شعر شور انگیز

غزلیات میر کا محققانہ انتخاب، مفصل مطالعے کے ساتھ

جلد چہارم

ردیف ی، فہرست الفاظ

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔1، آر۔کے پورم، نئی دہلی۔110 066

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت : 1994

تیسری (تصحیح اور اضافہ شدہ) اشاعت : جنوری 2008

تعداد : 500

قیمت : -/247 روپے

سلسلہ مطبوعات : 719

She'r-e-Shor Angez Vol. IV
by **Shamsur Rahman Faruqi**

ISBN :81-7587-238-I

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

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

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

طابع: بھارت گرافکس، سی۔ 83، اوکھلا انڈسٹریل ایریا، فیز۔ ا، نئی دہلی۔ 020 110

پیش لفظ

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

''شعر شور انگیز'' نے اردو ادب کی وسعتوں میں ہندوستانیت کی جلوہ گری کو ابھارا ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے اردو کے فروغ اور ترویج کے لئے یہ گوشوارۂ عمل مقرر کیا ہے کہ اردو زبان وادب کی بنیادوں کی بازیافت ہندوستان کے تمدنی پس منظر میں کی جائے اور اکیسویں صدی میں اردو زبان کی ترویج کو ملک کے متنوع لسانی منظر کے ساتھ جوڑ کر فروغ دیا جائے۔ ''شعر شور انگیز'' نے اس گوشوارۂ عمل کو عملی جامہ پہنانے اور ساتھ ہی اردو ادب میں میر کی غیر معمولی قد آور شخصیت کی نئی تفہیم میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کو ڈی۔ لٹ کی دو اعزازی ڈگریاں (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور مولانا آزاد قومی اردو یونیورسٹی حیدرآباد) نے تفویض کی ہیں اور دونوں ڈگریوں کے توصیف ناموں میں ''شعر شور انگیز'' کا ذکر بطور خاص کیا گیا ہے۔ یہ بات ہم سب کے لئے موجب مسرت ہوگی۔

ڈاکٹر علی جاوید

ڈائرکٹر

انتساب

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

شمس الرحمٰن فاروقی

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

مولانا روم

فہرست

تمہید جلد اول	17
تمہید جلد دوم	26
تمہید جلد سوم	33
تمہید جلد چہارم	42
تمہید طبع سوم	66

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات (حصہ دوم)

باب اول	مضمون آفرینی	72
باب دوم	معنی آفرینی	105
باب سوم	تصور کائنات	146

ردیف ی

دیوان اول	168
دیوان دوم	407
دیوان سوم	520
دیوان چہارم	547
دیوان پنجم	623
دیوان ششم	685
فہرست الفاظ	715
اشاریہ	742

یوں تو میں نے میر کے متعلق بری بھلی رائے قائم کرنے کی جرأت ضرور کی ہے، لیکن مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میر کی اصلیت کو پہنچ گیا ہوں، یا سختی سے معروضی اور خارجی نقطۂ نظر قائم رکھ سکا ہوں۔ بہرنوع، میں نے کوشش کی ہے کہ بغیر کسی اندرونی شہادت کے محض قیاس کی بنا پر کوئی رائے قائم نہ کروں... اتنا کہے بغیر میں آگے نہیں بڑھوں گا کہ زندگی کے متعلق جس قسم کا اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر میں ملا ہے، ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مختصر مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا... میری کوشش یہی ہوگی کہ اس مخصوص شعور اور کیفیت کی طرف اپنی کند فہم نثر کی مدد سے اشارہ کرسکوں۔

محمد حسن عسکری

To read, one must be innocent, must catch the signs the author gives.

Boris Tomashevsky

A fool sees not the same tree that a wise man sees.

Willam Blake

افلاطون کا یہ نظریہ بھی صحیح نہیں ہے...کہ انسان کی طرف سے جس خیال کا اظہار ہو اس کا خود اس کے یا دوسرے کے لئے مادی نتیجہ ہونا چاہئے۔ اور باوجود یکہ وہ ایک حکیم انسان تھا لیکن اس حقیقت کی طرف متوجہ نہیں ہوا کہ بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں جو مادی حیثیت سے تو وقیع نہیں ہوتے لیکن باطنی اور معنوی قدر و قیمت کے حامل ہوتے ہیں۔ انھیں خیالات میں ایک وہ خیال ہے جو اشعار کے قالب میں ڈھلتا ہے اور شاعر مشاق اور باذوق ہے تو اس کا شعر پڑھنے یا سننے والا وجد میں آجاتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ اس کی روح میں بالیدگی آگئی ہے۔ آیا خود افلاطون بھی ایسا کر سکا تھا کہ بغیر ان چیزوں کے زندگی بسر کرے جو ذوق اور وجدان سے وجود میں آتی ہیں، جو وہ شعر کو لائق مذمت قرار دے رہا ہے؟ آیا جن چیزوں کا درس وہ دیتا تھا ان کا ایک حصہ ذوق کا جذبہ نہیں رکھتا تھا اور اس کا سرچشمہ ذوق حکمت کے سوا اور کوئی ذوق و وجدان نہیں تھا؟ آیا جو چیزیں روح کو مصفی اور پاکیزہ بناتی ہیں ان میں سے یہ نہیں ہے کہ انسان زیبائشوں کی تحسین و ستائش کرے جو خدا نے اس کائنات کو ودیعت فرمائی ہیں؟ اور ان کی توصیف کے لئے شعر کی زبان بہتر اور موثر ہے کہ حکمت کی؟...شعر کی زبان کو اس کی جگہ پر استعمال کرنا چاہئے اور حکمت کی زبان کو اس کے مقام پر...البتہ بعض مواقع ایسے ہوتے ہیں جہاں شعر ہی سے کام لینا چاہئے، کیونکہ وہاں جو کچھ شعر کی زبان میں کہا جا سکتا ہے اسے حکمت کی زبان ادا نہیں کر سکتی۔

امام جعفر صادقؑ

The forms of art are explainable by the laws of art; they are not explainable by their realism.

Victor Shklovosky

اشعار کے معنی کا کوئی طریقہ معین نہیں ہے۔ سننے والے کے دل میں جو معنی ہیں، جب کوئی شعر سنتا ہے تو اس میں اپنے حال کی مناسبت سے معنی سمجھتا ہے۔ اور اس کی مثال آئینے سے دی گئی ہے کہ آئینے میں صورت کے منعکس ہونے کی کوئی متعین شکل نہیں ہے کہ آئینہ جو بھی دیکھے ایک معین صورت نظر آئے۔ بلکہ جو بھی دیکھے گا اپنی ہی صورت کا عکس دیکھے گا۔ اسی طرح اشعار میں ہے کہ جو بھی سنتا ہے اپنے انداز کے مطابق سنتا ہے۔ اس کے دل میں جو مثال ہے اسی پر شعر کے معنی لیتا ہے۔

شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ

[I]f you use a verb or a noun without explicitly or implicitly relating it to something else, it will be no more than a mere sound.

Abdul Qahir Jurjani

To understand an utterance it is, in fact, not just desirable but absolutely unavoidable that we understand it in its own terms.

E.D. Hirsch

The first five lines of the Poem ["To the Genius of Africa", by Southey] - they are very very beautiful; but (pardon my obtuseness) have they any meaning? ... But indeed the lines sound so sweet, and seem so much like sense, that it is no great matter.

S.T. Coleridge

A beautiful line without meaning is more valuable than a less beautiful one with meaning.

Stephane Mallarme

از رسول به ما رسیده است علیه السلام که ان من الشعر لحکمة وحکمت به معنی علم در قرآن متین وآیات مبین است که ومن یوتی الحکمة فقد اوتی خیراً کثیراً این جا حکمت به معنی علم است پس دریں صورت شاعر به معنی عالم باشد فکیف عالمے که شاعر باشد او خود والله که اعلم باشد و باز دریں حدیث که ان من الشعر لحکمةً وان من البیان لسحراً سحرهٔ سخن را شجرهٔ برآمد از سدره وطوبیٰ برتر می رسد آں بلبل ما زاغ شعر را اصل می گوید وحکمت را فرع آں ایں منزلت را کجا قیاس باشد که در آیات بینات چناں باشد هر کرا حکمت داده شد اورا خیر بسیار داده شد وخیر البشر در خبر حکمت را قسمے از شعر گوید نه شعر را قسمے از حکمت که ان من الحکمة لشعراً پس دریں صورت شعر بالاتر از حکمت باشد وحکمت در ته شاعر داخل بود وشاعر را حکیم تواں خواند اما حکیم را شاعر نه تواں بنشت۔

امیر خسرو

When a commentary deepens our understanding of a text, we do not experience any sense of conflict with our previous ideas. The new commentary does indeed lay out implications we had not thought of explicitly, but it does not alter our conception of the text's meaning. We find ourselves in agreement from the beginning, and we admire the subtlety with which the interpreter brings out implications we had missed or had only dimly preceived... On the other hand, when we read a commentary that alters our understanding, we are convinced by an argument (overt or covert) that shows our original construction to be wrong in some respect. Instead of being comforted by a further confirmation, we are compelled to change, qualify, adjust our original views.

E.D. Hirsch

(T)he separate constituents [of a canon] become not only books in their own right but part of a larger whole ...(which)... can be thought to have an inexhaustible potential of meaning, so that ... new meanings accrue ... and these meanings constantly change though their source remains unchangeable. Since all the books can now be thought of as one large book, new echoes and repetitions are discovered in remote parts of the whole. The best commentary on a verse is another verse.

Frank Kermode

... Mammata summarised ... (the) ideas engendered by ... Anandavardhana (on) direct expression and indirect suggestion:-

> (1) Difference in the nature of the statement : the expressed meaning prohibits or denies, for example, while the suggested meaning commands or affirms.
>
> (2) Difference in time : the suggested meaning is grasped after the expressed meaning.
>
> (3) Difference in linguistic material : the expressed meaning emanates from words : the suggested meaning may arise from a sound, a sentense, or an entire work.
>
> (4) Difference in the means of apprehension : the expressed meaning is understood by means of grammatical rules, where as the suggested meaning requires a context as well ...
>
> (5) Difference in effect : the expressed meaning brings about a simple cognitive expression; the suggested meaning also produces charm.
>
> (6) Difference in number : the expressed meaning is univocal : the suggested meaning may be plurivalent.
>
> (7) Difference in the person being addressed : the expressed meaning may well be addressed to one character, the suggested meaning to another.

Tzvetan Todorov

I must not forget to point out how little instructive criticism can be which does not enter into minutiae.

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 (بالخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

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

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

میر کے انتخابات بازار میں دستیاب ہیں۔ لیکن میں نے ان میں سے کسی کو اختیار کرنے کے بجائے اپنا انتخاب خود ترتیب دینا اس لئے ضروری سمجھا کہ میں یونیورسٹیوں میں پڑھائے جانے والے انتخابات سے نہ صرف 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'') نسبتاً بہتر ہے، لیکن وہ آسانی سے نہیں ملتا۔ پھر اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب ''ساقی'' کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے ایک مخصوص، اور ذرا محدود نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل، یا اگر مکمل نہیں تو نمائندہ تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح میر کے بہت سے عمدہ اشعار کے ساتھ کم عمدہ اشعار بھی انتخاب میں آگئے ہیں۔ لہٰذا اس انتخاب کی روشنی میں میر کے شاعرانہ مرتبے کے باب میں صحیح رائے نہیں قائم ہو سکتی۔

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

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

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

یہاں اس سوال پر تفصیلی بحث کا موقع نہیں کہ کلاسیکی غزل کی کوئی مخصوص شعریات ہے بھی کہ نہیں؟ اور اگر ہے تو اس کو دوبارہ رائج کرنے کی ضرورت کیا ہے۔ کلاسیکی غزل کی شعریات یقیناً ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ وہ ہم سے 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 ہو سکتے 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 لیے کافی نہیں؟ اگر صرف اس شعریات کا استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے۔ اور اگر ہم ذرا بد قسمت 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۔ کیونکہ 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 ہی سے ملا۔ لیکن اتنی ہی بنیادی بات یہ ہے کہ اپنے اکثر پیش رووں کے علی الرغم میں نے مغربی افکار کا اثر تو قبول کیا، لیکن ان سے مرعوب نہ ہوا۔ اور اپنی کلاسیکی شعریات کو میں نے مغربی شعریات پر مقدم رکھا۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ میں مشرقی شعریات کو مغربی شعریات سے بہر حال اور

بہر زمانہ بہتر سمجھتا ہوں۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ اپنے کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے میں اپنی مشرقی شعریات کے اصولوں کو مقدم جانتا ہوں۔ یعنی اپنے کلاسیکی ادب میں اچھائی برائی کا معاملہ طے کرنے کے 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 میں مغربی افکار و تصورات سے بے دھڑک اور بے کھٹکے استفادہ کرتا ہوں۔ اصل الاصول معاملات پر میں نے مغربی افکار سے وہیں تک اتفاق کیا ہے جہاں تک ایسے اتفاق کے جواز اور وجوہ ہمارے اصول شعر میں مذکور یا مضمر حیثیت سے موجود ہیں۔ مثلاً معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ 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، آنندوردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہٰذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود (Ontology) پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں۔ (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں۔) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے

سیکھا ہے۔ اسی طرح، ''روسی ہیئت پسند'' نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی)۔ اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔

جب میں نے یہ انتخاب بنانا شروع کیا تو یہ بات بھی ناگزیر ہوگئی کہ میں تمام اشعار پر اظہار خیال کروں۔ شروع میں ارادہ تھا کہ صرف بعض اشعار کو تجزیے کے لیے منتخب کروں گا۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد یہ بات صاف ہوگئی کہ میر کے یہاں معنی کی اتنی تہیں اور فن کی اتنی باریکیاں ہیں، اور ان کے بظاہر سادہ شعر بھی اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ہر شعر ع کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست کا مصداق ہے۔ لہٰذا یہی طے کیا کہ میر کا حق صرف انتخاب سے نہ ادا ہوگا، بلکہ ہر شعر مفصل اظہار خیال کا متقاضی ہے۔ پھر بھی، مجھے امید تھی کہ یہ کام تین جلدوں میں تمام ہو جائے گا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چار جلدیں بمشکل کافی ہوں گی۔ چنانچہ یہ پہلی جلد ہدیہ ناظرین کرتا ہوں۔ دوسری جلد انشاء اللہ عنقریب آ جائے گی۔ تیسری اور چوتھی جلدیں بھی تکمیل کے مراحل میں ہیں۔ 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 آ چکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی جو انتخابات پیش نظر رہے ہیں ان میں حسرت موہانی (مشمولہ ''انتخاب سخن'') مولوی عبدالحق، مولوی نور الرحمٰن، حامدی کاشمیری، قاضی افضال حسین، ڈاکٹر محمد حسن، اور ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی کے انتخابات کا ذکر لازم ہے۔ آخر الذکر خاص طور پر ذکر کے قابل ہے، کیونکہ 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۔

میر کے ہر سنجیدہ طالب علم کو تعین متن کے مسائل سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ میں محقق نہیں ہوں۔ میرے پاس وہ صلاحیت ہے اور نہ وہ علم اور وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کرسکوں۔ 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 دئے 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 نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا ہرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصۂ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔ افسوس اب وہ مرحوم ہو چکے۔ اللہ ان کے مراتب بلند کرے۔

(۲) نسخۂ نولکشور (لکھنؤ ۱۸۶۷)۔ یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا 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 مرحوم (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۷) اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

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

(۶) کلیات، جلد اول، دوم، سوم (صرف چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق۔ (مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵) بقیہ جلدیں انتخاب مکمل ہونے تک طبع نہیں ہوئی تھیں۔[۲]

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

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

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

---

[۱] حال میں امجد اسلام امجد اور راشد آزر کے انتخابات دیکھنے کا موقع ملا۔ (مئی ۱۹۹۲)

[۲] یہ جلدیں ڈاکٹر حنیف ترین نے حال میں مہیا کیں میں ان کا شکر گذار ہوں (اپریل ۱۹۹۲)

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

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار منتخب کرنے کا بیڑا اٹھایا، یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے تکلف پیش کیا جا سکے۔ انتخاب اگر چہ بنیادی طور پر تنقیدی کارروائی ہے، لیکن انتخاب میں ذاتی پسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے۔ اگر چہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کرنا غیر ممکن نہیں ہے، لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہو سکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں ''شئے لطیف'' بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کر سکتا کہ میں نے ''شئے لطیف'' اور مجرد 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۔ حالانکہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں، انصاف پر مبنی کارروائی نہیں۔ لیکن کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا بھی، کہ وہ انتخاب کے قابل ہے، اور بھی نامناسب ہوتا۔ قرائن سے اندازہ ہوا کہ ان شعروں کا اشکال غالباً متن کی خرابی کے باعث ہے اور ان میں کوئی خاص خوبی شاید نہیں ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے 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۔ علی گڈھ، دلی، لاہور، کراچی، لکھنؤ، الہ آباد، سری نگر، بھوپال، بنارس، حیدرآباد، کولمبیا، پنسلوانیا، شکاگو، برکلی، بمبئی، لندن، یہاں کتنے ہی طالب علم اور دوست ہیں جنھیں میر کے بارے میں طول طویل گفتگوئیں برداشت کرنا پڑیں میں ان کا بطور خاص ممنون ہوں۔

ترقی اردو بیورو حکومت ہند، اس کی ڈائرکٹر فہمیدہ بیگم، اس کے ادبی علمی مشاورتی پینل کے اراکین، بالخصوص پروفیسر مسعود حسین اور پروفیسر گوپی چند نارنگ، بیورو کے دوسرے افسران، بالخصوص جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہو چکے ہیں، اللہ ان کے مراتب بلند کرے) ڈاکٹر کلیم اللہ اور محمد عصیم بھی میرے شکریے کے حقدار ہیں۔ اگر ترقی اردو بیورو دست گیری نہ کرتا تو اتنی ضخیم کتاب کا معرض اشاعت میں آنا ممکنات میں نہ تھا۔ خطاط جناب حیات گونڈوی نے بڑی عرق ریزی اور جانفشانی سے کتابت کی اور میری بار بار کی تصحیحات کو بطیب خاطر بنایا۔ میں ان کا بھی شکر گذار ہوں۔ عزیزی خلیل 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 کر کے مہیا کیا۔ میں ان کا ممنون اور خلیل اعظمی مرحوم کی روح کے لئے دعا گو ہوں۔

اس جلد کے پریس جاتے وقت (جولائی ۲۰۰۷) قومی اردو کونسل کے ڈائرکٹر کا عہدہ ڈاکٹر علی

جاوید نے سنبھال لیا تھا۔ ان کی فعال رہنمائی نے کونسل کے کاموں کو بہت تیز رفتار کر دیا۔ میں ان کا شکر گذار ہوں۔

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

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

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

نئی دلی، ۱۱ جنوری ۱۹۹۰

الٰہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶ شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد دوم

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

''شعر شور انگیز'' کی جلد سوم ردیف ن سے ردیف و تک کے انتخاب اور اس پر بحث پر مشتمل ہوگی۔ چوتھی جلد ردیف ہ اور ردیف ی پر مشتمل ہوگی۔ توقع اور امید ہے کہ یہ جلدیں بھی ۱۹۹۱ 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 وفکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں اور ہمارے غالباً سب سے بڑے شاعر ہیں اور میری کوششیں میر کی فہم 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 نسبتاً آسان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ میر کے اسرار بہت آہستہ آہستہ کھلتے ہیں۔ اس کی وجہ کچھ تو یہ ہے کہ میر کے بارے میں غلط مفروضات بہت ہیں اور ان کے بارے میں سب سے زیادہ مقبول عام تصور یہ ہے کہ وہ بہت آسان، شفاف اور علمۃ 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 ہوگی۔) لیکن میر کا اسرار آسانی سے نہ کھلنے اور پوری طرح نہ کھلنے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ ہمارے سب شاعروں سے زیادہ دور تک اور زیادہ وسعت کے ساتھ کلاسیکی غزل اور خاص کر ہند ایرانی غزل کی روایت میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ ہم اس روایت سے اگر کلیۃً نہیں تو بڑی حد تک بیگانہ ہو چکے ہیں۔ اس کی شعریات اور تصور کائنات ہمارے لئے کم 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 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 ہوگا۔ ای۔ ڈی۔ ہرش کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ معنی تو دراصل ہمارے اندر ہیں۔ اگر ہم نہ ہوں تو متن محض ایک بے جان اور جامد شے ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ایسے لوگ ہوں (اور مجھے امید ہے کہ ہیں، یا اگر ہیں نہیں تو اب پیدا ہوں گے) جن میں مطالعے کی صلاحیت مجھ سے زیادہ، یا مجھ سے مختلف طرح کی ہو، اور میر کی روایت سے ان کی آشنائی مجھ سے زیادہ گہری ہو، تو وہ یقیناً میر کے کلام کے ساتھ مجھ سے بہتر معاملہ 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 (Heine) اور ہولڈرلن (Hoderlin) کے کلام میں کہیں کہیں وہی نزاکت اور ذرا سی چیز کو لعل و گہر بنا دینے والی بات ملتی ہے جو بہترین فارسی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ میں جرمن زبان سے واقف نہیں ہوں، لیکن ترجمے کی نقاب میں ان شعرا کا کلام اپنے تمام حسن کے باوجود حافظ کی اس جادوگری سے خالی ہے کہ شعر میں کوئی بات بظاہر نہیں، لیکن سب کچھ ہے۔ ''شعر شور انگیز'' میں بہت سے اشعار ایسے ہیں جن پر دل کھول کر بحث کرنے کے باوجود مجھے ایک طرح کا احساس شکست ہی ہوا، کہ شعر میں جو بات مجھے نظر آئی تھی، میں اسے پوری طرح بیان نہ کر سکا۔ یہ درست ہے کہ ''کیفیت'' کا تصور ایسے بہت سے اشعار کی خوبی کو محسوس کرنے اور ایک حد تک اسے ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ لیکن خود ''کیفیت'' کی مکمل وضاحت ممکن نہیں۔

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

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

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

آیا جو واقعے میں 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 جانئے غبار ہمارا کہاں رہا

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

جب میں نے ''شعر شور انگیز'' پر کام شروع کیا تو خیال تھا کہ اکا دکا شعروں پر اظہار خیال کروں گا۔ تھوڑی ہی دیر میں معلوم ہو گیا کہ یہاں تو ہر شعر دامان نگہ تنگ و گل حسن تو بسیار کا مصداق ہے۔ پھر یہ ارادہ ہوا کہ اشعار پر تو مفصل گفتگو ہو جائے، لیکن دیباچہ مختصر ہو۔ آخر میں دیباچے کو اس وقت روکنا پڑا جب دیکھا کہ اگر ضبط نہ کیا تو پوری ایک جلد بھی اس کے لئے کافی نہ ہو گی۔ خیال تھا کہ آئندہ جلدوں میں دیباچہ نہ ہو گا۔ لیکن جلد دوم کی تکمیل کے لئے ضروری دیکھا کہ بعض اہم مباحث پر یہاں بھی گفتگو ہو۔ لہٰذا دیباچہ لکھنا 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 ہوگا اور فیشن کے خلاف تو یقیناً متصور کیا جائے گا۔ زمانے کا مذاق اتنا بدل گیا ہے کہ علامات وقف وغیرہ اب بہت مستحسن سمجھی جانے لگی ہیں۔ ملٹن نے جب ''فردوس گمشدہ'' (Paradise Lost) شائع کی تو اس وقت اس کے خیال میں نظم معرا اتنی اجنبی ہو چکی تھی کہ اس نے مختصر دیباچہ لکھا اور پابند کی جگہ معرا نظم لکھنے کی وجہ بیان کی۔ اسی سنت پر عمل کرتے ہوئے میں بھی مختصراً عرض کرتا ہوں کہ اشعار کو علامات وقف اور اعراب سے پاک رکھنے کی وجوہ حسب ذیل ہیں:

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

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

مندرجہ ذیل مثالوں پر غور کیجیے ع

(۱) گل کی وفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل

اگر مصرعے کو یوں لکھا جائے ع

گل کی وفا بھی جانی؟ دیکھی وفائے بلبل؟

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

(۲) فتیلہ مو وہ جگر سوختہ ہے جیسے اتیت

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

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

''خورشید'' اور ''صبح'' کے مابین اضافت کی علامت لگا دی جائے تو ایک ہی معنی نکلیں گے، یعنی صبح کا سورج۔ اگر اضافت نہ لگائی جائے تو اضافت والے معنی نکلیں گے (کیونکہ 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 دقت 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، تا کہ طالب علم اسے آسانی سے پڑھ سکیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' اور ''باغ و بہار'' ہو یا نثر کی کوئی کتاب، وہ شعری متن کی طرح کثیر المعنی ہونے کے امکانات نہیں رکھتی۔ لہٰذا وہاں تو ٹھیک ہے، لیکن شعر کو اوقاف و اعراب کا پابند کرنے میں شعر اور قاری دونوں کا زبردست نقصان ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جس متن کے اصول تحریر میں اعراب کا تصور نہ تھا، اس کا اصل مزاج ہی اعراب کے خلاف تھا اور ہمیں متن کو اس کے مزاج کے مطابق ہی قبول کرنا چاہئے۔

متنبی نے ایک بار جوش میں آکر کہا تھا۔

ای محل ارتقی ای عظیم اتقی
وکل ماخلق اللہ و مالم یخلق
محتقر فی همتی کشعرة فی مفرقی

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

To what height shall I ascend? Of what
severity shal 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 دلی، ۱۹اگست ۱۹۹۰

الہ آباد، ۲۰۰۶

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 مادر چہ خیالم و فلک در چہ 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 سحر (افسوس کہ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہیں)، 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 مبسوط دیباچہ شامل ہے۔ اس پوری کتاب کا منظرنامہ 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 تعین 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 چاہئے جو عالمی اور آفاقی ہیں۔؟ اگر ہر ادبی تہذیب کو مبینہ عالمی معیاروں کی روشنی میں عمل پیرا ہونا چاہئے، تو یہ معیار کس تہذیب نے مرتب کئے 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 معائیر واصول کو ہم آفاقی سمجھتے رہے ہیں وہ دراصل مغرب سے حاصل کئے 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 ہٰذا القیاس، 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 حد تک 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 لئے ضروری نہیں کہ شاعر ''آپ بیتی'' یا کم سے کم اپنے ''ذاتی یا داخلی'' کوائف بیان کرے، تو ہماری عشقیہ شاعری کی حد تک 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 ... کلاسیکی تہذیب کی رو سے شاعر کا بڑا کمال یہ نہیں ہے کہ وہ بالکل ''طبع زاد'' یعنی مولک یا

(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 ''چھوڑی ہوئی ہڈیوں کو دوبارہ چھوڑنے'' کی کوشش کا الزام نہ صرف غلط ہے، بلکہ مضمون آفرینی کے بنیادی اصولوں سے بے خبری کا بھی غماز ہے۔

واضح رہے کہ مولک پن یا (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 تخیل 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 کر رہے ہیں)۔ ایسی صورت میں سرقے کا سوال نہیں۔ پھر یہ ہو سکتا 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 ہو سکتا 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 چربہ یا (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 (vuqHkko;kuq Hkolkeu;e) کا 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 بہرزمان و بہر وقت مشترک ہیں، اس لئے پرانے لوگوں نے انھیں پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔ لہٰذا اب نئے کہنے والوں کے لئے بچا ہی کیا ہے؟ (عربی کا مشہور قول ماترک الاول للآخر ''اگلوں نے پچھلوں کے لئے کچھ نہیں چھوڑا'' یاد آتا ہے۔) اس کا جواب آنندوردھن 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 ع ''لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است'' پنڈت راج جگن ناتھ کے واسطے سے آنندوردھن کے یہاں سے حاصل ہوا ہو؟) لہٰذا پرانی بات کو نئے الفاظ میں بیان کرنے سے بات بھی نئی ہو جاتی ہے۔

آنندوردھن اور راج شیکھر نے مضمون آفرینی کے بارے میں جو لطیف بحثیں کی ہیں، ان کو آئندہ کے لئے 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 آنندوردھن نے ایک ہی مکتب میں تعلیم پائی تھی۔)

برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے جب چین جا کر وہاں کی تہذیب اور روایات کا براہ راست مطالعہ کیا تو اس کو یہ جان کر حیرت اور مسرت ہوئی کہ مولک پن (Originality) کا تصور صرف وہی ایک ہی نہیں ہے جو مغرب میں رائج ہے، بلکہ مولک پن (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 ہو۔[1] لیکن آزاد، حالی اور امداد امام اثر اور ان کے متبعین کو مشرقی تصور انشا میں عیب ہی عیب نظر آتے تھے۔ سچ ہے، شکست خوردہ تہذیب سب سے پہلے فاتح تہذیب پر عاشق ہوتی ہے۔ اس اصول 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 خود نفرتی (Self-hatred) سے آزاد نہیں ہوئے ہیں، اور آج بھی ہم اپنے بیش تر 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 لئے 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 جا رہی ہے، وہ شعر ہے کہ نہیں؟ اس وقت تک ہم کلاسیکی شاعری سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکیں 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 لئے 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 سانحے 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 لئے کافی تھا:

---

[1] چینی تہذیب میں اشیا کے تصور کے بارے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) نے اپنی مشہور کتاب (Coleridge on Imagination) میں آر۔ ڈی۔ جیمی سن (R.D. Jemeson) کا ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ اس کے چند جملے حسب ذیل ہیں۔ ''یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ مغرب والوں کے لئے 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۔''

صاحب قراں بھی بے قرار ہوکر 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 آ گیا وہ نظم کر دیا، پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا
اس کے اعتبار نہ کرے (صفحہ ۶۹۴)۔

موقع 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 قدر حقیقت (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 گویوں 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 لئے 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 علیٰ نور ہے
اگر لاکھ عیباں اچھے نار میں — اچھے=ہوں
ہنر ہو دسے خوب سنگار میں

اس سے بھی کچھ پہلے شیخ احمد گجراتی اپنی مثنوی ''یوسف زلیخا'' (زمانۂ تحریر ۱۵۸۰۔۱۵۸۸) میں اپنی صفت یوں بیان کر چکے ہیں[1]

جتے اصناف ہوں گے شعر کیرے — کیرے=کے
کہن مشکل نہیں نزدیک میرے
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
غرائب ہور بدائع لیا دکھاؤں
سبھہ معنی مرے بھی اونچ اچپل — سبھہ=مبارک۔اچپل=شوخ،
جو نور آکاس دیسیں نیچ اس تل — دیسیں=دکھائیں

....

اگر تمثیل کے عالم میں آؤں
بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں — بن=بجائے۔نوا=نیا
کبھی نرجیو کوں جیو دے چھڑاؤں
کبھی جیو جیوتی کا جیو اڑاؤں
کبھی دھرتی کوں انبر کر اچاؤں — اچاؤں=بلند کروں
کبھی انبر کوں دھرتی کر بچھاؤں

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

---

[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 کر دیے ہیں۔

منعکس ہیں، اور ان کی روشنی میں ہمارے کلاسیکی شعر کو نہ پڑھنا چاہئے۔ 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۔

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 لئے مختص کئے 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 کر کے 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 کر کے میں نے باب سوم میں اقوال شعرا کو مختلف عنوانات کے تحت درج کیا ہے، اور ان پر تھوڑی 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 جا سکے گا۔ غور وفکر کا سلسلہ چونکہ ابھی جاری ہے۔ اس لئے ممکن ہے مرور وقت کے ساتھ بعض باتوں کی اہمیت میری نظر میں زیادہ یا کم ہو جائے۔ لیکن میرا خیال ہے میں نے تمام بنیادی معاملات کا احاطہ کر لیا ہے۔ چونکہ اس کام میں مجھے اپنے پیش رووں کی رہنمائی حاصل نہ تھی، اس لئے 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 یکجا کرنے سے جلد چہارم بہت ضخیم ہو جائے گی۔ لہٰذا ردیف ہ کو اسی جلد (سوم) میں شامل کر لیا ہے۔ اب جلد چہارم انشاءاللہ ردیف ی اور دیباچے پر مشتمل ہوگی۔

میں عزیزی ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں کہ انھوں نے ''اسرار البلاغت'' کی بعض اہم عبارات کو میرے لئے سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ کولمبیا سے پروفیسر پرچٹ (Frances Pritchett) نے ''اسرار البلاغت'' کے استنبول ایڈیشن (۱۹۵۴) پر ایچ۔ رٹر (H.Ritter) کے مبسوط دیباچے کی نقل فراہم کی۔ نیر مسعود نے عبدالحسین زریں کوب کی کتاب ''نقد ادبی'' کی دونوں جلدیں اور چودھری محمد نعیم نے کمال ابوذیب (Kamal Abu Deeb) کی قابل قدر کتاب (Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery) عطا کیں۔ موخرالذکر 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 کئے ہیں۔ ان کے لئے میرے دوستوں کو مکلف نہ سمجھا جائے۔

لکھنؤ، ۲۱ نومبر ۱۹۹۱

الہ آباد ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید جلد چہارم

حمد وثنا واجب ہے اس رب القدیر کے لئے جس نے مجھے اس قابل بنایا کہ ''شعر شور انگیز'' کی چوتھی اور آخری جلد شائقین کی خدمت میں پیش کرسکوں۔ جلد سوم کی تمہید لکھتے وقت مجھے امید تھی کہ جلد چہارم ۱۹۹۲ کے آخر آخر میں منظر عام پر آسکے گی۔ لیکن میری بیماری نے وہ رنگ پکڑا کہ جلد سوم ہی کے لالے پڑ گئے، اور اس کی اشاعت ۱۹۹۲ کے وسط میں ممکن ہوسکی۔ اگر توفیق الٰہی، دوستوں کی ہمت افزائی اور قدر دانوں کے تقاضے شامل حال نہ ہوتے تو میں اس مہم میں سرخ رو نہ ہوسکتا۔ آج جب کہ یہ آخری جلد آپ کے ہاتھوں میں ہے، اور تقریباً پچیس سال کی محنت کا سفینہ پار گھاٹ لگ رہا ہے، تو مجھے اپنی اس خوش قسمتی پر بھی شکر خداوندی لازم ہے کہ ترقی اردو بیورو نے ڈھائی ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل اس کتاب کی اشاعت کا ذمہ لے لیا۔ اتنی ضخیم کتاب کی منصوبہ بندی، اور پھر اس منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا آسان نہ تھا۔ میں پروفیسر مسعود حسین خان اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا دوبارہ شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اس کتاب کی اشاعت کے لئے تجویز بیورو کے سامنے رکھی۔ میں ترقی اردو بیورو کی ڈائرکٹر جناب فہمیدہ بیگم، ان کے پرنسپل پبلی کیشنز آفیسر جناب ابوالفیض سحر (افسوس کہ اب وہ مرحوم ہیں) اس کتاب کی اشاعت کے نگراں جناب محمد عصیم اور جناب سید مسعود احمد کی بھی توجہات کا ممنون ہوں اور جناب حیات گونڈوی خطاط کا بھی شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں کہ انھوں نے جاں فشانی سے کتابت کی، ہر ترمیم کو بڑی عرق ریزی سے بنایا اور شکایت کبھی نہ کی۔

میں اس بات کو بھی اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں کہ ''شعر شور انگیز'' کو دوستوں کی توقع اور

حاسدوں کے اندیشے سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ چنانچہ جلد اول ختم ہو چکی ہے اور اس کی دوبارہ اشاعت زیر غور ہے۔ جلد دوم اور سوم کی مانگ کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی بھی اشاعت دوم جلد ضروری ہو جائے گی۔

گذشتہ کی طرح اس جلد میں بھی ایک مفصل دیباچہ شامل ہے۔ جلد سوم کے دیباچے میں کلاسکی اردو غزل کی شعریات اور اس کی تہ میں کارفرما نظریۂ شعر کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ زیر نظر جلد میں اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ہماری شعریات کے بعض بنیادی تصورات کی مزید وضاحت، اور مثالوں کے ذریعہ ان کی عملی شکل پیش کرنے کی کوشش ہے طویل غور و فکر کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ مضمون آفرینی (اور اس کے متعلقات) اور معنی آفرینی (اور اس کے متعلقات) ہماری شعریات کے سب سے اہم عناصر ہیں۔ دیباچے کے دو طویل ابواب میں انھیں پر بحث کی گئی ہے۔ تیسرا نسبۃً مختصر باب تصور کائنات پر ہے۔

یہ بات تو ظاہر ہے کہ اشعار کی شرح، یا ان پر بحث اور اظہار خیال کے دوران کتاب میں بہت سی تنقیدی باتیں کہی گئی ہیں اور کتاب کے تمام نہیں تو بیشتر بیانات کو ''تنقید'' کی ضمن میں رکھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح اور تنقید میں کیا فرق ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں۔ پرانے زمانے میں جب کسی قسم کے متن پر باقاعدہ تنقید کا رواج نہ تھا، شرح ہی سے تنقید کا کام لیا جاتا تھا۔ بڑے بڑے فلسفانہ متون پر بھی جو شرحیں (اور بعض اوقات ان شرحوں کی شرحیں) لکھی جاتی تھیں، ان میں شرح کے تحت تنقید، توضیح، اپنے خیالات کی ترجمانی، سب کچھ ہوتی تھی۔ ہم لوگ لفظ ''شرح'' سے گمان کر لیتے ہیں کہ شارح نے اصل مصنف کے مطالب کی ترجمانی سے زیادہ کچھ نہ کیا ہوگا۔ لہٰذا ہم ''شارح'' کو ''مصنف'' سے کم تر درجے کا، یا مصنف کا طفیلیہ (Parasite) سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے شرح نگار دراصل شرح کے پیرائے میں اپنے خیالات بیان کرتے تھے۔ ابن رشد نے ارسطو پر اسی قسم کی شرحیں لکھی ہیں۔ ابن رشد نے ارسطو کی ''بوطیقا'' پر جو ''تلخیص'' لکھی ہے، اس تک کا یہ عالم ہے کہ وہ ''ارسطو کہتا ہے'' لکھ کر ایسی باتیں لکھتا چلا جاتا ہے جو اس کے خیال میں ارسطو کی تحریر میں مضمر ہیں، درحالے کہ ان کا ارسطو، یا ''بوطیقا'' سے براہ راست تعلق ثابت کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح محقق طوسی کے رسالے ''معیار الاشعار'' کے ''شارح'' نے شرح کے نام پر کہیں کہیں چند جملے جو لکھے

ہیں، وہ اکثر محقق کی نکتہ چینی پر بنی ہیں۔ اور ''معیار الاشعار'' کے اردو مترجم مظفر علی اسیر نے اپنے ترجمے ''زر کامل عیار'' میں بھی یہی روش اختیار کی ہے، کہ کہیں کہیں وہ شارح کے خیالات سے اختلاف کرتے ہیں، اور کہیں محقق کے اقوال پر رائے زنی کرتے ہیں۔

موجودہ مغربی فکر میں یہ بات عام ہے کہ کسی متن پر اظہار رائے تنقیدی کارگذاری ہے۔ چنانچہ ای۔ڈی۔ ہرش (E.D. Hirsch) (جس نے نظریۂ تعبیر و شرح (Theory of Interpretation) اور علم شرح (Hermeneutics) میں قابل قدر اضافے کئے ہیں) کہتا ہے کہ ''بے شک کسی متن پر اظہار خیال اور شرح نگاری کا خاص مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اس متن کا مفہوم دوسروں کو سمجھایا جائے۔ اکثر اس عمل کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ متن کی قدر (value) کو بیان کیا جائے، اس کی اہمیت کا اندازہ لگایا جائے، موجودہ یا گذشتہ صورت حالات سے اس کے حوالے اور ربط کو ظاہر کیا جائے، متن کو کسی بحث و استدلال کی پشت پناہی کے لئے استعمال کیا جائے، یا اسے سوانحی یا تاریخی معلومات کے ماخذ کے طور پر کام میں لایا جائے۔ متن پر اظہار خیال کے یہ سب طریقے بالکل جائز و مناسب ہیں، اور ان کی طرح کے اور بھی طریقے ہیں۔ اور یہ سب تنقید کی عملداری ہیں۔'' یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ کسی نظریۂ ادب کے بغیر کسی فن پارے کے ظاہری اور ہیئتی خواص کا بھی بیان ممکن نہیں، چہ جائے کہ اس کے ظاہری صفات اور اس کے فنی اقداری پہلوؤں پر اظہار خیال یا تنقید ممکن ہو۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس (I.A. Richards) کا قول ہم جلد سوم میں پڑھ چکے ہیں کہ ''یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندگی کا عمل ہے۔ اس کے محاسن کا معائنہ اور بیان نظریے کا عمل ہے۔'' یعنی یہ معائنہ اور بیان ممکن ہی نہیں ہے اگر نظریہ (Theory) نہ ہو۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ بعض مغربی مفکروں نے نظریہ سازی کو نظریہ بازی بنا کر نظریے کو مقصود بالذات کا درجہ دے دیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی گفتگو ادب سے دور تر اور نظریہ طرازی سے قریب تر ہوتی چلی گئی۔ ایسی تحریروں میں ایک نظریہ دوسرے نظریے سے گفتگو کرتا ہے۔ یعنی نظریات کی گفتگو متن سے ہونے کے بجائے آپس میں ہونے لگتی ہے اور وہ چیز جنم لیتی ہے جسے حال ہی میں ایک نقاد نے self-generating spiral of interpretations of interpretations کہا ہے۔ نظریہ بازی کی اس ریل پیل نے ایک طرف تو بعض بنیادی سوالات کو معرض بحث سے خارج کر دیا ہے۔ مثلاً

(Deconstruction) کے موید ین یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ وہ جس تحریر کا مطالعہ کر رہے ہیں، اسے فن پارہ کیوں کہا جائے؟ اور اگر کسی تحریر کو ہم فن پارہ قرار بھی دے لیں (لا تشکیل یعنی Deconstructions) کے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں ہے، یہ کام اسے کسی اور نظریے کی مدد سے انجام دینا ہوگا) تو خود لاتشکیل Deconstruction کے موید ین (بلکہ ان تمام نظریات کے موید ین، جو ادب کی ادبیت کو بیان کرنے سے گریز کرتے ہیں) ہمیں یہ نہیں بتا سکتے کہ کوئی فن پارہ اچھا کیوں ہے۔ لٰہذا یہ لوگ بظاہر تو تنقید اور نظریے کی خود مختاری کا دعویٰ کرتے ہیں، لیکن دراصل اسی اصول استناد کی پیروی کرتے ہیں جو بقول ان کے سیاسی اقتدار (یا ادب کی سیاست کے اقتدار) نے قائم کیا ہے۔ دوسری طرف نظریات کی فراوانی نے ادب کے نقاد کی خود آگاہی میں تو اضافہ کیا، لیکن ساتھ ہی ساتھ ایسی تہذیب اور ایسے طرز گفتگو کو رائج کیا جس میں نقلی الفاظ، جارگن، خود ساختہ الفاظ، پرائیوٹ زبان بنانے کا رجحان خود طمانیت اور جھوٹی اشرافیت کا دور دورہ ہے۔ یہاں تک کہ بارت (Barthes) کو اس کے دفاع میں کہنا پڑا کہ "پرانی تنقید بھی ایک طرح کی اعلیٰ ذات" ہی ہے، اور جس "فرانسیسی وضاحت" پر یہ زور دیتی ہے، وہ بھی دوسرے جارگنوں کی طرح جارگن (Jargon) کے سوا کچھ نہیں... زبان اسی حد تک وضاحت کی حامل ہے جس حد تک وہ عام طور پر سمجھی جائے۔ (یہ بات دلچسپ ہے کہ خود بارت کا استدلال سراسر دوری (Circular) لٰہذا بے معنی ہے۔ اور خود بارت یہ کہتا ہے کہ نظریہ باز تنقید انھیں لوگوں کے لئے ہے جو جدید ادبی تہذیب کے تین عظیم مسلح سپاہیوں یعنی مارکس (Marx) فرائڈ (Frued) اور سوسیور (Sausure) کی گفتگو کو اپنے اندر پوری طرح اتار چکے ہوں۔)

خیر، یہاں تو ہر شخص بارت کا ہم نوا ہوگا کہ ادبی تنقید بھی اور علوم کی طرح ایک علم ہے۔ اور ایف۔ آر۔ لیوس (F.R. Leavis) کا یہ قول کافی نہیں کہ نقاد کے لئے ضروری نہیں کہ وہ اپنے تنقیدی اصولوں کو ظاہر کرے۔ بلکہ اس کے لئے یہی کافی ہے کہ کسی ادبی متن کا جو تجربہ یعنی (Experience) اس نے حاصل کیا ہے، اسے وہ اپنے قاری تک پہنچا دے۔ کیونکہ لیوس بھی اس سوال کا جواب نہیں دیتا کہ اس نے کسی مخصوص ادبی متن کو ہی اپنا Experience حاصل کرنے کی خاطر کیوں منتخب کیا؟ اور کیا وہ Experience کسی اور متن سے حاصل نہیں ہو سکتا؟ چونکہ لیوس کی تنقید اس سوال کا جواب نہیں دیتی، اس لئے میں لیوس کو بھی لاتشکیل (Deconstruction) اور نئی تاریخیت (New Historicism)

وغیرہ نظریات کے موید ین کی طرح ناکام نظریہ ساز قرار دیتا ہوں۔ بارت (Barthes) کا یہ دعویٰ بالکل بجا ہے کہ تنقید کے اصول ضروری ہیں۔ اور ان اصولوں کی تعمیر میں دیگر علوم کے نظریہ سازوں سے مدد مل سکے تو کوئی حرج نہیں۔ خاص کر اگر وہ علوم ایسے ہوں جیسے نفسیات، لسانیات، فلسفۂ لسان وغیرہ جنھیں بھی تعبیر اور تشریح سے سروکار ہوتا ہے۔ مشکل وہاں پڑتی ہے جہاں غیر ادبی نظریہ سازی، ادبی نظریہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور بقول فریبک کرموڈ (Frank Karmode) ایسا لگتا ہے کہ نقاد کو شاعروں اور شاعری میں کوئی دلچسپی ہی نہیں، جب تک کہ ان کو کسی سیاسی یا فلسفیانہ یا سیاسی اور فلسفیانہ بحث کے تحت نہ رکھا جا سکے۔ ایسا نقاد (بقول کرموڈ) ان لوگوں کو انتہائی شک کی نظر سے دیکھتا ہوا معلوم ہوتا ہے جو شاعری کو سچ مچ پسند کرنے کی جرأت کرتے ہیں۔

نقاد اپنے وظیفۂ منصبی کو اسی وقت انجام دے سکتا ہے جب وہ مختلف نظریات کو اپنے اندر جذب کرے، اور ان میں اپنے افکار کو حل کر کے اپنے تہذیبی تقاضوں کو روشنی میں فن پاروں کا تجزیہ کرے اور ان کی اچھائیوں برائیوں کو دوسرے فن پاروں کی روشنی میں پرکھے۔ جن تحریروں کو اس کی تہذیب میں فن پارہ قرار دیا جاتا ہے، ان کی روشنی میں وہ ایسے اصول بنانے یا دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کی مدد سے فن اور غیر فن، کامیاب فن پاروں اور ناکام فن پاروں، فنی خوبی اور خرابی، وغیرہ کے بارے میں عمومی حکم لگ سکیں۔ ''شعر شور انگیز'' میں میری کوشش یہی رہی ہے کہ میر کے حوالے سے ادبی نظریات پر بھی بحث ہو، اور میر کے محاسن واضح کرنے اور ثابت کرنے کی کوشش کے ساتھ ساتھ اس پوری شعری روایت کی بھی توضیح و تشریح ہو جو میر کی شاعری کے لئے پس منظر اور پیش منظر کا کام کرتی ہے، نظریہ بے روح ہے اگر وہ فن پارے کی وضاحت اور تعیین قدر کے لئے کار آمد نہ ہو، اور محدود و مشکوک ہے اگر وہ کسی ایک فن پارے یا چند ہی فن پاروں سے آگے نہ بڑھ سکے۔ تنقید اگر ایک طرف ادبی نظریات کی روشنی میں فن پارے سے بحث کرتی ہے، تو دوسری طرف فن پارے کے حوالے سے ادبی نظریات پر بحث کرتی ہے۔ ان دونوں عوامل میں سے کسی ایک کو نظر انداز کرنا، یا اسے کم اہم قرار دینا، ایسی بائیسکل پر سوار ہونا ہے جس کا ایک پہیہ ٹوٹ کر الگ ہو چکا ہے۔

جان ایشبری (John Ashbery) نے بطور شاعر اپنے مقصود منصب کے بارے میں لکھا ہے کہ میں اپنے پڑھنے والوں کو دہشت زدہ کرنا یا انھیں الجھن میں ڈالنا نہیں چاہتا (کہ وہ اس چکر میں

گرفتار رہیں کہ میں کہنا کیا چاہتا تھا؟ (میں تو انھیں ''سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز دینا چاہتا ہوں۔'' اگر ''نئی چیز'' سے ہم کوئی نیا خیال یا کسی پرانے خیال کا نیا پہلو مراد لیں، تو ایشمری کا یہ قول ہمارے زیادہ تر کلاسیکی شعرا پر صادق آتا ہے۔ اور بطور نقاد میری یہ کوشش رہی ہے کہ ''سوچنے کے لئے کوئی نئی چیز'' جو شاعر نے اپنے کلام میں پیش کی ہے، اس کی وضاحت کر سکوں اور یہ بتا سکوں کہ اس میں نیا پن کتنا اور کس طرح کا، اور کیوں ہے؟ اس کوشش میں کامیابی کے لئے ضروری تھا کہ میں اردو شاعری (خاص کر غزل) کی روایت کو آپ کے سامنے اس طرح کھول کر رکھ دوں کہ بالآخر ''شعر شور انگیز'' کے ذریعہ صرف میر نہیں، بلکہ ولی سے لے کر غالب تک ہر اہم شاعر کا مطالعہ اس روایت کے تناظر میں ممکن ہو سکے۔

روایت کی اس دریافت، اور اس کی تعبیر کے لئے مغربی تنقید سے جو مدد، یا جو تعاون مجھے مل سکا، میں نے اس سے گریز نہیں کیا۔ لیکن میں نے روایت کے کسی پہلو کو محض اس لئے نظر انداز نہیں کیا کہ مغربی افکار میں اس کے لئے جواز نہیں مل سکا۔ مثال کے طور پر جلد دوم کی تمہید میں اس بات کی صراحت کی تھی کہ میں نے اشعار کو علامات وقف کے بغیر لکھنے کا التزام اس لئے کیا ہے کہ اس طرح معنی کے امکانات میں کثرت پیدا ہوتی ہے۔ شعر میں علامات وقف کا التزام و اہتمام مغرب کی روایت ہے۔ ہمارے یہاں بعض جدید شعرا، مثلاً ن م راشد، نے اپنی نظموں میں اسی بنا پر علامات وقت کا خاص اہتمام کیا ہے کہ نظم کے مافی الضمیر کو سمجھنے میں کوئی غلطی نہ ہو۔ میں چونکہ ابہام کو، اور کثرت امکانات کو مثبت قدر سمجھتا ہوں، اور چونکہ ہماری روایت میں شعر پر علامات وقف لگانے کا رواج نہیں، اس لئے میں نے تمام اشعار کو رموز اوقاف کے بغیر ہی لکھا ہے اور اس کے نتیجے میں معنی کا جو فائدہ ممکن ہوا ہے، اس کی صراحت بھی جگہ بہ جگہ کر دی ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S.Eliot) نے بھی رموز اوقاف کی موجودگی / عدم موجودگی کو اہمیت دی ہے، اور اوقاف کے تعین / عدم تعین کو شاعرانہ عمل کا حصہ قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ ''شاعری اور کچھ ہو یا نہ ہو، لیکن اوقاف کا ایک نظام ضرور ہے۔ اس میں اوقاف کے معمولہ علامات کو مختلف طور پر استعمال کیا جاتا ہے...اور رموز اوقات کی عدم موجودگی (خاص کر اس جگہ جہاں قاری ان کی توقع کرتا ہے) بھی ایک طرح کا نظام اوقاف ہی ہے۔'' علامات اوقاف کو ترک کرنے کا فیصلہ کرتے وقت میں ایلیٹ کے مندرجہ بالا قول سے بے خبر تھا، اور اگر نہ بھی ہوتا تو اس سے میرے فیصلے پر

کوئی فرق نہ پڑتا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح اگر الیٹ کا قول نظام اوقاف کی سخت پابندی کے حق میں بھی ہوتا تو مجھے کوئی تشویش نہ ہوتی۔ ہاں یہ بات ضرور قابل لحاظ ہے کہ جو لوگ نظام اوقات یا ایسی کسی چیز کی سخت پابندی کر کے یہ سمجھتے ہیں کہ وہ مغربی روایت کا التزام کر رہے ہیں، انھیں معلوم ہونا چاہئے کہ بہت سی چیزیں جو مغرب کی سمجھ میں اب آ رہی ہیں، مشرق انھیں بہت پہلے برت چکا ہے۔ اور مشرق کی بہت سی چیزیں مغرب میں موجود ہیں، بشرطیکہ ہم مغربی روایت سے پوری طرح واقف ہوں، اور اس کا صرف ایک صفحہ پڑھ کر پوری کتاب کو سمجھنے (بلکہ تصنیف کر ڈالنے) کا دعویٰ نہ رکھتے ہوں۔

اسی بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ آپ اگر مشرقی (یعنی ہند اسلامی) تہذیب کے تمام پہلوؤں سے پوری طرح واقف نہ ہوں تو اردو فارسی غزل کا بڑا حصہ، یا اس کے بعض بنیادی پہلو، آپ کی مکمل دسترس سے باہر رہیں گے۔ مثال کے طور پر، آج کے لوگوں کو یہ بات بہت حیران کن لگتی ہے کہ غزل میں مجبوری، محبوب کی سرد مہری، اس کے ظلم و ستم وغیرہ کا ذکر بار بار ہوتا ہے، یہاں تک کہ ہم ان مضامین کو غزل کے مقبول ترین مضامین کہیں تو بالکل درست ہوگا۔ مغربی تہذیب کے پروردہ لوگوں میں تو اس بات پر الجھن، بلکہ ناراضگی اور بیزاری کا احساس عام تھا۔ اب آہستہ آہستہ وہاں کے لوگوں کو پتہ چل رہا ہے کہ شاعری کی ایک بڑی روایت انھیں مضامین پر مبنی ہے۔ اور خود مغرب میں پراواں سال (Provencal) علاقے کی شاعری (جس پر عربی شعر و تہذیب کا براہ راست اثر ہے) اسی روایت کا اظہار ہے کہ عاشق کو مجبور و محروم ہونا چاہئے۔ یعنی عشق کا سچا اور اصل تجربہ دوری اور فراق اور یاس و حرماں سے ہی حاصل ہوتا ہے۔ رالف رسل (Ralph Russell) نے اپنے ایک پرانے مضمون میں لکھا ہے کہ قدیم یونانی اور لاطینی ادب سے براہ راست واقف ہوتے ہوئے بھی انھیں شروع شروع میں اردو غزل بالکل مہمل، نا مفہوم اور ذہنی آشفتگی انگیز لگی۔ بعد میں خورشید الاسلام کی گفتگوؤں اور تشریحات نے انھیں اردو غزل کی بھول بھلیاں کے خم و پیچ سے آشنا کیا۔ اس کے برسوں بعد رسل اور خورشید الاسلام صاحبان نے اپنی کتاب تین مغلیہ شاعر (Three Mughal Poets) کے دیباچے (محررہ رالف رسل) میں پراواں سال شاعری کی روایت، اور غزل سے اس کی مماثلت کا ذکر کیا۔ ان دنوں محمد حسن عسکری مرحوم پراواں سال نظموں کا اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کر رہے تھے اور اپنے بعض تراجم کے مسودے انھوں نے مجھے بھیجے بھی تھے۔ جب میں نے ان سے Three Mughal Poets کے دیباچے کا ذکر کیا تو انھوں نے

لکھا کہ ہاں غزل اور پراواں سال شاعری کے مماثلت کی بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ رالف رسل تک بھی پہنچ گئی ہے۔ (واضح رہے کہ رالف رسل ان دنوں غالی ترقی پسند تھے، اور اس جملے سے رسل کی تحقیر نہیں، بلکہ ترقی پسند اصول ادب پر تنقید مراد ہے۔)

یہ سب سہی، لیکن یہ سوال اب بھی قائم رہتا ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و فراق، نارسائی اور جفائے معشوق کے مضامین اس کثرت سے کیوں ہیں؟ اس سوال کا عام جواب تو یہ ہے کہ عشق کا مقصود ہے دردمند دل پیدا کرنا، کیونکہ جب تک دل میں دردمندی اور گداز نہ ہوگا، اس وقت تک محبوب حقیقی کے انوار دل پر منعکس نہ ہوں گے۔ وہ دل جس میں دردمندی اور سوز نہیں، اسے جلوۂ محبوب کا مہبط و ملجا بننے کا شرف حاصل نہیں ہو سکتا۔ جہاں سوز گداز نہیں، وہاں خود طمانیت (Self-complacency) اور کم ظرف رعونت ہے۔ اور جہاں خود طمانیت اور رعونت ہے، وہاں ترک ہستی ممکن نہیں۔ اور جہاں ترک ہستی ممکن نہیں، وہاں ہستی الٰہی کا قرب تو کیا، اس کے وجود کا بھی گمان نہیں۔

اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ محبوب کے وجود کا جمال اسی وقت جلوہ پیرا ہو سکتا ہے جب خود محبوب نہ ہو، بلکہ اس کی تمنا ہو۔ اور اس سارے کاروبار، اس سارے معاملے میں معشوق کوئی دور از کار جامد تصور، یا خیال میں بنائی ہوئی بے جان شبیہ نہیں بلکہ پوری طرح عامل و فعال ہوتا ہے۔ یعنی محبوب فیصلہ کرتا ہے کہ طالب کو کس وقت کیا تحفہ دیا جائے، کیا چیز عطا کی جائے، کس چیز سے محروم رکھا جائے، اس کو کس حد تک پردے میں رکھا جائے۔ ''فوائد الفواد'' (ترجمہ حسن ثانی نظامی) میں ہے کہ حضرت نظام الدین اولیا نے فرمایا کہ اگر طالب سے تقصیر سرزد ہو تو مطلوب حقیقی پہلے تو اعراض کو کام فرماتا ہے۔ اگر تقصیر پھر ہوتی ہے تو حجاب ڈال دیا جاتا ہے۔ اگر وہ اب بھی نہ سمجھے اور اپنی اصلاح نہ کرے تو تفاصل واقع ہوتا ہے۔ اس سے بھی سخت تعزیر پھر ''سلب قدیم'' ہے یعنی گذشتہ مہربانیاں کالعدم ہو جاتی ہیں۔ اس سے بھی اگلی منزل ''سلب مزید'' ہے، کہ آئندہ کی مہربانیوں کا امکان ختم کر دیا جاتا ہے۔ اگر سالک اب بھی ہوش میں نہ آئے تو ''تسلی'' کی منزل آتی ہے، یعنی اب اس شخص سے اچھائی کی امید بے کار ہے۔ تعزیر و تہدید کا آخری اور سب سے سخت درجہ ''عداوت'' ہے۔ (معاذ اللہ وہ طالب کتنا بدنصیب ہوگا جس سے مطلوب حقیقی کو عداوت ہو!) لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کے معاملات میں بھی عاشق کو جس طرح کے خطرات پیش آتے ہیں اور جیسی آزمائشوں سے اسے گذرنا پڑتا ہے اور جن قلبی و روحانی شدائد

کا سامنا اسے کرنا پڑتا ہے، ان کا اصول یہی ہے کہ مطلوب کو حق ہے کہ اپنے طالب کو مصیبتوں، آزمائشوں اور رنج تعب میں ڈالے۔عشق دراصل کھرے کو کھوٹے سے الگ کرنے، بلکہ کھوٹے کو کھرا بنانے کا عمل ہے۔نظیری ؎

ہیچ اکسیر بہ تاثیر محبت نہ رسد
کفر آوردم و در عشق تو ایماں کر دم
(کوئی بھی کیمیا محبت کی تاثیر کو نہیں پہنچ
سکتی۔میں کفر لے کر آیا تھا اور تیرے عشق
کے ذریعہ میں نے اسے ایمان بنالیا۔)

بات یہیں ختم نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ضروری نہیں کہ معشوق کی جفا کے لئے تقصیر سالک ہی بہانہ ہو۔حضرت نظام الدین اولیا فرماتے تھے کہ اللہ تعالیٰ اگر اپنے بندوں پر نرمی کرے تو یہ اس کا فضل ہے، اور اگر سختی کرے تو عدل۔حضرت مجدد الف ثانی نے تو اس سے بڑھ کر کہا ہے کہ طالب کو چاہئے کہ اس شے کی تمنا کرے جو محبوب کو پسند ہے، نہ کہ اس چیز کی، جو خود طالب کو پسند ہے۔طالب تو کرم اور لطف اور لقا اور وصال کو پسند کرتا ہے۔اگر وہ ان چیزوں کی تمنا کرے تو وہ خود غرض ہے۔اسے تو یہ دیکھنا چاہئے کہ محبوب کو کیا پسند ہے، اور اسے انھیں ہی بہتر سمجھنا چاہئے جو محبوب کو پسند ہوں۔ایک مکتوب میں حضرت سرہندی فرماتے ہیں:

> شیخ فتح اللہ صاحب کے ذریعہ مکتوب گرامی موصول ہوا۔مخلوق کے ظلم وتعدی کی شکایت تھی۔یہ چیزیں دراصل جماعت اولیا کا جمال ہیں، اور ان کے زنگ کے لئے صیقل، لہٰذا تنگ دلی اور کدورت کا سبب کیوں ہوں؟ تحریر فرمایا تھا کہ ظہور فتنہ سے نہ ذوق رہا ہے نہ حال۔حالانکہ چاہئے تو یہ تھا کہ ذوق وحال میں اور زیادتی ہوتی کیونکہ وفائے محبوب سے جفائے محبوب زیادہ لذت بخش ہوا کرتی ہے۔کیا ہو گیا کہ عوام کی طرح بات کر رہے ہو اور محبت ذاتیہ سے بہت دور ہو گئے ہو؟ بہر حال گذشتہ کے برخلاف آئندہ جلال کو جمال سے بڑھا ہوا سمجھو اور انعام کے مقابلے میں تکلیف کو بہتر تصور کرو۔

کیونکہ جمال اور انعام میں محبوب کی مراد کے ساتھ اپنی مراد کی بھی آمیزش ہے
اور جلال اور تکلیف میں صرف محبوب کی مراد سامنے ہے اور اپنی مراد کی مخالفت
بھی ہے۔

(''اقوال سلف'' جلد سوم مرتبہ مولانا قمر الزماں)

حضرت مجدد صاحب کا یہ نکتہ غیر معمولی بصیرت کا حامل ہے کہ محبوب اگر انعام و کرم بھی کرے تو اس میں عاشق کی بھی مراد ہے، کہ اگر چہ محبوب اپنی مرضی کو کام میں لاکر انعام و جمال بخش رہا ہے، لیکن عاشق کی بھی غرض اور تمنا اسی کے لئے ہے۔ لہٰذا یہ عمل خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوا، بلکہ خود غرضی کی آمیزش کے باعث حد خلوص سے باہر رہا۔ اس کے برخلاف اگر محبوب کی طرف سے جفا و جلال کا اظہار ہوتا ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ عاشق کی غرض اور تمنا کے منافی ہے۔ اس میں خالصاً محبوب کی خوشی ہے۔ لہٰذا جلال و جفا کو جمال و وفا سے لذیذ تر قرار دینا صحیح ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ عاشق کو چاہئے کہ وہ انعام و کرم کی آرزو دل میں رکھے (اگر ایسا نہ کرے گا تو پھر جلال و جفا کی آرزو کرنی ہوگی، جو مہلک ہے۔ اور کچھ نہیں تو اس باعث کہ اس میں اپنی مراد شامل ہے، لہٰذا یہ خالصاً لوجہ محبوب نہ ہوئی۔) لہٰذا دل میں آرزو تو انعام و کرم کی ہو، لیکن جب جفا و جلال حاصل ہوں تو انھیں نہ صرف بہ رغبت قبول کرے، بلکہ ان کا درجہ جمال و انعام سے بلند تر جانے، کیونکہ جلال و جفا خالصاً مراد محبوب ہیں اور اپنی غرض کے مخالف ہیں، لہٰذا حد خلوص میں ہیں۔

ان وضاحتوں کی روشنی میں یہ دیکھنا آسان ہے کہ ہماری غزل میں ہجر و حرماں، نارسائی و جفا، معشوق کی دوری اور اس کی بے مہری، وغیرہ مضامین کو مرکزی اہمیت کیوں ہے۔ یہیں سے اس بات کی بھی حقیقت کھل جاتی ہے کہ ہماری غزل میں ان مضامین کی کثرت کا باعث ہمارے ''سماجی'' حالات نہیں ہیں، کہ ہمارے سماج میں تو آج بھی بڑی حد تک عورت مرد الگ الگ رہتے ہیں، حتیٰ کہ شادی کے بعد بھی انھیں اکثر مکمل تنہائی اور یکجائی سے محروم رہنا پڑتا ہے۔ یہی ''سماجی'' نقاد غزل کے عاشق کو بازار حسن میں پھرنے والا اور معشوق کو بازار حسن کی زینت بھی قرار دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دونوں باتیں غلط ہیں، اور دونوں کا بیک وقت صحیح ہونا تو ممکن ہی نہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ہماری غزل سراسر صوفیانہ یا (Sacred) عشق پر مبنی ہے۔ یہ سمجھنا بھی بہت

بڑی غلطی ہوگی کہ ہماری تمام غزل الٰہیات کی کتاب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ غزل کے اکثر اشعار میں ''حقیقی'' اور ''مجازی'' دونوں معنی تلاش، بلکہ ثابت کئے جا سکیں۔ یہ بالکل یقینی ہے کہ غزل کے اچھے شعر میں ہمیشہ نہیں تو اکثر معنی کی فراوانی ہوگی۔ لیکن غزل کا دیوان تصوف کی کتاب نہیں، اشعار کا مجموعہ ہے۔ اور اشعار کے مضامین تہذیبی مفروضات و تصورات سے حاصل ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ بات لازمی ہے کہ ہمارے یہاں بہترین عشق کا جو تصور بہترین سمجھا گیا ہے، اسی پر غزل کے عشقیہ مضامین کی عمارت قائم ہوئی۔ جیسے جیسے اس تصور میں گہرائی اور وسعت آتی گئی، ہماری غزل کے عشقیہ مضامین میں بھی اسی اعتبار سے چار چاند لگتے گئے۔ حتیٰ کہ ہم میر کے کلام میں اپنی پوری تہذیب کو جلوہ گر دیکھتے ہیں اور اس میں ہمارا تصور عشق بھی اپنی پوری رنگارنگی کے ساتھ جوشاں و خروشاں ہے۔

شاعری کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ یہ زبان کے امکانات کو بروئے کار لانے کا عمل ہے۔ ہم ایف۔ ڈبلیو۔ گیلن (F.W. Galan) کی زبان میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ زبان کے وہ عناصر بھی، جو ضمنی حیثیت کے حامل ہیں، شعر میں داخل ہو کر بڑی حد تک خود مختار ہو جاتے ہیں، کیونکہ شعر کی زبان کا مدعا لسانی نشان کے سوا کچھ نہیں، اور شعر درحقیقت اظہار کے ہی عمل کو نمایاں کرنے کا نام ہے۔ رچرڈ پوارئیے (Richard Poirier) نے عمدہ بات کہی ہے کہ شاعری ہمارے لئے اسی وقت طویل المدت دلچسپی کی حامل ہوتی ہے جب وہ اپنے لسانی سرچشموں اور ذخائر کے بارے میں مسلسل اور مکمل تجسس کا اظہار کرتی ہے (یعنی جب وہ زبان کے امکانات کو پوری طرح کھنگالنے کی کوشش میں مصروف ہوتی ہے۔) تعبیر کے عمل کو انتہا تک لے جانے کی کوشش میں لاتشکیل (Deconstruction) کے بعض ماننے والے تو یہاں تک کہتے ہیں کہ اگر کوئی لفظ کسی غیر زبان سے ہمارے لئے آیا ہے، تو اس کے معنی میں وہ معنی بھی شامل ہیں جو غیر زبان میں مروج ہیں۔ ہمارے یہاں چاہے ان کا چلن نہ ہو، لیکن ہم ان معنی غیر کو بھی اپنے مقصد کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ ہم اس حد تک نہ بھی جائیں تو اس میں بہرحال کوئی شک نہیں کہ لفظ کے معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ آپ کی زبان میں دخیل کسی لفظ کے جو معنی آپ کے یہاں رائج ہوں، ان کے علاوہ بھی (یا ان سے مختلف) معنی اصل زبان میں ممکن ہیں۔ دخیل لفظ کے معنی کا معاملہ تین صورتوں سے خالی نہیں ہو سکتا۔ (۱) اصل زبان میں اس کے وہی معنی ہیں جو آپ کی زبان میں ہیں۔ (۲) اصل زبان میں اس کے معنی کچھ ہیں، آپ کی زبان میں کچھ اور۔ (۳) آپ کی زبان میں اس

لفظ کے جو معنی ہیں، اصل زبان میں اس کے علاوہ بھی کئی معنی ہیں۔ اگر آپ دخیل لفظ کے ان معنی سے واقف ہیں (یا واقفیت حاصل کر لیتے ہیں) جو آپ کے یہاں موجود یا رائج نہیں، لیکن اصل زبان میں ہیں، تو وہ معنی آپ کی فہم متن پر کسی نہ کسی طرح اثر انداز بہر حال ہوتے ہیں۔ اور یہ اثر اندازی، شعر فہمی اور خود شعر سے حاصل ہونے والے لطف میں اضافہ بھی کرتی ہے۔

مثال کے طور پر، میر کا شعر ہے ؎

نہیں ابرو ہی مائل جھک رہی ہے تیغ بھی ایدھر
ہمارے کشت و خوں میں متفق باہم ہیں یہ دونوں

(دیوان اول)

اب بھلا کون اس شعر میں لفظ ''مائل'' کے اصل معنی (''جھکا ہوا''، یہ معنی عربی میں ہیں، اردو میں نہیں) سے لطف اندوز نہ ہوگا؟ یا پھر اسی غزل میں یہ شعر ملاحظہ ہو ؎

نہ کچھ کاغذ میں ہے تہ نے قلم کو درد نالوں کا
لکھوں کیا عشق کے حالات نا محرم ہیں یہ دونوں

یہاں ''کاغذ'' اور ''تہ''، ''نے'' اور ''قلم'' کی دلچسپ رعایتیں تو ہیں ہی۔ لیکن قلم کے سرکنڈے میں جو ایک دو ریشے نکلتے ہیں، انھیں ''نال قلم'' کہتے ہیں، لہٰذا ''قلم'' اور ''نالوں'' میں بھی رعایت ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ ''حالات'' اردو میں مذکر ہے، لیکن عربی میں مونث۔ پھر ''کاغذ'' اور ''قلم'' دونوں مذکر ہیں، لہٰذا وہ ''حالات'' کے لئے، جو کہ مونث ہے، نامحرم ہی ہوں گے۔ زبان امکانات کو ہر پہلو سے جانچنے والے شاعر کا قاری اگر غیر معمولی توجہ اور تفحص سے کام نہ لے تو وہ نہ شعر فہمی کا حق ادا کر سکتا ہے، اور نہ خود اپنی محنت کو جو اس نے شعر پڑھنے میں صرف کی ہے، پوری طرح سوارت کر سکتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری کا مطالعہ کرنے والے کے لئے فارسی لغات اور اردو لغات کو لغت سے استمداد اتنا ہی ضروری ہے جتنا اردو شعریات سے واقف ہونا۔ ہم لوگوں کو لغت دیکھنے کی عادت نہیں۔ میں نے اردو کے اکثر اساتذہ کے کتاب خانے بعض اہم ترین لغات سے خالی پائے ہیں۔ پھر، زیادہ تر لوگوں کو مختلف لغات کی تقابلی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں۔ میں نے بعض تجربہ کار اور ذی علم لوگوں کو بعض نہایت بودے لغات پر تکیہ کرتے دیکھا ہے۔ مجنوں صاحب مرحوم جیسے جید شخص بھی

''غیاث اللغات'' کو ''قدیم لغت'' شمار کرتے تھے[1] گویا علاء الدین خلجی سے لے کر محمد شاہ[2] کے زمانے تک فارسی کے جو عظیم الشان لغات ہمارے یہاں مرتب ہوئے، ان کی نظر میں وہ بے وجود تھے۔

ہمارے یہاں ایسے شاعروں کی کمی نہیں جن کے طالب علم کو اجنبی الفاظ اور فقروں، یا ایسے الفاظ اور فقروں سے سابقہ پڑتا ہے جن میں معنی کی کثرت ہے، یا جو کسی نامانوس معنی میں استعمال ہوئے ہیں۔ پرانی اردو، اور قصیدوں کو نظر انداز کر دیں تو بھی میر، سودا، نظیر سے لے کر انیس، دبیر، اقبال اور راشد تک بہت سے ایسے شاعر ہیں جن کی تعیین قدر اور تفہیم کامیاب ہی نہیں ہو سکتی جب تک لغات سے کثیر تعداد میں، اور بکثرت استفادہ نہ کیا جائے۔ اوروں کی میں نہیں جانتا، لیکن اپنے بارے میں ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اگر لغات کا سہارا نہ ہوتا تو میر کے بہت سے اشعار کا مفہوم مجھ پر نہ کھلتا، اور میر کی عظمت کے بہت سے پہلو میری نگاہوں سے اوجھل رہتے۔

لغت سے استفادہ کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ اجنبی الفاظ و محاورات کے معنی ڈھونڈے جائیں۔ لغت کے کامیاب استفادے کے لئے ضروری ہے کہ طالب علم ایسے الفاظ اور فقروں کو جبلی طور پر پہچان لے جن کے مفہوم یا محل استعمال، یا جن سے متعلق دوسرے الفاظ و محاورات، کے بارے میں لغت سے رہنمائی مل سکتی ہو، وعام اس سے کہ جس لفظ یا فقرے کے لئے لغت کی ورق گردانی کی جارہی ہے، خود اس کے مروج معنی سے طالب علم کو واقفیت ہے یا نہیں۔ میر وغیرہ کے یہاں ایسے بہت سے الفاظ یا فقرے اور محاورے ہیں جن میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں اور جن کے متداول معنی سے ہم بخوبی واقف ہیں۔ لیکن دراصل ان میں کئی پہلو یا کئی تہیں ایسی ہیں جن کو جانے بغیر شعر فہمی کا عمل تشنۂ تکمیل رہتا ہے۔ یا پھر ان کے بعض معنی ایسے ہیں جو غیر مروج یا ہماری زبان میں نامستعمل ہیں، لیکن جن کے اطلاق سے شعر کی معنویت یا خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔ طالب علم کی اصل خوبی یہ ہے کہ وہ ایسے الفاظ کو اور فقروں کو جبلی طور پر پہچان لینے کا سلیقہ رکھتا ہو، یا وہ شاعر کے مزاج سے اس قدر مناسبت رکھتا ہو کہ ایسے الفاظ اور فقروں پر اس کی نظر رک جائے جہاں مزید معنی یا امکانات کا شائبہ ہو۔ ورنہ اگر محض نامانوس الفاظ کے معنی

---

[1] ''غیاث اللغات'' ۱۸۲۶ میں مرتب ہوئی۔ اس وقت تک فارسی کے تقریباً تمام بڑے لغات مرتب ہو چکے تھے۔

[2] علاء الدین خلجی کا زمانہ حکومت ۱۲۹۶ تا ۱۳۱۶ ہے، اور محمد شاہ نے ۱۷۱۹ سے ۱۷۴۸ تک حکومت کی۔ ''غیاث اللغات'' بہت نو عمر لغت ہے، قدیم نہیں۔ پروفیسر نذیر احمد کے بیان کے مطابق اس وقت کی معلومات کی رو سے فارسی کی سب سے قدیم لغت فخر الدین مبارک شاہ غزنوی کی ''فرہنگ قواس'' ہے جو ''غیاث اللغات'' سے پانچ سو برس پہلے ۱۳۰۸ میں مرتب ہوئی۔

جاننے کے لئے لغت کو برتا جائے تو یہ بہت محدود استعمال ہوا۔ (افسوس کہ ہمارے زیادہ تر طالب علم اتنا بھی نہیں کرتے۔)

لغات کی اہمیت، اور زبان، محاورے اور لسان کے نامانوس پہلوؤں سے بڑے شعرا کے شغف کے بارے میں جو میں نے اوپر کہا ہے، ممکن ہے کہ آپ اسے مبالغے پر مبنی سمجھیں۔ میر کے دو شعر میں نے ابھی پیش کئے تھے۔ مزید تسلی کے لئے ان کے مختلف دواوین سے ہر طرح کی مثال حاضر کرتا ہوں۔ (میں نے جان بوجھ کر وہ اشعار لئے ہیں جو شامل انتخاب نہیں ہیں۔)

(۱) جام خوں بن نہیں ملتا ہے ہمیں صبح کو آب
جب سے اس چرخ سیہ کاسہ کے مہمان ہوئے

(دیوان اول)

آسمان کو پیالہ کہنا عام ہے۔ پھر چونکہ آسمان رات کو (اور کبھی کبھی دن کو بھی) سیاہ یا سیاہی مائل دکھائی دیتا ہے، اس لئے آسمان کو ''سیہ کاسہ'' کہنا ٹھیک معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ''سیہ کاسہ'' کے اصل معنی ''کنجوس'' ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں پیکر اور زیادہ موثر اور مستحکم ہو گیا، اور مصرع اولیٰ سے ربط بھی پوری طرح قائم ہو گیا۔

(۲) تم نہیں فتنہ ساز سچ صاحب
شہر پر شور اس غلام سے ہے

(دیوان دوم)

''فتنہ'' ہمارے یہاں عام طور پر ''بلا''، ''شر''، ''فساد'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ یہ معنی شعر میں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ''فتنہ'' بمعنی ''ہنگامہ، غوغا'' بھی ہے۔ اب لفظ ''شور'' سے اس کی مزید مناسبت قائم ہو گئی۔ اور تو اور ''فتنہ'' کے ایک معنی ''عاشق'' بھی ہیں (''بہار عجم'') اب فتنہ ساز'' کے معنی ہوئے ''عاشق بنانے والا''۔ ان معنی کی روشنی میں شعر کا لطف دو بالا، بلکہ سہ بالا ہو گیا۔

(۳) مہر و مہ گل پھول سب تھے پر ہمیں
چہرئی چہرہ ہی وہ بھاتا رہا

(دیوان چہارم)

''چہرئی'' کے معنی ہیں، ''گلابی رنگ کا''۔ یہ معنی یہاں بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ''چہرئی'' جوگیوں کی اس

بیراگی (خم کھائی ہوئی لاٹھی) کو بھی کہتے ہیں جس پر کوئی شکل بنی ہو۔ اب معنی یہ بھی ہوئے کہ ہر طرح کے معشوق تھے، لیکن ہم نے جوگ لے رکھا تھا اور ہماری بیراگی پر جو تصویر بنی تھی وہی ہمیں اچھی لگتی رہی۔

(۴) رکھتا ہے سوز عشق سے دوزخ میں روز و شب
لے جائے گا یہ سوختہ دل کیا بہشت میں

(دیوان اول)

''سوختہ'' بمعنی ''جلا ہوا'' بالکل مناسب ہیں۔ لیکن ''سوختہ'' جلانے والی لکڑی (ایندھن) کو بھی کہتے ہیں۔ اس طرح شعر میں ایک عمدہ رعایت پیدا ہوگئی ''سوختہ دل'' بمعنی ''مغموم، دل جلا'' وغیرہ بھی ہے ہی۔ یہ مزید رعایت ہے۔

(۵) بلبل کی کف خاک بھی اب ہوگی پریشاں
جامے کا ترے رنگ ستم گر چمنی ہے

(دیوان اول)

بظاہر ''چمنی'' کے معنی ہیں ''چمن کے رنگ کا، کئی رنگوں والا۔'' یہ معنی مناسب بھی معلوم ہوتے ہیں، کہ معشوق نے رنگ برنگا جامہ پہن رکھا ہے۔ بلبل، جو گل کی محبت میں خاک ہوگئی ہے، اب اسے مرکر بھی چین نہ ملے گا، کیونکہ اس کی خاک معشوق کے دامن سے لگتی ہوئی چلے گی۔ یعنی موت کے بعد بھی بلبل کے دل میں گل کی محبت زندہ ہے، اور اس کی خاک معشوق کے دامن سے لپٹی پھرے گی، کیونکہ معشوق کا لباس چمن کے رنگ کا ہے۔ یہ سب درست، لیکن ''چمنی'' دراصل ہلکے ہرے رنگ کو کہتے ہیں۔ اب معنی یہ بنے کہ اگر تیرا لباس پھول کے رنگ کا ہوتا تو بلبل کی خاک اسی سے لپٹ کر کچھ سکون و قرار پاتی لیکن تو نے ہلکے ہرے رنگ کا جامہ پہن رکھا ہے۔ اب بلبل کی خاک کسی گل رنگ لباس والے کی تلاش میں پریشان پھرے گی۔

(۶) وہ زلف نہیں منعکس دیدۂ تر میر
اس بحر میں تہ داری سے زنجیر پڑی ہے

(دیوان پنجم)

یہاں بھی معنی بظاہر بالکل صاف ہیں، کہ معشوق کی زلفوں کا عکس پانی میں پڑا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ پانی

کو زنجیروں سے باندھ دیا گیا ہے۔لیکن "زنجیر" دراصل ان چھوٹی چھوٹی لہروں کو کہتے ہیں جو بہت گہرے پانی کی سطح پر پیدا ہوتی ہیں۔اب بحر کی تہ داری کا مفہوم بھی صاف ہو گیا اور مناسبت بھی مکمل ہو گئی۔

(۷) عشق کا شور کوئی چھپتا ہے
نالۂ عندلیب ہے گلبانگ

(دیوان اول)

"گلبانگ" کے عام معنی ہیں "صدا، آواز"۔یہ معنی یہاں بہت مناسب ہیں، لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے۔ "گلبانگ" اصل میں اس آواز کو کہتے ہیں جو قاصد اور عیار لوگ نامہ بری کے وقت لگاتے چلتے تھے۔ان معنی نے شعر کا حسن دوبالا کر دیا۔لیکن، "گلبانگ" کے اور بھی کئی معنی ہیں: "افواہ"، "خوش خبری"، "نعرۂ جنگ"، "دھوم"، "بلبل کی آواز" یہ سب معنی "گلبانگ" کے لئے درست ہیں، اور شعر زیر بحث میں یہ سبھی معنی مناسب ہیں۔اب شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔

(۸) دیر سے اس اندیشے نے ناکام رکھا ہے میر ہمیں
پاؤں چھوئیں گے اس کے ہم تو وہ بھی ہاتھ لگا دے گا

(دیوان چہارم)

اس شعر میں بظاہر کوئی خاص بات نہیں۔ بلکہ اکثر لوگ اسے میر کے ان "لاتعداد شعروں" میں شمار کریں گے جو "بغایت پست" سمجھے جائیں تو غلط نہ ہو گا۔(یہ اور بات ہے کہ میر کے یہاں بغایت پست شعر مشکل ہی سے نکلے گا، اور ان کے کلام میں اچھے شعروں کا تناسب اتنا ہی بلند ہے جتنا غالب، اقبال، انیس یا اکبرؔ الٰہ آبادی کے یہاں ہے۔) بہر حال یہ شعر دراصل اتنا پست نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔اس کا کلیدی فقرہ "ہاتھ لگانا" ہے، جس کے معنی ہیں "ہاتھ مارنا"، "سر اڑا دینا"، "ضرب تیغ لگانا" وغیرہ۔("مخزن المحاورات"۔)مرزا فتح الدولہ برق کا کیا عمدہ شعر ہے۔

سر جائے تو جاتا رہے درد سر عاشق
صندل کے عوض ہاتھ لگایا نہیں جاتا

"ہاتھ لگانا" کے یہ معنی معلوم ہوں تو میر کا شعر نہایت برجستہ اور پر زور ہو جاتا ہے۔یہی حال برق کے شعر کا بھی ہے۔

(۹) گریۂ شب سے سرخ ہیں آنکھیں
مجھ بلا نوش کو شراب کہاں

(دیوان دوم)

''بلانوش'' کے ایک معنی ہیں ''وہ شخص جسے حرام چیزیں کھانے سے عار نہ ہو، حرام چیزیں کھانے والا۔'' ان معنی کی روشنی میں شعر ایک لطیف طنز کا حامل ہو جاتا ہے، کہ شراب خود حرام ہے۔

(۱۰) جانکاہ و دل خراش ہیں سارے ترے سلوک
دل ہم تو دیتے کاش کسو دل نواز کو

(دیوان سوم)

''سلوک'' کے ایک معنی ہیں ''نیکی، بھلائی''۔ لیکن عام طور پر یہ لفظ ''طریقہ، رویہ، عمل'' کے معنی میں آتا ہے۔ اول الذکر معنی ملحوظ رکھیں تو ایک پہلو یہ پیدا ہوتا ہے کہ معشوق اگر نیکی بھی کرتا ہے تو اس میں جانکاہی اور دل خراشی کا کوئی پہلو ڈال دیتا ہے۔ ''سلوک'' بمعنی ''نیکی''، ''احسان''، آج صرف ''روپے پیسے سے سلوک کرنا'' یا ''کچھ نہ کچھ سلوک کرنا'' وغیرہ کی شکل میں بولتے ہیں۔ لیکن میر کے زمانے میں یہ بات نہ تھی، اور مجرد ''سلوک''، بمعنی ''نیکی''، ''بھلائی'' بھی بولتے تھے ؂

کھیت بنجر ہو تو کیا اچھے اکارت تھا سلوک
روبرو اور پیٹھ پیچھے ہم نے تیرے جو کیا

(شاہ آبرو)

(۱۱) عشق میں اس بے چشم و رو کے طرفہ رویت پیدا کی
کس دن اودھر سے اب ہم پر گالی جھڑکی مار نہیں

(دیوان ششم)

''بے چشم و رو'' نہایت تازہ ہے، اس کے معنی وہی ہیں جو ''بے دیدہ'' کے ہیں، یعنی بے شرم۔ لیکن اس وقت جس لفظ پر توجہ دلانا مقصود ہے وہ ''رویت'' ہے۔ اس کے عام معنی ہیں ''دکھائی دینا''، ''نظارہ'' وغیرہ (جیسے ''رویت ہلال''۔) لیکن اسے ''عزت''، ''آبرو'' کے بھی معنی میں بولتے ہیں۔ دبیر ؂

رویت تھی جس کے دم سے وہ اب تو رہا نہیں
دیکھوں میں گھر میں رونے بھی پاتی ہوں یا نہیں

خود میر نے دیوان ششم ہی میں کہا ہے ۔

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الٰہی ہووے منھ کالا شتاب اس دست خالی کا

''رویت'' کے معنی ''دنیا میں اللہ کے حاضر و ناظر ہونے کا تجربہ ہونا'' بھی ہیں۔ اگر ذرا غور کریں تو ع

عشق میں اس بے چشم ورو کے طرفہ رویت پیدا کی

کے ایک معنی یہ بھی نکل سکتے ہیں کہ چونکہ مجاز قنطرۃ حقیقت کہلاتا ہے، اس لئے ہمیں توقع تھی کہ معشوق دنیاوی سے لو لگانے کے نتیجے میں ہم معشوق حقیقی کی رویت تک پہنچ سکیں گے۔ لیکن یہاں تو عجب طرح کی رویت ہوئی کہ معشوق دنیاوی ہم سے گالی اور مار کا سلوک کر رہا ہے۔ ان معنی میں یہ شعر عشق اور المجاز قنطرۃ الحقیقت دونوں پر طنز ہے۔

(۱۲) آیا نہ اس طرف سے جواب ایک حرف کا
ہر روز خط شوق ادھر سے چلا کیا
(دیوان ششم)

بظاہر نہایت معمولی شعر ہے۔ لیکن ''حرف'' اور ''خط'' دونوں اپنے عام معنی کے علاوہ بعض نامانوس معنی میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ قلم پر اگر قط ٹیڑھا لگے تو اسے بھی ''حرف'' کہتے ہیں۔ مزید برآں یہ کہ خود ٹیڑھے قلم یا ٹیڑھی تحریر کو بھی ''حرف'' کہتے ہیں۔ ''خط'' کے ایک معنی ''معاہدہ''، ''دستاویز'' بھی ہیں۔ یہ لفظ ''نکاح نامے'' یا ''معاہدۂ نکاح'' کے معنی میں بھی آتا ہے۔ ''خط'' ایک شہر کا نام ہے جہاں کے نیزے مشہور ہیں، اس لئے نیزہ باز کو ''خط گذار'' بھی کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں اور شعر کی خوبصورتی میں اضافہ کر رہے ہیں۔

مندرجہ ذیل بحث یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ معتبر لغات کی جتنی کثیر تعداد طالب علم کے پاس ہو، اتنا ہی اچھا ہے۔ عمدہ لغات اگرچہ کسی بھی زبان کے لئے سرمایۂ افتخار ہیں، لیکن لغت نگاری کا کام ایسا نامشکور کام ہے کہ کسی لغت میں کوئی غلطی ہو تو اس پر کڑی نکتہ چینی ضرور ہوتی ہے۔ لغت نگار کی

محنت، دقت نظر اور زبان شناسی کا اعتراف مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ اکثر تو ایسا ہوا ہے کہ لغت کا نام مشہور ہے، لیکن مرتب کا نام کوئی نہیں لیتا۔ جن لغات سے اکتساب فیض کی سعادت مجھے حاصل ہوئی میں ان کے مرتبین کو سلام کرتا ہوں اور زبان و ادب کے ان جاں نثاروں، خدمت گذاروں کے حق میں دعاے خیر کرتا ہوں۔ ان کے اسماے گرامی حسب ذیل ہیں:

(۱) آصفیہ (فرہنگ آصفیہ) چار جلدیں، از مولوی سید احمد دہلوی (۱۸۹۸ تا ۱۹۰۹) ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۷۴۔

(۲) آنندراج (فرہنگ آنندراج) تین جلدیں، از میر منشی محمد پادشاہ (نولکشور پریس لکھنؤ ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۴)۔

(۳) اردو لغت، تاریخی اصول پر (ترقی اردو بورڈ کراچی)۔
مدیران اعلیٰ: باباے اردو ڈاکٹر عبدالحق آغاز تا ۱۹۶۱ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۴ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ۱۹۸۴ تا حال۔ (۱۹۷۷ تا ۲۰۰۵ بیس جلدیں (الف تا نھ) منظر عام پر آئی ہیں۔)

(۴) اسٹائنگاس A Comprehensive Persian - English Dictionary (۱۸۶۵) از ایف۔ اسٹائنگاس (دہلی ۱۹۸۱)

(۵) امیر اللغات، دو جلدیں، از منشی امیر احمد امیر مینائی (آگرہ ۱۸۹۱، ۱۸۹۲)

(۶) بحر المعانی، دکنی اردو کا لغت از جاوید وششٹ (فرید آباد ۱۹۸۷)

(۷) برہان (برہان قاطع) از محمد حسین تبریزی (۱۶۳۲) (کلکتہ ۱۸۳۴)

(۸) بہار (بہار عجم) از ٹیک چند بہار (۱۷۵۲)
(مطبع سراجی، دہلی کالج دہلی ۱۸۶۵/۱۸۶۶)

(۹) پلیٹس A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English (۱۸۸۵) از جان ٹی پلیٹس (آکسفورڈ ۱۹۷۴)

(۱۰) تذکیر و تانیث از حافظ جلیل حسن مانک پوری (حیدر آباد ۱۹۰۸)

(۱۱) جہانگیری (فرہنگ جہانگیری) از جمال الدین انجوے شیرازی ۱۶۰۸/۱۶۰۹) (مطبع ثمر

ہند لکھنو ۱۸۷۶)

(۱۲) چراغ ہدایت از نواب سراج الدین علی خاں آرزو (خان آرزو) (۱۷۳۰ تا ۱۷۴۶) (مطبع انوار احمدی، لکھنو، تاریخ ندارد، مطبع مجیدی کانپور، تاریخ ندارد)

(۱۳) دستور الافاضل از حاجب خیرات دہلوی (۱۳۴۲) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۲ شمسی)

(۱۴) دکھنی لغات از شاہ تراب خطائی (بنگلور ۱۹۷۰)

(۱۵) دہخدا، لغت نامۂ دہخدا از استاد علی اکبر دہخدا (سی ڈی شائع کردہ تہران یونیورسٹی)

(۱۶) ڈنکن فوربس A Dictionay, Hindustani & English, English and Hindustani (۱۸۶۶) از ڈنکن فوربس (اردو اکیڈمی لکھنو ۱۹۸۷)

(۱۷) زفان گویا (فرہنگ زفان گویا) از مولوی بدر ابرہیم (پندرہویں صدی) مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد (خدا بخش لائبریری، پٹنہ)

(۱۸) سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخنوراں) از سید ضامن علی جلال لکھنوی (لکھنو ۱۳۰۴ ہجری ۱۸۸۶۔۱۸۸۷)

(۱۹) شمس اللغات ۱۸۰۵/۱۸۰۶ (بمبئی ۱۸۹۱/۱۸۹۲)

(۲۰) صحاح الفرس از محمد بن ہندوشاہ نخجوانی (۱۳۲۸) مرتبہ عبدالعلی طاعتی (تہران ۲۵۳۵ شاہنشاہی)

(۲۱) غیاث (غیاث اللغات) از مولوی غیاث الدین رامپوری (۱۸۲۶)، (انتظامی پریس کانپور ۱۸۹۴)

(۲۲) فرہنگ اثر از نواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی (لکھنو ۱۹۶۱)

(۲۳) فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں از مولوی ظفر الرحمٰن دہلوی (جلد اول انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۷۵، دوم کراچی ۱۹۷۶، سوم کراچی ۱۹۷۷، چہارم انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۴۱ پنجم دہلی ۱۹۴۱، ششم دہلی ۱۹۴۲، ہفتم دہلی ۱۹۴۳ اور ہشتم دہلی ۱۹۴۴)

(۲۴) فرہنگ شفق از منشی لالتا پرشاد شفق لکھنوی (۱۹۱۹) (اردو اکیڈمی لکھنو ۱۹۸۳)

(۲۵) فرہنگ عامرہ از عبداللہ خاں خویشگی (۱۹۴۷) (دہلی ۱۹۸۰)
(۲۶) فرہنگ کلیات میر از ڈاکٹر فرید احمد برکاتی (جے پور ۱۹۸۸)
(۲۷) فیض صفیر (رسالۂ تذکیر و تانیث موسوم بہ رشحات صفیر) از صفیر بلگرامی (آرہ ۱۸۷۶)
(۲۸) فیلن A New Hindustani - English Dictionary (۱۸۷۹) از ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن (اردو اکیڈمی لکھنو ۱۹۸۶)
(۲۹) قرار اللغات از قرار شاہجہاں پوری (نولکشور، لکھنؤ ۱۹۱۹)
(۳۰) قواس (فرہنگ قواس) از فخر الدین مبارک شاہ قواس غزنوی (۱۳۰۸) مرتبہ ڈاکٹر پروفیسر نذیر احمد (تہران ۱۳۵۳ شمسی)
(۳۱) لسان الشعراء از عاشق، مدونہ پروفیسر نذیر احمد (نئی دہلی ۱۹۹۵)
(۳۲) لغات النساء از مولوی سید احمد دہلوی (دہلی ۱۹۱۷)
(۳۳) مخزن المحاورات از لالہ چرنجی لال دہلوی (مطبع محبّ ہند دہلی ۱۸۸۶)
(۳۴) مصطلحات (مصطلحات شعرا) از سیالکوٹی مل وارستہ (۱۷۲۶) (نولکشور پریس کانپور ۱۸۹۸)
(۳۵) معین الشعراء از آفاق بنارسی (لکھنو ۱۹۳۴)
(۳۶) منتخب (منتخب اللغات) از میر عبدالرشید الحسینی (۱۶۲۵/ ۱۶۲۶) (مطبع مجیدی کانپور، تاریخ ندارد)
(۳۷) موارد (موارد المصادر) از سید علی حسن خان سلیم (مطبع مفید عام آگرہ، تاریخ ندارد)
(۳۸) موید الفضلاء از مولوی محمد لاد (۱۵۱۹) (نولکشور پریس کانپور ۱۸۹۹)
(۳۹) نفائس (نفائس اللغات) از اوحد الدین بلگرامی (۱۸۳۷) (نولکشور پریس، لکھنو ۱۸۸۴)
(۴۰) نفس اللغۃ از میر علی اوسط رشک (۱۸۳۸) (اردو اکیڈمی لکھنو ۱۹۸۷)
(۴۱) نقش بدیع از علامہ اولاد حسین شاداں، بلگرامی و عندلیب شادانی (لاہور ۱۹۲۳)
(۴۲) نوادر الالفاظ از خان آرزو (۱۷۴۰) (قلمی نسخہ مملوکہ نیشنل آرکائیوز نئی دہلی کی فوٹو کاپی)
(۴۳) نور (نور اللغات) چار جلدیں از مولوی نور الحسن نیر کاکوروی (۱۹۲۴ تا ۱۹۳۴)

میں نے ان لغات کا ذکر نہیں کیا ہے جن سے مجھے اپنے کام میں براہ راست مدد نہیں ملی۔

مندرجہ بالا لغات میں کئی تو ایسے ہیں کہ ان کے مرتبین کے نام سے اکیڈمیاں قائم ہوں، ان کے اکرام میں تمغے اور ٹکٹ جاری ہوں تو بے جا نہ ہوگا۔ عبدالرشید الحسینی، محمد حسین تبریزی، ٹیک چند بہار، نورالحسن نیر کاکوروی، ظفر الرحمٰن دہلوی، خان آرزو، عبدالواسع ہانسوی، سیالکوٹی مل وارستہ، چرنجی لال دہلوی، صفیر بلگرامی، مولوی سید احمد دہلوی، ڈاکٹر عبدالحق، ڈاکٹر نذیر احمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری وغیرہ وہ لوگ ہیں جن کے احسان سے فارسی اور اردو ہمیشہ زیر بار رہیں گی۔ یہی حال ان قدیم لغت نگاروں کا ہے، مثلاً حاجب خیرات، مبارک شاہ قواس، بدر ابراہیم، محمد بن ہندوشاہ، مولوی محمد لاد، جمال الدین انجوے شیرازی وغیرہ، جنھوں نے فارسی کے اولین لغات مرتب کئے۔ اردو میں باقاعدہ لغت نگاری کا آغاز کرنے والے انگریز مثلاً جان گلکرسٹ، جان شیکسپئیر، ڈنکن فوربس، جان پلیٹس، ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن، اور فارسی و ترکی کا جرمن لغت نگار فریڈرخ اسٹائنگاس بھی ہمارے تشکر کے حقدار ہیں۔

نادر، بلکہ نایاب، لغات و کتب کا عطیہ و تحفہ عنایت کرنے والوں میں سے بعض کے نام گذشتہ جلدوں میں آچکے ہیں۔ میں لغات کے سلسلے میں خاص طور پر جناب آصف نعیم، سید ارشاد احمد مرحوم، قاضی افضال حسین، جناب بیدار بخت، مرحوم زیب غوری، جناب شان الحق حقی، جناب عبدالصمد، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر فرید احمد برکاتی، جناب قمر احسن، جناب محبوب الرحمٰن فاروقی، جناب مشفق خواجہ مرحوم، پروفیسر نذیر احمد اور جناب والی آسی مرحوم کا ممنون ہوں۔ کلیات میر نولکشوری ۱۸۶۸ کا ایک نہایت عمدہ نسخہ اور ''شمع انجمن'' مرتبہ نواب صدیق حسن خاں کا بھی ایک نسخہ جناب چودھری علی مبارک عثمانی نے اپنے ذاتی کتب خانے سے ہدیہ کیا۔ جناب سید ارشاد احمد مرحوم کا بھی ذاتی کتب خانہ میرے لئے انتہائی قیمتی ثابت ہوا۔ ڈاکٹر عابد رضا بیدار اور عزیزی خلیل الرحمٰن دہلوی نے بوسیدہ کتابوں کی اعلیٰ جلد بندی کا اہتمام کیا۔ اس جلد کے پروف پڑھنے میں خلیل اور میری بیوی نے انتہائی صبر، بلکہ رغبت کے ساتھ میری مدد کی۔ اشاریۂ اسما و مطالب اور فہرست الفاظ بنانے میں خلیل الرحمٰن دہلوی نے بھرپور معاونت کی۔ پروفیسر فرینسس پرچٹ (Franses Pritchett) کی تحریروں اور گفتگوؤں سے مجھے اپنے خیالات مرتب کرنے میں بہت مدد ملی۔ بعض کم یاب کتابیں (مثلاً اسمتھ (Smythe) کا تحقیقی مقالہ ان کے ذریعہ حاصل ہوئیں۔ ان کے سوالات نے بعض اوقات مجھے اپنے تصورات پر مزید غور کرنے اور انھیں الجھاؤوں سے محفوظ رکھنے پر مجبور کیا۔ مشرق و مغرب کے ذوق شعر کے اختلاف، اور اس

اختلاف کے تجزیے پر آنری برامس (Henri Broms) کی نادر کتاب کی خبر اور نقل عزیز دوست محمد عمر میمن سے ملی۔ ناصر کاظمی کا انتخاب میر (مرتبہ باصر سلطان کاظمی) مشفق خواجہ نے عنایت کیا۔ قاضی جمال حسین نے ''غرۃ الکمال'' کے مخطوطے (مملوکہ مولانا آزاد لائبریری علیگڑھ) اور مطبوعہ نسخے کا مقابلہ کر کے دیباچے کے اقتباسات مہیا کئے۔ حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا اقتباس سید وحید اشرف کی کتاب ''رباعی'' سے اور امام جعفر صادق کا اقتباس مولانا سید محمد باقر جوراسی کے ترجمے سے ماخوذ ہے۔ عسکری صاحب کی کتاب ''تخلیقی عمل اور اسلوب''، چوہدری ابن النصیر سے ملی۔ میں ان کا مرہون کرم ہوں۔ میں ان تمام کرم فرماؤں بزرگوں اور خوردوں کا بطور خاص ممنون ہوں جن کی دلچسپی اور ہمت افزائی نے مجھے کام کرتے رہنے کی امنگ دی اور جن کی نکتہ چینی کے خوف نے مجھے ایسی باتیں کہنے سے روکا جنھیں میں ثابت نہ کرسکوں۔

ہر بڑے شاعر کی طرح میر بھی اپنے قاری کی مکمل گرفت میں نہیں آتے۔ میر کے ساتھ تو خیر ناانصافی بھی بہت ہوئی کہ جب ان کی عظمت کا احاطہ کرنا محال ہوا تو انھیں چند چلتے ہوئے فقروں، بہتر نشتروں، چند لطیفوں اور آپ بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں وغیرہ میں نمٹا دیا گیا۔ محمد حسن عسکری نے ہمیں میر کے بارے میں کچھ آگاہی بخشی، اور پہلی بار ہم پر نہ صرف یہ ثابت کیا کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں، بلکہ مغربی ادب کے دلدادگان کو متوجہ کرنے اور میر کو عالمی تناظر میں رکھ کر سمجھنے کی خاطر انھوں نے یہ بات بھی کہی کہ میر کے یہاں جیسا شعور زیست ملتا ہے وہ مغربی ادب میں بھی نہیں ملتا۔ ان کا یہ اعتراف بھی میر شناسی کی مہم میں ایک قدم ہے کہ ''مجھے قطعاً دعویٰ نہیں ہے کہ میں میر کی اصلیت کو پہنچ گیا ہوں۔'' اس اعتراف نے ہمیں احساس دلایا کہ بڑے شاعر اور خاص کر میر جیسے بڑے شاعر، کے روبرو ہمیں منکسرانہ رویہ اختیار کرنا چاہئے۔ افسوس کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو خود کو میر سے بہتر شعر شناس، اور فن شعر کی باریکیوں سے بہرہ مند سمجھتے ہیں، اور بے تکلف یہ کہہ دیتے ہیں کہ میر کے یہاں خراب شعروں کی کثرت ہے۔ عسکری صاحب نے اگر میر کی شعریات پر کچھ اور توجہ صرف کی ہوتی، اور ہمیں یہ بات کچھ اور شدت سے بتائی ہوتی کہ میر نے کسی شعر کو اپنے کلیات میں درج ہونے کے لائق سمجھا تو اس کی کچھ وجہ رہی ہوگی اور اس وجہ کو سمجھے بغیر اس شعر کو مسترد کرنا غلط ہوگا، تو ہم میر شناسی کی مہم میں دوسرا قدم اٹھانے کے شاید اہل ہو سکتے تھے۔ شعریات اور کچھ نہیں ہے، صرف ان اصولوں کا مجموعہ ہے جن کی روشنی میں کوئی

تخلیق با معنی ہوتی ہے اور میری یہ کتاب کچھ نہیں ہے، صرف اس شعریات کو حاصل کرنے اور میر پر اس کا اطلاق کرنے کی کوشش ہے، تا کہ ہم میر کو کچھ بہتر سمجھ سکیں۔ ورنہ جہاں تک میر کو پوری طرح سمجھ لینے کا دعویٰ ہے، تو میں بس یہی کہہ سکتا ہوں ؎

مپرس قصۂ خسرو چہ جاے پرس آں را
کہ حیرت رخت آموخت بے زباں بودن

نئی دہلی
۱۱ جولائی ۱۹۹۳
ستمبر ۲۰۰۶

شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید طبع سوم

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

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

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

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

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

متاثر ہوا کہ ایسے بھی لوگ ہیں جو کتابوں کا ہر ہر لفظ پڑھتے ہیں اور "شعر شور انگیز" کے سلسلے میں بطور خاص متمنی ہیں کہ اس میں کوئی غلطی کتابت کی نہ رہ جائے۔ یہ کسالا کھینچنے والے صاحب (مجھے ان کا نام بعد میں معلوم ہوا) الہ آباد کے نوجوان شاعر نیر عاقل[1] تھے۔ میں ان کی محبت اور محنت کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

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

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

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

---

[1] افسوس کہ اب وہ بھی مرحوم ہو چکے۔

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

میں جناب نیر عاقل مرحوم، جناب نثار احمد فاروقی مرحوم، جناب حنیف نجمی، جناب شاہ حسین نہری، اور جناب عبدالرشید کا شکریہ دوبارہ ادا کرتا ہوں۔ ان حضرات کی محنتوں نے میرے اعماق ذہن میں اضافہ کیا اور وہ میری کتاب میں اہم تصحیحات اور اضافوں کا سبب بنے، فجزا هم الله احسن الجزاء۔

میں قومی کونسل برائے فروغ اردو، اس کے فعال گذشتہ ڈائرکٹر ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، پرنسپل پبلیکیشنز آفیسر ڈاکٹر روپ کرشن بھٹ، اور دیگر کارکنان کونسل بالخصوص جناب مصطفیٰ ندیم خان غوری، ڈاکٹر کلیم اللہ، جناب انتخاب احمد، جناب محمد عصیم، محترمہ مسرت جہاں اور ڈاکٹر رحیل صدیقی کا بھی ممنون ہوں۔ کمپیوٹر کی عمدہ کتابت کے لئے عزیزان شاداب مسیح الزماں، ریاض احمد، اور مجتبیٰ حیدر قدر کا شکریہ واجب ہے۔ سید ارشاد حیدر نے کامل انہماک سے تینوں پروف پڑھے اور چاروں جلدوں کے اشاریے بھی از سر نو مرتب کئے۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔ عزیزی امین اختر نے دفتری ذمہ داریاں مجھ سے لے کر میرا بوجھ ہلکا کر دیا۔ خلیل، جمیلہ، باراں اور افشاں کی دلچسپی میرے لئے ہمیشہ باعث مسرت و افزائش ہمت رہی ہے۔

اس کتاب کے پریس جاتے وقت قومی کونسل برائے فروغ اردو کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے جناب علی جاوید برسر کار ہیں۔ ان کے پہلے محترمہ رشمی چودھری اس عہدے پر تھیں۔ ان کے پہلے کئی مہینے تک جناب ایس۔ موہن نے ڈائرکٹر کے فرائض انجام دیے تھے۔ میں ان تینوں افسران کا شکرگذار ہوں۔

الہ آباد، ستمبر ۲۰۰۶ — شمس الرحمن فاروقی

دیباچہ

کلاسیکی غزل کی شعریات

(حصۂ دوم)

☆ باب اول مضمون آفرینی، ۷۷
☆ باب دوم معنی آفرینی، ۱۱۴
☆ باب سوم تصور کائنات، ۱۶۰

باب اول

مضمون آفرینی

(ا) مدعا کیا ہے؟

جلد سوم میں معنی اور مضمون کی تفریق کے بارے میں بنیادی باتیں بیان ہو چکی ہیں۔ یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ عربی فارسی شعریات میں مضمون کا تصور الگ سے نہ تھا۔ وہاں ''معنی'' سے تقریباً وہی چیز مراد تھی جسے اردو والے مضمون کہتے ہیں۔ ممکن ہے مضمون اور معنی کے افتراق کا تصور ہمارے یہاں سنسکرت سے آیا ہو، جہاں اس نکتے پر کثرت سے بحثیں ہیں کہ کوئی متن کتنی طرح سے بامعنی ہو سکتا ہے، اور ایسا کس طرح ممکن ہے کہ متن کسی چیز کے بارے میں ہو (یا کوئی اطلاع یا message ہم تک پہنچاتا ہو) لیکن متن کے معنی ان الفاظ سے زیادہ ہوں جن کے ذریعہ کسی شے کو بیان کیا گیا ہے، یا کوئی اطلاع ہم تک پہنچائی گئی ہے۔ اور ایسا اگر ممکن ہے، تو متن میں جو کہا گیا ہے، اور جو معنی اس سے مراد لئے جا رہے ہیں، دونوں میں فرق کی بنیاد کیا ہوگی؟

ایک طرح سے دیکھیں تو مضمون اور معنی میں فرق کرنے کی ضرورت نہیں، کیونکہ متن میں جو کچھ کہا گیا ہے، وہی اس کے معنی ہیں۔ معنی کو سمجھے بغیر مضمون کا جاننا غیر ممکن ہے۔ لیکن ایک اور زاویے سے دیکھیں تو مضمون اور معنی کا فرق اس طرح قائم ہو سکتا ہے کہ مضمون کو جاننے کے بعد جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ معنی کی نچلی سطح سے زیادہ نہیں۔ لیکن جب مضمون کی معنویت پر غور کریں تو ہم معنی کی بلند تر سطح تک پہنچ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر حسب ذیل متن پر غور کریں:

آج میں نے ایک غزال دیکھا

شیخ جرجانی کہتے ہیں کہ اس متن میں یہ کہا گیا ہے کہ آج میں نے ایک حسین عورت دیکھی، کیونکہ ''غزال'' سے حسین عورت کا استعارہ کرتے ہیں۔ لیکن میری عرض یہ ہے کہ اس قول کو (اس متن میں حسین عورت کا ذکر ہے) اس متن کا مضمون نہیں کہہ سکتے۔ ہاں اسے ''معنی'' ضرور کہہ سکتے ہیں۔ خود ''غزال'' حسین عورت نہیں ہے، بلکہ حسین عورت کا استعارہ ہے۔ اور جب تک اس استعارے کے معنی واضح نہ کئے جائیں گے، ہم متن کے معنی تک نہیں پہنچ سکتے۔ شیخ جرجانی کے خیال میں استعارہ براہ راست معنی کا حامل ہوتا ہے، اس لئے ہم ''غزال'' کے معنی ''حسین عورت قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن خود جرجانی نے کہا ہے کہ ''حسین عورت'' کا ترجمہ ''غزال'' نہیں ہے، اور نہ ''غزال'' کا ترجمہ ''حسین عورت'' ہے۔ یعنی جب آپ یہ کہیں کہ میں نے ایک حسین عورت دیکھی، تو آپ یہ نہیں کہہ رہے ہیں کہ میں نے ایک غزال دیکھا۔ علیٰ ہٰذا القیاس، یہ کہنا بھی درست نہیں کہ جب میں کہتا ہوں ''میں نے ایک غزال دیکھا'' تو اس کا ترجمہ ''میں نے ایک حسین عورت دیکھی'' ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ''معنی'' اور ''مضمون'' ایک ہی شے نہیں ہیں۔

اصل صورت حال یہ ہے کہ ہر متن کسی استعارے، کنائے، یا استعاراتی طرز فکر کو کام میں لاتا ہے۔ مثلاً ''سورج نکلا'' کنایہ ہے (۱) رات ختم ہونے کا۔ (۲) صبح ہونے کا۔ (۳) بادل یا تاریکی کے چھٹ جانے کا۔ لہٰذا ''سورج نکلا'' میں سورج کے نکلنے کا مضمون ہے، اور یہ جن جن چیزوں کا کنایہ ہے، وہ سب اس کے معنی ہیں۔ اس طرح یہ تو صحیح ہے کہ متن کو سمجھے بغیر آپ اس مضمون سے واقف نہیں ہو سکتے، لیکن وہ مضمون آپ کے لئے کیا اہمیت رکھتا ہے، کس پیغام کا حامل ہے، اس کی کیا تعبیر ہو سکتی ہے؟ یہ سب اس کے معنی ہیں۔ پھر یہ تینوں کنایاتی معنی مزید استعاراتی یا کنایاتی جہت کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً بادل کا چھٹ جانا کنایہ/استعارہ ہو سکتا ہے ظلم واستبداد کا دور ختم ہو جانے کا۔ مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں ''لوگ ظلم کے اندھیروں میں سسک رہے تھے۔ جب سورج نکلا تو ان کا رنج دور ہوا''۔ اس کے معنی ہوئے ''لوگوں پر ظلم وستم کی تاریکی (=ظلم وستم کی لائی ہوئی بے چارگی) حاوی تھی۔ جب وہ ختم ہوئی (=ظلم وستم ختم ہوئے = بے چارگی ختم ہوئی) تو ان کی مصیبت کٹی''۔ لہٰذا ''سورج نکلا'' کا مضمون اور معنی برابر نہیں ہیں۔ بلکہ یہاں تو اس فقرے کے معنی کے بھی معنی ہیں۔

چونکہ ہمارے یہاں حسین عورت کے لئے غزال کا استعارہ بہت عام نہیں، اس لئے معاملے

پر ایک اور مثال کے ذریعہ غور کرتے ہیں۔فرض کیجئے ہم نے حسب ذیل متن بنایا:

آج میں نے ایک چاند کا ٹکڑا دیکھا

ظاہر ہے کہ اس متن کا مضمون ''حسین عورت'' نہیں ہوسکتا، کیونکہ ''چاند کا ٹکڑا'' کو اگر لغوی معنی میں نہ بھی قبول کیا جائے تو اشتباہ رہتا ہے کہ اس سے ''حسین بچہ'' مراد ہے یا ''حسین عورت'' یا ''حسین شخص''۔لہٰذا ہمیں کہنا پڑے گا کہ اس متن کا مضمون ''چاند کا ٹکڑا، کوئی روشن شے'' وغیرہ ہے۔اس کے معنی سیاق سباق کے اعتبار سے ''حسین عورت''، ''حسین بچہ'' یا ''حسین شخص'' ہیں۔یہ بھی ممکن ہے کہ یہ تینوں معنی بیک وقت موجود ہوں۔مضمون پھر بھی واحد رہتا ہے۔یہی اصل نکتہ ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے وہی اس کے معنی بھی ہیں، کیونکہ لفظ کو اس کے معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔اس کے بہت سے جواب ممکن ہیں۔ایک تو یہ کہ اکثر لفظوں کے کئی کئی معنی ہوتے ہیں اور وہ سب، یا ان میں سے کچھ معنی متن کے لئے مفید مطلب ہوسکتے ہیں۔لہٰذا یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ متن کیا کہہ رہا ہے، کیونکہ متن اکثر کئی کئی باتیں ایک ساتھ کہتا ہے۔کولرج (Coleridge) تو لفظ کے انسلاکات کو بھی اس کے معنی میں شمار کرتا تھا۔دریدا (Derrida) کا یہ تصور کہ لفظ میں کئی معنی (زیر امتحا (Under erasure)) ہوتے ہیں، کوئی بہت نیا تصور نہیں۔دوسرا جواب یہ کہ متن میں جو بات کہی گئی ہے اس کا تعین کئی چیزوں کا محتاج ہوتا ہے۔اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ متن میں کہی ہوئی بات کی معنویت اس کے الفاظ کے ظاہری معنی سے زیادہ، یا مختلف ہوتی ہے۔تیسرا جواب یہ ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ بھی کیا جاسکتا ہے۔یعنی لفظ کے معنی دو چیزوں پر منحصر ہوتے ہیں۔(۱) بولنے والوں کا اجماع اور (۲) سیاق و سباق۔لیکن کئی اور چیزیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں۔مثلاً وہ لفظ کس زبان سے لیا گیا ہے؟ اس زبان میں اس کے کیا معنی ہیں؟ اس کے بولنے والے کی حیثیت ہماری نظر میں کیا ہے؟ وغیرہ۔ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ معنی کوئی ایسی چیز نہیں جسے باہر سے لاکر لفظ میں ڈال دیا جائے۔لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ لفظ کے معنی غیر تغیر پذیر اور اس لفظ کی اپنی مطلق ملکیت ہیں۔لفظ کی معنویت اس کے معنی میں شامل ہے، اور یہ معنویت مستقل یا مطلق قطعی نہیں ہوتی۔

یہ بات خیال میں رکھنے کی ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کا مطلب یہ نہیں کہ معنی کوئی خارجی شے ہے، اور مضمون کا تابع نہیں۔امام جرجانی نے جب یہ کہا تھا کہ معنی تو سب کی ملکیت ہے تو ان کی مراد

یہی تھی کہ متن جن چیزوں کے بارے میں بتائے جاتے ہیں، وہ تو دنیا میں ہیں، اور سب کا ان پر حق ہے۔ جرجانی نے شعر کی خوبی اس بات میں قائم کی تھی کہ اس میں نظم و ترتیب ہوتی ہے، جس کی وجہ سے معنی (= مضمون) کا اظہار نئے ڈھنگ سے اور نئے پہلوؤں سے ہوسکتا ہے۔ جرجانی نے یہ بھی کہا ہے کہ الفاظ کی ترتیب متن کے مفہوم (یعنی ہماری اصطلاح میں "معنی") پر اثر انداز ہوتی ہے۔ لہٰذا اصل بات یہ ہوئی کہ لفظ جن چیزوں کے بارے میں ہیں، وہ متن کا مضمون ہیں۔ اور ان چیزوں سے جو معنی ہم برآمد کرتے ہیں وہ متن کے معنی ہیں۔ لفظ بیک وقت مضمون اور معنی کا حامل ہوتا ہے۔ تعبیر متن کی آسانی کی خاطر ہم مضمون اور معنی کی تفریق قائم کرتے ہیں۔ اگر یہ تفریق نہ ہو تو بیانات کی درجہ بندی کثرت معنی اور قلت معنی کے اعتبار سے نہ ہو سکے۔ ہمارے یہاں جب سے یہ تفریق قائم ہوئی، تب سے ایسے متون کی فراوانی بھی ہوئی، جن میں معنی کی کثرت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ "معنی" کا تصور اس اصول کو قائم کرتا ہے کہ متن ایک بوقلموں شے ہے اور اس میں کئی طرح کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ مثلاً:

(۱) لفظ کم ہوں اور معنی کثیر ہوں۔ (معنی قلیل ہوں اور لفظ کثیر ہوں، یہ بھی ممکن ہے۔)

(۲) متن سے بظاہر کوئی مفہوم برآمد ہوتا ہو لیکن دراصل مفہوم کچھ اور ہو۔

(۳) متن سے کئی مفہوم نکلتے ہوں اور

(الف) وہ ایک دوسرے کے متضاد ہوں۔

(ب) ایک دوسرے کی پشت پناہی کرتے ہوں۔

(ج) ایک دوسرے کے متضاد نہ ہوں لیکن مختلف ہوں۔

(د) ایسے مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہوں جو کہیں اور مذکور ہو، اور اس طرح متن میں مزید تونگری پیدا ہو۔

(۴) متن میں جو بات بیان ہوئی ہے، اس کے نتیجے میں کئی اور باتیں بیان ہو سکتی ہوں۔

یہ فہرست مکمل نہیں ہے، لیکن اس سے یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ مضمون اور معنی کی تفریق کے ذریعہ متن سے لطف اندوز ہونے، اس کے ذریعہ پیچیدہ تر اور پیچیدہ ترین باتیں ادا کرنے، اور زبان کی

گہرائی اور وسعت میں اضافہ کرنے کے امکانات روشن تر ہو سکتے ہیں۔ اس تفریق کے ذریعہ یہ بھی ممکن ہو سکا کہ متن کو دلچسپ اور توجہ انگیز بنانے کا صرف ایک ہی طریقہ نہ ہو (کہ نئی بات کہی جائے) بلکہ مندرجہ ذیل اور طریقے بھی معرض امکان میں آسکے:

(۱) پرانی بات میں نیا پہلو پیدا کیا جائے۔

(۲) پرانی بات کو نئے ڈھنگ سے کہا جائے۔

(۳) پرانی بات کو کسی پرانی بات سے ملا کر نیا نتیجہ نکالا جائے۔

(۴) پرانی بات میں نئے معنی پیدا کئے جائیں (یعنی متن ایسا بنایا جائے جس سے نئے معنی نکل سکیں۔)

(۵) پرانی بات میں کوئی غیر متعلق، لیکن بظاہر اس سے متعلق، بات ڈال دی جائے۔

وغیرہ۔ ان میں سے بعض طریقے معنی آفرینی اور بعض مضمون آفرینی کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس سے ہماری بحث پر فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مقصود تو یہی ثابت کرنا ہے جب ایک معنی سے دو موجودات (entities) ہوئیں (معنی اور مضمون) تو امکانات کئی گنا بڑھ گئے۔

معنی کی صورت حال ایک طرح سے قول محال کی سی ہے۔ ایک طرف تو معنی، مضمون کے اندر ہے۔ یعنی ہم مضمون سے معنی متخرج کرتے ہیں۔ اگر مضمون نہ ہو تو معنی بھی نہ ہو۔ دوسری طرف، مضمون کی حیثیت مرکز کی سی ہے اور معنی اس مرکز کے چاروں طرف محیط ہے۔ لیکن اس قول محال کو حل کرنا کچھ مشکل نہیں۔ کسی بھی متن میں جو معنی ہیں وہ اس کے مضمون پر اس طرح محیط ہیں جس طرح گرمی شعلے کے گرد محیط ہوتی ہے۔ متن میں معنی کا امکان جس قدر ہوگا، اسی قدر وہ محاذ بھی وسیع ہوگا جو مضمون پر چھایا ہوا ہوگا۔ بالکل اسی طرح، جس طرح شعلے کی قوت کے اعتبار سے گرمی اس کے ماحول میں چھائی رہتی ہے۔ لیکن یہ فرق بھی ملحوظ رہے کہ اگر چہ ماحول کی گرمی اور وسعت نتیجہ (تفاعل) ہے شعلے کی گرمی کا، لیکن معنی کی وسعت اور کثرت کو مضمون کی وسعت اور گہرائی کا تفاعل نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے کہ کسی بہت اعلیٰ درجے کے مضمون میں معنی کی کثرت نہ ہو، اور کسی معمولی مضمون میں معنی کی کثرت ہو۔

مضمون اور معنی کی تفریق کو سمجھنے کے لئے مندرجہ ذیل صورت حالات پر غور کریں:

(۱) بعض اوقات متن کا ہر لفظ ہماری سمجھ میں آتا ہے، لیکن ہم یہ نہیں سمجھ پاتے کہ متن میں کہا کیا گیا ہے؟ وہ شعر جو مشکل کہلاتے ہیں، یا جدید شاعری کے نمونوں کے ساتھ یہ تجربہ اکثر پیش آتا ہے۔

(۲) بعض اوقات ہم یہ سمجھ لیتے ہیں کہ متن کیا کہہ رہا ہے، لیکن یہ نہیں سمجھ پاتے کہ وہ کیا بتا رہا ہے؟ مثلاً ''آج میں نے غزال دیکھا'' ایسا متن ہے جسے ہم پوری طرح ''سمجھ'' لیتے ہیں، لیکن پھر بھی ممکن ہے ہم یہ جاننے سے قاصر رہیں کہ متکلم نے ایک حسین عورت دیکھی۔

(۳) بعض اوقات ہم متن کا (Paraphrase) یعنی لفظی ترجمہ کر لیتے ہیں، بلکہ بعض اوقات متن اتنا ''واضح'' ہوتا ہے کہ وہ خود اپنا لفظی ترجمہ ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم اس ''لفظی ترجمے'' کی تہیں کھولنے بیٹھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متن میں اور بہت کچھ مضمر تھا۔ آسانی کے لئے ہم لفظی ترجمے کو متن کا مضمون کہہ سکتے ہیں، اور جو کچھ اس کی تہیں کھولنے سے حاصل ہوتا ہے، اسے ہم متن کے معنی کہہ سکتے ہیں۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ بعض اوقات کسی متن کا مضمون ایک دو لفظوں یا چند لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی بیان کرنے کے لئے طویل عبارت درکار ہوتی ہے۔ اور بعض اوقات طویل عبارت بھی کافی نہیں ہوتی۔ یہ صورت حال وہاں بھی پیش آتی ہے جہاں متن بظاہر بہت شفاف ہوتا ہے۔ مثلاً غالب۔

ہم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں
کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

اس شعر کا مضمون حسب ذیل لفظوں میں بیان ہو سکتا ہے: ''اظہار مدعا کی تمنا'' لیکن اس کے معنی بیان کرتے وقت بہت سی باتوں کو حساب میں لینا ہوگا مثلاً:

(۱) پہلا مصرع معشوق پر طنز ہو سکتا ہے۔
(۲) خود متکلم پر طنز ہو سکتا ہے۔
(۳) متکلم کی طرف سے فخریہ بیان ہو سکتا ہے۔

(۴) متکلم کی طرف سے ہلکی سی دھمکی ہوسکتا ہے، کہ ہم اگر چاہیں تو تمھیں کھری کھری سنادیں (وغیرہ) لیکن ہم چپ ہیں۔

(۵) اس شعر کا مخاطب یوں تو معشوق ہے، لیکن شعر کا اطلاق کسی بھی ایسی صورت حال پر ہوسکتا ہے جہاں متکلم (یا کوئی شخص) اپنی بات کہنے کے لئے بے چین ہو، لیکن اسے بولنے کا موقع نہ مل رہا ہو۔

(۶) متکلم کے لئے اصل اہمیت اس بات کی ہے کہ معشوق اس سے پوچھے کہ تیرا مدعا کیا ہے؟

(۷) بظاہر تو اظہار مدعا کی تمنا ہے، لیکن ممکن ہے کہ جب مدعا پوچھا جائے تو متکلم اپنی داستان غم، یا ایسی ہی کوئی بات چھیڑ دے، جو معاملے سے متعلق ہے بھی اور نہیں بھی۔

(۸) اگر وہ رسومیات اور اصول شعر نظر میں نہ رکھے جائیں جن کی رو سے عاشق اور معشوق کے درمیان اس طرح کے رابطے ہو سکتے ہیں کہ متکلم عاشق، اور معشوق، اور اظہار مدعا، یہ سب نجی رقبہ (Private space) کے بھی فرد ہوں اور عوامی رقبہ (Public space) کے بھی، تو یہ شعر معنی سے عاری ٹھہرے گا۔ یعنی اس کا مضمون تو پھر بھی ''اظہار مدعا کی تمنا'' رہے گا، لیکن شعر بے معنی ہوگا۔

(۹) اگر یہ معلوم ہو جائے کہ یہ شعر جس طرز میں کہا گیا ہے، اسے ''معاملہ بندی'' کہتے ہیں، تو اس کے معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی (بشرطیکہ خود ''معاملہ بندی'' کے معنی معلوم ہوں۔)

(۱۰) ہم یہ بات جانتے ہیں کہ سیاق سباق کے بغیر معنی کا وجود نہیں۔ کسی بھی فن پارے کا پہلا سیاق وسباق تو وہ صنف ہے جس کا وہ فن پارہ ایک رکن ہے (مثلاً غزل، قصیدہ، افسانہ، ناول، وغیرہ۔) پھر اس کا سیاق وسباق وہ اصول وضوابط (رسومیات وشعریات) ہیں جو اس صنف کی پہچان متعین کرتے ہیں، جس میں ہم کسی فن پارے کو رکھتے ہیں۔ آخری منزل میں فن پارے کا سیاق وسباق

اس کی طرح کے دوسرے فن پارے ہیں۔ بقول فرینک کرموڈ، کسی نظم پارے پر بہترین رائے زنی کرنے والی شے ایک اور نظم پارہ ہے۔ یعنی ایک فن پارے کی روشنی میں دوسرے کے معنی اور قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ غزل کی حد تک اس اصول کے معنی یہ ہیں کہ جس شعر پر ہم گفتگو کر رہے ہیں، اس کا مضمون اور کسی شعر میں کس طرح نظم ہوا ہے؟ مثلاً غالب کے زیر بحث شعر پر گفتگو اس وقت زیادہ گہرائی اور باریکی سے ممکن ہوگی جب ہم غالب کے پیش رووں، معاصروں اور بعد میں آنے والوں کے کلام سے آگاہ ہوں، اور غالب کا شعر جس مضمون پر ہے، اس مضمون پر اشعار ہم دوسروں کے یہاں بھی تلاش کر سکیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو اس کے لب کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو ٹال کیا ہے
پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

(میر، دیوان دوم)

سائلانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

(سید محمد خاں رند)

کیا ملا عرض مدعا کر کے
بات بھی کھوئی التجا کر کے

(داغ)

آ کر وہ میری بات سنے اور جواب دے
گر یوں نہیں تو پھر یہ شناسائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

یہ اشعار، اوراس طرح کے تمام اشعار، غالب کے شعر کو ایک طویل و عریض لیکن فوری سیاق وسباق مہیا کرتے ہیں۔ اور یہ دعویٰ مشکل ہے (اگر ناممکن نہیں) کہ اس طرح کے اشعار کا علم ہمیں غالب کے شعر کے بارے میں کوئی علم نہیں عطا کرتا۔ مثلاً ظفر اقبال کا شعر سامنے ہو تو غالب کے یہاں معنی کا ایک امکان نظر آتا ہے، کہ کوئی ضروری نہیں کہ متکلم کا مدعا وصل، یا التفات ہی ہو۔ ممکن ہے متکلم یہ کہنا چاہتا ہو کہ اب ہماری تمھاری نہ بنے گی۔

(۱۱) ''ہم بھی منھ میں زبان رکھتے ہیں'' میں دو امکانات مزید غور طلب ہیں:

(الف) معشوق اپنی زبان کا بے دریغ استعمال کرتا ہے۔

(ب) معشوق اوروں سے تو ان کے مدعا کے بارے میں استفسار کرتا ہے، لیکن متکلم کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

(۱۲) ''کاش پوچھو'' اور ''ہم بھی منھ میں زبان رکھتے ہیں'' پر بیک وقت غور کریں تو ایک امکان یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کھری کھری سنائے گا، لگی لپٹی باقی نہ رکھے گا۔ غالب ؎

بس چپ رہو ہمارے بھی منھ میں زبان ہے

اوپر ۱ تا ۱۲ جو باتیں کہی گئی ہیں وہ غالب کے شعر کا مضمون نہیں کہی جاسکتیں۔ ہاں وہ غالب کے مضمون سے پیدا ضرور ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں، یعنی مضمون کے بغیر معنی نہیں ہوتے۔ لیکن ایک مضمون سے کئی معنی نکل سکیں، یا کسی مضمون کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اس سے بہت سے معنی مستنبط ہو سکیں، یہ معنی آفرینی کا ہنر ہے۔ دوسرے الفاظ میں، معمولی مضمون سے بھی معنی آفرینی ہو سکتی ہے، جیسا کہ ہم نے ابھی غالب کے شعر میں دیکھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اعلیٰ درجے کے مضمون میں کئی معنی بھی ہوں۔ اصولی اعتبار سے یہ ممکن ہے کہ شعر میں کوئی اہم معنی نہ ہوں۔ لیکن شعر میں مضمون نہ ہو، یہ ناممکن ہے۔ کیفیت کے شعر میں مضمون کی خوبی، تھوڑی بہت سہی، لیکن ہوتی ضرور ہے۔ ہاں اس میں معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ بیدل نے شاید اسی لئے کہا تھا کہ شعر خوب معنی نہ دارد۔ اور کولرج نے ساؤتھی (Southey) کی نظم کے بارے میں کیا عمدہ بات کہی ہے کہ اس میں اتنی مٹھاس ہے، اور یہ مٹھاس،

معنی سے اس قدر مشابہ لگتی ہے (اگرچہ خود وہ بے معنی ہے) کہ معنی کی کمی نہیں محسوس ہوتی۔ ملارمے تو شعر کے حسن کو اس کے معنی سے الگ شے سمجھتا ہے (اور کولرج کے قول سے بھی یہ نتیجہ نکل سکتا ہے۔) ہم اتنا آگے نہ بھی جائیں تو بھی یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جن شعروں میں کیفیت ہوتی ہے، ان میں معنی چنداں اہم نہیں ہوتے۔ (میر غالباً تنہا شاعر ہیں جو کیفیت کے ساتھ معنی کی کثرت بھی حاصل کر لیتے ہیں۔)

کیفیت کا ذکر یہاں میں نے اس لئے کیا کہ کیفیت بھی مضمون کے منطقے کی چیز ہے۔ یعنی کیفیت کا سرچشمہ مضمون ہے۔ (شاید یہی وجہ ہے کہ جہاں کیفیت ہو وہاں معنی کے بغیر کام چل جاتا ہے۔) میر کے شعروں میں کیفیت کی مثال ہم جگہ جگہ دیکھتے رہے ہیں۔ لہٰذا اس بار درد کو سنئے۔

آتش عشق قہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے

ان اشعار کا تجزیہ کریں تو معنی اور مضمون دونوں بہت معمولی ٹھہرے ہیں۔ آتش عشق کو قہر یا آفت کہنا معمولی بات ہے۔ دوسرے مصرعے میں آتش عشق کو بجلی سی آن پڑنے والی کہا۔ اس میں اچانک پن کا پہلو بھی ہے اور تباہ کاری کا بھی۔ لیکن معنی کی کوئی اور جہت نہیں، اور نہ ہی مصرع اولیٰ پر کوئی زیادہ ترقی ہے۔ دوسرے شعر میں معنی کی اتنی بھی تہ نہیں جتنی پہلے شعر میں تھی۔ مضمون وہی ہے جسے ہم بار بار دیکھ سن چکے ہیں۔ بلکہ جب آتش عشق بجلی سی آن پڑنے والی شے ہے، تو پھر آخر الامر کے بارے میں استفہام بے کار ہے۔ نکتہ بس اتنا سا ہے کہ متکلم اور مخاطب (عاشق اور معشوق) دونوں ہی شعر میں موجود ہیں۔ متکلم کی نوعیت مبہم ہے۔ بس ذرا سی نئی بات یہ ہے کہ ممکن ہے یہ معشوق ہے جو عاشق سے پوچھ رہا ہے کہ کچھ تمہارے خیال میں بھی آتا ہے کہ عشق کا انجام کیا ہوگا؟ معنی کی اتنی کمی کے باوجود یہ قطعہ ہمیں جذباتی طور پر اس طرح متاثر کرتا ہے کہ نہ ہمارا جذبۂ ترحم بیدار ہوتا ہے اور نہ ہم آنسو بہاتے یا متکلم اور مخاطب کے حال پر افسوس کرتے ہیں، لیکن ہمیں محزونیت، رنجیدگی، تھوڑی سی مایوسی اور بہت سے دکھوں کے بوجھ سے دبی ہوئی مجبوری کا احساس ہوتا ہے۔ کیفیت اسی کو کہتے ہیں۔ اور جس حد تک شعر میں کوئی چیز کسی چیز کا تفاعل ہو سکتی ہے، اس حد تک کیفیت کو مضمون کا تفاعل کہہ سکتے ہیں۔

(۲) گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

ایک سوال اب بھی اٹھ سکتا ہے کہ جو چیز شعر میں بیان ہوئی ہے اگر وہ اس کا مضمون ہے، تو پھر معنی اور مضمون کی تفریق بے فائدہ ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ شعر میں جو چیز بیان ہوئی ہے وہ اس کا مضمون نہیں ہے۔ شعر جس چیز کے بارے میں ہے، وہ اس کا مضمون ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں صاحب کے یہاں رشک کے مضمون خوب بندھتے ہیں۔ فلاں نے زیست کی بے بقائی کا مضمون اچھا باندھا، وغیرہ۔ شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے، اس کا بیان کرنا شعر کے معنی بیان کرنا ہے۔ (''کہا گیا ہے'' سے مراد مضمرات اور امکانات بھی ہیں۔) وہ چیز، جس کے بارے میں شعر میں کچھ کہا گیا ہے، شعر کا مضمون ہے۔

شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اس چیز کے بارے میں کیا کہا گیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں جو کچھ کہا جائے گا وہ شعر کے معنی ہوں گے۔ یہاں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اگر ایک ہی مضمون دو شعروں میں نظم کیا جائے، اور ایک شعر میں وہ زیادہ بہتر طریقے پر بندھے، اور دوسرے شعر میں اس سے کم بہتر طریقے پر بندھے، تو کیا اس کا مطلب یہ نہ ہوگا کہ جس شعر میں مضمون زیادہ بہتر بندھا ہے اس شعر کے معنی بھی بہتر ہوں گے۔ اور اگر معنی بہتر ہوں گے تو پھر مضمون اور معنی میں فرق کیا رہا؟ جہاں مضمون بہتر ہے وہاں معنی بھی بہتر ہیں۔ تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ بہتر معنی کو ادا کرنے کے باعث مضمون بہتر ہو گیا ہے؟

اس استدلال میں کئی مغالطے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ اگر کوئی مضمون نسبتہً بہتر طریقے پر بندھے تو اس کے نتیجے میں کثرت معنی پیدا ہو جائے۔ لیکن اگر ایسا ہوگا تو کہا جائے گا کہ اس شعر میں مضمون آفرینی بھی ہے اور معنی آفرینی بھی۔ دوسرے الفاظ میں، اگر مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے سے کثرت معنی پیدا ہوتی ہے تو اس سے مضمون اور معنی کی وحدت نہیں ثابت ہوتی۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کے نتیجے میں معنی بہتر ہو جائیں، تب تو ہم مضمون اور معنی کو ایک ماننے پر مجبور ہوں گے۔ کیونکہ آخر مضمون کس طرح سے بہتر ہوا؟ ظاہر ہے کہ الفاظ سے۔ اور معنی بھی الفاظ سے ہی نکلتے ہیں۔ تو پھر ہم یہ کیوں نہ کہیں کہ اچھے مضمون کا مطلب ہے

اچھے معنی؟ یہاں تو اور بھی مغالطے ہیں۔ مثلاً یہ بات غلط ہے کہ مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرنے کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنی بہتر ہو جاتے ہیں۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معنی کے مدارج متعین کرنا اگر ناممکن نہیں تو بہت مشکل اور خطرے سے بھر پور یقیناً ہے۔ معنی کو لطیف و نازک (Subtle) کہہ سکتے ہیں۔ معنی کو زیادہ اہم اور کم اہم کہہ سکتے ہیں، لیکن معنی کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگانا غیر ضروری ہے۔ ہاں، مضمون اور طرز ادا دونوں کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگ سکتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ معنی کا سرچشمہ محض الفاظ نہیں، بلکہ الفاظ کا نظم و ترتیب ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ کسی عبارت میں لفظوں کی ترتیب بدل دی جائے جو تو ہر ایسی تبدیلی کے ساتھ معنی بدل جائیں۔ جرجانی کے نظریے کا دارو مدار بڑی حد تک اسی بات پر ہے، اور میں جلد سوم کے دیباچے میں اس پر تھوڑی سی بحث کر چکا ہوں۔ جرجانی سے قطع نظر کر کے بھی دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ (مثلاً) بہت سے استعاروں میں معنی کی فراوانی یا باریکی محض اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ دو الفاظ کے درمیان استعارے کا رشتہ قائم کیا گیا ہے۔ بعض اوقات وقفے سے، یا صرف و نحو کو چابک دستی سے استعمال کر کے معنی میں کثرت یا نزاکت پیدا کی جاتی ہے۔ میر انیس ع

اس دشت کیں میں قید ہے احمدؐ کا یادگار

''دشت کیں'' میں معنی کا حسن اضافت کے رشتے کے باعث ہے، کیونکہ اس کی وجہ سے ''دشت کیں'' میں معنی کی وہ کثرت پیدا ہوگئی جو اضافت کے بغیر نہ ہوتی۔ ''دشت کیں'' میں کم سے کم حسب ذیل معنی ہیں:۔

(۱) وہ دشت جو کیں (= کینہ) کا مملوک ہے

(۲) وہ دشت جہاں کیں (= جنگ) ہے۔

(۳) وہ دشت جہاں کیں (= جنگ) ہونے والی/ ہو رہی ہے۔

(۴) وہ دشت جس میں کیں (= کینہ) (= جنگ) بھری ہوئی ہے

(۵) وہ دشت جو ہم سے کیں (= کینہ) رکھتا ہے

(۶) وہ دشت جو ہم سے برسر کیں (= برسر جنگ) ہے

(۷) وہ دشت جو کین (= کینہ) (= جنگ) سے بنا ہے

(۸) دشت = صحرا، جنگل، میداں، ویران جگہ، اجنبی جگہ، وہ جگہ جہاں کوئی نہ آسکے۔

اب اس نکتے پر غور کیجئے کہ ''دشت'' تو کھلی جگہ کو کہتے ہیں لیکن امامؑ وہاں خود کو قید دیکھ رہے ہیں۔ اس استعارے کا زور اس کے قول محال میں ہے، ورنہ خود استعارے میں کوئی ندرت نہیں۔ بلکہ عام طور پر تو پڑھنے/سننے والا محسوس بھی نہ کرے گا کہ استعارہ استعمال ہوا ہے۔ اب دیکھئے کہ ''یادگار'' مونث ہے لیکن شاعر نے ''احمد کا یادگار'' کہہ کر یہ معنی قائم کئے کہ کسی بے جان، غیر ذی روح یادگار کی بات نہیں ہو رہی ہے، بلکہ پیغمبر آخر الزماںؐ کے دلبند اور جگر گوشے کی بات ہو رہی ہے جو زندہ جیتا جاگتا ہمارے سامنے موجود ہے۔

اس سلسلے میں آخری بات یہ کہ جب کوئی مضمون بہتر طریقے سے ادا ہوتا ہے تو بعض اوقات معنی کم بھی ہو جاتے ہیں۔ یعنی مضمون کا کوئی پہلو زیادہ واضح کرنے کے لئے، یا اس کی پوری قوت کو ظاہر کرنے کے لئے معنی کو ذرا پس منظر میں بھی ڈال سکتے ہیں۔ یگانہ ؎

جواب کیا وہی آواز باز گشت آئی
قفس میں نالۂ جاں کاہ کا مزا نہ ملا

اس شعر کا مضمون ''نالۂ بے سود'' کہا جا سکتا ہے۔ چونکہ شعر میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی گئی ہیں، اس لئے اس میں معنی اگرچہ ایک ہی ہیں، لیکن ان کا بیان تفصیل اور وسعت چاہتا ہے۔ اسی مضمون پر شہریار کا شعر یگانہ سے بہتر ہے، کیونکہ شہریار کے شعر میں معنی کم ہیں، لیکن اسلوب بہتر ہے۔ انھوں نے ڈرامائیت اور انشائیہ انداز ڈال کر شعر کو زیادہ شور انگیز بنا دیا ہے ؎

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوت سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے

یہاں کوئی بات مقدر نہیں، لیکن پھر بھی مضمون بہت ڈرامائی ہے اور نالۂ بے سود کے مضمون کو بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے۔ یگانہ کے شعر میں معنی پیچیدہ ہیں اور انھیں بیان کرنے کے لئے کئی باتیں واضح کرنے کی ضرورت ہے اس اعتبار سے ان کا شعر شہریار کے شعر پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کی شدت (انسان کی کوشش رائگاں ہی نہیں جاتی، اسے چوٹ بھی پہنچاتی ہے) کا احساس شہریار کے یہاں زیادہ ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں یہ اصول قائم کیا جا سکتا ہے کہ ''شعر کس چیز کے بارے میں ہے؟'' کے جواب میں جو کہا جائے گا وہ شعر کا مضمون ہوگا۔ اب یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا کسی شعر میں ایک سے زیادہ مضمون ہو سکتے ہیں؟ یا کیا یہ ممکن ہے کہ مندرجہ بالا سوال کے ایک سے زیادہ جواب ممکن ہوں، اور ہم اپنی پسند یا ترجیح کے اعتبار سے کسی ایک جواب کو اختیار کریں؟ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کریں کہ ان کا مضمون کیا ہے ؂

(۱) شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

(میر، دیوان اول)

(۲) نت ہی قائم خموش رہتا ہوں
کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

(قائم چاند پوری)

ہم کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں ''چراغ مفلس'' کا مضمون ہے۔ یا پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ دونوں اشعار میں ''بجھے ہوئے دل'' کا مضمون ہے۔ بظاہر دونوں جواب صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مضمون دراصل ''بجھا ہوا دل'' ہے، اور اس کو ظاہر کرنے کے لئے ''چراغ مفلس'' کا پیکر/استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ یعنی ان شعروں کی تعیین قدر اس بنا پر ہوگی کہ ان میں مضمون کو ادا کرنے کے لئے کون سا اسلوب استعمال کیا گیا؟ اگر وہ اسلوب (مثلاً) استعارے یا پیکر پر مبنی ہے، یا اس میں انشائیہ انداز بیان ہے (یا ممکن ہے دونوں چیزیں ہوں)، تو ان سب کا تجزیہ کر کے اشعار کی قدر و قیمت متعین کی جائے گی۔ شعر کا مضمون دریافت کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم شعر کے مرکزی خیال یا پیکر یا کلیدی لفظ کو پہچاننا سیکھیں۔ ورنہ ہم فروعات میں پھنس جائیں گے۔ مثال کے طور پر، چراغ کی بات چلی ہے تو میر اور قائم کو پھر سنئے ؂

(۳) ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا

(میر، دیوان اول)

(۴) کر بھروسا مرا نہ تو قائم
صبح کے وقت کا چراغ ہوں میں

(قائم چاندپوری)

یہاں مضمون ہے ’’عاشق (متکلم) کا (رنج کے باعث) قریب المرگ ہونا‘‘۔ اگر ہم کہیں کہ ان شعروں کا مضمون ’’چراغ سحری‘‘ ہے، تو ہم پھر غلطی کریں گے، کہ جس چیز کے ذریعہ مضمون کو ادا کیا گیا ہے، اسے مضمون قرار دے دیں گے۔

اس بحث سے نتیجہ یہ نکلا کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے استعارے یا اس طرح کے کسی جدلیاتی لفظ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مضمون استعارے ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر استعارہ (یا اس کی طرح کا جدلیاتی لفظ) نہ ہو تو شعر (۱) اور (۲) میں بس یہی کہا گیا ہے کہ متکلم/ عاشق افسردہ دل ہے اور شعر (۳) اور (۴) میں بس اتنا ہے کہ متکلم/ عاشق مرنے کے قریب ہے۔ خود مضمون کی اصل کسی نہ کسی استعارے پر ہوتی ہے لیکن جن استعاروں پر مضمون مبنی ہوتے ہیں وہ کثرت استعمال کے باعث قوت، معنویت، اور حسن کے اعتبار سے ضعیف ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مضمون کو ظاہر کرنے کے لئے نئے استعاروں، پیکروں، تشبیہوں، علامتوں، انشائیہ اسلوب، وغیرہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ لہٰذا ہم مضمون کو دنیا (کائنات، انسان، وغیرہ) کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان کہہ سکتے ہیں۔ یعنی مضمون کے ذریعہ ہمیں عام طور پر دنیا (کائنات، انسان وغیرہ) کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں معلوم ہوتی۔ بلکہ دنیا کے بارے میں جو باتیں کہی جا چکی ہیں، یا جن کا کہا جانا ممکن ہے، مضمون انھیں باتوں میں سے کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کے بارے میں کوئی بات کہتا ہے۔ مضمون کے استعارے پر مبنی ہونے، اور استعارے کے ذریعہ ظاہر ہونے کی وجہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بارے میں بیانات جو پہلے گذر چکے ہیں، مضمون انھیں کو نئے سرے سے کہتا ہے یا نیا کر کے کہتا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے مضمون کے بارے میں تیسرا نکتہ یہ نکلا کہ مضمون ایک بہت بڑے، بلکہ لامتناہی جال کا حصہ ہے، ایسا جال جس کا ہر حلقہ دوسرے حلقوں سے جڑا ہوا ہے اور جس کا ہر تار دوسرے تاروں کو کاٹتا، ان پر سے ہو کر گذرتا، اس کے مختلف سروں کو ملاتا ہے۔ لیکن اس کی ہر کڑی اپنی جگہ پر مکمل بھی ہوتی ہے۔ مضمون کی مثال کسی بہت بڑے ریلوے اسٹیشن کے یارڈ کی سی ہے جہاں ہر طرف سے

پٹریاں آتی، اور ایک دوسرے کو قطع کرتی ہوئی اپنی راہ نکل جاتی ہیں۔ اس طرح ہر پٹری کا تعلق دوسری پٹریوں سے ہوتا بھی ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ ریفٹیر (Michael Riffaterre) نے بیانیہ کے بارے میں جو پیکر استعمال کیا ہے وہ مضمون پر بھی بڑی حد تک صادق آتا ہے۔ ریفٹیر کہتا ہے کہ بیانیہ سارے کا سارا ایک ہی ہے۔ وہ ایک پیچیدہ جال (Matrix) ہے جو بیانیہ نگاروں کے شعور + لاشعور میں غرق (submerged matrix) ہے۔ ہر بیانیہ اس پیچیدہ جال کا ایک حصہ ہم پر ظاہر کرتا ہے اور ہم سمجھ لیتے ہیں کہ ہم غرقاب جال کا ایک حصہ ہی دیکھ رہے ہیں، اور اس مرئی حصے کی بنا پر ہم غیر مرئی غرقاب حصے کا وجود، اور اس کی شکل فرض کر لیتے ہیں۔ ریفٹیر کا کہنا ہے کہ اگر ایسا نہ ہو تو کوئی بیانیہ بامعنی ہی نہیں ہوسکتا۔ مضمون کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے، کہ ہر مضمون کسی اور مضمون کو پیدا کرتا ہے۔ اور سارے مضمون مل کر ایک خیالی (یعنی مفروضہ) لامحدود دنیا ہیں جس کی تھوڑی بہت جھلک ہم مختلف اشعار میں دیکھتے ہیں۔

اگر تمام مضامین مل کر ایک مفروضہ لامحدود کائنات بناتے ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین عموماً وجود میں نہیں آسکتے، کیونکہ جو مضامین وجود میں آسکتے تھے وہ آچکے ہیں۔ طباطبائی نے عمدہ بات کہی تھی کہ جب کوئی نئی شے (بات، تصور، مشاہدہ، وغیرہ) معاشرے میں داخل ہوتی ہے، تو وہ شعر کے اندر فوراً ہی نہیں برت لی جاتی۔ پہلے اسے کئی برس تک اپنے کو مانوس اور مقبول بنانا ہوتا ہے، تب ہی جا کر شعر کی دنیا اسے قبول کرتی ہے۔ اس اصول کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین اسی حد تک مضامین کی مفروضہ کائنات میں داخل ہو سکتے ہیں، جس حد تک ان میں یہ صلاحیت ہو کہ وہ اس کے پیچیدہ جال کو توڑے بغیر اس کا حصہ بن سکیں۔ مضمون آفرینی کی دو شکلیں ہیں (۱) نیا مضمون ایجاد کرنا۔ (۲) پرانے مضمون کو نئے زاویئے سے دیکھنا، یا پرانے مضمون میں نیا پہلو پیدا کرنا۔ ظاہر ہے کہ پہلا کام بہت مشکل ہے۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم لگانے والے کو ان مضامین میں خاصی قرار واقعی واقفیت ہونا چاہئے جو شعر میں استعمال ہو چکے ہیں۔ اگر اس کو شاعری کا وسیع تجربہ نہ ہوگا تو معلومات کی کمی کے باعث وہ پرانے مضمون کو بھی نیا قرار دینے کی غلطی کر سکتا ہے۔ کسی مضمون کے بارے میں یہ حکم لگ تو سکتا ہے کہ مضمون نیا ہے، یا اس میں پرانی بات نئے طریقے سے کہی گئی ہے، لیکن یہ حکم بہر حال کسی نہ کسی حد تک غیر قطعی اور عبوری ہی رہے گا۔ غالب کے جس شعر کی طرف میں نے عنوان میں اشارہ کیا ہے، اس میں یہی بات مضمر ہے کہ (۱) تشنگی شوق کے مضمون لامحدود تھے، اور (۲) ہم کتنی ہی

کوشش کریں کوئی ایسا مضمون نہیں لا سکتے جس میں تشنگی شوق کا مضمون پوری طرح بندھ جائے۔ (ظاہر ہے کہ ایسا مضمون بالکل نیا ہی ہوگا، کیونکہ مضامین کی مسلسل تلاش اسی باعث ہے کہ گذشتہ مضامین کے ذریعہ تشنگی شوق کو پوری طرح ظاہر کرنا ممکن نہ ہوا تھا۔)

اٹھارویں صدی کے وسط میں ہمارے شعرا انگریزی رسم ورواج اور اشیا سے تھوڑا بہت واقف ہونے لگے تھے۔ لازم تھا کہ وہ ان نئی رسموں اور باتوں کی مضمون آفرینی کا آسان اور دلچسپ نسخہ سمجھیں۔ لیکن ہماری غزل کا مزاج اس قدر غیر انگریزی تھا کہ اٹھارویں انیسویں صدی کے شاعروں کی تمام کوششیں بھی انگریزی مضامین کو مقبول نہ کر سکیں۔ مثلاً مصحفی کا یہ شعر قابل قبول ٹھہرا۔

ٹک دیکھ تو تو اس کو ذرا دانتوں میں لے کر
شاید کہ کباب دل عاشق نمکیں ہو

(دیوان اول)

اور میر کا یہ شعر بھی مقبول ہوا۔

بھنتے ہیں دل اک جانب سکتے ہیں جگر یک سو
ہے محفل مشتاقاں دکان کبابی کی

میر کو یہ مضمون اس قدر پسند آیا کہ اسے انھوں نے دیوان سوم میں پھر باندھا۔

سکے ہیں دل ایدھر کو بہتا ہے جگر اودھر
چھاتی ہوئی ہے میری دکان کبابی کی

غالب کو بھی ہزار نزاکت طبع کے باوجود اس مضمون سے عار نہ تھا، اور نہ ہمیں مندرجہ بالا شعروں یا مندرجہ ذیل شعر میں کوئی اجنبی بات لگتی ہے۔

داغ دل گر نظر نہیں آتا
بو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

لیکن نوازش لکھنوی (استاد رجب علی بیگ سرور) کے اس شعر پر شاید ہی کوئی رکنا پسند کرے۔

اس لعبت فرنگ کو دکھلا کے قاش دل
کہتا ہوں چکھو یہ دل بریاں کا توس ہے

محمد جان شاد پیرو میر نے رعایت لفظی کے ذریعہ اس مضمون پر ترقی کرنی چاہی، لیکن بات پھر بھی نہ بنی۔

آساں نان جویں بھی دے تو نعمت جانئے
پاؤ روٹی بھی جو ہاتھ آئے سمجھئے توس ہے

آتش، بہادر شاہ ظفر، اور دوسرے بہت سے شعرا نے توپ، بندوق، رائفل کے مضمون باندھے، لیکن وہ غزل کے مضامین کی برادری سے باہر ہی رہے۔ اس گفتگو کا ماحصل یہ ہے:

(۱) مضامین نسبتۂ لامحدود ہیں، اور ان کی ایک مفروضہ کائنات ہے۔ کوئی شے اس میں اسی وقت داخل ہو سکتی ہے جب وہ اس کائنات کا حصہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

(۲) مضمون استعارے پر مبنی ہوتا ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لئے بھی استعارہ، پیکر وغیرہ استعمال کئے جاتے ہیں۔

(۳) مضمون آپس میں اس طرح متحد ہوتے ہیں جس طرح کسی پیچیدہ جال کی کڑیاں، کہ وہ الگ بھی ہیں اور ایک دوسری سے جڑی بھی ہوئی ہے۔

(۴) مضمون کا بہتر یا کم بہتر طریقے پر ادا ہونا طرز ادا پر منحصر ہے، لیکن خود مضمون بھی بہتر ہو سکتا ہے۔

(۵) اگر مضمون کیفیت آگیں ہو تو خود مضمون کا اعلیٰ ہونا، یا اس میں معنی کی فراوانی یا جدت ہونا ضروری نہیں۔

(۶) مضمون اور معنی الگ الگ چیزیں ہیں۔ شعر جس کے بارے میں ہے وہ اس کا مضمون ہے۔ اس چیز کے بارے میں شعر میں جو کہا گیا ہے وہ اس کے معنی ہیں۔

(۷) عام طور پر مضمون دنیا (کائنات، انسان) کے بارے میں کوئی بیان نہیں، بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات کے بارے میں بیان ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم ایک حد تک غیر قطعی اور عبوری ہی ہوتا ہے۔

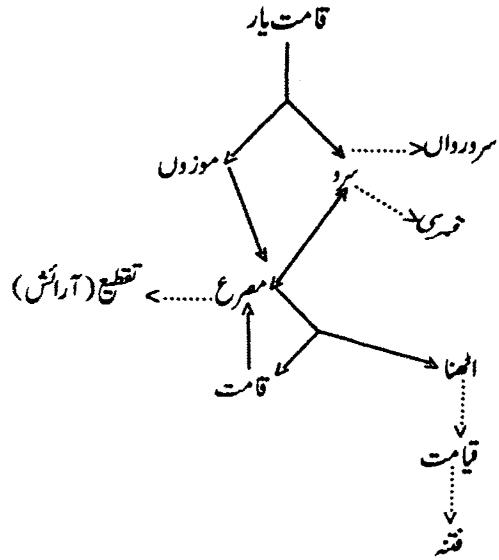
(۳) سیر آں سوے تماشا ہے طلب گاروں کا

جب یہ بات معلوم ہے کہ کوئی بھی مضمون کسی خیالی شے کو مکمل طور پر نہیں بیان کر سکتا (یعنی دنیا کے بارے میں کوئی بیان مکمل نہیں ہو سکتا) تو ہر شاعر کی جستجو یہی ہوتی ہے کہ نئے سے نئے مضمون باندھے (تا کہ وہ خیال یا شے کو قطعی طور پر، مکمل طور پر، بیان کر سکے۔) یعنی شاعر اس شے کا طلب گار ہے جو ظاہری تماشا سے آگے ہے۔ قطعی یا مکمل بیان کی تلاش میں وہ آں سوے تماشا نکل جانے کی کوشش میں سرگرداں رہتا ہے۔

رومن یاکبسن (Roman Jacabson) کہتا ہے کہ استعارے کا عمل یہ ہے کہ وہ ایک شے کی جگہ دوسری شے رکھ دیتا ہے۔ اور دوسرے بدیعی الفاظ، مثلاً مجاز مرسل افقی سطح پر کام کرتے ہیں، یعنی وہ انسلاک خیال سے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً آسمان ← طائر ← صیاد ← قفس، وغیرہ۔ لیکن یاکبسن کا یہ خیال ہمارے تصور استعارہ پر صادق نہیں آتا، کیونکہ ہمارے یہاں استعارہ خود بمنزلہ حقیقت ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت فرض کر کے اس کے لئے نیا استعارہ بنالیا جاتا ہے۔ (اس پر گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ملاحظہ ہو۔)

اب میں غزل کے دو نہایت پیش پا افتادہ اور بظاہر امکانات سے عاری مضامین، یعنی ''قامت یار'' اور ''گریۂ عاشق'' کا اظہار عہد بہ عہد شعرا کے یہاں پیش کرتا ہوں۔ اس سلسلۂ اشعار ہی سے آپ کو اندازہ ہو جائے گا کہ مضمون کی تلاش کس قدر دلچسپ اور معنی خیز کام ہے۔ ان اشعار میں آپ یہ بھی دیکھ سکیں گے کہ مضمون آفرینی کس طرح عمل میں آتی ہے، اور صرف الفاظ کے معنی ہی نہیں، بلکہ اشعار کے معنی کا بھی (trace) نشان کتنی دور تک رہتا ہے۔ ژولیا کرسٹوا (Julia Kristova) کا قول ہم پڑھ چکے ہیں کہ ہر متن دوسرے متون کا انجذاب اور ان کی کایا پلٹ کرتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں یہ اصول بہت پہلے بیان ہو چکا ہے، اور ہمارے شعرا اسے صدیوں سے برت رہے ہیں۔

''قامت یار'' کے مضامین پر مبنی اشعار کو نقشے کی شکل میں یوں پیش کیا جا سکتا ہے:



ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں۔ میں نے صرف ان کو لیا ہے جن پر مبنی اشعار درج کرنا مقصود ہے۔

(۱) سرو سیمینا بہ صحرا می روی
نیک بد عہدی کہ بے ما می روی
(سعدی)

(۲) برخیز تا چمن را از قامت و میانت
ہم سرو در بر آید ہم نارون بر آید
(حافظ)

(۳) قمریاں پاس غلط کردۂ خود می دارند
ورنہ یک سرو دریں باغ بہ بالائے تو نیست
(صائب)

(۴) گرچہ یک سرو بہ رعنائی آں قامت نیست
چونکہ تقطیع کند مصرع موزوں گردد
(محسن تاثیر)

(۵) ہے پسند طبع عالی مصرع سرو بلند
جب سے گلشن میں ترا قد دیکھ کر موزوں ہوا
(ولی)

(۶) موزوں قد اس کا چشم کے میزاں میں جب تلا
طوبیٰ تب اس سے ایک قدم ادھ کسا ہوا
(شاکرناجی)

(۷) سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں
(میر)

(۸) سرو تو ہے سنجیدہ لیکن پیش مصرع قد یار
ناموزوں ہی نکلے ہے جب دل میں اپنے تولیں ہیں
(میر)

(۹) باغ میں تقطیع اس سرو رواں کی دیکھ کر
سرو کا مصرع مری نظروں میں ناموزوں ہوا
(ناسخ)

(۱۰) غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گلگوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصراع موزوں کو
(ناسخ)

(۱۱) پہنچتا اسے مصرع تازہ و تر
قد یار سا سرو موزوں نہ نکلا
(آتش)

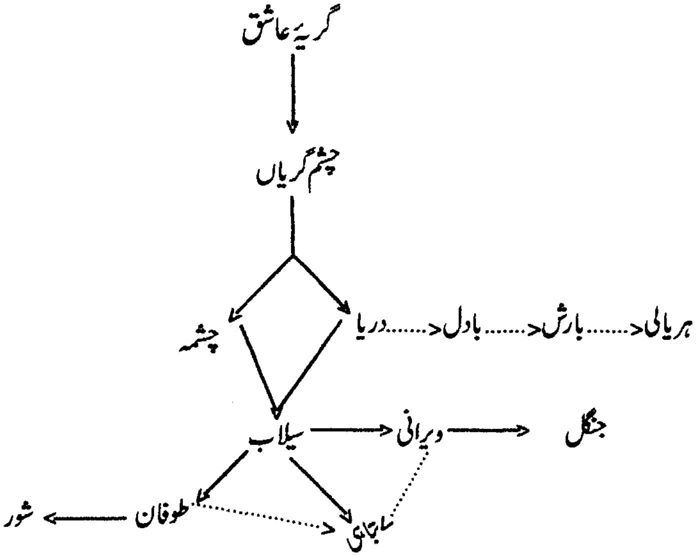
(۱۲) ترے سرو قامت سے یک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
(غالب)

(۱۳) اے سروِرواں اے جانِ جہاں آہستہ گذر آہستہ گذر
جی بھر کے میں تجھ کو دیکھ تو لوں بس اتنا ٹھہر بس اتنا ٹھہر

(سلیمان اریب)

یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ میں نے صرف وہ اشعار درج کئے ہیں جن میں قامت، سرو، موزوں کے مضمون ہیں۔ اور یہ محض چند اشعار ہیں، اس فہرست کو بہ آسانی سوگنا، بلکہ پانچ سوگنا کیا جاسکتا ہے۔ میرا دعویٰ ہے کہ اچھے شاعروں کے یہاں عام طور پر یہ مضمون کسی نہ کسی نئے ڈھنگ سے بندھا ہوگا۔ سب سے اچھی مثال ناجی اور میر کی ہے، اور ناسخ کے دونوں شعروں کی۔ میر نے ناجی سے مضمون لیا لیکن اس میں رعایتوں سے چراغاں کر دیا۔ ناسخ نے اپنے پہلے شعر میں ولی کی سیدھی سادی نقل کی، لیکن دوسرے شعر میں مضمون کو پلٹ کر، اور انشائیہ انداز استعمال کر کے، اور بظاہر تجاہلِ عارفانہ سے کام لے کر بات کہیں سے کہیں پہنچا دی۔ خود ولی نے محسن تاثیر سے استفادہ کیا، جہاں لفظ ''تقطیع'' نے بات کو بہت دلچسپ کر دیا ہے۔

اب دوسرا مضمون ملاحظہ ہو۔ ''گریۂ عاشق'' کے مضامین پر مبنی بعض اشعار کو نقشے کی شکل یوں پیش کیا جاسکتا ہے:۔



ظاہر ہے کہ مضامین اور بھی ہیں، لیکن میں نے انھیں کو اٹھایا ہے جن پر اشعار درج کرنا مقصود ہے۔

(۱) سیلاب سرشک از غم ہجران تو ام دوش
تا دوش بد امروز بہ بالاے سر آمد
(خسرو)

(۲) چنداں گریستم کہ ہر آں کس کہ برگذشت
از دیدہ ام چو دید رواں گفت ایں چہ جوست
(حافظ)

(۳) دریاے اشک اپنا جب سربہ اوج مارے
طوفان نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے
(خان آرزو)

(۴) اتنا وفور خوش نہیں آتا ہے اشک کا
عالم کو مت ڈبوئیو اے چشم تر کہیں
(اشرف علی خان فغاں)

(۵) ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ وہ نین ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے
(سودا)

(۶) کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشم گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا
(میر)

(۷) اب چشم گریہ پیا صرفہ ہے کیا جہاں کا
سیلاب خوں سے تیرے جل تھل تو بھر چکا ہے
(قائم)

(۸) اس چشم گریہ ناک نے عالم ڈبو دیا
جیدھر گئی ادھر کو یہ طوفان لے گئی
(میر حسن)

(۹) ہر گل زمین یاں کی رونے ہی کی جگہ تھی
مانند ابر ہر جا میں زار زار رویا
(میر)

اشعار کے ان دونوں سلسلوں سے ظاہر ہے کہ حالی چاہے جس قدر چبائے ہوئے نوالوں کا ذکر کریں۔ اور عندلیب شادانی اور ظ۔ انصاری چاہے جتنی بار یہ بات دہرائیں کہ غزل میں ''سچے جذبات'' کی کمی ہے، لیکن مضمون آفرینی کے اصول پر عمل کرنے کے باعث ہی ہماری شاعری تصور، استعارے، اور پیکر کے اعتبار سے اتنی تو انگر، اتنی بوقلموں اور اتنی تہ دار ہو سکی ہے۔ کم سے کم دو باتیں تو اب بالکل ثابت ہیں:

(۱) اشعار کے یہ سلسلے سات سو برس کو محیط ہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ ان مضامین میں اتنی قوت، اور اتنی تہ داری ہے کہ صدیوں تک ان کو برتا جا سکتا ہے۔

(۲) اتنی صدیاں گذر جانے کے بعد بھی نہ شروع کے مضامین نے اپنی تازگی کھوئی ہے، اور نہ بعد کے مضامین سے کافوری گولیوں کی مہک آتی ہے۔

ان دونوں باتوں کی وجہ یہ ہے کہ مضمون کے بارے میں ہمارا اصول یہی رہا ہے کہ یہ ایک تقریباً لامتناہی جال ہے، اور اس جال کی تمام کڑیاں بیک وقت نہیں نظر آتیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ایک کڑی گذشتہ دریافت شدہ کڑیوں کے ساتھ ساتھ آئندہ دریافت ہونے والی کڑیوں کے بھی امکان کا پتہ دیتی ہے۔ اس اصول کی عملی شکل دیکھنے کے لئے ''گریۂ عاشق'' کے مضمون پر تین شعر اور دیکھئے۔ نعمت خان عالی (وفات ۱۷۰۹) کا زبردست شعر ہے ؎

(۱۰) شور محشر شد و زاں سوے جہاں گشت بلند
نالۂ را کہ من از ترس تو پنہاں کردم
(وہ نالہ، جسے میں نے تیرے خوف سے چھپا رکھا
تھا، شور محشر بن گیا اور دنیا کے اس پار سے بلند ہوا۔)

گریہ = طوفان = تباہی کے مضمون پر اس سے زیادہ کوئی کیا کہے گا؟ لیکن میر (پیدائش ۱۷۲۳) نے اسی مضمون کو خارج سے باطن کی طرف موڑ دیا ؎

(۱۱) آنسو تو ڈر سے پی گئے لیکن وہ قطرہ آب
اک آگ تن بدن میں ہمارے لگا گیا

(دیوان دوم)

لیکن یہ طوفان ابھی تھا نہیں۔ غالب (پیدائش ۱۷۹۷) نے میر اور نعمت خاں عالی دونوں سے لے کر مضمون کو خارج اور باطن دونوں پر محیط کر دیا، اور معنی بھی کثیر کر دیئے۔

(۱۲) دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

جس تہذیب میں اس طرح کی شاعری ہو سکتی ہو، اور جو شعریات ایسی شاعری کے لئے راہ ہموار کرتی ہو اسے ''نیم مہذب، نیم شائستہ، ریزہ خیالی پر اکتفا کرنے والی'' وغیرہ وہی لوگ کہہ سکتے ہیں جن کے بارے میں یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں۔ لیکن افسوس ہے کہ آج بھی ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو غزل کے مضامین کو محدود، اس کے طرز بیان کو انتشار فکر کا اظہار، اور اس کی دنیا کو، ''مصنوعی اور نقلی'' بتاتے ہیں گویا ملٹن کی ''فردوس گم شدہ'' اور شیکسپیئر کی ''کنگ لیئر'' اور گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' کی دنیا اصلی ہے۔ تفو بر تو اے چرخ گرداں۔

(۴) میکش مضموں کو حسن ربط خط کیا چاہئے

نئے نئے مضمون تلاش کرنے کا شوق جب نشے کی صورت اختیار کر جائے تو اسے ''خیال بندی'' کہتے ہیں۔ غالب نے اسی باعث مندرجہ بالا مصرعے میں ''میکش مضموں'' اور شعر کے مصرع ثانی میں ''لغزش رفتار خامہ'' اور ''مستی تحریر'' کی بات کی ہے۔ خیال بندی ہماری کلاسیکی شاعری کا اہم اسلوب رہا ہے۔ ایک زمانے میں شاہ نصیر، ناسخ، آتش، غالب، ذوق، اصغر علی خاں نسیم، سب اس کے گرویدہ رہے ہیں۔ خیال بندی اس لئے بھی اہم ہے کہ یہ مضمون آفریں شاعر کی انتہائی کوشش کی آئینہ دار ہے۔ یہاں شاعر تقریباً سب کچھ بھول کر صرف مضمون کی جدت میں لگ جاتا ہے۔

خیال بندی کی اصطلاح ہمارے یہاں اٹھارویں صدی کے آخر میں رائج ہوئی، اور انیسویں

صدی کی چوتھی دہائی کے ختم ہوتے ہوتے اس کا رواج کم ہونا شروع ہوا۔ پھر یہ اتنا معدوم ہوا کہ لوگ ناسخ اور شاہ نصیر اور ذوق کو بمشکل ہی شاعر ماننے پر راضی ہونے لگے۔ فارسی میں خیال بندی کی اصطلاح نہیں ملتی۔ لیکن اغلب ہے کہ ''نازک خیالی'' کو خیال بندی ہی کی ضمن رکھا جاتا تھا۔ صائب ؎

عشرت ما معنی نازک بدست آوردن است
عید ما نازک خیالاں را ہلال ایں است و بس
(ہم لوگوں کی عید تو کسی نازک مضمون کے ہاتھ لگ
جانے میں ہے۔ ہم نازک خیالوں کے لئے بس یہی
ہلال عید ہے۔)

اعظم الدولہ سرور نے غالب کی نوجوانی کے دنوں میں لکھا (''عمدۂ منتخبہ'') کہ غالب کو خیال بندی سے شغف ہے اور وہ بیدل کا اتباع کرتے ہیں۔ سرور ہی نے ناسخ کو ''بلند اندیشہ، نازک خیال'' اور آتش کو نازک مضامین نظم کرنے والا بتایا ہے۔ ذوق کے بارے میں ہم محمد حسین آزاد کے بیان سے واقف ہیں کہ وہ ناسخ کی غزلیں ڈھونڈ کر ان پر غزلیں لکھتے تھے۔ اصغر علی خان نسیم تو عاشقانہ مضمون (کیفیت وغیرہ) کے شعروں کی جگہ ''مضمون'' کے شعروں کی بات کرتے ہیں ؎

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

ایک سوال اٹھ سکتا ہے کہ نئے نئے مضامین نظم کرنے کا شوق حد اعتدال سے زیادہ رکھنے والے شعرا کو ''خیال بند'' کیوں کہا گیا؟ اس کا ایک جواب شیفتہ کے تذکرے میں ملتا ہے جہاں وہ غالب کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ اگر چہ گاہ گاہ ''صورت'' بھی باندھتے ہیں، لیکن ''معنی'' سے بھی ان کا رشتہ مضبوط ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''صورت'' بمعنی ''ظاہر'' یعنی (appearance) اور معنی بمعنی (reality) ہے۔ لہٰذا شیفتہ کی مراد یہ ہوئی کہ غالب بعض اوقات ایسے مضامین باندھتے ہیں جن کی بنیاد اصلیت (معنی) پر نہیں، بلکہ دکھاوے (صورت، غیر حقیقت، خیال) پر ہوتی ہے۔ لہٰذا ایسے مضامین جو (۱) بہت زیادہ تجریدی ہوں، یا (۲) جو مضامین کے مفروضہ تقریباً لامحدود جال میں جگہ نہ پا سکتے ہوں، (لہٰذا ''غیر حقیقی'' = ''خیالی'' ہوں،) انھیں ''خیال بندی'' کے مضامین سے تعبیر کیا گیا۔ لہٰذا خیال بندی کے مضامین میں ایک

طرح کی extravagance (اسراف) جیسی کیفیت ہوتی ہے۔ چونکہ خیال بندی کے شعر میں مضمون کی ندرت، بلکہ جدت ہی سب کچھ ہوتی ہے، اس لئے اس میں معنی یا کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ غالب نے اپنا شعر ایک خط میں نقل کیا ہے ؎

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

اور لکھا ہے کہ اس شعر میں ''خیال ہے تو بہت دقیق، لیکن لطف کچھ نہیں۔ یعنی کوہ کندن و کاہ برآوردن۔''

مضمون کی ندرت کے متلاشی شاعر کے ہاتھ سے ربط بین المصرعتین کا رشتہ اکثر چھوٹ جاتا ہے۔ اور چونکہ ربط پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ جو مضمون بیان کیا جائے اس کی دلیل بھی عمدہ ہو، اس لئے خیال بند شعرا مضمون نظم تو کر دیتے ہیں، لیکن اس کی دلیل لانے میں ناکام رہتے ہیں۔ ناسخ اور آتش کے یہاں یہ صورت اکثر ملتی ہے۔ دلیل سے مراد منطقی دلیل نہیں، بلکہ ''شاعرانہ'' دلیل ہے، یعنی کوئی مثال، کوئی رعایت لفظی، کوئی تمثیل وغیرہ، جس کے ذریعہ مضمون تخیل کی سطح پر ایقان انگیز ہو جائے۔ اگر دلیل مستحکم ہو تو معمولی مضمون بھی تخیل کی سطح پر قائم ہو جاتا ہے۔ خیال بند شعرا کے عمدہ مضمون بھی بعض اوقات دلیل کی کمی یا کمزوری کے باعث پوری طرح قائم نہیں ہو پاتے۔

دلیل کی مضبوطی سبک ہندی کے شعرا کا خاص شیوہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی مضمون آفرینی تقریباً ہمیشہ کامیاب ہوتی ہے۔ مثلاً سعیدائے گیلانی حضرت سرور کائنات کی شان میں کہتا ہے ؎

آنی کہ سریرت آسماں پایہ بود
بر ملک جہاں عدل تو پیرایہ بود
تا ہست خدا تو نیز خواہی بودن

(آپؐ وہ ہیں کہ آپ کا تخت آسمان کا پایہ رکھتا ہے۔
دنیا کے تمام ملک پر آپ کا عدل پھیلا ہوا ہے۔ جب
تک خدا ہے تب تک آپ بھی ہوں گے۔)

تیسرے مصرعے پر پہنچ کر عقل چکرا جاتی ہے، یہ بات ناممکن ہی نہیں، حد کفر تک بھی پہنچی ہوئی ہے۔ اب

دلیل سنئے ۔

زیرا کہ ہمیشہ ذات با سایہ بود
(کیونکہ ذات ہمیشہ سائے کے ساتھ ہوتی ہے۔)

یعنی جہاں ذات ہے وہاں اس کا سایہ ہے، اور نور محمدیؐ اللہ تعالیٰ کا سایہ ہے۔ ایسی دلیل اعجاز کا درجہ رکھتی ہے کہ اس نے ناممکن کو نہ صرف ممکن، بلکہ قابل قبول بھی بنا دیا ہے۔ نواب صدیق حسن خان نے تذکرۂ ''شمع انجمن'' میں لکھا ہے کہ یہ رباعی شاہ جہاں کی مدح میں ہے۔ اگر ایسا ہے تو بھی درست ہے، کہ بادشاہ کو ظلل اللہ کہتے ہیں۔

خیال بند شاعر کے یہاں طباعی، زور کلام، خوش طبعی، اور نئے نئے مضمون کی تلاش، مضمون کی بلندی اور معنی کی کثرت پر حاوی رہتی ہے۔ اس کے یہاں معنی کی وسعت صرف اس حد تک ہوتی ہے جس حد تک وہ رعایت لفظی کے ذریعہ بات کے نئے (اگر چہ اکثر غیر متعلق) پہلو پیدا کر سکتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی کامیابی اس وقت ہوتی ہے جب وہ مضامین کے (matrix) کا کوئی ایسا حصہ ظاہر کر دیتا ہے (یعنی مضامین کے جال میں کوئی ایسی کڑی جوڑ دیتا ہے) جس کا وجود پہلے نہ تھا، یا جس کے وجود کا ہمیں علم نہ تھا۔ دوراز کار مضامین اور نامانوس الفاظ کی تلاش اسے کبھی تو خوش طبعی اور چونچال پن کی بلندیوں تک لے جاتی تھی، اور وہ پست درجے کی غزل کی ''دردانگیزی'' اور انفعالیت سے چھٹکارا پا لیتا تھا۔ یا پھر کبھی وہ بھونڈے پن کا شکار ہو جاتا تھا۔ یہ بات بے خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ میر کے بعد اردو میں سب سے زیادہ ڈھیٹ اور باہمت شاعر ناسخ اور شاہ نصیر، اور بڑی حد تک غالب تھے۔ غالب کو ناسخ اور شاہ نصیر سے زیادہ کامیابی حاصل ہوئی، اتنی زیادہ کہ خیال بندی کا چلن ہی ختم ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے تجریدی مضامین اور نئے مضامین کے ساتھ معنی آفرینی کا اتنا مکمل امتزاج پیدا کیا کہ ان کے سامنے شاہ نصیر اور ناسخ کے کمالات (اور خود غالب کی اوائلی شاعری) پر بے تہی کا گمان ہونے لگا۔ لیکن غالب نے راہبر اور نمونۂ تقلید کے طور پر بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ ہی کو استعمال کیا۔ بعد میں وہ ہزار ان لوگوں سے لاتعلقی کا اظہار کرنے لگے ہوں، لیکن بیدل، شاہ نصیر اور ناسخ کے بغیر غالب وہ غالب نہ ہوتے جنھیں ہم اردو کے دو تین سب سے بڑے شاعروں میں شمار کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد چاہے جتنے بڑے لطیفہ باز اور گپ باز رہے ہوں، لیکن وہ شعر کو اور شاعروں کو سمجھتے خوب تھے۔ ناسخ کے بارے میں انھوں نے ''آب حیات'' میں ایسا لکھا ہے کہ اس میں سے اگر ناسخ کا نام نکال دیں تو معلوم ہو غالب کا ذکر ہے۔ ملاحظہ ہو:

> فارسی میں بھی جلال اسیر، قاسم مشہدی، بیدل اور ناصر علی وغیرہ استاد ہو گذرے ہیں جنھوں نے اپنے نازک خیالوں کی بدولت خیال بند اور معنی یاب لقب حاصل کیا ہے شیخ صاحب نے ان کی طرز اختیار کی تو کیا برا کیا۔ یہ بھی واضح ہو کہ جن لوگوں کی طبیعت میں ایسی خیال بندیوں کا انداز پیدا ہوا ہے اس کے کئی سبب ہوئے ہیں۔ اول یہ کہ بعض طبیعتیں ابتدا ہی سے پرزور ہوتی ہیں۔ فکر ان کی تیز اور خیالات بلند ہوتے ہیں مگر استاد نہیں ہوتا جو اس ہونہار بچھیرے کو روک کر نکالے اور اصول کی باگوں پر لگائے۔ پھر اس خود سری کو ان کی آسودہ حالی اور بے احتیاطی اور زیادہ قوت دیتی ہے جو کسی جوہر شناس یا سخن فہم کی پروا نہیں رکھتی۔ وہ اپنی تصویریں آپ کھینچتے ہیں اور آپ ان پر قربان ہوتے ہیں...
>
> دوسرا اعتراض ان کے حریفوں کا ان سخت اور سنگین الفاظ پر ہے جن کے بھاری وزن کا بوجھ غزل کی نزاکت ولطافت ہرگز برداشت نہیں کر سکتی اور کلام بھدا ہو جاتا ہے...
>
> خیال بند طباع اور مشکل پسند لوگ اگرچہ اپنے خیالوں میں مست رہتے ہیں مگر چونکہ فیض سخن خالی نہیں جاتا اور مشق کو بڑی تاثیر ہے اس لئے مشکل کلام میں بھی ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے، جس سے ان کے اور ان کے طرفداروں کے دعووں کی بنیاد قائم ہو جاتی ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس مین شاید ہی کوئی فقرہ ایسا ہو جو غالب پر صادق نہ آتا ہو۔ لیکن فیشن اور مذاق عام کا برا ہو کہ ناسخ آج کل بالکل ہی منسوخ ہیں اور غالب سب پر غالب ہیں۔ بہر حال، ایک بنیادی بات یہ بھی ہے کہ اگرچہ اردو میں خیال بندی کا عروج اٹھارویں صدی کے آخر سے شروع ہوا لیکن

میر اور جرأت کے یہاں بھی اس کے نمونے مل جاتے ہیں۔ نئے مضمون کی کوشش میں خیال بند شاعر اکثر مروج مضمون کو پلٹ دیتا ہے۔ فارسی میں بھی اس کی مثالیں ناپید نہیں۔ مثلاً معشوق کی آنکھوں کا حسن ضرب المثل کی حد تک مقبول مضمون ہے۔ لیکن کمال اسمٰعیل (''خلاق المعانی'' = خلاق مضامین) یک چشم معشوق کی مدح میں کہتا ہے۔

داری زپئے چشم بد اے در خوش آب
یک نرگس ناشگفتہ در زیر نقاب
ویں از ہمہ طرفہ تر کہ از بادۂ حسن
یک چشم تو مست است و دگر چشم بخواب
(اے چمک دار موتی (معشوق) چشم بد سے محفوظ
رہنے کے لئے تو نے ایک نا شگفتہ نرگس کا پھول
نقاب میں چھپا رکھا ہے۔ اور اس سب سے عجیب تر
یہ کہ حسن کی شراب سے تیری ایک آنکھ تو مست ہے
اور دوسری نیند میں۔)

کمال اسمٰعیل کا لہجہ ایسا ہے کہ اس پر طنز و تضحیک کا شبہہ گذر سکتا ہے، حالانکہ پیکروں اور استعاروں کی کثرت اس شک کو کمزور کرتی ہے۔ لیکن چیچک رو معشوق کے بارے میں میر کو سنئے۔

داغ چیچک نہ اس افراط سے تھے مکھڑے پر
کن نے گاڑی ہیں نگاہیں ترے رخسار کے بیچ

(دیوان دوم)

میر کا کمال سخن دیکھئے کہ چیچک کے داغ بھی بیان کر دیئے، تعلیل بھی کر دی، معشوق کی نزاکت کا بھی بیان کر دیا، اور یہ اشارہ کہیں نہیں کہ چیچک رو معشوق بدصورت یا قابل تضحیک ہے۔ اب جرأت کا ایک شعر دیکھیں۔

چیچک سے نہایا تو ہے اس گل کا بدن یوں
لگ جائے ہے جوں مخمل خوشرنگ میں کیڑا

جرأت کی جرأت لائق داد ہے، لیکن ان کا مضمون کامیاب نہ ہوا، کیونکہ معشوق کے حسن کا بیان قائم نہ ہوا۔ اور کیڑے کا مضمون بدنما ہے۔

اب اس مضمون کی معراج ناسخ کے یہاں دیکھئے۔

آبلے چیچک کے جب نکلے عذار یار پر
بلبلوں کو برگ گل پر شبہۂ شبنم ہوا

یہ شعر نک سکھ سے پوری طرح درست ہے۔ دلیل معشوق کے حسن کا بیان، پیکر کی ندرت، تشبیہ کی تازگی پورے شعر پر بجائے بیماری کے شگفتگی کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اسی انداز کا ایک شعر ناسخ نے خط کترنے اور گلگیر کے مضمون پر کہا ہے۔ یہاں خوش طبعی زیادہ نمایاں ہے، اور بے طرح کھلنڈری رعایت لفظی کا لطف۔

خط کترتا ہے ترا اے شمع رو حجام آج
کیوں نہ سمجھوں ایک اب مقراض اور گلگیر کو

مندرجہ ذیل دو شعروں مین ناسخ اور آتش نے ایک دوسرے کا تتبع کیا ہے۔ دونوں کے یہاں ثبوت کی کمی کے باعث، اور معشوق کے حسن کو قائم کرنے کے لئے مناسب پیکر ہاتھ نہ آنے کے باعث، شعر ناکام ہیں۔

جو خال عنبریں ہے وہ اک مشک نافہ ہے
آنکھیں تری ہرن ہیں بھویں ہیں ہرن کی شاخ

(آتش)

شاخ آہو ہیں بھویں آنکھیں ہیں چشم آہو
مشک نافہ تھا کوئی ناف میں گر تل ہوتا

(ناسخ)

مندرجہ ذیل شعر میں ناسخ نے سانپ کے زہر کا پیکر اچھا باندھا ہے، لیکن اس کو قائم کرنے کے لئے مضمون نہ ہونے کے باعث ایک آنچ کی کسر رہ گئی۔

خلق کو مارا عرق آلودہ زلف یار نے
اس کا ہر اک قطرہ کام اژدہا میں سم ہوا

مضمون اس شعر میں یوں کم رہ گیا کہ معشوق کی عرق آلودہ زلف کے لئے کوئی جواز نہیں مہیا کیا کہ خلق نے اسے اس حالت میں کیسے اور کہاں دیکھا؟ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں گھنی زلفوں کا مضمون سانپ کے پیکر کے ذریعہ خوب ظاہر ہوا ہے۔

کیا بار زلف ہے کمر یار پر وبال
ایذا اٹھائی کس نے نہ موذی کو پال کے

(ناسخ)

میر نے بھی اس سے مشابہ مضمون باندھا ہے۔

اڑ کر لگے ہے پاؤں میں زلف اس کی پیچ دار
بازی نہیں یہ سانپ جو کوئی کھلائے گا

(دیوان سوم)

اصغر علی خاں نسیم نے زلف اور عصائے موسیٰ کا مضمون باندھا لیکن تناسب نہ رکھ سکے اور زلف کی خوبی کے بجائے برائی بیان کر دی۔

اژدہا بن کے ڈراتا ہے شب فرقت میں
زلف کا دھیان بھی موسیٰ کا عصا ہوتا ہے

ناسخ نے عصائے موسیٰ کو زیادہ طباعی اور تناسب کے ساتھ نظم کیا، کہ حفظ مراتب بھی باقی رہ گیا۔

بے خطر یوں ہاتھ دوڑاتا ہوں زلف یار پر
دوڑتا تھا جس طرح ثعبان موسیٰ مار پر

حضرت موسیٰؑ کے اژدہے نے فرعون کے سانپوں کو ہڑپ لیا تھا۔ پھر حضرت موسیٰ کا اژدہا ایک ہی تھا اور فرعونی سانپ بہت سے تھے۔ اسی طرح متکلم نے اپنے ہاتھ میں معشوق کی زلفوں کو بھر لیا ہے اور ان سے بے تکلف کھیل رہا ہے۔ زلف کو معشوق کے لئے غرور و ناز کا سامان بھی فرض کرتے ہیں، اس لئے زلفوں کو فرعونی سانپ کہنا بھی نامناسب نہیں۔ پھر پورے شعر میں (ہڑپ جانا، بے خطر ہاتھ دوڑانا، اژدہا، وغیرہ) ایسے انسلاکات ہیں جو مشہور شہوانیاتی یعنی (erotic) ہیں۔ سانپ کا معشوق پر حاوی ہو جانا جنسی استعارہ ہے۔ آتش نے مار سیاہ زلف کے مضمون میں کثرت سے رعایت لفظی برتی ہے، لیکن چلبلے

پن کے باوجود خود مضمون ندرت سے عاری رہا۔

گل کو قبا پہن کے تو اے کج کلاہ کاٹ
مار سیاہ زلف سے سنبل کی راہ کاٹ

اتنی دھوم دھام تو رہی لیکن مضمون میں ناسخ جیسا وفور خیال اور مبالغہ نہیں۔

مبالغے کی بے پناہ کثرت اور مضمون کا عجوبہ پن دیکھنا ہو تو شاہ نصیر کے یہ شعر دیکھئے۔ انھیں خیال بندی کا مکمل نمونہ کہنا چاہئے۔

ٹانکوں سے زخم پہلو لگتا ہے کنکھجورا
مت چھیڑ میرے دل کو بیٹھا ہے کنکھجورا
خط سیاہ درپے ہے زلف کے نصیراب
بچھو کا چھیننے گھر نکلا ہے کنکھجورا

تشبیہ مکمل، پیکر برمحل، مضمون پورے ثبوت کے ساتھ موجود، اور مضمون بھی ایسا کہ اس کے خیال ہی سے جھرجھری آتی ہے۔ اپنے زخم پہلو اور معشوق کے خط رخ کو کنکھجورا کہنے کے لئے جو ہمت چاہئے وہ میر جیسے بہتر شاعر کو ہوتی تو ہوتی، ورنہ شاہ نصیر کے سوا کس کی مجال ہو سکتی ہے کہ ایسا مضمون باندھ کر صاف نکل جائے۔ شمس قیس رازی ایسے مبالغے کو ''ترک ادب'' کا نام دے کر برا کہتے، لیکن سکاکی نے عام اصول قائم ہی کر دیا ہے کہ جدت میں لذت ہے۔ (ہاں جدت کو سنبھالنے والا درکار ہوتا ہے۔ خیال بندوں سے زیادہ باہمت ہمارے یہاں کوئی نہ تھا، لیکن وہ بھی اگر دس بار پار اترے تو دس بار غوطہ بھی کھا گئے۔) یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہوتے ہوئے جو ہمارے سب سے بڑے خیال بند ہیں، خیال بندی ہمارے یہاں مقبول نہ ہوئی شاہ نیاز بریلوی صاحب نے خوب کہا ہے۔

نیاز شعر خیالی نہیں پسند عوام
غزل کہو تو کہو ٹک خیال بندی چھوڑ

باب دوم

معنی آفرینی

(۱) غور نقص و کمال الفاظ ضروری ست

جلد دوم کے دیباچے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگرچہ کسی متن میں معنی پیدا کرنے (یا اس سے معنی حاصل کرنے) کا کام قاری کرتا ہے، لیکن یہ کام مصنف کے بغیر انجام نہیں پا سکتا۔ کیونکہ مصنف ہی متن کو اس طرح ترتیب دے سکتا ہے کہ اس میں معنی کے امکانات پیدا ہوں۔ آخری تجزیے میں، معنی تو قاری ہی بناتا ہے (اس کتاب کے شروع میں حضرت شرف الدین یحییٰ منیری کا قول ملاحظہ ہو۔) لیکن وہ معنی بھی اسی لئے بن پاتے ہیں کہ زبان کی نوعیت کے بارے میں مصنف اور قاری کے درمیان ایک سمجھوتا یا معاہدہ ہوتا ہے۔ دونوں کو اپنی اپنی حدوں کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ بیدل کا قول جو میں نے اوپر نقل کیا، مصنف کی تعلیم کا پہلا سبق ہے۔ کسی متن میں معنی (اور کثرت معنی) کے امکانات کس طرح پیدا ہو سکتے ہیں؟ بیدل اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اس بات پر غور کرو کہ الفاظ میں نقص کیسے آتا ہے، اور الفاظ اپنے کمال کو کس طرح پہنچتے ہیں؟

بیدل سے کوئی آٹھ سو برس پہلے عباسی شہزادے اور شاعر ابن المعتز نے اپنی ''کتاب البدیع'' میں استعارہ، تشبیہ، تجنیس، ردالعجز الکلام علی الصدر اور مذہب کلامی کے اقسام قائم کرکے بتایا تھا کہ ان کے ذریعہ لفظ اور معنی (= مضمون، ولیم ارل اسمتھ نے ''معنی'' کا ترجمہ (idea) کیا ہے جو بالکل ٹھیک ہے)

کے مختلف رشتے کس طرح قائم ہوتے ہیں۔لیکن ابن المعتز کی توجہ (جیسا کہ اس کتاب کے نام سے ظاہر ہے) زیادہ تر علم بدیع پر رہی (یہ اصطلاح جاحظ کی بنائی ہوئی ہے۔لیکن اسے مقبول ابن المعتز نے کیا۔) زبان کو فی نفسہٖ معنی کا مخزن ثابت کرنے کا کام امام عبدالقاہر جرجانی نے اپنے نظریہ ترتیب یا نظم کے ذریعہ کیا۔(اگر چہ اس نظریے کی بنیاد جاحظ کے یہاں پڑ چکی تھی، لیکن اسے ثابت کیا جرجانی نے۔) انھوں نے کہا کہ معنی (=مضمون idea) تو ہر ایک کے پاس ہو سکتے ہیں۔اصل کمال تو الفاظ کی ترتیب میں ہے۔اس نکتے پر کچھ گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں ہو چکی ہے۔ابو یعقوب سکا کی نے اگر چہ زیادہ تر جرجانی کے ہی تصورات کی تفصیل بیان کرنے سے سروکار رکھا، لیکن انھوں نے اس نکتے کا اضافہ بھی کیا کہ نظم کے علاوہ اسلوب کے ذریعہ بھی معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔مثلاً بعض فقرے یا حرف زور دینے کے لئے استعمال ہوتے ہیں، لیکن ان میں معنی کا بھی تفاعل ہوتا ہے۔کسی کلام میں زور بڑھا دیا جائے تو وہ خود ایک قسم کے معنی مزید کا حامل ہو جاتا ہے۔مثلاً یہ دو جملے ہیں:

(۱) میں وہاں گیا تھا۔

(۲) میں وہاں گیا تو تھا۔

حاہر ہے کہ (۱) میں نہ صرف زور زیادہ ہے، بلکہ معنی بھی زیادہ ہیں۔لیکن ان معنی میں متن کی نوعیت کو
سلاحیت نہیں۔علامہ سکا کی جو بات کہہ رہے ہیں وہ اس سے آگے کی ہے۔مندرجہ ذیل

زید عالم (زید عالم ہے۔)

(۲) ان زیداً عالم (بے شک [یہ بات محقق ہے کہ] زید عالم ہے۔)

(۳) ان زیداً العالم (یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ مچ عالم ہے۔)

سکا کی کہتے ہیں کہ (۱) اس وقت بولا جائے گا جب سننے والے کو زید کے عالم ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں کوئی اطلاع نہ ہوگی۔یعنی سننے والے کے دل میں پہلے سے کوئی شک یا خیال نہیں ہے کہ جو کچھ کہا جائے گا وہ سچ یا جھوٹ ہوگا۔جب سننے والا بالکل غیر جانب دار، اور محض اطلاع یا معلومات کا متلاشی ہو کہ زید کون/کیا ہے، تو کہا جائے گا ''زید عالم ہے۔'' لیکن جب سننے والے کے دل میں کوئی شک ہو کہ جو بات کہی جائے گی شاید وہ سچ نہ ہو (یا ظن وتخمین پر مبنی ہو،) اور سننے والے کو یہ گمان ہو کہ زید اب بھی

طالب علم ہے، مبتدی ہے منتہی نہیں، تو کہا جائے گا کہ "بے شک زید عالم ہے۔" لیکن تیسری صورت اس وقت استعمال ہوگی جب سننے والے کے ذہن میں پہلے سے یہ رائے یا یقین موجود ہو کہ جو بات کہی جائے گی وہ غلط (جھوٹی یا مشکوک) ہوگی۔ (مثلاً سننے والے نے زید کو بڑھئی کا کام کرتے دیکھا ہے، اس لئے اسے خیال ہے کہ زید عالم نہیں ہوسکتا۔) اسی صورت میں کہا جائے گا کہ "یہ بات بالکل یقینی ہے کہ زید سچ مچ عالم ہے۔" لہٰذا مذکورہ بالا تینوں بیانات کا مضمون تو ایک ہے، لیکن معنی مختلف ہیں۔ ثابت ہوا کہ صرف ونحو کے چابک دست استعمال سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں، اور معنی کا کچھ انحصار اس بات پر بھی ہے کہ مخاطب کون ہے۔

انشائیہ اور خبریہ کی تفریق، جس پر معنی آفرینی کے ایک اور طرز کا دارومدار ہے عربی صرف ونحو میں بہت پرانی ہے۔ سکاکی نے "انشائیہ" کی جگہ "طلبیہ" کی اصطلاح استعمال کی ہے، لیکن وہ مقبول نہ ہوئی۔ اہم بات یہ ہے کہ سکاکی نے "طلبیہ" (="انشائیہ") کی جو قسمیں بیان کی ہیں ان میں آنند وردھن کی بیان کردہ اقسام معنی کی جھلک ملتی ہے۔ آنند وردھن نے وفور معنی (surplus of meaning) کا جو تصور پیش کیا ہے، کہ کن کن حالات میں معنی کا وزن، الفاظ کے وزن سے زیادہ یا مختلف ہوتا ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ۱۶) وہ زیادہ مفصل ہے۔ لیکن سکاکی نے انشائیہ بیانات کے تجزیے میں غیر معمولی باریک بینی سے کام لیا ہے۔ سکاکی کے تجزیے کے مطابق انشائیہ بیانات حسب ذیل طرح کے ہوتے ہیں۔

(۱) تمنائی، جہاں ایسی خواہش کی جاتی ہے جس کے پوری ہونے یا سچ ہوجانے کا امکان ہو۔

(۲) استفہامی (جس کی قسموں سے ہم واقف ہیں۔)

(۳) امریہ اور تخاطبی، مثلاً ہم کہیں "دیکھو"۔ اس کے دونوں معنی ممکن ہیں، یعنی یہ بھی کہ ہم کسی کو متوجہ کرنے کے لئے کہیں کہ "دیکھو!" اور کسی کو کچھ دکھانے کے لئے بھی کہیں کہ "دیکھو"۔

(۴) ناہیہ، جہاں کسی بات سے منع کیا جائے۔

(۵) ندائیہ، جہاں کسی کو آواز دی جائے۔

ان مختلف اسالیب میں بھی معنی کے اقسام ہیں۔اس کی مثال سکا کی کے اس قول سے دی جا سکتی ہے کہ اگر چہ امر یہ بیان میں ایک بولنے والے کی دوسرے پر فوقیت ثابت ہوتی ہے، اور امری بیانات ''علیٰ سبیل الاستیلاء'' ہوتے ہیں، لیکن یہاں بھی سیاق وسباق کی روشنی میں مختلف طرح کے رشتے ظاہر ہو سکتے ہیں، چنانچہ اللہ سے دعا کرنے میں اکثر صیغۂ امر استعمال کرتے ہیں (اے اللہ مجھے صاحب علم کر دے)، لیکن یہاں متکلم کو مخاطب پر کوئی فوقیت نہیں ہے۔ بلاغت کی تعریف، کہ کلام مناسب حال ہو، سکا کی نے ہی وضع کی تھی۔لیکن ایسے بہت سے مقامات ہو سکتے ہیں (مثلاً اللہ تعالیٰ سے دعا کرنے کے لئے صیغۂ امر استعمال کرنا) جہاں مناسب حال کلام وہ ہوگا جو بظاہر مناسب حال نہ ہو۔کنایہ اسی بات کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

سکا کی کا قول ہے کہ جب دو اشیا میں لازم اور ملزوم کا تعلق ہو تو کنایہ قائم ہوتا ہے۔لیکن سکا کی نے تعبیر کے امکانات کو نظر انداز کر دیا ہے، لہٰذا ان کا نظریہ ہمیں پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ مندرجہ ذیل مثال ملاحظہ ہو:

(۱) زید کی تلوار لمبی ہے۔(یہ کنایہ ہے کہ اس بات کا کہ زید دراز قامت ہے۔)

یہاں دراز قامتی ملزوم ہے، اور تلوار کی لمبائی لازم۔لیکن اگر تلوار کی لمبائی کو استعارہ قرار دیں تو اس کے جو معنی نکلتے ہیں، ان میں لازم ملزوم کا رشتہ اسی وقت پیدا ہوگا جب ہم لمبی تلوار کو استعارہ مانیں۔امام عبد القاہر جرجانی نے اس مسئلے کو بہتر طریقے سے حل کیا ہے جب وہ استعارے کی صفت کثرت معنی کے علاوہ ''تاکید'' (یعنی زور دینا، قوت دینا) بتاتے ہیں۔ جرجانی کا قول ہے:

> یہ بیان کہ ''میں نے ایک شیر دیکھا'' بہتر ہے اس بیان سے کہ ''میں نے ایک آدمی کو دیکھا جو بہادری میں شیر کے برابر تھا۔'' لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ پہلے بیان سے ہمیں اس آدمی اور شیر کی بہادری کے برابر ہونے کے بارے میں زیادہ معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ پہلا بیان اس لئے بہتر ہے کہ وہ اس برابری کا اثبات زیادہ تاکید کے ساتھ کرتا ہے۔ (تاکیداً لاثبات تلک المساوات۔)

یہاں یہ بات فوراً واضح ہو جاتی ہے کہ استعارہ اور مستعارلہٗ میں ملزوم اور لازم کا رشتہ اتنا اہم نہیں (جیسا کہ سکا کی نے کہا ہے،) بلکہ استعارے کے ذریعہ مستعارلہٗ کے بارے میں ہمیں زیادہ قطعی اور پرزور

معلومات حاصل ہوتی ہے۔ آڈن اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری میں استدلال (فلسفہ، منطق وغیرہ) بیان کرنے میں خطرہ یہ ہے کہ پھر تو وہ تصورات جو بیان کئے جا رہے ہیں، بہت زیادہ واضح اور صاف نظر آتے ہیں، اور اپنی اصل سے زیادہ کارتیسی دیکارت (Descartes) سے متاثر، یعنی اشیا کی واضح تقسیم کرنے والے) محسوس ہوتے ہیں۔ بقول آڈن (Auden) ''چابک دست شاعر کے ہاتھوں میں شعر کی ہیئت منطق کے ہم پایہ چلتی ہے اور اس کو زیادہ تاکید پہنچاتی ہے۔'' استعارے کے بارے میں جن لوگوں کا تصور ذرا رومانی قسم کا ہے، مثلاً جان ہالینڈر (John Hollader)، وہ البتہ کہتے ہیں کہ ''استعارے کے کسی عمومی نظریے کے لئے ممکن نہیں ہے کہ وہ معنی کے غیر لغوی ہونے کے تصور، انتقال معنی کے تصور، اور (منطقی) حوالے کی تخریب یا تشکیل نو سے بحث نہ کرے۔'' ہماری شعریات میں، جیسا کہ میں پہلے کئی بار عرض کر چکا ہوں، استعارہ ہی لغوی معنی کی جگہ لے لیتا ہے، چاہے ہم اس لغوی معنی کو صرف محسوس کر سکیں، لفظوں میں بیان نہ کر سکیں۔

مغربی فکر میں استعارے کو کئی طرح دیکھا گیا ہے۔ اسرائیل شفلر (Isreal Schaeffler) نے فلسفۂ استعارہ و ابہام پر اپنی کتاب میں استعارے کے بارے میں مختلف نظریات کا خلاصہ یوں پیش کیا ہے:

(۱) استعارہ وجدانی قوت ہے جس کے ذریعہ ہم لغوی اظہار کی حدوں سے آگے نکل سکتے ہیں۔

(۲) استعارہ جذبات انگیز ہے۔ وہ بجائے اطلاع بہم پہنچانے کے جذبہ و احساس کو برانگیخت کرتا ہے۔

(۳) استعارہ ایک طرح کا فارمولا ہے۔ یعنی استعاراتی بیانات کو لغوی اصطلاحات میں بیان کرنا ممکن ہے۔ استعارہ لغوی اصطلاحات کو بالواسطہ زبان میں بند (encode) کر دیتا ہے۔

(۴) استعارے کے ذریعہ عام تعبیرات کی راہ بند کر کے غیر عام تاثرات پیدا کئے جاتے ہیں۔

(۵) استعارہ الگ الگ چیزوں کے بارے میں دو تصورات پیدا کرتا ہے، لیکن

دونوں تصورات ایک ہی لفظ یا فقرے سے پیدا ہوتے ہیں اور اس لفظ یا فقرے کے معنی ان دونوں تصورات کے باہم ردعمل سے حاصل ہوتے ہیں۔

(٦) استعارے کے سیاق و سباق کا مطالعہ کریں تب ہی ہمیں اس کی تعبیر کے بارے میں مناسب سراغ مل سکتے ہیں۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ان میں سے بعض نظریات (مثلاً (٢)) پوری زبان پر، اور بعض (مثلاً (٥)) تمام شاعری پر صادق آتے ہیں، اور ہمیں استعارے کے بارے میں کوئی مخصوص بصیرت ان سے نہیں ملتی۔ (٣) کو آسان زبان میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر استعارے کو کھولیں یا decode یا unwrap کریں تو تشبیہ حاصل ہوتی ہے۔ یہ نظریہ عربی + فارسی یا سنسکرت شعریات میں کبھی بھی قبول نہیں کیا گیا، اور اب مغرب میں بھی لوگ اس کو غلط، یا ناکافی سمجھتے ہیں۔ اسرائیل شفلر نے اپنی کتاب میں نتیجہ یہ نکالا ہے کہ استعارہ دراصل تخلیقی طور پر دریافت کا آلہ ہے۔ اس کو غیر رومانی زبان میں کہیں تو وہی جرجانی والی بات سامنے آتی ہے کہ استعارہ لغوی معنی کا حامل ہوتا ہے، اور اس کے ذریعہ مساوات اشیا کو زیادہ تاکید کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ (اس پر تھوڑی سی گفتگو جلد سوم کے دیباچے میں بھی ہو چکی ہے۔ جدید فلاسفہ میں ڈونلڈ ڈیوسن (Donald Davison) بھی کم و بیش اسی نظریے کا حامل ہے۔)

مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کلام کو زیادہ با معنی بنانے کے لئے صرف و نحو، اسلوب بیان، اور الفاظ کا تخلیقی جدلیاتی استعمال (استعارہ اور پیکر اور دوسری چیزیں) مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں صرف و نحو اور اسلوب (خبریہ، انشائیہ) کو جتنی اہمیت ہمارے یہاں حاصل ہے اتنی مغرب میں نہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ استعارہ اور دوسرے جدلیاتی الفاظ کو ہمارے یہاں کلام کا زیور (یعنی کلام کا وصف اضافی) کبھی نہیں کہا گیا۔ ابن المعتز نے ان چیزوں کے لئے ''بدیع'' کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں ''نئی چیز نئی، چیز بنانے والا، ایجاد، ایجاد کرنے والا''۔ پھر یہ بھی ملحوظ رکھیئے کہ ابن المعتز نے یہ نہیں کہا کہ میں، یا آج کا شاعر، یہ نئی چیزیں بنا رہے ہیں۔ اس کا پورا نظریہ یہی تھا کہ زبان کی نئی نئی شکلوں کا ابداع شاعروں کا کام رہا ہے اور یہ شاعری کا وصف ذاتی ہے۔ تعجب کی بات ہے کہ حالی اور آزاد و شبلی نے، حتیٰ کہ طباطبائی نے بھی، استعارہ و تشبیہ کو حسن کلام کا زیور مان لیا، اور اس طرح ہمارے قبل جدید تنقیدی نظریات میں استعارہ اور بدیع کی دوسری قسمیں مرکزی حیثیت کی حامل نہ رہیں۔ سنسکرت میں

ضرور ان چیزوں کو ''النکار'' (زیور) کہا گیا ہے۔ لیکن وہاں زیور کی تعریف یہ نہیں کہ اسے بدن پر اوپر سے پہن لیا جائے تو بدن اچھا معلوم ہو۔ ''النکار'' سے ان کی مراد ہے وہ چیزیں جو ''پوشیدہ محاسن'' (hidden charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی النکار سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر النکار نہ ہو تو کلام کا حسن بھی نہ ہوگا (کیونکہ وہ پوشیدہ رہ جائے گا۔) بقول جی۔ ٹی۔ دیش پانڈے، وہ النکار ہی نہیں اگر وہ مضمر معنی (implied) یا (suggestive) معنی کی طرف اشارہ نہ کرے۔ یعنی خود معنی ایسے ہوں کہ ان سے مزید معنی کی راہ کھلے۔ کلام کے وہ معنی جو محض یا مشار (suggestive) ہیں، دھونی (Dhwani) کہلاتے ہیں۔ اور آنند وردھن کا مشہور قول ہے کہ ''دھونی، شعر کی روح ہے''۔ پنڈت راج جگن ناتھ نے اس کو یوں کہا ہے کہ میری معشوقہ تمام حسینوں میں یوں ممتاز ہے جیسے شاعری کے تمام اسالیب میں دھونی۔ آچاریہ آنند وردھن کا کہنا تھا کہ کلام کے براہ راست یا اول سطح کے معنی، استعارے اور دوسرے بدائع سے پیدا ہوتے ہیں۔ (یعنی وہ ان چیزوں کو بھی جرجانی کی طرح لغوی معنی کا حامل سمجھتے تھے۔) مضمر اور مشار معنی (یعنی دھونی) کو وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو ''سہردے'' ہوں، یعنی جو شعر کا مذاق خاص رکھتے ہوں لیکن کلام کے براہ راست معنی مفضول ہیں اور دھونی کے ذریعہ جو معنی نکلتے ہیں وہ افضل ہیں۔

اب دلچسپ صورت حال یہ پیدا ہوئی کہ استعارہ اور دوسرے النکاروں کے بغیر دھونی پیدا نہیں ہو سکتی، لیکن دھونی سے جو معنی حاصل ہوتے ہیں وہ استعاراتی معنی کے محکوم نہیں، بلکہ ان سے آزاد ہیں۔ کنائے کے بارے میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ کنایہ اور اس کے معنی لازم وملزوم ہوتے ہیں۔ دھونی اور استعارہ اور دیگر لغوی وغیر لغوی معنی میں لازم وملزوم کا رشتہ نہیں ہوتا۔ لطف کی بات یہ بھی ہے کہ اگر چہ امام جرجانی نے ''نظم''، یعنی ''ترتیب'' کو بنیادی اہمیت دی ہے، اور سنسکرت شعریات نے ''ترتیب'' کو تخلیق معنی کے آلے کے طور پر نہیں پیش کیا ہے، لیکن آنند وردھن اور دوسروں کے یہاں سنگھٹن (Sanghatana) کے تصور میں یہ بات شامل ہے کہ پوری نظم، یا کم سے کم پورے بند یا اشلوک کو بیک وقت دیکھا جائے۔ کنجی راجا (Kunjunni Raja) نے Sangathana کا ترجمہ stylistic structure کیا ہے۔

استعارہ بطور آلۂ تخلیق معنی کے مسئلے پر سنسکرت شعریات میں ایک اہم بحث اس نکتے پر ہے

کہ جب لغوی معنی غیر مناسب ہوں تو استعاراتی معنی مناسب ہو سکتے ہیں۔ اس کی مشہور مثال ایک فقرہ ہے جس کے لغوی معنی ہیں ''گنگا پر گاؤں''۔ انگریزی صرف ونحو یہاں سنسکرت کے موافق ہے۔ یعنی انگریزی میں کہیں گے (the village on the Ganga) اور اردو میں بھی اسے پورے جملے کی شکل میں بولا جا سکتا ہے کہ ''میرا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے۔'' ظاہر ہے کہ ان تینوں فقروں میں ''پر'' کے معنی ''گنگا کی سطح پر'' نہیں، بلکہ ''گنگا کے کنارے پر'' ہیں۔ لہٰذا لغوی معنی کو نامناسب پا کر ہم نے استعاراتی معنی اختیار کر لئے۔ اب اگر استعارتی معنی سے ایک اور معنی نکلیں، مثلاً ''ہمارا گاؤں گنگا پر بسا ہوا ہے'' سے یہ مراد لیں کہ یہ گاؤں بہت مقدس ہے، تو یہ دھونی کا عمل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ دھونی سے جو معنی مشار (suggested) ہوتے ہیں، ان کا استعاراتی معنی سے کوئی تعلق ہونا ضروری نہیں۔ بقول آنند وردھن، ان میں وہی رشتہ ہے جو روشنی اور برتن میں ہے۔ یعنی رشتہ تو کوئی نہیں ہے، لیکن روشنی کے ذریعہ برتن ہمیں دکھائی دیتا ہے۔ روشنی نہ ہو تو برتن نہ دکھائی دے۔

استعاراتی معنی کے تصور سے ہماری شعریات میں ایک اہم کام یہ لیا گیا کہ استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے اس سے پھر استعارہ بنایا گیا، یا استعارۂ معکوس بنایا گیا۔ مثلاً میر اور غالب دونوں نے ''خاک'' کے استعارے کی مثال دیکھیں۔

وے لوگ تم نے ایک ہی شوخی میں کھو دیئے
پیدا کئے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

(میر، دیوان اول)

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

(غالب)

''خاک چھاننا'' استعارہ ہے۔ میر نے یہاں اس کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ آسمان نے بہت ساری خاک چھان کر سب سے اچھی مٹی سے ان لوگوں کو بنایا۔ یعنی خاک چھاننا (استعارہ) کو لغوی معنی میں لیا، اور پھر اس سے استعارہ بنایا کہ آسمان نے چھان چھانٹ کر مٹی نکالی اور ان لوگوں کو بنایا۔ غالب نے صحرا کے لئے ''مشت خاک'' کا استعارہ بنایا۔ پھر اس مشت خاک کو لغوی معنی

میں لے کر اسے سر پر ڈالنے کی بات کی۔ خاک سر پر ڈالنا خود استعاراتی عمل ہے۔ اس طرح دونوں شاعروں نے استعارے کو پلٹ کر پھر استعارہ بنایا ہے۔ یہ طرز فارسی میں بھی ہے، لیکن سبک ہندی میں زیادہ اور ایرانی فارسی میں کم۔ اردو والوں نے تو اسے بے دریغ برتا ہے۔

جارج لیکاف (George Lakoff) اور مارک ٹرنر (Mark Turner) نے غالباً اسی بنا پر، کہ استعارے کو لغوی معنی دے کر پھر استعاراتی معنی میں استعمال کر سکتے ہیں، کہا ہے کہ ''استعارے کی فہم کی بنیاد اس بات پر ہے کہ ہمارے تصورات کا ڈھانچا معنی سے آزاد ہے۔'' یعنی جب ہم الفاظ کو تصوراتی (= استعاراتی) سطح پر برتتے ہیں تو انھیں لغوی اور غیر لغوی دونوں معنی دے سکتے ہیں۔ عام استعمال میں ایسا نہیں ہو سکتا۔ لیکاف اور ٹرنر کا خیال کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان کے تصوراتی نظام میں ایسے اشارے یا ایسے مفروضات پوشیدہ ہیں جن کی مدد سے وہ عام استعاروں کو سمجھ لیتا ہے، اور پھر ان سے مزید استعارے بنا لیتا ہے۔ لیکن یہ خیال اس لئے مخدوش ہے کہ لیکاف اور ٹرنر کی تقریباً ساری بحث مغربی ادب اور تہذیب کے حوالے سے ہے۔ دوسری تہذیبیں ایسی ہو سکتی ہیں (اور ہیں) جن میں تجربے کی وہ نوعیت (اور اس لئے زبان = استعارے) کی وہ نوعیت نہ ہو جو مغربی تہذیبی ماحول میں ہے۔ پھر ایسا ہے کہ تہذیبی مفروضات بدلتے رہتے ہیں۔ مشرق (بشمول افریقہ) میں عرصۂ دراز تک مغرب کو تاریکی اور مشرق کو روشنی کا استعارہ قرار دیا جاتا رہا۔ خود عربی میں ''مغرب'' اور ''مشرق'' کے جو معنی ہیں، اس استعارے کی پشت پناہی کرتے ہیں (بلکہ ''مغرب'' اور ''مشرق'' کے لغوی معنی ہی ''روشنی کے غروب ہونے کی جگہ'' اور ''روشنی کے طلوع ہونے کی جگہ'' ہیں۔) تہذیبی سیاق و سباق کے بغیر استعارہ، اور نحوی سیاق و سباق کے بغیر زبان بے معنی ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی میں ''وقت'' کے بارے میں اس طرح کے استعارے عام ہیں:

وقت تبدیلی لاتا ہے

وقت تباہ کرتا ہے

وقت چیزوں کو کھا جاتا ہے

وقت لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے

وقت لوگوں کا تعاقب کرتا ہے

وقت ہماری فصل کاٹتا ہے

وقت تیز دوڑنے والا ہے

وقت چور ہے/ڈاکو ہے/قزاق ہے

وقت ظالم ہے

آپ ایک منٹ بھی غور کریں گے تو یہ بات آپ پر کھل جائے گی کہ مندرجہ بالا میں سے زیادہ تر استعارے ہمارے یہاں آسمان کے حوالے سے بنے ہیں۔

آسمان تبدیلی لاتا ہے

آسمان تباہ کرتا ہے

آسمان چیزوں کو کھا جاتا ہے

آسمان لوگوں اور اشیا کو پرکھتا ہے

آسمان چکر لگاتا رہتا ہے

آسمان چور ہے/قزاق ہے/ڈاکو ہے

آسمان ظالم ہے

آپ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ انگریزی سے اردو یا اردو سے انگریزی میں ترجمہ کرتے وقت آپ ''وقت'' کی جگہ ''آسمان'' اور ''آسمان'' کی جگہ ''وقت'' نہیں رکھ سکتے۔ ''فلک پیر'' کا ترجمہ (Father Time) نہیں ہوسکتا۔

اس بحث کا جو نتیجہ اس وقت ہمارے لئے اہم ہے وہ یہ ہے کہ استعارہ اپنی تہذیب اور اپنے تہذیبی رسوم و مفروضات میں جس قدر ڈوبا ہوا ہوگا، اتنا ہی تو انگر ہوگا۔ اور اس میں ٹھہرنے کی قوت بھی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ ممکن ہے باہر سے لایا ہوا استعارہ ہمارے یہاں کھپ جائے اور آہستہ آہستہ وہ بھی اتنی ہی قوت اور طول العمری حاصل کرلے۔ لیکن عام طور پر، ایسا استعارہ فوری طور پر تو بہت متاثر کرتا ہے (بشرطیکہ وہ غیر زبان سے ہماری زبان میں کامیابی سے منتقل ہوسکا) اور پھر جلد ہی کتابوں کے اوراق میں محو ہو جاتا ہے۔ اس اصول میں معنی آفریں شاعر کے لئے بہت سے سبق پوشیدہ ہیں۔

جلد دوم کے دیباچے میں ہم نے معنی کے اقسام، اور کسی متن میں معنی کا وجود کس طرح قائم

ہوتا ہے، ان مسائل پر کچھ گفتگو کی تھی۔ گذشتہ صفحات میں انھیں مسائل پر کسی اور نقطۂ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اب ہم یہ بیان کر سکتے ہیں کہ وہ کون سی صورت حالات ہیں جن میں کوئی متن (شعر) ''معنی آفرینی'' کا حامل ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ چونکہ ہر متن میں کچھ نہ کچھ معنی تو ہوتے ہی ہیں، چاہے وہ کتنے ہی خفیف ہوں، اس لئے محض بامعنی متن (یعنی وہ متن جسے اس زبان کے بولنے والے بامعنی کہیں جس میں وہ متن ترتیب دیا گیا ہے) کو معنی آفرینی کا حامل نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا معنی آفرینی پر مبنی متن عام سے زیادہ معنی ہوں گے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے:۔

(۱) کسی متن میں بظاہر کوئی معنی ہوں، لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں۔ اس کی تین شکلیں ہو سکتی ہیں:

(الف) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے وہ غلط ہوں اور اصل معنی اس وقت معلوم ہوں جب متن پر پوری طرح غور کیا جائے۔

(ب) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے، وہ مناسب ہوں لیکن غور کرنے پر ایک اور معنی حاصل ہوں۔

(ج) جو معنی بادی النظر میں دکھائی دیئے تھے، وہ مناسب ہوں۔ لیکن غور کرنے پر جو معنی نکلیں وہ پہلے معنی کے مخالف یا متضاد ہوں۔

(۲) دوسری صورت یہ ہے کہ متن میں دو سے زیادہ معنی ہوں۔

(۳) تیسری صورت یہ ہے کہ متن میں ایسا خوش گوار ابہام ہو جس کی بنا پر اس میں ایک سے زیادہ معنی کا احتمال یا امکان ہو۔

(۴) چوتھی صورت یہ ہے کہ متن میں ایسے لفظ ہوں جن میں ایک سے زیادہ معنی ہوں، اور ایک، یا کچھ معنی تو براہ راست متن سے تعلق رکھتے ہوں اور باقی کا تعلق ضعیف ہو۔

(۵) پانچویں صورت یہ ہے کہ متن میں الفاظ جن معنی میں استعمال کئے گئے ہیں، ان کے علاوہ بھی کچھ معنی ان کے ہوں، اور وہ معنی، متن سے کسی طرح کا علاقہ رکھتے ہوں۔ لیکن وہ علاقہ معنی کا نہ ہو، بلکہ تلازمے، انسلاک، صوت، رسم و رواج،

صورت، وغیرہ کا ہو۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ آخری صورت (جس کا معروف نام رعایت لفظی ہے) کو معنی آفرینی کیوں کر کہہ سکتے ہیں جب متن اور الفاظ میں معنی کا علاقہ ہے ہی نہیں؟ معنی آفرینی تو تب ہو جب معنی میں اضافہ ہو؟ انیسویں صدی کے آخر سے جو تنقید ہمارے یہاں قائم ہوئی اس کا مسلک یہی تھا کہ رعایت لفظی بیکار، بلکہ مذموم شے ہے، کیونکہ اس کے ذریعہ شعر کے ''جذباتی ماحصل'' (emotional content) یا ''جذباتی سچائی'' میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ (میں نے ''جذباتی ماحصل'' اور ''جذباتی سچائی'' واوین میں اس لئے رکھا ہے کہ کلاسیکی اردو شعریات میں ان تصورات کا وجود نہیں۔ اور میں ان تصورات کو مہمل نہیں تو غیر ضروری اور بے کار ضرور سمجھتا ہوں۔) آزاد اور حالی نے جس تنقید کو رواج دیا اس میں معنی آفرینی کا تصور بہت کم اہمیت رکھتا تھا۔ اور وہ اہمیت بھی، ان کے اثر اور انگریزی کے دباؤ سے گھٹتے گھٹتے اتنی کم ہو گئی کہ جدید نقادوں، مثلاً مجنوں گورکھ پوری، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، احتشام حسین، وغیرہ کے یہاں معنی پر کوئی گفتگو نہیں ملتی۔ مولانا حسرت موہانی میں تو رعایت لفظی سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہی نہ تھی۔ نظم طباطبائی کو رعایت لفظی کی قدر معلوم تھی، لیکن وہ بھی اس کے ساتھ بہت سارے ''اگر'' ''مگر'' لگائے رہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ رعایت لفظی اگر محاورے کی پابندی کے ساتھ آئے تو پر لطف ہوتی ہے، ورنہ انھیں اس سے نفرت ہی تھی۔ مثلاً ''مدام'' کے ایک معنی ''شراب'' بھی ہیں۔ لہٰذا اکثر پرانے شعرا نے (جو ان معنی سے واقف تھے) ''شراب'' کا مضمون باندھنے میں لفظ ''مدام'' بھی استعمال کیا ہے، چنانچہ غالب کا لاجواب شعر ہے ؎

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

لیکن طباطبائی نے بار بار لکھا ہے کہ شاعر لوگ ''شراب کے ساتھ ''مدام'' کا لفظ اتنی بار لائے ہیں کہ مجھے اس سے نفرت ہو گئی ہے۔ اسی طرح، غالب کا شعر ہے ؎

شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اس پر طباطبائی لکھتے ہیں کہ غالب نے لفظ ''رنگ'' کو محاورے کے خلاف محض ''تصویر'' کی رعایت سے

استعمال کیا ہے، اور یہ اچھی بات نہیں کہ رعایت کی خاطر محاورہ ترک کیا جائے۔ (اب یہ اور بات ہے کہ ''رنگ'' کے بہت سے معنوں میں ایک معنی ''ڈھنگ، طریقہ'' بھی ہے، لہٰذا غالب نے ''رنگ'' کا لفظ یہاں خلاف محاورہ نہیں لکھا ہے۔ ورنہ بنیادی بات یہ ہے کہ اگر لفظ ''رنگ'' سے شعر کے معنی میں، یا حسن میں اضافہ ہوتا ہے، اور محاورہ برتنے میں کوئی خاص فائدہ نہیں، تو رعایت کی خاطر محاورہ ترک کرنا ہی انسب ہے۔)

بہر حال، بات یہ ہو رہی تھی کہ رعایت لفظی کو معنی آفرینی کا ذریعہ کیوں قرار دیا جائے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ پہلا جواب تو یہ ہے کہ مذکورہ بالا شعروں میں اگرچہ ''مدام'' بمعنی ''شراب'' اور ''رنگ'' بمعنی (colour) کا کوئی محل نہیں، لیکن یہ معنی ''گردش'' (کیونکہ شراب کا پیالہ گردش کرتا ہے) اور ''پیالہ و ساغر'' کے معنی کو تقویت ضرور پہنچاتے ہیں۔ اور ''رنگ'' بمعنی (colour) اسی طرح تصویر کے معنی کو تقویت پہنچاتا ہے۔ یعنی یہ معنی اگرچہ کلام کے مقصود کو قائم کرنے کے لئے ضروری نہیں۔ لیکن یہ نہ ہوں تو کلام کا مقصود ہم تک اتنی قوت سے واضح نہ ہو جتنی قوت سے اب واضح ہوتا ہے۔ بیخود موہانی نے ''رنگ'' والے شعر پر رائے زنی کرتے ہوئے طباطبائی کے جواب میں لکھا ہے کہ یہاں مناسبت (= رعایت) سے شعر کے معنی میں خلل نہیں پڑتا۔ بلکہ اس سے شعر کی زینت ہوتی ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ جس چیز سے شعر کے معنی میں خلل نہ پڑے وہ اس کے معنی کو تقویت ہی پہنچائے گی، زینت تو بعد کی بات ہے۔ معنی اس معنی میں شعر کی زینت ہے کہ معنی اگر زیادہ ہوں گے تو شعر زیادہ خوبصورت مانا جائے گا۔ اشعار زیر بحث میں لفظ ''مدام'' (بمعنی ''شراب'') اور لفظ ''رنگ'' (بمعنی colour) پیکر کی تخلیق کر رہے ہیں (گردش، شراب کی گردش، شراب پینے کے بعد سر کی گردش، پیالہ و ساغر میں بھری ہوئی شراب کی گردش، اس کا چھلکنا۔) یہ سب تصورات لفظ ''مدام'' بمعنی ''ہمیشہ'' نہیں، بلکہ ''مدام'' بمعنی ''شراب'' کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس ''رنگ'' بمعنی ''قلم'' (بمعنی colour) سے بہت سے تصورات ''تصویر'' کے ساتھ مل کر پیکر کی تخلیق کرتے ہیں۔ (تصویر کے رنگ، خیالی رنگ)، مصوری کے طرز کو ''قلم'' کہتے ہیں، مثلاً ''کانگڑہ قلم'' بمعنی ''کانگڑہ کا طرز''۔ تصویر جس چیز سے بناتے ہیں اسے ''قلم'' بمعنی (brush) یا ''موقلم'' کہتے ہیں۔ ''ہر رنگ'' بمعنی ''ہر طرح کے رنگ'' (لال سبز، زرد، وغیرہ)۔ تصویر درد میں رنگ خون دل سے بھرتے ہیں، وغیرہ۔) یہ سب فائدے نہ حاصل ہوتے اگر

رعایت لفظی نہ ہوتی۔

دوسرا جواب یہ ہے کہ آج اکثر نظریات شرح میں یہ بات تسلیم کی جاتی کہ لفظ کے کوئی معنی کبھی زائل نہیں ہوتے۔ ہم دریدا (Derrida) کو نظر انداز بھی کر دیں تو بھی ولیم ایمپسن (William Empson) کی ہم نوائی کرتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جہاں تعبیر کے امکانات ہوں وہاں معنی کی تونگری بھی ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دونوں شعروں میں ہم ''رنگ'' اور ''مدام'' کے تمام امکانات پر غور کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان لفظوں کے کچھ معنی ایسے ہیں جو ہمارے مفید مطلب ہیں بھی اور نہیں بھی۔ سنسکرت علم معنی میں شنکر آچاریہ کا یہ قول مشہور ہے کہ الفاظ نام، صورت، عمل، امتیاز، نوع، یا کیفیت کے ذریعہ اشیا کی خبر دیتے ہیں۔ اشعار زیر بحث میں ''رنگ'' اور ''مدام'' کے دو معنی آپس میں امتیاز قائم کرتے ہیں، لیکن یہ امتیاز ہمیں ان کی نوع کو سمجھنے اور اس نوع کو شعروں کے معنی میں استعمال کرنے کا موقع دیتا ہے۔

تیسرا جواب یہ ہے کہ ایسے الفاظ جن کے ایک سے زیادہ معنی ہوں، اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے ایک سوالیہ نشان بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اور جہاں سوالیہ نشان ہے، وہاں ابہام ہے۔ اور جہاں ابہام ہے، وہاں معنی کی کثرت ہے۔ سنسکرت فلسفۂ لسان میں یہ مسئلہ زیر بحث رہا ہے کہ ایک لفظ جس کے کئی معنی ہیں، کیا اسے کثیر المعنی لفظ کہا جائے، یا یوں کہا جائے کہ جتنے معنی ہیں اتنے ہی لفظ ہیں، لیکن ان تمام لفظوں کا تلفظ ایک ہے؟ جن لوگوں کو الفاظ کی اصل، ان کی تاریخ اور مختلف زبانوں میں ان کے سفر سے دلچسپی ہے، وہ کہیں گے کہ بعض الفاظ اگرچہ تلفظ میں ایک ہیں، لیکن وہ الگ الگ زبانوں سے آئے ہیں۔ یا ان کے مختلف معنی مختلف راہوں سے ہو کر موجودہ صورت میں ظہور پذیر ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ شعرا کے استعمال کے باعث کسی لفظ میں کوئی نئے معنی خود اسی زبان میں پیدا ہوئے ہوں جس زبان کا وہ لفظ ہے۔ عربی میں ایسے لفظوں کی کمی نہیں جن کا تلفظ، جن کی اصل، سب کچھ ایک ہے، لیکن معنی مختلف، بلکہ متضاد ہیں۔ بھرتری ہری کا قول ہے کہ ایسی صورتوں میں، جہاں لفظ کا تلفظ ایک ہے لیکن معنی ایک سے زیادہ ہیں، سب سے زیادہ مروج معنی کو اولین قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ محض آسانی کے لئے ہے۔ لفظ کے اصل معنی تو متن کے اندر سیاق و سباق سے طے ہوتے ہیں۔

میرا مطلب یہ نہیں کہ جب آپ نے غالب کے شعر میں لفظ ''مدام'' پڑھا تو آپ کے ذہن

نے فکر اور تعقل کے وہ تمام مدراج طے کر لئے جو اوپر مختصراً بیان ہوئے ہیں۔ لیکن خود یہی بات، کہ ایسے مدارج ممکن ہیں، اس بات کا ثبوت ہے کہ رعایت لفظی بھی معنی آفرینی کے مطلعے کی چیز ہے۔ اسٹیفن المان (Ullmann) کہتا ہے کہ یہ بات، کہ کوئی نشان (sign) کوئی معنی رکھتا ہے، لیکن وہ کسی اور معنی کا حامل ہونے سے ممتنع نہیں ہے، اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ زبان علم کا آلہ ہے۔ المان کے بیان کا یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ الفاظ کو مطلق اور جامد نہیں، بلکہ اضافی اور متحرک سمجھنا چاہئے۔ ''رنگ'' بمعنی (colour) سے ''رنگ'' بمعنی ''حالت تک پہنچنا اسی لئے ممکن ہوا ہوگا کہ شاعر لوگ، (اور دوسرے لوگ بھی) ''رنگ'' کے معنی کو حسب ضرورت توڑتے رہے ہوں گے، اور بالآخر مرور ایام کے ساتھ اس لفظ کے نئے نئے معنی مقبول ہوتے چلے ہوں گے۔ (یہی صورت تمام لفظوں کے ساتھ ہوتی ہے۔)

چوتھا جواب یہ ہے کہ رعایت لفظی کے ذریعہ کلام میں زور پیدا ہوتا ہے، اور ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ زور کا ایک تفاعل معنی بھی ہے۔ اچار یہ مٹ کا قول ہے کہ اگر کلام میں کوئی ایسا لفظ آئے جس لفظ کے دو معنی ہوں، اور دونوں معنی کی ترسیل مقصود ہو، تو ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ دو مختلف الفاظ، جو شکل و صورت میں ایک ہیں، بہ یک وقت ادا کئے جا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ''مدام'' کے دو معنی ہیں، اور دونوں سے ہم کچھ نہ کچھ فائدہ حاصل کر سکتے ہیں، تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم ایک لفظ کے دام میں دو لفظ خرید رہے ہیں۔

میں نے رعایت لفظی پر اتنی توجہ اس لئے صرف کی ہے کہ ہمارے یہاں اس کو اب بھی شک، بلکہ حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ آج ایسے لوگ بمشکل ہی ہوں گے جو رعایت لفظی کو خوبصورت، یا توسیع معنی کا ذریعہ، یا ضروری چیز قرار دیں۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کا تو یہ عالم ہے کہ وہ رعایت کے بغیر منھ نہیں کھولتے، اور ہم لوگ، جو خود کو ان کا، اور زبان کا نباض قرار دیتے ہیں، یہ کہتے نہیں تھکتے کہ میر و سودا، غالب و آتش، درد و مومن وغیرہ کے یہاں رعایت لفظی نہیں ہے۔ انیس کے یہاں صنائع بدائع کی بھرمار دیکھ کر شبلی کو کہنا پڑا کہ میر انیس کیا کرتے، اہل لکھنو کے مذاق سے مجبور تھے۔ گویا اتنا بڑا شاعر اپنے سامعین کو اپنا ہم زبان بنانے سے معذور تھا! ورڈ زورتھ تک نے یہ لکھا ہے کہ بڑا شاعر اپنے زمانے کے مذاق سے متاثر ہی نہیں ہوتا، بلکہ اسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتا بھی ہے۔

کلام میں وفور معنی کی جو صورتیں اوپر بیان ہوئیں، ان سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ جہاں مضمون

آفرینی کے کوئی طریقے اور قاعدے مقرر نہیں ہو سکتے وہاں معنی آفرینی کے طریقے اور قاعدے مقرر ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا عام حالات میں مضمون آفرینی کا عمل معنی آفرینی سے مشکل ہے۔ کیونکہ جس عمل کے لئے کوئی قاعدے قانون نہیں وہاں کسی چیز کے بارے میں کوئی حکم نہیں لگ سکتا کہ ایسا کریں گے تو ویسا نتیجہ نکلے گا۔ لہٰذا مضمون آفریں شاعر کو روز نیا کنواں کھودنا اور اس میں نیا ڈول ڈالنا پڑتا ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چونکہ مضمون کے بغیر شعر بن ہی نہیں سکتا، اور پرانے مضامین کی تقریباً لامحدود تعداد شاعر کے سامنے موجود ہے، اس لئے مضمون آفریں شاعر کے لئے بہت کاوش کے بغیر بھی کچھ نہ کچھ کر جانا نسبتہً آسان ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف یہ معاملہ بھی ہے کہ مضمون آفریں شاعر کو خطرے بھی بہت لاحق ہوتے ہیں، جیسا کہ ہم خیال بندی کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں۔ معنی آفرینی کے لئے زبان پر قدرت، اس کے امکانات کا زندہ احساس، مربوط مگر پیچیدہ فکر، اور طاقت ور تخیل درکار ہوتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں، معنی آفریں شاعر کو تمام شاعرانہ صفات سے متصف ہونا پڑتا ہے۔ بڑے شاعر عام طور پر دونوں میدانوں میں یکساں شہسواری کر سکتے ہیں۔ دوسرے خیال بندوں کے مقابلے میں غالب کی غیر معمولی کامیابی کا راز یہی ہے کہ وہ اعلیٰ درجے کے خیال بند مضمون آفریں ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کے معنی آفریں بھی تھے۔ میر کے یہاں مضمون آفرینی میں خیال بندی کا عنصر کم تھا۔ لیکن ان کے یہاں کیفیت زیادہ تھی، اور معنی آفرینی میں وہ غالب سے بھی آگے تھے۔ مضمون اگر بیج ہے تو معنی اس کے درخت کا پھل۔ لیکن ہر بیج کا درخت پھلدار نہیں ہوتا۔ اور بیج جب پھلدار درخت بنتا ہے تو اس کا ہر پھل ذائقے، رنگ، جسامت اور خوشبو میں برابر نہیں ہوتا۔

(۲) چو بوئے گل بہ صبا معنی نہ بستہ نویس

بیدل کا یہ مصرع اپنے ابہام کے باعث معنی آفرینی کا مشورہ بھی ہے، اور معنی آفرینی کی مثال بھی۔ اگر ''معنی'' سے ''مضمون'' مراد لی جائے، جو بالکل ممکن ہے، تو مصرع کا مفہوم یہ ہوا کہ ایسے مضمون لکھو جو کسی نے نہ باندھے ہوں۔ اور اگر ''معنی'' سے (Meaning) مراد لی جائے (اور وہ بھی بالکل ممکن ہے) تو مصرعے کا مفہوم ہوا: ایسے معنی کو اپنے کلام میں جگہ دو جو بندھے ہوئے نہ ہوں، آزاد ہوں۔ (یعنی

تمھارا کلام کسی ایک معنی کا پابند نہ ہو۔) بیدل نے زبان کی نارسائی اور معنی کے مکمل طور پر الفاظ کی گرفت میں نہ ہونے، یا معنی کے ماورائے الفاظ ہونے، یا نا قابل اظہار ہونے کے مضمون اکثر باندھے ہیں۔

(۱) اے بسا معنی کہ از نا محرمی ہاے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہاے راز ماند
(کتنے بہت سے معنی (مضمون) تھے کہ زبان کی نامحرمی کے باعث اپنی ہزار شوخی کے باوجود پردۂ راز میں رہ گئے۔)

(۲) سخن اگر ہمہ معنیست بے کم و بیشے
عبارتے ست خموشی کہ انتخاب نہ دارد
(کلام اگر سراپا معنی ہے، تو بھی اس میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ خاموشی ہی ایسی عبارت ہے جس سے انتخاب ممکن نہیں۔)

(۳) در عالمے کہ حسن زتمثال ننگ داشت
ما دل گداختیم بہ سوداے آئینہ
(ایسی دنیا میں، جہاں حسن کو عکس سے ننگ آتا تھا، ہم نے آئینہ بنانے کی فکر میں اپنا دل پگھلا ڈالا۔) (یعنی حسن (= معنی) الفاظ کے آئینے میں منعکس نہ ہوا۔)

(۴) زپرواز غبار رنگ و بو آواز می آید
کہ بال افشانی عنقا دریں گلشن نمی گنجد
(رنگ و بو غبار بن کر پرواز کر رہے ہیں اور ان سے یہ صدا آ رہی ہے کہ اس گلشن میں عنقا کو پر پھڑ پھڑانے کی جگہ نہیں ہے۔ یعنی الفاظ کے چمن میں معنی صورت عنقا ۔ گ ا یاں نہیں۔)

بیدل کے یہ اشعار خود معنی آفرینی کے عمدہ نمونے ہیں۔ ان میں سبک ہندی کا تجریدی رنگ اور ابہام بھی نمایاں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں یہ دونوں ہی صفات معنی آفرینی کے لئے ضروری ہیں۔ اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ میر نے حسب معمول اس قاعدے کو بھی غلط کر دکھایا، کیونکہ ان کے یہاں تجریدی رنگ بہت کم ہے۔ ہاں ابہام میں وہ البتہ بیدل ہی کی طرح اشارات اور کنایات سے بھرپور طرز کے حامل ہیں۔ میر کے یہاں اظہار کی نارسائی کا مضمون بھی کم ہے۔ شاید اس لئے کہ ان پر کسی مضمون کا دروازہ بند نہ تھا اور انھیں کبھی لفظوں کی کمی یا کمزوری محسوس نہ ہوئی۔ ورنہ عام طور پر مضمون آفریں شاعر بھی اظہار کی نارسائی کا شکوہ کرتا ہے، کیونکہ مضمون اگر ہاتھ آ بھی جائے تو اس کو پوری طرح ادا کیوں کر کریں؟ میر کے سامنے یہ مسئلہ شاید اس لئے بھی کسی خاص مشکل کا حامل نہ تھا کہ وہ تجرید کو تخصیص اور تفرید کو تعمیم میں بدلنا خوب جانتے تھے۔ اگر یعنی انھیں تجریدی، یا انتہائی انوکھی بات سوجھتی بھی تھی تو وہ اسے کسی مخصوص صورت حال سے متعلق کر کے، یا کسی عمومی اصول کے تحت لا کر بیان کر دیتے تھے۔ میر ان چند بڑے شاعروں میں سے ہیں جنھوں نے لفظ کی نامحرمی، اظہار کی ناکامی، قوت بیان کی محدودیت وغیرہ کی شکایت نہیں کی ہے۔

گذشتہ صفحات میں، ہم نے کثرت معنی کی جن صورتوں (یا اقسام) کا ذکر کیا ہے، وہ سب میر کے یہاں موجود ہیں۔ مثالیں یوں تو ساری کتاب ہی میں بکھری پڑی ہیں، لیکن میں بعض نئی مثالوں کے ذریعہ اشعار کے پیچھے جھانک کر یہ بتانے کی بھی کوشش کروں گا کہ وفور معنی کے یہ کارنامے میر سے کیوں کر انجام پا سکے؟ جو اشعار انتخاب میں شامل ہیں ان کو مثال کے طور پر نہ پیش کروں گا یہ کوئی ضروری نہیں کہ ایک شعر میں معنی آفرینی کی ایک ہی صفت ہو۔ ممکن ہے ایک شعر میں کئی کئی صفات ہوں۔ میں کوشش کروں گا کہ تمام صفات کو مدلل بیان کر سکوں۔ یہ دو غزلیں جن کا تجزیہ معنی آفرینی کے نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے، بلا کسی منصوبے یا ارادے کے انتخاب کی گئی ہیں۔ پہلی غزل تو بالکل انکل پچو اٹھائی، یعنی آنکھ بند کر کے کلیات کھولا تو یہ غزل سامنے تھی۔ دوسری غزل میں صرف یہ لحاظ رکھا کہ بہت لمبی نہ ہو، اور بحر میر میں ہو۔ کام شروع کرنے کے پہلے مندرجہ ذیل باتیں، یا معاملات، آپ کی خدمت میں پیش کرنا چاہتا ہوں۔

(ا) بحر میر کا انتخاب میں نے اس لئے کیا کہ عام خیال کے مطابق میر کے یہاں اس بحر کے اشعار میں کیفیت بہت ہے۔ ممکن ہے یہ خیال صحیح بھی ہو۔ لیکن میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ عام شعرا کے

برخلاف میر نے کیفیت والے اشعار میں بھی معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔

(۲) میں نے یہ بات جان بوجھ کر کہی کہ میر نے معنی کی کثرت کا لحاظ رکھا ہے۔ مصنف کو اس بات پر کوئی اختیار نہیں کہ اس کے متن سے کتنے، یا کس طرح کے، یا کون سے معنی برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مصنف اپنے متن کو ترتیب ضرور اس طرح دیتا ہے کہ وہ با معنی کہلائے۔ (چاہے اس کی ''خوب صورتی'' ہی اس کے معنی ہوں۔)

(۳) یہ بھی ممکن ہے کہ اگر مصنف کی شعریات میں کثیر المعنویت وہ صورت حال ہے جسے حاصل کرنا اچھی بات ہے، تو مصنف شعوری طور پر کوشش بھی کرے کہ کثیر المعنویت حاصل ہو۔

(۴) ماگریت (Renee Magritte)، مشہور سیر ریلسٹ مصور) کہا کرتا تھا کہ میں اپنی تصویروں کے عنوان ایسے رکھتا ہوں کہ عنوان اور تصویر میں کسی قسم کا کوئی ربط ہی نہ ہو۔ اس کے الفاظ ہیں کہ میرے عنوانات اور تصویروں میں ''ہر چیز اس اشارے کی طرف مائل ہے کہ کسی شے، اور وہ جو (تصویر) اس کی نمائندگی کر رہی ہے، ان کے درمیان بہت ہی کم ربط ہے۔'' ماگریت سے ایک بار پوچھا گیا کہ تمھاری تصویروں کے پیچھے کیا چیز ہوتی ہے؟ (یعنی تمھاری تصویریں کس بات، کس شے، کس تصور، وغیرہ کو پیش کرتی ہیں۔) اس نے جواب دیا کہ میری ''تصویر کے پیچھے'' کچھ بھی نہیں...رنگ کے پیچھے کینوس ہے۔ کینوس کے پیچھے دیوار ہے۔ دیوار کے پیچھے...

