں میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ سب "می گویند" کا تابع ہے، یعنی سب سنی سنائی باتیں ہیں۔ (۲) میر کو ولی کے حالات "کما ینبغی" (جس قدر کہ چاہیے) معلوم نہیں۔ یعنی سنی سنائی باتیں بھی بہت نہیں ہیں۔ (۳) اگر سعد اللہ گلشن نے ولی کے کلام کی تحسین و توصیف کی تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انھیں ولی کا کلام پسند آیا۔ پھر اس بات کی کیا ضرورت تھی کہ وہ انھیں "مضامین فارسی" برتنے کا مشورہ دیتے؟

(۳) مصحفی کہتے ہیں کہ ولی کا دیوان "در سنہ دوم فردوس آرام گاہ" دلی پہنچا۔ "فردوس آرام گاہ" سے محمد شاہ مراد لیا گیا ہے۔ اس طرح ولی کا دیوان

۱۷۲۱ میں دلی پہنچا۔ قائمؔ کہتے ہیں کہ خود ولی کا دلی میں ورود " درسنہ چہل وچار از جلوس عالم گیر بادشاہ " (یعنی غالباً ۱۷۰۰ میں) ہوا۔ تو کیا ۱۷۰۰ میں ولی اپنا دیوان ساتھ نہ لائے تھے؟ اور اس وقت انھوں نے میاں گلشن کو محض متفرق کلام سنایا تھا؟ پھر ایسے کلام کو سن کر اتنا اہم مشورہ دینا (کہ فارسی مضامین کو بکار لاؤ) کیا معنی رکھتا ہے؟

(۴) میاں گلشن کے مشورے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ وہ اس بات سے واقف نہ تھے کہ اردو کے شعرا عرصۂ دراز سے فارسی مضامین برت رہے تھے ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ میاں گلشن کو اردو ادب کے بارے میں کچھ خبر نہ تھی. یہ بات قرین قیاس نہیں۔

(۵) ممکن ہے شاہ گلشن کو یہ بات نہ معلوم رہی ہو کہ اردو والے فارسی مضامین کو عرصے سے برت رہے ہیں۔ لیکن ولی کو تو یہ بات معلوم رہی ہوگی۔ لہٰذا ولی کے لئے یہ مشورہ کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا۔

(۶) شاہ گلشن ایک متدین اور ثقہ شخص تھے۔ یہ بات قرین قیاس نہیں کہ انھوں نے ایسی غیر اخلاقی بات کہی ہو کہ فارسی والوں کے مضامین اردو میں لکھو، تمھیں پکڑنے والا کون ہے؟ پھر جب خان آرزو، بیدل، ٹیک چند بہار سیالکوٹی مل وارستہ، آنند رام مخلص جیسے لوگ موجود تھے، جو فارسی اور اردو میں ذو لسانین تھے تو یہ کہنا بے معنی تھا کہ تم فارسی کے مضامین خوب نظم کرو، محاسبہ کرنے والا کوئی نہیں۔

(۷) اصل بات یہ ہے کہ یہ ولی کا اپنا کارنامہ ہے کہ انھوں نے دکن والوں کی ملی جلی طرز کو ترک کیا اور سبک ہندی کو اختیار کیا۔ خود دلی میں بھی ولی کے پہلے یہی ملی جلی طرز عام تھی۔ ۱۷۲۱ میں جب ولی کا دیوان دلی پہنچا تو دنیا ہی بدل گئی۔ میر کو اور غالباً تمام دلی والوں کو یہ بات پسند نہیں تھی کہ وہ دلی والوں کو ولی جیسے " گجراتی " یا " دکنی " کا تتبع بتائیں، لہٰذا انھوں نے شاہ گلشن والی روایت کو فروغ دیا۔

اردو شاعری میں شروع سے ہی خالص ہندوستانی اور خالص ایرانی شعریات

کے درمیان کشمکش رہی ہے۔ اردو میں سب سے قدیم قابل ذکر شاعری گجرات میں ہوئی، جہاں اردو کا نام پہلے "ہندوی" تھا، اور بعد میں "گجری" پڑا۔ گجرات میں اردو شاعری کے سب سے اعلیٰ نمونے "جکری" نامی صنف میں ہیں جو صوفیانہ تصورات سے عبارت ہے۔ "جکری" کا سرسری مطالعہ بھی ثابت کردے گا کہ اس پر خالص ہندوستانی شعریات کا گہرا اثر ہے۔ دکن میں بھی یہ زبان شروع میں "گجری" اور "ہندوی" کہلائی، پھر "دکنی" کے نام سے مشہور ہوئی۔ دکنی میں ہندوستانی اور ایرانی شعریات کی کشمکش اور آویزش صاف نظر آتی ہے۔ جب دکنی کا تخلیقی زور ختم ہونے لگا تو ولی منصۂ شہود پر آئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستانی فارسی میں سبک ہندی کا بول بالا تھا۔ اردو کے مزاج میں خلط و امتزاج کی پر قوت صلاحیت ہے۔ اس لئے اردو نے یہاں بھی سبک ہندی کو اختیار کیا جس میں ہندوستانی اور ایرانی فکر کا امتزاج ہے۔ اور جس میں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جنھیں سبک ہندی کے شعرا نے گذشتہ ڈیڑھ صدیوں میں ہندوستانی شعریات کے زیر اثر فروغ دیا تھا۔ (مثلاً استعارے اور بیان کی پیچیدگی، رعایت لفظی پر خاص زور، مناسبت الفاظ کی بنیادی اہمیت، معنی اور مضمون کی تفریق، تخیل اور تجرید کو مادی تشکل پر فوقیت، وغیرہ۔) پھر اردو نے سبک ہندی میں کئی نئی باتیں داخل کیں، اور کئی باتوں کو اپنے ہی طور پر بیان کیا۔ بعض چیزیں پہلے سے موجود تھیں (مثلاً خیال بندی) لیکن ان کا کوئی نام نہ تھا۔ اردو والوں نے یہ اصطلاح وضع کی۔ اٹھارویں صدی کے تذکروں میں "خیال بندی" کی اصطلاح کا ذکر نہیں ہے۔ لیکن انیسویں صدی کے تذکروں میں اس کا ذکر جا بجا ملتا ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ اصطلاح اردو والوں نے ایک مخصوص طرز شاعری کے لئے بطور خود وضع کی۔

کلاسیکی اردو غزل کی شعریات تمام و کمال فارسی سے مستعار نہیں ہے۔ نہ یہ تمام و کمال ہندوستانی روایت (= سنسکرت) سے مستعار ہے۔ ان میں ان دونوں کے اجزا ہیں۔ اور بعض چیزیں ایسی ہیں جو اردو والوں نے خود بنائیں یا دریافت کیں۔ شعریات سازی کا یہ عمل ولی سے شروع ہوتا ہے اور کم و بیش انقلاب...

۱۸۵۷ تک جاری رہتا ہے۔ اس شعریات کے ساتھ ساتھ رسومیات کا بھی ایک نظام تھا، اور ایک واضح نظریۂ کائنات بھی تھا۔ اس رسومیات کو بیشتر ایرانی، اور نظریۂ کائنات کو بیشتر عرب+ایرانی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن نظریۂ کائنات پر ہندوستانی (= ہندو) تصورات کا بھی ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔

اس وقت ہمارا معاملہ یہ ہے کہ کلاسیکی غزل کی رسومیات تو بجنسہٖ موجود ہے، اور اس پر آج بھی عمل ہو رہا ہے۔ لہٰذا یہاں کوئی مشکل نہیں۔ اس کا نظریۂ کائنات بڑی حد تک منہدم ہو چکا ہے، اس کے لیکن آثار باقی ہیں۔ اور جو منہدم ہو چکا ہے وہ بھی کتابوں میں موجود ہے، لہٰذا ہم اسے وہاں سے حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن کلاسیکی غزل کی شعریات تقریباً ساری کی ساری محو ہو چکی ہے، اور نہ صرف محو ہو چکی ہے، بلکہ اس کے بڑے حصے کو نقادوں نے بزعم خود رد اور مسترد کر دیا ہے، اور اس کے "برے اثرات" کو زائل کر دیا ہے۔ لیکن گذشتہ باب میں ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ اس شعریات کو دوبارہ حاصل کئے بغیر ہم کلاسیکی غزل کو (بلکہ ساری کلاسیکی شاعری ہی کو) پوری طرح سمجھ نہیں سکتے۔ "شعر شور انگیز" کی گذشتہ دو جلدوں میں جس میرے ہم دو چار ہوئے ہیں، وہ مروج میر سے اس لئے مختلف نہیں ہے کہ میں میر کی حیات اور ان کے عہد کو آپ سے زیادہ جانتا ہوں۔ وہ صرف اس لئے مختلف ہے کہ میں نے اپنی بساط بھر میر کو ان کی اپنی شعریات کی روشنی میں پڑھا ہے۔ یعنی اس طرح پڑھا ہے جس طرح میر اور ان کے معاصر اپنی شاعری کو پڑھتے تھے۔

لیکن اگر یہ شعریات محو اور مسترد ہو چکی ہے تو اسے کیوں کر حاصل کیا جائے؟ یا یوں کہئے کہ میں اسے کیوں کر دوبارہ حاصل کرنے کا دعویٰ رکھتا ہوں؟ اس کی مثال ویسی ہی ہے جیسے ماہرین مجریات Paleontology قدیم جانوروں کی چند ہڈیوں، اور علم تشریح میں اپنے ذوق و درک کی مدد سے ان جانوروں کا پورا پورا ڈھانچا تیار کر لیتے ہیں جو اب دنیا سے غائب ہو چکے ہیں۔ ہمارے پاس چند اشارے ہیں، چند آثار و نشانات ہیں۔ اور کلاسیکی شاعری کے معتدبہ حصے کا ایسا مطالعہ ہے جو انکسار اور ہمدردی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ معاندانہ نہ غیر

ہمدردی اور مدمغانہ رعونت کے ساتھ نہیں۔ جیساکہ والیری نے کہا ہے، شاعری کے مطالعے کے لئے ایک abnormal common sense درکار ہے، جو صرف ان لوگوں کو ملتا ہے جنھیں شاعری کی انتہا appetite for poetry ہوتی ہے۔ فرنیک کرموڈ نے اس پر اضافہ کیا ہے کہ شاعری کا مطالعہ "فراخ دلی اور صبر" کے ساتھ کرنا چاہیئے۔ اس کے لیے علم و فن کا مناسب اور صحیح احترام proper respect for learning and science بھی ضروری ہے۔ یہاں اردو کے پروفیسروں اور نقادوں کا یہ عالم ہے کہ وہ برملا کہتے ہیں کہ کلاسیکی شاعری کا بڑا حصہ ہمارے لئے زبان گنگ کی طرح ہے۔ ہمارا اس سے کوئی مکالمہ نہیں ہوسکتا۔ اس کے برخلاف میں تمام شاعری کے ساتھ بالعموم اور اپنی کلاسیکی شاعری کے ساتھ بالخصوص انکسار اور فروتنی کا رویہ رکھتا ہوں۔ آڈن نے ان لوگوں پر خوب طنز کیا ہے جو شاعری کے ساتھ مربیانہ رویہ رکھتے ہیں اور ڈرائڈن اور پوپ جیسے عظیم طنزیہ شاعروں کو "نثر زدہ" بتاتے ہیں:

For many a don, while looking down his nose,
Calls Pope and Dryden the classics of our prose

خدا معاف کرے میں نے بھی ایک زمانے میں ناسخ کو "نثر زدہ" کہا تھا، اور مجتبیٰ حسین مرحوم نے راشد کو اس سے مطعون کیا تھا کہ ان کے یہاں "ناسخیت" ہے۔ ناسخ اور دوسرے "لکھنوی" شاعروں کا سالہا سال مطالعہ بھی اس وقت تک بے ثمر رہے گا جب تک ہم مضمون آفرینی اور خیال بندی کے تصورات سے بے خبر رہیں گے۔ مغرب والے اس بات کو بخوبی جانتے ہیں کہ شاعری کا مطالعہ انھیں اصولوں کی روشنی میں کرنا چاہیئے جو خود ان شاعروں کے مشعل راہ تھے۔ ہم لوگوں سے یہ بات سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے کہی کہ ہر قوم اور تہذیب کو حق ہے کہ اپنے تہذیبی معیار اور اسالیب خود مقرر کرے۔ لیکن انھوں نے اس اصول کو ترقی نہ دی، اور ہم لوگ وہی ایم۔ اے انگریزی کے کلاس میں پڑھی ہوئی باتیں دہراتے ہیں۔ لیکن کوئی بات تو ہوگی کہ ناسخ، آتش، میر، سودا اور ہزاروں چھوٹے بڑے شعرا نے ایسی شاعری لکھی جس پر کیٹس اور

ورڈز ورتھ کے معیاروں کا اطلاق نہیں ہوسکتا؟ ظاہر ہے کہ ہمارے شعرا کے بھی اپنے معیار رہے ہوں گے، ہمیں ان کو مسترد کرنے کا کیا حق ہے؟

کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے لئے سب سے پہلے تو ہمارے تذکرے ہیں، جن میں کلیم الدین صاحب اور دوسرے نقادوں کے علی الرغم بیش بہا تنقیدی بصیرتیں پوشیدہ ہیں۔ لیکن تذکروں میں رسمی باتیں اور لفاظی بھی بہت ہے۔ عبارت آرائی کے جم غفیر میں اصولی باتوں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحوں کو ڈھونڈنا آسان نہیں۔ خاص کر جب یہ ٹھیک سے معلوم بھی نہ ہو کہ ان لوگوں کی اصولی باتیں اور تنقیدی تصورات پر مبنی اصطلاحیں ہوتی کیسی ہیں؟ مرحوم عابد علی عابد نے اپنی کتاب "اصول انتقاد ادبیات" میں طریقۂ کار تو درست اختیار کیا تھا، کہ یہ دیکھا جائے کہ کون کون سے الفاظ اور فقرے۔ کن کن شاعروں کے لیے استعمال کئے گئے ہیں۔ مثلاً انھوں نے لکھا ہے کہ قطب الدین باطن نے "گلستان بے خزاں" میں سراج اورنگ آبادی کے کلام میں "سوز" کی کارفرمائی دیکھی، اور شاہ نصیر کے یہاں "ترکیب بندش سے تن شعر پیراستہ" کرنے کا عمل دیکھا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نہ "سوز" کوئی تنقیدی اصطلاح ہے، اور نہ تن شعر کو "پیراستہ کرنا" کسی تخلیقی کار کارگذاری کا تجریدی بیان ہے۔ یہ محض رسمی الفاظ ہیں۔ لہٰذا عابد علی عابد کو ان کا مطلب بیان کرنے میں بھی بڑی مشکل ہوئی ہے، اور جو مطلب انھوں نے بیان بھی کیا ہے وہ بالکل عمومی اور سرسری ہے۔ اس سے کسی تنقیدی اصول کا استخراج ممکن نہیں۔ مثلاً وہ "سوز" کو Pathos سے تعبیر کرتے ہیں، اور کہتے ہیں کہ یہ "واردات عشق کی لطیف اور دقیق ترین صورتوں کے بیان کو لازم ہے۔" وہ مزید کہتے ہیں کہ یہ "سوز" وہ صفت ہے جو "عشق کے بغیر پیدا نہیں" ہوتی اور وہاں نظر آتی ہے جہاں شاعر" ان نفیس و لطیف کیفیات سے بحث کرتا ہے جن کا ادراک و شعور بھی عام انسانوں کو مشکل ہی سے ہوتا ہے۔"

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ عابد علی عابد صاحب کے بیانات محض عقلی گدے ہیں۔ اور اگر عقلی گدے نہ بھی ہوں تو ان سے کوئی عمومی، معروضی اصول نہیں حاصل ہوتا۔ یہ کہنا کہ "سوز" بمعنی Pathos ہے، اور پھر یہ بھی کہنا کہ "سوز وہاں ہوتا ہے

جہاں عشق کی لطیف و نفیس کیفیات .بیان ہوتی ہیں۔ ہمارے لئے بے کار ہے (عابد صاحب کا استدلال دوری circular ہے، یہ الگ مشکل ہے۔) بے کار اس لئے ہے کہ تنقیدی اصول وہ ہے جس سے ہمیں معلوم ہو (اگر یہ معلوم کرنا ضروری ہی ہو) کہ وہ کون سے وسائل ہیں جن کو برت کر شاعر عشق کی "نفیس و لطیف کیفیات" کو بیان کرسکتا ہے؟ اس سے بڑھ کر، یہ بتانا بھی ضروری ہے کہ عشق کی لطیف وغیرہ کیفیات اور دقیق وغیرہ صورتوں کے بیان سے شاعری کیوں کر لازم آتی ہے؟ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ عابد علی عابد صاحب مشرقی شعرا اور مشرقی تنقید کو مغربی تصورات کے آئینے میں دیکھ رہے ہیں۔ مغربی شعریات میں "سوز" (= Pathos) اور براہ راست تجربہ' اور شاعر کا عام لوگوں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہونا' وغیرہ تصورات بعض لوگوں نے بیان کئے ہیں۔ (ملاحظہ ہو Lyrical Ballads پر ورڈز ورتھ کا مشہور دیباچہ۔) اور ان چیزوں کی بھی حیثیت وہاں آفاقی اصولوں کی نہیں ہے۔ لیکن ہم لوگوں نے انگریزی بھی انھیں لوگوں سے پڑھی جو انگریزی روایت کے ایک محدود تصور کے آگے کچھ جانتے ہی نہ تھے، اور نہ جاننا چاہتے تھے۔ فراق صاحب کی تنقیدیں اس بات کا بین ثبوت ہیں۔ لہٰذا تذکروں کے بارے میں عقیدتمندی کا رویہ اچھی چیز تو ہے، لیکن یہ ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا۔

دوسری صورت یہ ہے کہ ہم اقوال شعرا کو دیکھیں۔ یعنی ہم ان اشعار پر غور کریں، اور ان اقوال پر غور کریں' جن میں شاعروں نے اپنی شاعری، یا شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شاعر کہتا ہے کہ میں نے ایک "مضمون" کو ہزار رنگ سے باندھا ہے تو ہم یہ غور کریں کہ وہ کون سی چیز ہے جسے مضمون کہتے ہیں اور جس کے ایک ہی نمونے یا unit کو ہزار رنگ سے باندھا جاسکتا ہے۔ اگر کسی شاعر نے اپنے بارے میں کہا کہ میں بہت "معنی بند" ہوں، تو اس کا مطلب لازماً یہ نہیں کہ وہ شاعر واقعی "معنی بند" ہے۔ لیکن اس کا لازماً یہ مطلب ضرور ہے کہ "معنی بند" ہونا کوئی اچھی صفت ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ یہ مصرع یوں نہیں بلکہ یوں ہوتا تو "مناسبت" زیادہ ہوجاتی، تو ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب ہیں کہ "مناسبت" کوئی ایسی چیز ہے جو شعر کے لئے پسندیدہ ہے۔ ہمارے لئے یہ

بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ہمارے شاعروں نے شاعری کی نوعیت یا صفات بیان کرنے کے لئے جو الفاظ بیان کئے ہیں، وہ عربی فارسی میں بھی ہیں کہ نہیں (یعنی وہاں بھی اصطلاح کے طور پر برتے گئے ہیں کہ نہیں؟) اگر ہاں، تو وہاں ان الفاظ کے کیا معنی ہیں، اور کیا اردو میں بھی وہی معنی ہیں کہ نہیں؟ ظاہر ہے کہ اس پوری کارروائی میں تذکروں سے بھی مدد ملے گی۔ لیکن ہم ان بیانات کو تذکروں کے مقولات کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیں گے جو شعر کے اندر ہوں، کیونکہ شعر میں ایسی بات کمتر کہی جاتی ہے جو محض رسمی، یا محض تکلفاً، یا اظہار دوستی یا دشمنی کے لئے ہو۔ اسی طرح، اگر کسی شاعر نے کسی صفت کے بارے میں کہا ہو کہ میرے یہاں نہیں ہے، تو یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ وہ صفت اس کو نامرغوب تھی۔ لیکن وہ صفت اگر اس کے کلام میں واضح طور پر موجود ہو، تو غور کرنا ہوگا کہ اس نے اس صفت سے برأت کا اظہار کیوں کیا؟

اساتذہ کی اصلاحیں اور مکاتیب بھی اس سلسلے میں کارآمد ہوسکتے ہیں۔ "اساتذہ" سے میری مراد ہے "کلاسیکی" اساتذہ۔ یعنی وہ جن کی شاعری ۱۸۵۷ تک درجۂ کمال کو پہنچ چکی تھی۔ اس اعتبار سے غالب کو آخری کلاسیکی استاد کہا جا سکتا ہے۔ جن شعرا کے اقوال سے ہمیں سروکار ہے، ان میں آخری نام غالب کا ہے۔ غالب کے بعد زمانہ بدل گیا اور ان لوگوں کا دور آیا جن کی آنکھیں بقول محمد حسین آزاد "انگریزی لالٹینوں" کی روشنی سے روشن تھیں۔ (میں یوں کہوں گا کہ چکا چوندھ تھیں۔) اس زمانے میں (جو اب بھی بڑی حد تک باقی ہے) ہماری کلاسیکی شاعری کو کلاسیکی شعریات کے بجائے مغربی شعریات کی روشنی میں (یا اس چیز کی روشنی میں، جسے ہم لوگ مغربی شعریات سمجھتے تھے) پڑھنے اور پرکھنے کا عمل شروع ہوا۔ شعرا بھی اس عمل سے محفوظ نہ رہ سکے۔ لہٰذا ان شعرا کا قول فعل کلاسیکی شاعری کو سمجھنے کے لئے مستند نہیں جن کی زندگی کا معتدبہ حصہ ۱۸۵۷ کے بعد گذرا۔ امیدا میٹھوی، شاگرد جلال لکھنوی (۱۸۲۸ تا ۱۹۰۹) نے لکھا ہے کہ جب میں پیچیدہ، فارسی آمیز غزلیں کہہ کر ان کے پاس لے جاتا تو وہ کہتے "حضرت آپ، وہی میرزا نوشہ کی طرح، برابر جھاڑ جھنکاڑ میں چلے جارہے

ہیں۔ مجھے آپ کا یہ اسلوب ـبیان پسند نہیں :" جلال خود اچھے خاصے شاعر تھے۔ان کا سلسلۂ تلمذ ناسخ سے ملتا ہے خود جن کے اور غالب کے انداز میں بڑی مشابہت ہے۔لیکن آزاد، حالی، امداد امام اثر اور شبلی کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے ادبی ذوق نے اس زمانے کے " کلاسیکی " شعرا کو بھی " سادگی، اصلیت، اور جوش" کی چھوت لگادی تھی۔رہے نقاد، تو نظم طباطبائیؔ جیسے عربی فارسی کے زبردست عالم نے غالب کے ساتھ جو سلوک کیا وہ ہم سب پر روشن ہے۔طباطبائی اردو کے واحد نقاد ہیں جنھوں نے عبدالقاہر جرجانی کو براہ راست پڑھا تھا اوران سے اثر قبول کیا تھا۔لیکن پھر بھی وہ یہی کہتے رہے کہ شاعری ایک طرح کی تصویرکشی ہے، اور یہ کہ شاعری میں رعایت لفظی وغیرہ بری چیزیں ہیں۔مسعودحسن رضوی ادیب میں ہماری شاعری کے مطالعے کے لیے " فراخ دلی اور صبر" کی صفات موجود تھیں، لیکن انھیں اس بات کا خیال کبھی نہ آیا کہ شاعری کی نوعیت کے بارےمیںحالی کے خیالات غلط بھی ہوسکتے ہیں۔انھوں نے اپنی با اثر کتاب " ہماری شاعری "میں یہی کہاکہ شاعری کو مبنی بر حقیقت وغیرہ اور اخلاق آموز تو ہونا ہی چاہیے۔لیکن حالی کا یہ فیصلہ غلط ہے کہ اردو شاعری حقیقت سے بعید اور مخرب الاخلاق ہے۔حتیٰ کہ وہ زمانہ آگیا جب عندلیب شادانی نے (مضامین مطبوعہ ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۵ میں) یہ فیصلے صادر کئے کہ " حالی نے اپنے وقت کی رائج اور مقبول عام غزل گوئی سے جن خصوصیات کی بنا پر اظہار برہمی کیا تھا" وہ اب بھی موجود ہیں، اور معاصر شعرا کے دیوان " لا یعنی، بے بنیاد، اور محض رسمی اشعار" سے بھرے پڑے ہیں :" غزل کہنے کا اہل صحیح معنی میں اسی شخص کو سمجھنا چاہیے جو شاعرانہ صلاحیتوں کا مالک ہونے کے ساتھ ساتھ خود اپنے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے، آپ بیتی کہتا ہے :" اب اس کو کیا کیا جائے کہ سنسکرت کی عشقیہ شاعری بھی مضمون پر قائم ہے، اور اس نے سبک ہندی اور دکنی کے ذریعہ اردو پر اثر ڈالا، اور اس میں مضمون کا تصور وہی ہے جو اردو، فارسی (سبک ہندی) میں ہے۔اس شاعری کے بارے میں صاف کہا گیا ہے کہ یہ اس معنی میں عشقیہ شاعری ہرگز نہیں ہے جس معنی میں مغربی عشقیہ شاعری ہے۔انگریزی

میں سنسکرت شاعری کے بے مثال ترجمے کرنے والا جان برف John Brough کہتا ہے کہ سنسکرت کی عشقیہ شاعری کو شاعر کے سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ نظمیں اگرچہ بے حد جذبات انگیز، پرشور اور اکثر واحد متکلم میں بھی لکھی ہوتی ہیں، لیکن یہ "عشق کے بارے میں" ہیں، سیفو Sappho یا کیٹولس Catullus کے کلام کی طرح "عشقیہ" نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں عندلیب شادانی کا یہ تقاضا، کہ غزل کا شاعر آپ بیتی لکھے محض طفلانہ ضد معلوم ہوتا ہے ۶

اس پہ مچلے ہیں کہ ہم زخم جگر دیکھیں گے

عندلیب شادانی نے حالی کے زمانے میں "رائج اور مقبول عام" غزل اور اپنے زمانے کی غزل گوئی کو ہدف تضحیک بنا کر گویا کلاسیکی (یا "بڑے") شعرا کی حفاظت کا انتظام کر دیا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ "خیال کی غیر واقعیت، مضمون کی تکرار، ذاتی جذبات و تجربات کا فقدان" جیسے اعتراضات صرف حسرت موہانی اور فانی اور جگر پر ہی نہیں، بلکہ میر اور غالب، سودا اور درد، ولی اور سراج پر بھی عائد ہوتے ہیں۔ حسرت، فانی، جگر وغیرہ بڑے شاعر نہیں ہیں، لیکن وہ اسی شعریات کے پروردہ ہیں جس کے تحت میر اور غالب نے شعر گوئی کی تھی۔ فرق یہ ہے کہ حسرت وغیرہ پر "جدید" خیالات کا بھی اثر ہے، اس لئے ان کے سلسلے میں کلاسیکی غزل کی شعریات سے رجوع کرنا ہماری فوری ضرورت نہیں ہے۔ فوری ضرورت یہ ہے کہ شاعری کے بارے میں ان تصورات کا پتہ لگایا جائے اور ان کو بیان کیا جائے جن پر ہماری کلاسیکی غزل قائم ہے۔ جب ہم کلاسیکی غزل کو سمجھ لیں گے تو بیسویں صدی کے چھوٹے موٹے "روایتی" غزل گویوں کو سمجھنا اور ان کا مرتبہ متعین کرنا کچھ مشکل نہ ہوگا۔

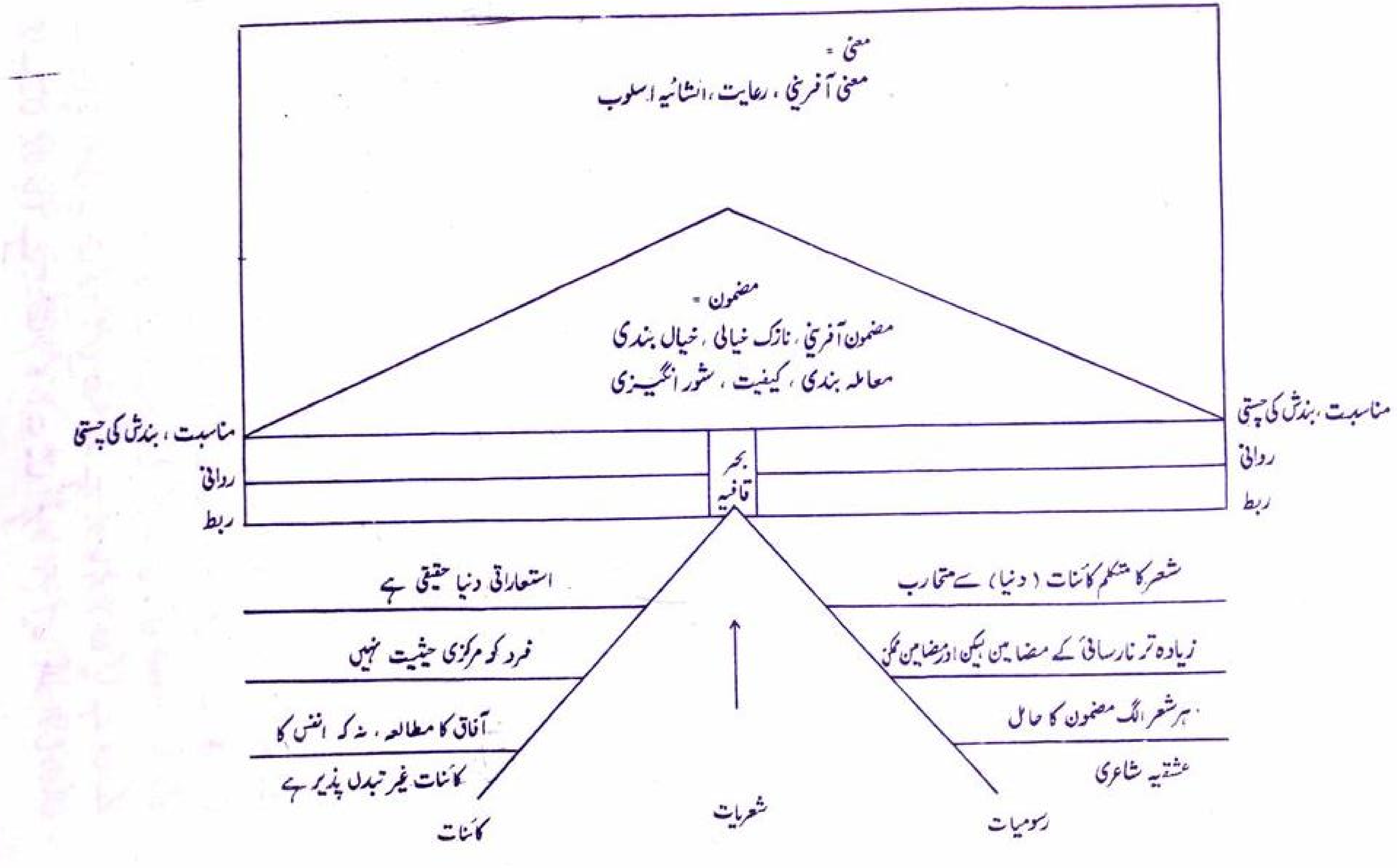
میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کو دوبارہ حاصل کرنے میں تذکرے، اور ان سے بھی زیادہ ہمارے شعرا کے اقوال، ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ بعض باتیں ہیں جن پر ہم آج بھی کاربند ہیں، لہٰذا ان کو بیان کرنے کے لئے تذکروں یا اقوال شعرا کا حوالہ غیر ضروری ہے۔ بعض باتیں ایسی ہیں جن کے بارے میں ہمیں کچھ دھندلا سا تصور ہے، اور اکثر وہ تصور بھی غلط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں

وضاحت طلب ہیں۔ بعض ایسی ہیں جن کو ہم بالکل ہی بھول چکے ہیں۔ ان کی مفصل وضاحت درکار ہوگی۔

مثال کے طور پر، ہم جانتے ہیں کہ غزل میں وزن و بحر کی پابندی سختی سے ہوتی ہے۔ غزل کا شعر دو مصرعوں کا ہوتا ہے، اور ہر دوسرا مصرع پچھلے شعر کے دوسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اکثر غزلیں مردف ہوتی ہیں لیکن قافیے کے بغیر کوئی غزل نہیں ہوتی۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اکثر و بیشتر غزل کا ہر شعر اپنی جگہ پر مکمل ہوتا ہے۔ لہٰذا عام طور پر غزل میں ربط یا تسلسل نہیں ہوتا۔ (بعض لوگ اسے عیب سمجھتے ہیں، لیکن وہ بحث الگ ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں غزل میں مضمون کی نہیں، لیکن mood کی وحدت ہوتی ہے۔ یہ بھی الگ بحث ہے۔ فی الحال اتنا کہنا کافی ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں۔)

میرا خیال ہے تمہید بہت ہوچکی۔ اب ضرورت ہے کہ اگلے صفحے پر جو نقشہ ہے اس کا مطالعہ کیا جائے۔ جب اس نقشے کی ذرا مختلف شکل میں نے شائع کی تھی تو اکثر لوگوں نے مطالبہ کیا کہ اس کی وضاحت بھی کی جائے۔ عرصۂ دراز کے غور و فکر کے بعد اب یہ نقشہ اس صورت کو پہنچا ہے اور اب اس پر مفصل اظہار خیال بھی ہوسکتا ہے۔

کسی تہذیب میں کائنات کا تصور کیا اور کیسا ہے، اور اس تہذیب کی پیدا کردہ جس ادبی صنف کا مطالعہ ہم کررہے ہیں، اس کی رسومیات کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ حاصل ہوتا ہے، ان کے امتزاج سے اس صنف کی شعریات (یعنی اس کے جمالیاتی معیار) کی ترتیب ہوتی ہے۔ موجودہ نقشے میں کائنات اور رسومیات کے محاذ میں جو کہا گیا ہے، اس میں بعض چیزیں وضاحت طلب ہیں۔ لیکن یہاں مختصراً ہی کہہ سکتا ہوں کہ ہماری کلاسیکی تہذیب کا تصور کائنات یہ تھا کہ اس کو جاننے کے لئے افراد کا مطالعہ ضروری نہیں۔ ہر شے کسی نہ کسی نوع category کی رکن ہے، اور ہر نوع، کسی نہ کسی جنس class کی رکن ہے۔ چنانچہ اصول یہ تھا کہ "جنس وہ مقولہ ہے جو ماہو (وہ کیا ہے؟) کے جواب میں بولا جاتا ہے۔" نظام کائنات میں افراد اہم نہیں، بلکہ انواع و اجناس



معنی =
معنی آفرینی ، رعایت ، انشائیہ اسلوب
مضمون =
مضمون آفرینی ، نازک خیالی ، خیال بندی
معاملہ بندی ، کیفیت ، شور انگیزی
مناسبت ، بندش کی چستی
روانی
ربط
بحر
قافیہ
مناسبت ، بندش کی چستی
روانی
ربط
شعر کا متکلم کائنات (دنیا) سے متحارب
زیادہ تر نارسائی کے مضامین لیکن اور مضامین بھی
ہر شعر الگ مضمون کا حامل
عشقیہ شاعری
استعاراتی دنیا حقیقی ہے
فرد کو مرکزی حیثیت نہیں
آفاق کا مطالعہ ، نہ کہ انفس کا
کائنات غیر تبدل پذیر ہے
رسومیات
شعریات
کائنات

اہم ہیں۔ خاص کر اس وجہ سے کہ کائنات جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوسکتی۔ اگر کوئی تبدیلی ہوگی بھی تو وہ عارضی ہوگی۔ لہٰذا کائنات کے بارے میں وہ بیانات اہم ہیں، جو عمومی صورت حال کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر، اس کی ضرورت نہیں کہ اگر کسی باغ کا بیان ہو تو اس میں ہر پھول، پھل اور جھاڑی کو بیان کیا جائے۔ لفظ "گلشن" (یا اس کا مرادف) کافی ہے۔ پھول کا ذکر کرنا ہو تو کسی ایک پھول سے کام چل جائے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ پھول کی جو صفت مراد یا مقصود ہوگی، اسی اعتبار سے پھول کا نام لیا جائے گا۔ چنانچہ تمام پھولوں (اور ان کے صفات) کا بیان کرنے کے لئے چند ہی پھول کافی ہیں۔ اور ان پھولوں کی بھی شکل و صورت، رنگ، پنکھڑیوں کی لکیروں، خوشبو، کے بارے میں ایسی تفصیلات کی ضرورت نہیں کہ جن کے ذریعہ اس پھول کی صورت ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جائے اور اس پھول کا تشخص قائم ہو جائے۔ کائنات میں جب کوئی تبدیلی نہیں تو عاشق حرماں نصیب ہی رہے گا، معشوق (اپنی دوری کے باعث، یا افتاد مزاج کے باعث) ظالم ہی رہے گا۔ استعارہ کسی ایک شے کی صفت کو دوسری شے پر منطبق کرنے کا نام نہیں (جیساکہ ارسطو کا خیال تھا)، بلکہ کسی شے کی حقیقت کو بدل دینے (یا شاید اس کی اصل حقیقت کو بیان کرنے) کا عمل ہے۔ عبدالقاہر جرجانی نے اس پر دو جگہ بحث کی ہے۔ "دلائل الاعجاز" میں شیخ موصوف کہتے ہیں:

> ہم جانتے ہیں کہ تم یہ مقولہ "میں نے ایک شیر دیکھا" اسی وقت کہتے ہو جب تم کسی انسان کو اس کی ہمت، جرأت، حملے کی قوت، بے جھجک پن، بے خوفی اور کبھی خوف زدہ نہ ہونے کے باعث شیر کا منصب دے رہے ہوتے ہو۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں اگر سامع کے ذہن میں محولہ بالا معنی پیدا ہوتے ہیں، تو وہ ان معنی کو لفظ "شیر" سے نہیں حاصل کرتا، بلکہ اس کے معنی سمجھنے کے باعث حاصل کرتا ہے۔ یعنی اسے معلوم ہے کہ کسی انسان کو شیر بنانا بے معنی ہے، بشرطیکہ

> تم یہ نہ کہنا چاہو کہ وہ انسان شیر سے اس درجہ مماثل ہے اور کامل و اکمل طور پر شیر سے برابری کا درجہ رکھتا ہے کہ اب وہ اس مقام پر ہے جہاں اسے واقعتاً شیر تصور کیا جاسکتا ہے۔

"اسرار البلاغت" میں امام جرجانی کا قول ہے:

> اگر کوئی مترجم ہمارے فقرے "میں نے ایک شیر دیکھا"، کا ترجمہ کسی ایسے فقرے سے کرے جس کے معنی ہوں: "بہادر طاقت ور شخص" اور وہ نام نہ استعمال کرے جو اس کی زبان میں "شیر" کے لئے ہے... تو وہ مترجم ہمارے کلام کا ترجمہ نہیں کررہا ہے، بلکہ اپنا ہی کلام ترتیب دے رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ اگر "وہ شیر ہے" کا فقرہ اور "وہ بہت بہادر اور طاقت ور ہے" کا فقرہ ہم معنی نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہی ہوا کہ استعارہ اپنی جگہ پر خود حقیقت ہے۔ سنسکرت شعریات میں بھی بعض مفکروں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مستعار لہٗ اور مستعار منہٗ بہ اعتبار معنی ایک ہی ہیں۔ (یعنی مجازی معنی دراصل حقیقی ہی معنی کے عالم سے ہیں۔)

یہاں استعارے پر نسبتاً زیادہ بحث میں نے اس لئے لکھی ہے کہ اس میں باقی تمام باتوں کی کلید موجود ہے۔ غزل کی رسومیات پر کچھ گفتگو ہو چکی ہے۔ اس کے بارے میں اس وقت کچھ مزید کہنے کی ضرورت نہیں، سوائے اس کے کہ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ غزل اگرچہ بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے، لیکن اس میں اور طرح کے مضامین بیان ہو سکتے ہیں، اور بیان ہوئے ہیں۔

شاعری کی بنیاد رسومیات اور نظریۂ کائنات پر ہے۔ کوئی کلام اس وقت شاعری کہلاتا ہے جب وہ کسی شعریات کے تحت ترتیب دیا جاتا ہے۔ غزل کی حد تک اس شعریات کی سب سے پہلی ضرورت قافیہ اور بحریں ہیں۔ یعنی غزل میں کسی مقفیٰ متن کو کسی بحر کے مطابق ترتیب دیتے ہیں۔ اگر ان دو میں سے کوئی ایک

شرط پوری نہ ہو تو غزل کا شعر نہیں بنتا۔ لیکن چوں کہ (مطلع کے علاوہ) غزل کے کسی شعر میں دونوں مصرعے ہم قافیہ نہیں ہوتے۔ اس لئے غزل کے شعر میں ربط کا ہونا بھی تقریباً اتنا ہی ضروری ہے جتنا شعر کا بحر میں ہونا۔ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو قافیے ہی کی بدولت تھوڑا بہت ربط نصیب ہوجاتا ہے۔ کیونکہ قافیہ خیال سجھاتا ہے۔ میر نے جگہ جگہ لوگوں پر اعتراض کیا ہے کہ ان کے کلام میں ربط نہیں ہے۔ روانی کو زمانۂ قدیم سے اچھی شاعری کی صفت قرار دیا گیا ہے۔ چنانچہ امیر خسرو اپنے کلیات کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ ان کا بہترین کلام وہ غزلیں ہیں جو "مانند آب لطیف رواں تر" ہیں۔ حافظ کا شعر ہے ؂

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق

صنعت گراست اما شعر رواں نہ دارد

ہمارے کلاسیکی شعرا نے بار بار اپنے شعر کی روانی کا ذکر کیا ہے۔ روانی کی جامع تعریف ممکن نہیں۔ بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ روانی اور کیفیت دو ایسی اصطلاحیں ہیں جن کا تنقیدی تجزیہ اطمینان بخش نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ یہ دونوں ہی محسوس کرنے کی چیزیں ہیں۔ ان کے وجود کو ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ کلام جس کے تمام الفاظ ایک دوسرے سے متجانس ہوں اور اسے بہ آواز بلند پڑھا جائے تو زبان کو کہیں بھی جھٹکے، غیر ضروری وقفے یا رکاوٹ اور ضعف کا احساس نہ ہو، اسے رواں کہا جائے گا۔

مناسبت سے مراد یہ ہے کہ شعر کے الفاظ اس معنی سے مناسبت رکھتے ہوں جو شعر میں بیان ہوئے ہیں یا مضمر ہیں۔ ہر لفظ اگلے کی طرف اس طرح اشارہ کرتا ہو کہ ہر لفظ ناگزیر معلوم ہو۔ یہ ممکن ہے کہ متن کے الفاظ میں باہم مناسبت نہ ہو، لیکن معنی پھر بھی ادا ہوجائیں۔ مثلاً کوئی شخص اللہ سے رحم کی دعا کرے اور کہے کہ "اے جبار و قہار! رحم کر"۔ تو وہ معنی کو تو ادا کرے گا، لیکن الفاظ میں عدم مناسبت کے باعث اس کے کلام میں وہ نامیاتی وحدت نہ ہوگی جس کے باعث کلام میں قوت اور خوبصورتی پیدا ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ "اے رحم الرحمین! رحم کر" تو معنی بھی ادا ہوجائیں گے اور الفاظ میں مناسبت کے

باعث پورا کلام نامیاتی طور پر متحد اور ادائے مطلب میں زیادہ پرقوت ہوجائے گا۔ مناسبت کا تصور بھی قدیم عربی فارسی میں موجود تھا، لیکن اردو والوں نے اس کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ میر نے دوسرے شعرا کے کلام پر، جو اصلاحیں تجویز کی ہیں، ان میں سے بیش تر کا مقصد مناسبت پیدا کرنا، یا مناسبت میں اضافہ کرنا ہے۔ بندش کی چستی بھی مناسبت حاصل کرنے کا ایک طریقہ ہے لیکن اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری نہ ہو، اور تمام لفظ پوری طرح کارگر ہوں۔

اب تک جن باتوں کا ذکر (ربط، روانی، مناسبت، بندش کی چستی) ان کی ضرورت پورے شعر میں ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نے نقشے میں انکو Base کے طور پر رکھا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر شعر میں مضمون یا معنی کی کوئی خاص خوبی نہ ہو تو بھی ان عناصر کی بدولت شعر کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ مضمون اور معنی کا معاملہ یہ ہے کہ اگر یہ پورے شعر میں ہوں تو بہت خوب ہے، لیکن اگر یہ صرف ایک مصرعے میں، بلکہ ایک مصرعے کے جز میں بھی ہوں تو یہ شعر کا عیب نہیں۔

قدیم عربی فارسی شعریات میں مضمون اور معنی کا فرق پوری طرح واضح نہ تھا۔ اس شعریات میں "معنی" کا لفظ اس طرح استعمال ہوا ہے کہ اس سے "مضمون" مراد معلوم ہوتی ہے، اور "معنی" meaning کو مضمون کا ہی منطقہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ جرجانی نے بعض باتیں ایسی کہی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ "معنی" meaning کو "مضمون" content سے الگ سمجھتے تھے۔ لیکن شمس قیس رازی کے یہاں معنی اور مضمون میں کوئی فرق نہیں۔ انوری نے البتہ ایک شعر ایسا لکھا ہے جس میں یہ دونوں الگ الگ معلوم ہوتے ہیں ؎

در جہانی و از جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

سبک ہندی کے شعرا اور پھر ہمارے کلاسیکی شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے معنی اور مضمون کی تفریق دریافت کی۔ ممکن ہے اس میں سنسکرت

شعریات کو بھی دخل رہا ہو۔ سنسکرت شعریات کا آخری عظیم مفکر اور نظریہ ساز پنڈت راج جگن ناتھ شاہجہاں کے دربار سے منسلک تھا۔ ("پنڈت راج" کا خطاب شاہ جہاں ہی کا عطا کردہ ہے۔) اپنے عہد کے اہم فارسی شعرا، خاص کر ابو طالب کلیم سے اس کے دوستانہ تعلقات تھے۔ بہرحال، معنی اور مضمون کی تفریق کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعر میں دو طرح کے محاسن کا امکان پیدا ہوا۔ اگرچہ انیسویں صدی تک ایسی مثالیں اردو میں مل جاتی ہیں جہاں لفظ "معنی" کو "مضمون" کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہ تفریق بہرحال متقدمین کے وقت سے عام طور پر رائج تھی کہ "مضمون" اور "معنی" مختلف چیزیں ہیں۔ مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ "مضمون" وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ یہ شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اور "معنی" وہ مقولہ ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ اس شعر میں کیا کہا گیا ہے؟ (جرجانی نے اسے "معنی المعنی" کا نام دیا ہے۔) مثلاً مضمون کے لحاظ سے کوئی شعر کسی چیز (تلوار)، کسی صورت حال (ہجر کی رات)، کسی جذبے (رشک)، کسی وقوعے (قتل) کے بارے میں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی صرف یہ نہ ہوں گے کہ وہ شعر (مثلاً) قتل کے بارے میں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں کوئی ایک مرکزی مضمون ہو اور متعدد ضمنی مضمون ہوں۔

سبک ہندی اور کلاسیکی اردو کے شعرا کی ایک اہم دریافت یہ بھی تھی کہ چونکہ ہر لفظ میں کوئی نہ کوئی بات کہی جاتی ہے، اس لئے نیا لفظ نئی بات (نئے مضمون) کا حکم رکھتا ہے۔ اس طرح تلاش لفظ تازہ، تازہ گوئی، تازہ بیانی جیسے فقروں کا چلن ہوا۔ خود "مضمون" کی مفصل تعریف آئندہ کے لیے اٹھا رکھتے ہوئے میں یہاں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مضمون آفرینی (یعنی نیا مضمون پیدا کرنا، پرانے مضمون کا نیا پہلو بیان کرنا)، نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، یہ سب تصورات مضمون اور معنی کی تفریق کے باعث ہی پیدا ہو سکے۔ کیفیت اور شور انگیزی یا شورش پر بھی گفتگو آئندہ ہوگی۔ یہاں یہ کہنا کافی ہے کہ کیفیت اور شورش دونوں میں معنی کو عام طور پر مرکزی حیثیت نہیں ہوتی۔ کیفیت کا اثر

سامع میں ہوتا ہے، اور شورش صفت ہے کہنے والے کی۔ یعنی جب کہنے والا کسی بات کو بڑی شدت اور جذبات کے جوش کے ساتھ اس طرح کہتا ہے کہ گویا کسی فوری صورت حال پر رائے زنی کررہا ہو، تو اسے شور انگیزی کہتے ہیں۔ اور جب کسی شعر میں (بظاہر) کوئی معنوی پیچیدگی یا گہرائی نہیں ہوتی، اور پھر بھی وہ فوراً سامع کے اوپر جذباتی رد عمل پیدا کرتا ہے، تو اسے کیفیت کا شعر کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں کا تعلق شعر کے مضمون ہی سے ہے۔

اگر مضمون وہ چیز ہے جس کے بارے میں شعر کہا گیا ہے، تو ظاہر ہے کہ کوئی شعر بے مضمون نہیں ہوسکتا۔ اگر اس مضمون میں کوئی اہم بات نہیں تو شعر اس حد تک اہمیت سے خالی ہے۔ لیکن خود مضمون کی اہمیت بہر حال بنیادی ہے۔ اسی لئے ہمارے نقشے میں مضمون کو Base سے بالکل متصل دکھایا گیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر میں مضمون ہو، لیکن معنی نہ ہوں۔ یعنی جو کچھ بھی ہو وہ مضمون ہی سے ادا ہوگیا ہو۔ اس بنا پر بھی مضمون کو Base سے بالکل متصل رکھا گیا ہے۔ مضمون کو مثلث کی شکل میں دکھانے کی وجہ یہ ہے کہ اس طرح شعر کی وضع لفافے کی سی ہوگئی ہے۔ شعر اگر محض مضمون ہے (یعنی اس میں مضمون آفرینی، نازک خیالی، کیفیت وغیرہ کچھ نہ ہوں) تو وہ خالی لفافہ ہے۔ (خالی لفافے کی نشانیاتی semiotic اہمیت سے انکار نہیں، لیکن بھرے ہوئے لفافے کی نشانیات اور ہی عالم رکھتی ہے۔) شعر کے اندر جو شے ہے اس کو معنی کہہ سکتے ہیں۔ معنی آفرینی سے مراد ہے ایسا کلام ترتیب دینا جس میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، یا ایک سے زیادہ معنی ممکن ہوں، یا جس کے معنی بظاہر کچھ ہوں، لیکن غور کریں تو کچھ اور معنی حاصل ہوں۔

معنی آفریں، معنی یاب، معنی بند، معنی پرور، یہ سب اصطلاحیں اسی کثرت معنی کے تصور کو ظاہر کرتی ہیں۔ معنی آفرینی پر مبنی کلام کو "تہ دار" اور "پیچ دار" بھی کہا گیا ہے۔ کثرت معنی پیدا کرنے کا ایک مقبول طریقہ "رعایت" ہے، ایہام جس کا ایک جز ہے۔ رعایت سے مراد ہے کلام میں ایسے الفاظ رکھنا جن میں معنی کے ایک سے زیادہ قرینے ہوں، چاہے یہ قرینے اس کلام سے براہ راست ربط رکھیں

یا نہ رکھیں۔ ہمارے یہاں اٹھارویں صدی والوں نے لفظ " ایہام " کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ " ایہام " کو " رعایت " کے معنی میں لیتے تھے۔ انشائیہ اسلوب وہ اسلوب ہے جسے falsify نہ کرسکیں، یعنی جس پر جھوٹ کا حکم نہ لگ سکے۔ لہٰذا تمام استفہامی، دعائیہ، امریہ کلام انشائیہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ انشائیہ (خاص کر استفہامی) کلام میں معنی کی کثرت از خود ہوتی ہے۔ اس کی مثالیں " شعر شور انگیز " میں جگہ جگہ ملیں گی۔ ایسا کلام جسے falsify کرسکیں، " خبریہ " کہلاتا ہے۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق ہزار برس پہلے کے عرب ماہرین نحو نے وضع کی تھی۔ مغرب میں اب جاکر اس بات کا احساس ہورہا ہے کہ استفہامی اور امری کلام میں کثرت معنی ہوتی ہے۔ (مثلاً ملاحظہ ہو جان ہالینڈر کی تازہ کتاب Melodious Guile (۱۹۸۸)۔ ہالینڈر کہتا ہے کہ استفہامی کلمات شاعری میں خاصا استعاراتی اور بدیعیاتی وزن رکھتے ہیں۔ اور صرف شیکسپیئر کے سانیٹوں کے اندر جو ہزاروں استفہامات ہیں ان کا بدیعیاتی تجزیہ بڑا لمبا چوڑا کام ہوگا۔

کیا مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے درمیان کوئی heirarchy ہے؟

اس سوال کا جواب آئندہ کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ لیکن اس وقت اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ انیسویں صدی کے نصف اول میں اردو والے بظاہر معنی آفرینی کو مضمون آفرینی پر فوقیت دیتے تھے۔ چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے ؎

رہے نہ صید مضامیں کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمائے معانی کو بھی شکار قلم

اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس پوری بحث کو اقوال شعرا کے وسیع تر تناظر میں دیکھا جائے۔

باب سوم

ذیل میں جو اقوال شعرا پیش کیے گئے ہیں ان کے بارے میں مجھے ایسی کوئی غلط فہمی نہیں ہے کہ ان سے زیادہ اقوال ان تصورات پر نہیں پیش کیے جاسکتے جن سے ہمیں دلچسپی ہے۔ اور نہ ہی ایسے اقوال کا کوئی جامع و مانع گوشوارہ پیش کرنا میرا مقصد ہے۔ جمیل جالبی کا بیان ہے کہ ان کے پاس ایک پوری کاپی بھر ایسے اشعار ہیں جن میں ہمارے شعرانے شاعری کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن میرا مقصد صرف یہ ہے کہ آپ پر واضح ہو جائے کہ شعریات سازی کی ڈیڑھ صدیوں میں اہم شعرا نے شعریات پر مبنی، یا شعریات کے بارے میں اشارے پر حامل، کس طرح کی باتیں کہی ہیں؟ ایرانی فارسی اور سبک ہندی سے میں نے صرف وہ اقوال لیے ہیں جن میں اردو شعریات کے ان تصورات کا ذکر ہے جو ایرانی فارسی یا سبک ہندی سے ہمارے یہاں آئے۔ میں نے ایسے شعروں کو بھی نظر انداز کر دیا ہے جن میں کوئی اصولی بات نہیں۔ مثلاً میر کے مندرجہ ذیل شعر میرے انتخاب میں نہیں ہیں ؎

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب (دیوان اول)

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

(دیوان اول)

مندرجۂ ذیل شعر بھی میرے انتخاب میں نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اگرچہ اصولی بات ہے، لیکن اس کا تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ فلسفۂ شعر سے ہے ؎

کچھ ہو اے مرغ قفس لطف نہ جاوے اس سے
نوحہ یا نالہ ہر اک بات کا انداز ہے ایک

(دیوان اول)

اس شعر پر مفصل بحث ۲۲۰؍۱ پر ملاحظہ ہو۔ یہاں میر نے مقصد شعر کی بات کی ہے، کہ اس کا مقصد "لطف" ہے، اور "لطف" کے معنی یہ ہیں کہ کسی چیز کو عمدگی سے کئے جانے پر جو خوشی اور مزہ حاصل ہوتا ہے، وہ "لطف" ہے۔ یہ وہی تصور ہے جس کا اشارہ مغرب میں "المیہ کا لطف"، "شاعری کی مسرت" اور اس طرح کے دوسرے فقروں میں ملتا ہے۔ لیکن یہ بحث شعریات کے میدان کی نہیں، لہٰذا یہاں ترک کی گئی۔ اسی طرح، مندرجۂ ذیل شعر بھی ترک کئے گئے ؎

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(دیوان اول)

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

(دیوان دوم)

یہ شعر اپنی جگہ پر دلچسپ ہیں، اور میر کو سمجھنے میں شاید کارآمد بھی ہوں، لیکن ان کو شعر کی جمالیات کے سلسلے میں نظریاتی بیانات، یا نظریاتی اشارے نہیں

جاسکتا۔ مندرجۂ ذیل شعر بھی فلسفۂ شعر کے تحت رکھا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کو شعریات سے براہ راست علاقہ نہیں، اس لئے ترک کیا گیا ہے

صنائع ہیں سب خوار از اں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

(میر دیوان اول)

علیٰ ہذا القیاس، وہ سب اقوال اور شعر ترک کئے گئے ہیں جن میں رسمی باتیں ہیں۔ مثلاً سودا ہے

دل احمق سے مت امید رکھنا مرغ معنی کی
ہما بیضے سے کیوں کر بوم کے اے یار ہو پیدا

(لیکن یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ سید محمد خاں رند اور سودا دونوں نے معنی کو "ہما" قرار دیا ہے۔) رسمی باتوں کے ترک کی وجہ سے تذکروں سے بہت کم اقوال لئے گئے ہیں، اور تذکرے بھی صرف تین ہی پیش نظر رکھے ہیں۔ اول تو میر کا "نکات الشعراء"، کیوں کہ یہ اردو شعرا کا سب سے پہلا تذکرہ نہیں تو اولین تذکروں میں سے یقیناً ہے۔ پھر میر کی تنقیدی حس بھی عام تذکروں نگاروں کے مقابلے میں بہت زیادہ تیز ہے۔ دوسرا اعظم الدولہ سرور کا "عمدۂ منتخبہ"، کیونکہ یہ بیشتر انیسویں صدی کی پہلی دہائی میں مرتب ہوا جب کلاسیکی شعریات کے قدم جم چکے تھے۔ تیسرا شیفتہ کا "گلشن بے خار" جو ۱۸۳۴ میں مکمل ہوا۔ اس وقت تک کلاسیکی شعریات پوری طرح قائم ہو چکی تھی۔ اصولاً، میں نے اقوال شعرا کو تذکروں کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ اوپر بیان کر چکا ہوں۔ بیانات کو عنوانوں کے تحت، پھر تاریخ وار مرتب کیا ہے۔ امید ہے اس طریق کار کے باعث ہماری شعریات کا ارتقا بھی ایک حد تک سامنے آسکے گا۔

تذکروں سے میں نے ایسے تمام فقروں اور الفاظ کو ترک کیا ہے جو میرے خیال میں قطعی طور پر رسمی ہیں۔ ان کے رسمی ہونے کا ثبوت میری نظر میں یہ ہے کہ وہ اکثر شاعروں کے بارے میں، اور ہر طرح کے شاعروں کے بارے میں استعمال

ہوئے ہیں۔ چنانچہ میں نے حسب ذیل فقرے اور الفاظ، اور ان کی طرح کے تمام فقرے اور الفاظ نظر انداز کئے ہیں: خوش فکر، خوش بیان، دلکش، دلچسپ، رنگین، بامزہ، نمکین، فصاحت، بلاغت، شیوا بیان، نغز گو، خوش گفتار، شیریں، وغیرہ۔ "فصاحت" اور "بلاغت" اگرچہ تصورات ہیں، لیکن کثرت استعمال نے ان کو تقریباً بے معنی کر دیا ہے۔ اور ان کا بنیادی تعلق شعریات سے نہیں، بلکہ زبان کے عام استعمال (فصاحت) اور استعمال زبان کے عام مقصود (بلاغت) سے ہے۔ مزید برآں، اگر "بلاغت" کو ایک علم قرار دیا جائے، تو تمام شعریات ہی "بلاغت" کے منطقے کی شے ہے، اور "بلاغت" کی علاحدہ شق قائم کرنا غیر ضروری ہے۔

(۱) ربط

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) زمانۂ تحریر ۱۷۵۲	از آں جا یک شاعر مربوط برنہ خاستہ (در بیان شعرائے دکن)
میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) زمانۂ تحریر ۱۷۵۲	شعر فارسی ہم بسیار خوب و مربوط و رنگین گوید (در بیان خواجہ میر درد)
میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) زمانۂ تحریر ۱۷۵۲	سر رشتۂ مربوط گوئی بدست ایشاں افتادہ است (در بیان بعضے شعرا از دکن)
اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) زمانۂ تحریر ۱۸۰۰-۱۸۱۶	مشاق و خوش فکر است و مربوط گو (در ترجمۂ احسن الدین بیان)
اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴) زمانۂ تحریر ۱۸۰۰-۱۸۱۶	کلام او مربوط و نمکینی بسیار دارد (در بیان حیدر علی حیران)
اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)	نسق کلام او مربوط

زمانۂ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰ (دربیان میر مستحسن خلیق)

ناسخ (۱۷۷۶ تا ۱۸۳۸) گرچہ ہے نظم مگر نثر کا ہوتا ہے گماں
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۳۰ یہ غزل وال ہے ناسخ کی پریشانی پہ

ناسخ کی مراد بظاہر یہ ہے کہ نثر میں بمقابلۂ نظم، ربط اور ترتیب کی کمی ہوتی ہے۔ ممکن ہے ناسخ نے یہ خیال جرجانی سے مستعار لیا ہو جنھوں نے اپنے نظریۂ "نظم" (=ترتیب) کے ذریعہ اس بات پر زور دیا کہ خود الفاظ کی اہمیت اتنی نہیں، جتنی اس بات کی ہے کہ انھیں کس طرح ترتیب دیا گیا ہے۔ جرجانی کا کہنا ہے کہ معنی دراصل ترتیب الفاظ سے پیدا ہوتے ہیں، نہ کہ محض الفاظ سے۔ (کاش سوسیور یا اس کے معتقدوں نے جرجانی کو پڑھا ہوتا۔) کمال ابو ذیب نے جرجانی کی اصطلاح "نظم" کا ترجمہ construction کیا ہے۔ طباطبائی اس کے لئے "ترتیب" کا لفظ استعمال کرتے ہیں، جو اردو میں بہتر معلوم ہوتا ہے۔

مفتی صدر الدین آزردہ (۱۷۸۹ تا ۱۸۶۸) کلام مربوط ہے مگر نوآموز کا کلام معلوم ہوتا
زمانہ ۱۸۶۰ ؟ ہے۔ (بروایت "یادگار غالب")

(۲) روانی

امیر خسرو (۱۲۵۳ تا ۱۳۲۴) و غزل ہاے کہ مانند آب لطیف رواں
زمانۂ تحریر ۱۳۱۵ تر... واز مقام ہوائیت بہ مرتبۂ
مائیت رسیدہ۔ و ایں از اں "غرۃ الکمال"
است۔

امیر خسرو نے جب اپنا کلیات مرتب کیا تو اس کے دیباچے میں اپنی شاعری کی صفات، اور مختلف دواوین میں جس طرح ان کا اظہار ہوا ہے، اس کا ذکر کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ میرے پہلے دیوان کی صفت "خاکی" تھی۔ دوسرے دیوان میں صفت "ہوائیت" تھی، اور تیسرے دیوان "غرۃ الکمال" میں میری غزلیں روانی کی انتہا کو پہنچ گئی ہیں۔ یعنی امیر خسرو کی نظر میں معنی کی نیم روشن پیچیدگی (خاکی صفت)، اور مضمون کی بلندی اور تخیل کی بلند پروازی (ہوائیت) سے بڑھ کر "روانی" کی

صفت تھی۔

حافظ (وفات ۱۳۸۹) آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گراست اما شعر رواں نہ دارد

جگر صاحب مرحوم بڑے شاعر نہ تھے، لیکن ان کا کلام رواں بہت تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ جوش صاحب مرحوم کو "شاعر نہیں، بلکہ کاری گر" کہا کرتے تھے۔ اس کی وجہ غالباً یہی تھی کہ جوش کے یہاں روانی کم ہے۔ ممکن ہے حافظ کا شعر بھی جگر صاحب کے ذہن میں رہا ہو۔

شاکر ناجی (۱۶۹۰؟ تا ۱۷۴۴؟) روانی طبع کی دریا ستی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۷۸ در سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲) ہر فقرۂ نثر جان مضمون
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴ ہر شعر رواں روان معنی

(۳) مناسبت

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳) متفق باللفظ والمعنی کہیں ہیں خوش خیال
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ مصرع برجستہ و دلچسپ سرتاپا تجھے

اس بات کو مدنظر رکھیے کہ یہ شعر خود مناسبت اور مراعات النظیر کا اچھا نمونہ ہے۔ دوسری بات یہ کہ مناسبت کی تعریف یہی ہے کہ جو لفظ ہوں وہ معنی کے لئے مناسب ہوں۔ اس شعر میں "لفظ" بمعنی "مضمون" نہیں ہے، جیساکہ بعض کے یہاں ہم آئندہ دیکھیں گے۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) سے پیچ کہے جو کوئی سو مارا جائے
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ راستی ہے گی دار کی صورت
(مصطفیٰ خاں یکرنگ)

بہ اعتقاد فقیر بجائے لفظ "پیچ"، صرف "حق"
اولیٰ است۔ برائے مناسبت درست می افتد

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲

؎ شمع رو مت راہ دے خلوت میں پروانے کے تیں
اے ترے قربان ہم کیا کم ہیں جل جانے کے تیں
(اشرف علی خاں فغاں)

۔۔۔ اگر بجائے لفظ "قربان ہم"، "جل جائیں ہم" می
بود، رتبۂ دیگر داشت۔ چوں حرف "جل جائیں ہم" برائے
سوختن پروانہ مناسبت کلی داشت ۔۔۔ گویا جان در
قالب شعر دمیدہ شد

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

معنی ہے شناطرازِ الفاظ
الفاظ ہیں مدح خوانِ معنی

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۵۰

چار لفظ اور چاروں واقعے کے مناسب
(بنام مرزا ہرگوپال تفتہ)

(۴) بندش کی چستی

سودا (۱۷۱۳ تا ۱۷۸۱)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۴

کس طرح خانۂ گردوں کی بنا ہووے چست
معنی اس بیت کے اک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ

سودا (۱۷۱۳ تا ۱۷۸۱)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۶۰

کیا ہی وحشت زدہ مضموں تھے جنھوں کو سودا
تو نے ہر مصرعِ موزون میں زنجیر کیا

آتش (۱۷۷۸ تا ۱۸۴۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

یہ نکتہ شمس قیس رازی کا ہے۔ آتش کی علمی استعداد زیادہ نہ تھی۔ لہٰذا غلب ہے کہ آتش نے اسے از خود دریافت کیا ہو بندش کی چستی میں بنیادی بات یہی ہے کہ کوئی لفظ بے کار نہ ہو، اور ہر لفظ اپنے مناسب مقام پر ہو۔ شمس قیس رازی نے خود یہ نکتہ جرجانی سے حاصل کیا تھا کہ لفظ اگرچہ نگ کی طرح قیمتی بھی ہو لیکن اگر وہ مناسب ترتیب (نظم) کا حصہ نہیں، تو بے کار ہے۔

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۷)	باندھا ہے چست چست مضامیں کے ساتھ ساتھ
زمانۂ تحریر ۱۸۴۵	بندش ہے میری تنگ بہت قافیے ہوئے

(۵) مضمون

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)	لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)	دفتر ببیں کہ معنویاں چوں نوشتہ اند
	الفاظ رانگندہ و مضمون نوشتہ اند

طالب آملی کا یہ شعر ان لوگوں پر طنز ہے جو یہ گمان کرتے تھے کہ مضمون تو دل سے پیدا ہوتا ہے، الفاظ کا محتاج نہیں، اور اصل چیز تو معنی ہیں۔ طالب کا کہنا ہے کہ لفظ خود ہی مضمون ہے، یہ ممکن نہیں کہ الفاظ کو نظر انداز کرکے مضمون آفرینی یا معنی آفرینی ہو سکے۔

ولی (۱۶۶۷؟ تا ۱۷۲۵؟)	راہ مضمون تازہ بند نہیں
	تا قیامت کھلا ہے باب سخن

شاہ مبارک آبرو (۱۶۸۵ تا ۱۷۳۳)	شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو
	قافیہ سیتی ملایا قافیہ تو کیا ہوا

میر (۱۷۲۲ - ۱۸۱۰)	غم مضموں نہ خاطر میں نہ دل میں درد کیا حاصل
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۹۴	ہوا کاغذ نمط گو رنگ تیرا زرد کیا حاصل

اس شعر پر مفصل بحث کے لیے ملاحظہ ہو ۲۳۵/۱۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۸۵

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

اس شعر کا مطلب عام طور پر یہ نکالا گیا ہے کہ میر نے اشعار کے پردے میں اپنا درد دل کہا ہے، اور یہ کہ شاعر کا منصب یہی ہے کہ وہ اپنا غم و رنج دنیا پر ظاہر کرے۔ درحقیقت بات بالکل الٹی ہے۔ جیساکہ گذشتہ شعر سے ظاہر ہوا ہوگا، شاعر کا منصب درد و غم جمع کرنا نہیں، بلکہ مضمون جمع کرنا ہے۔ جو شاعر مضمون نہیں جمع کرتا، بلکہ درد و غم کا بیان کرتا ہے، وہ شاعر نہیں، مرثیہ خواں یا مرثیہ گو ہوسکتا ہے۔ (یعنی غزل کا شاعر نہیں ہوسکتا۔ انیسویں صدی تک بھی مرثیے کو باقاعدہ صنف سخن کا درجہ حاصل نہ تھا۔ اگر میر انیس نہ ہوتے تو شاید کبھی حاصل نہ ہوتا۔) مضمون بیان کرنے کے بجاے درد و غم بیان کرنا، اور اس طرح شاعر کے مرتبے سے گرجانا، یہ مضمون اٹھارویں صدی میں عام تھا۔ انیسویں صدی میں بھی یہ بالکل مفقود نہیں، چنانچہ سید محمد خاں رند کا شعر ہے ؎

عاشق مزاج روتے ہیں پڑھ پڑھ کے بیش تر
اشعار رند کے نہ ہوے مرثیے ہوئے

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۴ تا ۱۸۶۴)

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۳۲

رہے نہ صید مضامیں کی فکر ہی میں خراب
کرے ہمارے معانی کو بھی شکار قلم

یہاں صاف ظاہر ہے کہ رند کی نظر میں معنی آفرینی کا رتبہ مضمون آفرینی سے بلند تر ہے۔

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے

اس شعر سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون اعلیٰ اور پست دونوں طرح کے ہوسکتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ مضمون کی فطرت نامیاتی ہے۔ وہ

شعر کے الفاظ کے ساتھ ساتھ بالیدہ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ شعر کے الفاظ کہیں جائیں اور مضمون کہیں۔

(۶) مضمون (استعارہ)

امیر خسرو (۱۲۵۳ تا ۱۳۲۴)
زمانۂ تحریر ۱۳۱۵

حضرت رسالت فرمود کہ کل شاعر کذاب۔
دانی کہ حاصل ایمان من چہ باشد کہ کذب
را بہ کمال رسانیدہ ام

یہاں امیر خسرو نہایت لطیف شوخی سے کام لے کر ایک مبینہ حدیث کو اپنے مقصد کے لئے استعمال کررہے ہیں۔ معلوم نہیں یہ قول (کہ سب شاعر پکے جھوٹے ہوتے ہیں) حدیث ہے بھی کہ نہیں، اور اگر ہے تو اس سے نبی علیہ السلام کا مطلب کیا تھا۔ لیکن چوں کہ استعارے کے بارے میں ایک قول یہ بھی ہے کہ یہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے، لہٰذا امیر خسرو شاعری کو کذب - استعارے سے تعبیر کررہے ہیں۔ جرجانی نے اس خیال کی نفی کی ہے کہ استعارہ جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ جرجانی ہی نے یہ بھی کہا ہے کہ جب کسی لفظ کو معنی موضوع لہٗ کے بجائے کسی اور معنی میں غیر لازم طور پر استعمال کریں تو یہ استعارہ ہے ("اسرار البلاغت")۔ لہٰذا استعارے کے بارے میں جھوٹ کا مقولہ ناممکن نہیں ہے۔ مغربی مفکرین (مثلاً متوسطین میں ہابس Hobbes اور لاک Locke اور جدید فلسفیوں میں ڈونلڈ ڈیوڈسن) استعارے میں سچائی یا استعارے کے ذریعہ کسی منفعت کے حصول کے منکر ہیں۔ ہمارے یہاں استعارے کا کذب و صدق کبھی اہم نہیں رہا لیکن اس مبحث پر ایک دلچسپ عبارت کلب حسین خاں نادر نے اپنے تذکرے " شوکت نادری " (تاریخ تکمیل ۱۸۳۱) میں صدلانی کے حوالے سے نقل کی ہے۔ میں صدلانی سے واقف نہیں ہوں، لیکن نکتہ بہت خوب ہے، اور طالب آملی کے شعروں پر (جو آگے آرہے ہیں) برمحل ہے، اس لئے نقل کرتا ہوں۔

صدلانی جو اکابر علما میں سے ہیں، انھوں نے کہا ہے کہ کذب
شعرئیت کذب ہے، اس لئے کہ جھوٹے کا قصد اپنے قول کو
صحیح ثابت کرنا ہے۔ یعنی وہ جھوٹ کو سچ ظاہر کرتا ہے۔ اور

شاعر کا قصد جھوٹ سے محض تحسین کلام ہوتا ہے ۔

(ترجمہ شاہ عبدالسلام)

اس بیان میں کئی گڑبڑ بھی ہیں ۔ لیکن ان کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف اس بات پر توجہ دلانا مقصود ہے کہ یہاں لاک Locke اور بہت سے دوسروں کے برعکس استعارہ تزئین کلام کا ذریعہ نہیں ۔ بلکہ کلام کا وصف ذاتی ہے ۔ اس کے ذریعہ کلام کی تحسین ہوتی ہے ۔ یعنی اس کی خوبصورتی بڑھتی ہے ۔ استعارے کو کلام سے الگ نہیں کرسکتے ۔ اگر وہ تزئینی چیز ہوتی تو اس کا الگ کرنا بھی ممکن ہوتا ۔ پھر وہ "حسن" کا وسیلہ نہ ہوتا ۔

اس بات کو مختصراً واضح کرنا ضروری ہے کہ مضمون کی اصل استعارہ ہے ۔ حالی اس بات سے واقف تھے ۔ لیکن استعارے کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود انھوں نے ہماری شاعری میں مضامین کی تکرار کو ہمارے شعرا کے یہاں تخلیقی عمل کی ناکامی سے تعبیر کیا ۔ واقعہ یہ ہے کہ مضمون میں استعارے کی خاصیت نہ ہوتی تو مضمون سے مضمون بننا ممکن نہ تھا ۔ مضمون میں استعارے کی تمام صورتیں نظر آجاتی ہیں مندرجہ ذیل پر غور کریں :

(۱) معشوق شرمیلا ہوتا ہے

(۲) لہٰذا اس کی آنکھ اٹھتی نہیں

(۳) جو شخص بیمار ہو وہ کم طاقت ہوتا ہے

(۴) لہٰذا وہ اٹھتا نہیں

(۵) لہٰذا ۱+۲ برابر ہے ۳+۴ کے ۔ یعنی معشوق کی آنکھ بیمار ہے ۔

(۱) سرو سیدھا ہوتا ہے

(۲) الف سیدھا ہوتا ہے

(۳) الف ، علامت ہے "آزاد" کی

(۴) معشوق کا قد سیدھا ہوتا ہے ۔

(۵) لہٰذا ۱+۲ برابر ہے ۳+۴ کے ۔ یعنی سرو آزاد ہے ۔

(۶) لہٰذا ۳ برابر ہے ۱ کے، یعنی معشوق کا قد سرو ہے۔

(۷) لہٰذا معشوق سروِ رواں ہے۔

(۱) لوگ عشق میں گرفتار ہوتے ہیں

(۲) گرفتار لوگ قید میں رکھے جاتے ہیں

(۳) پرندے بھی گرفتار ہوتے ہیں

(۴) پرندوں کو قید قفس میں رکھا جاتا ہے

(۵) لہٰذا ۱ برابر ہے ۳ کے، اور ۲ برابر ہے ۴ کے۔ یعنی عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے۔

ابھی یہ سلسلہ اور پھیل سکتا ہے، لیکن اتنی بات اور کہہ کر بس کرتا ہوں کہ کلاسیکی غزل کی شعریات کے مطابق استعارہ ہی حقیقت ہے۔ اگر عاشق ایسا پرندہ ہے جو قفس میں قید ہے، تو وہ قفس کی تیلیوں سے سر بھی ٹکرائے گا، پر بھی پھڑپھڑائے گا، بال و پر کو زخمی بھی کرے گا، اپنے آشیانے کو یاد بھی کرے گا، وغیرہ۔ اور لطف یہ ہے کہ ان تمام باتوں سے بھی استعارے اسی طرح بنائے جائیں گے جس طرح "حقیقت" سے بنائے جاتے ہیں۔ شبلی نے اس اصول کا مذاق اڑایا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ استعارے اور مضمون کی وحدت سے بے خبر تھے۔

طالب آملی (وفات ۱۶۲۶)

بدیہہ شاہد صدق است بے مطابۂ طالب
کہ صاحب سخن از استعارہ چارہ نہ دارد
سخن کہ نیست درو استعارہ نیست ملاحت
نمک نہ دارد شعرے کہ استعارہ نہ دارد

دونوں شعر انتہائی دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ طالب آملی نے پہلے تو یہ کہا کہ صاف صاف سچی سچی بات کہنا بے لطف ہے، اس لئے شاعر کو استعارے کے سوا چارہ نہیں۔ اس بظاہر رسمی سی بات میں دو نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ استعارہ سیدھی سچی بات نہیں، بلکہ بالواسطہ indirect بات اور لغوی سچائی سے منحرف ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ صاحب سخن کو استعارے سے چارہ نہیں، کیوں کہ استعارہ مضمون ہے، اور

مضمون کے بغیر شعر نہیں۔ اب طالب یہ کہتا ہے کہ جس کلام میں استعارہ نہیں اس میں نمک نہیں۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ نمک کھانے میں حل ہوجاتا ہے، اسے اس سے الگ نہیں کرسکتے۔ سانولے خوب صورت لوگوں کی صفت ملاحت یا نمکینی بنائی جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شخص کی ناک بہت ملیح ہے یا آنکھیں بہت ملیح ہیں۔ ملاحت ایک مجموعی صورت حال ہے۔ یہ خوب صورت شخص میں ہر جگہ ہے، اور کسی ایک جگہ نہیں ہے۔ یعنی ملاحت، حسن کا اضافی یا مقامی جزو نہیں بلکہ ذاتی اور بے مقام جزو ہے۔ یہی حال شعر میں استعارے کا ہے۔

(۷) مضمون (کی وسعت)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری مجلس میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش (۱۷۷۸ تا ۱۸۴۷)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

(۸) مضمون (کے لیے لفظ 'معنی' کا استعمال)

صائب (۱۶۰۱ تا ۱۶۶۹)

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال ایں است و بس

ناسخ (۱۷۷۶ تا ۱۸۳۸)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۱۰

ناسخ ہے میر سلمہ اللہ کی زمیں
اک معنی شگفتہ کو باندھا ہزار رنگ

علی اوسط رشک (۱۷۹۹ تا ۱۸۶۷)

طرفہ سارق ہیں دزد معنی بھی
اپنی کرلیتے ہیں پرائی بات

(۹) مضمون اور معنی کی دوئیت (Binarism)

بیدل (۱۶۴۴ تا ۱۷۲۰)
زمانۂ تحریر ۱۷۰۴

لفظے نہ جوشید کہ معنی نہ نمود و معنی گل
نہ کرد کہ لفظ نہ بود

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳)	ہیں مضمون و معنی سے نہیں کچھ ربط اے حاتم
زمانۂ تحریر ۱۷۵۳	نشے کی لہریں جو دل میں آیا ہم بھی بک بیٹھے

اس شعر میں بھی مراعات النظیر خوب ہے، کیوں کہ "ربط" شعریات کی اصطلاح بھی ہے۔ پھر "نشہ" اور "انشا" کا مادہ ایک ہے۔ "انشا" بمعنی "اپنے دل سے کوئی بات کہنا" اور "انشائیہ اسلوب" بھی ہماری اصطلاحیں ہیں۔

انعام اللہ خاں یقین (۱۷۲۷ء تا ۱۷۵۵ء)	شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
	کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)	اسد ارباب فطرت قدر دان لفظ و معنی ہیں
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶	سخن کا بندہ ہوں لیکن نہیں مشتاق تحسین کا

یہ بات ظاہر ہے کہ دونوں اشعار میں "لفظ" سے "مضمون" مراد ہے۔ طالب آملی کے اقوال ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ اس بات کے ثبوت میں کہ "لفظ" سے زبان کی صحت مراد نہیں، بلکہ زبان (متن) کا مافیہ مراد ہے، غالب کا یہ مزید قول ملاحظہ ہو:

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)	زبان پاکیزہ مضامین اچھوتے معانی نازک
زمانۂ تحریر ۱۸۵۸ء	(بنام حاتم علی مہر)

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲)	ہر فقرۂ نثر جان مضمون
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴	ہر شعر رواں روان معنی

مومن (۱۸۰۰ تا ۱۸۵۲)	اگرچہ شعر مومن بھی نہایت خوب کہتا ہے
	کہاں ہے یک معنی بند و مضموں یاب اپنا سا

(۱۰) مضمون آفرینی (تازہ خیالی)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)	بسیار خوش فکر و تلاش لفظ تازہ زیادہ...
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲	(در بیان شرف الدین مضمون)

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶

بس کہ تھی فصل خزاں چمنستان سخن
رنگ شہرت نہ دیا تازہ خیالی نے مجھے

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

از تازہ خیالان عظیم آباد است
(دربیان جوشش عظیم آبادی)

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

درتلاش مضمون تازہ و معنی بیراب بے
مثل و مثال (در بیان ناسخ)

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۴ تا ۱۸۶۴)

مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں
کچھ ہو نہیں گئی غزل عاشقانہ فرض

یہ شعر خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ بظاہر اصغر علی خاں نسیم کے خیال میں عاشقانہ مضامین (معاملہ بندی وغیرہ) میں مضمون آفرینی کی گنجائش زیادہ نہیں۔ اس کے برخلاف "مضمون کے شعر" وہ ہیں جہاں نئے نئے غیر عشقیہ مضامین نکالے جائیں، یعنی ایسے مضمون جن کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ ان میں حالات زمانہ، اخلاقی رائے زنی، تعقلاتی فکر وغیرہ پر مبنی باتیں نئے انداز سے کہی جائیں۔ اس شعر سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ اگرچہ غزل کا بنیادی مضمون عشق ہے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس میں اور طرح کی باتیں نہ کہی جاسکیں۔ وزیر علی صبا نے اس کا جواب دیا ہے۔ وہ بھی دلچسپ ہے، اور اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ غزل میں عشقیہ مضامین کو بہرحال مرکزیت حاصل ہے۔

وزیر علی صبا (۱۷۹۰ تا ۱۸۵۵)

مضمون پیچ دار ہیں مکروہ اے صبا
اشعار ہر زمین میں ہیں عاشقانہ فرض

(۱۱) نازک خیالی

صائب (۱۶۰۱ تا ۱۶۶۹)

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال این است وبس

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۲ - ۱۸۰۰

مضامین نازک از طبعش می تراود
(دربیان آتش)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶ - ۱۸۰۰

بسیار نازک خیال و معنی بند است طبعش
بہ خیال بندی راغب (در بیان شاہ نصیر)

خواجہ وزیر (۱۷۸۴ء تا ۱۸۵۴)

کمر کو بال سے تشبیہہ دوں میں یا رگِ جاں سے
اگر وہ موشگافی ہے تو یہ نازک خیالی ہے

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

بلند اندیشہ نازک خیال است و در تلاش
مضمون تازہ بے مثل و مثال (در بیان ناسخ)

(۱۲) خیال بندی

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰

روئے خیال بندی بیش از بیش پیش نہاد
خاطر دارد (در بیان غالب)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰

طبعش بہ خیال بندی راغب
(در بیان شاہ نصیر)

اعظم الدولہ سرور (وفات ۱۸۳۴)
زمانۂ تحریر ۱۸۱۶-۱۸۰۰

در بستن مضامین بے گانہ یگانہ است
(در بیان نظام الدین ممنون)

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

بلند اندیشہ نازک خیال است
(در بیان ناسخ)

شیفتہ (۱۸۰۶ - ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

ہر چند گاہ گاہ صورت می بندد اما پیوند
معنی مستحکم است (در بیان غالب)

یہ قول بھی انتہائی دلچسپ ہے۔ "صورت" بمعنی Appearance ہے اور "معنی" بمعنی Reality ۔ صورت چوں کہ حقیقت سے عاری ہوتی ہے، اس لئے اس کی بنیاد

خیال پر ہے (یاں وہی ہے جو اعتبار کیا، میر)۔ لہٰذا جس کلام میں "صورت" ہو، وہ کلام تجریدی abstract اور دور از کار مضامین کا مجموعہ معلوم ہوگا۔ یہی خیال بندی ہے۔ جس کلام میں "معنی" ہو، اس کلام کے استعارے تجریدی اور موہوم مفروضات پر مبنی نہ ہوں گے۔ "موہوم مفروضات" میں "شاعرانہ" مفروضات شامل نہیں ہیں (مثلاً یہ کہ معشوق کے کمر نہیں ہوتی، یا اس کی کمر بال کی طرح باریک ہوتی ہے۔ اس سے یہ خیال نکلا کہ معشوق کے کمر نہیں، محض "موے میاں" ہے۔ یہ سب باتیں بھی موہوم مفروضات ہیں، لیکن شعری کائنات میں یہ مبنی بر حقیقت ہیں۔ لیکن قطرۂ مے کا وفور حیرت سے نفس پرور (جاندار) بننا، اور پھر خط جام پر جم کر رہ جانا، یہ "مفروضاتِ شاعرانہ" نہیں، بلکہ ادعاے شاعر ہیں۔ یہ محض موہوم ہیں، یعنی صورت بندی (= خیال بندی) ہیں۔)

آتش (۱۸۴۷-۱۷۷۸)
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰

کھینچ دیتا ہے شبیہ یار کا خاکہ خیال
فکر رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرواز کا

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۶۴

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اس مطلع میں خیال ہے دقیق، مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن
یعنی لطف زیادہ نہیں (بنام جنون بریلوی)

(۱۳) معاملہ بندی

شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۶۹)
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴

سخن بہ مضامینے کہ میان عاشق و معشوق
می گذردی کرد (در بیان جرأت)

(۱۴) کیفیت

بیدل (۱۶۴۴ تا ۱۷۲۰)
شعر خوب معنی نہ دارد

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — اشعار خوب دارد خالی از کیفیت نیست
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ — (در بیان ٹیکا رام تسلی)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — سخن او خالی از کیفیت نیست
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ — (در بیان قائم چاند پوری)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — اشعار گوہر نثارش بہایت پر کیف
زمانۂ تحریر ۱۷۵۲ — (در بیان خواجہ میر درد)

اصغر علی خاں نسیم (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۴) — بے ہوشیاں نصیب رہیں سامعین کو
کیف شراب ناب مرے ہر سخن میں تھا

علی اوسط رشک (۱۷۹۹ تا ۱۸۶۷) — جو اہل درد ہیں کیفیتیں اٹھاتے ہیں
مری زبان ہے ساغر مرا کلام شراب

(۱۵) شور انگیزی

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲ — گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

سودا (۱۷۱۳ تا ۱۷۸۱) — کلام بے نمک کی شور انگیزی ہے ایسی کچھ
زمیں بول گاہ خلق سے جوں کھار ہو پیدا

اس غزل کا ایک شعر پہلے نقل ہو چکا ہے۔ اس کا مطلع ہے ؂

کہاں نطق فصیح از طبع نا ہنجار ہو پیدا
فغان زاغ سے طوطی کی کب گفتار ہو پیدا

ممکن ہے یہ ساری غزل میر کی ہجو میں ہو، کیوں کہ اس میں ان تمام چیزوں کا ذکر ہے جن پر میر بہت فخر کرتے تھے، اور غزل میں یہ کہا گیا ہے کہ یہ چیزیں نا

اہلوں کے بس کی نہیں۔ بہرحال، شعر زیر بحث میں سودا بظاہر یہ کہہ رہے ہیں کہ شور انگیز شعر اسی وقت کسی کام کا ہو سکتا ہے جب کلام نمکین (پر کیفیت) بھی ہو۔ اس رائے پر بحث ممکن ہے، لیکن اس بات میں کوئی شک نہیں کہ سودا بھی شورانگیزی کو کلام کی اہم صفت قرار دیتے ہیں۔ نیچے شیفتہ اور سودا کے حوالے سے "نمکینی" پر بحث ملاحظہ ہو۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)	جہاں سے دیکھئے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
زمانۂ تحریر ۱۷۸۵	قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں
میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)	ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
زمانۂ تحریر ۱۸۰۳ - ۱۷۹۵	عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا
شیفتہ (۱۸۰۶ تا ۱۸۹۵)	سخنش نمکین و شور انگیز
زمانۂ تحریر ۱۸۳۴	(در ذکر احسن الدین بیان)
غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹)	قدسی شاہ جہانی شعرا میں صائب وکلیم کا ہم عصر وہم
زمانۂ تحریر ۱۸۶۲	چشم۔ ان کا کلام شور انگیز (بنام علائی)

"نمکین" کلام کسے کہتے تھے، یہ متعین کرنا آج مشکل ہے۔ یہ "شیریں" کا متضاد بھی ہو سکتا ہے، یعنی کوئی کلام "شیریں" کہلائے اور کوئی کلام "نمکین"۔ لیکن "شیریں" کا لفظ تذکروں میں خاصی بے دردی سے استعمال ہوا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ محض رسمی ہو۔ "کیفیت" کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اس میں "کیف" (= نشہ) کا عنصر بھی ہے، یعنی ایسا کلام جس میں معنی (= تعقل) کی کثرت نہ ہو، بلکہ وہ جذبات کو اس طرح برانگیختہ کرے جس طرح شراب کرتی ہے، اور معنی سے اس طرح بے نیاز کردے جس طرح شراب عقل سے بے نیاز کرتی ہے۔ شیرینی سے نشہ خراب ہوتا ہے، لیکن نمکینی ممد ہے نشے کو۔ لہٰذا ممکن ہے کہ "نمکین" کو "باکیفیت" کی صفت کے طور پر تصور کیا جاتا ہو۔ چوں کہ شور انگیز کلام میں متکلم اپنے Passion کا اظہار کرتا ہے، اور کیفیت

والے کلام نہیں سامعے کے اندر کا Passion متحرک کیا جاتا ہے۔ اس لئے یہ بات مستبعد نہیں کہ سودا اور شیفتہ نے فرض کیا ہو کہ کیفیت اور شور انگیزی ساتھ آئیں تو خوب ہے۔

(۱۶) معنی

انوری (وفات ۱۱۸۷) — در جہانی و از جہاں بیشی
ہم چو معنی کہ در بیاں باشد

اس شعر میں دو نکتے ہیں۔ ایک تو وہی جسے جرجانی، اور ان کے اتباع میں ابو یعقوب سکاکی نے عام کیا، کہ متن قلیل میں معنی کثیر ممکن ہیں۔ (بقول جرجانی "استعارہ تمہیں تھوڑے سے الفاظ میں بہت سے معانی عطا کر دیتا ہے۔") دوسرا نکتہ یہ کہ بیان (= لفظ = مضمون) مثل ظرف ہے، اور معنی مثل مظروف

صائب (۱۶۰۱ تا ۱۶۶۹) — نقش حیراں را خبراز حالت نقاش نیست
معنی پوشیدہ را از صورت دیبا مپرس

اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ متن میں لاتمناہی معنی ممکن ہیں، اور متن سے منشائے مصنف کا پتہ نہیں لگ سکتا۔

بیدل (۱۶۴۴ تا ۱۷۲۰) — خیال اگر ہوس آہنگ مشق آزادی ست
چو بوے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

بیدل (۱۶۴۴ تا ۱۷۲۰) — اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہاے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہاے راز ماند

ولی (۱۶۶۷؟ تا ۱۷۲۵؟) — جلوہ پیرا ہو شاہد معنی
تا زباں سے اٹھے نقاب سخن

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳) — ہوا ہے بحر معانی کا دل مرا غواص
زمانۂ تحریر ۱۷۲۸ — در سخن کو وہ لے ہم سے جس میں ہو اخلاص

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۲ — گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

سید محمد خاں رند (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۷) — رہے نہ صید مضامین کی فکر ہی میں خراب
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۳۲ — کرے ہمارے معانی کو بھی شکار قلم

(۱۷) معنی آفرینی

بیدل (۱۶۴۴ تا ۱۷۲۰) — سخن اگر ہمہ معنیست بے کم و بیشے
عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد

اس شعر پر سیموئل بیکٹ پہروں سر دھنتا۔ مکمل خاموشی مکمل معنی آفرینی ہے۔ اس نکتے کے لئے بیدل کو جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — طرفیں رکھے ہیں ایک سخن چار چار میر
زمانۂ تحریر ۱۷۸۵ — کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) — طبیعت اس کی معنی آفریں تھی
زمانۂ تحریر ۱۸۵۲ — (مومن کے بارے میں، بنام نبی بخش حقیر۔)

غالب (۱۷۹۷ تا ۱۸۶۹) — شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں ہے
زمانۂ تحریر ۱۸۶۲ — (بنام ہرگوپال تفتہ)

(۱۸) معنی آفرینی (پیچ داری، تہ داری)

میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰) — زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
زمانۂ تحریر ۱۸۰۳ — ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

میر حسن اپنے تذکرے (زمانۂ تحریر ۱۷۸۲) میں مندرجہ ذیل شعر نقل کرتے ہیں ؎

توحید عشق کی ہوں اثبات کو نہ پوچھو
باقی رہا فنا سے جس نے چھی ہے مالا

پھر کہتے ہیں کہ یہ شعر پیچ دار معنی رکھتا ہے۔ کیوں کہ یہاں "مالا جپنا" کے معنی ہیں "اثبات ذات کرنا"۔ بقول میر حسن "لفظ ماولا ہر دو نفی است و نفی نفی اثبات می شود"۔ لہٰذا وہ کلام جس کی تہ میں ایک اور معنی ہوں، پیچ دار کلام ہے۔ یہی معنی آفرینی بھی ہے۔

آتش (۱۷۷۸ تا ۱۸۴۷)	اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہ دار آتش
زمانۂ تحریر قبل ۱۸۴۰	وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں
علی اوسط رشک (۱۷۹۹ تا ۱۸۶۷)	اگرچہ صفت جامۂ رنگین بتاں ہے
	رنگین بہت شعر ہیں تہ دار بہت ہیں

(۱۹) رعایت (ایہام)

شاہ حاتم (۱۶۹۹ تا ۱۷۸۳)	کہتا ہے صاف و شستہ سخن بے تلاش
زمانۂ تحریر ۱۷۴۶	حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ
سودا (۱۷۱۳ تا ۱۷۸۱)	یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۵۴	منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں
درد (۱۷۲۰ تا ۱۷۸۵)	از بس کہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا
	اے درد ہمارے وقت میں ایہام رہ گیا
انعام اللہ خاں یقین (۱۷۲۷ء تا ۱۷۵۵)	شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
	کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش
میر (۱۷۲۲ تا ۱۸۱۰)	کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
زمانۂ تحریر قبل ۱۷۷۸	کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

ہماری ادبی تاریخ میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف

اول میں ایہام کا بہت چرچا تھا۔ لیکن جب میر و سودا کے ساتھ ہماری شاعری بلوغ کو پہنچی تو ایہام کو متروک و مردود قرار دیا گیا۔ میرزا مظہر اور شاہ حاتم نے سب سے پہلے ایہام کے خلاف آواز اٹھائی، اور پھر چند ہی برسوں میں ایہام موہوم ہو کر رہ گیا۔ ان اقوال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلا مغالطہ تو یہ کہ اٹھارویں صدی میں جس چیز کو ایہام کہتے تھے، وہ محض ایہام نہ تھا، بلکہ ہر طرح کی رعایت لفظی و معنوی تھی۔ جب اردو زبان کے امکانات ہمارے شعرا پر سبک ہندی اور مقامی (سنسکرت سے متاثر) طرز کو اختیار کرنے کے باعث روشن ہوئے تو سب سے زیادہ اہمیت اس بات کو ملی کہ یہاں معنی آفرینی کی آسانی بہت ہے، کیوں کہ یہاں الفاظ کثیر المعنی ہیں، اور ان کے انسلاکات بہت ہیں۔ لہٰذا رعایت لفظی و معنوی کو لازماً فروغ ہوا۔ اس میں ایہام بھی تھا، لیکن محض ایہام نہ تھا۔ آسانی کی خاطر، یا اس وجہ سے کہ ایہام آسانی سے نظر آجاتا (یا سنائی دیتا) تھا، اس پوری کارگذاری کو "ایہام" کہہ دیا گیا۔ ہمارے پروفیسر نقادوں نے اشعار پر غور کرنے کے بجائے لفظ "ایہام" کو پکڑ لیا، اور "ایہام گوئی کی تحریک" کا افسانہ گڑھ لیا۔ دوسرا مغالطہ یہ ہے کہ حاتم یا میرزا مظہر نے "ایہام" کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ حالانکہ حاتم کا کلام ایہام (= رعایت) سے بھرپور ہے۔ تیسرا مغالطہ یہ کہ میر اور سودا نے ایہام کو ترک کیا۔ میر کا تو عالم یہ ہے کہ وہ رعایت کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے۔ چوتھا مغالطہ یہ کہ اٹھارویں صدی کے بعد اردو شاعری سے رعایت کا نام و نشان مٹ گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ مومن، غالب، تمام بڑے مرثیہ گو، اور خاص کر میر انیس، کوئی بھی اہم شاعر ایسا نہیں جس نے رعایت خوب نہ برتی ہو۔ (آتش، ذوق، ناسخ وغیرہ کا بھی وہی عالم ہے، لیکن میں ان لوگوں کے نام اس لئے نہیں پیش کر رہا ہوں کہ ذوق اور ناسخ کا ستارہ ان دنوں گردش میں ہے اور انھیں بدذوق و منسوخ سمجھا جاتا ہے۔ اور آتش بہرحال لکھنوی ہیں۔ "دلی والوں" کی طرح "خالص" اور میر انیس کی طرح "مقدس" نہیں۔)

ایہام (= رعایت) کے بارے میں غلط باتوں کی تشہیر کے باعث میں نے اٹھارویں صدی سے ایسے اشعار لئے ہیں جو بظاہر ایہام کی مخالفت میں ہیں۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شاہ حاتم کے شعر سے صاف ظاہر ہے کہ ۱۷۴۶ تک بھی رعایت (ایہام) کو

مقبولیت حاصل تھی۔ حاتم صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ چوں کہ میں بے تلاش اور محنت کے بغیر، صاف اور شستہ، شعر کہہ لیتا ہوں، اس لئے میں ایہام کی سعی نہیں کرتا۔ یعنی ایہام برتا جائے تو صاف اور شستہ شعر نکلتا ہے، لیکن اس میں محنت لگتی ہے میری قادرالکلامی یہ ہے کہ میں ایہام کے بغیر، اور کسی کوشش کے بغیر، صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ سودا کا شعر اکثر اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاتا ہے کہ سودا کو ایہام ناپسند تھا۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ سودا نے درد کا جواب لکھا ہے۔ درد کہہ رہے ہیں کہ میں نے تصور دوئی کو اس قدر مٹا دیا ہے کہ اب صرف شعر میں دوئی (ایہام = ذو معنویت) باقی رہ گئی ہے۔ سودا اس کے جواب میں دعویٰ کرتے ہیں کہ میں تصور دوئی کے اس درجہ خلاف ہوں کہ شعر میں بھی ایہام کے وجود (یا اس کی ضرورت) سے انکار کرتا ہوں۔ سودا کی اس بات میں دراصل بڑی چالاکی ہے۔ کیوں کہ وہ ایہام کے منکر ہونے کا دعویٰ کرتے ہوئے بھی ایہام برت رہے ہیں۔ "ایہام کا ہوں میں" میں "کا" کو دبا کر پڑھنا پڑتا ہے، اس لئے ملفوظ آواز بنتی ہے "ایہام کہوں میں" (= میں ایہام کہتا ہوں۔) ایسی صورت میں رعایت سے سودا کا تنفر معلوم۔ نقاد کچھ بھی کہیں۔ لیکن واقعہ یہی ہے کہ جو شخص ایہام کا انکار بھی ایہام میں کرے۔ اس کے بارے میں یہ حکم نہیں لگ سکتا کہ اس نے ایہام کو "مردود" قرار دیا۔

یقین اور میر کے شعروں کو بعض لوگ فتح مندانہ انداز میں ایہام کی نامقبولیت کے ثبوت میں پیش کریں گے۔ لیکن حقیقت یہاں بھی برعکس ہے۔ میر کا شعر تو یقیناً اس زمانے کا ہے جب ہمارے مورخین ادب کے اعتبار سے ایہام کی ہڈیاں بھی گل سڑ چکی تھیں۔ اور میر کہہ رہے ہیں کہ میرے شعر خدا معلوم کیوں دلوں کو کھینچتے ہیں، جب ان میں ایہام بھی نہیں۔ یعنی پہلی بات تو یہ کہ ایہام ذریعہ ہے شعر میں دلکشی پیدا کرنے کا، اور دوسری بات یہ کہ جس زمانے میں یہ شعر کہا گیا، اس زمانے میں ایہام یقیناً مقبول تھا، ورنہ یہ شعر نہ ہوتا۔ تیسری بات یہ کہ اگر اس شعر سے مراد یہ ہے کہ میر کے یہاں ایہام نہیں، تو پھر اس سے یہ مراد بھی ہونا چاہیے کہ میر کے یہاں کوئی خاص طرز بھی نہیں۔ ظاہر ہے کہ مورخان و نقادان ادب کو بھی یہ

بات تسلیم نہ ہوگی۔ رہا سوال یقین کا، تو ان کے شعر سے بھی یہ بات ثابت ہے کہ جس زمانے میں یہ بات کہا گیا اس زمانے میں ایہام بہت مقبول تھا۔ ورنہ یقین یہ کیوں کہتے کہ لوگ میرے شعر میں (یا شاعری میں عام طور پر) ایہام تلاش کرتے ہیں؟ دوسری بات یہ کہ بقول میر، اس زمانے میں یہ افواہ تھی کہ یقین خود شاعر نہیں ہیں۔ دوسری طرف، یقین کو دعویٰ تھا کہ میں سب لوگوں سے الگ کہتا ہوں، دوسرے میری نقل کرتے ہیں ؂

حق کو یقیں کے یارو برباد مت دو آخر
تم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

لہٰذا یقین کے شعر کو بھی ایہام کی نامقبولیت کی دلیل نہ سمجھنا چاہیے۔ خود یقین نے رعایت کا استعمال جب چاہا کیا ہے، اور بعض جگہ تو اس پیچ داری کے ساتھ کیا ہے کہ ان کی "تلاش" کی داد دینی پڑتی ہے۔ ("تلاش" کے سلسلے میں شاہ حاتم کا شعر گذر چکا ہے۔) مثلاً یقین کا یہ شعر ملاحظہ ہو ؂

آنکھ سے نکلے پہ آنسو کا خدا حافظ یقین
گھر سے جو باہر گیا لڑکا سو ابتر ہوگیا

"ابتر" کے ایک معنی ہیں " وہ جس کے بیٹا نہ ہو"۔ ان معنی کی روشنی میں "لڑکا" اور "ابتر" میں جو لطیف رعایت ہے اس کی خوبی بیان سے باہر ہے۔ "خدا حافظ" اور "گھر سے جو باہر گیا" کی معنویت بھی خوب ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ یہ رعایتیں تو یقین نے مذاق عام کے دباؤ میں آکر برتی ہوں گی (شبلی نے میر انیس کے یہاں صنائع بدائع اور رعایتوں کی کثرت کے بارے میں یہی کہا تھا)، تو اس کے چار جواب ہیں۔ ان میں سے دو تو یقیناً صحیح ہیں، اور ممکن ہے کہ چاروں صحیح ہوں (۱) مذاق عام میں اور چیزیں بھی مقبول رہی ہوں گی (مثلاً امردوں کا بیان)۔ اگر شاعر نے مذاق عام کے دباؤ میں آکر کئی مقبول چیزوں میں سے ایک کو اختیار کیا، تو یہ اس کی ترجیح اور پسند کے باعث ہے۔ (۲) اگر مذاق عام کا دباؤ ایہام کے لئے تھا تو ایہام اس زمانے میں یقیناً بے حد مقبول تھا۔ (۳) رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے اور قادر الکلام کے یہاں خود بخود پیدا ہوجاتی ہے۔ (۴) وہ شاعری کیا جو مذاق عام کے دباؤ میں آکر اپنے اصل مزاج سے اس قدر منحرف ہوجائے کہ ہر جگہ مذاق عام ہی کی پابندی کرے۔

اب دو بیانات انیسویں صدی سے ملاحظہ ہوں۔

وزیر علی صبا (۱۷۹۳ء تا ۱۸۵۵ء)	اے صبا آپ رعایت نہ کریں لفظوں کی زرگل پایا جو گچیں نے تو کیا مال ہوا

سودا کے شعر میں ہم نے جو چالاکی دیکھی تھی وہی یہاں بھی ہے۔ بظاہر تو صبا نے رعایت کی مخالفت کی ہے، لیکن دونوں مصرعوں میں خود رعایت رکھ دی۔ ("زرگل" اور "مال" = "رعایت کرنا"، میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی ہیں "لحاظ کرنا، طرف داری کرنا۔")

غالب (۱۷۹۷ء تا ۱۸۶۹ء) زمانۂ تحریر ۱۸۵۹ء	دل چاہیے، دماغ چاہیے، امنگ چاہیے۔ یہ سامان کہاں سے لاؤں؛ جو شعر کہوں... رعایت فن، اس کے اسباب کہاں؛ (بنام عبدالغفور سرور)

غالب یہاں شاہ حاتم کی بات کا ایک پہلو بیان کررہے ہیں۔ حاتم نے کہا تھا کہ میں ایہام پر نگاہ نہیں کرتا، کیوں کہ میں بے سعی و تلاش صاف شعر کہہ لیتا ہوں۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ رعایت فن کو برتنے کے لئے جس تلاش کی ضرورت ہوتی ہے اس کا ولولہ مجھ میں نہیں۔

(۲۰) انشائیہ اسلوب

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق دراصل نحوی تفریق ہے، جسے شعریات کا حصہ اس لئے بنا لیا گیا کہ انشا میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ اس تصور کے بارے میں اقوال شعرا براہ راست غالباً اس لئے نہیں ملتے کہ نحویوں نے اس کو پوری طرح بیان کر دیا تھا۔ "انشائیہ اسلوب" اور "خبریہ اسلوب" کی جگہ لوگ عام طور پر "انشا" اور "خبر" کہتے تھے۔ چنانچہ شبلی نے لکھا ہے کہ نظامی نے زیادہ تر خبر کی جگہ انشا کو برتا ہے، جو بلیغ تر ہے۔ طباطبائی بار بار لکھتے ہیں کہ خبر سے انشا لذیذ تر ہے۔ کلاسیکی شعرا کے یہاں لفظ "انشا" کے ساتھ "کرنا" اکثر استعمال ہوا ہے، یعنی "اپنے دل سے کوئی بات نکالنا، ابداع کرنا۔" لیکن ان استعمالات میں انشائیہ اسلوب کا مفہوم بھی کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔ اور اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ کلاسیکی شعرا، خاص کر میر اور غالب کا کلام ہر طرح کے انشائیہ اسلوب (خاص کر استفہام اور امر) سے مالا مال ہے۔

اختتامیہ

یہ وہ چند اصول ہیں جن کی روشنی میں ہماری کلاسیکی شعریات مرتب ہو سکتی ہے۔ اپنی شعریات، یا اپنے کلاسیکی شعرا کے سامنے جو رہنما اصول تھے، ان کی بازیافت اور ان کی ہی روشنی میں کلاسیکی شاعری کو پڑھنے پر اصرار کا مطلب یہ نہیں کہ اور تہذیبوں اور دیگر زبانوں میں شاعری کا جو تصور ہے، وہ غلط اور لاطائل ہے۔ مقصود صرف اس حقیقت کا اظہار ہے کہ سب تہذیبوں کو اپنے اپنے معیار متعین کرنے کا حق ہے، اور ان معیاروں کا احترام ہمارا فرض ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی شعریات ہمارے لئے یوں بھی بہت اہم ہے کہ اس کے بغیر ہم اپنے دوسرے اصناف نثر و نظم کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ ورنہ شاعری تو اپنے اپنے رنگ میں ہر جگہ موجود ہے ؎

مذاق سب کا جدا ہے سخن تو ایک ہے رند
وہی سمجھتے ہیں جن کو شعور ہوتا ہے

لکھنؤ

۱۷ نومبر ۱۹۹۱

شمس الرحمٰن فاروقی

شعر شور انگیز

ابیات دل فریبش چوں کرشمۂ شکر لباں
شور انگیز و معانی جاں فزایش چوں طرۂ
سبز خطاں دل آویز

شاہ نامہ فردوسی کے ایک مخطوطے
(سولہویں صدی) کا سرنامہ

ردیف ن

ردیف ن

دیوان اول

(۲۴۸)

یہ سنا تھا میرؔ ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں

خواب لا = خواب آور

۲۴۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں یوں باندھا ہے ؎

سر رفتہ سن نہ میرؔ کا گر قصد خواب ہے
نیندیں اچٹتیاں ہیں سنے یہ کہانیاں

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے لطف کا حامل ہے۔ سب سے پہلے "خواب لا" کو دیکھئے۔ یہ "خواب آور" کا ترجمہ ہے۔ اس طرح کے تراجم اور فارسی کے نمونے پر بنائے ہوئے اردو فقرے بہت ہیں۔ "خواب لا" خاص میرؔ کے طرز کا جرأت مندانہ صرف ہے۔ جناب فرید احمد برکاتی کو "خواب لا" بمعنی "خواب آور" سے اتفاق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ دراصل "خواب لائے" ہے اور میرؔ نے "جا ہے" بمعنی "جائے ہے" کے طرز پر اسے بنا لیا ہے۔ انھوں نے "جا ہے" کی سند میں میرؔ کے کئی شعر دیئے ہیں جن میں یہ مشہور زمانہ مطلع بھی ہے ؎

جب نسیم سحر ادھر جا ہے
ایک سناٹا گذر جا ہے

برکاتی صاحب کا مزید یہ خیال ہے کہ "خواب لا" قسم کی ترکیب میرؔ کے یہاں نہیں ملتی۔

ورنہ فاروقی صاحب مثال ضرور دیتے۔ نثار احمد فاروقی نے "خواب زا" پڑھا ہے، لیکن اس کا کوئی جواز نہیں۔

برکاتی صاحب کا یہ خیال تو بالکل درست ہے کہ "خواب زا" پڑھنے کا کوئی جواز نہیں۔ لیکن ان کے بقیہ ارشادات محل نظر ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اگر میر کو "خواب لائے ہے" کہنا تھا تو وہ با آسانی "خواب لاہے" کی جگہ "خواب لائے" کہہ سکتے تھے۔ معنی کے اعتبار سے یہاں "خواب لائے ہے" اور "خواب لائے" بالکل ایک ہیں۔ لہٰذا میر کو کوئی ضرورت نہ تھی کہ فعل کو اس طرح مخفف کر کے استعمال کرتے۔ دوسری بات یہ کہ "جاہے" بمعنی "جائے ہے" کی مثالیں تو موجود ہیں، لیکن لائے ہے" یا "آئے ہے" یا "کھائے ہے" وغیرہ کے معنی میں "لاہے"، "آہے" "کھاہے" وغیرہ سے میں واقف نہیں۔

یہ بات درست ہے کہ میر کے یہاں "خواب لا" کی طرح کا ترجمہ اور کہیں نظر نہیں آیا۔ لیکن خود زبان ایسی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ اردو والوں نے فارسی سے ترجمہ کر کے ایسے بہت فقرے رائج کئے ہیں اور بہت سے فقرے خود بھی بنائے ہیں۔ مثلاً "مردمار" ("مردم کش" کا ترجمہ)، "بال توڑ" (دیسی) "آنکھ پھوڑ" [ٹڈا] (دیسی)، "گرہ کاٹ" ("کیسہ بر" کا ترجمہ)، "منھ توڑ" ("دندان شکن" کی طرز پر)، "دل پھینک" ("دل باز" کا ترجمہ، اگرچہ معنی ذرا مختلف ہیں)، "کٹھ پھوڑ" (دیسی)، وغیرہ۔ آج کل اخباروں میں "آگ زنی" بمعنی "آتش زنی" بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ لہٰذ "خواب لا" بذات خود کتنا ہی اجنبی ہو (اور اس کی اجنبیت ہی اس کا حسن ہے)، لیکن اس کی طرز کے بہت سے مانوس اور مروج فقرے بھی ہیں۔

اس شعر میں لطف کے مزید پہلو ملاحظہ ہوں۔ "سنا تھا" اور "فسانہ" میں ضلع کا ربط ہے۔ مصرع اولیٰ میں "خواب" بمعنی "نیند" ہے، لیکن مصرع ثانی میں "خواب" بمعنی dream بھی ہو سکتا ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ میر اس زمانے میں "خواب" بمعنی "نیند" کو مونث استعمال کرتے تھے۔ افسانہ سن کر یاروں کی نیند اڑ جانے کی وجہیں بہت سی ہو سکتی ہیں۔ (۱) سرگزشت اتنی ہوش ربا تھی کہ لوگ سونے سے معذور رہے۔ (۲) سرگزشت اتنی دلچسپ تھی کہ لوگوں کو سنتے ہی بنی۔ (۳) سرگزشت میں عبرت کے اتنے پہلو تھے کہ لوگوں کی نیند حرام ہو گئی، سب لوگ عبرت پذیری میں محو تھے۔ (۴) سب لوگوں کو اپنی اپنی فکر ہو گئی۔ (۵) لوگوں نے خواب دیکھنا چھوڑ دیا۔

(۲۴۹)

اس کے کوچے سے جو اٹھ اہل وفا جاتے ہیں
تا نظر کام کرے رو بہ قفا جاتے ہیں

متصل روتے ہی رہیئے تو بجھے آتش دل　　متصل = مسلسل، ہمیشہ
ایک دو آنسو تو اور آگ لگا جاتے ہیں

ایک بیمار جدائی ہوں میں آپ ہی تس پر
پوچھنے والے جدا جان کو کھا جاتے ہیں

۲۴۹/۱ سودا نے بھی رو بہ قفا اور کوے یار کا مضمون باندھا ہے ؎

ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آجاتا ہوں
صید خائف کی طرح رو بہ قفا جاتا ہوں

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں کوے یار میں جانے کا ذکر ہے اور میر کے یہاں کوے محبوب سے نکلنے کا۔ معشوق کے صیاد اور عاشق کے صید یا مقتول ہونے کے اعتبار سے "صید خائف" بہت خوب ہے، لیکن بحیثیت مجموعی سودا کا مضمون ہلکا ہے، اور وہ اس کے پورے امکانات کو بروے کار بھی نہ لا سکے۔ دوسرے مصرعے میں "صید خائف" کی وجہ سے مصرع اولیٰ میں "ڈرتے ڈرتے" اگر بالکل بے کار نہیں تو بڑی حد تک بے اثر ضرور ہے۔ میر کے مضمون کی روح کو زلالی بدایونی نے اس خوبی سے اپنایا ہے کہ ان کا شعر بجا طور پر امر ہو گیا ہے ؎

میں نے جب وادی غربت میں قدم رکھا تھا
دور تک یاد وطن آئی تھی سمجھانے کو

زلالی بدایونی نے تجرید سے کام لیا ہے اور میر نے اپنے طرز کے مطابق مضمون کو روزانہ زندگی کے حوالے سے باندھا ہے۔ انسان جب کسی محبوب شخص یا جگہ کو چھوڑتا ہے تو دیر تک اسے مڑ مڑ کر دیکھتا رہتا ہے۔ میر نے اس مشاہدے کو بڑی خوبی سے اپنے مضمون

کی بنیاد بنا لیا ہے۔

اس مطلع کے قافیے "ونا" اور "قفا" ہیں، یعنی دونوں میں "ف" کی قید ہے۔ آج کل کے زمانے کے بعض "استاد" کہیں گے کہ غزل کے تمام شعروں میں قافیہ بقید "ف" ہونا تھا، جب کہ میر نے اس کا التزام نہیں کیا ہے اور "لگا"، "کھا" وغیرہ قافیے رکھ کر غلطی کی ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ بعد کے لوگوں نے شعر کو غیر ضروری قیود و بند میں جکڑ دیا تو اس میں میر کا کیا قصور؟ قدیم اردو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک ہمارے شاعر خاصے آزاد تھے۔ انیسویں صدی میں سختیاں شروع ہوئیں اور انیسویں صدی کے ربع آخر میں لکھنؤ والوں نے ان سختیوں کو اور سخت کیا اور انھیں سختیوں کی پابندی کو شاعر کا کمال قرار دیا۔ نام تو ناسخ کا ہوا۔ لیکن کام دراصل اور لوگوں، مثلاً علی اوسط رشک، میر عشق اور دوسرے لوگوں نے کیا۔ وہ لوگ تو بھلی بری کر گئے، لیکن ہمارے زمانے کے بعض "استاد" انھیں پابندیوں کو حرز جان و ایمان بنائے ہوئے ہیں۔

۲۴۹/۲ اس مضمون کو پلٹ کر ہمارے زمانے میں محمد علوی نے خوب کہا ہے ؎

روز اچھے نہیں لگتے آنسو
خاص موقعوں پہ مزا دیتے ہیں

میر کے شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ لیکن مصرع ثانی میں محاورہ خوب نظم ہوا ہے، خاص کر آنسو کی رعایت سے۔ مشاہدہ بھی عام زندگی کا ہے کہ تیز آگ پر تھوڑا سا پانی پڑتا ہے تو بھاپ اٹھنے اور آواز پیدا ہونے کے باعث گمان گزرتا ہے کہ آگ اور بھڑک اٹھی ہے۔

۲۴۹/۳ اس مضمون کو دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث کی سی جھنجھلاہٹ اور ڈرامائیت نہیں ؎

ظلم و ستم سب سہل ہیں اس کے ہم سے اٹھتے ہیں کہ نہیں
لوگ جو پرسش حال کریں ہیں جی تو انھوں نے کھایا ہے

مصحفی نے اس زمین میں جو غزل کہا ہے۔ انھوں نے میر کے مضمون نہیں اٹھائے ہیں۔ لیکن ایک شعر میں میر کے نزدیک پہنچنے کی کوشش کی ہے ے

ناصحوں کی میں نصیحت سے بہ جاں آیا ہوں
یہ تو بک بک کے مری جان کو کھا جاتے ہیں

ظاہر ہے کہ کہاں پوچھنے والے اور کہاں ناصح، کہاں پوچھنے والوں کی بیمار پرسی اور کہاں ناصحوں کی بک بک۔ میر کا مضمون اور ان کا انداز بیان دونوں مصحفی سے بہت بہتر ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو یہ مضمون صائب نے سجھایا ہوگا ے

می کشد مجنون من ز آمد شد مردم ملال
پاسباں ہا از پلنگ و شیری باید مرا
(میرا دل مجنوں لوگوں کے آنے جانے
سے آزردہ ہوتا ہے۔ مجھے پاسبانی
کے لیے تیندوؤں اور شیروں کی
ضرورت ہے۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ صائب کی تخئیل نرالی ہے، لیکن اس نرالے پن کے باعث شعر خیال بندی کے نزدیک پہنچ گیا ہے اور روزمرہ کے تجربے سے دور ہو گیا ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ زندگی اور عاشق کی جھنجھلاہٹ (جو بالکل بجا ہے) کا براہ راست بیان ہوا ہے۔ مضمون اسی کا متقاضی تھا۔ شعر میں صائب کا شاہانہ انداز نہیں ہے۔ لیکن گھریلوپن اس قدر پر اثر ہے کہ صائب کی مضمون آفرینی پیچھے رہ گئی ہے۔

۲۵۰

۶۹۵ کہیو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں
مدتیں گذریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

رخصت : اجازت
مہلت

تو پری شیشے سے نازک ہے نہ کر دعوی مہر
دل ہیں پتھر کے انھوں کے جو وفا کرتے ہیں

فرصت خواب نہیں ذکر بتاں میں ہم کو
رات دن رام کہانی سی کہا کرتے ہیں

یہ زمانہ نہیں ایسا کہ کوئی زیست کرے
چاہتے ہیں جو برا اپنا بھلا کرتے ہیں

۷۰۰ آگ کا لائحہ ظاہر نہیں کچھ لیکن ہم
شمع تصویر سے دن رات جلا کرتے ہیں

لائحہ : روشنی ،
ثبوت

بند بند ان کے جدا دیکھوں الٰہی میں بھی
میرے صاحب کو جو بندے سے جدا کرتے ہیں

۲۵۰/۱ اس زمین و بحر میں ایک غزل دیوان ششم میں بھی ہے ۔ میں نے آخری دو شعر وہیں سے لئے ہیں ۔ شعر زیر بحث بظاہر سادہ ہے ۔ لیکن غور کیجئے تو بڑی صناعی نظر آتی ہے ۔

مصرع ثانی پورا خبر ہے ۔ اور اس کا مبتدا مصرع اولیٰ کے اولین دو لفظ ہیں : "کہیو قاصد" اس طرح کا صرف و نحو نبھانا آسان نہیں ۔ پھر مصرع اولیٰ میں تین جملے ہیں ۔ (۱) کہیو قاصد (۲) جو وہ پوچھے ہمیں (۳) کیا کرتے ہیں ۔ اسی اعتبار سے مصرع ثانی میں تین چیزوں کو دعا کی جارہی ہے ۔ اور ان کا تعلق تین الگ الگ چیزوں سے ہے ۔ جان تو معشوق کی ، ایمان اپنا یعنی عاشق کا ، اور محبت جذبۂ عام ۔ محبت نے معشوق کی گرفتاری میں دیا اس لئے اس کو دعا دی ہے ۔ معشوق کی جان کی سلامتی اور اپنے ایمان کی سلامتی کی دعا پر لطف ہے ۔ کیوں کہ اگر معشوق رہے گا تو ایمان سلامت نہ رہے گا ۔

۲۵۰/۲ یہ شعر اچھا ہے غیر معمولی نہیں ۔ لیکن اسے اس بات کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے کہ اگر ایک مصرع بالکل مکمل ہو تو بھی باکمال شاعر اس پر ایسا مصرع رکھ دیتا ہے کہ بھرتی کا عیب نہیں آنے پاتا ۔ شعر زیر بحث میں مصرع ثانی میں پوری بات کہہ دی گئی ہے ، مضمون ادا ہو گیا ہے ۔ اب کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے ع

مدتیں گذریں کہ ہم چپ ہی رہا کرتے ہیں

اس پر پیش مصرع لگانا کتنا مشکل تھا ۔ اس کا اندازہ کرنے کے لئے فراق صاحب کا شعر سامنے رکھیے ۔ ان کا مصرع ثانی ہے ع

پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو بہت کم بولیں ہیں

حق یہ ہے کہ ایسا مصرع اچھے اچھوں کو بھی آسانی سے نصیب نہیں ہوتا ۔ فراق صاحب کا وہی مسئلہ تھا جو میر کا تھا ۔ لیکن میر نے اپنی خاموشی کی توجیہ حیرت عشق سے کر کے مصرع ثانی کے اوپر رکھنے کے قابل ایک بات کہہ ہی دی ع

رخصت جنبش لب عشق کی حیرت سے نہیں

اگر یہ مصرع بھی مصرع ثانی کی طرح پرزور ہوتا تو شعر شاہکار بن جاتا ۔ اس وقت شاہکار تو نہیں لیکن کامیاب پھر بھی ہے ۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں مضمون کی توسیع ہے ، اور پہلی نظر میں محسوس نہیں ہوتا کہ مصرع ثانی میں بات پوری ہو گئی ۔ اب فراق صاحب کو دیکھئے ۔ ان کا پیش مصرع پورے کا پورا حشو ہے ۔

اب اکثر چپ چپ سے رہیں ہیں یوں ہی کبھو لب کھولیں ہیں

فراق صاحب نے میر کا شعر سامنے رکھ کر شعر بنایا، لیکن میر کا سا سلیقہ کہاں سے لاتے ؟ یہ بھی غور کیجئے کہ خاموش ہو جانے کے مضمون پر طالب آملی کا معجزہ پہلے سے موجود نہ ہوتا تو میر کا شعر اور زیادہ قدر و قیمت کا حامل ٹھہرتا۔

لب از گفتن چناں بستم کہ گوئی
دہن بر چہرہ زخمے بود باشد

(میں نے لبوں کو یوں بند کر لیا ہے کہ
گویا منھ نہ تھا، چہرے پر ایک زخم تھا
اور اب وہ اچھا ہو گیا ہے۔)

۲۵۰/۳ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے۔ کبھی معشوق کے حوالے سے، کبھی عاشق کے حوالے سے۔

ہے امر سہل چاہت لیکن نباہ مشکل
پتھر کرے جگر کو تب تو کرے وفائیں (دیوان اول)

سختی بہت ہے پاس و مراعات عشق میں
پتھر کے دل جگر ہوں تو کوئی وفا کرے (دیوان دوم)

پتھر کی چھاتی چاہیئے ہے میر عشق میں
جی جانتا ہے اس کا جو کوئی وفا کرے (دیوان پنجم)

عشق کرنا نہیں آسان بہت مشکل ہے
چھاتی پتھر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث کئی وجوہ سے ان سب سے بہتر ہے۔ سب سے پہلے تو "پری" اور "شیشے" کی رعایت کو دیکھئے۔ (پری کو شیشے میں اتارتے ہیں۔) پھر پری کو شیشے سے نازک کہہ کر وفا

کرنے والوں کو پتھر دل کہا۔ (دل کو بھی شیشے سے نازک کہتے ہیں۔) پھر پری کو وفا کرنے کی بات تک آنے ہی نہ دیا اور کہا کہ تو محبت کا دعویٰ نہ کر۔ یعنی وہ منزل ہی نہ آنے دی جب وفا اور بے وفائی کا مرحلہ ہوتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ معشوق کو بے مہری اور بے وفائی کے الزام سے بچا لیا، اور دلیل یہ دی کہ تو نازک ہے۔ یعنی اگر وہ مہر و وفا نہ کرے تو یہ شان معشوق بھی ہے اور شان حسن بھی۔ خوب شعر ہے۔ شان الحق حقی کا ایک مطلع اس مضمون سے ملتے جلتے مضمون میں بڑے لطف کا حامل ہے۔

تم سے الفت کے تقاضے نہ نباہے جاتے
ورنہ ہم کو بھی تمنا تھی کہ چاہے جاتے

۲۵۰/۴ اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے، مثلاً

اٹھ گئے پر مرے تکیے کو کہیں گے یاں میر
درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے (دیوان چہارم)

دل کو جانا تھا گیا رہ گیا ہے افسانہ
روز و شب ہم بھی کہانی سی کہا کرتے ہیں (دیوان ششم)

شعر زیر بحث والی بات کسی میں نہیں آئی۔ "رام کہانی" کا لفظ غضب کا ہے، اور "بتاں" کے لفظ سے اس کا ضلع بھی خوب ہے۔ "ذکر" چوں کہ صوفیانہ اور مذہبی اصلاح میں اللہ کی یاد اور ان مخصوص فقروں کو بھی کہتے ہیں جو اللہ کی یاد میں زبان پر جاری کئے جاتے ہیں، اس لئے "بتاں" اور "رام کہانی" کے مقابل یہ لفظ عجب لطف رکھتا ہے۔ "رام کہانی" کے دو معنی ہیں (۱) طولانی داستان اور (۲) مصیبت کی داستان۔ یہاں دونوں معنی بر محل ہیں۔ جرأت نے بھی "رام کہانی" کے ساتھ "بت" کا ضلع خوب نظم کیا ہے

درد دل اس بت بے رحم سے کہئے تو کہے
جا کے یہ رام کہانی تو سنا اور کہیں

لیکن جرأت کے یہاں دوسرے معنی زیادہ مناسب ہیں، جب کہ میر کے یہاں دونوں

معنی کھپ رہے ہیں۔ حالی کی رباعی میں بھی "رام کہانی" اچھا استعمال ہوا ہے، لیکن صرف پہلے معنی مناسب ہیں ؂

بلبل کی چمن میں ہم زبانی چھوڑی
بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی

جب سے دل زندہ تو نے ہم کو چھوڑا
ہم نے بھی تری رام کہانی چھوڑی

۲۵۰/۵ اس مضمون کو دیوان ششم والی غزل میں یوں کہا ہے ؂

بود و باش ایسے زمانے میں کوئی کیونکے کرے
اپنی بدخواہی جو کرتے ہیں بھلا کرتے ہیں

شعر زیر بحث میں معنی کی لیک تہ زیادہ ہے۔ (۱) جو لوگ اپنا برا چاہتے ہیں وہ ٹھیک کرتے ہیں، اچھا کرتے ہیں۔ جو لوگ بھلا کام کرتے ہیں وہ اپنا برا چاہتے ہیں۔ یعنی وہ بھلا کریں گے تو ان کا برا ہوگا۔

۲۵۰/۶ اس مضمون کو دیوان اول والی غزل میں اس طرح کہا ہے ؂

عشق آتش بھی جو دیوے تو نہ دم ماریں ہم
شمع تصویر ہیں خاموش جلا کرتے ہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں لفاظی زیادہ ہے، معنی کم۔ مصرع ثانی اتنا مکمل تھا کہ اس پر عمدہ پیش مصرع لگنا مشکل تھا۔ جو کام جوانی میں نہ ہوا اسے میر نے اسی پچاسی برس کی عمر میں انجام دیا۔ نہ صرف یہ کہ "لائحہ" جیسا زبردست لفظ ڈھونڈ لائے، جس کے دونوں معنی یہاں مناسب ہیں بلکہ شمع تصویر ہونے کا پورا ثبوت بھی فراہم کر دیا۔ غالب نے اس مضمون پر غیر معمولی شعر کہا، لیکن شمع تصویر کو انھوں نے بھی دور ہی سے سلام کیا ؂

باوجودیکہ جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغان شبستان دل پروانہ ہم

۲۵۰
۷ بند بند جدا ہونے اور صاحب کو بندے سے جدا کرنے میں ضلع کا لطف ہے۔ بد دعا بھی خوب دی ہے۔ معلوم ہوا کہ میر کو عورتوں کی زبان استعمال کرنے کا بھی سلیقہ تھا، اور موقع مل جائے تو وہ ہر طرح کی زبان برت لیتے تھے۔ "صاحب" کا لفظ زنانہ پن کو اور مستحکم کر رہا ہے۔ "بندے" سے مراد متکلم خود ہو سکتی ہے۔ یا پھر کوئی بھی بندہ، کوئی بھی عاشق۔ جس سے جدا ہونے پر معشوق کو مجبور کیا جا رہا ہے۔ لفظ "دیکھوں" بھی توجہ انگیز ہے۔ کیوں کہ جب تک بند بند جدا دیکھے نہ جائیں انتقام پورا ہوگا۔

مزید معنوی پہلو ملاحظہ ہوں۔ ایک سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جو صاحب کو بندے سے جدا کر رہے ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ متکلم کون ہے؟ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ معشوق بھی ایک حد تک محکوم و مجبور ہے کہ اسے عاشق سے جدا کیا جا رہا ہے اور وہ کچھ کر نہیں سکتا۔ اس مفہوم کی رو سے صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کرنے والے لوگ محض دنیاوی، روزمرہ کی سطح کے لوگ نہیں ہیں، بلکہ ایسی قوتیں، یا ایسے حالات، یا ایسے لوگ ہیں جن کا حکم وارادہ معشوق پر بھی چلتا ہے۔

اگر یہ فرض کریں کہ متکلم خود عاشق نہیں ہے، بلکہ اسے کسی شخص (یا معشوق) سے بندگی اور ملازمت کا تعلق ہے۔ تو اس شعر میں کچھ اور طرح کی داستان سنائی دیتی ہے۔ اب ایسا لگتا ہے کہ (مثلاً) یہ شعر کسی بادشاہ یا سردار کی جلاوطنی پر کہا گیا ہے اور جلاوطن کرنے والے لوگ ملک گیری اور سیاست کے عالم سے ہیں۔

اگر یہ فرض کریں کہ جو لوگ صاحب (معشوق) کو بندے (عاشق) سے جدا کر رہے ہیں وہ خود معشوق صفت ہیں (یعنی معشوق ان پر یا اس شخص پر عاشق ہے)، تو یہ شعر عشق کے سامنے معشوق کی مجبوری کا مضمون پیش کرتا ہے۔

یہ لطف بہر حال موجود ہے کہ بندہ اپنے صاحب کے بند (غلامی، عاشقی) میں گرفتار ہے۔ اس بند کا ٹوٹنا (یعنی بند کی گرہ یا کڑی کا کھلنا) بندے کے لئے ہر عضو بدن کا ہر جوڑ جدا ہونے کا حکم رکھتا ہے۔ صاحب (معشوق) جدا ہو رہا ہے اور بندے (عاشق) کا بند بند الگ ہو رہا

ہے۔ وہ دعا کرتا ہے کہ جس طرح میرا بند بند الگ ہو رہا ہے اسی طرح میرے اوپر ہجر کی قیامت توڑنے والوں کا بھی بند بند الگ ہو۔ یہاں پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کا بند بند واقعی الگ ہو۔ دوسرے یہ کہ ان کا بھی صاحب ان سے جدا ہو۔

یہاں "صاحب" "اور" بندے" کے استعمال ہیں جو جو مانوسیت اور اپنائیت ہے وہ مومن کے شعر میں نہ آسکی ؎

صاحب نے اس غلام کو آزاد کر دیا
لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

ہاں مومن کے شعر میں یہ لطف اپنی جگہ ہے کہ ان کی معشوقہ کا تخلص "صاحب" تھا۔

شاہ نصیر نے البتہ "بند بند" اور "بندے" (بند قبا) کو اچھا باندھا ہے، لیکن میری معنی آفرینی ان کے یہاں نہیں ؎

بند بند اس کے جدا کیجے بہی ہے دل میں
جان من بند قبا جس نے تمھارا کھولا

(۲۵۱)

مستوجب ظلم و ستم و جور جفا ہوں
ہر چند کہ جلتا ہوں پہ سرگرم وفا ہوں

دل خواہ جلا اب تو مجھے اے شب ہجراں
میں سوختہ بھی منتظر روز جزا ہوں

دل خواہ = جی بھر کے

گو طاقت و آرام و خور و خواب گئے سب
بارے یہ غنیمت ہے کہ جیتا تو رہا ہوں

سینہ تو کیا فضل الٰہی سے سبھی چاک
ہے وقت دعا میر کہ اب دل کو لگا ہوں

۲۵۱/۱ مطلع بظاہر معمولی اور سادہ ہے، لیکن درحقیقت اس میں کئی پہلو ہیں۔ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ میں ظلم و ستم وغیرہ سب اٹھا رہا ہوں۔ اور ان سب باتوں کے باعث میں جل رہا ہوں (یعنی شدید زحمت اور صعب میں ہوں)، لیکن پھر بھی وفا میں سرگرم ہوں۔ یعنی اپنی وفاداری میں مستحکم ہوں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں اگرچہ تکلیف اور مصیبت میں ہوں، اس کے باوجود وفا میں سرگرم ہوں، اس لئے میں ظلم و ستم کا مستوجب ہوں۔ یعنی یہ مناسب ہے کہ مجھ پر ظلم و ستم ہو۔ ایسا شخص جو شدت تعب کے باوجود وفا سے باز نہ آئے وہ ظلم و ستم کا مستحق تو ہو گا ہی۔ اس کی سزا یہی ہے کہ اس پر خوب ظلم کیا جائے۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا فقرہ "ظلم و ستم و جور و جفا" محض زور بیان اور اشتداد کے لئے نہیں، بلکہ معنی خیز ہو جاتا ہے، کہ مجھ پر ہر طرح کی سختی مناسب اور روا ہے۔ واضح رہے کہ ظلم، ستم، جور، جفا اگرچہ کم و بیش ہم معنی سمجھے جاتے ہیں، لیکن ان کے معنی میں باریک فرق ہے۔ مثلاً حاکم یا بادشاہ کے لئے "جفا" کا لفظ اتنا مناسب نہیں جتنا "ظلم" کا لفظ مناسب ہے۔ بعض استعمالات میں "ظلم" کی

جگہ "جور" یا "جفا" نہیں استعمال کر سکتے۔ مثلاً یہ نہیں کہہ سکتے کہ "میں تھکا ہوا تو تھا ہی، اس پر جور یہ ہوا کہ راستے ہی میں شام ہو گئی"۔ یہاں "ظلم یہ ہوا" کا محل ہے۔ اس طرح، تقریباً ہم معنی ہونے کے باوجود ان چاروں الفاظ کا دائرۂ معنی بالکل ہی ایک جیسا نہیں ہے۔

مزید پہلو یہ ہے کہ "وفا" کے اصل معنی ہیں "وعدہ پورا کرنا"۔ لہذا ایک مفہوم یہ ہوا کہ معشوق سے کوئی وعدہ کیا تھا۔ مثلاً یہ کہا تھا کہ تم ہم پر ہزار ظلم کرو، لیکن ہم تمھارے ہی دروازے پر پڑے رہیں گے۔ اب ہر طرح کے ظلم و جور کے باوجود ہم اس وعدے کو پورا کرنے میں سرگرم ہیں۔ "جلتا" اور "سرگرم" میں رعایت بھی خوب ہے۔

بعض لوگوں کے نقطۂ نگاہ سے اس غزل کے بھی قافیوں میں وہی عیب ہے جو ۲۴۹ کے قافیوں میں تھا، کہ مطلع میں ف کی قید لگائی، لیکن بقیہ اشعار کے قافیوں میں ف کا التزام نہ رکھا۔ میں جواب میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ بعض لوگوں کی رائے جو بھی ہو، لیکن میر اس عدم التزام کو غلط نہ سمجھتے ہوں گے، یا اس عیب کی پروا نہ کرتے ہوں گے، ورنہ اس کی تکرار نہ کرتے۔ ملاحظہ ہو ۲۵۵/۱۔

۲۵۱/۲ اس شعر میں عجب طرح کا قلندرانہ طنطنہ ہے۔ اور معنی کے بھی پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو شب ہجراں سے تخاطب پر غور کیجیے۔ بات اس طرح کہی ہے گویا شب ہجراں کوئی ذی ہوش و عقل ہستی ہے، اور وہ جان بوجھ کر متکلم کو جلا رہی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں "سوختہ" مناسبت لفظی اور معنوی دونوں کرشمے رکھتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جلانے کے اعتبار سے "سوختہ" میں مناسبت لفظی ہے۔ لیکن "سوختہ" کے معنی "افسردہ"، "بجھا ہوا"، "پژمردہ" بھی ہوتے ہیں، جیسا کہ درد کے لاجواب شعر میں ہے ؎

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا کیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

پھر "سوختہ" کے معنی "جلانے کی لکڑی" بھی ہوتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو "طلسم ہوشربا" جلد ششم صفحہ ۸۷۸ اور "بقیہ طلسم ہوشربا" جلد اول صفحہ ۱۹۰ (دونوں مصنفہ احمد حسین قمر۔) ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں کہ متکلم یوں جل رہا ہے یا جلایا جا رہا ہے گویا وہ ایندھن

کی لکڑی، ہو۔ یا پھر متکلم وہ ایندھن ہے جسے آتش ہجر پھونک دے گی۔ (ایندھن کے لئے ملاحظہ ہو۔ $\frac{5}{5}$) "سوختہ" کے ایک معنی ہیں وہ کوئلہ یا ایسی کوئی چیز جو آگ جلد پکڑتی ہے، اور جسے چولہا روشن کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔

اب دوسرے مصرعے پر "روزجزا" کے پہلو سے غور کیجئے۔ یہاں بھی دو معنی ہیں۔ متکلم کو روزجزا کا اس لئے انتظار ہے کہ یہاں شب ہجر کے ہاتھوں جو ظلم اس نے سہے ہیں اس کی مکافات اس دن ہوگی۔ لیکن روزجزا کا انتظار اس لئے بھی ہوسکتا ہے کہ شب ہجر کو اس کے کئے کی سزا ملے۔ آج تو وہ جی بھر کے مجھے جلالے، لیکن کل اسے اس کا بدلہ ملے گا۔ "شب" کی مناسبت سے "روز" خوب ہے۔ "دل" اور "سوختہ" میں ضلع کا لطف ہے (دل سوختہ، سوختہ دل، وغیرہ۔) لفظ "بھی" کا زور دیدنی ہے۔

$\frac{251}{3}$ بعض لوگ فراق صاحب کے بارے میں کہتے ہیں کہ انھوں نے غزل میں بعض ایسے عشقیہ مضامین اور تجربات نظم کئے جو کلاسیکی شاعری میں نہیں ملتے۔ اس ضمن میں ان کے جو شعر مثال میں پیش کئے جاتے ہیں، ان میں ایک حسب ذیل ہے ؎

کچھ آدمی کو ہیں مجبوریاں بھی دنیا میں
ارے وہ درد محبت سہی تو کیا مرجائیں

اس بات سے قطع نظر کہ "درد محبت" کا فقرہ یہاں بھونڈا اور نامناسب ہے، اور مصرع ثانی کا بے تکلفانہ انداز سوقیانہ پن تک پہنچ گیا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ پوری کلاسیکی شاعری تو الگ رہی، صرف میر کا مطالعہ بغور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ فراق صاحب کے مضامین اتنے تازہ نہیں ہیں جتنے معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں میر نے جو مضمون باندھا ہے اس کی چھوٹ فراق صاحب کے شعر پر صاف معلوم ہوتی ہے۔ فراق صاحب کے یہاں self-defence کا سا انداز ہے، گویا وہ اس بات پر تھوڑے بہت شرمندہ ہیں کہ انھوں نے محبت میں جان نہ دی۔ لہذا وہ اپنا دفاع پیش کررہے ہیں کہ دنیا بھی تو ساتھ لگی ہوئی ہے۔ میر کے یہاں پہلے مصرعے میں روزمرہ زندگی کا نقشہ ہے، کہ سونا کھانا پینا سب حرام ہوگیا۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پھر بھی غنیمت ہے کسی طرح میں زندہ تو رہا۔

اس میں کئی پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ چلو کسی نہ کسی طرح عشق میں جان بچا کر لے آئے۔ دوسرا یہ کہ کمال سختی و تعب کے باوجود زندگی سے اتنی محبت تھی کہ دم نہ توڑا۔ تیسرا یہ کہ غنیمت ہے میں مر نہیں گیا، زندہ رہوں گا تو امید بھی باقی رہے گی کہ کبھی تو معشوق مہربان ہوگا۔ چوتھا یہ کہ شاید اور بہت سے لوگ مر گئے (یا مر جاتے) لیکن متکلم میں اتنی پامردی ہے کہ وہ جان بچا کر لے آیا۔ پانچواں یہ کہ اور سب لوگ تو چلے گئے (طاقت، آرام، خوراک، نیند) لیکن جان نہ گئی۔ غرض کہ خوب تہ دار شعر ہے۔

یہ مضمون کہ دنیا زندگی کے ساتھ لگی ہوئی ہے، میر نے کہاوت کے ساتھ خوب نظم کیا ہے۔

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے (دیوان اول)

فراق صاحب کے بے تکلفانہ لہجے کی اصل prototype بھی میر کے یہاں دیکھئے

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں (دیوان سوم)

ان دونوں شعروں پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال صرف یہ کہنا تھا کہ فراق صاحب کے یہاں شاید ہی کوئی چیز ایسی ہو جس سے بہتر چیز (اسی نوع کی) میر کے یہاں نہ ہو۔

۲۵۱/۴ اس شعر میں "فضل الٰہی" کا فقرہ پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ اس کا جواب اگر ممکن ہے تو صرف مصرع ثانی کے "دل کو لگا ہوں"، ہی میں ممکن ہے۔ "فضل الٰہی" میں کارکنان قضا و قدر کے انتظام پر طنز بھی ہے اور دور سے کہیں تشکر کی بھی جھلک ہے کہ خدا کے فضل کے بغیر ایسا کارنامہ ممکن نہ تھا۔ اس شخص کی بد نصیبی بھی کس غضب کی ہوگی جس کے لیے فضل الٰہی چاک سینہ کی شکل میں نمودار ہو! اور اضطرار و مجبوری کس غضب کی ہے کہ اس بات کا احساس ہے کہ جان کا زیاں کر رہے ہیں لیکن اس زیاں کو روک نہیں سکتے۔ دوسرے مصرعے میں "وقت دعا" بھی بہت خوب ہے۔ یہ بات واضح نہیں کی کہ دعا کس بات کے لئے ہے؟ کیا اس بات کی دعا درکار ہے کہ متکلم اب بھی سنبھل جائے اور جان کا زیاں کرنے سے باز رہے؟ یا اس بات کی دعا درکار ہے کہ جس طرح فضل الٰہی کے ذریعہ سینہ چاک چاک کیا، اسی طرح فضل باری

شامل حال ہوتا کہ دل بھی پارہ پارہ کر سکیں ؟ یا اس بات کی دعا کرنا مقصود ہے کہ اب متکلم کا کام تمام ہونے ہی والا ہے ، اب اس کے حق میں مغفرت چاہی جائے ؟ ابہام نے عجب تناؤ پیدا کر دیا ہے۔

" دل کو لگا ہوں " میں جنون کی شدت ، ذہن کا ارتکاز ، mindless ایک طرح کی قوت اور خود کو تباہ کرنے کی دھن کا ایسا زبردست اظہار ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ایسا شعر اچھے اچھوں سے بھی برسوں میں ہوتا ہے۔ قائم نے اس سے ملتا جلتا مضمون باندھ لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وہ وحشیانہ محویت اور طنز نہیں ہے۔ اپنی حد تک قائم کا شعر، خاص کر مصرع ثانی بہت ہی خوب ہے ؎

گریباں کی تو قائم مدتوں دھجیں اڑائی ہیں
یہ خاطر جمع اس دن ہووے جب سینے کو ہم چیریں

اس مضمون کو قائم نے ایک بار اور کہا۔ لیکن یہاں وہ بات بھی نہ آئی جو گذشتہ شعر میں ہے ؎

تا گریباں آج پھٹ کر دھجیئیں ہووے تو پھر
چاک پر سینے کے قائم آج پیش دستی کیجئے

(۲۵۲)

راضی ہوں گو کہ بعد از صد سال و ماہ دیکھوں
اکثر نہیں تو تجھ کو میں گاہ گاہ دیکھوں

دیکھوں تو چاند اب کا گذرے ہے مجھ پہ کیسا
دل ہے کہ تیرے منھ پر بے مہر ماہ دیکھوں

چاند = مہینہ

ہوں میں نگاہ بسمل گو اک مژہ تھی فرصت
تا میر روے قاتل تا قتل گاہ دیکھوں

۲۵۲

۱ کیفیت کا عمدہ شعر ہے لیکن اس میں بھی میر نے معنوی نکتہ رکھ دیا ہے۔ سیکڑوں ماہ وسال کے بعد یا سیکڑوں ماہ وسال کے وقفے سے معشوق کو دیکھنے کا مطلب یہ ہوا کہ متکلم اور معشوق دونوں کی عمریں نہایت دراز ہوں گی۔ اور اس طویل مدت کے گزرنے کے باوجود نہ متکلم کا شوق کم ہوگا اور نہ معشوق کا حسن کم ہوگا۔ مومن نے گاہ گاہ دیکھنے کا مضمون اپنے رنگ میں خوب باندھا ہے ؎

تھا مقدر میں ان سے کم ملنا
کیوں ملاقات گاہ گاہ نہ کی

مومن کا نکتہ پرانے لوگوں کے اس خیال پر مبنی ہے کہ انسان کی تقدیر میں خوشی یا غم کی ایک مقدار مقرر ہوتی ہے۔ اگر ساری خوشی عمر کے ایک ہی حصے میں میسر آگئی تو باقی زندگی غم میں گزرے گی۔ اسی طرح مومن کے متکلم کی تقدیر میں معشوق سے ملاقات کی کل مدت بہت ذرا سی تھی۔ متکلم نے یہ تھوڑی سی مدت ایک ہی بار کی ملاقات میں صرف کرلی۔ اگر اس تھوڑی سی مدت کو کئی چھوٹے چھوٹے مواقع میں تقسیم کر لیتے تو بار بار ملاقات کی مسرت حاصل ہوتی۔ بلا سے مجموعی مدت اتنی ہی رہتی جتنی مقدر تھی، لیکن معشوق کا منھ تو بار بار دیکھنے کو ملتا۔

مومن کے یہاں معنی اور مضمون دونوں خوب ہیں۔ لیکن میر نے "راضی ہوں" کہہ کر

عشق کے معاملے کو مجبوری کا سودا اس خوبصورتی سے بتایا ہے کہ باید و شاید۔ پھر دوسرے مصرع میں زبردست معنی خیز فقرہ "اکثر نہیں" رکھ کر بات اور بھی دور پہنچا دی ہے، کہ بہترین حالات میں بھی معشوق سے وصل کی توقع نہیں تھی، بہت سے بہت یہ ممکن تھا کہ اکثر اس کا منھ دیکھ لیتے، اب حالات، یا تقدیر، یا خود معشوق، اس پر بھی راضی نہیں لہٰذا گاہ گاہ ہی دیکھنے پر اکتفا کرنے کو تیار ہیں، چاہے یہ گاہ گاہ دیکھنا بھی صدہا برس میں ایک بار ہو۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

اس مضمون کا مخالف پہلو غالب نے اپنے رنگ میں خوب لکھا ہے؎

گیرم امروز دہی کام دل آں حسن کجا

اجر ناکامی سی سالۂ ما گشت تلف

(مانا کہ تم آج کے دن میرے دل کی مراد

پوری کرنے کو تیار ہو، لیکن اب وہ حسن

کہاں؟ (حسن ہی تو ہمارے صبر اور ناکامی

کا اجر تھا، تم نے ملنے میں اتنی دیر کر دی کہ

(ہماری تیس برس محرومی اور ناکامی کا اجر

(یعنی تمھارا حسن) تو برباد ہی ہو چکا۔

غالب کے یہاں کسی hard bitten مرد ہوس پیشہ کی سی کلبیت ہے۔ میر کے لہجے میں سپردگی ہے اور راضی بہ رضائے محبوب اور راضی بہ رضائے الٰہی ہونے کا انداز۔

۲۵۲/۲ چاند، ماہ، مہینہ کی رعایت کے لئے ملاحظہ ہو ۱۰۳/۲۔ شعر زیر بحث میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ ہے (اب کا، کیسا)۔ دوسرے مصرعے میں "پر" اور "بے مہر" کا توازن خوب ہے۔ "مہر" اور "ماہ" میں ضلع کا لطف تو ظاہر ہے۔ "چاند" اور "ماہ" میں ایہام ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ "چاند" بمعنی "مہینہ" ہے جس کے لئے عام طور پر "ماہ" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اور "ماہ" بمعنی "چاند" ہے، جو "ماہ" سے زیادہ مانوس اور رائج لفظ ہے۔ "دیکھوں" اور "چاند" میں ضلع کا لطف ہے۔ "دل" اور "منھ" میں معنوی رعایت ہے۔ "دل" اور "مہر" (بمعنی محبت) میں بھی معنوی رعایت ہے۔ "مہر" (بمعنی سورج)

اور "ماہ" اور "منھ" میں ضلع کا لطف ہے، کیوں کہ معشوق کے منھ کو مہر اور ماہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ غرض کہ شعر کیا ہے، رعایتوں کا گنجینہ ہے۔

اب اس بات پر غور کیجیے کہ معشوق کے منھ پر چاند دیکھنے سے کیا مراد ہے؟ ایک معنی تو یہی ہیں کہ معشوق کی موجودگی میں، اس کے سامنے، نیا چاند دیکھنے کا موقع آئے۔ یعنی ہمارا اور معشوق کا ساتھ ہو۔ اس میں تہذیبی نکتہ یہ ہے کہ لوگ اپنے خاص عزیزوں کے ساتھ مل کر چاند دیکھتے ہیں۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ میں تیرے منھ پر چاند چمکتا ہوا دیکھوں۔ ماتھے کے جھومر کو بھی چاند کہتے ہیں، جیسا کہ ذوق کے شعر میں ہے ؎

جھومر کا نظر سر پہ ترے اب تو پڑا چاند
لا بوسہ چڑھے چاند کا وعدہ تھا چڑھا چاند

لہٰذا معشوق کے منھ پر چاند چمکتا ہوا دیکھنے کے معنی یہ ہوئے کہ معشوق کے ماتھے پر جھومر دیکھیں، یا اسے مسکراتا ہوا دیکھیں، جس سے اس کا چہرہ چاند کی طرح روشن نظر آئے۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ بعض مہینوں (مثلاً صفر) کا چاند دیکھ کر آئینہ دیکھنا مبارک سمجھا جاتا ہے۔ لہٰذا چاند دیکھ کر معشوق کا چہرہ (جو آئینے کی طرح ہے) دیکھا جائے۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ نیا چاند دیکھ کر کسی محبوب کی صورت دیکھتے ہیں۔ لہٰذا اس بار جب میں چاند دیکھوں تو اس کے بعد تجھ تک رسائی ہو اور میں تیرا منھ دیکھوں۔ معنی کی یہ کثرت اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ "منھ پر" کو محاوراتی معنی میں بھی استعمال کیا ہے ("سامنے") اور لغوی معنی میں بھی (چہرے کے اوپر)۔

۲۵۲/۳ بعض لوگوں نے "نگاہِ بسمل" پڑھا ہے، یعنی "نگاہ" اور "بسمل" کے درمیان کسرہ ظاہر سمجھا ہے۔ لیکن اس طرح معنی کچھ نہیں نکلتے۔ اسے "نگاہ بسمل" بے اضافت پڑھنا چاہیے، یعنی یہ اضافت مقلوبی ہے، بمعنی "نگاہ کا بسمل"۔

اب معنی پر غور کیجیے۔ بالکل نیا مضمون ہے۔ یہاں تک تو عام بات ہے کہ میں ایک نگاہ میں مقتول ہوا۔ اب اس مضمون کو بڑھا کر کہتے ہیں کہ بس ایک پلک جھپکنے بھر کی فرصت ملی تھی۔ اتنا ممکن ہو سکا کہ میں قاتل کا چہرہ دیکھ لیتا، یا پھر قتل گاہ کے منظر سے لطف اندوز ہو سکتا۔ دونوں باتیں نہ ہو سکیں۔ مضمون آفرینی اور کیفیت کا غیر معمولی امتزاج ہے۔ اس سے ملتا جلتا، لیکن کمزور

شعر دیوان چہارم میں کہا ہے ۔

قربانی اس کی ٹھہری پر یہ طرح نہ چھوڑی
تکتے ہو میر اودھر تلوار کے تلے تم

۲۵۳

مشہور ہیں دنوں کی مرے بے قراریاں
جاتی ہیں لامکاں کو دل شب کی زاریاں   دل شب = آدھی رات

چہرے پہ جیسے زخم ہے ناخن کا ہر خراش
اب دیدنی ہوئی ہیں مری دستکاریاں

۱۰ے کشتے کے اس کے خاک بھرے جسم زار پر
خالی نہیں ہیں لطف سے لوہو کی دھاریاں

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

۲۵۳/۱ "دل شب" بمعنی "آدھی رات" اس قدر بدیع ہے کہ "آصفیہ"، پلیٹس اور "نور اللغات" تینوں اس سے خالی ہیں۔ جعفر علی خاں اثر بھی "فرہنگ اثر" میں اس کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں البتہ اسے درج کیا ہے، اور معنی بھی درست لکھے ہیں۔ میر نے اس محاورے کو کم سے کم چار جگہ استعمال کیا ہے۔ ایک تو خود شعر زیر بحث ہیں، اور بقیہ تین مثالیں حسب ذیل ہیں ؎

کریں ہیں حادثے ہر روز وار آخر تو
سنان آہ دل شب کے ہم بھی پار کریں

(دیوان اول)

رونے سے دل شب کے ترمیر کے کپڑے ہیں
پر قدر نہیں اس کو اس جامۂ آبی کی

(دیوان سوم)

فریاد سے کیا ہوگی ہیں دن کو ہی عجب ہیں
رہتی ہے خلش نالوں سے میرے دل شب میں

(دیوان ہجم)

غالب نے بھی ایک جگہ "دل شب" استعمال کیا ہے ؎

یاں فلاخن بازکس کا نالۂ بے باک ہے
تا دل شب آبنوسی شانۂ آسا چاک ہے

غالب کے شعر میں بہت سی خوبیاں ہیں، لیکن "دل شب" کے محاوراتی معنی کا لطف نہیں ہے۔ حق یہ ہے کہ اس محاورے کو لغوی معنی میں بھی جس طرح میر نے اپنے بعض اشعار میں استعمال کیا ہے، اس کی مثال فارسی میں بھی نہیں ملتی۔ "بہار عجم" میں "دل شب" کی سند میں صائب کے دو شعر درج ہیں، لیکن کسی میں وہ بات نہیں جو میر کے شعروں میں ہے۔ چنانچہ صائب کا شعر ہے ؎

گر بہ بیداری غرور حسن مانع می شود
می تواں دل ہائے شب آمد بہ خواب عاشقاں

(اگر غرور حسن اس بات میں مانع ہے کہ
بیداری کی حالت میں تم ملنے آؤ تو عاشقوں
کی نیند (خواب) میں تو آدھی رات کو آنا
ممکن ہے۔)

شعر زیر بحث میں میر نے "دل شب" کے محاوراتی معنی آگے رکھے ہیں اور محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس کی شکل نہیں پیدا کی ہے۔ لیکن یہ مضمون خوب ہے کہ آدھی رات کو میرے رونے کی آواز لامکاں تک جاتی ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اگرچہ دن کی بے قراریاں مشہور ہیں اور آدھی رات کے گریہ کی آواز لامکاں تک جاتی ہے، لیکن معشوق متوجہ نہیں ہوتا۔ ممکن ہے رونے کی آواز اگر لامکاں میں جا کر گم نہ ہو جاتی اور مکاں (دنیا) میں گونجتی، تو معشوق بھی متاثر ہوتا۔

۲۵۳/۲ چہرے کی خراشوں کو "دستکاری" سے تعبیر کرنا اعجاز ہے۔ یہاں بھی وہی بات ہے کہ

محاورے میں "دستکاری" کے معنی ہیں "ہاتھ کی کاری گری" یعنی craft ۔ یہاں اس کو لغوی معنی (ہاتھ کا کام) میں استعمال کرکے اور محاوراتی معنی کو معطل نہ کرکے استعارۂ معکوس کی کیفیت پیدا کردی۔ پھر خراشوں سے بھرے چہرے کو اپنی دستکاری کا کمال بتانا انتہائی دلیری کا مضمون ہے۔ خود ترحمی کا شائبہ تک نہیں، اور دردناک منظر پیش کردیا۔ متکلم کو اپنے جنون پر غرور اور اپنی تباہ کن خصلت پر طمانیت ہے، کہ میں جو کررہا ہوں، ٹھیک کررہا ہوں۔

معنی کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ "بہار عجم" میں "دستکار" کے ایک معنی "استاد ہنرمند" بھی درج ہیں، اور "دستکاری" کے معنی فارسی میں "تزئین، کسی کام کو بغور وفکر انجام دینا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی بھی شعر زیر بحث میں مناسب ہیں۔ اب "دیدنی" کا لفظ اور زیادہ معنی خیز ہوگیا، کہ میں نے اپنے چہرے کی تزئین میں جو ہنرمندی صرف کی ہے وہ دیکھنے کے لائق ہے۔ ملاحظہ ہو ۸۳/۴ ۔ "چہرے" اور "دیدنی" میں ضلع کا لطف ہے۔

۲۵۳/۳ یہ شعر بھی گذشتہ شعر کی طرح کا ہے، اور حق یہ ہے کہ اگرچہ اس میں معنی کی اس قدر کثرت نہیں ہے۔ لیکن مضمون کی ندرت اور انداز بیان میں understatement نے اس کو گذشتہ شعر سے بڑھا دیا ہے۔ یہاں بھی دردناک مضمون ہے۔ اور "جسم زار" کہہ کر یہ بات واضح بھی کردی ہے، لیکن پورے شعر میں وہی خاص میر والی تمکنت اور اپنے کیے پر طمانیت ہے۔ ایسے جسم زار کو، جو خاک سے بھرا ہوا ہو، اور جس پر خون کی دھاریاں ہوں، اسے صرف یوں بیان کرنا کہ خون کی دھاریاں لطف سے خالی نہیں ہیں، یہ بھی نہ کہنا کہ ان میں بڑا لطف اور بانک پن ہے، بانک پن اور غرور شہادت اور غرور بے وطنی وخاک بسری کی معراج ہے۔ پھر طرہ یہ کہ مضمون کو واحد متکلم کی زبان سے نہیں بیان کیا ہے بلکہ واحد غائب کا التزام کیا، تاکہ فاصلہ اور بڑھ جائے۔ اور خود ترحمی کا شائبہ تک نہ رہے۔ پھر معشوق کی تعریف الگ کردی، کہ جس کے کشتے میں یہ شان ہے وہ خود کس غضب کی پھبن اور بانکپن رکھتا ہوگا۔ لفظ "جسم" سے عریانی کا بھی اشارہ کردیا۔ کہ بدن پہ پیراہن نہیں ہے، خاک ہی پیراہن ہے اور خون کی دھاریاں اس پہ رنگین دھاریوں کا کام کررہی ہیں۔ ایسے انداز کو کنایاتی کہتے ہیں۔

یگانہ نے میر کا مضمون براہ راست اٹھایا ہے ؎

دیکھو تو اپنے وحشیوں کی جامہ زیبیاں
اللہ رے حسن پیرہن تار تار کا

لیکن وہ "خالی نہیں ہیں لطف سے" کا جواب نہ پیدا کر سکے، اور اصل نقل کا فرق صاف نمایاں ہو گیا۔ ممکن ہے خود میر کو یہ مضمون ملا کمال دہلوی کے اس شعر سے ملا ہو ؎

مارا ز خاک کویت پیراہنست بر تن
آں ہم ز اشک حسرت صد چاک تا بہ دامن
(تیری گلی کی خاک کی تہ سے ہمارے تن پر
لباس تو ہے، لیکن اشک حسرت کے باعث
وہ تا بہ دامن سو جگہ چاک ہے۔)

اس میں شک نہیں کہ ملا کمال نے زبردست شعر کہا ہے۔ لیکن میر کا سا understatement اور اپنے جنون اور مقتولیت پر طنطنہ کہاں؟ میر کے یہاں بانک پن ہے۔ ملا کمال کے یہاں انفعال اور رنجوری۔

۲۵۳/۴ اس شعر کے جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ ؎

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب (دیوان دوم)

ملحوظ رہے "باتیں" بمعنی "کلام" بھی ہے اور بمعنی "کام" بھی۔ معنی کا پہلو میر نے یہاں بھی نہ چھوڑا۔

گلیوں میں اشعار پڑھتے ہوئے لوگوں کا ذکر تاریخی حقیقت بھی ہے اور تعلی بھی۔ خدا کا شکر ہے کہ ہمارے زمانے تک یہ رسم باقی ہے کہ لوگ گفتگو کے دوران بے تکلف شعر پڑھ دیتے ہیں۔ اگرچہ وہ پہلے والی بات نہیں کہ لوگ گلی کوچوں میں شعر پڑھتے ہوئے گذریں، یا جمع ہو کر شعر نہیں سنائیں۔ لیکن ابھی

شعر کی قدر ہمارے معاشرے میں باقی ہے۔ بے تکلف شعر خوانی دراصل اس تہذیب میں زیادہ پھلتی پھولتی ہے جہاں لکھے ہوئے لفظ کے مقابلے میں بولا ہوا لفظ زیادہ مقبول ہو۔ ایسی تہذیبیں اب کم ہوتی جارہی ہیں کیوں کہ لکھنے ۔اور چھپنے چھپانے کا رواج بڑھ رہا ہے۔ میر کا پہلا مصرع ایک پوری تہذیب کا مرقع ہے ۔

۲۵۴

درد و اندوہ میں ٹھہرا جو رہا میں ہی ہوں
رنگ رو جس کے کبھو منھ نہ چڑھا میں ہی ہوں

اپنے کوچے میں فغاں جس کی سنو ہو ہر رات
وہ جگر سوختہ و سینہ جلا میں ہی ہوں

۷۱۵ لطف آنے کا ہے کیا بس نہیں اب تاب جفا
اتنا عالم ہے بھرا جاؤ نہ کیا میں ہی ہوں

کاسۂ سر کو لئے مانگتا دیدار پھرے
میر وہ جان سے بیزار گدا میں ہی ہوں

۲۵۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں "رنگ رو" اور "منھ نہ چڑھا" کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔

۲۵۴/۲ یہ شعر "جگر سوختہ و سینہ جلا" کی بے باک تازگی کے باعث اپنی مثال بن گیا ہے۔ معنی کا بھی التزام خوب ہے۔ شعر میں ایک صورت حال بیان ہوئی ہے۔ لیکن اس میں کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) اب تک تو عاشق صرف آہ و فغاں کرتا تھا، معشوق کے سامنے نہ آیا تھا۔ آج سامنا ہوا ہے، یا سامنا کرنے کی ہمت ہوئی ہے، تو کہتا ہے کہ تم اپنے کوچے میں جس شخص کا نالہ و فریاد سنتے ہو وہ میں ہی ہوں۔ (۲) لاعلمی کے باعث یا تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے معشوق متکلم کا پتہ نشان پوچھتا ہے۔ متکلم اس شعر کے ذریعہ جواب دیتا ہے۔ (۳) جگر سوختہ اور سینہ جلا وہ القاب ہیں جو معشوق نے غائبانہ متکلم کی فغاں سن کر دیئے ہیں۔ اب

متکلم معشوق کے سامنے آتا ہے اور کہتا ہے کہ جس کو تم جگر سوختہ، سینہ جلا کہتے ہو اور جس کی ہر شب فغاں سن کر تم نے اسے یہ لقب دیا ہے، وہ میں ہی ہوں۔ (۴) ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ معشوق کی گلی میں اور لوگ (رقیب) تو خوش و خرم رہتے ہیں۔ میں ہی ایک محروم کرم اور مشغول فغاں ہوتا ہوں۔

شعر زیر بحث سے ملتے ہوئے مضمون کو قائم چاندپوری جس خوبصورتی سے باندھ گئے ہیں اس کے سامنے میر کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ ؎

دم قدم سے تھی ہمارے ہی جنوں کی رونق
اب بھی کوچوں میں کہیں شور و فغاں سنتے ہو

میر کے یہاں معنی کی کثرت ہے، لیکن قائم کی سی شور انگیزی نہیں۔ قائم کا مضمون میر نے بڑھاپے میں براہ راست اختیار کیا ؎

اٹھ گئے ہیں جب سے ہم سونا پڑا ہے باغ سب
شور ہنگام سحر کا مہر ہے مدت سے یاں

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ "مہر ہے" بمعنی "موقوف ہے" کی تازگی کے باوجود میر کا شعر قائم سے بہت کم تر ہی رہتا ہے۔

۲۵۴/۳ اس شعر میں عاشق کے ناز کا بیان خوب ہے کہ اتنی دیر میں آؤ گے تو آنے کا لطف کیا رہے گا؟ اور جفا اٹھانے کے لئے سارا عالم ہے، ایک مجھ ہی پر یہ توجہ کیوں؟ "اتنا عالم ہے بھرا" میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ معشوق کے عاشقوں کی کمی نہیں۔ "آنے" اور "جاؤ" کا ضلع اور "جاؤ نہ" کی بے ساختگی بھی خوب ہیں۔

۲۵۴/۴ کاسۂ گدائی کا مضمون عام ہے۔ غالب نے اپنی مخصوص معنی آفرینی اور استعاراتی پیچیدگی سے کام لیتے ہوئے خوب شعر کہا ہے ؎

زکوٰۃ حسن نے اسے جلوۂ بینش کہ مہرآسا
چراغ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

اس مضمون پر اس سے بہتر شعر ملنا مشکل ہے۔ لیکن غالب نے "کاسۂ سر" اور "جان سے بیزار گدا" کو ہاتھ نہیں لگایا۔ آتش اور ناسخ نے اپنی اپنی کوشش ضرور کی ہے، لیکن میر کی سی شدت اور جان سے بیزاری کا مضمون ان کے بھی ہاتھ نہ لگے ۔

آنکھیں نہیں ہیں چہرے پہ تیرے فقیر کے
دو ٹھیکرے ہیں بھیک کے دیدار کے لئے

(آتش)

ہر گلی میں ہیں سائل دیدار
آنکھ یاں کاسۂ گدائی ہے

قتل جرم مے کشی پر ہو کے ساقی بھر مے
ہم لئے پھرتے ہیں اپنا کاسۂ سر ہاتھ میں

(ناسخ)

آنکھوں کو بھیک کا ٹھیکرا کہنا تشبیہ کا حق ادا نہیں کرتا۔ بھونڈے پن کے علاوہ وجہ شبہ بھی کمزور ہے، اور دو ٹھیکروں کا جواز بھی نہیں فراہم کیا۔ ناسخ نے مضمون کو بخوبی نبھایا ہے، کیوں کہ کاسۂ گدائی اور آنکھ میں مشابہت اور مناسبت ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع پوری طرح کارگر نہیں شعر بمشکل ہی تکرار کے عیب سے بچ سکا ہے۔ ناسخ کے دوسرے شعر میں ساقی سے تخاطب غیر ضروری ہے اور قتل ہونے کے بعد کاسۂ سر ہاتھ میں لئے پھرنے کی کوئی دلیل بھی نہیں دی۔

اب میر کو دیکھئے۔ ردیف یہاں بے حد کارگر ہے، کیوں کہ پہلے مصرع میں ایک غیر معمولی کام کا ذکر ہے۔ "کاسۂ سر" سے مراد اگر واقعی کاسۂ سر ہوتی جیسا کہ ناسخ کے شعر میں ہے، تو کوئی بات نہ بنتی۔ اس لئے اگلے مصرع میں جان سے بیزار کہا۔ اب مراد یہ ہوئی کہ سر ہتھیلی پر لئے پھرتے ہیں، یعنی ہر وقت سر کٹانے اور جان ہارنے کو تیار پھرتے ہیں۔ دیدار طلب کریں گے تو سر کٹے گا ہی۔ اس لئے سر ہتھیلی پر ہے کہ جب چاہو کاٹ لو، لیکن جلوہ دکھا دو۔