ماگریت کے ان خیالات میں صرف واقعیت ہی کے لئے نہیں، بلکہ لسان اور معنی کے لئے بھی اہم نکات ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ لسان میں کوئی اصول واقعیت نہیں۔ دال اور مدلول میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں۔ (یہ جاننے کے لئے ہمیں دریدا کی ضرورت نہیں۔ سوسیور کی بھی ضرورت نہیں۔ سوسیور کے خیالات پر انگریزی میں مفصل بحث رچرڈس اور آگڈن (I.A.Richards and C.K. Ogden) کی کتاب The Meaning of Meaning اس وقت تحریر ہوئی جب دریدا پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ اور جدید مغربی تہذیب کی پیدائش کے بہت پہلے افلاطون نے Craytilus میں اور جرجانی نے ''اسرار البلاغت'' میں ان مسائل پر بہت کچھ لکھا تھا۔) بہر حال، لسان میں کوئی اصول واقعیت نہ ہونے کا مطلب یہ ہوا کہ تمام زبان کسی نہ کسی سطح پر استعاراتی ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو معنی کی تخلیق، دراصل متن، متن کے ترتیب دینے والے، اور متن کو استعمال کرنے والے کے درمیان ایک تقریباً خود کار عمل ہے۔ لہٰذا

متن سے جتنے معنی جائز طور پر نکل سکیں انھیں قبول کرنا چاہئے۔ ماگریت کے اس قول کا، کہ میری تصویر کے پیچھے کچھ نہیں، مطلب یہی تھا کہ آپ جو مطلب نکال سکیں، اور تصویر اس کی متحمل ہو سکے، وہ سب درست ہے۔ ماگریت کا دوسرا مطلب یہ تھا کہ کوئی مدلول مطلق نہیں، ہر مدلول کے پیچھے پھر ایک دال ہے۔ ماگریت اگر نطشہ کی زبان استعمال کرتا تو شاید یہ کہتا کہ ''سچائی کچھ نہیں ہے، استعاروں کی متحرک فوج ہے۔'' اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سچائی صرف زبان کے وسیلے سے ہی بیان ہوتی ہے۔ ہمارے پاس اور کوئی وسیلہ نہیں۔ اس لئے اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم ایک لفظ سے کئی کئی معنی نکال لیتے ہیں۔

(۵) مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کا اصول اسی لئے وضع ہو سکا، اور اس پر عمل اسی لئے ہو سکا، کہ کسی متن سے جو معنی نکل سکتے ہیں ان میں بلند و پست کا امتیاز تو شاید ہو سکے، لیکن کسی معنی کو آخری اور قطعی کہنا شاید ممکن نہ ہو۔ بعض حالات میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی متن کے سب سے مشکل (= باریک، لطیف) معنی اس کے بہترین معنی ہوں۔ (یعنی جس حد تک بہترین معنی کا تعین ہو سکتا ہے۔) اگر متن میں فی نفسہٖ یہ لچک نہ ہوتی کہ اس سے کئی طرح کے معنی متخرج ہو سکیں، تو پھر مختلف قسم کے متون، مثلاً قانون، تاریخ، شاعری وغیرہ میں فرق ناممکن ہو جاتا۔ سنسکرت شعریات میں اس کو یوں کہا گیا ہے کہ بعض متن ایسے ہوتے ہیں جن میں لغوی معنی اہم ہوتے ہیں۔ (مثلاً قانون)، بعض ایسے ہیں جن میں محض مافیہ اہم ہوتا ہے (مثلاً اخبار)، اور بعض متن ایسے ہیں جن میں صرف اسلوب اہم ہوتا ہے (جیسے شاعری۔) روسی ہیئت پسندوں نے اس نکتے کو اپنے طور پر کئی بار دہرایا ہے۔

(۶) یہ مختصر بیان میں نے اس لئے ضروری جانا کہ جلد دوم کے دیباچے، اور پوری کتاب میں معنی آفرینی کی مثالوں، کے باوجود اب بھی بعض لوگوں کو متن کی کثیر المعنویت مشکوک معلوم ہوتی ہے۔ ان لوگوں کی خدمت میں ایک آخری بات عرض کر کے غزلوں پر گفتگو کروں گا۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اگر کسی شعر میں معنی کی کثرت ہو تو وہ اچھا شعر کہلائے گا۔ (یہ اس لئے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔) تو اگر ہم کسی کلام میں معنی کی فراوانی ثابت کریں، لیکن یہ ثابت نہ کریں کہ کلام کے مصنف نے یہ سب معنی مراد لئے تھے، تو کیا آپ اس بات پر اصرار کریں گے کہ نہیں، ہمارے خیال میں تو اس کلام میں ایک ہی معنی ہیں۔ معنی کم ہو جانے کی بنا پر شعر کو خراب ٹھہرایا جائے تو ہماری بلا سے۔ ہمیں یہ گوارا ہے کہ ہم (مثلاً میر یا غالب یا اقبال) کے کلام میں اچھے شعروں کی تعداد گھٹا دیں، لیکن یہ گوارا نہیں کہ ہم ان

کے شعروں کو کثیر المعنی قرار دیں۔ مجھے یقین ہے کہ مراد مصنف کی مرکزی اہمیت اور اساسی حیثیت کی قسم کھانے والے بھی اس نتیجے کو قبول نہ کریں گے۔لیکن اسے کیا کیجئے کہ اگر آپ اس بات پر اصرار کریں کہ ہم وہی معنی صحیح اور موجود مانیں گے جو مصنف نے مراد لئے ہوں،تو بالآخر آپ اپنے بہترین شاعروں کا مرتبہ گھٹانے پر مجبور ہو جائیں گے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ اگر کسی کلام سے کئی معنی برآمد ہو سکتے ہوں تو آپ کون سے معنی کو مراد مصنف قرار دیں گے؟ (اتنی ساری مشکلات کا سامنا کرنے سے بہتر تو یہی ہے کہ ہم معنی کی کثرت کو متن کی فطری ضرورت مان لیں۔)

اب ایک دو باتیں اس بات کی وضاحت کے لئے کہ کثیر المعنی شعر اچھا ہوتا ہے۔اوپر میں نے کہا ہے کہ معنی کی ترسیل ہی متن سازی کا اصل مقصد ہے۔لیکن خود اس کلیے کے معنی کیا ہیں؟ ایک معنی تو یہی ہوئے کہ انسان کا بنیادی تفاعل ترسیل ہے،اور ترسیل پر ہی انسان کی انسانیت (یعنی اس کی تہذیب) کا دارومدار ہے۔لہٰذا وہ متن بہتر ہوگا جس میں ترسیل کی قوت زیادہ ہوگی۔مگر اس مسئلے کے بعض پہلو اور بھی دلچسپ ہیں۔مثلاً ہمیں شعر کی ضرورت کیوں ہے؟ اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔لہٰذا ہم اس کے ذریعہ اپنے حافظے کو دولت مند بنا سکتے ہیں۔تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ ہم زیادہ باتیں یاد رکھ سکیں، وہی بہتر ہوگا۔اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ اس کے ذریعہ کائنات ہمارے لئے بامعنی ہوتی ہے۔تو پھر یہ بھی کہا جائے گا کہ جس شعر کے ذریعہ کائنات کے زیادہ پہلو بامعنی ہوسکیں، یا جس کے ذریعہ خود کائنات زیادہ بامعنی ہو سکے، وہی شعر بہتر ہوگا۔اگر فرض کیجئے شعر کی ضرورت اس لئے ہے کہ وہ افسانہ ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن کسی نہ کسی باعث یا کسی نہ کسی طرح، ہم اس سے حقیقت کا کام بھی لے لیتے ہیں،تو پھر بھی یہی بات ہوگی کہ وہ شعر بہتر ہے جس سے ہم زیادہ سے زیادہ حقیقت کا کام لے سکیں۔اگر فرض کیجئے کہ الفاظ وہ مسکوکات ہیں جن کے ذریعہ ہم تصورات حاصل کرتے ہیں،تو ظاہر ہے کہ وہی سکہ بہتر ہے جس کی قوت خرید زیادہ ہو۔

مصنف (شاعر، متن ساز) اگر غیر لغوی متن بنا رہا ہے، اور اگر اس متن سے اس کا اولین مقصد اطلاع بہم پہنچانا نہیں، بلکہ کسی قسم کا ''افسانہ'' تعمیر کرنا ہے،تو وہ لامحالہ معنی آفرینی کی کوشش کرے گا۔اس نظریے کو صحیح ماننے کے لئے ارسطو کا سہارا لینے کی بھی ضرورت نہیں، کہ الفاظ کے ذریعہ اشیا کی نمائندگی ہوتی ہے، اور انسان کو نمائندگی کے عمل ہی میں لطف آتا ہے (یعنی نمائندگی چاہے ایسی چیز کی ہو

رہی ہو جس سے ہم بخوبی واقف ہیں، لیکن پھر بھی نمائندگی کا عمل، اور اس کا نتیجہ، ہمارے لئے لطف انگیز ہوتا ہے۔) ارسطو کا نظریہ فی الحال اس لئے غیر ضروری ہے کہ ہم معنی کو کسی چیز، کسی تصور، کی نقل ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ ہم کہتے ہیں کہ معنی کے ذریعہ ہم چیزوں کو بناتے ہیں۔ اقبال کا کہنا تھا کہ اللہ تعالی نے خود کو احسن الخالقین اس لئے کہا ہے کہ انسان میں بھی خلاقی کی صفت ہے۔ ہم اس بات کو نہ بھی مانیں، تب بھی یہ کہہ سکتے ہیں کہ معنی آفرینی کے ذریعہ مصنف کو اپنی قوت کے مظاہرے کا موقع ملتا ہے۔ بھلا اور وہ کون سا فن ہے جس میں پر عنقا پہ رنگ رفتہ سے تصویریں کھینچی جا سکیں؟

اب میر کی دو غزلیں پڑھتے ہیں۔ پہلی غزل دیوان اول کی ہے۔ (گنتیوں اور حرفوں کے حوالے صفحہ ۱۲۵/۱۲۶ کے اعتبار سے ہیں۔)

(۱)

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس شعر میں صرف چار لفظ خبریہ ہیں (آرزو ہے کہ) انشائیہ بیان میں کثرت معنی تو ہوتی ہی ہے، لیکن یہاں تو عام سے بھی زیادہ کثرت کا جلوہ ہے۔ ''گرچہ کب دیکھتے ہو'' کے معنی پر غور کیجئے:

(۱) اگرچہ تم کبھی نہ دیکھو گے۔ (مثلاً ہم کہتے ہیں: ''اب وہ کب نظر آتا ہے۔ بس گیا تو گیا۔'')

(۲) اگرچہ تم کبھی نہیں دیکھتے۔

(۳) اگرچہ (ہمیں معلوم نہیں کہ) تم کب دیکھو گے۔ (ان معنی کی وضاحت آئندہ ہوگی۔)

(۴) اگرچہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے۔)

مندرجہ بالا میں (۳) اور (۴) کو حاصل کرنے کے لئے غور کرنا پڑتا ہے۔ اس لئے یہ صورت حال (۱) (ب) کی ہے۔ اور چونکہ دو سے زیادہ معنی ہیں، اس لئے صورت حال (۲) کی بھی ہے۔ تیسرے اور چوتھے معنی کو حاصل کرنے کے لئے ''پر دیکھو'' کے معنی ہوں گے ''لیکن دیکھو (تو سہی)'' یا محض ''لیکن

دیکھو'۔ یعنی پورے مصرعے کے معنی ہوئے:

(۵) اگر چہ (ہمیں نہیں معلوم کہ) تم کب دیکھو گے، لیکن دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

(۶) اگر چہ (ہمیں نہیں معلوم کہ (تم کب دیکھتے ہو (اور کب نہیں دیکھتے) لیکن دیکھو، (یا دیکھو تو سہی۔)

''دیکھو'' بمعنی ''بہیں'' کے علاوہ بمعنی ''سنو، متوجہ ہو'' بھی ہے۔ یعنی یہ فجائیہ کلمہ ہے، جس کے ذریعہ لوگوں کو کسی ''اہم'' بات کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''دیکھو، ننگا تار مت چھونا''۔ اب معنی ہوئے:

(۷) اگر چہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴)) لیکن سنو، ذرا متوجہ ہو۔

''پر'' کلمۂ تاکید بھی ہے۔ جیسے ''اس کا جوڑا آئے پر آئے'' (مرزا فرحت اللہ بیگ۔) اب معنی ہوئے:

(۸) اگر چہ کب دیکھتے ہو (یعنی معنی (۱)، (۲)، (۳)، (۴) (پھر بھی) ضرور دیکھو۔

معنی نمبر (۷) کی روشنی میں (۱) (ج) کی صورت حال ہے، کہ یہ معنی گذشتہ معنی کے مخالف ہیں، کہ دیکھنے کے بجائے سننے کو کہا جا رہا ہے۔ پورے مصرعے میں (۲) اور (۳) کی صورت حال تو ہے ہی۔ اب مصرع ثانی کو دیکھیں:

(۹) ہماری (متکلم کی) آرزو ہے کہ تم (معشوق) ادھر (ہماری طرف) دیکھو۔

(۱۰) ہم لوگوں کی (بہت سے متکلموں کی) الخ

(۱۱) ہماری (متکلم کی، بہت سے متکلموں کی) آرزو ہے کہ تم اس طرف (ہمارے گھروں کی طرف، ہمارے غم کدے کی طرف) دیکھو۔

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں صورت حال (۲) اور (۳) کی ہے۔ اب ادھر دیکھو' کے معنی پر مزید غور کریں:

(۱۲) ادھر دیکھ کر (ہمیں) (مجھے) قتل کر دو یعنی معشوق کی نگاہ قاتل ہے۔ غالب ؎

محابا کیا ہے میں ضامن ادھر دیکھ
شہیدان نگہ کا خوں بہا کیا

معنی نمبر ۱۲ کے اعتبار سے صورت حال (۱)(ب) اور (۱)(ج) کی ہے۔ اب ایک بار ''دیکھ'' پر اس نقطۂ نظر سے غور کر لیں کہ اس میں بہ یک وقت دو طرح کے امر imperative ہیں۔

(۱۳) بہ بیں

(۱۴) توجہ کن

یہاں صورت حال (۱)(ب) کی تو ہے ہی، لیکن یہ بھی ہے کہ ''دیکھ'' ایک کے بجائے دو لفظوں کا کام کر رہا ہے۔ اب یہ بھی دیکھ لیں کہ ''تم'' بمعنی معشوق تو ہے ہی، لیکن تخاطب کے ابہام کی وجہ سے اس شعر کو مختلف طرح کی صورت حالات پر منطبق کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے بھی (۳) کا اطلاق درست ہے۔

(۲)

عشق کیا کیا ہمیں دکھاتا ہے
آہ تم بھی تو اک نظر دیکھو

''کیا کیا'' ہمیں دکھاتا ہے، میں پھر انشائیہ کا ابہام ہے۔ اس کے معنی ہیں:

(۱) طرح طرح کی چیزیں دکھاتا ہے۔

(۲) وہ (کون سی) چیزیں (ہیں) جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟

اب ان کی بھی تعبیریں بہت ہو سکتی ہیں لیکن میں انھیں چھوڑ کر اس نکتے کی طرح توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ مصرع اولیٰ میں دونوں معنی بہ یک وقت موجود ہیں۔ یعنی (۱) استعجاب، تاکید۔ عشق ہمیں عجب عجب طرح کی، بہت سی، تکلیف و رنج سے بھری چیزیں دکھاتا ہے۔ اور (۲) سادہ سوالیہ۔ وہ کون سی چیزیں ہیں جو عشق ہمیں دکھاتا ہے؟ (تمھیں نہیں معلوم۔ کاش کہ تم بھی ایک نظر دیکھ لیتے۔) یہ دو معنی (۱)(ج) کی صورت حال ہیں۔ لیکن یہ ایک دوسرے کو منسوخ نہیں کرتے۔ ڈبلیو۔ بی۔ یےٹس (W.B. Yeats) کی مشہور نظم (Among School Children) کے آخری مصرعے ہیں:

O body swayed to music, O brightening glance,

How can we know the dancer form the dance?

تمام نقادوں اور شراح کی نظر میں یہ مصرعے مطلق استفہام انکاری ہیں، یعنی رقص اور رقاص میں ایسی وحدت ہے کہ ہم ایک کو دوسرے سے الگ نہیں دیکھ سکتے۔ لیکن پال دمان (Paul de Man) نے اپنی کتاب (Allegories of Reading) میں اپنی پوری ربطوریقائی قوت یہ ثابت کرنے میں لگا دی کہ مصرع ثانی میں استفہام انکاری نہیں، بلکہ سادہ استفہام ہے۔ دمان نے کہا کہ ریطوریقائی قرأت کا کرشمہ یہ ہے کہ وہ ایک ہی متن میں ''دو متناقض (incompatible) اور باہمی طور پر (self-destructive) خود تباہ کار نقطہ ہائے نظر کے وجود کو ممکن کرتی ہے، اور اس طرح پڑھنے اور سمجھنے کے کسی بھی طور کی راہ میں نا قابل تسخیر رکاوٹ کھڑی کرتی ہے۔'' پال دمان کی اس قرأت پر بہت شور غل ہوا۔ بعض بہت باریک بیں نقادوں مثلاً جان ہالینڈر (John Hollander) اور معتبر فلسفی اسٹینلی کیول (Stanley Cavell) نے بڑے اہم جوابات دیئے۔ مثلاً کیول نے لکھا کہ ہاں، یےٹس کے مصرعوں میں سادہ استفہام کا وجود ممکن ہے، لیکن اس میں تضاد نہیں، بلکہ ایک تعمیری استفسار ہے، کہ کیا ہم رقاص کے بارے میں رقص کے توسط سے کچھ جان سکتے ہیں؟ یعنی پال دمان کی عدمیت پرست (nihilist) قرأت کی جگہ کیول نے تعمیری قرأت پیش کی۔

جان ہالینڈر نے اپنی کتاب (Melodious Guile) میں کیول کے مقابلے میں بہتر جواب دیا، کہ رقص کو اولیت حاصل ہے، اور سوال یہ ہے کہ ہم رقص کے ذریعہ رقاص کو جان سکتے ہیں کہ نہیں؟ یعنی لوگ عام طور پر رقاص کو رقص پر اولیت دیتے ہیں، لیکن یےٹس کی نظم میں رقص کو فوقیت دی جا رہی ہے، کہ وہ علم کا آلہ ہے کہ نہیں؟ ہالینڈر نے مزید کہا کہ دمان کی نگاہ ان مصرعوں کے ''نحوی ابہام'' پر نہیں پڑی، ورنہ وہ ایسی غلطی نہ کرتا کہ دونوں سوالوں کو باہمی طور پر خود تباہ کار، اور ان کے مصرعوں کی سادہ استفساری کیفیت کو قرأت کی راہ میں سد سکندری قرار دیتا۔

میرا کہنا یہ ہے کہ پال دمان (Paul de Man) تو اے روشنی طبع تو برمن بلا شدی کا شکار تھا۔ اور اگر اسے ہمارے اصول انشائیہ کا علم ہوتا تو وہ یےٹس کی نظم کی ہندی کی چندی کرنے میں اتنا وقت نہ ضائع کرتا۔ ہالینڈر چونکہ شاعر بھی ہے، اس لئے عربی فارسی اردو سے بے خبر ہونے کے باوجود وہ

معاملے کی اصلیت کو پہنچ گیا۔ میر کے اس شعر میں بہ یک وقت سادہ استفساری بھی ہے اور استعجاب و تاکید بھی۔ یہ انشائیہ انداز کا کرشمہ ہے۔

اب شعر کے معنی پر مزید غور کریں۔ ''دکھاتا ہے'' استقبالیہ معنی بھی دیتا ہے۔ اب معنی ہوئے:

(۳) عشق ہمیں کیا کیا (کیسی کیسی چیزیں) دکھائے گا۔ (تاکیدی اور مبالغاتی)

(۴) عشق ہمیں طرح طرح کی چیزیں دکھائے گا۔ (اقسام وانواع)

یہاں صورت پھر (ا)، (ب)، (ج) اور (۲) کی ہے۔ لیکن ابھی بات ختم نہیں ہوئی۔ اگر معنی ۳ اور ۴ کو آگے رکھیں تو مصرع ثانی میں ''دیکھو'' کے معنی بدل جائیں گے۔ ''دیکھو'' یہاں تمنائی انداز رکھتا ہے۔

(۵) آہ تم بھی تو ذرا دیکھتے۔ (یعنی آئندہ زمانے میں تم بھی دیکھتے کہ ہم پر کیا کیا بیت رہی ہے۔)

یہ صورت پھر (ا) (ب) اور (۲) کی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر اتنے معنی ہو گئے ہیں کہ (۳) بھی درست صورت معلوم ہوتی ہے (یعنی ابہام کے باعث کثرت معنی۔) ''دیکھنا'' بمعنی ''غور کرنا بھی'' ہے، اور میر نے ''نظر کر کے دیکھنا'' بمعنی ''غور سے دیکھنا'' بھی استعمال کیا ہے۔ اگر ان معنی کو نظر رکھیں تو حسب ذیل معنی بنتے ہیں:

(۶) آہ تم بھی تو ذرا غور کرتے (یا غور کر کے دیکھتے) (کہ ہمارا کیا حال ہے) (کیا حال ہوگا۔)

اگر ''نظر کر کے دیکھنا'' کو آگے کیا جائے تو (ا) (الف) کی صورت بنتی ہے، کہ جو معنی بظاہر صحیح تھے وہ غلط نکلے۔ صحیح معنی کچھ اور ہی ہیں۔ ''نظر کر کے دیکھنا'' بمعنی ''غور سے دیکھنا'' کے لئے میر، دیوان اول ملاحظہ ہو ۔

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

مصرع ثانی میں ''تم بھی تو'' کے دو معنی ہیں:

(۷) زور کلام کے لئے کہا ہے۔

(۸) اور لوگ تو غور کرتے ہی ہیں، تم بھی ایسا کرو۔

(۳)

یوں عرق جلوہ گر ہے اس منھ پر
جس طرح اوس پھول پر دیکھو

یہاں بھی دو معنی ہیں (کم سے کم):

(۱) جس طرح پھول پر شبنم بھلی لگتی ہے اس طرح پسینے کے قطرے معشوق کے چہرے پر بھلے لگتے ہیں۔

(۲) پھول پر شبنم زیادہ دیر ٹھہرتی نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ فرض کی جاتی ہے کہ پھول کو سرخ فرض کرتے ہیں اور سرخی کو گرمی کے علاقے ٹھہراتے ہیں۔ گرمی کے باعث شبنم بھاپ بن کر اڑ جاتی ہے۔ یہاں بھی وہی عالم ہے کہ پسینہ معشوق کے چہرے پر ٹھہرتا نہیں، اس کے حسن کی گرمی کے باعث جلد ہی اڑ جاتا ہے۔ (''جلوہ'' میں کم دیر تک ٹھہرنے، اور چمک، دونوں معنی شامل ہیں۔)

مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں (۱) (ب) اور (ج) کی کیفیت ہے۔ لیکن اگر منھ پر پسینے کو جنسی تحریک کا استعارہ قرار دیں (ملاحظہ ہو ۱/۳۷۰) تو ایک معنی یہ ہوئے کہ (۳) معشوق کے چہرے پر پسینہ جنسی تحریک کے باعث ہے۔ اور اگر چہرے پر پسینے کو ۱/۳۷۰ کی روشنی میں آب در پوست شدن کا حوالہ ٹھہرائیں تو شعر سے مراد یہ نکلی (۴) کہ معشوق ابھی ابھی جوان ہوا ہے۔ اب یہ صورت (۲) اور (۳) کی ہوئی۔ علاوہ بریں (۱) (الف) بھی مناسب ہے۔

(۴)

ہر خراش جبیں جراحت ہے
ناخن شوق کا ہنر دیکھو

یہ شعر بظاہر بالکل بے رنگ ہے۔ لیکن مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) ''جراحت'' بمعنی ''زخم'' ہے۔ لیکن یہ ''پرانے زخم'' اور ''ناسور'' کے معنی میں بھی

آتا ہے۔لہٰذا اب معنی ہوئے کہ میری جبیں پر جتنی خراشیں ہیں، سب ناسور ہو گئی ہیں۔

(۲) ''آنندراج'' میں ہے کہ ''جراحت'' بمعنی ''زخمی'' بھی ہے۔سند میں نظیری کا شعر دیا ہے، جس سے یہ معنی پوری طرح برآمد نہیں ہوتے۔لیکن اگر اسے درست مان لیا جائے تو معنی یہ نکلے کہ ہر خراش ایک زخمی شخص کا حکم رکھتی ہے۔

یہ دونوں صورتیں (ا) (ب) کی ہیں۔اب ایک صورت (۴) کی ملاحظہ ہو۔

(۳) ''شوق'' کو زنجیر سے تشبیہ دیتے ہیں۔درویش لوگ سر میں زنجیر لپیٹے رہتے تھے، جس سے ماتھے پر زخم پڑ جاتا تھا۔لہٰذا ''ناخن شوق'' نے زنجیر کا کام کیا ہے۔

''ناخن شوق'' اسی عالم سے ہے جس عالم سے ''پائے استقلال'' اور ''چشم تماشا'' ہیں، لیکن تھوڑا سا فرق بھی ہے۔یہ بات نہیں واضح ہوئی کہ ''شوق'' بمعنی ''محبت'' ہے، یا بمعنی ''خود کو زخمی کرنے کا شوق۔'' پھر، ''ناخن شوق'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ ناخن بہت لمبے ہو گئے ہیں۔اور یہ خود کنایہ ہے جنون کا۔ لہٰذا مندرجہ ذیل معنی حاصل ہوئے:

(۴) عشق کے وفور کی بنا پر میں نے ہر خراش جبیں کو جراحت بنا لیا ہے۔(یعنی میں عشق میں اپنا سر پھوڑتا ہوں، پھر سر کی ہر خراش کو ناخن سے نوچتا ہوں۔)

(۵) مجھے اپنا سر پھوڑنے اور ہر زخم کو مزید چیرنے، نوچنے کا شوق ہے۔(یعنی میں دیوانہ ہوں۔) (دیوانگی کی وجہ کچھ بھی ہو سکتی ہے۔)

''شوق'' کو ذی روح فرض کریں تو معنی نکلتے ہیں کہ ''شوق'' کوئی ہستی ہے جس کے لمبے لمبے ناخن ہیں۔اس استعارے کو پھر مجاز کی طرف لے جائیں تو مفہوم ہوا کہ ''شوق'' اگر چہ غیر مرئی اور غیر ذی روح ہے، لیکن اس میں وہی قوت ہے جو کسی جان دار شے میں ہوتی ہے۔لہٰذا:

(۶) شوق ایک ہستی ہے، اور وہ ہستی مادی وجود رکھتی ہے، حتیٰ کہ اس کے ناخن ہیں۔

(۷) شوق اس قدر پر قوت ہے گویا کوئی جان دار شے۔

(۴) سے لے کر (۷) تک معنی میں (ا) (ب)، (ا) (ج)، (۲) اور (۳) کی صورت حال ہے اب ''دیکھو'' پر غور کریں:

(۸) ہنر کو دیکھو، یعنی ملاحظہ ہو۔

(۹) ذرا ہنر مندی پر توجہ کرو۔ (یعنی یہاں ''دیکھو'' کے معنی ''ببیں'' نہیں، بلکہ یہ سننے والے کو متوجہ کرنے کے لئے فجائیہ ہے۔)

یہاں (۱)(ب) کی صورت حال ہے۔ اب لگے ہاتھوں ''ہنر'' کے معنی پر بھی توقف کرلیں۔

(۱۰) طنزیہ کہا ہے، کہ واہ کیا ہنر ہے ساری جبیں کو نوچ نوچ کر زخمی کردیا! (اس اعتبار سے (۱)(الف) والی صورت حال ہے۔)

(۱۱) ''ہنر'' بمعنی فن، دستکاری، کاری گری، صناعی، وغیرہ تو ہے ہی۔ لیکن اس کے معنی دانائی، سلیقہ، حکمت بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں پوری طرح کارگر ہیں، اگر طنزیہ مفہوم لیا جائے۔ اگر طنزیہ مفہوم نہ لیں تو بھی یہ معنی بالکل غیر مناسب نہیں۔ یہ صورت حال نمبر (۴) کی ہے۔

(۱۲) (۸) ''جراحت'' کے اصل تلفظ میں ج پر زیر ہے، یعنی جِ + راحت۔ سامعہ اور ذہن کو ذرا آزاد چھوڑ دیں تو مفہوم بنتا ہے ''جبیں کی ہر خراش جی کی راحت ہے۔'' یہ (۵) کی صورت حال ہے۔ غالب اور میر کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں۔

(۵)

تھی ہمیں آرزو لب خنداں
سو عوض اس کے چشم تر دیکھو

یہاں ''دیکھو'' حسب معمول دلچسپ تو ہے ہی، لیکن مطلعے کی طرح وقفے کی بھی اہمیت اس شعر میں ہے۔ اگر ''تر'' کے بعد وقفہ فرض کریں تو معنی ہوں گے:

(۱) ہمیں لب خنداں کی آرزو تھی۔ اس کے عوض چشم تر ملی دیکھو۔ (یعنی دیکھو، لب خنداں کی جگہ چشم تر ملی۔) یہ صورت حال (۱)(ب) کی ہے۔

اگر ''دیکھو'' کو عام مفہوم میں امریہ فرض کریں تو سوال اٹھتا ہے کہ مخاطب کون ہے؟ متکلم:

(۲) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ میری چشم تر کو دیکھو۔

(۳) دنیا والوں سے کہہ رہا ہے۔

(۴) خود سے کہہ رہا ہے۔

یہ تینوں صورت حال (۳) کی سی ہیں۔ ''عوض'' بھی دو معنی میں ہے۔ ایک تو طنزیہ اور ایک لغوی۔

(۵) لب خنداں کا کیا عمدہ عوض ملا ہے! مانگو شہد اور اس کے بدلے ملے زہر! (طنزیہ)

(۶) لب خنداں تو ملا نہیں، اس کے بدل میں، اس کی جگہ پر، چشم تر ملی۔ (گئے تھے روزے بخشوانے الٹی نمازیں گلے پڑیں۔ یہاں کا یہی دستور ہے۔) (طنزیہ)

(۷) افسوس کہ مانگا کچھ، ملا کچھ۔ (لغوی)

یہ صورت حال (۱) (الف) اور (۲) کی ہے۔

(۶)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے
ایک شب اور یاں سحر دیکھو

یہاں دو معنی ہیں، اور ایک دوسرے کے متضاد۔ لہٰذا صورت حال (۱) (ج) کی ہے:

(۱) میرا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی صبح کو جب تم جانے لگو گے تو میرا رنگ اڑ جائے گا، وہ سماں بھی دلکش ہے۔)

(۲) تمہارا رنگ رفتہ بھی دلکش ہے۔ (یعنی رات بھر کی رنگ رلیوں، رتجگے، وغیرہ کے باعث تمہارا رنگ اڑ جائے گا۔ یہ بھی بہت اچھا معلوم ہوتا ہے۔ رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے۔)

(۳) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ''رفتہ'' کے لغوی معنی ہیں ''گیا ہوا، جو چلا جا چکا ہے'' اور اس کے لئے کہا جا رہا ہے کہ وہ دل کو کھینچتا ہے۔ اس طرح بھی (۱) (ج) کی صورت حال پیدا ہوتی ہیں۔

(۴) یا پھر ''رفتہ'' کو ''کھینچے ہے'' کا ضلع فرض کریں تو نمبر (۵) کی صورت حال حاصل ہوتی ہے۔

(۵) ''ایک شب اور'' سے مراد یہ ہے کہ پہلے بھی ایک رات ایسی گذر چکی ہے۔ یہ کنایہ ہے، یعنی (۱)(ب) کی صورت ہے۔

اگر ''رنگ رفتہ'' کو محفل کے اڑے ہوئے رنگ (اجڑی ہوئی محفل) یا رات کے اجڑے ہوئے رنگ (صبح) کا استعارہ فرض کریں تو:

(۶) مطلب یہ ہے کہ محفل اگر درہم برہم ہو جائے تب بھی ایک عالم رکھتی ہے، یا

(۷) رات کی روشنیوں چمک جھمک، رنگین فانوس وغیرہ کے بجھ جانے کے بعد صبح کا پھیکا رنگ بھی اچھا لگتا ہے۔ یہ دونوں معنی نمبر (۲) کے عالم سے ہیں، کہ ''رنگ رفتہ'' کے کئی معنی پہلے ہی بیان ہو چکے ہیں۔ یہ فقرہ کثیر المعنی ہے۔

(۷)

دل ہوا ہے طرف محبت کا
خون کے قطرے کا جگر دیکھو

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ دل کو محبت کا دوست (محبت کا طرف دار) بتا رہے ہیں۔ لیکن ''طرف ہونا'' کے معنی ہیں ''مخالف ہونا، مقابلہ کرنا، جھگڑنا''۔ لہٰذا اصل معنی ہیں:

(۱) دل محبت کا مقابلہ کر رہا ہے، محبت سے مقاومت کر رہا ہے، چاہ رہا ہے کہ محبت اس کو برباد نہ کر دے۔ (۱)(الف)۔

دل کو ''خون کا قطرہ'' کہا ہے، اس کے کئی معنی ہیں:

(۲) دل محض ایک قطرۂ خون ہے۔ یعنی ایک معمولی شے ہے۔ یعنی استعارے کے طور پر کہا کہ دل کی وہی حیثیت ہے جو قطرۂ خون کی ہوتی ہے۔ یا پھر دل واقعی ایک قطرۂ خون سے زیادہ کچھ نہیں۔ (۱)(ب)۔

(۳) دل اب دل رہا ہی نہیں۔ کثرت آلام (عشق) یا کثرت رنج (دنیا) کے باعث

خون خون ہو کر رہ گیا ہے۔(۱)(ج)۔

''جگر'' بمعنی ''جرأت''، ''ہمت'' ہے۔لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ واقعی جگر دیکھنے کو کہا جا رہا ہے۔اس طرح معنی نکلتے ہیں کہ:

(۴) خون کے قطرے کا جگر دیکھو (کہ اس میں خون ہے بھی کہ نہیں، کیونکہ جگر ہی خون کا سرچشمہ ہے۔) اصل معنی ہیں:

(۵) ذرا دل کی، جو ایک قطرۂ خوں ہے، ہمت تو دیکھو۔ یہاں (۱)(الف) اور (۱)(ب) اور (ج) سب صورتیں درست ہیں۔

(۶) دل، جگر خون، ان میں مراعات النظیر ہے۔ یہ صورت حال (۴) کی ہے۔

(۷) خون کے قطرے کی رعایت سے جگر کہا۔ جگر ہی میں خون بنتا اور صاف ہوتا ہے۔ دل کا جگر دیکھنا رعایت ہے، اور استعارہ بھی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے صور حال (۵) کی ہے۔

(۸)

پہنچے ہیں ہم قریب مرنے کے
یعنی جاتے ہیں دور اگر دیکھو

سب سے پہلے ''دیکھو'' پر غور کریں۔ یہاں اس کے کئی معنی ہیں:

(۱) اگر غور کرو، اگر سمجھو۔

(۲) اگر ہم کو دیکھو (تو تمھیں معلوم ہو کہ ہم تمھارے پاس سے دور جا رہے ہیں۔)

(۳) اب ہم مرنے کے قریب پہنچ گئے ہیں، اگر تم دیکھو (دیکھ لو) تو ہم جاتے ہیں (یعنی چلے جائیں۔) یعنی تمہاری ایک نگاہ کے منتظر ہیں، پھر ہم مرلیں گے۔

لہٰذا یہ صورت حال (۱)(ب)، (۱)(ج) او ۲) اور (۳) کی ہے۔اور اگر ''ہیں'' کے بعد وقفہ رکھیں تو ایک اور معنی پیدا ہوتے ہیں کہ ''اگر تم دوراندیش یا دور بیں ہو'':

(۴) ہم جاتے ہیں (جا رہے ہیں، مر رہے ہیں) اگر تم دور (تک) دیکھو، یعنی اگر تم

اس صورت حال کے مضمرات پر غور کرو۔((ا)(ب)اور(۳))۔

''پہنچے ہیں''اور''جاتے ہیں''میں،اور''قریب''اور''دور''میں ضلع کا تعلق ہے یہ پانچوں معنی بھی ہیں،اور معنی آفرینی کی صورت نمبر(۵) بھی۔

(۹)

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر
دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

''لطف'' کے بہت سے معنی ہیں: مزہ،خوبی،مہربانی۔ پہلے دو معنی یہاں مناسب ہیں،لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ(ا) مجھ میں طرح طرح کی خوبیاں اور مزے،اور مزے دار باتیں ہیں۔ یہ صورت حال نمبر(۴) ہے۔لیکن(ا)(ب) بھی موجود ہے،ملاحظہ ہو :

(۲) اگر تم یہ سوچ لو کہ مجھ میں ہزاروں لطف ہیں،تو تم مجھ کو بھی دیدنی قرار دو گے، یعنی مجھ میں بھی ہزاروں لطف دیکھ سکو گے۔

(۳) اگر تم سوچ کر(غور کر کے) دیکھو،یعنی میرے کردار پر غور کرو،تو تم مجھ کو بھی دیدنی قرار دو گے۔یعنی تمھیں معلوم ہوگا کہ مجھ میں بھی بہت سے لطف ہیں۔

''سوچنے'' کے نتیجے میں''دیدنی''ہونا بھی ایک لطف رکھتا ہے۔اس سے ایک معنی اور نکلتے ہیں:

(۴) اگر تم سوچ کر(طے کر کے،فیصلہ کر کے) دیکھو،یعنی یہ سوچ لو کہ مجھے دیکھنا ہی ہے تو تم مجھے دیدنی پاؤ گے(ب)۔

اگر''بھی''پر زور دیں تو مراد ہوئی کہ(۵) تم اوروں کو لطف کا حامل سمجھتے ہو،لیکن میں بھی کم نہیں ہوں(۲)۔

ہم نے دیکھا کہ نو شعروں کی غزل ہے،لیکن پھر بھی ہر شعر میں معنی کی مقدار توقع سے زیادہ ہے۔یعنی عام شعرا کے کلام میں جتنے معنی ہمیں نظر آتے ہیں یہاں معنی ان سے بڑھ کر ہیں۔کہیں زیادہ، کہیں کم،لیکن اوسط ہر جگہ بہت اونچا ہے۔ہم نے یہ بھی دیکھا کہ بظاہر اس غزل پر وفور معنی کا گمان نہیں گذرتا۔ بلکہ اس کی دوسری خوبیاں، مثلاً اکثر اشعار میں کیفیت (مطلع ۲، ۴، ۸، ۹) متکلم کا

گھریلو (intimate) اور بظاہر دھیما لہجہ، یہ چیزیں ہمیں پہلے متاثر کرتی ہیں۔ کوئی شعر ہمارے سامنے سوالیہ نشان نہیں قائم کرتا (کم سے کم بظاہر) جیسا کہ غالب کے یہاں اکثر ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ شاعر نے یہ غزل مشاعرے میں سنانے کے لئے لکھی تھی، اور اس کے لکھنے والے کو یہ توقع یقیناً رہی ہوگی کہ اس کے کلام میں معنی کی باریکیاں، پیچیدگیاں اور نزاکتیں سامعین کی دسترس سے بالکل ہی دور نہ ہوں گی۔ اور اگر سب نہیں تو کچھ کی طرف، سب نہیں تو کچھ، سامعین کا ذہن ضرور منتقل ہوگا۔ پھر کیا وجہ ہے کہ ہم لوگوں کو یہ غزل معنی آفرینی سے خالی نہیں تو معنی آفرینی کے اعتبار سے غیر اہم ضرور معلوم ہوتی ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) ہم لوگ کلاسیکی شاعری (اور خاص کر میر) میں معنی کی کثرت کی امید نہیں رکھتے۔

(۲) ہم لوگ کلاسیکی شاعری پڑھنے کا طریقہ نہیں جانتے۔

(۳) ہم لوگ یہ جانتے ہی نہیں کہ معنی آفرینی کو کس طرح برتیں۔

یہ خیال رکھئے کہ میں محض New Critics کے طرز کی غائر قرأت (close reading) کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ وہ بھی ضروری، بلکہ بنیادی ہے۔ لیکن میں یہ کہہ رہا ہوں کہ غائر قرأت (close reading) کے بھی طریقے ہوتے ہیں، اور میر کے لئے جو طریقہ درکار ہے وہ اس طریقے سے کچھ (یا بہت) مختلف ہے جو (مثلاً) ڈانٹے (Dante) کے لئے درکار ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ میر کو معنی آفرینی کے گُن بھی دوسروں سے زیادہ آتے تھے۔ مذکورہ بالا غزل میں جو طرز گذاریاں استعمال ہوئی ہیں، ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

(۱) انشائیہ کا کثرت سے استعمال اور

(۲) انشائیہ میں بھی معنی کے ان امکانات کو بروے کار لانا جن کی خبر اوسط درجے کے شعرا کو عام طور پر نہیں ہوتی۔

(۳) بات کو زیادہ عمومی اور مبہم رکھنا لیکن اس کو عامیانہ پن سے دور رکھنا۔

(۴) چھوٹے چھوٹے الفاظ لیکن ایسے الفاظ کا استعمال جن میں خود ہی کثرت معنی ہے۔

یہ بتانا شاید غیر ضروری ہو کہ مندرجہ بالا فہرست (جس میں اضافہ بھی ہوسکتا ہے) کی حیثیت انسانی جسم کے اجزا کی فہرست جیسی ہے۔یعنی ہمیں معلوم ہے کہ انسانی جسم میں اتنے فی صد پانی، لوہا، نمک وغیرہ ہیں۔لیکن ان تمام اجزا کو ملا کر آدمی پیدا کرنا ہمارے بس میں نہیں۔شاعر کے طریقوں اور طرز گذاریوں کو جان لینا ہی بہت ہے۔اس کا کمال ان چیزوں پر منحصر نہیں، بلکہ ان میں روح پھونکنے پر منحصر ہے۔

اب دوسری غزل کو دیکھتے ہیں۔یہ دیوان چہارم میں ہے۔

(۱)

دل کے گئے بیدل کہلائے آگے دیکھئے کیا کیا ہوں
محزوں ہوویں مفتوں ہوویں مجنوں ہوویں رسوا ہوں

مطلع میر کے عام معیار سے ذرا فروتر ہے، لیکن ہم جیسوں کے لئے پھر بھی خاصا بلند، کیونکہ اس میں کئی الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہیں۔لہٰذا یہاں معنی آفرینی کی چوتھی صورت نظر آتی ہے۔

(۱) بیدل کے معنی ہیں ناخوش، رنجیدہ، دل شکستہ، وہ جس کے دل نہ ہو، لہٰذا بہت بہادر (جیسے بے جگر)، دنیا کی لذت سے دل برداشتہ، افسردہ، وغیرہ۔ظاہر ہے کہ بعض معنی براہ راست ہمارے کام کے ہیں۔بعض کچھ کم کارآمد ہیں۔لیکن کثرت معنی ثابت ہے (۴)۔

(۲) اب دوسرے مصرعے میں چار لفظ ہیں۔ان کی ترتیب بھی ایک خاص معنی رکھتی ہے۔لفظ ''رسوا'' ایک مسلسل ڈرامے کا آخری منظر ہے۔یعنی یہ الفاظ محض یوں ہی جمع نہیں کر دیئے ہیں۔ان میں (جیسا کہ آگے ثابت ہوگا) داخلی منطق ہے۔لہٰذا یہ معنی کی (ا) (ب) صورت حال ہے۔چاروں لفظوں کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(۳) محزوں کے معنی ہیں اندوہ گیں، غم گیں۔حزن کے معنی زمین سخت و درشت بھی

ہیں (''منتخب اللغات'') لہٰذا ''محزوں'' میں سختی اٹھانے کا بھی اشارہ ہے۔ (۱) (ب)۔

(۴) رنجیدہ ہونے اور سختی اٹھانے کے بعد مفتوں ہونے کی منزل ہے۔ مفتوں کے معنی ہیں دیوانہ، شیدا، عقل و ہوش سے عاری، وہ جسے غداری یا بے وفائی کی ترغیب دی گئی ہو۔ یعنی ایک معنی کے اعتبار سے تو رنجیدگی اور غمگینی کے بعد دیوانگی کی منزل ہے، اور ایک معنی کے اعتبار سے عشق کے بھی ترک کرنے کی ترغیب کا بھی امکان ہے۔ (۱) (الف) اور (۱) (ب)۔

(۵) مفتوں اور مجنوں کے بظاہر ایک ہی معنی ہیں، اس لئے معلوم ہوتا ہے میر سے یہاں چوک ہوگئی۔ لیکن ایسا ہے نہیں۔ مجنوں کے معنی محض دیوانہ نہیں۔ مجنوں ایک شخص کا لقب بھی ہے، ایسے شخص کا جو عاشقی، دیوانگی اور آوارہ گردی میں ضرب المثل ہے۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ اس قدر دیوانے ہوں کہ مجنوں ہو جائیں۔ بات ابھی ختم نہیں ہوئی۔ مجنوں کے معنی بہت دبلا پتلا، بالکل ہڈیوں کے ڈھانچے جیسا شخص بھی ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ دیوانگی کے بعد سوکھنے، گھلنے اور کاہش کی منزل آئے گی۔ (۱) (ب)، (۱) (الف)، (۴)۔

(۶) یہ سب کچھ ہو جانے کے بعد رسوا ہونا تو لازمی ہے۔ رسوا بمعنی بدنام، بے عزت، خاص کر وہ جس کی بے عزتی شہرت رکھتی ہے۔ یعنی محض بدنامی نہیں، بلکہ بدنامی بھی اور شہرت بھی (۴)۔

(۲)

عشق کی رہ میں پاؤں رکھا سو رہنے لگے کچھ رفتہ سے
آگے چل کر دیکھیں ہم اب گم ہوویں یا پیدا ہوں

(۱) سب سے پہلی بات تو الفاظ کا توافق ہے۔ یعنی شعر کے اکثر الفاظ میں رعایت کا تعلق ہے۔ رہ، پاؤں رکھا، رہنے لگے، رفتہ (بمعنی گیا ہوا، بمعنی وہ جو چل چکا

ہو) آگے چل کر، گم ہو ویں۔ دیکھیں، گم ہو ویں، پیدا ہوں (بمعنی ظاہر ہوں) یہ سو صورت حال ہے جو (۵) پر مذکور ہے۔

(۲) دوسری بات یہ کہ ذرا غور کریں تو یہ معنی نکلتے ہیں کہ عشق کی راہ میں پاؤں رکھنے والا (یعنی عاشق) یا تو نام و نشان کھو بیٹھے گا، یا پھر "پیدا" یعنی ظاہر ہوگا، اور مجنوں، فرہاد، رانجھا، وغیرہ کی طرح نام پیدا کرے گا۔ اس لحاظ سے یہ شعر بے یقینی اور روحانی کمزوری کا نہیں، بلکہ توقع اور قوت کا ہے۔ (ا)(ج)۔

(۳) اگر "پیدا ہوں" کے معنی To Be Born لئے جائیں (اور گم ہوں = مر جائیں) تو اس شعر میں فلسفۂ عشق ہے، کہ عشق برابر ہے پیدائش نو (Re birth) کے۔ گویا جو شخص عشق کی راہ چلا وہ دو بار پیدا ہوا۔ اس کے وجود سے تمام عیب تمام آلودگیاں دور ہو گئیں۔ اب وہ زندگی کا تجربہ دوبارہ حاصل کرے گا۔ عشق کی راہ چلنا نئی زندگی حاصل کرنا ہے (۳)۔

(۳)

خار و خس الجھے ہیں آپ ہی بحث انھوں سے کیا رکھیں
موج زن اپنی طبع رواں سے جب ہم جیسے دریا ہوں

یہاں بھی پہلی چیز الفاظ کی رعایت اور مناسبت ہے۔ ملاحظہ ہو:

(ا) خار، الجھنا، موج زن، طبع رواں۔ دریا خار و خس کو بہا لے جاتا ہے۔ الجھنا اور بحث (بحث میں الجھنا۔) "بحث" کے ایک معنی "زمین کھودنا" بھی ہیں۔ "بات کی کرید کرنا، اس کی تہ کریدنا" تو اس کے معروف معنی ہیں ہی۔ دوسرے معنی کا تعلق شعر کے معنی سے براہ راست ہے، اور پہلے معنی کا تعلق بالواسطہ ہے، کیونکہ کانٹے بھی جب گھسٹتے چلتے ہیں تو زمین کھودتے ہیں، اور دریا بھی موج اور بہاؤ کی تیزی کے ذریعہ زمین میں گڈھے بنا لیتا ہے۔ ان باتوں کی بنا پر یہاں معنی کی صورت حال (۴) اور (۵) دونوں موجود ہیں۔

دوسری بات یہ کہ مصرع ثانی میں دو معنی ہیں۔ یہاں صورت حال (ا) (ب) اور (ج) کی ہے۔

(۲) جب ہم اپنی طبع رواں کے باعث دریا کی طرح موج زن ہوں۔

(۳) جب ہمارے جیسا دریا (یعنی ہم جیسا پرشور دریا) اپنی طبع رواں کی وجہ سے موج زن ہو۔

اب اس بات پر توجہ کریں کہ ''خاروخس'' سے کیا مراد ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۴) معمولی درجے کے شعرا جو دریائے سخن کی سطح پر خاروخس کی طرح بہتے پھرتے ہیں۔

(۵) وہ شعرا جو متکلم سے برابری کے مدعی ہیں۔ ان کی حیثیت خاروخس جیسی ہے اور متکلم دریا کی طرح ہے۔ دریا اپنی موج میں رواں ہے، اس کو فرصت کہاں کہ خاروخس سے گفتگو کرے۔

(۶) مدعی تو آپس ہی میں بحث میں الجھے ہوئے ہیں، یعنی ہر ایک اپنے مرتبے کی بلندی ثابت کرنے کے چکر میں ہے۔ ہم ان کے منھ کیا لگیں، ہم تو مثل دریاے مواج رواں دواں ہیں۔

یہ تمام صورتیں نمبر (۳) کی ہیں۔ مزید دیکھیے۔ (۷) شاعر کی طبیعت کو دریا سے تشبیہ دیتے ہیں، اور کلام کی روانی کو بھی دریا سے تشبیہ دیتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۴ تا ۱۱۵۔) لہٰذا یہ معنی کی چوتھی صورت ہے۔

(۴)

ہم بھی گئے جا گہ سے اپنی شوق میں اس ہرجائی کے
عشق کا جذبہ کام کرے تو پھر ہم دونوں یکجا ہوں

یہاں مصرع اولیٰ کے معنی بظاہر یہ ہیں کہ ہم اپنی جگہ سے چلے گئے، یعنی آوارہ ہو گئے۔ لیکن

دراصل معنی حسب ذیل ہیں:

(۱) جگہ سے جانا یعنی بے سدھ ہو جانا، اپنے آپے میں نہ رہنا۔ یعنی اس ہرجائی کے عشق نے ہم کو تن من سے بے خبر کر دیا۔ (۱)(الف)۔

ان معنی کا فائدہ اٹھا کر دوسرے مصرعے میں دونوں کے یک جا ہونے کی بات کہی لیکن یہاں بھی اصل صورت حال دیگر ہے۔

(۲) معشوق ہرجائی ہے، یعنی ہر جگہ ہے اور کہیں بھی نہیں۔ ہم اپنی جگہ پر ہیں نہیں۔ اس لئے عشق کا جذبہ کارگر ہو تو اسے کھینچ لائے، اور ہم ایک دوسرے سے ملیں۔ لیکن جب وہ کسی ایک جگہ پر ہوگا تو ہرجائی (=معشوق) کے مرتبے سے گر جائے گا، اور ہم اپنی جگہ پر (اپنے آپ میں) آ جائیں تو عاشق کے رتبے سے گر جائیں۔ اس لئے پھر ہم لوگوں میں یک جائی کیا، عشق بھی نہ رہ جائے گا۔

(یعنی بظاہر جو مفہوم ہے، اصل مفہوم اس کا بالکل الٹا ہے۔)(۱)(ج)۔

اور آگے چلئے۔ ایک اور طرح سے الٹا مفہوم نکلتا ہے۔ (۱)(ج)۔

(۳) عشق کے جذبے ہی کی باعث ہم اس سے الگ ہوئے (اپنی جگہ سے گئے۔) لہٰذا یہ ممکن ہی نہیں کہ عشق کا جذبہ کام کرے تو ہم دونوں یک جا ہو سکتے ہیں۔

(کہا کچھ ہے اور مفہوم کچھ نکل رہا ہے۔)

اب لفظ ''ہرجائی'' پر غور کریں۔ اس کے معنی ہیں ''وہ جو کسی ایک کا نہ ہو''۔ لیکن ہم دیکھ چکے ہیں کہ اوپر معنی (۲) میں اس کو ''ہر جگہ موجود'' کے مفہوم میں بھی لے سکتے ہیں۔ دونوں مفہوم ایک جگہ موجود ہیں، اور ایک دوسرے کے مخالف، بلکہ متضاد ہیں۔ (جو کسی کا نہ ہو/ وہ جو ہر جگہ ہو، یعنی سب کا ہو۔) لیکن سوال یہ ہے کہ اس سے اصل مراد کیا ہے؟

(۴) ہرجائی سے مراد دنیاوی معشوق (مجازی) ہے۔

(۵) ہرجائی مراد معشوق حقیقی ہے۔ اللہ تعالیٰ سب کا ہے، اور ہر جگہ ہے۔ میر، دیوان دوم ؎

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا
عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں

یہ دونوں معنی ابہام کی صورت (۴) پیش کرتے ہیں۔اب ایک اور نکتہ ملاحظہ ہو۔

(۶) ''کام'' کے معنی ''جنس یا عشق کا جذبہ'' بھی ہیں، اور ''مقصد'' بھی۔ پھر جا گہ، جانا، ہر جائی، یک جا، ان میں مراعات النظیر ہے۔''کام'' اور ''عشق'' میں ضلع کا تعلق ہے (۵)۔''ہر جائی'' اور ''جا گہ سے جانا'' میں ضلع کا لطف ہے، لیکن ہر جائی کی خاطر اپنی جگہ چھوڑ دینے میں طنز کا خوبصورت تناؤ بھی ہے۔

(۵)

کوئی طرف یاں ایسی نہیں جو خالی ہووے اس سے میر
یہ طرفہ ہے شور جرس سے چار طرف ہم تنہا ہوں

اس شعر پر مفصل گفتگو ۱/ ۳۰۷ پر ملاحظہ ہو۔

یہ بات آپ کی توجہ چاہتی ہے کہ یہاں میں نے چودہ اشعار معنی آفرینی کی بحث کے لئے منتخب کئے، لیکن خود میرے انتخاب میں ان میں سے ایک ہی شعر آ سکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے انتخاب میں وہ شعر لئے ہیں جو معنی کے وفور میں ان تیرہ شعروں سے بھی زیادہ ہیں۔ یا پھر وہ شعر ہیں جن میں معنی آفرینی کے ساتھ، یا اس کے بجائے، دوسری صفات ہیں۔ معنی کی کثرت کے باوجود یہ تیرہ اشعار میر کے معیار سے غیر معمولی طور پر بلند رتبہ نہیں ہیں۔ اگر اس درجے کے اشعار کو انتخاب میں لینا ہوتا تو کم سے کم دو تہائی کلیات انتخاب میں آ جاتا۔ میر کو پڑھنے کا صحیح طریقہ نہ جاننے ہی کے باعث فراق صاحب بے چارے کو میر کے یہاں ''قدر اول'' کے شعروں کی تعداد ''غالباً ڈھائی تین سو یا اس سے کچھ کم یا زیادہ'' نظر آئی۔ (گنتی کا یہ انداز بھی لائق داد ہے۔) اور ''نہایت اچھے اشعار کی تعداد'' انھیں ''تین ہزار اشعار سے کم'' نہ معلوم ہوئی۔ عالم یہ ہے کہ فراق صاحب کے یہاں (اور فراق ہی کیا فانی اور یگانہ تک کے یہاں) مشکل سے کوئی کوئی شعر ایسا نکلے گا جس میں معنی آفرینی اس درجے کی اور اتنی ہو جتنی میر کے زیر نظر چودہ شعروں میں ہے۔ اور یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ یہاں میں نے معنی کے صرف اول و دوم درجے تک بحث کو محدود رکھا ہے۔ ان اشعار کی ''معنویت'' (یعنی انسانی صورت حال کے لئے ان کی اہمیت) پر زیادہ توجہ نہیں صرف کی ہے۔ اس طریق کار پر صرف اس دیباچے میں نہیں، بلکہ پوری کتاب ہی میں عمل درآمد

کیا گیا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ میں نے حتی الامکان معنی کے معروضی وجود کو ثابت کرنا چاہا ہے۔اب اس معروض سے کیا کیا موضوعی، ذاتی، معنویت اور اہمیت کے پہلو نکلتے ہیں، یہ ہر پڑھنے والے کا ذاتی معاملہ ہے۔موضوعی معنویت آفاقی نہیں ہوتی۔اگر چہ اس کا آفاقی نہ ہونا اس کی خوبصورتی اور اہمیت کو کم نہیں کرتا، لیکن وہ ثبوت کے ماورا ہوتی ہے۔اس کے برخلاف میرا طریق کار ثبوت کے بغیر معنی کے وجود سے انکار کرتا ہے۔یہ بات الگ ہے کہ وہ معنی میں نے برآمد کئے ہیں، اور یہ ممکن ہے کہ کوئی دوسرا قاری انھیں برآمد نہ کر سکے، یا نہ کرنا چاہے۔لیکن جو بھی معنی میں نے برآمد کئے ہیں، متن میں ان کے وجود کو میں نے ثابت ضرور کر دیا ہے۔کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متن ان سے خالی ہے اور میں نے ان کا بوجھ متن پر ناحق ہی لاد دیا ہے۔

باب سوم

تصور کائنات

''تصور کائنات'' سے نظریۂ حیات، فلسفہ سیاست، زندگی کے لئے لائحۂ عمل، وغیرہ مراد نہیں۔ تصور کائنات کا براہ راست تعلق مذہب، سیاست یا فلسفۂ حیات سے نہیں ہوتا۔ تصور کائنات اور تہذیب میں البتہ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود نہیں۔ چونکہ ایک تہذیب کئی مذاہب اور نظریہ ہائے حیات میں مشترک ہو سکتی ہے، اس لئے تصور کائنات بھی مختلف مذاہب میں مشترک ہو سکتا ہے۔ اور چونکہ شاعری بنیادی طور پر تصور کائنات کا اظہار ہوتی ہے، لہٰذا یہ ممکن ہے کہ جب کوئی شخص کسی غیر زبان میں شاعری لکھے تو شاعری کی حد تک وہ اس تصور کائنات کو قبول کر لے جس کا اظہار اس زبان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی شخص کسی زبان سے بخوبی واقف ہو، لیکن وہ زبان جس تہذیب اور جس تصور کائنات کا اظہار کرتی ہے، اس سے واقف نہ ہو۔ یا واقف تو ہو، لیکن وہ اسے عارضی طور پر بھی قبول کرنے کو تیار نہ ہو۔ ایسی صورت میں وہ شخص اس زبان میں شعر کہنے سے (یعنی ایسا متن بنانے سے، جسے اس زبان کے بولنے والے شاعری کے طور پر قبول کر لیں) قاصر رہے گا۔ فراسوے فرنگی کے کلام سے کوئی شخص یہ اندازہ نہیں کر سکتا کہ اس کا مصنف کیتھولک عیسائی مذہب کا اور فرانسیسی نژاد ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب مختلف شعرا میں تصور کائنات مشترک ہو تو ان کا کلام آپس میں مشابہ ہوگا۔ اور اگر تصور کائنات کے ساتھ ساتھ رسومیات فن بھی مشترک ہو، تو صاف معلوم ہوگا کہ یہ شعرا ایک ہی سلسلے کے ہیں۔

مثال کے طور پر، طالب اور مطلوب کی وحدت کا مضمون صوفیانہ/مذہبی انداز میں، اور جسمانی

عشقیہ، یا محض عشقیہ انداز، میں بیان ہوسکتا ہے۔ تہذیبی اقدار اور تصور کائنات کی وحدت کے باعث مختلف انداز، اسلوب اور انداز نظر کے باوجود، اور اختلاف عقائد وملت کے باوجود، فارسی اردو شعرا کے یہاں اس مضمون کے بیان میں حیرت انگیز تسلسل وتوافق نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے مولانائے روم سے منسوب نعتیہ مستزاد کو دیکھیں۔ اس میں متکلم کے مطلوب یعنی (پیغمبر اسلامؐ) اور پیغمبرؐ کے مطلوب (اللہ تبارک تعالیٰ) اور خود متکلم میں وحدت کا بیان اس طرح ہے کہ طریقت کی راہیں شریعت کی سرحدوں کے باہر نکلتی نظر آتی ہیں۔ خود رومی کو اس بات کا خیال ہے کہ، جیسا کہ انھوں نے مقطعے میں کہا بھی ہے ؂

ہر لحظہ بہ شکلے بت عیار برآمد　　دل برد و نہاں شد
ہردم بہ لباس دگر آں یار برآمد　　گہ پیر و جواں شد
خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ　　خود رند سبو کش
خود برسر آں کوزہ خریدار برآمد　　بشکست وروان شد
باللہ کہ او بود کہ می آمد و می رفت　　ہر قرن کہ دیدی
تا عاقبت آں شکل عرب دار برآمد　　دارائے جہاں شد
حقا کہ ہم او بود کہ می گفت انا الحق　　در صوت الٰہی
منصور نہ بود او کہ برآں دار برآمد　　ناداں بہ گماں شد
ایں دم نہ نہان است بہ بیں گر تو بصیری　　از دیدۂ باطن
این است کزو ایں ہمہ گفتار برآمد　　در دیدہ بیاں شد
رومی سخن کفر نہ گفتست و نہ گوید　　منکر مشویدش
کافر شدہ آں کس کہ بہ انکار برآمد　　از دوزخیاں شد

رومی کے کوئی سو برس بعد دور دراز ہندوستان میں مسعود بک، اور مسعود بک کے کوئی دو سو برس بعد پھر ہندوستان میں خواجہ علی اکبر مودودی کو سنئے ؂

عارف و معروف بہ معنی یکیست
آں کہ خدارا بہ شناسد خداست

(مسعود بک)

صوفی باصفا منم عرش منم سرا منم
ارض منم سما منم بندہ منم خدا منم
من کہ علی اکبرم مظہر نور حیدرم
گرچہ بہ جرم اصغرم جام جہاں نما منم
بے من و بے تو من توام در من و در تو تو منی
نے من و نے تو درمیاں ما منم و شما منم

(خواجہ علی اکبر مودودی)

رومی کی پیدائش خراسان کی تھی۔ ان کی زندگی کا بڑا حصہ قونیہ (ترکی) میں گذرا۔ مسعود بک نسلاً ترک تھے اور فیروز شاہ تغلق کے قریبی قرابت دار۔ عجب نہیں کہ وہ ترکستان یا ازبکستان میں پیدا ہوئے ہوں۔ ان کی زیادہ تر زندگی دلی میں گذری اور غالباً دکن میں انھیں سزائے موت ملی۔ خواجہ علی اکبر مودودی کا تعلق حضرت مودود چشتی کے خاندان سے تھا۔ ان کی زندگی کا زیادہ تر حصہ الہٰ آباد میں گذرا۔ تینوں الگ الگ ماحول اور رسم و رواج کے پروردہ تھے۔ ان میں تصوف (جو اصلاً تصور کائنات ہے) مشترک تھا۔ میرزا عبدالقادر بیدل تقریباً سو فی صدی ہندوستانی تھے۔ بہار میں پیدا ہوئے، بہار اور اڑیسہ میں پلے بڑھے۔ متھرا میں بھی رہے، جہاں انھوں نے رشی منیوں کی صحبت اٹھائی۔ زندگی کا بڑا حصہ دلی میں گذارنے کے بعد وہیں مدفون ہوئے۔ ''نکات الشعرا'' میں میر نے بیدل کا اردو شعر نقل کیا ہے۔

جب دل کے آستاں پر عشق آن کر پکارا
پردے سے یار بولا بیدل کہاں ہے ہم میں

میر درد نے وحدت طالب و مطلوب کے مضمون کو عشقیہ رنگ میں بھی کہا اور صوفیانہ رنگ میں بھی۔

(۱) بسا ہے کون ترے دل میں گلبدن اے درد
کہ بو گلاب کی آئی تیرے پسینے سے

(۲) شخص و عکس اس آئینے میں جلوہ فرما ہوگئے
ان نے دیکھا اپنے تیں ہم اس میں پیدا ہو گئے

میر درد صحیح النسل نجیب الطرفین سید عالی مقام صوفی صافی اور نازش اہل اسلام تھے۔ فراسوے فرنگی (وفات ۱۸۶۱) نسلاً فرانسیسی رومن کیتھولک تھے۔ ان میں اور میر درد میں بظاہر کچھ مشترک نہ تھا۔ اب یہ شعر سنئے۔

یوں ہم آغوش ہوں پری کے ساتھ
جس طرح جسم ہووے جی کے ساتھ

جلتے دل کی فراسو کر کے سیر
موسیٰ طور ہو گئے ہیں ہم

فراسو کا شاعرانہ مرتبہ میر درد سے بہت فروتر ہے۔ لیکن رویئے اور طرز گذاری کے اعتبار سے ان کا پہلا شعر درد کے منقولہ بالا شعروں میں سے پہلے شعر، اور دوسرا شعر، درد کے دوسرے شعر کے مقابل ہے۔

سوامی رام تیرتھ المتخلص بہ رام (وفات ۱۹۰۶) اقبال کے دوست تھے اور اپنے وقت کے مشہور ویدانتی اور ہندو مذہب کے بہت بڑے شارح۔ سوامی رام تیرتھ کی ایک غزل کے چند اشعار پر سلسلہ ختم کرتا ہوں۔

یہ سیر کیا ہے عجب انوکھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
بغیر صورت عجب ہے جلوہ کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
مرقع حسن و عشق ہوں میں مجھی میں راز و نیاز سب ہیں
ہوں اپنی صورت پہ آپ شیدا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
زمانہ آئینہ رام کا ہے ہر ایک صورت سے ہے وہ پیدا
جو چشم حق بیں کھلی تو دیکھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں
علی التواتر ہے پاک جلوہ کہ دل بنا برق طور سینا
تڑپ کے دل یوں پکار اٹھا کہ رام مجھ میں میں رام میں ہوں

اس بحث کو ختم کرنے کے پہلے میں یہ بات واضح کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ تصور کائنات کا تعلق تہذیب، تاریخ اور روایات سے ہے۔ مذہب بعض اوقات ان چیزوں سے مختلف

بھی ہو سکتا ہے۔ اوپر ہم نے رومی اور سوامی رام تیرتھ کو پڑھا اور دیکھا کہ اختلاف مذہب کے باوجود ان کی باتوں میں مماثلت ہے۔ تصور کائنات بسا اوقات اختلاف مذاہب کو نظر انداز کر دیتا ہے مولانا روم سے منسوب مستزاد کے جواب میں حضرت شاہ نیاز بریلوی کے مستزاد سے حسب ذیل اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

گہ شعلۂ نورے شدہ بر طور بر افتاد تا خلق بترسد
گہ نارشدہ صورت گلزار برآمد بشگفت وریاں شد
گہ مصحف وقرآن گہے بید پران است گہ دانۂ تسبیح
گہ تار شدہ صورت زنار برآمد از کفر نشاں شد
گہ نرم دل و صاحب اخلاق حمیدہ تمثال محمد
گہ بر صفت ظالم و خونخوار برآمد قتال زماں شد

مندرجہ بالا مثالوں سے ثابت ہے کہ اگر شعر کی رسومیات اور تصور کائنات دو شاعروں کے درمیان مشترک ہو تو ان کی شاعری میں آپسی مفہومیت (mutual-comprehensibility) ہوتی ہے، چاہے ان شعرا کا تعلق مختلف ماحول اور پس منظر سے کیوں نہ ہو۔ دوسری بات یہ کہ اگر چہ کسی شاعری کا بڑا حصہ اسی وقت با معنی ہو سکتا ہے جب ہم اسے اس رسومیات اور شعریات کی روشنی میں پڑھیں جس کے تحت وہ متن خلق کیا گیا ہے، لیکن اس کی بعض تفصیلات ہم پر اسی وقت کھل سکتی ہیں جب ہم اس تصور کائنات سے واقف ہوں جو اس متن کے لئے خاموش بنیاد کا حکم رکھتا ہے۔ مثلاً بہت سے نئے لوگوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ہماری غزل میں رنج وغم اور نارسائی پر اس قدر زور کیوں ہے؟ دراصل اس کا تعلق ہمارے تصور کائنات میں ہے، جس کی رو سے دردمندی ضروری ہے، تاکہ دل پر روحانی اقدار روشن ہو سکیں (ملاحظہ ہو ۴/ ۱۵۵،۲/ ۱۹۴) اور زندگی کا اصل مقصد رضائے مطلوب ہے۔ اگر مطلوب کی رضا اسی میں ہے کہ دوری ہو اور ہم پر رنج گذرے، تو یہی عین مقصود ہے۔ (ملاحظہ ہو اس جلد کی تمہید صفحہ ۵۷ تا ۵۹۔) جب تک یہ باتیں نہ معلوم ہوں، کلاسیکی غزل کا یہ انتہائی اہم عنصر ہمارے لئے بڑی حد تک بند کتاب کی طرح رہے گا۔

گذشتہ جلد کے دیباچے میں جو نقشہ میں نے پیش کیا ہے، اس میں ''تصور کائنات'' کے تحت

حسب ذیل باتیں درج ہیں (صفحہ۱۰۲):

(۱) استعاراتی دنیا حقیقی ہے

(۲) فرد کو مرکزی حیثیت نہیں

(۳) آفاق کا مطالعہ چاہیئے نہ کہ انفس کا

(۴) کائنات غیر تبدل پذیر ہے

استعاراتی دنیا کے حقیقی ہونے کے بارے میں بہت سی بحث ہم استعارے کے ذیل میں دیکھ چکے ہیں۔ اس کا اعادہ یہاں فضول ہوگا۔ چند باتیں جو ابھی تک سامنے نہیں آئی ہیں، یہاں عرض کرتا ہوں۔ سنسکرت اور عربی شعریات میں استعارے کی بحث کو نشانیات (Semiology) کے تحت بھی رکھا جا سکتا ہے۔ نشانیات کا بنیادی اصول یہی ہے کہ شے اور نشان میں فرق نہیں، کیونکہ شے خود نشان ہے۔ اگر استعارہ اپنے اندر اصل معنی رکھتا ہے، اور عام خیال کے بموجب ''منتقل معنی'' (transferred meaning) کا حامل نہیں، تو پھر استعارہ کو نشان کا ہم معنی کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح، استعارہ اور حقیقت (جیسی کہ وہ نظر آتی ہے) میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ جب نطشہ (Neitzsche) نے کہا تھا کہ سچائی کچھ نہیں وہ محض (بے جان) اشیا کو انسانی پیانے میں ڈھالنے، مجاز مرسل، اور استعاروں کی چلتی پھرتی فوج ہے، تو اس کی مراد یہ تھی کہ ہم حقیقت کو نہیں جان سکتے۔ ہم اسے صرف مختلف طریقوں سے بیان کر سکتے ہیں۔ اور ہمارا بیان لامحالہ استعاراتی ہوگا (لہٰذا مبنی بر حقیقت نہ ہوگا۔) لیکن ایک مجاز کو اگر دوسرے مجاز نہیں، بلکہ حقیقت کے برابر قرار دیا جائے، تو یہ مشکل باقی نہیں رہتی۔ ممکن ہے ہر شخص اپنی حقیقت کے لئے اپنی طرح کا مجاز واضح کرے۔ لیکن جب تک معنی (Reality) کا ظہور صورت (Appearance) کے بغیر ناممکن قرار دیا جائے گا، تب تک معنی اور صورت کی وحدت بھی کسی نہ کسی سطح پر ممکن ہوگی ۔

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

(میر، دیوان اول)

بعض لوگوں نے مصرع اولی کی قرأت '' آئینہ ہو کے صورت'' لکھی ہے۔ اس قرأت کی رو

سے صورت اور معنی کی وحدت کا اصول اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ میر کو پھر سنئے ؎

صورت پذیر ہم بن ہر گز نہیں وے معنی
اس رمز کو و لیکن معدود جانتے ہیں

(دیوان اول)

اس بات کی تصدیق کے لئے، کہ معنی اور صورت (حقیقت اور استعارہ) کی وحدت کے تصور کا صرف اتفاقاً ہی میر کے یہاں نہیں آ گیا ہے، بلکہ پوری تہذیب میں جاری و ساری ہے مندرجہ ذیل رباعیاں ملاحظہ ہوں۔ عمر خیام سے منسوب رباعی ہے ؎

ما لعبتگانیم و فلک لعبت باز
از راہ حقیقتے نہ از راہ مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطع وجود
رفتیم بہ صندوق عدم یک یک باز

یہاں ہم صاف دیکھتے ہیں کہ انسان = ''کٹھ پتلی'' اور آسمان = ''کٹھ پتلی والا'' استعاراتی بیان ہے۔ لیکن شاعر نے ان کو استعارہ نہیں بلکہ نشانیاتی مساوات (Semiotic equation) قرار دیا ہے، اور صاف صاف کہا ہے کہ انسان = ''کٹھ پتلی'' اور آسمان = ''کٹھ پتلی والا'' مجاز (استعارہ) نہیں، بلکہ حقیقت ہے۔ خیام کے کوئی سات سو برس بعد ایران و نیشاپور نہیں، بلکہ لاہور و دہلی میں محمد افضل سرخوش کے شاگرد سوامی بھوپت رائے بیغم بیراگی کہتے ہیں ؎

دریا در موج موج اندر دریاست
در ذات و صفات حق تفاوت ز کجاست
اے محو حقیقت نظر افگن بہ مجاز
بے رنگ بصد رنگ چساں جلوہ نماست

یہاں بھی بالکل صاف کہا جا رہا ہے کہ ذات و صفات حق تو ایک ہیں ہی، حقیقت اور مجاز بھی ایک ہیں، کیونکہ بے رنگ (ذات حق) اپنا جلوہ صد رنگی میں نمایاں کرتی ہے۔ لہٰذا بے رنگی (= حقیقت) اور صد رنگی (مجاز) ایک ہی ہیں۔ (یہ ملحوظ رکھئے کہ استعاراتی معنی کو ہمارے یہاں مجازی معنی کہتے ہیں۔)

سبک ہندی کی شاعری میں (وہ فارسی ہو یا اردو)، ''تمثیل'' یا ''دلیل'' اسی لئے اہم ہے کہ حقیقت اور استعارہ ایک ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں حقیقت کو استعارے پہ دلیل لاتے ہیں مثلاً

(۱) سعی بہر راحت ہمسایہ ہا کردن خوش است
بشنود گوش از برائے خواب چشم افسانہ ہا

(غنی کاشمیری)

ہمسائے کے آرام کے لئے سعی کرنا اچھا ہے۔ یہ اصول حقیقت ہے۔ اس پر دلیل یہ استعارہ ہے کہ کان اس لئے افسانہ سنتا ہے کہ آنکھ (سوکر) آرام پا سکے۔

(۲) ظلمت بروں نہ رفت دمے از دیار ما
زخمی ز تیغ شمع فتد شام تار ما

(کلیم ہمدانی)

ہمارے گھر سے اندھیرا کبھی رخصت نہیں ہوتا۔ یہ حقیقت ہے (اگر چہ یہ خود استعارہ بھی ہے۔) اس پر دلیل یہ لائے ہیں کہ شمع کی لو، جو مثل تیغ ہے، تاریک شام کو زخمی کر کے ہمارے گھر میں ڈال دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شام زخمی ہو گئی تو اس کے کہیں آنے جانے کا سوال نہیں۔ لہٰذا اندھیرا ہمارے گھر سے کبھی رخصت نہ ہوگا۔ یہاں دوسرے مصرعے میں استعارہ در استعارہ کو ہر بار حقیقت کے طور پر استعمال کر کے اسے مصرع اولیٰ کے بیان پر دلیل ٹھہرایا ہے، اور مصرع اولیٰ خود استعارہ ہے۔

(۳) شراب تلخ از انگور شیریں خوب می آید
نباشد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد

(صائب)

یہاں مصرع اولیٰ حقیقت پر مبنی بیان ہے۔ اسے مصرع ثانی کے استعاراتی بیان کی دلیل کے لئے لائے ہیں۔ یا اگر مصرع ثانی کو حقیقت مانئے تو مصرع اولیٰ استعارہ ہے!

(۴) کسی کا کب کوئی روز سیہ میں ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

(ناسخ)

مصرع اولیٰ کے استعارے پر دلیل مصرع ثانی کے بیان حقیقت سے آئی ہے۔ مزید ملاحظہ ہو۔

(۵) پاکان ازل کو نہیں پروا اے مربی
عیسیٰ کو ضرر کچھ نہ ہوا بے پدری سے
(ناسخ)

اس شعر میں بھی مصرع اولیٰ کے استعاراتی بیان پر مصرع ثانی کے بیان حقیقت کو دلیل ٹھہرایا ہے۔
اگر یہ خیال گذرے کہ ناسخ وغیرہ تو تھے ہی ''غیر ذمہ دار'' لوگ، ان سے ایسی باتیں بعید نہیں، تو یہ چند اشعار دوسرے لوگوں کے سنئے۔

(۶) ہم چشم ہے ہر آبلۂ پا کا مرا اشک
از بس کہ تری راہ میں آنکھوں سے چلا ہوں

(۷) نیاز ناتواں کیا ناز سرو قد سے برآوے
مثل مشہور ہے یہ تو کہ دست زور بالا ہے

(۸) اس کے خیال خط میں کسے یاں دماغ حرف
کرتی ہے بے مزہ جو قلم کی صریر ہو

(۹) پھولوں کے عکس سے نہیں جوے چمن میں رنگ
گل بہ چلے ہے شرم سے اس منھ کی آب ہو

شعر (۶) میں مصرع ثانی استعارہ ہے اور اسے مصرع اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا گیا ہے، جو مبنی بر حقیقت بیان کا حکم رکھتا ہے۔ شعر (۷) میں بھی وہی حال ہے۔ شعر (۸) کے مصرع اولیٰ میں استعاراتی بیان کو واقعاتی بنا کر پیش کیا ہے اور مصرع ثانی، جو مبنی بر حقیقت ہے، اسے مصرع اولیٰ کی دلیل ٹھہرایا ہے۔ شعر (۹) میں وہی طرز گذاری ہے جو شعر (۱) میں ہے۔ یہ تمام اشعار ناسخ یا آتش یا ذوق کے نہیں، میر کے ہیں (۶) و (۷) دیوان اول۔ (۸) و (۹) دیوان دوم۔) اب میر سے سو برس بعد کے لوگوں کو سنئے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن میں کلاسیکی شعریات پوری طرح متشکل نہیں، لیکن اس کا تصور کائنات ضرور پوری طرح کارفرما ہے۔

(۱۰) جو دل و جگر جلائے تو سخن نے کی روانی
جو گلوں نے جوش کھایا تو کہیں گلاب نکلا

یہ شعر قدر بلگرامی (۱۸۳۳ تا ۱۸۸۴) شاگرد غالب کا ہے۔ مندرجہ ذیل شعر وحید الہٰ آبادی (۱۸۲۹ تا ۱۸۹۴) شاگرد بشیر الہٰ بادی شاگرد آتش کا ہے۔

(۱۱) ہزاروں پردوں میں روشن ہیں مثل جلوۂ مہر
نہ چھپ سکیں گے کبھی پردۂ غبار میں ہم

اور مندرجہ ذیل شعر بہرام جی جاماسپ جی بہرام (۱۸۲۸تا۱۸۹۵) کا ہے۔

(۱۲) دیدۂ بیدار سے عالم ہوا ہے سب مطیع
بوریائے فقر رشک مسند کمخواب ہے

متذکرہ بالا تین صاحبان کو صف اول کا شاعر نہیں کہہ سکتے۔ ان کے زمانے میں انگریزی یلغار بھی پورے زوروں پر تھی، اور ہند اسلامی اقدار (جن کے یہ پاسدار تھے) مشکوک ہو چکے تھے۔ لیکن یہ لوگ اپنی شعری روایت سے کم وبیش آگاہ تھے، اور ان کا تصور کائنات ابھی (مثلاً) وہی تھا جو غالب کا تھا۔ اوپر کے تین شعر محض مشتے نمونہ از خروارے ہیں۔ خیام سے لے کر بہرام تک تمام مثالوں سے صاف ثابت ہے کہ استعارہ بمنزلہ حقیقت ہے، یہ اصول کلاسیکی شعریات اور تصور کائنات دونوں میں جاری وساری تھا۔

ہماری داستانوں میں بھی یہی اصول طلسمی مقامات اور جادوگروں کے تعمیر کردہ طلسموں کے ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ طلسم تو خیالی اور فرضی ہیں (یعنی ''حقیقی'' دنیا کا استعارہ ہیں۔) لیکن ان میں ہر چیز ''حقیقی'' دنیا جیسی ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ طلسم کے اندر ''حقیقی'' دنیا فرضی معلوم ہو۔ (ملاحظہ ہو ۲/ ۶۷)۔ پھر یہ کہ طلسم کے اندر بھی طلسم ہوتے ہیں، یعنی طلسم ظاہر اور طلسم باطن۔ طلسم باطن کا طلسم ظاہر سے وہی رشتہ ہے جو ''حقیقی'' دنیا کا طلسم سے ہوتا ہے۔ یعنی طلسم ظاہر کے رہنے والے طلسم باطن میں داخل نہیں ہو سکتے جب تک انھیں اجازت یا تسخیر نہ ہو۔ اجازت یا تسخیر کے بغیر عام حالات میں ''حقیقی'' دنیا والوں کو طلسم کی خبر نہیں ہوتی۔ گویا طلسم ان کے سامنے ہوتا ہے لیکن وہ بے خبر رہتے ہیں۔ استعارہ بھی ایسی ہی حقیقت ہے کہ جب تک شاعر ہمیں اس سے آگاہ نہ کرے ہمیں اس کی خبر نہیں ہوتی۔

فکشن نگار کی حیثیت سے فلوبیئر (Gustave Flaubert) کی تمنا یہ تھی کہ مصنف اپنی تصنیف میں اس طرح ہو جیسے کائنات میں خدا، کہ اس کا عمل دخل ہر جگہ ہو، لیکن وہ کہیں دکھائی نہ دے۔ ڈراما نگار کی سی لاشخصیت کی یہ تلاش ناول کی صرف تکنیک کو کامل واکمل کرنے کی غرض سے نہ تھی۔ بلکہ

فلوبیر کو یہ بھی امید تھی کہ اس طرح، جب وہ اپنی شخصیت کو بالکل پس پشت ڈال کر دنیا کو دیکھے گا تو وہ حقیقت کو اپنے اصل رنگوں میں دیکھ سکے گا۔ فلوبیر کا یہ خواب تو نہ پورا ہو سکا، لیکن نطشہ کے زیر اثر مغربی دنیا نے اپنی اس ناکامی کو ضرور قبول کر لیا کہ سچائی محض استعارہ ہے، اس کی کوئی واجب، مطلق حیثیت نہیں۔ اسی لئے فلوبیر کے کوئی سو سال بعد راب گریے (Alain Robbe Grillet) نے یہ کہہ کر صبر کیا کہ تصنیف ہی حقیقت ہے، اس کے آگے کچھ نہیں۔ یعنی حقیقت وہی ہے جو میں بناؤں۔

یہ مشکلیں نہ پیدا ہوں اگر استعارے کو حقیقت کا نمائندہ نہیں، بلکہ خود حقیقت قرار دیا جائے۔ اس پس منظر میں یاکبسن کا یہ قول بھی غیر ضروری ہو جاتا ہے کہ استعارہ لفظ کی جگہ لفظ رکھنے کا نام ہے (word-for--word substitution) اور مجاز مرسل ایک لفظ سے دوسرے لفظ تک پہنچنے اور پچھلے لفظ کو ترک کرنے (word-to-word displacement) کا عمل ہے۔ جب وہ لفظ جو ایک لفظ کی جگہ رکھا گیا، خود بھی حقیقت کا حامل ہے، تو اس حقیقت سے بھی استعارہ بن سکتا ہے۔ لہٰذا مجاز مرسل بھی استعارہ ہی ہے۔ اس کو ایک اور طرح سے دیکھنا ہو تو شیخ اکبر محی الدین ابن عربی کے اس بیان پر غور کریں کہ "ہر شخص کا ایک طریق ہوتا ہے، جس پر وہ اور صرف وہی گامزن ہوتا ہے... لیکن یہ طریق، گام زنی ہی سے حاصل ہوتا ہے۔" یعنی یہ طریق کوئی ایسی شے نہیں جس کے بارے میں پہلے سے معلوم ہو، اور تب کوئی اس پر گام زن ہو سکے۔ گام زنی ہی طریق ہے، اور طریق ہی گام زنی ہے۔

مندرجہ بالا صورت حال میں آندرے مالرو (Andre Malraux) کا یہ تقاضا ہمارے کلاسیکی شاعر اور شعر کے لئے بے معنی ہو جاتا ہے کہ فن کار کا پہلا عمل یہ ہے کہ وہ "دیوتاؤں" پر "انگشت الزام اٹھائے" جو "انسانیت کو اپنی چاکری میں مقید رکھتے ہیں"۔ کلاسیکی شاعر کی نظر میں انسان اس کائنات میں اجنبی ہے۔ مذہب اور روحانیت وغیرہ اس کی رہنمائی کے لئے ہیں، لیکن انسان بطور فرد اکیلا ہے۔ اس کی اپنی کوئی اہمیت نہیں، مگر جو خدا چاہے۔ حتیٰ کہ بقول ابن قتیبہ، اگر کوئی شخص کسی شاعر کا ممدوح ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (ممدوح) کی توقیر چاہی تھی۔ اور اگر کوئی شخص کسی شاعر کا مہجو ہے تو اس لئے کہ خدا نے اس (مہجو) کی تذلیل چاہی تھی ("کتاب الشعر والشعراء")۔ انسان اشرف المخلوقات سہی، لیکن وہ کائنات یا نظم کائنات میں مرکزی حیثیت نہیں رکھتا۔ کائنات میں بہت سی چیزیں ہیں جن کے اسرار انسان پر نہیں کھلے۔ اور جب انسان کے پاس کائنات کا پورا علم نہیں تو وہ مرکز کائنات نہیں، بلکہ

کائناتی قوتوں کے رحم و کرم پر ہے۔ یہاں فن کار ناظم کائنات پر انگشت الزام اٹھانے کے بجائے بہت سے بہت یہ کہہ سکتا ہے ۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

(میر، دیوان اول)

اس طنز یہ احتجاج میں اقبال (acceptance) بھی ہے، کہ کرنے والا کرتا رہے گا، اور ہم، جو مجبور ہیں، اس بات میں بھی مجبور ہیں کہ ہم پر مختاری کی تہمت لگتی رہے۔ ورنہ سچ یہ ہے کہ یہاں سب اعمال اضطراری ہیں ۔

راہ کی کوئی سنتا نہ تھا رستے میں مانند جرس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

(میر، دیوان چہارم)

صبح اور خورشید کی مانند میرے جیب کو
چاک کا موجب ہے تو ہی تو ہی اسباب رفو

(درد)

کانٹ (Emmanuel Kant) نے ایک بار تین سوالوں میں انسانی تامل اور تفکر کا نچوڑ رکھ دیا تھا۔ کچھ عجب نہیں کہ ان سوالوں کے جواب میں جو کچھ کہا جائے اسے ہم مجیب کا تصور کائنات قرار دیں۔ کانٹ کے سوالات ہیں:

میں کیا کچھ جان سکتا ہوں؟
مجھے کیا کرنا چاہیے؟
میں کیا امید کر سکتا ہوں؟

ہماری کلاسیکی غزل میں جو تصور کائنات ملتا ہے، اس کی روشنی میں ان سوالوں کے جواب ہم یوں بیان کر سکتے ہیں:

میرے علم کی کوئی حد نہیں مگر جو خدا چاہے۔

مجھے وہ کرنا چاہئے جس کی توفیق مجھے خدا دے۔
مجھے علم نافع اور عمل مقبول کی امید کرنا چاہئے۔

حضرت بابا فرید گنج شکر نے حضرت نظام الدین اولیا سلطان جی کو رخصت کرتے وقت دعا دی تھی کہ اللہ تمھیں دونوں دنیاؤں میں سعید کرے اور تمھیں علم نافع عمل اور مقبول عطا کرے۔ اس دعا میں مرکزی نکتہ یہی ہے کہ انسان، کوئی بھی انسان، اعانت خداوندی کے بغیر کچھ نہیں پا سکتا، کچھ بھی نہیں جیت سکتا۔ اور جب ایسا ہے، تو اس تصور کائنات میں ایک طرح کی اشرافیت (elitism) ہے، اور ساتھ ہی ساتھ بنیادی انکسار بھی ہے، کہ انسان خود کچھ نہیں۔ اس تصور کی رو سے فن کار کو معنی کی ضرورت نہیں۔ رولاں بارت (Ronald Barthes) کہتا ہے کہ "تحریر کا عمل معنی (کو حاصل کرنے اور بیان کرنے) کی ضرورت کی اذیت میں گرفتار رہتا ہے۔" یہ مغربی تصور کائنات ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری میں جو نظریۂ کائنات ہے، اس کی رو سے کائنات میں معنی موجود ہیں اور زمانۂ گذشتہ سے ان کو پہچانا گیا ہے۔ ہر زمانے کا شاعر ان معنی کو حاصل کرتا ہے اور اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہے۔ غالب پہلے کلاسیکی شاعر ہیں جنھیں کائنات کے معنی میں شک ہے اور وہ اس طرح کے سوال کرتے ہیں۔

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

انھیں سوالوں کے باعث غالب ہمارے پہلے جدید شاعر بھی ہیں۔ ورنہ کلاسیکی شاعر کو دنیا کے معنی میں کوئی شک نہ تھا۔

جب کائنات میں فرد کو مرکزی حیثیت نہیں، اور فرد کوئی نئے معنی دریافت یا ایجاد نہیں کر سکتا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ الگ الگ اشیا اپنی انفرادی حیثیت سے (انفس) کوئی حیثیت نہیں رکھتیں۔ ضرورت اشیا کی عمومی حیثیت کو بیان کرنے کی ہے۔ نثر میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ مثلاً داستان میں اس قسم کی کردار نگاری ممکن نہ ہو سکی جس کی مثالیں ہم ناول میں دیکھتے ہیں۔ یعنی ہر کردار میں الگ الگ طرح کے انفرادی خواص و خصائص ہونا، ہر کردار کی داخلی زندگی کا مطالعہ، ہر کردار کی صفات و عیوب میں ارتقائی کیفیت کا ہونا، وغیرہ۔ شاعری میں اس اصول کا اثر یہ ہوا کہ الگ الگ پھولوں، پھلوں، درختوں وغیرہ کا بیان ضروری نہ ٹھہرا۔ نہ ہی معشوق یا عاشق وغیرہ میں انفرادی صفات و خصوصیات کی کوئی اہمیت رہی۔

قاعدہ یہ ٹھہرا کہ ایک پھول، یا چند پھولوں کے نام بیان کرنا کافی ہے۔ اور ان پھولوں کی بھی پنکھڑیوں، ان کی لکیروں، ان کی بناوٹ، ان کے رنگوں کا بیان غیر ضروری ہے۔ ''گل'' کہا تو اس سے مراد نہ صرف گلاب کا ہر پھول ہوئی، بلکہ ضرورت ہوئی تو ''گل'' کے معنی ''کوئی پھول'' یا ''سب پھول'' بھی فرض کر لئے گئے۔ اسی اعتبار سے، عاشق کی زندگی کے معاملات، معشوق کی شخصیت، اس کا حسن، یہ سب چیزیں انفرادی تفصیل کے بجائے اجمالی تعیم کے ساتھ بیان کی گئیں۔

حالی نے بڑے رشک اور تحسین کے انداز میں لکھا ہے کہ والٹر اسکاٹ (Walter Scott) جب روکبی کا قصہ لکھ رہا تھا (مراد اسکاٹ کی نظم (Rokeby) مطبوعہ ۱۸۱۳ سے ہے) تو وہ جنگل میں جا جا کر مختلف پھول پتیوں کی شکل و صورت، خوشبو وغیرہ کوائف غور سے دیکھ کر اپنی کاپی میں نوٹ کر لاتا تھا، اور تب ہی وہ ان کا بیان اپنی نظم میں داخل کرتا تھا۔ حالی چاہتے تھے کہ اردو کے شاعر بھی اس طرح کی ''واقعہ نگاری'' کریں۔ اول تو بے چارہ اسکاٹ کیا، اور اس کی شاعری کیا؟ اگر ایسی مثال ہی لانی تھی تو فلوبیئر کی مثال لاتے، جس نے سردی کی ایک پوری رات کھلے کھیت میں گذار دی، یہ دیکھنے کے لئے کہ پودوں پر ٹھنڈک اور پالے کا اثر کیسا ہوتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ انگریزی تہذیب کے دباؤ میں آ کر حالی نے انفس پر آفاق کی فوقیت کا تہذیبی اصول نظر انداز کر دیا۔ ''واقعہ نگاری'' کے لئے ضروری نہیں کہ ہر پھول کی پنکھڑی، اور ہر لباس کی ہر شکن، اور ہر چہرے کا ہر خط و خال بیان کیا جائے۔ (یہ بات تو کٹر سے کٹر واقعیت نگار مثلاً ایمیل زولا بھی نہ کر سکا۔) یہ قطعی ممکن ہے کہ اشیا کے جوہر کو ہر وقت موجود فرض کر کے صرف اشاروں اور خاکوں سے وہی کام لے لیا جائے، خاص کر جب اصل مقصد اصول کو قائم کرنا ہو، نہ کہ فروع کو۔

نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہئے
ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے
سر پائے خم پہ چاہئے ہنگام بے خودی
رو سوے قبلہ وقت مناجات چاہئے

یعنی بحسب گردش پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہیے

یعنی گل ولالہ ونسرین کا رنگ تفصیل سے جدا جدا بیان کرنا فضول ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جس رنگ کو بھی لیں، اس کے ذریعہ بہار (جو تمام رنگوں کا رنگ ہے) کا اثبات ہو سکے۔ اصل (جڑ) نہیں تو فروع (شاخیں) بھی نہیں۔ لہٰذا فروع کو چھوڑ کر اصل کو اختیار کرنا ضروری ہے۔ اگر بے خودی ہے تو اس کے اظہار کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ نشے میں لڑکھڑا کر اپنا سر پائے خم میں ڈال دیا جائے۔ اور مناجات کرنی ہے تو قبلہ رو ہو کر، پوری طرح متوجہ ہو کر کی جائے۔ اصل چیز ذات (جوہر=essence=اصل) ہے، نہ کہ صفت (عرض = form=شاخ۔)

واضح رہے کہ آفاق کی انفس پر فوقیت کا اصول تہذیبی اصول ہے۔ یعنی کسی دوسری تہذیب (مثلاً مغرب) میں اگر کوئی اور اصول رائج ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک تہذیب کے اصول دوسری پر مسلط نہیں ہو سکتے۔ دوسری بات یہ کہ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے تمام کلاسیکی فنون میں تفصیلات کے اخراج کا یہی اصول تھا۔ مثال کے طور پر، مصوری میں اگر کسی پھول یا جانور کی تصویر الگ سے بنتی تھی، اور مقصد یہ ہوتا تھا کہ پھول یا جانور کے انفرادی خال وخد واضح کئے جائیں، تو ایسی تصویر میں تمام انفرادی تفصیلات کا خیال رکھا جاتا تھا۔ لیکن (مثلاً) تناسب وقوعی (perspective) کے اصول سے واقف ہونے کے باوجود ہمارے مصور اس تناسب (perspective) کا لحاظ غیر ضروری (بلکہ شاید مضر) سمجھتے تھے۔ اس سلسلے میں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ چینی مصوری میں بھی تناسب وقوعی کا وجود نہیں۔ جاپانی اور چینی منظر کشی میں سارا تناسب وقوعی اس مفروضے کے اعتبار سے ہوتا ہے کہ مصور سارے منظر کو کسی بلندی سے دیکھ رہا ہے۔

چینی مصوروں کو تناظر وقوعی سے روشناس کرانے کا کام ۱۷۲۹ میں ایک مغربی مصور نے انجام دیا۔ بعض لوگوں نے اس کی تحسین کی، لیکن چین کے شہنشاہ نے بڑے پتے کی بات کہی کہ مغربی مصوری میں محض تشابہ ہے، جب کہ مصوری کی تعیین قدر کے اور بھی بہت سے معیار ہو سکتے ہیں۔ مغرب میں سب سے پہلے اس نکتے کو اروِن پین کافسکی (Erwin Panofsky) نے سمجھایا کہ مختلف علامتی نظاموں کے تحت لوگ دنیا کو مختلف طرح سے بیان کرتے (یا حقیقت کی منظر کشی کرتے) ہیں۔ اس نے یہ

بھی بتایا کہ اصل غلطی لوگ یہ کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں، فن کار دنیا کو ٹھیک اسی طرح بیان کرتا ہے جیسی کہ وہ اسے دکھائی دیتی ہے۔ حالاں کہ دراصل فن محض ایک طریقہ ہے اس بات کا کہ سطح قرطاس یا کینوس پر مختلف تصویری عناصر کو کس طرح منظم کیا جائے۔ ارنسٹ کیسرر (Ernst Cassirer) نے علامتی ہیئت کی بحث کی ضمن میں ہمیں بتایا ہے کہ علامتی ہیئتوں (مثلاً شاعری) کا اصل تفاعل یہ ہے کہ وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ مختلف علاقوں اور تہذیبوں کے لوگ دنیا کو کس طرح دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔

ہمارے تصور کائنات میں آفاق کو انفس پر فوقیت دینے کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ اشیا کو بیان کرنے میں کثرت کا انداز کارفرما ہوا۔ یعنی جب اشیا کی انفرادی پہچان متعین نہیں کرنا ہے تو ان کی مجموعی پہچان قائم کرنے کے لئے ہر بات میں شدت پیدا کی جائے۔ اگر بہار ہے تو سب بہاروں سے بڑھ کر ہے۔ اگر درد جدائی ہے تو ایسا کہ کسی پر ایسا وقت نہ گذرا ہوگا۔ اگر معشوق ہے تو اس کا حسن تمام دنیا سے افزوں ہے، وغیرہ۔ یہ مبالغہ (=استعارہ) تو ہے ہی لیکن محض مبالغہ نہیں۔ یہ ایک اصول حقیقت کا اظہار ہے۔ حقیقت کو جتنا بڑا کر کے، اور بڑھا چڑھا کر بیان کیا جائے، اس کا بیان اتنا ہی وثوق انگیز ہوگا۔

مہاتما بدھ کا قول تھا کہ ہم وہی کچھ ہیں جو ہم نے سوچا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کائنات ہمارے مفروضے سے زیادہ نہیں۔ ہمارا مفروضہ بدلے گا تو کائنات بھی بدل جائے گی۔ اگر چہ اس تصور کی بھی جھلک کہیں کہیں ہماری کلاسیکی شاعری میں مل جاتی ہے، لیکن اس شاعری میں جو تصور کائنات عام طور پر جاری وساری نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ کائنات ہمارے خارج میں ہے اور غیر تبدل پذیر ہے۔ جس چیز کی جو جگہ مقرر ہے وہی قائم رہے گی۔ معشوق، عاشق رقیب، ناصح، سارے لوگ جیسے ہیں ویسے ہی رہیں گے، جہاں ہیں وہیں رہیں گے۔ دنیا میں جو قوتیں متصرف اور کارفرما ہیں وہ عام طور پر متکلم/ عاشق کے خلاف ہیں۔ وہ ایسی ہی رہیں گی۔ کوئی قوت ان کا مزاج ورجحان نہیں بدل سکتی۔

ایک طرح سے دیکھئے تو سب لوگوں، سب قوتوں، کا کردار ازل سے طے ہو چکا ہے۔ لہٰذا سب کے سب اپنے اپنے مقررہ کردار کے اعتبار سے اداکاری (role playing) کر رہے ہیں۔ آڈن (Auden) کہتا ہے کہ ''ہمارا (مغربی) ادب جن سوالوں کو اٹھاتا ہے وہ ہماری تہذیب کے بارے میں نہیں، بلکہ ہمارے بارے میں ہوتے ہیں۔'' اس اصول کے قطعی برخلاف، اردو کی کلاسیکی غزل جو سوال اٹھاتی ہے وہ شاعر/متکلم کے بارے میں نہیں، بلکہ اس کی تہذیب کے بارے میں ہوتے ہیں ممکن ہے کہ

جان ڈن (John Donne)، شیلی، حتیٰ کہ کیٹس اور گوئٹے کا بھی کلام پڑھ کر ہم ان لوگوں کے داخلی کوائف سے آگاہ ہو سکیں۔ اس کے برخلاف میر کا کلیات پڑھ کر ہمیں ان کی تہذیب کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، ان کے تصور کائنات کے بارے میں بہت کچھ معلوم ہوگا، لیکن میر کی شخصیت کے بارے میں ہمیں بہت کم معلوم ہو سکے گا۔ (اردو کے نقاد کچھ بھی کہیں۔) اور غالب کے کلام سے ان کی شخصیت کے بارے میں تو کچھ بھی نہ معلوم ہوگا۔ تعجب یہ ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو یہ بات معلوم تھی کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں، بلکہ وسیلے (medium) کا اظہار ہے۔ یعنی ہر صنف سخن کے تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں اور ہمارا اظہار ان تقاضوں کا پابند ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے نقاد ہیں کہ اب بھی میر اور غالب کے یہاں ذاتی واردات تلاش کرتے ہیں اور ناسخ و شاہ نصیر و ذوق کو ذاتی واردات کے فقدان کی بنا پر مطعون کرتے ہیں۔ جب کائنات میں کوئی تبدیلی ہی نہیں ہو سکتی، تو شاعر/متکلم کے کوائف، جو رسومیاتی طور پر متعین ہو چکے ہیں، ان میں تبدیلی کہاں سے ہو سکتی ہے؟ اگر ایسی تبدیلی کی گنجائش ہو تو عاشق ترک عشق بھی کر سکتا ہے، کسی اور پر بھی عاشق ہو سکتا ہے، معشوق ترک ستم بھی کر سکتا ہے، رقیب بوالہوسی کے بجائے خلوص پیشگی اور بے ریائی اور سرفروشی اختیار کر سکتا ہے، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ کلاسیکی غزل میں یہ باتیں ممکن نہیں۔ اسی طرح، کلاسیکی (کربلائی) مرثیے میں بھی کرداروں کے ذہنی واردات کا بیان اور ان کے انفرادی شخصی خصوصیات میں ارتقا، یا تبدیلی کا کوئی تصور ممکن نہیں، الا یہ کہ ایسی تبدیلی تاریخی طور پر ثابت مانی جاتی ہو۔

تصور کائنات پر زبان، مذہب، تاریخ، یہ سب اثر انداز ہوتے ہیں۔ لیکن اگر اس میں بعض باتیں مذہبی نقطۂ نظر سے بالکل درست یا مستحسن نہ بھی ہوں تو کوئی ہرج نہیں۔ تہذیبوں میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہو سکتی ہیں جو ان میں مروج مذاہب کے پہلے سے چلی آرہی ہوں۔ اور بعض اوقات ایسی چیزیں ان میں مروج مذہب کا حصہ بھی بن جاتی ہیں (جیسے نصاریٰ کے یہاں کرسمس جو قبل از مسیح کا تہوار ہے۔) تاریخ کا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی تاریخ بنائی ہوئی، یا مفروضہ ہوتی ہے۔ بنائی ہوئی تاریخ سے مراد ایسے واقعات ہیں جو کسی نہ کسی باعث تاریخی سچائی کے طور پر مشہور کر دیئے جاتے ہیں۔ مفروضہ تاریخ سے مراد ہے کسی گذشتہ واقعے (یا واقعات) کے بارے میں ایسے تصورات، یا ان واقعات کی ایسی تعبیریں، جو اپنی دلکشی کے باعث (یا اس لئے کہ وہ کسی طاقتور طبقے یا گروہ کے لئے منفعت کا باعث ہیں) مقبول و

معروف ہوکر سچ کا درجہ حاصل کر چکی ہوں۔ زبان کا اثر تصور کائنات پر براہ راست اور مسلسل ہوتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کائنات کے بارے میں کوئی ایسا بیان، یا کوئی ایسا عقیدہ ممکن ہے زبان جس کو بیان نہ کر سکتی ہو۔ فلسفۂ لسان میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ ہمارا تصور کائنات ہماری زبان کا مرہون منت ہے۔ بیسویں صدی کے بہت سے مقبول خیالوں کی طرح یہ خیال بھی نطشہ (Nietzsche) سے شروع ہوا ہے۔ بعد میں رسل (Bertrand Russell) نے بھی دیکارت (Descartes) کی تنقید میں ایسی ہی بات کہی کہ دیکارت کے قول ''میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں'' میں غلطی یہ ہے کہ ''میں'' جو گرامری تفاعل کا اظہار ہے، اسے وجودی تفاعل کا اظہار سمجھ لیا گیا ہے۔

شعر شور انگیز

نالۂ بلبل کی کیا تاثیر شور انگیز ہے
قطرۂ شبنم سے زخم گل نمک داں بن گیا
(شاہ نصیر)

مغربی عرفا اور قدما میں ہے، جیسا عراقی۔ ان کا کلام دقائق و حقائق سے لب ریز، قدسی شاہجہانی شعرا میں صائب و کلیم کا ہم عصر و ہم چشم، ان کا کلام شور انگیز۔

(غالب، بنام علائی)

ردیف ی

دیوان اول

ردیف ی

۳۷۵

ہمت اپنی ہی یہ تھی میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

۳۷۵/۱ اس مضمون پر، کہ مرنا ہمارے لئے آسان ہے، میر نے کئی شعر کہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو ۲۰/۱ اور ۳/۶۰۔ اسی طرح، یہ مضمون بھی میر نے کئی بار باندھا ہے کہ ایک بار پر پھڑ پھڑا کر قید مقام سے نکل جائیں۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے ؎

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پر فشانی ہے

لیکن پھر بھی، شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو اسے عمدہ شعروں میں بھی ممتاز کرتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ مرغ خیال کی طرح سر عالم سے گذر جانا (یعنی دنیا کے اس پار نکل جانا، دنیا کو چھوڑ جانا) نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ خیال کی صفت ہی یہ ہے کہ وہ مقام کا پابند نہیں ہوتا۔ پھر ''مرغ خیال'' کہہ کر ''پر افشانی'' کا جواز پیدا کر دیا۔ ''خیال'' کو مرغ سے تشبیہ دینا بھی نئی بات ہے۔ یہ اس لئے اور بھی مناسب ہے کہ ''خیال'' کے لئے ''آسماں پیما''، ''آسماں سیر'' وغیرہ صفات لاتے ہیں۔

اب آگے دیکھئے۔ خیال کو سر عالم سے گذر جانے والا کہا ہے۔ اس میں کنایاتی معنی یہ نکلے کہ خیال کے لئے ممکن ہے کہ دنیا کے اس پار (یعنی عالم مرگ، عالم ارواح) کے حالات جان سکے۔ اس سے

یہ کنایہ نکلا کہ دنیا کے بعد یا دنیا سے آگے ایک عالم (یا کئی عالم) کا وجود ہے۔ پھر یہ کہ خیال کی رفتار کا اندازہ اور بیان نہیں ہوسکتا، اس کے باوجود میر نے ایسا استعارہ تلاش کرلیا جس سے خیال کی رفتار کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ بس ایک بار پر پھڑ پھڑائے اور دنیا کے اس پار پہنچے۔ یہ استعارہ اس لئے بھی خصوصی قوت اور محاکات کا حامل ہے کہ بہت سے پرندے اڑنے سے پہلے بیٹھے ہی بیٹھے ایک بار پر پھڑ پھڑاتے ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ پر کا کھولنا ہی کافی ہے، اتنے ہی میں زمین آسمان طے ہوجاتے ہیں۔

''ہمت'' یہاں کثیرالمعنی لفظ ہے۔ اگر اس کے معنی ''جرأت'' لئے جائیں تو اس میں دو کنائے ہیں، اول تو یہ کہ اس قدر طویل اور تیز رفتاری سے کئے جانے والے سفر کی ہمت کی۔ دوسرا کنایہ اس بات کا ہے کہ موت سے خوف نہ کیا۔ لیکن لفظ ''ہمت'' کے صوفیانہ اصطلاحی معنی ہیں ''دنیا اور دنیا والوں سے کوئی لگاؤ نہ رکھنا۔ دنیا سے کسی چیز کی توقع یا امید نہ رکھنا۔'' بالفاظ دیگر، دنیا کے علائق کو ترک کرنے کا نام ''ہمت'' ہے۔ عرفی کا مشہور مطلع ہے ؂

اقبال کرم می گزد ارباب ہمم را
ہمت نہ کشد نیشتر لا و نعم را

(اہل ہمت کے لئے کسی کا احسان قبول
کرنا اس قدر تکلیف دہ ہے۔ جیسے کسی کو
کوئی چیز کاٹتی ہو۔ ہمت 'ہاں' یا 'نہیں' کا
نشتر کبھی نہیں کھاتی۔)

لہٰذا اگر ہمت کا تقاضا ترک تعلقات اور ترک توقعات ہے تو ''ہمت'' کا بہترین مظاہرہ یہی ہے کہ انسان سر عالم سے گذر جائے۔ اب مصرع اولیٰ میں ''ہی'' اور مصرع ثانی میں ''بھی'' کی معنویت اور واضح ہوتی ہے، کہ ہمت تو اور لوگ بھی کرتے ہیں، لیکن یہ اپنی ہی ہمت تھی کہ ہم نے دنیا ہی خالی کردی۔ خوب شعر ہے۔

۳۷۶

اس کے پیمانِ عہد تک نہ جیے
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

۳۷۶/۱ اس شعر میں الم ناکی، اور کیفیت کا دریا موج زن ہے۔لیکن اس میں کیفیت کے علاوہ بہت کچھ ہے۔سب سے پہلے تو مضمون کی ندرت دیکھئے، کہ عام طور پر معشوق کو وعدہ خلاف اور عاشق کو باوفا کہتے ہیں۔ یہاں بے وفائی کا الزام معشوق پر نہیں، بلکہ عمر پر ہے۔اس میں استعاراتی پہلو بھی ہے، کہ محاورہ ہے ''فلاں کی عمر نے وفا کی'' (یعنی وہ بہت جلد مر گیا، یا اپنا کام مکمل کئے بغیر مر گیا۔) اب صورت یہ پیدا ہوئی کہ معشوق تو باوفا (یا عہد کا پکا) تھا ہی، متکلم بھی اپنے اعتماد میں خالص تھا۔اسے اپنی محبت اور معشوق کی استقامت پر اعتماد تھا۔لیکن ایک تیسری ہستی، یعنی عمر نے سارا کھیل بگاڑ دیا۔ یہ بات تو ہمارے دھیان ہی میں نہ تھی کہ عشق کے معاملے میں اصل وفا اور بے وفائی تو عمر سے سرزد ہوتی ہے۔عمر اگر وفا کرے تو معشوق کا وعدہ وفا ہو ہی جائے۔

اب یہاں سے معنی کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔(۱) معشوق نے کوئی وقت یا کوئی مدت نہ مقرر کی تھی، بس یہ کہا تھا کہ ہم وعدہ پورا کریں گے۔متکلم نے تمام عمر انتظار کیا، لیکن وعدہ پورا نہ ہونے کی نوبت نہ آئی۔(۲) اگر عمر طویل تر ہوتی تو وعدہ پورا ہو ہی جاتا۔ (۳) متکلم عمر طبیعی کو نہ پہنچا، عالم جوانی ہی میں مر گیا (عمر نے اس سے وفا نہ کی۔) (۴) عمر طبیعی کو نہ پہنچنے کی وجہ یہ تھی کہ معشوق کے جور، یا ہجراں کے صعب و تعب، نے وقت سے پہلے ہی موت کا سامان کر دیا۔(۵) معشوق کا وعدہ پورا ہونے کو عمر خضر چاہئے، اور وہ نصیب میں نہیں۔(۶) معشوق کی مدت حیات عاشق کی مدت حیات سے زیادہ تھی۔لیکن معشوق ہمیشہ جوان رہتا ہے، اور عاشق بہر حال نامراد ہے، چاہے وہ بوڑھا ہو کر مرے، چاہے وقت سے پہلے۔

ابھی تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ ''ایفائے عہد'' سے وصل کے وعدے کا ایفا مراد ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی بات ایسی نہیں جس کی بنا پر ہم یقین سے کہہ سکیں کہ یہاں عہد وصل مراد ہے۔ [illegible] معنی میں آ سکتا ہے۔(۱) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمھیں قتل کریں گے۔(۲) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر خاص طرح سے یا خاص طرح کے ظلم کریں گے، یعنی تمھیں دوسروں سے ممتاز کریں (یا برعکس) گے۔(۳) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تم پر ظلم کی انتہا کر دیں گے۔(۴) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم تمھیں وصل سے شاد کریں گے۔(۵) معشوق نے وعدہ کیا تھا کہ ہم رقیبوں سے قطع تعلق کر لیں گے۔ وغیرہ۔ یعنی عہد کی نوعیت کو مبہم رکھ کر چند در چند معنی پیدا کئے ہیں۔

دیوان دوم میں عمر کی بے وفائی کا مضمون ہے ؎

جفا اس کی نہ پہنچی انتہا تک
دریغا عمر نے کی بے وفائی

اس شعر میں کیفیت بہت کم ہے، اور عمر کی بے وفائی نے جس چیز سے محروم رکھا (انتہائے جفا) اس کی وضاحت کے باعث تہ داری بھی کم ہو گئی ہے۔ شعر زیر بحث میں جو امکانات ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ معشوق نے ہمارے ساتھ ظلم یا قتل میں کوئی امتیاز نہ برتا۔ بظاہر یہ بات دور از کار معلوم ہوتی ہے، لیکن میر نے اس مضمون کو کئی بار باندھا ہے ؎

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی

(دیوان دوم)

یہ کیا کہ دشمنوں میں مجھے ساننے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

(دیوان ششم)

شعر زیر بحث جس غزل سے لیا گیا ہے، اس میں ایک اور شعر اس طرح کا ہے جس میں معشوق کو ملزم ٹھہرانے سے گریز کیا گیا ہے، اور الزام ایسی ہستی پر رکھا ہے جس کو عام طور پر ملزم نہیں ٹھہراتے۔ یعنی یہ

شعر بھی اسی قسم کی مضمون آفرینی کی مثال ہے جیسی ہم نے شعر زیر بحث میں دیکھی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس شعر میں بھی معنی کے وہ پہلو نہیں ہیں جن کی بنا پر زیر بحث شعر کو چار چاند لگ گئے ہیں ۔

دل میں اس شوخ کے نہ کی تاثیر
آہ نے آہ نارسائی کی

آہ کا نارسائی کرنا، یعنی آہ کا (Active Agent) یا فاعل (Subject) ہونا البتہ بہت خوب ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ آہ نارسا رہی۔ میر نے اس کے برعکس آہ کو صرف نارسا نہیں کہا ہے، بلکہ اسے نارسائی میں عملاً مصروف دکھایا ہے۔

دیوان ششم کے دو شعروں میں عمر کی بے وفائی کا یہی مضمون بڑے دلچسپ پہلو سے باندھا ہے ۔

وہ اب ہوا ہے اتنا کہ جور و جفا کرے
افسوس ہے جو عمر نہ میری وفا کرے

دیر جوانی کچھ رہتی تو اس کی جفا کا اٹھتا مزہ
عمر نے میری گذر جانے میں ہائے دریغ شتابی کی

۳۷۷

دن رات مری چھاتی جلتی ہے محبت میں
کیا اور نہ تھی جاگہ یہ آگ جو یاں دابی

۱/۳۷۷ اس شعر میں بھی کیفیت کا دور دورہ ہے۔ شور انگیزی بھی ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ کیفیت کا ایک حصہ اس بات کا مرہون منت ہو کہ شعر میں بعض الفاظ قدیم طرز کے ہیں (چھاتی، جاگہ، یاں دابی) جن کے باعث ہمارے اور شعر کے درمیان رومانی فاصلہ پیدا ہو گیا ہے۔ ٹیری (Terry Eagleton) نے رومن یاکبسن (Roman Jacobson) کے ''نظریۂ انحراف'' پر یہی اعتراض کیا ہے کہ اگر شاعری کی زبان عام روزمرہ زبان سے انحراف (distortion) اور (organised violence) یعنی توڑ پھوڑ اور منظم تشدد کرتی ہے، تو عام روزمرہ زبان کا معیار کیا ہے؟ ایگلٹن کا کہنا ہے کہ انجیل کے Authorized Version (۱۶۱۱) میں ہمارے لئے جو دلکشی ہے وہ اس لئے بھی ہے کہ اس کی زبان کی قدامت ہمیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن کیا یہی قدیم زبان سولہویں صدی کے آخر میں ''عام روزمرہ زبان'' نہ تھی؟ اس سوال کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) پرانی زبان کی دلکشی ہمارے لئے بچے کی توتلی زبان کی دلکشی ہے۔ اسے ادبی حسن پر محمول نہ کیا جائے۔ (۲) پرانی زبان اگر سمجھ میں نہ آئے تو دلکش نہیں۔ لہٰذا اصل معاملہ معنی کی خوبصورتی کا ہے، الفاظ کی قدامت کا نہیں۔ (۳) الفاظ کی قدامت بعض اوقات دلکشی کے بجائے بے لطفی بھی پیدا کرتی ہے۔ (جیسا کہ ہم آج کل ''آئے ہے، جائے ہے'' جیسی ردیفوں میں دیکھتے ہیں، جن کے ذریعہ مشاعرے کے شعرا ''طرز میر'' پیدا کرنے کی بچکانہ کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا الفاظ کی صرف قدامت نہیں، بلکہ ان کا مناسب ماحول، بنیادی اور اہم ترین بات ہے۔)

لیکن ان جوابات کے باوجود ہمیں اس بات پر متنبہ رہنا چاہئے کہ ہم کسی شعر کو محض اس بنا پر

خوبصورت نہ قرار دے دیں کہ اس کی زبان کا پرانا پن ہمیں بھلا معلوم ہوتا ہے۔ شعر زیر بحث میں کئی باتیں ایسی ہیں جو غور کرنے پر کھلتی ہیں۔ معنی کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ متکلم کا دل محبت کا گنجینہ ہے، اور اس کا سینہ دن رات سوز محبت سے جلتا ہے۔ یعنی متکلم کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس کے علاوہ اور کسی دل میں محبت ہے ہی نہیں۔ یا پھر اور دلوں میں جو محبت ہے وہ اصلی نہیں، بلکہ محبت کا محض ہلکا سا پرتو ہے۔ یا پھر متکلم کو اس بات کا دعویٰ ہے کہ ساری دنیا کی محبت میرے ہی سینے میں ہے (یعنی باقی دنیا والوں کو محبت اسی خزانے سے ملی ہے۔) معنی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ محبت سے عرفان خداوندی مراد ہے۔ قرآن میں ہے کہ اللہ نے اپنے علم کا بوجھ زمین و آسمان کو دینا چاہا، لیکن انھوں نے انکار کیا۔ انسان نے اپنی لاعلمی اور کم عقلی کے باعث اس بوجھ کو قبول کر لیا۔ ان معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ کا استفہام بہت دلچسپ ہو جاتا ہے، کہ خود ہی اس آگ کو قبول کیا اور اب خود ہی شکوہ کر رہے ہیں کہ اسے اور کہیں کیوں نہ دابا؟

اگر سوال اٹھے کہ عرفان خداوندی کو آگ کہنے کا کیا جواز ہے؟ تو جواب یہ ہے کہ عرفان حاصل ہی اس وقت ہوتا ہے، جب اللہ کی محبت کا سوز دل میں ہو۔ راسخ عظیم آبادی نے اسے براہ راست آگ کہا بھی ہے، اور ممکن ہے کہ بنیادی مضمون انھوں نے میر ہی سے حاصل کیا ہو۔ راسخ عظیم آبادی ؎

حیراں ہوں کہ دابی دل پروانہ میں وہ آگ
جس آگ سے پر خوف دل روح الامیں ہو

اب میر کے شعر کی طرف مراجعت کیجئے۔ مصرع ثانی میں انشائیہ انداز نے شکایت کا لطف تو پیدا کیا ہی ہے، اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ کائنات کی وسعت محبت کی آگ کے لئے تنگ تھی۔ یا پھر خدائے تعالیٰ پر طنز ہے، کہ انھیں ایسی کون سی جگہ کی تنگی تھی کہ نگاہ انتخاب میرے سینے پر پڑی۔

''آگ دابنا'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ آگ کو راکھ وغیرہ سے اس طرح ڈھک دینا کہ انگارے تو باقی رہیں، لیکن شعلے فرو ہو جائیں۔ حاتم نے اسی مفہوم میں یہ محاورہ باندھا ہے، اور اغلب ہے کہ میر کے مضمون پر شاہ حاتم کے شعر کا پرتو بھی ہو ؎

بدن پر کچھ مرے ظاہر نہیں اور دل میں سوزش ہے
خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دابی ہے

''آگ دابنا'' کا دوسرا مفہوم ہے، ''آگ کو بجھا دینا''۔ چنانچہ ذوق کا شعر ہے ؎

خنک دلوں کی اگر آہ سرد دوزخ میں
پڑے تو واقعی اک بار آگ داب تو دے

میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے شعر میں محاورے کے دونوں معنی درست آتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو یہ ہوئے کہ آگ کو لا کر میرے سینے میں اس طرح چھپا دیا کہ اس کے شعلے تو بجھ گئے لیکن انگارے باقی رہے۔ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ اس آگ کو بجھانے (دابنے) کی کوئی صورت نہ تھی۔ صرف میری چھاتی ایسی جگہ تھی جہاں اس کا بجھنا ممکن تھا، سو آگ وہاں لا کر بجھا دی گئی۔ لیکن آگ کی گرمی اس قدر باقی ہے کہ میری چھاتی دن رات جلا کرتی ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''دابی'' کا فاعل خود متکلم ہی ہو۔ یعنی مصرعے کی نثر یوں کی جائے: ''کیا اور جگہ نہ تھی جو (میں نے) یہ آگ یہاں دابی؟'' اب معنی یہ نکلے کہ میں نے ہی محبت کی، اور میں نے ہی اپنے دل و سینہ کو اس آگ کا مدفن بنایا۔ اب میں اس کی سزا بھگت رہا ہوں۔

اس طرح یہ شعر بھی میر کے اس مخصوص طرز کا عمدہ نمونہ ہے کہ کیفیت اور معنی آفرینی یکجا کر دئے جائیں۔ اگر اسے کارکنان قضا و قدر پر طنز مانا جائے تو اس شعر میں شورانگیزی بھی کارفرما ہے۔

جرأت نے بھی اس مضمون کو خوب ادا کیا ہے کہ سوز محبت کے باعث سینے میں آگ روشن رہی ؎

سوزش دل کیا کہوں میں جب تلک جیتا رہا
ایک انگارہ سا پہلو میں پڑا دہکا کیا

میر کے یہاں کیفیت اور شورانگیزی کی فراوانی ہے، اور ان کے پہلے مصرعے میں جو عمومیت ہے، وہ جرأت کے نسبتہً محدود بیان سے بہتر ہے۔ لیکن جرأت کے مصرع ثانی میں پیکر کی شدت اور محاکاتی رنگ اس قدر زبردست ہے کہ میر بھی وجد کرتے۔ اس کے مقابلے میں شیفتہ کا مشہور مصرع بالکل پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ شیفتہ کے شعر میں حسن دراصل مصرع اولیٰ کے انشائیہ بیان کے باعث ہے ؎

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

مصحفی نے میر کا مضمون براہ راست بیان کیا ہے۔ کوشش انھوں نے بہت کی ہے کہ میر کا جواب ہو جائے، لیکن میر کے مصرع اولیٰ میں پیکر اور مصرع ثانی میں استفہام دونوں ہی نے مصحفی کے شعر

کو دبالیا ہے۔

مصحفی جس سے سبھی سینہ پھنکا جاتا ہے
یہ عجب آگ رکھی ہے دل انسان کے بیچ

ہاں یہ ضرور ہے کہ مصحفی نے عشق کو تمام انسانیت کی صفت قرار دے کر ایک آفاقی کیفیت براہ راست حاصل کر لی ہے۔ میر کے شعر میں انفرادیت نمایاں ہے۔ لیکن مصحفی کی آفاقیت کا یہ پہلو خوب ہے کہ پورے شعر میں آتش عشق کا ذکر نہیں، صرف آگ کہا ہے، اس کا نام نہیں لیا۔ لیکن بات مکمل کر دی۔

ہمارے زمانے میں عتیق اللہ نے محبت کا پہلو مبہم رکھ کر اچھا مضمون نکالا ہے۔

اک اندھیرا ہوں سر سے پاؤں تلک
پھر یہ پہلو میں کیا چمکتا ہے

۳۷۸

تجھے کیونکہ ڈھونڈوں کہ سوتے ہی گذری   کیونکہ=کس طرح
تری راہ میں اپنے پاے طلب کی

۳۷۸/۱   اس شعر پر غور کرنے سے پہلے ۳۵۲/۱،اور خاص کر سرمد کی رباعی کو دوبارہ پڑھ لیجئے ،اور اس بات پر وجد کیجئے کہ میر اپنے قاری کو کیا کیا جھکائیاں دیتے ہیں، اور کس کس طرح اسے مضمون کی نئی دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں۔ ۳۵۲/۱ میں بنیادی بات یہ تھی کہ خود مطلوب ہی طالب تھا اور اپنے طالب کی تلاش میں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ، اس بات کا بھی امکان تھا کہ طالب کو سعی کا احساس تھا، لیکن اسے یہ معلوم نہ تھا کہ جستجو کا وہ کون سا طرز ہے جس میں کامیابی کا امکان ہو۔ شعر زیر بحث میں تلاش ہی سے دل اٹھالیا ہے، اور عذر یہ کیا ہے کہ میرا پاے طلب سو گیا ہے (سن ہو گیا ہے) اور ہمیشہ سے ہی یہ ایسا ہی رہا ہے، تو پھر میں تجھے کس طرح تلاش کروں؟

سوال یہ ہے کہ پاے طلب کے سن ہو جانے کی وجہ کیا ہے؟ عام دنیا میں پاؤں اس وقت سن ہو جاتے ہیں جب انھیں دیر تک بے کار رکھا جائے، اور انھیں موڑ کر یا داب کر بیٹھا جائے، اس طرح کہ ان میں حرکت بھی نہ ہو۔ تو کیا متکلم یہ کہنا چاہتا ہے کہ وہ اپنے پاے طلب کو بے حس و حرکت رکھنے پر مجبور رہا ہے؟ لیکن اس کے پہلے کہ اس سوال پر بحث ہو اور متکلم کی (اصلی یا فرضی) مجبوری کا محاکمہ ہو، ہمیں اس بات کو بھی لحاظ میں رکھنا چاہئے کہ شعر کے الفاظ سے صاف معلوم ہوتا ہے، کہ پاے طلب کو بے حس و حرکت ہونے پر مجبور نہیں کیا گیا ہے۔ بلکہ پاے طلب نے ارادی طور پر راہ طلب میں سو جانا اور سن ہو جانا اختیار کیا ہے۔

لہٰذا متکلم کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پاے طلب نے سو جانا پسند کیا۔ ایسی صورت میں مطلوب کی تلاش کامیاب ہونے کا کوئی سوال نہیں۔ صوفیوں کا کہنا ہے کہ وصول الی اللہ کے لئے سعی کرنی

ضرور چاہئے، لیکن اس سعی سے کچھ ہوتا نہیں، جب تک خود اللہ نہ چاہے۔ حضرت امداد اللہ صاحب مہاجر مکی سے ایک صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ایک جگہ سے نوکری کا تعلق ہے، لیکن جی چاہتا ہے کہ نوکری چھوڑ کر پوری طرح اللہ کی طرف متوجہ ہو جاؤں۔ حاجی صاحب نے ارشاد فرمایا کہ مولوی جی، نوکری کرتے رہو۔ جب وہ چاہے گا خود ہی چھڑا دے گا۔ حضرت کے اس ارشاد میں کئی نکتے ہیں۔ ان میں ایک یہ بھی ہے کہ جب ایک تعلق قوی ہوتا ہے تو دوسرے علاقے خود بخود کمزور پڑ جاتے ہیں۔ کیفیت جب تک گومگو کی ہے، تعلق قوی نہیں ہے۔

درد نے اس مضمون کو یوں بیان کیا ہے کہ جب دل میں لہر آئے گی تو دیر وحرم (=تعینات) کی راہ طے ہو سکے گی۔ یعنی یہ دل کی لہر خود سے نہ اٹھے گی، بلکہ آئے گی۔ مراد یہی ہے کہ جب اللہ کی توجہ ہوگی تو وہ دل میں لہر ڈال دے گا ؎

قصد ہے قطع بطور مستاں
عرصۂ دیر و حرم کیجئے گا
لہر جب آوے گی جی میں جوں برق
راہ طے اک دو قدم کیجئے گا

''جوں برق'' کا فقرہ معنی آفرینی کا اچھا نمونہ ہے، کیونکہ یہاں ''برق'' دونوں طرف ہے، یعنی ''لہر'' بھی برق مثال ہے، اور قطع راہ بھی برق کی سی تیزی رکھتی ہے۔

اب متکلم کا یہ بیان، کہ تیری راہ میں میرا پائے طلب تو سوتا ہی رہا ہے، دو تین معنی کا حامل ہو جاتا ہے۔ (۱) متکلم کا تعلق قوی نہیں ہے۔ (۲) متکلم کا تعلق تو قوی ہے، لیکن ابھی تائید غیبی اسے حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اس بنا پر وہ ابھی مطلوب کی طرف سرگرم سفر نہیں ہوا ہے۔ لیکن چونکہ اس پر قبض وتعطل کا عالم ہے، اس لئے وہ گمان کرتا ہے کہ اس کی سعی خام ہے۔ اس کیفیت کو وہ پائے طلب کی خفتگی سے تعبیر کرتا ہے۔ (۳) متکلم کو سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ وہ اپنی زندگی لہو ولعب میں، یا بے حسی میں گذار رہا ہے، اور اس کا الزام اپنے پائے طلب پر دھر رہا ہے، کہ وہ شروع ہی سے سویا ہوا ہے۔ لیکن اس صورت میں پائے طلب پر الزام دھرنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں۔ لہٰذا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کو تعلق کی تلاش ضرور ہے، لیکن وہ پائے طلب کی نارسائی سے مجبور ہے۔ اور پائے طلب کی نارسائی کا سبب کچھ اور نہیں،

انسانی کمزوری ہے۔ یعنی مطلوب اتنی دور ہے کہ اس کی تلاش کرنا نہ کرنا برابر معلوم ہوتا ہے۔

یہاں اس بات پر توجہ لازمی ہے کہ شعر کا مخاطب مطلوب ہی ہے، یعنی مطلوب کو خطاب کر کے اس سے ہی استمداد کیا ہے۔ میں تجھے کیونکر ڈھونڈوں؟ یہ کسی مکمل طور پر بے حس دل کی آواز نہیں، بلکہ ایسے دل کی آواز ہے جو مطلوب ہی کو ماوا و ملجا مانتا ہے اور اس سے ہی مدد طلب کرتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں تشکیک، تلاش میں تھک ہار کر بدحال ہو جانے کی کیفیت مطلوب کی طرف سے کشادِ راہ نہ ہونے اور طالب کا اپنے اوپر ہی شک کرنے کا رجحان، اور تمام نارسائیوں اور مایوسیوں کے باوجود مطلوب کے ساتھ ایک احساس یگانگت، غرض اتنی طرح کے، اور اتنے متضاد معنی حل ہو گئے ہیں کہ معنی آفرینی کی معراج حاصل ہو گئی ہے۔

قاسم کاہی نے بخت خوابیدہ کا مضمون انتہائی قوت کے ساتھ اور بڑے نادر پیکر پر مبنی کر کے لکھا ہے ؎

سعی بے ہودہ ست در بیداری بخت زبوں
ایں رہ خوابیدہ را آواز پا افسانہ ایست
(بخت زبوں کو بیدار کرنے کی سعی فضول ہے۔ یہ وہ
راہ خوابیدہ ہے جس کے لئے پاؤں کی آہٹ
(خواب آور) افسانے کا کام کرتی ہے۔)

واضح رہے کہ ''راہ خوابیدہ'' ایسے راستے کو کہتے ہیں جسے ہمارے یہاں ''بند گلی'' کہا جاتا ہے، یعنی ایسا راستہ جو کہیں جاتا نہ ہو۔ اس معنی کا قاسم کاہی نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن اس کے یہاں پیچ در پیچ معنی اور اس کے وہ تضادات نہیں ہیں جن کی بنا پر میر کا شعر غیر معمولی ٹھہرتا ہے۔ قاسم کاہی کے یہاں جو کچھ ہے، سطح پر ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ شعر اس قدر آہنگی اور بظاہر رواروی میں کہہ دیا ہے کہ اگر قاری بہت چوکس نہ ہو تو اس شعر پر اس کی نگاہ ہی نہ رکے۔

اب رعایتیں بھی دیکھ لیجئے۔ ''سوتے ہی گذری'' بہت خوب روزمرہ ہے، لیکن اس کا ایک لطف ''گذری''، ''راہ'' اور ''پا'' کی مراعات النظیر میں بھی ہے۔ ''گذری'' بمعنی ''بازار'' بھی ہے، جہاں لوگ چیزیں ''ڈھونڈتے'' ہیں۔ اس طرح ان دو لفظوں میں ضلع کا ربط ہے۔

۳۷۹

۱۰۳۵ کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر
سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی

اس کی تو دل آزاری بے ہیچ ہی تھی یارو   بے ہیچ = بے ضرورت
کچھ تم کو ہماری بھی تقصیر نظر آئی   بے وجہ

۱/۳۷۹ دیوانگی کے مضمون پر میر نے اپنے کئی شعروں میں یہ اشارہ رکھا ہے کہ متکلم قید میں ہے اور اسے خارجی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی۔ (مثلاً ۲/۱۶۶ اور ۱/۲۹۸۔) شاہ نصیر نے ''بسنت'' کی ردیف میں قافیہ بدل بدل کر کئی عمدہ غزلیں کہی ہیں۔ یہ بات بعید از قیاس تھی کہ وہ میر کے زیر بحث مطلعے کا جواب نہ کہتے۔ یہ مطلع ہے ہی اتنا دلچسپ کہ شاعر کو جواب لکھے ہی بنے۔ چنانچہ شاہ نصیر کہتے ہیں ؎

موج صبا بھی صورت زنجیر ہے نصیر
کیا موسم بہار کی لائی خبر بسنت

شاہ نصیر کا شعر غیر معمولی ہے، لیکن میر کا مطلع پھر بھی اس سے بلند مرتبہ ہے۔ کچھ تو لفظ ''کچھ''

کا کمال ہے، کہ اس طرح کے چھوٹے لفظوں میں نئی جان اور نئی قوت ڈالنے کا فن میر سے بہتر کسی کو نہ آیا۔ ایسے موقعوں پر رلکے یاد آتا ہے جس کا قول تھا کہ شاعری میں the اور a جیسے ننھے منھے لفظ بھی نئی قیمت حاصل کر لیتے ہیں۔ یہاں میر کے شعر میں ''کچھ'' کئی معنویتیں رکھتا ہے۔(۱) موج ہوا کچھ پیچاں ہے (تھوڑی سی پیچاں ہے۔)(۲) ایسا لگتا ہے کہ موج ہوا پیچاں ہے۔(۳) اے میر کیا تم کو موج ہوا کچھ پیچاں نظر آئی؟ (ملحوظ رہے کہ اگر لفظ ''کچھ'' کو حذف کریں تو استفہام قائم نہیں ہوتا۔)

دوسرے مصرعے میں لفظ ''شاید'' کے باعث وہ صورت حال نظر آتی ہے جو ۲۹۸/۱ اور شاہ نصیر کے شعر میں ہے، کہ متکلم کو باہر کی دنیا کی خبر براہ راست نہیں ملتی، بلکہ وہ خارجی آثار و علائم کے ذریعہ ہی تبدیلیوں کو محسوس یا معلوم کر سکتا ہے۔لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔زیر بحث شعر میں بعض نادر پہلو ہیں اور ان میں سے بعض سے شاہ نصیر نے بھی استفادہ کیا ہے۔پہلی بات تو یہ کہ ''ہوا'' کی موج تو مسلمات شعر میں ہے، اور ''موج'' کے اعتبار سے ہم یہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ وہ کبھی پیچاں ہوگی، کبھی سیدھی، یا کم پیچاں ہوگی۔لیکن ہمیں نہ ہوا کی موج نظر آتی ہے اور نہ اس کی پیچانی۔لہٰذا اگر متکلم یہ کہہ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا پیچاں نظر آتی ہے تو یا(۱) وہ جھوٹ بول رہا ہے(۲) یا اس کا دماغ مختل ہے، اور اس اختلال دماغ کے باعث وہ سمجھ رہا ہے کہ مجھے موج ہوا اور اس کی پیچانی نظر آتی ہے۔ظاہر ہے کہ پہلی بات کا محل نہیں۔لہٰذا دوسری ہی بات صحیح ہے کہ متکلم کو جنون ہو چکا ہے، اور وہ فرضی یا غیر مرئی چیزوں کو حقیقی اور مرئی سمجھتا ہے۔دوسری بات یہ کہ مصرع اولیٰ میں تخاطب یا تو خود سے ہو سکتا ہے (یعنی متکلم خود کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ ''اے میر، کچھ موج ہوا...'') یا پھر یہ کہ متکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہیں۔ اب صورت حال یہ بنتی ہے کہ کسی قید خانے میں، یا کسی کوٹھری میں، دو شخص بند ہیں۔ایک تو میر ہے، جسے کسی چیز کی سدھ بدھ نہیں۔یا اسے ایسے کسی کونے میں قید کر کے ڈال دیا گیا ہے جہاں سے وہ باہر دنیا کا حال نہیں دیکھ سکتا۔دوسرا شخص بھی دیوانہ ہے، لیکن وہ باہر کا حال معلوم کر سکتا ہے۔جنون کے غلبے میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ موج ہوا کو پیچاں دیکھ رہا ہے۔وہ پکار کر، یا خوش ہو کر، یا خوف زدہ ہو کر، میر سے کہتا ہے کہ شاید کہ بہار آئی...

اب یہاں کے دو تین پہلو اور نکلتے ہیں۔(۱) بہار میں جنون بڑھ جاتا ہے، یا عود کر آتا ہے۔ لیکن بہار میں پھول کھلتے ہیں، گلشن سرسبز بھی ہوتا ہے۔متکلم کے لئے بہار کے معنی صرف یہ ہیں کہ اسے

اضافۂ جنوں کے باعث زنجیر پہنائی جائے گی۔ یعنی بہار اور زنجیر اس کے لئے ہم معنی ہیں۔ بہار اور جنون کا یہ نشانیاتی اتحاد (semiotic identity) درد انگیز بھی ہے، خوف انگیز بھی، اور کسی سطح پر، کہیں دور جا کر، مسرت کا اہتزاز بھی پیدا کرتا ہے۔ خود متکلم کے لہجے میں خوف، اشتیاق، جنون کی شدت کے باعث جذباتی ہیجان، سب موجود ہیں۔ (۲) متکلم کا تشخص مبہم ہونے کے باعث یہ امکان بھی ہے کہ مصرع اولیٰ کسی ایک شخص نے کہا ہو، اور مصرع ثانی، میر نے (جس کو مصرع اولیٰ میں مخاطب کیا گیا ہے) جواب میں بولا ہو۔ اس صورت میں مصرع ثانی میں اشتیاق کا لہجہ غالب قرار دیا جائے گا۔

سودا نے اس زمین میں گیارہ شعر کی غزل کہی ہے اور ''زنجیر'' کا قافیہ تین بار استعمال کیا ہے۔ لیکن تینوں شعر معنی آفرینی سے عاری ہیں ۔

سودا کی مرے جس کو تدبیر نظر آئی
شمشیر کے جوہر کی زنجیر نظر آئی

ہے گردش چشم اس کی حلقہ در محشر کا
موج خط پیشانی زنجیر نظر آئی

اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سودا کے
بچھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

سودا نے اپنے مطلع اور دوسرے شعر میں مضمون آفرینی کی خفیف سی کوشش کی، لیکن مقطع میں وہ بھی ترک کر دی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قافیہ اگر پیش پا افتادہ ہو تو مضمون نکالنا کس قدر مشکل ہوتا ہے اور سودا کے مقابلے میں میر زیادہ طباع اور چالاک شاعر ہیں۔ خیر، مطلع میں تو میر کو اپنے تخلص کا فائدہ تھا، اب دیوان دوم کا حسب ذیل شعر دیکھیں، جس میں زیر بحث شعر سے مشابہ مضمون اور ''زنجیر'' کا قافیہ ہے، لیکن بات بالکل نرالی اور معنی سے مملو پیدا کی ہے ۔

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

اس شعر پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۷۲۴/۱۔

مصحفی نے ''زنجیر نظر آئی'' زمین کو ترک کیا ہے، ہاں ''زنجیر کیا نکالی'' میں انھوں نے زور

آزمائی کی ہے۔ مضمون تو انھوں نے نیا نکالا، لیکن بے لطف اور بے فائدہ ۔

بل دے کے لیف خرما مجنوں کے پاؤں باندھے　　لیف خرما = کھجور کی چھال
سستی نے طالعوں کی زنجیر کیا نکالی　　(لیف بروزن کیف)

میر نے زیر بحث غزل کی بحر (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن ×۲ ہزج مثمن اخرب) میں بکثرت شعر کہے ہیں۔ اقبال کے سوا کسی نے اسے میر کی سی روانی سے نہیں استعمال کیا، اور اس غزل میں تو خوش آہنگی اور روانی منتہائے کمال کی ہے۔ سودا کے ہم طرح اشعار سے مقابلہ اور دونوں کو بہ آواز بلند پڑھنا اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

۲/۲۷۹　متقدمین میں میر اور متاخرین میں داغ نے دلی کے ماتم میں کئی شعر اپنی غزلوں میں داخل کئے ہیں۔ میر کے شعر تو بجا طور پر مشہور ہیں۔ داغ کے شعر اگرچہ میر سے بہت کم تر ہیں، لیکن ان کا بھی غم و رنج ان میں صاف جھلکتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں ۔

بہار خلد سے آباد تھا جہان آباد
ہر ایک کوچے میں تھے گلشن ارم سو سو
(گلزار داغ)

داغ دلی تھی کسی وقت میں یا جنت تھی
سینکڑوں گھر تھے وہاں رشک ارم ایک نہ دو

رشک شمشاد تھا ہر خوش قد و ہر خوش رفتار
سرو آزاد تھا ہر ایک جوان دہلی
(آفتاب داغ)

میر کے زیر بحث شعر میں سب سے زیادہ توجہ انگیز بات یہ ہے کہ دلی کے کوچوں کا استعارہ اوراق مصور سے کیا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر تکرار ہے کہ مصرع اولیٰ میں کہہ ہی دیا ہے کہ ع دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے۔ لیکن درحقیقت یہ تکرار نہیں، بلکہ مصرع اولیٰ کے دعوے کی دلیل

ہے۔ان گلی کوچوں میں جس کو بھی دیکھا وہ تصویر کی طرح خوب صورت نظر آیا۔ یا تصویر کی طرح ساکت اور متحیر نظر آیا۔ دوسرے معنی کی رو سے دلی کے گلی کوچوں میں رہنے والے دلی کے حسن پر اس قدر فدا و فریفتہ ہیں کہ وہ صورت تصویر حیرت میں ہیں۔

''تصویر'' کے معنی Painting یا Portrait نہیں، بلکہ اسے مورت (statue) کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔اس طرح دلی کی گلیوں میں دکھائی دینے والی شکلوں کو''تصویر'' کہنا اور بھی مناسب ہے۔شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے ایسا لفظ استعمال کیا جو بہ یک وقت کتاب کے ورق پر بنی ہوئی دو سمتی (two-dimensional) صورت اور پتھر یا لکڑی وغیرہ کی بنی ہوئی سہ سمتی (three-dimensional) صورت کے معنی دے رہا ہے۔ مثلاً میر ہی کی یہ رباعی ''تصویر'' کے استعارے سے خالی ہونے کے باعث دلی اور دلی والوں کے حسن کا مضمون اس کامیابی سے ادا نہ کر سکی جو ہم شعر زیر بحث میں دیکھتے ہیں ؂

ہر روز نیا ایک تماشا دیکھا
ہر کوچے میں سو جوان رعنا دیکھا
دلی تھی طلسمات کہ ہر جاگہ میر
ان آنکھوں سے ہم نے آہ کیا کیا دیکھا

میر نے تصویر کا مضمون ایک اور شعر میں عجب پر اسرار انداز میں برتا ہے ؂

آگے بھی تجھ سے تھا یاں تصویر کا سا عالم
بے دردی فلک نے وے نقش سب مٹائے

(دیوان اول)

اس شعر میں بھی ''تصویر کا سا عالم'' متکلم کے لئے بھی ہے کہ وہ تصویر کی طرح متحیر تھا، اور اس ماحول و مقام کے لئے بھی، جہاں متکلم اس وقت موجود ہے۔لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ تصویر کا سا عالم اس بنا پر ہونا ہی اس بات کے لئے کافی ہے کہ وہاں تصویر کا سا حسن پیدا ہو جائے۔غیر معمولی شعر کہا ہے، لیکن ''بے دردی فلک'' کی وضاحت نے اس کا حسن ایک حد تک مجروح بھی کر دیا ہے۔اس کے برخلاف زیر بحث شعر میں صرف ماضی مطلق ہے کہ ''تھے'' اور ''نظر آئی''۔لہٰذا یہ کنایہ تو ہے کہ دلی اب ویسی نہیں

جیسی پہلی تھی، لیکن یہ بات واضح نہیں کہ اس کا حال کب سے بدلا اور بگڑا اور کیوں؟ اس ابہام نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ کسی کو قصوروار نہ ٹھہرانے اور ملزم نہ گرداننے سے امکانات تو وسیع ہوئے ہی ہیں کہ یہ تبدیلی اور بگاڑ امتدادِ زمانہ، کسی آفت ناگہانی، آسمان کی دشمنی وغیرہ کسی وجہ سے ہو سکتی ہے۔ لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ دلی کی تبدیل حال ایک ناگزیر تاریخی حادثہ معلوم ہوتی ہے۔ داغ کے منقولہ بالا شعروں میں تاریخ کی قوت کا احساس نہیں ہے، صرف ایک مقامی حادثے کا احساس ہے۔ میر کے شعر میں دلی پہلا لفظ ہے، اس سے گمان گذرتا ہے کہ کچھ لوگ مختلف شہروں کا تذکرہ کر رہے ہیں، کوئی کہتا ہے لاہور ایسا تھا، کوئی کہتا ہے بدایوں ایسا تھا۔ متکلم، جو کوئی دلی والا ہے، یا جس نے دلی کبھی دیکھی تھی، کہتا ہے ع دلی کے نہ تھے کوچے... اس طرح دلی کی شخصیت کسی بے زبان فریم میں جڑی ہوئی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مصحفی نے بھی اس طرح کا انداز اختیار کیا ہے ؎

خاک دہلی کی ذرا سیر تو کر
یہ عجب آب و ہوا رکھتی ہے

یہاں یہ لطف بھی ہے کہ مصرع ثانی میں جان بوجھ کر معمولی بات کہی، گویا دلی کی شان بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ ''خاک دہلی'' میں یہ کنایہ بھی ہے کہ دلی اب مٹ کر خاک ہو چکی ہے، اور اس کی آب و ہوا میں عجب حسرت و حرماں ہے۔ میر کے شعر میں المیہ ہے اور شورانگیزی ہے، مصحفی کے یہاں سبک بیانی خوب ہے۔ میر سوز نے میر کا پیکر اختیار کیا ہے، یا ممکن ہے میر نے میر سوز سے لیا ہو۔ لیکن سوز کے یہاں بندش سست ہے اور پیکر میں شدت نہیں ؎

حضرت دہلی کی کس منھ سے کروں تعریف میں
ایک ایک اس اجڑے گھر میں عالم تصویر ہے

۳۷۹/۳ پورے شعر میں خود پر طنز اور دوسرے مصرعے میں ابہام بہت خوب ہے۔ اپنے اوپر طنز میں ایک بے چارگی بھی ہے، کہ عاشق اپنے حسابوں تو بڑے بڑے سامان کرتا ہے لیکن معشوق، یا کارکنان قضا وقدر کے آگے اس کی ایک نہیں چلتی اور اس کی ساری ترکیبیں بے اثر رہتی ہیں۔

''سرایت'' کا لفظ اس شعر میں غیر معمولی حسن و قوت کا حامل ہے۔ اس کے دو معنی ہیں

(۱)رات کوسفر کرنا،اور (۲) کسی چیز کا کسی چیز میں نفوذ کر جانا (جیسے دوا کا سرایت کرنا،درد کا سرایت کرنا، وغیرہ) پہلے معنی بظاہر برمحل نہیں ہیں،لیکن جادو تو یہی ہے کہ پہلے معنی بھی برمحل ہیں۔یعنی یہ امید تھی کہ رات کو جو آنسو بہائے ہیں وہ دور تک سفر کریں گے،ندی یا نالے کی طرح بہتے ہوئے دور تک نکل جائیں گے (شاید معشوق تک پہنچ جائیں۔) لیکن صبح ہوئی تو ان کی تاثیر نظر آئی۔دوسرے معنی تو برمحل ہیں ہی، کہ ہمیں امید تھی کہ آنسو معشوق کے دل پر اثر کریں گے،گویا اس کے دل میں سرایت کر جائیں گے۔یا اگر معشوق نہیں تو ہمسایوں اور پاس پڑوس کے سننے والوں کے دل میں اپنی جگہ بنائیں گے۔لیکن جب صبح ہوئی تو ان کی تاثیر دکھائی دی۔

اس بات کا بھی امکان ہے کہ آنسوؤں پر اوران کی سرایت پر غرور اس لئے تھا کہ یقین تھا ان کی کثرت سے زمین نرم و نم ہو جائے گی اور اس میں پھول کھل سکیں گے،یعنی گلشن عشق میں بہار آجائے گی،آنسوؤں پر غرور کرنے یا ان کے ذریعہ کارہاے بزرگ انجام پانے کی توقع غالباً اس لئے تھی کہ متکلم ابھی نا تجربہ کار ہے۔اسے عشق کے معاملات اور عاشق کی بے چارگیوں کا پتہ نہیں۔وہ سمجھتا ہے کہ عشق میں بھی وہی سب باتیں کارگر ہوتی ہیں جو عام دنیا میں ہوتی ہیں۔یعنی آہ وزاری کا اثر ہوتا ہے،وفا کا بدلہ وفا ہے،وغیرہ۔اب جو حقیقت سے معاملہ پڑا تو اپنی اوقات معلوم ہوئی۔

دوسرے مصرعے میں تاثیر کی نوعیت واضح نہ کر کے امکانات کی ایک دنیا رکھ دی ہے۔یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ آنسوؤں نے معشوق پر اثر نہ کیا۔(یعنی تاثیر نظر آئی طنزیہ انکاری ہے = کچھ تاثیر نہ دکھائی دی۔) لیکن اس بات کا امکان بھی ہے کہ کچھ نہ کچھ تاثیر ضرور دکھائی دی۔چاہے وہ مطلوبہ تاثیر نہ رہی ہو۔مثلاً حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔صبح کو دیکھا کہ (۱) جل تھل بھر گئے ہیں۔(۲) ہمارا گھر ہی منہدم ہو چلا ہے۔(۳) بستی ویران ہو گئی ہے (ع دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں۔) (۴) سارے آنسو زمین میں جذب ہو گئے اور زمین ویسی ہی سوکھی کی سوکھی ہے۔(۵) معشوق اور بھی ناراض ہو گیا،یا اور بھی تغافل کیش ہو گیا۔

''صبح'' اور'' نظر آئی'' میں ایک ربط تو یہی ہے کہ رات کو اندھیرے میں روتے رہے،کچھ نظر نہ آیا۔جب صبح ہوئی تو'' تاثیر نظر آئی۔'' دوسرا ربط یہ ہے کہ رات بھر آنسوؤں کے کرشمہ ہاے دگر دیکھتے رہے۔(سیلاب،طوفان،دوررسی۔) صبح کو تاثیر نظر آئی (یعنی معلوم ہوا کہ کچھ اثر نہ ہوا۔) تیسرا ربط یہ

ہے کہ رات کو غرور نے آنکھیں بند کر رکھی تھیں، جب صبح ہوئی تو آنسوؤں کی تاثیر دیکھی اور غرور ٹوٹا۔
بظاہر تو شعر میں کوئی گہرائی، کوئی پہلو نہیں ہے، لیکن در حقیقت معنی آفرینی اور کیفیت دونوں کا کمال ہے۔ مقابلے کے طور پر داغ کا یہ شعر دیکھئے جس میں محاورے کا لطف تو ہے لیکن معنی کا کوئی لطف نہیں ؎

ہوے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم نکلے

میر کا مضمون ذرا بدل کر، لیکن بڑے بے ساختہ انداز میں، آنندرام مخلص کے یہاں یوں نظم ہوا ہے ؎

ما نہ دیدیم بہ چشم خود آہ
گریہ گویند اثر داشتہ است
(آہ کہ ہم نے اپنی آنکھ سے نہ دیکھا۔
کہتے ہیں گریہ میں اثر ہوتا ہے۔)

اغلب ہے کہ میر نے آنندرام مخلص کا شعر دیکھا ہو، کیونکہ وہ میر کے زمانے کے مشہور شاعر، ذی حیثیت شخص، اور خان آرزو کے محسن اور شاگرد تھے۔ میر نے آنندرام مخلص سے اور جگہ استفادہ کیا ہے، ملاحظہ ہو ۳/۴۴۲۔

۴/۳۷۹ "بے پیچ" دلچسپ لفظ ہے۔ اسے میر نے کم سے کم چار بار استعمال کیا ہے۔ ایک بار تو یہیں شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں ؎

تھی یہ کہاں کی یاری آئینہ رو کہ تو نے
دیکھا جو میر کو تو بے پیچ منھ بنایا

(دیوان اول)

ہم مست عشق واعظ بے پیچ بھی نہیں ہیں
غافل جو بے خبر ہیں کچھ ان کو بھی خبر ہے

(دیوان اول)

تازگی داغ کی ہر شام کو بے پچ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے

(دیوان اول)

ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث، اور شعر (۱) میں "بے پچ" بمعنی "بے ضرورت، بے وجہ" ہے، اور شعر (۲) میں "بے پچ" بمعنی "بے حقیقت" ہے۔ شعر نمبر (۳) میں معنی ہیں "بے وجہ، خالی از علت۔

آسی نے "بے پچ" کے معنی "بے تہ، فرومایہ" اسی شعر کے حوالے سے لکھے ہیں۔ جناب برکاتی اس شعر کو نظر انداز کر گئے ہیں۔ انھوں نے شعر زیر بحث اور شعر (۱) کے حوالے سے معنی "بے سبب، بلاوجہ" درست لکھے ہیں، لیکن ان کا یہ ارشاد غلط ہے کہ آسی کے معنی پر مبنی "کوئی مثال... نظر نہیں آئی۔" "اردو لغت، تاریخی اصول پر" میں دونوں معنی درج ہیں اور میر کا شعر (۱) مثال میں درج ہے۔ "نور اللغات"، "آصفیہ"، فیلن سب اس لفظ سے خالی ہیں۔ "فرہنگ اثر" میں بھی یہ نظر انداز ہو گیا ہے۔ پلیٹس اور ڈنکن فوربس میں یہ لفظ "بے ضرورت، بے وجہ" کے معنی میں مرقوم ہے۔ "بہار عجم"، "برہان قاطع" وغیرہ میں یہ لفظ موجود نہیں۔ بدیں وجوہ یہ کہنا مشکل ہے کہ آیا یہ میر کی ایجاد ہے، یا دلی کا کوئی گم نام روزمرہ ہے، جس سے ارباب لغات بے خبر رہے۔ اغلب ہے کہ پلیٹس اور ڈنکن فوربس نے میر کا زیر بحث شعر دیکھ کر اسے درج کیا، اور شعر (۲) سے وہ بے خبر رہے، ورنہ دوسرے معنی بھی درج کرتے۔ وارستہ کی "مصطلحات" اور خان آرزو کی "چراغ ہدایت" میں بھی "بے پچ" کا وجود نہیں۔ اسٹائنگاس، جسے الفاظ جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ بعض اوقات ضعیف اسناد پر وہ فرضی لفظ بھی اپنے لغت میں لے آتا ہے، وہ بھی "بے پچ" سے بے خبر معلوم ہوتا ہے۔ قدیم اردو (= دکنی) کے لغات جو میرے پاس ہیں ان میں بھی یہ لفظ درج نہیں ہے۔

اب شعر کے معنی پر غور کریں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ یہاں "بے پچ" بمعنی "بے وجہ" ہے۔ یعنی معشوق نے دلآزاری بے وجہ کی۔ "بے پچ ہی تھی" میں کنایہ ہے کہ یہ بات سب پر ثابت و ظاہر ہے کہ معشوق نے بے وجہ اور بے سبب متکلم (یا عمومی گروہ عاشقاں) کے دل کو تکلیف پہنچائی۔ دوسرے مصرعے میں لوگوں سے پوچھا ہے کہ وہ سچ سچ بتائیں کہ کیا متکلم (یا گروہ عاشقاں) کی طرف سے انھیں کوئی کمی نظر آئی؟ "تقصیر" کو اگر "قصور"، "خطا" کے معنی میں لیں تو شعر میں تکرار فضول واقع ہوتی ہے۔ "تقصیر"

یہاں ''کمی'' کے معنی میں ہے، کہ اگر معشوق نے بے سبب دلآزاری کی تو کی، لیکن ہم لوگوں نے وافاداری، خوشی خوشی دلآزاری سہنے، وغیرہ میں کوئی کمی نہ کی۔

شعر میں معنی کا لطف زیادہ نہیں، لیکن ایک کیفیت ہے۔ اور لفظ ''بے ہیچ'' بہر حال بہت تازہ لفظ ہے۔ میں نے رشید حسن خاں اور نیر مسعود سے استصواب کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ ''بے ہیچ'' فارسی میں بھی نہیں ہے۔ عبدالرشید نے ''بے ہیچ'' کا اندراج ''وحید ا'' میں ڈھونڈا ہے۔ لیکن وہاں جو معنی اس کے مذکور ہیں (بے چیز، نادار، فقیر) وہ میر کے شعر زیر بحث سے متضاد نہیں ہوتے اور نہ مصحفی کے اس شعر سے جو انھوں نے درج کیا ہے۔

۳۸۰

یک بیاباں برنگ صوت جرس — یک بیاباں = بہت زیادہ
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۰/۱ یک+اسم+اسم/صفت کی ترکیب کے ذریعہ کثرت یا شدت ظاہر کرنا فارسی کا مخصوص طرز ہے۔ اردو میں اسے میر اور پھر غالب نے بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ جن لوگوں کی نظر میں میر کا زیر بحث شعر نہیں ہے (اور زیادہ تر لوگ ایسے ہی ہیں) وہ غالب کو تنہا اس ترکیب کا مالک قرار دیتے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ اس تشکیل میں پہلا اسم اہم تر ہوتا ہے۔ یعنی اگر وہ مناسب نہ ہو تو ترکیب ناکام ٹھہرے گی۔ مثلاً اس شعر میں ترکیب ہے ''یک بیاباں بے کسی (و تنہائی)۔'' اب اگر لفظ ''بیاباں'' کی جگہ ''آسماں''، ''دریا''، ''شہر'' وغیرہ کچھ ہو تو بات نہ بنے گی۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے ؎

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

یہاں بھی ''بیاباں'' کی جگہ ''دریا'' وغیرہ نہیں آسکتے۔ غالب کا دوسرا شعر ملاحظہ ہو ؎

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تونے آئینہ تمثال دار تھا

یہاں ''یک شہر آرزو'' کی جگہ ''یک دشت آرزو'' نہیں کہہ سکتے۔ اس طرح کی تراکیب کا نکتہ یہ ہے کہ اسم (۱) اور اسم/صفت (۲) میں مناسبت معنوی ہونا چاہئے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ''بے کسی/تنہائی اور ''بیاباں'' میں واضح اور پرقوت مناسبت ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ (۱) اور (۲) میں مناسبت براہ راست نہ ہو، بلکہ استعاراتی ہو۔ مثلاً ''یک خورشید روشنی'' کہنے سے بہتر ہے ''یک صبح روشنی'' کہنا۔ ''یک کنز سخاوت'' سے بہتر ہے ''یک دریا سخاوت'' کہنا، وغیرہ۔ چونکہ ایسی تراکیب بنانا بہت آسان

نہیں، اور یہ تشکیل فارسی میں بہت عام نہیں ہے، اس لئے اردو میں بھی خال خال نظر آتی ہے۔

اب شعر کے معنی و مضمون پر توجہ دیتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ غالباً واحد مضمون ہے جسے میر نے چھ سات بار کہا ہے، اور فارسی میں بھی کہا ہے۔ دیوان اول میں تو اسے تین بار نظم کیا ہے۔ ایک بار شعر زیر بحث میں اور دوسری بار حسب ذیل شعر میں، جو زیر بحث شعر کے چند ہی غزلوں کے بعد ہے۔

(۱) برنگ صوت جرس تجھ سے دور ہوں تنہا
خبر نہیں ہے تجھے آہ کارواں میری

دیوان اول ہی میں پھر یوں کہا ہے ۔

(۲) صوت جرس کی طرز بیاباں میں ہائے میر
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لئے

فارسی دیوان چونکہ دیوان اول کے ہی زمانے کا ہے، اس لئے فارسی شعر بھی یہیں سن لیجئے ۔

(۳) کسم فریاد رس جز بے کسی نبود دریں وادی
کہ چوں صوت جرس بسیار دوراز کارواں ماندم
(اس وادی میں بے کسی کے سوا کوئی میرا فریاد رس
نہیں، کہ صوت جرس کی طرح کارواں سے بہت دور
بچھڑ گیا ہوں۔)

بقیہ اشعار حسب ذیل ہیں ۔

(۴) تنہائی بے کسی مری یک دست تھی کہ میں
جیسے جرس کا نالہ جرس سے جدا گیا

(دیوان پنجم)

(۵) چلتا ہوا تو قافلۂ روز گار سے
میں جوں صدا جرس کی اکیلا جدا گیا

(دیوان ششم)

(۶) یک بیاباں ہے مری بے کسی و تنہائی
مثل آواز جرس سب سے جدا جاتا ہوں

(دیوان ششم)

(۷) یک دست جوں صداے جرس بے کسی کے ساتھ
میں ہرطرف گیا ہوں جدا کاروان سے

(دیوان ششم)

مندرجہ بالا اشعار کا سرسری مطالعہ بھی چند باتیں ظاہر کردے گا۔ (۱) جس خوبصورتی سے یہ مضمون شعر زیر بحث میں بندھا ہے، وہ پھر حاصل نہ ہوئی۔ شعر (۲) میں تو الفاظ بھی سب وہی ہیں، لیکن اس میں کثرت الفاظ ہے، اور ع مجھ پہ ہے بے کسی وتنہائی کا جواب نہ بن سکا۔ (۲) فارسی کے شعر میں زبان بالکل ہندوستانی ہے، اور کثرت الفاظ بھی ہے۔ (۳) شعر (۲) میں ''صوت جرس'' کی مناسبت سے ''دل پرشور'' خوب ہے، لیکن اور کچھ نہیں۔ (۴) شعر (۵) میں ذرا سا حسن یہ ہے کہ ''جرس در گلو بستن'' کے معنی ہیں ''ارادۂ سفر کرنا'' (''بہار عجم'') لہٰذا شعر میں مناسبت الفاظ ہے۔ لیکن زیر بحث شعر کی شدت اور ''یک بیاباں'' کا حسن اس میں نہیں۔ (۵) دیوان ششم میر کی زندگی کے آخری دو برسوں میں ہی مرتب ہوا، لیکن انھوں نے اس مضمون کو تین بار اختیار کیا۔ شاید ان کو تنہائی اور آنے والی موت کا احساس اس زمانے میں زیادہ ہوگیا تھا۔ لیکن صرف شدت احساس سے شعر نہیں بنتا۔ بچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر زیر بحث کے برابر کا شعر وہ نہ کہہ سکے۔

اب شعر زیر بحث کے معنوی پہلوؤں پر مزید غور کرتے ہیں۔ اس میں تو کوئی شک ہی نہیں کہ تنہائی اور دوستوں کی دوری کے لئے صداے جرس سے بہتر استعارہ مشکل ہی سے بن پائے گا۔ جرس کی آواز دور دور تک پھیلتی ہے۔ قافلہ، اور قافلے کے ساتھ خود جرس بہت آگے نکل جاتا ہے اور جرس کی آواز دشت میں تنہا رہ جاتی ہے۔ پھر اپنی تنہائی کو ''یک بیاباں'' کہنا ''جرس'' اور ''جرس'' کے متعلقات (کارواں، دشت) کے ساتھ انتہائی مناسبت رکھتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ''مجھ پہ ہے'' کہہ کر کئی باتیں بیک وقت کہہ دیں۔ (۱) مجھ پر حاوی اور مستولی ہے۔ (۲) مجھ کو چادر کی طرح ڈھک لیا ہے۔ (۳) مجھ کو تاریکی یا کسی درندے کی طرح گھیر لیا ہے۔ (۴) بادل، یا کسی بیماری (مثلاً بخار) کی طرح مجھ پر چھائی

ہوئی ہے۔ کیفیت، معنی، ابہام سب اس شعر میں نہایت خوبصورتی سے یک جا ہو گئے ہیں۔

اوپر میں نے کہا ہے کہ پچپن ساٹھ برس پہلے کہے ہوئے شعر کے برابر کا شعر اس مضمون میں میر نہ کہہ سکے۔ بات صحیح ہے لیکن مضمون میں اضافہ کرکے اور شور جرس کی تنہائی کو تشبیہ کی طرح استعمال کرتے ہوئے انھوں نے دیوان چہارم میں ایک بے پناہ شعر کہا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/ ۳۰۷۔ یہاں بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ مضمون کا جواب مضمون سے ہی بنتا ہے، صرف شدت احساس کو شعر کی خوبی کا ضامن نہیں کہہ سکتے۔ زیر بحث شعر بہر حال بے مثل و مثال ہے۔ اس دعوے کا مزید ثبوت درکار ہو تو ''بے کسی و تنہائی'' کا صرف حاتم کے یہاں دیکھیں، کس قدر بے جان ہے ؂

ایک تو تری دولت تھا ہی دل یہ سودائی\
تس اپر قیامت ہے بے کسی و تنہائی

۳۸۱

۱۰۴۰ تو گلے ملتا نہیں ہم سے تو کیسی خرمی
عید آئی یاں ہمارے بر میں جامہ ماتمی

حشر کو زیر و زبر ہوگا جہاں سچ ہے ولے
ہے قیامت شیخ جی اس کارگہ کی برہمی

اس قیامت جلوہ سے بہتیرے ہم سے جی اٹھیں
مرگئے تو مر گئے ہم اس کی کیا ہوگی کمی

۳۸۱/۱ مطلع بھرتی کا ہے۔ اسے تین شعر پورے کرنے کے لئے رکھا گیا ہے۔ اس کے مضمون کو زیادہ کیفیت کے ساتھ دیوان اول ہی میں یوں کہا ہے ؎

ہوئی عید سب نے بدلے طرب وخوشی کے جامے
نہ ہوا کہ ہم بھی بدلیں یہ لباس سوگواراں

ہاں ''بر'' بمعنی کپڑے کی چوڑائی اور ''جامہ'' میں ضلع خوب ہے۔ ''گلے'' اور ''جامہ'' میں بھی ضلعے کا ربط ہے۔

۳۸۱/۲ اس شعر میں کئی معنی ہیں۔ مضمون کا لطف اس پر مستزاد۔ پہلے معنی تو یہ کہ سچ ہے، حشر جب اٹھے گا تو یہ دنیا زیروزبر کردی جائے گی۔ لیکن دنیا جو کسی کارگاہ کی طرح چہل پہل، رونق اور مصروفیت سے بھری ہوئی ہے، اس کا درہم برہم کردیا جانا بڑی سخت بات ہے (یعنی بڑے افسوس کی بات ہے۔) دنیا کو ''کارگاہ''

کہنا اس لئے بھی پر لطف ہے کہ دنیا کو "دار العمل" کہتے ہیں، یہاں یعنی انسان عمل کے لئے آیا ہے، بیکار بیٹھنے کے لئے نہیں۔ دنیا کو تہ و بالا کرنا، یعنی انسان اور اس کی جولاں گاہ کو رائیگاں کر دینا، افسوس کا محل ہے۔

دوسرے معنی یہ ہیں کہ سچ ہے، جب حشر اٹھے گا تو یہ دنیا زیروزبر کر دی جائے گی۔ لیکن اس وقت، ہماری آنکھوں کے سامنے، یہ کارگاہ اس قدر برہم ہو چکی ہے، اس میں اس قدر انتشار اور افراتفری ہے کہ بالکل قیامت کا منظر برپا ہے۔ لہٰذا (۱) قیامت کی ضرورت نہیں، یہ زمانہ، یہ دنیا خود ہی قیامت ہے۔ (۲) قیامت جلد تر کیوں نہیں آتی؟ حشر تو ابھی بہت دور ہے، یہاں ابھی سے حشر برپا ہے۔ اب قیامت آجانی چاہئے۔ یہاں اقبال یاد آتے ہیں ؎

وہ کون سا آدم ہے کہ تو جس کا ہے معبود؟
وہ آدم خاکی کہ جو ہے زیر سمٰوات؟
یہ علم یہ حکمت یہ تدبر یہ حکومت
پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات
مے خانے کی بنیاد میں آیا ہے تزلزل
بیٹھے ہیں اسی فکر میں پیران خرابات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

میرا مطلب یہ نہیں کہ میر کے شعر کا متکلم اور اقبال کی نظم کا متکلم بالکل ہم خیال ہیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے میر کا متکلم بھی یہی کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا کاروبار اب بہت برہم ہو چکا ہے اور اب قیامت آنی چاہئے۔ مومن نے اسی مضمون سے فائدہ اٹھایا ہے اور خوب کہا ہے ؎

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

معنی کی فراوانی کے ساتھ ساتھ اس شعر میں یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اس کے سب معنی ایک دوسرے سے متخالف ہیں۔ پھر لفظ "قیامت" غیر معمولی خوبی کا حامل ہے۔ دنیا کو "کارگہ" کہنے میں جو حسن ہے، اس کا ذکر ہو ہی چکا ہے۔ "شیخ" سے تخاطب بھی نہایت دلچسپ ہے، کہ اس طرح اللہ تعالیٰ کے، انتظام کو براہ راست تنقید کا موضوع نہیں بنایا اور شیخ پر رکھ کر بات کہہ دی۔ پھر "شیخ جی" کہنے میں ایک طرح کی حقارت بھی ہے، گویا شیخ کی ذہنی اور دماغی صلاحیت پر طنز کر رہے ہوں۔ لا جواب شعر ہے۔

۳۸۱/۳ معشوق، یا اللہ تعالیٰ، کو "قیامت جلوہ" کہنا نہایت بدیع بات ہے۔ یہاں بھی لفظ "قیامت" بہت خوب استعمال ہوا ہے اور دو معنی دے رہا ہے۔ اگر "قیامت جلوہ" کو معشوق کی صفت ٹھہرایا جائے تو معنی یہ ہیں کہ معشوق کا جلوہ افروز ہونا ایک انتہائی غیر معمولی بات ہے، گویا قیامت خیز ہے۔ جس طرح قیامت کو ہر چیز تباہ ہو جائے گی اور انسان مر جائیں گے، اسی طرح معشوق کا جلوہ بھی ہر چیز کو تہ و بالا کر دیتا ہے۔ اور اگر "قیامت جلوہ" سے اللہ تعالیٰ مراد لیں تو بھی ٹھیک ہے، کیونکہ حشر کو اللہ کا دیدار نصیب ہوگا۔

اب آگے بڑھتے ہیں۔ بے نیازی معشوق کی بھی صفت ہے، اور حق تعالیٰ کی بھی۔ چنانچہ میر نے تو معشوق کو "صمد" بھی کہا ہے۔ (۱/۱۴۴ دیکھیں۔) پھر یہ بھی کہا گیا کہ اگر سب انسان مر جائیں، یا حق شانہٗ تعالیٰ کی عبادت سے انکار کر دیں تو بھی اس کی ربوبیت میں فرق نہ آئے گا۔ میر کہہ رہے ہیں کہ اگر ہم نے معشوق پر (یا اس کا جلوہ دیکھ کر) جان دے دی تو بھی کیا ہوگا؟ جان سے تو ہم جائیں گے، اور اس کے یہاں (اس کے حسن میں، اس کی معشوقیت میں، اس کی ربوبیت اور شاہنشاہی میں) کوئی بھی کمی نہ ہوگی۔ اس کی دلیل یوں فراہم کی کہ معشوق تو قیامت جلوہ ہے، وہ ہم جیسے کتنوں کو جلوہ دکھا کر مردہ سے زندہ کر سکتا ہے۔ (اللہ اگر چاہے تو کسی کو بھی پھر سے زندہ کر دے، اور قیامت کے دن تو وہ سب کو زندہ کرے گا ہی۔) اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے (یا کنایہ اس بات کا بنتا ہے) کہ معشوق پر جان دینا لا حاصل ہے، اس پر کوئی اثر نہ ہوگا۔ اس سے بہتر ہے کہ زندہ رہ کر اسے راضی کرنے کی مخلصانہ سعی کی جائے۔

ایسا شعر مشکل سے ملے گا جس میں مجازی اور حقیقی عشق کے معنی اس قدر برابر چلے کے ہوں اور بہ یک وقت موجود ہوں۔ لہجے میں درویشانہ ملنگ پن بھی خوب ہے۔

۳۸۲

اس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف
مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

۳۸۲/۱ ''چراغ وقف'' کو میر نے کم سے کم تین بار استعمال کیا ہے۔ ایک تو یہیں شعر زیر بحث میں، اور پھر حسب ذیل اشعار میں ؎

جلنا اس سے کرے نہ کنارہ
جیسے چراغ وقف بچارا
(مثنوی ''جوش عشق'')

دیکھنے والے ترے دیکھے ہیں سب اے رشک شمع
جوں چراغ وقف دل سب کا جلا کرتا تھا رات
(دیوان دوم)

میر کے یہاں استعمال کی اس کثرت کے باوجود ''چراغ وقف'' کسی لغت میں نہ ملا، ''چراغ ہدایت'' میں بھی نہیں، جہاں سے میر نے بہت سے نادر محاورے اور فقرے حاصل کئے تھے۔ نزدیک ترین اندراج ''مصطلحات شعرا'' میں ''چراغ نذر'' کا ہے۔ سند میں شانی تکلو اور نعمت خان عالی کے شعر دیئے ہیں۔ لیکن ''چراغ نذر'' ہمارے مفید مطلب نہیں، کیونکہ وارستہ نے اس کے معنی دیئے ہیں۔ ''وہ چراغ جو حصول مقصد کے لئے اولیا کے آستانے پر روشن کرتے ہیں۔'' اس مفہوم میں میر نے ''چراغ مراد'' لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۱۹۰۔ ہمارے لغات ''چراغ مراد'' سے بھی خالی ہیں۔ بہر حال، ''چراغ وقف'' کے معنی فرید احمد برکاتی نے قرینے اور اندازے سے لکھے ہیں، اور تقریباً صحیح لکھے ہیں۔ وہ کہتے ہیں ''چراغ وقف'' کے معنی ہیں رفاہ عام کے لئے جلایا ہوا چراغ۔ اللہ کے نام پر جلایا ہوا چراغ۔ جس کا کوئی مالک نہ

ہو۔'' اس میں تیسرا فقرہ ذرا مخدوش ہے، لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ مثنوی ''جوش عشق'' کے شعر سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ''چراغ وقف'' کی شرط یہ تھی اسے بجھنے نہ دیا جائے۔ یعنی کسی شخص کو اس کام پر مامور کرتے ہوں گے کہ وہ چراغ کی نگہبانی کرے اور اسے بجھنے نہ دے۔ لہٰذا ''چراغ وقف'' کا کام مسلسل جلتا رہتا تھا۔

خلیل الرحمٰن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ دلی کے پرانے دیہاتوں اور بعض مضافاتی اضلاع میں بھی یہ رواج تھا کہ گاؤں کی وہ جگہ یا عمارت (جیسے چوپال) جو پورے گاؤں کے استعمال کے لئے وقف ہوتی تھی، اس کے صدر دروازے یا باہری دیوار پر ایک چراغ ہمیشہ روشن رکھا جاتا تھا، اور صدر دروازے یا دیوان پر بڑا سا چراغ بنا بھی دیتے تھے۔ اس چراغ، اور چراغ کی اس شبیہ، دونوں کو ''چراغ وقف'' کہتے تھے۔ ان معنی کی روشنی میں بھی میر کے شعر میں یہی بات نکلتی ہے کہ ''چراغ وقف'' ہمیشہ ہی روشن رہتا تھا۔

چراغ کے مضمون پر میر نے کئی عمدہ شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۱/۱۲۹ جہاں چراغ گور کے تنہا جلنے اور ۱/۱۵۳ جہاں داغ دل خراب کے روشن ہونے کا ذکر ہے۔ پھر بھی شعر زیر بحث میں ایک المیہ وقار اور کائناتی وسعت ہے۔ اقبال کے یہاں بھی یہ انداز اکثر ملتا ہے کہ وہ کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس میں تھوڑا بہت دخل میر کے اثر کا ہو، کیونکہ میر تو ہر قسم کے تخیل کے بادشاہ تھے۔ ان کے یہاں ایسے شعر بھی مل جاتے ہیں جن میں کائناتی یا سماوی پیمانے (Scale) پر بات کہی گئی ہے۔ مثلاً ۱/۶۴، ۱/۵۶، ۴/۵۳، ۳/۱۷، ۱/۱۱ اور ۱/۲۴۰ وغیرہ ملاحظہ ہوں۔ یا پھر ان اشعار کو دیکھیں۔

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

(دیوان سوم)

ابر کرم نے سعی بہت کی پہ کیا حصول
ہوتی نہیں ہماری زراعت ہری ہنوز

(دیوان چہارم)

شعر زیر بحث میں متکلم کی قسمت میں شاہراہ حیات پر چراغ وقف کی طرح مسلسل جلتے رہنا

ہے۔ ''کیا ہے چراغ وقف'' میں فاعل کو واضح نہ کر کے کسی کائناتی قوت کی طرف اشارہ کیا ہے، گویا کوئی منصوبہ ہے جو کارکنان قضا وقدر، یا ان کے بھی حاکم نے بنایا ہے کہ متکلم کو چراغ وقف کی طرح تنہا رکھنا اور شاہراہ پر ہر وقت سوزاں رکھنا ہے۔ اور یہ اس وقت سے جب دنیا میں ہوا بھی نہ تھی، ہر طرف سنسان سناٹا تھا۔ اگر نسیم و صبا ہوتیں تو چراغ کو بجھانے کی کوشش کرتیں۔ پھر کوئی نہ کوئی اسے روشن رکھنے کی سعی کرتا، یا اس کی حفاظت کرتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ جہاں ہوا کا دور دورہ ہوتا ہے وہاں چراغ وقف کو روشن کرنے اور روشن رکھنے کے ایک معنی بھی ہیں، کہ ہوا کے باعث اور سب چراغ راہ تو بجھ جائیں گے، لیکن چراغ وقف کو روشن رکھا جائے گا۔ لہٰذا ہوا والی جگہ میں چراغ وقف ایک کارآمد شے ہے۔ لیکن جہاں ہوا بھی نہ ہو وہاں چراغ وقف کی بھی کوئی ضرورت نہیں۔ اس کے باوجود متکلم کو چراغ وقف بنا کر چھوڑ دینے کا مطلب یہ ہوا کہ مقصود صرف جلانا اور اسے تکلیف پہنچانا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب دنیا میں نسیم یا صبا کا وجود نہ تھا تو انسان کا بھی وجود نہ رہا ہوگا۔ ایسی صورت میں بھی متکلم کو چراغ وقف بنا کر رکھ دینا اس کو صرف جلانا اور تکلیف ہی دینا ہے۔ اس سے کوئی کام لینا نہیں، بلکہ اسے خواہ مخواہ دکھ دینا ہی اس کی تخلیق کا مقصد معلوم ہوتا ہے۔

اس الم ناک بے حاصلی کے باوجود شعر میں شکایت یا خود ترحمی کا لہجہ نہیں، بلکہ ایک متانت اور تمکین ہے، راضی بہ رضا ہونے کا انداز ہے، اور ایک طرح سے اس کائناتی منصوبے میں خود بھی شریک ہونے کا انداز ہے جس کے باعث متکلم کو اس طرح رائگاں ہونا پڑا ہے۔ غالب کے یہاں بھی اکثر ایک عظیم الشان رائگانیت کا احساس ملتا ہے، لیکن ان کے لہجے میں ایک لاشخصیت ہے جو ہمیں عقلی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) کرتی ہے، ذاتی سطح پر نہیں۔ میر کا شعر ہمیں ذاتی سطح پر متوجہ اور منجذب (engage) اور مستحذم کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲/۳۸۱ اور ۱/۳۸۴۔

۳۸۳

کتنے پیغام چمن کو ہیں سو دل میں ہیں گرہ
کسو دن ہم تئیں بھی باد سحر آوے گی

۳۸۳/۱ اس سے ملتا جلتا مضمون سودا نے بڑی کیفیت اور خوشگوار ابہام کے ساتھ ادا کیا ہے ؎

اے ساکنان کنج قفس صبح کو صبا
سنتے ہیں جائے گی سوے گلزار کچھ کہو

یہ شعر اس لئے اور بھی مشہور ہو گیا کہ فیض نے اسے ''زنداں نامہ'' کے سرنامے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ (شروع کے ایڈیشنوں میں ''سنتے ہیں'' کی جگہ ''سنتی ہی'' لکھا ہے، اور یہی قرأت مشہور بھی ہوئی۔) ہوا کو قاصد یا برگ گل کو قفس تک لانے، لے جانے والی ہستی کے طور پر کئی عمدہ اشعار میں ہم دیکھ چکے ہیں، مثلاً ۳/۱۶۳ اور ۳/۲۷۲۔ شعر زیر بحث میں سودا کے شعر جیسا ابہام ہے، اور سودا سے زیادہ معنویت ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ (۱) تمنائی انداز میں کہا ہے کہ کیا کوئی دن ایسا بھی ہوگا جب باد سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گذرے گی۔ (۲) یقین اور ارادے کے لہجے میں کہا ہے کہ اچھا کبھی نہ کبھی تو باد سحر ہمارے پاس آئے گی، یا ہمارے پاس سے ہو کر گذرے گی۔ سودا کے شعر میں ''ساکنان کنج قفس'' کا ذکر ہے، لیکن میر کے یہاں کنایہ ہے کہ متکلم قفس میں ہے۔ حالی، جو عام طور پر وضاحت بیان کے قائل تھے، کنائے کی خوبی کے بہر حال معترف تھے۔ عشقیہ شاعری کی ضمن میں انھوں نے جگہ جگہ لکھا ہے کہ صراحت کے مقابلے میں کنایہ بلیغ تر ہے۔

میر کے شعر میں ''دل میں گرہ'' کا فقرہ بھی بہت خوب ہے، کیونکہ یہ استعارہ تو ہے ہی، لیکن چونکہ خود دل کو بھی گرہ، یا غنچہ، یا غنچے کی طرح گرفتہ کہتے ہیں، اس لئے کسی چیز کو ''دل میں گرہ'' کہنا مناسبت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ جب کوئی رنجش ہو تو اس کے لئے ''دل میں گرہ پڑنا'' کا محاورہ استعمال

کرتے ہیں۔ شعر کے مضمون سے اس محاورے کو بھی تھوڑی سی مناسبت ہے، اور ''دل میں گرہ'' کے یہ معنی (''رنجش'') بقول دریدا ''معرض التوا'' میں تو ہیں ہی، اور اس طرح مصرعے میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے جو لطف مزید کا باعث ہے۔

دل کی گرفتگی کا مضمون میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۲۷۔ اس شعر اور زیر بحث شعر میں ایک نکتہ مشترک اور بھی ہے کہ ۱/۲۷ میں دل کو صبا کے سپرد کر رہے ہیں اور اس طرح اس کے کھلنے کی امید کا اشارہ قائم کر رہے ہیں، جب کہ شعر زیر بحث میں یہ اشارہ ہے کہ جب دل میں گرہ کی طرح اٹکے ہوئے پیغامات کو نکال کر صبا کے ہاتھ بھیجیں گے تو یہ گرہیں گویا کھل کر دل سے نکل جائیں گی اور دل ہلکا ہو جائے گا۔ یہ نکتہ تو بہر حال ہے ہی کہ دل کو غنچہ کہتے ہیں، اور غنچے کے بارے میں فرض بھی کرتے ہیں کہ جب اسے ہوا لگتی ہے تو وہ کھلنے پر مائل ہوتا ہے۔

اب اس سوال پر غور کرتے ہیں کہ چمن کے نام کون سے اور کیا پیغام ہیں جو دل میں رکے پڑے ہیں؟ اس مضمون پر شاد کا شعر یاد آتا ہے ؎

مرغان قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آ جاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

میر کے شعر کی طرح یہاں بھی تھوڑا سا اسرار ہے کہ پھولوں کو کس بات یا کس چیز نے یہ ترغیب دی کہ وہ مرغان قفس کو پیغام بھجوائیں؟ لیکن اسی باعث تھوڑا سا تصنع بھی صورت حال میں ہے، کیونکہ پھولوں کی طرف سے مرغان قفس کو پیغام جانے کی بات ذرا با آورد (Contrived) ہے۔ سودا اور میر نے مرغان قفس کی طرف سے پیغام بھیجے جانے کا مضمون اختیار کر کے خود کو تصنع سے محفوظ رکھا ہے۔ یہ بات بالکل فطری ہے کہ مرغان قفس کی طرف سے چمن یا چمن والوں کو پیغام جائیں۔ مثلاً (۱) ان کی سرد مہری کا شکوہ ہو۔ (۲) اپنا حال زار بیان ہو۔ (۳) اپنی محبت کا اظہار ہو۔ (۴) اس بات کا رنج ہو کہ ہم اپنے دل کا حال تم تک پہنچانے سے قاصر رہے ہیں۔ (۵) یہ پوچھنا ہو کہ تم ہمارے پاس کب آؤ گے؟ (۶) یہ پوچھنا ہو کہ اب وہاں کون سا موسم ہے؟ غرض کہ امکانات کی کثرت ہے، اور ہر امکان شعر کی کیفیت میں نیا اضافہ کرتا ہے۔ میر کے مخصوص انداز میں یہاں کیفیت اور معنی آفرینی شانہ بہ شانہ چل رہے ہیں۔

ایک بات یہ بھی قابل لحاظ ہے کہ اگر چہ صبا یا نسیم سے قاصد کا کام لینا مسلمات شعر میں سے ہے۔ لیکن یہ مضمون کبھی نہیں بندھا کہ صبا نے پیغام واقعی پہنچا ہی دیا۔ شعر زیر بحث میں اس پہلو کے باعث مزید تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ بھیجنے کے لئے پیغام تو بہت سے ہیں، لیکن صبا انھیں پہنچا بھی دے گی، اس کے بارے میں کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اور یہ خدشہ تو بہر حال ہے ہی کہ اسیران قفس کے پاس باد سحر کبھی آئے ہی نہ، اور ان کے سارے پیغام تادم واپسیں دل ہی میں گرہ رہ جائیں۔

سید محمد خاں رند نے بھی میر کا مضمون اٹھایا ہے، اور ''دل میں گرہ'' کا فقرہ استعمال کیا ہے۔ الفاظ کی کثرت کے باعث ان کا شعر ذرا ہلکارہ گیا، لیکن ہے پوری طرح مکمل ۔

غنچہ ساں حال دل زار رہا دل میں گرہ
نہ ملا باغ جہاں میں شنوا گوش مجھے

چونکہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، اس لئے ''غنچہ ساں'' اور ''شنوا گوش'' میں بداعت بہر حال ہے۔ میر کا شعر تو شاہ کار کا درجہ رکھتا ہے۔

۳۸۴

۱۰۴۵ کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

۳۸۴/۱ ابھی ۳۸۱/۲ پر ہم کارگاہ جہاں کی برہمی کا مضمون دیکھ چکے ہیں۔ وہاں تلوار دودھاری تھی، کہ ایک مفہوم کے اعتبار سے قیامت کے لئے تقاضا تھا کہ کیوں نہیں آجاتی، اور ایک مفہوم کے اعتبار سے اس کارگاہ کے تہ و بالا ہونے کا افسوس تھا۔ زیر بحث شعر میں خود متکلم کی شوخی یا برہمی کا وار ایسا بھرپور ہے کہ پناہ نہ ملے۔ اس شعر پر تھوڑی سی بحث میں نے ''تفہیم غالب'' میں لکھی ہے۔ یہ بات تو ظاہر ہے کہ غالب نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اس شعر سے اکتساب کیا ہے ؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

غالب کے شعر کی باریکیاں بیان کرنے کا یہاں موقع نہیں، لیکن ان کے شعر میں ''شوخی'' کا لفظ میر کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ دونوں شعروں میں لفظ ''شوخی'' میں نظام کائنات اور قضا وقدر پر طنز ہے، گویا نظم دو جہاں نہ ہو، کوئی طفلانہ کھیل ہو، کسی بچے کی شرارت ہو۔ پھر شعر زیر بحث میں ''کیا سمجھ کے برہم کی'' معنی سے لبریز فقرہ ہے۔ ملاحظہ ہو۔ (۱) بزم عیش جہاں کے بارے میں تو نے کیا سمجھا، اس کے بارے میں تو کس نتیجے پر پہنچا؟ (۲) تو نے بزم عیش جہاں کو کیا گردانا، کیا قرار دیا؟ (۳) کیا تو نے بزم عیش جہاں کو سوچ سمجھ کر برہم کیا؟ (اس مفہوم کے اعتبار سے مصرع ثانی کی نثر یوں ہوگی: کیا (تو نے) بزم عیش جہاں سمجھ کے برہم کی؟) مندرجہ بالا مفاہیم کے اعتبار سے مصرع ثانی استفہامیہ ہے۔ اب ایک اور معنی پر غور کریں: افسوس یا رنج یا خفگی کے لہجے میں کہا ہے کہ تو نے بزم عیش جہاں کو آخر کیا سمجھا کہ اسے برہم کر دیا؟ اس مفہوم کی رو سے متکلم کا لہجہ تہدید آمیز اور گستاخانہ ہے، گویا وہ رب

العلمین کی مصلحت اور حکمت میں دخل اندازی کر رہا ہو، بلکہ اس پر شک کر رہا ہو۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: گلچیں نے باغ کو سمجھا کیا ہے کہ اس طرح اسے تاراج کرنے پر آمادہ ہے؟ خدائے حکیم وقدیر کے آگے دیوانگی کا یہ انداز اگرچہ خالی از خطر نہیں، لیکن یہ بھی ایک طرح کی محبت ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۶۱۔

اب مصرع اولیٰ کو دیکھیں۔ ''کوئی ہو'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) اگر کوئی ایسا ہو، یعنی اگر کسی کا ہونا ممکن ہو۔ (۲) اگر کوئی مجھے مل جائے۔ (۳) اگر کوئی کہیں آس پاس ہو۔ تینوں صورتوں میں ایک امکان یہ ہے کہ کائنات وحیات کو درہم برہم کرنا ایک طرح کی شوخی ہے، اور اس شوخی کو سمجھنا غیر ممکن ہے۔ دوسرا امکان اس کے بالکل برعکس ہے کہ ایسے لوگ (یا ایسی ہستیاں) موجود ہیں جو اس شوخی کی محرم ہیں، اس کے اسرار سے واقف ہیں۔ نہ صرف یہ کہ وہ موجود ہیں، بلکہ اگر ان سے کچھ پوچھیں تو جواب بھی ملے گا۔ اسرار پر سے پردہ اٹھ بھی سکتا ہے، بس جاننے والا اور پوچھنے والا چاہئے۔ اب ''میں پوچھوں'' کی اہمیت واضح ہوتی ہے، ورنہ ''یہ پوچھوں'' بظاہر زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے اور ''میں پوچھوں'' میں لفظ ''میں'' بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ''میں'' یہاں متکلم کی شخصیت کی طرف تاکید ہے، یعنی اور سب لوگ پوچھیں یا نہ پوچھیں (بلکہ شاید نہ ہی پوچھیں، ان کی ہمت ہی نہ پڑے) لیکن میں ضرور پوچھوں گا کہ تو نے بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی؟

''عیش'' کو ہم لوگ آرام، لطف اور تکلف سے بھرپور کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''عیش وعشرت''، ''عیش وآرام''، ''عیش کرنا'' بمعنی خوب آرام سے اور پرتکلف انداز میں رہنا۔ ''عیاش'' کے معنی ہمارے یہاں ''بکثرت عیش کرنے والا'' ہیں۔ لیکن اصل عربی میں ''عیش'' کے معنی ہیں ''زندگانی، زندگانی کردن'' (منتخب اللغات)۔ لہٰذا ''بزم عیش جہاں'' میں ''عیش'' بمعنی ''عشرت'' تو ہے ہی، مگر ''عیش'' بمعنی ''زندگانی'' بھی ہے۔ زبردست شاہکار شعر ہے۔ مابعد الطبیعاتی معاملات کو اس طرح انسانی سطح پر برتنے کا فن اقبال اور غالب کو بھی نصیب نہ ہوا۔

۳۸۵

کس حسن سے کہوں میں اس کی خوش اختری کی
اس ماہ رو کے آگے کیا تاب مشتری کی

شب ہا بحال سگ میں اک عمر صرف کی ہے
مت پوچھ ان نے مجھ سے جو آدمی گری کی

یہ دور تو موافق ہوتا نہیں مگر اب
رکھیے بنائے تازہ اس چرخ چنبری کی

۳۸۵/۱ یہاں معنی کے اعتبار سے کوئی خاص بات نہیں۔ مناسبتیں البتہ خوب ہیں۔ (۱) حسن، خوش، رو۔ (۲) اختری، ماہ، مشتری۔ (۳) ماہ، تاب (بمعنی "چمک"۔) دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے لطف پیدا کیا ہے، ورنہ بات معمولی ہے۔ ہاں مصرع اول میں "خوش اختری کی" کہنا بمعنی "خوش اختری کے بارے میں کہنا، اس کا حال بیان کرنا" تازہ ہے۔ پورے شعر میں لہجہ ایسا ہے گویا کوئی نئی بات دریافت کی ہے یا نئی چیز حاصل کی ہے اور بڑے جوش اور ولولے کے ساتھ اس کے بارے میں بات کرنا چاہتے بھی ہیں۔

"خوش اختر" بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ اسے میر نے ایک بار اور بھی استعمال کیا ہے ؎

وصل کیوں کر ہو اس خوش اختر کا
جذب ناقص ہے اور طالع شوم

(دیوان ششم)

یہاں بھی معنی میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن علم نجوم کی اصطلاحوں (وصل، اختر، جذب، طالع، شوم) کا ضلع بڑی خوبی سے باندھا ہے۔ مسئلہ پھر بھی وہی رہتا ہے کہ ''خوش اختر'' کے معنی کیا ہیں؟ فرید احمد برکاتی نے اس کے معنی ''خوش بخت'' تجویز کئے ہیں۔ یہی معنی پلیٹس اور ''اردو لغت تاریخی اصول پر'' اور اسٹائنگاس میں بھی ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ معشوق کو ''خوش اختر'' کہنے کا نہ کوئی قرینہ ہے اور نہ سند۔ ''نور اللغات''، ''فرہنگ اثر''، ''فرہنگ آنندراج''، بہار عجم''، ''چراغ ہدایت'' اور ''مصطلحات'' سب ''خوش اختر'' سے ناواقف ہیں۔ ''بہار'' اور ''آنندراج'' میں ''خوش'' کے سابقے کے ساتھ درجنوں اندراجات ہیں، لیکن ''خوش اختر'' ناموجود ہے۔ ''بہار'' میں ''خوش ستارہ'' اور ''خوش طالع'' البتہ ہیں، لیکن ''خوش طالع'' کے بجائے ''خوش طالعی'' کی سند لکھی ہے۔ اردو والے بیٹی کو ''دختر نیک اختر'' ضرور کہتے ہیں، لیکن وہاں مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ شوہر کے معاملے میں اور سسرال کے لئے خوش نصیب ہو۔ معشوق کو نیک اختر یا خوش اختر کہنا بے لطف ہے، جب تک کہ اس کے کوئی استعاراتی معنی نہ ہوں۔ اور استعاراتی معنی کا لغات میں کہیں پتہ نہیں۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں اگر ''خوش اختری'' کے معنی ''خوش نصیبی'' لئے جائیں تو متکلم عاشق سے زیادہ نجومی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کی خوش بختی کے بارے میں ہم کو بتانا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ معنی یہاں نامناسب اور بے لطف ہیں۔ لہٰذا یہ بات بھی ظاہر ہے کہ میر نے ان دونوں اشعار میں ''خوش اختری'' اور ''خوش اختر'' کو ''حسن'' اور ''حسین'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اب یہ ان کی اختراع ہے، یا کسی فارسی شاعر کی سند پر ہے، اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ بظاہر تو اختراع میر ہی کی معلوم ہوتی ہے۔

ایک امکان یہ ہے کہ میر نے ''خوش اختر'' کو معشوق کا استعارہ بنایا ہو اور وجہ شبہ یہ فرض کی ہو کہ معشوق حسن فراواں رکھتا ہے، اور جس کے پاس اتنا حسن ہو، اسے خوش نصیب ہی کہا جائے گا، (جس طرح بدصورت شخص یا ناقص الاعضا شخص کو بدنصیب کہتے ہیں۔ یعنی کوئی اگر بدصورت یا ناقص الاعضا ہے تو وہ بدنصیب ہے، اور اگر خوبصورت یا کامل الاعضا ہے تو خوش نصیب ہے۔)

''کس حسن سے کہوں میں'' بھی پر لطف ہے، کہ خوش اسلوبی کا کون سا پیرایہ اختیار کروں؟ یا کوئی بھی خوبصورت پیرایہ نہیں۔ یا پھر ''حسن'' بمعنی ''حسین'' ہو سکتا ہے کہ میں کس حسین کے سامنے

معشوق کی خوش اختری کا بیان کروں؟ معمولی سے مضمون میں اتنے معنی بھر دینا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۲/۳۸۵ اس شعر میں خود پر طنز، تمسخر، معشوق پر طنز، اپنی بے چارگی کا بیان، یہ سب اس خوبصورتی سے یکجا ہو گئے ہیں کہ میر کے کلام میں بھی (جہاں اس طرح کے شعروں کی کمی نہیں) یہ شعر ممتاز نظر آتا ہے۔ کتے کی طرح ایک عمر بسر کرنے کو ''آدمی گری'' سے تعبیر کرنا طنز اور خود سپردگی دونوں کی معراج ہے۔ کتے اور آدمی کا تضاد عمدہ تو ہے ہی، مزید لطف یہ ہے کہ کتے کو آدمی سے بے حد مناسبت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کتا اگر قطعاً اولین پالتو جانور نہیں تو ان چند اولین جانوروں میں سے بیشک ہے جو پالتو ہوئے اور انسانوں کے گھروں میں پلے بڑھے۔ کتے اور انسان میں مناسبت اور کتے میں بعض قابل قدر صفات، مثلاً وفاداری اور قناعت کی بنا پر اسے انگریزی میں man's best friend کہا جاتا ہے۔ ''شب با بحال سگ'' میں دو لطف ہیں۔ ایک تو یہ کہ رات کے وقت کتوں کے وجود اور ان کے بھونکنے کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ (پطرس کا مضمون ''کتے'' ملاحظہ ہو۔) اور دوسرا یہ کہ کتا رات کے وقت اپنی گلی میں گھومتا پھرتا ہے اور ساری رات جاگ کر، یا نیم بیداری کے عالم میں گذارتا ہے۔ عاشق (متکلم) کا بھی یہی حال ہے کہ وہ راتیں کوے معشوق میں گذارتا ہے۔

''آدمی گری'' اس جگہ بہت عمدہ اور معنی خیز لفظ ہے۔ ایک اعتبار سے اس کے معنی ہیں ''آدمی بنانے کا کام، آدمی بنانے کا عمل''۔ یہ اس لئے کہ ''گر'' کا لاحقہ ''بنانے والا'' کے معنی میں بھی آتا ہے، مثلاً ''بادشاہ گر''، ''کیمیا گر'' وغیرہ۔ ایک اعتبار سے ''آدمی گری'' کے معنی ہیں ''آدمی پن، آدمی کی طرح کا کام''، کیونکہ ''گری'' کا لاحقہ پیشے کو بیان کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً باورچی گری'' یعنی ''باورچی کا پیشہ باورچی کا کام''، ''منشی گری'' یعنی ''منشی کا پیشہ، منشی کا کام''، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی اس شعر میں بے حد مناسب ہیں۔ دیوان چہارم میں جو غزل اسی زمین و بحر میں ہے اس میں یہ قافیہ صرف موخر الذکر معنی میں استعمال ہوا ہے، لہٰذا وہاں لطف بہت کم ہے ؎

شب سن کے شور میرا کچھ کی نہ بے دماغی
اس کی گلی کے سگ نے کیا آدمی گری کی

''آدمی گر'' کے دونوں معنی میں ''آدم گر'' بھی مستعمل ہے۔ میر نے ''آدم گر'' کو ایک جگہ معنی

دوم میں استعمال کیا ہے۔ مضمون دیوان چہارم کے منقولہ بالا شعر سے مشابہ ہے ؎

شب رفتہ میں اس کے در پر گیا
سگ یار آدم گری کر گیا

(دیوان دوم)

جناب برکاتی نے ''آدم گری'' اور ''آدمی گری'' دونوں اپنی فرہنگ میں لکھے ہیں، لیکن دونوں معنی نہیں لکھے ہیں۔ پھر انھوں نے شاعر کا نام لکھے بغیر امداد علی بحر کا ایک شعر لکھا ہے۔ شاعر کا نام نہ ہونے کے باعث گمان ہو سکتا ہے کہ یہ شعر بھی میر کا ہے۔ اس کا حذف بہتر تھا۔

خود کو معشوق کا کتا کہنے کا مضمون کسی نے فارسی میں بڑی طباعی کے ساتھ نظم کیا ہے ؎

سحر آمدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی
تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی

(میں صبح صبح تیرے کوچے میں آیا، تو شکار کو گیا ہوا
تھا۔ جب تو کتے کو ہی ساتھ نہیں لے گیا تھا تو بھلا
کس کام سے گیا تھا؟)

میر کے شعر زیر بحث میں عشق مجازی کی خوشبو اتنی واضح نہ ہوئی تو اسے نعت پر بھی محمول کر سکتے تھے۔ شیخ فرید الدین عطار نے اپنی کتاب ''تذکرۃ الاولیا'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''حضرت جمال موصلی کی پوری زندگی اسی تمنا میں خون دل پیتے اور دولت صرف کرتے گذر گئی کہ کسی طرح حضور اکرمؐ کے روضۂ اقدس کے قریب مجھے ایک قبر میں جگہ مل جائے اور جب جگہ مل گئی تو انتقال کے وقت یہ وصیت فرمائی کہ میری قبر پر یہ کتبہ لگا دینا کہ آپ کا کتا آپ ہی کے در پر پڑا ہے۔'' ممکن ہے شاہ جہانی دربار کے مشہور شاعر محمد جان قدسی کو اپنی شہرۂ آفاق نعت کے ایک شعر کا مضمون شیخ عطار کی بیان کردہ روایت سے ہی حاصل ہوا ہو۔ محمد جان قدسی کا شعر ہے ؎

نسبت خود بہ سگت کردم و بس منفعلم
زانکہ نسبت بہ سگ کوے تو شد بے ادبی

(میں نے آپ کے کتے کی طرف اپنی نسبت کی اور

بہت شرمندہ ہوں، کیونکہ آپ کی گلی کے کتے کی
طرف بھی خود اپنی نسبت کرنا بے ادبی ہے۔)

قدسی کی نعت پر درجنوں تضمینیں لکھی گئیں۔ غالب نے بھی اس کا خمسہ کیا ہے، لیکن اس شعر کا جواب غالب سے بھی نہ ہوا۔ میر نے ذرا ہٹ کر کہا، اور انداز یہاں ایسا رکھا کہ شعر نعتیہ بھی ہو سکتا ہے، اور عاشقانہ بھی ؎

فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے

(دیوان ششم)

۳۸۵/۴ سردار جعفری نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہاں ''انقلاب کا منظر آج کے زمانے کے مطابق سیاسی اور سماجی تبدیلی کے لئے نہیں استعمال ہوا ہے۔ اس کا مطلب صرف غلبہ اور انتشار کے دور کا خاتمہ ہے۔ یہ انداز اور رجحان دراصل عاشق اور معشوق کی دوئی کا پتہ دیتا ہے اور فرد اور سماج، انسان اور زمانے کے ٹکراؤ کو ظاہر کرتا ہے۔'' بات بہت عمدہ ہے، لیکن شعر کے مطلب کو ''صرف غلبہ اور انتشار کے دور کے خاتمے'' تک محدود کر دینا مناسب نہیں ہے۔ ترقی پسند نظریۂ شعر کی مشکل یہ ہے کہ وہ متن میں ایک ہی معنی کا وجود پسند کرتا ہے۔ متن کی طرف درست رویہ کثیر المعنویت کے امکان کا دروازہ کھلا رکھنا ہے۔ اگر کسی متن میں سیاسی/سماجی معنی بھی نکل سکتے ہیں تو کیوں نہ نکالے جائیں؟ سردار جعفری کی یہ بات درست ہے کہ شعر زیر بحث میں عاشق اور معشوق کی دوئی اور فرد/سماج، انسان/زمانہ کے تصادم کا احساس ہے۔ لیکن اس میں سماجی/سیاسی تبدیلی کے امکان یا اس کے تقاضے کا بھی ذکر ہے، جس طرح مومن کے اس شعر میں ہے جو ۳۸۱/۲ کی بحث میں نقل ہوا ہے ؎

اے حشر جلد کر تہ و بالا جہان کو
یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

اگر کوئی متن سیاسی/سماجی معنی (یا معنویت) کا متحمل ہو سکتا ہے تو پھر سخن فہمی کا فرض ہے کہ اس متن کی یہ صفت بیان کی جائے اور اس کی سیاسی سماجی معنویت کو ظاہر کیا جائے۔ مشکل تب آ پڑتی ہے

جب نقاد اس بات پر اصرار کرے کہ کسی متن میں اور کوئی معنی ہیں ہی نہیں، یا صرف سیاسی سماجی معنی ہیں۔ یا پھر وہ متن کے ساتھ زبردستی کر کے سیاسی/سماجی معنی برآمد کرے۔ اس زبردستی کی ذرا باریک اور subtle مثال پیئر ماشری (Pierre Macherey) کے تصورات ہیں جہاں وہ غیر حاضری (absences) کا نظریہ پیش کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ بعض متون کی معنویت ان باتوں میں ہوتی ہے جو ان میں مذکور نہیں ہوتیں۔ اس غیر حاضری کے معنی یہ ہیں کہ متن بنانے والے کو ان تصورات کا گہرا احساس تھا اور اس نے ان کے بارے میں سکوت اختیار کر کے ان کی اہمیت ہم پر واضح کی ہے۔ ماشری کہتا ہے کہ جو چیزیں متن میں کہی گئی ہیں، ان کی وضاحت کے لئے ہمیں انتقادیاتی موضوع The cirtical explicit کا انتظار کرنا چاہئے، اور یہ Critical explicit لامتناہی ہو سکتا ہے۔ اپنی مشہور کتاب A theory of Literary Production میں ماشری کہتا ہے:

The recognition of the area of shadow in and around the work is the initial moment of criticism. But we must examine the nature of this shadow: does it denote a true absence or is it the extension of a half presence?... It might be said that the aim of criticism is to speak the truth, a truth not unrelated to the book, but not as the content of its expression.

ترجمہ: کسی متن کے اندر اور اس کے گرداگرد دھندلے پن اور سائے کے وجود کا اعتراف اور پہچان، تنقید کا ابتدائی لمحہ ہے۔ لیکن ہمیں اس سائے کی نوعیت کو دیکھنا چاہئے: کیا یہ کسی حقیقی غیاب کی غمازی کرتا ہے، یا یہ کسی نیم حضوری کی توسیع ہے؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصود سچ بولنا اور سچ کو ظاہر کرنا ہے، ایسا سچ جو (زیر بحث) کتاب سے غیر متعلق نہ ہو، بلکہ اس کے اظہار کا مافیہ ہو۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو چیزیں متن میں موجود ہی نہیں ہیں یعنی اس کے expression کا مافیہ (content) نہیں ہیں، ان کو بھی متن کا حصہ قرار دے کر ان کے بارے میں گفتگو ہو سکتی ہے۔ بقول ماشری'' کوئی کتاب خود مکتفی نہیں ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ لازماً ایک غیر حاضری بھی ہوتی ہے جس کے بغیر کتاب کا وجود ممکن نہیں۔'' مثال کے طور پر (بقول ماشری ژول ورن (Jules

(Verne) اپنے ناولوں میں کہنا یہ چاہتا ہے کہ سائنس اور صنعت نے متوسط طبقے کو ترقی کی شاہراہ پر گامزن کر دیا ہے۔ لیکن چونکہ اس ideology میں بعض داخلی تضادات ہیں، اس لئے اس کی تصویر کشی (figuration) اور نمائندگی (representation) کے درمیان خاموشی کے وقفے ہیں اور وہی اس کے ناولوں کی جان ہیں۔

ماشری کا ذکر میں نے اس لئے کیا کہ گوپی چند نارنگ نے فیض پر لکھتے وقت ماشری کے خیالات کا حوالہ دے کر ترقی پسند تنقید کی سادہ لوحی اور سہل بیانی کا ذکر کیا ہے۔ حالانکہ خود ماشری ایک قسم کی سادہ لوحی اور مارکسی خود فریبی کا شکار ہے، کہ وہ متن کو لامحالہ تاریخی شعور کا پابند قرار دیتا ہے۔ اور جو چیزیں اس میں نہیں ہیں ان کے غیاب کو وہ ان کے حضور کی دلیل ٹھہراتا ہے۔ یہ اگر معصومیت نہ ہوتی تو بددیانتی ٹھہرتی۔ دوسری بات یہ کہ ماشری کا نظریہ غیاب بھی بہت نیا نہیں ہے۔ مفسرین حدیث نے امام بخاریؒ کے یہاں بعض مسائل کی غیر حاضری کے لئے اس طرح کی توجیہات اور تاویلات بہت پہلے بیان کر دی تھیں۔

متن کے ساتھ زبردستی کر کے ناموجود معنی برآمد کرنے کی ایک مثال تو پیئر ماشری (Pierre Machery) ہے، جس کے یہاں بہر حال بعض ذہنی قلابازیاں اور پیچیدگیاں ہیں۔ دوسری مثال سردار جعفری کی ہے، جہاں وہ کہتے ہیں کہ میر نے بہت سے اشعار میں ''براہ راست سماجی معاشی اور سیاسی مسائل کو ڈھال دیا ہے۔ انھوں نے کبھی یہ خیال نہیں کیا کہ یہ مضامین غزل کی طبع نازک پر گراں گذریں گے۔'' اس کے بعد وہ میر کا حسب ذیل شعر نقل کرتے ہیں ؎

نہ مل میر اب کے امیروں سے تو
ہوئے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم

(دیوان دوم)

ان کا خیال غالباً یہ ہے کہ ''دولت'' یہاں بہ معنی wealth ہے، اور اسی لئے اس شعر میں ''سماجی معاشی اور سیاسی'' مسائل کا براہ راست ذکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ شعر معشوق مزاج رؤسا کے بارے میں ہے، اور یہاں ''دولت سے'' کے معنی ''بدولت'' یعنی on account of نہ کہ ''بوجہ تمول'' ہے، یعنی ہم ان کے عشق میں فقیر ہو گئے۔ اسی بات کو میر نے دیوان اول میں اور واضح کر

کے لکھا ہے ۔

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

ایک بار وحید اختر نے مندرجہ بالا شعر مجھے میر کے "سماجی اور سیاسی شعور کے ثبوت میں سنایا تھا۔ حالاں کہ یہاں بھی "دولت" بمعنی wealth نہیں بلکہ "دولت سے" بمعنی "بدولت" ہے۔ اگر دیوان اول والے شعر کے بارے میں سوال ہو کہ معشوق صفت امرا کی کیا دلیل ہے؟ تو ان کے بارے میں آبرو کا شعر ہم ۲/۲۷۳ پر پڑھ چکے ہیں ۔

میرزائی سے ہوئے نامرد دلی کے امیر
ناز کے مارے پھرے جاتی ہے مژگاں کی سپاہ

اگر یہ سوال ہو کہ "دولت سے بمعنی on account of پڑھنے کے لئے دلیل کیا ہے، اور "دولت" بمعنی wealth پڑھنے سے ہمیں کیا چیز مانع ہے۔ تو اس، کا جواب یہ ہے کہ اگر "دولت" بمعنی wealth ہے تو "دولت سے" کی جگہ "دولت کی وجہ سے" ہونا چاہئے۔ "ہم ان کی دولت سے فقیر ہوئے ہیں" کے معنی یہ ہرگز نہیں ہو سکتے کہ ہم ان کی دولت یعنی تمول کی وجہ سے یا اس کے باعث فقیر ہوئے ہیں۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ "دولت" بمعنی "وجہ، باعث" میر کے زمانے میں عام تھا۔ شاہ حاتم کا ایک شعر ہم ۱/۳۸۰ پر دیکھ چکے ہیں۔ جرأت کہتے ہیں ۔

کیا کہوں جو کہ ملا ہم کو جنوں کی دولت
تن کو عریانی ملی پاؤں کے تیں خار ملے

میر سوز نے ایک قطعے میں اپنے دوستوں کی مدح کی ہے کہ وہ سب موزوں طبع تھے، لہٰذا ان کی صحبت میں بیٹھ کر میں بھی شاعر ہو گیا ۔

ورنہ میں اور شاعری توبہ
یہ بھی سب صاحبوں کی ہے دولت

لہٰذا یہ بالکل واضح ہے کہ میر کے شعروں میں "دولت سے" بمعنی "وجہ سے" ہے۔ مزید ثبوت درکار ہو تو میر کا حسب ذیل شعر دیکھیں۔ یہاں "دولت سے" کا لفظ نہیں ہے، اس لئے مضمون اور بھی

صاف ہوگیا ہے ۔

مت مل اہل دول کے لڑکوں سے
میر جی ان سے مل فقیر ہوئے

(دیوان دوم)

یہ سب شعر دراصل شہرآشوب کے عالم سے ہیں (ملاحظہ ہو۲/۳۰۹۔) بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کو امیروں کی دولت مندی کے خلاف احتجاج کے معنی بھی دیئے جاسکتے ہیں، لیکن یہ مفہوم بہت کم زور ہے۔

تنقید کے سلسلے میں بنیادی بات یہی ہے کہ نقاد کو چاہئے کہ وہ متن کو متن ہی کے اصول و قوانین کی روشنی میں پڑھے، اپنے مفروضات کی روشنی میں نہیں۔ اور متن کے جو اصول و قوانین وہ دریافت کرے ان کا پورا پورا ثبوت متن سے مل سکتا ہو۔ یہ سوال بہر حال رہتا ہے کہ کوئی نقاد اپنے شعوری یا غیر شعوری تعصبات اور وابستگیوں کو کس حد تک پس پشت ڈال سکتا ہے؟ لیکن کوشش تو بہر حال کرنی چاہئے۔ یہ نہ کرنا چاہئے کہ ادب/متن کے بارے میں رائے پہلے قائم کرلی جائے اور پھر اسی کو ادب/متن میں تلاش کیا جائے (یعنی ادب/متن کو اس ارادے کے ساتھ پڑھا جائے کہ ہم نے جو رائے پہلے سے قائم کر رکھی ہے، اسی کی صداقت کے ثبوت ہم ادب/متن میں تلاش کریں گے۔)

اس طویل (لیکن ضروری) عبارت معترضہ کے بعد میر کے شعر زیر بحث کی طرف دوبارہ راجع ہوتے ہیں۔ ''چنبری'' بمعنی ''دائرے کی شکل کا'' ہے۔ لیکن ''چنبری'' کے معنی ''گردش کرنے والا، رقص کرنے والا'' بھی ہوتے ہیں۔ ('' آنندراج''۔) آسمان کو ''چرخ'' اسی لئے کہتے ہیں کہ وہ گردش کرتا ہے۔ اس لئے ''چرخ''، ''چنبری'' اور ''دور'' میں نہایت لطیف مناسبت ہے۔ مزید معنوی لطف یہ ہے کہ جو شے گردش کر رہی ہو اس کی بنیاد کیسے رکھ سکتے ہیں؟ لہٰذا مصرع ثانی میں اولوالعزمی کے ساتھ ساتھ ایک طنز بھی ہے۔ اور یہ تو ظاہر ہی ہے کہ چرخ چنبری کی بنیاد دوبارہ اگر رکھی بھی تو اس بات کی کوئی دلیل نہیں کہ نئے آسمان کا دور متکلم کے موافق ہی جائے گا۔ یہ طنز کا مزید پہلو ہے۔ اس سے ملتا جلتا مضمون میر نے دیوان دوم میں نظم کیا ہے، لیکن وہاں یہ معنوی ابعاد نہیں ہیں ۔

شاید کہ قلب یار بھی ٹک اس طرف پھرے

میں منتظر زمانے کے ہوں انقلاب کا

ہاں ''قلب'' کا لفظ خوب ہے، کیونکہ اس کے معنی ''پلٹنا'' بھی ہیں۔ یہ مناسبت کی اچھی مثال ہے۔

انوری کے ایک مشہور قصیدے کا مطلع ہے ۔

اے مسلماناں فغان از دور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماہ و کید مشتری
(اے مسلمانو! چرخ چنبری کے دور سے فریاد و فغاں
ہے۔ اور مریخ کی دشمنی سے، اور چاند کی چال سے،
اور مشتری کے مکر سے فریاد ہے۔)

ممکن ہے میر کو 'چرخ چنبری' کے ساتھ ''دور'' کا لفظ لانے کا خیال انوری کا شعر دیکھ کر آیا ہو۔ لیکن انوری کے یہاں مضمون بالکل معمولی ہے، نجوم کی اصطلاحوں نے اسے زور بخش دیا ہے۔ میر کے شعر میں ایک طنطنہ اور الوالعزمی ہے، اور اس کی تہ میں اپنی مجبوری کا احساس بھی۔ میر کے یہاں مضمون اور اسلوب دونوں پر زور ہیں۔ انوری کے یہاں صرف اسلوب زوردار ہے۔ غالب کا مشہور فارسی مطلع بھی ممکن ہے میر سے متاثر ہو۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے مصرع ثانی میں مضمون بہت وسیع کر دیا ہے ۔

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگر دانیم
قضا بہ گردش رطل گراں بگر دانیم
(آؤ آسمان کے قاعدے کو پلٹ دیں اور
بھاری پیانے کی گردش کے ذریعہ تقدیر کو
پلٹا دیں۔)

غالب کے شعر میں انوری کی سی روانی نہیں ہے، لیکن بلند آہنگی تو خوب ہے۔

۳۸۶

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

۱۰۵۰ سدھ لے گھر کی بھی شعلۂ آواز
دود کچھ آشیاں سے اٹھتا ہے

بیٹھنے کون دے ہے پھر اس کو
جو ترے آستاں سے اٹھتا ہے

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے

۳۸۶/۱ مصحفی نے اس زمین میں دو غزلہ کہا ہے۔ ایک میں نو شعر ہیں، دوسری میں سات۔ میر کی غزل میں نو شعر ہیں۔ ممکن ہے دونوں نے نو نو شعروں کی غزل مشاعرے کے لئے کہی ہو، پھر مصحفی نے سات شعروں کی غزل میر کے جواب میں مزید کہی ہو۔ مصحفی کے سولہ شعروں میں جودت طبع کے ثبوت موجود ہیں، لیکن ان کا کوئی شعر میر کے ان شعروں کا ہم رتبہ نہیں جو میں نے انتخاب میں شامل کئے ہیں۔

مطلع کا مضمون دیوان دوم میں میر نے یوں دہرایا ہے ؎

کیا جانئے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل
ایک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

دیوان دوم کا شعر سائر مشہدی سے براہ راست مستعار ہے، لیکن اس کے اپنے لطف بھی ہیں۔ لہٰذا اس پر گفتگو بروقت ہوگی۔ فی الحال اس مطلعے پر غور کرتے ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، اوران کے لہجے میں شدید ڈرامائیت ہے۔ اس میں تحیر، عجالت urgency افتخار، خفیف سا طنز سب شامل ہیں۔ پھر متکلم اور مخاطب کا ابہام بھی خوب ہے۔ ممکن ہے شعر کا مخاطب خود ہی متکلم ہو، یعنی متکلم اپنے آپ سے کہہ رہا ہو کہ تم کس خیال میں گم ہو، کہاں محو ہو، دیکھو دھواں اٹھ رہا ہے، پتہ لگاؤ کہاں سے اٹھ رہا ہے؟ تمہارا دل جل رہا ہے کہ تمہاری جان جل رہی ہے؟ (اس مفہوم میں اسی غزل کا اگلا شعر دیکھیں اور ۲/۵۱ پر بھی غور کریں۔) دوسرا مفہوم یہ ہے کہ عاشق (متکلم) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھو تو سہی، میں جلا جاتا ہوں۔ ذرا سوچ اور پتہ لگا کہ یہ دھواں میرے دل کا (یعنی آہوں کا) ہے، یا میری جان (یعنی میری زندگی، میری روح) کا ہے۔ تیسرا مفہوم یہ ہے کہ کوئی اور شخص معشوق سے کہہ رہا ہے کہ ذرا دیکھو تو سہی یہ تمہارے عاشق کو کیا ہو گیا؟ یہ دھواں اس کی آہوں کا ہے (دل کا ہے) کہ اس کی جان ہی جلی جارہی ہے؟

ہر صورت میں ''یہ'' اور ''سا'' کا لطف بیان سے باہر ہے، کیونکہ یہ الفاظ بہ یک وقت فاصلے کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں (یعنی معشوق کہیں دور ہے) اور صورت حال کے ابہام کی طرف بھی، کہ معشوق اور عاشق، یا متکلم اور عاشق اور معشوق سب ایک دوسرے کے پاس پاس ہیں، اور دھواں ابھی پوری طرح ہر طرف کو محیط نہیں ہوا ہے، بلکہ بس ذرا ذرا سا اٹھ رہا ہے۔ چھوٹے چھوٹے لفظوں میں اس قدر معنی بھر دینا میر کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ زبردست کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ میر کے خاص انداز کا شعر ہے کہ کیفیت بھی ہے، معنی بھی، لہجے میں ابہام بھی ہے (لیکن کوئی پہلو خود ترحمی کا نہیں) اور متکلم کا بھی ابہام ہے۔ غیر معمولی شعر ہے۔ مصحفی نے ''کہاں'' کے قافیے کے ساتھ بالکل انصاف نہ کیا ؂

جمع رکھتے نہیں نہیں معلوم
خرچ اپنا کہاں سے اٹھتا ہے

۲/۳۸۶ اس سے ملتا جلتا مضمون ۲/۵۱ پر بیان ہوا ہے، لیکن وہاں استعارہ رونے کا ہے۔ مصحفی نے

بھی ''آشیاں'' کا قافیہ اچھا نظم کیا ہے ان کا مضمون بھی میر سے مشابہ ہے۔

نالہ کرتی ہے جس گھڑی بلبل
شعلہ اک آشیاں سے اٹھتا ہے

لیکن میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب نے ڈرامائی شدت پیدا کر دی ہے۔ اس کے سامنے مصحفی کا مصرع اولیٰ بے رنگ معلوم ہوتا ہے۔ آواز کو شعلے سے تشبیہ دینا ہماری شاعری کا مشہور مضمون ہے۔

ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے
(غالب)

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو
(مومن)

رشتۂ آہ آتشیں سے سراج
مجھ کو ہر رات شعلہ بانی ہے
(سراج اورنگ آبادی)

ایسے زبردست شعروں کے سامنے بھی میر کا زیر بحث شعر ممتاز نظر آتا ہے، کیونکہ اس میں کیفیت اور ڈرامائیت دونوں کا وفور ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ''شعلۂ آواز'' کا مضمون ہندوستانیوں (یا سبک ہندی والوں) کا وضع کیا ہوا ہے۔ ''بہار عجم'' میں ''شعلۂ آواز'' کی سند کے طور پر محسن تاثیر، غنی کاشمیری اور صائب کے شعر درج ہیں۔ یعنی کوئی شعر سبک صفاہانی یا کسی خالص ایرانی شاعر (مثلاً سعدی، حافظ، جامی) کا نہیں۔ غنی کا شعر اس قدر خوبصورت ہے کہ میر کے شعر سے بہت مختلف المضمون ہونے کے باوجود اسے نقل کیے ہی بنے۔

بود از شعلۂ آواز قلقل بزم ما روشن
سرت گردم مکن خاموش ساقی شمع مینارا

(قلقل کے شعلۂ آواز سے ہماری بزم روشن ہوتی
ہے۔ اسے ساقی، میں تیرے قربان تو شمع مینا کو
خاموش نہ کر۔)

''بہار عجم'' میں (اور غالباً اس کی دیکھا دیکھی ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں) ''شعلۂ آواز'' کے معنی لکھے ہیں ''پر سوز آواز جو دلوں پر اثر کرے۔'' ظاہر ہے کہ اردو شعرا نے ''شعلۂ آواز'' کو ان معنی تک محدود نہیں رکھا ہے۔ میر، مومن اور غالب تینوں کے شعروں میں آواز کی پر سوزی سے زیادہ اس کی شدت، اس کی فن کارانہ مہارت اور اس کی قوت وزور مراد ہے۔

جناب عبدالرشید نے ولی کے شعر کی طرف مجھے متوجہ کیا ہے جس سے ''بہار عجم'' اور ''اردو لغت'' میں بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

درد منداں کوں سوا ہے قول مطرب دلنواز
گرمی افسردہ طبعاں شعلۂ آواز ہے

اس نہایت عمدہ شعر کے ساتھ انھوں نے سودا اور یقین کے بھی اشعار کی طرف میری توجہ دلائی ہے جن سے میرے بیان کردہ معنی کی توثیق ہوتی ہے۔

کیجے نہ اسیری میں اگر ضبط نفس کو
دے آگ ابھی شعلۂ آواز قفس کو

(سودا)

نہیں تو تھامتی اس شعلۂ آواز کو اپنے
کبھو جل جائیں گے ناحق ترے بال و پر اے قمری

(یقین)

میرا خیال ہے ''شعلۂ آواز'' کی ترکیب اردو فارسی شعرا کو دیپک راگ نے سجھائی ہوگی۔

میر کے شعر میں لفظ ''بھی'' کے باعث یہ کنایہ قائم ہوتا ہے کہ شعلۂ آواز نے اور جگہ تو آگ لگا ہی دی تھی، اب گھر بھی جلنا شروع ہو گیا ہے۔ مصرع ثانی میں لفظ ''کچھ'' کے باعث کئی معنی ممکن ہو گئے ہیں (۱) کوئی دھویں کی سی چیز (۲) تھوڑا سا دھواں (۳) ایسا لگتا ہے جیسے دھواں آشیاں سے اٹھ رہا ہے۔

بے مثال شعر ہے۔

۳۸۶/۳ مصحفی اس قافیے کو بھی نہیں سنبھال پائے ہیں۔

جو کہ پتھر سا جم کے بیٹھے ہے
کب ترے آستاں سے اٹھتا ہے

ہاں لفظ ''جم'' (''چھاتی پر جم کی طرح ہونا'') اور ''پتھر'' کی مناسبت سے ''آستاں'' خالی از لطف نہیں۔ لیکن میر کا شعر چند معنی رکھتا ہے، ملاحظہ ہو۔ پہلے معنی تو یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا وہ در بدر ہو گیا، اسے پھر بیٹھنے (آرام کرنے) کا موقع نہ ملا۔ یعنی عاشقوں کی پناہ گاہ بھی تو ہی ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا، لوگوں نے اسے تیرا بے وفا قرار دے کر اسے پھر قرار نہ لینے دیا، بلکہ اسے ہمیشہ کے لئے آوارہ گرد کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ جو تیرے آستاں سے اٹھا وہ پھر کھڑا ہی رہا، اس کو بیٹھنے کی اجازت نہ ملی۔ ان معنی کی رو سے ''بیٹھنے کون دے ہے'' میں استفہام انکاری کے ساتھ ساتھ ایک غیر شخصی استبداد بھی ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''جو اس بھنور میں پھنسا پھر اسے نکالے کون؟'' یعنی بھنور میں پھنسے ہوئے شخص کا نکلنا ممکن نہیں۔ چوتھے معنی یہ ہیں کہ تیرے آستاں پر لوگوں کا ہجوم اس قدر ہے کہ اگر کوئی شخص وہاں سے اٹھ جائے تو کوئی دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے اور پہلے والے شخص کو بیٹھنے کا موقع دوبارہ نہیں ملتا۔ ہر صورت میں، آستاں سے اٹھنے والا شخص اپنے بھلے برے کی پہچان سے عاری اور لائق تحقیر شخص ٹھہرتا ہے، ایسا شخص جس نے خود ہی اپنے پاؤں پر کلہاڑی مار لی اور جس کا اب کوئی ٹھور ٹھکانا نہیں۔

بنیادی طور پر یہ مضمون عام اور پیچیدگی سے عاری ہے۔ خواجہ احسن الدین بیان نے اسے بڑی کیفیت اور شدت کے ساتھ بیان کیا ہے۔

ہم سرگذشت کیا کہیں اپنی کہ مثل خار
پامال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن میر نے اس میں کئی معنی ڈال کر اس کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ اب اس میں کیفیت کم، لیکن شورانگیزی زیادہ ہے۔

۳۸۶/۴ اس مضمون کو میر نے اردو اور فارسی میں ایک اور جگہ بھی کہا ہے ؎

دور ازآں سرمایۂ جاں ہیچ لطف زیست نیست
ہر کہ رفت است از درش گوئی زدنیا رفتہ است
(اس سرمایۂ جاں سے دور زندگی کا کوئی لطف نہیں۔
جو اس کے در سے گیا، گویا وہ دنیا ہی سے چلا گیا۔)

زیر بحث شعر میں جو بات کنائے کے پردے میں مستور تھی، فارسی کے شعر میں واشگاف ہو گئی۔ پھر فارسی شعر میں کثرت الفاظ کا عیب الگ ہے۔ پھر دیوان ششم میں اس مضمون کو میر اس طرح ادا کرتے ہیں ؎

اس گلی سے جو اٹھ گئے بے صبر
میر گویا کہ وے جہاں سے گئے

یہاں ''لفظ'' ''بے صبر'' میں اور ۳/۳۸۶ کی خفیف سی بازگشت میں بھی، ایک لطف ضرور ہے، لیکن معنی کی وہ فراوانی یہاں نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر زیر بحث شعر میں واحد متکلم کے صیغے نے معاملے کو ڈرامائیت اور فوری پن بخش دیا ہے، جب کہ فارسی شعر اور دیوان ششم کے شعر میں عمومی بیان کی کیفیت ہے۔ اس میں کوئی فوری پن نہیں، نہ شورانگیزی ہے، زیر بحث شعر کیفیت سے مالا مال ہے، اور معنی سے بھی خالی نہیں۔ دوسرے مصرعے کے ابہام نے حسب ذیل امکانات پیدا کر دیئے ہیں۔ (۱) جب ہم اٹھے تو بہت سے لوگوں نے آہ و فغاں کی، گویا ہم نہ اٹھے کوئی جنازہ اٹھا۔ (۲) ہم وہاں سے اس قدر بادل ناخواستہ اور نارضامندی سے اٹھے گویا دنیا سے اٹھ رہے ہوں۔ (۳) ہم اپنی مرضی سے نہ اٹھے، بلکہ اٹھائے گئے، جس طرح جنازہ اٹھایا جاتا ہے۔ (۴) ہم وہاں سے اس قدر رنجیدہ اور غمگین اٹھے گویا کوئی دنیا سے اٹھ رہا ہو اور ہم اس کی مٹی میں شریک ہو رہے ہوں۔ (۵) معشوق سے دوری میں زندگی کا لطف کچھ نہیں، اس لئے جب ہم اس گلی سے اٹھے تو گویا دنیا ہی سے اٹھ گئے۔

یہ بھی ملحوظ رکھئے کہ معشوق کی گلی کو صرف ''اس گلی'' کہہ کر واضح کر دیا ہے۔ اسی طرح، یہ بھی لطف بلاغت ہے کہ ''اٹھنا'' کو دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی میں استعمال کیا۔ مصرع اولیٰ میں ''آہ'' بظاہر حشو معلوم ہوتا ہے، لیکن دراصل بہت کارگر ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''آہ'' اور ''اٹھنا'' میں مناسبت ہے،

کیونکہ آہ کو بھی اوپر اٹھتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ لفظ ''آہ'' کا صوتی آہنگ نقاہت اور بے دلی سے اٹھنے کو بڑی خوبی سے واضح کرتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ ''آہ'' کے لفظ سے اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ متکلم کسی کو اپنا حال سنا رہا ہے۔ داستان عشق کی مختلف منزلیں بیان ہو رہی ہیں، کہیں پر انبساط ہے، کہیں درد و رنج۔ یہ موقع درد و رنج کا ہے، اس لئے متکلم آہ بھرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم اس گلی سے یوں اٹھے جیسے کوئی جہاں سے اٹھتا ہے۔

معشوق کے در سے عالم دیوانگی میں، یا مر کر اٹھنے کا مضمون خسرو نے بڑی کیفیت اور تازگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ عجب نہیں کہ میر نے خسرو کے مندرجہ ذیل شعر سے فیضان حاصل کیا ہو ؎

به خود بیروں نمی رفتیم ازیں در
ولے از خود بدر رفتیم و رفتیم
(ہم اپنے آپ تو دروازے کو چھوڑ کر
جانے والے نہ تھے، لیکن اپنے آپے سے
باہر ہو گئے اور چلے گئے۔)

خسرو کے برخلاف سودا نے بڑی طباعی سے کہا ہے ؎

ترے نکالے سے تجھ گھر سے کون جاتا ہے
وہی تو جائے گا پیارے کہ جس کی آئی ہے

۳۸۷

کس طور ہمیں کوئی فریبندہ لبھالے
آخر ہیں تری آنکھوں کے ہم دیکھنے والے

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن
کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

۱۰۵۵ احوال بہت تنگ ہے اے کاش محبت
اب دست تلطف کو مرے سر سے اٹھالے

۳۸۷/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس میں ''آنکھوں'' اور ''دیکھنے والے'' کی رعایت کے سوا کچھ نہیں۔ ''کسی کی آنکھ/آنکھیں دیکھنا'' یا ''کسی کی آنکھ/آنکھیں دیکھے ہوئے ہونا'' کے معنی ہیں۔ کسی کا صحبت یافتہ یا تربیت یافتہ ہونا۔'' اس مضمون کو، کہ جس نے تجھے دیکھا وہ کسی اور کی جانب نہ دیکھے گا، سعدی نے پایۂ فلک تک پہنچا دیا ہے ؎

افسوس برآں دیدہ کہ روے تو نہ دید است
یا دیدہ و بعد از تو بہ روے نگرید است
(اس آنکھ پر افسوس جس نے تیرا منھ نہ دیکھا، یا جس
نے تیرا منھ دیکھ کر کسی اور کا منھ دیکھا۔)

حق یہ ہے کہ میر کو اس کے بعد کوشش ہی نہ کرنی تھی۔ سعدی کا شعر کیفیت اور شور انگیزی کی معراج ہے۔

۳۸۷/۲ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ؎

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

اس میں کوئی شک نہیں کہ روانی اور انتخاب الفاظ میں ندرت (قیامت، کافر) کے باعث غالب کا شعر خوبصورت اور کامیاب استفادے کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن میر کے شعر میں معنی کی چند در چند تہیں ہیں۔ اور مضمون کے لحاظ سے میر کو اولیت کا شرف تو حاصل ہے ہی، کہ الفضل للمتقدم۔ اب معنی کے پہلو ملاحظہ ہوں:

(۱) ''عشق ہے'' محاورہ ہے، بمعنی ''آفریں ہے۔'' لیکن مصرع اولیٰ میں اس کا صرف اس طرح ہوا ہے کہ معنی یہ بھی بنتے ہیں کہ صحیح معنی میں عشق ان کو ہے، یا عشق اگر ہے تو ان لوگوں کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن...

(۲) خدا کے حوالے''، ''فی امان اللہ'' وغیرہ فقرے سفر پر جانے والوں سے بھی کہے جاتے ہیں، اور سفر پر جانے والے لوگ ان سے بھی کہہ سکتے ہیں جنھیں وہ چھوڑ کر جا رہے ہیں۔ لہٰذا ''یار کو اپنے دم رفتن'' کے بھی دو معنی ہیں۔ (۱) اپنے یار کو ہنگام سفر، یعنی اپنے یار سے، جس وقت یار سفر کو جا رہا ہو اور (۲) اپنے سفر کے وقت یار کو۔ یعنی اپنے یار سے، اس وقت جب وہ (عاشق) سفر کو جا رہا ہو۔

(۳) جس طرح اردو میں ''جانا'' کے ایک معنی ''مرنا'' ہیں، اسی طرح فارسی میں بھی ''رفتن'' کے ایک معنی ''مرنا'' ہیں (''موارد المصادر'')۔ جلال اسیر کا شعر ہے ؎

بیش ازیں تاب انتظارم نیست
می روم تا جواب می آید
(اس سے زیادہ انتظار کی تاب مجھے
نہیں۔ جب تک جواب آئے آئے
میں مر جاؤں گا۔)

معلوم ہوتا ہے ولی نے جلال اسیر کے تتبع میں کہا ہے ؎

آ شتابی نہیں تو جاتا ہوں
کیا کروں جی اداس ہوتا ہے

ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں ''دم رفتن'' کے معنی ''دم مرگ'' بھی ہیں، غالب نے صاف صاف ''ہم سفر'' کہہ کر عاشق کی موت کا امکان ترک کر دیا ہے۔ یوں بھی، غالب کے شعر میں معنی میر کے شعر سے بہت کم ہیں۔ غالب اور میر دونوں کے شعروں میں بندش کی چستی اور روانی ہے لیکن میر کے شعر میں معنی کی کثرت نے چار چاند لگا دیے ہیں۔

۲۸۷/۴ یہ شعر طنز اور تازگی اسلوب کا شاہکار ہے۔ عشق جس پر مہربان ہوتا ہے اسے اجاڑ کر ہی چھوڑتا ہے۔ یہ بالکل عام مضمون ہے۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے محبت کے لئے دست تلطف کا استعارہ وضع کیا اور پہلے مصرعے میں بالکل گھریلو، روزمرہ زندگی کی سی بات کی کہ ''احوال بہت تنگ ہے۔'' ''احوال'' کے پہلے لفظ ''میرا''، ''اپنا'' وغیرہ کا حذف مصرعے کے لہجے کو روزمرہ زندگی کے اور بھی نزدیک لا رہا ہے۔ ''احوال بہت تنگ ہے'' کا فقرہ سبک بیانی کی عمدہ مثال ہے، اور دوسرے مصرعے میں لفظ ''اب'' میں یہ اشارہ بھی ہے کہ جب محبت نے دست تلطف سر پر پہلی بار رکھا ہوگا تو ناتجربہ کاری کے باعث متکلم خوش ہوا ہوگا کہ مجھے اتنی اچھی چیز نصیب ہو رہی ہے۔ یہ کیا پتہ تھا کہ اس تلطف کا انجام بہت دل خراش ہوگا۔

''تلطف'' کے معنی ہیں ''لطف پہنچانا''۔ اردو میں یہ محض ''لطف'' کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے، جس طرح باب ''تفعل'' کے دوسرے افعال بھی اردو میں مجرد اسم کے طور پر رائج ہیں۔ ''منتخب اللغات'' میں ''لطف'' کے معنی حسب ذیل درج ہیں: ''نرمی و نازکی در کار و کردار، و ہدیہ، و مہربانی کردن، و یاری کردن، و نگہبانی و حمایت کردن۔'' ظاہر ہے کہ آخری معنی (یاری، نگہبانی، حمایت) بہت دلچسپ ہیں، کہ محبت جس کو اپنی حمایت میں لے لے یا جس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھائے اس کا یار و مددگار کوئی نہیں، اور اس کے حالات بہت خراب ہو جاتے ہیں۔

حافظ نے بھی اس طرح کا طنزیہ مضمون اچھا باندھا ہے ؎

عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف
چوں ہنر ہاے دگر موجب حرماں نہ شود

(میں عشق پیشگی کر رہا ہوں اور اس امید
کے ساتھ کہ دوسرے ہنروں کی طرح یہ فن
شریف بھی حرمان و مایوسی کا موجب نہ بن
جائے گا۔)

حافظ کے شعر میں عشق کا نتیجہ محض ''حرماں'' بتایا گیا ہے، جو معمولی بات ہے۔ میر نے ''احوال بہت تنگ ہے'' کہہ کر بظاہر کچھ نہ کہا اور سب کچھ کہہ دیا۔ ہاں حافظ کے شعر میں عشق کو ''فن شریف'' اور ''ہنر'' کہنا بہت خوب ہے اور میر کے شعر کی طرح معاملۂ عشق کو روزانہ زندگی میں دخیل کر دیتا ہے۔

اب سوال یہ رہ جاتا ہے کہ محبت کے ''دست تلطف'' سے مراد کیا ہے؟ یونان میں تو عشق کا اندھا دیوتا کیوپڈ اپنا تیر لوگوں کے دلوں میں ترازو کر دیتا ہے، لیکن یہاں محبت کوئی بزرگ مہربان دوست ہے جو اپنے دست شفقت سے لوگوں کو نوازتا ہے۔ لہٰذا محبت جس کو روز افزوں کرے، جس کو اپنے میں محو کر لے، اس پر محبت کا دست تلطف ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ مغربی تصور کے اعتبار سے عشق کا دیوتا نہ دیکھتا ہے اور نہ ٹھہرتا ہے، وہ بس تیر چلا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف اس شعر میں تصور یہ ہے کہ محبت اور عاشق میں کوئی ذاتی تعلق ہے، باہم عمل اور ردعمل ہے۔ یعنی محبت کوئی انسانی ہی قوت ہے اور انسانوں کے ہی درمیان عمل پیرا ہے۔ میر کے شعر میں محبت کو بظاہر (personify) یعنی انسان فرض کیا گیا ہے، لیکن دراصل میر نے یہاں محبت کو انسانی تشخص دیا ہے۔ اس میں ایک فوری پن اور ڈرامائیت ہے۔

عشق ایک غیر معمولی قوت ہے، لیکن یہ انسانوں کی دنیا میں انسانوں کی طرح گرم عمل ہے، اس خیال کو میر نے دو مثنویوں کے آغاز میں نہایت حسن و خوبی سے بیان کیا ہے ۔

محبت نے کاڑھا ہے ظلمت سے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

(شعلۂ عشق)

مندرجہ بالا شعر سے مثنوی شروع ہوتی ہے۔ تمہید کے بتیس شعر ہیں۔ ان میں آخری شعر ہے ۔

زمانے میں ایسا نہیں تازہ کار
غرض ہے یہ اعجوبۂ روزگار

اس مثنوی کے فوراً بعد ''دریائے عشق'' ہے، جو یوں شروع ہوتی ہے ؎

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال
ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

صاف ظاہر ہے کہ ''شعلۂ عشق'' کی تمہید جس مضمون پر ختم ہوئی تھی (عشق کی تازہ کاری اور انسانوں کی دنیا میں اس کا عمل) وہی مضمون اس تمہید کا آغاز ہے۔ اس تمہید میں بھی بتیس شعر ہیں، اور آخری تین شعر تو گویا شعر زیر بحث کی شرح کا کام کر رہے ہیں ؎

کام میں اپنے عشق پکا ہے
ہاں یہ نیرنگ ساز یکہ[1] ہے
جس کو ہو اس کی التفات نصیب
ہے وہ مہمان چند روزہ غریب
ایسی تقریب ڈھونڈھ لاتا ہے
کہ وہ ناچار جی سے جاتا ہے

آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میں ترک محبت (یعنی محبت سے ترک تعلق) کی تمنا میں تازہ پہلو یہ رکھا ہے کہ خود متکلم کچھ نہیں کرنا چاہتا، وہ چاہتا ہے کہ ترک تعلق کی پہل عشق کی طرف سے ہو۔ خوب شعر کہا۔

[1] مسیح الزماں اور کلب علی خاں فائق نے ''پکا'' لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔ میری قرأت نسخۂ نول کشور (۱۸۶۸) کے مطابق ہے۔

۳۸۸

برنگ بوے گل اس باغ کے ہم آشنا ہوتے
کہ ہمراہ صبا ٹک سیر کرتے پھر ہوا ہوتے

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم کو
وگر نہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے

الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر بہم پہنچے
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

۳۸۸/۱ بظاہر یہ شعر بے رنگ اور خالی از لطف ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں:-

(۱) ’’آشنا‘‘ سے کیا مراد ہے؟

(۲) آشنائی کے لئے بوے گل ہونے کی شرط کیوں ہے؟

(۳) متکلم کو بے گل ہونے کی تمنا ہے، لیکن خود اس وقت وہ کیا ہے؟

(۴) کیا ’’پھر ہوا ہوتے‘‘ سے مراد یہ ہے کہ متکلم تو اب بھی ہوا ہے، یا ہوا ہونے والا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات کی روشنی میں شعر گنجینۂ معنی معلوم ہوتا ہے۔ ''اس باغ'' سے مراد جہاں، باغ بدن یا گلشن عشق بھی ہو سکتی ہے، اور یہ باغ کوئی حقیقی باغ بھی ہو سکتا ہے۔ متکلم کو باغ کے بارے میں معلومات بہت زیادہ نہیں ہے۔ وہ باغ کا آشنا (یعنی دوست) ہونے کی تمنا کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ باغ سے اس کی ملاقات ذرا سی ہے (یعنی وہ باغ ہستی/حدیقۂ عشق/باغ بدن سے بخوبی واقف نہیں، لیکن اس کی دوستی کا طلب گار ہے۔) اگر ''آشنا'' کو جاننے والا، واقف کار'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ متکلم کو باغ سے بہت کم واقفیت ہے، اور وہ اس کی تفصیلات، روشیں، کنج اور نہریں وغیرہ سب کی سیر دل کھول کر کرنا چاہتا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ تمنا، کہ میں بوے گل ہوتا، بہت بامعنی ہے۔ پھول تو باغ کا حصہ ہوتا ہے، لیکن وہ کسی ایک جگہ قائم رہتا ہے۔ اس کے برخلاف اس کی خوشبو دور تک پھیلتی ہے۔ لہٰذا بوے گل ہونا باغ کی آشنائی میں دوہری قیمت رکھتا ہے۔ اول تو یہ کہ باغ کا حصہ ہونے کی حیثیت سے پھول کا باغ سے آشنا ہونا لازمی اور فطری ہے۔ دوم یہ کہ بوے گل سارے باغ میں پھیلتی ہے لہٰذا وہ باغ سے پوری طرح آشنائی رکھتی ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کو محض بوے گل ہونے کی تمنا ہو، اور اس کے ذہن میں یہ شرط نہ ہو کہ وہ جس پھول کی خوشبو بنے وہ اس باغ (باغ ہستی/گلشن عشق/باغ بدن) میں ہی کھلا ہوا ہو، جس کی آشنائی مطلوب ہے۔ ایسی صورت میں بوے گل ہونے کی تمنا اس بنا پر فرض کی جائے گی کہ بوے گل لطیف اور متحرک ہوتی ہے اور متکلم بوے گل کی طرح لطیف اور متحرک ہونا چاہتا ہے۔

مصرع ثانی میں پہلی بات تو عام سی کہی کہ اگر میں بوے گل ہوتا تو صبا کے ساتھ ساتھ میں بھی تمام باغ میں گھومتا پھرتا۔ لیکن دوسری بات ''پھر ہوا ہوتے'' میں کئی پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ہوا ہونا (= غائب ہو جانا = معدوم ہو جانا) تو متکلم کا مقدر ہے ہی لیکن وہ تمنا کرتا ہے کہ موت آنے سے پہلے میں ایک بار اس باغ (ہستی/عشق/بدن) کی سیر خوب گھوم پھر کر دیکھ لوں۔ دوسری بات یہ کہ چونکہ ہوا ہر طرف پھیلی ہوئی ہوتی ہے، اس لئے مراد یہ ہے کہ میں چار دانگ عالم میں پھیل جاؤں۔ پھر اس پھیل جانے میں بھی دو پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح میں اس باغ کی خبر ہر طرف پہنچا دوں گا، اور دوسرا یہ کہ خوشبو اگرچہ لطیف ہے، لیکن ہوا لطیف تر ہے۔ لہٰذا صبا کے ساتھ ساتھ رہتے رہتے میں بھی اس کی طرح لطیف بن جاؤں۔ ''پھر ہوا ہوتے'' میں تیسرا پہلو یہ ہے کہ اگرچہ میں اس وقت بھی ہوا کی طرح ہمہ جہت

موجود یا لطیف ہوں، لیکن زیادہ اچھا یہ ہوتا کہ میں پہلے بوے گل ہوتا اور پھر ہوا کی طرح ہر طرف پھیلتا یا لطیف ہوتا۔ کیونکہ اس وقت مجھ میں خوشبو نہیں ہے۔ چوتھا پہلو یہ کہ ہوا ہونے کی تمنا کو بوے گل ہونے کی تمنا کا نتیجہ نہیں، بلکہ ایک الگ ہی تمنا فرض کر سکتے ہیں۔ یعنی متکلم دو تمنائیں کرتا ہے، ایک تو یہ کہ وہ بوے گل بن کر باغ کی سیر کرے، اور دوسری یہ کہ وہ ہوا ہو جائے۔

بنیادی طور پر شعر کا مضمون عجب قول محال کا حامل ہے، کہ ایک طرف تو متکلم کو سیر و تماشا کی ہوس ہے اور دوسری طرف وہ بوے گل اور ہوا کی طرح لطیف اور پاک بھی ہونا چاہتا ہے۔ اس طرح اس شعر میں انسان کی فطرت کا تضاد بڑی خوبی سے پیش کیا ہے کہ اس میں روحانی اور جسمانی، آسمانی اور ارضی دونوں مقامات بیک وقت موجود ہیں۔

مراعات النظیر کے لحاظ سے بھی یہ شعر اپنا جواب آپ ہے۔ رنگ 'بو' گل باغ، صبا، سیر، ہوا، تمام لفظ مناسبت کی لڑی میں پروئے ہوئے ہیں۔

میر نے بوے گل کو ہوا اور جگہ بھی کہا ہے، مثلاً دیوان دوم کا زبردست شعر ہے ؎

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی، لیکن زیر بحث شعر میں رغبت اور تمنائی حسرت (wistfulness) کا لہجہ ایسا ہے کہ خود میر کو بار بار نصیب نہ ہوا۔ یہ شعر اس بات کی بین دلیل ہے کہ میر کے بظاہر سادہ شعروں سے بھی سرسری گذرنا عقل مندی نہیں۔ سہیل احمد زیدی نے ہمراہ صبا سیر کرنے کے مضمون کو قرآن پاک کے ارشاد سیروا فی الارض سے ملا کر نئی بات نکالی ہے۔ دیکھئے فیض میر کہاں سے کہاں تک رواں ہے ؎

اور دنیا میں بہت کچھ ہے گلستاں کے سوا
سیر تم بھی کبھی ہمراہ صبا کر ڈالو

۳۸۸/۲ تا ۳۸۸/۴ یہ اشعار قطعہ بند نہیں ہیں، لیکن ان میں ایک ربط باہمی ہے اس لئے انھیں ایک ساتھ ہی معرض بحث میں لانا بہتر ہوگا۔ آرزو انسان کی کمزوری ہے، بلکہ اس کی تمام ناآسودگیوں اور

احساس ناکامی کا شر چشمہ بھی ہے۔ یہ مضمون سبک ہندی کی شاعری (اور غالباً ہندوستانی فکر) میں اہم مقام رکھتا ہے۔ غالب نے اس کے مختلف پہلوؤں کو کم سے کم دو جگہ باندھا ہے ؎

(۱) گر تجھ کو ہے یقین اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دل بے مدعا نہ مانگ

(۲) جب توقع ہی اٹھ گئی غالب
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

آرزو کے نہ ہونے کا ایک تقاعل قناعت ہے، جیسا کہ بیدل کا لاجواب شعر ہے ؎

دنیا اگر دہند نہ جنبم زجاے خویش
من بستہ ام حناے قناعت بہ پاے خویش
(اگر مجھے دنیا بھی دیں تو میں اپنی جگہ سے نہ
اٹھوں۔ میں نے تو اپنے پاؤں میں قناعت کی
مہندی لگا رکھی ہے۔)

اب سے کوئی پچاس ساٹھ سال ادھر الہٰ آباد یونی ورسٹی کے ماہر اقتصادیات پروفیسر جے۔ کے۔ مہتا کے نظریہ اقتصاد کی بڑی دھوم تھی۔ اسے انھوں نے Economics of Wantlessness یعنی غیر ضرورت مندی کی اقتصادیات کا نام دیا تھا۔ پروفیسر مہتا تھے تو پارسی لیکن انھوں نے قدیم ہندو تصورات سے استفادہ کر کے یہ نظریہ وضع کیا تھا کہ انسان اگر اپنی ضرورتیں کم کر لے تو دنیا میں مادی آسودگی حاصل کرنے کی دوڑ، اور اس دوڑ کے باعث اقوام وملل میں کشاکش ورقابت کم ہو جائے گی۔ ان کا خیال تھا کہ زندگی کا اصل مقصد مادی وسائل میں اضافہ کرنا، یا منافع کو بڑھانا نہیں، بلکہ طمانیت حاصل کرنا ہے۔ اور طمانیت حاصل کرنے کا بہترین راستہ یہ ہے کہ ضرورتیں کم کی جائیں۔ پروفیسر مہتا کے نظریات ایک زمانے میں لندن اسکول آف اکنامکس اور خاص کر لائنل رابنس (Lionel Robbins) کے حلقۂ درس میں بہت مقبول تھے۔ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں اسی غیر ضرورت مندی کی بات ہے جس کا ذکر قدیم ہندوستانی فکر میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر نے اپنے مضمون کو بہت آگے بڑھا دیا ہے، کہ اگر انسان میں آرزو کی کمزوری نہ ہو تو وہ الوہی شان حاصل کر سکتا ہے۔ خدا کو چونکہ بے نیاز

(صمد) کہتے ہیں اس لئے میر کے شعر میں شاعرانہ منطق موجود ہے۔

ہماری تہذیب میں تصورات کے انقلاب کا یہ منظر دلچسپ ہے کہ اقبال نے میر کے بالکل برعکس کہا ہے۔

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا زمانہ آتے آتے ہند+مسلم تہذیب کو نئے زمانے کا گھن پوری طرح کھا چکا تھا۔ میر کے زمانے کا انسان پھر بھی اپنے معاشرے میں روحانی طمانیت سے خالی نہ تھا، کیونکہ زمانہ پر آشوب بھلے ہی رہا ہو، لیکن اقدار پامال نہیں ہوئے تھے۔ میر کے متکلم کے لئے ممکن تھا کہ وہ آرزو کے سوز سے آگے جا کر آرزو کے عدم اور بے مرادی کی بات کرے، یعنی رنگ سے آگے جا کر بے رنگی اور کیف سے آگے جا کر بے کیفی کی بات کرے۔ مولانا روم مثنوی (دفتر ششم) میں کہتے ہیں۔

ہست بے رنگی اصول رنگ ہا
صلح ہا باشد اصول جنگ ہا
(رنگوں کی جڑ بے رنگی ہے، جنگوں کی جڑ
صلح ہے۔)

یہی بات یوں سمجھی جا سکتی ہے کہ متکلم (=آرزو اور شوق، اور کیف) مثل چشمہ تنگ ہے، اور سکوت (=بے آرزوئی، اور بے کیفی) مثل بحر بے کراں۔ مولانا مثنوی (دفتر چہارم) میں کہتے ہیں۔

خامشی بحر است و گفتن ہم چو جو
بحر می جوید ترا جو را مجو
(خاموشی سمندر ہے اور گفتگو چھوٹی سی
ندی۔ سمندر تمھیں ڈھونڈھ رہا ہے، تم
چھوٹی ندی کو مت ڈھونڈو۔)

اقبال ابھی اس منزل میں ہیں جہاں دردمندی اور سوز دروں مثبت قدریں ہیں، اور یہ

درست ہے۔ خاص کر جب دنیا خودغرضی اور مادہ پرستی اور باطل انگیزی میں مبتلا ہوتو یہ اور بھی ضروری ہے کہ دردمندی کی تربیت و تلقین ہو۔ لیکن دردمندی دلیل ہے مقام انسانیت پر فائز ہونے کی، اور مقام انسانیت میں لطف عاشقی ہے۔ میر کے شعر میں مقام انسانیت سے بلند تر مقام کی بات ہے، جہاں انسان مبدأ اصلی تک پہنچ جاتا ہے، یا اس تک پہنچ جانے کے امکان تک پہنچ جاتا ہے۔ صوفیہ کے یہاں اسے ''سیر فی اللہ'' کہتے ہیں۔

ٹرمنگھیم (Trimingham) نے اپنی کتاب میں مختلف سلاسل تصوف کے اعتبار سے منازل سلوک اور روح انسانی کے مقامات کا جو نقشہ دیا ہے اس کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تمام سلاسل میں آخری منزل وہ ہے جہاں کوئی حد، کوئی امکان (آرزو، مدعا، تمنا) باقی نہیں رہتا۔ چنانچہ روح کا پہلا اور کم ترین درجہ ''نفس امارہ'' ہے، اور آخری اور بلند ترین درجہ ''نفس کاملہ'' آخری درجے تک پہنچتے پہنچتے تمام خواہشات، تمام خطرات ماسوا معدوم ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

(۱) النفس الامارہ	The Carnal Soul
(۲) النفس اللوامہ	The Admonishing Soul
(۳) النفس الملہمہ	The Inspired Soul
(۴) النفس المطمئنہ	The Tranquil Soul
(۵) النفس الراضیہ	The Contented Soul
(۶) النفس المرضیہ	The Approved Soul
(۷) النفس الکاملہ	The Perfected Soul

''سیر فی اللہ'' (The Jouney into God) اور ''النفس الکاملہ'' متوازی یک دگر ہیں، یعنی جب روح درجۂ کمال کو پہنچتی ہے تو اسے ''سیر فی اللہ'' نصیب ہوتی ہے۔ رنگوں کے علامتی نظام کے اعتبار سے پہلے درجے کا رنگ نیلا ہے (نورارزق) اور آخری درجے کا کوئی رنگ نہیں نور لا لون لہٗ۔

ان تمام تصورات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال کے محولہ بالا شعر میں جس مقام کا ذکر ہے وہ اس منزل سے بہت پیچھے ہے، جس کی تمنا میر کے شعر میں ہے۔

گذشتہ شعر میں بوے گل کا مضمون ہے، اور زیر بحث شعر میں دل بے مدعا کا ذکر ہے۔

دیوان اول ہی کے ایک شعر میں میر نے دونوں کو ایک خاصے پر اسرار شعر میں یکجا کیا ہے ؎

برنگ بوے غنچہ عمر اک ہی رنگ میں گذرے
میسر میر صاحب گر دل بے مدعا آوے

صائب نے اس مضمون کو روز مرہ کی ضرورتوں سے منسلک کر کے نئی بات پیدا کی۔ لیکن ان کے یہاں وہ طنطنہ اور خود اعتمادی نہیں ہے جو میر کا خاصہ ہے ؎

خویش را گر ز خور و خواب توانی گذراند
کشتی خود سبک از آب توانی گذارند

(اگر تم خود کو کھانے اور سونے سے فارغ کرلو، ان
سے آگے نکل جاؤ، تو تمھاری کشتی پانی سے بھی زیادہ
ہلکی اور آسان ہو کر پار اتر جائے گی۔)

یوں تو تینوں ہی شعر انسان کے علوے مرتبت کا ایسا شاندار ترانہ ہیں کہ اس کی مثال خود میر کے یہاں مشکل سے ملے گی (ملاحظہ ہو غزل ۲۵۶ اور ۱/ ۳۳۷)۔ ترقی پسندوں یا دوسرے نام نہاد بشر دوستوں کا پوچھنا ہی کیا ہے۔ لیکن ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے کے معنوی ابعاد بے پناہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ خدا ہونے میں شرم دامن گیر ہونے کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ خدا کی خدائی میں بے شمار لوگ ناخوش اور رنجور ہیں۔ لہٰذا خدائی کوئی ایسا مرتبہ نہیں جسے خوشی یا فخر کے ساتھ قبول کیا جائے۔ دوسرے معنی یہ کہ ہمارا طموع اور امنگ یعنی (ambition) تو خدائی سے بھی بلند تر کسی درجے کو حاصل کرنے کا ہے (اگر یہ ممکن ہو) لہٰذا خدا ہونے میں (نعوذ باللہ) ہمیں شرم آتی ہے۔

اولیاء اللہ کی زبان سے عام سکر میں ایسے کلمات سرزد ہوئے ہیں (جیسے حضرت بایزید بسطامی کا ''سبحانی ما اعظم شانی'') جن پر شرع کی حد سے آگے گذر جانے کا حکم لگ سکتا ہے۔ حضرت مجدد الف ثانی نے ایسے اقوال اور ان کے کہنے والوں کے بارے میں فرمایا ہے کہ ان کا ایسا کہنا دولت فنا تک عدم رسائی کے باعث تھا اور ان کے اصل مرتبہ وکمال کو ایسی گفتگو کے ماورا سمجھنا چاہئے۔ ایک اور مکتوب میں حضرت مجدد صاحب نے فرمایا ہے کہ حلت وحرمت میں صوفیا کا عمل سند نہیں۔ اس معاملے میں امام

ابوحنیفہ اور امام ابو یوسف اور امام محمد کا قول معتبر ہے کہ کسی اور کا۔ انھوں نے مزید فرمایا ہے کہ ہمیں چاہئے کہ ہم صوفیا کو ملامت نہ کریں اور ان کا معاملہ اللہ کے سپرد کر دیں۔ مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی کا بھی مسلک یہی ہے۔ میر کے اس شعر کو بھی اسی سکر کے عالم سے سمجھنا چاہئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ محض شاعرانہ مضمون ہو، جیسا کہ خود اقبال کے شعر میں ہے ؎

نظر بہ خویش چناں بستہ ام کہ جلوۂ دوست
جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست
(میں نے نگاہ کو خود اپنے اوپر اس طرح جمالیا ہے کہ
جلوۂ دوست نے تمام دنیا کو لے لیا اور مجھے فرصت
نظارہ ہی نہیں۔)

یا ابوطالب کلیم کہتا ہے ؎

می رسد مستی بہ سرحدے کہ نشاسم ترا
جام سرشار تغافل سخت تنہا می کشم
(میری مستی اب اس حد کو پہنچ گئی ہے کہ میں تجھے بھی
نہیں پہچانتا اور تغافل کے جام سرشار کو مکمل تنہائی
میں پئے جا رہا ہوں۔)

ایک امکان پھر بھی ایسا ہے کہ اس شعر کے معنی ایسے نکلیں جن پر سکر یا صحو کی بحث کا اطلاق نہ ہو سکے۔ یعنی اگر ''خدا ہوتے'' کے پہلے وقفہ فرض کر کے پڑھا جائے تو پھر مصرع ثانی کی نثر یوں بنے گی کہ ''ہمیں تو (بندگی کی خواہش کرتے) شرم دامن گیر ہوتی ہے۔ (کاش کہ ہم) خدا ہوتے۔ یا'' (ہم)'' خدا کے ہوتے (تو ایک بات بھی تھی۔'') میر ؎

سر کسو سے فرو نہیں آتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

(دیوان سوم)

سوال اٹھ سکتا ہے کہ ''بندگی کی خواہش'' سے کیا مراد ہے؟ یہاں بھی کئی جواب ممکن ہیں۔

(۱) خداوند تعالیٰ از راہ محبت کسی کو اپنا بندہ کہے، جیسا کہ قرآن مجید میں ہے فاد خلی فی عبادی (میرے بندوں میں داخل ہو جا۔) (۲) خدا کا بندہ ہونا بھی بہت بڑا اعزاز ہے۔ مثلاً شجر حجر خدا کی مخلوق ہیں لیکن خدا کے بندے نہیں ہیں۔ بندگی کا رتبہ انسان ہی کو حاصل ہے۔ (۳) جب بندگی کا حق ادا ہو تب انسان صحیح معنی میں بندہ بنے، غالب ؂

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ شعر جو بظاہر محض بڑ بولے پن یا پھر عالم سکر کے طموع پر مشتمل تھا، اپنے اندر معنی کے کئی پہلو رکھتا ہے۔ ''بندگی خواہش'' میں اضافت مقلوبی ہے (یعنی یہ ''خواہش بندگی'' ہے۔) شعر انتہائی برجستہ ہے، اور مصرع اولیٰ میں خود اللہ سے تخاطب کا انداز بھی بہت خوب ہے (الٰہی کیسے ہوتے ہیں۔) کیونکہ ایک معنی میں تو یہ واقعی استفسار (اور اس طرح شوخی اور طنز کی معراج ہے) اور دوسرے معنی میں خود کلامی، یا پھر محض بدیعیاتی ریطوریقائی زور پیدا کرنے کا طریقہ ہے۔

خواجہ احسن الدین بیان نے میر سے ملتا جلتا مضمون بڑی خوبی سے باندھا ہے ؂

تمنا بادشاہی کی کسی سفلے کو ہووے گی
مرے دل میں خدائی کا بھی خطرہ ہو تو کافر ہوں

''مزاج اوپر بہم پہنچنا'' سے مراد ہے ''پسند خاطر ہونا، مرضی کے مطابق ہونا۔'' یہ بات کہ انسان اپنے صانع (اللہ تعالیٰ) کے پسند خاطر ہے بزرگوں سے ثابت ہے کہ ان اللہ خلق آدم علی صورتہٖ (بے شک اللہ نے انسان کو اپنی صورت پر بنایا) اور قران حکیم میں ہے کہ لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (یقیناً ہم نے انسان کو سب سے اچھی شکل میں بنایا۔) اب اس پر تعلی ملاحظہ ہو کہ اگر ہم اپنی مرضی کے مطابق بنتے تو خدا جانے کیا ہوتے۔ یعنی اس کا بھی امکان ہے کہ اگر ہمیں روپ دھارنے کی آزادی ہوتی تو ہم اپنے موجودہ روپ سے بھی بہتر روپ دھارتے، کیونکہ ہمارا موجودہ روپ ہمارا خود کا تو اختیار کیا ہوا نہیں ہے۔

یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے کہ ہر ذی روح اپنے لئے اچھے سے اچھا ہی تلاش کرتا ہے

(روپ، لباس، جاے قیام، کھانا ساتھی، وغیرہ۔) لیکن یہ سوال پھر بھی رہتا ہے کہ جس روپ کو خود صانع نے منتخب کیا، کیا اس میں، یا اس پر، کسی ترقی کی گنجائش ہے؟ اسپنوزا (Spinoza) کا قول تھا کہ یہ عالم بہترین عالم ہے، کیونکہ خدا نے اسے ایسا ہی بنایا ہے۔ اگر اس سے بہتر عالم ممکن ہوتا تو اللہ تعالیٰ اسے ضرور بناتا۔ یا چونکہ اللہ تعالیٰ بہترین صانع ہے اس لئے اس کا بنایا ہوا عالم لامحالہ بہترین ہے۔ قرآن میں بھی کہا گیا ہے کہ اللہ تعالیٰ احسن الخالقین (سب سے اچھا بنانے والا) ہے۔ اس بحث کی روشنی میں میر کا یہ شعر بشر دوستی کا اعلیٰ ترین نمونہ ٹھہرتا ہے، کیونکہ اس میں انسان کی آزادی انتخاب کو بہترین قدر ٹھہرایا گیا ہے۔ خدا جانے کس عالم میں میر سے یہ شعر ہوئے ہوں گے، یہاں تو شکسپیئر اور گوئٹے جیسوں کے بھی پر جلتے ہیں ؎

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

(دیوان اول)

میر سوز نے میر کا مضمون پلٹ کر بالکل عام بات کہی ہے۔ لیکن اسلوب اس قدر خوبصورت اور رعایتیں اتنی دلچسپ ہیں کہ شعر قائم ہو گیا ہے ؎

خدا کی قسم پھر خدا ہی خدا ہے
اگر خود تو اس خود پرستی سے گذرے

آرزومندی کی لذت اور تمنا کا جوش خدائی سے الگ ہی لطف رکھتا ہے، اس مضمون پر ہم اقبال کا شعر پڑھ چکے ہیں۔ بندگی اور خدائی کے موضوع پر اقبال کی یہ رباعی بھی زباں زد خلائق ہے ؎

خدائی اہتمام خشک و تر ہے
خداوندا خدائی درد سر ہے
ولیکن بندگی استغفراللہ
یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال کی اس رباعی پر اور میر کے زیر بحث اشعار پر سکھراج سبقت (شاگرد بیدل) کے مندرجہ ذیل شعر کو ایک طرح کا حاشیہ سمجھ کر پڑھیں اور دیکھیں کہ دو مختلف تہذیبوں کا امتزاج کیسی کیسی تازگی پیدا کرتا ہے۔

سکھراج سبقت کا شعر ہند+مسلم شعور حیات اور شاعرانہ فکر کا بہترین نمونہ ہے ۔

او بفکر منست و من فارغ
بندگی ہا خدایئے دارد
(وہ میری فکر میں ہے اور میں تمام افکار
سے آزاد۔ بندگی میں بھی ایک طرح کی
خدائی ہے۔)

کچھ عجب نہیں کہ میر اس شعر سے واقف رہے ہوں، کیونکہ وہ اور سبقت ہم عصر اور ہم شہر تھے۔

۳۸۹

۱۰۶۰ چمن یار تیرا ہوا خواہ ہے
گل اک دل ہے جس میں تری چاہ ہے

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

تری آہ کس سے خبر پایئے
وہی بے خبر ہے جو آگاہ ہے

چراغان گل سے ہے کیا روشنی
گلستاں کسو کی قدم گاہ ہے

۳۸۹/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں چمن، ہوا اور گل کی مراعات النظیر اچھی ہے۔ گل کو دل فرض کرنا، اور پھر ایسا دل، جس میں معشوق کی محبت ہے، اچھا خیال ہے۔ یہ بے دلیل بھی نہیں کیونکہ گل اور دل دونوں کو چاک چاک فرض کرتے ہیں۔ ''چمن'' اور ''چاہ'' میں ضلع کا ربط ہے (''چاہ'' بمعنی ''کنواں'') کیونکہ اکثر باغوں میں کنواں بھی ہوتا تھا۔

۳۸۹/۲ ''نظر کر کے دیکھنا'' بمعنی ''غور و توجہ سے دیکھنا'' میر نے ایک اور جگہ لکھا ہے۔

گر دیکھو گے تم طرز کلام اس کی نظر کر
اے اہل سخن میر کو استاد کرو گے

(دیوان اول)

یہ محاورہ لغات میں نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے قیاس سے معنی درج کئے ہیں۔ اور صحیح لکھے ہیں۔ اس محاورے کی تازگی ہی شعر زیر بحث کو انتخاب میں لانے کے لئے کافی تھی، لیکن اس میں معنی کے پہلو بھی ہیں۔ میر نے اس مضمون پر، کہ سراپاے معشوق کا ہر عضو دلکش ہے، کئی شعر کہے ہیں۔ مثلاً ۲/۲۳۷، اور پھر حسب ذیل نہایت تازہ شعر ؎

جس جاے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

(دیوان سوم)

لیکن زیر بحث شعر کی بات ہی اور ہے۔ ''نظر کر کے دیکھنا'' کی تازگی کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ مصرع ثانی میں ''اللہ اللہ ہے'' بھی ایسا ہی فقرہ/محاورہ ہے جو لغات میں نہ ملا، حتیٰ کہ برکاتی بھی اسے نظر انداز کر گئے ہیں۔ ''اللہ ہی اللہ ہے'' تو معروف ہے، اور اس کے کئی معنی ہیں۔ مثلاً اسی زمین و بحر میں درد کی غزل ہے جہاں یہ قافیہ ''انتہائی مسرت''، ''لطف اور مزے ہیں'' وغیرہ کے مفہوم میں برتا گیا ہے ؎

اگر بے حجابانہ وہ بت ملے
غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے

میر حسن کی مثنوی میں اسے توصیف کے مبالغے کے طور پر صرف کیا گیا ہے ؎

بس اوپر جو کچھ جلوۂ ماہ ہے
نہ پوچھو کہ اللہ ہی اللہ ہے

اسی زمین و بحر میں غالب کی بیت زبان زد خلائق ہے۔ یہاں ''اللہ ہی اللہ ہے'' کا مفہوم ہے ''ہر طرف خدا ہی خدا ہے۔ کسی اور کا سہارا نہیں ہے'' ؎

دم واپسیں بر سر راہ ہے
عزیز و اب اللہ ہی اللہ ہے

بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ''نور اللغات'' کا یہ بیان درست نہیں کہ ''اللہ بروزن فعلن (لا) عوامی تلفظ ہے۔'' درد، میر حسن، اور غالب تینوں کے یہاں ''اللہ'' بروزن فعلن ہی بندھا ہے میر کے لئے بھی ممکن تھا کہ وہ ''اللہ'' بروزن فعلن باندھ کر ''اللہ اللہ ہے'' کی جگہ ''اللہ ہی اللہ ہے'' لکھ دیتے۔ ان کا ایسا نہ کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ''اللہ اللہ ہے'' کو مستقل محاورہ قرار دیتے تھے اور غالباً معناً بھی اسے ''اللہ ہی اللہ ہے'' سے مختلف سمجھتے تھے۔

لہٰذا سوال یہ ہے کہ ''اللہ اللہ ہے'' کے معنی کیا ہیں؟ فحوائے کلام سے لگتا ہے کہ اسے حیرت، استعجاب، اور فردیت uniqueness کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اول دو معنی میں تو محض ''اللہ اللہ'' کا فقرہ مستعمل ہے مثلاً حیرت:

مر جاؤ کوئی پروا نہیں ہے
کتنا ہے مغرور اللہ اللہ

(میر دیوان دوم)

استعجاب: وہ لطافت وہ صفائی ہے کہ اللہ اللہ
صاف بلور کا گویا کہ شجر ہے وہ بدن

(مصحفی)

تیسرے معنی (فردیت) کے لئے کوئی سند نہ ملی، لیکن یہ معنی مناسب حال معلوم ہوتے ہیں، کہ جس طرح اللہ بالکل ایک اور لاشریک ہے، اسی طرح معشوق کے سراپا کا ہر عضو اپنی جگہ بے مثال اور فرد ہے۔ یا پھر یہ کہ فردیت کی صفت میں سراپائے معشوق سے بڑھ کر کوئی نہیں مگر اللہ تعالیٰ ہے۔

اگر ''نظر کر کے دیکھنا'' کی جگہ صرف ''نظر کرنا'' (بمعنی دیکھنا، توجہ کرنا) کی قرأت فرض کی جائے تو نثر حسب ذیل ہوگی: ''تم اس کے سراپا میں نظر کر کے (پھر) جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے۔'' اب اور بھی دلچسپ معنی حاصل ہوتے ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد ہر جگہ اللہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد نظر نہیں آتا۔ (''آصفیہ'' میں محاورہ درج ہے ''اللہ نظر آتا ہے'' اور معنی دیئے ہیں ''کچھ نہیں نظر آتا۔'') تیسرے معنی یہ ہیں کہ معشوق کا سراپا دیکھنے کے بعد طبیعت اس قدر بدل جاتی ہے اور اللہ کی لگن اس قدر غالب آجاتی ہے کہ جہاں دیکھئے لوگ اللہ اللہ کرتے نظر آتے

ہیں۔ عجب دلچسپ اور تہ دار شعر ہے، اللہ اللہ۔

۳۸۹/۳ یہ مضمون بہت عام ہے، اور اس میں اولیت کا شرف غالباً سعدی کو حاصل ہے ؎

این مدعیاں در طلبش بے خبر انند
کاں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد
(اس کی طلب میں دعوے کرنے والے یہ لوگ بے
خبر ہیں۔ کیونکہ جس کو اس کی خبر لگ گئی پھر اس کا پتہ
نہ چلا۔)

آٹھ سو برس کے بعد بھی سعدی کے شعر کی آب و تاب کم نہیں ہوئی ہے۔ خود میر نے اس مضمون کو بہت دہرایا ؎

تہ بے خودی کی اپنی کیا کچھ ورے دھری ہے
ہم بے خبر ہوئے ہیں پہنچے کسو خبر کے
(دیوان دوم)

مت رنج کھینچ مل کر ہشیار مرداں سے
اس کی خبر ملے گی اک آدھ بے خبر سے
(دیوان سوم)

دیوان دوم کا شعر تو یقیناً اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ پھر درد کا شعر بھی ہے ؎

آگاہ اس جہاں سے نہیں غیر بے خوداں
جاگا وہی ادھر سے جو موند آنکھ سو گیا

مزید ملاحظہ ہو ۲/۱۵۵۔ اس سب کے باوجود زیر بحث شعر میں ایک بات ایسی ہے جو اسے اوروں سے ممتاز کرتی ہے۔ سامنے کا مفہوم تو یہی ہے کہ تیری خبر ملے تو کس سے ملے، کیونکہ جو تجھ کو جانتا ہے وہ اور سب سے بے خبر ہے، اس لئے وہ کسی کو کچھ بتائے گا نہیں۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ''جو آگاہ ہے'' مسند ہے اور ''وہی بے خبر ہے'' مسند الیہ۔ عارف خود بے خبر ہے کہ میں عارف ہوں، پھر وہ دوسرے کو

کیا بتائے گا؟

اس بات کی دلیل، کہ بعض اوقات عارف کو بھی اپنے تقرب الی اللہ کی خبر نہیں ملتی، مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) کے ایک مشہور قصے سے ملتی ہے۔ اس میں حضرت موسیٰ کا واقعہ بیان کیا گیا ہے کہ انھوں نے ایک چرواہے کو دیکھا جو اللہ سے کہہ رہا تھا۔

تو کجائی تا کہ خدمت ہا کنم
جامہ ات را دوزم و بخیہ زنم
جامہ ات شویم سپشہایت کشم
شیر پیشت آورم اے محتشم
(تو کہاں ہے، مجھے بتا کہ میں تیری
خدمتیں کروں۔ تیرے کپڑے سی دوں،
ان میں بخیہ کر دوں۔ تیرے کپڑے دھو
دوں، تیری جوئیں مار دوں۔ اے محتشم میں
تیری خدمت میں دودھ پیش کروں۔)

غرض کہ وہ جاہل چرواہا اس قسم کی بہت سی باتیں کہہ رہا تھا جو اللہ کی شان کے قطعاً منافی تھیں۔ حضرت اس سے بہت ناراض ہوئے اور اس کو سخت سرزنش کی کہ تو نے ایسی باتیں کہیں جن سے تیرا ایمان سوخت ہو گیا۔ چرواہا شرمندگی اور رنج سے مغلوب ہو کر بیاباں کی طرف چل دیا۔ لیکن ''موسیٰ'' کو اللہ تعالیٰ کی وعید آئی کہ تم میرے بندے کو مجھ سے چھڑانے والے کون ہوتے ہو؟ ہم نے ہر شخص کی ایک طبیعت بنائی ہے، ایک سیرت بنائی ہے۔ کوئی چیز کسی کے لئے اچھی ہے تو کسی اور کے لئے بری ہے۔ اللہ کو کسی کی تعریف و ثنا کی ضرورت نہیں۔

من نہ کردم امر تا سودے کنم
بلکہ تا بر بندگاں جودے کنم
ہندیاں را اصطلاح ہند مدح
سندیاں را اصطلاح سند مدح

من نگردم پاک از تسبیح شاں
پاک ہم ایشاں شوند و در فشاں
ما بروں را ننگریم و قال را
ما دروں را بنگریم و حال را

(میں نے لوگوں کو (اطاعت کا) حکم اس لئے نہیں دیا کہ اس سے مجھے کوئی فائدہ حاصل ہو، بلکہ اس لئے کہ میں اپنے بندوں پر جود و سخاوت کروں۔ ہندوستان والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے ہیں، سندھ والے اپنی اصطلاح میں میری ثنا کرتے ہیں۔ میں ان کی تسبیح سے پاک نہیں ہو جاتا۔ بلکہ وہی لوگ تسبیح کی برکت سے پاک اور گوہر افشاں ہو جاتے ہیں۔ ہم ظاہر کو اور قول کو نہیں دیکھتے۔ ہم باطن کو اور اصل حال کو دیکھتے ہیں۔)

ظاہر ہے کہ وہ چرواہا مقرب تھا، لیکن خود اسے اپنے تقرب کی خبر نہ تھی۔ لہٰذا وہ کسی اور کو تقرب الیٰ اللہ کی راہ دکھانے سے قاصر تھا۔ بلکہ حضرت موسیٰ جیسے جلیل القدر پیغمبر بھی اس کے مرتبے سے بے خبر رہے۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی معنی کا ایک امکان یہ ہے کہ تیری خبر ملے تو کیسے ملے، کہ جو عارف ہے بھی، اسے خود نہیں معلوم کہ میں عارف ہوں۔ شعر کے اس معنی کی سند مولانا روم کے بیان کردہ واقعے کے علاوہ شیخ عطار کے قول سے ملتی ہے۔ شیخ موصوف ''تذکرۃ الاولیا'' میں فرماتے ہیں کہ ''اولیاء کرام کی بہت سی قسمیں ہیں۔ ان میں سے بعض اہل معرفت، بعض اہل محبت، بعض اہل توحید، بعض تمام صفات سے متصف، بعض معمولی صفات کے حامل، اور بعض بے صفت بھی گذرے ہیں۔'' اس کے معنی یہ ہوئے کہ اہل محبت کو، یا اس ولی اللہ کو، جو بے صفت ہے، خود اپنے عرفان کی خبر نہ ہو تو کیا عجب؟ مولانا ئے روم

نے خوب کہا ہے کہ ع ما از پے سنائی وعطار آمدیم۔ اور اکثر صوفیانہ مضامین کی حد تک میر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ع ما راہ مولوی و سنائی گرفتہ ایم۔

۲۸۹/۴ (یہ شعر دیوان سوم کا ہے۔) اس کو دیکھ کر غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ؎

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب کا شعر اپنی روانی، انشائیہ اسلوب، اور استعارے کی چمک دمک کے باعث لاجواب ہے۔ اور میر کا شعر اگرچہ تقدم زمانی رکھتا ہے، لیکن غالب کے سامنے اس کا چراغ ذرا مدھم جلتا ہوا لگتا ہے۔ پھر بیدل کا انتہائی خوبصورت شعر ہے ؎

ہر کجا می گذری گرد پر طاؤس است
نقش پایت چہ قدر بوقلموں می گردد
(تم جہاں جہاں سے گذرتے ہو وہاں طاؤس کے
پروں کی افشاں بکھری ہوئی ہے۔ تمھارا نقش قدم کس
قدر رنگارنگ ہوا جاتا ہے۔)

تو کیا پھر میر کا شعر ان کے سامنے لانے کی ضرورت تھی؟ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ میر کے شعر میں لفظ ''قدم گاہ'' بہت تازہ ہے۔ ''قدم گاہ'' بمعنی قدم رکھنے کی جگہ''۔ یہ قدم گاہ آدم'' کی یاد دلاتا ہے جس کے معنی بقول ''بہار عجم'' جزیرہ سراندیپ ہیں جہاں آدمؑ جنت سے اتر کر آئے تھے اور جہاں کی زمین میں ان کے قدموں کی برکت سے یاقوت پیدا ہو گئے تھے۔ جس طرح سرخی کے باعث گل کو چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں، اسی طرح سرخی کے باعث لعل و یاقوت کو بھی چراغ سے تشبیہ دیتے ہیں (مثلاً ''لعل شب چراغ''۔) لہٰذا ''قدم گاہ'' اور ''چراغ'' میں ''قدم گاہ آدم'' کے حوالے سے لطیف مناسبت ہے۔ پھر میر کے شعر میں کئی معنی بھی ہیں۔ (۱) کیا گلشن میں یہ روشنی چراغان گل کے باعث ہے؟ نہیں، بلکہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اور یہ کسی کے قدموں کے نشان ہیں جن کی روشنی تمام پھیلی ہوئی ہے۔ (۲) چراغان گل کے باعث گلستاں میں کیا عمدہ روشنی ہو رہی ہے! کیوں نہ ہو، آخر گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ اس کے

استقبال و اعزاز میں یہ روشنی ہو رہی ہے۔ (۳) کیا یہ روشنی چراغاں گل کے باعث ہے؟ ہاں۔ اور چراغاں ہونے کی وجہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے۔ (۴) چراغاں گل سے بھلا کیا روشنی ہوگی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ گلستاں کسی کی قدم گاہ ہے، اس باعث یہاں اتنی روشنی ہے۔

''قدم گاہ'' کے ایک معنی ''جاے ضرور'' بھی ہیں۔ طباطبائی ہوتے تو فوراً پہلوے ذم کا اعتراض وارد کرتے۔ لیکن پہلوے ذم کا تصور میر کے زمانے میں تھا ہی نہیں۔ سودا کے یہاں غزل کے بھی بعض شعروں میں آج کے مذاق کے بموجب اس قدر پہلوے ذم ہے کہ وہ کسی محفل میں پڑھنے کے لائق نہیں۔ پہلوے ذم پر تھوڑی سی بحث میں نے ''عروض، آہنگ اور بیان'' اور ''تفہیم غالب'' میں درج کی ہے۔ واضح رہے کہ پہلوے ذم سے مراد یہ ہے کہ جہاں شاعر از خود کوئی مذموم یا قبیح بات کہنے کا ارادہ نہ رکھتا ہو لیکن عجز بیان یا لاعلمی یا عدم توجہ کے باعث وہ ایسا متن بنا جائے جس میں قبیح یا ''قابل اعتراض'' معنی بھی ہوں۔ جہاں شاعر جان بوجھ کر قبیح بات کہتا ہے (مثلاً ہجو میں) وہاں پہلوے ذم کا حکم نہیں لگتا۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہجو یہ متن کی خوبی یہی ہے کہ اس میں قبیح معنی بہت ہوں۔

۳۹۰

ڈھب ہیں تیرے سے باغ میں گل کے
بو گئی کچھ دماغ میں گل کے

۱۰۶۵ جاے روغن دیا کرے ہے عشق — دینا=ڈالنا
خون بلبل چراغ میں گل کے

دل تسلی نہیں صبا ورنہ
جلوے سب ہیں گے داغ میں گل کے

۳۹۰/۱ مطلع کا مضمون تازہ ہے، کہ پھول کچھ مغرور ہو گیا ہے اور اس نے کچھ معشوق کے سے طرز اختیار کر لئے ہیں۔ لیکن شعر بڑی حد تک ناکام ہے، کیونکہ پھول کے مغرور ہو جانے، یا معشوق کے سے طرز اختیار کرنے کی دلیل نہیں دی ہے۔ معلوم ہوا کہ نیا مضمون اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اس کو (شاعرانہ) استدلال کے ذریعہ ثابت کیا گیا ہو، یا پھر وہ ایسا مضمون ہو جسے دلیل کی حاجت نہ ہو۔

''دماغ میں بو جانا'' کے معنی ہیں ''غرور پیدا کرنا، غرور ہونا۔'' اصل لغت ''دماغ میں بو'' ہے، اسے جانا، ہونا، پانا وغیرہ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، جیسا کہ مندرجہ ذیل اشعار سے ثابت ہے ؎

مگر وہ دید کو آیا تھا باغ میں گل کے
کہ بو کچھ اور میں پائی دماغ میں گل کے

(سودا)

جو بو کچھ اور بھری ہو دماغ میں گل کے
کہوں کہ وہ ابھی لیتے لے باغ میں گل کے

(قائم چاند پوری)

بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ان تینوں میں سودا کا مطلع بہترین ہے، کیونکہ ان کا مضمون مدلل ہے۔ قائم کے مطلع میں بھی مضمون مکمل ہے، لیکن ان کے یہاں روانی میر و سودا سے کم ہے۔

''دماغ میں بو'' بمعنی ''غرور''، یا محض ''بو'' بمعنی ''غرور'' فارسی میں نہیں ہے۔ اردو کے لغات میں بھی نہ ملا۔ فرید احمد برکاتی نے آسی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''بو دماغ میں ہونا، یعنی گل کو کچھ غرور پیدا ہو گیا ہے۔'' ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا ثبوت اس سے بڑھ کر کیا ہوگا کہ جو محاورہ اٹھارویں صدی کے تین نام آور شعرا نے برتا ہے وہ بھی ان سے نظر انداز ہو گیا ہے۔ ''نور اللغات'' نے ''بو'' کے ایک معنی ''شان، آن بان'' ضرور دیے ہیں، لیکن وہ زیر بحث محاورے کے مفید مطلب نہیں۔ انھیں بس اس محاورے کے قریب معنی کہا جا سکتا ہے۔ لالتا پرشاد شفق نے ''فرہنگ شفق'' میں آتش کے حوالے سے ''دماغ میں بو سمانا'' لکھ کر معنی دیے ہیں ''غرور و نخوت ہونا''۔ آتش کا شعر ہے۔

کیا چمن شگفتہ ہیں کیا بہار آئی ہے
کیا دماغ بلبل میں بوے گل سمائی ہے

ظاہر ہے کہ یہاں ''غرور و نخوت'' کے معنی نہیں ہیں، اور شفق لکھنوی کو میر و سودا وغیرہ کے شعروں کی بنا پر وہم ہو گیا کہ ''دماغ میں بو ہونا'' اور ''دماغ میں بو سمانا'' ایک ہی ہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''دماغ میں بو ہونا / جانا / پانا'' مذکور نہیں۔ لیکن ''دماغ میں بو سمانا'' درج ہے، اور معنی دیے ہیں ''معطر ہو جانا، خوشبو بس جانا، تر و تازگی کا احساس ہونا۔'' سند میں وہی آتش کا شعر لکھا ہے جو مذکورہ بالا ہے، لیکن غلطی سے قافیے ''آتی'' اور ''سماتی'' لکھ دیے ہیں۔ یہ بات بھی صاف ظاہر ہے کہ ''اردو لغت'' کے بھی معنی غلط ہیں۔ ''نور اللغات'' نے صحیح معنی دیے ہیں: ''دھن ہونا''۔ ان معنی کی تصدیق امیر مینائی کے بھی ایک شعر سے ہوتی ہے۔

بوے یوسف مصر سے کنعاں میں لائی ہے صبا
اب دماغ حضرت یعقوب میں بو اور ہے

یہ صاحب ''نوراللغات'' کی سادہ دلی ہے کہ انھوں نے ''دماغ میں اور بو ہونا'' کا محاورہ الگ سے قائم کر کے معنی لکھے ہیں ''دماغ میں کوئی اور دھن ہونا'' اور سند میں امیر کا شعر دیا ہے۔ حالانکہ صاف ظاہر ہے کہ لفظ ''اور'' محاورے کا حصہ نہیں ہے۔ مصحفی نے ''دماغ میں بو پہنچنا اسی معنی (''دھن سمانا'') میں لکھا ہے ؎

نہ بیٹھ سائے تلے جا کے باغ میں گل کے
مبادا بو تری پہنچے دماغ میں گل کے

اب یہ بات بھی واضح ہوئی کہ جس طرح ''دھن'' کے لئے ''سمانا'' اور ''ہونا'' اور ''پہنچنا'' وغیرہ بولتے ہیں۔ اسی طرح ''دماغ میں بو'' (بمعنی ''دھن'') کے لئے بھی ''سمانا'' اور ''ہونا'' اور ''پہنچنا'' وغیرہ بولتے ہیں۔ معلوم ہوا کہ ''دماغ میں بو'' بمعنی ''غرور'' بھی ہے، اور بمعنی ''دھن'' بھی ہے۔

آخری بات یہ کہ ''دماغ'' کے معنی چونکہ ''غرور'' بھی ہیں، اور ''ناک'' بھی، اس لئے ''بو'' اور ''دماغ'' میں رعایت در رعایت ہے۔

۳۹۰/۲ معشوق کا حسن بلکہ اس کا وجود، عاشق پر منحصر ہوتا ہے۔ اگر عاشق نہ ہو تو معشوق بھی نہ ہو۔ اس سے یہ مضمون نکلا کہ عاشق اپنی جان دے کر معشوق کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر جانباز عاشق نہ ہوں تو معشوق کا بازار سرد پڑ جائے۔ میر ؎

پامال کر کے ہم کو پچھتاؤ گے بہت تم
کمیاب ہیں جہاں میں سر دینے والے ہم سے

(دیوان اول)

ان مضامین کو گل و بلبل کے استعارے میں بیان کریں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ گل کے چہرے کی سرخی بلبل کے خون کے باعث ہے۔ اور اگر گل کو چراغ فرض کریں تو یوں کہیں گے کہ چراغ گل میں خون بلبل مثل روغن جلتا ہے۔ میر نے اس پر مزید کمال یہ کیا ہے کہ گل کے چراغ میں خون بلبل کو روغن کی طرح (یا روغن کے بجائے) جلانے کو عشق کی کارگذاری قرار دیا ہے۔ یعنی اگر عشق نہ ہو تو بلبل کا خون نہ جلے، یعنی عشق بالارادہ بلبل کا خون جلتا ہے۔ اب ''خون جلنا'' کا دوسرا، یعنی استعاراتی مفہوم (بہت

آزردہ ہونا، بہت رنج اٹھانا) بھی ہمارے مفید مطلب ہو جاتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ "دیا کرے ہے عشق" میں استمرار کا اشارہ ہے، یعنی یہ عشق کا عام اور مستقل وطیرہ ہے کہ وہ چراغ گل کو خون بلبل سے روشن کرتا ہے۔ عشق کو محض ایک تجربہ، یا محض ایک حقیقت سے زیادہ فاعل (Subject) اور کارپرداز قرار دینے سے شعر میں السیاتی احساس پیدا ہو گیا ہے، کہ عشق "آفت زمانہ" ہے ؎

کہیں عشق خلوت میں وحدت کے ہے
کہیں عشق پردے میں کثرت کے ہے

غرض طرفہ ہنگامہ آرا ہے عشق
تماشائی عشق و تماشا ہے عشق

(مثنوی میر)

لہٰذا عشق ہر چیز میں اپنا تصرف کرتا ہے۔ وہ خون بلبل سے چراغ گل کے لئے روغن کا کام لیتا ہے، اور اس طرح بلبل کی موت کو گل کی زندگی کا سامان قرار دیتا ہے۔ لیکن چونکہ بلبل کے بغیر گل نہیں، اس لئے بلبل کی موت ایک طرح گل کی بھی موت ہے۔

چراغ گل میں روغن کا مضمون سودا نے تمثیلی انداز میں خوب باندھا ہے ؎

عدو بھی ہے سبب زندگی جو حق چاہے
نسیم صبح ہے روغن چراغ میں گل کے

میر کے مضمون کو تقریباً الٹ کر سودا نے اسی غزل میں یوں کہا ہے ؎

نہیں ہے جائے ترنم یہ بوستاں کہ نہیں
سوائے خون جگر مے ایاغ میں گل کے

ناصر کاظمی نے میر کی زیر بحث غزل پر غزل لکھی ہے۔ اس میں ایک شعر ہمارے لئے دلچسپ ہے ؎

کیسی آئی بہار اب کے برس
بوئے خوں ہے ایاغ میں گل کے

ناصر کاظمی کی غزل ان کے اوائل مشق کی ہے۔ غالباً اسی لئے انھیں مصرع ثانی کا ہم پلہ پیش مصرع حاصل نہ ہو سکا۔ میر کے دونوں مصرعے تک سک سے بالکل درست ہیں۔

فارسی کا ایک معمولی سا شعر ہے ؂

بہ گرد تربتم امشب ہجوم بلبل بود
مگر چراغ مزارم ز روغن گل بود

(آج رات میری قبر کے گرد بلبل کا ہجوم تھا۔ شاید
میرے چراغ مزار میں روغن گل پڑا تھا۔)

اس میں اور میر کے شعر میں کوئی مشابہت نہیں۔ فارسی کا شعر معمولی اس لئے ہے کہ خود یہ مضمون بے رتبہ ہے کہ متکلم کے مزار پر بلبلوں کا ہجوم تھا (اور وہ بھی رات کے وقت۔) پھر اس کی کوئی دلیل بھی نہیں دی، جس سے بات کچھ بنتی۔ اور جہاں روغن گل ہو وہاں بلبلوں کا ہجوم ضروری ہو تو ہر اس شخص کے گرد بلبلیں منڈلائیں گی، جس نے روغن گل لگا رکھا ہو۔ محمد حسین آزاد کے ناپسندیدہ لوگوں میں میر بھی تھے، لہٰذا وہ جگہ جگہ میر پر ٹیڑھی ترچھی چوٹ کرتے ہیں۔ ''آب حیات' میں میر پر گفتگو کے دوران ''ایک اور توارد'' کا عنوان قائم کر کے محمد حسین آزاد لکھتے ہیں: ''کسی استاد کا شعر فارسی ہے۔'' اس کے بعد وہ مذکورہ بالا شعر نقل کر کے فرماتے ہیں: ''میر صاحب کے شعر میں بھی اسی رنگ کا مضمون ہے، مگر خوب بندھا ہے۔'' (''مگر خوب بندھا ہے'' کی بیداد لائق داد ہے۔) اس مربیانہ جملے کے بعد انھوں نے میر کا زیر بحث شعر لکھا ہے۔ یہی محمد حسین آزاد چند صفحے پہلے سودا کے ایک شعر کو ایک فارسی شعر کا ترجمہ بتا کر تحسینی لہجے میں کہہ چکے ہیں کہ ''شعر کو شعر میں ترجمہ کرنا ایک دشوار صنعت ہے۔'' یہ بات تو درست ہے، لیکن فارسی کا ایک ایسا شعر نقل کرنا جس کا میر کے شعر سے کوئی واسطہ نہیں، اور پھر تعریضی لہجے میں میر کے شعر کو فارسی کے شعر سے لڑتا ہوا بتانا نہ سچائی ہے نہ انصاف۔ افسوس کہ ہماری تنقید ایسی ہی کارگزاریوں سے بھری پڑی ہے۔ محمد حسین آزاد اس بات کو خوب جانتے تھے کہ مضمون سے مضمون بنانا، یا پرانے مضمون میں نئی بات پیدا کرنا ہماری شعریات کا اہم اور قیمتی اصول ہے۔ لیکن کچھ تو انگریزی اثر سے، اور کچھ میر کی مخالفت میں، وہ اس بات کی پروا نہیں کرتے اور بار بار اشارے کنائے میں کہتے ہیں کہ میر نے دوسروں کے مضمون چرائے ہیں۔ غنی کاشمیری نے جب کہا تھا ؂

یاراں بردند شعر مارا
افسوس کہ نام ما نہ بردند
(یار لوگ ہمارے شعر تو لے گئے، لیکن
افسوس کہ انھوں نے ہمارا نام نہ لیا۔)

تو ان کی مراد یہی تھی کہ کسی کے مضمون کو استعمال کرنے میں کوئی عیب نہیں لیکن یہ بات صاف عیاں ہونی چاہئے کہ یہ فلاں کے شعر کا جواب ہے۔ تخلیقی استفادے کی قسموں میں ترجمہ، اقتباس، جواب، میں اس بات کی پوری گنجائش ہے کہ دوسروں کے مضمون سے مضمون بنایا جائے۔ بعض مضمون اس قدر مشہور ہو جاتے ہیں کہ ان کے بارے میں کچھ کہنا ضروری نہیں ہوتا کہ یہ کس کے ہیں۔ لیکن اگر کوئی منفرد مضمون کسی کے یہاں سے لیا جاتا تو شاعر اکثر خود ہی کہہ دیتا تھا کہ میں نے فلاں کی بات کا جواب لکھا ہے۔ اور اگر وہ نہ بھی کہتا تو تخلیقی معاشرہ اس قدر باخبر تھا کہ وہ سمجھ لیتا تھا کہ یہ جواب یا استفادہ ہے۔ بقا اکبر آبادی نے جب میر پر یہ الزام لگایا تھا کہ انھوں نے (میر نے) میرا دو آبے کا مضمون لے لیا (ملاحظہ ہو ۴/۳۳) تو ان کو شکایت صرف اس بات کی تھی کہ مضمون تو میرا ہے اور داد مل رہی ہے میر کو۔ ویسے یہ بات بھی ہے کہ بقا اکبر آبادی ازلی جھگڑالو تھے۔ انھوں نے میر وسودا کی ہجو بھی لکھی ہے اور اپنی اس کارگذاری پر فخر بھی کیا ہے ؎

مرزا و میر باہم دونوں تھے نیم ملا
فن سخن میں یعنی ہر ایک تھا ادھورا
اس واسطے بقا اب ہجووں کی ریسماں سے
دونوں کو باندھ باہم میں نے کیا ہے پورا

آخری بات یہ کہ گل کو بوجہ سرخی کے، چراغ کہتے ہیں، اور خون بھی سرخ ہوتا ہے۔ لہٰذا چراغ گل میں خون بلبل کی دلیل مہیا ہوگئی۔ بہت عمدہ شعر ہے۔

۳/۳۹۰ اس مضمون پر اس سے بہتر شعر، اور بعض نکات کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۱۶۳۔ پھر بھی اس شعر میں ایک دو نکات قابل توجہ ہیں۔ اول تو یہ کہ ''دل تسلی نہیں'' اضافت مقلوبی بھی ہو سکتا ہے، یعنی ''تسلی دل نہیں'' اور بے اضافت بھی ہو سکتا ہے، یعنی ''دل تسلی نہیں ہوتا۔'' ''تسلی ہونا'' بطور متعدی اٹھارویں صدی

میں عام تھا۔ غالب نے لکھا ہے ؎

جگر تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا

جوئے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس

ظاہر ہے کہ یہ "تسلی شدن" بمعنی "متسلی ہونا، دلاسا حاصل ہونا، دل کا رنج کم ہونا" وغیرہ کا ترجمہ ہے۔ "اردو لغت، تاریخی اصول پر" سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت موہانی نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ لیکن آج کل یہ بالکل سننے میں نہیں آتا۔

"گل" کے معنی خود ہی "داغ" ہیں۔ (اس سلسلے میں کچھ بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۳/۶ اور ۱۳۸/۱۔) شعر زیر بحث میں گل کے داغ، یعنی داغ کے داغ کی بات ہے۔ لہٰذا یہاں داغ کے معنی محض (scar) نہیں، بلکہ "غم" فرض کرنا ہوگا ("داغ" بمعنی "غم" کے لئے ملاحظہ ہو ۱۵/۲۔) اب داغ کا لفظ دوہری معنویت کا حامل ہو کر خاص میر کے رنگ کا لفظ ہو گیا، کہ "داغ" بمعنی "غم" تو ہے، لیکن "گل" کے معنی بھی "داغ" ہیں۔ اس طرح مصرعے میں خوب صورت تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ چونکہ یہاں "گل" کے معنی "معشوق" ہیں، اس لئے "جلوے" کا لفظ بڑی مناسبت کا حامل ہے۔

میر کی غزل سے ہم زمین، لیکن مختلف البحر غزلیں سودا، قائم اور مصحفی نے کہی ہیں۔ مصحفی نے "داغ" کا قافیہ میر کے ہم معنی باندھا ہے، لیکن بہت بھونڈے اور بے کیف انداز میں ؎

مزا الم کا جو ہے مصحفی کو کود کے ساتھ — کود=نمک

بھرے ہے نت نمک سودہ داغ میں گل کے

طالب آملی کا ایک شعر نظر سے گذرا جس کا مضمون شعر زیر بحث، اور خاص کر ۱۶۳/۳ سے مشابہ ہے ؎

مگر نسیم چمن ہمرہ آورد ورقے

مشام شوق تسلی بہ جذب بو نہ شود

(نسیم چمن ایک آدھ پنکھڑی اڑا کر لائے تو لائے۔ میرا مشام شوق پھول کی خوشبو کھینچ کر تسلی نہیں حاصل کرتا۔)

ملحوظ رہے کہ "تسلی شدن" بمعنی "متسلی ہونا" یہاں بھی موجود ہے۔

۳۹۱

عشق میں نے خوف و خطر چاہئے
جان کے دینے کو جگر چاہئے

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں
عیب بھی کرنے کو ہنر چاہئے

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہئے

۳۹۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ مصرع اولیٰ کی بندش سست ہے، اور مفہوم ناقص۔ ''نے'' کے بعد عام طور پر ایک اور ''نے'' یا نون نافیہ لگاتے ہیں، خاص کر جب پہلے ''نے'' کے بعد دو باتیں کہی گئی ہوں۔ مثلاً غالب ع

نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

بعض نسخوں میں ''بے خوف و خطر'' ملتا ہے۔ کلب علی خاں فائق نے اسے غلط قرار دیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ قرأت بہت اچھی نہ ہوتے ہوئے بھی ''نے خوف و خطر'' سے بہتر ہے۔ اعظم الدولہ سرور نے ''عمدہ'' میں ''بے خوف و خطر'' ہی لکھا ہے۔ ''عمدہ'' میں میر کا ترجمہ چونکہ میر کی زندگی ہی میں، یا ان کے فوراً بعد لکھا گیا ہوگا، اس لئے ''بے خوف و خطر'' کی قرأت کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ معنی پھر بھی بے تکلف ہی نکلتے ہیں۔ نسخۂ محمود آباد (مرتبہ اکبر حیدری) اور نسخۂ نیر مسعود میں بھی ''بے خوف و خطر'' ہی ہے۔ ''بے خوف و خطر'' میں معنی نامکمل رہتے ہیں۔ لیکن ممکن ہے میر نے پہلے ''بے خوف خطر''

لکھا ہو اور بعد میں ''بے خوف و خطر'' لکھ کر اصل کی اصلاح کر دی ہے۔ معنی اب بھی پوری طرح پابند محاورہ نہیں ہو سکے۔ شعر بہر حال معمولی ٹھہرتا ہے۔ اس زمین و بحر میں سودا کا مطلع نسبتہً بہتر ہے۔ ان کا مصرع ثانی میر سے تقریباً لڑ گیا ہے۔ غزلیں غالباً کسی مشاعرے کی ہیں، اور ''جگر'' چاہئے کا قافیہ اتنا بولتا ہوا ہے کہ توارد ہونا حیرت انگیز نہیں۔ مصرع اولیٰ سودا کا بھی خاصا بےلطف ہے ؎

جان تو حاضر ہے اگر چاہئے
دل تجھے دینے کو جگر چاہئے

میر سوز نے البتہ خوب مطلع کہا ہے ؎

ہم کو نہ کچھ سیم نہ زر چاہئے
لطف کی اک تیری نظر چاہئے

۳۹۱/۲ مضمون کے اعتبار سے، اور بندش کی چستی کے لحاظ سے، یہ شعر لاثانی ہے۔ ''عیب' اور ''ہنر'' کا تضاد خوب ہے، اور ''سلیقہ'' میر کا خاص لفظ ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۶/۱۔ اس لفظ میں محنت اور حرکت کی اقتصادیات (economy) کا بھی تصور ہے، کہ کم محنت سے زیادہ کام کر لیا جائے۔ لیکن سب سے زیادہ اہم بات اس شعر کا مضمون ہے، کہ عیب اور خوبی دونوں ہی طرح کے کام ہنر کا تقاضا کرتے ہیں۔ یا پھر یہ کہ انسان جو بھی کرے، اسے ایک بانک پن (Panache) کے ساتھ کرے، اس کی ہر بات میں ایک ادا نکلتی ہو۔ اگر وہ معمولی بات بھی کہے تو دلوں کو موہ لے، جیسا کہ حالی نے غالب کے بارے میں کہا ہے ؎

لاکھ مضمون اور اس کا ایک ٹھٹھول
سو تکلف اور اس کی سیدھی بات

۳۹۱/۳ اس مضمون کو میر اور آبرو دونوں نے ملک قمی سے لیا ہے۔ پہلے ملک قمی کو سنئے ؎

باکم از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز
ہم چو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

(مجھے آشوب محشر کا کوئی خوف نہیں، ڈر ہے تو یہ ہے
کہ بجھائی ہوئی شمع کی طرح مجھے زندگی پھر از سر نو
شروع کرنی پڑے گی۔)

ملک قمی کے یہاں الفاظ کی ذرا کثرت ہے، لیکن دونوں مصرعے رواں بہت ہیں۔ اور شمع کشتہ کی تشبیہ بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں شمع کی طرح جلنے اور پگھلنے کے بھی معنی آ گئے ہیں۔ آبرو کہتے ہیں۔

زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیونا قیامت ہے

آبرو کا مصرع اولیٰ بہت کارگر نہیں، لیکن مصرع ثانی (خاص کر لفظ قیامت) واقعی قیامت کا ہے۔ اس ایک لفظ نے ملک قمی کی ''شمع کشتہ'' والی تشبیہ کو بھی ماند کر دیا ہے، کفایت الفاظ اس پر الگ ہے۔ میر کے یہاں بھی کفایت الفاظ بہت خوب ہے، بلکہ اس اعتبار سے ان کا شعر ملک قمی اور آبرو دونوں کے شعر سے بہتر ہے۔ مضمون کے اعتبار سے دیکھیں تو ملک قمی نے آشوب محشر سے بے خوف ہونے کا ذکر کیا ہے۔ اور میر نے اس سے زیادہ لطیف بات کہی ہے کہ مجھے خوف قیامت تو ہے، لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس دن حساب کتاب ہوگا اور اعمال جانچے جائیں گے، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے دوبارہ زندہ ہونا پڑے گا۔ ملک قمی کے شعر میں پوری زندگی کو دوبارہ گذارنے کا تذکرہ ہے۔ آبرو کے شعر میں بھی یہ معنی ہیں اور دوبارہ جی اٹھنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی ہیں اور پوری زندگی دوبارہ گذارنے کے بھی معنی ہیں۔ میر کے شعر میں ''ہم کو جیا... چاہئے'' میں مزید حسن یہ ہے کہ دوبارہ جی اٹھنے کے معنی مقدم ہیں، اور پوری زندگی دوبارہ گذارنے کے معنی موخر ہیں۔ اس طرح میر کے شعر میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔

بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر آبرو کا مصرع اولیٰ کم زور نہ ہوتا تو ان کا شعر ملک قمی اور میر دونوں سے بہتر ٹھہرتا۔ اس وقت میر کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن اولیت کا اعزاز ملک قمی کو بہر حال حاصل ہے۔ میر نے اس مضمون کو دوبارہ کہا ہے۔

جی تو جانے کا ہمیں اندوہ ہی ہے لیک میر
حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر یہ اک غم اور ہے

(دیوان دوم)

یہاں مضمون میں یہ اضافہ کرکے، کہ مرنے کا بھی درد ہے اور دوبارہ جی اٹھنے کا بھی غم، میر نے ملک قمی اور شاہ آبرو سے دونوں سے اپنی بات الگ کرلی ہے۔ ہاں اس شعر میں وہ روانی نہیں جو زیر بحث شعروں میں ہے۔ امیر مینائی نے مضمون بھی محدود کیا اور معنی بھی پست کردیئے۔

مر کے راحت تو ملی پر ہے یہ کھٹکا باقی
آکے عیسیٰ سر بالیں نہ کہیں قم مجھ کو

۳۹۲

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

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

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

۳۹۲/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں، یہ میر کے عام معیار کا، یعنی زیادہ تر شعرا کے اعتبار سے اعلیٰ معیار کا شعر ہے۔ پہلے مصرعے میں ''حباب'' (جو پانی سے بنتا ہے اور پانی پر بنتا ہے) کے مقابلے میں مصرع ثانی میں ''سراب'' (جو خشکی پر بنتا ہے لیکن پانی کا التباس پیدا کرتا ہے) بہت خوب ہے، لفظ ''نمائش'' بھی عمدہ ہے، کیونکہ سراب تو محض نمائش ہے، اور بلبلے میں ہوا بھری ہوتی ہے جو دکھائی نہیں دیتی۔ ''کی سی ہے'' میں لطف یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی چھوڑ دیا ہے کہ شاید ایسا نہ ہو۔ یعنی ممکن ہے ہماری ہستی بظاہر حباب و سراب کی سی ہو، لیکن حقیقت میں کچھ اور ہو۔ ''ہستی اپنی'' میں اشارہ دونوں طرف ہے یعنی میری اکیلی ہستی، یا ہماری ہستی یعنی تمام بنی نوع انسان کی existence۔

۳۹۲/۲ اس شعر کے سامنے غالب کا شعر رکھیے ۔

بزم ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد
دیکھتے ہیں چشم از خواب عدم نکشادہ سے

میں نے ان دونوں اشعار پر ''شعر غیر شعر اور نثر'' میں مفصل اظہار خیال کیا تھا۔ اسی کو یہاں دہرائے دیتا ہوں۔ میں اسے میر کے بہترین شعروں میں گنتا ہوں۔ شیکسپیئر کے کردار پراسپرو (Prospero) کا مکالمہ جن لوگوں کو یاد ہوگا:

We are such stuff
As dreams are made on, and our litttle life
Is rounded with a sleep.

(The Tempest, IV, I,)

ترجمہ: ہم تو اسی شے کے ہیں
جس سے خواب بنائے جاتے ہیں اور ہماری
یہ چھوٹی سی زندگی،
نینداس کے گرد دائرہ کئے ہوئے ہے۔

وہ جانتے ہوں گے کہ میر نے ''اوقات'' کا محاورہ نما استعارہ رکھ کر روپے کا جو ابہام پیدا کیا ہے، اس کی وجہ سے شیکسپیئر کی رائے زنی سے بہتر صورت پیدا ہوگئی ہے۔ ''اوقات'' بمعنی ''حیثیت'' ہے۔ ''اس کی اوقات ہی کیا ہے'' تحقیراً بولا جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی کہہ دیتے ہیں: کہ ''میں اپنی اوقات پر قائم ہوں'' یعنی ''اپنی حد سے تجاوز نہیں کر رہا ہوں۔'' ''اوقات'' ''وقت'' کی جمع بھی ہے، ''اوقات بسر کرنا'' بمعنی ''زندگی گذارنا''۔ ''اوقات'' کو محض زمانے کا مفہوم بھی دیا جا سکتا ہے، ''تنگی اوقات''، ''خوش اوقاتی'' وغیرہ۔ ''اوقات'' سے روزی کمانے کا تصور بھی منسلک ہے۔ مثلاً، ''گذر اوقات ہو جاتی ہے۔'' ان سب مفہوموں کے ساتھ ''خواب'' کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔

اس عالم کی حیثیت کیا ہے؟ وہ خواب کی طرح ہلکا ہے، بے معنی ہے، غیر حقیقی ہے۔ خواب کی سی بساط رکھتا ہے۔ بہت طویل، پیچیدہ، لیکن ذات کے اندر محدود۔ (آپ کے خواب آپ کی ذات کے آگے نہیں جا سکتے۔ آپ دوسروں کے behalf پر خواب نہیں دیکھ سکتے۔) عالم کی حدیں خواب کی طرح

مبہم، نیم روشن اور غیر قطعی ہیں۔ اس میں زندگی گذارنا خواب دیکھنا ہے۔ اس کی اوقات (جمع جتھا، روزی روٹی) خواب کی طرح فرضی یا کم قیمت ہے۔ یہاں جو وقت گذرتا ہے وہ اس طرح گویا ہم خواب میں ہیں۔ یہاں کے وقت کی مثال خواب کے وقت کی سی ہے۔ طویل ترین خواب بھی چند ہی لمحوں پر محیط ہوتا ہے اور خواب دیکھنے والا چشم زدن میں برسوں کی منزل طے کر لیتا ہے، وقت کو آگے پیچھے کر لیتا ہے۔ بچہ خواب دیکھتا ہے کہ میں بڈھا ہو گیا ہوں، بڈھا خواب دیکھتا ہے کہ میں بچہ ہوں، وغیرہ۔ گویا خواب میں وقت کی نوعیت زمان غیر حقیقی یعنی (unreal time) کی ہوتی ہے۔ اس دنیا میں وقت غیر حقیقی ہے۔ اصل اور حقیقی زمان تو "اس" عالم میں ہے۔

اس طرح محض ایک لفظ کے ابہام نے شعر کو معنی کی ان دنیاؤں سے ہم کنار کر دیا جو واضح لفظ استعمال کرنے سے ہم پر بند رہتیں۔ مثلاً مصرع اگر یوں ہوتا ع

(۱) یاں کی ہستی تو خواب کی سی ہے

(۲) یہ جو دنیا ہے خواب کی سی ہے

(۳) زندگی یہ تو خواب کی سی ہے

وغیرہ، تو شعر دو کوڑی کا نہ رہتا۔ موجودہ صورت میں اس کا جواب ممکن نہیں تھا، سوائے اس کے کہ اور ابہام پیدا کیا جاتا۔ ابہام کی کاٹ توضیح سے نہیں ہو سکتی۔ غالب اور میر دونوں کے اشعار میں عالم ہست و بود کی کم حقیقی کا تذکرہ ہے، اور اس کے مقابلے میں کسی اور عالم کا ذکر ہے جو زیادہ واقعی اور اصلی ہے۔ میر نے اس نکتے کو واضح کرنے کے لئے زمان و مکان کے ادغام سے ایک استعارہ تراشا ہے، لیکن زیادہ زور زمان پر ہے۔ یہی ثابت کرنا مقصود تھا کہ عالم آب و گل میں زمان غیر حقیقی ہے۔ غالب نے زمان کے لئے مکان کا استعارہ تلاش کر کے ابہام کو مبہم تر کر دیا ہے۔ میر کے یہاں عالم مثل خواب تھا۔ غالب کے شعر میں متکلم خود خواب میں ہے۔ اور خواب بھی وہ جو وجود کی نفی کرتا ہے، یعنی خواب عدم۔ غالب نے یہ نہ کہہ کر کہ بزم ہستی کا وجود مثل خواب ہے، یہ کہا ہے کہ اس کا وجود اگر ہے تو خواب میں ہے (بے اصل ہے) یا عدم میں ہے (یعنی نہیں ہے۔) بزم ہستی کا وجود اس لئے ہے کہ بزم ہستی ہے ہی نہیں۔ اس طلسمی ماحول میں بھی میر کا شعر اپنی جگہ بنتا ہے۔ مجرد ابہام کی بنا پر میر اور غالب کے شعر ہم پلہ ہیں۔ لیکن غالب نے مضمون کو پیکر اور استعارے کے مرکب میں بند کر کے جو دنیا

خلق کی ہے وہ میر سے بالاتر ہے۔

یہاں تک میں نے ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے بحث نقل کی ہے جو ابہام کے حوالے سے تھی۔ اب چند مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں چشم دل کے کھولنے کا ذکر ہے۔ اس سے مراد یہ نکلی کہ عالم آب وگل کو دیکھنے کے لئے دیدۂ ظاہر کافی ہے، لیکن یہاں تو دیدۂ ظاہر بھی کھلے ہوئے نہیں ہیں، کیونکہ عالم آب وگل کو مصرع ثانی میں خواب کہا ہے۔ لہٰذا اس کو دیکھنے کے لئے آنکھیں بند ہونا چاہئے، جیسا کہ خواب دیکھتے وقت ہوتا ہے۔ ''خواب'' کو نیند کے معنی میں لیں تو مراد یہ نکلی کہ عالم آب وگل محض ایک نیند ہے، اور اس کے جاگنے کے بعد کسی اور عالم کو دیکھنا ہوگا۔

آخری سوال یہ ہے کہ ''اس بھی عالم'' سے کون سا عالم مراد ہے؟ ظاہر ہے کہ ایک معنی تو ''عالم بالا'' یا ''عالم ارواح'' ہیں جو کہ حقیقی عالم ہے۔ لیکن ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''اُس'' کی جگہ ''اِس'' ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ اگر تم چشم دل سے دیکھو تو پتہ لگے گا کہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ اب لطف یہ پیدا ہوا کہ چشم دل کھلے تو عالم آب وگل مثل خواب دکھائی دے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تم نے اس عالم (آب وگل) پر چشم دل تو کھول رکھی ہے، لیکن اس سے تمھیں کچھ ملے گا نہیں کیونکہ یہاں کی اوقات خواب کی سی ہے۔ تم اس عالم (ارواح) پر چشم دل وا کرو تو تمھیں کچھ حاصل ہوگا۔

دیوان چہارم میں اس شعر کا ایک پہلو میر نے یوں بیان کیا ہے ؎

کچھ نہیں اور دیکھیں ہیں کیا کیا
خواب کا سا ہے یاں کا عالم بھی

۳۹۲/۳ اس شعر پر بھی بحث ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے نقل کرتا ہوں۔ یہاں بنیادی معاملہ مناسبت الفاظ کا ہے۔ مثلاً مندرجۂ ذیل شعر ملاحظہ ہو ؎

ہے چشم نیم باز عجب خواب ناز ہے
فتنہ تو سو رہا ہے در فتنہ باز ہے

کہتے ہیں کہ مصرع اولیٰ ناسخ نے کہا تھا جس پر خواجہ وزیر نے فی البدیہہ مصرع لگایا۔ مناسبت کے اعتبار سے نہ میر کی تشبیہ میں کوئی خاص بات ہے، نہ ناسخ و وزیر کے استعارے میں۔

آنکھوں کو شراب کے پیالے بھی اکثر کہا گیا ہے، اور فتنہ بھی۔ مگر دوسرے شعر میں پپوٹوں کو ''در فتنہ'' کہہ کر صاحب خانہ کے سوتا ہونے لیکن گھر کا دروازہ کھلا ہونے کا ذکر کر کے مکمل بصری پیکر خلق کیا گیا ہے۔ اسی طرح، میر کے شعر میں اصل خوبی تشبیہ میں نہیں ہے بلکہ لفظ ''میر'' میں ہے۔ مثلاً اس مصرع سے تخلص نکال کر اسے یوں کر دیا جائے ؎

تیری ان نیم باز آنکھوں میں
آج ان نیم باز آنکھوں میں
ہائے ان نیم باز آنکھوں میں

وغیرہ، تو شاعری فوراً غائب ہو جاتی ہے کیونکہ دراصل، یہ شعر لفظ ''میر'' کے استعمال کی وجہ سے انکشاف اور تحیر کا پیکر بن گیا ہے۔ ''میر! ان نیم باز آنکھوں'' کہنے سے پیکر یہ بنتا ہے کہ کسی شخص نے اچانک یہ محسوس کیا ہے کہ ارے، ان نیم باز آنکھوں کا راز یہ ہے کہ ان کی ساری مستی شراب کی سی ہے۔ لہٰذا یہ شعر یا تو محبوب کا سامنا ہونے پر انکشاف کی صورت حال بیان کر رہا ہے، یا سامنا ہونے کے بعد تنہائی میں زیر لب کہی ہوئی بات ہے، جس میں ایک رنجیدہ تمنائیت ہے۔ یا اس اچانک احساس کا نقشہ ہے کہ کسی شخص نے دفعتہً یہ محسوس کیا کہ اس کے اوپر جو نشے کی سی کیفیت طاری تھی (یا ہے) وہ ان نیم باز آنکھوں کی وجہ سے تھی (یا ہے۔) اگر ''اُن'' کو ''اِن'' پڑھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ شعر تنبیہی ہے کہ میر، تو اس طرف مت دیکھ، یہ نیم باز آنکھیں شراب کا سا نشہ رکھتی ہیں۔ تو انھیں دیکھ کر اپنے ہوش کھو دے گا۔ (یا ان کی مستی شراب کا سا اثر رکھتی ہے، شراب حرام ہے۔ تو کیوں ان کی طرف دیکھ کر شراب کا نشہ اپنے رگ و پے میں سرایت کرنے کا گناہ مول لیتا ہے؟) آخری صورت یہ ہے کہ اے میر! تو ان نیم باز آنکھوں سے دھوکا نہ کھانا۔ یہ اصل مستی نہیں ہے، بلکہ شراب کی آوردہ مصنوعی اور کم تر درجے کی مستی ہے۔ (دل میں اک چور بھی ہے کہ معشوق نے غیر کے ساتھ شراب تو نہیں پی ہے؟) علاوہ بریں لفظ ''ساری'' بھی تحیر اور انکشاف کے تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔

اس تجزیے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ ناسخ اور وزیر کے شعر کا حسن بھی پیکر کا خلق کردہ ہے، لیکن میر سے کم تر درجے کا ہے، کیونکہ اگرچہ میر کا شعر بھی پیکر ہی کا مرہون منت ہے، لیکن

(رچرڈس (I.A.Richards) کی زبان میں) اس پیکر کے خلق کردہ محسوسات سے متعلق جو ذہنی وقوعات (mental events) منسلک ہیں، وہ زیادہ متنوع ہیں، اس لئے میر کے جدلیاتی الفاظ میں نامیاتی زندگی زیادہ ہے۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ میر کا شعر بہتر ہے۔ اس تجزیے کی روشنی میں پیکر کی تعیین قدر کا اصول بھی طے ہو جاتا ہے، کہ پیکر جس حد تک اور حواس خمسہ میں جتنے زیادہ، حواسوں کو متحرک کرے گا، اتنا ہی اچھا ہوگا۔

یہاں تک تو ''شعر، غیر شعر اور نثر'' سے ماخوذ بحث تھی۔ اب میں اس پر اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ میر کا شعر تحیر اور انکشاف کا پیکر بن کر ہماری حس مشترک کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ ہمارے تخیل کو مہمیز ملتی ہے۔ اس بظاہر سادہ اور رسمیاتی شعر میں کیفیت اور معنی کی فراوانی ہے۔

۳۹۳

دل کے معمورے کی مت کر فکر فرصت چاہئے
ایسے ویرانے کے اب بسنے کو مدت چاہئے

عشق و ے خواری نبھے ہے کوئی درویشی کے بیچ
اس طرح کے خرچ لا حاصل کو دولت چاہئے

۱۰۷۵ عاقبت فرہاد مرکر کام اپنا کر گیا
آدمی ہووے کسی پیشے میں جرأت چاہئے

عشق میں وصل و جدائی سے نہیں کچھ گفتگو
قرب و بعد اس جا برابر ہے محبت چاہئے

۳۹۳/۱ سب سے پہلے تو فانی کا یہ شعر اس مطلعے کے سامنے رکھئے ۔
دل کا اجڑنا سہل سہی بسنا سہل نہیں ظالم
بستی بسنا کھیل نہیں بستے بستے بستی ہے

فانی کے شعر میں جذباتیت اور خود ترحمی کا وفور ہے۔ معلوم ہوتا ہے متکلم پوری کوشش کر رہا ہے کہ اپنی صورت حال کی دردانگیزی سے جو کچھ فائدہ یعنی معشوق سے جو کچھ توجہ ممکن ہے اسے حاصل کر لے۔ اس کے برخلاف میر کے شعر کا متکلم عجب پر وقار، بے پروا اور مربیانہ لہجہ اختیار کرتا ہے۔ اس کا مخاطب بھی مبہم ہے، کہ معشوق بھی ہوسکتا ہے، کوئی اور شخص بھی ہوسکتا ہے، اور خود متکلم بھی ہوسکتا ہے۔ پھر

یہ لطف ملاحظہ ہو کہ مصرع اولیٰ میں دل کو ''معمورہ'' کہا اور مصرع ثانی میں اسے ''ویرانہ'' کہا۔ یعنی دل کی گذشتہ اور موجودہ دونوں صورت حالات بھی بیان کر دیں، اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ دل کوئی معمولی جگہ، چھوٹی سی بستی، یا گم نام سا قصبہ نہیں، بلکہ معمورہ ہے۔ ''بستی'' کے مقابلے میں ''معمورہ'' بہت زیادہ قوی لفظ ہے۔ ''معمورہ'' کے معنی ہیں ''آباد، بھرا ہوا، چہل پہل کی جگہ، وہ جگہ جہاں خوب کھیتی اور سبزہ ہو، وغیرہ''۔ ''معمورہ'' کے استعمال کی مثالیں میر کے یہاں مزید دیکھنا ہو تو ۱/۱۸۴ اور ۲/۲۷۶ ملاحظہ کریں۔ اس کے برخلاف ''بستی'' سے تنگی، یا کم سے کم چھوٹے پن، کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ دیکھیے میر نے ''بستی'' کا لفظ کس خوبی سے استعمال کیا ہے؎

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

(دیوان ششم)

فانی کا متکلم دل کی ویرانی کو ترحم اور تعزیت کا موقع بنانا چاہتا ہے، لیکن وہ دل کو ''بستی'' ہی کہہ کر رہ جاتا ہے۔ میر کا متکلم اسے ''معمورہ'' اور پھر ''ایسا ویرانہ'' کہتا ہے۔ ''ایسا ویرانہ'' میں ویرانہ کی وسعت اور ویرانی کی شدت، دونوں مفہوم ہیں۔ پھر وہ کہتا ہے اجی تم اس کی فکر میں مت پڑو، یہ کام وقت چاہتا ہے، فرصت اور مدت چاہتا ہے۔ دونوں قافیے اس قدر برمحل بیٹھے ہیں کہ باید و شاید۔ لفظ ''اب'' بھی توجہ کا طالب ہے، کہ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ شاید پہلے بھی اس ویرانے کو دوبارہ بسانا نسبۃً آسان رہا ہو، لیکن اس وقت تو یہ کام بہت دیر طلب ہے۔ شور انگیز شعر کہا ہے، لیکن کنائے بھی ہیں۔ معمولی مضمون کو اتنا چمکا کر پیش کرنا میر ہی کے بس کا روگ تھا۔

۲/۳۹۳ اس طرح کا مضمون میر نے اکثر کہا ہے، اور ہر جگہ کوئی نئی بات ڈال دی ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۱/۲۷۸ اور ۱/۳۵۴۔ پھر مندرجہ ذیل اشعار بھی ہیں؎

چاہنے کا مجھ سے بے قدرت کا کیا ہے اعتبار
عشق کرنے کو کسو کے چاہئے مقدور تک

(دیوان دوم)

سیمیں تنوں کا ملنا چاہے ہے کچھ تمول
شاہد پرستیوں کا ہم پاس زر کہاں ہے

(دیوان دوم)

غریبوں کی تو پگڑی جاے تک لے ہے اتروا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے ہوتے ہوئے بھی زیر بحث شعر میں اپنی انفرادیت ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس میں عشق اور مے خواری دونوں کا ذکر ہے، یعنی دونوں ایک ہی مرتبے کی چیزیں ہیں۔ رندی و حسن پرستی دونوں یکساں اہمیت یا وقعت رکھتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''درویش'' کہہ کر عجب لطیف طنز پیدا کیا ہے، کہ ہیں تو درویش، لیکن کام کرنا چاہتے ہیں مے خواری و عاشقی کے۔ یا پھر یہ کنایہ ہے کہ ان کاموں سے، یا ان چیزوں کی کشش سے کوئی بچ نہیں سکتا۔ درویش ہو یا کوئی اور، دنیا دار ہو یا اہل دل، لیکن عشق و مے خواری کے بغیر چارہ نہیں، تیسری بات یہ کہ ان دونوں چیزوں کو 'خرج لا حاصل' کہا۔ اس میں طنز کا لطف تو ہے ہی، لیکن معنی بھی دو ہیں۔ (۱) عشق و مے خواری میں جو زر خرچ ہوتا ہے وہ لا حاصل ہے، کیونکہ ان اشغال سے کچھ فائدہ نہیں، ان سے کچھ ہاتھ نہیں لگتا۔ (۲) عشق و مے خواری میں خود انسان خرچ ہو جاتا ہے، یعنی انسان اپنے کو، یا اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو ضائع کرتا ہے۔ اور ایسی فضول خرچی کو دولت درکار ہے۔

مطلع کی طرح اس شعر کا بھی لہجہ ٹھنڈا اور امر بیانہ ہے۔ خود ترحمی اور درد انگیزی کا دور دور تک پتہ نہیں۔ خوب کہا ہے۔

۳۹۳/۳ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے ؎

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے

غالب کے شعر میں ''کمال'' کا ذکر ہے اور میر کے شعر میں ''جرأت'' کا۔ میر نے فرہاد کی

موت کا تذکرہ کر کے جرأت کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ دونوں کے یہاں خفیف سا اشارہ اس بات کا ہے کہ سنگ تراشی یا کوہ کنی بذات خود کوئی بہت محترم و معزز فن نہیں۔ اپنے اپنے وقت کے سب سے بڑے شاعروں کے لئے مناسب بھی تھا کہ وہ اپنے فن کے علاوہ ہر فن کو بہ نگاہ کم ہی دیکھتے۔

میر کا شعر غالب سے بہتر ہے، کیونکہ غالب نے شیریں سے فرہاد کی ہم سخنی کا کوئی ثبوت نہیں پیش کیا ہے، سوائے اس کے کہ ایک عام سی بات ہے کہ شیریں شاید فرہاد کا کام دیکھنے اس کے پاس آیا کرتی ہو۔ اس کے برخلاف میر نے ''مر کر کام اپنا کر گیا'' کہہ کر بات مبہم رکھی ہے۔ اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ مرنا ہی فرہاد کا مقصود تھا، اور اپنی جرأت کے باعث اس نے اسے حاصل کر لیا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے مر کر اپنے عشق کی صداقت اور شیریں پر اپنی جاں بازی کا نقش ثبت کر دیا۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ فرہاد نے موت کے ذریعہ زندگی جاوداں حاصل کر لی۔

ایک بہت ہی خوبصورت امکان یہ بھی ہے کہ فرہاد نے مر کر نہ صرف شیریں پر، بلکہ خسرو پر بھی اپنے عشق کا سکہ جما دیا، اور خسرو کو اپنے مقابلے میں ہمیشہ کے لئے پست کر دیا۔ میر حیدر معمائی نے کیا خوب کہا ہے ؂

همیں بس کوہ کن را باہمہ دوری کہ از نامش
بر افروزد رخ شیریں و خسرو مضطرب گردد
(شیریں سے اس قدر دوری کے باوجود فرہاد کے
لئے یہی بہت ہے کہ اس کا نام سنتے ہی شیریں کا چہرہ
چمک اٹھتا ہے اور خسرو مضطرب ہو جاتا ہے۔)

حیدر معمائی کے یہاں معنی کا ایک ہی پہلو ہے، لیکن بہت خوب بندھا ہے۔ میر کا شعر زیادہ معنی خیز ہے۔ شور انگیز دونوں ہیں۔

۳۹۳/۴ معشوق دور ہوتے ہوئے بھی نزدیک ہے، یا نزدیک ہوتے ہوئے بھی دور ہے۔ یہ دونوں مضمون ہمارے شعرا نے برتے ہیں۔ موخر الذکر پر کچھ شعر آگے آئیں گے، اور اول الذکر پر میر حسین شوقی نے مضمون آفرینی کا کمال دکھا دیا ہے ؂

دوریم بہ صورت ز تو نزدیک بہ معنی
مانند دو مصرع کہ ز ہم فاصلہ دارد
(ہم تجھ سے درحقیقت نزدیک اور بظاہر دور ہیں،
جیسے کہ شعر کے دو مصرعے، جو ایک دوسرے سے
دور، لیکن معنی کے لحاظ سے باہم دگر پیوست ہوتے
ہیں۔)

صائب کو شوقی کے مضامین بہت پسند تھے، چنانچہ انھوں نے اس مضمون کو بھی تقریباً ہو بہو اٹھالیا۔

ما از تو جدائیم بہ صورت نہ بہ معنی
چوں فاصلۂ بیت بود فاصلۂ ما
(ہم تجھ سے بظاہر جدا ہیں، نہ کہ دراصل۔
ہمارا تیرا فاصلہ ایسا ہی ہے جیسے شعر کے دو
مصرعوں کا۔)

میر نے زیر بحث شعر کے علاوہ دیوان پنجم میں یہ مضمون یوں کہا ہے۔

نہیں اتحاد تن و جاں سے واقف
ہمیں یار سے جو جدا جانتا ہے

ایسے اشعار کے ہوتے ہوئے بھی دیوان اول کا یہ زیر بحث شعر اپنی جگہ پر قائم نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے تو اس کا بے تکلف اور آسودہ (relaxed) لہجہ ہے، گویا بالکل سامنے کی بات کہی جارہی ہو۔ عشق کے تجربے کو اس طرح روزانہ زندگی سے پیوست کر دینا کہ بظاہر اس کی اہمیت کم ہو جائے، یہ میر کا خاص انداز ہے۔ پھر ''محبت چاہئے'' کا فقرہ بہت معنی خیز ہے، کہ اگر واقعی لگاؤ ہے تو فاصلے کچھ معنی نہیں رکھتے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) عاشق و معشوق فاصلے کو طے کر کے آملیں گے۔ بقول اقبال ؎

آملیں گے سینہ چاکان چمن سے سینہ چاک

اور دوسرے معنی یہ ہیں کہ اگر محبت ہے تو نزدیکی اور دوری اپنی اہمیت کو کھودیتے ہیں اور عاشق و

معشوق دونوں خود کو ایک دوسرے سے بے انتہا نزدیک محسوس کرتے ہیں چاہے مکانی فصل، بہت زیادہ ہو۔

مصرع اولیٰ میں ''نہیں کچھ گفتگو'' سے بھی کئی باتیں مراد ہیں۔ (۱) ان باتوں کا ذکر نہیں۔ (۲) ان باتوں سے کوئی مطلب نہیں۔ (۳) ان باتوں کا کوئی مطلب نہیں (یعنی یہ بے معنی باتیں ہیں۔) ''اس جا'' کا فقرہ بھی خوب ہے۔ اس سے (۱) ملک عشق مراد ہے۔ (۲) مقام عشق مراد ہے، یعنی جب عاشق/معشوق اس مقام پر پہنچ جائیں جو صحیح معنی میں درجۂ عشق و وحدت کہلانے کا مستحق ہے۔ (۳) معاملات عشق مراد ہیں، کہ یہاں ان باتوں میں دوری اور نزدیکی ایک ہی معنی رکھتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے الفاظ میں میر نے حسب معمول کثرت معنی کے اشارے بھر دیئے ہیں۔ ہاں، ان کا مصرع اولیٰ حافظ کا تقریباً ترجمہ ہے۔

در راہ عشق مرحلۂ قرب و بعد نیست
می بینمت عیاں و دعا می فرستمت

(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی کے مراحل نہیں۔
میں تجھے صاف صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

حافظ کے شعر پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۴۱۷۔

۳۹۴

دل کھنچے جاتے ہیں سارے اس طرف
کیونکہ کہیے حق ہماری اور ہے

۳۹۴/۱ اس شعر میں کئی طرح کے تصورات یک جا ہو گئے ہیں۔ مشہور حدیث نبویؐ ہے کہ میری امت کبھی باطل پر مجتمع نہ ہوگی۔ لہٰذا مسلمانوں کا عام عقیدہ ہے کہ جس چیز پر اجماع ملت ہو وہ برحق ہے۔ اب میر کا شعر دیکھیے۔ متکلم/ عاشق درد والم اٹھاتا ہے، معشوق کے ستم سہتا ہے، اس سے مہر وانصاف کا متمنی ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ بھی اسے حاصل نہیں ہوتا۔ لہٰذا وہ یہ سمجھنے میں خود کو حق بجانب گمان کرتا ہے کہ معشوق غیر منصف اور ناحق پر ہے اور میں حق پر ہوں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمام خلقت کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جاتے ہیں، سب اسی کا کلمہ پڑھتے ہیں۔ پھر میں کس طرح کہوں کہ حق میری طرف ہے؟

دوسرا تصور یہ ہے کہ میدان حشر میں متکلم/ عاشق دادخواہ ہوتا ہے کہ معشوق کے ہاتھوں جو کچھ میں نے اٹھایا ہے اس کی جزا ملے۔ لیکن وہ دیکھتا ہے کہ میدان حشر میں سب لوگوں کے دل تو معشوق کی طرف کھنچے جا رہے ہیں، پھر وہ یہ دعویٰ کیسے کرے کہ حق میری طرف ہے؟ وہاں تو یہ عالم ہے کہ کارکنان قضا وقدر کے بھی دل اسی کی طرف ہو گئے ہیں۔ سلطان محمد قلی نے خوب کہا ہے ؎

از قتل من مترس کہ دیوانیان حشر
مجرم کنند بہر تو صد داد خواہ را

(تو میرے قتل سے نہ ڈر، کہ حشر کے دن کار
پرداز ان حشر تیری خاطر تیرے سینکڑوں دادخواہوں
کو مجرم گردان دیں گے!)

تیسرا تصور یہ ہے کہ معشوق میں ایسا کرشمہ اور کشش (Charisma) ہے کہ سب لوگ اس

کے دام میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ نوبت یہاں تک آتی ہے کہ لوگ ایک دوسرے کے دشمن ہو جاتے ہیں، کیونکہ سب کو اس محبت کا دعویٰ ہے۔ چنانچہ محمد امین ذوقی کا شعر ہے ؎

چہ آفتی تو نہ دانم کہ در جہاں امروز
محبت تو دو کس باہم آشنا نگذاشت
(نہ جانے تم کون سی آفت ہو کہ آج دنیا میں تمھاری
محبت کے باعث کوئی دو شخص باہم آشنا نہیں رہ
گئے۔)

ایسی صورت حال میں متکلم/ عاشق کس منہ سے کہے کہ حق میری طرف ہے؟ ہر شخص برحق ہونے کا دعویٰ کر رہا ہے، اور حقیقت صرف ایک ہے، کہ سب کے دل معشوق کی طرف کھنچے ہوئے ہیں۔

میر کے شعر کا سب سے خوبصورت پہلو یہ ہے کہ متکلم/ عاشق کو سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ میں خود کو برحق کس طرح ثابت کروں؟ یعنی معاملہ اب صرف عشق و عاشقی، بوالہوسی اور پاکبازی کا نہیں، بلکہ پورے انسانی کردار، پوری زندگی کے معیار کا ہے، کون حق پر ہے اور کیا چیزیں برحق کہی جاتی ہیں، یا کہی جائیں گی؟ اس پر طرہ یہ کہ لہجے میں ہلکی سی رنجیدگی کے سوا کچھ نہیں، کوئی جذباتی شعر و تلاطم نہیں، کوئی سینہ زنی اور ڈراما نہیں۔ اتنے سادہ الفاظ اور اس قدر پیچیدہ تصورات، اعجاز سخن گوئی اور کسے کہتے ہیں؟

۳۹۵

پاس ناموس عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

۳۹۵/۱ ''ناموس'' کے اصل معنی ہیں ''راز، راز کی چیز، چھپانے کی بات۔'' اس سے فارسی اردو والوں نے شرم، عزت، آبرو، گھر کی عورتیں (یعنی پردے والیاں) معنی نکالے۔ (موخرالذکر معنی میں ''ناموس'' مذکر ہے، باقی تمام معنوں میں مونث۔) میر کے یہاں ''ناموس'' کے ایک اور استعمال (اور نہایت عمدہ استعمال) لیکن زیر بحث شعر سے تقریباً مخالف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۲۶۱۔ وہاں ''ناموس'' بمعنی ''پردے والیاں'' بہت برمحل نہیں ہے، جب کہ زیر بحث شعر میں یہ معنی بھی برمحل ہیں، کہ آنسو دراصل عشق کے ناموس ہیں۔ ان کا کام پردے میں رہنا ہے۔ متکلم کو عشق کے ناموس کا پاس تھا، ورنہ شدت الم کے باعث کئی بار رونا آیا اور بہت سے آنسو پلک تک آئے اور قریب تھا کہ وہ بے پردہ ہو جائیں۔ لیکن متکلم نے انھیں پردے میں رکھا۔

ملحوظ رہے کہ متکلم کی نظر میں عشق کی ناموس بس اتنی ہی بات میں کھو سکتی ہے کہ آنسو پلک سے ٹپک جائیں۔ یعنی بآواز بلند نالہ کرنا، گریہ وآہ وفغاں کرنا تو بہت بڑی بات ہے۔ آنکھ سے آنسو نہ نکلیں تو ہی عشق کی ناموس پر دھبہ لگ جائے گا۔

یہ کیفیت کا شعر ہے، لیکن معنی سے بھی بہرہ اندوز ہے۔ لہجے میں وقار اور تمکنت ہے۔ یہ سب میر کے خاص انداز ہیں۔ ورنہ ضبط غم کے مضمون پر فانی نے بہت زور آزمائیاں کی ہیں۔

اس نے دل کی حالت کا کیا اثر لیا ہوگا
دل نے کیا کہا ہوگا دل ہے بے زباں اپنا

کمال ضبط غم عشق اے معاذ اللہ
کہیں کہیں سے جو یہ ماجرا بیاں ہوتا
تلقین صبر دل سے کوئی دشمنی نہ تھی
دیکھا یہ حال قابل شرح بیاں نہ تھا

تینوں شعر اچھے ہیں، لیکن کیفیت مفقود ہے، حالاں کہ یہ مضمون کیفیت چاہتا ہے، عقلیت نہیں۔ مومن نے لفظی دروبست کا کمال دکھایا ہے، لیکن پھر بھی تھوڑی سی کیفیت پیدا کر لی ہے ۔

ضبط فغاں گو کہ اثر تھا کیا
حوصلہ کیا کیا نہ کیا کیا کیا

۳۹۶

گرے بحر بلا مژگان تر سے
نگاہیں اٹھ گئیں طوفان پر سے

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

۱۰۸۰ تفنگ اس کی چلی آواز پر میر
گئی ہے میر گولی کان پر سے

۳۹۶/۱ یہ اشعار بظاہر دو غزلوں کے ہیں، کیونکہ مطلع میں قافیہ ''تر/پر'' ہے اور ردیف ''سے''۔ (ممکن ہے مطلع ذو قافیتین ہو، کیونکہ ''مژگان/طوفان'' بھی ہم قافیہ ہیں حالاں کہ ''مژگان'' اور ''تر'' کے درمیان اضافت ہے، لہٰذا ایسی حالت میں ''مژگان'' اور ''طوفان'' ہم قافیہ نہیں ہو سکتے۔) مطلع کے بعد والے شعروں میں قافیہ ''انسان/کان)) وغیرہ اور ردیف ''پر سے'' ہے۔ لہٰذا یہ دو مختلف غزلوں کے شعر ہیں۔ لیکن تمام نسخوں میں یہ ایک غزل کی صورت میں ملتے ہیں۔ کلب علی خاں فائق نے نولکشور کے ۱۸۶۸ والے ایڈیشن کی بنا پر مطلع کے مصرع ثانی میں ''پر سے'' کی جگہ ''بر سے'' تجویز کیا ہے۔ لیکن اس سے دو غزلوں کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، اور نہ معنی میں کوئی ترقی ہوتی ہے۔ بہر حال، چونکہ مجھے اس غزل سے دو شعر انتخاب میں لینے تھے، اور اصولاً مطلع بھی ساتھ میں رکھنا تھا، اس لئے میں نے مروج نسخوں کا تتبع کرتے ہوئے مطلع بھی شامل کر لیا ہے۔ ورنہ میری رائے میں یہ مطلع اس غزل کا ہے نہیں۔ اگر ''مژگان پر سے'' پڑھیں تو بات بن سکتی ہے، لیکن پھر بھی معنی بہت کم

زور رہتے ہیں۔

معنی اور مضمون کے اعتبار سے مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ مصرع ثانی کی بندش گنجلک ہے۔ معنی بظاہر یہ ہیں کہ جب میری مژگان تر سے بحر بلا برسے تو دنیا کی نگاہیں طوفان (غالباً طوفان نوح) پر سے ہٹ گئیں، یعنی دنیا کی نگاہوں میں طوفان کی قدر کم ہوگئی۔ خان آرزو نے اس سے بہت بہتر طریقے پر کہا ہے ؂

دریاے اشک اپنا جب سر بہ اوج مارے
طوفان نوح بیٹھا گوشے میں موج مارے

۲/۳۹۶ انسان کی علو مرتبت کے موضوع پر کئی غیر معمولی شعر ۲/۲۵۵ اور پھر غزل ۲۵۶ اور ۳۸۸ پر گذر چکے ہیں۔ لیکن پھر بھی اس شعر میں بعض نکات توجہ طلب ہیں۔ انشائیہ اسلوب کے باعث یہاں معنی کے بھی کچھ نئے پہلو ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس شعر میں انسان اور آدمی کی تفریق محولہ بالا اشعار سے بھی زیادہ نمایاں طریقے سے سامنے آئی ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ دنیا آدمی سے خالی ہے۔ ''آدمی'' سے مراد ہے وہ معمولی ہستی جو باشعور اور بانطق ہے، اور جو نطق وشعور کے باعث باقی تمام ذی روحوں میں ممتاز اور ان سے برتر ہے۔ یہ معمولی، عام ہستی اب ناپید ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ اگر ''انسان'' ہو تو خدائی اس پر صدقے کی جا سکتی ہے۔ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) انسان اتنی بلند ہستی ہے کہ ایک انسان کی قیمت ساری خدائی سے بڑھ کر ہے۔ (۲) اگر انسان کا درجہ نصیب ہو تو خدا کا درجہ بھی اس پر قربان ہو سکتا ہے، یعنی ''انسان'' کا درجہ نعوذ باللہ خدا کے درجے سے بلند تر ہے۔ اقبال کہتے ہیں ؂

خدائی اہتمام خشک و تر ہے
خداوندا خدائی درد سر ہے
و لیکن بندگی استغفراللہ
یہ درد سر نہیں درد جگر ہے

اقبال نے ''استغفراللہ'' کہہ کر خود کو بچا لیا، لیکن میر کا زعم انسانیت اس درجہ بلند ہے کہ وہ

صاف صاف کہتے ہیں خدائی صدقے کی۔ اس مفہوم کے اعتبار سے ''خدائی'' کے معنی ہیں ''خدا ہونا''، اور پہلے مفہوم کے اعتبار سے لفظ ''خدائی'' کے معنی ہیں ''خدا کی خدائی، یعنی عالم کون و فساد و موجودات۔''

اغلب ہے کہ یہ شعر نعتیہ ہو اور اس کا پہلا مفہوم ہی اس کا اصل مفہوم ہو کہ سرور کائنات کی ہستی حاصل موجودات ہے، اس لئے خدا کی خدائی ان پر صدقے کی جا سکتی ہے۔ بہر حال، دونوں اعتبار سے انسان کی شان میں اس سے بہتر قصیدہ شاید ہی ممکن ہو۔ اقبال کا شعر جو ۱/۳۸۸ پر گذر چکا ہے، پھر یاد آتا ہے ؎

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی
مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

آخری سوال یہ ہے کہ ''انسان'' سے یہاں کیا مراد ہے؟ یہ بات تو ظاہر ہے کہ اول و آخر درجے پر یہاں انسان سے ''انسان کامل'' مراد ہے یعنی ایسا انسان جس نے خود کو ہر چیز سے یکسو کر لیا ہو اور وہ مصروف باللہ ہو۔ ایسا انسان، جس کا ارادہ اللہ کا ارادہ اور جس کی مرضی اللہ کی مرضی ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر حضرت ابو ہریرہؓ کی بیان کردہ حدیث مشہور ہے۔ حضرت سید اشرف جہانگیر سمنانی نے اوحد الدین کرمانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے استدلال کرتے ہوئے کہا ہے کہ فنا فی اللہ ہونے کے بعد وجود باقی نہیں رہتا، کیونکہ جو چیز قائم بالذات نہیں ہے اس کو وجود سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ یہ بحثیں حضرت سید اشرف جہانگیر نے وحدت الوجود کی ضمن میں اٹھائی ہیں لیکن ان سے اس انسان کے بھی تصور پر بھی روشنی پڑتی ہے جو کامل ہو ؎

چیزے کہ وجود او بہ خود نیست
ہستیش نہادن از خرد نیست
ہستی کہ بہ حق قیام دارد
او نیست و لیک نام دارد
تا جنبش دست ہست مادام
سایہ متحرک است مادام

چوں سایہ زدست یافت مایہ
پس نیست جدا ز اصل سایہ
(جس چیز کا وجود اس کے اپنے باعث
نہیں ہے، اس پر ہستی کا بوجھ فرض کرنا
عقل مندی نہیں۔ وہ ہستی کہ جو حق کے
ذریعہ قیام رکھتی ہے، وہ ہے نہیں، لیکن اس
کا نام ہے۔ مثلاً جب تک ہاتھ میں جنبش
ہے، اس وقت تک اس کا سایہ بھی متحرک
رہتا ہے۔ تو جب سائے کی بساط مبنی ہے
ہاتھ پر، تو ثابت ہوا کہ سایہ، اصل سے
جدا نہیں ہے۔)

اس طرح وحدت الوجود کی بحثیں بالآخر انسان کامل کی بحث سے مل جاتی ہیں۔ (سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ پر اور شیخ الدین کرمانی کے اشعار پر بحث سید وحید اشرف کی کتاب ''تصوف'' (حصۂ اول) سے ماخوذ ہے۔)

اگر یہ نہ بھی فرض کیا جائے کہ میر کے شعر زیر بحث میں ''انسان'' سے ''انسان کامل'' مراد ہے (جس کا ذکر پیغمبرؐ نے حضرت ابو ہریرہؓ سے مروی حدیث میں کیا ہے) تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ پہلے مصرعے میں آدمی کا ذکر کر کے میر نے ''انسان'' سے وہ ہستی مراد لی ہے جس کو اللہ نے لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم کہہ کر پکارا ہے۔ لہٰذا ''انسان'' سے مراد وہ ہستی ہوئی جس میں تمام ''انسانی'' صفات بدرجۂ اتم موجود ہوں۔

اس سلسلے میں دیوان اول ہی میں میر نے عجب سادہ لیکن پرکار شعر کہا ہے۔ شیطان سے تخاطب بہت معنی ہے، کیونکہ اس سے ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ جو شخص انسان کو سجدہ نہ کرے، وہ شیطان ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ صوفیا میں حتیٰ کہ چشتیوں میں بھی، پیر کا سجدہ تعظیمی جائز تھا۔ حضرت بابا سلطان جی نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ میں نے یہ رسم (سجدہ تعظیمی) اپنے بزرگوں کے علی الرغم موقوف کی۔

پھر نہ شیطاں سجود آدم سے
شاید اس پردے میں خدا ہو وے

آتش نے حسب معمول میر سے مستعار لے کر کہا ہے، لیکن بات ہلکی کر دی ہے ۔

نافہمی کی دلیل ہے یہ سجدے سے ابا
ابلیس کو حقیقت آدم عیاں نہ تھی

آتش کے شعر میں روانی بھی کم ہے۔

۳۹۶/۴ ''کان پر سے گولی نکل جانا'' کے معنی ہیں ''کسی مصیبت سے بال بال بچنا''۔ میر نے حسب معمول محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کر کے استعارہ معکوس بنایا ہے اور انتہائی خوش طبعی کے ساتھ معشوق کی طراری کا مضمون بھی باندھ دیا ہے۔ دیوان سوم میں بھی معشوق کی تیزی اور چوکسی کا مضمون ایک شعر میں خوب باندھا ہے ۔

باؤ سے بھی گر پتا کھڑ کے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے شوق شکار کو دیکھا ہے

شعر زیر بحث کو دیوان سوم کے شعر پر استعارہ معکوس کے باعث فوقیت حاصل ہے۔ پھر آواز پر تفنگ چلنے اور گولی کے کان پر سے نکل جانے میں دلچسپ مناسبت بھی ہے، کہ آواز تو معشوق کے کان نے حاصل کی، اور گولی عاشق/متکلم کے کان پر سے گذری۔ تیسری بات یہ کہ شعر زیر بحث میں کفایت الفاظ بھی قابل داد ہے۔ پہلے مصرعے میں صرف سات لفظ ہیں، لیکن پورا افسانہ کہہ دیا ہے رات کا وقت، معشوق کا کمیں گاہ میں ہونا، اس کی قادر اندازی، عاشق۔ متکلم کا شکار گاہ سے چپکے چپکے گذرنا، لیکن پتہ کھڑکنے یا قدم کی آہٹ پر معشوق کی گولی کا چلنا، غرض کہ پورا منظر نامہ ہے۔

معشوق کے ہاتھ میں توپ یا تفنگ کا مضمون اور لوگوں نے بھی باندھا ہے، مثلاً ۔

اپنی شکار گاہ جہاں میں ہے آرزو
ہم سامنے ہوں اور تمہاری رفل چلے
(آتش)

عاشق کو جب دکھائی فرنگی پسر نے توپ
پایا نہ کچھ وہ کہنے کہ بس فیر ہوگئی

(بہادر شاہ ظفر)

میر کے یہاں شگفتہ مزاجی اور خوش طبعی کے ساتھ ساتھ محاورے کو استعارے کی سطح پر برتنے کا جوفن ہے وہ انھیں آتش اور ظفر کے شعروں سے بہت بلند کر دیتا ہے۔ توپ بندوق کے مضامین سنبھالنا کس قدر مشکل ہے، اس کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ میر کی مثال کے باوجود متاخرین انھیں برتنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

۳۹۷

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

اے ناقۂ لیلیٰ دو قدم راہ غلط کر
مجنون زخود رفتہ کبھو راہ پر آوے

ٹک بعد مرے میرے طرف داروں کنے تو
کوئی بھیجیو ظالم کہ تسلی تو کر آوے

ے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ
دیوار پہ خورشید کا مستی سے سر آوے

۱۰۸۵ دیواروں سے سر مارتے پھرنے کا گیا وقت
اب تو ہی مگر آپ کبھو در سے در آوے

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۱/۳۹۷ یہ اشعار ایک دوغزلے کے ہیں۔ مطلع دوسری غزل سے ہے اور اگلے دو شعر پہلی غزل

ہے۔ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں سوائے اس کے کہ ''چشم بھر آنے'' اور ''جگر'' میں مناسبت خوب ہے، کیونکہ جگر کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ کھنچ کر آتے ہیں، لہٰذا کثرت گریہ ہوگی تو بالآخر سارا جگر کٹ کر بہ جائے گا۔ اس مضمون کو دیوان اول ہی میں ایک بار اور نظم کیا ہے، لیکن وہاں بھی کوئی خاص کامیابی نہ ہوئی ۔

کٹنے ہے دیکھئے یوں عمر کب تلک اپنی
کہ سنئے نام ترا اور چشم تر کریئے

میر درد نے زندگی ہی کو معشوق کا درجہ دے کر نئی بات کہی ہے حالانکہ ان کا مضمون میر سے مختلف ہے۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

۳۹۷/۲ اس مضمون کو قائم نے بھی کہا ہے ۔

کاش اس وادی میں اے ناقۂ لیلیٰ تیرا
اس طرف راہ غلط ہو کہ جدھر مجنوں ہے

(قائم نے ''راہ'' کو اکثر مذکر باندھا ہے، چنانچہ کلیات کی دوسری ہی غزل کا مطلع ہے ۔

مقدور کسے نعت پیمبرؐ کی رقم کا
ہر دم ہے دم تیغ پہ یاں راہ قلم کا

میر اور قائم دونوں کے (ناقۂ لیلیٰ والے) اشعار کی بنیاد شاپور طہرانی کے حسب ذیل زبردست شعر پر ہے ۔

ایں کہ گامے دو سہ زد ناقۂ لیلیٰ بہ غلط
آسماں تا چہ بلا برسر مجنوں آرد

(یہ جو دو تین قدم ناقۂ لیلیٰ نے غلط راہ پر رکھ دیئے تو
ان کے بدلے میں آسمان خدا جانے کیا کیا آفتیں

مجنوں کے سر پر توڑے گا۔)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مضمون کی ندرت، عشق اور عاشق کی ستم زدگی اور حرماں نصیبی کے شور انگیز بیان، اور جذباتیت سے عاری پر وقار اسلوب کے باعث شاپور طہرانی کے شعر کا جواب تقریباً غیر ممکن تھا۔ لیکن میر نے اس غیر ممکن کو ممکن بنا کر دکھا دیا ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ میر کے شعر میں مجنوں خود کبھی ناقۂ لیلیٰ کی راہ پر نہیں چلتا، بلکہ ناقۂ لیلیٰ اگر راہ غلط کرے اور نتیجتاً اس راہ پر چل پڑے جس پر مجنوں سرگرداں ہے، تو یہ گویا مجنوں کا راہ راست پر آنا یعنی اصل راہ پر آنا ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ مجنوں تو از خود رفتہ ہے، یعنی اسے اپنے تن بدن کی سدھ نہیں۔ وہ دشت میں آوارہ و پریشان بھی ہے، اور لغوی معنی میں ''اپنے آپ سے گیا ہوا'' بھی ہے۔ یعنی وہ دو طرح سے آوارہ ہے۔ اور اگر وہ اپنے آپ سے گیا ہوا ہے (یعنی اسے اپنا ہوش ہی نہیں، یا وہ نفسیاتی اور جسمانی طور پر اپنے آپے میں نہیں ہے) تو ناقۂ لیلیٰ کی راہ غلط کر کے اس راہ پر آنا جس پر مجنوں ہے، بے سود اور فضول ہی ثابت ہوگا۔

اگلا نکتہ یہ ہے کہ دونوں مصرعے انشائیہ اسلوب میں ہیں۔ پہلے مصرعے میں ناقۂ لیلیٰ کو تلقین کی جا رہی ہے کہ تو تھوڑی سی راہ غلط کر لے۔ لہٰذا ناقۂ لیلیٰ کو اختیار ہے کہ وہ جس طرف چاہے جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں ناقۂ لیلیٰ بھی مجنوں کی زبوں حالی سے باخبر ٹھہرتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ متکلم دعائیہ لہجے میں، یا کسی عمل خواں کے لہجے میں کہتا ہے کہ اے ناقۂ لیلیٰ تو راہ غلط کر۔ مصرع ثانی کو استفہامیہ بھی فرض کر سکتے ہیں کہ کیا بھلا مجنوں زخود رفتہ کبھی راہ پر آئے گا؟ یعنی مجنوں زخود رفتہ تو راہ پر آنے والا نہیں (وہ تو اپنے آپے سے بھی گیا ہوا ہے)، اس لئے اے ناقۂ لیلیٰ، تو ہی ایک دو قدم راہ غلط کر لے۔

اس طرح میر نے شاپور طہرانی کی شور انگیزی کا جواب معنی آفرینی کے ذریعہ پیدا کر کے اپنی بات بنائی ہے۔ شاپور طہرانی کی ندرت کا جواب (خاص کر دوسرے مصرعے کی آفاقی طنزیت کا جواب) میر سے نہ بن پڑا۔ میر نے اس مضمون کا ایک اور پہلو دیوان اول ہی میں یوں باندھا ہے ؎

تو ہی زمام اپنی ناقے تڑا کہ مجنوں
مدت سے نقش پا کے مانند راہ پر ہے

۳/۳۹۷ مصرع ثانی میں ''کوئی'' بروزن ''فع'' ہے۔ بے کسی کی موت، یا بے چارگی کی زندگی، اور پھر اس کی خبر مرنے والے کے پس ماندگان کو جانا (یا نہ جانا)، یہ مضمون میر نے اکثر باندھا ہے۔ یہ ان کے مزاج کی ارضیت اور گھریلو روزانہ زندگی کے معاملات سے ان کے شغف کا آئینہ دار ہے اور انسانی تعلقات پر مبنی معاملات سے ان کی دلچسپیوں کو ظاہر کرتا ہے ؎

دیواروں سے سر مارا تب رات سحر کی ہے
اے صاحب سنگیں دل اب میری خبر کرنا

(دیوان پنجم)

یہاں ''خبر کرنا'' بمعنی ''خبر گیری کرنا'' بھی ہے اور بمعنی ''خبر پہنچانا'' بھی۔ دوسرے معنی کی رو سے مصرع ثانی ایک پر زور پکار ہے۔ کوئی شخص قید میں ہے، اور اپنے قید خانے کے محافظ، یا قید کرنے والے سے کہتا ہے کہ اب تو میری خبر میرے گھر والوں کو پہنچا دو۔ دیوان اول ہی کے ایک شعر میں خبر جانے کا مضمون جہاز کی غرقابی کے حوالے سے بیان کیا ہے اور نہایت خوب بیان کیا ہے ؎

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے
تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

درد نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے اور خبر جانے کا مضمون بڑے تازہ انداز میں باندھا ہے ؎

قاصد سے کہو پھر خبر اودھر ہی کو لے جا
یاں بے خبری آ گئی جب تک خبر آوے

میر کے شعر زیر بحث میں ''طرف داروں'' کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ یہ گھر والوں، دوستوں، ہم خیال لوگوں اور ان سب کو محیط ہے جو متکلم کی زندگی چاہتے تھے اور اس کی موت کے خلاف تھے۔ گویا یہ لوگ وہ ہیں جو متکلم کی موت پر ماتم کناں ہوں گے، یا رنج کریں گے۔ دوسرے مصرعے میں لفظ ''ظالم'' مناسب تو ہے، لیکن یہاں اس میں وہ قوت نہیں ہے جو ۱/۳۶۸ میں لفظ ''ظالم'' میں ہے۔ بلکہ شعر زیر بحث میں یہ لفظ کچھ ضرورت سے زیادہ ڈرامائی اور میر کے عام انداز کے خلاف معلوم ہوتا ہے (overstated)، کیونکہ اس میں اسی قسم کی رحم کی درخواست سی ہے جو ہم نے دیوان اول

کے شعر میں دیکھی۔ اس کمزوری کے باوجود شعر قابل قدر ہے، کیونکہ اس میں بے یاری اور تنہا موت کی پوری داستان نظم ہوگئی ہے۔ مضمون کے اعتبار سے شعر میں خاص نکتہ یہ ہے کہ متکلم اپنی جان بخشی نہیں چاہتا، اسے اپنی موت کا یقین بھی ہے، لیکن اس پر کوئی رنج نہیں۔ وہ اپنے قاتل/ قاتلوں یا دشمن/ دشمنوں کو وصیت کررہا ہے کہ میرے طرف داروں کی تسلی کا انتظام تو کر دینا۔ اس میں بھی ایک طنز ہے کہ قاتلوں کی طرف سے کوئی تسلی یا تعزیت کو جائے۔ امام حسینؑ کے اہل بیت اور یزید کے اہل خانہ کی تعزیت کا سماں یاد آتا ہے۔

''تسلی تو کر آوے'' میں طنز کا ایک انوکھا پہلو توجہ کے لائق ہے۔ اردو میں محاورہ ''تسلی دینا'' ہے۔ میر اور اٹھارویں صدی کے بعض شعرا نے فارسی کا براہ راست ترجمہ کرتے ہوئے ''تسلی ہونا'' (تسلی شدن) بمعنی ''دلاسا ہونا'' دل کو تھوڑا سا اطمینان و آرام ہونا'' استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳/ ۳۹۰۔) لیکن تسلی کرنا عام طور پر فعل لازم ہے، بمعنی ''اطمینان کرنا'' پنجاب میں اب بھی بولتے ہیں'' آپ اپنی تسلی کرلیں کہ سب سامان محفوظ ہے۔'' میر نے ''تسلی کر آوے'' کو بظاہر ''تسلی دے آئے'' کے معنی میں برتا ہے۔ لیکن انھوں نے اس محاورے کو اگر ''اطمینان کر لینا' کے معنی میں صرف کیا ہے تو مراد یہ نکلتی ہے کہ قاتل/ قاتلوں کا قاصد جا کر اطمینان کر آئے کہ متکلم کے طرف داروں میں سے کوئی اب بچا نہیں ہے، بلکہ سب موت کے گھاٹ اتار دیئے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نہایت طنزیہ بیان ہے، کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ (۱) قاتلوں کو صرف متکلم نہیں، بلکہ اس کے تمام طرف داروں کی موت مطلوب ہے اور (۲) قاتلوں کی صرف مقتول کے طرف داروں سے بے اطمینانی اور خوف ہے، اور وہ مقتول کے بعد انھیں بھی زندہ نہیں چھوڑنا چاہتے۔

اردو کے تمام لغات ''تسلی کرنا'' سے خالی ہیں، بلکہ پلیٹس کے علاوہ کسی نے ''تسلی ہونا'' بھی نہیں دیا ہے۔ ڈنکن فوربس اور فیلن میں صرف ''تسلی دینا'' درج ہے۔ یہاں پھر ہمارے لغات کے ناقص ہونے کا احساس شدید ہو جاتا ہے، اور میر و سودا جیسے شعرا کی تفہیم کی مشکلات بڑھ جاتی ہیں۔ فرید احمد برکاتی نے ''تسلی کرنا'' بمعنی ''تسلی دینا' لکھا ہے اور'' آنند راج'' کے حوالے سے کہا ہے کہ یہ ''تسلی دادن'' کا ترجمہ ہے۔ دراصل یہ ترجمہ ہے ''تسلی کردن'' کا۔ '' آنند راج'' میں یہ محاورہ ''بہار عجم'' کے حوالے سے درج ہے۔ سند میں جتنے شعر ہیں ان سے فعل لازم کے معنی نہیں نکلتے۔ لہٰذا یہ تو طے

ہو گیا کہ ''تسلی کرنا'' بمعنی ''تسلی دینا'' ہے، لیکن یہ امکان اب بھی باقی ہے کہ میر نے اہل پنجاب کا اتباع کرتے ہوئے ''تسلی کرنا'' کو لازم استعمال کیا ہو، اور میرے بیان کردہ دوسرے معنی بھی درست ہوں۔ میر شاعر ہی اتنے بے ڈھب ہیں کہ ان سے کچھ بعید نہیں، خاص کر جب معاملہ زبان کے ساتھ آزادی برتنے کا ہو۔

۴/۳۹۷ اس شعر کی طرح کے شدید تاثر، مگر بالکل مختلف مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۲۰۴ جہاں متکلم خار سر دیوار کو، جو خود اس کے خون سے سرخ ہے، بالیدن گل ہا سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ منظر جنون کا تھا، اور یہاں منظر مستی کے جنون کا ہے کہ رات بھر کی شراب نوشی کے بعد رند جب شراب خانے کی چہار دیواری پر سورج کو اٹکا ہوا دیکھتے ہیں تو وفور مستی میں یہ فرض کرتے ہیں کہ سورج کا سر کاٹ کر دیوار پر لٹکا دیا گیا ہے، تا کہ نہ صبح ہو اور نہ شب مے نوشی کا اختتام ہو۔ مضمون بالکل نیا ہے، اور تخیل کی جس بے لگام پرواز نے سورج کے طلوع ہوتے ہوئے جلوے کو خورشید سر بریدہ کا رنگ عطا کر دیا ہے وہ عقل کو انگشت بدنداں چھوڑ جاتی ہے۔ شب وصال یا شب مے کا ختم ہونا ہمیشہ ناگوار ہوتا ہے، جیسا کہ میر کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے۔

شام شب وصال ہوئی یاں کہ اس طرف
ہونے لگا طلوع ہی خورشید رو سیاہ

(دیوان اول)

لہٰذا صبح کے سورج کو گردن بریدہ اور دیوار مے کدہ پر لٹکا ہوا فرض کرنا بہت خوب ہے۔ لیکن شعر کے معنی ابھی ختم نہیں ہوئے، ملاحظہ ہو۔ (۱) مے خانے کی دیوار پر سورج کا بریدہ سر نہیں ہے، بلکہ سورج خود عالم مستی میں گرتا پڑتا مے خانے کی دیوار سے جا اٹکا ہے، تا کہ کسی صورت سے دنیا کو روشن کر سکے۔ (۲) صبح کو جب سورج نکلتا ہے تو وہ مے خانے کی خوشبو سے مست ہو کر دیوار مے کدہ سے جھانکتا ہے کہ اندر کے منظر سے لطف اندوز ہو سکے۔ (۳) مے خانہ وہ جگہ ہے جہاں سورج رات بھر چھپ کر شراب نوشی کرتا ہے، اور جب صبح کو وہ باہر نکلتا ہے کہ دنیا کو روشن کرے، تو وفور مستی کے باعث اس کا سر دیوار مے کدہ پر اٹکا رہ جاتا ہے۔ اقبال نے بھی کچھ ایسے ہی بے لگام تخیل کو کام میں لاتے

ہوئے کہا تھا۔

خورشید وہ عابد سحر خیز
لانے والا پیام بر خیز
مغرب کی پہاڑیوں میں چھپ کر
پیتا ہے مئے شفق کا ساغر

''مے خانہ وہ منظر ہے'' بمعنی ''مے خانہ اس منظر کی جگہ ہے'' یا ''مے خانے کا منظر وہ ہے۔'' ''منظر'' کو اس طرح میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، مثلاً ۱/۱۰۱۔ لفظ کی تازگی، سر خورشید بدیوار کا پیکر، متکلم کے لہجے میں وفور مستی، نشے کا بے قابو پن، تخیل کی بے تکلف پرواز، یہ چیزیں اس شعر کا طرہ امتیاز ہیں۔

۳۹۷/۵ اس شعر کا ابہام، ہلکی سی تلخی، اور تقدیر ٹھونک لینے کا انداز قابل داد ہیں۔ دیواروں سے سر مارنے کے بارے میں ایک شعر اسی غزل میں گذر چکا ہے (۳۹۷/۳۔) دیواروں سے سر مارنا، یعنی شدت جنوں اور وفور بے تابی کے باعث سر کو دیواروں سے ٹکراتے پھرنا۔ متکلم کہتا ہے کہ اب اس کا وقت نہیں۔ اس سے مراد یہ ہوئی کہ (۱) متکلم سر ٹکراتے ٹکراتے اب بالکل بے حال ہو چکا ہے۔ (۲) یا اس کام سے تنگ آ چکا ہے، لہٰذا اب وفور شوق وہ نہیں رہ گیا جو پہلے تھا۔ (۳) یا اسے معلوم ہو گیا ہے کہ یہ فعل عبث ہے، اس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا ہے۔ (۴) یا پھر وہ سمجھتا ہے کہ اس نے حق محبت ادا کر دیا، سر بہت پھوڑ لیا، اب اس سے زیادہ کی ضرورت نہیں۔

یہاں تک تو پھر بھی ٹھیک تھا، کہ اس طرح کے مضامین اگر عام نہیں تو بالکل معدوم بھی نہیں کہ عاشق سر پھوڑ پھوڑ کر اپنا حال برا کر لے اور پھر سوچے کہ بس، اس سے زیادہ اپنا مقدور نہیں۔ لیکن مصرع ثانی میں عجیب وغریب بات کہہ دی ہے کہ اب تو اپنے آپ ہی، اپنی مرضی سے، اچانک ہمارے دروازے پر آ جائے اور پھر اندر آ جائے تو آ جائے، ہم تو اب نہ صرف تیری امید کھو چکے ہیں، بلکہ تجھے بلانے کی جتنی سعی ممکن تھی وہ بھی کر گذرے ہیں۔ ''گیا وقت'' بھی معنی خیز فقرہ ہے، کیونکہ اس میں ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ سر ٹکرانے اور پھوڑنے کی بھی ایک منزل ہوتی ہے۔ ہم اس منزل سے گذر چکے ہیں، اب وقت دوسرا ہے۔ مثلاً اب وقت صبر کرنے کا ہے، یا وقت راضی بہ رضا ہو کر چپ چاپ بیٹھ رہنے کا

ہے، یا وقت ترک تمنا کا ہے۔ آخری امکان بہت دلچسپ ہے، کہ ایک طرف تو ترک تمنا کی منزل ہے، اور دوسری طرف یہ امید، یا توقع، یا آرزو، یا حسرت، یا اس امکان کی روشنی سے دل روشن ہے کہ معشوق آپ ہی آپ ہم تک چلا آئے گا۔ دونوں مصرعوں میں صورت حال کا تضاد اور جس ذہنی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے، اس کا بھی تضاد بہت خوب ہے۔

''دیواروں''، ''در'' اور ''درآوے'' میں مراعات النظیر عمدہ ہے۔ مصرع ثانی کا صرف ونحو بھی خوب ہے اور مصرعے کی برجستگی میں اضافہ کر رہا ہے۔

۳۹۷/۶ ''صناع'' اور ''ہنر'' کے سلسلے میں ملاحظہ ہو ۲۹۰/۵ جہاں میں نے شعر زیر بحث کے حوالے سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' جیسے الفاظ کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر/متکلم خود کو اہل حرفہ (پرولتاری) سمجھتا ہے (جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے۔) دراصل یہ الفاظ با صلاحیت اور تخلیقی جوہر قائل رکھنے والوں کے لئے استعمال ہوتے تھے۔ نظامی عروضی نے بہت پہلے ہی شاعری کو ''صناعت'' قرار دیا ہے۔ ''صناع'' اور ''صانع'' اللہ کی صفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں (''صناع'' مبالغے کا صیغہ ہے، اصل میں ''صانع'' ہے۔) میر نے دیوان اول ہی میں لفظ ''صناع'' کو (بہت زیادہ صنعت گر) کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی لفظ ''ہنر'' بھی ہے، اس طرح دونوں الفاظ پر روشنی پڑتی ہے ۔

میں نے اس قطعۂ صناع سے سر کھینچا ہے
کہ ہر اک کوچے میں جس کے تھے، ہنرور کتنے

دیوان اول ہی میں میر نے ان ہی دو الفاظ (''صناع'' اور ''ہنر'') کو نہایت تازہ مضمون دے کر یوں باندھا ہے ۔

صناع طرفہ ہیں ہم عالم میں ریختے کے
جو میر جی لگے گا تو سب ہنر کریں گے

اب صاف ظاہر ہے کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' جیسے الفاظ تخلیقی شان اور ابداع اور تازہ کاری کے اظہار کا حکم رکھتے تھے، نہ کہ مشینی اور بے جان اعمال سے متعلق تھے۔ اور ان کا تعلق فن کاروں کے تخلیقی

شعور اور عمل سے تھا۔

''ہنر'' کے معنی کی مزید وضاحت کے لئے مندرجہ ذیل اشعار و اقتباس ملاحظہ ہوں۔

(۱) عشق می ورزم و امید کہ ایں فن شریف
چوں ہنر ہائے دگر موجب حرماں نہ شود

(حافظ)

(عشق کرتا ہوں اور یہ امید بھی رکھتا ہوں کہ دوسرے
ہنروں کی طرح یہ فن شریف بھی حرمان و یاس کا
باعث نہ بن جائے گا۔)

(۲) آسماں کشتی ارباب ہنر می شکند
تکیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق نہ کنیم

(حافظ)

(ارباب ہنر کی کشتی کو آسمان غرق کر دیتا ہے۔ بہتر
ہے کہ اس بحر معلق پر ہم بھروسا نہ کریں۔)

(۳) اگر چہ بہ اعتبار گناہ سرو بالا واجب القتل ہے الا بہ نظر وجاہت و
ہنر مندی ہلاک ہونا اس کا دل گوارا نہیں کرتا۔

(بوستان خیال'' جلد اول صفحہ ۱۲ ترجمہ از خواجہ امان)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ''صناع'' اور ''ہنر'' کا کوئی تعلق حرفت اور ''اقتصادی طور پر پس ماندہ طبقے'' سے نہیں ہے، اور نہ میر کی نظر میں شاعری کوئی حرفت تھی جس سے ''سماج'' منافع حاصل کرتا تھا۔ اب شعر کے مضمون پر غور کریں۔ آسمان (زمانہ/ عالم) اہل علم و ہنر کی قدر نہیں کرتا، یہ مضمون پرانا ہے حافظ کا شعر ہم اوپر پڑھ چکے ہیں۔ میر کے شعر زیر بحث میں دو باتیں قابل لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم خود کو بھی خوار کہہ رہا ہے، یعنی وہ کوئی اخلاقی سبق نہیں سکھا رہا ہے، بلکہ ایک ایسی صورت حال پر رائے زنی کر رہا

ہے جس سے اس کی واقفیت براہ راست ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ مصرع ثانی کی بندش میں قول محال بڑی خوب صورتی سے آیا ہے۔ حافظ کے دونوں شعر میں قول محال نہیں اور اردو کے جن شعرا نے اس مضمون کو برتا ہے، وہ بھی میر کی سی طباعی اور برجستگی کو نہیں پہنچ سکے ہیں ؎

کسب ہنر کر نہ کہ اس وقت میں
اس سے بڑی اور حماقت نہیں

(قائم چاند پوری)

عالم میں رواج اب یہ ہوا بے ہنری کا
ہم عیب کے مانند چھپاتے ہیں ہنر آج

(امیر مینائی)

امیر مینائی نے البتہ مضمون کو نیا پہلو دے دیا ہے، کہ اب دنیا میں بے ہنری ہی ہنر ہے۔ لہٰذا جو اصل ہنرمند ہیں وہ اپنے ہنر کو عیب کی طرح پوشیدہ رکھتے ہیں۔ میر اور امیر دونوں کے شعر بہت شورانگیز ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ امیر مینائی کے مضمون پر مصحفی کا پرتو ہے، ہاں مصحفی کا مصرع اولیٰ بہت رواں نہیں۔ مصحفی ؎

ان دنوں بسکہ زمانے میں نہیں قدر ہنر
ہم سمجھتے ہیں ہنر ترک ہنر کرنے کو

خود میر نے دیوان اول ہی میں اس مضمون کو بہت روا روی میں دوبارہ لکھا ہے ؎

ڈھونڈا نہ پایئے جو اس وقت میں سو زر ہے
پھر چاہ جس کی مطلق ہے ہی نہیں ہنر ہے

ہمارے زمانے میں ظفر اقبال نے مضمون کو ذرا گھما کر بہت خوب شعر کہا ہے ؎

لے کے جائیں گے جہاں تک مجھے یہ عیب بھی
غیر ممکن ہے وہاں میرا ہنر لے جائے

بدلے ہوئے پیکر کے ساتھ میر کا مضمون صیدی طہرانی کے یہاں بھی اچھا بندھا ہے ؎

در زمان ما نجابت بس کہ بے قیمت بود

غبن دارد قطرۂ نیساں اگر گوہر شود

(ہمارے زمانے میں نجابت چونکہ کوئی قیمت نہیں
رکھتی، اس لئے قطرۂ نیساں اگر موتی بنے تو یہ اس کی
کم عقلی ہے۔)

بات سے بات نکلتی ہے۔ صیدی کے شعر پر یاد آیا کہ اسی زمین و بحر و قافیہ میں میرزا رضی دانش کا یہ شعر شاہ جہاں کو بہت پسند تھا۔

تاک را سر سبز کن اے ابر نیسان بہار
قطرہ تاے می تواند شد چرا گوہر شود

(اے بہار کے ابر نیساں، انگور کی بیل کو سرسبز کر۔ جو
بوند شراب بن سکتی ہے وہ موتی کیوں بنے؟)

اس میں کوئی شک نہیں کہ دانش کا شعر اعلیٰ درجے کی مضمون آفرینی اور طباعی کا نمونہ ہے۔ ممکن ہے ایک نے ایک کا جواب لکھا ہو، کیونکہ قطرہ نیساں کا مضمون دونوں کے یہاں ہے، اور صیدی کا شعر بھی بلند رتبہ ہے۔ ہاں دانش کے یہاں طباعی زیادہ ہے اور صیدی کا بنیادی مضمون پرانا ہے۔

۳۹۸

میر صاحب سے خدا جانے ہوئی کیا تقصیر
جس سے اس ظلم نمایاں کے سزاوار ہوئے

۳۹۸/۱ شعر کا ڈرامائی، انشائیہ لہجہ قابل داد ہے۔ پھر میر کے معمولہ انداز کے مطابق یہاں بھی خود ترحمی یا روایتی سوز و گداز (pathos) کا پتہ نہیں بلکہ ایک وقار، ایک تحیر، ایک حزن آلود استفسار ہے۔ متکلم کا ابہام بھی خوب ہے۔ حسب ذیل امکانات پر غور کریں۔ (۱) میر کا لاشہ سامنے پڑا ہے، اور کوئی شخص جو ان سے محبت کرتا تھا، یا ان کا احترام کرتا تھا، حیرت اور افسوس اور تھوڑے سے خوف کے لہجے میں اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) میر پر غریب الوطنی میں کوئی ستم ٹوٹا ہے۔ اس کی خبر وطن تک پہنچی ہے، اور ان کا کوئی چاہنے والا خود کلامی کے لہجے میں کہتا ہے۔ (۳) دو شخص میر کے انجام پر اظہار خیال کر رہے ہیں۔ (۴) کچھ لوگ آپس میں میر کے انجام پر گفتگو کر رہے ہیں۔

بعض مزید نکات حسب ذیل ہیں۔ (۱) متکلم کو اس بات کا بہر حال یقین ہے کہ میر سے کوئی تقصیر ہوئی ہے۔ یعنی میر ایسے مزاج کا شخص تھا کہ اس کو ارباب اقتدار قصوروار ٹھہراتے ہی ٹھہراتے۔ یا پھر یہ کہ میر باہری (outsider) اور عکس شخص یعنی (The other) تھا، اور ایوان حکومت میں، یا ارباب اقتدار کے نزدیک، اس جیسے لوگ جلد یا بدیر گردن زدنی ٹھہرتے ہی ہیں۔ (۲) لیکن یہ بھی ہے کہ میر کی تقصیر کوئی اصل یا بنیاد نہ رکھتی تھی، بلکہ صرف ارباب حکومت یا صاحبان اختیار کے نزدیک تقصیر کا درجہ رکھتی تھی۔ کیونکہ اگر تقصیر واقعی تقصیر ہوتی تو اس کی تعزیر ہوتی۔ اس کے بدلے ظلم، اور وہ بھی ''ظلم نمایاں'' نہ ہوتا۔ یہی بات، کہ اس پر ''ظلم نمایاں'' ہوا، میر کے بے تقصیر ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

آخری بات یہ کہ ''ظلم نمایاں'' کی تفصیل تو کیا، اس کی جانب کوئی واضح اشارہ بھی نہیں۔

صرف ''اس ظلم نمایاں'' پر بات ختم کر دی ہے۔ اس سے کئی فائدے حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بقول ملارمے (Mallarme)، اشیا کی طرف اشارہ کرنا ان کو بیان کرنے سے بہتر ہے۔ اس طرح تخیل کو پوری آزادی مل جاتی ہے۔ (۲) یہ قول محال بہت خوب ہے کہ ظلم کو بتایا بھی نہیں کہ کیا ہوا ہے، اور اسے ''ظلم نمایاں'' بھی کہہ دیا ہے۔ (۳) تفصیل سے گریز کر کے خود ترحمی یا روایتی سوز وگداز (Pathos) سے اجتناب کیا ہے۔ (۴) ''زخم نمایاں'' کے معنی ہیں ''گہرا زخم''۔ اس کی مثال پر ''ظلم نمایاں'' کے معنی ''بہت بڑا ظلم'' فرض کئے جا سکتے ہیں۔ یا پھر ایسا ظلم جو صریحاً ظلم معلوم ہو، یعنی جس کے بارے میں کوئی شک نہ ہو کہ وہ ظلم ہے، اسے ''ظلم نمایاں'' کہیں گے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس ترکیب کے پیچھے یہ تصور ہو کہ ظلم نمایاں ہو کر رہتا ہے، کبھی چھپتا نہیں۔ ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''نمایاں'' کو ظلم کی صفت کے طور پر لاتے ہیں۔ (۵) ظلم کی نوعیت جو بھی ہو، لیکن سننے اور دیکھنے والوں پر اس کا اثر فوری ہے، لہٰذا وہ اسم اشارہ ''اس'' کہہ کر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ (۶) میر کا ذکر واحد غائب میں کر کے معاملے میں واقعیت پیدا کر دی ہے۔

''تقصیر''، ''ظلم'' اور ''سزاوار'' میں مراعات النظیر ہے، یہ بھی ملحوظ رہے۔ ہر طرح سے مکمل اور بھرپور شعر کہا ہے۔ پورے شعر پر المیہ اسرار کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ شعر کا ہے کو ہے شور انگیزی کی معراج ہے۔

میر نے یہ مضمون اور جگہ بھی کہا ہے، لیکن وہ بات پھر نہ آئی جو شعر زیر بحث میں ہے؎

ظاہر ہوا نہ مجھ پہ کچھ اس ظلم کا سبب
کیا جانوں خون ان نے مرا کس سبب کیا

(دیوان دوم)

کیا جرم تھا کسو پہ نہ معلوم کچھ ہوا
جو میر کشت و خوں کا سزاوار ہو گیا

(دیوان ششم)

دیوان ششم کے شعر میں میر کا ذکر واحد غائب میں ہونے کی وجہ سے کچھ زور پیدا ہو گیا ہے۔

لیکن پھر بھی شعر میں الفاظ کی کثرت ہے، اور کافکا کے ناولوں کی طرح کا اسرار نہیں کہ سب کچھ ہو جاتا ہے لیکن معلوم نہیں ہوتا کہ کیوں اور کیسے ہوا؟ زیر بحث شعر تو کائنات اور نظام کائنات کے خلاف ایک خاموش احتجاج، ایک السیاتی رائے زنی ہے۔ یہ ایک ایسے انتظام ونسق کی تصویر ہے جہاں انسانوں کی تقدیر کا بننا بگڑنا کسی اصول کے ماتحت نہیں بلکہ ایسے قوانین کے ماتحت ہے جن میں اصول نہیں، یا اگر ہے تو وہ ہم عام انسانوں کی سمجھ سے بہت دور ہے۔ یہ نکتہ ملحوظ رکھیئے کہ ''ظلم'' سے یہاں محض قتل نہیں مراد ہیں۔ قتل بھی ظلم اور ظلم نمایاں ہوسکتا ہے لیکن کئی چیزیں اور بھی ہیں جن پر ظلم نمایاں کا اطلاق ہوسکتا ہے! مثلاً:

(۱) قتل کر کے لاشے کو پامال کرنا۔

(۲) جسم کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے یعنی سخت اذیت پہنچا کر قتل کرنا۔

(۳) گھر، باغ، کھیت سب اجڑوا دینا۔

(۴) مجرم / ملزم کے اقربا کو بھی ماخوذ کرنا اور ان پر الزام صرف یہ لگانا کہ تم مجرم / ملزم کے بھائی، باپ، بیوی، ماں وغیرہ ہو۔ اسٹالن کے عہد میں اس طرح کی باتیں عام تھیں۔

۳۹۹

ابھی اک عمر رونا ہے نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم
کرو کچھ سوجھتا اپنا تو بہتر ہے کہ دنیا ہے

۳۹۹/۱ اس شعر میں کئی باتیں معرکے کی ہیں۔ اول تو یہ مضمون، کہ عمر بھر رونا ہے، اور اسی کا دوسرا پہلو کہ متکلم کو معلوم ہے کہ عمر بھر رونا ہے۔ ملحوظ رہے کہ ''عمر بھر کا رونا'' نہیں کہا ہے جس کے معنی ہیں ''کوئی ایسا غم ہونا جو ہمیشہ تازہ رہے۔'' اک عمر رونا کے معنی یہ ہیں کہ تا عمر رونے اور آنسو بہانے کا مشغلہ رہے گا۔ اگر متکلم کو عاشق فرض کریں (جو تقریباً یقینی ہے) تو مراد یہ ہوئی کہ تمام عمر معشوق سے لطف اندوز ہونے، اس سے ملنے، یا اس کی مہربانی سے بہرہ ور ہونے کا موقع نہ ملے گا، اور تمام عمر روتے ہی روتے گذرے گی۔ یہ معلومات پیشیں بھی خوب ہے کہ آغاز کار ہی میں معلوم ہوا کہ تا عمر رونا ہے۔ یا تو عاشق اتنا پست ہمت ہے کہ اسے کامیابی کی بالکل امید نہیں، یا پھر معشوق اس قدر دور ہے (نفسیاتی طور پر، یا جسمانی طور پر، یا سماجی طور پر) کہ اس کا ملنا ممکن ہی نہیں۔

دوسرا، اور مضمون ہی کے اتنا اہم، پہلو اس شعر کا لہجہ ہے، جس میں تلخی خود ترحمی، ہائے وائے، ناراضگی، کسی بھی چیز کا شائبہ نہیں جس سے محسوس ہو کہ متکلم پر بڑی مصیبت گذر رہی ہے۔ بالکل سپاٹ، روزمرہ کی گفتگو کا سادو ٹوک (matter of fact) لہجہ ہے، کہ ہمیں تمام عمر رونا ہے۔ گویا رونا نہ ہوا کسی کی ملازمت یا خدمت ہوئی کہ اس میں زندگی کسی نہ کسی طرح گذر جائے گی۔ وہ لوگ جو میر کو رونے دھونے، ماتم کرنے اور سینہ زنی کا بادشاہ سمجھتے ہیں، اور جن کے ذہن میں شاعر کا رومانی پیکر ہے کہ شاعر وہی ہے جو ہر وقت منھ بسورے بیٹھا رہے، اس طرح شعروں کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں زندگی کی تلخیوں اور ناکامیوں کو زندگی کا معمولہ حصہ سمجھ کر برتا گیا ہے۔ میر کے یہاں روایتی رسمی ''دردناک'' شعر بہت کم ہیں، اور ان کی دنیائے شعر میں ایسے اشعار کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ بلکہ میر کا خاص فن اسی بات میں ہے کہ وہ رسمی ''دردناک'' مضامین کو بھی اپنی روشنی طبع اور جودت تخیل کے ذریعہ غیر رسمی اور عام لوگوں کے لئے

رسائی پذیر (accessible) بنا دیتے ہیں۔ چنانچہ شعر زیر بحث کا تیسرا اہم پہلو اس کی رعایت لفظی ہے۔ آنکھوں سے کہا جا رہا ہے کہ تم آنسوؤں کو ضائع نہ کرو، بلکہ اپنا سوجھتا کرو، یعنی اپنے فائدے کی، دور اندیشی کی بات کرو۔ آنکھوں اور آنسوؤں دونوں کے لئے ''اپنا سوجھتا کرنا'' کس قدر برجستہ ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ لیکن یہ ضرور ملحوظ رکھئے کہ جب آنکھ میں آنسو بھرے ہوں تو دکھائی کم دیتا ہے۔ لہٰذا کم کم رونے کی تلقین اور آنکھوں کے اپنا سوجھتا کرنے میں مناسبت بھی ہے۔ ''دنیا ہے'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ یہ سبک بیانی کی معراج ہے۔ دنیا کی خود غرضی، دوسروں کے کام نہ آنے کی جبلت، کسی کے ساتھ وفا نہ کرنے کی رسم، یہ سب باتیں کہہ دیں، لیکن لفظ دو ہی کہے کہ ''دنیا ہے۔''

مضمون کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح ہنسنے اور خوش ہونے کے بارے میں ایک عقیدہ تھا کہ اس کی مقدار ہر شخص کے لئے مقرر ہے، لہٰذا اگر کوئی شروع عمر ہی میں بہت سا ہنس لے تو اسے آخر عمر میں رونا پڑتا ہے، اسی طرح اس شعر میں یہ اشارہ بھی ہے کہ آنسوؤں کی مقدار مقرر ہے کہ عمر بھر میں کتنا رونا ہے۔ اگر وہ سارا رونا شروع ہی میں رو لیا تو پھر آخر عمر میں آنکھیں خشک رہیں گی۔ میر کے مخصوص مضامین میں ایک یہ بھی ہے کہ روتے روتے آنکھیں خشک ہو جائیں، یا رونے کی سکت باقی نہ رہے۔ ملاحظہ ہو ۳۳/۴ اور ۲۶۰/۳۔ میر کی دنیا میں عاشق کے لئے جوش و خروش سے رونا چپ رہنے سے بہتر ہے، کیونکہ رونا زندگی کی علامت ہے۔ رونے کی سکت باقی نہ رہنا موت کے آنے کا نشان ہے۔ رونے میں حسن ہے، آنسو خشک ہونے میں مفلسی ہے ؎

اس حسن سے کہاں ہے غلطانی موتیوں کی
جس خوبصورتی سے میر اشک ہیں ڈھلکتے

(دیوان سوم)

''نہ کھوؤ اشک آنکھوں تم'' میں ''آنکھوں'' خطابیہ ہے، کہ اے آنکھو تم اشک کو ضائع نہ کرو۔ لیکن اگر ''اشک کھونا'' کو فقرہ فرض کریں بمعنی ''اشک کے سبب یا اشک کے ذریعہ کھونا''، تو معنی نکلتے ہیں کہ تم رو رو کر اپنی آنکھیں نہ کھوؤ (جس طرح رو رو کر حضرت یعقوب کی آنکھیں جاتی رہی تھیں)۔ ابھی پوری دنیا یا پوری عمر سامنے ہے، آنکھیں نہ ہوں گی تو گذر کیسے ہوگا؟ ان معنی کی رو سے ''اپنا سوجھتا کرنا'' نیا ہی لطف رکھتا ہے۔

۴۰۰

شش جہت سے اس میں ظالم بوے خوں کی راہ ہے
تیرا کوچہ ہم سے تو کہہ کس کی بسمل گاہ ہے

۴۰۰/۱ سردار جعفری کہتے ہیں: ''جب ہم میر کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو آج بھی دوسو برس پہلے کی خون میں لتھڑی ہوئی دلی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔'' یہ بات بالکل صحیح ہے، اور شعر میں جو خوف و ہلاکت کی فضا ہے، اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن یہ تعبیر شعر کے معنی کو بہت محدود کر دیتی ہے۔ شعر جتنا بڑا ہے تعبیر اتنی ہی چھوٹی ہے۔ پہلی بات یہ کہ اس شعر پر نادر شاہی دلی کی ہی یاد کیوں آئے؟ اسے ہم سات سو برس پہلے بغداد، اور منگولوں کے قتل عام سے متعلق کیوں نہ کریں؟ اسے ہم ڈھائی ہزار برس پہلے کے بابل، اور اسی زمانے کی جنگ وادی چناب کے لئے حوالہ کیوں نہ قرار دیں، جہاں سکندر مقدونیہ نے ایک ایک رات میں اسی اسی ہزار انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا؟ یا ہم اسے کسی بھی ایسی صورت حال کا استعارہ کیوں نہ قرار دیں جہاں لوگ خوف سے سر جھکا کر آہستہ قدم چلتے ہیں، اور ہر موڑ پر سرد، تیز آنکھوں والے فوجی سپاہی انھیں گھورتی ہوئی نگاہوں سے دیکھتے ہیں؟ اس شعر کو کسی پولیس راج کا استعارہ کیوں نہ قرار دیا جائے جہاں انصاف کے معنی ہیں انسانی حقوق کی پامالی اور انسان کی آزادی کا استیصال، اور جہاں باپ بیٹے، شوہر بیوی اور بھائی بھائی کے درمیان اعتبار و اعتماد نہیں رہ جاتا؟ یا کیوں نہ اس شعر کا مخاطب کسی غیر انسانی قوت (تقدیر، نظم کائنات) فرض کیا جائے؟

''بہار عجم'' میں دو محاورے درج ہیں: ''بوے تیغ آمدن'' اور ''بوے خوں آمدن''۔ دونوں کے معنی لکھے ہیں: ''کنایہ از کمال خوف و خطر بودن''۔ بوے خوں کا پیکر اور اس محاورے کے معنی شعر میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ معشوق کے کوچے میں صرف بوے خوں نہیں ہے، بلکہ شش جہت سے (یعنی ہر طرف سے، زمین سے بھی اور اوپر ہوا سے بھی) بوے خوں کی راہ کھلی ہوئی ہے۔ ہر طرف سے خون کی

مہک کے بھبکے چلے آرہے ہیں۔ یہ کوچہ کسی کی بسمل گاہ ہے، لیکن وہ کوئی اہم ہی شخص ہوگا کہ جس کی موت سے پہلے ہی سارا ماحول خون کی مہک سے بھر گیا ہے اور ہر طرف کمال خوف وخطر نظر آتا ہے۔ اب مصرع ثانی میں نئی ڈرامائیت نظر آتی ہے، کہ متکلم شاید خود بھی ان لوگوں میں سے ہے جن کا خون اس گلی میں بہنا مقدر ہے (ملاحظہ ہو ۱۲۰/۵۔) اب متکلم کچھ شوق، کچھ خوف، کچھ توقع کے عالم میں پوچھتا ہے کہ بتا تو سہی تیرے کوچے میں کس کا قتل ہونا ہے جو خون کی مہک کا یہ عالم ہے کہ شش جہت سے تیرا کوچہ اس مہک کا گذرگاہ بن گیا ہے؟ اس طرح ذاتی سطح پر یہ شعر ذوق قتل کا مضمون پیش کرتا ہے، اور غیر ذاتی سطح پر یہ تمام استبداد، فوج کشی اور بے گناہوں کے خون سے زمین کے رنگین ہونے کی علامت بن گیا ہے۔

بوئے خوں کا پیکر علامتی استعارہ بہت قدیم زمانے سے مشرق و مغرب میں مستعمل ہے۔ سردار جعفری نے لیڈی میک بتھ کا ذکر کیا ہے جسے اپنے ہاتھوں پر خون کے دھبے نظر آتے ہیں اور ''عرب کا عطر'' بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو دور نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی خون کی مہک محض شاہ ڈنکن کے خون ناحق کا استعارہ نہیں ہے، بلکہ تمام انسانوں کے خون ناحق، اور تمام ضمائر کے کچوکوں کا استعارہ ہے۔ اس سے بھی قدیم تر، اور مغربی تہذیب میں غالباً سب سے زیادہ مشہور اسطوری داستان، ٹرائے (Troy) کے بادشاہ پرائم (Priam) کی بیٹی قصندرہ (Cassandra) کی ہے، جو مستقبل کا حال بتا دیتی تھی، لیکن اس کا المیہ یہ تھا کہ کوئی اس پر یقین نہیں کرتا تھا۔ چنانچہ ٹرائے کی خوں ریز جنگوں کے پہلے وہ بار بار کہتی کہ مجھے اس شہر کی آب ہوا اور گلی کوچوں سے بوئے خوں آتی ہے۔ ہم پر کوئی بہت بڑی آفت آنے والی ہے۔ اس اسطور کی روشنی میں پڑھیے تو قصندرہ ہی میر کے شعر کی متکلم معلوم ہوتی ہے۔

ہمارے یہاں بھی بوئے خوں کا پیکر سبک ہندی کے شعرا اور ہمارے کلاسیکی شعرا نے اکثر برتا ہے۔

بوے خوں آید ازاں راہے کہ ما سرکردہ ایم
نقش پا ہر گام چوں برگ خزاں افتادہ است

(کلیم ہمدانی)

(جس راہ پر میں نے سفر کیا ہے اس سے بوے خون
آتی ہے، اور میرا نقش پا ہر قدم کے ساتھ یوں گر پڑا

ہے گویا وہ برگ خزاں ہو۔)

سر نوشتم گر شہادت نیست در کویت چرا
بوے خوں می آید از خاکے کہ بر سر می کنم

(کلیم ہمدانی)

(اگر تیری گلی میں شہید ہونا میری تقدیر میں نہیں لکھا
ہے تو اس کی خاک، جو میں سر پر ڈالتا ہوں اس سے
بوے خوں کیوں آتی ہے؟)

کلیم ہمدانی کے دونوں شعروں میں سبک ہندی اور کلاسکی اردو شعرا کا اسلوب موجود ہے کہ محاورہ (بوے خوں آمدن) لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے، اور اس طرح استعارۂ معکوس کی شکل پیدا ہو گئی ہے۔ کلیم کے دوسرے شعر میں اور میر کے شعر زیر بحث، اور ۱۲۰/۵ پر جو اشعار درج ہیں ان میں مشابہت واضح ہے۔ کلیم کا دوسرا شعر بہت ڈرامائی ہے، لیکن میر کے شعر زیر بحث کی سی ڈرامائیت اس میں کہاں، کہ متکلم خود اپنے شہید ہونے کی امید/خوف سے بھر کر بوے خوں کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ میر کا انشائیہ اسلوب کلیم ہمدانی کے انشائیہ اسلوب سے بہتر ہے۔ اور میر کے مصرع اولیٰ کا پیکر اپنی جگہ پر بے مثال ہے، کلیم کے یہاں کوئی چیز نہیں۔

''بوستان خیال'' میں بوے خوں اور بوے مرگ کے پیکر نہایت حسن و قوت سے استعمال ہوئے ہیں:

(۱) ایک کوہ کے دامنہ میں پہنچا جس کا ہر سنگ خون کبوتر کے
مانند سرخ رنگ تھا اور چار طرف سے بوے خوں
دماغ میں آتی تھی

(جلد اول، صفحہ ۱۲۶ ترجمہ خواجہ امان)

(۲) ہر طرف سے بوے مرگ دماغ میں آتی تھی۔

(جلد اول، صفحہ ۳۹۱ ترجمہ خواجہ امان)

ان دونوں اقتباسات میں وہی شدت ہے جو میر کے شعر میں ہے۔ لیکن ان کا میدان وسیع

نہیں، جب کہ میر کا شعر پوری دنیا، بلکہ پورے نظم کائنات کو محیط ہے۔ سراج اورنگ آبادی کہتے ہیں ؎

آتی ہے بزم عیش سی مجھ کو بوے خوں
موج شراب جوہر تیغ فرنگ ہے

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ "بوے خوں آنا" کے معنی "بہار عجم" میں بیان کردہ معنی سے آگے نکل گئے ہیں۔ بہترین شعر کہا ہے۔ سودا نے بھی "بوے خوں" باندھا ہے، لیکن سراج سے کم تر درجے پر۔ اور میر سے تو دونوں ہی بہت پیچھے ہیں ؎

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوے خوں
سودا ہے اک نگہ کا گنہ گار کچھ کہو

میر کے شعر کی سی شدت اور کینوس کی وسعت کے نزدیک پہنچنے کے لئے اردو شاعری کو منیر نیازی کا انتظار کرنا پڑا۔ منیر نیازی کی نظم میں بھی "خون کی خوشبو" اپنے محدود استعاراتی/لغاتی معنی سے بہت آگے نکل گئی ہے۔

جنگل کا جادو

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی میں نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی

اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت نکالے نعش کی گردن چوم رہے تھے

ایک بڑے سے پیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے

("جنگل میں دھنک"، مطبوعہ ۱۹۶۰)

منیر نیازی کی نظم ذرا غلو آمیز (Overstated) ہے، اور میر کا لہجہ شور انگیز ہونے کے باوجود (بلکہ شاید اس کے باعث) ہسٹریا سے بہت دور ہے۔ لیکن منیر نیازی کی نظم کا سلسلہ میر ہی سے ملتا

ہے۔ شہریار کی نظم ''اپنی یاد میں'' اس لحاظ سے توجہ انگیز ہے کہ اگر چہ اس کا بھی سلسلہ میر تک پہنچتا ہے لیکن شہریار نے قوت شامہ کے ساتھ ساتھ ذائقہ اور قوت سامعہ کو متحرک کرنے والا پیکر بھی استعمال کیا ہے:

لبوں پہ للکنتوں کی برف جم گئی
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ
فضا میں ہے
لہو کی بو ہوا میں ہے

(''ہجر کے موسم'' مطبوعہ ۱۹۷۸)

آخری بات یہ کہ اس شعر میں ''ظالم'' کی معنویت کے لئے ۱/۳۶۸ ملاحظہ ہو۔ ۳/۴۰۸ کا مطالعہ بھی سود مند ہوگا۔

۴۰۱

۱۰۹۰ پیری میں کیا جوانی کے موسم کو روئیے
اب صبح ہونے آئی ہے اک دم تو سوئیے

اب جان جسم خاکی سے تنگ آ گئی بہت
کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھوئیے

آلودہ اس گلی کی جو ہوں خاک سے تو میر
آب حیات سے بھی نہ وے پاؤں دھوئیے

۴۰۱/۱ عجب پرلطف اور ٹھنڈے لہجے کا شعر کہا ہے۔ کاش کہ وہ لوگ جنھیں میر کے کلام میں شش جہت کے آنسوؤں اور آہوں کی سنسناہٹ وغیرہ سنائی دیتی ہے، کبھی میر کو دل لگا کر پڑھتے، اور اس طرح پڑھتے کہ تنقیدی کتابوں والا میر پس پشت ڈال دیتے۔ پھر وہ انتخاب میر از مولوی عبدالحق یا ''مزامیر'' از اثر لکھنوی کے بجاے کلیات میر کا کوئی صفحہ کہیں سے بھی کھول کر اسے غور سے پڑھتے۔ تب انھیں معلوم ہوتا کہ میر نے رونے دھونے والے شعر ضرور کہے ہیں (غزل کے کس شاعر نے نہیں کہے؟) لیکن ان کا لہجہ روایتی قسم کا ''دردناک'' جذباتیت سے شرابور، اور خود ترحمی سے بوجھل نہیں ہے۔ بلکہ ان کا لہجہ بلند آہنگ، گونجیلا، اور ان کا اسلوب خاصا ٹھنڈا، کم بیان (understated) اور حس مزاح سے منور ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں متکلم کو نہ صرف جوانی کے گذرنے کا غم نہیں ہے، بلکہ وہ زندگی گذارنے اور اسے ختم کرنے کے لئے ایسا لائحہ پیش کرتا ہے جس میں بانک پن اور بے پرواخرامی ہے۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) جوانی کے موسم کو رونا دو معنی رکھتا ہے۔ اول تو جوانی کے گذرنے کا غم کرنا، اور دوم جوانی کے قصے بیان کرنا، جوانی کو یاد کرنا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں "یہ کیا ہر وقت کتاب کتاب کا رونا لئے بیٹھے رہتے ہو، وقت آئے گا تو کتاب بھی آجائے گی۔" یعنی کسی بات کا بار بار ذکر کرنا اور کسی بات کا رونا رونا ایک ہی شے ہے۔ لہٰذا مصرع اولیٰ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ پیری کے عہد میں بار بار جوانی کا ذکر کرنا بے فائدہ اور احمقانہ بات ہے۔

(۲) مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جوانی کا استعارہ رات ہے، یا تمام عمر کا استعارہ رات ہے، اور موت کا استعارہ صبح ہے۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں، اور ان استعاروں پر مبنی بہت مشہور شعر ہم ۴/۲ پر دیکھ چکے ہیں۔ مگر یہاں لطف یہ ہے کہ ان استعاروں کو کنائے کے ذریعہ قائم کیا ہے۔ یعنی کہیں کہا نہیں ہے کہ جوانی/عمر = رات اور پیری/موت = صبح، لیکن کنائے سے صراحت کا کام لے لیا ہے۔

(۳) "اک دم تو سوئیے" میں بھی کم سے کم دو معنی ہیں۔ اول یہ کہ جوانی/عمر کی رات سونے میں نہیں بلکہ رونے یا جوانی کا ذکر کرنے میں گذری۔ یعنی یہ وقت بھی کوئی بہت لطف اور انبساط کے ساتھ نہیں گذرا۔ دوسرے معنی زیادہ دلچسپ ہیں کہ موت کچھ نہیں ہے بس اک دم کا سونا ہے۔ اس سونے سے جاگنے پر کیا ہوگا، یہ واضح نہیں کیا۔ لیکن اس موضوع پر میر کا مشہور شعر ہماری نظر میں ہے۔

مرگ اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

(دیوان اول)

(۴) مصرع ثانی میں روزمرہ کی برجستگی نے مکالماتی رنگ اور روانی پیدا کردی ہے۔ گویا کوئی اہم بات نہیں، روزمرہ کی زندگی میں جہاں بہت سی کارروائیاں ہیں، ان میں مرنا بھی ہے۔ اس کے لئے نہ کوئی خاص تیاری کرنی ہے، اور نہ اس کے لئے کسی شور غل، ہوحق کی ضرورت ہے۔ بس بستر پر لیٹ لیجئے، سوجائیے یا مرجائیے۔ دونوں ایک ہیں۔

(۵) شعر کا مخاطب خود متکلم بھی ہوسکتا ہے، اور کوئی دوسرا شخص بھی۔ دونوں صورتوں میں زندگی کے گذر جانے، اور حیات گذشتہ کے بے لطف یا پرصعوبت گذرنے پر کوئی افسوس نہیں، بلکہ ایک

قلندرانہ طنطنہ اور بے پرواخرامی ہے۔

(۶) آخری بات یہ کہ صبح اور دم میں ضلع کا ربط ہے، کیوں کہ دم صبح اور صبح دم بولتے ہیں۔ سودا نے مضمون کو مختلف کر کے صبح اور رات کے تلازموں کو بڑی برجستگی سے باندھا ہے، لیکن ان کے یہاں میر کے شعر جیسی وسعت نہیں ؎

سودا تری فریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
آئی ہے سحر ہونے کو ٹک تو کہیں مر بھی

۲۰۱/۲ یہ شعر تعریف سے مستغنی ہے۔ جان کا جسم سے تنگ آ جانا معمولی مضمون ہے۔ روح قیدی ہے اور جسم قید خانہ، یہ مضمون صوفیوں سے ہماری شاعری میں آیا اور بہت مقبول ہوا۔ توقع نہیں ہوتی کہ اس میں کوئی نئی بات ممکن ہوگی۔ لیکن میر نے جسم کو ''ایک ٹوکری مٹی'' کہہ کر استعارے کی بلندی کو چھولیا، اور سبک بیانی کا بھی کمال دکھادیا۔ جسم چاہے کتنا ہی خوبصورت اور نازک ہو، لیکن ہے وہ بہرحال مٹی۔ لہٰذا استعارے میں مستعار منہ بالکل درست رہا اور جسم کی پوری تحقیر بھی کردی۔ مستعار منہ یوں تو مستعار لہٗ سے قوی تر ہوتا ہے، لیکن یہاں اس کی قوت اسی بات میں ہے کہ وہ مستعار لہٗ (جسم) سے حقیر تر اور فروتر ہے۔ پھر مصرع اولیٰ میں جسم کو ''خاکی'' کہہ کر مناسبت کا بھی پورا انتظام کردیا۔ ورنہ مصرعے کی کئی شکلیں ممکن تھیں جن سے معنی ادا ہو جاتے ع

(۱) اب جان جسم کہنہ سے تنگ آ گئی بہت

(۲) اب جان جسم زار سے تنگ آ گئی بہت

(۳) اب محنت بدن سے ہے جاں تنگیوں میں قید

وغیرہ۔ لیکن مناسبت کا لطف جاتا رہتا۔ اسی طرح چونکہ جان کو جسم میں قید فرض کرتے ہیں، اس لئے مصرع اولیٰ میں ''تنگ'' بھی مناسبت والا لفظ ہے۔

مٹی کی ٹوکری یا ٹوکری بھر مٹی کو ڈھونے کے پیکر میں مزدوری، اور خاص کر بیگار والی مزدوری (یعنی جس میں معاوضہ نہ ملے) کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ روح جسم کو ڈھوئے ڈھوئے پھرتی ہے، اور ظاہر ہے کہ اس سے روح کو کچھ حاصل نہیں ہوتا، اس لئے روح بیگار میں پکڑی گئی ہے۔ یہ مضمون مولانا ے روم

کا ہے، مثنوی (دفتر دوم) میں مولانا فرماتے ہیں ؂

لیک بیگار تن پر استخواں
بر دل عیسیٰ منہ تو ہر زماں

(لیکن ہڈیوں بھرے اس بدن کی بیگار تو
ہر وقت روح (= دل عیسیٰ) پر نہ لادو۔)

آتش نے میر (اور ممکن ہے مولانا روم) سے استفادہ کر کے خوب کہا ہے ؂

اس مشقت سے اسے خاک نہ ہوگا حاصل
جاں عبث جسم کی بیگار لئے پھرتی ہے

استعارے کی ندرت، لہجے کی ڈرامائیت اور انشائیہ اسلوب کے باعث میر کا شعر آتش سے بہت بڑھا ہوا ہے۔ لیکن آتش نے بھی لفظ ''خاک'' کو خوب استعمال کیا ہے، اور ان کا شعر میر کے مقابل رکھا ضرور جا سکتا ہے۔ یگانہ نے بھی پیکر بدل کر تازہ بات کہی ؂

یاس اب تنگ آ گئے اس ملگجی پوشاک سے
جامۂ تن دھجیاں لینے کے قابل ہو گیا

۳/۲۰۱ معشوق کی گلی کی خاک، یا وطن کی خاک، ہر چیز سے، حتیٰ کہ زر و جواہر سے بھی بہتر ہے، یہ مضمون بھی عام ہے۔ حضرت شاہ عبدالعلیم آسی نے اس مضمون کو منتہائے کمال تک پہنچا دیا ہے ؂

اے کہ گوئی تابش ہر ذرہ از تاب خوراست
مطلع نور خدا ہے ہر صنم خانے کی خاک

لیکن میر نے اپنے مخصوص طرز سے کام لیا ہے، کہ مضمون کو روزانہ زندگی کے قریب لا کر رکھ دیا ہے۔ پاؤں خاک آلود ہوں تو ان کو دھونا فطری بات ہے۔ یہاں سے میر یہ مضمون پیدا کرتے ہیں کہ اگر کوے محبوب کی خاک سے پاؤں آلودہ ہوں تو پھر میں ان کو آب حیات سے بھی نہ دھوؤں۔ آب حیات سے پاؤں دھونے کا خیال تو نیا ہے ہی، پیکر بھی خوب ہے، کہ آب حیات تو پینے کو نصیب نہیں ہوتا اور یہاں اس سے پاؤں دھونے کی بات ہو رہی ہے!