ناسخ کے پہلے شعر کے سامنے میر کا حسب ذیل شعر رکھئے تو بات کھل جاتی ہے کہ ناسخ کا

پہلا مصرع تقریباً بے کار کیوں ہے ؎

کاسۂ چشم لے کے جوں نرگس
ہم نے دیدار کی گدائی کی

(دیوان اول)

میر کے مصرع اولیٰ میں "جوں نرگس" کی تشبیہ معنی سے بھرپور ہے۔ اور مصرع میں مزید مضمون بھی آگیا ہے۔ ناسخ کے مصرعے میں کوئی مزید مضمون نہیں۔ حق ہے جائے استاد خالیست۔

شاہ نصیر البتہ مضمون بدل کر بات نبھا لے گئے ہیں ؎

بے تصور یار کے یوں چشم لگتی ہے نظیر
کاسۂ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہات

۲۵۵

جن کے لئے اپنے تو یوں جان نکلتے ہیں
اس راہ میں وے جیسے انجان نکلتے ہیں

کیا تیر ستم اس کے سینے میں بھی ٹوٹے تھے
جس زخم کو چیروں ہوں پیکان نکلتے ہیں

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

۲۵۵/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ "جان" اور "انجان" کی طرح کے قافیے کے لئے دیکھئے ۲۴۹/۱ اور ۲۵۱/۱۔ ایک خفیف سا لطف "جان نکلنا" (= جان جانا) اور مصرع ثانی کے "نکلنا" (= باہر آنا) کے ضلع میں ہے۔ "جان" میر کے زمانے میں مذکر بھی تھا۔

۲۵۵/۲ اس مضمون کو غالب نے زمانۂ نوجوانی کے ایک شعر میں خوب باندھا ہے۔

کچھ کھٹکتا تھا مرے سینے میں لیکن آخر
جس کو دل کہتے تھے سو تیر کا پیکاں نکلا

غالب کا شعر نازک خیالی کی عمدہ مثال ہے، لیکن میر کے یہاں بھی مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز بیان کے باعث کثرت معنی پیدا ہوگئی ہے۔ (۱) تحسین کے لہجے میں کہتا ہے کہ اس کے تیر ستم سینے میں کس گہرائی سے پیوست تھے! (۲) استعجاب کے لہجے میں کہا ہے کہ کیا میرے سینے میں بھی اس کے تیر ٹوٹے تھے؟ (۳) اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جب زخم کھائے تھے اس وقت اتنی محویت تھی کہ معلوم بھی نہ ہوا کہ سینے پر زخم لگ رہے ہیں اور تیر ٹوٹ ٹوٹ کر سینے میں پیوست ہوئے جا رہے ہیں۔

اس زمین میں سودا کی بھی غزل ہے، لیکن ان کا کوئی شعر غیر معمولی نہیں۔ "پیکان" والے

قافیے کو انھوں نے البتہ اس رنگ سے باندھا ہے کہ ناسخ کی خیال بندی کی پیش آمد معلوم ہوتی ہے ؎

تجھ تیر نگہ کے ہے کشتوں کا جہاں مدفن
سبزے کی جگہ واں سے پیکان نکلتے ہیں

ان دونوں شعروں کے ذریعہ میر و سودا کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میر سوز کو بھی سن لیجئے، اور غور کیجئے کہ میر نے ان کے بارے میں ہنڈکلیا والا فقرہ اسی لئے کہا ہوگا ؎

چھری لے کے من بعد سینے کو چیرا
تو دل کی جگہ خشک پیکان نکلا

۲۵۵/۴ کچھ عجب نہیں کہ غالب نے "آدمی" اور "انسان" کا فرق میر کے یہاں سے حاصل کیا ہو ؎

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے ؎

مت سہل ہمیں سمجھو پہنچے تھے بہم تب ہم
برسوں تئیں گردوں نے جب خاک کو چھانا تھا

شعر زیر بحث میں "انسان" کا مضمون مزید ہے، اور بالکنایہ خود کو "انسان" کہہ کر درجۂ انسانیت پر فائز کیا ہے۔ گردوں کا خاک چھاننا خوب ہے، لیکن "فلک" کی مناسبت سے "پھرنا" بہت ہی خوب ہے۔ "پھرنا" کے تین معنی ہیں، "گھومنا"، اور "گشت کرنا" اور "مارا مارا پھرنا"۔ یہ تینوں ہی مناسب ہیں۔ اس طرح محض ایک لفظ کے ذریعہ میر نے معنی آفرینی کا کرشمہ دکھا دیا۔ یہ مضمون بھی عمدہ ہے کہ فلک تو اوپر گردش کرتا ہے، اور اس کا اثر نیچے نظر آتا ہے کہ پردۂ خاک سے انسان نمودار ہوتا ہے۔ انسان چوں کہ خاکی ہے، اس لئے خاک کا پردہ اور بھی مناسب ہے۔

بنیادی طور پر شعر میں کیفیت کی کارفرمائی ہے۔ معنوی پہلو بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کی طرف توجہ فوراً نہیں جاتی۔ مصرع اولیٰ میں "مت سہل ہمیں جانو" کا انشائیہ ہی کیفیت سے بھرپور ہے، اور شعر کے بقیہ تمام الفاظ اسی رتبے کے ہیں۔ میر کی حکمت یہ ہے کہ ایسے شعر میں بھی معنی کے سامان رکھ دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی کا امکان نہ ہو۔

۲۵۶

۷۲۰ ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں — آپ ہی کو = خود کو
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا
اس مشت خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں

صورت پذیر ہم بن ہرگز نہیں وے معنی
اہل نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں

عشق ان کی عقل کو ہے جو ما سوا ہمارے — عشق ہے = آفریں ہے
ناچیز جانتے ہیں نابود جانتے ہیں

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

۲۵۶/۱ تا ۲۵۶/۵ یہ اشعار مسلسل ہیں اور ان کے مضامین میں جدید انسانیت پرستی Humanism اور قدیم تصوف اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ ان کو الگ الگ کرنا مشکل ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ یہ اشعار انسان کی عظمت اور نظام کائنات میں اس کی مرکزیت کا ترانہ ہیں، اور ان میں انسان مجبور و محکوم اور کائنات کی وسعت میں ایک حقیر ذرہ نہیں، بلکہ اس کا بنیادی اصول ہے۔ تصوف کی رو سے کائنات میں ایک نظام ہے اور اس کی نوعیت Teleological ہے۔ یعنی ایک طرف یہ کہ کائنات کے وجود کے لئے ایک علت اولین ہے (جسے خدا کہہ کر پکارتے ہیں) اور دوسری طرف انسان، بلکہ کائنات کا ہر ذی وجود اپنی ہستی کو پہچاننے اور ثابت کرنے کے عمل میں مصروف ہے۔ یہ سفر

اسی وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب انسان ، خدا کے وجود کو ماننے اور اپنی ہستی کو اس کے وجود کا پرتو سمجھے اور اس بات میں یقین رکھے کہ انسانی مراتب کی کوئی حد نہیں ۔ مذہب اسلام اور فلسفۂ تصوف اسلامی میں کوئی فرق نہیں ، سوائے اس کے کہ مذہب اسلام کی رو سے انسان کو دنیا میں خدا کی نیابت اس لئے تفویض ہوئی ہے کہ وہ دنیا میں الوہی نظام کو سیاست ، معاشرت ، معیشت ، ہر شعبے میں رائج کردے ۔ مذہب اسلام کی رو سے انسان کا دائرۂ عمل دنیا اور اس کے لوگ ہیں ۔ لیکن انسان ہر بات میں خدا کا محکوم ہے تصوف میں سیاسی عمل کی کوئی اہمیت نہیں ۔ وہاں کرامت فی اللہ یعنی لوگوں کے دلوں کو بدلنا اہم ہے ۔ لہٰذا تصوف انفرادی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے اور مذہب سماجی وجود اور مراتب کو مرکزیت دیتا ہے ۔ عقیدۂ انسانیت پرستی Humanism کی رو سے انسان اس مفہوم میں مرکزیت کا حامل ہے کہ خدا کا وجود یا تو ہے نہیں ۔ یا اگر خدا ہے بھی تو وہ انسانی اعمال اور تاریخ میں مداخلت نہیں کرتا ۔ خدا نے کائنات بنا دی ہے اور اسے انسان کے سپرد کر دیا ہے کہ وہ اسے مسخر کرے ۔ یعنی اگر انسانیت پرستی کو refine کیا جائے اور خدا کو صرف علت اولین نہیں بلکہ تمام وجود کا مبدا اور ملجا قرار دیا جائے تو اس میں اور تصوف میں بہت سی باتیں مشترک نظر آسکتی ہیں ۔

زیر بحث اشعار میں جو مضامین بیان ہوئے ہیں ان کے صوفیانہ اسلامی پہلو حضرت شاہ میراں جی خدا نما کے مندرجہ ذیل اشعار میں دیکھئے ؎

بندہ کہوں تو شرک کتے حق کہوں تو کفر
بولو اتا ۔ برلے خدا کس وضع اچھوں

مجھ کو خدا نما نہ کہہ کر سب کئے ہیں رد
کیا میں خدا نما نہ اچھوں خود نما اچھوں

لہٰذا اگر بندہ اپنے وجود کا اقرار کرے تو شرک کا مرتکب ہوتا ہے ، کیوں کہ اللہ کا کوئی شریک نہیں اور لاموجود الا اللہ ۔ لیکن اگر بندہ اپنے کو خدا کہے تو کافر ٹھہرے ، کیوں کہ خدا تمام حدود سے پاک ہے اور بندہ ہر طرح کے حدود اور آلودگیوں میں محصور ہے ۔ لہٰذا بندہ نہ خدا ہے اور نہ خود کوئی وجود رکھتا ہے ، بلکہ پرتو وجود الٰہی ہے ، یعنی خدا نما ہے ۔ کیوں کہ اگر وہ خدا نما نہیں تو خود نما ہے ۔ اور خود نمائی شرک ہے ۔

حضرت شاہ میراں جی نے بڑی احتیاط سے گفتگو کی ہے۔ لیکن ابہام کے باعث ان کے کلام میں کچھ پہلو ایسے ہیں جن پر اہل ظاہر کو اعتراض ہو سکتا ہے۔ ممکن ہے حضرت میراں جی صاحب کا مدعا بس اتنا ہو جتنا میں نے بیان کیا ہے۔ لیکن بعض صوفیا پر ایسے احوال گزرے ہیں جب انھوں نے خود کو ذات حق میں اس طرح مدغم قرار دیا ہے کہ دونوں کا فرق ناپید ہوگیا ہے۔ چنانچہ فیروز شاہ تغلق کے قرابت دار صوفی شاعر مسعود بک (وفات ۱۳۸۷) کا شعر ہے ؎

عارف و معروف بہ معنی یکیست
آں کہ خدا را بشناسد خدا ست

(جاننے والا اور وہ جو جانا جائے
دونوں اصلیت کے اعتبار
سے ایک ہیں۔ جو خدا کو پہچانتا ہے
خدا ہے۔)

مشہور ہے کہ مسعود بک کو ان خیالات کے باعث موت کے گھاٹ اتارنا پڑا تھا۔ حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے "اخبار الاخیار" میں مسعود بک کی شہادت کا تو ذکر نہیں کیا ہے۔ لیکن ان کی مغلوب الحالی کا تذکرہ ضرور کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ کہا جاتا ہے چشتیوں میں سے کسی نے مسعود بک کی طرح اسرار حقیقت کو فاش نہ کیا اور اس درجہ جذب و مستی کا اظہار نہ کیا۔ شیخ عبدالحق نے مسعود بک کی کتاب "مرأۃ العارفین" کے جو اقتباسات نقل کیے ہیں۔ ان میں یہ عبارت بھی ہے۔

عکس در نظر تحقیق عین شخص است کہ آں را از خود نورے نیست، و جز بداں وجہ ظہوری نہ حرکت نہ سکونت۔ عکس بہ شخص است۔ چنانکہ عکس را تعین وجود است، ہم چناں عین را بہ عکس مشہور است۔ اگر عکس عین شخص نہ بودے انا الحق و سبحانی بہ چہ وجہ رونمودے؟
(نظر تحقیق میں عکس، عین شخص ہے۔ کیوں کہ عکس کو از خود کوئی نور نہیں۔ اور اس وجہ ظہوری کے سوا عکس میں نہ حرکت ہے نہ سکون۔ عکس، شخص کی وجہ سے ہے۔ یہاں تک کہ عکس کے وجود کو تعین ہے۔ اسی طرح، عین بھی عکس کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اگر عکس، عین شخص نہ ہوتا تو "سبحانی" [حضرت بایزید کا قول] اور "انا الحق" [حضرت منصور کا قول] جیسے دعوے کس طرح رونما ہوتے؟)

یہاں میر درد یاد آتے ہیں ؎

شخص و عکس اک آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے
ان نے دیکھا اپنے تیں ہم اس ہیں پیدا ہو گئے

میر درد نے تھوڑا سا پردہ چھوڑ دیا ہے۔ شاہ میراں جی کی طرح سودا نے بھی بہت احتیاط کی ہے، جیساکہ آئندہ معلوم ہوگا۔ مسعود بک کا قول تمام حدود احتیاط کو ترک کر گیا ہے، اور مبر بھی ان سے کچھ ہی کم ہیں۔

حضرت منصور حلاج کا واقعہ سب کی زبان پر ہے۔ اس سے کچھ کم مشہور، لیکن معنویت کے لحاظ سے زیادہ اہم حضرت بایزید بسطامی کا معاملہ ہے کہ ان کی زبان پر بھی ایسے کلمے اکثر جاری ہوتے تھے جن پر اہل ظاہر کو کفر کا گمان ہوتا تھا۔ مولانا روم نے مثنوی (دفتر چہارم) میں ایک واقعہ بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے ؎

با مریداں آں فقیر محتشم
بایزید آمد کہ نک یزداں منم

گفت مستانہ عیاں آں ذوفنون
لا الٰہ الا انا ہا نا عبدون

چوں گذشت آں حال گفتندش صباح
تو چنیں گفتی و ایں نبود صلاح

گفت ایں بار ارکنم ایں مشغلہ
کارد با در من زنند آں دم ہلہ

حق منزہ از تن و من با تنم
چوں چنیں گویم بہ باید کشتنم
(وہ معزز درویش بایزید مریدں

کے سامنے ایک دن آئے اور بول
اٹھے کہ دیکھو میں خدا ہوں ۔ ان
ذوفنون بزرگ نے مستی کے عالم
میں صاف صاف کہہ ڈالا کہ میرے
سوا کوئی معبود نہیں پس خبردار
میری عبادت کرو جب ان پر سے
وہ حال گزر گیا تو صبح کو مریدوں نے
ان سے کہا کہ آپ نے ایسا ایسا
کہا ہے اور یہ اچھی بات نہیں۔
انھوں نے کہا کہ اگلی بار مجھ سے
ایسا ہو تو بے دھڑک فوراً مجھے
چھرے مار دینا۔ اللہ تعالیٰ جسم
سے پاک ہے اور میں جسم والا
ہوں۔ اگر میں اب ایسا کہوں
(کہ میں خدا ہوں) تو مجھے مار
ڈالنا۔

لیکن جب دوبارہ ان پر عشق کا غلبہ ہوا تو وہ سب باتیں انھیں بھول گئیں۔ عقل تو محض سایہ ہے، اور حق تعالیٰ خورشید۔ جب حق تعالیٰ (خورشید) ہو تو عقل (سایہ) کہاں ٹھہر سکتی ہے؟ کیا اللہ تعالیٰ کے نور میں طاقت نہیں کہ وہ انسان کو اپنے مادی وجود سے بالکل خالی کردے؟ چنانچہ جب خواجہ بسطامی پر غلبۂ عشق ہوا ے

عقل را سیل تحیر در ربود
زاں قوی تر گفت کاول گفتہ بود

نیست اندر جبہ ام الا خدا
چند جوئی بر زمین و بر سما

آں مریداں جملہ دیوانہ شدند
کاردہا بر جسم پاکش می زدند
(تحیر کا سیلاب عقل کو بہالے گیا، اور
اس بار شیخ نے جو بات کہی وہ پہلے سے
بھی زیادہ سخت تھی۔ انھوں نے کہا کہ
میرے جبے کے اندر خدا کے سوا کچھ
نہیں۔ تم زمین و آسمان میں (خدا کو)
کب تک ڈھونڈتے رہو گے؟ بس
یہ سن کر سب مرید گویا دیوانے ہو گئے
اور ان کے جسم پاک میں چھرے بھونکنے
لگے۔)

مصیبت یہ ہوئی کہ جو مرید جسم شیخ میں چھرا بھونکتا تھا، زخم خود اسی پر آتا تھا۔ جس نے خواجہ کے سینے کو نشانہ بنایا، اسی کا سینہ چاک ہوا۔ جس نے ان کا گلا کاٹنا چاہا، خود اسی کا گلا کٹ گیا۔ بس ایک مرید ہوشیار تھا، اس نے وار تو کیا، مگر ہلکا۔ اس طرح وہ زخمی تو ہوا لیکن جان بچا لے گیا۔ جب صبح ہوئی تو اس نے اقرار کیا ے

ایں تن تو گر تن مردم بدے
چوں تن مردم زخنجر گم شدے
(اگر آپ کا یہ جسم عام انسانوں کا جسم
ہوتا تو انسانوں کے جسم کی طرح خنجر سے
فنا ہو جاتا۔)

مولانائے روم اس کی توجیہ و تفسیر یوں کرتے ہیں کہ جو بے خود ہوا (یعنی جس نے اپنے ذاتی وجود کو ترک کر دیا) وہ فنا ہو گیا۔ اور جو فنا ہو گیا وہ ہمیشہ کے لئے محفوظ ہو گیا (کیوں کہ فنا اور بقا ایک ہی ہیں۔) اس کی ظاہری صورت فنا ہو گئی، اور صرف دیکھنے والے کا وجود رہ گیا۔ لہٰذا ایسے شخص پر جو وار کرے گا۔ گویا اپنے ہی اوپر وار کرے گا۔

اس بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ انسان اپنے انتہائی مراتب میں دنیاوی وجود کی آلودگی کو

ترک کر کے وجود باقی میں ضم ہو جاتا ہے۔ یعنی درجۂ فنا کو پہنچ جانا انسانی وجود کی اعلیٰ ترین منزل ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انسان میر کی زبان میں خواجہ بسطامی کے حقائق بیان کر سکتا ہے کہ میرا مقصود کچھ اور نہیں، میری تلاش صرف اس لئے ہے کہ میں خود کو تلاش کر لوں، کیوں کہ میرے علاوہ کوئی موجود نہیں۔ میں ہی مقصود تخلیق ہوں اور میں ہی اصل وجود ہوں۔ انفرادی اعلان کے طور پر دیکھیں' یا پورے عالم انسانی کی طرف سے اعلان کے طور پر قرار دیں، میر کا یہ مطلع تصوف اور انسان پرستی دونوں مسالک پر صادق آسکتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا انشائیہ انداز عجب عالمانہ طرز رکھتا ہے۔

دوسرے شعر کے سامنے سودا کا شعر رکھیں تو بات صاف ہو جاتی ہے ؎

عجز و غرور دونوں اپنی ہی ذات سے ہے
ہم عبد سے جدا کب معبود جانتے ہیں

سودا نے انتہائی احتیاط سے کام لیا ہے، تاکہ ان پر کفر کا الزام دور سے بھی نہ وارد ہو۔ وہ انسان کو بہر حال بندہ قرار دیتے ہیں، لیکن بندے کے واصل بحق ہونے کے امکان کو نظر انداز نہیں کرتے۔ میر صاف کہتے ہیں کہ ہماری مشت خاک ہی اصل مسجود ہے۔ اگر ہم عجز والحاح وزاری کرتے ہیں تو وہ بھی اپنی ہی طرف کرتے ہیں، یعنی ہم خدا بھی ہیں اور بندہ بھی۔ بندے کی حیثیت سے ہم عجز والحاح کرتے ہیں اور خدا کی حیثیت سے اس عجز وزاری کو قبول کرتے ہیں۔

تیسرے شعر میں اس مشہور حدیث قدسی کی طرف اشارہ ہے کہ میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ ظاہر ہو جاؤں، اس لئے میں نے کائنات کو پیدا کیا۔ لیکن میر اسے اور آگے لے گئے۔ "معنی" بمعنی "حقیقت" ہے اور "صورت" بمعنی Appearance (ملاحظہ ہو ۲۲۲/۱)۔ حقیقت الٰہیہ ظاہر ہی اس وقت ہو سکتی ہے جب وہ صورت اختیار کرے۔ صورت اگرچہ محض التباس ہے، اور بے وجود ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود ثابت نہیں ہوتا۔ اس لئے اہل نظر ہم کو ہی (یعنی انسانوں کو، یا ظاہری کائنات کو) معبود جانتے ہیں۔ "جانتے ہیں" کے دو معنی ہیں۔ (۱) تسلیم کرتے ہیں۔ (۲) یقین وایمان رکھتے ہیں۔ "صورت" اور "نظر" میں ضلع کا تعلق ہے۔

چوتھے شعر میں کئی طرح کے امکانات ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ شعر طنزیہ ہو، یعنی ان لوگوں پر

طنزیہ آفریں کی جارہی ہو جن کی عقل اتنی محدود ہے کہ وہ ہمارے سوا ہر چیز کو ناچیز اور نابود سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بات نہیں سمجھتے کہ وجود تو ہر شے میں ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ تحسین کے لہجے میں کہا ہو کہ جو لوگ ہمارے ماسوا (یعنی وجود انسانی کے ماسوا) ہر چیز کو معدوم سمجھتے ہیں وہ وہ لائق آفریں ہیں۔ دوسرے مصرع میں "ناچیز" اور "نابود" دو دو لفظ بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی نہ + چیز اور نہ + بود۔ اب معنی یہ ہوئے لوگ ہمارے ماسوا نہ کسی شے کو شے سمجھتے ہیں اور نہ کسی ہستی (یہ بود) کو ہستی سمجھتے ہیں۔ یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ لوگ ہمارے ماسوا کسی اور شے اور کسی اور وجود کو جانتے ہی نہیں۔

پانچویں شعر میں تیسرے شعر کا مضمون ایک اور رنگ سے بیان ہوا ہے، کہ انسان دراصل خدا کا آئینہ ہے۔ یہ حضرت ابن عربی کا مضمون ہے کہ انسان وہ آئینہ ہے جس میں خدا خود کو دیکھتا ہے اور خدا وہ آئینہ ہے جس میں انسان خود کو دیکھتا ہے۔ اس مضمون اور دوسرے شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، اس پر بھی مولانائے روم کو سنیے (دفتر ششم) ؎

طالب گنجش مبیں خود گنج اوست
دوست کے باشد بمعنی غیر دوست

سجدہ خود رامی کند ہر لحظہ او
سجدہ پیش آئینہ ست از بہر او

گر بدیدے ز آئینہ او یک پشیز
بے خیال او نماندے ہیچ چیز

(اس کو تم خزانے کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزانہ ہے۔ [یعنی واصل بحق کو خزینۂ علم الٰہی کا طالب نہ سمجھو، وہ خود خزینۂ علم الٰہی ہے۔] اصل حقیقت کے اعتبار سے دوست (چاہنے والا) دوست (چاہا جانے والا) کا غیر کب ہو سکتا ہے؟ وہ تو ہر لحظ خود کو ہی سجدہ کرتا ہے۔ کیوں کہ آئینہ

کے سامنے سجدہ آئینے کی غرض سے نہیں، بلکہ
اس صورت کی وجہ سے کرتے ہیں جو آئینے میں
منعکس ہے۔ [مطلوب میں چوں کہ طالب کا
عکس ہے، جیسا کہ شیخ اکبر نے کہا ہے اس
لیئے مطلوب کو سجدہ کرنا گویا طالب کا اپنے
آپ کو سجدہ کرنا ہے۔] اگر وہ آئینے میں ایک
دمڑی کے برابر اصل حق کو دیکھ لیتا تو وہ پھر
اس کے خیال کے **سوا** (یعنی حقیقت عالیہ
کے خیال کے **سوا** کچھ بھی باقی نہ رہتا۔
[اور طالب دعوائے انا اللہ کر بیٹھتا۔]
(ترجمہ و شرح بحوالہ قاضی سجاد حسین)

لہذا طالب آخر خود کو مطلوب کا عکس، یا مطلوب کو طالب کا عکس سمجھ لیتا ہے۔ یہ مضامین ایسے نہیں ہیں کہ کسی عارف کامل کی رہنمائی کے بغیر ان پر غور کیا جائے۔ ان کو اختیار کرنا تو بڑی بات ہے۔ یہ میر اور مولانا روم ہی جیسے لوگوں کے بس کا معاملہ ہے۔ ملاحظہ ہو 114/2۔

زیر بحث غزل کی زمین سودا کی غزل کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ قائم کی ایک غزل ہے جس کا مطلع حسب ذیل ہے ؎

گر فخر ہے مجھ سے ہے وگر عار ہے مجھ سے
ہر جنس کی یاں گرمی بازار ہے مجھ سے

قائم کی غزل میر کے برابر کی نہیں ہے، لیکن سودا کی غزل سے بہتر ہے۔ اور اس رتبے کی بہرحال ہے کہ اسے میر کے ساتھ رکھا جائے۔

(۲۵۷)

۱۲۵۷ سن گوش دل سے اب تو سمجھ لے خبر کہیں
مذکور ہو چکا ہے مرا حال ہر کہیں

اب فائدہ سراغ سے بلبل کے باغباں
اطراف باغ ہوں گے پڑے مشت پر کہیں

تعیین جا کو بھول گیا ہوں پہ یہ ہے یاد
کہتا تھا ایک روز یہ اہل نظر کہیں

بیٹھے اگرچہ نقش ترا تو بھی دل اٹھا
کرتا ہے جائے باش کوئی رہگذر کہیں
نقش بیٹھنا = غلبہ قائم ہونا

کتنے ہی آئے لے کے سر پر خیال پر
ایسے گئے کہ کچھ نہیں ان کا اثر کہیں
اثر = نشان

۲۵۷/۱ مطلع میر کے معیار سے معمولی ہے، لیکن یہ پوری غزل میر کے زمانے میں بہت مقبول ہوئی ہوگی، کیوں کہ قائم نے اس کا جواب لکھا ہے ؎

قائم یہ فیض صحبت سودا ہے ورنہ میں
طرحی غزل سے میر کی آتا تھا بر کہیں

(بر آنا = غالب آنا۔) اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میر اپنے زمانۂ جوانی ہی میں اس قدر زبردست شاعر مانے جا چکے تھے کہ قائم کو ان کی غزل کا جواب لکھنا بڑے جوکھم کا کام معلوم ہوتا تھا۔ میر کے مطلعے میں مصرع اول کی ردیف بڑی خوبی سے صرف ہوئی ہے، اور مصرع ثانی میں قافیہ بھی خوب بندھا ہے۔ چنانچہ قائم اس قافیے کو اتنی صفائی سے نہ باندھ سکے۔

عالم میں ہیں اسیر محبت کے ہر کہیں
لیکن ستم کسو پہ نہیں اس قدر کہیں

۲۵۷/۲ بلبل کے پروں کا مضمون قائم نے جیسا باندھ دیا ہے، میر وہاں تک نہیں پہنچ سکے ہیں

مصرف ہے سب یہ بالش صیاد کا ترے
بلبل نہ بھریو خون سے تو بال و پر کہیں

حق یہ ہے کہ قائم کا مضمون نہ صرف نیا ہے، بلکہ اپنی خوف ناکی اور جذباتیت سے عاری سپاٹ بیانیہ انداز کے باعث اپنا جواب آپ ہے۔ میر کا شعر اس کے سامنے ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کی تہیں ہیں جو قائم کے یہاں نہیں ہیں اور میر کا شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ اس کے نکات بہت غور کے بعد کھلتے ہیں، ورنہ بظاہر شعر میں ایک کیفیت کے سوا کچھ نہیں۔

سب سے پہلے تو یہ غور کیجیے کہ باغبان کو بلبل کی تلاش کیوں ہے؟ ظاہر ہے کہ اس غرض سے کہ بلبل کو اسیر کرے۔ لیکن اس کام میں اتنی دیر کیوں کر دی کہ بلبل جاں بحق تسلیم ہو گئی؟ یعنی باغبان اور پہلے کیوں نہ آیا؟ پھر یہ سوال بھی ہے کہ باغبان کا کام تو بلبل کو اسیر کرنا نہیں، یہ کام تو صیاد کا ہے۔ ایسا نہیں کہ بلبل کو اسیر کرنا ایسا کام ہے جو باغبان کرتا ہی نہیں، لیکن عام طور پر باغبان کو گلچین اور صیاد کو بلبل شکار فرض کرتے ہیں۔ یہاں باغبان کو صیاد کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ اب اس بات پر غور کیجیے کہ بلبل کی لاش کا ذکر نہیں ہے۔ صرف ایک مشت پر کا ذکر ہے۔ آخری بات یہ کہ شعر کا متکلم کون ہے؟

ان نکات کی روشنی میں مندرجہ ذیل امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ (۱) بلبل اور باغبان میں رقابت کا رشتہ ہے۔ دونوں کو گل سے محبت ہے۔ اگرچہ دونوں کے مقاصد اور motivation الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ یعنی بلبل کو گل سے بے غرض عشق ہے، اور باغبان کی غرض اس سے وابستہ ہے کہ گل کھلے گا تو گلدستہ بناؤں گا، کوئی حسین چیز ترتیب دوں گا۔ (۲) باغبان نہیں چاہتا کہ بلبل باغ میں رہے۔ وہ اسے ڈھونڈ کر نکال دینا چاہتا ہے۔ (۳) لیکن بلبل کا عشق اتنا صادق تھا کہ وہ سوز عشق کو زیادہ دیر تک برداشت نہ کر سکی۔ جب تک باغبان اس کی تلاش میں نکلے نکلے وہ اپنی جان، جان آفریں کے سپرد کر چکی تھی۔

(۴) بہار ختم ہوگئی ہے، باغبان چاہتا ہے کہ گل نہیں تو عاشقِ گل (بلبل) ہی سہی، اسی کو گرفتار کرکے اپنا جی خوش کروں۔ لیکن بہار ختم ہوئی تو بلبل کی مدت عمر بھی تمام ہوئی۔ لہٰذا باغبان کو اب بلبل کہاں ملے گی؟ بس چند پر اس کی یادگار رہ گئے ہیں۔ (۵) بلبل کہیں قید تھی، کسی طرح چھوٹ کر باغ میں آگئی۔ باغبان اسے گرفتار کرنا چاہتا ہے کہ دوبارہ قفس میں ڈال دے۔ لیکن غم ہجراں سہتے سہتے بلبل اتنی زار و نزار ہو چکی تھی، یا باغ میں واپس پہنچ کر اسے اتنی خوشی ہوئی تھی کہ اس کا دم نکل گیا۔ لہٰذا اب بلبل کہاں جسے باغبان قید کر سکے؟ (۶) قید میں رہنے کی وجہ سے، یا صدمۂ عشق کے باعث بلبل اس قدر گھل گئی تھی کہ بس ایک مشت پر تھی۔ اب جب کہ وہ نہیں ہے، اس کی لاش نہ ملے گی، محض مٹھی بھر پر ملیں گے۔ یا قید سے آزاد ہو کر بلبل پر پھڑپھڑاتی کسی طرح دیوار باغ تک پہنچی اور وہیں اس کا دم نکل گیا۔ اس لئے اب بلبل تو نہیں بس ایک مٹھی بھر پر دیوار کے آس پاس ملیں گے۔ (۷) شعر کا متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو بلبل کا دوست ہے اور باغ کے حالات سے بھی واقف ہے۔ یا پھر وہ کوئی مبصر ہے جو حالات پر تبصرہ کرتا رہتا ہے، یا پھر وہ باغ میں گھومنے والے عام لوگوں میں سے ہے۔ متکلم کے یہ امکانات قائم کے شعر میں بھی ہیں۔

۲۵۷/۳ تا ۲۵۷/۵

یہ اشعار قطعہ بند ہیں۔ ان کے اوپر دس شعروں کا ایک قطعہ اسی غزل میں اور بھی ہے۔ زیادہ تر مرتبین نے زیر بحث اشعار کو بھی اسی قطعے کا حصہ قرار دیا ہے۔ (یعنی ان کے خیال میں غزل میں دو قطعے نہیں، ایک ہی قطعہ ہے۔) ممکن ہے یہ تیرہ کے تیرہ شعر ایک ہی قطعے کے ہوں۔ لیکن چوں کہ زیر بحث اشعار کا مضمون ذرا مختلف ہو گیا ہے، اس لئے ممکن ہے یہ تین شعر الگ ہوں یا اگر الگ نہیں بھی ہیں تو ان پر بقیہ شعروں سے الگ غور کیا جا سکتا ہے۔

پہلا مصرع بظاہر غیر ضروری معلوم ہوتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں "کہیں"، ذرا ٹیڑھا لفظ تھا، کہ اگلے شعر میں جو بات کہی جا رہی ہے وہ خاصی اہم ہے، اور جہاں وہ بات کہی گئی یا سنی گئی اس کے لئے صرف "کہیں" کا لفظ ہو تو بات کی اہمیت کم ہونے کا امکان ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ میں کہا کہ جس جگہ یہ بات سنی وہ تو یاد

نہیں، لیکن جو بات سنی وہ یاد ہے۔ اگلے شعر میں نقش بیٹھنے اور دل اٹھانے کا تضاد بہت ہی خوب ہے۔ اور درحقیقت تینوں شعروں کی جان اسی مصرع میں ہے۔ دوسرے مصرع میں بالکنایہ دنیا کو رہ گذر کہا ہے۔ یعنی یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ دنیا محض رہ گذر ہے۔ بلکہ یوں کہا ہے گویا یہ بات سب پر ثابت اور ظاہر ہو کہ دنیا نہ صرف رہنے کی جگہ نہیں ہے، بلکہ وہ کسی رہگذر کی طرح ہے جس پر ہر وقت آنے جانے والوں کا ہجوم رہتا ہے، جہاں کوئی ٹھہرتا نہیں، اور جو ٹھہرنے یا رہنے کے لئے مناسب جگہ بھی نہیں ہے، کیوں کہ وہاں مجمع عام ہے، خلوت اور علحدگی نہیں۔ دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز بھی خوب ہے۔ کہ پہلے مصرع میں امر imperative ہے اور دوسرے مصرع میں استفہام انکاری۔ تیسرے شعر میں انداز خبریہ ہے، لیکن لہجہ پیغمبروں کی طرح پر وقار ہے۔ یہ نہیں کہا ہے کہ تم جیسے کتنے ہی آئے اور چلے گئے۔ بلکہ یہ کہا ہے کہ کتنے ہی لوگ ایسے آئے جن کا سر خیالوں سے پر تھا۔ خیال سے مراد منصوبہ اور ارادہ ہو سکتا ہے، غرور اور زعم و دعویٰ ہو سکتا ہے ناز و انداز بھی ہو سکتا ہے (کہ ہمارا حسن مٹنے والا نہیں۔) رہگذر کے اعتبار سے "ایسے گئے" خوب کہا ہے، کیوں کہ اس میں موت اور گذران دونوں کا اشارہ ہے۔ پھر اسی اعتبار سے "کہیں کچھ ان کا اثر نہیں" بہت عمدہ ہے، کہ رہگذر پر نقش قدم بھی بنتے ہیں، اور پھر ان نقوش قدم کو دوسروں کے نقش قدم یا کوئی اور چیز، مثلاً ہوا مٹا دیتی ہے۔

مضمون معمولی ہے اور اسے سب شاعروں نے برتا ہے۔ انداز بیان کی خوبی نے اس میں یہاں غیر معمولی قوت پیدا کر دی ہے۔

(۲۵۸)

کیا جو عرض کہ دل سا شکار لایا ہوں
کہا کہ ایسے تو میں مفت مار لایا ہوں

نہ تنگ کر اسے اے فکر روزگار کہ میں
دل اس سے دم کے لئے مستعار لایا ہوں

یہ جی جو میرے گلے کا ہے ہار تو ہی لے
ترے گلے کے لئے میں یہ ہار لایا ہوں

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

۲۵۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے خوب کہا ہے ؎

مانگا جو میں دل کو تو کہا بس یہی اک دل
جتنے ہی تو چاہے مرے کوچے سے اٹھالا

فرق یہ ہے کہ سودا کے یہاں اپنے دل کی واپسی کا تقاضا ہے، اور میر کے یہاں دل کی پیش کش ہے۔ پھر میر کے یہاں عاشق کی سادہ لوحی اور معشوق کی نخوت کا مضمون خوب ہے۔ عاشق تو اپنی جگہ سمجھے ہوئے بیٹھا ہے کہ میں دل جیسی قیمتی اور لطیف شے پیش کر رہا ہوں، اور معشوق کے لئے دل بے چارہ محض ایک معمولی بے قیمت صید ہے۔ دونوں مصرعوں میں بے تکلفی کا لہجہ بھی خوب ہے۔ متکلم گفتگو کے لہجے میں، تھوڑے سے تحیر اور تھوڑی سی تحسین اور تھوڑی سی افسردگی کے ساتھ کسی کو یہ واقعہ سنا رہا ہے۔ اس واقعے سے متکلم کو اپنی بے قیمتی اور غیر اہمیت کا احساس ہوتا ہے اور اس طرح ہمارے سامنے معاملات عشق کے نئے باب کھلتے ہیں، کہ جس عشق کا آغاز ایسا ہو اس کا انجام

کیسا ہوگا۔

پھر دیکھئے کہ مصرع ثانی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی نظر میں متکلم کے دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ ایسے ایسے دل تو وہ مفت ہی مار لیتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ کہ معشوق کی نظر میں فی نفسہٖ دل کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ان جیسے شکاروں کو تو میں مفت ہی مار لاتا ہوں، مجھے متاثر کرنے والی چیزیں تو اور ہیں۔ (مثلاً جان، ایمان، دولت، مرتبہ وغیرہ۔) "مار لایا ہوں" میں بھی دو پہلو ہیں۔ (۱) شکار کر لانا (۲) چرا کر یا زبردستی چھین کر لے آنا۔ سودا کا شعر ان معنی آفرینیوں سے خالی ہے، ان کے یہاں سادہ معاملہ بندی ہے۔

اس مضمون پر، کہ عاشق اپنے دل کو قیمتی اور قابل قدر شکار سمجھتا ہے، حکیم شفائی نے لاجواب شعر کہا ہے ؎

مرغ چو ہمای دل من گشتہ شکارت
شکرانۂ ایں صید تہی کن قفس چند

(میرے ہما ے دل کی طرح کا پرند تیرا
شکار ہوگیا۔ اس کے شکرانے میں کچھ
قفسوں میں بند قیدیوں کو آزاد کر دے۔)

ممکن ہے میر کو مضمون یہیں سے سوجھا ہو۔ لیکن انھوں نے شفائی کے پہلوؤں سے اجتناب کر کے اپنے رنگ کا شعر کہا جس میں روزمرہ زندگی اور عاشق کی بے سرو سامانی لیکن گھریلو پن اور عشق کی مایوسی پر خوش طبعی کے انداز میں رائے زنی بڑی خوبی سے بیان ہوگئی ہے۔

۲۵۸/۲ یہ مضمون خوب ہے کہ تھوڑی دیر کے لئے دل کو معشوق سے واپس مانگ لائے ہیں۔ دل کو واپس مانگ لانے کی وجہ شاید یہ ہے کہ افکار و مصائب زمانہ کو برداشت کرنے کی طاقت ہو سکے۔ ("دل کرنا" اور "دل ہونا" بمعنی "ہمت کرنا" اور "ہمت ہونا" ہے۔) اس پر مزید لطف کہ غالباً جس مقصد کے لئے دل واپس لائے ہیں، وہ بھی پورا نہیں ہو رہا ہے، کیوں کہ فکر روزگار دل کو بھی تنگ کر رہی ہے۔ یعنی دل اس قدر کم زور (بے

دل) ہے کہ فکر روزگار سے تنگ ہو جاتا ہے ۔ اس کا مقابلہ کرنے کی تاب نہیں رکھتا۔ "دل" اور "دم" کا ضلع خوب ہے۔

۲۵۸/۳ معشوق کو جان نذر کرنا معمولی مضمون ہے۔ لیکن میر نے اس میں اس قدر جدت پیدا کردی ہے، اور معنی کا ایسا پہلو رکھ دیا ہے کہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ مضمون کس قدر پامال ہے۔ معشوق کو گلے کے لئے ہار پیش کرنا بھی عام بات ہے۔ اب دیکھئے محاورہ کس طرح لغوی معنی میں استعمال ہو کر استعارۂ معکوس بنتا ہے۔ میں اپنی جان سے عاجز ہوں، لیکن اس سے چھٹکارا نہیں مل رہا ہے۔ جب کوئی چیز ہر وقت پریشان کرے اور اس سے مفر نہ ہو تو کہتے ہیں یہ تو گلے کا ہار ہوگئی۔ لہذا جان بھی گلے کا ہار ہے۔ لیکن جان قیمتی بھی ہے اور معشوق کو پیش کرنے کے لائق چیز بھی۔ اب کہتے ہیں یہ گلے کا ہار تم ہی لے لو، یہ تمھارے ہی لائق ہے۔ (یعنی قیمتی چیز ہے۔) لیکن استعارے کے طور پر جان گلے کا ہار ہے، یعنی مصیبت اور پریشانی کی چیز ہے۔ لہذا معشوق سے دراصل یہ کہہ رہے ہیں کہ لے اس مصیبت کو تو ہی سنبھال۔ میرے بس کی تو یہ ہے نہیں، میں اپنی بلا تیرے سر ڈالتا ہوں۔ یعنی معشوق کو نذرانۂ جاں بھی پیش کر رہے ہیں اور اسے سزا اور مصیبت میں بھی مبتلا کر رہے ہیں۔ جھنجھلاہٹ اور معصوم چالاکی کا لہجہ لاجواب ہے۔ مومن کے یہاں ایسا مکر شاعرانہ نہیں، اور نہ روزمرہ زندگی کا ایسا اظہار ہے جیسا میر کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۵/۵ ۔

۲۵۸/۴ اس مضمون کی بنیاد ملا واقف خلخال کے مندرجۂ ذیل شعر پر ہے ؎

ناصح ملامتم کند و من دریں خیال

کامروز بگذرم بہ چہ تقریب سوے او

(ناصح تو مجھے ملامت کر رہا ہے

اور میں اس فکر میں ہوں کہ آج

اس کوچے کی طرف کس بہانے

سے جاؤں۔)

جرأت نے بھی اس مضمون کو کہا ہے ؎

دل کو جوں توں اس کے کوچے سے اٹھا لائے تھے ہم

پر نظر اپنی بچا کر پھر وہیں جاتا رہا

جرأت کے یہاں دل کو معشوق کے کوچے سے اٹھا لانا اور پھر اس کا چپکے سے وہیں واپس چلا جانا خالی از تصنع نہیں۔ ملا غلغل نے البتہ بڑی لطافت سے بات کہی ہے۔ پھر بھی میر کا شعر ملا غلغل کے شعر سے بڑھا ہوا ہے، کیوں کہ (۱) اس میں ناصح کا ذکر نہیں، متکلم کوئی بھی دوست، بہی خواہ، قرابت دار یا محلے والا ہو سکتا ہے۔ (۲) ملامت کا کوئی واضح پہلو نہیں۔ (۳) عاشق کا چپکے چپکے پھر معشوق کی گلی کو جانا غلغل کے مضمون سے زیادہ محاکاتی اور ڈرامائی ہے۔ (۴) میر کے یہاں تعین مقام نہیں ہے، صرف "اس کی گلی کہا ہے۔ یعنی متکلم بھی "اس" کے معنی "معشوق" لیتا ہے۔ شاید وہ بھی اسی معشوق پر شیدا ہے۔ (۵) دونوں مصرعوں میں "چلا نہ" اور "ابھی تو" کی وجہ سے جو فوری پن اور مکالماتی انداز ہے، ملا غلغل کا شعر اس سے خالی ہے۔ (۶) میر کے شعر میں اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ ایسا معاملہ روز ہوتا رہتا ہے، فارسی شعر میں یہ اشارہ بہت دور سے ہے اور کنائے کی ضمن میں نہیں آتا۔ (عاشق کو واحد متکلم کے بجائے واحد حاضر کے صیغے میں بیان کر کے نہ صرف عمومیت پیدا کر دی ہے، بلکہ خصوصی طور پر اس کا تشخص بھی قائم کر دیا ہے۔ (۸) عاشق کی منفعلی بھی خوب دکھائی ہے، کہ ابھی وہ پوری طرح ناموس و تمکین باختہ نہیں ہوا ہے، بلکہ لوگوں کے دباؤ میں ہے۔ لوگ بلا لاتے ہیں تو واپس آ جاتا ہے اور جب دوبارہ جاتا ہے تو ڈھٹائی سے نہیں بلکہ چپکے چپکے جاتا ہے۔

اولیت کا شرف ملا واقف غلغل کو ضرور ہے، لیکن میر مضمون کو آسمان پر لے گئے ہیں، وہاں کسی اور کا گذر نہیں۔ اس مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں دیوان دوم میں بھی کہا ہے ؎

لائے تھے جا کر ابھی تو اس گلی میں سے پکار

چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے

لفظ "کیدھر" میں ایک لطف ضرور ہے، ورنہ دیوان اول کا شعر بہت بہتر ہے۔

قائم نے اس مضمون کو ذرا مبہم طریقے سے لکھا ہے۔ اس بنا پر قائم کے شعر میں

زور بیان کچھ میر کے سے انداز کا آگیا ہے ؎

گل سے اس کی جو قائم کو لائے ہم تو کیا
یہ دل پہ نقش ہے اب تک وہ پھر گیا ہوگا

نظیر اکبر آبادی نے البتہ بالکل نیا پہلو نکال کر خوب کہا ہے ؎

میں تو بے عزت نہیں کیا جاؤں اس بدخو کے پاس
کون سا کم بخت پھرلاتا ہے تجھ کو گھیر کر

اسی سیاق وسباق میں فیض کو بھی سن لیجئے۔ ان کے یہاں مضمون کا پہلو دوسرا ہے، لیکن بنیادی بات وہی ہے۔ ظاہری خوبصورتی کے باوجود فیض کے شعر میں hard core کی کمی معلوم ہوتی ہے۔ بلکہ فیض کے اکثر کلام میں یہی بات ہے کہ وہ بہت چھوئی موئی سا معلوم ہوتا ہے، اور اس میں طاقت وتوانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے ؎

پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

(۲۵۹)

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

کحل جواہر = قیمتی سرمہ جس میں موتی اور بعض جواہرات حل ہوتے ہیں

۲۵۹/۱ یہ شعر بجا طور پر اپنی کیفیت کے لیے مشہور ہے۔ دونوں مصرعوں میں تضاد حال اس قدر زبردست ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اگر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ کیفیت کی شدت کے باوجود اس شعر میں میر کی لسانی ہنر مندی بھی پورے طور پر جلوہ گر ہے، اور اگر یہ ہنر مندی نہ ہوتی تو شاید کیفیت بھی اس قدر پر قوت نہ ہوتی۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں: (۱) سرمہ بہت باریک ہوتا ہے، اس لئے خاک کو سرمے سے تشبیہ دینا کیفیت اور طبیعی حیثیت دونوں اعتبار سے خوب ہے۔ یعنی وجہ شبہ دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ سرمے اور خاک میں ظاہری مماثلت ہے۔ اور دوسری یہ کہ پاؤں کی خاک کو آنکھوں سے لگانا عقیدت اور احترام کے اظہار کا عام طریقہ ہے۔ (۲) سرمہ لگانے کے لئے سلائی استعمال کرتے ہیں۔ اور پرانے زمانے میں کسی کو اندھا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ اس کی آنکھوں میں زہر میں بجھی ہوئی سلائی پھیر دیتے تھے، یا زہر ملائے ہوئے سرمے کو سلائی سے آنکھوں میں لگاتے تھے۔ اس طرح "کحل جواہر" اور سلائیاں پھرنے میں مناسبت ہے۔ (۳) "کحل جواہر" "آنکھ" اور "دیکھیں" میں ضلع کا ربط ہے۔ (۴) "پا" اور "آنکھ" میں مناسبت ہے، کہ پاؤں جسم کا اسفل ترین حصہ ہوتا ہے اور آنکھ جسم کے بلند ترین حصے میں ہوتی ہے۔ (۵) مصرع اولیٰ میں صرف و نحو بہت ڈرامائی ہے۔ "شہاں کہ ..." غیر معمولہ استعمال ہے، کیوں کہ عام طور پر ایسا جملہ لفظ "وہ" سے شروع ہوتا ہے۔ "وہ" کے حذف سے برجستگی بڑھ گئی ہے۔ (اس طرح کا زور کبھی کبھی فعل کے حذف کرنے سے بھی پیدا ہوتا ہے۔) اگر مصرع یوں ہوتا ع

وہ شاہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی

تو زور بہت کم ہو جاتا۔ (۶) لفظ "انھیں" تاکید اور زور کے لئے ہے، لیکن اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ صرف انھیں بادشاہوں کا یہ حشر ہوتا ہے جن کی شان و عظمت ایسی ہوتی ہے کہ ان کی خاک پا کحل جواہر کا مرتبہ رکھتی ہے۔ خاک پا کو براہ راست کحل جواہر کہا ہے،

یعنی تشبیہ کی جگہ استعارہ قائم کیا ہے۔ اس میں مبالغہ ہے، لیکن یہی اس کا حسن بھی ہے۔ استعارہ اکثر مبالغے پر مبنی ہوتا ہے۔ اس اصول کی کارفرمائی اس مصرعے میں بڑی خوبصورتی سے ہوئی ہے۔ اگر یہ کہتے کہ خاک پا کحل جواہر کی طرح تھی، تو وہ زور نہ پیدا ہوتا جو اس وقت ہے۔ اب معنی کی بھی کثرت ہوگئی ہے کہ ان کی خاک پا لوگوں کی نظر میں اس قدر قیمتی یا شفا بخش تھی جیسے کحل جواہر، یا ان کے عظم و شان کا یہ کرشمہ تھا کہ ان کی خاک پا کحل جواہر بن جاتی تھی۔ یا لوگ ان کی خاک پا کو کحل جواہر کی طرح آنکھوں سے لگاتے تھے۔

جمیل جالبی نے اپنی تاریخ میں اور کلب علی خاں فائق نے اپنے مرتب کردہ "کلیات میر" میں لکھا ہے کہ یہ شعر احمد شاہ کے نابینا کئے جانے کے بارے میں ہے۔ احمد شاہ کو اس کے وزیر عماد الملک نے تخت سے اتار کر اندھا کرا دیا تھا۔ لیکن یہ واقعہ ۱۱۶۷ ہجری (جون ۱۷۵۴ء) کا ہے، جب کہ یہ شعر دیوان اول میں ہے جو ۱۱۶۵ ہجری (۱۷۵۱ - ۵۲) میں مرتب ہو چکا تھا۔ لہٰذا اگر یہ غزل میر نے بعد میں کہہ کر دیوان اول میں شامل نہیں کی تو اسے ایک طرح کا کشف کہنا چاہئے کہ میر نے ایسا شعر کہہ دیا جو بعد میں ہو بہو حقیقت بن گیا۔ دیوان اول کا جو نسخہ محمود آباد میں ہے اور جس کی تاریخ کتابت ۱۷۸۸ء ہے، اسے دیوان اول کا قدیم ترین معلوم مخطوطہ کہا جاتا ہے۔ اس میں یہ غزل نہیں ہے۔ لیکن اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا، کیونکہ اس مخطوطے میں بعض ایسے شعر بھی ہیں جو متداول دیوان اول میں نہیں ہیں، بلکہ دیوان پنجم یا ششم میں ملتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو مطبوعہ نسخے کا دیباچہ از اکبر حیدری۔) لہٰذا جب تک یہ بات ثابت نہ ہو جائے کہ یہ شعر جون ۱۷۵۴ء کے بعد کہا گیا تھا، اسے میر کا کشف ہی سمجھنا چاہیئے۔

۲۶۰

کیا میں نے رو کر فشار گریباں
رگ ابر تھا تار تار گریباں　　فشار = نچوڑنا

۷۳۵ کہیں دست چالاک ناخن نہ لاگے　　چالاک = تیز رفتار
کہ سینہ ہے قرب و جوار گریباں

نشاں اشک خونیں کے اڑتے چلے ہیں
خزاں ہو چلی ہے بہار گریباں

پھروں میر عریاں نہ دامن کا غم ہو
نہ باقی رہے خار خار گریباں　　خار خار = الجھن، اندیشہ

۲۶۰/۱ اس پوری غزل میں غضب کی روانی ہے۔ مطلع میں رائے مہملہ کی تکرار لطف دے رہی ہے۔ (مصرع اولیٰ میں چار بار (رو/کر/فشار/گریباں) اور مصرع ثانی میں پانچ بار (رگ/ابر/تار/تار/گریباں) مطلع میں معنوی طور پر کوئی خاص بات نہیں۔ لیکن رگ ابر کو گریبان کے "تار" کا استعارہ بنانا خوب ہے یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ پہلے روئے، گریبان تر کیا، پھر گریبان کو نچوڑا۔ شاید اس لئے کہ گریبان میں مزید نمی جذب کرنے کی قوت نہ رہ گئی تھی۔

۲۶۰/۲ "دست چالاک ناخن" کو ایک مرکب فرض کریں تو مفہوم نکلتا ہے "ناخن کے تیز رفتار ہاتھ" یعنی ناخن ایک الگ شخصیت اختیار کرتا ہے جس کے ہاتھ بہت تیز رفتار ہیں، کبھی ادھر جاتے ہیں اور کبھی کسی اور طرف۔ گویا ناخن کے ادھر ادھر دوڑنے کو ناخن کے ہاتھوں کا عمل کہا ہے۔ اگر صرف "دست چالاک" کو مرکب فرض کریں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیز رفتار ہاتھوں کو مخاطب

کر کے کہہ رہے ہیں کہ دست چالاک، ذرا آہستہ چل، کہیں ناخن نہ لگ جائے۔ پہلی صورت بہتر ہے، کیوں کہ اس میں دہرا استعارہ ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ "چالاک ناخن" میں اضافت مقلوبی فرض کریں، جس طرح "پیر مرد" = "مردِ پیر"، اسی طرح "چالاک ناخن" = "ناخنِ چالاک"۔ اب صورت یہ ہوئی کہ "دستِ چالاک ناخن" کے معنی ہوئے "چالاک (یعنی تیز رفتار) ناخن کا ہاتھ"۔ اس طرح دہرا استعارہ برقرار رہتا ہے۔ لیکن جو قرارت سب سے زیادہ قابل قبول معلوم ہوتی ہے وہ یہی ہے کہ "دستِ چالاکِ ناخن" پڑھا جائے۔ تینوں صورتوں میں کنایہ بہر حال باقی رہتا ہے کہ ناخن بہت لمبے اور تیز ہیں، اور ان سے گریبان کو نوچنے پھاڑنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ جنون کا کنایہ تو بہر حال ہے ہی۔

ناخن کا مضمون غالب نے بالکل نئے پہلو سے باندھا ہے ؎

دوست غم خواری میں میری سعی فرماویں گے کیا

زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آویں گے کیا

جرمن شاعر ہولڈرلن Holderlin جس کی زندگی کے آخری تقریباً چالیس برس دیوانگی یا نیم دیوانگی میں گذرے، اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بہت لمبے لمبے ناخن رکھتا تھا۔ جب وہ ان ناخنوں سے میز یا کرسی کو کھٹکھٹاتا تو عجیب سی دہشت انگیز خشک آواز نکلتی تھی۔ اس کے سامنے غالب کے شعر پر غور کیجیے کہ ناخنوں کے بڑھنے کا اشتیاق کس درجہ دہشت انگیز ہے۔ اور میر کا متکلم، جو اپنے لمبے تیز ناخنوں سے گریبان اور سینہ چاک کرتا ہے۔ وہ شاید ہولڈرلن اور غالب سے زیادہ ہراس انگیز ہے۔

دوسرے مصرعے میں سینے کو گریبان کے قرب وجوار بتانا بدیع بات ہے، گویا سینہ اہم نہیں ہے، گریبان اہم ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں فلاں جگہ فلاں مشہور جگہ کے قرب وجوار میں ہے۔ لیکن گریبان کے سامنے سینہ بے حقیقت بھی نہیں، کیوں کہ ناخن کے ذریعہ اس کے چاک ہونے کے امکان پر تردد، یا مسرت کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ آپ یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ متکلم کو سینے کی خیریت کے بارے میں تردد ہے، اور یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اسے ایک طرح کا پر مسرت anticipation ہے کہ اب گریبان کے بعد سینے کا نمبر آیا ہی چاہتا ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور معنی آفرینی اس پر مستزاد۔

۲۶۰/۳ اس شعر میں عجب طرح کی حسرت ہے۔ اور خون سے رنگین دامن کو دامن کی بہار بتانا، اور پھر خون کا رنگ ہلکا پڑنے کو اس کی خزاں کہنا لطیف بات ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ اب اشک خونیں کی بارش نہیں ہو رہی ہے۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو گریبان پر لہو رنگ کے نئے نشانات بنتے رہتے اور بہار کو مبدل بہ خزاں نہ ہونا پڑتا۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ "چلنا" بمعنی "شروع ہونا" بھی دونوں مصرعوں میں خوب استعمال ہوا۔

قائم نے اس مضمون کو بہت ہلکا کر دیا ہے ؎

داغ اشک آستیں سے اڑتے ہیں
مفت جاتی ہے ہاتھ سے یہ بہار

۲۶۰/۴ اس شعر میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ لیکن پہلے لفظ "خار خار" پر غور کرتے ہیں۔ اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو ہیں "خواہش، اشتیاق"، جیسا کہ خود میر کے اس شعر میں ہے ؎

مائل نہیں ہے سرو ہی تنہا تری طرف
گل کو بھی تیرے دیکھنے کا خار خار ہے (دیوان دوم)

دوسرے معنی ہیں "اندیشہ"، "الجھن"، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔ بعد کے شعرا نے "خار خار" کے پہلے معنی "خواہش، اشتیاق" ترک کر دیئے اور صرف "الجھن" کے معنی اختیار کئے۔ چنانچہ ؎

خار خار الم حسرت دیدار تو ہے
شوق گلچین گلستان تسلی نہ سہی (غالب)

خار خار غم آشکارا ہوا
مثل دل جامہ پارہ پارہ ہوا (مومن)

بعض لغت نگاروں نے "خواہش، اشتیاق"، کے معنی ترک کر دیئے تو بعض (مثلاً فرید احمد برکاتی اپنی فرہنگ میں) "اندیشہ، الجھن"، کے معنی کو نظر انداز کر گئے۔

بعض پرانے شعرا نے دونوں معنی ملحوظ رکھتے ہوئے نہایت عمدہ شعر کہے ہیں ؎

خار خار اپنے سنے کا دور کر یک دہر تھے سنے = سینے
رکھ ایس کوں ہر وضع جیوں پھول خنداں غم نہ کھا

(عبداللہ قطب شاہ)

پھول جب پھولا ہوا تب بھید اس کا آشکار
تھا نہاں غنچے کے دل میں تجھ دہن کا خار خار

(شاہ مبارک آبرو)

ان دونوں اشعار میں " خار خار " بمعنی " خواہش " اور " الجھن " بہ یک وقت استعمال ہوا ہے۔ عبداللہ قطب شاہ کے شعر میں اور بھی خوبیاں ہیں جن پر بحث کا یہاں موقعہ نہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں " خواہش " کے معنی بہت زیادہ نمایاں نہیں ہیں، لیکن بالکل معدوم بھی نہیں ہیں۔ " الجھن " کے معنی بہر حال بالکل واضح ہیں۔

اب شعر پر غور کیجئے۔ دونوں مصرعوں میں الفاظ کی نشست اتنی عمدہ ہے کہ کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) نہ تو دامن کا غم ہو اور نہ گریباں کا خار خار۔ (۲) دامن کا غم بھی نہ ہو اور گریباں کا خار خار بھی نہ ہو۔ (۳) دامن کی فکر نہ ہو اور گریباں کا خار خار نہ ہو۔ (۴) دامن کا غم نہ ہو تو گریباں کا خار خار بھی نہ رہے۔ (۵) عریانی دراصل اس بات میں ہے کہ نہ دامن کا غم ہو اور نہ خار خار گریباں۔ یعنی لباس اتارنا تو محض طبیعی عمل ہے، اصل عریانی یہ ہے کہ دامن و گریباں کی کوئی فکر، کوئی الجھن نہ رہ جائے۔ یعنی جب ترک لباس کریں تو ترک غم گریباں و دامن بھی کر دیں۔ (۶) دعائیہ انداز میں کہتے ہیں کہ اے میر! خدا کرے ایسا ہو جائے کہ میں عریاں پھروں، وغیرہ۔ (۷) ارادے کا اظہار ہے، کہ اب میرا ارادہ ہے کہ عریاں پھروں۔ وغیرہ۔ نہ دامن کی فکر ہوگی اور نہ گریبان رکھنے کی خواہش ہوگی۔ گریبان رکھنے کی خواہش دو وجہوں سے ہو سکتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ گریباں ہوگا تو چاک کریں گے، دوسری اس وجہ سے کہ گریبان کے بغیر دامن نہیں ہو سکتا، دامن کے بغیر گریبان ہو سکتا ہے۔ لہٰذا گریبان کی خواہش اس لئے ہوگی کہ دامن ہو، اور دامن کی خواہش اس لئے ہوگی کہ اسے چاک کریں۔ لاجواب شعر ہے۔

عریاں تنی پر عبدالحی تاباں نے بھی عمدہ شعر کہا ہے، دوسرے مصرعے کی نحوی ساخت غضب کی ہے، لیکن میر جیسی معنی آفرینی نہیں ہے

فراغت سنی ہے میں عریاں تنی کی

مرا ہاتھ ہے آج اور پیرہن ہے

تاباں نے ایک غزل زیر بحث غزل (فشار گریباں) کی زمین میں کہی ہے۔ لیکن ان کا کوئی شعر میر کے اشعار کے رتبے کا نہیں۔

۲۶۱

دیکھیں تو تیری کب تک یہ کج ادائیاں ہیں
اب ہم نے بھی کسو سے آنکھیں لڑائیاں ہیں

ٹک سن کہ سو برس کی ناموس خامشی کھو
دو چار دل کی باتیں اب منھ پر آئیاں ہیں

۳۰۷ آئینہ ہو کہ صورت معنی سے ہے لبالب
راز نہان حق میں کیا خود نمائیاں ہیں

۲۶۱/۱ اس غزل پر انعام اللہ خاں یقین، شاہ حاتم اور تاباں نے بھی غزلیں لکھی ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر "بہ طرز یقین" کا عنوان دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زمین شاید انعام اللہ خاں یقین ہی کی نکالی ہوئی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مرتب کردہ دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ شاہ حاتم نے اپنی غزل پر جو "بہ طرز یقین" کا عنوان دیا ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یقین کا ایک مخصوص طرز تھا اور اس نے شاہ حاتم کو بھی یک گونہ متاثر کیا تھا۔ میرا خیال ہے مرزا فرحت اللہ بیگ کی یہ رائے درست نہیں۔ اس زمین میں یقین کی غزل کسی خاص رتبے کی نہیں ہے، اور نہ ہی یقین کے پورے کلام میں کسی طرز نو کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر وہ بے شک اچھے تھے، لیکن ایسے نہیں کہ حاتم جیسے لوگ ان کے طرز کو منفرد جانیں اور اس کی نقل کریں۔ شاہ حاتم نے (اردو شعرا کے عام طریقے و طور کے برخلاف) اپنے سے کم عمر معاصروں کی تعریف و توصیف میں بڑے فیاضانہ رویئے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے اپنی بعض غزلوں پر جو "بطرز سودا"، "بطرز یقین"، وغیرہ لکھا ہے، اس سے مراد یہی ہے کہ ان شعرا کی زمینوں میں غزل لکھ کر وہ ان کی قدر و قیمت کا اعتراف کر رہے ہیں۔ زیر بحث غزل میں بھی یہی معاملہ ہے، اور حق یہ ہے کہ خود شاہ حاتم اور پھر میر کی غزلیں اس زمین میں یقین کی غزل سے بڑھی ہوئی ہیں۔ تاباں کی غزل البتہ معمولی ہے۔ لیکن شاہ حاتم کا ایک شعر

تاباں کے شعر سے لڑ گیا ہے ۔ ممکن ہے حاتم نے تاباں کے شعر پر شعر کہا ہو۔ شعر حاتم کا بہر حال تاباں کے شعر سے بہتر ہے تاباں کا شعر ہے ؎

جھمکی دکھا جھجک کر دل لے کے بھاگ جانا
کیا اچپلائیاں ہیں کیا چنچلائیاں ہیں

اب شاہ حاتم کو سنیئے ؎

ٹک اک سرک سرک کر آ بیٹھنا بغل میں
کیا اچپلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹائیاں ہیں

زیر بحث غزل میں میر کا مطلع کوئی بہت عمدہ نہیں ۔ اسے صرف اس لئے رکھا ہے کہ تین شعر پورے ہو جائیں ۔ "دیکھیں" اور "آنکھیں" کا ضلع تو اچھا ہے ۔ مضمون میں بانک پن ہے ، لیکن کوئی تازہ پہلو نہیں ۔ ان قافیوں کو حاتم اور تاباں نے بہت عمدہ نظم کیا ہے

قسمت میں کیا ہے دیکھیں جیتے بچیں کہ مر جائیں
قاتل سے اب تو ہم نے آنکھیں لڑائیاں ہیں

(تاباں)

زلفوں کا بل بناتے آنکھیں چرا کے چلنا
کیا کم نگاہیاں ہیں کیا کج ادائیاں ہیں

(حاتم)

یقین نے ایک شعر البتہ خوب کہا ہے ؎

ہم تو چلے پہ یارب آباد رکھیو ان کو
ان بانکوں میں کیا کیا دھومیں مچائیاں ہیں

مصرع ثانی میں فاعل کو ظاہر کر دیتے تو شعر اور بہتر ہو جاتا ۔

حاتم کا شعر تو ہماری غزل کے زیوروں میں شمار ہونے کے قابل ہے ۔ میر کا مطلع ان دونوں ہی کے سامنے بے تہ رہ گیا ۔

۲۶؍۱ یہ شعر میر نے البتہ ایسا نکال دیا ہے کہ اس پہ سیکڑوں غزلیں قربان ہو سکتی ہیں ۔

"ناموس خامشی" خود ہی نہایت عمدہ اور معنی خیز ترکیب ہے، کیوں کہ خاموش رہنا عشق عاشق اور معشوق تینوں کی ناموس کا ضامن ہے اور تینوں ہی کو رسوائی سے محفوظ رکھتا ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ خاموشی کی ایک ناموس تھی، ایک آبرو تھی۔ جو لب کشائی سے غارت ہو جائے گی۔ پھر "سو برس کی" نہایت عمدہ فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں مبالغہ ہے، لیکن کثرت مبالغہ نہیں، بلکہ اس کی جگہ غیر قطعیت ہے۔ یعنی یہ سو برس کا عرصہ چند برسوں یا مہینوں ہی کا ہو سکتا ہے۔ لیکن متکلم کو یہ مدت سو برس لگتی ہے۔ "ٹک سن کہ عمر بھر کی" کہتے تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ پھر "سو برس" کا تقابل دو چار دل کی باتوں سے کیا، یعنی سب باتیں نہیں کہہ رہے ہیں، اور یہ بھی کہ خاموشی تو سو برس کی تھی، مگر باتیں دو ہی چار کہیں گے۔ دل کی باتوں کا منھ پر آنا بھی خوب ہے۔ "ٹک سن" میں بھی دو معنی ہیں۔ (۱) سنو، یعنی سُنو، اور (۲) متوجہ کرنے کے لئے، مثلاً سنو فلاں شخص کیا کہتا ہے؟ جیسا کہ آتش کے مطلع میں ہے، کہ سارا جادو صرف شروع کے تین لفظوں میں ہے ؎

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلق خدا غائبانہ کیا

لیکن میر کا "ٹک سن" آتش کے "سن تو سہی" سے بہتر ہے، کیوں کہ میر کے لہجے میں چیلنج یا مبارز طلبی کا شائبہ نہیں ہے، اور معنی دونوں پھر بھی موجود ہیں۔

۲۶۱/۳ معنی اور صورت کی بحث ہم پہلے دیکھ چکے ہیں۔ (۲۲۲/۲) یہاں اس مضمون کا ایک اور پہلو سامنے آتا ہے۔ ذات حق کا راز پوشیدہ ہے، لیکن ذات حق کو خود نمائی کا اس قدر شوق ہے کہ آئینہ (عکس) اور صورت Appearance دونوں ہی حقیقت سے لبریز ہیں۔ آئینہ تو اس لئے لبریز ہے کہ وہ آئینۂ دل ہے اور اس میں جمال الٰہی منعکس ہوتا ہے۔ اور صورت اس لئے معنی سے لبریز ہے کہ اللہ تعالیٰ نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ (ان اللہ خلق آدم علیٰ صورتہٖ) آئینے کو چوں کہ دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور صورت بمعنی unreality یعنی سراب ہے، اور سراب پر بھی پانی کا گمان ہوتا ہے، اس لئے "لبالب" بھی بہت خوب لفظ ہے۔

۲۶۲

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہوں

پنجہ ہے مرا پنجۂ خورشید میں ہر صبح
میں شانہ صفت سایہ رو زلف بتاں ہوں

پنجۂ خورشید = سورج کی کرنیں
سایہ رو = عیار

تکلیف نہ کر آہ مجھے جنبش لب کی
میں صد سخن آغشتہ بہ خوں زیر زباں ہوں

تکلیف = (کوئی کام کرنے کے لئے) کہنا

۴۵؎ اک وہم نہیں بیش مری ہستی موہوم
اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

خوش باشی و تنزیہہ و تقدس تھے مجھے میر
اسباب پڑے یوں کہ کئی روز سے یاں ہوں

۲۶۲/۱ اس غزل میں دس شعر ہیں، اور پوری غزل میں تعلی، تفکر اور دروں بینی کے عناصر اس طرح پیوست ہیں کہ اگرچہ ہر شعر بہت اعلیٰ پائے کا نہیں ہے، لیکن انتخاب کرنے میں مجھے بڑی مشکل ہوئی۔ کیوں کہ ہر شعر کسی نہ کسی پہلو سے قابل لحاظ تھا۔ بہر حال، میں نے چار شعر نکال دیئے ہیں۔ مطلع اگرچہ سب سے کمزور ہے، لیکن اسے غزل کی شکل قائم رکھنے کے لئے شامل کر لیا۔ مطلع میں اگرچہ کوئی بات نہیں، لیکن پھر بھی ایک زور اور گرمی ہے۔ آتش کے

یہاں اس طرح کے شعر بہت ملتے ہیں جن میں بلند آہنگی تو ہے لیکن مضمون اور معنی کے لحاظ سے کچھ نہیں۔ شعر زیر بحث اتنا کمزور تو نہیں کہ توجہ انگیز نہ ہو، لیکن میر کی معمولہ مضمون آفرینی یا معنی آفرینی اس میں نہیں۔ ہاں کیفیت اور زور ہے۔ چوں کہ آگ کو پھونک مار کر روشن کرتے یا بجھاتے ہیں، اس لئے آگ اور شعلہ کا مفہوم والے تمام الفاظ میں "ہم نفساں" کے ساتھ ضلع کا ربط ہے۔

غزل ۲۵۱ اور غزل زیر بحث کی بحر ایک ہے، صرف قافیہ بدلا ہوا ہے۔ غزل ۲۵۱ کی زمین میں مصحفی نے غزل کہی ہے، لیکن دراصل مصحفی کی وہ غزل میر کی زیر بحث غزل کا جواب ہے۔ مصحفی کی غزل میں تعلی اور تفکر یک جا ہیں اور انھوں نے بعض شعر بہت عمدہ نکالے ہیں۔ ان کا مطلع یقیناً میر کے زیر بحث مطلع کا جواب ہے، اور حق یہ ہے کہ اس سے بہتر ہے ؎

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

۲۶۲
۲
مصحفی نے اپنی محولہ بالا غزل میں اس مضمون کو نئے رنگ سے اٹھایا ہے۔ ان کے یہاں میر کا سا مکاشفاتی لہجہ تو نہیں، لیکن سوالیہ انداز خوب ہے ؎

ہوں شاہد تنزیہہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی مشاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

میر کے یہاں لفظ "وہی" بڑا پر قوت اور معنی خیز ہے۔ میر نے حسب معمول چھوٹے چھوٹے لفظوں میں بڑے معنی اور امکانات بھر دینے کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ شعر کے مضمون پر تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶۔ شعر زیر بحث میں "خلوتی راز نہاں" کے ایک معنی ہیں "راز نہاں کی خلوت میں رہنے والا۔" دوسرے معنی ہیں "راز نہاں کی خلوت (خلا مکمل تنہائی) کو پسند کرنے والا۔" تیسرے معنی ہیں "راز نہاں کو جاننے والا۔" لفظ "خلوتی" اکثر لغات میں نہیں ہے۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں الگ سے درج نہیں کیا ہے، لیکن خلوتی منزل قدس" کا اندراج کر کے معنی لکھے ہیں، "غالباً فرشتے یا مقدس لوگ مراد ہیں۔" اگر "خلوتی" کے صحیح معنی مد نظر ہوتے تو یہ تذبذب نہ پیدا ہوتا۔ (ویسے، "خلوتی منزل قدس" سے میر نے ہاروت اور ماروت مراد لئے ہیں۔ یہ الگ بحث ہے۔) ڈنکن

فورلیس نے جو معنی درج کئے ہیں ان میں "گوشہ نشیں درویش" hermit بھی ہے، جو میرے بیان کردہ دوسرے معنی کی توثیق کرتے ہیں۔

"خلوتی" عمدہ اور نادر لفظ ہے۔ میر اور اقبال کے سوا کہیں اور نظر سے نہیں گذرا۔ "ذوق وشوق" میں اقبال کا شعر ہے ؎

جلوتیان مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق

خلوتیان مے کدہ کم طلب و تہی کدو

چوں کہ صوفیوں کا ایک فرقہ بھی خود کو "خلوتی" کہتا ہے، اس لئے میر اور اقبال دونوں کے یہاں اپنے اپنے سیاق کے لحاظ سے لفظ "خلوتی" اور بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔

یہ شعر ۲۵۶/۵ کے بہت قریب معلوم ہوتا ہے، لیکن ایک اور بات بھی ہے۔ مسعود بک کا ذکر ہم غزل ۲۵۶ میں پڑھ چکے ہیں۔ ان کا قول ہے کہ روح عالم صانع سے ہے، نہ کہ عالم مصنوع سے۔ (یعنی روح دراصل اللہ کی صفات میں سے ہے، یا اگر ذرا ہمت سے کام لیا جائے تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ روح غیر مخلوق ہے۔) مسعود بک کہتے ہیں کہ روح دراصل انسانیت کے آئینے میں جمال رحمانی کا انعکاس ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر کا مضمون صرف یہی نہیں کہ "میں ایک مخفی خزانہ تھا، میں نے چاہا کہ چاہا جاؤں، اس لئے میں نے دنیا بنائی" (حدیث قدسی۔) اس شعر کا مضمون یہ بھی ہے کہ انسان دراصل جمال الٰہی کا اظہار ہے، جیسا کہ ولی نے اپنے شعر میں واضح الفاظ میں کہا ؎

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد

خوب ہی آکے کھلا صورت انسان میں آ

۲۶۲/۳ "پنجۂ خورشید" کا محاورہ بعض اور شعرا نے بھی بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے ؎

ڈوبا ہے شفق بیچ صنم پنجۂ خورشید

یا مہندی کا ہاتھوں پہ ترے رنگ رہا بیچ

(سودا)

اس قدر ہوتا نہیں دست حنائی کا اثر
پنجۂ خورشید تیرے گیسوؤں کا شانہ ہے
(ناسخ)

بس کہ ہر یک موئے زلف افشاں سے ہے تار شعاع
پنجۂ خورشید کو سمجھے ہیں دست شانہ ہم

(غالب)

ظاہر ہے کہ ناسخ اور غالب دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے شعروں سے میر کا شعر حل کرنے کے لئے کچھ اشارے بھی نکلتے ہیں۔ لیکن میر کا شعر تینوں سے بڑھا ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ میر نے پنجۂ خورشید میں اپنا پنجہ دے کر خود کو سورج کے مقابل ٹھہرایا۔ پھر ان کے یہاں مراعات النظیر بھی زیادہ ہے۔ (پنجہ، پنجۂ خورشید، صبح، سایہ رو، زلف۔) معنی کے لحاظ سے دیکھئے تو "پنجۂ خورشید کو زلف معشوق کے برابر قرار دیا ہے۔ کیوں کہ دونوں میں باریکی، لطافت اور چمک ہے۔ دوسرے مصرعے میں "سایہ رو" بمعنی "عیار" غیر معمولی لفظ رکھ دیا ہے۔ عیار ہمیشہ اپنے آقا کے ساتھ رہتا ہے، جہاں آقا وہاں عیار۔ اس طرح شانہ بھی زلف کے لئے عیار کا کام کرتا ہے، کہ جہاں تک زلف جاتی ہے وہاں تک کنگھی بھی ہوتی ہے۔ پھر زلف اور کنگھی میں وہی رشتہ ہے جو آقا اور اس کے عیار میں ہوتا ہے۔ آقا کی طرح بھی زلف بھی بلند تر اور رفیع المرتبت ہے، اور عیار کی طرح شانہ بھی زلف سے کم رتبہ ہے۔ جس طرح عیار اپنے آقا کی خدمت کرتا ہے، اسی طرح شانہ بھی زلف کی خدمت کرتا ہے۔

لہذا، ہر صبح میں معشوق کی زلف میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ اس طرح میرا ہاتھ پنجۂ خورشید میں دو طرح سے ہے۔ ایک تو یہ کہ جو شخص معشوق کی زلف میں کنگھی کرتا ہے، وہ آفتاب جیسا مرتبہ رکھتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ معشوق کی زلف مثل پنجۂ خورشید ہے۔ میں اس میں کنگھی کرتا ہوں تو گویا پنجۂ خورشید سے پنجہ کرتا ہوں۔ ایسے مصرع کے بعد دوسرا مصرع حاصل ہونا بہت مشکل تھا، لیکن میر نے کس قدر آسانی سے یہ منزل سر کی۔ مصرع اولیٰ پر ترقی کر کے خود کو آقائے زلف کے ساتھ ساتھ چلنے والا عیار کہا، اور اپنی کارگزاری پوری طرح ثابت کر دی۔

ہماری داستانوں میں عیار کو شہزادے (ہیرو) کے جاں نثار دوست، راز دار، اور وفادار خادم کی حیثیت سے اپنے شہزادے کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہوئے، یا اس کی سواری کی زمام ہاتھ میں لے کر آگے آگے، یا شہزادے کے ساتھ ساتھ چلتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ ممکن ہے یہ رسم عیاروں سے بھی زیادہ قدیم ہو، یا اہل عرب کا رواج ہو کیونکہ شبلی نے سیرت النبیؐ (جلد اول) میں لکھا ہے کہ جب نبی آخرالزماں فتح مکہ کے دن مکے میں داخل ہوئے تو حضرت ابوبکر الصدیقؓ آپ کی رکاب پر ہاتھ رکھے ہمراہ چل رہے تھے۔ اور سید سلیمان ندوی نے سیرت النبیؐ (جلد دوم) میں لکھا ہے کہ حجۃ الوداع کے موقع پر جناب رسالت مآبؐ جب میدان عرفات میں تشریف لے گئے تو آپ کے اونٹ کی زمام حضرت بلالؓ کے ہاتھ میں تھی۔ اس طرح عیار (یا جاں نثار خادم / دوست) کے بارے میں یہ رسم بہت پرانی ہے کہ وہ ہمیشہ اپنے ہیرو کے ہم رکاب چلتا ہے۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ متکلم اپنے معشوق کی زلف کا عیار اور ہمیشہ اس کے ساتھ رہنے والا ہے۔

ناسخ اور غالب کے شعروں پر غور کریں تو ایک اور مفہوم کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ناسخ اور غالب دونوں کے یہاں مضمون یہ ہے کہ سورج کی کرنیں معشوق کے بالوں میں کنگھی کرتی ہیں۔ اس مضمون کی بنیاد اس بات پر ہے کہ صبح ہونے پر لوگ منھ دھونے کے لئے آنگن یا برآمدے میں آجاتے تھے۔ وہاں اکثر دھوپ بھی ہوتی تھی جس سے منھ دھونے والے (والی) کا چہرہ اور بال دمک اٹھتے تھے۔ اس پس منظر میں میر کے شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ہر صبح زلف معشوق میں اپنی انگلیوں سے کنگھی کرتا ہوں۔ ادھر سورج کی کرن بھی اس کی زلف میں کنگھی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لہذا میرا پنجہ ہر صبح پنجۂ خورشید میں ہے۔ "پنجۂ خورشید" "(سورج کی کرنیں)" کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس پیدا کیا ہے۔ یہ میر کا خاص انداز ہے۔

دالان / برآمدے میں منھ دھونے کے بارے میں ملاحظہ ہو "باغ و بہار" (سیر دوسرے درویش کی، قصہ بصرے کی شہزادی کا):

> ایک دالان میں اس نے لے جا کر بٹھایا اور
> گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے۔

میر کے مندرجہ ذیل شعر میں بھی آہنگ یا دالان میں منہ دھونے کا اشارہ ہے ؎

دیکھ رہتے دھوتے اس رخسار کے
وا یہ منہ دھوتے جو کہتی ماہ ماہ

(دیوان دوم)

چوں کہ اس غزل میں تعلی کے مضامین بہت ہیں، اور اس شعر کے پہلے ایک شعر میں اپنے شاعرانہ کمال کا ذکر کیا ہے کہ جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر، اس لئے شعر زیر بحث کو تمثیلی رنگ میں فرض کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ میں معشوقۂ سخن کی مشاطگی کرتا ہوں اور اس کی زلفوں کو سنوارتا ہوں۔ "سایہ رو،" کے معنی "شب رو" (یعنی چور) اور "نیم شب بیدار" بھی ہوتے ہیں۔ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر نہیں، لیکن بالکل بیکار بھی نہیں، کیوں کہ ان میں اور "زلف" میں ضلع کا ربط ہے۔ (زلف کا کام دل کو چرانا ہے، زلف رات کی طرح تاریک اور طویل ہوتی ہے، سوتے وقت اکثر چوٹی کھول دیتے ہیں، اس لئے زلف کو نیم شب بیدار فرض کر سکتے ہیں۔) لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۶۲/۴ غالب کا نہایت خوبصورت مطلع میر سے متاثر معلوم ہوتا ہے ؎

سرچشمۂ خونست ز دل تا بہ زباں ہائے
دارم سخنے با تو و گفتن نہ تواں ہائے

(میرے دل سے میری زباں تک ایک سرچشمۂ
خوں ہے۔ ہائے کہ مجھے تجھ سے کہنے کو ایک بات
ہے لیکن کہہ نہیں سکتا۔)

غالب کا مطلع کیفیت کے اعتبار سے میر سے بڑھ گیا ہے، لیکن میر کا شعر معنوی اعتبار سے بہت تہ دار ہے۔ میر کے مصرع ثانی میں پیکر بھی نہایت موثر اور دل دہلانے والا ہے۔ "آغشتن" کے معنی ہیں (۱) لتھیڑنا (۲) گوندھنا (۳) تر کرنا (۴) آلودہ کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی موقعے کے لئے نہایت مناسب ہیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ وہ سیکڑوں باتیں کون سی ہیں جو خون میں تر ہیں یا لتھڑی ہوئی ہیں۔ یہ بھی واضح نہیں کیا کہ وہ

باتیں خون کیوں ہو گئیں۔ قاری یا سامع کے تخیل کو صد سخن آغشتہ بہ خوں زیر زباں کا غیر معمولی پیکر متاثر اور متحرک کر دیتا ہے اور کئی طرح کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ ان گنت باتیں دل سے زبان تک آئیں اور خون ہو ہو کر زیر زباں جمع ہوتی گئیں۔ نحوی اعتبار سے بھی یہ جملہ بہت خوب ہے کہ خود کو صد سخن زیر زباں کہا، یہ نہیں کہا کہ میں صد سخن زیر زباں رکھتا ہوں۔

"تکلیف" یہاں فارسی محاورے کے معنی میں ہے۔ فارسی میں "تکلیف" کسی کام کو، اور کسی کام کے کرنے کو کہتے ہیں۔ اردو میں اب یہ "زحمت"، "بیماری"، "اذیت" وغیرہ کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن "کام" یا "کام کرنے" کے معنی محاورے میں اب بھی پوشیدہ ہیں۔ مثلاً "آپ ذرا اتنی تکلیف کریں کہ فلاں صاحب سے بات کر لیں۔" یا "آپ نے تکلیف کی، اس کا شکریہ۔" میر نے "تکلیف" کو فارسی محاورے کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے۔ ان کے علاوہ صرف قائم کے یہاں نظر سے گذرا ہے۔ لیکن چوں کہ دو شعرا نے استعمال کیا ہے، اس لئے گمان گذرتا ہے کہ "تکلیف" کے یہ معنی اٹھارویں صدی کی اردو میں کسی نہ کسی حد تک مستعمل ضرور رہے ہوں گے؎

صبح چمن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی
رخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا (میر، دیوان اول)

تکلیف باغ کن نے کی تجھ خوش دہاں کے تئیں
دیتا ہے آگ رنگ ترا گلستاں کے تئیں (میر، دیوان اول)

تکلیف نالہ کر نہ مجھے آ خدا کو مان
کیا جانے کیا غضب ہوا بھی ایک دم کے بیچ (قائم چاند پوری)

ترقی اردو بورڈ پاکستان کے "اردو لغت" میں "تکلیف" کے ایک معنی "تحریک" درج ہیں اور سند میں میر کا پہلا شعر (غلام کیا) اور قائم کا شعر لکھا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے "آنند راج" کا حوالہ دے کر صحیح لکھا کہ فارسی میں "تکلیف" کے معنی "کار فرمودن" بھی ہیں۔ لیکن انھوں نے اشعار زیر بحث میں "تکلیف" کے معنی غلط درج کئے ہیں، کیوں کہ

انھیں بھی اس لفظ کے موجودہ مروج معنی (زحمت، اذیت، وغیرہ) سے دھوکا ہو گیا اگر وہ "چراغ ہدایت"، دیکھ لیتے تو بات صاف ہو جاتی۔ (خود "آنندراج"، نے یہ معنی براہ راست "بہار عجم" سے نقل کئے ہیں۔) "چراغ ہدایت" نے "تکلیف کسے بر خاک انداختن" کو "حرف کسے بر خاک افگندن" کے مرادف لکھا ہے اور "قبول نہ کردن" معنی بتا کر سنجر کاشی کا شعر نقل کیا ہے ؎

مے خوردہ و مستانہ خرامید بہ صحرا
بر خاک نہ انداختم تکلیف ہوا را
(اس نے شراب پی اور صحرا کی جانب مستانہ چلا۔
اس نے ہوا کی کہی ہوئی بات ٹھکرائی نہیں۔)

اس طویل تحریر کی ضرورت یہ ظاہر کرنے کے لئے تھی کہ پرانے شعرا، خاص کر بڑے شعرا کے ہر لفظ پر غور کرنا ضروری ہے۔ یہ قیاس کرنا غلط ہوگا کہ وہ ہر لفظ کو انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں جو ہمارے وقت میں مروج ہیں، یا جو ہمارے علم میں ہیں۔ اب اس مصرع کی معنوی حیثیت کو ایک بار اور دیکھئے۔ متکلم چوں کہ شاعر ہے، اس لئے لوگ توقع رکھتے ہیں کہ وہ کچھ کلام کرے گا۔ متکلم جواب میں کہتا ہے کہ مجھے کلام کرنے کے لئے نہ کہو۔ اب لفظ "آہ"، جو عام طور پر رسمی سا ہوتا ہے۔ دہرے معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو یہ "تکلیف" کے ضلع کا لفظ ہے، اور دوسری طرف اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ میں صد سخن آغشتہ بہ خوں ہوں، اس لئے کلام نہیں کر سکتا، صرف آہ کر سکتا ہوں۔ اب "سخن"، کی معنویت بھی دوبالا ہوتی ہے، کہ "سخن" بمعنی "شعروشاعری"، بھی ہے، اور بمعنی "گفتگو"، بھی۔ زبردست شعر ہے۔

اس مضمون کو ہلکا کر کے دیوان دوم میں یوں کہا ہے ؎

مصلحت ہے میری خاموشی ہی میں اے ہم نفس
لو ہو ٹپکے بات سے جو ہونٹ اپنے وا کروں

۲۶۲/۵ معشوق کی خاطر پر گراں ہونے کا مضمون میر اثر نے بھی خوب باندھا ہے ؎

اتنے کچھ اب سبھوں کی نظر میں سبک نہ ہے

جتنے ہم آدیاں ترے جی پر گراں رہے

لیکن میر نے جو پہلو پیدا کیا ہے وہ اپنی الگ شان کا حامل ہے۔ میں مٹ کر خاک ہوگیا، یعنی میری ہستی اب صرف وہم وتصور کے برابر رہ گئی، یا میں اس قدر لاغر ہوگیا کہ میری ہستی صرف موہوم ہوکر رہ گئی ہے۔ یا پھر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر انسان کی ہستی موہوم اور غیر معتبر ہوتی ہے، میں بھی انسان ہوں لہٰذا میری بھی ہستی غیر معتبر ہے۔ اب دوسرے مصرعے میں کہا کہ اس موہومیت کے باوجود تجھے میرا ہونا پسند نہیں اور میں تیرے مزاج نازک پر بار ہوں۔ اس وقت تو میرا وجود اور عدم برابر ہے، پھر بھی شاید تو مجھے اس سے زیادہ معدوم کرنا چاہتا ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنوی تہ داری سے خالی نہیں۔

دیوان دوم میں اس مضمون کو نئے رنگ سے کہا ہے۔ وہاں کیفیت زیادہ ہے۔

خاک ہوئے برباد ہوے پامال ہوئے سب محو ہوے

اور شدائد عشق کی رہ کے کیسے ہم ہموار کریں

۲۶۲/۶ اس مضمون کو متعدد بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۲/۱ لیکن یہاں دوسرے مصرعے میں understatement کمال کا ہے، اور ہزار مبالغوں پر فوقیت رکھتا ہے۔ انسان کو دنیا میں بدرجۂ مجبوری آنا پڑا ہے۔ یہ مجبوری دو طرح کی ہے۔ ایک تو وہ قدیمی اور آغازی مجبوری یعنی گناہ آدم، جس کے باعث حضرت آدم کو بہشت چھوڑنی پڑی۔ دوسری وہ عمومی مجبوری جو حضرت آدم کے بعد (اور ان کی وجہ سے) ہر انسان کا مقدر ہے۔ یعنی انسان کو پیدا ہونا، اور اس کی روح کو عالم ارواح سے عالم آب وگل میں آنا پڑتا ہے۔ ان دو عظیم الشان الم ناک حقائق کو "اسباب پڑے یوں" جیسے مبہم، معنی خیز، اور بظاہر سرسری فقرے میں بند کردیا ہے۔ پھر، انسان مدت مدید سے یہاں ہے، لیکن اس کی یہ مدت اس مدت سے کم ہے جب وہ عالم ارواح میں تھا (کیوں کہ اس کا آغاز روز الست کو ہوا تھا) اور اس مدت (یعنی ابدالآباد) سے تو بہت ہی کم ہے جو عالم عقبیٰ میں روح کا مقدر ہے۔ لہٰذا

ان طویل زمانوں کے مقابلے میں بنی نوع انسان کی تاریخ بہت ہی مختصر ہے، اور اسے محض "کئی روز" سے تعبیر کرنا کمال معنی خیزی اور انتہائے بلاغت ہے۔ شعر میں محزونی اور واماندگی اور مہجوری کا لہجہ ہے۔ لیکن چوں کہ کسی بھی انسان کی مدت حیات بنی نوع انسان کی پوری تاریخ کے مقابلے میں بہت کم ہوتی ہے، اس لئے ایک ہلکی سی امید کی کرن بھی ہے کہ یہ مہجوری بہت دیر نہ رہے گی۔

ممکن ہے میر نے اپنا شعر حافظ سے مستعار لیا ہو ؎

طائر گلشن قدسم چہ دہم شرح فراق
کہ دریں دام گہ حادثہ چوں افتادم

(میں گلشن قدس کا طائر ہوں، فراق کی تفصیل کیا بیان کروں، کیا بتاؤں کہ اس دام گہ حادثہ میں کیسے پھنس گیا۔)

بے شک میر کے پاس حافظ کے زبردست استعارہ و پیکر "دام گہ حادثہ" کا جواب نہیں۔ لیکن میر کے یہاں تہ داری زیادہ ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ بے نظیر ہیں۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں اجتماع صفات اور فارسی عربی الفاظ کی کثرت اور اس کے مقابلے میں مصرع ثانی کی سادگی کا تضاد بھی بہت خوب ہے۔ اس میں ایک معنوی پہلو بھی ہے، کہ مصرع اولیٰ کے زرق برق الفاظ عالم ارواح میں متکلم کی تونگری اور مصرع ثانی کے سادہ الفاظ عالم آب و گل میں متکلم کے افلاس اور بے چارگی کی علامت ہیں۔

کہاں تک بھلا روؤ گے میر صاحب
اب آنکھوں کے گرد اک ورم دیکھتے ہیں

۲۶۴/۱ محمد حسن عسکری نے اکثر یہ بات کہی ہے کہ میر اپنی خودی سے زیادہ اپنی انسانیت کو پیش کرتے ہیں، اور وہ معمولی باتوں میں بھی المیہ کا وقار پیدا کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے اپنے مضمون "میر جی" میں میر کے دیوان اول کا یہ مطلع نقل کیا ہے ؎

جب رونے بیٹھتا ہوں تب کیا کسر رہے ہے
رومال دو دو دن تک جوں ابر تر رہے ہے

پھر عسکری صاحب لکھتے ہیں (اور بالکل صحیح لکھتے ہیں) کہ "اس شعر میں جو ٹریجڈی پیدا ہوتی ہے وہ رونے کی وجہ سے نہیں، بلکہ رومال کے ذکر سے۔ یہ ایک لفظ بجلی کی سی تیزی سے سارا منظر ہمارے سامنے لے آتا ہے کہ یہ دنیا کیا جگہ ہے۔ یہاں کے آدمی کون لوگ ہیں۔ ان سے کس بات کی توقع کی جاتی ہے اور ان سب کے سامنے میر کا غم کیا ہے؟" اس کے بعد عسکری صاحب میر کا زیر بحث شعر نقل کر کے کہتے ہیں کہ یہاں میر نے "ایک عامیانہ چیز کی مدد سے ٹریجڈی پیدا کی ہے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ زیر بحث شعر میں عجب الم ناک غم گینی ہے۔ اور اس کیفیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں آنکھوں کے ورم کر جانے کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی ایسی حقیقت کا جو عام زندگی سے ماخوذ ہے۔ لیکن رومال والے شعر میں مضمون زیادہ اہم ہے، کیفیت نہیں۔ عسکری صاحب نے مضمون آفرینی کے پہلوؤں پر مزید غور کیا ہوتا تو وہ یقیناً اس نتیجے پر پہنچتے کہ رومال کے ذکر کے باوجود اس شعر میں زور اشک باری کے مضمون کو نئے رنگ سے پیش کرنے سے پیدا ہوا ہے۔ دراصل اس مضمون کو ولی بہت پہلے باندھ چکے تھے اور میر نے ولی کے مضمون پر ترقی کی ہے ؎

نہ پوچھو عشق میں جوش و خروش دل کی ماہیت
برنگ ابر دریا بار ہے رومال عاشق کا

ملحوظ رہے کہ رومال والے شعر میں کیفیت "دو دو دن تک" کے سادہ اور بظاہر معصوم مبالغے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میر کا شعر ولی سے بہتر ہے، کچھ تو اس وجہ سے کہ ولی کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے، اور کچھ اس وجہ سے کہ میر نے "دو دو دن تک" کا گھریلو فقرہ رکھ دیا ہے۔ مضمون میں اولیت کا شرف بہر حال ولی کو ہے۔ شعر زیر بحث کا مضمون البتہ میر کا اپنا ہے۔ اس زمین و بحر میں غالب اور سودا کی بھی غزلیں فوراً یاد آتی ہیں۔ نوجوان غالب کی غزل میر اور سودا دونوں کی غزلوں سے بہتر ہے، لیکن "ورم" کا قافیہ (یا آنکھوں کے ورم کر جانے کا مضمون) باندھنے کی ہمت نہ سودا کو ہوئی نہ غالب کو۔ میر نے یہ مضمون کم سے کم دو بار اور کہا ہے ؎

آنکھوں نے میر صاحب و قبلہ ورم کیا
حضرت بکا کیا نہ کرو رات کے تئیں (دیوان اول)

بکاے شب و روز اب چھوڑ میر
نواح آنکھوں کا تو ورم کر گیا (دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر کا مصرع اولیٰ خوب ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا مصرع ثانی۔ لیکن شعر زیر بحث کے دونوں مصرعے نہایت نپے تلے اور برجستہ ہیں۔ مصرع اولیٰ کا استفہام خوب ہے اور تخاطب بھی خوب ہے۔ اس تخاطب میں بے تکلفی اور پنچایتی رنگ ہے۔ دیوان اول کے شعر کا طرز تخاطب نسبتہً مصنوعی ہے اور دیوان چہارم کے شعر کا طرز تخاطب تھوڑا سا تحکمانہ اور تکلف لئے ہوئے ہے۔ علاوہ بریں، شعر زیر بحث میں "دیکھتے ہیں" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ خطاب کرنے والے بہت سے لوگ ہیں۔ "آنکھوں" اور "دیکھتے ہیں" میں ضلع بھی بہت خوب ہے۔

۲۶۴

عام حکم شراب کرتا ہوں
محتسب کو کباب کرتا ہوں

ٹک تو رہ اے بنائے ہستی تو
تجھ کو کیسا خراب کرتا ہوں

بنا = عمارت

کوئی بجھتی ہے یہ بھڑک میں عبث
تشنگی پر عتاب کرتا ہوں

۷۵۰

جی میں پھرتا ہے میر وہ میرے
جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں

۲۶۴/۱ یہاں مضمون کچھ خاص نہیں، لیکن مصرع ثانی دو معنی کا حامل ہے (۱) حکم شراب کے عام ہونے پر محتسب جل کر کباب ہو جائے گا، اور (۲) محتسب کی تکا بوٹی ہو جائے گی اور ہیں (یا سب پینے والے) اس کو کباب کر کے کھا جائیں گے۔ فعل کا صیغہ حال ہے، لیکن اس سے مستقبل کے بھی معنی نکلتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: "اب میں وہ کام کرتا ہوں جس پر زمانہ حیرت کرے گا۔" یہ نحوی خوبی شعر میں مزید ہے۔ اگلے شعر میں بھی فعل کا استعمال اسی نہج پر ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے دیوان یقین کے دیباچے میں لکھا ہے کہ میر نے یہ شعر امیر خسرو سے ترجمہ کر لیا ہے ؎

عام حکم شراب می خواہم
محتسب را کباب می خواہم

اس بات سے قطع نظر کہ میر کا شعر فارسی کا سراسر ترجمہ نہیں ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ فارسی شعر کلیات خسرو میں نہیں ملتا۔ اس بات کا امکان ہے کہ یہ شعر کسی اور کا ہو۔ اور

اس بات کا بھی امکان ہے کہ کسی نے میر کے شعر کی فارسی بنا دی ہو۔ فرحت اللہ بیگ نے یہ بات بہرحال صحیح لکھی ہے کہ پرانے لوگ غیر زبان کے اشعار کا ترجمہ کر لینا عیب نہیں سمجھتے تھے۔ انھوں نے اس مسئلے پر تفصیلی بحث نہیں کی ہے۔ تفصیلی بحث کا موقع یہاں بھی نہیں، لیکن میں اتنا کہہ دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ ترجمہ کرنا بھی مضمون آفرینی کے اصول میں شامل ہے، خاص کر جب ترجمہ اصل سے بڑھ جائے (جیسا کہ میر نے اکثر کیا ہے۔)

پرانی شعریات میں استفادۂ غیر کی حسب ذیل شکلیں تھیں۔ (۱) سرقہ (۲) توارد (۳) ترجمہ (۴) اقتباس (۵) جواب۔ آخری شکل سب سے زیادہ مستعمل تھی، یعنی کسی اور کے شعر یا کسی اور کی غزل کے مضامین کو بہتر طور پر پیش کرنا۔ یہ اعلیٰ درجے کا ہنر تھا۔ ملاحظہ ہو ۲۲۶/۱۔

۲۶۴/۲ بنائے ہستی کو خراب کرنے کا دعویٰ اور اس پر یہ تخاطب کہ تو تھوڑی دیر ٹھہر، پھر دیکھ ترا کیا حال کرتا ہوں۔ بہت لطیف ہے۔ ظاہر ہے کہ "ٹک تو رہ" محاوراتی ہے اور اس کا لغوی مفہوم اس سے متحارب ہے۔ اسی بنا پر شعر میں یہ تناؤ پیدا ہوا ہے۔

لیکن شعر میں لطف کے اور بھی پہلو ہیں۔ "بنائے ہستی" سے مراد خود اپنی زندگی ہو سکتی ہے، پوری دنیا ہو سکتی ہے، پوری کائنات ہو سکتی ہے۔ یہ بات بھی واضح نہیں کی ہے کہ ہستی کی عمارت کو کس طرح خراب کریں گے۔ "خراب" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) ویران اور منہدم (۲) تباہ حال، یعنی برا۔ دوسرا مفہوم کیفیاتی ہے، جیسے ہم کہتے ہیں فلاں شخص کا کردار خراب ہے، یا فلاں شخص بڑی خراب اردو لکھتا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے بنائے ہستی کی خرابی اسے ویران اور برباد کرنا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے اس کی خرابی اس کے کردار کو گندہ اور خراب کرنا ہے۔ خرابی کس طرح ہو گی، یہ ظاہر نہ کر کے لطیف ابہام رکھ دیا ہے۔ مثلاً اپنی زندگی مراد ہے تو (۱) خودکشی کر لیں گے (۲) آوارہ و برباد ہو جائیں گے۔ (۳) زندگی کو لہو و لعب میں صرف کریں گے۔ وغیرہ۔ اگر پوری دنیا یا کائنات مراد ہے تو (۱) اسے ویران کر دیں گے۔ (۲) اس قدر بدنام کر دیں گے اور اس کی اس قدر برائی کریں گے کہ لوگوں کو اس سے نفرت ہو جائے گی۔ (۳) اس کے نظام کو درہم برہم کر دیں گے، وغیرہ۔

"بنائے ہستی" سے مراد معشوق بھی ہو سکتا ہے۔ جیسا کہ ایک شعر میں میر نے معشوق کو "باعث حیات" کہا ہے ؎

تنگی جامہ ظلم ہے اے باعث حیات

پاتے ہیں لطف جان کا ہم تیرے تن کے بیچ (دیوان سوم)

اب مراد یہ ہوئی کہ تھوڑے ہی دنوں میں ہم معشوق کے اخلاق بگاڑ کر رکھ دیں گے۔ یہ مفہوم دور کا ہو سکتا ہے، لیکن بالکل ناممکن نہیں۔ قائم کا شعر ہے ؎

وہ خوبرو ہے کون سا جگ میں فرشتہ وش

دو روز مل کے ہم جسے بدخو نہیں کیا

اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان دوم میں یوں باندھا ہے ؎

خوار تو آخر کیا ہے گلیوں میں تو نے مجھے

تو ہی اے عشق جو تجھ کو بھی میں رسوا کروں

یہاں معنی کے پہلو بہت کم ہیں، اور ابہام میں کوئی امکانات نہیں۔ واضح رہے کہ ابہام اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب معنی کے کئی امکانات پیدا ہوں، جیسا کہ شعر زیر بحث میں ہے۔

"بنائے ہستی" سے معشوق مراد نہ لیں تو شعر میں عجب قلندرانہ انقلابی بانک پن اور اکڑ ہے۔ اس میں تھوڑی سی جھلک ظرافت کی بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو شعر کا مرتبہ پست ہو جائے۔ دوسرے مفہوم کی رو سے شعر کا متکلم کوئی زبردست لفنگا اور جہاں آزمودہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ معشوق پر داؤ چل جائے تو اسے راہ پر لگا لیں گے۔

"بنائے ہستی" سے "ہستی کی بنیاد" (نہ کہ عمارت ہستی) بھی مراد لے سکتے ہیں۔ "بنا" دونوں معنی میں مستعمل ہے۔

<u>۲۶۴</u>
۳
"بھڑک" بمعنی "شعلہ" تو لغات میں ملتا ہے۔ لیکن "بھڑک" بمعنی "آگ" نہیں ملتا۔ اب اسے میر کا تصرف کہیے، یا لغات کی نارسائی، یا مجاز مرسل کی عمدہ مثال فرض کیجیے، کہ تفاعل کہہ کر فاعل مراد لیا ہے۔ میں آخری صورت کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن چوں کہ پراکرتی

لفظیات پر میر کی دسترس بہت وسیع تھی، اس لئے ممکن ہے کسی مقامی بولی میں "بھڑک" بمعنی "آگ" بھی ہو۔ بہرحال، اسی ایک لفظ کی تازگی شعر کو انتخاب میں رکھنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن بعض پہلو اور بھی ہیں۔ پہلے تو یہ دیکھئے کہ "بھڑک" کی وضاحت نہیں کی، کہ یہ کون سی آگ ہے۔ لیکن "یہ بھڑک" کہہ کر کلام میں زور بھی پیدا کیا اور یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ آگ پرانی ہے، اور سننے والے کو معلوم بھی ہے کہ یہ آگ کون سی ہے، کس کی لگائی ہوئی ہے۔ خود کلامی کا بھی لہجہ ہے، یعنی کوئی سامنے نہیں ہے اور متکلم اپنے دل سے بات کر رہا ہے کہ میں خواہ مخواہ اپنی پیاس پر خفا ہو رہا ہوں۔ یہ آگ وہ نہیں جو کسی چیز سے بجھ جائے۔ یہ کنایہ بھی بہت لطیف ہے، کہ پہلے مصرع میں صرف "یہ بھڑک" کہا۔ اور دوسرے مصرع میں وضاحت کی کہ "بھڑک" سے پیاس مراد ہے۔ اب یہ نکتہ پیدا ہوا کہ آگ الگ چیز ہے اور پیاس الگ شے ہے۔ پیاس اس لئے لگی ہے کہ دل میں آگ لگی ہوئی ہے۔ آگ بجھے تو پیاس بجھے۔ محض پیاس پر خفا ہونا بے معنی ہے۔ پیاس تو آگ کا تفاعل ہے، خود مختار نہیں۔ آگ تو بجھنے والی ہے نہیں۔ لہٰذا شعر میں عجب مایوسی اور بے چارگی ہے۔ لیکن یہ مایوسی اور بے چارگی کسی ماتم یا نالہ وزاری کو راہ نہیں دیتی، بلکہ اس میں ایک طرح کا اقبال acceptance ہے۔ اور یہ اقبال بھی کشمکش کے بعد پیدا ہوا ہے۔ پہلے تو پیاس بجھانے کی کوشش کی (مثلاً دل کو کہیں اور لگانا چاہا، یا کار دنیا میں منہمک کرنا چاہا، یا شعر و شاعری سے بہلانا چاہا۔) جب اس میں کامیابی نہ ہوئی تو پیاس پر خفا ہوئے۔ اسے خشم و برہمی کے ذریعہ ڈرانا اور کم کرنا چاہا۔ (مثلاً ضمیر نے ملامت کی، یا خود کو ہی دھمکی دی کہ اگر پیاس نہ بجھے گی تو نتیجہ برا ہوگا، وغیرہ۔) جب یہ سب تدبیریں کارگر نہ ہوئیں تو اس نتیجے پر پہنچے کہ اب اپنی تقدیر کو قبول ہی کرنا ہوگا۔ یہ آگ تو بجھنے والی نہیں۔ میں فضول ہی تشنگی پر برہم ہو رہا ہوں۔ "کوئی بجھتی ہے" کا فقرہ بھی بہت بلیغ ہے، کیوں کہ اس میں سب امکانات ہیں۔ (۱) آگ اپنے آپ بجھ جائے۔ (۲) کوئی اور آکر اسے بجھا دے۔ (۳) میں کوشش کروں تو بجھ جائے، وغیرہ۔

لطف یہ ہے کہ آگ کی نوعیت اب بھی واضح نہیں ہوئی۔ سب امکانات موجود ہیں۔ بہت عمدہ شعر کہا ہے۔

۲۶۴/۴ "نور اللغات" میں "جی میں پھرنا" کے معنی "بار بار کسی کا دھیان آنا" لکھے ہیں

اور سند میں میر کا زیر بحث شعر دیا ہے۔ فرید احمد برکاتی نے بھی یہی معنی "مہذب اللغات" کے حوالے سے درج کئے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ یہ معنی شعر سے متبادر نہیں ہوتے۔ اگر معشوق کا دھیان بار بار آتا ہے تو یہ کوئی تعجب کی بات نہیں، اور اس شک کا کوئی موقعہ ہی نہیں کہ میں جاگ رہا ہوں کہ سو رہا ہوں؟ یہی بہتر ہے کہ یہاں "پھرنا" کو عام مفہوم (گشت کرنا، گھومنا پھرنا) میں لیا جائے اور "جی میں پھرنا" کو محاورہ فرض نہ کیا جائے۔

پرانے شعرا لفظ "جی" کو "جان" کے معنی میں استعمال کرتے تھے۔ خاص کر جب یہ لفظ کسی محاورے کا حصہ نہ ہو اور بطور اسم استعمال ہوا ہو۔ جیسے ناسخ ؎

جی نہیں بچتے نظر آتا شب فرقت میں آج
کہکشاں تلوار ہے اور آسماں جلاد ہے

(کہکشاں کے تلوار اور آسمان کے جلاد ہونے کا مضمون میر درد کا ہے، پھر غالب نے بھی برتا۔ یہ بحث الگ ہے۔) لہٰذا مصرع اولیٰ کا مطلب یہ ہے کہ معشوق میری جان میں گھومتا پھرتا ہے۔ یعنی میری جان میں اتر گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب جان ہی معشوق سے بس جائے تو یہ اتحاد بالمعشوق کی انتہائی منزل ہو گی۔ اسی لئے دوسرے مصرع میں استعجاب اور مسرت سے کہا کہ آیا میں جاگ رہا ہوں یا سو رہا ہوں (خواب دیکھ رہا ہوں؟) یعنی معشوق کا جان میں رچ بس جانا ایسی چیز ہے جو آسانی سے نصیب نہیں ہوتی۔

میر کے یہاں "جی" بمعنی "جان" کے لئے ملاحظہ ہو ۶۴/۳، ۲۵۸/۳ وغیرہ۔

سراج اورنگ آبادی نے اس مضمون کو ہلکا کر دیا ہے ؎

یار کو بے حجاب دیکھا ہوں
میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں

(۲۶۵)

مثالِ سایہ محبت میں جال اپنا ہوں
تمھارے ساتھ گرفتار حال اپنا ہوں

مری نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک
میں نقش پا کی طرح پائمال اپنا ہوں

ترا ہے وہم کہ یہ ناتواں ہے جامے میں
وگرنہ میں نہیں اب اک خیال اپنا ہوں

۷۵۵ بلا ہوئی ہے مری گو کہ طبع روشن میر
ہوں آفتاب ولیکن زوال اپنا ہوں

۲۶۵/۱ یہ غزل بیدل کی زمین و بحر میں ہے۔ فارسی ردیف "خودیم" کو اردو میں "اپنا ہوں" کر دیا ہے۔ بیدل کا مطلع ہے ؎

تحیر آئینۂ عالم مثال خودیم
بہانہ گردش رنگست و پائمال خودیم
(ہم اپنے ہی عالم مثال کا آئینۂ تحیر ہیں۔ (بہار وخزاں میں) رنگوں کا آنا جانا تو محض بہانہ ہے۔ ہم خود اپنے ہی پامال ہیں۔)

خود اپنے ہی پامال ہونے کا مضمون میر نے اگلے شعر میں باندھا ہے۔ اس پر بحث آگے آتی ہے۔ شعر زیر بحث میں تشبیہ بھی نئی ہے اور مصرع ثانی میں مضمون بھی نیا ہے۔ انسان اور اس کا سایہ دونوں میں ایسا رشتہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے مفر نہیں۔ جہاں جسم ہے وہاں سایہ ہے اور جہاں سایہ ہے وہاں جسم۔ لہذا سایہ جسم کے جال میں ہے

اور جسم سائے کے جال میں ہے۔ یہی حال متکلم اور محبت کا بھی ہے۔ جب تک متکلم ہے، تب تک اس کی محبت بھی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے جدا نہیں ہو سکتے۔ دوسرے مصرع میں لطیف ابہام ہے۔ عاشق یوں تو معشوق کے ساتھ ہے، کیوں کہ اگر معشوق نہیں تو عاشق بھی نہیں، لیکن جس طرح عاشق اور محبت میں جسم اور سائے کا بندھن ہے، اسی طرح معشوق بھی اپنے حال میں (یعنی اپنے حسن اور معشوقی) میں گرفتار ہے۔ معشوق اپنے حسن سے الگ نہیں ہو سکتا اور عاشق کو محبت نہیں چھوڑ سکتی۔ اس طرح دونوں ساتھ ساتھ بھی ہیں اور ایک دوسرے کی طرح اپنے اپنے حال (یعنی اپنی اپنی حالت) کے گرفتار بھی۔

۲۶۵/۲ یہ مضمون ایک حد تک تو بیدل سے مستعار ضرور ہے (جیسا کہ میں نے ۲۶۵/۱ میں لکھا ہے) اور بیدل نے ایک اور شعر میں اپنے ہی پائمال ہونے کا مضمون پھر باندھا ہے ؎

شمع آسودگی چہ امکانست

تا سرے ہست پائمال خودیم

(اس بات کا کیا امکان کہ آسودگی کی شمع

روشن ہو۔ جب تک سر ہے، تب تک

ہم آپ اپنے پائمال ہیں۔)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ بیدل کا مطلع (جو ۲۶۴/۱ میں نقل ہوا) بہت عمدہ نہیں، کیوں کہ اس میں اپنے پائمال خود ہونے کی دلیل نہیں، اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی بہت نہیں۔ اوپر جو شعر نقل ہوا وہ نسبتاً بہتر ہے، لیکن میر کا مضمون بیدل سے پھر بھی آگے نکل گیا ہے۔ اور میر کا شعر ربط و مناسبت الفاظ کے اعتبار سے بھی بیدل کے دونوں شعروں سے بڑھا ہوا ہے۔

میر کے یہاں سب سے پہلا نکتہ یہ قابل غور ہے کہ بیدل کے علی الرغم ان کا مضمون اخلاقی یا سبق آموزانہ نہیں، بلکہ تفکراتی ہے اور آفاقی محزونی کا حامل ہے۔ "نمود" بمعنی "دکھائی دینا، ظاہر ہونا" بھی ہے، اور بمعنی "نمایاں ہونا" بھی ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی ہے کہ میں جیسے ہی نمودار ہوا، خاک میں ملا دیا گیا۔ اب اس مضمون کے لئے مصرع ثانی میں کیا عمدہ دلیل پیش کی ہے، کہ جس طرح نقش پا نمودار ہوتے ہی مٹا دیا جاتا ہے۔ یا قدموں تلے پامال ہو

جاتا ہے، اسی طرح میری نمود اور میری پامالی بھی ہے۔ واضح رہے کہ نقش پا تو اسی وقت بن جاتا ہے جب پاؤں زمین پر پڑتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نظر تب آتا ہے جب پاؤں اٹھتا ہے۔ لہٰذا پامال ہونا ہی نقش پا کا وجود میں آنا ہے۔ یعنی نقش پا کا عدم اس کا وجود ہے۔ اور اس کا وجود منحصر ہے پامالی پر۔ پھر دیکھئے کہ اس نقش پا پر پھر دوسروں کے پاؤں پڑتے ہیں، یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کا ہی پچھلا قدم آپ کے اس نقش پا پر پڑے جو اگلے قدم نے بنایا ہے۔ لہٰذا نقش قدم ہر طرح پامال ہوتا ہے۔ وہ وجود میں آتا ہے پامالی کے ذریعہ، اور اس کا وجود اس لئے ہے کہ وہ پامال ہو۔

خود کو نقش پا سے تعبیر کرنا اور اس طرح یہ ثابت کرنا کہ وجود میں آنا نتیجہ ہے پامالی کا اور پامالی نتیجہ ہے وجود میں آنے کا، انتہائی عمدہ تخیل ہے اور کائناتی المیے کے انداز رکھتا ہے۔

نقش پا کی افتادگی اور پستی حال کا مضمون میر درد نے خوب لکھا ہے ؎

ہوں فتادہ برنگ نقش قدم
رفتگاں کا مگر سراغ ہوں میں

یہ مضمون، کہ نقش قدم سراغ ہے گئے ہوئے لوگوں کا، ولی نے انتہائی حسن اور کیفیت کے ساتھ نظم کیا ہے ؎

یوں رفتگاں کے ہجر میں داغاں ہیں سینے پر ولی
صحرا کے جوں دامن اپر ہوں نقش پائے رہرواں

اتنے خوبصورت شعروں کے سامنے چراغ جلنا مشکل تھا۔ لیکن میر نے بیدل سے استفادہ کرتے ہوئے نقش قدم کے مضمون کو نئی وسعت دے دی۔

۲۶۵/۳ گداز عشق کے باعث اپنے وجود کو وہم سے کئی جگہ تعبیر کیا ہے، مثلاً ۱/۴۷ اور مندرجہ ذیل اشعار ؎

گداز عشق میں یہ بھی گیا میر
یہی دھوکا سا ہے اب پیرہن میں (دیوان اول)

ریاضت محبت نے رکھا ہے ہم میں کیا باقی
نمود اک کرتے ہیں ہم یوں ہی اب شکل مثالی سے (دیوان دوم)

شعر زیر بحث اوپر درج کردہ دونوں شعروں سے بہتر ہے۔ دیوان اول کے شعر کا مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن شعر میں معشوق سے خطاب براہ راست نہیں ہے (اگرچہ امکان ہے کہ شعر کا متکلم معشوق سے بات کر رہا ہو) اور خود معشوق کا تاثر شعر سے ظاہر نہیں ہوتا۔ دیوان دوم کے شعر میں بھی مصرع ثانی بہت خوب ہے، لیکن مصرع اولیٰ کثرت الفاظ سے بوجھل ہے۔ ۱۸۲؎ پر جو شعر ہے اس میں لفظ "نمود" کی خاص اہمیت ہے، اور اس بات کی بھی، کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ اس وقت بھی آنا ہو تو آ جاؤ۔ ورنہ ہم میں کیا رہے گا۔

شعر زیر بحث میں پہلی خوبی تو یہ ہے کہ معشوق سے براہ راست خطاب ہے، لیکن یہ امکان بھی ہے کہ خطاب معشوق سے نہ ہو، بلکہ کسی بھی شخص سے ہو جو میر کو زندہ اور گوشت پوست کا ڈھانچا سمجھتا ہو۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ معشوق (یا مخاطب) کا تاثر بھی موجود ہے، کہ وہ متکلم کو زندہ اور اس کے جسم کو لباس کے ذریعہ ڈھکا ہوا سمجھتا ہے۔ تیسری اور سب سے بڑی خوبی مصرع ثانی کا مضمون ہے۔ جو چیز تم دیکھ رہے ہو وہ محض میرے خیال کی قوت ہے۔ یعنی میں نے اپنے کو اپنی قوت متخیلہ کے زور پر تمھارے سامنے متشکل کر دیا ہے۔ یا پھر یہ نہیں ہوں، بلکہ میرا خیال ہے۔ یعنی تمھارے دل میں جو میری شبیہ ہے وہ تمھاری آنکھوں کے سامنے آگئی ہے، اور تمھیں دھوکا ہو رہا ہے کہ یہ اصلی میں ہوں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ اب میں اتنا کمزور ہو چکا ہوں کہ جو کچھ تم دیکھ رہے ہو، اس میں اور میرے اصل وجود و جسم میں وہی رشتہ ہے جو کسی طبیعی جسم اور خیالی جسم میں ہوتا ہے۔ یعنی خود میں تو معدوم ہو چکا ہوں، بس میرا خیال (یعنی میرا عکس، یا تصوری وجود) باقی ہے۔

مصرع اولیٰ میں "یہ ناتواں" بھی خوب ہے۔ یعنی "میں ناتواں ہوں جامے میں" کہنا ممکن تھا، لیکن اس کی جگہ "یہ ناتواں ہے جامے میں" کہا اور تین خوبیاں حاصل کر لیں۔ (۱) چوں کہ خود اپنے وجود کی نفی مصرع ثانی میں کر رہے ہیں، اس لئے "میں" لکھتے تو گویا اپنے وجود کی تصدیق ہوتی۔ (۲) "یہ ناتواں" کہہ کر خود کو تقریباً واحد غائب کا مرتبہ دے دیا۔ (۳) جب کوئی شے سامنے موجود ہو تو اس کے اسم پر اسم اشارہ ("یہ") لگانے سے زور بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً اقبال ؎

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ ہوائیں
یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضائیں

(روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے)

یا اقبال "لالۂ صحرا" کا آغاز یوں کرتے ہیں ؎

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

میر کے یہاں اسم اشارہ کے ایک اور زبردست استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۳ اور ۲۷۳/۲۔
ناتوانی کے مضمون تمام شعرا باندھا کئے ہیں۔ یہ ہند ایرانی شعرا کا محبوب مضمون ہے۔ لیکن میر سی تازگی اور جدت سے شاید ہی کسی نے باندھا ہو۔ غالب نے شوخی اور مکر شاعرانہ اور شگفتہ طبعی کے سہارے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون ان کی پہنچ سے بہت دور رہا ؎

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ دیکھ کر گر کوئی بتلا دے مجھے

شگفتہ طبعی ناسخ کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے مضمون کے متعلقات بے لطف ہیں، کثرتِ الفاظ اس پر مستزاد ؎

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں
ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیئے

متعلقات کے پر لطف ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ مضمون کو جس صورت حال کے حوالے سے بیان کیا جائے اس میں بھی تازگی اور ندرت ہو۔ ناسخ کے یہاں صورت حال یہ ہے کہ معشوق بیمار پرسی کو آیا۔ عاشق بستر سے الگ گیا ہے اور اتنا دبلا ہو گیا ہے کہ دکھائی نہیں دیتا۔ ظاہر ہے جب وہ دکھائی ہی نہیں دیتا تو اس کے چارہ ساز اور دوست اس کی خدمت اور دیکھ بھال کیا کر سکتے ہوں گے؟ پھر معشوق کا ہنسنا اور یہ کہنا کہ بستر کو جھاڑ کر دیکھیں، معشوق کی سنگ دلی پر دال تو ہے، لیکن اس سے عاشق کی توقیر اتنی گھٹ جاتی ہے کہ وہ انسان سے زیادہ کوئی کیڑا (مثلاً کھٹمل) معلوم ہونے لگتا ہے۔ (واضح رہے کہ بستر کو جھاڑنے کا محل یہی ہوتا ہے کہ اس میں کھٹمل وغیرہ قسم کا کوئی حقیر لیکن ضرر رساں کیڑا ہو۔) اس طرح شعر میں طباعی کی جگہ معمولی درجے کی ہزل حاوی آجاتی ہے۔ غالب نے تو مکر شاعرانہ سے کام لے کر

مضمون کو بچالیا، لیکن ناسخ جوش بیان میں طباعی اور شگفتہ طبعی کی حدوں کو پار گئے۔ میر نے سب سے بہتر انداز اختیار کیا، کہ متکلم ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اس طرح مضمون میں اس قدر جان پڑگئی کہ بظاہر معلوم ہوتا ہے ناسخ اور غالب کے شعروں کا میر سے کوئی رشتہ ہی نہیں۔

کپڑوں کے پیکر کو برتتے ہوئے اس مضمون کو میر نے دو جگہ اور باندھا ہے، اور حق یہ ہے کہ خوب باندھا ہے ؎

ترا ہے وہم کہ میں اپنے پیرہن میں ہوں
نگاہ غور سے کر مجھ میں کچھ رہا بھی ہے

(دیوان اول)

پوشیدہ تو نہیں ہے کہ ہم ناتواں نہیں
کپڑوں میں یوں ہی تم کو ہمارا بھرم ہے کچھ

(دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں معنی کے پہلو زیادہ ہیں۔ ورنہ مندرجہ بالا دونوں شعر بھی کسی بھی اچھے شاعر کے لئے مایۂ افتخار ہیں۔

آخری بات یہ کہ میر نے مصرع اولیٰ میں معشوق (یا مخاطب) کے وہم کا ذکر کرکے دوسرے مصرع میں اپنا خیال رکھ کر بات کو پوری طرح مربوط کردیا۔ اگر صرف یہ کہتے کہ تم کو غلط فہمی ہے، وغیرہ، تو ربط اتنا مکمل نہ ہوتا۔ شاہکار شعر کہا ہے۔

۲۶۵ / ۴ تعلی کے شعر سب کہتے ہیں، لیکن اس شعر کا انداز ہی اور ہے۔ "طبع روشن" اور "آفتاب"، کی مناسبت بہت خوب تو ہے ہی، لیکن اپنے زوال کو اتنا بلند درجہ دینا، کہ وہ زوال آفتاب کے برابر ہو جائے، میر کے اسی بے لگام تخیل کا نمونہ ہے جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ فارسی، اردو کی مشہور کہاوت ہے ؎

اے روشنی طبع تو بر من بلا شدی

یہ ایسے موقع پر بولی جاتی ہے جب کسی شخص کی خوبی، خاص کر اس کی ذہنی اور دماغی خوبی، اسے کسی مشکل میں ڈال دے یا اس کے لئے ابتلا کا سامان بن جائے۔ اب میر کہتے ہیں کہ

درست ہے میری روشنی طبع (میرا کمال شاعری، میرا عشق، میرا مفکرانہ ذہن) میرے لئے (اور شاید اوروں کے لئے بھی) سامان بلا ہے۔ لیکن مجھے کوئی رنج نہیں، بلکہ مجھے اس پر افتخار ہے۔ کیوں کہ میں آفتاب ہوں، اور اگر روشنی طبع کے باعث مجھ پر ابتلا آئی تو یہ ایسا ہی ہے جیسے آفتاب اپنی روشنی کے باوجود (یا اسی روشنی کے باعث) غروب ہونے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس تعلی میں دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہی کہ میں آفتاب کی طرح روشن ہوں۔ دوسرا یہ کہ میں اپنی ذات میں تنہا ہوں۔ میری ابتلا اوروں کی طرح کی نہیں ہے، بلکہ آفتاب کی طرح تنہا اور بے عدیل ہے۔ کوئی تارا نہ آفتاب کی طرح روشن ہوتا ہے۔ اور نہ اس کی طرح غروب ہوتا ہے۔ سورج کا تنہا اور عدیم النظیر ہونا اس کی خوبی اور اس کے لئے باعث فراغت ہے، یہ مضمون میر نے دیوان ششم میں یوں باندھا ہے ؎

تجرید کا فراغ ہے یک دولت عظیم
بھاگے ہے اپنے سائے سے بھی خوشتر آفتاب

لہٰذا آفتاب کی طرح میں بھی اس قدر یکہ و یکتا ہوں کہ میرا سایہ تک نہیں۔ اور میرا زوال بھی آفتاب ہی کے زوال کی طرح روشن اور بے عدیل ہے۔

روشنی طبع کا مضمون میر علی اوسط رشک نے تمثیلی انداز میں باندھا ہے، لیکن ان کا ثبوت نامکمل رہ گیا ؎

سچ یہ ہے روشنی طبع بلا ہوتی ہے
چاند کامل جو ہوا نقص بھی درکار ہوا

(۲۶۶)

۵۵، سید ہو یا چمار ہو اس جا وفا ہے شرط
کب عاشقی میں پوچھتے ہیں ذات کے تئیں — کے تئیں = کے بارے میں

۲۶۶/۱ اس شعر میں "اس جا" اسی قسم کا زور رکھتا ہے جیسا کہ ۲۶۵/۳ میں "یہ ناتواں" کی بحث میں مذکور ہوا۔ "اس جا" میں دوسرا لطف یہ ہے کہ "عاشقی" جو ایک صورت حال ہے، اسے جگہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ اردو کا خاص محاورہ ہے، لیکن اس کے برتنے میں سلیقہ بہت درکار ہوتا ہے۔ "عاشقی میں" کہہ کر صورت حال کی مکانیت کو مستحکم کیا ہے۔ اس طریقہ کار کو برتنے میں ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ "عاشقی" (یعنی عشق کرنا، عشق میں مبتلا ہونا، اور عشق کے لوازمات سے معاملہ کرنا) کی اہمیت عاشقوں (یعنی عشق کرنے والوں) سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ انفس (یعنی انفرادی شخصیت، یا اشیا کی انفرادی حیثیت) اہم نہیں ہے، بلکہ آفاق (یعنی مکمل صورت حال، عمومی وجود) اہم ہے۔ ہماری شاعری (اور تہذیب وفکر وفلسفہ) کا یہ اصول یہاں بڑی خوبی سے کارفرما ہے۔ مثلاً مصرع ثانی اگر یوں ہوتا ع

کب عاشقوں سے پوچھتے ہیں ذات کے تئیں

تو مرکزی اہمیت عشق کی نہیں، بلکہ انفرادی عاشقوں کی ہوتی۔ یعنی آفاق کی جگہ انفس کو مرکزیت حاصل ہو جاتی۔ حالی کا زمانہ آتے آتے ہماری تہذیب میں (غالباً مغرب کے زیر اثر) آفاق کے بجائے انفس کو مرکزی مقام حاصل ہونے لگا تھا۔ چنانچہ دیکھئے حالی نے میر کے مضمون کو یوں بیان کیا ہے ؎

قیس ہو کوہ کن ہو یا حالی
عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں

حالی کے یہاں عاشقی اہم تو ہے، لیکن مرکزی اہمیت انفس (یعنی قیس، کوہ کن اور حالی) کی ہے جو عاشقی کرتے ہیں۔ حالی کا شعر نہایت عمدہ ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ "کچھ" تو بہت پر زور ہے۔ لیکن تہذیبی مفروضات cultural assumptions کی تبدیلی کے باعث ان کا شعر میر کی دنیا سے الگ ہو جاتا ہے۔

اب میر کے شعر میں "سید ہو یا چمار" پر غور کیجئے۔ یہاں بھی عمومیت ہے۔ پھر اس فقرے میں ہندوستانی تعصبات و تصورات کو پوری طرح سمو کر بات کو فوری اور زمینی کر دیا ہے۔ برہمن شیخ وغیرہ کہتے تو وہ عمومیت نہ حاصل ہو سکتی جو رسم و رواج اور معاشرت کے حقائق پر مبنی ہے۔ یہ دونوں الفاظ (سید اور چمار) ایک پورے معاشرے، اس کے طبقات، اس کی اچھائی برائی، سب کو محیط ہیں۔ محمد حسن عسکری نے بعض کہاوتوں اور محاوروں کے حوالے سے بھی یہی بات کہی ہے کہ ان میں ایک پورا تہذیبی تناظر منعکس ہو جاتا ہے۔ پھر سید اور چمار کے ساتھ لفظ "ذات" کو جتنی مناسبت ہے اتنی قیس، کوہکن، حالی وغیرہ ناموں سے نہیں ہے جو حالی کے شعر میں مذکور ہیں۔

میر کے بارے میں کئی لوگوں (مثلاً قاضی عبدالودود) نے شک ظاہر کیا ہے کہ وہ سید نہ تھے۔ محمد حسین آزاد نے بھی اپنے انداز میں یوں لکھا ہے کہ شک کی بنیاد پڑنا لازم تھی۔ حقیقت جو بھی ہو (اور میر کی سیادت یا عدم سیادت کا ان کے شاعرانہ مرتبے سے کوئی تعلق بھی نہیں) یہ امر واقعہ ہے کہ میر نے "سید" اور "چمار" کو دو انتہاؤں کے طور پر اکثر استعمال کیا ہے ؎

اے غیر میر تجھ کو گر جوتیاں نہ مارے
سید نہ ہووے پھر تو کوئی چمار ہووے (دیوان اول)

لہٰذا سید اور چمار کہہ کر میر نے اپنے خیال میں سب سے زیادہ "شریف" اور سب سے زیادہ حقیر کا ذکر کر دیا ہے۔ اس طرح مملکت عشق میں ہر چھوٹے اور ہر بڑے کو بشرط وفا برابر قرار دے دیا ہے۔ یہ ایک طرح کی بشر دوستی Humanism ہے جس پر اسلامی تہذیب اور تصوف کی گہری چھاپ ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس میں ذات پات اور طبقہ بندی کا بھی شعور ہے جسے رجعت پرستانہ کہنا ضروری ہے۔ بشر دوستی اور ذات پات کی تفریق کا یہ جذبہ شعر میں بیک وقت موجود ہونے کی وجہ سے اس میں عجب طنزیہ لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ایک طرف تو یہ طنز خود متکلم اور اس کے ہم خیال لوگوں کے معتقدات پر ہے جو انسانوں میں ذات پات کی تفریق روا رکھتے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ ان اہل ظاہر پر بھی طنز ہے جو عشق کو چند لوگوں کی میراث سمجھتے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ شعر عشق کی درویش صفت بشر دوستی کا آئینہ دار ہے۔

غالب نے اس مضمون کو اپنے مخصوص تعقلاتی انداز میں لکھا ہے۔ ان کے یہاں کیفیت بہت کم ہے، جب کہ میر کا شعر اتنے معنی کا حامل ہوتے ہوئے بھی کیفیت سے

بھی بھرپور ہے ؎

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سید اور چمار کی دوئی کو میر سے براہ راست مستعار لے کر سلیم احمد نے عمدہ شعر کہا ہے ؎

گانٹھتے ہیں پھٹے ہوئے جذبات
ہو کے سید بنے سلیم چمار

سلیم احمد کے شعر کو میں نے میر سے براہ راست مستعار اس لئے کہا کہ سلیم احمد (جیسا کہ انھوں نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے) سید نہ تھے۔ اس شعر میں "سید" اور "چمار" استعارہ ہے، آپ بیتی نہیں۔ میں یہ بات پوری طرح واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں ذات پات کی تفریق کو غلط اور سماجی ناانصافی پر مبنی سمجھتا ہوں۔ نہ ہی میں اس "دوئی" کا حامی ہوں جس کا ذکر میر اور سلیم احمد کے اشعار میں ہے۔ میں نے ان چیزوں کا تذکرہ اشعار کے حوالے سے کیا ہے، اپنے تصورات کے حوالے سے نہیں۔

(۲۶۷)

گوشۂ دیوار تک تو جا نالے
اس میں گل کو بھی کان ہوتے ہیں

۲۶۷/۱ اردو ادب کی تاریخ مفروضوں اور فرضی بیانات سے بھری پڑی ہے۔ ان میں سے ایک مفروضہ یہ بھی ہے کہ اٹھارویں صدی کے شروع میں دلی میں "ایہام گوئی" کی تحریک بہت مقبول تھی۔ پھر مرزا مظہر جانجاناں وغیرہ کے زیر اثر خود "ایہام گویوں" (مثلاً شاہ حاتم) نے رنگ بدلا۔ آہستہ آہستہ ایہام گوئی ختم ہوگئی اور اس کی جگہ جذبات و محسوسات کا سادہ، بے تکلف اور کیفیت آگیں بیان دلی والوں کا طرز ٹھہرا۔ اس دعوے کے ثبوت میں اشعار کا شمار نہیں پیش کیا جاتا کہ (مثلاً) ۱۷۵۰ کے بعد فلاں فلاں شعرا کے (مثلاً) اسی یا نوے فی صدی شعروں میں ایہام نہیں ہے۔ نہ ہی "ایہام گو" شعرا (مثلاً آبرو، ناجی، شروع کے شاہ حاتم) کے اشعار کا شمار پیش کیا جاتا ہے کہ ان کے یہاں (مثلاً) پچاس فی صدی شعروں میں ایہام ہے۔ ہمارے نقاد اور مورخ کرتے یہ ہیں کہ اکا دکا شاعروں کے بیانات اور اشعار پر تکیہ کر کے حکم لگا دیتے ہیں کہ فلاں زمانے تک "ایہام گوئی" مقبول رہی، اور پھر اس کے بعد متروک و مردود ٹھہری۔

واقعہ یہ ہے کہ "ایہام گوئی" کبھی متروک نہیں ہوئی۔ اور ہوتی بھی کیسے؟ ایہام دراصل رعایت کا اور رعایت، معنی آفرینی کا ذریعہ ہے۔ اور ہماری زبان کی بڑی خوبیوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ اس میں رعایت اور مناسبت کے امکانات بہت ہیں۔ کوئی بھی تخلیقی شخصیت، اگر وہ زبان شناس ہو، ایہام اور رعایت سے دامن گرداں نہیں ہو سکتی۔ اچھا شاعر زبان کے تمام امکانات کو نظر میں رکھتا ہے اور ان کو بروئے کار لا کر "لطف سخن" پیدا کرتا ہے۔ ("لطف" کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۲۰/۲۔) بہرحال، "ایہام گوئی" کے زوال کی دلیل میں جو شعر پیش کئے جاتے ہیں ان میں سے کچھ حسب ذیل ہیں ؎

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں (سودا)

یہ شعر دراصل درد کے مندرجۂ ذیل شعر کا جواب ہے۔ اس کا کچھ خاص تعلق ایہام کے انکار سے نہیں ہے

از بسکہ ہم نے نام دوئی کا مٹا دیا
اے درد اپنے وقت میں ایہام رہ گیا

درد یہ کہہ رہے ہیں کہ ہم نے دوئی کا نام ہر جگہ مٹا دیا۔ اب صرف شعر میں ایہام رہ گیا، اور کہیں دوئی نہیں۔ سودا اس کا جواب دیتے ہیں کہ میں اس قدر یک رنگ ہوں کہ میں شعر میں بھی ایہام کو نہیں مانتا۔ اس کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں ایہام کے وجود کا قائل نہیں۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ سودا ایہام کو برا ہی کہہ رہے ہوں۔ وہ صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ میں نے اس درجہ یک رنگی اختیار کر رکھی ہے کہ میں ایہام تک کے وجود کا منکر ہوں۔ بہر حال اگر یہ فرض بھی کر لیا جائے کہ سودا کا مطلب یہی اور صرف یہی ہے کہ میں ایہام کو پسند نہیں کرتا، تو درد کا شعر بہر حال موجود ہے جس میں ایہام کے وجود کا اقرار ہے۔ درد بہر حال آبرو، ناجی، یک رنگ وغیرہ "ایہام گویوں" کے بعد کے شاعر ہیں۔ اور درد و سودا دونوں کے یہاں عملاً ایہام خاصا نمایاں بھی ہے۔ سودا کے خود اس شعر میں ایہام موجود ہے۔ (ایہام کا ہوں میں = ایہام کہوں میں)

انکار ایہام کی دلیل میں میر کا یہ شعر بھی اکثر (بلکہ سودا کے شعر سے زیادہ) پیش کیا جاتا ہے

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

اس شعر کے سلسلے میں پہلی بات یہ کہ یہ دیوان دوم کا ہے۔ یہ دیوان ۱۷۵۲ کے بعد اور ۱۷۷۵ کے پہلے تیار ہوا۔ لہٰذا اس وقت تک "ایہام گوئی" اتنی اہم تو تھی ہی کہ میر کو اس کا ذکر کرنا پڑا۔ دوسری بات یہ کہ یہ شعر دراصل ایہام کی تعریف و تحسین [illegible] ہے، کہ میر کے شعروں میں ایہام بھی نہیں ہے پھر بھی ان کے شعر دل کو کھینچتے ہیں۔ یعنی ایہام ایسی چیز ہے جس کے ہونے سے دل شعر کی طرف کھنچتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ میر کے یہاں ایہام کی کمی نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجاہل عارفانہ ہے۔

شاہ حاتم کا ۱۷۴۶ کا شعر ہے

کہتا ہے صاف و شستہ سخن بے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس شعر سے البتہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اگر بے سعی و تلاش کے صاف شعر مل جائے تو ایہام کو، (جس میں بہر حال سعی و تلاش کی ضرورت ہوسکتی ہے) کیوں اختیار کریں؟ یعنی اس میں ایہام کی برائی نہیں ہے۔ ہاں ایہام کے علاوہ اور طرح کے امکانات کا ذکر ضرور ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ۱۷۴۶ کے بعد بھی شاہ حاتم ایہام پر مبنی شعر کہتے رہے۔ اس زمانے کا ایک شعر انعام اللہ خاں یقین کا ہے ؎

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقیں
کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کا تلاش

اس شعر سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس زمانے تک ایہام بہت مقبول تھا، اور دوسری بات یہ کہ حاتم کی طرح یقین بھی شعر سازی کے دوسرے امکانات کی بات کر رہے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی شعرا نے، چاہے وہ دلی کے ہوں یا لکھنؤ کے، ایہام کو کبھی ترک نہیں کیا۔ میر کے یہاں کثرت سے ایہام نظر آتا ہے، اور آخر وقت تک موجود ہے۔ زیر بحث شعر کو میں نے انتخاب میں اس لئے درج کیا ہے کہ یہ شعر بظاہر صرف ایہام کی خاطر کہا گیا ہے۔ گذشتہ صفحات میں ایہام اور ضلع کی بہت سی مثالیں ہیں (ضلع بھی ایہام کی ایک شق ہے۔) لیکن ایسے شعر نہیں ہیں جن میں محض ایہام ہو۔

"دیوار کے بھی کان ہوتے ہیں" یا "دیوار ہم گوش دارد" کی بنیاد پر دیوار کے کان فرض کر کے نالے سے کہا ہے کہ تو کم سے کم باغ کی دیوار کے کانوں تک تو پہنچ جا۔ پھول کی پنکھڑی کو کان سے تشبیہ دیتے ہیں، اور یہ بھی کہتے ہیں کہ کانوں کے باوجود پھول بہرا ہے کیوں کہ بلبل کا نالہ نہیں سنتا۔ "کان ہونا" محاورہ ہے، اس کے معنی ہوتے ہیں "تنبیہ ہو جانا"۔ لہٰذا اگر نالہ دیوار کے کان تک پہنچا تو پھول کو بھی تنبیہ ہو جائے گی۔ (یعنی پھول کے بھی کان ہو جائیں گے۔) مزے دار شعر ہے۔ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے، جیسا کہ ایہام میں اکثر ہوتا ہے۔

تھوڑا سا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس شعر میں ایہام پر مبنی معنی آفرینی کے علاوہ مضمون پر مبنی معنی آفرینی بھی ہے۔ میر شاعر ہی اتنے خطرناک ہیں کہ ان کے شعر پر بھرپور توجہ نہ کریں تو اس بات کا امکان رہتا ہے کہ شعر کے ساتھ پورا انصاف نہ ہوگا۔ اس شعر میں مضمون پر

مبنی معنی آفرینی ہونے سے میری مراد یہ ہے کہ اس میں بیان کردہ صورت حال میں کئی کنائے اور کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کسی مغنی یا پرندے سے یہ بات کہہ رہا ہے۔ (۲) متکلم خود مغنی یا پرندہ ہے (۳) متکلم یا اس کا مخاطب قفس میں ہے، اس لئے اس کی آواز باغ کے اندر نہیں پہنچتی۔ (۴) متکلم یا اس کا مخاطب باغ کے باہر ہے اور اس کو باغ تک یا باغ کے اندر جانے کی اجازت نہیں۔ (۵) نالہ اتنا دھیما ہے کہ اس کی آواز دور تک نہیں جاتی، اس لئے اس سے کہا جا رہا ہے کہ اتنا تو بلند ہو کہ گوش دیوار تک پہنچ سکے۔ (۶) نالے کی بلندی اور دیوار کی بلندی میں ربط ہونے کی وجہ سے "نالہ" اور "دیوار" میں ضلع کا تعلق ہے۔ (۷) "گوش" بمعنی "گوشہ" بھی ہے۔ اس طرح "گوش" اور "دیوار" میں بھی ضلع کا تعلق ہے (کیوں کہ "گوشۂ دیوار" بمعنی "دیوار کا کونا" مستعمل ہے۔) (۸) مصرع اولیٰ کا لہجہ دعائیہ ہے، یعنی اے نالے، گوش دیوار تک تو جا۔ (۹) "تو" کو "تُو" (واحد حاضر) بھی فرض کر سکتے ہیں، یعنی اے نالے، تو گوش دیوار تک جا۔ اس صورت میں بھی دعائیہ لہجہ ہو سکتا ہے، لیکن امریہ لہجہ حاوی ہے۔ اگر "تو" کو واحد حاضر نہ فرض کریں تو دعائیہ لہجہ یا تمنائی لہجہ حاوی ہے۔

اس مضمون کو ذرا بدل کر میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے ؎

شور نہیں یاں سنتا کوئی میر قفس کے اسیروں کا
گوش نہیں دیوار چمن کے گل کے شاید کان نہیں

٢٦٨

آتا ہی تیرے کوچے میں ہوتا جو میر یاں
کیا جانیئے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

٢٦٨/١ اس طرح کے شعر میر نے بہت سے کہے ہیں۔ ان میں سب سے بہتر شعر غالباً وہ ہے جو ١٨/٤٨ پر ہے۔ ٣٤ بھی قابل توجہ ہے۔ علاوہ بریں دیوان سوم کے بھی یہ دو شعر بہت خوب ہیں۔

(١) کل جا کے ہم نے میر کے ہاں یہ سنا جواب
مدت ہوئی کہ یاں تو وہ غربت وطن نہیں

(٢) راہ و روش کا ہووے ٹھکانا تو کچھ کہیں
کیا جانے میر آگئے تھے کل کدھر سے یاں

دیوان دوم کا ایک شعر تو شعر زیر بحث کی بازگشت معلوم ہوتا ہے ؎

کوچے میں تیرے میر کا مطلق اثر نہیں
کیا جانیئے کدھر کو گیا کچھ خبر نہیں

شعر زیر بحث میں بعض ایسی خوبیاں ہیں جن کی بنا پر یہ شعر اتنے عمدہ اشعار میں بھی ممتاز ہے۔ کیفیت اور مضمون اور معنی تینوں کی یک جائی اس شعر میں ایسی ہے کہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ مندرجۂ ذیل نکات پر غور کیجیے۔ (١) معشوق خود میر کا احوال لینے آیا ہے کہ میر کہاں ہے، کس حال میں ہے؟ (٢) اس کی ایک وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ معشوق کو بھی میر سے کچھ لگاؤ ہے۔ (٣) دوسری وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ میر اتنے دنوں سے غیر حاضر ہے کہ معشوق کو بھی تشویش ہوئی کہ وہ کہاں چلا گیا۔ (٤) تیسری وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ معشوق کو میر کی کمی اس لئے محسوس ہوئی کہ اسے میر سے کچھ کام ہے۔ مثلاً معشوق کا مشغلہ تھا میر پر ظلم و ستم کر کے اوقات گذاری کرنا۔ اب میر نہیں ہے تو معشوق کو صرف اوقات کے لئے کوئی مشغلہ نہیں۔ فرقی انجدانی کا کیا عمدہ شعر ہے ؎

رفتم از کوے تو اے خوبہ جفا کردہ بگو
صرف اوقات بہ آزار کہ خواہی کردن

(تیرے کوچے سے میں چلا گیا۔ لے تو، جسے تجھ پر
جفا کرنے کی عادت تھی اب یہ بتا کس پر ظلم کر کے
تو صرف اوقات کرے گا؟)

یا اگر ستم کا ہدف درکار نہیں ہے تو کوئی ایسا کام ہے جس میں جانباز شخص کی ضرورت ہو، اور میر ہی جیسا شخص ایسی جانبازی کر سکتا ہے۔ (۵) یہ بات سب پر ظاہر ہے کہ اگر میر موجود ہوتا۔ یعنی دنیا میں ہوتا یا شہر یا بستی میں ہوتا تو معشوق کے ہی کوچے کو جاتا۔ معشوق کا میر کے بارے میں استفسار ایک طرح سے غیر ضروری ہے۔ میر چاہے بیمار ہوتا یا معذور ہوتا۔ لیکن بشرط زلیست وہ معشوق کے ہی کوچے میں جاتا۔ (۶) جن محلے والوں، یا جس سے پوچھا گیا ہے کہ میر کہاں ہے، وہ معشوق کو پہچانتے ہیں۔ لہٰذا وہ صرف یہ کہتے ہیں کہ میر ہوتا تو تمہارے ہی کوچے میں جاتا۔ یعنی معشوق اتنا مشہور شخص ہے اور اس سے میر کا عشق اتنی شہرت رکھتا ہے کہ سب لوگ اس بات کو جانتے ہیں اور معشوق کو پہچانتے ہیں۔

یہ تو ہوئے مصرع اولیٰ کے نکات۔ اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) میر کوئی دیوانہ، خانہ خراب شخص ہے۔ محلے والے اس کے بارے میں صرف اتنا جانتے ہیں کہ وہ معشوق کی گلی میں پایا جاتا ہے۔ وہ اگر وہاں نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ غالباً دنیا ہی میں نہیں ہے۔ (۲) محلے والوں کو میر سے کوئی خاص دلچسپی نہیں، کیوں کہ وہ غائب ہو گیا ہے لیکن کسی کو اس کے بارے میں علم نہیں کہ کب گیا کہاں گیا۔ (۳) یا شاید دلچسپی تو ہے، لیکن اس کو جاتا ہوا دیکھ کر وہ سمجھے کہ یہ کوئے معشوق ہی کو جا رہا ہے۔ اب معلوم ہوا کہ وہ وہاں نہیں ہے تو کسی کو نہیں معلوم کہ وہ کدھر نکل گیا۔ (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ میر رات کے وقت یا کسی ایسے وقت محلے سے غائب ہوا ہو جب کسی نے اس کو دیکھا ہی نہ ہو۔ (۵) میر کی مثال کسی ایسے خانماں خراب فقیر کی سی ہے جو محلے میں کہیں پڑا رہتا ہے۔ کسی کو اس کے آنے جانے سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہوتی۔ اس کی کمی تب محسوس ہوتی ہے جب کوئی اس کے بارے میں پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ اب لوگوں کو احساس ہوتا ہے کہ وہ فقیر تو واقعی دکھائی ہی نہیں دے رہا ہے، خدا معلوم کہاں چلا گیا۔ (۶) اب لوگ کچھ رنجیدہ بھی ہوتے ہیں اور معشوق کو بھی ہلکی سی ملامت کرتے ہیں کہ اب تمہارے پوچھنے کا کیا فائدہ ہے؟ خدا معلوم میر کدھر نکل گیا۔ مصرع ثانی کا آخری ٹکڑا "کچھ خبر نہیں"، طنزیہ اور استفہامی بھی ہو سکتا

ہے ، کہ معشوق سے پوچھا ہے "تمھیں کچھ خبر نہیں ؟"

پورے شعر میں عشق کی دیوانگی ، بے چارگی ، استغراق فی المعشوق کی کیفیت ہے ، لیکن میر کے خاص انداز کی طرح یہاں بھی ترحم انگیزی اور ماتم کوشی یا رسمی درد انگیزی نہیں ، بلکہ ایک طرح کا وقار ہے۔ معشوق کا خود پریشان حال ہونا اور لوگوں کا اسے فوراً پہچان لینا بالکل نئے مضمون بھی ہیں۔

۲۶۹

شاہد ہوں میر کس کو اہل محلہ سے میں
محضر پہ خوں کے میرے سب کی گواہیاں ہیں

۲۶۹/۱ اس سے مشابہ مضمون ظفر اقبال نے یوں باندھا ہے ؎

حاکم شہر نے انصاف کیا میرا بھی
کی بہت اہل محلہ کی حمایت اس نے

ظفر اقبال کے یہاں طنز کی کیفیت ہے، لیکن طنز اکہرا ہے۔ ہاں "اہل محلہ" کے ذکر سے شعر میں ایک پورے معاشرے کا حوالہ ضرور قائم ہو گیا ہے۔ میر کا مضمون تہ دار ہے۔ پرانے زمانے میں ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ جب کسی سربر آوردہ شخص کو سزائے موت دینا ہوتی تھی تو ایک محضر تیار کرتے تھے جس پر اس شخص کے واجب القتل ہونے کے دلائل، اور معتبر لوگوں کے دستخط ہوتے تھے۔ مشہور ہے کہ جب واجد علی شاہ کی خدمت میں انگریزوں کا پروانۂ معزولی پیش کیا گیا، جس میں خود ان کے بعض خاص لوگوں کے حوالے سے واجد علی شاہ پر فرد جرم قائم کی گئی تھی تو انھوں نے یہ شعر پڑھا ؎

لاؤ تو قتل نامہ ذرا میں بھی دیکھ لوں
کس کس کی مہر ہے سر محضر لگی ہوئی

لہٰذا لفظ "محضر" میر کے شعر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ متکلم ایسا شخص ہے جس کا اب کوئی یار و مددگار نہیں۔ وہ اب دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ اہل محلہ، جن سے امید ہوتی کہ اس کے حق میں گواہی دیں گے، وہ پہلے ہی سے متکلم کے واجب القتل ہونے کی تصدیق کر چکے ہیں۔ لطف (یا المیہ) یہ ہے کہ جرم کی نوعیت نہیں بتائی گئی ہے۔ کافکا کے ناول The Trial کی طرح متکلم ماخوذ تو ہے اور اس پر تعزیر بھی ثابت ہے، لیکن جرم کیا ہے، یہ اسے نہیں معلوم، بلکہ شاید کسی کو نہیں معلوم۔ "محضر" کا لفظ متکلم کی اہمیت اور سربر آوردگی کو واضح کرتا ہے اور اس کی بے چارگی اور بے گناہی پر بھی دال ہے۔ خوب شعر ہے۔ اس کے مقابلے میں دیوان اول ہی میں اس مضمون کو ذرا بدل کر اور بہت ہلکا کر کے

کہا ہے ؎

کافی ہے مہر قاتل محضر پہ خوں کے میرے
پھر جس جگہ یہ جاوے اس جا ہی معتبر ہے

مزید ملاحظہ ہو ۳۳۱/۴ ، جہاں صورت بالکل برعکس ہے۔

(۲۷۰)

۲۷۰ تجھے بھی یار اپنا یوں تو ہم ہر بار کہتے ہیں
وے کم ہیں بہت وے لوگ جن کو یار کہتے ہیں

معاذ اللہ دخل کفر ہو اسلام میں کیوں ہی
غلط اور پوچ نا معقول بعضے یار کہتے ہیں

علم کو کب ہے وجہ تسمیہ لازم سمجھ دیکھو — عَلم: نام
سلیمانی میں کیا زنار ہے زنار کہتے ہیں — سلیمانی: ایک پتھر جس میں دھاریاں ہوتی ہیں

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں — دھڑکا: خوف

۲۷۰/۱ الفاظ کی نشست ایسی ہے کہ مصرعتین میں دو دو معنی ہو گئے ہیں۔ پہلے مصرع اولیٰ کو لیجیے۔ (۱) ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا یار کہتے ہیں۔ (۲) (اے) یار ہم یوں تو تجھے بھی ہر بار اپنا کہتے ہیں۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیے۔ (۱) لیکن وہ لوگ بہت کم ہیں جن کو یار کہتے ہیں (یعنی جو صحیح معنی میں "یار" کہلانے کے مستحق ہوں۔ (۲) لیکن ایسے لوگ بہت کم ہیں جن کو (سب) لوگ "یار" کہتے ہیں۔ "یار" بمعنی دوست بھی ہے اور بمعنی معشوق بھی۔

اب سوال یہ ہے کہ شعر کا مخاطب کون ہے؟ اگر مخاطب معشوق ہے تو مدعا یہ ہوا کہ اگرچہ ہر بار اس کو اپنا (یا اپنا یار) کہہ کر بات کرتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جنھیں صحیح معنی میں دوست کہا جائے۔ یعنی تم معشوق تو ہو لیکن دوست (یعنی بہی خواہ) نہیں ہو۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ ہم تمھیں اپنا معشوق تو کہتے ہیں لیکن تم میں معشوقی نہیں ہے۔ ایسے لوگ کم ہیں جن کو ابر بنائے معشوقی لفظ "یار" سے مخاطب کیا جائے۔ یعنی تم میں معشوقانہ ادائیں نہیں ہیں، تم ظلم و ستم نہیں کرتے، انداز و غمزہ نہیں دکھاتے، وغیرہ۔ تیسرے معنی یہ ہوئے کہ ہم گو

تمھیں بھی اپنا یار کہتے ہیں، لیکن ایسے لوگ کم ہیں جن کو سب لوگ یار کہتے ہوں۔ یا ایسے لوگ بہت نہیں ہیں جن کو میں یار کہتا ہوں۔ لہذا تم ایک منتخب فرقے کے فرد ہو۔ ان تمام معانی کی رو سے متکلم معشوق پر اپنی برتری جتا رہا ہے۔

اگر مخاطب معشوق نہیں ہے تو وہ پھر کوئی عام شخص ہے اور متکلم اس سے کہہ رہا ہے کہ لفظ "یار" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ محض معاشرتی طور پر روا روی میں کسی کو یار (یعنی دوست بھی خواہ) کہہ دیا جائے، اور ایک یہ کہ کوئی شخص واقعی معشوق ہو اور اس کے لئے "یار" کا لفظ استعمال کیا جائے۔ اگر ہم تمھیں ہر بار "یار" کہہ کر مخاطب کرتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم معشوق بھی ہو

۲۷۰/۲ } ۲۷۰/۳ یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ شعر بہت اچھے نہیں ہیں لیکن میں نے ان کو انتخاب میں اس لئے رکھا ہے کہ سودا اور ٹیک چند بہار کے ایک ایک شعر کا حوالہ جانے بغیر ان کے معنی سمجھ میں نہیں آتے۔ خود سودا کا شعر، جو ان کے نعتیہ قصیدے کا مطلع اول ہے خاصا مشکل ہے ؎

ہوا جب کفر ثابت ہے یہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی

بہار کا شعر ہے ؎

اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
سلیمانی کے خط کو دیکھ کیوں زنار کہتے ہیں

سودا کے مضمون کو غالب نے بہت بہتر طریقے سے ادا کیا ہے ؎

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

سودا کا شعر اس مضمون پر قائم ہوا ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو دھاری ہوتی ہے اسے "زنار" کہتے ہیں۔ زنار علامت ہے کفر کی۔ اب ظاہر ہے کہ سنگ سلیمانی کی "زنار" کو تو کوئی توڑ سکتا نہیں۔ لہذا شیخ بھی اس زنار کو نہیں توڑ سکتا۔ اور اگر زنار ٹوٹ نہ سکی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ باطل نہ تھی۔ زنار اس لئے نہ ٹوٹ سکی کہ وہ پتھر میں پیوست تھی۔ یعنی سنگ سلیمانی اپنے عقیدے میں ثابت قدم تھا۔ (کیوں کہ زنار اس کے دل میں پیوست تھی۔) اس طرح

ثابت ہوا کہ اگر کفر بھی ثابت قدمی اور استقلال حاصل کرلے تو اسے اسلام کا درجہ حاصل ہوجاتا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ وفاداری اور ثابت قدمی ایمان واسلام کی اصل ہے۔ دلیل یہ ہے کہ سنگ سلیمانی میں زنار اس قدر ثابت قدم ہوتی ہے کہ شیخ بھی اسے نہیں توڑ سکتا ہے۔ اگر زنار باطل ہوتی تو شیخ، جو حق کا نمائندہ ہے، اسے توڑ سکتا۔

ظاہر ہے کہ سودا نے اس شعر میں مذہب کلامی اور دعویٰ و دلیل کا اسلوب اختیار کیا ہے۔ میر خاصے وسیع المشرب شخص تھے، لیکن خدا معلوم کیوں ان کو یہ شاعرانہ دلیل اور مضمون مذہبی حیثیت سے بہت قابل اعتراض معلوم ہوا۔ سودا کا شعر معمولی ہے، اور اس پر فنی اعتراضات بھی ممکن ہیں۔ لیکن میر نے فنی اعتراض کرنے کے بجائے مذہبی اعتراض کیا۔ پھر دوسرے شعر میں مذہب کلامی کی قسم کی ایک دلیل بھی دی، جو خود بہت بودی ہے۔ ٹیک چند بہار کے شعر میں سودا کے شعر سی پیچیدگی نہیں ہے۔ لیکن ان کا استدلال وہی ہے جو سودا کا ہے، اور ان کے اسلوب میں برجستگی زیادہ ہے۔

قطعے کے پہلے شعر میں میر نے بہار اور سودا پر حملہ کیا ہے کہ جو لوگ کہتے ہیں کہ کفر بھی اسلام میں داخل ہے، وہ غلط اور پوچ اور نامعقول بات کہتے ہیں۔ معاذ اللہ بھلا اسلام میں کفر کا دخل کہاں ہو سکتا ہے؟ دوسرے شعر میں وہ کہتے ہیں کہ بہار و سودا کی یہ دلیل غلط ہے کہ سنگ سلیمانی میں جو "زنار" ہے وہ وہی چیز ہے جو کافروں کی زنار ہوتی ہے۔ کسی نام کے لئے کوئی وجہ تسمیہ ضروری نہیں ہوتی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو اس نام میں اور اس چیز میں کوئی منطقی تعلق بھی ہو۔ سنگ سلیمانی میں محض دھاری ہوتی ہے، زنار نہیں۔ لیکن اسے زنار کہتے ہیں۔ محض نام رکھ دینے سے وہ دھاری زنار کا مرتبہ تو نہ اختیار کرلے گی۔

میر نے یہ بات تو صحیح کہی ہے کہ نام کی وجہ تسمیہ ضروری نہیں۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ کسی چیز کا جو نام ہو وہ اس کی صفت بھی ہو۔ جدید علم لسان اس بات پر بہت زور دیتا ہے، لیکن مسلمان فلاسفہ کو بھی یہ بات معلوم تھی۔ پھر بھی، استعاراتی معنی کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارۂ معکوس قائم کرنا اردو فارسی شاعروں کا خاص شیوہ رہا ہے۔ خود میر نے صد ہا بار ایسا کیا ہے۔ پھر انھیں اعتراض کرنے کا محل نہ تھا۔

معلوم ہوتا ہے یہ غزل جس زمانے کی ہے ان دنوں میر پر مذہبیت غالب تھی۔ اس کا ثبوت اس غزل کے مقطعے سے بھی ملتا ہے ؎

سگ کو میرؔ میں اس شیرِ حق کا ہوں کہ جس کو سب
نبیؐ کا خویش و بھائی حیدرؑ کرار کہتے ہیں

میرؔ کے یہاں دو چار شعر ایسے ضرور ہیں جن میں غلو آمیز تشیع کی جھلک ہے۔ مثلاً ؎

تھی گفت گوے باغ فدک جڑ فساد کی
جانے ہے جس کو علم ہے دیں کے اصول کا

دعوی جو حق شناسی کا رکھیے سو اس قدر
پھر جان بوجھ کریے تلف حق بتول کا (دیوان دوم)

ہے متحد نبی و علی و وصی کی ذات
یاں حرف معتبر نہیں ہر بوالفضول کا (دیوان چہارم)

لیکن عقیدے کا جوش اور بات ہے، مذہبیت کا تعصب اور بات۔ جن میرؔ نے بہار اور سودا کے اس خیال کو شاعرانہ کے بجائے مذہبی سطح پر زیر بحث لاکر مورد اعتراض ٹھہرایا، انھیں کا یہ شعر بھی ہے ؎

اس کے فروغ حسن سے جھمکے ہے سب میں نور
شمع حرم ہو یا کہ دیا سو منات کا (دیوان دوم)

لہٰذا یہی کہنا پڑتا ہے کہ میرؔ نے جس وقت سلیمانی میں کیا زنار ہے والے شعر کہے تھے اس وقت ان پر شاعری کے بجائے مذہبیت غالب تھی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میرؔ کے زیر بحث قطعے کا خاص نشانہ سودا نہیں بلکہ ٹیک چند بہار ہوں۔ میرؔ نے "نکات الشعرا" میں ٹیک چند بہار کے ترجمے میں ان کا محولہ بالا شعر نقل کرنے سے پہلے یہ بھی لکھا ہے کہ "خدا ہدایتش کند و اسلام نصیب"۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میرؔ نے بہار کے شعر کو خاص طور سے مذہبی مناظرے کے عالم سے قرار دیا اور اس کا جواب دینا ضروری سمجھا۔ کہتے ہیں کہ چندر بھان برہمن کے زبردست شعر پر شاہ جہاں بھی خفا ہوا تھا ؎

ببیں کرامت بت خانۂ مرا اے شیخ
کہ چوں خراب شود خانۂ خدا گردد

(اے شیخ میرے بت خانے کی کرامت دیکھ

کہ جب وہ تباہ ہوا تو خانۂ خدا بن گیا۔)

ممکن ہے شاہ جہاں نے اس شعر کو خانۂ کعبہ پر طنز سمجھا ہو۔ لیکن وہ بادشاہ تھا، شاعر نہ تھا۔ میر نہ صرف شاعر تھے، بلکہ بہت بڑے شاعر تھے۔ ان کے یہاں اس قسم کے تعصب کا اظہار اور وہ بھی اتنے خراب شعروں میں، بہت افسوس ناک ہے۔ اسی لئے انگریزی میں کہتے ہیں کہ ہومر بھی کبھی کبھی اونگھ جاتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ خود میر ہی نے پھر سودا کا مضمون لے کر سودا سے بہتر طریقے سے دیوان پنجم میں نظم بھی کر دیا ہے ؎

اسلامی کفری کوئی ہو ہے شرط درد عشق

دونوں طریق میں نہیں ناکارہ دردمند

۲۷۰/۴ یہ شعر شاعر کے مرتبے اور منصب کو بیان کرتا ہے اور ہمارے کلاسیکی نظریۂ شعر کا حصہ ہے۔ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے اور وہ ہر بات برملا کہتا ہے۔ چاہے وہ اسرار باطن ہوں، یا بلند و پست زمانہ پر رائے زنی ہو، شعر میں ہر مضمون ممکن ہے۔ آتش نے بھی یہ مضمون بیان کیا ہے ؎

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے

قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

آتش کے یہاں تشبیہ بھونڈی اور بے زور ہے۔ لیکن کلیہ بالکل درست بیان ہوا ہے۔ خود غزل بھی بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے اور نارسائی کے مضمون اس میں حاوی ہیں۔ لیکن اصولاً غزل میں بھی ہر طرح کا مضمون بیان ہو سکتا ہے۔ یہ بات پرانے شعرا کے قول اور عمل دونوں سے ثابت ہے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں تحسینی فقرے بہت خوب ہیں۔ پہلے تو کہا کہ عجب ہوتے ہیں شاعر بھی، یعنی محض تحسین کی۔ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ میں اس فرقے کا عاشق ہوں۔ دوسرے مصرع میں "اسرار" کا لفظ بھی بہت خوب رکھا اور شعرا کے بے خوف اظہار کی بنا پر ان سے عشق ہونا بھی نئی اور عمدہ بات کہی۔ آتش کا شعر ان باتوں سے خالی ہے۔

میر نے دیوان پنجم میں شاعر کے مرتبے پر ایک اور بھی عمدہ شعر کہا ہے ؎

شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ ”عجب ہوتے ہیں شاعر بھی“ والے شعر میں لفظ ”کا“ بھی بہت بلیغ ہے۔ اگر کہتے کہ ”میں اس فرقے پر عاشق ہوں“ تو مراد نکلتی کہ میں اس فرقے کے لوگوں سے جنسی عشق کرتا ہوں۔ مثلاً کہتے ہیں کہ فلاں شخص پر عاشق ہے“ کا“ سے مراد یہ نکلی کہ مجھے اس فرقے کے لوگوں سے بہت محبت ہے۔ مثلاً کہتے ہیں فلاں شخص آم کا عاشق ہے، یا ناولوں کا عاشق ہے، یا فلمی اداکاروں کا عاشق ہے۔ یعنی ان سے بہت شغف و محبت رکھتا ہے۔ دیکھیے اتنے ننھے ننھے لفظوں میں بھی معنویت کا پہلو کتنا اہم ہوتا ہے اور بڑا شاعر کس طرح اس پہلو کو نظر میں رکھتا ہے۔

۲۷۱

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

۲۷۱/۱ یہ شعر تقریباً خالص کیفیت کا ہے۔ تقریباً میں نے اس لئے کہا کہ سراسر کیفیت کا شعر ہوتا تو معنی بہت کم ہوتے، یا بالکل نہ ہوتے۔ جیسا کہ بیدل نے کہا ہے "شعر خوب معنی ندارد۔" یہاں معنی کا پہلو یہ ہے کہ "کام کھنچنا" جیسا بدیع محاورہ استعمال کیا ہے۔ یہ فارسی یا اردو کے کسی لغت میں نہ ملا، میر کی ایجاد معلوم ہوتا ہے۔ "آصفیہ" نے اسے درج ضرور کیا ہے، اور یہی شعر بھی سند میں نقل کیا ہے۔ لیکن شعر کی قرأت غلط ہے، اس لئے معنی بھی غلط نکالے ہیں۔ آصفیہ میں شعر یوں لکھا ہے ؎

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

"آصفیہ" نے معنی لکھے ہیں: کام آخر ہونا، مرنا، گذرنا، جان سے جانا۔ ظاہر ہے کہ "کھنچے نہ میر" کی جگہ "کھنچے گا میر" پڑھ لیا تو ایسے معنی مستفاد ہی ہوں گے۔ چونکہ کسی اور لغت میں ملتا نہیں، اس لئے صاحب "آصفیہ" نے غلط قرأت کی بنا پر معنی قیاس کر لئے۔ "نور اللغات" نے بھی غالباً "آصفیہ" ہی پر تکیہ کیا ہے، کیوں کہ وہاں بھی یہی شعر "آصفیہ" والی غلطی کے ساتھ درج ہے اور معنی بھی وہی ہیں، یعنی "مرجانا"۔ فرید احمد برکاتی نے "آصفیہ" کے حوالے سے "آصفیہ" کے معنی نقل کئے ہیں، اور پھر اپنے معنی لکھے ہیں "وقت گزرنا"، "بسر ہونا"۔ ظاہر ہے کہ برکاتی صاحب نے بھی اندازے سے کام لیا ہے۔ انھوں نے شعر زیر بحث کا حوالہ نہیں دیا ہے، لیکن دیوان اول کے ہی ایک اور شعر کو نقل کیا ہے ؎

تا شام اپنا کام کھنچے کیوں کہ دیکھئے
پڑتی نہیں ہے جی کو جفا کار آج کل

اس بات سے قطع نظر کہ اس شعر میں اعلیٰ درجے کا ایہام ہے (آج + کل بمعنی "چین")، دونوں اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ میر نے "کام کھنچنا" بمعنی "زندگی باقی رہنا، سانس کا سلسلہ

چلتے رہنا " استعمال کیا ہے۔ یعنی جو بھی کام ہمارے ہیں وہ کل تک جاری نہ رہیں گے، رات ہی کو ان کا سلسلہ منقطع ہو جائے گا۔ اس تازہ محاورے نے مصرعے میں جان ڈال دی ہے۔

اس سلسلے میں ۱۶۲/۲ بھی ملاحظہ ہو جہاں "کام کھینچنا" سے کسی بات یا کسی معاملے کا کسی منزل یا مقصد تک پہنچنا مراد لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں بھی وہی معنی ہیں کہ زندگی کا معاملہ صبح کی منزل تک نہ پہنچے گا۔ تعجب ہے لغت نگاروں پر کہ میر کے تین تین شعر سامنے ہوتے ہوئے بھی یہ محاورہ درج نہ کیا، یا اگر درج کیا تو معنی غلط سمجھے۔

اب دوسرا مصرع دیکھتے ہیں۔ "یاں" کا لفظ بمعنی "میرا، میرے یہاں" ہے۔ اس طرح اسلوب میں ایک طرح کی لاشخصیت آگئی، گویا اپنا نہیں، کسی اور شخص کا ذکر ہو رہا ہے۔ "آج شام" کہہ کر مصرع اولیٰ کا جواز پیدا کر دیا، کہ آج شام سے حال درہم ہے، اس لئے صبح دیکھنے کی امید نہیں۔ یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ اور شاموں کو بھی حال درہم ہوتا تھا، لیکن آج حالات کچھ زیادہ ہی برے ہیں۔ پھر حسب معمول سبک بیانی یعنی understatement سے کام لیا۔ بات کو بجائے بڑھا چڑھا کر کہنے کے بڑی آہستگی سے، تقریباً روا روی کے لہجے میں کہہ دیا۔ کیفیت اتنی زبردست ہے کہ ان باتوں کی طرف فوراً دھیان نہیں جاتا۔

(۲۷۲)

۷۶۵ منظور ہے کب سے دل شوریدہ کا دینا
چڑھ جائے نظر کوئی تو یہ بوجھ اتاریں

۲۷۲/۱ سر کو درد سر یا بوجھ کہنا اور اسے اتارنے کی سعی میں رہنا اور اسے اتار کر خوش ہونا شعر کا عام موضوع ہے۔ ایک بہت عمدہ فارسی شعر ۱۳۸/۴ کی بحث میں گذر چکا ہے۔ شیخ تصدق حسین کی داستان "ایرج نامہ" حصہ دوم صفحہ ۴۱۸ پر یہ عبارت ملتی ہے:

اب جو نیمچہ گردن پر پڑتا ہے تو صاف
گلے کو کاٹ کر نکل گیا۔ سر تن سے جدا ہو کر
گرا اور آواز گلوے بریدہ سے بلند ہوئی،
شعر؎

سر بر سر پاک تو فدا شد چہ بجا شد
ایں بار گراں بود ادا شد چہ بجا شد
(میرا سر تیرے پاک سر پر فدا ہو گیا،
کیا اچھا ہوا۔ یہ ایک بار گراں تھا،
ادا ہوا۔ کیا اچھا ہوا۔)

آتش نے بڑے دھوم دھڑکے سے کہا ہے؎

ادب تا چند اے دست ہوس قاتل کے دامن کا
سنبھل سکتا نہیں اب دوش سے بوجھ اپنی گردن کا

آتش کا شعر تقریباً دو لخت ہے اور مصرع ثانی میں روانی کا فقدان۔ محمد حسین آزاد نے دبیر کے مرثیے کے بارے میں آتش سے ایک قول منسوب کیا ہے کہ "مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان کی داستان تھی۔" خدا معلوم آتش نے ایسا کہا کہ نہیں، لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ یہ قول دبیر کے مرثیے سے زیادہ خود آتش کی غزل پر صادق آتا ہے۔

اب میر کا شعر دیکھئے۔ کتنا سجا کر کہا ہے اور لہجے میں کس قدر بانکپن اور بے پروائی اور ایک

طرح کی معصومیت بھی ہے۔ "منظور" اور "نظر" میں رعایت ہے۔ "نظر چڑھ جائے" اور "بوجھ اتاریں" میں نہایت عمدہ رعایت ہے۔ معنی کو دیکھئے کہ شوریدہ سری کی علت نہیں بیان کی۔ یا تو اس لئے شوریدہ سری ہے کہ دل میں جوانی کی امنگیں اور ولولے ہیں، لیکن ابھی کوئی معشوق نہیں ملا ہے۔ سر ہتھیلی پر لئے پھرتے ہیں کہ کوئی مل جائے تو اس کے حوالے کریں۔ یا پھر شوریدہ سری اس لئے ہے کہ کبھی کسی پر عاشق ہوئے تھے، وہ معشوق تو ملا نہیں لیکن ایک شوریدہ سری دے گیا۔ اب اگر پھر کوئی ویسا ہی مل جائے تو دل کیا، یہ سر شوریدہ ہی دے ڈالیں گے۔ یا پھر شوریدہ سری کی وجہ شاعرانہ مضامین کا جوش وخروش ہے جس کی بنا پر سر میں ایک طوفان برپا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۳۸/۴۔)

مزید لطف یہ ہے کہ شوریدہ سر تو ایسا ہوتا ہے جو ہلکا معلوم ہوتا ہے، یعنی ایسا لگتا ہے کہ سر ہوا میں اڑا جا رہا ہے۔ اس کو بوجھ کہا ہے۔ اور "یہ بوجھ" کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ ہمارے خیال میں تو یہ بات بالکل ثابت وظاہر ہے کہ سر شوریدہ ایک بوجھ ہوتا ہے۔ لیکن ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ سر شوریدہ کے علاوہ یہ فکر بھی بوجھ ہو سکتی ہے کہ سر کسی کو دے دینا ہے۔ یہ ادھیڑ بن اور تردد بھی ایک بوجھ ہے جو اسی وقت اترے گا جب سر کٹے گا۔ سر کٹنے کو "سر اترنا" بھی کہتے ہیں، اس لئے "اتاریں" میں دہری معنویت ہے۔ (ملاحظہ ہو ۵۹/۴۔)

میں نے اوپر کہا ہے کہ شعر میں ایک طرح کی معصومیت ہے۔ وہ اس معنی میں کہ اگر یہ پہلے عشق کا ارمان ہے تو متکلم کو معلوم نہیں کہ سر دینے کے بعد بھی دردسر سے نجات نہ ملے گی۔ وہ اس غلط فہمی میں ہے کہ سر شوریدہ گیا تو شوریدگی بھی جائے گی۔ اسے کیا معلوم کہ ان معاملات میں کیا کیا گذرتی ہے۔ بقول مومن ؎

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

(۲۷۳)

کہے ہے کوہکن کر فکر میری خستہ حالی میں
الٰہی شکر کرتا ہوں تری درگاہ عالی میں

فکر کرنا = خیال کرنا

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

سرزد ہونا = ظاہر ہونا

نگاہ چشم پر خشم بتاں پر مت نظر رکھنا
ملا ہے زہر اے دل اس شراب پرتگالی میں

نظر رکھنا = امید رکھنا

شراب خون بن تڑپوں سے دل لبریز رہتا ہے
بھرے ہیں سنگریزے میں نے اس مینائے خالی میں

۷۷۰ خلاف ان اور خوباں کے سدا یہ جی میں رہتا ہے
یہی تو میرا اک خوبی ہے معشوق خیالی میں

۲۷۳/۱ مطلع دلچسپ ضرور ہے، لیکن اس میں کوئی خاص بات نہیں۔

۲۷۳/۲ ملاحظہ ہو ۲۳۰/۱ جس میں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے، اور اس مضمون کے اور شعروں کا حوالہ بھی ہے۔ شعر زیر بحث کئی لحاظ سے ندرت کا حامل ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سبزہ اتفاقاً اگا ہے (خاک سے سرزد ہوا ہے۔ فارسی میں "سرزدن" کے معنی ہیں "ظاہر ہونا" اور میر نے اسی مفہوم میں استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن اردو میں "سرزد ہونا" کسی کام کے، خاص کر نامناسب کام کے ہو جانے کے معنی میں آتا ہے۔ مثلاً گناہ سرزد ہونا۔ لہٰذا یہاں اتفاقاً واقع ہو جانے کا مفہوم بھی ہے۔) دونوں اعتبار سے "سر" اور "پائمالی" کی رعایت خوب ہے۔ اتفاقاً ظاہر ہونے کے

مفہوم کو شعر کے حرف و نحو سے بھی تقویت ملتی ہے۔ یعنی مصرع ثانی کے پہلے لفظ "یکایک" کو مصرع اولیٰ سے بھی متعلق کر سکتے ہیں۔ (میں وہ پژمردہ سبزہ ہوں جو یکایک خاک سے سرزد ہو کر اس آسمان کی پائمالی میں آگیا۔)

اس مفہوم کو نظر میں رکھیں تو شعر کا تناظر اور بھی کائناتی ہو جاتا ہے، کہ انسان اتفاقاً، بلا کسی تیاری اور رضامندی کے، کائنات میں ڈال دیا گیا۔ اور جب یہاں پہنچا تو آسمان کا عمل پائمالی اس پر جاری ہوا۔ اس طرح انسان آسمانی قوتوں کے ہاتھوں دو بار پامال ہوا۔ ایک بار تو اس دنیا میں پھینکے جانے کی وجہ سے، اور دوسری بار دنیا میں آنے کی وجہ سے، یعنی عالم بالا سے اتر کر عالم اجسام میں آنے کے بعد۔

"خاک" اور "آسمان" کی مناسبت ظاہر ہے۔ "اس آسماں" میں لفظ "اس" محض اسم اشارہ نہیں ہے، بلکہ زور دینے اور شکایت و برہمی کا لہجہ پیدا کرنے کے لئے بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "اس حکومت نے تو اور بھی ظلم کر رکھا ہے۔" اسم اشارہ کے پر معنی استعمال کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۲۳۸/۳ اور ۲۶۵/۳۔

خود کو پژمردہ سبزہ کہنے میں ایک پر لطف ابہام ہے، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ آسمان کی پائمالی کے بعد پژمردہ ہوئے ہیں، یا پژمردہ پیدا ہی ہوئے تھے اور اب آسمان نے بھی پامال کر دیا۔ دونوں معنی خوب ہیں۔ "میں اک پژمردہ سبزہ" یا "میں ہوں پژمردہ سبزہ" وغیرہ کہتے تو یہ بات حاصل نہ ہوتی۔ آسماں کی پائمالی میں آنا بھی بہت خوب ہے۔ اس سے مراد یہ نکلتی ہے کہ آسمان کا کوئی منصوبہ یا تجویز تھی کہ چیزوں کو پائمال کیا جائے۔ میں خود براہ راست نشانہ نہ تھا۔ لیکن جب عام پائمالی شروع ہوئی تو گیہوں کے ساتھ گھن بھی پس گیا۔

"پژمردہ" اور "خاک" میں مناسبت ہے، کیوں کہ مرجھائی ہوئی گھاس کا رنگ اکثر خاکی یا خاکی مائل بھورا ہو جاتا ہے۔ فارسی میں "یکایک" کے معنی "اچانک، پورے کا پورا" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی مناسب ہیں۔ ایک معنی "ایک کے مخالف یا مقابل ایک" بھی ہیں۔ یہ معنی بھی درست ہیں، کہ ایک طرف سبزہ تھا اور اس کے مقابل آسمان یا اس کی پائمالی تھی۔ ان معنوں کو مد نظر رکھئے تو "یکایک" میں ایہام ہے۔ غرض جس طرح دیکھئے، اس شعر کا ہر لفظ مناسبت اور معنی کا نگینہ ہے۔

۲۷۲/۳ "شراب پرتگالی" سے مراد Port wine ہے جو گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے اور اولاً پرتگال میں بنتی تھی (جیسا کہ اس کے انگریزی نام سے بھی ظاہر ہے۔) اس کا مضمون اردو شاعروں نے اکثر باندھا ہے۔ شاکر ناجی کہتے ہیں ؂

لگے ہے یوں تری انکھیاں سیہ مست
گویا پی ہے شراب پرتگالی

لیکن اس شعر میں مضمون کا کوئی لطف نہیں، کیوں کہ "شراب پرتگالی" کی مناسبت سے کوئی لفظ استعمال نہیں ہوا ہے۔ اس کے برخلاف نوجوان غالب کے یہاں اگرچہ کچھ ضرورت سے زیادہ تجرید ہے، لیکن شراب پرتگالی کی سرخی کی مناسبت سے الفاظ لائے گئے ہیں ؂

ہوا آئینہ جام بادہ عکس روے گلگوں سے
نشان خال رخ داغ شراب پرتگالی ہے

میر نے بھی یہی نکتہ رکھا ہے کہ غصے میں چوں کہ آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں، اس لئے نگاہ چشم پرخشم کو شراب پرتگالی کہا کہ وہ بھی گہرے سرخ رنگ کی ہوتی ہے۔ میر نے مزید بات یہ پیدا کی ہے کہ پرتگالی شراب میں زہر کی آمیزش بتائی ہے۔ پرتگالی شراب Port کے ذائقے کو اصطلاح میں "شیریں" sweet کہا جاتا ہے۔ اس کی مٹھاس ہلکی اور قدرتی ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شیرے کا خمیر نہیں ڈالتے (جیسا کہ بعض ہندوستانی شرابوں میں ہوتا ہے۔) اس کا مزا گاڑھا اور پھلوں کے خوشبودار شربت کا سا ہوتا ہے۔ خدا معلوم یہ شراب میر نے پی تھی کہ نہیں، لیکن اس شعر میں یہ مضمون جس طرح بندھا ہے اس سے متبادر ہوتا ہے کہ میر اس شراب کے ذائقے سے واقف تھے، اور جانتے تھے کہ ایسی شراب میں اگر زہر ملا ہو تو اس کا پتہ لگنا مشکل ہوگا (بشرطیکہ زہر بہت زیادہ مقدار میں، یا بہت تلخ نہ ہو) کیوں کہ پورٹ کے ذائقے رنگ اور شربتی خوشبو میں زہر کا رنگ اور ذائقہ آسانی سے چھپ سکتا ہے۔ زہر کا مضمون ملا کر میر نے بات کہیں سے کہیں پہنچا دی ہے۔

میر ممنون نے شراب پرتگالی کی جگہ تیغ پرتگالی باندھا ہے، اور لطف یہ رکھا ہے کہ شراب کا مضمون بھی موجود رہے۔ ان کا شعر بہت عمدہ ہے لیکن میر نے زہر کا مضمون اضافہ کر کے اور پورٹ کے رنگ کی مناسبت رکھ کر اپنا شعر بہت بہتر بنا لیا ہے۔ ممنون کہتے ہیں ؂

فرنگی زادۂ بے درد تجھ بن دل پرستوں کے
کرے ہے کام موج بادۂ تیغ پرتگالی کا

اس بات میں بہرحال کوئی شک نہیں کہ ممنون نے شعر بہت بنا کر اور برجستگی کے ساتھ کہا ہے۔
"چشم داشتن" فارسی محاورہ ہے، بمعنی "امید رکھنا"۔ اردو میں اس کا ترجمہ "چشم رکھنا" اور "نظر رکھنا" کیا گیا۔ دونوں ہی مقبول نہ ہوئے۔ "چشم داشت"، بمعنی "امید" تو چل گیا، لیکن "چشم رکھنا" بمعنی "امید رکھنا" کلاسیکی شعرا کے بعد نظر نہیں آتا۔ تعجب ہے کہ "چشم رکھنا" کسی اردو لغت میں نہیں۔ میر نے تو اسے کئی بار استعمال کیا ہے (مثلاً ملاحظہ ہو $\frac{۵}{۴}$) اور دیوان اول ؎

کیا کہوں کیا رکھتے تھے تجھ سے ترے بیمار چشم
تجھ کو بالیں پر نہ دیکھا کھولی سو سو بار چشم

درد کے یہاں بھی ہے ؎

دل اس مژہ سے رکھیو نہ تو چشم راستی
اے بے خبر برا ہے یہ فرقہ سپاہ کا

"نظر رکھنا"، بمعنی "امید رکھنا"، "نور اللغات" میں ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے علاوہ اور کہیں نظر نہ آیا۔ نادر ہونے کی حد تک یہ محاورہ بھی "لفظ تازہ" کا حکم رکھتا ہے۔ "چشم" اور "خشم" کی تجنیس اور "چشم"، "نگاہ" اور "نظر" کی رعایت بھی خوب ہے۔ "دل" اور "شراب" میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ دل کو مینا سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (اس سلسلے میں اگلا ہی شعر ملاحظہ ہو۔)

$\frac{۲۷۳}{۴}$ دل کو مینا اور خون کو شراب کہنے کے مضمون پر سراج اورنگ آبادی نے بے مثال شعر کہا ہے ؎

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا
گر گئی یہ بھری گلابی سب

لیکن میر نے بات وہاں سے شروع کی ہے جہاں سراج نے ختم کی ہے۔ مینائے دل سے خون بہہ چکا اور مینا خالی ہو گیا۔ لیکن اب شراب خون کی جگہ تڑپ اور بے چینی اور بے قراری نے لے لی ہے۔ یہ بے چینی اور بے قراری اس لئے ہو سکتی ہے کہ دل اب خون سے خالی ہے۔ یہ اس لئے بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کو خون دل نذر کیا اور معشوق نے اس کے بدلے تڑپ دے دی۔

تڑپ بہر حال شراب خون دل سے کم قدر رکھتی ہے۔ لیکن دل کو خالی چھوڑنا بھی گوارا نہیں۔ اس لئے شراب خون نہ سہی، بے قراری کے سنگ ریزے سہی۔ تڑپ اور تپک جب ہوتی ہے تو انسان آہ و نالہ کرتا یا کراہتا ہے۔ لہذا یہ استعارہ بہت خوب ہے کہ مینا میں سنگریزے بھرے ہیں۔ جب مینا میں سنگریزے بھرے ہوں گے اور مینا کو حرکت ہوگی (جس طرح دل کی دھڑکن اس کی حرکت ہے) تو آواز پیدا ہی ہوگی۔ استعارہ بالکل مکمل اور برمحل ہوگیا۔

یہ تضاد بھی کس قدر خوبصورت ہے کہ مینا میں شراب کی جگہ سنگریزے بھرے جائیں۔ "لبریز" اور "سنگریزہ" میں تجنیس ظاہر ہے۔ پورا شعر مضمون آفرینی کی عمدہ مثال ہے۔

دل کو مینا سے تشبیہ دینا عام بات ہے لیکن دل کو مینائے خالی کہنے کے لئے مضمون آفرینی کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے میر کو یہ خیال کلیم ہمدانی نے سجھایا ہو ؎

زسینہ ایں دل بے معرفت رامی کنم بیروں
چرا بے ہودہ گیرم در بغل مینائے خالی را
(میں اس بے معرفت دل کو سینے سے باہر
نکالے دیتا ہوں۔ بھلا اس مینائے خالی کو
بے فائدہ بغل میں دابے رہنے سے کیا حاصل؟)

مینا کو بغل میں داب کر چلتے تھے، اس لئے کلیم کے شعر میں لطف مزید ہے۔ سودا نے بھی اس سے فائدہ اٹھایا ہے ؎

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لئے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

میر کے مضمون میں ندرت یہ ہے کہ دل کو مینائے خالی اس لئے کہا کہ اس میں خون نہیں۔ پھر یہ بات پیدا کی کہ جب دل میں خون نہیں تو (اس غم کے باعث کہ خون کے آنسو کس طرح روئیں، یا اس باعث کہ اگر دل میں خون نہ پہنچے تو شدید درد ہوتا ہے) اس میں تڑپ بھری ہوئی ہے۔ اس پر مزید یہ مضمون اضافہ کیا کہ تڑپوں کو سنگریزوں سے استعارہ کیا۔ غضب کا شعر کہا ہے۔ "شراب خون" اور اس طرح کی ترکیبوں میں اعلان نون پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۵۲/۳۔

۲۷۳/۵ یہ مضمون بالکل نیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ اسی قسم کی بات جان ڈن نے اپنی نظم

Present in Absence میں کہی ہے:

By absence this good means I again.