اب مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ''دھوئیے'' کے دو معنی ہیں۔ایک تو یہی کہ خود سے تخاطب ہے (ہم نہ دھوئیں) اور دوسرے معنی یہ کہ کسی اور کو مشورہ دے رہے ہیں کہ آب حیات سے بھی پاؤں نہ دھوئیے۔دوسری بات یہ کہ پاؤں کے خاک آلودہ ہونے میں یہ کنایہ ہے کہ پاؤں میں جوتے نہیں ہیں، گویا یہ عام بات ہے کہ لوگ ننگے پاؤں گلی گلی گھومتے رہتے ہیں۔اور خاص کر عاشق تو معشوق کی گلی میں ننگے پاؤں جاتا ہی ہے۔تیسرے معنی یہ کہ ایک اصولی بات بیان کر رہے ہیں کہ جو پاؤں خاک کوے معشوق سے آلودہ ہوں ان کو آب حیات سے بھی نہیں دھوتے ہیں، کجا کہ معمولی پانی سے ان کو دھونے کی بات ہو۔پورے شعر میں عجب تمنائی کیفیت ہے۔بنیادی طور پر شعر کیفیت کا ہے، لیکن معنی کی تہیں بھی موجود ہیں۔خوب کہا ہے۔

۴۰۲

شب گئے تھے باغ میں ہم ظلم کے مارے ہوئے
جان کو اپنی گل مہتاب انگارے ہوئے

پیار کرنے کا جو خوباں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے کیوں پیارے ہوئے

۱۰۹۵ لیتے کروٹ مل گئے جو کان کے موتی ترے
شرم سے سر در گریباں صبح کے تارے ہوئے

۴۰۲/۱ مطلع برائے بیت اور بے لطف ہے۔ گل مہتاب یا گل چاندنی سفید رنگ کا خوشبودار موٹی پنکھڑیوں والا پھول ہوتا ہے اور چمکیلی موٹی پتیوں والی جھاڑی پر کھلتا ہے۔ چونکہ یہ بہت کھلتا ہے اس لئے اس کی جھاڑی پر پوری بہار ہو تو لگتا ہے جگہ جگہ چراغ روشن ہیں۔ میر نے گل چاندنی /گل مہتاب کو معشوق کا استعارہ دیوان اول ہی کے ایک بہت بہتر شعر میں یوں کیا ہے ؎

اس مہ کے جلوے سے کچھ تا میر یاد دیوے
اب کے گھروں میں ہم نے سب چاندنی ہے بوئی

پلیٹس میں ''گل چاندنی'' کے معنی ٹھیک لکھے ہیں، لیکن ''گل مہتاب'' درج نہیں کیا۔ ''آصفیہ'' میں ''گل چاندنی'' کی تعریف درست نہیں لکھی، لیکن گل ''چاندنی'' کا مرادف ''گل مہتاب'' بھی درج کیا ہے۔ پھر ''گل مہتاب'' کا الگ سے اندراج نہیں کیا۔ ''نوراللغات'' میں دونوں درج ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۴/ ۱۰۵۔

شعر زیر بحث میں خفیف سا لطف یہ ہے کہ چاندنی اور گل چاندنی دونوں کی خاصیت ٹھنڈی ہے، لیکن یہاں انھیں انگارا کہا ہے۔

۴۰۲/۲ یہ شعر بہت مشہور ہے، اور بجا طور پر مشہور ہے۔ اس کی شہرت کو پھیلانے میں خاصا بڑا حصہ حالی کا بھی ہے۔ انھوں نے ''مقدمہ'' میں اس شعر پر ایسی بحث لکھی ہے کہ آج سو برس کے بعد بھی اس پر اضافہ مشکل معلوم ہوتا ہے۔

سعدی کا شعر ہے ؎

دوستاں منع کنندم کہ چرا دل بہ تو دادم
باید اول بتو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

(دوستوں نے مجھے منع کیا اور پوچھا کہ بھلا میں نے
تجھے دل کیوں دے دیا؟ پہلے تجھ سے تو پوچھتے کہ تو
اتنا حسین کیوں ہے؟)

حالی نے سعدی کا شعر لکھا ہے، پھر میر کا شعر نقل کیا ہے (انھوں نے میر کے مصرع اولیٰ میں ''پوچھتے'' کی جگہ ''پوچھئے'' لکھا ہے۔) اس کے بعد حالی کہتے ہیں: ''سعدی کے یہاں ''خوب'' کا لفظ ہے اور میر کے یہاں ''پیارے'' کا لفظ ہے۔ ظاہر ہے کہ خوب کا محبوب ہونا کوئی ضروری بات نہیں ہے، لیکن پیارے کا پیارا ہونا ضروری ہے۔ بس سعدی کے سوال کا جواب ہوسکتا ہے مگر میر کے سوال کا جواب نہیں ہوسکتا۔'' ظاہر ہے کہ حالی کی نکتہ آفرینی بھی ایسی ہے کہ اس کا جواب نہیں ہوسکتا۔ ۳۹۰/۲ پر ہم استفادے کی مشہور قسم ''ترجمہ'' کے بارے میں محمد حسین آزاد کا قول پڑھ چکے ہیں کہ کسی غیر زبان کے شعر کا ترجمہ شعر ہی میں کرنا ''ایک دشوار صنعت'' ہے۔ حالی نے اس موضوع پر ''مقدمہ'' میں جو کلام کیا ہے وہ زیادہ دلچسپ ہے۔ حالی لکھتے ہیں: ''ایک زبان کے شعر کا عمدہ ترجمہ دوسری زبان کے شعر میں کرنا کوئی آسان بات نہیں ہے ...جو شخص دوسری زبان کے شعر کو اپنی زبان کے شعر میں عمدگی کے ساتھ ترجمہ کرتا ہے، گو اس سے اس کی قوت متخیلہ کا کمال ثابت نہیں ہوتا، مگر وہ ایک دوسری لیاقت کا ثبوت دیتا ہے جو ہر ایک شاعر میں نہیں ہوسکتی۔''

حالی کا یہ خیال دلچسپ مگر محل نظر ہے کہ شعر کا ترجمہ شعر میں کرنے میں قوت متخیلہ کا کمال نہیں۔ یہ سوال بھی دلچسپ ہے کہ وہ ''دوسری لیاقت'' کون سی ہے جس کا ذکر حالی نے کیا ہے؟ شعری تراجم کے نظریات میں بڑا انقلاب ہمارے زمانے میں تب آیا جب رابرٹ لوئل (Robert Lowell) نے اپنے تراجم (یا ''تخلیقی تراجم'') پر مشتمل مجموعہ ۱۹۶۱ میں (Imitations) کے نام سے شائع کیا۔ پھر اس نے بودلیئر کی نظموں کا تخلیقی ترجمہ ۱۹۶۹ میں شائع کیا۔ اس وقت سے مغربی دنیا اس حقیقت سے دوبارہ واقف ہوئی کہ ترجمہ بھی پوری طرح تخلیقی اور تخیلاتی کارروائی ہے۔

اب میر کے شعر پر دوبارہ غور کرتے ہیں۔ اس مضمون کے سیاق میں لفظ ''پیارے'' کی مرکزی اور کلیدی اہمیت کا میر کو خوب احساس تھا۔ اسی لئے انھوں نے کوئی پچاس برس پہ یہ مضمون پھر باندھا تو لفظ ''پیارے'' کو برقرار رکھا، اگرچہ شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں رہی جو دیوان اول کے شعر میں تھی ۔

ٹھہرے ہیں ہم تو مجرم ٹک پیار کر کے تم کو
تم سے بھی کوئی پوچھے تم کیوں ہوئے پیارے

(دیوان پنجم)

دیوان دوم میں میر نے شعر زیر بحث کے مضمون کو انتہائی کفایت الفاظ اور کنایاتی قوت کے ساتھ لکھا ہے ۔

مہر افزا ہے منہ تمھارا ہی
کچھ غضب تو نہیں ہوا صاحب

افسوس کہ میر کے بہت سے اچھے شعروں کی طرح یہ شعر بھی کنج خمول ہی میں رہا۔ ورنہ ''مہر افزا'' کی ترکیب اور مصرع ثانی کا کنایہ اچھے اچھوں کے لئے مایۂ افتخار ہیں۔ داغ نے میر کے اشعار (اور ممکن ہے حالی کے بھی بیان) سے فائدہ اٹھا کر اچھا شعر نکالا ہے ۔

آہی جاتی ہے طبیعت لوٹ ہی جاتا ہے دل
کیوں بنادی ہے خدا نے تیری صورت پیار کی

''پیار کی صورت'' کا فقرہ خوب ہے، لیکن مصرع اولیٰ میں ''لوٹ ہی جاتا ہے دل'' کی قوت

کے مقابلے میں ''آہی جاتی ہے طبیعت'' کا پھسپھسا پن ناگوار بھی ہے۔

۴۰۲/۳ اس شعر کے لطیف جنسی کنائے اور دونوں مصرعوں کے پیکر نزاکت اور حسن میں بے پناہ ہیں۔ کان میں موتیوں کی بالیاں پہنے ہوئے معشوق جب کروٹ بدلتا ہے تو رخساروں کی دھندلی چمک کا عکس موتیوں پر پڑتا ہے اور موتیوں کی دودھیا چمک تھوڑی اور روشن ہو جاتی ہے۔ اس منظر کو دیکھنے والا کوئی ایسا شخص بھی ہوسکتا جو اس کے ساتھ بستر پر سو رہا ہو، اور ایسا بھی ہوسکتا ہے جو محض دور سے اس کو دیکھ رہا ہے۔ موسم کا کنایہ بھی خوبصورت اور لطیف ہے کہ گرمی کے دن ہیں اور اس کے اعتبار سے لوگ آسمان کے نیچے کھلی چھت پر یا آنگن میں سو رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اس لئے ثابت ہیں کہ مصرع ثانی میں صبح کے تاروں کے شرمندہ ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ تارے تب ہی شرمائیں گے جب وہ معشوق کے رخساروں اور اس کے کان کے موتیوں کے جھمک دیکھیں گے۔ اور یہ دیکھنا تب ہی ممکن ہے جب معشوق کھلے آسمان کے نیچے سو رہا ہو، جیسا کہ گرمی کے دنوں میں عام طور پر اس زمانے میں بھی ہوتا ہے۔

ان باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اوپر بیان کردہ امکانات میں دوسرا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے کہ دیکھنے والے نے لڑکی کو سوتے ہوئے دور سے دیکھا ہے۔ صبح کاذب کی ہلکی ہلکی روشنی پھیل رہی ہے اور متکلم یا تو رات میں سویا نہیں ہے، یا اسے ٹھیک سے نیند نہیں آئی ہے۔ یہ تو ظاہر ہی ہے کہ شعر کا متکلم بھی گھر کا ایک فرد ہے (مثلاً لڑکی اس کی بنت عم ہو سکتی ہے۔) صبح کی نیم روشنی میں اپنے پلنگ پر سے وہ لڑکی کو کروٹ بدلتے اور اس کے کانوں کے موتیوں کی جھمک دیکھتا ہے۔ صبح کی روشنی میں تاروں کی چمک چونکہ مدھم ہونا شروع ہوگئی ہے، اس لئے یہ تعلیل بہت خوب ہے کہ تاروں نے موتیوں کی چمک دیکھ کر شرم سے منھ چھپانے کے لئے ''سر در گریباں ہوئے'' کہنا بہت تازہ بات ہے، کیونکہ اس میں شرمندگی، منھ ڈھانپنے، اور شرم کے مارے غائب ہو جانے، ان سب باتوں کا اشارہ موجود ہے۔ پھر یہ کہ آسمان کو تاروں کا گریبان کہنا بھی مناسب ہے، کہ جس طرح انسان اپنے گریبان میں منھ چھپاتا ہے، ویسے ہی تارے بھی آسمان میں چھپ جاتے ہیں۔ مزید یہ کہ جس کو شرمندہ کرنا ہو اسے بھی کہتے ہیں ''ذرا گریبان میں منھ ڈال کر دیکھو۔'' اس طرح ''سر در گریباں'' اور ''شرمندگی'' میں مناسبت بھی ہے۔ ''سر بگریباں

ہونا'' کے معنی ہیں ''سوچ میں ہونا، فکر و تردد میں ہونا۔'' غالب ؎

ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے

لہٰذا ''سر در گریباں'' میں تاروں کے سر بگریباں ہونے، پریشان و متردد ہونے، یعنی معشوق کی گوہری بالیوں کا حسن دیکھ کر گھبرا جانے کا بھی اشارہ موجود ہے۔

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ معشوق، جس کے رخساروں اور موتی کی بالیوں کا رنگ مل کر یوں دمک رہے ہیں، گورے رنگ کا نہیں، بلکہ اس سنہرے، چمپئی رنگ کا ہے جس پر کچھ گفتگو ہم اور ۲/۴،۱۷ ۱،۱/۲۳۵ پر دیکھ چکے ہیں۔ رخسار اگر بالکل گورے ہوتے تو ان کے مقابل سفید دودھیا موتیوں کی چمک نمایاں ہی نہ ہوتی۔

''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''سر در گریباں ہونا'' ملا اور نہ ''سر بگریباں ہونا۔'' برکاتی نے ''سر در گریباں ہونا'' کے معنی بلا حوالہ لکھے ہیں ''شرمندہ ہونا، گردن جھکا لینا، خجل ہونا۔'' نیر کاکوروی نے ''سر در گریباں'' لکھ کر کہا ہے، ''دیکھیے ''سر بگریباں'' اور ذوق کا شعر دیا ہے۔ ''سر بگریباں'' کے معنی ''نور اللغات'' میں لکھے ہیں ''فکر اور اندیشے میں مبتلا، نادم، شرمندہ۔'' موخر الذکر دو معنی انھوں نے غالباً میر کا شعر دیکھ کر انداز سے لکھے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ''سر بگریباں'' اور ''سر در گریباں'' الگ الگ محاورے ہیں۔ ''سر بگریباں'' کے معنی میں اوپر درج کر چکا ہوں۔ ''سر در گریباں بردن/زدن/کردن'' کے معنی ہیں ''ختم کر دینا، ختم ہو جانا'' لہٰذا ''غائب ہو جانا''، (اسٹائنگاس۔) ظاہر ہے کہ یہی معنی میر کے شعر میں ہیں، کہ صبح کے تارے شرمندہ ہو کر چھپ گئے، غائب ہو گئے۔ ''نور اللغات'' کے بیان کردہ معنی کا اطلاق تو اس شعر پر ممکن ہی نہیں۔ برکاتی کے بیان کردہ معنی بھی غیر مناسب ہیں کہ جب شعر میں ''شرم سے'' کا فقرہ موجود ہے، تو پھر ''شرم سے سر در گریباں ہونا'' کے معنی ''شرم سے شرمندہ ہونا'' کیوں کر ہو سکتے ہیں؟ ذوق کا جو شعر ''نور اللغات'' میں ''سر در گریباں'' کی سند میں منقول ہے، اس سے بھی ''غائب ہونا، ناموجود ہونا'' کے ہی معنی نکلتے ہیں خود شعر کا مضمون بھی میر سے براہ راست مستعار ہے۔

حلقۂ گیسو میں دیکھی کس کے رخسارے کی تاب
شب مہ ہالہ نشیں سر در گریباں ہی رہا

میر کے شعر میں آخری نکتہ یہ بیان کرنا ہے کہ صبح کا تارا بہت روشن بھی ہوتا ہے، اور بہت جلد غروب بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے صبح کے تاروں کا شرم کے مارے چھپ جانا حسن تعلیل کو اور بھی مستحکم کرتا ہے۔ لیکن شعر اتنا نازک ہے کہ اتنا کچھ کہنے کے بعد بھی اس کے جادو کا بیان مجھ سے نہ ہو سکا۔ بس دیوان پنجم کا ایک شعر آپ کو سنائے دیتا ہوں ؂

گر پڑیں گے ٹوٹ کر اکثر ستارے چرخ سے
بل گیا جو صبح کو گوہر کسی کے کان کا

مضمون کی مشابہت کے باوجود وہ بات یہاں نہیں ہے، کیونکہ پیکروں میں کوئی خاص لطف نہیں۔ ہاں لفظ ''کسی'' کی لطافت اور بلاغت لائق داد ہے۔

۴۰۳

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے
زمیں سخت ہے آسماں دور ہے

تمنائے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

۴۰۳/۱ مطلع بظاہر سادہ ہے۔ لیکن اس میں ایک دلچسپ ابہام بھی ہے کہ دل کے کیا کرنے یا نہ کرنے کے بارے میں گفتگو ہو رہی ہے؟ ایک امکان یہ ہے کہ موضوع گفتگو یہ معاملہ ہے کہ دل مصیبت اٹھا رہا ہے، رنج و تعب برداشت کر رہا ہے۔ لیکن موت نہیں اختیار کر رہا ہے۔ یعنی عاشق تکلیف اٹھا کر جینے کو موت پر ترجیح دے رہا ہے۔ یہ عقلی اور عملی اعتبار سے درست رویہ ہے، لیکن عاشق کے مرتبے کے منافی بھی ہے۔ اس لئے اس کے دفاع میں کہا جا رہا ہے کہ کیا کریں، موت تو آتی نہیں۔ زمین سخت نہ ہوتی تو اس میں سما جاتے، آسمان دور نہ ہوتا تو وہیں جا کر چھپ جاتے۔ اب تو یہی ہے کہ مجبوراً دکھ کی زندگی گذاریں گے۔ اس استدلال کی دنیاداری ظاہر ہے، لیکن ممکن ہے اس میں زیرزیں طنز بھی ہو۔ یعنی متکلم بظاہر دل کا دفاع کر رہا ہے، لیکن دراصل وہ اس پر ہنس رہا ہے، اس کو نگاہ حقارت و استہزا سے دیکھ رہا ہے، کہ اسی بوتے پر عشق کرنے چلے تھے۔ موت سے ڈرتے ہو اور زندگی سے چپکے ہوئے ہو، اور بہانہ یہ کر رہے ہو کہ مجبوری ہے، کیا کریں۔ موت بھی تو نہیں آتی۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ دل نے اب ٹھان لی

ہے کہ موت نصیب نہیں ہوتی، اور معشوق بھی نہیں ملتا، تو اب معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچیں گے اور قسمت آزمائیں گے۔

معشوق کے دامن کو حریفانہ کھینچنے کا مضمون اس قدر دور از کار نہیں ہے جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اگر چہ اسے غالب نے مشہور کیا، لیکن ہے یہ میر کا مضمون۔ چنانچہ دیوان اول ہی میں ہے۔

کس دن دامن کھینچ کے ان نے یار سے اپنا کام لیا
مدت گذری دیکھتے ہم کو میر بھی اک ناکارہ ہے

۲/۴۰۳ ''سلیقہ'' میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ملاحظہ ہو ۱/۱۶ اور ۲/۳۹۱۔ ''سلیقہ'' کے اصل معنی ''سرشت، طبیعت'' ہیں، لیکن اردو میں یہ ''خوش اسلوبی''، ''کسی کام کے کرنے کا صحیح طریقہ''، اور خاص کر کم محنت میں زیادہ کام کر لینا کے فن کا مفہوم دیتا ہے۔ یعنی ''خوش سلیقگی'' اور ''سلیقہ'' تقریباً ہم معنی ہیں۔ پھر اس سے ''ہنر'' یا ''باہنری'' کا مفہوم بھی نکلتا ہے، مثلاً قائم کا شعر ہے ؎

میں اس سلیقے سے دل کا مزہ تمام لیا
کہ موبہ موے بدن سے سناں کا کام لیا

میر کے زیر بحث شعر میں سب معنی، جو اوپر مذکور ہوئے، برمحل ہیں۔ ''سرشت، طبیعت' کے معنی لئے جائیں تو مضمون زیادہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ ہماری طینت و سرشت تمام دنیا میں مشہور ہے، کہ ہم نے دل کی مراد حاصل کرنے کے لئے اتنی سعی و جد و جہد کی کہ اس میں اپنی جان ہی دے دی۔ یا پھر یہ کہ جب ہمیں اپنی تمنائے دل نہ ملی تو ہم نے جان دے دی۔ ''سلیقہ'' بمعنی ''خوش اسلوبی'' رکھیں تو مضمون یہ بنتا ہے کہ ہم نے کسی حقیر، چھچھورے مقصد کے لئے نہیں، بلکہ تمنائے دل کے لئے جان دی۔ یعنی ہمارا جینا اور ہمارا مرنا، دونوں بڑی خوش اسلوبی سے تھا۔

شعر کے لہجے میں غیر معمولی وقار اور خود اعتمادی اور طمانیت ہے۔ سام میرزا کا شعر یاد آتا ہے ؎

حاصل عمر نثار رہ یارے کردم
شادم از زندگی خویش کہ کارے کردم

(میں نے اپنی عمر کے حاصل کو کسی معشوق

کی راہ میں نثار کر دیا۔ میں اپنی زندگی
سے خوش ہوں کہ یہاں میں نے کچھ کام
تو کیا۔)

۴۰۳/۴ ''مقدور'' کا لفظ بھی میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، مثلاً ۱/۳۲ اور ۴/۲۷۔ لیکن یہاں اس کی شان نرالی ہے۔ مقدور بہت تنگ ہے، اس کا ثبوت یہ ہے کہ ہم اپنی جان ہی جان آفریں کے سپرد کر سکتے ہیں۔ وہ مجبوری بھی کیا مجبوری ہوگی اور وہ تنگی بھی کیا ہوگی جس کی دسترس موت تک ہو۔ اس قول محال میں ایک طنز کی کیفیت ہے جو ۴/۵ کی یاد دلاتی ہے اور شعر کو خود ترحمی سے محفوظ رکھتی ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، کیفیت کے شعر کو خود ترحمی اور / یا جذباتیت کا خطرہ بہت رہتا ہے۔ جذباتیت (Sentimentality) سے مراد ہے شعر میں جو جذبہ یا تجربہ (= مضمون) بیان کیا گیا ہے، اس کے مقابلے میں الفاظ زیادہ پر جوش رکھے گئے ہوں۔ یعنی بات ہلکی ہو، لیکن اسے شاعر نے غیر ضروری شدت کے ساتھ بیان کیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں جذباتیت ہے، فانی بدایونی ؎

یاس جب چھائی امیدیں ہاتھ مل کر رہ گئیں
دل کی نبضیں چھٹ گئیں اور چارہ گر دیکھا کئے

مصرع اولیٰ میں تکرار ناروا ہے۔ پھر، امیدوں کا ہاتھ مل کر رہ جانا، دل کی نبضوں (نبض بھی نہیں) کا چھٹ جانا، چارہ گروں کا (مجبوری سے) دیکھا کرنا یہ سب ضرورت سے زیادہ لفاظی ہے، اور مضمون صرف اتنا کہ ناامیدی چھا گئی، دل کی دھڑکن رک گئی اور چارہ گروں سے کچھ نہ ہوا۔ شعر سے زیادہ یہ کسی کم پڑھی لکھی بیوہ کا بین لگتا ہے۔ میر کے شعر سے مقابلہ کریں تو بات صاف ہو جاتی ہے، کہ دردناک مضمون کو بھی وقار اور طنز و تمکین کے ساتھ بیان کر سکتے ہیں۔ فانی عام حالات میں اچھے شاعر تھے، لیکن کمزور لمحوں میں وہ پلپلے پن اور خود ترحمی کا شکار ہو جایا کرتے تھے۔ زمانے کا مذاق ایسا بگڑ چکا تھا کہ خود ترحمی والے اشعار کو لوگ پر وقار، اور دردمندی سے مملو سمجھتے تھے۔ لوگوں کا خیال تھا کہ ؎

فانی دوائے درد جگر زہر تو نہیں
کیوں ہاتھ کانپتا ہے مرے چارہ ساز کا

جیسے شعر میر کی روایت کے شعر ہیں۔ حالاں کہ میر کو اس طرح کے خود کو ڈرامائی انداز میں پیش کرنے (Self Dramatisation) اور سامع/قاری کی ہمدردی حاصل کرنے کی سفیہانہ کوششوں سے دور کا واسطہ نہیں۔ ان کے یہاں تو کم مقدوری یہ تھی کہ اپنی جان دے دیں۔ اور مقدور وہ تھا جیسا ا/۳۷۵ پر کہا ہے۔

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

اب میر کے شعر زیر بحث پر تھوڑا اور غور کرتے ہیں۔ ''سعی'' کے اصل معنی ہیں ''دوڑنا'' (ملاحظہ ہو ا/۳۵۲۔) لہٰذا ''سعی'' اور ''رہنے'' میں ضلع کا پر لطف ربط ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ حضرت ہاجرہ نے جب سعی کی تھی (جس کی یاد میں حاجیان حرم بھی صفا اور مروہ پہاڑیوں کے درمیان دوڑتے ہیں) تو ان کو پانی کی شکل میں زندگی عطا ہوئی تھی اور انھیں اور ان کے بچے کو اللہ نے پیاس کی موت سے بچالیا تھا۔ اس پس منظر میں سعی کے نتیجے میں مر رہنے کا مضمون مزید طنز کا حامل ہے۔

گذشتہ شعر (۲/۴۰۳) کو زیر بحث شعر سے ملا کر پڑھیں تو یہ شعر ۲/۴۰۳ کی تفصیل اور تفسیر معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ دونوں شعر بالکل الگ الگ ہیں اور ان کے بیچ میں کئی شعر اور ہیں جو انتخاب میں نہ آسکے۔

۴۰۴

اب میر جی تو اچھے زندیق ہی بن بیٹھے
پیشانی پہ دے قشقہ زنار پہن بیٹھے

۱۱۰۰ عریاں پھریں کب تک اے کاش کہیں آ کر
تہ گرد بیاباں کی بالائے بدن بیٹھے

پیکان خدنگ اس کا یوں سینے کے اودھر ہے
جوں مار سیہ کوئی کاڑھے ہوئے پھن بیٹھے

۴۰۴/۱ دلچسپ شعر ہے، گو معنی کے لحاظ سے کوئی خاص بات نہیں۔ روزمرہ کی سطح پر ''اچھے'' کا لفظ خوب ہے۔ یہاں اس کے کوئی معنی نہیں، سوائے اس کے کہ طنزیہ تخاطب میں زور پیدا کرنے کے لئے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''آپ اچھے شاعر ہیں کہ قافیہ ردیف نہیں پہچانتے۔'' ''اچھے'' کو زندیق کی صفت بھی فرض کر سکتے ہیں، کہ میر جی اب اچھے (اعلیٰ معیار کے) زندیق بن بیٹھے ہیں۔ لیکن اس صورت میں زور کم ہو جاتا ہے۔

اس مضمون پر نہایت مشہور شعر دیوان اول ہی میں یوں ہے ؎

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

ڈرامائیت اور روانی کے لحاظ سے دونوں شعر برابر ہیں، ہاں ''ترک اسلام کیا'' والے شعر میں انشائیہ اسلوب کے باعث تناؤ زیادہ ہے۔ یہ سوال غور کرنے کے لائق ہے کہ اگر زیر بحث شعر شروع

کلیات میں ہوتا تو کیا اتنا ہی گمنام ہوتا جتنا اس وقت ہے؟ مزید ملاحظہ ہو ۴/۴۲۰۔

۴۰۴/۲ عریاں تنی پر دو نہایت عمدہ شعر ۳/۲۵۳ اور ۴/۲۶۰ پر گذر چکے ہیں، لیکن اس شعر کی شان ہی نرالی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ لطف ملاحظہ ہو کہ عریانی کا تدارک لباس نہیں، بلکہ بدن پر گرد کی تہ ہے۔ یعنی یہ بات فطری اور معمولہ ہے کہ متکلم (اور اس جیسے دوسرے لوگ) لباس نہیں پہنتے، بلکہ اگر انھیں تن ڈھکنا بھی ہو تو اس قدر آوارہ گردی کرتے ہیں اور اس قدر خاک اڑاتے ہیں کہ وہی گرد جسم پر جم کر ان کی ستر پوشی کرتی ہے۔ اس پر دوسرا نکتہ یہ ہے کہ عریانی سے تنگ آ کر دعا کر رہے ہیں کہ کہیں سے گرد بیاباں اڑ کر آئے (مثلاً کوئی طوفان آئے، یا ہم کسی ایسے خطۂ بیابان میں پہنچ جائیں جہاں خاک ہی خاک ہو) تا کہ ہماری ستر پوشی ہو سکے۔

دیوان اول ہی میں میر نے اس مضمون کو ذرا بدل کر یوں کہا ہے ؎

عریاں تنی کی شوخی وحشت میں کیا بلا تھی
تہ گرد کی نہ بیٹھی تا تن کے تیں چھپاؤں

اس شعر میں صرف ایک انشائیہ فقرہ ہے (کیا بلا تھی)، جب کہ زیر بحث شعر پورا انشائیہ ہے۔ اس باعث شعر زیر بحث میں ڈرامائیت زیادہ ہے۔ راسخ عظیم آبادی نے میر سے مستعار لے کر کہا ہے ؎

وحشت میں کہاں مجھ کو ہوش اپنے بدن کا تھا
تہ گرد بیاباں کی جامہ مرے تن کا تھا

میر اور راسخ دونوں کے اشعار شور انگیز ہیں، لیکن میر کے دعائیہ تمنائی لہجے نے ان کا شعر بلند تر کر دیا ہے۔ راسخ کے متکلم نے گرد بیاباں سے ستر پوشی کی ہے، لیکن اس کی وجہ وحشت اور بے خیالی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا متکلم گرد بیاباں سے ستر پوشی کو لباس پوشی کا فطری اور مرغوب طریقہ سمجھتا ہے۔ اس کا جنون واقعی جنون ہے، راسخ کے متکلم کا جنون ایک گذرتی ہوئی کیفیت ہے۔

۴۰۴/۳ تشبیہ میں ڈرامائیت ہے اور جس موقعے پر یہ لائی گئی ہے، وہاں کے لئے یہ بہت غیر متوقع بھی ہے۔ پیکر بھی خوب ہے، کہ تیر سینے پر لگا اور اس کا پھل سینے کے پار ہو کر دوسری طرف نکل آیا۔ تیر

کے پیکان کو کالے سانپ کا پھن کہنا کئی لحاظ سے مناسب ہے۔اول تو رنگ، کہ تیر بھی سیاہ رنگ کا ہوتا ہے۔دوم تیر کا زخم تنگ ہوتا ہے،تلوار کے زخم کی طرح فراخ نہیں ہوتا۔غالب نے اپنے ایک شعر کی شرح بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زخم تیر کی خوبی اس بات میں ہوتی ہے کہ وہ رخنے جیسا تنگ ہوتا ہے۔سانپ کے کاٹے کا زخم بھی جلد میں دو ننھے ننھے رخنوں کی طرح ہوتا ہے۔پھر سانپ کا سر اور اس کا پھن تکون کی شکل پر ہوتے ہیں۔وہی شکل تیر کے پھل (پیکان) کی ہوتی ہے۔مولوی ظفر الرحمٰن دہلوی کی ''فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں'' (جلد دوم) سے معلوم ہوتا ہے کہ بعض طرح کے پیکانوں کے دونوں طرف نوک دار خار لگے ہوتے ہیں (انھیں ''پرا'' اور پرے والے تیروں کو ''پریلا'' کہتے ہیں۔) ان خاروں کے باعث پھل کی شکل سانپ کے پھن سے اور بھی مشابہ ہو جاتی ہے۔ان مشابہتوں کی بنا پر تیر کے پھل کو سانپ کے پھن سے تشبیہ دینا نہ صرف کامیاب ہے بلکہ تشبیہ مرکب کا اعلیٰ نمونہ بھی ہے۔

۴۰۵

مہ وشاں پوچھیں نہ ٹک ہجراں میں گر مر جایئے
اب کہو اس شہر ناپرساں سے کیدھر جایئے

۴۰۵/۱ بظاہر تو اس شعر میں ''شہر ناپرساں'' کی تازہ ترکیب کے سوا کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا مضمون بھی بہت تازہ ہے۔ متکلم/عاشق کسی اجنبی شہر میں ہے، ظاہر ہے کہ وہاں وہ اپنے معشوق سے بہت دور ہے۔ اب ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ معشوق کی یاد میں آہیں بھرتا اور صدمۂ ہجر سے مرتا، یا قریب بہ مرگ ہوتا۔ لیکن ہو یہ رہا ہے کہ اسے تنہائی اور کس مپرسی کا غم زیادہ ہے۔ اس کو تمنا ہے کہ اس شہر کے مہ وش (خوب صورت لوگ) اس کی بات پوچھیں، یا کم سے کم اس وقت تو اس کی بات ضرور ہی پوچھیں جب وہ صدمۂ ہجر سے مر رہا ہو۔ لیکن اس شہر کے حسین اتنے سنگ دل ہیں کہ انھیں عاشق مہجور کے مرنے جینے کی ذرا فکر نہیں۔ دوسرے مصرعے میں مضمون کا ایک اور تازہ پہلو سامنے آتا ہے، کہ متکلم/عاشق بجائے دشت وصحرا کے اس شہر ناپرساں میں بے یار وغم گسار ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ وہ یہاں کے سرد مہر لوگوں کو ان کے حال پر چھوڑ کر کسی دشت کی راہ لیتا، لیکن ہو یہ رہا ہے کہ وہ شہر کے مہ وشوں کی شکایت بھی کر رہا ہے اور یہ بھی کہہ رہا ہے کہ اب میں یہاں سے کہاں جاؤں؟ اس سے ہم یہ نتیجہ تو نکال سکتے ہیں کہ متکلم/عاشق بدرجۂ مجبوری اپنے شہر/معشوق سے الگ ہو کر یہاں آیا ہے، اور اس کا کوئی دوسرا ٹھور ٹھکانا نہیں۔ لیکن ہم اس کے ہرجائی پن (یا روحانی کمزوری) پر انگشت نما ہوئے بغیر بھی نہیں رہ سکتے کہ وہ مہجور ہے، لیکن وہ تمنائے وصال محبوب میں نہیں، بلکہ تمنائے التفات معشوقان غیر میں مبتلا ہے۔

''شہر ناپرساں'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) ناپرس لوگوں (نہ پوچھنے والے لوگوں) کا شہر اور (۲) وہ

شہر جو ناپرساں (نہ پوچھنے والا، بے مروت) ہے دونوں صورتوں میں متکلم کے لہجے کی چالاکی جو معصومیت کی نقاب اوڑھے ہوئے ہے، بہت دلچسپ ہے۔

محمد حسین جاہ نے ''طلسم ہوشربا'' جلد اول میں ایک شہر کا ذکر کیا ہے جس کا نام شہر ناپرساں ہے۔ اغلب ہے کہ یہ نام انھوں نے میر سے ہی حاصل کیا ہو۔ شہر کا جو بیان انھوں نے کیا ہے اس میں انگریزی عملداری پر زبردست طنز ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ ان کی اپنی اختراع ہو، کیونکہ داستان امیر حمزہ کی وسیع وعریض جلدوں میں انگریزوں کے تئیں حقارت، یا ان پر طنز یہ نکتہ چینی کے پہلو بھی کہیں کہیں مل جاتے ہیں۔ بہر حال، ''شہر ناپرساں'' کا حال حسب ذیل ہے:

> اسد نے کہا۔ ''اس شہر کا نام کیا ہے؟'' کہا، شہر ناپرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے (یہاں) چلتے ہیں۔'' یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں چلتا ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر تصویر ایک بادشاہ کی بنی ہے۔ دوسری طرف اس کاغذ کے کچھ نقش ونگار ہیں۔ حلوائی نے کہا، ''ایسا ہی روپیہ دو تو سودا ملے، ورنہ اپنا راستہ لو۔'' اس نے جب یہ کلام سنا، وہاں سے دوسری دکان پر آیا اور چاہا کہ کچھ سودا لے۔ وہاں بھی یہی جواب پایا، اسد بھوکا تھا، از حد غصے میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپرساں کہتے ہیں، کوئی پوچھنے والا نہیں، تم بھی بازار لوٹ لو۔ تمام شہر میں غدر کردو۔
>
> (طلسم ہوشربا، جلد اول صفحہ ۶۵)

ایک طرح سے دیکھیے تو میر کے مصرع ثانی کا جواب اس اقتباس میں ہے۔ حیرت ہے

انگریزی حکومت نے داستان کے اس حصے پر کوئی پابندی نہ لگائی۔ بہر حال، ''شہر ناپرساں'' کے ایک اور معنی اس اقتباس کے ذریعہ سمجھ میں آئے، کہ وہ شہر، جہاں کوئی پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو جس کا جو جی چاہے کرتا پھرے۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا شعر ایک اور ہی طرح کے طنز کا حامل ہو جاتا ہے کہ وہ شہر، جس میں کسی کام پر پوچھ گچھ نہ ہوتی ہو، اس کے مہ وش جو چاہیں کریں، اور وہاں ہمارا متکلم/ عاشق جو چاہے کرے، مرے یا رسوا ہو، کوئی پوچھنے والا نہیں۔

۴۰۶

غالب کہ یہ دل خستہ شب ہجر میں مر جائے
یہ رات نہیں وہ جو کہانی میں گذر جائے

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

۱۱۰۵ مت بیٹھ بہت عشق کے آزردہ دلوں میں
نالہ کسو مظلوم کا تاثیر نہ کر جائے

اس ورطے سے تختہ جو کوئی پہنچے کنارے
تو میر وطن میرے بھی شاید یہ خبر جائے

۴۰۶/۱ یہ مضمون بابا نصیری گیلانی کا ہے، اور میر کے مطلع کا مصرع ثانی بابا گیلانی کے مصرع ثانی کا مکمل ترجمہ ہے۔

بے خوابیم زہجر در مرگ می زند
ایں نیست آں شبے کہ بہ افسانہ بگذرد
(ہجر میں میری بے خوابی موت کا دروازہ کھٹکھٹا رہی ہے۔ یہ ایسی رات نہیں جو کہانی کہنے میں گذر جائے۔)

نصیری کے شعر میں نیند نہ آنے کی بیماری (insomnia) کا اشارہ خوب ہے۔ نیند لانے کے لئے مریض کو کہانی سنانا پرانے زمانے میں عام اور مشہور بات تھی۔ میر کے مقابلے میں نصیری کے شعر میں افسانہ خوانی کا جواز بہتر اور لطیف تر ہے، کہ صدمۂ ہجر کے باعث نیند نہیں آرہی ہے۔ میر کے مطلع میں ہجر کا ذکر تو ہے، لیکن ہجر کی بے خوابی کا نہیں۔ لہٰذا اس مضمون کی حد تک نصیری کا شعر میر کے شعر سے بہتر ہے۔ لیکن میر کے یہاں کچھ مزید تہیں ہیں، جب کہ بابا نصیری کے شعر میں کوئی تہ نہیں۔ مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱) میر کے شعر کا متکلم مبہم ہے۔ ممکن ہے واحد غائب کا ذکر متکلم نے اپنے ہی بارے میں استعمال کیا ہو، جیسا کہ بعض اوقات زور دینے کے لئے، اور خاص کر خطوں وغیرہ میں ہوتا ہے۔ ممکن ہے دو شخص کسی تیسرے کے بارے میں گفتگو کر رہے ہوں۔ ممکن ہے کوئی ایک شخص کسی اور کے بارے میں کہہ رہا ہو۔ مثلاً متکلم طبیب یا چارہ ساز ہے اور جس کے بارے میں وہ بات کر رہا ہے وہ مریض عشق ہے اور متکلم کو اس کے علاج کے لئے بلایا گیا ہے۔

(۲) ''دل خستہ'' کہہ کر مریض عشق کی موت کا امکان فراہم کر دیا ہے۔ اسی طرح، ''شاید'' کی جگہ ''غالب'' کہہ کر اس امکان کو مستحکم کیا ہے۔

(۳) مصرع ثانی کو شب ہجر کی تعریف کہہ سکتے ہیں۔ یعنی وہ رات جو کہانی کہنے سے نہ کٹے، اسے شب ہجر کہتے ہیں۔

(۴) کہانی سے غم ہجر کا علاج نہ ہوگا۔ بس یہ امید ہو سکتی ہے کہ یہ رات (جو مریض پر شاید بہت بھاری ہے) جوں توں کر کے کٹ جائے۔ اسی لئے شعر میں مریض کے صحت مند ہونے کا نہیں، بلکہ رات گذار لینے کا تذکرہ ہے۔

۲/۴۰۶ معشوق کے ہونٹوں کو یاقوت اور گلبرگ کہنے کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۲/۴۵ جہاں ہونٹوں کے حسن کو ایک معصوم تحیر کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شعر زیر بحث میں ایک چالاک معصومیت ہے جس سے ابن انشا نے بھی فیض حاصل کیا ہے۔

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چرچا ترا
کچھ نے کہا وہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

فرق یہ ہے کہ میر کے شعر میں رعایتوں کا انتظام زیادہ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''کہے'' کی رعایت سے مصرع ثانی میں ''بات''، اور پھر مصرع ثانی میں ہی ''ہونٹ ہلا'' کی رعایت سے بات کا ٹھہر جانا، اور پھر جس شے (لب معشوق) کی نوعیت پر بحث ہے، اسی کو حکم ٹھہرا کر کہنا کہ تو اپنے ہونٹ ذرا ہلا، یہ سب نہایت لطیف رعایتیں ہیں۔ پھر ہونٹ ہلانے میں نکتہ یہ ہے کہ اگر یاقوت ہے یا گلبرگ ہے، تو وہ ہونٹوں کی طرح ہلے گا بھی نہیں۔ لہٰذا اگر ہونٹ ہل گئے تو آپ سے آپ ثابت ہو جائے گا کہ یہ یاقوت یا گلبرگ نہیں، بلکہ ان سے بڑھ کر کوئی چیز ہیں۔ واضح رہے کہ ''ہونٹ ہلنا'' اور ''ہونٹ ہلانا'' دونوں میں مجرد حرکت کے بھی معنی ہیں اور بولنے کے بھی معنی ہیں۔ بہادر شاہ ظفر ؎

گذرتے ہیں تجھے اظہار مدعا کے گماں
مرا جو ہونٹ بھی اے بد گمان ہلتا ہے

لہٰذا میر کے شعر میں ''ٹک ہونٹ ہلا تو بھی'' میں گفتگو کا کنایہ بھی ہے اور محض ہونٹ ہلانے (مثلاً مسکرانے) کا بھی کنایہ ہے۔

۴۰۶/۳ یہ بھی بہت تازہ مضمون ہے، اور یہ اسلوب بھی خوب ہے کہ مظلوم کے نالے کی تاثیر کو مبہم چھوڑ دیا اور بتایا نہیں کہ وہ تاثیر کیا ہوگی۔ اس طرح جو امکانات پیدا ہوئے ان میں یہ بھی ہے کہ شاید کسی رقیب کے نالے کا اثر معشوق کے دل پر ہو جائے اور اس طرح رقیب کی مطلب برآری ہو لیکن متکلم منہ تکتا رہ جائے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر طنزیہ ہو۔ یعنی معشوق واقعی کبھی مظلوموں کی طرف متوجہ ہوتا ہو، اور طعن کے طور پر اس سے کہا جا رہا ہو کہ ارے میاں ان مظلوموں کے درمیان مت اٹھنا بیٹھنا، کہیں ان کی آہ کا تم پر اثر نہ ہو جائے۔ مثلاً کوئی شخص جو ہم سے نہ ملتا ہو، ہم اس سے کہتے ہیں ''ہاں صاحب آپ ہم غریبوں کے گھر نہ آئیں تو اچھا ہے، کہیں آپ کو چھوت نہ لگ جائے، یا آپ کی جوتیاں میلی نہ ہو جائیں۔'' وغیرہ۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ معشوق اس قدر معصوم یا فکر و لحاظ سے اس قدر عاری (thoughtless) ہو کہ اسے معلوم ہی نہ ہو کہ میں جن لوگوں سے مل جل

رہا ہوں ان میں عشق کے مارے بھی ہیں۔ یعنی معشوق ابھی اس بات سے بے خبر ہے کہ میں درجۂ معشوقی پر فائز ہو گیا ہوں۔

مضمون کا یہ پہلو بھی تازہ ہے کہ آزردہ دل لوگوں کے نالے میں چھوت کی سی کیفیت ہے، کہ معشوق اگر ان سے ربط ضبط رکھے گا تو اس پر بھی نالے کا اثر ہو جائے گا۔ اگر یہ سوال ہو کہ معشوق کا آزردہ دلان عشق سے ملنا جلنا کیا ضروری ہے؟ تو اس کا ایک جواب تو یہی ہے کہ ابھی خود معشوق کو معلوم نہیں کہ میں معشوق ہوں، لہٰذا وہ ان سے کھلے اور معصوم دل سے ملتا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ معشوق کو اس بات میں لطف آتا ہے کہ وہ اپنے زخمیوں اور شکاروں سے ملے، جیسا کہ غالب کے شعر میں ہے ؎

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیر گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

عرفی نے میر سے ملتا جلتا مضمون خوب باندھا ہے، کچھ عجب نہیں کہ عرفی کا شعر میر کے ذہن میں رہا ہو ؎

بہ نالہ نرم نہ سازم دلت ازاں ترسم
کہ نالۂ دگرے در دل تو کار کند
(میں اپنی آہ وفغاں سے تیرا دل نرم نہیں کرتا، کیونکہ
ڈرتا ہوں کہیں ایسا نہ ہو کہ جب تیرا دل نرم ہو جائے
تو کسی اور کا نالہ اس پر اثر کر جائے۔)

عرفی کے یہاں اس کی مخصوص نازک خیالی ہے، میر نے حسب معمول آسمان کو زمین پر اتار لیا ہے۔ میر کے یہاں روانی بھی عرفی سے زیادہ ہے۔ لیکن عرفی کے یہاں خود اعتماد پر ادا کی اچھی ہے کہ اگر میں چاہوں تو اپنے نالوں سے تیرا دل نرم کر دوں۔

۴/۴۰۶ مظلومی کی موت یا بے کسی کی موت کی خبر گھر والوں تک جائے یہی مضمون میر نے کئی بار باندھا ہے۔ بعض اشعار ۲/۳۹۷ پر ملاحظہ ہوں۔ پھر یہ شعر بھی ہے ؎

کس کو خبر ہے کشتی تباہوں کے حال کی
تختہ مگر کنارے کوئی بہ کے جا لگے

(دیوان دوم)

سمندر کے مضامین سے میر کے شغف کا ذکر ہم پہلے بھی پڑھ چکے ہیں (۲/۵۳، ۲۰۱/۲۰۹، ۵/۲۸۳) اور آئندہ بھی پڑھیں گے۔ میر نے سمندر کبھی نہ دیکھا تھا، اس کے باوجود طوفان اور تلاطم اور غرقابی پر مبنی اتنے زبردست پیکروں پر ان کی دسترس غیر معمولی تخیلاتی کارگذاری اور تخلیقی قوت کی فتح مندی کا ثبوت ہے۔ دیوان دوم کے شعر میں ''کشتی تباہوں'' کے فقرے کی تازگی مستزاد ہے، اور خود ترحمی یا غیر ضروری ڈرامائیت سے اجتناب تو میر کا عام انداز ہے ہی۔ شعر زیر بحث مین بعض نکات اور بھی تازگی پیدا کر رہے ہیں ملاحظہ ہو:

(۱) شعر واحد متکلم کی زبان سے بولا گیا ہے، اس لئے جہاز کی تباہی اور بھنور کی شدت کا تاثر فوری ہو گیا ہے۔ لگتا ہے متکلم کا جہاز اب پارہ پارہ ہونے ہی والا ہے، اور وہ بھنور کی شدت دیکھ کر سوچتا ہے کہ اب جہاز کا بچنا مشکل ہے، لیکن شاید کوئی تختہ بھنور کی گردش سے آزاد ہو جائے، اور پھر شاید کنارے بھی پہنچ جائے، تو ممکن ہے میرے گھر والوں کو بھی میری خبر پہنچے کہ میں غرقاب ہو گیا۔

(۲) ''ورطہ'' اردو میں ''گرداب بھنور'' کے معنی میں مستعمل ہے۔ لیکن اس کے کئی معنی ہیں (ملاحظہ ہو پلیٹس) اور ان میں سے حسب ذیل معنی زیر بحث شعر میں مناسب ہیں۔ (۱) تباہی، بربادی (۲) بھول بھلیاں (۳) کھڑی چٹان جس سے اترنا یا چڑھنا مشکل ہو۔ (۴) مصیبت یا پریشانی۔ ''نور اللغات'' کا کہنا ہے کہ اس کے اصل معنی ہیں ''ہلاکت کا مقام، وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو۔'' ظاہر ہے کہ ان معنوں کو نظر میں رکھیں تو میر کے شعر میں گہرائی اور بڑھ جاتی ہے۔

(۳) ''ورطہ'' بمعنی وہ زمین جہاں راستہ نہ ہو'' کے اعتبار سے تختے کا کنارے پر پہنچنا خوب ہے۔

(۴) پورے شعر پر الیساتی وقار کی فضا حاوی ہے، لیکن اس کے اصل معنی واضح نہیں ہوتے۔ ایک سطح پر تو معنی یہ ہیں کہ متکلم کا سفر حیات کشتی شکستگی اور غرقابی پر ختم ہوتا ہے اور وہ تمنا کرتا ہے کہ اس کے چاہنے والوں کو اس کے انجام کی خبر مل جائے۔ دوسری سطح پر معنی یہ ہیں کہ متکلم کسی اجنبی ملک کسی اجنبی

سمندر، میں مسافر ہے اور وہاں غرقاب ہوتا ہے۔ یہ اجنبی سمندر عشق کا سمندر، بھی ہو سکتا ہے، اور کسی ایسے ملک کا بھی، جہاں اسے ہجرت کرنے پر مجبور ہونا پڑا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظم The Waste Land میں وہ دریا جس کی سطح پر دنیاوی چیزیں اب باقی نہیں، مہاتما بدھ کی تعلیم کی علامت ہے کہ دریا = بحر حیات میں یوں سفر کرو کہ علائق سے کچھ مطلب نہ رہے:

The river bears no empty bottles: sandwich papers, silk handkerchiefs, cardboardboxes, cigarette ends, or other testimony of summer nights.

ترجمہ: دریا کی سطح پر خالی بوتلیں، سینڈوچ لپیٹنے کے کاغذ، کچھ نہیں ہیں۔
ریشمی رومال بھی نہیں، گتے کے ڈبے بھی نہیں، سگریٹ کے بجھے ہوئے ٹکڑے بھی نہیں ہیں۔
موسم بہار کی راتوں کے وجود کی کچھ دوسری نشانیاں اور کنائے بھی نہیں ہیں۔

لیکن آگے چل کر اسی نظم میں غرقابی اور موت کا ذکر ہے:

A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you turn the wheel and look to windward
Consider Phlebas, who was once handsome and
tall as you.

ترجمہ: تہ بحر ایک دھارا
جس نے سرگوشیوں میں اس کی ہڈیاں اٹھالیں۔ اٹھنے اور گرنے کے دوران
وہ اپنی جوانی اور بڑھاپے کے منازل سے گذرا جب وہ بھنور میں داخل ہوا۔
کافر یا مومن
اے وہ لوگو جو جہاز کا پہیہ گھماتے ہو اور ہوا کے رخ کو دیکھتے ہو

فلیباس کو دھیان میں لاؤ، جو کبھی خوبصورت اور دراز قامت تھا، تمھاری طرح۔

یہاں ہم میر کے شعر کے قریب پہنچ جاتے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ جب جب میر کے متکلم کی غرقابی کی خبر اس کے وطن پہنچی ہوگی تو شاید وہاں کے لوگوں نے مذکرہ بالا مصرعوں سے مشابہ الفاظ میں اس کا ماتم کیا ہو۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بقول رچرڈ المن (Richard Allman) اگر فلیباس کی موت بعضوں کے نزدیک دوبارہ پیدائش اور تولیدی زرخیزی کی علامت ہے، تو بعضوں کے نزدیک اس کی موت بے اثر، بانجھ اور بے نتیجہ ہے۔ میر کے شعر میں بھی متکلم کی موت کے ساتھ کسی پیدائش نو، یا موت کے بعد زندگی کی نئی لہر کا تصور نہیں ہے۔ اس کو تو یہ بھی یقین نہیں ہے کہ اس کی موت کی خبر بھی کسی تک پہنچ سکے گی۔ یعنی اس کا مرنا بالکل ہی رائیگاں گیا۔ جس طرح الیٹ کا فلیباس گرداب میں داخل ہوتا ہے تو آوازیں فضا میں گونجتی ہیں کہ تم کافر ہو یا مومن، لیکن اسے یاد کرو جو تمھاری ہی طرح حسین اور دراز قامت تھا، اسی طرح میر کا متکلم بھی جب گرداب میں داخل ہوتا ہے تو وہ بس ایک یاد کی تمنا کرتا ہے۔ اس کے سوا اس کی موت کا حاصل کچھ نہیں۔

یہ بات واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ الیٹ کی نظم کا scope اور پھیلاؤ بہت دور تک ہے۔ اس میں جدید نظم کی ہیئت اور وضع کے ساتھ بڑے دوررس تجربات کئے گئے ہیں، اور اس کا موضوع ایسا نہیں ہے جسے دو مصرع کے شعر میں بیان کیا جا سکے۔ لیکن یہ بات بھی ہے کہ نظم کے اس حصے میں الیٹ کا مکاشفاتی اور السیاتی مضمون، اور میر کا المیہ، دونوں ایک ہی طرح کی چیز ہیں۔

۴۰۷

آہ نکلی ہے یہ کس کی ہوس سیر بہار
آتے ہیں باغ میں آوارہ ہوئے پر کتنے

۱/۴۰۷ اس مضمون کو دیوان اول کی ردیف ''ی'' ہی میں میر نے بار بار کہا ہے ۔

مدت سے ہیں اک مشت پر آوارہ چمن میں
نکلی ہے یہ کس کی ہوس بال فشانی

کس نے لی رخصت پرواز پس از مرگ نسیم
مشت پر باغ میں آتے ہی پریشان ہوئے

انجام کار بلبل دیکھا ہم اپنی آنکھوں
آوارہ تھے چمن میں دو چار ٹوٹے پر سے

آخری شعر سے ملتا جلتا ایک شعر ۱/۲۲۸ پر ملاحظہ ہو۔ زیر بحث شعر میں کوشش ناکام کا المیہ اور اس المیے کا انجام بڑے شور انگیز انداز میں بیان ہوئے ہیں۔ اوپر جتنے شعر نقل ہوئے ہیں ان سب کے پس منظر میں وقوعہ ہے، اور ہر شعر میں وقوعے کی طرف بڑی شدت سے اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ لیکن شعر زیر بحث میں ''ہوس سیر بہار'' کا مضمون اسے بقیہ اشعار سے ممتاز کرتا ہے، کیونکہ اس میں دونوں کنائے موجود ہیں، فاصلے کا بھی اور مجبوری کا بھی۔ مجبوری اس بات کی کہ پرواز ممکن نہیں (کیونکہ مثلاً راستہ بھول گیا ہے، یا طاقت زائل ہو گئی ہے) اور فاصلہ چمن سے موسم بہار میں دور ہونے کے باعث۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کوئی قید و بند میں ہے اور اسے حسرت پرواز ہے۔ بات یہ ہے کہ کوئی چمن

سے بہت دور ہے، بہار کا موسم آ گیا ہے، لیکن دور افتادہ پرندے میں اب طاقت نہیں کہ وہ چمن تک پہنچ کر بہار کی سیر کر سکے۔ شاد عظیم آبادی نے خوب کہا ہے، لیکن میر کا مضمون جہاں شروع ہوتا ہے وہاں شاد کی انتہا ہے ۔

چمن دے گا نہ مجھے تازہ اسیری کا خیال
دھیان اس کا نہ تجھے حسرت پرواز آیا

یہاں تو یہ ہے کہ حسرت پرواز پوری ہوئی، اور حسرت پرواز بھی محض کوئی بے مقصد اور بے خیال حسرت نہ تھی، بلکہ اس کے پیچھے سیر بہار کی ہوس بھی۔ لیکن دوری منزل یا طاقت پرواز کی کمی (دونوں دراصل ایک ہی ہیں) کے باعث چمن تک پہنچنا نہ ہو سکا۔ پھر راستے میں طوفان یا کسی دشمن نے آلیا اور پھر بال و پر ٹکڑے ٹکڑے ہو گئے۔ بانی کا نہایت ہی عمدہ شعر ہے ۔

میں یہ سمجھا تھا کہ سرگرم سفر ہے کوئی طائر
جب رکی آندھی تو اک ٹوٹا ہوا پر سامنے تھا

اب میر مضمون میں نیا پہلو داخل کرتے ہیں کہ باغ میں جو شکستہ اور آوارہ پر اڑتے پھر رہے ہیں، وہ دراصل انھیں پرندوں کے ہیں جن کا شوق سیر بہار انھیں آسمانوں میں اڑا رہا تھا اور جو دوری منزل یا طوفان، یا ایسی ہی کسی وجہ کے باعث اپنے مقصود تک نہ پہنچ پائے تھے۔ سیر بہار کی ہوس اس قدر شدید تھی کہ وہ موت کے بعد بھی باقی ہے۔ لیکن یہ بات نہیں واضح کی کہ بہار اب بھی ہے کہ نہیں، کیونکہ دوسرے مصرعے میں صرف ''باغ'' کا ذکر ہے، بہار کا نہیں۔ لہٰذا ممکن ہے کہ یہ شکستہ پروباز ؛ جو ہوا پر اڑتے ہوئے باغ تک پہنچے ہیں، انھیں بہار میں دفن ہونا بھی نصیب نہ ہوا ہو۔

غالب اور میر کے تخیل کا فرق دیکھنا ہو تو غالب کو اسی مضمون پر سنئے ۔

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

غالب کے شعر میں موت کے بعد خاک ہونا، اور پھر ہوا کے دوش پر اڑنا ہے۔ کہ حسرت پرواز پوری ہو سکے۔ میر کے شعر میں پرواز کے دوران بال و پر شکستہ ہونا اور پھر خود انھیں بال و پر کا اڑ کر چمن تک آنا ہے۔ غالب کے شعر میں انفعال اور تجرید ہے، میر کے شعر میں جہد و کشمکش اور زمینی واقعیت

ہے۔خاک کے مقابلے میں پر بہر حال زیادہ جسمیت رکھتا ہے۔ایسہ رنگ دونوں کے یہاں ہے۔لیکن میر کے یہاں یہ رنگ زیادہ چوکھا ہے، کیونکہ جہد و کشمکش بھی ایسہ کی شان ہے۔

میر کے دونوں مصرعے انشائیہ ہیں، لہٰذا ان کے شعر میں بندش کی چستی اور ڈرامائیت زیادہ ہے۔ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں استفہام انکاری فرض کریں۔اب مفہوم یہ نکلا کہ کون ہے جس کی ہوس سیر بہار نکلی ہے؟ (کوئی بھی نہیں۔) باغ میں آوارہ پر بہت سے اڑے آتے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جس نے سیر بہار کی ہوس نکالنی چاہی اسے شکستہ بالی کی موت ہی نصیب ہوئی خوب کہا ہے۔

۴۰۸

رات گذرے ہے مجھے نزع میں روتے روتے
آنکھیں پھر جائیں گی اب صبح کے ہوتے ہوتے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل دیداڑانا=نظارہ کرنا
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

۱۱۱۰ جم گیا خوں کف قاتل پہ ترا میر زبس
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

۴۰۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، بلکہ اسے میر کے کمزور شعروں میں شمار کرنا چاہئے۔ اسے محض غزل کی صورت بنانے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے۔ ویسے بھی اس غزل میں یہ تین ہی شعر ہیں۔ لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ شعر میں ''دردناکی'' یا سینہ زنی یا سرد آہ بھرنے کے تاثر کے بجائے ایک طرح کی بے پروائی ہے۔ متکلم کا لہجہ بالکل سپاٹ اور تاثر سے عاری ہے۔ یہ معمولی بات نہیں۔

۴۰۸/۲ ''دیداڑانا'' بمعنی ''نظارہ کرنا'' جناب برکاتی کی فرہنگ میں نہیں ہے۔ ''آصفیہ'' اور ''نور'' بھی اس سے خالی ہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہ میر کے زیر بحث شعر اور قائم کے مندرجہ ذیل شعر کی سند پر درج ہے ؎

قائم جو کچھ کہ ہوگی سمجھ لیجو بعد مرگ
اب جیتے جی تو دید اڑا اس دیار کا

دونوں اشعار تقریباً متحد المضمون بھی ہیں۔ ممکن ہے دونوں شاعروں نے ''دید اڑانا'' نظم کرنے کی خاطر شعر کہا ہو، یا ایک نے دوسرے کا جواب کہا ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول رعایت لفظی کا خوب اہتمام ہے، مراعات النظیر اس پر مستزاد۔ (کھول، آنکھ، دید، جہاں، غافل، خواب، جاگنا، سوتے سوتے۔) زبان پر قائم کی دسترس اتنی زبردست نہیں کہ میر کی طرح جب چاہیں اور جہاں چاہیں رعایت پیدا کر لیں۔ مضمون کے اعتبار سے دونوں میں مادہ پرستی (This Worldliness) اور ایک طرح کی بشر دوستی ہے، کہ اس دنیا میں اپنے وجود اور اپنی زندگی کو فی نفسہٖ قابل قدر اور قیمتی قرار دیا ہے۔ قائم کے شعر میں دونوں مصرعوں میں انشائیہ بیان اور ''سمجھ لیجو بعد مرگ'' بہت خوب ہیں۔ لیکن میر کے یہاں رعایتوں کی کثرت، مراعات النظیر، مصرع اولیٰ میں تخاطب کی ڈرامائیت، مصرع ثانی کا قول محال، اور خود یہ مضمون بہت خوب ہے کہ اگر زیادہ سوؤ گے تو دنیا کا نظارہ تو کھوؤ گے ہی لیکن ایک وقت وہ بھی آئے گا جب جاگنا مثل خواب (= معدوم) ہو جائے گا۔

واضح رہے کہ اگر چہ رعایت اور مراعات النظیر ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں (اور اسی لئے میں نے اس کتاب کے اشاریے میں رعایت اور مراعات النظیر کو ایک ساتھ درج کیا ہے) لیکن ان میں فرق بہر حال ہے۔ ''مراعات النظیر'' سے مراد ہے، شعر میں ایک طرح کے الفاظ، یا ایک قبیل کے الفاظ جمع کرنا۔ لہٰذا مراعات النظیر کے ذریعہ معنی کا کوئی مخصوص عمل نہیں واقع ہوتا۔ مثلاً شعر زیر بحث ہی میں اگر ع

(۱) کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غافل

کی جگہ مصرع یوں ہوتا ع

(۲) کھول کر دیدہ اڑا دید جہاں کا سیاح

تو مراعات پھر بھی باقی رہتی، اگر چہ اس کے اجزا بدل جاتے، (آنکھ کی جگہ دیدہ، غافل کی جگہ سیاح۔) کیونکہ ''کھول''، ''دیدہ''، ''جہاں''، ''سیاح'' ایک ہی قبیل کے الفاظ ہیں۔ لیکن مصرع (۲) میں ''دیدہ'' اور ''دید'' کے درمیان جو رعایت ہے وہ ان میں سے کوئی لفظ بدلنے (مثلاً ''آنکھ'' بجائے ''دیدہ'') پر زائل ہو جائے گی۔ ''آنکھ'' اور ''دیدہ'' میں بھی رعایت ہے، لیکن وہ اتنی پر لطف نہیں جتنی ''دیدہ'' اور ''دید'' میں ہے۔ رعایت کی بنیادی شرط یہ ہے کہ الفاظ جس معنی میں برتے گئے ہیں، ان کے علاوہ ان کے کوئی

معنی اور ہوں، جو متن زیر بحث میں برمحل نہ ہوں، لیکن وہ الفاظ خود بہم دگر متعلق معلوم ہوں۔ اس طرح شعر کے معنی میں تناؤ اور نئی تہ پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً مصرع ۲ میں ''دیدہ'' کے معنی ''آنکھ'' یہاں برمحل ہیں، لیکن ''دیدہ'' کے ایک معنی ہیں ''دیکھا ہوا''۔ یہ معنی یہاں برمحل نہیں۔ لیکن ان کا تعلق 'دید' سے ظاہر ہے (کیونکہ یہاں ''دید'' کے معنی ہیں ''منظر''، اور ''دید'' کے دوسرے معنی (''دیکھا''، 'دیکھنا') لفظ ''دیدہ'' سے متعلق ہیں۔) میر کے اصل مصرعے میں ''آنکھ'' اور ''دید'' میں اسی قسم کی رعایت ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ ''دیدہ'' اور ''دید'' میں رعایت زیادہ پیچیدہ ہے۔ لیکن میر نے محاورے کی خاطر اسے ترک کیا۔ (''آنکھ کھولنا'' بہتر اور فصیح تر ہے، بہ نسبت ''دیدہ کھولنا'' کے۔)

میر کے شعر میں ایک آدھ نکتہ ابھی اور ہے۔ دوسرے مصرعے میں ایک معنی تو یہ ہیں کہ جب مر جاؤ گے تو ہر وقت سوتے ہی رہو گے، اور اس وقت خواب بھی نہ دیکھ پاؤ گے۔ اب اس میں باریکی یہ ہے کہ اگر جاگنا خواب ہو جائے گا تو گویا تم جاگنے کا خواب دیکھو گے۔ یعنی تم جب موت کی نیند سوتے رہو گے تو خواب دیکھو گے کہ جاگ رہا ہوں، اور ظاہر ہے کہ ایسے خواب میں دنیا ہی نظر آئے گی (چاہے وہ یہاں کی دنیا ہو یا وہاں کی دنیا ہو۔) دوسرے معنی یہ ہیں کہ تمہارا سوتے سوتے جاگ اٹھنا خواب ہو جائے گا۔ یعنی اس وقت تو یہ ہے کہ تم کبھی سوتے ہو، کبھی جاگ اٹھتے ہو، لیکن جب مر جاؤ گے تو سوتے سوتے جاگ اٹھنا ممکن نہ ہوگا۔ لہٰذا اس وقت آنکھ کھول کر دنیا کا نظارہ کر لو۔ اس سلسلے میں ۲۲۴/۳ اور ۱/۳۴۹ بھی ملاحظہ ہو۔

ذرا دیکھئے کہ شعر زیر بحث میں ایک لفظ بھی مشکل یا پیچیدہ نہیں، لیکن معنی کی اس قدر کثرت ہے کہ عش عش کیجئے۔ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۴۰۸/۳ ہم میں سے اکثر کو شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے Macbeth کا وہ منظر یاد ہوگا۔ جہاں لیڈی میک بتھ نیند میں اٹھ کر اپنے ہاتھوں کو ملتی ہے اور ان پر خون کے دھبے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنی شدت تاثر اور خوف انگیزی کے باعث یہ منظر دنیا کے ڈرامائی ادب میں بلند مقام کا حامل ہے۔ شعر زیر بحث میں بعض باتیں ایسی ہیں کہ شیکسپیئر کا ڈراما یاد آنا لازمی ہے۔ میر کے شعر میں قاتل معصوم اور نوعمر ہے، اس لئے وہ خون کے دھبے چھڑانے میں ناکام ہونے پر ''رو رو دیتا ہے''۔ ''ان نے رو رو دیا'' کا فقرہ

مجبوری اور بے چارگی کی پوری تصویر کھینچ دینے کے ساتھ ساتھ قاتل کی نا تجربہ کاری اور نو عمری کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۸۱۔) معشوق اگر نا کردہ کار نہ ہوتا تو اسے خون کے دھبے چھڑانے کی اتنی جلدی اور اس کے لئے اتنی پریشانی نہ ہوتی۔ پھر مصرع ثانی میں ''کل'' کا لفظ بھی ہے جو وقوعے سے روزمرہ زندگی کے نزدیک لاتا ہے۔ لیڈی میک بتھ اگر چہ معصوم نہیں ہے، لیکن اس کے ذہن وضمیر پر اتنا بڑا بوجھ، اور اس کا احساس جرم اس قدر شدید اور اس کی ذہنی کیفیت اس قدر زہرہ گداز ہے کہ ہم اس کے گناہ کو بھول کر اس کی دردمندی، پچھتاوے اور باطنی ملامت میں حصہ دار ہو جاتے ہیں۔ جس طرح میر کے شعر میں متکلم (یا اس منظر کا راوی) منظر سے الگ بھی ہے اور اس سے منسلک بھی، اسی طرح شیکسپیئر نے بھی کمال ڈرامائیت کے ساتھ منظر کو دوسروں کی نگاہوں سے ہمیں دکھایا ہے۔ میر کے شعر کی طرح شیکسپیئر نے بھی وقوعے کو روزانہ زندگی سے قریب لانے کے لئے زمانی حوالہ استعمال کیا ہے، کہ لیڈی میک بتھ کئی رات سے نیند میں اٹھ اٹھ کر اپنے ہاتھوں سے خون کو چھڑانے کی کوشش کرتی رہی ہے۔ شیکسپیئر کے یہاں بھی لیڈی میک بتھ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا، بلکہ وہ خود کہتی ہے کہ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس ننھے سے ہاتھ کو خون سے پاک نہیں کر سکتیں۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی وقوعہ نامکمل رہتا ہے، اور ہمیں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ معشوق کے ہاتھ سے خون کے دھبے بالآخر چھٹے کہ نہیں۔ پھر میر کے شعر میں ''جم گیا خوں'' کا فقرہ بھی نہایت معنی خیز ہے، کیونکہ اس میں اشارہ اس بات کا ہے کہ خون جان بوجھ کر، بالارادہ جم کر رہ گیا، تا کہ قاتل کے بارے میں کسی کو شک نہ ہو۔

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ طوالت کے خوف کے باوجود شیکسپیئر کے ڈرامے کا وہ حصہ پیش کر دیا جائے جو میر کے شعر کے حسب حال ہے۔

(''میک بتھ'' ایکٹ پنجم، منظر اول، سطر ۳۰ تا ۶۰)

Doctor: What is it she does now? Look how she rubs her hands.

Gentlewoman: It is an accustomed action with her to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

Lady Macbeth:	Yet here's a spot.
Doctor:	Hark! She speaks: I will set down what comes from her, to satisfy my remembrance the more strongly.
Lady Macbeth:	Out, damned spot! out I say! One: two: why, then it is time to do't. - Hell is murky! Fie, my lord, fie! a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? - Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him.
Doctor:	Do your mark that?
Lady Macbeth:	The Thane of Fife had a wife: where is she now? What, will these hands ne'er be clean? No more o' that, my lord, no more o' that: you mar all with this starting.
Doctor:	Go to, go to; you have known what you should not.
Gentlewoman:	She has spoke what she should not, I am sure of that: heaven knows what she has known.
Lady Macbeth:	Here's the smell of blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. Oh, oh, oh!
Doctor:	What a sight is there! the heart is sorely charged.

(ترجمہ:)

ڈاکٹر: اب بھلا وہ کیا کر رہی ہیں؟ دیکھئے وہ کس طرح اپنے ہاتھ مل رہی ہیں۔

خواص: یہی تو ان کی عادت ہے۔ ہاتھ یوں ملتی ہیں گویا ہاتھوں کو دھو رہی ہوں۔ میں نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی تو وہ پندرہ پندرہ منٹ تک یہی کرتی رہتی ہیں۔

لیڈی میک بتھ: ایک دھبہ اور بھی ہے۔ ابھی اور بھی ہے۔

ڈاکٹر: ہاں، دھیان سے سنئے۔ وہ کچھ بول رہی ہیں۔ جو کچھ وہ کہیں گی میں یہیں اسے لکھ لوں گا، تا کہ مجھے ٹھیک سے یاد رہے کہ انھوں نے کیا کہا تھا۔

لیڈی میک بتھ: نکل، اٹھ یہاں سے۔ کم بخت منحوس دھبہ، میں کہتی ہوں نکل۔ ایک...دو...تو بس یہی وقت ہے کر گذرنے کا۔ دوزخ تو بالکل دھندلی ہے، دھواں دھواں ہے۔ توبہ توبہ صاحب، سپاہی ہو کر ڈرتے ہو۔ اب ڈر کس کا جب کوئی ایسا ہے ہی نہیں جو ہماری طاقت کا حساب لے... مگر کسے خبر تھی کہ ان بڈھے میاں کے بدن میں اتنا خون ہوگا۔

ڈاکٹر: سنا آپ نے؟

لیڈی میک بتھ: فائف کے امیر کی ایک بیگم تھی... اب کہاں ہے وہ؟ ارے کیا یہ ہاتھ اب کبھی پاک نہ ہوں گے؟ بس بس، صاحب، بس۔ آپ اس طرح چونکیں اور لرزیں گے تو سب چوپٹ ہو جائے گا۔

ڈاکٹر: چھی چھی، آپ نے وہ بات جان لی جو آپ کے جاننے کی نہ تھی۔

خواص: ملکۂ عالم نے بھی تو وہ کہہ ڈالا جو کہنے کا نہ تھا۔ یہ تو مجھے ٹھیک سے معلوم ہے۔ لیکن خدا ہی جانے ملکہ نے اور کیا کیا جانا اور دیکھا ہے۔

لیڈی میک بیتھ: بوے خون ویسی ہی ہے ابھی تک ویسی ہی ہے۔ ہائے یہ ننھا منا ہاتھ اب عربستان کی تمام خوشبوؤں سے بھی خوشبو نہ ہو سکے گا۔ ہائے۔

ڈاکٹر: اف کیسی آہ تھی! دل بے طرح بھرا ہوا ہے۔

ظاہر ہے کہ کہاں کئی سطروں پر مشتمل اور مکالمے کی قوت سے مزید زور حاصل کرتا ہوا ڈرامے کا ٹکڑا، اور کہاں دو مصرعوں پر مشتمل شعر، خاص کر جب ڈراما انگریزی جیسی لچک دار زبان کی نثر میں ہو، اور شعر اردو کے تنگ عروض کی پابندی اور تکرار قافیہ کی بند شوں میں جکڑا ہوا ہو۔ لیکن دونوں کا تاثر ایک سا ہے، اور دونوں کی بدیعیاتی کارگذاریوں میں کئی مماثلتیں بھی ہیں، جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا

ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ انگریزی ڈرامے کی بنیاد جرم و گناہ و ضمیر کے احساس اور ملامت پر ہے، اور اردو شعر کی اساس ایک رسومیاتی مفروضے پر، لیکن یہی رسومیاتی مفروضہ شعر کو ڈرامائی تناؤ بھی عطا کرتا ہے۔ حضرت مجدد صاحب فرماتے ہیں کہ معشوق کی جفا زیادہ محبوب ہے، کیونکہ وہ معشوق کی مراد ہے، جبکہ معشوق کا کرم اتنا لذت انگیز نہیں، کیونکہ اس میں عاشق کی مراد بھی شامل ہے۔ عشق و عاشقی کے اس تصور کے پس منظر میں میر کے معشوق کا ہاتھ دھوتے دھوتے رو دینا غیر معمولی قوت اور تناؤ کا حامل ہو جاتا ہے، کہ معشوق کی مراد تو یہی تھی کہ وہ قتل کرے، لیکن اس قتل کے عواقب خود اس پر کیا ردعمل پیدا کریں گے، اس سے وہ بے خبر تھا۔

میر کے شعر میں مضمون کی قوت اور گہرائی اور اس کی ڈرامائی شدت کا اندازہ کرنا ہو تو ۱/۷ سے اس شعر کا موازنہ کریں۔ ان اشعار پر تبصرہ کرتے ہوئے سردار جعفری کہتے ہیں: ''شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے میک بتھ میں جب اپنے مجرم ضمیر کی ستائی ہوئی لیڈی میک بتھ خواب میں چلتی ہے تو وہ اپنے ہاتھوں کو اس انداز سے ملتی رہتی ہے کہ جیسے انھیں دھونے کی کوشش کر رہی ہو لیکن خون بے گناہ کے دھبے کسی طرح نہیں چھوٹتے اور وہ بڑبڑاتی ہے کہ عرب کا عطر بھی اس کے ہاتھوں سے خون کی بو کو نہیں دور کر سکتا۔ میر کا وہ محبوب بھی جو سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ ہے اپنے ہاتھ ملتا رہتا ہے۔'' اس کے بعد شعر زیر بحث نقل کر کے جعفری صاحب لکھتے ہیں کہ ''یہ جنون کی کیفیت ہے، جسے عام اصطلاح میں خون چڑھنا کہتے ہیں۔'' اس بات سے قطع نظر کہ میر کے معشوق کو اگر ''سفاک بادشاہوں اور خوں ریز فاتحوں کا کنایہ'' قرار دیں تو معنی نہ صرف بے حد محدود ہو جاتے ہیں، بلکہ پھر ہاتھ ملنے اور خون کے دھبے چھڑانے کی سعی کا جواز باقی نہیں رہتا، ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر شعر زیر بحث کے لہجے سے معشوق کا کوئی سفاک بادشاہ یا خوں ریز فاتح ہونا متبادر ہوتا ہے تو پھر ہمیں زبان کے اشاروں کو از سر نو سیکھنا پڑے گا۔ ایک مزید بات یہ ہے کہ ''خون چڑھنا'' کا محاورہ کسی لغت میں نہیں ملا، اور نہ اس سے وہ معنی ظاہر ہوتے ہیں جو جعفری صاحب نے بیان کیے ہیں۔ ''سر پر خون چڑھنا''، ''سر پر خون سوار ہونا''، ''خون سر پر چڑھ کر بولتا ہے'' وغیرہ محاورے تو ہیں، لیکن ان کے بھی معنی وہ نہیں جو جعفری صاحب نے ''خون چڑھنا'' کے بیان کیے ہیں۔

بنیادی بات تو یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری کی تعبیر و تشریح میں مضمون آفرینی کے اصول کو

نظر انداز کر دیں تو اس کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ مثلاً میر کا زیر بحث شعر مضامین کے ایک جال (matrix) کا حصہ ہے، اور اس کے معنی متعین کرنے میں اس جال (matrix) کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ خود میر نے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار لیا ہے ؎

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے

میر کا شعر خان آرزو سے بہت بلند ہے، کیونکہ میر کے یہاں معنی اور لہجے کی کئی تہیں ہیں۔ لیکن خان آرزو کے شعر سے واقفیت نہ ہو تو میر کے اس شعر سے بھی پوری طرح واقفیت نہیں ہو سکتی۔ مضمون چونکہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے، اور استعارے کا عام اصول یہ ہے کہ وہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کو بیان کرنے کے لئے اسے لاتے ہیں (یعنی مستعار لہٗ کے مقابلے میں مستعار منہ قوی تر ہوتا ہے) لہٰذا اس میں کثرت معنی کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ بدیں وجوہ کلاسیکی غزل کے نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ مضمون کو اس کے matrix میں رکھ کر دیکھنے پر قادر ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر کے لئے خان آرزو کا شعر کلیدی اہمیت تو رکھتا ہی ہے، لیکن جو اشعار اور مضامین ۱/۴۰۰ پر گذر چکے ہیں، ان کو بھی ذہن میں رکھنا سود مند ہوگا۔ غالب کو یاد رکھئے کہ ان کا مضمون بھی خان آرزو اور میر ہی سے شروع ہوتا ہے ؎

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

آخری بات یہ ہے کہ متکلم یا مقتول کو اس بات پر کوئی رنج نہیں ہے کہ کسی کا (میر = عاشق یا = کوئی اجنبی، ملاحظہ ہو شبلی کی نظم ''عدل جہانگیری'') خون ہو گیا۔ رنج اس بات کا ہے کہ خون کے دھبے چھڑانے میں معشوق کو اتنی مصیبت ہوئی۔ عشق میں فنائے ذات ہو تو ایسی ہو۔

جناب عبدالرشید نے اس بات سے اتفاق کرتے ہوئے کہ شعر زیر بحث میں خون جمنے کی بات ہے، خون سوار ہونے کی نہیں، دو شعر نقل کئے ہیں جن میں ''خون چڑھنا'' باندھا گیا ہے۔ لیکن ان اشعار کا میر کے زیر بحث شعر سے کچھ ربط نہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان اشعار میں ''خون چڑھنا'' محاورہ نہیں ہے بلکہ ''چڑھنا'' بمعنی ''اثر کرنا'' ہے، جس طرح ''دوکان چلنا'' محاورہ نہیں ہے بلکہ ''چلنا'' بمعنی ''سرسبز

ہونا'' ''مقبول ہونا'' وغیرہ ہے۔ بہر حال عبدالرشید کے نقل کردہ شعر حسب ذیل ہیں۔

ڈورے نہیں ہیں سرخ تری چشم مست میں
شاید چڑھا ہے خون کسی بے گناہ کا

(سراج)

تجھ اپر خون بے گناہوں کا
چڑھ رہا ہے شراب کی سی طرح

(آبرو)

دونوں شعروں میں قتل کے بعد کی صورت حال کا بیان ہے لیکن سردار جعفری صاحب ''خون چڑھنا'' سے ''خون کرنے کا ارادہ کرنا، خون کرنے پر یوں تیار ہو جاتا گویا جنون کا جوش ہو'' مراد لیتے ہیں اور یہ معنی ''خون چڑھنا'' میں بالکل نہیں ہیں۔

۴۰۹

وا اس سے سر حرف تو ہو گو کہ یہ سر جائے
ہم حلق بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

۴۰۹/۱ امام حسینؑ کی شہادت کے بارے میں روایت ہے کہ جب آپ کا سر مبارک نیزے پر علم کیا گیا تو آپ کی زبان معجز بیان پر سورۂ کہف کی آیت جاری ہوئی۔

ام حسبت ان اصحب الکھف
والرقیم کانوا من آیتنا عجباً
(کیا آپ یہ خیال کرتے ہیں کہ غار
والے اور پہاڑ والے ہماری عجائبات میں
سے کچھ تعجب کی چیز تھے؟)

(ترجمہ: حضرت مولانا اشرف علی تھانوی)

بعض روایات میں یہ بھی ہے کہ جب آپ کا فرق مبارک یزید کے دربار میں لایا گیا تو اس وقت بھی آپ کی لسان حق بیان پر قرآن کی آیات جاری تھیں۔ شعر زیر بحث کے سیاق و سباق میں ان روایات کا یاد آنا لازمی ہے۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ اس شعر کی ''امیجری پر تاریخ کی پرچھائیں ہے۔'' انھوں نے مزید لکھا ہے کہ اس شعر کا تعلق ''شہادت (حسینؑ) کے بعد کی روایت'' سے ہے، اور یہ کہ ''روایت لوک ورثے کا حصہ ہوتی ہے۔'' اس بات سے قطع نظر کہ ''تاریخ کی پرچھائیں'' اور ''لوک ورثے'' پر مبنی روایت، دونوں کی یک جائی تھوڑے سے تضاد کی حامل ہے، بنیادی بات بالکل صحیح ہے کہ شعر زیر بحث میں ان روایات کی گونج ہے جن کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ لیکن نارنگ بھی سردار جعفری کی طرح (۴۰۸/۳) مضمون آفرینی کے اصول کو نظر انداز کر کے شعر کے معنی کو محدود کر رہے ہیں۔

بے شک شعر میں وہ معنی ہیں جو کربلائی روایت کے حوالے سے برآمد ہوتے ہیں۔لیکن اس میں مزید معنی بھی ہیں۔اور یہ مزید معنی اگر نہ ہوں تو شعر اس بلند رتبے سے گر جائے جس پر ہم اسے فائز دیکھتے ہیں۔

سب سے پہلے تو لفظی محاسن پر غور کریں، کہ ان سے بھی معنوی محاسن ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ''سر حرف وا ہونا'' کے معنی ہیں ''گفتگو کا سلسلہ شروع ہونا۔'' لیکن ''سر وا ہونا'' کے معنی ہیں ''سر کا شق ہو جانا''، کیونکہ ''کھل جانا'' بمعنی ''شق ہو جانا'' بھی ہے (جیسے دیوار کھلنا، سر کھلنا۔) لہٰذا ''سر جانا'' اور سر حرف وا ہونا'' میں پر لطف مناسبت ہے۔ پھر، یہ قول محال بھی خوب ہے کہ سر اڑ جائے تو ہم گفتگو کریں گے۔ یہ کنایہ بھی خوب ہے کہ گفتگو کرنا زیادہ اہم ہے، جان جانا اتنا اہم نہیں۔ (بلکہ چپ رہنا ہی موت ہے، ملاحظہ ہو ۲/۳۵۶) یہاں مزید باریکی یہ ہے کہ حرف کی صفات کے لئے ''بے صوت'' بھی مستعمل ہے اور ''شور انگیز'' بھی۔ لہٰذا حلق بریدہ سے جو صوت نکلے گی وہ بے صوت بھی ہوگی اور شور انگیز بھی۔ (''حرف بے صوت'' اور ''حرف شور انگیز'' دونوں ''بہار عجم'' اور ''آنند راج'' میں موجود ہیں۔) اور آگے چلئے۔ جب حلق پر تلوار یا خنجر چلے گا تو حلق میں درد کی سوزش ہوگی۔ لیکن ''حرف گلو سوز'' کے معنی ہیں ''حرف تند'' (''آنند راج۔'') چنانچہ اشرف ماژندرانی کا شعر ہے ؎

خنجرت حرف گلو سوز ز جوہر دارد
ہست در سرزنش زخم زبانش گویا
(تیرے خنجر کا حرف بوجہ جوہر، گلو
سوز ہے۔ گویا اس کی زبان (میرے)
زخم کی سرزنش میں معروف ہے۔)

اشرف کے شعر میں بہت سی باریکیاں ہیں، جن کے بیان کا یہ موقع نہیں۔ لیکن اس کے مضمون سے یہ بات نکلتی ہے کہ وہ خنجر جو مقتول کے گلے پر چلا ہے، اس کا زخم گلو سوز ہے، لیکن ''گلو سوز'' بمعنی ''تند'' کی وجہ سے یہ نکتہ پیدا ہوا کہ یہ مقتول ہے جس کا حرف گلو سوز ہے، یعنی وہ اپنے قاتل پر طنز و طعن کر رہا ہے۔

اب حلق بریدہ کے پیکر اور حلق بریدہ کی گفتگو کے مضمون پر غور کرتے ہیں۔ اس پیکر کے ساتھ اس مضمون کو شاید رومی نے سب سے پہلے برتا ہے۔ مثنوی (دفتر سوم) میں مولانا فرماتے ہیں ؎

حلق بریدہ جہد از جاے خویش
خون خود جوید زخون پالاے خویش
(حلق بریدہ اپنی جگہ سے اچھل کر اپنا خون بہانے
والے سے خوں بہا طلب کرتا ہے۔)

پیکر کی شدت اور حرکت، اور مضمون کی ندرت قابل صد ستائش ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ پھر حلق بریدہ کے پیکر کو سودا اور مصحفی نے درد کی طرح میں لکھی ہوئی ایک غزل میں اپنے اپنے رنگ سے باندھا ہے ؎

غافل ہے کیوں ترا مری فرصت سے گوش دل
اے بے خبر میں نالۂ حلق بریدہ ہوں
(سودا)

سودا نے میر کے مضمون کو تھوڑا بہت نبھایا ہے۔ لیکن ان کا مصرع اولیٰ بہت الجھا ہوا ہے اور ان کے شعر میں کثرت الفاظ بھی ہے۔ لیکن مصحفی تو اتنا بھی مضمون نہ بنا سکے ؎

نے زخم خوں چکاں ہوں نہ حلق بریدہ ہوں
عاشق ہوں میں کسی کا اور آفت رسیدہ ہوں

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ مضمون کے امکانات کو بروے کار لانے کے لئے جس استعاراتی قوت کی ضرورت تھی، وہ سودا اور مصحفی کے شعروں میں استعمال نہ ہو سکی۔ غالب نے اس زمین میں تین غزلیں کہیں، دو نو عمری میں اور ایک پکی عمر میں۔ لیکن انھوں نے تینوں غزلوں میں ''حلق بریدہ'' سے احتراز کیا۔ بظاہر انھیں اس بات کا احساس تھا کہ رومی اور میر کے سامنے یہ مضمون سرسبز نہ ہو سکے گا۔ غالب نے اپنی دوسری غزل میں ''زبان بریدہ'' کا پیکر اور مضمون خوب استعمال کیا، اور یہاں ان کا خاص تجریدی رنگ بھی نمایاں ہے ؎

پیدا نہیں ہے اصل تگ و تاز جستجو
مانند موج آب زبان بریدہ ہوں

میر نے حلق بریدہ/زبان بریدہ سے گفتگو کا مضمون ایک بار اور بھی باندھا ہے ؎

کیا کیا سخن زباں پہ مرے آئے ہو کے قتل
مانند خامہ گو کہ مرا سر قلم کیا

(دیوان سوم)

یہاں تشبیہ کے تصنع، اور مصرع ثانی میں فاعل کے حذف کے باعث شعر بہت پھسپھسا ہو گیا۔ لیکن غالب نے یہ مضمون اٹھایا اور اسے آسمان پر پہنچا دیا ۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

۴۱۰

بھڑکے ہے آتش گل اے ابر تر ترحم
گوشے میں گلستاں کے میرا بھی آشیاں ہے

۴۱۰/۱ اس شعر میں سب سے پہلی دلچسپ بات تو یہ ہے کہ اگر چہ اس کے مضمون کے تمام افزا متداول اور عام ہیں، لیکن میر نے انھیں یک جا کر کے پلٹ دیا ہے۔ یعنی یہ بات تو مرغوب ومحبوب اور زندگی کا مقصود ہے کہ آتش گل ہمیں جلا کر خاک کر دے۔ (= ہم معشوق کے ہاتھوں اپنی جان کھوئیں۔) لیکن یہاں آتش گل کی بھڑک اور تمازت دیکھ کر ابر تر کو پکارا جا رہا ہے، کہ تو آ کر آگ کو بجھا دے، کیونکہ اس گلشن کے ایک کونے میں میرا بھی چھوٹا سا آشیاں ہے، اور وہ بھی آگ کی لپٹوں میں آیا چاہتا ہے۔ بظاہر تو یہ مضمون مرتبۂ عاشقی سے گرا ہوا ہے، لیکن دراصل اس میں کئی تہیں ہیں۔

پہلی بات تو یہ کہ ابر تر جتنا برسے گا، آتش اتنی ہی زیادہ بھڑکے گی، کیونکہ ہمارے یہاں تو برسات ہی میں ہر طرف گل وسبزہ کا جوش ہوتا ہے۔ بارش جتنی زیادہ ہوتی ہے اتنا ہی جوش نمو بڑھتا ہے اور پھول پتیاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔ لہٰذا ابر تر کو برسنے کی دعوت دینا، دراصل آتش گل کے اور دہکائے جانے کا تقاضا کرنا ہے۔ ایسی صورت میں متکلم کے آشیاں کا بچ رہنا معلوم۔ موجودہ معنی کی رو سے یہ شعر دریدا کے اس اصول کو قائم کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ متن بظاہر کچھ کہتا ہے لیکن دراصل کچھ اور کہتا ہے۔ اور اس سے پال دمان یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ متن کی نوعیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ منشائے مصنف سے یا اپنے ظاہری معنی سے بالآخر بے نیاز ہو جاتا ہے۔

تھوڑا اور غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے جتنا ہم نے گذشتہ تشریح میں دیکھا فرض کیجیے ہر طرف بارش کا جوش ہے اور گلشن میں جگہ جگہ سبزہ وگل اگ رہے ہیں، یعنی آتش گل

خوب بھڑکی ہوئی ہے لیکن متکلم کا آشیاں تو ''گوشے میں گلستاں کے'' ہے، لہٰذا وہاں تک ابھی تک آتش گل نہیں پہنچی ہے۔ لہٰذا متکلم کی استدعا ہے کہ اے ابر تر، ہم بھی ایک کونے میں پڑے ہیں۔ ہم پر رحم کر اور ادھر آ کر برس، تاکہ آتش گل ہمارے آشیاں تک پہنچ جائے اور اسے اور ہمیں اپنے شعلوں کی آغوش میں لے لے۔

''ترحم'' کے معنی ہیں ''مہربانی کرنا''، ''بخشنا'' (بخشودن۔) ملاحظہ فرمائیں ''منتخب اللغات''۔ موخر الذکر معنی کے پھر دو معنی ہیں: (۱) گناہ معاف کرنا اور (۲) عطا کرنا۔ (''موارد المصادر''۔) ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں ہمارے مفید مطلب ہیں۔ یعنی اے ابر مجھے بخش دے (آگ سے محفوظ رکھ۔) یا اے ابر مجھے بھی اپنی فیاضی سے بہرہ یاب کر۔ (آتش گل کو اس قدر بھڑکا کہ وہ مجھ تک پہنچ جائے۔) یا اے ابر مجھ پر بھی مہربانی کر (اور مجھے جلنے سے بچا لے۔)

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ اگر متکلم کو آشیاں بچانے کی فکر ہے تو ایسا کیوں ہے؟ ممکن ہے یہ محض ہوس، اور زندگی سے بزدلانہ لگاؤ کی بنا پر ہو۔ (ملاحظہ ہو ۴/۳۶۴۔) ممکن ہے متکلم کے ذہن میں منصوبہ ہو کہ آتش گل کے ذریعہ باغبان اور صیاد جب جل چکیں گے تو میں باغ میں آزادی سے رہوں گا، اور اس منصوبے کو پورا کرنے کے لئے وہ یہ چالا کی کر رہا ہو کہ ابر تر سے رحم کی بھیک مانگ رہا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے حسن اور دلکشی کی اس قدر کثرت دیکھ کر متکلم کے ہاتھ پاؤں پھول گئے ہوں، اور وہ اس قدر حسن کو برداشت اور انگیز کرنے کی قوت چاہتا ہو۔ یعنی وہ آتش گل میں جل مرنے کے پہلے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتا ہو۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کو ''آتش رنگ'' اور ''آتش رخ'' وغیرہ بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا آتش گل کے بھڑکنے سے یہ مراد بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کسی بنا پر برافروختہ ہے (مستی سے برافروختگی کے مضمون پر ملاحظہ ہو ۲/۱۷۸) اور اس کی برافروختگی سے عاشق کو خوف آ رہا ہے۔ بہر حال جس طرح بھی دیکھیں شعر کا مضمون بہت تازہ اور دلچسپ ہے۔ شاکر ناجی نے عام مضمون کو لے کر کہ جو آتش گل میں جل کر جان نہ دے اس پر لوگ انگشت نما ہوں گے، عمدہ شعر کہا ہے۔

اک آتش بہار سے بچ گئی ہے دیکھیے
بلبل کے حق میں گل نہ اگر خندنی کرے

حق یہ ہے کہ ناجی کے شعر میں ڈرامائیت نے اسے میر کے شعر سے بہتر بنا دیا ہے۔ لیکن میر کے مضمون کی تازگی بھی اپنی جگہ پر ہے۔ ان کے مصرع ثانی میں روز مرہ کی برجستگی اور انداز کا گھریلو پن پرلطف ہے، گویا انکسار سے کہہ رہے ہوں کہ بھائی کسی گوشۂ باغ میں ایک چھوٹی سی کٹیا ہماری بھی ہے۔

۴۱۱

پھر اس سے طرح کچھ جو دعوے کی سی ڈالی ہے
کیا تازہ کوئی گل نے اب شاخ نکالی ہے

دیہی کو نہ کچھ پوچھو اک بھرت کا ہے گڑوا
ترکیب سے کیا کہیے سانچے میں کی ڈھالی ہے

بھرت=ایک مخلوط دھات۔
گڑوا=پانی نکالنے کا چھوٹا برتن

ہم قد خمیدہ سے آغوش ہوئے سارے
پر فائدہ تجھ سے تو آغوش وہ خالی ہے

ہے گی تو دو سالہ پر ہے دختر رز آفت
کیا پیر مغاں نے بھی اک چھوکری پالی ہے

خوں ریزی میں ہم سوں کی جو خاک برابر ہیں
کب سر تو فرو لایا ہمت تری عالی ہے

۴۱۱/۱ اس شعر میں مضمون کچھ نہیں، لیکن رعایت کا کرشمہ اس میں خوب جلوہ گر ہے۔ ''دعویٰ'' بمعنی جھگڑا ہے، اور ''طرح ڈالنا'' بمعنی ''آغاز کرنا''۔ ''شاخ نکالنا'' کے معنی ہیں ''عیب نکالنا''، ''کوئی نئی بات نکالنا'' (عام طور پر برے معنی میں آتا ہے) ''کوئی معاملہ یا جھگڑا پیدا کرنا'' وغیرہ۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ معشوق نے گلاب کے پھول سے جھگڑے کی جو نئی طرح ڈالی ہے، تو کیا اس وجہ سے کہ پھول نے اپنی

تعریف میں کوئی نئی بات نکالی ہے، یا اس نے معشوق کی مخالفت کرتے ہوئے اس میں کوئی نیا عیب نکالا ہے؟ دوسرے معنی یہ ہوئے کہ پھول جو معشوق سے دوبارہ بر سر جنگ ہونا چاہتا ہے تو کیا اب کی بار گل نے کوئی نئی چیز حاصل کر لی ہے جس کے بل بوتے پر وہ معشوق سے آمادہ جنگ ہے؟ مضمون یہ ہوا کہ معشوق اور گل میں (بوجہ حسن و نزاکت) باہم مقابلہ اور رقابت ہے۔

ظاہر ہے کہ مضمون کچھ نہیں، اور معنی کی دو تہوں کے باوجود شعر میں کوئی خاص زور نہیں دکھائی دیتا۔ لیکن اب رعایتوں پر غور کریں۔ ''ڈالی'' اور ''شاخ'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/ ۱۸۸۔) ''طرح ڈالنا'' بمعنی ''بنیاد ڈالنا'' اور ''تازہ شاخ نکالنا'' میں بھی ضلع کا ربط ہے۔ ''طرح'' اور ''تازہ'' میں بھی ضلع ہے، کیونکہ ''طرح کش'' بمعنی ''شبیہ ساز'' ہے، اور شبیہ میں تازگی نہ ہو تو اس کی کوئی قدر نہیں۔ ''تازہ'' اور ''گل'' میں رعایت اور مناسبت ظاہر ہے۔ ''گل'' اور ''شاخ'' کی رعایت سامنے کی ہے۔ ''دعویٰ'' (بمعنی ''جھگڑا'') اور ''شاخ'' (شاخ نکالنا = عیب نکالنا وغیرہ) میں ضلع کا ربط ہے۔ ''گل'' اور ''نکالی'' میں بھی ضلع ہے، کیونکہ پھول شاخ پر نکلتا ہے۔ غرض کہ پورا شعر رعایتوں سے رنگین ہے۔

۲/۲۱۱ بدن کو سانچے میں ڈھلا ہوا کہنا عام مضمون ہے۔ خود میر نے اسے کئی جگہ اور برتا ہے ؎

ڈول بیاں کیا کوئی کرے اس وعدہ خلاف کی دیہی کا
ڈھال کے سانچے میں صانع نے وہ ترکیب بنائی ہے

(دیوان چہارم)

اتنی سڈول دیہی دیکھی نہ ہم سنی ہے
ترکیب اس کی گویا سانچے میں گئی ہے ڈھالی

(دیوان ششم)

پھر اسے مختلف شعرا نے (غالباً میر کی دیکھا دیکھی) میر کے سے انداز میں باندھنے کی کوشش کی ؎

ترکیب کو دیکھ اس کے خوش اسلوب بدن کی
جیسے کہ وہ سانچے سے ابھی ڈھال دیا ہے

(مصحفی)

مصحفی کے شعر میں میر کے تینوں شعروں کا اثر صاف ظاہر ہے۔لیکن وہ بات بنا لے گئے ہیں۔بعد کے لوگوں کو اتنی بھی کامیابی نہ ملی ۔

دست قدرت نے بنایا ہے تجھے اے محبوب
ایسا ڈھالا ہوا سانچے میں بدن ہے کس کا

(آتش)

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح
ہر گز سنار نے ترے زیور گھڑے نہیں

(علی اوسط رشک)

رشک کے شعر میں زیوروں کے مضمون نے لطف پیدا کر دیا ہے۔آتش کے یہاں محض پھیکی لفاظی ہے۔اب اس بات پر غور کریں کہ جس مضمون کو بہت سے شعرا نے باندھا ہے اور جسے خود میر نے کم سے کم دو بار اور نظم کیا، اسے زیر بحث شعر میں میر نے کس بلندی پر پہنچا دیا ہے۔

سب سے پہلے تو لفظ ''دیہی'' کو دیکھئے، کہ وہ تازہ بھی ہے اور اس میں ایک گھریلو جنسی لذت بھی ہے۔یہ لفظ بیگمات اور خواتین کے بدن کے لئے نہیں، اور نہ نوخیز لڑکیوں کے بدن کے لئے مناسب ہے۔اس کا صحیح مصرف تو عام زندگی میں نظر آنے والی کاج کرتی ہوئی محنت کش عورتوں کے جسم کو بیان کرنے میں ہے، جہاں تھوڑا بہت پردہ اور تھوڑی بہت بے پردگی مل کر رولاں بارت کے قول کی یاد دلاتی ہے کہ بدن کے جو حصے چھپے رہتے ہیں ان کا لطف اسی بات میں ہے کہ بدن تھوڑا بہت عریاں بھی ہو۔ ''سڈول'' کا لفظ دیوان ششم والے شعر میں خوب ہے، لیکن یہاں ''بھرت کا گڑوا'' کہہ کر ایسی عجیب و نادر تشبیہ فراہم کی ہے کہ شیکسپیئر جیسے وسیع الخیال اور گھریلو باتوں کے ماہر شاعر کا بھی ذہن وہاں تک جانا شاید محال تھا۔''بھرت'' (اس کا تلفظ رائے متحرک سے بھی ہے اور رائے ساکن سے بھی) کو جست، سیسہ اور تانبا ملا کر بناتے ہیں۔لہٰذا اس کا رنگ سبزی مائل سرخ ہوتا ہے۔تاجی نے غالباً اسی کو ذہن میں رکھ کر کہا

ہے، اور خوب کہا ہے ؎

وہ سانولا وہ سبزا وہ گندمی وہ گورا
مجھ نقد دل کو جیتا اب مکر کر کسی نے

گڑوا (کاف مفتوح بقول ''نوراللغات''۔ فرہنگ اصطلات پیشہ وراں میں گاف مضموم لکھا ہے۔ ہماری طرف ''گڑوی''، ''گڑوا'' دونوں گاف مفتوح سے بولتے ہیں۔) پانی نکالنے یا رکھنے کا چھوٹا برتن ہوتا ہے جو چھوٹے سے گھڑے کی شکل کا ہوتا ہے، لیکن اس کی گردن ذرا لمبی ہوتی ہے۔ مولوی ظفرالرحمٰن (''فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں'' جلد سوم) نے کہا ہے کہ دلی کی ڈونگیا، ڈبولیا، اور گڑوا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی یہ ایک چھوٹا سا برتن ہوا جس کی شکل سڈول، دائروی اور کوٹھی دار ہوتی ہے۔ (فرہنگ میں جو تصویر دی ہے اس کے اعتبار سے اس میں ہینڈل بھی ہوتا ہے، لیکن ہماری طرف گڑوی/گڑوا بے ہتھے کے بھی ہوتے ہیں۔) ہر صورت میں اس کی شکل زنانہ جسم کی آفاقی علامت ♀ کی یاد دلاتی ہے۔ یعنی ایک تھوڑی گول مٹول سی چھوٹے قد اور گٹھے ہوئے بدن کی لڑکی، جس کا رنگ سبز سنہرا ہے، اس کو میر نے بھرت کا گڑوا کہا ہے۔ ایسی تشبیہ وہی شخص لا سکتا تھا جس کا مشاہدہ بے پناہ، تخیل بے لگام، اور جس کے ذہن وفکر کی جڑیں روزمرہ زندگی میں پیوست ہوں۔ مصحفی کو جسم کے بیان میں لامسہ، باصرہ ہر طرح کے پیکر پر قدرت تھی، لیکن اس قدر گھریلو پیکر اور وہ بھی اس قدر غیر معمولی، ان کی دسترس سے کوسوں آگے ہے۔ چنانچہ ان کے شعر میں ''ترکیب'' اور ''خوش اسلوب'' جیسے عمدہ لفظ تو ہیں، لیکن ان کی بداعت متوقع ہے۔ ''گڑوا'' کی طرح کا غیر متوقع بداعت والا لفظ ان کے ذخیرۂ الفاظ میں نہیں۔

''بھرت'' چھوٹی قیمت کے سکوں کے اس مجموعے کو بھی کہتے ہیں جس کی مجموعی قیمت پورا روپیہ ہو۔ یعنی ''بھرت'' کے اس مفہوم میں بھی سڈول پن اور متناسب ہونے کا مفہوم شامل ہے، کہ سب سکے اس تناسب میں ہوں کہ مل کر ایک مکمل روپیہ بن جائیں۔ علیٰ ہذالقیاس خوبصورت جسم بھی ایسا ہی ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے الگ الگ کوئی حصہ بدن کسی خاص حسن کا حامل نہ دکھائی دے، لیکن سب مل کر قیامت برپا کر دیں۔ اگلے مصرعے میں لفظ ''ترکیب'' سے ان معنی کو تقویت ملتی ہے۔ ''ترکیب دادن'' کے معنی ہیں ''کسی چیز کو شکل عطا کرنا، کسی چیز کو بنانا۔'' (اسٹائنگاس۔) ''ترکیب'' کا لفظ میر نے ۲/۳۱۲ میں بھی

بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔ مصرع ثانی میں ''سے'' بمعنی ''بارے میں'' ہے اور فارسی کے ''از'' کا ترجمہ ہے، جیسا کہ ہم ۲/۳۰۹ پر ابو طالب کلیم کے شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ اسلوب نہایت عمدہ ہے، کہ پہلے استفہام انکاری ہے اور پھر جواب۔ یعنی سوال کا جواب ممکن بھی نہیں، اور جواب دے بھی دیا ہے۔ معنی اور زور کلام اور توازن کا کرشمہ ہے کہ شعر ہے۔ اس مضمون پر جتنے شعر ہم نے اوپر دیکھے ہیں ان میں سے کسی میں یہ بات نہیں کہ سانچے میں ڈھالنے والی بات تو خبر یہ اسلوب میں ہو، اور اس کا مسند (یا مبتدا) انشائیہ ہو۔

''ترکیب'' کا لفظ دیوان دوم میں بھی میر نے خوب برتا ہے، لیکن وہاں مصرع ثانی کے انشائیہ انداز، اور ردیف (ہائے رے) کی بے ساختگی ''ترکیب'' کے حسن پر حاوی ہوگئے ہیں ؎

رنجھنے ہی کے ہے قابل یار کی ترکیب میر
واہ رے چشم و ابرو قدو قامت ہائے رے

اس شعر سے یہ بات بہر حال صاف ہو جاتی ہے کہ میر نے ''ترکیب'' کو ''ترکیبی عمل'' (Composition) کے معنی میں برتا ہے۔

۴۱۱/۳ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے، کہ اس میں حسرت، ہوسناکی، اور ظرافت کا ایسا امتزاج ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ کون سا عنصر حاوی ہے۔ اپنے قد خمیدہ کو آغوش سے استعارہ کرنا نہایت بدیع ہے، لیکن اس سے بھی بدیع تر یہ بات ہے کہ اس آغوش کو معشوق سے خالی دیکھ کر افسوس کیا ہے۔ یعنی افسوس اپنے بڑھاپے پر نہیں، بلکہ اپنی محرومی پر ہے۔ ورنہ بڑھاپے میں بھی یہ ولولہ رکھتے ہیں کہ معشوق کو آغوش میں لے لیں۔

اس زمین میں سودا اور مصحفی نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ مصحفی نے ''خالی'' کا قافیہ ''آغوش'' کے مضمون کے ساتھ باندھا ہے، اور سچی بات یہ ہے کہ اگرچہ اس میں میر کی سی طباعی نہیں، لیکن مصحفی کا مضمون میر کے مضمون سے زیادہ نادر ہے ؎

کیا جانے گیا ہوں میں آغوش میں کس گل کے
آغوش مری مجھ سے اس رات کو خالی ہے

''گالی'' کا قافیہ اس زمین میں شاید سب سے مشکل تھا۔ تینوں استادوں نے اسے باندھا ہے، اور یہاں سودا سب پر بازی لے گئے ہیں ؂

مجلس میں کوئی اس کی کیا جاوے کہ اب واں تو
ہر حرف میں جھڑکی ہے ہر بات میں گالی ہے
(مصحفی)

عزت کی کوئی صورت دکھلائی نہیں دیتی
چپ رہئے تو چشمک ہے کچھ کہئے تو گالی ہے
(میر)

ہر بات پہ ہے میری اوروں سے اسے چشمک
مجھ پر وہ کنایہ ہے نوکر پہ جو گالی ہے
(سودا)

سودا کے شعر میں اتنی باریکیاں ہیں کہ ان کو بیان کرنے کے لئے بہت وقت چاہئے۔ فی الحال یہی عرض کرتا ہوں کہ شکست خوردہ یا ناقدری کے شاکی ذہن کی نفسیات کا اس سے عمدہ بیان دو مصرعوں میں ناممکن ہے۔

۴/۴۱۱ دختر رز کی شوخی اور آزادہ روی کا مضمون بیدل سے بہتر شاید کسی نے نہ باندھا ہو ؂

آفت ایجاد است طبع از دست گاہ خود سری
دختر رز فتنہ ہا می زاید از بے شوہری
(چونکہ اس میں خودسری کی صلاحیت بہت ہے
اس لئے وہ بڑی آفت ایجاد ہے۔ شوہر نہیں
رکھتی اس لئے دختر رز طرح طرح کے فتنے جنتی
رہتی ہے۔)

مرزا جان طپش نے بھی ذرا ہلکا مضمون بڑے لطف سے باندھا ہے ؂

پھرتی ہے منھ ملاتی ہر منھ سے دختر رز
اللہ رے کیا اسے بھی مستی لگی ہوئی ہے

مستی لگنا=جنسی جذبہ پیدا ہونا

میر نے دیوان اول ہی میں دو سالہ دختر رز کا مضمون باندھا ہے لیکن کسی خاص امتیاز کے ساتھ نہیں۔

ہم جوانوں کو نہ چھوڑا اس سے سب پکڑے گئے
یہ دو سالہ دختر رز کس قدر شتاہ ہے

میرزا جعفر راہب اصفہانی کا ایک بہت دلچسپ شعر ہے جس کا بنیادی مضمون تو کچھ اور ہے، لیکن اس میں دختر رز کا مضمون بھی انتہائی خوبی سے آ گیا ہے۔

مدتے شد کہ دریں مے کدہ خمیازہ کشم
تارسد دور بمن دختر رز پیر شدہ است

(ایک مدت سے میں اس مے کدے میں جماہیوں
پر جماہی لے رہا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ مجھ تک پہنچتے
پہنچتے دختر رز بوڑھی ہو جائے گی۔)

شراب کے سر چڑھنے کے مضمون پر ہم آبرو کا نہایت عمدہ شعر دیکھ چکے ہیں (۱/۳۷۰) لیکن میر کا زیر بحث شعر بھی اپنے امتیازات رکھتا ہے۔

مصرع ثانی کی بے تکلفی اور شوخی، اس کا انشائیہ اسلوب، دختر رز کو "چھوکری" کہنا، اور "پالی" کی دو معنویت بہت خوب ہیں۔ (پا+لی یعنی حاصل کر لی ہے اور "پالی" ہے، یعنی پرورد۔) "دو سالہ" کے اعتبار سے "پیر مغاں" کا لطف بیان اس پر مستزاد ہے، کہ مئے دو سالہ بہت تند و تیز ہوتی ہے۔ لہٰذا پیر کے پاس دو سالہ چھوکری ہونا عمدہ ہے، اور یہ بات عمدہ تر ہے کہ مئے دو سالہ اپنی تندی کے اعتبار سے بڑے بڑوں کے چھکے چھڑا دیتی ہے۔

مئے دو سالہ کا مضمون حافظ نے کثرت سے اور ہمیشہ بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

چل سال رنج و غصہ کشیدیم و عاقبت
تدبیر ما بدست شراب دو سالہ بود

(چالیس برس تک میں نے رنج وغم اٹھائے آخر
شراب دوسالہ میرا علاج ثابت ہوئی۔)

مئے دو سالہ و محبوب چاردہ سالہ
ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

(شراب دو سالہ اور چودہ برس کے سن کا
معشوق، بس انھیں صغیر و کبیر کی صحبت میرے لئے
بہت ہے۔)

حافظ کے کلام کی متصوفانہ تعبیر کا ایک طریقہ یہ بھی استعمال کیا گیا ہے کہ ''مئے دوسالہ'' اور اس طرح کے دوسرے الفاظ وتراکیب کو مصطلحات فرض کیا جائے اور ان کے عارفانہ معنی مقرر کئے جائیں۔ چنانچہ صغیر وکبیر والے شعر پر بحث کرتے ہوئے یوسف علی شاہ چشتی نظامی اپنی ''شرح یوسفی'' میں لکھتے ہیں کہ شراب دوسالہ اور معشوق چاردہ سالہ دونوں سے ''شراب معرفت'' مراد ہے۔ ایک کچھ کم تند وموثر ہے، اور ایک زیادہ۔ پھر وہ کہتے ہیں کہ ''مئے دوسالہ مئے وحدت ہر دو چشم مخمور شاہد کی بھی ہو سکتی ہے، بدیں وجہ کہ لغت میں سال سرچشمۂ آب کو کہتے ہیں اور چشم بھی سرچشمۂ آب اشک ہے''۔ وہ مزید کہتے ہیں کہ ''محبوب چاردہ سالہ سے شاہد نوجوان امرد مراد ہے۔'' ایک اور شعر کی شرح میں انھوں نے لکھا ہے کہ ''عشق مجازی کا مادہ رجولیت ہے۔ اور جب عشق مجازی سے حقیقت کو پہنچا پھر رجولیت کی حاجت نہیں۔ اس واسطے عشق اول کو رجولیت درکار ہے اور مشاہدۂ معرفت تشبیہ کو مشاہدۂ صورت عمر وبکر ضرور ہے۔'' لہٰذا ایک اعتبار سے مئے دوسالہ اور محبوب چاردہ سالہ دونوں شراب معرفت ہیں، اور ایک اعتبار سے ایک تو شراب معرفت ہے اور دوسرا وہ مجاز ہے جس سے حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں۔ (المجاز قنطرۃ الحقیقت = مجاز، حقیقت کا پل ہے۔) یوسف علی شاہ صاحب کی شرح کو اگر میر کے شعر پر منطبق کریں تو ''پیر مغاں'' سے بقول یوسف علی شاہ مراد ہوگی ''پیر رند عشق'' جو کہ ''شراب معرفت پلا کر سکر معرفت سے مست و مدہوش کرتا ہے۔'' (یہ اصطلاح حافظ کے مشہور شعر ''بہ مے سجادہ رنگیں کن گرت پیر مغاں گوید/ کہ سالک بے خبر نبود زراہ ورسم منزلہا'' سے مستخرج کی گئی ہے۔) لہٰذا ''مئے دوسالہ'' = شراب معرفت اور اس شرح کی روشنی میں میر کے شعر کو مستانہ عارفانہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس طرح بھی دیکھیں، شعر غیر معمولی ہے۔

۵/۴۱۱ یہ مضمون تو عام ہے کہ بعض عاشق قتل کے لائق ہوتے ہیں، اور بعض اس قدر فرومایہ یا بدنصیب ہوتے ہیں کہ وہ قتل کے بھی لائق نہیں ہوتے۔ ملاحظہ ہو ۵۰/۶ اور ۳۱۹/۲ اور ۱۵۶/۳۔ محولہ بالا اشعار میں تو رنج یا امید کا پہلو ہے، لیکن زیر بحث شعر اس لئے ان میں ممتاز ہے کہ اس کا لہجہ تلخ اور طنزیہ ہے۔ مصرع ثانی میں وہی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو گذشتہ شعر میں بھی، کہ استفہام انکاری کے بعد (جس کا جواب ممکن نہیں) ایک جوابی فقرہ رکھ دیا (ہمت تری عالی ہے) اور فقرہ بھی ایسا جس سے زہر خندیوں ٹپک رہا ہے جس طرح زہریلی سوئی سے زہر ٹپکتا ہے۔ مزید خوبی یہ کہ براہ راست معشوق سے مخاطب ہو کر کہا ہے، گویا سامنے سامنے گفتگو ہو رہی ہے۔ ''کب سر تو فرو لایا'' کا پیکر بھی عمدہ ہے، کیونکہ جو لوگ خاک برابر ہیں ان کو قتل کرنے کے لئے جھکنا تو ہوگا ہی۔ لیکن ایک معنی یہ بھی ہیں کہ تو نے ہم جیسوں کو سر سواری ہی قتل کر دیا۔ تو نے سر جھکانے کی بھی زحمت نہ کی! سر جھکاتا تو شاید ہم تجھے دیکھ لیتے، اب تو نے وہ موقع بھی نہ دیا۔ ان معنی کو سامنے رکھیں تو ''ہمت تری عالی ہے'' کا طنز اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے کہ واہ کیا عالی ہمتی ہے کہ خاک برابروں کو نگاہ بھر کر دیکھا بھی نہیں، اور نہ انھیں یہ موقع دیا کہ وہ تجھے دیکھ سکیں۔ اب ایک امکان یہ بھی سامنے آتا ہے کہ شاید سر سواری قتل بھی نہ کیا ہو، بلکہ روندتا ہی چلا گیا ہو۔ ایسے میں ہم افتادگان خاک کو سر جھکا کر دیکھنے کا کیا سوال؟ روندتے چلے جانے کے مضمون پر غالب نے کیا خوب کہا ہے ؎

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج
گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک

افتادگان خاک کی بےچارگی پر میر نے دیوان اول ہی میں کہا ہے ؎

کیا غم میں ویسے خاک فتادہ سے ہو سکے
دامن پکڑ کے یار کا جو ٹک نہ رو سکے

لیکن یہاں عاشق سے زیادہ کوئی گدا گر معلوم ہوتا ہے جو خاک افتادہ ہے۔ زیر بحث شعر میں زبردست طنطنہ اور معشوق کے تئیں عجب تحقیر کا پہلو ہے۔ عمدہ شعر کہا۔

۴۱۴

روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

۴۱۴/۱ عشق کی اس سے زیادہ جامع تعریف، اور مصرع ثانی جیسا چست بندش کا مصرع دور دور ڈھونڈے نہ ملے گا۔ لیکن شعر میں ابھی اور کچھ ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''نسبت عشقی'' نہایت پر لطف ہے، پھر یہ ابہام بھی ہے کہ ''روز آنے'' کا فاعل معشوق بھی ہو سکتا ہے اور عاشق بھی۔ یعنی کوئی ضروری نہیں کہ عشق روزانہ دیار معشوق میں آئے، یا معشوق ہی روزانہ عاشق سے ملنے کو آئے۔ مصرع ثانی میں عمر بھر ایک ملاقات چلی جانے کے کئی معنی ہیں۔

(۱) اسی ایک ملاقات کو بار بار ذہن میں دہراتے اور تخئیل کے عمل میں لاتے ہیں۔

(۲) بس ایک ملاقات کافی ہے اس کی لذت اور سرشاری تا عمر باقی رہتی ہے۔

(۳) ایک ہی ملاقات سہی، لیکن وہ ایسی دولت ہے جو تا عمر خرچ نہیں ہوتی ہر دن کے ساتھ اس کی یاد، یا اس کا لطف، دھندلا پڑتا جاتا ہے، لیکن پھر بھی اتنا باقی رہتا ہے کہ اس دن کام چل جائے اور اتنی بے قراری نہ ہو کہ دل بے قابو ہو کر کچھ کر بیٹھے۔

(۴) ایک ہی ملاقات کی مدت تمام عمر پر پھیل جاتی ہے۔ یعنی ایک بار جب اس سے ملے تو گویا تمام عمر پھر ملنا ہی ملنا رہا۔

کیفیت کے ساتھ شور انگیزی بھی ہے، اور معنی کے لحاظ سے بھی شعر کچھ ہیٹا نہیں۔ حسرت موہانی نے اس غزل پر بڑی محنت سے غزل کہی تھی جو ایک زمانے میں بہت مشہور ہوئی۔ ایک قافیہ جو میر نے نہیں باندھا ہے، حسرت کے یہاں اچھا بندھا ہے۔ ورنہ ان کی باقی غزل میر سے کچھ علاقہ نہیں رکھتی،

اگرچہ خود میر کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں سے نہیں ہے ۔

اس ستم گر کو ستم گر نہیں کہتے بنتا
سعی تاویل خیالات چلی جاتی ہے

(حسرت موہانی)

حسرت کے شعر میں بہترین مضمون ''تاویل خیالات'' ہے، کہ معشوق کا عمل ایسا ہے جو اسے ستم گر ثابت کرتا ہے، لیکن عاشق کا دل نہیں چاہتا کہ معشوق کو ستم گر قرار دے (اور اس طرح خود اپنی ہی امیدوں اور توقعات پر پانی پھیر دے۔) لہٰذا وہ اپنے خیالات کی (حقائق کی نہیں) تاویل کرنے میں مصروف ہے۔ یعنی اس کے دل میں جو خیالات (بدگمانیاں) معشوق کے بارے میں ہیں، ان کا مطلب کچھ ایسا نکالنا چاہتا ہے جس سے وہ بدگمانیاں، خوش گمانیاں ثابت ہوں۔ حسرت موہانی یا ان کے معاصرین کے یہاں اس قدر لطیف نکتہ مشکل سے ملتا ہے۔

حضرت شاہ فضل رحمٰن صاحب گنج مرادآبادی اپنے بعض مریدوں کو ایک بار توجہ دیتے تھے اور فرماتے تھے کہ انشاءاللہ عمر بھر کو کافی ہوگی۔ چنانچہ ان کے ایک مرید جناب عباد علی کا کہنا ہے کہ ایسی ہی توجہ حاصل ہونے کی خوش بختی انھیں بھی نصیب ہوئی، اور واقعی اس کے اثرات تا عمر باقی رہے۔ خاص کر آخری وقت میں تو اس توجہ کے اسرار و اثرات نے عجب رنگ دکھایا۔ میر کو صوفیانہ طور طریقوں اور اہل اللہ کی قوتوں کا شعور قرار واقعی تھا۔ ممکن ہے یہ شعر ایسی ہی توجہات کے بارے میں ہو۔ لفظ ''نسبت'' جو صوفیوں میں بھی استعمال ہوتا ہے، اس اعتبار سے خاص دلچسپی کا حامل ہے۔

آخری بات یہ کہ ''آنے'' اور ''چلی جاتی ہے'' میں ضلع کا لطیف ربط ہے۔

۴۱۳

پہنچا تو ہوگا سمع مبارک میں حال میر
اس پر بھی جی میں آوے تو دل کو لگائیے

۴۱۳/۱ مومن کا مشہور زمانہ شعر براہ راست میر کے شعر پر مبنی ہے ؂

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

میر کا شعر مومن سے بہت بلند ہے۔ لیکن یہ ذوق، فیشن اور نقادوں کی ستم ظریفی ہے کہ مومن کا شعر شہرۂ آفاق ہے، اور میر کا شعر سردار جعفری کے علاوہ بہت کم لوگوں کی نظر میں آسکا۔ میر کا شعر طنز کا شاہکار ہے، اور اس میں عشق کے تمام پہلوؤں پر، اور عاشق کی زندگی کے تمام ادوار پر نہایت جامع تبصرہ ہے۔ تخاطب کا حسن الگ ہے۔ دونوں مصرعوں میں مکالمے کا انداز، روز مرہ کی برجستگی، ابہام کی ڈرامائیت، یہ سب اس پر مستزاد۔ میر کا مخاطب خود معشوق بھی ہوسکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر اس وقت کہا گیا ہو جب معشوق نے متکلم سے کہا ہو کہ میرا دل تم پر آنا چاہتا ہے۔ اب متکلم (جو خود میر نہیں) کہتا ہے کہ میر کا حال تم نے سنا ہوگا، وغیرہ۔ میر کو واحد غائب رکھنے میں کئی لطف حاصل ہوئے ہیں۔ (۱) بیان میں ذاتی شکایت اور خود ترحمی کا پہلو نہیں، جیسا کہ مومن کے شعر میں ہے۔ (۲) یہ بھی امکان ہے کہ مخاطب خود میر کا معشوق ہو، یعنی مخاطب کے ہی عشق میں میر کا حال زبوں ہوا ہو۔ (۳) میر کی حالت تباہی کا چرچا جگہ جگہ ہے، تبھی متکلم کہتا ہے کہ ''پہنچا تو ہوگا سمع مبارک میں حال میر۔'' (۴) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم خود سے کہہ رہا ہو کہ میاں تم نے سنا تو ہوگا کہ میر کا کیا انجام ہوا۔ تب بھی اگر تمہارا دل ضد کرے تو ٹھیک ہے، عشق کر کے دیکھ لو۔

مومن کے شعر میں صرف پشیمانی کا مضمون ہے اور ان لوگوں کی معصومیت کا جو پھر بھی عشق کا

ارمان رکھتے ہیں۔ میر کے شعر میں ''حال میر'' کا فقرہ تمام حالات وکوائف از آغاز تا انجام، کو جامع ہے۔ پھر طنز بالائے طنز ''سمع مبارک'' اور ''اس پر بھی جی میں آوے'' کے فقروں میں ہے۔ مکالمے کے رنگ نے صورت حال کو ایک فوری پن بخش دیا ہے، مومن کا شعر جس سے خالی ہے۔ ''جی میں آوے'' میں ضد کا پہلو بھی ہے، اور متکلم کی جانب سے مخاطب کی تحقیر کا بھی۔ ورنہ ''اس پر بھی جی نہ مانے'' بھی ممکن تھا۔ اس میں ضد کا وہ کنایہ اور مخاطب کی ناتجربہ کاری پر وہ طنز نہیں جو ''اس پر بھی جی میں آوے'' میں ہے۔

میر کے تمام نقادوں میں سردار جعفری کی خوش ذوقی اور کلام میر سے ان کی گہری واقفیت نمایاں ہے۔ سردار جعفری ان چند نقادوں میں سے ہیں جنھوں نے محمد حسن عسکری اور مجنوں گورکھ پوری کی طرح اس حقیقت کو پوری طرح سمجھا کہ میر اشعر الشعرا ہیں اور ان کے یہاں اردو غزل کے تمام رنگ موجود ہیں۔ سردار کہتے ہیں: ''میر کی حیثیت ایک ایسے شاعرانہ سرچشمے کی ہے جس سے تمام ندیاں پھوٹتی ہیں۔'' پھر کیا یہ تعجب کی بات نہیں کہ یہی سردار جعفری میر کے بارے میں غلط مفروضوں کا شکار ہو کر یہ بھی کہتے ہیں کہ میر کی شاعری ''غم کا ایک اتھاہ سمندر ہے جس میں آہوں کی کچھ موجیں ہیں اور احتجاج کے کچھ طوفان۔ ہنس کر طنز کرنا ان کے لئے مشکل ہے، جھنجھلا کے گالی دینا آسان۔ (سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے کلام میں ملیں گی۔) اس لئے کسی نے کہا تھا کہ میر کا بلند کلام بے انتہا بلند اور پست کلام بے انتہا پست ہے۔'')

جہاں تک سوال اس مفروضے کا ہے کہ میر کا بلند بے حد بلند اور ان کا پست بے حد پست ہے، میں جلد اول (صفحہ ۲۷) میں عرض کر چکا ہوں کہ شیفتہ کا قول یہ نہیں ہے کہ ''پستش بہ غایت پست و بلندش بسیار بلند''، بلکہ اصل میں یوں ہے ''پستش اگر چہ اندک پست است، اما بلندش بسیار بلند است۔'' جہاں تک سوال غم کے اتھاہ سمندر وغیرہ کا ہے، تو یہ کہنا کافی ہے کہ میر جیسے بڑے شاعر کو اس قسم کے ''شاعرانہ'' اور بے حقیقت فقروں میں بند کرنا پوری اردو شاعری کے ساتھ ناانصافی ہے۔

لیکن سب سے زیادہ تعجب سردار جعفری کی اس بات پر ہے کہ میر کا میدان طنز نہیں ہے اور گالی دینا ان کے لئے آسان ہے، طنز کرنا مشکل۔ یہ بات درست ہے کہ میر کے کلام میں سخت ست باتیں بہت ہیں، اور خود ''شعر شور انگیز'' میں ایسے اشعار کا جگہ جگہ ذکر ہے۔ لیکن نہ تو یہ بات صحیح ہے کہ سودا کے بعد سب سے زیادہ گالیاں میر کے یہاں ہیں (ممکن ہے کہ غزلوں میں میر کے یہاں گالیاں زیادہ ہی

نکلیں) اور نہ یہ بات درست ہے کہ میر کو طنز سے مناسبت نہ تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کے کلام میں طنز تعریض، ہجو ملیح Irony اور طنزیہ تناؤ Ironic tension ان سب کی فراوانی ہے۔ کلام میں طنزیہ تناؤ معنی کی اس پیچیدگی کے باعث ہوتا ہے جب مختلف طرح کے معنی متن میں حاوی آنے کے لئے دست و گریباں ہوں۔ شعر میں اس صفت کی نظریاتی اساس کلنتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے قائم کی تھی۔ اس کا براہ راست تعلق طنز یعنی (Satire) سے نہیں، بلکہ یہ پورے کلام کی صورت حال ہے، کہ شعر میں کئی معنی ہماری توجہ کو مختلف سمتوں میں کھینچتے ہیں۔ یہاں مثالیں دینے کی ضرورت نہیں، کیونکہ ہر جلد کے اشاریے میں ''طنز، طنزیہ تناؤ'' کا اندراج موجود ہے۔ فی الحال شعر زیر بحث کے بارے میں حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) یہ بات واضح نہیں کی گئی ہے کہ متکلم کو مخاطب سے ہمدردی ہے، یا وہ اس پر لعن طعن کر رہا ہے۔ دونوں باتیں ممکن ہیں۔ بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ دونوں ہی باتیں بیک وقت موجود ہوں۔

(۲) ''جی میں آوے'' اور ''دل کو لگایئے'' میں قول محال کے باعث طنزیہ تناؤ ہے، کیونکہ ''جی'' کے ایک معنی ''دل'' بھی ہیں۔ لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ اگر دل آوے یا دل میں چاہ پیدا ہو تو دل کو چاہ میں لگایئے۔

(۳) مومن کے شعر میں طنزیہ تناؤ کے فقدان اور میر کے زیر بحث شعر میں طنزیہ تناؤ کی موجودگی کو اور واضح کرنے کے لئے خود میر کا یہ شعر پیش کرتا ہوں ؎

پہنچا نہیں کیا سمع مبارک میں مرا حال
یہ قصہ تو اس شہر میں مشہور ہوا ہے

(دیوان اول)

اس شعر میں محض طنز ہے، اور متکلم کا صیغہ واحد حاضر میں ہونے کے باعث مومن کے شعر کا سا انداز آ گیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں متکلم کا طرز گفتگو کئی طرف اشارہ کر رہا ہے: معشوقوں پر طنز، عاشقوں پر طنز، عاشقی پر طنز، مخاطب کے تئیں تحقیر کا رویہ، مخاطب کے تئیں ہمدردی۔ یہ سب چیزیں ایک دوسری پر حاوی ہونے کے لئے آپس میں گتھی ہوئی ہیں۔ یعنی طنزیہ تناؤ کا حامل متن خود ہم پر طنز کرتا ہے کہ

سمجھو دیکھو، ہم کیا کیا کر رہے ہیں؟

آخیر میں دیوان ششم کا ایک شعر ملاحظہ ہو ؎

اے ہمدم ابتدا سے ہے آدم کشی میں عشق
طبع شریف اپنی نہ ایدھر کو لایئے

مصرع اولیٰ کا پیکر (گویا عشق کوئی داستانی طرز کی بلا ہے جس کے شب و روز انسانوں کا شکار کرنے میں گذرتے ہیں) عجب زور کا حامل ہے۔ اور مصرع ثانی اس کے مقابلے میں اس قدر رروا روی میں کہا ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے اس روا روی کے لہجے میں دراصل ناصحوں کے انداز کی پیروڈی کی گئی ہے۔ یہ شعر بھی خوب کہا۔

۳۱۴

۱۱۲۰ میرے تغیر حال پر مت جا
اتفاقات ہیں زمانے کے

۳۱۴/۱ اس شعر کا ٹھنڈا لہجہ، اور سبک بیانی ایسی ہے کہ ہزاروں پر جوش تقریریں اس پر نثار ہوں۔ یہاں بھی وہی طنزیہ تناؤ اور تخاطب کا ابہام ہے جس سے ہم ۳۱۳/۱ میں دو چار ہوئے تھے۔ ''مت جا'' میں عجب درویشانہ بے پروائی، اور اس کے ساتھ ایک دبی دبی سی urgency یعنی فوری پن یا عجالت ہے۔ یعنی متکلم (غالباً) معشوق سے کہہ رہا ہے کہ (۱) تمھیں میری تبدیلی حال سے کوئی غلط فہمی نہ ہونا چاہئے، میں وہی ہوں جو پہلے تھا۔ یا (۲) میری تبدیلی حال پر افسوس نہ کرو۔ یا (۳) میری تبدیل حال کوئی اہم بات نہیں۔ یا (۴) میری تبدیل حال کو اپنے لئے کوئی مسئلہ نہ سمجھو۔ مصرع ثانی میں پھر ایک انداز بے پروائی ہے، کہ یہ سب تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سرد گرم زمانہ ہے، اس پر تمھارا یا کسی کا اختیار؟ تم اس تبدیل حال کے لئے شرمندہ نہ ہو، خود کو الزام نہ دو۔

یہاں تک پہنچ کر ایک لمحے کے لئے ٹھٹھک جانا لازمی ہے۔ کیا واقعی مصرع ثانی میں معشوق کی دلجوئی اور اپنی تبدیل حال کے لئے معشوق کو ذمہ دار نہ ٹھہرانے کا معاملہ ہے؟ یا اس کی تہ میں طنز ہے کہ بظاہر تو ان اتفاقات زمانہ کو مجرم ٹھہرایا، لیکن متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ تغیر حال نہ ہوتی اگر (۱) معشوق ظلم نہ کرتا یا (۲) تغافل نہ کرتا۔ یا (۳) عاشق کو چھوڑ کر کہیں چلا نہ گیا ہوتا۔ (تیسرا امکان اس وجہ سے ہے کہ یہ بات ظاہر ہے کہ متکلم اور معشوق بہت دن بعد ملے ہیں، اور اسی لئے عاشق کی تبدیل حال پر معشوق کو تعجب یا تردد ہے۔) یہ امکان کہ یہ شعر (اور خاص کر مصرع ثانی) طنزیہ بھی ہو سکتا ہے، شعر میں تناؤ پیدا کرتا ہے۔

مصرع ثانی میں ایک امکان اور بھی ہے۔ ''اتفاقات'' زمانہ کا فقرہ پوری صورت حال (ماضی

اور موجود) کے لئے بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی متکلم دراصل یہ کہہ رہا ہے کہ میرا تم سے ملنا، تم پر عاشق ہونا، تمہاری کج ادائی، ہمارا بچھڑنا، میری تغیر حال، ہمارا آج دوبارہ ملنا، اور وہ سب جو تم پر اور مجھ پر اب تک گذر چکی ہے، یہ سب ''اتفاقات ہیں زمانے کے۔'' یعنی عشق و عاشقی کا سارا معاملہ بھی محض اتفاقی ہے۔ انسانی زندگی میں کوئی ترکیب و ترتیب نہیں، یہ سب یوں ہی چلتا رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفہوم دل کو دہلا دینے والا ہے، لیکن اس کی لرزہ خیزی بہت کم ہوتی اگر شعر کا لہجہ اتنا ٹھنڈا اور بظاہر اتنا بے رنگ نہ ہوتا۔ مثال کے طور پر، درد نے اسی مضمون کو اپنے رنگ میں کہا ہے ؎

میرے احوال پر نہ ہنس اتنا
یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے

بے شک درد کا شعر اپنی جگہ پر شاہکار ہے۔ خاص کر مصرع ثانی میں لفظ ''مہربان'' تو ایسا نگینہ ہے کہ اس پر درد جتنا ناز کرتے، کم تھا۔ لیکن ان کے شعر میں متکلم (عاشق) اور مخاطب (معشوق) دونوں کے رویوں میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ (بلکہ متکلم کے لہجے میں جو پیچیدگی تھی وہ اس کے اخلاقی لہجے نے کم کر دی۔) مومن نے مضمون کو بالکل نیا رنگ دے دیا ہے ان کے یہاں معنی یا لہجے کی کوئی پیچیدگی، کوئی طنزیہ تناؤ نہیں۔ صرف مضمون کی ندرت نے ان کے شعر کو (اگرچہ وہ میر اور درد دونوں کے مقابلے میں بہت محدود ہے) بلند رتبگی بخش دی ہے ؎

میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ
تجھ کو اپنی نظر نہ ہو جائے

مومن کے شعر میں تکلف اور تصنع کا اٹھلاتا ہوا (Cutesy) انداز بہرحال ہے۔ ناسخ، جن کے مزاج میں میر کی سی صلابت تھی، بات کو اور ہی طرح بنا لے گئے ہیں ؎

نہ میں ہوں مخاطب نہ تو ہے مخاطب
وہی میں وہی تو نہ میں ہوں نہ تو ہے

ناسخ کا شعر بلندی مضمون اور معنی آفرینی کی اعلیٰ منزل پر ہے۔ اور میر سے لے کر درد، ناسخ اور مومن نے جس طرح ایک ہی مضمون کو طرح طرح سے سجا کر اور بدل کر پیش کیا ہے وہ مضمون آفرینی کے عمل کا عمدہ نمونہ ہے۔ اب دیکھیے مضمون آفرینی کی بے کیف اور بے لطف مثال۔ فراق گورکھپوری

صاحب کہتے ہیں ؎

اب نہ تم وہ رہے نہ ہم وہ رہے
اتفاقات ہیں زمانے کے

فراق صاحب نے ناسخ اور میر کے مصرع ثانی کو جس طرح جمع کیا ہے اس پر بھان متی نے کنبہ جوڑا کی پھبتی صادق آتی ہے۔ میر کے مصرعے کے لئے ان کا مصرع اولیٰ ضروری تھا، کیونکہ اس کے بغیر مصرع ثانی کے امکانات اور اس کے طنزیہ ابعاد کھل نہیں سکتے۔ ناسخ کا دوسرا مصرع بھی مصرع اولیٰ کے بغیر محض ایک معمائی سا دلچسپ بیان ہے۔ لیکن پھر بھی وہ ہے دلچسپ۔ فراق صاحب نے یہ غور نہ کیا کہ اس کا زیادہ تر لطف "نہ میں ہوں نہ تو ہے" میں ہے، اور پورے مصرع ثانی کی جان مصرع اولیٰ میں ہے، کہ دونوں آمنے سامنے بیٹھے ہیں، لیکن ایک دوسرے سے بات کے بھی روادار نہیں۔ فراق صاحب کے شعر میں اس ڈرامائی صورت حال کا فقدان ہے جس نے ناسخ کے شعر کو یادگار بنا دیا ہے۔ فراق صاحب بے چارے چلے تھے میر و ناسخ کا جواب لکھنے، لیکن ایک کا مصرع سرقہ کرنے اور ایک کا مصرع مسخ کرنے کے علاوہ کچھ نہ کر پائے۔

آخری بات کے طور پر نسبتی تھانیسری کا شعر سن لیجئے۔ اغلب ہے کہ ناسخ میر اور درد سب ہی اس شعر سے واقف رہے ہوں ؎

زبس کہ حسن فزود و غمش گداخت مرا
نہ من شناختم اورا نہ او شناخت مرا

(اس کا حسن اس قدر بڑھا، اور اس کے غم نے مجھے
اس قدر گھلا دیا کہ نہ میں نے اسے پہچانا اور نہ اس
نے مجھے۔)

نسبتی کے شعر میں بظاہر تھوڑی سی غیر سنجیدگی ہے۔ لیکن دراصل اس میں پوری زندگی کا المیہ ہے۔ معشوق نے عاشق کو نہ پہچانا، یہ کوئی المیہ نہیں۔ لیکن عاشق بھی معشوق کو پہچاننے سے قاصر رہا۔ چاہے اس کی وجہ افزائش حسن ہی کیوں نہ ہو، یہ عاشق کی ذہنی صورت حال کی تبدیلی ہے۔ اور ایسی تبدیلی پورے تجربۂ عشق کی صداقت کو معرض سوال میں لاتی ہے۔ ناسخ کا شعر اسی منطقے کا ہے۔

۴۱۵

دہر بھی میرؔ طرفہ مقتل ہے
جو ہے سو کوئی دم کو فیصل ہے

اب کے ہاتھوں میں شوق کے تیرے
دامن بادیہ کا آنچل ہے

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی کیا لق و دق جنگل ہے

۴۱۵/۱ شعر میں بظاہر کچھ نہیں، لیکن لفظ ''فیصل'' پر غور کریں تو معنی کی ایک دنیا نظر آتی ہے۔ ''فیصل'' کثیر المعنی لفظ ہے، اور فی الحال اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔(۱) قطع (۲) قاطع (۳) قضا میان حق و باطل (''شمس اللغات۔'') (۴) الگ کرنا، دور دور کرنا (پلیٹس۔) (۵) (''ہونا'' کے ساتھ) طے ہونا، تصفیہ ہونا، بے باق ہونا، (''نور اللغات۔'') ''دم'' کا لفظ بھی دلچسپ ہے۔ ''کسی ہتھیار کی دھار'' کے معنی میں یہ ''مقتل'' کے ضلع کا لفظ ہے۔ ''سانس''، ''لمحہ''، پھونک'' (لہٰذا ''ہوا'') یہ سب اس کے معنی ہیں۔ موخر الذکر معنی سے فائدہ اٹھا کر درد نے خوب کہا ہے ؎

ٹھہر جا ٹک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

زمانے یا دنیا کو مقتل کہنا عمدہ مضمون ہے، کیونکہ یہاں ہر چیز بہر حال ختم ہوتی ہے۔ اور اس کی طرفگی اس بات میں ہے کہ سارے فیصلے، سارے مقاطعے، سارے حساب، دم کے دم میں ہو جاتے

ہیں۔ مصرع اولیٰ میں تخاطب بھی عمدہ ہے، کیونکہ اس میں خود کلامی کا بھی رنگ ہے اور دو شخصوں کی گفتگو کا بھی۔ ''دہر بھی'' میں ہلکا سا طنز ہے، مثلاً ہم کہتے ہیں ''آپ بھی عجب آدمی ہیں۔'' ''یہاں'' بھی زور کلام کے لئے ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ کوئی اور شخص عجب آدمی ہے اور مخاطب بھی عجب آدمی ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ ''جو ہے'' کہہ کر انسانوں اور معاملات، دونوں کے فیصل ہونے کی بات کہہ دی ہے۔

اب مزید نکتہ ملاحظہ ہو۔ ''کو'' حرف زمان بھی ہے، یعنی مدت کا اظہار کرتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''میں چند دن کو وہاں گیا تھا۔'' یا ''وہ ایک رات کو یہاں ٹھہرا تھا۔'' ''فیصل'' کے ایک معنی ''حاکم'' بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا مصرع ثانی کے ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ یہاں جو بھی ہے وہ تھوڑے سے عرصے کے لئے حاکم بنتا ہے، پھر اس کا زمانہ ختم ہو جاتا ہے۔ یعنی زمانہ کیا ہے، حاکموں کا مقتل ہے، کہ آج آئے کل گئے۔ خوب شعر کہا، کہ بظاہر نہایت معمولی بات ہے، لیکن سوچیں تو معنی ہی معنی ہیں۔

۲/۴۱۵ بعض نسخوں میں یہ اور اگلا شعر قطعہ بند درج ہیں، حالانکہ اس کا کوئی محل نہیں۔ مضمون اور پیکر دلچسپ ہیں۔ جب کسی فرش، دری یا قالین، وغیرہ کو جھاڑنا یا الٹنا پلٹنا ہو تو اس کے سرے کو ایک یا کئی شخص مل کر اٹھاتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں پر لطف بات یہ ہے کہ پورے صحرا کو الٹنے پلٹنے یا تہ و بالا کرنے کا منصوبہ ہے، لہٰذا شدت شوق کے ہاتھوں میں صحرا کے دامن کا کنارہ ہے۔ ''دامن کا آنچل'' میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، لیکن معنی پوری طرح واضح نہیں ہوتے؎

آنچل اس دامن کا ہاتھ آتا نہیں

میر دریا کا سا اس کا پھیر ہے

(دیوان ششم)

لہٰذا بظاہر مراد یہی ہے کہ دامن کے سرے (یعنی انگریزی کے Hem کو میر نے دامن کا آنچل کہا ہے۔ ''آنچل'' کے یہ معنی بعض لغات میں مذکور ہیں، لیکن اندراج ایسا تذبذب آمیز ہے کہ معلوم ہوتا ہے لغت نگار کو پورا اطمینان نہیں۔ ''آصفیہ'' اور ''نور'' نے ''آنچل'' کی مثال میں میر کا دیوان ششم والا شعر بھی دیا ہے (مگر ''نور'' میں غلطی سے قافیہ ''پھیر'' کے بجائے ''پاٹ'' ہے۔) ایک امکان یہ بھی

ہے کہ وہ کپڑا جسے بدن پر ڈال لیا جائے (تاکہ ستر پوشی ہو سکے) اسے بھی آنچل کہتے ہیں۔ اس طرح ''دامن بادیہ کا آنچل'' کے معنی ہوئے ''وہ آنچل (wrap) جسے دامن بادیہ کہتے ہیں۔'' لیکن یہ معنی دیوان ششم کے شعر سے مستفاد نہیں ہوتے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ جدید ہندی میں ''آنچل'' (بہ اعلان نون) اور ''انچل'' (بہ اعلان نون) ''علاقہ'' کے معنی میں آتا ہے، مثلاً پوروانچل'' یعنی ''پورب کا علاقہ'' اور ''آنچلک'' بمعنی ''کسی مخصوص علاقے سے متعلق (Territorial) آج مستعمل ہیں۔ لیکن کسی قدیم لغت میں ''آنچل'' کے یہ معنی نہ ملے۔ اگر یہ معنی میر کے زمانے میں رہے ہوں تو اغلب ہے کہ میر نے یہاں ''آنچل'' اسی مفہوم میں استعمال کیا ہو۔ شعر بہر حال انوکھا ہے۔

۳/۴۱۵ دل کو وسیع صحرا کہنا عام مضمون ہے (ملاحظہ ہو ۲/۱۸۶ اور ۳/۲۰۳۔) مزید ملاحظہ ہو ؎

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

(دیوان سوم)

قائم نے میر کی طرح لق و دق جنگل کا پیکر استعمال کیا ہے اور حق یہ ہے کہ حق ادا کر دیا ہے ؎

گھبرائے ہے جی وسعت دل دیکھ کے ہر دم
اللہ رے یہ دشت بھی کتنا لق و دق ہے

لیکن میر کے شعر کی تازگی اپنی جگہ ہے، کیونکہ انھوں نے گریبان میں سر ڈال کر دیکھنے کا مشورہ دے کر بیان میں پر لطف تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے متوجہ کیا ہے کہ ''گریباں میں منھ ڈالنا'' اور ''گریباں میں سر ڈالنا'' الگ الگ محاورے ہیں۔ ''گریبان میں سر ڈالنا یا لے جانا'' ترجمہ ہے ''سر بگریباں بردن کا'' اور یہ محاورہ اس وقت بولتے ہیں جب کسی کو تلقین کرنا ہوتا ہے کہ ذرا فکر تو کرو۔ یا پھر اسے غور کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، غالب کا مصرع ہے ع ناطقہ سر بہ گریباں ہے اسے کیا کہیے۔ میر نے ضمیر (بمعنی ''پوشیدہ'') کے معنی کا اشارہ رکھتے ہوئے تازہ بات کہہ دی ہے کہ ذرا غور کرو، اپنے اندر کا حال معلوم کرو تو خبر لگے کہ دل کس قدر خالی، سنسان، وسیع صحرا ہے۔ گریباں میں سر ڈالنا کو لغوی اور استعاراتی دونوں معنی میں خوب استعمال کیا ہے۔ سر جھکائے بغیر دل کا حال معلوم نہیں

ہوسکتا۔ اسی بات کو میر نے تقریباً انھیں الفاظ میں دوبارہ کہا ؎

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی دامن وسیع صحرا ہے

(دیوان سوم)

''دامن وسیع'' کی ترکیب خوب ہے، اور ''گریبان'' و ''دامن'' میں ضلع بھی دلچسپ ہے۔ لیکن ''لق ودق جنگل'' کی صوتی محاکات کا جواب نہیں۔ مصرع ثانی کے انشائیہ انداز نے اسلوب میں ڈرامائیت پیدا کردی ہے۔ یہ زمین سراج اورنگ آبادی کی ہے، لیکن ان کا کوئی شعر اس پائے کا نہیں۔ فانی نے البتہ اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے یہاں فلم کے بدلتے ہوئے منظر کی سی کیفیت ہے ؎

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

میر نے ''لق ودق'' میں دونوں قاف مشدد لکھے ہیں، اور قائم نے دونوں کو بے تشدید باندھا ہے۔ آج کل دونوں ہی قاف بے تشدید سننے میں آتے ہیں۔ لیکن ''نور'' کا بیان ہے کہ اردو میں یہ لفظ دونوں قاف مشدد کے ساتھ ہی مستعمل ہے۔ لطف یہ کہ ''نور'' میں آفتاب الدولہ قلق کا جو شعر سند میں دیا ہے اس میں پہلا ہی قاف مشدد ہے ؎

دیکھا تو لق و دق ہے اک میداں
بوے انساں نہ صورت حیواں

''بہار'' اور ''جہانگیری'' اور ''موید الفضلا'' میں ''لق ودق'' درج ہی نہیں۔ ''غیاث'' میں قاف کی تشدید کے بارے میں کچھ نہیں کہا، لیکن یہ کہا ہے کہ (بحوالہ ''سراج اللغت'') یہ اصل میں ''لغ و دغ'' ہے۔ ''نور'' نے بھی لکھا ہے کہ یہ لفظ ترکی الاصل اور ''لغ ودغ'' ہے۔ اس قول کی کوئی اصل نہیں معلوم ہوتی۔ ممکن ہے کہ اہل ایران کے لہجے میں قاف کی جگہ غین سن کر (جیسا کہ آج بھی ہے) ''سراج'' نے لکھ دیا ہو کہ اصل لفظ ''لغ ودغ'' ہے۔ اس لفظ کی اصل کے بارے میں پلیٹس کی رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ یہ ''لق'' (فارسی) بمعنی ''گنجا، چٹیل'' اور ''دق'' (عربی بہ تشدید قاف) بمعنی ''پیٹا ہوا، ٹھونکا ہوا'' کا مرکب ہے۔ یعنی وہ جگہ جو ہریالی سے عاری اور سپاٹ ہو۔ اردو میں ''وسیع'' کا مفہوم بھی شامل ہو

گیا اور معنی ہوئے ''وسیع و عریض چٹیل میدان یا صحرا۔'' آج کل یہ لفظ بے تشدید ہی مرجح ہے۔ عبدالرشید نے دونوں طرح سے استعمال کی مزید مثالیں مہیا کی ہیں۔ میر انیس ؎

وہ فوج وہ سیاہی صحرائے لق و دق
گرمی وہ روز جنگ کی وہ پیاس کا قلق

اور میرزا سودا ؎

نظر آیا عجب صحرا لق و دق
کہ دیکھے سے جگر ہو شیر کا شق

لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آج کل ''لق و دق'' میں حرف دوم کی تسہیل مرجح ہے۔ حرف پنجم پر اردو قاعدے سے کوئی تشدید نہیں آسکتی۔ میر نے ''دق'' کو عربی قرار دے کر قاف کو مشدد باندھا ہے۔ اسے میر کی اختراع کہہ سکتے ہیں۔

۴۱۶

جاں گداز اتنی کہاں آواز عود و چنگ ہے
دل کے سے نالوں کا ان پردوں میں کچھ آہنگ ہے

۱۱۲۵ رو و خال و زلف ہی ہیں سنبل و سبزہ و گل
آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینۂ نیرنگ ہے

چشم کم سے دیکھ مت قمری تو اس خوش قد کو ٹک
آہ بھی سرو گلستان شکست رنگ ہے

چشم کم سے دیکھنا=حقارت سے دیکھنا

سرسری کچھ سن لیا پھر واہ وا کر اٹھ گئے
شعر یہ کم فہم سمجھے ہیں خیال بنگ ہے

بنگ=بھانگ، بھنگ

۴۱۶/۱ غالب نے دلچسپ سوال پوچھا تھا ؎

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

میر کا مطلع، اگرچہ بطور شعر ذرا سست ہے، لیکن غالب کے سوال کا جواب ہو سکتا ہے، کہ موسیقی سن کر دل اگر سینے سے کھینچ کر باہر آنا چاہتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ چنگ و عود کی آواز میں دل کی فغاں کا سا انداز ہے۔ میر کے شعر میں دو کنائے ہیں۔ اول تو یہ کہ نالہ اگر دل سے نکلے تو اس میں وہی دلکشی ہوتی ہے جو موسیقی میں ہوتی ہے۔ دوسرا کنایہ موزونیت کا ہے، کہ دل سے نکلا ہوا نالہ موزوں ہوتا ہے، اس میں

آہنگ ہوتا ہے۔ غالب ؎

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

زیر بحث شعر، میر کے معیار کو دیکھتے ہوئے معمولی ہے، لیکن بالکل خالی از لطف بھی نہیں۔

۴۲۶/۲ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے ؎

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز و جوئبار نغمہ ہے

غالب کے شعر کا آہنگ اس قدر پیچیدہ اور خوبصورت، اور ان کے یہاں روانی اتنی ہے کہ ان کے مقابلے میں میر کا شعر ہلکا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مختلف حواس کے جس ادغام، اور اس ادغام کے نتیجے میں جس طرح کے واہماتی تصور حقیقت کو ہم غالب کے شعر میں دیکھتے ہیں، اس کی ابتدا میر کے یہاں ہے۔ اس پر بجنوری لکھتے ہیں: ''بودلیئر لکھتا ہے کہ شاعرانہ کیفیت میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب تمام حواس نہایت درجہ تاثیرات پذیر اور ذکی الحس ہو جاتے ہیں، آنکھیں پردۂ ابد تک دیکھنے لگتی ہیں، پرشور مقامات میں خفیف سے خفیف آواز کو کان سننے لگتے ہیں اور شور سے بالکل ناآشنا رہتے ہیں۔ اختلال خیالات واقع ہوتا ہے اور جملہ اشیاے عالم اپنی صورت سے بسا اوقات دوسری صورتوں میں منقلب ہو جاتی ہیں، اور خیالات میں ناقابل حل اطلاقی تغیر پیدا ہو جاتا ہے، آوازیں رنگین معلوم ہونے لگتی ہیں اور رنگ میں نغمہ پیدا ہو جاتا ہے۔''

بجنوری نے بودلیئر کے شہرۂ آفاق سانیٹ Correspondences کی ذرا (fanciful) یعنی پرتکلف تعبیر کی ہے۔ لیکن ان کی بات بنیادی طور پر صحیح ہے۔ میر کے شعر ان کے سامنے نہ رہے ہوں گے، ورنہ وہ یہ بات بھی محسوس کرتے کہ غالب کی تخئیل کا سرچشمہ میر کے یہاں ہے۔ اور اگر بودلیئر کو معلوم ہوتا کہ مشرق کا شاعر بھی اس حسیاتی ارتفاع (heightening of senses) سے واقف ہے اور اس کا اظہار کر سکتا ہے، جس کی نوعیت اگر ایک طرف (psychedelic) یعنی ''واہمۂ دارو ئی'' ہے تو دوسری طرف انکشافاتی، تو اس کی شاعری میں کچھ نئی جہتیں پیدا ہو سکتی تھیں۔ بودلیئر کے محولہ سانیٹ کا یہ

بند ملاحظہ ہو:

Like long-held echoes, blending somewhere else
into one deep and shadowy unison
as lilmitless as darkness and as day
the sounds, the scents, the colours correspond.

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جیسے بازگشتی صدائیں، جو دیر تک ذہن میں قائم رہیں اور پھر کہیں اور جا کر گھل مل جائیں
کسی عمیق اور پرچھائیوں والے اتحاد میں
تاریکی اور دن کی طرح بے حد و نہایت
آوازیں، خوشبوئیں، رنگ، سب کی آپس میں مطابقت ہے۔

انھیں مطابقتوں (Correspondences) کا ایک اور کرشمہ بودلیئر کی نظم مالا باری لڑکی سے (To a Malabar Girl) میں بھی دیکھئے، جہاں وہ کہتا ہے کہ ایسے گڑہل کے پھول اور شکر خورے بھی ہوں گے جو تمھاری طرح حسین ہوں:

When evening's secret mantle falls, you stretch
Your limbs out on the matting, and dream -
What do you dream? There must be humming birds
and bright hibiscus lovely as yourself...

(Tr. Richard Howard)

ترجمہ:

جب شام کی خفیہ عبا فضا پر چھانے لگتی ہے، تم انگڑائی لے کر اپنے اعضاے بدن کو چٹائی پر کشیدہ و کشاں کرتی ہو اور خواب دیکھتی ہو۔
تمھارے خوابوں میں کیا ہے؟ ان میں شکر خورے

اور شوخ رنگوں والے گڑہل کے پھول ضرور ہوں گے، تمھیں جیسے خوبصورت۔

ظاہر ہے کہ بودلیئر بھی ان نظموں میں انھیں آنکھوں سے دیکھ رہا ہے جن کے بارے میں میر نے کہا ہے کہ ع آنکھیں ہوں تو یہ چمن آئینہ نیرنگ ہے۔ میر کے مصرع اولیٰ میں لف ونشر غیر مرتب ہے، یعنی رو = گل، خال = سبزہ اور زلف = سنبل۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس شعر کا مضمون ۱/۷۰ کی طرح کا ہو، یا پھر جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے ؂

ہر قطعۂ چمن پر ٹک گاڑ کر نظر کر
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

یہ مضمون خسرو سے شروع ہوا ہے، اور ناسخ، غالب وغیرہ بہت سے شعرا نے اسے خسرو یا میر وغیرہ سے حاصل کیا ہے۔ میر ؂

تھے نوخطوں کی خاک سے اجزا جو برابر
ہو سبزہ نکلتے ہیں تہ خاک سے اب تک

(دیوان پنجم)

لیکن زیر بحث شعر میں تطابق (correspondence) کا جو مضمون ہے، کہ گل = چہرہ، چہرہ = گل وہ بالکل نیا ہے۔ اس غزل کے مطلعے میں بھی یہی تطابق ہے، لیکن وہاں لہجہ اس قدر مکاشفاتی نہیں ہے۔ پھر ''رو و خال و زلف'' کے ساتھ ''آنکھیں'' اور ''رو'' کے ساتھ ''آئینہ'' کا چالاک ضلع بھی مطلعے میں نہیں ہے۔ نیرنگ'' سے ذہن ''نے رنگ'' (رنگ کا نہ ہونا) کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جب کہ مصرع اولیٰ میں جتنی چیزیں مذکور ہیں سب اپنے رنگ کے اعتبار سے توجہ انگیز ہیں۔ اس طرح شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہوتا ہے جو بہت پرلطف ہے۔

''برہان قاطع'' میں ''نیرنگ'' کے کئی معنی لکھے ہیں۔ ان میں سے حسب ذیل ہمارے لئے کارآمد ہیں (۱) سحر و ساحری (۲) افسوں و افسوں گری (۳) طلسم (۴) ہیولائے ہر چیز ے (۵) کسی تصویر کا خاکہ۔ ظاہر ہے کہ پہلے تین معنی کی رو سے دنیا اور موجودات، وہم اور بے حقیقت اور جادو کی طرح حیرت خیز، لیکن اصلاً بے اصل ہیں۔ چوتھے معنی کی رو سے وہ تطابق جس کا ذکر مصرع اولیٰ میں ہے، دراصل وہی، ہر چیز کا اصل مادہ اور اس کا بنیادی مسالہ (= ہیولیٰ) ہے۔ آخری معنی کی رو سے سنبل اور سبزہ

اور گل وہ پہلے خاکے یا نقش ہیں جن میں رنگ بھرا جاتا ہے تو اصل صورت (زلف و خال و چہرہ) نمایاں ہوتے ہیں۔ شعر کیا ہے اچھا خاصا طلسم ہے۔

۴/۴۱۶ یہ شعر خیال بندی کا اچھا نمونہ ہے۔ خیال بندی سے مراد ہے وہ اسلوب جس میں تجریدی رنگ زیادہ ہو، لیکن مضمون کے بہت زیادہ دور از کار ہونے کے باعث دلیل بہت قوی نہ ہو۔ یا پھر جہاں مضمون بہت نادر ہو، لیکن وہ مضامین کے عمومی جال (general matrix) کا حصہ نہ بن سکا ہو، یا اس باہم دگر پیوست نظام (interlocking system) میں داخل نہ ہو سکا ہو جو کسی مضمون کی زندگی کی ضمانت ہوتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث میں آہ کو طوالت اور راست قدی کے باعث سرو سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی آہ بھی سیدھی اور لمبی ہوتی ہے اور سرو بھی سیدھا اور لمبا ہوتا ہے۔ قمری کو سرو پر عاشق تصور کرتے ہیں۔ مضمون یہ ہے کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس سرو کو بہ نگاہ حقارت دیکھتی ہے۔ اس پر متکلم کہتا ہے کہ اے قمری تم آہ کو نگاہ کم سے نہ دیکھو، کیونکہ وہ بھی شکست رنگ کے گلستاں کا سرو ہے۔ (یعنی یہ بھی اسی قسم کی شے ہے جس پر تم عاشق ہو۔) ظاہر ہے انسان آہ اس وقت کرتا ہے جب اسے کوئی تکلیف ہو۔ (تکلیف یہاں عشق کی ہے۔) اور تکلیف و رنجوری میں رنگ اڑ جاتا ہے (شکست رنگ)۔ لہٰذا اگر شکست رنگ کو باغ فرض کریں تو آہ کو اس باغ کا سرو فرض کر سکتے ہیں۔

غالب، ناسخ، آتش، اصغر علی خاں نسیم، ان لوگوں کے یہاں اس طرح کے مضمون بہت ہیں۔ بالخصوص غالب کے یہاں اردو میں اور بیدل کے یہاں فارسی میں ایسی تجرید مطرد ہے۔ بیدل تو بسا اوقات شعر کو بنا لے جاتے ہیں لیکن غالب کے اوائلی کلام میں تجرید اکثر اس قدر پیچ در پیچ اور لطیف ہے کہ مضمون یا ربط بین المصرعتین غائب ہو جاتا ہے۔ خود غالب نے ربط کی اس کمی کو "مستی تحریر" سے تعبیر کیا ہے ؂

میکش مضموں کو حسن ربط خط کیا چاہیے
شوخی رفتار خامہ مستی تحریر ہے

میر کے اس شعر کو اردو میں خیال بندی کا اچھا نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن شعر میں وہ کمزوریاں بھی ہیں جو خیال بندی میں تقریباً ہمیشہ در آتی ہیں۔ مہم جو شاعر مضمون کی تازگی اور خیال کی تحیر انگیزی کی خاطر ان کمزوریوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ مثلاً شعر زیر بحث کے تعلق سے حسب ذیل نکات پر غور کریں:

(۱) آہ غیر مرئی ہے اور سرو مرئی۔ ان دونوں کی مماثلت (طوالت اور راست قدی) بھی اضافی ہے، معروضی نہیں۔ لہٰذا آہ کے لئے سرو کا استعارہ کوئی بہت کامیاب نہیں۔

(۲) لیکن اگر آہ کو سرو مان لیا جائے تو پھر اس بات کو بھی ماننا پڑے گا کہ قمری اس پر عاشق ہوگئی، کیونکہ یہ کلیہ ہے کہ قمری کا معشوق سرو ہوتا ہے۔ لہٰذا اس بات کی کوئی بنیاد نہیں اور نہ ہی شعر میں اس کا کوئی ثبوت ہے کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔ اگر آہ بھی سرو ہے تو قمری اس پر ضرور عاشق ہوگی۔ اور اگر آہ سرو نہیں ہے تو (۱) میں جو استعارہ قائم کیا گیا ہے وہ منہدم ہو جاتا ہے۔

(۳) یا اگر ہم مان بھی لیں کہ آہ بھی سرو ہے، لیکن قمری اس کو بہ نگاہ کم دیکھتی ہے، تو مشکل یہ ہے کہ شعر میں اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ قمری کی نظر میں آہ کی کوئی وقعت نہیں۔

(۴) شکست رنگ اور آہ کا ربط ظاہر ہے۔ شکست رنگ کو گلستاں کہنا تجریدی فکر کا عمدہ نمونہ ہے۔ لیکن یہ استعارہ ثبوت سے عاری بھی ہے۔ مضمون چونکہ نیا ہے، اس لئے اس کو ثبوت درکار ہے، اور ثبوت بھی وہ جو شاعری میں قابل قبول ہو۔ ذوق کے بیان میں محمد حسین آزاد نے لاکھ روپے کی بات کہی ہے کہ جب ذوق نے پتھر سے آگ نکلنے کا یہ ثبوت پیش کیا کہ یہ تاریخ سے ثابت ہے تو معترضین نے کہا کہ ''شاعری میں شعر کی سند درکار ہے۔ تاریخ شعر میں نہیں چلتی۔'' حاصل کلام یہ کہ شعری استدلال اور شے ہے، منطقی استدلال اور شے۔ اگر منطقی استدلال سے ثابت بھی ہو کہ شکست رنگ ایک گلستاں ہے، تو بھی کوئی ضروری نہیں کہ شعرا سے قبول کر لے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال بندی کے بہت سے مضامین عام نہ ہو سکے، یعنی وہ مضامین کے (matrix) یا نظام/ جال میں شامل نہ ہو سکے۔

ایک طرح سے دیکھیں تو یہ شعر بھی اسی طرح کی مطابقت (Correspondence) کا نمونہ پیش کرتا ہے جیسا کہ ہم گذشتہ شعر میں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر ایک اور ہی قدر و قیمت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ آہ، سرو اور قمری کے رسومیاتی مضمون کے باعث وہ مطابقت پوری طرح قائم نہ ہو سکی جو مقصود تھی، اور خیال بندی حاوی آ گئی۔ شعر بہر حال پڑھنے اور یاد رکھنے کے قابل ہے۔ دیوان اول ہی میں اس سے ملتا جلتا مضمون نہایت سادہ انداز میں میر نے یوں کہا ہے ؎

باغ و بہار ہے وہ میں کشت زعفراں ہوں
جو لطف اک ادھر ہے تو یاں بھی اک سماں ہے

آزاد بلگرامی نے "غزلان الہند" میں شفیق اورنگ آبادی کا شعر لکھا ہے۔

شمشاد نیست ایں کہ بہ گلشن دمیدہ است
آہ از چمن بیاد کسے سر کشیدہ است
(یہ جو گلشن میں اگا ہے، شمشاد نہیں، بلکہ چمن نے کسی
کی یاد میں لمبی آہ کھینچی ہے۔)

میر کا مضمون مختلف ہے، لیکن دونوں کی منطق ایک ہے۔ (آہ = سرو/شمشاد = آہ۔) توقع نہیں کہ میر کو شفیق کے شعر کا علم رہا ہو۔ بقول حسن عباس، "غزلان الہند" (فارسی) ۱۷۶۴/۱۷۶۵ میں مرتب ہوئی۔ زیر نظر غزل میر کے دیوان اول کی ہے جو ۱۷۵۱ تک یقیناً مکمل ہو چکا تھا۔

۴۱۶/۴ جو لوگ میر کی شاعری کو "عوامی" سطح (یعنی انتہائی غیر پیچیدہ زبان میں غیر پیچیدہ مضامین) کی شاعری سمجھتے ہیں، اگر میر کے زمانے میں ہوتے تو انھیں شاید میر کی گالیاں سننی پڑتیں۔ (سردار جعفری کہہ ہی چکے ہیں کہ میر گالی بہت دیتے ہیں۔) اس شعر میں بھی میر نے ان لوگوں کو، جو شعر سنتے ہی واہ واہ کرنے لگتے ہیں اور اس پر غور کرنے کی زحمت نہیں کرتے، کم فہم (= نافہم) کی گالی سے نوازا ہے۔ سرسری طور پر سننا اور رسمی طور پر واہ واہ کرنا (اور پھر اٹھ جانا، یعنی یہ بھی کوئی تفریحی چیز، مثلاً مجرا ہے، کہ سنا اور چل دیئے) شعر فہمی نہیں، بلکہ شعر شکنی ہے۔

صائب دو چیز می شکند قدر شعر را
تحسین ناشناس و سکوت سخن شناس
(اے صائب دو چیزیں شعر کی قیمت گرا دیتی
ہیں۔ ایک تحسین ناشناس اور دوسری سکوت سخن
شناس۔)

شعر سن کر (یا پڑھ کر) اس پر غور کرنا چاہئے، اور وہ شعر جو غور طلب ہو، اسے قدرداں کی ضرورت ہے۔ یہ ہماری تخلیقی تہذیب کا عام اصول ہے۔ اور ہمارے زوال کی علامت حسرت مرحوم کا یہ شعر بھی ہے۔

شعر دراصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں

ورنہ میر تو اپنے شعر کو زلف سا پیچ دار (ملاحظہ ہو جلد سوم ص ۱۳۰) کہنے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ یا پھر وہ ''حسن لطافت'' کے ساتھ انواع و اقسام کے مضامین کو جمع کرنا اپنا کمال سمجھتے تھے ؎

سخن دس پانچ یاں ہیں جمع کس حسن لطافت سے
تفاوت ہے مرے مجموعہ و عقد ثریا میں

(دیوان سوم)

شعر گوئی عالمانہ مشغلہ ہے، مجذوب کی بڑ کو منظوم کرنے کا نام نہیں۔ یہ خیال ہمارے یہاں بہت پرانا ہے۔ چنانچہ ''المعجم'' کے اختتام پر شمس قیس رازی کہتے ہیں کہ ''خوبی شعر حاصل کرنے کی خاطر شاعر کو ضرور ہے کہ وہ بیش تر علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے اعلیٰ تعلیم، اور ہر موضوع کے بارے میں معلومات سے بہرہ مند ہونا چاہئے۔''

میر نے ''خیال بنگ'' لکھ کر نہ صرف یہ کہ بہت عمدہ قافیہ تلاش کر لیا ہے، بلکہ استعارہ بھی نہایت نفیس برتا ہے۔ بھنگ کا استعمال کرنے والا فضول اور لایعنی باتیں بہت سوچتا ہے۔ اسی لئے بھنگ کو 'فلک سیر' بھی کہتے ہیں۔ لہٰذا ''خیال بنگ'' کے معنی ہوئے ''ایسا خیال جو بنیادی طور پر فضول، لیکن دلچسپ اور آسمان میں تھگلی لگانے کی طرح کا ہو۔'' یعنی میر کی نظر میں شعر بہت ہی منظم (highly organised) اور غیر ضروری الفاظ، یا ڈھیلے پن (slack) سے پاک بیان ہے۔ یہ بھنگڑیوں کے خیالات کی طرح منتشر اور بے ربط (chaotic) نہیں۔ مختصراً، شعر ایک فن ہے اور اس کے تقاضوں اور لوازم کا احترام ضروری ہے۔

مضمون کی ندرت شاعر کو اسی طرح اپنی طرف کھینچتی ہے، جس طرح نشہ باز کو نشہ اپنی طرف بلاتا ہے۔ غالب کا شعر ۳/۲۱۶ پر ہم دیکھ چکے ہیں، جہاں ''میکش مضمون'' اور ''مستی تحریر'' کا ذکر ہے۔ میر نے کم فہموں کو کہا ہے کہ وہ شعر کو ''خیال بنگ'' سمجھتے ہیں۔ بھنگ کے نشے میں چونکہ ایک طرح کی مبالغہ آمیز زیادتی ہوتی ہے۔ اس لئے شاعری کے نشے کو بھی بھنگ کا نشہ کہا گیا ہے۔ مصحفی ؎

بے عقل تیرے حق میں کہے کچھ تو مصحفی
تو یہ سمجھ چڑھے ہے اسے بنگ شاعری

مصحفی کا شعر دیوان ششم میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ انھوں نے میر کا زیر بحث شعر دیکھا ہوگا۔ ویسے بھنگ کے نشے سے مصحفی کو شاید کچھ رغبت تھی۔ اسی دیوان میں ان کا شعر ہے ؎

منت کش مغاں نہ ہو زنہار مصحفی
آنکھوں کو اپنی کر تو بیک قرط بنگ سرخ

عباسی نے زیر بحث شعر اور اس کے اوپر والے شعر کو جو ہمارے انتخاب میں شامل نہیں ہے قطعہ بند قرار دیا ہے۔ میرے خیال میں دونوں شعر الگ الگ ہیں۔ آخری بات یہ کہ زیر بحث شعر میں ''کم فہم'' اور ''سمجھے ہیں'' کی رعایت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید کا خیال ہے کہ ''خیال بنگ'' کی ترکیب میر نے شاید خان آرزو کی ''چراغ ہدایت'' سے اخذ کی ہو۔ وہاں ''خیال بنگ'' کے معنی درج ہیں وہ توہم اور خیال جو انسان کے ذہن میں بھنگ کھانے سے پیدا ہوتے ہیں۔

۴۱۷

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

وہ کیا چیز ہے آہ جس کے لئے
ہر اک چیز سے دل اٹھا کر چلے

۱۱۳۰ کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منھ بھی چھپا کر چلے

۴۱۷/۱ معشوق کے دروازے پر جا کر صدا لگانا اور دعا دے کر چلا آنا، یا معشوق کو دعا دینا، یہ مضمون بہت قدیم ہیں۔ امیر خسرو کا انتہائی کیفیت انگیز شعر ہے ؂

بہ رخ خاک درت رفتیم و رفتیم
دعاے دولت گفتیم و رفتیم

(اپنے رخسار سے ہم نے تیرے دروازے
کی خاک کو صاف کیا اور چلے گئے۔ تیری
دولت واقبال کی دعا کی، اور چلے گئے۔)

حافظ نے دعا کے مضمون کو کم سے کم دو بار کہا ہے اور دونوں بار نئے پہلو سے ؂

(۱) در راہ عشق مرحلۂ قرب و بعد نیست
می بینمت عیاں و دعا می فرستمت

(راہ عشق میں دوری اور نزدیکی
کے مراحل نہیں۔ میں تجھے صاف
صاف دیکھ لیتا ہوں اور تجھے اپنی
دعائیں بھیجتا ہوں۔)

(۲) حافظ وظیفہ تو دعا گفتن است و بس
در بند آں مباش کہ نشنید یا شنید
(اے حافظ، تیرا کام تو بس دعا کرنا
ہے۔ تو اس دھن میں نہ رہ کہ اس نے
سنی بھی کہ نہیں۔)

میر کے شعر پر خسرو کا اور حافظ کے دوسرے شعر کا اثر نمایاں ہے۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بعض نئے پہلو بھی ہیں، جیسا کہ آگے آتا ہے۔ فی الحال صائب کو سنئے ؎

تلخی زلب لعل تو نشنفتم و رفتم
خوش باش کہ ناکام دعا گفتم و رفتم
(تیرے لعل لب سے کوئی تلخ بات مجھے
سننے کو نہ ملی اور میں چلا گیا، خوش رہ، میں
نے دعا دی لیکن ناکام گیا۔)

صائب کا شعر طنز اور طباعی کا بہترین نمونہ ہے، لیکن ان کا مضمون ذرا ہلکا (یا یوں کہئے کہ کیفیت سے عاری) ہے۔ خسرو کا شعر کیفیت کا شاہکار ہے۔ حافظ کے دونوں شعروں میں شور انگیزی ہے۔ جرأت نے پکی عمر میں میر کی اس غزل پر غزل لکھی۔ (جرأت کے لئے "پکی عمر" میں نے اس لئے کہا کہ ان کی غزل دیوان دوم میں ہے۔) انھوں نے بڑی کوشش کی کہ میر کے رنگ کی غزل ہو جائے، لیکن ان کا کوئی بھی شعر میر کے کسی شعر کو نہیں پہنچتا۔ چنانچہ دعا کا مضمون جرأت نے یوں باندھا ہے ؎

سدا تم سلامت رہو میری جاں
ہم آ ر یہی بس دعا کر چلے

ہم دیکھتے ہیں کہ کثرت الفاظ، اور لہجے کے سرسری پن نے جرأت کے شعر کا رتبہ بہت گرا دیا ہے۔ اسی طرح، خواجہ وزیر نے دعا کی "دعائیت" بہت محدود کر دی ہے۔ ان کا شعر برجستہ ضرور ہے، لیکن مضمون کے اعتبار سے جرأت سے بھی کم تر ہے ؎

تو بھی دکھلا دے کعبۂ ابرو
ہم بھی دست دعا اٹھاتے ہیں

ہمارے زمانے میں سہیل احمد زیدی نے صدا کے جواب میں خطاب (چاہے وہ نفی ہی کیوں نہ ہو) کی اہمیت پر اچھا شعر کہا ہے، کہ اگر جواب مل جائے (چاہے وہ انکار ہی کیوں نہ ہو) تو ثابت ہوا کہ صدا سنی گئی، یعنی دعا کرنے والے کی شخصیت کا اقرار کیا گیا۔ (اسی طرح فلسطین کے لئے لڑنے والوں پر اسرائیل کا ظلم اس بات کا اقرار ہے کہ مجاہدین اپنا وجود رکھتے ہیں۔) سہیل احمد زیدی کا لہجہ ذرا خطیبانہ اور مربیانہ ہے، لیکن ان کی نکتہ وری میں کلام نہیں ؎

حرف انکار بھی اس در سے بڑی نعمت ہے
یہ فقیروں کے ہیں اسرار صدا کر ڈالو

میر کے مطلعے میں معنی کے حسب ذیل پہلو ہیں:

(۱) مصرع اولیٰ میں "صدا کرنا" فقیروں کی طرح مانگنے کے معنی میں بھی ہے، اور پکارنے کے معنی میں بھی۔ اول الذکر معنی میں میر کی سند تو ہے ہی لیکن غالب اور خواجہ وزیر کو بھی دیکھ لیں ؎

دل ہی تو ہے سیاست درباں سے ڈر گیا
میں اور جاؤں در سے ترے بن صدا کئے

(غالب)

ہو غنی بوسۂ لب دے ڈالو
ہم فقیرانہ صدا کرتے ہیں

(خواجہ وزیر)

(وزیر کے مصرع ثانی پر میر کا پرتو بھی واضح ہے۔)

(۲) "فقیرانہ آئے" کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم فقیروں کے انداز واسلوب سے

آئے اور دوسرا مفہوم یہ کہ ہم فقیر کا بھیس بدل کر آئے۔

(۳) ''میاں خوش رہو'' دعا بھی ہے اور محض رخصتی فقرہ بھی۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''اچھا بھائی خوش رہو، ہم تو چلے۔'' اگر محض رخصتی فقرہ ہے، تو دعا مبہم رہ جاتی ہے۔ ممکن ہے دعا دل میں ہی کر لی ہو، یا پھر جو دعا کی ہے اسے شعر میں بیان نہیں کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دعا ابھی کی نہ ہو، بلکہ دعا کرنے والے ہوں۔ یعنی ''دعا کر چلے'' کے بعد جو کہا اسے مقدر چھوڑ دیا ہے۔ ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''خوش باشید'' کے معنی ''بیا'' (آجاؤ، پاس آؤ) بھی ہیں، یہ فارسی کا روزمرہ ہے لیکن ان معنی کو ملحوظ رکھیں تو شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

(۴) محمد حسن عسکری نے اس شعر پر جو اظہار خیال کیا ہے وہ اس کی عمومی معنویت اور پورے کلام میر پر نہایت عمدہ تبصرہ ہے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں: میر زندگی سے مایوس یا بیزار نہیں ہوتے، بلکہ وہ تسلیم و رضا اور صبر و قرار کی تلقین کرتے ہیں... فرد کو قانون حیات دریافت کرنے کی کوشش کرنی چاہئے، اور اپنی خودی اور انفرادیت کو اس قانون سے ہم آہنگ بنانا چاہئے۔ اس سلسلے میں میر کو جو کچھ کہنا تھا وہ انھوں نے ایک شعر میں کہہ دیا ہے۔'' (اس کے بعد عسکری صاحب نے زیر بحث شعر نقل کیا ہے۔)

(۵) اس شعر کے متن کے بارے میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ مصرع ثانی کو عام طور پر لفظ ''کہ'' کے بغیر پڑھا اور لکھا گیا ہے یعنی ؏ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے۔ (عسکری صاحب نے بھی ایسے ہی لکھا ہے۔) لیکن صحیح متن ''کہ'' کے ساتھ ہے۔ میر لفظ ''میاں'' کو عام طور پر بروزن ''فع'' لکھتے تھے، لیکن اس کے علاوہ ''کہ میاں'' کہنے میں معنی کی بھی خوبی ہے۔ ''صدا'' کو بمعنی ''پکار'' فرض کریں تو ''کہ'' کے بعد جو کچھ ہے وہ اب صدا ہے۔ اور ''صدا'' کو ''فقیر کی پکار'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ ہماری مانگ یہی ہے کہ تم خوش رہو۔ (جیسے لکھنو میں کہتے ہیں ''خدا غم حسین کے سوا کوئی غم نہ دے۔'') یعنی ہم تم سے یہی مانگتے ہیں کہ تم خوش رہو۔ ممکن ہے یہ اشارہ بھی ہو کہ ہم بس یہ مانگتے ہیں کہ ہماری فقیری، یا ہمارے چلے جانے کا غم نہ کرنا۔ اس مفہوم کی رو سے متکلم/ عاشق اور معشوق میں در پردہ یگانگت ہے، لیکن کسی مجبوری کے باعث وہ اپنے تعلق و آشنائی کا اظہار نہیں کر سکتے، بلکہ شاید اسے ترک کرنے پر مجبور ہیں۔ اگر صدر مصرع میں ''کہ'' نہ ہو تو یہ معنی نہ نکلیں گے، کیونکہ پھر پورا مصرع ''صدا'' بن جائے گا۔

(۶) ''چلے'' میں مر جانے کا اشارہ بھی ہے، یعنی اب اس گلی سے نکل کر مر جائیں گے۔

معنی کی اس کثرت پر نظر کریں تو شعر کی کیفیت دبتی نظر آتی ہے۔اور ہمارے نقاد پھر بھی یہی کہے جاتے ہیں کہ میر صرف اپنے دل کا دکھڑا روتے ہیں، اور وہ بھی نہایت سادہ اور غیر پیچیدہ اسلوب میں۔دیوان اول ہی کے اس شعر میں البتہ کیفیت کا پلہ بھاری ہے ؎

درویش ہیں ہم آخر دو اک نگہ کی فرصت
گوشے میں بیٹھے پیارے تم کو دعا کریں گے

کالی داس گپتا رضا نے شعر زیر بحث کو بہ ادنیٰ تغیر بالاجی ترمبک ذرہ برہانپوری کے خودنوشت دیوان میں دیکھا ہے۔یہ غیر معمولی توارد بھی ہوسکتا ہے۔اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرہ نے خراج عقیدت کے طور پر میر کا شعر اختیار کرلیا ہو، واللہ اعلم۔

۲/۶۱۷ اس شعر میں جو چیز سب سے پہلے توجہ کو کھینچتی ہے وہ مصرع اولیٰ کا استفہام ہے۔متکلم کو خود نہیں معلوم کہ وہ کیا شے ہے جس کی خاطر وہ ہر چیز سے ناطہ توڑ کر اور منھ موڑ کر جا رہا ہے؟ پھر دوسرے مصرعے سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ متکلم جا کہاں رہا ہے؟ دونوں صورتوں میں دلچسپ امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ملاحظہ ہو:

(۱) معشوق میں کوئی صفت ایسی ہے جو دلوں کو موہتی ہے، لیکن وہ کیا صفت ہے، اس کی خبر خود عاشقوں (یا متکلم) کو نہیں۔بس کوہ ندا جیسی کیفیت ہے، کہ کوئی پکارتا ہے اور کوئی اس صدا پر چلے جاتا ہے، انجام سے بے خبر اور عاقبت کار سے بے پروا۔اس مفہوم کے اعتبار سے شعر میں درد کے شعر کی سی پر اسرار کیفیت ہے ؎

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
لوگ جاتے ہیں چلے پر وہ کدھر جاتے ہیں

(۲) وہ چیز جس کی خاطر سب کچھ ترک کیا ہے، سکون قلب ہے، کیونکہ ''سب کچھ'' میں محبت شامل ہے، اور محبت میں سکون قلب نہیں۔

(۳) موت بلا رہی ہے، اور اس کی آواز پر خوشی خوشی ہر چیز چھوڑ کر جا رہے ہیں۔لیکن خود موت کیا ہے، اور اس کی آغوش میں ہمیں کیا ملے گا؟ اس کی خبر نہیں۔

(۴) متکلم ہر چیز سے دل اٹھا کر کہاں جا رہا ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ دنیا چھوڑ رہا ہے، یا وہ بن باس لے رہا ہے، یا ترک لذت کر رہا ہے، یا معشوق کی گلی چھوڑ رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ شعر میں دو کردار ہوں، یعنی ایک تو متکلم، جو مستفسر ہے، اور دوسرا وہ شخص جس سے یہ سوال پوچھا جا رہا ہے۔ اب صورت حال یہ ہوئی کہ کوئی جان دینے پر آمادہ ہے، یا نزع کے عالم میں ہے، یا ترک دنیا کر رہا ہے، اور متکلم اس سے پوچھ رہا ہے کہ آخر وہ کیا چیز ہے جس کی خاطر تم ہر چیز سے تعلق توڑ رہے ہو؟ اس مفہوم کی رو سے مصرع ثانی میں ''تم'' مقدر ہے۔ یہ مفہوم بھی بہت عمدہ ہے، لیکن اس میں کثرت معنی نہیں، محض کیفیت ہے۔ دونوں ہی طرح کے امکانات میں لفظ ''چیز'' کی تکرار بہت عمدہ ہے۔ اس لفظ کو دونوں مصرعوں میں الگ الگ لہجے میں پڑھنا چاہئے۔

۴/۳۱۷ اس قافیے میں جرأت کا شعر میر کے برابر کا تو نہیں، لیکن دلچسپ بہت ہے اسے معاملہ بندی کا عمدہ شعر کہنا چاہئے۔

خفا ہے وہ یاں تک مری شکل سے
چلے ساتھ تو منھ چھپا کر چلے

یہاں ''خفا'' (پوشیدگی) اور ''چھپا'' کا ضلع خوب ہے، لیکن مضمون خوب تر ہے، کہ کہیں اتفاقاً متکلم اور معشوق کا ساتھ ہو گیا۔ شاید دونوں ایک ہی گاڑی میں سفر کر رہے ہیں۔ لیکن معشوق بوجہ ناز یا شرم یا خفگی یا بے تعلقی اپنا منھ مخالف سمت میں کئے ہوئے ہے، یا باقاعدہ نقاب میں منھ چھپائے ہوئے ہے۔

میر کے شعر میں جو صورت حال ہے اسے روایتی نقاد ''دردناک'' کہیں گے۔ لیکن اگر میر کے شعر اور ''دردناکی'' کا فرق معلوم کرنا ہو تو سید محمد خاں رند کا شعر دیکھئے۔

نزع میں تھا میں تمھیں منھ سے الٹنا تھا نقاب
آخری وقت تو دیدار دکھاتے جاتے

میر کے شعر میں صورت حال جرأت اور رند دونوں کے مقابلے میں بہت پیچیدہ ہے۔ عاشق اور معشوق جدا ہو رہے ہیں، لیکن آخری ملاقات تنہائی میں نہیں، بلکہ کسی ایسی جگہ ہو رہی ہے جہاں اور بھی

لوگ موجود ہیں۔ لہٰذا معشوق بظاہر بے رخی برتتا ہے اور عاشق کی طرف دیکھتا بھی نہیں۔ نا امیدی بھری نگاہوں سے دیکھنا، یا محبت بھری نظر سے دیکھ لینا تو دور کی بات ہے، وہ منہ چھپا کر عاشق کے سامنے سے ہٹ جاتا ہے۔ گویا اس کا منہ چھپا لینا آنے والی جدائی کا اشارہ ہے، اور ہجر سے رنجوری کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی معشوق کا منہ چھپا کر چلا جانا نشانیاتی (semiotic) عمل ہے اور دونوں کے تعلقات میں ایک نئے زمانے کی آمد کو نشان زد (signal) کرتا ہے۔

معشوق کی بے اعتنائی کو اس شعر کا مضمون قرار دیتے ہوئے عسکری صاحب نے جو باتیں کہی ہیں ان پر ترقی نہیں ہوسکتی۔ لہٰذا ان کا بیان ان کے مضمون ''میر جی'' سے نقل کرتا ہوں: ''محبوب کی بے اعتنائی کو بھی میر ہمیشہ سخت دلی اور ظلم یا فطری بدکرداری نہیں سمجھتے۔ ان کے بہترین شعروں میں محبوب بھی انسان ہوتا ہے... تنہائی زندگی کا قانون ہے اور اس کے سامنے عاشق اور محبوب دونوں مجبور و معذور ہیں... چنانچہ عاشق کے لئے صرف ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے، وہ یہ کہ جس طرح ہو سکے اپنا غم برداشت کرے۔'' اس کے آگے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ اسی غزل کے ایک اور شعر سے بھی یہی بات نکلتی ہے، لیکن اس کے لہجے میں تلخ طنز اس بات کا بھی غماز ہے کہ میر کا عاشق چپکے چپکے ہی نہیں درد سہتا، بلکہ اپنی شخصیت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

بہت آرزو تھی گلی کی تری
سو یاں سے لہو میں نہا کر چلے

اس مضمون پر مزید گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۲/ ۵۸۔

۴۱۸

ہم خامشوں کا ذکر تھا شب اس کی بزم میں
نکلا نہ حرف خیر کسو کی زبان سے

۴۱۸/۱ غالب نے اس مضمون کو بڑی طباعی سے اور خود پر طنز کے انداز میں لکھا ہے ؎

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با ایں ہمہ
ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

میر کے شعر میں بظاہر ایک انفعالیت ہے، اور غالب کے شعر میں بہر حال ایک طنطنہ اور گردن افرازانہ وقار ہے۔ دونوں کے اشعار کا مضمون معزی فرزنی کے یہاں یوں ملتا ہے ؎

در بزم او کسم بہ بدی ہم نہ برد نام
ہر چند گوش در پس دیوار داشتم

(اس کی بزم میں کسی نے میرا نام برائی کے ساتھ
بھی نہ لیا۔ اگرچہ میں دیوار سے بہت کان لگائے
سنا کیا۔)

معزی کا شعر چونکہ مرزا مظہر جان جاناںؒ کی ''خریطۂ جواہر'' میں ہے، اس لئے اغلب ہے کہ میر اس سے واقف رہے ہوں۔ اور غالب کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ معزی اور میر دونوں کے اشعار سے آشنا رہے ہوں گے۔ فارسی شاعر کے یہاں انفعالیت اور ایک طرح کی ذہنی پس ماندگی ہے (عاشق دیوار سے کان لگائے سنتا ہے کہ اندر کیا باتیں ہو رہی ہیں۔) لیکن مضمون کی ندرت، اور طرز ادا میں کفایت الفاظ، لائق داد ہیں۔ غالب نے تو اپنی راہ اتنی الگ نکالی کہ پڑھنے والا اگر بہت چوکس نہ ہو تو اسے میر کا شعر غالب کے مقابلے میں یاد ہی نہ آئے گا۔ لیکن میر کے یہاں بھی حسب معمول کئی نکات ہیں

جو اس قدر آہستگی اور سبک سے بیان ہو گئے ہیں کہ عام طور پر وہ نگاہوں سے اوجھل رہیں گے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) خود کو خاموش کہہ کر اور دوسروں کو گفتگو کرتا ہوا بیان کر کے پر لطف طنزیہ تناؤ پیدا کیا ہے۔ اپنی بے چارگی بھی بیان کر دی، لیکن وقار کو ہاتھ سے جانے نہ دیا کیونکہ خاموشی میں وقار ہے اور آہ و فغاں میں تمکین کی کمی۔

(۲) لفظ ''خامشوں'' میں استبداد کا بھی اشارہ ہے، کہ ہم کو جبراً خاموش رکھا گیا ہے۔

(۳) ''حرف خیر'' کے تین معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمارے بارے میں کسی نے اچھی کوئی بات، کوئی کلمہ خیر نہ کہا۔ دوسرا مفہوم یہ کہ کسی نے ہمارے بارے میں یہ نہ کہا کہ ہم خیریت سے ہیں (اچھی طرح ہیں، ہماری حالت اچھی ہے۔) لہٰذا یہاں یہ کنایہ بھی ہے کہ ان خامشی شیوہ لوگوں کا حال اچھا نہیں۔ تیسرے معنی یہ ہیں کہ کسی نے ہمارے بارے میں کوئی اچھی فائدہ مند بات نہ کہی (مثلاً یہ نہ کہا کہ ان لوگوں پر ستم کم کر دو، یا ان کو بزم میں بلا لو، وغیرہ۔)

(۴) پوری صورت حال میں یہ کنایہ تو ہے ہی کہ معشوق کی بزم میں بیٹھنے والے خوشامدی اور تھالی کے بینگن ہیں۔ سچ بولنا اس کے لئے اتنا اہم نہیں ہے جتنا معشوق کو خوش کرنا اور اس کی مرضی کے مطابق بات کہنا۔

۴۱۹

چاک پر چاک ہوا جوں جوں سلایا ہم نے
اس گریباں ہی سے اب ہاتھ اٹھایا ہم نے

یاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے ہم
چار دن یہ بھی تماشا سا دکھایا ہم نے

تازگی داغ کی ہر شام کو بے ہیچ نہیں
آہ کیا جانے دیا کس کا بجھایا ہم نے

۴۱۹/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ پھر بھی، مصرع ثانی کی بندش بہت چست ہے، اور مصرع اولیٰ میں ''پر'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) ''کے بعد'' یعنی چاک کے بعد چاک ہوا۔ (۲) کلمۂ تاکید، یعنی چاک ہوا اور یقیناً چاک ہوا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ''دلی کی آخری شمع'' میں مومن کی زبان سے کہلایا ہے ''اس کا جوڑا آئے پر آئے'' یعنی یقیناً آئے۔

۴۱۹/۲ پراسرار شعر کہنے میں میر، غالب اور اقبال ہمارے یہاں ممتاز ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بھی زیر بحث شعر سا پراسرار شعر کم ملے گا۔ تعلی کے شعروں میں بھی میر کو ید طولیٰ حاصل ہے، اور وہ نئے نئے رنگ سے اپنے فن کے بارے میں تعلی کرتے ہیں ۔

دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختے کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

(دیوان اول)

اشعار میر پر ہے اب ہائے وائے ہر سو
کچھ سحر تو نہیں ہے لیکن ہوا تو دیکھو

(دیوان دوم)

اے میر شعر کہنا کیا ہے کمال انساں
یہ بھی خیال سا کچھ خاطر میں آ گیا ہے
شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر
دو چار شعر پڑھ کر سب کو رجھا گیا ہے

(دیوان چہارم)

دیوان دوم کے شعر کا قافیہ تو ایسا رکھ دیا ہے اور اس کی ردیف ایسی زبردست بیٹھی ہے کہ اس شعر پر غزلیں قربان ہو سکتی ہیں۔ ''ہوا'' (بمعنی ''باذ'') پڑھیں تو قافیہ اور ردیف دونوں کے معنی کچھ اور ہیں، اور شعر کے معنی بھی کچھ اور ہیں۔ اور اگر ''ہُوا'' (''ہونا'' کا ماضی) پڑھیں تو پھر قافیہ، ردیف، شعر، سب کے معنی نہ صرف کچھ اور ہیں، بلکہ قافیہ اور ردیف دونوں کثیر المعنی ہو جاتے ہیں۔ دیوان چہارم کے قطعے میں پورا نظریۂ شعر آ گیا ہے، اور رعایتوں کا اہتمام الگ۔ دیوان اول والے شعر کا بھی مصرع ثانی کثیر المعنی ہے اور قول محال اس پر مستزاد۔ پھر یہ قائم کے مشہور شعر کا نہایت عمدہ جواب بھی ہے۔

تو پھر ان سب کے باوجود شعر زیر بحث کیوں؟ اس شعر میں متکلم (یا میر خود) ہم سے کیا کہہ رہا ہے؟ کیا ریختہ کہنا تماشا دکھانے کے برابر اس لئے ہے کہ ہزار مضمون آفرینی ہو لیکن دل کا مطلب حاصل نہیں ہوتا؟ (یعنی معشوق حاصل نہیں ہوتا، یا ادائے مطلب نہیں ہو پاتا۔) میر ؎

عبارت خوب لکھی شاعری انشا طرازی کی
ولے مطلب ہے گم دیکھیں تو کب ہو مدعا حاصل

(دیوان سوم)

یا پھر ریختہ گوئی تماشا اس لئے ہے کہ یہ لوگوں کی نظر میں محض تفریحی شے ہے، شعر فہمی ان کے بس کا روگ نہیں؟ (۴/۲۱۶) یا پھر یہ کہ سامعین سب ناقص ہیں، اس لئے اپنے کمال کا اظہار نہ کیا، بلکہ ایک تماشا سا دکھا دیا، جیسا کہ دیوان اول ہی میں ہے ؎

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

یا پھر ریختہ گوئی اس لئے تماشا ہے کہ یہ متکلم کا اصل مقصد زیست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں کہا ہے کہ ہم یہاں فقط ریختہ ہی کہنے نہ آئے تھے۔ تو پھر اصل مقصد زیست کیا تھا؟ عشق کرنا؟ یا پھر ریختہ گوئی اس معنی میں تماشا تھی کہ ہمارے اصل خیالات کا ''پردہ'' تھی؟ (۱/۳٦) لیکن یہ بھی کہا ہے کہ ریختہ گوئی کا تماشا ہم نے چار دن (یعنی چند دن، تھوڑے عرصے تک) ہی دکھایا۔ تو پھر زندگی کے بقیہ دن کس مصروفیت میں گذارے؟ کیا کوئی داخلی، باطنی زندگی اور تھی جس کی خبر اوروں کو نہ لگی، لیکن وہی متکلم کی اصل زندگی تھی؟ یا پھر پوری زندگی ہی کو چار دن سے تعبیر کیا ہے، یعنی ساری زندگی کی مدت یا تو صرف چار دن تھی، یا چار ہی دن لگتی تھی، کہ بہت جلد ختم ہوگئی۔ لیکن ریختہ کو بھی ''تماشا سا'' کہا ہے، جس کے کم سے کم دو معنی ہیں۔ (۱) دراصل یہ تماشا نہ تھا، بلکہ حقیقت تھا۔ (۲) یہ تماشا بھی نہ تھا، بلکہ تماشے کا ڈھونگ تھا۔ یعنی ہماری ریختہ گوئی وہ ڈراما تھی جو کسی ڈرامے کے اندر (مثلاً 'ہیملٹ'' میں) کسی اور مقصد سے ڈال دیا جاتا ہے۔ میر مبہم گوئی کے بادشاہ ہیں، لیکن اس قدر امکانات اور سوالات سے پر شعر انھوں نے بھی بہت نہ کہے ہوں گے۔

شعر کا لہجہ بھی دلچسپ ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو یہ ایسے کامیڈی اداکار کا لہجہ ہے جو بظاہر تو اسٹیج پر لطیفے سنا رہا ہوتا ہے، لیکن دراصل اپنے سامعین پر پوری طرح حاوی ہوتا ہے اور انھیں موم کی ناک سمجھتا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو یہ کسی بوڑھے گرگ باراں دیدہ قسم کے استاد کا لہجہ ہے جس کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ سچ بول رہا ہے کہ بڑ ہانک رہا ہے۔ ایک طرح دیکھئے تو لہجے میں ایک پیغمبرانہ شان ہے (ہم یہاں ریختہ گوئی کے لئے نہیں بھیجے گئے تھے)، اور ہلکی سی المیہ کی تہ بھی ہے کہ ع جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ دنیا کو چار دن کی بہار اور خود عمر کو محض ''چار دن'' بھی کہتے ہیں۔ عجب غیر معمولی شعر کہا ہے، کہ اس کا سرا ہی ہاتھ نہیں لگتا۔ ان دو مصرعوں میں اتنا کچھ بھر دیا ہے کہ تفہیم کرنے والے کی جان پر بن گئی ہے۔

۴۱۹/۳ یہ مضمون بالکل نیا ہے، اور اس کی تازگی اور ندرت ہی نہیں بلکہ اس کی گہرائی بھی قابل داد

ہے۔ ۱۵۴/۱ پر ہم عاشق کے دل میں کسی کی آہ کو ہر رات تیر کی طرح پار ہوتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی اسی قسم کا مضمون ہے، لیکن اس میں اسرار زیادہ ہے۔ دل میں داغ ہے (داغ عشق، داغ غم وغیرہ) اور وہ ہر شام کوئی آب وتاب کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ اس پر متکلم کو شک ہوتا ہے کہ کیا میں نے کسی اور کا چراغ کہیں بجھایا ہے تو اس کے عوض میں میرا داغ روشن ہوا ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں:

(۱) دنیا میں چراغوں کی تعداد محدود ہے۔ اگر کہیں ایک چراغ روشن ہوگا تو اس کے بدلے کہیں اور ایک چراغ ٹھنڈا بھی ہوگا۔ یعنی دنیا کی تقدیر میں جتنے چراغ ہیں، اتنے ہی رہیں گے۔ نہ وہ زیادہ ہوں گے نہ کم۔

(۲) دنیا میں روشنی کی مقدار بھی محدود ہے۔ اگر کہیں روشنی بڑھے گی تو ساتھ ہی ساتھ کہیں گھٹے گی بھی۔ اگر میرا چراغ روشن تر ہوا، یا اس کا دھندلا پن مبدل بہ ضو ہوا، تو کہیں کوئی چراغ بجھا بھی ہوگا، یا بجھایا گیا بھی ہوگا۔

(۳) متکلم کے دل اور دوسروں کے غم میں باطنی ہم آہنگی اور ایک درردی (empathy) ہے۔ اگر کہیں کسی کا چراغ گل ہوتا ہے تو اس کی ہمدردی میں میرے دل کا داغ (= داغ غم) اور چمک اٹھتا ہے۔

(۴) جب ہم ہر شام آہ کرتے ہیں تو ہمارا داغ دل چمک اٹھتا ہے (پھونک مارنے سے آگ بھڑکتی ہے۔) لیکن ہماری آہ کیا جانے کہ (اس آہ کے باعث) ہم نے کس کا چراغ بجھا دیا۔ (یعنی آہ اتنی تیز تھی کہ کسی پڑوسی کا چراغ بجھا گئی۔)

(۵) مصرع ثانی سے لازمی طور پر یہ مراد نہیں کہ متکلم نے کسی کا چراغ جان بوجھ کر بجھایا ہے، بلکہ یہ کہ اس کی وجہ سے، اس کے کام کے نتیجے میں، چراغ بجھا ہے۔

مزید خوبیاں ملاحظہ ہوں۔ (۱) داغ کے روشن ہونے، یا داغ کی روشنی کو ''تازگی'' کہنا عمدہ استعارہ ہے، کیونکہ اس میں داغ کی ہر روز تجدید کا کنایہ بھی ہے۔ (۲) ''آہ'' اور ''بجھایا'' میں رعایت معنوی ہے۔ (۳) لہجے میں محزونی کے ساتھ تھوڑا سا رنج لیکن تھوڑا سا غرور بھی ہے کہ ہمارا داغ ہر شام روشن تو رہتا ہے، چاہے کسی اور کے چراغ کو بجھا کر ہی کیوں نہ روشن ہوتا ہو۔ (۵) بے پیچ پر مفصل گفتگو کے لئے ملاحظہ ہو ۳۷۹/۴۔

۴۲۰

۱۱۳۵ ظالم کہیں تو مل کبھو دارو پیئے ہوئے
پھرتے ہیں ہم بھی ہاتھ میں سر کو لئے ہوئے

آؤ گے ہوش میں تو ٹک اک سدھ بھی لیجیو
اب تو نشے میں جاتے ہو زخمی کئے ہوئے

جی ڈوبتا ہے اس گہرتر کی یاد میں
پایان کار عشق میں ہم مر جیے ہوئے مرجیا=غوطہ خور

کافر ہوئے بتوں کی محبت میں میر جی
مسجد میں آج آئے تھے قشقہ دیئے ہوئے

۴۲۰/۱ اس اور اگلے شعر میں وہی مضمون آفرینی اور ظرافت کا امتزاج ہے جو میر کا خاصہ ہے، کہ بات بظاہر ''دردانگیز'' ہے، لیکن اسے خوش طبعی کے لہجے میں کہا ہے۔ اس طرح اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی، لیکن متکلم اور واقعے (سانحے، یا تجربے) کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے اور غیر ضروری جذبات انگیزی سے نجات مل جاتی ہے۔ مطلعے میں تو کئی باتیں ایسی دلچسپ ہیں کہ اسے نمونے (model) کے طور پر پیش کر سکتے ہیں۔ (ا) معشوق اسی وقت آمادۂ قتل ہوگا جب وہ نشے میں ہوگا۔ یعنی یوں تو وہ مزاج کا قتال نہیں ہے، لیکن نشے میں شاید اس کا ہاتھ چل جائے۔ یا پھر یہ کہ ہوش و حواس کی حالت میں وہ متکلم/عاشق کو لائق کشتن ہی نہ سمجھے گا۔ (یعنی اسے نہایت حقیر، زبوں اور لاغر دیکھ کر اسے مارنا پسند نہ

کرے گا۔) ہاں نشے کی جھونک میں مار بیٹھے تو مار بیٹھے۔ اگلا شعر اس مضمون پر ملاحظہ ہو۔ (۲) معشوق کے ہاتھ سے قتل ہونا مقصد زیست تو ہے ہی، لیکن ایک طرح کا کھیل بھی ہے، یعنی زندگی میں بہترین تفریح یہی ہے کہ معشوق کا سامنا ہو اور وہ ہمارا سر اڑا دے۔ یہ مفہوم اس لئے برآمد ہوتا ہے کہ شعر کا لہجہ بے تکلف گفتگو اور اس طرح کے اشتیاق پر مبنی ہے جو کھیل کود یا تفریحی کاموں کے لئے ہمارے دل میں ہوتا ہے، کہ ارے بھائی کہیں تو نشے کے عالم میں مل جاؤ، ہم بھی اپنا سر کٹانے کے شوق میں گھومتے پھر رہے ہیں۔ (۳) سر کٹانے کے شوق کو یوں کہنا کہ ہم اپنا سر ہاتھ میں لئے پھر رہے ہیں (یعنی سر کاٹ کر ہاتھ پر رکھے ہوئے ہیں) پر لطف قول محال ہے اور طنزیہ تناؤ پیدا کرتا ہے۔ (۴) مصرع ثانی میں ''ہم بھی'' کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم جیسے اور بھی ہیں۔ دوسرے مفہوم کے اعتبار سے ''بھی'' کلمۂ اشتداد و تاکید ہے، یعنی زور دینے کے لئے ہے۔ (۵) لفظ ''ظالم'' بھی یہاں بڑی مناسبت اور محاوراتی حسن کا حامل ہے۔ (مزید ملاحظہ ہو ۱/۳۶۸ اور ۳/۴۰۸۔) (۶) اسی طرح، لفظ ''دارو'' میں روزمرہ کا لطف تو ہے ہی، یہ معشوق اور متکلم دونوں کے انداز اور کردار میں بے تکلفی بھی پیدا کر رہا ہے۔ اس لفظ کے باعث معشوق بازاروں میں گھومنے والا، بے تکلف (informal) کھلنڈرا، اور آزادہ رو شخص معلوم ہوتا ہے، کیونکہ لفظ ''دارو'' میں جو ''عوامی'' کیفیت ہے وہ ''بادہ''، ''مے''، ''شراب'' وغیرہ میں نہیں ہے۔ یوں تو ''دارو'' بھی بدیسی لفظ ہے، لیکن ''شراب'' کے معنی میں یہ اردو ہے۔ فارسی میں ''دارو'' بمعنی ''دوا'' ہے، اور ''دارو ے مستی'' وہ دوا یا چیز ہے جسے شراب میں ڈالیں تو نشہ زیادہ ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو ''بہار عجم''۔) صاحب ''نوراللغات'' کہتے ہیں کہ ''دارو'' بمعنی ''شراب'' اہل ہنود کا روزمرہ ہے۔ مجھے اس میں شک ہے، لیکن یہ بات یقینی ہے کہ ''بادہ''، ''مے'' وغیرہ کے مقابلے میں ''دارو'' زیادہ ''بازارو'' اور بے تکلف لفظ ہے (جیسا کہ بدیسی کے مقابلے میں دیسی لفظ ہوتا ہے۔) دیسی لفظ کی قوت اسی بات میں ہے کہ فوری اثر اور زور رکھتا ہے، میر ؎

سنا جاتا ہے اے گھیتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

(دیوان سوم)

یہاں اور زیر بحث شعر میں ''دارو'' کی جگہ ''بادہ'' رکھ دیں تو شعر کا لطف اور زور آدھا رہ

جاتا ہے۔

۴۲۰/۲ یہ مضمون عام ہے کہ معشوق نے عاشق کو زخمی کیا، منھ موڑ کر چل دیا، اور آئندہ خبر نہ لی۔ اس کی بلندی اور پستی دونوں ہی دیکھنا ہوں تو نظیری اور آرزو لکھنوی کے مندرجہ ذیل شعر ملاحظہ ہوں ؂

(۱) مشو از حال من غافل کہ زخم کاریے دارم
مبادا دیگرے صید ترا از خاک بر گیرد

(نظیری)

(میرے حال سے غافل مت ہو جا کہ میرا زخم کاری ہے۔ میں تیرا شکار ہوں، ایسا نہ ہو کہ مجھے راہ میں زخمی پڑا دیکھ کر کوئی اور شخص اٹھا لے۔)

(۲) جاتے کہاں ہیں آپ نظر دل سے موڑ کے
تصویر نکلی پڑتی ہے آئینہ توڑ کے

(آرزو لکھنوی)

نظیری کے شعر میں خفیف سی چالاکی کے ساتھ زخم خوردگی کا وقار ہے۔ آرزو کے شعر میں معشوق کو پکارنے کا انداز ابتذال اور رکاکت سے خالی نہیں۔ ان کا مصرع ثانی اگرچہ ڈرامائی ہے، لیکن نہ تو دل کے زخم، اور نہ معشوق کے چلے جانے کے لئے مناسب استعارہ پیش کرتا ہے۔ میر کے یہاں حسب معمول اوپر اوپر ذرا ''دردناکی'' ہے، لیکن دراصل لہجہ ظریفانہ اور معشوق پر پھبتی کسنے کا سا ہے۔ پھر میر کا معمولہ ابہام بھی ہے کہ مصرع اولیٰ میں یہ بات واضح نہیں کہ ''سدھ بھی لیجیو'' متکلم/ عاشق کی سدھ لینے کے لئے ہے، کہ خود معشوق کو صلاح دے رہے ہیں کہ میاں جب نشہ اترے اور ہوش آئے تو اپنی خبر لینا کہ تم کس حال میں تھے اور کیا کر بیٹھے؟ ''آوگے'' بمعنی ''آو'' ہے، لیکن مستقبل کا صیغہ استعمال کر کے یہ کنایہ رکھ دیا ہے کہ معشوق کا ہوش میں آنا نہ صرف مشکل ہے، بلکہ مستقبل بعید کی بات ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ع

آو جو ہوش میں تو ٹک اک سدھ بھی لیجیو

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا صورت میں ہوش آنے کی بات کم و بیش فوری ہے۔ جب کہ اصل مصرع میں ایسا نہیں۔ ''آؤ گے'' اور ''جاتے ہو'' کی رعایت بھی عمدہ ہے۔ مصرع ثانی میں بھی دو معنی کا امکان ہے۔ اول تو یہ کہ تم اس وقت نشے میں ہو (اور نشے کے عالم میں) مجھے زخمی کر کے جا رہے ہو۔ دوسرے معنی یہ کہ معشوق نے پہلے زخمی کیا، پھر شراب پی اور جب نشہ خوب ہو گیا تو اپنے شکار کو زخمی ہی چھوڑ کر چل دیا۔ گویا نشے کے باعث وہ اپنی ہی سدھ بدھ سے مجبور ہے، زخمی عاشق کا خیال کیا کرے؟ لہٰذا زخمی/متکلم/عاشق کہتا ہے کہ اب تو تم نشے میں ہو، آنا تو میری خبر گیری کرنا۔

اب یہاں ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ اگر تم ہوش میں ہوتے تو میرا کام تمام کر کے جاتے۔ سید محمد خاں رند؎

سانس دیکھی تن بسمل میں جو آتے جاتے
اور چرکا دیا صیاد نے جاتے جاتے

لیکن وفور نشہ کے باعث تم مجھے زندہ (نیم جان) چھوڑ کر جا رہے ہو۔ جب ہوش آئے تو واپس آ کر ادھورے کام کو مکمل کر دینا اور میرا رشتۂ حیات قطع کر جانا۔ اس مفہوم کی رو سے ''ٹک اک سدھ بھی لیجیو'' سے مراد یہ دیکھنا ہے کہ میں مرا بھی ہوں کہ نہیں، اور اگر ابھی جان باقی ہو تو مجھے ختم کر دینا ہے۔ ان معنی کی روشنی میں شعر میں جو بظاہر ذراسی ''دردناکی'' (بلکہ ایک ذرا خود ترحمی) ہے، اس کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہاں ظرافت بھی معدوم ہو جاتی ہے، لیکن ایک نئے معنی تو ہاتھ آتے ہیں۔ اور یہ تو ظاہر ہے کہ تمام معنی بیک وقت موجود ہیں اور کسی کو کسی پر فوقیت دینے کی ضرورت نہیں۔

متذکرہ بالا تعبیر کی روشنی میں مضمون کی نوعیت ذرا بدل جاتی ہے، اور اشتیاق قتل کا مضمون نئے رنگ سے سامنے آتا ہے، جیسا کہ حسن بیگ رفیع کے شعر میں ہے؎

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

(اس کشتے کے دل کو تا قیامت آرام نہ ملے گا جس نے ایک اور زخم کی تمنا کی لیکن قاتل (منھ پھیر کر) چلا گیا۔)

قاسم قتی نے بھی اس زمین میں اسی مضمون کو ذرا نئے پہلو سے باندھا ہے ؎

با کم از کشتہ شدن نیست ازاں می ترسم
کہ ہنوزم نفسے باشد و قاتل برود

(مجھے مرنے کا کوئی ڈر نہیں، ڈر تو اس بات کا ہے کہ
ابھی میری سانس چل رہی ہو اور قاتل (مجھے چھوڑ
کر) چلا جائے۔)

نشے کی حالت میں قتل/زخمی کرنے کا مضمون دیوان سوم میں بھی خوب باندھا ہے ؎

کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میر کو میں کیا جان کر کے مارا

یہاں بھی متکلم کے لہجے میں ظرافت اور (اگر خود عاشق متکلم ہے تو) درویشانہ ملنگ پن ہے۔ گویا مرنا اس کے لئے اہم نہیں ہے، معشوق کا الھڑ پن اور اس کی ادائے مستانہ اہم ہے۔

۴۲۰/۳ اس شعر میں ایہام و رعایت کا بازار گرم ہے۔ اور یہ شعر پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ کلاسیکی غزل میں مضمون اور زبان کا خلاقانہ استعمال بنیادی اہمیت رکھتا ہے، "جذبے کی سچائی"، "آپ بیتی کو جگ بیتی بنانا"، "دل کا غم زبان پر لانا" وغیرہ کی کوئی جگہ کلاسیکی شعریات میں نہیں۔ یہ چیزیں ایسی نہیں کہ شعر ان کے بغیر قائم نہ ہو سکے۔ لیکن مضمون کی ندرت اور زبان کا خلاقانہ استعمال ایسی ضرورتیں ہیں جن کو پورا کئے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔

پہلے مصرع ثانی کو دیکھتے ہیں۔ "مرجیا" (اول مفتوح) کے معنی ہیں "غوطہ خور" (خاص کر وہ شخص جو غوطہ لگا کر سمندر سے موتی نکالتا ہو۔) لیکن "مر" اور "جیے" کے اتصال کی وجہ سے اکثر لوگوں کو (جن میں صاحب "آصفیہ" جناب برکاتی اور "اردو لغت تاریخی اصول پر" شامل ہیں) یہ دھوکا ہوا ہے کہ اس کے معنی "ضعیف، مردہ دل، ست اور کاہل، وہ جو مر مر کر بچا ہو، مر مر کر جینے والا" وغیرہ بھی ہیں۔ دراصل ان معنی میں لفظ "مرجیوڑا" ہے (پلیٹس۔) اس طرح "مرجیا" میں زبردست ایہام صوت ہے، کہ اس لفظ پر دو بالکل مختلف لفظوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ پھر "پایان کار" میں بھی ایہام ہے، کہ "پایان"

کے معنی ہیں "حد، انتہا، کنارہ"، لیکن یہاں "پایان کار" بمعنی "آخر کار" ہے۔ اور سمندر، دریا، وغیرہ کے ساتھ بھی (ان کی وسعت ظاہر کرنے کے لئے) "بے پایاں" لگاتے ہیں، مثلاً "بحر بے پایاں"۔ اس اعتبار سے بھی "پایاں" اور "مرجیا" اور "ڈوبتا" میں رعایت ہے۔

مصرع اولیٰ میں سب سے زیادہ خوبصورت چیز مناسبت الفاظ ہے کہ "جی ڈوبتا" کی مناسبت سے "گہرتر" کہا ہے۔ مثلاً مصرع یوں بھی ممکن تھا۔ ع

(۱) جی ڈوبتا ہے اس گل خوبی کی یاد میں

اب مضمون وہی ہے لیکن مناسبت کم ہو جانے کے باعث مصرعے کا لطف گھٹ گیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ "گہر" اور "تر" دونوں مناسبت کے لفظ ہیں۔ چونکہ "آب" کے ایک معنی "چمک" ہیں، اس لئے چمک دار موتی کو "گہرتر" کہتے ہیں۔ لہٰذا ڈوبتا، گہر، مرجیا، ان سب سے "تر" کی مناسبت ظاہر ہے۔ اگر مصرع یوں ہوتا ع

(۲) جی ڈوبتا ہے گوہر خوبی کی یاد میں

تو بھی مناسبت آدھی رہ جانے کے باعث لطف آدھا رہ جاتا۔ ملحوظ رہے کہ مناسبت کی صفت یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر دھیان نہیں جاتا، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی کھٹکتی ہے۔ مثلاً مشاق قاری/سامع فوراً کہہ دے گا کہ مصرع ۲ میں مناسبت کی کمی ہے۔ اس کے برخلاف رعایت کا وصف یہ ہے کہ جب موجود ہوتی ہے تو اکثر اس پر نظر پڑتی ہے، لیکن جب وہ نہیں ہوتی تو اس کی کمی کھٹکتی نہیں۔ مثلاً شعر زیر بحث میں "ڈوبتا" اور "مرجیا" کے معنی قائم کرنے کے لئے "پایان کار" کہنا ضروری نہیں۔ کوئی بھی لفظ، جس سے انتہا، آخر وغیرہ کے معنی نکلتے، کافی تھا۔ مثلاً مصرع یوں ممکن تھا۔ ع

(۳) آخر کو اس کے عشق میں ہم مرجیئے ہوئے

صاف ظاہر ہے کہ یہاں اس قسم کی کمی نہیں کھٹکتی جیسی کہ مصرع (۱) میں ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ اصل مصرع بہت بہتر ہے، کیونکہ "پایان" کے ذریعہ رعایت پیدا کر کے شعر کا لطف دوبالا کر دیا گیا ہے۔

جناب عبدالرشید نے توجہ دلائی ہے کہ قاضی محمود بحری نے ایک لفظ ''مرجیاں'' استعمال کیا ہے۔ بمعنی ''وہ لوگ جو مر کر جیتے ہیں یعنی موتوا قبل ان تموتو پر عمل کرتے ہیں۔''

بحری کا شعر ہے۔

اس فنا میں جے بقا کا بھید ہے سو بحریا جے=جو
جیوتے مرگے سو جا اس مرجیاں کوں پوچھنا مرگے=مرگئے

میرا خیال ہے کہ اصل لفظ ''مرجیا'' ہوگا، اور مرجیاں اس کی جمع ہے۔ اور اسی لفظ سے صاحب ''آصفیہ'' کو دھوکا ہوا ہوگا۔ لیکن ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' نے عجب مغالطے پیدا کئے ہیں۔ ''مرجیا'' کے تحت وہاں درج کیا گیا ہے۔ ''مر مر کے بچنے والا، وہ شخص جو مر کر بچا ہو'' (یہ معنی آصفیہ سے اخذ کئے گئے ہیں) اور سند میں آبرو کا شعر لکھا ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مرجیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اس بات سے قطع نظر کہ شعر غلط نقل ہوا ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شعر صاف ظاہر کر رہا ہے کہ ''مرجیا'' کے معنی ہیں ''غوطہ خور'' جو موتی کے لئے غوطہ لگاتا ہے۔ صحیح شعر یوں ہے۔

کیوں نقد جی کوں ان پہ دیتا ہے اوس کے بدلے
اے مرجیے نہیں ہے اپنے کا مال موتی

اب ''مرجیا'' بمعنی ''غوطہ خور'' اور بھی صاف ہو جاتے ہیں۔ ارباب ''لغت'' نے میر کا بھی ایک شعر شکارنامے سے نقل کیا ہے۔ وہاں بھی معنی بالکل صاف ''غوطہ خور'' کے ہیں۔

پلنگان صحرا کے دل خوں کئے
نہنگان دریا ہوئے مرجیے

اس کے بعد ''لغت'' میں معنی درج ہیں۔ ''وہ شخص جو مردہ دل نہایت ضعیف، ست اور کاہل ہو'' اور سند میں ''طلسم ہوشربا'' کے کسی انتخاب سے یہ فقرہ دیا ہے۔

اک دو ہنٹر مارا کہ موئے مرجیا جن، خدا تجھے غارت کرے۔

یہاں دو مسامحے ہوئے ہیں۔ اصل فقرہ ''مرجیا جن'' (اول مکسور) ہے جو عمرو عیار کے لئے

عورتیں بولتی ہیں۔ ارباب لغت نے ''مرچیا'' کو ''مرجیا'' پڑھا اور ''جن'' کو الگ لغت فرض کیا اور یہ غور نہیں کیا کہ ان کا اقتباس موجودہ صورت میں بے معنی ہے۔

جناب شاہ حسین نہری نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا میر کے شعر میں ''مرجیے'' کو ''مرجیہ'' پڑھ سکتے ہیں؟ ''مرجیہ'' میں اول مضموم ہے اور آخری حرف ہائے ہوز ہے۔ یہ ایک فرقہ ہے جس کے اراکین کا عقیدہ ہے کہ صرف کلمہ گو ہونا کافی ہے اور عدم اطاعت سے ایمان پر کوئی اثر نہیں ہوتا اور نہ کوئی گناہ ہوتا ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کافر اگر اطاعت اسلام کرے تب بھی اس کا کفر متاثر نہیں ہوتا۔ بہر حال اس فرقے کی گمراہیاں اپنی جگہ، لیکن یہ ظاہر ہے کہ میر کے شعر میں فرقۂ مرجیہ کا کوئی مذکور نہیں۔

اب شعر پر مزید غورر کرتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''یاد'' کو استعارہ مانئے تو وہ گویا ایک سمندر ہے جس میں دل ڈوب رہا ہے۔ اور اگر لغوی معنی میں رکھئے تو ''جی ڈوبتا ہے'' کو استعارہ مانئے۔ یہ طرفہ تناؤ اس مصرع میں ہے۔ ''مرجیا'' کی معنویت بہر حال باقی رہتی ہے۔ اور یہ بات تو بہر حال ثابت ہے کہ متکلم کوئی ''غمگین'' شعر نہیں کہہ رہا ہے، بلکہ زبان کے امکانات کو کھنگال رہا ہے اور ہمیں دکھا رہا ہے کہ دیکھو قادر الکلامی اسے کہتے ہیں۔ (ہم لوگ اس لفظ کے معنی سے اب اس قدر بے گانہ ہو چکے ہیں کہ جوش جیسے بے ربط اور عدم مناسبت کے شکار شاعر کو صرف اس بنا پر قادر الکلام کہتے ہیں کہ وہ مصرعوں میں طرح طرح کے الفاظ جمع کرنے پر قادر تھے۔ ایسے زمانہ میں میر اور میر انیس کی قادر الکلامی لوگوں پر کہاں ثابت ہو سکتی ہے؟)

۴۲۰/۴ اس مضمون پر ایک بہت زیادہ مشہور شعر دیوان اول ہی میں ہے ؎

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

اس شعر میں، مصرع ثانی کی برجستگی لائق داد ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں لطف کا انوکھا پہلو میر کی محویت ہے، کہ وہ نہ صرف کافر ہو گیا ہے، بلکہ اسے اپنی کافری کی خبر بھی نہیں۔ ورنہ وہ قشقہ لگا کر مسجد میں کیوں آتا؟ یہ بات ظاہر نہیں کی کہ میر کو اس لئے کافر قرار دیا ہے کہ اس نے قشقہ لگا کر

مسجد میں قدم رکھا۔ یہاں یوں ہے کہ اس کا قشقہ لگانا اس کی کافری کا ثبوت ہے، اور قشقہ لگا کر مسجد میں آنا استغراق فی الصنم کا ثبوت ہے؟ ان امکانات نے شعر میں تناؤ پیدا کر دیا ہے۔ متکلم کا بھی ابہام اس شعر میں خوب ہے کہ بعض لوگ آپس میں بات کر رہے ہیں۔ یا کوئی شخص کسی اور سے بتا رہا ہے کہ آج مسجد میں ایسا ہوا۔ ''بتوں'' کا لفظ محاوراتی بھی ہے، یعنی ''حسین لوگ''، اور لغوی بھی، یعنی ''اصنام''۔ مزے دار شعر کہا ہے۔ قشقہ لگا کر مسجد میں آنا نیا مضمون بھی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۰۴۔ یہ شعر اس پر فوقیت رکھتا ہے۔

۴۲۱

عمر بھر ہم رہے شرابی سے
دل پر خوں کی اک گلابی سے

۱۱۴۰ کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

کام تھے عشق میں بہت پر میر
ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

۴۲۱/۱ عام طور پر نسخوں میں ؏ عمر بھر ہم رہے والا مصرع ثانی اور ؏ دل پر خوں والا مصرع اولیٰ لکھا ملتا ہے۔ لیکن درست وہی ہے جو میں نے مرقوم متن کیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے بھی اسی ترتیب کو فوقیت ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک عام بات ہے کہ ہم ساری عمر کچھ شرابی سے رہے۔ اس کو سن کر توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں معشوق کی آنکھوں، یا شراب عشق کی بات ہوگی۔ لہٰذا ہم جب اس کے بجائے دل پرخوں کا ذکر بطور مینائے شراب سنتے ہیں تو ایک خوشگوار استعجاب سے دوچار ہوتے ہیں۔

گلابی بمعنی ''شراب کی بوتل'' ہے۔ لہٰذا کیا بہ اعتبار شکل اور کیا بہ اعتبار مظروف، اس کو دل کا استعارہ کرنا بہت خوب ہے۔ ممکن ہے یہ سراج اور نگ آبادی سے حاصل ہوا ہو ؎

خون دل آنسوؤں میں صرف ہوا
گر گئی یہ بھری گلابی سب

ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن اور پلیٹس نے ''گلابی'' کے ایک معنی ''سرخ رنگ کی شراب'' بھی لکھے

ہیں۔ یہ معنی کسی اور لغت میں نہ ملے۔ صاحب ''آصفیہ'' کہتے ہیں کہ ''صاحب'' (غالباً یہی فیلن، کیونکہ اس کے ساتھ انھوں نے کام کیا تھا) نے شعر کے معنی غلط سمجھنے کے باعث ''گلابی'' بمعنی ''شراب'' درج کر دیا،'' اگر چہ ہم اس کے برخلاف تھے۔'' مولوی سید احمد دہلوی کی اس رائے کے باوجود اس کا امکان ہے کہ ظرف کو مظروف کے معنی میں قبول کر لیا گیا ہو، جیسا کہ شراب سے متعلق بعض دوسرے ظروف (مثلاً جام، پیانہ، ساغر، خم) کے ساتھ ہوا ہے۔ میر نے دیوان اول ہی میں ایک اور جگہ ''گلابی'' اس طرح برتا ہے کہ گمان گذرتا ہے وہ اس لفظ کو ''شراب'' کے معنی میں بھی لیتے ہوں گے ؎

عجب کچھ ہے گر میر آوے میسر
گلابی شراب اور غزل اپنے ڈھب کی

''گلابی شراب'' بمعنی ''وہ شراب جسے گلابی کہتے ہیں''، ورنہ اگر اس کے معنی ''گلابی رنگ کی شراب'' لئے جائیں تو لطف کچھ خاص نہیں، بلکہ ایک طرح کی تکرار ہے۔ عبدالرشید نے کئی ایسے اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں بادۂ گلابی اور اس طرح کی تراکیب اور فقرے برتے گئے ہیں۔

شعر زیر بحث میں معنی کی تہیں قابل داد ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ردیف بہت عمدہ آئی ہے، کہ ہمیں شراب کی عادت نہ پڑی، لیکن دل پرخوں کی گلابی کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح (عالم سرخوشی میں) زندگی گذار دی۔ شعر کے معنی، ظاہر ہے، یہی ہیں کہ ہم خون دل پی کر جئے، اور اس کا نشہ اس قدر تھا کہ ہم نے شرابیوں کی طرح عمر کاٹ دی۔ اس میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ہم نے خون دل کو آنسوؤں کے ساتھ بہایا نہیں، یا ہم خون کے آنسو نہ روئے۔ کنائے کو ذرا پھیلائیں تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ ہم نے خون کے گھونٹ پی کر زندگی کی۔

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ مصرع ثانی میں بھی ردیف بڑی فنکاری سے آئی ہے۔ ایک معنی تو وہی ہیں جو مذکور ہوئے، کہ ''گلابی سے'' بمعنی ''گلابی پینے کے نتیجے میں''، لیکن دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں ''دل پرخوں کی ایک گلابی کے اثر سے۔'' یعنی دل پرخوں نہ تھا بلکہ ہمارے سینے میں ایک گلابی دھری ہوئی تھی۔ اس کا ہی نشہ اس قدر تھا کہ ہم تا زندگی شرابی سے رہے۔ لہٰذا اب مراد یہ ہوئی کہ جب ہم نے اپنا دل خون کیا تو وہ سرور و کیف نصیب ہوا کہ ہم تا عمر سرخوشی میں پڑے رہے۔

یہ بات بھی خیال میں رکھئے کہ ہر معنی کی رو سے لفظ ''ایک'' بہت اہم قرار پاتا ہے، کہ بس

ایک گلابی کافی ہوئی۔ یعنی خون دل کی شراب اس قدر تند و تیز تھی کہ اس کی ایک گلابی کا نشہ ساری عمر رہا۔ واضح رہے کہ شراب کے وہ برتن جو از قسم بوتل ہیں (یعنی جنھیں جگہ جگہ لے جا سکیں، بخلاف ''خم'' جو عموماً ایک ہی جگہ رکھا رہتا ہے) ظرفیت کے اعتبار سے کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ سب سے بڑے کو ''پتلا'' کہتے ہیں، پھر ''مینا''، پھر ''شیشہ''، پھر ''گلابی''، پھر ''قلم''۔ (لفظ ''بوتل'' جو آج سب سے زیادہ عام ہے، وہ ان سب سے نوعمر ہے اور انگریزوں کا آوردہ ہے۔) لہٰذا ''گلابی'' میں شراب بھی بہت زیادہ نہیں ہوتی۔ گویا ایک ذرا سی شراب خون دل عمر بھر کو بہت ہوئی۔

اس شعر پر آل احمد سرور نے بہت عمدہ اظہار خیال کیا ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں: ''اگر میر کے یہاں صرف شباب کے ہیجان کی داستان ہوتی تو اس کی اتنی اہمیت نہ تھی۔ میر کے یہاں یہ ایک وضع جنوں بن گئی ہے، اور اس وضع جنوں میں عاشقی ہی نہیں، زندگی کی کچھ بڑی قدریں بھی شامل ہیں۔ کسی نے ٹھیک کہا ہے کہ اعلیٰ درجے کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ ہوتی نہیں، کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ دل پر خوں کی اک گلابی سے جو شخص عمر بھر شرابی رہے اس کی مستی زندگی میں بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ یہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔'' سرور صاحب کی یہ بات ضرور محل نظر ہے کہ ''زندگی کی بڑی قدروں'' میں ''عاشقی'' شامل نہیں۔ یہ بات نہ صرف ہماری کلاسیکی تہذیب کے تصورات کے منافی ہے، بلکہ خود میر کے تصورات کے بھی منافی ہے۔ میر کے یہاں تو عشق سے بڑی کوئی قدر نہیں، چاہے وہ محض ''شباب کا ہیجان'' ہی کیوں نہ ہو۔ (عشق مجازی پر تھوڑی سی بحث ۴/۱۱۱ پر ملاحظہ ہو۔) آخر ریں بو (Rimbaud) کی تمام شاعری شباب کے ہیجان کی ہی داستان تو ہے۔ اس کی بیش تر شاعری غیر عشقیہ ہے، لیکن وہ نوجوانی کے اس جوش و جنوں کے بغیر وجود نہ آتی جس سے ریں بو کی زندگی عبارت تھی۔ مگر اس جوانی کے ہیجان میں مایوسی اور بے اثری کی سیاہی بھی گھلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تو دنیا میں انسان کے وجود کا وہ المیہ ہے جس کا احساس بودلیئر، ریں بو (Rimbaud)، غالب اور میر سبھی کو تھا۔ مثلاً ریں بو کی ایک نظم میں ہم پڑھتے ہیں:

یورپ! ایشیا! امریکہ! مٹ جاؤ
ہمارے منتقمانہ دھاوے نے ہر چیز پر قبضہ کر لیا ہے
کیا شہر، کیا میدان ہم چور چور کر دیے جائیں گے

آتش فشاں پھٹ پڑیں گے اور سمندروں پر مار پڑے گی

اس ایک ہی بند میں مجنونانہ ہیجان اور موجودہ نظام کو مٹا دینے کے عزم کے ساتھ ساتھ اپنی، اور تمام ''ہیجان شباب'' کی کم ارزی کا تلخ مزہ بھی شامل ہے۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:

یہ سب کچھ نہیں۔ میں وہیں ہوں۔ میں اب بھی وہیں ہوں

بڑی شاعری کے بارے میں تعمیمی حکم لگانے میں یہ خطرہ ہوتا ہے کہ جب خود اس شاعری کو پڑھیں تو جگہ جگہ ''اگر'' اور ''مگر'' لگانا پڑتا ہے۔ اقبال کا معاملہ ہمارے سامنے ہے، کہ وہ کسی ایک اصول کے تحت ہماری گرفت میں نہیں آتے۔ میر اور غالب کا معاملہ اقبال سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔ میر کا یہ شعر پڑھئے اور سوچئے کہ اس میں ''ہیجان شباب'' نہ ہوتا تو کچھ بھی نہ ہوتا۔ لیکن اس شعر میں بھی ریں بو کی نظم کی طرح ہیجان کے ساتھ ساتھ بعض پراسرار قوتیں بھی ہیں جن میں سے کچھ متکلم کی شخصیت میں ہیں اور کچھ اس کے باہر ۔

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

(دیوان دوم)

۴۲۱/۲　''کم کم'' دلچسپ لفظ ہے۔ میر نے اسے فارسی معنوں میں استعمال کیا ہے (آہستہ آہستہ، بتدریج۔) تعجب ہے کہ اس شعر کے ہوتے ہوئے صاحب ''نور اللغات'' کہتے ہیں کہ اردو میں یہ معنی نہیں ہیں۔ ''نور اللغات'' میں جو معنی لکھے ہیں وہ اپنی جگہ پر درست ہیں، اور بعض معنی مثلاً ''تھوڑا تھوڑا'' شعر زیر بحث کے لئے بھی درست ہیں۔ لیکن ''کم کم'' بمعنی ''آہستہ آہستہ'' کو نظر انداز کرنا ٹھیک نہیں۔ اب مندرجہ ذیل مفاہیم پر غور کریں:

(۱) کلی آہستہ آہستہ کھلتی ہے۔ یہی صورت خواب آلود آنکھوں کے کھلنے کی ہوتی ہے، خاص کر اگر سونے والا نو عمر اور الھڑ ہو۔ کلی نے آہستہ آہستہ کھلنا معشوق کی خواب آلود آنکھوں سے سیکھا ہے۔

(۲) نیند کھلنے کے بعد آنکھیں دیر تک بھاری اور نیم وا رہتی ہیں۔ یہ صورت بھی نو عمر لوگوں کے ساتھ زیادہ ہوتی ہے۔ کلی بھی دیر تک نیم وا رہتی ہے، پھر کھلتی ہے۔

(۳) معشوق کے آنکھ کھولنے کے انداز میں جو حسن ہے وہ کلی کے کھلنے میں نہیں۔ کلی نے کھلنے کا فن تیری نیم خواب آنکھوں سے نہیں سیکھا۔

(۴) معشوق کی آنکھیں ہمیشہ نیم خواب معلوم ہوتی ہیں (جیسا کہ نشے کے عالم میں اکثر ہوتا ہے۔) کلی نے بھی معشوق کی آنکھوں میں یہ رنگ دیکھ کر نیم شگفتہ رہنا سیکھ لیا۔ یعنی کلی نے جب سے معشوق کی آنکھوں کو نیم خواب دیکھا ہے، اس نے پوری طرح کھلنا چھوڑ کر صرف نیم شگفتگی کا انداز اختیار کرلیا ہے۔ اس مفہوم کی رو سے شعر میں خیال بندی ہے، کیونکہ کلی کے ہمیشہ نیم شگفتہ رہنے کی کوئی دلیل نہیں لائے ہیں، اگرچہ خیال خود دلچسپ ہے۔

۴۲۱/۳ اس شعر کا ابہام بہت پر لطف ہے۔ کوئی بھی بات واضح نہیں کی ہے، اس لئے اس کا مفہوم تقریباً لامحدود ہے۔ عشق میں کاموں کی نوعیت نہ بیان کر کے تمام امکانات قائم کردیئے ہیں۔ یعنی عشق میں آوارگی رسوائی، جنون سے لے کر وصل معشوق تک ہر طرح کے کام ہمارے لئے موجود تھے، یا آسان تھے یا ممکن تھے، یا ہم پر بطور فرض عائد تھے۔ شتابی سے فارغ ہو جانے میں بھی وہی ابہام ہے۔ کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے ان کاموں کو بہت جلد اتمام تک پہنچا دیا۔ یا اس کے معنی ہیں: ہم نے ان کاموں کو ہی نظر انداز کیا اور عشق سے بہت جلد فراغت حاصل کرلی؟ پھر عشق سے فراغت حاصل کرنے کے کیا معنی ہیں؟ (۱) ترک عشق کردیا۔ (۲) ترک حیات کردیا۔ (۳) عشق تو قائم رکھا لیکن عشق کے کاموں سے کوئی سروکار نہ رکھا، بس ایک کونے میں پڑے رہے۔

واضح رہے کہ "فارغ" کے اصل معنی ہیں "خالی"۔ لہٰذا اگر یہ معنی مدنظر ہوں تو مراد یہ نکلی کہ ہم نے اپنے دل کو ان کاموں کی خواہش، یا ضرورت یا مجبوری، سے خالی کرلیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہوسکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کرلیا۔ یا پھر یہ معنی بھی ہوسکتے ہیں کہ ہم نے اپنے کو عشق سے ہی خالی کر دیا، یعنی سارا عشق جلدی سے ختم کرلیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ دوسری مصروفیتوں سے بھر گئے اور عشق سے خود کو خالی کرلیا۔ غالب ؂

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

غالب کا شعر دلچسپ ہے، لیکن اس میں بات صاف کر دی ہے کہ غم زمانہ نے عشق کا نشہ ہرن کر دیا۔ میر کے شعر میں یہ بات بھی واضح نہیں کہ جلد فارغ ہونے کی وجہ کیا تھی؟ ایک وجہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ غم زمانہ ہو سکتی ہے۔ یا پھر یہ کہ عشق کے بوجھ سے جاں بر نہ ہو سکے۔ معشوق کے ستم یا اس کی جدائی سہ نہ سکے، وغیرہ۔ شعر کیا ہے ابہام کا طلسم ہے اور صحیح معنی میں دریدا (Derrida) کی طرح متن ہے کہ اس میں معنی کا کوئی ایک مرکز ہی نہیں۔ یا پھر اسے باختن (Bakhtin) کے الفاظ میں کثیر الصوت (Polyphonic) کہئے کہ سب معنی بیک وقت موجود ہیں، اور کسی کو کسی پر فوقیت نہیں۔

دیوان دوم

ردیف ی

۴۲۲

میر دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی

کچھ لکھا ہے تجھے ہر برگ پہ اے رشک بہار
رقعہ واریں ہیں یہ اوراق خزانی اس کی

۴۲۲/۱ اس غزل میں تیرہ شعر ہیں۔ اور ہر شعر کیفیت کا مرقع ہے، اس لئے انتخاب بہت مشکل تھا۔ اگر پوری غزل انتخاب میں رکھیں تو اس کی کیفیت، روانی اور اس کی افسانوی شدت، جو گوئٹے کی ''آلام ورٹر'' (Sorrows of Werther) یا کم تر درجے میں نیاز فتح پوری کی ''شہاب کی سرگذشت'' کی یاد دلاتی ہے، ان صفات کے ساتھ کچھ انصاف ممکن تھا۔ لیکن میر تو افسانہ بیان کرنے اور کیفیت پیدا کرنے میں اپنا ثانی یوں ہی نہیں رکھتے، لہٰذا میں نے بہت سوچ سمجھ کر تین شعر ایسے نکالے ہیں جن میں کیفیت کے علاوہ اور خصوصیات بھی ہیں۔ ورنہ اس غزل میں اگر کوئی خرابی ہے تو

یہی کہ تیرہ کے تیرہ شعر کیفیت میں اس قدر غرق ہیں کہ پھر گرد و پیش کچھ نظر ہی نہیں آتا، اور لوگوں کو دھوکا ہوتا ہے کہ یہ سارے شعر براہ راست دل میں اترتے چلے جا رہے ہیں اور ان میں کوئی صناعی یا پیچیدگی نہیں ہے۔

زیر بحث شعر میں ''طبیعت کی روانی'' کے دو معنی ہیں (۱) اشعار کی بکثرت آمد، اور (۲) خود ان اشعار کے آہنگ میں روانی۔ آہنگ میں روانی کے لئے دریا کا استعارہ ہم شاکر ناجی کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔

روانی طبع کی دریا سی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لا دے غزل کہہ کے

''دریا'' سے ''دریا دلی'' بھی مراد ہو سکتی ہے، یعنی میر اپنے اشعار سنانے، بلکہ لوگوں کو بخش دینے، میں بخل نہیں کرتا۔ پھر یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ یہ شعر اس وقت کا ہے جب میر زندہ تھا۔ لہٰذا یہ ساری غزل میر کا مرثیہ نہیں ہے، جیسا بعض لوگوں نے سمجھا ہے۔ یہ بھی خیال رہے کہ شعر میں سننے سنانے کا تذکرہ ہے، پڑھنے کا نہیں۔ یعنی جس وقت کا ذکر ہے اس وقت شعر بڑی حد تک زبانی معاشرے (Oral Society) اور زبانی پن (Orality) کا کردار رکھتا تھا۔ اس پر قدرے مفصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول، دیباچہ، باب نہم۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب میر شعر سنانے پر آ جاتا ہے تو سناتا ہی رہتا ہے، گویا دریا کا بند کھل گیا ہو۔ خواجہ عزیز الحسن غوری مجذوب کے بارے میں مشہور ہے کہ جب کبھی ان پر کیفیت طاری ہو جاتی تو مسجد سے گھر تک کے راستے میں شعر سناتے سناتے شام سے صبح کر دیتے۔ یہ مشہور شعر انھیں کا ہے۔

ہر تمنا دل سے رخصت ہوگئی
اب تو آجا اب تو خلوت ہوگئی

۴۲۲/۲ اس شعر میں المیہ محزونی اور صلاحیت کے رائیگاں جانے کا احساس غیر معمولی ہے۔ معنی کی بھی کچھ تہیں موجود ہیں۔ مثلاً میر کی سحر بیانی کا خاک میں مل جانا کئی باعث ہو سکتا ہے۔ (۱) میر خود زندہ ہے لیکن آفات زمانہ، غم معشوق، شاعرانہ صلاحیت کے زوال، وغیرہ کے باعث اس کی سحر بیانی (=شاعری) ختم ہوگئی۔ (۲) شعر تو میر اب بھی کہتا ہے لیکن کسی وجہ سے (یا مندرجہ بالا طرح کی

وجہوں سے کسی وجہ کے باعث) اب ان اشعار میں سحر بیانی باقی نہیں۔ (۳) اگر لفظ ''ملی'' پر زور دیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے کہ کوئی خاص واقعہ ہوا (مثلاً معشوق کا سامنا) جس نے اس کی سحر بیانی خاک کر کے رکھ دی۔

مزید نکات ملاحظہ ہو۔ (۱) خاک میں ملنے اور ''سحر'' میں مناسبت ہے، کیونکہ یہ خیال عام ہے کہ جادوگر لوگ جس کو چاہیں جلا کر خاک کر سکتے ہیں۔ (۲) سحر بیانی خاک میں مل گئی، یعنی اب وہ خود نہیں ہے، اس کی شاعری اس کے ساتھ ختم ہوگئی۔ لیکن جو کچھ وہ کہہ گیا ہے وہ لوگوں کے پاس موجود ہے۔ شعر میں اس بات کا اشارہ نہیں کہ میر کا کلام مٹ گیا۔ (۳) سحر بیانی صفت تھی شعر پڑھنے کے انداز کی، جیسا کہ دیوان دوم ہی میں ہے۔

جادو کی پڑی پرچۂ ابیات تھا اس کا
منھ تکیے غزل پڑھتے عجب سحر بیاں تھا

یعنی سحر بیانی کا تعلق کلام کی نوعیت اور اس کی طرز ادائگی دونوں سے تھا۔ میر چلا گیا تو ادائگی چلی گئی۔ لیکن اس کے شعر باقی ہیں۔

اس بات پر بھی غور کریں کہ شعر میں ''بات کی طرز'' کا ذکر ہے، بات کی ''سچائی''، ''صداقت''، ''سماجی شعور'' وغیرہ کا نہیں، کیونکہ میر (اور ہمارے تمام کلاسیکی شعرا) خوب جانتے تھے کہ شعر کی روح اس کے طرز بیان میں ہے، اس کے نام نہاد ''فلسفیانہ''، ''حکیمانہ''، ''مصلحانہ'' وغیرہ پہلوؤں میں نہیں۔ مولانا حسرت موہانی نے غزل کے مضامین کو فاسقانہ، عارفانہ، وغیرہ میں تقسیم کر کے بڑا نقصان یہ پہنچایا کہ لوگوں نے سمجھ لیا کہ غزل کے اشعار کی خوبی خرابی کے بھی معیار یہی ہیں کہ ان میں مضمون کس طرز کے ہیں۔ پھر اگرچہ انھوں نے ''فاسقانہ'' مضامین کا دفاع کیا، لیکن یہ لفظ اخلاقی طور پر اس قدر منفی تاثرات کا حامل (Loaded) اور ناپسندیدہ معنی سے بھرا ہوا ہے کہ اسے مثبت تنقیدی اصطلاح کا درجہ کبھی حاصل نہ ہو سکا۔ کلاسیکی غزل میں مضمون کی خوبی کے معیار ضرور تھے، لیکن وہ فاسقانہ، عاشقانہ وغیرہ کی تقسیم پر مبنی نہ تھے۔ یہ تقسیم سراسر مصنوعی اور کلاسیکی قول و عمل کے خلاف ہے۔ پھر یہ بھی ہے (جیسا کہ ہم ان صفحات میں جگہ جگہ دیکھ چکے ہیں) کہ ایک ہی شعر فاسقانہ، عاشقانہ، عارفانہ، سب مضامین کا حامل بیک وقت ہو سکتا ہے۔

۴۲۲/۳ اس شعر میں معنی کا کوئی اشکال نہیں، لیکن اس میں ''رقعہ واریں'' (واؤ، نہ کہ دال، جیسا کہ بعض لوگوں، مثلاً کلب علی خاں نے فرض کیا ہے) بڑا پریشان کن لفظ ہے۔ ''رقعہ وار'' کے معنی پلیٹس اور ڈنکن فوربس نے لکھے ہیں، ''لکھنے کے قابل کاغذ۔'' پلیٹس نے اسے مذکر بتایا ہے، ڈنکن فوربس میں اس کی جنس مذکور نہیں۔ دیگر لغات اور برکاتی کی فرہنگ میں اس کا ذکر نہیں۔ ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں یہ ضرور درج ہے اور جنس یہاں بھی مذکر ہے۔ لیکن معنی بالکل غلط لکھے ہیں، یعنی ''رقعہ لے جانے والا، نامہ بر''۔ یہ معنی میر سجاد کے اس شعر سے برآمد بھی نہیں ہوتے جسے ارباب ''لغت'' نے قاسم کے ''مجموعۂ نغز'' کے حوالے سے نقل کیا ہے۔

آسماں ایک رقعہ وار نہیں
خط کے لکھنے کو ہو بڑا کاغذ

''بہار عجم'' میں معنی لکھے ہیں ''وہ کاغذ جس کے حاشیے پر بیل بوٹے بنے ہوں، لیکن جس پر کچھ لکھا نہ ہو۔'' یہ معنی میر کے شعر سے مستفاد نہیں ہوتے، لیکن سردار جعفری نے غالباً ''بہار عجم'' کے نمونے پر معنی لکھے ہیں ''وہ کاغذ جس کے چاروں اور (=طرف) حاشیہ ہو۔'' یہ معنی بڑی حد تک کارآمد نہیں، کیونکہ برگ خزاں میں حاشیہ ہونا غیر ضروری بھی ہے اور مستبعد بھی۔ بظاہر یہی لگتا ہے کہ پلیٹس اور فوربس نے درست معنی لکھے ہیں، لیکن پلیٹس کو یہ خبر نہ تھی کہ میر نے ''رقعہ وار'' کو مونث بھی لکھا ہے۔

اب سوال یہ رہتا ہے کہ کیا ''رقعہ دار'' (دال سے) کوئی لفظ ہے، اور کیا کلب علی خاں فائق یہاں لفظ ''رقعہ دار'' پڑھنے میں حق بجانب ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ رقعہ دار'' کسی فارسی یا اردو لغت میں نہیں ملا۔ آسی، عباسی، نول کشوری ایڈیشن ۱۸۶۸ میں یہ لفظ صاف صاف ''رقعہ وار'' مع واؤ لکھا ہوا ہے، اور یہی صحیح بھی ہے۔

''ورق'' کے معنی چونکہ پتی/پتہ (Leaf) بھی ہوتے ہیں، اس لئے برگ خزاں دونوں معنی میں ''ورق'' ہے، یعنی کاغذ جس پر لکھا جائے، اور درخت کا پتہ۔ ''خزانی'' کی مناسبت سے معشوق کو ''رشک بہار'' کہنا بہت عمدہ ہے، ورنہ ''ماہ تمام'' وغیرہ کچھ کہتے تو وہ بات نہ پیدا ہوتی۔ اوراق خزانی پر میر نے اپنی داستان حیات یا اپنی کاہش جاں رقم کی ہے، یعنی برگ خزاں کی زردی اور سرنگونی میر کی حالت کا استعارہ ہے۔ جیسا کہ میک بتھ نے اپنے بارے میں کہا ہے:

I have lived long enough: my way of life

Is fallen into the sear, the yellow leaf;

(iv, iii, 22-23)

(ترجمہ)

میں بہت دن جی لیا۔ میری شاہراہ حیات

اب موسم برگ ریز میں ہے، زرد پتوں میں ہے۔

میر کے شعر میں یہ نکتہ بہت خوب ہے کہ اوراق برگ پر میر نے معشوق کے نام کچھ لکھا ہے، یا معشوق کو "کچھ" لکھا ہے (یعنی اسے کئی ناموں اور خطابات سے یاد کیا ہے۔) دونوں صورتوں میں یہ میر کے پیغام ہیں، جو ممکن ہے اس نے آخری دنوں میں معشوق کو بھیجنے چاہے ہوں۔ اسی اعتبار سے یہ بات بھی بہت عمدہ ہے کہ میر نے زرد پتوں کو اپنے پیغام کے لئے استعمال کیا۔ اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ یہ پتے میر کا استعارہ ہیں۔ لیکن اگر یہ فرض کریں کہ ان پر واقعی کچھ لکھا ہے تو سوال اٹھتا ہے کہ یہ لکھنا کس طرح کا ہو سکتا ہے؟ ایک تو ظاہر ہے، یہ واقعی تحریر ہو سکتی ہے (جیسا کہ اوپر بیان ہوا۔) لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان اوراق خزانی پر میر کے خون کی بوندیں یا آنسوؤں کے داغ ہوں۔ (عام مشاہدہ ہے کہ خشک پتے پر خون کا دھبہ دیر تک رہتا ہے۔) بہر صورت یہ بات ظاہر ہے کہ میر نے آوارہ گردی اور بے سروسامانی کے باعث کاغذ کی جگہ برگ خزانی کو اپنے پیغام لکھنے کے لئے استعمال کیا۔ لہٰذا یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ میر کی سحر بیانی تو خاک میں ملی، لیکن اس نے اپنے دل کی بات کسی نہ کسی طرح معشوق تک پہنچنے کا انتظام کر ہی لیا۔ اس شعر میں بھی المیہ محزونی کا رنگ خوب ہے۔

میر نے لفظ "رقعہ وار" چند غزلوں کے بعد دیوان دوم ہی میں پھر باندھا ہے۔

کیا چھپا کچھ رہ گیا ہے مدعائے خط شوق

رقعہ وار اب اشک خونیں سے تو افشانی ہوئی

بظاہر یہاں "وار" بمعنی "طرح" ہے، جیسے "سیماب وار"، "دیوانہ وار" وغیرہ۔ اور "رقعہ" سے مطلب ہے وہ رقائی کاغذ جو شاہی شقوں وغیرہ کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ لیکن "رقعہ وار" بمعنی "خط لکھنے کا کاغذ" بھی

درست ہے اور اس معنی میں یہاں یہ لفظ پھر مونث ہے۔ واقعی میر کی چالاکی اور صناعی سب سے بڑھ کر ہے۔ پوری غزل بے حد شورانگیز بھی ہے۔

شعر زیر بحث سے ملتا جلتا مضمون میر نے یوں باندھا ہے۔

اگر وہ رشک بہار سمجھے کہ رنگ اپنا بھی ہے اب ایسا
ورق خزاں میں جو زرد ہوں گے غم دل ان پر لکھا کریں گے

(دیوان چہارم)

''رشک بہار'' دونوں میں مشترک ہے، لیکن دیوان چہارم کے شعر میں مزید رعایتیں نہیں ہیں اور مضمون بھی ذرا تصنع آمیز ہے، کہ زرد پتوں پر غم دل لکھنا مشروط ہے اس بات پر کہ معشوق سمجھ لے کہ مکتوب نگار کا بھی رنگ ویسا ہی زرد ہے۔ ظاہر ہے کہ دل کا حال لکھنے کے لئے ایسی کوئی شرط، اور خاص کر وہ جو کنائے پر ہو، غیر ضروری ہے۔

۴۲۳

۱۱۴۵ کی سیر ہم نے سینۂ یکسر فگار کی
اس تختے نے بھی اب کے قیامت بہار کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں
منھ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا
کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

۴۲۳/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ یہ مضمون میر، بلکہ اٹھارویں صدی کی شاعری میں عام ہے۔ کچھ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۳۶۰۔ لیکن یہاں دونوں مصرعوں کی بندش بہت چست ہے۔ ''سینۂ یکسر فگار'' بہت دلچسپ ہے، اور مصرع ثانی میں روزمرہ اور محاورہ، ''قیامت بہار کی'' نہایت عمدہ ہے۔ پھر لفظ ''تختہ'' بہت کارآمد ہے، کیونکہ سینے کو صندوق سے تشبیہ دیتے ہیں، جو تختوں سے بنتا ہے۔ پھر خود سینہ تختے کی طرح سخت اور تقریباً مسطح ہوتا ہے۔ دوسری طرف، پھولوں کی روش کو ''تختۂ گل'' بھی کہتے ہیں، ''سیر''، ''سینہ'' اور ''سر'' میں تجنیس اور مراعات بھی خوب ہے۔ سودا نے بھی عمدہ کہا ہے۔

ابھی جو صحن چمن میں جا کر کواڑ چھاتی کے کھول دیجے
جگر کے داغوں کو عاشقوں کے لگے ہی دینے حساب گلشن

۴۲۳/۲ مضمون نیا ہے اور معاملہ بندی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ دونوں مصرعوں کی بندش نہایت چست

ہے۔ اور لطف یہ کہ مکمل بات ظاہر نہیں کی، کہ پیار کی بات منہ سے نکل جانے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے؟ معشوق برہم ہو کر اپنے پاس سے اٹھا دیتا ہے، یا لوگ ہنس پڑتے ہیں، یا رقیب خفا ہوتے ہیں۔ ہر طرح کے امکان ہیں۔ مضمون کی خوبی اس بات میں ہے کہ پیار کی بات کہنے سے خود کو روکنا پڑتا ہے، پھر یہ پہلو بھی عمدہ ہے کہ ضبط ہوتا نہیں اور دل کی بات زبان پر آجاتی ہے۔ پورا مصرع ثانی اور خاص کر ''اک بات پیار کی'' روز مرہ کا عمدہ نمونہ ہے۔

اس شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ میر یہاں بھی عشق کے تجربے کو روزانہ زندگی کے قریب لے آئے ہیں، اور عاشق ہماری آپ کی دنیا کا ایک کردار معلوم ہوتا ہے۔ دیوان چہارم میں بھی اس مضمون کو کہا ہے۔

ہر چند میں نے شوق کو پنہاں کیا ولے
اک آدھ حرف پیار کا منہ سے نکل گیا

دونوں ہی شعر خوب ہیں، لیکن زیر بحث شعر میں موجودہ صورت حال کا بیان ہونے کی وجہ سے معاملے کا فوری پن اور اس سے ہمارا ذہنی قرب بڑھ جاتا ہے۔

۴۲۳/۳ سمندر کی وسعت اور زخاری پر مبنی پیکر ہم میر کے یہاں پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ مثلاً ۴۰۶/۳، ۲۸۳/۵، ۲۰۹/۱ اور ۵۳/۲ وغیرہ۔ سمندر کا احساس میر کی سائیکی میں کہیں بہت گہرائی سے جاگزیں رہا ہوگا، کیونکہ وہ تا عمر سمندر کے غیر معمولی مضمون باندھا کئے۔ دوسرے شعرا کے یہاں یہ بات نہیں۔ مثلاً یہ مضمون، کہ آنسوؤں کے ساتھ دل بھی بہہ گیا ہوگا، دوسرے شعرا نے جب باندھا ہے تو عموماً قافلے کے پیکر پر شعر کی بنا رکھی ہے۔ مثلاً

سراغ قافلۂ اشک لیجئے کیوں کر
گیا ہے دور نکل وہ دیار حرماں سے

(مصحفی)

دل کا پتہ سرشک مسلسل سے پوچھئے
آخر وہ بے وطن بھی اسی کارواں میں تھا

(ظفر اقبال)

میر کے شعر میں خفیف سی ظرافت، یا بانکوں والی خوش دلی ہے، ایک طمانیت سی ہے کہ دل کھو گیا اچھا ہوا۔ چشم تر کو کنایۃً سمندر کہا ہے، یہ بھی بہت عمدہ ہے۔ دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے مکالماتی اور ڈرامائی اسلوب کو تقویت پہنچائی ہے۔ سمندر بہت وسیع ہوتا ہے، اس کے پار کی بات کسی کو کیا معلوم؟ یہ مشاہدہ اور پیکر، شعر کو عام زندگی سے قریب لاتے ہیں۔ ظفر اقبال کے شعر میں میر جیسی خفیف اور بالواسطہ سی ظرافت اور طمانیت ہے۔ مصحفی کے شعر میں قافلۂ اشک کا ذکر ہے، لیکن دل کے نکل جانے کا مضمون متحد ہے۔ مصحفی کے یہاں کیفیت کا وفور ہے۔ میر کے یہاں کیفیت کے ساتھ ساتھ تہ داری بھی ہے، اور متکلم اور شاعر کے درمیان فاصلے کے باعث کوئی غیر ضروری دردانگیزی اور pathos وغیرہ بالکل نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جان بوجھ کر لہجہ سپاٹ اور بظاہر بے رنگ رکھا ہے۔ یہ بھی نہیں کہا کہ آنکھیں سمندر کی طرح ہیں، یا ہوتی ہیں۔ بلکہ آنکھوں کو یوں سمندر کہا گویا ان کا دوسرا نام ہی سمندر ہے۔ اس طرح شعر میں وفور جذبات (emotional surplus) بالکل نہیں۔ بلکہ اگر وفور ہے تو قاری/سامع کے ذہن میں ہے۔ اس اعتبار سے یہ شعر شورانگیز بھی ٹھہرتا ہے۔

آنکھوں کو دریا/سمندر بتانے کا مضمون جرأت کے یہاں بھی ہے، لیکن ان کے شعر میں متکلم کا تصنع اور خود مضمون کے دوسرے حصے میں (دریا پر باغ) تکلف ہے۔ لہٰذا جرأت نے شعر اگرچہ بہت بنا کر کہا ہے، لیکن اس میں میر کے زیر بحث شعر جیسی ظرافت، کیفیت اور شورانگیزی نہیں۔

بھلا کسی نے اگر نہ دیکھا ہو باغ دریا میں تو یہ دیکھے
کہ کس مزے سے ہر ایک ٹکڑا جگر کا چشم پر آب میں ہے

۴۲۴

دل بند ہے ہمارا موج ہوائے گل سے
اب کے جنوں میں ہم نے زنجیر کیا نکالی

۴۲۴/۱ دل کے مبتلائے قید و بند ہونے کا مضمون علی نقی کمرہ نے خوب لکھا ہے۔

دست و پائے می تواں زد بند اگر بر دست و پاست
وائے بر جان گرفتارے کہ بندش بر دل است
(اگر دست و پا بندھے ہوئے ہیں تو انھیں کاٹ سکتے
ہیں (کہ چھٹکارا ملے) لیکن افسوس اس قیدی کی
جان پر جس کا دل قید و بند میں ہے۔)

میر نے اس پر یہ اضافہ کیا کہ بہار کی ہوا نے دل میں جنون کی امنگ پیدا کرنے کے بجائے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔ مصرع ثانی کا انشائیہ انداز بہت ہی خوب ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''ہوائے گل'' بمعنی ''پھول کی ہوا'' بھی ہے اور بمعنی ''پھول کی ہوس'' بھی ہے۔ اول الذکر معنی سے مراد ہوگی ''پھولوں کی کثرت، گویا ہوا پھولوں سے بھر گئی ہو۔'' واضح رہے کہ ''موج'' کے ایک معنی ''کثرت'' ہیں۔ اسی وجہ سے ''موج گل''، ''موج سبزہ'' وغیرہ بولتے ہیں۔ اور جب ''موج'' کا لفظ آیا تو ''ہوا'' (یعنی ''ہوائے گل''، پھر ''موج ہوائے گل'') بھی کہا جانے لگا۔ موج کی شکل زنجیر کی سی ہوتی ہے، اس لئے ہوائے گل کی موج کو زنجیر کہنا مناسب ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ موج ہوائے گل نے دل کے لئے زنجیر کا کام کیوں کیا؟ یہاں کئی امکانات ہیں۔ (۱) متکلم کا دل جنون اور کاروبار جنوں سے اس درجہ سرد ہو گیا ہے کہ جوش بہار اس کے لئے ولولہ انگیزی کے بجائے افسردگی کا سامان پیدا کرتا ہے۔ (ملاحظہ ہوں وہ امکانات جو ۳/۳۰۰

پر مذکور ہیں۔) (۲) موج ہوائے گل میں خود ہی وہ جنوں انگیزی نہیں کہ اس سے وحشت کے انداز پیدا ہو سکیں۔ (۳) ''دل بند ہونا'' کے معنی ''بستہ خاطری''، ''انقباض طبع'' بھی لئے جا سکتے ہیں، غالب۔

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالب
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہو گیا ہے غالب

اس صورت میں معنی یہ نکلے کہ موج بہار کو دیکھ کر ہمیں معشوق (یا جوانی کے دن، یا آغاز جنوں کا زمانہ وغیرہ) کی یاد آئی، جس کے باعث ہم دل بستہ ہو گئے، گویا زنجیر موج گل نے ہمارے دل کے لئے زنجیر کا کام کیا۔

''زنجیر نکالنا'' بمعنی ''زنجیر اتارنا'' بھی ممکن ہے، کیونکہ ''نکالنا'' کے ایک معنی ''الگ کرنا'' بھی ہیں، اور اسے لباس، زیور وغیرہ کے لئے بھی لاتے ہیں خاص کر اگر بدن یا عضو بدن کے ساتھ ذکر ہو۔ مثلاً ''گردن سے زنجیر نکال دی''، یا ''گھوڑے کی لگام نکال لو۔'' وغیرہ۔ (برکاتی کی فرہنگ میں ''نکالنا'' درج نہیں۔ ''ہوائے گل'' درج ہے، لیکن معنی کی جگہ سوالیہ نشان ہے، یعنی اس ترکیب کے معنی ان پر واضح نہ ہو سکے۔) اب معنی یہ بنے کہ میں نے موسم گل کے جوش میں لوہے کی زنجیر تو اتار ڈالی، لیکن اس سے حاصل کیا ہوا؟ میرا دل تو اس ہوا کی زنجیر نے منقبض کر دیا۔ گویا جو زنجیر ہم نے پاؤں سے نکالی تھی وہ ہمارے دل میں پڑ گئی۔ یعنی جب موسم گل آیا تو اس جوش میں، اور اس توقع کے ساتھ کہ اب خوب وحشت کا رنگ دکھائیں گے، ہم نے اپنی زنجیر اتار کر پھینک دی۔ لیکن اب کیا دیکھتے ہیں کہ ہمارا دل ہی بجھا ہوا ہے۔ وہ بات ہی نہیں ہے جس کی امید تھی۔ یعنی تیاری تو تھی جنون کی، لیکن ہاتھ آئی افسردگی۔ ''کیا نکالی'' کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں، کہ کیا اب کی بار جنون میں ہم نے (بجائے سامان وحشت و جولانی) زنجیر نکال لی کہ ہمارا دل اس طرح رکا پڑا ہے؟ انشائیہ اسلوب کے باعث یہ سب معنی پیدا ہوئے ہیں۔ موخر الذکر معنی اس لئے لطف مزید کے حامل ہیں کہ ان میں طنزیہ تناؤ ہے۔ جنون کے ہی باعث یہ (مجنونانہ = بے عقلی کی) حرکت ہوئی کہ ہم نے زنجیر نکال لی اور اسی میں بندھ گئے۔

دیوانے کے ساتھ زنجیر کا ہونا اس معنی میں بھی مناسب ہے کہ جنون کے جوش میں اکثر

دیوانے اپنی زنجیریں لئے دیئے نکل کھڑے ہوتے تھے۔ یا یہ بھی ہوتا تھا کہ لوگ بہچان کے لئے دیوانے کو زنجیر پہنا دیتے تھے۔ چنانچہ داستان امیر حمزہ کی اکثر جلدوں میں دیوانہ اور زنجیر کو لازم وملزوم دکھایا گیا ہے۔ مثلاً ''طلسم ہفت پیکر'' میں ہے:

> یکا یک رستم نے دیکھا کہ صحرا سے زنجیروں کی آواز آئی۔ رستم نے سر اٹھا کے دیکھا ایک دیوانہ زنجیریں ہلاتا ہوا آتا ہے...دیوانے نے ایک چیخ ماری، چار سے (چہار صد) دیوانے زنجیریں ہلاتے ہوئے آکر جمع ہوئے۔ (طلسم ہفت پیکر جلد دوم، صفحہ ۵۴۴۔۵۴۵ مصنفہ احمد حسین قمر۔)

''نکالنا'' بمعنی ''استعمال کے لئے، پہننے کے لئے باہر لانا، بکس یا الماری سے باہر لانا'' وغیرہ بھی ہوسکتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''سردی آگئی ہے، اب گرم کپڑے نکالو۔'' وغیرہ۔ اب مراد یہ ہوئی کہ موسم گل کے آنے پر ہم (جنون میں کام لینے کی غرض سے) اپنی زنجیر نکال لیا کرتے تھے، لیکن اس بار ہوائے گل کی موج نے (یعنی زنجیر ہوانے) ہمارا دل کھلانے اور شگفتہ کرنے کے بجائے اسے بند کر دیا (یعنی ملول کر دیا۔) گویا ہم نے اس بہار میں یہ عجب طرح کی زنجیر نکالی، کہ وحشت اور شورش کے بجاے ہمارا دل بند ہے۔ یعنی بہار ہمارے لئے جنون کی شوریدگی کے بجائے افسردگی لائی۔ ان معنی کی رو سے ''دل بند ہے'' میں ایہام ہے۔ یا پھر اسے استعارۂ معکوس کہہ سکتے ہیں کہ محاورے کو لغوی معنی میں استعمال کیا ہے۔

خوب شعر ہے۔ مزید ملاحظہ کریں ۱/۲۲۷، ۳/۳۰۰ اور ۱/۳۷۹۔

۴۲۵

ہاتھ آتا جو تو تو کیا ہوتا
برسوں تک ہم نے خاک چھانی ہے

۴۲۵/۱ اس شعر کے لہجے میں اسی قسم کا، بلکہ شاید اس سے زیادہ دوہرا تہرا پن ہے، جیسا کہ ۳۷۸/۱ میں ہے۔ یہ بالکل واضح نہیں کیا کہ معشوق سے کیا توقع ہے اور خود سے کیا مطلوب ہے؟ مصرع اولیٰ کے حسب ذیل مطلب ہیں۔ (۱) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو کیا خوب ہوتا! (۲) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو تیرا کیا نقصان تھا؟ (۳) تو اگر ہمارے ہاتھ آجاتا تو بھی کیا ہوتا؟ (۴) تو اگر ہمارے ہاتھ آتا تو کیا چیز ہوتا! (۵) اب اس آخری معنی کے بھی دو معنی ہیں۔ مصرع ثانی میں خاک چھاننے کی بات ہے۔ پرانے زمانے میں سونے اور قیمتی پتھروں کی کان کنی کا طریقہ یہ تھا (ہندوستان میں بہت جگہ یہ اب بھی رائج ہے) کہ زمین اور پتھروں وغیرہ کو توڑ کر نہایت باریک چھلنی سے گذارتے تھے۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہوئے کہ تو ہیرا یا سونا تھا۔ ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، تو اگر ہاتھ لگ جاتا تو کیا بات تھی! دوسرے معنی یہ کہ برسوں کی آوارہ گردی میں محض خاک ہمارے ہاتھ لگی، اگر تو مل جاتا تو بھی تو شاید خاک ہی ہوتا۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ (۱) ہم نے برسوں خاک چھانی تھی، اس سعی وصعوبت نے ہمیں بالکل بے کار کر دیا تھا۔ اس لئے اگر تو ہاتھ لگتا بھی تو ہم تجھ سے متمتع نہ ہو سکتے تھے۔ (۲) ہم نے برسوں خاک چھانی، (دوڑ دھوپ کی) لیکن تو نہ ملا۔ اب ہمارا آخری وقت ہے، ہم سوچتے ہیں کہ تو ہاتھ لگ بھی جاتا تو اب تجھ میں کیا لطف باقی رہا تھا کہ تجھے پا کر ہم خوش ہوتے؟ برس ہا برس تو ہم کو گذر گئے تھے، اب تو بھی وہ نہ رہ گیا ہوگا جو پہلے تھا۔ (۳) ہم نے برسوں تو خاک چھانی لیکن کیا معلوم یہ محض خاک چھاننا (یعنی کار فضول) رہا ہو؟ اس کا کچھ نتیجہ تو نکلا نہیں۔ خدا معلوم ہم تیرے لئے دوڑ رہے تھے یا محض یوں ہی تگ ودو کا انعام ہوتا کہ نہ ہوتا۔

شعر کا لہجہ اتنا سپاٹ، اور اس کی تہ میں اتنی چالاکیاں ہیں کہ کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ متکلم جھوٹ بول رہا ہے، یا ہم کو بے وقوف بنا کر دل میں ہنس رہا ہے، یا واقعی رنجیدہ اور محزوں ہے۔ جان ڈن بھی اپنے لہجے میں کئی رنگ پیدا کر لیتا تھا، لیکن اس کی فکر کے تانے بانے صاف نظر آتے تھے۔ یہاں تو صرف ہوا ہی میں جال بنا گیا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

اوپر جو مفہوم بیان کئے گئے ہیں ان میں سے ایک پر مبنی غالب کا فارسی شعر ۱/۲۵۲ پر ملاحظہ کریں۔

۴۲۶

۱۱۵۰ پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

۴۲۶/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے لئے بجا طور پر مشہور ہے، اور اس کے لہجے کا وقار، اور مخاطب کے تئیں متکلم کا تحقیر آمیز لہجہ بھی بہت خوب ہیں۔ افسوس تم ان خوش نصیبوں، یا لائقوں میں سے نہیں ہو جن کا میر کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا تھا۔ اگر تم اس سے ملے ہوتے تو تمھیں ایک نابغۂ روزگار ہستی سے ملنے کا شرف حاصل ہوا ہوتا۔ اس میں دو کنائے بھی ہیں۔ ایک تو یہ کہ متکلم کو میر سے شرف ملاقات حاصل تھا، اور دوسرا یہ کہ مخاطب کی شخصیت میں میر سے عدم ملاقات کی بنا پر کوئی کمی رہ گئی۔ یہ کنایہ تو ہے ہی کہ اب میر اس دنیا میں، یا کم سے کم لوگوں کے درمیان نہیں۔ یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ شعر کس موقعے کا بیان کر رہا ہے۔ کیا کسی نے میر کے بارے میں پوچھا ہے، یا شاید دیوانگی اور پریشاں دماغی کے نمونے، اور پریشاں طبع لوگوں کے طور طریقے زیر بحث ہیں۔ تب متکلم ذرا ترحم آمیز مربیانہ انداز میں کہتا ہے کہ تم لوگ کیا جانو پراگندگی طبع کسے کہتے ہیں اور اب میر جیسے لوگ کہاں جن کو دیکھ کر تم سمجھ سکو۔ یہ بات تو ہم ہی لوگوں تک تھی کہ ہم میر کے صحبت یافتہ تھے۔

اب سوال یہ ہے کہ پراگندہ طبعی سے کیا مراد ہے اور اسے اس قدر استحسان کے ساتھ کیوں معرض گفتگو میں لایا گیا ہے؟ برکاتی کی فرہنگ اور ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' دونوں اس سے خالی ہیں (درحالے کہ موخرالذکر میں ''پراگندہ حال'' درج ہے۔) بہر حال، میر نے لفظ ''پراگندگی'' اس طرح استعمال کیا ہے۔

تھا دو دلا وصال میں بھی میں کہ ہجر میں
پانچوں حواس کی تو پراگندگی ہوئی

(دیوان ششم)

لہٰذا ''پراگندہ طبع'' وہ شخص ہوا جس کے مزاج میں قرار نہ ہو، جس کے حواس ہر وقت منتشر رہتے ہوں۔ یعنی یہ دیوانگی سے ذرا کم تر درجے کی منزل ہوئی۔ میر نے ایسے شخص کو ''ہنگامہ آرا دل فروش'' کہا ہے جو خود میں گم ہو اور اس شدت ارتکاز کے باعث ہنگامہ آرا رہتا ہو، لیکن اسے کچھ خبر نہ ہوتی ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں۔

کیسا خود گم سر بکھیرے میر ہے بازار میں
ایسا اب پیدا نہیں ہنگامہ آرا دل فروش

(دیوان پنجم)

اس شعر میں بھی وہی بات ہے کہ اب میرؔ جیسا ہنگامہ آرا نہ پیدا ہوگا۔ لیکن یہاں ہنگامہ آرائی اس باعث ہے کہ میر اپنے وجود میں مستغرق ہے، اور زیر بحث شعر میں غالباً ہنگامہ آرائی جو ہے وہ پریشاں طبعی اور پراگندگی حواس کے باعث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ وحشت اور ہنگامہ فروشی چاہے از خود رفتگی کے باعث ہو، یا چاہے شدت ارتکاز کے باعث ہو، دیکھنے کے قابل شے ہے۔

دکھن پورب پچھم سے لوگ آ کر مجھ کو دیکھیں ہیں
حیف کہ پروا تم کو نہیں ہے مطلق میری صحبت کی

(دیوان سوم)

اس شعر میں وہ ڈرامائیت نہیں جو زیر بحث شعر میں اس وجہ سے پیدا ہو گئی ہے کہ خود میر موجود نہیں ہے اور کچھ لوگ اس کے بارے میں گفتگو کر رہے ہیں۔ بنیادی مضمون جنون کی تقدیس کا ہے، جس پر ہم ۱/۳۰۴ اور ۱/۳۷۳ میں بحث کر چکے ہیں۔ لیکن یہاں لہجے نے شعر کو کچھ کا کچھ کر دیا ہے۔ دیوان سوم میں ذرا ہٹ کر کے اچھا مضمون نکالا ہے۔

ہیں خوبیاں ہی خوبیاں وحشی طبیعت میر میں
پر انس کم ہم سے دلیل اب کے یہ سودا پر بھی ہے

۴۲۷

عشق میں ذلت ہوئی خفت ہوئی تہمت ہوئی
آخر آخر جان دی یاروں نے یہ صحبت ہوئی

عکس اس بے دید کا تو متصل پڑتا تھا صبح
دن چڑھے کیا جانوں آئینے کی کیا صورت ہوئی

کیا کف دست ایک میداں تھا بیاباں عشق کا
جان سے جب اس میں گذرے تب ہمیں راحت ہوئی

ہم نہ کہتے تھے کہ نقش اس کا نہیں نقاش سہل
چاند سارا لگ گیا تب نیم رخ صورت ہوئی

۱۱۵۵ کم کسو کو میر کی میت کی ہاتھ آئی نماز
نعش پر اس بے سر و پا کی بلا کثرت ہوئی

۱/۴۲۷ انیس شعر کی غزل ہے، اور مطلع اس کا غالباً سب سے کمزور شعر ہے۔ پھر سمجھ لیجئے غزل کس رتبے کی ہوگی۔ اور مطلع بھی کچھ ایسا ہلکا نہیں۔ ''صحبت ہوئی'' کا فقرہ خوب ہے۔ ''یاروں'' کا ذکر کر کے شعر میں داستانی رنگ پیدا کر دیا ہے اور خود سے بھی فاصلہ کر دیا ہے تاکہ شعر میں جذباتیت اور پلپلا پن نہ ہو۔ ذلت، پھر خفت، پھر تہمت (تہمت بے جا کہ تمھارا عشق سچا نہیں) میں تدریج ہے۔ پھر تہمت کے بعد

مرجانا بوجہ غیرت ہے، محض مبالغہ نہیں۔ میر نے لفظ ''صحبت'' کو روزمرہ کے تفاعل باہم (Intraction) کے لئے اکثر استعمال کیا ہے، جیسا کہ ہم ابھی ۴۲۶/۱ میں دیکھ چکے ہیں۔ مزید ملاحظہ ہو ۳۳/۳۔

مطلع میں ہم قافیہ الفاظ کو جس طرح جمع کیا ہے اس کی ایک مثال اور ملاحظہ ہو ؎

بے دل ہوئے بے دیں ہوئے بے وقر ہم ات گت ہوئے
بے کس ہوئے بے بس ہوئے بے کل ہوئے بے گت ہوئے

(دیوان چہارم)

یہاں ترصیع کے باعث زور تو بہت ہے لیکن تدریج کا حسن نہیں۔

۴۲۷/۲ یہ شعر بھی ابہام کا کمال ہے۔ اس میں کئی طرح کے معنی بہ یک وقت سموئے ہوئے ہیں۔ سب سے پہلے تو ''بے دید'' کو دیکھئے۔ یہ فارسی میں نہیں ہے۔ فارسی میں ''بے دیدہ'' بمعنی ''اندھا'' اور ''بے دیدہ ورو'' بمعنی ''بے حیا'' تو ہیں (''بہار عجم'') اور اشٹائنگاس میں ''بے دیدہ'' بمعنی ''احسان ناشناس'' بھی ہے، لیکن ''بے دید'' نہیں۔ وارستہ نے یہ ضرور لکھا ہے کہ ''بے'' بمعنی ''نا'' بھی آتا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے میر نے ''بے دید'' بمعنی ''نادید'' استعمال کیا ہو بہر حال بہت سے اردو لغات بھی ''بے دید'' سے خالی ہیں۔ جن لغات میں یہ درج بھی ہے ان میں اس کے معنی ''بے مروت'' (لہٰذا سنگ دل وغیرہ) لکھے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ خود میر نے ''بے دید'' ایک اور جگہ صاف صاف ''بے بصر'' کے معنی میں استعمال کیا ہے ؎

دیکھ اسے بے دید ہو آنکھوں نے کیا دیکھا بھلا
دل بھی بد کرتا ہے مجھ سے تو بھلا کرتا نہیں

(دیوان اول)

شعر زیر بحث میں ''بے دید'' بمعنی ''اندھا'' غیر ممکن ہیں۔ ''بے دید'' بمعنی ''بے مروت'' بھی بہت بعید از قیاس معلوم ہوتے ہیں۔ اغلب ہے کہ یہاں اس کے معنی ''دکھائی نہ دینے والا'' ہوں۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ ''وہ جسے دیکھنا ممکن نہ ہو'' یا ''جس سے دید نہ حاصل ہو سکتی ہو۔'' مثلاً ہم ''بے فیض'' بمعنی ''وہ جس سے فیض نہ حاصل ہو سکتا ہو'' اور ''بے قابو'' بمعنی ''جس پر قابو نہ حاصل ہو سکتا ہو'' بولتے ہیں۔

اب پورے شعر کے معنی پر غور کریں۔ معشوق نظر نہیں آ رہا ہے، لیکن اس کا عکس کسی آئینے میں صاف صاف اور برابر (متصل) پڑ رہا تھا۔ لیکن جب دن چڑھا تو وہ بات نہ رہی۔ خدا معلوم آئینے کی کیا صورت ہوئی کہ اب اس میں چہرۂ معشوق منعکس نہیں۔ یہ بات اس قدر مبہم ہے کہ اس میں حسب ذیل نکات بہ آسانی نکلتے ہیں۔ لہٰذا امکانات کو فی الحال نظر انداز کرتے ہوئے مندرجہ ذیل پر غور کریں:

(۱) بے دید معشوق کا استعارہ خود سورج ہے۔ صبح کو سورج میں روشنی ہلکی ہوتی ہے۔ اس لئے اس کا عکس آئینے میں نظر آ رہا تھا۔ جب سورج بلند ہوا اور روشنی تیز ہوئی تو پھر اس کا عکس دکھائی دینا بند ہو گیا، کیونکہ آئینے پر آنکھ ہی نہ ٹھہرتی تھی۔

(۲) آئینے سے مراد دل ہے۔ بے دید کے عکس سے مراد جلوۂ انوار الٰہی، اور صبح کا مطلب ہے اوائل عمر۔ شروع شروع میں ہمارا دل پاک اور حرص و ہوا سے خالی ہوتا ہے۔ لہٰذا عالم طفلی میں ہمارا دل جلوۂ انوار الٰہی کا گھر ہوتا ہے۔ لیکن عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ قلب کی سیاہی بڑھتی جاتی ہے، اور جمال الٰہی کا انعکاس اس میں کم ہونے لگتا ہے۔ گویا بنیادی طور پر یہ ورڈز ورتھ کی مشہور Immortality Ode کا مضمون ہے، کہ بچپن میں خدا ہمارے نزدیک ہوتا ہے، اور عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ ہم خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ چنانچہ اس نظم کے مشہور ترین مصرعے ہیں:

Not in entire forgetfulness.

And not in utter nakedness

But trailing clouds of glory do we come

From God, who is our home:

Heaven lies about us in our infancy!

Shades of the prison-house begin to close

Upon the growing boy

(ترجمہ)

نہ تو پوری پوری نسیان زدگی میں

اور نہ ہی بالکل عریانی میں

بلکہ شکوہ اور ناموری کے بادلوں کے پیچھے پیچھے
ہم خدا کے یہاں سے آتے ہیں، خدا جو ہمارا وطن ہے،
بچپن کے دنوں میں آسمان اور جنت ہمارے آس پاس ہوتے ہیں
لیکن بڑے ہوتے ہوئے بچے کو زندان کی
پرچھائیاں حلقے میں لینا شروع کر دیتی ہیں۔

یعنی اس مضمون میں اسی قسم کا صوفیانہ اندوہ ہے جیسا ۱۰۲/۱ میں ہے۔

(۳) متکلم کوئی مصور ہے اور معشوق، جس کی تصویر وہ بنا رہا ہے وہ سامنے نہیں آتا، بلکہ آئینے میں خود کو دکھا دیتا ہے۔ (واضح رہے کہ آئینے میں منھ دکھانے سے پردہ برقرار رہتا تھا۔) صبح کے وقت جب روشنی نسبۃً کم تھی وہ چہرہ جو آئینے میں جلوہ فگن تھا، صاف نظر آ رہا تھا۔ دن چڑھنے کے ساتھ ساتھ نادیدہ معشوق کے چہرے کی چمک بھی بڑھی اور آئینے کی قوت انعکاس کم ہوگئی، کیونکہ آئینے میں جلوہ ہی جلوہ بھر گیا۔ آئینے میں عکس دیکھ کر تصویر بنانے کا ذکر تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتا، لیکن اغلب ہے کہ بعض بیگمات جن کی تصویریں اصلی مانی جاتی ہیں (مثلاً نور جہاں یا ممتاز محل) ان کا عکس چند لمحوں کے لئے مصور کو آئینے میں دکھا دیا گیا ہو اور پھر اس نے خاکے کی بنیاد پر تصویر مکمل کی ہو۔ اگر ایسا نہیں تھا تو صائب کے حسب ذیل شعر کو بے معنی قرار دینا پڑے گا۔

مصور را کند بے دست و پا حسنے کہ شوخ افتد
نہ شد نقشے درست از روے او آئینہ بردارد

(وہ حسن جو شوخ ہوتا ہے، مصور کو بے دست و پا
کر دیتا ہے (شوخی کے باعث) اس کے چہرے
کا ایک بھی نقش صحیح نہیں بنتا اور آخر وہ آئینے کو اٹھا
لیتا ہے۔)

میر کے شعر میں بہر حال ایک اسرار ہے، اور کچھ تواجد (ecstacy) کی سی فضا ہے جو مولانا روم کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن میر رعایت سے یہاں بھی نہیں چوکے ہیں۔ چنانچہ ''آئینہ'' اور ''صورت ہوئی'' میں ضلعے کا ربط ہے، اور عکس، دید، صبح، دن، آئینہ، صورت، ان میں مراعات النظیر ہے۔

۴۲۷/۳ مصرع اولیٰ کا انشائیہ انداز، اور بیابان عشق کی ویرانی کے لئے کف دست کا پیکر، دونوں بہت خوب ہیں۔ پورے شعر کی ڈرامائی کیفیت اور یہ مضمون کہ عشق کے بیابان سے نہیں گذرے، بلکہ جان ہی سے گذر گئے بہت تازہ ہے۔ ''گذرے'' میں ایہام بھی ہے اور دشت عشق میں جان سے گذرنے میں یہ نکتہ بھی ہے کہ راحت اسی وقت ممکن تھی جب دشت عشق میں جان دیتے۔ اگر اس سے گذر جانے کے بعد طبعی موت مرتے تو کوئی بات نہ تھی۔ بیابان عشق کو کف دست کہنے میں ایک طنزیہ لطف بھی ہے کہ پہلی نظر میں گمان گذر سکتا ہے کہ بیابان عشق محض ایک ہتھیلی کے برابر تھا۔ خوب کہا ہے۔

۴۲۷/۴ جب کسی شعر میں بے ساختگی اور تمام الفاظ کی معنویت اپنے کمال پر ہو تو کہتے تھے کہ اس کی بندش حد سحر تک پہنچ گئی ہے۔ شعر زیر بحث کے بارے میں یہی کہنا پڑتا ہے۔ پھر مضمون کا لطف ملاحظہ ہو، کہ معشوق کو چاند کا ٹکڑا بھی کہتے ہیں، اور یہاں عالم یہ ہے کہ اس کا نقش بنانے میں (''نقش'' بمعنی sculpture بھی ہے) پورے کا پورا چاند خرچ ہو گیا لیکن صرف نیم رخ صورت (profile) بن سکی۔ نقاش سے طنزیہ تخاطب بھی خوب ہے اور ''ہم نہ کہتے تھے'' میں مکالمے کا رنگ بہت عمدہ ہے۔ ''لگ گیا'' بمعنی ''استعمال ہو گیا، خرچ ہو گیا'' کی نزاکت لائق داد ہے۔

صائب نے تجرید کے رنگ میں میر سے ذرا مشابہ مضمون خوب کہا ہے۔

دل روشن گہران فلکی آب شدہ است
تا تو چوں دلبر سیمیں بدنے ساختہ اند
(آسمان کے اعلیٰ گہر حسینوں (=تاروں)
کا دل پانی ہو گیا جب تجھ سا سیمیں بدن
معشوق بنایا گیا)

اس میں شک نہیں کہ صائب نے بہت سجا کر اور مناسبتوں کا پورا لحاظ رکھتے ہوئے شعر کہا ہے۔ لیکن اس میں میر کی سی طباعی اور روزانہ زندگی کا مشاہدہ نہیں، کہ براہ راست چاند ہی کو معشوق کی شبیہ میں لگا دیا۔

۴۲۷/۵ ''بے سروپا'' کی میت پر لوگوں کی کثرت ہونا عجب طنزیہ تناؤ رکھتا ہے۔ یہ مضمون بھی بالکل نیا

ہے کہ میر (= عاشق) کے جنازے میں اتنی بھیڑ تھی کہ بہت سے لوگوں کو نماز جنازہ تک نہ ملی۔ امام احمد ابن حنبل فرمایا کرتے تھے کہ بیننا و بینکم الجنائز۔ یعنی ہمارے اور تمھارے درمیان جنازے ہیں۔ مراد امام یہ تھی کہ لوگوں کے حسب مراتب ان کے جنازے میں ہجوم ہوتا ہے۔ جس کے جنازے میں سب سے زیادہ ہجوم ہوتا ہے اس کا مرتبہ سب سے بلند ہوتا ہوگا۔ ممکن ہے امام احمد کا یہ قول میر کے بھی ذہن میں رہا ہو۔

''بے سروپا'' کنایۃً عاشق کو کہتے ہیں (''نوراللغات'') لیکن اس کے کئی معنی ہیں: (۱) بے سروسامان (۲) سراسیمہ و پریشان (۳) آوارہ (۴) بے بنیاد مہمل۔ آخری معنی کا یہاں اطلاق نہیں ہوتا۔ لیکن اور سب معنی زیر بحث شعر میں درست آتے ہیں۔ میر نے اس مضمون کو دیوان اول میں بھی کہا اور فارسی میں بھی دو بار کہا۔

(۱) زیادہ حد سے تھی تابوت میر پر کثرت
ہوا نہ وقت مساعد نماز کرنے کو

(۲) زبس کہ برسر تابوت میر کثرت شد
نہ داد دست کسے را نماز میت او
(میر کے تابوت پر اس قدر کثرت ہوئی کہ بہتوں کو
اس کی نماز جنازہ پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

(۳) شد کشتہ میر و افسوس از کثرت خلائق
دستم نہ داد ہرگز بر نعش او نمازے
(میر مارا گیا اور افسوس کہ کثرت ہجوم کے باعث اس
کی لاش پر مجھے نماز پڑھنے کا موقع نہ ملا۔)

فارسی کے شعر حسب معمول ست ہیں۔ اردو شعر اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر میں مضمون زیادہ توانا ہے۔

۴۲۸

بوکئے کھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

۴۲۸/۱ یہ شعر تعریف و تجزیہ سے مستغنی ہے۔ پھر بھی اتنا کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ نزاکت اور لطافت کو جس بے تکلفی سے ثابت کیا ہے وہاں تک نظامی کی بھی پہنچ نہیں، دوسروں کا کیا سوال ہے؟ نظامی کو معشوق کے حسن کی تصویر کشی اور تجریدی پیکروں پر مبنی باتوں کے ذریعہ جسمانی حسن کو بیان کرنے میں خاص درک تھا۔ ''شیریں خسرو'' میں شیریں کے غسل کا بیان نظامی یوں کرتے ہیں۔

چو قصد چشمہ کرد آں چشمۂ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
پرند آسماں گوں بر میاں زد
بہ شد در آب و آتش در جہاں زد
تن صافش کہ می غلطید در آب
چو غلطد قاقمے بر روے سنجاب
چو بر فرق آب می انداخت از دست
فلک بر ماہ مروارید می بست

(جب اس چشمۂ نور نے چشمے کا رخ کیا تو
آسمان کی آنکھیں دور ہی سے اتنی خیرہ
ہوئیں کہ ان میں پانی آ گیا۔ اس نے

آسمانی رنگ کی ریشمی چادر بدن پر لپیٹی،
خود تو پانی کے اندر گئی اور دنیا میں آگ
لگادی۔ اس کا گورا بدن پانی پر اس طرح
لہرا رہا تھا جس طرح قاقم (سفید سمور)
سنجاب (سیاہ سمور) پر لہراتا ہے۔ جب وہ
اپنے ہاتھوں سے سر پر پانی ڈالتی تھی تو گویا
آسمان چاند کے اوپر موتی گوندھ رہا تھا۔)

ظاہر ہے کہ جو لوگ کیٹس (Keats) کی حسیاتی (Sensuous) شاعری کے دلدادہ ہیں وہ اگر نظامی کو پڑھتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ یہ فن ہمارے یہاں بھی کس درجۂ کمال کو پہنچا ہوا تھا۔ لیکن میر کے شعر زیر بحث میں معشوق کا حسن جس انسانی سطح پر ہم تک پہنچتا ہے وہ نظامی سے بھی آگے کی چیز ہے، کیونکہ نظامی کے یہاں روشنی کے پیکروں کی جھمک میں ہماری دوسری قوت ہائے حاسہ (خاص کر قوت لامسہ) متحرک نہیں ہوتیں۔ تیسرے شعر میں لامسہ کا کچھ امکان تھا، لیکن نظامی نے رنگ اور حرکت (بدن کی fluidity) پر زیادہ زور دیا ہے۔ میر نے تمام حسیات کو اس شعر میں برانگیخت کر دیا ہے، اور اس زبردست توازن کے ساتھ، کہ کوئی بھی حس کسی پر حاوی نہیں۔

(۱) خوشبو، بو کرنا = شامہ (۲) کھلانا = پھول = رنگینی = باصرہ (۳) پھول کی مخملی سطح اور بافت یا (texture) = لامسہ (۴) ہاتھ لگنا = لامسہ (۵) لطافت = ذائقہ (لطیف ذائقہ) (۶) سمعی = سسکی کی آواز = ہائے رے۔ یہ فقرہ خاص توجہ کا مستحق اس لئے بھی ہے کہ اس کے ذریعہ معاملے کا فوری پن عیاں ہوتا ہے، اور اس کا تاثر بے حد حسیاتی (sensuous) ہے، اگر ذرا سا بھی بیان کا توازن بگڑے تو ابتذال پیدا ہو جائے۔ موجودہ صورت میں تو یہ انشائیہ کا زور رکھتا ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۴۴۰۔

ہم جانتے ہیں کہ میر کو ٹھوس حسیاتی پیکر اور اس کے ذریعہ اشیا خاص کر انسان سے متعلق اشیا کا بیان کرنے پر جو قدرت تھی وہ غالب، اقبال، درد، سودا، مصحفی کو بھی نہ تھی۔ صرف میر انیس اس صفت میں میر کے قریب پہنچتے ہیں۔ لیکن زیر بحث شعر جیسا کلام تو میر کے یہاں بھی کم یاب ہے۔ اپنی طرح کا قطعی عدیم المثال شعر ہے۔

۴۲۹

کرتا ہے کب سلوک وہ اہل نیاز سے — سلوک=داد و دہش
گفتار اس کی کبر سے رفتار ناز سے

خاموش رہ سکے نہ تو بڑھ کر بھی کچھ نہ کہہ
سر شمع کا کٹے ہے زبان دراز سے

یہ کیا کہ دشمنوں میں ہمیں سانٹنے لگے
کرتے کسو کو ذبح بھی تو امتیاز سے

۱۱۶۰ شاید کہ آج رات کو تھے مے کدے میں میر
کھیلے تھا ایک مغ بچہ مہر نماز سے

۴۲۹/۱ مطلعے کا مضمون کوئی خاص نہیں، ہاں لفظ ''سلوک'' یہاں خوب آیا ہے۔ مصرع ثانی کی بندش بھی چست ہے۔ لہٰذا اگر چہ مطلع ہے برائے بیت، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔

۴۲۹/۲ خاص سبک ہندی کا شعر ہے، کہ پہلے مصرعے میں دعویٰ یا نصیحت اور دوسرے میں دلیل یا مثال۔ اس طرز کا وہ شعر سب سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے جس میں دعویٰ/نصیحت غیر معمولہ ہو اور دلیل میں استعاراتی رنگ چوکھا ہو۔ مثلاً زیر بحث شعر میں نصیحت یہ ہے کہ بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بناؤ۔ اس کے لئے شمع کی لو کے بھڑک اٹھنے اور بلند ہونے کا استعارہ اختیار کیا۔ (شمع کی لو کو زبان سے تشبیہ دیتے

ہیں۔) جب شمع کی لو بھڑکتی اور بلند ہوتی ہے تو اس کی وجہ عام طور پر یہ ہوتی ہے کہ اس کی بتی ضرورت سے زیادہ جل اٹھتی ہے اور اس میں گل آ جاتا ہے۔ اس کا تدارک یہ ہے کہ گلگیر سے شمع کی بتی کو کاٹ کر چھوٹی کر دیتے ہیں۔ یہ استعارہ ہوا شمع کا سر کٹنے کا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہوئی کہ نہ شمع کی زبان لمبی ہوتی (وہ بڑھ بڑھ کر بات نہ کرتی) اور نہ اس کا سر کٹتا۔ یہ بات بھی پر لطف ہے کہ زبان لمبی ہونے کا نتیجہ زبان قطع ہونا نہیں، بلکہ سر قطع ہونا ہے یعنی ''سے'' سے مراد ''کی وجہ سے'' ہے۔ مصرع ثانی کا صرف ونحو بھی خوب ہے، کہ بادی النظر میں گمان ہوتا ہے کہ زبان درازوہ آلہ ہے جس سے شمع کا سر قلم ہوتا ہے۔ یہ گمان بے بنیاد بھی نہیں، کہ شمع کی لو کو تلوار سے بھی تشبیہ دیتے ہیں۔ میر نے ان دونوں کا کنایہ ۲/۲۹۵ میں بھی خوب رکھا ہے۔ شمع اور تلوار کے استعارے کو کلیم ہمدانی نے بالکل نئے رنگ سے باندھا ہے۔

ظلمت بروں نہ رفت دمے از دیار ما
زخمی ز تیغ شمع فتد شام تار ما

(ہمارے دیار سے ایک لمحے کے لئے
بھی تاریکی دور نہ ہوئی۔ ہماری تاریک
شام تیغ شمع سے زخمی ہو کر وہیں کی وہیں
گر پڑی۔)

اس نازک خیالی کی داد نہ دینا ظلم ہے، اور انصاف کی بات یہ ہے کہ میر کا شعر نازک خیالی سے عاری ہے۔ ہاں میر کا استعارہ اور تمثیل بہت خوبصورت ہیں اور اپنے رنگ میں لاجواب ہیں۔ ملاحظہ ہو ۲/۸۔

۴۲۹/۳ یہ مضمون بھی میر نے بار بار باندھا ہے، اور اس مضمون سے ان کا شغف عسکری اور سلیم احمد کے اس خیال کو ایک بار پھر معرض سوال میں لاتا ہے کہ میر اپنی خودی کو معشوق اور اہل دنیا کے سامنے رکھ دیتے ہیں، اس پر اصرار نہیں کرتے۔ یہاں عالم یہ ہے کہ ان کو سب کے ساتھ قتل ہونا بھی منظور نہیں۔ ۴/۱۹۷ پر حسب ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر

اب یہ اشعار دیکھیں۔

لوٹے ہیں خاک وخون میں غیروں کے ساتھ میر
ایسے تو نیم کشتہ کو ان میں نہ سانئے
(دیوان اول)

رکھنا تھا وقت قتل مرا امتیاز ہائے
سو خاک میں ملایا مجھے سب میں سان کر
(دیوان دوم)

آگے بچھا کے نطع کو لاتے تھے تیغ و طشت
کرتے تھے یعنی خون تو اک امتیاز سے
(دیوان ششم)

سان مارا اور کشتوں میں مرے کشتے کو بھی
اس کشندہ لڑکے نے بے امتیازی خوب کی
(دیوان ششم)

یہ سب شعر ۴/۱۹۷ کی بحث میں درج ہیں، اور ان کے باوجود میں نے زیر بحث شعر کو لائق انتخاب سمجھا تو اس لئے کہ اس کے مضمون میں بعض باتیں ایسی ہیں جو محولہ بالا شعروں میں نہیں ہیں۔ (۱) معشوق اپنے شوق قتل یا جوش قتل میں دوست، دشمن، سچے عاشق اور اہل ہوس، میں امتیاز نہیں کرتا۔ (۲) متکلم کے ساتھ جو لوگ سانے گئے وہ لامحالہ اس کے دشمن ہیں، گویا ان کے دشمن ہونے کے لئے یہی ثبوت کافی ہے کہ انھوں نے متکلم کو تنہا مرنے کی عزت سے محروم رکھا۔ (۳) زیر بحث شعر میں قتل کرنے کے لئے ''ذبح کرنے'' کا فقرہ استعمال کیا گیا ہے جو زیادہ پرقوت اور اشاراتی ہے۔ ''ذبح کرنے'' میں تیاری، ساز و سامان، مذبوح کو زمین پر گرا کر اس کے گلے پر چھری پھیرنے وغیرہ کے جو پیکری اشارے ہیں وہ، قتل کرنے یا خون کرنے یا کشتہ کرنے میں نہیں۔ ''ذبح کرنے'' کا فقرہ صورت حال کو زیادہ سفاک اور فوری بنا دیتا ہے۔

انگریزی اثر کے تحت جب ہمارے یہاں عشق کی ''اخلاقیات'' بدلی تو اسی ہوس امتیاز کے

مضمون کو ہم حسرت موہانی کے یہاں یوں دیکھتے ہیں۔

ترے ستم سے میں خوش ہوں کہ غالباً یوں ہی
مجھے وہ شامل ارباب امتیاز کرے

غور کیجئے، کہاں خاک وخون میں سانا اور کہاں ستم کا ہدف بننا۔ اس کے خلاف وہ شاعر جو انگریزی اثر سے نسبتاً محفوظ رہے تھے، مثلاً داغ، ان کے یہاں لفظ ''سانا'' اور محاورہ ''ہاتھوں کو خون میں سانا'' بے تکلفی سے نظم ہوا ہے۔

چھوٹے گی حشر تک نہ یہ مہندی لگی ہوئی
تم ہاتھ میرے خون میں کیوں سانتے نہیں

داغ کے شعر میں طنز کی کئی جہات ہیں، جب کہ حسرت موہانی کا شعر بالکل سپاٹ اور بے تہ ہے۔ میر کے شعر میں دونوں مصرعے انشائیہ ہیں اور ''کرتے کسو کو ذبح'' میں ایک گھریلو بے تکلفی ہے جو شعر کو واقعیت کے نزدیک لاتی ہے۔

۴/۴۲۹ اس شعر میں جو خوش طبعی، افسانویت اور محاکات ہے اس کا جواب مشکل ہے۔ ''مہر نماز'' مٹی کی ٹکیہ ہوتی ہے جسے شیعہ حضرات سجدہ گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں اسے ''مہر سجدہ'' بھی کہتے ہیں۔ مٹی کی ٹکیہ پر سجدہ کرنے کا عمل استعاراتی اور نشانیاتی (Semiotic) امکانات سے بھرا ہوا ہے، لہٰذا فارسی والوں نے اسے اکثر استعمال کیا ہے، اور بڑی خوبی سے۔ بعض شعر جو ''بہار عجم'' میں درج ہیں حسب ذیل ہیں۔

از قبلہ سازی خم ابروے ساقیاں
مہر نماز طاعتیاں داغ بادہ شد

(ظہوری)

(ساقیوں کے خم ابرو کو قبلہ بنانے کا نتیجہ یہ
ہوا کہ ساقی کے اطاعت گذاروں کے
لئے داغ شراب نے مہر نماز کی حیثیت
اختیار کرلی۔)

ظہوری کے یہاں مضمون میں جدت ہے اور اس کا شعر اعلیٰ درجے کی خیال بندی کا نمونہ ہے۔ لیکن شعر میں برجستگی اور روانی کم ہے، بلکہ ایک طرح کی آورد (strain) کا احساس ہوتا ہے۔ (ویسے، یہ ظہوری کی عام صفت ہے۔) محمد قلی سلیم کہتا ہے۔

وجود خاکی ما مہر سجدۂ ملک است
بحیرتم کہ دریں مشت گل چہ دیدہ خدا
(ہمارا وجود خاکی، فرشتوں کے لئے مہر
نماز ہے۔ میں حیرت میں ہوں کہ خدا نے
اس مٹھی بھر خاک میں کیا دیکھا؟)

یہاں طباعی تو ہے، اور وجود خاکی کو مشت گل، پھر اس مشت گل کو فرشتوں کی مہر نماز کہنا بہت عمدہ ہے۔ لیکن مضمون کی بنیاد کمزور ہے، کیونکہ روایتوں میں ہے کہ اللہ نے حضرت آدمؑ کی پیشانی میں نور محمدیؐ رکھا تھا اور اسی باعث فرشتے آدم کے سجدہ گذار کئے گئے تھے۔ لہٰذا مصرع ثانی کا استفسار بے معنی ہے۔ خود میر نے فارسی میں کہا ہے۔

در شیرہ خانہ میر مگر بود شب کہ صبح
دیدم بہ دست مغ بچہ مہر نماز را
(شاید میر رات بھر شراب خانے میں تھا
کہ میں نے صبح کو ایک مغ بچے کے ہاتھ
میں مہر نماز دیکھی۔)

اسی مضمون کو میر نے دوبارہ کوئی تیس بتیس برس بعد یوں کہا۔

شاید شراب خانے میں شب کو رہے تھے میر
کھیلے تھا ایک مغ بچہ مہر نماز سے

(دیوان ششم)

یہاں اور شعر زیر بحث میں مصرع ثانی مشترک ہے۔ مصرع اولیٰ زیر بحث شعر میں ذرا بہتر ہے کیونکہ ''آج رات کو تھے'' میں ''شب کو رہے تھے'' کے مقابلے میں روزمرہ کا لطف زیادہ ہے۔ بنیادی خوبی جو

میر کے تینوں شعروں کو ظہوری و سلیم میں بھی ممتاز کرتی ہے، وہ میر کی برجستگی، بندش کی چستی اور مضمون کی خوش طبعی ہے (جس میں طنز کی بھی ہلکی سی آمیزش ہے۔) مغ بچے کا مضمون لانا، اور پھر اسے مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھانا، طباعی کا کمال ہے اور شاید ان سب سے بڑھ کر شعر کا سادہ لہجہ ہے جس میں بظاہر کسی قسم کی رائے زنی نہیں، صرف براہ راست بیان روداد یا بیان (Narration) ہے۔ نہ تعجب ہے، نہ طنز، نہ بغلیں بجانے کا سا انداز۔ کسی جذباتی حاشیے کے بغیر بس ایک بات بیان کر دی ہے۔ گویا میر کے لئے شراب خانے میں رات گذارنا، اور مہر نماز ساتھ لے جانا، پھر نشے یا خمار کی شدت کے باعث مہر نماز وہیں چھوڑ جانا، یہ سب معمولہ باتیں ہیں۔ ان باتوں پر واقعیت کا حاشیہ یہ لگایا کہ مغ بچے کو مہر نماز سے کھیلتا ہوا دکھایا۔ اس میں یہ کنایہ بھی رکھ دیا کہ مغ بچے کو مہر نماز سے واقفیت نہیں، وہ اسے کھیل کی چیز سمجھتا ہے۔ اور یہ کنایہ تو ہے ہی کہ میر پابند شراب بھی ہے اور پابند نماز بھی۔ عجب پرلطف شعر ہے۔

۴۳۰

بھری آنکھیں کسو کی پونچھتے جو آستیں رکھتے
ہوئی شرمندگی کیا کیا ہمیں اس دست خالی سے

۴۳۰/۱ دونوں مصرعوں میں جدت مضمون اور کنائے کی فراوانی ہے۔ پہلے مصرعے میں بالکنایہ خود کو عریاں تن بتایا، کہ ہمارے شانہ و بازو آستین سے خالی ہیں۔ یعنی ہمارا لباس (بوجہ فقر و بے سروسامانی، یا بوجہ وحشت و دیوانگی) تارتار ہو چکا ہے۔ آنکھوں کو "بھری" کہنا ان کے پرنم ہونے کا کنایہ ہے اور آنکھوں کا پرنم ہونا کنایہ ہے دردمندی اور رنجیدگی اور رنجوری کا۔ پھر بے آستین کے ہاتھ کو خالی کہا، حالاں کہ "ہاتھ خالی ہونا" سے مراد ہوتی ہے "دولت کا نہ ہونا، زر کا نہ ہونا۔" لہٰذا اس میں کنایہ اس بات کا رکھا کہ ہم جیسوں کے لئے آستین رکھنا ہی بڑی تونگری ہے۔ پھر، اس تونگری سے کام کیا لیتے؟ یہ نہیں کہ اپنے لئے کچھ سامان مہیا کرتے، بلکہ یہ کہ کسی دردمند کی بھیگی ہوئی آنکھ کو آنسوؤں سے پاک کرتے۔ ظاہر ہے کہ جب آستین سے آنسو پاک کرنے کی تمنا ہو رہی ہے تو یہ کنایہ موجود ہی ہے کہ نہ دامن ہے نہ گریبان، اور رومال یا بنی پاک ہونے کا تو سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ان سب سے بڑھ کر یہ مضمون ہے کہ اپنی بے سروسامانی اور عریانی پر رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ آستین نہ ہونے کے باعث ہم کسی کے آنسو خشک کرنے سے قاصر رہے اور ہمیں شرمندگی اٹھانی پڑی کہ ہم اس قابل بھی نہیں۔ میرزا رفیع واعظ نے خوب کہا ہے۔

به زمیں برد فرو خجلت محتاجانم
بے زری کرد به من انچه به قاروں زر کرد
(محتاجوں کے سامنے شرمندگی نے مجھے
زمین میں گاڑ دیا۔ غریبی نے میرے

ساتھ وہ کیا جو دولت نے قارون کے
ساتھ کیا۔)

اس شعر کی چمک دمک اپنی جگہ، لیکن میر کے یہاں خالی آستین کو خالی ہاتھ بیان کرنا، اور میر کے کنائے، یہ ایسے عناصر ہیں جن کی بنا پر میرزا واعظ کا شعر میر کے سامنے دب جاتا ہے۔ پھر میر کے دونوں مصرعوں میں انشائیہ، ڈرامائی اسلوب مستزاد ہے۔

جناب سردار جعفری نے اس شعر پر یوں اظہار خیال کیا ہے کہ یہ اس کیفیت کا شعر ہے ''جہاں وصل کی لذت درد وغم کے اتھاہ سمندر میں ڈوب جاتی ہے اور عاشق کی مفلسی اور مظلومی کی غمازی کرتی ہے۔'' یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ اسے وصل کا شعر کیونکر کہہ سکتے ہیں؟ اگر یہ فرض کیا جائے کہ ''بھری آنکھیں کسوکی'' سے معشوق کی ڈبڈبائی ہوئی آنکھیں مراد ہیں (یہ قطعی قرین قیاس نہیں) تو پھر بھی ''عاشق کی مفلسی اور مظلومی'' کا یہاں کیا محل ہے؟ دراصل کسی بھی متن کو اگر پہلے سے طے شدہ مفروضات کی روشنی میں پڑھیں تو غلط نتائج کا برآمد ہونا لازمی ہے۔

۴۳۱

ناتوانی سے اگر مجھ میں نہیں ہے جی تو کیا
عشق جو چاہے تو مردے سے بھی اپنا کام لے

۴۳۱/۱ عشق کی توصیف میں دو بہت عمدہ شعر ۳۹۳/۴ اور ۳۹۳/۵ پر گذر چکے ہیں۔ لیکن یہاں مصرع ثانی میں دنیا ہی نرالی ہے۔ عشق کی قوت پر اتنا زبردست اعتماد بڑے بڑے صوفیوں کو ہی ہو سکتا ہے۔ پھر مضمون کی یہ ندرت اور خوبی کہ عشق کے کچھ اپنے مقاصد ہیں جن کے لئے وہ انسانوں کو استعمال کرتا ہے۔ اس طرح عشق بڑے سے بڑے آدرش اور عظیم سے عظیم مقصد سے بھی بڑی چیز ثابت ہوتا ہے۔ اس شعر کی رو سے تو عشق ہی وہ قوت ہے جو کائنات اور تاریخ میں تصرف کر کے اپنی مرضی پوری کرتا ہے۔ اس کے لئے مردہ زندہ سب برابر ہیں۔

یہ بات بھی غور کے قابل ہے کہ مصرع اولیٰ میں ناتوانی کے باعث جان کی جس کاہش کا ذکر ہے، وہ بھی غالباً عشق ہی کی پرداختہ ہے۔ یعنی عشق نے پہلے تو متکلم کو صید زبوں بنایا، اس کی قوت سلب کر لی، اسے تقریباً مردہ بنا ڈالا، پھر بھی اپنا اعتماد اور اپنا جادو متکلم پر قائم رکھا کہ میں اب بھی عشق کے کام کا ہوں۔ دوسرے مصرعے کی برجستگی اور پورے شعر میں بندش کی چستی کا جواب اگر کچھ ممکن ہے تو اس والہانہ استقبال و اعتماد میں ہے جس سے دوسرا مصرع عبارت ہے۔ زبردست شور انگیز شعر ہے۔ ''جی ہونا'' بھی ''جان ہونا'' بھی بہت خوب استعمال کیا ہے، ورنہ ''دم''، ''جان'' وغیرہ بھی کہہ سکتے تھے۔ ''جی'' میں ''جان'' کے علاوہ ''ہمت'' اور ''طاقت'' کا بھی اشارہ موجود ہے۔

۴۳۲

رنگ گل و بوے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

۴۳۲/۱ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ اس میں کیفیت کی شدت کے باعث معنی کی تہ نظر انداز ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض لوگ اس شعر کو کچھ اس انداز سے پیش کرتے ہیں گویا میر نے اس سے اچھا شعر کہا ہی نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے میر کے خزینے میں اس سے بھی آب دار جواہر ہیں۔ یوں بھی، یہ مضمون میر نے طرح طرح کہا ہے۔

عالم میں آب و گل کا ٹھہراؤ کس طرح ہو
گر خاک ہے اڑے ہے ور آب ہے رواں ہے

(دیوان اول)

قابو خزاں سے ضعف کا گلشن میں بن گیا
دوش ہوا پہ رنگ گل و یاسمن گیا

(دیوان اول)

انشا کے یہاں بھی اس سے مشابہ مضمون ہے۔

جوں موج ہوا اپنا تھا ہوش بھی اڑنے پر
اے نکہت گل تونے کیوں اتنی شتابی کی

درد نے بھی انشا کی طرح تخاطب کے لہجے میں کہا ہے۔

ٹھہر جا ٹک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہوا

اغلب ہے کہ یہ ان سب اشعار پر بیدل کا حوالہ قائم ہوتا ہو۔

ہر کجا نکہت گل پیرہن رنگ درید
نیست پوشیدہ کہ از خود سفرے می خواہد

(جہاں کہیں بھی پھول کی خوشبو نے رنگ
کا پیراہن پھاڑ کر منھ نکالا، یہ بات کھل
گئی کہ اب وہ اپنے آپ سے سفر کرنے
والی ہے۔)

ان اشعار کے باوجود میر کا زیر بحث شعر دھندلاتا نہیں۔ اور یہ خود اہم بات ہے۔ ایسا مضمون جو ذرا غیر معمولی ہو اور جس پر کئی بار طبع آزمائی کی گئی ہو، اگر نئے ڈھنگ سے بندھ جائے تو شاعر کے لئے مایۂ افتخار ہوتا ہے۔ زیر بحث شعر میں مصرع اولیٰ کے دو معنی ہیں۔ (۱) رنگ گل اور بوے گل دونوں کی بساط محض ہوا کی سی ہے، کہ ابھی ہیں، ابھی نہیں۔ (۲) رنگ گل اور بوے گل دونوں غائب ہو رہے ہیں، چمن سے جانے والے ہیں۔ مصرع ثانی میں انشائیہ اسلوب کی وجہ سے ڈرامائی رنگ پیدا ہو گیا ہے، اور اس سے بڑھ کر تخاطب کا کمال اور مخاطب کو ترغیب ہے کہ ایسے قافلے کے ساتھ تم بھی چلے چلو تو کیا بات ہے۔ ''جو تو بھی چلا چاہے'' کا ابہام عجب لطف رکھتا ہے۔ اس کے ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ اگر تم بھی چلے چلو تو یہ قافلہ بہت عمدہ بن جائے۔ ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ یہ قافلہ تو جا ہی رہا ہے، تم بھی چلے جاؤ (یعنی تم بھی اس قابل ہو کہ چلے جاؤ۔) ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ ایسے قافلے کے چلے جانے کے بعد تمھاری کیا ضرورت، یا تمھاری کیا حیثیت؟ تم بھی چلے جاؤ۔ غرض کہ اس فقرے کے باعث مصرعے کے معنی سیماب وار کہیں ٹھہرتے ہی نہیں۔ لیکن اس کا زیریں متن یہی معلوم ہوتا ہے کہ جب رنگ گل اور بوے گل جیسی چیزیں چلی جاتی ہیں، بلکہ بہت کم ٹھہرتی ہیں، تو تمھارے ٹھہرنے کا بھلا کیا جواز ہو سکتا ہے؟ تم جب تک اس دنیا میں رہو گے، تمھارا وجود ایک غیر ضروری بار ہی رہے گا۔

بیدل، درد اور انشا کے شعر جو میں نے نقل کئے ہیں، مضمون کے اس پہلو سے عاری ہیں کہ

انسان کا وجود اس زمین پر غیر ضروری بار کی طرح ہے اور وہ یہاں سے جس قدر جلد چلا جائے اتنا ہی اچھا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۲۳۲/۳ اور ۳۸۸/۱۔ دیوان دوم ہی میں میر نے اس مضمون کو تعجب اور تاسف کے لہجے میں کہا ہے۔

کیا رنگ و بو و باد سحر سب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

۴۴۳

اس آفتاب حسن کے ہم داغ شرم ہیں
ایسے ظہور پر بھی وہ منھ کو چھپا رہے

۴۴۳/۱ یہ مضمون عام ہے کہ اللہ کا جلوہ ہر طرف ہے، لیکن وہ خود کہیں نظر نہیں آتا۔ اچل داس نے کیا اچھا کہا ہے۔

ندیدم ہیچ جا از جلوۂ ایں بے نشاں خالی
ز حسنش شش جہت لبریز و جایش ہم چناں خالی
(میں نے اس بے نشان کے جلوے سے کوئی بھی جگہ
خالی نہ پائی۔ شش جہت اس کے حسن سے لبریز ہے
اور اس کی جگہ پھر بھی خالی ہے۔)

میر نے اس بات کو ترقی دے کر شرم کی بات بیچ میں ڈال دی، گویا جلوۂ حق میں بھی انداز معشوقانہ ہے اور اگر انسان کو اس دنیا میں لقائے ربانی حاصل نہیں تو اس کی وجہ ''شرم'' ہے۔ چونکہ اللہ تعالیٰ کو غیرت کی صفت سے بھی متصف کرتے ہیں، اس لئے یہ مضمون قطعاً نامناسب بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں لفظ ''ظہور'' بہت مناسب ہے، کیونکہ یہ اللہ تعالیٰ کے لئے بھی آتا ہے اور اس کے لغوی معنی بھی درست ہیں۔ ''ایسے ظہور'' میں بظاہر عجز بیان ہے لیکن دراصل یہاں میر کا وہ مخصوص انداز ہے کہ وہ بظاہر خود کو کچھ کہنے سے عاری قرار دیتے ہیں اور اس طرح سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ ''آفتاب حسن'' خود بہت خوبصورت ترکیب ہے، اور اس کی مناسبت سے ''داغ'' بھی عمدہ ہے، کیونکہ آفتاب میں داغ فرض کرتے ہیں۔ ان کو (Sun Spots) کہا جاتا ہے اور قدیم ماہرین ہیئت بھی اس بات سے واقف تھے کہ آفتاب میں دھبے ہیں اور یہ بھی ہے کہ بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن پر دھوپ میں داغ یا دھبہ پڑ جاتا ہے۔ یہ مضمون بھی

خوب ہے کہ ہم اس ادائے شرم سے داغ ہیں کہ اس کا ظہور ہر طرف دیکھتے ہیں لیکن اسے نہیں دیکھتے۔ مولانا روم کہتے ہیں۔

اے دوست بدوستی قرینیم ترا
ہر جا کہ قدم نہی زمینیم ترا
در مذہب عاشقی روا کے باشد
عالم بہ تو بینیم و نہ بینیم ترا

(اے دوست ہم دوستی کے تعلق کی بنا
پر تجھ سے قربت رکھتے ہیں۔ تو جہاں
جہاں قدم رکھے ہم وہاں مثل زمین
ہیں۔ لیکن مذہب عاشقی میں یہ کب
روا ہے کہ ہم دنیا کو تو تیرے ذریعہ
دیکھیں، لیکن تجھے نہ دیکھیں۔)

میر کے شعر میں بھی مولانا روم کی رباعی جیسی کیفیت ہے۔ بلکہ میر کا شعر مناسبتوں کے اعتبار سے زیادہ ٹھوس ہے۔ آفتاب کی مناسبت سے ''داغ'' کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ ''ظہور'' کی مناسبت پورے مضمون سے ظاہر ہے۔ پھر، آفتاب کی روشنی سب کو نظر آتی ہے، لیکن خود سورج پر کسی کی آنکھ نہیں ٹھہرتی۔ اس طرح بھی یہ بات درست بیٹھتی ہے کہ ظہور کے اس جوش و ہجوم کے باوجود اس کا منھ چھپا رہتا ہے۔ مولانا روم کی رباعی میں استدلال اور مناسبت سے زیادہ عاشق کی محویت اور آفتاب وجود مطلق کے ساتھ نیاز اور لگاؤ کی بات ہے۔ میر کے شعر میں بھی آفتاب وجود مطلق کے ساتھ لگاؤ ہے، لیکن اسے استدلال سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ رومی کا کلام ایرانی طرز کا ہے اور میر کا شعر سبک ہندی کی طرز کا۔ شور انگیز دونوں ہی ہیں۔

۴۴۴

۱۱۶۵ کل کہتے ہیں اس بستی میں میر جی مشتاقانہ ہوئے
تجھ سے کیا ہی جان کے دشمن وے بھی محبت رکھتے تھے

۴۴۴/۱ اس شعر میں بھی کیفیت کے وفور نے میر کی اسلوبیاتی چالاکیوں کو چھپا لیا ہے۔ حسب ذیل باتوں پر غور کریں:

(۱) ''مشتاقانہ'' کے دو مفہوم ہیں۔ ایک تو یہ کہ 'عالم مشتاقی میں' اور دوسرا یہ کہ ''موت کے مشتاق ہو کر۔'' یعنی پہلے معنی کی رو سے عشق کی کیفیت کا ذکر ہے اور دوسرے معنی کی رو سے موت کے اشتیاق کا ذکر ہے۔

(۲) ''کل کہتے ہیں میر جی موئے'' اور 'اس بستی میں'، یہ فقرے شعر کو روزمرہ زندگی سے قریب لاتے ہیں۔

(۳) ان باتوں میں کنایہ اس بات کا بھی ہے کہ میر کوئی مجہول شخص نہ تھا۔ بلکہ غالباً اپنے عشق و عاشقی کے باعث خاصا معروف و مشہور تھا، ورنہ پوری بستی میں اس کی موت کا چرچا نہ ہوتا۔

(۴) میر کو معشوق سے محبت تھی اور وہ اپنی جان کا دشمن تھا، یہ تضاد خوب ہے۔ یعنی کسی کا عاشق ہونا اور اپنی جان کا دشمن ہونا، دونوں ایک ہی بات ہیں۔

(۵) ''جان کے دشمن'' خطابیہ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی معشوق کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ ''اے جان کے دشمن، تجھ سے میر جی کو کس قدر محبت تھی!''

(۶) متکلم اور مخاطب، اور پھر بستی کے لوگ، جو میر کی موت پر رائے زنی کر رہے ہیں، ان کرداروں کے باعث شعر کی دنیا بہت بھری پری اور 'انسانی'' (=افسانوی) معلوم ہوتی ہے۔

(۷) اپنی جان کا دشمن ہونا اور معشوق سے محبت رکھنا، یہ تضاد اور توازن خوب ہے۔

۴۳۵

سنتے تھے کہ جاتی ہے ترے دیکھنے سے جاں
اب جان چلی جاتی ہے ہم دیکھتے ہیں ہائے

۴۳۵/۱ ''ہائے'' کی ردیف کو اس طرح نبھانا کہ جذباتیت کی بے وقاری نہ آنے پائے اور وہ بات کہہ بھی دی جائے جس پر ''ہائے'' کہنا ضروری تھا، آسان نہ تھا۔ غالب نے بھی ایک فارسی غزل میں اسی بحر میں ''ہائے'' کی ردیف کو خوب نبھایا ہے۔

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

(ترجمے کے لئے ملاحظہ ہو ۴/۲۶۲۔) ممکن ہے غالب نے میر کی دیکھا دیکھی یہ ردیف اختیار کی ہو۔ میر کے شعر میں حسب معمول لفظی اور معنوی چالاکیاں ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ مضمون ہی انوکھا ہے کہ معشوق کو دیکھ کر جان نکل جاتی ہے۔ جلوۂ معشوق کے سامنے نگاہیں خیرہ ہو جانا، یا پھر بے ہوش ہو جانا، تو عام ہے۔ یہاں معشوق پر نگاہ پڑتے ہی جان جانے کا مضمون ہے، لہٰذا متکلم کا جذبۂ عشق اس قدر شدید ہے کہ اسے اس بات کا یقین ہے کہ معشوق کو دیکھا نہیں اور جان نکلی نہیں۔ لیکن اس مضمون کو وسعت دے کر اور ''دیکھتے ہیں'' کو کثیر المفہوم بنا کر میر نے بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

(۱) معشوق کا دیدار نہیں ہوا اور متکلم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہے کہ اس کی جان جا رہی ہے۔ (جیسا کہ بعض لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے کہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ اب ٹانگوں کی جان گئی، اب سینے کی جان گئی، اب گردن کی جان گئی، وغیرہ۔)

(۲) ''ہم دیکھتے ہیں'' بمعنی ''اب یہ ہونے ہی والا ہے۔'' ''دیکھنا'' بمعنی ''مستقبل میں

واقع ہونا'' اردو کا خاص روز مرہ ہے۔ مثلاً ''میں دیکھ رہا ہوں کہ اب یہ دیوار گرنے ہی والی ہے۔'' لہٰذا اب معنی ہوئے کہ تجھ کو دیکھ کر جان، جان آفریں کو سپرد کرنے کا موقع ہی نہ ملا۔ اب چند ہی لمحوں میں میری جان جانے والی ہے۔ اور میں تجھے بغیر دیکھے ہی مر جاؤں گا۔

(۳) یہ بات سچ نکلی کہ تجھے دیکھنے سے جان جاتی ہے۔ اب ہم تجھے دیکھ رہے ہیں اور ہماری جان بھی جا رہی ہے۔ اس کے پھر دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جان واقعی اس لئے نکلی ہے کہ معشوق سامنے ہے۔ دوسرا مفہوم یہ کہ تیرا سامنا اس وقت ہوا جب میرا وقت آخر ہے۔

۴۳۶

انکھڑیوں کو اس کی خاطر خواہ کیوں کر دیکھئے
سو طرف جب دیکھ لیجے تب ٹک اودھر دیکھئے

۴۳۶/۱ معاملہ بندی کا دلچسپ اور نہایت نازک شعر ہے، لیکن اس کی اصل خوبی (یا اہمیت) اس بات میں ہے کہ معشوق کی طرف آنکھیں بھر کر دیکھنے کی بات ہو رہی ہے۔ اس کا پورا چہرہ یا سراپا دیکھنے کا کوئی ذکر نہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر کے زمانے میں بھی اس قسم کے برقعے کا رواج تھا جس میں چہرہ چھپا رہتا ہے لیکن آنکھیں نظر آتی ہیں اور جسے ہم لوگ ماڈرن برقعہ سمجھتے ہیں۔ یا پھر ممکن ہے معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا معاملہ ہو۔ اغلب یہ ہے کہ اسی برقعے کی بات ہو جس کا ذکر اوپر ہوا۔ معشوق شاید بازار میں یا دوکان پر ہے اور متکلم اس کے قریب ہی ہے۔ لیکن اسے معلوم ہے (یا اس کے دل میں چور ہے) کہ معشوق کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھوں گا تو سب لوگ متوجہ ہو جائیں گے۔ لہٰذا وہ بہت احتیاط اور حزم سے کام لیتا ہے اور اسی وقت معشوق کی طرف دیکھتا ہے جب اس کے خیال میں کوئی اس کی طرف متوجہ نہیں۔ ایک پوری تہذیب، اور اس تہذیب میں عشق کے ایک خاص پہلو کے پورے رکھ رکھاؤ کی تصویر اس شعر میں آگئی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ خود معشوق کا کیا ردعمل اس پورے معاملے میں ہے۔ ممکن ہے اسے بھی متکلم میں دلچسپی ہو اور وہ چاہتا ہو کہ متکلم اس کی طرف دیکھے اور ان کی آنکھیں چار ہوں۔

عرصہ ہوا احتشام صاحب مرحوم نے مجھے یہ شعر سنایا تھا کہ اس زمانے میں میر سے بہت منسوب کیا جا رہا تھا۔

دیکھ لیتا ہے وہ پہلے چار سو اچھی طرح
چپکے سے پھر پوچھتا ہے میر تو اچھی طرح

اکبر حیدری کا کہنا ہے کہ اثر لکھنوی مرحوم نے اسے میر سے منسوب کیا ہے، لیکن یہ شعر میر کا ہے نہیں۔ ظاہر ہے کہ شعر میر کا نہیں ہے۔ لیکن ممکن ہے زیر بحث شعر کی طرح کے اشعار کے نمونے پر اثر صاحب والا فرضی شعر کسی نے بنا لیا ہو۔ پورے شعر میں معاملے کی ڈرامائیت بہر حال بہت خوب ہے اور احتشام صاحب مرحوم اسے پڑھتے بھی بہت خوب تھے۔ غفر لہم۔

۴۳۷

کچھ بات ہے کہ گل ترے رنگیں دہاں سا ہے
یا رنگ لالہ شوخ ترے رنگ پاں سا ہے

کیا جانئے کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل
اک آگ سی لگی ہے کہیں کچھ دھواں سا ہے

۱۱۷۰ جو ہے سو اپنے فکر خر و بار میں ہے یاں
سارا جہان راہ میں اک کارواں سا ہے

۱/۴۳۷ بظاہر اس شعر میں کچھ نہیں، لیکن ذرا غور کریں تو معنی اور اسلوب کی کئی خوبیاں ہاتھ آتی ہیں۔ انشائیہ انداز کے باعث پورا شعر استفہامیہ بھی ہے اور استفہام انکاری بھی ہے۔(۱) آج کیا بات ہے کہ جس کے باعث گل نے تیری دہن کی رنگینی اور لالہ نے تیرے پان کا رنگ اختیار کر لیا ہے؟(۲) یہ کون سی بات ہے کہ گل کو تیرے رنگین دہن اور لالے کو تیرے رنگ پان کی طرح شوخ کہا جائے؟(۳) کوئی تو بات ہوگی کہ گل نے تیرے دہن کی سی رنگینی اور لالے نے تیرے رنگ پان کی سی شوخی اختیار کر رکھی ہے۔ یعنی یہ معاملہ خالی از علت نہیں۔

''رنگ پاں'' کی ترکیب بھی دلچسپ ہے۔ خان آرزو نے لکھا ہے کہ جب فارسی+عربی، فارسی+ترکی کو مضاف مضاف الیہ کر کے فارسی زبان کی وسعت میں اضافہ ہوا ہے اور ہو رہا ہے، تو فارسی، عربی، ترکی+ہندی کو مضاف، مضاف الیہ کر کے اردو میں اضافہ کیوں نہ کیا جائے؟ لیکن برا ہو ہمارے ''استادوں'' کا کہ انھوں نے اسے تقریباً بند کرا کے چھوڑا۔ ناسخ تک نے ''رنگ پاں'' لکھا ہے۔ ملاحظہ

۴۴۰/۴ ہو۔

۴۳۷/۴ یہ شعر سائر مشہدی کا تقریباً ترجمہ ہے۔

من نمی دانم کہ دل می سوزد از غم یا جگر
آتش افتاد است در جاے و دودے می کند
(مجھے نہیں معلوم کہ غم کے باعث دل جل رہا ہے
کہ جگر۔ کہیں آگ لگی ہے اور کچھ دھواں اٹھ
رہا ہے۔)

مضمون تو سائر نے یقیناً حاصل کیا، لیکن نبھا نہ پائے۔ دوسرا مصرع بہت خوب ہے لیکن مصرع اولیٰ میں ''من نمی دانم'' اور ''از غم'' دونوں بالکل غیر ضروری ہیں۔ سائر کے برخلاف میر کے شعر میں بندش بہت چست ہے۔ ایک لفظ بھی زائد نہیں، اور مصروع اولیٰ میں خبریہ کے بجائے انشائیہ اسلوب اختیار کر کے میر نے ڈرامائیت حاصل کر لی۔ مصرع ثانی اس ڈرامائی فضا میں اضافہ کرتا ہے، کیونکہ ''کچھ دھواں سا ہے'' اور ''اک آگ سی لگی ہے'' میں جو بات ہے وہ ''آتش افتاد است'' اور ''دودے می کند'' کے براہ راست بیان میں نہیں۔ پھر میر کے مصرع ثانی میں ''کہیں'' کا لفظ دونوں طرف جاتا ہے۔ ''کہیں اک آگ سی لگی ہے'' یا ''کہیں کچھ دھواں سا ہے۔'' اس کے برخلاف سائر کے شعر میں لفظ ''جاے'' صرف آتش افتاد است'' کی طرف جاتا ہے۔ لہٰذا میر کے شعر میں فن کاری زیادہ ہے۔ اس سے مشابہ مضمون کے لئے ۳۸۶/۱ ملاحظہ ہو۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر نے ''داغ دل'' اور ''چھاتی'' کے جلنے کی بات کی ہے۔ اس کے برخلاف سائر کے شعر میں ''دل'' اور ''جگر'' کے جلنے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ ''داغ دل'' اور ''چھاتی'' میں عمدہ مناسبت ہے، اور جلنے کے بھی مضمون سے داغ کو زیادہ مناسبت ہے بہ نسبت جگر کے۔ مزید یہ کہ ہمارے یہاں ''چھاتی'' بمعنی ''سینہ'' اور بمعنی ''دل'' دونوں ہے۔ موخر الذکر معنی میں ''چھاتی'' کو ''دل'' کے مجاز مرسل کے طور پر برتتے ہیں۔ یعنی ظرف (چھاتی) بول کر مظروف (دل) مراد لیتے ہیں۔

فانی نے حسب معمول مضمون کی سطح پست کر کے عجب نسائی لہجے میں کہا ہے۔

پیکاں کے بھی ٹکڑے ہیں رفو کے بھی ہیں ٹانکے
سینے میں دھواں خیر سے اٹھتا ہے کدھر سے

فانی اوران کے معاصرین میں وہی کمی تھی جو ہم فیض کے یہاں اور نمایاں انداز میں دیکھتے ہیں، کہ ان میں شخصیت کا وہ سخت مغز (Hard core) نہ تھا جس کے باعث کلام میں صلابت پیدا ہوتی ہے۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے ''دردانگیز'' اشعار میں بھی ایک توانائی سی ہوتی ہے جسے کسی اور اصطلاح کے نہ ہونے کے باعث میں سخت مغز (Hard core) کہتا ہوں۔ فانی اور یگانہ میں یہ مغز (Core) پھر بھی ایک ذرا سا موجود ہے (حالانکہ میرا شبہہ ہے کہ یگانہ کی اکڑ محض یا زیادہ تر، اوپری ہے اور ایک طرح کے احساس عدم تحفظ (Insecurity) کا پردہ ہے۔) میر اور غالب، درد اور اقبال وغیرہ کبھی بھی ذہنی طور پر کمزور، یا نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) نہیں معلوم ہوتے۔ فیض، حسرت، فراق، جگر وغیرہ میں نفسیاتی عدم تحفظ (Insecurity) کا یہ عیب بہت ہے۔ فانی کا بھی یہی حال ہے، ورنہ وہ محولہ بالا قسم کے شعر نہ کہتے۔ ہاں یہ ہے کہ فانی اور یگانہ سخت مغز (Hard core) کے معاملے میں اپنے معاصروں، اور فیض وغیرہ سے بہت بہتر ہیں۔ ایک بات یہ ہے کہ اگر شاعر خود اتنا خود شناس ہو کہ وہ جانتا ہو کہ میں نفسیاتی طور پر غیر محفوظ (Insecure) ہوں، اور پھر وہ اس شعور کو اپنی شاعری میں استعمال کرے تو معاملہ دیگر ہو جاتا ہے۔ فانی، فیض وغیرہ بے چارے اتنے خود شناس نہ تھے۔ ایسی خود شناسی تو ظفر اقبال کو ہی ودیعت ہوئی ہے۔ میر کے تخیل کی وسعت اور پیکر کی واقعیت دیکھنا ہو تو مندرجہ ذیل شعر بھی ملاحظہ کریں۔

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

(دیوان اول)

دل کے لئے شہر اور بستی کا استعارہ میر نے اکثر استعمال کیا ہے، لیکن اس شعر میں دل کی دوری کا جو کنایہ ہے وہ عدیم المثال حسن کا حامل ہے۔ میر پر انتظار حسین اور ناصر کاظمی کی گفتگو کے لئے اس شعر کا مصرع ثانی عنوان کے طور پر رکھا گیا ہے۔ یہ گفتگو میر شناسی کے لئے تقریباً اتنی ہی اہم ہے جتنا میر پر خود ناصر کاظمی کا مضمون۔ لیکن میر جس طرح معمولی الفاظ کو کثیر المعنی بنا دیتے ہیں اس کا ذکر ان لوگوں کے یہاں نہیں ہے۔

۳/۴۳۷ یہ شعر غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے، لیکن لطف سے یکسر خالی بھی نہیں۔ دنیا کے مال واسباب کو "خروبار" (= گدھا، یعنی بار برداری کا جانور، اور اس پر لدنے والا سامان) کہنا طنزیہ استحقار کا اچھا نمونہ ہے۔ پھر استعارہ در استعارہ یہ کہ مال واسباب خود استعارہ ہے دنیا کے تمام کاروبار کا، جس مین اعمال واقوال سب شامل ہیں "خروبار" کے اعتبار سے "کارواں" بھی بہت عمدہ ہے۔ آخری بات یہ کہ یہ منطق بہت تازہ ہے کہ لوگ عام طور پر دنیا کو سرائے فانی کہتے ہیں اور انسانوں کو مسافر، اور وہ اس بنا پر کہ دنیا میں کسی کو دوام نہیں۔ لیکن یہاں میر نے دنیا (اہل دنیا) کو اس بنا پر کارواں کہا ہے کہ سب لوگ اپنے اپنے مال ومتاع کو لادنے اور لے جانے میں مست ہیں۔

۴۳۸

دل بے تاب آفت ہے بلا ہے
جگر سب کھا گیا اب کیا رہا ہے

کوئی ہے دل کھنچے جاتے ہیں اودھر
فضولی ہے تجسس یہ کہ کیا ہے　　　　فضولی=غیر ضروری

جگہ افسوس کی ہے بعد چندے
ابھی تو دل ہمارا بھی بجا ہے

۴۳۸/۱　مطلع برائے بیت ہے، لیکن یہ مضمون خالی از لطف نہیں کہ دل کو خون ہو جانے کے لئے مزید خون کی ضرورت تھی۔ وہ اس نے جگر سے حاصل کیا اور اس طرح دل نے جگر ہی کو تباہ کر ڈالا۔

۴۳۸/۲　قصۂ حاتم طائی میں کوہ ندا کا ذکر آتا ہے کہ اس سے آواز آتی تھی "یا اخی! یا اخی!" اور جس کے بھی کان میں یہ آواز پڑتی تھی وہ بس اسی طرف چل پڑتا تھا اور دنیا کے ہر کام کو چھوڑ دیتا تھا۔ اس شعر میں وہی کیفیت ہے کہ کسی طرف ہر ایک کا دل کھنچا جاتا ہے، کسی کو نہیں معلوم کہ اس طرف کیا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ متکلم کہتا ہے اس بات کی کھوج کرنے کی فکر کرنا بھی فضول ہے کہ وہ شے کون سی یا کیا ہے جو سب کے دلوں کو کھینچتی ہے۔ سوامی بھوپت رائے بیغم نے تو یہاں تک کہہ دیا تھا۔

آں کہ پاک از فطرت ما و شماست
نیست گر گویند اورا ہم رواست

(وہ جو "میں" اور "تم" کی فطرت سے
پاک ہے۔ اگر اسے "نہیں ہے" کہیں تو
بھی روا ہے۔)

یعنی ذات حق بے چوں، بے چگونہ اور بے کیف ہے۔ (بعض صوفیا کا بھی یہی مسلک ہے۔) میر کہتے ہیں کہ بس اتنا کافی ہے کہ کوئی ہے، یا اس بات کا خیال ہے کہ کوئی ہے۔ جو چیز اہم ہے وہ کشش عشق ہے جو ہر شخص کو کھینچے لئے جاتی ہے۔ اسی خیال کو دیوان دوم ہی میں دوبار پھر کہا ہے۔

(۱) کیا کہیں دل کچھ کھنچے جاتے ہیں ادھر ہر گھڑی
کام ہم بے طاقتوں کو عشق زور آور سے ہے

(۲) دل کھنچے جاتے ہیں اسی کی اور
سارے عالم کی وہ تمنا ہے

پہلا شعر تو ایسا ہے کہ ہزاروں غزلیں اس پر نثار ہوں۔ حافظ نے بھی غیر معمولی شعر کہا ہے۔

کس ندانست کہ منزل گہ مقصود کجاست
ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے می آید
(کسی کو یہ نہ معلوم ہو سکا کہ منزل مقصود
کہاں ہے؟ بس اتنا ہے کہ جرس کی آواز
آئے چلی جاتی ہے۔)

میر کے زیر بحث شعر پر حافظ کا پرتو ضرور ہے۔ لیکن میر کے یہاں ایک غیر معمولی طنطنہ ہے، انسانی صورت حال کی بے چارگی پر عجب انداز سے تفاخر ہے، کہ اس کی فکر ہم نہیں کرتے کہ کوئی ہے بھی کہ نہیں، اور اگر وہ ہے تو کیا ہے؟ ہم تو بس چلے جاتے ہیں۔ دل کا کھنچنا زیادہ اہم ہے، دل کدھر کھنچ رہا ہے، یہ بات اہم نہیں۔

۴۳۸/۳ اس شعر میں شکست خوردگی کا وقار اور عشق کی لائی ہوئی واماندہ حالی پر غرور کا ایسا نقشہ ہے کہ جھرجھری سی آجاتی ہے۔ مخاطب کو مبہم چھوڑ کر شعر کے اسرار اور زور میں اضافہ کیا ہے۔ ممکن ہے کہ مخاطب

کوئی پرسان حال یا کوئی قریبی شخص ہو۔ ممکن ہے وہ معشوق خود ہو۔ متکلم کا حال اس قدر دگرگوں ہے کہ دیکھنے والا افسوس کر رہا ہے، یا شاید ابھی زبان سے کچھ نہیں کہہ رہا ہے، لیکن چہرے کے تاثرات دیکھ کر متکلم کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ اسے مجھ پر افسوس یا رحم آ رہا ہے۔ اس پر متکلم ایک شاہانہ یا درویشانہ استغنا کے ساتھ کہتا ہے کہ افسوس کا موقع تو کبھی بعد میں آئے گا۔ ابھی تو ہمارا دل اپنی جگہ ہے۔ اس کے کئی معنی ہیں۔ (۱) ابھی دل نے ہمارا ساتھ نہیں چھوڑا ہے، ہماری اس کی دوستی باقی ہے۔ افسوس کا موقع تو تب ہوگا جب دل بھی ہمیں دھوکا دے کر نکل جائے۔ (۲) ابھی ہمارا دل اپنی جگہ پر قائم ہے، یعنی دل کے پاے استقامت کو لغزش یا اس کی ہمت میں لرزش نہیں آئی ہے۔ ابھی تو دل میں یہ قوت اور یہ مزاج ہے کہ وہ عشق کی توڑی ہوئی آفتوں کو سہہ سکے۔ (۳) ابھی تو ہمارا دل ثابت وصامت ہے، شکستہ اور پارہ پارہ نہیں ہوا ہے۔ (۴) ابھی ہمارا دل بے قابو نہیں ہے، یعنی ابھی وہ کوئی بات نہیں کرے یا کہے گا جس پر لوگوں کو رنج یا تعجب ہو۔

''دل ہمارا ابھی'' کہنے میں نکتہ یہ ہے کہ ابھی ہم بھی دنیا کے عام لوگوں کی طرح ہیں، کہ جس طرح ان کا دل اپنی جگہ پر ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، اسی طرح ہمارا ابھی دل ہے۔ ابھی ہماری صورت حال ایسی نہیں ہے کہ اس کو کوئی خاص اہمیت دی جائے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ چند دنوں، تھوڑے عرصے، بعد ہمارا حال واقعی افسوس کے قابل ہوگا۔ جس سرد، سپاٹ اور خشک لہجے میں اپنے اوپر آئندہ گذرنے والی مصیبت کا ذکر کیا ہے اس پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ المیہ میں بانک پن ہو تو ایسا ہو۔

۴۳۹

باریک وہ کمر ہے ایسی کہ بال کیا ہے
دل ہاتھ جو نہ آوے اس کا خیال کیا ہے

۱۱۷۵ میں بے نوا اڑا تھا بوسے کو ان لبوں کے
ہر دم صدا یہی تھی دے گذرو نال کیا ہے

پر چپ ہی لگ گئی جب ان نے کہا کہ کوئی
پوچھو تو شاہ جی سے ان کا سوال کیا ہے

۴۳۹/۱ مصرع برائے بیت ہے، لیکن لطف سے بالکل عاری بھی نہیں۔ ''باریک'' اور ''خیال'' میں تصنع کا ربط ہے۔ کمر، بال، دل، ہاتھ میں مراعات النظیر ہے۔ مصرع ثانی کے دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ''دل'' کو ندائیہ فرض کریں۔ (اے دل، وہ چیز (معشوق کی کمر) جو ہاتھ نہ آئے اس کا خیال کیا؟) دوسرے یہ کہ ''دل'' کو معشوق کا دل فرض کریں۔ جب کمر کا یہ عالم ہے تو (وہ دل جو ہاتھ نہ آسکے اس کا خیال کیا؟) ایک معنی یہ بھی ہیں کہ جب کمر ہی بال سے زیادہ باریک ہے تو اگر دل ہاتھ نہ آوے تو بھلا اس کا خیال کیا کریں؟

۴۳۹/۲ تا ۴۳۹/۳ اس قطعے کی محزوں ظرافت، اس کے طنز کا ابہام، اور خود متکلم کا اپنے اوپر استہزا، یہ چیزیں ایسی ہیں کہ ان پر سیکڑوں غزلیں نثار ہوسکتی ہیں۔ اوران عناصر کا امتزاج اس قدر بے تکلف، اور برجستہ ہے کہ کوئی چیز زیادہ یا کم نہیں معلوم ہوتی۔ ''بے نوا'' کا ایہام بھی پر لطف ہے، کہ یہاں اس کے معنی ''بے ساز و سامان، مفلس'' ہیں، لیکن ''بے آواز، جس کی نوا نہ ہو'' فرض کئے

جائیں تو دلچسپ قول محال پیدا ہوتا ہے کہ وہ شخص جس کی آواز نہ تھی، ہر دم صدا دے رہا تھا کہ بوسہ درکار ہے۔

اب معشوق کا ردعمل ملاحظہ ہو کہ پہلے تو وہ خاموش رہا، یعنی نظر انداز کرتا رہا۔ لیکن جب عاشق کا اصرار بہت بڑھ گیا (یعنی نا قابل برداشت ہوگیا) تو اس نے جواب میں عجب معنی خیز جملہ کہا کہ شاہ صاحب سے یہ تو پوچھو کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اس کے کم سے کم پانچ معنی ہیں:

(۱) ''شاہ جی'' طنزیہ کہا ہے، کہ خود کو فقیر اور بے نوا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن لالچ، یا ہوس، یا جرأت کا یہ عالم ہے کہ بوسے جیسی قیمتی چیز شے مانگ رہے ہیں۔

(۲) ''شاہ جی'' طنزیہ ہے، لیکن اس معنی میں کہ خود کو صوفی اور تارک الدنیا اور بے ہوس اللہ والا ظاہر کر رہے ہیں، لیکن مانگ رہے ہیں بوسہ۔ یعنی دعوائے فقیری کے باوجود دنیاوی لذات کو ترک نہیں کیا ہے۔

(۳) شاہ جی اپنے گریبان میں منھ ڈال کر دیکھیں کہ وہ کیا مانگ رہے ہیں؟ اب یہاں پھر کئی معنی ہیں۔ (۱) اول تو یہ کہ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ بوسہ طلب کریں؟ دوئم یہ کہ اپنی حیثیت دیکھیں اور بوسے کی قدر پر غور کریں۔ سوئم یہ کہ ذرا سوچ تو لیں کہ ان میں بوسہ برداشت کرنے کی اہلیت ہے بھی کہ نہیں؟

(۴) معشوق کچھ دھیان ہی نہیں دیتا، مگر اگر عاشق کا مسلسل شور سن کر تجاہل عارفانہ سے کام لیتا ہے اور کہتا ہے ذرا پوچھو تو سہی یہ شخص کیا مانگ رہا ہے؟

(۵) معشوق سنتا ہی نہیں، یعنی واقعی اس کو پتہ نہیں لگتا کہ یہ گدا گر شاہ صاحب کیا مانگ رہے ہیں؟

بھیک مانگنے والے کو ''شاہ صاحب''، ''شاہ جی'' کہہ کر مخاطب بھی کرتے ہیں اور بعض اوقات عاشق بھی دنیا چھوڑ کر فقیر ہو جایا کرتے تھے جیسا کہ محمد افضل کی ''بکٹ کہانی'' میں ہے۔ لہٰذا ''شاہ جی'' کا فقرہ بہت مناسب ہے۔ اس میں طنز ہے بھی اور نہیں بھی۔ دوسری طرف، گدا گر عاشق کو چپ لگ جاتا بھی معنی سے لبریز ہے۔ (۱) عاشق شرمندہ ہوا۔ (۲) متحیر ہوا کہ اتنی دیر سے پکار رہا ہوں لیکن ان کو معلوم ہی نہیں ہوا کہ دروازے پر کوئی ہے۔ (۳) عاشق کی سمجھ ہی میں نہ آیا کہ ایسے

سوال کا کیا جواب دوں؟ (۴) عاشق کو افسوس ہوا کہ میں نے اتنی ضد کی اور نتیجہ کچھ نہ نکلا۔

(۵) معشوق خود پوچھتا تو عاشق شاید جواب بھی دیتا۔ لیکن معشوق نے اس قدر حقارت کا برتاؤ کیا کہ اپنے حاشیہ نشینوں سے کہا کہ جاؤ پوچھ آؤ یہ کون ہے، کیا مانگ رہا ہے؟ اس تحقیر اور ذلت پر عاشق بالکل سن ہو کر رہ گیا۔

اس مضمون کو میر نے ایک جگہ اور برتا ہے۔ وہاں برجستگی اور بندش کی چستی تو ہے، لیکن معنی کی یہ کثرت، اور لہجے میں اتنی جہیں نہیں۔

ہوا میں میر جو اس بت سے سائل بوسۂ لب کا
لگا کہنے ظرافت سے کہ شہ صاحب خدا دیوے

(دیوان سوم)

راسخ عظیم آبادی نے بہاری سے یہ مضمون اٹھایا ہے کہ افسوس یہ حسین لوگ ہمیں بابا کہتے ہیں۔ راسخ نے اسے اردو کلچر کے محاورے میں یوں بیان کیا ہے۔

ہنسی کی راہ لڑکے شاہ جی کہتے ہیں راسخ کو
بہت میں آہ اس تیرے گدا کو دیکھ کر رویا

مرزا جان طپش نے میر کے مضمون کو ذرا پھیلا کر کے، ہلکا کر کے، لیکن اس میں ۱/۷۱۴ کا رنگ بھی ملا کر دلچسپ قطعہ لکھا ہے۔

جب طپش کو نہ ملی بوسے کی اس لب سے خبر
تب فقیروں کی طرح شعر یہ پڑھتا وہ چلا
بے نوا ہیں کسی پر زور نہیں یا محبوب
دیوے اس کا بھی بھلا جو نہ دے اس کا بھی بھلا

سید محمد خاں رند نے میر کے زیر بحث قطعے کی تقلید میں خوب شعر نکالا ہے۔

سائلانہ ان کے در پر جب مرا جانا ہوا
ہنس کے بولے شاہ صاحب کس طرف آنا ہوا

داغ نے گداگری اور بوسے کا مضمون ترک کر کے صرف شرمندگی کا مضمون اٹھایا ہے کہ عاشق کو وفور اضطراب نے معشوق کی گلی کی طرف جانے، یا اس کی گلی سے اٹھ آنے پر مجبور کر دیا۔ داغ نے اس معاملے کی سادہ بات کو لاجواب شستگی، محاورے کی صفائی اور ابہام کے ساتھ باندھا ہے۔

کیا اضطراب شوق نے مجھ کو خجل کیا
وہ پوچھتے ہیں کہیے ارادے کہاں کے ہیں

۴۴۰

رشتہ کیا ٹھہرے گا یہ جیسے کہ مو نازک ہے   رشتہ=دھاگا
چاک دل پلکوں سے مت سی کہ رفو نازک ہے

چشم انصاف سے برقعے کو اٹھا دیکھو اسے
گل کے منھ سے تو کئی پردہ وہ رو نازک ہے   پردہ=پرت

بیڑے کھاتا ہے تو، آتا ہے نظر پان کا رنگ
کس قدر ہائے رے وہ جلد گلو نازک ہے

رکھے تا چند خیال اس سر پر شور کا میر
دل تو کانپا ہی کرے ہے کہ سبو نازک ہے

۴۴۰/۱ چاک دل کا رفو تو عام مضمون ہے، لیکن چاک دل کو پلکوں سے سینا میر کی اختراع ہے۔ اس سے طرفہ تر ہے یہ کہنا کہ چاک دل کا رفو اس قدر نازک ہے کہ یہ کام پلکوں سے نہیں ہو سکتا۔ کچھ غزلیں پہلے میر نے چاک دل کو پلکوں سے رفو کرنے کا مضمون اسی دیوان میں یوں لکھا ہے۔

پلکوں سے رفو ان نے کیا چاک دل میر
کس زخم کو کس نازکی کے ساتھ سیا ہے

زیر بحث شعر میں کہا جا رہا ہے کہ زخم دل کو سینے کے لئے بال جیسا باریک دھاگا تو درکار ہے، لیکن اسے مضبوط بھی ہونا چاہئے۔ جس دھاگے سے تم رفو کر رہے ہو وہ بھلا کیا ٹھہرے گا، وہ تو بال کی طرح ہلکا اور

بے زور ہے۔ دوسرے مصرعے میں کہا کہ پلکوں سے چاک دل یوں بھی رفو نہیں ہوسکتا، کیونکہ دل کے زخم میں رفو کرنے کے لئے بہت ہلکا ہاتھ درکار ہے۔ اگر تم اپنی پلکوں کو دل میں چبھا کر زخم کو رفو کرو گے تو لامحالہ سر کا تمام بوجھ ٹانکوں پر آئے گا، اور یہ مناسب نہیں۔ ''نازک رفو'' سے مراد وہ رفو ہے جو بہت آہستہ آہستہ اور ہلکے ہاتھ سے، کسی جھٹکے کے بغیر کیا جائے۔ انعام اللہ خاں یقین کا شعر ہے۔

لبوں پر زخم کے جی آرہا ہے مت نکل جائے
خدا کے واسطے کچھو نہایت یہ رفو نازک

ظاہر ہے کہ یہاں مراد یہی ہے کہ بہت آہستہ آہستہ، ہلکے ہاتھ سے رفو کرو۔ ورنہ جھٹکا لگے گا تو لب زخم جان اٹکی ہوئی ہے، وہ باہر آجائے گی۔ میر نے بھی نازک رفو کا مضمون ایک اور جگہ استعمال کیا ہے، جس سے اس مفہوم کی تصدیق ہوتی ہے۔

ڈرتا ہوں چاک دل کو مرے پلکوں سے سئے
نازک نظر پڑی ہے بہت اس رفو کی طرح

(دیوان سوم)

ان استعمالات سے اندازہ ہوتا ہے کہ رفو کی کوئی قسم شاید ''نازک'' کہلاتی ہو، لیکن یہ کسی لغت میں نہ ملا۔ معنی بہرحال یوں بھی صاف ہیں، کہ ایسا رفو جو بہ آہستگی کیا جائے، نازک رفو کہلائے گا۔

ہمارے زمانے میں دل کی بیمار رگوں کی جگہ تندرست رگیں لگا دی جاتی ہیں۔ اس عمل جراحی کی اصطلاح میں Coronary artery by pass graft کہتے ہیں۔ رگوں کی سلائی کے لئے خاص قسم کی خوردبین، نہایت باریک سوئی اور بہت مہین لیکن مضبوط دھاگا استعمال کرتے ہیں۔ میر کے زمانے میں دل پر عمل جراحی نہیں تھا، لیکن میر کی تخلیقی جودت، اور غالباً تھوڑی بہت طبی معلومات نے انھیں دو سو سال بعد کی طبی سائنس کا کچھ تخیلاتی شعور شاید عطا کر دیا تھا۔ امراض قلب کے بارے میں میر کی معلومات خاصی تھی، جیسا کہ ۱/۶۳ اور ۱/۱۱۱ سے اندازہ ہوتا ہے۔

۴۴۰/۲ اس شعر کا مضمون دلچسپ ہے، کہ معشوق کا برقعہ اٹھا کر اس کا منھ دیکھا جائے۔ گویا یہ کوئی عام سی ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن متکلم/عاشق کو اپنے معشوق کے حسن کی تعریف میں اس

قدر انہماک ہے کہ اسے یہ بھی خیال نہیں کہ معشوق کے حسن کو پھول سے کئی درجہ نازک اور لطیف ثابت کرنے کے لئے اس کی نقاب اٹھانی ہوگی۔ اور نقاب اٹھانے کا یارا بہرحال کسے ہوگا؟

دوسرا دلچسپ پہلو اس شعر میں لفظ ''پردہ'' کی وجہ سے ہے، کہ اسے ''پرت'' یا ''تہ'' کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ پھر ''پردہ''، ''چشم'' اور ''برقعہ'' میں ضلعے کا ربط ہے۔ چشم انصاف سے دیکھنا بھی خوب ہے، کہ یہ سارا شعر ہی آنکھ سے دیکھنے کے بارے میں ہے اور یہ ظاہر ہے کہ متکلم/ عاشق اپنے محبوب کو محبت کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اور عاشق کو معشوق بہرحال گل و سمن سے حسین تر دکھائی دیتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ تم چشم انصاف سے میرے معشوق کو دیکھو، عاشقانہ معصومیت کے سوا کچھ نہیں۔ لطف یہ بھی ہے کہ ''چشم انصاف سے دیکھنا'' کو دیکھنے کے جسمانی فعل سے اتنا ربط نہیں جتنا ذہنی طور پر کسی چیز کی قدر کا تعین کرنے میں ہے۔ ورنہ اس طرح کے محاورے بے معنی ہوتے کہ ''انصاف سے دیکھو تو فلاں کا قول برحق ہے''، یعنی اگر انصاف کو مدنظر رکھتے ہوئے غور کرو تو اس شخص کی بات سچی ہے۔ یہ میر کی شاعرانہ چالاکی ہے کہ وہ دیکھنے کی بھی دعوت دے رہے ہیں، اور انصاف کرنے کی بھی سفارش کر رہے ہیں۔ ورنہ عاشق کے لئے تو اتنا ہی کافی تھا کہ وہ کہتا تم بس ذرا میرے معشوق کو دیکھو۔ فیض کے ذرا عامیانہ شعر میں یہی بات کہی گئی ہے۔

وہ تو وہ ہے تمھیں ہوجائے گی الفت مجھ سے
اک نظر تم مرا منظورنظر تو دیکھو

میر میں شاعرانہ چالاکی فیض سے کہیں زیادہ تھی۔ انھوں نے دیکھنے والوں کو چشم انصاف سے دیکھنے کی دعوت دے کر اپنے لہجے میں معصومیت اور محویت پیدا کرلی، اور فیض کے عامیانہ پن سے بھی بچ رہے، کہ ایک شخص عامتہ الناس کو دعوت دے رہا ہے، بلکہ دلالوں کی طرح درخواست کر رہا ہے کہ آؤ میرے معشوق کو تو دیکھو۔ پھر میر کے شعر میں برقعہ اٹھا کر دیکھنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں وہ شاہدان بازاری، جو رکھ رکھاؤ اور تمکین کے ساتھ زندگی گذارنے کا شیوہ رکھتے تھے، اپنے گھروں سے باہر بہت کم نکلتے تھے، اور جب نکلتے بھی تھے تو برقعے کے اندر ملفوف رہتے تھے۔ آج بھی یہ رواج خاص خاص شہروں میں قائم ہے۔ (اس سلسلے میں وینا تلوار اولڈن برگ (Veena Talwar Oldenbrug) کا مضمون Life Style as Resistance. The Courtesans of Lucknow Contesting

مرتبہ ڈگلس ہینز Power: Resistance and Social Relations in South Asia (Douglas Haynes) اور گیان پرکاش (Gyan Prakash) مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۹۱۔) لہٰذا میر کے متکلم عاشق کا دوران بحث کسی سے یہ کہنا کہ تم برقعہ اٹھا کر دیکھو، نامناسب نہیں ہے۔ میر کا شعر اس موقعے پر کہا گیا ہے جب کوئی شخص یا کچھ لوگ متکلم/عاشق کے سامنے گل کی نزاکت کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے جواب میں وہ کہہ اٹھتا ہے کہ تم برقعہ اٹھا کر اس کا (یعنی اس معشوق کا، معشوق شہر کا) منھ تو دیکھو۔ محویت کے باعث وہ چشم انصاف سے دیکھنے اور برقع اٹھانے کی باریکیوں پر دھیان نہیں دیتا اور اپنی معصومیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔

''برقعہ'' اور ''پردہ''، ''منھ''، ''رو''، ''چشم'' میں مراعات النظیر ہے، یہ کہنے کی ضرورت نہیں ''گل'' اور ''پردہ'' میں مناسبت ہے، کیونکہ ''برگ گل'' کو ''پردہ'' سے تشبیہ دیتے ہیں (''بہار عجم'') تمام نسخوں میں ''کئی پردہ'' لکھا ملتا ہے، لیکن ممکن ہے میر نے ''پرّہ'' بمعنی ''برگ گل'' یا ''برگ کاہ'' لکھا ہو۔ ''پرّہ'' بمعنی ''برگ گل'' کے بارے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ''بہار عجم'' اور ''آنندراج'' تو لکھتے ہیں کہ ''خالی از تازگی نیست''، اور خان آرزو لکھتے ہیں کہ ''خالی از غرابت نیست''۔ حق یہ ہے کہ شعر زیر بحث کے ماحول میں ''پرّہ'' زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے، کیونکہ ''پردہ'' سے معنی بہ تکلف نکلتے ہیں۔ لیکن متن جیسا ہم تک پہنچا ہے اس کا لحاظ رکھتے ہوئے میں نے ''پردہ'' ہی لکھا ہے۔ ہاں اگر ''پردہ'' بمعنی ''درجہ، مرتبہ'' ہوتا تو بات ہی اور تھی۔ یہ معنی کسی بھی لغت میں نہیں ملے۔

گل سے ہزار پردہ نزاکت کا مضمون میر نے رباعی میں بھی باندھا ہے۔

جاں سے ہے بدن لطیف و رو ہے نازک
پاکیزہ ہے تری طبع و خو ہے نازک
بلبل نے سمجھ کے کیا تجھے نسبت دی
گل سے تو ہزار پردہ تو ہے نازک

لیکن بلبل نے معشوق کو گل سے کیوں نسبت دی یہ بات بے ثبوت رہ گئی اس لئے مضمون کا لطف کم ہو گیا۔

۴۴۰/۳ ہمارے یہاں حسن و نزاکت کا معیار ایک یہ بھی ہے کہ جلد بے حد صاف اور بدن پر فربہی

بہت کم ہو۔ (اس کے برخلاف مغربی ممالک میں ایک عرصے تک دودھیا جلد اور بھاری بدن کو حسین سمجھا جاتا رہا ہے۔ سترہویں صدی تک کی مغربی تصویروں میں حسین عورتیں اکثر و بیشتر دوہرے بدن کی، اور بعض بعض تو واقعی حاملہ معلوم ہوتی ہیں۔) ایرانیوں کے یہاں بھی غبغب کو حسن کا ایک اہم حصہ سمجھا گیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں بھاری کولھے اور سینہ، لیکن چھریرے بدن اور باریک جلد کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اسی تصور کا ایک تفاعل یہ ہے کہ حسین لوگوں کے بارے میں مشہور ہے کہ اگر وہ پان کھائیں تو اس کی سرخی ان کے گلے میں جھلک آتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں میں علی قلی خاں کی بیٹی اور غازی الدین عماد الملک کی بیوی گنا بیگم منتظر (وفات ۱۷۷۵) کے بارے میں یہ بات بہت مشہور ہے کہ جب وہ پان کھاتی تھی تو پیک کی سرخی اس کے گلے میں صاف جھلک اٹھتی تھی۔ شیخ تصدق حسین کی تصنیف کردہ داستان ''آفتاب شجاعت'' میں کسی حسین کا بیان یوں ہے:

> گلا وہ نازک اور صراحی دار ہے اور ایسی صاف جلد ہے کہ اس میں سے سرخی پان کی بوقت کھانے پان کے گلے کی رگوں اور گوشت میں ظاہر ہوتی ہے۔

(آفتاب شجاعت، جلد اول صفحہ ۳۱۷)

انیسویں صدی کے شاعروں نے اس مضمون کو خوب لکھا ہے۔ یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

رنگ پاں سے سبز سونا بن گئے کندن سے گال
مبتذل تشبیہہ ہے سونے پہ مینا ہوگیا
(ناسخ)

مئے گلرنگ سی جھلکی جو سرخی پان کی اس میں
گلوئے یار پر عالم ہوا شیشے کی گردن کا
(آتش)

گلے سے پھوٹ کے نکلا ہے تیرا پان کا رنگ
شراب سرخ کی ہے ساقیا قلم گردن
(جلال)

ناسخ کا شعر تینوں میں بہترین ہے، لیکن ان میں سے کسی کے یہاں بدن کی جسمانی لذت کا وہ تاثر نہیں، اور وہ فوری پن نہیں جو میر کے شعر میں ہے۔ اس کی ایک وجہ مصرع ثانی کا انشائیہ اسلوب اور مصرعے میں ''ہائے رے'' کا نہایت برجستہ صرف ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/۴۲۸۔) مغربی شاعروں میں شیکسپیئر اور گارسیا لورکا میں ہی یہ بات دیکھنے میں آئی کہ وہ چھوٹے چھوٹے لفظوں کے ذریعہ جسم کی لذت کا فوری احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں صرف میر کو اس بات میں کمال حاصل ہے۔ جسم کا بیان یوں تو نظیر اور مصحفی کے یہاں بھی بہت ہے، لیکن نظیر کے یہاں قبل از بلوغ کا سا ابلتا ہوا جوش ہے، اس میں کوئی نزاکت نہیں۔ مصحفی کو البتہ اپنے ہوش وحواس پر قابو رہتا ہے۔ لیکن ان کے جنسیاتی (Erotic) کلام میں کبھی کبھی ابتذال بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ میر اگر اکلائی کے جامے کی بات کرتے ہیں تو مصحفی سقنی کی لنگی کا بھی ذکر کر دیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر نے البتہ ایک مشہور سراپائی غزل میں میر کا مضمون بڑے حسیاتی انداز میں نبھایا ہے۔

آنکھیں ہیں کٹورا سی وہ ستم گردن ہے صراحی دار غضب
اور اس میں شراب سرخی پاں رکھتی ہے جھلک پھر ویسی ہی

یہ پوری غزل حسیاتی اور جنسی نزاکت کے احساس میں غرق ہے۔ ایسا انداز نہ مصحفی کے یہاں ہے نہ میر کے یہاں۔ رنگ کے مضمون پر اس غزل کا ایک شعر اور سن لیں۔

گر رنگ بھبھوکا آتش ہے اور بینی شعلۂ سرکش ہے
تو بجلی سی کوندے ہی پڑی عارض کی چمک پھر ویسی ہی

انگریزی میں اٹھی ہوئی ناک (Upturned nose) کو حسن کی علامت سنا تھا، لیکن ناک کو شعلۂ سرکش کہنا بھی لاجواب ہے۔

معشوق کی نازکی پر موسوی خاں فطرت نے اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

نزاکت آں قدر دارد بہ ہنگام خرامیدن
تواں از پشت پایش دید نقش روئے قالیں را

(وہ اس قدر نازک ہے کہ جب وہ قالین پر چلتی ہے

تو اس کے پاؤں کے تلوؤں پر قالین کے نقش ونگار
دکھائی دیتے ہیں۔)

مصحفی نے موسوی خاں فطرت کا تقریباً ترجمہ کر دیا ہے لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو پھیکا کر دیا۔

لپٹ کر اوس میں پھولوں کے جب وہ ساتھ سوتا ہے
بدن پر نقش ہوجاتا ہے گل بوٹا نہالی کا

(دیوان چہارم)

۴/۴۳۰ اس شعر کے ساتھ غالب کے دو شعر یاد آنا لازمی ہے۔

(۱) ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبا ہے آبگینہ گداز

(۲) ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

بے شک غالب کے پیکر میں جو گرمی، روشنی اور تحرک ہے، وہ میر کے یہاں نہیں۔ لیکن میر کا شعر بھی اسی قبیل کا ہے، اور اولیت کا شرف میر کو بہر حال ہے۔ پھر ''سر پر شور'' کو ''سبو'' کہنے میں دوہرا لطف ہے، کیونکہ سر کو کاسہ اور پیالہ کہتے ہی ہیں، اور پھر سر کے لئے ''پر شور''، ''سودازدہ''، وغیرہ الفاظ لاتے ہی ہیں۔ شراب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ جوش کرتی ہے، اس لئے اسے موج اور شعلے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ان مناسبات کے باعث ''سر پر شور'' کو ''کاسہ'' کہنا بہت عمدہ ہے۔ پھر، لہجے کے اعتبار سے غالب کے اشعار میں تھوڑی سی انفعالیت ہے، کہ متکلم کو دل کے زیاں کا خوف ہے۔ اس کے برخلاف میر کا متکلم سر کے زیاں کے امکان کا نہ صرف خیر مقدم کرتا ہے، بلکہ خود ہی کہتا ہے کہ میں اب تک اس بات سے خوف کھاتا رہوں کہ کاسۂ سر چور چور ہو جائے گا؟ میں تو اسے پر شور سے پر شور تر بنانا چاہتا ہوں اور دل کا کیا ہے، وہ تو ڈرتا ہی رہتا ہے کہ یہ نازک سبو ٹوٹ نہ جائے۔ سر پر شور کی تو تقدیر ہی ہے کہ اسے پتھر سے ٹکرایا جائے (ملاحظہ ہو ۵/۳۔) دیوان چہارم میں میر نے اس مضمون کو بڑے دلچسپ کنایاتی

انداز میں کہا ہے۔

بلا شور ہے سر میں ہم کب تلک
قیامت کا ہنگامہ برپا کریں

مراد یہ ہے کہ قیامت کا ہنگامہ برپا کرتے رہنے سے بہتر تو یہ ہے کہ ہم سر ہی کو پھوڑ پھاڑ کر برابر کر دیں۔ دونوں شعروں میں سر کی شکستگی، بلکہ سر کے کٹنے کا عجب کھلکھلاتا ہوا اشتیاق اور پر مسرت پیش آمد ہے۔ غالب کے شعروں میں خرد کا پلہ ذرا بھاری معلوم ہوتا ہے۔ میر کے شعروں میں جنون کا راج ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ ایسے شعروں میں بھی میر مناسبت اور رعایت سے باز نہیں آتے۔ چنانچہ ''سر'' اور ''دل'' کی مناسبت سے ''خیال'' کہا، ورنہ ''لحاظ'' بھی معنی کے اعتبار سے ٹھیک تھا۔ سر، جو انسان کے جسم کا سب سے سخت حصہ ہوتا ہے، اسے ''نازک'' کہنا درست بھی ہے (کہ سر پر گہری چوٹ آئے تو بیہوشی لازمی ہے) اور طنزیہ لطف بھی رکھتا ہے۔ پھر، سر کی رعایت سے دل بہت خوب ہے، کہ عام طور پر تو سر (دماغ) کو دل کی فکر ہوتی ہے اور یہاں دل کو سر کی فکر ہے۔

۴۴۱

کیا کہیے کلی سا وہ دہن ہے
اس میں بھی جو سوچیے سخن ہے

وابستگی مجھ سے شیشہ جاں کی
اس سنگ سے ہے کہ دل شکن ہے

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

۴۴۱/۱ یہ شعر بھی اعجاز سخن گوئی ہے، کہ نہایت معمولی، نہایت لچر مضمون کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ یہ بھی ایک طرح کا ''اجنبیانا'' (Defamiliarization) ہے۔ اس تصور کو روسی ہیئت پسندوں، خاص کر وکٹر اشکلاوسکی (Victor Shklovsky) اور بورس توماشیوسکی (Boris Tomashevsky) نے بڑی قوت اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔ توماشیوسکی کا قول تھا کہ اسٹرن (Sterne) کا ناول ''ٹرسٹرام شینڈی'' (Tristram Shandy) جس میں تمام واقعات الٹ پلٹ کر اور ترتیب بدل کر بیان کئے گئے ہیں، سب سے زیادہ نمونہ جاتی (Typical) اور نمونے کے طور پر پیش کرنے کے قابل ناول ہے۔ اس کی وجہ اس نے یہ بتائی کہ ادب کا تفاعل یہ ہے کہ وہ اشیا کو اجنبیا کر پیش کرتا ہے۔ ناول کا پلاٹ واقعات کو زمانی ترتیب سے بیان کرتا ہے، لہٰذا اس میں اجنبی پن نہیں ہوتا۔ اسٹرن نے اپنے ناول ''ٹرسٹرم شینڈی'' میں واقعات کی زمانی ترتیب کو بالکل نظر انداز کیا ہے، لہٰذا اس کے پلاٹ میں زندگی کے تعلق سے اجنبی پن آ گیا ہے۔ یعنی اس ناول میں زندگی کو (جو زمانی ترتیب سے واقع ہوتی ہے) بالکل الٹے ڈھنگ سے سامنے لایا گیا ہے۔

اپنے مشہور مضمون ''فن بطور تکنیک'' (Art as Technique) کے اختتام پر اشکلاوسکی کہتا ہے: ''فن کی ہیئتوں کی شرح وتوجیہ فن کے قوانین کے ذریعہ ہوتی ہے۔ ''واقعیت'' کے ذریعہ ان کی توجیہ نہیں ہوتی۔'' اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے توماشیوسکی نے اپنے معرکہ آرا مضمون ''مضمونیات'' (Thematics) میں کہا کہ ''واقعیت کے حامل مسالے میں از خود کوئی فنی ہیئت نہیں ہوتی، اور فنی ہیئت کی تشکیل اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ جمالیاتی قوانین کے تحت حقیقت کی تشکیل نو کی جائے۔'' توماشیوسکی مزید کہتا ہے کہ ''پرانے اور معتاد کے بارے میں اس طرح بات ہونی چاہئے گویا وہ نیا اور انوکھا ہے۔ ہمیں عام شے کے بارے میں اس طرح گفتگو کرنا چاہئے گویا وہ نامانوس ہو۔''

یہ بات ظاہر ہے کہ ان تصورات، اور مضمون/مضمون آفرینی کے اصول میں ایک بنیادی مشابہت ہے۔ مضمون کی بنیاد استعارہ ہے، لیکن ہمارے یہاں استعارے کو بھی حقیقت گردانتے ہیں۔ یعنی ہمارے یہاں استعارے سے استعارہ بنایا جاتا ہے اور اصل استعارے میں خود حقیقت کے صفات فرض کر لئے جاتے ہیں (ملاحظہ ہو جلد سوم صفحہ ۱۱۹ تا ۱۲۲۔) پھر ہر استعارے کو حقیقت قرار دے کر چینی بکس یا روسی گڑیا کی طرح مضمون در مضمون نکلتا جاتا ہے۔ لہٰذا مضمون یا مضمون کی بنیاد کو توماشیوسکی کی زبان میں ''واقعیت پذیر مواد'' (Realistic Material) کہہ سکتے ہیں۔ اس مسالے کو اجنبیانے کے عمل سے گذارنے کے لئے ہر وہ چیز مناسب ہے جس کے ذریعہ اشیا کے اجنبی پن اور تازگی کا ادراک ہو سکے۔ بقول رچرڈس یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے، زندہ رہنے کا عمل ہے۔ لہٰذا قاری/نقاد متن کے اندر ان نشانیوں کو تلاش کرتا ہے جن کو دیکھ کر اسے معلوم ہوتا ہے کہ اجنبیانے کا عمل کہاں اور کس طرح کیا گیا ہے۔ در حقیقت، متن کی خوبیاں معلوم کرنے کا عمل بھی رچرڈس (I.A.Richards) کی زبان میں) شاعرانہ عمل کو جانچنے اور اس کی تعیین قدر کے برابر ہے۔ اور شاعرانہ عمل کی بنیادی صفت کولرج (Coleridge) نے یہ بتائی تھی کہ وہ یگانگت (sameness) اور فرق (difference) کو بیک وقت قائم کرتا ہے۔ یعنی شعر میں بیان کی ہوئی اشیا اصل سے مشابہت بھی رکھتی ہیں اور اس سے مختلف بھی ہوتی ہیں۔ کولرج کا قول ہے کہ اگر کسی فرق کی رکاوٹ کے بغیر محض مشابہت ہو تو نتیجہ بدمزہ کرنے والا اور بیزار کن (disgusting) ہوتا ہے۔ سچی نمائندگی تو وہ ہے جہاں تم مکمل فرق کے اعتراف سے کام شروع کرتے ہو۔ کولرج نے ان خیالات کو زیادہ ترقی نہ دی، کیونکہ وہ فن پارے کی مابعد الطبیعیات میں

زیادہ دلچسپی رکھتا تھا۔ لیکن روسی ہیئت پسندوں نے، اور ان سے بہت پہلے ہمارے یہاں کے نظریہ سازوں نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا کہ استعارے/مضمون کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس کے ذریعہ اشیا کس قدر مختلف دکھائی دیتی ہیں۔ یہ بات، کہ شعر میں از خود یہ صفت (اجنبیانا) اس لئے بھی ہوتی ہے کہ وہ موزوں (کسی مقررہ بحر اور وزن) میں ہوتا ہے، رومانی انگریزی نقادوں، حتیٰ کہ ورڈز ورتھ (Wordsworth) کو بھی معلوم تھی۔ (ہمارے یہاں طباطبائی کو اس بات کا احساس تھا۔ انھوں نے لکھا ہے کہ جو لوگ صنائع بدائع کو معنوی سمجھ کر برا کہتے ہیں، وہ بھول جاتے ہیں کہ بحر اور وزن بھی زبان کی فطری صفات نہیں ہیں۔ شعر میں معنوی طور پر الفاظ کو اس طرح جمع کیا جاتا ہے کہ ہم اسے ''موزوں کلام'' کہتے ہیں۔)

اس طویل، لیکن ضروری عبارت معترضہ کے بعد میر کے مطلعے کی طرف پھر راجع ہوتے ہیں۔ مضمون آفرینی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ پامال مضمون کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا جائے (اور اس طرح پرانے، مانوس مضمون کو اجنبیا دیا جائے۔) نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ متن میں نئے معنی پیدا کئے جائیں، یا کثیر معنی پیدا کئے جائیں۔ بالفاظ دیگر، معنی آفرینی کے ذریعہ مضمون میں تازگی پیدا کی جائے۔ میر کے یہاں مصرع اولیٰ میں انشائیہ انداز کے ذریعہ حسب ذیل معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ (۱) ہم اور کیا کہیں، بس یہی کہہ سکتے ہیں کہ معشوق کا منھ کلی جیسا ہے۔ (۲) معشوق سے کیا بات کریں؟ اس کا منھ تو کلی کی طرح (بند) ہے۔ یعنی معشوق بات تو کرتا ہی نہیں، ہم اس سے کیا کہیں؟ (۳) اسی مفہوم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق سے ہم بات کیا کریں؟ اس کا منھ تو کلی کی صرح بند رہتا ہے۔ یعنی معنی (۲) کی رو سے سادہ استفہام ہے کہ جو شخص بولتا ہی نہ ہو، اس سے کہیں تو کیا کہیں؟ اور معنی (۳) کی رو سے ایک طرح کی مایوسی ہے کہ ایسے شخص سے کوئی کیا بات کرے جس کا منھ کلی کی طرح ہے۔ (۴) یہ بات کیا کہیں کہ وہ دہن کلی جیسا ہے؟ یعنی یہ بات کہنے کی نہیں ہے، اس کا کچھ حاصل نہیں، کیونکہ (جیسا مصرع ثانی میں ہے) اس بات میں بھی سخن ہے۔ (''سخن'' کے معنی پر بحث آگے آتی ہے۔) (۵) یہ کہنا شاید ضروری نہ ہو کہ معشوق کے دہن اور کلی میں کم سے کم تین مختلف طرح کی مشابہتیں ہیں۔ ایک تو بوجہ کیفیت، کہ دونوں بولتے نہیں۔ (کلی کی پنکھڑیوں کو ہونٹوں سے اور ہونٹوں کو پنکھڑیوں سے تشبیہہ دیتے ہی ہیں۔) دوم بوجہ طبیعت کہ دونوں نازک ہیں۔ اور سوم بوجہ صفت کہ، دونوں تنگ ہیں، فراخ نہیں ہیں۔

(یہ بات دلچسپ ہے کہ مغرب میں فراخ دہانہ حسن کی علامت ہے، اور ہمارے یہاں تنگ دہانہ حسین سمجھا جاتا ہے۔)

''دہن'' کے ضلعے کا التزام پورے شعر میں نہایت حسن اور بے تکلفی کے ساتھ ہے۔ (''کہیے''، ''سخن'' اور ''سوچیے''۔) ''سخن'' کا لفظ نہایت دلچسپ ہے، کہ اس کے معنی میں 'اعتراض' اور ''شک'' کا پہلو بھی ہے۔ مثلاً خود میر نے کہا ہے۔

تو سچ کہہ رنگ پاں ہے یہ کہ خون عشق بازاں ہے
سخن رکھتے ہیں کتنے شخص تیرے لب کی لالی میں

(دیوان اول)

یہاں ''سخن'' بمعنی ''شک'' ہے، حالاں کہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملتے۔ فرید احمد برکاتی نے اس شعر میں ''سخن رکھنا'' کو ''سخن داشتن بر چیزے'' کا ترجمہ قرار دے کر معنی لکھے ہیں ''کسی بات میں کلام ہونا، کسی بات کا محل نظر ہونا، کسی بات میں صحیح اور غلط کا احتمال ہونا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی نہ دیوان اول کے منقولہ بالا شعر سے برآمد ہوتے ہیں، اور نہ شعر زیر بحث سے۔ دراصل ''سخن داشتن بر چیزے'' کا ترجمہ میر ہی کے یہاں کسی شے پر ''سخن ہونا'' کی شکل میں ملتا ہے۔

مستعدوں پر سخن ہے آج کل
شعر اپنا فن سو کس قابل ہے میاں

(دیوان دوم)

''بہار عجم'' میں ''سخن در فلاں چیز است'' کے معنی لکھے ہیں کہ یہ فقرہ کسی چیز کے عدم اور وجود کے بارے میں شک ہونے کے موقعے پر بولا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر زیر بحث میں یہی معنی مقدم ہیں، کہ کیا کہیے کہ وہ دہن کلی جیسا ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ جب سوچیے تو معلوم ہوگا کہ ابھی یہی طے نہیں کہ وہ دہن ہے بھی کہ نہیں۔ دہن کو اس قدر تنگ اور مختصر فرض کرنا کہ اس کے وجود و عدم میں شک پیدا ہو جائے، یا دہن کو معدوم فرض کرنا، یہ دونوں مسلمات شعر ہیں۔ غالب۔

دہن اس کا نظر آیا نہ مجھے
کھل گئی ہیچ مدانی میری

غالب کے شعر میں طباعی اور استعارے کو لغوی معنی میں استعمال کرنے کی ادا بھی خوب ہے۔
لیکن میر کے یہاں مضمون کا لطف اور معنی آفرینی کی تہ داری، دونوں درجۂ کمال پر ہیں۔ ''سخن ہے'' کا محاورہ یہاں زبان کے تخلیقی استعمال کا زبردست نمونہ ہے، کیونکہ یہ دہن معشوق کے مضمون سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اسے اس وقت بولتے ہیں جب کسی چیز کے وجود وعدم کے بارے میں شک ہو کہ وہ ہے بھی کہ نہیں۔ اور معشوق کے دہن کے لئے بھی یہ مضمون عام ہے کہ وہ ہے بھی یا نہیں۔ ''بہار عجم'' میں یہ بھی ہے کہ ''سخن نیست'' کے معنی ہیں۔ ''حجت نیست۔'' اس اعتبار سے ''سخن است'' کے معنی ''حجت است''، یعنی شک وشبہہ ہے، اعتراض ہے وغیرہ، ہو سکتے ہیں۔ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

آشفتہ بیاں ہم چو سلیم اگر احباب
دارند سخن بر سخن من سخنم نیست
(میں سلیم جیسا آشفتہ بیان ہوں۔ اگر
احباب میرے سخن پر سخن رکھتے ہیں
(=اعتراض کرتے ہیں، عیب نکالتے
ہیں) تو مجھے سخن (اعتراض) نہیں۔)

ظاہر ہے کہ سلیم نے تیسرے ''سخن'' کو ''اعتراض'' کے معنی میں لکھا ہے۔ اسی طرح، ''بہار عجم'' میں ''سخن رفتن'' کے معنی لکھے ہیں (''کسی چیز کے بارے میں) گفتگو ہونا۔'' لیکن غالب نے اس محاورے کو جس طرح استعمال کیا ہے، اس سے ''اعتراض'' یا ''شک'' کے معنی نکلتے ہیں۔

جز سخن کفرے و ایمانے کجاست
خود سخن در کفر و ایماں می رود
(کفر اور ایمان باتوں کے علاوہ اور کیا
ہے؟ خود کفر وایمان میں بھی شک ہے۔)

سلیم و غالب کے ان اشعار اور میر کے دیوان اول کے شعر کی روشنی میں ''سخن ہے'' کے معنی ''شک ہے'' اور ''اعتراض ہے'' بھی فرض کئے جا سکتے ہیں۔ اب مصرع ثانی کا دوسرا مفہوم یہ ہوا کہ اگر سوچئے تو اس بات میں بھی شک ہے کہ کلی کو معشوق کے دہن سے مشابہ کہہ بھی سکتے ہیں کہ نہیں؟ تیسرا

مفہوم ہوا کہ ہم یہ بات کیا کہیں کہ وہ منہ کلی جیسا ہے، کیونکہ سوچنے بیٹھئے تو اس بات پر بھی طرح طرح کے اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں۔ یعنی کلی جیسی نازک چیز سے تشبیہ دینے پر بھی لوگ اعتراض کریں گے کہ (۱) تشبیہ عام اور پیش پا افتادہ ہے۔ یا (۲) اس سے معشوق کے منہ کی تعریف کا حق نہیں ادا ہوتا۔ یا (۳) مشبہ بہ کو مشبہ سے قوی ہونا چاہئے۔ لیکن یہاں ایسا نہیں ہے، کیونکہ معشوق کا منہ خود کلی سے نازک تر، حسین تر، وغیرہ ہے۔ یا (۴) معشوق کے منہ کو "کلی جیسا" کہنے سے مراد ہے کہ وہ واقعی کلی نہیں ہے، چہ جائے کہ وہ کلی سے بہتر ہو۔ لہٰذا یہ معشوق کی تعریف نہیں، بلکہ توہین ہے، وغیرہ۔

ان تمام باتوں کی روشنی میں شعر کا مفہوم یہ نکلا کہ میں معشوق کے دہن کو کلی جیسا کہنا چاہتا تھا، لیکن غور کیا تو اس میں کئی اعتراض اور شکوک نظر آئے۔ یعنی شعر میں دہن معشوق کے بارے میں دراصل کچھ بھی نہیں کہا گیا ہے، اور اس طرح اسے بالکل ہی لاجیا دیا گیا ہے، کہ مجھے معلوم ہی نہیں میں دہن معشوق کے بارے میں کیا کہوں؟ شاعر ہو تو ایسا ہو۔

۴۴۱/۲ یہاں بھی معنی کی کثرت اور الفاظ سے کھیلنے کا شوق اس طرح دست و گریباں ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا ان لوگوں کو کیا ہو گیا تھا (ہے) جو "شاعری" کو "جذبات سے لبریز" اور "حقیقی احساسات کا مرقع" وغیرہ سمجھتے تھے (ہیں)۔ مغرب میں وضعیات، مابعد وضعیات اور لاتشکیل، حتیٰ کہ نئی تاریخیت، ان سب میں یہ اصول مشترک ہے (یا ان تصورات میں یہ بات مضمر ہے) کہ سب متن برابر ہوتے ہیں۔ اس وقت ان کے یہاں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم (مثلاً) شیکسپیئر کے ڈرامے کو جاسوسی ناول سے بہتر کس طرح ثابت کر سکتے ہیں؟ چناں چہ جولین سائمنز (Julian Symans) (جو پیشے کے اعتبار سے جاسوسی ناول نگار اور فرصت کے اوقات میں نقاد ہے۔) اس نے لکھا ہے کہ جان کریسی (John Creasy) جس نے کوئی سات سو کے قریب جاسوسی ناول لکھے، مجھ سے اکثر کہا کرتا تھا کہ "آخر ہم لوگوں میں اور شیکسپیئر میں فرق ہی کیا ہے؟ میک بیتھ (Macbeth) بھی تو جرم و سزا کی کہانی ہے؟" سائمنز کہتا ہے کہ اصولی حیثیت سے کریسی کی بات اس لئے صحیح لگتی تھی کہ ادب اور متن کے بارے میں کثیر الثقافت (multicultural) تصورات کے باعث اور اس تصور کے باعث کہ ہم کسی بھی متن سے کچھ بھی ثابت کر سکتے ہیں، اور اس نظریئے کی بنا پر کہ ادب کو ادبی لطف کے لئے پڑھنا

ضروری نہیں، اور ادب ایک طرح کی مشق تحریر (Writing practice) ہے مغربی تنقید کے بعض فیشن ایبل مکاتب سے ادب کی ''ادبیت'' کے تصور کے منہا ہوجانے کی نوبت آرہی ہے۔ فرینک کرموڈ (Frank Kermode) نے جواب دیا ہے کہ شاعری (ادب) ہمارے دل پر اثر کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ جواب افسوسناک حد تک بچکانہ ہے۔ اس کے نظریاتی گھپلوں میں جانے کی ضرورت نہیں، لیکن اس بات پر رنج کرنا ضروری ہے کہ ادب کی نوعیت کے بارے میں بعض بنیادی تصورات کے نہ ہونے کے باعث مغربی تنقید کو اب یہ دن دیکھنا پڑ رہا ہے۔

سائمنز اور کریلی کے مکالمے کو آگے بڑھاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر سائمنز یہ کہتا کہ ''میک بیتھ'' تمھارے سب ناولوں سے عظیم تر ہے، کیونکہ ''میک بتھ'' میں معنی زیادہ ہیں، تو اغلب ہے کہ کوئی جدید مغربی نقاد (خاص کر اگر وہ لاتشکیل (Deconstruction) یا نئی تاریخیت کا قائل ہو) جواب میں کہتا کہ ''مگر معنی بھی تو تاریخ ثقافت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں؟'' اس پر جولین سائمنز اور فرینک کرموڈ کو چپ ہونا پڑتا، کیونکہ وہ لوگ اب بھی اس بندش سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں کہ ادب کو کسی نہ کسی سطح پر ''سچے جذبات'' اور ''حقیقی احساسات'' کا اظہار کرنا چاہئے۔ صرف روسی ہیئت پسند، اور پھر مزید گہرائی کے ساتھ رومن یاکبسن (Roman Jacobson) مغرب میں اس تصور کو ترک کر سکے تھے۔ ان لوگوں نے اس بات کا احساس کر لیا تھا کہ فن پارے (یا متن، جو بھی کہیں) کا معنی سے مملو ہونا اور چیز ہے اور ان معنی کا ''مبنی بر حقیقت'' یا ''دنیا کے بارے میں سچائی یا سچے بیانات کا حامل'' ہونا اور چیز ہے۔

مغربی شعریات میں لوگ اب بھی اس مغالطے میں ہیں کہ شعر (فن پارہ/متن) میں جو معنی ہوتے ہیں ان کو لازمی طور پر دنیا کے بارے میں سچے بیانات پر مبنی یا، ایسے بیانات کا حامل ہونا چاہئے۔ حالانکہ اصل بات تو یہ ہے کہ کثرت معنی خود ایک قدر ہے، اور معنی کے لئے ضروری نہیں کہ وہ حقیقی دنیا کے بارے میں کوئی حقیقی بیان ہو۔ (یہ بات مشرق والوں کو بہت پہلے سے معلوم تھی، سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی شعریات میں بھی۔) خود لفظ کی نوعیت کے بارے میں افلاطون کے زمانے سے یہ بات عام ہے کہ لفظ میں ''معنی'' نہیں ہوتے، یعنی لفظ کسی شے کا نمائندہ ہو سکتا ہے، اس کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا۔ (جی ہاں، یہ دریافت دریدا کی نہیں، افلاطون کی ہے۔ افلاطون نے تھوڑی سی بے ایمانی ضروری کر دی کہ

اس موضوع پر اپنے مکالمے میں اس نے دونوں نظریات کو پیش کیا، لیکن سقراط کی زبان سے قول فیصل نہیں کہلوایا۔ لہٰذا اس کے مکالمے (Craytilus) میں دونوں نظریات شانہ بہ شانہ ہیں۔ یعنی اس میں یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں معنی نہیں ہوتے، اور لفظ کسی شے کے جوہر کا حامل نہیں ہو سکتا، اور یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ لفظ میں ''معنی'' ہوتے ہیں اور اس میں اس شے کا جوہر ہوتا ہے جس کا نام اس لفظ کے ذریعے معلوم ہوتا ہے۔) موخر الذکر نظریے کو ''لفظ مرکزیت'' (Logocentrism) کا نام دے کر دریدا (Derrida) نے بہت مطعون کیا ہے۔ لیکن دریدا کے کوئی پچاس سال پہلے برٹرنڈ رسل (Bertrand Russall) یہ بات کہہ چکا تھا کہ مجھے عرصے کے غور و فکر کے بعد معلوم ہوا کہ کوئی ایسی منطقی کائنات نہیں ہے جس میں تمام لفظوں کی اصل اشیا محفوظ ہوں۔ اور مجبوراً مجھے تسلیم کرنا پڑا کہ اگرچہ ''یا'' (or) اور ''اگر'' (If) اور ''نہیں'' (not) کی مدلول اشیا شاید ممکن ہوں، لیکن ''پھر بھی'' (nevertheless) جیسے الفاظ کی مدلول اشیا کا ہونا ممکن نہیں، اور منطقی کو بیش از بیش اسی طرح کے الفاظ سے ہی واسطہ پڑتا ہے۔

ان حقائق کی روشنی میں معنی کے بارے میں کسی نئی دریافت کا سہرا دریدا کے سر باندھنا محض معصومیت ہے۔ دراصل دریدا خود اس مغالطے کا شکار ہے کہ دنیا کے بارے میں حقیقی بیانات شاید ممکن ہوں۔ (یہاں نہ سہی، کہیں اور سہی۔) مشرقی شعریات میں ''معنی'' کو ''حقیقت'' کا مرادف نہیں سمجھتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں ''معنی آفرینی'' جیسی اصطلاحیں پیدا ہو سکیں جن کے ذریعے شعر کی اساس مضبوط ہو سکی۔

میر کے زیر بحث شعر میں کثرت معنی اسی نوعیت کی ہے جیسی معنی آفرینی میں ہوتی ہے۔ یعنی اس کی بنیاد استعارے پر ہے، اور ہر استعارے کو حقیقت کی سطح پر برتتے ہیں۔ معشوق کو سنگ دل کہتے ہیں، لیکن میر نے خود معشوق کو سنگ کہہ کر معنی کی نئی جہت پیدا کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ۱/ ۱۷) مصرع ثانی میں ''کہ'' دو معنی میں ہے۔ ایک تو کاف بیانیہ (وہ سنگ جو کہ دل شکن ہے) اور دوسرا کاف تفصیل (اس سنگ سے ہے۔ یہ بات دل شکن ہے۔) یعنی دوسرے معنی کی رو سے خود سنگ دل شکن نہیں، بلکہ یہ بات دل شکن ہے کہ میرا معاملہ معشوق جیسے پتھر سے ہے۔ مزید لطف یہ کہ معشوق تو دل شکن پتھر ہے، لیکن خود متکلم اپنے دل کی نہیں، بلکہ اپنی جان کی بات کر رہا ہے۔ میری جان شیشے کی بنی ہوئی ہے، اور میں وابستہ ایسے پتھر سے ہوں جو دل شکن ہے۔ اس کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) جان کے مقابلے میں دل زیادہ سخت ہوتا

ہے۔ چونکہ وہ پتھر ایسا ہے کہ دل توڑ دیتا ہے، تو پھر وہ جان کو پاش پاش کرے گا ہی۔ (۲) وہ میرا دل توڑ دے گا کہ دل شکن ہے، لیکن میری جان تو شیشہ ہے، شاید بچ جائے۔ ان معنی میں ایک طنزیہ تناؤ ہے، کیونکہ یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ دل شکن پتھر کے ہاتھوں جان بچنے والی نہیں، لیکن امید سی ہے۔ دوسری طرف یہ طنز بھی ہے کہ مجھ جیسے شیشہ جاں کے لئے دل شکن پتھر کی ضرورت ہی کیا تھی؟ شیشہ تو ذرا سی ضرب سے ٹوٹ جاتا ہے۔ تیسری جہت طنز کی یہ ہے کہ مجھ شیشہ جاں کی جان کو پاش پاش کرنے کا انتظام نہ کیا، دل کو توڑنے والے پتھر سے مجھے منسلک کر دیا، یہ بھی عجب کارخانہ ہے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ ''سنگ'' سے معشوق نہ مراد ہو، بلکہ کوئی بھی جابر، کوئی بھی صاحب اختیار ہو، اور متکلم اس کے ہاتھوں اپنی زبوں حالی کا رنج کر رہا ہو۔ یا زبوں حالی کے خوف کا اظہار کر رہا ہو۔ ان معنی کی رو سے لفظ ''وابستگی'' خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے، کیونکہ ہم کہتے ہیں ''فلاں شخص فلاں کے دامن دولت/ در دولت سے وابستہ ہے۔'' یعنی ''وابستگی'' میں انحصار اور توسل کا عنصر ہوتا ہے۔

''شیشہ جاں'' دلچسپ ترکیب ہے۔ اور ''دل شکن سنگ سے'' اس کی وابستگی ضلع اور مناسبت کا اچھا نمونہ ہے۔ برکاتی صاحب نے اسے اپنی فرہنگ میں نہیں درج کیا، نہ یہ پلیٹس اور ''نور اللغات'' میں ہے۔ وارستہ نے لکھا ہے کہ ''سنگ دل'' اور ''سنگ جاں'' کی طرح ''شیشہ دل'' اور ''شیشہ جاں'' بھی ہے۔ صائب ۔

ہر شیشہ جاں خزینۂ اسرار عشق نیست
ناموس شیشہ است کہ در بار عشق نیست
(ہر شیشہ جاں شخص اسرار عشق کا خزینہ نہیں
ہوتا۔ ناموس وہ شیشہ (جام، پیانہ) ہے
جس کا گذر عشق کی بزم میں نہیں۔)

صائب کے شعر میں لطف یہ ہے کہ ناموس کو شیشے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ لیکن صائب کا مضمون زمین کی سطح پر ہی رہ گیا ہے، جب کہ میر نے معمولی مضمون کو معنی آفرینی کے بل بوتے پر بہت بلند کر دیا ہے۔

عبدالرشید نے ''آنندراج'' اور ''چراغ ہدایت'' کے حوالے سے مجھے مطلع کیا ہے کہ ''شیشہ جاں'' ''نازک دل، نازک مزاج'' کے معنی رکھتا ہے اور یہ مقابل ''سخت جاں''، ''سنگ جاں'' ہے۔

۴/۴۴۱ بدن کو جان کی طرح نازک کہنے کا مضمون میر نے امیر خسرو سے لے کر بار بار نئے نئے پہلو سے لکھا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے شعر ۱/۱۳۳، ۳/۱۸۰، ۲/۲۰۳ اور ۳/۲۷۵ پر گذر چکے ہیں۔ اس کے باوجود میں نے یہ شعر انتخاب میں رکھا ہے، کیونکہ یہ انشائیہ اسلوب کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ پھر اس کے دونوں مصرعے اس طرح باہم پیوست ہیں اور اتنے برابر کے ہیں (انشائیہ کا جواب انشائیہ سے دیا ہے) کہ شعر میں کمال قوت (tour de force) کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کریں:-

(۱) پہلے مصرعے میں کہا کہ اے میر میں اس کے بدن کا لطف کیا بیان کروں؟ (کس طرح بیان کروں؟ کن الفاظ میں، کس ڈھنگ سے بیان کروں؟ وغیرہ۔) اس سے گمان ہوتا ہے کہ متکلم اگرچہ معشوق کے بدن سے واقف ہے، لیکن اس کے پاس اس لطف کو بیان کرنے کے لئے الفاظ نہیں جو کہ اس نے معشوق کے بدن سے حاصل کیا ہے۔

(۲) لیکن جب ہم دوسرا مصرع سنتے/ پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ متکلم کو شاید اس بدن سے واقفیت نہیں ہے۔ ابھی تو وہ یہی فیصلہ نہیں کر سکا ہے کہ وہ جسم ہے کہ محض جان ہے؟ یعنی دیکھنے میں معشوق اس قدر نازک ہے کہ جسم کی جگہ محض جان سا لطیف اور نازک معلوم ہوتا ہے۔ (مثلاً ۱/۴۲۸۔)

(۳) مصرع ثانی میں انشائیہ بیان استفہامی نوعیت کا ہے اور علم کا سوال قائم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مصرع اولیٰ کا جواب بھی ہے جس میں کہا گیا ہے کہ لطف اس کے بدن کا کیا کہوں؟ معلوم ہوا مصرع ثانی کا استفہام واقعی استفہام ہے بدیعیاتی (rhetorical) نہیں۔ اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ میں اس کے بدن کا لطف بیان نہیں کر سکتا۔ دوسرے مصرع میں اس ناقابلی کی وجہ بیان کی کہ خدا جانے وہ جان ہے کہ تن ہے۔ ایسی صورت میں اس کا لطف بیان کرنے کا سوال کہاں اٹھتا ہے؟

(۴) ممکن ہے مصرع ثانی میں اشارہ معشوق کے بدن کی طرف نہیں، بلکہ خود معشوق کی طرف ہو۔ اب معنی یہ ہوئے کہ جس شخص کے لئے یہی طے نہیں کہ اس کا وجود جسمانی ہے کہ روحانی، اس کے بدن کا لطف کہاں سے بیان ہو؟

(۵) اب تخاطب کا لطف دیکھیں۔ یہ شعر خود کلامی بھی ہو سکتا ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم اور میر دو الگ الگ شخص ہوں اور ایک دوسرے کے ہم راز ہوں۔

میر نے اس مضمون کو کئی بار الٹ پلٹ کر اس کے تمام امکانات کو اتنی خوبی سے برت لیا کہ

بعد کے لوگوں کو اسے اپنانے کی ہمت کم ہوئی۔ مصحفی نے البتہ عمدہ شعر کہا جسے ہم ۲/۲۸۵ پر دیکھ چکے ہیں۔

اس مضمون کے بارے میں میرا خیال تھا کہ یہ خسرو کی اختراع ہے۔ لیکن چند دن ہوئے شاہنامۂ فردوسی (داستان رستم وسہراب) میں نظر پڑا۔

روانش خرد بود و تن جان پاک
تو گفتی کہ بہرہ نہ دارد ز خاک
(عقل کل اس کی روح تھی، اور جان
پاک اس کا بدن۔ گویا اس کی سرشت میں
خاک تھی ہی نہیں۔)

سچ ہے، نیا مضمون نکالنا بڑا ہی مشکل کام ہے، اور شیخ جرجانی کی بات پتے کی ہے کہ معنی (=مضمون) تو سب کی ملکیت ہیں۔

۴۴۲

ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

۱۱۸۵ شوق وصال ہی میں جی کھپ گیا ہمارا
با آں کہ ایک دم وہ ہم سے جدا نہیں ہے

زیر فلک رکا ہے اب جی بہت ہمارا
اس بے فضا قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے

۴۴۲/۱ غیر متوقع لفظ کی طرح، غیر متوقع بات کہنے یا مروج بات کو الٹ دینے میں بھی میر کو کمال حاصل ہے۔ زیر بحث مطلعے میں مضمون کی تقلیب کے علاوہ بھی اور لطف ہیں۔ ''ہم مست ہو بھی دیکھا'' میں کنایہ ہے کہ مستی کو بالارادہ اختیار کیا، بطور تجربہ اور دریافت (exploration) اختیار کیا، جس طرح آج سے کچھ دن پہلے تک مغرب میں، اور پرانے زمانے میں ہمارے ملک میں لوگ طرح طرح کی نفسیاتی اثر واوہام پیدا کرنے والی، (psychedelic) دوائیں (drugs) استعمال کرتے تھے، کہ اس میں محض لطف کی تلاش نہ تھی، بلکہ قوت حاسہ کے ترفع کے ذریعہ نئے نئے ادراکات اور تقریباً روحانی سطح کے انکشافات کی توقع ہوتی تھی۔ ''آخر مزا نہیں ہے'' کے معنی ہیں۔ (۱) مستی کے تجربے کا نتیجہ انجام کار بے لطف یا بدمزہ ہوتا ہے، یعنی مستی پر قانون تخفیف صلہ یعنی (Law of diminishing returns) کا اطلاق ہوتا ہے۔ (۲) نشہ اترنے کے بعد جو کیفیت ہوتی ہے وہ بے مزہ/ بدمزہ ہوتی ہے۔ (۳) مستی شروع شروع میں مزے دار اور آخر آخر بے مزہ ہوتی ہے۔ (۴) فارسی لفظ ''مزہ'' جب اردو میں ''مزا''

کی شکل میں آتا ہے تو اس میں حسیاتی لطف، اور ایک طرح کی بےفکری اور لڑکپن کی آزادی کا اشارہ ہوتا ہے (ملاحظہ ہو ۳/۲۱۵۔) مثلاً میر سوز۔

یار گر صاحب وفا ہوتا
کیوں میاں جان کیا مزا ہوتا

یعنی اردو لفظ میں "مزا" فرانسیسی "لطف (joie de vivre)" کا لطف ہے، اور ان معنی میں اردو کا لفظ اور فرانسیسی فقرہ دونوں ناقابل ترجمہ ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر اور ۳/۲۱۵ اور سوز کے شعر سے لفظ "مزا" کے مزے اور ذائقے کا اندازہ ان لوگوں کو ہو سکتا ہے جو زبان کے مزاج شناس ہیں۔ (۵) لفظ "آخر" بمعنی "نتیجہ" (conclusion) ہے، یعنی ہم نے مست ہونے اور مست رہنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ یہ سارا دھندا (مستی و کیف کا) بے مزہ اور بے فائدہ ہے۔ (۶) مستی کی عادت پڑ جائے تو اس کا لطف زائل ہو جاتا ہے۔

مصرع اولیٰ میں اتنا سب کہہ دینے کے بعد لامحالہ توقع ہوتی ہے کہ اب کسی اور طرح کے سکر کی بات ہوگی، یا ہوش مندی کی صفت میں کچھ کہا جائے گا۔ لیکن یہ توقع بھی پوری نہیں ہوتی۔ اور مصرع ثانی میں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ سب سے بڑا نشہ تو ہشیاری، یعنی نشے کا نہ ہونا ہے۔ تو کیا اس کا مطلب ہم یہ سمجھیں کہ متکلم نشے (سکر، بے ہوشی، اپنے آپ پر قابو نہ ہونے، اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف) کے خلاف نہیں، بلکہ وہ صرف روایتی قسم کی مستی کے خلاف ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر نتیجہ یہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ لوگ بھی اپنے آپ میں نہیں ہیں۔ یا پھر یہ نتیجہ نکلا کہ جو لوگ ہشیار ہیں وہ اس قسم کے لطف سے بہرہ مند ہیں جو مستی میں حاصل ہوتا ہے؟ لیکن اگر ہشیاری بھی نشہ ہے تو ہشیاروں کے بھی قول فعل کا اعتبار نہیں۔ یعنی جو ہشیار ہیں وہ ہشیار نہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ مصرع اولیٰ میں جن لوگوں کے بارے میں کہا گیا کہ مست ہونے میں انھیں آخر کوئی مزا نہیں ملتا تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ جو مست ہیں وہ مست نہیں ہیں اور جو مست نہیں ہیں وہ مست ہیں۔ یعنی جو مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹ بول رہا ہے، اور جو ہشیار ہے وہ اپنے آپ کو ہشیار کہے تو وہ بھی جھوٹ بول رہا ہے اور علیٰ ہذا القیاس جو شخص مست ہے وہ اپنے کو مست کہے تو جھوٹا، اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ اور جو شخص ہشیار ہے۔ وہ خود کو مست کہے تو جھوٹا اور ہشیار کہے تو جھوٹا۔ غور کیجئے کہ ژاک دریدا (Jauques Derrida) بھی اس سے زیادہ کیا کہے

گا؟ اور جس کے پاس میر کا کلام ہو وہ دریدا سے کیا مانگے؟

مغربی اہل منطق نے ایک قول محال وضع کیا تھا جسے رسل (Bartrand Russell) نے ''سچے بیانات'' اور ''جھوٹے بیانات'' کے نظریے کے تجزیے کی خاطر اس خوبی سے استعمال کیا تھا کہ اب اسے ''رسل کا قول محال'' (Russell's Paradox) کہتے ہیں۔ اس کی قدیم یونانی شکل حسب ذیل ہے:

قبرص کے تمام باشندے جھوٹے ہوتے ہیں۔ میں قبرص کا باشندہ ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر متکلم واقعی قبرص کا باشندہ ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے لیکن اگر وہ جھوٹ بول رہا ہے تو وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہو سکتا۔ اور اگر وہ قبرص کا باشندہ نہیں ہے تو وہ جھوٹ بول رہا ہے، لہٰذا اسے قبرص کا باشندہ کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ قبرص کے باشندوں کے جھوٹے ہونے کے بارے میں ہمیں بتایا جا چکا ہے۔

رسل نے اس قول محال کو اور بھی دلچسپ کر دیا اور اسے عام زبان میں یوں لکھا:

> ''جہاز کا حجام'' وہ شخص ہے جو ہر اس شخص کی ڈاڑھی مونڈتا ہے جو اپنی ڈاڑھی خود نہیں مونڈتا۔ سوال یہ ہے کہ جہاز کا حجام اپنی ڈاڑھی مونڈتا ہے کہ نہیں؟ لہٰذا اگر وہ اپنی ڈاڑھی مونڈتا ہے تو دراصل وہ اپنی ڈاڑھی نہیں مونڈتا۔ اور اگر وہ اپنی ڈاڑھی نہیں مونڈتا تو دراصل وہ اپنی ڈاڑھی مونڈتا ہے۔

رسل نے اپنی خودنوشت میں لکھا ہے کہ اس زمانے میں، جب اس کے قول محال کا بہت چرچا تھا، وہ کسی کانفرنس میں گیا جہاں یہ سوال بھی اٹھا کہ وہ کون سے بیانات ہیں جن کا سچا ہونا ان کے جھوٹ ہونے پر منحصر ہے۔ جلسے کے اختتام پر ایک شخص نے رسل کو چپکے سے ایک کاغذ تھما دیا جس پر درج تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ سچی ہے۔

اور جب رسل نے کاغذ کو پلٹ کر دیکھا تو اس پر لکھا تھا:

جو بات اس کاغذ کی پشت پر لکھی ہے وہ جھوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ رسل کے قول محال کی لطیف ترین شکل ہے۔ میر کے مطلعے میں اسی قسم کا قول محال ہے جس میں اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے (بحوالہ معنی ۶) اور اگر کوئی شخص کہے کہ میں ہوشیار ہوں تو وہ دراصل نشے میں ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ میں نشے میں ہوں تو وہ

دراصل ہوشیار ہے ورنہ وہ یہ بات نہ جانتا کہ مستی میں کچھ مزا نہیں ہے۔ یہ اس طرح کا قول محال بظاہر تو منطق کا ایک مسئلہ ہے لیکن اسٹوارٹ ہیمپ شر (Stuart Hampshire) کے بقول رسل کے نظام میں اس کی غیر معمولی اہمیت اس باعث ہے کہ رسل نے اس کے ذریعہ انسان کے علم، اور اس علم کے فلسفیانہ بیان کے حدود پر غور وفکر کا کام لیا۔ میر کے مطلعے میں یہ قول محال انسانی علم سے زیادہ انسانی تجربے کے حدود اور انسانی علم کی نوعیت پر تبصرہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

اب اس بات پر غور کرتے ہیں کہ میر نے یہ بات کیوں اور کس معنی میں کہی کہ ہشیار کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے؟ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ میر کو جنون کے مقابلے میں خرد زیادہ قیمتی معلوم ہوتی ہے؟ لیکن مستی/نشہ کو قیمتی نہ کہنا مشکل ہے۔ تو کیا اس کا مطلب واقعی یہی ہے کہ اصل نشہ تو ہوشیاری ہے، مستی محض ایک سطحی شے ہے؟ اب پھر ایک قول محال پیدا ہوا کہ ہوشیاری بھی ایک نشہ ہے۔ یعنی علم کا غرور، یا علم کا لطف ایسا ہے کہ وہ نشے کا کام کرتا ہے۔ اسلامی اور نصرانی دونوں تصورات تقدس میں اس بات کی بہت برائی آئی ہے کہ کسی کو اپنے زہد واتقا پر غرور ہو۔ ہمارے یہاں تو کہا گیا ہے کہ غرور زہد سے بڑھ کر کوئی گناہ نہیں، کوئی گمراہ کن شے ہی نہیں۔ اگر یہ معنی قبول کئے جائیں تو پھر شعر میں انسانی المیے کا بیان ہے کہ مستی تو بے مزہ نکلی اور ہشیاری کا نتیجہ مستی نکلا۔ یعنی دونوں ہی طرح مقصد حاصل نہ ہوا۔

اگر یہ فرض کیا جائے کہ شعر میں ہوشیاری اور خردمندی کو مثبت قدر اور اس طرح حاصل زندگی کہا گیا ہے تو نتیجہ یہ نکلا کہ میر (یا شعر کا متکلم) جنون کو جھوٹ اور بے فائدہ سمجھتا ہے، اور کلاسیکی شاعری کے عام اصول کے خلاف جنون کی وقعت اور عظمت کا قائل نہیں۔ لیکن اس میں بھی ایک طرح کا دھوکا ہو سکتا ہے، کہ آخر جنون سے مقصود ہے کیا؟ ظاہر ہے کہ از خود رفتگی اور اپنے آپ سے بے خبری۔ اور اگر یہ چیز مستی کے بجائے ہوشیاری کے ذریعہ حاصل ہو تو وہی سہی۔ تو جنون میں ایک طرح کی چالاکی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۷۳۔ ایسا غضب کا پیچ دار شعر ہے کہ ہوش گم ہو جاتے ہیں۔

صائب کے یہاں میر کے مضمون کا ایک پہلو تمثیلی انداز میں نظم ہوا ہے ؎

شراب تلخ از انگور شیریں خوب می آید
نباشد تا خرد کامل جنوں کامل نمی گردد
(میٹھے انگور سے تلخ شراب خوب عمدہ بنتی

ہے۔ جب تک خرد کامل نہ ہو، جنون کامل
نہیں ہوتا۔)

لیکن صائب کے یہاں مضمون میں دواور دو چار کی کیفیت زیادہ ہے۔ پھر جنون کوانگور اور شراب کو خرد کہنے کا کوئی ثبوت نہیں فراہم کیا۔ میر نے صرف دعوی ہی دعوی رکھا ہے، اور قول محال کے طلسم کے باعث دلیل کی ضرورت کو رفع کر دیا ہے۔

۴۴۲/۲ یہاں بھی قول محال ہے، لیکن عقل کو حیران کر دینے والا نہیں۔ شوق وصال میں ہی جی اس لئے کھپ گیا کہ (۱) معشوق اس قدر نازک ہے کہ وصال ہو ہی نہ سکا (۳/۴۴۱ اور اس مضمون کے دیگر اشعار۔) (۲) وصال میں کثرت اور شدت اور ہر طرح کے قرب کے باوجود معشوق کی تازگی اور رعنائی ویسی ہی ہے، اور ہمارا شوق وصال کم ہی نہیں ہوتا۔ جیسا کہ شیکسپیئر کے ڈرامے ''انٹونی اور قلو پطرہ'' میں ہے:

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies.