That I can catch her
Where none can match her,
In some close corner of my
brain;
And there I embrace and kiss her,
Thus both I enjoy and miss her.

فرق صرف یہ ہے کہ ڈن تو پھر بھی گوشت پوست کی معشوقہ کی بات کر رہا ہے۔ میر کا معشوق بالکل خیالی ہے، اور خیال چوں کہ میر کے قبضے میں ہے۔ اس لئے معشوق بھی ان کے قبضے میں ہے۔ "یہی تو میر اک خوبی ہے" بھی عمدہ کہا ہے۔ کیوں کہ یہ روزمرے کا روزمرہ ہے اور حقیقت کی حقیقت۔ "خوباں" اور "خوبی" کا تقابل بھی پر لطف ہے۔

قائم نے بہت کوشش کی لیکن بے رنگ سا شعر کہا ہے

گو بظاہر تو گلے لگتا نہیں میرے تو کیا
ہے تصور سے ترے ہر دم ہم آغوشی مجھے

سودا اور جرأت دونوں نے اس مضمون کے نئے پہلو نکالے ہیں ؎

میں بندہ ہو گیا سودا اب اس نازک خیالی کا
کہ یار اپنے کو سمجھا ہوں مرے پہلو میں بیٹھا ہے

(سودا)

دی تصور نے کسی کے اور بینائی مجھے
بند آنکھوں پر بھی وہ دیتا ہے دکھلائی مجھے

(جرأت)

(۲۷۴)

جہاں اب خار زاریں ہو گئی ہیں
یہیں آگے بہاریں آگئی ہیں

سنا جاتا ہے شہر عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہو گئی ہیں

اسی دریائے خوبی کا ہے یہ شوق
کہ موجیں سب کناریں ہو گئی ہیں — کنار = آغوش

۲۷۴/۱ یہ مضمون ہماری شاعری میں عام ہے۔ خود میر نے اسے کئی بار کہا ہے، مثلاً دیوان اول ہی میں ہے ؎

جس جا کہ خس و خار کے اب ڈھیر لگے ہیں
یاں ہم نے انھیں آنکھوں سے دیکھیں ہیں بہاریں

میر سوز نے بہت خوب کہا ہے ؎

گذروں ہوں جس خرابے سے کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

اس مضمون کو میر حسن نے ذاتی رنگ میں لکھا ہے ؎

اب جہاں خار و خس پڑے ہیں کبھی
ہم نے یاں آشیاں بنائے تھے

ناصر کاظمی نے استعارہ بدل کر عمدہ شعر بنایا ہے ؎

ڈیرے ڈالے ہیں بگولوں نے جہاں
اس طرف چشمہ رواں تھا پہلے

میر کا زیر بحث شعر بعض صفات کی بنا پر ان سب میں ممتاز ہے۔ سب سے پہلی

بات تو یہ کہ میر کے شعر میں کیفیت بہت ہے، لیکن معنی کی جہتیں بھی ہیں۔ پہلے مصرعے کے دو مفہوم ہیں۔ وہ جگہیں جہاں اب خارزار نمودار ہو گئے ہیں، یا وہ جگہیں جو اب خارزار بن گئی ہیں۔ دوسرے مصرعے میں کئی مفہوم ہیں۔ (۱) پہلے، یا گذشتہ دنوں میں، یہاں سے بہاریں ہو کر گزری تھیں۔ (۲) پہلے ان جگہوں پر کئی بار بہار آئی تھی۔ (۳) پہلے ان جگہوں پر طرح طرح کی بہاریں آ چکی ہیں۔ (۴) پہلے ان جگہوں پر کئی بار، یا طرح طرح کی، بہاریں برپا ہو چکی ہیں (یعنی جشن منا چکے ہیں۔)

لفظ "یہیں" پر غور کیجیے۔ بادی النظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کے "جہاں" کے مقابلے میں مصرع ثانی میں "وہاں" ٹھیک ہوتا۔ اچھا شاعر یہی کرتا۔ لیکن بڑے شاعر نے "یہیں" کا لفظ رکھ کر معنی کی ایک بالکل غیر متوقع جہت پیدا کر دی کہ جن مقامات پر بہاریں تھیں انھیں مقامات کو خارزار بننا پڑا۔ یعنی اگر بہار نہ آتی یا جشن بہار نہ منتا تو وہ جگہیں خارزاروں میں تبدیل بھی نہ ہوتیں۔ خارزار میں تبدیل ہونا دراصل بہار کا نتیجہ ہے۔ اب معلوم ہوا کہ بہار نہ آتی تو بہتر ہوتا، کیوں کہ پھر خارزار تو نہ ہوتی۔ معمولی میدان یا جھاڑی جنگل ہوتے۔ خارزار سے بدتر تو کوئی چیز نہیں، کیوں کہ اس سے کسی کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ سبھی خارزار سے وحشت کرتے اور اس میں داخل ہونے سے گریز کرتے ہیں۔

ذرا دیکھیے، اس مضمون کو لوگ دو ڈھائی سو برس سے برت رہے ہیں، لیکن میر کی سی معنی آفرینی کوئی نہ حاصل کر سکا۔ کیفیت اس پر مستزاد۔ میر کو دعوائے استادی تھا تو کیا غلط تھا ؎

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

(دیوان اول)

بات صحیح ہے، زبان ہی پر حاکمانہ تسلط کے باعث میر چھوٹے چھوٹے الفاظ کو اس قدر تہ دار بنا دیتے تھے۔

"خارزار" دلچسپ لفظ ہے۔ "نور اللغات" اور "آصفیہ" اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس میں یہ مذکر درج ہے۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے "اردو لغت" میں بھی مذکر درج ہے۔ لیکن جو اسناد دیے ہیں ان سے مذکر مونث کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ جلیل مانک پوری کی کتاب "تذکیر و تانیث" اور آفاق بنارسی کی "معین الشعراء" بھی اس لفظ سے خالی ہیں۔

لہٰذا میر کی سند پر اسے مونث ہی قرار دینا ہوگا، اگرچہ "زار" پر ختم ہونے والے تمام الفاظ اردو میں مذکر ہیں۔

۲۷۴/۳ یہ مضمون بھی بہت بندھا ہے، اور ممکن ہے داستانوں سے شاعری میں داخل ہوا ہو۔ "داستان امیر حمزہ" میں ایسی کئی شہزادیوں کا تذکرہ ہے جن کے عشاق کی قبریں شہر کے آس پاس یا کسی نمایاں مقام پر ہوتی تھیں تاکہ دوسروں کو عبرت ہو۔ چنانچہ احمد حسین قمر کی "طلسم ہفت پیکر"، جلد سوم صفحہ ۱۰۳۹ - ۱۰۴۰ پر مذکور ہے:

شہر میں جو داخل ہوا دیکھا ایک جانب
باغ ہے، اس میں مزار عشاق بنے
ہیں۔ جو تاجدار عاشق ہو کر آئے اور ہاتھ
سے اس نقاب دار کے مارے گئے ان کی
قبریں اس باغ میں بنوا دیں ... کسی قبر
سے دھواں اٹھتا ہے۔ کسی قبر سے آواز
نالہ آتی ہے۔

مصحفی نے اس مضمون کو شہر بدایوں سے منسوب کر کے خوب نظم کیا ہے ؎

قاتل تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں
جس کے قدم قدم پہ مزار شہید ہے

خود میر نے اس مضمون کو مزید باندھا ہے (دیوان اول) ؎

کیا ظلم ہے اس خونی عالم کی گلی میں
جب ہم گئے دو چار نئی دیکھیں مزاریں

آتش نے مضمون کی وسعت کم کر دی، لیکن ان کا دوسرا مصرع خوب ہے۔ پہلا مصرع البتہ محض بھرتی کا ہے، بس مربوط ہو گیا ہے ؎

پتہ یہ کوچۂ قاتل کا سن رکھ لے قاصد
بجائے سنگ نشاں اک مزار راہ میں ہے

ہمارے زمانے میں فانی نے الگ راہ نکالنے کی کوشش کی، لیکن ان کے دونوں مصرعے مربوط نہیں۔ پہلے مصرعے میں کوچۂ قاتل کا ذکر ہے تو دوسرے مصرعے میں خاک نشینوں کی بات ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ "اٹھنا" کے معنی "مرنا" بھی ہوتے ہیں ؎

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

اشعار کے اس لمبے سلسلے میں میر کا شعر پھر بھی ممتاز اور روشن ہے۔ پہلے مصرع میں "شہر عشق" کا ذکر ہے، اور پھر یہ کہ اس کے چاروں طرف مزار بن گئے ہیں۔ شہر عشق کی وسعت بہر حال معشوق کی گلی سے زیادہ اور اس کی معنویت بھی "کوچۂ قاتل" سے بڑھ کر ہے۔ مزار اس کے گرد بنے ہیں۔ اس میں ایک اشارہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد لوگوں (عاشقوں) کو شہر عشق میں دفن ہونا بھی نصیب نہیں ہوتا۔ ان کی لاشیں باہر پھینک دی جاتی ہیں، دوسرے لوگ ان کا کفن دفن کرتے ہیں۔ دوسرا اشارہ یہ ہے کہ شہر کے گرد یا آس پاس عام طور پر باغ یا جنگل ہوتا ہے۔ یہاں سب باغ وغیرہ کٹوا کر صرف مزار بن گئے ہیں۔ تیسرا اشارہ یہ ہے کہ چاروں طرف مزار ہونے کے باعث شہر عشق میں داخلہ آسان نہیں، لیکن مزاروں کی ہی کثرت یہ ثابت کرتی ہے کہ لوگ وہاں اب بھی کثرت سے جاتے اور جان سے ہاتھ دھوتے ہیں۔

اب مصرع اولیٰ کے اسلوب کو دیکھیں۔ "سنا جاتا ہے" گویا کچھ لوگ آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ انھوں نے شہر عشق دیکھا نہیں ہے، لیکن اس میں دلچسپی رکھتے ہیں اور اس کا تذکرہ کرتے یا سنتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے یہ لوگ خود وہاں جانے کا ارادہ رکھتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں پر ہنستے ہوں، یا حیرت کرتے ہوں جو شہر عشق کو جاتے ہیں۔ آپس کی یہ رائے زنی اور خبروں کا تبادلہ شہر عشق کی شہرت کو بھی ثابت کرتا ہے۔ مصرع ثانی میں روزمرہ "مزاریں ہی مزاریں" بھی بہت عمدہ ہے۔ ایسا مبالغہ جو روزمرہ پر مبنی ہو بہت موثر اور واقعیت انگیز ہوتا ہے۔

شہر عشق کے گرد مزاروں کے ہونے سے ایک امکان یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ لوگ وہاں تک پہنچ نہیں پاتے۔ شہر پناہ کے دروازے تک پہنچتے پہنچتے دم توڑ دیتے ہیں۔

میر نے ایک جگہ "شہر عشق" پر ترقی کر کے "اقلیم عاشقی" بھی کہا ہے اور مضمون اقلیم کی مناسبت سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو 122/2۔

ممکن ہے شعر زیر بحث کے مضمون پر یہودیوں کے اس مشہور عقیدے کا بھی دخل ہو کہ جو شخص بیت المقدس میں دفن ہو وہ میدان حشر میں سب سے پہلے محشور ہو گا۔ چنانچہ آوشائی مارگالت Avishai Margalit کہتا ہے کہ دور دور سے یہودیوں کی لاشیں بیت المقدس میں دفن کے لئے لائی جاتی ہیں اور اب یہ عالم ہے کہ سارے شہر کے گرد قبروں اور مزاروں کا ایک حلقہ بن گیا ہے۔

۲۷۴/۳ یہ شعر اگرچہ اس رتبے کا نہیں ہے جیسے پچھلے دو شعر ہیں، پھر بھی اس میں "کنار" (بمعنی "کنارہ" اور بمعنی "آغوش") کا ایہام عمدہ ہے۔ اور یہ بات بھی بدیع ہے کہ خود موج دریا کو کسی اور دریا کا اشتیاق ہے۔ معشوق کو دریائے خوبی کہنا بھی دلچسپ ہے۔

اس مضمون پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۱۰/۱۔ پھر دیوان ششم میں نئے رنگ سے کہا ہے ؎

آغوشیں جیسے موجیں الٰہی کشادہ ہیں
دریائے حسن اس کا کہیں ہم کنار کر

موجوں کے آغوش ہو جانے پر مصحفی کا شعر دیباچے میں ملاحظہ ہو جہاں میر کی جنسی Erotic شاعری سے بحث ہے۔ (دیباچہ جلد اول، صفحہ ۱۵۸)

(۲۷۵)

خدا جانے کہ دنیا میں ملیں اس سے کہ عقبیٰ میں
مکاں تو میر صاحب شہرۂ عالم ہیں یہ دونوں

۲۷۵/۱ اس شعر میں بھی سبک بیانی خوب ہے۔ دنیا اور عقبیٰ کو مکان کہہ کر دو کام نکالے ہیں۔ یعنی "مکان"، بمعنی "جگہ" ("زمان" کا متضاد) بھی ہے اور بمعنی "گھر" بھی۔ یہ بات واضح نہ کرنا بھی بہت لطیف ہے کہ دنیا اور عقبیٰ کی شہرت کیوں ہے؟ غالباً اس وجہ سے کہ یہی دونوں جگہیں سب سے اچھی ہیں (یعنی ان کے علاوہ اور جگہیں بھی ہیں۔) یا شاید اس وجہ سے کہ انھیں دو میں تمام وجود بند ہے۔ یہ بھی نازک بات ہے کہ عقبیٰ کی شہرت دنیا میں ہے اور دنیا کی شہرت عقبیٰ میں ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ دنیا میں تو واقعی مکان (جگہ) ہے، لیکن عقبیٰ مکان نہیں، بلکہ کیفیت اور صورت حال ہے۔ مگر دونوں کو مکان سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح دنیا اور عقبیٰ انسانی زندگی سے قریب تر حقیقت بن جاتی ہیں۔ خود سے تخاطب عمدہ ہے۔ اس کا خاص فائدہ یہ ہے کہ وہ موقع متعین ہو جاتا ہے جب یہ شعر کہا گیا۔ کوئی شخص حادثۂ عشق سے دوچار ہوا ہے۔ ابھی نیا نیا معاملہ ہے۔ اگلی ملاقات کا امکان بہت روشن نہیں ہے۔ عاشق خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے کہ ملنے کی تو جگہیں دونوں بہت مشہور ہیں، اب خدا جانے اس سے کہاں ملاقات ہو۔ اس میں مایوسی نہیں ہے، بلکہ انسانی صورت حال کو پوری طرح قبول کرنے انداز ہے۔ نہ تاسف ہے اور نہ احتجاج۔ ہاں ایک خفیف سی رجائیت ضرور ہے کہ ملاقات کہیں نہ کہیں ہوگی ضرور۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ "میر صاحب" اس شعر کا متکلم نہ ہو، بلکہ مخاطب ہو یعنی کوئی شخص "میر صاحب" کو مخاطب کر کے اپنے دل کا حال سنا رہا ہے۔

یہ نکتہ دونوں صورتوں میں مشترک ہے کہ ملنے کی جگہیں دونوں ٹھیک ہی ہیں۔ یا ملاقات جہاں بھی ہو، ٹھیک ہے۔ جگہ کی قید نہیں۔

تخاطب کے انداز اور دونوں عالم کو دو مکان کہنے سے جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ہو تو دیوان دوم میں یہ شعر دیکھئے ؎

یہی مشہور عالم ہیں دو عالم
ملاپ اس سے خدا جانے کہاں ہو

مضمون وہی ہے، لیکن اسلوب بدل جانے کی وجہ سے شعر ہلکا ہو گیا ہے۔ اسی لئے میر نے خود کہا تھا ؎

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دنیا اور عقبیٰ کو "دو عالم"، کہنا اگرچہ کنائے کا فائدہ رکھتا ہے، لیکن استعارہ نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر شعر زیر بحث میں لفظ "عالم" رکھ کر دنیا اور آخرت کا اشارہ رکھ ہی دیا ہے۔ بہت عمدہ شعر ہے۔ مکالماتی لہجہ ہے، اور مضمون بھی اور معنی آفرینی بھی۔ مکالماتی لہجے میں عام طور پر کیفیت زیادہ ہوتی ہے، معنی آفرینی کم۔

اگرچہ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ مصرع اولیٰ کی بندش کچھ سست ہے، کیوں کہ اس میں لفظ "کہ" کی تکرار کے بغیر بھی کام چل سکتا تھا، یعنی مصرع اولیٰ یوں بھی ممکن تھا ؎

خدا جانے ملیں دنیا میں اس سے یا کہ عقبیٰ میں

لیکن واقعہ یہ ہے کہ لفظ "کہ" مصرع کے کلیدی الفاظ "دنیا" اور "عقبیٰ" کو foreground کرنے کا کام کرتا ہے۔ "کہ دنیا" اور "کہ عقبیٰ" میں توازن اور زور ہے۔ صرف ایک بار "کہ" لانے سے یہ فائدہ نہ حاصل ہوتا۔ فارسی میں "کہ" محض بیانیہ یا مساوات کا کام نہیں کرتا، بعض اوقات یہ مجرد زور دینے کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً عرفی کا مصرع ہے ؎

گر مرغ کباب است کہ با بال دیر آید

یہاں "کہ" بمعنی "یقیناً، بے شک" ہے۔ ممکن ہے میر کے ذہن میں یہ بات رہی ہو۔

امیر مینائی نے میر کے مضمون کو ذرا دور سے چھوا ہے ؎

جائے آرام نہ دیکھی کبھی اس عالم میں
نہیں معلوم کہ ہے عالم بالا کیسا

۲۷۶

۷۷۵ لب ترے لعل ناب ہیں دونوں
پر تمامی عتاب ہیں دونوں

تن کے معمورے میں یہی دل و چشم
گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

۲۷۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لفظ "عتاب" میں ایک لطف ضرور ہے، کیوں کہ اس کے ایک معنی "ناز کرنا" بھی ہیں۔

۲۷۶/۲ دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لطافتیں ہیں۔ (۱) دل اور آنکھ دونوں کو "گھر" سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانۂ دل، خانۂ چشم۔ "خانۂ چشم" کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ، اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔) (۲) دل اور آنکھ دونوں کے لئے "رہنا" کا محاورہ آتا ہے۔ (دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ۔) اور "رہنا" گھر کے لئے بھی بولتے ہیں۔ (۳) جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی۔ اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے عضو ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں، اور جن کے اندر کسی کے ہونے یا رہنے یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ "یہی" خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے، اور لہجے کے اعتبار سے رنجیدگی بھی۔ گذری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ مثلاً یوں دیکھئے:

(۱) یہی دو گھر تھے۔ (گھروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے۔)

(۲) بس یہی دو گھر تھے۔ (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوئے۔)

(۳) افسوس کہ یہی دو گھر تھے۔

(۴) دو ہی گھر تھے۔ (سادہ اور جذبات سے عاری بیان۔)

(۵) دو ہی تو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (رنجیدگی۔)

(۶) دو گھر تھے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا۔) (نظامِ کائنات پر طنز۔)

(۷) دو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں۔) (برہمی۔)

غرض کہ لفظ "یہی" نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیئے ہیں۔ چھوٹے سے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میر کا خاص انداز ہے۔ مثلاً درد کا یہ شعر دیکھیں ؎

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

کوئی شک نہیں کہ شعر بہت خوب ہے۔ معنی بھی ہیں اور کیفیت بھی۔ مضمون میر سے مشابہ ہے۔ لیکن میر کی سی تہ داری نہیں، اور چھوٹے الفاظ کو بھرپور سے بھی زیادہ قوت سے برتنے کا انداز نہیں۔

لیکن میر کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔ (۱) دل و چشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔ (۲) خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، یعنی خرابی کس ڈھنگ کی ہے۔؟ اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔ (۳) ماضی اور حال کا بیان کیا، لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا۔ اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔ ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا پورا اندازہ کرنا ہو تو اسی مضمون پر جگر صاحب کا شعر ملاحظہ ہو ؎

جب سے اس نے پھیر لیں نظریں رنگ تباہی آہ نہ پوچھ
سینہ خالی آنکھیں ویراں دل کی حالت کیا کہیئے

لوگوں کو جگر صاحب کے اس شعر پر سر دھنتے دیکھ کر مجھے خیال آتا ہے کہ ہر زمانے میں شاعر بقدر شعر فہمی ہی پیدا ہوتا ہے۔ میر کے زمانے میں لوگ زیادہ شعر فہم تھے اس لئے میر پیدا ہوئے۔ ہماری شعر فہمی جگر صاحب سے بہتر شاعر کی مستحق شاید نہ تھی۔ (خود جگر صاحب نے یہ شعر "نگار" کے

غزل نمبر (مرتب نیاز فتح پوری مطبوعہ ۱۹۴۱) میں مشمولہ اپنے بہترین کلام کے انتخاب میں رکھا تھا۔ اب مزید کیا کہا جائے؟ والٹ وٹمن کا قول یاد آتا ہے کہ بڑا شاعر میسر آنے کے لئے بڑے سامعین بھی ضرور ہیں۔)

۲۷۶/۳ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ شعر میں لف ونشر غیر مرتب ہے۔ یعنی مصرع اولیٰ میں "آگ" کا تعلق "دل" سے اور "پانی" کا تعلق "دیدہ" سے ہے۔ بات بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن مرتب لف ونشر کا بھی امکان ہے۔ یعنی یہ فرض کر سکتے ہیں کہ آنکھوں میں جو خون کی سرخی ہے یا عشق کی گرمی ہے، اس کی بنا پر آنکھ کو سراسر آگ کہا۔ غالب کا شعر ہے ؎

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاک گلستاں مجھ سے

(اس پر طبا طبائی نے لکھا ہے کہ نگہ گرم کی کچھ وجہ نہ معلوم ہوئی۔ دراصل طبا طبائی حسب معمول اعتراض برائے اعتراض کر رہے ہیں۔ ورنہ وجہ صاف ہے کہ عشق کی گرمی کی بنا پر آنکھوں سے آگ برس رہی ہے۔) بہر حال، میر کے شعر میں اس بات کا امکان بالکل ہے کہ آنکھوں میں خون کی سرخی یا عشق کی گرمی کے باعث ان کو "سراسر آگ" کہا ہو، اور شدت غم کے باعث دل کے پانی ہو جانے کی بنا پر اس کو "سب پانی" کہا ہو۔ اس طرح شعر میں لف ونشر مرتب کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ "ایک" اور "سب" کی رعایت بھی پر لطف ہے۔

دل و چشم کے آگ اور پانی (یا پانی اور آگ) ہونے کی وجہ سے یہ دونوں عذاب تو ہیں، لیکن یہ نہ ظاہر کر کے کہ دل و چشم کی حالت کیوں ایسی ہوئی ہے، میر نے کمال بلاغت سے کام لیا ہے۔ کیوں کہ اس طرح امکانات کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ دریدا کی یہ بات کبھی کبھی صحیح ہی معلوم ہوتی ہے کہ یہ پتہ لگانا غیر ممکن ہے کہ متن کے اندر معنی کا مرکز کہاں ہے؟

فردیات

ردیف ن

(۲۷۷)

فردوس سے کچھ اس کی گلی میں کمی نہیں
پر ساکنوں میں واں کے کوئی آدمی نہیں

۲۷۷/۱ نسخۂ فورٹ ولیم اور نسخۂ آسی میں غزلیات کے بعد کئی صفحے فردیات کے ہیں۔ نسخۂ محمود آباد (مرتب اکبر حیدری) میں غزلیات کے بعد چند مفرد شعر ہیں۔ عباسی نے اپنے کلیات سے یہ معلوم کیوں فردیات کو حذف کر دیا ہے (ممکن ہے جلد دوم میں ڈالنے کا ارادہ ہو جو ہنوز شرمندۂ طباعت نہیں ہو سکی ہے۔) مخطوطہ نیر مسعود نسخۂ محمود آباد کی طرح محض دیوان اول پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی غزلیات کے بعد وہی شعر فردیات کے تحت درج ہیں جو فورٹ ولیم اور آسی میں ہیں۔ اس اعتبار سے میں نے بھی فردیات کو دیوان اول کے بعد جگہ دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے خدا معلوم کس بنا پر فردیات کو دیوان ششم کے بعد جگہ دی ہے۔

شعر زیر بحث کا مضمون غالب نے بھی بڑی خوبی سے ادا کیا ہے ؎

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
وہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

غالب کے شعر پر بحث کے لئے "تفہیم غالب" ملاحظہ ہو۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب نے استفادے کا حق ادا کر دیا ہے اور معنی کے اتنے نکات اپنے شعر میں رکھ دیئے ہیں کہ غالب کو میر کا مقروض نہیں کہہ سکتے۔ لیکن میر کے شعر میں مضمون کی جدت کے علاوہ معنی کی تہیں بھی ہیں۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ غالب کا شعر میر سے بہتر ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) مصرع ثانی میں لفظ "واں" کو فردوس سے متعلق کریں تو معنی یہ ہیں کہ فردوس میں آدمی کوئی نہیں ہے۔ یعنی جو لوگ آدمی کہلانے کے مستحق ہیں ان کو جنت میں جگہ نہیں ملتی۔ یا جنت سنسان اور غیر آباد ہے۔ یا وہاں صرف حوریں اور غلمان وغیرہ ہیں انسان نہیں۔ اس طرح کے کئی امکانات ہیں۔

(۲) اگر "واں" کو "گلی" سے متعلق کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کی گلی میں انسانی صفت رکھنے والا کوئی شخص نہیں سب ہی معشوق صفت خون کے پیاسے ہیں، یا انسانی خلق و مروت سے عاری ہیں۔ یا معشوق کی گلی بالکل ویران ہے، سب لوگ مرے پڑے ہیں۔ یا معشوق کی گلی میں رقیب ہی رقیب رہتے ہیں، ان میں آدمیت کہاں؟

اس طرح "واں" اور "آدمی" جیسے معمولی لفظوں کی تفصیل مبہم رکھ کر میر نے شعر میں کئی معنی رکھ دیئے ہیں۔ اس مضمون کو دیوان چہارم میں بھی کہا ہے، لیکن ابہام نہ ہونے کی وجہ سے وہ بات نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے ؎

کوچۂ یار تو ہے غیرت فردوس ولے
آدمی ایک نہیں واں کے ہواداروں میں

۲۷۸

کیسہ پر زر ہو تو جفا جویاں
تم سے کتنے ہماری جیب میں ہیں

۲۷۸/۱ اس مضمون کو صدرالدین فائز نے بھی کہا ہے، لیکن ان کے یہاں انفعالیت بہت ہے اور معنی میں کوئی تہ نہیں۔ الفاظ میں عدم مناسبت بھی ہے ؎

خوش صورتاں سے کیا کروں میں آشنائی اب
مجھ کو تو ان دنوں میں میسر درم نہیں

میر کے یہاں شاہانہ لفنگا پن اور حسینان جہاں کی کم توقیری ہے، خاص کر ان حسینوں کی جو ستم کیش اور جفا پیشہ ہوں۔ "زر" اور "کتنے" میں ضلع کا لطف خوب ہے (کیوں کہ روپئے وغیرہ کے لئے کتنا، کتنے کا لفظ لاتے ہیں۔ "کتنے روپئے" "کتنا زر" وغیرہ۔) کیسہ" اور "جیب" کی رعایت ظاہر ہے۔ اس میں نکتہ بھی ہے کہ معشوق کا جیب میں ہونا اور کیسہ پر زر ہونا ایک ہی بات ہے۔ یعنی اگر معشوق جیب میں ہے تو گویا کیسہ پر زر ہے۔ یا اگر کیسہ پر زر ہے تو گویا معشوق ہی جیب میں ہے۔ "جیب میں ہونا" میں جو بے تکلفی اور اعتماد سے بھرپور طنطنہ ہے وہ بھی ظاہر ہے۔ "ہیں" بمعنی "ہوں گے" بھی خوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے۔ بظاہر تو "جفا جویاں" (یعنی جفا جو لوگ) مخاطب ہیں، یعنی تمام جفا جویوں کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن "جفا جو" اور "یاں" کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اب نثر یوں ہوئی کہ "اگر کیسہ پر زر ہو تو اے جفا جو، تم سے کتنے ہی یہاں ہماری جیب میں ہیں۔" یہاں یہ اعتراض نہ کرنا چاہئے کہ اگر تخاطب "اے جفا جو" ہے تو مصرع ثانی میں "تجھ" ہونا تھا، ورنہ شتر گربہ ہو جائے گا۔ انیسویں صدی کے وسط تک شتر گربہ عیب نہ تھا۔

اس مضمون کو بدل کر دیوان اول میں یوں کہا ہے ؎

زور و زر کچھ نہ تھا تو بارے میر
کس بھروسے پر آشنائی کی

دیوان دوم میں طنزیہ لیکن خوش طبع لہجے میں کہا ہے ۔

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

دیوان دوم

ردیف ن

(۲۷۹)

۷۸۰ کوئی بجلی کا ٹکڑا اب تلک بھی
پڑا ہو گا ہمارے آشیاں میں

۲۷۹/۱ "بجلی کا ٹکڑا" خود ہی بہت بدیع فقرہ ہے، مضمون کی تازگی اس پر مستزاد ہے۔ معنی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ پیکر یہ بنتا ہے کہ بجلی آشیانے پر گری تو خود بھی ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی۔ یا آشیانے کو خاک کر دینے کے بعد بجلی واپس گئی لیکن اپنا ایک ٹکڑا (اپنے جگر کا ٹکڑا؟) وہاں چھوڑ گئی۔ شاید اس لئے کہ اس کو بھی آشیانے سے کسی طرح کا لگاؤ پیدا ہو گیا۔ یا شاید اس لئے کہ اگر آشیاں پھر آباد ہو تو اسے فوراً خاکستر کیا جا سکے۔

"پڑا ہو گا" پر غور کریں تو یہ امکان نظر آتا ہے کہ یہ غالب کے ؏

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

کی طرح کا معاملہ ہے۔ یعنی بجلی تو ہماری خانہ زاد ہے۔ لاپروائی سے کہتے ہیں کہ اجی بجلی کو کیا پوچھتے ہو، اس کا ایک ٹکڑا تو اب بھی ہمارے لٹے پٹے آشیانے کے کسی گوشے میں مل جائے گا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ صاحب ہزار تباہی ہے، لیکن وہ لوگ ایسے گئے گزرے بھی نہیں ہیں۔ ایسے ایسے خزانے یا جواہر تو اب بھی ان کے گھر کے کسی گوشے میں پڑے مل جائیں گے۔ یعنی بجلی

اور اس کی تباہی کی ہمارے لیے کوئی اہمیت نہیں۔ پھر چوں کہ آشیانے کی بربادی کا براہ راست ذکر نہیں کیا ہے، اس لئے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ بجلی گری تو سہی، لیکن آشیاں کو خاک نہ کر سکی۔

ایک پہلو یہ ہے کہ شعر استفہامی ہو سکتا ہے۔ یعنی آشیانے پر بجلی گری، ہم آشیاں چھوڑ کر نکل گئے کہ جان تو بچے۔ یا ہم وہاں تھے نہیں، تب بجلی گری۔ اب واپس جانا چاہتے ہیں تو کوئی شخص منع کرتا ہے کہ واپس مت جاؤ۔ تمھارے آشیاں میں بجلی اب بھی باقی ہے، یا ابھی تک نشیمن جل رہا ہے (بجلی کا ٹکڑا = آگ۔) اس کے جواب میں متکلم پوچھتا ہے کہ اگرچہ اتنی دیر ہو گئی ہے، کیا اب تک بھی بجلی ہمارے آشیانے میں موجود ہو گی؟

"بجلی کا ٹکڑا" سے ذہن "چاند کا ٹکڑا" کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ "چاند کا ٹکڑا" بمعنی "بہت حسین شخص" (لہٰذا معشوق۔) اب معنی یہ نکلے کہ ہم ہزار برباد ہوئے، لیکن معشوق کا پیکر اب بھی ہمارے خرمن حیات یعنی ہماری روح و دل میں موجود ہے۔

(۲۸۰)

نہیں تبخال لعل دلربا میں
گہر پہنچا بہم آب بقا میں　　　　تب خال = چھالا

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا
عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

ملے برسوں وہی بے گانہ ہے وہ
ہنر ہے یہ ہمارے آشنا میں

اگرچہ خشک ہیں جیسے پر کاہ
اڑے ہیں میر جی لیکن ہوا میں　　　　ہوا میں اڑنا = مغرور ہونا

۲۸۰/۱ اس شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن اسے خیال بندی کی اولین مثالوں میں رکھا جا سکتا ہے۔ خیال بندی سے مراد یہ ہے کہ مضمون بہت دور کا ہو اور اس میں فی نفسہ کوئی خاص حسن نہ ہو لیکن ندرت ہو۔ خیال بندی والے شعر میں دلیل عام طور پر کمزور ہوتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ شعر بالکل بے دلیل ہو۔ شعر زیر بحث میں دلیل موجود ہے، کہ معشوق کے ہونٹوں کو "آب بقا" یا "آب حیات" کہتے ہیں۔ لہٰذا "آب" میں گہر کا وجود مستبعد نہیں۔ "لعل" اور "گہر" کی رعایت اور مصرع اولیٰ میں لام کی کثرت شعر میں مزید خوبی پیدا کرتی ہے۔

تبخال کے مضمون پر خالص خیال بندی کا شعر دیکھنا ہو تو غالب ملاحظہ ہوں ؎

آیا نہ بیابان طلب گام زباں تک
تبخالۂ لب ہو نہ سکا آبلۂ پا

غالب نے معشوق کی جگہ عاشق کے تبخالۂ لب کا ذکر کیا ہے۔ ناسخ معشوق کی چیچک روئی کا مضمون باندھتے ہیں۔ ایسے مضمون کو خیال بندی کی معراج کہنا غلط نہ ہوگا ؎

آبلے چیچک کے جب نکلے عذار یار پر

بلبلوں کو برگ گل پر شبہہ شبنم ہوا

جیسا کہ ناسخ اور غالب کے شعروں سے ظاہر ہے، خیال بندی میں معنی کا لطف کم ہوتا ہے۔ خود غالب نے اپنے ایک شعر کے بارے میں اسی لئے کہا ہے کہ اس شعر میں خیال تو بہت دقیق ہے، لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن و کاہ بر آوردن۔

۲۸۰/۲ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے، اور ہر جگہ واضح یا خفیف سا اشارہ رشک کا ہے، کہ اللہ کو سب لوگ اپنا کیوں کہتے ہیں؟ مندرجہ ذیل رباعی میں میر نے اپنا رشک بالکل صاف بیان کر دیا ہے ؎

دل غم سے ہوا گداز سارا اللہ

غیرت نے ہمیں عشق کی مارا اللہ

ہے نسبت خاص تجھ سے ہر اک کے تئیں

کہتے ہیں چنانچہ سب ہمارا اللہ

یہ مضمون ذرا انوکھا اور دلچسپ ہے۔ کیوں کہ عام تجربہ تو یہ ہے کہ جو شخص اللہ والا ہو جائے وہ دوسروں کو بھی واصل بحق کرنا چاہتا ہے۔ بلکہ اہل حق کے پاس اٹھنے بیٹھنے والے بھی انھیں کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ لیکن میر (یا متکلم) کو گوارا نہیں کہ میرے علاوہ اور بھی کوئی اللہ کو اپنا کہے۔ اس طرح کے مضامین عسکری صاحب کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ میر کے یہاں نفی خودی اور نفی ذات ہے۔ دیوان دوم ہی کے مندرجہ ذیل شعر میں میر یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ یا تو خدا ہی نہیں ہے، یا پھر دنیا والے صرف بزعم خود خدا تک پہنچے ہوئے ہیں یا خدا کو یاد کرتے ہیں، اور دراصل وہ خدا کو جانتے ہی نہیں ہیں۔ مراد یہ ہوئی کہ صرف متکلم خدا کو جانتا ہے ؎

روئے سخن ہے کیدھر اہل جہاں کا یا رب

سب متفق ہیں اس پر ہر ایک کا خدا ہے

دیوان پنجم کے ایک شعر میں میر کا لہجہ تحقیر اور خفیف سی تلخی کا ہے، کہ ہر شخص ہی خدا کو اپنا

کہتا ہے ؎

جو ہے سو میرا اس کو میرا خدا کہے ہے
کیا خاص نسبت اس سے ہر فرد کو جدا ہے

شعر زیر بحث میں معنی کا نیا پہلو یہ ہے کہ لوگ اٹھتے بیٹھتے عادتاً، یا بات بات میں "میرے اللہ"، "یا میرے اللہ" اور "اللہ میرے" وغیرہ جیسے فقرے بولتے ہی رہتے ہیں۔ اس عادت تکلم سے میر یہ پہلو پیدا کرتے ہیں کہ ہر شخص اللہ کو اپنا جانتا ہے اور اس کی ہستی پر اپنا خاص حق سمجھتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بھی معنی کا نیا پہلو آگیا ہے کہ مالک تو اللہ ہے اور انسان اس کا بندہ۔ اس طرح اللہ انسان کا نہ ہوا، بلکہ انسان اللہ کا ہوا۔ لیکن یہاں مالک اور غلام میں عجب نسبت ہے۔ یعنی طنزیہ کہا ہے، یا تحسین سے کہا ہے، یا رشک سے کہا ہے، یا تعجب سے کہا ہے کہ یہاں بندے اور مالک کا رشتہ عجب طرح کا ہے کہ بندہ مالک کو اپنا کہتا ہے۔ بالکل نیا شعر کہا ہے۔

۲۸۰/۳ اس مضمون کو ذرا آگے لے جا کر دیوان ششم میں یوں بیان کیا ہے ؎

مجھی کو ملنے کا ڈھب کچھ نہ آیا
نہیں تقصیر اس ناآشنا کی

لیکن شعر زیر بحث میں طنز کا اسلوب بہت عمدہ ہے۔ "ہمارے آشنا" میں یہ نکتہ بھی ہے کہ اوروں کے معشوق شاید ایسے نہ ہوں، لیکن ہمارے معشوق کی ادا یہی ہے۔ "ہنر یہ ہے" میں بھی نکتہ ہے کہ سب میں کوئی نہ کوئی ہنر ہوتا ہے، ہمارے آشنا کا ہنر ناآشنائی ہے۔ "آشنا" بمعنی "معشوق" رکھ کر "بیگانہ" کے ساتھ اچھا تضاد پیدا کیا ہے۔

۲۸۰/۴ اس خیال کی بنیاد کلیم ہمدانی پر ہے۔

بہ ایں دماغ کہ از سایہ اجتناب کنیم
بہ آں سریم کہ تسخیر آفتاب کنیم

(ہمارے دماغ کا تو یہ عالم ہے کہ ہم
سائے سے بھی گریز کرتے ہیں، اور دعویٰ
یہ رکھتے ہیں کہ ہم سورج کو فتح کریں گے۔)

دونوں کے یہاں خود پر طنز بہت عمدہ ہے۔ اور کلیم کے دونوں مصرعوں میں پیکروں کا جو تضاد ہے وہ بہت توجہ انگیز ہے۔ لیکن میر نے بھی اپنی بات نبھا دی ہے۔ پہلے مصرعے میں خود کو خشک گھاس کی پتی کہا۔ دوسرے مصرعے میں ہوائیں اڑنے کا محاورہ اس طرح باندھ دیا کہ لغوی معنی بھی صحیح ہو گئے، کیوں کہ خس و خاشاک ہوائیں اڑتے ہی رہتے ہیں۔ دیوان سوم میں "پرکاہ" کی رعایت نہ ہونے کی وجہ سے یہی مضمون ناکام رہ گیا ہے

ضعیف و زار تنگی سے ہیں ہر چند
و لیکن میر اڑتے ہیں ہوائیں

"ہوائیں اڑنا"، کی جگہ عام طور پر "ہوا پر اڑنا" بولتے ہیں۔ "نور اللغات" اور "فرہنگ اثر" میں یہ محاورہ درج نہیں۔ "نور اللغات" اور "آصفیہ" دونوں میں محض "ہوا پر اڑنا" درج ہے۔ فرید احمد برکاتی نے "فرہنگ میر" میں خدا معلوم کس طرح "ہوائیں اڑنا" کے معنی "آصفیہ"، کی سند سے لکھے ہیں۔ پلیٹس، ڈنکن فوربس، اور فیلن بھی اس محاورے سے خالی ہیں۔ بدیں وجہ اسے میر کی اختراع کہنا چاہئے۔

۲۸۱

۲۸۵ ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح
قتل کرنے لے چلے ہیں جیسے زندانی کے تئیں

۲۸۱/۱ اس شعر میں تشبیہ کا کمال اور انسانی فطرت پر غیر معمولی طنز و تبصرہ ہے۔ انسان دنیا میں چاہے کتنا ہی درماندہ و مصیبت زدہ کیوں نہ ہو، لیکن دنیا سے جانا پھر بھی اسے شاق گزرتا ہے۔ دنیا اگر زنداں ہے تو موت اس زنداں سے رہائی ہے، لیکن یہ وہ رہائی ہے جو قتل کے ذریعہ نصیب ہوتی ہے۔ دوسرے مصرع میں "قتل" کا لفظ اس قدر معنی خیز ہے کہ باید و شاید۔ پھر قتل کے لئے قیدی کو لے جانے کا منظر تصور میں لائیے۔ کوئی نالہ و گریہ کرتا ہے۔ کوئی شکایت کرتا ہے، کوئی احتجاج کرتا ہے، کوئی انتہائی ضبط سے کام لیتا ہے، اور کسی کا دامن ضبط آخری موقعے پر پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ ماری آنتوانیت Marie Antoinette کے بارے میں لکھا ہے کہ جب اس کو قید خانے سے نکال کر قتل کے لئے گاڑی پر بٹھا کر کوچہ و بازار سے لے جایا گیا تو وہ کمال حزم و استقلال کے ساتھ سر اونچا کئے خلق خدا کے درمیان سے گذری۔ لیکن جب گلوٹین کا سامنا ہوا تو اس کے بدن پر لرزہ طاری ہو گیا۔ تقدیر انسان کے ساتھ کیا کیا سلوک کرتی ہے! زندگی موت سے بدتر ہو جائے لیکن پھر بھی ہم موت کا خیر مقدم نہیں کرتے۔

یہ بھی دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں "جہان تنگ" کہہ کر لفظ "زندانی" کے ساتھ مناسبت برقرار رکھی ہے۔ مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لئے ناگزیر نہ ہوں، لیکن ان کے ذریعہ معنی میں تہ داری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔ مثلاً مصرع اولیٰ کی کئی شکلیں ممکن تھیں ؎

(۱) ہے جہان کہنہ سے جانا بعینہ اس طرح

(۲) ہے جہان رنگ و بو سے اپنا جانا اس طرح

(۳) اس جہان آب گل سے ہے گذرنا اس طرح

(۴) ہے بشر کا جان سے جانا بعینہ اس طرح

(۵) اس جہاں سے اپنا جانا ہے بعینہٖ اس طرح

وغیرہ۔ اور بھی کئی شکلیں ممکن ہیں۔ شعر کے اصل معنی کا مرکز چوں کہ مصرع ثانی میں ہے، اس لئے مندرجہ بالا مصاریع میں سے کوئی بھی اختیار کر لیجیے۔ شعر مکمل ہوگا اور معنی کم و بیش ادا ہو جائیں گے۔ لیکن وہ فائدہ حاصل نہ ہوگا جو اصل مصرع اولیٰ میں لفظ "تنگ" سے حاصل ہوا ہے۔ کیوں کہ "تنگ" اور "زندانی میں" جو مناسبت ہے وہ معنی میں مزید قوت پیدا کرتی ہے اور شعر کو غیر معمولی توازن اور ہمواری بخشتی ہے۔ پھر "جہان تنگ" سے "تنگ آجانا"، "عرصۂ زیست کا تنگ ہونا"، "دنیا تنگ ہو جانا" وغیرہ محاوروں اور فقروں کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح "زندانی" کے مفہوم کو مزید استحکام ملتا ہے۔ آتش نے جو کہا ہے ؎

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

تو اس کا مطلب یہی ہے کہ خود نگینے چاہے کتنے ہی قیمتی اور خوبصورت کیوں نہ ہوں، لیکن اگر ان میں مناسبت نہیں ہے اور وہ صحیح جگہ پر، صحیح طریقے سے نہیں جڑے گئے ہیں تو زیور بدنما (یعنی مقصد میں ناکام) ٹھہرا۔ انیسویں صدی کے بعد غزل گویوں نے مناسبت الفاظ کا اہتمام چھوڑ دیا۔ اسی وجہ سے ان کا شعر اکثر بے ربط اور تقریباً ہمیشہ معنی کے رتبۂ اعلیٰ سے گرا ہوا ہوتا ہے۔

"مناسبت" اور "رعایت" میں فرق کرنا چاہئے۔ "رعایت" کے ذریعہ یا تو معنی کی توسیع ہوتی ہے، یا ایسے معنی پیدا ہوتے ہیں جو شعر کے مضمون سے براہ راست متعلق نہیں ہوتے۔ اس طرح زبان کے امکانات غیر متوقع طور پر سامنے آتے ہیں اور بیان کے لطف یا تناؤ میں اضافہ کرتے ہیں۔ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں، لیکن شعر کے لطف و تازگی اور وسعت معنی میں کمی آجاتی ہے۔ مناسبت اگر نہ ہو تو شعر میں توازن، ہمواری اور چستی نہیں آتی، اور معنی کمزور رہ جاتے ہیں۔ حسرت موہانی نے بھی (جو رعایت کے مخالف تھے) اعتراف کیا ہے کہ مناسبت الفاظ شعر کا بہت بڑا حسن ہے۔ غالب نے تفتہ کے ایک مصرعے کی داد یوں دی ہے: "چار لفظ، اور چاروں واقعے کے مناسب"۔ تفتہ ہی کے نام ایک اور خط میں غالب یہ مصرع نقل کرتے ہیں ع

یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

پھر لکھتے ہیں کہ "یاد رکھنا"، فسانہ کے واسطے کتنا مناسب ہے! لہٰذا مناسبت کی تعریف یہ ہوئی ایسے الفاظ لانا جو معنوی طور پر ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں اور کیفیت اور اثر اور فضا کے اعتبار سے آپس میں ہم آہنگ ہوں۔ اصغر گونڈوی اور فراق گورکھپوری اور جوش کے کلام میں مناسبت کی سخت کمی ہے۔ عدم مناسبت دراصل عجز نظم ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر کو زبان کی باریکیوں کا علم و احساس نہیں۔ اس کے برخلاف رعایت کے ذریعہ لطف اور معنی کی توسیع ہوتی ہے اور رعایت کا التزام اس بات کا ثبوت ہوتا ہے کہ شاعر قادر الکلام ہے، زبان کا نباض ہے اور اس کے امکانات کو پوری طرح برتنا جانتا ہے۔

یہ بات مہمل ہے کہ چوں کہ رعایت برتنے کے لئے شاعر کو کد و کاوش کرنی پڑتی ہے۔ اس لئے شعر میں آورد اور تصنع آجاتا ہے۔ اول تو یہ کہ شعر چاہے جتنی مشقت اور کاوش سے کہا جائے، اگر اس کا تاثر بے ساختگی اور برجستگی کا ہے تو وہ مشقت اور کاوش مستحسن ہے نہ کہ قبیح۔ اور اگر شعر بے ساختہ ارتجالاً بھی سرزد ہوا ہو لیکن اس میں برجستگی اور روانی نہ ہو تو وہ آورد کا ہی شعر کہلائے گا۔ فن میں نتیجہ اہم ہے، وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعہ وہ نتیجہ حاصل ہوا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اکثر اشعار کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن ہی نہیں کہ شاعر نے انھیں بے ساختہ، بے تکلف موزوں کیا تھا یا سوچ سوچ کر الفاظ بٹھائے تھے۔ تیسری اور اہم ترین بات یہ کہ اکثر رعایتیں شاعر کے ذہن میں خود بخود آتی ہیں، بلکہ بسا اوقات تو اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ رعایت برت رہا ہے۔ اس کے ذہن و فکر کی ساخت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ رعایتوں پر رعایتیں نظم کرتا چلتا ہے۔

مثال کے طور پر میر انیس کے یہ چند متفرق مصرعے دیکھئے:

(۱) پانی کہاں کا سب یہ بہانے اجل کے ہیں

(۲) ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے

(۳) تصویر سے بستر پہ کشیدہ تھے تن زار

(۴) ہے انگلیوں کے بند میں خیبر کشا کا زور

(۵) اک عمر کا ریاض تھا جس پر لٹا وہ باغ

اب ان میں رعایتیں ملاحظہ ہوں۔

مصرع ۱: پانی۔ بہانے۔ اجل (جل = پانی۔ اجل = جو چیز پانی نہ ہو۔)

مصرع ۲ ہم - غم (ہم = واماندگی، محزونی) ملک - جن -
مصرع ۳ تصویر - بستر (بستر پر تصویریں بنی ہوتی ہیں -) تصویر - کشیدہ - تن
مصرع ۴ بند - کشا -
مصرع ۵ ریاض (بمعنی باغ) - باغ -

ظاہر ہے کہ ان رعایتوں کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ حسن کلام میں اضافہ کرتی ہیں اور یہ زبان کے جوہر میں اس طرح بپیوست ہیں کہ وہی شاعر ان کو برت سکتا ہے جس کی دسترس حاکمانہ اور خلاقانہ ہو۔

رعایت اور مناسبت میں کے ضمن میں ایک بات یہ بھی اہم ہے کہ مشاق اور غور سے پڑھنے والے قاری close reader کی نظر رعایت کو پہچان لیتی ہے۔ (بعض اوقات رعایت اتنی برجستہ اور بے ساختہ آتی ہے مشاق قاری کو بھی دیر تک غور کرنا پڑتا ہے۔) لیکن مناسبت کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی کمی تو کھٹکتی ہے، لیکن اگر وہ موجود ہو تو اس پر اکثر دھیان نہیں جاتا۔ مثال کے طور پر شعر زیر بحث ہی کو پیش کر سکتے ہیں۔ جو متبادل مصرعے میں نے پیش کئے ہیں ان میں مصرع ثانی کے ساتھ مناسبت کم ہے۔ مثلاً مشاق قاری فوراً کہہ دے گا کہ جب مصرع ثانی میں "زندانی" کہا ہے تو مصرع اولیٰ میں "جہان کہنہ" یا "جہان رنگ و بو" یا "جہان آب و گل" کہنا مناسبت سے عاری ہے۔ متبادل مصرع ۴ اور ۵ میں مصرع ثانی سے کوئی تغایر نہیں ہے۔ لیکن مناسبت بھی نہیں ہے، لہذا یہ مصرعے بھی کم اثر ہیں۔ اصل مصرع ۶

ہے جہان تنگ سے جانا بعینہ اس طرح

بہت برجستہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس بات کی طرف دھیان عام طور پر نہیں جاتا کہ یہ برجستگی بڑی حد تک "جہان تنگ" اور "زندانی" کی مناسبت کی مرہون منت ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ رعایت اگر نہ بھی ہو تو معنی قائم ہو جاتے ہیں لیکن کلام کا لطف اور تازگی اور معنی کی وسعت کم ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال میں ۲۷۶/۳ کو پھر دیکھئے ؎

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

مصرع اولیٰ میں "ایک" اور "سب" کی رعایت ہے۔ اب مصرع یوں کر دیجیے ؎

ایک ہے آگ ایک ہے پانی

معنی قائم ہو گئے، لیکن "ایک" اور "سب" کے ذریعہ جو لطف اور وسعت پیدا ہوئی تھی وہ زائل ہوگئی۔

مناسبت کا انتظام ۲۷۸/۱ میں دیکھئے۔ یہاں مصرع اولی میں "کیسہ پرزر" کی مناسبت سے مصرع ثانی میں "جیب میں ہیں" کا فقرہ ہے۔ اس کے برخلاف فائز کے شعر میں کلیدی لفظ "درم" ہے، لیکن اس کی مناسبت کا کوئی اور لفظ شعر میں نہیں ہے۔

شعر زیر بحث میں، تشبیہ کی ندرت اور معنی کے حسن پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اب اس کے مضمون سے بالکل الٹا مضمون اسی حسن سے میر کے مندرجہ ذیل شعر میں دیکھئے ؎

جانا اس آرام گہ سے ہے بعینہ بس یہی
جیسے سوتے سوتے ایدھر سے ادھر پہلو کیا (دیوان اول)

"آرام گہ" اور "سوتے سوتے" کی مناسبت دیکھئے، تشبیہ کی بداعت دیکھئے اور غور کیجئے کہ بھلا کون سا مضمون تھا جس کا دروازہ خدائے سخن پر بند تھا۔

۲۸۲

جانا ادھر سے میر ہے ویسا ادھر کے تیں
بیماریوں میں جیسے بدلتے ہیں گھر کے تیں

۲۸۲/۱ زندگی سے موت تک گذران کے موضوع پر دو زبردست شعر ہم ابھی دیکھ چکے ہیں۔ خیال آتا ہے کہ اس مضمون پر اب کیا بچا ہوگا جسے میر جیسا شاعر بھی نظم کر سکے۔ لیکن یہ شعر موجود ہے، اور اگرچہ ۲۸۱/۱ ان تینوں میں غالباً بہترین ہے، لیکن شعر زیر بحث اس سے کچھ ہی کم رتبہ ہے۔ خلاق المعانی ہو تو ایسا ہو۔ ("معانی" یہاں "مضامین" کے مفہوم میں ہے۔) تشبیہ یہاں بھی درجۂ کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔

بیماریوں میں گھر بدلنا کے کئی معنی ہیں۔ (۱) جب کوئی وبا آتی ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر کسی اور طرف نکل جاتے ہیں تاکہ محفوظ رہیں۔ (۲) کسی کو بار بار کوئی بیماری لگ جاتی تھی تو گھر کو منحوس یا آسیبی قرار دے کر اسے چھوڑ دیتے تھے (۳) کسی کو گھر بدلنے کی کوئی مجبوری ہو (مثلاً مالک مکان گھر خالی کرا رہا ہو، یا گھر کہنگی یا کسی اور بات کے باعث مخدوش ہو گیا ہو) اور اہل خانہ بیمار ہوں۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں گھر بدلنا کتنی کلفت اور زحمت کا معاملہ ہوگا۔ (۴) جو صورت حال ۲ میں بیان ہوئی اس پر یہ اضافہ کیجئے کہ کوئی شخص بار بار بیمار ہوتا ہے اور گھر کی منحوسیت یا آسیبیت کے خیال سے اسے بار بار گھر بدلنا پڑتا ہو۔

اب دیکھئے گھر بدلنے کی کیا معنویتیں ہیں۔ (۱) گھر بدلنے کے باوجود اس بات کا کوئی یقین نہیں ہو سکتا کہ جس بلا نے گھر چھوڑنے پر مجبور کیا ہے وہی بلا نئے گھر میں آ لگے گی۔ (۲) دنیا ایک گھر ہے اور عقبیٰ ایک گھر ہے۔ دنیا کو "دار المحن" (رنج کا گھر) کہتے ہیں۔ ممکن ہے دوسرا گھر بھی ایسا ہی ہو۔ (۳) جدید ماہرین نفسیات نے ذہنی تعب mental stress کا ایک نقشہ ترتیب دیا ہے۔ اس کی رو سے سب سے زیادہ تعب (جس کے سو نمبر ہیں) شریک حیات کی موت کی بنا پر ہوتا ہے۔ اس نقشے میں چوتھا نمبر گھر بدلنے کا تعب ہے، اس کے تیئیس (۲۳) نمبر ہیں۔ یعنی گھر بدلنے کا stress معمولی نہیں ہوتا، چاہے خراب گھر سے اچھے گھر کو ہی جانا ہو۔
شعر میں دنیا اور عقبیٰ نہ کہہ کر صرف "ادھر" اور "ادھر" کہا ہے لیکن معنی بالکل واضح ہے۔ یہ بھی وجہ بلاغت ہے۔

آتش نے حسب معمول دھوم دھام سے کہا ہے، لیکن مضمون میں ذرہ برابر اضافہ نہ کرسکے۔ بلکہ مصرعِ اولیٰ میں آسمان سے تخاطب بے مصرف رہا ہے

منزلِ گور اب مجھے اے آسماں درکار ہے
مردم بیمار کو نقلِ مکاں درکار ہے

۲۸۳

شب نہاتا تھا جو وہ رشک قمر پانی میں
گتھی مہتاب سے اٹھتی تھی لہر پانی میں

ساتھ اس حسن کے دیتا تھا دکھائی وہ بدن
جیسے جھمکے ہے پڑا گوہر تر پانی میں — پڑا = کلمۂ تحسین

رونے سے بھی نہ ہوا سبز درخت خواہش
گرچہ مرجاں کی طرح تھا یہ شجر پانی میں — مرجاں = مونگا

۷۹۰ آتش عشق نے راون کو جلا کر مارا
گرچہ لنکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں

فرط گریہ سے ہوا میر تباہ اپنا جہاز
تختہ پارے گئے کیا جانوں کدھر پانی میں

۲۸۳/۱ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں۔ کھلے پانی میں معشوق کے نہانے کا مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں زیادہ باریکی ممکن نہیں۔ پھر یہ مضمون زمانۂ حال کے مذاق پر گراں بھی گزرے گا۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ غالب سے پہلے کے تمام دہلوی شعرا کے یہاں یہ مضمون مل جائے گا، چاہے کتنا ہی پھیکا بندھا ہو۔ مثلاً جرأت نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے اور ان کی پہلی غزل کا مطلع ثانی حسب ذیل ہے ؎

جا کے جب پیرے ہے وہ رشک قمر پانی میں
چہرہ آتا ہے پری کا سا نظر پانی میں

میر نے تو پھر بھی مصرع ثانی اتنا گرم لگایا ہے کہ شعر بن گیا ہے۔ دریا میں جب چاند کی کرنیں

منعکس ہوتی ہیں تو ہر لہر روشن معلوم ہوتی ہے۔ معشوق تو چاند سے بڑھ کر ہے۔ اس کا بدن چاند سے بھی زیادہ روشن ہے۔ لہذا جب وہ دریا میں اترا تو ہر لہر یوں روشن ہوگئی جیسے اس میں چاند کی کرنیں پیوست ہوگئی ہوں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ معشوق خود پانی میں ہے۔ اور معشوق چوں کہ رشک قمر ہے، لہذا لہروں کا ایسا لگنا گویا ان میں چاند کی کرنیں پیوست ہوں، نہایت مناسب ہے۔ "گتھی" کا لفظ یہاں بڑے غضب کا ہے۔ کیوں کہ اس میں کرنوں اور لہروں کے آپس میں مضبوطی سے متحد ہونے کے علاوہ خفیف سا erotic اشارہ بھی ہے۔ خود کرنوں اور لہروں کے اتحاد کے لئے ان کو آپس میں گتھا ہوا ہونا نہایت لطیف بات ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ پیکر حرکی بھی ہے اور بصری بھی۔ حرکی پیکر کی حیثیت سے اشارہ پھر erotic ہے، کہ معشوق کا بدن اور پانی آپس میں یوں لپٹے اور لپیٹے ہوئے ہیں گویا عاشق و معشوق۔

ان نزاکتوں کی روشنی میں جرأت کا شعر اور بھی ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جرأت نے اس زمین میں اچھے شعر بھی نکالے ہیں، جیسا کہ آگے بیان ہوگا۔

۲۸۳/۲ مصحفی نے اس زمین جو غزل کہی ہے اس میں میر کی برابری کے لئے بہت ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ لیکن مضمون آفرینی مصحفی کا بہترین پہلو نہیں۔ اور یہ زمین ایسی ہے کہ اگر شاعر اعلیٰ درجے کا مضمون آفریں نہ ہو تو غزل بالکل پھس پھسی ہو کر جائے۔ چنانچہ اس زمین میں مصحفی کا بہترین شعر ان کے مزاج کی ارضیت اور جنسی تلذذ کا آئینہ دار تو ہے، لیکن ان کے بقیہ شعر کمزور ہیں ؎

جھلکے ہے یوں وہ بدن جامۂ شبنم سے تمام
شوخیاں جیسے کرے عکس قمر پانی میں

لفظ "شبنم" (ایک باریک کپڑا) خوب ہے، اور عکس قمر کی شوخیاں بہت عمدہ نہیں تو بہت پست بھی نہیں۔ لیکن بدن کے جھلکنے اور عکس قمر کی شوخیوں میں کوئی ربط نہیں، کیوں کہ بدن کے جھلکنے سے تو مراد یہ ہے کہ باریک کپڑے کے باعث کبھی بدن کا کوئی حصہ ذرا سا جھلک اٹھتا ہے اور کبھی کوئی حصہ جھلک اٹھتا ہے۔ یہ کیفیت چاندنی رات میں لہروں کی نہیں ہوتی۔ وہاں تو پوری سطح دریا کسی نہ کسی حد تک منور ہوتی ہے۔ پھر لفظ "تمام"

بہت زیادہ کارگر نہیں، بلکہ تقریباً بھرتی کا ہے۔(اس کے برخلاف میر نے "پڑا" بمعنی کلمۂ تحسین خوب استعمال کیا ہے۔اپنی حیثیت میں یہ لفظ عمدہ تو ہے ہی، لیکن یہ معشوق کے انداز (کہ وہ پلنگ پر پڑا ہوا ہے اور عاشق اس کے نظارے سے آنکھیں سینک رہا ہے) کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔)

"پڑا" بطور کلمۂ تحسین کے ایسے برجستہ استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۴۵/۲۔ لیکن میر کے یہاں لفظ "پڑا" ہی کی خوبی لائق توجہ نہیں۔شعر کا مضمون اور اس کو بیان کرنے کے لئے جو پیکر استعمال ہوا ہے، وہ بھی نہایت تازہ اور حسیات بدن سے بھرپور ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر نے لباس کے اندر سے بدن کی جھلک دکھانے کی بات کو ترک کر کے بدن کو براہ راست برہنہ دکھایا ہے۔"پھر دیتا تھا دکھائی وہ بدن" میں کئی اشارے ہیں۔(۱) عاشق کہیں دور سے یہ منظر دیکھ رہا ہے۔لہٰذا ممکن ہے یہ کسی خواب کا بیان ہو۔(۲) معشوق پلنگ پر برہنہ لیٹا ہوا ہے۔(یا سو رہا ہے) لیکن پلنگ کے چاروں طرف کسی قسم کا پردہ ہے (مسہری کا پردہ ہو سکتا ہے) اور عاشق پلنگ کے باہر سے اس نظارے سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔(۳) عاشق چھپ کر معشوق کی برہنگی کو دیکھ رہا ہے۔ جدید طبع کے لوگ اس کو voyeurism سے تعبیر کریں گے۔اور یہ تعبیر درست بھی ٹھہرے گی۔ لیکن voyeurism بہرحال ایک مضمون ہے۔ چاہے وہ ناگوار ہی کیوں نہ قرار دیا جائے۔ (۴) معشوق واقعی کوئی باریک کپڑا پہنے ہوئے ہے (جیسا کہ مصحفی کے شعر میں ہے) لیکن عاشق کی چشم تخیل اسے بالکل برہنہ دیکھ رہی ہے۔مصحفی کا ہی لاجواب شعر ہے ؎

آستیں اس نے جو کہنی تک اٹھائی وقت صبح
آ گئی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

اب مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔"گوہر تر" اور "پانی" کی رعایت نہایت عمدہ ہے۔ پھر گوہر کا رنگ پھیکا شلغمی سفید نہیں ہوتا، بلکہ ہلکی سی زردی یا سنہرا پن لئے ہوتا ہے۔ موتی کی چمک بھی بہت تیز نہیں ہوتی۔یہ سب باتیں بدن کی لطافت اور صباحت کے لئے بھی بہت مناسب ہیں۔اور اگر پانی کی تہ میں موتی پڑا ہوا ہو تو اس کا رنگ، اور اس کی سطح کے بارے میں ہمارا احساس، دونوں میں ایک طرح کی غیر قطعیت آ جائے گی۔پانی کا رنگ موتی کے رنگ پر اثر انداز ہو گا۔موتی کے رنگ میں کبھی چمک زیادہ معلوم ہو گی، کبھی کم۔لہروں کی

حرکت کے باعث موتی سے بھی ایک طرح کی جان اور زندگی کا تاثر حاصل ہوگا۔ یعنی موتی میں کچھ گرمی معلوم ہوگی، جسے Warmth of life کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح پانی میں پڑا ہوا گوہر تر اس تر و تازہ اور شاداب بدن سے مشابہ دکھائی دے گا جس کا جلوہ عاشق کی نگاہوں کے سامنے ہے۔

موتی کے لحاظ سے آخری بات یہ کہ دوسرے نگ تو تراشے جاتے ہیں تب ان کا حسن نکھرتا ہے، لیکن موتی کا حسن اس کے فطری سڈول پن میں ہے۔ لہٰذا موتی کا حسن زیادہ نامیاتی organic ہوتا ہے۔ یہی صفت انسانی بدن میں بھی ہے۔ پھر موتی کی گولائی اور دائرۂ جسم کے دائروں کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ یہ ان مکمل شعروں میں ہے جن میں کئی طرح کے حواس اور مشاہدے اور داخلی تاثر کے کئی پہلو پوری طرح سما گئے ہیں۔ دیکھنا، چھونا، افقی مشاہدہ، عمودی مشاہدہ، نرمی، سیال پن، گرمی، حرکت، جنسی اہتزاز، سب کچھ موجود ہے۔

ایک بات اور بھی کہنے کے قابل ہے۔ یہ کہیں واضح نہیں کیا کہ جس کا بدن دیکھا جا رہا ہے خود اس کے ذہنی کوائف کیا ہیں؟ کیا اسے اس بات کا احساس ہے کہ وہ برہنہ ہے؟ اوپر جو تفہیمات بیان ہوئیں ان میں سے بعض کی رو سے یہ ممکن ہے کہ معشوق، جس کا بدن دکھائی دے رہا ہے، اپنی برہنگی سے باخبر ہے، لیکن اس بات سے شاید باخبر نہیں کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ بعض کی رو سے دونوں ہی طرح کی باخبری غیر ممکن ہے (مثلاً اگر یہ خواب کا منظر ہے۔ ہاں یہ پھر بھی ممکن ہے کہ خواب میں دکھائی دینے والا معشوق بھی باخبر قرار دیا جائے!) بعض کی رو سے ممکن ہے کہ معشوق دونوں طرح سے باخبر ہو، جیسا کہ آئندہ بیان ہوگا۔ یورپ میں مصور صدہا برس سے برہنہ عورتوں کی تصویریں بنایا کرتے تھے لیکن عورتوں کے چہرے پر یہ تاثر ہوتا تھا کہ وہ نہ صرف اس بات سے بے خبر ہیں کہ کوئی انھیں دیکھ رہا ہے، بلکہ انھیں اپنی برہنگی کا شاید احساس بھی نہیں ہے۔ اس طرح "معصومیت" کا ایک پردہ سا رہ جاتا تھا۔ لہٰذا جب ۱۸۶۵ میں ایدوار مانے Edouard Manet نے اپنی تصویر Olympia نمائش میں رکھی جس میں اولمپیا نہ صرف برہنہ ہے، بلکہ اس کو اپنی برہنگی کا احساس ہے، اور اس بات کا بھی پورا علم ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے، تو اس پر ایک غلغلہ مچ گیا اور لوگوں نے مانے پر ہزار طرح کی لعنت ملامت کی۔ یہاں مشرق و مغرب کے مذاق کا ایک بنیادی فرق نمایاں ہوتا ہے، کہ مشرق میں عریاں عورت کی تصویر بہت کم بنتی ہے (سنگ تراشی کی بات نہیں،) لیکن جب بنتی ہے تو پورے شعور کے ساتھ۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ اگرچہ اس کی ایسی تعبیر

بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو اپنی برہنگی اور اپنے دیکھے جانے کا احساس نہ ہو، لیکن ایسی تعبیر بھی ممکن ہے جس کی رو سے معشوق کو دونوں باتوں کا احساس ہو۔ مثلاً یہ تعبیر کہ عاشق پلنگ کے باہر ہے اور معشوق کو مسہری کے پردوں میں سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں عین ممکن ہے کہ معشوق سویا ہوا نہ ہو، بلکہ جاگ رہا ہو اور عاشق کا منتظر ہو۔

۲۸۳/۳ درخت خواہش کے لئے ملاحظہ ہو **۳۹/۲**۔ زیر بحث شعر کے مضمون کو ذرا بدل کر دیوان دوم ہی میں یوں کہا ہے ؎

پھولا پھلا نہ اب تک ہرگز درخت خواہش

برسوں ہوئے کہ دوں ہوں خون دل اس شجر کو

مندرجہ بالا شعر میں ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بعض درخت اور پودے (مثلاً انگور کی بیل) اگر کبھی کبھی بکرے کے خون سے سینچے جائیں تو زیادہ سرسبز ہوتے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے اس مضمون کے تمام شعروں میں ممتاز کرتی ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) درخت خواہش کا گھر آنکھ میں تھا، یعنی دل کو جتنی بے قراری تھی اس سے زیادہ بے قراری آنکھ کو تھی۔

(۲) یا پھر دل بھی پانی ہو گیا تھا، لہٰذا درخت خواہش کا گھر پانی میں، یعنی دل میں تھا۔

(۳) مونگا سرخ رنگ کا ہوتا ہے۔ اس میں آنکھ کی سرخی، آنسو کی سرخی، اور خون دل کی سرخی کا اشارہ ہے۔

(۴) مونگا اگرچہ جاندار ہے، اور بڑھ کر پوری پوری پہاڑیوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی شکل درخت سے مشابہ ہوتی ہے۔ یعنی اس میں شاخیں سی ہوتی ہیں اور شاخوں کے سرے پھول سے مشابہ ہوتے ہیں۔

(۵) مونگا صرف پانی میں نہیں، بلکہ سمندر کے نمکین پانی میں ہوتا ہے۔ لہٰذا آنسو کی نمکینی اور سمندری پانی کی نمکینی میں ربط قائم ہو گیا۔

(۶) مونگا سرخ ہوتا ہے، اس اعتبار سے سرخ درخت کے سبز ہونے کا ذکر دلچسپ ہے۔ شجر کا قافیہ جرأت نے بھی خوب نظم کیا ہے ؎

نخل مژگاں کو نمی اشک کی پہنچی ہے "دھب
گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

روتے روتے مژگاں کا جھڑ جانا اچھا مضمون ہے، اور استعارہ مبنی بر مشاہدہ ہے۔ کیوں کہ وہ درخت جن کی جڑ مسلسل پانی میں رہتی ہے ان کا گل کر گر جانا عام ہے۔ آتش نے میر کا مضمون براہ راست لے لیا ہے ؎

مثل گل یار کو خنداں نہ کیا گریے نے
تخم امید نہ سرسبز ہوا باراں سے

لیکن آتش کے یہاں "مثل گل" کا فقرہ بالکل بھرتی کا ہے اور میر کی طرح کے تہ در تہ نکات ان کے یہاں مفقود ہیں۔

۲۸۳/۴ اس شعر میں دیو مالائی حقیقت کو عشق کی حقیقت سے اس طرح ضم کیا ہے کہ مضمون آفرینی کی معراج حاصل ہوگئی ہے۔ "دیو" بمعنی "قوی ہیکل آتشی مخلوق" تو ہے ہی، بمعنی "شیطان" بھی ہے۔ آتش عشق نے راون کو جلا کر خاک کر دیا۔ اس مضمون کا بیان مناسبت اور استعارہ دونوں کا حق پوری طرح ادا کر رہا ہے۔ نہ راون کو سیتا جی سے عشق ہوتا اور نہ اسے شکست نصیب ہوتی۔ پھر ہنومان جی کا لنکا میں آگ لگانا اور دسہرے کے دن راون کے پتلے کو جلانے کی رسم، یہ دو باتیں بھی نظر میں رکھیے۔ راون کا گھر تو پانی میں تھا ہی، کیوں کہ لنکا ایک جزیرہ ہے۔ "جلا کر مارا" کی معنویت بھی پرلطف ہے۔ غرض جس طرح بھی دیکھیے، یہ شعر کمال فن کا نمونہ ہے۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھیے کہ راون کو عشق کا شہید تو کہا، لیکن اس کو دیو (بمعنی شیطان) بھی کہہ دیا۔ اور یہ نکتہ بھی رکھ دیا کہ کیا شیطان، کیا آتشی مخلوق (دیو) اور کیا بشر، عشق کسی کو نہیں چھوڑتا۔ شیخ عطار نے کیا خوب کہا ہے ؎

خرقہ را زنار کردست و کند
عشق ازیں بسیار کردست و کند

(یہ خرقے کو زنار کر چکا ہے۔ اور کرتا رہتا ہے۔
عشق اس سے بھی زیادہ کر چکا ہے۔ اور کرتا

رہتا ہے۔)

لنکا کا مضمون قائمؔ نے بھی باندھا ہے، لیکن بالکل بے رنگ ہے

دل مراتم کو تو لنکا ہے دھہرے کی بتاں
فتح ہے سال بھر اس کی جو اسے لوٹے گا

۲۸۳/۵ میر کے یہاں سمندر کی تباہ کاری اور جوش و خروش پر مبنی پیکروں کے بارے میں کچھ بحث گذر چکی ہے۔ (ملاحظہ ہو غزل ۲۰۹۔) یہ شعر بھی اسی طرح کا ہے جس میں سمندر کی وسعت اور قوت کا غیر معمولی احساس نظر آتا ہے۔ آتش نے حسب معمول میر کے شعر سے براہ راست استفادہ کیا ہے ؎

تختہ پارہ کی طرح سے ہے دل آتش تباہ
بے قراری لجۂ دریاے طوفاں خیز ہے

شعر زیر بحث کے علاوہ آتش نے میر کے دیوان پنجم کا یہ شعر بھی استعمال کر ڈالا ہے ؎

موج زنی ہے میر فلک تک ہر لجہ ہے طوفاں زا
سرتا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن بات ظاہر ہے۔ صرف الفاظ کو جمع کرنے سے کام نہیں بنتا، جب تک کہ انھیں معنوی سطح پر زندہ نہ کیا جائے۔ میر کے شعروں میں "تختہ پارے" اور "لجہ" کے الفاظ معنی کی بلند سطح پر واقع ہوئے ہیں اور آتش کے شعر میں یہی الفاظ سرسری اور رسمی حیثیت رکھتے ہیں۔ پھر میر کے شعر میں مصرع ثانی کا استفہام غضب کا ہے۔

جرأت میں آتش کی سی بلند کوشی نہیں ہے۔ لیکن آتش کی بلند کوشی اکثر ناکام رہ جاتی ہے اور وہ دھم سے زمین پر آگرتے ہیں۔ ان کے اکثر شعروں میں دھوم دھام بہت ہے، لیکن جب غور کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ بات کچھ قابل ذکر نہ تھی۔ جرأت کی کشتی ساحل سے بہت دور نہیں جاتی، لیکن غرقاب بھی نہیں ہوتی۔ جرأت اپنی ہلکی پھلکی باتیں بڑی صفائی اور کامیابی سے کہہ جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کا شعر ہے ؎

ایسے دریا میں بہ چلے ہیں کہ آہ
جس میں تاپو نہیں ہے ناؤ نہیں

میر کے شعر میں معنوی پہلو اور بھی ہیں۔ دل کو جہاز سے استعارہ کیا ہے۔ اس اعتبار سے غم، کے باعث شکستہ دل کے ٹکڑوں کو تختے پارے سے استعارہ کرنا بہت عمدہ ہے۔ پھر آنسوؤں کے ساتھ دل کے ٹکڑے بھی بہ نکلتے ہیں اور آنسوؤں کی طرح معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس لئے دل کے جہاز کا تباہ ہونا اور اس کے تختوں کا ٹوٹ کر نامعلوم منزلوں کی سمت میں غائب ہو جانا نہایت مناسب ہے۔ اس آخری پہلو کو لے کر ظفر اقبال نے اچھا شعر کہا ہے ؎

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے
آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

"تختہ پارہ" کا پیکر میر نے دیوان اول میں بھی باندھا ہے، لیکن اس خوبی سے نہیں ؎

نہ گیا میر اپنی کشتی سے
ایک بھی تختہ پارہ ساحل تک

یہاں معنویت پھر بھی آتش کے شعر سے زیادہ ہے۔ دیوان دوم کا مندرجہ ذیل شعر سمندر سے میر کے شغف کو بالکل ہی نئے رنگ میں پیش کرتا ہے ؎

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

اس شعر پر بحث اپنے مقام پر ہوگی۔ فی الحال آخری بات یہ عرض کرنی ہے کہ طالب آملی نے بھی "تختہ پارہ" کا پیکر بڑی خوبی سے باندھا ہے ؎

صد تختہ پارۂ دلم افتادہ درکنار
بحرم کہ خشکی لب من ساحل منست

(میرے دل کے سیکڑوں تختہ پارے میری بغل میں پڑے ہوئے ہیں۔ میں ایسا سمندر ہوں کہ میری خشکی لب میرا ساحل ہے۔)

چوں کہ میر کے شعر زیر بحث کا مضمون بھی طالب آملی کے مضمون سے خفیف سی مشابہت رکھتا ہے، اس لئے ممکن ہے طالب کا شعر میر کے سامنے رہا ہو۔

کس کنے جاؤں الٰہی کیا دوا پیدا کروں
دل تو کچھ دھنسکا ہی جاتا ہے کروں سو کیا کروں

دل پریشانی مجھے دے ہے بکھیرے گل کے رنگ
آپ کو جوں غنچہ کیوں کر آہ میں یکجا کروں

ایک چشمک ہی چلی جاتی ہے گل کی میری اور
یعنی بازار جنوں میں جاؤں کچھ سودا کروں

۷۹۵ اب کے ہمت صرف کر جو اس سے جی اچٹے مرا
پھر دعا اے میر مت کریو اگر ایسا کروں

۲۸۴/۱ "دھنسکنا" کسی لغت میں نہیں ملا، حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی نے بھی اپنی فرہنگ میر میں اسے نظر انداز کیا ہے۔ انھوں نے دیوان دوم کے ہی حسب ذیل شعر کی بنیاد پر "دھسکنا" ضرور درج کیا ہے ؎

گو دل دھسک ہی جاوے آنکھیں ابل ہی آویں
سب اونچ نیچ کی ہے ہموار تیری خاطر

"آصفیہ" اور "نور اللغات" میں "دھسکنا" بھی نہیں ملتا۔ پلیٹس، میلن، ڈنکن فوربس نے "دھسکنا" شامل کیا ہے اور معنی کم و بیش یہی دیتے ہیں کہ جگہ سے ہٹ جانا، گر جانا، وغیرہ۔ یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شعر زیر بحث میں "دھنسکنا" سہو کتابت ہے، اور اصل میں "دھسکنا" ہی ہوگا۔ لیکن تمام معتبر نسخوں میں "ہموار تیری خاطر" والے شعر کی قرأت "دھسک" کے ساتھ ہے، اور شعر زیر بحث کی قرأت "دھنسکا" کے ساتھ ہے۔ لہٰذا یہی فرض کرنا پڑے گا کہ "دھسکنا" اور "دھنسکنا" دونوں صحیح ہیں۔ یا

ممکن ہے یہاں میر نے "دھنسنا" اور "کھسکنا" کو ملا کر نیا لفظ "دھنسکنا" بنا لیا ہو۔
لیکن ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے زمانے میں یہ لفظ "دھنسنا" نہیں بلکہ "دھسنا" تھا۔
چنانچہ عبدالواسع ہانسوی نے اپنی "غرائب اللغات" میں "دھسنا" لکھ کر معنی بتائے ہیں "زمین کا بیٹھ جانا"۔ اس پر خان آرزو نے "نوادرالالفاظ" میں اعتراض کیا ہے کہ "دھسنا" بمعنی مجرد بیٹھ جانا، گر جانا وغیرہ ہے، زمین کے بیٹھ جانے سے مخصوص نہیں۔ چوں کہ خان آرزو نے بھی "دھنسنا" تلفظ نہیں لکھا ہے، اس لئے یہ گمان قوی ہو جاتا ہے کہ اس زمانے میں لفظ "دھسنا" ہی تھا۔ لہٰذا اس بات کا امکان بھی زیادہ ہو جاتا ہے کہ "دھنسکنا" کوئی مستقل لفظ ہو، اور میر نے اسے "دھنسنا" اور "کھسکنا" ملا کر وضع نہ کیا ہو۔

اب بات جو بھی ہو، لیکن "دھنسکنا" کی تازگی اور ندرت کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ عام لغات میں یہ لفظ نہیں ملتا۔ شعر زیر بحث میں صوتی آہنگ کے اعتبار سے بھی "دھنسکا" کس قدر مناسب ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن مصرع ثانی بے شک لاجواب کہا ہے۔

یہ غزل ولی کی زمین میں ہے، اور بڑی حد تک ولی کے جواب میں معلوم ہوتی ہے۔
لیکن ولی کے دو تین شعر ایسے بھی ہیں جن تک میر کی رسائی نہ ہو سکی۔ ولی کا مطلع ہے ؎

خوبی اعجاز حسن یار اگر انشا کروں

بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں

اس کے برابر مطلع میر سے نہ ہو سکا، اور نہ ہی میر کے یہاں "انشا" کا قافیہ اتنے بدیع مضمون کے ساتھ بندھ سکا۔ میر بس اتنا کہہ کر رہ گئے ؎

لوہو روتا ہوں میں ہر اک حرف خط پر ہمدماں

اور اب رنگین جیسا تم کہو انشا کروں

ہاں اگلے تین شعر (جو درج انتخاب ہیں) اس قدر بلند اور تازہ ہیں کہ ولی کی تمام استادی ان کے سامنے بے رنگ ہو جاتی ہے۔

۲۸۴/۲ "دل پریشانی" میں اضافت مقلوبی ہے، یعنی "پریشانیِ دل"۔ اضافت

مقلوبی ہمیشہ کلام کا رتبہ بلند کر دیتی ہے، کیوں کہ اس میں بداعت ہوتی ہے۔ "دل" اور "گل" میں بوجہ سرخی مناسبت ہے۔ اور "گل" کی رعایت سے "رنگ" بھی عمدہ ہے۔

لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ "دل پریشانی" میں اضافت مقلوبی نہ فرض کی جائے۔ اگر اضافت کے اعتبار سے پڑھیں تو نثر ہوگی "دل کی پریشانی مجھے گل کے رنگ بکھیرے دیتی ہے۔" اگر بے اضافت فرض کریں تو نثر ہوگی "دل مجھے پریشانی دے ہے اور گل کے رنگ بکھیرے ہے۔" یعنی دونوں صورتوں میں متکلم کی شخصیت اور زندگی میں انتشار ہے۔ فرق یہ ہے کہ دوسری صورت میں اس انتشار کا بانی خود اس کا دل ہے، اور پہلی صورت میں دل کی پریشانی ایک عمومی صورت حال ہے۔ اس کا بانی معشوق، یا دنیا، یا کوئی اور بات ہوسکتی ہے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ غنچے کو دل گرفتہ کہتے ہیں۔ دل کی پریشانی جو متکلم کو گل کی طرح بکھیرے دے رہی ہے، اس کی جگہ غنچے کی سی دل جمعی درکار ہے۔ لیکن یہ دل جمعی بھی کس کام کی، جب اس کا مفہوم دل گرفتگی اور سکوت اور محزونی ہے؟ پھر لفظ "آہ" مصرعے کے وسط میں بے حد معنی خیز ہے، کیوں کہ آہ کرنے سے تو دل اور بھی شکستہ اور پارہ پارہ ہوتا ہے (ضعف کے باعث، یا آہ کے اثر کے باعث، وغیرہ۔) لہذا جس چیز کو کم کرنا چاہتے ہیں (دل کی پریشانی) اس کو بڑھانے والا کام کر رہے ہیں، یعنی آہ کھینچ رہے ہیں۔ پھر یہ بھی غور کیجئے کہ غنچہ بالآخر پھول بن کر کھلتا ہی ہے اور پھر بکھرتا ہی ہے۔ لہذا اگر غنچے کی طرح یکجا ہو بھی گئے تو کیا ہوگا؟ یا تو دل گرفتگی اور محزونی نصیب ہوگی، یا دوبارہ کھل کر بکھرنا ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بوجہ سرخی تو دل اور گل میں مناسبت ہے، اور اس لئے بھی مناسبت ہے کہ گل کی طرح دل بھی پارہ پارہ بکھر رہا ہے۔ لیکن گرفتگی اور صورت کے اعتبار سے دل اور غنچے میں بھی مناسبت ہے۔ یعنی دل تو بہر حال غنچہ نما ہے اور پھر بھی اسے یکجائی اور دل جمعی حاصل نہیں۔ اب اگر خود کو بھی بصورت غنچہ جمع کیا تو کیا حاصل ہوگا؟

۲۸۴/۳

پھول تو بازار میں جا کر فروخت ہوتا ہی ہے۔ اس کو غالب نے "ہوس زر" اور میر نے تقاضائے خوبی کہا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۵۰/۴ ۔) لیکن یہاں بالکل نئی بات کہہ رہے ہیں کہ پھول جو بازار میں جا کر خریدار کی طلب کرتا ہے تو یہ تقاضائے حسن نہیں، بلکہ تقاضائے عشق

ہے۔ یعنی عشق پھول سے تقاضا کرتا ہے کہ اگر اپنی ہستی کو کسی صحیح مقصود اور اچھے انجام تک پہنچانا ہے تو بازار میں جاؤ اور کسی قدرداں کے ہاتھ بک جاؤ۔ لہٰذا پھول آنکھیں کھولتے ہی متکلم سے اشارہ کرتا ہے کہ میں تو اپنے انجام سے باخبر ہوں۔ مجھے تو بازار میں جاکر فروخت ہونا ہی ہے۔ تم اپنی زندگی فضول ضائع کر رہے ہو، جاؤ تم بھی اپنا سودا کرو، کسی قدرداں کو تلاش کرو۔

"بازار جنوں" کے اعتبار سے "سودا" نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ اس کے دوسرے معنی (جنوں) بھی پوری طرح کارگر ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ پھول کا اشارہ دراصل متکلم کے ذہن اور دل کا رجحان ہے۔ یعنی پھول کو دیکھ کر متکلم کو خیال آتا ہے کہ اسے تو بازار میں جانا ہی ہے، میں بھی کیوں نہ اس کی طرح اپنا سودا کر ڈالوں؟ جب پھول جیسی حسین ہستی بھی اپنے مقصود کے حصول کی خاطر بازار تک پہنچ سکتی ہے تو مجھے بھی ایسا کرنا چاہیے۔ یعنی پھول دراصل اشارہ نہیں کر رہا ہے، لیکن پھول کا انجام متکلم کی نظر میں ہے۔ لہٰذا وہ اسے پھول کے اشارے اور ترغیب سے تعبیر کر رہا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "دریا کی روانی اشارہ کر رہی ہے کہ وقت کبھی ٹھہرتا نہیں۔" یعنی کسی بات سے جو نتیجہ نکالا جائے ہم اسے اس بات کے معنی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اشاریات کا اصول ہے۔

ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بہار کے موسم میں پھول کو کھلا ہوا دیکھ کر متکلم کا جنون بیدار ہو جاتا ہے۔ (بہار میں جنون کی شدت رسومیات شعر میں داخل ہے۔) بیداری جنوں کے باعث وہ بازار جنوں میں جاکر اپنے کو بولی پر چڑھانا چاہتا ہے اور اس کے لئے گل کی چشمک کا بہانہ بناتا ہے۔

"اب کے" میں نکتہ یہ ہے کہ پہلے بھی کبھی گل کی طرف سے (یا اپنی طرف سے) تحریک جنوں ہوئی تھی، لیکن کسی وجہ سے متکلم اس تحریک پر عمل پیرا نہ ہو سکا۔ (شاید عقل غالب آگئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو "چشمک" کے ایک اور معنی "طعنہ زنی" بھی نہایت کارآمد ہو جاتے ہیں۔ نہایت خوب شعر ہے۔

۲۸۴/۴ اس سے ملتے جلتے اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۷۵/۱۔ لیکن یہاں بات ہی نرالی کہہ۔

دی ہے۔ "جو" یہاں پر "کہ" یا "تاکہ" کے معنی دے رہا ہے۔ یعنی مصرعے کا مفہوم ہوگا "اب کے ہمت صرف کرکے میرا کام کردو کہ میرا جی اس سے اچٹ جائے۔" یہاں "ہمت" اصل عربی معنی میں ہے۔ یعنی "کرم"، "فضل اور جود"، "قوت" وغیرہ۔ متکلم کوئی بہت دل زدہ عاشق ہے اور بار بار اپنے حق میں دعا کرا چکا ہے کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ کامیابی غالباً نہیں ہوتی، یا اگر ہوتی ہے تو اس کا اثر دیر تک نہیں رہتا۔ اس بار وہ میر (جو کوئی بزرگ صوفی وغیرہ ہے) سے کہتا ہے کہ اچھا اب آخری بار اپنے کرم اور فضل اور قوت کو کام میں لا کر میرے حق میں دعا کردو کہ میرا دل معشوق سے ہٹ جائے۔ اس کے بعد اگر پھر کہوں، یا اگر پھر بھی میرا دل معشوق پر مائل ہو جائے، تو تم دعا مت کرنا۔

پورا شعر بے چارگی اور عشق کی مجبوری اور عشق میں پیش آنے والے روزمرہ معاملے کا اس قدر خوبصورت مرقع ہے کہ باید و شاید۔ اس پر طرہ یہ کہ تھوڑی سی ظرافت بھی ہے۔ یعنی خود متکلم تو سنجیدہ ہے، لیکن شاعر (یعنی راوی) متکلم کی سادہ لوحی یا حماقت پر متبسم معلوم ہوتا ہے کہ عشق کے جنجال سے نکلنا اتنا آسان نہیں۔ یا پھر وہ اس بات پر تبسم کر رہا ہے کہ عجیب شخص ہے، عشق میں خود ہی گرفتار بھی ہوتا ہے اور اس سے نکلنا بھی چاہتا ہے۔

(۲۸۵)

کرتا نہیں قصور ہمارے ہلاک میں
یارب یہ آسمان بھی مل جائے خاک میں

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

کہیئے لطافت اس تن نازک کی میر کیا
شاید یہ لطف ہوگا کسو جان پاک میں

۲۸۵/۱ "ہلاک" بمعنی "ہلاکت، نیستی" کو "آصفیہ" نے مونث لکھا ہے۔ جلیل مانک پوری کے رسالۂ تذکیر و تانیث میں اسے مذکر بتایا گیا ہے۔ لیکن غالب کا جو شعر سند میں درج ہے اس سے مذکر مونث کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ چوں کہ معتبر نسخوں میں "ہمارے ہلاک" آیا ہے، اس لیے میں نے اسی کو اختیار کیا۔ شعر بہر حال معمولی ہے۔ اس میں صرف اس کنائے کا حسن ہے کہ میں تو خاک میں مل ہی چکا، یارب آسمان بھی خاک میں مل جائے۔ اس میں یہ فائدہ بھی ہے کہ آسمان پھر کسی کو ہلاک نہ کر سکے گا۔

۲۸۵/۲ اس شعر کے بارے میں حالی کا بیان کردہ مشہور واقعہ ہے (مقدمۂ شعر و شاعری) کہ "مولانا آزردہ کے مکان پر ان کے چند احباب جن میں مومن اور شیفتہ بھی تھے ایک روز جمع تھے۔ میر کی اس غزل کا یہ شعر پڑھا گیا ؎ اب کے جنوں میں ... شعر کی بے انتہا تعریف ہوئی اور سب کو یہ خیال ہوا کہ اس قافیے کو ہر شخص اپنے اپنے سلیقے اور فکر کے مطابق باندھ کر دکھائے۔ سب قلم دوات اور کاغذ لے کر الگ الگ بیٹھ گئے اور فکر کرنے لگے۔ اسی وقت ایک اور دوست وارد ہوئے۔ مولانا سے پوچھا حضرت کس فکر میں بیٹھے ہیں۔ مولانا نے کہا قل ہو اللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔"

آزردہ نے تحسین کا حق تو ادا کر دیا، لیکن تعجب ہے کہ شعر فہمی کا اس قدر ملکہ رکھنے کے باوجود حالی نے اس شعر کے بارے میں کوئی گہری بات نہیں کہی۔ "مقدمہ" میں دو جگہ اس شعر کا ذکر ہے۔ دونوں ہی جگہ حالی صرف اتنا کہہ کر رہ گئے ہیں کہ "ایسے چیتھڑے ہوئے مضمون کو میر نے باوجود غایت درجے کی سادگی کے ایک ایسے اچھوتے نرالے اور دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اسلوب تصور میں نہیں آسکتا۔ اس اسلوب میں بڑی خوبی یہی ہے کہ سیدھا سادہ نیچرل ہے اور باوجود اس کے بالکل انوکھا ہے"۔ دوسری جگہ وہ کہتے ہیں کہ "مجھ کو ہرگز امید نہیں کہ متاخرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریباں کا مضمون باندھا ہو۔"

یعنی حالی اس شعر کو نیچرل لیکن بالکل انوکھا بتا کر رہ جاتے ہیں، اور اس تناقض کو بھی دور کرنے کی کوشش نہیں کرتے کہ کوئی شعر نیچرل اور ساتھ ہی ساتھ انوکھا کیوں کر ہو سکتا ہے؟ میر کے دوسرے نقادوں نے بھی اس شعر کی تعریف میں کوئی کمی نہیں کی، لیکن یہ بات واضح کرنے سے وہ بھی قاصر رہے ہیں کہ اس شعر کا حسن ہے کس چیز میں؟ اصل بات یہ ہے کہ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ اس میں معنی کی کثرت نہیں۔ لہٰذا اس کے حسن کو محسوس کرنا آسان ہے لیکن اسے بیان کرنا مشکل ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ شعر میں تہ داری بالکل نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) پچھلے موسم میں صرف آغاز تھا، تھوڑا بہت دامن چاک کیا تھا اور تھوڑا بہت گریبان۔ اس عدم تکمیل کے باعث دل میں حسرت باقی تھی کہ جنون کا حق ادا نہ کر پائے۔ اس بار تکمیل کا ارادہ ہے۔ لہٰذا یہ جنون کے ولولے اور وحشت کے شوق کا مضمون ہے۔

(۲) پچھلے موسم میں تو کسی نہ کسی طرح عزت باقی رہ گئی تھی کہ پیرہن پوری طرح تار تار نہ ہوا تھا۔ اس بار تو ایسے آثار ہیں کہ بھرپور جنون ہوگا اور چاک دامن اور چاک گریباں مل کر ایک ہو جائیں گے۔ لہٰذا یہ خوف اور پریشانی کا مضمون ہے، کہ اس بار جنون ہوا تو پوری طرح بات کھل جائے گی اور ہوش بالکل نہ باقی رہے گا۔ یعنی متکلم اس وقت تو ہوش میں ہے، لیکن بودلیئر اور فان گاگ Van Gogh کی طرح جنون کے آثار خود پر طاری ہوتے دیکھتا ہے۔

(۳) تمنا کی تھی کہ ایسا جنون ہو کہ گریبان اور دامن دونوں چاک ہو جائیں۔ لیکن جنون شاید

اتنا زبردست نہ ہوا، یا موسم گل ہی اتنا مختصر تھا کہ جنون کو بڑھنے اور پھیلنے کا وقت نہ ملا۔ اب ایک امید بھری تمنا ہے کہ شاید اس موسم میں بات پوری ہو جائے۔

(۴) جنون اس بنا پر ہوا تھا کہ عاشق اور معشوق میں فاصلہ تھا۔ یہ فاصلہ تو کم نہیں ہو سکتا۔ بس یہی امید کر سکتے ہیں کہ دامن اور گریبان کا فاصلہ ختم ہو جائے۔ یعنی عاشق اور معشوق کا وصل نہ ممکن ہو سکا تو دامن اور گریبان میں تو وصل ہو جائے۔ لہذا یہ مضمون عشق کی مایوسی اور حرماں نصیبی کا ہے۔

(۵) کنائے کا لطف یہ ہے کہ ممکن ہے شعر کا متکلم کوئی ہو اور موضوع کوئی اور شخص ہو۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ شعر کا متکلم اپنے ہی دامن و گریبان کی بات کر رہا ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ کوئی شخص غیر ایک مشاہدہ یا خیال بیان کر رہا ہے کہ پچھلے موسم میں تو اس شخص (یا ان سب دیوانوں) کے دامن اور گریباں میں کچھ فاصلہ رہ گیا تھا، لیکن اس باران کا جنون اس قدر جوش پر ہے کہ چاک دامن اور چاک گریباں ایک ہو کر رہیں گے۔

ان سب صراحتوں کے باوجود شعر کی قوت کی پوری توجیہہ نہیں ہو سکتی۔ معلوم نہیں مولانا آزردہ نے "قل ھو اللہ کا جواب"، کیا لکھا، لیکن بہادر شاہ ظفر نے ہمت کر ہی لی ہے

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخر کار
چاک داماں میں اور چاک گریباں میں فرق

اصلی نقلی کا فرق ظاہر ہے۔ امیر مینائی نے البتہ اسلوب اور پہلو بدل کر اس مضمون کو اختیار کیا اور ایسا شعر کہا جس پر وہ فخر کر سکتے تھے بس یہ ہے کہ ان کے یہاں روانی ذرا کم ہے ؎

اے جنوں کب سے دونوں ہیں مشتاق
آج ہو جائیں جیب و داماں جمع

"خود میر نے" دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو دوبارہ کہا ؎

اب کے جنوں کے بیچ گریباں کا ذکر کیا
کہیئے بھی جو رہا ہو کوئی تار درمیاں

شعر خوب ہے۔ اور "گریباں کے چاک ہیں" والا شعر نہ ہوتا تو یہ شعر اور بھی اچھا معلوم ہوتا۔ دامن کے چاک اور گریبان کے چاک میں فاصلہ نہ رہ جائے گا، اس بیان میں ابہام کے ساتھ ساتھ پیکر کا حسن غیر معمولی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے لفظ "فاصلہ" ترک کیا، گویا شعر کی

اصل شعر روح ترک کردی۔ کیوں کہ "فاصلہ" کا مفہوم طبیعی اور محاکاتی ہے۔ جب کہ "فرق" میں یہ بات نہیں۔ مثلاً مصرع یوں کر دیجیے ؎

اب کے جنوں میں فرق ہی شاید نہ کچھ رہے

تو وہ بات نہیں پیدا ہوتی۔ لفظ "فاصلہ" اس شعر میں بڑے غضب کا لفظ ہے۔

۲۸۵/۳ جسم اور جان کے مضمون پر اس طرح کے کئی اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱۸۰/۳ اور ۲۰۳/۲۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، اس مضمون میں میر نے ہمیشہ نئے نئے رنگ پیدا کئے ہیں۔ یہاں بھی بعض پہلو بہت تازہ ہیں۔ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں۔ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ (۱) شاید ہی کسی جان پاک میں وہ لطف ہو۔ (۲) ایسا لطف کسی جان پاک میں شاید ہو تو ہو، کسی بدن میں نہیں ہو سکتا۔

"لطف" اور "لطافت" کی رعایت بھی خوب ہے۔ "جان پاک" بمعنی "روح" نہ "بہار عجم" میں ہے، نہ "فرہنگ آنندراج" میں، حالاں کہ سعدی نے "گلستان" میں باندھا ہے ؎

چو آہنگ رفتن کند جان پاک
چہ بر تخت مردن چہ بر روئے خاک

(جب روح جانے کا ارادہ کرے
تو اس وقت تخت پر مرنا کیا اور
ننگی زمین پر مرنا کیا۔)

ترقی اردو بورڈ کراچی کے "اردو لغت" میں میر حسن کا ایک شعر درج کر کے "جان پاک" سے کنایۃً رسول اللہؐ مراد بتائی گئی ہے۔ میر حسن کے شعر میں بہت دور کا قرینہ اس کا ملتا ہے، لیکن میر کے شعر میں اس معنی کا بالکل قرینہ نہیں۔ چوں کہ روح کی صفت "بے گناہ" بھی بیان کی ہے (آنندراج) اس لئے "جان پاک" کے معنی "روح" ہی درست اور مناسب ہیں۔

"کیا کہیے" انشائیہ ہونے کی وجہ سے معنی کے کئی امکانات رکھتا ہے۔ (۱) کیا کہوں، کوئی مناسب بات، کوئی حسب حال بیان، میسر نہیں ہو رہا ہے۔ (۲) کہنے کی بات نہیں ہے۔ (۳) جو بھی کہیے مناسب ہے۔ میر نے ایسے موقع پر یہ انداز بہت استعمال

کیا ہے ؎

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا ہے تب سے مجھ میں جان نہیں

(دیوان چہارم)

لطف اس کے بدن کا کچھ نہ پوچھو
کیا جانیئے 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)

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہیئے سانچے میں کی ڈھالی ہے

(دیوان اول)

ان اشعار میں انشائیہ استفہامیہ انداز، خاص کر "پوچھو مت"، "کچھ نہ پوچھو"، "کیا جانیئے"، "کیا... ہے"، "نہ کچھ پوچھو" اور "کیا کہیئے" کے ذریعہ کلام میں زور اور معنی میں کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ ہر شاعر اس اسلوب تک نہیں پہنچ سکتا، اور میر کی طرح کثرت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ مثلاً مصحفی کا نہایت عمدہ شعر ہے ؎

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی
اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

انتظار حسین کے ناول "بستی" میں ذاکر غلطی سے اس وقت غسل خانے کا دروازہ کھول دیتا ہے جب صابرہ اس میں نہا رہی تھی اور اس کی آنکھوں کے سامنے بجلی سی کوند جاتی ہے۔ دونوں جگہ پیکر اور ڈراما بہت خوب ہے۔ لیکن انشائیہ اسلوب کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں تو خیر آسان نہ تھا کیوں کہ وہاں نثر میں بیانیہ تھا، لیکن شعر میں اسے ضرور ممکن ہو جانا چاہیئے کہ ایسے مضمون میں بظاہر عجز کلام ہی قادر الکلامی ہے۔

(۲۸۶)

آج ہمارے گھر آیا ہے تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

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

شیوہ اپنا بے پروائی نومیدی سے ٹھہرا ہے
کچھ بھی وہ مغرور دبے تو منت ہم سو بار کریں

۲۸۶/۱ اس شعر کو بعض لوگوں نے رنجیدگی پر مبنی بتایا ہے۔ حالاں کہ صاف ظاہر ہے کہ یہ چالاکی کا شعر ہے اور اس میں فقر اور اموال دنیا کے نہ ہونے کا جو کنایہ ہے بھی تو اس میں کوئی تلخی یا حزن نہیں، بلکہ ایک طرح کا غرور اور طمانیت ہے۔ تاباں کے دو شعر سنیے ؎

آج آیا ہے یار گھر میرے
یہ خوشی کس سے میں کہوں تاباں

بعد مدت کے ماہرو آیا
کیوں نہ اس کے گلے لگوں تاباں

ردیف یہاں بہت لطف دے رہی ہے۔ لیکن حزن اور شکست خوردگی یہاں بھی نہیں۔ تینوں شاعروں کے مزاج کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو بھی یاد کر لیجیے ؎

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

غالب کے یہاں فقر و درویشی کا کنایہ بہت لطیف ہے۔ اور یہ بات لطیف تر ہے کہ معشوق جیسے کی خاطر تواضع کے لئے بھی بہت تکلف اور اہتمام کا خیال آتا ہے تو اتنا ہی کہ بوریا

ہوتا تو بچھا دیتے۔ حضرت بابا فرید صاحب کے یہاں عام طور پر کچے گولر ابال کر کھائے جاتے تھے۔ جب کوئی خاص مہمان (مثلاً بابا نظام الدین) قیام پذیر ہوتا تو فرماتے کہ آج دلی کے مہمان آئے ہیں، آج نمک ڈال کر گولر ابالنا۔ ظاہر ہے کہ غالب نے بابا فرید اور میر دونوں سے استفادہ کیا ہے اور لاجواب شعر کہا ہے۔ لیکن یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ تینوں شاعروں کے مزاج میں کتنا فرق ہے۔ غالب کے یہاں خیال اور تصور کی نزاکت ہے اور جسمانی مضمون سے گریز ہے۔ تاباں صرف گلے لگنے کی بات کرتے ہیں۔ اور میر اپنی پوری ارضیت، اپنے پورے ملنگ درویشانہ اور پر ہوس انداز میں معشوق کو بغل میں کھینچ کر دیر تک اسے پیار کرنے کی بات کرتے ہیں۔

معنی کے اعتبار سے بھی میر کے یہاں کئی لطف ہیں۔ (۱) "تو" کو معروف پڑھئے (یعنی واحد حاضر) تو زور لفظ "آج" پر ہے۔ کہ آج تم ہمارے گھر آئے ہو۔ یعنی دوسرے، معمولی لوگ تو آتے ہی رہتے ہیں لیکن تمھاری بات اور ہے۔ (۲) "تو" کو مجہول پڑھیے تو زور "گھر" پر ہے۔ یعنی آج تم ہمارے گھر آئے ہو تو موقع تھا کہ کچھ نذر پیش کرتے، خاطر تواضع کرتے وغیرہ۔ (۳) دونوں صورتوں میں یہ کنایہ باقی رہتا ہے کہ گھر میں کبھی بہت کچھ رہا ہوگا۔ لیکن اب کچھ نہیں رہ گیا۔ (۴) اس میں یہ کنایہ ہے کہ عشق نے گھر برباد کر ڈالا۔ ہم نے سب کچھ لٹا ڈالا، یا ہم نے اختلال مزاج کی وجہ سے گھر کی پرواہی نہ کی، اور سارا گھر، سب مال و اسباب، ضائع چلا گیا۔ (۵) جان نثار کرنے کی بات نہیں کر رہے ہیں، کیوں کہ اگر جان نثار کر دی تو معشوق کو بغل میں کھینچ کر پیار کرنے کا موقع نہ رہے گا۔ (۶) اور نہ یہ موقع رہے گا کہ معشوق کبھی آیندہ بھی گھر پر آئے۔ (۷) یہ نکتہ بھی ہے کہ معشوق کو دل کھول کر پیار کرنا اس پر جان نثار کرنے سے بہتر ہے۔ (۸) مصرع ثانی میں "دیر تلک" کا فقرہ بغل میں کھینچنے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے اور پیار کرنے سے بھی۔ یعنی دیر تک بغل میں کھینچے رہیں یا دیر تک پیار کریں (یا دونوں ہی کریں!) (۹) بغل میں کھینچنے کی بے تکلفی اور اس کا erotic اشارہ لاجواب ہے۔ (۱۰) "ہمارے" پر زور دیں تو ایک معنی یہ نکلتے ہیں کہ اوروں کے یہاں تم جاتے ہی رہتے ہو، آج ہمارے گھر آئے ہو۔

اس مضمون کا ایک پہلو بہت ہلکے انداز میں دیوان اول میں یوں باندھا ہے ؂

تن کا نہیں رہا ہے کیا اب نثار کریئے
آگے ہی ہم تو گھر کو جاروب کر چکے ہیں

"بغل میں کھینچنا" میر نے ایک جگہ یوں استعمال کیا ہے ؎

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

تعجب ہے کہ یہ محاورہ "نوراللغات" میں ہے نہ ترقی اردو بورڈ کراچی کی "اردو لغت" میں۔ حتیٰ کہ فرید احمد برکاتی کی "فرہنگ میر" میں بھی نہیں۔

۲۸۶/۲ پامالی اور اس کے نتیجے میں ہمواری پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً دیوان سوم میں ہے ؎

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

مزید ملاحظہ ہو ۲۶۵/۲ اور ۱۴۲/۳ ۔ شعر زیر بحث کا ایک لطف اس کی تدریج میں ہے۔ پہلے خاک ہوئے۔ (۲) پھر برباد ہوئے (یعنی اجاڑے گئے، ہوا میں مثل غبار اڑتے پھرے۔) (۳) پھر جب خاک زمین پر بیٹھی تو قدموں تلے پامال ہوئے۔ (۴) اس قدر پامال ہوئے کہ محو ہو گئے۔ یعنی زمین میں دھنس گئے، یا بالکل غائب ہو گئے۔

شعر کا دوسرا لطف اس بات میں ہے کہ عشق کی راہ اس کے باوجود ہمارے لئے ہموار نہ ہوئی۔ مندرجہ بالا چار صورتوں میں سے کوئی بھی اس بات کے لئے کافی تھی کہ راستہ ہموار ہو جاتا (کیوں کہ ہم خود اس قدر پست یا ہلکے ہو گئے تھے کہ کوئی بھی چیز ہمارے لئے سد راہ نہ ہو سکتی تھی) لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ یا ممکن ہے راستہ ہموار رہ گیا ہو، لیکن عشق کی شدتیں آسان نہ ہو سکیں۔ (یعنی "ہموار" بمعنی "آسان"۔)

مصرع ثانی کا استفہام بھی بہت خوب ہے، کہ اب اور کیا ممکن ہو سکتا ہے؟ ہم نے اپنے وجود کو عدم بنا ڈالا، اب تو سب کچھ آسان ہو جانا تھا۔ اس طرح مضمون کا قول محال واضح ہوتا ہے کہ جب متکلم وجود ہی نہیں رکھتا تو اس کے لئے مشکل و آسان، عسر اور یسر، سب برابر ہیں۔

۲۸۶/۳ یہاں بھی عاجزی میں وہی میر کی مخصوص نخوت اور خودداری ہے۔ اس مضمون کو اور بھی بے تکلف ہو کر دیوان اول میں یوں کہا ہے ؂

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

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان اول کے شعر میں ترک تعلق سے زیادہ آپس میں نبھاؤ نہ ہونے اور عدم مناسبت کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں ترک تعلق ہے، یا ترک تعلق کا ڈھونگ ہے اور امید ابھی باقی ہے۔

۲۸۷

یوں قیدیوں سے کب تئیں ہم تنگ تر رہیں
جی چاہتا ہے جا کے کسو اور مر رہیں

رہتے ہیں یوں حواس پریشاں کہ جوں کہیں
دو تین آ کے لوٹے مسافر اتر رہیں

آوارگی کی سب ہیں یہ خانہ خرابیاں
لوگ آویں دیکھنے کو بہت ہم جو گھر رہیں

تیغ و تبر رکھا نہ کرو پاس میر کے
ایسا نہ ہو کہ آپ کو ضائع دے کر رہیں

۲۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں یہ تضاد خوب ہے کہ قیدیوں سے بھی زیادہ تنگ تر ہیں، لیکن کہیں جاکر (یعنی قید سے چھوٹ کر) مرنے کی بات کر رہے ہیں۔ روزمرہ پر یہ قابو سب کے نصیب میں نہیں۔

۲۸۷/۲ تشبیہ نہایت تازہ ہے اور میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ "حواس پریشاں" کے اعتبار سے "دو تین" مسافر خوب ہے۔ کیوں کہ پانچ حواس ہوتے ہیں اور "دو تین مسافر" میں یہ اشارہ ہے کہ بقیہ حواس گم ہو چکے ہیں۔ پھر، دو تین کی جمع بھی پانچ ہوتی ہے۔ لٹے پٹے مسافروں کا کہیں کسی سرا میں آکر اتر رہنا روزمرہ زندگی کے بھی قریب ہے، لہذا تشبیہ فوری طور پر موثر ہے۔
اس مضمون کو دیوان دوم ہی میں بہت ہلکا کر کے کہا ہے ؎

اب صبر و ہوش و عقل کی میرے یہ ہے معاش
جوں قافلہ لٹا کہیں آکر اتر رہے

دیوان سوم میں یہی مضمون اور بھی کمزور اسلوب میں ادا کیا ہے ؎

عاشق خراب حال ہیں تیرے گرے پڑے
جوں لشکر شکستہ پریشاں اتر رہے

لفظ "مسافر" میں جو محاکاتی کیفیت ہے وہ نہ "قافلہ" میں ہے اور نہ "لشکر" میں۔ معلوم ہوا مشاہدے کی درستی اور مضمون کا زندگی سے قریب ہونا خوبی کی ضمانت نہیں۔ جب تک صحیح اور پرمعنی لفظ نہ مہیا ہو، باقی سب بے اثر یا کم اثر رہتا ہے۔ ترقی پسند شعرا کی نظموں کے دفتر اسی باعث دفتر پارینہ سے بھی بدتر ہو چکے ہیں کہ ان کو لفظ کی تلاش میں مہارت نہ تھی۔

۲۸۷/۳ میر کو اس بات کا احساس شاید بہت زیادہ تھا کہ وہ مغتنم ہیں، لہٰذا یہ مناسب ہی ہے کہ لوگ ان سے ملنے اور انھیں دیکھنے کے لئے آئیں۔ بظاہر ان کے مزاج میں یار باشی بھی تھی۔ بعض اشعار اور بعض نظموں کی وجہ سے لوگوں نے یہ مشہور کر دیا کہ وہ بہت بد دماغ تھے اور لوگوں سے ملتے جلتے نہ تھے۔ اس بات کو "آب حیات" میں مذکور بعض قصوں نے اور بھی شہرت دی۔ لیکن ان کے پورے کلام کو دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ مرجوعۂ خلق ہونا پسند کرتے تھے۔ (ممکن ہے یہ از راہ رعونت ہو، کہ ہم چو من دیگرے نیست۔) بہر حال ان کے پورے کلام سے تاثر یہی حاصل ہوتا ہے کہ لوگ ان سے ملتے جلتے تھے، وہ لوگوں میں اٹھتے بیٹھتے تھے اور انھیں معاشرے کے معمورے کا خاصا احساس تھا۔

یہاں ہم میر کے دروازے پر ایک انبوہ دیکھتے ہیں جو میر کے دیدار کے لئے جمع ہے۔ لیکن میر خود اپنے آپ سے بے خبر کسی اور منزل میں گم ہیں۔ شعر زیر بحث میں اس کا الٹا منظر ہے کہ گھر ویران پڑا ہے۔ لیکن یہ اس وجہ سے ہے کہ آوارگی کے ہاتھوں متکلم دشت و شہر میں مارا مارا پھرتا ہے۔ اگر وہ گھر پر رہے تو لوگ اسے دیکھنے جوق در جوق آئیں۔ یہاں تک کہ اس کے جنازے پر بھی ایک جم غفیر ہوتا ہے۔ (اس مضمون کو بھی کئی بار کہا ہے۔) ؎

زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت
ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو (دیوان اول)

دونوں مضمون بالکل نئے ہیں۔ شعر زیر بحث کے مضمون کو بدل بدل کر میر نے کئی بار نظم کیا ہے

چل ہم نشیں کہ دیکھیں آوارہ میر کو ٹک
خانہ خراب وہ بھی آج اپنے گھر رہا ہے (دیوان اول)

چل ہم نشیں بنے تو ایک آدھ بیت سنیئے
کہتے ہیں بعد مدت میر اپنے گھر رہے ہیں (دیوان دوم)

چلو میر کے تو تجسس کے بعد
کرشے وحشی تو اپنے گھر میں بھی ہیں (دیوان سوم)

آ ہم نشیں بنے تو آج ان کنے بھی چلیئے
کہتے ہیں میر صاحب مدت میں کل گھر آئے (دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خوبی یہ ہے کہ خانہ خرابی، اور متکلم کا مرجوعہ ہونا، دونوں باتیں اس میں مذکور کر دی ہیں۔

۲۸۷
۴ اس زمانے میں قاعدہ ہے کہ جب قیدی کو موت کی سزا دیتے ہیں اس کے پاس سے ہر وہ چیز (حتیٰ کہ جوتے کے تسمے بھی) لے لیتے ہیں جس کی مدد سے وہ خودکشی کر سکتا ہو۔ یہ اس لئے کہ وہ سزا سے بچ نہ نکلے۔ اغلب یہ ہے کہ میر کے زمانے میں یہ قاعدہ نہ رہا ہو گا اور یہ مضمون انھوں نے اپنی طبیعت سے نکالا ہو گا۔ اس سے مشابہ مضمون دیوان سوم میں بھی کہا ہے

جب اس کی تیغ رکھنے لگا اپنے پاس میر
امید قطع کی تھی تبھی اس جواں سے ہم

شعر زیر بحث میں میر کی طبیعت کا depression اور اس کے باعث اس کا مائل بہ خودکشی ہونا نہایت خوبی سے بیان ہوا ہے اور اس کی پوری زندگی میں جو نامرادی اور دنیا سے جی اچاٹ

ہوجانے کی جو کیفیت رہی ہوگی اس کے لئے یہ شعر زبردست کنایہ بن گیا ہے۔

تخاطب کا ابہام حسب معمول خوب ہے۔ متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو میر کا دوست یا ناصح ہے، اور مخاطب میر کے گھر کا کوئی شخص ہے۔ یا میر کا معالج یا نگہبان ہے۔ خود وہ شخص، جسے میر کہا گیا ہے، موجود نہ ہوتے ہوئے بھی پورے شعر پر چھایا ہوا ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ میر موجود ہو، لیکن ہوش و حواس سے معرا ہو اور اس کے سامنے ہی یہ بات کہی گئی ہو۔ اگر ایسا ہے تو میر پر depression کے علاوہ mania کا بھی اثر ہے، یعنی وہ manic-depressive ہے۔ اس وقت شاید depression کا عالم ہے، اس لئے وہ کسی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا اور ناصح یا معالج خیر خواہ دبی زبان سے اپنی بات کہہ دیتا ہے کہ میر کے پاس چاقو ہتھیار قسم کی کوئی چیز نہ ہونا چاہیے۔

"ضائع کریں" بھی بہت معنی خیز ہے۔ بظاہر تو یہ مرجانے کے مفہوم میں روزمرہ ہے، لیکن اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ خودکشی میں جان بہرحال ضائع ہوتی ہے۔ خودکشی سے کوئی فائدہ نہیں۔ اپنی جان لینے سے بہتر ہے کہ جن حالات نے یہ کیفیت اور یہ تمنائے مرگ پیدا کی ہے ان حالات سے جنگ کی جائے، یا ان کا تدارک کیا جائے یا ان سے نباہ ہی کر لیا جائے۔ بہت خوب شعر کہا ہے۔

واضح رہے کہ شعر میں جس میر کا ذکر ہے وہ میر محمد تقی میر نہیں ہے، بلکہ عاشق (یعنی غزل کا ایک کردار) ہے۔ بالفاظ دیگر، اسے میر کی آپ بیتی، یا میر کے ذاتی تجربے اور احساس پر مبنی شعر سمجھنا لازم نہیں۔ بلکہ بہتر یہ ہے کہ غزل کے اشعار سے شاعر کی آپ بیتی مستخرج کرنے کے رجحان کو بہت کم بروے کار لایا جائے۔ غزل کی رسومیات اور غزل کے مضامین میں شاعر کی آپ بیتی سے کہیں زیادہ آفاقیت ہے۔

(۲۸۸)

ڈوبا لوہو میں پڑا تھا ہمگی پیکر میں
یہ نہ جانا کہ لگی ظلم کی تلوار کہاں

۲۸۸/۱ بے کسی اور بے گناہی کے ساتھ ساتھ فریاد اور ڈراما کے امتزاج نے اس شعر کو غیر معمولی قوت بخش دی ہے۔ فریاد سے یہ مراد نہیں کہ اس شعر میں کوئی فریاد کی ہے، یا اس میں فریاد کا لہجہ ہے۔ بلکہ یہ پورا شعر فریاد مجسم ہے، یعنی بے کسی اور بے کسی کی موت پر اس سے زیادہ دردمند تبصرہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں معنی کے پہلو مستزاد ہیں۔ مصرع ثانی میں "کہاں" کے دو معنی ہیں۔ (۱) جسم کے کس حصے پر، اور (۲) کس جگہ، کس مقام پر۔ یعنی ممکن ہے ظلم کی تلوار اس جگہ سے کہیں دور لگی ہو جہاں اب میر کا خون میں آغشتہ پیکر پڑا ہوا ہے۔ زخم کھا کر میر کسی طرف (مثلاً اپنے گھر کی طرف، دوستوں کی طرف) افتاں و خیزاں چلتا ہے آخر اسے کسی جگہ پر موت آجاتی ہے۔ "یہ نہ جانا" سے تین معنی مراد ہو سکتے ہیں۔ (۱) خود میر نے نہ جانا کہ ظلم کی تلوار جسم کے کس حصے پر لگی۔ (۲) متکلم یہ نہ جان سکا کہ تلوار کہاں لگی، یعنی کس جگہ پر لگی (۳) متکلم بھی میر کی طرح یہ نہ جان سکا کہ تلوار جسم کے کس حصے پر لگی تھی۔ بس اس نے لہو میں تر بتر میر کا لاشہ دیکھا۔

قائم اس مضمون کو محویت کی طرف لے گئے ہیں۔ انھوں نے بھی اچھا شعر نکالا ہے۔ ہاں میر جیسی ڈرامائیت نہیں ؎

زخم یکساں ہے دل و جاں میں نگہ کا تیری
کچھ نہ سمجھا میں کہ یہ تیر کدھر سے گذرا

قائم کے یہاں معنی بھی میر سے کم ہیں۔ آتش نے بھی اشتیاق اور محویت کا پہلو لیا ہے، لیکن ان کے یہاں وضاحت، کثرت الفاظ، اور تصنع بہت ہے، اور معنی بہت کم ؎

یہ اشتیاق شہادت میں محو تھا دم قتل
لگے ہیں زخم بدن پر کہاں نہیں معلوم

خود میر نے اس مضمون کا صرف ایک پہلو لے کر دیوان اول میں یوں لکھا ہے ؎

کشتے کا اس کے زخم نہ ظاہر ہوا کہ میر
کس جائے اس شہید کے تیغ جفا لگی

شعر زیر بحث میں متکلم کے بھی کئی پہلو ہیں: (۱) میر کا لاشہ ان کے گھر/ محلے/ بستی میں لایا گیا ہے اور متکلم وہ شخص ہے جو لاشے کو لایا ہے۔ (۲) متکلم کوئی ایسا شخص ہے جس نے کہیں راہ میں میر کا لاشہ دیکھا ہے اور اب وہ آکر لوگوں کو خبر دے رہا ہے۔ (۳) متکلم کئی لوگ ہیں جو آپس میں میر کی موت پر تبصرہ کر رہے ہیں۔

"ظلم کی تلوار" ایک معنی میں مجاز مرسل ہے۔ یعنی "ظلم" کہہ کر "ظالم" مراد لی ہے۔ دوسرے معنی میں براہ راست استعارہ ہے، کہ وہ تلوار جو ظلم سے چلائی گئی۔ پورے شعر میں ایک طرح کا اسرار بھی ہے، کیوں کہ میر کا قتل کن حالات میں ہوا، یہ بات واضح نہیں ہوئی۔ لاجواب شعر ہے۔

اس مضمون میں امیر مینائی کو آتش سے عجب دلچسپ توارد ہوا ہے۔ "مراۃ الغیب" میں امیر مینائی کا شعر ہے ؂

کیا ہے ذوق شہادت نے محو یہ دم قتل
لگے ہیں زخم کہاں جسم پر نہیں معلوم

امیر مینائی کا رنگ آتش سے، اور آتش کا رنگ ناسخ سے اس قدر ملتا ہے کہ بعض اوقات ان تینوں کے اشعار میں فرق ناممکن ہو جاتا ہے۔ میر کا سا المیہ انداز کسی کے یہاں نہیں۔

٢٨٩

اے مجھ سے تجھ کو سو ملے تجھ سا نہ پایا ایک میں
سو سو کہیں تو نے مجھے منھ پر نہ لایا ایک میں

تھا سب کو دعویٰ عشق کا لیکن نہ ٹھہرا کوئی بھی
دانستہ اپنی جان سے دل کو اٹھایا ایک میں

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

۸۱۰ سو رنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگہ سے گیا
دل کو جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں

٢٨٩
١ یہ غزل بحر رجز (مثمن سالم) میں تو ہے ہی، یہ واقعی متکلم کا، عاشق کا، اور انسان کا رجز بھی ہے۔ پوری غزل میں روانی اس قدر ہے کہ میں ساری کی ساری غزل انتخاب میں رکھنے سے بمشکل ہی خود کو روک سکا۔ یہ چار شعر جو آپ کے سامنے ہیں، اگرچہ بہت زبردست ہیں لیکن پوری غزل کا impact ہی کچھ اور ہے۔

مطلع کا مصرع اولیٰ سعدی کی یاد دلاتا ہے اور مصرع ثانی حافظ کے ایک مضمون کی بازگشت ہے۔ معشوق بے عدیل اور بے مثال ہے، لیکن عاشق بہت سے ہو سکتے ہیں۔ معشوق کی صفت ہی یہ ہے کہ اس جیسا کوئی نہ ہو، کم سے کم عاشق تو یہی سمجھتا ہے۔ ورنہ وہ معشوق کو معشوق نہ بناتا ہے

گرچہ در خیل تو بسیار بہ از ما باشد
ما ترا در ہمہ عالم نشناسیم نظیر
(سعدی)

(اگرچہ تیرے گروہ میں بہتیرے لوگ
مجھ سے بہتر ہیں، لیکن میں تمام دنیا
میں کسی کو تیری نظیر نہیں سمجھتا۔)

معشوق کی ایک صفت زبان درازی بھی ہے۔ یعنی وہ عاشق کو سخت سست کہے جاتا ہے۔

من بگوش خود از دہانش دوش
سخنانے شنیدہ ام کہ مپرس
(حافظ)

(کل میں نے اپنے کان سے، اس
کے منھ سے ایسی ایسی باتیں سنیں کہ
پوچھو مت۔)

حافظ کے یہاں پر لطف ابہام اور رعایت لفظی ہے۔ لیکن میر کے بھی مصرعے میں معنی کے دو پہلو ہیں۔ (۱) تو نے مجھے بہت کچھ سخت سست کہا لیکن میں نے جواب میں کچھ نہ کہا۔ (۲) تو نے مجھے بہت کچھ برا بھلا کہا، لیکن میں تیری کہی ہوئی ایک بات بھی منہ پر نہ لایا' تا کہ لوگ تجھے بدزبان نہ کہیں۔

مطلع میں بظاہر ربط کی کمی ہے۔ لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ متکلم جیسے اور بھی عاشق ہیں جن کو معشوق نے برا بھلا کہا ہوگا، لیکن سب ہی ایسے نہیں ہیں کہ متکلم کی طرح خاموش رہ جائیں۔ بظاہر تو معشوق کے عاشق بہت ہیں، لیکن متکلم جیسا کوئی نہیں۔ متکلم کو چوں کہ معشوق جیسا کوئی نہ ملا، اس لئے وہ معشوق کی اچھی بری باتیں نہ صرف برداشت کرتا گیا، بلکہ ان کو زبان پر بھی لانے سے گریز کرتا رہا۔

اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر شکایت کے لہجے میں دیوان دوم ہی میں کہا ہے ؂

ایسی ہی زباں ہے تو کیا عہدہ برآ ہوں گے
ہم ایک نہیں کہتے، تم لاکھ سناتے ہو

پھر ذرا اور بدل کر دیوان چہارم میں کہا ؂

حرف و سخن کی اس سے اپنی مجال کیا ہے
ان نے کہا ہے کیا کیا میں نے اگر کہا کچھ

ان دونوں اشعار میں معاملہ بندی کا رنگ ہے۔ مطلع زیر بحث میں عشق و عاشقی کے بارے میں عمومی بیان ہے۔

۲۸۹/۲ یہ شعر قرآن کی اس آیت کی طرف اشارہ تو کرتا ہی ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بار زمین و آسمان کو پیش کیا، لیکن انھوں نے جرأت نہ کی۔ انسان جو کہ کم عقل تھا، اس نے یہ امانت قبول کر لی۔ لیکن اس میں سچے عاشق کی طرف سے بھی بیان ہے کہ میں نے جان بوجھ کر اپنی جان سے دل نہ لگایا، جان پر سے دل کی رغبت ہٹالی۔ نکتہ یہ بھی ہے کہ جب جان پر سے دل ہٹا لیا تو اسے معشوق پر لگا دیا۔ دانستہ اس معنی میں کہ مجھے معلوم تھا کہ میں جب جان سے رغبت نہ کروں گا تو پھر زندگی سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ یہ شعر تمام سچے عاشقوں کا اعلان نامہ ہے۔ آہنگ کی بلندی قابل داد ہے۔ دیوان سوم ؎

بازار وفا میں سر سودا تھا سبھوں کو
پہنچے کے جی ایک خریدار ہوا میں

۲۸۹/۳ اگر گذشتہ شعر عاشق کا اعلان نامہ تھا تو یہ شعر شاعر کا اعلان نامہ ہے، محض میر کا نہیں۔ اسے میر کا ذاتی بیان اور ذاتی تعلی فرض کرنے میں بھی کوئی قباحت نہیں۔ لیکن پھر شعر کی عمومیت کم ہو جاتی ہے۔ مضمون میں یہ دلچسپ تضاد بھی ہے کہ گذشتہ لوگ تو بجلی کی طرح چمک رہے تھے، لیکن متکلم، جو آج کا شاعر ہے، وہ بادل کی طرح سیاہ ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ بجلی تو محض نقصان پہنچاتی ہے، پھر وہ بادل کا ہی حصہ ہے۔ بادل میں بجلی بھی ہے اور پانی بھی، جو حیات بخش اور قوت بخش ہوتا ہے۔ پھر دوسری بات یہ کہ بجلی آسمان کے صرف ایک حصے میں ہوتی ہے اور بادل جب گھر کر آتا ہے تو سارے آسمان کو بھر دیتا ہے۔ بادل کی مناسبت سے "چھاتا" اور سخنوروں کے لحاظ سے "بات کہتے" بھی خوب رکھا ہے۔

دیوان ششم میں اسے یوں کہا ہے ؎

برق تو میں نہ تھا کہ جل بجھتا
ابر تر ہوں کہ چھا رہا ہوں میں

مزید ملاحظہ ہو ۱۶۹/۱ -

۲۸۹/۴ جب تک دل میں میلان نہ ہو، یعنی دل خود عشق کے تجربے کو قبول کرنے کو تیار نہ ہو، تب تک عشق کی سعادت نصیب نہیں ہو سکتی۔ یعنی عشق کے لئے ایسا دل چاہیئے جو عشق کر سکتا ہو۔ اور اگر دل پہلے سے درد مند ہو تو پھر کیا کہنا۔ بزرگوں نے اسی لئے عشق کی تلقین کی ہے کہ اس کے ذریعہ انسان کے مزاج میں گداختگی پیدا ہوتی ہے اور اس طرح وہ مجازی سے حقیقی کی طرف گذار کر سکتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں "سو رنگ" کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ سو رنگ سے یعنی سو طرح سے ظاہر ہوا۔ اور (۲) وہ وجود جو سو رنگ رکھتا ہے، یعنی وہ بوقلموں ہے، طرح طرح کے رنگوں کا مالک ہے۔ اسی طرح "کوئی نہ جا گہ سے گیا" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) کوئی از خود رفتہ نہ ہوا، کوئی بھی اپنی جگہ سے بے ہوش ہو کر نہ گرا۔ اور (۲) کسی نے اٹھ کر اس کا استقبال نہ کیا۔

متکلم چوں کہ پہلے سے ہی دل فگار تھا، اس لئے اس کے دل نے معشوق صد جلوہ کا اثر فوراً قبول کیا۔ لیکن وہ پہلے ہی سے دل فگار کیوں تھا؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) عشق مجازی کی چوٹ تھی، لہٰذا عشق حقیقی کا رنگ آسانی سے چڑھ سکا۔ (۲) غم دنیا نے دل فگار کر رکھا تھا۔ (۳) معشوق سخن کا زخم خوردہ تھا۔ (۴) قدرت نے ہی مجھے دل درد مند عطا کیا تھا۔

اس مضمون کو میر نے بار بار کہا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسا پیغمبرانہ اور عارفانہ لہجہ اور کیفیت کسی جگہ نہیں۔ بعض شعر اچھے ہیں تو بعض معمولی ؎

ہشیار تھے سب دام میں آئے نہ ہم آواز
تھی رفتگی سی مجھ کو گرفتار ہوا میں (دیوان سوم)

جی کھنچ گیا اسیر قفس کی فغاں کی اور
تھی چوٹ اپنے دل کو گرفتار ہم ہوئے (دیوان سوم)

ہم دام تھے سو چھٹ گئے سب دام سے اٹھے
تھی دل کو میرے چوٹ گرفتار ہو گیا (دیوان پنجم)

ہم دام بہت وحشی طبیعت تھے اٹھے سب
تھی چوٹ جو دل پر سو گرفتار ہوئے ہم (دیوان ششم)

مولانا ے روم نے مثنوی (دفتر ششم) میں خوب کہا ہے ؎

زاں شود آتش رہین سوختہ
کوست با آتش ز پیش آموختہ

(آگ اس لئے سوختہ (= جلانے والی
لکڑی، وغیرہ) کو پسند کرتی ہے کہ سوختہ
پہلے ہی آگ پر سدھا ہوا ہوتا ہے۔)

اوپر نقل کئے ہوئے شعروں میں میر نے پرندوں کو صید کرنے کے حوالے سے مضمون بیان کیا ہے۔ لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر پر مولانا روم کا کچھ پرتو ہو۔ مضمون بہر حال عام ہے، لیکن میر نے اسے غیر معمولی شدت و کیفیت بخش دی ہے۔

۲۹۰

کیا عبث مجنوں پئے محمل ہے میاں
یہ دوانا باولا عاقل ہے میاں

مرنے کے پیچھے تو راحت سچ ہے لیک
بیچ میں یہ واقعہ حائل ہے میاں

رنگ بے رنگی جدا تو ہے و لے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

بے تہی دریائے ہستی کی نہ پوچھ
یاں سے واں تک سو جگہ ساحل ہے میاں

بے تہی = پھچھلا پن

مستعدوں پہ سخن ہے آج کل
شعر اپنا فن سو کس قابل ہے میاں

مستعد = ہوشیار، کام کرنے پر آمادہ
سخن ہونا = اعتراض کرنا

۲۹۰/۱ بہت برجستہ مطلع ہے۔ الفاظ کی نشست اور عبارت کا اسلوب ایسے ہیں کہ اگرچہ شعر بظاہر سادہ ہے، لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) پہلے مصرعے کا متکلم کہتا ہے کہ میاں یہ مجنوں بھی عجب شخص ہے۔ بیکار ہی لیلیٰ کے محمل کے پیچھے پیچھے دوڑتا رہتا ہے۔ دوسرے مصرعے کا متکلم جواب دیتا ہے کہ نہیں یہ دیوانہ باولا نہیں ہے۔ عاقل ہے۔ (کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ محمل کا تعاقب کرنا ہی اصل وظیفۂ عشق ہے۔) (۲) کسی نے کہا کہ دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں کہا گیا کہ یہ کہاں کی عاقلی ہے کہ محمل کے پیچھے پیچھے فضول دوڑتے رہیں۔ ایسے دیوانے باولے کو بھلا عاقل کون کہے گا؟ (اس مفہوم کی رو سے دیوانے کے بکار خویش ہشیار ہونے والی بات مقدر ہے، مذکور نہیں۔) (۳) پورے شعر کا متکلم ایک

ہی شخص ہے۔ وہ کسی شخص کے جواب میں، یا محض ایک مشاہدے کے طور پر، کہتا ہے کہ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں محمل کا تعاقب فضول ہی کرتا ہے؟ نہیں، ایسا نہیں ہے۔ وہ دیوانہ باولا تمھارے لئے ہوگا۔ دراصل وہ عاقل ہے۔ (یعنی دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے۔) (۴) لفظ "باولا" اکثر پیار کے لئے بھی بولتے ہیں۔ مثلاً "عجب باولا ہے، اس کو کتاب کے بغیر کل ہی نہیں پڑتی۔" اس اعتبار سے دیکھئے تو مصرع ثانی میں "دوانا" کے بعد سوالیہ نشان ہے۔ یعنی ؎

یہ دوانا؟ باولا عاقل ہے میاں

اب مطلب یہ ہوا کہ اس دیوانے کی بات کر رہے ہو؟ یا اس دیوانے کی بات کیا؟ یا اس شخص کو تم دیوانہ سمجھتے ہو، کیا یہ دیوانہ ہے؟ ارے میاں یہ باولا بڑا عاقل ہے۔ یا باولا عاقل ہے، دیوانہ نہیں ہے۔ (۵) اسی طرح مصرع اولیٰ میں بھی "کیا" کے بعد علامت استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں ؎

کیا؟ عبث مجنوں پئے محمل ہے میاں؟

اب مطلب یہ ہوا کہ تم نے کیا کہا؟ کیا بات تم نے کہی؟ کیا تم سمجھتے ہو کہ مجنوں عبث ہی پئے محمل ہے؟ (۶) "باولا" کے بعد بھی استفہام فرض کر کے مصرع یوں پڑھ سکتے ہیں ؎

یہ دوانا باولا؟ عاقل ہے میاں

یعنی کیا یہ شخص دوانہ باولا ہے؟ یہ شخص اور دیوانہ باولا؟ ارے میاں یہ تو عاقل ہے۔

بنیادی مضمون ہر اعتبار سے ایک رہتا ہے، لیکن انشائیہ اسلوب اور حرف و نحو کے امکانات کو بروئے کار لا کر میر نے معنی کی کئی پرتیں شعر میں ڈال دی ہیں۔ اسے کمال سخن کا مکمل نمونہ کہیئے یا اردو زبان کا اعجاز، بات وہی رہتی ہے کہ اس اعجاز کو زندہ کر کے کلام میں رواں دواں کرنا میر ہی جیسے لوگوں کے بس کی بات تھی۔

۲۹۰/۲ مضمون خود نہایت عمدہ ہے کہ موت کے بعد راحت ضرور ہوگی، لیکن موت خود اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے خیال سے جی ڈرتا ہے۔ یہ اشارہ بھی ہے کہ موت اتنی بڑی مصیبت ہے کہ اس کے بعد جو راحت ملے گی وہ اس مصیبت کا بدل نہیں ہو سکتی۔ اب اس

تازہ مضمون کو مزید تازگی بخشنے کے لئے میر نے مصرع ثانی میں "واقعہ" اور "حائل" جیسے غیر معمولی لفظ رکھے ہیں۔ "واقعہ" بمعنی incident, event تو ہے ہی، لیکن بمعنی "خواب" اور "موت" بھی ہے۔ (اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۶/۱ اور ۱۱۱/۱۔) اسی طرح "حائل" بمعنی "سدراہ" ہے۔ لیکن جب شعر پڑھا جائے تو "ہائل" بمعنی "ہولناک، ڈراؤنا" کا بھی اشتباہ ہوتا ہے۔ اور یہ معنی بھی بالکل مناسب ہیں۔ بلکہ اسی لفظ کو لے کر میر نے بعینہٖ یہی مضمون دیوان ششم میں لکھا بھی ہے ؎

سچ ہے راحت تو بعد مرنے کے
پر بڑا واقعہ یہ ہائل ہے

دونوں جگہ شعر کا لہجہ بھی خوب ہے۔ نہ دنیاداری اور دنیا پرستی ہے اور نہ موت سے کوئی خاص شغف۔ موت محض ایک عبوری مرحلہ ہے۔ اس کے بعد تو راحت ہے ہی۔ لیکن یہ عبوری مرحلہ ہے بڑا سخت اور جان لیوا۔ متکلم کو موت سے خوف نہیں ہے، دنیا سے محبت بھی نہیں ہے، لیکن اسے موت سے بھی محبت نہیں ہے۔ بالکل عام انسانی تجربے کا شعر ہے۔ اس طرح کے شعروں میں غالب پیچھے رہ جاتے ہیں۔ ذوق کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ ذوق ؎

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق کے یہاں cleverness ہے۔ ذہانت بھی نہیں، اور اس تعقلاتی اور محسوساتی فکر و تردد کا تو ذکر ہی نہیں جو میر کے شعر میں نمایاں ہے۔ غالب کے یہاں ذہانت اور تعقلاتی فکر ہے، لیکن محسوساتی تردد نہیں ہے۔

۲۹۰/۳ بے رنگ کی نیرنگی پر ملاحظہ ہو ۲۳۳/۱۔ صوفیا نے کہا ہے کہ کثرت میں رنگا رنگی ہے اور وحدت میں بے رنگی ہے۔ اس کو یوں بھی کہا گیا ہے کہ مقام عز... بے کیف ہے، وہاں سب کیفیات ختم ہو جاتی ہیں اور صرف وحدت رہ جاتی ہے۔ ٹرمنگہیم Trimingham نے تصوف پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ جس طرح بعض صوفیا منازل سلوک کو مقامات کی اصطلاح میں بیان کرتے ہیں (مقام فنا، مقام بقا وغیرہ)، اور بعض صوفیا ان منازل کو عوالم کی

اصطلاح میں بیان کرتے ہیں (ملکوت، جبروت، ناسوت وغیرہ)، اسی طرح بعض صوفیا ان منازل کو نور کے رنگوں کے استعارے میں بیان کرتے ہیں۔ اور رنگوں کے مدارج و مراتب کے اعتبار سے سب سے اعلیٰ درجہ النور لالون لہ ہے۔ یعنی وہ نور جس کا کوئی رنگ نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وہی وحدت کی بے رنگی ہے جو کثرت کی رنگا رنگی سے آگے جانے پر نظر آتی ہے اور جس کو مولانا روم نے (مثنوی، دفتر اول، حصہ دوم) میں یوں بیان کیا ہے ؎

از دو صد رنگی بہ بے رنگی رہے ست
رنگ چوں ابر است و بے رنگی مہے ست

ہر چہ اندر ابر ضو بینی و تاب
آں ز اختر دان و ماہ و آفتاب

(دو صد رنگی سے بے رنگی تک راہ نکلتی ہے
رنگ مثل ابر ہے اور بے رنگی مثل ماہ۔ تم
ابر کے اندر جو کچھ روشنی اور چمک دیکھتے ہو
اسے تاروں، چاند اور آفتاب کے باعث
سمجھو۔)

یہی بے رنگی طرح طرح کے رنگ بھی پیدا کرتی ہے۔ یعنی بے رنگی نہ ہو (ذات حق کی احدیت نہ ہو) تو رنگا رنگی (عالم ظاہر کی کثرت) بھی نہ ہو۔ مولانائے روم (مثنوی، دفتر ششم) میں کہتے ہیں ؎

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا
صلح باشد اصول جنگ ہا

(بے رنگی تمام رنگوں کی اصل اور جڑ
ہے۔ جنگ کی جڑ صلح ہوتی ہے۔)

میر اسی مضمون کو بیان کرتے ہیں کہ ذات حق اگرچہ بے رنگ ہے، لیکن جس طرح پانی کا رنگ ہر رنگ میں ہوتا ہے، اسی طرح اس کا پرتو ہر چیز میں ہے۔ یعنی بقول مولانا روم؎ ہست بے رنگی اصول رنگ ہا۔

میر نے اس مضمون کو بہت کھول کر دیوان سوم میں یوں لکھا ہے ؎

وہ حقیقت ایک ہی ساری نہیں ہے سب میں تو
آب سا ہر رنگ میں یہ اور کچھ شامل ہے کیا

اس شعر میں استدلالی رنگ ہے، لہٰذا وہ عارفانہ مکاشفاتی کیفیت نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے۔

۲۹۰/۴ دریائے ہستی کے چھچھلے پن پر میر نے کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۹/۱۔ لیکن اس شعر میں "بے تہی" کا لفظ خاص حسن کا حامل ہے۔ کیوں کہ اس کے معنی "بہت زیادہ گہرائی، تھاہ کا نہ ہونا" بھی ہو سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ طنزیہ ہو جاتا ہے کہ دریائے ہستی کی گہرائی اس قدر ہے کہ نہ پوچھو۔ مصرع ثانی میں استعارہ اور پیکر بھی زبردست ہے۔ کہ ساحل کے پاس ہمیشہ پانی کم ہوتا ہے۔ ساحل سے مراد یہ بھی ہے کہ دریائے ہستی اتنا کم گہرا ہے کہ اس کے وسط میں جگہ جگہ جزیرے اور ٹاپو بن گئے ہیں۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ (۱) دریائے ہستی کوئی قابل قدر شے نہیں، اس کی کچھ وقعت اور عظمت نہیں۔ (۲) دریائے ہستی میں سفر بے کھٹکے، بے روک ٹوک، اور مسلسل نہیں ہوتا۔ جگہ جگہ رکنا پڑتا ہے۔ (یعنی طرح طرح کے علائق ہیں۔) (۳) جو دریا اس قدر بے تہ ہوگا اس سے کوئی قیمتی شے (مثلاً موتی) حاصل نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا ہستی بے حاصل ہے۔

قدرت اللہ قدرت نے ساحل کے استعارے کو منزل کا مفہوم دے کر اچھا مضمون بنایا ہے۔

بے کراں ہے گرچہ یہ بحر جہاں
ہے وہی ساحل جہاں ہم تھم رہے

اس مضمون میں درد کے شعر کی بازگشت سنائی دیتی ہے ۔

عالم ہو قدیم خواہ حادث
جس دم نہیں ہم جہاں نہیں ہے

لطف کی بات یہ ہے کہ میر کے یہاں ہستی کی بے وقعتی پر زور ہے۔ قدرت اللہ قدرت نے انسان کے ذاتی پیمانے میں ہستی کو ناپا ہے، کہ ہستی کا کارخانہ تو چلتا ہی رہتا ہے، لیکن انسان جب اس سے الگ ہو جائے تو وہ زندگی کے دردسر سے محفوظ ہو کر موت کی منزل میں آسودہ ہو جاتا ہے۔ اور درد، جو صوفی تھے، ایسا مضمون بیان کرتے ہیں جو تقریباً مادہ پرستانہ ہے۔

۲۹۰/۵ دیوان اول میں میر نے کہا ہے ؂

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

اس کو ڈاکٹر محمد حسن نے اس بات کے "ثبوت" میں پیش کیا ہے کہ میر کی نظر میں شاعری "صنعت و حرفت" قسم کی چیز تھی، اور میر خود کو "اہل حرفہ" میں سے یعنی "پرولتاری" سمجھتے تھے۔ حالاں کہ بات صاف ہے کہ میر اہل کمال کی ناقدری کی بات کر رہے ہیں، اور شاعری ان کی نظر میں دستکاری کی قسم کا کام نہیں ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں وہ آڈن کی طرح یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ شاعری سے کچھ عملی کام نہیں ہوتا، اس سے کوئی دنیاوی نتیجہ نہیں برآمد ہوتا Poetry makes nothing happen یہ ایسا فن ہے جو کسی "قابل" نہیں، یعنی اس سے کوئی مادی، عملی کام نہیں لے سکتے۔ اس وقت تو زمانہ یہ ہے کہ جو لوگ کارکردگی میں ماہر ہیں، اور عملی کاموں میں ہوشیار ہیں، ان پر تو طرح طرح کے طعن و اعتراض ہیں۔ ایسی حالت میں شاعری کو پوچھے گا؟

اس میں نکتہ یہ ہے کہ شعر کو حرفت بنانے اور اس سے اپنا کام نکالنے کی کوشش اہل دول کی طرف سے تب بھی ہوتی ہوگی، جیسے آج ہوتی ہے۔ چنانچہ زمانۂ حال کا انگریزی شاعر سیمس ہینی Seamus Heaney کہتا ہے:

> We live here in critical
> times ourselves, when the
> idea of poetry as an art is
> in danger of being over-
> shadowed by a quest for
> poetry as a diagram for
> political action.

ظاہر ہے کہ ایسے کڑے وقت میں ہینی کا بھی وہی جواب ہے جو آڈن کا، اور ہمارے میر کا تھا کہ شعر وہ فن ہے جو کسی کام نہیں آتا۔ یہ محض فن ہے۔ (اسے ادب برائے ادب کا لیبل نہ دینا چاہیئے۔ یہ دراصل فن کی فنیت اور فن بطور فن کے وجود کا اقرار ہے۔ اس کے بغیر فن وجود میں نہیں آسکتا۔)

چسلاو ملوس Czeslaw Milosz نے اپنی نظم Dedication (مطبوعہ ۱۹۴۵ء) میں یہ ضرور کہا تھا کہ:

> What is poetry which does not
> save
> Nations or people?

لیکن یہ فن کا اصلاً نو افلاطونی + رومانی نظریہ تھا۔ اور خود ملوس نے بعد کے مضامین میں اس کی وضاحت کردی کہ وہ فن کو "تاریخی قوتوں" کا تابع نہیں مانتا۔ ہم لوگ سمجھتے ہیں کہ فن کی آزاد فنیت کا تصور مغرب سے آیا ہے اور "زوال آمادہ" ذہنوں کی پیداوار ہے۔ اسی لئے ہم لوگ مغرب کے ان شعرا اور مفکرین کا حوالہ بڑے جوش و خروش سے لاتے ہیں جن کے یہاں اس نظریئے کی تردید آتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات ہمیشہ سے تسلیم کرتی رہی ہے کہ فن کے اپنے اصول و مقاصد ہوتے ہیں، اسے "عملی" مقاصد کا تابع نہ کرنا چاہیئے۔

(۲۹۱)

کیا کہیں پایا نہیں جاتا ہے کچھ تم کیا ہو میاں
کھو گئے دنیا سے تم ہو اور اب دنیا ہو میاں

دل جہاں کھویا گیا کھویا گیا پھر دیکھیے
کون جیتا ہے جیے ہے کون ناپیدا ہو میاں

دل کو لے کر صاف یوں آنکھیں ملاتا ہے کوئی
تب تلک ہی لطف ہے جب تک کہ کچھ پردہ ہو میاں

۲۹۱/۱ اس شعر میں مایوسی اور بیزاری اس طرح مل جل گئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس طرح کا شعر مشرقی شاعری میں کمیاب ہے۔ صرف و نحو کے اعتبار سے بھی یہ شعر زبان پر قدرت کا شاندار نمونہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں حسب ذیل جملے ہیں۔ (۱) کیا کہیں؟ (۲) پایا نہیں جاتا ہے کچھ۔ (۳) تم کیا ہوں میاں۔ مراد یہ ہوئی کہ یہ بات کھلتی ہی نہیں کہ تم کیا ہو، اب ہم کیا کہیں؟ یعنی یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ تم وفادار ہو یا بے وفا ہو۔ یہ نہ کھل سکا کہ تم انسان ہو کہ پری ہو۔ یہ سمجھ میں نہ آیا کہ تم ہم سے کیا چاہتے ہو۔ یہ پتہ نہ چل سکا کہ تم دنیا دار ہو یا بے لوث ہو۔ دوسرے مصرعے میں دو جملے ہیں، لیکن دوسرا جملہ خاصا پیچیدہ ہے۔ (۱) کھو گئے دنیا سے۔ (۲) تم ہو اور اب دنیا ہوں میاں۔ یعنی ہم تو دنیا سے کھو گئے (کنارہ کش ہو گئے، ہمیشہ کے لئے چلے گئے، مر گئے) اب تم رہو اور دنیا رہے، ہمیں کیا غرض؟ یا اب تم اپنی دنیا سنبھالو، ہمیں اس سے کیا لینا دینا ہے؟ اس طرح مصرع اولیٰ کے معنی یہ ہوئے کہ ہم نے دنیا کی بہت خاک چھانی کہ تم کو سمجھ لیں، تمھاری حقیقت کو پالیں۔ لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ دوسرے مصرعے سے معلوم ہوا کہ کچھ رنجیدگی اور مایوسی تو ہے، لیکن بیزاری اور اکتاہٹ اور عدم دلچسپی بھی ہے۔ دنیا سے ہمیں جو کچھ لگاؤ تھا وہ تمھاری وجہ سے تھا۔ تمھاری حقیقت ہی نہ مل سکی (خود تمھارا ملنا تو دور رہا۔) تو اب ہمیں دنیا سے کیا غرض؟

ایک معنوی پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کو پانے کی فکر اور سعی نہ تھی۔ معشوق کو سمجھنے کی سعی تھی۔ ممکن ہے اس کو سمجھنے کے بعد اس کا حصول نسبتاً آسان، یا ممکن ہو جاتا۔ لیکن شعر کی حد تک جو چیز اہم ہے وہ وصول الی المعشوق نہیں ہے، بلکہ معرفت بالمعشوق ہے۔ دوسری بات یہ کہ پہلے مصرعے میں "پایا نہیں جاتا" کی رعایت سے مصرع ثانی میں "کھو گئے" بہت برجستہ ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔

"دنیا ہو اور تو ہو" محاورہ ہے۔ اس کے معنی پر مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۲۲۵/۲ میر نے اس فقرے کو اس طرح بھی استعمال کیا ہے کہ محاوراتی معنی پس پشت پڑ گئے ہیں (مثلاً ۱۵۵/۳)۔ شعر زیر بحث میں بھی معنی کی نشست اسی وقت بہتر معلوم ہوتی ہے جب مصرع ثانی میں "تم ہو اور اب دنیا ہو" کو محاورہ نہ مانا جائے۔

۲۹۱/۲ یہ شعر بہت اچھا نہیں ہے، تین شعروں کی شرط پورا کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ لیکن مضمون لطف سے خالی بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں "جہاں" بمعنی "جب" ہے، اور "پھر دیکھئے" کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی دل جب کھو گیا تو گیا، پھر دیکھئے کون جیتا ہے، وغیرہ۔ مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں ہے۔ "جیئے ہے" کے پہلے "کون" مقدر چھوڑ دینا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں ہوگی۔ "کون جیتا ہے، کون جیئے ہے، کون ناپیدا ہو میاں۔"

۲۹۱/۳ اس شعر کا مضمون دلچسپ اور نیا ہے۔ یہ بات تو اب تک ظاہر ہو چکی ہوگی کہ کلاسیکی غزل گویوں، خاص کر اٹھارویں صدی کے غزل گویوں کے یہاں معشوق کبھی کبھی معاملات عشق میں نہ صرف برابر کا شریک ہوتا ہے، بلکہ بعض دفعہ تو پہلا اقدام بھی اسی کا ہوتا ہے۔ یا پھر وہ عاشق کے عندیے کو سمجھتا ہے اور اس کی ہمت افزائی بھی کرتا ہے۔ چنانچہ شاہ حاتم کا نہایت خوبصورت شعر ہے ؎

اس وقت دل مرا ترے پنجے کے بیچ تھا
جس وقت تو نے ہاتھ لگایا تھا ہاتھ کو

ان لوگوں کے یہاں معشوق نہ تو محض زن بازاری ہے، نہ محض پردے کی بوبو، اور نہ محض کوئی مثالی غیر انسانی خیالی ہستی جو حسن، شقی القلبی، اور وعدہ فراموشی میں بے مثال ہے۔ غزل کی شاعری بڑی حد تک نارسائی کی شاعری ضرور ہے، لیکن صرف نارسائی کی شاعری نہیں ہے۔ اس میں اور مضامین بھی ممکن ہیں۔

زیر بحث شعر میں میر کا معشوق عجب دلچسپ رنگ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ دل لے کر بھی وہ عاشق سے شرماتا نہیں، یا عاشق سے آنکھیں نہیں چراتا۔ متکلم شکایت، یا تھوڑے سے تردد اور اضطراب کے لہجے میں کہتا ہے کہ ایسا تو کوئی نہیں کرتا۔ عشق کا لطف تو اسی وقت ہے جب کچھ تکلف ہو، کچھ پردہ ہو۔ تم اس قدر بے باک کیوں ہو رہے ہو؟

اس صورت حال، اور عاشق کی شکایت و تردد کے پیچھے جو تصورات ہیں، ان کی مختصر تفصیل یوں ہے۔

(۱) معشوق اگر دل لے کر ڈھٹائی سے آنکھیں ملا رہا ہے تو گویا اس کے دل میں چور نہیں ہے یعنی عاشق کے لئے اس کے دل میں کوئی گوشہ نہیں۔ بس دل لے لیا اور عاشق کی چھٹی کر دی۔ اگر معشوق کو بھی کچھ لگاؤ ہوتا تو وہ اتنا ڈھیٹ نہ ہوتا۔

(۲) معشوق کو خبر ہی نہیں کہ اس نے دل لے لیا ہے۔ یعنی وہ اس قدر بے پروا اور عاشقوں کے احوال سے اس درجہ بے فکر ہے کہ اس کو معلوم ہی نہیں کہ کس کس کا دل اڑا چکا ہوں۔

(۳) معشوق کے بھی دل میں عاشق کے لئے جگہ ہے۔ لیکن عاشق کو یہ بات پسند نہیں کہ بے تکلف آنکھ ملا کر معشوق اس بات کا اشارہ کر دے کہ ہم جانتے ہیں تم کیا چاہتے ہو۔ بے تکلفی یا بے شرمی عشق کا لطف زائل کر دیتی ہے۔ عشق کا لطف اس بات میں ہے کہ دونوں طرف ہلکا سا حجاب ہو، کچھ شرمیلا پن ہو۔ پھر آہستہ آہستہ پردے ایک ایک کر کے اٹھیں۔

(۴) یہ بات معشوقانہ آداب کے منافی ہے کہ جس کا دل لیں اس سے بے تکلف بھی ہو جائیں، گویا کوئی بات ہی نہیں ہوئی۔

اٹھارویں صدی کے لوگوں میں آداب عاشق کا تو بہت لحاظ تھا ہی (خود میر کے کئی عمدہ ترین شعر اس مضمون پر ہیں، مثلاً ۹۹/۱ اور ۲۰۲/۳۔) آداب معشوق کا بھی تصور ان لوگوں میں تھا،

اور یہ شعر آداب معشوق کے عالم سے ہو سکتا ہے۔ آداب معشوق پر شاہ مبارک آبرو نے ڈھائی ڈھائی سو شعر کی مثنوی لکھی۔ اس کا تعارف چودھری محمد نعیم نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں درج کیا ہے۔ اس مثنوی میں جہاں بناؤ سنگار اور سج دھج کے بارے میں ہدایات ہیں، وہاں طور طریقے، آداب مجلسی، اور معشوق کا ذاتی کردار کیسا ہو۔ اس باب میں بھی پند و نصائح ہیں۔ بعض بعض شعر حسب ذیل ہیں، ان سے میر کے شعر زیر بحث پر روشنی پڑتی ہے ؎

شخص بے تمکین ہو ہے بے وقار
شوخ کو عاشق نپٹ کرتا ہے پیار

...

کہیں تغافل کر کہیں ہو مہرباں
گاہ کر لطف نہانی گہ عیاں

... کہیں = کہیں

آشنا ہووے جو اپنے شوق سے
کیا مضاقہ اس سے ملیئے ذوق سے

... مضاقہ = مضائقہ

پر خبر رکھنا کوئی خندہ نہ ہو
بوالہوس ناپاک دل گندہ نہ ہو

کوئی پاجی یا کوئی لچا نہ ہو
بات کہنا اس ستی بے جا نہ ہو

...

حسن ہی ہے میرزائی کر تلاش
وہ نہیں معشوق جو ہو بدمعاش

اس طرح سے مل کہ بے عزت نہ ہو
اہل مجلس میں تری ذلت نہ ہو

...

غیر صحبت مل کے تو مت پی شراب
آدمی اس طرح ہوتا ہے خراب
سادہ رو جب مست اور سرشار ہو
بے تکلف ہر کسی سے یار ہو
تب تو نہیں رہتی ہے معشوق کی شان
اس سے سارا شہر ہو ہے بدگمان

یہ مثنوی "دیوان آبرو"، مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں شامل ہے۔میں نے اشعار وہیں سے لئے ہیں، لیکن ڈاکٹر صاحب موصوف کا متن جگہ جگہ غلط ہے۔میں نے حتی الامکان تصحیح کردی ہے۔اس مثنوی میں عشق و عاشقی کی تہذیب پر جو اشارے ملتے ہیں ان کی روشنی میں کلاسیکی غزل کے بہت سے مضامین کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ یونانیوں کے یہاں امردوں اور ان سے دلچسپی لینے والے لوگوں کے جو آداب مقرر تھے وہ آبرو کے بیان کردہ آداب سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔

دیوان سوم

ردیف ن

(۲۶۲)

ٹھنڈی سانسیں بھریں ہیں جلتے ہیں کیا تاب میں ہیں
دل کے پہلو سے ہم آتش میں ہیں اور آب میں ہیں

ساتھ اپنے نہیں اسباب مساعد مطلق ۸۲۰
ہم بھی کہنے کے تئیں عالم اسباب میں ہیں

ہے فروغ مہ تاباں سے فراغ کلی
دل جلے پر تو رخ سے ترے مہتاب میں ہیں

ہم بھی اس شہر میں ان لوگوں سے ہیں خانہ خراب
میر گھر بار جنھوں کے رہ سیلاب میں ہیں

۲۶۲/۱ زمین نہایت عمدہ ہے ، لیکن مطلع میں " آب " اور " تاب " کی رعایت کے علاوہ کوئی خوبی نہیں۔

۲۹۲/۲ اس شعر میں "اسباب" کا لفظ خوب استعمال ہوا ہے۔ اللہ کی صفت یہ ہے کہ اسے کسی کام کرنے کی خاطر اسباب درکار نہیں۔ اس کے برخلاف انسان کوئی کام اسی وقت کرسکتا ہے جب اس کے لئے کوئی سبب، کوئی وسیلہ ہو۔ اسی لئے دنیا کو "عالم اسباب" اور اللہ تعالیٰ کو "مسبب الاسباب" (اسباب کا سبب پیدا کرنے والا) کہتے ہیں۔ لیکن "اسباب" کے ایک معنی "گھر کا سامان، اشیا وغیرہ" بھی ہیں۔ اسی لئے اردو میں "مال واسباب" کا روز مرہ مستعمل ہے۔ یہ معنی فارسی میں بھی ہیں۔

میر نے "اسباب" کے دونوں معنی مدنظر رکھتے ہوئے شعر میں عمدہ طنزیہ تناؤ پیدا کیا ہے۔ یوں تو ہم "عالم اسباب" میں ہیں (یعنی اس دنیا میں جو اسباب پر قائم ہے) یا ہم ایسے عالم میں ہیں جہاں ہر طرف مال و اسباب اور سامان ہے۔ لیکن کارکنان قضا و قدر کی تنگ چشمی یا ان کا عدم التفات ہے کہ ہمارے کاموں کے لئے مساعد اسباب کوئی نہیں۔ یعنی کوئی ایسی بات نہیں ظہور میں آتی جو ہمارے کام نکلنے کا سبب بن سکے۔ اپنے ساتھ کوئی مساعد (یعنی موافق) سبب نہیں سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ وہ چیزیں جو ہمارے وجود میں آنے کا سبب بنیں وہ ناموافق، بلکہ مخالف ہیں۔ لہٰذا ہماری بنائے ہستی ہی سست اور ناموافق ہے۔

اس مضمون کو میر نے اخیر عمر میں بھی کہا ہے ؎

کوئی سبب ایسا ہو یارب جس سے عزت رہ جاوے
عالم میں اسباب کے ہیں پر پاس اپنے اسباب نہیں (دیوان پنجم)

"عزت رہ جانے" کا مضمون خوب ہے۔ دیوان ششم کے اس شعر میں مسبب الاسباب کا مضمون داخل کیا ہے، لیکن اتنی خوبی اور صفائی نہیں آئی جتنی زیر بحث شعر میں اور دیوان پنجم کے شعر میں ہے ؎

چاہتا ہے جب مسبب آپ ہی ہوتا ہے سبب
دخل اس عالم میں کیا ہے عالم اسباب کو

۲۹۲/۳ "فروغ" بمعنی "چمک" اور "فراغ" بمعنی "خالی ہونا" لہذا "ضرورت کا نہ ہونا" میں صنعت شبہ اشتقاق خوب آئی ہے۔ مضمون معمولی ہے۔ لیکن دل جلوں کا ذکر کرکے بات نبھائی ہے۔ یعنی ان لوگوں کے لئے جو دل جلے اور شکستہ خاطر ہیں، رخ معشوق کا پرتو چاندنی کا کام کرتا ہے۔ چاندنی چوں کہ ٹھنڈی ہوتی ہے، اور جتنی ہی روشن ہو اتنی ہی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہوتی ہے، لہذا اس کے اعتبار سے "دل جلوں" عمدہ ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ٹھنڈک کا احساس تابع ہے اس بات کا کہ خود محسوس کرنے والے کا درجۂ حرارت کتنا ہے۔ اگر کسی شخص کو بخار ہو تو اسے نیم گرم پانی بھی ٹھنڈا معلوم ہوگا۔ لہذا جو لوگ دل جلے ہیں ان کو چاندنی زیادہ ٹھنڈی معلوم ہی ہوگی۔

رخ محبوب اور ماہ تاباں میں مناسبت ظاہر ہے۔

۲۹۲/۴ عام مضمون تو یہ ہے کہ بربادی، سیلاب زدگی، خانہ خرابی، اچھی چیزیں ہیں۔ کیوں کہ (۱) یہ علائق دنیا کو ترک کرنے کا امکان پیدا کرتی ہیں۔ (۲) عشق کی صفت بربادی ہے۔ عشق جتنا سچا ہوگا، بربادی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ یا (۳) انسان جتنا برباد ہوگا، اتنا ہی عشق میں محکم ہوگا۔ (۴) تباہی اور فنا اور اصل روحانی ترقی کے مدارج ہیں۔ (۵) عاشق اپنی وحشت اور کثرت گریہ کے ذریعہ خود کو تباہ کرتا ہے اور دنیا کو بھی برباد کرتا ہے۔ سعدی نے سیل فنا کے حوالے سے اس مضمون کو خوب بیان کیا ہے ؎

سعدیا گر بکند سیل فنا خانۂ عمر
دل قوی دار کہ بنیاد بقا محکم ازوست

(اے سعدی اگر سیل فنا، خانۂ عمر کو جڑ
سے اکھاڑ دے تو دل کو مضبوط رکھو۔ کیوں کہ
بقا کی بنیاد اسی سے مستحکم ہوتی ہے۔)

نوجوان غالب نے اسے اپنے مخصوص طنطنے اور شوکت کے ساتھ لکھا ہے ؎

جس جا کہ پائے سیل بلا درمیاں نہیں
دیوانگاں کو واں ہوس خانماں نہیں

میر نے عام مضمون کو ترک کر کے عجب پراسرار اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ مصرع اولیٰ میں "سے" کے دو معنی ہیں۔ (۱) مانند (۲) وجہ سے۔ پہلے معنی کی رو سے مفہوم یہ ہوا کہ ہم بھی ان لوگوں کی طرح خانہ خراب ہیں، جن کے گھر بار اس شہر کے اندر سیلاب کی زد میں ہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے مفہوم ہوا کہ ان لوگوں کی وجہ سے ہمیں بھی یہ عالم دیکھنا پڑ رہا ہے۔ یعنی کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا گھر سیلاب کی راہ میں ہے۔ لہٰذا جب وہ سیلاب کی راہ ٹھہرے تو سیلاب وہاں سے گاہ بگاہ گذرے گا ہی۔ اب جب سیلاب ان لوگوں کے گھر سے گذرے گا تو ہم لوگوں کے گھر تک بھی آئے گا۔ کیوں کہ ہمارا گھر بھی اسی شہر میں ہے۔

مصرع ثانی میں کس غضب کا پیکر رکھا ہے! سیلاب گویا کوئی جاندار شے ہے اور اس کے آنے جانے کے کچھ راستے ہیں۔ جیسے کوئی کہے کہ یہ گاؤں شیر کے راستے میں ہے۔ یعنی شیر جس علاقے میں گھومتا پھرتا ہے اس میں یہ گاؤں بھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ ان لوگوں کے گھر نشیب کے علاقے میں ہیں، کہ جب طغیانی ہوتی ہے تو ان گھروں میں پانی ضرور آجاتا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ سیلاب اگرچہ ابھی آیا نہیں ہے، لیکن آرہا ہے۔ دور ہے، لیکن دکھائی دے رہا ہے۔ یا خبر آرہی ہے کہ سیلاب آنے والا ہے۔ اور سیلاب جس طرف سے گذرے گا اس طرف یہ گھر بھی ہیں۔ ہر صورت تردد اور دہشت سے بھری ہوئی ہے، کہ وہ لوگ جن کا ذکر ہے، بہر حال غیر محفوظ اور خطرے کی زد میں ہیں۔

اب سوال اٹھتا ہے کہ رہ سیلاب میں ہونا کس چیز یا بات کا استعارہ ہے؟ شعر کا کمال یہ ہے کہ کافکا کے افسانوں کی طرح انتہائی توجہ انگیز اور تردد آمیز بات کہہ دی، اور وہ بات قابل یقین بھی ہے، لیکن یہ نہیں کھلتا کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ اس طرح تعبیر و تشریح کے کثیر امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً (۱) وہ لوگ عاشق ہیں اور سیلاب دراصل عشق کی تباہی کا استعارہ ہے۔

(۲) ان لوگوں پر آفات ارضی و سماوی نازل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ بے گناہ ہوں یا پر تقصیر، لیکن رہتے ہمیشہ سزا اور عقوبت کی حد میں ہیں۔ (۳) وہ لوگ شہر کی سرحد پر رہتے ہیں اور غنیم کا پہلا حملہ انھیں پر ہوتا ہے۔ (۴) وہ لوگ مادی اور روحانی دونوں طرح، یا مادی طرح یا روحانی طرح تباہ حال ہیں، وغیرہ۔

"گھر بار" کا فقرہ بھی خوب ہے۔ عام طور پر یہ محض "گھر" کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ بار بمعنی "سامان" ہے، اس لئے اس فقرے میں گھر کے علاوہ سازو سامان بھی سیلاب کی زد میں ہونے کا اشارہ ہے۔ سیلاب آتا ہے تو لوگ حتی الامکان اپنے اپنے سامان لے کر گھر سے بھاگ نکلتے ہیں۔ لیکن یہاں جن لوگوں کا تذکرہ ہے ان کے گھر اور اثاث البیت دونوں ہی سیلاب کے خطر عظیم میں ہیں۔ "سیلاب" کی مناسبت سے "خانہ خراب" بھی خوب ہے۔ کیوں کہ سیلاب کی لائی ہوئی تباہی کو بھی خرابی اور ویرانی سے تعبیر کرتے ہیں۔

لفظ "سے" کو "مانند" کے معنی میں پڑھنے سے ایک عمدہ مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم اگرچہ شہر میں رہتے ہیں لیکن ہماری خانہ خرابی ان لوگوں کی طرح کی ہے جن کے گھر بار راہ سیلاب میں ہوتے ہیں، یا ہیں۔ یہاں بھی یہ نکتہ موجود ہے کہ جب سیلاب آنے کو ہوتا ہے تو لوگ گھر چھوڑ کر بھاگ نکلتے ہیں، یعنی خانہ خراب ہو جاتے ہیں۔ گھر تو خراب ہوتا ہی ہے۔ خود مکین بھی گھر سے بے گھر ہو جاتے ہیں۔

مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ لطف مزید یہ ہے کہ ایسے مضمون کو بھی بیان کرتے وقت لہجے میں کسی قسم کی خود ترحمی نہیں، جذباتی تلاطم، آہ و نالہ نہیں، بالکل ٹھنڈا اور matter of fact لہجہ ہے۔

"رہ سیلاب" کا پیکر دیوان دوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ پیکر کی وجہ سے شعر بن گیا ہے، ورنہ مضمون میں کوئی خاص بات نہیں ؎

ہوا خانہ خراب آنکھوں کا اشکوں سے تو بر جا ہے
رہ سیلاب میں کوئی بھی گھر بنیاد کرتا ہے

اس پیکر کو قائم کے یہاں دیکھئے ؎

جو خرابے کے مزوں سے یاں ہوئے ہیں آشنا
گھر نہیں کرتے بنا غیر از رہِ سیلاب میں

قائم نے ان مضامین سے ایک مضمون بھی بہت خوب پیدا کیا ہے۔ طنز کا پہلو نہایت لطیف ہے ؎

شارعِ سیلِ بلا ہم کو بتا دے اے چرخ
جی میں ہے ہم بھی کوئی گھر تعمیر کریں

(۲۹۳)

رو چکا خون جگر سب اب جگر میں خوں کہاں
غم سے پانی ہو کے کب کا بہہ گیا میں ہوں کہاں

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں

کوچہ ہر یک جائے دلکش عالم خاکی میں ہے
پر کہیں لگتا نہیں جی ہائے میں دل دوں کہاں

ایک دم سے قیس کے جنگل بھرا رہتا تھا کیا
اب گئے پر اس کے ویسی رونق ہاموں کہاں

باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں

۲۹۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ مجموعی حیثیت سے اس غزل کا آہنگ غزل ۱۱۱ کی طرح کا ہے۔ دونوں میں یہ مشابہت بھی ہے کہ اشعار بے حد رواں ہیں۔ اس لئے وہ شعر بھی متوجہ کرتے ہیں جن میں معنی یا مضمون کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ تیسری مشابہت یہ ہے کہ بعض اشعار بظاہر سادہ اور یکرنگ ہیں، لیکن دراصل ان میں معنی کی کثرت ہے۔

اس غزل کے دوسرے، تیسرے اور پانچویں شعر پر دیباچے میں مفصل بحث ہے، اس لئے تکرار کو نامناسب جان کر یہاں ان پر بحث نہیں درج کی جا رہی ہے۔

۲۹۳/۲ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۷۔ ۶۸۔

۲۹۳/۳ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۸۔ ۶۹۔

۲۹۳/۴ اس شعر کا مضمون بہت تازہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کو alienation کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ دنیا کی خوبصورتی کا احساس ہے، لیکن پھر بھی اس میں دل نہیں لگتا۔ یہ کیفیت اکتاہٹ ennui کی نہیں ہے، اور نہ بے اصلی anomie کی ہے۔ متکلم چاہتا بھی ہے کہ دنیا سے دل لگائے، لیکن طبیعت قبول نہیں کرتی۔ وہ منزل بھی کس قدر روح فرسا ہوگی جب کسی چیز کی قدر و قیمت کا احساس ہو، لیکن پھر بھی اس کی طرف دل مائل نہ ہو، اس سے دلچسپی نہ ہو۔ "ہائے میں دل دوں کہاں" میں تمنا کی بھی کیفیت ہے، کہ کاش ایسا ممکن ہو جاتا۔ متکلم کی شخصیت میں عجب طرح کی پیچیدگی ہے۔ وہ غزل کا عام عاشق تو نہیں ہو سکتا، لیکن روزمرہ کی دنیا میں بھی ایسے لوگ نہیں نظر آتے۔

یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ ذہن کی یہ کیفیت کیوں ہے؟ اس ابہام نے دلچسپ تناؤ پیدا کر دیا ہے، کیوں کہ بہت سے امکانات ہیں۔ لیکن کوئی امکان پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ ممکن ہے تمام امکانات بیک وقت موجود ہوں۔ یہی وجہ شعر کے تناؤ اور متکلم کی شخصیت میں پیچیدگی کا باعث ہے۔ ایک ہلکا سا اشارہ "عالم خاکی" کے فقرے میں ضرور رکھ دیا ہے، لیکن وہ خود امکانات سے پر ہے۔ (۱) متکلم اس عالم خاکی کا باشندہ نہیں، کسی اور عالم (مثلاً عالم نوری) سے یہاں آنکلا ہے۔ (۲) متکلم عالم خاکی کو بے اصل جانتا ہے، اس لئے اس کی طرف

مائل نہیں ہوتا۔ (۳) متکلم کسی اور شے یا کسی اور شخص کی تلاش میں ہے۔ (۴) ایک عام امکان یہ ہے کہ متکلم کسی پر اسرار قوت کا پابند یا کسی طلسم میں گرفتار ہے اور کوچہ کوچہ پھرتے رہنا ہی اس کی تقدیر ہے۔ ان سب توجیہات کے باوجود بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ شعر کی کیفیت اس کے معنی پر حاوی ہے۔ ہاں ایک کم تر درجے کا مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم ہجراں زدہ عاشق ہے۔ اور معشوق کے بغیر اس کا جی کہیں نہیں لگتا۔ دیوان پنجم ؎

کسو سے دل نہیں ملتا ہے یا رب
ہوا تھا کس گھڑی ان سے جدا میں

لیکن یہ مفہوم زیر بحث شعر کے تمام الفاظ کی مکمل توجیہ نہیں کرتا۔ "جی لگنا" کے ایک معنی "عاشق ہونا" بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ایک مفہوم یہ ہوا کہ متکلم عقلی طور پر یہ تو چاہتا ہے کہ کسی پر عاشق ہو، لیکن اس کی یہ تمنا پوری نہیں ہوتی۔ یہ بھی عجب ذہنی کیفیت ہے کہ ذہن تو تیار ہے، لیکن دل تیار نہیں۔ ایسی صورت عام طور پر ایسے کاموں میں پیش آتی ہے جو تہذیبی یا مذہبی طور سے غلط ہوں، لیکن عقلی اعتبار سے بظاہر ان میں کوئی قباحت نہ ہو۔ ایسا اکثر ہوتا ہے کہ ہم ذہنی طور یا منطقی اعتبار سے کسی چیز کو غلط نہیں سمجھتے، لیکن مخالف تہذیبی یا مذہبی رویئے کے باعث دل اس کام پر آمادہ نہیں ہوتا۔ یہاں اس صورت حال کو دل لگانے کے عمل پر جاری کیا گیا ہے جو نئی بات ہے۔

"دلکش" کی رعایت سے "لگتا نہیں جی" اور "دل دوں کہاں" کا تضاد بھی خوب ہے۔ "کوچہ"، "جائے دلکش" اور "عالم" میں مراعات النظیر بھی عمدہ ہے۔

۲۹۳/۵ اس مضمون پر راجہ رام نرائن موزوں کا شہرۂ آفاق شعر ہے ؎

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانا مر گیا آخر تو ویرانے پہ کیا گذری

شعر میں کیفیت اور مضمون دونوں رتبۂ اعلیٰ پر پہنچے ہوئے ہیں۔ اگر میر اور غالب کے شعر نگاہ میں نہ ہوں تو یہی خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے نے چھوڑا ہی کیا

ہے جو کوئی اب کہے گا۔ غالب ؎

ہراک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد

مجنوں جو مرگیا ہے تو جنگل اداس ہے

یہ غالب ہی تھے جو رام نرائن موزوں اور میر کے اشعار کے آگے ایسا شعر کہہ سکے۔ خود میر کے شعر میں کئی وجوہ بلاغت ہیں۔ (۱) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ مجنوں مرگیا ہے۔ "اب گئے پر اس کے" میں دونوں امکانات ہیں، کہ مجنوں کہیں چلا گیا ہے، یا مرگیا ہے۔ (۲) جنگل خود ہی بہت گھنی، بھری ہوئی جگہ ہوتا ہے۔ درخت، جھاڑیاں، چرند، پرند۔ لیکن مجنوں کی آہ و زاری (یا شاید اس کی خاموشی اور دلدوز سکوت) وہ کیفیت رکھتی تھی کہ معلوم ہوتا تھا کہ جنگل بھرا ہوا ہے۔ (۳) یا شاید بات یہ تھی کہ مجنوں ایک پل کہیں ٹھہرتا نہ تھا۔ ابھی یہاں ہے تو ابھی وہاں۔ لہٰذا جنگل اس کی وجہ سے بھرا ہوا لگتا تھا۔ (۴) یوں کہیئے کہ مجنوں سارے جنگل میں بھر گیا تھا۔ (۵) "رونق" بمعنی "چہل پہل" بھی ہے۔ اور بہ معنی "زینت" بھی۔ (۵) "ویسی" میں یہ کنایہ ہے کہ رونق تو اب بھی ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

۲۹۳/۶ ملاحظہ ہو جلد اول، صفحہ ۶۹۔ ۷۰۔

(۲۹۴)

عشق نے خوار و ذلیل کیا ہم سر کو بکھیرے پھرتے ہیں
سوز و درد و داغ و الم سب جی کو گھیرے پھرتے ہیں

۸۲۰ بے خود اس کی زلف و رخ کے کاہے کو آپ میں پھر آئے
ہم کہتے ہیں تسلی دل کو سانجھ سویرے پھرتے ہیں

نقش کسو کا درون سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
جیسی خیالی پاس لیے تصویر چتیرے پھرتے ہیں چتیرا = مصور

پائے نگار آلودہ کہیں سانجھ کو میر نے دیکھے تھے
صبح تک اب بھی آنکھوں میں اس کی پاؤں تیرے پھرتے ہیں

۲۹۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "سر کو بکھیرنا" (بمعنی "بالوں کو بکھیرنا") محاورہ بہت تازہ ہے۔ اکثر لغات اس سے خالی ملے۔ "فرہنگ آصفیہ" میں ضرور درج ہے۔ پھر "بکھیرنا" کی مناسبت سے مصرع ثانی میں "گھیرے پھرنا" بھی دلچسپ ہے۔

۲۹۴/۲ ردیف خوب استعمال ہوئی ہے۔ یہاں معنی ہیں "واپس آنا"۔ "زلف و رخ" کی مناسبت سے "سانجھ سویرے" عمدہ ہے۔ معنوی لحاظ سے بھی یہ بہت خوب ہے۔ مراد یہ ہے کہ ہم دل کو تسلی دیتے ہیں کہ آج نہیں واپس آئے تو کل آجائیں گے، صبح نہ آئے تو شام کو آ ہی جائیں گے، وغیرہ۔ ردیف میں "پھرنا" بمعنی "گھومنا" یعنی to revol بھی ہو سکتا ہے۔ اب مفہوم یہ ہوا کہ ہم اپنے دل کو تسلی دیتے ہیں کہ دن رات گردش میں ہیں، کوئی شے یکساں حال پر نہیں رہتی۔ جو لوگ اس کی زلف و رخ کے رفتہ ہیں، وہ بھی کبھی نہ کبھی ہوش میں آ ہی جائیں گے۔
یہ ابہام بھی خوب ہے کہ رفتگی زلف و رخ کو دیکھ کر، یا زلف کی خوشبو سونگھ کر

اور چہرے کی چمک سے چکا چوندھ ہوکر ہوئی ہے ، یا ان چیزوں کی یاد کا استغراق ہے ، یا ان کے ہجر کی شدت نے بے خود کردیا ہے ۔ مصرع اولیٰ کا انشائیہ اسلوب حسب معمول برجستگی میں معاون ہے ۔ مصرع اولیٰ میں بھی " پھر آئے " کے دو معنی ممکن ہیں ۔ (۱) دوبارہ آئے ۔ اور (۲) واپس آئے ۔ متکلم کی شخصیت کو مبہم رکھ کر مزید لطف پیدا کیا ہے ۔ (۱) متکلم خود شاعر ہے ۔ (۲) کوئی پاس پڑوس کا محلے والا ہے ۔ (۳) کوئی دوست ہے جو تردد اور تشویش کے لہجے میں کہہ رہا ہے ۔ (۴) کئی لوگ آپس میں بے خودانِ زلف و رخ کے بارے میں بات کر رہے ہیں ۔

۲۹۴/۳ بالکل نیا شعر ہے ، اور ترتیب الفاظ نے عجب ابہام پیدا کر دیا ہے ۔ مصرع اولیٰ کو کئی طرح پڑھ سکتے ہیں ؎

(۱) نقش کسو کا درون سینہ گرم ، طلب ہیں ویسے رنگ
(۲) نقش کسو کا درون سینہ ، گرم طلب ہیں ویسے رنگ
(۳) نقش کسو کا درون سینہ ، گرمِ طلب ہیں ویسے رنگ

اس مصرع کے الفاظ بھی ایسے ہیں کہ لچک دار بحر کا فائدہ اٹھاتے ہوئے تقطیع دو طرح ممکن ہے :

فعل فعولن فعول فعلن فعل فعولن فعلن فع
فعل فعول فعولن فعلن فعل فعولن فعلن فع

اب معنی پر غور کیجئے ۔ (۱) پہلی قرأت کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ کسی کا نقش ہمارے سینے کے اندر گرم ہے ۔ ہمیں ویسے رنگ طلب ہیں (درکار ہیں) جیسے مصوروں کی خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں ۔ کیوں کہ اس نقش کو کاغذ پہ اتارنے کے لئے ویسے ہی رنگ کام دے سکتے ہیں ۔ (۲) "گرم" کو "رنگ" کی صفت قرار دیں تو دوسری قرأت کی رو سے ایک معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے گرم رنگ درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں ۔ (۳) "گرم" کے ایک معنی " جلد" بھی ہیں ۔ اگر یہ معنی لئے

جائیں تو دوسری قرأت کے معنی یہ ہوئے کہ ہمیں ویسے رنگ جلد درکار ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ (۴) تیسری قرأت کی رو سے "ہیں" کے معنی "ہم ہیں" لئے جائیں اور "رنگ" کے معنی "طرز، روش" لئے جائیں تو مفہوم ہوگا کہ ہم اُس طرح کی تصویر کے گرم طلب (مصروف طلب) ہیں جیسی مصوروں کے پاس ہوتی ہے۔ (۵) اگر "رنگ" کو فاعل فرض کریں تو مراد یہ ہوگی کہ ویسے رنگ گرم طلب ہیں جیسے کہ خیالی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ یعنی رنگ خود طلب کر رہے ہیں کہ ہمیں استعمال کرو، تصویر میں لگاؤ۔

کسی کا نقش درون سینہ گرم ہونا مضمون اور پیکر اور معنی کے لحاظ سے سب سے بہتر قرأت ہے۔ (۱) معشوق کے چہرے کو سورج یا اور دوسری روشن چیزوں سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لئے اس کا نقش بھی گرم ہوگا۔ (۲) معشوق کا نقش دل کو بے چین کرتا ہے، اس میں سوزش پیدا کرتا ہے، اس لئے بھی اسے گرم کہہ سکتے ہیں۔ (۳) معشوق کے چہرے کی سرخی کے لئے گرمی استعارہ ہے۔ (۴) معشوق کے نقش کا دل میں آنا دل کی دھڑکن اور حرکت میں اضافہ کرتا ہے، اس لئے اسے گرم کہا جا سکتا ہے۔ (۵) معشوق کا نقش دل میں مثل داغ کے ہے۔ داغ روشن، لہذا گرم ہوتا ہے۔ (۶) معشوق کا نقش دل کی زندگی کا باعث ہے۔ گرمی استعارہ ہے زندگی کا۔ (۷) معشوق کا نقش دل سے باہر آنے کے لئے بیچین ہے، اس لئے اسے گرم کہا ہے۔

جس طرح بھی دیکھئے نقش کا درون سینہ گرم ہونا غیر معمولی استعارہ ہے۔ واضح رہے کہ ہماری مصوری کی اصطلاح میں portrait اگر کسی شخص واقعی کی ہو تو اسے "شبیہ حقیقی" کہتے ہیں۔ اور اگر تصویر فرضی ہو تو اسے "شبیہ خیالی" کہتے ہیں۔ (ممکن ہے معشوق یہاں بھی خیالی ہو، کیوں کہ "نقش کسو کا" کہا ہے۔) حقیقی شبیہ میں تو وہی رنگ ہوں گے جو شخص اصلی میں ہیں (لباس، چہرہ، زیور وغیرہ۔) لہذا شبیہ حقیقی میں رنگوں کے امکانات محدود ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف شبیہ خیالی میں مصور کو آزادی ہے کہ جو رنگ چاہے استعمال کرے۔ یہی وجہ ہے کہ متکلم ان رنگوں کی طلب رکھتا ہے جو شبیہ خیالی میں ہوتی ہیں۔ یعنی رنگوں کا لامتناہی امکان۔

۲۹۴/۴ یہ شعر اس قدر دلچسپ ہے کہ اس میں تھوڑی سی خرابی کے باوجود میں اسے شامل انتخاب کرنے پر مجبور ہو گیا۔ خرابی یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات کھلتی نہیں کہ معشوق سے تخاطب ہے۔ اس کے برخلاف، مصرعے کی نحوی ساخت ایسی ہے کہ معلوم ہوتا ہے دو شخص آپس میں بات کر رہے ہیں، یا کوئی شخص اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں معشوق سے براہ راست تخاطب ہے، لہٰذا مصرعتین میں ربط کی کمی ہے۔ ایک تشریح ضرور ایسی ممکن ہے (جیسا کہ آگے آتا ہے) جس کی رو سے ربط کی یہ کمی رفع ہو جاتی ہے۔

بہر حال، اب مضمون کی ندرت کو دیکھئے اور وجد کیجئے۔ معشوق کے حنا آلودہ پاؤں (صرف پاؤں، پنڈلیاں بلکہ ٹخنے بھی نہیں) میر نے گزشتہ شام کہیں دیکھ لئے تھے۔ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ واقعہ کہاں اور کس طرح پیش آیا؟ ممکن ہے کسی جگہ پالکی سے اترتے وقت پاؤں کی جھلک دیکھ لی ہو، ممکن ہے لڑکی پالکی پر اس طرح بیٹھی ہو کہ ذرا سا پردہ ہٹنے پر اس کے پاؤں نظر آ گئے ہوں۔ ہم میں سے بہتوں کو وہ زمانے یاد ہوں گے جب ڈولی یا پالکی دروازے پر لگتی تھی اور ڈولی سے دروازے تک پردہ کھنچ جاتا تھا، تاکہ بی بیوں کی قطعاً بے پردگی نہ ہو لیکن پردہ چونکہ پوری طرح زمین کو چھوتا نہ تھا، اس لئے کبھی کبھی اترنے یا سوار ہونے والیوں کے پاؤں نظر آ جایا کرتے تھے۔ ایسے ہی کسی موقعے پر میر نے معشوق کے پائے نگاریں دیکھ لئے ہیں، پھر ساری رات اس کی آنکھوں کے سامنے وہی منظر رہا ہے۔ یا پھر، رات بھر جاگنے کے باعث آنکھوں میں جو سرخی ہے اس کو نگار آلودہ پاؤں سے تعبیر کیا ہے۔ ایک خفیف سا امکان یہ بھی ہے کہ کہیں شام کی شفق دیکھ لی ہے اور اسے اپنی محویت میں معشوق کے پائے نگاریں سمجھ لیا ہے اور وہی سرخی آنکھوں میں اشک خون بن گئی ہے۔ اس کی تعلیل یہ کی ہے کہ یہ معشوق کے پائے نگاریں کی سرخی ہے۔ میر؎

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

"سانجھ" بمعنی "شفق" اور "نگار آلودہ" میں ضلع کا ربط ہے۔

"پاؤں" اور "پھرنے" میں بھی ضلع کا لطف ہے۔ آج کل کے بعض "استاد" کہتے ہیں کہ "پاؤں" بروزن فعلن غلط ہے۔ حالانکہ معاملہ یہ ہے کہ بعض جگہ (جیسے میر کے اس

مصرع میں ، یہی اچھا لگتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شام کو جو پاؤں دیکھے تھے وہ کسی اور کے تھے۔ ان کو دیکھ کر معشوق کے پاؤں یاد آگئے۔ یہ امکان اس لئے قوی ہو جاتا ہے کہ "نگار" دراصل مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی سے بنے نقش ونگار اور پھول پتی کو کہتے ہیں۔ مختلف حسینوں کے نگار مختلف طرز کے بھی ہوتے تھے۔ لہٰذا یہاں امکان یہ ہے کہ کسی اور لڑکی کے پاؤں پر بھی ویسے ہی نقش ونگار ہیں جیسے میر کا معشوق اپنے پیروں پر بناتا ہے۔ اس لئے ایسے پاؤں دیکھ کر اپنا معشوق یاد آجانا فطری ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں وہ خرابی بھی باقی نہیں رہتی جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ "مجالس رنگین" میں ایک مشاعرے کا ذکر ہے جہاں زیر بحث غزل کی طرح پر اشعار پڑھے گئے تھے۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے بھی اس مشاعرے کے لئے غزل کہی ہو، یا (جس کا امکان زیادہ ہے) میر کی اس غزل کا ہی کوئی مصرع طرح قرار دیا گیا ہو۔

پاؤں سے یہ دلچسپی اور پاؤں کی خوبصورتی پر یہ فریفتگی فرائڈ کی اصطلاح میں foot fetishism کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مضمون اور جگہ نظر سے نہیں گذرا۔ غالب نے البتہ پاؤں سے ذرا اوپر جا کر پنڈلیوں کا مضمون بڑے اشاراتی انداز میں باندھا ہے ؎

شخصش بہ خیالم نہ زند پاچہ بالا
ہر چند ز جوش ہوسم خوں رود از دل
(اس کا بدن میرے خیالوں میں بھی
اپنے پائنچے اٹھائے ہوئے نہیں
آتا۔ ہر چند کہ جوش ہوس کے باعث
میرا دل خون ہو رہا ہے۔)

شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ میں ۳۰ کی جگہ ۲۸ ماترئیں ہیں۔ ممکن ہے میر نے ایسے ہی لکھا ہو۔ تمام نسخوں میں یہ مصرع اسی شکل میں ملتا ہے جس طرح میں نے درج کیا ہے۔ کلب علی خاں فائق کا بیان ہے کہ "کہیں" "کو کہیں" پڑھنا چاہیئے۔ (ایسی صورت میں "آلودہ" بروزن مفعولن ہوگا۔) "آلودہ" بروزن مفعولن میں تو کوئی قباحت نہیں، لیکن

"کہیں" کا تلفظ "کاہیں" بظاہر بالکل بے بنیاد ہے۔ "نہیں" کو "ناہیں" ضرور کر لیتے ہیں مثلاً اودھی میں۔ لیکن "کہیں" کی جگہ "کاہیں" کا وجود میرے علم میں نہیں۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ اصل مصرع یوں رہا ہو ؎

پائے نگار آلودہ کہیں کیا سانجھ کو میر نے دیکھے تھے

اس طرح ۳۰ ماترائیں پوری ہو جاتی ہیں۔ انشائیہ انداز بھی میر کا مخصوص طرز بھی ہے، لہٰذا ہو سکتا ہے میری قیاسی قرأت درست ہو۔

۲۹۵

رفتگاں ہیں جہاں کے ہم بھی ہیں
ساتھ اس کارواں کے ہم بھی ہیں

شمع ہی سر نہ دے گئی برباد
کشتہ اپنی زباں کے ہم بھی ہیں

جس چمن زار کا تو ہے گل تر ٨٣٥
بلبل اس گلستاں کے ہم بھی ہیں

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

مر گئے مر گئے نہیں تو نہیں
خاک سے منھ کو ڈھانکے ہم بھی ہیں

اپنا شیوہ نہیں کجی یوں تو
یار جی ٹیڑھے بانکے ہم بھی ہیں

۲۹۵/۱ "رفتگاں" کے دو معنی ہیں، ایک محاوراتی اور ایک لغوی۔ محاوراتی معنی میں "رفتہ" سے مراد ہے کسی چیز میں گم ہو کر بیخود ہو جانا۔ اس مفہوم میں یہ لفظ میر نے کثرت سے باندھا ہے ؎

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

دیوان چہارم: ترک لباس سے میرے اسے کیا وہ رفتہ رعنائی کا
جامے کا دامن پاؤں میں الجھا ہاتھ آ آنچل اکلائی کا

" رفتہ "، کے دوسرے معنی ہیں " گیا ہوا "، یعنی جو شخص جا چکا ہو۔ زیر بحث شعر میں دونوں معنی نہایت خوبصورتی سے برتے گئے ہیں۔ (۱) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا میں مستغرق ہیں اور استغراق کے باعث از خود رفتہ ہو گئے ہیں۔ (۲) میں بھی ان لوگوں میں سے ہوں جو دنیا سے جا چکے ہیں۔ دونوں صورتوں میں لفظ " کاروں " نہایت مناسب ہے۔ " فتن " (جانا) کے اعتبار سے " رفتگاں " اور " کارواں " میں ضلع کا لطف ہے۔ " کارواں " میں نکتہ یہ ہے کہ کارواں میں بہت سے لوگ ہوتے ہیں۔ اور اکثر قافلوں میں لوگ راہ میں آ آ کر شامل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ لہٰذا " کارواں " کنایہ ہے کثرت و ہجوم کا۔

" رفتگاں " کے پہلے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ متکلم بھی ان لوگوں میں سے ہے جو دنیاوی علائق اور معاملات میں اس قدر ملوث رہتے ہیں کہ ان کو تن بدن کی خبر نہیں رہتی۔ اس اعتبار سے مضمون میں دنیا والوں کے استغراق فی الدنیا پر اظہار خیال ہے۔ طنز کی خفیف سی جھلک ہے، لیکن کھلی ہوئی تعریض نہیں۔ قاری / سامع کو آزاد چھوڑ دیا کہ جو نتیجہ چاہے نکالے۔ دوسرے معنی کی رو سے شعر میں استغراق بالفنا کا مضمون ہے، کہ میں بھی دنیا کے ان لوگوں میں ہوں جو مر چکے ہیں۔ یعنی میں اب دنیا کے لئے مر چکا ہوں، یا میرا دل مر چکا ہے۔ یا میں واقعی مر چکا ہوں۔ ایک ہی شعر میں دو بالکل متضاد مضامین اس خوبی سے سمو دینا کمال سخن گوئی ہے۔

۲۹۵/۲ " برباد دینا " فارسی محاورے " برباد دادن " بمعنی " نیست و نابود کرنا، ضائع کرنا " کا ترجمہ ہے جو مقبول نہ ہوا۔ شمع چونکہ ہوا سے بجھتی ہے (پھونک مارنا بھی ہوائی عمل ہے) اس لئے شمع کی رعایت سے " برباد دینا " بہت لطیف ہے۔ شمع کا شعلہ اس کی زبان کہا جاتا ہے۔ " آتش زباں " سے مراد ہے " جس کے کلام میں گرمی اور تیزی ہو "، مصحفی نے عمدہ کہا ہے ؎

ان نالہ ہائے گرم سے جل جائے گا چمن
ایسا تو ظلم بلبل آتش زباں نہ کر

میر نے " آتش زبانی " کے تصور میں تین طرح کے معاملات رکھ دیئے ہیں۔ (۱) شمع کا شعلہ خود ہی آگ ہے، اور شعلے کو شمع کی زبان کہتے ہیں۔ جب تک شعلہ رہتا ہے، شمع پگھلتی جاتی ہے، یعنی مرتی جاتی ہے۔ لہٰذا شمع کی زبان ہی اس کی موت کی ذمہ دار ہے۔ (۲) شمع کا شعلہ اس کی زبان ہے۔ لہٰذا شمع آتش زبان ٹھہری۔ آتش زبانی سے مراد ہے کلام کی تیزی اور گرمی۔ چوں کہ شعلہ ہی شمع کو پگھلاتا ہے اور اسے موت کی طرف لے جاتا ہے، لہٰذا شمع اپنی زبان کی کشتہ ہے۔ (۳) شمع کی زبان شعلہ ہے۔ یہی شعلہ اس کو پگھلاتا بھی ہے۔ جب تک شعلہ روشن ہے، شمع کی زبان چل رہی ہے۔ لیکن شمع کو اس بات کی پروا نہیں کہ زبان چلے گی تو وہ خود بھی جلے گی۔ یعنی وہ تکلم کو سکوت پر ترجیح دیتی ہے، چاہے اس میں اس کی موت ہی کیوں نہ ہو جائے۔ لہٰذا شمع اپنی زبان کی قتیل ہے۔ اس نکتے پر آکر " زبان " بمعنی tongue کے علاوہ " زبان " بمعنی " متکلم " بھی معنی خیز ہو جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ متکلم اپنی زبان کا کشتہ کیوں ہے؟ مندرجہ ذیل امکانات روشن ہیں۔ (۱) متکلم شاعر ہے اور وہ حرف حق کہتا ہے، چاہے اسے لوگ مار ہی کیوں نہ ڈالیں۔ (۲) متکلم عارف باللہ اور گویا ے معارف الٰہی ہے، چاہے اس کی باتیں لوگوں کو پسند نہ آئیں (مثلاً حضرت منصور۔) (۳) متکلم صاف گو ہے، لگی لپٹی نہیں رکھتا، چاہے لوگ اس کو گردن زدنی ہی کیوں نہ ٹھہرائیں۔ (۴) متکلم عاشق ہے۔ اس نے معشوق کے سامنے اظہار عشق کیا اور معشوق نے خفا ہو کر اس کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔

ایک نکتہ یہ بھی پر لطف ہے کہ " برباد دینا " سے ذہن منتقل ہوتا ہے " برباد کرنا " کی طرف یعنی شمع نے تو اپنی زندگی برباد کی، لیکن ہم اگر کشتہ ہوئے تو کسی اہم بات کی وجہ سے۔ " سر دینا " بھی خوب ہے، کیوں کہ شمع کا سر ہی اس کا سب سے نمایاں حصہ ہوتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۹۵/۳ ناسخ نے اس سے ملتا جلتا مضمون اچھا کہا ہے ؎

تو رنگ چمن میں ہوش بلبل
تو نکہت گل تو میں صبا ہوں

ناسخ کے شعر میں بھی معنی کی کثرت ہے۔ لیکن میر کے مضمون میں ایک بات جو خاص اہمیت اور زور دے کر کہی گئی ہے وہ عاشق اور معشوق کی ہمسری ہے۔ دونوں کے درمیان "چمن زار" قدر مشترک ہے۔ جس چمن زار کی زینت اور شان تمھارے دم سے ہے، اس کی رونق اور چہل پہل میرے دم سے ہے۔ چمن زار کے لئے دونوں وجود اہم ہیں، گل اور بلبل۔ اگر ان میں سے ایک ہی ہو تو چمن زار نامکمل رہے۔ پھر، عاشق اور معشوق دونوں کا چمن زار ایک ہی ہے۔ ایسا نہیں کہ معشوق کسی چمن کا گل تر ہو اور عاشق کسی اور چمن کا بلبل ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ وہ چمن زار کون سا ہے جو بلبل اور گل کے درمیان قدرِ مشترک ہے؟ (۱) چمن زار محبوبی وخوبی۔ (۲) چمن زار عاشقی۔ (۳) چمن زار دنیا۔ (۴) چمن زار عالم بالا۔ یہ سب امکانات موجود ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ یہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہے؟ اس کے حسب ذیل جواب ممکن ہیں۔ (۱) معشوق نے عاشق سے اس کا تعارف پوچھا ہے۔ (۲) عاشق شکایت کرنا چاہتا ہے کہ تم ہم سے بے توجہی کیوں برتتے ہو؟ لیکن براہ راست کہنے کے بجائے یوں کہتا ہے کہ ہم تم ایک جگہ کے ہیں (پھر یہ اغماض کیوں؟) (۳) تعلی کے انداز میں عاشق کہتا ہے کہ ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ (۴) تقابل کا انداز ہے۔ معشوق اپنے حسن کی تعریف کر رہا ہے۔ عاشق جواب دیتا ہے کہ اگر تم گل تر ہو (اور یقیناً ہو) تو ہم اسی باغ کے بلبل ہیں جس باغ کے تم گل تر ہو۔

ناسخ کے شعر کی طرح یہاں بھی تفاعل کی تقسیم ہے۔ معشوق کا تفاعل ہے حسین اور نازک ہونا۔ عاشق کا مرتبہ ہے خوش بیان اور نغمہ سنج ہونا۔

۲۹۵/۴

اس شعر میں جو مضمون بیان ہوا ہے، کہ معشوق اور عاشق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن پھر بھی معشوق بیگانہ وش ہے۔ اس پر عسکری صاحب نے لکھا ہے کہ شعر میں "انسانی ہستی کی پیچیدگیوں پر استعجاب آمیز بے چارگی ہے۔" بات صحیح ہے، لیکن شعر میں صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) مضمون کی مشابہت ۲۹۵/۳ کے مضمون سے واضح ہے۔ لیکن یہاں جس چیز کو متکلم آگے لا رہا ہے وہ عاشق اور معشوق کے محاسن یا ان کا تفاعل نہیں۔ بلکہ دونوں کے سرچشموں کی وحدت ہے۔ یعنی دونوں کی انسانیت (انسان ہونا، اللہ کا بندہ ہونا) کی حیثیت مرکزی ہے۔

(۲) پہلے مصرعے میں ایک لاعلمی ہے (معلوم نہیں تم ہم سے بیگانہ کیوں ہو۔) دوسرے مصرعے میں ایک علم ہے (ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔) اس طرح دونوں مصرعوں میں تقابل بہت عمدہ ہے۔

(۳) ذکر تو معشوق کی بیگانہ روشی کا ہے، اور زور اس بات پر ہے کہ یہ بیگانگی بے وجہ ہے، لیکن لہجے میں کوئی تلخی، کوئی ڈرامائی اپیل، کوئی پرجوش درخواست نہیں۔ انتہائی حزم اور ٹھہراؤ کے ساتھ بات کہی ہے۔ بلکہ لگتا ہے کوئی عام بات کہہ رہے ہیں۔ ایسا مضمون اتنی آہستگی (یعنی کسی ظاہری جوش و خروش کے بغیر) بیان کرنا سبک بیانی understatement کا کمال ہے، اور میر کا خاص انداز۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ وہ جگہ کہاں اور کیا ہے جہاں کے یہ دونوں ہیں۔ لیکن یہ بیان خود ہی فوری زندگی کے بہت قریب اور عام انسانی تعلقات میں بہت پر زور ہے کہ ہم دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔ "تم جہاں کے ہو" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ "تم جس گھر کے ہو۔" یعنی ہم دونوں ایک گھر کے ہیں۔

(۵) "تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں" سے مندرجہ ذیل باتیں مراد ہو سکتی ہیں۔ (۱) ہم دونوں اسی دنیا کے ہیں۔ تم کوئی فرشتہ یا پری یا کوئی غیر انسانی مخلوق نہیں ہو۔ (۲) ہم دونوں ہی عالم ارواح سے عالم اجسام میں آئے ہیں۔ (۳) ہم دونوں ایک ہی مسلک و مشرب کے ہیں۔

(۶) یہ مضمون تو عام ہے کہ معشوق جہاں ہے، وہیں عاشق بھی ہے۔ (یعنی عاشق یا تو معشوق کے آس ہی پاس گھومتا رہتا ہے، یا روحانی طور پہ عاشق وہیں ہوتا ہے جہاں معشوق ہو۔) چنانچہ میر حسن کا شعر ہے ؎

کیا کہیں پوچھ مت کہیں ہم ہیں
تو جہاں ہے غرض وہیں ہم ہیں

لیکن یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ عاشق اور معشوق دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں لیکن ان میں بیگانگی ہے۔ بنیادی حیثیت سے یہ شعر انسانی المیے کا بیان کرتا ہے، کہ مجانست کے باوجود کسی کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔

۲۹۵/۵ اس مضمون پر ملاحظہ ہو ۶/۳۔ یہاں بعض باتیں ۶/۳ پر مستزاد ہیں۔ وہاں تو یقین تھا کہ جب چاہیں گے مریں گے۔ اور یہاں اس تلخ حقیقت کا احساس بھی ہے کہ مانگے پر بھی موت کبھی کبھی نہیں ملتی۔ زندگی سے جی بھر گیا ہے لیکن زندگی سے مفر بھی نہیں۔ مصرع اولیٰ میں احتجاج بھی ہے، بے چارگی بھی اور شدید تمنائے مرگ کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا قلندرانہ طنطنہ بھی ہے، زندگی اور موت دونوں برابر ہیں۔ مرے تو مر گئے، نہیں مرے تو ٹھیک ہے، کچھ دن اور موت نما زندگی کو برداشت کریں گے۔

منہ کو خاک سے ڈھانکنے کا ایک مفہوم یہ ہے کہ منہ پر خاک مل رکھی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ سر پر اتنی خاک ڈالی ہے کہ منہ ڈھک گیا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ قبر کے گڑھے میں لیٹ کر اوپر سے مٹی پھینک لی ہے۔ آخری پیکر کس قدر غیر معمولی اور لرزہ خیز ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ "ہم بھی ہیں" سے مراد یہ ہے کہ مردوں کے منہ قبر میں خاک سے ڈھکے ہوئے ہوتے ہیں، ہم بھی ایسا کئے لیتے ہیں۔

۲۹۵/۶ یہ شعر اس لئے انتخاب میں رکھا ہے کہ میر کی غزل کا مزاج واضح ہو جائے۔ "سنجیدہ" غزلوں میں بھی میر پھکڑ پن والے یا بے تکلف گفتگو اور غیر رسمی مضمون والے

شعر بے کھٹکے ڈال دیتے ہیں۔ یہاں ردیف خوب لطف دے رہی ہے کہ میاں تم ٹیڑھے بانکے ہو تو ہم کچھ کم نہیں۔ "ٹیڑھے" کو "بانکے" کی صفت قرار دیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ ہم صرف بانکے نہیں ہیں۔ ("بانکے" سے مراد اس فرقے کے لوگ جو بانکے کہلاتے تھے اور جو تیز مزاجی، جنگ جوئی اور خودداری کے ساتھ لباس اور اطوار میں عام سے مختلف وضع رکھتے تھے۔) لہٰذا مفہوم یہ ہوا کہ ہم ٹیڑھے قسم کے بانکے ہیں، معمولی بانکے نہیں ہیں۔ خوب شعر ہے۔ یہ پوری غزل ہی غیر معمولی ہے۔

(۲۹۶)

رکھا عرصہ جنوں پر تنگ مشتاقوں کی دوری سے
کسے مارا ہے اس گھتیے نے سنمکھ ہو کے میداں ہیں   سنمکھ = سامنے

۲۹۶ لفظ "سنمکھ" اٹھارویں صدی میں بہت مقبول تھا، چنانچہ درد، سودا، جرأت، سب نے استعمال کیا ہے۔ "گھتیا" بہت دلچسپ لفظ ہے، بمعنی "گھات لگانے والا، لہٰذا قاتل"۔ ممکن ہے کہ "گھاتک" سے اردو والوں نے بنا لیا ہو۔ لفظ بہرحال نادر اور خوبصورت ہے۔ "نوراللغات"، فیلن، ڈنکن فوربس، "آصفیہ" سب اس سے خالی ہیں۔ پلیٹس نے البتہ اسے درج کیا ہے۔ میر نے اسے ایک بار اور استعمال کیا ہے ؎

دیوان سوم: سنا جاتا ہے لے گھتیے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پیئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

اس لفظ کی تازگی ہی شعر بنانے کے لئے کافی تھی۔ لیکن یہاں معنوی پہلو بھی ہیں۔ معشوق چوں کہ سر میداں رو برو ہو کر کسی کو قتل نہیں کرتا، اس لئے اس کو "گھتیا" کہنا مناسبت کی معراج ہے۔ ورنہ قاتل، ظالم، خونی، سامنے کے لفظ تھے۔ پھر مصرع اولیٰ میں فارسیت غالب ہے، اس کے برخلاف مصرع ثانی کے اہم ترین الفاظ (سنمکھ اور گھتیا) پراکرت ہیں۔ لسانی تضاد کو بڑی خوبی سے نبھایا ہے۔ تیسرا پہلو یہ ہے کہ "مشتاقوں کی دوری" سے مراد ہے "مشتاقوں سے دور رہنا"۔ دوری کا مطلب ہے فاصلہ اور وسعت کا ہونا۔ لیکن اسی وسعت کے باعث معشوق نے عرصۂ جنوں تنگ کر دیا۔ ایک امکان یہ ہے کہ جب عرصۂ جنوں تنگ ہوا تو مشتاق وہاں سے نکل بھاگے۔ لیکن عرصۂ جنوں سے نکل بھاگنے کا مطلب ہے جان سے ہاتھ دھونا۔ کیوں کہ جنون نہیں تو عشق نہیں، اور عشق نہیں تو زندگی نہیں۔ اس طرح مشتاقوں نے خود ہی اپنی جان لے لی۔ اصل قاتل تو معشوق تھا، لیکن ظاہری سطح پر مشتاقوں نے اپنا خون خود کیا۔ گھتیا ہو تو ایسا ہو۔ سامنے آکے مارتا تو اس وقت میدان محدود ہوتا، یعنی جس جگہ اور جس فاصلے پر عاشق و معشوق ہوتے وہی میدان کی حد ہوتی۔ یہاں میر نے بات کو الٹ کر

قول محال کی شکل پیدا کی ہے کہ معشوق کے سامنے نہ آنے کی وجہ سے بظاہر تو میدان وسیع ہو گیا۔ کیوں کہ عاشق اور معشوق کے درمیان دوری غیر متعین ہو گئی۔ (جب سامنے نہیں تو خدا جانے کتنی دور ہو۔ کسی کو کیا معلوم؟) لیکن اسی باعث۔ کہ معشوق نے عاشق کا سامنا نہ کیا، جنون پر میدان تنگ ہو گیا، یعنی جنون کی جان پر بن گئی۔ سامنے آکے مارتا تو کم سے کم اتنا تو ہوتا کہ اس کا جلوہ دیکھ لیتے۔ اب تو یہ ہے کہ چھپ کر مارا ہے۔ لہذا جان دی لیکن اس کے بدلے ایک جھلک بھی نہ حاصل کی۔

جنون پر میدان تنگ رکھنے کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ معشوق چونکہ سامنے نہ آیا اس لئے جنون میں ترقی نہ ہوئی۔ اس کو پھیلنے بڑھنے کا موقع نہ ملا۔ معشوق سامنے آتا تو جنون میں اضافہ ہوتا۔ اس نے سامنے نہ آکر جنون کو بڑھنے سے محروم رکھا۔ یعنی جان بھی لی اور جنون کا لطف بھی نہ اٹھانے دیا۔ عجب دلچسپ شعر ہے۔

١٩٧

۸۴۰ گات اس اوباش کی لیں کیوں کہ بر ہیں میر ہم
ایک جھرمٹ شال کا اک شال کی گاتی ہے میاں

۲۹۷/۱ جنس سے لطف اندوزی میں لطافت اور لامسہ و باصرہ کی لذت پر اتنا عمدہ شعر کم ملے گا۔ "گاتی" اور "گات" بمعنی "جسم" ہیں، لیکن دونوں "چھاتی" کے معنی میں بھی مستعمل ہیں۔ (آتش کا شعر آگے آتا ہے۔) لہٰذا جنسی اشارہ واضح ہو گیا۔ "جھرمٹ" کے معنی ہیں" شال یا چادر وغیرہ سے سر و شانہ کو ڈھانکنا۔" "گاتی باندھنا" سے مراد ہے دوپٹہ، شال، چادر وغیرہ کس کر اس طرح باندھنا کہ بدن خوب کسا ہوا معلوم ہو۔ لہٰذا معشوق نے ایک شال تو کس کر لپیٹ رکھی ہے، اور ایک شال سے شانہ و سر پر جھرمٹ باندھ رکھا ہے۔ یعنی دو دو پردے ہیں۔ لیکن گاتی باندھنے میں جسم بڑی حد تک نمایاں ہو جاتا ہے۔ اور شال، جو عام طور پر کڑھی ہوئی اور پھولدار ہوتی ہے، یہ تاثر دے رہی ہے کہ معشوق کا بدن پھولوں کے جھرمٹ میں ہے۔

نورالاسلام منتظر، شاگرد مصحفی، کا بھی دلچسپ شعر ہے ؎

ہالے کو ہلا دیوے جنبش ترے بالے کی
اک چاند سا چمکے ہے جھرمٹ میں دوشالے کی

آتش اپنے رنگ کے شاعر ہیں (اگرچہ منتظر کے استاد بھائی ہیں، لیکن انھوں نے مصحفی سے کچھ حاصل نہ کیا۔) حسیاتی سطح پر وہ اکثر ناکام رہتے ہیں۔ چنانچہ یہاں بھی میر کی طرح "گات" اور "گاتی" استعمال کیا، لیکن لفظ ہی لفظ رہ گئے ؎

جس نے باندھے ہوئے گاتی تجھے دیکھا پھڑکا
دلربا شے تھی مری جان تری گات نہ تھی

گات کو دلربا کہنا سامنے کی لچر بات ہے۔ گاتی باندھے ہوئے دیکھ کر پھڑکنا عامیانہ ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں ایک بھی عامیانہ لفظ نہیں اور حسیاتی سطح پوری طرح گرفت میں ہے۔

(۲۹۸)

بہار آئی کھلے گل پھول شاید باغ و صحرا میں
جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی داغ سودا میں

زناق مرد ماں عاجز سے ہے زعم تکبر پہ   زعم = گمان
کہوں کیا اتفاق ایسا بھی ہو جاتا ہے دنیا میں

جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں میر راضی ہوں
جلاویں آگ میں یا مجھ کو پھینکیں قعر دریا میں

۲۹۸/۱ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۶۶/۲۔ شعر زیر بحث بعض ندرتوں اور خوبصورتیوں کے باعث اپنا الگ ہی مقام رکھتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ ۱۶۶/۲ کی طرح متکلم یہاں بھی زنداں میں قید ہے، یا کسی تنگ جگہ میں بند ہے اور اسے باہر کا حال صرف اپنی اندرونی واردات، اور اس اندرونی واردات کے زیر اثر اس کے جسم پر مرتب ہونے والے نتائج سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جب اس کا داغ جنوں سیاہ ہونے لگا تو اسے معلوم ہوا کہ باہر شاید بہار آگئی ہے۔ اس کے کئی مطلب ہیں۔ (۱) باغ و صحرا پر اگر بہار نہ آئی ہوتی تو میرے داغوں پر بھی بہار نہ آتی۔ میں اور نظام فطرت و قدرت سب ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ (۲) بہار میں ہر طرف رنگ ہی رنگ ہوتا ہے۔ میرا رنگ یہی ہے کہ داغ کی سیاہی بڑھ جائے، یا داغ جو پہلے سرخی مائل تھا، سیاہ ہونے لگے۔ (۳) داغ کی سیاہی علامت ہے جنون کے جوش کی۔ جب جوش جنوں بڑھا تو بدن میں خون کی گردش بڑھی۔ لہذا سرخی مائل داغ اس قدر گہرا سرخ ہو گیا کہ سیاہی مائل ہو گیا۔ (۴) بہار میں پھول کھلتے ہیں، میرے پھول یہی ہیں کہ داغ سیاہی مائل ہو جائے۔ (۵) جنون کو "سودا" کہتے ہیں۔ "سودا" کے لغوی معنی ہیں "سیاہی"۔ لہذا جب

جنون کا جوش ہوگا تو داغ میں سیاہی بڑھے گی ہی۔ (٦) "گل" کے بھی ایک معنی "داغ" ہیں۔ لہٰذا بہار میں پھول کھلے گویا زمین کے بدن پر داغ کھلے۔ لہٰذا میرے بدن پر بھی داغ چمک اٹھے (سیاہ تر ہوگئے۔)

دوسرے مصرعے کا پیکر لاجواب ہے۔ داغ میں سیاہی کا جھلک مارنا ہی کیا کم تھا کہ "داغ سودا" کہہ کر مناسبت بھی غیر معمولی رکھ دی، کیوں کہ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا) "سودا" کے ایک معنی "سیاہی" بھی ہیں۔ پھر "سی" اور "کچھ" کے لفظ بہت خوب ہیں، کیوں کہ یہ نہ صرف روزمرہ کی برجستگی رکھتے ہیں، بلکہ ان سے گفتگو کا لہجہ قائم ہوتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان سے متکلم کی ذہنی حالت ظاہر ہوتی ہے، کہ اپنے جنون کی وجہ سے وہ حقیقت اور التباس میں فرق نہیں کر پاتا۔ یعنی جوش جنون کے باعث وہ یہ بھی فرض کر رہا ہے کہ داغوں پر سیاہی آگئی۔ یا پھر جنون ہونے کا شوق اس قدر ہے کہ جو چیز نہیں بھی ہے اس کو موجود فرض کر رہا ہے، یعنی ایک طرح کی wishful thinking ہے۔

کیا عجب کہ غالب نے میر کے یہاں "جھلک سی مارتی ہے کچھ سیاہی" دیکھ کر لکھا ہو ؎

ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشتِ خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال

غالب کے یہاں دوسرے مصرعے میں غیر معمولی محاکاتی رنگ ہے۔ یہی عالم میر کے مصرعے کا بھی ہے۔ غالب کا خیال بھی جنون کی شدت پر مبنی ہے، لیکن ان کے یہاں دشت و صحرا کی وسعت ہے اور میر کے یہاں زندان کی تنگی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے متقابل خوب شعر ہیں۔

میر کے شعر میں "گل پھول" تکرار نہیں۔ یہ اس زمانے کا روزمرہ تھا۔ میر اور ان کے معاصروں نے اسے بار بار استعمال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا جان طپش کے دو شعر ہیں ؎

گئے وہ دن جو لختِ دل تھے اس میں اب ہیں یوں مژگاں
خزاں میں جس طرح گل پھول سے ہوویں شجر خالی

بظاہر گو کہ ہر گل پھول کا عالم نرالا ہے
حقیقت میں وے دیکھو تو کب باہم جدائی ہے

بعد کے شعرا کے یہاں "گل پھول" نظر نہیں آیا۔ ہاں ظفر اقبال نے اسے اپنے اینٹی غزل والے رنگ میں لکھا ہے ؂

ہو اور تو کیا امید تجھ سے
بارے گل پھول ہی مسلوا

میر کے مصرع اولیٰ میں عباسی نے "باغ وصحرا" کی جگہ "باغِ صحرا" لکھا ہے۔ آسی نے کوئی علامت نہیں دی ہے۔ کلب علی خاں فائق نے "باغ، صحرا" لکھا ہے۔ میرا خیال ہے "باغ وصحرا" سب سے زیادہ موزوں ہے، لہٰذا میں نے اسے ہی ترجیح دی ہے۔

۲۹۸/۲ میر کا جو stereotype ہمارے یہاں مشہور ہے اس میں میر کی بد دماغی اور نخوت بھی شامل ہے۔ ایسے اشعار تو اکثر معرض بحث میں لائے جاتے ہیں جن سے میر کی "کم دماغی" کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن ایسے اشعار جن میں میر کی شخصیت دوسرے رنگ میں نظر آتی ہے، ان کا ذکر نہیں ہوتا۔ چنانچہ زیر بحث شعر کا حوالہ میرے علم و اطلاع کے مطابق کسی نقاد نے نہیں دیا ہے۔ اس شعر میں میر نے عجب لطف کے ساتھ ان لوگوں کا مذاق اڑایا ہے جو انھیں مغرور سمجھتے ہیں۔ لیکن انھیں اس بات پر کوئی رنج یا تردد بھی نہیں ہے۔ وہ خود کو "عاجز" یعنی "عجز کرنے والا، بے چارہ" بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ لوگوں کو گمان ہے کہ میں مغرور ہوں۔ اس گمان کے باعث وہ مجھ سے بگاڑ رکھتے ہیں۔ لیکن اس صورت حال کا تدارک بھی وہ نہیں کرتے، صرف یہی کہتے ہیں کہ دنیا میں ایسے اتفاقات ہوتے ہی رہتے ہیں۔ "نفاق" بمعنی "بگاڑ" اور "اتفاق" (بمعنی "اتحاد") کا ضلع بھی خوب ہے۔ مضمون کا لطف اس بات میں ہے کہ لوگوں کی بدگمانی کو اتفاقات دنیا پر محمول کیا ہے، اور اسلوب کا لطف اس بات میں کہ اس بدگمانی کو دور کرنے، یا اس پر افسوس و رنج کا اظہار کرنے کا کوئی قرینہ نہیں۔ لہٰذا عاجزی کے ساتھ ایک طرح کا درویشا

استغنا بھی ہے، کہ ہمیں لوگوں کی رائے کی پروا نہیں۔ وہ ہمیں متکبر سمجھتے ہیں تو سمجھیں۔

۲۹۸/۳ بالکل نیا مضمون ہے، اور کنایہ بھی بہت خوب ہے۔ وہ شخص جس نے جدائی کے غم اور ہجر کی سختیاں نہ جھیلی ہوں، وہ اس قابل ہے کہ اس کو سخت سے سخت سزا دی جائے۔ اس میں کئی کنائے پنہاں ہیں۔ (۱) جدائی کی سختیاں نہ جھیلنا بہتر ہے۔ اس کی قیمت چاہے آگ میں جلنا یا غرق دریا ہونا کیوں نہ ہو، لیکن وہ گوارا ہے۔ جدائی کی مصیبت جھیلنا گوارا نہیں۔ (۲) جس نے جدائی کی گھڑیاں نہیں جھیلیں، وہ مجرم ہے۔ لہٰذا وہ سزا کا مستحق ہے۔ (۳) اس دنیا میں وصل محبوب کا لطف اٹھانے کے بدلے میں عقبیٰ میں جہنم کی سزائیں ملیں تو کوئی حرج نہیں۔ (۴) جدائی کا تعب نہ جھیلا جائے تو عشق مکمل نہیں ہوتا۔ اور اگر عشق کی تکمیل نہ ہوئی تو مقصدِ زندگی نہ حاصل ہوا۔ اور جب مقصد زندگی نہ حاصل ہوا تو جو کچھ بھی بھگتنا پڑے، برحق ہے۔ (۵) اس طرح یہ بھی ثابت ہوا کہ عشق میں وصل سے زیادہ ہجر کی اہمیت ہے

معنی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ممکن ہے مصرع اولیٰ متکلم کے بارے میں نہ ہو، بلکہ دنیا والوں، یا معشوق، یا اہل ظاہر کے بارے میں ہو۔ اب مطلب یہ نکلا کہ ہجر کے صدمات اور کلفت سے مغلوب ہو کر عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے، یا کوئی ایسا کام کر ڈالا ہے، کہ لوگ (دنیا والے/معشوق/اہل ظاہر) اس سے ناراض ہو کر اس کے لئے سزائے موت تجویز کرتے ہیں۔ اس موقع پر عاشق/متکلم کہتا ہے کہ ٹھیک ہے، ان لوگوں نے تو جدائی کے تعب کھینچے نہیں ہیں۔ ان لوگوں کو کیا معلوم کہ ایسے میں انسان پر کیا بیتتی ہے؟ لہٰذا اگر یہ لوگ میری مغلوب الحالی کو نہ سمجھیں، اور مجھے سزائے موت دے دیں، تو بھی میں راضی ہوں۔ یہ لوگ مجھے آگ میں جلوائیں یا پانی میں غرق کرادیں، مجھے کوئی شکایت نہیں۔ ان لوگوں کو میں قابل معافی سمجھتا ہوں۔

مضمون، معنی، کیفیت، تینوں لحاظ سے یہ شعر شاہکار ہے۔

۲۹۹

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں

۸۴۵ عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

جھکڑ اس حادثے کا کوہ گراں سنگ کو بھی
جوں پر کاہ اڑائے لئے جاتا ہے میاں

کیا پری خواں ہے جو راتوں کو جگاوے ہے میر
شام سے دل جگر و جان جلاتا ہے میاں

۲۹۹/۱ میر کا ذکر واحد غائب کے طور پر کرنے سے شعر میں واقعیت پیدا ہوگئی ہے۔ کیوں کہ شاعر میر اور متکلم میں فاصلہ آگیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ مطلع یوں ہوتا

شہروں ملکوں میں جو میں میر کہاتا ہوں میاں
دیدنی ہوں پہ بہت کم نظر آتا ہوں میاں

مطلب اب بھی وہی رہتا جو اصل شعر میں ہے، لیکن زور اور اثر بہت کم ہو جاتا۔ اسی لئے کہا گیا ہے کہ معنی میں اصل خوبی نہیں ہے، اصل خوبی الفاظ میں ہے اور اس ترکیب میں ہے جو الفاظ کو جمع کرنے سے بنی ہے۔ موجودہ صورت میں میر ہمارے سامنے ایک توجہ انگیز مگر پر اسرار شخصیت کے روپ میں آتا ہے۔ وہ مشہور بہت ہے لیکن دکھائی بہت کم دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ وہ دشت وصحرا میں آوارہ پھرتا ہے۔ یا شاید یہ ہے کہ وہ دنیا سے کنارہ کرکے گھر بیٹھ گیا ہے۔ اس کی شہرت کی وجہ اس کی شاعری ہے۔ یا اس کی عاشقی ہے، یا

شاید کوئی اور وجہ ہے، مثلاً وہ قلندر یا عارف باللہ ہے۔

۲۹۹/۲ حضرت شاہ عبدالرزاق صاحب جھنجھانوی ایک مکتوب میں لکھتے ہیں: "اے دلدار مختار یک استاد در پس پردۂ چندیں ہزاراں صور مختلف مستور است و ہر یکے را بہ نوعے در حرکت می آرد۔" (اے ارجمند دل نشین وہ ایک ہی استاد صورت گر ہے جو ان سیکڑوں ہزاروں صورتوں کے پردے میں چھپ گیا ہے اور ان میں سے ہر ایک کو وہ ایک خاص انداز سے حرکت میں لاتا ہے۔ ترجمہ تنویر احمد علوی۔)

ظاہر ہے کہ میر نے حضرت شاہ عبدالرزاق کے اس مکتوب سے براہ راست استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ یہ مضمون اردو فارسی شاعری میں عام رہا ہے۔ حافظ کا شعر ہے؎

خیز تا بر کلک آں نقاش جاں افشاں کنیم
کیں ہمہ نقش عجب در گردش پرکار داشت
(اٹھو کہ اس نقاش کے قلم پر جان قربان کریں کہ
جس کی گردش پرکار میں اتنے سارے عجیب و غریب
نقش تھے۔)

حافظ کے یہاں بھی اللہ تعالیٰ کی صفت مصوری کا ذکر ہے۔ قرآن میں اللہ کے اسماء میں سے "مصور" بھی ایک اسم مذکور ہے۔ حافظ نے باری تعالیٰ کو دنیا اور کاروبار دنیا کا خالق تو کہا ہے، لیکن تصرفات الٰہی کے کائنات میں جاری و ساری ہونے کا مضمون ان کے یہاں نہیں ہے۔ ان کے یہاں تحیر اور شان عبودیت ہے، لیکن خود ذات باری تعالیٰ ان کے شعر میں براہ راست موجود نہیں۔ بابا فغانی حافظ کے مضمون کو خفیف سی عقلیت کا رنگ دے کر کہتے ہیں؎

از فریب نقش نتواں خامۂ نقاش دید
ورنہ در ایں سقف رنگیں جز یکے در کار نیست
(نقش کی دلفریبی کے باعث مصور کا قلم دکھائی

نہیں دیتا۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اس رنگین چھت
میں اس ایک کے سوا کوئی اور مصور مصروف کار
نہیں ہے۔)

میر کا شعر ان دونوں سے بدرجہا بلند اور شور انگیز ہے۔ ان کے یہاں حافظ کا تحیر بھی ہے اور بابا فغانی کی عقلیت بھی۔ پھر میر کے یہاں ابہام کی وجہ سے کثرت معنی بھی ہے۔ کائنات آئینہ ہے اللہ تعالیٰ کا، اور اللہ بے مثل مصور ہے۔ آئینے کی حیثیت سے کائنات کے دو مراتب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس میں ذات الٰہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔ دوسرا مرتبہ یہ کہ اللہ نے یہ آئینہ بنایا ہے تاکہ اس میں ہم اسے دیکھ سکیں۔ دوسرے مرتبے کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اللہ تعالیٰ پردے میں ہے، لیکن وہ طرح طرح کی صورتیں اختیار کرتا رہتا ہے، اور ہم ان صورتوں کو کائنات میں منعکس دیکھتے ہیں۔ پہلے مرتبے کے اعتبار سے معنی یہ ہوئے کہ اللہ تعالیٰ پردے میں (یعنی اسی آئینے میں) مستور ہے۔ اور وہ طرح طرح کی صورتیں خلق کرتا ہے۔ کوئی حسین ہے، کوئی بدصورت ہے، کوئی بہت بڑی ہے، کوئی بہت چھوٹی ہے، وغیرہ۔ یہ سب صورتیں ذات الٰہی سے الگ نہیں ہیں اور وہ صورتیں کائنات میں جلوہ گر ہیں۔ اس طرح کائنات وہ آئینہ ہے جس میں ذات الٰہی جلوہ گر اور منعکس ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ "ہائے کیا صورتیں" اچھی صورتوں کی تحسین کے لئے کہا ہو، کہ اللہ تعالیٰ کیسی کیسی حسین وجمیل صورت والے لوگوں کو خلق کرتا ہے۔ خود تو وہ پردے میں ہے، لیکن یہی صورتیں (جو عالم کا درجہ رکھتی ہیں) اس کا آئینہ ہیں کہ ان حسین صورتوں میں ہم اس کے جمال کی جھلک دیکھتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اللہ تعالیٰ کا ایک نام "مصور" بھی ہے۔ اور قرآن میں جہاں اللہ نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ لہ الاسماء الحسنیٰ (اس کے اچھے اچھے نام ہیں) وہاں چند اور ناموں کے ساتھ خود کو "مصور" بھی فرمایا ہے۔

اس طرح تحیر اور تعقل دونوں اس شعر میں کمال بلاغت کے ساتھ یک جا ہو گئے ہیں۔ میر کے بعد جن لوگوں نے اس مضمون کو لیا، ان میں مصحفی بھی ہیں ؎

ذرا تو دیکھ کہ صناع دست قدرت نے
طلسم خاک سے نقشے بنائے ہیں کیا کیا

یہاں تحیر تو تھوڑا سا ہے، لیکن الفاظ میں مناسبت کم ہے، اور معنی کی کوئی تہ نہیں۔ آتش نے اپنے رنگ میں زور و شور سے کہا ہے لیکن مضمون بہت ہلکا رہ گیا اور

الفاظ کی کثرت نے بھی شعر کا لطف کم کر دیا ہے

بے مثل ہے یکتا ہے جو تصویر ہے اس کی
کھینچا ہوا کس کا یہ مرقع ہے جہاں کا

کہاں حافظ کا "نقش عجب در گردش پر کار داشت" اور کہاں آتش کا سپاٹ بیان جو محض لفاظی ہے۔ پھر حافظ کی سی شان عبودیت کا کہیں پتہ نہیں۔ بابا فغانی کا زبردست پیکر (سقف رنگیں) بھی آتش کی پہنچ سے کوسوں دور ہے۔ اور میر کے یہاں جو تہ در تہ معنی ہیں اور اسلوب میں جو ڈراما ہے، وہ تو بہر حال آتش کیا، حافظ تک کے شعر میں نہیں۔ امیر مینائی کے یہاں بھی الفاظ کی کثرت ہے، لیکن ان کے الفاظ سراسر بیکار نہیں، لہذا ان کا شعر آتش سے بہتر ہو گیا ہے

عجب مرقع ہے باغ دنیا کہ جس کا صانع نہیں ہویدا
ہزار صورتیں ہیں پیدا پتہ نہیں صورت آفریں کا

میر کے یہاں آئینے کا مضمون مستزاد ہے۔ امیر مینائی کا دوسرا مصرع بڑی حد تک ڈرامائی اور تحیر کا حامل ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولی پوری طرح کارگر نہیں۔ خود میر نے عالم کے مرقع ہونے کا مضمون الگ سے بھی باندھا ہے اور امیر مینائی سے بہت بہتر باندھا ہے

عالم ہیئت مجموعی سے ایک عجیب مرقع ہے
ہر صفحے میں ورق میں اس کے دیکھے تو عالم دیکھے

۲۹۹/۳ اس شعر کا پہلا لفظ عام طور پر "جھگڑا" پڑھا گیا ہے۔ حالاں کہ "حادثے کا جھگڑا" بے معنی ہے، اور یہ بات بھی بے معنی ہے کہ حادثے کا جھگڑا کوہ گراں سنگ کو اڑا لے جائے۔ ظاہر ہے کہ صحیح قرأت "جھگڑا" نہیں، بلکہ "جھکڑ" (بمعنی آندھی، تیز ہوا) ہے۔ اب استعارہ نہایت بدیع' پیکر بہت موثر اور بیان بامعنی ہو جاتا ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ حادثہ دراصل حادثۂ عشق ہے۔ "کوہ گراں سنگ" استعارہ ہے ایسے شخص کا جو تمکین اور استقلال کا پتلا ہو، جس کے بارے میں خیال

ہو کہ اس کو کوئی شے ہلا نہیں سکتی۔ لیکن جب وہ عشق کے حادثے سے دوچار ہوتا ہے تو اس کی حالت ایسی ہوتی ہے گویا اسے کسی زبردست آندھی نے آلیا ہو۔ جس طرح آندھی میں چیزیں اپنی جگہ پر سلامت نہیں رہتیں۔ اسی طرح حادثۂ عشق کے مقابل مضبوط ترین قوت ارادی کا شخص بھی متزلزل ہوجاتا ہے۔ متزلزل ہی نہیں ہوتا' بلکہ اس کے پاؤں اکھڑ جاتے ہیں اور آندھی اسے اڑا لے جاتی ہے۔ یعنی پھر وہ اپنے اختیار میں نہیں رہتا، عشق کی آندھی کا محکوم ہو جاتا ہے۔ یہ آندھی اسے جب تک چاہے اڑائے لئے جاتی ہے۔ یعنی نہ صرف یہ کہ وہ صرف اسی کام کو کرتا ہے جس کا تقاضا عشق کی طرف سے ہوتا ہے، بلکہ عشق اسے دشت و کوہ میں آوارہ پھراتا ہے۔ وہ شخص اپنی اصل میں کوہ گراں ہو تو ہو، لیکن عشق کی آندھی کے ہاتھوں وہ گھاس کی پتی سے بھی کم حقیقت معلوم ہونے لگتا ہے۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ حادثے کو آندھی سے استعارہ کرنے کا کیا جواز ہے؟ ایک جواز تو اوپر بیان ہو چکا کہ عشق کا حادثہ جس طرح لوگوں کے قدم اکھاڑ دیتا ہے اسی طرح آندھی درختوں کو اکھاڑ دیتی ہے۔ پھر عشق کا ایک تفاعل غم ہے جس کے بارے میں میر نے کہا ہے ؎

جوش غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی منہ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں (دیوان سوم)

عشق کو "سمندر"، "دریا" اور "طوفان" سے تشبیہ دیتے ہی ہیں۔ اور جب "حادثہ" استعارہ ہے عشق کا تو جو استعارے عشق کے لئے مناسب تھے وہ حادثے کے لئے مناسب ہوگئے۔ تشبیہ اور استعارے میں یہ بات ہے کہ دو مشبہ یا دو مستعار لہ' کے لئے ایک ہی مشبہ بہ یا ایک ہی مستعار منہ' ہو سکتا ہے۔ لہٰذا اگر عشق کے لئے حادثہ استعارہ ہے تو عشق کے لئے دوسرے جو استعارے ہیں' مثلاً سمندر، یا آندھی وغیرہ، وہ حادثے کے لئے بھی استعمال ہو سکتے ہیں۔ میر نے دیوان چہارم میں بھی کہا ہے ؎

یاں حادثے کی باؤ سے ہر اک شجر حجر
کیسا ہی پائدار تھا آخر اکھڑ گیا

یہاں "حادثہ" اور "شجر حجر" اپنے لغوی معنی میں بھی ہیں اور "حادثہ" عشق کا استعارہ بھی ہے۔ اسی اعتبار سے "پائدار شجر حجر" مستقل مزاج اور باتمکین لوگوں کا استعارہ ہے۔

لہذا "حادثے کی باڑ" کے قیاس پر "حادثے کے جھکڑ" کو بھی عشق کی آندھی پر محمول کرنا چاہیئے۔ اڑائے لئے جانے کے اعتبار سے "پر کاہ" بھی دلچسپ رعایت ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ "کوہ گراں سنگ" عشق کی صفت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو "بہار عجم"۔) گویا عشق خود کوہ گراں سنگ ہے اور کوہ گراں سنگ کو اڑائے لئے جاتا ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔

۲۹۹
۴

"پری خواں" حاضرات کا عمل کرنے والے شخص کو کہتے ہیں۔ یعنی وہ شخص جو کسی نقش کے موکل کو طلب کر کے اپنی مقصد بر آری کرتا ہے۔ "پری خواں" وہ شخص بھی ہوتا ہے جو کسی عمل کے ذریعہ جن یا پری کو تسخیر کرتا ہے۔ اس دوسرے معنی کی روشنی میں شعر اور بھی پر لطف ہو جاتا ہے، کیوں کہ اب مفہوم یہ ہوا کہ میر جو شام سے ہی جگر، دل، جان کو جلانا (یعنی نوحہ کرنا اور نالہ کرنا) شروع کر دیتا ہے، وہ اسی لئے کہ اسے کسی سے عشق ہے۔ معشوق کو پری بھی کہتے ہیں۔

چوں کہ حاضرات یا پری خوانی کے عمل میں طرح طرح کی خوشبوئیں جلائی جاتی ہیں اور بعض اعمال میں چراغ بھی روشن کئے جاتے ہیں، اس لئے دل، جگر اور جان جلانے کا مضمون مزید لطف کا حامل ہو جاتا ہے۔ ناسخ نے بھی "پری خواں" کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں جلنے اور جلانے کا مزید مضمون نہیں ہے، ہاں نقش کا ذکر ضرور ہے ؎

مٹ گئے نقش حیات اور اسے تاثیر نہیں
اے پری خواں یہ پری زادوں کی تسخیر نہیں

(۳۰۰)

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں

ہے بہت جیب چاکی ہی جوں صبح
کیا کیا جائے فرصت کم میں

۸۵۰ پر کے تھی بے کلی قفس میں بہت
دیکھیے اب کے گل کے موسم میں

پر کے = پچھلے سال

۳۰۰/۱ غالب نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے ؎

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کا شعر حضرت علیؓ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے کہ جو شخص خوف کے باعث عبادت کرتا ہے وہ غلاموں کی سی عبادت کرتا ہے۔ جنت کے لالچ میں عبادت کرنا سوداگروں کی عبادت ہے، اور محض اللہ کے عشق میں عبادت کرنا آزادوں کی عبادت ہے۔ غالب کے یہاں بھی روزمرہ بندھا ہے، لیکن ان کا لہجہ بے تکلفانہ اور روزمرہ تعلقات و معاملات کی سطح پر نہیں ہے، بلکہ حاکمانہ اور عاقلانہ سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا لہجہ انسانی معاملات اور روزمرہ زندگی کی صورت حال پر مبنی ہے۔ میر کے یہاں روزمرہ بھی زیادہ بے تکلف ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے دونوں میں سے کسی ایک شعر کو ترجیح دینا مشکل ہے۔ لیکن میر کو اولیت کا شرف حاصل ہے، اور ان کے یہاں معنی کی نسبتاً زیادہ شدت ہے۔ غالب نے اپنی بات صاف کہہ دی ہے، جب کہ میر کے یہاں لطیف ابہام بھی ہے۔ غم اس بات کا ہے کہ مرنے کے بعد نجات حاصل ہوگی کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ "نجات" یہاں کثیرالمعنی ہے۔ (۱) غم سے نجات۔ (۲) سزا سے نجات

اور جنت میں داخلہ۔ (۳) زندگی اور موت کے چکر سے نجات۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ نجات تو مرنے کے بعد ہی حاصل ہوگی۔ لیکن نجات حاصل ہوگی کہ نہیں، اس غم (الجھن، ادھیڑ بن، فکر) کے باعث جی چلا جاتا ہے، یعنی موت کے پہلے موت آئی جاتی ہے۔

میر کے مصرع ثانی میں جو روزمرہ ہے اس میں بھی بے تکلفی کے علاوہ کثرت معنی بھی ہے۔ ماضی بول کر مستقبل مراد لینا اردو کی خاص صفت ہے۔ اس روزمرہ (جنت گئی جہنم بھی) میں مستقبل کے علاوہ imperative اور دعا/بدعا کے عناصر بھی ہیں۔ مراد دراصل یہ ہے کہ ایسی جنت نہ ہوتی تو بہتر ہوتا، یعنی ہمیں ایسی جنت سے کیا فائدہ؟ لیکن معنی یہ بھی ہیں کہ (۱) کاش ایسی جنت جہنم میں ڈال دی جائے (۲) ایسی جنت کو جہنم میں ڈال دینا چاہیئے (۳) ایسی جنت جہنم میں جائے گی، وغیرہ۔ اس طرح کے اشعار کو بغور پڑھیئے تو اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنادیا۔

۳۰۰

۲ صبح کے ذرا پہلے آسمان پر ایک سفید لکیر روشنی کی نمودار ہوتی ہے (اس کا ذکر قرآن میں بھی ہے، جہاں اسے سفید دھاگے سے تشبیہ دی گئی ہے۔) یہ سفید لکیر چوں کہ آسمان کی سیاہی کو عمودی طور پر تقسیم کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے، اس لئے اسے چاک گریباں سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (کیوں کہ چاک گریباں بھی عمودی ہوتا ہے اور لباس پر ایک لکیر سی بناتا ہے۔) اسی اعتبار سے صبح کو چاک گریباں کہا جاتا ہے۔ اب شعر کے معنی پر غور کیجئے۔ خود کو چاک گریباں کہا، یعنی کسی خاص وقعت کا حامل نہیں ٹھہرایا۔ گریباں چاکی جنون کی پہلی منزل ہے۔ لہٰذا کسی خاص وقعت کی حامل نہیں۔ لیکن پھر یہ کہا کہ صبح بھی تو گریباں چاک ہوتی ہے۔ لہٰذا اپنی وقعت کا ایک قرینہ قائم کرلیا۔ یعنی ہم صبح سے کم نہیں ہیں۔ اب کہا کہ زندگی کی فرصت اتنی کم ہے کہ اس میں اس سے زیادہ کمال حاصل نہیں ہو سکتا کہ گریباں چاک کرلیا جائے۔ چوں کہ صبح بھی تھوڑی ہی دیر تک رہتی ہے (یعنی جب دن چڑھ آئے تو اس وقت کو صبح نہیں کہتے۔)، لہٰذا عمر کی فرصتِ کم اور صبح میں مناسبت بھی ہے۔

مصرع ثانی کا استفہامیہ انداز بھی بہت لطیف ہے۔ یہ کنایہ تو ہے ہی کہ عمر کی فرصت کم ہے، یہ اشارہ بھی ہے کہ اگر فرصت زیادہ ہوتی تو شاید بعض دوسرے کام (یعنی عشق کے علاوہ اور کام) بھی ممکن تھے۔ اب جب کہ فرصت ہی بہت تھوڑی ہے، تو اتنا کافی ہے کہ ہم چاک گریباں کرلیں۔

مصرع اولیٰ میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ گریباں چاکی تو طرح طرح کی ہو سکتی ہے، لیکن اگر ہم اس طرح کی گریباں چاکی اختیار کرلیں جیسی کہ صبح کی ہے، تو یہی بہت کافی ہے۔ اب یہ امکان پیدا ہو گیا کہ ممکن ہے بعض گریباں چاکیاں صبح کی گریباں چاکی سے بہتر ہوں۔ یا پھر صبح کی گریباں چاکی سب سے بہتر ہو۔

شعر میں عجب طرح کا ولولہ ہے، لیکن ایک انداز بے پروائی اور تھوڑا غرور لیکن محزونیت بھی ہے۔ انسان کر تو بہت کچھ سکتا ہے، لیکن اسے فرصت کم ملی ہے۔ پھر بھی اس کم فرصتی کے باوجود جو کچھ اس نے کرلیا ہے وہ معمولی اور کم عیار نہیں ہے۔ انسان ہزار بے چارہ سہی، لیکن کم حقیقت نہیں۔ جیب چاکی محض عشق کا استعارہ نہیں، بلکہ پورے طرز حیات اور پوری انسانی تگ و دو کی علامت ہے۔ زبردست شعر کہا ہے۔

۳۰۰/۳ اس شعر میں بھی معنی کی کثرت، اور محزونی اور ولولہ کار دونوں کا نسبۃً معمولی امتزاج ہے۔ مصرع ثانی کے ابہام نے کئی امکانات پیدا کر دیئے ہیں۔

(۱) پچھلے سال موسم بہار میں میری بے کلی کا عجب زور تھا، لیکن میں قفس کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکا۔ دیکھوں اس موسم گل میں میرا کیا حال ہوتا ہے۔

(۲) پچھلے سال تو بے کلی کے باوجود میں قفس کو نہ توڑ سکا، لیکن اس بار دیکھنا۔ میں تیلیوں کو توڑ پھوڑ کر باہر آجاؤں گا۔

(۳) پچھلے سال تو بہت بے کلی تھی۔ خدا معلوم اس سال کتنی ہو، زیادہ ہو کہ کم ہو۔ یہ میرے اختیار میں تو ہے نہیں۔

(۴) پچھلی بار بے کلی کے باوجود میں بچ گیا، دیکھوں اس بار جان بچتی ہے کہ نہیں۔

(۵) پچھلی بار تم لوگوں نے قفس کے اندر میری بے کلی دیکھی تھی۔ اس بار میں آزاد

ہوں۔ دیکھنا اس موسم گل میں کیا کیا خوشیاں مناتا ہوں اور نغمے گاتا ہوں۔

(۶) پچھلے سال میں قفس میں تھا، اور بہت بے کل تھا۔ اس سال آزاد ہوں، دیکھوں اب بھی یہ بے کلی برقرار رہتی ہے کہ گھٹتی ہے۔

"پر کے" بمعنی "پچھلے سال" میر نے تو کئی جگہ باندھا ہے، لیکن اور کہیں نظر نہ آیا۔ ہاں مشرقی اردو میں "پر کے سال" بمعنی "سال گذشتہ" اب بھی مستعمل ہے۔ اس فقرے کی تازگی شعر کے حسن میں اضافہ کر رہی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ ایسے مضمون اور ایسے اسلوب کے باوجود میر نے رعایت لفظی کا دامن نہ چھوڑا۔ "پر" بمعنی feather, wing اور "قفس" میں ضلع کا ربط ہے۔ "کلی" اور "گل" میں ضلع کا ربط ظاہر ہے۔ "پر" سے ذہن "پرسوں" اور "کلی" سے "کل" کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اس لئے "پر" اور "کلی" میں بھی ضلع کا کھیل ہے۔ مکمل شعر کہا ہے۔ اس مضمون سے مشابہ ایک بات دیوان اول میں کہی ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں ہے

پر تو گذرا قفس ہی میں دیکھیں
اب کی کیسا یہ سال آتا ہے

۳۰۱

ا ب لاغری سے دیں ہیں ساری رگیں دکھائی
پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں

۳۰۱/۱ اس مضمون کو دیوان پنجم میں دہرایا ہے ؎

تن زرد و لاغر میں ظاہر رگیں ہیں
بھرا ہے مگر عشق ایک ایک نس میں

یہاں وہ بات نہیں آئی جو زیر بحث شعر میں ہے۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ پوری طرح کارگر نہیں ہیں۔ مصرع ثانی میں بھی "عشق بھرا ہے" اتنا موثر نہیں جتنا "عشق بھر رہا ہے" موثر ہے۔ دونوں شعر بہرحال میر کے مخصوص طرز فکر اور اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں مشاہدہ واقعیت سے بھرپور ہے، اس لئے شعر مبالغے پر مبنی ہونے کے باوجود روزمرہ کی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی کے پیکر کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔ اس قدر محاکاتی اور محسوس سطح کا پیکر صرف شیکسپیئر کے یہاں مل سکتا ہے۔ پہلے مصرعے میں دکھائی دینے والی رگوں کا ذکر کرکے پیکر کو پشت پناہی بخشی ہے اور مناسبت الفاظ بھی پیدا کر دی۔

دوسرے مصرعے میں پیکر اس قدر زبردست ہے کہ معنی کا بھی حق ادا کر رہا ہے۔ لیکن پھر بھی میر نے معنی کی ایک اور تہ رکھ دی ہے۔ "پر عشق بھر رہا ہے" میں لفظ "پر" کے باعث دو مفہوم اور پیدا ہو گئے۔ (۱) اگرچہ میں خود لاغر اور نقیہ ہو گیا ہوں، لیکن میرے رگ و پے میں عشق کی قوت بھری ہوئی ہے۔ (۲) اگرچہ میں لاغر اور زار و نزار ہوں، لیکن عشق مجھے نہیں چھوڑتا۔ گویا یہ رگیں جو دکھائی دے رہی ہیں، یہ اس وجہ سے ہیں کہ ان میں خون کی جگہ عشق بھرا ہوا ہے۔

"عشق بھر رہا ہے" میں بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) عشق بھرا ہوا ہے۔ (۲) عشق بھر کے رہ گیا ہے۔ (۳) عشق لمحہ لمحہ ان رگوں میں بھرتا جا رہا ہے۔ (۴) عشق کوئی ذی روح شے ہے جو بالا رادہ میری رگوں میں بھرتی چلی جا رہی ہے۔ "بھرا ہے عشق" میں یہ معنویت نہیں۔

خیالی مضمون اور واقعی مضمون، نازک خیالی اور معنی آفرینی، ان چیزوں میں فرق دیکھنا ہو تو میر کے مضمون سے مشابہ مضمون پر مبنی مومن کا یہ شعر سنیئے ؎

درد ہے جاں کے عوض ہر رگ و پے میں ساری
چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

مومن کا شعر بہت خوب ہے، لیکن اس میں معنی کی تہ نہیں، اور مضمون میں روزمرہ زندگی کی کیفیت نہیں۔ مومن کا خیال بہت نازک ہے اور مصرع ثانی میں ایجاز اس قدر ہے کہ بیان میں بے حد برجستگی پیدا ہوگئی ہے۔ مومن کا مضمون فارسی شعرا پر مبنی ہے، مثلاً نظیری ؎

گویا تو بروں می روی از سینہ وگرنہ
جاں دادن کس ایں ہمہ دشوار نہ باشد
(ایسا لگتا ہے کہ گویا تو ہمارے سینے سے
نکلا چلا جائے گا۔ ورنہ جان دینا کوئی
ایسی مشکل بات نہیں۔)

نظیری کے یہاں کیفیت کی جو شدت ہے، وہ مومن کے یہاں نہیں۔ ورنہ دونوں کے مضمون کی منطق ایک ہی ہے۔ میر کا مضمون سراسر طبع زاد ہے۔ اور سب باتوں کے ساتھ ساتھ اس میں غرور اور مباہات کا پہلو بھی ہے کہ غم نے جسم کو سب گھلا کر نزار کر دیا، سب کچھ پگھل کر بہ گیا، لیکن عشق ہمارے نظام جسم سے نہ نکلا۔ شراب یا دوسری منشیات جب انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں تو وہ منزل آجاتی ہے جب یہ ذہن کی نہیں، بلکہ جسم کی ضرورت بن جاتی ہیں۔ یعنی غذا ملنے نہ ملنے سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا، لیکن جس نشے کی عادت ہے وہ نہ ملے تو جسم کام نہیں کرتا۔ میر کے شعر میں بھی عشق اب صرف ذہنی کیفیت نہیں، بلکہ نظام جسم کی ضرورت بن گیا ہے۔

جہاں گیر کا درباری، اور مشہور شاعر عنایت خاں آشنا (وفات ۱۶۱۸) آخری وقت میں اس قدر نقیہہ و لاغر ہو گیا تھا کہ بقول جہاں گیر اس کی ہڈیاں تک گل گئی تھیں۔ افیون اور شراب سے کثیر شغف کے باعث عنایت خاں آشنا کی حالت اس درجہ سقیم ہو گئی کہ جہاں گیر کو یقین نہ آتا تھا کہ کوئی شخص اتنی جلد اس قدر گھل سکتا ہے۔ اس نے اپنے ایک

مصور (غالباً بشن داس) سے آشنا کے آخری وقت کی جو تصویر بنوائی ہے اس میں آشنا محض استخوان و پوست کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ (یہ تصویر باسٹن میوزیم میں ہے۔) اس کے برخلاف، اسی عنایت خاں آشنا کی ایک تصویر جو موت سے صرف تین سال قبل کی ہے، (وکٹوریہ اور البرٹ میوزیم، لندن) اس میں عنایت خاں مردانہ حسن و وجاہت کا اعلیٰ نمونہ نظر آتا ہے۔ میر کو مصوری سے دلچسپی تھی، اس لئے عجب نہیں کہ وہ عنایت خاں آشنا کی تصویر مرگ سے واقف رہے ہوں۔

۳۰۲

روتے ہیں نالہ کش ہیں یا رات دن جلے ہیں
ہجراں میں اس کے ہم کو بہتیرے مشغلے ہیں

مرنا ہے خاک ہونا ہو خاک اڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں

پست و بلند دیکھیں کیا میر پیش آئے
اس دشت سے ہم اب تو سیلاب سے چلے ہیں

۳۰۲/۱ ملاحظہ ہو ۱۶۸/۳ جہاں اس مضمون کو اور بھی عمدگی سے بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث اور ۱۶۸/۳ پر مبنی مرزا جان طپش کا شعر ہے ؎

چھیلتا ہے کبھی زخموں کو کبھی داغوں کو
تیرے ناکام کو رہنے لگے اب کام بہت

میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے شعر زیر بحث میں "مشغلے" کا لفظ رکھ دیا۔ لفظ "کام" میں عام طور پر کسی با مقصد کام، یا مصروفیت، کا اشارہ ہوتا ہے۔ "مشغلہ" کا لفظ اس وقت زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے جب کام میں کوئی خاص مقصد نہ ہو، بلکہ ایک طرح کی idle activity ہو۔ احمد مشتاق کا عمدہ شعر ہے ؎

اب شغل ہے یہی دل ایذا پسند کا
جو زخم بھر گیا ہے نشاں اس کا دیکھنا

شعر زیر بحث میں دوسری بات یہ ہے کہ اگرچہ ۱۶۸/۳ میں بھی خود ترحمی بالکل نہیں، بلکہ ایک طرح سے خود پر طنز ہے، لیکن وہاں (اور طپش کے شعر میں بھی) جن کاموں کا ذکر ہے وہ خاصے شدید اور overdramatized ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہجر کے مشغلوں کو بیان کرنے کے لئے جن لفظوں کا انتخاب کیا ہے وہ بالکل رسمی

ہیں۔ اس طرح ان میں "لور مشغلہ" (بمعنی idle activity) میں اچھی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

۳۰۲/۲ اس شعر میں کوئی خاص بات نہیں۔ تین شعر پورے کرنے کے لئے اسے رکھا گیا ہے۔ لیکن مناسبت لفظی کا کرشمہ یہاں بھی موجود ہے۔ کہ مصرع ثانی میں "راہ" کہا، اور مصرع اولیٰ میں تین مکمل جملے رکھے جن کا ربط "راہ" سے ہے۔ (۱) مرنا ہے: (کسی کی راہ میں مرنا، مثلاً خدا کی راہ میں مرنا۔) (۲) خاک ہونا۔ (راہ میں خاک ہوتی ہے۔) (۳) ہو خاک اڑتے پھرنا۔ (راہوں میں خاک اڑتی پھرتی ہے۔ میر کے زمانے میں تارکول کی سڑکیں نہ تھیں۔) پھر لطف کہ "اس راہ" کہا، تخصیص نہ کی کہ کون سی راہ مراد ہے۔ معلوم ہوا میر کے معمولی شعر بھی اس قدر معمولی نہیں ہوتے۔

۳۰۲/۳ میر نے سیلاب کو اکثر ایسے شخص کا استعارہ کیا ہے جو اپنے مقصد کے حصول میں پوری طرح منہمک ہو، جو ادھر ادھر نہ دیکھے، بس سر جھکائے چلتا جائے۔ ملاحظہ ہو ۲/۶ جہاں بگولے کو "گردن کش" کہہ کر اس پر نکتہ چینی کی ہے اور مخاطب کو تلقین کی ہے کہ وہ سیلاب کی طرح سر گاڑے چلا جائے۔ شعر زیر بحث میں نئی بات یہ نکالی ہے کہ جب سیلاب پر جوش ہوتا ہے تو وہ نہ پستی میں رکتا ہے اور نہ زمین کی اونچی سطح سے دبتا ہے۔ لہٰذا پست و بلند کے پیش آنے پر کوئی تشویش نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کا شوق ہے، کہ دیکھیں کس کس طرح کی مخالفت سے پالا پڑتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ میر نے عشق کو اکثر شیر سے تشبیہ دی ہے، اور دو جگہ سیلاب کو بھی شیر سے ڈرایا ہے۔ دونوں شعر دیوان پنجم میں ہیں ؎

(۱) گیا میری وادی سے سیلاب بچ کر
نظر کی جو یاں عشق کے شیر نر پر

(۲) یہ بادیۂ عشق ہے البتہ ادھر سے
بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ سیلاب کو شیر سے کیا خوف یا خطرہ ہو سکتا ہے۔ شیر کو البتہ پانی سے کوئی خاص شغف نہیں ہوتا، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تیرنا خوب جانتا ہے۔ لہٰذا شیر کو سیلاب سے کوئی خاص خطرہ نہیں ہوتا۔ فی الحال تو ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ شیر چوں کہ جنگل کا بادشاہ ہوتا ہے، اس لئے سیلاب بھی اس سے خوف کھاتا ہے۔

لیکن اس بات کو اگر شعر زیر بحث پر منطبق کیا جائے تو ایک دلچسپ صورت حال یہ نکلتی ہے کہ سیلاب کی طرح سرگاڑے اپنی دھن میں مصروف نکل کھڑے ہونے والے شخص کو اگر شیر (عشق؟) کا سامنا کرنا پڑے تو اس کا کیا حال ہو گا؟ ایسا تو نہیں کہ یہ دشت دراصل دشت حیات ہے اور اس سے نکلنے کا ارادہ اس لئے کیا ہے کہ اس میں شیر (تجربۂ عشق؟) فی الحال نہیں ہے، اور متکلم کو امید ہے کہ کہیں نہ کہیں آگے جا کر اس کا سیل زیست بھی شیر عشق سے مغلوب ہو گا؟ ابہام، اور توقع کی فضا نے شعر میں بڑی جان پیدا کر دی ہے۔

۸۵۵ مجھ کو دماغ وصف گل و یاسمن نہیں
میں جوں نسیم باد فروش چمن نہیں بادفروش = خوشامدی

۳۰۳/۱ یہ شعر اس بات کی صاف دلیل ہے جس کی طرف میں نے جلد اول کے دیباچے میں اشارہ کیا ہے کہ بودلیئر کی طرح میر بھی دلچسپ الفاظ کو شعر میں باندھنے کا اتنا شوق رکھتے تھے کہ انھوں نے بعض شعر محض کسی تازہ لفظ کو باندھنے کی خاطر کہے ہیں۔ "باد فروش" کا لفظ اس قدر دلکش و طرفہ ہے کہ اسے باندھتے ہی بنے۔ اور میر نے حق بھی پوری طرح ادا کر دیا کہ نسیم کو (جو چمن کی خوشبو چاروں طرف پھیلاتی ہے) چمن کا خوشامدی کہا۔ پھر اپنی انفرادیت اور انانیت بھی ظاہر کر دی کہ میں نسیم کی طرح کا ہلکے مزاج والا شخص نہیں ہوں۔ مجھے یہ کہاں پسند ہے کہ میں گل پھول کی تعریف میں اپنا وقت ضائع کروں یا خود کو ان کا مداح ثابت کروں؟

اب یہ ملاحظہ ہو کہ "خوشامدی" کا مضمون بیان کرنے کے لئے "باد فروش" جیسا لفظ ڈھونڈا جو مناسبت کی معراج ہے، کیوں کہ نسیم نہ صرف خود ہوا ہے، بلکہ "خوشبو" کی بھی صفت کے لئے "باد" یا "نفس" کا لفظ لاتے ہیں۔ پھر، نسیم چونکہ چمن کی خوشبو (= باد) کو دور دور تک پھیلاتی ہے، اس لئے گویا باد فروشی (یعنی خوشبو کا کاروبار) کرتی ہے۔ خوشامدی کو برا تو کہا ہی جاتا ہے، لیکن اس کے لئے ایسا لفظ لانا جو خوشامدی کے برے عمل کو بھی ظاہر اور ثابت کرے تلاش لفظ تازہ کو کمال تک پہنچانا ہے۔

(۳۰۴)

تم کبھو میر کو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمھیں
اور ہم لوگ تو سب ان کا ادب کرتے ہیں

۳۰۴/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ میر کو "کبھی" چاہنے کا مضمون خود ہی اس قدر پُر معنی ہے کہ اگر شعر میں اور کچھ نہ ہوتا تو بھی یہ شعر قابل قدر ہوتا۔ "کبھی" بمعنی "ایک بار" فرض کیجئے تو "چاہو" کے دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) تمھارے دل میں میر کی محبت پیدا ہو۔ (۲) تم میر سے اختلاط کرو۔ "کبھی" بمعنی "کسی وقت" فرض کیجئے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی بھی وقت سہی لیکن ایک بار میر کو اپنے پاس بلا لو۔ "کبھی" بمعنی "کسی موقعے پر" فرض کیجئے تو معنی ہوئے کہ میر تمھیں عرصے سے چاہتے ہیں، کبھی وہ دن بھی آجائے جب تم میر کو چاہنے لگو۔

دوسرے مصرعے میں میر کے خاص رنگ کا روزمرہ زندگی والا ماحول ہے۔ کچھ لوگ ہیں، ممکن ہے وہ خود معشوق صفت لوگ ہوں، لیکن وہ میر سے بے تکلف نہیں ہو سکتے، کیوں کہ وہ میر کا ادب کرتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ میر کو بھی ان سے کوئی محبت نہیں، کیوں کہ میر کو تو مخاطب سے عشق ہے (یعنی اس معشوق سے جس کو مخاطب کرکے یہ کلام کیا گیا۔) لہٰذا اگر متکلم لوگوں کو میر سے محبت ہو بھی، تو وہ بے فائدہ ہے۔ کیوں کہ میر تو کسی اور کو چاہتے ہیں۔ ادب کرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ "چاہنا" جہاں ہو وہاں ادب دیر تک نہیں رہتا۔ جہاں اختلاط شروع ہوا اور معاملات عشق کی بے تکلفی آئی، ادب کی بساط تہ ہوئی۔ ادب کا ذکر اس بات کو واضح کر دیتا ہے کہ "چاہو" میں صرف افلاطونی محبت نہیں ہے، بلکہ معاملات اختلاط بھی ہیں۔

پھر سوال یہ ہے کہ لوگ میر کا ادب کیوں کرتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میر بہت پیرانہ سال بزرگ یا کوئی خشک مزاج عالم ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی سے عشق کا سوال ہی نہ تھا۔ لہٰذا میر کا ادب ان کی عاشقی کے مرتبے کی بنا پر ہے۔ اس لئے یہ بات ظاہر ہے کہ لوگ میر کا ادب ان باتوں

کی بنا پر کرتے ہیں عاشقی جن سے عبارت ہے ۔ مثلاً یہ کہ میر سوز و الم کی انتہائی منزل کو پہنچ گئے ہیں ۔ شدید غم ہمیشہ تقدس کا حامل ہوتا ہے اور احترام کا تقاضا کرتا ہے۔ چنانچہ آسکر وائلڈ جیسے شخص نے بھی محسوس کیا کہ جہاں غم ہے وہاں تقدس ہے ۔ Where there is sorrow there is holy ground. ممکن ہے اس کا یہ خیال والٹر پیٹر سے مستعار رہا ہو جہاں اس نے ڈاونچی کی مونا لیزا کے بارے میں لکھا ہے ۔ بہرحال ، یہ بات مشرق و مغرب میں عرصے سے مانی گئی ہے کہ غم میں تقدس کا رنگ ہوتا ہے اور وہ احترام کا تقاضا کرتا ہے ۔

یا پھر میر کا ادب شاید اس وجہ سے لازم ہو کہ ان کی دیوانگی حد کمال کو پہنچی ہوئی تھی ۔ دیوانوں کو غیر انسانی ، بلکہ الوہی فیضان سے مشرف سمجھنا بھی مشرق و مغرب میں عام بات رہی ہے ۔ ارسطو نے شعرا میں ایک طرح کی دیوانگی بے وجہ ہی نہیں دریافت کی تھی ۔ اور شیکسپیئر نے اپنے ایک کردار کی زبان سے بے مطلب ہی یہ بات نہ کہلائی تھی کہ دیوانہ ، عاشق ، اور شاعر ، تینوں سرتاسر تخیل ہیں ، تخیل ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے ۔ میشیل فوکو Michel Foucault نے اپنی کتاب Madness and Civilization میں لکھا ہے کہ دیوانوں کو مقدس سمجھنے کی روایت مغرب میں کم و بیش انیسویں صدی تک قائم رہی ۔ فوکو نے اس معاملے پر بحث دوسرے نقطۂ نظر سے کی ہے ، لیکن یہاں مجھے صرف اتنا کہنا مقصود ہے کہ دیوانوں ، مجذوبوں اور مستغرق فی الخیال لوگوں کی تقدیس بہت مشہور مسئلہ ہے ۔

تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر سراسر عشق ہیں (پر عشق بھر رہا ہے ایک ایک میری نس میں ۔) ایسے شخص کا ادب لازمی ہے ، کیوں کہ عشق کی اپنی روحانیت ہوتی ہے ۔ اور اگر کوئی شخص کمال عشق کے درجے پر فائز ہو تو پھر کیا کہنا ہے ۔

اس طرح یہ شعر محض عشقیہ مضمون کا نہیں ۔ بلکہ اس میں ایک پورا تصور حیات اور لائحۂ زیست آگیا ہے ۔ عزیز قیسی کے یہاں یہ مضمون بہت محدود ہو گیا ہے ، اس لئے معنی بھی کم ہیں ؎

اک تمھیں ہم سے کھنچے ہو ورنہ
چاہنے والوں کو سب چاہتے ہیں

۳۰۵

اے بت گرسنہ چشم ہیں مردم نہ ان سے مل
دیکھیں ہیں ہم نے پھوٹتے پتھر نظر سے

۳۰۵/۱ بھوکی، ہوسناک نگاہوں سے معشوق کو دیکھنے والوں کو "گرسنہ چشم" کہنا نہایت پرزور اور بدیع بات ہے۔ لیکن مصرع ثانی کے پیکر نے شعر کی بندش کو حد اعجاز تک پہنچا دیا ہے۔ نگاہیں صرف بھوکی، تیز، یا بے محابا نہیں ہیں، بلکہ ان میں ایک طرح کی بہیمیت ہے، ایک طرح کا طبیعی اور جسمانی جارحانہ پن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے نگاہیں نہیں ہیں، ہوسناکی اور بے حیائی کے پتھر ہیں جو معشوق کے چہرے کے ساتھ ذہنی زنا بالجبر کر رہے ہیں۔ پھر اس مضمون کے ساتھ مناسبت اور رعایت کا بھی پورا انتظام ہے۔ مصرع ثانی میں پھوٹتے پتھروں کا ذکر کیا تو مصرع اولیٰ میں معشوق کے لئے "بت" کا لفظ استعمال کیا، کہ بت پتھر کا ہوتا ہے۔ "چشم"، "مردم" (بمعنی "آنکھ کی پتلی") "دیکھیں" "پھوٹنا"، "نظر" ان سب میں مراعات النظیر اور ضلع دونوں کا لطف ہے۔ پھر مکر شاعرانہ الگ، کہ دوسرے لوگوں کو گرسنہ چشم کہا اور معشوق کو ان سے ملنے سے منع کیا۔ لیکن یہ ظاہر ہے کہ متکلم خود کو گرسنہ چشم لوگوں میں نہیں شمار کر رہا ہے۔ لہٰذا اشارہ یہ ہے کہ اور لوگوں سے نہ ملو، ہم سے ملو۔ معشوق کے لئے "بت" کا لفظ استعمال کرکے یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ خود معشوق ہزار سنگ دل اور غیر اثر پذیر ہو، لیکن بوالہوس لوگوں کی آنکھ معشوق کے دل سے زیادہ سخت ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

چشم/آنکھ/دیدہ اور "مردم" کا ضلع جو اس شعر میں ہے۔ شاہ نصیر کو اتنا پسند آگیا کہ انھوں نے اسے بار بار نظم کیا ہے ؎

گردش دیدۂ دریا ہے عیاں کشتی سے
مردماں آنکھ لڑاتا ہے یہ طوفان دریا

خانۂ چشم اس کے سب رہنے کی خاطر چھوڑ دو
دیدۂ و دانستہ اٹھو مردماں بہر خدا

بے تصور یار کے یوں چشم لگتی ہے نصیر
کاسہ خالی ہو جیسے مردم سائل کے ہاتھ

لیکن شاہ نصیر کے شعروں میں معنی کی وہ فراوانی نہیں جو میر کے یہاں ہے۔

دیوان چہارم

ردیف ن

(۳۰۶)

کب تک دل کے ٹکڑے جوڑوں میر جگر کے لختوں سے
کسب نہیں ہے پارہ دوزی میں کوئی وصال نہیں

کسب = پیشہ
پارہ دوزی = پھٹے پرانے کپڑوں، خیموں وغیرہ کی مرمت کرنا
وصّال = کتابوں کی جلد بندی کرنے والا۔

۳۰۶/۱ دل کی صفت یہ ہے کہ اگر اس پر خراش یا ہلکا زخم بھی آجائے تو وہ آپ سے آپ ٹھیک ہو سکتا ہے اگر دل پر مزید زور نہ پڑے۔ جگر کی بھی یہ صفت ہے کہ بڑی حد تک بیکار ہو جانے پر بھی وہ اپنی اصلاح از خود کر سکتا ہے۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ دل کے ٹکڑے ہو گئے ہیں، اب اس میں از خود اصلاح کی قوت نہیں۔ لہٰذا اس کے ٹکڑوں کو جوڑنے کے لئے جگر کے ٹکڑے بروے کار لائے جا رہے ہیں۔ مراد یہ نکلی کہ جگر بھی پارہ پارہ ہو گیا ہے۔ اگر جگر پاروں کو دل کی مرمت کے لئے استعمال کریں گے تو خود جگر کی مرمت کس طرح ہوگی؟ مصرع کا انشائیہ اسلوب بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں مسلسل (اور غالباً بے فائدہ) پارہ دوزی سے اکتا جانے کا بھی اشارہ آگیا ہے۔

"پارہ دوز" وہ شخص ہوتا ہے جو پھٹے پرانے کپڑے کے ٹکڑوں کو جوڑ کر قابل استعمال بناتا ہے۔ خیمے کی مرمت کرنے والے کو بھی پارہ دوز کہتے ہیں۔ خیمے

چونکہ اکثر چمڑے کے بھی ہوتے تھے، اس لئے دل جگر کے "ٹکڑوں کو جوڑنے والے شخص کو "پارہ دوز" کہنا اور بھی مناسب ہے۔ مصرع ثانی میں اکتاہٹ کے ساتھ احتجاج اور ہلکے سے طنز کی بھی کیفیت ہے۔ میں کوئی پارہ دوز نہیں ہوں۔ وصال بھی نہیں ہوں۔ عاشقی کا پیشہ اور ہے، پارہ دوزی اور وصالی کا پیشہ اور۔ یہ بھلا کون سی بات ہے کہ عاشق سے ان کاموں کی توقع رکھی جائے جو اس کا پیشہ نہیں ہیں۔

"پارہ دوز" قلیل الاستعمال لفظ ہے، اس لئے تازہ ہے۔ چوں کہ دل اور جگر کے بھی ٹکڑوں کو "پارہ" کہتے ہیں، اس لئے "پارہ دوزی" اور بھی مناسب ہے۔ "وصّال" بمعنی "جلد بند" بہت ہی نادر لفظ ہے، کسی لغت میں نہیں ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے اس کے معنی لکھے ہیں۔ اسٹائنگاس میں "وصالی" بمعنی "جلد سازی" ضرور دیئے ہیں۔ چوں کہ قرآن پاک کے تیسویں حصے کو بھی "پارہ" کہتے ہیں، اس لئے جگر پارہ، پارہ دوزی، اور وصال میں مناسبت بھی ہے۔ "وصل" کے اصل معنی ہیں "پیوند"۔ اس طرح "پارہ دوزی" اور وصال (بمعنی "پیوند لگانے والا") میں مناسبت بھی ہے۔ امیر مینائی نے "پارہ دوزی" کا مضمون تو براہ راست میر سے لے لیا ہے لیکن لفظ "وصال" سے کھیلنے کی ہمت انھیں بھی نہ ہوئی۔ امیر مینائی ؎

پارہ دوزی کی دکاں ہے کہ مرا سینہ ہے
ہر طرف ڈھیر ہیں دل اور جگر کے ٹکڑے

امیر مینائی کے مصرع ثانی کی بندش بہت عمدہ نہیں، پھر ان کا مضمون بھی میر سے کم رہ گیا ہے۔

خود میر نے بھی لفظ "وصّال" کو دیوان سوم میں باندھا ہے، لیکن اسے پوری طرح سنبھال نہ پائے ؎

دل صد پارہ کو پیوند کرتا ہوں جدائی میں
کرے ہے کہنہ نسخہ وصل جوں وصّال مت پوچھو

معلوم ہوا کہ نقش ثانی کبھی کبھی نقش اول سے واقعی بہتر ہو جاتا ہے۔ اوپر کے

شعر میں الفاظ کے بقدر معنی نہیں ہیں ۔ قائم کے ایک شعر میں "پارہ دوزی" کا لفظ امیر مینائی کے شعر سے بہتر بندھا ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کے ہم پلہ نہیں ؎

آیا ہوں پارہ دوزی دل سے نپٹ بتنگ
ایسے پھٹے ہوئے کو میں کب تک رفو کروں

(۳۰۷)

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

۳۰۷/۱ قرآن میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ہے کہ تم جس طرف بھی منھ کرلو، تمھیں میرا چہرہ نظر آئے گا۔ اس مضمون کو لے کر میر نے اکیلے پن اور بے یاری کے لئے اپنے مرغوب استعارے (شور جرس) سے ملا دیا ہے اور نئی بات پیدا کی ہے۔ جرس کا شور دور دور پھیلتا ہے، لیکن اس کے ساتھ کوئی نہیں جاتا۔ آواز کہیں جاتی ہے اور قافلہ کہیں جاتا ہے۔ خود قافلے کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صوت جرس کہاں کہاں تک پہنچی ہے۔ پھر آواز تو موجود ہے، لیکن صاحب آواز (یعنی جرس) کہیں اور۔ پھر شور جرس دشت وصحرا میں پھیلتا ہے، لیکن اس کو سننے والا کوئی نہیں ہوتا۔ یا دور کہیں سے جرس کا شور کسی کو سنائی دیتا ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ جرس اور قافلہ کہاں ہے۔ ان کیفیات کو بیان کرنے کے لئے بودلیئر نے "گھنے جنگلوں میں کھوئے ہوئے شکاریوں کی پکار" کا استعاراتی پیکر خلق کیا ہے۔ میر نے ان باتوں کو ظاہر کرنے کے لئے شور جرس کا استعارہ اور پیکر اکثر استعمال کیا ہے۔ فی الحال صرف دیوان اول کے تین شعر ملاحظہ ہوں ؎

یک بیاباں برنگ صوت جرس
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

برنگ صوت جرس تجھ سے دور ہوں تنہا
خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

صوت جرس کی طرز بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

شعر زیر بحث میں اللہ کی موجودگی کے باوجود خود کو تنہا دیکھنے کا مضمون بالکل نیا ہے۔ "چار طرف تنہا" کے معنی ہیں میرے چاروں طرف تنہائی ہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ میں جدھر بھی جاؤں، تنہا ہی رہوں گا۔ "طرف" اور "طرفہ" کی تجنیس بھی عمدہ ہے۔

صائب نے اس مضمون کو، کہ ہر سمت میں اللہ کا چہرہ ہے، پلٹ کر کہا ہے ؎

اے کہ روے عالمے را جانب خود کردۂ
رو نمی آری بسوے صائب بیدل چرا

(اے تو کہ جس نے ایک عالم کا منھ اپنی
طرف کر رکھا ہے، صائب بیدل کی
طرف اپنا منھ کیوں نہیں کرتا؟)

صائب کے یہاں تنہائی میں انانیت ہے، میر کے یہاں تنہائی میں واماندگی ہے اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ کیفیت دونوں کے یہاں ہے، لیکن میر کے یہاں کیفیت اور معنی دونوں صائب سے زیادہ ہیں۔ کیوں کہ میر کے شعر میں اس اسرار پر تحیر بھی ہے کہ اللہ کے ہر طرف ہوتے ہوئے بھی میں واماندہ اور تنہا کیوں ہوں؟

(۳۰۸)

۸۶۰ اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر
کوئی تو ماہ پارہ ہے میر اس رواق میں — رواق = محل، کوٹھا

۳۰۸/۱ جواہر سنگھ جوہر نے اس سے ملتا جلتا مضمون بہت لطف سے کہا ہے ؎

چرخ کوکب یہ سلیقہ ہے ستم گاری میں
کوئی معشوق ہے اس پردۂ زنگاری میں

لیکن میر کے یہاں معنی کے پہلو کثرت سے ہیں، اور دونوں مصرعوں میں پیکر بھی خوب ہے۔ مناسبت کا بھی التزام بہت نازک اور لطیف ہے۔ "نور"، "گرم"۔ "جلوہ"، "ماہ پارہ"۔ پھر "سحر" اور "ماہ" کا تضاد۔ مصرع اولیٰ میں الفاظ کا دروبست ایسا ہے کہ اسے دو طرح پڑھ سکتے ہیں ؎

(۱) اک نور گرم جلوہ فلک پر ہے ہر سحر
(۲) اک نورِ گرمِ جلوہ فلک پر ہے ہر سحر

پہلی قرارت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک نور اپنا جلوہ دکھانے میں مصروف (گرم) ہوتا ہے۔ دوسری قرأت کی رو سے معنی ہوئے کہ فلک پر ہر صبح ایک ایسا نور ہوتا ہے جس کا جلوہ گرم (یعنی لذیذ اور پسندیدہ اور روشن) ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "تو" بہت عمدہ ہے، اور یہ تاکید بھی خوب ہے کہ کوئی نہ کوئی معشوق، کوئی نہ کوئی حسین تو اس کوٹھے پر ضرور ہوگا۔ کوئی حور ہو، کوئی پری ہو، انسان ہو، یا خود جلوۂ جمال الٰہی ہو۔ صبح کے نور کو اس بات کا کنایہ ٹھہرانا کہ آسمان پر کوئی حسین ضرور ہے۔ بہت خوب مضمون ہے۔ یہ نکتہ بھی خوب ہے کہ صبح (یعنی سورج) کا نور کسی ماہ پارہ (ماہ = چاند) کے وجود کی دلیل ہے۔

دیوان اول میں میر نے صبح کے جلوے کو شعلے سے تعبیر کیا ہے، لیکن وہاں مضمون آفرینی کے بجائے خیال بندی کا رنگ آگیا ہے ؎

گور کس دل جلے کی ہے یہ فلک
شعلہ اک صبح یاں سے اٹھتا ہے

خیال بندی سے مراد ہے مضمون کا معمول سے ہٹ کر دور از کار ہونا اور اس کی بنیاد ایسی مشابہت (= استعارے) پر ہونا جو خود دلیل کا محتاج ہو، یا پھر ایسے مضمون باندھنا جو مضامین کے مروج سلسلے سے الگ ہوں، لیکن اس ندرت کے باوجود ان میں وہ قوت نہ ہو کہ وہ مروج سلسلے میں شامل ہوسکیں۔ یا اگر شامل نہ بھی ہوسکیں تو اس میں بالکل اجنبی نہ ہوں۔ واضح رہے کہ مضمون کو مشیل ریفیٹیر Michel Rifaterre کی زبان میں submerged matrix کہا جاسکتا ہے۔ جو چیز شعر میں ظاہر یا بیان ہوتی ہے وہ گویا اسی غرقاب matrix کی ایک جھلک ہے جس کے لئے شعر کے الفاظ پس منظر کا کام کرتے ہیں۔

(۳۰۹)

صبح ہوئی گلزار کے طائر دل کو اپنے ٹٹولیں ہیں
یاد میں اس خود رو گل تر کی کیسے کیسے بولیں ہیں

خود رو (بروزن خوشبو) = وہ پھول یا پودا جو اپنے آپ (یعنی باغبان کی محنت کے بغیر) اگے، بند صحرائی پھول یا پودا

وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میں دل ادھر ہے بہت
کوئی کہے اس سے ملتے ہیں تجھ کو کیا ہم دھولیں ہیں

سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قد یار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں

سنجیدہ = تلا ہوا، موزوں

موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر سمجھتے ہو
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ کوئی دم سولیں ہیں

۳۰۹/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ گلزار میں جو طائر ہیں وہ گویا جلا وطن ہیں یا قید میں ہیں۔ چمن کی آرائش۔ اس کی آئین بندی، اس کا رکھ رکھاؤ (گویا اس کا تصنع) انھیں اچھا نہیں لگتا۔ شعر میں عجب ڈرامائی اسرار ہے کہ صبح ہوتی ہے تو طائران گلشن اپنے اپنے دل ٹٹولتے ہیں، یعنی اپنا محاسبہ اور محاکمہ کرتے ہیں کہ ہم کہاں کے تھے اور کہاں آگئے۔ عام عقیدے کے برخلاف، طائران چمن کو گل و سنبل سے محبت نہیں۔ ان کو کسی صحرائی، اپنے آپ اگنے والے، مست باغباں و گلچیں سے بے نیاز، آزاد گل تر سے محبت ہے۔ وہ اس خود رو گل سے چھوٹ کر گلشن میں آگئے ہیں اور ہر صبح اس کو یاد کرتے ہیں۔
یہ شعر تمثیلی رنگ کا ہے۔ گلشن و گلزار سے دنیا مراد ہے، یعنی عالم اجسام۔ اور اس کے طائر، دنیا میں بسنے والے انسان ہیں۔ وہ خود رو گل تر جس کے ہجر میں وہ نغمہ زن ہیں، دراصل وہ روح اعظم ہے جو تمام ارواح کا منبع ہے۔ عالم

اجسام میں تصنع ہے، اس لئے اس کو گلشن کہا۔ اور عالم ارواح انسانی ہستی کا اصل اور فطری گھر ہے، اس لئے عالم ارواح کی روح اعظم کو خود رو گل تر کہا۔

روح اعظم کے مسئلے پر بحث کے لئے دیکھئے ۱۰۲/۱ اور ۲۶۲/۶۔ مرغان چمن کا بولنا دل کی لاگ کے باعث ہے، اس مضمون کو میر نے دیوان چہارم ہی میں کہا ہے۔ لیکن وہاں معنی کی وہ باریکی نہیں جو شعر زیر بحث میں ہے ؎

ہر طور ہیں ہم حرف سخن لاگ سے دل کی
کیا کیا کہیں ہیں مرغ چمن اپنی زباں میں

شعر زیر بحث میں محزونی اور مہجوری کی جو کیفیت ہے وہ خود بہت قیمتی ہے۔ "دل کو ٹٹولنا" میں رنج بھی ہے اور اپنے حالات و اعمال کا محاسبہ بھی۔ "کیسے کیسے بولیں ہیں" میں تحیر اور تحسین اور رنجیدگی تینوں موجود ہیں۔

۳۰۹/۲ شہر آشوب کی قدیم روایت یہ تھی کہ شہر کے لڑکوں کا ذکر ان کے حسن و جمال اور شوخی اور انداز و ادا کے حوالے سے کرتے تھے، اور لڑکوں کا انتخاب ان کے یا ان کے گھر والوں کے پیشے کے حوالے سے ہوتا تھا۔ مثلاً زرگر، گل فروش، بزاز، وغیرہ۔ شہر آشوب کی روایت کا یہ عنصر سودا وغیرہ کے زمانے تک باقی رہا۔ چنانچہ ان کے مشہور قصیدۂ شہر آشوب ؏

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے

میں مختلف پیشوں کے لوگوں کی زبوں حالی کا ذکر ہے۔ بعض قدیم فارسی شعرا، مثلاً مسعود سعد سلمان نے مختلف پیشوں کا ذکر کرتے ہوئے عشقیہ رباعیاں لکھی ہیں۔ بعد کے لوگوں میں کلیم ہمدانی نے غزلوں کا ایک سلسلہ لکھا ہے جس میں ہندستانی پیشوں اور فرقوں کے لوگوں کا ذکر ہندوستانی ناموں کے ساتھ ہے۔ مثلاً دھوبی پر جو غزل اس نے لکھی ہے، اس کا مطلع ہے ؎

ز حسن شستۂ دھوبی چہ گویم
ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

(دھوبی کے دھلے دھلائے حسن کے بارے
میں کیا کہوں؟ اس بے پردہ محبوب کے
بارے میں کیا کہوں؟)

میر نے بھی مختلف پیشوں سے متعلق لڑکوں کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دھوبی کے لڑکے کا ذکر ہے۔ بعض اور اشعار حسب ذیل ہیں ؎

کیفیتیں عطار کے لونڈے میں بہت تھیں
اس نسخے کی کوئی نہ رہی حیف دوا یاد

(دیوان دوم)

افسانہ خواں کا لڑکا کیا کہیے دیدنی ہے
قصہ ہمارا اس کا یارو شنیدنی ہے

(دیوان چہارم)

ظاہر ہے کہ اس طرح کے اشعار میں رندی اور ہوسناکی سے زیادہ تفنن طبع اور رعایت لفظی کا کھیل ہے، اور ان کا اصل مقصد شہر آشوب کی روایت کا کم و بیش اتباع ہے۔ شعر زیر بحث پر کلیم ہمدانی کے مطلع کا بھی اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر نے اپنے شعر میں خوش طبعی اور رعایت لفظی کو کلیم ہمدانی سے بہت زیادہ بڑھا دیا ہے اور اپنی طرح کا لاثانی شعر لکھا ہے۔ "دھوبی" کے اعتبار سے کلیم ہمدانی نے "شستہ" لکھا تھا، میر نے "میل دل" (= میلے دل) کا دلچسپ ایہام رکھا۔ پھر مصرع ثانی میں "دھولیں ہیں" کہا۔ "دھولینا" کسی اردو لغت میں نہیں ملتا۔ فارسی لغت نگاروں میں سے بھی صرف خان آرزو نے "چراغ ہدایت" میں اس کی فارسی اصل لکھی ہے "شست و شو کردن"۔ اور معنی لکھے ہیں "برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا۔" اردو میں "دھویا جانا" بمعنی "بے حیا ہو جانا" تو ہے۔ مثلاً غالب ؎

دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے

لیکن "دھولینا" نہیں ہے۔ میر نے "دھویا جانا" اور "شست و شو کردن" کے طرز پر "دھولینا" بنا لیا۔ معنی تو غالباً وہی ہیں جو "شست و شو کردن" کے

ہیں (برا بھلا کہنا، سرزنش کرنا) لیکن بے حیا ہو جانے کے مفہوم کا بھی اشارہ موجود ہے۔ شوخی اور ذہانت سے بھرپور بہت دلچسپ شعر کہا ہے۔

۳۰۹/۳ معشوق کے قد کو سرو سے تشبیہ دینا عام مضمون ہے۔ ترکی میں یہ اس قدر کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ ترکی زبان میں "سرو رواں" کے معنی ہی "معشوق" ہو گئے، جس طرح ہمارے یہاں "دلربا" کے ایک معنی "معشوق" ہیں۔ سرو قد کا مضمون سعدی اور خسرو اور حافظ کے یہاں نئے نئے رنگوں سے استعمال ہوا ہے۔ شبلی نے شکایت کی ہے کہ شاعری کے ابتدائی زمانے میں شعرا سادہ اور سلیس بات کہتے تھے، لیکن بعد کے لوگوں نے تصنع اور پیچیدگی کو پسند کیا اور اس طرح شاعری "خیالی مضامین" سے بھر گئی۔ اس قول میں پہلی غلطی تو یہ ہے کہ مضمون چوں کہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کو ہمارے یہاں حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں، لہٰذا یہاں "خیالی" اور "حقیقی" کا امتیاز ہماری شعریات کے لئے بے معنی ہے۔ استعارہ بہرحال تخیل کا تفاعل ہے، اور اس حد تک تمام استعارے کسی نہ کسی طرح "خیالی" ہی ہوتے ہیں۔ دوسری غلطی شبلی کی یہ ہے کہ انھوں نے مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر دیا ہے۔ مضمون آفرینی کا بنیادی عمل ہی یہ ہے کہ نیا مضمون پیدا کیا جائے، یا پرانے مضمون میں نئی جہت نکالی جائے، یا پرانے مضمون کو نئی طرح سے پیش کیا جائے۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ عام طور پر بعد کے شعرا پہلے کے شعرا سے زیادہ مضمون آفرینی کی کوشش کریں گے۔

قدیم فارسی شعرا نے سرو اور قد معشوق کے مضمون میں جو نئی باتیں کہی ہیں، ان کو ہم زیادہ تر استعارے کے مخصوص عمل substitution کی ضمن میں رکھ سکتے ہیں۔ یعنی کسی چیز کی جگہ کسی اور چیز کو رکھ دینا۔ سبک ہندی کے شعرا نے اپنے مضامین کی بنیاد contiguity (یعنی "تقریب") پر رکھی۔ تقریب سے مراد ہے کسی شے کے تلازمے کو مضمون کی بنیاد بنانا۔ رومن یاکبسن نے لکھا ہے

کر substitution عمل ہے استعارے کا۔ اور یہ شاعری کی صفت ہے۔ اس کے برخلاف contiguity عمل ہے metonymy کا۔ اور یہ شاعری کی نہیں، بلکہ فکشن کی صفت ہے۔ یاکبسن کو اگر ہند ایرانی شعریات سے واقفیت ہوتی تو اسے معلوم ہو جاتا کہ ہمارے یہاں metonymy کے طریقوں کو بھی مضمون (= استعارہ) کی بنیاد بنایا گیا ہے۔

مثال کے طور پر سرو اور قد کو لیجئے۔ سرو چوں کہ سیدھا، سبک اور سدا بہار ہوتا ہے، اس لئے معشوق کے قد کو اس سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اب یہاں سے تقریب کا عمل شروع ہوتا ہے۔ جنت میں جو درخت ہے (طوبیٰ) وہ بھی سرو کے مانند ہے۔ لہٰذا قد = طوبیٰ = سرو۔ اب قد کو "موزوں" بھی کہتے ہیں۔ لیکن مصرع کو بھی موزوں کہتے ہیں۔ لہٰذا قد = موزوں = مصرع اور قد = سرو = مصرع۔ موزونیت کو پرکھنے کا عمل تقطیع کرنا ہے۔ "تقطیع" کے ایک معنی "آرائش" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا قد = سرو = تقطیع = موزوں۔ اب محسن تاثیر کا شعر دیکھئے

گرچہ یک سرو برعنائی آں قامت نیست
چوں کہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد
(اگرچہ ایک بھی سرو اس (معشوق کی) قامت
کے برابر رعنائی نہیں رکھتا، لیکن سرو چوں کہ
تقطیع کرتا ہے، اس لئے وہ بھی مصرع موزوں
ہو جاتا ہے۔)

اردو کے شعرا کو محسن تاثیر کا مضمون امکانات سے پر نظر آیا۔ لہٰذا اب بعض مثالیں اردو کی دیکھئے ؎

ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا
(ولی)

موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا
طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا (شاکر ناجی)

غضب ہے سرو باندھا اس پری لے قد گلگوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرع موزوں کو (ناسخ)
پہنچتا اسے مصرع تازہ و تر
قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا (آتش)

خود میر کا شعر جو اس وقت زیر بحث ہے، مضمون آفرینی کی اسی زنجیر کی روشن کڑی ہے۔ اس سلسلے میں دیوان سوم کے ایک شعر پر جو ۲۹۳/۳ پر ہے، مفصل بحث گزر چکی ہے۔ ولی سے لے کر آتش تک کے اشعار جو میں نے اوپر نقل کئے، اپنی اپنی جگہ مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہیں۔ ان کا تجزیہ کرنا اس وقت طول امل ہوگا، لہٰذا صرف میر کے شعر زیر بحث پر گفتگو کرتا ہوں۔

(۱) "سنجیدہ" بمعنی "تلا ہوا، وزن کیا ہوا"۔ یہی معنی "موزوں" کے بھی ہیں۔ لہٰذا "سنجیدہ" بمعنی "موزوں" ہے۔ لیکن "سنجیدہ" ہمارے یہاں "قابل لحاظ، گمبھیر" grave کے معنی میں بھی آتا ہے۔ اور یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ کیوں کہ سرو اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے، اور باغ کا ایک اہم جزو ہے۔ لہٰذا اس میں سنجیدگی ہے۔

(۲) اگر دوسرا مصرع پہلے سے موجود ہو، اور اس پر پہلا مصرع لگایا جائے تو اسے "پیش مصرع" کہتے ہیں۔ لہٰذا "پیش مصرع قد یار" میں "پیش مصرع" ایک اور معنویت رکھتا ہے۔

(۳) شعر کی موزونیت معلوم کرنے کے لئے تقطیع کے علاوہ ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ ہم اپنے اندرونی سامعہ کو کام میں لاکر مصرع کو گویا دل میں تولتے ہیں اور فیصلہ کرتے ہیں کہ موزوں ہے کہ نہیں، یا خارج از بحر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا "دل میں تولنا" یہاں نہایت مناسب ہے۔

(۴) "سنجیدہ" اور "تولیں ہیں" میں ضلع کا ربط ہے۔

(۵) سرو بھی موزوں ہے، لیکن قامت یار اس سے زیادہ موزوں ہے۔ لہٰذا مصرعوں کی موزونیت کے الگ الگ مدارج ہوتے ہیں۔ کوئی زیادہ موزوں ہوتا ہے، کوئی کم موزوں ہوتا ہے۔

(۶) " ناموزوں " بمعنی " نامناسب " بھی ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ سرو اگرچہ سنجیدہ ہے، لیکن قد یار کا ہیش مصرع بننے کے لئے نامناسب ہے۔ (ملاحظہ ہو آتش کا شعر جو اوپر نقل ہوا۔)

(۷) اس مضمون کو میر نے دیوان ششم میں یوں لکھا ہے ؎

اس کی قامت موزوں سے کیا سرو برابر ہووے گا
ناموزوں ہی نکلے گا سنجیدہ کوئی جو بولے ٹک

یہاں معنی اور مضمون کی وہ تہیں نہیں ہیں جو شعر زیر بحث میں ہیں۔ مصرع ثانی پوری طرح کارگر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث ہر طرح نک سک سے درست ہے اور شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔

۳۰۹
۴

دیوان اول میں اسی مضمون کا شعر بہت زیادہ مشہور ہے ؎

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

شعر زیر بحث دیوان اول کے شعر سے کہیں بہتر ہے۔ کیا بہ لحاظ اسلوب اور کیا بہ لحاظ معنی۔ لیکن چوں کہ زیادہ تر لوگ دیوان اول سے آگے کم بڑھے ہیں، اس لئے زیر بحث شعر اکثر لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رہا ہے۔ دیوان اول کا شعر خبریہ اسلوب میں ہے، جب کہ موجودہ شعر کا مصرع اولیٰ انشائیہ ہے، اور اس کا تخاطب بھی خوب ہے۔ شعر کا متکلم کوئی اور ہے (مثلاً کوئی عارف، یا کوئی ایسا شخص جس نے دنیا کے رنج وغم بھگتے ہیں) اور مخاطب میر شاعر نہیں، بلکہ کوئی عام شخص ہے، ایسا شخص جو موت کے اسرار سے آشنا نہیں، اور جو اس تفکر میں ہے کہ موت کیا ہے اور کیوں ہے؟ پھر مصرع ثانی میں " راہ کے ہیں " بہت معنی خیز فقرہ ہے، کیوں کہ اس میں اس بات کا اشارہ ہے کہ عدم سے زیست، پھر زیست سے عدم، اور عدم کے بعد، یہ سب ایک ہی سفر کی مختلف منزلیں ہیں۔ انسان عالم ارواح سے عالم اجسام میں آتا ہے تو تھک جاتا ہے؛

کیوں کہ یہ سفر بہت طویل ہے، اور مسافر کو بھی نہیں معلوم کہ یہ سفر کیوں اور کس طرح طے ہوا۔ پھر عالم اجسام میں زندگی خود ایک سفر ہے۔ اب موت ایک طرح کا قیام ہے، ایسا قیام جس کے بغیر چارہ نہیں۔ کیوں کہ سفر نے اتنا تھکا دیا ہے کہ رکنا ناگزیر ہو گیا ہے۔

لیکن اس رکنے میں کوئی تفریح، کوئی سیر تماشا، کوئی آرام کا مشغلہ نہیں، بس ایک چند لمحوں کا سونا ہے۔ جیسے کوئی تھک کر سر راہ سو رہے۔ یعنی موت کوئی منزل نہیں، بلکہ طول طویل سفر کا ایک مختصر لمحہ، ایک عارضی قیام ہے۔ موت کے بعد بھی سفر ہے، اور منزل لا معلوم۔ "ہارے ماندے" محاورے کے اعتبار سے "تھکے ماندے" کا مترادف ہے۔ لیکن لفظ "ہارے" میں اشارہ بہر حال پوشیدہ ہے کہ اس سفر میں کامیابی یا فتح نہیں۔ دنیا میں آنا ہو یا دنیا سے جانا ہو، دونوں صورتوں میں زیاں ہی زیاں ہے۔

اب مصرع اولیٰ کے صرف و نحو کو دیکھئے۔ مصرع کئی طرح پڑھا جا سکتا ہے؎

(۱) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میر، سمجھتے ہو؟
(۲) موت کا وقفہ اس رستے میں، کیا ہے میر؟ سمجھتے ہو؟
(۳) موت کا وقفہ؟ اس رستے میں کیا ہے؟ میر، سمجھتے ہو؟
(۴) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر؟ سمجھتے ہو؟
(۵) موت کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے؟ میر سمجھتے ہو؟

ہر قرأت میں معنی تھوڑے بہت بدل جاتے ہیں۔ اسی طرح مصرع ثانی میں بھی وقفے کے کئی امکانات ہیں؎

(۱) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سو لیں ہیں
(۲) ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سو لیں ہیں
(۳) ہارے ماندے، راہ کے ہیں ہم لوگ، کوئی دم سو لیں ہیں
(۴) ہارے ماندے راہ کے ہیں، ہم لوگ کوئی دم سو لیں ہیں

یہاں ہر قرأت کے ساتھ معنی تو نہیں بدلتے، لیکن فضا اور تاثر بدل جاتے ہیں۔

(۳) غزل کے چاروں شعروں میں میر کی فن کارانہ مہارت اور شعور کی

گہرائی نئے نئے رنگوں میں جلوہ گر ہوئی ہے۔ دیوان چہارم کی ترتیب کے وقت میر کی عمر ستر سے کچھ متجاوز تھی۔ ایسے شعر اس عمر میں کہہ لینے کے بعد وہ جو دعوی بھی کرتے روا تھا۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس مضمون کے برخلاف میر نے موت کو ایسا سفر بھی اکثر کہا ہے جسے journey into the unknown کہہ سکتے ہیں اور جس کے مسافر کو خوف و اندیشہ لاحق ہوتا ہے ۔

اندیشے کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا
درپیش عجب راہ ہے ہم نو سفروں کو

(دیوان دوم)

راہ عجب پیش آئی ہم کو یاں سے تنہا جانے کی
یار و ہمدم ہمراہی ہر گام بچھڑتے جاتے ہیں

(دیوان پنجم)

ان اشعار پر بحث اپنے مقام پر ہوگی ۔

(۳۱۰)

۸۶۵ وہ نہیں اب کہ فریبوں سے لگا لیتے ہیں
ہم جو دیکھیں ہیں تو وے آنکھ چرا لیتے ہیں

کچھ تفاوت نہیں ہستی و عدم میں ہم بھی
اٹھ کے اب قافلۂ رفتہ کو جا لیتے ہیں

نازکی ہائے رے طالع کی نکوئی سے کبھی
پھول سا ہاتھوں ہیں ہم اس کو اٹھا لیتے ہیں

ہم فقیروں کو کچھ آزار تمھیں دیتے ہو
یوں تو اس فرقے سے سب لوگ دعا لیتے ہیں

۳۱۰/۱ "وہ نہیں" کے دو معنی ہیں۔ (۱) اب وہ بات نہیں۔ (۲) اب معشوق وہ شخص نہیں رہ گیا۔ مضمون کے لحاظ سے بھی شعر اچھوتا ہے' اور ابہام الگ، قابل داد ہے۔ پہلے تو معشوق فریب دے کر لبھا لیتا تھا۔ "فریب" کی نوعیت نہیں ظاہر کی ہے' لیکن "فریبوں" کہہ کر یہ اشارہ رکھ دیا ہے کہ فریب بہت سے تھے اور کئی طرح کے تھے۔ مثلاً یہ فریب دیا کہ ہم تمھیں پسند کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ہم رقیبوں سے تنگ ہیں، لیکن تم کو اچھا آدمی سمجھتے ہیں۔ یا یہ کہ خوب بناؤ سنگار کیا اور اپنے حسین ہونے کا فریب دیا۔ یا یہ کہ اپنے کو بہت نرم دل دکھایا۔ یا متکلم کی شاعری میں دلچسپی ظاہر کی۔ وغیرہ۔ "لگا لیتے ہیں" بھی خوب فقرہ ہے، کیوں کہ اس معشوق کی چالاکی، اس کا شوق شکار، اس کی ایک طرح کی عامیانہ vulgar اور عیارانہ ذہنیت، ان سب کا اشارہ موجود ہے۔

دوسرے مصرعے میں کہا گیا کہ بجائے فریب کاری کے اب معشوق آنکھ

چرا لیتا ہے، یعنی اب عاشق سے پہلو تہی کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ معشوق کو اب عاشق سے دلچسپی نہیں رہ گئی۔ بلکہ وہ اس سے اکتا گیا ہے۔ اس تبدل حال کی وجہ نہیں بیان کی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اب معشوق کو کسی سے عشق صادق ہو گیا ہو اور اب اس نے اپنی پچھلی حرکتیں ترک کر دی ہوں۔ ہو سکتا ہے معشوق کو کسی ایک عاشق کو مسلسل لبھاتے رہنے کے بجائے نئے نئے عاشقوں کو گرفتار کرنے میں لطف آتا ہو۔ ہو سکتا ہے متکلم کو اپنے دام فریب میں پھنسا کر، اس کا دین دنیا خراب کر کے معشوق نے سوچا ہو کہ اس شخص کے ساتھ تو منصب معشوقی نبھا لیا۔ اب اس کے پاس کیا رکھا ہے جو اس وقت ضائع کیا جائے؟ چلو اب کسی اور کو رجھاتے ہیں۔

غرض کہ معاملات عشق کی ایک پوری دنیا اس بظاہر سادہ سے شعر میں آباد ہے۔ یہ شعر اس قدر دھوکے باز ہے کہ دس میں سے نو بار ہم اس پر سے سرسری گزر جائیں گے۔ لیکن اگر خوش قسمتی سے کبھی نگاہ ٹھہری۔ تو پتہ لگتا ہے کہ اس بظاہر سپاٹ شعر میں بڑے اونچ نیچ ہیں۔

۳۱۰/۲ اہل دل کے لئے زندگی سے موت کی طرف گذران کوئی بڑی بات نہیں۔ وہ جب چاہیں جان کو جان آفریں کے سپرد کر دیں۔ اس مضمون پر بہت عمدہ شعر ۶۰/۳ پر ملاحظہ ہو۔ شعر زیر بحث میں مضمون وہی ہے لیکن اسے بالکل نئے اور بے تکلف لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ مرنے والوں کو "قافلۂ رفتہ" کہہ کر یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ ہم بھی سفر ہی میں ہیں (ملاحظہ ہو ۳۰۹/۴)۔ یہ واضح نہیں کیا کہ قافلے کو آگے کیوں جانے دیا اور خود اس کے ساتھ کیوں نہ گئے۔ (غالباً اس وجہ سے، کہ ہستی و عدم میں کچھ تفاوت نہیں، اور ہم چاہیں گے تو دم زدن میں قافلۂ رفتہ کو جا لیں گے۔ یا غالباً اس وجہ سے کہ سفر کا پڑاؤ بہت دلچسپ تھا، اس لئے رک گئے۔) مصرع ثانی میں حال کو مستقبل کے معنی میں خاص اردو روز مرہ کے مطابق استعمال کیا ہے۔ اس طرح بات کا فوری پن اور زور بڑھ گیا ہے۔ گویا قافلۂ رفتہ کو جا لینا اتنا آسان ہے کہ یہ کام ابھی ابھی ہمارے سامنے انجام پائے گا۔ نکتہ یہ ہے کہ جس طرح ہمارے

لیے ہستی اور عدم ایک ہیں، اسی طرح حال اور مستقبل بھی ایک ہیں۔ ہستی برابر ہے حال کے، اور عدم برابر ہے مستقبل کے۔ "ہم بھی" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ ایسا کام اور اہل دل کر چکے ہیں۔ گویا یہ ہم جیسوں کے لئے عام بات ہے۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ "قافلۂ رفتہ" حقیقت کی حقیقت ہے اور استعارے کا استعارہ۔ پھر مصرع ثانی میں "اب" کا لفظ جان بوجھ کر رکھا ہے، کہ یہ کام ہم ابھی ابھی کرنے جا رہے ہیں (یعنی ابھی یہ ارادہ کیا ہے) اور آگے گئے ہوئے لوگوں کو جا لینا بھی ابھی ابھی ہوگا۔ یہ میر کا خاص انداز ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اتنے معنی بھر دیتے ہیں۔

۳۱۰/۳ ژاک دریدا کا مشہور نظریہ ہے کہ متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تقلیب نظر آتی ہے۔ یعنی جو معنی بظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں، اور جو معنی مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ دریدا کا یہ خیال تمام بیانات کے بارے میں ہے، کیوں کہ وہ ادبی اور غیر ادبی متن میں کوئی خاص فرق نہیں کرتا۔ دریدا کا نظریہ تمام متون پر صادق بھی نہیں آتا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تقلیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں بظاہر تو معشوق کی نزاکت کا مضمون ہے، اور مصرع ثانی، جو نزاکت کی دلیل قائم کرتا ہے، peripheral ہے۔ کیوں کہ دعویٰ مرکز ہوتا ہے اور دلیل اس کی periphery ہوتی ہے۔ لیکن معشوق کو پھول کی طرح ہاتھوں میں اٹھا لینا اتنا موثر erotic پیکر ہے کہ معشوق کی نزاکت کا بیان محض ذیلی اور peripheral ہو جاتا ہے، اور معشوق کے ساتھ جنسی موانست و ملابست کا تصور فوری طور پر اثر کرتا ہے۔

اب معنی کے بعض پہلو اور دیکھئے۔ شعر شروع ہوتا ہے معشوق کی نازکی کے بیان سے۔ لیکن پہلے تین لفظوں (نازکی ہائے رے) کے بعد پورے مصرع میں نصیبے کی یاوری اور اس یاوری کے کبھی کبھی ہی واقع ہونے کا بیان ہے۔ (طالع کی نکوئی سے کبھو۔) پھر معشوق کی "نازکی" کے متوازن تقدیر کی "نکوئی"

ہے۔ "طالع" کے اصل معنی ہیں "ستارہ"۔ معشوق خود ستارہ ہے (یعنی عاشق کے لئے سعد ستارہ ہے) اور ستارے کی طرح خوب صورت بھی ہے۔ لیکن وہ ستارے کی طرح دور بھی ہے اور آسانی سے ہاتھ بھی نہیں لگتا۔ اب دیکھئے کہ جب وہ ہاتھ لگا بھی تو اس نے اتنا ہی موقعہ دیا کہ عاشق اسے گود میں اٹھا لے۔

اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۲۱/۲ جہاں معشوق کے لئے پھول کا استعارہ ہے اور اس کو گود میں اٹھا لینے کا مضمون ہے۔ شعر زیر بحث میں لفظ "نازکی" خاص اہمیت کا حامل ہے، کیوں کہ جب مضمون یہ ہے کہ ہم معشوق کو پھول کی طرح اٹھا لیتے ہیں تو معشوق کی صفت "نازکی" نہیں بلکہ لطافت ہوگی، کہ وہ پھول کی طرح ہلکا ہے۔ پھر "نازکی" کیوں کہا؟ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب معشوق کو آغوش میں لے کر اٹھایا تو اس کے بدن کی نرمی اور نزاکت کا احساس ہوا، اور یہ احساس اتنا گہرا اور پائدار تھا کہ گود میں اٹھانے کے واقعے کی سب سے اہم بات جو یاد رہی وہ معشوق کی لطافت نہیں، بلکہ اس کی نزاکت تھی، کہ اس کا جسم کس قدر نرم و نازک تھا۔ (ممکن ہے انگلیوں کے نشان پڑ گئے ہوں۔)

۳۱۰/۴ شعر کا مضمون اور اسلوب دونوں دلچسپ ہیں۔ متکلم اور مخاطب دونوں ہی محض کنائے کے ذریعہ متعین کئے گئے ہیں۔ یعنی "ہم فقیروں" سے مراد عاشق (اور شاید عاشقان صادق) ہیں اور "تمہیں" سے مراد "معشوق" ہے۔ لیکن عاشقوں کا تشخص لفظ "فقیروں" سے قائم کر کے یہ کنایہ بھی رکھ دیا ہے کہ یہ محض دنیادار لوگ، یا معمولی عاشق نہیں ہیں۔ یہ لوگ اللہ والے ہیں، کیوں کہ لوگ ان سے دعا کے طالب رہتے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ نیکی کرتے ہیں، اور اس کے بدلے میں وہ لوگوں کو دعا دیتے ہیں۔ یعنی فقیروں سے دعا لینا اس بات کا مفہوم رکھتا ہے کہ لوگ ان کے ساتھ بھلائی کرتے ہیں۔

اس معنی کا ایک اور پہلو دیکھئے۔ عام طور پر تو عاشق ہی طالب ہوتا ہے۔ عاشق کا کام معشوق سے کچھ حاصل کرنا ہے (بوسہ، تبسم، التفات، وفا، وغیرہ۔) اور معشوق کا کام

عاشق کی تمنا پوری نہ کرنا (یعنی اسے کچھ نہ دینا) ہے۔ لیکن شعر میں کہا یہ جا رہا ہے کہ عاشقوں سے لوگ دعا لیتے ہیں، اور معشوق انھیں آزار دیتا ہے۔ یعنی اس شعر کے مضمون کی حد تک مساوات یہ قائم ہوتی ہے کہ عاشق کا کام دعا دینا ہے، اور معشوق کا کام کچھ دینا نہیں، بلکہ دعا حاصل کرنا ہے۔ لیکن معشوق (آزار) دیتا ہے، یعنی اپنے مرتبے کے مطابق کام نہیں کرتا۔ اور عاشق اس درجہ بے نیاز یا بے غرض ٹھہرتا ہے کہ وہ کچھ مانگتا نہیں، بلکہ لوگوں کو دعا ہی دیتا ہے۔ عاشق دامن نہیں پھیلاتا بلکہ لوگوں کے دامن میں دعا ڈالتا ہے۔ اور معشوق، جسے کچھ دینے کی ضرورت نہیں، بے وجہ آزار دیتا نظر آتا ہے۔ لہٰذا تمام خلقت کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں سے دعا لینا) اور معشوقوں کا عمل ایک طرف ہے (فقیروں کو آزار دینا۔)

چھوٹے چھوٹے الفاظ کا حسن اور معنویت اس شعر میں بھی دیدنی ہیں۔ "کچھ"، "تمھیں"، "یوں تو"، "سب لوگ" یہ سب الفاظ شعر میں معنی اور اس میں بیان کردہ صورت حال کو روزمرہ کی برجستگی اور بے تکلفی عطا کرتے ہیں۔ عاشقوں کے کردار میں عجب پرلطف گھریلو اپنائیت اور درویشانہ سادگی اور وقار ہے۔ اور معشوق محض کھلنڈرا اور چلبلا نہیں، بلکہ بالارادہ آزار پہنچانے کی عادت والا شخص ہے۔ مکالمے کا لہجہ بھی خوب ہے۔ اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ کسی جگہ معشوق اور متکلم کا سامنا ہوا ہے اور معشوق کو اتنی فرصت بھی ہے کہ وہ متکلم کی بات سن لے۔ شاید کہیں سر راہے ملاقات ہوگئی ہے، لیکن معشوق بات سننے پر راضی ہے۔

(۳۱۱)

کیا سر جنگ و جدل ہو بے دماغ عشق کو
صلح کی ہے میر نے ہفتاد و دو ملت سے یاں

سر جنگ و جدل = لڑائی جھگڑے کا ارادہ، اس سے دلچسپی

۳۱۱/۱ اس شعر میں کنائے بہت خوب ہیں۔ (۱) مصرع ثانی میں میر کا ذکر ہے اور مصرع اولیٰ میں "بے دماغ عشق" کا۔ لہٰذا کنائے سے یہ بات ثابت کی کہ "بے دماغ عشق" سے "میر" مراد ہے۔ (۲) ہفتاد و دو ملت کی صفت یا ان کا کام، جنگ و جدل ہے۔ اس بات کا کنایہ یوں رکھا کہ پہلے مصرعے میں "جنگ و جدل" کا ذکر کیا، اور دوسرے مصرعے میں "ہفتاد و دو ملت" کا ذکر کیا۔ (۳) "یاں" میں دو کنائے رکھے۔ اول تو یہ کہ "یاں" سے مراد یہ دنیا ہے جس میں بہتّر فرقے بستے ہیں۔ دوسرا کنایہ اس بات کا کہ اپنی زندگی کے اس مقام پر آکر، جب میر بے دماغ عشق ہو گیا تو اس نے صلح کر لی۔ یعنی بہتر فرقوں کی آویزش سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ انسان بے دماغ عشق ہو جائے۔ (۴) ہفتاد و دو ملت سے بظاہر مسلمانوں کے بہتّر فرقے مراد ہیں (مشہور ہے کہ ایک زمانہ ہوگا جب اہل اسلام بہتّر فرقوں میں منقسم ہوں گے، لیکن ان میں ایک ہی فرقہ راہ راست پر ہوگا۔) لیکن بہتر فرقے تمام دنیا کے لوگوں کا استعارہ بھی ہیں۔

مزید خوبیاں اس شعر میں حسب ذیل ہیں۔ میر کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں کرکے متکلم کا ابہام پیدا کر دیا، کہ متکلم کوئی اور شخص ہے اور میر کوئی اور شخص۔ پھر واحد غائب میں مذکور ہونے کے باعث میر میں ایک خاص وقار اور رکھ رکھاؤ پیدا ہو گیا۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا ع

صلح کی ہے ہم نے تو ہفتاد و دو ملت سے یاں

تو اس میں وہ وزن نہ ہوتا جواب ہے۔ اگر خود میر کو متکلم فرض کیا جائے تو بھی

یہ وزن ووقار باقی رہتا ہے۔ پھر بہتر کے بہتر فرقوں سے صلح کرنے کے معنی یہ ہیں کہ میر کو اس بات سے چنداں غرض نہیں کہ ان میں سے کون راہ راست پر ہے۔ بے دماغی کا یہ عالم ہے کہ سب کو ایک برابر سمجھتے ہیں، کسی کو اس لائق نہیں سمجھتے کہ اس سے دوستی کی جائے، یا دشمنی کی جائے۔

اب یہاں سے مفہوم کی نئی جہت پیدا ہوتی ہے کہ جن لوگوں کو عشق نے بے دماغ کر دیا ہے ان کو دنیا کے لوگوں اور ان کے فرق و اختلاف سے کوئی غرض نہیں رہ جاتی۔ ان کے لئے سب فرقے ظاہر پرست ہیں، یا ناقابل اعتنا ہیں۔ حقیقت صرف وہاں ہے جہاں عشق ہے، باقی سب بقول اقبال ”شیشہ بازی“ ہے۔

”بے دماغ عشق“ سے مراد ہے وہ شخص جس کو عشق نے نواز کر مغرور کر دیا ہو۔ یعنی وہ شخص جسے اپنے عشق پر اتنا فخر ہو کہ وہ مغرور ہو گیا ہو۔ یا پھر وہ شخص جس کو عشق نے نخوت سے بھر دیا ہو، یا چڑ چڑا کر دیا ہو۔ (چڑ چڑا اس معنی میں کہ وہ مردم بے زار ہو گیا ہو۔) ”بے دماغی“ اس قسم کے چڑ چڑے پن، یا نخوت کو کہتے ہیں جس میں استغنا، عدم دلچسپی اور کسی کی پروا نہ کرنے کا عنصر بھی ہو۔ چنانچہ بیدل کا نہایت عمدہ شعر ہے ؎

در ہاے فردوس وا بود امروز
از بے دماغی گفتیم فردا
(آج جنت کے دروازے کھلے
ہوئے تھے، لیکن ہم نے بے دماغی
سے کہا کہ آج نہیں، کل۔)

اس پس منظر میں ہفتاد دو ملت سے صلح کرنا بھی بہت معنی خیز ہو جاتا ہے۔ یعنی صلح اس لئے نہیں کی ہے کہ لڑنے کا یارا نہیں ہے، یا جنگ سے گریز ہے۔ صلح صرف اس لئے کی ہے کہ کسی کو اپنا مد مقابل نہیں سمجھتے۔ جیسا کہ والٹر سیوج لینڈر Walter Savage Landor کی نظم میں ہے۔

I strove with none, for none was worth my strife.