(III,2. 235-238)

شان الحق حقی کا ترجمہ اصل کے مفہوم کو پھیلا کر یوں بیان کرتا ہے۔

کملائے اس کو گردش دوراں محال ہے
برگشتہ اس سے ہو دل انساں محال ہے
جادو نہ جس پہ گردش دوراں کا چل سکے
افسوں سے اس کے کیا کوئی انساں نکل سکے
ہر حال میں نئی ہے وہ ہر آن میں عجیب
یہ طرفگی یہ تازگی ہوگی کسے نصیب

وہ عورتیں جو دل سے اتر جائیں اور ہیں
تسکین میں بھی یاں تو طلب ہی کے طور ہیں

شان الحق حقی کے ترجمے میں شیکسپیئر کے ارتکاز کے علاوہ اس کی جنسیت (eroticism) کی شدت اور پیکروں کی قوت بھی غائب ہوگئی ہے۔ لیکن اس سے کچھ اندازہ ہوسکتا ہے کہ میر کے شعر میں معشوق کے ایک لمحہ بھی عاشق سے جدا نہ ہونے کے باوجود یہ کس طرح ممکن ہے کہ عاشق کا جی شوق وصال ہی میں کھپ جائے۔

لیکن میر کے یہاں ایک تیسرا مفہوم بھی ہے، کہ معشوق دراصل دور ہے (جسمانی طور سے) لیکن عاشق کے دل میں ہر وقت ہے۔ اس طرح وہ عاشق سے ایک لمحے کے لئے جدا بھی نہیں ہوتا اور شوق وصال سے عاشق کا جی کھپتا بھی رہتا ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ معشوق اور متکلم کے درمیان کوئی ایسا پردہ ہے، یا ان کے تعلقات میں کوئی ایسا نفسیاتی حجاب ہے، کہ ہر وقت پاس رہنے کے بعد ان کے درمیان ایک طرح کی دوری باقی ہے۔ چنانچہ بیدل کا شعر ہے۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نہ می رسی زکنار ما بہ کنار ما
(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر جام پئے لیکن
میری پیاس کا کرب کم نہ ہوا کیا قیامت ہے کہ تو
ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا۔)

بیدل کے شعر میں ایک اسرار ہے، لیکن اس کا ایک حل یہ ہوسکتا ہے کہ معشوق کا قرب اور آپس کی ہم پیا لگی محض تصور میں ہو۔ عاشق اس قدر شدت اور ارتکاز کے تصور کے ساتھ معشوق کا دھیان کرتا ہے کہ معشوق گویا مجسم اس کے سامنے آچکا ہے، لیکن پھر ظاہر ہے کہ درحقیقت تو معشوق کہیں ہے اور عاشق کہیں ہے۔ اس اعتبار سے یہ تقریباً وہی مضمون ہے جو ہم نے تیسرے مفہوم کے تحت بیان کیا۔ لیکن اس کے باوجود شعر کا اسرار باقی رہتا ہے، کہ باہم پیمانہ کشی کے باوجود ہوس مے کشی نہ گئی اور معشوق پہلو میں ہے لیکن پہلو تک آتا نہیں۔ بیدل نے ایک اور شعر میں عشق اور اس کی آرزومندی کو اپنی جگہ مطلق

حقیقت بیان کیا ہے۔

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار را ماند
(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو
پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو
انتظار جیسا ہے۔)

یہاں عشق مقصود بالذات حقیقت بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں ایک طرح کی تلخی اور فریب شکستگی ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

اس کے مقابلے میں فیض صاحب کا شعر بالکل سپاٹ ہے۔

تم مرے ہو کے بھی مرے نہ ہوئے
تم کو اپنا بنا کے دیکھ لیا

مومن کا مضمون مختلف ہے، لیکن ان کے بیان کا زور اور شدت فیض کے لئے مشعل راہ ہو سکتی تھی۔

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

عشق کے روزمرہ معاملات کو بنیاد بنا کر میر اثر نے زیر بحث مضمون کا ایک پہلو بہت خوب بیان کیا ہے۔

آمدی تو و من ز خود رفتم
انتظارم ہنوز باقی ماند
(تو آیا اور میں ازخود رفتہ ہو گیا۔ میرا
انتظار تو پھر بھی باقی رہا۔)

میر نے دیوان چہارم میں اس مضمون کو عشق کے پورے تجربے کی تلخی اور مایوسی کے ماحول میں پیش کیا ہے۔

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک کمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم دے یکجا تھے

اس شعر پر گفتگو اپنے مقام پر ہوگی۔ دیوان دوم کے زیر بحث شعر میں اس لفظی خوبی پر بھی نظر رکھیں کہ مصرع اولیٰ میں ''جی کھپ گیا'' کے گھریلو فقرے کے برابر دوسرے مصرع میں ''با آں کہ'' کی فارسیت لطف دے رہی ہے۔ ملاحظہ ہو ۳/۴۶۶۔

۳/۴۴۴ میر نے یہ شعر بیدل سے ترجمہ کیا ہے۔ اس باب میں، اور یہ دیکھنے کے لئے کہ غالب نے اس مضمون کو کس طرح استعمال کیا ہے، تھوڑی سی گفتگو جلد اول (صفحہ ۳۷۔۳۸) ملاحظہ کریں۔ ترجمہ ہمارے یہاں استفادے کی ایک قسم، اور ایک شاعر کا دوسرے شاعر کو خراج تحسین سمجھا گیا ہے۔ اور اگر ترجمہ اصل سے بڑھ جائے تو کیا کہنا ہے۔ میر نے یقین پر الزام لگایا ہے کہ یقین نے آنند رام مخلص کا ایک شعر چرالیا۔ آنند رام مخلص کہتے ہیں۔

ناخن تمام گشت معطر چو برگ گل
بند قبائے کیست کہ وامی کنیم ما
(میرے سارے ناخن برگ گل کی
طرح معطر ہوگئے۔ یہ میں کس کے
بند قبا کھول رہا ہوں؟)

یقین کا شعر ہے۔

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کے بند
برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہوگیا

یہ بات الگ ہے کہ یقین کا ترجمہ بہت اچھا نہیں (اور اس اعتبار سے یقین مورد اعتراض ٹھہر سکتے ہیں۔) لیکن شعر کا ترجمہ کرنا خود کوئی بری بات نہیں تھی، کیونکہ میر نے نہ صرف اور بہت سے شعروں کا ترجمہ کیا ہے (زیر بحث شعر تو ہمارے سامنے ہے) بلکہ خود آنند رام مخلص کے اسی شعر کا ترجمہ انھوں نے یقین کے مرکھپ جانے کے کئی سال بعد دیوان سوم میں یوں کر ڈالا۔

اس گل تر کی قبا کے کہیں کھولے تھے بند
رنگوں گل برگ کے ناخن ہے معطر اپنا رنگوں=طرح

بے شک میر کا شعر آنند رام مخلص سے بھی بڑھ گیا ہے، اور یقین سے تو کئی درجہ بہتر ہے، لیکن ہے وہ بہر حال مخلص کا ترجمہ۔ دراصل میر کو بے چارے یقین سے کچھ بے وجہ قسم کی سی پرخاش تھی، اس لئے میر نے ''نکات الشعراء'' میں یقین کی برائی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھا ہے، اور مخلص کا شعر چرانے کا بھی الزام بے جا لگا دیا ہے۔ ورنہ گذشتہ شاعروں کے ترجمے سے بھی زیادہ معاصر شاعر کے ترجمے میں خراج تحسین کا پہلو ہے، اور کلاسیکی زمانے کی عام ادبی معاشرت (Literary community) سے یہ بات بالکل متوقع تھی کہ ان میں سے اکثر نہیں تو خاصی تعداد اس شعر سے واقف ہوگی جس سے ترجمہ کیا گیا ہے۔ میر نے آنند رام مخلص کے ایک اور شعر کا ترجمہ کیا ہے۔ میر۔

نیزہ بازان مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں
ایک ناکسی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا

(دیوان دوم)

مخلص کہتے ہیں۔

بردل ماتیرہ روزاں از صف مژگاں گذشت
انچہ از فوج دکن بر ملک ہندوستاں گذشت
(ہم بدنصیبوں پر صف مژگاں کے ہاتھوں وہی کچھ بیتی
جو دکن کی فوج کے ہاتھوں ملک ہندوستاں پر گذری۔)

(پرانے زمانے میں ''ہندوستان'' سے مراد ''شمالی ہند'' تھا۔) مخلص کا شعر عمدہ ہے، لیکن میر نے اپنا شعر مخلص سے بڑھا دیا ہے۔ ہاں مندرجہ ذیل شعر میں جو میر نے آرزو سے ترجمہ کیا ہے، خان آرزو کا پلہ بھاری رہا۔

نشو و نما ہے اپنی جوں گرد باد انوکھی
بالیدہ خاک رہ سے ہے یہ شجر ہمارا

(دیوان اول)

بے شک میر کا شعر آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے، لیکن اب خان آرزو کو دیکھئے۔

افتادگیست مایۂ نشو و نمائے من
نخلم چو گرد باد زخاک آب می خورد
(زمین پر پڑا گرا رہنا یعنی حقیر ہونا ہی
میری نشو و نما کا سرچشمہ اور اس کا خمیر ہے
اور میرا درخت گرد باد کی طرح خاک سے
آبیاری پاتا ہے۔)

(گرد باد چونکہ خاک ہی پر منحصر ہوتا ہے، اس لئے اسے از خاک آب می خورد کہنا غیر معمولی بات ہے۔ ملاحظہ ہو ۴/۵۴۔)

بہر حال، اس بحث کو درج کرنے کا مقصود یہ ہے کہ یقین پر میر کے اعتراض کی حقیقت کھول دی جائے اور اس بات کی تصدیق کی جائے کہ ترجمہ کرنا اچھا کام ہے، ورنہ میر اسے بے تکلفی سے نہ کرتے۔

زیر بحث شعر کے مضمون کی اصل مولانا روم کے یہاں ہے۔ مثنوی (دفتر ششم) میں مولانا فرماتے ہیں۔

ایں زمیں چوں گاہوارہ طفلکاں
بالغاں را تنگ می دارد مکاں
(یہ زمین، جو ننھے بچوں کے پنگھوڑے کی
طرح ہے، اس میں بالغوں کے لئے جگہ
تنگ ہے۔)

رومی کے شعر میں صوفیانہ علو ہمتی کا ذکر ہے، کہ اہل ہمت مثل بالغ و عاقل لوگوں کے ہیں، جن کے لئے بچے کا پالنا لامحالہ بہت چھوٹا ہو جاتا ہے۔ میر کے یہاں دل گرفتگی کا مضمون ہے، لیکن اس میں بھی ایک علو ہمتی ہے۔ یعنی دل گرفتہ اسی لئے ہیں کہ کائنات کا گھر چھوٹا معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ بات یوں بھی پوری تھی "اس قفس میں مطلق ہوا نہیں ہے۔" معمولی شاعر (مثلاً جوش یا فراق) کوئی فضول سا لفظ

لکھ کر وزن پورا کر دیتے۔ لیکن میر کی علوہمتی نے ''بے فضا'' جیسا تازہ اور پر معنی لفظ ڈھونڈا، کہ ''ہوا'' کے ساتھ مناسبت بھی رکھتا ہے، اور اس سے الگ بھی ہے۔ فرید احمد برکاتی نے ''بے فضا'' نہیں لکھا ہے، لیکن ''بے فضائی'' درج کر کے معنی لکھے ہیں ''بے لطفی، گھٹن'' اور دیوان دوم ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے۔

عالم کی بے فضائی سے تنگ آ گئے تھے ہم
جا کہ سے دل گیا جو ہمارا بجا ہوا

برکاتی صاحب نے یہ معنی غالباً قیاس سے لکھے ہیں، کیونکہ ان کا ارشاد ہے کہ ''آصفیہ''، ''آنندراج'' اور ''چراغ ہدایت'' میں ''بے فضائی'' ان کو نہیں ملا۔ اگر وہ ''آصفیہ'' یا ''نوراللغات'' میں ''فضا'' کا اندراج دیکھتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ ''فضا'' کے معنی مطلق ''وسعت''، ''فراخی'' بھی ہیں، اور ''رونق'' ''بہار'' (بمعنی چہل پہل، لطف وغیرہ) بھی ہیں۔ اس طرح ''بے فضا'' کا لفظ صحیح معنی میں اس شعر کے لئے معجزے کا حکم رکھتا ہے۔ میر نے دیوان دوم ہی میں اس مضمون کو بدل کر کہا ہے، اور حق یہ ہے کہ عمدہ بات نکالی ہے۔

رک جائے دم گر آہ نہ کریے جہاں کے بیچ
اس تنگ نائے میں کریں کیا جو ہوا نہ ہو

(''تنگ نائے'') کے ایک اور خوبصورت استعمال کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۳۰۔) قائم نے دنیا کی تنگی کے مضمون کا ایک نیا پہلو نکالا ہے۔

کیوں نہ جی گھبرائے زیر آسماں
گھر تو ہے مطبوع پر بس مختصر

''فرہنگ آصفیہ'' میں ''جی'' کے ایک معنی ''سانس'' بھی لکھے ہیں اور ناسخ کا شعر سند میں دیا ہے۔

دل بر میں ہے جسم میں نہ جی ہے
کچھ میری خبر تمھیں ابھی ہے

اس شعر سے حتمی طور پر ''جی'' بمعنی ''سانس'' ثابت نہیں ہوتا، اور نہ کسی لغت میں ''جی'' کے یہ معنی ملے۔ لیکن ''آصفیہ'' کی بنا پر یہ معنی درست مان لئے جائیں تو میر کے شعر میں ایک اور پہلو کا اضافہ ہوتا ہے، کہ

ہوا نہ ہونے کے باعث سانس رک گئی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ میر نے اگرچہ بیدل کا ترجمہ کیا ہے، لیکن اپنی بات کھوئی نہیں۔ اتنا لکھ لینے کے بہت دن بعد نواب صدیق حسن خاں کے تذکرے ''شمع انجمن'' میں میرزا جلال اسیر کا یہ شعر نظر پڑا۔

خاطرم زیرِ فلک از جوش دل تنگی گرفت
دامن ایں خیمۂ کو تاہ را بالا زنید
(آسمان کے نیچے میری طبیعت دل تنگی کی
کثرت کے باعث گرفتہ ہے۔ اس پست
خیمے کے پردے ذرا اونچے اٹھاؤ۔)

معلوم ہوا بیدل یہاں جلال اسیر کے اسیر ہیں۔

۴۴۳

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

کون یوں اے ترک رعنا زینت فتراک تھا
خوں سے گل کاری عجب اک زین کے دامن پہ ہے

خرمن گل سے لگیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر
لوہو رونے سے ہمارے رنگ اک گلخن پہ ہے

۴۴۳/۱ اس مطلع میں دو مضمون ایسی خوبصورتی سے یکجا ہو گئے ہیں اور اس توازن سے بندھے ہیں کہ پورا شعر رہا کا کرشمہ معلوم ہوتا ہے، اور یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ دو مختلف مضمون ایک شعر میں حل کئے گئے ہیں۔ پہلا مضمون تو ہم گذشتہ صفحات میں کئی بار دیکھ چکے ہیں، یعنی بدن کی نزاکت و لطافت، کہ جان سے بڑھ کر ہے۔ اس کا تازہ نمونہ ابھی ابھی ۴۴۲/۱ پر گذر چکا ہے۔ اس مضمون کا سرچشمہ خسرو کا وہ غیر معمولی شعر معلوم ہوتا ہے جو میں نے ۳/۱۰۸ پر نقل کیا ہے۔ وہیں پر خسرو کا ایک اور شعر اور حافظ کا بھی ایک شعر درج ہے۔ پھر ہم نے فردوسی کا بھی شعر ۴۴۱/۳ پر دیکھا۔ لہٰذا اس مضمون کا شجرہ بہت قدیم اور محترم ہے۔ خود میر اسے اتنی بار برت چکے ہیں کہ خیال آتا ہے اب اس میں کیا رکھا ہوگا؟ لیکن زیر بحث شعر میں جان کو جسم کی نزاکت پر حسد کرتا ہوا بتا کر مضمون میں ایک بالکل نئی بات ڈال دی۔ پھر لفظ ''تن'' کی تکرار نے زور بیان میں اضافہ کیا ہے، کیونکہ مصرعے کا پہلا ٹکڑا انشائیہ ہے۔ استفہامی آغاز کے بعد لازمی تھا کہ لفظ ''تن'' کو دوبارہ لایا جائے، ورنہ توازن مجروح ہو جاتا۔ خود اس استفہام میں کئی معنی موجود ہیں۔ (۱) کیا

(عمدہ، حیرت انگیز) تن نازک ہے۔ (۲) کیا نازک تن ہے۔ (۳) واہ کیا نزاکت ہے! (۴) کیا ایسے جسم کو نازک کہہ سکتے ہیں؟ یعنی لفظ "نازک" اس کو بیان کرنے کے لئے ناکافی ہے۔

مصرع ثانی میں جو مضمون ہے وہ میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے، اور کچھ تو اپنی خوبی کے باعث، اور کچھ اس لئے کہ میر کے یہاں یہ بہت ہی عمدہ بندھا ہے، میر کے زمانے سے لے کر اب تک شعرا نے اسے اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

یوں ہے ڈلک بدن کی اس پیرہن کی تہ میں
سرخی بدن کی جھلکے جیسے بدن کی تہ میں

(مصحفی)

اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریز آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

(مصحفی)

رنگ کٹتا ہے بدن کے رنگ سے کیا رنگ ہے
زرد ہوجاتی ہے اس کے جسم میں پوشاک سرخ

(امداد علی بحر)

بہ رخ نقاب چہ بندد کہ از فروزش رنگ
درون جامہ تواں دید نیز عریانش
(وہ اپنے چہرے پر نقاب کیا ڈالے کہ
رنگ کی روشنی کے باعث وہ تو کپڑوں
کے اندر بھی عریاں دکھائی دیتی ہے۔)

(غالب)

پھوٹ نکلا رنگ جسم نازنیں پوشاک سے
ایک سا رکھتا ہے عالم پیرہن دونوں طرف

(امیر اللہ تسلیم)

آتا ہے نظر جسم کا بالائے قبا رنگ
کس نور سے انسان ہو گیا حسن ہے کیا رنگ

(وحید الہ آبادی)

چھنتا ہے نور عارض گلگوں سے اس قدر
ہوجاتی ہے سفید بھی اس کی نقاب سرخ

(امیر مینائی)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

(حسرت موہانی)

رونق پیرہن ہوئی خوبی جسم نازنیں
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

(حسرت موہانی)

پیراہن اس کا ہے سادہ رنگیں
یا عکس مے سے شیشہ گلابی

(حسرت موہانی)

دمک رہا تھا بہت یوں تو پیرہن اس کا
ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

(بانی)

یہ بات بلا کسی تجزیے اور تشریح کے بھی ثابت ہے کہ اس طویل فہرست میں سب سے خراب شعر حسرت کے ہیں اور بہترین شعر مصحفی (دوسرا شعر) غالب اور بانی کے ہیں۔ غالب اور بانی کے شعروں میں مضمون اور معنی دونوں نئے نئے پہلوؤں کے حامل ہیں۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ دو سو برس سے زیادہ طویل استفادے کی تاریخ کے باوجود میر کا شعر اب بھی اپنی جگہ پر قائم ہے، اور ان کے بعد میں آنے والے بعض شعرا نے اگر اس شعر کے سامنے قدم جمائے بھی رکھے تو بس قدم ہی جمائے رکھے، میر

پر حاوی کوئی نہ ہو سکا۔

میر کے شعر میں لفظ ''تہ'' بڑے معرکے کا لفظ ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں کارآمد ہیں۔ (۱) جب کسی چیز، مثلاً کپڑے یا دیوار کو رنگتے ہیں تو اس پر پہلے ایک رنگ چڑھاتے ہیں جسے انگریزی میں (Primer) اور اردو میں ''تہ'' کہا جاتا ہے۔ (۲) جھلک، خاص کر رنگ کی جھلک۔ (۳) کسی رنگ (مثلاً مسی یا سرخی) کی ہلکی سی تحریر کے لئے بھی ''تہ'' کا لفظ آتا ہے۔ ''کیا بدن کا رنگ ہے'' میں کیا تن نازک ہے'' سے بھی زیادہ جہیں ہیں، ملاحظہ ہو۔ (۱) ایک معنی تو یہ ہیں کیا وہ رنگ جس کی تہ پیراہن پر نظر آرہی ہے، بدن کا رنگ ہے، یا (مثلاً) اوپری لباس کے نیچے کسی اور لباس کا رنگ ہے؟ (۲) بدن کا رنگ کس قدر روشن ہے کہ اس کی وجہ سے لباس بھی روشن معلوم ہو رہا ہے! (۳) تیسرے معنی یہ کہ بدن کا رنگ کس قدر خوب صورت (مثلاً کندنی) ہے کہ اس کی جھلک پیرہن پر نظر آرہی ہے۔ (ملاحظہ ہو بحر کا شعر۔) (۴) چوتھے معنی یہ کہ بدن اس قدر رنگین (سرخ وسفید، گلابی، سنہرا، چمپئی، سانولا وغیرہ) ہے کہ اس کے باعث اوپری لباس بھی رنگین ہو گیا ہے۔ (ملاحظہ ہو مصحفی کا شعر۔)

شعر میں ربط قائم کرنے کا یہ طریقہ خوب ہے کہ پہلے مصرعے میں جسم کی روحانی سی توصیف کی، کہ وہ اس قدر نازک ہے کہ خود جان کو اس پر حسد ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں خالص طبعی اور جسمانی بات کہی کہ بدن سے اس قدر رنگ/ روشنی پھوٹ رہی ہے کہ لباس ہی رنگین ہو گیا ہے۔ لطف یہ کہ اس توصیف میں بھی ایک طرح کی نزاکت اور روحانیت ہے۔ پھر پورے شعر پر عجب وجد اور ابتہاج کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ شیکسپیئر آئے اور منہ کی کھائے۔ خود میر سے یہ بات دوبارہ نہ ہو سکی۔

کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی
پیراہن اگر پہنے تو اس پہ بھی تہ بیٹھے

(دیوان دوم)

۲/۳۳۴ اس سے ذرا مشابہ مضمون کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۳/۳ جہاں تباہ حالی میں ایک ادائے طنطنہ، ایک خوش طبعی اور وقار ہے۔ یہاں طنطنہ نہیں، لیکن صباحی اور ڈرامائیت ہے۔ متکلم کو اس بات پر ذرا سا رشک بھی ہے کہ ترک رعنا نے کسی کو زخمی اور گرفتار کیا (کاش مجھے بھی یہ اعتبار نصیب ہوتا) اور زخمی ہونے

والے پر ایک گھمنڈ ہے کہ اس کے بدن میں کس قدر خون تھا! (وہ شکار حقیر سمجھا جاتا ہے جو اس قدر لاغر ہو کہ اس کے بدن میں خون ہی نہ ہو۔ ملاحظہ ہو ۲/۳۱۹۔)

مزید نکات ملاحظہ ہوں۔ ''رعنا'' کو عام طور پر ''خوبصورت، دلکش'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل ''رعنا'' دو رنگے گلاب کے پھول کو کہتے ہیں۔ شعر زیر بحث میں رنگوں کی فراوانی ہے۔ (زین، زین پر خون کا رنگ، شکاری کے لباس کا رنگ، گھوڑے کا سرمئی یا tawny چمکیلا رنگ۔) اس اعتبار سے ''ترک رعنا'' کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔ پھر ''رعنا'' کی مناسبت سے ''گل کاری'' بہت خوب ہے۔ ان سب سے بڑھ کر یہ کہ شکار کو ''زینت فتراک'' کہنا۔ ''زینت''، ''رعنا'' اور ''گل کاری'' میں مناسبت تو ہے ہی، یہ نکتہ بھی ہے کہ کچھ شکار ایسے بھی ہیں جن کا درجہ اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ فتراک سے باندھے جائیں تو یہ فتراک کی زینت ہے۔ یعنی تیرا شکار بننا ہم لوگوں کے لئے باعث فخر ہو تو ہو، لیکن ہم بھی تیرے فتراک کی زینت و زین (اور اس طرح اس کے اعزاز) میں اضافہ کرتے ہیں۔ ہم کوئی معمولی شکار نہیں ہیں۔ مصرع اولیٰ کے استفہام نے شعر کی ڈرامائیت میں اضافہ کر دیا ہے۔

۳/۳۲۳ ''کوڑے کے ڈھیر'' کا مضمون باندھنا آسان بات نہیں۔ غالب اور ظفر اقبال یاد آتے ہیں جنھوں نے ''کائی'' کا مضمون میر جیسی بے تکلفی سے باندھا ہے۔

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا سطح آب پر کائی

(غالب)

ہے دود خاک دار بہت پاک ہو ہوا
پانی ہے زیر بار بہت کائی ختم ہو

(ظفر اقبال)

ظفر اقبال کا مصرع اولیٰ ذرا بوجھل ہے، ورنہ تینوں کا کمال یہ بھی ہے کہ ''کوڑا'' یا ''کائی'' جیسا ''غیر شاعرانہ'' مضمون اس قدر روانی اور برجستگی سے بندھا ہے کہ کسی قسم کے احساس آورد (Strain) یا زبان کے ساتھ کسی بھونڈی زیادتی کا پتہ نہیں مضمون بالکل ڈھلا ڈھلایا سامنے آگیا ہے۔ میر نے ''دود سے'' کا

نقرہ رکھ کر مبالغے کا جواب پیدا کر دیا ہے۔ لوہو رونے کے باعث گلخن پر ایک رنگ آ جانا بھی مناسبت کا کرشمہ ہے۔ ''خرمن گل''، ''لوہو''، ''رنگ'' اور گلخن کی مراعات عمدہ ہے۔

زیر بحث شعر اور گذشتہ شعر میں سرخی کی شفق خوب پھولی ہوئی ہے لیکن یہ سرخی زندگی کی نہیں، بلکہ موت کی ہے۔ دونوں شعروں کو پڑھ/سن کر خوف کی جھرجھری سی آتی ہے، کیونکہ ان کے پیچھے جنون کی قوت اور اس کی رعونت ہے۔ ان کا ظاہر تضاد اور باطن طنز پر مبنی ہے، گویا زرد چہرے پر خون مل کر موت کے ذریعہ زندگی کی بھیانک پیروڈی کی گئی ہو، جیسا کہ شیکسپیئر کے ڈرامے (Cymbeline) میں آئموجن (Imogen) اپنے سوتیلے بھائی کلوٹن (Cloten) کی خون میں لت پت لاش دیکھ کر پکار اٹھتی ہے:

O!

Give colour to my pale cheek with thy blood,

That we the horrider may seem to those

Which chance to find us.

(IV, 2 329-332)

(ترجمہ)

آہ!

اور اپنے خون سے میرے پیلے رخساروں کو رنگین کر دے

کہ اگر کوئی ڈھونڈ نکالے تو ہم اس کی نگاہ میں

اور بھی زیادہ کریہہ اور دہشت آگیں معلوم ہوں۔

ملاحظہ ہو ۲۰۴/۵ جہاں اسی قسم کے جنون کا اظہار ہے جیسا شعر زیر بحث میں ہے، لیکن طنز کی وہ صورت نہیں ہے۔

۴۴۴

۱۱۹۰ کیا حال بیاں کریے عجب طرح پڑی ہے
وہ طبع تو نازک ہے کہانی یہ بڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ٹلے آگے سے گردوں
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول پڑی ہے

ایسا نہ ہوا ہوگا کوئی واقعہ آگے
اک خواہش دل ساتھ مرے جیتی گڑی ہے

۴۴۴/۱ مطلع برائے بیت ہے لیکن دلچسپی سے خالی نہیں۔ ''عجب طرح پڑی ہے'' بہت تازہ فقرہ ہے۔اس کے معنی غالباً ''عجب معاملہ آپڑنا، حالت آپڑنا'' وغیرہ ہیں۔لیکن ''طرح پڑنا'' کسی لغت میں نہ ملا۔ فارسی میں بھی ''طرح افتادن'' نہیں ہے، ''طرح انداختن'' اور ''طرح افگندن'' ضرور ہیں، لیکن دونوں کے معنی ہیں ''بناڈالنا۔'' اس لئے زیر بحث شعر میں ''طرح پڑنا'' سے ان کا کوئی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ دوسرا مصرع بھی دلچسپ ہے، کہ کہانی کا غیر دلچسپ ہونا۔یا سننے والے کو ناگوار ہونا، یا اس میں کوئی ناشائستہ بات ہونا معرض بحث میں نہیں ہے۔ ڈر صرف اس بات کا ہے کہ کہانی لمبی ہے، کہیں معشوق کے مزاج نازک پر گراں نہ گذرے۔ ''کہانی یہ بڑی ہے'' بھی خوب ہے، کہ کہانی کے بارے میں کچھ نہ کہا، صرف ''یہ'' کہہ دیا، گویا سب لوگ سمجھ ہی لیں گے کہ کس کہانی اور کس کی کہانی کا ذکر ہو رہا ہے۔

اس زمین میں مصحفی کا دوغزلہ ہے، اور سودا نے بھی غزل کہی ہے۔ سودا کی غزل ان کی بہترین غزلوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ انھیں بھی شاید اس بات کا احساس تھا کہ یہ غزل بہت عمدہ ہوگئی ہے،

چنانچہ مقطعے میں تعلی ہے۔

گو پیر ہوئی شاعری سودا کی جوانو
تم سے نہ کھنچے گی یہ کماں سخت کڑی ہے

لیکن مجموعی حیثیت سے نہ مصحفی کا دوغزلہ، نہ سودا کی غزل، میر کے برابر درجہ رکھتی ہے۔ کڑی کمان کا مضمون جس طرح میر نے اس غزل میں باندھا ہے وہ میرے دعوے کے ثبوت کے لئے کافی ہے۔

کھنچتا ہی نہیں ہم سے قد خم شدہ ہرگز
یہ ست کماں ہاتھ پر اب کتنی کڑی ہے

یہ شعر سودا یا مصحفی کی غزل میں ہوتا تو شاہ کار ٹھہرتا۔ میر کی غزل میں یہ بس اچھا شعر ہے، کیونکہ دو شعر جو میں نے شامل انتخاب کئے ہیں وہ اس سے بہت بلند ہیں۔

۲/۴۴۴ ''گردوں'' کا لفظ اس شعر میں قیامت کا ہے، کیونکہ یہ بمعنی ''آسمان'' تو ہے ہی، لیکن اس کے معنی ''پہیہ''، ''کوئی گول گیند سی شے''، ''تقدیر اور اس کا پہیہ'' اور ''توپ گاڑی'' بھی ہیں۔ ہر اعتبار سے مصرع ثانی میں ''گاڑی'' مناسبت اور رعایت کا شاہکار ہے۔ خاص کر ''توپ گاڑی'' تو بہت ہی عمدہ ہے، کہ آسمان بھی توپ کی طرح تباہ کن ہے، اور توپ گاڑی بھاری ہونے کے باعث پرانے زمانے کی کچی سڑکوں پر اکثر اٹک بھی جاتی تھی۔ (بعض توپیں تو اس قدر بھاری ہوتی تھیں کہ وہ بس ایک جگہ نصب کر دی جاتی تھیں۔) آسمان کے باعث لوگوں کو طرح طرح کی دشواریاں ہوتی ہیں، کیونکہ آسمان کو ظلم اور ناانصافی کا منبع و فاعل کہتے ہیں۔ یہاں مضمون یہ ہے کہ میرا مقصد دلی پورا تو ہو جائے، بس یہ آسمان بیچ میں حائل ہے، وہ ہٹ جاتا تو سب کام بن جاتے۔ گاڑی کا راہ میں اڑ جانا بظاہر محاورہ معلوم ہوتا ہے (برکاتی نے اسے محاورہ فرض بھی کیا ہے) لیکن کسی لغت میں نہیں ملا۔ ممکن ہے یہ میر کا اختراع کردہ استعارہ ہو۔ پرانے زمانے کی کچی سڑکوں پر (جن کی سطح اکثر چکنی مٹی کی ہوتی تھی) گاڑی جب پھنس جاتی تو اسے ایک جم غفیر کی مدد سے اٹھا کر خشک یا سخت زمین پر رکھنے کی سعی کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ عام حالات میں نہ اتنے آدمی ملتے اور نہ ایسی زمین ملتی جس پر گاڑی کو رکھا جاتا۔ لہٰذا گاڑی کا راستے میں اڑ جانا برابر تھا دونوں طرف کی آمد و رفت کے بند ہو جانے کے۔ میر کا کمال یہی ہے کہ وہ بظاہر روزمرہ کی، لیکن دراصل

غیر معمولی بات کہنے میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ یہ کہنا تو سامنے کی بات ہے کہ میری گاڑی اٹک گئی ہے۔ (یہ محاورہ آج بھی بہت عام ہے) یعنی میرا کام رک گیا ہے۔ لیکن میرے راستے میں گاڑی اٹک گئی ہے، یہ غیر معمولہ بات ہے۔ اور اس میں معنی بھی زیادہ ہیں، کیونکہ اس میں متکلم کے پیدل ہونے، لہٰذا بے سروسامان اور معمولی شخص ہونے کا کنایہ ہے۔ بچارا اپنی راہ کسی نہ کسی طرح پیدل گھسیٹ رہا تھا کہ راستے میں ایک بڑی گاڑی اڑی ہوئی نظر آ گئی۔ اب اس کا راستہ ہی رک گیا، جو رہی سہی رفتار تھی جاتی رہی۔

''گردوں'' بمعنی ''آسمان'' کے لئے بھی گاڑی کا استعارہ بہت عمدہ ہے، کیونکہ آسمان کو ''گردوں'' کہتے ہی اسی لئے ہیں کہ اسے خلا میں چکر کھاتا ہوا یا گھومتا ہوا فرض کرتے ہیں۔ غالب ؎

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

''فکر'' بمعنی ''ترکیب'' بھی خوب ہے، کیونکہ ''فکر'' (بمعنی ''سوچ'' اور ''پریشانی'') میں تو متکلم ہے ہی، کہ اس کا راستہ رک گیا ہے۔ اسی ''فکر'' کو (جو غیر عملی شے ہے) ''ترکیب'' (جو عملی شے ہے) کے معنی میں استعمال کرنا کمال سخن طرازی ہے (ملحوظ رہے کہ ''ترکیب، تدبیر'' کے معنی میں ''فکر'' اردو ہے، فارسی/عربی نہیں۔ اس طرح ایک ہی لفظ کو بیک وقت دو زبانوں کے معنی میں برتنا بھی دلچسپ ہے۔) تازگی لفظ کی ایک مثال یہ بھی ہے۔ اور یہ بھی ایک طرح کی معنی آفرینی ہے کہ اس شعر کے بہت سے الفاظ میں ٹ، ڈ اور ڑ کی آوازیں ہیں جن کے باعث کسی بھاری چیز کا احساس ہوتا ہے اور جن کو ادا کرنے میں تھوڑا تھوڑا رکنا پڑتا ہے۔

اب ایک نکتہ اور دیکھئے: آسمان میری راہ میں حارج تو ہے، لیکن دنیا بھی آسمان کے سہارے قائم ہے۔ لہٰذا اگر آسمان میری راہ سے ہٹ جائے تو دنیا ہی ختم ہو جائے گی۔ میرا مقصود پھر بھی نہ پورا ہوگا۔ لہٰذا تمنا پوری کرنے کے لئے جس چیز کی تمنا کر رہے ہیں وہ اگر واقع ہو جائے تو تمناؤں ہی کا قلع قمع ہو جائے گا۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۴۴/۳ مصرع ثانی کا پیکر اس قدر دل ہلا دینے والا اور معنی سے مملو ہے کہ باید و شاید۔ ''خواہش'' کے مونث ہونے کی وجہ سے قدیم الایام میں معصوم لڑکیوں کے زندہ دفن کئے جانے کا بھی خیال آتا ہے۔

(یہ رسم قدیم عرب میں تو تھی ہی، ہندوستان کے بھی بعض علاقوں میں میر کے زمانے تک بلکہ اس کے بعد تک رائج تھی۔) اس انسلاک کے لئے ''گڑی ہے'' کا فقرہ ''دفن کی جارہی ہے'' وغیرہ سے زیادہ پرزور ہے۔ خواہش کے معصوم ہونے، یا اس کے پورا نہ ہوجانے کے باعث اس کے نوعمر ہونے کا بھی تصور موجود ہے۔ غرض کہ ہر طرح سے یہ مصرع موؤدہ کا پیکر خلق کرتا ہے۔ ''واقعہ'' بمعنی ''موت'' سے ہم واقف ہی ہیں، لہٰذا ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ لفظ نہ صرف متکلم کی موت بلکہ نوعمر خواہش کے زندہ گاڑے جانے کی طرف بھی اشارہ کررہا ہے۔

نسبتی تھانیسری کا ایک شعر میر کے مضمون کے کچھ قریب ہے، لیکن میر کی سی کیفیت اور ڈرامائیت نسبتی کے یہاں نہیں۔

جدا زما دل مارا بہ زیر خاک کنید
بہ ایں ستم زدہ دریک مزار نتواں خفت
(مجھے میرے دل سے الگ کہیں دفن کرنا،
کہ اس ستم زدہ کے ساتھ ایک مزار میں
سونا ممکن نہیں۔)

اسی طرح، امیر مینائی بھی مضمون کو چھو کر نکل گئے ہیں، لیکن ان کے یہاں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، تھوڑی سی کیفیت ہے اور ''خاک بھی نہ تھا'' کا بدیع فقرہ ہے۔

دیکھا کفن ٹٹول کے ہم نے امیر کا
اک حسرتوں کی پوٹ تھی اور خاک بھی نہ تھا

نسبتی کے شعر میں دل کے زندہ دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن ہلکا۔ امیر کے شعر میں حسرتوں (= ناآسودہ آرزوؤں) کے دفن ہونے کا مضمون ہے، لیکن معنی کی کثرت نہیں۔ اور میر کی سی ڈرامائیت تو کسی کے یہاں نہیں ہے۔ میر نے دیوان اول میں نسبتی کے مضمون سے واضح استفادہ کیا ہے، لیکن یہاں بھی میر کا انشائیہ اور ڈرامائی اسلوب نسبتی پر بھاری ہے۔

گر ساتھ لے گڑا تو دل مضطرب تو میر
آرام ہو چکا ترے مشت غبار کو

میر نے دیوان اول ہی میں زیر بحث شعر کا مضمون ہلکا کر کے اور کثرت الفاظ کے ساتھ کہا ہے، اس لئے وہ بات نہ آئی۔

حسرت وصل و غم ہجر و خیال رخ دوست
مر گیا میں پہ مرے جی میں رہا کیا کیا کچھ

ایک بات یہ بھی توجہ انگیز ہے کہ میر نے ''اک خواہش دل'' کہا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ بس ایک خواہش تھی اور وہ میرے ساتھ زندہ گڑ گئی۔ دوسرا مطلب یہ ہے کہ بہت سی خواہش تھیں، وہ سب مر گئیں۔ بس ایک باقی رہی تھی اور اسے بھی لوگوں نے میرے لاشے کے ساتھ زندہ گاڑ دیا۔ تیسرا مطلب یہ ہے کہ وہ خواہش کیا ہے، اس کو ظاہر کرنا نہیں چاہتے، صرف یہ کہتے ہیں کہ بس ایک خواہش تھی۔ (یعنی خواہش کی وضاحت نہیں کی۔) درد نے ''ایک'' کا استعمال مندرجہ ذیل شعر میں خوب کیا ہے، لیکن ان کے یہاں معنی سے زیادہ کیفیت کی کثرت ہے۔ مگر کیا شائستہ شعر ہے! یہ انداز درد پر ختم ہو گئے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں تھا ہی کیا ایک مگر دیکھنا

۴۴۵

کوفت سے جان لب پہ آئی ہے
ہم نے کیا چوٹ دل پہ کھائی ہے

ایسا موتی ہے زندۂ جاوید
رفتۂ یار تھا جب آئی ہے

موتی=مرنے والا

۱۱۹۵ مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴۴۵/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن ''جان'' اور ''دل'' کا توازن دلچسپ ہے۔ عرصہ ہوا میں نے لکھا تھا کہ سودا کا اسلوب عام طور پر لفظی توازن کا اسلوب ہے۔ اور میر و غالب کا اسلوب معنوی توسیع اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کا اسلوب ہے۔ لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض بعض شاعروں میں دونوں اسلوب بہ یک وقت ملتے ہیں۔ میں اس رائے پر اب بھی قائم ہوں۔ مجھے توقع ہے کہ اس کتاب کے پڑھنے والے بھی اس بات کو محسوس کریں گے کہ میر کے یہاں سودا کی طرح کے لفظی توازن والے شعر بھی ہیں، اور سودا کے یہاں بھی معنوی توسیع (= معنی آفرینی) اور الفاظ کی جدلیاتی منطق (استعارہ پیکر اور اس طرح کے تخلیقی الفاظ) پر مبنی اشعار بھی ہیں۔

۴۴۵/۲ رعایت اور نئے الفاظ کا شوق اس شعر میں اس درجہ نمایاں ہیں کہ اس کا عشقیہ مضمون (یا جذباتی پہلو) دب گیا ہے۔ حافظ کا مشہور شعر سامنے رکھیے۔

ہرگز نہ میرد آں کہ دلش زندہ شد بہ عشق
ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما
(جس کے دل کو عشق نے زندہ کر دیا وہ کبھی مر
نہیں سکتا۔ دنیا کے ورق پر ہمارا دوام ثبت
ہے۔)

محسوس ہوتا ہے کہ حافظ نے بڑا سنجیدہ اور جذبۂ عشق سے لبریز شعر کہا ہے، اور میر کا شعر محض سطحی ہے۔ لیکن درحقیقت بات اتنی سادہ نہیں۔ حافظ کا شعر بے شک بہت شور انگیز ہے، لیکن میر کے شعر میں تازگی الفاظ، رعایت و مناسبت اور معنی کی فراوانی ہے۔ میر کا شعر سبک ہندی، اور خاص کر اردو کی کلاسیکی غزل کا عمدہ نمونہ ہے اور اس بات کو پھر ثابت کرتا ہے کہ ہماری کلاسیکی غزل میں مضمون اور معنی کو اہمیت حاصل ہے۔ "جذبے کی صداقت، گہرائی، فراوانی" وغیرہ فروعی چیزیں ہیں اور وہ مضمون/معنی کے تفاعل کے طور پر اہم ہیں، بذات خود اہم نہیں۔

میر کا بنیادی مضمون وہی ہے جو حافظ کا ہے، لیکن معنی کے پہلو میر کے یہاں زیادہ ہیں۔ سب سے پہلے "رفتۂ یار" پر غور کریں۔ ایک معنی تو ہوئے "وہ جو معشوق پر، (یا معشوق کے باعث) ہوش گنوا چکا ہو۔" اس کے معنی ہوئے "وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دیوانہ ہو چکا ہو۔" دوسرے معنی ہوئے "وہ جو معشوق میں اس قدر محو ہو کہ گویا دنیا میں ہو ہی نہیں۔" یعنی "وہ جو معشوق کی خاطر، یا عشق میں، دنیا اور دنیا والوں کو ترک کر چکا ہو۔" تیسرے معنی ہوئے "وہ جسے یار نے چلا جانے دیا ہو"، یعنی "وہ جسے معشوق نے ضائع کر دیا ہو۔" چوتھے معنی ہوئے "وہ جو یار کے اندر گم ہو چکا ہو۔" یعنی وہ جو اس کیفیت میں ہو جسے صوفیوں نے "سیر فی اللہ" کا نام دیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/۳۸۸ تا ۴/۳۸۸۔) لہٰذا میر کا یہ فقرہ حافظ کے "دلش زندہ شد بہ عشق" سے زیادہ معنی کا حامل ہے۔

اب لفظ "موتی" پر غور کریں۔ یہ قرآن میں بھی ہے، جہاں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے: اَلَیسَ ذالک بقادر علی ان یحی الموتی (کیا اس کو اس بات پر قدرت نہیں کہ مردوں کو جلا اٹھے؟) ترجمہ مولانا فتح محمد خاں صاحب جالندھری۔ شعر زیر بحث میں یہ لفظ زندۂ جاوید ہونے کے سیاق و سباق میں آیا ہے۔ لہٰذا قرآن کی آیت یہاں پر یاد آنا فطری ہے۔ گویا اللہ تعالیٰ کا ارشاد کہ وہ مرے ہوؤں کو زندہ

کر دینے پر قادر ہے، اس بات کی دلیل بن جاتا ہے کہ جو شخص معشوق حقیقی کے دھیان اور محویت کے عالم میں مرے وہ زندۂ جاوید ہے۔ موتی خاصا غیر معمولی لفظ ہے، کیونکہ دلی کے باہر یہ اب سننے میں کم ہی آتا ہے۔ پہلے بھی یہ بہت مانوس نہ تھا، چنانچہ میر کے بہت سے مرتبین نے اسے موتی پڑھا ہے۔ فورٹ ولیم والے کلیات میں بھی ''موتی'' درج ہے، لیکن صحت نامے میں صراحت کر دی گئی ہے کہ یہ ''موتی'' ہے۔ نول کشور ۱۸٦۸ اور عباسی اور کلب علی خاں فائق میں ''موتی'' ہے جلد اول میں ''موتی'' پر بحث کرتے ہوئے میں نے لکھا ہے (صفحہ ۱۷) ''یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اسے موتی پڑھا ہے۔'' جناب فرید احمد برکاتی فرماتے ہیں کہ ''موتی'' (الف مقصورہ سے) کے معنی ''مرنے والا'' نہیں۔ ''مرنے والے'' ہوتے ہیں... شعر میں جمع کا محل نہیں ورنہ دوسرے مصرعے کو ''رفتہ یار تھے تب آئی ہے'' کرنا پڑے گا اور پہلے مصرعے میں ''ایسے موتی ہیں... زیر نظر فرہنگ میں اس لفظ کو موتی مع یائے نسبتی بمعنی موت والا مراد متوفی درج کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ موتی یا موتی کی کوئی مناسب تشریح سمجھ میں نہیں آتی کہ میر نے موت پر ''ی'' کا اضافہ کر کے اسم فاعل مراد لیا ہے۔'' برکاتی صاحب کا بیان ختم ہوا۔

اس بات سے قطع نظر کہ ''موت'' سے ''موتی'' اگر چہ قاعدے کے لحاظ سے درست ہے، لیکن صوتی اعتبار سے انتہائی بھونڈا ہے، اور یہ بات میر سے مستبعد ہے کہ میر نے ''موتی'' بمعنی ''مرنے والا'' لکھا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نسخۂ فورٹ ولیم میں موتی ہی ہے۔ اور یہ لفظ اس قدر شاذ ہے کہ کئی مرتبین میر نے اسے ''موتی'' پڑھا ہے۔ لہٰذا یہ بات الگ ہے کہ میر نے غلط لکھا کہ صحیح، بیان بہر حال قائم رہتا ہے کہ موتی نادر لفظ ہے۔ برکاتی صاحب کا یہ قول بالکل درست ہے کہ عربی قاعدے کی رو سے موتی واحد نہیں جمع ہے۔ اور خود قرآن پاک کی آیت، جو میں نے نقل کی، اس کے ثبوت کے لئے کافی و وافی ہے۔ لیکن عربی کی بہت سی جمعیں اردو میں واحد آتی ہیں، مثلاً احوال، اخبار، طوائف، اخلاق، وغیرہ۔ موتی بھی دلی میں بالاتفاق واحد بولا جاتا ہے یعنی میت یا موت۔ یہ ضرور ہے کہ عالم قسم کے لوگ اسے اس معنی میں کم بولتے ہیں، لیکن کوئی بھی دلی والا موتی بمعنی میت/مٹی/موت پہچان لے گا۔ مزید یہ کہ آتش نے کم سے کم دو شعروں میں موتی استعمال کیا ہے۔ اور کیوں نہ ہو، جب وہ میر کے مضامین کو بکثرت برتتے تھے۔

(۱) نہیں جس کا کوئی اس کا خدا ہے پوچھنے والا
اٹھاتے ہیں ملائک آکے بے وارث کے موتی کو

(۲) دل پژمردہ ہوتا ہے شگفتہ کوے جاناں میں
ہوائے باغ جنت زندہ کر دیتی ہے موتی کو

یہاں پہلے شعر میں موتی بے شبہہ واحد ہے، اور دوسرے شعر میں بھی موتی کا واحد ہونا قطعی ممکن ہے۔ جناب شاہ حسین نہری نے مطلع کیا ہے کہ ان کے علاقے (اورنگ آباد) میں ''موتی'' اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ اگر کوئی کہیں مر جائے تو کہتے ہیں فلاں کے گھر میں موتی ہو گئی۔

اب شعر کی مزید خوبصورتیوں پر غور کریں۔ ''آئی'' بمعنی ''موت'' بھی ہے، اور اس مفہوم میں یہ موتی کے ضلعے کا لفظ ہے۔ آئی بمعنی آنا کا ماضی اور ''رفتہ'' بمعنی ''رفتن'' کا ماضی میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ سید محمد خاں رند نے مضمون کو تھوڑا سا بدل کر کہا ہے، لیکن ان کا استفادہ بہتر ہے آتش وغیرہ کے استفادے سے، کیونکہ ان کا شعر مکمل ہے اور مضمون میں مابعد الطبیعاتی وسعت ہے

اس کے کشتے ہیں زندۂ جاوید
نیستی ان کی عین ہستی ہے

۴۲۵/۳ یہ کیفیت کا بہترین شعر ہے، لیکن یہاں بھی میر رعایت سے باز نہیں آئے ہیں۔ ''مجنوں'' نہ صرف قیس کا لقب تھا، بلکہ خود اس کے معنی بھی دیوانہ، جنون زدہ'' ہیں۔ لہٰذا ''مجنوں'' اور ''دوانے'' میں مناسبت ہے۔ اس مناسبت سے معنی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے، ورنہ مصرع یوں کر دیں تو معنی کا ایک بڑا حصہ کم ہو جائے ہے

کیا بچارے نے موت پائی ہے

لفظ ''دوانے'' میں تحسین، احترام، محبت، رنج سبھی کچھ ہے، جب کہ ''بچارے'' میں بس ذرا سا رنج ہے، اور وہ بھی نہایت رسمی قسم کا۔ لفظ ''مجنوں'' اور ''دوانہ'' کو یک جا کرنے میں تکرار نہیں ہے، بلکہ مجنوں بطور علم اور دوانہ بطور اسم صفت ایک دوسرے کو مضبوط کر رہے ہیں۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ خود لفظ ''دوانہ'' میں بھی اس جگہ ایک علمیت ہے، گویا مجنوں کا دوسرا نام ''دوانہ'' ہو۔ مصرع ثانی میں انشائیہ بھی خوب ہے، کیونکہ اس میں لفظ ''دوانے'' کی طرح تحسین، احترام، محبت، استعجاب سبھی تاثرات موجود ہیں۔ پھر مجنوں اور دیوانے کی مناسبت سے ''عقل گم ہے'' بھی بہت خوب ہے۔

ان سب تشریحات کے باوجود شعر میں بعض پہلو مبہم رہ جاتے ہیں۔ مجنوں کو مرے تو عرصہ ہوا۔ لیکن شعر کا انداز کچھ ایسا ہے جیسے کسی تازہ واقعے پر رائے زنی ہو رہی ہو۔ گویا متکلم کے لئے مجنوں اور لیلیٰ کا افسانہ/ واقعہ گذر نہیں چکا، بلکہ ہر وقت، فوری طور پر، اس کی آنکھوں کے سامنے رہتا ہے۔ پھر مجنوں کی موت میں کوئی ایسی خاص ڈرامائی بات نہیں (جیسی مثلاً فرہاد یا ہیر کی موت میں تھی) کہ اس کا تذکرہ خاص طور پر کیا جائے۔ ممکن ہے مراد یہ ہو کہ مجنوں دراصل مرا نہیں بلکہ زندۂ جاوید ہے، اور عقل اس بات پر محوِ حیرت ہے کہ ایک معمولی بادیہ نشین کو موت کے بدلے حیات جاوداں نصیب ہوئی۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ مجنوں کی موت سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس کی موت عالم دیوانگی میں ہوئی۔ لیکن اس کی دیوانگی میں بھی ایک فرزانگی تھی اور سینٹ فرانس کی طرح چرند و پرند اس سے مانوس تھے۔ یا پھر مراد یہ ہو کہ فارسی، بلکہ دنیا کے تین بڑے شاعروں، نظامی، خسرو اور جامی نے مجنوں کے عشق پر مثنویاں لکھیں یہ اعزاز اور کسی کو بھی نصیب نہ ہوا۔ امکانات کی یہ کثرت اور تنوع شعر کے لطف میں اضافہ کرتے ہیں۔

۴۴۶

دانستہ اپنے جی پر کیوں تو جفا کرے ہے
اتنا بھی میرے پیارے کوئی کڑھا کرے ہے

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

اس بت کی کیا شکایت راہ و روش کی کریے
پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے

ایک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

۴۴۶/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون کو ۴/۱۳۷ پر بہت ہی بہتر ادا کیا ہے۔

۴۴۶/۲ کیفیت، اور پیکر کی تازگی (سینے کے اندر کوئی دل کو ملتا رہتا ہے) کے لحاظ سے یہ شعر غیر معمولی ہے۔ مصرع اولیٰ میں ابہام بھی خوب ہے۔ (۱) ہمیں یہ نہیں معلوم کہ عشق کا طور کیا ہوتا ہے۔ یعنی ہمیں معلوم نہیں کہ عشق اپنے لوگوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ (۲) ہمیں عشق کا طریقہ نہیں معلوم۔ یعنی ہم عشق کرنا نہیں جانتے۔ اس شعر کا مضمون (خاص کر مصرع ثانی کا پیکر) میر کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ کئی شعرا نے اس کی تقلید کی ہے۔ خود [illegible] کئی بار کہا ہے۔

کس غم میں مجھ کو یارب یہ مبتلا کیا ہے
دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

(دیوان دوم)

عشق و محبت کیا جانوں میں لیکن اتنا جانوں ہوں
اندر ہی سینے میں میرے دل کو کوئی کھاتا ہے

(دیوان پنجم)

اس مضمون پر شیفتہ کا شعر زباں زد خاص و عام ہے۔

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

سینے میں آگ کا مضمون اوروں نے بھی کہا ہے۔ بعض مثالیں ۱/۲۲۵ پر ملاحظہ ہوں۔ فانی نے کانٹے کا پیکر خوب استعمال کیا ہے۔

معلوم نہیں کیا ہے محبت لیکن
کانٹا دل میں کھٹک رہا ہے کوئی

اس میں کوئی شک نہیں کہ فانی کا شعر بہت خوبصورت ہے، لیکن سینے کے اندر دل کو ملنے کا مضمون میر کے بعد صرف جرأت کے یہاں نظر آیا۔ معلوم ہوتا ہے جرأت نے میر کا جواب لکھا۔ اور ایمان کی بات یہ ہے کہ خوب لکھا۔

پوچھو نہ ہجر کی شب جرأت سے میرے صاحب
دل ساری رات جیسے کوئی ملا کیا ہے

۴۳۶/۳ لفظ ''پردہ'' اس شعر میں بڑے غضب کا ہے۔ اس کے حسب ذیل معنی یہاں مناسب ہیں۔ (۱) چھپ کر۔ (۲) آڑ لے کر۔ (۳) بہانے سے۔ (۴) شکل میں۔ داغ تو صرف یہاں تک پہنچے تھے۔

ہے وہی قہر وہی جبر وہی کبر و غرور
بت خدا ہیں مگر انصاف نہ کرنے والے

لیکن میر (یعنی اس شعر کے متکلم) نے ایک طرف تو بتوں کو ہی خدا قرار دے یا، اور دوسری طرف یہ کہا کہ اللہ نے بت بنائے ہیں اس لئے وہ ہم عاشقوں کے ساتھ سخت معاملہ کریں۔ تیسری طرف میر (یا ان کا متکلم) یہ کہہ رہا ہے کہ بت بھی خدا کا جلوہ ہیں۔ یا خدا کے جلوے کے حامل ہیں۔ پھر ایک پہلو یہ بھی ہے کہ خدا براہ راست کام نہیں کرتا۔ بلکہ اسباب ایسے پیدا کرتا ہے کہ جن کے باعث عاشقوں کی زندگی مشکل ہو۔ سردار جعفری نے صحیح لکھا ہے کہ بعض اوقات میر کا ''محبوب'' معشوق حقیقی یعنی خدا کی ذات میں بھی گم ہوجاتا ہے... اس محبوب کی راہ وروش کی شکایت کرتے وقت میر بے باک ہوجاتے ہیں اور کہہ دیتے ہیں کہ پردے میں بدسلوکی ہم سے خدا کرے ہے۔'' لیکن ہمیں یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہئے کہ میر (یا کلاسیکی شعرا) کے یہاں اس طرح کے بیانات مضمون کی خاطر بھی ہیں، اور ان کو سراسر ذاتی بیان قرار دینا ان کے معنی کو محدود کردینا ہے۔ چنانچہ یہی میر جو بتوں کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں، اس کے برعکس بھی کہتے ہیں کہ زمانے کی شکایت ہو یا آسمان کی، کنایہ اسی معشوق ہی سے ہے۔

دہر کا ہو گلہ کہ شیوۂ چرخ
اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

(دیوان دوم)

شیخ عطار نے ''تذکرۃ الاولیاء'' میں لکھا ہے کہ جب حضرت ذوالنون مصری کو اللہ نے اٹھالیا تو لوگوں نے آپ کی پیشانی پر یہ کلمات لکھے ہوئے دیکھے: ھذا حبیب اللہ مات فی حب اللہ وھذا قتیل اللہ مات من سیف اللہ ۔ (یہ اللہ کا حبیب ہے، اللہ کی محبت میں مرا، اور یہ اللہ کا قتیل ہے، اللہ کی تلوار سے مرا۔) ظاہر ہے کہ میر کا شعر اس کیفیت کو نہیں پہنچتا۔ لیکن اس کا سلسلہ وہی ہے، کہ عاشق تک جو کچھ پہنچے اسے وہ معشوق حقیقی کی طرف سے سمجھے۔ میر کے شعر میں بے صبری ہے، کہ وہ صعوبات عشق کو بدسلوکی سے تعبیر کررہے ہیں۔ یا پھر یہ کہ معشوق مجازی کی طرف سے جو دل شکنی یا بدسلوکی ہوتی ہے اسے وہ (۱) تقدیر الٰہی قرار دیتے ہیں یا (۲) اللہ کے اشارے پر مبنی قرار دیتے ہیں۔ یا پھر (۳) معشوق مجازی کو خدا کا پردہ قرار دیتے ہیں۔ ہر صورت میں معشوق حقیقی اور معشوق مجازی کی طرف اشارہ مشترک رہتا ہے۔ یہ تہ داری ہماری غزل کا خاصہ ہے۔ اس کی بنا پر طرح طرح کے ابہام پیدا ہوتے ہیں۔ قدر بلگرامی نے غالب کو اپنی غزل اصلاح کے لئے بھیجی مطلع تھا۔

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو
ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف ''ہو'' کو ''ہیں'' کر دیا اور لکھا، ''صیغۂ جمع رکھ دیا تا کہ خوباں اور بتاں کی طرف ضمیر راجع ہو یا شخص واحد کی طرف... اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔'' یعنی بنیادی بات یہ ہے کہ کلام تہ دار ہو، اس سے ایک سے زیادہ مقصود حاصل ہو سکیں۔ معنی آفرینی اسی طرز کلام کو کہتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر میں کچھ میر کا سا مضمون اس شوخی اور خوش طبعی لیکن اندر اندر سنجیدگی سے بندھا ہے کہ بے ساختہ داد نکلتی ہے۔ جو لوگ بعض مغربی شعرا کے بارے میں اس بات پر صفحے کے تحسینی صفحے سیاہ کر دیتے ہیں کہ ان کے یہاں یہ بات نہیں کھلتی کہ شاعر سنجیدہ ہے یا ہمارا/اپنا/مخاطب کا مذاق اڑا رہا ہے ان کو چاہئے کہ اردو فارسی غزل کی تہ داریاں دیکھیں بہر حال ظفر کا شعر ہے۔

میں نے پوچھا اس سے تیرا کیا ہوا حسن و شباب
ہنس کے بولا وہ صنم شان خدا تھی میں نہ تھا

میر کے شعر میں ''بدسلوکی'' بھی دلچسپ لفظ ہے، کیونکہ بظاہر یہ لفظ معشوق کے ظلم و جور کے لئے بہت ہلکا ہے۔ ''بدسلوکی'' تو اس وقت بولتے ہیں جب (مثلاً) کوئی کسی کو بزم سے نکال دے۔ یا حقارت سے گفتگو کرے۔ یہاں میر نے اسے معشوق/خدا کے معاملات سے متعلق کر کے عشق کو روزمرہ زندگی سے قریب کر دیا ہے، اور خود معشوق حقیقی کو گویا زمین پر اتار لیا ہے۔ یہیں سے میر کے شعر میں یہ نکتے بھی نکلتے ہیں کہ (۱) میں معشوق کی کیا شکایت کروں، یہاں تو خدا بھی چھپ کر ہم سے سخت سلوک کرتا ہے۔ (۲) بت ہمارے سامنے ہیں، خدا پوشیدہ ہے، پوشیدہ رہ کر بھی اس کا سلوک سخت ہے۔ یا للعجب۔

۴۴۶/۴ یہ شعر ایک طرح سے گذشتہ شعر کی شرح، یا اس پر اظہار رائے ہے۔ لیکن اس میں دلچسپ ترین بات یہ ہے کہ پردے میں مطلب کو ادا کرنے کے باعث میر کو ''آفت زمانہ'' کہا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ اس شخص کو آفت زمانہ کہتے جو اپنی بات کو کھول کھول کر ادا کرتا، اور اس طرح فتنے کا دروازہ کھولتا۔ لیکن کہا یہ جا رہا ہے کہ میر اپنے سارے مطلب پردے میں ادا کرتا ہے۔ لہٰذا اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس جگہ اور جس زمانے کا ذکر ہے وہاں کسی قسم کی پابندی ہے، یا آزادانہ گفتگو کو برا سمجھا جاتا ہے، یا پھر

میر کے دل میں ایسے اسرار ہیں جن کو ظاہر کرنے میں فتنے یا غلط فہمی کا اندیشہ ہے۔ لیکن میر پھر بھی انھیں پردوں، استعاروں کی صورت میں ظاہر کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص آفت زمانہ تو ہوا ہی، کیونکہ جو بھی اس کی بات سمجھ لے گا وہ ان اسرار سے واقف ہو جائے گا جن کے افشا میں فتنے اٹھ کھڑے ہونے کا امکان ہے۔

اس سلسلے میں ۱/ ۳۶ بھی ملاحظہ ہو جہاں میر نے ریختہ کو سخن کا پردہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہی پردہ یا یہی سخن پھر ان کا فن ٹھہرا۔ شعر زیر بحث میں لفظ ''مطلب'' بھی خوب ہے، کیونکہ اس کے دو معنی ہیں۔ (۱) وہ باتیں جن کا کہنا مقصود ہے، یعنی اپنا مافی الضمیر۔ (۲) اپنے مطلب کی باتیں، مثلاً ''مجھے تم سے عشق ہے'' وغیرہ۔ معنی (۱) سے ''معشوق کی باتیں'' بھی مراد ہو سکتی ہے، جیسا کہ مولانا روم کے مشہور شعر میں ہے۔

خوشتر آں باشد کہ سر دلبراں
گفتہ آید در حدیث دیگراں
(بہتر یہی ہوتا ہے کہ معشوقوں کے
اسرار دوسروں کی باتوں (کے
پردے) میں ادا ہوں۔)

''اک آفت زماں ہے''، تحسینی بھی ہو سکتا ہے جس طرح بعض حالات میں ''ظالم''، تحسینی لفظ ہو سکتا ہے۔ لہٰذا پردے پردے میں بات کرنے والا شخص گویا اس فن کا ماہر ہوا، کہ کچھ کہتا بھی نہیں، اور سب کچھ کہہ دیتا ہے۔

۴۴۷

۱۲۰۰ کار دل اس مہ تمام سے ہے
کاہش اک روز مجھ کو شام سے ہے کاہش=گھٹنا

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

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

۴۴۷/۱ مطلع یہاں بھی برائے بیت ہے۔لیکن کئی دلچسپ رعایات کے باعث خالی از لطف بھی نہیں۔''مہ تمام'' کے اعتبار سے ''کاہش'' اور ''شام'' دلچسپ ہیں۔''کاہش'' اور ''مہ'' میں مناسبت ہے۔''تمام'' اور ''کاہش''، اور ''مہ'' اور ''شام'' میں رعایت ہے۔''روز'' سے مراد ''ہر روز'' ہے،لیکن پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ ''اک روز'' یعنی بس ایک ہی دن کی بات ہو رہی ہے۔ایسا اسلوب ہمیشہ خوش گوار تناؤ پیدا کرتا ہے۔''روز''، ''مہ تمام'' اور ''شام'' میں رعایت ظاہر ہے۔

۴۴۷/۲ یہ شعر سادگی میں کثیر المعنویت اور ابہام کا عمدہ نمونہ ہے۔سامنے کے معنی تو ہیں کہ اگر چہ میرے سب شعر خواص پسند ہیں، یعنی خواص کو پسند آنے کے لائق ہیں، لیکن مجھے بوجہ کم قدری یا کسی اور مجبوری کے باعث عوام سے بات کرنا پڑتی ہے۔ذرا سا غور کریں تو کم سے کم چار معنی اور سمجھ میں آتے ہیں۔(۱) میرے شعر خواص کو پسند آتے ہیں، لیکن میں ان کی پروا نہیں کرتا، میں تو عوام سے بات کرتا

ہوں۔ (۲) میرے شعر خواص پسند ہیں، لیکن ان کو شعر سنانا بیکار ہے۔ یا وہ لوگ میرے شعروں کے اہل نہیں، یا انھیں ان شعروں سے کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ لہٰذا میں عوام کو اپنا مخاطب بناتا ہوں۔ (۳) میرے شعر تو اس قابل ہیں کہ خواص انھیں پسند کریں، لیکن میرا اصل پیغام تو عوام کے لئے ہے، کیونکہ مجھے ان کی اصلاح منظور ہے، یا ان کی روحانی ترقی منظور ہے۔ (۴) میرے شعر تو خواص کے لئے ہیں، لیکن میری گفتگو عوام کے لئے ہے۔ یعنی عوام میرے اشعار نہ سمجھیں گے، میں ان سے عام فہم زبان میں بات چیت کرتا ہوں۔ میری شاعری کے مفروضی سامعین (target audience) خواص ہیں، اور میری گفتگو کے مفروضی سامعین (target audience) عوام ہیں۔

ظاہر ہے کہ ان میں سے بعض معنی کو سیاسی رنگ دے کر میر کو ''عوامی'' شاعر ثابت کیا جا سکتا ہے، اور اس تعبیر کے لئے کلام میر سے سند بھی لائی جا سکتی ہے، مثلاً

جیسی عزت مری دیواں میں امیروں کے ہوئی
ویسی ہی ان کی بھی ہوگی مرے دیوان کے بیچ

(دیوان دوم)

لیکن کسی متن کی ایسی تعبیر کرنا جس کا وجود صاحب متن کے زمانے میں ممکن نہ رہا ہو، غلط تو نہیں، لیکن ذرا مخدوش ضرور ہے۔ لیکن یہاں تک تو بہر حال کوئی ہرج نہیں کہ ''عوامی/سیاسی'' معنی بھی اس شعر کے ایک معنی قرار دے لئے جائیں۔ اسی طرح، ایک فلسفیانہ معنی بھی ممکن ہیں۔ جیسا کہ آگے بیان ہوگا، ان معنی کا حوالہ ابن رشد کے تصورات پر قائم ہوتا ہے۔

مسلمان مفکروں کے یہاں بہت شروع ہی میں اس مسئلے پر غور وفکر اور بحث وتمحیص کا دروازہ کھل گیا تھا کہ بہت سے ''فلسفیانہ'' مسائل ایسے ہیں جو عقل کی رو سے ثابت ہیں، لیکن جو مذہب یا عقیدے کی رو سے غلط یا ناممکن ہیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس، بہت سے مذہبی، اور عقیدے پر مبنی، معاملات ہیں جو عقل کی رو سے ثابت نہیں ہو سکتے۔ پھر ایسی صورت میں ''فلسفی'' کو کیا راہ اختیار کرنی چاہئے؟ ظاہر ہے کہ عقل اور کشف، اور استدلال اور عقیدے میں اکثر تباین ہو جاتا ہے۔ اور ''فلسفی'' (یعنی وہ شخص جو کائنات کو عقل واستدلال کی روشنی میں سمجھنا چاہتا ہے) کے لئے نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقل سے دست بردار ہو، اور نہ یہ ممکن ہے کہ وہ عقیدے سے دست بردار ہو۔ ابن رشد نے اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ ''فلسفہ'' اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں۔ دونوں کی سچائیاں الگ الگ عالم سے ہیں۔ اور یہ لازم نہیں کہ جو چیز فلسفے

کے عالم میں سچ ہو، وہ عقیدے کے عالم میں بھی سچ ہو۔ ابن رشد کے اس حال کو عام مسلمان معاشرے نے قبول نہیں کیا، لیکن مغرب میں اسپنوزا (Spinozo) اور پھر کانٹ (Kant) نے بظاہر از خود ایسے نتائج نکالے جو ابن رشد کے نتائج سے مشابہ ہیں۔ اسپنوزا نے دو طرح کی سچائیوں میں فرق کیا۔ ایک کو اس نے "عام لوگوں کے لئے قابل قبول سچائی" (Vulgar acceptable truth) کہا۔ (Vulgar بمعنی "سفیہانہ" نہیں، بلکہ بمعنی "عام") اور دوسری کو اس نے فلسفیوں کے لئے قابل قبول سچائی (Philosopher's acceptable truth) کہا اور قرار دیا کہ دونوں میں تطابق نہ ضروری ہے اور نہ ممکن۔ کانٹ نے اپنے طور پر اس مسئلے کا حل یہ پیش کیا کہ بعض معاملات خالص عقل کے دائرے سے باہر ہیں اور وہ بس اس لئے صحیح ہیں کہ سب لوگ انھیں صحیح مانتے ہیں۔ کانٹ کا کہنا تھا کہ انسانی عقل میں یہ قوت ہی نہیں کہ وہ خدا، انسانی آزادی، لافانیت وغیرہ تصورات کا ادراک کر سکے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ میر کے زیر بحث شعر کی ایک تعبیر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میری باتیں تو دراصل حقیقی سچائیوں کی حامل ہیں، یعنی ایسی سچائیوں کی جو فلسفی کو قابل قبول ہوں، یا پھر وہ کانٹ کی طرح کی سچائیاں ہوں جو انسانی دماغ سے ماورا ہیں۔ لیکن مجھے عوام سے گفتگو کرنی ہے، لہٰذا میں اپنی بات کو ان کی سطح تک محدود رکھتا ہوں۔ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ ہم اس شعر کی جو بھی تعبیر کریں۔ لیکن اس کا مضمون یہی رہتا ہے کہ ہمیں جو کہنا چاہئے، یا ہم جو کہنا چاہتے ہیں، وہ اس بات سے بہت مختلف ہے جو ہم کہتے ہیں۔ بقول الیٹ (T.S. Eliot) "ہر نظم ایک کتبۂ مزار ہے۔"

ممکن ہے میر نے شاکر ناجی سے کچھ استفادہ کیا ہو۔

کیوں پسند اس شاہ خوباں کو نہیں
شعر میرا ورد خاص و عام ہے

ناجی کے شعر میں پر لطف تناؤ یہ ہے کہ شاہ خوباں کو متکلم کا شعر شاید اسی لئے پسند نہیں کہ اس کا شعر ورد خاص و عام ہے۔ خود میر نے ایک شعر میں عجب طنطنہ اور رنج بھری بات کہی ہے۔

گفتگو ناقصوں سے ہے ورنہ
میر جی بھی کمال رکھتے ہیں

(دیوان اول)

گویا ایک سطح پر متکلم/ میر کو اعتراف ہے کہ میں مکمل کمال سخن کا اظہار نہیں کرتا، کیونکہ میرے سننے والے ناقص ہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ میں خود تو صاحب کمال ہوں، لیکن میرے سننے والے ناقص ہیں اور میرے کمال تک نہیں پہنچ سکتے۔ عرفی نے غالباً اسی جذبے کے تحت کہا تھا۔

حدیث مطلب ما مدعاے زیر لبی ست
کہ اہل بزم عوام اند و گفتگو عربیست
(ہمارے مقصد کی بات وہ مدعا ہے جو
زیر لب بیان ہو، کیونکہ اہل بزم تو عامی
ہیں اور میری بات عربی (خواص کے
لئے) ہے۔)

ولی نے بھی کہا ہے۔

اے ولی قدر ترے شعر کی کیا بوجھے عوام
اپنے اشعار کو ہرگز تو نہ دے جز بخواص

۴/۴۴۷ یہ شعر گویا گذشتہ شعر پر شرح (Commentary) یعنی اظہار خیال ہے۔ اگر دیوان دوم ہی کا یہ شعر سامنے ہو تو بات اور واضح ہو سکتی ہے۔

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی سیر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

یعنی متکلم/ میر پر کوئی مضمون بند نہیں۔ وہ زمین، آسمان، جسم، روح، بھوک، سیرابی، نفرت، محبت، ہر مقام سے (یا ہر مقام کے بارے میں) گفتگو کر سکتا ہے۔ لہٰذا اس کو سمجھنے والا بھی ایسا ہونا چاہئے جس کی نظر اتنی ہی گہری اور جس کا روحانی / باطنی سفر اتنی وسعتوں کو محیط ہو۔ محمد حسن عسکری نے ''مقام'' سے مقام صوفیا مراد لی ہے اور کہا ہے کہ یہاں اشارہ یہ ہے کہ ہم مختلف مقامات عرفا سے گذرتے رہتے ہیں اور وہاں کی بات کرتے ہیں۔ لہٰذا ہمیں وہی سمجھ سکتا ہے جو ان مقامات سے آگاہ ہو۔ اس مفہوم میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن شعر کو اسی تک محدود کر دینا ٹھیک نہ ہوگا۔ دیوان دوم کا جو شعر میں نے نقل کیا اس سے تو یہ صاف

ظاہر ہی ہے کہ "مقام" سے مراد کیفیت کے علاوہ جغرافیائی مقام، تجربے کے مختلف منازل وغیرہ بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، "مقام" سے "مقام موسیقی" مراد لینے میں بھی کوئی ہرج نہیں۔ خاص کر جب میر کو اپنے شعر کے آہنگ، اور اس کے تنوع کا خاصا احساس بھی تھا۔ اگلا نکتہ یہ ہے کہ فارسی میں بات کو سمجھنے یا سمجھ جانے کے لئے "بہ سخن رسیدن" اور اردو میں "بات تک پہونچنا" مستعمل ہے۔ اس اعتبار سے "سخن" اور "مقام" میں ضلعے کا ربط ہے۔

مصرع اولیٰ کے انشائیہ/ استفہامیہ کو اگر فجائیہ فرض کریں تو ایک دلچسپ معنی یہ نکلتے ہیں کہ میر کو سمجھنا کس قدر سہل ہے! وہ ہر بات ایک مقام (درجے صوفیانہ مقام، مقام موسیقی وغیرہ) کے حوالے سے کہتا ہے۔ اگر وہ مقام معلوم ہو جائے، یا یہی بات معلوم ہو جائے کہ میر کے سخن میں مقامات کو مرکزی مقام حاصل ہے، تو اس کو سمجھنا بہت سہل ہو جائے۔ دلچسپ شعر ہے۔

۴۴۸

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے

۱/۴۴۸ اس مضمون کا ایک شعر ہم ۲۵۵/۳ پر دیکھ چکے ہیں۔

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

(دیوان اول)

اس شعر کی بعض خوبیوں کا مطالعہ ہم نے ۲۵۵/۳ کے تحت کیا ہے۔ اسے خان آرزو کا تقریباً ترجمہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

بود مشکل گر آساں نسخۂ جامع بدست افتد
کند تا آدمی پیدا فلک بسیار می گردد

(یہ بڑی مشکل بات ہے کہ کوئی جامع نسخہ آسانی سے
ہاتھ آجائے۔ جب تک کہ وہ آدمی پیدا کرے کرے
فلک کو بہت چکر کاٹنے پڑتے ہیں۔)

خان آرزو کے شعر میں ربط کی ذرا کمی ہے۔ میر نے زیر بحث شعر میں مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہنے اور دوسرے مصرع میں صاحب نظر بننے کا مضمون رکھ کر بات مکمل کر دی۔ مہر و مہ کی آنکھیں لگی رہی ہیں کہ متعدد مطلب ہو سکتے ہیں۔ (۱) مہر و مہ نے برسوں انتظار کیا ہے۔ (آنکھیں لگی رہنا=انتظار کرنا۔) (۲) مہر و مہ نے ٹکٹکی لگا کر دیکھا ہے، یعنی مہر و مہ نے بہت غور و فکر (Concentrate) کیا ہے۔ ایک لمحے کے لئے بھی غافل نہیں ہوئے ہیں۔ (۳) مہر و مہ نے ہم کو برسوں تک اپنی نگاہوں میں رکھا ہے، یعنی

وہ ہمیں دیکھا کیے ہیں۔ اس مضمون کی رو سے متکلم خود کو مہر و مہ کا ''نظر کردہ'' بتا رہا ہے، جس طرح صوفیا اپنے خاص لوگوں پر روحانی نظر ڈال کر انھیں نظر کردہ کرتے تھے اور روحانی قوت سے مالا مال کرتے تھے۔

آنکھیں لگی رہنے کے اعتبار سے صاحب نظر بننا خوب ہے۔ یا یوں کہیں کہ مصرع اولیٰ میں آنکھیں لگی رہنے کا ذکر نہ ہوتا تو ''صاحب نظر'' میں وہ لطف نہ ہوتا۔ ''صاحب'' کی تکرار بھی خوب ہے، کہ پہلا تو خطابیہ ہے (اے صاحب!) اور دوسرا مرکب کا مضاف ہے۔ ممکن ہے ''صاحب'' بمعنی ''ساتھی'' ہو، اور شعر کا مخاطب کوئی دوست یا معشوق ہو، کہ تمھارے ساتھیوں میں سے ہم جیسا صاحب نظر تب بن سکتا ہے جب مہر و مہ کی آنکھیں برسوں لگی رہی ہوں۔ ہم جیسا شخص آسانی سے نہیں پیدا ہوتا۔ ایک امکان یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ''صاحب'' سے اللہ تعالیٰ مراد ہو۔ شاہ عبدالقادر صاحب دہلوی کے ترجمۂ قرآن میں جگہ جگہ ''اللہ تعالیٰ'' کی جگہ ''اللہ صاحب'' ملتا ہے۔ اور ''قطب مشتری'' (مصنف وجہی/وجیہی) میں ہے۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے
اس آسان ہووے جو مشکل اچھے

اس اعتبار سے، اقبال کی طرح میر بھی اللہ تعالیٰ کے سامنے اپنی قدر و قیمت بیان کر رہے ہیں، کہ اے اللہ، ہم جیسا صاحب نظر آسانی سے نہیں بنتا (یہ تیرا ہی قانون ہے۔) خالق کے سامنے مخلوق اپنی قدر و قیمت کا اظہار کرے اور اس کو جتائے کہ ہم اپنا مثل نہیں رکھتے، یہ مضمون پرانی شاعری میں عام ہے۔ اسی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ معشوق کے سامنے عاشق اپنی خوش قیمتی اور رفیع الوقتی کا اظہار کرے۔ چنانچہ حافظ کا مشہور شعر ہے۔

شبے مجنوں بہ لیلیٰ گفت کاے معشوق بے ہمتا
ترا عاشق شود پیدا ولے مجنوں نہ خواہد شد
(ایک رات مجنوں نے لیلیٰ سے کہا کہ اے بے نظیر
معشوق، تجھے عاشق تو بہم پہنچ جائیں گے لیکن مجنوں
نہ ہوگا۔)

دیوان سوم

ردیف ی

۴۴۹

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جاے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

۴۴۹/۱ یہ مضمون صوفیوں میں بہت مقبول ہے کہ دل اگرچہ بظاہر محدود ہے، لیکن اگر توجہ الٰہیہ ہو تو ساری کائنات، حتیٰ کہ خالق کائنات بھی اس میں گھر کر سکتا ہے۔ اس موضوع پر تھوڑی سی بحث ۳۵۲/۱ پر ملاحظہ ہو۔ میر نے دل کی وسعت کا مضمون کئی بار باندھا ہے۔ پھر شاہ نیاز بریلوی صاحب کا شعر ہے۔

سینے میں قلزم کو لے قطرے کا قطرہ رہا
اف رے سمائی تری او رے سمندر کے چور

اس پر مولانا روم کا تھوڑا سا اثر معلوم ہوتا ہے (دفتر اول)۔

قطرۂ کز بحر وحدت شد سفیر
ہفت بحر آں قطرہ را باشد اسیر

(وہ قطرہ جو بحر وحدت کا سفیر بن
جائے تو ساتوں بحر اعظم کو اپنا اسیر
کر لیتا ہے۔)

شاہ نیاز صاحب کے یہاں مصرع ثانی کے انشائیہ اور "سمندر کے چور" جیسے زبردست پیکر کا جواب رومی

کے پاس نہیں۔ لیکن مولانا نے دفتر ششم میں اس مضمون کو پھیلا کر عجب وجد و حال اور رمز و اسرار بخش دیا ہے، وہاں تک (کم سے کم شعر کی حد تک) شاہ نیاز یا میر کی رسائی نہیں۔

که نگنجیدم در افلاک و خلا
در عقول و در نفوس با علا
در دل مومن بگنجیدم چوں ضیف
بے زچون و بے چگونہ بے ز کیف
تا بہ دلالی آں دل فوق و تحت
یابداز من پادشاہی ہاے بخت

([اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ] میں نہ آسمانوں میں سمایا، نہ خلاؤں میں، نہ عقلوں میں اور بلندی رکھنے والی روحوں میں۔ میں مومن کے دل میں سما گیا، مہمان کی طرح۔ میں بے چوں، بے چگونہ، بے کیف سما گیا تا کہ جس دل میں سمایا ہوں اس کے توسط سے بلند و پست سب کو تقدیر کی بادشاہیاں ملیں۔)

میر کے یہاں عام طور پر صوفیانہ مضامین کی وہ آفاقی گیرائی نہیں ہے جو رومی کے یہاں ہے۔ لیکن پیکر سازی اور فوری طور پر شورانگیزی میں میر کا پلہ اکثر رومی سے بھاری رہتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں دل کا گھر بہت چھوٹا ہونا اور پھر اس بات پر تعجب ہونا کہ تمام عالم (کائنات) کی سمائی اس میں کس طرح ہوگئی۔ نہایت فوری اثر کرنے والا اسلوب ہے۔ پھر "گھر" کے لحاظ سے "جاے" (بمعنی "جگہ") کا ضلع بہت پر لطف ہے۔ ۱۸۶/۲ پر یہ مضمون میر نے مکاں اور لامکاں پر مبنی کیا ہے جس کی بنا پر شعر میں مابعد الطبیعیاتی رنگ آگیا ہے۔ ۴۱۵/۳ میں گریباں میں منھ ڈال کر دیکھنے اور "لق و دق جنگل" کا پیکر استعمال کرنے کے باعث شعر میں داستانی اور طلسمی رنگ ہے۔ میر کے مندرجہ ذیل اشعار ان اوصاف

سے خالی ہیں۔

ہے فرش عرش تک بھی قلب حزیں کا اپنے
اس تنگ گھر میں ہم نے دیکھی ہیں کیا فضائیں

(دیوان اول)

یہ تصرف عشق کا ہے سب وگرنہ ظرف کیا
ایک عالم غم سمایا خاطر ناشاد میں

(دیوان سوم)

۴۵۰

۱۲۰۵ تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

۴۵۰/۱ اس شعر پر گفتگو کے پہلے قائم اور مصحفی کو سنئے۔

قائم اور تجھ سے طلب بوسے کی کیوں کر مانوں
ہے تو ناداں مگر اتنا بھی بد آموز نہیں
(قائم)

نہ بوسہ لینے کی کر مجھ پہ او میاں تہمت
وہ ہوگا اور کوئی شخص میری صورت کا
(مصحفی)

قائم کا شعر غالب کو پسند تھا۔ اس میں ''نادان'' اور ''بد آموز'' کا امتیاز بہت عمدہ قائم کیا گیا ہے۔ پھر اس میں معشوق کو صاف صاف جھوٹا بنایا گیا ہے۔ یا کم سے کم اتنا ہے کہ معشوق کی بات پر کھل کر شک کیا گیا ہے۔ مصحفی کے شعر میں ظرافت اور ڈھٹائی ہے۔ ظاہر ہے کہ متکلم کی شکل کا تو کوئی بوسہ طلب تھا نہیں۔ وہ متکلم ہی تھا۔ لیکن جب معشوق نے سرزنش کی تو صاف مکر گئے۔ دونوں شعر مضمون کے دو پہلوؤں کو بڑی خوبی سے پیش کرتے ہیں۔ لیکن میر کے شعر میں پھر بھی بعض باتیں غیر معمولی ہیں۔ پہلی بات تو متکلم اور مخاطب کا ابہام ہے۔ ممکن ہے یہ دو غیر متعلق شخص ہوں۔ یعنی ایک شخص معشوق کی بزم سے واپس آکر کسی اور شخص کو بزم کا حال سنانے کے دوران بتاتا ہے کہ آج میر نے معشوق سے بوسہ طلب کیا۔ اس کے جواب میں دوسرا شخص جو کچھ کہتا ہے وہ شکایت کا خلاصہ ہے، اور پھر اس کی اپنی رائے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مخاطب نے بھی میر کو معشوق کی بزم میں جاتے یا وہاں سے آتے دیکھا ہوگا، ورنہ وہ کیسے

کہتا کہ میر تو چپ تصویر سے تھے؟ دوسری صورت یہ ہے کہ معشوق خود کسی شخص سے میر کی شکایت کرتا ہے کہ وہ اتنا ''بدآموز'' ہے کہ بوسہ مانگتا ہے۔ جس شخص سے معشوق نے شکایت کی ہے وہ بھی میر سے واقف ہے، اور اس بات پر یقین نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ جواب میں کہتا ہے ''تم کہتے ہو....'' تیسری صورت یہ ہے کہ معشوق نے اپنے کسی ہم راز سے شکایت کی ہو، اور ہم راز نے جواب میں کہا ہو۔ یہ صورت اس لئے ممکن ہے کہ شعر میں ایک آہنگ آہستہ آہستہ لہجے میں اختلاطی (Intimate) گفتگو کا بھی ہے، گویا معشوق اور اس کی ہم جولی آپس میں بات کر رہے ہیں اور وہاں کوئی دوسرا موجود نہیں ہے۔ چوتھی صورت یہ ہے کہ کہیں خبر اڑی ہے کہ میر کو معشوق کی محفل سے نکالا گیا۔ اب اس پر دو شخص بازار میں یا کسی محفل میں رائے زنی کر رہے ہیں۔ ایک شخص کہتا ہے کہ میر کو وہاں سے اس لئے نکالا گیا کہ وہ بوسہ مانگ بیٹھے تھے۔ دوسرا جواب میں کہتا ہے ''تم کہتے ہو...''

اب دیکھئے کہ میر (یعنی وہ شخص جس کے بارے میں یہ شعر ہے) کے کردار کے کئی پہلو کس خوبی سے اس شعر میں بیان ہو گئے ہیں۔ (۱) وہ کبھی کبھی شوخی بھی کر بیٹھتا ہے۔ (۲) عام طور پر وہ تصویر سا چپ رہتا ہے، بولتا نہیں، بوسہ مانگنا کجا۔ (۳) شوخی کرنا، یا بوسہ مانگنا دونوں ہی باتیں میر سے ذرا تعجب انگیز سی ہیں۔ وہ ایسی باتیں نہیں کرتا۔ (۴) یہ سب باتیں درست لیکن ایک شک تو بہر حال رہتا ہی ہے کہ کیا پتہ اس نے بوسہ طلب ہی کر لیا ہو۔

ایک آخری بات یہ کہ ''میر تو چپ تصویر سے تھے'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) میر یوں چپ تھے جیسے تصویر ہوتی ہے۔ (۲) میر تصویر کی طرح چپ تھے۔ شعر میں تھوڑی سی حسرت، بہت ساری چالاکی، ایک پورا افسانہ اور ایک نہایت دلچسپ معاملہ ہے۔ قائم اور مصحفی کے اشعار ان اوصاف سے خالی ہیں۔ بوسہ طلبی کے مضمون پر اور شعروں کے لئے ملاحظہ ہو ۲/۴۳۹ اور ۳/۴۳۹۔

۴۵۱

کیسے ناز و تبختر سے ہم اپنے یار کو دیکھا ہے
نوگل جیسے جلوہ کرے اس رشک بہار کو دیکھا ہے

قلب و دماغ و جگر کے گئے پر ضعف ہے جی کی غارت میں
کیا جانے یہ قلتچی ان نے کس سردار کو دیکھا ہے — قلتچی = جو نوکر ہو لیکن بادشاہ کا نوکر نہ ہو

باؤ سے بھی گر پتا کھڑکے چوٹ چلے ہے ظالم کی
ہم نے دام گہوں میں اس کے ذوق شکار کو دیکھا ہے — دام = گھاس کھانے والا جانور

۴۵۱/۱ مطلع برائے بیت ہے۔

۴۵۱/۲ اس شعر پر تھوڑا سا اظہار خیال میں نے جلد اول (صفحہ ۱۳۳) میں کیا ہے۔ جو باتیں وہاں مذکور نہیں ان میں پہلی بات تو مضمون کی ندرت ہے۔ قلب اور دماغ اور جگر کو جی (= جان) کا ملازم یا ''جی کی غارت'' کارکن فرض کیا ہے یعنی یہ ملازم تو ہیں، لیکن کسی رئیس یا امیر کے ملازم ہیں، گویا ان کی حیثیت دوم درجے کے ملازموں کی ہے۔ پھر ان کا سامنا و دماغ و جگر اس زمانے کے زیادہ تر سپاہیوں کی طرح (Soldiers of fortune) یا (Mercenary) یعنی کرائے کے ٹٹو تھے، یعنی ایسے سپاہی تھے جو بہتر آقا کے لئے گذشتہ آقا کو چھوڑ سکتے تھے، اس لئے انھوں نے معشوق کو دیکھتے ہی متکلم کو چھوڑ کر معشوق (= بادشاہ) کی ملازمت اختیار کر لی۔ یا راہ فرار اختیار کر لی۔ ایسی صورت میں جی (= جان) میں ضعف ان ہے۔

''قلقچی'' نہایت تازہ لفظ ہے۔ ''آنندراج'' اور ''غیاث اللغات'' کے سوا کسی لغت میں نہیں۔ وہاں اس کے ایک معنی مطلق ''ملازم'' بھی درج ہیں۔ یہی معنی برکاتی نے بھی لکھے ہیں۔ لیکن میرے بھائی نعیم الرحمٰن فاروقی نے جو مغل عثمانی تاریخ کے ماہر ہیں مجھے بتایا کہ کامور خاں کی کتاب ''تاریخ سلاطین چغتا'' میں لفظ ''قلقچی'' اسی معنی میں آیا ہے جو ''غیاث اللغات'' میں درج پہلے معنی ہیں۔ یعنی ایسا شخص جو ملازم تو ہو، لیکن بادشاہ کا براہ راست ملازم نہ ہو، کسی رئیس کا ملازم ہو۔ اس لفظ نے شعر کا مضمون نہ صرف بہت نادر کر دیا ہے، بلکہ اس میں ڈرامائیت بھی پیدا کر دی ہے اور ہلکا سا تاریخی رنگ بھی ڈال دیا ہے۔

لفظ ''غارت'' بھی بہت دلچسپ ہے، کیونکہ اس کے معروف معنی تو ''تباہی، بربادی'' کے ہیں۔ پھر جی کی تباہی و تاراجی میں ضعف کے کیا معنی؟ ممکن ہے یہ ''جی کی عمارت'' ہو۔ اب معنی تو درست ہو جاتے ہیں، لیکن تمام نسخوں میں ''جی کی غارت'' ملتا ہے لہٰذا اس سے صرف نظر کرنا مشکل ہے۔ ''برہان'' میں ہے کہ ''غارت'' گھوڑے کے اس دستے کو بھی کہتے ہیں جس سے تاخت و تاراج کا کام لیتے ہیں یعنی فعل (غارت) کہہ کر فاعل (غارت کرنے والا) مراد لیتے ہیں۔ اسٹائنگاس میں بھی یہ معنی ہیں۔ اگر ''برہان'' اور اسٹائنگاس کو صحیح مانا جائے تو شعر اور بھی دلچسپ ہو جاتا ہے۔ قلب، دماغ، جگر اب ایک تاراجی دستے کے رکن ہیں اور غالباً ملک حسن کو تاراج کرنے نکلے ہیں، لیکن جب حسن سے ان کا سامنا ہوا تو یہ سب دم دبا کر بھاگ گئے، یا پھر شاہ حسن کے غلام بن گئے ایسی صورت میں غارت (تاراجی دستہ) میں ضعف آ ہی جائے گا، کیونکہ اس کے خاص شہسوار تو میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے ہیں۔ تخیل کی بے لگام جولانی بھی زبردست ہے اور انشائیہ انداز نے مصرع ثانی کی ڈرامائیت میں اور اضافہ بھی کر دیا ہے۔

بہادر شاہ ظفر نے اس مضمون کو غیر معمولی حسن سے ادا کیا ہی، تھوڑے حزنیہ اور غم آلود لہجے، لیکن عجب درویشانہ الم ناکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔

اعتبار صبر و طاقت خاک میں رکھوں ظفر
فوج ہندوستان نے کب ساتھ ٹیپو کا دیا

یہاں مقطع ایک خاص اہمیت کا بھی حامل ہو گیا ہے، کہ اس کا شاعر بادشاہ ہے، اور اپنے معاصر سب سے بڑے سورما، سب سے زیادہ جیالا اور سب سے بلند حریت پرست فرماں روا کی شکست کا ماتم کر رہا ہے۔

اسے احساس ہے کہ ٹیپو کی شکست اس بنا پر نہیں ہوئی کہ اس کی تدبیر یا فوجی حکمت عملی کمزور تھی ٹیپو اس لئے ہارا کہ ہندوستانی فوج نے اس کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ تعجب ہے کہ ایسے شعر اور ایسے شاعر کی موجودگی میں خواجہ منظور حسین صاحب مرحوم کو ہماری غزل کے معمولی عشقیہ اشعار کی دوراز کار سیاسی تعبیر کرنی پڑی۔ اس موضوع پر مزید ملاحظہ ہو ۲/۳۵۶۔

میر کے مصرع ثانی کی تقطیع کی جائے تو اس کا دوسرا رکن فعلن بتحریک عین بنتا ہے۔ اگر اس غزل کی بحر کو (جسے میں ''بحر میر'' کہتا ہوں) متقارب کی ایک شکل مانا جائے (جیسا کہ اکثر لوگ مانتے ہیں) تو اس میں فعلن بتحریک عین کا استعمال غلط ہے۔ (ظاہر ہے کہ میں اسے غلط نہیں قرار دیتا۔) اس سلسلے میں تفصیلی بحث کے لئے ملاحظہ ہو جلد اول صفحہ ۱۷۷۔۱۸۲، اور جلد دوم صفحہ ۲۶۱۔۲۶۳۔

۳/۳۵۱ اس شعر پر بھی تھوڑی سی بحث جلد اول صفحہ ۱۳۳ پر دیکھیں شعر کا ڈرامائی انداز، اور معشوق کی قادر اندازی، اس کے چوکنے پن، اور تیزی طبع کا بیان خوب ہیں۔ ''دام گاہ'' سے خیال ہوتا ہے کہ جب شکار کو پکڑنے کے لئے پھندے اور جال لگا رکھے ہیں تو چوٹ چلنے (= وار کرنے بندوق یا تیر چلانے) کا کیا محل ہے؟ اور حقیقت یہاں ''دام'' بمعنی ''گھاس کھانے والا جانور'' (مثلاً ہرن، سانبھر وغیرہ ہے۔) ہمارے لغات کے حال کا اندازہ اس بات سے لگایئے کہ ''دام گاہ/گہ'' بمعنی ''صید گاہ، وہ جگہ جہاں شکار کے جانور پائے جائیں یا جہاں شکار کھیلا جائے'' کسی بھی لغت میں نہیں، اور ''آصفیہ'' اور ''نور'' میں ''دام گاہ/گہ'' بمعنی ''وہ جگہ جہاں جال لگے ہوں'' بھی نہیں۔ برکاتی نے موخرالذکر معنی دیئے ہیں، لیکن زیر بحث شعر نہیں دیا، اور نہ وہ معنی لکھے ہیں جو میں نے اس شعر کے حوالے سے بیان کئے۔

غالب نے معشوق کے شوق شکار کو کائناتی رنگ دے کر اپنے خاص رنگ کا تجریدی شعر کہا ہے۔

کماں ز چرخ و خدنگ از بلا و پر ز قضا
خدنگ خوردۂ ایں صید گہ نشانۂ تست
(آسمان کی کمان، بلا کا خدنگ، اور قضا
سے وضع کیا ہوا تیر کا پر، جو ایسی صید گاہ
میں تیر کھائے وہ تیرا نشانہ ہے۔)

۴۵۲

جب سے ملا اس آئینہ رو سے خوش کی ان نے نمد پوشی
پانی بھی دے ہے پھینک شبوں کو میر فقیر قلندر ہے

۴۵۲/۱ عسکری صاحب نے مصرع ثانی کا پہلا ٹکڑا ''پانی بھی دے ہے پھونک سبھوں کو'' پڑھا ہے، جو بظاہر میر کی فقیری کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے۔ لیکن اس قرأت میں ''بھی'' زیادہ ہے کیونکہ پانی پھونک کر دینا تو بزرگوں کا عام معمول تھا۔ بلکہ عام نمازی اور مذہبی لوگوں سے بھی پانی پھنکوانے کے لئے ہندو مسلمان عورتوں اور بچوں کو مسجدوں کے سامنے کھڑے میں نے بھی دیکھا ہے۔ لہٰذا ''بھی'' کی کوئی ضرورت نہیں۔

دراصل مصرع ویسے ہی درست ہے جیسا کہ اکثر نسخوں میں ملتا ہے اور جیسا میں نے درج کیا ہے۔ مسلمان صوفیہ، خاص کر چشتیوں میں طریقہ تھا کہ رات کو گھر میں کچھ نہ رکھتے تھے۔ بابا نظام الدین سلطان الاولیاء کا معمول تھا کہ رات کو استراحت فرمانے سے پہلے گھر میں جو نقد و جنس ہوتا تھا اسے خیرات کرا دیتے تھے۔ بعض بزرگوں کو تو فقر کے اہتمام کا اتنا خیال تھا کہ وہ رات کو گھر میں پانی بھی نہ رہنے دیتے تھے۔ چنانچہ شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ''اخبار الاخیار'' میں شیخ عزیز اللہ متوکل کا حال لکھا ہے کہ وہ رات کو ضرورت سے زیادہ ہر چیز حتیٰ کہ وضو کے لئے پانی رکھ کر باقی سب پانی تقسیم کر دیتے تھے۔ لہٰذا یہاں دلچسپ تلمیح اور تہذیبی نکتہ ہے۔

قلندروں میں چار ابرو (ڈاڑھی، مونچھیں اور دونوں بھنوئیں) منڈوانے کا رواج بھی اسی وجہ سے تھا کہ بال بھی علائق دنیا میں شامل تھے، اور ان کو کاٹنے سنوارنے کا اہتمام کرنا پڑتا تھا۔ قلندروں کی پرانی تصویریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے پاس اوڑھنے کے لئے ایک کھال، ایک عصا، اور ایک کشکول کے سوا کچھ نہ ہوتا تھا۔ اس باعث کہاوت یا محاورہ ہے: امیر اپنے مال میں مست فقیر اپنی کھال

میں مست۔ بعد کے قلندروں نے کھال کی جگہ نمدہ اوڑھنا شروع کر دیا تھا، جیسا کہ میر کے زیر بحث شعر سے معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح یہ شعر بعض تہذیبی مظاہر کے بیان کی حیثیت سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ معنی کے اعتبار سے اس میں خوبی یہ ہے کہ آئینہ رو سے ملنے کے بعد نمد پوشی شروع کی۔ آئینے کو ڈھانکنے کے لئے نمدے کا غلاف استعمال کرتے تھے، اور آئینے کو صاف کرنے کے لئے بھی نمدہ استعمال ہوتا تھا۔ پھر آئینے میں پانی فرض کرتے ہیں، اس طرح ''آئینہ رو'' اور ''پانی'' میں ضلع کا ربط ہے۔ ''آئینہ رو'' اور ''نمد پوشی'' میں بھی ضلعے کا ربط ہے۔

''خوش کی'' میں بھی دو جہیں ہیں اگر اسے ''خوش کردن'' کا ترجمہ قرار دیں تو مراد ہوگی ''پسند کی'' اور اگر ''خوش'' بمعنی ''خوب'' لیں تو مراد ہوگی ''دل کھول کر، بڑی خوشی سے۔''

۴۵۴

۱۲۱۰ آنکھوں سے راہ عشق کی ہم جوں نگہ گئے
آخر کو روتے روتے پریشاں ہو بہ گئے

اس عرصے سے گیا ہو کہیں کوئی تو کہیں — عرصہ=میدان،جگہ
چل پھر کے لوگ یاں کے یہیں سارے رہ گئے

تسبیحیں ٹوٹیں خرقے مصلے پھٹے جلے
کیا جانے خانقاہ میں کیا میر کہہ گئے

۴۵۴/۱ مطلعے میں کوئی خاص بات نہیں، لیکن اس میں تھوڑی سی تعقید معنوی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ ہم عشق کی راہ آنکھوں سے چلے، اور وہ بھی اتنی دور چلے اور اتنی تیز چلے جیسے نگاہ چلتی ہے۔ لیکن اس سے بھی فائدہ کچھ نہ ہوا، اور آخر کار ہم بھی روتے روتے آنکھوں کی طرح بہ گئے۔ (پرانے زمانے میں خیال تھا کہ روتے روتے آنکھیں بہ جاتی ہیں۔)

۴۵۴/۲ اس شعر میں میر نے پھر اپنی طرح کا اسرار نظم کیا ہے۔ وہ کون سی جگہ ہے جہاں سے کوئی نکل نہیں سکتا؟ کیا یہ حمام بادگرد کی طرح کی چیز ہے؟ اور اگر ایسا ہے بھی تو کیا یہ دنیا کا استعارہ ہے، یا کوچۂ معشوق کا، یا کاروبار زمانہ کا؟ جس طرح بھی دیکھئے، بات بہت پر لطف ہے۔ انسان مرنے کے بعد زمین میں گاڑا جاتا ہے، یا جلایا جاتا ہے یا پھر اسے یوں ہی پھینک دیتے ہیں کہ چیل کوے کھا جائیں۔ یعنی رہتا وہ بہر حال زمین ہی پر ہے۔ دنیا میں بہت تگ ودو کی، اور ایک پہلو اس تگ ودو کا شاید یہ بھی تھا کہ دنیا کی

محدود زندگی سے آزاد ہو کر حیات دوام یا شہرت تام حاصل کریں۔ لیکن نتیجہ پھر بھی یہی رہتا ہے کہ انسان اسی دنیا میں کہیں پیوند خاک ہوتا ہے۔ امام جعفر صادقؑ فرماتے تھے کہ ممکن ہے شکم مادر سے باہر آنا بھی ایک طرح کی موت ہو۔ امام کے اس خیال کو میر کے شعر سے ملائیں تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب مرنے کے بعد انسان نقل و حرکت سے مجبور ہو جاتا ہے، تو یہ لازمی ہے کہ وہ گھوم کر دنیا ہی میں رہ جائے، کیونکہ وہ تو مر ہی چکا ہے، اب اسے جائے فرار نہیں۔

اب مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ گویا دو شخص آپس میں بات کر رہے ہوں۔ ایک شخص دوسرے کو تسلی دے رہا ہے کہ دنیا (یا تمھاری مصیبت) چند روزہ ہے، پھر اس سے آزادی مل جائے گی۔ دوسرا شخص جواب دیتا ہے کہ ٹھیک ہے مگر اس عرصے (میدان) سے نکل کر کبھی کوئی گیا ہو تو ہم کہیں۔ یہاں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جو آتا ہے یہیں مر کھپ جاتا ہے۔ یہ مفہوم کوچۂ معشوق کے لئے زیادہ مناسب ہے، لیکن عمومیت، اور لہجے کی خفیف سی محزونی کے باعث اسے پوری انسانی صورت حال پر منطبق کر سکتے ہیں۔

۴۵۳/۳ پہلے مصرعے میں تین فعل ہیں اور پورے مصرعے میں عجب دلچسپ افرا تفری، اٹھا پٹک، اور توڑ پھوڑ کا منظر ہے۔ یہ منظر اس قدر حرکیاتی (Dynamic) ہے کہ مصرع کسی چھوٹے موٹے سے جلوے کی رنگین تصویر (Painting) معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح کے متحرک پیکروں کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۴۶۵۔

عام طور پر میر کے اشعار کے متکلم اور خانقاہوں میں رہنے والوں کے درمیان اسی قسم کا تعلق ہے جیسا ہماری غزل کے عاشق/ مرکزی کردار اور مذہبی/ روحانی رہنماؤں کے درمیان ہوتا ہے۔ یعنی دونوں کے درمیان کوئی مشترک جگہ نہیں ہے۔ وہ زندگی اور انسان کی ذمہ داریوں کے بارے میں دو مختلف نظریات اور انسان کے بارے میں دو مختلف رویوں کے حامل ہیں۔ لیکن جب میر شاعر اور اہل خانقاہ کا ذکر ہوتا ہے تو بات ہی بدل جاتی ہے۔ میر کا کلام اہل خانقاہ کو وجد میں لاتا ہے، ان کے حالات و واردات میں اضافہ کرتا ہے، اور ان پر وہ کیفیت طاری کرتا ہے جو ''حال'' اور ''وجد'' کہلاتی ہے۔ مثال کے طور پر ۱/۳۳۹ اور ۲/۳۳۹ ملاحظہ ہو جہاں میر کے اشعار سن کر درویشوں نے اپنے کپڑے پھاڑ ڈالے تھے۔ اسی طرح

مطرب سے غزل میر کی کل میں نے پڑھائی
اللہ رے اثر سب کے تیں وارفتگی آئی
اس مطلع جاں سوز نے آ آ کے لبوں پر
کیا کہیے کہ کیا صوفیوں کی چھاتی جلائی
خاطر کے علاقے سبب جان کھپائی
اس دل کے دھڑکنے سے عجب کوفت اٹھائی

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اس میں میر شاعر اور میر عاشق کی شخصیتیں مدغم ہو گئی ہیں۔ یعنی ممکن ہے میر/عاشق نے خانقاہ میں پہنچ کر ایسی بات/باتیں کہہ دی ہوں کہ صوفیوں کے سکون و طمانیت میں فرق آ گیا ہو، یا انھیں غصہ آ گیا ہو۔ یا ممکن ہے کہ میر کے عشق کا جذبہ ان پر اس قدر اثر کر گیا ہو کہ وہ بھی میر کی ہی طرح دیوانے ہو گئے ہوں لیکن مصلوں کو آگ لگا دینے میں یہ اشارہ معلوم ہوتا ہے کہ میر/عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ دی ہے کہ صوفیوں کا عقیدہ ہی متزلزل ہو گیا اور انھوں [illegible] چا کہ اب تک ہم نے جو عبادت ریاضت کی وہ سب بے کار، بلکہ نقصان دہ تھی۔

دوسری صورت یہ ہے کہ میر/شاعر نے کوئی ایسی غزل پڑھ دی، کوئی ایسا کلام کہہ [illegible] یا کہ سب پر وجد کی حالت طاری ہو گئی اور سب نے خانقاہ میں توڑ پھوڑ مچا دی۔ "کہنا" بمعنی "شعر [illegible] ہے ہی، مثلاً اردو کا روزمرہ ہے، "آپ بھی کچھ کہتے ہیں؟" "کیا آپ بھی شعر کہتے ہیں؟" [illegible]

مومن بخدا سحر بیانی کا جبھی تک
ہر ایک کو دعوی ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

ایک بات یہ بھی ہے کہ شعر کے تعلق سے لفظ "کہنا" کے معنی "گانا" بھی ہوتے ہیں۔ اگرچہ یہ معنی کسی لغت میں نہیں ملے، لیکن داستانوں میں جگہ جگہ "کہنا" بمعنی "گانا" ملتا ہے۔ یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) عمرو بانسری بجا کر یہ غزل گانے لگا... اس شعر پر نمرود شاہ نے بہت تعریف کی اور کہا کہ اس شعر کو کہنا... پھر اس شعر کو خوب سالہک کے اس طرح گایا کہ نمرود شاہ اور بھی بے چین ہو گیا... اور کہنے لگا کہ خواجہ عمرو اس شعر کو پھر کہو۔

(بالا باختر، مصنفہ شیخ تصدق حسین صفحہ ۵۵۸)

(۲) جس باج کی فرمائش ہو وہ بجاؤں اور یہ جبھی ممکن ہے کہ گلے باز ی دکھاؤں ملکہ نے فرمایا گلے سے کہو۔

(گلستان باختر جلد اول مصنفہ شیخ تصدق حسین ۳۸۳)

ان مثالوں کے پیش نظر مصرع ثانی کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر/ شاعر نے محفل صوفیہ میں غزل گائی اور ساری خانقاہ درہم برہم کر دی۔

ناصر کاظمی نے شعر زیر بحث کے بارے میں دلچسپ بات کہی ہے۔ اپنے مشہور مضمون ''میر ہمارے عہد میں'' ناصر کاظمی نے اس شعر کو میر کی اجتہادی جرأت کے ثبوت کے طور پر پیش کیا ہے: ''اقبال جب ملا اور صوفی کے خلاف آواز بلند کرتے تھے تو ان پر کفر کا فتویٰ لگایا جاتا تھا۔ میر صاحب بھی اپنے زمانے کے مجتہد تھے۔ وہ بھی جب لب کشا ہوتے تھے تو خانقاہیں زیر و زبر ہو جاتی تھیں۔'' غزل کے شعر کو سوانح حیات سمجھ کر پڑھنا ٹھیک نہیں، لیکن زیر بحث شعر کی یہ تعبیر بہر حال خوب ہے کہ میر/ عاشق کی اجتہادی طبیعت نے اس سے ایسی باتیں کہلا دیں کہ اہل خانقاہ ہوش باختہ ہو گئے۔

۴۵۴

شعلوں کے ڈانک گویا لعلوں تلے دھرے ہیں ڈانک = چمکیلے ورق کا ٹکڑا
چہروں کے رنگ ہم نے دیکھے ہیں کیا جھمکتے

۴۵۴/۱ لفظ ''ڈانک'' کو مذکر اور مونث دونوں طرح لکھا گیا ہے۔ عباسی نے ''شعلوں کی ڈانگ... دھرے ہیں'' لکھا ہے، جو ظاہر ہے کہ درست نہیں۔ کیونکہ یہاں ''ڈانگ'' اگر مونث باندھا جاتا تو اس کی جمع کا صیغہ ''ڈانگیں'' لانا ضروری تھا، اور ''دھرے ہیں'' کی جگہ ''دھری ہیں'' ہونا چاہئے تھا۔ نول کشور ۱۸۶۸ میں ''شعلوں کی ڈانگ... ہری ہیں'' لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''کی'' کو ''کے'' پڑھ سکتے ہیں اور ''ہری ہیں'' کو ''دھری (= دھرے) ہیں'' کی جگہ کتابت کی غلطی سمجھ سکتے ہیں۔ اگر میر نے ڈانگ لکھا تھا تو شعر زیر بحث میں ''ڈانگیں'' ہونا چاہئے، کیونکہ قواعد کا تقاضا یہی ہے۔ لہٰذا میں نے مذکر کو ترجیح دی ہے۔

''ڈانگ'' کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ ''ڈانگ''، ''ڈانک''، ''ڈاک'' ہر طرح ملتا ہے۔ کثرت استعمال کی بنا پر میں نے ''ڈانک'' کو ترجیح دی ہے، اور اس وجہ سے بھی کہ نول کشور ۱۸۶۸ میں ''ڈانک'' ہے۔ آسی نے ''شعلوں کی ڈانک'' اور کلب علی خاں فائق نے ''شعلوں کے ڈانک'' لکھا ہے۔

''ڈانک'' کے بارے میں تیسری بات یہ ہے کہ عام طور پر اس کے معنی یوں بتائے گئے ہیں: ''چاندی یا سونے کا ورق جسے نگینے کے نیچے لگاتے تھے تا کہ اس کی چمک بڑھ جائے۔'' بعض لغات میں تانبے کا ورق بھی بتایا گیا ہے۔ ان معنی میں کوئی قباحت نہیں، سوائے اس کے کہ ''ڈانگ/ڈانک/ڈاک'' چمکیلے ورق کے ہر چھوٹے ٹکڑے کو کہتے تھے اور اسے کپڑوں پر بھی زینت کے لئے لگاتے تھے۔ (اسے انگریزی میں Sequin کہتے ہیں۔) ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں اس کے ایک معنی ''ایک قسم کا کپڑا'' بھی لکھے ہیں، جو بالکل غلط ہیں۔ اصل بات یہی ہے کہ جن لباسوں پر ڈانک بغرض زینت لگاتے

تھے ان کو (مثلاً) ''ڈانک کی انگیا''، ''ڈاک کا جوڑا'' وغیرہ کہہ دیتے تھے۔

گوکھرو لہر بنت ڈاک ستارے کیا چیز
اس سے ہوجاتی ہے کم بخت گنواری انگیا

(انشا)

مندرجہ بالا شعر کو ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' میں ''ڈاک'' بمعنی ''کامدانی کے کپڑے کی ایک قسم'' کی سند میں پیش کیا گیا ہے، جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ انشا کے مصرع اولیٰ میں ان چیزوں کا ذکر ہے جن سے لباس کو زینت دیتے تھے (ان کا تعلق سلائی سے ہے، مثلاً گوکھرو، بنت، یا اوپری آرائش سے، مثلاً ڈاک، ستارہ۔) یہاں کپڑے کی کسی قسم کا نہ محل ہے نہ مذکور۔ اسی جگہ ''لغت'' میں یہ شعر بھی درج ہے۔

کوئی جوڑا پہنے تھی واں ڈاک کا
نمایاں تھی جس سے بدن کی ضیا

یہاں صاف ظاہر ہے کہ ''ڈاک کا جوڑا'' سے مراد چمکیلی پنیاں لگا ہوا جوڑا ہے۔ چنانچہ مثنوی میر حسن میں ہے۔

وہ پشواز اک ڈاک کی جگمگی
ستاروں کی تھی آنکھ جس پر لگی

شعر زیر بحث میں پہلا نکتہ تو تشبیہ اور پیکر کی ندرت ہے۔ چہرے کی چمک اور سرخی کو بیان کرنے کے لئے چہرے کو یاقوت، اور خون کی سرخی کو شعلے کی ڈانک فرض کرنا بصری تخیل اور رنگوں کے خلاقانہ احساس کا کمال ہے۔ ہمارے یہاں بہت سرخ و سفید رنگ والے شخص کے لئے کہتے ہیں کہ اس کے چہرے سے خون ٹپکتا ہے۔ لہٰذا یہ تخیل بہت تازہ ہے کہ ایسے رنگ والے کو یاقوت کے تلے شعلے کی ڈانک سے تشبیہ دی جائے۔ لیکن اس شعر کا آدھا حسن مصرع ثانی کے ڈرامائی انداز میں ہے۔ یہ نہیں کہا کہ معشوق کا چہرہ یا اس کے چہرے کا رنگ، یوں جھمکتا ہے۔ بلکہ یہ کہا کہ ہم نے چہروں کے رنگ اس طرح جھمکتے دیکھتے ہیں۔ اب یہ انسانی خوبصورتی کے بارے میں عمومی بیان بھی ہوگیا اور انشائیہ اسلوب کے باعث اس میں تحسین اور استعجاب اور مسرت کے پہلو بھی آگئے۔ ۲/۴۵ میں بھی ہونٹ کے رنگ کی جھمک کے لئے لعل ناب کی تشبیہ ہے، اور انداز انشائیہ۔ علاوہ بریں، وہاں کئی اور چیزوں کے ذکر کی وجہ سے

پورے شعر میں سرخ روشنی کی چمک ہے۔ شعر زیر بحث میں صرف ایک چراغ روشن ہے، لیکن اس چراغ کی روشنی تمام حسینوں کے چہروں پر اپنا جھمکا دکھا رہی ہے۔ پھر اس میں متکلم کی مباہات بھی شامل ہے کہ ہم نے ایسے چہرے اور ایسے رنگ دیکھے ہیں!

یہ بات مبہم چھوڑ دی ہے کہ جن چہروں کا ذکر ہے، ان کا رنگ ہمیشہ ہی ایسا رہتا ہے، یا کسی ابتہاج، یا برہمی، یا مسرت کے لمحے میں ان چہروں پر ایسی روشنی آ جاتی ہے۔ شعر کا لہجہ ایسا ہے کہ لگتا ہے کہ ان چہروں پر ایسا رنگ لانے میں متکلم کا بھی کارنامہ ہے، اور شاید اسی بنا پر مباہات بھی زیادہ ہے۔ اس قدر سجا ہوا، لیکن سبک بیان اور جسم کے احساس سے اس قدر لبریز، لیکن سستی لذت اندوزی سے اس قدر دور شعر صرف میر کہہ سکتے تھے۔

دیوان پنجم میں البتہ میر نے ایک شعر ایسا کہہ دیا ہے کہ جس کی ندرت مضمون میں شعر زیر بحث کی چمک دمک کا جواب ایک حد تک موجود ہے ؎

بات کرتے جائے ہے منھ تک مخاطب کے جھلک
اس کا لعل لب نہیں محتاج رنگ پان کا

۴۵۵

ہم سا شکستہ خاطر اس بستی میں نہ ہوگا
برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

۴۵۵/۱ مصرع ثانی جس پائے کا ہے، ویسا مصرع اولیٰ نہ ہو سکا۔ میر کو بھی غالباً اس بات کا احساس تھا، کیونکہ انھوں نے مصرع ثانی کو دوبارہ استعمال کیا۔

جوں ابر بے کسانہ روتے اٹھے ہیں گھر سے
برسے ہے عشق اپنے دیوار اور در سے

(دیوان پنجم)

ظاہر ہے کہ مصرع اولیٰ یہاں تو اور بھی کمزور ہے، لہٰذا میر نے پھر کوشش کی۔

برسے ہے عشق یاں تو دیوار اور در سے
روتا گیا ہے ہر اک جوں ابر میرے گھر سے

(دیوان ششم)

بات یہاں بھی نہ بنی۔ معلوم ہوا میر جیسے شاعر بھی انسان ہی ہوتے ہیں۔ غالب نے میر کا پیکر اور استعارہ لے لیا۔

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

غالب نے جب یہ شعر کہا تھا تو ان کی عمر چوبیس برس کی تھی۔ اس لحاظ سے، کہ ان کا شعر ہر طرح مکمل ہے، اور میر کا مصرع اولیٰ اتنا بھرپور نہیں جتنا کہ چاہئے، غالب کو میر پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن میر کے مصرع ثانی میں مضمون کی جو ندرت ہے وہ غالب کے شعر پر بھاری ہے۔ دیوار و در سے وحشت برسنا تو پھر بھی

تجربے کے اندر کی بات ہے، لیکن دیوار و در سے عشق برسنا تو تجریدی تخیل کا ایسا کرشمہ ہے جس کے لئے تھوڑا سا اختلال ذہنی درکار ہے۔ عام ''صحت مند'' ذہن کا شخص ایسی بات سوچ ہی نہیں سکتا۔ اور نہ ہم آپ تصور کر سکتے ہیں کہ جس گھر کے در و دیوار سے عشق برستا ہو وہ کیسا لگتا ہوگا؟ اور عشق برسنے سے کیا مراد ہے، سوائے اس کے کہ متکلم کے جذبے کی شدت اس کے رگ و پے ہی میں نہیں، بلکہ اس کے گھر کی اینٹ پتھر میں بھی سرایت کر گئی ہے۔ ''اس بستی میں نہ ہوگا'' کہہ کر شعر کو روزمرہ دنیا کے قریب بھی لے آئے ہیں۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ جس گھر سے عشق ٹپکتا ہے وہ شکستہ حال بھی ہوگا تو ''شکستہ خاطر'' کا فقرہ مصرع ثانی کا ضلع بن جاتا ہے۔

ممکن ہے میر کے شعر پر غنی کے ایک نہایت عمدہ شعر کا اثر ہو۔ غنی کا مضمون ذرا بدلا ہوا ہے۔ لیکن در و دیوار سے شکستگی برسنے، اور چہرے کے رنگ شکستہ سے گھر کی بنیاد قائم کرنے کے پیکر دلچسپ ہیں، اور میر کے شعر کے لئے راہ دکھاتے ہیں۔ غنی کاشمیری۔

شکست از ہر در و دیوار می بارد مگر گردوں
ز رنگ چہرۂ ما ریخت رنگ خانۂ ما را

(ہر در و دیوار سے شکستگی برس رہی ہے۔ ایسا لگتا
ہے کہ آسمان نے ہمارے چہرے کے رنگ
کو لے کر ہمارے گھر کی بنیاد رکھی ہے۔)

''رنگ ریختن'' کے بارے میں مزید ملاحظہ ہو ۲/۲۶۳۔

۴۵۶

1215 تسکین درد مندوں کو یارب شتاب دے
دل کو ہمارے چین دے آنکھوں کو خواب دے

اس کا غضب سے نامہ نہ لکھنا تو سہل ہے
لوگوں کے پوچھنے کا کوئی کیا جواب دے

مژگان تر کو یار کے چہرے پہ کھول میر
اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے — آفتاب دینا = دھوپ دکھانا

۴۵۶/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن اس میں اسلوب کی ایک خوبی بھی ہے۔ مصرع اولیٰ میں دردمندوں کو تسکین ملنے کی دعا کی ہے۔ یہ ایک عمومی سی بات ہے اور اس سے کسی قسم کی توقع نہیں پیدا ہوتی۔ لیکن اگلے مصرعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ خود متکلم ہے جو اپنا ذکر صیغۂ غائب میں کر رہا ہے، تو مسرت آمیز استعجاب پیدا ہوتا ہے۔ پھر اس طرح متکلم اور دردمند لوگ مکمل وحدت بھی بن جاتے ہیں، کہ گویا متکلم اور دردمند ایک دوسرے کا استعارہ ہیں۔

۴۵۶/۲ اس مضمون کو احمد فراز نے اس طرح خراب کیا ہے کہ فراق صاحب یاد آجاتے ہیں۔

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

میر نے اس مضمون کو اور بھی سیدھے اور مبہم انداز میں نظم کیا ہے۔ (۳۱۲/۳) پھر بھی شعر زیر

بحث میں بعض باریکیاں قابل ذکر ہیں۔ (۱) مصرع ثانی سے معلوم ہوتا ہے کہ متکلم اور معشوق کے تعلقات کا علم اور لوگوں کو بھی ہے۔ یہ لوگ ہمراز اور ہم نشین بھی ہو سکتے ہیں۔ یا رقیب یا در پردہ دشمن لیکن بظاہر دوست بھی ہو سکتے ہیں۔ اس بنا پر لوگوں کا پوچھنا طنزیہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور اندر اندر خوشی کے باعث بھی ہو سکتا ہے۔ (یعنی پوچھنے والے یا تو اس بات پر خوش ہیں کہ ایک شخص کو زک پہنچی۔ یا پھر انھیں امید ہو رہی ہے کہ اب ہمارا کام بنے گا۔) (۲) اس شعر میں جس معاشرت کا ذکر ہے، اس میں خط آنا جانا عوامی معاملے (Public Affair) کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج کے معاشرے میں خط کا تعلق نجی علاقہ (Private Space) سے ہے۔ اور کسی شخص کو یہ حق نہیں ہے کہ وہ دوسرے کا خط پڑھے۔ خط پڑھنا تو کجا، اس بات کی ٹوہ لگانا یا ٹوہ میں رہنا کہ کس کی خط کتابت کس سے ہے، نامناسب سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ہندوستان، بلکہ مغرب میں بھی اٹھارویں صدی تک خط کا آنا جانا عوامی وقوعہ (Public Event) تھا۔ ڈاک لانے لے جانے کا منظم محکمہ تو بعد میں قائم ہوا، اس لئے قاصد، یا کوئی بھی شخص جو نامہ برداری کا کام کرتا تھا، اس کے بارے میں عام طور پر معلوم رہتا تھا کہ وہ کب آئے گا اور کہاں سے آئے گا۔ پورے شعر میں خط، مکتوب نگار، لوگوں کا آپس میں سماجی تعلق، ان سب کی ایک ذہنی تصویر سی ہے۔ لگتا ہے قاصد یا نامہ دار آکر کسی سرائے میں ٹھہرتا ہے۔ یا بازار میں کسی نمایاں جگہ قیام کرتا ہے اور لوگ آ آ کر اپنے خط اس سے لے جا رہے ہیں۔ جو ان پڑھ ہیں وہ ان کے پڑھوانے کا انتظام کر رہے ہیں۔ جو کسی ذاتی، نجی خط کے پانے والے ہیں ان کی بات بھی پوری طرح چھپتی نہیں، کہ ان کا خط آیا ہے کہ نہیں، اور اگر آیا ہے تو کہاں سے آیا ہے۔

جدید ماہرین سماجیات، خاص کر جرگن ہابر ماس (Jurgen Habermas) نے سماجی زندگی میں عوامی علاقہ (Public Space) اور نجی علاقہ (Private Space) کا تصور پیش کیا ہے۔ ان تصورات کو ہندوستان کے بعض خطوں (مثلاً بنگال) کے چھوٹے شہروں اور قصبات کی زندگی کے مطالعے میں بکار لانے والوں نے ثابت کیا ہے کہ زیر مطالعہ علاقوں میں نجی علاقے کا وہ تصور نہیں ہے جو مغرب میں ہے۔ یہاں کی زندگی میں بہت کم چیزیں نجی (Private) (بمعنی وہ چیزیں جنھیں جاننے کا حق کسی کو نہ ہو) قرار دی جاتی ہیں۔ کلاسیکی غزل میں جو دنیا نظر آتی ہے اس میں بھی عاشق و معشوق اور عاشق اور اہل معاشرہ کے درمیان کوئی راز کی بات ٹھہرتی نہیں معلوم ہوتی۔ بعض لوگ تعجب کرتے ہیں

کہ یہاں عشق جیسی ذاتی چیز کو بھی اس قدر ''پنچایتی'' انداز میں انگیز کیا جاتا ہے۔ میر کے یہاں یہ کیفیت بطور خاص نظر آتی ہے، کیونکہ میر اپنے معاشرے کے اندر جاری اقدار اور طرز حیات کی مکمل نمائندگی کرتے ہیں۔ جدید ماہرین سماجیات کے اس نظریے کو ملحوظ رکھا جائے، کہ ہر تہذیب میں نجی (Private) اور عوامی (Public) کا تصور یکساں نہیں ہوتا تو میر کے اشعار میں جو معاشرہ نظر آتا ہے، اس کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

(۳) مصرع اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ معشوق اس باعث خط نہیں لکھ رہا ہے کہ وہ متکلم سے ناراض ہے۔ اس کو یوں بیان کیا ہے کہ اس کے لئے تو آسان ہے کہ وہ ناراضگی کے باعث خط نہ لکھے۔ اس طرح اس بات کا کنایہ قائم ہوتا ہے کہ معشوق کو متکلم سے کوئی خاص لگاؤ نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ وہ اس سے خط کتابت کا تعلق رکھتا ہے، لیکن جب ناراض ہو جائے تو مراسلت کو بے کھٹکے بند بھی کر دیتا ہے۔ خط کتابت منقطع کر لینا اس کے لئے کچھ مشکل نہیں ہے۔

(۳) اس بات کو مبہم چھوڑ دیا ہے، کہ معشوق ناراض کیوں ہوا ہے؟ گویا اس کا ناراض ہونا کوئی ایسی بات نہیں جس کے لئے وجہ بتانا ضروری ہو۔ ناراضگی اور معشوق دونوں ایک ہی منطقے کی چیزیں معلوم ہوتی ہیں۔

احمد فراز کے دونوں مصرع انشائیہ اسلوب میں ہیں، لیکن پھر بھی شعر میں وہ تناؤ نہیں جو میر کے مصرع ثانی میں ہے۔ احمد فراز کے مصرع اولیٰ میں لفظ ''جدائی'' نہایت بھونڈا اور بے اثر ہے۔ میر نے جدائی کا جھگڑا ہی نہیں پالا، کہ ان کا معشوق پہلے ہی سے ان سے جدا ہے اور دونوں میں رابطہ اب خط کے سہارے ہے۔ پھر ''زمانے کو دکھانے کے لئے آ'' کی جگہ ''زمانے کے لئے آ'' کہہ کر معشوق کو مال مشترکہ قسم کی چیز بنا دیا ہے۔ عشق تو مال مشترکہ ہو سکتا ہے۔ لیکن جس پس منظر میں یہ شعر اور میر کا شعر کہا گیا ہے (غیروں کی رقابت، ان کا طنز، ان کی اس بات پر خوشی کہ معشوق اب متکلم سے ناراض ہے) اس پس منظر میں معشوق کو ''زمانے کے لئے'' آنے کی ترغیب دینا نہایت احمقانہ ہے۔

اس مضمون کو، کہ زمانے کو تمھارے تغافل کی وجہ کیونکر بتائیں، میر سوز نے صورت حال بدل کر اس طرح استعمال کیا ہے کہ خدایا د آجاتا ہے۔

اے جان پدر جب سے تم اپنے گھر گئے
بابا کے جگر پر داغ غم دھر گئے
کوئی پوچھے تو کیا بتاؤں اس کو

یہاں تک تو سننے والا اس دھوکے میں رہتا ہے کہ یہ رباعی کسی ایسی اولاد کے بارے میں ہے جس نے شاید ناراض ہو کر باپ کا گھر چھوڑ کر اپنا گھر الگ بنالیا ہے۔ لیکن جب چوتھا مصرع سنیں تو دل پر گھونسہ لگتا ہے کہ ہائے یہ کیا ع

کس منھ سے کہوں کہ میر مہدی مر گئے

ذرا ہم گریبان میں منھ ڈال کر دیکھیں، کہ میر اور میر سوز کے شعروں کے ہوتے ہوئے احمد فراز کا سوقیانہ شعر ہمارے زمانے میں کیوں مقبول ہوا؟

۴۵۶/۳ اس شعر کے سامنے جرأت کا حسب ذیل شعر رکھئے تو میر کے مضمون کی ڈرامائیت اور ان کے پیکر کی شدت زیادہ واضح ہوگی۔

نخل مژگاں کو تری اشک کی پہنچی بے ڈھب
گل کے اک روز گرے گا یہ شجر پانی میں

جرأت کے یہاں بھی پیکر کے تمام پہلو مکمل ہیں، لیکن میر کے یہاں آنسو سے بھاری پلکوں کا آنکھوں پر جھک آنا اور انھیں ڈھانک لینا بہت عمدہ ہیں۔ کیونکہ لکڑی، یا اس کی طرح کی چیزیں بھیگ کر بھاری ہو جاتی ہیں۔ پھر گھاس کی صفت بھی ہے کہ تھوڑی دیر بھی پانی میں رہے تو گلنے لگتی ہے۔ معشوق کے چہرے کو آفتاب اور پلکوں کو ''آب خستہ سبزہ'' کہنا تو بہت خوب ہے ہی۔ لیکن اس سے زیادہ لطیف بات یہ ہے کہ جب معشوق پر نظر پڑے گی تو آنسو آپ سے آپ تھم جائیں گے۔ اس طرح چہرۂ معشوق کا آفتابی اثر بھی زیادہ ہوگا، کہ پلکیں زیادہ آسانی سے اور کم وقت میں خشک ہوں گی۔

اب مصرع اولیٰ پر دوبارہ غور کریں۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ معشوق سامنے ہے اور کہنے والا کہہ رہا ہے کہ آنکھیں کھول کر معشوق کو دیکھو۔ لیکن اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میر/ عاشق کو مشورہ یا ہدایت دی جا رہی ہے کہ اب تمھاری پلکیں آب خستہ سبزہ ہو چکی ہیں۔ یہی حال رہا تو پلکیں گل کر

آنکھوں میں گر جائیں گی۔ لہٰذا تم سے جس طرح بھی ہو یار کو ڈھونڈو اور اس کے چہرے پر آنکھیں کھولو، تاکہ تمھاری آنکھیں بچ سکیں۔

دونوں مصرعوں کا انشائیہ انداز، اور مصرع ثانی میں روزمرہ کی جھلک ''ٹک آفتاب دے''، اس کے ساتھ اس کی فارسیت، نہایت پرلطف ہیں۔ شعر میں کیفیت بھی خوب ہے۔

مذکورہ بالا سب باتیں درست ہیں، لیکن معشوق کے چہرے کو آفتاب کہہ کر میر نے ایک غیر معمولی طنزیہ قول محال بھی پیدا کر دیا ہے۔ سورج کو دیکھنے سے آنکھوں میں پانی بھر آتا ہے۔ میر نے اس مضمون کو استعمال بھی کیا ہے (ملاحظہ ہو ۱/ ۱۵۷۔) شعر زیر بحث میں آفتاب پر آنکھیں کھولنے کی ترغیب دی جا رہی ہے، تاکہ بھیگی ہوئی پلکیں سوکھ سکیں۔ لیکن سورج کو دیکھیں گے تو آنکھیں اور تر ہوں گی اور آب خستہ پلکیں اور زیادہ خستہ ہو جائیں گی۔ لہٰذا آنکھوں کی قسمت میں تر رہنا اور پلکوں کی تقدیر میں اشک کی نمی ہی لکھی ہے!

۴۵۷

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بسان شاطر نو ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

۴۵۷/۱ اس شعر کا مضمون، اس کے پیکر، اور اس کے معنی، سب اس قدر تازہ اور ڈرامائی ہیں کہ تعریف و تجزیہ کے لئے الفاظ نہیں ملتے۔ پھر جس مشاہدے پر شعر کی بنیاد ہے وہ انتہائی واقعی اور روزمرہ زندگی سے براہ راست اخذ کیا گیا ہے۔ اناڑی شطرنجی کی پہچان یہی ہوتی ہے کہ اسے مہرے مارنے کا شوق بے حد ہوتا ہے۔ اس کے پاس کوئی نقشہ، کوئی منصوبہ نہیں ہوتا، اور نہ وہ کسی چال کے عواقب کو سمجھتا ہے۔ وہ بس اندھا دھند مارنے مرنے پر تیار رہتا ہے، چاہے اس کا انجام خراب ہی نکلے۔ اناڑی شطرنجی سمجھتا ہے کہ مہرے مارنا ہی اصل کھیل ہے۔ فریق مخالف کے جتنے مہرے مریں گے، میں اتنا ہی زور آور ہوسکوں گا۔ دیکھئے اس مشاہدے کو میر نے کس خوبصورتی اور تکامل کے ساتھ شعر میں داخل کیا ہے۔ اب یہ پوری انسانی صورت حال کا استعارہ بن گیا ہے۔ پھر یہ بھی ملحوظ رہے کہ شطرنج کی بساط اگر چہ صرف چونسٹھ خانوں کی ہوتی ہے، اور کھیل شروع ہونے پر بتیس خانوں میں مہرے ہوتے ہیں، اس کے باوجود شطرنج کی کوئی دو بازیاں ایک دوسری کی بالکل نقل نہیں ہوتیں۔ ہر بازی میں کوئی نہ کوئی نئی بات ہوتی ہے۔ یہی حال انسانوں کا ہے، کہ ہر انسان کی زندگی دوسروں سے مختلف ہوتی ہے۔ شطرنج کی بساط اور شطرنج کا کھیل انسان کی ایجاد ہیں۔ لیکن ایجاد کے بعد وہ انسان کے اختیار سے باہر ہیں۔ اب کھلاڑی کے بس میں یہ نہیں کہ کھیل کی ہر چال کی پیشین گوئی کر سکے۔ اور نہ یہ ہی اس کے بس میں ہے کہ کھیل کے انجام پر اپنا مکمل اختیار رکھے۔ انسانی زندگی کا بھی یہی نقشہ ہے، کہ اگر چہ انسان اپنے ماحول پر حسب ضرورت قدرت رکھتا ہے، لیکن اسے اپنے ماحول کے ہر پہلو پر، ہر عنصر پر، ہر وقت قابو نہیں۔ لہٰذا وہ زندگی کے کسی نہ کسی مرحلے پر موت کا شکار ہو ہی جاتا ہے۔

آسمان کو اس بات کا ذوق نہیں کہ کسی تجویز یا نقشے کے مطابق کھیل کھیلے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پنہاں ہوسکتا ہے کہ اگر کھیل ختم ہو جائے تو پھر آسمان کو یہ موقع نہ رہے گا کہ وہ گاہ بے گاہ مہروں کو مارتا رہے۔ کھیل جب ختم ہوتا ہے تو اس وقت جو مہرے بساط پر رہتے ہیں وہ یوں ہی پڑے رہ جاتے ہیں۔ گویا کھیلنے والا انھیں مارنے کے لطف سے محروم رہ جاتا ہے اسی طرح، آسمان اپنا کھیل ہم لوگوں کے ساتھ ختم نہیں کرتا، بس اس کی اندھادھند مار کاٹ چلتی رہتی ہے۔ اگر کھیل میں کوئی منصوبہ یا نقشہ ہو، تو کھیل ختم ہو جائے اور آسمان کی یہ تفریح بھی جو اسے اناڑی شطرنج باز ثابت کرتی ہے، ختم ہو جائے۔

پیچیدہ استعارہ اور تشبیہ مرکب کا کمال اس شعر میں ہے۔ شیکسپیئر نے کنگ لیئر (King Lear) میں گلاسٹر (Gloster) کی زبان سے جو کہلایا ہے وہ بچے بچے کو یاد ہے۔ اور کیوں نہ ہو، وہ بڑی تہذیب کا سب سے بڑا شاعر ہے، جب کہ ہم اردو والوں میں بھی ایسے لوگ بہت ہیں جو میر کو بڑا شاعر نہیں کہتے۔ یا پھر اردو کا بڑا شاعر تو کہتے ہیں، لیکن انھیں عالمی ادب کی محفل میں بیٹھنے کے لائق نہیں سمجھتے۔ کنگ لیئر میں ہے:

As flies to wanton boys, are we to the gods,

They kill us for their sport.

(IV, i, 38-39)

(ترجمہ)

دیوتاؤں کے لئے ہم ویسے ہی ہیں جیسے کھلنڈرے شوخ بچوں کے لئے مکھی مچھر۔
دیوتا اپنی تفریح ولعب کے لئے ہماری جان لیتے ہیں۔

شیکسپیئر کی تشبیہ بہت خوب ہے۔ اور دیوتاؤں (یا کائنات کے ارباب بست و کشاد) کو کھلنڈرے شوخ بچے کہنا بھی بہت عمدہ ہے۔ لیکن میر کا استعارہ اور تشبیہ دونوں شیکسپیئر سے زیادہ معنی خیز، پیچیدہ اور صورت حال کے لئے مناسب تر ہیں۔ اور پھر میر کا بیان روزمرہ زندگی کے مشاہدے سے قریب تر ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ آسمان کو ایسا شخص بتانا جو شطرنج میں اناڑی ہے نہایت بدیع بات ہے، کیونکہ ایسا شخص اور چیزوں میں عاقل و بالغ بھی ہوسکتا ہے۔ لہٰذا یہ تشبیہ wanton boys سے بہت زیادہ قوت رکھتی ہے۔

خیام سے منسوب ایک رباعی میں میر اور شیکسپیئر سے مشابہ مضمون نظم ہوا ہے۔

ما لعبتگانیم و فلک لعبت باز
از راہ حقیقتے نہ از راہ مجاز
بازیچہ ہمی کنیم بر نطع وجود
رفتیم بہ صندوق عدم یک یک باز

(ہم کٹھ پتلیاں ہیں اور آسمان پتلی باز۔
لیکن یہ از راہ حقیقت ہے نہ از راہ مجاز
ہے۔ بس یہ ہے کہ ہم وجود کی بساط پر اپنا
کھیل دکھا رہے تھے اور پھر ایک ایک
کرکے صندوق عدم میں واپس چلے
گئے۔)

خیام کے یہاں ایک محزونی اور المیہ ناگزیری تو ہے، لیکن جس پردے پر خیام کا کھیل ہمیں دکھائی دیتا ہے وہ بہت چھوٹا ہے اور اس سے وہ کائناتی المیہ نہیں ٹپکتا جو میر کے شعر سے بیش تر اور شیکسپیئر کے یہاں کم تر تراوش کر رہا ہے۔ پھر میر کے شعر میں طنز، آسمان کے تئیں ایک طرح کی حقارت، اور آپس کا طرز تخاطب، یہ محاسن مزید ہیں۔

دیوان چہارم

ردیف ی

۴۵۸

باغ میں سیر کبھو ہم بھی کیا کرتے تھے
روش آب رواں پھیلے پھرا کرتے تھے

۱۲۲۰ غیرت عشق کسو وقت بلا تھی ہم کو
تھوڑی آزردگی میں ترک وفا کرتے تھے

دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یوں ہی محبت سے دوا کرتے تھے

۴۵۸/۱ مطلع برائے بیت ہے، لیکن خالی از دلچسپی نہیں۔ باغ، سیر، روش، آب رواں، پھرا کرتے، ان میں مراعات النظیر ہے۔ ''روش'' اور ''باغ'' اور ''آب رواں'' اور ''پھیلے'' میں ضلع کا تعلق ہے۔ ''پھیلے پھرا کرتے تھے'' اس لئے بھی خوب ہے کہ جب کوئی شخص حالات کو موافق دیکھ کر اپنی مانگ زیادہ کر دیتا ہے، یا پہلے سے زیادہ بے تکلف ہو جاتا ہے، تو اسے پھیل پڑنا کہتے ہیں۔ اور کسی جگہ پھیل کر رہنا، یا پھیل کر بیٹھ رہنا سے مراد ہے بہت سی جگہ لے کر بے خوف ہو کر رہنا۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی مناسب ہیں کہ پانی تو پھیلتا ہی ہے۔

۴۵۸/۲ غیرت عشق اور غیرت عاشق میر کے خاص مضمون ہیں۔ یہ انتخاب بھی ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ ملاحظہ ہوا/۶،۹۰/ ۳،۱۲۵/ ۳۸۷ وغیرہ لیکن اس شعر میں انداز نرالا ہے۔ عشق کی غیرت کو اس درجہ حساس بنا دینا کہ ذرا سی آزردگی پر ترک وفا جیسا انتہائی اقدام کیا جائے، حیرت انگیز بات ہے۔ دلچسپ مسئلہ یہ ہے کہ ''ترک وفا'' سے کیا مراد ہے؟ اگر وفا اور عشق کو ہم معنی قرار دیا جائے تو یہ تازگی لفظ کا نمونہ تو ہے ہی، کہ علت سے معلول مراد لیں۔ لیکن مضمون کے اعتبار سے بھی یہ بات دلچسپ ہے کہ متکلم کے لئے عشق اور وفا ایک ہی شے ہیں۔ یعنی جہاں عشق ہوگا وہاں وفا ہوگی اور جہاں وفا ہوگی وہاں عشق ہوگا۔ دوسری صورت (جو پہلی سے زیادہ دلچسپ لیکن پھر بھی معنی خیز ہے) کہ ذرا سی آزردگی پر عشق تو نہیں، لیکن وفا کو ترک کر دیتے تھے۔ اب مراد یہ نکلی کہ (۱) معشوق کے یہاں آنا جانا برقرار رہتا تھا اور ہم خود کو اس کے عاشقوں میں شمار بھی کرتے تھے، لیکن معشوق سے وفا نہ کرتے تھے۔ یعنی اور طرف بھی دل لگانے کی کوشش کرتے تھے (یا کسی اور معشوق کے یہاں رسم و راہ کے لیتے تھے۔) (۲) معشوق کو چھوڑ کر کہیں اور عشق کرنے لگتے تھے۔

اس طرح، اس شعر میں عشق کی غیرت اور عاشق/متکلم اور معشوق کے رشتوں کے شکست پذیر (Brittle) ہونے اور ذرا سی بات پر بھی معرض خطر میں ہونے کا مضمون تو ہے ہی (عشق کے تعلقات کی شکست پذیری (Brittleness) کا مضمون بالکل نیا ہے۔) اس میں معاملے کا بھی عجب لطف ہے، اور عاشق و معشوق کسی تصوراتی یا ڈرامائی بندھن کے تقاضوں کو ادا (Act Out) کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ابھی عشق ہے اور وفا ہے، ابھی وفا نہیں صرف عشق ہے۔ ابھی آنا جانا، اٹھنا بیٹھنا، خود کو اس کے حلقہ بگوشوں میں داخل رکھنے کی دھن ہے، ابھی وہ بھی نہیں کسی اور در پر ناصیہ فرسائی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ہی کسی سوانگ یا بہروپ (Pantomime) کے کردار ہیں، لیکن یہ سوانگ ایسا ہے جس میں کام کرنے والوں پر موت منڈلا رہی ہے۔ اس شعر میں ایک طرح کا مزاح اسود (Black Humour) تو ہے، لیکن اس کے مزاح پر اس کی سیاہی غالب آگئی ہے۔ ایسے شعر مجھے ہمیشہ بکیٹ (Becket) کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ بات بھی سوچنے کی ہے کہ عشق اور اس کی آزردگی کا یہ سوانگ رچانے والے اپنے انجام سے بھی باخبر ہیں کہ نہیں؟

یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ انجام کی ایک شکل تو مصرع اولیٰ ہی میں موجود ہے، جس سے

معلوم ہوتا ہے کہ غیرت عشق کے یہ افسانے زمانۂ گذشتہ کے ہیں۔ اس وقت کیا حال ہے، یہ مذکور نہیں۔ اس طرح امکانات کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ (۱) اب وہ غیرت عشق ختم ہو چکی۔ اب تو ہم ذلت پر ذلت سہتے ہیں اور اف نہیں کرتے۔ (۲) اب وہ عشق ہی نہیں رہ گیا۔ (۳) اب ہوس ہی ہوس ہے، عشق کی غیرت کہاں؟ اپنی ہوس پوری کرنے جاتے ہیں اور اس مقصد کے حصول میں ذلیل بھی ہوئے تو کیا ہوا؟ اب ہم عاشق تو ہیں نہیں کہ باغیرت بھی ہوں۔ (۴) اب وہ سب افسانے قصۂ پارینہ ہوئے، اب نہ عشق ہے نہ معشوق۔ (۵) اب نہ اس جیسا معشوق ہے اور نہ ہم جیسا عاشق۔

اس شعر میں ابہام کی ایک اور تہ بھی ہے۔ متکلم/ عاشق بار بار ترک وفا کرتا تھا، لیکن اس طرز عمل پر معشوق کا ردعمل کیا تھا، یہ ظاہر نہیں کیا۔ بظاہر معشوق ہر بار کی واپسی کو بخوشی قبول کرتا تھا۔ یا (۲) اس کو اس بات کی پروا ہی نہ تھی کہ کون آتا ہے کون جاتا ہے۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۵۸/۳ مصرع اولیٰ سے دلچسپ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔ بادی النظر میں یہ کہا گیا ہے کہ دل کی بیماری کے تعلق سے ہم مطمئن تھے کہ یہ ٹھیک ہی ہو جائے گی۔ ''دل'' کی مناسبت سے ''خاطر'' اور ''جمع'' بہت خوب ہیں۔ مصرع ثانی میں معلوم ہوتا ہے کہ بات ہی کچھ دوسری ہے، اور خاطر جمع ہونے سے اصل مراد یہ ہے کہ دل کی بیماری سے صحت مند ہو جانے کی امید ہم کھو بیٹھے تھے۔ مصرع ثانی میں دوسرا لطف یہ ظاہر ہوا کہ لوگ بھی اس بات سے واقف تھے کہ اب یہ بیمار اچھا نہیں ہونے کا۔ لیکن وہ ''محبت سے'' دوا کرتے تھے۔ اس میں کئی نکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ محبت کا علاج محبت سے کرتے تھے، یعنی علاج بالمثل کرتے تھے۔ اس میں پھر دو نکتے ہیں۔ (۱) علاج کی کامیابی یہ ہے کہ مریض اچھا ہو جائے، یعنی محبت زائل ہو جائے (۲) لیکن علاج کی کامیابی یہ ہے کہ محبت (دوا) کا اثر ہو جائے۔ یعنی محبت بڑھ جائے۔ اس کی بھی دو شکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ معشوق کی محبت بڑھ جائے اور دوسری یہ کہ معشوق کی محبت کے بجائے معالج کی محبت کا اثر ہو جائے۔ نکتۂ اول کے ان مختلف پہلوؤں اور تہوں کے بیان کے بعد دوسرا نکتہ ملاحظہ ہو۔ (۲) لوگ محبت سے، یعنی از راہ محبت دوا کرتے تھے۔ (۳) تیسرا نکتہ یہ ہے کہ لوگ نہایت محبت اور دلی شغف اور لگاؤ کے ساتھ ہماری دوا کرتے تھے۔

مصرع اولیٰ کا ٹھنڈا سپاٹ لہجہ بھی دراصل بڑا پرفریب ہے۔ ایک طرف تو متکلم یہ کہتا ہوا

معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے مرنے کے لئے بہانہ تلاش کر ہی رہے تھے اب جب ہمیں دل کی بیماری ہوئی (ہم عشق میں مبتلا ہوئے) تو ہماری خاطر جمع ہوئی کہ اب ہماری آرزو پوری ہوگی۔ (یعنی متکلم خواہش مرگ کا شکار تھا۔) دوسری طرف ایسا لگتا ہے کہ متکلم دنیا اور کاروبار دنیا پر طنز کر رہا ہے، کہ ہم تو جانتے ہی تھے کہ ہم کو اس بیماری سے اٹھنا نصیب نہ ہوگا۔ لیکن لوگ محبت سے دوا کرتے تھے اس لئے ہم نے چارہ سازوں کو منع بھی نہ کیا۔ وہ اپنے کام میں رہے، اور ہم اپنے کام میں۔ وہ مرض کی تدبیر کرتے رہے اور ہم آہستہ آہستہ مرتے رہے۔

عشق کی بیماری کے موضوع پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں، مثلاً ۳/۴۰۔ پھر حسب ذیل اشعار بطور نمونہ ملاحظہ ہوں۔

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

(دیوان اول)

عشق کی ہے بیماری ہم کو دل اپنا سب درد ہوا
رنگ بدن میت کے رنگوں جیتے جی ہی پہ زرد ہوا

(دیوان چہارم)

دیوان اول کے شعر میں طباعی ہے اور دیوان چہارم کے شعر میں پیکر کی ندرت لیکن شعر زیر بحث میں معنی کی فراوانی نے اسے کچھ اور ہی رنگ دے دیا ہے۔

۴۵۹

ہم عاشقان زرد و زبون و نزار سے
مت کر ادائیں ایسی کہ بیزار ہو کوئی

۴۵۹/۱ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے شعر کثرت سے کہے ہیں جن میں معشوق کے سامنے عاجزی اور زبوں حالی کے بجائے معشوق سے مقابلہ کرنے، اس سے برابری کا معاملہ کرنے، اور اس کے ظلم کا جواب ترک محبت سے دینے کا مضمون ہے۔ ایک شعر ابھی ۴۵۸/۲ پر گذر چکا ہے۔ یا پھر دیوان اول میں ہے۔

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

مومن نے ذرا دنیادارانہ انداز میں اس مضمون کو یوں کہا ہے۔

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

لیکن شعر زیر بحث میں مصرع اولیٰ کی ندرت اور لہجے نے اس مضمون کی دنیا ہی بدل دی ہے۔ متکلم اور اس کے ہم مشرب (یا شاید صرف متکلم) نہ صرف عاشق ہیں، بلکہ زرد اور زبوں اور نزار بھی ہیں۔ اس کے باوجود ان میں اتنی عزت نفس باقی ہے کہ وہ معشوق کے برتاؤ اور بے ادائی یا کج ادائی کی حدیں مقرر کر سکتے ہیں، کہ اس سے آگے نہ بڑھنا، ورنہ ہم بیزار ہو جائیں گے۔ اس میں کئی طرح کے لطف ہیں۔ اول تو پورے شعر میں خود عاشقوں پر طنز ہے، کہ ہیں تو زبون و نزار، لیکن طنطنے اس قدر ہیں کہ معشوق سے اکڑنے، اور اس کو عشق کی شراکت میں فریق ثانی قرار دینے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ دوم یہ کہ اس میں شعور ذات کے ساتھ ساتھ عشق کے وقار کا احساس بھی ہے، کہ ہم زبون و نزار ہیں، لیکن دبی ہوئی چیونٹی

بھی کاٹ لیتی ہے۔ ہم کو کلیۃً حقیر نہ سمجھو۔ تیسری بات یہ کہ اس بظاہر جنگ جو یانہ تنبیہ میں دراصل اپنی غرض پنہاں ہے، کہ اگر چہ بیزار ہونے کی دھمکی دے رہے ہیں لیکن اصل حقیقت تو یہی ہے کہ اگر معشوق سے بیزار ہوئے تو دنیا سے بیزار ہونا پڑے گا۔ یا پھر اصل مقصد حیات تو عشق ہے۔ اگر معشوق سے چھوٹ گئے تو پھر زندگی میں رہا کیا؟ یا پھر یہ کہ ترک عشق اور ترک زیست ایک ہی شے ہیں۔ اگر ترک عشق کیا تو گویا مر ہی گئے۔ لہٰذا اصل فائدہ اپنا مقصود ہے کہ ہمیں بیزار ہونے پر مجبور نہ کرو۔ ہم اگر بیزار ہوئے (تم سے، یا عشق سے) تو ہمیں جان سے ہاتھ دھونا پڑے گا۔ چوتھا نکتہ یہ کہ ممکن ہے خود کو زبون و زرد و نزار طنز یہ کہا ہو۔ یعنی در حقیقت ایسے ہیں نہیں، لیکن چونکہ معشوق ان کو ایسا سمجھتا ہے، اس لئے کہتے ہیں کہ ہم زبون و زرد سہی لیکن پھر بھی ایسے گئے گذرے نہیں ہیں کہ تم ہمارے ساتھ برا سلوک کرو اور ہم کچھ نہ بولیں۔ پانچواں نکتہ یہ کہ جھنجھلا کر کہا ہے، کہ اچھا ہم زبون و نزار سہی، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں تم ہمیں بیزار کردو۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ ''مت کر ادائیں ایسی'' کا ابہام بہت خوب ہے۔ وہ کون سی ادائیں ہیں جن کی بنا پر بیزاری ہو سکتی ہے؟ بیزار کن اداؤں میں کج ادائی، غمزۂ بے جا، رقیب نوازی، یہ سب تو ہو ہی سکتے ہیں، لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ ان اداؤں سے مراد معشوق کی بد صحبتی اور اس کا عامیانہ پن، اس کے کردار کی رکاکت ہو۔ چنانچہ دیوان سوم میں ہے۔

(۱) سنا جاتا ہے اے گھبتے ترے مجلس نشینوں سے
کہ تو دارو پئے ہے رات کو مل کر کمینوں سے

(۲) دشمنوں کے روبرو دشنام ہے
یہ بھی کوئی لطف بے ہنگام ہے

یا پھر معشوق لالچی اور دولت کا خواہاں ہو، جیسا کہ دیوان چہارم ہی میں ہے۔

غریبوں کی تو پگڑی جامے تک لے ہے اتروا تو
تجھے اے سیم بر لے بر میں جو زردار عاشق ہو

''بیزار ہو کوئی'' بھی کثیر المعنی ہے۔ (۱) کوئی ایک شخص بیزار ہو جائے۔ (۲) تم سے بیزار ہو جائے۔ (۳) عاشقی سے بیزار ہو جائے۔ (۴) ان اداؤں سے بیزار ہو جائے۔ (۵) لوگ عموماً بیزار

ہو جائیں۔

مصرع اولی میں زرد، زبون، نزار کی تجنیس عمدہ ہے۔ پھر ''نزار'' اور ''بیزار'' میں رعایت بھی خوب ہے۔ پورے شعر پر طنز، بے دماغی اور اکتاہٹ کا تاثر چھایا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف مندرجہ ذیل شعر میں طنز کی کیفیت زیادہ ہے۔

جب تلک شرم رہی مانع شوخی اس کی
تب تلک ہم بھی ستم دیدہ حیا کرتے تھے

(دیوان چہارم)

ستم دیدہ کی حیاداری کا مضمون تازہ ہے معشوق کی بد صحبتی اور اس کے باعث اس کی بدنامی اور عاشق کی ناراضگی یا آزردگی پر غالب نے خوب کہا ہے۔

ہم نشینی رقیباں گرچہ ہے سامان رشک
لیکن اس سے ناگوارا تر ہے بدنامی تری

لیکن اس مضمون (معشوق کی بد صحبتی) کو نظیری نے روز مرہ کی دنیا میں عاشق کی بے بسی اور اس میں بھی بات کو بدل لینے کی صلاحیت کے پہلو سے ایسا بیان کیا ہے کہ میر اور غالب دونوں بہت پچھڑ گئے ہیں۔

مردم از شرمندگی تا چند با ہر ناکسے
مردمت از دور بنمایند و گویم یار نیست
(میں تو شرمندگی کے مارے مر گیا۔ لوگ تجھے
ہر ناکس کے ساتھ گھومتے ہوئے کب تک دور
سے مجھے دکھائیں اور میں کب تک کہوں ''یہ
میرا معشوق نہیں۔'')

ملاحظہ ۱/۴۶۱۔

۴۶۰

دیر سے ہم کو بھول گئے ہو یاد کرو تو بہتر ہے
غم حرماں کا کب تک کھینچیں شاد کرو تو بہتر ہے

زخم دامن دار جگر سے جامہ گذاری ہو نہ گئی — جامہ گذاری=مرجانا
ظلم نمایاں اب کوئی جو ایجاد کرو تو بہتر ہے

۱۲۲۵ عشق میں دم مارا نہ کبھو تم چپکے چپکے میر کھپے
لوہو منھ سے مل کر اب فریاد کرو تو بہتر ہے

۴۶۰/۱ اس شعر پر حافظ کا پرتو معلوم ہوتا ہے۔

دیریست کہ دلدار پیامے نہ فرستاد
ننوشت کلامے وسلامے نہ فرستاد

(معشوق نے دیر سے مجھے کوئی پیغام نہیں
بھیجا نہ کوئی بات لکھی نہ سلام ہی بھیجا۔)

کیفیت دونوں شعروں میں ہے۔ حافظ کے یہاں تھوڑی سی مایوسی اور نا امیدی ہے، تو میر کے یہاں ایک محزوں اور غالباً جھوٹی امید۔ لیکن میر کے یہاں معنی کے بھی بعض پہلو ہیں۔ سب سے پہلے تو ''بہتر ہے'' کا لطف ملاحظہ ہو۔ بظاہر یہ صیغۂ اوسط ہے، لیکن اس کے معنی تفضیل کے ہیں، یعنی ''سب سے اچھا''۔ روزمرہ یہی ہے۔ لیکن ابہام کا پہلو بھی ہے، کہ یاد کرنا اور شاد کرنا بہتر

ہیں، لیکن شاید کوئی اور چیزیں، کچھ اور لطف وعنایت، بہترین بھی ہیں، لیکن متکلم بہترین کا تقاضا نہیں کر رہا ہے۔ وہ متوسط ہی پر خوش ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ معشوق اگر یاد ہی کر لے تو یہ باعث شادمانی ہوگا اور حرماں کا غم ختم ہو جائے گا۔ یعنی معشوق سے کچھ زیادہ کی طلب نہیں، نہ کیفیت کے لحاظ سے اور نہ کمیت کے لحاظ سے۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ یاد کرنے سے کیا مراد ہے؟ اگر حافظ کی زبان میں جواب دیں تو اس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کوئی پیغام بھیجے، کوئی بات کہلا بھیجے۔ کچھ نہیں تو سلام ہی کہلا بھیجے۔ لیکن ''یاد کرنا'' کے ایک معنی ''بلانا'' بھی ہوتے ہیں۔ خاص کر جب کوئی اعلیٰ شخص کسی ادنیٰ کو بلائے تو اسے ''یاد کرنا'' یا ''یاد فرمانا'' بولتے ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''بادشاہ سلامت نے یاد فرمایا ہے''، یعنی ''حاضر ہونے کا حکم دیا ہے۔'' فتح الدولہ برق کا شعر ہے۔

کہتا ہوں تصور میں محبان عدم سے
مرتے ہیں کہ کس دن ہمیں تم یاد کرو گے

لہٰذا میر کے مطلع میں ''یاد کرو تو بہتر ہے'' کے معنی ہو سکتے ہیں کہ تم ہمیں بلا لو بہت اچھا ہو۔ اس سے اچھا کچھ نہیں کہ تم ہمیں بلا لو۔ اب ''دیر سے ہم کو بھول گئے ہو'' میں یہ کنایہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کبھی کبھی متکلم کو یاد کیا کرتا تھا (دونوں معنی میں) اور اب جو بہت دن سے التفات نہیں ہوا ہے تو متکلم اپنے دل ہی دل میں معشوق سے بات کرتا ہے، یا واقعی اسے پیغام بھیجتا ہے۔ شعر میں امید کی جو خفیف سی جھلک ہے وہ اسی بنا پر ہے کہ گذشتہ زمانے میں معشوق کبھی کبھی التفات کرتا تھا۔ لیکن لہجے میں جو محزونی ہے اس سے یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ متکلم کو اس امید کے بر آنے کی کچھ خاص توقع ہے نہیں۔ وہ بس ایک التجا کر رہا ہے، نہ حق مانگ رہا ہے اور نہ تقاضا کر رہا ہے۔ عاشق اور معشوق کے درمیان جو نابرابری کی مساوات ہے اور عشق و عاشقی کے معاملات میں معشوق جس طرح عاشق پر فوقیت رکھتا ہے، اس کی اچھی تصویر اس شعر میں ہے۔ نظام عشق ہی یہی ہے کہ عاشق اپنے بلاوے یا اپنے یاد کیے جانے کی التجا کرے، اس بات کی شکایت نہ کرے کہ معشوق نے اسے بھلایا کیوں؟

لیکن میر کے نظام میں عاشق بالکل بے ضرر اور سراسر مجبور بھی نہیں۔ وہ تھوڑی بہت چالاکی،

تھوڑی بہت نصیحت پر قدرت بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ شعر زیر بحث میں، ''بہتر ہے'' کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ معشوق کے حق میں یہی بہتر ہے کہ وہ عاشق کو یاد کرے۔ اگر یہ سوال ہو کہ عاشق کو یاد کرنا معشوق کے حق میں بہتر کیوں کر ہوسکتا ہے؟ تو اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ (۱) متکلم سے بڑھ کر سچا عاشق کوئی نہیں، اس لئے اس کو یاد کرنے/بلوانے میں معشوق کا یہ فائدہ ہے کہ وہ اپنے سب سے سچے اور پر خلوص عاشق کی صحبت کا لطف اٹھائے گا اور اس طرح جھوٹے یا کم سچے عاشقوں سے محفوظ رہے گا۔ (۲) سچے عاشق کو اپنے گرد و پیش رکھنے سے معشوق کی عزت اور وقار میں اضافہ ہوگا۔ (۳) معشوق کی نیک نامی اسی بات میں ہے کہ وہ اپنے عاشقوں کو بھولتا نہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ شعر کے بظاہر یک رنگے لہجے میں دراصل بڑی رنگا رنگی ہے۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، اور حافظ سے بہت آگے بڑھا ہوا ہے۔

۴۶۰/۲ یہاں بھی کیفیت کے باعث معنی کے پہلو، حتیٰ کہ شعر کا طنزیہ تناؤ تھوڑی دیر کے لئے نگاہ سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ ''زخم دامن دار'' بہت گہرے زخم کو کہتے ہیں۔ لہٰذا جگر کے زخم کے لئے ''دامن دار'' بہت مناسب ہے، کہ جگر کا زخم اور جسم کی گہرائی میں ہوگا اور دکھائی نہ دے گا۔ پھر ''جامہ گذاری'' بمعنی ''موت'' کے ساتھ دامن دار زخم کا پیکر واستعارہ لا نا رعایت کا کمال ہے۔ مزید یہ کہ ''دامن دار'' زخم کے ناکام ہونے کے بعد ''ظلم نمایاں'' ایجاد کرنے کی دعوت میں بھی ایک نکتہ ہے، کہ دامن دار زخم اور زخم نمایاں دونوں کے معنی ہیں ''گہرا زخم۔'' جو زخم گہرا ہوگا اس کے اندر تک دیکھ نہیں سکتے، لہٰذا ایسا زخم بڑی حد تک پوشیدہ بھی ہوگا۔ اس اعتبار سے ''ظلم نمایاں'' خوب ہے، کہ جو کام پوشیدہ زخم سے نہ ہوسکا، وہ کھلے ہوئے ظلم سے لیا جائے۔ ''ظلم نمایاں'' کے لئے مزید ملاحظہ ہو ۱/ ۳۹۸۔

اب طنز کے پہلو ملاحظہ ہوں۔ متکلم اپنی سخت جانی کے بہانے معشوق کی ناکامی پر طنز کر رہا ہے، کہ تم نے جگر پر کاری زخم لگایا، پھر بھی ہمیں مار نہ سکے۔ اچھا اب ایک کھلا ہوا ظلم کر کے دیکھو، کہ جگر کا زخم تو کسی نے دیکھا بھی نہیں تھا۔ شاید ظلم نمایاں سے تمھارا کام چل سکے۔ دوسرا پہلو یہ کہ اگر تمھیں اپنے قتال ہونے کی شہرت قائم رکھنی ہے تو تمھیں اور کوشش کرنی پڑے گی، ابھی تم ناآزمودہ

کار ہو۔ تیسرا پہلو یہ کہ موت کی آرزو شاید متکلم کو بھی تھی۔ اور ''بہتر ہے'' سے مراد ہے ''میرے لئے بہتر ہے۔'' لیکن متکلم نے لہجہ ایسا اختیار کیا ہے گویا معشوق کی خیر خواہی میں کہہ رہا ہے، کہ مجھے مارنا ہے تو کوئی اور طریقہ ایجاد کرو۔ پھر ''ظلم'' کا لفظ بھی رکھ دیا، گویا معشوق کو بھی یہ بات قبول ہوگی کہ میں ظالم ہوں۔

ایک مزید نکتہ یہ ہے کہ ''جامہ گذاری'' کے لغوی معنی ہیں۔ ''کپڑے اتارنا۔'' اس اعتبار سے ''دامن دار'' تو مناسب ہے ہی، ''نمایاں'' میں بھی ایک مناسبت ہے، کہ کپڑے اتارنے سے جسم نمایاں ہوجاتا ہے۔ ظلم نمایاں کے ذریعہ ایک طرح کی جامہ گذاری تو ہو ہی جائے گی، کہ متکلم کا حال سب پر واضح ہوجائے گا۔

۴۶۰/۳ اس شعر میں بھی کیفیت کی فراوانی ہے، لیکن یہاں ردیف نئے انداز کا لطف دے رہی ہے۔ اگر ''بہتر ہے'' کے معنی ''مناسب ہے''، ''زیادہ اچھا ہے'' لئے جائیں تو یہ فقرہ پورے شعر کے ماحول میں کمزور معلوم ہوتا ہے۔ یہی کمزوری اس کی مضبوطی ہے، کہ جس شخص نے کبھی دم نہ مارا ہو، اور جو چپکے چپکے ہی جان کھپاتا رہا ہو، اس کے حق میں صرف ''بہتر'' بات کا مشورہ دیا جائے! اس طرح شعر میں ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کہیں طنز تو نہیں کر رہا ہے؟ یا پھر کیا وہ اس قدر بے ہنر اور نااہل (Inefficient) ہے کہ ایسی سخت صورت حال میں مبتلا شخص کو صرف ''بہتر'' بات کا مشورہ دے رہا ہے، اور وہ بھی اس قدر روا روی میں، گویا کوئی خاص بات ہے کہ میر نے دم نہ مارا اور چپکے ہی چپکے کھپتا رہا، اور نہ یہ خاص بات ہے کہ وہ منھ پر لہو مل کر فریاد کرے؟ یہ سب کچھ بس یوں ہی ہو رہا ہے؟

طنز کے ان ابعاد، اور متکلم کی اس بظاہر نااہلی کے باعث ہم ایک لمحے کے لئے اس بات کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ لہجہ اگر چہ روا روی کا ہے، لیکن مشورہ بڑا سخت اور ڈرامائی ہے۔ منھ پر لہو ملنے میں کنایہ اس بات کا ہے کہ میر نے بہت زخم کھائے ہیں۔ لیکن اس میں نشانیاتی پہلو یہ ہے کہ منھ پر لہو ملنا میر کی گذشتہ زندگی کا اشارہ ہے کہ وہ سرتا سر خون میں نہائی ہوئی رہی ہے، یا پھر میر کی ہر چیز دل، جگر، جان، خون ہو کر رہ گئی ہے۔ اس شعر کا موازنہ ۱/ ۱۳۸ سے کریں تو ذہنی صورت حال اور مزاج کی دو انتہاؤں کا سامنا ہوتا ہے۔ ۱/ ۱۳۸ میں ایک وجد ہے۔ ایک اہتزاز ہے، لیکن وہاں متکلم کا جوش و

خروش، اور نا تجربہ کاری کا پیدا کردہ اس کا ذوق وشوق عشق، عجب خوف انگریزسی تھرتھری ہمارے اندر پیدا کرتا ہے۔ شعر زیر بحث میں سارا جوش ٹھنڈا پڑ چکا ہے اور بریخت کے ڈرامے میں Mother Courage کی طرح میر نے کرب اور نقصان کا ہر تجربہ جھیل لیا ہے۔ اب میر کے جوش و ذوق کی شدت نہیں، بلکہ اس کے درد کی خاموش گہرائی ہمارے دل میں خوف پیدا کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ منھ پر لہو مل کر فریاد کرنے کا مشورہ رواروی میں اس لئے دیا گیا ہے کہ اب اس کی کوئی واقعی ضرورت نہیں، میر کی خاموش زندگی Mother Courage کے سکوت کی مانند سرتا پا فریاد ہے۔ شعر کا المیہ زور قابل داد ہے۔

۴۶۱

اکثر کی بے دماغی ہر دم کی سرگرانی
اب کب گئی اٹھائی ہے زور نا توانی   اٹھانا=برداشت کرنا، زور=بہت

اس غیرت قمر کی خجلت سے تاب رخ کی
آئینہ تو سراسر ہوتا ہے پانی پانی

مرزائی فقر میں بھی دل سے گئی نہ میرے
چہرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

۴۶۱/۱ بظاہر بالکل رسمی، بے رنگ شعر ہے۔ لیکن تامل کریں تو اس میں معنی آفرینی کے متعدد کرشمے جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

(۱) ''بے دماغی'' میر نے اکثر استعمال کیا ہے، بمعنی ''چڑچڑاپن''، ''ناراضگی''، ''عدم آشفتگی'' وغیرہ۔ یہاں یہ معشوق کے لئے تو ہے ہی، خود متکلم کے لئے بھی ہو سکتا ہے، کہ میں اکثر بے دماغ اور سرگراں رہتا ہوں۔ تیسرے معنی، ''اکثر'' سے نکلتے ہیں، کہ ''اکثر لوگوں کی بے دماغی۔'' یعنی اکثر لوگ مجھ سے بے دماغ رہتے ہیں۔ یعنی ایک معنی تو وقت کے متعلق ہیں، کہ اکثر اوقات میں اور ایک معنی تعداد سے متعلق ہیں، کہ اکثر لوگ۔

(۲) ''سرگرانی'' کے معنی بھی ''ناراضگی'' ہیں، لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ''سر کا بھاری ہونا۔'' اس اعتبار سے مصرع ثانی میں اس سرگرانی کے اٹھانے (=برداشت کرنے) کی بات خوب ہے۔ ''اٹھانے'' اور ''سرگرانی'' میں رعایت پر لطف ہے، اور ''سر'' کی رعایت سے ''اٹھائی'' بھی عمدہ ہے۔

(''سر اٹھانا'' محاورہ ہے۔)

(۳) اٹھانے کا تعلق مصرع اولیٰ کی چیزوں سے تو ہے ہی، کہ اکثر (معشوق کی/لوگوں کی/ہماری) بے دماغی اور ہردم سرگرانی (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی) اب اٹھائی نہیں جاتی لیکن اس کا تعلق ''ناتوانی'' سے بھی ہوسکتا ہے۔اب یہ معنی نکلے کہ اکثر بے دماغی ہے اور ہردم سرگرانی ہے، (معشوق کی/لوگوں کی/اپنی۔) اس کے باعث میری (ذہنی) ناتوانی بہت بڑھ گئی ہے۔ یا اس بے دماغی اور سرگرانی نے مجھے اس قدر اعصابی تناؤ میں ڈال دیا کہ اس کے باعث میری ناتوانی اور بڑھ گئی۔اب یہ ناتوانی اس قدر ہے کہ میں اسے برداشت نہیں کرسکتا۔

(۴) ناتوانی کے باعث چیزیں اٹھانا مشکل یا ناممکن ہوتا ہے۔ یہاں خود ناتوانی کو اٹھانے کی بات ہورہی ہے۔اس طرح بیان میں عمدہ تناؤ پیدا ہورہا ہے۔

(۵) ناتوانی کی شدت بیان کرنے کے لئے ''زور ناتوانی'' کہنا طباعی اور خلاقی کا کمال ہے، کہ جو لفظ قوت اور توانائی کے معنی رکھتا ہے، اس کو ناتوانی کی کثرت کے لئے استعمال کیا۔اٹھارویں صدی میں ''زور'' بمعنی ''بہت زیادہ'' مستعمل تھا، لیکن شعر زیر بحث کے سیاق میں اس کا استعمال لفظ تازہ کا حکم رکھتا ہے۔

(۶) شعر کا ابہام بھی دلچسپ ہے کہ بے دماغی وغیرہ کو اٹھانے سے قاصر ہوتو گئے۔لیکن یہ واضح نہ کیا کہ آئندہ کا لائحۂ عمل کیا ہوگا؟ اگر اپنی ہی بے دماغی وغیرہ کا ذکر ہے، اور اب اسے اٹھانے سے مجبور ہیں تو جان دینے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔اور اگر معشوق کی بے دماغی وغیرہ کا معاملہ ہے، تو ترک عشق کرنا ہوگا، جو موت سے بدتر ہے۔اور اگر لوگوں کی بد دماغی معرض بحث میں ہے، تو دنیا ترک کرنی ہوگی۔ ہر صورت میں مرض سے علاج بدتر ہے۔خوب شعر کہا۔ملاحظہ ہو ۴۰۹/۱۔

۴۶۱/۲ معشوق کے حسن کے آگے پھول اور آئینہ دونوں شرم سے پانی پانی ہوجاتے ہیں، یہ مضمون عام ہے۔چنانچہ ملاحظہ ہو ۴۵/۱۔پھر دیوان سوم میں ہے۔

سب شرم جبین یار سے پانی ہے
ہر چند کہ گل شگفتہ پیشانی ہے

شگفتہ پیشانی = خندہ پیشانی، ماتھے پر شکن نہ ہونا

شعر زیر بحث میں کوئی خاص بات نہیں، سوائے اس کے کہ چاند اور پانی کے تلازموں کی مراعات خوب ہے، اور ''غیرت'' کی مناسبت سے ''پانی پانی ہونا'' بھی اچھا ہے۔ ''تاب'' کے معنی چونکہ ''گرمی'' بھی ہوتے ہیں، اس لئے اس اعتبار سے بھی ایک مناسبت ہے، کہ گرمی میں پسینہ آتا ہے۔ آئینے میں چمک ہونے کے اعتبار سے اس میں آب (پانی) فرض کرتے ہیں اور اسی اعتبار سے آئینے کو چشمہ یا دریا بھی فرض کرتے ہیں، غالب ؂

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد خود بینی سے پوچھ
قلزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

ان مناسبتوں کے اعتبار سے آئینے کو پانی پانی کہنا دلچسپ ہے۔ چاند اور پانی میں ربط کی وجہ سے معشوق کو غیرت قمر کہنا اور اس کے چہرے کی چمک کا ذکر کرنا، اور اس چمک کے باعث آئینے کا پانی پانی ہو جانا، یہ سب بہت خوب ہیں۔ غرض شعر معمولی ہے لیکن رعایتوں اور مناسبتوں نے لطف پیدا کر دیا ہے۔

۴۶۱/۳ ہماری کلاسیکی شاعری میں عاشق کو عام طور پر سیاہی مائل رنگ کا تصور کرتے ہیں۔ جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے زرد رو تصور کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف، معشوق کا رنگ سنہرا چمپئی (کندنی) فرض کرتے ہیں، اور جب اس کے چہرے کا رنگ اڑ جاتا ہے تو اسے سفید رو تصور کرتے ہیں۔ اس مسئلے پر تفصیلی بحث گذشتہ صفحات میں گذر چکی ہے، مثلاً ۴/۱۲۳/۲، ۴/۱۷/۱، ۱/۲۳۵/۲، ۲/۳۷۲ وغیرہ۔ عاشق کے چہرے کی زردی کا مضمون غالباً سعدی کا ایجاد کردہ ہے ؂

گر بگویم کہ مرا حال پریشانی نیست
رنگ رخسار خبر می دہد از سر ضمیر
(اگر میں یہ دعویٰ کروں بھی کہ مجھے کوئی
پریشانی نہیں ہے، تو میرے چہرے کا
رنگ میرے اندر کے راز کو ظاہر کر دیتا
ہے۔)

مولانا روم نے بات اور بھی صاف کر دی ہے۔ مثنوی (دفتر اول) میں کہتے ہیں ؂

ہرکہ او بیدار تر پر درد تر
ہر کہ او آگاہ تر رخ زرد تر
(جو جتنا ہی (دل کے اعتبار سے) بیدار
ہے، وہ اتنا ہی دردمند ہے۔ جو جتنا ہی
(روحانی اعتبار سے) آگاہ ہے، اس کا
چہرہ اتنا ہی زرد ہے۔)

ہمارے یہاں اٹھارویں صدی آتے آتے یہ بات گویا مسلم ہوگئی تھی کہ دردمندی کے باعث، اور سوز دروں کے باعث، عاشق کا چہرہ زرد ہوتا ہے۔ چنانچہ ''بوستان خیال'' میں ہے:

زردی رنگ رخسار اس کی عاشقی کی دلیل واضح ہے۔

(جلد اول، صفحہ ۱۷۱، ترجمہ خواجہ امان)

ولی نے اس مضمون کو بڑی نزاکت اور معنویت سے کہا ہے۔

محبت میں تری اے گوہر پاک
ہوا ہے رنگ میرا کہربائی

''کہربا'' یا ''کاہ ربا'' زرد رنگ کے عنبر کو کہتے ہیں۔ چونکہ عنبر سیاہ (یا گہرے سبز) رنگ کا بھی ہوتا ہے، اس لئے کہربائی کہنے سے عاشق کے دونوں رنگوں کی طرف اشارہ ہو جاتا ہے اور پیکر یہ بنتا ہے کہ عاشق کا رنگ پہلے سیاہ عنبری تھا، پھر زرد عنبری ہو گیا۔ میر نے بھی بالکل صاف ''بوستان خیال'' سے مضمون لے کر کہا ہے۔

چاہ کا دعوہٰ سب کرتے ہیں مانئے کیوں کر بے آثار
اشک کی سرخی زردی منہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو

(دیوان اول)

''مرزائی'' کے معنی پر بحث کے لئے دیکھیں ۳۷۷/۲۔ ''مرزائی'' اور ''مرزا'' (= میرزائی اور میرزا) کا مضمون بھی بہت پرانا ہے۔ ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''مرزائی کشیدن'' کے معنی ہیں ''کسی کی شان و غرور کو برداشت کرنا'' سترہویں صدی میں مرزا کامران نامی ایک صاحب نے

''مرزا نامہ'' کے عنوان سے ایک مختصر رسالہ بھی لکھا ہے جس میں ''مرزائی'' کے خواص اور ''مرزا'' بننے کے لئے ضروری شرائط بیان کئے ہیں۔ان میں جہاں ایک طرف مختلف زبانوں (عربی، فارسی، ترکی، ہندی وغیرہ) کا جاننا اور ان کا صحیح تلفظ ادا کرنا ضروری قرار دیا ہے تو دوسری طرف میدان جنگ میں گولیوں کی زد سے دور کھڑے ہونے اور خطرناک چیزوں (مثلاً مست ہاتھی) سے بچنے کو بھی اتنا ہی اہم گردانا ہے۔

زیر بحث شعر میں میر نے جدت یوں کی ہے کہ چہرے کی زردی اور میرزائی کو ملا کر ایک نئی بات پیدا کرلی ہے۔ عاشقی میں چہرہ زرد ہوگیا ہے۔لیکن مزاج کی میرزائی ویسی ہی ہے۔لہٰذا زعفرانی (=زرد) چادر اصل میں مزاج کی نفاست کا ثبوت ہے، خانماں بربادی اور فقیری کا ثبوت نہیں۔لطف یہ ہے کہ زعفرانی چادر اصل میں ہے تو خانماں بربادی اور فقیری کے باعث (جوگی، سنیاسی، فقیر لوگ زعفرانی زرد لباس پہنتے تھے، یا بس ایک چادر زعفرانی زرد رنگ کی لے کر سارا بدن اس سے ڈھانک لیتے تھے۔) لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ چونکہ ہمارے چہرے کا رنگ زرد ہے، اس لئے اس کی مناسبت سے ہم نے زعفرانی چادر اوڑھ لی ہے۔ یہ ثبوت ہے ہمارے مزاج کی نفاست اور طبیعت کی نزاکت کا۔

بیان کے اس تناؤ کے باعث یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ یہ شعر اپنے امیرانہ مزاج کی توصیف میں ہے۔ یا وہ توصیف محض ایک پردہ ہے، اس بات کو بیان کرنے کا کہ عاشقی نے میرا رنگ زرد کردیا ہے۔یعنی ایک طرح سے یہ شعر خوش طبعی اور شگفتگی کا اظہار ہے، اور ایک طرح سے اس بات کی دلیل ہے کہ ۔

اک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں سارے مطلب اپنے ادا کرے ہے

(دیوان دوم)

مرزائی اور زعفرانی رنگ کے مضمون الگ الگ تو خوب استعمال ہوئے ہیں ۔

صحن صحرا کو سدا اشک سے کرنا چھڑکاؤ
بس دوانہ ہوں میں قائم تری مرزائی کا

(قائم چاندپوری)

جسم اس کے غم میں زرد از ناتوانی ہوگیا
جامۂ عریانی اپنا زعفرانی ہوگیا

(شاہ نصیر)

میرزائی کو نہ فرہاد نے چھوڑا تا مرگ
جیغۂ سر تجھے اے تیشۂ آہن سمجھا

(شاہ نصیر)

آخری دونوں اشعار پر میر کا اثر ظاہر ہے۔ لیکن مرزائی اور زعفرانی لباس کا مضمون شاہ نصیر اپنی تمام طباعی کے باوجود یکجا نہ کر پائے۔ نوجوان غالب نے زعفرانی رنگ کے لئے نئی روش اختیار کی، لیکن مرزائی کا مضمون ان سے رہ گیا۔

ہنستے ہیں دیکھ دیکھ کے سب ناتواں مجھے
یہ رنگ زرد ہے چمن زعفراں مجھے

خود میر دونوں مضامین کا امتزاج پہلے ہی کر چکے تھے۔

فقر پر بھی تھا میر کے اک رنگ
کفنی پہنی سو زعفرانی تھی

(دیوان دوم)

دیوان دوم کے شعر میں مرزائی کا مضمون واضح نہ تھا، اس لئے اس کو نبھانا اتنا مشکل نہ تھا (ہاں ''اک رنگ'' مستغنی عن الثناء ہے۔) شعر زیر بحث میں دونوں مضامین کھل کر آ گئے اور کسی نقص کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ بہت خوب کہا ہے۔

۴۶۲

چلو چمن میں جو دل کھلے ٹک بہم غم دل کہا کریں گے
طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

۱۲۳۰ قرار دل سے کیا ہے اب کے کہ رک کے گھر میں نہ مرئیے گا یوں
بہار آئی جو اپنے جیتے تو سیر کرنے چلا کریں گے

برا ہے دل کا ہمارے لگنا لگانا غصے سے عاشقی کے غصہ=رنج
نچی جبیں سے گلی میں اس کی خراب و خستہ پھرا کریں گے

ہلاک ہونا مقرری ہے مرض سے دل کے پہ تم کڑھو ہو
مزاج صاحب اگر ادھر ہے تو ہم بھی اپنی دوا کریں گے

۴۶۲/۱ اس پوری غزل میں غیر معمولی روانی، شورانگیزی، اور عجب طنطنہ آمیز محزونی ہے۔ پہلی بار پڑھیں تو جی چاہتا ہے کہ ساری کی ساری غزل (سات شعر) انتخاب میں رکھ لی جائے۔ دیر تک غور کرنے کے بعد تین شعر کم کئے گئے، یعنی شروع کے تین شعر اور مقطع رکھا گیا۔ عرصے بعد مزید غور کے دوران یہ محسوس ہوا کہ نہیں ایک شعر اور لینا چاہئے۔ چنانچہ ۴۶۲/۳ انتخاب میں آیا۔ اس کے کچھ دن بعد سوچ سمجھ کر مقطع اور اس کے اوپر کا شعر (۴۶۲/۴) نکال دیئے۔ آخر میں اس سے بھی اطمینان نہ ہوا تو ۴۶۲/۴ کو واپس رکھ لیا۔ اس طرح غزل کی موجودہ شکل بنی۔

یہ تفصیل میں نے اس لئے بیان کی کہ قاری کو نہ صرف انتخاب کا طریقۂ کار سمجھنے میں مدد

ملے، بلکہ یہ واضح ہو کہ میر کے کسی شعر کو محض اس بنا پر نظر انداز کر دینا مناسب نہیں کہ اس میں بظاہر معنی کی کثرت نہیں ہے۔ اور کسی شعر کو محض اس بنا پر خوبی کے درجۂ اعلیٰ پر رکھنا بھی مناسب نہیں کہ وہ ہمیں اچھا لگتا ہے۔ اگر اچھا لگنے کو معیار بنایا جائے تو میر کے کلام کا بڑا حصہ انتخاب میں آ جائے گا۔ لیکن مجھے ضرورت تھی ایسے انتخاب کی جس کے بارے میں مجھے اطمینان ہو کہ یہ انتخاب اعلیٰ ترین اشعار پر مشتمل ہی نہیں ہے، بلکہ میں ان اشعار کی خوبی کو کم و بیش بیان بھی کر سکتا ہوں۔ یعنی انتخاب کا اصل معیار محض ذاتی پسند نہیں، بلکہ ایسی تعقلاتی پسند ہے جس کو تنقیدی شعور، کلاسیکی غزل کی روایت کے تقریباً مکمل ادراک اور شعر شناسی کے مختلف طریقوں سے واقفیت کی معاونت حاصل ہے۔ عسکری صاحب کا یہ قول بھی ذہن میں رکھئے کہ میر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں جن میں اعلیٰ شعروں کی کثرت شاید نہ ہو لیکن پوری غزل سراپا انتخاب معلوم ہوتی ہے۔

مطلع کے ساتھ ہی غزل ۱۳۸ کا مطلع ذہن میں آتا ہے، اور دونوں کا تضاد ہی دونوں مطلعوں کو یادگار بنانے کے لئے کافی ہے۔ ۱/ ۱۳۸ میں سادگی اور جنون کی سادہ لوحی، اور عشق کی خون افشانی کی خوف انگیز پیش آمد ہے۔ زیر بحث مطلع اس وقت کا ہے جب متکلم پر عشق کی ہر کیفیت گذر چکی ہے۔ اور اب یا تو ایک بے کیف سا جنون ہے، یا پھر انقباض اور خاموشی کا وہ عالم ہے کہ اس کو توڑنے کے لئے لایعنی بات بکنا اور آہ وزاری کرنا دونوں برابر ہیں۔ گویا مقصود سکوت کو توڑنا ہے اور اس بات کا فرق بھی اب مٹ گیا ہے کہ شکست خموشی کے لئے آہ و نالہ ہو یا محض یاوہ گوئی۔ ان باتوں کو بکا (بکنا = لاطائل باتیں کہنا) اور بکا (= گریہ وزاری) کی تجنیس نے اور بھی تقویت بخشی ہے، کہ ''بکا کرنا'' اور ''بکا کرنا'' میں ظاہراً کوئی فرق بھی نہیں۔

یہ بھی غور کیجئے کہ بکنے کا عمل طیور کے سامنے ہے، اور بکا کرنے کا عمل گلوں کے سامنے۔ گویا طیور کا زمزمہ محض لغو، اور یاوہ گوئی ہے۔ یا جس طرح طیور کی بات سمجھ میں نہیں آتی، اسی طرح میں بھی لایعنی باتیں کہوں گا۔ اور گل چونکہ سرخ ہے (= خون میں تر ہے) اور جگر چاک ہے اس لئے گلوں کے آگے کھڑے ہو کر رونا زیادہ مناسب ہے۔ ورنہ ''بکا'' اور ''بکا'' کی جگہ بدل دینے پر بھی مصرع موزوں تھا، لیکن وہ مناسبت ہاتھ نہ آتی ع

طیور ہی سے بکا کریں گے گلوں کے آگے بکا کریں گے

مصرع اولیٰ میں بھی ایک لطیف ابہام ہے۔ ''جو دل کھلے ٹک'' کے دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) اگر دل کھلے۔ اور (۲) تا کہ دل کھلے۔ کھلے اور کھلے کی تجنیس اور ابہام بھی عمدہ ہے، کہ ''دل کِھلنا'' اور ''دل کُھلنا'' دونوں محاورے ہیں۔ ''دل کِھلنا'' بمعنی شگفتہ خاطر ہونا''، اور ''دل کُھلنا'' بمعنی ''انقباض دور ہو جانا۔'' (اردو لغت، تاریخی اصول پر۔) حق یہ ہے کہ دونوں محاوروں کے معنی میں بہت کم فرق ہے۔ ہاں ''دل کُھلنا'' کے معنی اور بھی ہیں، مثلاً ''کسی سے دل کھلنا'' بمعنی ''کسی شخص سے بے تکلفی ہو جانا، کسی شخص سے لگاؤ پیدا ہو جانا۔'' (یہ معنی ''اردو لغت'' میں نہیں ہیں۔) بہر حال یہاں ''دل کِھلنا'' اور ''دل کُھلنا'' دونوں مناسب ہیں۔ معلوم ہوتا ہے میر نے اپنے کمال کی دلیل فراہم کرنے کے لئے یہ التزام رکھا کہ مصروع اولیٰ میں ایک لفظ پر دو لفظوں کا گمان ہو جو متحد الحرکت نہیں ہیں، اور تقریباً متحد المعنی ہیں۔ پھر مصرع ثانی میں دو لفظ رکھے جو متحد الحروف ہیں، لیکن متحد الحرکت اور متحد المعنی نہیں ہیں۔

اب تخاطب کے ابہام پر غور کیجئے۔ (۱) متکلم اپنے آپ سے گفتگو کر رہا ہے۔ (۲) متکلم کسی اور دل زدہ عاشق سے کہہ رہا ہے کہ چلو ہم مل کر غم دل کہیں۔ (پہلے معنی کی رو سے ''ہم غم دل کہا کریں گے'' کا تعلق طیور اور گلوں سے ہے۔) (۳) متکلم کسی ہم نشیں یا ہم راز سے کہہ رہا ہے۔

۴۶۲/۲ تمام نسخوں میں ''قرار دل سے گیا ہے'' لکھا ملتا ہے، جو معنی کے لحاظ سے بالکل نامناسب ہے۔ لہٰذا میں نے ''قرار دل سے کیا ہے'' کی قیاسی تصحیح کر دی ہے۔ اس شعر میں اتنی بہت سی باتیں کہہ دی گئی ہیں کہ پورا بیانیہ اشاروں اشاروں میں ادا ہو گیا ہے۔

(۱) ''رکنا'' بمعنی ''ٹھہرنا'' بھی ہے، اور بمعنی ''بند ہونا'' بھی۔ یعنی دوسرے معنی کی رو سے مراد یہ ہے کہ گھر میں رہیں گے تو بند بند، رک رک کر، گھٹ کر مر جائیں گے۔

(۲) ''مرنا'' بمعنی ''جان دینا'' بھی ہے، اور بمعنی ''سخت اذیت اٹھانا'' بھی۔

(۳) ''یوں'' سے موجودہ حالت کی طرف اشارہ مراد ہے۔

(۴) دل سے قرار کرنا اس لئے کہا کہ (۱) اب تک ہم گھر کے اندر گھٹ گھٹ کر مرتے تھے اور پھر بھی کچھ حاصل نہ ہوتا تھا۔ اس بار دل میں مصمم ارادہ کیا ہے کہ اس طرح گھٹ گھٹ کر نہ مریں گے۔ (۲) یا، دل نے شکایت کی کہ ہمیں اس طرح گلا گھونٹ کر کیوں مارتے ہو، لہٰذا اس سے وعدہ کیا کہ ایسا نہ

ہونے دیں گے۔ (۳) عشق کے معاملے میں دل ہمارا شریک اور ساجھی ہے، لہٰذا اس سے قول وقرار کیا کہ اب کی بار ہم اس طرح نہ مریں گے، (بلکہ گھر سے باہر نکل کھڑے ہوں گے۔) (۴) ''دل سے'' بمعنی ''صدق دل سے'' بھی ممکن ہے، کہ میں نے یہ قرار سچے دل سے کیا ہے۔

لہٰذا مصرع اولیٰ کے معنی ہوئے کہ ایک عرصہ سے، اور زمانہ موجودہ تک، میں دل گرفتہ گھر کے اندر بند پڑا رہتا ہوں، اور گھٹ گھٹ کر جان دینے یا اذیت جانی اٹھانے کے تجربے سے گذرتا رہتا ہوں۔ (''نہ مریئے گایوں'' کا استعاراتی زور اس قدر ہے کہ اس کے معنی واقعی جان سے جانا بھی ہیں، اور شدید اذیت اٹھانا بھی۔) اس بار میں نے اپنے دل سے وعدہ کیا ہے کہ اب ایسا نہ ہونے دوں گا۔ یعنی میں اس بار گھر میں رک کر جان نہ دوں گا۔ (گھر میں رکنا برابر ہے اذیت جانی اٹھانے/ جان دینے کے۔ یا جان تو بہر حال جانی ہے، لیکن میں رک رک کر جان نہ دوں گا۔) دل سے قرار اس لئے کیا ہے کہ میں اور دل دونوں اس کاروبار میں برابر کے شریک ہیں۔

اب مصرع ثانی کے مضمرات ملاحظہ ہوں:-

(۱) چونکہ گھٹ گھٹ کر مرنے کا عمل اب بھی جاری ہے، اس لئے یہ امکان تو ہے ہی کہ اب زیادہ دن جینا نہیں ہے۔

(۲) اگر میں جیتا رہا اور اگر بہار آ گئی تو سیر کرنے چلا کریں گے۔

(۳) گھر میں بند رہنے سے بڑھ کر کوئی موت نہیں۔ سیر کرتے میں جان جائے تو کچھ مضائقہ نہیں۔ موت تو آنی ہی ہے، لیکن ان چار دیواروں میں بندی ہونے کے عالم میں مرگ مسلسل کی کیفیت ہے۔ بس اس سے نجات مل سکے تو خوب ہو۔

(۴) سیر کرنے کو جب جاؤں گا تو میرے ساتھ (۱) میرا دل ہوگا، یا (۲) کوئی شخص ہوگا جس کو مخاطب کر کے یہ شعر کہا گیا ہے، یا (۳) میں اکیلا ہوں گا۔ (آخری صورت میں جمع کا صیغہ روزمرہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔)

اب مصرع ثانی کا مفہوم یہ ہوا کہ گو مجھے جینے کی امید نہیں ہے، اور یہ یقین ہے کہ بہار آئے گی، لیکن اگر میں زندہ رہا اور بہار آئی تو میں اکیلا یا کچھ دوستوں کے ساتھ، سیر کرنے کو نکلا کروں گا۔ موت تو پھر بھی آئے گی، لیکن خانہ قیدی کی مرگ مسلسل سے تو مجھے چھٹکارا مل جائے گا۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ سوال لامحالہ اٹھتا ہے کہ اگر متکلم قید میں ہے، یا اس پر کسی قسم کی بندش ہے، اور اس کے باعث وہ گھر میں رک کے مرنے پر مجبور ہے تو پھر اگلی بہار میں وہ سیر کرنے کس طرح نکلا کرے گا؟ اور یہی سوال دراصل شعر کی روح ہے۔ اسی کے باعث دل سے قرار کرنا پڑا ہے، اسی کے باعث شعر کے لہجے میں مستقل مزاجی اور پابندی عہد کا رنگ ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ اگلی بہار کو یہ قید و بند الگ تو ہو نہ جائے گی (بلکہ بندشوں کے سخت تر ہو جانے کا امکان ہے۔) لہٰذا اصل معاملہ یہ ہے کہ اگلی بہار کو متکلم تمام بند و بست کو توڑ دے گا اور خود کو آزاد کر لے گا۔

لیکن اگر متکلم خود کو آزاد کر لینے کی قدرت رکھتا ہے تو پھر اگلی بہار کا انتظار کیوں؟ اس سوال پر غور کرنے سے شعر کے اصل معنی بالآخر ظاہر ہوتے ہیں۔ متکلم کو کہیں بھی آنا جانا نہیں ہے، وہ خود کو صرف بہلا رہا ہے، طفل تسلیاں دے رہا ہے کہ اگلی بہار کو آنے دو، میں یہاں سے نکل لوں گا۔ یا پھر متکلم جنون کی اس منزل میں ہے جہاں حقیقت سے رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اپنے واہمے ہی سچے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ دونوں ہی صورتیں خوف انگیز ہیں اور سننے والے میں روحانی کرب پیدا کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ شعر بیحد شور انگیز ہے۔ اور اب جا کر ''سیر کرنے چلا کریں گے'' کی پوری قوت واضح ہوتی ہے، کہ متکلم کے ایقان کی پوری قوت اس فقرے میں آگئی ہے۔ متکلم کی اصل صورت حال کس قدر بے چارگی اور مجبوری کی ہے (رک کے گھر میں مرنا۔) اور اس کا ارادہ (جنون/خود اعتمادی، دونوں ایک ہی ہیں) اس کے مقابلے میں کس قدر بلند ہے! ارادے کی ہی بلندی اور حقیقت کی یہ اجنبیت شعر کو ایسا وقار عطا کر دیتی ہے۔

جدید ہندوستان میں رہنے والے جن لوگوں کو کرفیو زدہ علاقوں میں ہفتوں ہفتوں بند رہنے کا تجربہ ہوا ہے وہ اس شعر کا لطف خوب اٹھا سکیں گے۔ یا پھر وہ لوگ جو اسرائیل کے مقبوضہ علاقوں میں زندگی کا بڑا حصہ کرفیو میں گذارتے ہیں اور جن کو آس ہے کہ کبھی نہ کبھی ہم وطن واپس جائیں گے۔ آخری تجزیے میں شاعر کے تخیل کی قوت متکلم کے جنون سے بھی زیادہ ثابت ہوتی ہے۔ بودلیئر، جس نے بند کمروں میں اپنی روح کے اندر جنون کے قدموں کی چاپ سنی تھی، اور جو آخر کار نسیان اللسان (Aphasia) جیسے مرض میں گرفتار ہوا، جس میں انسان الفاظ بھول جاتا ہے، چیزوں کو پہچانتا ہے لیکن ان کے نام نہیں بتا سکتا، وہ میر کا شعر شاید ہم لوگوں سے بہتر سمجھ سکتا۔

دیوان دوم میں میر نے اس مضمون کو یوں کہا ہے ؎

ہم نے بھی نذر کی ہے پھریں گے چمن کے گرد
آنے تئیں بہار کے گر بال و پر رہے

یہاں جنون اور خود فریبی کے ابعاد نہیں ہیں، صرف دردانگیزی تھوڑی سی تلخی، اور تھوڑی سی شگفتگی ہے۔ خوب شعر ہے، لیکن معنی کی کثرت نہ ہونے کے باعث شعر زیر بحث جیسی بات نہ آئی۔ ''چمن کے گرد پھرنا'' کی ذومعنویت البتہ لسانی عمل کا شاہ کار ہے۔

۳/۳۶۲ ''غصہ'' بمعنی ''رنج'' میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے (ملاحظہ ہو ۳۴۲/۲۔) ''لگنا لگانا'' کے معنی ''لگنا'' ہی ہیں۔ اردو کا روزمرہ ہے کہ دو متعدی یا ایک لازم اور ایک متعدی افعال کو یکجا کر کے زور کلام پیدا کرتے ہیں، بشرطیکہ جوڑے کا دوسرا فعل، پہلے فعل کے تعدیے سے بنا ہو اور اس میں الف زیادہ ہو، اور یہ الف علامت مصدری (نا) کے پہلے آئے۔ مثلاً پڑھنا پڑھانا، لکھنا لکھانا، کھیلنا کھلانا، رونا رلانا، وغیرہ۔ ان سب میں دوسرا فعل کوئی معنی نہیں دیتا، بلکہ صرف پہلے فعل کے معنی کو مزید قوت دیتا ہے۔ چنانچہ شاد عظیم آبادی کا شعر ہے۔

بنا چلا ڈھیر راکھ کا تو بجھا چلا اپنے دل کی لیکن
بہت دنوں تک دبی دبائی یہ آگ اے کارداں رہے گی

شعر کا مفہوم ظاہر ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ''لگانا'' کے بعد وقفہ رکھیں۔ اور اگلا فقرہ شروع ہونے کے پہلے ''کیونکہ'' وغیرہ قسم کا فقرہ مقدر فرض کریں۔ یعنی ہمارے دل کا لگنا برا ہے، کیونکہ اگر ایسا ہوا تو...

مصرع اولیٰ میں ''سے'' بمعنی ''کی وجہ سے'' ہے، اور مصرع ثانی میں ''سے'' بمعنی ''کے ساتھ'' اول الذکر معنی کی مثال میر کے یہاں ۱۱۳/۴ اور ۲۹۲/۴ پر ملاحظہ ہو۔ موخر الذکر کی مثال کے لئے دیکھیں ۶۲/۱۔ لفظ ''سے'' کا دو مختلف معنی میں استعمال پھر میر کی قادر الکلامی پر دال ہے (ملاحظہ ہو اس غزل کا مطلع۔) پھر یہ غور کریں کہ رنج عاشقی کا نتیجہ دراصل تین باتیں ہیں۔ ایک ہی بات نہیں، جیسا کہ مصرع ثانی کی چابک دست بندش کے باعث ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے۔ (۱) جبیں نچی ہوئی ہوگی (۲) خراب وخستہ ہوں گے اور (۳) آوارہ ہوں گے۔ نچی ہوئی جبیں کا پیکر بہت خوبصورت ہے۔ یہ

واضح نہیں کیا کہ جبیں (نہ کہ چہرہ یا سینہ، جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے) کیوں نچی ہوئی ہوگی؟ لیکن اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ مثلاً (۱) معشوق کی گلی میں سر کے بل چلے ہیں۔ میر دیوان اول ع

کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

(۲) معشوق کے سنگ آستاں پر کثرت سے سجدے کئے ہیں۔ (۳) سر سے زنجیر باندھ رکھی تھی، جیسا کہ دیوانے یا قلندر لوگ کرتے تھے، میر۔

موقوف ہرزہ گردی نہیں کچھ قلندری
زنجیر سر اتار کے زنجیر پا کرو

(دیوان سوم)

۴/۴۶۲ ''صاحب'' بمعنی ''معشوق'' بھی ہے، بمعنی ''اللہ'' بھی۔ کسی بھی محترم شخص کو بھی ''صاحب'' کہہ سکتے ہیں۔ ملاحظہ ہوا/ ۴۴۸۔

(۱) اللہ تعالیٰ کے معنی میں۔

جو صاحب سوں راضی ہوں یک دل اچھے — اچھے = ہو، اس = وہ
اس آسان ہووے جو مشکل اچھے

(وجہی، قطب مشتری)

(۲) معشوق کے معنی میں۔

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

(مومن)

(۳) محترم شخص کے معنی میں۔

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

زیر بحث شعر میں ''صاحب'' کے تینوں معنی موجود ہیں۔ (۱) معشوق یا کسی دوست سے کہہ رہے ہیں کہ دل کے مرض میں جان یقینی ہے، اس لئے دوا سے کوئی فائدہ نہیں۔ لیکن اگر اللہ کو میری صحت منظور ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔ یعنی اگر صحت منظور حق ہوگی تو میری بھی طبیعت دوا کی طرف مائل ہوگی۔ اگر اللہ کو میرا اچھا ہونا منظور نہ ہوا، تو میرا علاج بھی نہ ہوگا۔ حضرت خواجہ نظام الدین اولیا فرماتے ہیں کہ ان کے پاس حضرت بابا فرید گنج شکر کی ریش مبارک کا ایک بال تھا جسے وہ پڑیا بنا کر طاق پر رکھے رہتے تھے۔ جس مریض کو وہ پڑیا تعویذ کی شکل میں بنا کر دی جاتی، اس کو شفا ہو جاتی لیکن بعض اوقات تلاش بسیار کے باوجود وہ پڑیا اپنے مقررہ طاق پر کیا، کہیں نہ ملتی، اور تعویذ کے بغیر مریض ہلاک ہو جاتا۔ (یعنی اگر مشیت الٰہی میں اس مریض کی موت لکھی ہوتی تو وسیلۂ صحت ہی مفقود ہو جاتا۔) ممکن ہے میر کے ذہن میں حضرت خواجہ نظام الدین صاحب اولیا کا یہ بیان رہا ہو، اور مصرع ثانی کا مطلب یہ ہو کہ ''اگر مشیت ایزدی میں میری صحت لکھی ہوگی تو میں دوا بھی کروں گا۔''

(۲) اپنے دوست یا بہی خواہ سے کہا ہے کہ اگرچہ اس مرض میں صحت نہیں ہوتی، لیکن آپ چاہتے ہیں تو یہی سہی، میں اپنی دوا بھی کروں گا۔

(۳) معشوق نے غم دل تو دیا ہے، لیکن اسے متکلم سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ چنانچہ وہ متکلم کی بیماری (مرض الموت) پر غمگین بھی ہے۔ لہٰذا متکلم/عاشق کہتا ہے کہ اچھا اگر تم یہی چاہتے ہو، تو تمھاری مرضی۔ میں اپنی دوا بھی کئے لیتا ہوں۔ خود معشوق کے کڑھنے میں نکتہ یہ ہے کہ دل کا مرض ایسا مرض ہوتا ہے کہ معشوق بھی اگر چاہے تو اس کا تدارک نہیں کر سکتا، اور نہ معشوق کی توجہ یا غم گساری اس مرض کو کم کر سکتی ہے۔ ساقی فاروقی ؎

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی
تیری درد گساری سے بھی دل کی الجھن کم نہ ہوئی

تینوں معنی کے اعتبار سے، لیکن خاص کر تیسرے معنی کے اعتبار سے، شعر میں المیہ محزونی اور تقدیر کا لکھا مان لینے کے باعث ایک وقار ہے۔ اس کے باعث شعر میں جذباتیت اور سطحی وفور و تلاطم کے بجائے ٹھہراؤ اور وقعت پیدا ہوگئی ہے۔ ''تم کڑھو ہو'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کہ کچھ کہا نہیں اور سب کچھ [illegible] سے کہہ دیا۔ خاص کر اگر [illegible] معشوق ہو'' تو کڑھنا'' اس کے لئے نہایت موزوں

ہے، کہ اس میں خاموشی سے دکھ اٹھانے کا مفہوم بھی ہے۔ متکلم/ عاشق کو بخوبی معلوم ہے کہ میں بچوں گا نہیں۔ (''مقرری'' میں ''مقرر'' سے زیادہ زور ہے، کیونکہ اس میں ''پہلے سے طے شدہ'' کا مفہوم ہے۔ غالب نے اپنی رام پوری تنخواہ کے لئے اکثر ''وجہ مقرری'' کا فقرہ استعمال کیا ہے۔) لیکن متکلم/ عاشق کو اپنے مرنے کا رنج نہیں، بلکہ اس بات کا رنج ہے کہ معشوق/ مخاطب کڑھ رہا ہے۔

مرض کی مراعات النظیر پر مبنی الفاظ شعر میں بہت ہیں، لیکن لفظ مزاج کو 'مرض' سے مناسبت تام ہے۔ پرانی طب کے اعتبار سے انسان چار مزاجوں یا اخلاط کا مجموعہ ہے۔ اگر کسی مزاج کا توازن بگڑ جائے تو مرض پیدا ہوتا ہے۔

۴۶۳

چلتے ہو تو چمن کو چلئے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم بادو باراں ہے

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہے جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو عہد بادہ گساراں ہے

۱۲۳۵ عشق کے میداں داروں میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت
یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کار کار گذاراں ہے

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاس عزت داراں ہے

۴۶۳/۱ ''کم کم'' پر بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۴۲۱/۔ ''پات ہرے ہیں'' کا فقرہ بھی دلچسپ ہے اور میر کے پراکرتی شغف کو ظاہر کرتا ہے۔ ورنہ ''برگ ہرے ہیں''۔ ''پتے ہرے ہیں'' بھی موزوں تھے۔ ''پتہ'' بھی پراکرتی ہے، لیکن وہ اصل پراکرت، اور پھر سنسکرت سے قریب تر ہے۔ پات (برج، اودھی وغیرہ) ← پتا (اردو) ← پتن/ پت تو (پراکرت) ← پترک (سنسکرت۔) یعنی تلفظ اور لہجے کے اعتبار سے اردو کا لفظ پراکرت سے قریب تر ہے اور برج/ اودھی کا لفظ دور تر ہے، اور اس کا ادا کرنا نسبتۂ آسان بھی ہے۔ غالب کا طریقہ یہ ہے کہ وہ پراکرت کے مقابلے میں فارسی کے لفظ کو، اور اردو فارسی الفاظ میں سے اس فارسی لفظ کو اختیار کرتے ہیں جو اردو میں کم مستعمل ہو۔

لوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

غالب کا یہ شعر اوپر بیان کردہ کلیے کی اچھی مثال ہے۔ یہاں ''وام'' کی جگہ ''قرض'' اور ''ولے'' کی جگہ ''مگر'' کہنے میں کوئی قباحت نہ تھی۔ لیکن غالب نے غیر شعوری طور پر (یا ممکن ہے شعوری ہی طور پر) ''وام'' اور ''ولے'' کو ترجیح دی۔ غالب کے برخلاف میر کی کوئی خاص ترجیحات نہیں ہیں، لیکن اگر ان کا جھکاؤ کسی طرف ہے تو وہ غیر فارسی الفاظ کی طرف ہے، اور ایسے الفاظ کی طرف جن کو ادا کرنا شعر کے ماحول میں آسان ہو۔

اب معنی کے پہلوؤں پر توجہ دیں۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح مخاطب کا ابہام یہاں بھی ہے۔ اس شعر کا مخاطب متکلم خود ہو سکتا ہے، یا کوئی دوست، غم گسار بھی ہو سکتا ہے۔ دونوں صورتوں میں متکلم خارجی دنیا سے پوری طرح باخبر نہیں۔ ''کہتے ہیں'' میں لاعلمی، اور لاعلمی کا باعث خانہ قید ہونا، دونوں باتوں کا کنایہ ہے۔ یا اگر متکلم خانہ قید نہیں ہے تو پھر کسی اور باعث (مثلاً بیماری اور نقاہت) کی وجہ سے باہر نکلنے سے مجبور ہے۔ شعر میں بہر حال ایک تمنائیت (Wistfulness) ضرور ہے، کہ اس وقت باہر کیا اچھا منظر ہوگا کاش ہم بھی باہر نکل کر اس کا لطف اٹھا سکتے۔ یا اگر ایسا نہیں ہے، اور متکلم باہر نکلنے پر آزاد ہے، تو پھر اس کی معصومیت اور سادگی اور مناظر فطرت سے اس کے شغف، اور تھوڑی ہی سی خوشی کو بہت سمجھنے کا انداز دلچسپ ہیں۔ ہلکی ہلکی پھوار پڑتا ہوا تر و تازہ پھول پتوں سے رنگین موسم اس کے نزدیک مسرت انگیزی کا بہترین ذریعہ ہے، کیونکہ وہ انتہائی شوق اور ولولے کے ساتھ اس کا ذکر کرتا ہے۔

صائب کا ایک مطلع ممکن ہے میر کا محرک ہوا ہو۔

آمد بہار و خلق بہ گلزار می روند
دیوانگاں بہ دامن کہسار می روند
(بہار آئی اور لوگ گلشن کو جا رہے ہیں۔ جو
دیوانے ہیں وہ دامن کہسار کا رخ کر
رہے ہیں۔)

صائب کے یہاں ''خلق'' (عام لوگ) اور ''دیوانگاں'' کا تضاد و تقابل خوب ہے۔ لیکن ان

کے یہاں بہار کی منظر نگاری میں وہ ابتہاج نہیں ہے جو میر کے شعر میں ہے۔اور میر کے یہاں برسات اور بہار کا بے لپک جھپک مزا لینے کا وہ انداز نہیں جو نظیر کے یہاں ہے۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں
سبزوں کی لہلہاوٹ باغات کی بہاریں
بوندوں کی جھمجھاہٹ قطرات کی بہاریں
ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

یہ رت وہ ہے کہ جس میں خرد و کبیر خوش ہیں
ادنیٰ غریب مفلس شاہ و وزیر خوش ہیں
معشوق شاد و خرم عاشق اسیر خوش ہیں
جتنے ہیں اب جہاں میں سب اے نظیر خوش ہیں
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

ظاہر ہے کہ نظیر کا متکلم بیروں بیں (Extrovert) اور مجلسی شخص ہے، اور وہ دنیا کو اسی (ظاہر بیں) نظر سے دیکھتا ہے۔ میر کا متکلم دروں بیں ہے، اور اسے (Extrovert) کی افراط و تفریط سے کوئی دلچسپی نہیں، حتیٰ کہ وہ برسات اور ہوا میں بھی شدید جھڑا کے اور جھکڑ کی جگہ ''کم کم'' کی بات کرتا ہے۔ ۴۶۲/۲ سے اس شعر کا موازنہ خالی از لطف نہ ہوگا۔ زیر بحث شعر میں بھی ہلکی سی حزن آلودگی ہے، لیکن جینے کی خفیف سی امنگ کے ساتھ زندگی کے حسن سے لطف اندوز ہونے کا تھوڑا سا ولولہ بھی ہے۔ ۴۶۲/۲ میں بھی ولولہ ہے، لیکن ایسا ہے اور ان حالات میں ہے کہ ڈر لگتا ہے۔ شعر زیر بحث میں بچوں کی سی معصومیت، اور بے ضرر لذات سے لطف اٹھانے کی بات ہے۔ ۴۶۲/۳ میں متکلم پر سب کچھ گذر چکا ہے، اس کا بہت کچھ کھو چکا ہے، حتیٰ کہ عقل بھی۔

۴۶۴/۲ یہاں بھی نظیر کی برسات یاد آتی ہے۔

اور جس صنم کے تن میں جوڑا ہے زعفرانی
گلنار یا گلابی یا زرد سرخ دھانی
کچھ حسن کی چڑھائی اور کچھ نئی جوانی
جھولے میں جھولتی ہیں اوپر پڑے ہے پانی
کیا کیا مچی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

نظیر کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے، جب کہ میر کے یہاں (بظاہر سادگی کے باوجود) بڑے بڑے پیچ ہیں۔ خاص میر کی طرح کا شعر ہے، کہ بہت آسان لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو کئی مشکلیں سامنے آتی ہیں۔ مثلاً مندرجہ ذیل محاوروں (یا شاید استعاروں) کا کیا مطلب ہے؟ (۱) ہوا سے رنگ ٹپکنا۔ (۲) میخانے کے آگے ہونا۔ یا پھر اسے مے خانے کے آگے ہو(کر) نکلنا پڑھیں؟ یا ''آگے'' کو بہ معنی ''سامنے'' فرض کریں؟ ''عہد'' کے معنی ''زمانہ'' قرار دیں یا ''مصمم ارادہ''؟

سب سے پہلے ''رنگ ٹپکنا'' پر غور کرتے ہیں۔ فارسی میں ''رنگ ریختن'' کے تمام معنی ''ریختن'' کے محکوم ہیں۔ یعنی رنگ اڑنا، رنگ کا بہنا، رنگ بہانا، رنگ گرانا، وغیرہ۔ ''بہار عجم'' نے صائب کے متعدد شعر ''رنگ ریختن'' کی سند میں دیئے ہیں اور ہر شعر سے صاف ظاہر ہے کہ صائب کے شعروں میں ''رنگ ریختن'' کے تمام استعمالات میں ''ریختن'' اپنے اصل معنی میں ہے، محاوراتی معنی میں نہیں۔ اردو میں میر سے پہلے ''رنگ ٹپکنا'' نہیں ملا۔ اغلب ہے کہ میر نے ''رنگ ریختن'' کے نمونے پر وضع کیا ہو۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اردو میں ''رنگ ٹپکنا'' کے معنی ''رنگ ریختن'' کے معنی سے زیادہ استعاراتی ہوگئے۔ یعنی ''رنگ کا قطرہ قطرہ گرنا'' کے علاوہ، بعض نئے معنی، مثلاً رنگ کا چمکیلا، چمکدار، بارونق ہونا۔ رنگ کا ظاہر ہونا، بھی اردو میں پیدا ہوگئے (''مخزن المحاورات'' از چرنجی لال دہلوی) ''فرہنگ شفق'' اور ''نور اللغات'' نے ''مخزن المحاورات'' میں درج کئے ہوئے معنی دہرا دیئے ہیں۔ ہاں، شفق نے سند کے لئے آتش کا شعر خود ڈھونڈا ہے۔ صاحب ''نور اللغات'' نے بظاہر شفق ہی کے یہاں سے آتش کا شعر بھی نقل کیا ہے۔ اب مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں۔

ساقی ٹک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ
ٹپکا پڑے ہے رنگ چمن میں ہوا سے آج

(میر، دیوان اول)

اس کے بدن سے رنگ ٹپکتا نہیں تو پھر
لبریزِ آب و رنگ ہے کیوں پیرہن تمام

(مصحفی)

مثل شفق چرخ وہ بت آئے لب بام
رنگ اثر اس نالۂ شب گیر سے ٹپکے

(آتش)

ان اشعار میں ''رنگ ٹپکنا'' اردو محاورے کے مطابق استعمال ہوا ہے، اور کم وبیش وہ تمام معنی دے رہا ہے جو میں نے اوپر بیان کئے۔ فارسی میں کسی کام کی ابتدا کرنے یا بنیاد رکھنے کو بھی ''رنگ ریختن'' کہتے ہیں، لیکن یہ معنی تب پیدا ہوں گے جب کسی کام، کسی عمارت، یا کسی ادارے کا ذکر ہوگا۔ بیدل ؎

دریں گلشن کہ رنگش ریختند از گفتگو بیدل
شنیدن ہاست دیدن ہا و دیدن ہا شنیدن ہا

(اے بیدل، اس گلشن میں، جس کی بنا گفتگو پر
رکھی گئی، سننا برابر ہے دیکھنے کے، اور دیکھنا برابر
ہے سننے کے۔)

(''رنگ ریختن'' کو غنی نے بھی انھیں معنی میں استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ۴۵۵/۱۔) ظاہر ہے کہ یہ معنی میر کے شعر میں نہیں ہیں، لیکن ہم ان معنی کو بھی ذہن میں رکھیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ میر کا شعر جو اوپر نقل ہوا، اور زیر بحث شعر، دونوں میں ہوا سے رنگ ٹپکنے کا ذکر ہے۔ یہ پیکر میر کو بہت محبوب تھا، اور انھوں نے اسے جگہ جگہ بڑی قوت اور حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے ؎

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

(دیوان چہارم)

ہے ابر کی چادر شفقی جوش سے گل کے
مے خانے کے ہاں دیکھئے یہ رنگ ہوا کا

(دیوان دوم)

گل پھول فصل گل میں صد رنگ ہیں شگفتہ
میں دل زدہ ہوں اب کی رنگینی ہوا کا

(دیوان چہارم)

رنگ اور ہوا کے اس مسلسل امتزاج سے دو باتیں ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو وہی بیدل کا شعر، جو اوپر نقل ہوا، جس کی رو سے دیکھنا اور سننا ایک ہی ہیں۔ (''شنیدن'' کے معنی ''سونگھنا'' بھی ہیں۔ لہٰذا ان معنی کی رو سے دیکھنا اور سونگھنا ایک ہی ہیں۔) معاً یہ خیال آتا ہے کہ میر کے شعروں میں رنگ کو دیکھنے کے ساتھ اس کو سونگھنے یا اس کا ذائقہ محسوس کرنے کا بھی تاثر موجود ہے۔ خاص کر شعر زیر بحث میں تو حسیات کا یہ ادغام (Conflation) بالکل واضح ہے، کہ رنگ کو شراب سے تشبیہ دی ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ میر کو غالباً اس بات کا احساس تھا کہ مختلف وقتوں میں روشنی مختلف طرح کی ہونے کے باعث ایک ہی چیز مختلف وقتوں میں کچھ بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔ یعنی میر کے یہاں ہوا میں رنگ سے مراد روشنی کے مختلف کرتبوں (Effects) سے ہے۔ پھولوں کی کثرت، بادلوں کا رنگ، بادلوں کے پیچھے شفق یا سورج، ان سب کا اثر روشنی پر پڑتا ہے، اور روشنی کے اختلاف کے ساتھ اشیا بھی کچھ نہ کچھ رنگ بدلتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ مختلف جگہوں میں روشنی مختلف طرح کی ہوتی ہے۔ مثلاً پہاڑوں پر روشنی کا رنگ میدانوں میں روشنی کے رنگ سے الگ ہوتا ہے۔ شمال میں روشنی جنوب سے مختلف ہوتی ہے۔ مصوری اور تصویر کشی میں روشنی کے کردار کی اہمیت کا احساس مغرب میں سب سے پہلے مونے (Monet) کو ہوا جو مغربی مصوری میں تاثریت (Impressionism) کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ مونے ایک ہی منظر کو مختلف وقتوں میں اپنے کینوس پر اتارتا تھا۔ اسے بدلی ہوئی روشنی کا احساس اس قدر غیر معمولی تھا کہ ہر تصویر میں رنگ اور خد و خال کچھ بدلے ہوئے سے ہوتے تھے۔ اس کی Water Lilies (کنول کے پھول) سلسلے کی متعدد تصویریں اس بات کی گواہ ہیں۔ مونے کے بعد سے مغربی مصوری میں روشنی کی اہمیت ہمیشہ کے لئے مسلم ہوگئی۔ بعد کے مصوروں، مثلاً پال کلے (Paul Klee) نے ممالک غیر میں روشنی کی بھی ''غیریت'' اور

''اجنبیت'' کا احساس کیا۔ اس نے لکھا ہے کہ تیونس میں روشنی مجھے ایسی شفاف اور سخت (Hard) ملی جس کا میں تصور بھی نہیں کرسکتا تھا۔ لطف یہ ہے کہ کلے ہی کی طرح مونے کو بھی افریقہ (الجیریا) جا کر ہر روشنی کی (Uniqueness) یعنی بے نظیر ہونے کا احساس ہوا تھا۔

میر کو رنگوں سے خاص شغف تھا، یہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں۔ ملاحظہ ہوا ۱۴/۴، ۱۲۳/۱، ۱۸۲/۱ وغیرہ۔ لہٰذا عجب نہیں کہ ان کو روشنی کے مختلف رنگوں اور ان کے اثر سے اشیا کی تبدیلی رنگ کا احساس بھی رہا ہو۔ لہٰذا ''ہوا سے رنگ ٹپکنا'' سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ روشنی مختلف ہوگئی ہے، اور پھولوں، اور بادل کی قرمزی رنگ کے باعث ہوا میں گلابی نارنجی سرخی پھیلی ہوئی ہے۔ پھر یہ سرخی ہر چیز کو اپنے رنگ میں رنگ رہی ہے۔

یہاں پر ضروری ہے کہ ''رنگ'' کے بھی معنی پر غور کرلیا جائے۔ ''برہان قاطع'' میں رنگ کے تینتیس (۳۳) معنی درج ہیں۔ ان میں ''رنگ'' بمعنی (Colour) تو ہے ہی، مندرجہ ذیل معنی بھی ہیں: لطافت، زور وقوت، توانائی روح وجاں، خوشی وخوش حالی، تندرستی۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معنی ہمارے لئے مناسب ہیں اور میر کے شعر کی معنویت کو بڑھا رہے ہیں۔ خاص کر زور وقوت اور توانائی روح وجاں کے معنی مصرع ثانی کے لئے بہت کارآمد ہیں۔ ''برہان'' میں ''رنگ ہوا'' کے معنی ''تاریکی'' لکھے ہیں۔ یہ معنی مدنظر رکھیں تو ٹامس نیش (Thomas Nashe) کا مشہور زمانہ مصرع یاد آتا ہے:

Brightness falls from the air

ترجمہ:

روشنی ہوا سے گرتی جاتی ہے۔

اور لگتا ہے کہ ممکن ہے میر نے بھی نیش کی طرح کہا ہو اکہ ہوا سے اندھیرا ٹپک رہا ہے، یعنی زائل ہو رہا ہے، اور ہر طرف ہلکی ہلکی روشنی پھیلی ہوئی ہے۔ (فرق صرف یہ ہے کہ نیش کے یہاں روشنی ٹپکنے کا ذکر ہے، لیکن پیکر کی منطق دونوں جگہ ایک ہی ہے۔)

اب غور کرتے ہیں کہ ''شراب چوانے'' سے کیا مراد ہیں؟ ملحوظ رہے کہ چرنجی لال نے ''رنگ ٹپکنا'' / ''رنگ چونا'' کا اندراج کیا ہے۔ یعنی دونوں ہی درست ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے کہ میر کے ذہن میں بھی ''چوانا'' پہلے سے رہا ہو، اور وہ ''شراب چواتے ہیں'' کے پیکر کی تخلیق میں معاون رہا ہو۔ لہٰذا یہ معنی تو

واضح ہیں کہ شراب کا قطرہ قطرہ گرنا، جس طرح وہ تقطیر (Distillation) کے وقت گرتی ہے۔ گویا آسمان اور ہوا بہت بڑی کشید گاہ ہیں اور رنگ جس میں شراب کا اثر ہے، اس طرح قطرہ قطرہ برس رہا ہے جس طرح کشید کی جانے والی شراب قطرہ قطرہ گرتی ہے۔ رنگ میں شراب کا اثر ہم نے اس لئے فرض کیا ہے کہ اس کا ٹپکنا شراب کی طرح کا ہے، یعنی اس میں شراب کی کیفیت بھی ہے۔ اور جب شراب کی کیفیت ہوا میں ہر طرف ہوگی (رنگ ٹپکنا کے معنی ذہن میں رکھیں جو اوپر بیان ہوئے) تو اس ہوا کو سونگھ کر (پھر وہی حسیات کا ادغام) ہی نشہ ہو جائے گا۔ ممکن ہے غالب کو مضمون یہیں سے ملا ہو۔

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیائی

لیکن ''چوانے'' کا لفظ پیاسے کے منہ میں پانی (یا شراب) ٹپکانے / چوانے کی بھی طرف ذہن منتقل کرتا ہے۔ لہٰذا ایک معنی یہ بھی ہوئے کہ زمین پیاسی تھی اور آسمان سے رنگ کی صورت قطرہ قطرہ شراب اس کے لئے ٹپک رہی ہے۔ یعنی چلچلاتی گرمی کے بعد جس طرح بوندا باندی شروع ہوتی ہے، اسی طرح آسمان والے رنگ/شراب چوا رہے ہیں۔ یا پھر جس طرح پیاس سے بے حال شخص کو بیک وقت ہی پورا قدح نہیں دے دیتے، بلکہ آہستہ آہستہ پانی/شراب چواتے ہیں، اس طرح ہوا سے آہستہ آہستہ رنگ ٹپک رہا ہے۔ یعنی روشنی کے اثر سے ہر چیز آہستہ آہستہ رنگین ہوئی جا رہی ہے۔ ایک امکان یہ بھی ہے کہ بعض جگہ یہ بھی دستور تھا کہ پینے کے پہلے تھوڑی سی شراب زمین پر ٹپکا دیا کرتے تھے، یا چھلکا دیا کرتے تھے۔ ریاض خیر آبادی ع

میرے حصے کی چھلک جاتی ہے پیمانے سے

لہٰذا شراب چوانے کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح شراب نوشی کے وقت آزادی سے شراب کے چند قطرے ٹپکائے یا چھلکائے جاتے ہیں، اسی طرح بے تکلف، بے محابا، ہوا سے رنگ ٹپک رہا ہے۔

مصرع ثانی میں ''عہد بادہ گساراں'' کے دونوں معنی مناسب ہیں۔ (۱) اس وقت بادہ گساروں کا راج ہے۔ (۲) بادہ گساروں نے یہ پیمان کیا ہے۔ لیکن ''آگے ہو...'' میں اور بھی معنی خیز ابہام ہے۔ چرنجی لال دہلوی نے ''آگے ہونا'' کے معنی لکھے ہیں ''خم ٹھونک کر مقابل ہونا۔'' لہٰذا معنی یہ ہوئے کہ چونکہ ہر طرف شراب کی تاثیر پھیلی ہوئی ہے، اس لئے بادہ گساروں کا عہد ہے کہ اپنے اپنے

گھروں سے نکلیں گے اور مے خانے کے مقابل ہوں گے۔ اب تک تو شراب نوش کو مے خانے کا محتاج رہنا پڑتا تھا، لیکن اس وقت ہوا میں شراب ہی شراب ہے۔ اب ہمیں مے خانے کا محکوم ومحتاج ہونے کی ضرورت نہیں۔ اب تو ضرورت ہے کہ مے خانے کی فوقیت کو ختم کر دیا جائے، اس سے برسر جنگ آیا جائے۔ ان معنی کی رو سے ''نکلو'' بمعنی ''نکل کھڑے ہو، خروج کرو'' ہوگا۔ لہٰذا مصرعے کی نثر یوں ہوئی:

''یہ بادہ گساروں کا عہد ہے کہ نکلو اور مے خانے کے آگے ہو۔''

اگر ''عہد بادہ گساراں'' سے بادہ گساروں کی حکومت، ان کی بادشاہی مراد لی جائے تو مصرعے کا مفہوم یہ ہوا کہ اب تو بادہ گساروں کا ہی راج ہے، اب انھیں مے خانے کی ضرورت نہیں۔ آؤ مے خانے کے آگے نکلو، میخانے کو نظر انداز کرتے ہوئے بڑھ جاؤ۔ اس اعتبار سے ''آگے ہو مے خانے کے نکلو'' کے معنی ہوئے ''مے خانے سے آگے بڑھ جاؤ، اس کو پیچھے چھوڑ دو'' یا ''میخانے سے آگے بڑھ کر نکلو، اس سے سبقت لے جاؤ۔''

مغنی تبسم نے ''رنگ کا ہوا سے ٹپکنا'' کو روشنی کا رنگ بدل جانے کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا شعر میر سے استفادے کا اچھا نمونہ ہے ؎

اپنے لہو کے نغمے کی تاثیر ہے کیا
رنگ ہوا سے ٹپکے گا تو دیکھیں گے

آخری بات یہ کہ یہ شعر کیفیت، مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے تمام تقاضے پورے کرتا ہے۔ روانی اس پر مستزاد۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مطلع اور یہ شعر باہم دگر مربوط ہوں۔ اس سلسلے میں تھوڑی سی بحث ۳۳۹ میں ملاحظہ ہو۔ لاجواب شعر ہے۔ دیوان چہارم ہی میں میر نے اس مضمون پر ایک بار اور طبع آزمائی کی ہے، اور حق یہ ہے کہ اچھا شعر نکالا ہے ؎

گہ صوفی چل مے خانے میں لطف نہیں اب مسجد میں
ابر ہے باراں باؤ ہے نرمک رنگ بدن میں جھمکا ہے

یہاں معنی کی وہ کثرت نہیں جو زیر بحث شعر میں ہے، لیکن مصرع ثانی کے پیکر خوب ہیں۔

آصف نعیم نے ہند ایرانی فارسی گویوں کا انتخاب گنجینہ کے نام سے شائع کیا ہے۔ اس انتخاب میں ان شعرا کا کلام ہے جن کا دیوان ہنوز منطبع نہیں ہوا۔ ''گنجینہ'' میں میرزا رضی دانش کا حسب ذیل شعر

نظر سے گذرا۔ ممکن ہے میر نے بھی دیکھا ہو۔

در دشت ابر رنگ شبستان لالہ ریخت
نقش و نگار خانہ تماشا چہ می کنی
(دشت میں ابر نے لالے کے شبستان کی
بنیاد رکھ دی [یا ابر نے شبستان لالہ کے
رنگ ٹپکائے ہیں]۔ ایسے میں تم گھر کے
نقش ونگار کا تماشا کیا کررہے ہو؟)

خلیل الرحمٰن دہلوی نے مجھ سے بیان کیا کہ ''چوانا'' کے ایک معنی ''کشید کرنا'' ہیں۔ یعنی ہوا سے رنگ یوں ٹپک رہا ہے جیسے قطرہ قطرہ شراب کشید کی جاتی ہے۔ یہ معنی مزید لطف پیدا کرتے ہیں۔ لفظ کی تلاش ہو تو ایسی ہو نہ کہ جوش صاحب کی طرح کا خارزار لفظستان۔

''چوانا'' بمعنی ''کشید کرنا'' ''آصفیہ'' میں ہے نہ ''نور'' میں۔ شیکسپیئر اور پلیٹس میں یہ البتہ درج ہے۔

۴۶۳/۴ اس شعر میں ''بھی'' بمعنی (Even) یا (Also) نہیں، بلکہ زور کلام کے لئے ہے۔ یہ اردو کا روزمرہ ہے۔ میر نے اسے کئی جگہ برتا ہے، مثلاً۔

بلبل کو موا پایا کل پھولوں کی دکاں پر
اس مرغ کے بھی جی میں کیا شوق چمن کا تھا

(دیوان دوم)

ہمارے منھ پہ طفل اشک دوڑا
کیا ہے اس بھی لڑکے نے بڑا دل

(دیوان سوم)

اس شعر میں مزید لطف یہ ہے کہ یہاں ''بھی'' اپنے اصل معنی میں بھی درست ہے۔ یعنی یہ صفت صرف بادشاہوں کے میداں داراں (سپاہیوں) کی نہیں، بلکہ عشق کے میداں داروں کی بھی ہے، کہ وہ مرنے کا

مزاج رکھتے ہیں۔ ''میداں دار'' دلچسپ لفظ ہے، لیکن نہ یہ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں ہے، نہ ''آصفیہ'' میں نہ پلیٹس میں۔ صاحب ''نوراللغات'' نے یہ ستم کیا ہے کہ صرف ''میداں داری کرنا'' درج کیا ہے، بمعنی ''لڑنا جھگڑنا''۔ اور لکھا ہے کہ یہ عورتوں کا محاورہ ہے! ایسی باتوں سے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے لغت نگاروں نے پوری کوشش تو کی، لیکن ان کا طریق کار علمی اور سائنسی نہ تھا، اس لئے ان سے ایسی فروگذاشتیں سرزد ہوئیں۔

''مرنے کا وصف'' بھی نہایت بدیع فقرہ ہے۔ گویا فیاضی، بہادری، خوش مزاجی، کی طرح مرنا بھی ایک وصف ہے۔ یعنی مرنا مجبوری یا جبر واکراہ کا کام نہیں، بلکہ ایک زیور ہے، ایک خوبی ہے، جو بعض میں ہوتی ہے اور بعض میں نہیں ہوتی۔ اس کے بعد موت کو ''مصیبت اٹھانے سے تعبیر کرنا، اور اسے کارگذاراں بتانا وہی سبک بیانی ہے جو میر کا مخصوص انداز ہے۔ گویا مرجانا بھی دنیا کے مصیبت ناک کاموں کو پورا کرنے جیسی کارگذاری ہے، اس میں کوئی دنیا سے الگ صفت نہیں۔ یہ ہم آپ ہی جیسوں میں سے کچھ لوگ ہیں جو اسے کر ڈالتے ہیں۔ اسلوب تو ایسا رواروی کا، اور الفاظ میں ایسی گونج کہ ''میداں داروں'' سے لے کر'' کارگذاراں'' تک نقاروں کی دھمک (Roll of Drums) کا احساس ہوتا ہے یعنی مضمون سے ڈرامائیت اور لفاظی (Overstatement) تو بالکل خارج کر دیئے، لیکن آہنگ ایسا رکھا کہ عشق کے میداں داروں کے لئے اس سے بہتر توصیف نامہ ممکن نہیں۔

۴/۴۶۳ اس مضمون کی بنیاد شیخ علی حزیں پر ہے۔

پاس ناموس ہنر مندی فرہادم بود
در رہ عشق اگر دست بہ کارے نہ زدم
(اگر میں نے رہ عشق میں کسی کام کو ہاتھ
نہ لگایا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ مجھے فرہاد کی
ہنرمندی کی عزت کا لحاظ تھا۔)

حزیں کے شعر میں ''ہنرمندی'' کا لفظ فرہاد اور ''دست بہ کارے زدن'' (کسی کام کو ہاتھ لگانا/ ہاتھ مارنا) سے بغایت مناسبت رکھتا ہے۔ اور مضمون میں اول ہونے کا شرف اس پر مستزاد ہے۔ اس چراغ کے

آگے چراغ جلنا مشکل تھا۔ میر نے سب سے پہلے اپنے دیوان فارسی میں کوشش کی۔

برائے خاطر مجنون و کوہکن زنہار
بہ کوہ و دشت نہ بردیم دست برکارے
(مجنوں اور کوہکن کا لحاظ کرتے ہوئے ہم
نے کوہ و دشت میں کسی کام میں ہاتھ نہ
ڈالا۔)

ظاہر ہے کہ ہمارا زیر بحث شعر میر کے فارسی شعر کا تقریباً ترجمہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں، فارسی میں میر کی لیاقت بہت عمدہ تھی، لیکن ان کی فارسی نظم ونثر (نظم، نثر سے زیادہ) اس چستی اور برجستگی اور زبان پر اس حاکمانہ تسلط سے عاری ہے جو (مثلاً) سودا کی فارسی نظم میں ہے، گیان چند سے قاضی عبدالودود صاحب نے ایک بار کہا تھا کہ سودا جاہل آدمی تھا، اس کی بات مستند نہیں۔ ہاں میر کا کوئی قول ہو تو لاؤ۔ لہٰذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ میر کی لیاقت علمی سودا سے زیادہ تھی۔ لیکن فارسی نظم لکھنے سے جو مناسبت سودا کو تھی وہ میر کو نہ تھی۔ یہاں بھی میر کا فارسی شعر جو اوپر نقل ہوا، ہر طرح بظاہر درست ہونے کے باوجود زور سے محروم ہے۔ ایک وجہ اس کی یہ ہے کہ مضمون ضعیف ہے۔ حزیں نے راہ عشق میں کوئی کام نہ کرنے کی بات کہہ کر بات نبھالی ہے، کیونکہ راہ میں کام کرنا یا کام ہونا غیر مناسب نہیں۔ میر نے کوہکن اور مجنوں/ دشت وکوہ کا التزام رکھنے کی خاطر مناسبت کو نظر انداز کیا۔ یا انھیں اس بات کا خیال نہ رہا کہ دشت وکوہ میں کسی کام کے کرنے کا محل ہے ہی نہیں لہٰذا یہ کہنا بے تکی سی بات ہے کہ میں نے مجنوں اور کوہکن کی خاطر دشت وکوہ میں کوئی کام نہ کیا۔ اردو کا شعر (یعنی شعر زیر بحث) میر کے فارسی شعر اور حزیں کے بھی شعر سے بہت بہتر ہے، کیونکہ اس میں کام کا کوئی ذکر نہیں۔ بلکہ کمال بلاغت سے کام لیتے ہوئے صرف یہ کہا ہے کہ ہم کو عزت والوں کا بہت لحاظ ہے، اس لئے ہم دشت وکوہ میں گئے ہی نہیں۔ میر نے ایک بار اور اس مضمون کو کہا، لیکن وہاں پھر ابہام کا سرا ہاتھ سے چھوٹ گیا۔

دشت وکوہ میں میر پھر و تم لیکن ایک ادب کے ساتھ
کوہکن و مجنوں بھی تھے اس ناحیے میں دیوانے دو

(دیوان سوم)

دیوان چہارم ہی میں ایک جگہ میر نے فرہاد اور مجنوں کو طنز کا ہدف بنا کر اچھا شعر کہا ہے، لیکن شعر زیر بحث سی ذو معنویت وہاں بھی نہیں۔

نسبت کیا ان لوگوں سے ہم کو شہری ہیں دیوانے ہم
ہے فرہاد اک آدم کوہی مجنوں اک صحرائی ہے

شعر زیر بحث میں دونوں معنی آگئے ہیں۔ایک معنی تو یہ کہ ہم نے شہر میں دیوانگی اس لئے اختیار کی کہ اگر ہم دشت و کوہ میں گئے تو کوہکن اور قیس کی دیوانگی کا بھرم کھل جائے گا اور ان کی عزت خاک میں مل جائے گی۔ہم نہیں چاہتے کہ ان کی اہانت ہو، ورنہ ہماری دیوانگی ان سے بدر جہا بلند/بہتر ہے۔دوسرے معنی یہ کہ جب دشت میں مجنوں اور کوہ میں فرہاد جیسے باعزت لوگ پہلے سے موجود ہیں تو ہمارا وہاں جانا حفظ مراتب کے خلاف ہے۔دونوں صورتوں میں یہ طنز یہ تناؤ خوب ہے کہ عام دنیا والے تو قیس و فرہاد کو آوارہ خانماں برباد اور بے آبرو دیوانہ سمجھتے ہیں۔لیکن عشق کی دنیا میں یہی لوگ عزت والے ہیں۔سید محمد خاں رند نے دونوں معنی کو الگ الگ نظم کر کے میر کے شعر کی گویا تشریح کر دی ہے۔

مجنوں کا ستانا ہمیں منظور نہیں ہے
او وحشت دل قصد بیاباں نہ کریں گے

قیس و فرہاد کے قبضے میں ہیں کوہ و صحرا
ہم کدھر جوش جنوں خاک اڑاتے جاتے

دونوں شعر صاف ہیں، لیکن میر کا سا طنطنہ اور ابہام کہاں؟

۴۶۴

کب وعدے کی رات وہ آئی جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اس اوباش نے مارا رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

دود دل سوزان محبت محو جو ہو تو عرش پہ ہو
یعنی دور بجھے گی جاکر عشق کی آگ لگائی ہوئی

چتون کے انداز سے ظالم ترک محبت پیدا ہے
اہل نظر سے چھپتی نہیں ہے آنکھ کسو کی چھپائی ہوئی

شیشہ ان نے گلے میں ڈلوا شہر میں سب تشہیر کیا ۱۲۴۰
ہائے سیہ رو عاشق کی عالم میں کیا رسوائی ہوئی

دیکھ کے دست و پائے نگاریں چپکے سے رہ جاویں نہ کیوں
منھ بولے ہے یارو گویا مہندی اس کی رچائی ہوئی

میر کا حال نہ پوچھو کچھ تم کہنہ رباط سے پیری میں
رقص کناں بازار تک آئے عالم میں رسوائی ہوئی

۴۶۴/۱ معشوق کا جنگجو اور قاتل ہونا عام مضامین ہیں۔ جنگ جوئی کے مضمون کی تجریدی معراج

غالب کے شعر میں ہے۔

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

مصرع اولیٰ میں ''مرجائے'' کا لطف مستزاد ہے۔ معشوق کے قتال عالم ہونے کے مضمون کی ایک انتہا مومن کے یہاں ہے۔

کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں
کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

اور دوسری انتہا فارسی کے اس شعر میں جس کے بارے میں مشہور ہے کہ عمدۃ الملک امیر خاں انجام نے قتل عام دہلی کے دوران نادر شاہ کے آگے پڑھا تھا۔

کسے نہ ماند کہ اورا بہ تیغ ناز کشی
مگر کہ زندہ کنی خلق را و باز کشی
(اب کوئی باقی نہ رہا جسے تم تیغ ناز سے قتل
کرو۔ بس یہی ہے کہ خلق اللہ کو زندہ کرو
اور پھر سے قتل کرو۔)

زیر بحث مطلعے میں میر نے مندرجہ بالا اشعار سے ہٹ کر معاملہ بندی کا رنگ اختیار کیا ہے۔ پھر اس سے بڑھ کر یہ کہ یہاں میر کا وہ مخصوص طرز کارفرما ہے کہ عاشق اور معشوق انفرادی طور پر روزمرہ کی دنیا پر مبنی کسی افسانے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔ عشق کی کیفیات و معاملات میں مبالغہ تو ویسا ہی رہتا ہے جیسا کہ ہماری کلاسیکی شاعری کا خاصہ ہے، لیکن میر کوئی نہ کوئی تفصیل ایسی رکھ دیتے ہیں جس کی وجہ سے معاملہ، روزمرہ زندگی کے قریب آجاتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی معشوق کی جنگ جوئی کوئی عینی یا مفروضہ (Idealized) عمل نہیں، بلکہ اس کی بدمزاجی اور طبیعت کے سفلہ پن کا اظہار ہے۔ پھر اس پر رسومیاتی مبالغہ غالب آجاتا ہے اور ہم معشوق کے ساتھ ہر رات کی لڑائی کو عاشق کی موت پر منتج ہوتے دیکھتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں کسی چڑچڑے، بدمزاج، جھگڑالو شخص کا بیان ہے۔ اس کو سن یا پڑھ کر ہمیں توقع ہوتی ہے کہ اگلے مصرعے میں تعلقات کے منقطع ہونے، یا خراب ہوجانے کا ذکر ہوگا۔ لیکن مصرع ثانی سامنے آتا

ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ بظاہر بے ضرر، جھگڑالو شخص تو قتل ہی کر بیٹھا۔ اس تضاد، اور غیر متوقع انجام پر ہمیں جذباتی دھکا (Shock) محسوس ہوتا ہے۔ ایک لمحے کے لئے ہم یہ بھی سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ متکلم کہیں محض باتیں تو نہیں بنا رہا ہے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ سنجیدہ نہیں ہے، بلکہ ہمیں بیوقوف بنا رہا ہے؟ ان تضادات، اور شعر کے لہجے میں کئی رنگوں کے باعث لطیف طنزیہ تناؤ پیدا ہوتا ہے۔

مصرع ثانی میں ''آئی'' بمعنی ''موت'' کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، لیکن معشوق کے کردار کا نچوڑ لفظ ''اوباش'' میں ہے، جو نہ صرف یہ کہ کثیر المعنی ہے، بلکہ میر نے اسے معشوق، یا معشوق صفت لوگوں کے لئے بار بار استعمال کیا ہے۔

گلیوں میں بہت ہم تو پریشاں سے پھرے ہیں
اوباش کسو روز لگا دیں گے ٹھکانے

(دیوان اول)

بھیڑیں ٹلیں اس ابروے خمدار کے ہلتے
لاکھوں میں اس اوباش نے تلوار چلائی

(دیوان دوم)

ہم جو گئے سرمست محبت اس اوباش کے کوچے میں
کھائیں کھڑی تلواریں اس کی زخمی نشے میں چور ہوئے

(دیوان چہارم)

صحبت میں اس کی کیونکہ رہے مرد آدمی
وہ شوخ و شنگ و بے تہ و اوباش و بدمعاش

(دیوان پنجم)

اوباشوں ہی کے گھر تجھے پانے لگے ہیں روز
مارا پڑے گا کوئی طلب گار آج کل

(دیوان اول)

''اوباش'' کے معنی ہیں ''نیچ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے والا''، ''بدکردار''، ''آوارہ مزاج''۔ فرہنگ

جہانگیری میں ''اوباشتن'' کے معنی ''بھرنا'' اور ''گرنا'' دونوں درج ہیں ممکن ہے ''اوباش'' کے مندرجہ بالا معنی اسی ''اوباشتن'' سے متخرج ہوں۔ لیکن علی حسن خاں سلیم نے لکھا ہے کہ ''اوباشتن''، ''اوباریدن''، دونوں ایک ہیں، بمعنی ''بے چبائے گھونٹ جانا۔'' اور ''اوباش''/''اوبار'' اس کا حاصل مصدر ہے۔ ''اوباشتن'' اور ''اوباریدن'' کا ایک ہی ہونا قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ سلیم نے جتنی اسانید لکھی ہیں وہ سب ''اوبار'' کی ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے ''اوباشتن'' بمعنی ''گھونٹ جانا۔'' اور ''اوباشتن'' بمعنی ''بھرنا'' ایک ہی ہوں، اور ''اوباش'' سے مراد ہو وہ شخص جو ہر چیز اپنے اندر بھر لیتا ہو، یعنی جسے اچھے برے، حرام حلال کی تمیز نہ ہو۔ ''غیاث'' میں البتہ نئی بات لکھی ہے کہ ''اوباش'' دراصل جمع ہے ''بوش'' کی، لیکن یہ فارسی میں واحد استعمال ہوتا ہے۔ ''غیاث'' نے یہ بھی کہا ہے کہ یہ لفظ عرف عام میں ''مرد بے باک و رند'' کے معنی میں آتا ہے۔ (میر کے اشعار کی روشنی میں ان معنی کی تصدیق ہوتی ہے۔) لہٰذا لفظ ''اوباش'' کئی طرح کے دلچسپ انسلاکات کا حامل ہے۔ ایک طرف تو وہ معشوق صفت، آن بان والا شخص ہے، ایک طرف وہ بے باک اور بد مزاج اور جنگجو ہے۔ پھر وہی شخص سفلہ لوگوں کی صحبت میں بیٹھنے ولا، جھگڑالو اور غیر ذمہ دار انسان ہے۔ دوسری طرف وہ بدکردار، آوارہ مزاج، لیکن بہادر اور طرح دار بھی ہے۔ ''زفان گویا'' جو فارسی کا ایک بہت قدیم لغت ہے، اس میں ''بوش'' کے معنی ''کروفر'' لکھے ہیں لیکن جیسا کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے حاشیے میں صراحت کی ہے، دوسرے لغات، مثلاً ''موید الفضلا'' میں یہ ''غوغا، جماعت کثیر'' کے معنی میں آیا ہے۔ لہٰذا ''اوباش'' وہ لوگ ہوئے جو شور وغل کرنے والے اور کثیر تعداد میں گھومتے پھرتے تھے چونکہ ''کروفر'' والوں کے ساتھ بھی حاضر باشوں اور خدم وحشم کے گروہ ہوتے ہیں، اس لئے ممکن ہے ''کروفر'' سے ترقی کر کے ''بوش'' کے معنی ''غوغا'' اور ''جماعت کثیر'' ہو گئے ہوں۔ لیکن اگر ''کروفر'' کے معنی ذہن میں رکھے جائیں تو کہا جا سکتا ہے کہ ''اوباش'' اتنے گئے گذرے لوگ نہ ہوں گے جتنا ہم لوگ سمجھتے ہیں۔

مضمون خاصا ٹیڑھا ہے، لیکن میر نے اس صفائی سے باندھ دیا ہے کہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کام کس قدر مشکل تھا۔ مثلاً اس مضمون کو شاہ نصیر کے یہاں دیکھئے، کس قدر کمزور معلوم ہوتا ہے۔

وصل کی رات ہم نشیں کیونکہ کٹی نہ پوچھ کچھ
برسر صلح میں رہا تس پہ بھی وہ لڑا کیا

خیر، شاہ نصیر نے مضمون نظم تو کر دیا۔ بعد والوں کے یہاں مجھے اس کا سراغ نہ ملا۔

۳۶۴/۲ بہت نازک اور شور انگیز شعر ہے۔ نازک میں نے اس لئے کہا کہ اس میں بعض باریکیاں مضمون کی ہیں جو فوراً نظر نہیں آتیں۔ پہلی بات تو یہ کہ عام طور پر آہ یا فریاد و فغاں کے عرش پر جانے یا عرش تک پہنچنے کا مضمون نظم ہوتا ہے۔ یہ مضمون آج بھی موجود ہے، چنانچہ ظفر علی خاں کی مشہور مناجات کا مطلع ہے۔

آہ جاتی ہے فلک پر رحم لانے کے لئے
بادلو ہٹ جاؤ دے دو راہ جانے کے لئے

جگن ناتھ آزاد نے میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست استفادہ کرتے ہوئے کہا ہے۔

جو اٹھی تھی سینۂ خاک سے جو چڑھی تھی زینۂ عرش پر
مجھے کیا خبر کہ کہاں تھے وہ نوا ابھی تو تھی نہیں

اس بات سے قطع نظر کہ ظفر علی خاں کے دونوں مصرعے (خاص کر مصرع ثانی) بہت سست ہیں اور آزاد کا مصرع اولیٰ اس ڈرامائیت سے عاری ہے جو میر کے مصرعے میں ہے، دونوں اشعار کے آہنگ میں کوئی شکوہ نہیں، اور نہ اس دباؤ کی کیفیت ہے جس کی ضرورت مضمون کو تھی۔ (آزاد کے مصرع ثانی میں ''چڑھی'' کا لفظ نامناسب ہے۔ ''گئی'' اس سے بہت بہتر تھا۔) میر کے شعر میں عجب وجد اور سرور کا عالم ہے، اور مضمون روایتی قسم کی آہ یا فریاد کے بجائے محبت کی آگ میں جلتے ہوئے دل کے دھوئیں کا ہے۔ دوسری باریکی یہ کہ دھوئیں کا عرش پر محو ہونا (= مٹ جانا) بہت مناسب پیکر ہے، کیونکہ دھواں اوپر اٹھتا ہے اور آہستہ آہستہ فضا کی بلندی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ تیسری نزاکت میر کے یہاں لفظ ''محو'' میں ہے۔ دود سوزان محبت کا عرش پر محو ہو جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ وہ عرش کا حصہ بن جائے گا۔ لہٰذا اس کا بجھ جانا (جیسا کہ مصرع ثانی میں ہے) دراصل اسے حیات ابدی عطا کر دے گا۔ ''محو ہو جانا'' کے معنی ''مٹ جانا'' کے علاوہ کسی چیز کے اندر گم ہو جانا یا جذب ہو جانا بھی آئے ہیں۔ غالب۔

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

فارسی میں ''محو'' کے معنی ''شیفتہ'' اور ''فریفتہ'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ''محبت'' اور ''عشق'' کے ضلعے کا لفظ ہے۔

اب مصرع ثانی پر آیئے ''دود دل سوزان محبت'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) محبت میں جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (اور یہی معنی فوری طور پر ذہن میں آتے بھی ہیں۔) (۲) محبت کے جلتے ہوئے دل کا دھواں۔ (ان معنی کے اعتبار سے خود محبت کا دل آتش عشق سے روشن ہے۔ یعنی محبت اوروں کے دل میں تو آگ لگاتی ہی ہے، خود اس کا دل بھی سوز عشق سے روشن ہے۔) ''دور جا کر بجھے گی'' میں میر کی مخصوص کم بیانی Understatement ہے، کہ جس چیز کا اثر عرش پر جا کر بجھے، (= دھواں) خود اس کو (یعنی آگ کو) دور جا کر بجھنے والی بتایا ہے۔ گویا عشق کی مملکت میں عرش محض ایک دور مقام ہے، منتہاے کمال نہیں۔

مزید نکتہ یہ ہے کہ دود سوزان محبت جب عرش پر جا کر محو ہوگا تو عشق کی آگ بھی بجھ جائے گی۔ بظاہر یہ بات بے ربط معلوم ہوتی ہے، کہ دھوئیں کے محو ہو جانے سے آگ کیوں کر بجھ جائے گی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی دراصل مصرع اولیٰ سے نکالا ہوا نتیجہ ہے، یعنی شعر میں منطقی استنباط ہے، جب عشق کی آگ کا دھواں عرش پر محو ہوتا ہے تو خود آگ تو اور بھی دور جا کر (یعنی دیر میں یا لمبا فاصلہ طے کرنے کے بعد) سرد ہوگی۔ خوب شعر ہے۔ پیکر بدل کر میر نے دیوان پنجم میں بھی خوب کہا ہے۔

خاک ہوئی تھی سرکشی اپنی جوں کی توں اپنی طبیعت میں
میر عجب کیا ہے اس کا تا گردوں جو یہ گرد کھنچے

۴۶۴/۳ آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ ایک دن فانی کے سامنے کسی نے ان کے مندرجہ ذیل شعر کی تعریف کی۔

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے

فانی نے جواب دیا کہ ''برستی'' کا قافیہ یگانہ نے جس طرح باندھ دیا ہے اس کا جواب مجھ سے نہ ہو سکا۔ پھر انھوں نے یگانہ کا شعر پڑھا۔

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پر سادگی برتی ہے

حق یہ ہے کہ کیفیت کے لحاظ سے فانی کا شعر بہت بہتر ہے۔ یگانہ کے یہاں طباعی ہے، لیکن تھوڑا تکلف بھی ہے۔ پھر، یگانہ کے مصرع اولیٰ کا پیکر براہ راست میر سے ماخوذ بھی ہے۔ بنیادی بات بہر حال یہ ہے کہ فانی اور یگانہ دونوں کے اشعار اپنے حسن کے باوجود معنی کے لحاظ سے اکہرے ہیں، جب کہ میر کے شعر میں معاملے کا پہلو بھی ہے اور مضمون کی پیچیدگی بھی۔ رعایت اس پر مزید لطف پیدا کر رہی ہے۔

میر کے شعر میں مضمون یہ ہے کہ معشوق کبھی کبھی عاشق پر نگاہ ڈال کر اس کو خوش کر دیا کرتا تھا۔ اس میں کوئی لگاؤ نہیں تھا، بلکہ صرف مروت تھی۔ معشوق نے اب وہ مروت بھی ترک کر دی ہے، لیکن وہ اس ترک مروت کا صاف صاف اعلان نہیں کرنا چاہتا۔ اب جو عاشق کا سامنا ہوتا ہے، تو معشوق آنکھ چرا لیتا ہے، یا کسی لطیف انداز سے آنکھ پھیر لیتا ہے۔ لیکن اس کی چتونوں سے اس کے دل کا حال ظاہر ہو جاتا ہے، کیونکہ اس کے آنکھ چرانے میں لگاوٹ اور تعلق قلبی کا انداز نہیں۔

شب تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

(مومن)

''آنکھ چھپانا'' کے معنی میں ''رخ پھیرنا، ٹالنا'' یا ''پرانی ملاقات کو نظر انداز کرنا۔'' (''مخزن المحاورات'') ''آنکھ چھپانا'' کو یہاں لغوی معنی میں بھی فرض کر سکتے ہیں۔ اس طرح ''چھپائی ہوئی آنکھ کا نہ چھپنا'' استعارۂ معکوس کا حکم رکھتا ہے۔ ''اہل نظر'' اور ''آنکھ''، ''چھپانا''، ''پیدا'' میں مناسبت ظاہر ہے۔ عاشق کو ''اہل نظر'' کہنا رعایت اور مناسبت دونوں کے لحاظ سے بہت عمدہ ہیں۔

میر کے شعر کا لہجہ بھی غیر معمولی ہے۔ اس میں خفیف سی شکایت تو ہے، لیکن کوئی تلخی یا خفگی نہیں۔ گویا یہ تو معشوق کا حق ہے کہ وہ مروت کرے یا مروت بھی نہ کرے۔ خفگی یا تلخی کے بجائے اپنی درا کی اور نظر کی تیزی پر ایک طرح کا افتخار ہے، کہ تم ہزار بات بناؤ لیکن ہم سمجھ جاتے ہیں کہ اصل معاملہ کیا ہے۔

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم
(تو چاہے کیسے ہی لباس میں خود کو
چھپا لے لیکن میں ترے انداز قد کو
پہچانتا ہوں۔)

۴/۴۶۴ اس شعر میں معنی کا کوئی خاص پہلو نہیں، اور نہ مضمون میں کوئی باریکی ہے۔ لیکن اس میں ایک تلمیح بیان ہوئی ہے جس کو جانے بغیر شعر مہمل معلوم ہوتا ہے۔ پرانے زمانے میں طریقہ تھا کہ اگر کسی کو رسوا سر بازار کرنا ہوتا، یا اسے احمق اور پوچ ظاہر کرنا منظور ہوتا، تو اس کے گلے میں آئینہ ڈال کر گلی کوچوں میں گھماتے تھے۔ آئینہ گلے میں لٹکانا اس بات کا کنایہ تھا کہ وہ شخص آئینے میں خود کو دیکھے تو اسے اپنی حقیقت معلوم ہو۔ (ہمارے یہاں گریبان میں منھ ڈال کر دیکھنے کا محاورہ اسی رسم کی یادگار ہے۔) ''بہار عجم'' میں ہے کہ ''شیشہ گردن'' کنایہ ہے ''احمق'' کا۔ سند میں خاقانی کا شعر نقل کیا ہے، لیکن ''شیشہ'' بمعنی ''آئینہ'' فارسی میں یوں بھی مستعمل ہے، چنانچہ صائب کا شعر ہے۔

شیشۂ خویش بہ روشن گر غربت بہ رساں
تا کجا صبر کنی در تہ زنگار وطن
(اپنے آئینے کو پردیس کے صیقل گر کے
پاس لے جاؤ (یعنی پردیس صیقل گر ہے
اور تم آئینہ۔) وطن کے زنگ کے اندر
چھپے ہوئے تم کب تک صبر کروگے۔)

میر کے شعر کی بنیاد اسی رسم پر ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا۔ اس میں مزید لطف یہ ہے کہ عاشق کو 'سیہ رو' بھی کہا ہے۔ یہ لغوی معنی کے اعتبار سے بھی درست ہے، کہ عاشق کا رنگ گہرا سانولا فرض کرتے ہیں، اور استعاراتی معنی بھی درست ہے، کہ محاورے میں ''سیہ رو'' کے معنی ''بدنام''، ''شرمندہ'' اور ''ذلیل'' ہوتے ہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''شہر'' اور مصرع ثانی میں ''عالم'' بھی خوب ہے، کہ اپنے شہر میں

رسوائی سب سے زیادہ شاق گذرتی ہے اور وہ تمام عالم میں رسوائی کی طرح شدید معلوم ہوتی ہے۔

۴۶۴/۵ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کا پیکر اس قدر خوبصورت اور لطیف ہے کہ معشوق کا پورا سراپا سامنے آجاتا ہے، اور جنسیاتی (Erotic) احساس کی دنیا تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں جان ڈن (John Donne) کی مشہور نظم Of the Progress of the Soul یاد آتی ہے، جو عام طور پر The Second Anniversary کے نام سے مشہور ہے:

We understood
Her by her sight, her pure, and eloquent blood
Spoke in her cheeks, and so distinctly wrought
That one might almost say, her body thought;

(243-246)

(ترجمہ)

ہم تو اسے دیکھ کر ہی اس کی بات
سمجھ لیتے تھے۔ اس کا خالص اور شستہ
بلاغت سے بھرپور لہو اس کے رخساروں
میں بولتا تھا، اور ہر عمل اتنا صاف معلوم ہوتا تھا
کہ ہر کوئی کہہ اٹھتا: اس کا تو بدن بھی سوچ سکتا ہے۔

ڈن کا پیکر زیادہ پیچیدہ، زیادہ مبالغہ آمیز اور زیادہ تفصیل سے تعمیر کیا گیا ہے۔ لیکن دونوں کے یہاں جسم کا احساس برابر کی شدت رکھتا ہے۔ ڈن نے جس لڑکی کا ذکر کیا ہے، وہ اس کی معشوقہ نہیں، بلکہ اس کے ممدوح کی لڑکی ہے اور نظم اس لڑکی الزبتھ ڈروری (Elizabeth Drury) کی بعمر پانزدہ سالگی موت کی دوسری برسی کے موقعے پر لکھی گئی تھی۔ لہٰذا ڈن نے جنسیاتی احساس کو دور رکھا ہے۔ پھر بھی اس نے ایک ایسی ہستی کی تصویر کھینچ دی ہے جس کا بدن خود اپنی جگہ پر روحانی وجود رکھتا ہے اور جسے گفتگو کے لئے متکلم کی ضرورت نہیں پڑتی۔ میر کے شعر میں جس لڑکی کا ذکر ہے وہ صریحاً معشوق ہے اور اس کا بدن مہندی کی

رنگینی اور تری وتازگی کی زبان میں یوں گفتگو کرتا ہے کہ دیکھنے والے حق دق رہ جاتے ہیں۔ ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ اگر ڈن نے لفظ ''تقریباً'' (Almost) رکھا ہے تو میر نے لفظ ''گویا''۔ گویا دونوں کو اس بات کا احساس تھا کہ بدن کے سوچنے/بولنے کا پیکر اس قدر جرأت مندانہ ہے کہ اس کو قابل قبول بنانے کے لئے ایسا کوئی لفظ ضروری قرار دیا جائے جس کے ذریعہ بیان قطعی نہ ہو، بلکہ تھوڑا سا محدود کردہ (Qualified) ہو۔

میر کے شعر میں ''گویا'' کا لفظ دوہرے لطف کا حامل ہے کیونکہ خود اس کے لغوی معنی ''بولتا ہوا'' ہیں۔ غالب نے شاید میر کے یہاں دیکھ کر ''گویا'' کو اپنے شعر میں اسی طرح برتا ہے ؎

دل مرا سوز نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کے مانند گویا جل گیا

میر کے یہاں ''منھ بولے ہے'' کا فقرہ بھی خوب ہے، کیونکہ ہمارے یہاں ''بولتا ہوا مصرع''، ''بولتی ہوئی تصویر'' وغیرہ استعمالات بھی ہیں۔ جہاں ''بولتا ہوا'' استعاراتی معنی میں ہے۔ میر کے شعر میں زور اس بات پر ہے کہ مہندی/بدن واقعی محو کلام معلوم ہوتے ہیں یعنی بدن نے اپنے کو پوری طرح ظاہر کر دیا ہے، جس طرح انسان بول کر اپنے کو ظاہر کر دیتا ہے۔ بولتی ہوئی مہندی کے سامنے ''چپکا سا رہ جانا'' بھی خوب ہے، کہ عام طور پر تو تکلم کا جواب تکلم ہے لیکن یہاں معشوق کے بدن کا تکلم اس قدر سحر بیان اور خوش ادا ہے کہ سننے والا چپکا رہ جاتا ہے۔

یہ نکتہ بھی قابل لحاظ ہے کہ میر کے یہاں معشوق کا بدن کیا، اس کا چہرہ تک عیاں نہیں ہے۔ ڈن کی نظم میں تو ایلز بتھ ڈروری کو دیکھ کر ہی اس کا عندیہ اور ضمیر سمجھ میں آجاتا تھا، کیونکہ اس کے بدن میں خون بولتا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ میر کے شعر میں صرف دست و پائے نگاریں کا ذکر ہے، باقی بدن پردے یا برقعے میں پوشیدہ ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲۹۴/۴۔) صرف دست و پائے نگاریں کی گفتگو سن لینا تہذیب اور تخیل دونوں کا کرشمہ ہے۔ (''نگار'' صرف مہندی کو نہیں، بلکہ مہندی کے ذریعہ بنائے ہوئے نقش ونگار کو کہتے ہیں، یہ بھی ملحوظ رہے۔ اور ''نگار'' بمعنی ''معشوق'' تو ہے ہی۔) ''رچائی'' کا لفظ بھی یہاں بہت محاکاتی ہے اور پیکر کی روشنی ورنگینی میں اضافہ کر رہا ہے۔ مطلب ادا کرنے کے لئے ''لگائی'' کافی تھا۔ لیکن معنی کے وہ ابعاد کہ جب مہندی کا رنگ خوب شوخ اور سیاہی مائل سرخ نکلتا ہے تو اسے مہندی کا

''رچنا'' کہتے ہیں، اور پھر سنہرے چمپئی بدن پر مہندی کا رچنا، یہ سب محض ''مہندی اس کی لگائی ہوئی'' سے ہاتھ نہ آتے۔ یہاں ''مہندی اس کی رچائی ہوئی'' میں پیکر کا حسن بھی ہے اور معنی کا بھی۔ پھر شادی رچانا، خوشبو رچانا، عشق رچانا جیسے محاورے ہیں جن میں چہل پہل اور خوشگواری کا پہلو بھی ہے۔

اب دیکھئے ہمارے فراق صاحب کو، کہ وہ ڈن کی نظم سے واقف تھے (انھوں نے منقولہ بالا اقتباس سے ڈھائی مصرعوں کا حوالہ دیا ہے) اور وہ غالباً میر کے شعر سے بھی واقف رہے ہوں گے۔ انھوں نے اس کے باوجود جرأت کی ہے۔

ہری بھری رگوں میں وہ چہکتا بولتا لہو
وہ سوچتا ہوا بدن خود اک جہاں لئے ہوئے

پورے شعر میں مہملات ہیں یا غیر ضروری الفاظ۔ فافہموا و اعتبروا۔

۴۶۴/۶ بڑھاپے کے عشق پر قائم نے بہت خوب کہا ہے۔

اس بڑھاپے کی خدا ہی شرم رکھے اے بتاں
عشق کے کوچے میں ہم مارا ہے بے ہنگام گام

قائم نے بھرپور شعر کہا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ یہ پوری غزل دو قافیتین بقید تکرار ہے، یعنی سارے قافیے اندام دام، انجام جام، اور ہنگام گام کی قبیل سے ہیں۔ لیکن میر کے یہاں بڑھاپے کے عشق کے ساتھ رقص کا مضمون بھی ہے۔ رقص کی صوفیانہ معنویت ہے اور شعر میں اس کی طرف اشارے ہیں۔ صوفیوں کا سلسلہ مولویہ جو مولانائے روم سے منسوب ہے، ایک انوکھی طرح کے رقص یا گردش رقصی کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ مولویہ کے علاوہ چشتیہ میں بھی جہاں محویت اور استغراق کو مرکزی مقام دیا گیا ہے، بعض بزرگوں نے رقص کو بھی عشق کے لوازم میں قرار دیا ہے۔ چنانچہ حضرت شاہ وصی اللہ صاحب جیسے متشرع اور محتاط بزرگ نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی بزرگ کو رقص میں بہت انہماک تھا اور ان کے ایک مرید کو لوگ یہ کہہ کر چھیڑتے تھے کہ ''تمھارے نچنیا پیر کیسے ہیں؟'' ایک بار جب وہ مرید بہت تنگ آ گئے تو انھوں نے اپنے شیخ سے شکایت کی کہ یا حضرت، لوگ مجھے آپ کے اس شغل کی وجہ سے بہت طنز و تشنیع کرتے ہیں۔ ان شیخ نے کہا کہ اچھا اس بار کوئی ایسا کہے تو جواب میں کہنا کہ شیخ نے کہا ہے ''کوئی

نچاتا ہے تو ہم ناچتے ہیں۔'' حضرت شاہ وصی اللہ صاحب فرماتے ہیں کہ جس جس سے ان مرید نے جواب میں اپنے شیخ کا فقرہ کہا وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر رقص کرتا ہوا ان شیخ کی خدمت میں حاضر ہو گیا۔

دیدنی ہے وجد کرنا میر کا بازار میں
یہ تماشا بھی کسو دن تو مقرر دیکھئے

(دیوان دوم)

حضرت شیخ عبدالحق محدث دہلوی نے ''اخبار الاخیار'' میں سلطان جی حضرت نظام الدین اولیا کے حوالے سے لکھا ہے کہ شیخ بدرالدین غزنوی عالم پیری میں بھی رقص سے شغل رکھتے تھے۔ ان سے لوگوں نے پوچھا کہ یا شیخ، آپ بوڑھے ہو گئے ہیں پھر آپ رقص کس طرح کر لیتے ہیں؟ آپ نے فرمایا کہ ''شیخ رقص نہیں کرتا، عشق رقص کرتا ہے۔ عشق جہاں بھی ہو، رقص اس کو لازم ہے۔'' اغلب ہے کہ میر کا شعر زیر بحث اس واقعے پر مبنی ہو، کیونکہ ایسے اشعار پہلے گذر چکے ہیں جن سے گمان ہوتا ہے کہ میر نے ''اخبار الاخیار'' کا مطالعہ کیا تھا۔ (ملاحظہ ہو ۲/۱۴۴۔) فرقہ مولویہ کے رقص میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات کے علامتی معنی مقرر ہیں۔ اس رقص میں حصے لینے والے ایک مخصوص گھیر دار جامہ اور اونچی نوک دار ٹوپی پہنتے ہیں۔ رقص سے پہلے حلقے کی شکل میں بیٹھ کر سب درویش/ رقاص شعر پڑھتے/ گاتے ہیں۔ پھر بتدریج وہ اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور فرش میں گڑی ہوئی لکڑی کی کھونٹی میں ایک پیر ڈال کر آہستہ آہستہ گھومنا شروع کرتے ہیں۔ یہ رفتار بتدریج بڑھتی جاتی ہے، حتیٰ کہ بظاہر ناقابل یقین حد تک تیز ہو جاتی ہے۔ رقص کے دوران سر پیچھے کی طرف، داہنا ہاتھ اٹھا ہوا اور بایاں ہاتھ مقابلتہً نیچے ہوتا ہے۔ اٹھا اور گرا ہوا ہاتھ بخشش اور حاصل کرنے کی علامت ہیں۔ خود رقص کی شدت کے ذریعہ ترک خودی، ترک ہوش، اور وصول الی اللہ مقصود ہوتے ہیں۔

چشتیہ کے یہاں رقص سے مقصود استغراق اور ترک ہوش ہے، اور خود رقص علامت ہے غلبۂ حال اور وجد کی۔ ہندوستان میں مولویہ سلسلہ شاید کبھی نہیں تھا، لیکن تصوف سے خاندانی اور ذاتی ربط کے باعث میر اس کے رقص اور دیگر لوازم سے ضرور واقف رہے ہوں گے۔ چونکہ مولویہ کا رقص خانقاہ (تکیہ ترکی = تکہ) کے باہر نہیں ہوتا، اور میر کے اشعار میں بازار کا ذکر ہے، اس لئے میرا خیال ہے کہ ان شعروں میں چشتیہ رقص کا مضمون ہے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ ''رباط'' سے مراد مولویوں کا تکیہ ہو، اور شعر

میں کسی ایسے مولویہ کا ذکر ہو جو اس قدر مغلوب الحال ہو گیا کہ اس نے تکیہ چھوڑ دیا اور بازاروں میں آوارہ ہو گیا میر نے دیوان چہارم ہی میں کہا ہے۔

رباط کہن میں نہیں میر جی
ہوا جو لگی وے بھی باہر گئے

''رباط' عام طور پر ''سرائے'' کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ برکاتی صاحب نے یہی معنی لکھے ہیں، اور لکھا ہے کہ ''رباط کہن'' سے ''عالم فانی'' مراد ہے۔ میر کے اشعار کے حوالے سے یہ معنی درست نہیں، کیونکہ دیوان چہارم کے دونوں شعروں میں رباط کہن سے نکل کر باہر بازار میں آنے کی بات ہے۔ لہٰذا اگر رباط کہن سے مراد عالم فانی ہے تو پھر بازار سے کیا مراد ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ ''رباط'' کے معنی ''خانقاہ'' بھی ہیں (اسٹئنگاس) اور ''گھر'' اور ''چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ'' اور ''پل'' بھی (''شمس اللغات'')۔ ظاہر ہے کہ اسٹائنگاس کے معنی تو مناسب ہیں ہی، ''شمس اللغات'' کے معنی بھی برمحل ہیں۔ خاص کر اگر ''چوپایوں کے بند کرنے کی جگہ'' معنی قرار دیئے جائیں تو متکلم اپنے اوپر ایک انوکھا طنز کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ اب تک تو میں جانوروں کے طویلے میں، یا طویلے جیسی جگہ میں بند تھا، لیکن رسوائی خلق سے محفوظ تھا، اب جو میں کیفیت رقص سے مغلوب ہو کر باہر آیا تو بجائے بہتری کے بدتری کی طرف آیا کہ رسوا ہوا ہوں۔ اس سے تو اچھا تھا کہ اپنے طویلے میں بند رہتا، لوگوں کو میرے حال کی خبر تو نہ ہوتی۔ اس طنز کے باوجود شعر میں غلبۂ حال اور وجد کا عالم برقرار رہتا ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو ۲/۱۷۴۔

۴۶۵

موسم ہے نکلے شاخوں سے پتے ہرے ہرے
پودے چمن میں پھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

۱۲۴۵ گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

۴۶۵/۱ یہ مطلع ۱/۴۶۳ سے کم رتبہ ہے، لیکن اتنا کم نہیں جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ اس میں بہار کا تحرک (Dynamism) بہت ہے۔ لگتا ہے ہر طرف بھر بھرا کے پھول کھلے ہیں اور نئے نئے پتے شاخوں پر چمک رہے ہیں۔ قافیے کی تکرار نے یہاں بہت کام دیا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ''ہرا بھرا/ ہرے بھرے'' روزمرہ ہے، اور دونوں مصرعوں کے قافیوں کو یک جا کریں تو دوبار ''ہرے بھرے'' ہاتھ آتا ہے۔ مصرع ثانی میں ''دیکھے'' کا فاعل متکلم تو ہے ہی (ہم نے دیکھے) لیکن ہرے پتے بھی اس کا فاعل ہو سکتے ہیں، کہ جب ہرے ہرے پتے شاخوں سے نکلے (یعنی جب انھوں نے سر اونچا کیا، کونپل سے پتی، اور پھر پورا پتا بنے) تو دیکھتے کیا ہیں کہ چمن کے تمام پودے پھولوں سے بھر گئے ہیں۔ تحرک کے پیکروں کے لئے ۳/۴۵۳ بھی ملاحظہ ہو۔

لفظ ''موسم'' اس شعر میں بہت خوبی سے استعمال ہوا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ ''موسم ہے'' کثیر المعنی فقرہ ہے۔ (۱) یہ وہ موسم ہے کہ۔ (۲) کیا خوب موسم ہے۔ (۳) اب موسم آگیا۔

(اصل موسم تو اب ہے، وغیرہ۔ لیکن ''موسم محض (Season) یا (Weather) کے معنی نہیں دیتا۔ ''موید الفضلا'' میں ہے کہ ''موسم'' کے معنی ہیں ''لوگوں کے جمع ہونے کی جگہ۔'' مزید درج ہے کہ عید اور نوروز وغیرہ کو بھی موسم کہتے ہیں، کیونکہ ان دنوں میں بھی لوگ یکجا ہوتے ہیں۔ ''موید الفضلا'' میں یہ بھی لکھا ہے کہ نوروز کو ''موسم بہار'' کہتے ہیں۔ ان معنی کی روشنی میں میر کا یہ شعر مزید دلچسپ ہو جاتا ہے۔

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

(دیوان دوم)

شعر زیر بحث میں بھی ''موسم'' کا لفظ اس معنی کو قائم کر رہا ہے کہ لوگ یک جا ہو رہے ہیں، سیر و تفریح کے لئے میلوں میں جا رہے ہیں، یا جگہ جگہ ٹولیوں میں جمع ہو کر ہنسی مذاق، کھیل کود یا اختلاط کی باتیں کر رہے ہیں۔ پھر یہ کنایہ بھی ہے کہ پھول پتے جو بھر بھرا کر گھنے گچھوں کی شکل میں نکلے ہیں تو وہ بھی اس وجہ سے کہ آپس میں مل بیٹھنے، ایک جگہ جمع ہو کر خوش فعلیاں کرنے کا زمانہ ہے۔ پھر ''موسم'' بمعنی ''وقت''، ''زمانہ'' تو ہے ہی، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا۔ یعنی اگر شاخوں سے ہرے ہرے پتے نکلنے اور پھولوں کے خوب کھلنے کا وقت ہے، تو ظاہر ہے کہ یہ وہ زمانہ ہوا جسے بہار کہتے ہیں۔

''پودھا'' اور ''پودا'' ہم معنی ہیں اول الذکر آج کل مستعمل نہیں۔ ایسے کئی الفاظ ہیں جن کی ہائے دو چشمی جدید اردو میں حذف ہوگئی ہے۔ مثلاً ہونٹھ/ ہونٹ، جھوٹھ/ جھوٹ، تڑپھ/ تڑپ، وغیرہ۔

''موسم'' میں اصل عربی کے اعتبار سے سوم مکسور ہے۔ لیکن اب اردو میں سوم مفتوح ہی مرجح ہے۔ میر کا تلفظ کیا تھا، یہ کہنا ممکن نہیں۔

۴۶۵/۲ اس شعر میں پیکر اس قدر مکمل ہے کہ شعر کو مثال اور نمونے کے لئے پیش کیا جا سکتا ہے۔ ہاتھ سرہانے اس لئے رکھا ہوا ہے کہ اسے تکیے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے۔ اور ''تکیہ'' بمعنی ''سہارا'' بھی ہے، لہٰذا ہاتھ کا سہارا ہے، یعنی کسی اور کے سہارے کی ضرورت نہیں، اپنے ہاتھ کا سہارا

کافی ووافی ہے۔فقیرانہ، طنطنہ، اور اپنی بے سروسامانی پر مکمل اطمینان وغرور کا مضمون میر نے کئی جگہ باندھا ہے، مثلاً

افسانے ماومن کے سنیں میر کب تلک
چل اب کہ سوویں منھ پہ دوپٹے کو تان کر

(دیوان اول)

مندرجہ بالا شعر معمولی رتبے کا نہیں، اس کا بھی پیکر انتہائی بھرپور ہے، لیکن ہاتھ کا تکیہ، اور ہاتھ کا سہارا، اور پھر مانگنے کے لئے ہاتھ پھیلانا، یہ سب مل کر شعر زیر بحث کو بہت بلند کر دیتے ہیں۔ پھر ''دست طمع'' کہنے میں یہ بھی کنایہ ہے کہ ہم میں طمع ہے ہی نہیں، یا جس طرح عدم استعمال سے جسم کے عضلات سوکھ کر بے کار ہو جاتے ہیں، اسی طرح، بروے کار نہ آنے کے باعث ہماری طمع بھی سوکھ کر بے کار ہوگئی ہے۔ ''وہ ہاتھ'' میں صرف یہ خوبی نہیں ہے کہ متکلم اور مضمون کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے، اور لہجے میں کسی قسم کے پلپلے پن کا امکان نہیں رہ جاتا۔ ''وہ ہاتھ'' کہنے میں خوبی یہ بھی ہے کہ دست طمع کا وجود برقرار رہتا ہے۔ یعنی طمع تو ہم میں بھی ہے (تھی)، لیکن ہم نے اسے خشک کر دیا۔

''طمع'' کے معنی ''لالچ'' بھی ہیں، اور ''کسی سے کچھ مانگنا'' بھی۔ ظاہر ہے کہ دونوں معنی یہاں کارآمد ہیں۔

میر نے اس غزل میں صرف پانچ شعر کہے ہیں۔ جرأت نے اس زمین میں نوشعر کی غزل کہی ہے، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ پکی عمر میں کوشش کی ہے کہ میر کا جواب بن پڑے۔ لیکن جرأت کا ایک بھی شعر میر کے ان تین شعروں کے قریب نہیں پہنچتا۔ چنانچہ جرأت نے ''دھرے دھرے'' کے قافیے کو اچھے پیکر کے ساتھ باندھا، لیکن وہ مصرع اولیٰ اس کے برابر کا نہ لکھ پائے۔

دلگیر جوں کھنچے کوئی تصویر اس طرح
سر لگ گیا ہے زانوے غم پر دھرے دھرے

میر کے شعر میں عجب دلچسپ قول محال کی سی کیفیت ہے۔ دست طمع دراز نہ کرنے کی وجہ یہ نہیں بیان کی کہ ہم نے بوجہ خودداری ہاتھ کھینچے رکھا۔ دست طمع نہ دراز کرنے کی وجہ یہ ہے کہ جس

ہاتھ کو دراز کرتے، اسے (بوجہ کس مپرسی، یا قناعت، وغیرہ) ہم نے سر کے نیچے رکھ لیا اور ایک کونے میں پڑ رہے۔ اور اب ہاتھ وہ کسی کام کا ہی نہ رہا، کیونکہ طویل عرصے تک استعمال نہ ہونے کے باعث اب وہ سو گیا ہے۔ یہاں قول محال یہ ہے کہ بظاہر تو اپنے فقیرانہ استغنا کا ذکر بیان کر رہے ہیں، لیکن دراصل یہ کہتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ ہم دست طمع اس لئے دراز نہیں کر سکتے کہ ہمارا ہاتھ سن ہو گیا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ کہ ہاتھ اس لئے سن ہوا ہے کہ بے سروسامانی کے باعث اس کو تکیے کے طور پر استعمال کرنا پڑ رہا ہے۔ کنایہ اس بات کا ہے کہ بہت دیر سے ہاتھ کو سرہانے رکھے ہوئے ہیں، کیونکہ اگر وہ تھوڑی ہی دیر سے یوں رکھا ہوا ہوتا تو شل نہ ہوتا۔ لیکن بے سروسامانی بھی اس وجہ سے ہے کہ کسی کے سامنے ہاتھ پھیلانا گوارا نہیں کیا۔ لہٰذا ہاتھ سو گیا ہو یا نہ سو گیا ہو، ہم تو کسی کے سامنے دست سوال پھیلانے والے تھے نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ غیر ضروری ہے! نہ یہ نہ شعر ہوتو ایسا ہو جس روایت میں ایسی شاعری موجود ہو اسے ژاک دریدا کی ضرورت نہیں۔

میر نے یہ مضمون فارسی میں بھی کہا ہے۔

بالین زیر سر شدہ دست گدائے او
کے پیش منعمان جہاں می شود دراز

(اس کے گدا کا ہاتھ سر کے لئے تکیہ بن گیا
ہے، دنیا کے امیروں کے سامنے بھلا
کہاں دراز ہو سکتا ہے؟)

مصرع ثانی کا استفہام خوب ہے۔ دوسرا مصرع اپنی جگہ اچھا ہے، لیکن زیر بحث شعر جیسی قول محال والی بات نہیں۔

۳/۴۶۵ جرأت نے یہ قافیہ بھی باندھا ہے، لیکن بات صرف معمولی سی معاملہ بندی تک محدود ہو کر رہ گئی۔

کیا یاد آئے ہے وہ لگے جانا اپنا آہ
اور مسکرا کے اس کا یہ کہنا پرے پرے

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جرأت نے یہ غزل ایسے عالم میں کہی تھی جب ان کا تخیل کام نہیں کر رہا تھا۔ مندرجہ بالا مضمون کو بھی وہ اس سے بہتر کئی جگہ باندھ چکے ہیں۔ یہاں شاید میر کا دباؤ اتنا تھا کہ کوشش کے باوجود کوئی مضمون ان کے ہاتھ لگا نہیں۔ ویسے یہ زمین بھی ایسی ہے کہ شاعر کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے۔ مصحفی نے بالکل بڑھاپے کے زمانے میں (دیوان ہفتم) اس غزل کے جواب میں چھ شعر کی غزل کہی۔ ان کا بھی حال جرأت سے بہتر نہ ہوا۔ تبرکاً اس قافیے میں مصحفی کو بھی سن لیجئے۔

جاؤں جو اس کے پاس میں آسودۂ شراب
وہ نیک پاک مجھ کو کہے ہے پرے پرے

مضمون کی تازگی کے اعتبار سے مصحفی کا شعر جرأت سے کچھ بہتر ہے۔ لیکن مصحفی کی معاملہ بندی یہاں ناکام ہے۔ کیونکہ شراب سے معشوق کی عدم رغبت کے لئے کوئی تمہید نہیں تیار کی۔ صرف ''نیک پاک'' کہنے سے کام نہ چلا۔

خود شعر زیر بحث کا مضمون یقین اور درد نے بھی بڑی خوبی سے باندھا ہے۔

آشیانے میں درد بلبل کے
آتش گل سے آج پھول پڑا پھول پڑنا=آگ لگنا

یہاں ''پھول پڑا'' کا ایہام خوب ہے۔ اور آتش گل سے اچھا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ لیکن شعر میں وہ حرکیت اور ڈرامائیت نہیں جو میر کے زیر بحث شعر میں ہے۔ پھر بھی میر نے ''پھول پڑنا'' کو درد سے لے کر باندھ ہی لیا۔

بھڑکی تھی جب کہ آتش گل پھول پڑ گیا
بال و پر طیور چمن میر پھک گئے

(دیوان چہارم)

درد کا شعر کفایت بیان اور بندش کی چستی کا عمدہ نمونہ ہے۔ یقین نے اپنے شعر میں رنگ گل سے آگ لگنے
باہے۔ ممکن ہے میر نے یقین سے مستعار لیا ہو۔

پڑی کہتی تھی بلبل نو بہار آولے بہار آوے
پڑا چیں اب لگی جب رنگ گل سے آگ گلشن میں

(یقین)

یقین کے یہاں بھرتی کے الفاظ کثرت سے ہیں، اور روانی کی بھی کمی ہے۔ میر کی سی ڈرامائیت کا تو خیر سوال ہی نہیں۔ میر کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے، کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ ''صاحب پرے پرے''؟ ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں۔ یا وہ سیر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔ پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا، کہ وہ رنگ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔ تیسری صورت میں وہ رشک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حسن سے آنکھ نہ سینکے (یا اس میں جل نہ مرے۔) وہ آگ سے بلاشرکت غیرے تنہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ ''صاحب پرے پرے'' پکارنے والی بلبل ہے، کوئی اور مخلوق (مثلاً باغبان، یا کوئی اور پرند) نہیں۔ اس طرح گلشن اور بہار کا پیکر زیادہ قوت سے قائم ہوتا ہے کیونکہ بلبل روش روش پھرتی رہتی ہے اور گلشن کی سب سے سچی، سب سے اصلی، باشندہ وہی ہے۔ پھر اگر باغبان ''پرے پرے'' کی آواز لگاتا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی جس کی طرف میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام ''صاحب پرے پرے'' ہے۔ یعنی بلبل نے چمن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اس نے پکار کر کہا کہ صاحب ذرا دور دور رہیں۔'' لیکن ممکن ہے کہ ''دیکھ کے'' کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔ یعنی اب مصرع یوں پڑھا جائے گا ع

بلبل پکاری، ''دیکھ کے صاحب! پرے پرے!''

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں۔ ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیونکہ اس طرح ''دیکھ کے'' بھی انشائیہ فقرہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مصرع کو اور طرح سے بھی پڑھنا ممکن ہے۔ اگر ''پکاری'' کے بعد وقفہ قائم رکھا جائے ع

بلبل پکاری، ''دیکھ کے۔صاحب! پرے پرے!''

بلبل پکاری، ''دیکھ کے! صاحب پرے! پرے!''

بلبل پکاری، ''دیکھ کے! صاحب پرے پرے!''

امکانات کی اس کثرت کے باعث میں ''بلبل پکاری'' کے بعد وقفے کی قرأت کو بہتر سمجھتا ہوں۔ شعر بہر حال بہترین ہے۔ اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اسلوب، سب لاجواب ہیں۔ غضب کا شور انگیز شعر ہے۔

۳۶۶

کیا کیا ہم نے رنج اٹھائے کیا کیا ہم بھی شکیبا تھے
دو دن جوں توں جیتے رہے سو مرنے ہی کے مہیا تھے

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا
بیتیں جو دے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے

اب کے وصال قرار دیا ہے ہجر ہی کی سی حالت ہے
ایک سمیں میں دل بے جا تھا تو بھی ہم وے یکجا تھے

۳۶۶/۱ مطلع معمولی ہے، لیکن اس میں چھوٹی چھوٹی دو باتیں توجہ انگیز بھی ہیں۔ اول تو یہ کہ رنج اٹھانے اور شکیبا ہونے کے اعتبار سے ''دو دن'' اور ''جوں توں'' دلچسپ ہیں، اور دلچسپ تر بات یہ کہ رنج اٹھانے اور صبر کرنے دونوں ہی صورتوں میں مرنے کے لئے تیاری رہی۔ یعنی صبر کرنا بھی اتنا ہی اذیت ناک تھا جتنا رنج اٹھانا۔ دوسری بات ''مرنے کے مہیا ہونا'' محاورہ ہے، جو کسی لغت میں نہیں ملا۔ یعنی ''مہیا'' بمعنی ''استعمال کے لئے موجود، رسد کیا ہوا'' وغیرہ آج کا محاورہ ہے۔ (مثلاً کہتے ہیں ''گھر کی ضرورت کا سارا سامان مہیا تھا۔'' یا ''حکومت کا فرض ہے کہ رعایا کو غلہ مہیا کرے۔'' لیکن ''مہیا'' بمعنی ''تیار، آمادہ، مستعد'' جیسا کہ برکاتی صاحب نے لکھا ہے، اور بعض دوسرے لغات میں بھی ہے، اب نہیں بولتے۔ فارسی میں ضرور ہے، چنانچہ بیدل مثنوی ''طور معرفت'' میں کہتے ہیں۔

بہ آہنگ پر افشانی مہیا
درون بیضہ طاؤسان رعنا

(انڈے کے اندر نوجوان حسین
طاؤس پر پھڑپھڑاتے ہوئے
اڑ نکلنے کے لئے تیار ہیں۔)

اس سے بڑھ کر یہ کہ "جانے کے مہیا"، "مرنے کے مہیا"، وغیرہ یعنی "کسی چیز کے (= کے لئے) تیار، آمادہ" تو کسی بھی لغت میں نہیں ملا، لیکن میر نے اسے دیوان چہارم ہی میں پھر لکھا ہے۔

کب تک یہ بدشرابی پیری تو میر آئی
جانے کے ہو مہیا اب کر چلو بھلا کچھ

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ "بدشراب"، "بدشرابی" میر نے کئی بار استعمال کیا ہے، لیکن کسی بھی لغت میں نہ ملا۔ جناب برکاتی نے آسی کے حوالے سے اول الذکر کے معنی لکھے ہیں "وہ جو شراب پی کر اپنے قابو میں نہ رہے۔" لیکن یہ معنی درست نہیں معلوم ہوتے جیسا کہ مذکورہ بالا شعر سے ظاہر ہے۔ بظاہر "بدشراب" اس شخص کو کہتے ہیں جو بے اعتدالی اور بے تمیزی سے زندگی گذارتا ہو، ایسا شخص جس کا برتاؤ اور کردار باتمکین نہ ہو۔ چنانچہ میر کا شعر ہے۔

تھا بدشراب ساقی کتنا کہ رات مے سے
میں نے جو ہاتھ کھینچا ان نے کٹار کھینچا

(دیوان اول)

سودا نے بھی کہا ہے۔

بلبل چمن میں کس کی ہیں یہ بدشرابیاں
ٹوٹی پڑی ہیں غنچوں کی ساری گلابیاں

۴۶۶/۲ اس شعر میں کئی باتیں بہت تازہ ہیں۔ (۱) عشق کیا تو اس کے نتیجے میں "باتیں" بنائیں۔ یعنی عشق نے لفاظ اور سخن ساز بنا دیا۔ لیکن اس لفاظی اور سخن سازی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری اپنا شعار ہو گئی۔ یعنی شاعری کچھ نہیں ہے صرف باتوں کے طوطا مینا اڑانا ہے۔ (۲) یہ اپنے اوپر طنز ہو سکتا ہے، یا پورے مشغلۂ شاعری پر طنز ہو سکتا ہے، یا عشق پر طنز ہو سکتا ہے، کہ عشق بھی ایک طرح کا مشغلہ ہے۔

(۳) ''سو باتیں'' بمعنی ''صد سخن'' ہوسکتا ہے، اور ''سو باتیں بنائیں'' بمعنی ''اس لئے، لہٰذا، باتیں بنائیں'' بھی ہوسکتا ہے۔ (۴) عشق کے نتیجے میں لوگ آہ وفغاں کرتے ہیں، یا پھر اپنی حالت زار کر لیتے ہیں۔ یہاں عشق کرنا اور باتیں بنانا ایک ہی طرح کے کام ہیں۔ (۵) ''شعر'' اور ''شعار'' میں صنعت شبہ اشتقاق ہے۔ اس کی بنا پر یہ التباس مستحکم ہوتا ہے کہ واقعی شعر گوئی اور باتیں بنانا ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔

ابن انشا نے غالباً میر کے مضمون پر اپنا شعر بنایا ہے۔ ان کے یہاں گفتگو کی بے ساختگی اور لہجے میں نوجوانی کا الھڑ پن ہے، میر کی سی چالاکی نہیں۔

بے درد سننی ہو تو چل کہتا ہے کیا اچھی غزل
شاعر ترا عاشق ترا انشا ترا رسوا ترا

میر نے اپنے مصرع ثانی ہی کو اپنی رسوائی کا سامان قرار دے دیا ہے۔ یعنی شاعر تو میں اچھا نکلا، میرا کلام مشہور ہوا۔ اور یہ شہرت میری مزید رسوائی کا سامان بن گئی، کہ لوگوں کو شہر شہر میرے عشق کے بارے میں معلوم ہوگیا۔ لیکن اس میں ایک ابہام بھی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ رسوائی کا باعث متکلم کا افسانہ عشق ہو۔ وہ تو صرف یہ کہہ رہا ہے کہ جب میرے وہ شعر مشہور ہوئے تو میں شہروں شہروں رسوا ہوا۔ یعنی شاعری میرے لئے کوئی مایۂ افتخار نہ تھی۔ میں اس لئے رسوا ہوا کہ بطور شاعر میری شہرت ہوئی۔

اپنے شعر شہرت، اور اس کے جگہ جگہ پھیلنے کے مضمون پر میر نے کثرت سے شعر کہے ہیں، مثلاً۔

دکھن اتر پورب پچھم ہنگامہ ہے سب جاگہ
اودھم میرے حرف وسخن نے چاروں اور مچایا ہے

(دیوان پنجم)

ترک بچے سے عشق کیا تھا ریختے کیا کیا میں نے کہے
رفتہ رفتہ ہندوستاں سے شعر مرا ایران گیا

(دیوان پنجم)

اس طرح کے شعر تقریباً ہر دیوان میں مل جائیں گے۔ لیکن زیر بحث شعر میں غالباً پہلی بار شاعری اور عشق دونوں کو محض ایک مشغلے اور سطحی لفاظی قسم کی چیز بتایا گیا ہے۔ اس طرح اس میں دنیا والوں پر بھی ایک طنز ہے، کہ ہم نے عشق میں ادھر ادھر کی باتیں بنائیں تو دنیا والوں میں مشہور ہو گئے۔

۴۶۶/۳ یہ مضمون بیدل نے بہت کہا ہے، اور ممکن ہے بیدل ہی کی وجہ سے یہ اردو میں مقبول ہوا ہو، کیونکہ خود میر کے یہاں ہم اسے بار بار دیکھتے ہیں، اور جدید شعرائے اردو نے بھی اسے برتا ہے۔ بیدل کے بعض شعر تو ضرب المثل کی حد تک مشہور ہیں ؂

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما

(ہم نے ساری عمر تیرے ساتھ جام پر
جام پیے، لیکن ہماری پیاس کا کرب کم نہ
ہوا۔ کیا قیامت ہے کہ تو ہمارے پہلو سے
ہمارے پہلو تک نہیں پہنچتا؟)

محو یاریم و آرزو باقیست
وصل ما انتظار را ماند

(ہم یار میں محو ہیں، لیکن آرزو
پھر بھی باقی ہے۔ ہمارا وصل تو
انتظار جیسا ہے۔)

میر اثر نے بھی خوب کہا ہے ؂

آمدی تو و من ز خود رفتم
انتظارم ہنوز باقی ماند

(تو آیا اور میں از خود رفتہ ہو
گیا۔ میرا انتظار پھر بھی باقی
رہا۔)

میر اثر کے شعر میں معاملہ بندی اور معنی آفرینی دونوں کا خوبصورت امتزاج ہے۔ میر نے اس مضمون کو ذرا چالاکی سے کہا ہے۔

ہوش جاتا نہیں رہا لیکن
جب وہ آتا ہے تب نہیں آتا

(دیوان اول)

شعر زیر بحث کے مضمون کو میر نے طرح طرح سے الٹ پلٹ کر دیکھا ہے (مثلاً ۲/ ۲۰۸، ۴/ ۳۹۳ اور ۲/ ۴۴۲) لیکن یہاں بات ہی اور ہے، کہ پوری داستان عشق، آغاز کا جوش خروش، اتار کی بے کیفی اور انجام کی تلخی، سب کچھ بیان کر دیا۔ اس پر مزید یہ کہ لہجے میں کوئی شکایت نہیں، بلکہ ایک طرح کا اقبال (Acceptance) ہے، کہ زندگی کا کھیل ہی ایسا ہے۔ فیض نے بھی اس مضمون کو خوب کہا ہے۔ ان کے شعر میں عجب نا تجربہ کارانہ استعجاب ہے جس کی بنا پر شعر کا متکلم تجربۂ عشق ہی نہیں، تجربۂ زندگی میں بھی نوآموز معلوم ہوتا ہے۔

جدا تھے ہم تو میسر تھیں قربتیں کتنی
بہم ہوئے تو پڑی ہیں جدائیاں کیا کیا

فیض کے برخلاف خلیل الرحمٰن اعظمی کے شعر میں تجربہ کاری کی تلخی ہے۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

دونوں نے میر سے استفادہ کیا ہے (خلیل الرحمٰن اعظمی کا شعر فیض کے شعر سے تاریخی طور پر مقدم ہے۔) لیکن میر جیسی پیچیدگی اور دھوکے باز صناعی کسی کے یہاں نہیں۔ (بیدل اور میر اثر اور خلیل الرحمٰن اعظمی پر کچھ بحث میں نے ۲/ ۴۴۲ میں بھی درج کی ہے۔) اب شعر زیر بحث پر مندرجہ ذیل نکات ملاحظہ ہوں:

(۱)''وصال قرار دیا ہے'' کے معنی ہوئے ''ہم نے/ میں اس زمانے کو وصل کا زمانہ ٹھہرایا ہے۔'' یعنی ممکن ہے واقعی وصل کا زمانہ نہ ہو لیکن متکلم نے ایسا فرض کر لیا ہو۔ ظاہر ہے یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب وصال اور ہجراں دونوں ذہنی حالتیں ہوں، واقعی اور جسمانی حالتیں نہ ہوں۔

(۲) یا اگر یہ معنی لئے جائیں کہ ہم نے ٹھہرائی ہے کہ اب کے وصال ضرور ہوگا (یعنی ملنے ضرور جائیں گے، یکجا ضرور ہوں گے) تو مراد یہ ہوئی کہ وصل اور جدائی کسی نہ کسی حد تک اپنے ہاتھ میں ہیں۔

(۳) یہ بات تو ظاہر ہے کہ متکلم اور معشوق دونوں یک جا ہیں یا یک جا ہوں گے، اور متکلم اس موقعے کو وصال کے معنی دے رہا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہہ رہا ہے کہ ہجر ہی کی سی حالت ہے۔ اس میں حسب ذیل امکانات ہیں۔

(۴) ملنا ملانا سب کچھ ہے لیکن دل نہیں بھرتا۔

(۵) اب پہلے جیسی روحانی اور ذہنی یگانگت نہیں۔

(۶) سب کچھ پہلے جیسا ہے لیکن پھر بھی کہیں کوئی ایسی کمی ہے کہ جس کی بنا پر وصال میں ہجر کی سی کیفیت ہے۔ ظفر اقبال۔

یوں تو کس چیز کی کمی ہے
ہر شے لیکن بکھر گئی ہے

(۷) ملنا ملانا تو ہے، لیکن وہ بے تکلفی وہ کھل کے برتاؤ کرنا نہیں رہ گیا۔ اس کے برخلاف، ایک زمانہ وہ تھا جب ''دل بے جا تھا'' لیکن ہم دونوں یکجا تھے۔ ''دل بے جا ہونا'' بمعنی ''دل بے چین یا بے قابو ہونا'' خود میر نے استعمال کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو ۲/ ۲۳۷) لیکن ''اردو لغت تاریخی اصول پر''، ''نور''، برکاتی، حتیٰ کہ ''مخزن المحاورات'' میں بھی نہیں ملا۔ بہر حال، ''دل بے جا تھا'' اور ''ہم یکجا تھے'' میں ضلعے کا لطف بھی ملحوظ رہے۔ ''وصال'' اور ''قرار'' (بمعنی ٹھہراؤ، اطمینان) اور ''بے جا'' (بمعنی جگہ سے الگ) میں بھی ضلع کا تعلق ہے۔ ''دل بے جا تھا'' کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ہمارے دل اپنی اپنی جگہ پر نہ تھے۔ میرا دل معشوق کے پاس تھا اور معشوق کا دل میرے پاس تھا (ایسی صورت میں دوری کے باوجود یکجائی بہر حال لازمی ہے۔)

اب سوال یہ ہے کہ ایسا قلب حال کیسے اور کیوں ہوا کہ کہاں تو دوری میں بھی قرب تھا اور کہاں اب قرب میں بھی دوری ہے؟ وجہ نہ بیان کرنے کے باعث امکانات کی ایک دنیا اس شعر کے اندر رکھ دی ہے۔ وصل میں شوق کے زوال سے لے کر ذہنی، روحانی دیوالیہ پن اور نامردی تک، کوئی بھی وجہ ہو سکتی ہے۔ دیوان ششم میں میر نے عجب شعر کہہ دیا ہے۔

وصل و فراق دونوں بے حالی ہی میں گذرے
اب تک مزاج کی میں پاتا نہیں بحالی

لیکن بڑی بات یہ ہے کہ لہجہ شکایت اور حتیٰ کہ رنجیدگی سے بھی عاری ہے۔ صیدی طہرانی کے ایک شعر میں زیر بحث مضمون سے مشابہ مضمون خوب نظم ہوا ہے، کہ قرب میں بھی دوری ہے۔ لیکن صیدی کا سارا زور مضمون آفرینی، بلکہ خیال بندی پر ہے، اور صورت حال کے المیہ امکانات سے اسے بظاہر کوئی سروکار نہیں۔

کم طالعی نگر کہ من و یار چوں دو چشم
ہمسایہ ایم و خانۂ ہم را نہ دیدہ ایم

(قسمت کی کوتاہی تو دیکھو کہ میں اور
معشوق مثل دو آنکھوں کے ہیں کہ پڑوسی
ہیں لیکن پھر بھی ایک نے دوسرے کا گھر
نہ دیکھا۔)

میر کے زیر بحث شعر میں منجملہ اور کمالوں کے ایک یہ بھی ہے کہ کہا کچھ نہیں، یا بہت کم کہا، اور عشق کی زندگی کا پورا المیہ بیان کر دیا۔ ان کے مقابلے میں بے چارے فراق صاحب ہیں، جو تھوڑی بہت انگریزی اور تھوڑی بہت اردو کے بل بوتے پر اردو غزل میں انقلاب لانے چلے تھے، انھیں بھی دیکھ لیجیے۔ فراق کے مندرجہ ذیل شعر کے بارے میں عسکری صاحب نے کہا ہے کہ اس میں ''بے پایاں استعجاب ملتا ہے''۔

وصال کو بھی بنا دے جو عین درد فراق
اسی سے چھوٹنے کا غم سہا نہیں جاتا

فراق کے شعر کے بعد عسکری صاحب بیدل کا وہ شعر نقل کرتے ہیں جو میں نے شروع میں پیش کیا تھا۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

پھر عسکری صاحب کا ارشاد ہے کہ "بیدل نے بھی اپنی بساط کے مطابق یہ بات کہی ہے، بلکہ کہہ کے رکھ دی ہے، ورنہ بیدل کے شعر میں "چہ قیامتی" کا فقرہ "بالکل مس فرنٹیر میل کا اشتہار ہے۔" اس کے جواب میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ فراق کے شعر میں "عین درد" بالکل آشوب چشم معلوم ہوتا ہے۔ اس گفتگو میں جتنے شعر زیر بحث آئے ان میں سب سے بودا، سب سے سقیم، شعر فراق صاحب کا ہے۔ (میں یہاں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ عسکری صاحب کی جس تحریر کا میں نے اقتباس یہاں درج کیا ہے اس پر مارچ ۱۹۵۲ کی تاریخ پڑی ہے۔ بیدل کے بارے میں عسکری صاحب کی رائے بعد میں بہت بلند ہو گئی تھی۔ فراق صاحب کے بارے میں ان کی رائے اعلیٰ قدر مراتب پست ہوئی ہوگی، اس کی مجھے امید ہے۔)

بعض مزید نکات کے لئے ۲/۴۴۲ ملاحظہ ہو۔

۴۶۷

آج ہمیں بے تابی سی ہے صبر کی دل سے رخصت تھی
چاروں اور نگہ کرنے میں عالم عالم حسرت تھی

۱۲۵۰ راہ کی کوئی سنتا نہ تھا یاں رستے میں مانند جرس
شور سا کرتے جاتے تھے ہم بات کی کس کو طاقت تھی

عہد ہمارا تیرا ہے یہ جس میں گم ہے مہر و وفا
اگلے زمانے میں تو یہی لوگوں کی رسم و عادت تھی

آب حیات وہی نہ جس پر خضر و سکندر مرتے رہے
خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت تھی

۱/۴۶۷ مطلع برائے بیت ہے۔ لیکن ''عالم عالم'' (بمعنی ''بہت زیادہ'') دلچسپ اور تازہ ہے۔ میر نے اس طرح کی تکرار اکثر استعمال کی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱/۳۶۶ اور ۳/۳۶۶۔ مزید ملاحظہ ہو ۱/۴۶۹۔

۲/۴۶۷ مضمون تو بالکل نیا ہے ہی، لیکن اس کی کیفیت اور منظر کشی بھی غیر معمولی ہے۔ ایک جم غفیر ہے، جو بالکل بے ذہن، یا خالی الذہن، بس چلا جا رہا ہے۔ آپس میں کوئی با معنی گفتگو بھی نہیں ہو رہی ہے، بس ایک دوسرے سے نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے سروں پر سے گفتگو ہو رہی ہے۔ کوئی سنتا نہیں، کوئی سنتا

ہے تو سمجھتا نہیں۔ گفتگو کو ''شور''، بلکہ شور کی قسم کی کوئی چیز (''شور سا'') سے تعبیر کرنا انسانی وجود اور روح کی نارسائی کی انتہائی صورت کو بیان کرتا ہے۔ جرس کی تنہائی کا مضمون میر نے کئی بار لکھا ہے (ملاحظہ ہو ۳۸۰/۱) لیکن یہاں اسے ضمنی حیثیت دے کر ایک اور طرح سے توجہ انگیز بنا دیا ہے۔ جرس اور قافلے میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن جرس کی آواز اہل قافلہ کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ دور و نزدیک خبر کر دے کہ قافلہ رواں ہے۔ اگر یہ اشاریاتی (Semiotic) معنی نہ ہوں تو جرس محض ایک شور ہے۔ شعر میں جس قافلے کا بیان ہے (قافلۂ حیات، قافلۂ عشق) اس میں مسافروں کو بھی آپس میں وہی بے گانہ پن ہے جو جرس کو قافلے والوں سے ہے۔ یعنی اہل قافلہ میں انسانی خواص بہت کم ہیں۔ وہ مشین کی طرح چلے جا رہے ہیں، مشین کی طرح ان کے منھ سے آواز نکل رہی ہے۔ یہ سارا معاملہ بالکل غیر انسانی ہے، اور بیان قافلۂ زیست کا ہے۔ اس سے بڑھ کر مایوس کن بات کیا ہوگی کہ قافلہ تو انسانی ہے لیکن اس کی روح مشینی ہے۔

اب معنی کے بعض باریک پہلوؤں پر غور کریں۔ ''راہ کی کوئی سنتا نہ تھا'' کے معنی ہیں، ''راستے کی بات (راستے میں جو باتیں ہو رہی تھیں) انھیں کوئی سنتا نہ تھا۔'' لیکن اس کے ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ ''راہ کی گفتگو''، زبان حال سے راہ جو کچھ کہہ رہی تھی اسے کوئی سنتا نہ تھا۔ یعنی راستہ خود قافلے والوں کو کسی بات یا بعض باتوں سے باخبر کرنا چاہتا تھا، لیکن یہاں کسے فرصت تھی؟ راستہ کیا کہنا چاہتا تھا؟ اس کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً راستے میں گذشتہ قافلوں کے نشان طرح طرح کے سبق کے حامل ہو سکتے ہیں۔ خود راستے کی حالت سے بہت سی باتیں معلوم ہو سکتی ہیں۔ راستہ ایک طرح کا رہ نما بھی ہوتا ہے، وغیرہ۔ اب یہ دیکھئے کہ ''بات کی کس کو طاقت تھی'' کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سب اپنا اپنا بوجھ اٹھائے ہوئے اور اس کو اٹھانے ڈھونے میں اس قدر مصروف تھے کہ ان کو طاقت ہی نہ تھی کہ اپنے ساتھیوں سے بامعنی گفتگو کر سکیں۔

دنیا والوں کا دنیا کے معاملات میں انہماک، ان کا اپنی اپنی غرض میں گم ہونا، اور دنیا بھی نہیں، بلکہ چھوٹے چھوٹے حقیر مقاصد کے حصول کی خاطر Ret race جیسی دوڑ۔ ایسی تصویر تو پھر ٹی۔ ایس۔ الیٹ ہی کے یہاں ملے گی۔

"What are you thinking of? What thinking? What?

I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones.

(The Waste Land 112-115)

(ترجمہ)

"تم کس چیز کے بارے میں سوچ رہے ہو؟ کیا سوچ؟ کیا؟
مجھے کبھی پتہ ہی نہیں چلتا کہ تم کیا سوچ رہے ہو۔ سوچو۔"
میرا خیال ہے ہم لوگ چوہوں کی گلی میں ہیں
جہاں مردگان نے اپنے استخوان گم کردیئے تھے۔

الیٹ کا طرز بیان اس کا ایجاد کردہ ہے، جس میں اس سے کچھ قبل کے بعض فرانسیسی شعرا، پھر ازرا پاؤنڈ کا اثر بھی ہے۔ لیکن الیٹ کی تناؤ سے بھری ہوئی زبان، اس کا خوف ناک پیکر، جدید زمانے کی دین ہیں، میر نے اسی تناؤ کو سیلاب کی سی قوت دے دی ہے، کہ انسان نہیں ہیں بلکہ خود ایک سیلاب ہیں جنھیں کوئی اور سیلاب بہائے لئے جا رہا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ راہ کی بات سے مراد قدموں کی ٹاپ اور وادیوں گھاٹیوں سے قافلے کے گذرنے کی گونج ہو۔ اس مضمون کو میر نے دیوان سوم میں یوں لکھا ہے ۔

یاں بات راہ کی تو سنتا نہیں ہے کوئی
جاتے ہیں ہم جرس سے اس قافلے میں بکتے

دیوان دوم میں بات کو ذرا بدل کر خوب کہا ہے ۔

اس قافلے میں کوئی دل آشنا نہیں ہے
ٹکڑے گلے کے اپنے ناحق نہ اے جرس کر

۴۶۷/۳ یہ مضمون غالباً سعدی کا دریافت کردہ ہے، اور عجب بات یہ ہے کہ یک گونہ سادگی کے باوجود

یہ مقبول بہت ہوا۔ سعدی۔

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

اب فیضی کو دیکھئے کہ اتنی سادہ سی بات کو داستان بنا کر پیش کرتا ہے۔

حدیث لیلیٰ و مجنوں شنیدہ می گویم
کہ فتنہ خیز تر آمد زمانۂ من و تو
(لیلیٰ مجنوں کی باتیں میں نے سنی
ہیں، پھر بھی کہتا ہوں کہ میرا تیرا
زمانہ زیادہ فتنہ خیز ہے۔)

فیضی نے بات کو وفا سے بڑھا کر پورے دہر کے فتنے پر پھیلا دیا ہے، لیکن مضمون کا اصول وہی ہے۔ میر کے شعر میں لطیف کنایہ ہے کہ معشوق سے بے وفائی کا شکوہ کیا ہے، اور اشارہ اس بات کا واضح ہے کہ تم بے وفا اور بے مہر ہو، لیکن بظاہر یہ کہا ہے کہ ہم ہی لوگوں کا زمانہ ایسا ہے جس میں مہر و وفا گم ہے۔ پھر ''گم ہے'' میں بھی کئی نکتے ہیں۔ (۱) معشوق نے خود چھپا لیا ہے۔ (۲) مہر و وفا ناپید ا ہے۔ (۳) مہر و وفا کا وجود نہیں۔

میر کے اگلے مصرعے میں ''رسم'' اور ''عادت'' بھی پر معنی ہیں۔ ان کے الگ الگ معنی، اور تہذیبی اہمیت بھی ہے۔ ''رسم'' وہ بات ہوتی ہے جسے لوگ خواہی نخواہی نبھاتے ہیں۔ چاہے رسم پر اعتقاد ہو یا نہ ہو، چاہے اس سے کوئی مقصد حاصل ہوتا ہو یا نہ ہوتا ہو، چاہے اس کے کوئی معنی ہوں یا نہ ہوں، لیکن رسم پوری کرنی پڑتی ہے۔ لہٰذا ''وفا'' ایسی رسم تھی جسے بادل ناخواستہ سہی، لیکن اگلے لوگ نبھاتے تھے۔ ''عادت'' وہ کام ہے جس کے کرنے میں کوئی لطف ہو یا نہ ہو، لیکن انسان کو اسے کرتے ہی ۔۔۔ کام، جو خود کار عمل کے طور پر ہوتا جا۔۔۔ جائے، عادت میں شمار ہوتا

مجددی فرماتے تھے کہ نماز ایسی چیز نہیں جس کی عادت ڈالی جائے۔ یعنی عادتاً نماز پڑھنے میں کوئی شعور، کوئی ارادہ، کوئی ذوق نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں بھی یہی بات ہے کہ گذشتہ زمانے میں لوگ عادتاً مہر و وفا کرتے تھے۔ یعنی بے ذوق و شوق سہی، لیکن یہ کام کرتے تھے۔ اب تو یہ عالم ہے کہ نہ اسے رسم کے طور پر نبھاتے ہیں اور نہ عادت کے طور پر عمل میں لاتے ہیں۔

''رسم'' کو جب ''راہ'' کے ساتھ استعمال کریں (''رسم وراہ'') تو اس کے معنی ہیں ''ملاقات، جان پہچان۔'' پہلے زمانے میں مجرد ''رسم'' بھی ''تعلق، دوستی'' کے معنی میں استعمال ہوتا تھا۔ (ان معنی میں یہ مذکر تھا۔ مثلاً ''لعل نامہ'' مصنفہ شیخ تصدق حسین جلد اول صفحہ ۴۳۰ اور صفحہ ۴۶۷ پر آتا ہے: ''انتہا کا رسم ہے'' بمعنی انتہا کے تعلقات ہیں۔ ان معنی کے اعتبار سے ''رسم'' اور ''وفا'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔

داغ نے اس مضمون کو بڑی صفائی سے نظم کیا ہے ؂

اڑ گئی یوں وفا زمانے سے
کبھی گویا کسی میں تھی ہی نہیں

حافظ نے مضمون ذرا سا بدل دیا ہے، لیکن شعر ایسا کہا ہے کہ جان نثار کرنے کو جی چاہتا ہے ؂

محروم اگر شدم زسر کوے او چہ شد
از گلشن زمانہ کہ بوے وفا شنید
(اگر میں بحالت محرومی اس کی گلی میں رہا
تو کیا ہوا؟ زمانے کے گلشن سے بوے وفا
کس نے سونگھی؟)

نظیری نے حافظ سے بوے وفا کا مضمون لے کر عجب حزن آلود اور کچھ طنزیہ بات کہی ہے ؂

شمیم مہر ز باغ وفا نمی آید
بہر چمن کہ تو بشگفتہ ای صبا خفت است
(باغ وفا سے محبت کی خوشبو نہیں آتی۔
جس جس چمن میں تم کھلے ہو وہاں ص[illegible]
[illegible])

حافظ نے معشوق کے کوچے اور گلشن زمانہ کو ایک کرکے عشق کی معنویت کہیں سے کہیں پہنچادی۔ درد نے معشوق کو بادشاہ قرار دے کر طنز اور فریاد کے انداز میں کہا، اور خوب کہا۔

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

ان تمام باتوں کے باوجود سعدی کے مضمون کا معصوم ناتجربہ کارانہ انداز آج بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اور میر نے معنی آفرینی کا حق ادا کرکے اردو غزل کی لاج رکھ لی۔

غالب نے تفتہ کے نام ایک خط (مارچ ۱۸۵۲) میں لکھا ہے: ''اور جلال اسیر کی یہ بیت بہت پاکیزہ اور خوب ہے۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ ''درزمان من مہر بیش از بیش شد و درزمان تو وفا کم از کم شد۔'' (میرے زمانے میں محبت تو بیش از بیش ہوئی اور تمھارے زمانے میں وفا کم سے کم ہوئی۔) افسوس کہ جلال اسیر کا شعر نہ مل سکا۔ بظاہر تو میر نے اس سے استفادہ کیا ہے۔ شعر سامنے ہوتا تو موازنے کا حق بمرتبہ مناسب ادا ہو سکتا تھا۔

۴/۴۶۷ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ انداز کی ڈرامائیت، پیکر کی ندرت، لہجے کا طنطنہ، ہر چیز اس شعر میں ایسے ہیں کہ باید و شاید۔ ''آب حیات'' کے لئے ''مرتے رہے'' بے حد برجستہ اور لطیف رعایت ہے۔ پھر ''وہی نا'' میں تجاہل عارفانہ، اور آب حیات پر مرنے والوں میں ہما شما نہیں، بلکہ خضر و سکندر کی تخصیص، یہ لطائف مستزاد ہیں۔ ''چشمہ'' سے دھیان ''چشم'' کی طرف جاتا ہے اور آنکھ میں خاک ہو تو کچھ دکھائی نہیں دیتا، غالب ع

صحرا ہماری آنکھ میں اک مشت خاک ہے

لہٰذا آب حیات کا چشمہ بھی نظر نہیں آرہا ہے، خاک ہے۔ یعنی چشمے کو خاک سے کیا بھرا، اپنی ہی آنکھ میں خاک بھرلی اور اس طرح چشمے کی طرف سے آنکھ بند کرلی۔

میر نے اس مضمون کو ایک رباعی میں بھی کہا ہے۔ اس کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا، کیونکہ مضمون وہی، مرکزی پیکر وہی، لیکن کثرت الفاظ نے مضمون کو تقریباً ضائع کردیا ہے۔

دامن عزلت کا اب لیا ہے میں نے
دل مرگ سے آشنا کیا ہے میں نے
تھا چشمۂ آب زندگانی نزدیک
پر خاک سے اس کو بھر دیا ہے میں نے

اقبال نے اس سے بہت بہتر کہا ہے۔ ان کے یہاں بھی کثرت الفاظ ہے، لیکن ہر لفظ کچھ نہ کچھ کام ضرور کر رہا ہے۔

گدائے مے کدہ کی شان بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو

طالب آملی نے بھی اس مضمون کو بڑی شان سے کہا ہے۔ اگر میر جیسی ڈرامائیت بھی ہوتی تو طالب کا شعر ہزاروں میں انتخاب ہوتا۔

تشنہ لب جاں بہ سپاریم و گلو تر نہ کنیم
لب ما گر بہ لب چشمۂ حیواں بہ رسد
(اگر ہمارے ہونٹ چشمۂ حیواں تک پہنچ
جائیں تو بھی ہم پیاسے ہونٹ جان دے
دیں اور گلا تر نہ کریں۔)

میر اور اقبال دونوں نے دلیل کا اہتمام رکھا ہے۔ میر کے شعر میں دلیل کا لفظ "ہمت" ہے، صوفیانہ معنی میں بھی (۱/۲۷۵) اور عام معنی میں بھی۔ اقبال کے شعر میں گدائے مے کدہ کی بے نیازی دلیل ہے۔ طالب آملی کے شعر میں دلیل نہ ہونے کے باعث شعر محض بڑبولا پن معلوم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کو دیکھتے ہوئے خیال ہوتا ہے کہ میر سے بہتر اس مضمون کو کسی نے بھلا کیا کہا ہوگا؟ اب صائب کو سنئے اور وجد کیجئے۔

چوں غنچہ ز باغے کہ نسیمش دم عیسیٰ ست
از ہمت من بود کہ نشگفتم و رفتم
(ایسے باغ سے، کہ جس کی نسیم دم عیسیٰ کی

طرح تھی، یہ میری ہی ہمت تھی کہ میں
غنچے کی طرح بے کھلے ہی گذر گیا۔)

لفظ ''ہمت'' سے بات صاف کھل جاتی ہے کہ میر نے صائب سے مضمون لیا ہے۔ یہ خیال رکھیں کہ لفظ ''ہمت'' میں ترک کرنے کا مفہوم ہے۔ یعنی ہمت والا وہ ہے جو کسی عزیز شے کو ترک کر دے۔ ملاحظہ ہوا/۳۷۵۔ اور صائب کا شعر کس زبردست پیکر اور کیسے زندہ استعارے پر مبنی ہے کہ میر کا اتنا بڑا شعر صرف اس لئے اس کے سامنے پارہ پارہ ہونے سے رہ گیا کہ میر نے ڈرامائی انداز استعمال کیا ہے۔ سچ ہے مضمون آفرینی پل صراط پر سے سلامت گذر جانے سے کم نہیں۔ پل صراط کا ذکر آیا ہے تو بیدل کو بھی دیکھ لیں۔

در ہاے فردوس وا بود امروز
از بے دماغی گفتیم فردا
(آج فردوس کے دروازے کھلے ہوئے
تھے۔ بوجہ بے دماغی ہم نے کہا۔
''کل''۔)

میر نے آب حیات کو قبول نہ کرنے کا مضمون ایک بار اور باندھا ہے اور حق یہ ہے کہ کنار جوے حیات مرنے کا مضمون بہت خوب نکالا ہے۔

اپنے جی ہی نے نہ چاہا کہ پئیں آب حیات
یوں تو ہم میر اسی چشمے پہ بے جان ہوئے

''ہم نے جان دی'' کی جگہ ''ہم بے جان ہوئے'' بہت عمدہ نہیں، ورنہ یہ شعر بھی لائق انتخاب تھا۔

دیوان پنجم

ردیف ی

۴۶۸

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

۴۶۸/۱ یہ شعر اپنی کیفیت کے باعث بجا طور پر مشہور ہے۔ عشق و عاشقی کے معاملات میں ہمارے یہاں تھوڑا سا پنچایتی اور تشہیری رنگ اب بھی باقی ہے۔ پرانے معاشرے میں (یا معاشرے میں نہ سہی، لیکن شعر کی رسومیات میں) عاشق کی تشہیر، عشق کے راز کا کھل جانا، لوگوں کا آپس میں ان موضوعات پر گفتگو کرنا، وغیرہ باتیں بہت عام تھیں ہی۔ اور ان کا نچوڑ اس شعر میں آ گیا ہے کہ عشق کا معاملہ، عاشق کا حال، یہ سب باتیں پوری برادری یا بستی پر آئینہ ہیں۔ عاشق گویا کوئی عوامی کردار ہے، کوئی معروف شخصیت ہے، یا پھر اس کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ کوئی ایسا نہیں جسے اس کی خبر نہ ہو۔ شعر میں ان سب باتوں کی تصویر نہیں ہے، اور نہ اس معاشرے کا براہ راست ذکر ہے جس میں پرائیویٹ نجی/ پبلک، غیر نجی معاملات میں فرق نہیں کیا جاتا۔ لیکن پھر بھی شعر کی دنیا اتنی بھری پری، اتنی مصروف، اور ایک دوسرے کے حالات میں اتنی مشغول معلوم ہوتی ہے کہ آنکھوں کے سامنے فلم سی گذرتی چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف ابن انشا نے بہت کوشش کی، لیکن وہ مصروفیت، چہل پہل، ایک دوسرے کے ذکر اور بات چیت میں لگے ہوئے لوگوں کا تاثر نہ پیدا کر سکے۔

خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے
اے گل خوبی ہم تو عبث بدنام ہوئے گلزار کے بیچ

ابن انشا کے یہاں ''گل خوبی'' کا فقرہ اچھا ہے۔ بدنامی کا مضمون بھی ٹھیک تھا اگر، ''عبث بدنام ہوئے'' نہ کہتے، کیونکہ کم ظرفی کی بات ہے کہ اپنی بدنامی کو 'عبث' بتایا جائے۔ لیکن ابن انشا کی یہ کوشش ہی عبث تھی کہ میر کا جواب لکھیں، کیونکہ میر کے یہاں اس کیفیت کے باوجود معنی کے پہلو بھی ہیں، جب کہ ابن انشا کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے۔ میر کے شعر میں حسب ذیل نکات غور طلب ہیں:-

(۱) متکلم/ عاشق کا کیا حال ہے، یہ بات مبہم چھوڑ کر دو تین امکانات پیدا کئے ہیں۔ اول تو کنایہ ہے ہی کہ متکلم برے حالوں جی رہا ہے۔ دوسرا امکان یہ کہ محض عشق کا ذکر ہو، کہ سب کو تو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، بس اسی کو نہیں معلوم جسے معلوم ہونا سب سے زیادہ ضروری ہے۔ تیسرا امکان یہ کہ ''حال'' بمعنی ''زمانہ موجودہ'' ہو، یعنی اس وقت کا حال۔ ماضی کیا تھا، یہ تو کسی کو نہیں معلوم، مستقبل کا حال بھلا کون جان سکتا ہے؟ لیکن حال کا حال تو سب کو معلوم ہے۔ چوتھا امکان یہ کہ ''حال'' بمعنی ''بیمار کا حال'' ہو، یعنی متکلم یہ فرض کرتا ہے کہ سب کو (یعنی سننے والوں کو) یہ معلوم ہے کہ میں بیمار ہوں۔ پھر وہ کہتا ہے اس بیماری میں جو میرا حال ہے، یعنی بیماری اب جس منزل میں ہے، وہ سب کو معلوم ہے، سوائے معشوق کے۔

(۲) ''جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے'' کثیر المعنی ہے۔ اول معنی یہ کہ گل ہی ایک ایسا ہے جس کے بارے میں ٹھیک سے پتہ نہیں کہ اس کو معلوم ہے کہ نہیں۔ دوسرے معنی یہ کہ چاہے جانے یا چاہے نہ جانے، چاہے گل کو خبر ہو، چاہے نہ ہو، ہمیں کوئی فکر نہیں، اور سب لوگوں کو تو معلوم ہے۔ تیسرے معنی یہ کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ''جانے نہ جانے'' کے معنی یہ ہیں کہ ٹھیک ہے، گل ہی نہ جانے۔ اس صورت میں ''جانے نہ جانے'' کے معنی ہوں گے ''جاننا چاہے یا نہ جاننا چاہے۔'' اس کو اس خبر سے دلچسپی ہو یا نہ ہو۔

(۳) ''گل'' بمعنی معشوق اور ''باغ'' بمعنی ہستی تو ہے ہی۔ لیکن ''گل'' کو واحد لکھنا اور ''پتا پتا بوٹا بوٹا'' کو باغ کا کنایہ قرار دینا یہ بھی معنی رکھتا ہے کہ سارے باغ (ہستی) میں ایک ہی معشوق ہے۔ یعنی ہمارے معشوق کے سوا کوئی معشوق نہیں، کوئی حسین نہیں۔

(۴) ''جانے ہے'' کے دو معنی ہیں۔ (۱) علم رکھتا ہے، یعنی جانتا ہے بوجہ شہرت۔ (۲) اطلاع رکھتا ہے، یعنی کوشش کر کے، بالارادہ، خبر رکھتا ہے۔ گویا پہلی صورت میں سارے باغ کو یہ خبر افواہ کی صورت ملی ہے، اور دوسری صورت میں باغ نے اپنی دلچسپی اور لگاؤ کے باعث خبر حاصل کی ہے۔

میر نے اس مضمون کو دو بار اور کہا ہے۔ اور حق یہ ہے کہ دونوں جگہ نئی بات پیدا کی ہے ۔

اگر وہ بت نہ جانے تو نہ جانے
ہمیں سب جانے ہیں ہندوستاں میں

(دیوان اول)

یہاں ''بت'' اور ''ہندوستان'' کی رعایت تو دلچسپ ہے ہی، اپنے اوپر مباہات (یا اپنی بدنامی کا غرہ اور لفنگے پن کا غرور) بہت ہی خوب ہے۔ معلوم ہوتا ہے محلے کا دادا شیخی بگھار رہا ہے۔ دوسرا شعر بھی دیوان دوم ہی کا ہے ۔

پتا پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے
اور کہے تو جس سے اے گل بے برگی اظہار کریں

پہلا مصرع گویا شعر زیر بحث کے مصرع اولیٰ کی ابتدائی شکل ہے۔ لیکن مصرع ثانی میں لہجے کی تلخی، انداز کا طنطنہ، اور ''بے برگی اظہار کریں'' کا فقرہ لاجواب ہیں۔ ''بے برگی'' کی رعایت نے ''پتا پتا'' کو اور بھی سرسبز کر دیا ہے۔ ''گل'' سے تخاطب نے مراعات النظیر کا حسن متزاد کر دیا۔

ظفر اقبال نے کہاوت ''وہ ڈال ڈال تو میں پات پات'' کو تھوڑا سا بدل کر اور میر کے شعر کی تھوڑی سی پیروڈی کر کے نئی بات پیدا کی ہے ۔

اگر وہ ہو چکا ہے بوٹا بوٹا
تو میں بھی پتہ پتہ ہو گیا ہوں

پیروڈی بھی خراج عقیدت کی ایک شکل ہے۔ اور ظفر اقبال کے شعر میں تو پیروڈی کے ساتھ ساتھ معنی کے پہلو بھی ہیں۔ ایک سطح پر یہ شعر میر کی پیروڈی ہے۔ ایک سطح پر یہ کہاوت کی پیروڈی ہے۔ اور ایک سطح پر یہ دو شخصیتوں کے آپسی ردعمل کی داستان ہے۔ یہ دو شخص عاشق اور معشوق بھی ہو سکتے ہیں۔

۴۶۹

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

۴۶۹/۱ اس شعر میں تکرار کا کرشمہ عجب ہے، کہ اس سے کیفیت میں شدت آئی ہے، لیکن معنی کی تہوں میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ عام طور پر تکرار کے ذریعے کیفیت، یا کیفیت نہیں تو تاکید حاصل ہوتی ہے۔ لیکن یہاں الفاظ کی ترتیب ایسی ہے کہ معنی میں قرار واقعی اضافہ ہوا ہے۔

''عالم عالم'' سے لے کر ''صحرا صحرا'' تک چار تکراریں ہیں۔ ان میں مراعات النظیر بھی ہے، اس باعث بھی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے۔ معنی کے لحاظ سے ہر تکرار فی الحال دو معنی دے رہی ہے، ملاحظہ ہو:-

عالم عالم = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دنیا بھر۔ (۲) ہر طرف سارے عالم میں۔
دنیا دنیا = (۱) ایضاً (۲) دنیا بھر میں۔
دریا دریا = (۱) بہت زیادہ، اتنا زیادہ کہ ایک دریا بھر۔ (۲) کئی دریاؤں کے برابر۔
صحرا صحرا = (۱) بہت زیادہ اتنا زیادہ کہ ایک صحرا بھر۔ (۲) کئی صحراؤں کے برابر۔

لیکن غور کریں تو معنی کی مزید صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول تو یہ کہ دوسرے ''عالم'' پر اضافت فرض کر کے پڑھیں ع

عالم، عالمِ عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

تو معنی بنتے ہیں کہ میرا عالم اب عشق و جنوں کا عالم ہے۔ ''دنیا دنیا تہمت ہے'' کے معنی ہو سکتے ہیں تمام دنیا میں (مجھ پر) تہمت لگ رہی ہے۔ یعنی میرا عالم تو عشق و جنوں کا عالم ہے، لیکن لوگ مجھے غلط سمجھتے ہیں اور میرے بارے میں تہمتیں دنیا بھر میں مشہور ہیں۔ ''دریا دریا روتا ہوں میں'' کے ایک معنی ہو سکتے ہیں ''میں

ہر دریا کے کنارے روتا ہوں۔" یعنی دریا کی طغیانی اور پانی کی فراوانی ہی میرا مقابلہ کر سکتی ہے، لہٰذا میں ہر دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ یا پھر، میرے رونے سے جو سیلاب آئے گا، دریا اسے بہا لے جا سکے گا۔ اس لئے میں دریا کے کنارے بیٹھ کر روتا ہوں۔ "صحرا صحرا وحشت ہے" کے ایک معنی ہو سکتے ہیں، "میں ہر صحرا میں جا کر مشق وحشت کرتا ہوں۔" یا پھر یہ کہ میں اگرچہ دریا دریا روتا ہوں، لیکن میری وحشت پھر بھی سیراب نہیں ہوتی اور صحرا کی طرح خشک اور ویران رہتی ہے۔

ایک صورت یہ بھی ہے کہ ہر تکرار کے پہلے لفظ کے بعد وقفہ، بلکہ سوالیہ نشان فرض کریں۔ یعنی شعر کو یوں پڑھیں۔

عالم؟ عالم عشق و جنوں ہے۔ دنیا؟ دنیا تہمت ہے
دریا؟ دریا روتا ہوں میں۔ صحرا؟ صحرا وحشت ہے

اب معنی یہ ہوئے کہ عالم کیا ہے؟ (یا تم عالم کو پوچھتے ہو، تو سنو۔) عالم کچھ نہیں بس عشق و جنوں ہے۔ اس پر مزید سوال ہوا کہ پھر دنیا کیا ہے؟ یا اگر عالم عشق و جنوں ہے تو دنیا (بمعنی روز مرہ کی زندگی، اس کی مصروفیات، اس کے جھگڑے) کسے کہیں گے؟ جواب یہ ملتا ہے کہ دنیا محض ایک تہمت ہے، محض ایک جھوٹ یا جھوٹا الزام ہے۔ یعنی دنیا یا تو ہے ہی نہیں۔ یا پھر اگر ہے تو ہم لوگوں پر ایک جھوٹے الزام کی طرح ہے۔ یعنی ہم دنیا میں دن نہیں گذار رہے ہیں بس جینے کی تہمت اٹھا رہے ہیں۔

اگر "عالم عشق و جنوں" کو بہ اضافت پڑھیں، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں، تو پہلے فقرے کے معنی ہوئے، عالم کیا ہے؟ یا اصل میں کون سا عالم وہ ہے جو عالم کہلانے کا مستحق ہو؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عشق و جنوں کا عالم ہی اصل عالم کہلانے کا مستحق ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے دنیا تو محض تہمت ہوگی ہی۔

اب مصرع ثانی کو دیکھئے۔ "دریا کیا ہے؟ دریا وہ ہے جو میں روتا ہوں۔ صحرا کیا ہے؟ صحرا وحشت ہے۔" (یا "صحرا میری وحشت ہے۔") یا پھر "دریا کی حقیقت کیا ہے؟ دریا جتنا تو میں ہی رو لیتا ہوں۔ صحرا کی کیا اوقات ہے؟ صحرا کچھ نہیں محض میری وحشت ہے۔" یعنی ممکن ہے اوروں کے لئے وہ کوئی بہت بڑی چیز ہو، یا اور لوگ اپنی وحشت کا ثبوت دینے، یا وحشت سے مجبور ہو کر، صحرا کا دامن تھامتے ہوں۔ لیکن میرے لئے تو پورا صحرا کچھ نہیں، محض میری وحشت کا متشکل عالم ہے۔ میں خود اپنے اندر صحرا

کی وحشت اور وسعت رکھتا ہوں۔

پورے شعر پر وحشت، جنون، شدت عشق اور مغلوب الحالی اس قدر مستولی ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، اور عشق و جنون ایسی قوتیں معلوم ہونے لگتی ہیں جو واقعی تمام دنیا پر بھاری ہوں۔ اسی حساب سے شعر کا آہنگ اور لہجہ بھی زبردست حاکمانہ اور پرقوت ہیں۔ اس قدر شور انگیز شعر، ہر طرح نک سکھ سے درست، روانی اور زبان کی ظاہری سادگی کے ساتھ معنی کی اتنی جہتیں۔ کہاں بے چارے فراق، کدھر بے چارے ابن انشا، یہاں تو ناصر کاظمی کے بھی پر جلتے ہیں۔

آتش غم کے سیل رواں میں نیندیں جل کر راکھ ہوئیں
پتھر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

ناصر کاظمی کے شعر میں ذاتی تجربہ، محدود شخصی لہجے میں بیان ہوا ہے۔ میر کا شعر ایک طرف تو آفاقی تخیل کو کام میں لاتا ہے، پھر اس کا متکلم اپنی صورت حال پر، بلکہ پوری دنیا پر، حاوی ہے وہ ناصر کاظمی کے متکلم کی طرح اپنی زندگی کا محکوم نہیں، جس نے خود کو بے خواب راتوں کے سپرد کر دیا ہے۔ ناصر کاظمی کا متکلم آتش غم کے سیل رواں کی بات کرتا ہے، کہ اس نے اس کی نیند کو جلا کر خاک کر دیا ہے۔ میر کا متکلم خود دریاؤں اور صحراؤں کا خالق ہے۔ اس کا رونا کسی بنت عم کے ہجر میں رونے والے کا رونا نہیں، بلکہ ایسے شخص کا رونا ہے جو کائنات کے المیے پر رو رہا ہے، اور جس کا رونا خود ایک کائناتی المیہ ہے۔

عسکری صاحب نے عمدہ بات کہی ہے کہ میر ''اپنی عظیم تر شاعری میں اپنے ذاتی جذبات کو وہ اہمیت نہیں دیتے جو دوسرے شاعر دیتے ہیں... میر اس خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہی نہیں کہ اپنے جذبات کو کائنات کا مرکز سمجھ بیٹھیں... جس شاعر کے جذبات کا تعلق براہ راست پوری زندگی سے ہو، وہ اس شاعر سے مختلف قسم کا ہوگا جس کے جذبات کا تعلق خود اس کی ذات سے ہو۔'' یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کا شعر اس عالم سے ہے جہاں شاعر کے جذبات کا تعلق خود اپنی ذات سے ہوتا ہے۔ اور میر کا شعر اس عالم سے بھی آگے کی چیز ہے جہاں شاعر ذاتی جذبات کے اظہار کو کچھ خاص اہمیت دینے پر مجبور ہوتا ہے۔ بقول عسکری ''میر کے اندر ایک ایسی زبردست صلاحیت... دماغ میں اتنی طاقت تھی کہ صرف عشق کے تجربات یا ذاتی تجربات نہیں، صرف ''شاعرانہ'' تجربات بھی نہیں، بلکہ زندگی کے بہت سے چھوٹے بڑے اور مختلف نوعیت رکھنے والے تجربات پر ایک ساتھ غور کر سکے، اور ان سب کو ملا کر ایک عظیم تر تجربے

کی شکل دے سکے۔"

مندرجہ بالا اقتباس میں عسکری صاحب نے "تجربے" (Experience) کا ذکر جس انداز سے اور جس کثرت سے کیا ہے، اس سے یہ گمان گذر سکتا ہے کہ عسکری صاحب نے اس لفظ کو مغربی تنقید کے اصطلاحی معنی میں استعمال کیا ہے۔ بات بڑی حد تک صحیح ہے، کیونکہ جس تحریر کا اقتباس میں نے نقل کیا، اس زمانے کی ہے جب عسکری صاحب نے مضمون اور معنی کے مسائل پر پوری طرح غور نہیں کیا تھا۔ لیکن انھیں اس بات کا احساس تھا کہ ہماری غزل اس معنی میں Lyric شاعری نہیں ہے کہ شاعر اس میں اپنے تجربات و جذبات بیان کرتا ہے۔ انھوں نے مندرجہ بالا اقتباس میں بھی یہ بات کہی ہے کہ میر کی "عظیم تر" شاعری میں ان کے اپنے ذاتی جذبات کو مرکزی اہمیت نہیں، بلکہ وہ چھوٹے بڑے اور مختلف النوع تجربات کو یک آہنگ (Synthesise) کرنے کو زیادہ اہم سمجھتے تھے۔ پھر عسکری صاحب کو اس بات کا بھی علم تھا کہ مجرد "تجربہ" بے معنی ہے۔ چنانچہ مندرجہ بالا تحریر کے چند ہفتوں بعد کی "جھلکیاں" میں انھوں نے لکھا کہ "اگر ہمارے غزل گو شاعروں نے، خصوصاً تازہ ترین شاعروں نے، یہ بات نہ سمجھی کہ تجربے اور اسلوب میں کیا تعلق ہے، تو ان کا بھرم چند دن بھی نہ قائم رہے گا۔" (یعنی نیا تجربہ (= نیا مضمون) اسی وقت کامیاب ہوتا ہے جب اسلوب بھی نیا ہو۔)

جیسا کہ میں دیباچے میں عرض کر چکا ہوں (صفحہ ۹۷) ہماری شعریات میں زندگی کے تجربے کو مرکزی اہمیت نہ ملنے کی وجہ یہ ہے کہ مضمون و تصور تمام تجربات کو محیط ہے۔ شاعر کا اصل کام دنیا کے بارے میں بیانات مرتب کرنا (تجربہ بیان کرنا) نہیں، بلکہ دنیا کے بارے میں بیانات جو موجود ہیں ان کے بارے میں بیانات مرتب کرنا ہے۔ یعنی مضمون سے نیا مضمون پیدا کرنا یا مضمون میں نئے معنی پیدا کرنا۔ کیفیت اور شورانگیزی بھی مضمون کے پہلو میں اور معنی کو مضمون کی اولاد کہہ سکتے ہیں۔ میر کے زیر بحث شعر میں مضمون بہت معمولی ہے، لیکن اسے کیفیت اور شورش کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ کیفیت اور شورش نے معنی کی تہوں کو بظاہر داب لیا ہے۔ جب غور کریں تو معنی کی نئی تہیں بھی کھلنا شروع ہوتی ہیں۔ ہر طرح سے مکمل شعر ہے۔ سبحان اللہ۔ غالب کے یہاں ایسی معنی آفرینی تو مل سکتی ہے، لیکن ایسی شورش اور کیفیت نہیں۔

۴۷۰

۱۲۵۵ ہاتھ لئے آئینہ تجھ کو حیرت ہے رعنائی کی
ہے بھی زمانہ ہی ایسا ہر کوئی گرفتاری میں ہے

۴۷۰/۱ مندرجہ ذیل دو مضمون اس قدر عام، بلکہ پامال ہیں، کہ اگر عندلیب شادانی یا طباطبائی یا حالی ان پر بارش سب وشتم کرتے تو چنداں غلط نہ تھا:

(۱) معشوق اس درجہ حسین ہے کہ وہ آئینے میں خود کو دیکھتا ہے اور متحیر ہوتا ہے (آئینہ اور حیرت میں رعایت بھی ہے کیونکہ تحیر صفت ہے آئینے کی۔)

(۲) زمانہ نہایت نا مساعد اور ناحق شناس ہے۔ اچھوں پر بھی برا وقت پڑا ہے، معمولی لوگوں کی بات ہی کیا؟

اس بات سے قطع نظر کہ مضمون آفریں شاعر ایسے مضامین میں بھی نئی بات نکال سکتا ہے، لیکن مذکورہ بالا بزرگوں کی نگاہ سے میر کا زیر بحث شعر شاید نہیں گذرا تھا، ورنہ وہ ان مضامین کے بارے میں اپنی رائے بدل بھی لیتے۔ یہاں ایک مضمون (۱) کو دوسرے مضمون (۲) کی دلیل میں پیش کیا گیا ہے۔ زمانہ اتنا خراب آ گیا ہے کہ ہر شخص کسی نہ کسی قید میں ہے۔ رنج و محنت کی قید، عشق کی قید، حاکم غیر عادل کی قید، غریبی کی قید، وغیرہ۔ اور اگر معشوق ہے تو وہ اپنے حسن کی قید میں ہے۔ یعنی (۱) اسے اپنے حسن پر تحیر ہے، اور وہ اس تحیر کی بنا پر ساکت و صامت آئینے میں محو ہے۔ گویا وہ کہیں آنے جانے سے معذور ہے۔ اور اگر اسے نقل و حرکت کی آزادی نہیں تو وہ قیدی ہی کہلائے گا۔ (۲) وہ خود اپنے آپ پر عاشق ہو گیا ہے۔ اس طرح وہ (الف) اپنے دل کا قیدی ہے۔ اس کا دل ''لگ گیا ہے''، یعنی وہ اپنی ہی قید میں ہے۔ دل چھڑا کر بھاگ نہیں سکتا۔ اور (ب) عشق کا قیدی ہے۔ اب عشق اس کے ساتھ جو بھی معاملہ کرے۔

اسی غزل میں میر نے معشوق کی آئینہ داری پر ایک اور شعر کہا ہے جس سے غالب نے

استفادہ کیا۔

صورتیں بگڑیں کتنی کیوں نہ اس کو توجہ کب ہے وہ
سامنے رکھے آئینہ مصروف طرح داری میں ہے

مصرع اولیٰ میں دل جلے عاشق کا کلام خوب ہے۔ لیکن غالب نے میر سے مضمون لے کر اس میں آفاقی ڈراما اور حسن ازل کے دم بدم بدلتے جلوؤں کی روداد رکھ دی۔

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

۴۷۱

عہد جنوں ہے موسم گل کا اور شگوفہ لایا ہے
ابر بہاری وادی سے اٹھ کر آبادی پر آیا ہے

برسوں ہم درویش رہے ہیں پردے میں دنیاداری کے
ناموس اس کی کیونکہ رہے یہ پردہ جن نے اٹھایا ہے

ڈھونڈ نکالا تھا جو اسے سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے
جیسا نہال لگایا ہم نے ویسا ہی پھل پایا ہے

میر غریب سے کیا ہو معارض گوشے میں اس وادی کے
ایک دیا سا بجھتا ان نے داغ جگر پہ جلایا ہے

۴۷۱/۱ مصرع اولیٰ کی ایک قرأت یوں ممکن ہے کہ ''موسم گل'' کو مرکب مانا جائے۔ اب نثر یوں ہوگی۔ موسم گل (یعنی بہار) کا عہد جنوں ہے۔ اور (یہ عہد جنوں ایک، اور) شگوفہ لایا ہے۔ یعنی موسم گل یوں ہی زور شور پر تھا کہ اب اس پر بھی جنون کا جوش ہے۔ اور اس پر ایک اور نئی بات ہوئی جو جنون کو اور بھی زور دے گی۔) یہ قرأت بہ تکلف بنتی ہے، لیکن اس کے ممکن ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ دوسری قرأت سیدھی سادی ہے کہ ''موسم گل'' کو مرکب نہ مانیں۔ ایسی صورت میں نثر یوں ہوگی: ''عہد جنوں ہے (اور) گل کا موسم (ایک) اور شگوفہ لایا ہے۔''

''شگوفہ لانا'' میر نے اور جگہ بھی لکھا ہے، مثلاً ۴/۱۰۵۔ وہاں میں نے اس کے معنی یوں بیان

کئے تھے: ''درختوں سے چھن چھن کر آتی ہوئی چاندنی کو... شگوفہ کھلاتے بیان کرنا بہت خوب ہے۔ شگوفہ لانا'' بمعنی کلی کا نمودار ہونا بھی بہت خوب صورت ہے۔ گل مہتاب کے کھلنے کو ہی شگوفے سے تعبیر کیا ہے۔ دوسرے محاورے جن سے مصرعے کو مناسبت ہے، مثلاً ''ایں گل دیگر شگفت'' اور ''شگوفہ چھوڑنا'' اور ''شگوفہ پھولنا'' بھی ذہن میں آتے ہیں۔ (جس شعر پر بحث تھی وہ بھی یہاں نقل کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔ دیوان دوم۔

صحن میں میرے اے گل مہتاب
کیوں شگوفہ تو کھلنے کا لایا

''شگوفہ لانا'' کا اندراج ''مخزن المحاورات'' میں نہیں ہے۔ برکاتی کی فرہنگ میں بھی نہیں۔ ''نور'' اور ''آصفیہ'' دونوں میں البتہ ہے۔ میں نے سہواً اسے محاورہ نہ قرار دیا۔ اس باعث ۴/۱۰۵ کے مصرع ثانی کی معنویت مکمل طور پر بیان ہونے سے رہ گئی۔ شعر زیر بحث میں یہ محاورہ بھی ہے اور ''گل'' کے ضلع کا لفظ بھی۔ ابر بہاری کا وادی (=میدان، پہاڑ کا دامن، دو پہاڑوں کے بیچ کی جگہ، وغیرہ) سے اٹھ کر آبادی پر آنا موسم گل کا شگوفہ اس معنی میں ہے کہ موسم گل کی وجہ سے جنون تو یوں ہی زور پر ہے، اب جو شور ابرو باراں ہوگا تو جنون اور بڑھے گا۔ یہ طرز بیان پر لطف ہے کہ ابر تو وادی سے آبادی پر خود چڑھ کر آیا ہے، لیکن اسے موسم گل کی لائی ہوئی آفت سے تعبیر کیا ہے۔ (کیوں نہ ہو، متکلم بہر حال مبتلائے وحشت ہے۔) مصرع ثانی میں حرکت بادلوں کی تازگی اور پانی سے بوجھل ہونے کا پیکر خوب ہے۔

میر نے اس بات کو مبہم چھوڑ کر، کہ جنون میں موسم گل کے سونے پر ابر بہاری کا سہاگا کیا گل کھلائے گا۔ امکانات کے دروازے کھلے چھوڑ دیئے ہیں۔ ان کی وضاحت بھی چنداں ضروری نہیں، بس، ''شور بہاراں'' کے مضمون پر ۳/۳۴۲ ملاحظہ ہو۔ ''وادی'' اور ''آبادی'' کی تجنیس عمدہ ہے۔ ابر کے وادی سے اٹھ کر آبادی پر آنے کے بارے میں سن کر ایک لمحے کو گمان گذرتا ہے کہ دونوں میں کوئی معنوی رشتہ بھی ہے۔ حالاں کہ ظاہر ہے کہ ''وادی'' اور ''آبادی'' میں مناسبت لفظی تو ہے، مناسبت معنوی نہیں۔ الفاظ کا ایسا استعمال، جس سے شعر کے لسانی ماحول میں تازگی پیدا ہو، استعارے کا حکم رکھتا ہے۔

''ابر بہاری'' میں بھی ایک لطف ہے کہ اہل ایران اس سے وہ بادل مراد لیتے ہیں جو ربیع کے موسم میں برستا ہے، اور ہم اس سے برسات کا بادل مراد لیتے ہیں۔ لیکن جنون کی شدت برسات میں نہیں،

بلکہ حقیقی موسم بہار (= ہندوستان کے فروری مارچ) میں ہوتی ہے۔ دو مختلف جغرافیائی استعاروں کی آمیزش یہاں نیا شگوفہ کھلا رہی ہے۔

۴۷۱/۲ اس شعر میں سب کچھ مبہم ہے، بلکہ تھوڑا سا اسرار ہے۔ اسے ۴۶۴/۶ سے ملا کر پڑھئے تو بات ذرا صاف ہوتی ہے۔ میر کے بہت سے شعروں کی طرح یہاں بھی ایک افسانہ ہے، اور اس کی کلید خلوص زہد میں ہے۔ برسوں تک خدا سے لو لگائے رہے۔ اوپر اوپر ہم عام لوگوں کی طرح دنیادار، اور اپنی کمزرویوں کے غلام، نفس امارہ کے قیدی رہے۔ پھر ایک دن ایسا آیا جب ہم کسی کے تیر نگاہ کے گھائل ہو کر ساری تمکین، سارا ضبط نفس کھو بیٹھے نتیجہ یہ ہوا کہ پھر ہمیں دنیا ترک کر کے دشت و در کی راہ لینی پڑی۔ اس طرح ہماری درویش منشی کھل گئی اور ہماری (جھوٹی) دنیاداری کا پردہ چاک ہو گیا۔ ظاہر ہے پھر بھی ہم اس کا پردہ چاک کریں گے جس کے عشق میں ہمارا یہ حال ہوا کہ ہمارا اصل رجحان (یعنی دل زدگی، دل خستگی، ترک دنیا) سب پر آشکارا ہو گیا۔ ملاحظہ ۳۱۳/۱ جہاں معشوق کو بدنام کرنے کا مضمون ہے۔)

شعر میں مضمون نیا تو ہے ہی، ایک پرانے مضمون کی تقلیب بھی اس میں ہے۔ عام طور پر لوگوں کی ریاکاری، مکاری وغیرہ کا پردہ چاک ہوتا ہے، اور وہ اس کی شکایت کرتے ہیں، بے جا ہی سہی۔ یہاں اخلاص اور فقیری کا پردہ چاک ہو رہا ہے، بلکہ یہ دھمکی بھی دے رہا ہے کہ جس نے ہمارا حال دنیا پر کھولا ہم اس کا حال بھلا کب نہ کھلنے دیں گے؟

مصرع ثانی کے انشائیہ فقرے ''ناموس اس کی کیونکہ رہے'' میں حسب معمول کئی معنی ہیں۔ (۱) اس کی آبرو ہرگز نہ رہ پائے گی۔ (۲) ایسا ممکن ہی نہیں کہ اس کی آبرو رہ جائے۔ (یہ قانون فطرت ہے۔) (۳) ہم دیکھ لیں گے کہ اس کی آبرو بھلا کس طرح باقی رہ جاتی ہے۔ مصرع اولیٰ میں صرف ونحو کے بجائے ضمیر نے ایک نیا امکان پیدا کیا ہے۔ اس کی نثر ایک تو یوں ہوگی ''ہم (دراصل) درویش (ہیں اور) برسوں دنیاداری کے پردے میں چھپے رہے ہیں۔'' دوسری نثر یوں ممکن ہے: ''ہم لوگ دراصل درویش ہیں...'' یعنی دوسری نثر کی رو سے یہ بیان ایک پورے فرقے کی طرف سے ہے، اور پہلی نثر کی رو سے اس کا متکلم کوئی ایک درویش ہے۔ بہت دلچسپ اور مزیدار شعر ہے۔ دیوان پنجم میں اس مضمون کو بہت ہلکے رنگ میں کہا ہے۔

صورت کے ہم آئینے کے سے ظاہر فقر نہیں کرتے
ہوتے ساتے روتے پاتے ان نے منھ کو لگائی خاک

۴۷۱/۴ یہ مضمون بھی بے حد عام ہے، اور خود میر کے یہاں جگہ جگہ ملے گا۔ مثلاً ۳۸۹/۳ میں اس پر گفتگو ہے کہ جس کو معشوق (حقیقی) کی خبر مل گئی وہ خود سے بے خبر ہو گیا۔ پھر ۸۸/۱، اور ۳۵۹/۱ پر اس سے ملتے جلتے مضمون ہیں۔ دیوان چہارم میں ایک طرفہ بے چارگی اور جھنجھلاہٹ سے کہا ہے۔

بخود جستجو میں نہ اس کی رہے
ہم آپھی ہیں گم کس کو پیدا کریں

یا پھر دیوان ششم میں رنجیدہ ہو کر کہا ہے۔

صحبت عجب طرح کی پڑی اتفاق ہائے
کھو بیٹھیے جو آپ کو تو اس کو پائیے

ان باتوں کے باوجود شعر زیر بحث اپنی شان رکھتا ہے۔ یہاں خود پر طنز ہے، اور اس کو ہر مقصود پر بھی طنز ہے جس کی تلاش میں خود کو گم کیا تھا۔ معشوق کو تلاش کرنے کی سعی و کوشش کو درخت لگانے سے تعبیر کرنا، اور پھر خود کو کھو بیٹھنے اور اسے پا لینے کو پھل پانے سے تعبیر کرنا استعارہ سازی کا کمال تو ہے ہی، ذو معنی بات کہنے کا بھی کمال ہے۔ ''پھل پانا'' دونوں معنی میں آتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ''اس نے صبر کیا اور اس کا پھل پایا۔'' لیکن یہ بھی کہتے ہیں: ''اس کو اپنے گناہوں کا پھل ملا۔'' یہاں مزید لطف یہ ہے کہ مصرع ثانی میں باقاعدہ طعنہ زنی کا انداز ہے، گویا معشوق (حقیقی) کی تلاش میں خود کو گم کر دینا تو دور کی بات رہی، اس کی محض تلاش ہی احمقانہ فعل نہیں تو فعل عبث ضرور ہے۔ دیوان پنجم ہی کے ایک شعر میں تلاش کے عبث ہونے کا مضمون ہے، لیکن طنز و تعریض کے انداز میں نہیں، بلکہ ذرا کسی بے وقوف پر خندۂ زیر لب کے انداز میں۔

سنا تھا اسے پاس لیکن نہ پایا
چلے دور تک ہم گئے اس خبر پر

زیر بحث شعر میں اس نکتے پر بھی غور لازمی ہے کہ خود کو کھو بیٹھنا اس کو ڈھونڈ نکالنے کا نتیجہ تھا، یا

اس کو ڈھونڈ نکالنے میں کامیاب ہونے کی شرط ہی یہی تھی کہ جوئندہ خود کو کھو بیٹھے؟'' سو آپ کو بھی ہم کھو بیٹھے'' میں پر لطف ابہام ہے۔ ویسے بھی، متکلم کا لہجہ بظاہر خود پر خفگی کا ہے، لیکن بات پوری طرح کھلتی نہیں۔ کیا اس کا مقصود یہ تھا کہ معشوق (حقیقی) کو تلاش کرلوں گا تو اپنی حقیقت تک پہنچ جاؤں گا؟ تو کیا اس کی حقیقت یہی تھی کہ جب معشوق مل جائے تو وہ خود کھو جائے؟ یعنی کیا اس کا وجود منحصر تھا معشوق کے نہ ہونے پر؟ یہ سوال بھی ہے کہ اسے دراصل کس کی تلاش تھی؟ اپنی، یا معشوق (حقیقی) کی؟ اگر معشوق (حقیقی) کی تلاش تھی تو پھر اپنے کھو جانے پر غم/طنز کیوں؟ اور اگر اپنی تلاش تھی تو شروع سے وہی کام کیوں نہ کیا؟ غرض اتنے سوالات ہیں کہ شعر کے ساتھ ہمارا مکالمہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتا، اور بات پھر بھی پوری طرح روشن نہیں ہوتی۔

اگر یہ فرض کریں (اور شعر کا لہجہ فوری طور پر اس مفروضے کو راہ دیتا ہے) کہ متکلم اس بات سے خوش نہیں ہے کہ اس نے خود کو کھو کر معشوق (حقیقی) کو حاصل کیا۔ پھر تو مراد یہی ہوئی کہ یہ سخت مادہ پرستانہ نہیں، تو بشر دوستی کی اس منزل کا شعر ہے جہاں انسان خود اپنا مقصود حقیقی ہوتا ہے۔ اس نتیجے پر متعجب ہونے کی ضرورت نہیں، میر کے یہاں ایسے شعر اور بھی ہیں۔ مثلاً ملاحظہ ہوں غزل ۲۵۶۔

۴۷۱/۴ یہاں لفظ ''معارض'' اس لئے دلچسپ ہے کہ میر نے اسے تقریباً پچاس برس پہلے بڑے مبارزانہ لہجے میں برتا تھا۔

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

(دیوان اول)

یہ خیال آنا لازمی ہے کہ شعر زیر بحث میں کوئی طنز تو پوشیدہ نہیں ہے؟ ایسا لگتا تو نہیں، لیکن میر سے کچھ بعید بھی نہیں۔ مصرع ثانی میں جگر پر داغ جلانے کا پیکر میر نے اور جگہ بھی استعمال کیا ہے۔

رنگ محبت کے ہیں کتنے کوئی تمھیں خوش آوے گا
خون کروگے یا دل کو یا داغ جگر پہ جلاؤ گے

(دیوان چہارم)

نفع کبھو دیکھا نہیں ہم نے ایسے خرچ اٹھانے پر
دل کے گداز سے لوہو روئے داغ جگر پہ جلائے بھی

(دیوان پنجم)

تنہا جلتے ہوئے چراغ کے مضمون پر مبنی پیکر میر نے کئی جگہ برتے ہیں، مثلاً ۱/۱۱۲۹/۱۵۳ اور ۱/۳۸۲۔ ان اشعار کے تناظر میں یہ کہنا اور بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ زیر بحث شعر میں کوئی طنزیہ پہلو بھی ہوگا۔ اب ان پہلوؤں پر توجہ کرتے ہیں جن تک ہماری نظر پہنچ سکی ہے۔

مصرع اولیٰ میں ''غریب'' بمعنی ''بے چارہ'' بھی ہے، اور ''اجنبی'' کا مفہوم بھی رکھتا ہے۔ میر ایک اجنبی مسافر ہے، جس کا کوئی پرسان حال نہیں۔ ایسے میں اگر کوئی متوجہ ہوتا بھی ہے تو تعارض کے خیال سے، یعنی میر سے سوال جواب کے خیال سے، کہ تم کون ہو، یہاں کیا کر رہے ہو؟ وغیرہ۔ ''معارض'' کا مادہ ''عرض'' ہے، جس کے بہت سے معنی میں ''پیش کرنا''، ''سامنے آنا''، ''سامنا کرنا'' تو ہیں ہی۔ (یہیں سے ''معارض'' بمعنی ''مقابل، مخالف'' وغیرہ بنا۔) لیکن اس کے بمعنی ''پہاڑ، دامن کوہ'' بھی ہیں۔ ان معنی میں ''وادی'' سے اس کی مناسبت ظاہر ہے۔ لہٰذا ''وادی'' میں کسی کا ''معارض'' ہونا ایک لطف رکھتا ہے۔ وادی میں کسی معارض کا ہونا قرین قیاس نہیں۔ لہٰذا متکلم کو بستی ہی اتنی ویران یا وحشت خیز معلوم ہو رہی ہے کہ وہ اسے وادی کہتا ہے، یا پھر وہ بستی کے کسی کونے میں ہے، جو دامنۂ کوہ میں واقع ہے۔ پہلا امکان زیادہ قوی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن متکلم خود کو دنیا میں اس قدر تنہا سمجھتا ہے گویا وہ کسی وادی کے گوشے میں ہو۔ یا پھر وادی سے مراد ''وادی زیست'' یا ''وادی عشق'' بھی ممکن ہے۔ ہر صورت میں میر کی حیثیت کسی ایسے شخص کی ہے جو اجنبی اور بے کس ہے۔

بے کسی کے اس تاثر کو دوسرے مصرعے سے تقویت ملتی ہے، کہ میر کے پاس روشنی، چہل پہل، رونق کا کوئی سامان نہیں۔ بس ایک بجھتا سا، ٹمٹماتا دیا ہے جو داغ جگر پر روشن ہے۔ داغ جگر کا چراغ کے مانند روشن ہونا تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن داغ جگر کے اوپر چراغ روشن کرنے سے تو مراد یہ بنتی ہے کہ وہ داغ جگر بھی خاموش و مردہ ہے، اور میر نے جو مدھم سا دیا روشن کیا ہے، وہ اس مردہ، خاموش داغ جگر کے لئے چراغ لحد کا حکم رکھتا ہے۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ ''داغ جگر'' مرکب نہ ہو۔ اس صورت میں نثر یوں بنے گی: ''ان

نے جگر پہ ایک دیا سا بجھتا داغ جلایا ہے۔" چونکہ "داغ جلانا" کا محاورہ میر نے کثرت سے استعمال کیا ہے (مثلاً ۲/۲۱۳) اس لئے یہ معنی غلط نہیں ٹھہرائے جا سکتے کہ جگر پر ایک داغ روشن تو کیا ہے، لیکن وہ اتنا مدھم ہے جیسے بجھتا ہوا دیا۔ لہٰذا ایسے بے کس آدمی سے معارض ہونا کیا ضرور؟

پیکر در پیکر کی یہ پیچیدگی، اور اس کے تاثر کا ارتکاز، لائق داد ہے۔ اب میر کا کردار ہمارے سامنے ایسے شخص کا کردار بن کر سامنے آتا ہے جس کے اندر کی سب آگ بجھ چکی ہے، اور اس آگ کی یادگار ایک داغ جگر ہے جس کی گرمی اور چمک ماند پڑ چکی ہے۔ اس داغ کی یادگار ایک ٹمٹماتا ہوا چراغ ہے جسے خود میر کی شکستہ ہستی کہہ سکتے ہیں۔

یہ میر کے ان چند شعروں میں ہے جن میں درویشی طنطنہ، اپنی شکست پر غرور، اپنی ناکامی میں بھی گردن افرازی کا پہلو نکالنے کے طور، یہ سب نہیں ہے، بلکہ ایک ذرا سا اپنے اوپر افسوس، اپنی آگ کے ضائع جانے کا رنج ہے۔ شخصیت کو ہزیمت تو یہاں بھی نہیں ہوئی، لیکن دنیا کے آگے جم کر مقاومت بھی نہیں ہے۔ اس کی جگہ اپنے آپ میں گم رہنے، اور باہر کی دنیا سے درپیش نہ ہونے کی آرزو ہے۔ اس شعر میں بڑھاپے کی تھکاوٹ سنائی دیتی ہے۔

۴۷۲

۱۲۶۰ بھوکے مرتے مرتے منھ میں تلخی صفرا پھیل گئی
بے ذوقی میں ذوق کہاں جو کھانا پینا مجھ کو بھائے

۴۷۲/۱ میر کے بارے میں جہاں عسکری صاحب نے بہت سی عمدہ باتیں کہی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ میر میں یہ صلاحیت تھی کہ وہ "چھوٹے موٹے تجربات کو ایسے حسین طریقے" سے بیان کر سکتے تھے کہ "اس معاملے میں بھی دوسرے شاعر آسانی سے (میر) کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔" لیکن میر میں اس کی مخالف صفت بھی تھی، کہ (جیسا میں نے اکثر کہا ہے) وہ بڑی بڑی باتوں اور عشق کے بڑے بڑے تجربات کو روزمرہ زندگی کی سطح پر اتار کر بھی بیان کر سکتے تھے۔ خود عسکری صاحب نے میر کے شعر ناچار میر منڈ کری سی مار سورہا (ملاحظہ ہو ۱/ ۹۷) پر کیا عمدہ بات کہی ہے کہ "آہ چاہے آسمان پر جائے یا نہ جائے، لیکن آدمی کو زمین پر لے آئے تو یہی بہت بڑی کامرانی ہے۔" افسوس کہ اس کے بعد وہ کہتے ہیں "اسی ضمن میں فراق کا بھی ایک شعر سنتے چلیے۔" پھر وہ یہ شعر لکھتے ہیں۔

فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو
اے اہل دل یہ کار عبث بھی کیے چلو

اس پر افسوس ہی کیے بنے، کہ دونوں مصرعوں میں صرف ونحو کا بھی ربط نہیں، اور تکرار الگ۔ یہ مثال تو بڑے تجربے کو چھوٹا کر کے دکھانے کی ہوئی۔ یگانہ بھی اسی بیماری کے گرفتار تھے، کہ برابر کے مصرعے بنانا ان کے لیے مشکل تھا، اور مضمون کو وہ نبھا نہ پاتے تھے۔ لہٰذا ان کے بڑے مضمون بھی بسا اوقات چھوٹے ہو کر کاغذ پر اترتے تھے۔ یگانہ۔

شربت کا گھونٹ جان کے پیتا ہوں خون دل
غم کھاتے کھاتے منھ کا مزا تک بگڑ گیا

اس بات سے قطع نظر کہ یہاں "تک" کی جگہ "ہی" کا محل ہے، یگانہ نے غم کو کسی ایسی چیز سے تعبیر کیا ہے جس کا کھانا نقصان دہ ہے۔ یعنی انھوں نے غم کھانے کو کوئی روزمرہ جیسا عمل قرار دیا ہے۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھوک سے مرنے کا احساس عشق پر حاوی نہیں، کیونکہ مصرع ثانی میں "بے ذوقی" کے باعث ذوق نہ ہونے اور باعث کھانا پینا اچھا نہ لگنے کی بات ہے۔ عشق ہی نے کھانا پینا چھڑا دیا ہے۔ لیکن اس تجربے کو بھوک، اور بھوک کے باعث صفرا کی تلخی کا ذائقہ منھ میں بھر جانے کے پیکر کی شکل دے دینے کی وجہ سے شعر کی سطح عام زندگی کی ہوگئی، جس میں عشق اور بھوک دونوں موت کا باعث ہو سکتے ہیں۔ عشق اور بھوک دو طرح کے تجربے اچانک ایک فوری وحدت بن جاتے ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ میر کا پیکر یگانہ کے پیکر سے زیادہ قوت مند اور محاکاتی ہے۔ "صفرا" کا لفظ چہرے کی زردی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ "ذوق" کے لفظ (بمعنی ذائقہ، بمعنی شوق، رجحان) سے بھی میر نے خوب کام لیا ہے۔

فارسی میں "بے ذوق" کے معنی ہیں "بے مزہ چیز۔" اور "بے ذوقی" صفت ہے "بے ذوق" کی، یعنی کسی چیز میں مزے کا نہ ہونا اس کی بے ذوقی کہلاتا ہے۔ لیکن اردو میں "بے ذوق" اسے کہتے ہیں جسے ذوق نہ ہو۔ (ذوق اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی۔ لیکن جب ہم کسی کو "باذوق" کہتے ہیں تو اس سے مراد ہوتی ہے (of good taste)۔) "ذوق" کے معنی میں چکھنے کے علاوہ کوشش کرنا، اچھے برے کا فرق کرنا، رجحان رکھنا، وغیرہ معنی میں شامل ہیں۔ اس لئے اردو میں "بے ذوق" کے معنی محض "بے مزہ چیز" نہیں، بلکہ ایسا شخص بھی "بے ذوق" کہلاتا ہے جس کے دل میں کچھ کرنے کی امنگ نہ ہو، کسی بات کی طرف رجحان نہ ہو، وغیرہ۔ اقبال ("بال جبریل")۔

نومید نہ ہو ان سے اے رہبر فرزانہ
کم کوش تو ہیں لیکن بے ذوق نہیں راہی

لہٰذا میر کے شعر میں "بے ذوقی" اور پھر "ذوق" کثیر المعنی ہیں اور بھوک، منھ تلخی کے ضلعے کے الفاظ بھی ہیں۔ افسوس کہ پلیٹس کے علاوہ تمام بڑے اردو لغات "بے ذوق" اور "بے ذوقی" سے خالی ملے۔ اقبال کا شعر بالکل سامنے کا تھا۔ اس کے باوجود "اردو لغت" نے بھی "بے ذوق" کو نظر انداز کر دیا ہے۔

میر کے شعر کا داخلی ماحصل وہی ہے جو فراق کے شعر کا ہے، کہ عشق بھی انسانی تجربہ اور انسانی صورت حال ہے، اور عشق کی طرح کی اور بھی صورت حالات ہو سکتی ہیں جو اہم اور معنی خیز ہوں۔ پھر یہ کہ

انسان ہر حال میں فرہاد یا مجنوں کی طرح عشق نہیں کرتا۔ وہ دنیا میں رہ کر بھی عشق کر سکتا اور کرتا ہے۔ فراق صاحب نے ''ضروری کاموں'' کا فقرہ بیسویں صدی کے مزاج کے اعتبار سے اچھا رکھا۔ لیکن ان کا دوسرا مصرع بہت بھونڈا اور نحوی اعتبار سے غلط ہے۔ مگر ان کے شعر کی اصل کمزوری یہ نہیں، بلکہ ان کا مضمون ہے، جس پر عسکری صاحب کی نگاہ نہ گئی۔ عشق میں رونے کا کام دوسرے ضروری کاموں کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ ایسا نہیں کہ کاروبار حیات اور گھر بار کے کام جب فرصت دیں تب ہم اپنے غم کا احساس یا شعور پیدا یا ظاہر کریں۔ یہ بات تو مسلمان صوفیہ بہت پہلے بتا گئے تھے کہ زندگی کے دھندے اور اللہ کی محبت اور جمال الٰہی سے دوری کا غم ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک بزرگ نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ جیسے کسی شخص کا عزیز ترین جوان بیٹا مر جائے تو وہ دنیا کے سب کام پھر بھی کرے گا، لیکن اس کے دل میں ہر وقت اس بیٹے کی یاد کی کسک ہوگی۔ اسے دنیا کے کام اچھے نہ لگیں گے، بعض وقت ان سے نفرت بھی لگے گی۔ لیکن وہ کام بھی ہوتے رہیں گے اور دل روتا بھی رہے گا۔ ان بزرگ کا کہنا تھا کہ اللہ سے دوری میں انسان کو دنیا میں ایسے ہی شخص کی طرح رہنا چاہئے، کہ اس کا دل تو اللہ میں مصروف ہو اور جسم وہ تمام جسمانی کام انجام دے رہا ہو جو اس کا وظیفہ ہیں۔

میر کے شعر میں یہی حقیقت پورے کمال کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ موت کا فوری باعث بھوک ہے، اور اس کا احساس، اس کا شعور، بلکہ اس حقیقت کا اعتراف اور اس کی قدر ضروری ہے۔ لیکن بھوک کی وجہ کھانے پینے سے نفرت ہے، اور کھانے پینے سے نفرت کی وجہ عشق ہے۔ میر نے عشق کو فاقہ کشی کی موت کا پیکر بخش دیا ہے، لیکن فاقہ کشی کی موت خود مقصد حیات کا درجہ رکھتی ہے۔ عشق کے تجربے کی عظمت ہمارے دل میں کم نہیں ہوئی، لیکن اس کی تصویر انھوں نے ہمیں چھوٹے سے آئینے میں دکھا دی۔ غیر معمولی شعر کہا ہے۔

میر سوز نے ''تلخ'' کی ردیف میں پوری غزل کہی ہے، لیکن انھوں نے میر کے مضمون کو ہاتھ نہیں لگایا، اور نہ ہی ان کا کوئی شعر میر کے نزدیک پہنچتا ہے۔ مثلاً ایک شعر پیش کرتا ہوں، یہاں رعایت اور صنعت کا لطف ضرور ہے۔

شکر ہے حق کا زباں کی ہم نے لذت چھوڑ دی
جو ملا سو کھا لیا خواہ شیریں خواہ تلخ

میراجی کے یہاں ذائقے پرمبنی پیکر بہت ہیں۔ پہلے میرا خیال تھا کہ اس خصوصیت میں میراجی اردو شعرا میں بے مثال ہیں۔ لیکن میر کے یہاں مذوقات کی کثرت دیکھ کر محسوس ہوا کہ حسب معمول میر یہاں بھی آگے آگے ہیں۔ بعض شعر ملاحظہ ہوں۔

شیریں نمک لبوں بن اس کے نہیں حلاوت
اس تلخ زندگی میں اب کچھ مزا نہیں ہے

(دیوان ششم)

اب لعل نو خط اس کے کم بخشتے ہیں فرحت
قوت کہاں رہے ہے یاقوتی کہن میں

یاقوتی = ایک طرح کی خوش رنگ وخوش ذائقہ مقوی دوا۔ ایک طرح کا خوش ذائقہ اور خوش رنگ حلوہ۔ سرخ رنگ کی شراب۔

(دیوان دوم)

ہائے اس کے شربتی لب سے جدا
کچھ بتا سا گھلا جاتا ہے جی

(دیوان دوم)

میں جو نرمی کی تو دونا سر چڑھا وہ بدمعاش
کھانے ہی کو دوڑتا ہے اب مجھے حلوہ سمجھ

(دیوان دوم)

خضر اس خط سبز پر تو موا
دھن ہے اب اپنے زہر کھانے کی

(دیوان دوم)

کیا دور ہے شربت پہ اگر قند کے تھوکے
ٹک جن نے ترے شربتی ان ہونٹوں کو چوسا

(دیوان سوم)

ہم ڈرتے شکر رنجی سے کہتے نہیں یہ بھی
خجلت سے ترے ہونٹوں کی ہیں شہد و شکر آب

(دیوان سوم)

یہ حسرت ہے مروں اس میں لئے لبریز پیمانہ
مہکتا ہو نپٹ جو پھول سی دارو سے مے خانہ

(دیوان اول)

کہا میں درد دل یا آگ اگلی
پھپھولے پڑ گئے میری زباں میں

(دیوان سوم)

رساتے ہو آتے ہو اہل ہوس میں
مزا رس میں ہے لوگے کیا تم کرس میں

(دیوان پنجم)

۴۷۳

کیسی سعی و کشش کوشش سے کعبے گئے بت خانے سے
اس گھر میں کوئی بھی نہ تھا شرمندہ ہوئے ہم جانے سے

دامن پر فانوس کے تھا کچھ یوں ہی نشاں خاکستر کا
شوق کی میں جو نہایت پوچھی جان جلے پروانے سے

برسوں میں پہچان ہوئی تھی سو تم صورت بھول گئے
یہ بھی شرارت یاد رہے گی ہم کو نہ جانا جانے سے

۴۷۳/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ ہاں ایک ذرا سی چالاکی ضرور ہے، کہ کعبے میں نہ بت ہیں، نہ تصویریں، اور نہ ہی اب کوئی خانۂ کعبہ کے اندر جا سکتا ہے۔ لہٰذا وہاں ''کوئی بھی نہ تھا'' کہنا درست بھی ہے، اور حقیقی اعتبار سے نادرست بھی۔ کعبہ شریف تو اللہ کا گھر ہے، اور لطف یہ ہے کہ اس کے خانۂ خدا ہونے کا ثبوت بھی یہی ہے کہ وہاں کچھ بھی نہیں۔ پھر ایک خفیف سا طنز بھی ہے ان لوگوں پر جو بت خانے سے کعبے کو جاتے ہیں، اس گمان میں کہ اس میں ظاہری جلوؤں کی اسی قدر فراوانی ہوگی جس قدر بت خانے میں ہے۔

دونوں مصرعوں میں روانی، ڈرامائی انداز، اور لہجے کا ملنگ پن، تجاہل عارفانہ، یہ سب بھی قابل لحاظ ہیں۔

۴۷۳/۲ اس شعر میں غضب کی کیفیت اور شور انگیزی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس میں طنز کا بھی پہلو

ہے۔ ملاحظہ ہو:-

(۱) ''جان جلے'' کو ''دل جلے'' کا ہم معنی فرض کریں۔ یعنی ''بہت زیادہ روحانی دکھ اٹھائے ہوئے۔'' (خاص کر ایسا شخص جو کسی ایسی صورت حال میں گرفتار ہو جہاں روحانی اذیت ہو اور وہ اس سے گلوخلاصی نہ کر سکتا ہو، تو اس کو ''دل جلا'' کہتے ہیں۔) مومن کے ایک شعر میں یہ معنی بخوبی واضح ہوتے ہیں۔

گرم جواب شکوۂ جور عدو رہا
اس شعلہ خو نے جان جلائی تمام شب

لہٰذا میر کے شعر میں پروانہ ابھی خاک نہیں ہوا ہے، بلکہ وہ دل جلا اور دکھ اٹھائے ہوئے شمع کے گرد پھر رہا ہے۔ جب اس سے پوچھا کہ شوق کی انتہا کیا ہے؟ یا اس کا انجام کیا ہے؟ تو اس نے فانوس سے ٹکرا کر جل کر جان دے دی۔ ایک ہلکا نشان جو اس کے ٹکرانے سے فانوس پر بنا تھا، وہی گویا سوال کا جواب ٹھہرا۔ یا پھر نشانیاتی رنگ میں کہیں تو وہ ہلکا سا نشان جو فانوس پر بنا تھا اس کے معنی تھے ''شوق کی انتہا/شوق کا انجام یہ ہے۔'' یہ مفہوم طنز کا حامل ہے، کہ جس کے دل پر پڑی نہیں وہ شوق کے انجام یا انتہا کی بات کیا کر سکتا ہے؟ نہایت شوق کی تو کوئی یادگار بھی نہیں بنتی۔ بس اپنی ہی سوختگی کا ایک خفیف سا نشان ہوتا ہے جو نہ صرف یہ کہ صبح کو جھاڑ پونچھ کر صاف ہو جاتا ہے، بلکہ وہ اس بات کی بھی علامت ہے کہ پروانے کی رسائی شمع تک نہیں، بلکہ صرف فانوس تک تھی۔

(۲) اگر ''جان جلے'' کے معنی قرار دیں ''وہ جس کی جان جل کر خاک ہو چکی ہے۔'' یعنی وہ جو جل بھن کر ختم ہو گیا ہے، تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ میں نے پروانہ خاکستر شدہ سے پوچھا یا اس کے بارے میں پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ تو مجھے کوئی جواب تو نہ ملا، بس ایک ہلکا سا راکھ کا داغ دکھائی دیا۔ یعنی شوق کی انتہا/انجام یہی ہے کہ بس خاک ہو جاؤ اور بہت سے بہت ایک ہلکا سا داغ معشوق کے دامن پر چھوڑ جاؤ۔

اب مزید باریکیاں ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ میں غیر معمولی ڈرامائیت ہے پھر ''کچھ یوں ہی شاں'' کہہ کر پروانے کی بے قدری، اس کی جان کی کم قیمتی، اور اس کے نام اور کام کی کم ثباتی کو جس خوبی سے ظاہر کیا ہے اس کی مثال کسی اور فن (مثلاً مصوری) میں نہیں مل سکتی۔ بعض لوگ جو شاعری کی معراج

مصوری قرار دیتے ہیں، وہ ارسطوئی فلسفے کے مارے ہوئے ہیں۔ ورنہ کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں جو کچھ بیان ہوا ہے اس کی مصوری ناممکن ہے۔

ایک مفہوم یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کوئی ایسا شخص ہے جو کاروبار شوق میں نیا نیا داخل ہوا ہے۔ پروانہ چونکہ اس معاملے میں کامل و اکمل ہونے کی شہرت رکھتا ہے، اس لئے متکلم نے کسی پروانے سے پوچھا کہ شوق کی نہایت کیا ہے؟ اس طرح ''جان جلے'' کو پروانے کی عام صفت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی سب پروانے جان جلے ہوتے ہی ہیں۔ دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ متکلم نے کسی معمولی، ادھر ادھر کے پروانے سے نہیں، بلکہ کسی ''جان جلے'' پروانے سے استفسار کیا۔

یہ پہلو بھی نہایت لطیف ہے کہ شوق کی انتہا اور شوق کا انجام دونوں ایک ہیں۔ ''نہایت'' کی ذو معنویت کے باعث یہ نکتہ ممکن ہو سکا ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ دامن پر نشان یا دھبہ عام طور پر بری چیز سمجھا جاتا ہے۔ ''دامن پر دھبہ لگنا'' بمعنی عزت کھوٹی ہونا، بدنام ہونا الزام لگنا وغیرہ۔ اور اگر محاورے کا حوالہ نہ بھی دیں تو دامن کا دھبہ ایسی چیز نہیں جسے قائم رہنے دیا جائے۔ لہٰذا شوق کی نہایت، اس کی معراج، اس کے کمال کی انتہا، محض ایک دھبہ ہے جسے معشوق اپنے دامن سے جلد از جلد دھو ڈالنا چاہے گا۔ اور اگر اسے معشوق کے دامن پر داغ، یا دھبہ فرض نہ بھی کریں، تو آخر شوق کی انتہا کیا رہی؟ بس ایک دھندلا سا نشان جس کی زندگی لمحوں میں ناپی جا سکتی ہے۔

شور انگیزی، کیفیت، معنی، مضمون، روانی جس لحاظ سے دیکھیں یہ شعر شاہکار ہے۔

۴۷۳/۴ اس شعر میں بھی ایک افسانہ ہے، اور حسب معمول زبان کی چالاکی تو ہے ہی۔ ''ہم کو نہ جانا جانے سے'' یعنی ''جان بوجھ کر ہم کو نہ پہچانا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی ایک لمحہ رکنے پر ہی سمجھ میں آتے ہیں۔ اول وہلہ میں گمان گذرتا ہے کہ معنی ہیں ''ہمارے (چلے) جانے کی وجہ سے ہم کو نہ پہچانا۔'' لطف یہ ہے کہ موخر الذکر معنی کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ پہلے مصرعے میں کہا کہ تم نے برسوں میں تو ہمیں پہچاننا سیکھا تھا، اور پھر صورت بھول گئے۔ اس کو مصرع ثانی سے ملا کر پڑھیے تو یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ متکلم/عاشق نے بمشکل بڑے عرصے کی کوشش کے بعد معشوق کو اپنا صورت آشنا کیا تھا۔ پھر کسی ضرورت یا مجبوری کی بنا پر متکلم/عاشق کو چند روز کے لئے کہیں جانا پڑا۔ اب جو واپس آ کر دیکھتا ہے تو پھر وہی روز اول ہے، کہ

معشوق اسے پہچانتا نہیں۔ متکلم/ عاشق اسے معشوق کی شرارت پر محمول کرتا ہے کہ ہم ذرا دیر کو چلے کیا گئے کہ تم کو پھر ہماری صورت بھول جانے کا بہانہ مل گیا! گویا ہمارا جانا تمھارے نہ جاننے کا بہانہ ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں معشوق کی شوخی اور شرارت کا مضمون ہے۔ فرق صرف ہے کہ پہلے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے زبان کی چابکدستی کے ذریعہ۔ اور دوسرے معنی کی رو سے مضمون بیان ہوا ہے طرز بیان ایسا اختیار کرنے پر جس میں بعض باتیں مقدر چھوڑ دی ہیں، اور ہمیں اپنی طرف سے خانہ پری کرنی پڑتی ہے۔

پہلے مصرعے میں بے چارگی اور طنز خوب ہیں، لیکن دوسرے مصرعے میں ایک طرح کی قطعیت (Finality) ہے، کہ اب معشوق سے سوائے شرارت اور تجاہل کے کچھ بھی متوقع نہیں۔ ''یہ بھی شرارت یاد رہے گی''، گویا زندگی کا ایک باب ختم ہوا، اور اگلے باب میں ان باتوں کی بھی توقع نہیں جو گذر چکیں۔ وہ بہت اچھی باتیں نہ تھی، لیکن کچھ تو تھا۔ معشوق ہماری صورت تو پہچاننے لگا تھا۔ اب وہ بھی ربط نہ رہا۔ معشوق کا کردار عجب الطرفہ ستم گر کا کردار ہے، کہ اس نے طوطا چشمی کی ہے، لیکن ہم اس کے برتاؤ کو طبیعت کے خبث سے زیادہ کھلنڈرے پن، شوخی اور ادائے معشوقی پر محمول کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ آخر وہ غالب کے معشوق کی طرح ''بے حوصلہ'' تو نہیں ع

معشوقی و بے حوصلگی طرفہ بلا ہے

میر کے شعر میں متکلم نے ''شرارت'' کا لفظ بڑا معنی خیز رکھا ہے، کہ یہ ہزار بے مروتی سہی، لیکن ہے پھر بھی شرارت ہی۔ ورنہ اور کئی لفظ ممکن تھے ''حرکت''، ''تجاہل'' وغیرہ لفظ ''شرارت'' میں نوعمری اور چلبلے پن کی خوشبو ہے۔

۴۷۴

روٹھے جو تھے سو ہم سے روٹھے ہوئے وداعی
کیا روئیے ہمیں تو منت بھی کر نہ آئی

۴۷۴/۱ یہ شعر انسانی تعلقات کے اس بنیادی تضاد کو نمایاں کرتا ہے جس کی طرف عسکری صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے کہ عشق بیک وقت زحمت بھی ہے اور رحمت بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ اس میں ترسیل کی ناکامی کا المیہ بھی ہے، کیونکہ "منت بھی نہ کر آئی" کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ "تمام منت سماجت کے الفاظ جو ہم نے استعمال کئے وہ بے اثر تھے۔" یعنی ہمارے الفاظ اپنا مقصد نہ پورا کر سکے۔ یا پھر یہ کہ ہمیں اچھے الفاظ ہی نہ مل سکے۔ یا پھر یہ کہ ہم جانتے ہی نہ تھے کہ الفاظ کو کس طرح ادا کیا جائے کہ ان سے منت کا پہلو نکلے، وغیرہ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اپنی ظاہری سادگی، بلکہ بندش کی سستی کے باوجود یہ پورا شعر ہی ابہام کا کارخانہ ہے۔ اگر غور نہ کیا جائے تو یہ محض معاملے کا ذرا دلچسپ، لیکن کچھ بے رنگی سے بیان کیا ہوا شعر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ذرا تامل کریں تو شعر کا عالم ہی دگرگوں نظر آتا ہے۔ اور تامل اس لئے ضروری ہے کہ اس کا مضمون بہر حال تازہ ہے۔ معشوق کسی بنا پر روٹھ گیا۔ ہم نے اسے منانا چاہا، لیکن وہ من کے نہ دیا۔ اب ہم اس بات پر غم زدہ ہیں کہ اسے ناراض ہی جانے دیا۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ خود یہ بات بھی مبہم ہے کہ متکلم کے غم کا اصل سبب کیا ہے؟ یہاں کئی امکانات ہیں:

(۱) اصل غم اس بات کا ہے کہ معشوق روٹھا ہی چلا گیا۔ یا

(۲) اس بات کا کہ ہم کو منانا نہ آیا۔ یا

(۳) اس بات کا کہ ہم نے معشوق کو خفا کر دیا، اس لئے اب وہ دوبارہ نہ آئے گا۔ یا

(۴) اس بات کا کہ ہماری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ ہم معشوق کے (جانے کا ماتم کریں یا

(۲) ترسیل کی ناکامی کا یا (۳) منانے کے فن میں اپنی بے ہنری کا۔ یا

(۵)اس بات کا کہ ہم جیسے نااہل عاشق کا رونا بھی کس کام کا؟

خیر، یہ تو بات میں بات نکلتی گئی۔ اب شعر پر شروع سے غور کریں۔ پہلی بات یہ کہ وہ صورت حال ہی مبہم ہے جس میں یہ شعر وجود میں آیا۔ یعنی یا تو معشوق کسی غیر شہر یا ملک سے عاشق کی ملاقات کو آیا تھا، لیکن عاشق کی کسی بات پر روٹھ کر چلا گیا۔ یا کچھ دن ساتھ رہنے کے بعد عاشق نے کوئی ایسی بات کہہ یا کردی جس سے معشوق روٹھ گیا۔ اور آخری وقت تک روٹھا ہی رہا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ معشوق رہتا تو اسی شہر میں ہے، جہاں عاشق ہے۔ ایک بار وہ معشوق سے ملنے آیا اور تب یہ بات ہوئی کہ ملاقات کے دوران، یا چلتے وقت، معشوق روٹھ گیا اور پھر روٹھا ہی رہا۔

یہاں اس بات پر توجہ رکھئے کہ بات معشوق کے روٹھنے کی ہے، کسی اصولی بات پر ناراض یا خفا ہونے کی نہیں۔ اور اگر یہ روٹھنا ملاقات کے شروع یا وسط میں تھا تو پھر معشوق خفا ہو کر یا خشم گیں ہو کر فوراً چلا نہیں گیا، بلکہ اس نے ملاقات یا ٹھہرنے کی مدت بہر حال پوری کی۔ اور اگر ایسا ہے تو پھر مفاہمت یا تجدید دوستی کا امکان بھی ہے۔

اب مزید غور کرتے ہیں۔ شعر کا مضمون ہے روٹھے ہوئے (لوگوں) کا چلا جانا۔ یعنی یہ کسی ایک شخص (معشوق) کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے، اور بہت سے لوگوں کے بارے میں بھی۔ اگر موخر الذکر پر توجہ دیں تو امکان غالب اس بات کا ہے کہ بات کسی دنیاوی سفر پر چلے جانے کی نہیں، بلکہ مر جانے کی ہو رہی ہے۔ متکلم کو رنج ہے کہ اس کے دوست جو اس سے روٹھے تو روٹھے ہی رہے، حتیٰ کہ موت انھیں بلا لے گئی۔ میں اب ان پر کیا روؤں؟ میں تو اتنا کم بخت ہوں کہ ان کی خوشامد بھی نہ کر سکا۔ اب یہاں سے ''منت بھی کر نہ آئی'' کے دو مفہوم نکلتے ہیں۔ (۱) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی خوشامد بھی نہ کر سکا کہ ابھی نہ جاؤ یا مت جاؤ۔ (۲) میں ان کی (معشوق کی، جانے والوں کی) اتنی منت بھی نہ کر سکا کہ جاتے وقت تو ناراضگی ترک کردو، ہنسی خوشی سدھارو۔ (یا کم سے کم اپنا دل تو ہم سے صاف کرلو۔)

مصرع اولیٰ کو یوں بھی پڑھ سکتے ہیں ع

روٹھے جو تھے، سو ہم سے روٹھے، ہوئے ودائی

اس طرح معنی میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آتی، لیکن تاکید کا فرق ہو جاتا ہے۔ اب معنی یہ ہوئے کہ (۱) ان

کے (معشوق یا دوستوں کے) روٹھنے میں اتنی قطعیت تھی کہ وہ ایک بار روٹھے تو پھر روٹھے ہی رہے، یہاں تک کہ جانے (یا مرنے) کا وقت آگیا۔ (۲) وہ لوگ (معشوق یا کوئی اور) جو ہم سے کسی زمانے میں روٹھ گئے تھے، پھر ان سے ملنے یا مفاہمت کا موقع نہ ملا، اور وہ لوگ چلے گئے۔

اب ''کیا روئیے'' پر غور کریں۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) میں ان کے جانے/مرنے کا کیا غم کروں؟ میں ان سے خوشامد بھی نہ کر سکا کہ من جائیں/رک جائیں۔

(۲) جب میں منت بھی نہ کر سکا تو روؤں کیا؟ میرا رونا اب کس کام کا؟

(۳) میں خود ہی اتنا خوددار/کم دماغ/بگڑے دل ہوں کہ مجھے منت بھی کرنا نہ آیا/مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی۔ تو اب میں روؤں کیا؟ جب مجھ سے وہ نہ ہوا تو یہ بھی نہ ہوگا۔

(۴) اب میں اس بات کو کیا روؤں کہ مجھ سے منت بھی نہ ہو سکی/مجھے منت کرنا بھی نہ آیا۔

(۵) میں اس قدر دل شکستہ اور زباں گنگ تھا کہ منت کے لئے زبان بھی نہ کھول سکا، تو اب رونا میرے لئے کہاں ممکن ہے؟ جو آدمی دل کی فوری بات زبان پر نہ لا سکے وہ روئے گا کیا؟

ذرا غور کیجئے، معاملہ بندی کا شعر، بظاہر بالکل سپاٹ، اور معنی کی یہ کثرت۔ پھر شاعر صاحب بہتر سے متجاوز۔ ایسا شعر تو بڑے بڑوں سے جوانی میں بھی نہیں ہوتا۔ ایسا شاعر، شاعر اعظم اور خدائے سخن نہ ہوگا تو کیا ہم آپ ہوں گے۔

۴۷۵

۱۲۶۵ ہستی موہوم و یک سر و گردن
سیکڑوں کیونکہ حق ادا کریئے

۴۷۵/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

جان دی دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یوں ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب کا شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ پورا شعر اس قدر رواں ہے کہ معلوم ہوتا ہے نثر کے دو فقرے ہیں جو بالکل بے ساختہ موزوں ہو کر زبان پر آ گئے۔ پھر مصرع اولیٰ میں ''دی'' اور مصرع ثانی میں ''حق'' کی تکرار نہایت خوش آئند بھی ہے اور معنی میں بھی اضافہ کر رہی ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ میر کا شعر غالب سے بہت بڑھا ہوا ہے، اور الفضل للمتقدم تو ہے ہی۔

لفظی سج دھج میں عام طور پر غالب کا پلہ میر سے بھاری رہتا ہے۔ لیکن یہاں میر کے الفاظ بھی غالب کے مقابلے میں فکر انگیز اور ''علمی'' رنگ لئے ہوئے ہیں۔ اور معنی کا تو پوچھنا ہی کیا ہے؟ پہلے مصرع ثانی کو اٹھاتے ہیں:-

(۱) سیکڑوں لوگوں (معشوقوں، دوستوں، بزرگوں، محسنوں) کے حق ہیں، کیوں کر ہم انھیں ادا کریں؟

(۲) اللہ تعالیٰ کے سیکڑوں حق ہیں، وہ کیوں کر ادا ہوں؟

(۳) اللہ تعالیٰ کے، اور بندوں کے، سیکڑوں حق ہیں، ہم انھیں کس طرح ادا کر سکتے ہیں؟

(۴) ''کیونکہ ادا کریئے'' انشائیہ اسلوب کے باعث کثیر المعنی ہے۔ (الف) ادا نہیں ہو سکتے۔ (ب) کیا ان کے ادا کرنے کی کوئی صورت ہے؟ (ج) ہمیں کیا مجال جو ہم انھیں ادا کر سکیں؟

(د) میں کیا کروں کہ یہ حق ادا ہو سکیں؟

اب مصرع اولیٰ کو دیکھئے۔ ہستی تو ہے، لیکن موہوم۔ یعنی وہ کوئی ایسی چیز نہیں جس کو دے کر کوئی مرئی شے حاصل ہو، یا کوئی بھی واقعی شے حاصل ہو۔ بہر حال، موہوم سہی، لیکن ایک ہستی تو ہے۔ لوگ اسے حقیقی نہیں تو نیم حقیقی (Quasi real) ضرور کہتے ہیں۔ اور ہماری بساط کیا ہے؟ ''یک سرو گردن۔'' یعنی یہ دونوں مل کر ایک شے بناتے ہیں۔ اگر سر نہ ہو تو گردن بے کار ہے، اور اگر گردن نہ ہو تو سر بھی نہیں۔ اب ان دو حقیقی/نیم حقیقی چیزوں سے کتنے اور کس کس کے حق ادا کریں؟ اگر سر اور گردن کو الگ الگ شے فرض کریں، کہ کسی کا حق ادا کرنے کے لئے گردن جھکا دی، اور کسی اور کا حق ادا کرنے کے لئے سر کٹا دیا، تو بھی بس یہ دو چیزیں ہوئیں، اور حقوق کا کوئی شمار نہیں۔

فکری اعتبار سے میر اور غالب دونوں کے یہاں مسئلہ ''حقوق'' کا ہے۔ دونوں کے یہاں یہ بات بدیہی طور پر ثابت ہے (یعنی اسے کسی ثبوت کی حاجت نہیں) کہ انسان پر بہت سی ہستیوں کے، اور بہت سے، حقوق ہیں۔ اور ان حقوق کا ادا کرنا انسان پر (اس کی انسانیت کی دلیل کے طور پر) فرض ہے۔ ایک حدیث میں آتا ہے تمھارے ''عین'' کا بھی تم پر حق ہے۔ ''عین'' سے مراد انسانی وجود ہے کہ ہمارے وجود، ہمارے جسم کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس پر ظلم نہ کریں۔

برنارڈ لوئس (Bernard Lewis) نے اسلامیات اور اسلامی تاریخ پر اعلیٰ درجے کا کام کیا ہے۔ لیکن اس کا تعصب، یا بعض اوقات اس کی فہم کی ناکامی، اس کی تحریروں کے پس پردہ جھلکتی رہی ہے۔ چنانچہ ایک حالیہ مضمون میں اس نے کہا ہے کہ اسلام میں بندوں کے حق کا کوئی تصور نہیں۔ حقوق ہیں تو صرف اللہ کے ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ بندوں کے حق کا تصور روح اسلام اور اصول دین کے منافی ہے۔ تعجب ہے کہ لوئس کو اتنا بھی نہیں معلوم کہ اسلام میں حقوق کے دو واضح حصے ہیں حقوق اللہ، اور حقوق العباد۔ حقوق العباد میں وہ معمولی، رسمی باتیں بھی شامل ہیں جنھیں ''خوش اخلاقی'' اور ''دوسروں کا لحاظ'' کہا جاتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی اپنے گھر میں داخل ہو تو پکار کر، یا کسی طرح اپنی موجودگی کا احساس دلا کر، تا کہ کسی قسم کی بے پردگی نہ ہو، اور اگر کوئی محرم بھی ہے، لیکن حیادار ہے تو ہم اسے (مثلاً) دوپٹے یا کرتے کے بغیر نہ دیکھ لیں۔ یا ممکن ہے کوئی ایسا موقع ہے جب صاحب خانہ مرد کی موجودگی مناسب نہ ہو۔ لہٰذا بے اطلاع یا بے کہے گھر میں داخل ہونا درست نہ ہوگا۔ حقوق العباد کے بارے میں حکم ہے کہ اگر کسی نے اللہ کے حقوق

ادا نہ کئے تو اس کی معافی اور بخشائش کا معاملہ اس کے اور اللہ کے درمیان ہے۔ لیکن بندوں کے حقوق اگر ادا نہ کئے گئے، یا بندوں کے حقوق اگر غصب کر لئے گئے تو اللہ تعالیٰ بھی انھیں معاف نہ کرے گا، بلکہ یہ معاملہ بندوں کے درمیان ہوگا۔ اگر وہ بندہ جس کے حق ادا نہیں ہوئے ہیں، اس شخص کو معاف نہ کرے جس سے یہ فروگذاشت ہوئی ہے، تو پھر اللہ تعالیٰ بھی ان معاملات میں اپنی غفاری اور رحیمی اور کریمی کو کام میں نہ لائے گا۔

جس تہذیب میں حقوق اللہ اور حقوق العباد کے تصورات نہ ہوں اس کے لئے میر و غالب کے زیر بحث اشعار کو سمجھنا مشکل ہوگا۔ اب میر کے شعر میں فی الحال آخری نکتے پر غور کریں، کہ متکلم کو ادائے حقوق سے انکار نہیں ہے۔ اس کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ حق تو بہت سے ہیں جن کی ادائیگی کے لئے ہزاروں وسائل درکار ہیں، اور سامان یہاں صرف دو ہیں۔ لہٰذا بہت سے حق لامحالہ واجب الادا رہ جائیں گے۔ کاروبار حیات ہو یا کاروبار عشق، ہم ہمیشہ نقصان ہی میں ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ ایک سر اور گردن کے سوا کوئی چیز ہمارے پاس ایسی نہیں جسے ہم ادائے حقوق کے لئے استعمال کر سکیں۔ لاجواب شعر ہے۔

۴۷۶

دل پہلو میں ناتواں بہت ہے
بیمار مرا گراں بہت ہے

مقصود کو دیکھیں پہنچے کب تک
گردش میں تو آسماں بہت ہے

جی کو نہیں لاگ لامکاں سے
ہم کو کوئی دل مکاں بہت ہے

جاں بخشی غیر ہی کیا کر
مجھ کو یہی نیم جاں بہت ہے

۴۷۶/۱ بظاہر شعر میں کوئی خاص بات نہیں، بلکہ ہم جلدی میں ہوں تو اسے اوسط سے بھی کم درجے کا شعر قرار دے کر آگے بڑھ جائیں گے، لیکن غور کریں تو اس کی تہیں کھلتی ہیں۔ ''بیمار گراں'' اس شخص کو کہتے ہیں جس کی بیماری بہت پرانی ہو، یا جسے ایسی بیماری ہو جو بہت دیر میں اچھی ہوتی ہو۔ یہ لغت اشائنگاس کے سوا کہیں نہ ملا۔ ''بہار عجم'' میں ''بیماری گراں'' ضرور درج ہے، لیکن الگ لغت کے طور پر نہیں، بلکہ کسی اور لفظ کے معنی بیان کرتے ہوئے ''بیماری گراں'' کا فقرہ استعمال کیا ہے، اور معنی لکھے ہیں ''ایسی بیماری جو بہت دیر سے ہو، یا جو دیر میں اچھی ہوتی ہو۔'' اب پتہ نہیں کہ اشائنگاس نے ''بہار'' میں ''بیماری گراں'' دیکھ کر اس سے ''بیمار گراں'' قیاس کر لیا، یا ''بیمار گراں'' اصل لغت ہے جس سے ''بیماری گراں'' بنا۔ بہر

حال، میر کی سند پر ''بیمار گراں'' کو بھی لغت مان لینے میں کوئی ہرج نہیں۔ ''ناتوانی'' اور بے وزنی میں تعلق مانا ہوا ہے۔ یعنی جو ناتواں ہوگا، اس کا وزن بھی کم ہوگا۔ اس لحاظ سے ناتواں دل کا گراں (= بھاری) ہونا بہت خوب ہے۔

جناب عبدالرشید نے مجھے مطلع کیا ہے کہ ''چراغ ہدایت'' میں ''گراں بودن بیمار'' کے معنی لکھے ہیں بیماری کی شدت جس میں مریض کے مرنے کا خوف ہو۔ عبدالرشید کی تلاش کی داد دیتے ہوئے میں نے ''چراغ ہدایت'' دیکھی اور ان کے بیان کی تصدیق حاصل کی۔ ایک نئی بات وہاں یہ معلوم ہوئی کہ خان آرزو نے سند میں نصرت (سیالکوٹی) کا شعر لکھا ہے۔

پروانہ تادم صبح مشکل کہ زندہ ماند
بیدار باش اے شمع بیمار ما گراں است
(مشکل ہے کہ پروانہ صبح تک زندہ رہ
جائے۔ اے شمع جاگتی رہنا ہمارا بیمار گراں
ہے۔)

چونکہ نصرت سیالکوٹی خان آرزو کے ہم عصر تھے اس لئے ممکن ہے میر بھی انھیں جانتے ہوں۔ لیکن اس میں تو بہت کم شک ہے کہ میر نے یہ محاورہ ''چراغ ہدایت'' ہی سے لیا ہوگا کیونکہ نصرت کے شعر کا پورا فقرہ (بیمار ما گراں است) میر کے شعر میں موجود ہے ع

بیمار مرا گراں بہت ہے

''لغت نامۂ دہخدا'' میں ''گراں بودن بیمار ما'' یا ''بیمار گراں'' وغیرہ کسی کا اندراج نہیں۔ ہاں ''گراں'' کی تقطیع میں ایک معنی ''گراں'' کے لکھے ہیں: ''مشکل، طاقت فرسا، دشوار'' اور خاقانی کا ایک شعر دیا ہے۔ بہر حال یہ معنی ہمارے مفید مطلب نہیں۔ ''گراں بودن بیمار'' کا محاورہ ''چراغ'' اور ''بہار'' سے ''آنندراج'' اور نے بھی نقل کیا ہے۔

اب پورے شعر پر غور کریں، متکلم نے دل کو اپنا بیمار کہا ہے۔ یعنی (۱) دل کسی اور کا ہے اور متکلم اس کا تیماردار یا معالج ہے۔ عام طریقہ ہے کہ تیماردار نرسیں یا ڈاکٹر جن مریضوں پر متعین ہوتے ہیں انھیں وہ اپنا مریض کہتے ہیں۔ (۲) دل ہے تو متکلم کا ہی لیکن متکلم اپنے دل کو اپنی ہستی سے الگ کوئی شے

قرار دے رہا ہے۔ یہ بھی عام محاورہ ہے کہ ہم کہتے ہیں ''فلاں شخص دل کے ہاتھوں مجبور ہو گیا'' یا ''دل پر کسی کا قابو نہیں'' وغیرہ۔ ایسے استعمالات میں نظم کائنات کے بارے میں ایک مخصوص تصور مضمر ہے، کہ انسان دنیا میں نہ صرف اکیلا ہے، بلکہ خود اس کا دل، یعنی وہ عضو جو احساسات، جذبات اور واردات کی آماج گاہ ہونے کے باعث انسان کو واقعی انسان بناتا ہے، وہ بھی اس سے الگ وجود رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی ممکن ہے کہ دل بیمار ہو اور جسم صحت مند، جیسا کہ بظاہر اس شعر میں ہے۔

اگر ''گراں'' کو اس کے عام معنی (''بھاری''، لہٰذا ''مشکل، جسے برداشت کرنا آسان نہ ہو'') میں لیا جائے تو پر لطف معنی پیدا ہوتے ہیں، کہ دل اگر چہ ناتواں ہے، لیکن اس کی ناتوانی (یا اس کی بیماری) برداشت کرنا میرے لئے (=متکلم کے لئے، جس کے پہلو میں وہ مریض بیٹھا ہوا ہے) یا پہلو (=جسم) کے لئے، یا تیماردار کے لئے، بہت بھاری ثابت ہو رہا ہے۔ اس معنی میں یہ کنایہ بھی ہے کہ جسم، یا صاحب جسم، اب دل کی ناتوانی اور بیماری سے تنگ آ گیا ہے اور اس کی تمنا غالباً یہ ہے کہ کسی صورت دل سے چھٹکارا ملے تو خوب ہو۔

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ''ترا بیمار'' نہیں کہا، جو متوقع بات تھی۔ بلکہ ''میرا بیمار'' کہا، جو غیر متوقع بات ہے، کہ شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ اور ''میرا بیمار'' کے معنی ہیں ''وہ بیمار جس کی دیکھ بھال میں کر رہا ہوں۔'' لیکن یہ امکان بھی ہے کہ معشوق ہی متکلم ہو۔ اب معنی یہ نکلے کہ عاشق کے پہلو میں دل کی ناتوانی دیکھ کر معشوق از راہ شوخی یا از راہ تردد کہتا ہے کہ میرا بیمار (یعنی وہ جو میری وجہ سے بیمار ہے، یا وہ بیمار جس کا مالک میں ہوں) بہت گراں (یعنی مشکل سے اچھا ہونے والا مریض) ہے۔

اگر ''بہت ہے'' کے معنی لئے جائیں ''کافی ہے''، یا ''غنیمت ہے'' (مثلاً ہم کہتے ہیں ''دو چار دن بھی ساتھ رہ لیں تو بہت ہے۔'') تو بالکل تازہ معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی مصرع اولیٰ میں کہا کہ دل اگر پہلو میں ہے تو یہی بہت ہے، ناتواں سہی۔ پھر دوسرے مصرعے میں کہا کہ میرے مریض کو مرنا تو ہے ہی۔ بس یہی بہت ہے کہ اس کا مرض گراں ہو، یعنی دیر میں اچھا ہونے والا ہو۔ تا کہ اس کی زندگی تا دیر قائم تو رہے۔ ان معنی کے اعتبار سے شعر کی نثر حسب ذیل ہوگی: دل (اگر) پہلو میں ہے (تو) ناتواں (ہی) بہت ہے۔ میرا بیمار (اگر) گراں (بھی) ہے (تو بھی) بہت (ہے۔)

۲/۴۷۶ کئی لوگوں نے مصرع اولیٰ میں ''پہنچیں'' کو ''پہنچے'' کی جگہ ممکن قرأت قرار دیا ہے۔ ''پہنچیں'' کے ممکن ہونے میں کوئی شک نہیں، لیکن اس کی کوئی ضرورت بھی نہیں۔ مضمون کے لحاظ سے ''پہنچے'' ہی بہتر ہے (جیسا کہ آگے واضح ہوگا) اور مجھے یقین ہے کہ میر نے ''پہنچے'' ہی لکھا ہوگا۔ اس شعر کے ساتھ غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے، اور شاید اس وجہ سے بھی بعض مرتبین نے ''پہنچیں'' کے بالمقابل ''پہنچے'' کو بھی ممکن قرار دیا ہے۔ غالب ؂

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

ممکن ہے غالب نے میر سے مضمون لے کر اسے اپنا لباس پہنا دیا ہو، ورنہ اصلاً میر کا مضمون مختلف ہے اور غالب کے مضمون سے زیادہ دلچسپ بھی ہے۔ غالب کا مضمون اس فطری خیال یا تصور پر مبنی ہے کہ انسان چونکہ اشرف المخلوقات اور حاصل کائنات ہے، اس لئے کائنات کی ہر شے انسان کی ہی خدمت میں لگی ہوئی ہے۔ قرآن کی ایک آیت سے بھی یہ مفہوم نکالا جا سکتا ہے۔ جیسا مولانا شاہ اشرف علی تھانوی نے سورۂ لقمان کی آیت نمبر ۲۰ کی تفسیر میں لکھا ہے۔ (اس اطلاع کے لئے میں حنیف نجمی کا ممنون ہوں۔) اور اگر قرآنی آیت کو معرض گفتگو میں نہ بھی لائیں تو یہ بات مسلم ہے کہ ہماری تہذیب میں انسان کو وجہ تکوین کا درجہ حاصل ہے۔ لہٰذا غالب کے یہاں طنزیہ، یا سنجیدہ، یا پھر جبر پرستانہ مجبوری کے لہجے میں کہا گیا ہے کہ جب سبع سماوات دن رات چکر کاٹ رہے ہیں تو کچھ نہ کچھ انقلاب، کچھ نہ کچھ حادثہ، کچھ نہ کچھ واقعہ، تو ہوگا ہی۔ ہم گھبرائیں یا نہ گھبرائیں، ہمارے فکر مند ہونے سے کچھ نہیں ہوتا۔ حادثات کو واقع ہونا ہے اور وہ واقع ہوں گے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت بھی ہے، لیکن بات فی الحال مضمون کی ہو رہی ہے۔ اور غالب کا مضمون یہ ہے کہ آسمان کی گردش اس لئے ہے کہ آسمان مداخلت کرتا ہے انسانی معاملات میں۔ یعنی غالب کے شعر کی رو سے آسمان بھی انسانی/کائنات ڈرامے کا ایک کردار ہے، اور کردار بھی کیسا، موثر کردار، کیونکہ وہی اصل فاعل ہے۔ اس کے برخلاف میر کا مضمون یہ ہے کہ آسمان خود کسی نامعلوم (یا شاید خفیہ) مقصود کو حاصل کرنے کے لئے سرگردان و پریشاں ہے۔ اب آسمان انسانی/کائنات ڈرامے کا نہیں، بلکہ کسی اور ہی کائناتی ڈرامے کا کردار بن جاتا ہے۔ یعنی اب اس کی حیثیت انسانی معاملات میں فاعل کی نہیں۔ بلکہ وہ خود کسی اور کے کھیل کا مہرہ، کسی اور کے ڈرامے کا فرد ہے جسے دوسرے کرداروں کی

طرح اپنے کاموں کے لئے استعمال (Manipulate) کیا جا رہا ہے۔

میر کے شعر میں آسمان کے ساتھ ہلکا سا تمسخر ہے، ایسا تمسخر جو عام طور پر برابر والوں کے ساتھ روا رکھا جاتا ہے۔ گویا آسمان بھی کسی معشوق کی تلاش میں خلا کی خاک چھان رہا ہے۔ ممکن ہے آتش کو خیال یہیں سے ملا ہو ؂

جستجو میں تیری انجم کی طرح اے ماہ حسن
ذرہ ذرہ ہو کے خاک عاشقاں گردش میں ہے

آتش کا مضمون بہت خوب ہے، لیکن خیال بندی حاوی ہونے کی وجہ سے بے ساختگی اور انبساط کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ غالب کے شعر میں معنی کی کثرت یقیناً ہے۔ اگر میر کے شعر میں ''پہنچے'' کی جگہ ''پہنچیں'' پڑھیں تو اس کا لہجہ طنزیہ فرض کرنا ہوگا (یعنی اپنے اوپر طنز)۔ یا پھر نظام کائنات سے ایک معصومانہ بے خبری کا مضمون ہوگا کہ ان کو یہ معلوم ہی نہیں کہ آسمان کی گردش کسی اور وجہ سے ہے، ان کے حصول مقصد کی خاطر نہیں۔ دونوں مضمون دلچسپ ہیں، لیکن ''پہنچے'' کی قرأت میں جو بات ہے (کہ آسمان بھی ہم آپ کی طرح کسی عظیم تر کائناتی ڈرامے کا حقیر سا کردار ہے) وہ بہت تازہ بھی ہے اور بلند بھی۔ ''پہنچے'' کہنے میں بھی معنی کے فائدے ہیں۔ (۱) مصرع اولیٰ کو استفہام انکاری قرار دیں تو معنی ہوئے کہ آسمان اپنے مقصود کو کبھی نہ پہنچے گا۔ (۲) جب خود آسمان، جسے ہم کارساز سمجھتے ہیں، اپنے مقصد کے حصول میں چکر کاٹ رہا ہے تو ہم غریب کس کھیت کی مولی ہیں؟ ہماری تحصیل مقصد بھلا کب اور کیا ہوگی؟ (۳) متکلم کو اپنے مقصد کے پورے ہونے نہ ہونے کی فکر نہیں، وہ آسمان کے بارے میں فکرمند ہے۔ (یہ فکرمندی محض تماش بین کی بھی ہو سکتی ہے، کسی ذاتی ہمدردی کی بنا پر نہیں۔) (۴) مقصود تک پہنچنے کا طریقہ یہ ہے کہ خوب تگ و دو کی جائے، چاہے اس تگ و دو کی کوئی خاص سمت نہ ہو، بلکہ چاہے وہ آسمان کی تگاپو کے مانند کولھو کے بیل کی سی ایک ہی مدار میں چکر کاٹنے کی کیوں نہ ہو۔ ان آخری معنی میں بھی وہی ہلکا سا تمسخر پنہاں ہے جس کی طرف میں نے شروع میں اشارہ کیا تھا۔ عجب طرحدار شعر ہے۔

اس مضمون کو ذرا واضح کر کے دیوان ششم کی آخری غزل میں یوں کہا ہے ؂

مطلوب گم کیا ہے تب اور بھی پھرے ہے
بے وجہ کچھ نہیں ہے یہ گردش آسماں کی

۴۷۶/۳ ''لاگ'' کی ذو معنویت سے میر نے پہلے بھی فائدہ اٹھایا ہے، مثلاً ۲/۵۷ اور ۲/۳۴۴۔ لیکن یہاں ''جی کو لاگ'' سے ''جی لگنے دلچسپی ہونے'' کے بھی معنی کا التباس پیدا ہوتا ہے۔ لامکاں میں جینے کے بھی دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ قید مکان سے آزاد ہو کر جینا، یعنی لا حدو نہایت ہو جانا۔ دوسرے معنی ہیں معدوم ہو جانا، فنا ہو جانا۔ یہ بات ہی کیا کم عمدہ تھی کہ ہمیں لامکاں سے کوئی رغبت نہیں، لیکن لامکاں سے کوئی جھگڑا بھی نہیں، کہ اس سے بھی بڑھ کر لامکاں، جو ایک طرح کی Space ہے، اسے زماں کی طرح استعمال کر رہے ہیں، یعنی لامکاں میں جینے کی بات کر رہے ہیں۔

مصرع اولیٰ کی لطیف کثیر المعنویت کے آگے مصرع ثانی ذرا مدھم لگتا ہے، لیکن ذرا غور کریں تو بات اتنی معمولی نہیں۔ لامکاں میں رہنے میں جو مزے ہیں وہ اپنی جگہ، لیکن دل میں رہنے کی بات ہی اور ہے۔ اگر معشوق کا دل کہتے تو بات ذرا ہلکی ہوتی، کہ معشوق کا دل بہر حال لامکاں سے بڑھ کر ہے (یا بڑھ کر ہونا چاہئے۔) کمال کی بات تو یہ کہی کہ گھر کی حیثیت سے ''کوئی دل'' ہمارے لئے بہت ہے۔ کسی کا بھی دل ہو، حتیٰ کہ دشمن کا بھی دل ہو (بلکہ یوں کہیں کہ دشمن کا دل ہو تو اور بھی خوب) بہر حال لامکاں سے بہتر ہے۔ کسی کے دل میں رہنے کو مل جائے تو گویا ہم نے مقصود حیات پالیا۔ اب یہاں یہ بھی غور کریں کہ ''دل میں رہنا'' تو محاورہ (= استعارہ) ہے، اور لامکاں میں رہنا اس کے مقابلے میں نسبتۂ لغوی مفہوم رکھتا ہے۔ یہاں میر نے ''دل میں رہنا'' کو لغوی معنی میں برت کر استعارۂ معکوس بنا دیا ہے۔

۴۷۶/۴ یہاں بھی غالب کا شعر یاد آتا ہے۔

جاں ہے بہائے بوسہ و لے کیوں کہے ابھی
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

یعنی عاشق جب نیم جاں ہو چکے گا تب معشوق کہے گا کہ ہمارے بوسے کی قیمت تمھاری جان ہے۔ لیکن اس وقت عاشق کے پاس صرف ''آدھی'' جان ہے (کیونکہ وہ ''نیم جاں'' ہو چکا ہے) اس لئے اب اسے بوسہ کہاں نصیب ہو سکتا ہے؟

غالب کا مضمون بہت تازہ ہے، اور اسے غیر معمولی کفایت لفظی کے ساتھ بیان بھی کیا گیا ہے۔ لیکن میر کے یہاں اسی مضمون (عاشق کا نیم جاں ہونا) میں کئی معنی پیدا کئے گئے ہیں۔ مندرجہ ذیل

نکات پر غور کریں:

(۱) غیر کی جان ثابت و سالم ہے۔ اس کے اوپر عشق کے شدائد کا اثر نہیں۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ اس کا عشق سچا نہیں۔

(۲) مقتل میں بعض لوگوں کی جاں بخشی بھی ہو جاتی ہے، یا تو اس لئے کہ وہ واجب القتل نہیں ٹھہرتے، یا اس وجہ سے کہ وہ نہایت زبوں و لاغر ہوتے ہیں، یا پھر اس وجہ سے کہ موت کا سامنا کرتے ہی ان کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور وہ رحم کی درخواست کرنے لگتے ہیں، یا رحم کے قابل ٹھہرتے ہیں۔

(۳) رقیب بھی ان میں سے ہے جس کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، شاید اس وجہ سے کہ موت کے سامنے اس کی جاں یونہی نکلنے لگی ہے، وہ بزدل اور خوار ثابت ہوتا ہے۔ یعنی سچا عاشق تو زندگی کے ہاتھوں مصیبت اٹھاتا اور زار و زبوں ہوتا ہے اور عاشق موت کے وقت زار و زبوں ہوتا ہے۔

(۴) غیر کی جاں بخشی ہو جاتی ہے، یعنی وہ اپنی جان ثابت و سالم لے کر مقتل سے واپس آ جاتا ہے۔

(۵) متکلم کی جان شدائد عشق کے باعث آدھی ہو چکی ہے۔ وہ غیر کو دیکھتا ہے کہ جان ثابت و سالم لئے جا رہا ہے۔ متکلم طنزیہ لہجے میں معشوق سے کہتا ہے کہ مجھے جاں بخشی کی ضرورت نہیں (یعنی اگر تم جاں بخشی کرو گے تو گویا نئی جان بخش دو گے۔) میں اسی آدھی، ادھ مری جان سے جی لوں گا۔ تم مجھے قتل کے لائق نہیں سمجھتے تو نہ سمجھو، لیکن میں تم سے جان کا طالب نہیں ہوں، مجھے یہی آدھی جان بہت ہے۔

(۶) جاں بخشی ''کسی شخص کو، جو قتل ہونے والا ہو، قتل سے محفوظ رکھنا، اسے موت سے بچا لینا۔ یہ محاوراتی استعاراتی معنی ہیں۔ جاں بخشی ''جان بخشنا، زندگی عطا کرنا''۔ یہ لغوی معنی ہیں۔ یہاں پھر لغوی معنی کو استعاراتی انداز میں برتا گیا ہے، کہ تم غیر کو زندگی عطا کرتے ہو (اور ظاہر ہے کہ زندگی جب عطا ہوگی تو

پوری ہی عطا ہوگی۔) میں نیم جاں ہوں۔ مجھے یہ آدھی ہی جان بہت ہے۔

(۷) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ متکلم کو معشوق کے ہاتھوں مرنا (یا محض مرنا) مطلوب نہیں، کیونکہ وہ کہتا ہے کہ تو مجھے نیم جاں ہی رہنے دے۔

(۸) لیکن اس کا مطلب پھر یہ بھی نکلا کہ تیرے ہاتھوں میری جاں بخشی ہو، اس سے بہتر ہے کہ میں اسی نیم مردنی کے عالم میں گھسٹ گھسٹ کر جیوں۔

(۹) ظاہر ہے کہ میری تمنا تو یہی ہے کہ تیرے ہاتھوں قتل کیا جاؤں، لیکن ظاہر ہے کہ تو بھی نہایت چالاک ہے۔ تو میری تمنا پوری نہیں کرتا، لیکن مجھ پر یہ دھونس بھی رکھنا چاہتا ہے کہ لو ہم تمھاری جاں بخشی کیے دیتے ہیں۔ تو سن لے ہم بھی کچھ کم چالاک نہیں۔ ہمیں اس نیم جانی کے عالم میں جیسا گوارا ہے، ہمیں تیری جاں بخشی (= جان عطا کرنا) کی ضرورت نہیں۔

غالب کے یہاں ایسے شعر بہت ہیں جن میں کم لفظوں میں بہت سے معنی بھر دیے ہیں۔ لیکن ایسا شعر تو غالب کے یہاں بھی نہ ملے گا، کہ الفاظ سادہ، بلکہ معمولی، اور معنی کثیر بھی اور کئی طرح کے بھی، استدلال، وقوعہ، معشوق کا نفسیاتی تجزیہ، معشوق کی چالاکی کے جواب میں اپنی چالاکی، اور اس کے ساتھ درویشانہ بے نیازی اور طنطنہ، سب کچھ موجود ہے۔ پہلے، پھر مصرعے میں ''ہی'' کہہ کر رقیب کو تو گویا حقارت کے گڈھے میں گرا دیا ہے، اور مصرع ثانی میں ''یہی'' کہہ کر اپنی نیم جانی کو مخصوص کر لیا کہ یہی نیم جانی، جس کے ساتھ میں جی رہا ہوں۔ اگر یوں کہتے ؏

مجھ کو تو یہ نیم جاں بہت ہے

تو یہ بات نہ پیدا ہوتی۔ مکمل اور بھرپور شعر ہے۔ افسوس کہ ایسے شعروں پر نگاہ کم ٹھہرتی ہے کیونکہ ان میں ظاہری چمک دمک نہیں۔ میر کے یہاں ایسے شعروں کی کثرت کے باعث بھی لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ میر کا بہت سارا کلام سپاٹ ہے، حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ''زلف سا پیچ دار'' ہر شعر نہیں تو تقریباً ہر شعر ضرور ہے۔

۴۷۷

۱۲۶۰ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے جاتے ہیں اینٹھتے
کس مٹی کا نہ جانئے اپنا خمیر ہے

۴۷۷/۱ اس شعر کے بارے میں پہلی بات کہنے کی یہ ہے کہ مضمون کی جدت کے باعث نگاہ اس پر فوراً ٹھہرتی ہے، لیکن یہ بات فوری طور پر سمجھ میں نہیں آتی کہ مضمون کے علاوہ اس میں اور خاص بات کیا ہے کہ صرف اتنا کہنے سے اطمینان نہیں ہوتا کہ بڑا عمدہ اور نیا مضمون ہے۔ دل کہتا ہے اس شعر میں اور کچھ ضرور ہے، لیکن دماغ بتاتا ہے کہ اور کچھ نہیں۔ اور اس سے زیادہ کی ضرورت بھی کیا ہے؟ بڑھاپے میں انسان کے مزاج میں نرمی آجاتی ہے۔ یہاں معاملہ الٹا ہے، لیکن اس سے کوئی سبق نہیں حاصل کیا گیا ہے، اور نہ اسے کسی اخلاقی اصول کے طور پر پیش کیا گیا ہے، جیسا کہ صائب کے شعر میں ہے۔

آدمی پیر چو شد حرص جواں می گردد
خواب در وقت سحر گاہ گراں می گردد
(انسان جب بوڑھا ہوجائے تو حرص
جوان ہوجاتی ہے۔ صبح کے وقت نیند اور
گہری ہوجاتی ہے۔)

میر کے یہاں بس سیدھا سادا بیان ہے کہ ہم بوڑھے ہوتے جاتے ہیں اور ہمارا مزاج اور بھی ٹیڑھا ہوتا جاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ متکلم نے اپنے پردے میں ان تمام لوگوں کی بات کہی ہے جن میں یہ ٹیڑھ ہے۔ لیکن بنیادی بات جو ہمارے مسرت انگیز استعجاب کو برانگیخت کرتی ہے وہ یہی ہے کہ شاعر کو یہ سوجھی کس طرح؟ اگر ہم اسے میر کے ذاتی کردار پر مبنی خیال کریں، کیونکہ میر کی کم دماغی اور چڑچڑے پن کے قصے مشہور ہیں، تو بھی مضمون کی ندرت برقرار رہتی ہے۔ یہ کیا ضرور ہے کہ جو شاعر مزاج کا ترش ہو اور

جس کے مزاج کی ترشی عمر کے ساتھ بڑھتی جائے، وہ اس کے بارے میں شعر بھی کہے؟ میر نے یہ تو ضرور کہا ہے۔

تری چال ٹیڑھی تری بات روکھی
تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

(دیوان دوم)

لیکن اس شعر کو بھی میر کی خودنوشت سوانح کی قبیل سے قرار دینا درست نہ ہوگا، کیونکہ مصرع ثانی میں جو بات ہے وہ متکلم کے کردار پر بہت بالواسطہ قسم کی رائے زنی ہے۔ ورنہ دراصل وہ دنیا والوں کے کردار پر رائے زنی ہے۔ اور اگر ہمیں پہلے سے نہ معلوم ہو کہ میر کی ترش مزاجی کے قصے مشہور ہیں تو ہم شاید ہی اسے خودنوشت سوانح کا شعر قرار دیں۔ لیکن اگر دیوان دوم کے شعر کو خودنوشت سوانح مان بھی لیا جائے تو اس سے شعر زیر بحث کا یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے بڑھاپے کی اس خصلت کو مضمون کیوں بنایا؟ ظاہر ہے کہ میر نے شعر میں آپ بیتی لکھنے کا کوئی اہتمام نہیں کیا، کیونکہ مضمون آفرینی کا اصول آپ بیتی لکھنے کی ترغیب نہیں دیتا۔ اکا دکا، کسی موقعے کی مناسبت سے آپ بیتی نہیں ہوتا (اور نہ اس میں ''آپ بیتی'' کو ''جگ بیتی'' بنانے کا کوئی اہتمام ہوتا ہے، جیسا کہ روایتی تنقید میں کہا جاتا رہا ہے۔)

لہٰذا بنیادی حیثیت سے اس شعر کی خوبی اسی بات میں ہے کہ اس میں ایک بالکل غیر متوقع مضمون بڑی برجستگی سے بیان ہو گیا ہے۔ لیکن (جیسا کہ میں نے اوپر کہا) دل کو پھر بھی کرید رہتی ہے کہ اس شعر میں اور کچھ ضرور ہوگا، کیونکہ یہ شعر اتنا توجہ گیر (Arresting) ہے کہ یقین نہیں آتا محض مضمون کی ندرت اس کی تمام خوبی کا راز ہے۔ اب یہاں سے دو باتیں نمایاں ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مضمون کی ندرت واقعی ایسی خوبی ہے کہ یہ تنہا کسی شعر کی خوبی کی ضامن ہو سکتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہاں ہماری تنقیدی صلاحیت کا امتحان بھی ہے کہ اگر ہماری جبلی حس (Native Intuition) کسی شعر کے بارے میں ہم سے کہتی ہے کہ اس کی سب خوبیاں سطح پر نہیں ہیں، تو ہمیں اپنی تنقیدی صلاحیت کو کام میں لا کر شعر کی وہ سب خوبیاں (اگر سب نہیں تو زیادہ تر سہی) دریافت کر لینا چاہئے جو سطح شعر پر نہیں دکھائی دے رہی تھیں۔

یہ سب میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ شعر زیر بحث میں ''آتا ہے'' اور ''جاتے ہیں'' کا ضلع تو

مجھے فوراً نظر آ گیا۔ لیکن اس کی حسب ذیل خوبیاں دریافت کرنے میں مجھے دو دن لگے۔ باقی (اگر کوئی ہیں) ممکن ہے بعد میں عیاں ہوں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ کسی اور پڑھنے والے کو اس شعر کی تمام خوبیاں فوراً ہی دکھائی دے جائیں۔

(۱) پہلے مصرعے میں دو باتیں کہی ہیں (۱) بڑھاپا آتا جا رہا ہے۔ (۲) ہمارے مزاج کی اینٹھن بڑھتی جا رہی ہے۔ یعنی کردار میں مضبوطی اور صلابت اس قدر ہے کہ پہلی بات پر کوئی رنج نہیں۔ اور طبیعت میں ڈھٹائی اس قدر ہے کہ دوسری بات پر کوئی شرمندگی نہیں۔ گویا دونوں عام اور معمولہ روزمرہ حالات زندگی کا حصہ ہیں۔

(۲) دوسرے مصرعے میں اپنے مزاج کی کجی کا ذمہ دار اپنی سرشت کو ٹھہرایا ہے کہ خدا معلوم کس مٹی سے ہماری طینت بنی ہے۔ اگر اس کو محض روایتی، رسمی بیان قرار دیں، تو اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ یعنی متکلم کسی فرد واحد کو، یا کسی اور ہستی، مثلاً اللہ تعالیٰ کو اپنی کمزوری کا ذمہ دار نہیں ٹھہرا رہا ہے، بلکہ ایک عام بات کہہ رہا ہے۔ (مثلاً ہم رسمی، روایتی طور پر کہتے ہیں ''میری تقدیر ہی ایسی ہے کہ میں جن لوگوں کے ساتھ نیکی کرتا ہوں وہی بعد میں میرے مخالف ہو جاتے ہیں۔'' اگر یہ جملہ رسمی اور روایتی ہے تو اس میں تقدیر، یا تقدیر کے بنانے والے (اللہ تعالیٰ) کا کوئی شکوہ نہیں۔) لیکن اگر یہ جملہ رسمی طور پر نہیں، بلکہ اپنی ہستی پر بنیادی رائے کے طور پر کہا گیا ہے، کہ نہ جانے کون سی مٹی سے ہمارا خمیر ہے کہ ہم روز بروز اینٹھتے ہی جاتے ہیں، تو پھر یہ کارکنان قضا و قدر، یا شاید خود مالک قضا و قدر کی شکایت کا حکم رکھتا ہے۔ لہجے اور محاورے کے ابہام نے یہ ذومعنویت پیدا کی ہے۔

(۳) یہ شعر بظاہر واحد متکلم کا بیان ہے۔ یعنی اس میں جمع متکلم کا صیغہ محض روزمرہ کے طور پر ہے۔ لیکن اگر اسے واحد متکلم نہیں، بلکہ جمع متکلم کا بیان فرض کریں (اور قاعدے کی رو سے اس میں کوئی قباحت نہیں) تو معنی یہ نکلے کہ ہم لوگ (یعنی ہم جیسے لوگ، شاعر، فن کار، یا ہم دلی والے، یا ہم درویش صفت لوگ، وغیرہ یعنی کوئی بھی گروہ، کوئی بھی فرقہ، جس کی نمائندگی متکلم کر رہا ہے) عجب جل ککڑے لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں نرم پڑنے کے بجائے اور بھی سخت ہوئے جاتے ہیں۔

(۴) ''اینٹھنا'' میں کردار کی خباثت شامل نہیں۔ محض مزاج کی ترشی، ضد، کسی کے ساتھ مفاہمت نہ کرنے کی خصلت وغیرہ شامل ہیں۔ یعنی اگرچہ بظاہر اپنی برائی کی ہے، لیکن دراصل اپنے اوپر

فخر و مباہات ہے، کہ ہم ایسے بگڑے دل اور تیر کی طرح راست مزاج لوگ ہیں کہ بڑھاپے میں، جو کمزوری اور بے چارگی کا زمانہ ہے، اور بھی اینٹھتے جاتے ہیں۔ گویا ہمیں کسی کی پرواہی نہیں۔

(۵) ''اینٹھنا'' کے ایک معنی ہیں ''ناراض ہونا، خفا ہونا۔'' لہٰذا شعر کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جوں جوں بڑھاپا آتا ہے، ہم دنیا سے، دنیا والوں سے، ناراض ہوئے جاتے ہیں۔ اس ناراضگی کے متعدد مفہوم ہو سکتے ہیں۔ (۱) ناراض ہو کر گھر بیٹھ رہے۔ (۲) ناراض ہو کر قطع تعلق کر لیا۔ (۳) ایک ایک کر کے لوگوں سے خفا ہوتے جاتے ہیں۔ پھر (۴) خفگی اتنی بڑھ جائے گی کہ دنیا ہی چھوڑ دیں گے۔

(۶) اینٹھتے، مٹی اور خمیر میں ضلعے کا ربط ہے۔ (یہ الفاظ کمھاری کے پیشے میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔) ''آنا'' کے ایک معنی ''پک کر تیار ہو جانا'' بھی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں ''آم ابھی آئے نہیں۔'' یا ''گوشت ٹھیک سے نہیں آیا، ذرا کسر رہ گئی۔'' ان معنی کو مدنظر رکھیں تو آتا، اینٹھتے اور خمیر میں ایک اور طرح کا ضلع ہے، کہ تینوں الفاظ کا تعلق طباخی سے بھی ہے۔ یہ خیال رہے کہ ''خمیر'' کے ایک معنی ''جسم کی مٹی'' بھی ہیں، اور ''خمیر اٹھانا''، ''خمیر اٹھنا'' وغیرہ محاوروں میں ترکیب دینا، پیدا ہونا، وغیرہ معنی کا بھی شائبہ شامل ہے۔

(۷) سردی سے اکڑنے کو بھی ''اینٹھنا'' کہتے ہیں۔ لہٰذا ایک معنی یہ ہیں کہ بڑھاپا (جس کی ایک علامت سردی کا موسم بھی ہے) آتا جا رہا ہے اور ہمارا بدن اینٹھتا جا رہا ہے۔ یا پھر یہ معنی ہو سکتے ہیں کہ ہم اینٹھتے جاتے ہیں، یعنی اکڑتے چلتے ہیں، گویا سردی میں اینٹھ رہے ہوں۔ بڑھاپا آتا جاتا ہے اور ہم اسی حساب سے اور تنتے جاتے ہیں۔ جھک کے چلنے کے بجائے سر اٹھا کر، قد سیدھا کر کے چلتے ہیں۔ اس اعتبار سے لفظ ''خمیر'' جس کے اٹھنے کے لئے گرمی ضروری ہے نئی دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہ رعایت بہت عمدہ نکلی۔

اتنے پہلو تو ہم نے ڈھونڈے۔ اب آپ بھی قسمت آزمائی کریں۔ میر اگر بددماغ تھے تو کیا عیب تھا، کہ ان کا شعر اچھے اچھوں کے بل نکال دیتا ہے۔

۴۷۸

ان بلاؤں سے کب رہائی ہے
عشق ہے فقر ہے جدائی ہے

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

اس صنائع کا اس بدائع کا
کچھ تعجب نہیں خدائی ہے

توڑ کر آئینہ نہ جانا یہ
کہ ہمیں صورت آشنائی ہے

۴۷۸/۱ مطلع میر کے معیار سے کچھ کم تر ہے، لیکن خالی از لطف بھی نہیں۔ اس میں کم سے کم دو معنی ہیں۔ ایک تو یہ کہ عشق، فقر، اور جدائی تین الگ الگ بلائیں ہیں۔ یعنی عشق ایک بلا ہے، فقیری اور ترک دنیا ایک بلا ہے، معشوق سے چھٹنا ایک بلا ہے، اور ان تینوں سے مفر نہیں۔ یہ تینوں بیک وقت نہ سہی، ایک کے بعد ایک نہ سہی۔ لیکن زندگی کے کسی موڑ پر، کسی نہ کسی وقت، کبھی عشق کا سامنا ہوگا (جو بہر حال ایک مصیبت ہے، چاہے عشق کامیاب ہو یا ناکام)۔ کبھی ترک دنیا یا ترک وطن کر کے فقیری لینی ہوگی، کبھی معشوق سے (چاہے وہ مہربان ہی کیوں نہ ہو) جدا ہونا پڑے گا۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ انسان کو عشق میں گرفتار ہونا ہی پڑتا ہے، اور پھر اسے عشق کے نتیجے میں وطن چھوڑ کر فقیری لینی پڑتی ہے، اور پھر اس فقیری

کے نتیجے معشوق کے دیدار سے بھی مجبور ہونا پڑتا ہے۔ بظاہر تو لگتا ہے کہ عشق ...جدائی...فقیری کی تدریج ہونا تھی۔ لیکن ذرا تامل کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ میر کی ہی تدریج بہتر ہے۔ عشق کی وحشت فقیری اختیار کراتی ہے (عشق کامیاب ہو یا ناکام، اس میں دماغ کا خلل ہوتا ہی ہے۔) پھر فقیری کی وجہ سے مجبوری ہوتی ہے۔