ہفتاد و دو ملت کا مضمون ذوق نے ایک شعر میں اچھا باندھا ہے، اور

ایک پہلو بھی نکالا ہے۔ لیکن ان کے یہاں میر کے مقابلے میں معنی کی کمی ہے ؎

ہفتاد و دو فریق حسد کے عدد سے ہیں
اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

ذوق خود کو حسد سے باہر، اس لئے بہتّر فرقوں کے باہر رکھتے ہیں۔ لیکن میر ان فرقوں کو توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھتے۔ لہٰذا میر کا شعر صحیح معنی میں بے دماغی کا شعر ہے، اور یہ بے دماغی اس لئے قیمتی ہے کہ عشق کی پروردہ ہے۔

۳۱۲

داغ فراق سے کیا پوچھو ہو آگ لگائی سینے میں
چھاتی سے وہ مہ نہ لگا ٹک آکر اس بھی مہینے میں

۸۷۰

گوندھ کے پتی گل کی گویا وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

دل نہ ٹٹولیں کاش کہ اس کا سردی مہر تو ظاہر ہے
پاویں اس کو گرم مبادا یار ہمارے کینے میں

۳۱۲/۱ یہ شعر اپنی طرح کے کمال کا نمونہ ہے، کہ مضمون بہت معمولی ہے لیکن ذرا ذرا سے الفاظ میں معنی کے کئی امکانات رکھ دیے ہیں۔ لہٰذا اس کو خالص معنی آفرینی کا شعر کہہ سکتے ہیں۔ کیفیت اس پر مستزاد ہے۔

لفظ "سے" کو فارسی "از" کا ترجمہ فرض کریں تو اس کے معنی ہوں گے "بارے میں، بابت"۔ اب مصرع کے معنی حسب ذیل ہوں گے: (۱) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، اس داغ نے تو سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ فراق کے بارے میں کیا پوچھتے ہو، معشوق نے تو سینے ہی میں آگ لگا دی۔

اگر "سے" کو عام معنی میں فرض کریں تو حسب ذیل معنی پیدا ہوتے ہیں: (۱) کیا پوچھتے ہو، اس (معشوق) نے تو داغ فراق سے (یعنی داغ فراق کے ذریعہ) سینے میں آگ لگا دی۔ (۲) داغ فراق سے کیا پوچھتے ہو؟ (مجھ سے پوچھو) معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ (۳) داغ فراق کے ذریعہ معشوق نے سینے میں آگ لگا دی۔ اب حال کیا پوچھتے ہو؟

مصرع ثانی میں "مہ" اور "مہینے" کی رعایت دلچسپ ہے۔ "داغ" اور "مہ" میں ضلع کا ربط ہے (چاند میں بھی داغ ہوتا ہے۔) معنی کا مزید لطف یہ ہے

کہ داغ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتا ہے (مثلاً کالک لگ جائے تو داغ بن جاتا ہے) اور یہاں داغ اس لئے ہے کہ معشوق سینے سے آکر نہ لگا۔" اس بھی مہینے میں" یہ اشارہ ہے کہ پہلے بھی کئی مہینے ایسے گذرے جن میں معشوق آکر سینے سے نہ لگا۔ اس طرح یہ لطف بھی پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر سینے سے لگتا تو آگ نہ لگتی۔ یعنی داغ اور آگ دونوں ہی چیزیں ایسی ہیں کہ کسی چیز کے لگنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ اور یہاں یہ کہا جا رہا ہے کہ کوئی چیز لگتی (معشوق ہمارے سینے سے لگتا) تو داغ اور آگ نہ لگتے۔

۳۱۲/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان سوم میں کہا ہے ؎

برنگ برگ گل ساتھ ایک شادابی کے ہوتا ہے
عرق چیں بھیگتا ہے دلبروں کے جب پسینوں سے

لیکن شعر زیر بحث میں لفظ "چولی" کے اشارے جس قدر لطیف اور erotic ہیں، لفظ "عرق چیں" اسی قدر ان نزاکتوں سے عاری ہے، اور مصرع کو گراں اور پر تکلف بنا دیتا ہے۔ پھر یہاں رنگ بدن کا ذکر ہے، جب کہ دیوان سوم میں رومال کی رنگینی کا تذکرہ ہے۔ یہ درست ہے کہ معشوق کے بدن سے رنگ ٹپکنے کا مضمون بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس کو صرف رومال تک محدود کر دینے سے مضمون کی جنسیت بہت کم ہو گئی۔ مصحفی نے خوب کہا ہے ؎

اس کے بدن سے حسن ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

شعر زیر بحث میں حسیاتی، بصری اور محسوساتی اشارے غضب کے ہیں۔ پسینے کے باعث باریک کپڑا بدن پر جگہ جگہ چپک جاتا ہے۔ اس طرح برگ گل کی شکل جا بجا نظر آتی ہے۔ اب لفظ "رنگ" کی دوسری معنویت واضح ہوئی، کہ یہ محض colour کے معنی میں نہیں، بلکہ "کیفیت" کے معنی میں بھی ہے۔ یعنی بدن کی کیفیت، اس کا حسن، تب دیکھو جب چولی بھیگ کر بدن سے جگہ جگہ چپک جائے۔

دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں تحسین، استعجاب، اور معشوق کے حسن پر ایک طرح کی مباہات بھی ہے، کہ ہمارا معشوق اس قدر خوب صورت ہے! پھر اس میں ایک مثالی صورت حال بھی مذکور ہے، کہ اگر بدن کے رنگ کا صحیح لطف اٹھانا ہے تو اسے اس وقت دیکھو جب چولی پسینے سے بھیگی ہوئی ہو۔

اس بات کو واضح نہ کرکے، کہ پسینہ کیوں آیا ہے، میر نے کئی طرح کے جنسی اور وقوعاتی امکانات رکھ دیئے ہیں اور شعر کو انتہائی بلیغ بنا دیا ہے۔ (۱) پسینہ جنسی ہیجان کے باعث ہے۔ مثلاً میر ہی کے شعر ہیں ؎

اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

(دیوان پنجم)

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منھ پہ ہے
میر کب ہوتے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

(۲) پسینہ گرم رفتاری کے باعث ہے۔ (اس کا بھی اشارہ دیوان چہارم کے منقولہ بالا شعر میں ہے۔) (۳) شرم کے باعث ہے۔ (۴) اختلاط کی گرمی پسینے کا باعث ہے۔ (۵) کسی گھریلو کام (مثلاً باورچی خانے کے کام، یا گھر میں کسی بھی محنت کے کام) کی وجہ سے پسینہ آگیا ہے۔ آخری صورت کی رو سے معشوق کوئی گھریلو لڑکی، یا بیوی ہے اور متکلم اس سے مکمل آشنائی کی منزلیں طے کر رہا ہے۔ ہر صورت میں پیکر کی لطافت اور اس کا فوری پن برقرار رہتے ہیں۔

معشوق کو برہنہ دیکھنا اور نہ بھی دیکھنا، یا معشوق کو ملبوس کے باوجود برہنہ دیکھ لینا، یہ میر کا خاص انداز ہے۔ اور اس خاص انداز میں بھی یہ شعر ممتاز و شاہکار ہے۔ مصرع اولیٰ میں لفظ "ترکیب" توجہ کا مستحق ہے کہ یہ ترکیب معشوق کے بدن کے مختلف اجزا کی ہو سکتی ہے، یا اس نقش و نگار نما گل بوٹے کی جو پسینے کے باعث کپڑے کے بدن سے چپک جانے کی بنا پر نظر آرہا ہے۔ دونوں صورتوں میں لباس ہی برہنگی کا

کا کام کر رہا ہے۔ پسینے کا مضمون نبھانا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے نظیر اکبر آبادی کا شعر ملاحظہ ہوے

سراپا موتیوں کا پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے
کہ کچھ وہ خشک موتی کچھ پسینے کے وہ تر موتی

اتنی تفصیل بیان کرنے کے باوجود پیکر نہ بن سکا۔ خشک موتی، تر موتی، اور معشوق کو موتیوں کا گچھا بیان کرنا، ان میں معشوق کے حسن کی جگہ چیچک کے داغوں کا تصور پیدا ہوتا ہے۔

۳۱۲/۳ یہ شعر مضمون اور اسلوب دونوں اعتبار سے بے نظیر ہے۔ معشوق کی سرد مہری تو سب پر ظاہر ہے۔ لیکن یہ بات ظاہر نہیں ہے کہ وہ متکلم کی طرف سے اپنے دل میں کینہ بھی رکھتا ہے۔ سرد مہری تک تو ٹھیک ہے۔ کہ ہم معشوق سے یہ توقع کیوں رکھیں کہ وہ ہمارے لئے کسی گرم جوشی کا اظہار کرے۔ لیکن اگر اس کے دل میں ہمارے لئے کینہ ہو، اور یہ بات کھل بھی جائے، تو ہم چشموں میں بڑی بے عزتی ہوگی۔ لہٰذا متکلم تمنا کرتا ہے کہ خدا کرے ہمارے یار دوست (یا رقیب) معشوق کے دل کا حال ٹٹولنے کی سعی نہ کریں۔ کیوں کہ اگر وہ اس کا دل ٹٹولیں گے تو ممکن ہے انھیں پتہ لگے کہ وہ صرف سرد مہر ہی نہیں، بلکہ متکلم کی طرف سے کینے میں گرم بھی ہے، یعنی اس سے عملاً اور ذہناً کینہ رکھتا ہے۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ابھی یہ بات خود متکلم پر ثابت نہیں کہ معشوق کے دل میں اس کے لئے کینہ ہے۔ متکلم کو معشوق کے دل کا حال معلوم نہیں، لیکن اسے خوف ہے کہ جس طرح معشوق ہمارے لئے سرد مہر ہے، اسی طرح ممکن ہے وہ گرم کینہ بھی ہو۔ یعنی یہ معشوق سے زیادہ خود عاشق کے دل کا چور ہے جو عاشق کے دل میں کھٹک پیدا کر رہا ہے۔

کیا بہ لحاظ مضمون، اور کیا بہ لحاظ قوت تخئیل، کیا بہ لحاظ وقوعہ اور کیا بہ لحاظ مطالعۂ نفسیات عاشق، شعر اپنی طرح کا لاجواب ہے۔ اس طرح کی تخئیل غالب کے یہاں بھی نہیں، اوروں کا تو پوچھنا ہی کیا ہے۔

میر نے معشوق کو سرگرم کیں اور جگہ بھی کہا ہے۔ مثلاً ؎

اک عمر مہرورزی جن کے سبب سے کی تھی
پاتے ہیں میر اس کو سرگرم کیں ہمارا

لیکن یہ شعر زیر بحث شعر کا پاسنگ بھی نہیں، کیوں کہ اس میں کسی قسم کا اسرار، کوئی داخلی تناؤ نہیں۔ "بہار عجم" میں ہے کہ "گرم کیں" کنایہ ہے "دشمن قوی" کا، اور سند میں امیر خسرو کا ایک شعر لکھا ہے۔ ان معنی کی رو سے میر کے محولہ بالا شعر کا رتبہ بڑھ جاتا ہے، اور شعر زیر بحث کی خوبصورتی میں تو مزید اضافہ ہوتا ہی ہے۔

(۳۱۲)

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں
رسوا ہو کر مارے جاویں اس کو بھی بدنام کریں

۳۱۲/۱ "ناکام" کے معنی ہیں "وہ جس کا مقصد پورا نہ ہو"۔ یہ لفظ فارسی ہے۔ "کام" بمعنی "کرنے کی چیز" پراکرتی ہے۔ اس کی اصل سنسکرت میں "کرم" ہے۔ یہاں یہ دو لفظ اس خوبی سے استعمال ہوئے ہیں کہ گمان گزرتا ہے دونوں کی اصل ایک ہے۔ اگر سرسری طور پر پڑھیں یا سنیں تو مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب تک ہم سے کوئی کام نہ ہوا۔ جی چاہتا ہے کچھ کام کر گزریں۔ زبان کو اس طرح اجنبی بنا کر استعمال کرنا بھی استعاراتی کارگزاری ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ اب تک ہم اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ لہذا جی چاہتا ہے ایک کام کر ڈالیں۔ یہ بات ظاہر نہیں کی ہے کہ مقصد ہے کیا؟ مصرع ثانی میں بالکل نئی جہت پیدا ہوتی ہے۔ کہ ہمیں اپنی رسوائی، موت، اور معشوق کی رسوائی منظور ہے۔ گویا معشوق کا التفات۔ یا معشوق کا وصال مقصود نہیں ہے۔ مقصود صرف یہ ہے کہ ہم رسوا ہو کر مریں اور معشوق بھی رسوا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ اصل مقصود تو ہو نہیں سکتا۔ لہذا اصل بات یہ ہے کہ ہم معشوق کو حاصل کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ اور نہ ہی اس کامیابی کی کوئی امید باقی ہے۔ لہذا تنگ آمد بجنگ آمد کے مصداق اپنی رسوائی اور موت، اور معشوق کو بدنام کرنے کی ٹھان لی ہے۔ یعنی چاہتے کچھ تھے۔ اور ارادہ کچھ اور ہی کرنے کا ہے۔ اسے زندگی کی مجبوری کہیں۔ یا نظم و ضبط حیات پر طنز کہیں، یا ضابطۂ عشق کے خلاف بغاوت کہیں، ہر طرح بات میں تازگی ہے اور حزنیہ وقار کے ساتھ ساتھ ایک درویشانہ استغنا بھی ہے۔

دوسرے مصرعے میں بھی معنی کی ایک تازہ جہت ہے۔ یہ واضح نہیں کیا ہے کہ رسوا ہونے کے لئے کیا طریقہ اختیار کریں گے۔ اور "مارے جاویں" میں اشارہ یہ ہے

کہ خودکشی کے بجائے کسی اور شخص، مثلاً قاضی شہر، یا شہر کے لوگوں کے ہاتھوں مرنا مقصود ہے۔ یعنی رسوائی اس درجہ ہو جائے کہ لوگ ہمیں واجب القتل قرار دے دیں اور جلاد کے ہاتھوں ہماری گردن اتروا لیں، یا ہمیں سنگسار کر دیں۔ اب ظاہر ہے کہ ایسے انجام کو پہنچنے کے لئے شدید رسوائی درکار ہوگی، اور ایسی رسوائی حاصل کرنے کے لئے کوئی ایسا کام کرنا ہوگا جو بے حد مذموم یا قابل اعتراض ہو۔ ایسا کام (۱) معشوق سے اپنے تعلق خاطر کا برملا اظہار یا (۲) دیوانگی کے پردے میں کفر اختیار کرنا ہوسکتا ہے۔ اگر معشوق سے تعلق خاطر کا برملا اظہار کرنے کو وجہ رسوائی بنانا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ معشوق اتنا بلند، یا اس قدر دور اور عامۃ الخلق سے اس قدر پردے میں ہے کہ اس سے عشق کرنا بہت بڑا جرم سمجھا جائے گا۔ اور اگر ارادہ یہ ہے کہ دیوانگی کے بہانے کفر اختیار کیا جائے (مثلاً معشوق کو خدا کہہ دیا جائے) تو بھی بات یہی رہتی ہے کہ معشوق کی ہستی عشق و عاشقی کے علائق سے منزہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ہم رسوا ہوکر مارے بھی جائیں گے تو معشوق کو بھی بدنام کر کے چھوڑیں گے۔ یہ بدنامی اس بات پر مبنی نہ ہوگی کہ معشوق بہت ظالم ہے۔ بدنامی اس بات پر ہوگی کہ معشوق جیسے شخص کو، جو علائق عشق سے مبرا اور ماورا ہے، عشق کا مرکز بنایا گیا۔

لہٰذا اپنی رسوائی اور موت سے کوئی نہ کوئی مقصد تو حاصل ہوگا ہی۔ یعنی اتنا تو ہو جائے گا کہ لوگ (اور خود معشوق) جان تو جائیں گے کہ ہم اس کے عاشق تھے۔ اس پہلو کو بہت ہلکا کر کے داغ نے یوں کہا ہے ؎

افشائے راز عشق میں گو ذلتیں ہوئیں
لیکن اسے جتا تو دیا جان تو گیا

میر نے معاملے کو زمینی اور آسمانی دونوں رنگ دے دیئے ہیں۔ اس شعر میں ایک طرف تو عشق کا روزمرہ کاروبار ہے۔ تو دوسری طرف عشق کی پوری مابعد الطبیعیات بھی ہے۔ عاشق اپنی ناکامی پر جھنجھلا کر ایک ایسے کام کا ارادہ کرتا ہے جو شان عاشقی سے تھوڑا بہت بعید ہے۔ لیکن عشق کی شان برقرار رہتی ہے، اور معشوق اپنی رسوائی کے باوجود تمام دنیا سے برتر ٹھہرتا ہے۔ عشق مجبور کرتا ہے کہ ہم انسان کی طرح جئیں اور یہ بھی چاہتا ہے کہ ہم ایسی موت مریں جو اصلاً اور اصولاً

بے مصرف ہو۔ لیکن عشق ہمیں اسی بے مصرف موت کو بخوشی منظور کرنا بھی سکھاتا ہے۔ عشق ہمیں احتجاج کی تعلیم دیتا ہے۔ لیکن اس احتجاج میں زیاں ہمارا ہی ہے۔ پھر بھی، ہم اس زیاں کو اختیار کرتے ہیں اور اسی کو مقصد حیات سمجھتے ہیں۔

معشوق کو بدنام کرنے کی خواہش ایک طرح سے نامناسب اور مرتبۂ عاشقی سے فروتر ہے۔ لیکن یہ میر کا قلندرانہ مزاج ہے جو کسی بھی چیز کو مطلق تقدیس کا درجہ نہیں دیتا۔ معشوق بذات خود مطلق تقدیس رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس سے تعلق خاطر کا اظہار کر کے عاشق واجب القتل کیوں ٹھہرتا؟ لیکن اس کے باوجود متکلم اسے تھوڑا بہت آلودہ کر کے چھوڑنا چاہتا ہے۔ معشوق کو بھی اپنی دیوانگی کا ہدف بنانا، یہ میر کا اپنا انداز ہے۔ اس کے برخلاف نظیری کو سنئے ؎

به بدی در همه جا نام بر آرم که مباد
خون من ریزی و گویند سزاوار نه بود
(میں ہر جگہ برائی میں شہرت حاصل کرتا رہتا
ہوں۔ تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل کرے
اور لوگ کہیں "یہ شخص تو اس لائق نہ تھا۔")

نظیری کی دیودگی اور معشوق کو بدنامی سے محفوظ رکھنے کے لئے خود ہر طرح کی بدنامی اور برائی کو اوڑھنا عشق و استغراق کا وہ درجہ ہے جس کی بلندی ہمارے سروں کو جھکا دیتی ہے۔ لیکن میر کا متکلم روزمرہ کے انسانوں جیسی صفات رکھتا ہے، اور اس کا معشوق انسان سے بلند تر ہوتے ہوئے بھی انسان کی سطح پر متصور ہوتا ہے۔ میر کے شعر میں ٹھنڈا غصہ اور درویشانہ آہنگ ہے۔ نظیری کے شعر میں عاشق کے نیاز کی معراج ہے۔ دونوں شعر اپنی اپنی جگہ لاجواب ہیں۔ میر کا شعر البتہ ایسے رنگ کا ہے جس کا پتہ نظیری کے یہاں ہے نہ خسرو کے یہاں، نہ حافظ کے یہاں۔

دیوان پنجم

ردیف ن

(۳۱۴)

ز خوف کلک خسپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں
جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکیں کے غضب میں

۳۱۴/۱ "کلک خسپ" ایسے شخص کو کہتے ہیں جس کا گھر نہ ہو اور جو سردی کی راتیں الاؤ کے پاس بیٹھ کر گذارے۔ اردو کے مشہور لغات (پلیٹس، آصفیہ، نور) اس لفظ سے خالی ہیں۔ لیکن اس شعر کی خوبی صرف اس بات میں نہیں ہے کہ ایسا نادر لفظ اس میں برتا گیا ہے۔ شعر کی اصل خوبی یہ ہے کہ "کلک خسپ" جیسے بہتر لفظ کو نہایت خوبی سے، اور مناسبتوں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ جو شخص راتیں الاؤ یا آگ کے پاس بیٹھ کر گزارے گا اس کی آنکھیں تو سرخ ہوں گی ہی۔ لیکن غصے میں بھی آنکھیں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لہذا کلک خسپ کی سرخ آنکھوں کا جواز وہ آگ ہے جس کے پاس وہ شب بسری کرتا ہے، اور اس کے غضب و برہمی کا جواز اس کی سرخ آنکھیں ہیں۔ پھر کلک خسپ کا تعلق آگ سے ہے۔ لہذا مصرع ثانی میں "جلتے ہیں تر و خشک" اور کلک خسپ میں بھی مناسبت ہو گئی۔ آگ کے بارے میں معلوم ہی ہے کہ وہ اگر بھڑکے تو خشک و تر ہر طرح کی چیز کو جلا ڈالتی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۱۵/۱)، "خشک و تر" کے معنی "خوب و زشت" بھی ہیں۔ اس طرح یہ کنایہ قائم ہوا کہ مسکین کے غصے کی آگ جب بھڑکتی ہے تو اچھے برے دونوں طرح کے لوگ اس کی زد میں آجاتے ہیں۔

۳۱۵

۸۷۵ حاکم شہر حسن کے ظالم کیوں کہ ستم ایجاد نہیں
خون کسو کا کوئی کرے واں داد نہیں فریاد نہیں

کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا
عالم عشق خرابہ ہے واں کوئی گھر آباد نہیں

لڑنا کاواکی سے فلک کا پیش پا افتادہ ہے
میر طلسم غبار جو یہ ہے کچھ اس کی بنیاد نہیں

۳۱۵/۱ میر کے عام معیار کو دیکھتے ہوئے یہ شعر بہت بلند نہیں۔ لیکن فیض کے مندرجۂ ذیل شعر سے اس کا موازنہ کریں تو کلاسیکی غزل، اور فیض کی غزل کا فرق ظاہر ہو سکتا ہے ؎

بیداد گروں کی بستی ہے یاں داد کہاں خیرات کہاں
سر پھوڑتی پھرتی ہے ناداں فریاد جو در در جاتی ہے

فیض کے شعر میں کیفیت ہے، لیکن کثرت الفاظ کے باعث، اور مناسبت کی کمی کے باعث بھی ان کا شعر رتبۂ اعلیٰ سے گرا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ہر لفظ کار آمد ہے۔ میر کے یہاں کیفیت تو ہے ہی، معنی کے بھی پہلو ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ شہر حسن کے حاکم کوئی اور لوگ ہیں، اور مصرع ثانی میں جن لوگوں کو قاتل بتایا گیا ہے، وہ کوئی اور لوگ ہیں۔ یعنی شہر حسن کے حاکم ظالم اس لئے ہیں کہ شہر حسن کے حاکم تو ظالم ہوتے ہی ہیں۔ وہ ستم ایجاد اس لئے ہیں کہ نہ صرف وہ خود ظلم کرتے ہیں، بلکہ وہ اوروں کو بھی ظلم کرنے سے نہیں روکتے۔ کوئی کسی کو قتل کر ڈالے، انھیں اس کی پروا نہیں۔ ان کے ستم ایجاد ہونے کا دوسرا ثبوت یہ ہے کہ ایسے قاتلوں کے خلاف ان کے یہاں داد ہے نہ فریاد۔

دوسری بات یہ کہ جب شہر حسن کے عام رہنے والے اس قدر جابر ہیں کہ

جب چاہتے ہیں، جس کو چاہتے ہیں، مار دیتے ہیں، تو پھر اس شہر کے حاکموں کا کیا حال ہوگا؟ وہ بھلا کس درجہ ظالم و جابر ہوں گے؟

تیسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ کو مکالماتی فرض کریں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کسی شخص نے کہا کہ شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہیں ہیں۔ اس کے جواب میں متکلم نے کہا کہ بھلا ایسا کہاں ہے کہ وہ ستم ایجاد نہ ہوں؟ وہاں تو یہ نقشہ ہے کہ خون کسو کا کوئی کرے ... اس مفہوم کی رو سے لفظ "ظالم" شہر حسن کے حاکموں کی صفت نہیں، بلکہ کلمۂ تخاطب بن جاتا ہے یعنی اے ظالم، تم یہ کیا کہہ رہے ہو؟ بھلا شہر حسن کے حاکم ستم ایجاد نہ ہوں؟

لفظ "واں" بھی بہت خوب استعمال ہوا ہے، کیوں کہ اس کا اطلاق شہر حسن پر بھی ہوتا ہے اور اس کے حاکموں پر بھی۔ فیض کے شعر میں آہنگ نسبتہً پست ہے، اور کیفیت میں خود ترحمی کا شائبہ ہے۔ میر کا آہنگ بلند ہے اور ان کے یہاں کیفیت احتجاج کی ہے۔ آخری بات یہ کہ میر کے مصرع اولیٰ میں "ظالم" کلمۂ تحسین و تشدید بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی شہر حسن کے حاکم، ظالم کیا ستم ایجاد ہیں۔

۳۱۵/۲ یہ شعر بظاہر معمولی ہے، لیکن ذرا غور کیجیے تو اس میں معنی کے عجب پہلو نظر آتے ہیں۔ سب سے پہلے تو "خوش ظاہر" پر غور کیجیے اور دیکھیے کہ اضافت کا تعین نہ ہونے کے باعث اور حرف و نحو کے چابک دست استعمال کی وجہ سے بھی مصرعے کی قرأت کئی طرح ہو سکتی ہے۔

(۱) کیا کیا مردم، خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا
(۲) کیا کیا مردم، خوش ظاہر، ہیں عالم حسن میں نام خدا
(۳) کیا کیا مردم خوش، ظاہر ہیں عالم حسن میں نام خدا
(۴) کیا کیا مردم خوش ظاہر ہیں، عالم حسن میں نام خدا

اب "خوش ظاہر" کے معنی پر توجہ کیجیے۔ (۱) جو دیکھنے میں اچھے لگتے ہیں۔ (۲) جن کا ظاہر اچھا ہے لیکن باطن اچھا نہیں۔ اس تفریق کا ثبوت فارسی محاورے میں تو ہے ہی، اردو میں میر انیس کہتے ہیں ؎

کچھ طفل تھے اور تازہ جواں تھے کئی خوش رو
خوش ظاہر و خوش باطن و خوش قامت و خوش خو

اب "خوش" کے معنی دیکھئے۔ (۱) اچھا، (۲) نیک، (۳) پسندیدہ، (۴) happy (۵) عربی میں "خوش" کے معنی "سرین" یا "کولھا" بھی ہوتے ہیں۔ لہذا "مردم خوش ظاہر" بدون یا مع اضافت کے ایک معنی ہوئے "وہ لوگ جن کے کولھے نمایاں ہیں"۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ایران و ہند میں معشوقوں کے کولھے بھاری اور نمایاں فرض کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ فارسی میں سرین کے لئے جو تشبیہات مستعمل ہیں ان میں سے چند حسب ذیل ہیں: ثمین محشرزا، کوہ سیم، کنج سیم، اور سبوے سیم۔ (۶) ہرا بھرا، شگفتہ۔ مثلاً سعدی ؎

گل ہمیں پنج روز وشش باشد
ایں گلستاں ہمیشہ خوش باشد

فرہنگ آنند راج میں "خوش" بمعنی "شگفتہ" کی بحث میں لکھا ہے کہ جب صحرا اور باغ کو "خوش" کہتے ہیں تو گلشن کو بھی خوش کیوں نہ کہیں؟ پھر سند میں فیاض لاہجی کا شعر دیا ہے ؎

صحرا خوش است و باغ خوش است و چمن خوش است
ہر جا کہ ہست غیر دل تنگ من خوش است

"خوش" کے معنی پر اتنی بحث کی روشنی میں "مردم خوش ظاہر" کی معنویت پر نگاہ ڈالیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس بظاہر معمولی سے فقرے میں کس قدر تہ ہے۔ اب لفظ "عالم" کو دیکھئے۔ دو عالم فرض کئے ہیں، عالم حسن اور عالم عشق۔ اپنی اپنی جگہ پر یہ physical space بھی ہیں، کیفیت بھی، اور وہ عینی عالم بھی جو حسن سے عبارت ہے اور عشق سے عبارت ہے۔ یعنی عشق بطور ideal state اور حسن بطور ideal state اپنا اپنا وجود رکھتے ہیں۔ لیکن چوں کہ یہ "عالم" بمعنی space بھی ہیں، اس لئے ان میں اشیا بھی ہوں گی۔ عالم میں "مردم خوش ظاہر" ہیں، جن کی تعریف میں محض سادہ سا انشائیہ فقرہ "کیا کیا" لکھا ہے۔ لیکن انشائیہ فقرے میں معنی کی جو کثرت ہوتی ہے، اس پر بس نہ کر کے مصرع کو "نام خدا" پر ختم کیا ہے۔ "نام خدا" کا فقرہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی بات پر تعجب یا مسرت کا اظہار کرنا ہوتا ہے یا جب کوئی ایسی بات کہی جاتی ہے جس میں نظر لگنے کا امکان ہو۔ مثلاً ہم کہتے

ہیں "تم نام خدا ابھی جوان ہو" یعنی خدا کا نام لے کر ان آفتوں اور بلاؤں کو رد کرتے ہیں جن کا امکان ہوتا ہے۔ پھر "نام خدا" کہنے سے اگر آفتیں دور ہوتی ہیں تو ظاہر ہے اس چیز میں ترقی بھی ہوتی ہے جس پر نام خدا کہا جاتا ہے۔ غالب کے شعر میں ہے ؎

دیکھئے لاتی ہے اس شوخ کی نخوت کیا رنگ

اس کی ہر بات پہ ہم نام خدا کہتے ہیں

اب نفس مضمون پر آئیے۔ عالم حسن میں ایک سے ایک خوش ظاہر شخص ہے۔ یا عالم حسن میں ایک سے ایک خوب صورت شخص ظاہر ہے۔ اس کے برخلاف عالم عشق ایک خرابہ ہے، جس میں کوئی گھر آباد نہیں۔ گھر تو وہاں بھی ہیں، لیکن گھر بستے ہی اجڑ جاتا ہے۔ ایک ویرانی تو وہ ہوتی ہے کہ جہاں کوئی گھر ہی نہ ہو، اور اس سے بڑھ کر ویرانی یہ ہے کہ گھر تو ہو لیکن بے مکین ہو۔ یہ بات بھی ہے کہ عالم حسن کی چہل پہل میں عالم عشق کی ویرانی کا بھی حصہ ہے۔ عشق نہ ہو تو حسن بھی نہ ہو۔ عشق خود کو اجاڑ کر حسن کا گھر آباد کرتا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ عشق کی تقدیر میں تنہائی اور ویرانی ہے، اور حسن کا مرتبہ محفل آرائی اور رونق بزم ہے۔ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کی تہیں پھر بھی موجود ہیں۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔

۳۱۵/۳ اس شعر میں مضمون اور معنی کی بہت سی خوبیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو آسمان کو "طلسم غبار" کہنا نہایت بدیع اور استعاراتی بات ہے۔ آسمان صرف غبار نہیں ہے بلکہ غبار کا بنا ہوا طلسم ہے۔ یا ایسا غبار ہے جس کو طلسم کے ذریعہ بنایا گیا ہے۔ "طلسم" کی معنویت کے بارے میں بحث ۱۲۶/۱ پر ملاحظہ ہو۔ پرانے لوگوں کو بھی یہ بات معلوم تھی کہ آسمان کوئی ٹھوس شے نہیں ہے، بلکہ نظر کا دھوکا ہے، اس معنی میں کہ ہمیں زمین کے اوپر نیلاہٹ نظر آتی ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ کوئی نیلی چھت وغیرہ قسم کی چیز ہے۔ لیکن درحقیقت آسمان محض ایک نیلگوں بعد dimension ہے۔ سحابی

استر آبادی کی رباعی ہے ؎

تو آئینۂ وجود مائی عدما
یعنی مارا مگر تواں دید بہ ما
ہر چیز کہ پیداست نمود است نہ بود
بعد است کبود دیئے کہ بینی نہ سما

(اے عدم تو ہمارے وجود کا آئینہ ہے۔
یعنی ہمیں دیکھنا ممکن ہے، لیکن
ہمارے ہی توسط سے۔ ہر چیز جو
دکھائی دیتی ہے، وہ نمود ہے نہ کہ
بود۔ جو تمھیں نظر آتا ہے وہ آسمان
نہیں، بلکہ ایک نیلا بُعد ہے۔)

اس پر شبلی لکھتے ہیں: "مثلاً ہوا کا بگولا جب اٹھتا ہے تو ہم صرف گرد اور خاک کو دیکھتے ہیں، جو چکر کھا رہی ہے۔ لیکن اس کے اندر جو اصلی چیز ہے، یعنی ہوا، وہ ہم کو نظر نہیں آتی۔ جس چیز کو ہم آسمان سمجھتے ہیں وہ بُعدِ نظر ہے، آسمان نہیں۔ اسی بنا پر حضرات صوفیہ نے دو نام رکھے ہیں، نمود یعنی جو چیز نظر آتی ہے اور اصلی نہیں ہے۔ بود، یعنی جو حقیقی ہے اور نظر نہیں آتی۔"

اب میر کے شعر پر واپس آیئے۔ آسمان محض طلسم غبار ہے، اس کی حقیقت کچھ نہیں۔ یعنی جو کچھ ہمیں نظر آرہا ہے، وہ نیلا غبار ہے۔ ایک طلسم ہے۔ لیکن آسمان کے بارے میں یہ بھی فرض کرتے ہیں کہ یہ ہر وقت چکر میں ہے۔ یعنی آسمان ہمیشہ جدو جہد اور تگ و دو میں مبتلا رہتا ہے۔ اس کی وجہ پہلے مصرعے میں یہ بتائی کہ آسمان کاواکی سے مصروف جنگ ہے۔ "کاواک" کے بنیادی معنی ہیں "کھوکھلا" چنانچہ خود میر نے بہت پہلے کہا ہے ؎

دیوار کہنہ ہے یہ مت بیٹھ اس کے سائے
اٹھ چل کہ آسماں تو کاواک ہو گیا ہے

(دیوان اول)

لہذا آسمان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ کھوکھلا، یعنی بے حقیقت ہے۔ (یا پھر وہ لغوی معنی میں کھوکھلا، یعنی اندر سے خالی ہے۔) اس کھوکھلے پن کے خلاف آسمان کے مصروف جنگ ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ وہ ہر وقت گردش میں ہے۔ لیکن اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی یہ جنگ پیش پا افتادہ ہے، یعنی پاؤں کے آگے پڑی ہوئی چیز ہے۔ جو چیز پاؤں کے آگے پڑی ہوئی ہو وہ کم حقیقت اور بے توقیر، لہذا بے اثر اور فضول ہوتی ہے۔ (شاعری میں وہ مضامین پیش پا افتادہ کہلاتے ہیں جن میں کوئی ندرت نہ ہو یا جنھیں کسی ندرت اور بداعت کے بغیر ہی باندھ دیا گیا ہو۔) اپنی کاواکی کے خلاف آسمان کی جنگ پیش پا افتادہ اس وجہ سے ہے کہ (۱) آسمان محض ایک طلسم غبار ہے، بے بنیاد شے ہے۔ یعنی اس کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ کھوکھلا اور بے حقیقت ہے۔ لہذا وہ ہزار جنگ کرے، جدو جہد کرے، لیکن اپنی فطرت نہیں بدل سکتا۔ (۲) دوسری وجہ یہ ہے کہ آسمان ایسی عمارت یا دیوار کی طرح ہے جس کی کوئی بنیاد نہیں۔ لہذا وہ اپنی اس کمزوری کے خلاف ہزار جنگ کرے، مگر وہ رہے گا کاواک ہی۔

دونوں صورتوں میں مندرجہ ذیل باتیں مشترک ہیں۔ (۱) آسمان (یعنی طبیعی آسمان، جسے ہم دیکھتے ہیں) بے اصل اور بے حقیقت ہے۔ (۲) اس مشاہدے کو اس شاعرانہ مضمون کے ساتھ ملاکر بیان کیا ہے کہ آسمان گردش میں رہتا ہے۔ (۳) آسمان یا تو وہ طلسم ہے جس کی بنیاد غبار پر ہے، یا پھر آسمان کچھ نہیں، غبار ہی غبار ہے۔ یہ غبار دور سے ہم کو ٹھوس معلوم ہوتا ہے، لہذا آسمان کا ٹھوس نظر آنا غبار کا طلسم (کرشمہ) ہے۔

اوپر جو کچھ معنی بیان کئے گئے ان کی شرط یہ ہے کہ "سے" کو بمعنی "کے خلاف" قرار دیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: "وہ مجھ سے لڑا"، یعنی وہ میرے خلاف لڑا۔ اگر "سے" کے معنی "بہ وجہ" لئے جائیں (مثلاً "اس کا منھ غصے سے سرخ ہو گیا") تو یہ معنی پیدا ہوں گے کہ آسمان اپنی کاواکی کے سبب سے مصروف جنگ وجدل ہے۔ اب "کاواکی" کے معنی "گستاخی، بے راہ روی" ہوں گے۔ "کاواک" کے اصل معنی تو "کھوکھلا" ہیں، لیکن جو چیز کھوکھلی ہوتی ہے اسے کم وقعت بھی قرار دیتے ہیں (اس معنی میں کہ وہ اندر سے خالی اگرچہ باہر سے ٹھوس ہے۔) اسی بنا پر "کاواک" کو "گستاخ" اور من

مانی کرنے والا "یعنی کردار سے عاری" کے معنی میں بھی استعمال کرنے لگے۔ "نوراللغات" میں یہ معنی نہیں ہیں، لیکن پلیٹس اور اسٹائنگاس میں ہیں۔ ("آصفیہ" میں کاواک درج ہی نہیں۔ فرید احمد برکاتی نے اپنی فرہنگ میں "کاواکی سے" کے معنی "کمینے پن سے" بتائے ہیں جو درست ہیں۔)

لہٰذا اب شعر کے معنی ہوئے کہ آسمان جو ہم سے برسر جنگ ہے، اس کی وجہ اس کا سفلہ پن اور کاواکی ہے۔ لیکن آسمان کی جنگ جوئی کا کوئی اثر نہ لینا چاہیے۔ اس کی جنگ جوئی ایک معمولی اور بے حقیقت (پیش پا افتادہ) بات ہے۔ آسمان تو محض طلسم غبار ہے (دونوں معنی میں، جو شروع میں بیان ہوئے)۔ اس کی کچھ اصلیت نہیں۔ لفظ "بنیاد" یہاں پر خاص اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ آسمان بے بنیاد ہے۔ یعنی وہ ایسی عمارت ہے جو ہوا پر کھڑی ہے، اس کو استقامت نہیں۔ یا وہ اس لئے بے بنیاد ہے کہ اس کی کچھ اصل و حقیقت نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ آسمان کا لڑنا بے بنیاد ہے۔ یعنی اس میں کوئی قوت اور اثر نہیں۔ اس مفہوم کی رو سے "کچھ اس کی بنیاد نہیں" میں "اس" کی ضمیر "لڑنا" کی طرف راجع ہوتی ہے، اور "جو" کے معنی "چوں کہ" بنتے ہیں۔ یعنی تیسرے مفہوم کی رو سے مصرع ثانی کی نثر ہوگی: اے میر، آسمان چوں کہ طلسم غبار ہے، اس لئے اس کے لڑنے کی کچھ بنیاد (= حقیقت) نہیں۔

دیوان ششم

ردیف ن

(۳۱۶)

شاید بہار آئی ہے دیوانہ ہے جوان
زنجیر کی سی آتی ہے جھنکار کان میں

۳۱۶/۱ ۲۲۸/۴ اور ۲۳۴/۳ میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ میر نے واؤ عاطفہ کو بظاہر غیر ضروری طور پر، لیکن دراصل بڑی فنی مہارت کے ساتھ کس طرح برتا ہے۔ یہاں مصرع اولیٰ میں صورت حال اس کے برعکس ہے کہ حرف عطف (اور) مصرعے میں محذوف ہے۔ اردو میں حرف عطف یا واؤ عطف کا حذف بہت عام ہے، اور یہ فارسی کے علی الرغم خاص اردو کی چیز ہے۔ (میل ملاپ، خط کتابت، آنا جانا، وغیرہ۔) لیکن معطوفہ کا یہ حذف دو الفاظ کے درمیان ہی نظر آتا ہے، دو فقروں کے درمیان حرف عطف کا حذف کرنا روز مرہ کا حصہ نہیں، بولنے والے پر منحصر ہے کہ کس جگہ وہ اسے حذف کرے، لیکن اس طرح کہ ناگوار نہ معلوم ہو۔ زیر بحث شعر کے مصرع اولیٰ میں یہی کیفیت ہے کہ لفظ "اور" کا حذف نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ پہلی نظر میں محسوس ہوتا ہے کہ بات بالکل پوری ہے۔ لیکن جب غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ "اور" محذوف ہے۔ مصرعے کی نثر ہوگی، "شاید بہار آئی ہے اور دیوانہ جوان ہے۔"

دیوانے کی جوانی کا ذکر یہاں کئی طرح کے معنوی لطف رکھتا ہے۔ ایک

طرح تو یہ طنزیہ تناؤ پیدا کرتا ہے۔ کہ دیوانے کی جوانی ہے بھلا کس کام کی؟ اس کی جوانی کا ذکر اس کی بے چارگی اور مجبوری کو اور بھی روشن کرتا ہے۔ دوسری طرح دیکھیں تو دیوانے کا شباب (۱) اس کی دیوانگی کا شباب ہے۔ (۲) اس کی قوت اور طاقت کا شباب ہے۔ (۳) جس طرح بہار میں گلشن پر شباب آتا ہے، اسی طرح جنون بھی شدید تر ہو جاتا ہے۔ لہذا ایک طرف گلشن کی جوانی ہے۔ ایک طرف جنون کا شباب ہے۔ (۴) "دیوانہ ہے جوان" کا فقرہ "جوانی دیوانی" کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا کم سے کم اس محاورے کی یاد دلاتا ہے۔ اس میں بھی ایک طرح کا طنز ہے۔

"جھنکار" کا لفظ شعر کے ماحول کے لحاظ سے بہت خوب تو ہے ہی۔ لیکن "کی سی" میں یہ نکتہ ہے کہ جھنکار دراصل زنجیر کی نہیں ہے، بلکہ زنجیر کی طرح کی ہے۔ یعنی ممکن ہے کسی اور چیز کی آواز ہو۔ لیکن لگ رہا ہو کہ زنجیر کی آواز ہے۔ مور کی پکار کا دھیان فوراً آتا ہے، کیوں کہ ہمارے یہاں کی بہار دراصل برسات ہوتی ہے اور برسات میں مور خوب بولتے ہیں۔ مور کی آواز کو اس کی جھنکار کہتے ہیں۔ تیتر کی آواز کو بھی جھنکار کہا جاتا ہے۔ "نوراللغات" اور "آصفیہ" میں مور کی آواز کو "جھنگار" (بروزن "فگار") لکھا ہے۔ اثر صاحب نے اس پر اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ لکھنؤ میں "جھنگار" نہیں بولا جاتا۔ پلیٹس میں "جھنکار" کی ایک شکل "جھنگار" اور دوسری شکل "چنگھاڑ" بتائی گئی ہے۔ لیکن پلیٹس نے مور کی آواز کے معنی ہیں نہ "جھنگار" دیا ہے نہ "چنگھاڑ"۔ اثر صاحب کہتے ہیں کہ مور کی آواز کو "چنگھاڑ" کہتے ہیں۔ اثر صاحب کی بات بالکل درست ہے۔ لیکن مور کی آواز کو "جھنکار" بھی کہتے ہیں، جیسا کہ اہل پیشہ سے مصدق ہو سکتا ہے۔ تلوار کی آواز کو بھی "جھنکار" کہتے ہیں (یہ معنی پلیٹس میں نہیں ہیں۔ لیکن "نوراللغات" میں میر انیس کی سند کے ساتھ ہیں۔) ترقی اردو بورڈ پاکستان کے "اردو لغت" سے ان سب معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔

موجودہ شعر میں یہ پہلو بھی دلچسپ ہے کہ اس کا متکلم کون ہے؟ وہ کوئی روز مرہ دنیا کے معاملات میں شریک شخص تو نہیں ہو سکتا، ورنہ اسے خود ہی خبر ہوتی کہ بہار آئی یا نہیں؟ وہ تو کہتا ہے کہ شاید بہار آئی۔ لہذا معلوم ہوا کہ وہ خود کسی

زنداں میں قید ہے، یا کسی وجہ سے گھر میں بند ہے اور خارجی دنیا کے متعلق اس کی معلومات قرائن و آثار پر مبنی ہے، مشاہدے پر نہیں۔ ایسا شخص بظاہر تو خود ہی دیوانہ ہوگا۔ لہٰذا یہ شعر ایک دیوانے کی دوسرے دیوانے پر، اور ایک دیوانگی کی دوسری دیوانگی پر رائے زنی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے کان میں زنجیر کی سی جھنکار کا آنا سرود بہ مستاں یاد دہانیدن کا مصداق ہو، اور یہ آواز سن کر خود اس پر جنون کی شدت طاری ہو جائے۔ پورے شعر میں اشتیاق اور دبے دبے جوش کی کیفیت ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۱۷/۲ ۔

(۳۱۷)

آئے ہیں میر کافر ہوکر خدا کے گھر میں
پیشانی پر ہے قشقہ زنار ہے کمر میں

۸۸۰ اب صبح و شام شاید گریے پہ رنگ آوے
رہتا ہے کچھ جھمکتا خوناب چشم تر میں

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

۳۱۷/۱ مطلع برائے بیت ہے. لیکن مصرع اولیٰ میں ایک لطف پھر بھی ہے۔ مصرعے کی نثر حسب ذیل طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) میر کافر ہوکر (کافر ہونے کے بعد/ کافر ہونے کے باوجود) خدا کے گھر میں آئے ہیں. (۲) کافر میر (وہ کافر شخص جس کا نام میر ہے) خدا کے گھر میں ہوکر آئے ہیں۔

۳۱۷/۲ اس شعر میں اشتیاق کی کیفیت اپنا الگ عالم رکھتی ہے. ۳۱۶/۱ میں اشتیاق کا رنگ اور تھا، کہ متکلم خارجی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں (بہار کی آمد. دیوانے کی جوانی) سے خود کو ہم آہنگ دیکھتا تھا. اور کسی نہ کسی طرح، کسی سطح پر ان تبدیلیوں میں شریک ہونے کا شوق رکھتا تھا۔ زیر بحث شعر میں اشتیاق اس بات کا ہے کہ آنسو، جن میں ابھی رنگینی نہیں آئی ہے، کسی طرح رنگین ہو جائیں (تاکہ عشق کی شدت کے بڑھنے کا پتہ چلے، یا تاکہ دامن و آستیں رنگین ہو سکیں۔) اب. جب کہ چشم تر میں (اس میں یہ کنایہ ہے کہ آنکھیں آنسوؤں سے تر پہلے ہی تھیں) تھوڑا بہت خوناب جھمک رہا ہے تو امید ہے کہ صبح و شام (جلد ہی) آنسو اپنے اصل

رنگ بر آجائیں گے۔ مصرع اولیٰ میں "صبح وشام" کا روزمرہ اور مصرع ثانی میں " کچھ جھمکتا" کا روزمرہ بہت خوب ہیں۔ شعر میں مضمون کچھ نہیں۔ لیکن کنائے اور کیفیت نے نے اس کمی کا احساس نہ ہونے دیا۔

۳/۳۱۷ اس شعر کا اسرار ایسا ہے کہ ہزار تفسیر کے باوجود اس کی فضا دھندلی رہتی ہے۔ ملاحظہ ہو ۵/۲ جہاں بات نسبتہً صاف ہے۔ میر نے اسباب اور سفر کا استعارہ جہاں بھی استعمال کیا ہے، عجب شدت کے ساتھ کیا ہے۔ مصحفی سے موازنہ کریں تو فرق صاف محسوس ہوتا ہے؎

ملک ہستی سے جو جاتے ہیں جریدہ ہوکر
راہ میں اپنا سب اسباب لٹا جاتے ہیں

سفر عشق سے غارت زدہ آیا ہوں نہ پوچھ
راہ میں میرا بھی اسباب لٹا کیا کیا کچھ

مصحفی کے شعروں میں لفظ "اسباب" کچھ خاص کارگر نہیں۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں "اسباب" کچھ ایسی ہی شدت کا حامل ہے جیسی کہ نظیری کے اس شعر میں ہے؎

ضرر بہ مال نظیری پیش بیں نہ رسد
کہ او بہ وادی ورختش بہ منزل افتاد است
(پیش بیں نظیری کے مال کو کچھ نقصان
نہیں پہنچ سکتا۔ وہ خود تو وادی میں (سر
گرداں) ہے، اور اس کا سامان سب
منزل پہنچ چکا ہے۔)

نظیری اور میر دونوں کے یہاں صورت حال پراسرار ہے، اور "مال" یا "اسباب" کی نوعیت کھلتی نہیں۔ میر کے شعر میں تو غالباً انسان کی بنیادی اور ازلی تنہائی کا ذکر ہے، کہ انسان کو اس دنیا میں زندگی گذارنے کے لئے جس طرح کے اسباب کی ضرورت ہے، وہ اسے نصیب نہیں۔ یہ اسباب کیا ہے؟ عقل وخرد مندی، یا ایک طرح کا تعمیری جنون، یا استقامت، یا توجہ باری تعالیٰ کی دولت، یا وصول الی اللہ کا راستہ،

کوئی بھی چیز، یا چیزیں، جن کی بنا پر زندگی میں کوئی مقصد ہو، معنویت ہو۔ یا کم سے کم اتنا تو ہو کہ اس دنیا میں جو مسائل و مصائب پیش آتے ہیں۔ ان کا مقابلہ کرنے، اور ممکن ہو تو ان پر قابو پانے اور انھیں حل کرنے کے ذرائع ہوں۔

راشد کی بے مثال نظم "سفرنامہ"، میر کے شعر پر مبنی معلوم ہوتی ہے۔ اس نظم میں انسان کو خدا اپنا نائب بنا کر زمین پہ بھیجتا ہے۔ لیکن انسان کا آنا اتنی جلدی جلدی میں ہوتا ہے کہ اسباب زندگی کی تمام ضروری چیزیں وہیں چھوٹ جاتی ہیں۔ راشد کی نظم میں بنی آدم کو astronaut کے استعارے کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ خدا گویا اس خلائی سفر کا بانی مبانی ہے، اور انسان وہ خلا باز ہیں جو خدا کی طرف سے زمین کو کسی نوآبادی کی طرح بسانے اور مسخر کرنے کے لئے بھیجے جا رہے ہیں۔ لیکن بانی سفر کی گفتگو اور اپنے منصوبے میں اس کا انہماک، ان کی توجہ کو اس قدر شدت سے اپنی گرفت میں لئے ہوئے تھے کہ خلا بازوں کو پوری تیاری کا وقت نہ ملا، یہاں تک کہ روانگی کی گھڑی آگئی، اور انھیں پورے سازو سامان کے بغیر ہی نئی دنیا کی تسخیر کے لئے جانا پڑا۔

بڑی بھاگ دوڑ میں
ہم جہاز پکڑ سکے
اسی انتشار میں کتنی چیزیں
ہماری عرش پہ رہ گئیں
وہ تمام عشق ـــــ وہ حوصلے
وہ مسرتیں ـــ وہ تمام خواب
جو سوٹ کیسوں میں بند تھے!

(گماں کا ممکن)

غالب نے اپنے ایک شعر میں چھوٹے ہوئے سامان کو زندگی کے ایسے تجربے کا استعارہ کیا ہے جہاں ہم اپنی ہی بھوک اور جلد بازی کی بنا پر اپنا نقصان کر لیتے ہیں۔ زندگی کس قدر قیمتی اور کس قدر حقیر شے ہے، ہم اس کے لئے کتنی تگ و دو کرتے ہیں، اور یہ کس طرح اچانک ختم ہو جاتی ہے، اور ہمارا مال اسباب، جو ذریعۂ سفر حیات تھا، دھرا کا دھرا رہ جاتا ہے ؎

رہرو تفتۂ در رفتہ بہ آبم غالب
توشۂ برلب جو ماندہ نشانست مرا

(اے غالب میں اس پیاس کے جلے
ہوئے مسافر کی طرح ہوں جو (پانی پینے
کی جلدی کے باعث) ڈوب گیا ہے، اور
میرا سامان جو کنار دریا پر چھوٹ کر رہ گیا
وہی میری نشانی ہے۔)

یعنی وہ بے جان اسباب، جو گم نام رہے گا، وہی متکلم کا نشان ہے۔ میر کے شعر میں متکلم موجود ہے، لیکن اس کے پاس سامان کچھ نہیں۔ دونوں ہی اس دنیا میں انسان کی کم وقعتی، بے چارگی اور رائگانی کی علامت ہیں۔ غالب کے شعر میں المیہ کی شدت ہے تو میر کے یہاں کائناتی نظام میں مضمر انتشار پر ماتم اور طنز ہے۔ راشد کی نظم میر کے شعر کی گویا شرح ہے، لیکن راشد کے یہاں طنز کی تلخی زیادہ ہے۔ ملاحظہ ہو[۲۵۶]۔

(۳۱۸)

آنکھ لگی ہے جب سے اس سے آنکھ لگی زنہار نہیں
نیند آتی ہے دل جمعی ہیں سو تو دل کو قرار نہیں

خالی پڑے ہیں دام کہیں یا صید دشتی صید ہوئے
یا جس صید افگن کے لئے تھے اس کو ذوق شکار نہیں

سبزہ خط کا گرد گل رو بڑھ کانوں کے پار ہوا
دل کی لاگ اب اپنی ہو کیوں کر وہ اس منھ پہ بہار نہیں

۳۱۸/۱ مضمون کچھ خاص نہیں ہے، لیکن " آنکھ لگنا " کے محاورے کو دو معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ مومن نے بھی کوشش کی، لیکن ان کے شعر میں تصنع ہے، کیوں کہ احباب میں چرچا ہو جانے کا ذکر صاف ظاہر کرتا ہے کہ خبر دینا مقصود ہے، حال دل بیان کرنا نہیں ۔

آنکھ نہ لگنے سے شب احباب نے
آنکھ کے لگ جانے کا چرچا کیا

مصرع اولیٰ میں "شب" بھی فضول ہے۔ بعض لوگوں نے اسے "سب" پڑھا ہے۔ لیکن "احباب" خود جمع ہے، اس کے ساتھ "سب" کوئی بہت معنی خیز نہیں۔ میر کے شعر میں البتہ "نیند" اور "سوتو" (بمعنی "سونے والو") کا ضلع غیر متوقع اور بہت دلچسپ ہے۔

۳۱۸/۲ یہ شعر بھی عجب اسرار کا حامل ہے۔ یہ بات خوب ہے کہ تمام جانور صرف اس لئے بنے ہیں کہ معشوق ان کا شکار کرے۔ خسرو نے اس مضمون کو نہایت کمال تک پہنچا دیا ہے ۔

ہمہ آہوان صحرا سرِ خود نہادہ برکف

بہ امید آں کہ روزے بہ شکار خواہی آمد

(جنگل میں تمام آہو اپنے اپنے سر ہتھیلی پر

لئے اس دن کے انتظار اور امید میں ہیں

جب تو شکار کو آئے گا۔)

میر نے "جس صید افگن کے لئے تھے" کہہ کر خسرو کی پوری بات کہہ دی ہے۔ لیکن اسرار یہ ہے کہ جس صید افگن کے لئے یہ سب جانور بنے تھے اس کو شوق شکار کیوں نہیں؟ میر نے اسی مضمون کو اسی دیوان میں پھر کہا ہے، لیکن بات وہاں بھی صاف نہیں ہوتی ؎

اب ذوق صید اس کو نہیں ورنہ پیش ازیں

اودھم تھا وحش وطیر سے اس کے شکار میں

امکانات کی کثرت کے باعث شعر دلچسپ ہو گیا ہے۔ (۱) اب اس نے معشوقی ترک کر دی ہے۔ (۲) اب اس کا دل معمولی شکار میں نہیں لگتا۔ (ملاحظہ ہو ۲۵۹/۱) (۳) اب اس کی توجہ صرف اپنی طرف ہے۔

مصرع اولیٰ میں لفظ "کہیں" کی نشست اچھی رکھی ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی: "دام خالی پڑے ہیں۔ یا صید دشتی کہیں صید ہوئے"۔ یعنی ایک امکان اس مصرعے میں بھی بیان کر دیا ہے کہ سارے جانور شاید شکار ہو چکے، اب کچھ بچا ہی نہیں ہے۔ لفظ "صید" دونوں جگہ الگ الگ معنی میں ہے۔ پہلا "صید" بمعنی "وہ جانور جن کا شکار کیا جاتا ہے"، اور دوسرا "صید" بمعنی "شکار، گرفتار" وغیرہ۔

۳۱۸/۳ یہ شعر اس لئے دلچسپ ہے کہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عمر کے آخری زمانے میں بھی میر ایسے مضمون باندھ لیتے تھے جن میں "مصری کی مکھی" بننے کا پہلو ہو۔ معشوق کا سبزۂ خط اب بہت بڑھ گیا ہے، لہٰذا اس کا حسن گھٹ گیا ہے۔ ایسے

ہیں اس سے لگاؤ کیوں کر ہو؟ "بہار" کا لفظ یہاں بہت عمدہ ہے۔ معشوق کا چہرہ "گل" ہے۔ لیکن اس کو سبزۂ خط نے اس طرح گھیر لیا ہے کہ اس کا حسن (یعنی "گل") چھپ گیا ہے۔ سبزے کی کثرت بھی بہار ہی میں ہوتی ہے۔ لیکن اتنا سبزہ کس کام کا کہ اصل بہار چھپ جائے؟ گویا بہار کی کثرت نے بہار کو ضائع کر دیا۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ سبزے کو بیگانہ کہتے ہیں۔ لہٰذا جب بہت سے بیگانے جمع ہو گئے تو معشوق کی قدر گھٹ گئی۔

شکارنامۂ دوم

ردیف ن

(۳۱۹)

٨٨٥ جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں
داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جراحت کھائے ہیں

تیغ دریغ نہیں ہے اس کی بسمل گہ میں کسو سے بھی
ہیں تو شکار لاغر ہم پر ایک امید پر آئے ہیں

دریغ نہیں ہے = رکتی نہیں ہے

تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی
ایسی تھوڑی رات میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں

۳۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ "داغ جلانا" بمعنی "داغ لگا لینا" البتہ بہت دلچسپ ہے۔ تمام لغات اور ڈاکٹر برکاتی کی فرہنگ اس سے خالی ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲۱۳/۲ ۔

۳۱۹/۲ شکار لاغر کا مضمون نظیری اور بیدل اس خوبی سے باندھ گئے ہیں کہ جواب مشکل تھا۔

آں شکارم من کہ لائق ہم بہ کشتن نیستم
شرم می آید مرا زاں کس کہ جلادمن است

(نظیری)

(میں وہ شکار ہوں کہ مارنے کے بھی
قابل نہیں ہوں۔ مجھے تو اس شخص سے
شرم آتی ہے جو میرا قاتل ہو۔)

بہ آں بضاعت عجزم کہ گاہ بسمل من
بجاے خوں عرق از تیغ قاتل افتاد است

(بیدل)

(میں ایسی بضاعت عجز والا ہوں کہ میرے
قتل کے وقت تیغ قاتل سے خون کے
بجائے شرمندگی کا پسینہ ٹپکا۔)

بیدل کی مضمون آفرینی کے سامنے نظیری کی کیفیت بھی ماند پڑگئی ہے۔ لیکن میر نے پورا منظرنامہ بناکر بالکل نئی بات رکھ دی ہے کہ معشوق کی تلوار کسی بھی چیز کے سامنے رکتی نہیں ہے۔ دور دور سے لوگ شوق قتل میں جوق در جوق جمع ہو رہے ہیں۔ ہم تو شکار لاغر ہیں، لیکن چوں کہ معشوق کی تلوار دریغ نہیں کرتی، اس لئے امید لے کر آئے ہیں۔ "ایک امید" کا ابہام بہت عمدہ ہے، کیوں کہ اس میں یہ اشارہ ہے کہ اپنی لاغری کے باوجود اپنی کسی بات پر اعتماد پر بھی ہے کہ اس کی بنا پر قاتل کی نظر پر چڑھ جائیں گے۔ بات کہنے کا انداز روز مرہ کی گفتگو کا ہے، اس کی بنا پر مضمون میں اور بھی تیزی پیدا ہوگئی ہے۔

شکار لاغر کے مضمون کو ایک اور رنگ میں میر نے دو جگہ کہا ہے ؎

اسیر جرگے میں ہو جاؤں میں تو ہو جاؤں
وگرنہ قصد ہو کس کو شکار لاغر کا

(دیوان دوم)

کنج میں دام گہ کے ہوں شاید
صید لاغر کو بھی شکار کرے (دیوان ششم)

دونوں شعر اچھے ہیں، لیکن شعر زیر بحث میں منظر نامہ اور شوق نخچیر اور "ایک امید" کا ابہام، یہ سب مل کر اسے بقیہ دونوں سے بلند تر کرتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے زیر بحث شعر میں "پر" اور "پر" کی تکرار بہت خوب ہے۔ "پر" اور "شکار" میں ضلع کا ربط تو ہے ہی، لیکن یہ بھی غور کریں کہ دوسرے "پر" کو "آئے" کے ساتھ ملا کر پڑھنا پڑتا ہے اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ یہ "پر+آئے" نہیں بلکہ "پرائے" (بمعنی "غیر") ہے یعنی متکلم کو اپنے پرائے ہونے کا احساس ہے مندرجہ ذیل نثر پر غور کریں۔

ہیں تو شکارِ لاغر، پر ایک امید (ہے۔)
(افسوس کہ ہم) پرائے ہیں۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا معنی حقیقی نہیں ہیں۔ لیکن غیر حقیقی معنی کا التباس ہونا بھی شعر کا لطف ہے، کیوں کہ اس سے تناؤ پیدا ہوتا ہے۔ خوب شعر ہے۔

۳۱۹/۳ یہ شعر گویا ۲۲۴/۳ کے جواب میں کہا ہے۔ خود کو جوگی تو کئی بار کہہ چکے ہیں (مثلاً ۴۴/۸ اور ۱۷۱/۵) لیکن یہاں کیفیت نرالی ہے۔ سپاہی بننا بھی سوانگ تھا اور جوگی بننا بھی سوانگ ہے۔ جوانی کی رات انھیں سوانگوں میں کاٹ دی۔ اپنی اصلیت نہ خود پر ظاہر کی اور نہ کسی پر ظاہر ہونے دی۔ شعر میں حزن ہے، لیکن خود کو ظاہر اور ثابت کرنے کا ارادہ اب بھی نہیں۔ یہ بھی اپنی طرح کا اسرار ہے۔

جوانی تو رات ہے ہی، لیکن اسے "تھوڑی رات" کہہ کر یہ کنایہ رکھا ہے کہ (۱) جوانی واقعی بہت تھوڑی تھی یا (۲) بہت کم معلوم ہوتی تھی۔ یعنی جوانی یوں گذری گویا بہت کم تھی اور جلد ختم ہو گئی۔ مصرع اولیٰ میں تاسف ہے تو مصرع ثانی میں اپنی تھوڑی بہت تعریف بھی ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ پرانے لوگ کسی بات کی شرح کرنے کے پہلے "آہ" یا اس طرح کا کوئی لفظ لکھتے تھے۔ اس اعتبار سے "آہ" گویا حرف شرح ہے۔ یعنی "جوانی یوں کاٹی" شرح ہے "تب تھے سپاہی اب ہیں جوگی" کی۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ سپاہی ہونا یا جوگی بننا سر رات کے کام ہیں، دن کے نہیں۔

ردیف واؤ

دیوان اول

ردیف واو

(۳۲۰)

فلک نے گر کیا رخصت مجھے سیر بیاباں کو
نکالا سر سے میرے جاے مو خار مغیلاں کو

نہیں ریگ رواں مجنوں کے دل کی بے قراری نے
کیا ہے مضطرب ہر ذرۂ گرد بیاباں کو

وہ تخم سوختہ تھے ہم کہ سرسبزی نہ کی حاصل
ملایا خاک میں دانہ نمط حسرت سے دہقاں کو

ہوا ہوں غنچۂ پژمردہ آخر فصل کا تجھ بن
نہ دے برباد حسرت کشتۂ سر در گریباں کو

صداے آہ جیسے تیر جی کے پار ہوتی ہے
کسو بے درد نے کھینچا کسو کے دل سے پیکاں کو

۳۲۰/۱ یہ اشعار تیس شعروں کے دوغزلے سے نکالے گئے ہیں۔ ایک دو کے سوا دوغزلے کا ہر شعر استادانہ مہارت اور قادر الکلامی کا نمونہ ہے۔ ایسی ٹھس زمین میں خاصے بلند پایہ دس شعر بھی نکالنا مشکل ہے، کجا کہ پچیس تیس شعر۔ لیکن نوجوان میر نے اس بے رنگ زمین کو بھی رنگین کر دیا۔ شاید اسی وجہ سے کہ اس خارزار میں سرسبز شعر ہونا مشکل ہے، میر کے اکثر معاصرین نے اس زمین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف درد اور بقا کے یہاں پانچ پانچ چھ چھ شعر ملتے ہیں۔ بقا اچھے شاعر تھے، انھیں میر کا ہم پلہ، بلکہ میر سے بہتر ہونے کا دعویٰ تو تھا ہی۔ انھیں مشکل زمینوں کا شوق بھی تھا، لیکن اس زمین میں وہ کوئی عمدہ شعر نہ نکال سکے۔ درد کے شعر البتہ حسب معمول تقریباً سب کے سب اعلیٰ پائے کے ہیں۔ یہ زمین دراصل شاہ حاتم کی ایجاد کردہ معلوم ہوتی ہے۔ شاہ حاتم نے اور پھر جعفر علی حسرت نے اس میں اچھے شعر لکھے ہیں۔ حاتم کا مطلع بہت خوب ہے ؂

میں پیمائش کیا مجنوں صفت یکسر بیاباں کو
نہ پہنچا دامن صحرا مرے چاک گریباں کو

یہ غزل ۱۷۴۸ کی ہے۔ اس وقت سودا، یقین، قائم، تاباں، سب موجود تھے لیکن ان لوگوں نے اس زمین کو ہاتھ نہ لگایا۔ تاباں کے تو آخری دن تھے، شاید اس لئے وہ ادھر متوجہ نہ ہوئے ہوں۔ لیکن دوسرے معاصرین میر میں سے اکثر کا اس زمین کی طرف ملتفت نہ ہونا شاید اسی وجہ سے ہے کہ زمین بظاہر بنجر تھی۔

میر کے مطلع میں "بیاباں" کا قافیہ پہلے مصرع میں ہے، اور بظاہر کسی خاص بات کی توقع نہیں پیدا کرتا۔ ہاں یہ بات دلچسپ ہے کہ فلک کو کسی باعث متکلم سے اتنی محبت ہے کہ وہ اس کے جنون کو کم کرنے کے لئے (یا جنون کو کھل کھیلنے کا موقعہ دینے کے لئے) اسے بیاباں کی "سیر" کو رخصت کرتا ہے۔ دوسرے مصرع میں غیر معمولی پیکر سامنے آتا ہے، کہ متکلم کے سر پر ببول کے کانٹے بالوں کی جگہ اگا دیئے۔ کانٹے تو پاؤں میں گڑتے ہیں، پھر انھیں سر سے اگانے کا مقصد کیا ہو سکتا ہے؟ پہلی بات تو یہ کہ یہ ستم ظریفی تھی، ایک ظالمانہ مذاق تھا۔ دوسری

بات یہ کہ سر سے کانٹے اگانے میں اشارہ تھا کہ صحرا کی راہ سر کے بل طے کرو۔ تیسری بات یہ کہ وحشت میں بال کھڑے ہو جاتے ہیں، یہاں سر سے نوک دار کانٹے اگا کر وحشت کی مستقل علامت قائم کر دی۔ چوتھی بات یہ کہ جنون میں دماغ تو خراب ہوتا ہی ہے۔ سر سے کانٹے نکال کر شکل بھی بگاڑ دی۔ غرض جس طرح بھی دیکھیں۔ پیکر نے شعر کو غیر معمولی کر دیا ہے۔ متکلم کا لہجہ بھی قابل داد ہے۔ اس میں جھنجھلاہٹ بھی ہے۔ بے چارگی بھی، اور خود پر زہر خند کا انداز بھی۔

اس مضمون کو قائم اور شاہ نصیر نے بھی برتا ہے ؎

آوارگان غم کے سروں پر نہ جان بال
نکلی ہیں سر سے پھوٹ کے نوکیں یہ خار کی
(قائم)

دشت وحشت خیز میں رکھا قدم جس روز سے
سر کے مو نکلے مرے خار مغیلاں کی طرح
(شاہ نصیر)

لیکن دونوں ہی شعروں میں وہ لطف نہیں جو میر کے شعر میں آسمان کو active agent (یا جدید اصطلاح میں subject) کے طور پر پیش کرنے سے حاصل ہوا ہے۔

۳۴۰/۲ اس شعر کو غالب نے دو بار استعمال کیا ہے ؎

بے پردہ سوے وادی مجنوں گذر نہ کر
ہر ذرے کے نقاب میں دل بے قرار ہے

جب بہ تقریب سفر یار نے محمل باندھا
تپش شوق نے ہر ذرہ پہ اک دل باندھا

ارتکاز اور کفایت الفاظ کے لحاظ سے غالب کے دونوں شعر میر سے بڑھ کر ہیں۔ لیکن اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ میر کے یہاں "ریگ رواں" البتہ

ایسا پیکر ہے جس کا جواب غالب کے شعروں میں نہیں۔ ریگ کو رواں کہہ کر میر نے اضطراب کے لئے دلیل بھی مہیا کردی ہے۔ غالب کا استعارہ بہرحال میر سے بڑھ گیا ہے، شاید اس لئے کہ استعارے کو دلیل کی حاجت نہیں ہوتی۔ میر نے "ریگ رواں" کہہ کر دلیل تو مہیا کردی، لیکن استعارے کا زور گھٹ گیا۔

۳۲۰/۳ خود کو تخم سوختہ کہنا ہی کیا کم تھا کہ دہقان کو بھی دانے سے تشبیہ دے دی اور نظام کائنات پر طنز مکمل کر دیا۔ دہقان کا کام ہے دانہ بونا (یعنی دانے کو خاک میں ملانا۔) یہاں اس کا عکس ہوا، کہ میرے تخم سوختہ ہونے کے باعث دہقان کی کھیتی پھل پھول نہ سکی اور کشت کی سرسبزی کی حسرت نے دہقان کو تباہ کر ڈالا، گویا اس کو دانے کی طرح خاک میں ملا دیا۔

یہ سوال غیر ضروری ہے کہ اگر متکلم تخم سوختہ ہے تو دہقان کون ہے؟ یہ پورا شعر دراصل اپنی جگہ پر ایک استعارہ ہے، متکلم کی بے نصیبی اور نامرادی کا، اور اس بات کا کہ جس جس نے متکلم سے کوئی توقع باندھی وہ مایوس ہی ہوا۔ شعر کا زور اس کے استعارے اور طنز میں تو ہے ہی، اس مضمون میں بھی ہے کہ متکلم تنہا ہی بے نصیب اور نامراد نہ تھا۔ وہ لوگ بھی نامراد ہوئے جو اس سے منسلک ہوئے۔ اگر متکلم عاشق ہے تو دہقان معشوق بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق نے چاہا تھا مجھے درس عشق خوب پڑھائے، عشق کے درد و سوز میں مجھے خوب پختہ کرے۔ لیکن میں اس بیج کی طرح نامراد تھا جو جل جانے کے باعث برگ و بار نہیں لا سکتا۔ لہٰذا عشق کے منازل مجھ سے سر نہ ہوئے اور معشوق کو حسرت و مایوسی نصیب ہوئی۔ عجیب و غریب شعر ہے۔ سب پر طرہ یہ ہے کہ دہقان کی تباہی کا بھی ذمہ دار خود کو ٹھہرایا ہے۔ یعنی تخم سوختہ ہونے کے باوجود اتنی قوت موجود تھی کہ دہقان کو خاک میں ملا ڈالا۔

۳۲۰/۴ "حسرت کشتہ و سرد گریباں" کی ترکیب خوب ہے۔ یہ انداز بہت عمدہ ہے

کہ مصرع اولیٰ میں خود کو واحد متکلم کی حیثیت میں پیش کیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں خود کو واحد غائب کے صیغے میں بیان کیا۔ اس طرح کلام میں زور بڑھ جاتا ہے۔

اب اس بات پر غور کریں کہ خود کو چار طرح بیان کیا ہے۔ (۱) غنچۂ پژمردہ۔ (۲) آخر فصل کا۔ (۳) حسرت کشتہ اور (۴) سر در گریباں۔ ان سب میں ربط ہے، یہ محض یوں ہی نہیں جمع کر دیئے گئے ہیں (جیسا کہ جوش اور فراق کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) غنچہ اس لئے پژمردہ ہے کہ پھول نہ بن سکا۔ (یعنی دل کی کلی کھل نہ سکی۔) پھول نہ بننے کی وجہ یہ ہے کہ کلی آخر فصل میں نکلی۔ جب تک کھلنے کی نوبت آئے آئے فصل بہار ہی جا چکی تھی۔ حسرت کشتہ ہونے کی وجہ ظاہر ہے۔ اول تو یہ کہ کلی کھل نہ سکی، پھول بننے کی حسرت دل ہی میں رہ گئی۔ دوسری وجہ یہ کہ آخر بہار میں کھلنے کے باعث بہار کا لطف اٹھانے سے محروم رہی۔ سر در گریباں کہنے کی کئی وجہیں ہیں۔ کلی بہ وجہ پژمردگی سر جھکائے ہوئے ہے۔ یعنی اپنی پژمردگی پر شرمندہ ہے، کسی سے آنکھیں چار نہیں کر سکتی۔ دوسری بات یہ کہ کلی اپنے انجام کی فکر میں سرنگوں ہے۔ تیسری وجہ یہ کہ پژمردہ کلی بہر حال سرنگوں رہتی ہے۔ چوتھی وجہ یہ کہ غنچے کو دلگیر کہتے ہی ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ عام طور پر معشوق کو گل کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ معشوق کے ہجر میں خود کو غنچے سے تشبیہ دی ہے۔ مزید مناسبت یہ کہ مرجھائی ہوئی کلی کی پتیاں ہوا میں بکھر جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے کہا کہ معشوق مجھے برباد نہ دے (ہوا میں بکھیر نہ دے۔) ہر طرف مناسبتوں اور ربط در ربط کا کرشمہ ہے۔

۳۴۰/۵ دل سے پیکان کو کھینچنا تو درماں اور مرہم رسانی کے عالم کی چیز ہے، پھر پیکان کے کھینچنے والے کو بے درد کیوں کہا؟ اس کے کئی جواب ہیں اور سب ہی شعری نزاکت میں اضافہ کرتے ہیں۔ (۱) ہتھیار کی نوک اگر گہرائی میں پیوست ہو تو اسے کھینچ کر نکالنے میں تکلیف ہوتی ہی ہے، بعض اوقات یہ تکلیف خود زخم کی تکلیف سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ اور اگر ہتھیار کے دونوں طرف دھار ہو، تو زخم سے باہر آتے آتے

وہ جسم کو اور بھی کاٹ ڈالے گا۔ (۲) پیکان کا دل میں پیوست ہو جانا اور پیوست رہنا ہی بہتر ہے۔ پیکان کو نکال لیں گے تو خلش نکل جائے گی، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے ؎

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

(ممکن ہے غالب کو خیال یہیں سے ملا ہو۔) (۳) ممکن ہے دل سے پیکان کو کھینچ کر نکالنے والا وہی شخص ہو جس نے آہ کی ہے۔ اب مفہوم یہ نکلا کہ پیکان کی خلش سے تنگ آکر پیکان ہی کو دل سے نکال ڈالا۔ (عشق و ہجر کے شدائد سے تنگ آکر عشق ہی ترک کر دیا۔) لیکن یہ عمل بے دردی کا ہی عمل تھا، کہ ایک تو یہ ہمت کہ عشق کو ترک کیا، اور دوسری بات یہ کہ جب پیکان کو کھینچ نکالا تو تکلیف بہر حال ہوئی لہذا دل سے آہ بلند نکلی۔ (۴) ممکن ہے پیکان کھینچنے والا چارہ گر یا ناصح ہو۔ چارہ گر اور ناصح کا بے درد ہونا مسلمات شعریہ میں سے ہے۔

"کھینچا" اور "آہ" میں ضلع کا ربط ہے۔ آہ، تیر، جی، پار، بے درد، دل، پیکان ان میں مراعات النظیر ہے۔ خوب شعر کہا ہے۔ یہ صورت حال بہت عمدہ ہے کہ پیکان کہیں کسی کے سینے سے کھنچا ہے اور تیر متکلم کے سینے کے پار ہو رہا ہے۔

(۳۲۱)

خط لکھ کے کوئی سادہ نہ اس کو ملول ہو
ہم تو ہوں بدگمان جو قاصد رسول ہو

چاہوں تو بھر کے کولی اٹھاؤں ابھی تمھیں
کیسے ہی بھاری ہو مرے آگے تو پھول ہو

کولی = آغوش

۸۹۵ دل لے کے لونڈے دلی کے کب کا پچا گئے
اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو

۳۲۱/۱ مصرع اولیٰ میں تھوڑی سی تعقید ہے۔ "سادہ" دراصل "خط" کی صفت ہے۔ یعنی کوئی اگر اسے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیج دے تو اس میں ملول ہونے کی بات نہیں۔ یعنی اگر وفور شوق کا بیان نہ ہو سکے اور صرف سادہ کاغذ ہی بھیج کر دل کی تسلی کر لی جائے تو رنجیدہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہاں تک معنی یہ نکلتے ہیں کہ شمار شوق کی حد تو ہے نہیں، اس لئے خط نہ لکھا سادہ کاغذ بھیج دیا تو بھی کوئی ہرج نہیں ہے در امزید غور کریں تو مصرع اولیٰ کے دو معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے "سادہ" کو "خط" کی صفت نہیں، بلکہ مکتوب نگار کی صفت قرار دیا جائے گا پہلے معنی یہ ہوئے کہ جو اس کو خط لکھ کر ملول نہ ہو گا وہ سادہ (احمق) ہی ہو گا۔ دوسرے معنی کو قائم کرنے کے لئے مصرع میں استفہام انکاری فرض کیجئے۔ اب نثر یوں ہو گی "اس کو سادہ خط لکھ کر کوئی ملول نہ ہو؟" (یعنی ممکن نہیں کہ ملول نہ ہو۔ ملول ہو گا اور ضرور ہو گا۔)

ان تینوں معنی کے جواز کے لئے مصرع ثانی میں بالکل نئی بات سامنے آتی ہے قاصد

کے متعلق ہمیشہ بدگمانی رہتی ہے کہ وہ خط کھول کر پڑھ لے گا۔ اس لئے خط کی جگہ سادہ کاغذ ہی بھیجنا بہتر ہے۔ قاصد اگر پیغمبر کے مرتبے کا بھی ہو، تب بھی میں تو بدگمان ہی رہوں گا کہ وہ میرا خط پڑھ لے گا۔ "رسول" کے بھی معنی پیام بر ہوتے ہیں، خاص کر وہ جو کوئی تحریر لائے۔ اس طرح "قاصد رسول ہو" میں عمدہ ایہام ہے۔ اگر سادہ خط بھی بھیجا تو قاصد پر شک رہے گا کہ وہ اس سے کچھ نہ کچھ معنی نکالے گا، یا یہ افسوس تو بہر حال رہے گا کہ اگر قاصد پر خط کھول لینے اور پڑھ ڈالنے کا شک نہ ہوتا تو سادہ کاغذ کے بجائے اپنا حال دل لکھ کر بھیجتے۔ لہٰذا دونوں صورتوں میں ملال رہے گا۔ اور اگر خط میں کچھ لکھ ہی دیا ہے۔ تب بھی ملال ہوگا، کیوں کہ قاصد پہ یہ شک بہر حال ہے کہ وہ خط پڑھ لے گا۔

"خط" بمعنی "چہرے کے بال" اور "سادہ" بمعنی "وہ شخص جس کے چہرے پر بال ابھی نہ اگے ہوں" میں ضلع کا ربط نہایت خوب ہے۔ عضب کا مطلع کہا ہے۔

۳۲۱/۲ معشوق کے مٹاپے کا مضمون شاید صرف میر نے ہی باندھا ہے۔ ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے البتہ خوش طبعی اور کھلے لہجے میں لکھا ہے ؎

اتنی ہی چیپٹی بھی ہے وہ
جتنی ہے ظفر وہ گول گپا

لیکن ظفر اقبال نے جان بوجھ کر ذرا متبذل لہجہ اختیار کیا ہے۔ میر کے یہاں معنی اور مضمون کی نزاکتیں ہیں اور خوش طبعی بھی ہے۔ سب سے پہلے تو شوق کی شدت اور جوش دیکھئے کہ بھاری بھرکم معشوق کو گود میں اٹھا لینے کے دعوے دار ہیں۔ "کولی" کے لفظ میں اپنائیت اور بے تکلفی ہے، ورنہ "گود" بھی موزوں تھا۔ لیکن "گود" میں وہ بات نہیں ہے۔ نامانوس لفظ کے مقابلے میں مانوس لفظ ہمیشہ زیادہ بے تکلف اور "گھریلو" ہوتا ہے۔ (اس پر تھوڑی سی بحث جلد اول کے دیباچے میں بھی ہے۔) پھر لفظ "بھاری" کے ساتھ "کیسے" رکھ کر کیفیت اور کمیت دونوں کی طرف اشارہ رکھ دیا۔ اگر "کتنے ہی بھاری" کہتے تو کیفیت کے معنی نہ حاصل ہوتے۔ اب مفہوم یہ ہے کہ تم جس قدر بھاری ہو، اور یہ بھی ہے کہ تم جس قدر وزن و وقار والے شخص ہو۔ "بھاری"

اور "عزیز" ہم معنی ہیں۔ "عزیز" کے معنی "پیارا" اسی لئے ہوتے ہیں کہ جو شخص ہمیں پیارا ہوتا ہے اس کی قدر ہماری نظر میں بھاری ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں لفظ "بھاری" وہی کام کر رہا ہے۔ "مرے آگے تو پھول ہو" میں اشارہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود متکلم بھی اچھے ہاتھ پاؤں والا شخص ہے۔

کیا بہ لحاظ ندرت مضمون۔ کیا بہ لحاظ نزاکت بیان، یہ شعر سیکڑوں میں انتخاب ہے۔ خوش طبعی اور گفتگو کا لہجہ اس پر مستزاد ہے۔

۳۲۱/۳ یہ شعر بھرتی کا ہے اور تین شعر پورے کرنے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ اس کا مضمون سطحی ہے، لیکن لہجے کی ظرافت اور بے تکلفی خوب ہے۔ دل کو "کھائی پی ہوئی شے" کہنا بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس مضمون کو لہجہ بدل کر دیوان پنجم میں یوں کہا ہے ؎

ہاتھوں گئی خوباں کے کچھ شے نہیں پھر ملتی
کیوں کر کوئی اب ان سے دل میرا دلا جاوے

شعر میں کوئی خاص خوبی نہیں، لیکن میر کا رنگ پورا موجود ہے، کہ مضمون رنجیدگی کا ہے لیکن لہجے میں ہلکی سی خوش طبعی پھر بھی ہے۔ لہجے کی یہ پیچیدگی میر کا خاص امتیاز ہے۔ "دل" اور "دلا" کا ایہام بھی عمدہ ہے۔

(۳۲۲)

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

دوستی ایک سے بھی تجھ کو نہیں
اور سب سے عناد ہے ہم کو

نامرادانہ زیست کرتا تھا
میر کا طور یاد ہے ہم کو

۳۲۲/۱ معاملہ بندی کے شعر میں معنی آفرینی کا کرشمہ اس شعر میں ہے۔ مومن کے یہاں اس طرح کی کوشش جگہ جگہ نظر آتی ہے، لیکن ان کے یہاں کوئی شعر لسانی ترکیب کے لحاظ سے اس قدر مکمل، اور لہجے کے اعتبار سے اس قدر شگفتہ نہیں۔ مثال کے طور پر مومن کا مطلع ہے ؎

شوخ کہتا ہے بے حیا جانا
دیکھو دشمن نے تم کو کیا جانا

مصرع اولیٰ کی بندش اس قدر گنجلک ہے (تعقید کی وجہ سے نہیں بلکہ فقدان الفاظ کے باعث) کہ مصرع نامکمل رہ گیا ہے۔ اس کی نثر کرنے کے لئے کئی الفاظ کا اضافہ درکار ہے: (وہ تم کو) شوخ کہتا ہے، (یعنی اس نے تم کو) بے حیا جانا۔ دوسری بات یہ کہ لفظ "شوخ" سے "بے حیا" کے معنی نکالنا غیر مناسب ہے۔ میر کے دونوں مصرعے تکمیل اور صفائی دونوں صفات کا مثالی نمونہ ہیں۔ معنی آفرینی اس پر مستزاد، کہ مومن کے یہاں صرف ایک معنی ہیں، اور میر کے یہاں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں۔

(۱) تم (معشوق) کہتے ہو، ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں۔ کہو، ضرور کہو،

ہمیں تمھاری بات پر اعتماد ہے ۔اب اس کے بھی دو معنی ہیں ۔ایک تو وہی جو ظاہری مفہوم ہے، اور دوسرا طنزیہ ۔

(۲) تم (معشوق)کہتے ہو ہم تم سے (عاشق سے) اتحاد رکھتے ہیں ۔ اچھی بات ہے ۔یہ بھی تو کہو کہ تمھیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے ۔ یہ معنی بیانیہ ہیں ۔طنزیہ معنی یہ ہوئے کہ تم ہم سے اتحاد رکھو (دوستی رکھو) اس سے ہمیں کیا فائدہ ؟ یہ تو بتاؤ کہ تمھیں ہماری وفا پر اور ہمارے عشق پر اعتماد ہے کہ نہیں ؟(یعنی دوستی رکھنے کا لازمی مطلب یہ نہیں کہ تم ہمارے عشق کا بھی جواب عشق سے دو اور ہمیں عاشق صادق سمجھو۔)

(۳) تم (معشوق) کہتے ہو کہ کیا ہمیں تم سے اتحاد ہے ؟ ہاں کہو (یعنی ایسی طنزیہ باتیں کہو۔) ہمیں پورا اعتماد ہے (کہ تمھیں ہم۔سے اتحاد کبھی نہ ہوگا۔)

۳۲۲/۲ اس شعر میں کثرت معنی کے ساتھ انسانویت کا لطف ہے ۔یعنی اس میں جو بات بیان ہوئی ہے اس کے پیچھے وقوعاتی پس منظر بھی ہے ۔ سب سے پہلے تو لفظ "دوستی" کو دیکھئے ۔اس کے دو معنی یہاں حسب حال ہیں ۔ (۱) friendship اور (۲) عشق ۔ موخرالذکر معنی میں سعدی نے خوب کہا ہے ؎

بہ لطف دلبر من در جہاں نہ بینی دوست
کہ دشمنی کند و دوستی بیفزاید

(میرے دلبر کے سے لطف والا معشوق
دنیا میں نہ ہوگا ، کہ وہ دشمنی کرتا ہے اور
اس کے ذریعہ (ہمارے) عشق کو بڑھاتا
ہے ۔)

لہذا میر کے مصرع اولیٰ کا مفہوم یہ ہوا کہ (۱) تم کسی کو دوست نہیں رکھتے ۔ (۲) تم کسی کے بھی عاشق نہیں ہو ۔اب سوال یہ ہے کہ وہ کون لوگ ہیں جن کے بارے میں معشوق کا رویہ بیان کیا جا رہا ہے ؟ یہ لوگ یا تو (۱) معشوق کے عاشق ہیں یا (۲) تمام دنیا کے عام لوگ ہیں ۔

اب مصرع ثانی پر غور کریں۔ معشوق کو دنیا میں کسی سے دوستی یا محبت نہیں۔ لیکن متکلم کو سب سے دشمنی ہے۔ اس وجہ سے کہ (۱) سب لوگ اس کے معشوق پر عاشق ہیں، لہٰذا وہ متکلم کے رقیب ہیں۔ یا (۲) سب لوگ اگرچہ رقیب نہیں ہیں، لیکن آئندہ ہو سکتے ہیں۔ یا (۳) اگر دنیا میں کوئی اور نہ ہوتا تو شاید معشوق کی توجہ متکلم کی طرف ہو جاتی کہ جب کوئی نہیں ہے تو متکلم ہی سہی۔

معشوق کو یہ بات بتانے میں، کہ ہمیں دنیا کے سب لوگوں سے عناد ہے، متکلم کو دو فائدے متصور ہیں۔ پہلا تو کہ میں تمھارا خیر خواہ ہوں اور تم سے اس قدر اتحاد رکھتا ہوں کہ جن لوگوں کو تم دوست نہیں رکھتے ان کو میں بھی دوست نہیں رکھتا۔ دوسرا فائدہ یہ کہ متکلم اور معشوق دونوں ہم پایہ وہم پلہ ہو جاتے ہیں۔ معشوق کو اگر دنیا میں کسی سے لگاؤ نہیں تو متکلم بھی تمام دنیا والوں سے عناد رکھتا ہے۔ لہٰذا وہ مرتبے میں اس سے کم نہیں۔ اس مفہوم میں یہ شعر <u>۲۹۵</u> کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن صورت حال اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ معشوق کو کسی سے لگاؤ نہیں، اور متکلم کا سب جھگڑا ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں۔ (۱) متکلم کسی اور حسین پر مائل ہونے پر راضی نہیں ہے۔ (۲) متکلم تمام دنیا کو اپنا دشمن قرار دیتا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کا نباہ اس دنیا میں کیوں کر ہوگا؟ معشوق سے دوستی کی امید نہیں۔ اور دنیا والوں سے خود ہی جھگڑا ہے۔ بقول جعفر زٹلی کہہ جعفراب کیسے بنے؟ اس مفہوم کی روشنی میں لفظ "اور" بہت پر قوت ہو جاتا ہے۔ ایسے موقعے پر "اور" کو "لیکن" کے معنی میں لیتے ہیں، لیکن یہاں اس سے بہت زیادہ معنی ہیں۔ مثلاً (۱) یہاں یہ حال ہے کہ (۲) ہماری مشکل یہ ہے کہ (۳) لیکن ہم کیا کریں (۴) اپنا تو معاملہ یہ ہے کہ (۵) اس کے باوجود، وغیرہ۔

چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ اتنے معنی نکال لینا میر کا خاص فن تھا۔ اس فن میں صرف میر انیس ایک حد تک ان کے حریف ہیں، ورنہ غالب اور اقبال اس معاملے میں میر سے بہت پیچھے ہیں۔ غالب کو فارسی محاورے پر البتہ تقریباً مکمل قدرت تھی اور خسرو اور فیضی کی طرح غالب بھی فارسی میں چھوٹے چھوٹے لفظوں کو معنی خیز کر لیتے ہیں۔ اردو میں ان کا یہ حال نہ تھا۔

اس شعر میں جو افسانہ بیان ہوا ہے (یا یوں کہیے کہ جس افسانے کے متعلق

اشارے اس میں ہیں) وہ اب تک واضح ہو چکا ہوگا۔ لیکن چند باتیں کہہ دیتا ہوں۔ معشوق کے عاشق بہت ہیں ۔ سب اس کے عشق کا دم بھرتے ہیں ۔ لیکن معشوق کو کسی سے کوئی لگاؤ نہیں۔ ہر طرف اس کے چاہنے والوں کا جم غفیر ہے اور وہ سب کے ساتھ بے اعتنائی کرتا ہے۔ متکلم کو یہ صورت حال اچھی معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن پھر بھی اسے تمام دنیا سے (یا تمام عاشقوں سے) دشمنی ہے۔ لہٰذا اس کا اور معشوق کا نباہ ہونا معلوم۔ مگر یہ بھی ہے کہ متکلم ایک طنطنہ رکھتا ہے کہ اگر تم تمام دنیا کو اپنی سطح سے کمتر سمجھتے ہو اور لوگوں کو اپنا دوست نہیں قرار دیتے ، تو اس معاملے میں ہم تم سے کم نہیں ہیں۔ لیکن اس میں نقصان بھی ہے ، کیوں کہ اگر تم کسی کو اپنا دوست سمجھتے تو شاید ہم بھی اسے اپنا دوست بنا لیتے اور اس طرح تمہارے قریب پہنچنے کی کوشش کرتے۔ کردار کی پیچیدگی کس خوبی سے ظاہر ہوتی ہے ، اور لوگ ہیں کہ پھر بھی اس شاعری کو خط مستقیم جیسے مزاج کا حامل سمجھتے ہیں۔

۳۲۲/۳ یہ شعر کیفیت کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ اس میں معنی کچھ خاص نہیں، اور نہ اس شعر کی وضاحت میں کوئی موشگافی کام آسکتی ہے۔ لیکن یہ بات ضرور غور کرنے کی ہے کہ مندرجۂ ذیل باتیں ہم کو فوری طور پر نہیں متوجہ کرتیں ، اگرچہ شعر میں جو کیفیت ہے اس کا معتد بہ حصہ ان باتوں کا مرہون منت ضرور ہے :

(۱) میر کی زندگی نامرادانہ گزری۔ لیکن یہ عام لوگوں کی طرح کی نامرادانہ زندگی نہ تھی۔ یہ میر کا طور زیست تھا۔ اور اس کا تاثر اب تک لوگوں پر باقی ہے۔ اسی لئے کہا گیا کہ میر کا طور ہم کو یاد ہے۔

(۲) میر کی نامرادیاں ایسی زبردست تھیں کہ ان کا تاثر لوگوں کے دلوں میں اب بھی باقی ہے۔ (پہلا نکتہ تو یہ تھا کہ نامرادی ہی میر کا طور زیست تھا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ اس کی نامرادیاں نہایت شدید تھیں۔)

(۳) متکلم ایک شخص بھی ہوسکتا ہے ، اور کئی لوگ بھی ہوسکتے ہیں۔ اگر کئی لوگ ہیں تو وہ لوگ کسی موقعے پر میر کو یاد کر رہے ہیں۔ یا شاید نامراد لوگوں کا ذکر

ہو رہا ہے ۔ اس وقت کہا گیا کہ میر کا طور زلیست ایسا تھا ۔

(۴) یہ بات واضح نہیں کی کہ میر کو گذرے کتنا عرصہ ہوا ۔ اغلب یہ ہے کہ بہت دن ہو گئے ہیں ۔

(۵) لفظ "طور" بے انتہا زور کا حامل ہے ، کیوں کہ اس میں اشارہ یہ ہے کہ میر نے اس طرز زندگی کو اپنے لئے بلا کسی شکوہ و شکایت اختیار کیا تھا ۔

(۶) شعر میں سبک بیانی understatement اپنی انتہائی بلندی پر ہے ۔ کوئی شور غل نہیں ، کوئی مبالغہ اور بلند بیانی نہیں ، لیکن سب کچھ کہہ دیا ہے ۔

(۷) اس شعر کے سامنے مندرجۂ ذیل شعر رکھئے تو بات شاید خود بخود واضح ہو جائے ۔ دونوں شعر بہت خوب ہیں ۔ دونوں میں سبک بیانی ہے ۔ لیکن درج ذیل شعر میں ابہام نہیں ، جب کہ شعر زیر بحث ابہام سے پر ہے ؎

ایسی معیشت کر لوگوں میں جیسی غم کش میر نے کی
برسوں ہوئے ہیں اٹھ گئے ان کو روتے ہیں ہمسائے ہنوز

(دیوان پنجم)

۳۲۳

اے چرخ مت حریف اندوہ بے کساں ہو
کیا جانے منھ سے نکلے نالے کے کیا سماں ہو

۹۰۰ تاچند کوچہ گردی جیسے صبا زمیں پر
اے آہ صبح گاہی آشوب آسماں ہو

گر ذوق سیر ہے تو آوارہ اس چمن میں
مانند عندلیب گم کردہ آشیاں ہو

یہ جان تو کہ ہے اک آوارہ دست بردل
خاک چمن کے اوپر برگ خزاں جہاں ہو

۳۲۳/۱ مضمون اگرچہ ہلکا ہے، لیکن نیا ہے۔ ممکن ہے اس کا اشارہ بیدل سے ملا ہوئے

بترس از آہ مظلوماں کہ ہنگام دعا کردن
اجابت بر در حق بہر استقبال می آید
(مظلوموں کی آہ سے ڈرو کیوں کہ جب وہ
دعا کرتے ہیں تو اس کی قبولیت دعا کا استقبال
کرنے اللہ تعالیٰ کی چوکھٹ پر آتی ہے۔)

لیکن بیدل کے یہاں ایک طرح کا انفعال ہے، کیوں کہ وہ دنیاوی ظالموں کو ڈرا رہے ہیں۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں آسمان کو انتباہ ہے کہ اگر مظلوم کے منھ سے نالہ نکلے تو خدا معلوم اس وقت کیا عالم ہو۔ آسمان ٹوٹ کر گر پڑے، یا زمین تہ و بالا ہو جائے۔ آسمان کو بے کسوں کے اندوہ کا حریف کہنا خوب ہے۔ یہاں "حریف" بمعنی "ساتھی" اور "دوست" ہے۔ "حریف" کے اصل معنی "ہم پیشہ" اور "ہم کار" ہیں (منتخب

اللغات ") یہ معنی اور بھی زیادہ مناسب ہیں۔

یہ اشارہ بھی خوب ہے کہ اگر آسمان بے کسوں کے رنج و اندوہ و مصیبت کا حریف نہ بنے تو بے کس لوگ صبر کرلیں گے، آہ نہ کریں گے۔ لیکن جب آسمان بھی ان غریبوں کے اندوہ کا ہم پیشہ اور دوست بن جائے تو پھر مظلوموں سے ضبط نہ ہوگا۔ اور ایسے میں جب وہ آہ کریں گے تو خدا جانے کیا ہو جائے۔ دوسرے مصرعے کا صرف و نحو بھی خوب ہے۔ اس کی نثر ہوگی: کیا جانے نالے کے منھ سے نکلے کیا سماں ہو؟ یعنی بجائے "منھ سے نکلے پر"۔ صرف "منہ سے نکلے" کہا۔ یہ عجز نظم نہیں ہے، کیوں کہ مصرع یوں بھی ممکن تھا ؎

کیا جانے منھ سے نکلے نالہ تو کیا سماں ہو

لیکن اغلب یہ ہے کہ میر نے ڈرامائیت اور فوری پن کی خاطر "منھ سے نکلے پر" وغیرہ قسم کی وضع ترک کی۔ اب عبارت میں ایک فوری پن ہے۔ گویا ادھر نالہ منھ سے نکلا اور ادھر آشوب برپا ہوا۔

ہر چند کہ انشائیہ انداز، ڈرامائی لہجے، اور شور انگیزی کے باعث، اور اس بات کے باعث کہ آسمان کا مقابلہ اندوہ بے کساں سے ہے، میر کا مطلع بے مثل و مثال ہے، لیکن آہ اور فلک کے مضمون کو جلال نے دو شعروں میں بڑے نئے رنگ اور طباعی سے باندھا ہے ؎

میں نے اٹھا کے جور ترے منھ سے اف نہ کی
خود گر پڑے فلک تو مرا اختیار کیا

دوسرے شعر میں معاملہ بندی مندرجہ بالا شعر سے بھی بڑھ گئی ہے۔ صورت حال کی نفسیاتی سچائی اور متکلم کے لہجے میں فتح مندی کا شائبہ بھی خوب ہے ؎

لو امتحان تم مرے نالوں کا شوق سے
کیوں ڈر کے آسمان کے نیچے سے ہٹ گئے

میر کے اشعار میں لاجواب شور انگیزی اور عمومیت ہے، جلال کے یہاں چھوٹا منظر ہے، لیکن پھر بھی خوب بندھا ہے۔

۲۲۳/۲ "آشوب آسماں" کی ترکیب ہی اس شعر کو غیر معمولی بنانے کے لئے کافی تھی لیکن شعر میں اور باتیں بھی ہیں۔ زمین پر کوچہ گردی اور صبا کا مارے مارے پھرنا دونوں میں برابری کے کئی پہلو ہیں۔ یہ تو ہے ہی کہ صبا میں آندھی کی صفت نہیں ہوتی، اس لئے اس کا عمل دخل زمین کی سطح کے آس پاس ہی ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ صبا تمام گھومتی پھرتی ہے، لیکن کرتی کچھ نہیں۔ یعنی وہ چمن کی خوشبو پھیلاتی تو ہے، مگر نہ وہ اسے پیدا کرتی ہے اور نہ اسے قائم رکھ سکتی ہے۔
صبا ایک طرح سے چمن کی دریوزہ گر ہے اور ادھر ادھر پھولوں سے خوشبو کی بھیک مانگتی پھرتی ہے۔ یہی حال اس آہ کا ہے جو گلی کوچوں تک محدود رہتی ہے۔ ایسی آہ اثر کی بھیک مانگتی ہے اور اس کا بھی عمل دخل سطح زمین کے آس پاس ہی رہتا ہے۔ اب دیکھیے کہ آہ سے کہا جا رہا ہے کہ تو آسمان کے لئے آشوب بن جا۔ یعنی آندھی بن جا، کہ تیری وجہ سے آسمان کا رنگ متغیر ہو جائے۔ یا تو اس قدر زلزلہ خیز اور بلند آہنگ ہو جا کہ آسمان میں لرزہ پیدا ہو جائے۔ یا پھر دھوئیں کی صورت میں آسمان پر چھا جا، تا کہ آسمان کی نیلگونی سیاہی میں بدل جائے۔ لہٰذا اس شعر میں ایک طرح کی دعوت انقلاب ہے۔

اب رعایتیں دیکھیے۔ کوچہ گردی، زمین، آسمان، یہ سب سامنے ہیں۔ لفظ "صبح گاہی" بظاہر فالتو معلوم ہوتا ہے۔ لیکن صبا چوں کہ صبح کو چلنے والی ہوا کو کہتے ہیں، اس لئے "صبح گاہی" اور "صبا" میں مناسبت ہے۔ بڑے شاعر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر کمزور لفظوں سے بھی کام کی بات بنا لیتا ہے۔ بقول میر ع

عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

(دیوان دوم)

فراق صاحب کے یہاں بھی اس طرح کے رسمی الفاظ کی بھرمار ہے۔ لیکن ان کے کلام میں یہ مردہ الفاظ اور بھی بے جان ہو جاتے ہیں۔ مثلاً ان کا مشہور شعر ہے ؎

غم فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا
یہ شام ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی

یہاں "فراق" اور "ہجر" میں تکرار بے معنی تو ہے ہی، لیکن یہ دونوں لفظ فی الاصل ہی ناکارہ ہیں۔ "فراق کے کشتوں" اور "شام" کہنا کافی تھا۔ سرسری الفاظ کا شوق اور ان کی معنویت کو ابھار سکنے کی صلاحیت کا فقدان اچھے خاصے شعر کو لے ڈوبا۔

۳۲۲
۳ اس شعر کا مضمون بالکل نیا ہے، اگرچہ اس میں کوئی خاص گہرائی نہیں۔ دوسرے مصرعے کی تشبیہ بہت خوب ہے کہ جس طرح کوئی بلبل آشیانے کا راستہ بھول جائے اور ادھر ادھر چمن میں درخت ڈالی ڈالی ڈھونڈتی پھرے، ویسے ہی تم بھی ہو جاؤ۔ تب جا کر تم چمن کی سیر پوری طرح کر سکو گے۔

سوال یہ ہے کہ شعر کے معنی کیا ہیں؟ سامنے کے معنی تو یہ ہیں کہ چمن کوئی واقعی چمن ہے اور مدعا یہ ہے کہ چمن جیسی چھوٹی جگہ کا بھی چپہ چپہ چھان مارنا آسان نہیں۔ لوگ یوں ہی اوپر اوپر سیر کر لیتے ہیں۔ اگر واقعی اسے دیکھنا ہے تو پھر ہر درخت، ہر ڈالی، ہر کنج کو اس طرح دیکھو جیسے تم عندلیب گم کردہ آشیاں ہو۔ ظاہر ہے کہ اس طرح دیکھنے میں ہر چیز پر نظر پڑے گی اور ایسی بہت سی چیزیں نظر آئیں گی جن کے وجود کا گمان بھی نہ رہا ہوگا۔ لیکن اگر "چمن" کو "چمن ہستی" فرض کریں تو معنی بہت وسیع ہو جاتے ہیں۔ اگر اس چمن کی سیر واقعی کرنی ہے تو گھر نہ بناؤ، بلکہ اس بلبل کی طرح بن جاؤ جس کا آشیانہ گم ہو گیا ہے۔ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ جس بلبل کا آشیاں گم ہو گیا ہے وہ کسی ایک درخت یا شاخ پر متادیر نہ ٹھہرے گی، بلکہ یہاں سے وہاں گذرتی جائے گی۔ لہٰذا دنیا کی سیر کرنی ہے تو ایک جگہ رک کر نہ بیٹھو۔ کسی بھی جگہ دیر تک نہ ٹھہرو۔

اب اگلا نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس طرح عندلیب گم کردہ آشیاں کو اپنے آشیاں کی تلاش میں طرح طرح کے آشیاں دیکھنے پڑیں گے اور اپنے کنج کی تلاش میں طرح طرح کے کنج دیکھنے پڑیں گے، کہیں ہجر کا منظر ہوگا، کہیں وصال کا، کہیں موت کا، کہیں زندگی کا، اسی طرح تم بھی ہر طرح کے منظر اور ہر نوع کی صورت دیکھ سکو گے۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ جو شخص محض یوں ہی سیاحی کر رہا ہو اس کے دیکھنے کا

انداز اور ہوگا، اور جس شخص کو اپنے کھوئے ہوئے گھر کی تلاش ہوگی اس کا انداز نظر اور ہوگا۔ اس کے دل میں جو دردمندی ہوگی وہ محض سیاح یا سیلانی کے دل میں نہیں ہوتی۔ اس موقعے پر لفظ "آوارہ" کی معنویت سامنے آتی ہے، کہ آوارگی تقاضا ہے عشق کا، اور عشق علامت ہے دردمندی کی۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ عندلیب ہی کی تخصیص کیوں؟ کوئی بھی طائر گم کردہ آشیاں تشبیہ کے لئے کافی تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر کو فراق صاحب والی بیماری لاحق ہوگئی کہ محض وزن پورا کرنے کی خاطر لفظ رکھ دیا اور اس کی معنوی کمزوری پر توجہ نہ کی۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "چمن" اور "عندلیب" میں مناسبت ہے۔ پھر یہ کہ "چمن" سے "چمن ہستی" مراد لینا تھا، اس لئے "چمن" لکھا۔ دوسری (بلکہ تیسری) بات یہ کہ "عندلیب" اور "آوارہ" میں مناسبت ہے۔ (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، آوارگی عشق کی صفت ہے۔ اور "عندلیب" مثالی عاشق ہے۔)

دوسرے مصرعے میں بعض نام نہاد "کلاسیکی" مزاج کے لوگ شکست ناروا کا اعتراض کریں گے۔ شکست ناروا کا تصور ہمارے کلاسیکی شعرا کے یہاں نہیں تھا، اور نہ ہمارے کلاسیکی عروض میں شکست ناروا نامی کوئی عیب مذکور ہے۔ اقبال جیسے خوش آہنگ شاعر کے یہاں بھی "شکست ناروا" موجود ہے ؎

دریا کی تہ میں چشم گرداب سو گئی ہے
ساحل سے لگ کے موج بے تاب سو گئی ہے (ذرات اور شاعر۔ بانگ درا)

روشن ہے جام جمشید اب تک
شاہی نہیں ہے بے شیشہ بازی (بال جبریل ۵۲)

۳۲۳/۴ مصرع ثانی میں "کے اوپر" سے مراد صرف "پر" ہے۔ یہ اردو کا خاص روزمرہ ہے۔ جیسے "دل کے اوپر چھری چل گئی" بمعنی "دل پر چھری چل گئی"۔

استعارہ اور حقیقت ایک ہیں، اس معنی میں کہ جو استعارہ ہے وہی حقیقت بھی ہے۔ اور اس معنی میں بھی کہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا میں ایک طرح کا اتحاد ہے۔ یہ مضمون میر نے جگہ جگہ باندھا ہے۔ مثلاً ۱۳۳/۱ اور ۲۲۴/۴۔ شعر زیر بحث میں بھی یہی کیفیت ہے کہ

برگ خزاں اپنی جگہ پر برگ خزاں بھی ہے اور وہ عاشق بھی ہے جو دل پر ہاتھ رکھے فرط و شدت درد کے باعث زرد رو ادھر ادھر مارا مارا پھرتا ہے۔ برگ خزاں اور عاشق آوارہ میں کئی طرح کی مناسبتیں ہیں۔ (۱) دونوں کا رنگ زرد ہوتا ہے۔ (۲) دونوں اپنی اصل سے جدا ہو چکے ہوتے ہیں، پتہ شاخ سے' اور عاشق' عام دنیا سے یا اپنے گھر سے۔ (۳) دونوں مائل خرابی ہوتے ہیں۔ برگ خزاں تو ذرا سی ہوا لگنے پر شاخ سے ٹوٹ کر گر جاتا ہے اور عاشق شدت شوق و رنج کے باعث ذرا سی بات میں گھر سے بے گھر ہو جاتا ہے۔ (۴) برگ خزاں خشک ہوتا ہے، اس لئے اسے ہوا یہاں سے وہاں اڑائے پھرتی ہے۔ عاشق بھی آوارہ ہوتا ہے۔ (۵) دونوں کے یہاں شادابی کا فقدان اور جسمانی کاہیدگی ہوتی ہے۔

ایسی تشبیہ جس میں وجہ شبہ ایک سے زیادہ ہو، مرکب کہلاتی ہے۔ ایسا اس وقت ممکن ہوتا ہے جب مشبہ بہ خود مرکب ہو۔ مثلاً یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مشبہ بہ صرف "برگ" نہیں، بلکہ "برگ خزاں" ہے، اور برگ خزاں بھی وہ جو خاک چمن پر پڑا ہوا ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ تشبیہ مرکب کو تشبیہ مفرد پر فوقیت ہے۔

شعر زیر بحث میں "آوارہ" (عاشق) کو "دست بر دل" کہنا بہت خوب ہے' کیوں کہ اس کے ذریعہ عاشق کی پوری کیفیت بیان ہو جاتی ہے۔ دست بر دل ہونا سینے یا جگر یا دل میں درد کے باعث بھی ہے اور اس لئے بھی کہ دل ہاتھ سے جاتا رہا ہے اور اس خالی جگہ میں درد ہے۔ یہ درد دل کے جانے کا بھی ہے۔ اس طرح "دست بر دل" صرف سادہ سا تصویری بیان نہیں ہے، بلکہ ارسطو کے معنی میں محاکاتی بیان ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ محض تصویر نہیں بن رہی ہے، بلکہ پوری صورت حال کی نمائندگی ہو رہی ہے۔

آخری سوال یہ ہے کہ "دست بر دل" اور "برگ خزاں" میں کیا مناسبت یا مشابہت ہے؟ ایک بات تو اوپر بیان ہو چکی کہ "دست بر دل" عاشق کی علامت (یعنی کیفیت عشق کی علامت) ہے' اور عاشق کا رنگ برگ خزاں کی طرح زرد ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ برگ خزاں چوں کہ شادابی سے عاری ہوتا ہے، اس لئے وہ سکڑا ہوا اور تڑا مڑا معلوم ہوتا ہے، گویا کوئی شخص دل کے درد کے باعث خود کو بھینچے ہوئے پڑا ہو۔ برگ خزاں کو دست بر دل کہنا اعلیٰ درجے کی بلاغت ہے۔

(۳۲۴)

اچھی لگے ہے تجھ بن گلگشت باغ کس کو
صحبت رکھے گلوں سے اتنا دماغ کس کو

بے سوز داغ دل پر گرمی جلے بجا ہے
اچھا لگے ہے اپنا گھر بے چراغ کس کو

۹۰۵ صد چشم داغ واہیں دل پر مرے میں وہ ہوں
دکھلا رہا ہے لالہ تو اپنا داغ کس کو

۳۲۴/۱ یہ شعر معمولی ہے، اسے غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔ غالب نے بہت بہتر کہا ہے ؎

غم فراق میں تکلیف سیر باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بیجا کا

لیکن غالب نے "دماغ" کا لفظ اس خوبی سے نہیں استعمال کیا جو میر کے شعر میں ہے۔ میر نے "گل" کا تذکرہ کرکے "دماغ" بمعنی "ناک" کا بھی پہلو رکھ دیا ہے۔ ان دونوں اشعار پر تفصیلی بحث "شعر غیر شعر اور نثر" میں ملاحظہ ہو۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ غالب نے میر کا مصرع ایک اور جگہ سے بڑی حد تک مستعار لے لیا ہے ؎

ہمیں تو باغ کی تکلیف سے معاف رکھو
کہ سیر و گشت نہیں رسم اہل ماتم کی

(دیوان اول)

ناسخ نے البتہ مضمون بالکل نیا کر دیا ہے ؎

کیا شب مہتاب میں بے یار جاؤں باغ کو
سائے پتوں کو بنا دیتی ہے خنجر چاندنی

ملاحظہ ہو ۸۳/۱ ۔

۳۲۴/۲ ظاہر ہے کہ وہ داغ دل جو سوز سے عاری ہے، داغ سویدا ہے ۔ لہٰذا ایک معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ وہ داغ سویدا جس کے ذریعہ انوار جمال الٰہی کا انعکاس قلب پر نہ ہو، مایۂ افتخار نہیں، بلکہ افسوس اور رنجیدگی کا باعث ہے۔

داغ کے بے سوز ہونے کے اعتبار سے جی جلنا بہت خوب ہے ۔ غالب نے اس طرح کا استعارہ دو بار استعمال کیا ہے ۔ ممکن ہے یہ میر کا فیضان ہو، لیکن یہ بھی بالکل ممکن ہے کہ غالب کو خود سے سوجھی ہو، کیوں کہ غالب بھی میر ہی کی طرح رعایت کے بادشاہ تھے ؎

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

دوسرا شعر غالب ہی نہیں اردو زبان کے بہترین شعروں میں گنے جانے کے لائق ہے۔ لیکن میر نے بھی دوسرا مصرع اس قدر زبردست رکھ دیا ہے کہ غالب کے شعر کے سامنے بھی اس کا چراغ روشن ہے ۔ دل کے داغ کا بے سوز ہونا ایسا ہی ہے جیسے گھر کا بے چراغ ہونا ۔ اس میں کئی معنویتیں ہیں ۔ (۱) انسان کا اصل گھر اس کا دل ہے ۔ (۲) دل کا داغ دل کے سامنے یوں ہی ہے جیسے باپ کے سامنے اس کی آنکھ کا تارا ۔ (اولاد کو گھر کا چراغ کہتے ہیں ۔) (۳) میر کے مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ؎

بے سوزِ داغ، دل پر گر جی جلے بجا ہے

اب معنی یہ ہوئے ایسے دل پر، جو داغ کے سوز سے خالی ہے، دل جلے تو بجا ہے ۔ (۴) "بجا" اور "دل" اور "جی" میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دل / جی ٹھہرے رہنے کو "بجا رہنا" (اپنی جگہ پر رہنا) کہتے ہیں ۔ سادہ سے شعر میں اتنا کچھ بھر دینا کمال

بلاغت ہے۔

جلال نے میر اور غالب کے چراغ سے اپنا شعلہ تراشنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں strain کی کیفیت ہے، معلوم ہوتا ہے ردیف کو نبھانے میں ذرا مشکل ہوئی۔ شعر پھر بھی اچھا ہے ؎

وہ دل نصیب ہوا جس کو داغ بھی نہ ملا
ملا وہ غم کدہ جس کو چراغ بھی نہ ملا

اس کے برخلاف خود میر نے اپنے بے تکلف رنگ میں خوب کہا ہے ؎

ادھ جلا لالہ ساں رہا تو کیا
داغ بھی ہو تو کوئی بالکل ہو

(دیوان دوم)

۳۲۴/۳ داغوں کو سیکڑوں کھلی ہوئی آنکھوں سے تشبیہ دینا خوب ہے، لیکن غیر معمولی نہیں۔ دوسرے مصرعے میں لالے کو خطاب کرکے "دکھلا رہا ہے" کہنے سے بات غیر معمولی ہوگئی۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ لالے کا داغ صرف دکھانے کا ہے، دیکھنے کے کام نہیں آسکتا۔ ہمارا داغ تو مثل چشم ہائے نگراں کھلا ہوا ہے۔ "میں وہ ہوں"، خود بہت پرزور تھا، اس کے بعد ردیف "کس کو" نے اسے اور پرزور بنا دیا ہے۔

ممکن ہے اس شعر کا محرک نظیری کا شعر رہا ہو ؎

فارغ نمی شویم کہ در آب و خاک ما
تخم ہزار دل نگرانی نہادۂ

(میں کبھی (کاروبار عشق سے) فارغ
نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تو نے میری
سرشت میں دل کی بے چینی کے ہزار
بیج بو دیے ہیں۔)

نظیری کا شعر میر سے بہتر ہے، کیوں کہ نظیری کا پیکر، دل نگرانی کی معنویت، اور عشق

کے تمام شخصیت پر مستولی ہونے کیفیت، یہ سب چیزیں میر سے آگے کے معاملات ہیں۔ لیکن میر کا بانکپن اپنی جگہ پر ہے، اور ان کے شعر کو بہر حال قابل لحاظ بناتا ہے۔ میر سے ملتی جلتی بات طالب آملی کے یہاں ملتی ہے ؎

زخاک ماچو درم ہائے سکہ تازہ ہنوز
نگیں نگیں جگر داغ دار می یابند
(لوگوں کو اب بھی ہماری خاک سے
جگر داغ دار کے ٹکڑے ایسے ملتے ہیں
جیسے تازہ ڈھلے ہوئے درہم۔)

طالب کا شعر بھی میر سے اچھا ہے، لیکن یہاں مبالغہ محاکات پر حاوی ہو گیا ہے۔ میر کے داغ چشم نگراں کی طرح کھلے ہوئے ہیں، یہ مضمون پھر بھی ایک کیفیت رکھتا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کے شعر کا بنیادی مضمون اپنی جگہ پر قائم اور تازہ ہے، کہ لالے سے ایک داغ پر صبر نہیں ہوتا، کم ظرفی کے باعث وہ اسے سب کو دکھانے لگتا ہے۔ اس کے برخلاف متکلم کے دل پر داغ ہی داغ کھلے ہوئے ہیں، لیکن دکھانا کیا، وہ ان کا ذکر بھی نہیں کرتا ہے۔ نوجوان غالب نے اس مضمون کو پوری وضاحت سے باندھا ہے ؎

ہم نے سو زخم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی
گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہان داد

غالب کے یہاں گل کا خواہان داد ہونا خوب ہے۔ میر کے یہاں ڈرامائی لہجہ کنایہ اور انشائیہ اسلوب، یہ تین صفات ایسی ہیں جن سے نظیری، طالب آملی اور غالب، تینوں کے اشعار زیر بحث خالی ہیں۔ تینوں اپنی اپنی جگہ پر خوب سہی، لیکن میر کے امتیازات بھی اپنی جگہ پر ہیں۔

۳۲۵

دن گذرتا ہے مجھے فکر ہی میں تا کیا ہو
رات جاتی ہے اسی غم میں کہ فردا کیا ہو

سب ہیں دیدار کے مشتاق پر اس سے غافل
حشر برپا ہو کہ فتنہ اٹھے آیا کیا ہو

خاک حسرت زدگاں پر تو گذر بے وسواس
ان ستم کشتوں سے اب عرض تمنا کیا ہو

خاک میں لوٹوں کہ لوہو میں نہاؤں ہیں میر
یار مستغنی ہے اس کو مری پروا کیا ہو

۳۲۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خوبی سے یکسر خالی نہیں۔ مصرع ثانی میں "فردا کیا ہو" کے کئی معنی ہیں۔ (۱) کل کیا ہو گا؟ (۲) آنے والا کل کس طرح کا ہو گا؟ (۳) اس رات کی صبح اب بھلا کیا ہو گی؟ (یعنی نہ ہو گی۔)

۳۲۵/۲ کمال کا شعر کہا ہے۔ عاشقوں کا ہجوم مشتاق دیدار ہے، لیکن حضرت موسیٰ کی طرح بے خبر ہے کہ جب دیدار ہو گا تو عالم کیا ہو گا؟ یا حشر کا منظر ہے، ہجوم خلق جمال الٰہی کے دیدار کے لئے بے چین ہے، لیکن کسی کو اس بات کا خیال نہیں کہ جب جمال الٰہی جلوہ افروز ہو گا تو اس وقت میدان حشر تہ و بالا بھی ہو سکتا ہے۔ یا پھر دنیاوی عاشق ہیں، اور دنیاوی معشوق۔ لیکن معشوق کا جلوہ کیا ستم ڈھائے گا۔ سب اس سے بے خبر ہیں۔ سب کو دید کی لگن ایسی ہے کہ انجام کو بھلا بیٹھے ہیں۔

یہ پہلو بھی خوب ہے کہ معشوق جب سامنے آئے گا تو قیامت کا سا منظر ہوگا، ہر طرف تباہی پھیل جائے گی۔ یا پھر فتنہ اٹھے گا، ہر شخص معشوق کے قریب پہنچنے کے لئے سعی کرے گا اور فساد و نقض امن واقع ہوگا۔

"برپا" اور "اٹھے" کی مناسبت عمدہ ہے، کیوں کہ "برپا ہونا" کے اصل معنی ہیں "اٹھ کھڑے ہونا"۔ "آیا کیا ہو" کا ایہام بھی خوب ہے، کیوں کہ "آیا" پر "آنا" کے معنی کا گمان ہوتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر واقفی مشہدی کے شعر کا پرتو ہو؎

بیروں میاز خانہ کہ ذوق امید وصل
بہتر ز دیدنے ست کہ بے ہوشی آورد

(تم گھر سے باہر نہ آنا، کیوں کہ ملاقات
کی امید کا مزا ایسے دیدار سے بہتر ہے
جو ہوش و حواس اڑا لے جائے۔)

واقفی کے یہاں طنز اور خود سپردگی بیک وقت موجود ہیں، اور یہ کمال کی بات ہے۔ لیکن میر کا شعر شور انگیز ہے، اور اس میں انجام کی غیر قطعیت اور منظر کا ابہام ہے۔ میر کا شعر بظاہر سادہ معلوم ہوتا ہے اور واقفی کا مضمون فوراً متوجہ کرتا ہے۔ لیکن واقفی کا شعر محدود ہے اور میر کا شعر نسبتہً نا محدود ہے۔

۳۲۵
۳
اس مضمون کا دوسرا پہلو شیخ علی حزیں نے بڑی خوبی سے نظم کیا ہے، اور ممکن ہے میر نے علی حزیں سے فیض حاصل کیا ہو؎

سراپا ناز من از تربتم دامن کشاں مگزر
مبادا غافل از خاکم برآرد آرزو دستے

(اے میرے سراپا ناز میری تربت پر سے
اس قدر غرور کے ساتھ نہ گزر۔ کہیں
ایسا نہ ہو کہ آرزو میری قبر سے اچانک

ہاتھ نکال دے۔)

شیخ علی حزیں کے شعر میں جو کچھ ہے۔ سطح پر ہے۔ میر نے مضمون کو پلٹ تو دیا ہی ہے، انھوں نے معنی بھی زیادہ کر دیئے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ جن لوگوں سے عرض تمنا کا اب اندیشہ نہیں وہ ستم کشتہ ہیں۔ یعنی اگر وہ ستم کشتہ نہ ہوتے، صرف کاہش ہجر وغیرہ سے مرے ہوتے، تو شاید پھر بھی عرض تمنا کر ڈالتے۔ لیکن تو نے انھیں ستم کر کے (یا اپنے ستم کے ذریعہ) مارا ہے۔ اب وہ اس طرح مر گئے ہیں کہ عرض تمنا کی تاب بھی نہیں رکھتے۔ گویا ان کی تمنائیں اور آرزوئیں بھی خاک ہو گئی ہیں۔ اس اعتبار سے دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں "خاک حسرت زدگاں" کہا، یعنی اب وہ صرف خاک ہیں، ان میں کچھ رہ نہیں گیا۔ اس سے متعلق تیسرا نکتہ یہ ہے کہ جن لوگوں کی یہ خاک ہے وہ حسرت زدہ ہیں۔ "حسرت" ایسی آرزو کو کہتے ہیں جو پوری نہ ہوئی ہو۔ لہذا حسرت زدگان سے توقع ہو سکتی تھی کہ شاید خاک ہونے پر بھی ان کی حسرت باقی رہے۔ (انسان جس مرض میں مرتا ہے اس کے جراثیم اس کے جسد مردہ میں باقی رہتے ہیں۔) لیکن چوں کہ وہ لوگ ستم کشتہ ہیں، اس لئے ان میں اب کچھ باقی نہ رہا۔

اس شعر میں "حسرت زدگان" اور "ستم کشتوں" جیسے بظاہر معمولی لفظوں میں سے اتنے معنی نکال لینے کی صلاحیت میر کے معمولہ کمال کی دلیل ہے کہ وہ کوئی لفظ بے کار نہیں رکھتے، بلکہ بظاہر بے کار لفظوں کو بھی کار آمد بنا لیتے ہیں۔

"عرض تمنا" کو شیخ علی حزیں نے بھی بہت خوب استعمال کیا ہے ؎

گر غرورت نہ کشد کلفت ہم صحبتیم
نگہ عجز مرا عرض تمنائے ہست

(اگر تیرا غرور میری ہم صحبتی کی کلفت
نہیں برداشت کر سکتا تو نہ سہی۔
میری نگاہ عجز میں بھی ایک عرض تمنا
ہے (تو اسی کو سن لے۔)

حزیں کے اس شعر میں میر کی سی اشارہ نگاری ہے۔ مصور سبزواری کا شعر ہے ؎

محتاط کسی قبر دریدہ سے گذر جا
ایسا نہ ہو اک ہاتھ نکل کر تجھے آئے

اس پر صہبا وحید نے منیر نیازی کا اثر بتایا ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر کا مضمون میر اور شیخ علی حزیں سے مستعار ہے۔ ہاں بیان میں وہ صفائی نہیں ہے جو شیخ کے یہاں ہے، اور میر تو شیخ سے بھی بڑھ کر ہیں۔

۳۲۵

۴ یہ کیفیت کا شعر ہے۔ لہجے میں حرماں اور طنز دونوں کا امتزاج بھی غیر معمولی ہے۔ لیکن معنی آفرینی کی تھوڑی بہت کارفرمائی یہاں بھی ہے۔ اللہ کی ایک صفت چوں کہ استغنا بھی ہے، اس لئے معشوق کو مستغنی کہہ کر اللہ کی طرف بھی اشارہ رکھ دیا ہے۔ اگر یہ خیال ہو کہ اللہ تعالیٰ کو یار مستغنی کہنا مستبعد ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ لوگوں نے اللہ تعالیٰ کو معشوقہ تک کہہ دیا ہے۔ چنانچہ غالب کا شعر ہے ؎

مجرم مسنج رند انا الحق سرائے را
معشوقہ خود نما و نگہباں غیور بود

(انا الحق کا نغمہ گانے والے رند کو مجرم مت قرار دو (اصل معاملہ یہ ہے کہ) معشوقہ خود نما اور اس کے نگہبان (اہل ظاہر) بڑے غیور تھے۔)

اس شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے مولانا حامد حسن قادری مرحوم نے لکھا ہے کہ "اللہ تعالیٰ کو معشوقہ کہنا بہت پر لطف ہے[۱]، مگر دوسروں نے بھی لکھا ہے۔"

---

[۱] یہاں اس بات کا خیال رکھیے کہ معشوقہ عیارہ وغیرہ میں فارسی ہائے زائدہ ہے عربی کی تائے تانیث نہیں یعنی معشوقہ عیارہ الفاظ فارسی قاعدے سے مونث نہیں ہے۔

معنی کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ "یار مستغنی" کو بے اضافت پڑھیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ معشوق استغنا کرتا ہے۔ اور اگر اس کو باضافت پڑھیں تو معنی بنتے ہیں "وہ معشوق جو مستغنی ہے"۔ یعنی پہلی صورت میں استغنا معشوق کا عمل ہے، اور دوسری صورت میں یہ اس کا وصف ذاتی ہے۔ معنی کی ایک اور جہت یہ ہے کہ خاک میں لوٹنا اور لہو میں نہانا الگ الگ عمل ہو سکتے ہیں (یہ کروں یا وہ کروں) اور ایک کے بعد ایک بھی ہو سکتا ہے۔ (پہلے میں خاک میں لوٹوں، پھر لہو میں نہاؤں۔) زبردست کیفیت، اور پھر اتنے معنی۔ اعجاز سخن گوئی ہے۔

۳۲۶

۹۱۰ ویسا کہاں ہے ہم سے جیسا کہ آگے تھا تو
اوروں سے مل کے پیارے کچھ اور ہو گیا تو

دل کیوں کہ راست آوے دعوائے آشنائی
دریائے حسن وہ مہ کشتی بہ کف گدا تو

منھ کریے جس طرف کو سو ہی تری طرف ہے
پر کچھ نہیں ہے پیدا کیدھر ہے اے خدا تو

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک
جیسے چراغ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

۳۲۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن خوبی سے بالکل خالی نہیں۔ "ہم سے" بمعنی "ہمارے ساتھ" تازہ اور دلچسپ ہے۔ اوروں سے مل کر کچھ اور ہو جانا بھی خوب ہے۔ یعنی معشوق کسی رنگ یا خوشبو یا ذائقے کی طرح تھا۔ کسی اور چیز سے مل کر رنگ، خوشبو اور ذائقہ یا تو خراب ہو جاتے ہیں یا اپنی اصل کیفیت کھو بیٹھتے ہیں۔

۳۲۶/۲ یہ شعر رعایتوں اور مناسبتوں کا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ میر یوں بھی ان چیزوں کے بادشاہ ہیں، لیکن میر کے یہاں بھی اس قدر مکمل، اور رعایتوں سے مزین شعر مشکل سے ملے گا۔ معنی کچھ خاص نہیں ہیں لیکن رعایتوں نے مضمون کو چار چاند لگا

دیئے ہیں۔ دل سے خطاب کرکے کہا ہے کہ اے دل تیرا یہ دعویٰ کہ تجھے معشوق سے آشنائی ہے، یا تجھے معشوق سے آشنائی ہو کر رہے گی، بھلا کیوں کر سچا ثابت ہو سکتا ہے؟ معشوق تو دریائے حسن ہے اور تو کشکول بدست ایک بھکاری ہے۔

اب رعایتیں اور مناسبتیں ملاحظہ ہوں۔ (۱) "آشنا" بمعنی "دوست"، "معشوق" اور "آشنا" بمعنی "تیرنا، تیراک"۔ اس کی مناسبت سے مصرع ثانی میں (۲) معشوق کا دریائے حسن ہونا، اور (۳) دل کا کشکول بدست (کشتی بکف) گدا ہونا۔ "کشتی" بمعنی "کشکول" بھی ہے، اور کشکول کی شکل کشتی نما ہوتی بھی ہے۔ (۴) شراب کا پیالہ جو کشتی کی شکل کا ہوتا ہے، اسے بھی "کشتی" کہتے ہیں۔ (۵) دریا کی مناسبت سے "مہ"، کیوں کہ سمندر میں جزر و مد چاند کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ (۶) معشوق اگر چاند ہے تو وہ دریائے حسن کو اپنی طرف کھینچے گا ہی، جیسا کہ چاند کا عمل ہوتا ہے۔ (۷) نئے چاند کو بھی کشتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اقبال کا نہایت خوبصورت شعر ہے ؎

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آب نیل

(۸) "بہار عجم" میں ہے کہ "کشتی شدن" کے معنی ہیں "تیرنا، یا پانی میں ہاتھ پاؤں مارنا۔" (۹) "دل" کے ساتھ "دریا" لگا کر "دریا دل" بناتے ہیں، اور "دل بدریا کردن یا انداختن" بمعنی "کسی خطرناک کام پر کمر باندھنا" ہے۔ چنانچہ سعیدائے اشرف کا شعر ہے ؎

اشرف از گردوں نیابی گوہر مطلوب را
تا نیندازی دریں رہ دل بدریا چوں حباب
(اے اشرف تو آسمان کے ہاتھ سے گوہر
مطلوب اس وقت تک نہ پائے گا جب
تک تو راہ طلب میں دل کو حباب کی طرح
دریا میں نہ ڈال دے۔)

اصل بات یہ ہے کہ مشرقی شعریات میں مضمون اور رعایت کی اہمیت بنیادی ہے۔ اس میں "تجربے کی صداقت" وغیرہ اس لئے اہم نہیں کہ مضمون خود استعارے

پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارہ مبنی ہوتا ہے تجربے پر۔ لہٰذا براہ راست تجربے کی صداقت یہاں چنداں اہم نہیں۔ شعر زیر بحث میں تجربے کی صداقت ثانوی مقام رکھتی ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ بات کو بیان کرنے میں ان طریقوں کو استعمال کیا گیا ہے کہ نہیں جن سے بات میں نہ پیدا ہو۔

۳۲۶
۳

کلام مجید میں اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے کہ تم جس طرف بھی رخ کروگے اپنے پروردگار کا منھ دیکھوگے۔ اس مضمون کو لے کر میر نے کئی معنی پیدا کئے ہیں۔ ایک تو وہی صوفیانہ اور اسراری مضمون ہے جو اللہ نے بیان کیا۔ اس سے، اور اس بات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے کہ اللہ نادیدہ ہے، یہ بات پیدا کی کہ اے اللہ تو ہر طرف ہے، لیکن ہم جدھر بھی نظر دوڑائیں تو کہیں نظر نہیں آتا۔ شاہ آسی سکندر پوری نے خوب کہا ہے، اور ایک طرح سے قرآن کی آیت کی تفسیر بھی کردی ہے ؎

بے حجابی یہ کہ ہر شے میں ہے جلوہ آشکار
اس پہ گھونگھٹ یہ کہ صورت آج تک نادیدہ ہے

اب میر کے شعر کو پھر دیکھئے۔ "پر کچھ نہیں ہے پیدا" سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ نہ صرف یہ کہ اللہ نگاہوں سے پوشیدہ ہے، بلکہ کچھ اور ظاہر بھی نہیں۔ یعنی اللہ کو دیکھنے کی لگن اتنی شدید ہے کہ جب اللہ نظر نہیں آتا تو کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ "کیدھر ہے اے خدا تو" کا ایک مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو کس طرف ہے؟ یعنی سب طرفیں تو دیکھ لیں اور تو کہیں نظر نہ آیا۔ اب میں کس طرف دیکھوں؟ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اے اللہ تو ہے بھی کہ نہیں؟

اب اس شعر کو عشق مجازی (یا مثالی معشوق سے عشق) کی طرف لے جائیے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ میرا معشوق مثالی اور عینی ideal ہے، اسے اپنی عینیت کے باعث ہر جگہ اور ہر سمت میں ہونا چاہئے۔ لیکن میں جس طرف بھی دیکھتا ہوں، مجھے کچھ بھی نظر نہیں آتا۔ خدایا تو کس طرف ہے؟ یعنی تخاطب معشوق سے ہے، اور "اے خدا" کلمۂ تعجب ہے۔

دوسرے مصرعے کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ کچھ بھی پیدا نہیں ہے (ظاہر نہیں ہے، کھلتا نہیں ہے) کہ اے خدا تو کس طرف اور کدھر ہے؟ بات سے بات بنانا اس کو کہتے ہیں۔

۳۲۶
۴

"ساںجھ کے موئے کو کب تک روئیں"۔ یہ ضرب المثل کسی لغت میں نہیں ملتی۔ ہاں "شام کے مردے کو کب تک رویئے" "البتہ "آصفیہ" اور "نور اللغات" میں درج ہے۔ پلیٹس نے اس کی ایک شکل "شام کے مرے کو کب تک رویئے" بھی دی ہے۔ چوں کہ پلیٹس والی شکل میر کے شعر میں بے تکلف استعمال ہو سکتی تھی، لہٰذا ظاہر ہے کہ میر نے جو شکل اپنے شعر میں برتی ہے وہ وزن کی مجبوری کے باعث نہیں، بلکہ اس وجہ سے برتی کہ وہ اسے بھی صحیح شکل سمجھتے تھے۔ کچھ نہیں تو میر ہی کی سند پر اسے لغات میں درج ہونا چاہئے تھا۔ یہ مثل ایسے موقعے پر بولتے ہیں جب کسی غم، مصیبت یا جھگڑے یا الجھن کے تا دیر قائم رہنے اور اس میں استمرار پیدا ہونے کا امکان ہو۔ یعنی زندگی بھر کے جھگڑے یا مصیبت یا غم کو بھلا کب تک کوئی تازہ رکھے؟ مراد یہ ہوئی کہ یہ معاملہ ایسا ہے کہ اس کے جلد منفصل ہونے کا امکان نہیں۔ پلیٹس نے لکھا ہے کہ اس مثل کی بنیاد اس بات پر ہے کہ شام کو میت نہیں اٹھائی جاتی۔ موت اگر دن میں ہو تو میت اٹھ جائے اور رونا دھونا موقوف ہو۔ لیکن اگر شام کو موت ہو تو جنازہ اگلے ہی دن اٹھے گا اس لئے تمام رات شور و ماتم رہے گا۔

دیکھئے اس مثل کو لے کر میر نے کس خوبی سے نیا استعارہ پیدا کیا ہے۔ مفلس کے چراغ میں تیل کم ہوگا، اس لئے وہ سر شام ہی بجھ جائے گا۔ میر بھی چراغ مفلس کی طرح سر شام تھوڑی ہی دیر میں، یعنی زمانۂ جوانی میں جاں بحق ہوئے ایسی موت کو انسان کب تک روئے؟ جتنا بھی روئیں دھوئیں کم ہے۔ لیکن آخر کب تک؟ جو شخص شام کو مرا اس کا ماتم رات ہی بھر تو ہوگا، اور بس۔ "چراغ مفلس" کی تشبیہ لا کر میر نے مصرع اولیٰ کی مثل کو نئی طرح کی قوت بخش دی

ہے۔ پھر یہ بھی ملاحظہ ہو کہ "جل بجھا"، کو چراغ سے مناسبت تو ہے ہی، اسے عاشق سے بھی مناسبت ہے، کیوں کہ عاشق بھی سوزِ عشق اور سوزِ ہجر میں جلتا ہے۔ آخری بات یہ کہ "جل بجھنا"، کو شاعر سے بھی مناسبت ہے، کیوں کہ شاعرانہ صلاحیت کو شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ خوب شعر ہے۔

(۳۴۷)

جوں چشم بسملی نہ مندی آوے گی نظر
جو آنکھ میرے خونی کے چہرے پہ باز ہو

۳۲۷/۱ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھیے تو دونوں کے تخیل کی نوعیت الگ الگ واضح ہو جاتی ہے۔ غالب ؎

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ
آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

غالب کے معشوق کو ذوق ستم اس قدر ہے کہ وہ اپنی آرائش بھی اسی وقت کرتا ہے جب وہ شکار مردہ کی آنکھ کو آئینے کے طور پر استعمال کر سکے۔ میر کے یہاں جو عاشق ہے وہ معشوق کو ایک بار دیکھ لے تو اس طرح ٹکٹکی لگائے دیکھتا رہے گویا وہ کوئی مذبوح ہے۔ (قدرے مفصل بحث کے لئے دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۳۹ تا ۱۴۰ ملاحظہ ہو۔)

میر کے یہاں کئی باریکیاں ہیں، غالب کے یہاں محض نازک خیالی ہے۔ خیال میر کا بھی نادر ہے، لیکن اس کی اصل ارضی اور واقعی ہے۔ معشوق کو دیکھ کر دیکھتا رہ جانا عام بات ہے۔ معشوق کو قاتل بھی کہتے ہیں، اور اسی اعتبار سے عاشق کو مقتول یا بسمل کہتے ہیں۔ یہاں قاتل اور مقتول کا منصب اپنے آپ ہی حاصل ہو گیا ہے، کہ چہرۂ معشوق کو ایک ٹک دیکھتی آنکھ اس طرح ساکت اور کھلی ہوئی ہے جیسے کسی بسمل کی آنکھ ہو۔ "میرے خونی" میں عجب طرح کی یگانگت اور غرور ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) وہ جس نے میرا خون کیا، اور (۲) وہ جو میرا خونی (معشوق) ہے۔ اب رعایتیں دیکھئے: چشم، آوے گی نظر۔ چشم، آنکھ، چہرہ۔ بسملی، خونی۔ مندی (بند)، باز (کھلی ہوئی)۔

شعر زیر بحث کے تیس بتیس برس بعد میر نے چشم بسملی کا پیکر شکار نامۂ اول میں بالکل نئے ڈھنگ سے استعمال کیا اور ہمیشہ کے لئے ثابت کر دیا کہ تخلیقی

قوت اگر زبردست ہو تو غیر ممکن بھی ممکن ہو جاتا ہے۔ افتخار جالب کی شاعری کے بارے میں ایک بار میں نے لکھا تھا کہ اس میں ندرت اور انفرادیت اس درجہ ہے کہ اس پر کسی اسلوب کی بنیاد نہیں قائم ہو سکتی۔ اس کے سب امکانات اس کے وجود میں آتے ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ "چشم بسملی" والے پیکر کی ندرت اور مضمون کے انوکھے پن کے پیش نظر خیال گزرتا ہے کہ اب اس کے بعد اس مضمون میں کہنے کو رہا ہی کیا ہے؟ اب شکار نامے کا شعر دیکھئے ؎

آنکھیں جو میری باز ہیں جوں چشم بسملی
اس ترک صید بند کا یہ انتظار ہے

مضمون بالکل بدل دیا اور اسے بھی رعایتوں کے ساتھ اسی خوبی سے نبھایا۔

ناسخ نے بھی چشم بسملی کے مضمون پر اچھی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کا پہلا مصرع زیادہ کارگر نہیں۔ دوسرا مصرع البتہ لاجواب ہے ؎

نور کا نام شب تار جدائی میں نہیں
جو ستارہ ہے وہ اک دیدۂ قربانی ہے

امیر مینائی نے بھی (غالباً ناسخ کے تتبع میں) دیدۂ بسمل / دیدۂ قربانی کا مضمون باندھا ہے ؎

۱۔ یاد کس ترک کی آئی کہ مرا زخم جگر امیر
رہ گیا دیدۂ بسمل کی طرح وا ہو کر

۲۔ محو نظارۂ قاتل ہوں میں ایسا دم صبح
ہر اک داغ بدن دیدۂ قربانی ہے

لیکن امیر کے دونوں شعروں میں تصنع کی کثرت کے باعث لطف کم ہو گیا ہے۔

۳۲۸

۹۱۵ نزدیک اپنے ہم نے تو سب کر رکھا ہے سہل
پھر میر اس میں مردن دشوار کیوں نہ ہو

۳۲۸/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول ہی میں کہا ہے، لیکن وہاں اتنی کامیابی نہ ہوئی ہے۔

ہوئے تھے جیسے مرجاتے پر اب تو سخت حیرت ہے
کیا دشوار نادانی سے ہم نے کار آساں کو

شعر زیر بحث میں مصرع ثانی کے انشائیہ اسلوب نے کثرت معنی پیدا کردی ہے۔ (۱) ہمارے خیال میں تو ہمارے نزدیک ہر کام آسان ہے، پھر موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان کیوں نہیں؟ (۲) موت جیسا مشکل کام ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ (یعنی بے شک آسان ہے۔) (۳) موت جیسا مشکل کام ہم نے آسان کردیا ہے۔ (یعنی بس مرنے کی دیر ہے، اس میں کوئی مشکل نہیں۔) "مردن دشوار" کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) مرنا، جو دشوار کام ہے۔ (۲) دشواری سے مرنا، یعنی سخت جانی سے اور اذیت اٹھاکر مرنا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں، کیوں کہ ان میں ندرت کے علاوہ قول محال بھی ہے کہ سختی اور مشکل سے مرنا ہمارے لئے آسان کیوں نہ ہو؟ لہجے میں خود پر طنز بھی ہے، کہ یہ سب ہونے کے باوجود زندگی سے چمٹے ہوئے ہیں، مرتے نہیں۔

(۳۲۹)

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

۳۲۹
۱ یہاں مضمون ایک فارسی شعر سے مستعار ہے، لیکن مصرع ثانی کے انشائیہ نے کثرت معنی پیدا کردی اور میر کا شعر فارسی اصل سے بڑھ گیا ؎

ما و مجنوں ہم سفر بودیم اندر راہ عشق
او بہ صحرا رفت و ما در کوچہ ہا رسوا شدیم
(راہ عشق میں، میں اور مجنوں ہم سفر تھے
مجنوں نے تو صحرا کی راہ لی اور ہم گلی
کوچوں میں رسوا ہوئے۔)

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔(۱) مجنوں کی آوارگی کی طرح ہماری آوارگی کا بھی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۲) ہماری آوارگی کا بھی ذکر کتابوں میں کیوں نہ ہو؟ (۳) ہماری آوارگی کے بارے میں لکھا گیا ہے، لیکن اس کا بھی زبانی چرچا کیوں نہ ہو؟ (۴) ہماری بھی آوارگی ضرور مذکور ہوگی۔ ("مذکور" کے دونوں معنی، یعنی "چرچا" اور "کتابوں میں تذکرہ"، مناسب ہیں۔) (۵) کیا وجہ ہے کہ ہماری آوارگی مذکور نہیں؟ (۶) کیا وجہ کہ ہماری آوارگی مذکور نہ ہوگی۔ (۵ اور ۶ میں بھی "مذکور" کے دونوں معنی مناسب ہیں۔)

دشت، گرد، آوارگی، ان میں ضلع کا تعلق ہے۔("گرد" بمعنی "غبار") لیکن اس شعر کی سب سے دلچسپ چیز اس کے لہجے کا اعتماد، ایک طرح کی خوش طبع ڈھٹائی اور مجنوں کے رسمیاتی رومانی کردار کی تخفیف قدر ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ اصل چیز آوارگی ہے، چاہے وہ شہر میں ہو یا صحرا میں۔

فارسی کا شعر جو اوپر نقل ہوا اس کا تقریباً ترجمہ میر نے دیوان پنجم میں یوں کہا ہے ؎

برسوں میں اقلیم جنوں سے دو دیوانے نکلے تھے
میر آوارۂ شہر ہوا ہے قیس ہوا ہے بیاباں گرد

اولیت کا شرف فارسی کو ضرور حاصل ہے، لیکن میر کے شعر میں جو روانی، خود اعتمادی اور پوری تاریخ جنوں کا احساس ہے، اس نے میر کے شعر کو اصل سے بڑھا دیا ہے۔ اس مضمون کو تھوڑا سا بدل کر دیوان دوم میں یوں کہا ہے ؎

مجنوں کو مجھ سے کیا ہے جنوں میں مناسبت
میں شہر بند ہوں وہ بیاباں نورد ہے

خود کو "شہر بند" کہہ کر معنی کی عجب دنیا اس شعر میں بند کر دی ہے۔ دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو تقریباً پلٹ کر رعایتوں سے منور ایک شعر کہا ہے ؎

آوارہ گردباد سے تھے ہم پہ شہر میں
کیا خاک میں ملا ہے یہ دیوانہ پن تمام

(۲۳۰)

نہ سوئے نیند بھر اس تنگ نایں تا نہ موئے
کہ آہ جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

۲۳۰/۱ اس شعر میں کیفیت کے باعث معنی کی کثرت فوری طور پر دکھائی نہیں دیتی۔ لیکن ذرا سا تامل ثابت کر دے گا کہ یہاں معنی ہی معنی ہیں:۔

(۱) دنیا کو "تنگ نا" کہا ہے۔ "تنگ نا" کے معنی ہیں "دو پہاڑوں کے بیچ کا درہ"۔ لہٰذا تنگ نا وہ جگہ ہے جس کے دونوں طرف دشوار گزار پہاڑ ہیں اور جو دو نسبتہً وسیع اور کھلی ہوئی جگہوں کو ملاتی ہے۔ "آب نا" یا "آب نائے" وہ تنگ خطۂ آب ہے جو دو سمندروں کو ملاتا ہے۔ علیٰ ہٰذ القیاس "خاک نا" یا خاک نائے" بھی ہے۔ ان سب استعمالات میں "نا" بمعنی "جگہ" اور بمعنی read (=نے) کا اشارہ بھی موجود ہے۔ "تنگ نائے خاک" کو "قبر" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (اسٹا سنگاس۔) "آنند راج" میں ہے کہ "تنگ نائے" کے معنی "کوچۂ تنگ مقابل فراخ" کے علاوہ مطلق "جائے تنگ" بھی ہیں، اور قبر، دنیا، اور قالب آدمی کے لئے اس سے کنایہ بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے معنی "محل رنج و زحمت" بھی ہیں۔

لہٰذا میر کے مصرعے کی رو سے دنیا ایک تنگ درہ ہے جو دو فراخیوں کو ملاتا ہے۔ یعنی عدم اور عدم کے بیچ میں دنیا ایک گھاٹی ہے جو دونوں کو ملاتی ہے۔ دنیا وہ جگہ بھی ہے جس کے دونوں طرف دشوار گذار پہاڑ ہیں۔ یعنی یہاں سے جائے فرار نہیں۔ دنیا مطلقاً رنج و محن کی جگہ بھی ہے۔ سب سے بڑھ کر کہ دنیا خود مثل قبر تنگ و تاریک ہے۔ اب معنی کا لطف یہ ہوا کہ ایک قبر میں تو پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، اس لئے دوسری قبر میں آرہے۔ یہ قبر زیادہ آرام دہ ہے، کیونکہ یہاں پاؤں پھیلانے کی تو جگہ ہے۔ اس بیان میں جو طنزیہ تناؤ ہے اس کی

وضاحت غیر ضروری ہے۔
(۲) دنیا میں پاؤں پھیلانے کی گنجائش نہ تھی، یا موقع نہ تھا۔ "جا" بمعنی "موقع" بھی ہے، مثلاً "بے جا" بمعنی "بے موقع"۔ میر انیس ؎

میداں کی رضا دیتے نہ ہوں گے شہ والا
آزردہ نہ ہوں آپ یہ غصے کی نہیں جا

لہٰذا پاؤں پھیلانے کی جا نہ تھی۔ یعنی پاؤں پھیلانے کا موقع ہی نہ ملا۔ ساری زندگی دوڑ ہی بھاگ میں گذری۔ ایک تنگ وادی ہے جس میں متکلم کو کہیں قرار نہیں۔ وہ ادھر سے ادھر، یہاں سے وہاں، سرگرداں و حیراں پھر رہا ہے۔ کبھی ممکن ہوا تو پاؤں موڑ کر، یا کھڑے ہی کھڑے، ایک جھپکی لے لی۔ نیند بھر سونا نصیب نہ ہوا۔ اب جو موت آئی تو اطمینان سے پاؤں پھیلا کر سونے کی نوبت آئی۔
(۳) "جا" بمعنی "جگہ" قرار دیں تو معنی ہیں کہ ہم نے زندگی بہت تنگی میں گذاری، گھر میں اتنی جگہ بھی نہ تھی کہ آرام سے سو سکتے۔ یا ہمارے حوصلے کے مقابل دنیا اتنی چھوٹی تھی کہ ہمیں لگتا تھا اس میں تو پاؤں تک پوری طرح پھیلانے کی گنجائش نہیں۔ یا ہم بے گھری کے شکار تھے، کہیں بھی آرام سے بیٹھ رہنے کی جگہ نہ ملی۔
(۴) دنیا کی تنگ نائے میں آرام سے سونے کا موقع تب ہی ملا جب ہم قبر میں سوئے۔ لہٰذا موت کے بعد بھی ہم دنیا ہی میں قید رہے۔ یعنی موت کے بعد بھی عدم نصیب نہ ہوا، دنیا کے دنیا ہی میں رہے۔
(۵) جب زندہ تھے تو نیند بھر سونا نہ ملا۔ اب موت کی نیند ہے، یعنی ایسی نیند جس سے اٹھنا ہی نصیب نہ ہوگا۔ یہاں بھی طنز کی کارفرمائی خوب ہے۔
معنی کی ایسی تونگری کے بعد اگر شعر میں کچھ سقم بھی ہو تو گوارا ہو جاتا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ "آہ" بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن تھوڑا بھی غور کریں تو صاف کھل جاتا ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ "آہ" کے بجائے اور بہت سے لفظ ممکن تھے ؎

(۱) کہ ہم کو جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو
(۲) کہ جا کہیں نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

(۳) کہ کچھ بھی جا نہ تھی پا کے دراز کرنے کو

وغیرہ۔ لہذا لفظ "آہ" بالارادہ لایا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "آہ" اور "موئے" میں مناسبت ہے، یعنی موت کے موقعے پر انسان آہ کرتا ہے۔ یا کسی کی موت پر آہ کی جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ کوئی ضروری نہیں کہ شعر کو واحد متکلم کا قول فرض کیا جائے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کسی اور شخص کے بارے میں آہ کھینچ کر کہہ رہا ہو کہ وہ اس تنگ نا میں نیند بھر نہ سوئے تا نہ موئے۔ ایسی صورت میں "آہ" بہت برمحل ہو جاتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ "آہ" کا لفظ کسی بات یا نکتے کے معنی بیان کرتے وقت بھی بولا جاتا ہے، اور مصرع ثانی ایک طرح سے مصرع اولیٰ کی وضاحت کر رہا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ "آہ"، "پا" اور "دراز" میں صوتی مناسبت تو ہے ہی، "آہ" اور "دراز" میں معنوی مناسبت بھی ہے، کیوں کہ آہ کی ایک صفت اس کی درازی بھی ہے۔

مصرع ثانی میں "پا کے دراز کرنے کو" کی جگہ "پاؤں دراز کرنے کو" بھی ممکن تھا۔ لیکن اس صورت میں آہنگ اتنا اچھا نہ بنتا۔ دوسری بات یہ کہ "پاؤں دراز کرنے کو" میں "پاؤں پھیلانے" کا شائبہ ہے، اور یہ معنی شعر کے لئے نقصان دہ ہیں۔ غرض کہ ہر طرح سے شعر نک سک سے درست ہے اور کیفیت و معنی کے امتزاج نے اسے بہت بلند پایہ بنا دیا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لئے، کہ "پاؤں پھیلانا" کے معنی اس شعر میں نقصان دہ کیوں ہیں، میر کا یہ شہرۂ آفاق شعر ذہن میں لائیے؎

عرصہ کتنا سارے جہاں وحشت پر جو آجاویں
پاؤں تو ہم پھیلاویں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

مصحفی نے اس بحر اور زمین میں غزل لکھی ہے۔ انھوں نے پاؤں دراز کرنے کا مضمون اور قافیہ نظم کیا ہے۔ اگر میر کا شعر سامنے نہ ہو تو مصحفی کا شعر بہت عمدہ معلوم ہوتا ہے ہاں اگر میر کا شعر ذہن میں ہو تو مصحفی بالکل پست ہمت اور زرد رو معلوم ہوتے ہیں؎

گلی میں اس کی ہوئی خلق یاں تک آسودہ
کہ ہم کو جا نہ ملی پا دراز کرنے کو

۳۳۱

کیا ہے گر بدنامی و حالت تباہی بھی نہ ہو
عشق کیسا جس میں اتنی روسیاہی بھی نہ ہو

ناز برداری تری کرتے تھے اک امید پر
راستی ہم سے نہیں تو کج کلاہی بھی نہ ہو

۹۲۰ یہ دعا کی تھی تجھے کن نے کہ بہر قتل میر
محضر خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

۳۳۱/۱ شعر کا قلندرانہ طنطنہ یا لہجے کی ڈھٹائی قابل داد ہے۔ اس لہجے میں "بدنامی و حالت تباہی" کا بے تکلف فارسی اردو امتزاج بھی بڑا کام کر رہا ہے۔ اک عجب بے پروائی ہے، اور زبان کے اوپر جو بے پروا تصرف کیا ہے، وہ اس بے پروائی اور متکلم کے مزاج کی آزادگی کے لئے objective correlative کا کام کر رہا ہے۔ ردیف دونوں مصرعوں میں نہایت خوبی سے نبھی ہے۔ عام طور پر ایسی ردیف کو سنبھالنا مشکل ہوتا ہے، اور مطلع میں تو اور بھی مشکل ہوتا ہے۔ لیکن جواں سال اور جواں طبیعت شاعر کے لئے کوئی کام مشکل نہیں۔ مصرع اولیٰ میں "کیا ہے" اور مصرع ثانی میں "عشق کیسا" ایک دوسرے کو خوب مستحکم کر رہے ہیں۔ ورنہ عام طور پر مصرع اولیٰ کے مضمون کے اعتبار سے "کیا ہے" کی جگہ "کیا فائدہ"، یا "کیا خوب" کا محل ہوتا۔ اب معنی ہیں "عشق کیا ہے (یعنی وہ عشق بھی کوئی عشق ہے) گر..." مصرعتین میں انشائیہ انداز مزید حسن کا باعث ہے۔

۳۳۱/۲ "راستی" بمعنی "سچائی" اور "راست روی"، یعنی "نیک خوئی" دونوں مناسب

ہیں۔ مضمون بھی دلچسپ ہے اور میر کی سہی واقعیت کا حامل ہے۔ "راستی کے اعتبار سے "کج کلاہی" عمدہ ہے۔ یہ اس لئے اور بھی عمدہ ہے کہ "کج کلاہی" بھی ایک ادائے ناز و غرور ہے، لیکن اس کو پورے کردار کی کجی کا استعارہ بنا دیا ہے۔ معشوق کے ساتھ حریفانہ رویہ بھی بہت خوب ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں اتنے شاذ نہیں جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جو شخص عشق کو زندگی قرار دیتا ہو اور زندگی+ عشق کے ہر پہلو پر قادر ہو، اس کے یہاں ایسے مضمون بھی ہوں گے جو بظاہر غزل کی دنیا کے باہر ہیں۔

"ناز برداری کرتے تھے" میں یہ کنایہ ہے کہ اب نہیں کرتے، اب باقاعدہ سوال جواب کی نوبت آگئی ہے۔

۳۳۱/۳ محضر قتل کے مضمون پر ایک نہایت عمدہ شعر ۲۶۹/۱ پر گذر چکا ہے۔ یہاں مضمون کو پلٹ دیا ہے، اور معشوق سے تخاطب کر کے بالکل نیا پہلو پیدا کر دیا ہے کہ معشوق جب میر کے قتل کا محضر لے کر پہنچا ہے تو محلے والے (یا شاید میر خود) اس کا مذاق اڑاتے ہیں کہ اس پر کسی اور بھی تو گواہی لے آتے۔ تمھیں کس فقیر کی بد دعا لگی کہ میر جیسے بے سہارا (یا بدنام، یا گنہ گار) شخص کے محضر پر کسی کی بھی گواہی نہ لے سکے؟

جب کوئی شخص کسی چیز میں ناکام ہوتا ہے یا اس کا کوئی مقصد بار بار کی کوشش سے نہیں پورا ہوتا تو کچھ ہمدردی، کچھ افسوس کے لہجے میں کہتے ہیں کہ ان کو خدا جانے کس کی دعا لگی ہے کہ ان کا کام نہیں ہوتا۔ اس محاورے کو معمولی اور روزمرہ کے معاملات میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مائیں کہتی ہیں کہ خدا معلوم کس کی دعا لگی ہے کہ منے کے کرتے کے بٹن کبھی سلامت نہیں رہتے، وغیرہ۔ اس طرح کے گھریلو محاورے کا ایسے "پنچایتی" موقعے پر صرف، جیسا کہ اس شعر میں ہے، غیر معمولی زور کلام پیدا کر رہا ہے۔ اس میں یہ اشارہ بھی ہے کہ معشوق نوعمر اور ناکردہ کار ہے، اور یہ اشارہ بھی کہ میر اس قدر معصوم اور نیک نام ہے کہ معشوق کو خوش کرنے کے لئے

بھی کوئی شخص میر کے محضر قتل پر دستخط کرنے کے لئے تیار نہیں۔

میر کی بے گناہی کا جو پہلو اس شعر میں ہے، اس پر نظیری کا خفیف سایہ تو معلوم ہوتا ہے ؎

بہ بدی در ہمہ جا نام برآرم کہ مباد
خون من ریزی و گویند سزاوار نہ بود
(میں ہر جگہ برائی میں نام پیدا کرنے میں لگا
ہوا ہوں کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ تو مجھے قتل
کرے اور لوگ کہیں کہ یہ شخص تو سزاوار
قتل نہ تھا۔)

نظیری کا مضمون غیر معمولی ہے اور معشوق سے اتحاد دلی کا ایسا مضمون شاید کہیں اور نظم نہ ہوا ہو۔ لیکن نظیری کے شعر میں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ اس کے برخلاف میر کا ابہام، اور ان کے لہجے کی غیر قطعیت، اس شعر کو نظیری سے بہتر ٹھہراتی ہے۔ پھر میر کے شعر میں "محضر خونیں" بہت معنی خیز ہے۔ کیوں کہ مصرع اولیٰ میں "قتل میر" کہنے کے بعد بظاہر اس کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اس میں یہ کنایہ ہے کہ محضر خود بخود خون آلود ہو گیا ہے۔ یعنی اس کا خون آلود ہو جانا میر کی بے گناہی پر دال ہے۔ لہذا اگر محضر پر کوئی گواہی ہے بھی تو میر کی بے گناہی کی ہے۔ خوب کہا ہے۔

عسکری صاحب اور سلیم احمد مرحومین کہا کرتے تھے کہ میر اپنی خودی کو دنیا اور معشوق کے سامنے سرنگوں کر دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں، یہ بات بس ایک حد تک صحیح ہے۔ زیر بحث شعر بھی میرے اس خیال کا اس کا ثبوت ہے کہ میر کے بارے میں کوئی مجموعی حکم نہیں لگ سکتا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ نظیری کی خودی تو واقعی معشوق کے سامنے دست بستہ و سرنگوں ہے، لیکن میر کے یہاں جو شخصیت نظر آتی ہے وہ بہت تہ دار اور پر اسرار ہے۔ یہاں معشوق کے سامنے سرنگونی معاملے کا صرف ایک ابتدائی پہلو ہے۔ اور وہ سرنگونی بھی ایسی ہے کہ معشوق کو شرمندہ کرتی ہے۔

میر اور غالب کے بارے میں عسکری صاحب کا محاکمہ مشہور نقادوں میں بو

Beuve کے طرز فکر کا غماز ہے جس کا کہنا یہ تھا کہ ہر بڑے شاعر کی شاعرانہ شخصیت کا نچوڑ زندگی کے بارے میں اس کے رویے میں ہوتا ہے، اور اس رویے کو بیان کرنا ممکن ہے۔ سیں بو کے خیالات اب فرانسیسی نقادوں نے بھی ترک کر دیئے ہیں۔

خاتمۂ کلام کے پہلے اتنا مزید عرض کر دوں کہ میر کے شعر میں "گواہی بھی نہ ہو" دو معنی رکھتا ہے۔ ایک معنی تو سامنے کے ہیں، کہ محضر پر ایک بھی گواہی نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ محضر پر فتوائے قتل بھی ہو سکتا ہے، اور گواہی بھی ہو سکتی ہے۔ گواہی اس بات کی کہ اس شخص نے فلاں جرم یا گناہ کا ارتکاب کیا، اور فتویٰ اس بات کا کہ وہ واجب القتل ہے۔ لہذا معنی یہ ہوئے کہ فتویٰ تو ممکن نہ تھا (کیوں کہ فتویٰ تو دلائل ونص پر مبنی ہوتا ہے، اس میں جھوٹ کی گنجائش نہیں۔) کم سے کم (جھوٹی) گواہی تو ہوتی۔ یعنی گواہی کے جھوٹا ہونے کا امکان ہو سکتا ہے۔ فتویٰ مبنی بر باطل نہیں ہو سکتا۔ یہاں معشوق کو گواہی بھی میسر نہ ہوئی۔

دیوان دوم

ردیف واؤ

(۳۲۲)

اتنا کہا نہ ہم سے تم نے کبھو کہ آؤ
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے بیٹھ جاؤ

دو چار تیر یارو اس سے بھلی ہے دوری
تم کھینچ کھینچ مجھ کو اس ملپے پر نہ لاؤ

ملّا = فاصلہ، وہ فاصلہ جو تیر کی زد میں ہو

ہو شرم آنکھ میں تو بھاری جہاز سی ہے
مت کرکے شوخ چشمی آشوب سا اٹھاؤ

۳۳۱ / ۱ شکایت میں اپنائیت کا لہجہ کس خوبی سے سمویا ہے۔ مزید لطف یہ کہ خود کو معشوق کی زبان سے وحشی کہلایا ہے، اور اپنی پوری تصویر بھی کھینچ دی ہے۔ پھر معشوق کی بے توجہی کی وجہ بھی بیان کر دی کہ جو شخص وحشی صورت بنائے دروازے پر ہر وقت کھڑا رہے، اسے بیٹھنے کو کون کہے گا۔ یہی بہت ہے کہ اسے دروازے پر رہنے دیا جائے۔

اب بیان کی مزید باریکی ملاحظہ ہو۔ کہا تو یہ ہے کہ تم نے ہم سے ذرا سی بات بھی

نہ کی۔ لیکن دراصل تین باتوں کا تقاضا کیا ہے۔ یعنی معشوق نے کم سے کم تین باتیں کہی ہوتیں۔ (۱) آؤ۔ (۲) کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو؟ (۳) بیٹھ جاؤ۔ ہر بات میں کم سے کم دو نکتے ہیں۔ "آؤ" کہنے میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق بلا رہا ہے، اور دوسرا یہ کہ معشوق متکلم کو آنے جانے کی اجازت دے رہا ہے۔ "کاہے کو وحشی سے یوں کھڑے ہو" میں ایک نکتہ یہ ہے کہ معشوق پرسش حال کر رہا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق کو معلوم ہی نہیں کہ متکلم کی وحشت کا راز کیا ہے؟ تیسرا نکتہ یہ کہ معشوق یہ پوچھ رہا ہے کہ تم وحشیوں کی شکل بنائے کیوں کھڑے ہو؟ ہمارے در پر رہنا ہے تو انسان کی شکل بنا کر آؤ۔ "بیٹھ جاؤ" میں پہلا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے نہ رہو، بیٹھ جاؤ۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ کھڑے رہنے میں امکان ہے کہ وحشی خدا معلوم کب اچھل کود شروع کر دے۔ اگر بیٹھا رہے گا تو اس بات کا امکان کم ہو جائے گا۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ معشوق نے اپنی محفل میں بیٹھنے کی اجازت دے دی تو گویا اس نے متکلم کو اپنے حاشیہ نشینوں اور حاضر باشوں میں شمار کر لیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ معشوق نے ایک لحہ بات بھی نہ کی۔ معشوق سے جس چیز کے نہ ملنے کا شکوہ ہے وہ خاصی باوزن اور عاشق کے بہت بڑے فائدے کی ہے۔ لہٰذا "اتنا کہا نہ ہم سے" میں بڑا مکر ہے۔ دیوانہ اسی لئے بکار خویش ہشیار کہا جاتا ہے۔

اتنے بہت سے معنی، اور ایک لفظ بھی دور از کار نہیں، لہجے میں اپنائیت اور محبت بھری لیکن چالاکی سے بھرپور شکایت اس پر مستزاد۔ اب غور کیجئے کہ شعر کس موقعے پر کہا گیا ہوگا؟ ایسی گفتگو کا سب سے بہتر موقع تو وہ ہوگا جب معشوق سے وصل ہوا ہو اور جانبین سے شکایت کے دفتر کھلے ہوں۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق پر مرنے کے قریب ہے۔ معشوق اس وقت متوجہ ہوتا ہے اور اسے مرنے سے بچانا چاہتا ہے، یا کم سے کم پرسش حال کرتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ شعر عاشق کا آخری بیان ہو سکتا ہے۔ ایک امکان یہ ہے کہ عاشق اب در معشوق چھوڑ کر جا رہا ہے، اس وقت کے سوال جواب ہیں۔ معنوی لحاظ سے شاید سب سے بہتر امکان یہ ہے کہ جب وحشت بہت بڑھ گئی اور عاشق نے ادھم مچائے یا معشوق کے

ظلم و تغافل کو رسوا کر دیا تو معشوق نے عاشق کی دلجوئی کرنی چاہی۔ پھر عاشق نے جواب دیا کہ اب جب میں اپنی زندگی برباد کر چکا اور تم بھی رسوا ہو چکے تو اب کیا پوچھتے ہو؛ پہلے تو تم نے کبھی اتنا بھی نہ کہا کہ آؤ...

مصرع اولیٰ میں "تم نے" بظاہر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن درحقیقت "تم" پر تاکید ہے۔ یعنی ممکن ہے اوروں نے کہا ہو، مگر معشوق نے کبھی نہ کہا۔ لاجواب شعر ہے۔

۳۳۴/۲ یہ شعر بھرتی کا ہے، تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ لیکن اس میں بھی رعایت کا لطف اور صورت حال کی ندرت ہے۔ بعض لوگ پہلے ہی سے معشوق پر عاشق ہیں۔ اب وہ متکلم کو بھی اس کے پاس لے جانا چاہتے ہیں کہ دیکھو کیا حسین شخص ہے! یا پھر معشوق کی تیر افگنی مشہور ہے اور بعض لوگ متکلم کو اس سے ملانے لے جانا چاہتے ہیں۔ متکلم کہتا ہے نا بھائی اس شخص سے دوری ہی بھلی ہے؛ کون وہاں جا کر مفت میں شکار ہو؟

"پلے پہ لانا" بمعنی "تیر کی زد کے اندر لانا" ہے۔ لیکن یہ محاورہ کسی لغت میں درج نہیں۔ "پلا" کے معنی بہر حال معلوم ہیں۔ فاصلہ ناپنے کے لئے تیر کی دوری یا (تیر کے) پلے کی دوری کا محاورہ پہلے مستعمل تھا۔ اس طرح "دو چار تیر کی دوری" اور "پلے پر لانا" میں رعایت ہے۔ "تیر" کے اعتبار سے "کھینچ کھینچ" ضلعے کا لفظ ہے۔ "پلہ کش ہونا" بمعنی "ساتھ دینا" بھی ہے، اور "پلہ کش" مزدور کو کہتے ہیں جو بھاری بوجھ کو گویا کھینچتا ہے (جیسے "محنت کش")۔ لہذا جو لوگ متکلم کو کھینچ کر لے جا رہے ہیں وہ خود دونوں معنی میں پلہ کش ہیں۔ یہ سب رعایتیں مزے دار ہیں اور خود مضمون میں خوش طبعی تو ہے ہی۔ معمولی شعر میں بھی ایک آدھ بات میر کے یہاں اکثر مل جاتی ہے۔

۳۳۴/۳ شرم کی وجہ سے بھاری (جھکی ہوئی) آنکھ کو جہاز کی طرح بھاری قرار دینا،

یا بھاری جہاز کی سی قرار دینا تشبیہ کا معجزہ ہے۔ تمام نسخوں میں "جہاز سے ہے" درج ہے، لیکن "جہاز سی ہے" صحیح معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ اس طرح تشبیہ بھی پوری ہے اور معنی بھی دو ہیں۔ پھر جہاز کی شکل بھی آنکھ کی سی ہوتی ہے۔ لہذا تشبیہ مرکب کا لطف حاصل ہو گیا۔

ظاہر ہے کہ جہاز اس قدر بھاری ہوتا ہے کہ کسی کے اٹھائے نہیں اٹھتا۔ لیکن یہی جہاز پانی پہ بخوبی تیرتا ہے۔ اور اگر پانی میں آشوب (طوفان، تلاطم) آجائے تو جہاز لہروں کے ساتھ ساتھ اوپر اٹھ جاتا ہے، اور بعض اوقات لہریں اسے اچھال بھی دیتی ہیں۔ یہ تو ہوئی تشبیہ کی واقعیت۔ اب کمال یہ ہے کہ اگرچہ آشوب پہلے آتا ہے اور جہاز اس کے اثر سے اٹھتا یا اچھلتا ہے۔ یہاں جہاز کے اٹھنے کو (یعنی آنکھوں کے ترک شرم کرنے اور نگاہ کے اٹھنے کو) آشوب سے تعبیر کیا ہے۔ مناسبت تو موجود ہی ہے کہ معشوق جب آنکھیں اٹھا کر شوخیاں کرے گا تو ہر طرف آشوب برپا ہوگا۔

"آشوب سا" میں لفظ "سا" بھرتی کا ضرور ہے، لیکن "سی" اور "سا" کی مناسبت نے اسے حشو قبیح کی جگہ حشو متوسط بنا دیا ہے۔ بہر حال، حشو پھر بھی حشو ہے۔ "آنکھ"، "چشمی" اور "آشوب" میں ضلع کا ربط ہے۔ (آشوب چشم آنکھوں کی بیماری ہوتی ہے۔) معنوی نکتہ یہ ہے کہ آنکھ اگر شرم ترک کر دے تو یہ ایک طرح کی بیماری ہی ہوئی!

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب تک شرم آنکھ کے اندر ہے تو وہ جہاز کی طرح بھاری ہے۔ آنکھ سے شرم نکل گئی تو وہ رسوا اور ہلکی ہو گئی۔ یعنی شرم کا وقار اسی وقت تک ہے جب تک وہ اپنے گھر (آنکھ) میں ہے۔ گھر سے نکلی کہ سبک ہوئی۔ ادھر آنکھ پہ یہ معاملہ گذرا کہ وہ شرم کے بوجھ سے جھکی ہوئی تھی، ایک جگہ پر قائم اور ٹھہری ہوئی تھی۔ آنکھ سے شرم نکلی تو آنکھ کا توازن بگڑا اور پریشاں نظری شروع ہوئی۔ یہ پریشاں نظری زمانے کے لئے آشوب تو ہے ہی، خود معشوق کے لیے آشوب ہے۔ (کیوں کہ اس کے وقار کو ٹھیس لگے گی اور اس کی عصمت پر دھبہ آئے گا۔)

"نور اللغات" میں "آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے" کا اندراج بطور ضرب المثل

کرکے معنی لکھے ہیں " شرم و حیا سے بہت وقار ہوتا ہے۔" پھر (سعادت خاں) ناصر کا شعر نقل کیا ہے ؎

طوفان جوڑنے سے کسی کے نہ ہو سبک
بھاری جہاز سے ہے جو آنکھوں میں شرم ہے

"اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں یہی اندراج بطور "مقولہ" (ضرب المثل ؟) اور یہی معنی درج ہیں۔ لیکن سند میں میر کا زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔ فحوائے کلام سے یہ فقرہ ضرب المثل نہیں معلوم ہوتا۔ نہ ہی کسی قدیم لغت میں اس کا اندراج ملا۔ ایسی صورت میں مجھے اس کو ضرب المثل ماننے میں سخت کلام ہے۔ ممکن ہے میر کا مصرع بہت مشہور ہو گیا ہو۔ پھر سعادت خاں ناصر نے اسے بطور ضرب المثل باندھ دیا ہو۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ "آشوب سا اٹھاؤ" میں "سا" حشو ہے۔ بات بظاہر بالکل صحیح ہے، لیکن یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ ایسے مصرعے بآسانی ممکن تھے جن میں یہ حشو نہ ہوتا، مثلاً ؏

(۱) تم کر کے شوخ چشمی آشوب مت اٹھاؤ
(۲) مت کر کے شوخ چشمی آشوب تم اٹھاؤ
(۳) تم کر کے شوخ چشمی آشوب کیوں اٹھاؤ

لہذا یا تو میر سے واقعی چوک ہو گئی، یا پھر "آشوب سا اٹھاؤ" میں کوئی نکتہ ہے جس تک میری رسائی نہ ہو سکی۔

(۳۳۳)

نہ مائل آرسی کا رہ سراپا درد ہو گا تو
نہ ہو گل چین باغ حسن ظالم زرد ہو گا تو

۹۲۵ یہ پیشہ عشق کا ہے خاک چھنوائے گا صحرا کی
ہزارے بے وفا جوں گُل چمن پرورد ہو گا تو

چمن پرورد = چمن میں پلا ہوا

علاقہ دل کا لکھوائے گا دفتر ہاتھ سے تیرے
تجرد کے جریدوں میں قلم سا فرد ہو گا تو

تجرد = تنہائی، اکیلا پن

۳۳۳
۱ یہ پانچ شعر کی مسلسل غزل ہے جس میں معشوق کو عاشقی کے عواقب سے آگاہ کیا ہے۔ میں نے نسبتہً کمزور شعر نکال دیئے ہیں۔ سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ معشوق کو کسی اور پر نہیں، بلکہ خود پر عاشق ہوتے فرض کیا ہے۔ گویا دنیا میں کوئی اور ایسا نہیں جو معشوق کا دل لے سکے۔

"مائل" کے اصل معنی ہیں "جھکا ہوا"۔ اس معنی میں "درد" اس کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ درد کی حالت میں انسان اکثر جھک کر دہرا ہو جاتا ہے، خاص کر اگر دل یا سینے میں درد ہو۔ لہٰذا اگر معشوق آرسی (= آئینہ) ہر وقت دیکھتا رہے گا تو اپنے اوپر عاشق ہو جائے گا اور پھر سراپا درد ہو کر رہ جائے گا۔ دوسرے مصرعے میں معشوق کی نزاکت اور لطافت کا کنایہ یوں رکھا کہ اس کی صورت دیکھنا بھی اس کے باغ حسن کی گلچینی کرنا ہے۔ پھر کہا کہ اگر تو اپنے باغ حسن کی گلچینی کرتا رہے گا تو فرط شوق و غم سے زرد ہو جائے گا۔ "گل" اور "باغ" کی مناسبت سے "زرد" بہت خوب ہے۔ معشوق کو ظالم کہنا بھی نہایت عمدہ ہے، کیوں کہ ایک تو وہ خود ظالم ہے، یعنی عاشقوں پر ظلم کرتا ہے۔ پھر وہ خود پر عاشق ہوا تو گویا خود پر بھی ظلم کرے گا۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی ستم ظریف کو، یا کسی کو بھی غیر معمولی بات

کرنے یا کہنے پر "ظالم" کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ چنانچہ جگر مراد آبادی کا لاجواب شعر ہے ؎

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک
ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

۳۳۳/۲ پہلے مصرعے میں بات پوری ہے، اور بظاہر اب کہنے کو کچھ رہا بھی نہیں ہے۔ شاعر کا کمال ایسے ہی مصرعوں پر مصرع لگانے میں ظاہر ہوتا ہے کہ بات مربوط بھی ہو اور فضول لفاظی بھی نہ ہو۔ (جیسا کہ جوش وغیرہ کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔) یہاں دیکھیے کہ بات کو کس طرح آگے بڑھایا ہے۔ معشوق کو "گل" کہتے ہی ہیں، اس پر بڑھا کر کہا کہ اگر تم ایسے پھول بھی ہوئے جو چمن میں پلا بڑھا ہو، یعنی خودرو، جنگلی نہ ہو اور تمھیں دشت و صحرا سے کوئی بھی مناسبت نہ ہو، تو بھی تمھیں عشق کا پیشہ صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ حافظ نے عشق کو طنزیہ لہجے میں "فن شریف" کہا ہے ؎

عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف
چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نشود

(میں عشق (کا پیشہ) اختیار کرتا ہوں
اور امید کرتا ہوں کہ دوسرے ہنروں کی
طرح یہ فن شریف بھی موجب حرماں
نہ ہو۔)

میر نے اپنے موقعے سے مناسبت رکھتے ہوئے عشق کو صرف "پیشہ" کہا ہے، کہ جس طرح پیشہ انسان کی عادت و فطرت بن جاتا ہے اور چھڑائے نہیں چھوٹتا، وہی حال عشق کا ہے۔ یعنی ایک وقت وہ آئے گا جب عشق کی سرمستی اور رومانیت بھی شاید نہ ہو، لیکن عشق پھر بھی ساتھ رہے گا اور تمھیں دشت و صحرا چھنواتا رہے گا۔ ظاہر ہے کہ یہ دشت و صحرا داخلی بھی ہو سکتے ہیں اور خارجی بھی۔

"ہزار" بمعنی "بلبل" بھی ہے، اور ایک طرح کے گیندے کے پھول کو بھی "گل

ہزارہ " کہتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ لفظ "گل"، "چمن"، اور "صحرا" کے ضلع کا لفظ ہے۔

"جوں گل" کا ربط "بے وفا" سے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی اے تو جو گل کی طرح بے وفا ہے۔ پھول چوں کہ بلبل کی طرف ملتفت نہیں، اس لئے اسے بے وفا کہتے ہیں۔ دوسرے مصرعے کے لہجے میں ایک طرح کا چیلنج بھی ہے، کہ تم ہزار چمن پروردہ ہو گے (یعنی بہت زیادہ چمن پروردہ ہو گے) یا تم ہزار چمن میں پرورش پاؤ، لیکن عشق تمھیں صحرا کی خاک چھنوا کر چھوڑے گا۔ کوئی ایسا تہ دار اور مکمل شعر کہے پھر خدائے سخن ہونے کا دعوی کرے۔

۳۳۲

۴ اس شعر میں مناسبتوں اور رعایتوں کا ایسا بازار گرم ہے کہ بایدو شاید۔ "علاقہ" بمعنی "تعلق" ہے، لیکن "علاقہ لکھوانا" بمعنی "زمین یا حکومت وغیرہ کسی کے نام لکھوانا" بھی ہے۔ لہذا "علاقہ" کی مناسبت سے "لکھوانا"۔ پھر "لکھوانا" اور "علاقہ" دونوں کی مناسبت سے "دفتر"۔ (کیوں کہ جب علاقہ ہو گا تو اس کے کاغذات دستاویزات، آمد و خرچ کے حسابات کا دفتر بھی ہو گا۔) "تیرے ہاتھ سے لکھوائے گا" یعنی تجھ کو مجبور کر دے گا کہ تو خود لکھے، لکھتا جائے۔ "تجرد" کے معنی "تنہائی"، اور "جریدہ" کے معنی پھر "دفتر"، یا کوئی رسالہ یا اخبار۔ لیکن "تجرد" کے معنی "غیر شادی شدہ ہونا" بھی ہیں۔ لہذا تنہائی دو طرح کی ہے۔ اور تنہائی کے دفتروں میں بھی تو "فرد" (بمعنی "واحد"، "اکیلا" اور "بے مثال" unique ہو گا۔ لیکن "فرد" بمعنی "فہرست" بھی ہے، اور اکیلے شعر کو بھی "فرد" کہتے ہیں، اور کاغذ کے تختے کو بھی "فرد" کہتے ہیں، اور پھر "شخص" کے معنی میں بھی "فرد" ہے۔ (مثلاً اس مکان میں چار فرد رہتے ہیں۔) پھر "لکھوانا"، "دفتر"، "جریدہ"، اور خود "فرد" کی مناسبت سے "قلم"۔ "تجرد" اور "قلم" میں بھی مناسبت ہے، کیوں کہ قلم الف کی طرح سیدھا ہوتا ہے، اور الف علامت ہے "ایک" کی، جو اکیلا ہوتا ہے۔ (اسی لئے الف، احدیت کی بھی علامت ہے۔) "قلم سا" کو فارسی فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں "قلم گھسنے والا"۔ یعنی تنہائی کے دفتروں میں تو اکیلا قلم گھسنے والا ہو گا۔ غرض ایک نگار

خانہ ہے جس میں عقل حیران ہے۔

قلم کو تنہا کہنا میر کی اختراع ہے، کیوں کہ "بہار عجم" میں اس کا ذکر نہیں۔ قلم کو تنہا کیوں کہا، یہ اوپر واضح کر چکا ہوں۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ قلم آگے بڑھتا جاتا ہے اور اس کے لکھے ہوئے حرف پیچھے چھوٹتے جاتے ہیں۔ یہ بھی دلیل ہے اس کی تنہائی کی۔ دیوان سوم میں میر نے خود کہا ہے ؎

انس گران نوخطان شہر سے منظور ہے

اپنی پرچھائیں سے بھی جوں خامہ تم وحشت کرو

دیوان سوم کا شعر بہت اچھا نہیں ہے۔ قلم کی تشبیہ "نوخطاں" کی مناسبت سے لائے ہیں، بس۔ لیکن زیر بحث شعر پر تو شیکسپیئر بھی وجد کرتا۔

(۲۳۴)

چھاتی قفس میں داغ سے ہو کیوں نہ رشک باغ
جوش بہار تھا کہ ہم آئے اسیر ہو

۲۳۴
۱
مضمون بھی نرالا ہے اور معنی کی تہیں بھی ہیں۔ اسیری کے باعث دل پر یا سینے پر داغ ہے۔ (یعنی غم کے داغ ہیں۔ "داغ" بمعنی "غم" ہے، جس کو لغوی معنی میں بھی استعمال کر لیا ہے۔) لیکن یہ داغ عام سے زیادہ روشن اور آتشیں ہیں، کیوں کہ گرفتاری ایسے وقت ہوئی جب جوش بہار تھا۔ لہٰذا ایک طرف تو روشن داغوں کے ذریعہ غم کی شدت ظاہر کر دی، اور دوسری طرف اس غم میں بھی ایک سامان افتخار پیدا کر لیا کہ داغ اس قدر سرخ اور روشن ہیں جیسے چمن میں سرخ گلاب کا پھول ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ داغ اس قدر حسین ہیں کہ سینہ رشک باغ ہو گیا ہے۔

جوش بہار میں اسیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو سامنے کے معنی ہیں کہ ہم اس وقت اسیر ہوئے جب بہار اپنے پورے شباب پر تھی۔ دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ بہار کی آمد کے باعث ہم اس قدر جوش میں تھے کہ اپنی حفاظت کا دھیان نہ رہا اور اسیر ہو گئے۔ گویا جوش بہار میں وہ جوش جو ہمیں تھا، ہماری گرفتاری کا باعث بن گیا۔

"جوش بہار تھا" کے بعد "کہ" کہنے میں اچانک پن اور ڈرامائیت ہے۔ پھر "کہ" میں جو ابہام ہے اس کے باعث دو معنی ممکن ہوئے ہیں جو اوپر مذکور کئے گئے۔ "ہم آئے اسیر ہو" میں افسانویت اور ایک طرح کی بے چارگی ہے، لیکن شکست خوردگی اور یاس نہیں۔ محزونی میں طنطنہ دیکھنا ہو تو کوئی میر کو پڑھے۔

۳۳۵

ٹک لطف سے ملا کر گو پھر کبھو کبھو ہو — پھر = بعد ازاں
سو تب تلک کہ مجھ کو ہجراں کی تیری خو ہو

کیا کیا جوان ہم نے دنیا سے جاتے دیکھے
اے عشق بے محابا دنیا ہو اور تو ہو

۹۳۰: مت التیام چاہے پھر دل شکستگاں سے — التیام = جڑنا
ممکن نہیں کہ شیشہ ٹوٹا ہوا رفو ہو — چاہے = چاہ (امید رکھ)

۳۳۵/۱ ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون نرالا ہے۔ اس سے ملتے جلتے مضمون، اور اتنے ہی نادر شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۲/۱۔ یہاں بعض باتیں محض اشاروں میں کہی ہیں۔ (۱) معشوق ملتا تو اب بھی ہے، لیکن لطف کے ساتھ نہیں، بلکہ سرد مہری یا عتاب کے ساتھ۔ (۲) لطف سے ملنے کی التجا صرف اس وقت تک ہے جب تک ہجر کی عادت نہ پڑ جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لطف سے ملتا رہے گا تو ہجر کے زمانے کسی نہ کسی طرح اس امید میں برداشت ہو جائیں گے کہ جب ملاقات ہوگی تو لطف و کرم کے ساتھ ہوگی۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ (۳) "سو تب تلک" میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب ہجر کی عادت پڑ جائے گی تو معشوق سے ملنے کی ضرورت یا مجبوری بھی نہ رہے گی۔ لہٰذا اس میں مکر شاعرانہ ہے کہ چند دنوں بعد تمھیں ہماری صحبت اور ملاقات برداشت نہ کرنا پڑے گی۔ اس وقت ذرا لطف سے کام لوگے تو آہستہ آہستہ ہمیں ہجر کی عادت پڑ جائے گی۔ روز روز ملنا اور لطف کرنا بھی ضروری نہیں، بس کبھی کبھی کا ملنا، مگر لطف سے ملنا، کافی ہے۔ (۴) "گو"، "ٹک"، "پھر"، "سو" چھوٹے چھوٹے الفاظ میں اس قدر معنویت ہے کہ شعر کے مضمون کا بڑا حصہ انھیں الفاظ کا مرہون منت ہے۔

ہجر کو برداشت کر لینے کے مضمون پر شکیبی صفاہانی نے عمدہ شعر کہا ہے ؎

ایام ہجر را گذراندیم و زندہ ایم
مارا ز سخت جانی خود ایں گماں نہ بود
(ہم نے ایام ہجر کو گذار لیا اور پھر بھی ہم
زندہ ہیں۔ ہمیں اپنی سخت جانی سے اس
قدر گمان نہ تھا۔)

نعمت خان عالی کا ایک شعر اپنی شدت تاثر، اور مضمون کی ندرت کے باعث میر کے زیر بحث شعر سے آگے ہے۔ لیکن میر کے یہاں ہجر کی عادت پڑ جانے کا مضمون، اور اس مضمون کا استعمال، نعمت خان عالی کے شعر کے سامنے بھی میر کی وقعت کو قائم رکھتا ہے۔ عالی ؎

درد آنست کہ صیاد مرا چندانے
در قفس داشت کہ راہ چمن از یادم رفت
(افسوس کہ صیاد نے مجھے قفس میں اتنی
دیر تک رکھا کہ چمن کا راستہ میرے حافظے
سے محو ہو گیا۔)

ہجراں (قید) میں مہجور کی نفسیات بدل جاتی ہے، یہ مضمون دل ہلا دینے والا اور نفسیاتی سچائی سے بھرپور ہے۔ لیکن میر کے زیر بحث شعر میں معاملے کا رنگ بھی اپنی طرح کا زبردست ہے۔ اسی طرح، صبر کا مضمون بھی میر نے ایسا کہا ہے کہ اچھے اچھے اس طرح سوچ بھی نہیں سکتے، اتنا صاف شعر نکالنا تو بعد کی بات ہے ؎

اتنی گذری جو ترے ہجر میں سو اس کے سبب
صبر مرحوم عجب مونس تنہائی تھا (دیوان اول)

۳۳۵
۲

"دنیا ہو اور تو (وہ/آپ) ہو" بظاہر دعائیہ روزمرہ ہے، لیکن اس کے معنی میں اختلاف ہے۔ لالتا پرشاد شفق لکھنوی نے "فرہنگ شفق" میں معنی لکھے ہیں

"دنیا کا ماحصل خاص تمھاری ذات سے ہے" اور غالب کا شعر نقل کیا ہے ؎

غالب بھی گر نہ ہو تو کچھ ایسا ضرر نہیں
دنیا ہو یارب اور مرا بادشاہ ہو

"نوراللغات" میں معنی درج ہیں "جب تک دنیا رہے، تم رہو" اور غالب کے مندرجہ بالا شعر کے علاوہ انشا کا شعر لکھا ہے ؎

اس گل کی ترے پاس اگر بوے قبا ہو
دنیا ہو غرض اور تو اے باد صبا ہو

"آصفیہ" میں وہی معنی ہیں جو "نور" میں ہیں، اور غالب کا وہی شعر لکھا ہے جو اوپر نقل ہوا۔ دونوں ہی معنی برمحل معلوم ہوتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ دونوں میں خاصا اختلاف ہے۔ روزمرہ میں ہمیشہ، اور محاورے میں اکثر، ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ لہذا یہاں بھی دو میں سے ایک معنی کو اختیار کرنا ہوگا۔ تینوں شعروں کو سامنے رکھتے ہوئے لالتا پرشاد شفق کے بیان کردہ معنی بہتر معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ میر نے یہ فقرہ بظاہر لغوی معنی میں بھی برتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۵۵/۳ ۔

اب میر کے مضمون پر غور کریں۔ حسن کو محابا نہیں ہے اور عشق کو صرفہ نہیں، اس مضمون کو میر نے ۳۳/۳ پر بیان کیا ہے۔ یہاں عشق کو تمام عالم میں موثر اصول تخریب بتا کر کہا ہے کہ وہ بے محابا اور بے جھجک ہے۔ بلاغت کی شان یہ ہے کہ یہ بات واضح نہیں کی کہ مصرع اولیٰ میں جو صورت حال بیان کی ہے کہ ایک سے ایک جوان دنیا سے چلا جارہا ہے، وہ عشق کی آوردہ ہے۔ اسلوب ایسا ہے کہ بات خودبخود واضح ہوگئی ہے۔ کوئی بات کہی نہ جائے لیکن پھر بھی اس کا قرینہ ایسا ہو کہ وہ بالکل واضح ہو، کمال بلاغت ہے۔

مصرع ثانی میں "دنیا ہو اور تو ہو" کے وہ معنی تو ہیں ہی جو شروع میں بیان ہوئے، لیکن لغوی معنی بھی درست ہیں کہ جب سب جوان ہی اٹھ جائیں گے تو پھر دنیا میں عشق رہے گا اور سنسان بستیاں ہوں گی۔ اس مفہوم میں یہ فقرہ دعا سے زیادہ بددعا ہے اور ایک طرح کے رنج اور غصے کا اظہار کرتا ہے۔ دعا کو طنزیہ مفہوم دے کر اسے معکوس کرنے کی وجہ سے معنی کی نئی جہت پیدا ہوگئی۔ پھر یہ پہلو ظاہر ہوا

کہ عشق موثر اصول تو ہے، لیکن تخریبی ہے، اور یہ ہارڈی کی Immanent Will کی طرح بے روک ٹوک اور بے شعور ہے۔ اگرچہ عشق کو شعور ہوتا تو وہ اس طرح بے جھجک بے روک ٹوک دنیا کو خالی نہ کرتا چلتا۔ اس کے بے شعور ہونے کی دلیل صرف یہ نہیں کہ وہ بے محابا (بے جھجک) ہے، بلکہ یہ بھی کہ اگر اس کی یہی ادا رہی تو دنیا جوانوں سے خالی ہو جائے گی اور پھر عشق کو اپنا کام کرنے کے لئے وہ لوگ کہاں ملیں گے جن پر وہ اپنی Will کو غالب کر سکے؟ جب دنیا خالی ہو جائے گی تو عشق بے مصرف ہو جائے گا۔ لہٰذا اس کا بے محابا تباہی پھیلانا self-defeating ہے۔

مصرعِ اولیٰ بہت پر زور ہے۔ اس زور کی خاص وجہ یہ ہے کہ متکلم اس وقوع کا عینی شاہد ہے جس کا بیان مصرعے میں ہے۔ مثلاً اگر مصرع یوں ہوتا ؏

(۱) کیا کیا جوان یارو دنیا سے چل بسے ہیں

(۲) کیا کیا جوان آخر دنیا سے چل بسے ہیں

(۳) یاں سے گذر گئے ہیں کیا کیا جوان دیکھو

وغیرہ، تو وہ بات نہ ہوتی۔ مضمون وہی ہے، پہلے دونوں مصرعوں میں کلیدی الفاظ سب وہی ہیں (کیا کیا، جوان، دنیا) لیکن پھر بھی وہ زور نہیں۔ اصل مصرعے میں خود متکلم اس صورت حال کا حصہ نہیں ہے جو اس میں بیان ہوئی ہے، لیکن یہ بھی مصرعے کی خوبی ہے۔ کیوں کہ متکلم عینی مگر بے غرض شاہد کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ ایک منظر ہے جو اس کے سامنے سے گزر رہا ہے اور گزرتا رہا ہے۔ متکلم پورے درد اور passion کے ساتھ ہمیں اس صورت حال سے مطلع کرتا ہے۔

پہلے مصرع میں "کیا کیا جوان" انشائیہ اسلوب ہے اور امکانات سے پر ہے۔ دوسرے مصرعے میں دو فقرے ہیں اور دونوں انشائیہ ہیں۔ عشق کو مخاطب کرنا خود ہی عمدہ بات ہے، پھر اس کو "بے محابا" کہنا اور تحسین / دعا میں ایسا فقرہ کہنا جس میں کئی جذباتی کیفیات موجود ہیں، کمال سخن گوئی ہے۔ غضب کا شور انگیز شعر کہا ہے۔

۳۳۵
۳

دوسرے مصرعے میں بظاہر کوئی بات نہیں، بلکہ فضول سی بات ہے۔ کیونکہ یہ تو سب ہی کو معلوم ہے کہ ٹوٹا ہوا شیشہ رفو نہیں ہو سکتا۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ اس کا مخاطب معشوق ہے۔ نوعمری یا غرور اور نخوت کے باعث معشوق کو دنیا کا کوئی تجربہ نہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ جس طرح سے مختلف قسم کے چاک رفو ہو جاتے ہیں، اسی طرح دل بھی رفو ہو جاتا ہوگا۔ متکلم اس کو متنبہ کرتا ہے کہ دل تو شیشہ ہے، اور شیشے کا رفو ممکن نہیں۔ پہلے مصرعے میں بھی ایک پیچ ہے۔ بظاہر یہ کہا گیا ہے کہ ٹوٹے ہوئے دل جڑ نہیں سکتے۔ لیکن دراصل کہا یہ گیا ہے کہ جن لوگوں کے دل ٹوٹ گئے وہ تم (معشوق) سے پھر نہ جڑیں گے۔ یعنی دل شکستہ لوگ ہمت ہار کر تم کو چھوڑ دیں گے، اور اگر ایک بار وہ تم سے چھوٹ گئے تو ہمیشہ کے لئے چھوٹ گئے۔ "دل شکستگاں" کے معنی ہیں "وہ لوگ جن کے دل ٹوٹے ہوئے ہیں"، لیکن ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ اس کے معنی "ٹوٹے ہوئے دل" ہیں۔ دوسرے مصرعے میں جو بات کہی ہے، اس سے اس دھوکے کو تقویت ملتی ہے۔ چالاکی والا شعر کہا ہے۔

(۳۳۶)

رکھیئے گردن کو تری تیغ ستم پر ہو سو ہو
جی میں ہم نے یہ کیا ہے اب مقرر ہو سو ہو

صاحبی کیسی جو تم کو بھی کوئی تم سا ملا
پھر تو خواری بے وقاری بندہ پرور ہو سو ہو

صاجی = نازک دماغی، کم توجہی

کب تلک فریاد کرتے یوں پھریں اب قصد ہے
داد لیجے اپنی اس ظالم سے اڑ کر ہو سو ہو

اڑکر = ضد کرکے

بال تیرے سر کے آگے تو جیوں کے ہیں وبال
سر منڈا کر ہم بھی ہوتے ہیں قلندر ہو سو ہو

آگے = پہلے
جیوں = جی کی جمع

۳۳۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن گردن کو خود ہی تلوار پر رکھنے کا پیکر اچھا ہے۔ علامہ شبلی نے کسی ایرانی امیر نصرت الدین کا واقعہ نقل کیا ہے کہ بادشاہ نے اس سے ناراض ہو کر حکم دیا کہ اس کا سر کاٹ لائیں۔ نصرت الدین کو جب فرمان پہنچا تو اس نے حسب ذیل شعر لکھ بھیجا اور پیچھے پیچھے خود بھی آیا ؎

سرِ خواستہٗ بدست کس نتواں داد
می آیم و بر گردن خود می آرم
(تو نے میرا سر مانگا ہے، میں اسے کسی
اور کے ہاتھ نہیں بھیج سکتا۔ خود آتا ہوں
اور اپنی گردن پر رکھے لاتا ہوں۔)

بادشاہ نے اس طباعی پر خوش ہو کر نصرت الدین کی جان بخش دی۔ میر کے شعر میں ہلکی سہی، لیکن اسی قسم کی طباعی ہے۔ دونوں مصرعوں میں ردیف بھی لطف دے

ی ہے۔ "ہوسوہو" بمعنی "اب جو بھی ہو"، "جو ہونا ہے وہ ہو" پوری غزل میں
یف بڑی خوبی سے آئی ہے۔ عجب بات یہ ہے کہ پلیٹس، فیلن، "آصفیہ"، "نور"
رجناب برکاتی کی "فرہنگ میر" سب ہی اس روزمرے سے خالی ہیں۔ اثر صاحب
بھی نگاہ سے یہ بچ نکلا ہے۔

۳۳۴
۲

"صاحبی" میر کا خاص لفظ ہے۔ مضمون بھی حسب بے تکلف، ظریفانہ اور
بوڑے بہت لفنگے پن کے لہجے میں بیان ہوا ہے، اور لفظ "بندہ پرور" کا طنز،
سب میر کے خاص انداز ہیں۔ نوجوان غالب نے بھی اس مضمون کو لیا (اور اغلب
ہے کہ میر کے یہاں سے لیا) لیکن اس کو اپنا رنگ دیا۔ ان کے یہاں میر کی سی
بے تکلفی اور چونچال پن نہیں ؂

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بے کسی کی ہم نے پائی داد یاں

اس شعر کا معشوق شباب سوگوار کی تصویر ہے اور متکلم کا لہجہ ہلکی سی طمانیت اور
درد آمیز وقار کا حامل ہے۔ یہاں میر کا سا بغلیں بجانے کا انداز نہیں۔ ایسا شعر
نوجوانوں سے ہوتا ہے۔ اور میر جیسا شعر گرگ جہاں دیدہ قسم کے ہی لوگ کہہ سکتے
ہیں۔ غالب میں حس مزاح یوں تو بہت تھی، لیکن شعر میں وہ خود کو ذرا لیے دیے
رکھتے ہیں۔ میر کے شعر سے وہ واقف ضرور رہے ہوں گے، لیکن وہ میر کی نقل نہیں
کرتے۔ "بندہ پرور" کا لفظ بھی انھوں نے اسی زمانے کی ایک غزل میں لکھا ہے جس
کے ایک شعر کو میں نے اوپر نقل کیا ؂

بے نیازی حد سے گذری بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرماویں گے کیا

یہاں خوش طبعی ہے، اور معشوق کو "بندہ پرور" کہنا بھی اس سیاق و سباق میں عمدہ
ہے۔ لیکن میر کا "بندہ پرور" تو defensive پر ہے۔ اور ان کا متکلم زبان دراز
اور دبنگ ہے۔

میر کے شعر میں معنی کے پہلو ایک سے زائد ہیں۔ اول یہ کہ " صاحبی کیسی "، کے معنی حسب ذیل ہیں : (۱) ہم سے یہ صاحبی کیسی ؟ (۲) صاحبی کا کیا ذکر ہے ؟ (۳) اس وقت بھلا صاحبی کیا رہے گی جب ... دوم یہ کہ " تم کو بھی کوئی تم سا ملا "، کے دو معنی ہیں : (۱) تم جیسا خوبصورت (۲) تم جیسا سنگ دل۔ تیسری بات یہ کہ لفظ " بندہ پرور " یہاں غالب کے شعر سے زیادہ کارآمد ہے، کیوں کہ جس شخص کو " بندہ پرور " کہا جا رہا ہے اس کی ذلت اور رسوائی کی پیشین گوئی کی جا رہی ہے۔ غالب کے یہاں خفیف سا طنز اور ہلکی سی جھلاہٹ ہے۔ میر کے شعر میں یہ لفظ خنجر کی طرح دھار دار ہے۔ خوب شعر کہا۔

۳۳۶/۳ نوجوان غالب نے یہ مضمون بھی اختیار کیا ہے

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے

اب میر کا ایک اور شعر دیکھیے، دیوان چہارم میں ہے ؎

ٹیڑھی چال سے اس کی خائف چپکے کھڑے کیا پھرتے ہو
سیدھی سیدھی دو چار اس کو جرأت کر کے سنا بیٹھو

دونوں کے مزاج کا فرق بالکل عیاں ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول ڈھٹائی اور بے تکلفی ہے۔ غالب کے یہاں شوخی اور نوجوانی ہے۔ غالب کے شعر میں معشوق کو راہ پر لانے کی بات ہے۔ میر کے شعر زیر بحث میں اپنی داد لینے کا ارادہ ہے، اور دیوان چہارم والے شعر میں تو صرف جوابی کارروائی ہے، مدعا برآری کی توقع یا امید نہیں۔ " ہو سو ہو " سے معنوی لطف یہ پیدا ہو گیا ہے کہ اگر توقع ہے تو کسی حادثے کی ہی ہے، کہ معشوق شاید ناراض ہو کر گردن ہی مار دے، یا قطع تعلق کر لے۔ پہلے مصرع میں اس بات کا کنایہ ہے کہ اب تک معشوق کے سامنے اپنا معاملہ پیش نہیں کیا ہے، گلیوں بازاروں ہی میں فریاد کرتے رہے ہیں۔ یا اپنا قضیہ دوسروں کے پاس مثلاً حاکم شہر کے پاس، یا عدالت میں لے گئے ہیں۔ بالمشافہ معشوق سے بات نہیں ہوئی

ہے۔ مصرع ثانی میں "اڑ کر" بھی خوب ہے۔ عربی + فارسی "حریفانہ" کی جگہ دیسی محاورے نے بے تکلفی میں اضافہ کیا ہے، اور معنی بھی دو ہیں۔ (۱) داد لینے کے لئے اڑ جائیں گے۔ (۲) اس ظالم کے سامنے اڑ جائیں گے۔ یعنی ہٹیں گے نہیں۔ ملاحظہ ہو ۱-۱۲

۳۳۶/۴ یہ مضمون بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کی زلفوں کی طوالت یا گھنیرا پن پہلے ہی سے (یعنی اپنی فطرت کے اعتبار سے) وبال (جان کا وبال، دل کا وبال) ہے تو اس کے جواب میں، یا اس کی وجہ سے، ہم اپنے ہی بال منڈوا ڈالیں۔ قلندر لوگ تو چار ابرو کا صفایا اس لئے کرتے تھے کہ یہ ترک کی علامت تھی۔ یہاں قوی تعلق کے باعث قلندری اختیار کی جا رہی ہے۔ "ہو سو ہو" یہاں بھی بہت برجستہ ہے۔ کہا تو یہ ہے کہ جو ہونا ہے وہ ہو، اور اصل معاملہ یہ ہے کہ جو ہونا تھا وہ ہو ہی چکا، یعنی ہم قلندر ہو کر ترک دنیا کا فیصلہ کر چکے ہیں۔ یعنی معشوق کے بال ہمارے (اور دوسروں کے) جی کا جنجال تھے، اس لئے ہم ان سے ہی کیا، ہر چیز سے قطع تعلق کئے لیتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو اس کے بعد ہونے کو باقی ہی کیا رہا؟

"بال" اور "وبال" کی تجنیس خوب ہے۔ اگر "آگے" کو "سامنے" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ تیرے سر (زلفوں، گیسوؤں) کے سامنے ہمارے بال تو جی کا وبال ہیں۔ یعنی ہم تیری زلفوں کے باعث اپنے بال نوچتے پھرتے ہیں۔ (وحشت میں اپنے بال نوچنا عام بات ہے۔)

(۳۳۷)

۹۳۵ کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو آپ کو = خود کو
اس پردے میں خیال تو کر ٹک خدا نہ ہو

۳۳۷
۱ انسان کی رفعت مرتبہ کے مضمون پر اس سے بہتر شعر ممکن نہیں۔ پھر ابہام کے پہلو الگ ہیں، کہ یہ بات واضح نہیں کی ہے کہ انسان اپنے کو بہت دور کہاں اور کس میدان میں لے گیا ہے۔ شیکسپیئر نے ہیملٹ کی زبان سے انسان کو How noble in reason اور In apprehension how like a god ضرور کہلایا تھا اور انسان کی بہت سی صفات بیان کی تھیں۔ یہاں کمال یہ ہے کہ صفت ایک نہیں بیان کی، سب کچھ قاری یا سامع پر چھوڑ دیا۔ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی ڈرامائی انداز میں انسان کے مرتبے کا منتہا بھی بیان کر دیا۔ انسان کو خدا کا پردہ کہا تو خدا کی الوہیت میں کوئی فرق بھی نہ آنے دیا اور انسان کے علوے مراتب کو اللہ کا مرہون منت بھی قرار دے دیا۔ پھر "خیال تو کر" کا جواز لفظ "پردے" سے پیدا کیا، کہ اگر انسان پردہ نہ ہوتا تو حقیقت سامنے ہوتی، پھر خیال کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ خیال کرنا اسی لئے ضروری ہے کہ اسرار کا پتہ چل سکے۔
دیوان اول میں اس سے ملتا جلتا مضمون پہلی ہی غزل میں میر نے یوں لکھا ہے ؎

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں بھی دور تھا

شعر زیر بحث میں مضمون زیادہ جرأت طلب تھا۔ ہاں اسے نعت کا شعر بھی کہہ سکتے ہیں، ایسی صورت میں بھی جرأت درکار تھی کہ رسول اللہ کی شان عبودیت کو نقصان بھی نہ پہنچے اور آپ کے مرتبے کا اعتراف بھی ہو سکے۔ اغلب ہے کہ شاد عبدالعلیم آسی کا لاجواب نعتیہ مطلع میر کا شعر سامنے رکھ کر کہا گیا ہو ؎

وہی جو مستوی عرش ہے خدا ہو کر
اتر پڑا ہے مدینے میں مصطفٰے ہو کر

شاہد علی سبزپوش کا بیان ہے کہ شاہ آسی صاحب نے ان سے اس شعر کی

شرح یوں بیان کی تھی، کہ " جہلا اس شعر پر اعتراض کریں گے۔ مگر ان کے اعتراض کا جواب مصرع اولیٰ میں موجود ہے۔ یعنی وہ اب بھی مستوی علی العرش ہے ... اگر مصرع اولیٰ میں " وہی جو مستوی عرش تھا خدا ہو کر" ہوتا تو البتہ ان کا اعتراض خدا کے مجسم ہونے کا صحیح ہوتا، وہ تو اب بھی مستوی علی العرش ہے۔ مدینے میں اس کا آنا باعتبار نزول صفات کے ہے جیسے آفتاب آئینے میں اترتا ہے۔ الاٰن کما کان۔" اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں حضرت شاہ صاحب کا استدلال قوی ہے۔ لیکن میر نے شاعرانہ استدلال پیدا کیا ہے کہ انسان کو پردہ کہا۔ اور پھر ایک خفیف سا شک بھی رکھ دیا۔ شاہ آسی صاحب کا شعر ناسخ کے رنگ کا ہے تو میر کا شعر خاص میر کے انداز کا ہے کہ گہری بات کہی لیکن معلوم ہوتا ہے رواروی میں کہہ دی۔

شاہد علی سبز پوش کا بیان ہے کہ حضرت شاہ آسی کو اپنے ایک دوست حاذق موہانی کا یہ شعر بہت پسند تھا ؎

جمال شاہد خلوت گہ غیب
چو بر زد پردہ سر زد روے احمدؐ
(خلوت گہ غیب کے معشوق کے حسن
نے جب پردہ اٹھایا تو احمدؐ کی صورت
ظاہر ہوئی۔)

اس شعر پر بھی میر کا ہلکا سا پرتو ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ دونوں کے یہاں "پردہ" کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔

(۳۳۸)

خدا کرے کہ بتوں سے نہ آشنائی ہو
کہ پھر موے ہی بنے ہے اگر جدائی ہو

بدن نما ہے ہر آئینہ لوح تربت کا
نظر جسے ہوا سے خاک خود نمائی ہو

ہماری چاہ نہ یوسف ہی پر ہے کچھ موقوف
نہیں ہے وہ تو کوئی اور اس کا بھائی ہو

گلی میں اس کی رہا جا کے جو کوئی سو رہا
وہی تو جاوے ہے واں جس کسو کی آئی ہو

۳۳۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ انھیں قافیوں اور اسی بحر میں غزل ۹۱/۱ ملاحظہ ہو، جہاں مطلع بھی بہت عمدہ رکھا ہے۔ یہاں بھی بتوں سے آشنائی نہ ہونے کے لئے خدا سے دعا کرنا، اور جدائی کی صورت میں مرے ہی بن پڑنا خالی از لطف نہیں۔ جب مر جائیں گے تو بن پڑنے کو اور رہ ہی کیا جائے گا؟

۳۳۸/۲ لوح تربت اور آئینے میں مشابہت یہ ہے کہ دونوں عام طور پر مستطیل ہوتے ہیں اور دونوں ہی کو خانے یعنی frame میں لگاتے ہیں۔ "بہار عجم" میں ہے کہ آئینے کو لوح سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اس طرح آئینے اور لوح میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ آئینۂ "بدن نما" اس آئینے کو کہتے ہیں جس میں پوری

شبیہ نظر آتی ہے۔ یعنی جسے ہم لوگ "قد آدم آئینہ" کہتے ہیں، اس کا اصطلاحی نام "آئینۂ بدن نما" ہے۔

اس پس منظر میں میر کے تخیل نے جو مضمون ترتیب دیا ہے وہ لرزہ خیز اور خوف انگیز ہے۔ انسان کا انجام موت ہے۔ لوح تربت اس موت کی علامت یا انسان کے آخری ٹھکانے کا نشان ہے۔ لہٰذا لوح تربت میں انسان کا انجام نظر آتا ہے۔ ظاہر بیں آنکھ تو کچھ نہیں دیکھتی، لیکن جن لوگوں کے پاس دیدۂ بینا ہے وہ قد آدم آئینے کو لوح تربت جانتے ہیں۔ اسے اسباب خود بینی و خود نمائی نہیں سمجھتے، کیوں کہ آئینے میں انھیں اپنا انجام دکھائی دیتا ہے۔ ان کے لئے آئینۂ بدن نما ان طلسمی آئینوں کی طرح ہے جن میں صورت کے بجائے صرف ہڈیوں کا ڈھانچا نظر آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ جو شخص آئینے میں منعکس ہے محض عارضی اور مصنوعی ہے، کیوں کہ اصلاً تو انسان محض ڈھانچا ہے اور گوشت پوست رنگ و روغن صرف اوپری معاملات ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ صورت ہمیشہ قائم رہنے والی نہیں۔ جو کچھ نظر آرہا ہے وہ سب گل سڑ جائے گا اور صرف خاک کا ڈھیر باقی بچے گا۔ پھر اس خاک کے ڈھیر کا بھی کتنا ثبات؟ جب نظریں یہ سب دیکھتی ہوں تو پھر آئینے میں خود نمائی کیا ہو؟

آسکر وائلڈ کے ناول The Picture of Dorian Gray میں ڈورین گرے خود نہیں بوڑھا ہوتا، لیکن اس کی تصویر بوڑھی ہوتی جاتی ہے۔ میر کے شعر میں جوان شبیہ بھی ارباب نظر کو بوڑھی نظر آتی ہے۔

"آئینہ" اور "لوح" کی مناسبت کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل رعایات بھی پر لطف ہیں: بدن نما، خود نمائی۔ (آئینہ بدن نما ہے لیکن اس سے خود نمائی نہیں۔) تربت، خاک۔ بدن، خاک۔ نظر، خود نمائی۔ آئینہ، خاک۔ (آئینے کو خاک سے رگڑ کر صاف کرتے ہیں۔)

"لوح" مونث ہے، لیکن "آئینہ" کی مناسبت سے "تربت کا لوح" لکھا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ ملاحظہ ہو $\frac{9}{ہم}$۔ میر کے بہت بعد ذوق تک نے اس طرح لکھا ہے ؎

دریائے غم سے میرے گذرنے کے واسطے
تیغ خمیدہ یار کی لوہے کا پل ہوا

۳۳۸/۳ مومن کا نہایت عمدہ شعر ہے ؎

اب اور سے لو لگائیں گے ہم
جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

مومن کے مزاج کی نرگسیت یہاں نمایاں ہے، کہ انھیں یقین ہے کہ متکلم جب معشوق کو چھوڑ کر کسی اور سے دل لگائے گا تو معشوق آتش حسد میں جل جائے گا۔ "لو لگانا" اور "شمع" کی رعایت بھی خوب ہے۔ لیکن شعر میں وہ ارضیت، وہ بے تکلف ہوسناکی نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ اس مضمون کو بہت پست کر کے دیوان پنجم میں یوں کہا ہے ؎

وے نہیں تو انھوں کا بھائی اور
عشق کرنے کی کیا منائی ہے

یہاں صرف ہوس اور ظرافت ہے، جب کہ شعر زیر بحث میں "یوسف" کے اعتبار سے "چاہ" کا ضلع بہت دلچسپ ہے۔ "یوسف" اور "بھائی" کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن اس کا معنوی لطف طنزیہ پہلو میں ہے، کہ یوسف علیہ السلام خود تو بہت حسین تھے اور کردار کے اعتبار سے تو بلند پایہ پیغمبر تھے ہی، ان کے بھائیوں میں معشوقی کی کوئی صفت نہ تھی سوائے اس کے کہ وہ سنگ دل اور فریبی تھے۔ لہذا یوسف (معشوق) کے بھائی کو معشوق بنانا خود اپنے اوپر طنز بھی ہے۔

۳۳۸/۴ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر (کیفیت کے اعتبار سے) ۳۴/۵ پر گزر چکے ہیں۔ "آئی" بمعنی "موت" کا قافیہ بھی ۹۱/۵ میں بندھ چکا ہے۔ ان

باتوں کے باوجود یہ شعر غیر معمولی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ، بے رنگ اور جذبے سے عاری ہے۔ گویا کوئی شخص قانونی اصول یا کلیہ بیان کر رہا ہو۔ مصرع ثانی میں "وہی تو جاوے ہے واں" کہہ کر اس لہجے کو اور مستحکم کیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا جو بات کہی جا رہی ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ دوسری بات یہ کہ شعر میں دو کلیے، یا دو اصول مضمر ہیں۔ (۱) جو معشوق سے دل لگاتا ہے، معشوق اسے مار رہتا ہے۔ (۲) جو شخص ایک بار معشوق کا ہو گیا، پھر وہ اسی کا ہو کر رہ گیا۔ اسے تا عمر گرفتاری کہیں یا خود سپردگی، لیکن یہ سودا زندگی بھر کا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں۔ (۱) معشوق کی گلی میں وہی جاتا ہے جس کی موت آئی ہو۔ لہٰذا وہ معشوق سے نہیں، بلکہ موت سے ملنے جاتا ہے۔ (۲) جس کی موت آئی ہو وہی معشوق کی گلی تک پہنچ سکتا ہے۔ (۳) جس کی موت آئی ہوتی ہے وہ معشوق کی گلی میں (مرنے) چلا جاتا ہے۔ مصرع اولیٰ میں بھی ایک مزید معنوی پہلو "سو رہا" میں ہے۔ یعنی جو شخص معشوق کی گلی میں گیا وہ وہیں رہا، گویا زندۂ جاوید ہو گیا۔

"وہی تو جاوے" اور "آئی" میں ضلع کا ربط ہے۔ "رہا" اور "جا" میں بھی ضلع ہے، لیکن اتنا موثر نہیں۔ "رہا سو رہا" کا روزمرہ خوب ہے۔

(۳۳۹)

۹۴۰ مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میر کی شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

پھرتے ہیں چنانچہ لئے خدام سلاتے
درویشوں کے پیراہن صد چاک قصب کو — قصب = باریک سوتی کپڑا

برسوں تئیں جب ہم نے تردد کئے ہیں تب
پہنچایا ہے آدم تئیں واعظ کے نسب کو

ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میر
کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو

۳۳۹/۱، ۳۳۹/۲ — یہ اشعار باہم مربوط ہیں۔ انھیں قطعہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ قطعے میں مطلع نہیں ہوتا۔ اصناف سخن کی کسی فہرست اور مختلف ہیئتوں کی کسی بحث میں مذکور نہیں کہ اگر غزل کے مطلع کے فوراً بعد والا شعر مطلعے سے مربوط ہو تو اسے کیا کہا جائے گا؟ ہمارے زمانے میں شعرا مشاعروں میں ایسے کلام کو "چار مصرعے" کے نام سے سناتے ہیں۔ ("چار مصرعے پیش کرتا ہوں"، وغیرہ۔) بعض لوگ اسے قطعہ بھی کہہ دیتے ہیں، حالاں کہ ظاہر ہے کہ جس کلام میں مطلع ہو اسے قطعہ نہیں کہہ سکتے۔ پرانے زمانے میں مطلع سے مربوط ایک شعر کی مثالیں اور بھی ہیں۔ سراج اورنگ آبادی؂

اول سے دل مرا جو گرفتار تھا سو ہے
میرے گلے میں عشق کا زنار تھا سو ہے

اے شاہ حسن مجھ کو تمھاری جناب میں
مدت سے بندگی کا جو اقرار تھا سو ہے

جرأت سے ایک مثال ملاحظہ ہو

چھپ گیا پردے میں وہ صورت جو دکھلا کر ہمیں
بے قراری نے کیا کیا ذبح تڑپا کر ہمیں

ہر کسی کے پاؤں پڑ کر اب یہی کہتے ہیں ہم
واں کسی سے بلا بھجواؤ تم جا کر ہمیں

مطلع کے بعد والے شعر کو "حسن مطلع" یا "زیب مطلع" کہنے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ یہ دونوں شعر کبھی کبھی مربوط بھی ہوتے تھے۔

میر کے زیر بحث شعروں میں شعر کو بہ آواز بلند پڑھنے یا سنانے کا جو مضمون ہے اس پر مفصل بحث جلد اول کے دیباچے (باب نہم) میں ملاحظہ کریں۔ معنوی حیثیت سے ان شعروں میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر مطرب نے پڑھے۔ اس میں دو باتوں کا کنایہ ہے۔ (۱) کلام اتنا مقبول ہے کہ جگہ جگہ پڑھا جاتا ہے۔ (۲) میر خود موجود نہیں ہیں۔ یعنی بے دماغی (یا کسی اور بات، مثلاً جنون، آوارہ گردی، موت، وغیرہ) کے باعث شاعر اب محفلوں میں نہیں جاتا۔ دوسری بات یہ کہ میر نے "ذکر میر" میں لکھا ہے کہ جب معین الملک رعایت خاں نے میر سے فرمائش کی کہ اپنے کچھ شعر قوال بچے کو سکھا دیجیے، کہ وہ انھیں گائے، تو میر کو بہت ناگوار گذرا۔ بجبر و اکراہ انھوں نے شعر تو سکھا دیے، لیکن انھیں اس قدر تکدر ہوا کہ انھوں نے معین الملک رعایت خاں کی نوکری چھوڑ دی۔ اس واقعے کے برخلاف ہم یہاں دیکھتے ہیں کہ مطرب کی زبان پر میر کا کلام ہے۔ لیکن ان دونوں میں کوئی تعارض نہیں۔ جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں، غزل کو شاعر کی سوانح عمری نہیں، بلکہ متکلم کا کلام سمجھنا چاہیے۔ یہ ضروری نہیں (بلکہ اکثر حالات میں نامناسب ہے) کہ شاعر اپنی غزل میں وہی کچھ بیان کرے جو اس پر گذری ہے۔ اور یہ تو بالکل غیر ضروری اور کلاسیکی غزل کی شعریات کے خلاف ہے کہ غزل کو آپ بیتی کے طور پر پڑھا جائے۔

وہ لوگ غلطی پر ہیں جو یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ میر نے آپ بیتی کو جگ بیتی بنا دیا۔ غزل کا سرچشمہ مضمون آفرینی ہے نہ کہ آپ بیتی۔ غزل کے مطالعے میں آپ بیتی کو اسی وقت لانا چاہیے جب اس کے بغیر شعر کی تفہیم ممکن نہ ہو، یا اگر ممکن بھی ہو تو شعر کا کوئی اہم گوشہ نظر انداز ہو جانے کا ڈر ہو۔ تیسری بات یہ کہ میر کو واحد غائب لکھنے سے شعر میں بیانیہ کی خوبی پیدا ہو گئی ہے، کیوں کہ ہم یہ فرض کرتے ہیں کہ میر خود کہیں موجود نہیں ہے۔ اس طرح یہ شعر میر (محمد تقی میر نہیں، بلکہ وہ شاعر جس کا ذکر ہے) کی کہانی اور اس کے افسانے legend کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ پھر اگر واحد متکلم کہتا کہ میری غزل پڑھی گئی اور لوگوں پر وجد طاری ہوا، وغیرہ تو شعر محض تعلی بن جاتا۔ اب یہ بیان واقعہ بھی ہے، اور کنایۃً تعلی بھی ہے۔

مثال کے طور پر، فرض کریں شعر یوں ہوتا ؂

(۱) مطرب نے پڑھی تھی غزل اک میری جو شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

(۲) مطرب نے غزل میری پڑھی ایک تھی شب کو
مجلس میں بہت وجد کی حالت رہی سب کو

دونوں صورتوں میں وہ لطف مفقود ہے جو میر کو واحد غائب بیان کرنے سے حاصل ہوا ہے۔ چوتھی بات یہ کہ میر کے افسانے کی تعمیر اور میر کو فکشن کے کردار کے طور پر مجسم کرنے کے لئے یہ اشارہ بھی کارآمد ہے کہ متکلم اس محفل کا عینی شاہد ہے جہاں میر کی غزل پڑھی گئی۔ لیکن عینی شہادت کے علاوہ بھی شہادت ہے جو دوسرے شعر میں مذکور ہے۔

درویشوں کے خدام جامہ ہائے درویشی کو بازار میں سلاتے پھر رہے ہیں، یہ بیان کئی طرح کارآمد اور کارگر ہے۔ (۱) اس سے وجد کی حالت کا اشتداد ظاہر ہوتا ہے کہ سب نے اپنے جامے پھاڑ ڈالے۔ (۲) یہ اس کا ثبوت تو ہے ہی کہ مجلس میں سب پر وجد کی حالت طاری ہوئی۔ (۳) درویشوں کی درویشی ثابت ہوتی ہے کہ ان کے پاس اور جوڑے نہیں ہیں، لہٰذا پرانے ہی جوڑوں کو سلوا کر کام چلائیں گے۔ (۴) "خدام" کا لفظ بھی خانقاہی زندگی اور درویشوں کے طرز معاشرت کے تاثر کو مستحکم کرتا ہے

اور کلام کو مزید واقعیت بخشتا ہے۔ (۵) خدام جامہ ہائے صدچاک کو سلواتے پھرتے رہے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جامے اتنے تار تار ہو گئے ہیں کہ ان کو دوبارہ سینا آسان نہیں۔ (۶) "قصب"، ململ کی قسم کا سبک اور باریک کپڑا ہوتا ہے جو درویشوں میں بہت مقبول تھا۔ لہٰذا یہ محض برائے قافیہ نہیں ہے، بلکہ معنوی اعتبار سے پوری طرح موثر بھی ہے۔

دونوں اشعار کے اسلوب پر طنز اور مزاح کی خفیف سی لیکن روشن تہ بہت خوب ہے۔ لہجہ ایسا ہے گویا متکلم جی ہی جی میں خوش ہو رہا ہو کہ میر کے شعروں نے کیا کمال کر دکھایا اور درویشان باتمکین کی کیا خوب گت بنائی۔

وجد کے عالم میں انسان اپنی جگہ سے اٹھ کر اچھلنے ناچنے لگتا ہے۔ فارسی میں "وجد کردن" کے معنی ہی ہیں جگہ سے اٹھ کر ادھر سے ادھر نقل و حرکت کرنا۔ "مجلس" کے اصل معنی ہیں "بیٹھنے کی جگہ"۔ اس طرح "مجلس" اور "وجد" میں لطیف رعایت ہے۔ صوفی جب سماع سے متاثر ہو کر وجد میں آتا ہے تو اسے اردو میں "حال آنا" کہتے ہیں۔ اس طرح "حالت" کا لفظ بھی بہت مناسب ہے۔ پھر "وجد" (اپنی جگہ سے اٹھ جانا، جگہ پر قائم نہ رہنا) کے اعتبار سے خدام کا پھرنا بھی بہت مناسب ہے، خاص کر جب "چنانچہ" کہہ کر اس کے لئے پہلے سے تیاری بھی کر دی ہے۔ خوب کہا ہے۔ دیوان دوم ہی میں ایک اور شعر اس مضمون کا ہے، مگر وہ بات نہیں ؎

اس غزل پر شام سے تو صوفیوں کو وجد تھا
پھر نہیں معلوم کچھ مجلس کی کیا حالت ہوئی

دیوان دوم ہی کی ایک اور غزل میں مطلع کے ساتھ ایک شعر اور پھر ایک مطلع کہا ہے۔ مضمون اس حد تک متحد ہے کہ یہاں بھی مطرب کی غزل سرائی کا ذکر ہے ؎

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی
اللہ رے اثر سب کے تئیں رفتگی آئی

اس مطلع جاں سوز نے آ اس کے لبوں پر
کیا کہیے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی

خاطر کے علاقے کے سبب جان کھپائی
اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اٹھائی

یہاں شعر تو معمولی ہیں لیکن ہیئت کے اعتبار سے یہ صورت بہت دلچسپ ہے کہ مطلع اور اس کے فوراً بعد کا شعر مربوط ہیں اور ان کے بعد پھر ایک مطلع ہے۔ یہ شکل کہیں اور دیکھنے میں نہیں آئی۔

۳۳۹/۳ "تیئں" کی تکرار بہت خوب نہیں، لیکن مضمون کی ندرت، لہجے کی شگفتگی اور طنز کی طباعی نے عیب کو بالکل چھپا لیا ہے۔ شیخ کو میر نے کئی جگہ "خر" کہا ہے ؎

شہرہ رکھے ہے تیری خریت جہاں میں شیخ
مجلس ہو یا کہ دشت اچھل کود ہر جگہ

(دیوان سوم)

حج سے جو کوئی عالم ہو تو سارا عالم حج ہی کرے
مکے سے آئے شیخ جی لیکن وے تو وہی ہیں خر کے خر

(دیوان پنجم)

لیکن اس شعر کا مضمون نرالا ہے اور اسلوب میں استعاراتی رنگ اس پر مستزاد۔ یہ بات کہیں نہیں کہی، اشارتاً بھی نہیں کہ شیخ کو خر سمجھتے ہیں۔ دیوان سوم والے شعر میں تو دبیل دی تھی، یہاں وہ بھی نہیں لیکن بات پوری طرح ثابت ہے۔ طنز کی ایک شکل understatement بھی ہوتی ہے، یہاں اسے ہی برتا گیا ہے۔ عام طور پر طنز کے لئے اشتداد اور مبالغہ اور overstatement کے وسائل اختیار کئے جاتے ہیں، کیوں کہ طنز اور مزاح کی بنیاد ایک طرح کے بے جوڑ پن یعنی inconsistency پر ہوتی ہے۔ اگر اشتداد کے بجائے بات کو ہلکی کر کے طنز حاصل کرنا ہو تو ہلکی بات کو بھاری بات کا کنایہ بنا کر استعمال کرتے ہیں۔ یہ کام آسان نہیں۔ میر نے یہاں یہ مہم بڑی کامیابی سے طے کی ہے کہ واعظ کا سلسلۂ نسب انسان سے ملایا، لیکن یہ بھی کہا کہ اس کام میں بڑی مشکل ہوئی۔ یعنی واعظ کو اولاد آدم باور کرنا آسان نہیں، اور

شک تو بہر حال رہ ہی گیا کہ وہ اولاد آدم سے ہے بھی کہ نہیں۔

معنی کا نکتہ یہ ہے کہ شیخ کی آدمیت میں شک ہونے کا مضمون کئی امکانات کا حامل ہے۔ سامنے کا امکان تو یہی ہے کہ شیخ انسان نہیں، خر ہے۔ اب اس میں امکان یہ ہے کہ (۱) بے وقوف ہے (۲) ضدی اور اڑیل ہے۔ (۳) کریہہ الصوت ہے۔ (۴) بے وقت بولتا ہے۔ (۵) اچھل کود کرتا رہتا ہے (اشارہ ہے نماز کی طرف، نعوذ باللہ۔) دوسرا امکان یہ کہ شیخ میں انسانیت نہیں ہے۔ یعنی اس میں وہ اعلیٰ صفات نہیں ہیں جن سے اللہ نے صرف انسان کو متصف کیا ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ شیخ سنگ دل اور قسی القلب ہے (عام طور پر درندوں کو سنگ دل اور قسی القلب گمان کیا جاتا ہے۔) یعنی چوں کہ وہ شراب اور رندی کا مخالف ہے اور ان چیزوں پر پابندی لگاتا ہے، اس لئے وہ غیر انسانی حد تک سنگ دل ہے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ وہ مردم بیزار ہے۔

اب بیانیہ کی خوبی ملاحظہ ہو۔ شعر کے پس منظر میں واقعات کا ایک سلسلہ ہے جسے ہم یوں بیان کر سکتے ہیں: واعظ کی حرکتیں اور طور طریقے انسانوں جیسے نہیں ہیں، گمان ہوتا ہے کہ وہ نسل آدم سے تعلق نہیں رکھتا۔ لیکن وہ رہتا ہماری ہی دنیا میں ہے اور زندگی ہم ہی لوگوں کی طرح گذارتا ہے۔ اس لئے فکر ہوئی کہ یہ معلوم کیا جائے کہ آخر یہ کس طرح کا حیوان ہے جس میں انسانی صفات نہیں ہیں لیکن جس کے عادات انسانوں جیسے ہیں؟ بہت غور فکر کے بعد یہ ثابت ہو سکا کہ واعظ بھی نسل انسانی ہی کا ایک فرد ہے۔

"تردد" کے اصل معنی ہیں "ادھر ادھر آنا جانا، پریشان پھرنا، جانا اور واپس آنا" اردو میں "تشویش"، "غور و فکر" کے علاوہ "انتظام و انصرام" کے معنی میں بھی ہے۔ ناسخ ؎

جگر بھنتا ہے اک سو اک طرف کو زخم پکتے ہیں
تردد خانۂ دل میں ہے غم کی میہمانی کا

"زمین کی دیکھ بھال" کو بھی "تردد" کہتے ہیں۔ میر انیس ؎

بھلا تردد بے جا سے اس میں کیا حاصل
اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب حال ہیں۔ لیکن "تردد" بمعنی "پریشان پھرنا" وغیرہ کی مناسبت "پہنچایا" کے ساتھ خاص لطف رکھتی ہے۔

آخری بات یہ کہ واعظ کا نسب حضرت آدم تک پہنچانے میں یہ کنایہ ہے کہ واعظ اولاد آدم میں ہے تو سہی، لیکن کئی واسطوں سے ہے، لہٰذا اس کا انسان ہونا بہر حال مشکوک ہے۔ غضب کا شعر کہا۔

۳۳۹/۴ غالباً اس لئے کہ شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں "کیا ربط" کی جگہ "کیا کام" لکھا ہے، اس لئے مصرع ثانی یوں مشہور ہے ع

کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

"کیا ربط" نہ صرف یہ کہ صحیح متن ہے، بلکہ بہتر بھی ہے۔ "ربط" اور "محبت" میں تجنیس تو ہے ہی، جو ایک طرح کی مناسبت لفظی ہے، "ربط" اور "محبت" میں رعایت معنوی بھی ہے، کیوں کہ محبت بھی ایک طرح کا (اور سب سے زیادہ مضبوط) ربط ہی ہوتی ہے۔

یہ شعر بھی کیفیت اور معنویت کا معجزہ ہے۔ بے چارگی، کس مپرسی اور حرماں نصیبی کی پوری تصویر کھینچ دی، لیکن خود ترحمی اور ہائے وائے کا نام نہیں۔ اس پر طنز کی جہت یہ کہ ایسے شخص کو، جو سراپا حرمان و شکست و یاس ہو، یہ کہہ کر مطعون کیا کہ وہ آرام طلب ہے، اسے محبت سے کیا لینا دینا؟ معنویت یہ کہ محبت کا معیار بہت بلند قائم کیا۔ محبت کرنے والے کو تو دنیا چھوڑ دینی چاہئے، یا پھر شہر اور بستی چھوڑ کر دشت و صحرا میں آوارہ ہونا چاہیئے۔ یہ بھی نہ ہو تو کم سے کم سر تو پھوڑے، گریبان تو چاک کرے۔ جو شخص بس دیوار کے سائے میں چپ چاپ اور کسی کی لو لگائے پڑا رہے وہ محبت والا شخص نہیں۔

پھر "کسی دیوار" کی معنویت کو دیکھئے۔ بظاہر یہ دیوار معشوق کی ہے۔ لیکن اس بات کو واضح نہ کرنے کی وجہ سے یہ امکان بھی پیدا ہو گیا ہے کہ شاید وہ کوئی بھی دیوار ہو۔ عاشق کو سائے کی تلاش ہے اور وہ بے خانماں ہے۔ جو

دیوار بھی اسے اچھی اور سایہ دار دکھائی دے اس کے نیچے وہ پڑا رہتا ہے۔ یہ اس کی زندگی ہے۔ بے دری اور دربدری کا یہ عالم ہے کہ معشوق کی دیوار تک بھی رسائی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود (بلکہ اس وجہ سے، کہ وہ نارسا ہے) اس کو آرام طلب کہا گیا ہے۔

"ربط" اور "محبت" کی رعایت کے علاوہ "طلب" اور "محبت" میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ محبت بھی طلب ہی ہے۔ متکلم کوئی درست یا پڑوسی یا کوئی رقیب بھی ہو سکتا ہے۔ کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے تو اس نے جل کر جواب دیا۔ بظاہر تو میر کی برائی کی لیکن دراصل اس کی عظمت اور اس کے جذب صادق کا قصیدہ پڑھ دیا۔ متکلم کو بظاہر خبر بھی نہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتا تھا لیکن کیا کہہ گیا۔ ایسے ہی موقعوں پر دریدا کی بات سچ معلوم ہوتی ہے۔

(۳۴۰)

گیا کوچے سے تیرے اٹھ کے میر آشفتہ سر شاید
پڑا دیکھا تھا میں نے رہ میں اس کے سنگ بالیں کو

۳۴۰/۱ اس سے ملتے جلتے شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۴۸/۱۔ دونوں شعر میر کے خاص غیر معمولی رنگ کے ہیں کہ کیفیت اور معنی آفرینی دونوں میں یک جا ہیں ۴۸/۱ میں "اٹھ گیا ہوگا" کئی اشاروں کا حامل ہے، لیکن شعر زیر بحث میں "تیرے کوچے سے اٹھ کے گیا" میں ایک معنی جنازہ اٹھنے اٹھانے کے مزید ہیں۔ چنانچہ محاورہ ہے کہ "وہ فلاں وقت اٹھیں گے"، یعنی جنازہ فلاں وقت اٹھے گا۔ جنازہ اٹھنے کے معنی اس لئے بھی مناسب ہیں کہ اگر میر اپنی مرضی سے اٹھ کر گیا ہوتا تو اپنا سنگ بالیں بھی لے جاتا۔ لیکن اس کا سنگ بالیں راستے میں لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ اس لئے اغلب ہے کہ میر اب اس دنیا میں نہیں ہے۔

لیکن شعر میں اتنے ہی معنی نہیں ہیں۔ سنگ بالیں کے پڑے رہ جانے کا ذکر جس طرح کیا گیا ہے اس میں یہ کنایہ صاف یہ ہے کہ میر کا اثاثہ کل اتنا ہی تھا۔ بے سروسامانی کا ثبوت اس سے بہتر کیا ہوگا کہ کسی شخص کے نہ ہونے کا اشارہ اس بات سے ملے کہ اس کا سنگ بالیں راستے میں پڑا ہوا ہے۔ پھر "آشفتہ سر" اور "سنگ بالیں" میں رعایت معنوی ہے، کیوں کہ سر کو پتھر سے ٹکراتے ہیں۔ (اس مضمون پر لاجواب شعر کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۱۔) مزید یہ کہ آشفتہ سری کے باعث ہی یہ بے سروسامانی ہے کہ سنگ بالیں کے سوا کچھ اثاثہ نہیں رکھتے۔ راہ میں سنگ بالیں کے پڑے ہونے میں ایک نکتہ تو وہی ہے جو اوپر مذکور ہوا، کہ اب اس پتھر کا مالک کوئی نہیں، لہٰذا وہ لوگوں کی ٹھوکر میں ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر شاید اپنا بستر بھی (یعنی سنگ بالیں) سر راہ ہی رکھتا تھا۔ اس کے گھر یا در تو تھا نہیں۔

مزید پہلو یہ کہ اگر میر کی موت نہیں ہوئی ہے تو پھر وہ آشفتگی کی شدت کے

باعث معشوق کی گلی چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ یعنی یہی آشفتگی کوے یار میں سنگ بالیں کی ٹیک لگانے کا باعث تھی، اور اب اسی آشفتگی نے وہ گلی بھی چھڑائی ہے۔

متکلم کا لہجہ بھی بہت دلچسپ ہے۔ بالکل بے رنگ رائے زنی ہے۔ صرف "آشفتہ سر" میں تھوڑا سا اشارہ ہے کہ متکلم کو میر کے انجام پر افسوس ہے۔ ورنہ بات یوں کہی ہے جیسے کسی عام وقوعے کو بیان کیا جا رہا ہو۔ یہ انداز میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوا۔

سنگ بالیں یا خشت بالیں کا مضمون آتش نے جس بے لطفی سے باندھا ہے اس کے لئے ملاحظہ ہو ۵/۴۔ خود میر نے چاند کو "خشت سیمیں" کہہ کر اسی غزل میں بالکل نئے انداز سے کہا ہے ؎

ہم اس کے چاند سے منھ کے ہیں عاشق مہ سے کیا ہم کو
سر اپنا کبک ہی مارا کرے اس خشت سیمیں کو

"خشت سیمیں" میر کی اپنی اختراع معلوم ہوتا ہے، کہیں نظر سے نہیں گذرا۔

معشوق کی گلی سے اٹھ جانے کا مضمون امیر مینائی نے بھی باندھا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے میر کے زیر بحث شعر کا جواب لکھا ہے ؎

کوچے سے تیرے اٹھ گیا شاید ترا فقیر
کملی سی اک پڑی ہوئی دیکھی ہے راہ میں

مصرع اولی بہت اچھا نہیں (اگرچہ "اٹھ گیا" کی معنویت خوب ہے) لیکن مصرع ثانی، خاص کر "کملی سی" لاجواب ہے۔

۳۴۱

۹۴۵ کیا چہرے خدا نے دیئے ان خوش پسروں کو
دینا تھا تنک رحم بھی بے دادگروں کو

آنکھوں سے ہوئی خانہ خرابی دل اے کاش
کر لیتے تبھی بند ہم ان دونوں دروں کو

پرواز گلستاں کے تو شائستہ نہ نکلے
پروانہ نمط آگ ہم اب دیں گے پروں کو — شائستہ = لائق

سب طائر قدسی ہیں جو یہ زیر فلک ہیں
موندا ہے کہاں عشق نے ان جانوروں کو

اندیشہ کی جاگہ ہے بہت میر جی مرنا
درپیش عجب راہ ہے ہم نو سفروں کو

۳۴۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔

۳۴۱/۲ یہ مضمون ممکن ہے میر سوز سے حاصل ہوا ہووے

میں کاش اس وقت آنکھیں موند لیتا
کہ میرا دیکھنا مجھ پر بلا تھا

حق یہ ہے کہ میر سوز نے اتنا بھرپور شعر کہا ہے اور کفایت لفظی کا وہ شاہکار پیش کیا ہے کہ میر کا شعر اس کے سامنے لفاظی کا تاثر دیتا ہے۔ لیکن میر کے یہاں بعض

باریکیاں ہیں جن کی بنا پر ان کا شعر زیادہ تہ دار ہو گیا ہے۔

آنکھوں کو دل کا دروازہ یا کھڑکی کہتے ہیں، اس معنی میں کہ دل کا حال آنکھوں سے عیاں ہو جاتا ہے۔ اس اعتبار سے دل کی خانہ خرابی اور آنکھوں کے دروں کو بند کرنے کا مضمون بہت خوب ہے۔ پھر آنکھ کے لئے "خانۂ چشم" کا استعارہ بھی ہے۔ لہذا "خانہ خرابی" دوہری رعایت کا حامل فقرہ ہے۔ مزید لطف یہ کہ آنکھوں کو دل کا دروازہ اس لئے کہتے ہیں کہ ان سے دل کا حال معلوم ہوتا ہے۔ یہاں آنکھوں کے ذریعہ دل کا حال' بلکہ دل کا گھر تباہ ہونے کی بات ہو رہی ہے۔ یعنی آنکھیں، جو دل کا حال بیان کرنے کے لئے بنی تھیں، دل کا حال خراب کر رہی ہیں۔

ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں آنکھیں موند لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں دروازے بند کر لینے کی بات ہے۔ میر کے یہاں مرجانے کا مفہوم بھی موجود ہے، کہ کاش میں اس کو دیکھنے کے پہلے ہی آنکھیں بند کر لیتا' یعنی مرجاتا۔ میر سوز کے یہاں بھی موت کا اشارہ ہے، لیکن اتنا مضبوط نہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ میر سوز کے شعر میں دیکھنے کی بات واضح ہے۔ میر کے یہاں محض اشارہ ہے۔ "خراب" کے معنی "مست" بھی ہوتے ہیں اور آنکھوں کو بھی مست کہا جاتا ہے۔ لہذا میر کے شعر میں "آنکھ" اور "خرابی" میں ضلع کا ربط ہے۔ میر سوز کا شعر ان باریکیوں سے خالی ہے، لیکن خود مضمون اتنا عمدہ ہے اور دو چھوٹے مصرعوں میں اتنا مکمل بیان ہوا ہے کہ داد دیئے ہی بنتی ہے۔

۳۴۱/۲ اس مضمون کو، کہ بال و پر لائق پرواز نہیں ہیں، میر نے طرح طرح سے بیان کیا ہے ؎

نکلے ہوس جو اب بھی ہو وا رہی قفس سے
شائستۂ پریدن دو چار پر رہے ہیں

(دیوان دوم)

اٹھنے کی اک ہوس ہے ہم کو قفس سے ورنہ
شائستہ پریدن بازو میں پر کہاں ہے

(دیوان دوم)

کیا کیجے جو نہ کیجے انداز دام کا
گلزار کے تو قابل پرواز پر نہیں

(شکار نامۂ اول)

لیکن زیر بحث شعر کی شان ہی نرالی ہے کہ جو بال و پر گلستان میں اڑتے پھرنے کے لائق نہ نکلے (اس وجہ سے کہ کمزور تھے، یا اس وجہ سے کہ نارسا اور بدبخت تھے، یا اس وجہ سے کہ اتنے حقیر اور کم مایہ سمجھے گئے کہ ان کو گلشن کے لائق نہ سمجھا گیا) ان کو آگ لگا دیں گے کہ پروانگی کا تو مرتبہ حاصل ہو جائے۔ پورے شعر میں عجب طرح کا ابہام ہے۔ بال و پر شائستۂ پروازِ گلستاں کیوں نہ نکلے، اس کی وضاحت نہیں کی، اور مندرجہ بالا امکانات رکھ دیئے۔ پھر مصرعِ ثانی میں یہ بات صاف نہیں کی کہ بال و پر کو آگ لگانا برہمی کے باعث ہے (ایسے بال و پر جو شائستۂ گلستاں نہ ہوں ان کا جل جانا ہی اچھا) یا فنائی المعشوق ہونے کی تمنا کے باعث ہے، کہ اگر گلشن میں پرواز نہ کرسکے تو کیا ہوا، ہم پروانے کی طرح جل مر تو سکتے ہیں۔ "شائستہ نہ نکلے" میں اشارہ ہے کہ گویا ان کا امتحان لیا گیا اور وہ اس میں پورے نہ اترے۔ یا ان کو جانچا پرکھا گیا اور فیصلہ ہوا کہ یہ اس لائق نہیں ہیں کہ ان سے پروازِ گلستاں کا کام لیا جائے۔ "پر نکلنا" محاورہ ہے۔ اس کو مد نظر رکھیں تو معنی یہ نکلیں گے کہ ہمارے پر نکلے (اگے) تو سہی، لیکن وہ شائستۂ پروازِ گلستاں نہ تھے۔

پورے شعر میں عجب طرح کا پرشور ولولہ اور اپنے اوپر، پورے کاروبارِ دنیا پر برہمی اور احتجاج ہے۔ معشوق کی راہ میں فنا ہونے کا ولولہ ہے، اور اپنی نارسائی پر برہمی اور احتجاج ہے۔

"پرواز،" "پروانہ" اور "پروں" کی تجنیس خوب ہے۔ "نہ نکلے" میں "نکلنا" بمعنی "اگنا" کا مفہوم نہ لیا جائے تو بھی یہ "پروں" کے ضلعے کا لفظ ٹھہرتا ہے۔ خوب شور انگیز شعر ہے۔

بال و پر پروانہ کے جل جانے کا مضمون غالب نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میر کا شعر دیکھ کر یہ خیال آیا ہو، کیوں کہ غالب نے بھی پروں کے نہ جلنے اور جلنے کی بات کی ہے ؎

بلبل بسزد زغیرت پروانہ سوختن
رنگیں زشعلہ نیست ترا بال و پر ہنوز

(اے بلبل، مناسب ہے کہ تو پروانے
کی شرم میں جل جائے۔ تیرے بال و
پر ابھی شعلے سے رنگین نہیں ہوئے
ہیں۔)

دیوان اول میں میر نے اس مضمون کو، کہ بال و پر شائستہ پرواز چمن نہیں ہیں، کسی اور ہی رنگ سے لکھا ہے۔ اس میں حزن بھی ہے اور ایک طرح کی defiance بھی ہے ؎

پر افشانی قفس ہی کی بہت ہے
کہ پرواز چمن قابل نہیں پر

۳۴۱
۴ "طائر قدسی" فرشتے کو، اور خاص کر حضرت جبرئیل کو کہتے ہیں۔ میر نے اس معنی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے لغوی مفہوم کو بھی قائم رکھا ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں حافظ کی بازگشت رہی ہو ؎

اے شاہد قدسی کہ کشد بند نقابت
وے مرغ بہشتی کہ دہد دانہ و آبت

(اے آسمانی معشوق، کون تیرے بند
قبا کھولتا ہے، اور اے فردوسی پرندے،
تجھے دانہ پانی کون دیتا ہے؟)

حافظ کے شعر میں فعل مضارع کے ابہام نے کئی معنی پیدا کر دیئے ہیں، اور

ن کا مضمون بھی اچھوتا ہے۔لیکن میر نے ایک معمولی مضمون کو، کہ عشق کارساز عالم ہے، صحیح معنی میں زمین سے آسمان پر پہنچا دیا۔اگر حافظ کے یہاں فعل مضارع کا ابہام ہے تو میر کے یہاں مصرع ثانی میں انشائیہ انداز بیان کی بنا پر کثیرالمعنویت ہے۔دونوں ایک دوسرے سے کم نہیں۔

مصرع ثانی کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ بھلا دیکھو تو عشق نے ان جانوروں کو کہاں لے جا کر باندھ دیا ہے! دوسرے معنی یہ ہیں کہ عشق نے ان کو باندھا کہاں ہے؟ یہ سب تو زیر فلک آزاد ہیں۔مصرع اولیٰ میں بھی دو معنی ہیں۔ایک تو یہ کہ یہ سب جو زیر فلک بند ہیں۔طائر قدسی ہیں۔دوسرے معنی یہ کہ یہ سب جو زیر فلک پرواز کر رہے ہیں، معمولی ہستیاں نہیں ہیں، بلکہ طائر قدسی ہیں۔

دنیا اس لئے بنی کہ شاہد ازلی کو اپنا اظہار کرنا تھا۔وہ عشق کی قوت تھی جس نے ظہور حق کا بہانہ پیدا کیا۔جب دنیا بنی تو اس میں روحیں بھیجی گئیں۔روحوں کا گھر چوں کہ ملک غیب یا ملک عدم ہے، اس لئے دنیا ان کے لئے قیدخانہ ہے، اور یہ آسمان اس قیدخانے کی چھت ہے۔عشق نہ ہوتا تو یہ قیدخانہ بھی نہ ہوتا اور یہ طائر قدسی اس میں قید نہ ہوتے۔لیکن دوسرا پہلو اس مضمون کا یہ ہے کہ عشق نے ان طائران قدسی کو جسم کا لباس پہنا کر کائنات میں محدود کرنا چاہا۔لیکن انسانی روح کی قوت ایسی ہے کہ اس قید و بند کے باوجود آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرتی ہے۔لہٰذا عشق بھلا ان کو کہاں زمین کے زنداں میں بند رکھ سکا؟

انسان کو طائر قدسی کہنا اور پھر اسے زیر فلک قفس میں محبوس دکھانا اور "جانور" (بمعنی "پرندہ"، "جاندار") سے تعبیر کرنا تخیل کی نرالی پرواز ہے۔"مونڈا" کا لفظ بھی خوب ہے۔یہ شعر بھی شورانگیز ہے۔

۳۴۱/۵ زندگی کو ایک چھوٹا سا سفر کہنا عام بات ہے۔سودا نے اس میں نیا پہلو پیدا کیا ہے

ہستی سے عدم تک نفس چند کی ہے راہ
دنیا سے گذرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

شعر میں نئی بات یہ ہے کہ مرنے کو بھی دنیا سے گذرنا کہتے ہیں۔ سودا کا شعر عقلی سطح پر ہے، اور کسی انسانی صورت حال سے زیادہ فکری بعد کو منور کرتا ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر انسانی صورت حال پر ہے، کہ موت کا سفر انجانا سفر ہے اس لئے ہر شخص کو اس سے خوف معلوم ہوتا ہے۔ موت کو سفر بھی کہا ہے، راہ بھی اور جگہ بھی۔ تینوں پیکر مختلف ہوتے ہوئے بھی محاورے کی سطح پر متحد ہیں اس لئے بہت موثر ہیں۔ تو سفروں میں خود کو بھی شامل کر کے شعر کو خطیبانہ، مربیانہ انداز سے محفوظ کر دیا ہے۔ ورنہ ایسے اشعار میں تجربے کی واقعیت کی جگہ سبق آموزی اور تنبیہ کا عنصر اکثر در آتا ہے اور شعر مرتبۂ بلاغت سے گر جاتا ہے۔ موجودہ صورت میں شعر ہر طرح کامل و اکمل ہے۔

دیوان سوم

ردیف واؤ

(۳۴۲)

۹۵۰ قتل کیے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو — غصہ = رنج
جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں تم بھی آؤ جانے دو

اس کی گلی کی خاک سبھوں کے دامن دل کو کھینچے ہے
ایک اگر جی لے بھی گیا تو آتے ہیں مر جانے دو

اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو
دل کی ہوس ٹک ہم بھی نکالیں دھومیں ہم کو مچانے دو

عرصہ کتنا سارے جہاں کا وحشت پر جو آجاویں
پاؤں تو ہم پھیلا دیں گے پر فرصت ہم کو پانے دو

ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

۳۴۲/۱ اس زمیں میں میر کا دوغزلہ ہے۔ دونوں غزلوں کے اکثر اشعار روانی اور آہنگ کے

خوش گوار تنوع کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ پہلی غزل (جس سے یہ اشعار منتخب ہوئے) معنی اور مضمون کے لحاظ سے بہت بہتر ہے۔ اگرچہ اس غزل کے آخر میں میر نے بڑے جوش اور اعتماد سے کہا تھا ؎

بات بنانا مشکل سا ہے شعر سبھی یاں کہتے ہیں
فکر بلند سے یاروں کو ایک ایسی غزل کہہ لانے دو

لیکن معلوم ہوتا ہے شاعر کا تخلیقی جوش دوسری غزل کے شروع ہوتے ہوتے نسبتہً سرد پڑ گیا۔ دوسری غزل میں وہ بات نہیں جو پہلی غزل میں ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کئی بار کہہ چکا ہوں، میر اور غالب کے عشق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غالب اپنے اور معشوق کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتے ہیں۔ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ غالب نے معشوق سے، یا اس کے بارے میں کھل کر بات کی ہو۔ غالب کا معشوق روزمرہ کی سطح پر ہم سے (یا غالب سے) بہت کم ملتا ہے۔ غالب اور معشوق کے درمیان یہ فاصلہ روحانی بھی ہے اور جسمانی بھی ؎

ہے صاعقہ و صرصر و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

میر کے یہاں انسانی رشتوں اور انسانی صورت حال کا احساس فوری سطح پر ہے، اسی لئے لوگوں کو ان کے لہجے میں "خستگی"، "دھیما پن"، "سادگی" وغیرہ چیزوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف غالب کے کلام میں ان کو "عقلیت" وغیرہ نظر آتی ہے۔ واقعہ صرف یہ ہے کہ غالب انسانی رشتوں کو بھی تجرید کی سطح پر برتتے ہیں، اور میر کے یہاں یہ رشتے روزمرہ کے عمل اور رد عمل کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ میر کے زیر بحث مطلع کے سامنے غالب کا یہ شعر رکھئے تو بات کھل جائے گی ؎

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

غالب کے شعر میں واقعۂ قتل غیر اہم ہو گیا ہے۔ بلکہ وہ طنز اہم ہے اور آفاقی صورت حال پر وہ رائے زنی اہم ہے جو اس شعر کا اصل حاصل ہے۔ میر کے مطلعے میں واقعۂ قتل اہم ہے اور وہ رد عمل اہم ہے جو قتل کے بعد متکلم اور قاتل پر مرتب ہوتا ہے۔

غالب کو معشوق کی صورت حال کا کوئی احساس نہیں (یعنی اس شعر میں معشوق کی صورت حال، اس کی رنجیدگی، تاسف اور پچھتاوے پر کوئی تاثر نہیں بیان ہوا ہے۔) جب کہ میر کے شعر میں سب سے اہم بات یہی ہے کہ معشوق کو قتل کا پچھتاوا ہے اور اس پچھتاوے کے باعث وہ عاشق کی لاش پر گم سم بیٹھا ہے، یا شاید دست تاسف مل رہا ہے اور اشکبار ہے۔ عاشق کو اپنی جان جانے کی فکر نہیں ہے، بلکہ اس بات کی فکر ہے کہ معشوق کو رنج ہے اور اس رنج کو کس طرح دور کیا جائے؟ عاشق کہتا ہے کہ آؤ جانے دو، اب گھر چلو، جو ہوا سو ہوا۔ عاشق کا مارا جانا کوئی ایسی بات نہیں جس پر تم رنجیدہ ہو۔ یہ واقعہ تو اس قابل ہے کہ فوراً بھلا دیا جائے۔

اس شعر کی قوت کا بڑا حصہ اس کے مکالماتی انداز، روزمرہ پر مبنی لفظیات (صرف ایک لفظ "غصہ" بمعنی "رنج" نامانوس ہے) اور اس یگانگت اور لگاؤ کا مرہون منت ہے جو اس کے لفظ لفظ سے عیاں ہے۔ پھر وہ منظر ہے جو شعر میں مذکور نہیں، لیکن جس پر شعر کی بنیاد ہے: مقتول کی لاش، اس پر معشوق کا گم سم بیٹھنا، عاشق کی لاش اٹھوانے سے اس کا انکار۔ اس نظارے پر لوگوں کا اظہار تاسف و تعجب۔ پھر روزمرہ زندگی سے متعلق باتیں ہیں، لاش اٹھوانے کی جلدی، ماتم کنندگان کو تسلی اور بات کو کم کر کے بیان کرنے کی سعی۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر ایک بات ہے، جو فوراً کھلتی نہیں۔ متکلم کے لہجے میں یگانگت اور معشوق کے لئے اس کے concern کے پس پشت ایک طنز بھی ہے۔ متکلم اتنا سادہ اور بھولا بھالا بھی نہیں جتنا اپنے کلام کی سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ معشوق پر طنز کر رہا ہے کہ تم لوگوں کے لئے عاشق کی جان لینا کون سی بڑی بات ہے؟ یہ سب تو چلتا ہی رہتا ہے۔ کوئی مرا، کوئی آوارہ ہو کر جنگل کو نکل گیا۔ لاش اٹھی، کفن دفن ہوا، پھر نئے عاشق اور نیا قتل۔ اس طنز کا اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ "جان سے بھی ہم جاتے رہے ہیں"، یعنی ہم عاشقوں کے لئے یہ کوئی نئی بات نہیں۔ ہم صرف ہوش اور آبرو سے نہیں جاتے، صرف گھر اور بستی کو نہیں ترک کرتے، جان سے بھی جاتے ہیں۔ ہم لوگوں کا تو طریقہ ہی یہ ہے۔ تم نے مارا تو کوئی بات نہ کی۔ مرنا تو ہم لوگوں کو تھا ہی۔

اس نکتے کی روشنی میں یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شعر کا متکلم مقتول بھی ہے اور تمام دنیا کے مقتولوں کا نمائندہ بھی ہے۔ وہ ایک اکیلا نہیں، بلکہ تمام عاشقوں کی عاشقی کا quintessence ہے۔

اب رعایت پر نظر کیجیے۔ عاشق کا جان سے جانا اور معشوق کا "جانے دینا" (یعنی واقعۂ قتل کا تذکرہ ترک کرنا، اس کو نظر انداز کرنا۔) پھر عاشق کا جان سے جانا اور معشوق سے کہا جانا کہ "آؤ"۔ "اب" "آؤ" محض روزمرہ نہیں، بلکہ استعارہ میں جانا ہے۔ یعنی عاشق نے دنیا چھوڑ دی، تم اسے چھوڑ کر آؤ، اسے دفن ہونے کے لئے اکیلا چھوڑ دو۔ ہر پہلو سے مکمل اور بے مثال شعر کہا ہے۔ کیفیت، اور اس پر معنی کے اشارے غضب کے ہیں۔

۳۴۴/۲ اس مضمون کو دیوان پنجم میں خوب کہا ہے ؎

کیا ہی دامن گیر تھی یارب خاک بسمل گاہ وفا
اس ظالم کی تیغ تلے سے ایک گیا تو دو آئے

"بسمل گاہ وفا" غیر معمولی ترکیب ہے۔ مصرع ثانی میں "ظالم" البتہ بہت اچھا نہیں ہے۔ اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں کوئی لفظ غیر ضروری یا کمزور نہیں۔ "بسمل گاہ وفا" بہت عمدہ سہی، لیکن بات کو محدود کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف "اس کی گلی" میں تعمیم ہے، کہ معشوق کی گلی کا ہر حصہ، ہر کونا ایسا ہے کہ دل کو کھینچتا ہے۔ مصرع ثانی میں "ایک اگر جی لے بھی گیا" میں اسی طرح کی تعمیم ہے، کہ وہاں لوگوں کو موت آتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق ہی قتل کرے۔ یہ بھی ممکن ہے لوگ خود جان دے دیتے ہوں، یا وہاں پہنچ کر ان کو موت آجاتی ہو، یا ضعف کے باعث جان نکل جاتی ہو۔ پہلے مصرعے میں دامن دل کو کھینچنے کی بات ہے۔ اس سے گمان گزرتا ہے کہ دوسرے مصرعے میں اس گلی کی دلکشی و دلچسپی کا ذکر ہوگا۔ لیکن جب دلکشی کے بجائے جی بچا کر لے جانے اور مر جانے کا تذکرہ آتا ہے تو ایک خوشگوار استعجاب محسوس ہوتا ہے۔

ردیف بھی اس شعر میں خوب آئی ہے۔ ان وجوہ کی بنا پر شعر زیر بحث کو دیوان پنجم کے شعر پر فوقیت ہے۔ بڑی کیفیت کا شعر ہے۔ ڈرامائیت اور میر کی مخصوص افسانویت بھی ہے۔

مومن نے اس مضمون کو یوں کہا ہے ؎

رہتے ہیں جمع کوچۂ جاناں میں خاص و عام
آباد ایک گھر ہے جہان خراب میں

اس میں شک نہیں کہ مومن کا مصرع ثانی بہت برجستہ ہے، لیکن ان کا مضمون میر کے مقابلے میں محدود ہے۔ مومن نے کوچۂ جاناں کی جو تصویر پیش کی ہے اس میں کوئی جذباتی شدت نہیں، بلکہ معمولی چہل پہل کا منظر ہے۔ یعنی کوچۂ جاناں میں موت کا ذکر نہیں ہے، اور نہ ان لوگوں کے ذہنی کیفیات ہیں جو اس کوچے میں آتے جاتے ہیں۔ مرنے کے لئے آتے ہیں، یا معشوق کو دیکھنے آتے ہیں لیکن موت دامن گیر ہو جاتی ہے۔ بعض بعض جان سلامت لے جاتے ہیں۔ لیکن معشوق کی گلی سب کے دل کو کھینچتی ہے، کوئی اس کے سحر سے بچ نہیں سکتا۔ ان نزاکتوں سے مومن کا شعر خالی ہے۔

فانی نے البتہ میر کے مضمون کو اپنی زبان دینے کی کوشش کی ؎

یہ کوچۂ قاتل ہے آباد ہی رہتا ہے
اک خاک نشیں اٹھا اک خاک نشیں آیا

لیکن فانی کے یہاں "خاک نشیں" کا لفظ نا مناسب ہے۔ "اٹھا" کی ذومعنویت بھی "خاک نشین" کی کمزوری کو پردہ پوش نہیں کر سکتی۔ یہ لفظ سائل یا درویش کے لئے تو مناسب ہے، لیکن عاشق کے لئے اتنا برمحل نہیں۔ "پھر کوچۂ قاتل" کہہ کر فانی نے بات کھول دی ہے اور معشوق کا کردار محدود ہو گیا ہے۔ تیسری بات یہ کہ "خاک نشیں" کی تکرار بھی خوب نہیں، کیوں کہ اس کے باعث معشوق کی گلی میں آنے جانے والوں کی تخصیص ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا شعر کنایہ اور غیر قطعیت کی دولت سے مالا مال ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ میر کے شعر میں معشوق کے تئیں ایک اپنائیت ہے، ایک والہانہ لگاؤ ہے۔ مومن اور فانی دونوں کے شعر اس کیفیت سے خالی ہیں۔ ہمارے زمانے میں عرفان صدیقی نے گھر اور کوچۂ قاتل کو ایک کہہ کے (گھر = کوچۂ قاتل۔ کوچۂ قاتل = گھر) مضمون کو بہت تازہ

رخ دے دیا ہے۔ معنی آفرینی بھی اچھی ہے؎

خاک میں اس کی اگر خون بھی شامل ہے تو کیا
یہ مرا گھر بھی تو ہے کوچۂ قاتل ہے تو کیا

۳۴۲/۳ بہار میں جنوں کا بڑھ جانا اور دیوانے کا زنجیریں تڑا کر آوارہ ہونا یا زنجیریں تڑانے کی سعی کرنا عام مضمون ہیں۔ خود میر کے اس شعر کا مضمون محمد امان نثار سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے؎

ہمارا ہاتھ مت پکڑو بہار آئی ہے جانے دو
گریباں کی ہمیں اب دھجیاں یارو اڑانے دو

شاہ محمدی بیدار نے زبردست ردیف اختیار کر کے معمولی بات کو بہت پرزور کر دیا ہے؎

بہار آئی تڑانے پھر لگے زنجیر دیوانے
ہوا شور جنوں برپا اہاہاہا اہاہاہا

لیکن میر کا شعر ان دونوں سے بہت بلند ہے۔ اس کی پہلی وجہ یہ ہے کہ میر کے یہاں حسب معمول شعر کے پس منظر میں وقوعہ ہے۔ اس سال شور بہاراں بہت ہے، یعنی گذشتہ برس بہار اس قدر جوش پر نہ تھی۔ دیوانے کو زنجیر میں باندھا جا رہا ہے، غالباً اس لئے کہ جب بہار نہ تھی تو دیوانگی کم تھی اور زنجیر کی ضرورت نہ تھی۔ یا شاید دیوانگی تھی ہی نہیں، ایک طرح کی صحت تھی۔ یا شاید اس سال بہار کا جوش زیادہ ہونے کی وجہ سے احتیاطاً زنجیر پہنائی جا رہی ہے۔ اس موقعے پر دیوانہ کہتا ہے کہ اب کے بہت ہے شور بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو۔

"اب کے بہت ہے شور بہاراں" میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اس سال بہار کا شور (شہرت، غلغلہ) بہت ہے، جب کہ گزشتہ برس شاید ایسا نہ تھا۔ یا اگر "شور" بمعنی "چہل پہل" قرار دیں تو مراد یہ ہوگی کہ اس سال بہار میں چہل پہل، لوگوں کا آنا جانا، شور غل بہت ہے۔ "شور" کے عام معنی (جوش و خروش)

تو اپنی جگہ ہیں ہی۔

مصرع اولیٰ سے ہی آواز کی بلندی اور شور کا آہنگ شروع ہوتا ہے۔ ایک طرف تو شور بہاراں ہے، دوسری طرف دیوانے کا شور، اس کی زنجیروں کا شور، اس کے پکارنے کا شور کہ ہم کو مت زنجیر کرو۔ پھر دیکھیے کہ "شور بہاراں" کے دو معنی ہیں۔ ایک تو بہار کا اپنا شور، (چڑیوں) اور جانوروں کا شور، بارش کا شور، لوگوں کے خوشیاں منانے کا شور، اور دوسرے معنی ہیں "بہار کا غلغلہ"۔ یعنی ہر طرف شور ہے کہ بہار آئی۔ بہار آئی۔ شوق قدوائی ؎

ہوا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکار آئی
بہار آئی بہار آئی بہار آئی بہار آئی

لہٰذا شور بہاراں کے ساتھ ساتھ دیوانے کا شور بڑھتا ہے کہ ہم بھی ذرا دل کی ہوس نکالیں۔ یعنی ہر چیز تو اپنے دل کی ہوس نکال رہی ہے، لوگ خوشیاں منا رہے ہیں، سبزہ لہک لہک کر اوپر آرہا ہے، برسات اور بادل اپنی بھڑاس نکال رہے ہیں، تو پھر مجھے بھی موقعہ کیوں نہ ملے؟ دوسرے معنی یہ ہیں کہ دیوانے کے دل میں ہوس تھی کہ خوب کھل کھیلے، خوب زور زور سے ناچے، قہقہے لگائے، گریبان چاک کرے، بال نوچے، خاک و خون میں لوٹے، وغیرہ۔ لیکن جنون ساتھ نہ دیتا تھا۔ آج بہار کا جوش ہے تو جنون بھی ترقی پر ہے، آج تو میں دل کی ہوس پوری کر لوں۔

"ہم کو مت زنجیر کرو" میں اس بات کا کنایہ بھی ہے کہ اوروں کو تو زنجیر کرو، ہم کو چھوڑ دو۔ یا پھر یہ کہ تم نے دوسروں کو تو چھوڑ رکھا ہے، ہمیں ہی زنجیر کیوں کرتے ہو؟ اس کنائے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں "دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں" کہا ہے۔ یعنی اور لوگ تو دل کی ہوس نکال رہے ہیں، یا نکال چکے ہیں، اور لوگوں نے تو اپنی دیوانگی کے جوش کا اظہار کر ہی دیا ہے، اب ہم کو بھی موقعہ دو۔

دوسرے مصرعے میں معنی اور مضمون کے ساتھ ساتھ آہنگ آگے بڑھتا ہے، حتیٰ کہ مصرع آخر ہوتے ہوتے ایک زبردست، بلند، گونجیلی پکار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس پکار میں احتجاج، اعلان جنگ اور احساس شکست سب کچھ ہے۔ شکست اس

لئے کہ لوگ دیوانے کو زنجیر پہنا ہی چکے ہیں، یا پہنا کر دم لیں گے۔ محمد امان نثار نے مضمون تو حاصل کیا، لیکن وہ اس کے امکانات کو بروے کار نہ لا سکے۔ پھر ان کا تخیل محدود تھا اس لئے وہ صرف گریبان کی دھجیاں اڑانے کی بات کرکے رہ گئے۔ میر محمدی بیدار کے شعر میں ردیف بہت کارگر اور معنی خیز ہے، لیکن مضمون میں وسعت نہیں۔ ان کے برخلاف میر کے شعر میں آہنگ کے جادو کے ساتھ ساتھ معنی اور کیفیت کی ایک دنیا ہے۔

۳۴۲/۴ اس شعر میں پر لطف ابہام ہے کہ وہ کون سی مصروفیت ہے جس کے باعث وحشت کو بروے کار آنے (یا لانے) کا موقعہ نہیں مل رہا ہے؟ سارے جہاں کو ایک میدان کہنا اور اس اعتبار سے پاؤں پھیلانے کا ذکر بہت دلچسپ ہے۔ ذوق نے براہ راست میر سے مستعار لے کر کہا ہے ؂

میری وحشت پاؤں پھیلائے تو پھر دونوں جہاں
ہوں اگر اک عرصۂ میداں تو کچھ وسعت نہیں

میر کے شعر میں انشائیہ انداز نے زور کلام اس قدر پیدا کر دیا ہے کہ اس کے سامنے ذوق کا شعر زرد معلوم ہوتا ہے۔ پھر میر کا لہجہ اس قدر شدید ہے کہ واقعی دیوانے کا کلام معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں "پاؤں تو ہم پھیلاویں گے" میں لفظ "تو" میر کے خاص انداز کا ہے کہ چھوٹا سا لفظ ہے، لیکن پورا فقرہ، بلکہ پورا مصرع، اس کا تابع معلوم ہوتا ہے۔ دیوانے کی آنکھوں میں وحشت کی چمک ہوتی ہے، خاص کر ایسے دیوانوں میں، جو بظاہر عاقل ہوں۔ الفریڈ ہچکاک کی فلم Psycho کا مرکزی کردار جسے قتل کرنے کا جنون ہے، بالآخر خود کو اپنی مردہ ماں سے identify کرنے لگتا ہے۔ اس کے بدن پر ایک مکھی بیٹھی ہوئی ہے، لیکن وہ اسے اڑاتا نہیں۔ بڑے نرم، میٹھے لہجے میں وہ کہتا ہے "دیکھو، میری ماں کس قدر نیک، کتنی نرم دل ہے کہ وہ کسی مکھی کو بھی ضرر نہیں پہنچاتی۔" لیکن اس کی آنکھوں میں خاص دیوانہ چمک ہے اور اس کے چہرے پر جو تبسم ہے اس میں عجب طرح کی سفاکی ہے کہ دیکھنے والوں کے

رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے شعر کا دوسرا مصرع کچھ ایسے ہی انداز کا ہے، صاف معلوم ہوتا ہے کہ متکلم دیوانوں جیسی خوفناک مسکراہٹ اور آنکھوں میں وحشت کی کرن لئے بڑے میٹھے انداز میں کہہ رہا ہے کہ بس ذرا فرصت ملے تو ہم پاؤں پھیلائیں۔ وحشت میں زمین آسمان ایک کر دینے کو پاؤں پھیلانے سے تعبیر کرنے میں جو لطف اور سبک بیانی کا کمال ہے اس کے مقابلے میں ذوق کے شعر میں خود وحشت کا پاؤں پھیلانا بہت کمزور اور سطحی بیان معلوم ہوتا ہے۔

اب یہ سوال رہ جاتا ہے کہ متکلم خود کو عدیم الفرصت کیوں کہہ رہا ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ بوجہ دیوانگی اسے یہ گمان ہے کہ یہ میں ہی ہوں جو کاروبار عالم کا انتظام اور بندوبست کر رہا ہوں۔ اس وقت مجھے وحشت کو بے عناں کر دینے کی فرصت کہاں ہے؟ دوسرا امکان یہ ہے کہ "فرصت" بمعنی "موقع" ہے۔ یعنی متکلم زنداں میں پابہ زنجیر ہے۔ وہ موقعے کی تلاش میں ہے کہ جیسے ہی بن پڑی، میں زنداں سے نکل کر وحشت کا بازار گرم کروں گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ متکلم کو عشق اور اس کے لوازمات نے گھیر رکھا ہے۔ ادھر سے فرصت ملے تو وحشت اپنا رنگ دکھائے۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ قدرت خدا کا انتظار ہے، جب خدا کی قدرت اپنا کرشمہ دکھائے گی تو ہم کو عرض وحشت کا موقعہ ملے گا۔ اس امکان کو تقویت دیوان دوم کے حسب ذیل اشعار سے ہوتی ہے ؎

یوں تو ہم عاجز ترین خلق عالم ہیں ولے
دیکھیو قدرت خدا کی گر ہمیں قدرت ہوئی

نظرمت بے پری پر کر کہ آں سوئے جہاں پھرہوں
ہوئے پرواز کے قابل یہ ٹوٹے پر جہاں میرؔ

۳۴۴/۵ اس شعر کے بھی پس منظر میں واقعہ ہے۔ عاشق کچھ دن پہلے معشوق کی گلی سے زار و نزار ہو کر آیا تھا۔ لوگوں کی تیمارداری اور نگہداشت سے کچھ صحت

ہوئی ہے ۔ لیکن ابھی پوری طرح صحت نہیں ہوئی ہے کہ وہیں واپس جانا چاہتا ہے۔ جتنا لطف وقوعے میں ہے اتنا ہی اس بات میں ہے کہ لوگوں اور عاشق کے درمیان گفتگو عاشق کے ضعف کے بارے میں ہے۔ یعنی عشق کے معاملے کو روزمرہ کی زندگی سے اخذ کیا ہے ۔ اتنا ہی لطف اس بات میں بھی ہے کہ عاشق سے یہ نہیں کہا جارہا ہے کہ تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو ۔ صرف یہ کہا جارہا ہے کہ ابھی مت جاؤ ۔ پوری طرح صحت مند ہو لو تو جانا ۔

مصرع اولیٰ میں "کچھ" حسن بیان کے لیے ہے یا پھر "چندے" (= "کچھ دن") کے معنی رکھتا ہے ۔ دونوں طرح، لفظ بہت خوب ہے اور چھوٹے چھوٹے الفاظ کو ماہرانہ انداز میں استعمال کرنے کی ایک اور مثال قائم کرتا ہے ۔

۳۴۳

۹۵۵ تصفیے سے دل میں میرے منھ نظر آتا ہے لیک
گیا کروں آئینہ ساں میں حسرت دیدار کو
تصفیہ = صفائے قلب

۳۴۳/۱ یہ ان نادر قسم کے شعروں میں ہے جن کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا اصل حسن مضمون کی ندرت میں ہے یا اس تشبیہ میں جو مضمون کو ثابت کرنے کے لئے لائی گئی ہے۔

سب سے پہلے تو مضمون دیکھئے۔ اہل دل کے یہاں صفائے قلب بہت بڑی چیز ہے۔ صفائے قلب سے مراد ہے دل کو کثافتوں سے پاک کرنا تاکہ جمال الٰہی اس میں منعکس ہو سکے۔ بعض بزرگوں نے تو صفائے قلب کو ایک روحانی قوت سے تعبیر کیا ہے جو عارف کے دل میں ہوتی ہے۔ یہاں کہا جا رہا ہے کہ صفائے قلب کے باعث وہ درجہ تو حاصل ہو گیا کہ اللہ تعالیٰ اس میں جلوہ گر ہے اور میں اسے دیکھ بھی سکتا ہوں۔ لیکن دل کے آئینے میں دیکھنے سے تسلی نہیں ہوتی، کیوں کہ مجھے تو دیدار کی ہوس ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ اصل ہوس تو لقائے ربانی کی ہے کہ اس کو اپنے سامنے دیکھ سکوں۔ یا اگر عشق مجازی پر محمول کریں تو مراد یہ ہے کہ اگرچہ معشوق دل میں رونق افروز ہے، لیکن میں اسے دو بدو دیکھنا چاہتا ہوں۔ دونوں صورتوں میں مجاز (یعنی جسمانی تجربے) کو حقیقت (یعنی روحانی تجربے) پر فوقیت دی جا رہی ہے۔ ایسی بات کہنے کے لئے بڑی ہمت اور طبیعت کی بڑی جولانی درکار ہوتی ہے۔ خود میر سے بھی ایسا شعر روز روز نہیں ہوتا۔

لقائے ربانی کو جسمانی تجربہ میں نے اس لئے کہا کہ اسلامی عقیدے کے مطابق رویت باری تعالیٰ نصیب ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اللہ نہ صرف بے پایاں ہے، بلکہ جسم و مکان سے بھی بے نیاز ہے۔ لیکن عقیدہ یہی ہے، اور اس عقیدے کی رو سے اللہ تعالیٰ کوئی نہ کوئی صورت ایسی پیدا کرے گا کہ انسان اسے دیکھ سکے۔

اب دلیل پر آیئے۔ دل کو کثافت سے اس درجہ پاک کیا کہ اس میں آئینے کی سی

قوت انعکاس آگئی ۔ لیکن آئینے کا المیہ یہ ہے کہ اگرچہ اس میں صورت جلوہ افروز ہوتی ہے ، لیکن خود آئینے کے آنکھیں نہیں ہوتیں ، وہ اندھا ہوتا ہے ۔ لہذا آئینے میں صورت اتر بھی آئے تو بھی آئینے کی حسرت دیدار باقی رہتی ہے ۔ اس سے بڑھ کر مکمل دلیل کیا ہوگی ؟

۳۴۴

یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کر دی ہے خبر تم کو خبردار رہو

لاگ اگر دل کو نہیں لطف نہیں جینے کا
الجھے سلجھے کسو کاکل کے گرفتار رہو

سارے بازار جہاں کا ہے یہی مول اے میر
جان کو بیچ کے بھی دل کے خریدار رہو

۳۴۴/۱ اخلاقی نوعیت کا معمولی مضمون ہے، لیکن اس کے بیان میں غیر معمولی زور ہے۔ لہجے اور آہنگ کی بلندی، طویل مصمتوں کا اجتماع، قافیہ اور ردیف میں پکارنے کی کیفیت، ''خبر'' اور ''خبردار'' میں معنی خیز تکرار، یہ سب تو ہے ہی۔ لیکن شعر کے زور کا بڑا حصہ لفظ ''سرا'' میں ہے۔ ظاہر ہے کہ بات سرائے دنیا کی ہے، لیکن ''سرا'' بمعنی ''سرائے''، یعنی ''مسافروں کے ٹھہرنے کی جگہ'' بھی ہے۔ یہ مفہوم ثانوی ہونے کے بجائے بنیادی نوعیت اس لئے اختیار کر گیا ہے کہ پورے شعر میں پکارنے کی فضا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص، یا کچھ لوگ کسی سرائے میں آکر ٹھہرے ہیں جہاں کچھ خطرہ ہے، اور کوئی شخص پکار پکار کر کہہ رہا ہے کہ یہاں ہوشیار رہو، یہ سونے کی جگہ نہیں ہے۔ خطرے کی وضاحت نہ کرکے صرف یہ کہنا کہ یہ سونے کی جگہ نہیں ہے، کمال بلاغت کا حامل ہے۔ کیوں کہ کئی قسم کے خطرے ممکن ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ یہاں جان کا ڈر ہے، یا چوری کا خوف ہے، تو بات محدود ہو جاتی۔ اس وقت تو یہاں خطرے ہی خطرے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ جو شخص خبردار کر رہا ہے اس سے بھی کچھ خطرہ ہو، کیوں کہ اکثر چور ایسا کرتے بھی تھے کہ مسافروں کو متنبہ کر دیتے تھے۔ ان کو معلوم تھا مسافر تھکا ہارا ہے، سوئے گا ہی۔ لیکن اس کو بتا دینے میں یہ فائدہ تھا کہ پھر وہ شکایت نہ کر سکتا تھا کہ میں

تو اس سرائے میں آکر لٹ گیا۔ شور انگیز شعر ہے۔

نیر مسعود کا بیان ہے کہ ان کے یہاں مرزا دبیر سے متعلق نادر کاغذات کا جو ذخیرہ ہے اس میں ایک بیاض بھی ہے جس میں شعر زیر بحث پر میر مستحسن خلیق اور مرزا دبیر کی تضمینیں درج ہیں۔ تضمین میر خلیق سے

غافل اس منزل فانی میں نہ زنہار رہو
یاں ہے کھٹکا ملک الموت کا ہشیار رہو
عمل خیر کرو چلنے پہ تیار رہو
یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

یہ بات ظاہر ہے کہ میر خلیق نے مضمون کو بہت محدود کردیا ہے۔ پھر، موت سے خبردار رہنے کی تلقین بہت بامعنی بھی نہیں، کیوں کہ خبردار اس چیز سے کیا جاتا ہے جس سے بچنے کی سبیل ہو سکے۔ موت کو یاد کیا جاتا ہے، ہاں اچانک موت کے امکان سے خبردار ضرور کرتے ہیں، اس معنی میں کہ زندگی کا کوئی بھروسہ نہیں، جو کچھ (اچھے) کام کر سکو، کرلو۔ اس اعتبار سے میر خلیق کا تیسرا مصرع بہت پر زور اور معنی خیز ہے۔ تضمین مرزا دبیر سے

سفر مرگ ہے درپیش سبک بار رہو
خواب راحت کے نہ راتوں کو طلب گار رہو
یہ صدا مرغ سحر دیتے ہیں ہشیار رہو
یہ سرا سونے کی جاگہ نہیں بیدار رہو
ہم نے کردی ہے خبر تم کو خبردار رہو

مرزا دبیر کی تضمین میں بھی مضمون محدود ہو گیا ہے، لیکن ربط اور دلیل کی مضبوطی کے باعث ان کی تضمین میر خلیق کی تضمین سے بہتر ہے۔ میر کے شعر کو مرغ سحر کی صدا کے طور پر بیان کرنا بہت پر لطف ہے۔ نیند کو چوں کہ "گراں" (بھاری) بھی کہتے ہیں، اس لئے پہلے مصرع میں "سبک بار" کا لفظ بہت خوب ہے۔ دبیر کا دوسرا مصرع البتہ اتنا اچھا نہیں۔ چوں کہ خلیق کا بھی مصرع ثانی بہت اچھا نہیں ہے، اس لئے

لگتا ہے دونوں ہی کو تیسرے مصرعے کے لئے تیاری کرنے میں مشکل ہوئی۔

جس بیاض میں یہ تضمینیں درج ہیں اس میں یہ صراحت نہیں کہ یہ تضمینیں میر کے شعر پر ہیں۔ نہ ہی عنوان میں یا عبارت میں ایسا قرینہ ہے جس سے معلوم ہو کہ صاحب بیاض یا صاحب تضمین کو معلوم ہے کہ یہ شعر میر کا ہے۔ اس سے گمان گزرتا ہے کہ یہ شعر ضرب المثل کے طور پر مشہور تھا، اور جیسا کہ ضرب المثل شعروں کے ساتھ بسا اوقات ہوتا ہے، اس بات کا علم اکثر لوگوں کو نہ تھا کہ یہ شعر کس کا ہے؟

ان تضمینوں سے یہ بات بھی عیاں ہو جاتی ہے کہ ابہام بہت بڑا حسن ہے، کیوں کہ اس کی وجہ سے مضمون وسیع ہو جاتا ہے، جیسا کہ ہم نے میر کے شعر میں دیکھا۔

۳۴۴/۲ تمام نسخوں میں "الجھے سلجھے" ملتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ فقرہ مخاطب کے لئے ہے، کہ اگر دل میں محبت نہیں تو کچھ نہیں۔ پھر تلقین یا مشورہ ہے کہ الجھے سلجھے ہی سہی، یعنی چاہے اس میں دم الجھے یا بات سلجھے، لیکن تم کسی کاکل کے گرفتار رہو۔ "رہو" میں استمرار کا کنایہ ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ کسی کاکل کے گرفتار ہو جاؤ۔ اس صورت میں امکان تھا کہ گرفتاری محض عارضی ہو۔ لیکن "گرفتار رہو" کا مطلب یہ ہے کہ ہمیشہ، ہر حال میں، ہر وقت گرفتار رہو۔

اگر "الجھی سلجھی" پڑھا جائے تو پھر یہ فقرہ کاکل کی صفت بن جاتا ہے کہ کسی بھی کاکل کے گرفتار رہو، چاہے وہ سلجھی اور بنی سنوری ہو، یا الجھی اور پریشان ہو۔ مراد یہ بھی ہے کہ الجھی اور پریشان کاکل میں بھی حسن ہوتا ہے، اور یہ بھی کہ کاکل الجھی ہوئی ہو تو بھی کاکل معشوق ہے۔ ایک مراد یہ بھی ہے کہ معشوق آزادہ مزاج اور بے پروا ہو۔ اسے اپنی تزئین و آرائش کی چنداں فکر نہ ہو۔ لہٰذا اس کی کاکل کبھی الجھی ہوئی ہو اور کبھی کبھی سلجھی ہوئی ہو۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ یہ بھی تزئین و حسن کا انداز ہے کہ کاکل ایک خاص ترتیب سے بنائی گئی ہو کہ اس میں وہ کیفیت ہو جسے careful disarray کہتے ہیں۔ یعنی بالوں کو اس کمال سے بنایا ہو کہ وہ الجھے ہوئے اور بے ترتیب معلوم ہوں۔ (موجودہ زمانے کی بعض مغربی فلمی اداکاراؤں اور ٹی۔وی شخصیتوں کا یہی انداز ہے۔)

ایک امکان یہ بھی ہے کہ میرنے "کاکل" کو مذکر باندھا ہو۔ اس صورت میں "الجھے سلجھے" کاکل کی صفت بھی ہے اور مخاطب کے لئے بھی موزوں ہے۔ لہٰذا یہ کثیر المعنویت کی عمدہ شکل ہے، کہ ایک ہی فقرہ دو مختلف اشیا پر یا دو مختلف لوگوں پر مختلف معنی میں صادق آئے۔

"کاکل" کو عام طور پر مونث باندھا گیا ہے۔ چنانچہ جوش کی ایک مشہور رباعی کا پہلا مصرع ہے ؎

کاکل کھل کر بکھر رہی ہے گویا

لیکن "نوراللغات" نے سید محمد خاں رند کے حوالے سے مذکر بھی درج کیا ہے ؎

الٰہی الاماں رہیو نگہباں اپنے بندوں کا
بلا نازل ہوئی شانے پہ کاکل اس نے چھوڑا ہے

آفاق بنارسی نے اپنی "معین الشعراء" میں انھیں رند کے حوالے سے "کاکل" کو مونث بتایا ہے ؎

خوش آئی ہے انھیں اب وضع بانکی
کمر پہ رہتی ہے کاکل میاں کی

غالب کے یہاں اس کا مذکر استعمال اکثر لوگوں کے ذہن میں ہو گا ؎

سبزۂ خط سے ترا کاکل سرکش نہ دبا
یہ زمرد بھی حریف دم افعی نہ ہوا

ان شواہد کی روشنی میں یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ میرنے اصل میں "الجھے سلجھے" ہی لکھا تھا، اور یہ فقرہ دونوں طرف (کاکل اور عاشق) راجع ہوتا ہے "کاکل" کی تذکیر دلی اور لکھنؤ دونوں جگہ ثابت ہے، یہ اس بات کا مزید ثبوت ہے کہ یہاں اسے مذکر ہی پڑھنا چاہیے۔

"لاگ" کی ذومعنویت کے لئے ملاحظہ ہو ۴۵/۲۔ یہاں بظاہر ایک ہی معنی کارآمد ہیں (لگاؤ، تعلق) لیکن مصرع ثانی میں "گرفتار" کا لفظ اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ "لاگ" بمعنی "رنجش" بھی بہت دور نہیں، بلکہ دریدا Derrida کی زبان میں "التوا میں" under erasure ہے۔ "لاگ" اور "دل" میں ضلع کا تعلق بھی ہے،

کیوں کہ "دل لگنا" محاورہ ہے۔

اگر "الجھے سلجھے" کے بعد وقفہ فرض کریں تو یہ فقرہ خطابیہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح اس کی کثیر المعنویت تو جاتی رہتی ہے، لیکن ایک نئے معنی حاصل ہوتے ہیں، کہ اے الجھے سلجھے شخص، تمھارے مزاج اور طبیعت میں بے لطفی اور تغیر ہے۔ تم کبھی الجھے ہوئے، یا الجھن میں رہتے ہو، کبھی سلجھ جاتے ہو اور تمھارے مزاج کو قرار آجاتا ہے۔ تم کو اگر لطف زندگی حاصل کرنا ہے تو کسی کاکل کے گرفتار رہو، پھر تمھاری زندگی ایک ڈھب پر آجائیگی۔

مزید ملاحظہ ہو ۳۴۲/۲ -

۳۴۴/۳ اس شعر میں مراعات النظیر کی بندش لاجواب ہے: بازار، مول، بیچ، خریدار۔ جہاں، جان، دل۔ ردیف کے استمراری معنی یہاں بھی بہت خوب ہیں، کہ ہر وقت خریدنے کو تیار رہو۔ ظاہر ہے کہ "دل" سے مراد یہاں محض دل نہیں، بلکہ وہ دل ہے جو دردمند ہو، باہمت ہو۔ (باہمت اصطلاح صوفیا میں اسے کہتے ہیں جسے دنیا سے لگاؤ نہ ہو۔) یا پھر وہ دل جو باصفا ہو اور جس میں جلوۂ محبوب منعکس ہو سکے۔ یا پھر وہ دل جو خود تالیف کا محتاج ہے، اور جس کے بارے میں کہا گیا ؎

دل بدست آور کہ حج اکبر است
از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است
(دل کو ہاتھ میں لو، یعنی دلوں کو جیت
لو۔ یہی حج اکبر ہے۔ ایک دل ہزاروں
کعبہ سے بہتر ہے۔)

جان کو بیچ کر دل خریدنے میں قول محال بھی بہت دلچسپ ہے۔ جب جان نہ رہے گی تو دل کس کام کا؟ لیکن معاملے کی خوبی یہی ہے کہ چاہے جان چلی جائے، لیکن دل، ایسا ہاتھ آئے جو صحیح معنی میں دل ہو۔

اگر "مول" کو بروزن "پھول" پڑھیں تو بھی مناسب ہے۔ اب "مول" کے معنی ہوں گے، "اصل"، "جڑ"، "بنیاد"، "اصل رقم" (بمقابل "سود")۔ جیسے غالب کے خط میں ہے کہ "مول جڑ

سود جرا (بنام علائی) چوں کہ بازار (یعنی دکان تجارت) کی بنیاد اکثر قرض پر ہوتی ہے۔ یعنی لوگ سرمایہ قرض لے کر تجارت میں لگاتے ہیں، اس لئے "مول" بمعنی "اصل رقم" بہت خوب ہے کہ بازار جہاں میں اصل رقم تو دل ہے، باقی سب سود ہے۔ (یہ بھی خیال رہے کہ سود حرام ہے)

اگر "مول" بمعنی "بنیاد"، "جرہ" رکھیں تو بھی خوب معنی برآمد ہوتے ہیں کہ بازار جہاں کی بنیاد ہی دل پر ہے۔ اگر دل نہ ہو تو بازار بھی قائم نہ ہو۔ ان معنی کی رو سے جان کو بیچ کر دل خریدنا برابر ہے سارے بازار جہاں کو خریدنا۔ بہت خوب کہا ہے۔

(۳۴۵)

حیران ہو رہو گے جو ہم ہو چکے کبھی
دیکھا نہیں ہے مرتے کسو عشق باز کو

۳۴۵/۱ مشہور ہے کہ حضرت بہاء الدین زکریا صاحب ملتانی نے حضرت قطب الدین صاحب بختیار کاکی کو لکھا کہ "درمیان ما و شما عشق بازی است۔" (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق بازی ہے۔) قطب الدین بختیار کاکی صاحب نے جواب میں لکھا کہ "درمیان ما و شما عشق است بازی نیست۔" (ہمارے اور آپ کے درمیان عشق ہے، کھیل نہیں ہے۔) خواجہ کاکی کے جواب میں اشارہ تھا کہ عشق جیسی مہتم بالشان چیز کے لئے "بازی" کا لفظ مناسب نہیں، کیوں کہ "عشق بازی" میں حرص و ہوا، یا غیر سنجیدگی کا مفہوم ہے۔ ممکن ہے یہ واقعہ میر کے ذہن میں رہا ہو، کیوں کہ اس شعر میں "عشق باز" کا لفظ عجب طنزیہ تناؤ رکھتا ہے کہ عشق ہمارے لئے محض ایک کھیل ہے۔ (عشق = موت۔ کسی پر مرنا = کسی سے محبت کرنا۔ لہذا عشق (= موت) ہمارے لئے کھیل کی طرح ہلکا اور آسان ہے۔ ہمیں مرنا کچھ مشکل نہیں۔

مضمون کی دوسری، بلکہ بنیادی خوبی اس شعر میں یہ ہے کہ متکلم معشوق کو تنبیہ کر رہا ہے کہ تم کیا جانو عشق بازوں کی (یا ان لوگوں کی، جو عشق کو کھیل سمجھتے ہیں) موت کیسی ہوتی ہے؟ جب ہم مریں گے تو تم بھونچکا رہ جاؤ گے۔ ابہام نے یہاں امکانات کا سلسلہ رکھ دیا ہے۔ (۱) تم سمجھتے ہو ہم سخت جان ہیں، جب مریں گے تو تم کو پتہ لگے گا کہ جاں سپاری ہمارے لئے کس قدر آسان تھی۔ (۲) جب ہم مریں گے تو تمھیں معلوم ہوگا کہ لوگ عشق میں مرتے بھی ہیں۔ اس میں یہ کنایہ ہے کہ اب تک تمھیں کوئی سچا عاشق نصیب نہیں ہوا جو مر کر دکھا دے۔ (۳) جب ہم مریں گے تو اس قدر دھوم سے اٹھیں گے، ہمارا اتنا اعزاز و اکرام ہوگا کہ تم حیرت میں پڑ جاؤ گے۔ (۴) جب ہم مریں گے تو بہت شور و غوغا کر کے، تمھیں رسوا کر کے مریں گے

تم حیرت میں پڑ جاؤ گے کہ ہم اس قدر دم خم رکھتے تھے۔

یہ پہلو بھی بہت نادر ہے کہ معشوق کو کوئی دھمکی نہیں دے رہے ہیں۔ یہ بھی نہیں کہہ رہے ہیں کہ تم کو افسوس ہوگا۔ بس یہی کہا ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے۔ اس میں ایک قلندرانہ شان بھی ہے اور ایک طرح کی بے چارگی بھی ہے۔ صحیح معنی میں انسانی سطح کا شعر کہا ہے۔

اب ذرا الفاظ پر غور کریں۔ اپنے لئے "ہو چکنا" (مر جانا) کہا ہے اور معشوق کے لئے (حیران) "ہو رہنا"۔ دونوں میں توازن خوب ہے، اور ایک لمحے کے لئے دھوکا ہوتا ہے کہ دونوں جگہ ایک ہی طرح کی بات ہے۔ "ہو رہنا" میں معنی کا لطف یہ ہے کہ تم حیران ہو کر رہ جاؤ گے، اور یہ بھی کہ تم ہمیشہ ہمیشہ حیران رہو گے۔ "حیران" کے ایک معنی "پریشان" "متفکر" بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ "حیران و پریشان"، "حیران و سرگرداں" روزمرے ہیں۔ لہٰذا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جب میں مروں گا تو تم پریشان ہو کر رہ جاؤ گے کہ یہ کیا آفت آئی؟ "کبھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ ایک وقت وہ آئے گا جب ہم مر جائیں گے۔ ابھی تو تمھارے جور و ستم برداشت کر رہے ہیں، لیکن ہمیشہ ایسا نہ ہوگا۔

دوسرے مصرعے میں ایک لطف تو یہ ہے کہ معشوق سے کہا جا رہا ہے کہ تم نے کسی عشق باز کو مرتے نہیں دیکھا ہے، حالاں کہ معشوق پر تو لوگ مرتے ہی ہیں، اس معنی میں کہ اس پر عاشق ہوتے ہیں۔ (عاشق ہونا = مرنا۔) اس کو ایک طرح کا ایہام کہہ سکتے ہیں، یا قول محال، کہ لوگ معشوق پر مرتے ہی رہتے ہیں لیکن معشوق نے کسی کو مرتے دیکھا نہیں ہے۔ دوسرا لطف یہ ہے کہ یہ مصرع استفہامی بھی ہو سکتا ہے۔ کیا تم نے کسی عشق باز کو مرتے دیکھا نہیں ہے؟ کیا تم جانتے نہیں ہو کہ عاشق کس طرح مرتا ہے؟

عشق باز کی موت میں تماشا کا عنصر بھی ہے، کیوں کہ کھیل بھی ایک طرح کا تماشا ہوتا ہے۔ میر نے موت کے لئے "تماشا" کا لفظ کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۷۵/۵، اور ؎

کل تک تو ہم وے ہنستے چلے آئے تھے یوں ہی
مرنا بھی میر جی کا تماشا سا ہو گیا (دیوان دوم)

آخری بات یہ کہ معشوق نے کسی عاشق کا مزا نہیں دیکھا ہے، اس میں یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق بہت نوعمر ہے۔ کنائے کے باعث بات میں لطف پیدا ہوگیا ہے، ورنہ معشوق کی نوعمری پر اہلی شیرازی جیسا شعر کسی سے نہ ہوا ؎

فرماں دہی کشور دل کار بزرگ است
نو دولت حسنی زتو ایں کار نیاید

(دل کی مملکت پر حکمرانی کرنا (یعنی اس کا نظم ونسق کرنا) بڑا کام ہے۔ تم حسن کے نو دولتیے ہو، یہ کام تم سے نہ ہوگا۔)

(۳۴۶)

۹۶۰ کیا بلا خیز جا ہے کوچۂ عشق
تم بھی یاں میر مول اک گھر لو

۳۴۶/۱ یہ شعر تجزیہ اور تعریف دونوں سے مستغنی ہے۔ سبک بیانی یعنی understatement تجاہل عارفانہ، انداز درویشی میں رنگ جواں مردی، اور ان پر مستزاد مضمون کی جدت۔ سب سے بڑی بات یہ کہ اتنی بڑی چیز کو گھر لو، دنیاوی کاروبار کی سطح پر لاکر رکھ دیا ہے اور پھر بھی معاملے میں سفیہانہ پن کہیں سے نہیں آیا۔ کوچۂ عشق کی دلکشی اس بات میں ہے کہ یہاں روز آشوب ہنگامہ رہتا ہے۔ لیکن یہ ہے ہماری آپ کی دنیا ہی کی چیز، کیوں کہ یہاں لوگ گھر مول لے کر آباد ہو سکتے ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ عشق میں مبتلا ہونا اختیاری چیز ہے، بس ہمت چاہئے، جس طرح گھر خریدنا اختیاری چیز ہے، بس استطاعت چاہئے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بیان عمدہ ہے، اور مصرع ثانی میں متکلم کا ابہام بھی دیدنی ہے۔ ایک طرح سے متکلم خود اپنے سے مخاطب ہے، اور ایک طرح سے یہ بھی ہے کہ کوئی اور شخص، جسے کوچۂ عشق کا تجربہ ہے، متکلم سے کہہ رہا ہے کہ آؤ تم بھی یہاں رہ کر دیکھو۔ یعنی متکلم، یا اور لوگ، تو وہاں آباد ہو ہی چکے ہیں، اب تم بھی اپنی قسمت کیوں نہ آزماؤ؟ "اک گھر" مول لینے میں یہ کنایہ بھی ہے کہ تمھارا ایک گھر کہیں اور تو ہے ہی، ایک گھر یہاں بھی لے لو۔ روزمرہ کی برجستگی، لہجے میں خوف، شوق، لالچ، تجسس، جواں مردی ان سب کا امتزاج اس خوبی سے ہوا ہے کہ شعر بظاہر کچھ نہیں ہے، لیکن اس میں پوری داستان حیات و کائنات بھی موجود ہے۔ انسان کی پامردی، اس کی مجبوری، دونوں بہ یک وقت بیان ہو گئے ہیں۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔

(۳۴۷)

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
ایسا کچھ کرکے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

عشق پیچے کی طرح حسن گرفتاری ہے
لطف کیا سرو کی مانند گر آزاد رہو

میر ہم مل کے بہت خوش ہوئے تم سے پیارے
اس خرابے میں مری جان تم آباد رہو

۳۴۷/۱ اس شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ اول وہلہ میں معنی کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ لیکن دراصل یہاں معنی آفرینی بھی خوب کارفرما ہے۔ لبظاہر تو بات اتنی سی کہی ہے کہ دنیا میں کچھ کام کر جاؤ، لیکن "ایسا کچھ کرکے چلو یاں" کا ابہام کئی امکانات پیدا کرتا ہے۔ یہ بات تو سامنے کی ہے کہ دنیا دارالعمل ہے، اور زندگی وہی زندگی ہے جس میں کوئی یادگار کام کیا گیا ہو۔ اب پہلا نکتہ تو یہ ہے زندگی جیسی بھی گزارو، لیکن ایسی موت مرو کہ وہ یادگار ہو جائے۔ یہاں شیکسپیئر یاد آتا ہے:

... nothing in his life
Became him like the leaving
of it, he died
As one that had been studied
in his death,
To throw away the dearest
thing he owed,
As 't were a careless trifle.

Macbeth, I, IV, 7-11

(۳۴۵/۱ بھی ملاحظہ ہو۔) دوسری، اور اہم تر بات یہ ہے کہ زندگی خوش یا ناخوش گزرے، لیکن اس کا تعلق انسان کے کارنامے سے نہیں۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ انسان کی

زندگی بظاہر کچھ ہو، لیکن پھر بھی وہ بڑے کارنامے انجام دے سکے۔ مثلاً وہ اعلیٰ درجے کا سائنس داں یا شاعر بن جائے۔ یہاں ایلیٹ کا قول یاد آتا ہے کہ وہ انسانی وجود جو دکھ سکھ اٹھاتا ہے، اس وجود سے الگ ہوتا ہے جو تخلیقی فن کار ہوتا ہے۔ یعنی تخلیقی فن کار ذاتی دکھ سکھ کا اظہار نہیں کرتا، بلکہ اس کا تخلیقی عمل اس کے روزمرہ تجربات وحوادث سے بالاتر ہوتا ہے۔ لہٰذا بقول میر یہ ممکن ہے کہ کوئی دنیا میں کسی بھی طرح کی زندگی گذارے خوشی یا غم سہے، لیکن پھر بھی اس کا خلاقانہ وجود اپنی جگہ پر فعال رہے۔ جیسا کہ میلا رمے نے کہا ہے، یہ قطعی ممکن ہے کہ کسی کا عام، روزمرہ زندگی کا مزاج کچھ ہو اور اس کا تخلیقی مزاج کچھ ہو۔ میر کا شعر بھی اسی حکمت کا اظہار کرتا ہے کہ دنیا کے سرد و گرم برداشت کرنے کے باوجود انسان کی تخلیقی سرشت فعال رہے اور ایسا کچھ کارنمایاں انجام دے سکے کہ وہ یادگار بن جائے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھئے کہ "ایسا کچھ کرکے چلو یاں" بہرحال مبہم فقرہ ہے، اور اس میں دوسرے امکانات بھی ہیں۔ مثلاً دیوانگی میں مشہور ہو جاؤ۔ کوئی ایسا کام کرو کہ لوگوں کو shock پہنچے۔ جیسے بھی رہو، پابندی رسم و رہ عام سے پرہیز کرو، تاکہ nonconformist اور انفرادیت پرست مشہور ہو، وغیرہ۔

دیوان سوم میں پہلو تھوڑا سا بدل کر یوں کہا ہے ؎

کچھ طرح ہو کہ بے طرح ہو حال
عمر کے دن کسی طرح بھر لو

مندرجہ بالا شعر میں زندگی سے اکتاہٹ، کاروبار زیست سے بے زاری اور اس کی طرف ایک تحقیر کا جذبہ ہے۔ بے چارگی اور اقبال acceptance بھی ہے۔ شعر زیر بحث میں بھی زندگی کا ولولہ نہیں، لیکن اپنے آپ کو ثابت کرنے، اور اس طرح زندگی اور موت دونوں پر قابو پانے کا ولولہ ضرور ہے۔ پھر بھی، شعر میں شیخی مارنے یا تعلی کا کوئی رنگ نہیں۔ کیفیت اور معنی کا امتزاج، تجربہ کارانہ پختگی اور لہجے میں خفیف سی لاتعلقی detachment (اس معنی میں کہ شعر میں تعلیم یا تلقین کا کوئی شائبہ نہیں۔ بس عام رائے زنی ہے۔) ان سب باتوں نے اسے مکمل شعر بنا دیا ہے۔

یاد رہنے کے مضمون پر غزل نمبر ۱۴۷ ملاحظہ ہو، جس میں کمال شاعری کا پورا اعتماد

جلوہ گر ہے۔ اس کے برخلاف، مندرجہ ذیل شعر میں عجب کیفیات کا امتزاج ہے ؎

شعر کئے موزوں تو ایسے جن سے خوش ہیں صاحب دل

رووِیں کڑھیں جو یاد کریں اب ایسا تم کچھ میرؔ کرو (دیوان پنجم)

گویا شعروں سے لوگوں کا خوش ہونا تو ایک وقتی بات تھی۔ اب کوئی ایسا کام کر گزرنا ہے جس کو یاد کر کے لوگ رنجیدہ ہوں اور روئیں۔ وہ کام کون سے ہوں گے جن کے کرنے سے لوگ میر کو یاد کر کے رنجیدہ ہوں گے اور روئیں گے، ان کی تخصیص نہیں کی ہے۔ لیکن یہ کام شعر گوئی نہیں معلوم ہوتا۔ ممکن ہے جوانی میں جان دینا، یا کسی کے عشق میں ہوش گنوانا ایسے کام ہوں۔ بہر حال وہ کام ایسے ہوں گے کہ لوگ انھیں یاد رکھیں۔ شاعری بظاہر ایسا کام نہیں۔

۳۴۷/۲ چوں کہ سرو کا پیڑ بالکل سڈول اور سیدھا ہوتا ہے، اس لئے اسے الف سے تشبیہ دیتے ہیں۔ اور الف "آزاد" کی علامت ہے، یعنی وہ شخص جسے مکروہات دنیا اور رسوم زمانہ سے علاقہ نہ ہو۔ (پرانے زمانے میں بہت سے لوگ اپنے ماتھے پر آزادی کی علامت کے طور الف کھینچتے بھی تھے۔) بہر حال۔ سرو = الف اور الف = آزاد سے سرو = آزاد کا استعارہ بنا۔ مضمون وہی ہے جو ۳۴۴/۲ میں ہے۔ لیکن یہاں استعارے مختلف ہیں اور عشق پیچہ کو گرفتار کہنے میں تازگی بہت ہے، کیوں کہ عشق پیچہ میں لفظ "عشق" تو ہے ہی، اس بیل کی پتیاں بھی بہت باریک، اور شاخیں نازک اور پیچیدہ spiral-like ہوتی ہیں۔ ان سب چیزوں کو عشق سے مناسبت ہے۔ اور پھر یہ بھی کہ عشق پیچہ بیل ہے، لہٰذا یہ کسی درخت یا کسی اور چیز کے سہارے ہی پھلتا پھولتا ہے۔ اپنے آپ اس میں قوت ہی نہیں ہوتی کہ وہ سربلند ہو سکے۔ لہٰذا عشق پیچہ اس شے کا گرفتار ہو جاتا ہے جس کے سہارے وہ اگتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ عشق پیچے میں سرخ پھول اگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سرخ رنگ (زخم، خون میں نہانا، خون بہنا وغیرہ) عشق کی علامت ہے۔

آتش نے عشق پیچہ کا مضمون اٹھایا ہے، لیکن بالکل بے رس، اور بات بالکل بے دلیل کہی ہے ؎

جس سے لپٹا سوکھا مجنوں کی طرح سے وہ درخت
عشق پیچے پر مجھے شک ہوتا ہے زنجیر کا

میر نے کتنی آسانی سے مضمون میں ندرت پیدا کردی، اور آتش نے کس قدر پاپڑ بیلے لیکن کچھ ہاتھ نہ لگا۔ نہ تو اس بات کی دلیل لائے کہ جس کو زنجیر پہنائی جاتی ہے وہ سوکھ جاتا ہے نہ اس بات کی کہ عشق پیچہ جس پیڑ سے لپٹتا ہے اس کو سکھا دیتا ہے۔ پھر لال پھول لانے والی سبز رنگ کی بیل اور زنجیر میں کوئی مناسبت نہیں۔ سب پر طرہ یہ کہ ابھی شک میں مبتلا ہیں کہ یہ زنجیر ہے بھی کہ نہیں۔

"عشق پیچہ" خود بہت دلچسپ لفظ ہے۔ "نوراللغات" اور "آصفیہ" اسے "عشق پیچاں" کا ہم معنی قرار دیتی ہیں اور دونوں لفظ درج کرتی ہیں۔ "نور" میں ہے کہ "عشق پیچاں" کو اردو میں "عشق پیچہ" کہتے ہیں۔ "نور" میں سرخ پھول کا ذکر نہیں ہے، "آصفیہ" میں ہے۔ پلیٹس نے "عشق پیچاں" اور "عشق پیچہ" دونوں ترک کیے ہیں اور صرف "عشق پیچا" لکھا ہے۔ معنی میں سرخ پھول کا ذکر ہے اور دوسرے معنی درج ہیں American jasmine ۔ حالاں کہ امریکی یاسمن کا رنگ وہی ہوتا ہے جو ایرانی یاسمن کا ہوتا ہے، یعنی سرخی مائل اودا۔ "بہار عجم" میں "عشق پیچاں" درج ہے اور لکھا ہے کہ یہ ہندوستان میں بہت مشہور ہے۔ اسٹائینگاس نے "عشق پیچاں" کے معنی ivy لکھے ہیں اور "عشق پیچہ" کے معنی "سرخ پھولوں والی ایک بیل" درج کیے ہیں۔ چوں کہ ivy کی شاخیں اور پتیاں اس بیل سے کوئی مناسبت نہیں رکھتیں جسے ہم "عشق پیچاں" کہتے ہیں، اس لیے اغلب ہے کہ اسٹائنگاس سے غلطی ہوئی اور "عشق پیچاں" وہی ہے جو "عشق پیچہ" ہے۔ ممکن ہے پلیٹس نے میر و آتش کے یہاں "عشق پیچے" دیکھ کر فرض کرلیا ہو کہ یہ الف کے امالے سے بنا ہے، اور اصل لفظ "عشق پیچا" ہوگا۔ ذوق نے "عشق پیچاں" لکھا ہے ؎

میں ہمیشہ عاشق پیچیدہ مویاں ہی رہا
خاک پر روئیدہ میری عشق پیچاں ہی رہا

ذوق کے یہاں خوبی یہ ہے کہ "عشق پیچاں" کی صورت کا بھی تذکرہ ہو

گیا ہے۔ امیر مینائی نے نواب کلب علی خاں کی مدح پر مبنی ایک قصیدے میں "عشق پیچے" لکھا ہے ؎

شوق دل نے یہ کہا مست ہے یہ سرو بھی
عشق پیچے کی طرح جائیے مستی میں لپٹ

اس شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ امیر مینائی بھی "عشق پیچہ" یا "عشق پیچا" کہتے تھے۔ "عشق پیچہ" اور سرو کا تعلق بھی اس شعر سے ثابت ہوتا ہے۔ اب یہ بات بھی ظاہر ہوئی کہ عشق پیچے کو چوں کہ سرو کا عاشق قرار دیا جاتا ہے، اس لئے میر کے شعر زیر بحث میں "عشق پیچہ" اور "سرو" بڑی مناسبت کے لفظ ہیں۔

۳۴۷/۳ اس شعر میں طنزیہ تناؤ غیر معمولی ہے، کیوں کہ یہ مضمون بیک وقت دعا اور برکت کا بھی ہے اور بددعا اور منحوسیت کا بھی۔ "اس خرابے" کا ایہام بھی قابل دید ہے۔ اس فقرے سے حسب ذیل معنی نکل سکتے ہیں۔ (۱) دشت، ویرانہ (۲) خرابۂ عشق (۳) دنیا۔ مصرع اولیٰ کی نثر بھی دو طرح ہو سکتی ہے۔ (۱) اے میر ہم سارے (= ہم سب) تم سے مل کر بہت خوش ہوئے۔ (۲) اے میر ہم تم سے مل کر بہت سارے (= بہت زیادہ) خوش ہوئے۔ دوسری صورت میں بھی متکلموں کی تعداد مبہم رہتی ہے کہ ایک ہے یا بہت سے ہیں۔

اب شعر کی صورت حال پر غور کریں۔ پہلے مصرعے میں تعریف و توصیف ہے۔ کچھ لوگ میر سے ملنے کے لئے خرابے میں جاتے ہیں۔ یا میر سے کچھ لوگوں کی ملاقات اتفاقیہ طور سے خرابے میں ہوتی ہے۔ ("خرابہ" کی معنویت ذہن میں رکھیے۔) ملاقاتی لوگ میر کے رکھ رکھاؤ، ان کے استغراق فی العشق وغیرہ سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ میر واقعی سچے اور کھرے آدمی ہیں۔ لہٰذا وہ کہتے ہیں کہ اے میر، تم سے مل کر ہم بہت خوش ہوئے۔ اب سامع کو امید ہوتی ہے کہ مصرع ثانی میں میر کو کچھ انعام و اکرام دیئے جانے کا ذکر ہوگا، یا کم سے کم اتنا تو ہوگا کہ ان کی کسی خاص صفت یا صفات کا توصیفی تذکرہ ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی دعائیہ ہے، ایک لمحے

کے لئے خیال آتا ہے کہ میر کو پھلنے پھولنے کی دعا دی جا رہی ہے۔ لیکن ذرا سے ہی توقف سے یہ بات کھل جاتی ہے کہ یہ تو ایسی دعا تھی کہ بد دعا اس سے بہتر تھی۔ یہ نہیں کہا کہ میر تم کو ہم اس خرابے سے نکال لئے چلتے ہیں۔ یا ہم اب تمھیں مزید خرابی سے بچالیں گے۔ بلکہ یہ کہا کہ تم یہاں آباد رہو۔ اس کے کئی مفہوم ہیں۔ (۱) تم یہاں ہمیشہ ہمیشہ رہو۔ (۲) خرابے میں کوئی پھلتا پھولتا نہیں، لیکن تم پھلو پھولو۔ (ظاہر ہے کہ خرابے میں پھلنا پھولنا کس کام کا؟ بلکہ نقصان دہ ہی ہوگا۔ کیوں کہ اور لوگ تو وہاں تباہ حال ہوں گے، اور انھیں میر کا پھولنا پھلنا ایک آنکھ نہ بھائے گا۔) (۳) یہ خرابہ ہم تمھیں دیئے دیتے ہیں۔ عام حالات میں تو خرابے کو آبادی میں تبدیل کرنا بہتر ہوتا، لیکن چوں کہ تم یہاں ہو اور تم بڑے اچھے آدمی ہو، اس لئے اب یہ خرابہ ہو اور تم ہو۔ (۴) تم اب تک اس خرابے میں خانہ برباد تھے، اب آباد اور مقیم رہو گے۔

ان سب پر طرہ یہ کہ میر کو "مری جان" کہا ہے، یعنی انتہائی محبت اور خوشنودی کا اظہار کیا ہے۔ طنز کی لطافتیں حافظ اور شیکسپیئر کی یاد دلاتی ہیں۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ میر نے کئی جگہ اپنے لئے شہر گردی کو دشت گردی پر فوقیت دی ہے، چنانچہ اسی غزل میں ہے ؎

ہم کو دیوانگی شہروں ہی میں خوش آتی ہے
دشت میں قیس رہو کوہ میں فرہاد رہو

مزید ملاحظہ ہو، دیوان اول ؎

مجنوں جو دشت گرد تھا ہم شہر گرد ہیں
آوارگی ہماری بھی مذکور کیوں نہ ہو

اس شعر پر بحث اور مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۳۲۹/۱۔ ان تمام اشعار میں شہر کا یہ تصور بھی ہے کہ بربادی کے باعث شہر اور دشت میں کوئی فرق نہیں رہا۔ اس مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۳۳/۵۔ اسی سلسلے میں یہ شعر بھی دلچسپ ہے، کہ آوارہ گردی ایک طرح کی ہرزہ گردی ہے۔ قلندر کو چاہیئے کہ سر میں زنجیر لپیٹنے کے بجائے اسے پاؤں میں لپیٹ لے ؎

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری
زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو
(دیوان سوم)

۳۴۸

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

۳۴۸/۱ اس سے ملتے جلتے پیکر اور اشعار کے لئے دیکھیں ۱۵۹/۴۔ وہاں جس شعر پر بحث ہے وہ خود اپنی جگہ اس قدر بھرپور ہے کہ اس کا جواب تقریباً محال تھا۔ لیکن میر تو اکثر ہی محال کو ممکن کر دیتے ہیں۔ چنانچہ اس شعر میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے ۱۵۹/۴ سے ممتاز کرتی ہیں۔ (۱) وہاں دشت کا تذکرہ ہے، یہاں شارع عام کا (جو غالباً معشوق کی گلی ہے۔) (۲) وہاں مجبوری سے پا بہ گل ہونے کی بات ہے، یہاں ارادی طور پر خاک رہ ہونے کا تذکرہ ہے۔ (۳) وہاں زانو اور کمر، گل اور آب جیسے الفاظ سے پیکر کو روزمرہ زندگی سے کچھ دور کر دیا ہے۔ یہاں آدھے دھڑ اور مٹی میں گڑے ہونے کا ذکر معاملے کو فوری دنیا کے نزدیک لے آتا ہے۔ (۴) وہاں لہجہ ہمدردانہ ہے، لیکن اس میں تھوڑی سی لاتعلقی بھی ہے۔ یہاں لہجہ نہایت گھریلو، اور اپنائیت سے بھرپور ہے۔ شعر زیر بحث میں یہ کنایہ بہت زبردست ہے کہ (۱) یا تو میر آہستہ آہستہ زمین میں ختم ہوئے جا رہے ہیں۔ یا (۲) انھوں نے خود کو زمین گاڑ لیا ہے، تاکہ جو بھی گذرے ان کو قدموں یا گھوڑے کی ٹاپ سے پامال کرتا ہوا گذرے۔ اس طرح وہ پوری طرح خاک رہ میں مل جائیں گے، یعنی خاک ہو جائیں گے۔

معشوق کی گلی میں جانا اور مر مٹنا، یا معشوق کی گلی میں خاک ہو جانا، متداول مضمون ہے۔ اس کو اس قدر شدت اور خوف انگیزی سے بیان کرنا اور انسانی ارادے کو تقدیر جیسی ناگزیری بخشنا میر کا کرشمہ ہے۔ اس تصور ہی سے جھرجھری آجاتی ہے کہ کوئی شخص سر راہ آدھے دھڑ تک زمین میں گڑا ہوا ہے اور خلقت اس پر سے گزر رہی ہے، اور یہ انجام اس نے اپنے لئے خود ہی اختیار کیا ہے۔

تخاطب کا ابہام بھی مصرع اولیٰ میں خوب ہے۔ ایک مفہوم تو یہ ہے کہ میر کو

مخاطب کر کے کہا کہ لوگ خاک رہ ہوتے ہیں لیکن اے میر، تم ایسے (یا اے میر، اس طرح) نہیں ہوتے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ دو متکلم ہیں۔ مصرع اولیٰ کا متکلم عمومی بات کہتا ہے کہ ہوتے ہیں خاک رہ بھی لیکن میر ایسے یا میر کی طرح نہیں ہوتے ہیں۔ دوسرا متکلم براہ راست میر سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ رستے میں آدھے دھڑ تک مٹی میں تم گڑے ہو۔ دیکھو تم نے اپنا یہ کیا حال بنا لیا ہے؟

پیکر کی شدت اور معنی آفرینی کا یہ رنگ، اس طرح کے شعر میر کے سوا کسی کو نصیب نہ ہوئے۔

۹۶۵ کیا آنکھ بند کر کے مراقب ہوئے ہو تم
جاتے ہیں کیسے کیسے سمیں چشم وا کرو　　سمیں = مناظر، حالات

۳۴۹/۱ "مراقبہ" کے اصل معنی ہیں "کسی سے کسی چیز کی امید رکھنا، کسی سے خوف کھانا۔" (منتخب اللغات) چوں کہ جس طرف سے امید یا خطرہ ہوتا ہے، اس طرف بار بار دیکھتے دیکھتے ہیں یا ادھر متوجہ ہوتے ہیں۔ لہٰذا معنی بنے "متوجہ ہونا، نگہبانی کرنا، بغور دیکھنا۔" اس سے معنی بنے "دھیان کرنا، کسی چیز پر دیدۂ دل کو متوجہ کرنا۔" عارفوں کی اصطلاح میں یہی معنی ہیں۔ شعر زیر بحث میں دونوں طرح کے معنی بہت خوبی سے آئے ہیں۔ (۱) تم آنکھ بند کر کے مراقبہ کر رہے ہو۔ (۲) تم آنکھ بند کر کے دیکھ رہے ہو۔ دوسرے معنی کی رو سے مراقبہ کرنے والوں پر مزید طنز ہے کہ تمھاری آنکھیں تو ہیں بند، اور تم کو امید یا دھوکا ہے مشاہدے کا۔

"سمیں" کا براہ راست تعلق "سمے" (بمعنی "وقت") سے نہیں ہے۔ دراصل یہ "سماں" کی جمع بطور امالہ ہے۔ "سماں" کے کئی معنی ہیں۔ (ان میں "زمانہ" بھی ہے۔) جو معنی ہمارے لئے سب سے زیادہ مفید طلب ہیں وہ میں نے حاشیے میں درج کر دیے ہیں، کہ دنیا دراصل گزرتے ہوئے مناظر کی طرح ہے۔ (اس بات کو رسل نے ہمارے زمانے میں بڑی قوت اور استدلال سے بیان کیا کہ دنیا، اور ہر شخص یا ذی وجود محض واقعات کا سلسلہ series of events ہے۔) ایک سے ایک دلچسپ، توجہ انگیز، معنی خیز، حیرت فزا منظر یا حالت ہمارے سامنے سے گذر رہی ہے ؎

سرسری تم جہان سے گذرے
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

(دیوان اول)

اور ہم ہیں کہ مراقبے میں ہیں، اور اس دھوکے میں ہیں کہ اس طرح تجلیات

و مناظر دیکھیں گے۔ حالاں کہ اصل چیزیں جو دیکھنے کی ہیں وہ تو ہمارے چاروں طرف ہیں۔ اب " چشم وا کرو " میں ایک اور معنی نظر آتے ہیں کہ یہ تنبیہی فقرہ ہے۔ آنکھیں کھولو، ہوش میں آؤ۔ تم کن خیالوں میں گم ہو؟

مضمون کا انوکھا پن اس بات میں ہے کہ خارج کو باطن پر، یا ظاہر کو مخفی پر ترجیح دی گئی ہے۔ اچھا خاصا this wordly شعر ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز بھی بہت عمدہ ہے۔ تین فقرے ہیں اور تینوں انشائیہ۔

(٣٥٠)

رہتا ہے پیش دیدۂ تر آہ کا سبھاؤ
جیسے مصاحب ابر کی ہوتی ہے کوئی باؤ

آنکھوں کے آگے رونے سے میرے محیط ہے
ابروں سے جا کہے کوئی پانی پیو تو آؤ

آ عاشقوں کی آنکھوں میں ٹک اے جدول قریب
ان منظروں سے بھی ہے بہت دور تک دکھاؤ

آنکھوں کا جھڑ برسنے سے ہتھیا کے کم نہیں
پل مارتے ہے پیش نظر ہاتھی کا ڈباؤ

سینے کے اپنے زخم سے خاطر جمع ہو گیا ٩٧٠
دل ہی کی اور پاتے ہیں سب لوہو کا بہاؤ

بے تابی دل افعی خامہ نے کیا لکھی
کاغذ کو مثل مار سراسر ہے پیچ تاؤ

٣٥٠/١ یہ اشعار ایک دو غزلے سے لیے گئے ہیں۔ پورے دو غزلے میں فارسی اور پراکرت کا امتزاج، رعایت لفظی، خوش طبعی، مضمون آفرینی کا دریا جوش مار رہا ہے۔ میں نے صرف وہی شعر منتخب کیے ہیں جو اس غیر معمولی دو غزلے میں بھی غیر معمولی ہیں۔ یوں تو ایسے قافیے ہیں، اور وہ بھی غیر مردف، غزل کہنا ہی شاعرانہ کمال کی دلیل ہے۔ یہاں مزید کمال یہ ہے کہ ہر قافیہ انتہائی بے تکلفی اور آسانی

سے صرف کیا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

مطلع میں مضمون تازہ ہے، لیکن بظاہر ہلکا ہے۔ کوئی خاص بات نہیں معلوم ہوتی۔ ذرا سا غور کریں تو لفظ "مصاحب" پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ اس کے ایک معنی تو متداول ہیں، کہ وہ شخص جو کسی رئیس یا بڑے آدمی کے یہاں حاضر باش ہو اور اس کی حیثیت کم و بیش ملازم کی سی ہو۔ دوسرے معنی ہیں، "ہم صحبت" یعنی برابری سے اٹھنے بیٹھنے والا، دوست، ہم نشیں۔ اور تیسرے معنی ہیں، "مصاحبت، یعنی گفتگو کرنے والا"۔ ظاہر ہے کہ تینوں معنی یہاں مناسب ہیں، کہ ابرو ہوا میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اب یہ دیکھیں کہ بادل پر ہوا کا عمل دو طرح کا ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو ہوا بادلوں کو اڑا لاتی ہے اور انھیں مجتمع کر کے کثیر بارش کا اہتمام کرتی ہے۔ کبھی کبھی جب ہوا بہت تیز ہو تو وہ بادلوں کو منتشر کر دیتی ہے۔ یہی عمل آہ اور اشک کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کبھی تو آہ کی شدت گریہ کو راہ دیتی ہے اور کبھی آہ کرنے سے دل ہلکا ہو جاتا ہے اور اشک باری کی نوبت نہیں آتی۔

"سبھاؤ" کا لفظ بھی یہاں خوب ہے۔ "باؤ" اور "سبھاؤ" میں صنعت شبہ اشتقاق تو ہے ہی (کیوں کہ دونوں میں ظاہری مماثلت ہے لیکن ان کی اصل مختلف ہے، دونوں میں کوئی اشتقاقی رشتہ نہیں)، یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ آہ کے عمل کو (جو اوپر بیان ہوا) "سبھاؤ" (یعنی اچھی خصلت) کہا ہے۔ "سبھاؤ" کے معنی محض "خصلت، عادت، ڈھنگ" بھی ہیں، اور سین مضموم کے لاحقے کے باعث "اچھی خصلت" وغیرہ کے معنی بھی درست ہیں۔ میر حسن ؎

مگر ہم نے خوباں کا دیکھا سبھاؤ
کہ بگڑے سے دونا ہو ان کا بناؤ

۳۵۰
۲
"محیط" بمعنی "سمندر" ہے اور بادل میں پانی سمندر ہی سے آتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہنا بہت خوب ہے کہ بادل سے کہو پانی پی کر آئے۔ یعنی اگر میرے رونے سے مقابلہ کرنا ہے تو پہلے میرے بحر اشک سے اکتساب آب تو کرے۔ یا پھر محض مشورہ ہے کہ بادل کتنا ہی تر ہو، وہ میرے رونے کی برابری نہیں کر سکتا۔

میرے گریہ کے آگے وہ خشک ہے۔ پہلے وہ پانی پی کر تر ہولے، یا پر آب ہولے، تب مقابل ہونے کا دعویٰ کرے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بادل کو پانی پینے کی دعوت دی جا رہی ہے، یعنی بادل کو پیغام بھیجا جا رہا ہے کہ اگر تم کو پانی پینا ہو تو آجاؤ۔

"کسی کو پانی پلا دینا" کے معنی ہیں "کسی کو زک پہنچانا" اور "پانی پہ بسر کرنا" کے معنی ہیں "تنگی سے بسر کرنا"۔ ان دونوں محاوروں کا بھی اشارہ مصرع ثانی میں ہے۔ "پانی پیو تو آؤ" پر گمان گزرتا ہے کہ یہ بھی "منھ دھو رکھو" قسم کا محاورہ ہوگا، لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔

۳۵۰/۳ معشوق کو "اے تو جو دل سے قریب ہے" کہہ کر مخاطب کرنا اور اس سے کہنا کہ آنکھوں میں آجاؤ بہت خوب ہے۔ یہ کنایہ بھی ہے کہ معشوق دل کے اندر تو ہے لیکن نظر سے دور ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ "دکھاؤ" (بمعنی "وہ فاصلہ جہاں تک نظر جا سکے") بہت تازہ اور بدیع ہے۔ میر نے اسے ایک اور جگہ بھی لکھا ہے

تھا جہاں تک آب دریا کا بہاؤ
تھا وہاں تک اس چراغاں کا دکھاؤ

(در بیان ہولی)

سوال یہ ہے کہ اس بات سے کیا مراد ہے کہ عاشق کی آنکھ سے بھی بہت دور تک دکھاؤ ہے؟ اس کی سب سے دلچسپ توجیہ تو یہ ہے کہ چوں کہ معشوق کو آنکھوں سے دور بیان کیا ہے، اس لئے یہ فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کہیں سیر و تفریح میں مصروف ہے۔ لہٰذا اس کو پھسلانے کے لئے کہا کہ آنکھوں میں آبیٹھو، یہاں سے بھی دور تک کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ عاشق کو اپنی وحشت میں طرح طرح کی چیزیں دکھائی دیتی ہیں، ہر چیز میں نیا نقشہ نظر آتا ہے، لہٰذا عاشق کی آنکھ سے دیکھی جائے تو دنیا اور ہی طرح کی معلوم ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ کسی بھی اونچی جگہ پر بیٹھیں تو حد نظر وسیع ہو جاتی ہے۔ عاشق کی آنکھ میں بیٹھیں گے تو بھی یہی ہوگا۔ دلچسپ شعر ہے۔

۳۵۰/۴ " ہتھیا " برسات کے مہینے کا ایک نچھتر ہے جس میں پانی بہت برستا ہے ۔ چنانچہ جب بارش کثرت سے ہو اور لگاتار ہو تو کہتے ہیں " ہتھیا برس رہی ہے "۔ جہاں پانی گہرا اور وافر ہو اس کے بارے میں کہتے ہیں " ہاتھی ڈباؤ پانی ہے "۔ " ہتھیا " اور " ہاتھی کا ڈباؤ " میں دلچسپ رعایت ہے ۔ اس شعر سے یہ بات پھر ثابت ہوتی ہے کہ رونے دھونے کا ذکر کلاسیکی غزل میں اظہار واقعہ سے زیادہ مضمون آفرینی کے منطقی کی چیز تھا ۔ اور یہ بات بھی پھر ثابت ہوتی ہے کہ کیسا ہی مضمون ہو، میر رعایت لفظی سے چوکتے نہیں ۔ اس کے ذریعہ شعر میں معنوی تہ تو پیدا ہوتی ہی ہے، مضمون میں بھی خوش طبعی آجاتی ہے ۔ اور یہ بات بھی کھلتی ہے کہ غزل میں درد ناکی، یاس و حرماں، یا کسی بھی جذبے سے پہلے مضمون آفرینی کا پہلو نظر میں رکھنا چاہئے ۔ جو " درد ناک " شعر ناکام ثابت ہوتے ہیں، وہ دراصل مضمون کی ناکامی ہوتی ہے

مزید رعایتیں ملاحظہ ہوں : آنکھوں، پیش نظر ۔ آنکھوں، پل ۔ لفظ " پل " کے معنی " اردو لغت، تاریخی اصول پر " (ترقی اردو بورڈ کراچی) میں " پلک کی تخفیف " لکھے ہیں ۔ پلیٹس نے اس کے معنی " آنکھوں کا پپوٹا " بتائے ہیں ۔ دونوں صورتوں میں " آنکھوں " کی رعایت ظاہر ہے ۔ برسبیل تذکرہ یہ عرض کردوں کہ پلیٹس نے درست معنی لکھے ہیں، " اردو لغت " نے غلط ۔ " پلک " فارسی ہے اور فارسی میں اس کی تصغیر رائج نہیں، نہ " پل " اور نہ کوئی اور لفظ ۔ بلکہ اگر تصغیر فرض ہی کرنا تھی تو " پلک " کو " پل " کی تصغیر فرض کرنا تھا، کیوں کہ کاف کا لاحقہ فارسی میں تصغیر کے لئے آتا ہے ۔

ناسخ نے میر سے استفادہ کر کے کہا ہے، لیکن " ہتھیا " اور " ہاتھی ڈباؤ " کو انھوں نے ہاتھ نہیں لگایا ہے

ایسے مری مژہ کے ہیں بادل بھرے ہوئے
پل مارتے میں دیکھے ہیں جل تھل بھرے ہوئے

آخری بات یہ غور کر لیجیے کہ میر نے "آنسو کا جھڑ" نہیں کہا، "آنکھوں کا جھڑ" کہا۔ اس طرح استعارہ بھی پیدا ہو گیا اور بادل سے مناسبت بھی بن گئی۔ کیوں کہ آنکھ اور بادل دونوں سیاہ اور نم ہوتے ہیں۔

۳۵۰/۵ خون کا بہاؤ تو دل کی طرف ہوتا ہے۔ کیوں کہ جسم کا سارا خون دل میں آتا ہے اور دل اسے پھر جسم میں واپس کر دیتا ہے۔ یہ طبی اصول (کہ خون سارے جسم میں دوڑتا ہے اور دل اس کا منبع ہے) انگریز سائنس داں ہاروی سے بہت پہلے مصری حکیم ابن الہیثم نے دریافت کر لیا تھا۔ عجب نہیں کہ میر اس دریافت سے واقف رہے ہوں۔ مصرع ثانی کا مضمون واقعیت سے بھرپور اور دلچسپ ہے، لیکن اس سے نتیجہ جو نکلا ہے وہ اور بھی تازہ ہے۔ سینے میں زخم ہے۔ دل سینے میں ہوتا ہے، اور دل کی ہی طرف کھنچ کھنچ کر سارا خون چلا آ رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں سارا خون بدن سے بہ جائے گا اور زخم اچھا نہ ہوگا، بلکہ زخمی کی موت ہو جائے گی۔

ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میرا سارا خون تو دل کی طرف جاتا ہے (شاید اس لئے کہ آنسو بن کر نکلے۔) ایسی صورت میں سینے کا زخم اچھا کس طرح ہو؟ یہ بھی طبی مسئلہ ہے کہ اگر کسی جگہ کا خون خشک ہو جائے تو وہ حصۂ جسم بالکل مردہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وہاں زخم ہو تو زخم پھر مندمل نہ ہوگا۔

"خاطر" کے معنی چوں کہ "دل" کے بھی ہیں، اس لئے یہ "سینہ" اور "دل" کے ضلع کا لفظ ہے۔ میر کے یہاں طبی معلومات پر مبنی دوسرے شعروں کے لئے دیکھئے ۶۳/۱ اور ۱۱۱/۱۔

۳۵۰/۶ یہ شعر رعایت لفظی، اور شاعری بطور لسانی کھیل، کا شاہکار ہے اور اس اصول کو دوبارہ مستحکم کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری میں بنیادی چیزیں

مضمون اور معنی ہیں ، جذبہ ، احساس اور تجربہ وغیرہ نہیں ۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مضمون (جو استعارے پر مبنی ، اس لئے بہر حال جذبہ اور تجربہ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے یا جذبہ اور تجربہ وغیرہ کو قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے) ممکن حد تک تازہ ہو اور معنی ممکن حد تک پیچیدہ ہوں ۔ میر ، غالب ، انیس ، اقبال جیسے بڑے شعرا نہ صرف یہ کہ یاکبسن کے الفاظ میں زبان پر organised violence روا رکھتے ہیں ، بلکہ بارت کے الفاظ میں ، زبان کو disfigure کرنے سے بھی نہیں گھبراتے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں میر نے "کاغذ" کی رعایت سے "پیچ و تاب" کی جگہ بے تکلفی سے "پیچ تاؤ" رکھ دیا ہے ۔ (کاغذ کے بڑے ورق کے لئے "تاؤ" کا اصطلاحی لفظ مستعمل ہے ۔)

اس شعر میں صرف "کاغذ اور "تاؤ" کی ہی رعایت نہیں ہے ۔ مندرجہ ذیل مزید رعایات ملاحظہ ہوں ۔ بے تابی ، پیچ (تاب = پیچ ، اینٹھنا وغیرہ ۔) بے تابی پیچ ، مار (پیچ و خم بنانا سانپ کی صفت ہے ۔) قلم کو افعی کہا ، کیوں کہ وہ سیاہ ہوتا ہے اور روشنائی بھی سیاہ ہوتی ہے (جسے قلم / سانپ کا زہر فرض کرتے ہیں ۔) اس اعتبار سے کاغذ کو مثل مار پیچ و تاب میں دکھایا ۔ "سراسر" میں سانپ کے سرسرانے کی آواز ہے ۔ پھر ، بعض سانپوں کے زہر ایسے ہوتے ہیں کہ ان کے کاٹے ہوئے پر تشنج طاری ہو جاتا ہے ۔ اسی طرح ، افعی خامہ جب کاغذ پر چلا تو کاغذ میں تشنج (= پیچ و تاب) آگیا ۔ روشنائی کا استعارہ چوں کہ زہر ہے ، اس لئے جب روشنائی نے کاغذ پر اثر کیا (یعنی اپنے نقش چھوڑے) تو کاغذ پر اس کا اثر لازمی تھا ۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ کاغذ کا پیچ و تاب محض مبالغہ نہیں ہے ۔ پرانے زمانے میں ، جب لفافے کا رواج نہ تھا ، خط کا مضمون پوشیدہ رکھنے کے لئے کاغذ کو طرح طرح کے پیچ دیتے تھے ۔ کبھی چڑیا کی شکل میں کاغذ کو موڑتے تھے ، کبھی کنجی کی شکل میں ، کبھی اسے اینٹھ کر لمبی سی لہریئے دار بتی بنا دیتے تھے ۔ اس طرح دیکھیں تو اصل مضمون حسن تعلیل پر مبنی ہے ، کہ خط لکھنے کے بعد کاغذ کو پیچ دے کر موڑا ، لیکن تعلیل یہ کی کہ مار قلم نے جب کاغذ پر اپنا کام دکھایا تو کاغذ کو بھی سانپ کی طرح پیچ و تاب آگیا ۔

جمیل جالبی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میر کا یہ دو غزلہ ہے تو دلچسپ، لیکن ذرا خام کارانہ ہے۔ ان کی مراد غالباً یہ تھی کہ اس میں رعایت اور مضمون آفرینی بہت ہے۔ لیکن رعایت اور مضمون کا ہونا کلام کی خامی نہیں بلکہ اس کی پختگی کی دلیل ہے۔

ناسخ نے قلم کو عصائے موسیٰ اور رقیب کو افعی بنا کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔ لیکن میر کی سی رعایتیں نہیں ہیں ؎

ہو اگر سحر بیاں دشمن افعی صورت

قلم اپنا بھی عصائے کف موسیٰ ہووے

"سحر بیاں" کا لفظ البتہ مضمون سے غضب کی مناسبت رکھتا ہے اور مصرع ثانی کی کثرت الفاظ (یعنی "عصائے موسیٰ" کے بجائے "عصائے کف موسیٰ") کو بھی گوارا بنا دیتا ہے۔

(۳۵۱)

شہر میں زیر درختاں کیا رہوں میں برگ بند
ہو نہ صحرا نے مری گنجائش اسباب ہو   برگ بند = قلندر

۳۵۱
۱ یہاں "برگ بند" کا لفظ اتنا زبردست ہے کہ اس نے مضمون کی خوبی کو ڈھک لیا ہے۔ لغوی معنی میں "برگ بند" وہ شخص ہے جو پتیوں کے جھنڈ میں خود کو قید پاتا ہے۔ شہر کے درختوں، باغوں اور سیرگاہوں میں گھومنے پھرنے والا دیوانہ خود کو قیدی محسوس کرتا ہے۔ جب تک صحرا نہ ہو، بھلا اس کے اسباب جنون (جنوں سامانی) کے لئے گنجائش کہاں سے نکلے کہ وہ خاک اڑاتا پھرے؟

اصطلاحی معنی میں "برگ بند" بمعنی "قلندر" ہے، کیوں کہ قلندر لوگ درخت کی چھال اور پتوں سے جسم ڈھکتے تھے۔ ("بہار عجم") اس طرح "برگ بند" دوہرا استعارہ ہے۔ اصطلاح خود استعاراتی جہت رکھتی ہے، اور درختوں، باغوں میں خود کو قیدی محسوس کرنے والا گویا پتوں میں بند ہے۔ اس طرح کا استعمال میر و غالب کی خاص ادا ہے، کہ لغوی معنی بھی درست، اور استعاراتی معنی بھی درست۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بھی لاجواب ہے۔ مصرع ڈرامائیت سے بھرپور ہے۔ اور اس کے دو معنی بھی ہیں۔ (۱) نہ صحرا ہوگا نہ مری گنجائش اسباب ہوگی۔ (۲) جب تک صحرا نہ ہو، میری گنجائش اسباب نہ ہوگی۔ مصرع اولیٰ کے انشائیہ میں بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ "کیا" محض rhetorical question ہے، یعنی بھلا کیا فائدہ، کیا حاصل، کس مقصد سے، میں شہر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ دوسرے معنی میں سادہ استفہام ہے کہ کیا میں شہر میں زیر درختاں برگ بند رہوں؟ خوب شعر ہے۔

"گنجائش اسباب" اور شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے یوں بھی نظم کیا ہے ؎

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سروپا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسانی

(دیوان اول)

"برگ بند" کو دیوان ششم میں بھی باندھا ہے ؎

میں برگ بند اگرچہ زیر شجر رہا ہوں
فقر مکب سے لیکن برگ و نوا نہیں ہے   مکب = ذلت زدہ

یہاں بھی رعایتیں ہیں، لیکن معنی کا کچھ لطف نہیں۔ "فقر مکب" کے لئے کوئی دلیل نہیں دی، اس لئے معنی کم زور ہو گئے۔

دیوان چہارم

ردیف واؤ

(۳۵۲)

دم کی کشش سے کوشش معلوم تو ہے لیکن
پاتے نہیں ہم اس کی کچھ طرز جستجو کو

۳۵۲/۱ اس شعر کا مضمون (خدا/ معشوق کی جستجو) یوں تو عام ہے، لیکن یہاں جس نئے روپ اور جس نئے معنی کے ساتھ آیا ہے اس نے اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ میر کا کلام اپنی جگہ پر پوری ایک دنیا ہے، لیکن اس دنیا میں بھی ایسا انوکھا، ایسا چوکھا نقش کم نظر آئے گا۔ جیسا اس شعر میں ہے۔

سب سے پہلے لفظ "کوشش" پر غور کریں۔ اس کا مصدر "کوشیدن" ہے۔ جس کے معنی ہیں "سعی و جہد کرنا"۔ اس کا حاصل مصدر "کوشش" بھی ہے اور "کوشہ" یا "گوشہ" بھی۔ آخر الذکر کے معنی ہیں "وہ چیز جو کسی کوشش کے نتیجے میں حاصل ہو۔" ("موارد المصادر"۔) جہاں تک سوال "جہد" کا ہے تو یہ لفظ "کوشش" کا مرادف ہے، لیکن اس کے معنی "توانائی" اور "رنج" بھی ہیں۔ موخر الذکر دو معنی فارسی میں شاذ ہیں۔ لیکن "سعی" کے بہت سے معنی ہیں اور ان میں سے حسب ذیل معنی "کوشش" سے علاقہ رکھتے ہیں۔ (۱) کوشش کرنا (۲) کوئی کام کرنا، کچھ حاصل کرنا (۳) دوڑنا (۴) جلد چلا جانا۔ ("منتخب اللغات"۔) فارسی "کوشش" میں ان سب معنی کی جھلک کم و

بیش واضح ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں مصرع اولیٰ کے لفظ "کوشش" اور مصرع ثانی کے لفظ "جستجو" میں کئی طرح کی مناسبتیں نظر آتی ہیں۔ کوشش خود جستجو ہے۔ یا، جستجو خود کوشش ہے۔ دونوں میں کچھ نہ کچھ پانے یا حاصل کرنے کا اشارہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔ دونوں ہی میں ارادے اور قوت کو دخل ہے یعنی اگر ارادہ نہ ہو اور روح قوی نہ ہو تو نہ کوشش ہوتی ہے اور نہ سعی۔ "سعی" سے مشابہ لفظ "سعیٰ" کے معنی ہیں "سما جانا"۔ ("وسعت" اسی سے مشتق ہے۔) ممکن ہے فارسی والوں نے "سعی" اور "سعیٰ" کی اس مشابہت کے باعث "کوشہ" یا "گوشہ" میں سمائی" کا مفہوم بھی ڈال دیا ہو۔ "موارد المصادر" میں اس طرف اشارہ ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر کے شعر میں "کوشش" کے معنی "موجود ہونا" بھی ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں عربی کا یہ قول "موارد المصادر" میں درج ہے: لایسعیٰ فی الارض ولا فی السماء ولکن یسعیٰ فی قلوب المومنین۔ "سعی" بمعنی "سمانا" عربی میں نہیں ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ اصل میں "لایسعو" ہو اور صاحب "موارد المصادر" سے، یا ان کے کاتب سے، سہو ہو گیا ہو۔ بہر حال، "موارد" میں اس قول کے معنی براہ راست تو نہیں بیان ہوئے ہیں، لیکن مستنبط یہی ہوتا ہے کہ "لیسعیٰ" (اگر اصل میں "لیسعیٰ" ہی ہے۔ "لیسعو" نہیں ہے) کے بھی معنی "سمانے" کے ہیں۔ (وہ نہ زمین میں سماتا ہے اور نہ آسمان میں سماتا ہے۔ لیکن سماتا ہے تو مومنوں کے دل میں۔) درد کا شعر اسی مقولے پر مبنی معلوم ہوتا ہے؎

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ "سعی" بمعنی "کوشش" اور "سعیٰ" بمعنی "سمانا"، دونوں کے اثر سے ہی فارسی والوں نے "کوشہ" یا "گوشہ" میں "سمائی" کا مفہوم ڈال دیا ہوگا۔

"سعی"، "سعیٰ"، "کوشش" ان الفاظ پر بحث اس لئے ضروری تھی کہ اس کے بغیر میر کے شعر کی بعض تہیں کھلتی نہیں۔ ملاحظہ ہو، مصرع اولیٰ میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) "دم کی کشش" (یعنی "سانس کی آمد و شد") سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (۲) اس سے یہ پتہ تو لگتا ہے کہ ہم نے اسے حاصل کر لیا، یعنی وہ ہم میں سمایا ہوا ہے۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے معلوم تو ہوتا ہے کہ وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے۔ (۴) یعنی ہمارا وجود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہمیں پانا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم سانس لیتے ہیں، اس سے یہ تو ثابت ہے کہ ہم اس کو پانے کی سعی کر رہے ہیں۔ (۲) لیکن اس کو پانے کا صحیح طریقہ کیا ہے، یہ ہم کو نہیں معلوم۔ (۳) سانس کی آمد و شد سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش میں ہے۔ لیکن ہم یہ سمجھ نہیں پاتے کہ کوشش کا یہ طریقہ کیا ہے؟ (۴) یا، ہماری سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ وہ ہمیں پانے کی کوشش کس طرح کر رہا ہے؟ ہماری سانس چل رہی ہے، اس سے کوشش کا وجود تو ثابت ہوتا ہے۔ لیکن یہ نہیں کھلتا کہ کوشش کس طرح ہو رہی ہے؟

سوال یہ ہے کہ سانس لینے سے یہ ثابت کیوں کر ہوتا ہے کہ ہم اس کو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یا وہ ہم کو پانے کی کوشش میں ہے؟ اس کے مندرجۂ ذیل جواب ممکن ہیں۔ (۱) عام حالات میں، سانس لینا خود کار عمل ہے۔ لیکن سانس چڑھ جاتی ہے تو ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ "دم کی کشش" سے مراد ہے "سانس پھولنا" یا اس بات کا احساس ہو جانا کہ ہم سانس لے رہے ہیں۔ ایسا چوں کہ اس وقت ہوتا ہے جب محنت کا کام یا بھاگ دوڑ کریں، لہذا ثابت ہوا کہ دم کی کشش سے معلوم ہوتا ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ (۲) سانس لینا برابر ہے زندہ رہنے کے، اور ہمارا زندہ رہنا (وجود میں آنا) ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہم کسی کی تلاش میں ہیں، یا کوئی ہماری تلاش میں ہے۔ کیوں کہ وجود کا مقصود ہی ہے کہ انسان کسی اور ہستی میں ضم ہو جائے۔ (۳) سانس بدن میں آ جا رہی ہے، اس کا مطلب ہی یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے۔

ایک اور مفہوم یہ ہے کہ وہ ہمیں تلاش کر رہا ہے، یہ بات تو ہم سمجھتے ہیں۔ لیکن

اس کا یہ طرزِ جستجو کیا ہے (کہ سانس کی آمد و شد کے ذریعہ وہ ہم کو تلاش کر رہا ہے) یہ بات ہم پر کھلی نہیں ۔ یعنی اس طرح جستجو کرنے میں کیا مصلحت ہے ، یہ بات ہم سمجھتے نہیں ۔ ("پانا" = "سمجھنا" ۔)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کا لہجہ کیا ہے ؟ ظاہر ہے کہ اس میں حیرت' استعجاب اور بے یقینی بھی ہے اور رنجیدگی اور محزونی بھی ۔ تھوڑی سی شکایت بھی ہے کہ کوشش کرنا تو مقدر ٹھہرا دیا ، لیکن یہ نہیں بتایا کہ کوشش کا اصل طریقہ کیا ہو؟ یا پھر یہ کہ وہ ہمارے پانے کی کوشش تو کر رہا ہے ، لیکن ظاہر نہیں کہ کوشش اس طرح کیوں ہے ، اور وہ کامیاب کیوں نہیں ہوتی ؟

"کشش" کے معنی محض لغوی طور پر "کھینچنا" to pull مراد لیے جائیں تو معنی یہ بنتے ہیں کہ سانس ہم کو کھینچے لیے جا رہی ہے ۔ (لہٰذا ثابت ہوتا ہے کہ ہم کوشش = سعی و تلاش میں ہیں ۔) بنیادی بات بہر حال یہ ہے کہ کوئی کسی کی تلاش میں ہے ، لیکن یہ تلاش لا متناہی معلوم ہوتی ہے ۔

آخری معنی یہ کہ یہ بات تو ہمیں معلوم ہے کہ دم کی آمد و شد دراصل کوشش کی علامت ہے ۔ یعنی سانس برابر ہے زیست کے ، اور زیست کا مطلب ہے وجود ۔ اور وجود کا ثبوت ہے حرکت (یعنی و کوشش ۔) اصل وجود چوں کہ ایک ہی ہے ، اس لئے ہمارا وجود دلیل اس بات کی ہے کہ اس کو وجودِ مطلق سے کوئی تعلق ہے ۔ یہ تعلق یا تو طالب کا ہوگا یا مطلوب کا ہوگا ۔ لیکن سانس چوں کہ محسوس نہیں ہوتی (عام حالات میں) اس لئے اگرچہ ہمیں عقلی طور پر تو معلوم ہے کہ کوشش ہو رہی ہے ، لیکن یہ کوشش ہمیں محسوس نہیں ہوتی ، ہم اس کو پاتے نہیں (یعنی وہ ہمارے ادراک میں نہیں آتی ۔)

اس طرح اس سادہ سے شعر میں بیم و رجا ، یقین و تشکک ، شکایت و اطمینان ، تحیر و تفلسف ، سب یک جا ہو گئے ہیں ۔ فرانسیسی مفکر اور صوفی بلیز پاسکل Blaise Pascal کا قول یاد آتا ہے کہ اگر تو میرے وجود پہ قابض نہ ہوتا تو پھر مجھے تو تلاش بھی نہ کرتا :

Thou would not seek Me if
Thou didst not possess Me.

فرق یہ ہے کہ پاسکل نے خود کو بھی capital letter (Me) میں بیان کر کے طالب و مطلوب کو ایک کر دیا اور میر کے یہاں دونوں وجود الگ ہیں، لیکن مقام وہ ہے جہاں طالب بھی مطلوب بن جاتا ہے۔ حضرت سرمد شہید کہتے ہیں ؎

سرمد اگرش وفاست خود می آید
گر آمدنش رواست خود می آید
بیہودہ چرا درپے او می گردی
بنشین اگر خداست خود می آید

(اے 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 کے پیچھے
کیوں مارے مارے پھرتے ہو؟ بیٹھو اگر
خدا ہے تو خود ہی آئے گا۔)

پاسکل کا قول باطنی اور اسراری نوعیت کا ہے۔ میر اور سرمد کے یہاں صوفیانہ ابعاد کے ساتھ ساتھ دلکش انسان پن ہے۔ معنی کی کثرت کے لحاظ سے میر کو دونوں پر فوقیت ہے۔ سرمد کے یہاں بھی معنی کی تہیں ہیں، لیکن میر جتنی نہیں۔ پھر میر کے لہجے میں پر اسرار ابہام ہے۔ اس شعر کو دہریہ سنے تو کہے یہ تو میرے دل کی بات ہے۔ صوفی سنے تو کہے میرے دل کی بات ہے۔ ایسے شعر تمام زندگی میں دو ہی چار بار ہوتے ہیں، اور وہ بھی جب میر جیسا شاعر ہو۔

اتنا سب لکھ جانے کے بعد خیال آیا کہ شعر میں ایک مفہوم اور بھی ہے۔ اگر مصرع ثانی کے ننھے سے لفظ "کچھ" کو اہمیت دی جائے تو معنی یہ بنتے ہیں کہ دم کی کشش کے باعث ہمیں یہ بات معلوم تو ہے کہ کوئی ہمیں پانے کی کوشش میں ہے، لیکن اس کے طرز جستجو کو ہم کوئی خاص قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ (اسے کچھ نہیں پاتے، یعنی اسے بہت معمولی سمجھتے ہیں۔) مراد یہ ہے کہ اگر جستجو واقعی موثر ہوتی تو وہ ہمیں اب تک ڈھونڈ چکا ہوتا۔ (اس اعتبار سے "پانا" بمعنی "سمجھنا" ہے۔)

(۳۵۳)

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

۳۵۳/۱ اپنے قلندرانہ طنطنے، انشائیہ انداز بیان، اور اس مضمون کی وجہ سے کہ اگر دل میں دردمندی نہ ہو تو آہوے حرم جیسا مقدس وجود بھی نامکمل ہے، یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ لیکن اس میں معنی اور اسلوب کی بعض باریکیاں اور بھی ہیں جن پر نظر فوراً نہیں جاتی۔

پہلی بات تو یہ کہ جو لوگ بلاغت کے اصولوں سے روایتی قسم کی میکانکی واقفیت رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک مصرع ثانی میں حشو ہے، کیوں کہ (ان کے خیال میں) "کھاؤ کسی کی تیغ" اور "کسی کے شکار ہو" ہم معنی ہیں۔ بہت سے بہت یہ کہہ دیا جائیگا کہ چوں کہ اس تکرار سے لطف پیدا ہو رہا ہے اس لئے حشو تو ہے۔ لیکن ملیح ہے۔ (حشو قبیح وہ لفظ جو بالکل بے کار ہو، حشو متوسط وہ لفظ جو نہ کارآمد ہو، نہ بے کار ہو۔ اور حشو ملیح وہ لفظ جو مکرر ہو لیکن اس کے ذریعہ کوئی فائدہ حاصل ہوتا ہو۔)

واقعہ یہ ہے کہ اس شعر میں حشو نہیں ہے۔ اور دوسری اہم بات یہ کہ حشو ملیح اور حشو متوسط کی انواع مہمل ہیں۔ اگر کوئی لفظ بے کار ہے تو وہ حشو ہے۔ اور اگر وہ کارآمد ہے تو حشو نہیں ہے۔ کلام میں حشو یا تو ہوگا، یا نہ ہوگا۔ مثلاً میر کے زیر بحث مصرع میں "کھاؤ کسی کی تیغ" اور "کسی کے شکار ہو" مختلف معنوی ابعاد و انسلاکات کے حامل ہیں۔ "تیغ کھانا" زخمی ہونے کے طبیعی اور جسمانی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "شکار ہونا" گرفتار ہو جانے، یا بے بس ہو جانے، یا کسی سے نقصان اٹھانے، یا محکوم ہونے کا تاثر رکھتا ہے۔ کسی کا شکار ہونا، یا حالات کا شکار ہونا وہ معنی نہیں رکھتا جو کسی کی تیغ کھانا یا حالات کی تیغ کھانا ہیں ہیں۔ (حالات کی تیغ تو کم و بیش مہمل ہے۔) یا مثلاً "کم زور لوگ طاقتور لوگوں کا شکار ہوتے ہیں" کا مفہوم وہ نہیں ہے جو "کم زور لوگ طاقتور لوگوں کی تیغ کھاتے ہیں" کا ہے۔ لہٰذا میر کے مصرعے میں حشو بالکل نہیں ہے۔

اگلا نکتہ ملاحظہ ہو۔ کسی کی تیغ کھانے یا کسی کا شکار ہونے کے بعد کیا حاصل ہوگا، یہ بات مقدر چھوڑ دی ہے۔ اس طرح امکانات کا ایک سلسلہ پیدا کر دیا ہے:

(۱) تب تم کسی قابل ہو گے۔

(۲) تب تم مکمل ہو سکو گے۔ ابھی تو ادھورے ہو۔

(۳) تب تمھیں پتہ لگے گا عشق کیا ہے۔

(۴) تب تمھیں معلوم ہو گا کہ زندگی کیا چیز ہے؟

اس مضمون کو بہت مختلف انداز میں دیکھنا ہو تو ملاحظہ ہو ۱۵۵/۴۔ "شکار نامۂ دوم" میں اس بات کو ذرا ہلکے رنگ میں کہا ہے ؎

اٹھا کر نہ یک زخم شمشیر اس کا
غزال حرم نے اٹھائی ملامت

شعر زیر بحث میں لفظ "اینڈو" بہت خوب ہے۔ "اینڈنا" کے عام معنی ہیں "اترا کر چلنا، اکڑ کر ناز سے چلنا یا اکڑ کر ناز و انداز دکھانا"۔ چوں کہ مستی میں انگڑائی لینے کو بھی اینڈنا کہتے ہیں، اس لئے عام طور پر اس لفظ کو مستی اور تاک کے مضمون کے ساتھ باندھا گیا ہے ؎

برنگ تاک اینڈتا پھرے ہے جہاں تو باغ جہاں میں سودا
میں کیا کہوں واں سے وہ وہ سیار کر گئے ہیں گذار اپنا
چمن نہ تنہا جنھوں کے غم سے ہنوز چھاتی پہ کھائے ہے گل
رکھے ہے اب تک ہزار جا سے روش بھی سینہ فگار اپنا

(سودا)

اینڈتا تھا تیرے مستوں کی طرح سے باغ میں
صاحب کیفیت اپنے سلسلے میں تاک تھا

(آتش)

جیسا کہ ظاہر ہے، دونوں کے یہاں معنی پوری طرح آگئے ہیں، لیکن کوئی نئی جہت یا تہ نہیں ہے۔ میر نے آہوان کعبہ کو اینڈتا دکھا کر ان کا غرور و ناز بھی دکھا دیا، اور

بھی ظاہر کر دیا کہ یہ سب اترا ہٹ اور اکڑ جھوٹی ہے۔ کیوں کہ (۱) اگر کسی کی تیغ خالی ہوتی تو اینڈنا بھول جاتے۔ یا (۲) اگر تیغ کھا کر اینڈتے تو ایک بات تھی۔ فخر مباہات کا موقع تھا۔ اس وقت تو محض خالی خولی اکڑ ہے۔

" حرم کے گرد " کا فقرہ بھی خوب ہے۔ کیوں کہ آہوان کعبہ جب تک حرم کے گرد رہیں گے، محفوظ رہیں گے۔ لہذا وہ پہلے حرم کے محاذ سے نکلیں، کوچہ و صحرا میں آوارہ ہوں۔ پھر اس لائق ہوں کہ شکار کئے جائیں۔ صحیح معنی میں بڑا شعر ہے۔

آل احمد سرور نے اس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے کہ " انسانیت کے لئے میر نے اپنے زمانے کی مروجہ اصطلاح عشق سے کام لیا ہے، جو آدمی کو خود غرضی اور مفاد کے دائرے سے نکال کر ایک بڑے مقصد مشن یا مسلک سے آشنا کر دیتا ہے اور جس کی گرمی سے بے مقصد زندگی میں گرمی پیدا ہو جاتی ہے جو آخر زندگی کے لئے ایک روشنی بن جاتی ہے۔ یہ سرور صاحب کا نکتہ شعر کے معنی کا ایک پہلو بیان کرتا ہے۔ لیکن اخلاقی فکر کا جتنا دباؤ سرور صاحب نے اس شعر میں دیکھا ہے، اتنا اس میں غالباً ہے نہیں۔ شعر کو بہر حال ایک ہی معنی تک محدود رکھنا مناسب نہ ہوگا۔ یہ شعر زندگی کے تجربے کے بارے میں ہے، مقصد، مشن، مسلک، جس کا محض ایک حصہ ہیں۔

(۳۵۴)

۹۷۵ طالع و جذب و زاری و زر و زور
عشق میں چاہیئے ارے کچھ تو

۳۵۴/۱ میر نے اس مضمون کا محدود پہلو کئی بار بیان کیا ہے ؎

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جامے تک لے ہے اتروا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

حق یہ ہے کہ دونوں ہی شعر بہت اچھے ہیں۔ ان کی خاص صفت یہ ہے کہ میر نے یہاں عشق کی دنیاوی حقیقت سے آنکھیں چار کی ہیں، اس کو علینی اور روحانی سطح پر نہیں رکھا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں یہ پہلو اور بھی نمایاں ہے، کیوں کہ یہاں زر کے علاوہ اور بھی امکانات و شرائط کا ذکر کیا ہے، اور سب ہی میں وہی دنیادارانہ، ارضی پہلو ہے۔

تقدیر اچھی ہو تو سب سے بڑی بات ہے، پھر عشق صادق نہ بھی ہو تو بھی کام چل جائے گا۔ یا اگر معشوق اتنی دور ہو کہ اس سے ملنا محال لگتا ہو تو بھی اگر تقدیر یاور ہوگی تو کامیابی ہوگی۔ اگر تقدیر نہ ہو تو پھر جذب دل اتنا زبردست اور باقوت ہو کہ معشوق کو کھینچ لائے۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو آہ و زاری اس قدر زبردست ہو کہ معشوق کا دل پسیج جائے۔ جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے ؎

دل نہیں درد مند اپنا میر
آہ و نالے اثر کریں کیوں کر

اگر یہ سب بھی نہ ہو تو دولت ہو کہ اسی پر اس کو رجھالیں۔ اور اگر کچھ اور نہ ہو تو زور

تو ہو، کہ دھونس اور دبدبے سے کام لے کر معشوق کو اٹھوا منگائیں۔ یا پھر "زور" کے معنی "جسمانی زور" بھی ہو سکتے ہیں کہ بدن ایسا زوردار ہو کہ معشوق کا دل خود ہم آغوشی کو چاہے، جیسا کہ فضیل جعفری کے زبردست شعر میں ہے ؎

اندازہ کرو خود کا کبھی اس سے بگڑ کر
طاقت ہے بدن میں تو خفا ہونے نہ دے گی

اب بعض پہلو اور ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں کئی مختلف اسما، واؤ عاطفہ کے ذریعہ جوڑے گئے ہیں۔ کوئی فعل نہیں ہے۔ اس لئے مصرع بہت رواں اور برجستہ تو ہو ہی گیا ہے۔ اس میں ڈرامائی تناؤ بھی ہے، کیوں کہ توقع ہوتی ہے کہ ان چیزوں کو اگلے مصرعے میں کس طرح مربوط کیا گیا ہوگا؟ پھر دوسرے مصرعے میں انتہائی بے تکلف اسلوب ہے۔ اس بے تکلفی کے باعث شعر روزمرہ زندگی کے قریب تو آ ہی گیا ہے، لیکن لہجے میں کئی کیفیات بھی در آئی ہیں: جھنجھلاہٹ، مشورہ، نصیحت، خودکلامی۔ ایک طرح کی مایوسی (کیوں کہ یہ بات بھی واضح ہے کہ متکلم / مخاطب ان تمام چیزوں سے عاری ہے جن کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے۔)

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر کا متکلم خود معشوق ہی ہو اور وہ عاشق سے طنزیہ کہہ رہا ہو کہ تمھارے پاس ہے ہی کیا جس کے بل بوتے پر عشق کرنے چلے آئے ہو؟ عشق میں چاہیئے ارے کچھ تو۔

آخری امکان یہ ہے کہ یہ، اور اس طرح کے تمام اشعار میں عشق میں کامیابی، یا معشوق کا حصول، محض کامیابی (یعنی دنیاوی کامیابی) کا استعارہ ہو۔ اب مضمون یہ ہوا کہ دنیا کو حاصل کرنے کے لئے بھی وسائل کی ضرورت ہے، چاہے وہ مادی وسائل ہوں یا اخلاقی وسائل ہوں۔

۳۵۵

صبر کہاں جو تم کو کہیے لگ کے گلے سے سو جاؤ
بولو نہ بولو بیٹھو نہ بیٹھو کھڑے کھڑے ٹک ہو جاؤ

برسے ہے غربت سی غربت گور کے اوپر عاشق کی
ابر نمط جو آؤ ادھر تو دیکھ کے تم بھی رو جاؤ

میر جہاں ہے مقامر خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے
آؤ یہاں تو داؤ نخستیں اپنے تئیں ہی کھو جاؤ

نخستیں = پہلا

۳۵۵/۱ لہجے کی کیفیت، انداز گفتگو کی یگانگت اور سادگی، اور صورت حال کی پر وقار بے چارگی کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہے۔ لیکن معنی کے بھی بعض نکتے موجود ہیں۔ (ا) "صبر کہاں" سے مراد ہے کہ تمھیں صبر کہاں جو تم ہمارے پاس تھوڑی دیر ٹھہرو۔ لیکن اس کا تعلق متکلم سے بھی ہو سکتا ہے، کہ جب وہ معشوق کو دیکھتا ہے تو بے قراری اور بے صبری کے باعث مربوط گفتگو بھی نہیں کر سکتا۔ بمشکل تمام اتنا کہہ پاتا ہے کہ بس ایک دو لمحے رک جاؤ، کھڑے کھڑے ہی سہی لیکن ہمارے پاس رہ جاؤ۔ بس مفہوم کو اس بات سے تقویت ملتی ہے کہ مصرع ثانی میں لکنت کا سا انداز ہے، گویا آسانی اور روانی سے بات ادا نہیں ہو رہی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ مصرع نہایت رواں ہے۔ تدریج بھی بہت خوب ہے۔ بولنا، بیٹھنا، کھڑے کھڑے آنا اور چلے جانا۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ مصرع اولیٰ میں جس چیز کی تمنا کی ہے وہ بولنے بیٹھنے کی ضمن سے نہیں ہے، بلکہ پورے اختلاط اور فرصت و فراغت کی ہے۔ مثلاً یہ نہیں کہا کہ صبر کہاں جو تم کو ہم اپنے ساتھ بیٹھ کر ایک جام پینے کو کہیں، یا کچھ شوق و شکایت کی باتیں کریں۔ کہی تو وہ بات کہی جو ان سب پر تفوق رکھتی ہے اور انتہائی بے تکلفی اور جنسی موانست کی ہے۔ ایسی بات میر ہی کہہ سکتے تھے۔ انھوں نے

اور جگہ بھی کہا ہے ؎

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

(دیوان دوم)

فرق صرف یہ ہے کہ دیوان دوم والے شعر میں چالاکی زیادہ ہے اور شعر زیر بحث میں بے ساختگی زیادہ۔ بظاہر غیر متناسب disproportionate بات کو نبھا دینے کا کمال دونوں میں ہے۔ دیوان دوم والے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ کریں ۲۸۶/۱۔

۳۵۵/۲ اس شعر میں غضب کی کیفیت ہے۔ لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں، جو ذرا غور کے بعد نمایاں ہوتے ہیں۔

(۱) "ابر نمط" معشوق کی صفت کے طور پر بھی ہے، اور اظہار واقعہ کے طور پر بھی۔ پہلی صورت میں معنی ہوئے کہ جو تم یہاں آؤ تو ابر کی طرح رو جاؤ۔ دوسری صورت میں معنی ہوئے جس طرح ابر یہاں آتا ہے اور روتا ہوا جاتا ہے، ویسا ہی تم بھی کرو گے۔ اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ابر بار بار نہیں آتا، اسی طرح معشوق سے کہہ رہے کہ تم ابر کی طرح سہی، کبھی کبھی آؤ۔ اب معنی یہ بھی بنے کہ معشوق مثل ابر ہے لہذا جب وہ آئے گا تو عاشق کی تربت کو ٹھنڈک پہنچے گی۔

(۲) "برسے" اور "ابر" میں ضلع کا ربط ہے۔

(۳) اگر معشوق مثل ابر ہے اور اس کے آنے سے (یا آنسوؤں سے) تربت عاشق خنک ہوتی ہے، تو "تم بھی رو جاؤ" کے معنی بنتے ہیں کہ تمھارے علاوہ اور لوگ بھی ادھر آتے ہیں تو روتے ہیں۔

(۴) "غربت" بمعنی "پردیس، مسافرت کی حالت" وغیرہ تو ہیں ہی۔ اس کے معنی "مفلسی" بھی ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کیوں کہ عاشق بے سروسامان ہوتا ہے۔

۳۵۵/۳ دنیا اور آفاق کو قمارخانہ یا مقامرخانہ میر نے کئی جگہ کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۷۱/۳ جہاں متعدد شعر درج ہیں۔ ان شعروں کے ہوتے ہوئے بھی شعر زیر بحث کا انتخاب ضروری تھا، کیوں کہ اس میں کئی باتیں ایسی ہیں جو گذشتہ نقل کردہ شعروں میں نہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ دنیا کو ایسا مقامرخانہ کیوں کہا جس کا پیدا (ظاہر) ناپیدا (ناظاہر) ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ اول تو یہ کہ دنیا بہر حال نمود (دھوکا) ہے وہ نظر تو آتی ہے، لیکن دراصل ہے نہیں۔ دوم یہ کہ پیشہ ور قمارخانے ہمیشہ اس طرح ترتیب دیئے جاتے ہیں کہ اس کا مالک نفع میں رہے۔ کیوں کہ اگر قمارخانے کے مالک کو بالکل نفع نہ ہو تو وہ جوا کھلائے کیوں؟ لہٰذا کھیل اس طرح ترتیب دیئے جاتے ہیں کہ کچھ لوگ تو جیتیں، لیکن سب لوگ ہر وقت نہ جیتیں۔ اوپر اوپر تو معلوم ہوتا ہے کہ سب بالکل ٹھیک ہے، لیکن اندر اندر ایسا انتظام رہتا ہے کہ قمارخانے کو گھاٹا نہ ہو۔ سوئم یہ کہ بعض قمارخانوں میں بڑی باریکی سے بے ایمانی بھی ہوتی ہے، کہ اگر نفع نقصان کا سسٹم فیل ہونے لگے تو بے ایمانی سے اس نقصان کو پورا کیا جا سکے۔ چہارم یہ کہ جوے کی بنیاد ہی لاعلمی پر ہے۔ آپ کے فریق مخالف کے ہاتھ میں کیا ہے، یہ آپ نہیں جانتے۔ یا اگلی چال میں پانسہ کس طرح پڑے گا، پہیہ کہاں جا کر رکے گا، یہ آپ نہیں جانتے۔ آپ رقم لگاتے ہیں۔ لیکن آپ جانتے نہیں کہ اس داؤں کا نتیجہ کیا کیا ہوگا؟

آخری بات یہ کہ بودلیئر نے خوب کہا ہے کہ جو زمانے سے قماری کرے وہ ہارے گا ہی۔ کیوں کہ زمانہ پتے لگاتا نہیں۔ لیکن پھر بھی جیتتا ہے، کیوں کہ یہ قانون ازلی ہے:

Keep in mind that Time's
rabid gambler
Who wins without cheating
it's the law !

بودلیئر کے یہاں زمانے کی uninterested سفاکی ہے، اس کو غرض نہیں کہ کون جیتتا ہے کون ہارتا ہے۔ ہارنا سب کو ہے۔ میر کا شعر اس سے کچھ کم سفاک نہیں، کہ یہاں تو پہلے ہی داؤں پر انسان خود ہی کو ہار دیتا ہے۔ دونوں کے یہاں کائنات

یا زمانہ یا خدا ایک mindless power ہے۔ جیسا کہ کافکا کے ناولوں میں ہم دیکھتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ خود اپنے ہی کو ہار جانے سے کیا مطلب ہے؟ اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ انسان جب دنیا میں آتا ہے تو اپنی تقدیس و تنزہ کھو دیتا ہے۔ وہ عالم علوی سے عالم سفلی میں آتا ہے اور اپنی روحانی صفات کو کھو دیتا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۶۲/۴، ۱۰۲/۱، ۳۱۷/۳۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ دنیا میں آکر انسان اپنی انسانیت ہی کو کھو دیتا ہے۔ تیسرا جواب یہ کہ انسان دنیا میں آکر دل و جان کسی معشوق پر ہار ہی دیتا ہے۔ اور جب دل و جان ہر گئے تو گویا خود ہی کو ہار دیا۔

مصرع اولیٰ جس قرارت کے ساتھ میں نے درج کیا ہے اس میں ۳۲ ماترائیں ہیں۔ بعض مرتبین نے اس کو "درست" کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالباً اس خیال سے کہ اس بحر میں میر کے اکثر مصرعے ۳۰ ماتراؤں کے ہی ہیں اور ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے نادر ہیں۔ النادر کالمعدوم پر عمل کرتے ہوئے مرتبین نے قیاسی تصحیح کی ہے۔ مثلاً نسخہ کلکتہ ؏

میر جہاں ہے مقام خانہ پیدا یاں کا پیدا ہے

ظاہر ہے کہ مصرع اس شکل میں بے معنی ہے۔ آسی نے قیاس کیا ہے ؏

میر جہاں ہے مقام خانہ پیدا یہاں کا نہ پیدا ہے

اب معنی درست ہیں، لیکن آہنگ بہت مجروح ہو گیا ہے۔ چوں کہ شاذ ہی سہی، لیکن میر نے ۳۲ ماتراؤں والے مصرعے بھی اس بحر میں لکھے ہیں، اس لئے میں اسی قرأت کو درست سمجھتا ہوں جو میں نے درج کی ہے۔ اس طرح معنی بھی درست ہیں اور اور آہنگ بھی ٹھیک ہے ؏

میر جہاں ہے مقام خانہ پیدا یاں کا ناپیدا ہے

اس غزل میں تین شعر ہیں، تینوں ہی انتخاب میں شامل ہوئے۔ تین شعروں پر مشتمل اتنی بھرپور غزل مشکل سے ملے گی۔ زیر بحث شعر تو شور انگیزی میں اپنی مثال آپ ہے۔ شعر زیر بحث کا مضمون قائم نے اٹھایا ہے، لیکن وہ اس کے پورے امکانات کو نہ برت سکے۔ ان کا اسلوب بھی ذرا الجھا ہوا ہے۔ ہاں، "جائے" اور "چلے" کا تضاد خوب ہے ؎

اس جوئے خانے سے مت پوچھ کہ جائے کیوں کر

پونجی لائے تھے کچھ اک دور سے یاں ہار چلے

دیوان پنجم

ردیف واؤ

(۳۵۶)

عاشق ہو تو اپنے تئیں دیوانہ سب میں جاتے رہو
چکر مارو جیسے بگولا خاک اڑاتے آتے رہو

۹۸۰ شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

ابر سیہ قبلے سے آیا تم بھی شیخو پاس کرو
تخفیفی ٹک لٹ پٹی باندھو ساختہ ہی مدھ ماتے رہو

لٹ پٹی = ایسی پگڑی جس کے سرے دونوں طرف ہوں
ساختہ = مصنوعی

کیا جانے وہ مائل ہووے کب ملنے کا تم سے میر
قبلہ و کعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو

۳۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن دلچسپی سے یکسر خالی نہیں۔ دیوانہ بکار خویش ہشیار ہوتا ہے، اسے مزید چالاکی سکھائی جا رہی ہے، کہ تم تو ہو ہی دیوانے،

جہاں چاہو چلے جایا کرو، جس کو چاہو دیکھ آیا کرو۔

۳۵۶/۲ اس شعر میں بڑی ڈرامائی صورت حال ہے۔ ماحول خوف و ہراس کا ہے سب پر شاید کوئی استبدادی قوت غالب ہے۔ اگر احتجاج نہ کریں تو سب کا انجام موت ہی ہو گا۔ خاموشی سے ظلم سہنا خود موت کے برابر ہے، اور بقول حدیث نبوی نیکی کا حکم دینا اور برائی سے روکنا ہر مسلمان کا فرض ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اگر برائی سے روکنے کی استطاعت نہ ہو تو اسے زبان سے برا کہے۔ یہ بھی ممکن نہ ہو تو کم سے کم اسے دل سے برا سمجھے، اور یہ ایمان کا ضعیف درجہ ہے۔ اس اصول کی بازگشت یہودی مفکر آرتھر ہرٹز برگ Arthur Hertzberg کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جب انتفاضہ کے نتیجے میں یہودیوں نے فلسطینیوں پر مظالم کا بازار گرم کیا تو بہت سے روشن خیال یہودی ادیبوں اور دانشوروں نے اس پر احتجاج کیا۔ لیکن ایلی وائسل Elie Wiesel جو ایک سربرآوردہ جرمن یہودی ادیب ہے، اور جو خود جرمنی میں بڑے بڑے مصائب جھیل چکا تھا، اس موقعے پر خاموش رہا۔ ہرٹز برگ نے اس کو کھلا خط لکھا اور اس بات پر تاسف کیا کہ وائسل کا ضمیر اسے اس بات پر مجبور نہیں کرتا کہ وہ یہودیوں کے مظالم کے خلاف آواز اٹھائے۔ اس نے لکھا کہ تم یہ نہ سمجھو کہ چپ رہ کر تم ذمہ داری سے بچ جاؤ گے۔ کیوں کہ جب ظلم ہو رہا ہو، اور کوئی شخص خاموش رہے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ظالم کی طرف سے مداخلت کر رہا ہے۔

Silence is a form of interfence.

میر کے شعر میں بھی یہی فضا ہے۔ کہ اس وقت جو ہو رہا ہے اس میں چپ رہنا (اپنی اور دوسروں کی) موت کو دعوت دینا ہے۔ لیکن میر کا شعر اپنے موضوع سے بڑا ہے، کیوں کہ اس میں غزل کی شعریات بھی زیر بحث آگئی ہے۔ اٹھارویں صدی میں جب ہماری شاعری پر دہلی میں نئی بہار آئی اور غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کا دور دورہ ہوا، تو شعرا کو اس بات کا بھی احساس ہوا کہ ہم لوگ نئی شعریات بنا رہے ہیں اور یہ شعریات قدیم اردو (= دکنی) اور فارسی سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ نئی شعریات کی تشکیل کا یہ عمل

کم وبیش ۱۷۰۰ سے ۱۸۵۰ تک جاری رہا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کے تمام شعرا نے شاعری کی نوعیت کے بارے میں براہ راست یا بالواسطہ بیانات اپنے کلام میں جگہ جگہ رکھے ہیں۔

شعر زیر بحث سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ شاعر کا منصب یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات بے دھڑک اور بے کھٹکے بیان کرے۔ اور لوگ مصلحتاً چپ ہو جائیں تو خیر ہو جائیں، لیکن شاعر چپ نہیں رہتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کوئی سیاسی یا سماجی رول رکھتا ہے اور اسے شعوری طور پر نبھاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر اظہار خیال میں آزاد ہے۔ اس کا حق ہے کہ وہ زبان کھولے۔ دوسرا نکتہ اس میں یہ ہے کہ شاعر کا کوئی مخصوص موضوع نہیں، وہ جس چیز پہ چاہے، اور جس طرح چاہے اظہار خیال یا اظہار رائے کر سکتا ہے۔ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہے، لیکن غیر عشقیہ موضوعات کا دروازہ غزل پہ بند نہیں ہے۔ دیوان اول میں میر کہتے ہیں ؎

جب ہوتے ہیں شاعر بھی میں اس فرقے کا عاشق ہوں
بھری محفل میں بے دھڑکے یہ سب اسرار کہتے ہیں

آتش کے یہاں یہی بات "بلند و پست عالم" کے بیان کے استعارے کی شکل میں نظم ہوئی ہے۔ اپنے کھردرے، ذرا بھونڈے انداز میں کہتے ہیں ؎

بلند و پست عالم کا بیاں تحریر کرتا ہے
قلم ہے شاعروں کا یا کوئی رہرو ہے بیہڑ کا

خواجہ منظور حسین مرحوم نے دو مفصل کتابوں میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے اساتذہ نے اپنے سیاسی خیالات و تصورات اور رایوں کو غزل کے پردے میں ظاہر کیا' تاکہ وہ انگریزی حکومت کی دست برد سے محفوظ رہ سکیں۔ خواجہ صاحب مرحوم کا ارشاد ہے کہ غزل کی عام فضا ہی سیاسی نہیں، بلکہ مختلف اشعار میں زلف، گیسو، زنداں وغیرہ الفاظ مخصوص تاریخی حالات و واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً اگر معشوق کی درازی زلف کا شعر ہے تو اس سے مراد سکھ لوگ ہیں جن کے بال لمبے لمبے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غزل، یا اس کے اشعار کی یہ تعبیر، غزل کی شعریات سے ناواقفیت کی بنا پر ہے۔ غزل میں اگر کوئی حقیقی واقعہ بیان کرنا مقصود ہو تو

کلاسیکی شاعر اسے براہ راست بیان کرتا ہے۔ یا اگر اسے کوئی سیاسی بات کہنی ہے تو وہ صاف صاف کہے گا کہ میں سیاسی بات کہہ رہا ہوں۔ مصحفی، جرأت جیسے شعرا کے یہاں بھی یہ بات موجود ہے، میر اور سودا وغیرہ کا، جو اس زمانے کے حالات میں کسی نہ کسی طرح شریک عمل تھے، پوچھنا ہی کیا ہے؟ ان سب کے یہاں ایسے اشعار موجود ہیں جن میں سیاسی رائے زنی یا سکھوں کی برائی، یا انگریزوں کی نکتہ چینی ہے۔ ان لوگوں کی شعریات سیاسی رائے زنی کی متحمل ہو سکتی تھی اور ہوتی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ چوں کہ غزل میں انفس سے زیادہ آفاق کا ذکر ہوتا ہے، اس لئے اس میں specific باتیں کم ملتی ہیں۔ لیکن یہ بالکل ناپید بھی نہیں۔ مثال دیکھنی ہو تو سودا کی تیس شعر پر مشتمل غزل دیکھئے جس میں شروع کے کئی شعر قلندری کی تعریف میں ہیں اور باقی دس بارہ میں پوری theory of governance بیان ہوئی ہے ؎

وہی جہاں میں رموز قلندری جانے
بھبھوت تن پہ جو ملبوس قیصری جانے

اس کے بعد اٹھارہ شعر ہیں جن میں صوفیانہ اور قلندرانہ اور عشقیہ مضامین ہیں، لیکن رائے زنی کے انداز میں۔ انیسویں شعر سے قطعہ شروع ہوتا ہے ؎

کسی گدا نے سنا ہے یہ ایک شہ سے کہا
کروں میں عرض گر اس کو نہ سرسری جانے

امور ملکی میں اول ہے شہ کو یہ لازم
گدا نوازی و درویش پروری جانے

عملی عقل کا نمونہ دیکھئے ؎

بجا جو طرح سپاہی دے اس کو سمجھے مرد
نہ یہ کہ مرنے کو بے جا سپہ گری جانے

سکھوں اور مرہٹوں کی برائی میں میر کا شعر ہم ۱۶۴/۲ پر پڑھ چکے ہیں۔ بنگالے کی مینا اور پورب کے امیر کا ذکر جرأت کی رباعی میں ہم سب جانتے ہیں ؎

کہیئے نہ انھیں امیر اب اور نہ وزیر
انگریز کے ہاتھوں یہ قفس میں ہیں اسیر
جو کچھ یہ پڑھائیں سو یہ منھ سے بولیں
بنگالے کی مینا ہیں یہ پورب کے امیر

اسی طرح مصحفی کا مشہور شعر ہے ؎

ہندوستاں کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
ظالم فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

شواہد کی کثرت کو دیکھتے ہوئے ہمیں اس بات میں شک نہ ہونا چاہئے کہ کلاسیکی غزل کا بنیادی مضمون اگرچہ عشق ہے، لیکن اس میں براہ راست دنیا کی باتیں بھی ممکن ہیں۔

دوسری بات قابل غور یہ ہے کہ براہ راست باتیں اگر کثرت سے کہنا مقصود ہوتیں تو کلاسیکی شاعر کے سامنے قصیدہ اور شہر آشوب جیسی اصناف موجود تھیں، اور شاعر حسب ذوق انھیں استعمال کرتا بھی تھا۔ لہٰذا غزل کے اشعار کو خواہ مخواہ واقعی تاریخی حالات پر مبنی قرار دینا اور ان کی تاویل میں کھینچ تان کرنا غیر ضروری ہے۔

فی الحال شاہ کمال کے شہر آشوب کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

جہاں کہ نوبت و شہنائی جھانجھ کی تھی صدا — فرنگیوں کا ہے اس جا پہ ٹم ٹم اب بجتا
اسی سے سمجھو رہا سلطنت کا کیا رتبہ — ہو جب کہ محل سراؤں میں گوروں کا پہرا
نہ شاہ ہے نہ وزیر اب فرنگی ہیں مختار

نہ ہووے دیکھ کے یہ کیوں پھر اپنا دل مغموم — ہو جب کہ جائے ہما آشیانۂ بوم
وہ پوچھے تو بس اس ملک میں ہے اب معلوم — فرنگیوں کے جو حاکم ہیں ہو کے یاں محکوم
تو ہم غریبوں کا پھر کیا ہے یاں قطار و شمار

یہ شہر آشوب اس وقت کا ہے جب وزیر علی خاں کو لکھنؤ کی مسند وزارت سے انگریزوں نے اتارا تھا۔ انگریزوں کے خلاف اس قدر صاف بات کی متحمل شاعری اور شعریات کو اس کی ضرورت نہ تھی کہ وہ انگریزوں کی شکایت غزل کے اشعار میں معشوق کا پردہ ڈال کر لکھے۔ ہماری شعریات میں یہ بات مسلم تھی کہ شاعر کو ہر طرح کی بات کہنے کا حق ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر پر مراجعت کرتے ہیں۔ لہجہ اتنا ڈرامائی اور بات اس قدر کیفیت انگیز ہے کہ اس کی دوسری خوبیاں ایک لمحے کے لئے نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ بات، ابیات، بیتیں، بتاتے۔ ان میں تجنیس اور ایہام صوت ہے۔ "بتانا" یہاں "سکھانے" کے معنی میں بھی ہے، اور "نشان دہی کرنا، ظاہر کرنا" کے معنی میں تو ہے ہی۔ یعنی شعر کو صرف سناؤ نہیں، بلکہ ہمیں سکھاؤ بھی۔ ولی کا شعر ہے ؎

خواہش ہے مجھے ورد کے پڑھنے کی ہمیشہ
اک بار کسو طرز سوں ٹک اسم بتا جا

"بات کرو" میں دو نکتے ہیں۔ (۱) ہم سے گفتگو کرو، اعراض اور پہلو تہی نہ کرو۔ (۲) کچھ بات کرو تاکہ وقت کی خوفناکی کچھ کم ہو۔ "ابیات پڑھو" میں بھی دو نکتے ہیں۔ (۱) (اپنے) اشعار سناؤ۔ (۲) دوسروں کے شعر سناؤ جو حسب حال ہوں۔

۳۵۶/۳ اس شعر میں کئی لفظ قابل توجہ ہیں۔ "ابر قبلہ" اس بادل کو کہتے ہیں جو بہت گھنا اور تاریک ہو۔ "قبلہ" کی مناسبت سے شیوخ کو غیرت دلائی ہے کہ اور کچھ نہیں تو اس بات کا لحاظ کرو کہ یہ بادل قبلہ کی طرف سے آیا ہے یا قبلہ سے منسوب ہے۔ لیکن شیوخ اہل دل اور رندی والے لوگ تو ہیں نہیں، وہ بھلا کیا مست ہوں گے؟ اس لئے ان کو نقلی مستی اور جنون اختیار کرنے کی تلقین کی ہے، کہ ابر قبلہ کا کچھ تو پاس و لحاظ ہو جائے۔

"لٹ پٹی" سے مراد ہے "ڈھیلی ڈھالی، مستانہ"۔ گویا دستار اس انداز سے باندھی جائے کہ اس سے بے پروائی، رندانہ پن اور مستی ظاہر ہو۔ "تحقیقی" بظاہر کسی قسم کی دستار ہے، لیکن تمام لغات اس لفظ سے خالی ہیں۔ جناب فرید احمد برکاتی نے اسے "تخفیفی" پڑھا ہے اور اسے "تخفیفہ" کی صفت قرار دیا ہے۔ ("تخفیفہ" چھوٹی ہلکی پگڑی کو کہتے ہیں۔) لیکن "تخفیفہ" کو "تخفیفی" بنانے کا کوئی جواز نہیں ملتا، خاص کر جب "تخفیفہ" بھی وزن میں آ جاتا ہے اور مصرعے کے آہنگ کا نقصان نہیں کرتا۔ ایک امکان یہ ہے کہ لفظ تو "تخفیفہ" ہی ہو، لیکن اسے جمع کی صورت میں "تخفیفے" لکھا ہو۔ چونکہ

[1] اس زمانے میں یائے معروف ومجہول میں فرق نہیں کرتے تھے، اس لئے ممکن ہے "تخفیفی" لکھ کر "تخفیفے" پڑھا ہو۔ لہٰذا مصرع یوں ہو سکتا ہے ؎

تخفیفے تک لٹ پٹے باندھو ساختہ ہی مدھ ماتے رہو

میر نے اس لفظ کو اسی دیوان میں دوبارہ لکھا ہے ؎

تحقیقی شملے پیرہن وکنگھی اور کلاہ
شیخوں کی گاہ ان میں کرامات ہو تو ہو

یہاں بھی "تخفیفے" پڑھنا ممکن ہے ؎

تخفیفے شملے پیرہن وکنگھی اور کلاہ

لیکن بات دل کو لگتی نہیں۔ مندرجہ بالا شعر میں یہ امکان قوی معلوم ہوتا ہے کہ "تحقیقی" دراصل "شملے" کی صفت ہے، یعنی شملے کی کوئی قسم "تحقیقی" کہلاتی ہوگی۔ لفظ "شیخ" دونوں شعروں میں ہے اور "تحقیقی" سے مناسبت رکھتا ہے۔ یعنی شیخ کا کام تحقیق (سچ کو قائم کرنا، دریافت کرنا) وغیرہ ہوتا ہے۔ "تخفیفے" ہو یا "تحقیقی" دونوں لفظ بہر حال نادر اور تازہ ہیں۔

"ساختہ" بمعنی "مصنوعی" کو ہم زیادہ تر غالب کی وجہ سے جانتے ہیں ؎

وناقابل ودعوائے عشق بے بنیاد
جنون ساختہ وفصل گل قیامت ہے

میر کو پڑھیں تو پتہ لگتا ہے کہ اس بلیغ لفظ کے استعمال کے لئے اولیت میر کو ہے۔ انھوں نے اس کو ایک اور جگہ بھی باندھا ہے ؎

مست نہیں پر بال ہیں بکھرے پیچ گلے میں پگڑی کے
ساختہ ایسے بگڑے رہو ہو تم جیسے مدھ ماتے رہو

غالب کے شعر پر تھوڑی سی چھوٹ میر کی بھی ہے، لیکن اس کا زیرلب طنزیہ لہجہ اور اس کا حاکمانہ آہنگ غالب کا اپنا ہے۔

۳۵۶/۴ اس شعر کی بنیاد نظیری پر ہے ؎

یک چشم زدن غافل ازآں ماہ نہ باشی
شاید کہ نگاہے کند آگاہ نہ باشی

(اس چاند کی طرف سے پلک جھپکنے کی بھی مدت تک غافل نہ ہونا۔ شاید وہ کبھی تمھاری طرف دیکھے اور تم کو خبر نہ ہو۔)

اس میں شک نہیں کہ نظیری کے شعر میں جو محویت اور سپردگی کی شدت ہے، میر کا شعر اس سے خالی ہے۔ لیکن میر حسب معمول ایک تجریدی بات کو زمین کی سطح پر اور روزمرہ تجربے کے محاذ میں لے آئے ہیں۔ لفظی لطف میر کے یہاں یہ ہے کہ "قبلہ وکعبہ" کی طرف تو لوگ جاتے ہیں۔ اور یہاں مخاطب کو "قبلہ وکعبہ" کہہ کر اس کو ہدایت دی جا رہی ہے کہ معشوق کی طرف جاتے رہنا۔

اس مضمون کو نظیری کی سی شدت کے ساتھ میر نے یوں کہا ہے ؎

کیا جانے تیغ اس کی کب ہو بلند عاشق
یوں چاہیئے کہ ہر دم سر کو جھکا کے بیٹھے

(دیوان دوم)

میر نے اپنے منظر نامے کو موت تک پہنچا کر نظیری سے قدم آگے رکھ دیا ہے۔ لیکن قبلہ وکعبہ اس کی جانب اکثر آتے جاتے رہو میں جو گھریلوپن اور پورے شعر میں جو فطری مکالمے کا رنگ ہے وہ اس شعر کو تینوں میں ممتاز کرتا ہے۔

(۳۵۷)

گرچہ ہم پر بستہ طائر ہیں پرِ اے گل ہائے تر
کچھ ہمیں پروا نہیں ہے تم اگر پروا کرو

۳۵۷/۱ شعر میں کم سے کم تین معنی ہیں اور بعض لفظی باریکیاں بھی ہیں۔ پہلے لفظی باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں "پر" اور "پر" اور مصرع ثانی میں "پروا" میں ضلع کا لطف ہے۔ دونوں مصرعوں میں اندرونی قافیوں کی کثرت ہے: گر/ پر/ پر/ تر/ پر (وا)۔ پھر "ہم" اور "تم" کا توازن بھی بہت خوب ہے، جیسا کہ آگے واضح ہوگا۔

ایک معنی تو یہ ہیں کہ اگرچہ ہم طائر پر بستہ ہیں، مجبور ہیں اور قفس میں ہیں، لیکن اگر گل ہائے تر کو ہماری پروا ہو، ہمارا کچھ خیال و لحاظ ہو، تو ہمیں اپنی محبوسی و مجبوری کی کوئی پروا نہیں۔ یعنی معشوق کو اگر بس اتنی پروا ہو کہ کوئی شخص اس کے غم میں مبتلا ہے تو زندگی گزارنے کے لئے یہی کافی ہے، چاہے وہ زندگی قفس ہی میں گذرے۔ یہاں ڈبلیو۔بی۔ یے ٹس یاد آتا ہے جس نے اپنی لافانی نظم No Second Troy میں اسی بات کو الٹ کر کہا ہے۔ یے ٹس کہتا ہے کہ میں اپنی معشوق کو اس بات پر الزام کیوں دوں کہ اس نے میری زیست اور شب و روز کو درد و کرب سے بھر دیا؟

> Why should I blame her
> that she filled my days
> With misery...

اس کا تو حسن ہی ایسا تھا جیسے چڑھی ہوئی کمان، اونچا اور تنہا اور لگاوٹ سے عاری:

> With beauty like a tightened
> bow, a kind
> That is not natural in an
> age like this,
> Being high, and solitary,
> and most stern

پھر وہ پوچھتا ہے کہ ایسی لڑکی کرتی ہی کیا؟ جیسی اس کی فطرت تھی اس کے اعتبار سے تو اسے ہیلن کی طرح ٹرائے جیسا شہر تباہ کرا دینا تھا۔ بھلا اس کے سامنے آتش زنی کے لئے ٹرائے سا شہر تھا کہاں؟ تو اس نے مجھی کو برباد کر دیا:

Why, what could she have
done, being what she is,
Was there another Troy for
her to burn?

میر کے شعر میں بھی معشوق کی تباہ کاریوں کا شکوہ نہیں ہے۔ لیکن جہاں ییٹس کی معشوق ایک کائناتی قوت سی معلوم ہوتی ہے۔ میر کے یہاں معشوق سے تھوڑی بہت انسانیت کی توقع تو نہیں، لیکن التجا کی جا سکتی ہے۔ تم اگر پروا کرو تو مجھے کوئی پروا نہیں کہ میں قید و بند میں رنجور و مہجور رہوں۔ ییٹس کی معشوق کا سراپا نہیں معلوم، لیکن اس کا ہلاکت انگیز، لاانسانی حسن ضرور غیر معمولی حسن و قوت سے بیان ہوا ہے۔ اس کے برخلاف میر نے "گل ہائے تر" جیسا بظاہر رسمی فقرہ رکھ دیا ہے۔ لیکن اس کے پیچھے پوری شخصیت موجود ہے، کہ تر و تازہ ہے، نازک و رنگین ہے، اور شاید کڑی کمان کی طرح بے پروا بھی ہے۔ ییٹس کے متکلم کو معلوم ہے کہ اس کے معشوق سے اسے کچھ نہ ملا ہے اور نہ ملے گا۔ میر کے متکلم کو بھی یہ بات معلوم ہے، لیکن اس کی التجا میں تھوڑی سی امید بھی ہے۔ دونوں کا اپنے معشوق سے جو رشتہ ہے وہ عام رشتوں سے بہت الگ ہے۔

لیکن میر کے یہاں ابھی اور بھی معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں "تم اگر پروا کرو" کو "تم اگر پر کھولو" کے معنی میں بھی لے سکتے ہیں۔ (وا کرنا = کھولنا۔) یعنی ہم تو اپنے پر کھول نہیں سکتے (طائر پر بستہ)، لیکن تم اگر اپنے پر کھولو، یعنی کسی طرح اڑتے اڑتے ہم تک آجاؤ تو ہمیں اپنی پر بستگی کی پروا نہیں۔ پھر تو ہم تم ایک ہو ہی جائیں گے۔ (یعنی تم بھی ہماری طرح قید ہو جاؤ گے۔ یا ہمارا تمھارا وصل ہو جائے گا۔)

ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اگر گل ہائے تر اپنے پروں کو وا کریں اور اڑ کر چمن سے چلے جائیں تو بھی ہمیں کچھ پروا نہیں۔ ہم ہزار پر بستہ سہی لیکن اتنے کمزور دل کے نہیں ہیں کہ گل ہائے تر کے اڑنے پر حسد کریں یا رنجیدہ ہوں۔ گل ہائے تر بھی بہر حال ایک طرح سے اسیر ہیں، کیوں کہ وہ چمن کی شاخ سے بندھے ہوئے ہیں۔ اس لئے اگر وہ آزاد ہو جائیں تو ہمیں کوئی پروا (شکایت، ناراضگی) نہ ہوگی۔ یا اگر وہ اڑ گئے اور ہمیں اکیلا چھوڑ گئے تو بھی ہمیں کچھ پروا نہ ہوگی، کہ ہم تو تن بہ تقدیر ہیں، ہمیں

معلوم ہے کہ ہمیں یہیں رہنا ہے۔

ان تمام معنی میں "ہم" اور "تم" کا توازن بہت معنی خیز ہے۔ یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گل ہائے تر دراصل The Other ہیں اور طائر پر بستہ کی شخصیت اور گل ہائے تر میں کوئی چیز مشترک نہیں۔ یعنی پہلے معنی کی رو سے مضمون ایک طرح کی یگانگت کا ہے۔ دوسرے معنی کی رو سے بھی یگانگت کا مضمون بنتا ہے۔ لیکن باقی معنی کی رو سے مضمون alienation اور otherness کا ہے۔ پہلے معنی کے علاوہ ہر معنی کے اعتبار سے "پروا" اور "پر + وا" میں ایہام ہے۔ یے لٹش اگر اس شعر سے دوچار ہوتا تو اس کے چھکے چھوٹ جاتے۔ میر سے بھی خدا جانے کس مقام پر یہ شعر ہوا ہوگا۔

کیوں کر مجھ کو نامہ خط ہر حرف پہ پیچ و تاب نہ ہو
سو سو قاصد جان سے جاویں یک کو ادھر سے جواب نہ ہو

۹۸۵ خلع بدن کرنے سے عاشق خوش رہتے ہیں اس خاطر
جان و جاناں ایک ہیں یعنی بیچ میں تن جو حساب نہ ہو

خلع = کپڑے اتارنا

میں نے جو کچھ کہا کیا ہے حد و حساب سے افزوں ہے
روز شمار میں یا رب میرے کہے کیے کا حساب نہ ہو

جس شب گل دیکھا ہے ہم نے صبح کو اس کا منھ دیکھا
خواب ہمارا ہوا ہوا ہے لوگوں کا سا خواب نہ ہو

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

۳۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن "نامہ خط" کی تشبیہ خوب ہے۔ پرانے زمانے میں خط کو موڑ کر طرح طرح کی شکلیں بنا کر بھیجتے تھے۔ مثلاً پرندہ، کنجی یا spiral وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس طرح موڑنے اور پیچ دینے سے پورا کاغذ مڑ تڑ جاتا تھا۔ گویا اس پر لکھے ہوئے تمام لفظ پیچ و تاب میں ہوں۔ پیچ و تاب نامہ کا مضمون تاباں کے یہاں بھی ہے، لیکن لطف میر کے مطلع سے بھی کم ہے ؎

کیوں غیر سے لکھا کر بھیجا جواب نامہ
ہے پیچ و تاب مجھ کو جوں پیچ و تاب نامہ

۳۵۸/۲ اس مفہوم کے ساتھ "خلع بدن" کی ترکیب بہت تازہ اور معنی خیز ہے۔ اسے میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن اور کسی کے کلام میں نظر سے نہیں گذری ؎

کیا کیا عزیز خلع بدن ہائے کر گئے
تشریف تم کو یاں تئیں لانا ضرور تھا

(دیوان اول)

"خلع" کے بنیادی معنی "کپڑے اتارنا" تو ہیں، لیکن اس کے ایک معنی "لباس فاخرہ پہنانا" بھی ہیں۔ (منتخب اور اسٹائنگاس وغیرہ۔) ہمارا لفظ "خلعت" اسی معنی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دیوان اول کے شعر میں "تشریف" انھیں معنی میں "خلع" کے ضلع کا لفظ ہے، کیوں کہ "تشریف" کے ایک معنی "خلعت" کے ہوتے ہیں۔ "تشریفی جوڑے" وہ کپڑے کہلاتے ہیں جو دولہن کے گھر والے دولہا کے گھر والوں کو شادی کے موقعے پر بھیجتے ہیں۔ اس معنی کی مناسبت سے رند نے عمدہ شعر کہا ہے ؎

خلعت عریاں تنی بہتوں نے پہنا پر جنوں
ٹھیک میرے جسم پر تشریف عریانی ہوئی

میر کے شعر زیر بحث میں لطف یہ ہے کہ بدن کو روح کا لباس فرض کر کے کہا ہے کہ چوں کہ معشوق اور جان میں اتحاد ہے اس معنی میں کہ معشوق ہی عاشق کی جان ہے، اس معنی میں بھی کہ معشوق کو عاشق اس درجہ چاہتا ہے جس درجہ کوئی اپنی جان کو چاہتا ہے، اور سب سے بڑھ کر اس معنی میں بھی کہ معشوق صرف جان ہی جان ہے، بدن نہیں۔ اور سب روحیں (جانیں) اس ایک روح کا حصہ ہیں جسے صوفیوں نے "روح اعظم" کہا ہے۔ لہذا اگر عاشق لباس بدن کو اتار دے تو معشوق سے ہم کنار ہو جائیگا۔ مزید لطف یہ کہ بدن کا لباس اتارنے کے لئے "خلع" کا لفظ رکھا ہے، جس کے معنی "خلعت" بھی ہیں۔ لہذا بدن کا لباس اترنا برابر ہے بدن کو (یا روح کو) خلعت پہنانے کے۔ لہذا بدن کا لباس اتارنا روح کی زینت کرنا ہے۔

"بدن"، "خاطر"، "جان"، "تن"، ان الفاظ میں مراعات النظیر ہے۔ "ایک"

اور "حساب" میں ضلع کا ربط ہے۔ "جان و جاناں" کا تجنیسی فقرہ بھی عمدہ ہے۔

"حساب" کا لفظ یہاں بہت تازہ ڈھنگ سے، "محسوب" کے معنی میں برتا گیا ہے۔ "بیچ میں تن جو حساب نہ ہو"، یعنی اگر بدن کو حساب میں نہ لیا جائے۔ لیکن اس کے معنی "مد" بھی ہو سکتے ہیں۔ یعنی اگر معاملے میں تن کی مد ہی نہ ہو۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں "عشق کے معاملے میں جان کا حساب نہیں"۔ یعنی جان کی کوئی مد نہیں، کوئی مذکور نہیں۔) "حساب ہونا" کے معنی "نوکری سے برطرف ہونا" بھی ہیں، مثلاً "فلاں صاحب کا حساب ہو گیا۔" اب معنی بالکل ہی الگ نکلے کہ اگر تن کو برطرف نہ کریں تو جان و جاناں دونوں ایک ہیں۔ یعنی جان و جاناں کا میل ہوگا تو بدن کے ہی واسطے سے ہوگا۔ اس مفہوم کی رو سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوں گے کہ بدن کو سجانے، اس کو خلعت زخم پہنانے میں عاشق خوش رہتے ہیں۔ گویا یہ معنی گذشتہ معنی کے بالکل برعکس ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ معنی ذرا تکلف سے برآمد ہوتے ہیں، کیوں کہ محاورہ کسی کا حساب کرنا ہے، نہ کہ کسی کو حساب ہونا۔ لیکن تلازمہ بہرحال قائم ہو جاتا ہے۔ پرلطف شعر ہے۔

اصطلاح میں "خلع بدن" اس عمل کو کہتے ہیں جس کے ذریعے روح بدن سے عارضی طور پر جدا ہو جاتی ہے اور دوسرے عالموں کی سیر کرتی پھرتی ہے۔ اس عمل کا ذکر دنیا کی اکثر قدیم تہذیبوں میں ملتا ہے۔ میر کے دونوں اشعار میں یہ اصطلاحی معنی نہیں برتے گئے ہیں۔ "اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں صرف اصطلاحی معنی درج ہیں اور عزیز لکھنوی کا ایک شعر بطور اسناد درج ہے۔ میر کے شعروں میں یہ ترکیب جن معنوں میں استعمال ہوئی ہے، ان کا کہیں پتہ نہیں۔ برکاتی صاحب نے "آنند راج" کے حوالے سے "فوت ہونا" معنی درج کیے ہیں۔ لیکن "آنند راج" سے جو معنی برآمد ہوتے ہیں وہ زیادہ باریک، اور میر کے شعروں سے قریب تر ہیں، یعنی روح کا بدن سے الگ ہونا۔

۳۵۸/۳ اس شعر میں معنی کچھ خاص نہیں ہیں، لیکن زبردست کیفیت اس میں ضرور ہے۔ دوسرے مصرعے میں پھر بھی تین تہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم دعا کر رہا ہے کہ یارب قیامت کے دن میرا حساب نہ کرنا۔ دوسرے معنی یہ کہ موت کے بعد نکیرین کے سامنے یا شاید خود

خدا کے سامنے براہ راست کہہ رہا ہے کہ میرا حساب نہ ہو۔ تیسرے معنی ہیں یہ مصرع خود کلامی پر مبنی ہے، اور معنی شکی ہیں۔ یعنی اچانک، یا کسی موقعے پر کسی بات یا کام کے حوالے سے یہ خوف یا شک پیدا ہوا ہے کہ یارب (استعجابیہ یا گھبراہٹ کے لہجے میں) کہیں روز شمار میں میرے کہے کیے کا حساب نہ ہونے لگے؟ میرے اعمال و اقوال تو اتنے زیادہ ہیں کہ حساب سے باہر ہیں۔ اب اگر میرا حساب ہونے لگے گا تو پھر بات ختم ہی نہ ہو گی۔

قیامت کے دن کے لئے "روز شمار" کا محاورہ یہاں پر بہت خوب صورت ہے، کیوں کہ یہ "حد و حساب" اور "حساب" سے مناسبت رکھتا ہے۔ "کہا کیا" اور "کہے کیے" کی تکرار بھی عمدہ ہے، کیوں کہ اس سے افعال و اقوال کی عمومی کثرت کے معنی مستحکم ہوتے ہیں۔

ایک اشارہ یہ بھی ہے کہ میرے اقوال و افعال کے حساب کی جگہ میرے ارمانوں اور میری آرزوؤں کا حساب ہو جائے تو بہتر ہے، کہ وہ پھر بھی میرے اقوال و افعال سے کم کثیر ہیں۔ "کہا" کا ایہام بھی پر لطف ہے، کیوں کہ اس میں سخن و شعر بھی شامل ہے اور عام گفتگو بھی، اور دعا و بد دعا بھی۔

میر نے اس مضمون کو کئی طرح بیان کیا ہے، لیکن شعر زیر بحث والی بات پھر نہ آئی

انواع جرم میرے پھر بے شمار و بے حد
روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیا کیا

(دیوان دوم)

جرم و ذنوب تو ہیں بے حد و حصر یارب
روز حساب لیں گے مجھ سے حساب کیوں کر

(دیوان پنجم)

رونا روز شمار کا مجھ کو آٹھ پہر اب رہتا ہے
یعنی میرے گناہوں کو کچھ حد و حصر و حساب نہیں

(دیوان پنجم)

یہ بات دلچسپ ہے کہ شعر زیر بحث کو ملا کر یہ مضمون (دیوان پنجم میں) تین بار باندھا

ہے۔ اور دیوان دوم والے شعر کا مصرع ثانی دیوان پنجم کے ایک شعر میں تقریباً ہو بہو آ گیا ہے۔ شاعری اتنا مشکل فن ہے کہ میر جیسے شخص کی بھی تخلیقی قوت اس میں (ہزار میں ایک بار سہی) ناکام ہو سکتی ہے۔

۳۵۸/۴ شعر کا ابہام لائق توجہ ہے۔ رات میں پھول دیکھنا حقیقی واقعہ بھی ہو سکتا ہے اور خواب بھی ہو سکتا ہے۔ جب جب رات میں یا رات کو پھول دیکھا تو صبح ہونے پر، یا اگلے دن معشوق کی زیارت ہوئی۔ لیکن "منھ دیکھنا" اتفاقیہ نہیں، بلکہ ارادی بھی ہو سکتا ہے، کہ یہ طریقہ بنا لیا ہے کہ رات میں پھول دیکھیں تو صبح کو جا کر معشوق کو بھی دیکھیں۔ دوسرا مصرع مزید ابہام کا حامل ہے۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ نیند ہی نہیں آتی، یا نیند تو آ جاتی ہے لیکن خواب نہیں دکھائی دیتا۔ لہٰذا پھول دیکھنے کا امکان نہیں۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ پھول کو دیکھنے کی دھن اور فکر میں نیند نہیں آتی۔ پھول پھر بھی دکھائی نہیں دیتا، اس لئے صبح کو معشوق کا منھ بھی دیکھنا ممکن نہیں۔

زیادہ امکان یہ ہے کہ صورت حال خواب کی ہو۔ یعنی دھن ہے کہ سو جائیں تو خواب دیکھیں۔ اور اگر خواب ہو تو ممکن ہے اس میں پھول بھی نظر آ جائے۔ اور اس کی تعبیر یہ ہو کہ اگلے دن معشوق کا منھ دیکھیں گے۔ لیکن اسی دھن کے باعث نیند نہیں آتی۔ ایسا اکثر ہوتا بھی ہے کہ انسان چاہتا ہے نیند آ جائے، لیکن نیند آتی نہیں۔

"لوگوں کا سا خواب نہ ہو" بھی دلچسپ فقرہ ہے، کہ اور لوگ نہ ہماری طرح خواب دیکھتے ہیں، اور نہ ان کے خوابوں کی تعبیر ہمارے خوابوں جیسی ہوتی ہے۔ یا اور لوگ ہماری طرح تھوڑا ہی سوتے جاگتے ہیں۔ یہ بے خوابی، یا خوابوں کا اس طرح دور ہو جانا، ہماری ہی تقدیر میں ہے۔ کیفیت کا شعر ہے۔

۳۵۸/۵ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز خوب ہے، تخیل بھی نرالا ہے۔ سرخ پھولوں کا عکس پانی میں سایہ فگن ہے تو لگتا ہے کہ نہروں میں سرخ شراب بھری ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ معلوم ہوتا ہے نہروں میں پانی نہیں، شراب ہے۔ پھر خیال آتا ہے کہ کہیں یہ پھولوں کا عکس نہ ہو جس سے پانی رنگین ہو رہا ہے۔ لیکن بات اس طرح کہی ہے کہ دو معنی نکلتے ہیں۔ (۱) دعا کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ ان نہروں میں کبھی بھی پانی پھولوں کے عکس سے محروم نہ ہو۔ یعنی بہار دائم و قائم رہے اور نہروں کے کنارے کھلے ہوئے پھول اپنا عکس پانی میں ڈالتے رہیں تاکہ ہمیشہ یہ التباس ہوتا رہے کہ نہروں میں شراب بھری ہوئی ہے۔ (۲) تشکیک اور حرمان کے لہجے میں کہا ہے کہ یا اللہ کہیں ایسا تو نہیں کہ نہروں میں شراب نہ ہو، بلکہ پانی ہو۔ اور جب گل و لالہ کا عکس پانی سے ہٹ جائے تب پتہ چلے کہ یہ رنگینی تو سرخ پھولوں کے عکس کی تھی، شراب کی نہیں۔

تخیل میں بے لگام پرواز اس غضب کی ہے کہ اسے ایک طرح کا جنون ہی کہہ سکتے ہیں۔ عام آدمی کو ایسا دھوکا، اور پھر اس دھوکے پر اس طرح کا شک نہیں ہو سکتا۔ اس مضمون کو اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن یہاں معنی کی کثرت کے باعث زور کلام بہت زیادہ ہے ؎

کیوں کے بے بادہ لب جو پہ چمن میں یہ رہے
عکس گل آب میں تکلیف مئے گلگوں ہے
(دیوان اول)

تکلیف = کسی کو کسی بات کے لئے کہنا

تھا غیرت بادہ عکس گل سے
جس جوے چمن سے آب نکلا
(ساقی نامہ)

دیوان ششم

ردیف واؤ

(۳۵۹)

جھوٹ اس کا نشاں نہ دو یارو
ہم خرابوں کو مت خراب کرو

۳۵۹/۱ اس شعر کا مضمون بھی نیا ہے، اور اس کی لفظیات میں بھی بڑی تہ داری ہے۔ مصرع ثانی میں "خرابوں" کا لفظ کئی معنی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ (۱) خدائی خراب خانماں خراب / خانہ خراب وغیرہ۔ (۲) ویران، اجاڑ، لہٰذا تنہا۔ (۳) "اچھا" کا الٹا، یعنی برا۔ (۴) نشے میں چور۔ (۵) تباہ و برباد۔ اب مضمون کی ندرت ملاحظہ ہو کہ متکلم کسی کی تلاش میں ہے، جس کی تلاش ہے وہ خدا ہو سکتا ہے اور معشوق بھی ہو سکتا ہے۔ کچھ لوگ ایسے ہیں جو گوہر مقصود کا سراغ جاننے کے دعوے دار ہیں۔ لیکن یا تو انھوں نے متکلم کو جو سراغ بتایا وہ غلط تھا، یا ان لوگوں نے جان بوجھ کر، متکلم کو پریشان کرنے کے لئے جھوٹا پتہ بتا دیا۔ یا متکلم کو قرینے سے معلوم ہو گیا ہے (یا اس کو خیال ہو رہا ہے) کہ لوگ اسے معشوق / خدا کا سراغ غلط بتا رہے ہیں۔ بہر حال، وہ ان سے کہتا ہے کہ جھوٹا سراغ دے کر ہم خرابوں کو مزید خراب مت کرو۔ اس پوری صورت حال میں بہت سی باتیں مضمر ہیں:-

(۱) وہ لوگ کون ہیں جو خدا/معشوق کا نشان بتا دینے کے دعوے دار ہیں: ہو سکتا ہے کہ یہ وہ لوگ ہوں جو خود کو عارف اور خدا شناس بتاتے ہوں۔ یہ بھی

ہو سکتا ہے کہ وہ محض دنیا والے عام لوگ ہوں جن کو دعویٰ ہے کہ وہ بھی خداشناس ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ نہ جانتے ہوں لیکن جستجو کرنے والے کو پریشان کرنا اور اس کی پریشانی سے لطف اٹھانا چاہتے ہوں۔

(۲) کچھ لوگوں، یا کسی نے متکلم کو معشوق/ خدا کا پتہ بتایا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ متکلم اپنی جستجو میں ہر کس و ناکس سے پوچھتا ہے کہ وہ کہاں ملے گا، اور بعض لوگ (جن کی صورت حال ۱ میں بیان ہوئی) راہ بتانے کا ذمہ اپنے سر لیتے ہیں۔

(۳) متکلم ان پر اعتبار کرلیتا ہے اور ان کی بتائی ہوئی راہ پر چل نکلتا ہے۔ جب بہت سرگرداں رہنے کے بعد بھی کامیابی حاصل نہیں ہوتی تو وہ واپس آکر ان لوگوں سے شکایت کرتا ہے کہ تم نے ہمیں غلط راہ بتادی۔ یا پھر وہ واپس آکر اپنی سادگی (یا غرض مندی کی مجبوری) کے باعث انھیں سے پوچھتا ہے کہ اب تو صحیح راستہ بتادو۔ جھوٹ بتاکر ہم خرابوں کو خراب مت کرو۔

(۴) یہ بھی ممکن ہے کہ جستجو کرنے والے نے وہ راہ ابھی آزمائی نہ ہو جو اسے بتائی جارہی ہے، بلکہ وہ قرینے یا فراست سے سمجھ لیتا ہے کہ یہ لوگ جھوٹ بتارہے ہیں۔ لہٰذا وہ کہتا ہے کہ جھوٹ اس کا نشاں نہ دو یارو الخ۔

(۵) متکلم از خود اس بات پر قادر نہیں ہے کہ گوہر مقصود کو ڈھونڈ نکالے۔ ایسا ہوتا تو وہ خود ہی اس تک پہنچ گیا ہوتا۔ طلب صادق کے باوجود وہ اس تک پہنچنے سے معذور ہے۔ اور اس بات پر بھی مجبور ہے کہ وہ اوروں سے اس کی راہ پوچھے، اور اگر وہ غلط بھی بتائیں تو بھی اس راہ کو آزمائے۔

(۶) متکلم کی (خانہ) خرابی عشق کی مستی (خراب = مست) یا آوارہ گردی یا عام لوگوں کی نظر میں اس کے خراب (= برا) ہونے کی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ یعنی خراب کے تمام معنی یہاں بیک وقت موجود اور کارگر ہیں۔ دریدا Derrida کے برعکس یہاں کوئی معنی التوا یا تنسیخ کے عمل سے نہیں گزر رہے ہیں۔ یعنی کوئی معنی under erasure نہیں ہیں۔ زبان کا اس سے زیادہ زبردست اور بھرپور استعمال کیا ہو گا؟

(۷) شعر کے لہجے میں غیر معمولی بے چارگی اور حزن ہے۔ لیکن ایک وقار بھی ہے۔ پھر پورے نظم کائنات پر تبصرہ بھی ہے، کہ خدا/معشوق کی تلاش میں ایسے لوگوں سے استمداد کرنا پڑتا ہے جو یا تو جھوٹے ہیں یا اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ہم جانتے ہیں۔ ساری زندگی ایسے ہی لوگوں سے معاملہ کرتے گزرتی ہے۔

(۸) یہ سوال ہمیشہ باقی رہتا ہے کہ معشوق/خدا کا صحیح سراغ مل بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ اور اگر جستجو کرنے والے نے قرینے یا فراست سے یہ معلوم کیا ہے کہ بتانے والے جھوٹ بتا رہے ہیں تو وہ کیا قرینہ تھا، یا وہ کون سی بات تھی یا کیا شواہد تھے جن کی بنا پر اس کی فراست نے یہ فیصلہ کیا کہ بتانے والے معتبر نہیں؟

غور کیجیے، کہ پچاسی برس سے زیادہ کی عمر، اور یہ شعر جس میں بظاہر کچھ نہیں لیکن جس میں کائنات کے پردے پر انسان کے وجود کی پوری صورت حال بیان ہو گئی ہے۔

ردیف ہ

دیوان اول

ردیف ہ

(۳۶۰)

۹۹۰ جگر لوہو کو ترسے ہے میں سچ کہتا ہوں دل خستہ
دلیل اس کی نمایاں ہے مری آنکھیں ہیں خوں بستہ

ترے کوچے میں یکسر عاشقوں کے خار مژگاں ہیں
جو تو گھر سے کبھو نکلے تو رکھیو پاؤں آہستہ

مرے آگے نہیں ہنستا تو آ اک صلح کرتا ہوں
بھلا میں روؤں دو دریا تبسم کر تو یک پستہ

صلح = دوستانہ سمجھوتا
پستہ = پست

تری گلگشت کی خاطر بنا ہے باغ داغوں سے
پر طاؤس سینہ ہے تمامی دست گل دستہ

بجا ہے گر فلک پر فخر سے پھینکے کلاہ اپنی
کہے جو اس زمیں میں میر یک مصراع برجستہ

۳۶۰/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از لطف نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ دونو مصرعوں میں ترصیع کا التزام ہے، کہ جہاں رکن ختم ہوتا ہے وہیں لفظ ختم ہوتا ہے۔ غالب اور اقبال کے یہاں یہ صفت بہت ہے۔ دوسری بات یہ کہ آنکھوں کو نمایاں دلیل کہنا خوب ہے، کیوں کہ آنکھیں (اور خاص کر سرخ آنکھیں) چہرے کی، بلکہ بدن کی سب سے نمایاں چیز ہوں گی ہی۔ تیسری بات یہ کہ جس طرح خون بستہ آنکھیں اس بات کی دلیل ہیں کہ جگر میں خون نہیں، اسی طرح جگر کا ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ آنکھیں خوں بستہ ہوں گی، کیوں کہ جگر کا خون کھنچ کر آنکھوں میں آتا ہی ہے۔
"آنکھیں" اور "نمایاں" میں ضلع کا ربط بھی ہے۔ قائم نے آنکھوں میں خون جم جانے کا مضمون میر سے بہت بہتر باندھا ہے ؎

وہ محو ہوں کہ مثال حباب آئینہ
جگر سے اشک نکل تھم رہا ہے آنکھوں میں

۳۶۰/۲ یہ تخیل خوب ہے کہ معشوق کی گلی میں عاشقوں کا ہجوم مر کھپ کر خاک ہو رہا ہے، لیکن آنکھوں کی علامت، یعنی پلکیں (جو نظر کی بھی علامت ہیں، کیوں کہ دونوں کو تیر سے تشبیہ دیتے ہیں) کانٹوں کی طرح زمین میں گڑی ہوئی ہیں۔ اس پر یہ مضمون مستزاد ہے کہ عاشقوں کے خاک میں مل جانے کی کوئی شکایت نہیں، اس پر افسوس بھی نہیں۔ لیکن ان کے وقار کا احساس پھر بھی ہے، کہ ان کے خار مژگاں کو پاؤں سے روندنا مت۔ یہ بھی ہے کہ عاشقوں کے مٹی ہو جانے سے زیادہ اس بات کا خیال ہے کہ کہیں ان کے خار مژگاں معشوق کے نازک تلوؤں میں چبھ نہ جائیں۔

"یکسر" (یک + سر)، "مژگاں" اور "پاؤں" میں مراعات النظیر ہے۔ "جو تو گھر سے کبھو نکلے" میں یہ کنایہ ہے کہ معشوق اپنے گھر سے باہر بہت کم آتا ہے، بلکہ نہیں آتا ہے۔ ورنہ شاید اس بات کی بھی خبر اسے ہوتی کہ میرے کوچے میں عاشقوں کا

ہجوم خاک میں ملتا رہتا ہے۔

دیوان اول ہی میں اس مضمون کو یوں کہا ہے ؎

اپنے کوچے میں نکلیو تو سنبھالے دامن

یادگار مژۂ میرہیں یاں خار کئی

یہاں عمومیت کی کمی کے باعث، اور اس باعث کہ خار مژگاں کی یادگار میں اصلی خار اگنے کا کوئی باعث نہیں بیان کیا، یہ شعر مقابلتہً کم ہے۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ (کم سے کم کلاسیکی غزل کی حد تک) تخیل کی ندرت بذات خود اعلیٰ شعر کی ضامن نہیں ہوتی۔ تخیل کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو، لیکن جب تک شعر میں معنی کی کثرت نہ ہو، بات پوری طرح بنتی نہیں۔ چنانچہ داغ کا مندرجۂ ذیل شعر اس بات کا ثبوت ہے ؎

بہت آنکھیں ہیں فرش راہ چلنا دیکھ کر ظالم — کف نازک میں کانٹا چبھ نہ جائے موئے مژگاں کا

۳۶۰/۳ اس شعر میں "صلح" اور "پستہ" دو لفظ انتہائی تازہ ہیں۔ "پستہ" اردو میں تنہا کم ہی استعمال ہوتا ہے، اور اتنا شاذ ہے کہ اکثر لغات اس سے خالی نکلے۔ "اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں "پستہ" درج تو ہے، لیکن لکھا ہے کہ یہ "قد" (پستہ قد) اور "قامت" (پستہ قامت) کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ میر نے بہر حال اسے تنہا استعمال کیا ہے اور خوب کیا ہے۔

مضمون بھی اس شعر کا بالکل نیا ہے۔ "بھلا" کا روزمرہ بھی نہایت عمدہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں "تو" (واحد حاضر) بھی ہو سکتا ہے، اور "تو" (حرف جزا) بھی ہو سکتا ہے۔

سب سے دلچسپ بات یہ سمجھتا ہے کہ عاشق تو دو دریاؤں کے برابر روئے، اور معشوق ہلکا سا تبسم کرے۔ "دو دریا" سے کثرت بھی ظاہر ہوتی ہے، اور یہ بھی کہ دو آنکھیں ہیں اور ہر آنکھ ایک دریا روئے گی۔ اتنی کثرت گریہ کا انعام ایک تبسم خفیف ہو، اور پھر بھی عاشق اس پر بخوشی راضی ہو جائے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ عاشق کے لئے دو دریا رونا مشکل نہیں، جب کہ معشوق کے لئے تبسم زیر لب بھی مشکل ہے۔ اگر رونا آسان نہ ہوتا تو عاشق ایسی شرط لگاتا ہی کیوں؟ دلچسپ شعر ہے۔

۳۶۰/۴ اس مضمون کو ابوطالب کلیم نے خوب کہا ہے ؎

داغ راجز برکنار زخم ننہادہ کلیم
بہر گلگشت تو من در خانہ گلشن داشتم

(کلیم نے کنار زخم کے علاوہ اور کہیں داغ
نہیں لگائے۔ میں نے تو تیری گلگشت
کی خاطر خانہ باغ بنا رکھا تھا۔)

لیکن سینے کو پر طاؤس کہنے کا مضمون میر نے شاید قمرالدین منت سے حاصل کیا ہو ؎

آہ اے کثرت داغ غم خوباں کہ مدام
صفحۂ سینہ پراز جلوۂ طاؤسی ہے

قمرالدین منت کا مصرع اولیٰ بھرتی کا ہے اور لفاظی پر مبنی ہے۔ ہاں دوسرے مصرعے کے حسن کا کیا کہنا۔ میر نے پہلے مصرعے میں دعویٰ کیا اور دوسرے میں اس کی دلیل دی۔ پہلے مصرعے میں نحو کی خوبی یہ ہے کہ ایک نظر میں گمان ہوتا ہے کہ مصرع کی نثر یوں ہوگی: باغ تیری گلگشت کی خاطر داغوں سے بنا ہے۔ یعنی چوں کہ معشوق کو (عاشقوں) کے داغ دیکھنا اچھا لگتا ہے، اس نے باغ نے خود کو داغوں سے سجایا ہے تاکہ تو اس میں سیر کو آئے۔ جب دوسرا مصرع سامنے آتا ہے تو استعجاب آمیز لطف حاصل ہوتا ہے کہ یہ باغ تو متکلم نے بنایا ہے، اور خود متکلم کا بدن ہی باغ ہے۔

سینے کو پر طاؤس کہنا بدیع ہے، لیکن ہاتھ کو گلدستہ کہنا بدیع تر ہے۔ کیوں کہ ہاتھوں کی انگلیاں بمنزلہ گل پیادہ ہیں اور ہاتھوں اور انگلیوں پر جو داغ ہیں، وہ کسی اور طرح کے (مثلاً نرگس کے) پھول ہیں۔ اور سینہ گویا سبد گل ہے، جہاں سے پھول چن چن کر ہاتھوں کا گلدستہ بنا ہے۔

ہاتھوں کو داغنے اور ان کو گلدستہ فرض کرنے کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۶/۳ اور ۱۳۸/۱۔ ان تمام اشعار میں میر کا متکلم تھوڑا بہت دیوانہ، لیکن بکار خود ہشیار

اور داغ کھانے کے فن میں ماہر ہے۔ مصحفی اس کا دوسرا رخ پیش کرتے ہیں، جہاں عاشق از خود رفتہ ہے اور گل کھانے کے فن سے بھی شاید پوری طرح واقف نہیں ہے

مصحفی تو نے تو پہنچے کو جلا ڈالا تمام
یہ بھی اے ناداں کوئی ہوتی ہے گل کھانے کی طرح

مصحفی کے شعر میں کیفیت اور ڈرامائیت بدرجۂ اتم ہیں۔ سردار جعفری تک آتے آتے یہ مضمون نثری بیان کے نزدیک پہنچ گیا ہے ؎

زخم کہو یا کھلتی کلیاں ہاتھ مگر گلدستہ ہے
باغ جہاں سے ہم نے چنے ہیں پھول بہت اور خار بہت

پہلا مصرع بہت خوب تھا، دوسرے مصرعے کی غیر ضروری وضاحت نے بات بگاڑ دی۔ پھر سردار جعفری کے متکلم کی معصومیت اور سادگی فرضی ہے، کیوں کہ اس کا لہجہ cutesy ہے۔ جب کہ مصحفی نے عاشق کے بجائے کسی اور کو متکلم قرار دے کر لہجہ کو cutesy ہونے سے بچا لیا۔

سراج اورنگ آبادی نے میر کے مضمون کا متوازی مضمون خوب باندھا ہے ؎

جاں سپاری داغ کتھا چونا ہے چشم انتظار
واسطے مہمان غم کے دل ہے بیڑا پان کا

سراج کے یہاں خوش طبعی اور طباعی کے ساتھ ساتھ تھوڑی سی تہ داری بھی ہے۔

داغ دار سینے کو طاؤس یا پر طاؤس کہنا ہماری کلاسیکی شاعری میں عام رہا ہے ؎

ہیں جو پرواز ترے داغ میں دل کے قائم
ساتھ اس حسن کے کب جلوۂ طاؤسی ہے (قائم چاند پوری)

یہ دل پر داغ نالاں کیوں نہ ہو اس زلف میں
دیکھ کر بولے ہے طاؤس گلستانی گھٹا (شاہ نصیر)

بن گیا داغوں سے سینہ مثل طاؤس چمن
پیش پا افتادہ ہے اب تو گلستاں کی طرح (شاہ نصیر)

میر اور کلیم ہمدانی کے یہاں بداعت یہ ہے کہ خود کو معشوق کی تفریح کے لائق باغ قرار دیا اور باغ کا وجود اس طرح ثابت کیا کہ داغ کو گل کہتے ہیں۔ میر نے اس پر ترقی کر کے داغ دار سینے کو پر طاؤس کہا۔

۳۶۰
۵

مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں (۱) اگر میر اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ (۲) اے میر، جو شخص بھی اس زمین میں ایک مصرع برجستہ کہے۔ مصرع برجستہ کی مناسبت سے ٹوپی آسمان کی طرف اچھالنے کا مضمون خوب ہے، کیونکہ "برجستن" کے اصل معنی ہیں "پھاندنا، اچھل جانا" (موارد المصادر) لہٰذا وہ مصرع یا شعر جس کی بندش بہت عمدہ ہو اس کو "برجستہ" کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح بہت پرانی ہے، چنانچہ ابن نشاطی کا شعر ہے ؎

لطافت میں ہے جوں خوباں کی ابرو
ہر اک مصرع جو برجستہ ہے میرا

اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسی بے رس زمین میں اتنے عمدہ شعر لکھنا لائق صد رشک ہے۔ پوری غزل سات شعروں کی ہے۔ میں نے بمشکل دو شعر ترک کئے۔ معلوم ہوتا ہے میر کے معاصروں یا بزرگوں میں سے کسی نے اس زمین میں تردد نہیں کیا۔ ہاں بقا اکبر آبادی نے، جو خود کو میر سے افضل سمجھتے تھے، ان قافیوں میں غزل کہی۔ لیکن اس میں صرف تین شعر ہیں۔ اور بحر انھوں نے ایسی اختیار کی ہے جس میں یہ قافیے نسبۃً شگفتہ معلوم ہوتے ہیں۔ بقا کے یہاں بھی برجستہ شعر کی اصطلاح نظم ہوئی ہے ؎

از بس ہوں بقا شائق اس مطلع ابرو کا
آہ سحری میری ہے مطلع برجستہ

شاہ حاتم نے بحر تو میر کی اختیار کی (ان کی غزل ۱۷۵۳/۱۷۵۴ کی ہے، اس لئے ممکن ہے میر کی غزل کے بعد کی ہو، یا اسی زمانے کی ہو) لیکن انھوں نے زمین "سربستہ، کمر بستہ" اختیار کی۔ چنانچہ ان کا مطلع ہے ؎

چلا ہے کس طرف تو آج شمشیر و سپر بستہ
میں سر دینے کو بیٹھا ہوں یہاں قاتل کمر بستہ

ظاہر ہے کہ کیا بہ لحاظ آہنگ اور کیا بہ لحاظ مضمون، میر کے اشعار ان دونوں سے بہت بہتر ہیں۔

(۳۶۱)

۹۹۵ ہم ہیں مجروح ماجرا ہے یہ
وہ نمک چھڑکے ہے مزا ہے یہ

آگ تھے ابتداے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک انتہا ہے یہ

شور سے اپنے حشر ہے پردہ
یوں نہیں جانتا کہ کیا ہے یہ

۳۶۱/۱ مطلع براے بیت ہے۔ لیکن اس معمولی مضمون میں بھی میر نے ایک دو نکتے رکھ دیئے ہیں۔ (۱) نمک چھڑکنا کی مناسبت "سے مزا"۔ (۲) اصل مزا اس بات میں ہے کہ معشوق نمک چھڑک رہا ہے۔ اور کسی کی نمک پاشی میں یہ بات نہ ہوتی۔

۳۶۱/۲ زبردست کیفیت اور ابہام سے بھرپور شعر ہے۔ بظاہر اس میں کوئی بات ایسی نہیں جو فوری طور پر سمجھ میں نہ آتی ہو، لیکن حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) ابتداے عشق میں آگ ہونے کے متعدد مفہوم ہیں۔ (۱) عشق جب شروع ہوا تو ہم جوش اور شدت جذبات اور شوق تمام کی آگ میں جل رہے تھے۔ (۲) ہم میں وہی تیزی اور جولانی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۳) ہم میں آگ کی سی حدت تھی، کوئی ہمارے پاس بیٹھ نہ سکتا تھا۔ (۴) ہم آگ کی طرح تباہ کن تھے، لہٰذا (۵) خود ہی کو جلائے ڈالتے تھے۔ (۶) ہم میں وہ بے چینی اور گرمی تھی جو آگ میں ہوتی ہے۔ (۷) عشق جب شروع ہوا تو ہم غم [اور ہجر] کی آگ میں جل رہے تھے،

گویا خود آگ ہوگئے تھے۔ (۸) ہم آگ کی طرح روشن تھے۔

(۲) لیکن خود "آگ" کے علامتی مفاہیم کیا ہیں؟ اس سلسلے میں چند نکات جو مشرق و مغرب کے صوفیوں اور قدیم علامتی فکر سے مستخرج کئے گئے ہیں، حسب ذیل ہیں۔

الف۔ آگ زندگی کا سرچشمہ ہے۔ آگ شاداب ہے (گلزار خلیل۔) آگ شادابی کی ضد ہے۔ آگ سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے، نیلی ہے۔ دت سرخ ہے، سفید ہے، سیاہ ہے۔ زندگی سرخ ہے (خون کی سرخی)، زندگی سفید ہے (صبح کی سفیدی)، زندگی سیاہ ہے = موت ہے = حیات دنیوی ایک طرح کی موت ہے۔

ب۔ آگ = بے قراری = وحشت۔ آگ = روشنی = بے قراری = وحشت۔ وحشت = جنون۔ جنون علم کی (عقلی علم کی) ضد ہے۔ لہٰذا آگ = وحشت = جنون = سیاہی (روشنی کا نہ ہونا = علم نہ کا ہونا۔)

ج۔ آگ خود سے اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ روح بے کسی سہارے کے اوپر اٹھ جاتی ہے = پرواز کناں ہے = لطیف ہے۔ لہٰذا آگ = روح۔

د۔ آگ = حرارت = زندگی۔ حرارت = قوت تخلیق = علم۔ قوت تخلیق جنسی قوت کی اصل ہے۔ آگ = جنسی قوت۔

ہ۔ آگ = روشنی = زندگی۔ لیکن روشنی جلاتی بھی ہے، لہٰذا آگ = روشنی = موت۔ زندگی = وجود = روشنی۔ لیکن زندگی = روشنی = آگ = موت۔ لہٰذا عدم = وجود۔

و۔ لاشعور کے اعتبار سے آگ = شہوت۔

ز۔ سورج، آسمان، آگ = خلاقانہ قوت، نظام فطرت، شعور (فکر، تنویر فکر، عقل، روحانی معرفت۔)

ح۔ سرخ رنگ، سرخی = خون = قربانی = بے قابو (جنسی یا جذباتی) ہیجان۔

ط۔ آگ = سفیدی = وہ الوہیت جو محیط کل اور ناقابل فہم ہے۔

ی۔ نور الٰہی انسان کی روح پر منعکس ہوتا ہے۔ کبھی لمحہ بھر کے لئے۔ کبھی دیر تک۔

پھر ایک موقع وہ آتا ہے جب روح اس میں غرق ہو جاتی ہے۔ ان مدارج کو صوفیوں نے (۱) لوائح (جھلملاہٹیں) (۲) لوامع (کوندے) اور (۳) تجلی کا نام دیا ہے۔ حضرت موسیٰ کو تجلی کا ہی دیدار نصیب ہوا تھا، جو آگ کی شکل میں تھی۔

ک۔ اللہ کے نفخ سے روح انسانی کے اندر اشتعال پیدا ہوتا ہے اور وہ آگ بن جاتی ہے۔ اسی وجہ سے اللہ نے حضرت موسیٰ سے آگ ہی کی صورت میں کلام کیا۔

(مندرجہ بالا نکات پر قدرے مفصل کلام آپ کو "شعر غیر شعر اور نثر" کے دو مضامین ("مطالعۂ اسلوب کا ایک سبق" اور "میر انیس کے ایک مصرعے میں استعارے کا نظام" میں ملے گا۔) اب مصرع ثانی کے معنی پر غور کیجئے۔ (۱) جل کر خاک ہو گئے۔ (۲) مٹ کر خاک ہو گئے۔ (۳) بے حقیقت ہو گئے۔ (۴) خاک کی طرح افسردہ ہیں۔ (۵) خاک کی طرح بے نور ہیں۔ (۶) اپنی اصل کو واپس لوٹ گئے۔ (یعنی آگ ہو جانا اپنی اصل کے مطابق نہ تھا۔) (۷) خاک ہو جانا ہماری انتہا ہے۔ (یعنی درجۂ کمال ہے۔) ہم نے بہت رنج کھینچے، بہت جلے بھنے، انتہا یہ کہ خاک ہو گئے (اس سے زیادہ کیا کرتے؟) (۹) ابتدا میں بہت گرمی تھی، لیکن عشق کی آگ آخر کار بجھ ہی گئی۔ (۱۰) خاک ہو جانا درجۂ کمال تو ہے، لیکن وہ کمال کیا جس کا رتبہ خاک برابر ہو۔

اب "خاک" کے علامتی مفاہیم پر غور کرتے ہیں۔

الف۔ خاک = زمین = نسائی اصول Female Principle = قوت تولید و تخلیق۔

ب۔ نسائی اصول = زمین بمقابل آسمان = اصول مردی Male Principle

ج۔ خاک = انسانی جسم = خدا کا گھر۔ (پندرہویں صدی میں بہت سے یورپی کلیساؤں کا طرز تعمیر اور نقشہ انسانی جسم سے مشابہت رکھتا تھا۔ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو یونگ کے تصورات علامت پر مرتب کردہ کتاب Man and his Symbols

د= خاک = پتھر = تکمیل۔ (پتھر کو گول فرض کرتے ہیں اور دائرہ علامت ہے تکمیل کی۔)

ہ= خاک = اصول حیوانی Animal Principle = لاشعور۔

و= خاک = اصل وجود = عدم۔

یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ عناصر کی تعداد چار ہے، اور آتش و خاک ان میں سے

دو عناصر ہیں۔ چار کی معنویت بھی بقول یونگ تکمیل کی ہے۔ اور مکمل درجۂ تکمیل تب حاصل ہوتا ہے جب دائرے کو مربع بنا دیا جائے The Squared Circle آگ سے خاک ہونا بھی دائری صورت ہے، کیوں کہ جب خاک نسائی اصول ہے تو وہ ہر چیز کی، لہٰذا آگ کی بھی ماں ہے۔ لہٰذا آگ سے خاک ہونا وہ دائروی شکل ہے جو چار عناصر کے مربع میں محصور ہے۔ یونگ کی محولہ بالا کتاب میں ایک قدیم الکیمیائی تصویر کا ذکر ہے جس میں ایک دائرہ ہے جس کو ایک مربع اپنے حصار میں لئے ہوئے ہے۔ دائرے کے اندر ایک عورت ہے اور ایک مرد۔ اس طرح دائرہ تکمیل کی علامت یوں ہے کہ اس کے اندر اتحاد ضدین ہے (عورت + مرد، آتش + خاک) اور مربع مکمل تکمیل ہے، کیوں کہ وہ دائرے پر محیط ہے۔

خاک چوں کہ انسانی جسم (= وجود) کی علامت ہے، اس لئے اس کے ذریعے ہی تمام خارجی حقائق تک رسائی ہوتی ہے۔ بقول یونگ "سوسائٹی اور اسٹیٹ صرف رسومیاتی تصورات ہیں اور وہ حقیقی ہونے کا دعویٰ اسی حد تک کر سکتے ہیں جس حد تک ان کی نمائندگی افراد کے ذریعہ ہوتی ہے۔" یونگ کہتا ہے کہ جدید انسان نے اپنی جبلتوں (= اصول حیوانی = خاک) کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج جدید انسان خود کو اسی حد تک جان سکتا ہے جس حد تک وہ اپنی خودی Self کا شعور حاصل کر سکتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے اصل وجود کی جگہ اپنے وجود کے بارے میں اپنے تصورات و مفروضات کو اپنا وجود سمجھ لیتا ہے۔

یونگ نے یہ خیالات اپنی کتاب The Undiscovered Self. میں بیان کئے ہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے غرض نہیں کہ یہ باتیں غلط ہیں کہ صحیح۔ بنیادی بات یہ ہے کہ خاک = اصول حیوانی = جبلت کا جو تصور یونگ بیان کر رہا ہے وہ ہماری تہذیب میں بہت قدیمی ہے۔ میر کے شعر میں "خاک" کا بنیادی مفہوم یہی ہے کہ عشق کی انتہا یہ تھی کہ ہم مکمل ہو گئے، ہم نے اپنے وجود کو اپنی جبلت کی روشنی میں براہ راست جان لیا۔

ایسا نہیں ہے کہ شعر کے وہ معنی جو فوری طور پر سمجھ میں آتے ہیں، وہ غلط ہیں۔ یعنی عشق نے ہم کو خاک کر ڈالا۔ عشق کے شدائد اور عشق کی شدت نے ہماری

جان لے لی۔ لیکن یہ معنی نا کافی ہیں۔ "آگ" اور "خاک" دونوں ہی الفاظ ہماری تہذیب کے بنیادی الفاظ ہیں اور جس طرح یہ الفاظ اس شعر میں برتے گئے ہیں اس کا تقاضا ہے کہ ہم ان کے تمام مفاہیم کو نظر میں رکھ کر شعر سے لطف اندوز ہوں۔ اگر ہم شعر کی صرف نثر ہی کر دیں کہ "ہم ابتدائے عشق میں آگ تھے (اور) اب جو خاک ہیں (تو) یہ انتہا ہے۔" تو بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ "آگ" اور "خاک" سے کیا مراد ہے؟

"اب جو ہیں خاک" کا فقرہ بھی معنی سے بھرپور ہے۔ اس میں اگر تھوڑی سی رنجیدگی ہے تو بہت سا اطمینان و افتخار بھی ہے کہ ہم اس منزل پر پہنچے۔ اگر "آگ" اور "خاک" کو عام معنی میں لیا جائے (آگ = حرکت، گرمی اور زندگی اور خاک = موت وافسردگی) تو یہ شعر عشق کے پورے نظام، بلکہ پورے نظام کائنات پر ایک محزون سا تبصرہ ہے، کہ عشق، جو انسان کی اشرف ترین صفت ہے، اس کو بروے کار لانے کا انجام ایسا ہو۔ غرض جس پہلو سے شعر کو دیکھئے، اس میں نیرنگی ہی نیرنگی ہے۔ ایسا شعر میر کے بھی کلیات میں ڈھونڈے سے ملے گا، اوروں کا ذکر ہی کیا ہے۔ لیکن میر باز کہاں آتے ہیں، انھوں نے اس مضمون کا ایک پہلو کسی اور طرف موڑ کر دیوان دوم میں کہہ ہی دیا ہے

سب موئے ابتدائے عشق ہی میں
ہووے معلوم انتہا کیا خاک

۳۶۱/۲

یہ شعر بھی بظاہر سادہ اور کسی خصوصیت سے محروم ہے۔ لیکن دراصل اس میں کئی معنی ہیں۔ (۱) اگر ہم چاہیں تو اپنے شور کے ذریعہ حشر برپا کر دیں۔ لیکن چونکہ ہم چپ ہیں اس لئے معشوق اس بات کو جانتا نہیں کہ ہمارا شور کس درجہ قیامت خیز ہے۔ (۲) یہ جو دنیا میں شور محشر برپا ہے، یہ دراصل ہمارا شور وحشت ہے۔ لیکن معشوق کو جب تک بتایا نہ جائے، وہ جانے گا بھی نہیں کہ ہم کس درجہ شور انگیز ہیں۔ (۳) ہمارے شور کے باعث ایک حشر برپا ہے (یہ اچھی بات نہیں۔) لیکن کیا

کریں، جب تک ہم اتنا شور وغوغا نہ کریں گے وہ جانے گا ہی نہیں کہ ہم کیا ہیں۔ ("یہ" کی ضمیر اشارہ متکلم کی طرف پھرتی ہے۔) (۴) ہمارے شور سے ایک حشر تو برپا ہے۔ لیکن معشوق ان طریقوں کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہی نہیں کہ یہ کون شخص ہے (یا یہ شور کس بات کا / کس بات پر ہے؟)

دیکھئے کس قدر چھوٹے چھوٹے الفاظ اور معنی کی یہ فراوانی۔ پھر معنی بھی ایسے کہ بعض بعض ایک دوسرے کے متضاد۔ پھر وہ عاشق کس درجے کا عاشق ہے جو شور محشر پر قادر ہے اور وہ معشوق کیسا معشوق ہے کہ یا تو اسے شور محشر کی پروا نہیں، یا پھر وہ اس درجہ تغافل کیش ہے کہ جب تک شور محشر نہ ہو، عاشق کی طرف متوجہ ہی نہیں ہوتا۔

ایسے مضمون اور ایسا اسلوب خاص میر کا حصہ ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ میر کی دنیائے شعر غیر معمولی طور پر وسیع ہے۔ اس دنیا کی ہر چیز عشق پر قائم ہے، اور چونکہ اس دنیا میں عشق ہر جگہ ہے، اس لئے اس میں عشق کا تجربہ اور اس کے مظاہر بھی بوقلموں ہیں۔ یہاں عاشق اور معشوق دونوں انتہاؤں تک پھیلے ہوئے ہیں، غیر معمولی انسان پن بھی اور غیر معمولی عبنیت بھی، دونوں یہاں موجود ہیں۔

اگر اس شعر کو انسانی تعلقات سے ہٹا کر انسان اور خدا کے تعلقات اور روابط کے مضمون پر مبنی قرار دیا جائے تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ انسان جب تک شور وغوغا نہ کرے خدا اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ خود خدا بھی انسان سے انسانوں جیسا معاملہ کرتا ہے۔ چنانچہ ایک بزرگ کے بارے میں مشہور ہے کہ بستی کے لوگ ان کے پاس آئے اور بارش کی دعا کے طالب ہوئے۔ انھوں نے بارش کے بجائے سوکھے کی دعا کی، لیکن پانی خوب برسا۔ جب ان سے پوچھا گیا کہ یہ کیا بات تھی؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ "آج کل ہمارے تعلقات خراب ہیں۔ جو کہتے ہیں اس کا الٹا ہوتا ہے۔" میر کے شعر میں بھی یہی معاملہ ہے کہ ابھی وہ ہم کو نظر انداز کر رہا ہے (یا ابھی اس نے ہمارا شور وغوغا دیکھا نہیں ہے۔) جب ہم حشر اٹھائیں گے تو معلوم ہوگا۔ لطف یہ ہے کہ حشر اٹھانا خدا کا کام ہے، لیکن بندہ خود کو اس پر قادر سمجھتا ہے۔ عجب شور انگیز شعر ہے۔

٣٦٢

جی چاہے مل کسو سے یا سب سے تو جدا رہ
پر ہو سکے تو پیارے ٹک دل کا آشنا رہ

میں تو ہیں وہم دونوں کیا ہے خیال تجھ کو
جھاڑ آستین مجھ سے ہاتھ آپ سے اٹھا رہ

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو ١٠٠٠
مجھ بے نوا کے گھر بھی ایک آدھ رات آ رہ

دوڑے بہت ولیکن مطلب کو کون پہنچا
آئندہ تو بھی ہم سا ہو کر شکستہ پا رہ

٣٦٢/١ قافیے بے رس ہیں اور ردیف بے لطف، پھر بھی جواں سال میر نے چودہ شعر کی غزل کہی ہے، اور تقریباً ہر شعر خاصے بلند معیار کا ہے۔ یہ چار شعر جو میں نے لئے ہیں، خاص میر کے انداز کے ہیں اور کسی بھی شاعر کے لئے مایۂ افتخار ہوتے۔ میر کا کلام ایسے شعروں سے بھرا پڑا ہے، لہٰذا میر کا قاری ان کا عادی ہو جاتا ہے اور ان کی ندرت اور تازگی کو پوری طرح محسوس نہیں کرتا۔

شعر زیر بحث میں سب سے پہلی توجہ انگیز چیز اس کا تخاطب ہے۔ خطاب معشوق سے تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے مخاطب ہو، یا کوئی شخص کسی اور شخص سے بات کر رہا ہو۔ دوسری بات یہ کہ شعر کے چاروں ٹکڑے انشائیہ ہیں۔ اس طرح یہ فائدہ حاصل ہوا ہے کہ جو بات کہی گئی ہے اس میں عمومی، اصولی بیان کا رنگ نہیں ہے، بلکہ دوستانہ، اور انسانی سطح پر مشورے کا رنگ ہے۔ خود شعر کا مضمون انسانی سطح کا اور ایک مخصوص طرح کی انسان دوستی پر مبنی ہے۔ غالب کے

یہاں انانیت کی وہ منزل ہے جہاں کسی سے بھی ربط رکھنا گوارا نہیں ہوتا ؎

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو

ہنگامۂ زبونیٔ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

لیکن میر نے یہاں خوب صورت قول محال کے ذریعہ وارستگی اور ربط و تعلق، دونوں کا امکان رکھ دیا ہے۔ جی چاہے تو کسی سے ملو، یا سب سے ملو، جی چاہے تو سب سے جدا رہو۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ دل سے آشنائی رہے۔ یعنی گوشت پوست کے انسانوں سے معاملہ رکھا بھی تو کوئی خاص بات نہیں، اور نہ رکھا تو بھی کوئی خاص بات نہیں۔

"دل کا آشنا رہ" کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ ہمارے دل سے آشنائی رکھ۔ (۲) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل بن، دل دردمند رکھ۔) (۳) معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اللہ کی مخلوق کے دل سے آشنائی رکھ۔ (یعنی صاحب دل بن اور دوسروں کے دلوں کا لحاظ رکھ۔ ان کی خاطر کو عزیز جان۔) (۴) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ دل درد مند رکھ۔ (۵) خود سے مخاطب ہو کر کہا ہے کہ اپنے دل کی گہرائیوں کو سمجھ۔ (۶) مخاطب (واحد حاضر) سے کہا ہے کہ صاحب دل بن۔

برک ہارٹ کے بموجب صوفیوں کے یہاں "قلب" سے مراد وہ مقام ہے جہاں روح کی عمومی "شعاع" نفس" کی "افقی" سطح کو چھوتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں "عقل" جاگزیں ہے، اور "عقل" سے مراد ہے فہم کی وہ خالص روشنی جو منطقی فکر سے آگے کی چیز ہے۔ لہذا "دل" اور "قلب" ایک ہی شے نہیں ہیں۔ لیکن اردو فارسی میں صوفیوں نے "دل" اور "قلب" کو ہم معنی طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ چنانچہ بیدل کا شعر ہے ؎

جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

اس شعر پر حضرت منصور حلاج کے ایک شعر کا پرتو ہے جس میں کہا گیا ہے کہ میں نے

اپنے رب کو دل کی آنکھوں سے دیکھا اور پوچھا "تو کون ہے؟" جواب ملا: "تو"۔ مارٹن لنگس Martin Lings نے بھی یہی کہا ہے کہ "قلب" دراصل براہ راست روحانی مکاشفے کی صلاحیت کا نام ہے۔ بیدل کا شعر صاف بتا رہا ہے کہ جس چیز کو صوفیہ نے "قلب" کہا ہے، اسی کے لئے انھوں نے "دل" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں "دل کا آشنارہ" سے مراد یہ بھی ہو سکتی ہے کہ روح کی اس قوت سے بے نیاز نہ رہو جس کا مقام قلب ہے۔

۳۶۲/۲ اس سے ملتے جلتے مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۱۰۳/۱۔ موجودہ شعر میں مضمون ۱۰۳/۱ سے آگے بڑھ گیا ہے۔ کیوں کہ مخاطب اور متکلم دونوں کے وجود سے انکار کیا گیا ہے۔ پھر اس پر بھی بس نہیں کیا، مخاطب سے یہ بھی کہا ہے کہ مجھ کو بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ کلام نے غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے۔ انداز ایسا ہے گویا کسی کم عقل شخص کو سمجھا رہے ہوں کہ میاں جاؤ ان چیزوں میں کیا رکھا ہے؟ نہ وجود خود ہے نہ وجود غیر، تم کس احمقانہ تصور میں گرفتار ہو؟ پھر اس پر ترقی کر کے کہا کہ مجھ سے بھی آستین جھاڑو اور خود سے بھی ہاتھ اٹھالو۔ "آستین جھاڑنا" اور "ہاتھ اٹھا لینا" دونوں ہی فارسی محاوروں کا ترجمہ ہیں: "آستیں افشاندن" اور "دست برداشتن"۔ موخرالذکر تو مقبول ہو گیا، لیکن اول الذکر بہت کم نظر آتا ہے۔

پرزور کلام عموماً مبہم نہیں ہوتا۔ لیکن شعر زیر بحث میں میر نے یہ بھی کر دکھایا ہے۔ مندرجۂ ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) متکلم اور مخاطب دونوں "وہم" ہیں، یعنی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ یہ بات کسی اور ہستی کا وہم ہو کہ متکلم اور مخاطب موجود ہیں۔ یعنی ہو سکتا ہے کہ ان لوگوں کی (اور لہٰذا تمام ظواہر کی) کوئی حقیقت نہ ہو سوا اس کے کہ کوئی اور ہستی انھیں وہم (= خواب) میں دیکھ رہی ہو۔ خواجہ حسن نظامی نے اپنی ڈائری میں ایسا ہی خیال ایک جگہ ظاہر کیا ہے۔ میر کے یہاں بھی اور جگہ اس خیال کا امکان ہے۔ ملاحظہ ہو دیباچہ جلد اول صفحہ ۱۸۰، جہاں زندگی، اور وجود، اور طلسم کے مضمون پر مبنی میر کے بعض

اشعار کا ذکر ہے۔ مزید ملاحظہ ہوں ۵/۱ اور ۱۵/۳۔

(۲) مخاطب سے کہا جا رہا ہے کہ تو مجھے بھی ترک کر اور خود کو بھی ترک کر۔ وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ دونوں ہی وجود سے عاری ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ یہاں اس بات سے کیا مراد ہے کہ مجھ سے بھی آستین افشانی کر اور خود سے بھی دست بردار ہو؟ کم سے کم حسب ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں۔ (۱) نہ تم کچھ کر پاؤ گے اور نہ میں کچھ حاصل کر سکوں گا، لہٰذا کوئی امید نہ رکھو۔ (۲) جب ہم دونوں ہی بے وجود ہیں تو ہمارے ذریعہ حقیقت تک پہنچنے کی کوئی راہ نہیں۔ (۳) جب ہم ہیں ہی نہیں تو عمل لا حاصل ہے۔ عمل تو اس سے سرزد ہوتا ہے جس کا وجود ہو، بے وجودوں کا عمل کیا؟ (لطف یہ ہے کہ آستین افشاندن اور دست برداشتن بھی عمل ہی ہیں، لیکن یہ اعمال خود عمل کا انکار کرتے ہیں۔) (۴) ہمارے تمھارے درمیان کوئی معاملہ نہیں ہو سکتا۔

(۳) اب سوال یہ ہے کہ مخاطب کون ہے؟ مخاطب اگر معشوق ہے تو دلچسپ صورت حال پیدا ہوتی ہے کہ وہ شخص جسے حاصل کرنے کے لئے ساری تگ و دو ہوتی ہے، اس کے بھی وجود سے انکار کیا جا رہا ہے اور ایک طرح سے اس کو متکلم کا طالب قرار دیا جا رہا ہے، کیوں کہ اگر وہ طالب نہ ہو تو اس سے یہ کیوں کہا جائے کہ مجھ سے آستین جھاڑ لو، یعنی مجھے ترک کر دو، مجھ سے کوئی توقع نہ رکھو۔ اگر مخاطب دنیا والے ہیں تو پھر یہ شعر کسی ایسی ذہنی صورت حال کا آئینہ دار ہے جب متکلم دنیا اور نظام دنیا سے اس قدر نفور ہے کہ وہ خارجی وجود کے انکار ہی میں اپنی عافیت سمجھتا ہے۔ اگر مخاطب کوئی ایک شخص (مثلاً کوئی دوست یا ہم نشین) ہے تو پھر یہ شعر دنیاوی ذمہ داریوں سے انکار اور فرار پر مبنی ہے۔ جس طرح بھی دیکھیں، بات مبہم رہتی ہے۔ بس یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعر میں انکار وجود کا مضمون ہے اور وہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ ایک طرف تو احساس و اعتراف عجز و شکست ہے، اور اس کے ساتھ ہی ساتھ لہجے میں عجب پیغمبرانہ اور انکشافی زور ہے۔

مصرع اولیٰ میں "وہم" کی مناسبت سے "خیال" اور مصرع ثانی میں "آستین" کی مناسبت سے "ہاتھ" بہت خوب ہیں۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

۳۶۲/۳ اس شعر میں معشوق پوری طرح "اوباش و بدمعاش" ہے، کہ ہر ایک کے پاس آتا جاتا ہے۔ لیکن شعر کی اصل خوبی اس تشبیہ میں ہے کہ معشوق کا کردار خیال مفلس کی طرح ہے۔ جس چیز سے تشبیہ دی جائے (مشبہ بہ) وہ ہمیشہ اس چیز سے افضل ہوتی ہے جس کو تشبیہ دی جائے (مشبہ)۔ یہاں کمال یہ ہے کہ مشبہ بہ افضل تو ہے، لیکن ساتھ ہی وہ انتہائی حقیر و سفیہ بھی ہے۔ مفلس کا خیال ہر طرف دوڑتا ہے، کہ فلاں سے کچھ مل جائے، فلاں سے کچھ حاصل ہو جائے۔ مفلس کے خیال میں خودداری اور خودنگ داری نہیں ہوتی۔ مثل مشہور ہے کہ غرض مند باؤلا ہوتا ہے۔ لہٰذا "خیال مفلس" نہایت کم وقار چیز ہوا۔ پھر بھی وہ ہرجائی معشوق سے افضل بھی ہے، کہ معشوق کتنا ہی ہرجائی کیوں نہ ہو، وہ اتنی جگہوں پر اور اس کثرت سے نہ جاتا ہوگا جتنی جگہوں پر اور جس کثرت سے مفلس کا خیال ادھر ادھر دوڑتا پھرتا ہے۔ شاعر کا کمال اسی بات میں ہے کہ معشوق کے عیب (ہرجائی پن) کے لئے ایسی شے سے تشبیہ تلاش کی جو جگہ جگہ گھومنے اور آوارہ پھرنے میں ہرجائی پن سے بھی زیادہ قوی ہے۔

تشبیہ اور استعارہ، دونوں ہی میں یہ اصول کارفرما ہوتا ہے (یا یوں کہیں کہ ہونا چاہیئے) اور اسی بات میں ان کی اصل قوت ہے، کہ ان کی بنیاد مبالغے پر ہوتی ہے۔ اگر مشبہ بہ کی قوت مشبہ سے زیادہ نہ ہو تو تشبیہ قائم نہ ہوگی اور یہ شاعر کے تخیل کی ناکامی کا ثبوت ہوگا، جیسا کہ مجاز کے اس بند میں ہے ؎

اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے مفلس کی جوانی جیسے بیوہ کا شباب
جیسے ملا کا عمامہ جیسے بنیے کی کتاب

اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

یہاں سارے مشبہ بہ (مفلس کی جوانی، بیوہ کا شباب، ملا کا عمامہ، بنیئے کی کتاب) اپنے مشبہ (پیلا ماہتاب) سے کم قوی ہیں، کیوں کہ ان میں سے کسی میں وہ زردی نہیں ہے جو اس تصوراتی زردی میں ہے جو متکلم نے ماہتاب میں دیکھی ہے۔ لہٰذا تشبیہات

کے اس سلسلے کے باوجود ہمارے ذہن میں پیلے ماہتاب کا پیکر نہیں قائم ہوتا۔ بلکہ خود "پیلا ماہتاب"، جو ایک درجے کا استعارہ ہے، ان تشبیہات سے بہتر ہے۔ حالاں کہ اس میں بھی یہ کمزوری ہے کہ "پیلا" کے ساتھ "ماہتاب" کا لفظ رکھا گیا ہے جو روشنی اور چمک پر بکرمدلالت کرتا ہے۔ (ماہ = چاند اور "تاب" بمعنی "روشن"، "روشن کرنے والا") اگر "پیلا ماہتاب" کی جگہ "پیلا چاند" ہوتا تو استعارہ بہتر ہوتا ہے۔ میر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ معشوق کے ہرجائی پن کو ظاہر کرنے کے لئے ایسے الفاظ لائے گئے ہیں جو تشبیہ سے مناسبت رکھتے ہیں ("جاتا ہے"، نہ کہ "قدم رنجہ فرماتا ہے"، "تشریف لے جاتا ہے"، "رونق افروز ہوتا ہے" وغیرہ) اور تشبیہ ایسی چیز سے ہے جو بذات خود حقیر ہے، لیکن ہرجائی پن کی صفت میں نہایت قوی ہے۔

اب بعض لفظی خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ "مفلس" اور "سو" میں ضلع کا تعلق ہے۔ "مفلس" کے لحاظ سے خود کو "بے نوا" کہنا بھی مناسبت لفظی کا کرشمہ ہے۔ یہاں "دل زدہ"، "غم زدہ" وغیرہ الفاظ، یا اس قسم کی ترکیب لفظی نا مناسب تھی ع

میرے بھی غم کدے میں ایک آدھ رات آرہ

شعر کے لہجے میں تلخی، شکایت، التجا، ہوس ناکی، سب اس طرح یک جا ہو گئے ہیں کہ اس پر کوئی ایک حکم لگانا ممکن نہیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۳۶۴

اس شعر کا مضمون تو عام ہے، کہ سعی و کوشش کے باوجود مقصود (= خدا، معشوق، دنیاوی کامیابی) کا حصول نہ ہوا۔ لیکن اس پر جو اضافہ کیا ہے وہ نیا ہے کہ سعی کو ناکام ہی ہونا ہے، اس لئے شکستہ پا ہو کر بیٹھ جاؤ۔ اس پر مزید لطف اس کے تخاطب میں ہے، کہ کسی اور شخص کو تلقین کر رہے ہیں کہ ہم تو پاؤں تڑا کر (یعنی ترک تگ و دو کرکے) بیٹھے ہی ہیں، تم بھی ایسے ہی ہو جاؤ۔

لیکن بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ مصرع اولیٰ میں عام صورت حال بھی بیان ہوئی ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ بیان صرف اپنے بارے میں ہو۔ (ہم دوڑے تو بہت لیکن مطلب کو کون پہنچتا ہے؟) یہ بھی ممکن ہے کہ مصرع اولیٰ بھی براہ راست مخاطب کے

بارے میں ہو (تو دوڑے بہت، یعنی اگر تو چاہے تو بہت دوڑے۔) اگر اس مفہوم کو قبول کریں تو مصرع ثانی کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ ٹھیک ہے، اس بار تو دوڑ دھوپ کے دیکھ لو۔ آئندہ ہماری طرح چپ چاپ بیٹھ جانا، کیوں کہ مجھے تو معلوم ہے کہ تگ و دو کا کچھ حاصل نہیں، تم دوڑ بھاگ کر کے امتحان و اطمینان کر لو۔

اگر مندرجہ بالا مفہوم کی جگہ مصرع اولیٰ کا یہ مفہوم قبول کیا جائے کہ یہ محض عمومی بیان ہے، تو مصرع ثانی میں لفظ "آئندہ" بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ کس "آئندہ" کی بات ہو رہی ہے؟ اگلے جنم کی، یا اسی دنیا میں کسی موقعے کی، جب دوا دوش کی لا حاصلی ثابت ہو چکی ہوگی؟ بظاہر تو اگلے جنم کا مفہوم زیادہ قوی ہے، کہ اس جنم میں چاہو تو کوشش کر کے دیکھ لو، کچھ ملنا ملانا تو ہے نہیں۔ لیکن اگلی بار جب یہاں آنا تو ہماری طرح پاؤں تڑا کر بیٹھ جانا۔ اس میں یہ نکتہ بھی ہے کہ ممکن ہے متکلم پچھلے جنم میں کوشش کی بے حاصلی کا تجربہ کر چکا ہو، اور یہ نکتہ بھی ہے کہ لوگ کوشش تو کریں گے ہی، کیوں کہ یہ انسان کی سرشت میں ہے۔ نتیجہ نکلے یا نہ نکلے، انسان باز نہیں آتا۔

"دوڑے" کے اعتبار سے "پہنچا" خوب ہے، لیکن اس سے زیادہ دلچسپ "شکستہ" اور "پارہ" میں ضلع کا ربط ہے۔ چاہے کچھ ہو جائے لیکن میر رعایت لفظی سے نہیں چوکتے۔ ورنہ مضمون اس قدر تلخ ہے کہ عام شاعر اس کو نبھانے کی ہی کوشش میں مارا جائے، چہ جائے کہ زبان کے ساتھ کھیل بھی کر سکے۔ افسوس کہ "جذبات نگاری" اور "حقیقت نگاری" کے مصنوعی تصورات کے چکر میں ہم لوگوں نے شعر گوئی کا فن بھلا دیا۔

(۳۶۳)

ایک محروم چلے میرؔ ہمیں عالم سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

۳۶۳/۱ شعر میں کیفیت تو ہے لیکن اس کا مضمون بظاہر نہایت پیش پا افتادہ اور گہرائی سے عاری ہے۔ کیفیت بھی اس شعر میں ایسی ہے کہ مثنوی "زہر عشق" کی "رومانی دردناکی" زیادہ دور نہیں رہ جاتی ؎

لے کے دل میں تمھاری یاد چلے
باغ عالم سے نامراد چلے

مومن نے بہت بہتر طریقے سے کہا ہے ؎

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

لیکن میر نے "زمانے" اور "عالم" میں فرق کرکے اپنے شعر میں ایک نکتہ رکھ دیا ہے۔ یہاں "عالم" سے مراد خاک وخشت کی وہ طبیعی دنیا ہے جس میں ہم آپ رہتے ہیں، اور "زمانہ" تاریخ اور وقت کا وہ اصول ہے جو عالم میں تصرف کر رہا ہے۔ ممکن ہے یہاں اس مشہور حدیث قدسی کی طرف بھی اشارہ ہو "لاتسبوا الدہر فہو الدہر منی" (زمانے کو برا نہ کہو، کہ زمانہ مجھ سے ہے۔) لہٰذا "زمانہ" عالم کو سامان زیست اور نعمتیں مہیا کرتا ہے۔ اور عالم ان اموال ونعم کو اہل عالم تک پہنچاتا، یا ان میں تقسیم کرتا ہے۔ لہٰذا متکلم کو شکایت زمانے سے نہیں، بلکہ عالم سے ہے، کہ عالم کے پاس سب کچھ تھا، لیکن ہم تک اس سے کچھ نہ پہنچا۔

واضح رہے کہ محتاط محدثین کو اس بات میں کلام ہے کہ لاتسبوا الدہر درحقیقت حدیث قدسی ہے کہ نہیں۔ لیکن یہاں ہمیں اس بات سے بحث نہیں۔ عام لوگ اسے بہرحال حدیث قدسی ہی مانتے ہیں۔ بنیادی معاملہ یہ ہے کہ میر نے غالباً اس حدیث قدسی کے مضمون کا لحاظ رکھتے ہوئے زمانے کی برائی نہیں کی ہے، بلکہ سارا الزام عالم کے

سر پر رکھ دیا ہے کہ عالم نے زمانے کے فراہم کردہ اموال و اسباب ہم تک نہ پہنچائے ۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ محرومی، جس کا شعر میں ذکر ہے، روحانی محرومی بھی ہو سکتی ہے، عاشق کی محرومی بھی ہو سکتی ہے (وصال کو "دولت" سے تشبیہ دیتے ہیں۔ علم اور عرفان کے لئے بھی "دولت" کی تشبیہ مستعمل ہے ۔) اور یہ محرومی دنیاوی مال و دولت کی بھی ہو سکتی ہے ۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں "عالم" بمعنی "دنیا" World ہو، اور مصرع ثانی میں "عالم" بمعنی "اہل عالم، لوگ" People ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "فلاں کی شادی میں سارا عالم ٹوٹ پڑا۔ اب معنی یہ ہوئے کہ ہم ہی دنیا سے نامراد چلے، ورنہ باقی دنیا والوں کو تو زمانے نے بہت کچھ دیا۔

سودا اور میر دونوں نے اس زمین میں چودہ چودہ شعر کی غزلیں کہی ہیں، لیکن سودا نے "دیا" کا قافیہ ترک کیا ہے اور میر کے یہاں اسی قافیے والا شعر حاصل غزل نکلا۔ مصحفی نے پندرہ شعر کہے ہیں، اور حق یہ ہے کہ مصحفی کی غزل، سودا سے بہت بہتر ہے۔ "دیا" کا قافیہ مصحفی نے نئے پہلو سے باندھا ہے۔ شعر تو بہت اچھا نہیں، لیکن تلاش کی داد نہ دینا ظلم ہوگا ۔

ہم نے ہی قدر نہ کی دولت دنیا کی دریغ
ورنہ ہم کو بھی فلک نے تھا دیا کیا کیا کچھ

(۳۶۴)

کیا موافق ہو دوا عشق کے بیمار کے ساتھ
جی ہی جاتے نظر آئے ہیں اس آزار کے ساتھ

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

۱۰۰۵ شوق کا کام کھنچا دور کہ اب مہر مثال
چشم مشتاق لگی جائے ہے طومار کے ساتھ

ذکر گل کیا ہے صبا اب کہ خزاں میں ہم نے
دل کو ناچار لگایا ہے خس و خار کے ساتھ

کس کو ہر دم ہے لہو رونے کا ہجراں میں دماغ
دل کو اک ربط سا ہے دیدۂ خوں بار کے ساتھ

تہمت عشق سے آبادی بھی وادی ہے ہمیں
کون صحبت رکھے ہے خوں کے سزاوار کے ساتھ

۳۶۴/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو اس سے بہت بہتر طور پر میر نے دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

پھر بھی، شعر زیر بحث میں "جی ہی جاتے نظر آئے ہیں" کا فقرہ خوب ہے، کیوں کہ اس سے استمرار ظاہر ہوتا ہے۔

۳۶۴/۲ تصویر کی خاموشی کا مضمون بہت پرانا ہے، چنانچہ ابوالحسن تانا شاہ کا شعر ہے ؎

کب لگ رہے گا یوں لب تصویر بے سخن
اے شوخ خود پسند توں ٹک بھی سخن ہیں آ

خود میر نے اس پیکر کو جگہ جگہ استعمال کیا ہے ؎

تصویر کے مانند لگے در ہی سے گذری
مجلس میں تری ہم نے کبھو بار نہ پایا

(دیوان اول)

تصویر سے دروازے پہ ہم اس کے کھڑے ہیں
انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے

(دیوان سوم)

دروازے سے لگے ہم تصویر سے کھڑے ہیں
وارفتگاں کو اس کی مجلس میں کب جگہ ہے

(دیوان سوم)

دیوان اول میں ایک جگہ میر نے بزم معشوق میں عاشقوں کے لئے "بے خودان محفل تصویر" کا نادر پیکر استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۲۸/۴)۔ شعر زیر بحث کا تقریباً ترجمہ فارسی میں میر نے یوں کیا ہے ؎

بہ بزم عیش او استادنم خاموش از حیرت
بدا سماند کہ بر دیوار چسپانند تصویرے

(اس کی بزم عیش میں میرا حیرت سے خاموش
کھڑا ہونا ہے ایسا ہے جیسے دیوار پہ چپکائی
ہوئی تصویر۔)

فارسی شعر کی زبان میں ہندوستانیت اور اسلوب میں لفاظی ہے۔ اس کے برخلاف وہ تین شعر جو اوپر نقل ہوئے اپنی اپنی جگہ پر خوب ہیں اور فارسی شعر سے بہر حال اچھے ہیں۔ لیکن شعر زیر بحث کی خوبیاں اور ہی شان رکھتی ہیں۔

سب سے پہلی بات یہ کہ شعر میں لہجہ کچھ ایسا ہے جیسے متکلم نے معشوق کو خط لکھا ہو۔ گذشتہ رات وہ اس کی محفل میں گیا، لیکن وہاں اسے کوئی پذیرائی نہیں نصیب ہوئی اور وہ چپ چاپ کھڑا رہ کر بے نیل مرام واپس آ گیا۔ اب وہ معشوق کو خط لکھتا ہے اور بات یہاں سے شروع کرتا ہے کہ رات ہم بھی تمھاری مجلس میں تھے، وغیرہ۔ یا پھر اگلی صبح معشوق سے کہیں ملاقات ہوئی ہے اور معشوق (تجاہل عارفانہ سے کام لے کر، یا ایمان داری سے) اس کا تعارف پوچھتا ہے۔ جواب میں عاشق کہتا ہے کہ کل رات ہم بھی آپ کی مجلس میں حاضر تھے، وغیرہ۔

دوسری بات یہ کہ مجلس میں چپکے کھڑے ہونے کے دو معنی ہیں۔ (۱) چپ چاپ اور (۲) چوری چھپے۔ تیسری بات یہ کہ چپکے کھڑے ہونے میں حیرت کے علاوہ اس بات کا بھی کنایہ ہے کہ متکلم کی بات کسی نے نہ پوچھی، یا متکلم کو یارائے گفتگو نہ تھا، یا متکلم محض تماشائی تھا، شریک محفل نہ تھا۔ چوتھی بات یہ کہ "ہم بھی" میں اس بات کا کنایہ ہے کہ وہاں متکلم جیسے بہت سے لوگ تھے۔ یعنی (۱) بہت سے لوگ حاضر تھے (۲) بہت سے لوگ چپکے کھڑے تھے۔ پانچویں بات یہ کہ رات کا ذکر شعر کو روزانہ زندگی سے بہت قریب لے آتا ہے اور اسے اپنی طرح کی واقعیت عطا کرتا ہے۔ چھٹی بات یہ کہ تصویر کا دیوار پر لگایا جانا زیادہ مناسب ہے، بہ نسبت دروازے پر لگائے جانے کے، جس کا ذکر دیوان اول اور سوم کے منقولہ بالا تین شعروں میں ہے۔ ساتویں بات یہ کہ "جیسے تصویر لگا دے کوئی" میں متکلم کی مجبوری اور محفل میں اس کا بالکل نامراد اور نااہل رہنا پوری طرح موجود ہے۔ منقولہ بالا تین شعروں میں معلوم ہوتا ہے کہ دروازے پر لگی ہوئی تصویر بن جانے میں متکلم کا تھوڑا بہت ارادہ شامل ہے۔ لیکن وہ تصویر "جیسے کوئی لگا دے" اپنے ارادے کی مالک نہیں ہوتی۔ شعر زیر بحث میں متکلم گویا وہ تصویر ہے جسے کسی نے دیوار پر لگا دیا ہے، خود متکلم کا ارادہ یا مرضی اس میں شامل نہیں۔ مجبوری اور اپنے ارادے کا مالک نہ ہونے کا یہ کنایہ بہت پر قوت ہے۔ آخری بات یہ کہ دیوار سے لگی ہوئی تصویر ذرا سے ہوا کے جھونکے یا کسی کا ہاتھ لگنے سے گر بھی سکتی ہے، لہٰذا اس میں متکلم کے ضعف کا بھی کنایہ ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۳۶۴/۳ غالب نے اس مضمون کو یوں لکھا ہے ؎

آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

آنکھ کی تصویر سرنامے پر کھینچنے کے مضمون میں غیر ضروری تکلف ہے، اور اس بات کو ظاہر کرنے کے لئے کہ مکتوب نگار کو حسرت دیدار ہے، ایسی تصویر بنانے کی ضرورت بھی کچھ نہیں۔ کیوں کہ خط تو اسی حسرت دیدار ہی کو ظاہر اور بیان کرنے کے لئے لکھا ہے۔ ان کمزوریوں کے باوجود، غالب کے شعر میں دلچسپی کے بھی کئی پہلو ہیں۔ لیکن میر کا شعر عجب ہی عالم رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

(۱) خط، یا کاغذوں کے پلندے (طومار) پر مہر لگانا عام بات ہے۔ کسی چیز کو توجہ سے اور غور سے دیکھنے کو اس چیز سے یا اس چیز پر آنکھ لگانے سے تعبیر کرتے ہیں۔ آنکھ کی شکل مہر کی سی بیضاوی اور مخروطی ہوتی ہے۔ لہٰذا آنکھ کو مہر کی طرح خط پر لگانے کا مضمون ہر اعتبار سے مناسب ہے۔

(۲) لفظ "طومار" میں یہ کنایہ بھی ہے کہ خط محض ایک دو ورق نہیں بلکہ پلندے کا پلندہ ہے۔

(۳) دوسرے مصرعے کا ایک مفہوم تو یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق ملاقات اور امید جواب، اور اس بات کی فکر، کہ خط صحیح جگہ پہنچ جائے، اس قدر ہے کہ ادھر قاصد خط لے کر چلا اور ادھر اپنی آنکھ بھی اس کے ساتھ ساتھ چلی، گویا آنکھ نہیں ہے بلکہ خط پر مہر ہے کہ خط کے ساتھ ساتھ جا رہی ہے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ وفور شوق و اشتیاق وغیرہ کے باعث اپنے ہی خط کو بار بار آنکھوں سے لگاتے ہیں یا خط لکھا جا رہا ہے، یا لکھا جا چکا ہے، اور اس پر آنکھیں جمی ہوئی ہیں، اس کو بار بار پڑھ رہے ہیں اور اطمینان کر رہے ہیں کہ کہنے کی ہر بات کہہ دی کہ نہیں۔ اس طرح آنکھ گویا مہر بن کر یا مہر کی طرح خط پر لگی ہوئی ہے۔

(۴) "دور" اور "جائے" میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ "شوق" اور "مشتاق" ایک ہی خاندان کے لفظ تو ہیں ہی، "چشم مشتاق" کے دو معنی بھی ہیں۔ ایک تو "وہ آنکھ جو مشتاق ہے"، اور دوسرے "اس شخص کی آنکھ جو مشتاق ہے"۔ پھر "شوق" کے اصل معنی ہیں "دل

کا کسی چیز کی طرف جھکاؤ۔" چوں کہ مہر بھی کاغذ پر اترتی ہے (گویا جھکتی ہے) اور آنکھ کی صفت تو جھکنا ہے ہی، اس لئے "شوق"، "مہر" اور "چشم" میں مراعات النظیر ہے۔

۳۶۴/۴ اس مضمون کی بنیاد حکیم شفائی کے مندرجۂ ذیل شعر پر ہے ؎

حال آں مرغ چہ باشد کہ پس از گل ناچار
غنچۂ دل بہ خس و خار گلستاں بندد
(اس پرندے کا کیا حال ہوگا جو گل کے چلے
جانے پر اپنا غنچۂ دل گلستاں کے خس و
خار سے ناچار لگائے؟)

کوئی شک نہیں کہ بعض غیر ضروری الفاظ کے باوجود شفائی کا شعر بہت خوب ہے۔ میر کو یہ مضمون اتنا اچھا لگا کہ انھوں نے اسے بار بار باندھا ہے ؎

چھاتی سراہ ان کی پائیز میں جنھوں نے
خار و خس چمن سے ناچار دل لگائے

(دیوان اول)

یہ ستم تازہ ہوا اور کہ پائیز میں میر
دل خس و خار سے ناچار لگایا ہم نے

(دیوان اول)

یہ قیامت اور جی پر کل گئی پائیز میں
دل خس و خاشاک گلشن سے لگایا چاہیئے

(دیوان دوم)

ان تینوں شعروں میں لفظ "پائیز" (بمعنی "خزاں") مشترک ہے۔ دوسرے اور تیسرے شعروں میں مضمون بھی مشترک ہے۔ پہلے شعر میں البتہ مضمون تازہ ہے، اور شفائی کے شعر سے خاصا الگ بھی ہے۔ لیکن دونوں مصرعوں میں ربط ذرا کمزور ہے، اور مصرع ثانی میں لفظ "چمن" کوئی بہت کارآمد نہیں۔ "پائیز" میں تازگی ضرور ہے،

لیکن بار بار استعمال نے اس کی ندرت کم کر دی۔ ان باتوں کے علی الرغم شعر زیر بحث میں نہ صرف مضمون شفائی سے بڑھا ہوا ہے، بلکہ اس کا اسلوب بھی بالکل بے عیب اور الفاظ سب کے سب معنی خیز ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث، اور صرف و نحو کے ابہام کے باعث، کئی معنی ہیں۔ (صبا) کہیں سے گھومتی پھرتی آنکلی اور اس نے گل کا ذکر چھیڑا۔ جواب میں کہا گیا کہ اے صبا، اب ذکر گل کیا ہے؟ یا اے صبا، ذکر گل اب (اس وقت) کیا ہے (جب) کہ ... (۲) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اے صبا، اب گل کا ذکر کیا، اب تو یہ عالم ہے کہ ... (۳) صبا سے کہہ رہے ہیں کہ اب ہم کس منھ سے ذکر گل کریں، ہم تو استقامت میں اتنے کم تھے کہ ہم نے خزاں میں ... (۴) اے صبا اب، جب کہ خزاں میں ہم نے (دل کو، ناچار ...) تو اے صبا، ذکر گل ہم کس سے کریں؟ (۶) اب گل کا ذکر کیا ہے؟ اب تو یہ عالم ہے اے صبا کہ ہم نے خزاں میں ...

مندرجہ بالا تمام مفاہیم میں یہ سوال پوشیدہ ہے کہ خس و خار سے دل لگایا کیوں؟ ناچار ہی سہی، لیکن ایسا کیا کیوں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں (۱) یہ بات معلوم تھی کہ فصل گل دوبارہ آنے والی نہیں۔ (۲) فصل گل دوبارہ آتی یا نہ آتی، لیکن گل ہمارے ہاتھ نہ لگنا تھا، اس لئے ہم نے خس و خار ہی پر قناعت کی۔ (۳) ہم میں استقامت کی کمی تھی۔ گل نہ ملا، یا موسم گل گذر گیا، تو خس و خار سے دل لگا بیٹھے۔ (۴) عشق ہماری ضرورت ہے۔ گل نہیں تو خار ہی سہی، دل تو کہیں لگانا تھا۔ ظاہر ہے کہ چوتھے معنی کا امکان میر کے یہاں زیادہ ہے، لیکن بقیہ تین کو، یا ان میں سے کسی کو، ہم غلط یا نامناسب نہیں قرار دے سکتے۔

بنیادی طور پر یہ شعر دنیا کے جبر کا مضمون پیش کرتا ہے، کہ انسان زندہ رہنے اور بہتر کے بجائے کم تر سے معاملہ کرنے پر مجبور ہے۔ وہ نہ صرف معاملہ کرنے، بلکہ پھلنے پھولنے پر بھی مجبور ہے، کیوں کہ ناچار سہی، لیکن خس و خار سے دل بہر حال لگ گیا ہے۔ کیفیت اور معنی، دونوں اعتبار سے لاجواب شعر ہے۔

۳۶۴/۵ مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) کسی کی ہمت

نہیں ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہو روئے ۔ (۲) بھلا وہ کون ہے جس میں یہ ہمت ہے کہ ہجراں میں ہر دم لہو روئے؟ پہلے معنی کی رو سے شعر میں ایک طرح کی بے چارگی ہے، کہ ہر دم لہو رونے کی ہمت تو کسی میں نہیں ہے، لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ دل کو دیدۂ خوں بار کے ساتھ ایک ربط سا ہے، جہاں دل (یعنی عشق کا ستایا ہوا دل، درد مند دل) ہوگا، وہاں دیدۂ خوں بار بھی ہوگا۔ جب تک دل دھڑکے گا، آنکھ میں لہو کھنچ کھنچ کر آتا رہے گا اور بہتا رہے گا ۔

دوسرے معنی کے اعتبار سے شعر میں ایک طرح کا طنطنہ اور عشق و دل کی فتح یابی کا مضمون ہے، کہ ایسی ہمت تو کسی میں نہیں کہ ہر دم لہو روئے، بس یہ عشق کا کمال ہے کہ اس نے دل اور دیدۂ خوں بار میں ایک ربط پیدا کر دیا ہے اور اس طرح ناممکن کو ممکن بنا دیا ہے۔

"اک ربط سا" کی بے تکلفی اور سبک بیانی بھی خوب ہے۔ اس کے باعث مصرع اولیٰ میں جو بظاہر غیر ضروری جھنجھلاہٹ یا جذباتیت ہے، وہ کم ہو گئی ہے اور شعر میں گفتگو کا انداز آ گیا ہے۔ پھر "دماغ"، "دل" اور "دیدہ" کی مراعات النظیر بھی بہت دلچسپ ہے۔ بس ایک ذرا سی کمی شعر میں یہ ہے کہ لفظ "ہجراں" غیر ضروری معلوم ہوتا ہے اور یہ معنی پیدا کرتا ہے کہ ہجراں کے علاوہ اور حالتوں میں ہر دم لہو رونے کا دماغ ہونا ممکن ہے۔ لیکن لفظ "ہجراں" اتنا بے محل بھی نہیں معلوم ہوتا، اگر مراد یہ لی جائے کہ یہ عالم ہجر ہے، اس میں اور بہت سے مصائب اور شدائد تو ہیں ہی، ان ہی کو سہارنا مشکل ہے۔ یہاں یہ دماغ کسے کہ ہر دم لہو روئے؟

"دم" (بمعنی "خون") اور "لہو" میں ضلع کا ربط بھی نظر میں رکھئے۔ اس اعتبار سے "دم" اور دل میں بھی رعایت ہے، کیوں کہ دل میں خون ہوتا ہے۔ "دم" بمعنی "طاقت، سکت" لیجئے تو اس میں اور "دماغ" (بمعنی "طاقت، سکت") میں بھی ضلع کا ربط ہے۔

۳۶۴/۶ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) سب سے پہلے تو لفظ "تہمت" پر غور کیجئے۔ "یہ جھوٹے الزام" اور محض "الزام"، دونوں معنی میں مستعمل ہے۔ لہذا ایک معنی تو یہ ہیں کہ ہم پر عشق کا جھوٹا الزام ہے، اور دوسرے معنی یہ کہ ہم پر عشق کا الزام ہے۔

نتیجہ بہر حال دونوں صورتوں میں ایک ہے، کہ ہم سزاے موت کے لائق ٹھہرائے گئے۔ پھر "وادی" کو دیکھئے۔ "آبادی" کا ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اس میں لطف تو ہے ہی، لیکن معنوی نکتہ یہ ہے کہ "وادی" میں تنگی کا احساس ہے، جب کہ اس موقعے کے لئے مناسب دوسرے لفظ "صحرا" میں فراخی کا احساس ہے۔ یعنی شہر کی آبادی ہمارے لئے ویرانی کے برابر تو ہے ہی، لیکن اس میں قید اور تنگی کی بھی کیفیت ہے۔ گویا وہ شخص جس پر عشق کا الزام ہے، شہر اس پر تنگ ہو گیا ہے۔ "سزاوار" کے لفظ سے ذہن سزاے موت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہ مناسب حال ہے، لیکن معرکے کا لفظ "خوں" ہے، کیوں کہ اس فقرے ("خوں کے سزاوار") کے معنی صرف "سزاے موت کا مستحق" نہیں، بلکہ "مارے جانے، قتل ہونے کا مستحق" ہیں۔ یعنی جس شخص پر عشق کا الزام ہے وہ اس لائق ہے کہ اس کو مار ڈالا جائے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ اس پر مقدمہ چلے، گواہیاں گذریں، فتویٰ یا فیصلہ دیا جائے کہ یہ واجب القتل ہے اس کا خون حاکم پر مباح ہے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ "تہمت عشق" سے کیا مراد ہے؟ اگر اس سے محض "عشق کا الزام" مراد ہے، تو نکتہ محض یہ نکلتا ہے کہ عشق سے دنیا اس قدر خوف کھاتی ہے کہ اگر کسی پر عشق کا الزام لگ جائے، جھوٹا ہی سہی، تو وہ خون کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔ یہ نکتہ خوب ہے، لیکن اس کی بنیاد معمولی سے مبالغے پر ہے اور اس کی معنویت محدود ہے۔

فرض کیجئے "عشق" سے مراد اعلاے کلمۃ الحق ہے، کیوں کہ حق بات وہی کہے گا جو اس کا عرفان رکھتا ہو، اور عرفان حق بے عشق حاصل نہیں ہوتا۔ اس مفہوم کی رو سے عشق کی تہمت والوں سے وہ لوگ مراد ہیں جن میں امام حسینؑ اور مسلمؓ بن عقیل، امام حسینؑ کے پرپوتے زید شہیدؓ اور امام حسنؑ کے پرپوتے محمد نفس زکیہؓ اور ان کے بھائی محمد نفس رضیہؓ سر فہرست ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے کلمۂ حق بلند کیا اور لوگوں نے انھیں اس لئے تنہا چھوڑ دیا کہ وہ اعلاے کلمۃ الحق کی بنا پر خون کے سزاوار ٹھہرے تھے۔ امام حسین اور مسلم بن عقیل اور ان کے پسران کا واقعہ اکثر لوگوں کو معلوم ہے۔ محمد نفس زکیہ اور ان کے بھائی کے ساتھ بھی یہی ہوا کہ انھوں نے حق کی خاطر خروج کیا، لیکن جب معرکے کا وقت آیا تو ان کے سب نام نہاد جاں نثار ان کو موت کا مقابلہ کرنے کے لئے اکیلا چھوڑ کر بھاگ نکلے۔ جو تنہائی ان حضرات پر گذری اس کا اندازہ عام لوگ نہیں لگا سکتے۔ کون صحبت رکھے ہے

خوں کے سزاوار کے ساتھ جیسا قول بھی مشکل ہی سے اس کیفیت کو ادا کرتا ہے۔

یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ تنہائی ہر عارف اور ہر عاشق کا مقدر ہوتی ہے حضرت نظام الدین اولیا فرمایا کرتے تھے کہ جو میرے دل پر گذرتی ہے اس کا اندازہ کوئی نہیں کر سکتا۔ لہذا عاشق اگر خون کا سزاوار نہ بھی ٹھہرایا جائے، تو بھی وہ خود کو اس قدر اکیلا محسوس کرتا ہے گویا اس کے آس پاس کوئی نہ ہو، اور وہ بستی میں نہیں بلکہ صحرا میں جی رہا ہو۔

شعر کا متکلم اگرچہ واحد حاضر کے صیغے میں ہے، لیکن پھر بھی لہجے میں خود ترحمی بالکل نہیں بلکہ المیہ کا وقار غالب ہے۔ لاجواب شعر کہا۔

دیوان دوم

ردیف ہ

(۳۶۵)

کیا کہیئے کیوں کہ جانیں بے پردہ جاتیاں ہیں
اس معنی کا بھی ہوگا اظہار رفتہ رفتہ   معنی = مضمون، بات

۳۶۵/۱ اس شعر پر ۳۳/۳ یاد آنا لازمی ہے، لیکن دونوں میں تھوڑی سی مشابہت کے علاوہ بہت سا فاصلہ بھی ہے۔ سب سے اہم بات یہ کہ ۳۳/۳ میں جانوں کے جانے کی وجہ (ہزار مبہم سہی) بیان کر دی ہے کہ نہ عشق کو صرفہ ہے اور نہ حسن کو تکلف ہے، لہذا ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں۔ شعر زیر بحث میں ایک اور ہی طرح کا معما ہے کہ لوگ کھلے عام سر بازار کیوں جان دیتے ہیں؟ یا لوگوں کی جانیں سر عام کیوں چلی جاتی ہیں (اور کوئی روکتا نہیں۔) یا پھر، لوگ اس طرح کیوں مرتے ہیں کہ ان کی موت کا راز کھل جاتا ہے؟ "کیوں کہ" کو "کس طرح" کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ بنتا ہے کہ بے پردہ (یعنی معشوق پر ظاہر کر کے، اس کو بتا کر) کس طرح مرتے ہیں، یہ بات اس وقت بتانے کی نہیں ہے۔ جب وقت آئے گا تو یہ بات بھی ظاہر ہوگی۔ اس مفہوم میں ۶/۴ کی بازگشت ہے، کہ ہم جب چاہیں، جہاں چاہیں، رک کر مر جائیں۔

دونوں صورتوں میں منظر نامہ پر اسرار اور تھوڑا ہراس آگیں اور درد آلود ہے، کہ لوگ بھری محفل میں، سب کے سامنے، جان دیئے دے رہے ہیں، یا معشوق کے جور سے اس قدر تنگ ہیں، یا اس پر اس شدت سے مرتے ہیں، کہ اس کی آنکھوں کے سامنے گر گر کر مر رہے ہیں۔ ایسا

کیوں ہوتا ہے، یا کس طرح ممکن ہوتا ہے، یہ بات ظاہر نہیں کی، لیکن یہ ضرور کہا کہ رفتہ رفتہ یہ بات کھل جائے گی۔ کون اس بات کو کھولے گا، اس کی بھی وضاحت نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ بات کھل جائے گی۔ گویا اس کا اپنے آپ اور اپنے وقت پر کھلنا بھی اسی قانون کے ماتحت ہے جس کے تحت لوگوں کی جانیں جاتی رہتی ہیں۔

مصرع ثانی میں "بھی" کا لفظ بظاہر بھرتی کا ہے، لیکن دراصل معنی خیز ہے۔ دنیا میں اور بہت سی باتیں ہیں جن کا اسرار ہم پر ظاہر ہو چکا ہے۔ یہ راز بھی اپنے وقت پر ظاہر ہوگا یا پھر یہ کہ بہت سے اور بھی اسرار ہیں جو فوراً یا دفعتہً نہیں بلکہ رفتہ رفتہ، بالتدریج ظاہر ہوئے ہیں۔ جانوں کے کھلے بندوں جانے کا راز بھی اسی طرح بالتدریج کھلے گا۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ یہ راز کب کھلے گا؟ تو اس بات کو دیکھتے ہوئے کہ ابتدائے آفرینش سے لوگ بے پردہ مرتے جا رہے ہیں اور اب بھی اس کا راز ظاہر ہونے کا کوئی امکان نہیں۔ مصرع ثانی میں انسان کی صورت حال پر ایک طنز بھی ہے، کہ وہ ان قوتوں کے ہاتھ میں اسیر ہے جو اس کے قیاس و ادراک کے باہر ہیں۔ جو کچھ وہ قوتیں چاہتی ہیں، انسان وہی کرتا ہے اور شاید سمجھتا بھی نہیں کہ وہ آزاد فاعل نہیں ہے۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو حافظ کے مندرجۂ ذیل میں بھی وہ طوطی جو استاد ازل کی سکھائی ہوئی چیز رٹ رہا ہے، مجبور محض ہے۔ وہ میکانکی طور پر ایک وظیفہ ادا کر رہا ہے۔ اسے یہ بھی نہیں معلوم کہ جو الفاظ وہ اس قدر جوش و خروش سے دہرائے چلا جا رہا ہے، ان کے معنی کیا ہیں۔ حافظ ؎

در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
آنچہ استاد ازل گفت بگو ہماں می گویم

(انھوں نے مجھے طوطی کی طرح آئینے کے پیچھے
رکھ چھوڑا ہے۔ استاد ازل نے جو کچھ بتایا
ہے میں اسی کو دہرا رہا ہوں۔)

یہ مطلع کے فوراً بعد کا شعر ہے۔ دونوں شعر مربوط معلوم ہوتے ہیں۔ مطلع ملاحظہ ہو ؎

بارہا گفتہ ام و بار دگر می گویم
کہ من دل شدہ ایں رہ نہ بہ خود می پویم

(میں کئی بار کہہ چکا ہوں اور اب پھر کہتا

ہوں کہ میں، جس کا دل گم ہو گیا ہے، اس

راہ پر از خود نہیں دوڑ رہا ہوں۔)

میر کے یہاں جو بات بین السطور میں ہے اسے ہم حافظ کے یہاں عیاں دیکھ سکتے ہیں۔ اوپری سطح پر میر کے شعر میں المیہ اسرار ہے۔ اگر یہ فرض کریں کہ مصرع اولیٰ کے سوال کا جواب اس شخص کو معلوم ہے جو کہ پورے شعر کا متکلم ہے، تو بات میں طنز کا پہلو بھی آجاتا ہے کہ کچھ لوگ اسرار کے محرم ہیں، لیکن بتاتے نہیں۔

(۳۶۶)

۱۰۱۰ پیدا نہیں جہاں میں قید جہاں سے رستہ
مانند برق ہیں یاں وے لوگ جستہ جستہ

ہلے حنائی اس کے ہاتھوں ہی پر رکھے ہیں
پر اس کو خوش نہ آیا یہ کار دست بستہ

خوش آنا = پسند آنا
کار دست بستہ = وہ کام جو بہت مشکل ہو، ہر ایک سے بن نہ آئے

شہر چمن سے کچھ کم دشت جنوں نہیں ہے
یاں گل ہیں رستہ رستہ واں باغ دستہ دستہ

۳۶۶ یہ شعر کئی اعتبار سے دلچسپ ہے۔ پہلی نظر میں لگتا ہے کہ شعر دولخت ہے، اور مصرع
ا
اولیٰ میں "جہاں" کی تکرار بھی بے فائدہ معلوم ہوتی ہے۔ لیکن دونوں باتیں غلط ہیں۔ پہلے "جہاں" پر غور کیجئے۔ "پیدا نہیں جہاں میں" کے معنی ہیں "اس دنیا میں پیدا (یعنی ظاہر) نہیں۔ دکھائی نہیں دیتا۔" دوسری بار "جہاں" کو اگر بالکسر پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں "روزگار، زمانہ"۔ اور اگر اسے بالفتح پڑھیں تو یہاں اس کے معنی ہیں "مال واسباب دنیا"۔ (ان دونوں معنی کے لئے ملاحظہ ہو "شمس اللغات"۔) لہٰذا مصرعے کے معنی ہوئے "اس دنیا میں مال واسباب دنیا کی قید سے چھوٹنے کی راہ نہیں دکھائی دیتی۔" یعنی انسان جب تک دنیا میں ہے، علائق دنیا سے آزاد نہیں ہو سکتا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ جناب برکاتی نے "جستہ جستہ" کے معنی لکھے ہیں "کم کم، گنے چنے۔" یہ معنی بہت درست نہیں، اور یہاں مناسب بھی نہیں۔ "جستہ جستہ" یہاں تکرار برائے اشتداد ہے، یعنی "بہت زیادہ جستہ" اور "جستہ" مصدر "جستن" سے اسم ہے، بمعنی "اچھلا ہوا، آزاد، رہا شدہ" وغیرہ۔ جیسا کہ غالب کے مصرعے میں ہے؎

بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جایئے

برق کی صفت "جستن" لاتے ہیں، برق جہندہ اور برق جستہ بھی کہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ

ہے کہ بجلی تڑپ کر ادھر سے ادھر نکل جاتی ہے، ہاتھ نہیں آتی۔ دنیا کے لوگ بھی اسی طرح ہیں کہ سارے جہان میں مارے مارے پھرتے ہیں، لیکن ان کو راستہ نہیں ملتا۔ لطف یہ ہے کہ جستن، جو برق کی آزادی کی دلیل ہے، اسی کو اہل جہاں کے قید ہونے کا ثبوت ٹھہرایا ہے۔ عمدہ شعر ہے۔

۳۶۶/۲ یہ شعر بھی سبک ہندی اور میر و غالب کے اس خاص اسلوب کا نمونہ ہے کہ استعارے یا محاورے کو لغوی معنی میں باندھ کر استعارۂ معکوس پیدا کیا جائے۔ "کار دست بستہ" کے جو معنی میں نے حاشیے میں لکھے ہیں وہ "بہار عجم" سے ماخوذ ہیں۔ سند میں علی قلی سلیم کا شعر دیا ہے

نہ شد درست بہ ہندوستاں شکستۂ ما
نماز بود درو کار دست بستۂ ما

(ہندوستان میں ہمارا ٹوٹا ہوا کام
نہ بنا۔ یہاں تو نماز پڑھنا ہی ہمارا کار دست
بستہ ہے۔)

اس کی تشریح میں خان آرزو نے لکھا ہے کہ اہل ایران جو شیعہ تھے، ہاتھ چھوڑ کر نماز پڑھتے تھے۔ لیکن ہندوستان آکر وہ حنفیوں کے طریقے سے ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے لگتے تھے۔ لہذا علی قلی سلیم کے شعر میں نماز پڑھنا "کار دست بستہ" ہے۔ یعنی سلیم نے بھی استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔ سلیم اور میر دونوں کے شعروں میں مزید خوبی یہ ہے کہ استعاراتی معنی بھی مناسب ہیں۔ سترہویں صدی کے ہندوستان کو غیر اسلامی ملک فرض کر کے کہہ سکتے ہیں کہ یہاں نماز پڑھنا بڑا کار مشکل انجام دینا ہے۔ اور اگر خان آرزو کی تشریح کو مدنظر رکھا جائے تو ہاتھ باندھ کر نماز پڑھنے کو کار دست بستہ کہنا دوہرا لطف رکھتا ہے۔ میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کے حنائی پاؤں ہاتھوں پر اٹھائے رکھے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کام آسان نہیں، بڑی ہمت کا کام ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ جب کسی کے پاؤں کو اپنے ہاتھوں پر رکھ لیا جائے تو ہاتھ بندھ ہی جائیں گے (یعنی دست بستہ ہو جائیں گے۔)

میر کے شعر میں "حنائی" اور "بستہ" میں ضلع ہے، کیوں کہ حنا کے لئے "بستن" کا محاورہ لاتے ہیں۔ پھر یہ امر بھی دلچسپ ہے کہ معشوق کے حنا بستہ پاؤں کو ہاتھوں میں اٹھائے رکھنے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ (۱) یہ خیال ہے کہ مہندی خراب نہ ہو جائے۔ زمین پر پاؤں پڑے گا تو مہندی لامحالہ خراب ہو گی۔ (۲) مہندی لگی ہونے کے باعث معشوق چلنے سے معذور ہے لہٰذا یہ موقعہ پابوسی اور پاؤں کو ہاتھوں میں لیکر کلیجے سے لگانے کے لئے بہت مناسب ہے۔ (۳) مہندی رچ کر پاؤں دھوئے جا چکے ہیں۔ اتنے حسین پاؤں کو دیکھ کر انھیں ہاتھوں پر رکھ لیا ہے۔ خوب شعر ہے، حالاں کہ یہ بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صرف "کار دست بستہ"، کو نظم کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ وہی بودلیئر والی بات یاد آتی ہے کہ وہ اپنے پسندیدہ الفاظ کو سینت سینت کر رکھتا تھا کہ شعر گوئی کے وقت کام آئیں گے۔ ہمارے اردو والے لیکن اب بھی یہی سمجھے بیٹھے ہیں کہ شعر الفاظ کی خاطر نہیں، بلکہ "جذبے" کی خاطر کہا جاتا ہے۔ چنانچہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو میر اور دوسرے کلاسیکی شعرا کے اس عمل کو ناپسند کرتے ہیں کہ وہ لفظ نظم کرنے کی خاطر بھی شعر کہہ دیا کرتے تھے۔ لطف یہ ہے کہ ہمارے نقادوں کے مقتدا، یعنی اہل مغرب، بھی اب اس بات کو مان گئے ہیں۔ چنانچہ والیری کہتا ہے کہ نظم کو execute کرنا ہی نظم ہے (یعنی نظم فن پارے کے باہر نہیں ہے۔) اور شلیگل کہتا ہے کہ شاعری ایسی جمہوریت ہے جس کا ہر رکن آزاد شہری ہے اور اسے ووٹ دینے کا حق ہے۔ (یعنی شعر میں ہر لفظ اہم ہوتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں کہ وہ لفظ کس جگہ سے آیا ہے؟) آج مغربی تنقید میں انھیں خیالات کا بول بالا ہے۔ آج وہاں اس بات پر اصرار ہے کہ اپنی روایت کے باہر کوئی کلام شاعری ہو ہی نہیں سکتا۔ روایت ہی ہم کو بتاتی ہے کہ ہم کس کلام کو شعر مانیں اور کس کو نہ مانیں۔ فرینک کرموڈ کا قول ہے کہ ہر ادبی متن شاعر کے تجربے کو انھیں چیزوں کے حوالے سے بیان کرتا ہے جو زمانۂ تحریر اور مقام تحریر کی نظر میں ادب کہلاتی ہیں۔ لہٰذا اگر میر کی شعریات میں اس بات کی گنجائش تھی الفاظ کو نظم کرنے کی غرض سے شعر بنایا جائے تو ہم برا ماننے والے کون ہوتے ہیں؟ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ جس روایت کی رو سے شعر کہا گیا ہے اس کی روشنی میں وہ کامیاب ہے کہ نہیں۔ اس زاویۂ نظر سے دیکھیں تو میر کا شعر نہ صرف کامیاب، بلکہ بہت کامیاب ہے۔

۳۶۶/۳ شہر اور دشت جنوں کی برابری کا مضمون خوب ہے، اور اس کی دلیل بھی پکی اور مکمل ہے، کہ اگر شہر میں جگہ جگہ باغ لگے ہوئے ہیں تو دشت میں بھی قدم قدم پر پھول کھلے ہوئے ہیں۔ جناب برکاتی نے "رستہ رستہ" کے معنی "صف بہ صف، قطار اندر قطار" لکھے ہیں، حالاں کہ ان معنی کا کوئی محل نہیں۔ انھوں نے کوئی سند یا حوالہ بھی نہیں دیا ہے۔ درحقیقت "رستہ رستہ" بمعنی "ہر راستے پر، ہر طرف" ہے۔ یہ اردو کا خاص انداز ہے۔ اس طرح کے فقرے عام ہیں۔ گلی گلی (= ہر گلی میں)، کوچہ کوچہ (= ہر کوچے میں) گھر گھر (= ہر گھر میں) وغیرہ۔

گلی گلی مری یاد بچھی ہے پیارے رستہ دیکھ کے چل
مجھ سے اتنی نفرت ہے تو میری حدوں سے دور نکل

(ناصر کاظمی)

کوچہ کوچہ کاٹتے پھرتے ہیں یادوں کا لکھا
دل کو جانے کیا تری رسوائیاں سمجھا گئیں

(زبیر رضوی)

پیالہ ہے چشم شوق کا پتلی کے ہاتھ میں
مشتاق دید پھرتی ہے گھر گھر نگاہ شوق

(ناسخ)

"دستہ دستہ" کے معنی جناب برکاتی نے "جگہ جگہ، بہم، ایک جگہ، ساتھ ساتھ" لکھے ہیں۔ یہ معنی بھی فقرے کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ "دستہ دستہ" اسی قسم کا اشتدادی فقرہ ہے جس طرح کا "جستہ جستہ" (اس غزل کے مطلعے میں) ہے۔ "دستہ" کے معنی کئی ہیں، لیکن یہاں دو معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) گلدستہ (۲) پھولوں کی کیاری۔ لہٰذا "دستہ دستہ" کے معنی ہوئے "بہت زیادہ پھول، کثرت سے گلدستے اور کیاریاں۔"

آخری مسئلہ یہ ہے کہ شہر میں تو باغ اور کیاریاں وغیرہ ہوتی ہیں، لیکن دشت جنوں کے بارے میں کیوں کہا کہ یاں گل ہیں رستہ رستہ؟ اس کا جواب لفظ "جنوں"

میں ہے، کہ جنون میں دیوانے سر پھوڑتے ہیں، خود کو زخمی کرتے ہیں پا پیادہ پھرتے ہیں اور کف پا کو خون آلود کرتے ہیں۔ ان کا خون جگہ جگہ گرتا اور ٹپکتا ہے۔ جس سے راستوں کے فرش گل ہو جانے کا سماں پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ غالب نے اس پیکر کو لے کر لاجواب شعر کہا ہے ؎

زمیں کو صفحۂ گلشن بنایا خوں چکانی نے
چمن بالیدنی ہا از رم نخچیر ہے پیدا

ایک بات یہ بھی ہے کہ "گل" بمعنی "داغ" بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی جگہ جگہ خون کا داغ ہے۔ اس صورت میں پھر وہی استعارۂ معکوس ہے کہ "گل" کی استعاراتی کیفیت بھی برقرار رکھی اور اس کے لغوی معنی کو بھی استعمال کر لیا۔

(۳۶۷)

بود نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت اک اعتبار سا ہے کچھ

یہ جو مہلت جسے کہیں ہیں عمر
دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ

۱۰۱۵ کیا ہے دیکھو ہو جو ادھر ہر دم
اور چتون میں پیار سا ہے کچھ

۳۶۷/۱ صوفیانہ اصطلاحوں کے طور پر "بود"، "نہ بود" اور "نمود" کی وضاحت کے لئے ملاحظہ ہو ۲۴۶/۵، اور "صورت" کی تشریح کے لئے ملاحظہ ہو ۲۲۲/۱۔ "صورت" پر مزید بحث کے لئے ۲۵۶/۴ اور ۲۶۱/۴ ملاحظہ کریں۔ شعر زیر بحث میں "بود" اور "صورت" کے صوفیانہ معنی پس منظر میں ہیں۔ اور شعر کی خوبی اس بات میں ہے کہ یہاں "بود" اور "صورت" اپنے عام معنی میں صرف ہوئے ہیں، لیکن مضمون نیا ہے ("بود" = "ہستی، اوقات، حیثیت" اور "صورت" "وہ جو ادراک میں آئے، ظاہری شکل"۔) مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں ؎

(۱) بود آدم نمود شبنم ہے
ایک دو دن میں پھر ہوا ہے یہ

(میر، دیوان اول)

(۲) رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے
نبض بیمار وفا دود چراغ کشتہ ہے

(غالب)

(۳) ان کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ گھر کی صورت

(حالی)

ان معنی کی رو سے ایک نکتہ تو شعر میں یہ ہے کہ بظاہر "صورت" کو "نقش و نگار" سے مناسبت ہے، اور "بود" کو "اعتبار" سے، لیکن یہاں الٹا کہا ہے اور سامنے کی مناسبت کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی گہری مناسبت ہے جس کی طرف ہمیں متوجہ ہونا چاہئے۔ دوسری بات یہ کہ شعر کی نحوی ترکیب ایسی ہے کہ ایک سے زیادہ قرأتیں ممکن ہیں ؎

(۱) بود؟ نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت؟ اک اعتبار سا ہے کچھ

(۲) بود، نقش و نگار سا ہے کچھ
صورت، اک اعتبار سا ہے کچھ

(۳) بود، نقش و نگار، سا ہے کچھ
صورت، اک اعتبار، سا ہے کچھ

ان مختلف قرأتوں سے معنی تو بہت نہیں بدلتے، لیکن شعر کو پڑھنے کا لہجہ ضرور بدل جاتا ہے۔

اب معنی پر غور کیجئے۔ کسی شے کی ہستی (ہستی انسانی، دنیا، کائنات) کے بارے میں کہا جا رہا ہے کہ یہ نقش و نگار سی ہے۔ نقش و نگار کی پہلی صفت ان کی رنگینی، دل فریبی، اور سطحیت ہے (کیوں کہ نقش و نگار کسی چیز پر بنائے جاتے ہیں۔) نقش و نگار کی دوسری صفت ان کا عارضی ہونا ہے۔ نقش و نگار کو رنگ سے بناتے ہیں اور رنگ چاہے معدنیاتی ہو، مثلاً روغن کیمیائی، اور چاہے نباتاتی ہو، مثلاً رنگ حنا، وہ بہر حال عارضی ہوتا ہے۔ لہٰذا نقش و نگار عارضی بھی ہوتے ہیں اور دل کش بھی۔ لہٰذا نقش و نگار میں انھیں کا دل پھنستا ہے جو عقل و دانش سے

پوری طرح بہرہ ور نہ ہوں۔ سنائی نے کیا خوب کہا ہے ؎

ہمہ اندرز من بہ تو اینست
کہ تو طفلی و خانہ رنگینست
(میری نصیحت تجھ کو بس اتنی
ہے، کہ تو بچہ ہے اور (تیرا)
گھر رنگین۔)

اس کے سامنے جگر صاحب کا شعر اپنی ساری روانی اور نغمگی کے باوجود محض معلمانہ لفاظی معلوم ہوتا ہے ؎

یہ فریب جلوہ ہے سر بسر مجھے خوف ہے دل بے خبر
کہیں جم نہ جائے تری نظر انھیں چند نقش و نگار پر

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ کائنات یا انسانی وجود کی ہستی و حیثیت محض یہ ہے کہ اس میں دلکشی تو ہے، لیکن یہ محض عارضی اور اوپری دلکشی ہے۔ خود ہستی ہی عارضی، نقش و نگار کی طرح اصل وجود سے عاری ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ یہ بھی یقینی نہیں کہ یہ نقش و نگار ہی ہے، کیوں کہ کہا یہ گیا ہے کہ یہ نقش و نگار سی کچھ ہے۔ یعنی اس کی اصل حیثیت نہیں معلوم، یہ نقش و نگار سی کچھ چیز ہے۔ یہاں معنی کی ایک اور جہت پیدا ہوتی ہے۔ طبیعی وجود اور طبیعی کائنات اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن ہم اس کا ادراک کر سکتے ہیں، اس کو چھو سکتے ہیں۔ یہاں اسے "نقش و نگار سا کچھ" بتایا جا رہا ہے۔ یعنی متکلم ان چیزوں کو اتنی دور سے دیکھ رہا ہے کہ وہ اسے محض دھندلی، نیم واضح، اور غیر یقینی معلوم ہو رہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے یہ شعر تشکیک کی منزل سے نہیں۔ بلکہ ترک دنیا کی اس منزل پر پہنچ کر کہا گیا ہے جہاں اشیا بے وجود معلوم ہونے لگتی ہیں۔

دوسرے مصرعے میں لفظ "اعتبار" توجہ طلب ہے۔ "اعتبار" کا بنیادی مفہوم ہے "عبرت حاصل کرنا، سبق حاصل کرنا۔" اس سے ہم لوگوں نے "قیاس"، "بھروسہ"، "ساکھ"، "یقین" وغیرہ معنی بنائے۔ نکتہ یہ ہے کہ "اعتبار" وہ چیز ہے جو آپ خود کرتے ہیں، یعنی یہ ذاتی عمل ہے۔ کسی چیز سے عبرت یا سبق حاصل کر کے آپ یہ نتیجہ

نکالیں کہ یہ بھروسے کے قابل ہے، یا کچھ اور قیاس کریں، آپ کا فیصلہ بہرحال موضوعی ہوگا لہٰذا یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی چیز ہو۔ لیکن آپ اس کو نہ مانیں، اور کہیں کہ اس کا اعتبار نہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "بچے کی گواہی کا اعتبار نہیں"۔ یا "اتنی بڑی مقدار میں دو چار کی کمی بیشی کا اعتبار نہیں"۔ پہلے جملے کے معنی یہ نہیں کہ بچہ جھوٹ بولتا ہے، اور دوسرے جملے کے معنی یہ نہیں کہ دو چار کی کمی بیشی پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ دونوں صورتوں میں معنی یہ ہیں کہ بچے کی گواہی، گواہی نہیں (یعنی وجود نہیں رکھتی) اور دو چار کی کمی بیشی کو کمی بیشی نہ کہیں گے (یعنی اس کا وجود نہیں۔) لہٰذا شعر زیر بحث کے مصرع ثانی کا ایک مفہوم یہ ہے کہ جو صورتیں ہم کو نگاہ ظاہر سے نظر آتی ہیں وہ محض convention ہیں۔ ہم چاہیں تو ان کے وجود کو مانیں، اور چاہیں تو نہ مانیں۔ ایک معنی یہ ہیں کہ بس ہم نے بھروسہ کر لیا ہے کہ صورتیں ہیں، یا ویسی ہی ہیں جیسی وہ نظر آ رہی ہیں۔ ردیف کا کرشمہ یہاں بھی ہے کہ جو بھی ہے بھض "سا ہے کچھ"۔

امید ہے اب یہ بات بھی واضح ہو گئی ہو گی کہ سامنے کی مناسبتیں میر نے کیوں ترک کیں اور شعر کو بصورت موجودہ کیوں لکھا۔ اور یہ تو واضح ہی ہے کہ روزمرہ استعمال میں آنے والے لفظوں کا جادو جگانا کوئی میر سے سیکھے۔

۳۶۷/۲ "مہلت" کو اردو میں عام طور پر "فرصت"، "چھٹی" کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے اصل معنی ہیں (۱) آہستگی، سستی اور (۲) زمانہ۔ یہ میر کا کمال خلاقی ہے کہ زیر بحث شعر میں سب معنی مناسب ہیں، کیوں کہ عمر انسانی میں یہ سب صفات موجود ہیں۔ "انتظار" کے لفظ کو اکیلا چھوڑ کر امکانات کی دنیا رکھ دی ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ مہلت کو انتظار کہنا نادر بات ہے۔ مہلت عام طور پر مختصر معلوم ہوتی ہے اور انتظار عام طور پر لمبا معلوم ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر انتظار کی گھڑیاں کاٹے نہیں کٹتیں تو شعر کا مطلب یہ ہے کہ عمر کاٹے نہیں کٹ رہی ہے، بڑی مشکل اور بھاری لگ رہی ہے۔ لہٰذا عمر اگر فرصت ہے تو صرف اس لئے ہے کہ اسے بڑی مشکل اور تکلیف سے کاٹا جائے، اس طرح کہ اس کی طوالت

اور بھی زیادہ معلوم ہو۔

اب یہ غور کرنا ہے کہ عمر کی مہلت کس کے انتظار کے واسطے ہے؟ سامنے کی بات تو یہ ہے کہ موت کا انتظار ہے۔ یعنی ہم پیدا ہوتے ہی انتظار شروع کر دیتے ہیں کہ کب مریں اور کب یہ محدود، بے لطف زندگی ختم ہو۔ یا موت کا انتظار اس وجہ سے کرتے ہیں کہ جہاں سے آئے ہیں وہاں واپس جانے کی تمنا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ کسی معشوق کا انتظار ہے۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ لوگ ہوش سنبھالتے ہی کسی انقلاب، کسی زبردست تبدیل حال کا انتظار شروع کر دیتے ہیں، اقبال ؎

دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

لہٰذا "انتظار سا ہے کچھ" میں کثرت سے امکانات ہیں۔ پورے شعر پر خفیف سی حزونی اور دور تک پھیلی ہوئی اداسی ہے۔ لیکن یہ اداسی کم ہمتی کی نہیں، بلکہ ایسے شخص کی ہے جس نے دنیا دیکھی اور برتی ہے اور عقل و تجربے کی گہرائی جسے حاصل ہے۔ خود ترحمی کا تو خیر شائبہ تک نہیں۔

"دیکھو" اور "انتظار" میں ضلع کا لطیف ربط ہے، کیوں کہ "انتظار" کے ساتھ "دیکھنا" (انتظار دیکھنا) مستعمل ہے۔

یہ شعر مطلع کے فوراً بعد ہے اور صحیح معنی میں حسن مطلع ہے، کہ ایسے زبردست مطلع کے بعد تو اچھے اچھوں کی سانس ٹوٹ جاتی، اور یہاں یہ عالم ہے کہ اسی روانی اور آہستگی سے مطلع کے برابر، بلکہ مضمون میں اس سے بہتر شعر کہہ دیا۔ اگر قاری متوجہ نہ ہو تو دونوں شعر سر پر سے گذر جائیں۔

۳۶۷/۳ یہ مضمون خوب ہے کہ معشوق کی چتون میں پیار بھی ہے اور وہ بار بار متکلم کی طرف دیکھتا بھی ہے۔ لیکن اس بات سے متکلم کو خوشی نہیں، بلکہ ایک طرح کی تشویش ہے، کہ اس کا مطلب کیا ہے؟ یا اس کا نتیجہ کیا ہونے والا ہے؟ ملاحظہ ہو ۱۷۴/۴ جہاں معشوق کی پریشاں موئی عاشق کے لئے آوارہ گردی کا اشارہ ہے۔ شعر زیر بحث میں معشوق ذرا پر اسرار اور ناقابل فہم سا ہے۔ اس کی باتیں اور کنائے مصلحتیں اور strategies

ٹھیک سے سمجھ میں نہیں آتیں۔ ممکن ہے غالب نے بھی یہاں سے فیضان حاصل کیا ہو۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید

پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

لیکن غالب کے یہاں وجد اور exultation ہے، جب کہ میر کے یہاں تشویش اور تردد ہے۔ یا پھر متکلم اس قدر ناتجربہ کار ہے کہ سمجھتا ہی نہیں کہ معشوق پیار بھری چتون سے مجھے بار بار کیوں دیکھ رہا ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کا متکلم اور معشوق، دونوں آسانی سے سمجھ میں آجاتے ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کی دنیا flirtation اور لگاوٹ کی ہے، عشق کے تضادات اور اوہام کی نہیں ہے۔

گر چرایا نہیں ہے تم نے دل

مسکراتے ہو کیوں ادھر کو دیکھ (جرأت)

بقول محمد حسن عسکری، یہ سوال میر کے یہاں اکثر اٹھتا ہے کہ عشق بہ یک وقت رحمت اور مصیبت کیوں ہے؟ دیوان اول میں تمنا بھی کی ہے کہ معشوق ہماری طرف دیکھے۔

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو

آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

۳۶۸

یہ طشت و تیغ ہے اب یہ میں ہوں اور یہ تو
ہے ساتھ میرے ظالم دعویٰ تجھے اگر کچھ

۳۶۸/۱ مصرع اولیٰ سے ملتے جلتے پیکر اور اسلوب کے لئے ملاحظہ ہو ۲۳۸/۴۔ ممکن ہے اس اسلوب پر حافظ کا کچھ اثر ہو ے

تو ترحم نہ کنی بر من بیدل دانم
ذاک دعویٰ وھا انت وتلک الایام
(مجھ بیدل پر تیرا رحم نہ ہوگا، یہ میں
جانتا ہوں۔ یہ میرا دعویٰ ہے، یہ تو،
اور یہ زمانے۔)

اس میں شک نہیں کہ حافظ کا مصرع ثانی انتہائی شگفتہ اور رواں ہے، اور پھر اس بات نے، کہ وہ نہایت بے ساختگی سے عربی میں نظم ہوا ہے، اس کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ لیکن حافظ کے یہاں معنی کا کوئی خاص لطف نہیں۔ میر نے بات ادھوری چھوڑ کر معنی اور اسلوب دونوں میں لطف پیدا کیا ہے۔ ان کا مصرع ثانی بھی مصرع اولیٰ کی طرح ڈرامائی ہے۔ قائم نے میر کے بعض الفاظ اور ان کے دروبست کو دہرایا ہے، لیکن بات بالکل سطحی رہ گئی ہے

یہ طشت و تیغ یہ ہم کشتنی درنگ ہے کیا
یوں ہی مزاج میں آئے اگر تو بہتر ہے

جب کہ حافظ کا مصرع اولیٰ بس کام چلانے بھر کا ہے، اس میں کوئی توجہ انگیز بات نہیں۔

"دعویٰ" میر کے شعر میں اپنے عام معنی کے علاوہ "جھگڑا، تقاضا، الزام" کے معنی میں بھی استعمال ہوا ہے۔ "ظالم" کا لفظ مناسبت کا شاہکار ہے، کیوں کہ یہ معشوق کی صفت (ظلم کرنے والا) کے طور پر بھی درست ہے، اور تعریفی یا passionate کلمہ تخاطب کے طور پر بھی درست ہے۔ اگر "ظالم" کے بجائے کوئی اور لفظ رکھیں تو مصرع کا زور اور حسن بہت کم ہو جائے ۶

(۱) ہے ساتھ میرے قاتل دعویٰ تجھے اگر کچھ

(۲) ہے ساتھ میرے دلبر دعویٰ تجھے اگر کچھ

(۳) ہے ساتھ میرے جاناں دعویٰ تجھے اگر کچھ

جو مثال میں نے سامنے رکھی ہے اس پر غور کریں تو مناسبت کی بات فوراً واضح ہو جاتی ہے معشوق کو "جاناں" کہتے ہیں۔ یہ بات اتنی عام ہے کہ اس کے ثبوت میں اشعار پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن "جاناں" کو تیغ و قتل و دعویٰ سے کوئی مناسبت نہیں، اس لئے مصرع بے جان اور ناکام رہتا ہے اور شعر کو نقصان پہنچتا ہے۔ "دلبر" میں بھی یہی عیب ہے۔ لیکن بات تھوڑی بہت بن سکتی تھی اگر "دلبر" کو passionate کلمۂ تخاطب کے طور پر استعمال کر سکتے۔ "قاتل" ان تینوں میں بہتر ہے۔ لیکن "قاتل" میں تحسین کا پہلو بہت کم ہے۔ بلکہ شاید ہے ہی نہیں۔ مثلاً ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ "ظالم نے کیا عمدہ بات کہی" لیکن اس معنی کو ادا کرنے کے لئے یہ نہیں کہہ سکتے کہ "قاتل نے کیا عمدہ بات کہی۔" لہٰذا لفظ "قاتل" میں بھی مناسبت کی تھوڑی کمی ہے۔ ان سب کے برخلاف "ظالم" ایسا لفظ ہے جسے شعر کے مضمون اور معنی، اور شعر کے دوسرے اہم الفاظ (طشت و تیغ، دعویٰ) ان سب کے ساتھ مناسبت تام حاصل ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ "ظالم" کلمۂ تحسین بھی ہے اور passionate کلمۂ تخاطب بھی ہے اول الذکر کی ایک اور مثال کے طور پر مصحفی کا شعر ملاحظہ ہو۔ یہاں "ظالم" جس موقعے پر استعمال ہوا ہے وہ میر کے شعر زیر بحث میں بیان کردہ موقعے سے مشابہت بھی رکھتا ہے ؎

ظالم تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں

ہر ہر قدم پہ جس کے مزار شہید ہے

جب تخاطب کسی ایسے معاملے میں ہو جس سے متکلم کا جذباتی رشتہ ہو، اور یہ ظاہر کرنا ہو کہ زیادتی اس کی طرف سے ہے جس کو مخاطب کیا جا رہا ہے تو اس وقت ایسا کلمۂ تخاطب بہترین ہوتا ہے جو لغوی اور استعاراتی دونوں مفہوم میں برمحل ہو۔ "ظالم" کے اس استعمال کے لئے جگر مراد آبادی کا شعر ملاحظہ ہو ؎

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک

ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

میر کے شعر میں معنی کے کم سے کم تین پہلو بھی قابل لحاظ ہیں (۱) متکلم ہر طرح سے تیار ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ معشوق کو متکلم سے جو دعویٰ ہو اس کا نتیجہ قتل ہی نکلے، لیکن متکلم یا تو جان سے اس قدر بیزار ہے کہ وہ موت کے لئے آمادہ اور مستعد ہے، یا پھر وہ سوچتا ہے کہ نتیجہ کچھ بھی ہو، لیکن میں تو ہر طرح تیار ہو کر معشوق کے سامنے جاؤں۔ (۲) متکلم کو معلوم ہے کہ دعویٰ چاہے جو بھی ہو اور جیسا ہو۔ لیکن مجھے تو سزائے موت ہی ملے گی۔ لہٰذا وہ شروع ہی سے طشت و تیغ کی بات کرتا ہے۔ (۳) سب سے بڑھ کر یہ کہ بظاہر تو معشوق سے کہا ہے کہ تم اپنا دعویٰ منفصل کرو، لیکن دراصل دعویٰ تو متکلم کی طرف سے ہے۔ کہ ہم جان دینے پر تیار ہیں۔ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو۔ دیکھیں تم میں یہ ہمت ہے بھی کہ نہیں کہ تم میرا سر قلم کر دو۔

موت کے لئے مکمل آمادگی، اور ہونے والے قاتل کو چیلنج کرنا کہ دیکھیں اب تم کیا کرتے ہو، پھر زبردست ڈرامائی انداز بیان اور کفایت الفاظ و کثرت معنی۔ یہ شعر بھی ہزاروں پر بھاری ہے۔

دیوان سوم

ردیف ہ

(۳۶۹)

رستے سے چاک دل کے ہو آگاہ
یار تک پھر تو کس قدر ہے راہ

آنکھ اس منھ پہ کس طرح کھولوں
جوں پلک جل رہی ہے میری نگاہ

ہیں مسلمان ان بتوں سے ہمیں
عشق ہے لا الٰہ الا اللہ

۳۶۹/۱ تخلیقی استفادے یا جواب کی شان دیکھنا ہو تو میر کے مطلعے کے سامنے غالب کا مطلع رکھیے ؎

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

غالب کے یہاں استعارے کی چمک ("دہان زخم") اور مناسبت کا اہتمام (دہان = وا - زخم =

راہ) اس قدر خوبصورت ہیں کہ سرسری پڑھنے یا سننے والا میر کے شعر کو بے رنگ بلکہ معمولی گردانے تو عجب نہیں۔ لیکن میر کے شعر میں وہ سب کچھ ہے جو غالب کے شعر میں ہے، اور معنی کثیر ہیں پھر الفضل للمتقدم (بڑائی اس کی ہے جو پہلے آئے) تو ہے ہی۔

سب سے پہلے تو دیکھئے کہ "رستے" کے لئے "چاک" کا استعارہ جس قدر مناسب ہے "زخم" کے لئے "دہان" کا استعارہ اس قدر مناسب نہیں۔ "زخم" اور "دہان" میں ہونٹوں کی سی صورت، سرخی، اور زخم میں اگر ہڈی کی جھلک دکھائی دے تو دانتوں کی مناسبت ہے اس کے برخلاف، زخم اگر گہرا نہ ہو، یا ترچھا ٹیڑھا ہو، یا سوراخ کی شکل کا ہو، تو "دہان" سے اس کی مناسبت کم ہو جاتی ہے۔ "چاک" میں یہ باتیں نہیں۔ چاک سیدھا ہو یا ٹیڑھا ہو یا منحنی ہو، ہر صورت میں "رستہ" سے اس کی مماثلت برقرار رہتی ہے۔ اسی طرح، چاک تنگ ہو یا فراخ ہو، مختصر ہو یا طویل، ہر صورت میں اسے "راہ" کہہ سکتے ہیں۔ پھر چاک کسی جگہ سے کسی جگہ تک ہوتا ہے، یعنی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔ مثلاً چاک اگر دل میں ہو تو وہ دل کے دو گوشوں، یا دل میں دو جگہوں کو ملائے گا۔ راستہ بھی دو جگہوں کو ملاتا ہے۔

"فرہنگ آنند راج" میں ہے کہ "چاک" کو "شگاف" اور "گل" سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ "شگاف" اور راہ میں تو یوں مناسبت ہے کہ (مثلاً) پہاڑ میں شگاف کر کے راستہ بناتے ہیں، یا زمین میں شگاف دے کر پانی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ "چاک" اور "گل" میں مناسبت ظاہر ہے کہ گل کو چاک گریباں کہتے ہیں۔ ابو طالب کلیم کا شعر ہے ؎

دریں بہار گل چاک آں چناں بالید
کہ یک گلست کہ جیب و کنار من دارد

(اس بہار میں گل چاک (گریباں) اس
قدر پھولا کہ ایک گل ہے اور اس کا
میرے گریبان و دامن پر قبضہ ہے۔)

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دل کو غنچے سے اور چاک کو گل سے تشبیہ دیتے ہیں، لہذا "چاک" اور "دل" میں ایک اور گہرا معنوی ربط بھی ہے۔ یعنی دل غنچہ ہے اور جب وہ چاک ہو جائے تو گل ہے۔

اب شعر کے مزید پہلوؤں پر غور کریں۔ "رستہ" اور "آگاہ" میں بھی مناسبت ہے، کہ

رستہ جاننا اور رستہ نہ جاننا محاورہ ہے۔ اس اعتبار سے مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے "اس راستے کو جانو جیسے چاک دل کہتے ہیں"۔ دوسرے معنی ہوئے "اس بات کو جانو کہ چاک دل بھی ایک راستہ ہے"۔ تیسرے معنی ہوئے "اس بات کو جانو کہ چاک دل کی راہ کہاں جاتی ہے"۔ "راہ" کے ایک معنی "مقام" بھی ہیں، لہٰذا مصرعے کے یہ معنی بھی ممکن ہیں کہ "چاک دل کے مقام سے آگاہ ہو، یعنی اس کی اہمیت اور مرتبے سے آگاہ ہو"۔ صرف و نحو کے اعتبار سے اس مصرعے میں لفظ "ہو" اگرچہ بظاہر رسمی اور غیر اہم ہے، لیکن مصرعے کا اسلوب ایسا ہے کہ "ہو" میں کئی معنی پیدا ہو گئے ہیں۔ اگر اس کو انشائیہ (امریہ) قرار دیں تو معنی وہ ہیں جو میں نے اوپر بیان کئے، کہ "آگاہ ہو جاؤ، جان لو"۔ اگر اس کو انشائیہ (شرطیہ) قرار دیں تو معنی ہوئے "اگر تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو"۔ اگر اس کو خبریہ قرار دیں تو معنی ہوں گے "تم چاک دل کے رستے سے آگاہ ہو، تم اسے جانتے ہو"۔

دوسرے مصرعے میں کہا ہے کہ چاک دل کے رستے سے آگاہ ہوں تو پھر یار تک پہنچنے میں فاصلہ ہی کس قدر ہے؟ یہاں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فاصلہ کچھ نہیں، دوسرے اور لطیف تر معنی یہ ہیں کہ یار تو دل ہی میں رہتا ہے، دل کو چاک کر لو، دل کے اندر پہنچنے کا راستہ بنا لو، بس یار تک پہنچ جاؤ گے۔ پہلے معنی کی رو سے شعر کا مضمون یہ ہے کہ دل دردمند نہ ہو تو معشوق نہیں ملتا۔ دوسرے معنی کی رو سے مضمون یہ ہے کہ معشوق تک پہنچنے کے لئے خود آگاہی شرط ہے۔ من عرف نفسہٗ فقد عرف ربہٗ۔ (جس نے اپنے آپ کو پہچانا اس نے اپنے رب کو پہچانا۔) عمدہ شعر کہا۔

۳۶۹/۲ ممکن ہے غالب کے مطلعے پر تھوڑا سا اثر زیر بحث شعر کا ہو ؎

کیوں جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

میر کے شعر میں نگاہ کا پلک کی طرح جلنا غیر معمولی پیکر ہے۔ نگاہ کو تار سے تشبیہ دیتے ہیں اس لئے نگاہ کے بارے میں کہنا کہ وہ پلک کی طرح جل رہی ہے، بدیع بات ہے۔ پلک کے جلنے میں نکتہ یہ ہے کہ آنکھیں بند ہوں تو بھی پلک تو جل ہی جاتی ہے۔ اگر آنکھ کھول دی جائے

تو نگاہ بھی جل جائے۔" نگاہ" کو "آنکھ" کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاورے دونوں طرح صحیح ہیں۔ نگاہیں / آنکھیں چار کرنا / ہونا۔ آنکھ / آنکھیں چرانا / نگاہ / نگاہیں چرانا۔ آنکھ / نگاہ کمزور ہونا وغیرہ۔ "نوراللغات" میں "نگاہ" کے معنی "آنکھ" درج ہیں۔ لہذا مصرع ثانی کے معنی یہ بھی ہوئے کہ میری آنکھیں اس طرح جل رہی ہیں جس طرح میری پلکیں۔

نگاہ کو تار وغیرہ سے تشبیہ اس لئے دیتے ہیں کہ پرانے زمانے میں یہ خیال تھا کہ نگاہ یا نظر دراصل مثل شعاع آنکھوں سے نکل کر اشیا پر پڑتی ہے۔ دسویں صدی کے مسلمان حکیم ابن الہیثم نے ثابت کیا کہ روشنی اشیا سے پلٹ کر آنکھ کے پردے پر پڑتی ہے۔ لیکن یہ نظریہ عام نہ ہوا۔ بعد میں مغربیوں نے پھر یہ بات ثابت کی۔ مگر زبان جس طرح بن گئی، بن گئی۔ وہ سائنس یا منطق کی تابع نہیں ہوتی۔

۳۶۹/۳ اس شعر میں کثرت معنی اور ظرافت، ڈھٹائی اور مضمون آفرینی سب یکجا ہیں، اور زبان کا نہایت برجستہ استعمال بھی ہے۔ سب سے پہلے معنی کو دیکھئے۔ مصرع ثانی کے حسب ذیل مفہوم ہیں۔ (۱) ہم مسلمان ہیں۔ (۲) یہ بت مسلمان ہیں۔ (۳) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (۴) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ ان چار مفاہیم کے اعتبار سے پورے شعر کے الگ الگ معنی بنتے ہیں :-

(۱) ہم مسلمان ہیں۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ ہمیں بتوں سے عشق ہے، اور مسلمان کا شیوہ عشق ہے۔ دوسری دلیل یہ ہے کہ ہم کلمہ گو ہیں۔ بت ہمارے معشوق ہیں، خدا تھوڑا ہی ہیں۔ خدا تو بس ایک اللہ ہے۔

(۲) ہم مسلمان ہیں، بتوں کے عاشق ہیں۔ عشق کی دلیل ہے لا الٰہ الا اللہ کہنا۔ (صوفیا اور فقرہ کے یہاں لا الٰہ الا اللہ کی ضرب لگائی جاتی ہے۔ مختلف سلسلوں میں اس ضرب کے مختلف طریقے مقرر ہیں۔ بعض درویشوں کے یہاں لا الٰہ الا اللہ، یا عشق اللہ وغیرہ کہہ کر لوگوں کو سلام کرنے کا بھی طریقہ ہے۔)

(۳) یہ بت مسلمان ہیں، کافر نہیں ہیں۔ ہمیں ان سے عشق ہے، عشق مسلمانوں کا

شیوہ ہے۔ لا الہ الا اللہ۔

(۴) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (استفہام انکاری۔ یعنی ہم مسلمان نہیں ہیں۔) ہمارا شیوہ عشق بتاں ہے، اور کلمۂ لا الہ الا اللہ پڑھ کر انسان عاشق کا رتبہ حاصل کرتا ہے۔ (لیکن چونکہ اسی کلمے کو پڑھ کر انسان اسلام لاتا ہے۔ لہٰذا عاشق = کلمہ گو، اور مسلمان = کلمہ گو۔ اس طرح عاشق، مسلمان اور کلمہ گو سب ایک ہی ہیں۔ اس مفہوم کی رو سے شعر کا قول محال لائق داد ہے۔)

(۵) کیا ہم مسلمان ہیں؟ (محض استفہام۔) ان بتوں سے ہمیں عشق ہے، اور ہم کلمۂ لا الہ بھی پڑھتے ہیں۔ اب آپ فیصلہ کریں کہ ہم کیا ہیں۔

(۶) کیا یہ بت مسلمان ہیں؟ (محض استفہام۔) ہمیں کوئی غرض اس بات سے نہیں کہ یہ بت مسلمان ہیں یا کیا ہیں۔ ہم کو تو ان سے عشق ہے، اور ہم مسلمان بھی ہیں۔ لا الہ الا اللہ کلمۂ توحید جس سیاق میں اس شعر میں وارد ہوا ہے اس کی بنا پر معمولی بات میں ندرت پیدا ہو گئی ہے۔ بتوں کی عاشقی کا دعویٰ، اور اس کے ثبوت میں کلمۂ لا الہ، شوخی اور ڈھٹائی کی حد ہے۔ مذہبی ماحول یا قرآنی آیات پر مبنی فقرے اٹھارویں صدی سے اردو شاعری میں عام ہیں۔ ہمارے زمانے میں اقبال نے اقتباس کے اس فن کو درجۂ کمال تک پہنچا دیا۔ لیکن مذہب اور قرآن و حدیث پر مبنی ان فقروں کو، جو روزمرہ میں داخل ہو گئے ہیں، روزمرہ کی سطح پر استعمال کرنا میر اور ان کے معاصرین پر ختم تھا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان لوگوں کے یہاں روزمرہ زبان کو شاعری میں ڈھالنے کا رجحان زیادہ تھا۔ انھیں قافیوں میں میر کی مختلف الجر غزل کے اشعار ملاحظہ ہوں ؎

اب حال اپنا اس کے ہے دل خواہ
الحمد للہ الحمد للہ

پیر مغاں سے بے اعتقادی
استغفر اللہ استغفر اللہ

(دیوان اول)

میر نے یہ غزل بظاہر میر سوز کی غزل پر لکھی ہے، اور حق یہ ہے کہ اگر میر کا مطلع اور اس میں الحمد للہ کا صرف بہت ہی خوب ہیں تو "استغفر اللہ" کا قافیہ جیسا میر سوز نے

باندھ دیا اور اسلوب میں جو صرف ونحو کا کمال دکھایا، وہ میر کے شعر سے (جس کا قافیہ استغفراللہ ہے) بہت بہتر ہے۔ میر سوز ؎

کچھ کہہ تو قاصد آتا ہے وہ ماہ
الحمدللہ الحمدللہ
جھوٹے کے منہ میں آگے کہوں کیا
استغفراللہ استغفراللہ

دیوان پنجم

ردیف ہ

(۳۷۰)

۱۰۲۰ اب کچھ مزے پہ آیا شاید وہ شوخ دیدہ
آب اس کے پوست میں ہے جوں میوۂ رسیدہ

پانی بھر آیا منھ میں دیکھے جنھوں کے یا رب
وے کس مزے کے ہوں گے لب ہاے نامکیدہ

پروانہ گرد پھر کر جل بھی بجھا ولیکن
خاموش رات کو تھی شمع زباں بریدہ

۳۷۰/۱ یہ شعر جنسی شاعری کا ایسا شاہ کار ہے جس کی نظیر دور دور تک نہ ملے گی۔ مضمون بھی تازہ ہے اور معنوی پہلو اس پر مستزاد ہیں۔ "شوخ دیدہ" کا لفظ خود ہی جنسی انسلاکات کا لذیذ سلسلہ رکھتا ہے۔ "شوخ دیدہ" ایسے شخص کو کہتے ہیں جو بہت بے باک اور بے شرم ہو، یعنی جسے آنکھ ملانے اور لگاوٹ کی باتیں کرنے میں کوئی تکلف نہ ہو۔ جنسی اختلاط کے وقت (اپنے مزاج کی بنا پر اور شاید گذشتہ تجربے کی بنا پر بھی) وہ بہت دیر میں اس

کیفیت میں آتا ہے جیسے turned on ، یعنی جذباتی تحریک میں آنا کہتے ہیں۔ "اب" کا لفظ اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اختلاط کا معاملہ کچھ دیر سے جاری ہے اور معشوق کے جذبات آہستہ آہستہ بیدار ہوئے ہیں۔ "رسیدہ" بمعنی "پکا ہوا" یعنی وہ جو خام نہ ہو، جو پوری طرح تیار ہو۔ "میوۂ رسیدہ" یعنی "پکا ہوا پھل"، "مئے رسیدہ" یعنی "وہ شراب جو اچھی طرح خمیر پا چکی ہو، یا وہ شراب جو رگ وپے میں رواں ہو چکی ہو۔" اسی اعتبار سے ایسا پھل جو زیادہ پک کر خراب ہونے لگا ہو، اسے "میوۂ گزشتہ" کہتے ہیں۔ "رسیدہ" کے معنی "تابع" بھی ہیں ("شمس اللغات") اور "میوہ" استعارہ بھی ہے بمعنی "فرزند عزیز، نونہال عزیز۔" ("برہان قاطع") مزید برآں یہ کہ "میوۂ رسیدہ" خود معشوق کا بھی استعارہ ہے۔ چنانچہ حافظ کا شعر ہے

بس شکر باز گویم در بندگی خواجہ
گر اوفتد بہ دستم آں میوۂ رسیدہ
(میں مالک کی درگاہ میں خوب شکر
ادا کروں اگر وہ میوۂ رسیدہ میرے
ہاتھ آ جائے۔)

لہٰذا مصرع ثانی کے معنی ہیں معشوق کی جلد پر (اور اس کے اندر) پسینے (یا شادابی اور تری) کی نمی ہے۔ جس طرح پکے ہوئے پھل میں ہوتی ہے۔ پکا ہوا پھل نرم ہوتا ہے، اور یہ اس بات کی علامت ہوتی ہے کہ وہ اندر سے عرق آلود یعنی رس سے بھرا ہوا ہے۔ اختلاط کے وقت جذباتی ہیجان کے باعث پسینہ آنا، یا آنکھیں آنسو آ جانا، عام مشاہدہ ہے۔ غالب ؎

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے

یہ خاص غالب کے مزاج کا شعر نہیں، اور ہے بھی۔ یہ غالب کے مزاج کا شعر اس لئے نہیں ہے کہ ان کے یہاں جنسی اختلاط کے مضامین بہت کم ہیں۔ اور غالب کا مزاج پھر بھی اس شعر میں نمایاں ہے کہ انھوں نے مصرع اولیٰ کے پیکر کو مصرع ثانی میں تجریدی استعارے (تیغ نگہ کو آب دینا) کے ذریعے بیان کیا ہے۔ میر کے یہاں پہلا مصرع حسیاتی اور نفسیاتی انداز کا ہے، اور اس کے تمام اہم الفاظ (اب، مزے، شوخ دیدہ) روزمرہ کی

زندگی سے لئے گئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں زبردست پیکر انتہائی جسمانی اور حسیاتی ہے اس میں کوئی بات تجریدی یا تعقلاتی نہیں، حتیٰ کہ میر کی محبوب رعایت لفظی بھی نہیں۔ صرف جسمانی اور جنسی بیان لمس اور مشاہدے کی سطح پر ہے۔

مزید ملاحظہ ہو۔ معشوق اب جذباتی طور پر پوری طرح بیدار ہے۔ یعنی وہ نرم پڑ گیا ہے۔ پکے ہوئے پھل کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ نرم ہوتا ہے۔ لہٰذا ایسے موقعے پر اسے "میوۂ رسیدہ" کہنے میں مناسبت معنوی ہے۔ پھر پکے ہوئے پھل مثلاً انار، سیب اور معشوق کے جسم میں جو مناسبت ہے وہ ظاہر ہے۔ آخری بات یہ کہ جنسی ہیجان کے عالم میں منھ میں۔ اور جسم کے بعض حصوں میں بھی تری آجاتی ہے۔ اس اعتبار سے آب کا پوست میں ہونا انتہائی بلیغ ہے۔ "مزے" اور "میوۂ رسیدہ" میں ضلع کا لطف بھی ملحوظ رہے۔

اگر "آب" بمعنی "چمک" فرض کریں تو دو اور معنی پیدا ہوتے ہیں۔ زیادہ تر پکے ہوئے پھل، جن کی جلد زرد، یا زردی مائل سرخ ہوتی ہے (مثلاً سنگترہ، آم، سیب، شفتالو، خوبانی، وغیرہ) ان میں چمک اسی وقت آتی ہے جب وہ پک جاتے ہیں۔ جذباتی برانگیختگی کے بھی عالم میں دوران خون کی تیزی کے باعث چہرہ دمکنے لگتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱۴۸/۲)۔ دوسری بات یہ کہ معشوق کے چہرے پر پسینے کی ہلکی ہلکی بوندیں ہوں تو اس کے چہرے کو چمکتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ اس مضمون پر کثرت سے شعر ہیں، مثلاً ۱۰۳/۲۔ یہاں عمدہ بات یہ ہے کہ پسینہ جذباتی ہیجان کے باعث آیا ہے جس کے باعث اس کا چہرہ میوۂ رسیدہ کی طرح چمک رہا ہے۔ میر نے اس سے مشابہ مضمون پہلے بھی باندھا ہے۔ لیکن وہاں تشبیہ معمولی ہے ؎

جو عرق تحریک میں اس رشک مہ کے منہ پہ ہے
میر کب ہووے ہیں گرم جلوہ تارے اس طرح

(دیوان چہارم)

یہاں "تحریک" "جنسی برانگیختگی، خواہش" کے معنی میں ہے۔ ایک اور جگہ مضمون مختلف رکھا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ کے تمام اہم الفاظ (لطف، لبریز، کام، بدن) میں جنسی شادابی کا اشارہ ہے۔ اور مصرع ثانی کا صرف و نحو تو لاجواب ہے ؎

لطف سے لبریز ہے اس کام جاں کا سب بدن
مختلط ہو جائے ہم سے جو کبھو تو ہائے وہ

ایک بات یہ بھی ملحوظ رہے کہ "آب بہ پوست انگندن" کا محاورہ ایسے شخص کے لئے ستعمال ہوتا ہے جو بھی تازہ تازہ طفلی سے بلوغ کی منزل میں داخل ہوا ہو۔ ("چراغ ہدایت")، چوں کہ میر نے "چراغ ہدایت" سے بکثرت الفاظ و محاورات "ذکر میر" میں، اور اپنے کلام میں داخل کئے ہیں اس لئے اغلب ہے کہ یہ محاورہ بھی انھیں "چراغ ہدایت" ہی سے ملا ہو۔ اچھے شاعر (مثلاً داغ) محاوروں اور تازہ الفاظ کو معنی کی صحت اور لطف کے ساتھ نظم کر دیتے ہیں۔ بڑے شاعر (مثلاً میر) جب ایسا کرتے ہیں تو لفظ یا محاورے میں چار چاند لگا دیتے ہیں، اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظ یا محاورہ اسی لئے بنا تھا کہ ان کے شعر میں صرف ہو۔ (برکاتی کی فرہنگ محاورہ "آب کا پوست میں ہونا" سے خالی ہے۔)
شاہ مبارک آبرو نے بھی دو تین شعروں کی غزل زیر بحث غزل کی ہم طرح لکھی ہے۔ ان کے مطلعے میں میر کے ہی قافیے بھی ہیں ؎

دیکھو یہ دختر رز کتنی ہے شوخ دیدہ
دونی چڑھی سر او پر جوں ہوئی رسیدہ

یہاں مضمون معمولی ہے، لیکن لفظ "رسیدہ" بھر پور معنی میں استعمال ہوا ہے اور رعایتیں خوب ہیں۔ ناسخ اور ذوق کے بعد ایسا بھی شعر دیکھنے کو نہیں ملتا، میر کا تو کیا ذکر؟

$\frac{۳۷۰}{۲}$ یہ شعر بھی جنسی شاعری کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ خدا سے خطاب، ہوس اور معصومیت کا امتزاج خوب ہے، اور لمسی پیکر تو ایسا ہے کہ واقعی منہ میں پانی بھر آتا ہے۔ (منھ کی تری کے بارے میں $\frac{۳۷۰}{۱}$ دوبارہ ملاحظہ ہو۔) ہونٹوں کو "نامکیدہ" (جن کو چوسا نہ گیا ہو) کہنا جنسی لذت سے بھر پور تو ہے ہی، اس میں اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ معشوق ابھی نوعمر ہے، اور کسی کو اس کا بوسہ ابھی نصیب نہیں ہوا ہے۔ پانی بھر آنے اور مزے میں پھر ضلعے کا لطف ہے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی بھی ہیں۔ (۱) کس قدر مزے دار ہوں گے۔ اور (۲) خدا معلوم ان کا مزہ کیسا ہو، یعنی ان کی شیرینی کس طرح کی شیرینی ہو؟
آبرو نے بھی ہونٹوں کی مٹھاس کے مضمون پر عمدہ شعر کہا ہے ؎

تیرا شیریں دہن ہے امرت پھل
شیرۂ جاں اسی کا شربت ہے

یہاں "شیرہ" اور "شربت" دونوں لفظ غیر معمولی ہیں، صرف اس لئے نہیں کہ پھل سے شیرہ اور شربت بناتے ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ "شیرہ" کے معنی "شراب" بھی ہیں، اور شربت دہن سے دہن کی تری کا بھی مفہوم پیدا ہوتا ہے۔

میر کے یہاں جنسی مضامین پر مبنی اشعار کی مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۴۷ تا ۱۷۱۔

۳۷۰/۳ اس شعر میں مناسبت اور معنی دونوں کا ہجوم ہے۔ پھر اسرار ایسا ہے کہ بات پوری طرح صاف نہیں ہوتی کہ شعر شمع کی تعریف میں ہے یا برائی میں۔ "زبان بریدہ" کو لغوی معنی میں لیں تو یہ ایک طرح کی گالی ہے، جیسے عورتیں "مونڈی کاٹا" (جس کا سر کاٹ دیا گیا ہو، یا کاٹ دینے کے لائق ہو) اور "مرنے جوگا" (جو مرنے یا مار ڈالنے کے لائق ہو) کہتی ہیں۔ اس مفہوم میں مراد یہ ہوئی کہ پروانہ جل بجھا، لیکن شمع، خدا اس کی زبان کاٹ ڈالے، خاموش ہی رہی۔ یعنی شمع نے پروانے کی سوزش اور موت کا کچھ اثر نہ لیا۔ وہ ایک لفظ بھی نہ بولی۔ لیکن اگر "زبان بریدہ" کو استعارہ فرض کریں تو معنی بدل جاتے ہیں۔ شمع کی لو کو اس کی زبان کہتے ہیں۔ لہٰذا "شمع زباں بریدہ" وہ ہوئی جس کی لو بجھ گئی ہو یا بجھا دی گئی ہو۔ ایسی شمع کو "خاموش" کہتے ہیں، اور مصرعے میں لفظ "خاموش" موجود بھی ہے۔ اب مراد یہ ہوئی کہ شمع تو اپنے شعلے کی تپش سے جل بجھی، لیکن پروانے کو اس بات کی خبر تک نہ تھی۔ وہ تو شمع کے گرد پھر کر، اس کا طواف کر کے، اپنی جان دے گیا۔ اسے پتہ بھی نہ تھا کہ جو شمع خود بجھ چکی ہے اس کی داد خواہی کیا کرے گی۔

اس مفہوم کی رو سے سوال اٹھتا ہے کہ جب شمع بجھ چکی تھی تو پروانہ کیوں کر جلا؟ اس کا ایک جواب یہ ہے کہ بہت سے پروانے تمام رات شمع کا طواف کرتے ہیں اور پھر صبح ہوتے ہوتے تھک کر مر جاتے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ مصرع اولی کی رو سے پروانہ گرد پھر کر جل بجھا ہے۔ یعنی اسے شمع کے شعلے نے نہیں، بلکہ خود اپنی ہی آتش دل نے جلایا ہے۔

پروانے کے سوز کی بے اثری کا مضمون قائم چاندپوری نے بھی اچھا باندھا ہے ؎

آج اگر بزم میں ہے کچھ اثر پروانہ
اڑتے ہیں پائے لگن چند پر پروانہ

لیکن قائم کے شعر میں جو کچھ بھی ہے، سطح پر ہی ہے۔ میر کے یہاں کیفیت بہت ہے، اور شعر پوری طرح کھلتا نہیں۔

(۳۷۱)

گل گل شگفتہ مے سے ہوا ہے نگار دیکھ
یک جرعہ ہمدم اور پلا پھر بہار دیکھ

گل گل = بہت زیادہ

آنکھیں ادھر سے موندلیں ہیں اب تو شرط ہے
پھر دیکھیو نہ میری طرف ایک بار دیکھ

۱۰۲۵ خالی پڑا ہے خانۂ دولت وزیر کا
باور نہیں تو آصف آصف پکار دیکھ

۳۷۱/۱ اس شعر کا مضمون ملا طغرا سے ماخوذ ہے ؎

گل گل رخ تو از قدح مل شگفتہ شد
یک آب خورد گلبن وصد گل شگفتہ شد
(تیرا چہرہ شراب کے ایک جام نے خوب
شگفتہ کر دیا۔ گلاب کے پودے نے ذرا سا
پانی پیا اور سیکڑوں پھول کھل گئے۔)

سچ یہ ہے کہ ملا طغرا کا مطلع مضمون آفرینی کا عمدہ نمونہ ہے اور میر سے اس کا جواب بن نہ پڑا۔ لیکن میر نے اپنے انداز سے کام لیتے ہوئے صورت حال میں تازگی پیدا کردی ہے۔ صورت حال سے میری مراد ہے وہ موقعہ جس پر یہ شعر کہا گیا ہے۔ شعر میں کم سے کم تین کردار ہیں۔ ایک تو متکلم، دوسرا وہ شخص جسے "ہمدم" کہہ کر مخاطب کیا گیا ہے، اور تیسرا معشوق۔ ایسا لگتا ہے کہ متکلم اور اس کا ہمدم، معشوق کو راضی کرکے لائے ہیں اور شراب پلا کر لطف محبت اٹھا رہے ہیں۔ لفظ "نگار" بھی یہاں دلچسپ ہے، کیوں کہ "نگار" ان پھول پتیوں کو بھی کہتے ہیں جو ہاتھ پاؤں پر مہندی سے بنائی جاتی ہیں۔ اس طرح معشوق کی شگفتگی اور "نگار" کی شگفتگی میں معنوی ربط پیدا ہوگیا ہے۔ مصرع ثانی میں اشتیاق، معشوق کے حسن پر فخر اور

اس کی ستائش، اور ہوس، ان سب کا عمدہ امتزاج ہے۔

شراب سے چہرہ شگفتہ ہو جانے کا مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ اس مضمون پر ان کا بہترین شعر ۱۷۱/۲ پر دیکھیے۔ پھر دیوان چہارم میں ہے ؎

منہ سے لگی گلابی ہوا کچھ شگفتہ تو
تھوڑی شراب اور بھی پی جو بہار ہو

"گل گل" کے فقرے کو بھی اس سے مشابہ مضمون کے ساتھ میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے ؎

گل گل شگفتگی ہے ترے چہرے سے عیاں
کچھ آج میری جان قیامت بہار ہے

(شکار نامۂ اول)

معلوم ہوتا ہے "گل گل" بمعنی "بہت زیادہ" اٹھارویں صدی میں خاصا عام تھا۔ چنانچہ یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

وہ گل گل شگفتہ ہوا گل کی طرح
یہ گل کی طرح اور وہ بلبل کی طرح

(میر حسن، مثنوی)

نہ ہوں گل گل شگفتہ کیوں کہ اے درد مستوں کا
مئے گلگوں کی دولت سر بسر گلفام ہے شیشہ

(خواجہ میر درد)

تعجب یہ ہے کہ استعمال کی اس کثرت کے باوجود "گل گل" کا اندراج کسی لغت میں نہیں۔ جناب برکاتی کی فرہنگ میر بھی اس سے خالی ہے۔ اثر صاحب کی نگاہ سے بھی یہ بچ نکلا ہے۔

۳۷۱/۲ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے شعر میں عجب شان پیدا کر دی ہے۔ مضمون بالکل نیا نہیں، لیکن اسلوب بیان نے اس میں تازگی پیدا کر دی ہے۔ متکلم نے معشوق کے علاوہ سب سے تعلق توڑ لیا ہے۔ یہاں تک کہ اس نے دنیا کی ہر چیز سے آنکھیں

بند کرلی ہیں۔ اب اس کو امید اور توقع ہے کہ معشوق اس کی طرف دیکھے گا۔" اب تو شرط ہے"، زور دینے اور متوجہ کرنے کے لئے کہا ہے۔ مصرع ثانی کے کئی معنی ممکن ہیں۔ (۱) میری طرف ایک بار دیکھ کر پھر دیکھنا۔ (۲) دیکھو، پھر ایک بار میری طرف دیکھیو۔ اس مفہوم کی رو سے ردیف (دیکھ) امر یہ ہے اور کلمۂ توجہ ہے۔ جیسا کہ غالب کے یہاں ہے

اے ساکنان کوچۂ دلدار دیکھنا

تم کو اگر جو غالب آشفتہ سر ملے

(۳) تم میری طرف ایک بار دیکھ چکے ہو، اب ایک بار اور دیکھو۔ یعنی پہلے عاشق نے شور غل مچایا ہوگا۔ یا معشوق کی طرف ڈھٹائی کے ساتھ آنکھیں لگائی ہوں گی۔ تو معشوق نے بھی اس کی طرف دیکھ لیا ہوگا۔ اب وحشت اور جنون کے بجائے محویت اور سکوت کی منزل ہے، عاشق نے دنیا سے منہ موڑ لیا ہے۔ اب وہ درخواست کرتا ہے کہ ایک بار تو تم نے تب دیکھا تھا، ایک بار اب دیکھو کہ میں کس عالم میں ہوں۔

اس آخری مفہوم کی رو سے یہ امکان بھی ہے متکلم اب اس دنیا میں نہ ہو۔ ایسی صورت میں "اِدھر" کو "اُدھر" پڑھنا بہتر ہوگا۔ ہر صورت میں شعر کا خطاب معشوق مجازی یا حقیقی سے ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر معشوق مجازی سے مخاطبت ہے، تو شعر میں ایک طنزیہ جہت بھی ہے۔ یعنی اگر متکلم نے ہر طرف سے اپنی آنکھیں بند کرلی ہیں تب تو اسے اس بات کی خبر بھی نہ ہوگی کہ معشوق نے اس کی طرف کب دیکھا، اور دیکھا بھی کہ نہیں؟ ایسی صورت میں متکلم کا ہر طرف سے آنکھیں بند کرلینا بے کار ہی گیا۔ ہاں اگر صورت حال بالکل استعاراتی ہے (یعنی سب طرف سے آنکھیں موند لینے سے مراد سب سے تعلق توڑ لینا ہے) تو معنی میں شدت آجاتی ہے، لیکن طنزیہ جہت غائب ہو جاتی ہے۔ عجب پر پیچ دار شعر ہے۔

۳۷۱
۳

"وزیر" سے مراد نواب آصف الدولہ ہو سکتی ہے، کیوں کہ بادشاہی قائم ہونے کے پہلے لکھنؤ کے نوابوں کا برائے نام تعلق دلی سے باقی تھا اور وہ شاہ دہلی کی طرف سے اودھ کے حاکم تھے، لہذا "نواب وزیر" کہلاتے تھے۔ اس لحاظ سے "خانۂ دولت" بھی

دلچسپ ہے، کیوں کہ جس محل میں آصف الدولہ رہتے تھے اس کا نام "دولت خانہ"، تھا اور اسے سعادت علی خاں نے واقعی خالی کر کے اپنا مستقر حضرت گنج کے پاس کی کسی عمارت (مچھی بھون یا چھتر منزل) میں بنا لیا تھا۔ مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث "آصف! آصف!" پڑھنا پڑتا ہے، جس کی بنا پر مصرعے میں پکار کی کیفیت اور شدید ہو جاتی ہے اور مصرعے کا آہنگ غیر معمولی طور پر بلند ہو جاتا ہے۔

دوسرا امکان یہ ہے کہ "وزیر" سے مراد وزیر علی خاں ہوں، جو آصف الدولہ کے بعد چند مہینوں کے لئے مسند نشین ہوئے تھے۔ پھر انگریزوں نے انھیں معزول کروا دیا تھا۔ منشی نول کشور نے اپنی تاریخ میں لکھا ہے کہ وزیر علی خاں میں حکومت کی صلاحیت نہ تھی، اس لئے لوگ ان کے مخالف ہو گئے اور با اثر امرا نے ان کو مسند سے اترنے پر مجبور کر دیا۔ خود اس زمانے میں یہ افواہ مشہور تھی کہ وہ (وزیر علی خاں) آصف الدولہ کی صلبی اولاد ہی نہیں ہیں، اس لئے انھیں نوابی کی مسند پر متمکن ہونے کا کوئی حق نہیں۔ یہی دونوں باتیں کم و بیش آج بھی رائج ہیں۔ لیکن جدید مورخین کا خیال ہے کہ وزیر علی خاں میں سرکشی بہت تھی اور وہ انگریزوں کے سخت مخالف تھے۔ یہی وجہ تھی کہ انگریزوں اور ان کے خیر خواہوں نے وزیر علی خاں کو سلطنت سے محروم کر کے جلا وطن کر دیا۔ بہر حال، وزیر علی خاں کی نوابی کی مختصر مدت بڑی افراتفری اور بدامنی کے عالم میں گذری۔ اس زمانے میں میر کا وظیفہ بھی بند ہو گیا تھا۔ لہذا ممکن ہے میر نے اس شعر میں وزیر علی خاں سے اپنی ناراضگی کا اظہار کیا ہو۔ زیادہ امکان اس بات کا ہو سکتا ہے کہ یہاں میر نے وزیر علی خاں کی معزولی کے خلاف احتجاج کیا ہو۔ اس سلسلے میں ۳۵۶/۲ بھی ملاحظہ ہو۔ کم ترین سطح پر امکان یہ ہے کہ اس شعر میں دنیا کی بے ثباتی کا مضمون بیان ہوا ہو۔ اس سے ملتی جلتی بات شاہ اور وزیر کے تلازمے کے ساتھ میر نے دیوان پنجم ہی میں پھر کہی ہے ؎

کیا کیا مکان شاہ نشیں تھے وزیر کے
وہ اٹھ گیا تو یہ بھی گرے بیٹھے ڈھ گئے

امتداد زمانہ کے باعث انقلاب حال کے مضمون اور پکارنے کے پیکر کو سودا نے بھی بہت خوب ادا کیا ہے ؎

دیکھا میں قصر فریدوں کے در اوپر اک شخص

حلقہ زن ہو کے پکارا کوئی یاں ہے کہ نہیں

اوپر میں نے ذکر کیا ہے کہ میر کے مصرع ثانی میں تسکین اوسط کے باعث "آصف! آصف!" کا فقرہ ممکن ہوا ہے۔ تسکین اوسط سے مراد یہ ہے کہ اگر تین متحرک حرف ایک ساتھ ہوں تو بیچ کے حرف کو ساکن کر سکتے ہیں۔ یہ اصول ہر بحر میں ممکن ہے۔ لیکن اردو میں اسے بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ بحر متقارب اور بحر ہزج کی بعض شکلوں کے سوا پرانی شاعری میں تو تسکین اوسط بہت ہی کم نظر آتی ہے۔ زیر بحث غزل مندرجہ ذیل وزن میں ہے۔

مفعول فاع لات مفاعیل فاع لن

یہاں چوں کہ فاع لات کی ت اور مفاعیل کی م اور ف متحرک ہیں، اس لئے م کو ساکن کرنے سے مندرجہ ذیل شکل حاصل ہوتی ہے:

مفعول فاع لاتم فاعیل فاع لن

اس کو آسانی اور مانوسیت کی خاطر یوں بدل لیتے ہیں:

مفعول فاع لاتن مفعول فاع لن

اس اعتبار سے میر کے مصرع ثانی کی تقطیع حسب ذیل ہوگی:

باور نہ مفعول ہیں تو آصف فاع لاتن آصف پ مفعول کار دیکھ فاع لن (فاع لان)

آصف بن برخیا، حضرت سلیمان کے وزیر کا نام تھا۔ مجازاً ہر وزیر کو "آصف" کہتے ہیں۔ اٹھارویں انیسویں صدی میں وہ افسر بھی "آصف" کہلاتا تھا جو مالگذاری وصول کرتا تھا۔ ان اعتبارات سے میر کے شعر زیر بحث میں "وزیر" اور "آصف" کے درمیان دوہری تہری مناسبت ہے۔

۳۷۲

بندہ ہے یا خدا نہیں اس دل ربا کے ساتھ
دیر و حرم میں ہو کہیں ہو ہے خدا کے ساتھ

اوباش لڑکوں سے تو بہت کر چکے معاش
اب عمر کاٹیے گا کسی میرزا کے ساتھ

کیا جانوں ہیں چمن کو و لیکن قفس پہ میر
آتا ہے برگ گل کبھو کوئی صبا کے ساتھ

۳۷۲/۱ مصرع اولیٰ میں تعقید ایسی ہے کہ اس زمانے کے لوگ، خاص کر "لکھنؤ اسکول" کے لوگ، اسے ناپسندیدہ ٹھہرائیں گے۔ لیکن جیسا کہ میں بار بار کہہ چکا ہوں۔ شاعری کے اصول بڑے شعرا کے عمل کی روشنی میں مرتب ہوتے ہیں، قواعد کی کتابوں اور خود ساختہ قوانین کے تحت نہیں۔ کلاسیکی شعرا نے تعقید کی بہت سی صورتوں کو روا رکھا ہے، بلکہ آزادی سے برتا ہے پھر ہم لوگ شکایت کرنے والے کون ہوتے ہیں؟ بعض لوگوں کا (مثلاً مہذب لکھنوی) کا قول تھا کہ غلطی کسی سے بھی ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ اس بیان میں مغالطہ یہ ہے کہ غلط صحیح کے معیار اور غلط صحیح کا امتیاز لازمی اور آسمانی شے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم ان معیارات اور امتیازات کو زبان کے استعمال کرنے والوں کے افعال و اعمال ہی سے حاصل کرتے ہیں۔ قواعد کے معاملات میں استعمال عام اور قبولیت معیار ہے، اور شاعری کے معاملات میں بڑے شعرا کا عمل معیار ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارت قواعد کے اعتبار سے غلط ہے:

پانچ لڑکی کتاب پڑھتے ہیں

لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ کوئی قانون شریعت ہے جس کی رو سے یہ عبارت غلط ہے۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اردو زبان میں "پانچ لڑکی" نہیں "پانچ لڑکیاں" مستعمل ہے۔ اور اس زبان میں رواج یہ ہے کہ فعل کی جنس تابع ہوتی ہے فاعل کی جنس کے۔ ان باتوں

کے پیچھے کوئی مقدس اصول نہیں، بس قبولیت اور رواج عام ہے۔ اسی باعث مندرجہ بالا عبارت میں تو "پانچ" کے ساتھ جمع کا صیغہ ("لڑکیاں") ضروری ہے، لیکن مندرجہ ذیل مصرعے میں ضروری نہیں کہ "چھ چھ چوکیاں" کہا جائے ؎

چھ چھ چوکی چوک میں بیٹھی چور نہ چنچل بند ہوا

(امیر اللہ تسلیم)

علیٰ ہذالقیاس شاعری کے طور طریقے تو بڑے شعرا ہی سے حاصل ہوتے ہیں۔ اور بڑے شعرا کی بڑائی سب سے پہلے اس بات میں ہے کہ وہ زبان کے خلاقانہ استعمال کے ماہر ہوتے ہیں۔ لہذا ان کے کسی عمل کو صرف اس بنا پر غلط ٹھہرانا کہ کتابوں میں ایسا ہی لکھا ہے یا ہم نے بزرگوں سے ایسا ہی سنا ہے' بالکل نامناسب اور زبان و شعر دونوں کے لئے نقصان دہ ہے۔ مثلاً ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے دو معرکہ آرا مضامین میں ثابت کیا ہے کہ حافظ سے ہر وہ "غلطی" سرزد ہوئی ہے جس کی ممانعت اور برائی قواعد یا عروض کی کتابوں میں آئی ہے۔ تو اب یا تو وہ کتابیں غلط ہیں، یا حافظ بڑے شاعر نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ دوسرا نتیجہ کسی بھی طرح قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ لہذا اگر وہ کتابیں غلط نہیں ہیں جن کی رو سے حافظ نے "مکروہ اور قبیح غلطیاں" کی ہیں، تو وہ عملی طور پر اہم بھی نہیں ہیں، کیونکہ حافظ نے ان کتابوں پر عمل نہیں کیا، لیکن پھر بھی وہ بڑے شاعر ٹھہرے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ کتابوں میں جن باتوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ غلط ہیں، وہ بعض اشخاص نے اپنی ذاتی پسند ناپسند کی بنا پر مرتب کی ہوں۔ یا کسی ایک زمانے میں کسی ایک شاعر کے کلام کو دیکھ کر کوئی نتیجہ نکالا گیا ہو۔ لیکن بعد کے شعرا نے اپنے عمل سے ثابت کر دیا ہو کہ جن باتوں کو "غلطی" سے تعبیر کیا گیا تھا وہ ناپسندیدہ نہیں ہیں۔ لہذا ممکن ہے کہ بعد کے زمانے میں وہ چیزیں غلط نہ سمجھی جائیں جنھیں کسی گذشتہ زمانے میں کسی ایک شخص نے، یا بعض لوگوں نے غلط ٹھہرایا تھا۔

شاعری کے طور طریقوں کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جو بڑے شعرا کے عمل سے بھی ثابت ہوں۔ اور زبان کے بارے میں بنیادی اصول یہ ہے کہ کتابوں میں لکھی ہوئی وہی باتیں صحیح ہیں جن پر لوگ عمل کرتے ہوں۔ تعقید، توالی اضافات، تقابل ردیفین، تخفیف حرف اصلی، بالخصوص در الفاظ

فارسی و عربی ، اعلان نون ، وغیرہ ان سب باتوں میں بڑے شعرا کا عمل مرجح ہے ، کتابوں کے بیانات نہیں۔ مہذب صاحب مرحوم کا بیان کردہ اصول اس لئے بے معنی ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں : " ہر وہ بات ، جسے میں غلط قرار دوں ، غلط ہے"۔ تفصیل اس کی یہ ہے کہ جس شاعر کے کلام کو آپ اپنی بات کی دلیل میں سند کے لئے لاتے ہیں ، اسی شاعر کے بعض افعال کو آپ غلط بھی قرار دے دیتے ہیں اور اگر آپ سے کہا جائے کہ صاحب یہ شاعر تو اس درجہ مستند ہے کہ آپ بھی اس سے استناد کرتے ہیں ، تو آپ کا جواب ہوتا ہے کہ "غلطی چاہے مستند شاعر سے ہو ، غلطی ہی رہتی ہے"؛ حالانکہ اگر آپ مستند شاعر کے بھی قول یا فعل کو غلط قرار دیں تو وہ مستند رہا کہاں ؟

مثال کے طور پر ، مہذب صاحب کی نظر میں میر انیس مستند تھے۔ لیکن وہ میر انیس ہی کے ان مصرعوں میں نشست الفاظ یا تعقید پر معترض ہوتے کہ یہ مناسب نہیں ع

(۱) سائل کو جس نے روٹی کے اونٹوں کی دی قطار

(۲) اب آخری بہن یہ سواری ہماری ہے

لیکن وہ بسا اوقات اپنی بات پر دلیل میر انیس کے ہی کلام سے لاتے تھے۔ اس کے معنی یہی ہوئے کہ میں جہاں میر انیس کو صحیح کہوں ، وہاں وہ صحیح ہیں۔ اور جہاں میں انھیں غلط کہوں وہاں وہ غلط ہیں۔ مثلاً وہ میر انیس اور دوسرے اساتذہ کے یہاں مندرجہ ذیل طرح "کو" وغیرہ کے استعمال کو غلط قرار دیتے تھے ع

(۳) بیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گاڑ کے

(یہ تینوں مصرعے میر انیس کے مرثیے ع جب نوجواں پسر شہ دیں سے جدا ہوا سے ماخوذ ہیں۔) لیکن انھیں اساتذہ کے بعض دوسرے استعمالات کو وہ صحیح کہتے تھے۔ اس تضاد کا حل انھوں نے (یا ان کی طرح کے اور استادوں مثلاً نیاز فتح پوری نے) کبھی پیش نہیں کیا کہ ایک ہی شخص بعض جگہ مستند اور بعض جگہ غیر مستند کیوں کر ہو سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا حل صرف یہ ہے کہ میں جہاں کہوں وہاں وہ مستند ہے۔ اور میں جہاں نہ کہوں وہاں وہ مستند نہیں ہے۔ حالاں کہ یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ جس چیز پر سارے یا اکثر ، بڑے شعرا عمل پیرا رہے ہوں اس کو کتابی یا ذاتی دلیل غلط قرار دے تو یہ بات نہ صرف یہ کہ بے معنی ہے ، بلکہ اس پر اصرار سے کچھ حاصل بھی نہیں۔

ویسے تعقید کے پسندیدہ ہونے کے بارے میں کتابی دلیل کی بات کرنا ہو تو غالب کے قول سے ہم واقف ہیں کہ فارسی میں تعقید کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے، اور اردو (بقول غالب) فارسی کی مقلد ہے۔ لیکن اصلی اور اصولی بحث دیکھنا منظور ہو تو اسے امام عبدالقاہر جرجانی کے یہاں ملاحظہ کریں۔ جرجانی نے کسی عبارت میں ترتیب الفاظ کے بدلنے (یعنی تعقید پیدا کرنے) پر غیر معمولی باریکی سے بحث کی ہے۔ اور ثابت کیا ہے کہ کسی عبارت میں الفاظ کو جس طرح ترتیب دیتے ہیں اس کے پیچھے معنوی اہمیت ہوتی ہے۔ ہر ترتیب الگ طرح کی معنویت اور ادبی خوبی کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل عبارتیں الگ الگ ادبی اور معنوی اہمیت رکھتی ہیں، اگرچہ ان کے ظاہری معنی متحد ہیں:

(۱) مارا خارجی کو زید نے

(۲) مارا زید نے خارجی کو

(۳) مارا گیا خارجی زید سے

میرے پاس کوئی دلیل تو نہیں ہے لیکن مجھے لگتا ہے کہ شبلی، مسعود حسن رضوی ادیب وغیرہ نے اس بات پر جو اصرار کیا ہے کہ شعر میں الفاظ کی ترتیب نثری ترتیب کے جس قدر مماثل ہو اتنا ہی اچھا ہے، تو اس اصرار کی وجہ یہی ہے کہ انگریزی میں، جہاں الفاظ کی ترتیب کے ساتھ معنی اکثر بدل جاتے ہیں، تعقید کو برا کہا گیا ہے۔ جدید انگریزی شاعری میں تو تعقید کو ناقابل عفو بد مذاقی تصور کیا جاتا ہے۔

اس طویل عبارت معترضہ، اور اس تفصیل، کی ضرورت یوں پڑی کہ بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں کہ میر کے یہاں تعقید کا عیب بہت ہے، اور جس شعر میں یہ عیب ہو، اسے اچھا کیوں کر کہہ سکتے ہیں؟ اب میر کے شعر پر غور کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ کی نثر یوں ہوگی: "یا خدا اس دلربا کے ساتھ (کوئی) بندہ نہیں ہے۔" اس کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ تشویش کے لہجے میں کہا ہے، دوسرے یہ کہ تعجب اور تحسین کے لہجے میں کہا ہے۔ اگر مصرع اولیٰ کو استفہامیہ قرار دیں تو معنی نکلتے ہیں کہ خدایا، کیا اس دلربا کے ساتھ کوئی بندہ نہیں ہے (یعنی کوئی انسان نہیں ہے)؟ ان تمام مفاہیم کا ربط مصرع ثانی سے ہے جس کا مضمون بالکل نیا ہے، کہ معشوق جہاں بھی ہوتا ہے، وہ جگہ دیر ہو یا حرم ہو، کچھ بھی جگہ ہو، لیکن خدا اس کے ساتھ رہتا ہے۔

معشوق کے ساتھ خدا رہتا ہے، اس کے کئی معنی ہیں اور ہر معنی میں نیا پہلو ہے۔ (۱) معشوق تنہا ہی گھومتا پھرتا ہے، اسے کسی اور انسان سے کوئی لگاؤ نہیں۔ جب کوئی تنہا ہوتا ہے یا تنہا کہیں جاتا ہے، تو اسے خدا کی تحویل میں فرض کرنا عام بات ہے۔ مثلاً میر کا ہی شعر ہے ؎

میر کعبے سے قصد دیر کیا
جاؤ پیارے بھلا خدا ہمراہ

(دیوان سوم)

لہٰذا اگر معشوق ہر جگہ تنہا ہے تو اس کے ساتھ خدا ہے۔ (۲) دیر ہو یا حرم، خدا ہر جگہ موجود ہے، لہٰذا معشوق کے ساتھ کوئی نہیں ہے تو خدا تو ہے ہی۔ (۳) معشوق کے ساتھ خدا اس معنی میں ہے جس معنی میں ورڈز ورتھ نے اپنی ننھی بیٹی کو خدا کی ہم نشیں قرار دیا تھا:

Thou liest in Abraham's
bossom all the year;
And worshipp'st at the
Temple's inner shrine,
God being with thee when
We know it not.

یعنی معشوق میں معصومیت کی تقدیس اور بے لوثی کی پاکیزگی ہے، اس لئے وہ خدا کے قریب ہے۔ یا پھر حسن انسانی میں چوں کہ جمال الٰہی منعکس ہے، اس لئے معشوق کو خدا کی ہم نشینی کا مرتبہ حاصل ہے۔

استحسان یا استعجاب کے لہجے، معشوق میں صفت الوہیت تلاش کرنے کے مضمون، اور معشوق کے تنہا گھومنے کے مضمون کی بنا پر یہ شعر غیر معمولی ہو گیا ہے۔

۳۷۲/۲ سرسری نگاہ سے دیکھیں تو یہ شعر کسی خاص خوبی کا حامل نہیں ہے۔ بات سامنے کی لگتی ہے، اور اسلوب بے رنگ۔ لیکن بظاہر سپاٹ پن کے باوجود اس میں معنی کے توجہ طلب پہلو ہیں۔ معشوق کو میر نے، اور اٹھارویں صدی کے شعرا نے اوباش بھی کہا ہے اور میرزا کے بھی لقب سے ملقب کیا ہے۔ "اوباش" اور "میرزا" میں بنیادی فرق یہ ہے کہ "اوباش" وہ شخص ہوتا ہے جو عامیانہ اور بازاری کردار رکھتا ہو۔ ایسا شخص حلم اور وقار

سے عاری ہوتا ہے، اسے لڑنے جھگڑنے، مار پیٹ اور سفیہانہ برتاؤ سے عار نہیں ہوتا۔ ملاحظہ ہو ۲/۲۱۱۔ اس کے علاوہ بھی کہا ہے ؎

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

(دیوان چہارم)

اس کے برخلاف "میرزا" میں وقار، تمکنت، نازک مزاجی اور نفاست طبع ہوتی ہے۔ میر ہی کا شعر ہے ؎

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

سید محمد خاں رند کہتے ہیں ؎

فقر میں بھی وہی دماغ ہے رند
بو نہیں جاتی میرزائی کی

ان دونوں شعروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میرزائی کی صفت معشوق اور عاشق دونوں میں ہو سکتی ہے۔ شعر زیر بحث میں متکلم خود سے یا کسی اور سے کہہ رہا ہے کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ تو بہت عمر گذاری، اب کسی میرزا سے دل لگانے کا ارادہ ہے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ دل لگانے کا ذکر صراحتاً نہیں ہے، بلکہ عمر کاٹنے کا ذکر ہے۔ لہذا ممکن ہے کہ عشق کرنے کے لئے تو اوباش لڑکے ٹھیک ہوں۔ لیکن شریفانہ نباہ کرنے کے لئے (عشق ہو یا نہ ہو) میرزا لوگ بہتر ہیں۔ عشق کا صراحتاً ذکر تو اوباش لڑکوں کے بھی ساتھ نہیں ہے، لیکن اوباش لڑکوں کے ساتھ عمر گذارنے یا گھر بسانے کا تصور نہیں ہوتا۔ اس لئے ان کے ساتھ اگر معاملہ ہوگا تو عشق کا ہی ہوگا۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ شعر میں یہ کہیں نہیں مذکور کہ اوباش لڑکوں کی صحبت ترک کر کے کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا فیصلہ اس لئے کیا ہے کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ زندگی بڑی زبونی سے گذرتی تھی۔ امکان تو یہی ہے، لیکن وضاحت نہ ہونے وجہ سے ہم تیقن سے نہیں کہہ سکتے کہ ان لڑکوں کے ساتھ بری ہی گذری ہوگی۔ اور یہ تو ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میرزا کے ساتھ زندگی بہتر گذرے گی۔ لہذا شعر میں سب لوگوں پر طنز

ہے، اوباش لڑکوں پر، میرزا پہ، اور خود پر۔

آخری بات یہ کہ مصرع ثانی استفہامیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں معنی تو سراسر طنزیہ ہیں، کہ متکلم مخاطب سے کہتا ہے۔ اچھا تو اب آپ کسی میرزا کے ساتھ عمر کاٹنے کا ارادہ رکھتے ہیں؟ دوسرے معنی میں ایک طرح کی یاس ہے کہ کیا اب تسکین دل کے لئے، یا زندگی میں کسی مقصد کی تکمیل کے لئے، آپ کسی میرزا کا ساتھ بنانا چاہتے ہیں؟ تیسرے معنی میں محض سادہ استفہام ہے، کہ اوباش لڑکوں کے ساتھ زندگی کا بڑا حصہ آپ نے گذارا۔ (اس سے آپ کو شاید کچھ ملا، شاید کچھ نہ ملا۔) اب کیا ارادہ ہے؟ کیا اب آپ کسی میرزا کے ساتھ بقیہ زندگی گذاریں گے؟ متکلم کا ابہام بھی یہاں لطف دے رہا ہے۔

میرزائی کے مضمون پر شاہ مبارک آبرو نے عجیب و غریب شعر کہا ہے ؎

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر

ناز کے مارے پھری جاتی ہے مژگاں کی سپاہ

اس شعر کی روشنی میں "میرزائی" بمعنی "نزاکت" بھی معلوم ہوتا ہے۔ (شاید اسی لئے بعد میں "مرزا پھویا" کا روزمرہ بنا۔) اگر "میرزائی" بمعنی "نزاکت" اور "نازک مزاجی" ہے، تو پھر میر کے شعر میں طنز کا نیا لطف ہے، کہ اوباش لڑکوں نے عاقبت خراب کی، اس لئے اب کسی میرزا کے دامن سے خود کو باندھنے کا ارادہ ہے۔ لیکن اگر "میرزا" لوگ اس قدر نازک مزاج ہوتے ہیں، اور اس قدر نازک و نزاکت والے ہیں کہ ان کی پلکیں ہمیشہ برگشتہ ہی رہتی ہیں (چاہے سپاہ مژگاں کی برگشتگی کے باعث وہ نامرد (= جنگ کے طور طریقوں اور شجاعت سے ناآشنا) ہی کیوں نہ کہلائیں) تو پھر ایسوں سے نباہ کرنا بھی اتنا ہی مشکل ہوگا جتنا اوباشوں سے تھا۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی شاید ضروری ہے کہ مژگاں کو سپاہ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لمبی پلکیں (جو حسن اور نزاکت کا عنصر ہیں) تھوڑی سی مڑی ہوئی اور لہریے دار ہوتی ہیں۔ اس کو صف مژگاں یا سپاہ مژگاں کی برگشتگی (یعنی فوجوں کی واپسی یا ان کے پیٹھ دکھانے) سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ میر ہی کا شعر ہے ؎

ہیں گی برگشتہ وے صف مژگاں

پھر گئی ہے سپاہ مت پوچھو (دیوان اول)

غالب نے بھی سپاہ مژگاں کا مضمون باندھا ہے ؎

کس دل پہ ہے عزم صف مژگاں خود آرا
آئینے کی پایاب سے اتری ہیں سپاہیں

۳۷۲/۳ اس شعر میں پہلی بات تو یہ ہے کہ برگ گل کو صبا کے ساتھ آتا فرض کیا ہے۔ یعنی مفہوم محض یہ نہیں ہے کہ برگ گل کو صبا اڑا کر لے آتی ہے (ملاحظہ ہو ۱۶۳/۳)۔ مفہوم یہ بھی ہے کہ برگ گل اور صبا میں دوستی ہو گئی اور برگ گل صبا کے ساتھ گھومتا پھرتا ہے۔ اسی عالم میں وہ متکلم کے قفس تک بھی آ جاتا ہے۔ مصرع اولیٰ کے پہلے ٹکڑے میں بھی انشائیہ اسلوب کے باعث دو معنی ہیں۔ (۱) میں چمن کو نہیں جانتا، مجھے چمن کا کچھ حال نہیں معلوم۔ (۲) مجھے چمن سے کوئی ربط ضبط نہیں۔ دوسرے معنی کی رو سے متکلم اور چمن کا رشتہ تقریباً ٹوٹ گیا ہے۔ اس کو گرفتار ہوئے اتنی دیر ہو گئی ہے کہ اب وہ چمن کو کم و بیش بھول گیا ہے۔ پہلے معنی کی رو سے رشتہ تو شاید برقرار ہے، لیکن قفس اور چمن میں فاصلہ (جسمانی یا روحانی) اس قدر طویل ہے کہ متکلم کو چمن کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ دونوں صورتوں مضمون حرماں نصیبی اور ہجوری کا ہے۔ لہجے میں بظاہر بے رنگی لیکن بہ باطن خفیف سی تلخی ہے، خاص کر اس وجہ سے کہ برگ گل نے صبا سے دوستی کر لی ہے۔ قفس پر آنے میں یہ اشارہ ہے کہ ممکن ہے برگ گل صرف گھومتا پھرتا نہیں، بلکہ جان بوجھ کر متکلم سے ملنے اور گویا اس کا دل جلانے آ جاتا ہو۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ گلبرگ کے اڑتے پھرنے کی وجہ یہ ہے کہ چمن (خزاں کے ہاتھوں یا کسی اور باعث) تاراج ہو گیا ہے اور چمن کی نشانی صرف وہ گلبرگ رہ گیا ہے جو کبھی کبھی اڑتا اڑتا قفس پر جا نکلتا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن معنی نسبتہً محدود ہو جاتے ہیں۔ ہاں، شورانگیزی بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہوا پر برگ گل کے اڑتے پھرنے کا مضمون محمد باقر ہروی نے خوب باندھا ہے۔ ممکن ہے میر نے وہیں سے لیا ہو ۔

برگ گل را بہ کف باد صبا می بینم
باغ ہم جانب او نامہ برے پیدا کرد

(میں برگِ گل کو بادِ صبا کے ہاتھوں میں
دیکھتا ہوں۔ تو باغ نے بھی معشوق کی
طرف بھیجنے کے لئے ایک نامہ بر حاصل
کر لیا!)

باقر ہروی کے شعر میں معشوق کی طرف اشتغال، اور یہ مضمون، کہ دنیا کی ہر چیز میرے معشوق پر عاشق ہے، انتہائی پر لطف ہیں۔ میر نے بنیادی مضمون کو لے کر بالکل نئے رنگ میں رنگ دیا۔ استفادہ ہو تو ایسا ہو۔ میر نے شعرِ زیرِ بحث سے ملتا جلتا مضمون دیوان پنجم میں پھر باندھا ہے ؎

آنکھوں میں آشنا تھا مگر دیکھا تھا کہیں
تو گل کل ایک دیکھا ہے میں نے صبا کے ہاتھ

دیوانِ ششم

ردیف ہ

۳۷۳

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

۳۷۳/۱ ابہام کے حسن ، اور مضمون کی تازگی کی بنا پر یہ شعر کلام میر میں بھی لعل شب چراغ کی طرح روشن ہے۔ جنون کی تقدیس کا تصور مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ ہمارے یہاں "مجذوب" بزرگوں کے علاوہ عام طور پر بھی معاشرہ اہل جنوں کو احترام اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ مغرب میں تقدیس جنوں کا تصور اٹھارویں صدی تک خاصا معروف رہا۔ عقلیت اور روشن خیالی کے زیر اثر جب جنون کو ذہنی بیماری اور محض ذہن کے خلیوں کا فساد سمجھنے کا رواج عام ہوا تو رومانیوں نے اس کے رد عمل کے طور پر جنون کو اپنی شاعری اور انسانوں میں خاص جگہ دی۔ کولرج کی "کبلا خاں" کی یہ آخری سطریں ایک طرح سے خلل دماغ کا celebration ہی ہیں:

Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him
thrice,
And close your eyes with
holy dread,

For he on honey dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

ہماری شاعری میں بھی خرد کے مقابلے میں جنون کو ہمیشہ برتر ٹھہرایا گیا ہے، اور عقل کی جگہ کشف کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ اس پس منظر میں میر کا یہ شعر کچھ نئی طرح کی مساوات قائم کرتا نظر آتا ہے۔ رسومیاتی اعتبار سے ہماری شاعری میں دنیا والے عاشق یا متکلم کے The Other ہیں۔ زاہد، محتسب، ناصح، رقیب ان کے خاص نمائندے اور اہل ظاہر کی علامت ہیں۔ یہ لوگ جنون کو ناپسند کرتے ہیں، کیوں کہ دیوانے کا قول اور فعل دونوں ہی اہل ظاہر کے تسلط، اور ان کے معتقدات و تصورات زیست کو subvert کرتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں ہمیں بتایا جا رہا ہے کہ سب لوگ میر کی دیوانگی سے خوش ہیں، یعنی یہ لوگ اگر میر کی دیوانگی کو پسند نہیں کرتے، یا اسے approve نہیں کرتے، تو کم سے کم اس سے راضی pleased ضرور ہیں۔ "سب" کی وضاحت نہیں کی گئی ہے لیکن قیاس یہی ہے کہ اس سے دیوانے کے The Other مراد ہیں، جو اس سے براہ راست دشمنی نہ بھی کریں تو بھی دیوانہ ان کے ماحول میں اجنبی ہے اور دیوانے کے ماحول میں وہ اجنبی ہیں۔

سب لوگ میر کی دیوانگی سے اس لئے راضی ہیں کہ وہ بڑے "شعور" سے جنون کے معاملات کو انجام دے گیا۔ سب سے پہلی بات کہ متکلم کو اس بات پر طمانیت اور ایک طرح کی خوشی کیوں ہوئی کہ "سب" لوگ دیوانگی میر سے راضی ہوئے؟ اس بات کو بیان کرنے (اور اس طرح اہمیت دینے) کی ضرورت ہی کیوں پڑی کہ وہ لوگ ، جو دیوانے کے لئے غیر ضروری irrelevant ہیں، اس کی دیوانگی پر راضی ہیں؟ دیوانے کو اس سے کیا غرض کہ کوئی اس کی دیوانگی کو کس نگاہ سے دیکھتا ہے؟ وہ تو اپنی دنیا میں خود مکتفی ہے۔ لہٰذا اس رضامندی کا تذکرہ ظاہر کرتا ہے کہ متکلم (چاہے وہ خود میر ہی کیوں نہ ہوں) اہل دنیا کے ساتھ کسی قسم کی مفاہمت compromise کر رہا ہے۔ یہ بات بظاہر اچھی نہیں ہے لیکن جس طرح بیان ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ متکلم اسے کوئی قابل تحسین کارنامہ سمجھتا ہے۔

جنون اور شعور میں وہی رشتہ ہے جو آگ اور پانی میں ہے۔ پھر شعور کے ساتھ جنون کرجانا کیا معنی رکھتا ہے اور کس طرح ممکن ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے اس کا مطلب یہ ہو کہ میر نے جنون کے آداب کو نبھایا۔ پھر جنون کے آداب کیا ہیں؟ یہاں بھی ہمیں قیاس سے کام لینا پڑتا ہے کہ جنون کے آداب غالباً یہ ہیں کہ انسان گریبان چاک کرے، سر نوچے، جنگل کو جائے لیکن یہ تو سبھی دیوانے کرتے ہیں، اس میں میر کی کیا تخصیص؟ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ میر نے جنون کے عالم میں شور غل نہ کیا، کسی کو پریشان نہیں کیا، وغیرہ۔ لیکن یہ تو مفاہمت compromise کی بدترین منزل ہوئی۔ لہٰذا شعور کے ساتھ جنون کرنا اگرچہ قول محال کے اعتبار سے انتہائی خوبصورت فقرہ ہے، لیکن اس کے تمام ظاہری معنی، بلکہ پورے شعر کے ظاہری معنی جنون اور دیوانوں کی کم قدری پر دلالت کرتے ہیں۔

اگر آج کل کے New Historicism والوں کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شعر کا تحت متن sub text یہ ہے کہ شعور کے ساتھ جنون کرنا دراصل اہل دنیا کی مروجہ اقدار کا مکمل subversion ہے۔ کیوں کہ اصل مقصد تو جنون کرنا ہے، تاکہ اہل دنیا اور اہل خرد کو زک پہنچے۔ لہٰذا اگر اوپر اوپر شعور اختیار کیا اور اندر اندر جنون (یعنی جنون کی کوئی علامت ظاہر نہ ہونے دی) تو گویا اصل مقصد میں کامیاب ہوئے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ "جنون کرنا" بمعنی "مجنون ہو جانا" لیا جائے۔ فارسی میں جنوں کردن اور جنوں زدن دونوں ہیں۔ ("بہار عجم")۔ "جنوں کر گیا" صریحاً "جنون کرد" کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ اب معنی یہ ہوے کہ میر بڑا ہوشیار تھا، اس نے دیکھا کہ دنیا ہوش مندی سے رہنے کی جگہ نہیں۔ لہٰذا جب اسے موقع ملا تو وہ بڑی ذہانت اور شعور سے کام لیتے ہوئے دیوانہ ہو گیا۔ اس صورت میں سب لوگوں کے میر سے راضی ہونے کی وجہ یہ ہوئی کہ لوگوں نے میر کی ذہانت اور شعور کی داد دی کہ اس نے خرد کی جگہ جنون اور عقل کی جگہ کشف کو اختیار کیا۔ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔

۳۷۴

۱۰۳۰ ٹوٹیں پھوٹیں نہ کاش آنکھیں
کرتے ان رخنوں ہی سے نظارہ

۳۷۴/۱ عمر کے آخری دن، جب انسان خود ترحمی اور شکست خوردگی پر مائل ہو جاتا ہے، بظاہر ایسے مضامین کو راس آنے چاہئے جن میں موت کی افسردگی وغیرہ ہو۔ خاص کر جب شاعر میر جیسا ہو جن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ تا حیات روتے ہی رہے۔ لیکن معاملہ حسب معمول یہاں برعکس ہے، کہ متکلم آخری عمر میں بھی چلبلا اور اس کی طبیعت افسردگی سے خالی ہے۔ آنکھوں کے جانے کا غم اس لئے نہیں کہ آنکھ نہ ہو تو انسان پر بہت بڑی معذوری حاوی ہو جاتی ہے۔ غم اس لئے ہے کہ آنکھیں ہوتیں تو معشوق کا نظارہ کر سکتے۔ پھر آنکھوں کو "رخنہ" کہا ہے، یعنی ان کی بھی بڑی قدر و قیمت نہیں رکھی ہے۔ بس وہ رخنۂ دیوار یا روزن در ہیں، کہ ان کے ذریعہ معشوق کو جھانک سکتے ہیں۔ مزید یہ کہ آنکھوں کے صرف پھوٹ جانے کا ذکر نہیں ہے، بلکہ ان کے ٹوٹ جانے کا بھی ذکر ہے۔ اس کے متعدد معنی ہیں۔ (۱) آنکھیں روتے روتے پھوٹیں اور طفلان بازار کے پتھر کی چوٹوں سے جو کچھ آنکھوں میں بچا تھا وہ ٹوٹ گیا۔ (۲) آنکھیں ٹوٹ پھوٹ گئیں۔ یعنی درازی عمر اور کثرت استعمال کے باعث آنکھیں جاتی رہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "ان برتنوں کو تم کیا پوچھتے ہو، وہ تو کب کے ٹوٹ پھوٹ گئے"۔ یعنی یہ سب اتفاقیہ اور روز روز استعمال کے باعث ہوا۔ (۳) "چشم شکستن" فارسی کا محاورہ ہے، بمعنی "اندھا ہو جانا"۔ (اسٹائینگاس۔) لہذا آنکھیں ٹوٹیں، یعنی میں اندھا ہو گیا۔ پھر آنکھیں پھوٹیں، یعنی ان کو کچھ ایسی چوٹ پہنچی کہ حدقہ اور پتلی سب ضائع ہو گئے۔ یہ سب کہہ دیا اور آنسو ایک نہ بہایا، بلکہ خوش طبعی اور چنچل پن کا لہجہ برقرار رکھا۔ انداز میں بے تکلفی ایسی فطری اور آسانی سے ادا ہو جانے والی ہے کہ ایسے شعروں کے بعد آتش اور یگانہ کے اس کلام کو پڑھیں جس میں یہ انداز برتا گیا ہے تو شتر غمزے اور مور کے ناچ کا فرق معلوم ہو جاتا ہے۔ ظفر اقبال کے ظریفانہ شعروں میں کہیں کہیں میر والی بات البتہ جھلک اٹھتی ہے۔ مثلاً آنکھوں کی کمزوری کے مضمون پر ظفر اقبال کا شعر ہے ؎

عینک دیکے اگر بدلوا

روز آئے نظر نیا ہی جلوہ

فرق صرف یہ ہے کہ ظفر اقبال کے یہاں (ایسے شعروں میں) خود پر طنز کا عنصر کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ظفر اقبال اپنے ہدف کو تلملاتے، اور زخم کھاکر بیچارگی سے جھلاتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں طنز اور ظرافت میں ابہام نہیں ہے۔ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ کون سے لوگ، یا کس طرح کے لوگ، ان کے ہدف ہیں۔ مثلاً مندرجہ بالا شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو زندگی میں رومان اور رنگینی کی تلاش میں رہتے ہیں، جن کا خیال خام یہ ہے کہ ہمارے چاروں طرف رومانی (اور غیر رومانی) کامیابی کے امکانات کی دنیا ہے۔ یا پھر اس شعر میں ان لوگوں پر طنز ہے جو سمجھتے ہیں کہ دیکھنا بہت آسان ہے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں خود پر، معشوق پر، عشق کے معاملات پر، ہر چیز پر طنز ہے۔ پھر یہاں طنز کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ بے چارگی، بے چارگی پر غصہ اور رنج، ایک عجب ملنگ قسم کی بے پروائی، پوری زندگی پر تبصرہ (یہ زندگی متکلم کی بھی ہے اور اس کی طرح کے دوسرے باہمت لوگوں کی بھی۔) بظاہر یہ شعر بہت معمولی ہے، لیکن درحقیقت اس کی تھاہ نہیں ملتی۔ کیوں کہ ہم یہ فیصلہ کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ متکلم سنجیدہ ہے یا محض ظریفانہ بات کہہ رہا ہے اور اگر سنجیدہ ہے تو اس کا لہجہ کیا ہے؟ اس میں افسوس، بے پروائی، طنز، پھکڑپن، شکست کھاکر بھی شکست نہ کھانے کا انداز، نقصان پر افسوس کے بجائے ایک اکڑ، یہ سب ہے اور بہ یک وقت ہے۔ اس طرح کے شعر میر کے یہاں خاصی تعداد میں ہیں، اور یہ نہ صرف میر کے مروجہ stereotype کا منہ چڑھاتے ہیں، بلکہ خود ان کو classify کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

صد شکر واجب است برائے آں واہب مواہب کہ قلب را زنور ایمان و بینش منور کرد و جاں را زرائحۂ ریحان عرفان و دانش معطر و صد ہزار درود و صلوٰت بر نبیؐ آخر الزماں فخر موجودات ناہج مناہج عوالم موجود و عمکن کہ ابر رحمتش بر تمام عالم و عالمیان می بارد و نور ہدایتش اظلال ضلال را از قلوب جن و انساں بردارد اما بعد ایں بندۂ حقیر بے توقیر از دودمان امام المسلمین امیر المومنین عمرؓ ابن الخطاب رہبر بالصدق والصواب کہ بوجہ موثوقی موسوم است بہ شمس الرحمٰن فاروقی عرض می گذارد و از کلک عاجز رقم می نگارد الحمدللہ والمنت کہ جلد سوم تصنیف نظیف مشتمل بر شرح و انتخاب کلام بے نظیر روشن چوں مہر منیر افصح الفصحا ابلغ البلغا حضرت میر محمد تقی میر کہ گرم تر از شمس تبریز است و مشہور بہ شعر شور انگیز است از توجہ و اہتمام و انصرام کارکنان عالی ہمت ترقی اردو بورڈ بلند مرتبت در شہر ارم نہاد فرخندہ بنیاد شاہ جہاں آباد در ماہ محرم الاحرام سنہ ۱۴۱۳ ہجری مطابق ماہ جولائی ۱۹۹۲ از حلیۂ طبع آراستہ در عرصۂ سخن شناساں پیراستہ شد۔ یلوح الخط فی القرطاس دہراً و کاتبہ رمیم فی التراب یا کبیکج یا کبیکج یا کبیکج ۱۲

اشاریہ

یہ اشاریہ اسماء و 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 ۱۱۷، ۱۹۶، ۲۲۸، ۲۲۹، ۳۲۳-۳۲۴، ۴۶۵، ۶۵۵، ۶۶۸۔

آتش، خواجہ حیدر علی ۶۵-۶۷، ۹۵، ۱۱۶-۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۶۸، ۲۰۰، ۲۰۱-۲۰۲، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۵۵، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۵۰، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۸۸، ۳۸۹، ۵۱۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۶۶، ۵۷۶،

آڈن، ڈبلیو۔ ایچ۔ ۹۵، ۲۱۸،

آربری، اے۔ جے۔ ۳۶۔

آرزو، سراج الدین علی خان (صاحب "چراغ ہدایت" وغیرہ) ۹۲، ۲۰۸، ۲۸۹، ۲۸۵، ۶۳۲، ۴۶۵،

آزاد، مولانا محمد حسین ۴۱، ۶۱، ۶۲، ۷۶، ۸۳، ۹۸، ۹۹، ۲۴۵، ۳۰۳،

آزر، راشد، ۲۳۔

آزردہ، مفتی صدر الدین ۱۱۴، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵۔

آسی، مولانا عبد الباری ۲۳، ۲۶۳، ۳۵۳، ۳۷۷،

آسی سکندر پوری، حضرت شاہ عبد العلیم ۶۵، ۶۶، ۴۶۲، ۴۹۶، ۴۹۷،

آشنا، عنایت خاں ۳۶۶-۳۶۷۔

آصف بن برخیا ۶۶۱،

آصف الدولہ، نواب ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱،

آفاق بنارسی (صاحب "معین الشعراء") ۲۵۴، ۵۳۳،

آفاقی اور مقامی معیار، ادب کے ۳۸-
۳۹، ۴۵، ۶۱، ۶۲-۶۳، ۶۴، ۶۵،
۶۹،
آنتوائیت، ماری ۲۷۳،
آنندوردھن ۱۲، ۲۱، ۴۰، ۴۱،
آہنگ، شعر کا ۳۱۰، ۳۳۱، ۴۱۰، ۴۷۲، ۴۸۰،
۵۱۸، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۳۰، ۵۷۳،
۶۰۳، ۶۶۰،
آئن اسٹائن، البرٹ ۵۴، ۵۵، ۵۸،
ابراہیمؑ خلیل اللہ، پیغمبر ۶۰۵
ابن المعتز ۸۲
ابن الہیثم ۵۵۵، ۶۴۸
ابن خلدون ۴۱
ابن رشد ۵۵
ابن عربی، شیخ اکبر محی الدین ۱۸۰، ۱۸۱،
ابن نشاطی ۶۰۲
ابوبکر الصدیقؓ، امیر المومنین ۲۰۵
ابہام ۱۵۷، ۱۷۵، ۱۸۳-۱۸۴، ۲۰۷،
۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۹، ۲۴۸، ۲۶۱،
۲۶۲، ۲۶۴، ۲۹۵، ۲۹۷، ۳۰۶،
۳۰۹، ۳۱۱، ۳۳۲، ۳۳۵، ۳۳۶،
۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۴، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۶۴،
۳۷۰، ۳۹۲، ۴۲۴، ۴۲۷، ۴۴۴،
۴۵۶، ۴۷۵، ۴۸۶، ۴۹۶، ۵۰۷،
۵۱۳، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۲۵، ۵۲۲،
۵۳۶-۵۳۷، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۴،
۵۴۷، ۵۶۴، ۵۶۶، ۵۸۸، ۵۸۹،
۶۰۴، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۲۴، ۶۳۹،
۶۴۰، ۶۶۷، ۶۶۹، ۶۷۱، ۶۷۲،
۶۷۳، ۶۷۵-
اکھینوگپت ۱۲
اثر، نواب امداد امام ۴۱، ۶۱، ۹۹-
اثر لکھنوی، جعفر علی خاں ۱۸، ۲۲، ۱۶۲،
۴۱۷، ۴۹۳، ۶۵۸-
اثر، سید خواجہ میر ۲۰۸-۲۰۹
احتشام حسین، پروفیسر سید ۲۳
احمد شاہ، بادشاہ دہلی ۱۹۲
احمد گجراتی، شیخ ۴۴، ۹۰
احمد مشتاق ۳۶۸
ادب کی تعریف ۶۳-۶۴
ادب کے معیار، دیکھیے آفاقی اور مقامی معیار، ادب کے
ادبی اصناف کی اہمیت ۶۴، ۷۰-۷۱
ادبی سماج، دیکھیے تخلیقی معاشرہ
ادعائے شاعر ۱۲۶
اردو لغت، تاریخی اصول پر ۲۰۷، ۲۵۴،
۲۹۶، ۳۰۰، ۴۱۷، ۴۸۱، ۵۵۴،
۵۸۷، ۵۹۹
ارسطو، ۵۰، ۵۳، ۵۵، ۶۴، ۱۰۳،
۲۷۳، ۴۵۰-

استعارہ ۱۳، ۱۴، ۲۱، ۵۰، ۵۱-۵۲، ۵۸، ۷۲، ۷۳، ۸۰-۸۴، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۶۴، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۰۵، ۲۱۰، ۲۳۹، ۲۵۱، ۲۵۹، ۲۸۵، ۲۸۶، ۳۰۷، ۳۱۷، ۳۲۸، ۳۳۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۳، ۳۶۹، ۳۷۹، ۳۸۲، ۳۸۳-۳۸۷، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۵، ۴۲۱، ۴۳۳، ۴۴۹، ۴۵۲، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۷۴، ۵۲۱، ۵۴۲، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۶۱، ۵۶۹، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۳۲، ۶۳۵، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۵۲، ۶۵۵، ۶۵۹۔

استفادہ ۴۰، ۲۱۳، ۲۶۳، ۶۳۵، ۶۷۰،

استفادے کی قسمیں ۴۰، ۲۱۳،

استفہام انکاری، دیکھیے انشائیہ اسلوب

استفہامیہ اسلوب دیکھیے انشائیہ اسلوب

اسٹائنگاس، فریڈرک ۳۷۷، ۴۱۵، ۴۷۰، ۵۴۳، ۵۸۶، ۶۷۴۔

اسٹیریوٹائپ، میر کا دیکھیے غلط مفروضات، میر کے بارے میں

اسرار کی فضا، میر کی غزل میں ۳۰، ۳۲-۳۳، ۳۰۷، ۳۲۸، ۳۵۵، ۳۸۰، ۳۸۳، ۴۲۰، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۸، ۵۶۴، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۵۵۔

اشاریات ۲۹۱۔

اشرف ماژندرانی، ملا محمد سعید ۴۶۱

اصغر گونڈوی ۲۷۵

اضافت کا حذف کرنا، اضافت مقلوبی۔ ۳۵، ۲۸۹-۲۹۰، ۴۱۰، ۴۵۸-۴۵۹

اطہر پرویز ۲۳

اعراب و علامات وقف ۳۳-۳۵

اعلان نون ۲۵۱، ۴۴۳، ۶۶۴

افتخار جالب ۴۶۶

افضل الہ آبادی، شاہ غلام اعظم ۶۵-۶۶

افلاطون ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۸۴، ۳۱۹،

اقبال، علامہ ڈاکٹر محمد ۳۰، ۵۱، ۸۳، ۲۰۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۳۹۸، ۴۴۳، ۴۴۹، ۴۶۱، ۵۵۶، ۵۹۸، ۶۴۰، ۶۴۹۔

اقتباس ۴۰، ۲۱۳

اقوال شعرا کی اہمیت، کلاسیکی شعریات کو سمجھنے کے لیے ۹۷-۹۸

اکبر الہ آبادی، سید اکبر حسین ۷۳

اکبر حیدری، پروفیسر ۲۴، ۱۹۲، ۲۶۳،

الہام ۴۰

الم ناکی، المیہ رنگ، میر کے یہاں ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۰، ۲۲۵، ۳۰۷، ۳۳۶، ۶۲۷، ۶۲۸،

ایلیٹ، ٹی۔ ایس۔ ۸۰، ۸۷، ۵۴۱

امجد، امجد اسلام ۲۳

امکانات، معنی کے، دیکھیے ابہام

امید امیٹھوی ۹۸

امیر مینائی، منشی امیر احمد ۲۵۹، ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۵۸، ۳۷۷، ۳۷۸، ۴۶۶، ۵۱۱، ۵۴۴۔

انتحال ۴۴

انتخاب کا طریقہ اور معیار ۲۴-۲۵۔

انتظار حسین ۲۹۷

انڈر اسٹیٹمنٹ، دیکھیے سبک بیانی

انسان دوستی، میر کے یہاں ۱۷۳-۱۷۴، ۱۷۹، ۲۲۶، ۴۹۶، ۶۱۰

انشا، میر انشاء اللہ خاں ۴۸۹

انشائیہ اسلوب ۴۴، ۱۰۲، ۱۰۹، ۱۳۵ — ۱۳۶، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۵، ۲۱۲، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۶۸، ۲۸۶، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۰۶، ۳۱۴، ۳۴۰، ۳۴۳، ۳۷۶، ۳۸۹، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۳۷، ۴۴۶، ۴۵۴، ۴۶۷، ۴۷۳، ۴۹۰، ۵۱۶، ۵۲۵، ۵۳۷، ۵۵۰، ۵۵۸، ۵۶۵، ۵۹۰، ۶۱۰، ۶۱۲، ۶۲۴، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۴، ۶۵۸، ۶۶۵، ۶۶۸، ۶۶۹،

انصاری، اسلوب، پروفیسر احمد ۴۲

انوری ابیوردی، اوحدالدین ۱۰۶، ۱۲۹

انیس، میر ببر علی ۳۰، ۱۱۸، ۱۳۲، ۱۳۴، ۲۷۵-۲۷۶، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۷، ۴۴۲، ۴۷۱، ۵۰۷، ۵۵۶، ۶۰۶، ۶۶۴

اورنگ زیب عالم گیر ۹۲

اوریجنل تصورات و خیالات، دیکھیے طبع زاد

اہلی شیرازی ۵۳۸

ایہام ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۳۱، ۱۳۵، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۴۳، ۲۴۸، ۲۵۷، ۳۸۵، ۳۸۸، ۴۳۴، ۴۳۹، ۴۵۶، ۵۳۷، ۵۷۹، ۵۸۴،

بارت، رولاں ۱۵، ۵۵۶

باطن، قطب الدین ۹۶

باقر ہروی ۶۶۹-۶۷۰

بایزید بسطامی، حضرت خواجہ ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۹

بختیار کاکی، حضرت شیخ قطب الدین ۵۳۶

براڈسکی، جوزف ۱۵

برجستگی، برجستہ (شعر کے تعلق سے) ۲۳۹، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۱۳، ۳۲۱، ۳۶۶، ۴۹۵، ۶۰۲، ۶۴۸

برف، جان ۱۰۰

برک ہارٹ، ٹائٹس ۶۱۱

برہمن، مہاراجہ چندر بھان ۲۴۰-۲۴۱

بشر دوستی، میر کی غزل میں۔ دیکھیے انسان دوستی، میر کی غزل میں

بشن داس (جہاں گیری مصور) ۳۶۷

بقا اکبرآبادی، بقاء اللہ خاں، ۴۳۲، ۶۰۲

بلاغت کلام ۱۱۳، ۲۱۰، ۲۱۶، ۲۴۲، ۲۶۲، ۲۷۸، ۳۳۴، ۳۵۷، ۴۰۲، ۴۵۰، ۴۵۳،

۴۸۹، ۵۱۷، ۵۳۰، ۵۶۵، ۵۸۰،
بلال حبشیؓ، حضرت ۲۰۵
بندش کی چستی ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۶ - ۱۱۷،
۲۵۹، ۲۷۴، ۳۲۱، ۳۷۴، ۳۷۷، ۴۰۲، ۴۰۶،
بودلیئر، شارل ۷۷، ۸۰، ۲۹۴، ۳۷۱،
۳۷۹، ۵۷۲، ۶۲۳،
بہار، لالہ ٹیک چند (صاحب "بہار عجم")
۹۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۸ -
۲۴۰، ۲۹۶، ۳۶۰، ۴۰۴، ۴۶۱،
۴۸۵، ۴۹۸، ۵۴۲، ۵۵۸، ۶۲۲، ۶۷۲،
بہاء الدین زکریا ملتانی، حضرت شیخ ۵۳۶،
بیان، احسن الدین ۱۱۳، ۱۲۸
بیدار، شاہ محمدی ۵۲۳، ۵۲۵
بیدل، میرزا عبدالقادر ۹۲، ۱۲۲، ۱۲۶،
۱۲۹، ۱۳۰، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۴۳،
۳۹۸، ۴۲۶ - ۴۲۷، ۴۴۵، ۶۱۱، ۶۱۲،
بیکٹ، سیموئل ۱۳۰
پاسکل، بلیز ۵۶۲، ۵۶۴
پاؤنڈ، ازرا ۶۳
پرچٹ، فرینس ۴۶
پلیٹس، جان ٹی - ۱۶، ۳۴، ۲۵۴، ۲۷۲، ۳۴۸،
۴۰۸، ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۳۱، ۴۶۲، ۴۹۳،
۵۴۳، ۵۵۴
پو، ایڈگر ایلن ۵۹
پوپ، الکزنڈر ۹۵
پیٹر، والٹر ۳۷۳
پیچ داری ۱۰۸، ۱۳۰-۱۳۱، ۴۹۱، ۶۵۹،
مزید ملاحظہ ہو، معنی آفرینی۔
پیچیدگی ۳۲، ۵۹، ۴۳۹، ۴۴۳، ۵۵۶،
مزید ملاحظہ ہو، معنی آفرینی
پیکر ۳۲، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۶۷، ۲۸۱،
۲۸۲، ۲۸۷، ۲۹۵، ۲۹۷، ۳۱۷،
۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۷، ۳۴۶، ۳۵۲،
۳۵۸، ۳۶۵، ۳۷۴، ۳۷۹، ۴۰۲،
۴۰۳، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۵۳، ۴۶۶،
۴۹۲، ۵۱۷، ۵۴۷، ۵۴۸، ۶۲۰،
۶۳۵، ۶۴۷، ۶۵۲، ۶۵۴،
تاباں، میر عبدالحی ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹،
۲۹۸، ۴۳۲، ۵۸۵،
تازہ بیانی ۱۰۷، مزید ملاحظہ ہو مضمون آفرینی
تازہ خیالی ۱۲۳ - ۱۲۴ مزید دیکھیں مضمون آفرینی
تازہ گوئی ۱۰۷، مزید دیکھیں مضمون آفرینی
تاناشاہ، ابوالحسن، شاہ گولکنڈہ ۶۲۰
تخفیف حرف اصلی ۶۶۳
تخلیقی معاشرہ ۶۹، ۷۷-۷۸، ۷۹، ۸۰،
تخیل، بے لگام اور زمینی، میر کا ۲۲۳،
۵۹۰، ۵۹۸
تذکروں کی اہمیت، کلاسیکی شعریات کو
سمجھنے کے لیے ۹۶، ۱۰۰
ترجمہ ۳۰، ۲۱۴

ترصیع ۵۹۸
ترقی، میرزا تقی ۷۶
تسکین اوسط ۶۶۰، ۶۶۱
تسلی، ٹیکا رام ۱۲۷
تسلیم، منشی امیر اللہ ۶۶۳
تشبیہ ۳۲، ۸۳، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۱۸، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۰۲، ۳۵۹، ۳۸۶، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۳، ۴۶۳، ۴۸۰، ۵۲۸، ۵۸۰، ۶۱۴، ۶۱۵،
تصدق حسین، شیخ (داستان گو) ۲۴۵
تعقید لفظی ۴۳۷، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۵،
تفتہ، مرزا ہرگوپال ۱۱۶، ۱۳۰، ۲۷۴،
تقابل ردیفین ۶۶۳
تنقید بطور سائنس ۵۳-۵۸
تنقیدی اصولوں کی ماہیت ۴۹-۶۱
تنویر احمد علوی ۳۵۶
توارد ۴۰، ۲۱۴، ۳۰۷،
توالی اضافات ۶۶۳
توقعات کا افق ۷۷
تہ داری ۱۰۸، ۱۳۰-۱۳۱، ۲۱۰، ۲۹۴، ۴۱۱، ۴۸۴، ۵۱۳، ۵۸۷، ۵۹۱، ۶۰۱ مزید دیکھیے معنی آفرینی
ٹاڈاراق، زوتیان ۲۱
ٹرمنگھیم، جان ۲۱۵-۲۱۶
"جادوگری"، حافظ اور میر کے یہاں، ۳۱، ۳۲،
جان جاناں، حضرت میرزا مظہر ۱۳۲، ۲۲۸
جرأت، شیخ قلندر بخش ۱۲۶، ۱۴۹-۱۵۰، ۱۸۹، ۲۵۲، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۳۴۸، ۵۷۷؛ ۵۷۸، ۶۴۱،
جرجانی، امام عبدالقاہر ۱۳، ۱۴، ۲۱، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۶، ۷۲، ۸۴، ۸۵، ۹۹، ۱۰۳-۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۹، ۶۶۵،
جعفر زٹلی، میر ۴۴۲
جگر مرادآبادی ۱۰۰، ۱۱۵، ۲۶۱، ۴۸۳، ۶۳۸، ۶۴۳،
جگن ناتھ، پنڈت راج ۴۰، ۱۰۷
جلال لکھنوی، حکیم ضامن علی ۹۸-۹۹، ۴۴۶، ۴۵۳
جلیل مانک پوری، حافظ جلیل حسن ۲۵۴، ۲۹۳
جمیل جالبی، ۹۱، ۱۱۰، ۱۹۲، ۵۵۷
جنسی مضامین، میر کے یہاں ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۹، ۳۵۰، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۱-۴۰۲، ۶۵۱-۶۵۵،
جنون کی تقدیس ۳۷۳، ۶۷۱-۶۷۲،
جنون بریلوی، قاضی عبدالجمیل ۱۲۶

جواب ۴۰، ۲۱۴، ۶۴۵، ۶۵۷

جوان، کاظم علی ۲۳

جوائس، جیمس ۵۷

جوش ملیح آبادی ۱۱۵، ۲۷۵، ۴۳۵، ۴۸۳، ۵۲۳،

جوشش عظیم آبادی ۱۲۴

جوہر، جواہر سنگھ ۳۸۱

جہاں گیر، نورالدین محمد، بادشاہ دہلی، ۳۶۶-۳۶۷

جیمی سن، آر۔ ڈی۔ ۴۱

چودھری محمد نعیم ۴۶، ۳۲۳

چھوٹے چھوٹے الفاظ کا استعمال، میر کے یہاں ۲۰۲، ۲۲۲، ۲۴۲، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۴، ۳۸۱، ۳۸۹-۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۶، ۴۴۲، ۴۵۷، ۴۸۷، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۶۴، ۶۰۹،

چیسٹرٹن، ٹامس ۷۹

حاتم دہلوی، شاہ ظہور الدین ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۲۸، ۲۲۹-۲۳۰، ۳۲۱-۳۲۲، ۴۳۲، ۶۰۲-۶۰۳،

حاذق موہانی، حکیم ۴۹۷

حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین ۲۶-۲۷، ۳۱، ۵۸، ۱۱۵، ۲۱۰، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۵۶، ۳۵۷، ۲۵۸، ۳۸۶، ۴۰۷،

۴۸۳، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۴۵، ۵۶۹، ۶۲۲، ۶۳۰، ۶۴۲، ۶۵۲، ۶۶۳،

حالی، خواجہ الطاف حسین ۱۰، ۱۱، ۴۱، ۶۱، ۶۲، ۷۲، ۷۵، ۷۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۱۴، ۱۲۴، ۱۵۰، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۹۳، ۲۹۴، ۴۳۷،

حامد حسن قادری، مولانا ۵۸۴

حامدی کاشمیری، پروفیسر ۲۲

حرف عطف کا حذف ۴۱۶

حسرت، جعفر علی ۳۳۲

حسرت موہانی، مولانا سید فضل الحسن، ۲۲، ۱۰۰، ۲۷۴

حسن مطلع ۵۰۲-۵۰۳، ۵۰۵-۵۰۶، ۶۴۰،

حسن نظامی، خواجہ ۶۱۲

حسینؑ ابن علیؓ، امام ۶۶، ۴۲۶،

حشو ۱۴۷، ۴۸۰-۴۸۱، ۵۶۵

حقیر، نبی بخش ۱۳۰

حقیقت نگاری، میر کی غزل میں ۸۵-۸۶، ۸۷، ۸۸، ۲۵۶، ۳۵۵، ۳۶۵، ۴۶۵، ۴۷۳، ۵۰۴-۵۰۵، ۵۱۷، ۵۵۵،

حنیف ترین، ڈاکٹر ۲۴

حیات گونڈوی ۲۶

حیران، حیدر علی ۱۱۳

خبریہ اسلوب ۱۰۹، ۱۳۵، ۱۸۵، ۳۸۹،

خسرو دہلوی، امیر یمین الدین ۱۱۴-۱۱۵،

۱۱۹، ۲۱۳، ۳۸۶، ۴۰۴، ۴۰۷، ۴۲۳،
۴۲۴، ۴۴۲،
خلخال، ملا واقف ۱۸۸، ۱۸۹
خلیق، میر مستحسن ۱۱۴، ۵۳۱،
خلیل الرحمٰن اعظمی ۲۶
خلیل الرحمٰن اعظمی، بیگم راشدہ ۲۶
خلیل الرحمٰن دہلوی ۲۶
خوش طبعی اور ظرافت، میر کی غزل میں
۳۲، ۱۸۷، ۲۱۵، ۲۶۶، ۲۹۲،
۳۸۵، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۶۸، ۴۷۹،
۴۹۳، ۴۹۴، ۵۰۰، ۵۰۵-۵۰۶،
۵۵۱، ۶۴۸، ۶۷۴،
خیال بندی ۹۳، ۹۵، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۲۵،
۱۲۶، ۱۷۲، ۲۶۹، ۲۷۰، ۳۸۲،
داغ دہلوی، نواب مرزا خاں ۴۰۶، ۵۹۹،
۶۵۴،
دبیر، مرزا سلامت علی ۲۴۵، ۵۳۱، ۵۳۲،
درد، سید خواجہ میر ۱۱۳، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۳،
۱۵۴، ۱۶۷، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۹، ۲۶۱،
۳۱۷، ۳۴۸، ۴۳۲، ۵۶۱، ۶۵۸،
دریدا، ژاک ۸۴، ۸۶، ۲۶۲، ۳۹۴،
۵۰۹، ۵۳۳، ۵۹۲،
دیب، پروفیسر ایس-سی- ۳۱
ڈاونچی، لنارڈو ۳۷۳
ڈرامائیت، میر کے لہجے میں ۱۴۴، ۱۸۹،

۲۹۷، ۳۰۶، ۳۵۸، ۳۸۳،
۴۴۶، ۴۵۴، ۴۸۶، ۴۹۶، ۵۲۲،
۵۵۸، ۵۶۹، ۵۷۵، ۵۷۹، ۵۴۲،
۶۴۴، ۶۶۹،
ڈرائڈن، جان ۹۵
ڈن، جان ۲۵۱-۲۵۲
ڈیوڈسن، ڈیوڈ ۱۱۹
ذوق دہلوی، شیخ محمد ابراہیم ۱۳۲، ۱۶۰،
۳۱۵، ۳۹۸-۳۹۹، ۴۹۹-۵۰۰،
۵۲۵، ۵۲۶، ۵۴۳-۵۴۴، ۶۵۴،
راج شیکھر ۴۰، ۴۱،
راشد، ن-م- ۹۵، ۴۲۱، ۴۲۲،
رام نرائن لعل ۲۳،
راون ۲۸۵،
ربط ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۳-۱۱۴، ۲۱۹، ۲۲۳،
۲۵۶، ۲۷۴، ۳۰۹، ۳۳۸، ۴۳۵،
۴۸۳، ۶۲۳،
رٹر- ایچ- ۴۶،
رچرڈس، آئی-اے- ۱۶-۱۷، ۴۱،
ردیف کا استعمال ۱۷۹، ۱۸۲، ۲۹۸، ۲۳۵،
۳۴۷، ۴۷۳، ۴۹۲-۴۹۳، ۵۲۲،
۵۲۵، ۵۳۰، ۶۳۹
رسل، برٹرنڈ ۴۱، ۸۵، ۵۴۹،
رسومیات، کلاسیکی غزل کی ۶۸، ۱۰۰، ۱۰۱،
۱۰۲، ۱۰۴، ۳۰۵،

رسومیات کی اہمیت ۶۷-۶۸،
رشک، علی اوسط ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۳، ۲۲۴،
رشید حسن خاں ۳۵
رعایت اور مناسبت کا فرق ۲۷۴
رعایت کی تعریف ۱۰۸-۱۰۹، ۲۷۵، ۲۷۶،
رعایت و مناسبت ۳۲، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۳۱-
۱۳۵، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۹، ۱۷۱، ۲۰۴،
۲۱۹، ۲۲۸، ۲۲۶، ۲۳۷، ۲۳۸،
۲۴۹، ۲۵۰، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۹،
۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵ -
۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۲، ۲۸۵، ۲۸۷،
۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۶، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۲۱،
۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۳، ۳۳۵،
۳۴۸، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۲،
۳۶۴، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۷،
۳۸۱، ۳۸۵، ۴۰۰، ۴۰۸، ۴۰۹،
۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۷، ۴۴۹، ۴۵۰،
۴۵۲، ۴۵۶، ۴۶۰، ۴۶۲، ۴۶۴،
۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۹، ۴۷۲،
۴۸۰، ۴۸۲، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۹۹،
۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۹، ۵۲۱، ۵۳۱،
۵۳۴، ۵۴۴، ۵۵۱، ۵۵۴، ۵۵۵،
۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۹، ۵۶۱، ۵۸۰،
۵۸۶، ۵۸۸، ۵۹۸، ۶۰۴، ۶۱۳،
۶۱۵، ۶۱۶، ۶۲۳، ۶۲۵، ۶۴۶،
۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵،
رعایت خاں، معین الملک ۵۰۳،
رند، نواب سید محمد خاں ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۷،
۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۶، ۵۳۳، ۵۸۶، ۶۶۶،
رنگین، سعادت یار خاں ۳۳۹
روانی ۳۳، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۴-۱۱۵،
۱۹۳، ۲۹۵، ۳۰۸، ۳۳۱، ۳۶۹،
۵۱۸، ۵۶۹، ۶۳۸، ۶۴۰، ۶۴۲،
روایت اور تہذیبی میراث، ۱۵، ۳۰، ۸۷،
۸۸، ۶۳۳۔
روزانہ زندگی، میر کی غزل میں ۱۴۳، ۱۴۴،
۱۸۷، ۲۱۲، ۲۲۶، ۳۶۱، ۳۶۵، ۳۷۲،
۳۹۶، ۴۰۲، ۴۰۷، ۴۳۸، ۴۷۴،
۵۲۰، ۵۲۷، ۵۳۹، ۵۴۷، ۵۶۹،
۵۸۱، ۶۲۱، ۶۵۲-۶۵۳،
روزمرہ زبان، میر کی غزل میں ۲۵۲، ۲۵۶،
۳۰۲، ۳۵۲، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۹۳،
۳۹۶، ۴۴۹-۴۸۸، ۴۹۳، ۵۰۱،
۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۷، ۵۹۹، ۶۳۹،
۶۴۹،
روسی ہیئت پسند تنقید ۲۲، ۶۴، ۷۱،
رومی، مولانا جلال الدین ۱۷۶-۱۸۱، ۳۱۲،
۳۱۶،
ریفیٹر، مشیل ۳۸۲
زبان، شاعری کی ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۳۶۲،

زبان کی نوعیت ۱۶، ۸۰-۸۱، ۸۴-
۸۵، ۲۳۹،
زبان کے ساتھ آزادی اور بے تکلفی کا رویہ
میر کا ۳۱،
زبیر رضوی ۶۳۴،
زلالی بدایونی ۱۴۳
زور بیان، ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۱-۲۰۲،
۲۱۱، ۲۱۶، ۲۲۱-۲۲۲، ۲۲۵، ۲۴۸،
۲۵۹، ۲۶۰، ۲۹۷، ۳۵۵، ۳۷۴،
۴۳۴، ۴۳۵، ۴۴۴، ۴۵۲، ۴۹۰،
۵۳۰، ۵۹۰، ۶۱۲، ۶۴۲،
زیدؓ شہید، حضرت ۶۲۶،
سبز پوش، سید شاہ علی ۶۵، ۴۹۶، ۴۹۷،
سبک بیانی ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۰۹، ۲۴۴،
۲۵۸، ۳۴۵، ۴۴۴، ۵۳۹، ۶۲۵،
سبک ہندی کی خصوصیات ۹۳، ۹۴، ۹۹،
۱۰۶-۱۰۷، ۱۳۲، ۳۸۹، ۶۳۲،
سجاد حسین، قاضی ۱۸۱،
سحابی استر آبادی ۴۱۳
سحر، ابوالفیض ۲۶، ۲۹، ۳۷،
سراج اورنگ آبادی ۹۶، ۲۱۷، ۲۵۰، ۵۰۲،
۵۰۳، ۶۰۱،
سردار جعفری ۱۸-۱۹، ۲۲، ۶۰۱
سرقہ ۳۹-۴۰
سرمد شہید، حضرت ۵۶۴

سرور، پروفیسر آل احمد ۵۶۷
سرور، اعظم الدولہ ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۴، ۱۲۵،
سرور، رجب علی بیگ ۳۵
سرور، عبدالغفور ۱۳۵
سعادت علی خاں، نواب اودھ ۶۶۰
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین ۲۹۶، ۳۰۸،
۳۰۹، ۳۲۷، ۳۸۶، ۴۱۱، ۴۴۱،
سکاکی، علامہ ابو یعقوب ۲۱، ۱۲۹،
سلخ ۴
سلیم، علی حسن خاں (صاحب "موارد المصادر")
۵۶۰، ۵۶۱، ۶۰۲
سلیم، علی قلی طہرانی ۶۳۲
سلیم احمد ۲۲۷، ۵۷۴
سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر ۲۲-۲۳
سلیمانؑ، پیغمبر ۶۶۱
سلیمان ندوی، علامہ سید ۲۰۵
سنائی غزنوی، حکیم ۶۳۸
سنجر کاشی ۲۰۸
سودا، میرزا محمد رفیع ۷۶، ۹۵، ۱۱۲، ۱۱۶،
۱۲۶، ۱۲۷-۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱،
۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۷۱، ۱۷۲،
۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۷،
۱۹۸، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۸،
۲۳۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۳۴۸، ۳۸۴،
۴۳۲، ۵۱۶-۵۱۷، ۵۶۶، ۵۷۷،

۶۱۸، ۶۶۰–۶۶۱
سوز، سید محمد میر ۷۶، ۱۷۲، ۲۵۳، ۵۱۲،
۵۱۳، ۶۴۹–۶۵۰
سوسیور، فرڈیننڈ ڈا ۸۴، ۱۱۴
سیناجی ۲۸۵
سید احمد دہلوی، مولوی (صاحبِ "آصفیہ")
۱۶۲، ۲۴۳، ۲۵۴، ۲۷۲، ۲۸۸،
۲۹۳، ۳۳۵، ۳۴۸، ۴۰۸، ۴۱۵،
۴۱۷، ۴۶۳، ۴۸۹، ۴۹۳، ۵۴۳،
سیدہ جعفر، پروفیسر ۴۴
سیفو ۱۰۰
سیں بو، شارل آگستیں ۷۴
شاعری پن ۷۱، ۷۲–۷۳
شان الحق حقی ۱۴۹
شاہ جہاں، بادشاہ دہلی ۱۰۷، ۲۴۰، ۲۴۱،
شبلی نعمانی، علامہ ۷۳، ۸۰، ۹۹، ۱۲۱،
۱۳۴، ۱۳۵، ۲۰۵، ۳۸۶، ۴۱۳،
۴۵۰، ۴۹۲، ۶۶۵،
شعریات کی تعریف ۴۲، ۱۰۱
شعریات، سنسکرت ۹۴، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۰۱،
۱۰۶–۱۰۷، ۱۳۲،
شعریات، کلاسیکی اردو غزل کی ۱۹ – ۲۰،
۳۰، ۳۹، ۴۲، ۴۳، ۴۵، ۴۹، ۷۴–۷۵،
۷۶، ۸۹–۱۳۶، ۲۴۱، ۳۰۵،
۳۱۸– ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۸۷،
۴۶۱–۴۶۲، ۵۰۳–۵۰۴، ۵۵۵،
۵۵۶، ۵۷۵–۵۷۸، ۵۹۹،
شعریات، مغربی ۱۴، ۲۰–۲۱، ۳۹، ۹۷، ۹۸،
۳۱۹، ۳۸۷، ۶۳۳،
شفائی، حکیم شرف الدین ۱۸۷، ۶۲۳، ۶۲۴
شفق لکھنوی، لالتا پرشاد ۴۸۸–۴۸۹
شکستِ ناروا ۴۴۹
شکیبی صفاہانی ۴۸۸
شلائر ماخر، فریدرخ ارنسٹ ۱۳
شلیگل، اے۔ ڈبلیو۔ ۱۳
شلیگل، فریدرخ ۱۳، ۶۲۳
شمس اللغات ۶۳۱، ۶۵۲
شمس قیس رازی ۹۰، ۱۰۶، ۱۱۷
شورانگیزی ۳۲، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۶،
۱۲۷–۱۲۹، ۱۳۷، ۱۶۸، ۲۵۷، ۴۰۹،
۴۱۰، ۴۴۶، ۴۵۶، ۴۹۰، ۵۱۴،
۵۱۶، ۵۲۳–۵۲۵، ۵۳۱، ۵۳۹،
۵۷۳، ۶۰۹، ۶۶۹،
شورش، دیکھیے شورانگیزی
شوق، نواب مرزا (حکیم تصدق حسین) ۶۱۷
شوق قدوائی، منشی احمد علی ۵۲۴
شہر آشوب ۳۸۴–۳۸۵، ۵۷۸
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۲۵،
۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۲۹۳، ۵۰۸
شیکسپیئر، ولیم ۲۱، ۳۱، ۵۱، ۵۸، ۱۰۹، ۳۶۵،

۳۷۲، ۴۸۵، ۴۹۶، ۵۰۴، ۵۴۵،

شیلی، پرسی بش ۷۹، ۸۶ - ۸۷،

صائب تبریزی، میرزا محمد علی ۷۶، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۵، ۱۶۳، ۳۸۰،

صبا، وزیر علی ۴۴، ۱۲۴، ۱۳۵

صدلافی ۱۱۹ - ۱۲۰

صرف و نحو کی نزاکتیں ۱۴۷، ۱۹۱، ۱۹۶، ۲۱۳، ۲۴۸، ۳۱۴، ۳۲۰، ۳۹۰، ۴۱۰، ۴۴۶، ۶۰۰، ۶۲۴، ۶۳۷، ۶۵۰، ۶۵۳،

صہبا وحید ۵۸۴

ضلع (ضلع جگت) ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۹، ۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۶۵، ۳۳۸، ۳۴۲، ۳۵۳، ۳۶۴، ۳۷۴، ۳۸۸، ۴۰۰، ۴۲۳، ۴۲۸، ۴۳۶، ۴۳۸، ۴۵۲، ۴۶۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۲، ۴۸۴، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۳۳، ۵۵۵، ۵۷۱، ۵۸۲، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۹۸، ۶۱۶، ۶۲۲، ۶۳۳، ۶۵۳، ۶۵۴،

طالب آملی، ملک الشعراء ۸۰، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۸، ۲۸۷، ۴۵۴،

طباطبائی، علامہ سید علی حیدر نظم ۹۹، ۱۱۴، ۱۳۵، ۲۶۲،

طبع زاد ۳۹، ۴۱

طپش، مرزا جان ۲۳، ۳۵۲-۳۵۳، ۳۶۸،

طغرا، ملا ۶۵۷

طنز، طنزیہ تناؤ، میر کی غزل میں ۳۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۹۸، ۳۱۷، ۳۲۶، ۳۶۸، ۳۷۷، ۳۸۰، ۴۰۵، ۴۱۷، ۴۲۲، ۴۳۴، ۴۵۸، ۴۶۷، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۸۹، ۴۹۳، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۳۶، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۹، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۵۹، ۶۶۷، ۶۶۸

طنطنہ، غرور، اور وقار، میر کے لہجے میں ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۳۴، ۲۶۵، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۴۶، ۳۶۳، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۵، ۴۴۳، ۴۷۳، ۴۸۶، ۵۶۵، ۵۷۰، ۶۲۵،

ظرافت، میر کی غزل میں۔ دیکھیے خوش طبعی اور ظرافت، میر کی غزل میں

ظفر، بہادر شاہ ثانی، شاہ دہلی ۲۹۵-۲۹۶،

ظفر احمد صدیقی، ڈاکٹر ۴۶

ظفر اقبال ۲۳۵، ۲۸۷، ۳۵۳، ۴۳۸، ۶۷۴، ۶۷۵،

عابد علی عابد، سید، پروفیسر ۹۶-۹۷

عاشقی کے آداب ۳۲۲

عالی، نعمت خان ۴۸۸

عباسی، ظل عباس ۲۳، ۳۵۳،
عبدالحسین زریں کوب ۳۹-۴۰، ۴۶،
عبدالحق، ڈاکٹر (بابائے اُردو) ۲۲
عبدالحق محدث دہلوی، شیخ ۱۷۵،
عبدالرزاق جھنجھانوی، حضرت شاہ، ۳۵۶،
عبدالرشید الحسینی (صاحب "منتخب اللغات")
۴۴۵، ۵۴۹، ۵۶۰، ۵۸۶،
عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر ۶۶۳،
عبدالسلام، شاہ ۱۲۰،
عبداللہ قطب شاہ، ۱۹۶،
عبدالواسع ہانسوی ۲۸۹،
عبدالودود، قاضی ۲۲۶،
عرفان صدیقی ۵۲۲-۵۲۳،
عرفی شیرازی، جمال الدین ۲۵۹،
عزیز قیسی ۳۷۳،
عزیز لکھنوی، مرزا محمد ہادی ۵۸۷،
عصیم، محمد ۲۶، ۲۹، ۳۷،
عطار، شیخ فریدالدین ۲۸۵،
علائی، نواب علاءالدین احمد خاں ۱۲۸، ۵۳۵،
علی ابن ابی طالب، امیرالمومنین ۴۰، ۴۲، ۳۶۱،
علی حزیں، شیخ ۴۵۶-۴۵۷، ۴۵۸،
عمرؓ ابن الخطاب، امیرالمومنین ۶۷۶،
عندلیب شادانی ۹۹، ۱۰۰،
عنصر المعالی، امیر ۱۴،
غالب، مرزا اسداللہ خاں ۲۶، ۳۰، ۵۱،
۵۸، ۶۸، ۷۸، ۷۹، ۹۸، ۹۹،
۱۰۰، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۴،
۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۵،
۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۸،
۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۴، ۱۹۵،
۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۷،
۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۶، ۲۳۸،
۲۴۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۶۹،
۲۷۰، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۸۰، ۲۹۰،
۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۵، ۳۲۸، ۳۳۳،
۳۳۴، ۳۳۹، ۳۵۲، ۳۶۱، ۳۸۵،
۴۰۳، ۴۱۲، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۳۳،
۴۳۴، ۴۳۶، ۴۴۲، ۴۵۱، ۴۵۲،
۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۸، ۴۶۵، ۴۷۵،
۴۸۹، ۴۹۳، ۴۹۴، ۵۱۵، ۵۱۹،
۵۲۰، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۵۶،
۵۸۰، ۵۹۸، ۶۱۰-۶۱۱، ۶۲۲،
۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۴۱،
۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۵۲، ۶۵۹،
۶۶۵، ۶۶۸، ۶۶۹،
غزل پر اُردو نقادوں کے اعتراضات،
۶۲، ۷۵، ۹۹، ۱۰۰،
غلط صحیح کے معیار، زبان اور شاعری
میں ۶۶۲-۶۶۵،
غلط مفروضات، میر کے

پارے میں ۳۰، ۳۰۳، ۳۵۳،
۶۷۴-۶۷۵،
فارسی سے بنائے ہوئے فقرے اور محاورے،
میر کے یہاں ۱۴۱، ۱۴۲، ۲۰۷، ۲۳۰،
۲۴۷، ۲۵۰، ۳۴۲، ۳۸۵، ۶۱۲،
۶۵۴، ۶۷۳،
فاطمہؓ بنت رسول اللہؐ ۲۴،
فان گاگ، ونسنٹ ۲۹۴،
فانی بدایونی، شوکت علی خاں ۱۰۰، ۲۵۶،
۵۲۲،
فائز، نواب صدر الدین ۲۶۵،
فائق، کلب علی خاں ۲۳، ۱۹۲، ۲۶۳،
۳۳۹، ۳۴۰، ۳۵۳،
فراق گورکھپوری، رگھوپت سہائے ۹۷، ۱۴۷،
۱۴۸، ۱۵۵، ۱۵۶، ۲۷۵، ۴۳۵، ۴۴۷،
۴۴۸، ۴۴۹،
فرحت اللہ بیگ، مرزا ۱۹۸، ۲۱۳، ۲۱۴،
فردوسی طوسی، حکیم ابوالقاسم ۱۳۷
فرقی انجدانی ۲۳۲-۲۳۳
فرائڈ، سگمنڈ ۳۳۹
فرید احمد برکاتی، ڈاکٹر ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۶۲،
۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۷-۲۰۸، ۲۱۷،
۲۴۳، ۲۷۲، ۲۸۸، ۳۰۰، ۳۷۷،
۴۱۵، ۴۲۶، ۴۹۳، ۵۷۹، ۵۸۷،
۶۳۱، ۶۳۴، ۶۵۴، ۶۵۸،
فریدالدین گنج شکرؒ، حضرت خواجہ ۲۹۹،
فصاحت ۱۱۳،
فضیل جعفری ۵۶۹،
فغاں، اشرف علی خاں ۱۱۶،
فغانی، بابا ۳۵۶-۳۵۷، ۳۵۸،
فنولسا، ارنسٹ ۶۳
فوربس، ڈنکن ۲۰۲-۲۰۳، ۲۷۲، ۲۸۸، ۳۴۸،
فوکو، مشیل ۳۷۳،
فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر ۶، ۲۶، ۲۹، ۳۷،
فیاض لاہجی ۴۱۱،
فیروز شاہ تغلق ۱۷۵،
فیض، فیض احمد ۱۹۰، ۴۰۹، ۴۱۰،
فیضی فیاضی ۴۴۳،
فیلن، ایس۔ ڈبلیو ۲۷۲، ۲۸۸، ۳۴۸، ۴۹۳،
قاضی افضال حسین ۲۲
قاضی سجاد حسین ۱۸۱،
قافیے کے معاملات ۱۴۴، ۱۵۴،
قائم چاندپوری، شیخ قیام الدین ۹۲،
۱۲۷، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۸۱، ۱۸۲،
۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۵،
۲۰۷، ۲۱۵، ۲۵۲، ۲۸۶، ۳۰۶،
۳۲۹، ۳۳۰، ۳۷۸، ۴۳۲، ۴۳۳،
۵۷۳، ۵۹۸، ۶۰۱، ۶۴۲، ۶۵۶،
قدرت اللہ قدرت ۳۱۷،
قدسی، حاجی محمد جان ۱۲۸،

قصیدہ ۶۲، ۵۷۸،

قمر، احمد حسین (داستان گو) ۴۲-۴۳،

۴۴، ۱۵۴، ۲۵۵،

کافکا، فرانز ۲۳۵، ۳۲۸، ۵۷۳،

کانن ڈائل، آرتھر ۵۹،

کرسٹیوا، جولیا ۱۱،

کرموڈ، فرنیک ۱۵، ۹۵، ۶۳۳،

کعب ابن زہیر مخضرمی ۱۱،

کلاسیکی (اردو) استاد کی تعریف ۹۸،

کلب علی خاں ناظم، نواب ۵۴۴،

کلر، جانتھن ۱۴،

کلیم الدین احمد ۴۲، ۶۲، ۷۲، ۹۶،

کلیم ہمدانی، ابوطالب ۱۰۷، ۱۲۸، ۲۵۱،

۲۷۱-۲۷۲، ۳۸۴-۳۸۵، ۶۰۰،

۶۴۶،

کمال ابوذیب ۱۴، ۴۶، ۱۱۴،

کمال دہلوی، ملا ۱۶۵

کمال لکھنوی، شاہ ۵۷۸،

کنایہ ۱۶۴، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۸۵، ۱۸۹،

۱۹۵، ۲۱۲، ۲۱۶، ۲۴۴، ۲۵۶،

۲۵۹، ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۸، ۲۹۹،

۳۴۲، ۳۵۴، ۳۷۴، ۳۹۳، ۳۹۵،

۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۴، ۴۰۸، ۴۱۹،

۴۲۰، ۴۲۸، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۷۴،

۴۸۲، ۵۰۳، ۵۱۰، ۵۲۲، ۵۲۳،

۵۲۴، ۵۳۸، ۵۹۸، ۶۲۱، ۶۲۲،

کنجنی راجا، کے- ۱۲، ۱۶،

کولرج، سیموئل ٹیلر ۱۶، ۷۹، ۶۷۱، ۶۷۲،

کیٹس، جان ۹۵،

کیٹولس ۱۰۰

کیفیت ۳۲، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۶،

۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۸، ۱۶۰،

۱۷۲، ۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۹،

۲۲۰، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۴۳، ۲۴۴،

۲۵۴، ۲۹۴، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۳۳،

۳۳۴، ۳۵۴، ۳۶۶، ۳۸۰،

۴۰۰، ۴۰۹، ۴۱۲، ۴۲۰، ۴۲۷،

۴۴۳، ۴۴۴، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۷۲، ۴۷،

۵۱۰، ۵۲۲، ۵۲۵، ۵۴۰، ۵۷۱،

۵۸۷، ۵۸۹، ۶۰۱، ۶۰۴،

۶۱۷، ۶۵۶،

گلشن، شاہ سعداللہ ۹۰-۹۲،

گلیلیو گلیلی ۵۶،

گھریلو فضا اور ماحول، میر کی غزل میں۔ دیکھیے روزانہ زندگی، میر کی غزل میں۔

گیان چند، پروفیسر ۴۲

لاتھ، پروفیسر مکند ۴، ۱۴،

لاک، جان ۱۱۹، ۱۲۰،

"لطف سخن" کی تعریف ۱۱۱، ۲۲۸،

لفظ تازہ، لفظ کی تازگی ۷، ۱۰۷، ۱۲۳، ۱۵۰،
۱۶۲، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۰۴، ۲۱۶،
۲۵۰، ۲۶۷، ۲۸۱، ۲۸۲، ۳۱۵،
۳۱۷، ۳۲۶، ۳۳۵، ۳۳۸، ۳۶۴،
۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۷، ۴۰۵، ۴۰۸،
۴۴۷، ۴۶۰، ۴۹۵، ۵۴۲، ۵۵۳،
۵۵۸، ۵۶۶، ۵۸۰، ۵۸۶، ۵۸۷،
۵۹۹، ۶۲۳،
لنگس، مارٹن، ۶۱۲،
لہجہ میر کا، دیکھیے طنطنہ، غرور اور وقار،
میر کے لہجے میں، دیکھیے تحزونی، میر کے
لہجے میں
لی۔ ڈورو تھی ۸۱،
لینڈر، والٹر سیوج ۳۹۸،
لیون، ہیری ۴۲،
لیوی اسٹراؤس، کلود ۸۱،
مارگالت، آوشائی ۲۵۷،
ماتے، ایڈوار ۲۸۳،
متکلم کی نوعیت، میر کی غزل میں ۱۸۴،
۱۸۶، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۹۲، ۳۰۵،
۳۰۷، ۳۱۴، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۸۹، ۳۹۵،
۳۹۷، ۴۰۷، ۴۱۸-۴۱۷، ۴۴۳،
۴۹۳، ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۰۹، ۵۱۱،
۵۲۶، ۵۳۹، ۵۴۴، ۵۴۷۔
۵۴۸، ۶۰۰، ۶۶۸،
متن کو پڑھنے کے اصول ۶۷-۶۹، ۷۷-۷۸،
متبنی ۳۶،
مجاز، اسرار الحق ۶۱۴-۶۱۵،
مجاز مرسل ۲۱۵، ۳۰۷، ۳۸۷،
مجتبیٰ حسین، پروفیسر ۹۵،
محاورے اور ضرب الامثال، میر کے یہاں
۱۴۴، ۱۵۶، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۸۸،
۲۱۴، ۲۱۶، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۰،
۲۷۲، ۳۰۰، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۳۵،
۴۲۳، ۴۲۶، ۴۶۳، ۴۷۴، ۴۷۹،
۵۵۳، ۵۸۸، ۶۵۴،
محزونی، میر کے لہجے میں ۱۵۹، ۱۸۷، ۱۹۵،
۲۰۰، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۶، ۲۴۴، ۲۶۰،
۲۶۱، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۶۳، ۳۸۴،
۴۰۵، ۴۲۸، ۴۸۶، ۵۰۸، ۵۱۵،
۵۶۳، ۵۷۱، ۵۹۳، ۶۰۸، ۶۴۰،
محسن تاثیر ۳۸۷،
محمد رسول اللہ ﷺ ۱۱، ۵۱، ۵۲، ۶۵، ۶۶،
۱۱۹، ۲۰۵، ۲۴۰، ۲۹۶، ۴۹۶،
۴۹۷، ۵۷۵،
محمد پادشاہ، میر منشی (صاحب "فرہنگ
آنندراج") ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۹۶،
۴۱۱، ۴۷۰، ۵۸۷، ۶۴۶،
محمد حسن، پروفیسر ۲۲، ۳۱۸،
۳۲۴

محمد حسن عسکری ۱۸، ۲۲، ۲۶، ۹۵، ۲۱۱، ۲۲۶، ۲۷۰، ۳۴۵، ۳۷۵، ۱۴۶،

محمد حسین تبریزی (صاحب "برہان قاطع") ۶۵۲،

محمد شاہ، بادشاہ دہلی ۹۱،

محمد قلی قطب شاہ ۶۹،

محمد علوی ۱۴۳،

محمود الہی، پروفیسر ۹۱،

مخلص، آنند رام ۹۲،

مراعات النظیر دیکھیے رعایت اور مناسبت

مرثیہ ۴۲، ۶۲،

مزاح، میر کی غزل میں، دیکھیے خوش طبعی اور ظرافت، میر کی غزل میں

مسعود بک ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۰۳،

مسعود حسن رضوی ادیب ۹۹، ۶۶۵،

مسعود حسین، پروفیسر ۲۶،

مسعود سعد سلمان لاہوری ۳۸۴،

مسلمؓ بن عقیلؓ، حضرت ۶۲۶،

مسیح الزماں، ڈاکٹر ۲۳

مصحفی، شیخ غلام ہمدانی ۹۱، ۱۴۵، ۲۰۲، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۸۱-۲۸۲، ۲۹۷، ۳۴۲-۳۴۳، ۳۵۰، ۳۵۷، ۴۰۱، ۴۲۰، ۴۷۲، ۵۷۷، ۵۷۸، ۶۰۱، ۶۱۸، ۶۴۳،

مصرعے پر مصرع لگانا ۱۴۷، ۱۵۰، ۲۰۴، ۲۸۰، ۳۸۸، ۴۸۳،

مصور سبزواری ۴۵۸،

مضمون، شرف الدین ۱۲۳

مضمون آفرینی ۳۲، ۳۹، ۷۸، ۹۵، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۳-۱۲۴، ۱۴۵، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۴، ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۹، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۹۶، ۳۰۴، ۳۲۱، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۵-۳۴۶، ۳۵۴، ۳۶۶، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۸۸، ۴۰۳، ۴۱۲-۴۱۳، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۸، ۴۶۶، ۴۶۹، ۴۷۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۵۰۴، ۵۰۶، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۸، ۵۳۲، ۵۳۶، ۵۳۹، ۵۴۷، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۴، ۵۵۷، ۵۶۰، ۵۹۱، ۵۹۹، ۶۱۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۴۸، ۶۵۷، ۶۷۱،

مضمون کی ماہیت ۲۱، ۴۱، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰-۱۲۱،

۱۲۲-۱۲۳، ۲۸۶-۲۸۸، ۴۶۱،
۴۶۲، ۵۵۶،
معاملہ بندی ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۲۶، ۳۱۰،
۳۹۳، ۴۰۳، ۴۴۰، ۴۸۸،
معشوق کے آداب ۳۲۲-۳۲۴،
معنی ۳۰-۳۱، ۳۴، ۸۶، ۱۰۲، ۱۰۶،
۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۲۶، ۱۲۹-۱۳۰،
۲۷۵-۲۷۷، ۲۹۱، ۳۹۴، ۵۵۶،
۵۵۹، ۵۶۶، ۵۹۹، ۶۴۲،
معنی آفرینی ۳۲، ۳۴، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۰۹،
۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۵۰،
۱۵۱-۱۵۲، ۱۵۳-۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶،
۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۱،
۱۷۲، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۳،
۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۸،
۲۰۹، ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۳۰-۲۳۱،
۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۶،
۲۵۴، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۸۴، ۲۹۴-
۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۶،
۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۲۰،
۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۴۲،
۳۴۳، ۳۴۴، ۳۵۱-۳۵۲، ۳۵۴،
۳۶۱-۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۶،
۳۷۲، ۳۸۱، ۳۹۲-۳۹۳، ۳۹۵-
۳۹۶، ۴۰۰، ۴۰۵-۴۰۶، ۴۰۹-
۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۵، ۴۱۶-۴۱۷،
۴۱۹، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۰-۴۴۱،
۴۴۸-۴۴۹، ۴۵۲، ۴۵۵ ۴،
۴۵۷، ۴۵۹، ۴۶۲-۴۶۳، ۴۶۵،
۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۰-۴۷۱، ۴۷۶،
۴۷۷-۴۷۸، ۴۸۶، ۴۹۴، ۴۹۵،
۵۰۱، ۵۱۰، ۵۱۶، ۵۱۹، ۵۲۳،
۵۲۵، ۵۳۵، ۵۴۰، ۵۴۵، ۵۴۸،
۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۵۶، ۵۵۸،
۵۶۰-۵۶۴، ۵۶۷، ۵۶۹، ۵۷۰،
۵۷۱، ۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۸، ۵۹۰،
۵۹۱-۵۹۲، ۶۰۲، ۶۰۸-۶۰۹، ۶۱۱،
۶۲۱-۶۲۲، ۶۲۵، ۶۴۴، ۶۴۶-
۶۴۷، ۶۴۸-۶۴۹، ۶۵۲-۶۵۵،
۶۶۶، ۶۶۹،
معنی المعنی ۱۰۷
معنی بندی ۱۰۸، مزید دیکھیے معنی آفرینی
معنی پروری ۱۰۸، مزید دیکھیے معنی آفرینی
معنی یابی ۱۰۸، مزید دیکھیے معنی آفرینی
مفروضات، شاعرانہ ۱۲۶
ملارمے، اسٹیفان ۵۴۱
ملٹن، جان ۳۳-۳۴
ملوس، چسلاو ۳۱۸-۳۱۹،
ممنون، میر نظام الدین ۷۹، ۲۵، ۲۴۹-
۲۵۰،

مناسبت ۱۰۵-۱۰۶، ۱۱۵-۱۱۶، ۲۷۳-
۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۴۳، ۶، ملاحظ
ہو رعایت و مناسبت، مزید ملاحظ
ہو رعایت کی تعریف
منت، میر قمر الدین ۶۰۰
منتظر، نور الاسلام ۳۵۰،
منشائے مصنف ۲۹، ۶۷
منصور حلاج شہید، حضرت ۱۷۵-۱۷۶،
۳۴۳، ۶۱۱-۶۱۲،
منظور حسین، پروفیسر خواجہ ۵۷۶
منیر نیازی ۴۵۸،
موزوں، راجہ رام نرائن ۳۲۳، ۳۳۴،
موزونیت ۷۰-۷۱
موسیٰؑ کلیم اللہ، پیغمبر ۶۰۶
مومن، حکیم مومن خاں ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۳،
۱۳۲، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۸۸، ۱۹۵،
۲۴۶، ۲۹۳، ۳۶۶، ۴۲۳، ۴۴۰،
۵۰۰، ۵۲۲، ۶۱۷،
مہذب لکھنوی (صاحب "مہذب اللغات")
۲۱۷، ۶۶۲، ۶۶۴،
مہر، حاتم علی ۱۲۳
میرامن ۳۵، ۲۰۵
میراں جی خدا نما، حضرت ۱۷۴-۱۷۵، ۱۷۶،
میر تقی میر کی تنقیدی آراء ۹۲، ۱۰۶، ۱۱۱،
۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۵-۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۲،
۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱،
۱۳۳، ۲۴۱-۲۴۲، ۳۱۸،
میر حسن ۱۳۰-۱۳۱، ۲۵۳، ۲۹۶، ۳۴۶،
۵۵۲، ۶۵۸
میر عشق، سید حسین لکھنوی ۱۴۴
مینڈل، گریگر جوہن ۸۰
ناجی، محمد شاکر ۱۱۵، ۲۲۸، ۲۲۹،
۲۴۹، ۳۸۷،
نادر، کلب حسین خاں ۱۱۹
نارنگ، پروفیسر گوپی چند ۲۶
نازک خیالی ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۲۴-۱۲۵،
۱۷۱، ۳۶۶، ۴۶۵،
ناسخ، شیخ امام بخش ۶۵، ۶۶، ۷۶-
۷۷، ۹۵، ۹۸، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۲۴،
۱۲۵، ۱۳۲، ۱۴۴، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۲،
۲۰۴-۲۰۵، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۲۳،
۲۶۹-۲۷۰، ۳۰۷، ۳۴۴، ۳۶۰،
۳۸۸، ۴۵۱، ۴۶۶، ۴۹۷، ۵۰۷،
۵۵۴، ۵۵۷، ۶۳۴، ۶۵۴،
ناصر، سعادت خاں ۷۶، ۴۸۱،
ناصر کاظمی ۵۳، ۶۳۴،
نثار، محمد امان ۵۲۳
نثار احمد فاروقی، پروفیسر ۲۳، ۱۴۲،
نسیم دہلوی، نواب اصغر علی خاں،
۱۱۸، ۱۲۴، ۱۲۷،

نشانیات ملاحظہ ہو اشاریات
نصرت الدین ۴۹۲،
نصرتی بیجاپوری، محمد نصرت ۴۳، ۹۰،
نصیر، شاہ نصیر دہلوی ۸۳، ۹۶، ۱۲۵،
۱۵۲، ۱۷۰، ۳۷۴ - ۳۷۵، ۴۳۳،
۶۰۱،
نظام الدین اولیاؒ، حضرت خواجہ ۲۹۹، ۶۲۷،
نظامی دکنی ۵۹-۶۰،
نظامی گنجوی، حکیم جمال الدین ۱۳۵
نظریۂ کائنات، کلاسیکی اردو تہذیب میں
۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳
نظیر اکبرآبادی، شیخ ولی محمد ۱۹۰، ۴۰۳،
نظیری نیشاپوری، محمد حسین ۳۶۶، ۴۰۷،
۴۲۰، ۴۲۶-۴۲۷، ۴۵۳، ۴۵۴،
۴۷۵، ۵۸۰-۵۸۱،
نفس رضیہ شہیدؒ، حضرت محمد ۶۲۶
نفس زکیہؒ شہید، حضرت محمد ۶۲۶
نقل ۴۰
نمکین کلام ۱۲۸ - ۱۲۹
نورالرحمٰن، مولوی ۲۲
نول کشور، منشی ۲۳، ۶۶۰،
نئی تاریخیت ۶۷۳
نیاز فتح پوری ۲۶۲، ۶۶۴،
نیر کاکوروی، مولوی نورالحسن (صاحب
"نوراللغات") ۱۶۲، ۲۱۶، ۲۴۳،
۲۵۰، ۲۵۴، ۲۷۲، ۲۸۸، ۳۰۰،
۳۴۰، ۴۰۸، ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۶۳،
۴۸۰-۴۸۱، ۴۸۹، ۴۹۳، ۵۳۳،
۵۴۳، ۶۴۱
نیر مسعود ۲۳، ۲۴، ۴۶، ۲۶۳، ۳۲۷،
۳۳۹، ۵۳۱،
نیوٹن، سر آئزک ۵۸
واجد علی شاہ، شاہ اودھ ۲۶۹
وارستہ، سیالکوٹی مل (صاحب "مصطلحات
شعراء") ۹۲
واقعیت، میر کی غزل میں۔ دیکھیے حقیقت
نگاری، میر کی غزل میں
واقفی مشہدی ۴۰۶
والیری، پول ۱۲، ۱۶، ۸۷، ۹۵، ۶۳۲،
وانسل، ایلی ۵۷۵
وائلڈ، آسکر ۳۷۳، ۴۹۹
وٹمن، والٹ ۲۶۲
وجہی، ملا اسداللہ ۴۳-۴۴، ۹۰،
وحدت الوجود اور وحدت الشہود ۱۷۳،
۱۷۵، ۱۷۹،
ورڈز ورتھ، ولیم ۹۶، ۹۷، ۶۶۶
وزیر، خواجہ محمد وزیر ۱۲۵
وزیر علی خاں (نواب اودھ) ۵۷۸، ۶۶۰،
وضعیات، وضعیاتی تنقید ۲۱
وقار عظیم، پروفیسر ۴۲

ولی دکنی، محمد ولی ۴۳، ۶۹، ۸۱، ۹۰-
۹۲، ۹۳، ۱۱۷، ۱۲۹، ۲۰۳، ۲۱۱،
۲۱۲، ۲۲۰، ۲۸۹، ۲۸۷، ۲۸۸، ۵۷۹،
وہائٹ، ہیڈن ۱۵
ویلی، آرتھر ۶۳
ہابس، ٹامس ۱۱۹
ہاجکن، ہاورڈ ۸۸
ہارڈی، ٹامس ۴۹۰
ہاردی، ولیم ۵۵۵
ہاشمی بیجاپوری، سید میراں میاں خان
۴۳، ۶۹، ۹۰
ہالینڈر، جان ۱۰۹
ہائنہ ہائترخ ۳۱
ہیچکاک، الفریڈ ۵۲۵-۵۲۶
ہراقلیطس ۳۶
ہرٹز برگ، آرتھر ۵۷۵
ہرش، ای ڈی ۳۰، ۳۴
ہنومان دیوتا ۲۸۵
ہولڈرلن، فریدرخ ۳۱، ۱۹۴
ہومر ۲۴۱
ہینی، سمیئس ۳۱۸
ہیوگو، وکتور ۷۷
یاکبسن، رومن ۱۴، ۵۱، ۷۱،
۳۸۶-۳۸۷، ۵۵۶،
یاؤس، ہانس رابرٹ ۷۷، ۷۸
یقین، نواب انعام اللہ خاں ۱۲۲، ۱۳۳،
۱۳۴، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۳، ۲۲۰،
۴۳۲،
یک رنگ، مصطفٰے خاں ۱۱۵، ۲۲۹
یگانہ چنگیزی، میرزا واجد حسین ۱۶۵، ۱۷۴، ۱۷۶،
یوسف علیہ السلام پیغمبر ۴۹۸، ۵۰۰،
یونگ، کارل گستاؤ ۶۰۶، ۶۰۷
یےٹس- ڈبلیو- بی- ۱۹، ۵۸۲-۵۸۳،
۵۸۴،

ہماری مطبوعات

آندھی میں چراغ	خواجہ غلام السیدین	۲۷۶	=/۱۳
ابوالکلام آزاد۔ شخصیت، سیاست پیغام۔	پروفیسر رشید الدین خاں	۳۳۶	=/۲۱
ابوالکلام آزاد۔ ایک ہمہ گیر شخصیت	مرتب پروفیسر رشید الدین خاں	۶۸۸	=/۵۸
آہنگ و عروض	ڈاکٹر کمال احمد صدیقی	۲۷۸	=/۱۸
املا نامہ	مرتب: پروفیسر گوپی چند نارنگ	۱۲۸	=/۹
اردو تصویری لغت		۱۵۲	=/۳۰
اردو صرف و نحو	ڈاکٹر اقتدار حسین خاں	۱۳۶	=/۱۶
اردو افعال	سونیا چرنیکوا (روسی ادیب)	۳۲۴	=/۲۴
اردو املا	رشید حسن خاں	۷۰۶	=/۳۷
اسکول لائبریری	سید حسین رضا رضوی	۱۵۶	=/۲۰
جامع انگریزی اردو لغت (حصہ اول)		۱۲۳۲	=/۳۰۰
توضیحی لسانیات	ایچ، ایل گلیسن / عتیق احمد صدیقی	۵۸۹	=/۲۳
زبان و قواعد	رشید حسن خاں	۵۰۳	۱۸/۷۰
صحت الفاظ	سید بدر الحسن	۲۵۲	=/۱۸
صوتیات فونیمیات	پروفیسر اقتدار حسین	۱۲۸	=/۲۳
عام لسانیات	پروفیسر گیان چند جین	۹۱۰	=/۷۵
عشری درجہ بندی	" " " "	۹۰۸	=/۸۰
عہدہ ناظم کتب خانہ داری ایک تعارف	کے۔ سی ہیڈسن / مہ جبیں اختر	۱۷۲	=/۲۲
فرہنگ ادبی اصطلاحات	کلیم الدین	۲۰۶	=/۲۴

دکن میں مرثیہ اور اعزاداری	ڈاکٹر رشید موسوی	۳۱۵	۱۶/=
دیوان آبرو	مرتب: پروفیسر محمد حسن	۳۷۷	۲۵/=
دیوان حسرت عظیم آبادی	مرتب: ڈاکٹر اسماء سعیدی	۴۰۴	۱۸/=
ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا حیات اور کارنامے۔	ڈاکٹر کبیر احمد جائسی	۱۲۵	۱۲/=
ڈاکٹر ذاکر حسین	(مرتبہ) ڈاکٹر فہمیدہ بیگم		
ذوق و جستجو	پروفیسر خواجہ احمد فاروقی	۴۰۰	۳۴/=
رہبر اخبار نویسی	سید اقبال قادری	۷۵۲	۶۲/=
رباعیات انیس	مرتب: علی جواد زیدی	۲۸۶	۳۵/=
زندگانیٔ بے نظیر	سید محمد عبد الغفور شہباز، سید محمد حسنین	۳۸۸	۱۹/=
سب رس کے حروف (صرفی مطالعہ)	آصفہ بیگم	۹۹	۱۱/=
سخنوران گجرات	سید ظہیر الدین مدنی	۳۴۰	۱۷/=
صحیفہ خوش نویساں	مولوی احترام الدین احمد شاغل	۲۹۰	۱۴/=
عربی ادب کی تاریخ (اوّل) (تیسرا ایڈیشن)	پروفیسر عبد الحلیم ندوی	۳۵۲	۲۰/=
عربی ادب کی تاریخ (دوم)	پروفیسر عبد الحلیم ندوی	۳۹۰	۲۶/=
عربی ادب کی تاریخ (سوم)	پروفیسر عبد الحلیم ندوی	۷۱۵	۵۵/=
غزل اور غزل کی تحریک (دوسرا)	ڈاکٹر اختر انصاری	۳۳۳	۱۸/=
خاص نظریۂ اضافیت	محمد حبیب الحق انصاری	۱۳۴	۱۲/=
دھوپ چولھا	ایم۔ایم۔ہدیٰ/ڈاکٹر خلیل اللہ خاں	۹۷	۱۲/=
راست و متبادل کرنٹ	عبد الرشید انصاری	۲۹۶	۱۵/=
سائنس کی باتیں	اندر جیت لال	۱۱۱	۱۱/۵۰

قدیم ہندوستان میں تعلیم	ڈاکٹر اے ایس التکر / ابو یوسف	۱۸۰	۲۰/=
قدیم ہندوستان کی ثقافت و تہذیب تاریخی پس منظر میں	ڈی۔ ڈی۔ کوسمبی / بال مکند عرش ملیانی	۳۱۹	۱۳/=
قدیم ہندوستان میں شودر	رام سرن شرما / جمال الدین محمد صدیقی	۲۵۶	۴/۵۰
مہاتما گاندھی	بی۔ آر۔ نندا / علی جواد زیدی	۵۰۰	۴۰/=
مغلیہ دربار کا عروج و زوال	ڈاکٹر ریاض احمد خاں شیروانی	۵۵۳	۳۰/۵۰
مغل دربار کی گروہ بندیاں اور ان کی سیاست (دوسرا ایڈیشن)	ڈاکٹر ستیش چندر / ڈاکٹر قاسم صدیقی	۲۶۵	۲۲/=
مغلوں کا نظام مالگزاری ۱۷۰۰ء سے ۱۷۵۰ء تک۔	نعمان احمد صدیقی / ایس نبی ہادی	۲۲۷	۹/=
مرادآباد۔ تاریخ اور صنعت	تاباں نقوی	۹۲	۱۲/=
مسیر طالبی (سفرنامہ)	ابو طالب اصفہانی / ثروت علی	۳۵۹	۳۲/=
منتخب دساتیر کا تقابلی مطالعہ	شجاع الدین فاروقی	۷۲۴	۶۵/=
ناوابستگی	پروفیسر رشید الدین خاں / ڈاکٹر ایس۔ ایم مہدی۔	۴۶۴	۳۷/=
وادیٔ سندھ اور اس کے بعد کی تہذیبیں	سر مورٹیمر / زبیر رضوی	۱۴۸	۸/=
وجے نگر کے عہد میں نظام حکومت اور سماجی زندگی	ٹی۔ وی۔ مہالنگم / نیل کنٹھ شاستری	۵۷۲	۴۱/=
ہمایوں نامہ	گلبدن بیگم / عثمان حیدر مرزا	۹۶	۱۱/=
ہندوستان سرزمین اور عوام	نارائنی گپتا / ایس۔ کے سنگھ	۷۰	۲/=
ہندوستان کا شاندار ماضی	اے۔ ایل۔ باشم / ایس غلام سمنانی	۸۴۷	۳۲/=
ہندوستان کے دورِ وسطیٰ کے مؤرخین	پروفیسر محب الحسن / مسرور علی ہاشمی۔	۴۷۸	۴۵/=

امراض اور ان کی حقیقت	حکیم ایم حسام صدیقی	۲۰۰	۲۳/=
بچے کی صحت	ڈاکٹر مس ستیہ گپتا/شمیم نکہت	۹۴	۷/۵۰
پیٹ کے کیڑے	محمد رفیق اے۔ ایس	۷۹	۷/=
تاریخ طب	حکیم محمد حسّان	۵۳۹	۴۶/=
تشریح الہیکل (اول)	حکیم ایس۔ ایم۔ کمال الدین حسین ہمدانی۔	۲۱۶	۱۱/=
تشریح الاحشاء	" " "	۲۶۱	۲۳/=
تیمارداری، ترمیم و اضافے کے ساتھ (دوسرا ایڈیشن)	ڈاکٹر حسین فاروقی	۱۸۰	۱۶/=
چائنیز طب آکیوپنکچر اور موکسی بوشن کے بنیادی اصول۔	ڈاکٹر محمد ظہیرالدین	۱۲۸	۱۲/=
چند عام بیماریاں	حسین فاروقی	۶۴	۹/=
درد۔ علامت اور علاج	حکیم ابوسعد خالد جاوید شمسی	۲۱۲	۱۷/=
سرطان کیا ہے؟	محمد برہان حسین	۱۵۲	۷/=
شراب نوشی اور منشیات کی لت	ڈاکٹر حسین فاروقی	۱۰۰	۸/=
علم الادویہ (حصہ سوم)	حکیم محمد مستان علی	۲۳۶	۲۲/=
عہد مامون کے طبی و فلسفیانہ ترجمہ کا تحقیقی مطالعہ	ڈاکٹر عشرت اللہ خاں		
تذکرۂ مخطوطات (حصہ اوّل)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۴۰۴	۲۴/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ دوم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۲۲۸	۲۳/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ سوم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۳۸۴	۲۳/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ چہارم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۳۴۰	۲۳/=
تذکرۂ مخطوطات (حصہ پنجم)	ڈاکٹر محی الدین قادری زور	۳۹۲	۲۳/=