''جدائی'' کو موت کا استعارہ بھی قرار دے سکتے ہیں، یعنی پہلے عشق، پھر فقیری، پھر موت۔ عسکری صاحب نے بہر حال درست کہا ہے کہ میر کا مسئلہ یہ بھی ہے کہ عشق بیک وقت رحمت اور زحمت کیوں ہے؟

۴۷۸/۲ ہڈیوں کے جلنے پگھلنے کا مضمون غالباً نظامی کا ایجاد کردہ ہے۔ ''خسرو شیریں'' میں ہے۔

چناں در کالبد جوشید جانش
کہ بیروں ریخت مغز استخوانش
(اس کے جسم میں جان اس طرح جوش کر
رہی تھی کہ اس کی ہڈیوں کا گودا باہر نکلا پڑتا
تھا۔)

بیدل نے بھی اسی بحر میں اس مضمون کو بیان کیا ہے۔

بتے بگرفت نبض امتحانش
برنگ شمع جوشید استخوانش
(ایک حسین نے امتحاناً اس کی نبض
دیکھی تو (پتہ لگا کہ) اس کی ہڈیاں
شمع کے موم کی طرح ابل رہی
تھیں۔)

ایسے پیش روؤں کے باوجود میر نے پیکر اور مضمون دونوں میں ندرت حاصل کر لی۔ ''کانپ کانپ جلنا'' کسی لغت میں نہیں ملا، لہٰذا اس کے لفظی معنی ہی درست ہیں کہ آگ کی حدت سے ہڈیاں لرز

رہی ہیں، چٹک رہی ہیں اور جل رہی ہیں۔ گرمی کے جوش سے ہڈیوں کا متحرک ہو جانا عام مشاہدہ ہے۔ جب لاش کو آگ دیتے ہیں تو جسم کے اعضا جل جل کر اس طرح مرتعش ہوتے ہیں کہ لاش پر زندگی کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔ عشق کی آگ کو بخار سے بھی استعارہ کرتے ہیں۔ (ملاحظہ ہو ا/ ۸) اور بخار میں بھی بدن میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے۔ پھر عشق کے بخار کو تپ دق سے بھی استعارہ کرتے ہیں، جس میں انسان واقعی اس قدر گھل جاتا ہے کہ لگتا ہے اس کی ہڈیاں بھی پگھل گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو ا/ ۳۰۱۔) مصرع ثانی میں دو مفہوم ہیں، ایک تو ''یہ'' کو اسم اشارہ فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں، کہ یہ آگ جس میں استخواں کانپ کانپ کر جل رہے ہیں، عشق نے لگائی ہے۔ دوسرے معنی ''یہ'' کو صرف تاکید فرض کرنے سے حاصل ہوتے ہیں کہ عشق نے ایسی آگ لگائی ہے کہ استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں۔

ایک معنی یہ بھی ممکن ہے کہ استخواں کے کانپنے کا باعث آگ کی حدت نہ ہو، بلکہ عشق کی تاثیر ہو، کہ عشق نے سارے بدن پر کیا، بلکہ بدن کے اندر بھی لرزہ طاری کر دیا ہے۔ غالب نے ''لرزد'' کی ردیف میں پوری غزل لکھی ہے۔ توقع ہو سکتی تھی کہ وہ اس مضمون کو استعمال کریں گے۔ لیکن میر کا شعر ایسا بھرپور ہے کہ غالب اس کے پاس بھی نہ پھٹکے، اور آئے تو بس یہاں تک آئے۔

نفس بہ گرد دل از مہر می تپد بہ فراقت
چو طائرے کہ بہ سوزانی آشیانش و لرزد
(تیرے فراق میں میری سانس دل کے گرد
گھومتی ہے اور محبت سے تڑپتی ہے، جیسے کوئی
طائر جس کے آشیانے کو آگ لگا دیں تو وہ
(خوف وغم سے) لرزتا ہے۔)

مصرع اولیٰ میں مضمون ٹھیک سے ادا نہیں ہوا۔ نفس کو طائر سے تشبیہ دیتے ہیں، اس لحاظ سے دل کو طائر نفس کا آشیانہ فرض کیا ہے۔ یہ محض خیال بندی ہے۔ اگرچہ آشیانۂ دل کو آگ دینے کا مضمون کامیابی سے ادا ہوا ہے، کیونکہ دل میں عشق کی آگ بھڑک رہی ہے۔ لیکن طائر کے آشیانے کو آگ لگانے کا جواز فراہم نہ ہوا۔ لہٰذا بحیثیت مجموعی یہ شعر غالب کے مرتبے سے فروتر ہے، اور میر کے شعر سے تو بدرجہا کم تر ہے۔ غالب کے برخلاف مصحفی نے مضمون کو ہلکا رکھا، لیکن میر کا تتبع خوب کیا۔

آتش غم میں بس کہ جلتے ہیں
شمع ساں استخوان گلتے ہیں

شیخ محمد جان شاد پیرو میر نے استعارہ بدل کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے۔

گھن لگا موت کا جو اعضا میں
استخواں خاک ہوگئے گھن کے

(مصرع اولی میں ''گھن'' بروزن ''رن'' بمعنی ''زبردست چوٹ، ہتھوڑا، مثلاً لوہار کا گھن'' ہے۔) اصغر علی خاں نسیم نے جلتی ہوئی ہڈیوں کو شمع محبت کا استعارہ بنا کر خیال بندی کا حق ادا کر دیا ہے۔

شعلے نکل رہے ہیں ہر استخواں سے اپنی
شمعیں یہ وہ نہیں ہیں جن کو بجھا ہی دیں گے

درد نے اس مضمون کو ذرا الگ کر کے باندھا ہے۔ ان کا شعر مدلل ہے، لیکن تپ غم کا پیکر نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ زور نہیں۔

سیلاب اشک گرم نے اعضا مرے تمام
اے درد کچھ بہا دیئے اور کچھ جلا دیئے

۴۷۸/۳ سب سے پہلی بات تو یہ ملاحظہ ہو کہ تعریف تو خدا کی کر رہے ہیں، لیکن اس میں اک ذرا مربیانہ رنگ ہے۔ گویا کہہ رہے ہوں بے شک اللہ صناعوں کا صناع ہے اور موجدوں کا موجد ہے، لیکن ہم جو اسے پہچانتے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ویسے نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ''صنائع بدائع'' کا فقرہ عام طور پر بولتے ہیں اور اس سے شعر کے وہ محاسن مراد لیتے ہیں جن کا تعلق لفظی یا معنوی صنعتوں سے ہو۔ یعنی ''صنائع بدائع'' انسان کے تخلیقی عمل میں تو اہمیت رکھتے ہیں، لیکن کائنات اور کونیات کے میدان میں جہاں کروڑوں سورجوں کے برابر سورج اور کروڑوں دنیاؤں کے برابر دنیائیں آوارہ و سرگرداں ہوں، وہاں ان لفظی چیزوں کی کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ ہو سکتا ہے آپ کو خیال ہو میر کے زمانے میں کائنات کی وسعت کے بارے میں وہ علم اور معلومات نہ تھے جو آج ہیں، اس لئے میر کے ذہن میں ایسی کائنات کا تصور کہاں سے آ سکتا تھا جس میں ہمارا نظام شمسی ایک ذرے سے زیادہ نہیں؟ اول تو شاعر کے ذہن اور

تخیل کو سائنس کی ضرورت نہیں۔ میر و غالب کے یہاں ایسی مثالیں اور بھی ہیں کہ شعر کے مضمون کا سائنسی ثبوت آج مل رہا ہے، اور شاعر کا تخیل وہاں بہت پہلے پہنچ چکا۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ہے کہ میر کے زمانے میں کائنات کا تصور وہ نہ رہا ہو جو آج ہے، لیکن اسی اعتبار سے ان کے زمانے میں خود ہماری چھوٹی سی دنیا اور اس کا نظام شمسی بہت ہی عظیم الشان، تقریباً بے نہایت، اور کم و بیش مکمل اسرار کی حیثیت رکھتے تھے۔ بیسویں صدی میں ہمیں معلوم ہوا کہ بعض ستارے (بلکہ بہت سے ستارے) ایسے ہیں کہ ہمارے سورج سے کئی لاکھ گنا زیادہ روشن ہیں۔ لیکن وہ اتنی دور ہیں کہ ان کی روشنی نہ صرف یہ کہ بہت دھندلی نظر آتی ہے۔ بلکہ ہم تک بہت دیر میں پہنچتی ہے۔ یہ دریافت اس لئے ممکن ہوئی کہ بیسویں صدی میں روشنی کی رفتار کی پیائش ہو سکی، اور یہ ثابت ہو سکا کہ کائنات میں کوئی شے روشنی سے زیادہ رفتار نہ رکھتی ہے اور نہ رکھ سکتی ہے۔ اب غالب کو سنئے۔

پایۂ من جز بہ چشم من نیاید در نظر
از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

(میرا مرتبہ صرف میری ہی آنکھ سے دیکھا
جا سکتا ہے۔ بلندی کے باعث میرا استارہ
روشن نہیں دکھائی دیتا۔)

اس شعر کو پڑھ کر ہمیشہ میرے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں، کہ آج سے ڈیڑھ سو برس پہلے کے دہلوی نواب زادے کو، جس نے زندگی کا بیش تر حصہ آگرہ اور دلی کے گلی کوچوں کی سیر اور لہو ولعب میں گذارا تھا، یہ بات سوجھی کیسے؟ (یہ شعر حضرت علیؓ کی منقبت میں کہے گئے ترکیب بند میں ہے۔ یہ ترکیب بند دیوان غالب فارسی کی اولین ترتیب مورخہ ۱۸۳۷ـ۱۸۳۸ میں شامل ہے۔ ملاحظہ ہو کلیات غالب فارسی جلد سوم مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔) لیکن شاعر کا تخیل سائنسی حقائق کو وہبی طور پر دیکھ لیتا ہے۔ لہٰذا یہ کچھ تعجب کی بات نہ ہوگی اگر میر کو کائنات کی وسعت اور لامتناہی کثرت کا احساس رہا ہو۔ بہر حال، میر کی نگاہ میں کائنات کتنی اور کیسی ہی کیوں نہ رہی ہو، وہ اتنی تو نہ رہی ہوگی کہ اسے بس صنائع اور بدائع کا مجموعہ کہہ کر ٹالا جا سکے؟ خاص کر جب وہ ان صنائع اور بدائع کو خدائی کے بدیہی ثبوت میں پیش کر رہے ہیں۔

صنائع بدائع انسان کی تخلیقی قوت کا ثبوت ہیں۔ اس شعر کا مدعا یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تخلیقی

قوت، اور الفاظ میں اس کا اظہار، کوئی معمولی درجے کی بات نہیں ہیں۔ پوری کائنات کو بھی صنائع بدائع کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں۔ تخلیقی قوت جہاں بھی ہو، جیسی بھی ہو، اس کی نوع ایک ہی ہوتی ہے۔ شاید اسی لئے بقول اقبال، اللہ تعالیٰ نے خود کو احسن الخالقین کہا ہے۔ بہر حال، اگر پوری کائنات صنائع بدائع کا مجموعہ ہے تو بودلیئر کی زبان میں بنی نوع انسان ''علامتوں کے جنگل'' کا سیاح ہے۔ صنائع بدائع لطف اندوز ہونے کے لئے ہیں، سمجھنے کے لئے ہیں، اس لئے ہیں کہ ان کی تہیں کھولی جائیں، ان کی باریکیاں بیان کی جائیں۔ جس قسم کی حیرت کا لہجہ اس شعر میں ہے، اسے حیرت محمود کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس میں کچھ حیرت معصوم بھی جھلکتی ہے۔ گویا کوئی بچہ پہلی بار کوئی انوکھی چیز دیکھ کر دنگ رہ گیا ہو۔

واضح رہے کہ ہمارے یہاں حیرت کی دو قسمیں ہیں، محمود اور مذموم۔ حیرت محمود کی مثال حضرت شاہ وارث حسن نے یوں بیان کی ہے کہ اگر کوئی ماہر معمار تاج محل کو دیکھے تو وہ اس کے فنی محاسن، اس کے کمالات اور عجائب کو کماحقہٗ سمجھ سکے گا اور مہندس کے کمال فن پر متحیر ہوگا۔ یعنی وہ انھیں چیزوں پر حیرت کرے گا جو واقعی علمی اور فنی اعتبار سے حیرت کے لائق ہیں۔ یہ حیرت محمود ہے۔ اور اگر کوئی عام شخص تاج محل کو دیکھ کر دنگ رہ جائے اور کہے کہ واہ کیا کمال کی عمارت ہے! تو یہ حیرت مذموم ہے، کیونکہ اس کو تاج محل کی اصل خوبیوں کی کچھ تمیز نہ ہوگی، اور اگر ہوگی بھی تو وہ انھیں بیان نہ کر پائے گا۔ مغرب میں بھی تحیر کا تصور ہے، لیکن یہ زیادہ تر بچوں کی سی حیرت معصوم کا ہے، گوئٹے کہتا ہے:

> بلند ترین درجہ جو کسی انسان کو حاصل ہو سکتا ہے، استعجاب ہے۔ اور
> اگر ابتدائی درجے کا کوئی ادراک اسے متحیر کر سکے تو اسے مطمئن ہو جانا چاہئے۔
> وہ ادراک اسے تحیر سے بلند تر کوئی چیز نہیں دے سکتا، اور اسے اس کے آگے کسی
> اور چیز کی تلاش نہ کرنا چاہئے۔ بس یہ آخری حد ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بچوں کا سا تحیر ہے کہ بکری کے لمبے کان اور تاڑ کا پتہ ان کے ادراک میں تحیر کی ابتدا اور انتہا دونوں ہیں۔ ورڈز ورتھ کی Immortality Ode میں بھی اسی طرح کی حیرت کا ذکر ہے جب بچپن میں ہر چیز نئی اور ''کسی خواب کی شان و شکوہ اور تازگی'' (The glory and the freshness of a dream) کی حامل معلوم ہوتی ہے۔ میر کے شعر کا مصرع ثانی کچھ ایسی ہی حیرت کی طرف اشارہ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، کہ بیان کرنے کو الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ بس یہ کہہ کر چپ ہو رہے ہے کہ کیا تعجب ہے اگر ایسی

باتیں ہوں، آخر خدائی کارخانے ہیں۔لیکن مصرع اولیٰ میں کائناتی مظاہر کو صنائع بدائع کی طرح کا بتا کر پوری ہوش مندی کا مظاہرہ کیا ہے۔مصرع ثانی کی حیرت معصوم دراصل اتنی ''معصوم'' نہیں۔بڑی چالا کی سے یہ بات کہہ دی ہے کہ انسان اور خدا میں قوت تخلیق مشترک ہوگی، لیکن خدا کی تخلیق ''خدائی'' ہے، یا اس میں ''خدائی'' ہے۔

اب اس بات پر بھی غور کر لیں کہ ''صنائع بدائع'' اکٹھا نہیں کہا، بلکہ الگ الگ کہا۔یعنی صنائع ایک چیز ہے اور بدائع ایک چیز۔یعنی کوئی ضروری نہیں کہ ہم یہاں انسان کے بنائے ہوئے صنائع بدائع کو تصور میں لائیں۔''صنائع'' جمع ہے ''صناعت'' کی، بمعنی ''ہنر مندی سے بنائی ہوئی چیز''، اور ''بدائع'' جمع ہے ''بدیع'' کی، بمعنی ''نئی، تازہ چیز۔'' صنائع کا مادہ ص ن ع ہے، بمعنی ''بنانا'' اور بدائع کا مادہ ب د ع ہے، بمعنی ''ایجاد کرنا۔'' لہٰذا اللہ تعالیٰ کے کام دو طرح کے ہیں (۱) ہنر مندی سے کئے ہوئے اور (۲) ایجاد سے بھرے ہوئے۔تو جب ساری کائنات میں یہ ہنر مندی اور یہ ایجاد جاری و ساری ہے تو اسے خدائی کرشمہ ہی کہنا ہوگا۔اس میں تعجب کی کیا بات؟ اللہ اللہ ہی ہے۔وہ خالق بھی ہے اور مصور بھی۔

ابھی ایک دو نکتے اور ہیں۔اس شعر کا اصل زور اس کے بے تکلف روزمرہ گفتگو کے انداز میں ہے۔اسی وجہ سے صنائع اور بدائع کو ''اس'' کہا، حالاں کہ جمع ہونے کے باعث دونوں کے پہلے ''ان'' ہونا تھا۔''اس'' کہہ کر لہجے کو بہت فوری، بہت بے تکلف اور محاوراتی بنا دیا۔پھر ''اس'' کی تکرار نے روزمرہ کو اور مضبوطی عطا کی۔گویا کوئی شخص خدا کا ذکر یوں کر رہا ہو جیسے وہ کوئی عام زندگی میں نظر آنے والا، یا ہماری آنکھوں کے سامنے عام زندگی میں اثر اور تصرف کرنے والا اصول ہے جو مجسم ہو کر آ گیا ہے۔لا موثر الا اللہ۔ایسا شعر مغربی یا چینی تہذیب میں ممکن نہ ہوتا۔پھر کہا ''خدائی'' ہے، یعنی یہ خدا کی خدائی ہے، اس کی قوت تکوین ہے۔لیکن ایک معنی یہ بھی ممکن ہیں کہ خدا جو چاہے سو کر ڈالے۔وہ فعال لما یرید ہے، جو چاہے بنائے، جس طرح چاہے بنائے، ہم آپ بولنے والے کون؟ ایک معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ مصرع اولیٰ میں کارخانہ، کاروبار جیسا لفظ مقدر فرض کریں۔یعنی اس صنائع اور اس بدائع سے بھرے ہوئے کارخانے پر تعجب کی کیا بات؟ یہ تو خدائی (کارخانہ) ہے۔

۴/۴۷۸ اگر میر کا زمانہ مومن کے زمانے پر مقدم نہ ہوتا تو میں کہتا کہ اس شعر کی بندش مومن کی سی

ہے۔ چونکہ میر کو مومن پر تقدم زمانی ہے، اس لئے کہتا ہوں کہ ممکن ہے مومن نے اپنا ایک مخصوص طرز، یعنی مبتدا یا خبر کے بعض اہم حصے مقدر چھوڑ دینا، میر کے زیر بحث اشعار سے سیکھا ہو۔ مومن کے یہاں معمائی کیفیت کچھ تو واقعی اس وجہ سے ہے کہ وہ دو باتیں کہہ دیتے ہیں، لیکن ان کے درمیان (شاعرانہ یا عقلی) استدلال کے جو مدارج ہیں، انھیں حذف کر دیتے ہیں، لہٰذا شعر معما معلوم ہونے لگتا ہے۔ مومن کی معمائیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ عبادت کے بعض اہم نحوی عناصر کو ترک کر دیتے ہیں۔ اب جب تک ذہن ان مقدر عناصر کی طرف منتقل نہ ہو، شعر میں معمائیت باقی رہتی ہے۔ مثلاً مومن کا یہ شعر دیکھئے۔

دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر
پھر کہو گے تم میں ہرجائی نہیں

یہاں مصرع اولیٰ میں مسند اور مسند الیہ دونوں میں سے کچھ اہم اجزا ترک کر دیئے ہیں۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: (''تم) دعویٰ حسن جہاں سوز اس قدر (کرتے ہو، اور کرنے کے باوجود) تم پھر (یہی) کہو گے (کہ) میں ہرجائی نہیں۔'' معنی کے اعتبار سے شعر کا استدلال نامکمل ہے جب تک اسے یوں نہ بیان کریں (۱) معشوق کے لئے ہرجائی ہونے کا طعنہ بری بات ہے۔ (۲) جس معشوق کا حسن ساری دنیا میں آگ لگا دے اس کو ہرجائی کہنا ہی پڑے گا، کیونکہ (۳) جب اس کے حسن سے ہر جگہ آگ لگ رہی ہے تو وہ ہر جگہ موجود ہے۔ (۴) لہٰذا معشوق کا یہ دعویٰ غلط ہے کہ ہم ہرجائی نہیں ہیں، خاص کر (۵) جب معشوق خود دعویٰ کر رہا ہے کہ میرا حسن جہاں سوز ہے۔

میر کے شعر زیر بحث میں بھی یہی انداز ہے۔ فرق یہ ہے کہ مومن کے شعر کی تہیں کھولیئے اور صرف ونحو اور استدلال کی کڑیاں ملایئے تو بھی صرف ایک مضمون حاصل ہوتا ہے اور اس میں نہ معنی کی کثرت ہوتی ہے اور خود مضمون کی ندرت۔ لہٰذا مومن کے اکثر شعروں کو ''حل'' کرنا پڑتا ہے، ان میں سمجھنے اور تعبیر کرنے کے لئے یا تو کچھ نہیں ہوتا، یا بہت کم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے زیادہ تر شعر حل ہو جانے کے بعد بھی کسی خاص لطف کے حامل نہیں نظر آتے، بلکہ ایک طرح سے مایوسی کا احساس ہوتا ہے، کہ شاعر نے ہمیں دھوکا دیا۔ میر کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا شعر اکثر معنی سے لبریز ہوتا ہے، یا پھر معنی کے امکانات سے لبریز ہوتا ہے۔ یا اس میں مضمون کی ندرت ہوتی ہے۔ یعنی میر اگر مومن کی سی ''مختصر نویسی'' کرتے بھی ہیں تو بھی اپنے پڑھنے/سننے والے کو مایوس نہیں کرتے۔ چنانچہ زیر بحث شعر کی نثر حسب ذیل

ہوگی: (''(تم نے) آئینہ توڑ کر (سمجھا کہ ہم بے مثال ہو گئے۔لیکن تم نے) یہ نہ جانا کہ ہمیں (تم سے) صورت آشنائی ہے۔''

اب معنی پر غور کیجئے۔معشوق اس قدر غیور ہے کہ اسے آئینے میں بھی اپنی شبیہ گوارا نہیں، کہ اس طرح اس کی یکتائی میں فرق آئے گا۔غالب ؎

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

لہٰذا معشوق نے آئینہ بھی توڑ ڈالا اور یقین کر لیا کہ اب ہم بے مثال و یکتا ہو گئے۔لیکن اس نے یہ بات نہ جانی (یعنی وہ یہ بھول گیا، یا اس نکتے کو نہ سمجھ سکا) کہ ہم اس کے صورت آشنا ہیں۔یعنی ہم نے بھی، کہیں ایک ہی بار سہی، لیکن اس کو دیکھا ہے۔اس دیکھنے کے باعث معشوق کی یکتائی اب بھی خطرے میں ہے۔ اس کے وجوہ حسب ذیل ہو سکتے ہیں:-

(۱) ہماری آنکھوں میں اس کی تصویر کھنچی ہوئی ہے۔گویا ہماری آنکھوں کی پتلیاں آئینہ ہیں جن میں معشوق کی شبیہ منعکس ہے۔جس نے ہمیں دیکھا اس نے معشوق کو دیکھ لیا۔جبی نوشاہی ؎

آنکس کہ مرا دید ترا دید خدا دید
من روے ترا دیدم و تو روے خدارا
(جس نے مجھے دیکھا اس نے تجھے دیکھا
خدا کو دیکھا۔میں نے تیرا چہرہ دیکھا ہے
اور تو نے خدا کو دیکھا ہے۔)

(۲) ہمارے دل میں اس کی تصویر موجود ہے، لہٰذا ہماری حد تک وہ بے نظیر و یگانہ نہیں۔

(۳) اگر ''صورت'' بمعنی وجود کی وہ شکل لیں جس کا ادراک ظاہری آنکھوں سے نہیں ہو سکتا (ملاحظہ ہو محمد حسن عسکری کا قول ۲/۲۲۲ پر)، یعنی ''صورت'' کو ''مادہ'' کے معنی میں لیں، تو مفہوم یہ ہوا کہ ہم معشوق کے اصل وجود (جس مادے سے اس کی تخلیق ہوئی ہے) اس سے واقف ہیں۔لہٰذا ہمارے لئے آئینہ ٹوٹنا نہ ٹوٹنا بے معنی ہے۔ہمیں نہ پہلے آئینے کی ضرورت تھی، اور نہ اب ہے۔

(۴) ہم اس کے صورت آشنا ہیں، اور اس کی صورت ہمیں اتنی اچھی طرح یاد ہے (یا ہم اتنے

عمدہ نقاش ہیں) کہ ہم حافظے کی مدد سے اس کی تصویر بنالیں گے۔ ہمارا ہاتھ اور قلم خود بخود اس کی کشش سے خلاق ہو جائیں گے۔ انور شعور نے اچھا کہا ہے ۔

صرف اس کے ہونٹ کاغذ پر بنا دیتا ہوں میں
خود بنا لیتی ہے ہونٹوں پر ہنسی اپنی جگہ

تصویر میں جان پڑ جانے کا مضمون مشرق و مغرب دونوں میں ہے۔ انور شعور کا مصرع اولیٰ بہت برجستہ نہیں، لیکن مصرع ثانی نے شعر کو سنبھال لیا ہے۔

(۵) ''ہمیں صورت آشنائی ہے'' کے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ تم ہماری صورت پہچانتے ہو۔ یعنی تمھیں ہم سے صورت آشنائی ہے۔ اور میری صورت وہ آئینہ ہے جس میں تم جلوہ گر ہو۔ (ممکن ہے یہ توجہ اتحادی کی طرف اشارہ ہو، جس میں شیخ اپنی توجہ سے مرید کو ہر چیز میں، حتیٰ کہ صورت شکل میں بھی، اپنا نظیر بنا دیتا ہے۔)

غور کیجیے، کہاں مومن کی بے کیفیت معما سازی جس میں مضمون کی بلندی کچھ نہیں، معنی کی لطافت اور گہرائی بھی نہیں (بس چالاکی یعنی Cleverness ہے، کثیر المعنویت کا سوال کیا ہے) اور کہاں میر کا ابہام جو معنویت سے بھرپور ہے اور جہاں ہر معنی کوئی معمولی جہت رکھتا ہے، اور جہاں مضمون بظاہر رسمی ہے لیکن دراصل (صورت آشنائی) بالکل نیا ہے۔

آخری بات یہ کہ ''آئینہ'' اور ''صورت'' رعایت معنوی تو ہے ہی، لیکن ''آئینہ'' اور ''آشنائی'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔ آئینے کو چشمہ، دریا، ندی وغیرہ سے تشبیہ دیتے ہیں، اور ''آشنا'' کے ایک معنی ''پیراک'' بھی ہیں۔ علی اوسط رشک نے دونوں معنی میں بہت خوب برتا ہے ۔

گرداب ذقن سے دل نہ نکلا
ڈوبا عجب آشنا ہمارا

۴۷۹

۱۲۶۵ یارب کوئی دیوانہ بے ڈھنگ سا آجاوے
اغلال و سلاسل تک اپنی بھی ہلا جاوے

اغلال=جمع غل بمعنی گلے میں ڈالنے کی زنجیر، طوق۔
سلاسل=زنجیر

خاموش رہیں کب تک زندان جہاں میں ہم
ہنگامہ قیامت کا شورش سے اٹھا جاوے

عاشق میں ہے اور اس میں نسبت سگ و آہو کی
جوں جوں ہو رمیدہ وہ توں توں وہ لگا جاوے

یہ ذہن و ذکا اس کا تائید ادھر کی ہے
ٹک ہونٹ ہلے تو وہ تہ بات کی پا جاوے

ذکا=تیزی طبع

۴۷۹/۱، ۴۷۹/۲ ہماری لغت نگاری کے افلاس کا یہ عالم ہے کہ اکثر لغات میں ''بے ڈھنگ'' درج نہیں۔ پلیٹس اور فیلن نے البتہ اسے لکھا ہے اور معنی دیئے ہیں ''نامناسب، گنوار، غیر تعلیم یافتہ''، وغیرہ۔ برکاتی نے بھی درج کیا ہے، اور معنی تقریباً وہی لکھے ہیں جو میں نے اوپر لکھے ہیں۔ ''اغلال'' بمعنی ''وہ زنجیر جو مجرموں، دیوانوں کے گلے میں ڈالتے ہیں''، مذکر ہے۔ لیکن اس کا واحد ''غل'' (اول مکسور) ان معنی میں تنہا نہیں استعمال ہوتا۔ (ملاحظہ ہو ۹/۱) ''سلاسل'' یوں تو ''سلسلہ'' بمعنی ''زنجیر'' کی جمع ہے، لیکن اردو میں واحد ہی استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ مونث ہے، اسی کا خیال رکھتے ہوئے مصرع ثانی میں ''اپنے بھی'' کی جگہ ''اپنی بھی'' کی قرأت تمام لوگوں نے اختیار کی ہے۔

مطلع بظاہر معمولی ہے، جو کچھ تازگی ہے وہ "بے ڈھنگ" میں ہے۔ ورنہ میر اس مضمون کو ۱۲۸/۳ پر بڑی خوبی سے برت چکے ہیں۔ ذرا غور کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ مطلع اور حسن مطلع مربوط ہیں۔ مطلعے سے ملائے بغیر حسن مطلع (یا زیب مطلع، دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں) کا مفہوم مکمل نہیں ہوتا کیونکہ حسن مطلع میں کوئی فاعل نہیں ہے۔ اگر مطلع کے دیوانے کو زیب مطلع کا فاعل نہ قرار دیں تو زیب مطلع بے فاعل اور نامفہوم رہا جاتا ہے۔ لہٰذا دونوں شعروں پر ساتھ ساتھ غور کرنا چاہئے (حسن مطلع پر مفصل بحث کے لیے غزل ۳۳۹ ملاحظہ ہو۔)

دونوں شعر ملا کر پڑھنے میں مضمون کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ یہ ساری دنیا بندی خانہ ہے، اور اس کے تمام باشندے دیوانہ ہیں۔ اسی باعث ان کو زندان جہاں میں قید کیا گیا ہے۔ لیکن یہ قید و بند صرف ہاتھ پاؤں، سر و گردن پر نہیں ہے، بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔ یہاں قیدیوں کو بولنے کی اجازت نہیں۔ یا پھر یہ قیدی اب اس قدر افسردہ اور مردہ ہو چکے ہیں، قید کی صعوبت اور شدت نے انھیں اتنا پست حوصلہ کر دیا ہے، کہ وہ منھ سے بولتے ہیں نہ سر سے کھیلتے ہیں۔ سارے بندی خانے پر موت کا سا سکوت طاری ہے۔ یہ تحیر عشق کا سکوت نہیں ہے، جس سے ہم ۲/۲۵۰ پر دوچار ہوئے تھے۔ یہ تھک ہار کر سو جانے کا بھی سکوت نہیں، جیسا کہ میر درد کے لاجواب، ڈرامائی شعر میں ہے۔

اٹھتی نہیں ہے خانۂ زنجیر سے صدا
دیکھو تو کیا سبھی یہ گرفتار سو گئے

میر کے زیر بحث اشعار میں تو ایسی مردنی آمیز، موت نما خاموشی ہے کہ اس کو توڑنے کی کوشش کے معنی گفتگو کرنا یا آہ و فغاں کرنا نہیں، بلکہ اپنی زنجیروں کو ہلانا اور بجانا ہے۔ ان قیدیوں پر خوف و ہراس، یا واماندگی حال کا یہ عالم ہے کہ جب وہ کہتے ہیں کہ ہم خاموش نہ رہیں گے تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ ہم دعا گو ہیں کہ کوئی بے ڈھنگ سا دیوانہ آ کر ہمارے طوق و زنجیر کو کھڑکھڑا دے۔ اب "بے ڈھنگ سا" دیوانہ کہنے کی معنویت بھی واضح ہوتی ہے، کہ کوئی تجربہ کار دیوانہ جو اس زنداں خانے کے اصول و ضوابط سے واقف ہوگا، وہ بولنے، یا زنجیر کھڑکھڑانے کی ہمت تو کرے گا نہیں۔ کوئی ایسا ہی اجڈ گنوار نو گرفتار ہو، جسے کچھ یہاں کے حالات نہ معلوم ہوں، وہ آئے تو زنجیریں کھڑکھڑانے کی ہمت کرے۔

اب دوسرے شعر کے مصرع ثانی پر مزید غور کریں۔ ''ہنگامہ قیامت کا'' کے دو معنی ہیں۔ اول تو یہی کہ متکلم کی نظر میں یہی ذرا سی زنجیروں کی کھڑکھڑاہٹ ہی قیامت کا ہنگامہ ہے۔ یعنی ذہنی اور جسمانی پژمردگی اور ہمتوں کی پستی کے باعث ذرا سا شور بھی ہنگامۂ محشر کا حکم رکھتا ہے۔ دوسرے معنی یہ کہ نیا دیوانہ جب شور بلند کر کے خاموشی کو شکست دے گا تو پرانے دیوانوں کی بھی ہمت کھلے گی۔ وہ آواز و غلغلہ بلند کریں گے۔ جن میں طاقت ہوگی وہ اٹھ کھڑے ہوں گے۔ اس طرح صحیح معنی میں قیامت یعنی حشر (مردوں کا قبر سے اٹھنا اور باہر نکل آنا) کا منظر قائم ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے ''اٹھا جاوے'' اور ''قیامت'' میں ضلعے کا ربط بھی ہے۔

''شورش سے'' کے بھی کئی معنی ہیں۔ (۱) اپنی شورش سے، اپنی بغاوت سے۔ ''شورش'' کو بغاوت کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ (۲) اپنے سر کی شورش، اپنے جنون کے ذریعہ۔ (۳) شور و غل کے ذریعہ۔

اگر ان شعروں کو دنیا میں انسانی ہستی اور زندگی کی تمثیل سمجھیں (اور یہ بالکل مناسب بھی ہے، کیونکہ دوسرے شعر میں زندان جہاں کا ذکر ہے) تو انھیں پورے نظم کائنات و حیات پر تنقید بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور انسانی المیے کی داستان بھی، کہ ہم اس دنیا میں جینے کے لئے مجبور ہیں اور صدائے احتجاج بھی اٹھانے کا اختیار، یا اس کی ہمت نہیں رکھتے۔ ہم ان دیوانوں کی طرح ہیں جنھیں غل و زنجیر میں کس کر زندان میں ڈال دیا گیا ہے، اور جن کا حال اب اتنا زبوں ہے کہ زنجیر کھڑکھڑانے (یعنی دیوانگی کا معمولی اظہار کرنے) کے لئے بھی انھیں کسی نو گرفتار دیوانے کا انتظار رہتا ہے۔

۴۷۹/۳ یہ شعر معنی اور مضمون کے اعتبار سے ایسا کرشمہ ہے کہ اگر اس کی بندش ذرا سست نہ ہوتی تو بڑے سے بڑے شاعروں کے یہاں بھی اس رتبے کا شعر نہ ملتا۔ معشوق کو آہوے وحشی، یا ایسے آہو سے استعارہ کرنا جو اپنے مالک (=منظور نظر عاشق) کے سوا سب سے وحشت کرتا ہے، مشرق و مغرب دونوں کی کلاسیکی شعری روایت میں عام ہے۔ چنانچہ ٹامس وائٹ (Thomas Wyatt) متوفی ۱۵۴۲ کے ایک مشہور اور انتہائی خوبصورت سانیٹ کا ترجمہ پیش کرتا ہوں:۔

جو کوئی شکار کرنا چاہے، تو مجھے ایک غزال کی خبر ہے
لیکن افسوس کہ میرے لئے اب اس کا شکار ممکن نہیں
اس رنج فضول نے مجھے تھکا دیا، بے حد
کہ میں شکاریوں کے جھنڈ میں سب سے پیچھے ہوں۔

لیکن میں اپنی تھکی ہوئی جان کو کسی بھی طرح
اس غزال سے جدا نہیں کر سکتا... وہ تیز رفتار
مجھ سے بہت آگے ہے، اور میں نیم ہوش اس کے پیچھے ہوں۔
تو اب میں ترک تعاقب کرتا ہوں، کہ جال میں نسیم
کو بند کرنے کی کوشش فضول ہے۔ لیکن جو کوئی شائق شکار ہو
میں اس کا شک دور کر دوں کہ میری طرح
چاہے تو وہ بھی اپنا وقت کھوئے، ضائع ہو۔

الماس کے حروف میں، صاف صاف
اس کی بیاض گردن پر منقوش ہے
"مجھے ہاتھ نہ لگانا! میں اپنے خواجہ کی ہوں
اور پکڑنے والوں کے لئے میں وحشی ہوں،
اگرچہ نظر بظاہر میں پالتو ہوں۔"

اصل نظم کی کیفیت کو بیان کرنا مشکل ہے، چہ جائے کہ اس کا اردو ترجمہ، اس کی روح اور الفاظ دونوں کو کامیابی سے پیش کر سکے۔ لیکن یہ بات تو ظاہر ہے کہ اس نظم میں آہو (معشوق) اور شکاری (عاشق) کی مساوات میں آہو کا درجہ شکاری سے بہت بلند ہے۔ میر کے شعر میں بھی بظاہر یہی مساوات ہے، کہ عاشق بمنزلہ سگ ہے اور معشوق بمنزلہ غزال ہے۔ پھر غلاظت پسندی، خوں خواری، ہڈی اور آنتیں، چربی اور اس طرح کی ناپاک چیزوں سے اس کا شغف، اس کی جنسیت، وغیرہ خصائل کی بنا پر

کتے کو ہماری تہذیب میں بہت ادنیٰ قرار دیا گیا ہے۔ لیکن خاک نشینی، اپنے مالک سے وفاداری، گھر کے اندر مسکینی کے باعث عاشقوں نے خود کو معشوق کے کتے سے تشبیہ دینے سے گریز بھی نہیں کیا ہے۔ بلکہ میر نے معشوق کی گلی کے کتے سے برابری کو بھی فخر کی بات قرار دیا ہے۔

فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے

(دیوان ششم)

کسی فارسی شاعر نے عاشق/سگ کا مضمون بڑے پرلطف انداز میں بیان کیا ہے۔ یہاں سگ اصلی کتا بھی ہے اور متکلم/عاشق بھی ہے۔

سحر آمدم بہ کویت بہ شکار رفتہ بودی
تو کہ سگ نہ بردہ بودی بہ چہ کار رفتہ بودی

(میں صبح صبح تیری گلی آیا۔ تو شکار کے لئے گیا ہوا تھا۔
تو جب کتا ہی اپنے ساتھ لے نہ گیا تو بھلا کس کام
سے گیا تھا؟)

ان سب باتوں اور روائٹ کی غیر معمولی نظم کے باوجود زیر بحث شعر میں میر نے بعض کمال کی باتیں کر دی ہیں۔ نزاکت، نفاست، وحشت، حسن اور رم خوردگی کے باعث معشوق کو آہو کہنا اتنا ہی درست ہے جتنا خود کو بوجہ تیز رفتاری، ارادے کی مضبوطی، تعاقب میں استقلال کے باعث سگ کہنا۔ پھر کتے کے اعتبار سے ''لگا جاوے'' بھی بہت عمدہ ہے، کہ اس میں استقلال، تعاقب کا تسلسل اور جانور کے ''لاگو'' ہو جانے (یعنی خوں خوار ہو جانے) کے ساتھ عشق اور جنس کا اشارہ بھی ہے۔ لیکن شعر کا سطحی منظر نامہ جتنا بے ضرر اور عشق کے انہاک سے بھرا ہوا ہے، اس کا انجام (جو بیان نہیں ہوا، لیکن جس کا تصور نہایت آسان ہے) اتنا ہی خونیں، تشدد آمیز اور ہلاکت انگیز ہے۔ شکاری کتا جب غزال کو آ لے گا تو پھر غزال کا انجام خاک و خوں کے سوا کچھ نہ ہوگا۔ جب تک تعاقب جاری ہے، غزال کو سگ پر فوقیت ہے۔ لیکن جب تعاقب ختم ہوگا تو سگ کو فوقیت حاصل ہوگی۔ اس طرح، تعاقب کرنے والا کتا، جو قوت باصرہ یا شامہ یا سامعہ، یا ان تمام قوتوں کا استعمال کرتے ہوئے، پوری دل جمعی اور ارتکاز اور یک سوئی کے

ساتھ اپنے مقصود کے پیچھے لگا ہوا ہے، اسے عاشق کی مستقل مزاجی، پامردی، اور تندہی کی علامت بے شک کہہ سکتے ہیں۔ لیکن تعاقب کے انجام میں وہی جاں باز اور جانفشاں کتا، خون اور جارحیت (Violation) اور معصومیت کی بربادی کی علامت بن جاتا ہے۔ یعنی آہو بیک وقت علامت ہے حسن، رمیدگی، نزاکت اور بکارت کی، اور سفک دم، (جنسی) تشدد کا محکوم ہونے کی کیفیت، اور خاک و خون میں لتھڑے ہوئے صید کی بھی۔ اسی طرح شکاری کتا بہ یک وقت علامت ہے استقلال فی العشق، جستجوے مقصود میں پامردی، یک سوئی اور لگن کی شدت کی، اور خوں خواری، تباہی، جان پر جارحیت اور معصومیت کی بربادی کی بھی۔ ایسا سفاک شعر اور اجتماع ضدین کا یہ اسلوب، خود میر کے یہاں کہیں اور نہیں ملتا، دوسروں کا تو ذکر ہی کیا ہے۔

مصحفی نے البتہ میر کے شعر کی گویا شرح ایک غیر معمولی شعر میں لکھ دی ہے۔

وہ آہوے رمیدہ مل جائے تیرہ شب گر
کتا بنوں شکاری اس کو بھنبھوڑ ڈالوں

مصحفی نے میر کے شعر کو کھول دیا یعنی (Decode) کر دیا ہے، لیکن ایسا نہیں کہ ان کے یہاں سب کچھ سطح پر ہے۔ مشرق و مغرب دونوں کے عوام میں عقیدہ ہے کہ بعض لوگ رات کو جانور کا روپ دھار کر انسانوں اور جانوروں کے شکار کو نکلتے ہیں۔ انگریزی میں اس کا نام (Lycanthropy) ہے۔ انگلستان اور مغربی یورپ کے بعض ملکوں میں عقیدہ ہے کہ ایسے لوگ بھیڑیے کی شکل بنا لیتے ہیں اور انھیں (Werewolf) کہا جاتا ہے۔ مشرقی یورپ میں یہ عقیدہ کتے اور لکڑ بگھے کے بارے میں ہے اور انھیں (Werehound) اور (Werehyena) کہا جاتا ہے۔ جم کاربٹ (Jim Corbett) نے لکھا ہے کہ ہمارے ملک میں یہی عقیدہ شیر کے بارے میں ہے، اور کمایوں کی پہاڑیوں، جنگلوں میں یہ عقیدہ عام تھا کہ بعض شیر، جو شکاریوں کے مارے نہیں مرتے، دراصل انسان یا دیوتا ہیں جو شیر کا روپ دھار کر جنگلوں میں بغرض شکار گھومتے پھرتے ہیں۔ ایسے ہی ایک شیر کا ذکر کاربٹ نے اپنی کتاب ''مندر کا شیر'' (The Temple Tiger) میں کیا ہے۔ مصحفی کا متکلم/عاشق بلکہ معشوق/آہو بھی بالکل صاف صاف Lycanthropy کی مثال معلوم ہوتے ہیں۔

میر اور مصحفی کے شعروں میں جو مضمون ہے، اس کی صرف ایک اور مثال سے میں واقف

ہوں۔صائب کا شعر ہے۔

دلم بہ پاکی دامان غنچہ می لرزد
کہ بلبلاں ہمہ مستند و باغباں تنہا
(میرا دل غنچے کی پاک دامانی کے بارے
میں لرز رہا ہے، کیونکہ بلبلیں سب کی سب
مست ہیں اور باغباں اکیلا ہے۔)

اس شعر کی شدید ڈرامائی کیفیت، اس کی فضا میں خوف و دہشت وخطرہ (Menace) کا رنگ، اس کا ایجاز بیان، ان چیزوں کی وجہ سے میر و مصحفی کے شعر اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے ہیں۔لیکن میر کے شعر میں زیر سطح جو خوف ناکی اور جو المیہ ہے، اور مصحفی کے یہاں Lycanthropy کا جو نادر پہلو ہے، ان کی باعث میر و مصحفی کے اشعار کچھ کم دہشت ناک نہیں۔اور شکاری کتے کے مضمون میں نئی ایجاد کا اعزاز تو میر کو ہے ہی۔ایسے شعروں کی روشنی میں میرا یہ عقیدہ اور مستحکم ہو جاتا ہے کہ کلاسیکی غزل کا مطالعہ ذہنی تحفظات کو ترک کئے بغیر ممکن نہیں۔کیونکہ ہمارے بزرگ تو بہر حال شعر کہتے وقت ان تحفظات میں بند نہ تھے خواجہ منظور حسین مرحوم جیسے لوگ اس بات سے آگاہ نہ ہونے کے باعث غزل کے اشعار کی تاویل طویل کرنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔بھلا جو لوگ ایسے شعر غزل میں کہہ دیتے ہوں انھیں انگریزی کی برائی کرنے کے لئے معشوق کے گورے پن، اور سکھ کی برائی کرنے کے لئے معشوق کی زلف دراز جیسی ٹیٹوں کی آڑ لگانے کی کیا ضرورت تھی؟ عسکری صاحب اس حقیقت سے آگاہ تھے، اسی لئے انھوں نے خواجہ صاحب مرحوم سے ان کی زندگی ہی میں سختی سے اختلاف کیا۔خواجہ منظور مرحوم کے خیالات پر مزید بحث کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۵۶۔

۴/۴۷۹ معشوق کا ذہین ہونا، یا عاشق کا مدعا سمجھنے میں تیز ہونا، یہ مضمون نیا نہیں ہے۔میر نے اس میں دو خوبیاں مزید پیدا کی ہیں۔ایک تو یہ کہ معشوق کی تیزی ذہن اور روشنی طبع تائید غیبی یا عطیۂ خداوندی ہے۔گویا حسن کی طرح ذہانت اور ذکاوت بھی معشوق کا حصۂ ازلی ہے۔دوسرا نکتہ یہ کہ جب وہ ہونٹ کے ہلتے ہی بات کی تہ کو پہنچ جاتا ہے تو پھر دیر کس بات کی ہے؟ وہ عاشق/متکلم کا مدعا سمجھ کیوں نہیں جاتا؟ اس کا

جواب یہ ہے کہ بوجہ رعب حسن، یا بوجہ اضطراب و بے ہوشی، یا بوجہ از خود رفتگی، متکلم کو معشوق کے سامنے یارائے لب کشائی نہیں۔ اگر عاشق منھ کھولتا تو معشوق بات کو فوراً سمجھ لیتا۔ اس معنی کی رو سے مصرع ثانی میں ماضی بول کر حال نہیں مراد لی ہے (جیسا کہ اردو میں عام ہے۔ مثلاً "اگر وہ آیا تو آپ سے ضرور ملے گا۔") بلکہ مصرع ثانی میں فعل کا صیغہ تمنائی ہے کہ اگر ہونٹ ذرا سا بھی ہل سکتے تو وہ میری بات (یعنی میرا اصل مدعا) فوراً سمجھ لیتا۔ "بات کی تہ پا جانا" یہاں بہت خوب ہے، کیونکہ اس میں اشارہ ہے کہ اصل بات (درخواست وصل، یا اظہار عشق) صاف صاف نہ کہی جائے گی، اشاروں کنایوں میں ادا ہوگی۔

"ذکا" بمعنی "ذکاوت" دلچسپ لفظ ہے، کہ اسی مادے (ذ ک و) سے ذکا (بالضم) بھی ہے، جس کے معنی ہیں "سورج۔" بات کی تہ کو پا جانے، معاملے کے روشن ہو جانے کے اعتبار سے یہاں "ذکا" بمعنی "سورج" پڑھنا بھی خوب ہے۔ "تائید ادھر کی ہے" بھی بڑا عمدہ روزمرہ ہے۔

۴۸۰

مرا شعر اچھا بھی دانستہ ضد سے
کسی اور ہی کا کہا جانتا ہے

۴۸۰/۱ حالی نے ''یادگار غالب'' میں لکھا ہے کہ ایک بار آزردہ کے سامنے کسی نے یہ شعر پڑھا۔

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

آزردہ نے بہت تعریف کی۔ چونکہ آزردہ بقول حالی غالب کا رنگ سخن پسند نہ کرتے تھے، اس لئے جن صاحب نے یہ شعر سنایا تھا انھوں نے جب یہ بتایا کہ یہ شعر تو غالب کا ہے جنھیں آپ ناپسند کرتے ہیں، تو آزردہ نے کہا کہ اس میں مرزا نوشہ کا کیا کمال ہے، یہ شعر تو خاص ہمارے انداز کا ہے۔ آزردہ کی ڈھٹائی ایک طرف، لیکن حالی نے یہ واقعہ دوبار لکھا ہے، ایک بار شعر کے ساتھ اور ایک بار بغیر شعر نقل کئے۔ حالی معتبر آدمی تھے، اس لئے ان کے بیان پر یقین کئے ہی بنے۔ ورنہ کسی معمولی غیر محتاط شخص کا یہ بیان ہوتا تو گمان گذر سکتا تھا کہ میر کا شعر دیکھ کر کسی نے من گڑھنت اڑا دی ہے۔ اس وقت تو یہی کہنا پڑتا ہے کہ ڈھیٹ، ناانصاف شخص کی نفسیات کی بہت خوب تصویر تو اس شعر میں ہے ہی، لیکن یہ بھی ایک طرح کا کشف ہی ہے کہ شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ واقعی رونما ہوئی۔ محمد حسین آزاد نے ذوق کے کشف کے بارے میں بہت سے واقعات ''آب حیات'' میں لکھے ہیں۔ آزاد نے دعویٰ تو نہیں کیا ہے، لیکن ان کا مافی الضمیر یہی ہے کہ ذوق کو صاحب کشف اور ولی اللہ سمجھا جائے۔ میں میر کے بارے میں ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتا، لیکن غالب کے شعر اور آزردہ کے ردعمل کا پس منظر اس شعر کی دلچسپی اور چرپرے پن میں اضافہ ضرور کرتا ہے۔

دیوان ششم

ردیف ی

۴۸۱

زمیں اور ہے آسماں اور ہے ۱۲۷۰
تب آنا فآنا سماں اور ہے

نہ وے لوگ ہیں نہ اجماع وہ
جہاں وہ نہیں یہ جہاں اور ہے

نہ ان لوگوں کی بات سمجھی گئی
یہ خلق اور ان کی زباں اور ہے

تجھے گو کہ صد رنگ ہو مجھ سے کیں
مری اور اک مہرباں اور ہے

ہوا رنگ بدلے ہے ہر آن میر
زمین و زماں ہر زماں اور ہے

۴۸۱/۱ مطلع میں کوئی خاص بات نہیں۔ اسے غزل کی صورت بنانے کے لئے رکھا گیا ہے۔ ''آسماں'' اور ''سماں'' کے قافیوں پر ''استاد'' قسم کے لوگ ایطائے خفی کا حکم لگائیں گے۔ لیکن جیسا کہ ہم غزل ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۵ وغیرہ پر دیکھ چکے ہیں، میر نے ایسے قافیوں کو بے تکلف روا رکھا ہے۔ غالب تک کے یہاں ''آساں'' اور ''انساں'' کی مثال موجود ہے۔ لیکن بعض ''استاد لوگ''، جنھیں روح شعر سے کوئی مس نہیں، اور جن کی دوکان کی رونق کج بحثی اور بد مذاقی سے ہے، یہی کہے جائیں گے کہ ''پرانے اساتذہ'' کا حکم ہے کہ ''سماں'' اور آسماں'' میں ایطائے خفی ہے۔ ہماری شاعری میں غیر ضروری قید و بند کا آغاز انیسویں صدی کے ربع آخر میں حالی وغیرہ کے ردعمل میں شروع ہوا، کہ اگر شاعری اسی کا نام ہے کہ برکھارت اور حب وطن پر نظمیں کہی جائیں، تو ہماری طرف سے استادی کا معیار یہ ہے کہ شاعری کو بطور ''فن'' اور بھی سخت اور تغیر نا پذیر بنا دیا جائے۔ یعنی نئے خیالات سے محفوظ رہنے کا طریقہ یہ ہے کہ اپنے دائرے کو اور بھی تنگ کر لیا جائے۔

اب میر کے مطلع کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ ''آناً فاناً'' (بروزن فعلن فعولن) دلچسپ ہے، کیونکہ یہ عربی تلفظ کے مطابق ہے۔ اردو میں بروزن فعلن فعلن بولتے بھی ہیں اور لکھتے بھی ہیں، یعنی آنا فانا، لیکن میر نے اور جگہ بھی آناً فاناً ہی لکھا ہے۔

نیا آناً فاناً اس کو دیکھا
جدا تھی شان اس کی ہر زماں میں

(دیوان دوم)

زیر بحث مطلع پر دیوان دوم کے شعر کا کچھ اثر یقیناً ہے۔ لیکن مطلع میں بات مبہم رکھی ہے۔ بظاہر نشے کی سی کیفیت کا تذکرہ ہے، یا پھر مراقبے کے عالم کا حال ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی شعر میں وہ زور نہیں جو حسن مطلع میں ہے۔ دیوان دوم کا شعر بظاہر سورۂ رحمٰن کی آیت کل یوم ھو فی شان کے مضمون پر ہے۔ درحقیقت ایسا ہے نہیں۔ آیۂ شریفہ میں ''شان'' اپنے اصل معنی میں ہے۔ اس کا ترجمہ حضرت مولانا اشرف علی صاحب تھانوی نے یوں لکھا ہے: ''وہ ہر وقت کسی نہ کسی کام میں رہتا ہے۔'' این۔ جے داؤد نے یوں ترجمہ کیا ہے:

Every day some new task employs him.

میر کا شعر صوفیوں کے اس مضمون پر مبنی ہے کہ اللہ تعالیٰ کا کوئی اسم کبھی معطل نہیں ہوتا۔ کائنات ہر وقت فنا ہوتی اور پھر وجود میں آتی رہتی ہے۔ زیر بحث مطلعے میں بدلتے ہوئے واردات اور دل پر گذرنے والے (یا چشم تخیل میں پھرنے والے) نئے نئے معاملات کا ذکر ہے۔ یا ممکن ہے یہاں کسی ذہنی واردات کا ذکر ہو، مثلاً کسی Psychodelic تیز Drug کھا لینے کے بعد دماغ محسوس کرتا ہے کہ کوئی نئی دنیا ہمارے سامنے ہے۔ اگر ایسا ہے تو یہ شعر غیر معمولی ٹھہرے گا۔

۲/۴۸۱ ''اجماع'' کے معنی ہیں ''جمع ہونا'' فقہ میں ''اجماع ملت'' کے معنی ہیں ''کسی بات پر ملت اسلامیہ کا متفق ہو جانا۔'' حدیث پاک میں ہے کہ میری امت کبھی کسی بات پر غلط متفق نہ ہوگی لا یجتمع امتی علی الضلالۃ او کما قال رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم۔ لہٰذا بہت سے مسائل پر فیصلہ اجماع ملت کے حوالے سے ہوا ہے۔ شعر زیر بحث میں دونوں معنی مناسب ہیں۔ ایک تو یہ کہ اب ویسے لوگ نہیں رہ گئے جیسے پہلے زمانے میں تھے۔ اب اس طرح کے مجمع النفائس کہاں، لوگوں کا ویسا مجمع کہاں جیسا پرانے زمانے میں تھا۔ دوسرے معنی یہ کہ اب لوگوں کا کسی بات پر اتفاق اس طرح نہیں ہوتا جیسے گذشتہ دنوں میں ہوتا تھا۔ دوسرے مصرعے میں ایک عام سی بات کو (اب دنیا بدل گئی ہے) بڑے ڈرامائی لیکن انکشافی انداز میں کہا ہے (یعنی ڈرامے کا وہ انداز نہیں کہ کوئی شخص کسی کو مخاطب اور متوجہ کر کے کہے۔) ''جہاں'' کی تکرار سے کئی فائدے اٹھائے ہیں۔ اگر صرف یہ کہتے کہ ''جہاں وہ نہیں'' یا ''جہاں اور ہے''، تو محض زمانی اور حالی تغیر کا مفہوم ہوتا۔ (یہ) جہاں وہ (جہاں) نہیں یہ جہاں (کوئی) اور (جہاں) ہے، کہنے سے مراد یہ بھی نکلتی ہے کہ ہم/تم یا ہم سب اپنی مانوس دنیا سے اٹھا کر کسی اور ہی دنیا میں منتقل کر دیئے گئے ہیں۔ یا پھر تبدیلی کے مفہوم کو محض زمانی اور حالی تبدیلی سے زیادہ پر زور بنا کر کہا ہے کہ تبدیلی ایسی ہے گویا دنیا کی ماہیت ہی بدل گئی، اس کی مت ہی بدل گئی۔ گویا یہ دنیا وہ دنیا ہی نہیں جس میں ہم پیدا ہوئے تھے اور رہتے آئے تھے۔ موخر الذکر معنی میں تشبیہی کیفیت ہے۔ اول الذکر معنی میں استعاراتی کیفیت ہے۔ تشبیہ بعض اوقات استعارے سے زیادہ پر زور ہوتی ہے، کیونکہ استعارے کے مضمرات پر غور کرنا پڑتا ہے۔ تشبیہ اپنی بات صاف صاف کہہ دیتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ خود تشبیہ بعض اوقات استعارے کا سہارا لیتی ہے، کیونکہ استعارہ پوری زبان میں جاری ہے، اور طرح طرح کے بھیس

بدل کر متن میں در آتا ہے۔

شعر زیر بحث میں روزمرہ کا استعمال بھی بہت خوبی سے ہوا ہے۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ گذشتہ زمانے کے مقابلے میں اس زمانے کا ذکر ہے۔ لیکن فحوائے کلام میں ایسا ہے (اب نہ وہ لوگ ہیں، نہ وہ مجمعے) کہ صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ گذرے ہوئے زمانے کو موجودہ زمانے پر فوقیت دی گئی ہے۔ کمال فن یہ ہے کہ یہ امکان پھر بھی رکھ دیا ہے کہ شاید یہ سوتے جاگتے کا قصہ جیسی بات ہے، کہ متکلم کو واقعی اٹھا کر کسی اور زمانے یا کسی اور دنیا میں ڈال دیا گیا ہے۔ اقبال کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

شاید کہ زمیں ہے وہ کسی اور جہاں کی
تو جس کو سمجھتا ہے فلک اپنے جہاں کا

توقع تو نہیں کہ اقبال کو میر کا شعر معلوم رہا ہو، اور اقبال کا شعر ان کے نظام فکر سے بالکل ہم آہنگ بھی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ میر کے شعر کے مضمرات میں اقبال کا شعر بھی شامل ہے۔

''اجماع'' کے ایک معنی ''عزم کرنا'' بھی ہیں۔ یہ معنی اردو میں نہیں دیکھے گئے، لیکن زیر بحث شعر میں یہ معنی لگائے جائیں تو ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ اب لوگوں میں وہ عزم نہیں۔ اس سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اس زمانے کے لوگوں میں معشوق کے لئے عزم نہیں، لوگوں کے دل بجھے ہوئے ہیں۔ ان میں عزم کی کمی ہے۔ صائب نے عزم سفر اور سودائے عشق کو ایک ساتھ باندھا ہے۔

ہم چو عزم سفر ہند کہ در ہر دل ہست
رقص سودائے تو در ہیچ سرے نیست کہ نیست
(کوئی سر ایسا نہیں جس میں تیرا سودا رقصاں نہ
ہو، جیسے ہندوستاں کے لئے عزم سفر، کہ ہر دل
میں ہے۔)

اردو میں ''اجماع'' کو ''خاطر'' اور ''طبیعت'' کے ساتھ ''جمعیت، اطمینان، یکسوئی'' کے معنی میں البتہ بولتے ہیں۔ یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں، کہ اب لوگوں میں وہ جمعیت خاطر نہیں رہ گئی۔

۴۸۱/۳ بظاہر یہ شعر ۴۸۱/۱ سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایسا ہے نہیں، کیونکہ شعر کثیر المعنی ہے، اور

گذشتہ سے مربوط کرنے پر اس کے معنی محدود ہو جائیں گے۔ ایک معنی تو یہ ہیں کہ ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی یعنی زور اس بات پر ہے کہ ان لوگوں کی بولی، طور طریقے، ہم لوگوں سے مختلف ہیں۔ اور جو لوگ مختلف ہوتے ہیں وہ برے یا کم تر سمجھے جاتے ہیں۔ تہذیبوں کا عام طریقہ ہے کہ جو رسوم و رواج اپنے مقامی رسوم و رواج سے مختلف ہوتے ہیں، انھیں برا سمجھا جاتا ہے۔ ہر تہذیب اپنے اقدار کو مطلق درست سمجھتی ہے۔ لہٰذا اگر ان لوگوں کی بات ہماری سمجھ میں نہ آئی، تو اس میں قصور انھیں لوگوں کا ہے۔ ''خلق'' بمعنی ''لوگ'' تو ہے ہی، لیکن اس میں ''خلقت'' (بمعنی پیدائش، لہٰذا طینت، فطرت) کا بھی اشارہ ہے۔ یعنی یہ لوگ ہم سے مختلف پیدا کئے گئے ہیں۔ لہٰذا اگر ہم نے ان کی بات نہ سمجھی تو کچھ عجب نہیں۔ ان لوگوں کی بناوٹ ہی اور ہے، یہ شاید کسی اور اصول کے تحت تخلیق کئے گئے ہیں۔ ہمیں ان لوگوں سے کیا لینا دینا۔

مندرجہ بالا معنی کی رو سے ''ان لوگوں کی بات نہ سمجھی گئی'' کے معنی ہیں ''ان لوگوں کی بات سمجھ میں نہ آئی۔'' اردو میں فعل مجہول کا استعمال کم ہوتا ہے، اور اس میں بھی اکثر براہ راست معروف کا مفہوم ہوتا ہے۔ حسن کلام کے لئے معروف کی جگہ مجہول لکھ دیتے ہیں۔ مثلاً غالب نے تفتہ کے نام لکھا ہے (اگست ۱۸۵۰) ''یہ واسطے تمھارے معلوم رہنے کے لکھا گیا ہے''۔ یہاں معنی یہ ہیں کہ ''میں نے یہ باتیں تمھاری معلومات کے لئے لکھی ہیں۔'' اسی طرح، میر کے مصرع اول کو بھی صیغۂ معروف کے معنی میں قرار دے کر یہ مفہوم نکال سکتے ہیں کہ ان لوگوں کی باتیں ہی سمجھ میں آنے کے قابل نہ تھیں۔

دوسرے معنی کی رو سے قصور سننے والوں کی فہم کا ہے، کہ انھوں نے نو وارد لوگوں، یا اجنبی لوگوں، یا نئی بات کہنے والوں کی بات سمجھی نہیں۔ نہ انھوں نے کوشش کی کہ ان کی باتیں سمجھ سکیں، اور نہ وہ اس بات کو سمجھ پائے کہ یہ لوگ کسی اور ملک یا تہذیب یا طرز فکر کے لوگ ہیں۔ ان کی بات سمجھنے کے لئے کوشش یا خاص تیاری کی ضرورت ہے۔ ان معنی کی رو سے تاثر کچھ ایسا بنتا ہے کہ وہ لوگ جن کی بات نہیں سمجھی گئی، کوئی خاص پیغام لائے تھے، یا ان کے پاس کوئی خاص علم یا عقل کی دولت تھی۔ ان کی بات نہ سمجھنے والوں نے اس پیغام یا علم یا عقل کی بات حاصل کرنے کا موقع کھو دیا۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے۔

سوار دولت جاوید بر گذار آمد
عنان او نہ گرفتند از گذار برفت

(دولت جاوید کا سوار شارع عام پر آیا۔
لوگوں نے اس کی عنان نہ پکڑی۔ وہ
آگے بڑھ گیا۔)

اوپر جو معنی بیان کیے گئے ان کی روشنی میں غالب اور حالی کے شعر پڑھیں۔ غالب ۔

بیاورید گر ایں جا بود زباں دانے
غریب شہر سخن ہاے گفتنی دارد

(اگر یہاں کوئی زباں داں ہو تو اس کو
بلواؤ۔ شہر میں ایک اجنبی ہے اور اس کے
پاس کہنے کی کچھ باتیں ہیں۔)

غالب پر میر کا پرتو ہے، اور غالب کا سایہ حالی پر ہے ۔

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

یہ مضمون میر نے بھی کئی بار بیان کیا ہے۔ مثلاً ۔

رہی نہ گفتہ مرے دل میں داستاں میری
نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

(دیوان اول)

کس کس ادا سے ریختے میں نے کہے ولیک
سمجھا نہ کوئی میری زباں اس دیار میں

(دیوان سوم)

میر کے زیر بحث شعر میں دونوں معنی کی رو سے ہلکی سی تلخی اور مایوسی ہے۔ اور اگر یہ فرض کریں کہ معنی اول کا متکلم عاشق ہے، تو اور ایک پہلو پیدا ہوتا ہے۔ عاشق کے سامنے لوگوں نے کچھ شرطیں رکھیں، یا اس سے کچھ مطالبے کیے۔ مثلاً شرط یہ رکھی کہ اگر تم عشق ترک کر دو تو ہم تمھیں بہت دولت دیں گے۔ یا اگر شہر میں رہنا منظور ہے تو عشق ترک کر دو۔ یا مطالبے کچھ اس طرح کے کیے کہ تم معشوق کا نام

لینا چھوڑ دو، یا تم معشوق کی گلی میں جانا چھوڑ دو۔ اس پر عاشق اپنے دل میں کہتا ہے کہ یہاں کے لوگ کسی اور مٹی کے بنے ہیں، ان کی زبان ہی کچھ اور ہے۔ خدا معلوم یہ کیا کہہ رہے ہیں، میری سمجھ میں تو کچھ آیا نہیں۔ ان معنی کی رو سے شعر میں تلخی اور زیادہ ہو جاتی ہے، اور عاشق بطور اجنبی اور غیر (Outsider) کا کردار مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

۴/۴۸۱ شعر کا مخاطب معشوق بھی ہو سکتا ہے، کوئی عام شخص بھی، اور کوئی برسر اقتدار شخص، مثلاً کوئی حاکم وغیرہ بھی۔ مصرع ثانی کے ابہام کی وجہ سے کئی معنی ممکن ہیں۔

(۱) ایک اور مہربان (شخص) ہے جو میرا مخالف ہے۔ یہاں ''مہربان'' طنزیہ ہے۔ ''مری اور ہونا'' بھی طنزیہ ہو سکتا ہے، جس طرح ''مہربان'' طنزیہ ہے۔ یا پھر یہ ''طرف ہونا'' کا ترجمہ ہو سکتا ہے۔ ''طرف ہونا'' کے بھی دونوں معنی درست ہیں۔ (۱) مخالف ہونا، مقابل ہونا، جھگڑنا اور (۲) عام معنی، یعنی ساتھ ہونا، ہم خیال ہونا۔ ''اک مہرباں اور ہے'' کے بھی دو معنی ممکن ہیں۔ (۱) ایک مہربان مزید ہے، یعنی تم تو ہو ہی، لیکن ایک اور شخص بھی ہے۔ (۲) ایک شخص جو تم سے بھی زیادہ مہربان ہے۔ ''مہربان'' کے دونوں معنی ہر صورت میں برقرار رہتے ہیں۔

(۲) تم میرے ہزار مخالف ہو، لیکن میرا ایک مہربان اور ہے (جو تم پر، تمھاری تمام دشمنی پر، بھاری ہے۔)

(۳) اے مہربان! میری طرف ایک اور شخص ہے۔ یہاں ''طرف'' کے دونوں معنی ممکن ہیں۔

(۴) ''مہربان'' کو طنزیہ فرض کرنے سے ایک معنی اور نکلتے ہیں، کہ تم کو مجھ سے ہزار کینہ ہو، لیکن پھر بھی میرا ایک دشمن اور بھی ہے۔

مصرع اولیٰ میں بھی ''صدرنگ'' دلچسپ ہے۔ ''رنگ'' بمعنی ''طرح'' کے اعتبار سے ''صدرنگ'' کے معنی ہوئے ''سوطرح۔'' یعنی تم چاہے طرح طرح سے مجھ سے دشمنی کرو۔ اگر ''صدرنگ'' کے معنی ''سورنگوں والا'' لیا جائے (ملاحظہ ہو ۴/۲۸۹) تو مراد ہوئی ''ایسی دشمنی جس کے سورنگ ہوں۔'' اگر ''صدرنگ'' کو خطابیہ قرار دیں تو معنی ہوئے ''اے (معشوق) صدرنگ'' یعنی ''اے وہ جو صدرنگ''

ہے، نئی نئی شان اور نئے نئے روپ والا ہے۔

''کیں بمعنی ''کینہ'' بھی ہے، اور بمعنی ''جنگ، دشمنی'' بھی۔ غرض کہ اس شعر میں ہر لفظ معمول سے زیادہ معنی دے رہا ہے۔ پھر معنی کے اعتبار سے شعر کا لہجہ بھی بدلتا ہے۔ اگر ''مہربان'' طنزیہ ہے، تو لہجے میں ایک مایوسی، کچھ تلخی، اور نظام عالم میں انصاف کی کمی کا تھوڑا سا شکوہ ہے۔ یعنی مخاطب (معشوق یا کوئی شخص) دشمنی میں کیا کم تھا، اور میری برائی میں کون سی کمی کر رہا تھا کہ ایک اور دشمن میرے بر سر کیں ہوا۔ ایک چینی کہاوت ہے کہ اگر تمھارے نو سو ننانوے دوست ہیں اور ایک دشمن، تو بھی تمھارا وہ دشمن تمھیں ہر جگہ دکھائی دے گا۔ کچھ ایسا ہی عالم اس شعر میں ہے۔ اگر ''مہربان'' اپنے اصل معنی میں ہے، تو شعر کے لہجے میں درویشانہ اعتماد، توکل علی اللہ، اور عزم و وقار ہے۔

ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ دوسرا شخص کون ہے جو متکلم کا دشمن ہے؟ یعنی ایک دشمن تو وہی شخص ہے جس سے خطاب کیا جا رہا ہے۔ اور دوسرا وہ جس کا تذکرہ مصرع ثانی میں ہے۔ تو وہ دوسرا دشمن کون ہے؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ دوسرا دشمن قضا و قدر، آسمان، دوست نما دشمن، کوئی بھی مخالف، ہو سکتا ہے۔ یا اگر مصرع اولیٰ کا مخاطب معشوق نہیں، بلکہ موخر الذکر کی طرح کی کوئی ہستی ہے، تو مصرع ثانی میں دشمن معشوق ہو سکتا ہے۔ غرض عجب رنگا رنگ امکانات ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کائنات میں انسان پھر ایک اجنبی یعنی غیر (Outsider)، اور غیر قوتوں کا ہدف معلوم ہوتا ہے۔ میر نے حسب معمول روا روی میں گہری بات کہہ دی ہے۔ انسانی المیے کا نچوڑ اس شعر میں آ گیا ہے۔

۲۸۱/۵ ''ہوا کا رنگ بدلنا'' لغات میں نہیں ملا۔ ''آصفیہ'' میں ''ہوا کا رنگ رنگ دیکھنا'' ضرور درج ہے۔ یوں اس کا اندراج کچھ ایسا ضروری بھی نہیں، کہ ''ہوا'' بمعنی ''زمانہ، وقت'' اور ''رنگ'' بمعنی ''کیفیت، حالت'' عام ہے۔ لیکن جب ''ہوا پھرنا''، ''ہوا کا رخ بدلنا'' وغیرہ درج ہو سکتے ہیں تو ''ہوا کا رنگ بدلنا'' بھی شمول کا حق رکھتا ہے۔ میر اسے پہلے بھی باندھ چکے ہیں۔

ہے آگ کا سا نالۂ کاہش فزا کا رنگ
کچھ اور صبح دم سے ہوا ہے ہوا کا رنگ

(دیوان دوم)

شعر میں معنی کی کوئی خاص خوبی نہیں، سوائے اس کے کہ زمین و زماں دونوں ہوا کے رنگ کے ساتھ بدلتے ہیں۔ یا یہ کہ زمین نہ زماں ہر آن بدلتے ہیں، اس کی خبر ہمیں ہوا کے بدلتے رنگ سے ملتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ زمین بھی ہر لحہ بدلتی ہے، اور زماں بھی ہر لحہ بدلتا ہے۔ یعنی زمان نہ صرف اپنے گذرنے کے باعث بدلتا رہتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہراقلیطس کا قول میر کو ضرور معلوم ہوگا کہ ہم ایک ہی ندی میں دوبارہ قدم نہیں رکھتے۔ (اس سلسلے میں ۱/۲۴۳ ملاحظہ ہو۔) زماں کا ہر زماں بدلنا بھی خوب روزمرہ ہے۔ لیکن شعر کی اصل قوت اس کی شورانگیزی اور کیفیت میں ہے۔ اگر اس شعر کو عالم اور نظم عالم پر رائے زنی قرار دیں تو یہ شورانگیز ہے اور اگر اسے تبدیل حال اور انسانی زندگی کے ضعیف البیان ہونے کے مضمون پر مبنی قرار دیں تو کیفیت کا پلہ بھاری ہے۔ رنگ ہوا پر مزید اشعار کے لئے ملاحظہ ہو ۱/۳۶۳۔

جناب حنیف نجمی نے مطلع کیا ہے کہ ''زماں'' کے ایک معنی ''آسماں'' بھی ہیں اور ''غیاث'' کے حوالے سے انھوں نے لکھا ہے کہ جب ''زماں'' بمقابلہ ''زمین'' آئے تو وہاں ''زماں'' کے معنی آسمان ہوتے ہیں۔ اس نکتے کی روشنی میں شعر مزید معنی خیز اور شورانگیز ہو جاتا ہے۔ جناب نجمی کی نکتہ سنجی لائق داد ہے۔

۴۸۲

۱۲۷۵ ویرانی بدن سے مرا جی بھی ہے اداس
منزل خراب ہووے تو مہمان کیا رہے

۴۸۲/۱ یہاں غالب کا شعر یاد آنا لازمی ہے۔

ہر یک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسد
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

غالب کے شعر میں جنگل کی اداسی کا مضمون تازہ ہے اور کیفیت سے بھرپور بھی۔ عام طور پر غالب کے یہاں کیفیت کم کم ہے۔ وہ تجرید کے شاعر ہیں، اور تجرید میں کیفیت بہت کم ہوتی ہے۔ محولہ بالا شعر میں کیفیت کے ساتھ دعویٰ اور دلیل نے بھی خوب رنگ پیدا کیا ہے۔ دلیل اگرچہ موضوعی (Subjective) ہے، لیکن جذباتی اثر (= کیفیت) سے اس قدر بھرپور ہے کہ اس بات کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ میر کے زیر بحث شعر میں دلیل مکمل اور معنی خیز ہے۔ ''منزل'' بمعنی ''اترنے، ٹھہرنے کی جگہ'' بھی ٹھیک ہے، اور ''منزل'' بمعنی ''گھر، رہنے کی جگہ'' بھی ٹھیک ہے۔ پہلی صورت میں ''رہے'' کے معنی ہوں گے ''قیام کرے، ٹھہرے (سرائے میں۔)'' دوسری صورت میں معنی ہوں گے ''رہنا پسند کرے، مزید رکنا پسند کرے (گھر میں۔)'' دونوں صورتوں میں ''مہمان'' کا استعارہ بھی بالکل درست ہے۔ پہلی صورت میں معنی ہوں گے کہ جسم ایک مہمان سرا ہے۔ مہمان (جی، میرا دل، معشوق) یہاں چند دن ٹھہرنے کی نیت سے آیا تھا۔ لیکن یہ مہمان سرا اس قدر ویران ہو چکی ہے کہ مہمان اس میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا۔ اب اگر ''مہمان'' بمعنی ''دل''، ''جی'' ہے، تو مراد یہ ہوئی کہ میرا دل/ جی ٹھہرتا نہیں۔ قرار نہیں پاتا۔) اور قرار پائے/ٹھہرے بھی تو کیسے، جب بدن اتنا ویران ہو چکا ہے کہ اس میں ٹھہرنے کی جگہ نہیں۔ ان معنی کی رو سے جی ٹھہرنا = قرار پانا کو لغوی معنی دے کر استعارۂ معکوس پیدا کیا ہے۔ دوسرے معنی یہ نکلے کہ جی اب جا

رہا ہے (جان نکلی جارہی ہے) کیونکہ بدن اتنا ویران ہو چکا ہے، کہ جان، جو بہر حال عارضی چیز ہے (جسم میں مہمان کی طرح ہے) ایسے اجڑے ہوئے گھر میں مزید رہنا پسند نہیں کرتی۔

اگر ''ہووے'' کو ''ہورہی ہو'' / ''ہو جائے'' کے معنی میں لیں تو مفہوم یہ نکلا کہ جب بدن کی بستی خراب ہورہی ہو یا کسی باعث (مثلاً لوٹ مار، تاراج وغیرہ) خراب ہو جائے تو اس میں مہمان کہاں سے آکر رہے گا؟

اگر ''جی'' کو مہمان نہ فرض کریں، بلکہ جی اداس ہونے کو محض طبیعت کی اداسی، اور عام نفسیاتی صورت حال فرض کریں، تو ''مہمان'' بمعنی ''معشوق'' یا بمعنی ''جان'' بہتر ہوگا۔ یعنی میں اداس ہوں کہ اس اجڑے گھر میں معشوق کیا آکر ٹھہرے گا۔ یا پھر ایسے اجڑے بدن میں میری جان بھلا کیوں رہنا پسند کرے گی؟

اگر اس مفہوم پر زور دیں کہ ''بھلا مہمان ایسے اجڑے گھر میں کیوں رہیں / رہے؟'' تو مراد یہ بنتی ہے کہ ایسے گھر میں مہمان تو کیا، لیکن غیر لوگ، شیطان، اجنبی لوگ، اپنا قبضہ غاصبانہ جمانے والے، رہ جائیں تو رہ جائیں۔ لہٰذا بدن جب اجڑ جائے تو اس میں کسی مطبوع مہمان کے آنے یا ٹھہرے رہنے کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ ان معنی کی رو سے مصرع اولیٰ میں ''مرا جی بھی ہے اداس'' زیادہ معنی خیز ہو جاتا ہے کہ بدن ''سنسان، اداس تو ہے ہی، میرا جی بھی اداس ہے کہ ایسے گھر میں اب کون ٹھہرے گا۔

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ''ویرانی بدن'' سے کیا مراد ہے؟ ''ویرانی'' کے ایک معنی ''اداسی، بربادی، ابتری'' بھی ہیں۔ اسی طرح ''اجڑی صورت''، ''اجڑا چہرہ'' ایسی شکل صورت کو کہتے ہیں جو یا تو اپنا حسن کھو چکی ہو، یا جو بناؤ سنگار سے عاری، اداس اداس ہو۔ ''اجڑا ہوا بدن'' یا ''ویران بدن'' لغات میں نہیں ملا، لیکن عادل منصوری نے ہمارے زمانے میں بڑی خوبی سے لکھا ہے۔

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

لہٰذا ''ویران بدن'' کے معنی ہوئے ایسا بدن جو اپنی شادابی، قوت اور شان کھو چکا ہو۔ چونکہ میر نے ''ویرانی بدن سے'' کہا ہے، اس لئے کنایہ تبدیل حال کا ہے۔ یعنی بدن پہلے تو قوت اور حرکت سے، حسن اور خوبی سے بھرا ہوا تھا، لیکن اب ویران ہو گیا ہے۔ ویرانی کی وجہ عشق کے شدائد ہو سکتے ہیں، مرور ایام ہو سکتا ہے،

کوئی خاص واقعہ ہوسکتا ہے جو بدن کو ویران کر گیا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اگر چہ میر کا شعر غالب کے منقولہ بالا شعر کے مقابلے میں بظاہر بہت زرق برق نہیں رکھتا، لیکن معنی کے لحاظ سے غالب کے شعر سے زیادہ عمیق ہے۔ ہاں یہ ان چند شعروں میں سے ضرور ہے جہاں غالب کا شعر بہ لحاظ کیفیت میر کے شعر پر بازی لے گیا ہے۔

مہذب لکھنوی کی کتاب ''دور شاعری'' کا مرکزی کردار ایک استاد ہیں جو اپنے ہم نشینوں اور ہم صحبتوں کو باتوں باتوں میں شعر وسخن کے نکات بتایا کرتے ہیں۔ استاد کا کردار بہت دلکش اور باوثوق ہے، لیکن کبھی کبھی وہ چوک بھی جاتے ہیں۔ چنانچہ ایک نشست میں انھوں نے مندرجہ ذیل شعر سنایا (اپنا نہیں، کسی اور کا) اور اس کی بہت تعریف کی۔

نکلی ہے تن سے جان حزیں دل اداس ہے
وہ کارواں لٹا ہے کہ منزل اداس ہے

انھوں نے مصرع ثانی میں لفظ ''وہ'' کے زور کا بطور خاص ذکر کیا، کہ یہ ایک لفظ یہاں پورے پورے شعروں پر بھاری ہے۔ ''وہ'' کے زور میں تو کوئی شک نہیں۔ لیکن استاد نے یہ بات واضح نہیں کہ اس شعر پر میر کے (زیر بحث) شعر کا پرتو بالکل واضح ہے، اور شاعر کی عدم احتیاط کے باعث یہ شعر دولخت ہو گیا ہے۔ مصرع اولیٰ میں کہا کہ بدن سے جان نکل گئی اور اس کے فراق میں دل اداس ہے۔ لیکن مصرع ثانی سے معلوم ہوا کہ جان کی منزل دل تھا اور جان مثل کارواں تھی۔ گویا جان ابھی تن تک پہنچی نہ تھی کہ تن سے نکل گئی۔ ظاہر ہے کہ یہ بالکل مہمل ہے۔ الگ الگ دونوں مصرعے اچھے ہیں، اور مصرع ثانی تو یقیناً بہت عمدہ ہے۔ لیکن موجودہ صورت میں شعر دولخت ہے، کہ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ باتیں ہیں، اور ان کا ربط قائم نہیں کیا، اور نہ بصورت موجودہ یہ ربط قائم ہوسکتا ہے۔ میر نے اسی غزل میں اسی مضمون کو دوسرے پہلو سے باندھا ہے۔ ان کا شعر دلیل اور ربط کی پختگی کے لئے مثال کا کام کرسکتا ہے۔

حال خراب جسم ہے جی جانے کی دلیل
جب تن میں حال کچھ نہ رہے جان کیا رہے

۴۸۳

نہیں جو دیکھا ہے ہم نے اس کو ہوا ہے نقصان جان اپنا
ادھر نہ دیکھے ہے وہ کبھو تو نگہ کا اس کی مگر زیاں ہے

۴۸۳/۱ یہ مضمون بالکل نیا ہے کہ معشوق کی شرم وحیا، یا تغافل، کے سوا کوئی اور وجہ اس بات کی تلاش کی جائے کہ وہ عاشق کی طرف دیکھتا کیوں نہیں۔ دیکھئے پیرانہ سال پیر اک بحر مضمون میں کیسی کیسی غواصی کر رہا ہے، کہ مصرع ثانی میں کثرت سے نئی باتیں بھر دی ہیں۔ ہم نے معشوق کو نہیں دیکھا، تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری جان گھٹ گئی۔ یعنی ہماری قوت جانی میں کمی آئی یا ہماری عمر گھٹ گئی۔ لیکن معشوق جو ہماری طرف نہیں دیکھتا تو اس لئے کہ وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ کا زیاں ہوتا۔ اس کے حسب ذیل معنی ہیں:

(۱) ہم دیکھنے کے قابل نہیں ہیں، لہٰذا وہ دیکھتا تو اس کی نگاہ ضائع ہی جاتی۔
(۲) ہم اتنے برے ہیں کہ وہ ہمیں دیکھتا تو اس کی آنکھوں کو تکلیف پہنچتی۔
(۳) ہم اسے نہیں دیکھتے تو ہماری جان گھٹتی ہے، لیکن وہ ہمیں دیکھے تو اس کی نگاہ گھٹ جائے گی۔

پہلے معنی کے اعتبار سے ''نگاہ'' (Glance) ہے۔ دوسرے معنی کے اعتبار سے ''نگاہ'' بمعنی (Eye) ہے، اور تیسرے معنی کی رو سے ''نگاہ'' بمعنی (Power of sight) ہے۔ معمولی سے، سامنے کے لفظ کو اس طرح استعمال کر دینا کہ اس کے مختلف معنی بروے کار آجائیں، کمال فن اور کسے کہتے ہیں؟ لیکن مصرع ثانی میں ابھی کم سے کم ایک امکان باقی ہے، کہ بالکل مخالف معنی نکالیں۔ ہم دیکھنے کے قابل چیز ہیں۔ اگر وہ ہمیں نہ دیکھے تو یہ گویا اس کی آنکھوں کا نقصان ہوا، کہ وہ ایسی دولت نظارہ سے محروم رہ گئیں۔ نظارہ کو دولت کہتے ہی ہیں، اس لئے یہ معنی بھی پوری طرح ادا ہو رہے ہیں، اور ان معنی کے اعتبار سے ''زیاں''

بمعنی ''خسارہ'' بہت مناسب ہے۔

اس سے مشابہ مضمون دیوان ششم میں ہی عجب خشک اور لاتعلقی کے انداز میں لکھا ہے، گویا کوئی شخص رپورٹ لکھ رہا ہو۔

ہم نے نہ دیکھا اس کو سو نقصان جاں کیا
ان نے جو اک نگاہ کی ان کا زیاں ہوا

ہاں اگر مصرع ثانی کو طنزیہ قرار دیں تو ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔

۴۸۴

مدت پاے چنار رہے ہیں مدت گلخن تابی کی
برسوں ہوئے ہیں گھر سے نکلے عشق نے خانہ خرابی کی

پاے چنار = مستعد ملازم،
گلخن تابی = بھٹی جھونکنا

جیتے جاگتے اب تک تو ہیں لیکن جیسے مردہ ہیں
یعنی بے دم ست بہت ہیں حسرت سے بے خوابی کی

تنگ خلق کیا ہے ہم کو آخر دست خالی نے
عالم میں اسباب کے ہے کیا شورش بے اسبابی کیا

۴۸۴/۱ مطلع معمولی ہے۔ اسے غزل کی شکل قائم کرنے کے لئے یہاں رکھ لیا ہے۔ البتہ ''پاے چنار'' /''پاچنار'' تازہ اور غیر معمولی لفظ ہے۔ سچ پوچھئے تو یہ اتنا غیر معمولی ہے کہ اردو کے کسی معروف لغت میں نہ ملا۔ برکاتی صاحب کی فرہنگ میں بھی نہیں، ''فرہنگ اثر'' میں بھی نہیں۔ ہمارے زیادہ تر لغات یکہ وتنہا مرتب کی محنت اور تلاش کا نتیجہ ہیں۔ لہٰذا کون ہے جو مولوی سید احمد دہلوی یا نیر کاکوروی کو مطعون کرے کہ تم نے ایک نامانوس لفظ کیوں چھوڑ دیا؟ امیر مینائی کا تو قول تھا کہ نامانوس لفظ درج کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔ ہاں ''اردو لغت، تاریخی اصول پر'' سے توقع ہو سکتی تھی کہ اس کے کارکنوں نے اسے دریافت کر لیا ہو۔ لیکن الفاظ کا وہ دریاے ذخار بھی اس زورق سے خالی ہے۔

۴۸۴/۲ رات کو جاگنے کے بارے میں میر نے ایک بہت عمدہ غزل کہی ہے۔ ایک شعر ہے۔

رات کو جس میں چین سے سوویں سوتو اس کی جدائی میں
شمع نمط جلتے رہتے ہیں اور ہمیں کھاتی ہے رات

(دیوان چہارم)

لیکن میں نے اس غزل کا ایک بھی شعر انتخاب میں نہ لیا۔ ۱/۴۶۹ پر ناصر کاظمی کا ایک شعر بے خوابی کے بارے میں ہے۔ وہ بھی خوب ہے۔ بایں ہمہ زیر بحث شعر میں میر نے راتوں کے جاگنے کا اثر دکھانے کے لئے جو پیکر استعمال کئے ہیں اور جو مضمون نکالا ہے، ان کا جواب مشکل سے ملے گا۔ سب سے پہلے تو بے خوابی کی حسرت پر غور کریں۔ بظاہر معنی معلوم ہوتے ہیں۔ بے خوابی کی تمنا، آرزو۔ لیکن ''حسرت'' کو ''مایوسی''، ''رنج'' کے معنی میں بھی بولتے ہیں۔ اور یہی معنی یہاں مطلوب ہیں، کہ مسلسل راتوں کے جاگنے کے باعث ہمارا دل مایوسی اور رنج سے بھر گیا ہے، اور اب ہم جینے سے مایوس ہو چلے ہیں۔ پھر دیکھئے کہ مصرع اولیٰ میں خود کو ''جیتا جاگتا'' کہا ہے، جو عام طور پر زندگی سے بھرپور، متحرک اور موثر چیزوں کے لئے بولتے ہیں۔ یہاں بے خوابی کی مردنی کے باعث ''جیتا'' اور مسلسل بے خوابی کے پس منظر میں ''جاگتا'' غیر معمولی قوت اور طنزیہ تناؤ کے حامل ہو گئے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''بیدم'' بمعنی ''کمزور، بہت زیادہ تھکا ہوا'' ہے۔ لیکن مصرع میں ''جیسے مردہ ہیں'' سے مناسبت کے باعث ''بے دم'' بمعنی ''بے جان'' کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ''ست'' کا لفظ بھی دو معنی رکھتا ہے۔ انسان نیند کے عالم میں بھی، یا جب اسے نیند آرہی ہو، ست اور مضمحل محسوس کرتا ہے۔ لیکن بے خوابی کی کثرت سے بھی اعضا و جوارح ست ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہاں دوسرے معنی مقصود ہیں۔ خود لفظ ''حسرت'' میں ایک بے چارگی اور بے وقعتی کا احساس ہے۔

پورے شعر پر جاگنے کی بے کیفی، اضمحلال، جمائی پر جمائی آنے کی کیفیت، اعضا شکنی، نہ سونے کے باعث قویٰ کی بے اعتدالی چھائی ہوئی ہے۔ بودلیئر کی ''سودا'' (Spleen) والی نظمیں یاد آتی ہیں۔ وہی شدت، وہی پیکروں کا اجتماع، وہی انسان کی بے چارگی اور اس کی اپنی طبیعت کا جبر۔ بودلیئر کو آخری بیماری کے زمانے میں نیند نہ آتی تھی۔ عینی شاہدوں کا بیان ہے کہ وہ دو دو تین تین دن تک پلنگ پر بے حس و حرکت پڑا رہتا، گویا سو رہا ہو۔ لیکن اس کی آنکھیں کھلی رہتیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ زندگی کے آخری دو دن وہ شاید اس طرح بھی سوتا ہو کہ اس کی آنکھیں کھلی رہی ہوں۔ اب میر کا شعر پھر پڑھئے۔ ان

آخری دنوں میں اگر بودلیئر بول سکتا تو شاید میر ہی کی زبان سے بولتا۔

۳/۴۸۴ اسباب اور کم اسبابی کے مضامین پر میر نے کئی شعر کہے ہیں مثلاً ملاحظہ ہوں ۲/۸۲ اور ۱/۴۳۰۔ ان کے علاوہ مندرجہ ذیل اشعار بھی دیکھئے۔

کیا شہر میں گنجائش مجھ بے سروپا کو ہو
اب بڑھ گئے ہیں میرے اسباب کم اسبابی

(دیوان اول)

مرتے نہ تھے ہم عشق کے رفتہ بے کفنی سے یعنی میر
دیر میسر اس عالم میں مرنے کا اسباب ہوا

(دیوان چہارم)

ان اشعار کے باوجود زیر بحث شعر بہت توجہ انگیز ہے۔ عالم اسباب یعنی دنیا پر خوب طنز کیا ہے، کہ دنیا اسباب کی دنیا ہے (بمعنی ''سامان، مال ومنال'') اس لئے ہماری بے اسبابی پر ہمیں شرمندہ کرتی ہے۔ ''عالم اسباب'' یوں تو مذہبی فقرہ ہے، کہ دنیا میں کوئی چیز بے سبب، بے ذریعہ نہیں ہوتی۔ صرف اللہ، جو مسبب الاسباب ہے، وہ براہ راست تخلیق پر قادر ہے۔ لیکن ''اسباب'' چونکہ سامان کو بھی کہتے ہیں، اس لئے میر نے یہ معنی مقدم کر کے ''عالم اسباب'' کو مادہ پرست، زر پرست اور دنیاوی وسائل کے پیچھے بھاگنے والی خلقت کے لئے طنزیہ استعارہ بنا دیا۔

مصرع اولیٰ میں ''ننگ خلق'' کو ''ننگِ خلق'' پڑھنا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے ''ننگ خلق'' اور ''دست خالی'' میں ضلع کا تعلق ہے، کہ ہتھیلی پر بال نہیں ہوتے۔ اس لئے دست خالی ہمیشہ ننگا ہوگا۔ ''آنند راج'' میں ہے کہ زن بے مرد اور مرد بے زن کو بھی ''خالی'' کہتے ہیں۔ یہ معنی یہاں دلچسپ ہیں، کہ خالی ہاتھ ایسا ہے جیسے بے زوج شخص ادھورا ہوتا ہے۔ زوجین ایک دوسرے کے لئے اسباب تولید اور اسباب زیست وافزائش حیات ہوتے ہیں۔ لیکن زوج سے محرومی تو تنہائی کا سبب ہوتی ہے۔ چاند جب ایسی منزل میں ہو جب اس کے آس پاس کوئی تارا نہ ہو تو اسے ''خالی سیر'' کہتے ہیں۔ یہاں متکلم کی بے زوج کم اسباب ننگ کی شورش پیدا کر رہی ہے۔ اس پہلو سے دیکھیں تو یہ شعر محض افلاس اور مال واسباب کی

کمی، اور اس کی کمی کے باعث ذلت کا مضمون نہیں رکھتا۔ اس میں انسان کی بنیادی تنہائی، اور اس تنہائی کے نتیجے میں اس کے Alienation کا بھی ذکر ہے۔

دست خالی کا پیکر میر نے دیوان ششم ہی میں ذرا وضاحت سے یک سطح انداز میں باندھا ہے۔

پھرے بستی میں رویت کچھ نہیں افلاس سے اپنی
الٰہی ہووے منھ کالا شتاب اس دست خالی کا

۴۸۵

۱۲۸۰ جمع افگنی سے ان نے ترکش کیے ہیں خالی — جمع افگنی=ایک نشانے پر
کس مرتبے میں ہوگی سینوں کی خستہ حالی — بہت سے تیر مارنا

بے اختیار شاید آہ اس سے کھنچ گئی ہو
جب صورت ایسی تیری نقاش نے نکالی

کل فتنہ زیر سر تھے جو لوگ کٹ گئے سب — فتنہ زیر سر ہونا=باعث فتنہ ہونا
پھر بھی زمین سر پر یاروں نے آج اٹھالی — زمین سر پر اٹھانا=ہنگامہ برپا کر

۴۸۵/۱ مطلع برائے بیت ہے۔ ہاں ''جمع افگنی'' اور ''خالی'' کا ضلع دلچسپ ہے۔ خود ''جمع افگنی'' بھی تازہ لفظ ہے۔ ''مرتبے'' بمعنی ''درجے'' یا ''حد'' ہے۔ لیکن ''مرتبہ'' بمعنی ''بار'' کا بھی اشارہ موجود ہے، کہ خستہ حالی بار بار پیش آسکتی ہے۔

۴۸۵/۲ اس سے ملتا جلتا مضمون دیوان اول میں یوں کہا ہے ؂

رہا نہ ہوگا بہ خود صانع ازل بھی تب
بنایا ہوگا جب اس منھ کو دست قدرت سے

اس شعر کی بندش ذرا سست ہے۔ اپنے آپے میں نہ رہنے، از خود رفتہ ہوجانے سے زیادہ فوری اثر بے اختیار آہ کھنچنے کے مضمون میں ہے، جیسا کہ زیر بحث شعر میں بیان ہوا۔ بے اختیار آہ کھنچنا اس وجہ سے بھی ہوسکتا ہے کہ مصور کے دل پر شبیہ کے حسن کا اثر اس قدر رہا کہ وہ اس پر عاشق ہوگیا، اور اس وجہ سے بھی

شبیہ تو اپنے مالک کے پاس جائے گی لہٰذا اس کی جدائی کا غم بھی ہوا۔ یا پھر اس بات کا غم ہوا کہ صاحب شبیہ تک رسائی نہیں۔ یا یہ بھی ممکن ہے کہ شبیہ پر عاشق ہو کر اس بات کا غم کیا ہو کہ یہ بے جان ہے۔ کاش اس میں جان ہوتی تو میں اس سے گفتگو کرتا، عرض مدعا کرتا۔ شاید اس کی طرف سے بھی کچھ لگاوٹ کا اشارہ ہوتا تو دل کی مراد بر آتی۔

اس موقعے پر یونانی دیو مالا کے سنگتراش بادشاہ پگمیلین (Pygmalion) کا واقعہ بھی یاد آتا ہے کہ وہ اپنے ہی بنائے ہوئے مجسمے پر عاشق ہو گیا تھا، اور بالآخر کشش و جذب عشق کے باعث مجسمے میں جان پڑ گئی تھی۔ ظاہر ہے کہ میر کو اس کی خبر نہ رہی ہوگی، لیکن تخیل زمان و مکان کا پابند نہیں ہوتا۔ میر کے شعر میں صاف اشارہ اس بات کا ہے کہ مصور اپنی بنائی ہوئی تصویر پر عاشق ہو گیا۔ ''نقاش'' کے ایک معنی ''مجسمہ ساز'' بھی ہوتے ہیں (پلیٹس۔) اگر ان معنی کو آگے رکھا جائے تو پگمیلین (Pygmalion) سے مشابہت اور بھی مستحکم ہو جاتی ہے۔ (''صورت نکالنا'' کا محاورہ مجسمہ سازی اور سنگتراشی سے مناسبت بھی رکھتا ہے، یعنی پتھر کاٹ چھانٹ کر صورت نکالی۔ بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ''صورت نکالنا'' بمعنی نقش بنانا، کوشش اور ارادے سے تصویر بنانا، کسی لغت میں نہ ملا۔)

مصور یا صورت گر کا اپنی ہی بنائی ہوئی تصویر/مجسمے پر عاشق ہو جانے کا مضمون اردو فارسی میں نہ ملا۔ برج بھاشا وغیرہ میں ہو تو ہو۔ ہم لوگوں کے لئے تو یہ مضمون بالکل بدیع ہے۔ ایک قدیم فلم ''نورنگ'' میں ہندی شاعر بھرت ویاس کے گیت کا مصرع ہے ؏

تجھے رچ کے چتیرا بھی چکرا گیا

غالب نے نقش کو ذی روح مان کر اچھا مضمون پیدا کیا ہے ؎

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے

غالب کے شعر میں ''کھینچتا'' اور ''کھنچتا'' کا ایہام عمدہ ہے۔ میر کے شعر میں ''نقاش'' اور ''کھنچ گئی ہو'' اور ''صورت'' میں ضلع کا ربط ہے۔

میر کے شعر میں ایک بالکل غیر متوقع معنی اس وقت پیدا ہوتے ہیں جب مصرع اولیٰ کے ''اس'' کو ''نقاش'' کے بجائے ''صورت'' کی طرف راجع کریں۔ یعنی نقاش نے نہیں، بلکہ تصویر نے آہ

کھینچی۔ یہاں لفظ ''ایسی'' مزید اہمیت اختیار کرلیتا ہے، کہ جب ایسی صورت بنی، یعنی ایسی صورت جو معشوق سے مشابہ تو تھی لیکن بہرحال معشوق کی برابری نہ کرسکتی تھی۔ معشوق کا حسن ونزاکت شبیہ کے حسن ونزاکت سے اعلیٰ تر تھا۔ لہٰذا شبیہ نے افسوس سے آہ کھینچی کہ میں ہزار حسین بنوں، لیکن صاحب تصویر جیسی نہیں بن سکتی۔ یہ مضمون بھی بالکل تازہ ہے بلکہ اس کی مثال شاید برج وغیرہ میں بھی نہ ملے۔

نقاش اور نقش کے مضمون پر مزید ملاحظہ ہو ۲/ ۴۲۷ اور ۴/ ۴۲۷۔

۴/ ۴۸۵ عباسی نے (شاید آسی کے تتبع میں) ''فتنے زیر سر'' لکھا ہے۔ کلب علی خاں فائق کے یہاں بھی یہی ہے۔ حالانکہ ''فتنے زیر سر'' کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی، جب کہ محاورہ ''فتنہ زیر سر بودن/ داشتن'' وغیرہ ہے۔ (''بہار عجم'') اور ''فتنہ زیر سر'' موزوں بھی ہے، خوش آہنگ بھی۔ نولکشور ۱۸۶۸ میں ''فتنہ زیر سر'' لکھا ہے، اور یہی ہر طرح مرجح اور درست ہے۔

''فتنہ زیر سر بودن'' کے معنی حاشیے میں درج ہیں۔ غنی کاشمیری نے سبک ہندی کے مخصوص انداز میں محاورے کو لغوی معنی میں برت کر نئی جہت پیدا کی ہے۔

بالش خوبان دگر از پر است
شوخ مرا فتنہ بزیر سر است
(دوسرے معشوقوں کے تکیے تو پروں
کے ہوتے ہیں۔ لیکن میرا معشوق
فتنہ زیر سر رکھتا ہے۔)

غنی کے شعروں میں طباعی ہے۔ اس کے برخلاف میر کے یہاں زمانہ اور ابنائے زمانہ پر شور انگیز رائے زنی ہے۔ ''کٹ جانا'' کثیر المعنی ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل معنی ہمارے مفید مطلب ہیں۔ (۱) شرمندہ ہونا۔ (۲) مارا جانا۔ (۳) راستے سے الگ ہوجانا۔ (۴) قلم زد ہوجانا۔ انسان دوسرے کے انجام سے سبق نہیں حاصل کرتا، بلکہ سمجھتا ہے کہ میں کسی نہ کسی طرح اس انجام سے محفوظ رہوں گا۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ جو لوگ زمانۂ گذشتہ میں فتنہ اور باعث فتنہ تھے ان کو زمین نے کھالیا۔ اور دنیا والے ہیں کہ آج پھر ویسا ہی ہنگامۂ قیامت برپا کیے ہوئے ہیں۔ گذشتہ زمانے کے فسادی صفحۂ ہستی سے قلم زد ہوگئے، یا کسی اور

راہ جا کر کھو گئے، یا مارے گئے، یا شرمندہ ہو کر زیر زمین چلے گئے۔ اور یار لوگ ہیں کہ پھر وہی حرکتیں کر رہے ہیں، گویا انھیں ذلیل وخوار ہونا ہے نہ موت کے گھاٹ اترنا ہے۔ اسی مضمون کو اور بھی طنزیہ انداز میں میر نے پہلے یوں کہا تھا۔

آگے زمیں کی تہ میں ہم سے بہت تھے تو بھی
سر پر زمین اٹھالی ہم بے تہوں نے آکر

(دیوان چہارم)

یہ شعر بھی خوب ہے، اور سر پر زمین اٹھانے کا محاورہ زمین کی تہ میں ہونے کی مناسبت سے بہت برجستہ آیا ہے۔ لیکن زیر بحث شعر میں فتنہ زیر سر ہونا، کٹ جانا، ان دو استعمالات نے زیادہ بداعت اور تازگی پیدا کی ہے۔ پھر دوسرے مصرعے میں ''یاروں'' کا لفظ طنزیہ بھی ہے، اور سر پر زمین اٹھانے والوں کی ڈھٹائی اور جرأت مندی کی تھوڑی سی توصیف بھی کرتا ہے۔ یعنی انسان بھی کس قدر تیز طرار اور متفنی ہے کہ باز نہیں آتا، اگرچہ گذشتوں کا حال اس کے سامنے ہے۔ شعر زیر بحث میں مزید خوبی تاریخی احساس کی ہے، کہ کل کچھ ہو چکا ہے، اور آج پھر وہی کچھ ہو رہا ہے۔ دنیا کی تاریخ ہی ایسی ہے کہ جانے والوں سے آنے والوں کو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس مضمون کو دیوان ششم ہی میں پھر نئے رنگ سے پیش کیا ہے۔

جو لوگ آسماں نے یاں خاک کر اڑائے
بے عبرتوں نے لے کر خاک ان کی گھر بنائے

منقولہ بالا شعر میں خطیبانہ زور اس قدر زیادہ ہے کہ اس کے باعث مضمون کی تازگی بھی دب گئی ہے۔ زیر بحث شعر ہر لحاظ سے بہت تو انگر ہے۔

۴۸۶

غنچہ ہے سر پہ داغ سودا کا
دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے

۴۸۶/۱ داغ کو بوجہ سرخی غنچے سے تشبیہ دینا بہت مناسب ہے۔ ''سودا'' کے ایک معنی ''سیاہ'' بھی ہیں، لہٰذا اس لفظ اور ''غنچہ''، اور ''داغ'' میں ضلعے کا پر لطف ربط ہے۔ سر پر داغ سودا ہونے کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ممکن ہے سر کو خود ہی داغ لیا ہو۔ یا بعض اوقات مریض کو گرم لوہے سے داغ کر بھی دیوانگی کا علاج کرتے تھے۔ (اس کی نئی شکل بجلی کا شاک لگانا ابھی چند برس پہلے تک مستعمل تھی۔) یا ممکن ہے دیواروں یا پتھر سے ٹکرا کر سر کو داغ دار کر لیا ہو۔ یا شاید لڑکوں نے پتھر مار کر سر پر داغ لگا دیا ہو۔ بنیادی بات یہ ہے کہ داغ ابھی غنچہ ہے۔ یعنی ابھی جنون پر پوری بہار نہیں آئی ہے۔ سر پر ایک داغ کا ہونا محض آغاز داستان ہے۔ غنچے کے استعارے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یہ فرض کیا ہے کہ جہاں ایک غنچہ ہوگا وہاں اور غنچے بھی ہوں گے۔ اور جب غنچہ ہوگا تو وہ پھول بھی بنے گا۔ جب پھول ہوں گے تو بہار بھی ہوگی۔ مزید یہ کہ غنچے کی بہار یہ ہے کہ وہ پھول بن کر کھلے۔

اب مصرع ثانی کو دیکھیں تو وہ مصرع اولیٰ سے بھی زیادہ رنگا رنگ نظر آتا ہے۔ ''گل'' یہاں ''داغ'' کے معنی میں ہے۔ یہ معنی استعاراتی ہیں۔ لیکن ''گل'' کو لغوی معنی (''پھول'') دے کر نیا استعارہ پیدا کیا کہ دیکھیں یہ گل (پھول) بہار کب کرتا ہے۔ ''بہار کرنا'' ترجمہ ہے ''بہار کردن'' کا، بمعنی ''کھلنا، خوشبو دینا، موسم بہار بنانا، بہار کے عالم میں آنا'' وغیرہ۔ چنانچہ محمد قلی سلیم کا شعر ہے۔

فضائے گلشن ہندوستاں گلستانی ست
کہ نخل موم چو عنبر دراں بہار کند
(گلشن ہندوستاں کی فضا ایسی گلستانی ہے

کہ وہاں موم کا بنا ہوا (نمائشی) درخت بھی
عنبر کی طرح خوشبو کرتا ہے۔)

شاہ مبارک آبرو کے مندرجہ ذیل شعر سے بہار کا عالم پیدا کرنا، موسم بہار بنانا کے معنی متبادر ہوتے ہیں۔

کی ہے تیری دل فگاری نے بہار
بزم ہے گلشن میں اب دل ریش تر

میر کے شعر میں مندرجہ بالا تمام معنی کا امکان ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ''بہار'' کے معنی بھی پھول، (خاص کر نارنگی کا پھول) ہوتے ہیں اور ابوالفضل نے اسے ''خوشبو'' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ (''بہار عجم'') ان معنی کی روشنی میں ''گل کا بہار کرنا'' اور بھی پرلطف ہو جاتا ہے۔ ''بہار کرنا'' کے معنی ''اردو لغت تاریخی اصول پر'' میں آبرو کے منقولہ بالا شعر کے حوالے سے لکھے ہیں: ''بہار دینا۔'' ظاہر ہے کہ یہ معنی محمد قلی سلیم اور میر، اور خود آبرو کے شعروں کا پورا احاطہ نہیں کرتے۔ اردو کے دوسرے لغات، اور برکاتی کی فرہنگ میں ''بہار کرنا'' درج ہی نہیں۔ (آبرو کا شعر متن جس طرح ''اردو لغت'' اور دیوان آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں مذکور ہے، اس سے میں مطمئن نہیں ہوں۔ لہٰذا میں نے قیاسی تصحیح کر دی ہے۔)

''دیکھیں کب تک یہ گل بہار کرے'' میں اشتیاق، اطمینان (کہ بہار تو کرے گا ہی) انتظار کی بے چینی، سب کچھ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس کے معنی کیا ہیں؟ بالآخر تو یہی معنی ہوں گے کہ دیکھیں ہمارا جنون اپنی پوری شدت تکمیل تک کب پہنچتا ہے؟ لیکن اس مفہوم کو گل کے بہار کرنے کے حوالے سے بیان کرنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں:-

(۱) دیکھیں یہ داغ کھل کر پھول کی شکل کب اختیار کرے۔
(۲) دیکھیں اس داغ کے ساتھ اور بھی داغ کب نمایاں ہوں۔
(۳) دیکھیں وہ داغ کب لگیں جن سے خون بہے اور چہرہ لہولہان ہو جائے۔
(۴) دیکھیں مزید داغ کب لگیں، پھر کب وہ سب داغ مل کر بہار کا عالم پیدا کریں۔
(۵) دیکھیں وہ وقت کب آئے جب ہم اپنا سر پھوڑ کر خون ہی خون کر ڈالیں۔

اس طرح کے اور بھی امکانات ہو سکتے ہیں۔ بنیادی بات متکلم کا شوق اور ولولہ ہے۔ یہ ملحوظ رہے کہ غنچے کی صفت دل گرفتگی ہے اور گل کی صفت شگفتگی۔ لہٰذا جب تک داغ سودا غنچہ ہی رہے گا، متکلم کا دل گرفتہ یا بے

چین رہے گا۔اور جب غنچہ کھل کر پھول بن جائے گا تو دل کی کلی بھی کھلے گی۔ واللہ شعر کیا ہے نگار خانۂ مانی و بہزاد ہے۔اسی دیوان میں اس سے بہت مشابہ مضمون لکھا ہے، لیکن وہ بات نہیں۔

اس سرے سے اس سرے داغ ہی ہیں صدر میں
ان بھی گلوں کی بہار دیکھئے کب تک رہے

یہ بات دلچسپ ضرور ہے کہ عام خیال کے مطابق منسرح مثمن مطوی مکسوف موقوف مفتعلن فاعلن/ فاعلان مفتعلن فاعلن اردو کے مزاج کو راس نہیں آتی، لیکن اقبال نے اسے ''مسجد قرطبہ'' اور دوسرے منظومات میں نہایت خوبصورتی سے استعمال کیا اور اس بحر کو اردو میں متعارف کیا۔ اقبال کے کمال میں کلام نہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ میر مندرجہ بالا غزل میں اور ''شکارنامۂ دوم'' کی ایک غزل میں اس بحر کو بے حد روانی سے برت چکے ہیں۔شکارنامے کی غزل کا مطلع ہے۔

عشق میں اے ہمرہاں کچھ تو کیا چاہئے
گریہ و شور و فغاں کچھ تو کیا چاہئے

لہٰذا اس بحر کو اردو میں متعارف کرنے کا سہرا میر کے سر ہے۔

۴۸۷

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے
جب چاہا تب مٹایا بنیاد کیا جہاں کی

۴۸۷/۱ شیخ ابوالقاسم کا بڑا کیفیت انگیز شعر ہے۔

بر لوح دل چو تختۂ تعلیم کود کاں
ہر حرف آرزو کہ نوشتم خراب شد
(بچوں کی تختی کی طرح میں نے اپنی لوح
دل پر جو حرف آرزو لکھا وہ خراب ہو گیا۔)

بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ میر نے شیخ ابوالقاسم کی طرح کا مضمون بنانا چاہا تھا، لیکن کامیابی نہ ہوئی۔ ایک نظر میں یہ بھی گمان گذرتا ہے کہ میر کے شعر میں ربط کی کمی ہے۔ دونوں باتیں غلط ہیں۔ شیخ ابوالقاسم اور میر کے شعروں میں بچوں کا مضمون مشترک ہے، لیکن یہ اشتراک بہت سطحی ہے۔ شیخ کے شعر میں دل کو بچوں کی تختی سے تشبیہ دی ہے، کہ وہ اس پر لکھنے کی مشق کرتے ہیں اور اس میں غلطی کرتے ہیں۔ میر کے شعر میں بچوں کے کھیل کی بات ہے کہ وہ کھیل میں گھروندے بناتے ہیں، یا گھر کا کھیل کھیلتے ہیں۔ رہا سوال میر کے شعر میں ربط کا، تو ان کا اصل کمال اس شعر میں یہی ہے کہ دوسرے مصرعے میں بات اتنی دور سے لائے ہیں کہ بظاہر بے ربط معلوم ہوتی ہے۔

پہلے مصرع اولیٰ پر غور کریں۔ میں نے دنیا میں اپنے لئے گھر بنائے ضرور، لیکن وہ لڑکوں کے گھروں کی طرح تھے۔ یعنی وہ گھر تو تھے لیکن کم ثبات اور معمولی تھے۔ ان کی تعمیر میں کوئی تکلف اور اہتمام نہ تھا۔ یا وہ گھر اس طرح بنے تھے جیسے کھیل کھیل میں لڑکے بناتے ہیں، کہ مثلاً چارپائی کھڑی کر دی تو دیوار بن گئی۔ دو چار پائیاں کھڑی کر کے ان پر چادر تان دی تو چھت بن گئی وغیرہ۔ گویا ہر چیز علامتی اور

مفروضہ (Make believe) تھی۔ یا پھر وہ کھیل کے گھروندوں کی طرح چھوٹے اور تنگ تھے۔ ان میں کسی انسان کے رہنے کی گنجائش نہ تھی۔ یا پھر وہ دریا کے کنارے بنائے ہوئے ریت کے گھروں کی طرح تھے، کہ ذرا سی دیر میں مسمار اور زمین بوس ہو جاتے تھے۔ بلکہ بچے خود ہی ریت گھر کو ہر منٹ بناتے اور ڈھاتے رہتے ہیں۔ یا پھر وہ گھر گڑیا گھروں کی طرح تھے، کہ ان میں ہر چیز ہوتی ہے، لیکن اتنے چھوٹے پیمانے پر، کہ ان میں بچوں کا بھی ہاتھ نہیں جا سکتا۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بات صرف ایک گھر کی نہیں، بلکہ کئی گھروں کی ہے۔ لہٰذا متکلم نے ایک بار نہیں، کئی بار گھر بنایا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترک وطن کرنے، یا گھر چھوڑنے پر مجبور ہونے، یا گھر اجڑ جانے کے باعث ایک گھر چھوڑ کر دوسرا بنانا پڑا۔ اور ہر بار ایسا گھر بنایا گویا بچوں کا کھیل ہو رہا ہو۔ لہٰذا بار بار گھر بنانے کی وجہ سے بے ثباتی اور ناپائداری کا احساس بھی ہوا۔ اور ہر بار اپنے وسائل کی تنگی اور بے بساطی کے باعث، یا اپنی ذہنی کیفیت کے باعث، جو گھر بنا وہ نہایت تنگ اور چھوٹا تھا۔ یا پھر اس خیال کے تحت، کہ اس گھر کو بھی اجڑنا ہی ہے، جو گھر بنایا اسے کچا اور بے ثبات ہی رکھا۔

اب مصرع ثانی پر غور کرتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ بناتا اور بگاڑتا ہے۔ دنیا اس کی مخلوق ہے۔ وہ اسے جب چاہے بنائے، جب چاہے اجاڑ بگاڑ دے اور یوں بھی اللہ کے سامنے دنیا کی کوئی حقیقت نہیں۔ دنیا کو کچھ قیام وثبات نہیں۔ اللہ تعالیٰ قدیم ہے، دنیا حادث۔ اللہ کی قدامت کے سامنے دنیا کی لمبی عمر بھی ایک لمحے سے زیادہ نہیں۔ اللہ تعالیٰ کی قوت اور ثبات کے سامنے دنیا میں کوئی قوت اور ثبات نہیں، دنیا کی کوئی بنیاد نہیں۔ اس کی حیثیت اللہ کے پیمانے میں ویسی ہی ہے جیسے ہمارے پیمانے میں بچوں کے گھروندے، کہ وہ چھوٹے ہیں، بے حیثیت ہیں، بے بنیاد ہیں، ان میں کچھ ثبات نہیں۔ ان میں اصلیت بھی کچھ نہیں، وہ نقلی اور مفروضہ ہیں۔ یہاں سے دو معنی پیدا ہوتے ہیں۔

(۱) ہمارا رشتہ ہمارے گھروں سے وہی ہے جو اللہ تعالیٰ کا دنیا سے ہے اللہ تعالیٰ دنیا کو جب چاہے بگاڑے، مٹائے۔ یا وہ جب چاہے اسے پھر سے بنا دے۔ اسی طرح ہم لوگوں کے گھر بھی ہیں۔ ہم نے انھیں ایسا بنایا کہ جب چاہیں بگاڑیں، مٹائیں۔ یا جب چاہیں انھیں پھر سے بنا دیں۔

(۲) جب یہ دنیا اللہ تعالیٰ کے ہاتھ میں اس طرح ہے جس طرح بچوں کے ہاتھوں میں ان کے گھروندے، تو ہم نے بھی اپنے گھر ویسے ہی بے ثبات بنائے۔ جب دنیا ہی بے حقیقت اور سست بنیاد

ہے، تو ہم مضبوط اور اونچے گھر بنا کر کیا کرتے؟

میر کے شعر میں کائنات، خالق کائنات، انسان کا بظاہر با اختیار ہونا، اور درحقیقت مجبور ہونا، ان سب تمام مضامین کو ہلکی سی محزونی اور تھوڑے سے طنز کے ساتھ بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصحفی نے مندرجہ ذیل شعر میں ایک ہی پہلو لیا ہے ؎

کچھ تو کھیل لڑکوں کا ہے یہ یعنی مصور نے
جو نقش اس صفحۂ ہستی پہ کھینچا سو مٹا ڈالا

مصحفی نے لڑکوں کے کھیل کا استعارہ خوب برتا ہے، کیونکہ یہاں اس کے دو معنی ہیں۔ مصحفی کے شعر میں طنز کھنچ کر تلخی کی حد تک پہنچ گیا ہے، لیکن مجموعی تاثر گہرا مفکرانہ ہے۔ شاہ نصیر کے یہاں لڑکوں کے کھیل کا استعارہ، اور گھر کا پیکر، دونوں موجود ہیں ؎

کاخ دنیا جو ہے بازیچۂ طفلاں ہے نصیر
کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا

شاہ نصیر کے شعر میں تاریخ کے بدلتے ہوئے رنگوں کا احساس ہے، لیکن ان کی بندش بہت چست نہیں۔ مصرع اولیٰ میں ''جو ہے'' کا فقرہ غیر ضروری ہے۔ مصرع ثانی میں گھر کے لئے ''ٹوٹ گیا'' بہت خوب نہیں۔ ''ٹوٹ کر کھنڈر ہو جانا'' وغیرہ تو بولتے ہیں، لیکن گھر ''ٹوٹنا'' سننے میں نہیں آیا۔ ہاں سلطنت، دفتر وغیرہ کے قائم نہ رہنے کو ''ٹوٹنا'' ضرور بولتے ہیں۔ پھر بھی، شاہ نصیر کے شعر میں کچھ اسی طرح کا تاریخی تاثر ہے جو ۴۸۵/۳ میں ہے۔ خود اسی دیوان ششم میں میر نے گھر بنانے کا مضمون انتہائی انفرادی عمل اور طینت کے استعارے کی ضمن میں خوب استعمال کیا ہے ؎

چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بسے
ہم جہان آب و گل میں خانہ سازی خوب کی

میر کے مزار کا نشان نہیں ملتا۔ کہتے ہیں کہ جس جگہ اب لکھنؤ سٹی اسٹیشن ہے، وہاں کہیں تھا۔ بقول بعض، جب وہاں ریل کی پٹری بچھی تو مزار اس کی زد میں آ گیا۔ بعض کا قول ہے کہ مزار دراصل پٹریوں کے کنارے تھا، اور ریل کمپنی نے اس کو کچھ گزند نہ پہنچایا۔ لیکن بعد میں آبادی کے دباؤ کے باعث قبر اکھڑ کر وہاں عمارات بن گئیں۔ جدید شہروں کو کانکریٹ جنگل (Concrete Jungle) کہتے ہیں۔

اس اعتبار سے میر کا منقولہ بالا شعر بھی روشن ضمیری کا نمونہ معلوم ہوتا ہے، اور مندرجہ ذیل شعر بھی۔

مت تربت میر کو مٹاؤ
رہنے دو غریب کا نشاں تو

(دیوان دوم)

آج بے خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ جب تک شاعری باقی ہے، میر کا نشان باقی رہے گا۔

ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

تمام شد "شعر شور انگیز"
بعونہٖ تعالیٰ و اولیٰ و اکبر

ہزار در ہزار شکر و احسان است آں ہستی مطلق را کہ بہار در بہار گل ہاے رضوان بیان است و جشن اتمام ایں کتاب لا جواب موسوم بہ "شعر شور انگیز" است کہ غوغایش مثال غلغلۂ رستاخیز است وسجدۂ شکر واجب است براے آں خلاق بحر و بر و واضع خشک و تر کہ مضامین شعر را بر قلب شاعر القا کرد و ازیں طور زباں ہاے لال خلق را انتظام مداوا کرد و سلام و درود بے نہایت بر آں رسولؐ ہاشمی و مکی و مدنی کہ عاقب تمام مرسلین است و خاتم تام نبیین است اما بعد جلد چہارم ایں نسخہ مشتمل، بر چہار مجلدات کہ انتخاب و شرح شعر رنگین رئیس المتغزلین قدوۂ شعراے ہندوستاں پیشواے زباں داناں و زبان آوراں میر کاروان مضامین و معانی شاہنشاہ اقلیم نکتہ وری و سخن دانی سپہر مہر بلاغت و مہر سپہر فصاحت نغز گوے بے نظیر اعلیٰ حضرت میر محمد تقی میر است وتصنیف ایں غلام ہیچ کارۂ بارگاہ رسالت مآبؐ وکمترین یادگار دودمان خطابی کہ نامش شمس الرحمٰن فاروقی و شیوۂ اش سخن سنجی و مزاجش شروقی است بہ کمال توجہ و سعی ارباب ترقی اردو بیورو حکومت ہند بہ تحریر حیات گوڑوی در شہر پائندہ بنیاد جہان آباد در ماہ جنوری ۱۹۹۴ مطابق ۱۴۱۴ ہجرت حضرت رسالت مطبوع در مطبع شد و مطبوع جہاں گشت الحمد للہ لکھا رہے سو برس تک جو لکھ جائے کوئے لکھنے ہارا باولا سو گل گل مٹی ہوئے یا کیکج یا کیکج یا کیکج ۱۲

منت است خداے را مالک بحر و بر و خلاق تمام علم و ہنر کہ ایں کتاب موسوم بہ "شعر شور انگیز" جلد چہارم از سعی و اعتناے قومی کونسل براے فروغ اردو سہ بارہ بعد تصحیح واضافہ حلیہ طبع در بر کرد، در ماہ ستمبر ۲۰۰۷ مطابق ۱۴۲۸ سنہ ہجرت حضرت نبی آخر الزماں صلی اللہ علیہ وسلم لا موجود الا اللہ ۱۲

فہرست الفاظ

اس فہرست میں وہ تمام الفاظ/محاورے/فقرے درج ہیں جن کے معنی اس کتاب میں بیان کئے گئے ہیں۔ فہرست چاروں جلدوں کو محیط ہے۔ ہر گنتی کے سامنے متعلقہ جلد کا نمبر (اول، دوم، سوم، چہارم) بھی لکھ دیا گیا ہے۔

آب ۲۵۲(اول) ۹۵،۱۰۳(دوم) ۶۴۴(سوم) ۳۹۷(چہارم)

آب بہ پوست افگندن ۶۴۵(سوم)

آب پوست میں ہے ۶۴۵(سوم)

آپ ۴۰۱(دوم)۴۴۸(دوم)

آپ سے ۴۲۶(اول)

آپ کو ۳۱۷(اول)۴۹۶(سوم)

آپ میں ۲۹۰(اول)۹۸(دوم)

آپ ہی کو ۲۷۰(سوم)

آتش زباں ۳۴۵(سوم)

آثار ۲۵۸(دوم)۳۳۵،۳۳۶(دوم)

آدم گری ۲۰۸(چہارم)

آدمی گری ۲۰۷،۲۰۸(چہارم)

آرسی ۵۸۰(اول)

آستین پھاڑنا ۶۰۵(سوم)

آشفتگی ۳۵۷(دوم)

آشنا ۴۶۱(سوم)۲۲۸،۶۷۵(چہارم)

آشوب ۱۶۸(دوم)

آصف ۶۵۲(سوم)

آغشتن ۲۰۵(سوم)

آغوش ۶۲ (اول)

آفتاب دینا ۵۳۹ (چہارم)

آگ دابنا ۱۷۵ (چہارم)

آگے ۲۹۷، ۳۱۴، ۵۷۶ (اول) ۴۹۲، ۴۹۵، ۴۹۶ (سوم)

آلاتِ جور ۹۴ (اول)

آن ۵۲۷ (اول)

آنا ۶۶۵ (چہارم)

آنچل ۳۶۶، ۳۶۷ (چہارم)

آنکھ چھپانا ۵۹۳ (چہارم)

آنکھ/آنکھیں دیکھنا ۲۲۲ (چہارم)

آنکھ/آنکھیں دیکھے ہوئے ہونا ۲۲۲ (چہارم)

آنکھ لگنا ۴۲۵ (سوم)

آنکھ میں شرم ہو تو جہاز سے بھاری ہے ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱ (سوم)

آنکھیں لگی رہنا ۵۱۸ (چہارم)

آواز کرنا ۵۱۴ (اول)

آہ ۴۳۰ (سوم) ۴۷۱ (سوم)

آئندہ ۲۹۱ (اول)

آؤ ۵۴۲ (اول)

آئی ۴۷۵ (اول) ۵۰۰ (سوم) ۵۰۶، ۵۸۹ (چہارم)

آئینۂ بدن نما ۴۹۸، ۴۹۹ (سوم)

اب ۱۱۸ (دوم)

ابتر ۱۲۹ (سوم)

اب تک ۳۵۹ (دوم)

ابر بہاری ۶۳۳ (چہارم)

ابر قبلہ ۵۴۷ (سوم)

اتفاق ۴۰۳ (اول) ۳۵۶ (سوم)

اٹھانا ۵۵۹۔۵۶۰ (چہارم)

اٹھنا ۲۵۶، ۵۰۹، ۵۲۰ (سوم)

اثر ۲۷۰، ۵۱۱ (اول) ۴۰، ۴۱، ۱۸۰ (سوم)

اجاڑ دینا ۲۵۸ (اول)

اجماع ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹ (چہارم)

اچانا ۴۱ (سوم)

اچکل ۴۱ (سوم)

اچھے ۴۱ (سوم) ۵۱۹، ۵۷۱ (چہارم)

ارفع ۳۱۵، ۳۱۶ (دوم)

اڑکر ۴۹۲، ۴۹۴ (سوم)

اس ۵۷۱ (چہارم)

اسباب ۳۳۰ (سوم) ۷۰۱ (چہارم)

اشتہار ۴۸۰ (اول)

اصرار ۱۴۲، ۱۴۵ (دوم)

اطراف ۶۲۱ (اول)

اعتبار ۳۰۳ (اول) ۲۳۰ (سوم)

اغلال ۶۷۶ (چہارم)

اکثر ۳۱۶ (دوم)

اکلائی ۵۷۶ (اول)

اگلا پڑنا ۴۳۹(دوم)
التیام ۴۸۷(سوم)
الف ۵۳۸،۴۸۴(سوم)
اللہ اللہ ہے ۲۴۰،۲۳۹(چہارم)
اللہ نظر آتا ہے ۲۴۰(چہارم)
اللہ ہی اللہ ہے ۲۴۰،۲۳۹(چہارم)
الکار ۱۱۱(چہارم)
امل ۳۶۳(دوم)
اندیشہ ۴۵۱(اول)
اوباش ۳۸۰،۲۹۰(دوم)۶۵۹،۶۵۸(سوم)
۵۹۰(چہارم)
اوباشتن ۵۹۰(چہارم)
اوقات ۲۵۸(چہارم)
اوقات بسر کرنا ۲۵۸(چہارم)
اے ۶۱۵،۶۱۴،۴۱۳(اول)
ایک ۳۳۹(دوم)
اینٹھنا ۶۶۵(چہارم)
اینڈنا ۵۶۱(سوم)

بابا ۴۳۹(دوم)
بابا سدا عشق اللہ ۳۲۵(دوم)
بابت ۴۵۱(دوم)
بات ۱۶۶،۱۶۵(سوم)
بات تک پہنچنا ۵۱۷(چہارم)
بادفروش ۳۷۴(سوم)
باذوق ۶۴۰(چہارم)
بارے ۴۵۴(اول)
باس کرنا ۲۷۰(اول)
بالفعل ۳۲۴(اول)
بالیدہ ۵۸۶(اول)۲۴۳(دوم)
باؤ کے گھوڑے پر سوار ہونا ۵۴۱،۶۴(اول)
بتانا ۵۷۴(سوم)
بحال آنا ۲۹۰(اول)
بخت ۱۹۱(دوم)۱۴۱(چہارم)
بخت سبز ۳۵۵(اول)
بختوریں ۳۴۵(چہارم)
بدائع ۶۷۲(چہارم)
بدشراب/شرابی ۲۰۸(چہارم)
بدیع ۶۷۲،۱۱۱(چہارم)
بر ۱۹۴(چہارم)
برآنا ۱۸۰(سوم)
برافروختہ ۱۸۷(دوم)
بربادونیا ۳۴۵(سوم)
برپا ہونا ۴۵۷(سوم)
برجستن ۵۹۶،۵۹۵(سوم)
برجستہ ۵۹۵(سوم)
برگ بند ۵۵۳(سوم)
بریدہ ۳۹۸(اول)

بسر آنا ۴۳۳، ۴۳۷(اول)
بسر لے جانا ۱۲۷(دوم)
بغل میں کھینچنا ۳۰۳(سوم)
بکنا ۵۶۶(چہارم)
بکا کرنا ۵۶۶(چہارم)
بگلا مارے پر ہاتھ ۹۱(اول) ۲۳۱(دوم)
بلانوش ۵۸(چہارم)
بن ۳۱(سوم)
بناء ۶۸(اول)۱۲۸(دوم)۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴(سوم)
بندہ ۴۳۵(اول)
بنگ ۳۷۰(چہارم)
بوتل ۴۰۳(چہارم)
بوجھنا ۲۲۴(دوم)
بود ۴۵۶(دوم)۶۲۸(سوم)
بود نہ بود ۴۵۶، ۴۹۷، ۴۹۹(دوم)
بوس ۵۰۹(اول)
بوکردن ۲۷۰، ۲۷۱(اول)
بوکرنا ۲۷۰، ۲۷۱(اول)
بوئے تیغ آمدن ۲۹۵(چہارم)
بوئے خوں آمدن ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸(چہارم)
بوئے مرگ ۲۹۷(چہارم)
بہ سخن رسیدہ ۵۱۷(چہارم)
بہار ۷۰۸(چہارم)
بہار کرنا ۷۰۷، ۷۰۸(چہارم)

بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا ۹۰، ۵۴۰(اول)
بہت ہے ۶۵۶(چہارم)
بھرت ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۵۱(چہارم)
بھڑک ۲۱۴، ۲۱۵(سوم)
بھکھنا ۸۳(اول)
بھنگ/بھانگ ۳۷۷(چہارم)
بھی ۵۸۳(چہارم)
بھیت ۱۴۱(دوم)
بے اختیار ۳۱۳(اول)
بیاض ۶۴(اول)
بے اطوار ۳۷۹(دوم)
بے تہ ۱۶۵(دوم)
بے تہی ۳۱۷، ۳۲۱(سوم)
بے جا ۴۷۰(سوم)۶۱۲(چہارم)
بے جا ہونا ۴۲۰(دوم)۶۱۲(چہارم)
بے جگر ۴۴۳(اول)۱۳۹(چہارم)
بے چشم درد ۵۸(چہارم)
بے دل ۱۳۹(چہارم)
بے دم ۷۰۰(چہارم)
بے دماغی ۴۰۰(سوم)۵۵۹(چہارم)
بے دید ۴۲۴، ۴۲۵(چہارم)
بے دیدہ ۴۲۴(چہارم)
بے دیدہ درد ۴۲۴(چہارم)
بے ڈھنگ ۶۷۶(چہارم)

بے ذوق/ذوقی ۶۴۰(چہارم)
بے رنگی ۴۰۲(دوم)
بے سروپا ۴۲۷(چہارم)
بے صرفہ ۱۰۲،۲۲۸(دوم)
بے طور ۳۷۶،۳۷۹(دوم)
بے فضا/ئی ۳۹۰(چہارم)
بیمار گراں ۶۵۴(چہارم)
بیماری گراں ۶۵۴(چہارم)
بے نوا ۳۵۷(چہارم)
بے پیچ ۱۸۰،۱۸۷،۱۸۸(چہارم)

پارہ دوزی ۳۷۹(سوم)
پاس ۲۷۵،۲۷۶(دوم)
پاس آنا ۲۷۷(دوم)
پاس جانا ۲۷۷(دوم)
پاس رہنا ۲۷۷(دوم)
پامال ۳۹۳،۳۹۴(دوم)
پانا ۵۵۵،۵۵۶(سوم)
پانی پر بسر کرنا ۵۴۹(سوم)
پانی پلا دینا، کسی کو ۵۴۹(سوم)
پانی پیو تو آؤ ۵۴۹(سوم)
پائے چنار ۶۹۹(چہارم)
پائیز ۶۱۶(سوم)
پایاں ۲۹۴(اول)۳۹۶،۳۹۷(چہارم)
پتلا ۴۰۳(چہارم)
پتھر تلے کا ہاتھ ۲۳۹(اول)
پر ۲۹۷،۳۳۹(اول)۳۵۰(سوم)۱۲۶،
۳۸۸(چہارم)
پرا ۳۱۷(چہارم)
پراگندہ طبع ۴۲۱،۴۲۲(چہارم)
پرداختن ۳۳۹،۳۴۰(دوم)
پردہ ۳۳۳(دوم)۴۶۱،۴۶۳،۴۶۴،۵۰۹(چہارم)
پرکے ۳۶۴(سوم)
پرنکلنا ۵۱۳(سوم)
پروا کرنا ۵۷۸(سوم)
پرہ ۴۶۴(چہارم)
پری خواں ۳۶۳(سوم)
پریشانی ۲۳۲(اول)
پریلا ۳۱۷(چہارم)
پڑا ۲۵۲(اول)۲۸۱(سوم)
پستہ ۵۹۷،۵۹۱،۵۹۴(سوم)
پشت چشم نازک کرنا ۱۲۷(دوم)
پشتہ ۴۱۴(اول)
پکارنا ۱۸۸(دوم)
پل ۵۵۰(سوم)
پلا ۴۷۷(سوم)
پلنا ۵۷۴(اول)
پلہ کش ۴۷۹(سوم)

پلے پڑنا ۴۷۹(سوم)
پنجۂ خورشید ۲۰۰،۲۰۳،۲۰۴(سوم)
پودا/پودھا ۶۰۱(چہارم)
پہر ۳۰۵(دوم)
پھر ۴۸۷(سوم)
پھرنا ۱۶۸،۳۳۹(سوم)
پھلاپانا ۶۳۵(چہارم)
پھول ۳۵۴(اول)
پھول پڑنا ۶۰۴(چہارم)
پے منزل ۴۱۵(اول)
پیچ ۸۴(اول)
پیچ وتاب کھانا ۳۴۰(اول)
پیدا ۲۹۸(اول)۵۶۷(سوم)۱۴۰،۱۴۱(چہارم)
پیش مصرع ۳۹۰(سوم)

تاب ۳۰۴،۳۵۸(اول)۲۰۵،۵۶۱(چہارم)
تاب دینا ۳۰۴(اول)
تار ۳۰۴(اول)
تال ۵۷۶(اول)
تاؤ ۵۵۱(سوم)
تب ۲۲۲(اول)۳۸۴(دوم)
تب خال ۲۷۰(سوم)
تبرک ۶۰۵(اول)
تجزیہ ۴۸۲،۴۸۴(سوم)
تجرید ۶۸(اول)
تحریر ۱۹۲(اول)
تحریک ۶۴۴(سوم)
تحقیق ۵۷۴،۵۷۵(سوم)
تخفیہ/تخفیف/تخفیے ۵۷۴،۵۷۵(سوم)
ترحم ۳۴۵(چہارم)
تردد ۵۰۷(سوم)
ترکیب ۵۰۰(چہارم)
ترکیب دادن ۳۵۰(چہارم)
تڑپ (سوم)
تسلی ۴۹(چہارم)
تسلی کرنا ۲۸۳،۲۸۴(چہارم)
تسلی ہونا ۲۵۱،۲۵۲،۲۸۳(چہارم)
تشریف ۵۸۱(سوم)
تشریفی جوڑے ۵۸۱(سوم)
تصدیع ۲۴۰(دوم)
تصرف ۲۱۵(اول)
تصفیہ ۵۲۵(سوم)
تصور باندھنا ۲۲۴(دوم)
تصویر ۱۸۴(چہارم)
تظلم ۲۱۹(اول)
تعدی ۵۹(اول)
تفاوت ۱۴۹(دوم)
تفرہ ۳۶۴،۳۶۷(دوم)

تقصیر ۱۳۵(دوم)
تقطیع ۳۸۹(سوم)
تکلیف ۲۰۰،۲۰۶،۲۰۷،۵۸۵(سوم)
تلاش ۸۷(اول)۲۸۹(دوم)
تلطف ۲۲۴(چہارم)
تنگ نا ۳۶۹(سوم)
تنگ نائے خاک ۳۶۹(سوم)
تنگ ہونا ۱۹۸(دوم)
توسل ۲۳۶(اول)
توضیح ۲۶(دوم)
تہ ۴۹۵(چہارم)
تھانگ ۳۶۳(دوم)
تہ بال ۲۲۹،۲۳۲،۲۳۳،۳۹۰(اول)
تہ دار ۱۱۹(دوم)
تھلکنا ۴۱۳(اول)
تہمت ۶۱۸،۶۱۹(سوم)
تیر ۱۷۱(دوم)
تیز ہوش ۲۸۱(دوم)
تیں ۳۲۴(اول)

ٹک ۳۹۳(اول)
ٹوٹا ۷۱۲(چہارم)
ٹھیرنا ۳۵۴(اول)

جا ۴۷۰(سوم)
جاگرم داشتن ۳۳۶(دوم)
جاگرم رکھنا ۳۳۷(دوم)
جاگرم کردن ۳۳۶(دوم)
جاگرم کرنا ۳۳۷(دوم)
جامہ ۵۷۶(اول)
جامہ گذاری ۵۵۴،۵۵۷(چہارم)
جان ۷۵(اول)
جانا ۳۲۳(چہارم)
جاں بخشی ۲۶۰(چہارم)
جان پاک ۲۹۸(سوم)
جان جلا ۶۴۵(چہارم)
جانا ۱۷۶(سوم)
جانور ۵۱۵(سوم)
جانے دینا ۵۱۸،۵۱۹(سوم)
جانے نہ جانے ۶۲۴،۶۲۵(چہارم)
جائے ۵۲۱(چہارم)
جائے باش ۳۵۳(اول)
جب کا ۴۷۲(اول)
جبہہ سائی ۴۷۵(اول)
جدول ۵۴۶(اول)
جذب ۴۰۵(دوم)
جراحت ۱۳۱(چہارم)
جرس در گلو بستن ۱۹۲(چہارم)

جرعہ کش ۲۱۹(اول)
جریدہ ۴۸۴(سوم)
جستہ جستہ ۶۲۳(سوم)
جگر ۱۳۶(چہارم)
جگر سے جانا ۱۴۲،۱۴۳(چہارم)
جگر گرم رکھنا (کرنا) ۴۳۷(دوم)
جمع افگنی ۷۰۳(چہارم)
جنون ۳۵۷(دوم)
جنوں زدن ۶۶۴(سوم)
جنوں کردن ۶۶۴(سوم)
جنوں کرنا ۶۶۴(سوم)
جو ۵۳۰(اول)
جوش ۵۱۱(اول)
جوئیں ۵۵۵(اول)
جہاں ۹۷،۳۵۲(دوم)۳۲۵،۶۲۳(سوم)
جہاں جہاں ۳۴۷،۳۵۲(دوم)
جہت ۶۱۰،۶۱۳(اول)
جہد ۵۵۵(سوم)
جھڑنا ۹۲(دوم)
جھٹکا ۲۹۶(دوم)
جھنکار ۴۱۹(سوم)
جھنگار ۴۱۹(سوم)
جی ۲۵۹(دوم)۲۱۶(سوم)۳۶۰،۴۹۰(چہارم)
جی بچا رہنا ۴۵۴(سوم)
جی لگنا ۳۳۶(سوم)
جی میں پھرنا ۳۱۵،۳۱۶(سوم)
جیوں ۴۹۲(سوم)

چار ابرو ۵۲۸(چہارم)
چار موج ۱۲۳(دوم)
چاک ۶۳۸،۶۳۹(سوم)
چالاک ۳۵۸(دوم)
چالاک دست ۳۶۰(دوم)
چاند ۱۵۴،۱۵۵،۱۵۶(سوم)
چاہ ذقن ۳۶۶(دوم)
چاہیے ۴۸۷(سوم)
چتا ۱۱۱،۱۱۲(دوم)
چتیرا ۳۳۸(سوم)
چراغاں کردن ۳۰۴(دوم)
چراغ مراد ۲۱۴(دوم)۱۹۷(چہارم)
چراغ نذر ۱۹۷(چہارم)
چراغ وقف ۱۹۷(چہارم)
چرخ ۲۱۳(چہارم)
چسپاں ہونا ۱۵۲(دوم)
چشم داشت ۴۳۹(سوم)
چشم داشتن ۴۳۹(سوم)
چشم رکھنا ۴۳۲(اول)۴۳۹(سوم)
چشم شکستن ۶۶۵(سوم)

چشمک ۲۱۴(اول)۲۹۳(سوم)
چشم کم سے دیکھنا ۳۷۰(چہارم)
چشمہ ۲۱۶(اول)
چل ۵۰۰(اول)
چلنا ۳۹۹(دوم)۱۹۳(سوم)
چمن پرورد ۴۸۲(سوم)
چمن زاد ۲۷۴(اول)
چمنی ۵۶(چہارم)
چمہ ۵۳۹(اول)
چنبری ۲۱۳(چہارم)
چند ۳۴۸(دوم)
چوپڑ ۳۲۴(اول)
چنگھاڑ ۴۱۹(سوم)
چوما ۵۳۹،۵۳۷(اول)
چومتے ہی گال کاٹا ۵۳۹،۵۳۸(اول)
چہرئی ۵۵(چہارم)
چھلاوا ۵۷۳،۵۷۲(اول)
چھلنا ۵۷۲(اول)
چینوٹی ۵۸۹(اول)

حال ۲۲۸،۲۱۷(اول)۲۴۳(چہارم)
حال آنا ۵۰۵(سوم)
حال حال ۳۹۵(دوم)
حائل ۳۰۱(دوم)

حذر ۴۵۶(اول)
حرف ۵۹(چہارم)
حرف گلوسوز ۳۳۱(چہارم)
حریف ۴۴۷(سوم)
حساب ۵۸۲(سوم)
حساب ہونا ۵۸۲(سوم)
حسرت ۴۵۸(سوم)۷۰۰(چہارم)
حق ۵۲۶(اول)
حور بعد الکور ۶۷(اول)
حیران ۵۳۳(سوم)

خارخار ۱۹۴،۱۹۳،۱۹۱(سوم)
خارزار ۲۵۴(سوم)
خاطر ۵۵۱(سوم)
خاک ۱۹۵(دوم)
خاک کا عالم ۵۹۹(اول)
خاکہ ۵۶۱(اول)
خالی ۵۰۲(اول)۷۰۲،۷۰۱(چہارم)
خالی سیر ۷۰۱(چہارم)
خاموش ۳۳۲(دوم)
خانہ خراب ۵۱۳(اول)
خانہ ساز ۱۳۹(دوم)
خبر کرنا ۲۸۲(چہارم)
خدائی ۴۷۷(اول)

خراب ۲۱۲،۲۱۳(سوم)

خرابہ ۳۱۰(اول)۳۱۹(دوم)

خراش ۲۸۹،۲۹۰(دوم)

خروبار ۴۵۳(چہارم)

خروش ۲۸۲(دوم)

خشت خم ۲۸۵(دوم)

خشت پاے خم ۲۸۶(دوم)

خشت سرخم ۲۱۹(اول)

خشت سیمیں ۵۱۰(سوم)

خشک مغز ۳۲۶(دوم)

خشک وتر ۴۱۰(سوم)

خشن ۱۱۱(دوم)

خشونت ۲۴۲(دوم)

خط ۴۳۹(سوم)۵۹(چہارم)

خط گذار ۵۹(چہارم)

خط وخال ۳۶۴(دوم)

خفا ۴۲۳(اول)۳۸۴(چہارم)

خلع ۵۸۰،۵۸۱(سوم)

خلع بدن ۵۸۰،۵۸۱(سوم)

خلق ۶۸۹(چہارم)

خلقت ۶۸۹(چہارم)

خلوتی ۲۰۰،۲۰۱،۲۰۲(سوم)

خم ۴۰۳(چہارم)

خمار ۷۳(سوم)

خمیر ۶۶۵(چہارم)

خواب ۷۵(اول)

خواب لا ۷۵(اول)۱۳۷،۱۳۸(سوم)

خوار ۵۲۹(اول)

خواہاں ۱۱۸(دوم)

خواہش ۲۸۷،۲۸۸(دوم)

خوب ۶۲(اول)

خودرو ۳۸۵(سوم)

خودنما ۴۰۲(اول)

خوش ۶۲۹،۶۳۰(اول)۴۱۱(سوم)۲۰۵(چہارم)

خوش آنا ۶۲۳(سوم)

خوش کردن/کرنا ۳۸۷،۵۲۹(چہارم)

خوش اختری ۲۰۵،۲۰۶(چہارم)

خوشبو ۲۶۱(دوم)

خوش ستارہ ۲۰۶(چہارم)

خوش طالع ۲۰۵(چہارم)

خوش لگنا ۲۷۳(اول)

خون ۲۳۵(دوم)

خون جلنا ۲۴۸(چہارم)

خون چڑھنا ۳۳۷(چہارم)

خوے فشاں ۵۰۰(اول)۵۴(دوم)

خیال ۴۳۹(اول)۲۲۵(دوم)

خیال باندھنا/بستن ۲۲۵(دوم)

خیال خام ۲۲۶،۲۲۷(اول)

دارو ۳۹۳(چہارم)
داغ ۲۲۸(اول)۴۸۶(سوم)۲۵۲(چہارم)
داغ جلانا ۳۰۴(دوم)۳۲۸(سوم)
داغ سنگ ۳۰۶(دوم)
داغ سیاہی فگندہ ۱۳۲(دوم)
داغ ہونا ۵۰۹(اول)۲۹۶،۲۹۷(دوم)
دام ۵۲۷(چہارم)
دام گاہ ۵۲۷(چہارم)
دامن ۲۳۹(اول)
دامن پر دھبہ لگنا ۶۴۶(چہارم)
دامن دار ۵۵۶(چہارم)
دانگ ۳۶۳،۳۶۴(دوم)
دختر نیک اختر ۲۰۶(چہارم)
در ۳۳۵(دوم)
دراز دست ۲۸۳(اول)
درگرفتن ۳۰۵(دوم)
درگیر ہونا ۳۰۳،۳۰۵(دوم)
دریا در یا ۶۲۶(چہارم)
دریغ نہ ہونا ۴۲۸(سوم)
دست ۲۶۹(اول)
دست برداشتن ۶۰۵(سوم)
دست بلبل ۲۶۹(اول)
دست بہ کارے زدن ۵۸۴(چہارم)
دست تہ سنگ ۲۶۹(اول)
دست غیب ۹۱(اول)۲۳۲(دوم)
دست کار/کاری ۱۶۰(سوم)
دست و بغل ۲۸۱(سوم)
دستہ ۶۲۶(سوم)
دستہ دستہ ۶۲۶(سوم)
دشت کیں ۸۳(چہارم)
دشمن کا دشمن ۲۹۷(اول)
دعویٰ ۶۳۳(سوم)۳۴۷،۳۴۸(چہارم)
دکھاؤ ۵۴۹(سوم)
دکھنی ۴۸۶(اول)
دل بجا رہنا ۴۵۳،۴۵۴(سوم)
دل بند ہونا ۴۱۶(سوم)
دل بہ دریا انداختن ۴۶۱(سوم)
دل بے جا ہونا ۴۲۰(دوم)۶۱۲(چہارم)
دل جلا ۶۴۵(چہارم)
دل جمعی ۶۱۴(اول)
دل چھوڑ دینا ۵۹۵(اول)
دل خواہ ۱۴۹(سوم)
دل ربا ۳۸۸(سوم)
دل شب ۱۵۸،۱۵۹(سوم)
دل کرنا ۱۸۵(سوم)
دل کھلنا ۵۶۷(چہارم)
دل گھلنا ۵۶۷(چہارم)
دل لگنا ۵۳۱(سوم)

دل میں گرہ پڑنا ۲۰۱(چہارم)
دل ہونا ۱۸۵(سوم)
دم ۶۱۸(سوم)۳۶۵(چہارم)
دماغ ۴۵۵(اول)۳۳۸،۳۴۳(دوم)۴۵۲،
۶۱۸(سوم)۳۳۸(چہارم)
دماغ حرف زدن ندارم ۳۴۳(دوم)
دماغ میں بو جانا/ہونا ۳۳۶،۳۳۸(چہارم)
دماغ میں بوسانا ۳۴۷،۳۳۸(چہارم)
دم بھرنا ۱۹۰(دوم)
دم گرگ ۳۹۹(اول)۳۲۰(دوم)
دنبالہ گرد ۴۱۴(اول)
دندان مزد ۶۳۰(اول)
وند پھند ۸۴،۸۵(اول)
دنیا دنیا ۶۲۶(چہارم)
دنیا ہو اور تو ہو ۳۲۵،۴۸۸،۴۸۹(سوم)
دوستی ۴۴۲(سوم)
دولت ۲۱۱،۲۱۲(چہارم)
دولت سے ۴۵۰(دوم)۲۱۱،۲۱۲(چہارم)
دون ۱۰۲(دوم)
دہر دہر جلنا ۶۳۳(اول)
دھڑ دھڑ جلنا ۶۳۳(اول)
دھڑکا ۲۱۹(اول)
دھسنا ۲۹۰،۲۹۱(سوم)
دھنسکنا ۲۹۰،۲۹۱(سوم)

دھنسنا ۲۹۰،۲۹۱(سوم)
دھوکا ۲۹۲(اول)
دھویا جانا ۳۸۷(سوم)
دید ۳۳۲،۳۳۳(چہارم)
دیداڑانا ۳۳۱(چہارم)
دیستا ۴۱(سوم)
دیکھتے ۹۱(دوم)
دیکھنا ۴۴۶(چہارم)
دیکھو ۲۲۹(اول)۲۲۱(دوم)۱۲۶،۱۲۷،۱۳۲،
۱۳۳،(چہارم)
دیکھو ہو ۲۲۱(دوم)
دین ۳۱۹(دوم)
دیو ۲۸۶(سوم)

ڈاک ۵۳۴(چہارم)
ڈانک ۵۳۴،۵۳۵(چہارم)
ڈانگ ۳۶۳(دوم)۵۳۴(چہارم)
ڈھاکا ۵۵۷(اول)

ذقن ۳۶۳،۳۶۶(دوم)
ذکا ۶۷۶،۶۸۳(چہارم)
ذکر ۱۴۵(سوم)
ذوق ۶۴۰(چہارم)

رات تھوڑی اور سوانگ (سانگ) بہت ۳۶۵(دوم)
راتی ۴۷۳،۴۷۴(سوم)
رام کہانی ۱۴۵(سوم)
راہ ۶۳۹(سوم)۲۸۰(چہارم)
راہ خوابیدہ ۱۷۹(چہارم)
راہ سے لے جانا ۸۴(اول)
رباط ۵۹۸،۵۹۹(چہارم)
رچنا ۵۹۶،۵۹۷(چہارم)
رخصت ۱۱۵(دوم)۱۴۲(سوم)
رسالہ ۳۶۲(اول)
رستہ رستہ ۶۲۵،۶۲۶(سوم)
رسم ۶۱۸،۶۱۹(چہارم)
رسم وراہ ۶۱۹(چہارم)
رسیدہ ۶۴۳(سوم)
رشتہ ۴۶۱(چہارم)
رعایت کرنا ۱۲۹(سوم)
رعنا ۴۹۶(چہارم)
رفتن ۲۲۳(چہارم)
رفتہ ۵۷۶(اول)۱۶۹(دوم)۳۴۴،۳۴۵(سوم)
۱۴۰،۵۰۴(چہارم)
رقعہ دار ۴۱۰(چہارم)
رگ گردن ۲۴۲،۲۴۳،۲۴۴(اول)
رنڈی ۴۰(دوم)
رنگ ۳۳۹،۳۴۰(سوم)۱۱۷،۵۸۰(چہارم)
رنگ اڑنا ۲۹۵(اول)
رنگ پریدہ ۲۹۵(اول)
رنگ ٹپکنا ۵۷۷،۵۷۸(چہارم)
رنگ ریختن ۵۷۷،۵۷۸(چہارم)
رنگ شکستہ ۴۳۳(دوم)
رنگ ہوا ۵۸۰(چہارم)
رواق ۳۸۳(سوم)
روزشمار ۵۸۳(سوم)
روزگار ۳۳۶(اول)
رونق ۳۴۷(سوم)
رونہادن ۲۴۹(دوم)
رویت ۵۹(چہارم)
رہتے تھے ۴۹۳،۴۹۴(اول)
رہیے ۴۰۹(دوم)
ریختہ ۲۹۶،۳۲۳،۵۲۰(اول)

زبان ۳۴۶(سوم)
زباں بریدہ ۶۴۶(سوم)
زباں حال ۷۵،۲۲۴(دوم)
زبان قال ۷۵،۲۲۴(دوم)
زخم دامن دار ۵۵۲(چہارم)
زخم غائر ۶۸(اول)
زخم نمایاں ۲۹۱،۵۵۶(چہارم)
زعم ۳۵۴(سوم)

زنار ۲۳۷(سوم)
زنجیر ۸۷(اول)۵۶،۵۷(چہارم)
زور ۳۰۱(اول)۵۵۹(چہارم)
زہ ۱۶۵(دوم)
زیارت ۶۰۵(اول)
زیاں ۲۹۸(چہارم)

ساختہ ۵۷۵(سوم)
سادہ ۴۳۸(سوم)
سارا ۸۷(اول)
ساری ۳۱۵،۳۲۱(دوم)
ساعت ۳۰۵(دوم)
ساعد ۲۲۳(اول)
ساکا کرنا ۵۵۸،۵۶۲(اول)
ساکن ۶۴،۶۵(اول)
سال ۵۰۰(اول)
سالنا ۲۳۹(اول)
سانجھ ۹۳،۹۴(دوم)
سانجھ پھولنا ۹۳،۹۴(دوم)
سانجھ کے موئے کو کب تک روئیں ۴۶۳(سوم)
سانگ ۳۶۳(دوم)
سانگ بھرنا/سانگ کرنا ۳۶۵،۳۶۶(دوم)
ساون ہرے نہ بھادوں سوکھے ۵۵۵(اول)
سایہ رو ۲۰۰،۲۰۳،۲۰۵(سوم)

سب ۵۳۰(اول)
سپہ ۴۱(سوم)
سبھاؤ ۵۴۸(سوم)
سپید وسیاہ ۴۳(اول)
ستی ۳۰۰(دوم)
ستیاں ۳۰۰(دوم)
سچ ۴۵۴(اول)
سخن ۲۰۷(سوم)۴۷۲،۴۷۳(چہارم)
سخن است ۴۷۳(چہارم)
سخن داشتن بر چیزے ۴۷۲(چہارم)
سخن در فلاں چیز است ۴۷۲(چہارم)
سخن رفتن ۴۷۳(چہارم)
سخن ساز ۳۴۳،۳۴۴(دوم)
سخن نیست ۴۷۳(چہارم)
سخن ہونا ۳۱۷(سوم)۴۷۲،۴۷۳(چہارم)
سرا ۵۲۷(سوم)
سراترنا ۲۳۵(سوم)
سرایت ۱۸۵،۱۸۶(چہارم)
سر بکھیرنا ۳۳۸(سوم)
سر بہ گریباں ہونا ۳۰۹(چہارم)
سر پر آجانا ۵۶۸(اول)
سرپل ۲۲۶،۲۲۸(اول)
سرتیز ۴۵۴(اول)
سرتیزی ۱۷۲(دوم)

سر جنگ وجدل ۳۹۹(سوم)
سر حرف وا ہونا ۳۴۰،۳۴۱(چہارم)
سر در گریباں ہونا ۳۰۹(چہارم)
سر دھنا ۲۷۲(اول)
سر زدن ۲۴۶(سوم)
سر زد ہونا ۲۴۷(سوم)
سر سے سرواہ (سرواہا) ہے ۵۹۳،۵۹۴(اول)
سر فروش ۴۴۲(اول)
سر کھینچنا ۵۵۷(اول)
سر گرانی ۵۵۹(چہارم)
سروا ۵۹۳(اول)
سرواد ۵۹۱،۵۹۳(اول)
سرواہ ۵۹۳،۵۹۴،۵۹۵(اول)
سرواہا ۵۹۵(اول)
سرو چراغاں ۳۰۴(دوم)
سرو رواں ۳۸۸(سوم)
سطح ۴۵۳(اول)
سعی ۲۵۳(دوم)۵۵۵(سوم)۳۱۴(چہارم)
سعی ۵۵۶(سوم)
سفر در وطن ۴۶۱(اول)۱۲۳(دوم)
سلاسل ۶۷۶(چہارم)
سلب قدیم ۴۹(چہارم)
سلب مزید ۴۹(چہارم)
سلسلہ ۵۶۸،۵۶۹(اول)
سلسلہ وار ۵۶۸،۵۶۹(اول)
سلمہٗ اللہ تعالیٰ ۳۶۱(اول)
سلوک ۲۸۵(اول)۴۵۷،۵۸(چہارم)
سلیقہ ۲۶۷(اول)۳۱۲(چہارم)
سلیمانی ۲۳۶(سوم)
سماجت ۶۸(اول)۲۶۵،۲۶۶(دوم)
سماں ۵۴۵(سوم)
سمن ۲۰۳(اول)
سمند ۵۴۰(اول)
سمیں ۵۴۵(سوم)
سناہٹا ۲۵۲(اول)
سنتے ہو ۲۲۱(دوم)
سنجیدہ ۳۸۵،۳۹۰(سوم)
سنکھ ۳۵۰(سوم)
سنو ہو ۲۲۱،۲۲۲(دوم)
سواد ۱۷۰،۱۷۱(دوم)
سواد اعظم ۱۷۰،۱۷۱(اول)
سوائے ۱۹۵(دوم)
سوتو ۲۷۶(دوم)
سوجھتا کرنا ۲۹۴(چہارم)
سوختہ ۱۵۰،۱۵۱(سوم)۵۶(چہارم)
سودا ۳۵۴(سوم)۷۰۷(چہارم)
سور ۴۱(سوم)
سوسر کا ہونا ۴۶۰،۴۶۱،۴۶۲(دوم)

سوکوس سے گھر نظر آتا ۵۴۲(اول)
سے ۲۲۵، ۲۵۹، ۴۵۴(اول)۱۲۰، ۳۷۰(دوم)
۳۳۱، ۴۰۲، ۴۱۶(سوم)۳۵۱، ۵۷۰(چہارم)
سیر فی اللہ ۳۸۸(دوم)
سیر کرنا ۲۶۵، ۳۸۷، ۴۳۶(دوم)
سیماب ۲۵۳(اول)
سیم خام ۲۲۷(اول)
سینہ ۲۵۱(اول)
سیہ رو ۵۹۴(چہارم)
سیہ کاسہ ۵۵(چہارم)
سیہ مست ۸۵(دوم)

شاب ۸۵(دوم)
شاخ نکالنا ۳۴۷، ۳۴۸(چہارم)
شام ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۹۳، ۹۴(دوم)
شام پھولنا ۹۳، ۹۴(دوم)
شام کے مرے (مردے کو کب تک روئیے) ۴۶۳(سوم)
شان ۳۱۵، ۳۱۶(دوم)۶۸۶(چہارم)
شانہ ۴۴۴(دوم)
شانہ بیں ۴۴۴(دوم)
شائستہ ۵۱۱(سوم)
شب حاملہ است تا چہ زاید ۴۰۳، ۴۰۴(دوم)
شبنم ۲۸۲(سوم)
شبیہ حقیقی ۳۴۰(سوم)

شبیہ خیالی ۳۴۰(سوم)
شرابا ۳۰۶(اول)
شراب پرتگالی ۲۴۸(سوم)
شراب چوانا ۵۸۱(چہارم)
شست وشو کردن ۳۸۷(سوم)
شعلۂ آواز ۲۱۸(چہارم)
شفق پھولنا ۹۳، ۹۴(دوم)
شکل ۳۴۵(دوم)
شگفتہ پیشانی ۵۶۰(چہارم)
شگوفہ کھلنا ۵۰۷(اول)
شگوفہ لانا ۵۰۷(اول)۶۳۲، ۶۳۳(چہارم)
شمعی رنگ ۵۵۳(اول)
شنیدن ۵۷۹(چہارم)
شوخ ۴۳۱(سوم)
شوخ دیدہ ۶۴۲(سوم)
شور ۱۹۶(اول)۵۲۱(سوم)
شورش ۶۷۸(چہارم)
شہر نا پرساں ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰(چہارم)
شیخ ۸۵(دوم)
شیخی ۲۲۴(دوم)
شیرہ ۶۴۶(سوم)
تیرہ خانہ ۲۸۱(دوم)
شیشہ ۴۰۳، ۵۹۴(چہارم)
شیشہ جاں ۴۷۷(چہارم)

شیشۂ ساعت ۵۴۲(اول)
شیشہ گردن ۵۹۴(چہارم)
شیشہ گلے میں ڈالنا ۵۹۴(چہارم)

صاحب ۱۴۷،۱۴۸(سوم)۵۱۹،۵۷۱(چہارم)
صاحبی ۴۹۲(سوم)
صاف ہونا ۵۴۲(اول)
صانع ۲۸۶(چہارم)
صحبت ۴۲۳(چہارم)
صحرا صحرا ۶۲۶(چہارم)
صدر ۸۵(اول)
صدرنگ ۶۹۱(چہارم)
صرف ۳۳۸(دوم)
صرفِ غم ہونا ۳۴۷(دوم)
صرفہ ۳۰۶،۴۴۹(اول)۲۲۸(دوم)
صفیر ۴۴۶(اول)
صلح ۵۹۱(سوم)
صمد ۶۸،۴۲۵،۶۱۰(اول)
صناع ۲۸۶(چہارم)
صناعت ۶۷۲(چہارم)
صنائع ۶۷۲(چہارم)
صورت ۳۴۷،۳۳۸(دوم)۱۲۰،۱۷۷،۶۲۹(سوم)
۹۷،۶۷۴(چہارم)
صید ۴۲۶(سوم)

طالع ۳۹۶(سوم)
طائرقدسی ۵۱۴(سوم)
طرح ۲۰۱،۲۰۳(دوم)
طرح افگندن ۴۹۸(چہارم)
طرح انداختن ۴۹۸(چہارم)
طرح پڑنا ۴۹۸(چہارم)
طرح ڈالنا ۳۴۷،۳۴۸(چہارم)
طرح کرنا ۲۰۳(دوم)۳۴۸(چہارم)
طرح کش ۵۴۸(اول)
طرف ۵۴۲(اول)
طرف ہونا ۴۷۵(اول)۱۳۵،۶۹۱(چہارم)
طریق ۴۷۵،۴۷۶،۶۰۲(اول)
طلسم ۲۲۵،۲۲۶(دوم)
طلسم باندھنا/بستن ۲۲۴(دوم)
طلسم غبار ۱۶۷(اول)
طمع ۶۰۲(چہارم)
طوبیٰ ۳۸۹(سوم)
طوفاں رسیدہ ۳۹۹(اول)
طومار ۶۱۵(سوم)
طیر ۱۷۰(دوم)

ظرف ۲۳۹(اول)
ظلم ۱۴۹،۱۵۰(سوم)
ظلم نمایاں ۲۹۰،۲۹۱(چہارم)

عاجز ۳۵۶(سوم)

عادت ۶۱۸(چہارم)

عالم ۶۱۱(سوم)

عالم اسباب ۷۰۱(چہارم)

عالم عالم ۶۱۵(چہارم)

عتاب ۲۶۱(سوم)

عجائب ۲۲۱،۲۲۲(دوم)

عرصہ ۵۳۰(چہارم)

عرق چیں ۴۰۳(سوم)

عزیز ۴۳۹،۴۴۰(سوم)

عشق اللہ ۲۳۰(دوم)۶۴۰(سوم)

عشق پیچاں/پیچا/پیچہ ۵۳۸،۵۳۹،۵۴۰(سوم)

عشق ہے ۳۰۹،۳۱۰(دوم) ۱۷۰(سوم)

۲۲۳(چہارم)

علاقہ ۵۳۷(اول)۴۶۰(دوم)۴۸۴(سوم)

علاقہ لکھوانا ۴۸۴(سوم)

علم ۲۳۶(سوم)

عنوان ۳۸۶(اول)

عیاش ۲۰۴(چہارم)

عیش ۲۰۴(چہارم)

عین ۶۱۱(اول) ۸۶(دوم)

غارت ۵۲۶(چہارم)

غربت ۵۶۶(سوم)

غرور ۹۵،۹۶(دوم)

غریب ۳۴۳(اول)۶۳۷(چہارم)

غصہ ۲۴۸،۲۸۹(دوم)۵۱۶،۵۱۸(سوم)۵۶۵،

۵۷۰(چہارم)

غفراں پناہ ۲۸۴(اول)

غل ۲۴۶(اول)

غوطے کھاتے پھرنا ۳۸۹(اول)

فارغ ۴۰۵(چہارم)

فتنہ ۵۵(چہارم)

فتنہ زیر سر ہونا ۷۰۳(چہارم)

فتیلہ ۱۴۱(دوم)

فتیلہ مو ۱۴۱(دوم)

فراغ ۳۳۰(سوم)

فراموش کار ۳۱۴(اول)

فرد ۴۸۴(سوم)

فرصت ۵۲۳(سوم)

فرق ۱۴۹(دوم)

فروغ ۳۳۰(سوم)

فشار ۱۹۱(سوم)

فضا ۴۹۰(چہارم)

فضولی ۴۵۴(چہارم)

فقیر ۵۸۶(اول)۴۴۹،۴۵۰(دوم)

فکر ۵۰۰(چہارم)

فکر کرنا ۴۴۶(سوم)
فند ۸۵،۸۴(اول)
فی الفور ۳۷۶(دوم)
فیصل ۳۶۵(چہارم)
فیض ۲۳۹(اول)

قال ۲۴۴(دوم)
قالب ۳۲۷(اول)
قد ۳۸۹،۳۸۸(سوم)
قدر ۳۲۸(اول)
قدم گاہ ۲۴۵(چہارم)
قدم گاہ آدم ۲۴۵(چہارم)
قرابہ ۳۰۲(اول)
قرار ۶۱۲(چہارم)
قریں ۲۱۴(اول)
قشعریرہ ۴۷۳،۴۷۲(اول)
قصب ۵۰۴،۵۰۲(سوم)
قضا ۳۱۹(اول)
قطع نظر کرنا ۴۳۱(دوم)
قلب ۲۱۴(چہارم)
قلفچی ۱۴۳(اول)۵۲۶،۵۲۵(چہارم)
قلم ۴۳۰،۱۱۷(چہارم)
قلم سا ۴۸۴(سوم)

کارخانہ ۳۰۳(اول)
خارو بہ استخواں رسیدن ۳۳۲(دوم)
کاردست بستہ ۶۲۴،۶۲۳(سوم)
کاسہ ۲۳۹(اول)
کاسہ لیس ۲۳۵(اول)
کاکا ۵۶۰،۵۵۹،۵۵۷(اول)
کاکل ۵۲۰(سوم)
کالا ۳۶۴،۱۷۴(دوم)
کام ۳۵۷،۳۵۶(اول)۳۸۳،۱۴۴(دوم)۳۷۱،
۴۰۷(سوم)۱۴۴(چہارم)
کام رکھنا ۲۷۳(اول)
کام کھنچنا ۱۴۴(دوم)۲۴۲(سوم)
کام میں ہونا ۳۸۳(دوم)
کان پر سے گولی نکل جانا ۲۷۷(چہارم)
کان ہونا ۲۲۹(سوم)
کاواک ۴۱۶،۴۱۵(سوم)
کاہ ربا ۵۶۲(چہارم)
کاہش ۵۱۳(چہارم)
کاہی ۲۷۸(اول)
کبریتی ۱۵۱(دوم)
کٹ جانا ۷۰۵(چہارم)
کج دار و مریز ۸۶(اول)
کچھ ۴۹۵(اول)
کچی پڑنا ۳۲۴(اول)

کحل جواہر ۱۸۹(سوم)
کساو ۴۴۲(اول)
کسالا کھینچنا ۳۶۱(اول)
کسب ۳۷۹(سوم)
کشتی ۴۶۱(سوم)
کشتی شدن ۴۶۱(سوم)
کشش ۵۵۶،۵۵۷
کفایت ۶۸(اول)
کلال ۶۰۸،۶۰۹(اول)
کلک خسپ ۹۰(اول)۴۱۰(سوم)
کلی ۲۹۷(اول)
کم ۵۲۹،۵۳۷(اول)
کمال ۵۳۷(اول)
کم کم ۴۰۴(چہارم)
کم نما ۵۳۷(اول)
کنار ۲۵۷(سوم)
کنوئیں بھانگ پڑنا ۳۶۶(دوم)
کنے ۵۱۸(اول)
کود ۲۵۴(چہارم)
کوشش ۵۵۵،۵۵۶(سوم)
کوکنار ۲۸۲(دوم)
کولی ۱۳۶(دوم)۴۳۸(سوم)
کوہ گراں سنگ ۳۶۲(سوم)
کوئی بروزن فع ۲۱۶(اول)۲۸۲(چہارم)

کہ ۲۵۹(سوم)
کھپانا ۴۳۴(اول)
کھریا ۵۶۲(چہارم)
کھریائی ۵۵۰(اول)
کھل جانا ۳۴۱(چہارم)
کھلنا ۲۳۷(اول)
کہنا ۵۳۲(چہارم)
کہوں ۷۴(اول)
کہے تو ۲۱۳(اول)
کہیں ۳۲۷(سوم)
کے اوپر ۴۵۰(سوم)
کے تئیں ۲۲۴(سوم)
کیرے ۴۱(سوم)
کے سے رنگ ۳۸۲(دوم)
کیکر ۲۴۲(دوم)
کیمیا ۲۵۳(اول)
کیس ۶۹۲(چہارم)
کیوں کے ۴۴۳(اول)۱۷۷(چہارم)

گات ۳۵۲(سوم)
گاتی باندھنا ۳۵۲(سوم)
گاڑی اٹکنا ۵۰۰(چہارم)
گاڑی کا راہ میں اڑ جانا ۴۹۹،۵۰۰(چہارم)
گج گامنی ۷۹(سوم)

گذری ۱۷۹(چہارم)
گر/گری (بطور لاحقہ) ۲۰۸،۲۰۷(چہارم)
گراں ۶۵۶،۶۵۵،۶۵۴(چہارم)
گردباد ۳۳۶(اول)
گردسر پھرنا ۲۷۵(دوم)
گردوں ۴۹۹(چہارم)
گرم ۳۴۰(سوم)
گرم کیں ۴۰۵(سوم)
گرمی ۲۴۲(اول)
گڑوا ۳۵۰،۳۴۷(چہارم)
گستاخ ۴۳۹(دوم)
گفتگو ۱۱۰(دوم)
گِل ۱۰۲(دوم)
گُل ۶۰۳(اول) ۱۷۲،۱۱۴(دوم) ۶۲۷(سوم)
۷۰۷،۲۵۲(چہارم)
گلابی ۴۰۲،۴۰۱(چہارم)
گل بانگ ۵۷(چہارم)
گل پھول ۳۵۵(سوم)
گل چاندنی ۵۰۷(اول)۳۰۵(چہارم)
گلخن تابی ۶۹۹(چہارم)
گل رعنا ۲۶۲(اول)
گل زمیں ۲۶۱،۹۷(اول)
گل کرنا ۳۶۵(اول)
گل کھانا ۵۹۱(اول)
گل گل ۹۷(اول) ۶۴۹،۶۴۸(سوم)
گل مہتاب ۵۰۸،۵۰۷،۵۰۵(اول)
گل ہزارہ ۴۸۳(سوم)
گلنا ۶۲۰(اول)
گوش ۲۳۰(سوم)
گوشۂ دیوار ۲۳۰(سوم)
گھیا ۶۱۷،۶۱۶(اول)
گھربار ۳۳۲(سوم)
گھڑی ۳۰۵،۳۰۳(دوم)
گھن ۶۶۹(چہارم)
گئے بروزن فع ۳۱۴،۳۱۲(اول)
گیا ۲۹۵(اول)

لاالٰہ الااللہ ۶۴۰(سوم)
لاگ ۴۲۸(اول)۵۳۰(سوم)
لاگو ۲۴۲(دوم)
لاگے ۷۶(اول)
لالا ۴۴۸،۴۴۷،۴۴۶(دوم)
لائحہ ۱۴۲(سوم)
لب ۲۹۲(اول)
لباسی ۵۴۶(اول)
لب پر نام آنا ۵۵۹،۵۵۸
لپکا ۲۲۹(اول)
لٹ پٹی ۵۶۹(سوم)

لطف ۳۳۸،۳۴۱،۳۴۲(دوم)۱۰۵(سوم)۱۳۷، ۲۲۴(چہارم)

لطف زبانی ۳۴۹(اول)

لق ودق ۳۶۸،۳۶۹(چہارم)

لگالینا ۳۹۴(سوم)

لگ جانا ۴۲۷(چہارم)

لگنا ۵۴۰(اول)

لگنا لگانا ۵۷۰(چہارم)

لوح ۴۹۹(سوم)

لوٹی ۳۸۰(دوم)

لیف خرما ۱۸۳(چہارم)

مآل ۵۰۳(اول)۵۳(چہارم)

مار ۱۴۷،۱۴۸(دوم)

مارمرنا ۱۴۲،۱۴۷(دوم)

مارنا ۱۴۷(دوم)

مالاجپنا ۱۲۵(سوم)

مانا ۴۰۹(اول)

ماومن ۲۳۶،۲۳۷(دوم)

ماہ ۱۵۵،۱۵۶(سوم)

مائل ۲۶۱(اول)۴۸۲(سوم)

مائل آزار ۳۹۰(اول)

مایہ باختگان ۱۴۰(دوم)

متاع رواں ۲۶۵(اول)

متصل ۶۸(اول)۱۳۹(سوم)

مجلس ۲۶۵(اول)۴۳۶(دوم)۵۰۵(سوم)

مجلس رواں ۲۶۵(اول)

مجنوں ۵۰۶،۵۰۷(چہارم)

محزوں ۱۳۹(چہارم)

محضر ۲۳۴(سوم)

محو ۵۹۱(چہارم)

محو ہوجانا ۵۹۱(چہارم)

محیط ۵۴۸(سوم)

مخطط ۳۸۶(اول)

مخمل دوخوابہ ۳۰۶(اول)

مدام ۸۷(دوم)۱۱۶(چہارم)

مدد اللہ ۳۲۵(دوم)

مدعا ۳۱۳(دوم)

مدعی ۳۰۹،۳۱۳(دوم)

مدعی ۳۰۹،۳۱۳(دوم)

مذکور ۴۶۷(سوم)

مراقبہ ۵۴۵(سوم)

مرجاں ۲۸۱(سوم)

مرجیا ۳۹۲،۳۹۸،۳۹۹(چہارم)

مرجیوڑا ۳۹۶(چہارم)

مردم ۳۷۷(سوم)

مرزائی ۴۵۱(دوم)

مرزائی کشیدن ۵۶۲(چہارم)

مرشداللہ ۳۲۵(دوم)
مرنا ۱۴۸(دوم)
مرنے جوگا ۶۴۶(سوم)
مزا ۳۱۷(دوم)۴۸۰،۴۸۱(چہارم)
مزاج اوپر بہم پہنچنا ۲۳۵(چہارم)
مزار۵۷(اول)
مستعد ۲۱۷(سوم)
مستی ۱۷۲(اول)
میت ۱۳۸،۱۳۹(دوم)
مشرق ۱۱۳(چہارم)
مشغلہ ۳۷۱(سوم)
مشہد ۳۹۸(اول)
مصاحب ۵۴۸(سوم)
مصدر ۵۵۷(اول)
مضائقہ ۲۲۷(سوم)
مطبوع ۳۱۷(اول)
معارض ۶۳۶(چہارم)
معمور ۳۴۵(اول)
معمورہ ۱۹۷(دوم)۲۶۴(چہارم)
معنی ۳۵۵،۳۵۶(دوم)۴۰،۱۰۰،۱۱۶،۱۲۰،۱۷۶،۱
۶۲۰(سوم)۹۷،۹۸،۱۰۶،۱۲۰،۱۲۱(چہارم)
معیشت ۲۶۱(دوم)
مغرب ۱۱۳(چہارم)
مفتوں ۱۳۹(چہارم)
مقام ۵۱۶،۵۱۷(چہارم)
مقام بجنا ۵۲۸(اول)
مقدم ۹۴،۹۵(اول)
مقرر ۵۴۲(اول)
مقرری ۵۷۳(چہارم)
مکان ۲۵۸(سوم)
مکتب ۵۵۴(سوم)
مکدر ۳۸۲،۵۴۳(اول)
مگر ۳۹۰(اول)۲۷۷(دوم)
ملک ۴۶۴(اول)
ممکن ۵۵۷(اول)
منت ۱۱۵،۴۶۱(دوم)
منڈکری مارنا ۴۹۰(اول)
منزل ۶۹۴(چہارم)
منظر ۴۹۷(اول)
منعکس ۵۵۷(اول)
منعم ۲۹۷(اول)
منھ پر آنا/منھ پر گرم ہو کے آنا ۴۲۳،۴۲۴(دوم)
منھ پر دوڑنا ۴۲۰(دوم)
منھ لگانا ۵۳۹(اول)
مو پریشاں ۱۵۴،۱۵۵(دوم)
موتی ۶۶(اول)۵۰۳،۵۰۴،۵۰۵(چہارم)
موج ۴۱۶(چہارم)
موزوں ۳۹۰،۳۹۱(سوم)

موسم ۶۰۰(چہارم)
موضوع ۲۸۵(دوم)
مول ۵۳۱(سوم)
مونڈی کاٹا ۶۴۶(سوم)
مہر ۱۵۶،۱۵۵(سوم)
مہرنماز ۴۳۴(چہارم)
مہرہونا ۱۶۴(سوم)
مہلت ۱۱۷(دوم)۶۳۱(سوم)
مہیا ۶۰۸،۶۰۷(چہارم)
مے رسیدہ ۶۴۳(سوم)
میاں ۳۱۶،۳۱۵(دوم)
میداں دار ۵۸۴(چہارم)
میداں داری کرنا ۵۸۴(چہارم)
میرزا ۶۵۸(سوم)
میرزائی ۶۵۹(سوم)
مینا ۴۰۳(چہارم)
میوہ ۶۴۳(سوم)
میوۂ رسیدہ ۶۴۳(سوم)
میوۂ گذشتہ ۶۴۳(سوم)

نا ۴۴۳(اول)
ناب ۲۵۳،۲۵۲(اول)
ناپیدا ۵۶۷،۵۶۵(سوم)
ناتواں ۵۱۸(اول)
ناز ۵۳۴(اول)
نازپرور ۳۸۲(اول)
نازک رفو ۴۶۲،۴۶۱(چہارم)
نازکرنا ۵۳۴(اول)
ناساز ۳۷۶(دوم)
ناکام ۴۰۷(سوم)
ناکسی ۴۸۶(اول)
نال قلم ۵۳(چہارم)
نالہ ۳۴۲(دوم)
نام خدا ۴۱۴،۴۱۳(سوم)
نامکیدہ ۶۴۵(سوم)
ناموس ۴۷۰(اول)۴۷۱(چہارم)
ناہموار ۱۴۶،۱۴۵(دوم)
نپٹ ۳۴۵(اول)
نخستیں ۵۶۵(سوم)
نخل ماتم ۵۰۵(اول)
ندان ۲۱۹(اول)
نرد ۳۲۴(اول)
نرم شانہ ۳۰۷(اول)
نرم گردن ۳۰۷(اول)
نزاکت ۳۵۵(دوم)
نزہت ۳۵۵،۳۵۴(دوم)
نزہت آباد ۳۵۵(دوم)
نزہت گاہ ۳۵۵(دوم)

نسرین ۶۰۳(اول)
نسق ہونا ۴۹۶(اول)
نشان ۹۱(دوم)
نظر رکھنا ۲۴۹،۲۳۶(سوم)
نظر کردہ ۵۱۹،۵۱۸(چہارم)
نظر کر کے دیکھنا ۲۳۸،۱۳۰(چہارم)
نظر کرنا ۲۴۰(چہارم)
نظر میں لانا ۱۰۶(دوم)
نفاق ۳۵۶(سوم)
نفور ۵۱۱(اول)
نقاش ۴۰۷(چہارم)
نقش ۲۱۸،۲۱۷(اول)۳۹۱،۵۹(دوم)
نقش بیٹھنا ۴۷(اول)۱۸۰(سوم)
نقش زدن ۳۷۸،۳۷۷(دوم)
نقش مارنا ۳۷۸،۳۷۷،۳۷۶(دوم)
نقشہ ۳۹۱،۵۹(دوم)
نقشہ مارنا ۳۷۷(دوم)
نقصان ۴۴۱(دوم)
نکالنا ۴۱۷(چہارم)
نکلنا ۵۱۳(سوم)۵۸۲(چہارم)
نگار ۶۴۸،۳۴۲(سوم)۵۹۶(چہارم)
نگاہ ۶۴۰،۶۳۹(سوم)۶۹۷(چہارم)
نمود ۳۵۰(اول)۴۵۸(دوم)۲۱۹(سوم)
نوا ۴۱(سوم)
نوبادہ ۵۴۶،۸۷(اول)
نوبت ۶۰۹(اول)
نوحہ ۳۴۲(دوم)
نومیدہ بال ۲۷۴(اول)
نوروز ۶۰۱(چہارم)
نہاں ۵۰۷(اول)
نیرنگ ۴۰۲(دوم)۳۷۳(چہارم)
نیل ۵۰۹(اول)
نیچہ ۴۵۴(اول)

واجب ۵۵۷(اول)
وادی ۶۳۳(چہارم)
وار ۲۸۵(اول)۴۱۱(چہارم)
واقعہ ۱۶۷، ۳۳۸، ۵۳۶ (اول) ۵۹ (دوم)
۳۱۹(سوم)۵۰۱(چہارم)
واہی تباہی ۵۵۴(اول)
وجد ۵۰۵(سوم)
وحش ۱۷۰(دوم)
وحشت ۸۱(اول)
ور ۳۹۷(دوم)
ورطہ ۳۲۵(چہارم)
ورق ۴۱۰(چہارم)
وصال ۲۲۶(چہارم)
وضال ۳۴۸،۳۳۷(دوم)

وضاحت ۶۶(دوم)
وضع ۲۸۵(دوم)
وفا ۱۵۰(سوم)
ووہیں ۵۷۱(اول)
وہ ۷۶(اول)
وہیں دیکھو ۲۲۹(اول)
ویرانی ۶۹۵(چہارم)

ہاتھ اٹھا لینا ۶۰۵(سوم)
ہاتھ لگانا ۵۷(چہارم)
ہاتھی ڈباؤ ۵۵۰(سوم)
ہارے ماندے ۳۹۱(سوم)
ہائل ۳۱۹(سوم)
ہتھیا ۳۴۹،۳۵۰(سوم)
ہرجائی ۱۳۳(چہارم)
ہرزہ کوش ۲۸۱،۲۸۴(دوم)
ہزار ۴۸(دوم)
ہلاک ۲۹۵(سوم)
ہلنا ۵۷۴(اول)
ہم ۵۹۹(اول)
ہمت ۲۹۴(سوم)۱۲۹(چہارم)
ہم سے ۴۶۰(سوم)
ہموار ۱۳۶(دوم)۳۰۳(سوم)
ہند ۳۶۳،۳۶۴(دوم)
ہندحنا ۳۶۴(دوم)
ہندو ۱۷۴،۳۶۴(دوم)
ہندوستان ۴۸۸(چہارم)
ہنر ۱۳۳،۲۸۶،۲۸۷(چہارم)
ہو ۵۴۸(اول)۱۹۱(دوم)
ہوا ۶۹۲(چہارم)
ہوا پر اڑنا ۱۷۳(سوم)
ہوا کا رنگ بدلنا ۶۹۲(چہارم)
ہوائیں اڑنا ۱۷۰(سوم)
ہوا ہونا ۲۲۸(چہارم)
ہوائے گل ۴۱۶(چہارم)
ہوچکنا ۵۳۳(سوم)
ہوکا مکان ۲۰۴(دوم)

یا اللہ ۳۳۵(دوم)
یاددہ ۴۱۶(اول)
یاد فرمانا/کرنا ۵۵۶(چہارم)
یاران سرپل ۲۲۸(اول)
یار سدا راعشق ہے ۳۲۵(دوم)
یاسمن/یاسمین ۶۰۳(اول)
یاعلی ۵۱۸(اول)
یاقوتی ۶۴۲(چہارم)
یاوہ گوئی ۵۱۴(اول)
یکا یک ۲۴۷(سوم)

یک بیاباں ۱۹۰(چہارم)
یک جہاں ۵۱۸(اول)
یک رنگی ۳۸۷،۳۸۸(دوم)
یک شہر ۵۳۴(اول)
یک قطرہ خون ۲۸۴(اول)
یک لخت ۵۷۶(اول)
یوم الحساب ۲۶۹(اول)
یہ ۷۶(اول)۴۲۹(دوم)
یہی ۵۴۸(اول)

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'') بہ صراحت اس صفحے پر استعمال نہ ہوئی ہو۔

آبرو، شاہ مبارک ۵۸، ۲۱۲، ۲۵۴، ۲۵۶، ۳۳۹، ۳۵۳، ۳۹۸، ۷۰۸

آپ بیتی اور مضمون آفرینی ۳۹۶، ۶۶۳

آتش، خواجہ حیدر علی ۸۹، ۹۲، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۹، ۱۵۴، ۱۵۵، ۲۴۷، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۰۳، ۳۴۹، ۳۷۴، ۴۶۵، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۶۵۸

آدمؑ پیغمبر ۴۳۵

آڈن، ڈبلیو۔ ایچ ۱۰۹، ۱۶۱

آربری، اے۔ جے ۳۱، ۳۲

آرزو لکھنوی، سید انور حسین ۳۹۴

آرزو، نواب سراج الدین علی خاں (صاحب ''چراغ ہدایت'' وغیرہ) ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۹۴، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۷۴، ۳۳۸، ۳۷۸، ۴۵۰، ۴۶۴، ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۱۸، ۶۵۵

آزاد، جگن ناتھ ۵۹۱

آزاد بلگرامی، علامہ غلام علی ۳۷۶
آزاد، مولانا محمد حسین ۳۷، ۹۷، ۹۹، ۱۱۰، ۱۱۶، ۲۵۰، ۳۰۶، ۳۷۵، ۶۸۴،
آزر، راشد ۲۲
آزردہ، مفتی صدرالدین خاں ۶۸۴
آسی، مولانا عبدالباری ۲۲، ۱۸۸، ۲۴۷، ۴۱۰، ۵۳۴، ۶۰۸، ۷۰۵
آسی سکندرپوری، حضرت شاہ عبدالعلیم ۳۰۳
آصف، نعیم ۶۳، ۵۸۲
آفاق بنارسی ۶۲
آفاقی اور مقامی معیار، ادب کے ۳۴، ۳۶، ۴۰
آگڈن، سی۔ کے ۱۲۳
آنند، رودھن آچاریہ ۲۰، ۳۵، ۳۶، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۲،
[illegible] ۵۸۴، ۶۲۸
ابن معتز ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۰
ابن انشا ۳۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۸
ابن خلدون ۳۶
ابن رشد ۴۳، ۵۱۴، ۵۱۵
ابن عربی، شیخ اکبر محی الدین ۱۵۶
ابن قتیبہ ۱۵۶
ابوالفضل علامی ۷۰۸
ابوالقاسم، شیخ ۷۱۰
ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر ۶۰
ابوحنیفہ، امام اعظم ۲۳۴
ابوہریرہؓ صحابی ۲۷۶
ابویوسف، امام قاضی ۲۳۴
ابہام ۴۷، ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۴۴، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۸۵، ۲۹۰، ۳۱۱، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۲، ۳۹۴، ۴۰۰، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۲۴، ۴۴۱، ۴۵۷، ۴۶۰، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۳، ۵۲۳، ۵۴۹، ۵۵۲، ۵۵۴، ۴۶۰، ۵۶۷، ۵۷۵، ۵۸۱، ۵۸۵، ۵۸۶، ۶۰۶، ۶۰۹، ۶۳۶، ۶۴۸، ۶۶۴، ۶۷۵، ۶۹۱
اثر، نواب امداد امام ۳۷، ۱۸۸
اثر لکھنوی، نواب جعفر علی خاں ۱۸، ۲۱، ۲۰، ۱۸۸،
[illegible]
اثر، سید خواجہ میر ۴۸۶، ۶۱۰، ۶۱۱
اجنیانا ۴۷۰
اچل داس ۴۴۳
احتشام حسین، پروفیسر سید ۲۲، ۱۱۶، ۴۴۸
احمد ابن حنبل، امام ۴۲۸
احمد فراز ۵۳۹، ۵۴۱، ۵۴۲
احمد گجراتی، شیخ ۳۹
ادبی سماج، دیکھیے تخلیقی معاشرہ

ادغام، حسیات کا ۵۷۹، ۵۸۱

اردو لغت تاریخی اصول پر ۶۰، ۱۸۸، ۲۰۶، ۲۱۸، ۲۴۷، ۲۵۲، ۳۰۹، ۳۳۱، ۳۹۶، ۳۹۸، ۴۱۰، ۴۲۱، ۵۴۴، ۵۶۷، ۶۱۲، ۶۴۰، ۶۹۹، ۷۰۸

ارسطو ۴۳، ۱۲۶، ۶۴۵

اسپنوزا، بینڈکٹ ۲۳۶، ۵۱۵

استعارہ ۲۰، ۲۸، ۷۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۹، ۹۰، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۸۳، ۱۹۲، ۲۰۰، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۹۶، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۵۱، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۹۱، ۳۹۴، ۳۹۹، ۴۰۱، ۴۰۸، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۲۵، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۷۰، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۳، ۵۳۰، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۵۶، ۶۳۵، ۶۵۹، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۸، ۶۸۷، ۶۹۴، ۷۰۱، ۷۰۷، ۷۱۲

استعارۂ معکوس ۱۱۲، ۱۱۳، ۲۷۷، ۲۹۷، ۴۱۸، ۵۹۳، ۶۹۴

استعارے کی قسمیں ۳۵، ۲۵۱، ۳۰۶، ۴۸۷

استفہامیہ اسلوب، دیکھئے انشائیہ اسلوب

اسٹائنگاس، فریڈرک ۶۰، ۶۳، ۱۸۸، ۲۰۶، ۳۰۹، ۴۴۴، ۵۲۶، ۵۹۹، ۶۵۴

اسٹرن، لارنس ۴۶۹

اسرار کی فضا، میر کی غزل میں ۲۷، ۲۸، ۲۰۱، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۱، ۳۸۳، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۴۲۶، ۶۳۴

اسکاٹ، سر والٹر ۱۵۹

اسلوب احمد انصاری، پروفیسر ۳۷

اسمتھ، ولیم ارل ۶۳، ۱۰۵

اسیر، مظفر علی ۴۴

اسیر، میرزا جلال ۱۰۰، ۲۲۳، ۲۲۴، ۴۹۱، ۶۲۰

اشاریات، ملاحظہ ہو نشانیات

اشرف جہاں گیر سمنانی، خواجہ سید ۲۷۵، ۲۷۶

اشرف علی تھانوی، حضرت مولانا شاہ ۲۴۳، ۳۳۰، ۶۵۷، ۶۸۶

اشرف ماژندرانی ۳۳۱

اشکلاوسکی، وکٹر ۱۲، ۲۱، ۴۶۹، ۴۷۰

اضافت اور توسیع معنی ۸۳، ۸۴، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۳۲

اطہر پرویز ۲۲

اظہار کی نارسائی اور میر ۱۲۲، ۳۸۹

اعراب و علامات وقف ۲۹، ۳۰

افلاطون ۱۲، ۱۲۳، ۴۷۵

اقبال، علامہ ڈاکٹر محمد ۲۷، ۵۴، ۵۷، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۹، ۱۸۳، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۶۷، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۸۴، ۳۸۸، ۴۰۴،

۴۳۰، ۴۵۲، ۵۱۹، ۵۳۳، ۶۲۱، ۶۴۰، ۶۷۱،
۶۸۸، ۷۰۹

اقتباس (استفادے کی قسم کے طور پر) ۳۵

اکبر الہ آبادی، سید اکبر حسین ۵۷

اکبر حیدری کاشمیری، پروفیسر ۲۲، ۲۵۳، ۴۴۹

الف ناتھ ۶۰

الہام ۳۵

المان، اسٹیفن ۱۱۹

المن، رچرڈ ۳۲۷

الم ناکی، المیہ رنگ، میر کے یہاں ۱۷۰، ۱۸۵، ۱۹۹،
۲۲۸، ۲۴۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۳۰

النکار ۱۱۱

الیٹ، ٹی۔ ایس ۴۷، ۴۸، ۱۶۲، ۳۲۵، ۳۲۷، ۵۱۵،
۶۱۶، ۶۱۷

امان، خواجہ بدر الدین ۲۸۷، ۲۹۷

امجد، امجد اسلام ۲۲

امداد اللہ مہاجر مکی، شیخ العرب والعجم حضرت ۱۷۸

امکانات، معنی کے۔ دیکھئے ابہام

امیر خسرو ۱۴

امیر مینائی، منشی امیر احمد ۶۰، ۲۴۷، ۲۵۶، ۲۸۸،
۴۹۴، ۵۰۱، ۶۹۹

امین اختر ۶۹

انتحال ۳۵

انتخاب احمد ۶۹

انتخاب کا طریقہ اور معیار ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴،
۲۶، ۵۵، ۱۲۲، ۱۴۴، ۲۷۳، ۳۷۸، ۴۰۷، ۴۳۳،
۴۷۸، ۴۹۹، ۵۴۸، ۵۶۵، ۷۰۰

انتظار حسین ۴۵۲

انجام، عمدۃ الملک امیر خاں ۵۸۸

انڈر اسٹیٹمنٹ۔ دیکھئے سبک بیانی

انسان دوستی، میر کی غزل میں ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۵،
۲۳۶، ۲۶۵، ۲۷۷، ۳۲۵، ۶۳۶، ۶۵۷

انشا، میر انشاء اللہ خاں ۴۴۰، ۴۴۱

انشائیہ اسلوب ۳۰، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۹۸، ۱۰۷،
۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۰۵، ۲۱۶،
۲۱۷، ۲۴۴، ۲۷۴، ۲۸۱، ۲۹۷، ۳۰۳، ۳۱۵، ۳۱۶،
۳۳۰، ۳۳۲، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۶۸، ۴۱۵، ۴۱۶،
۴۱۷، ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۳۸، ۴۴۱، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۶۶،
۴۷۱، ۴۷۸، ۴۹۲، ۵۰۱، ۵۰۶، ۵۲۰، ۵۲۶، ۵۳۵،
۵۴۳، ۶۰۵، ۶۳۳، ۶۵۱

انفس اور آفاق، کلاسیکی ادب میں ۱۵۱، ۱۵۸، ۱۵۹،
۱۶۰، ۱۶۱

انور شعور ۶۷۵

انوری ابیوردی، اوحد الدین ۲۱۴

انیس، میر ببر علی ۲۷، ۵۷، ۸۳، ۱۱۹، ۳۶۹، ۳۹۹،
۴۲۳، ۴۳۰

اوحد الدین بلگرامی (صاحب "نفائس اللغات") ۶۲

اوحد الدین کرمانی ۲۷۵، ۲۷۶

اوریجنل تصورات و خیالات۔ دیکھئے طبع زاد
مضامین.....

اولڈن برگ، ویناتلوار ۴۶۳
ایس موہن ۶۹
ایشبری، جان ۴۶، ۴۷
اینگلٹن، ٹیری ۱۷۳
ایمپسن، ولیم ۱۱۸
ایہام ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۱۸، ۴۲۷، ۴۵۷، ۶۰۴

باختن، میخائل ۴۰۶
باراں، رحمان ۶۹
بارت، رولاں ۴۶، ۱۵۸، ۳۴۹
باصر سلطان کاظمی ۶۴
باقر جوراسی، مولانا سید محمد ۶۴
بانی ۳۲۹، ۴۹۴
بایزید بسطامی، حضرت شیخ ۲۳۳
بحر لکھنوی، شیخ امداد علی ۲۰۸، ۴۹۳
بحر منسرح کا استعمال ۷۰۹
بحر میر ۱۱۴، ۱۲۲، ۵۴۷
بحری، قاضی محمود ۳۹۸
بخاریؒ، امام محمد ۲۱۱
بدر ابراہیم، مولوی (صاحب ''زفان گویا'')
۶۱، ۶۳، ۵۹۰
بدرالدین غزنوی، شیخ ۵۹۸
بدھ، مہاتما ۱۶۱، ۳۲۵
براس، ہنری ۶۴
برق، مرزا فتح الدولہ لکھنوی ۵۷، ۵۵۵

بروکس، کلی اینتھ ۳۶۰
بریخت، برتوصت ۵۵۸
بشر دوستی، میر کی غزل میں۔ دیکھئے انسان دوستی، میر
کی غزل میں
بشیر الہ آبادی ۱۵۵
بقا اکبر آبادی، بقاءاللہ خاں ۲۵۱
بلاغت کلام ۳۱۸، ۵۸۵
بلیک، ولیم ۱۱
بودلیئر، شارل ۳۰۷، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۴۰۳،
۵۶۹، ۶۷۱، ۷۰۰، ۷۰۱
بورس توماشیوسکی ۱۱
بہار، لالہ ٹیک چند (صاحب ''بہار عجم'') ۵۵، ۶۰،
۶۳، ۱۸۸، ۱۹۴، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۴۴، ۲۸۳، ۲۹۱،
۲۹۵، ۲۹۸، ۳۳۱، ۳۶۸، ۳۸۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۲۴،
۴۳۷، ۴۶۴، ۴۷۲، ۴۷۳، ۵۶۲، ۵۷۷، ۵۹۴،
۶۵۴، ۷۰۵
بیدری ۴۵۵
بھٹ، حمیداللہ ۲۹
بھٹ، روپ کشن ۶۹
بہرام، دستور بہرام جی جاماسپ جی ۱۵۵
بھرتری ہری ۱۱۸
بھرت ویاس ۷۰۴
بیان، خواجہ احسن الدین ۲۱۹، ۲۳۵
بےخود موہانی، علامہ سید محمد احمد ۱۱۷
بیدار، ڈاکٹر عابد رضا ۷۲

بیدار بخت ۶۳
بیدل، میرزا عبدالقادر ۸۰، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۵،
۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۴۸، ۲۳۰، ۲۳۶، ۲۴۴، ۳۵۲، ۳۷۴،
۴۴۱، ۴۸۵، ۴۸۷، ۴۹۱، ۵۷۸، ۵۷۹، ۶۰۷، ۶۱۰،
۶۱۱، ۶۱۴، ۶۲۲، ۶۶۷
بھگم بیراگی، سوامی بھوپت رائے ۱۵۲، ۴۵۴
بیکٹ، سیموئل ۵۴۸
بین المتونیت ۷۸، ۷۹

پاؤنڈ، ازرا ۶۱۷
پراواں سال شاعری اور کلاسیکی غزل ۴۸، ۴۹
پرچٹ، فرینس ۴۱، ۶۳
پلیٹس، جان۔ ٹی ۲۰، ۶۳، ۱۸۸، ۲۰۶، ۲۸۳،
۳۰۵، ۳۹۶، ۴۰۱، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۷۷، ۵۸۳، ۵۸۴،
۶۴۰، ۶۷۶، ۷۰۴
پوارے، رچرڈ ۵۲
پھوسے، دم ۳۳۵
پیکر ۲۸، ۵۵، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۹، ۹۵، ۱۰۱،
۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۵، ۲۰۳،
۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۳،
۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۸،
۳۱۰، ۳۱۶، ۳۲۵، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۵۰، ۳۵۵،
۳۶۱، ۳۶۶، ۳۶۷، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۸، ۴۲۷،
۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۵۲، ۴۶۷، ۴۸۵، ۵۰۰،
۵۰۱، ۵۰۳، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۳۱،
۵۳۵، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۴۲، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۵،
۵۹۶، ۵۹۷، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۴، ۶۰۵،
۶۰۶، ۶۱۷، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۳۳، ۶۳۶، ۶۳۷،
۶۳۸، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۶۷، ۶۶۹، ۷۰۰،
۷۰۲، ۷۱۲
چین کافسکی، اردن ۱۶۰

تجربہ بہ معنی مشاہدہ وواردات ۸۷، ۸۹، ۴۸۰، ۶۱۱،
۶۲۹، ۶۳۹
تخلیقی معاشرہ ۲۵۱، ۳۷۶، ۳۷۷، ۴۸۷، ۴۸۸
ترتیب الفاظ اور معنی کا تعلق ۷۴، ۷۵، ۸۳، ۱۱۱
ترجمہ ۳۱، ۳۵، ۳۶، ۴۱، ۴۸، ۴۹، ۷۳، ۷۷،
۱۰۵، ۱۱۱، ۱۱۴، ۲۱۰، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۸،
۲۶۸، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۹۷، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۲۱،
۳۲۶، ۳۳۵، ۳۴۰، ۳۵۱، ۳۶۷، ۳۷۲، ۴۱۱، ۴۲۵،
۴۵۱، ۴۶۷، ۴۷۲، ۴۸۱، ۴۸۴، ۴۸۷، ۴۸۸،
۴۸۹، ۴۹۱، ۴۹۷، ۵۰۴، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۹، ۵۴۵،
۵۸۰، ۵۸۵، ۵۹۵، ۶۱۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۶،
۶۹۱، ۷۰۷
تسلیم، منشی امیر اللہ ۴۹۳
تشبیہ ۲۸، ۸۶، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۳۲، ۱۴۲،
۱۶۸، ۱۹۳، ۲۱۷، ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۶۰، ۲۶۱، ۳۱۶،
۳۱۷، ۳۴۳، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۴، ۴۱۳، ۴۳۱،
۴۳۲، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۷، ۴۷۱، ۴۷۴، ۴۷۷،
۵۳۵، ۵۴۵، ۵۷۹، ۶۶۸، ۶۷۵، ۶۸۰، ۶۸۷،

۷۰۷،۷۱۰
تصدق حسین، شیخ، داستان گو ۴۶۵،۵۳۲،۶۱۹
تصور کائنات ۱۴۶،۱۶۱
تعبیر متن کا اصول ۷۵،۵۱۴
تعقید معنوی ۵۳۰
تفتہ، مرزا ہر گوپال ۶۲۰،۶۸۶
تکرار الفاظ، معنی اور کیفیت کے وسیلے کی حیثیت سے ۶۲۶، ۶۲۸، ۶۵۱، ۶۷۲
تلمیح، دلچسپ ۵۲۸، ۵۹۴
توارد ۳۵، ۲۵۰، ۲۵۴
توماشیوسکی، بورس ۱۱، ۴۶۹
تہ داری، ملاحظہ ہو معنی آفرینی
تہذیبی تصورات کا اظہار، شاعر میں ۴۷، ۴۸، ۵۱، ۵۲

ٹزاراف، زویتان ۱۶، ۲۰
حان ۲۳۲

۵۲، ۵۷۲

جان جاناں، حضرت میرزا مظہر ۳۸۶
جاوید وششٹ، ڈاکٹر ۶۰
جاہ محمد حسین (داستان گو) ۳۱۹
جرأت، شیخ قلندر بخش ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۷۵، ۲۱۲، ۲۸۰، ۳۸۱، ۳۸۴، ۳۸۵، ۴۱۵، ۵۰۹، ۵۴۲، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴
جرجانی، امام عبدالقاہر ۱۳، ۲۰، ۳۵، ۳۶، ۴۱، ۴۳، ۷۵، ۸۴، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۳، ۴۷۹
جعفر صادقؑ، امام ۱۲، ۶۴، ۵۳۱
جگر مرادآبادی ۴۵۲
جگن ناتھ، پنڈت راج ۳۶، ۱۱۱
جلال لکھنوی، حکیم ضامن علی ۶۱، ۴۶۵
جلیل مانک پوری، فصاحت جنگ ۶۰
جمال الدین انجوے شیزاری (صاحب "جہاں گیری") ۶۰، ۶۴، ۳۶۸
جمال موصلی، شیخ ۲۰۸
جمیلہ فاروقی ۶۹
جنسی مضامین، میر کے یہاں ۱۳۱، ۳۰۸، ۳۴۹، ۳۵۳، ۴۶۶
جواب (استفادے کی قسم کے طور پر) ۳۵، ۳۶، ۳۸
جوان، کاظم علی ۲۲
جوش ملیح آبادی ۳۹۹، ۴۸۹، ۵۸۴
جیمی سن، آر۔ ڈی ۳۷

چرنجی لال دہلوی (صاحب 'مخزن المحاورات')

۵۷، ۶۲، ۶۳، ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۹۳،
۶۱۲، ۶۳۳
چودھری علی مبارک عثمانی ۶۳
چودھری محمد نعیم ۴۱
چوہدری ابن النصیر ۶۴
چھوٹے چھوٹے الفاظ کا استعمال، میر کے یہاں ۱۳۹،
۱۸۰، ۱۸۱، ۲۱۶، ۲۶۸، ۴۶۶
چینی مصوری ۱۶۰

حاتم دہلوی، شاہ ظہور الدین ۱۷۴، ۱۹۳، ۲۱۲
حاجب خیرات دہلوی (صاحب "دستور الافاضل")
۶۱، ۶۳
حافظ شیرازی، خواجہ شمس الدین ۲۵، ۲۸، ۹۱، ۹۴،
۲۱۷، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۶۸، ۲۸۶، ۲۸۷، ۳۵۳، ۳۵۴،
۳۷۹، ۳۸۰، ۴۵۵، ۴۹۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۱۹، ۵۵۴،
۵۵۵، ۵۵۶، ۶۱۹، ۶۲۰
حالی، خواجہ الطاف حسین ۳۶، ۳۷، ۹۵، ۱۱۰، ۱۱۶،
۱۵۹، ۲۵۴، ۳۰۶، ۳۰۷، ۶۳۰، ۶۸۴، ۶۸۶، ۶۹۰
حامدی کاشمیری، پروفیسر ۲۱
حبی نوشاہی ۶۷۶
حزیں، شیخ علی ۵۸۴، ۵۸۵
حسرت موہانی، مولانا سید فضل الحسن ۲۱، ۱۱۶، ۱۱۷،
۲۵۴، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۷۶، ۴۰۹، ۴۳۴،
۴۵۲، ۴۹۴
حسن ثانی نظامی، خواجہ ۴۹
حسن عباس، سید ۳۷۶
حسن کا معیار، مشرق و مغرب میں ۴۶۴، ۴۶۵
حسن مطلع / زیب مطلع ۶۷۷، ۶۸۶
حسینؓ ابن علیؓ، امام ۸۳، ۸۴، ۲۸۳، ۳۴۰، ۳۸۲
حقوق العباد، اسلام میں ۶۵۲، ۶۵۳
حنیف ترین، ڈاکٹر ۲۲
حنیف نجمی ۶۸، ۶۹، ۶۵۷، ۶۹۳
حیات گونڈوی ۲۴، ۴۲، ۷۱۴
حیدر معمائی، میر ۲۶۶
حیرت کے اقسام ۶۷۱، ۶۷۲

خاقانی شروانی، حکیم افضل الدین ۵۹۴، ۶۵۵
خسرو دہلوی، امیر یمین الدین دہلوی ۱۴، ۶۵، ۹۳،
۲۲۱، ۲۶۶، ۳۷۳، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۷۷، ۴۷۹،
۴۹۲، ۵۰۷
خطائی، شاہ تراب (صاحب "دکھنی لغات") ۶۱
خلیل الرحمٰن ۶۹
خلیل الرحمٰن اعظمی ۲۴، ۴۸۶، ۶۱۱
خلیل الرحمٰن اعظمی، بیگم ۲۴
خلیل الرحمٰن دہلوی ۲۴، ۶۳، ۱۹۸، ۵۸۳
خورشید الاسلام، پروفیسر ۴۸
خوش طبعی، میر کی غزل میں ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۵۰،
۳۵۱، ۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۱۵، ۴۳۴،
۴۳۶، ۴۵۷، ۴۹۵، ۴۹۶
خیال بندی ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۲۰، ۲۷۸،

۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۵،
۴۳۵، ۶۱۳، ۶۵۸، ۶۶۸، ۶۶۹
داغ دہلوی، نواب مرزا خاں ۷۹، ۱۸۳، ۱۸۵،
۱۸۷، ۳۰۷، ۳۴۳، ۴۶۰، ۴۹۱، ۵۰۹، ۶۱۹
دانش، میرزا رضی ۲۸۸، ۲۸۹، ۵۸۲
داؤد، این۔ جے ۶۸۶
دبیر، مرزا اسلامت علی ۵۴، ۵۸
درد، سید خواجہ میر ۸۱، ۱۱۹، ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۷۸،
۲۳۰، ۲۴۱، ۲۸۴، ۳۳۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵،
۳۸۳، ۴۳۰، ۴۴۱، ۴۵۲، ۵۰۲، ۶۰۴، ۶۲۰،
۶۶۹، ۶۷۷
دریدا، ژاک ۱۱۸، ۱۲۳، ۲۰۱، ۳۴۳، ۴۷۵، ۴۷۶،
۴۸۱، ۶۰۳
دلی کا ماتم، میر اور دوسروں کے یہاں ۱۸۳، ۱۸۵
دلیل ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۸۳، ۱۹۶،
۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۶،
۲۵۰، ۲۵۱، ۲۷۷، ۳۷۴، ۳۹۹، ۴۰۵، ۴۲۲، ۴۳۱،
۴۸۴، ۵۰۵، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۷، ۶۲۱، ۶۳۰،
۶۵۲، ۶۹۴، ۶۹۶
دمان، پال ۱۲۹، ۱۳۰، ۳۳۴
دنیا میں رہ کر دل کا دنیا میں مصروف نہ ہونا ۶۴۱
دھونی ۱۱۱، ۱۱۲
دیب، پروفیسر ایس۔ سی ۲۸
دیش پانڈے، جی۔ ٹی ۱۱۱
دیکارت، رنے ۱۰۹، ۱۶۳

ڈانٹے الیگھری ۱۳۸
ڈرامائیت، میر کے لہجے میں ۸۳، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۲۰،
۲۲۱، ۲۲۵، ۲۵۵، ۲۹۰، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۳، ۳۰۷،
۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۵، ۳۳۰، ۳۳۲، ۳۳۳،
۳۳۶، ۳۳۷، ۳۵۸، ۳۶۸، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۳۱،
۴۳۲، ۴۳۹، ۴۵۱، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۰۱، ۵۲۶، ۵۲۷،
۵۳۵، ۵۴۲، ۵۸۴، ۵۹۱، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۲۰، ۶۲۱،
۶۲۲، ۶۳۴، ۶۳۵
ڈروری، الزبتھ ۵۹۵، ۵۹۶
ڈن، جان ۱۶۱، ۴۳۰، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷
ڈی کنسٹرکسن ۴۵، ۵۲، ۴۷۵
ڈیوڈسن، ڈونلڈ ۱۱۰

ذائقے پر مبنی پیکر، میر کے یہاں ۶۴۲، ۶۴۳
ذرہ برہان پوری، بالا جی ترمبک ۳۸۳
ذوالنون مصری، حضرت خواجہ ۵۱۰
ذوق، شیخ محمد ابراہیم ۹۶، ۹۷، ۱۵۳، ۱۶۲، ۱۷۴،
۱۷۵، ۱۹۰، ۳۰۹، ۳۵۸، ۳۷۵، ۶۸۴
ذوقی، محمد امین ۲۷۰

راب گریے، آلن ۱۵۶
رابنس، لائنل ۲۳۰
راج شیکھر ۳۵، ۳۶
راسخ عظیم آبادی، شیخ غلام علی ۱۷۴، ۳۱۶، ۴۵۹
راشد، ن۔ م ۴۷، ۵۴

رام تیرتھ سوامی ۱۳۹
رام نرائن لعل ۲۲
راہب اصفہانی، میرزا جعفر ۳۵۳
ربط ۳۳، ۳۳، ۴۳، ۵۵، ۹۶، ۹۸، ۱۲۳، ۱۷۹، ۱۸۶، ۲۲۹، ۲۳۸، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۳۸، ۳۴۸، ۳۵۷، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۷، ۳۹۹، ۴۲۶، ۴۵۷، ۴۶۳، ۴۹۲، ۴۹۵، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۲۹، ۵۶۱، ۵۹۲، ۵۹۸، ۶۱۹، ۶۳۹، ۶۴۷، ۶۶۵، ۶۷۵، ۶۷۸، ۶۹۶، ۷۰۴، ۷۰۷، ۷۱۰
رٹر، ایچ ۴۱
رچرڈس، آئی۔ اے۔ ۳۷، ۴۳، ۱۲۳، ۲۶۱، ۴۷۰
رحیل صدیقی ۶۹
رسل، برٹرینڈ ۳۶، ۳۷، ۱۶۳، ۴۷۶، ۴۸۲، ۴۸۳
رسل، رالف ۴۸، ۴۹
رسومیات، کلاسیکی غزل کی ۱۵۰، ۳۳۶، ۶۲۳
رشک، میر علی اوسط ۶۲، ۸۲، ۳۴۹، ۶۷۵
رشمی چودھری ۶۹
رشید حسن خاں ۳۶، ۱۸۹
رضا، کالی داس گپتا ۳۸۳
رضی دانش، میرزا ۵۸۲، ۵۸۳
رعایت اور مراعات النظیر کا فرق ۳۳۲
رعایت و مناسبت کا فرق ۳۹۷، ۵۹۳
رعایت اور مناسبت ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۳۶، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۷۹، ۲۰۵، ۲۱۳، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۴۸، ۲۶۰، ۲۸۵، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۲۳، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۰۷، ۴۱۰، ۴۱۳، ۴۲۶، ۴۳۳، ۴۵۱، ۴۵۷، ۴۶۸، ۵۰۳، ۵۰۶، ۵۴۷، ۵۴۹، ۵۵۷، ۵۵۹، ۵۶۱، ۵۶۶، ۵۷۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۹، ۵۹۳، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۳۳، ۶۶۵، ۶۷۵
رفیع، حسن بیگ ۳۹۵
رقص، بعض صوفی سلاسل میں ۵۹۷، ۵۹۸
رسلے، رائیز میرایا ۱۸۱
رند، نواب سید محمد خان ۷۹، ۲۰۲، ۳۸۳، ۳۸۵، ۳۹۵، ۴۵۹، ۵۰۶، ۶۸۶
روانی ۲۸، ۱۳۲، ۱۵۴، ۱۸۳، ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۳۴، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۵۶، ۲۷۷، ۳۰۱، ۳۱۵، ۳۲۴، ۳۷۱، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۳۵، ۴۹۶، ۵۶۵، ۵۸۲، ۶۰۵، ۶۲۸، ۶۴۴، ۷۰۹
روزانہ زندگی، میر کی غزل میں ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۶۷، ۲۸۱، ۳۰۳، ۳۳۴، ۴۱۴، ۴۳۳، ۴۳۵، ۵۰۰، ۵۱۱، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۳۸، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۳، ۵۸۸، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۳۹
روزمرہ زبان، میر کی غزل میں ۱۷۳، ۱۷۹، ۱۸۸، ۲۲۴، ۲۲۳، ۲۹۳، ۳۰۱، ۳۱۵، ۳۳۴، ۳۳۶، ۳۵۰، ۳۵۸، ۳۸۲، ۳۹۳، ۴۱۳، ۴۱۴،

۴۴۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۹۹، ۵۴۳،
۵۵۳، ۵۸۳، ۵۸۸، ۶۲۷، ۶۶۴، ۶۷۲، ۶۸۳،
۶۸۷، ۶۸۸
روسی ہیئت پسند تنقید ۲۱، ۱۲۴، ۳۶۹، ۴۷۰،
۴۷۱، ۴۷۵
روشنی کی اہمیت، مصوری میں، اور میر کے کلام میں
۵۷۹، ۵۸۰
رومی، مولانا جلال الدین ۸، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹،
۲۳۱، ۲۳۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۳۰۳، ۳۲۶، ۳۳۱، ۳۳۲،
۴۴۴، ۴۸۹، ۵۱۲، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۹۷
ریاض احمد ۶۹
ریاض خیرآبادی ۵۸۱
رنغیر، مثیل ۸۶، ۸۷
ریں بو، آرتھر ۴۰۳، ۴۰۴

زبان کی نوعیت ۱۰۵
زریں کوب، عبدالحسین ۳۵، ۴۱
زور بیان ۱۱۹، ۲۱۴، ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۱۵، ۳۶۱، ۴۲۴،
۵۵۸، ۵۸۲
زولا، ایمیل ۱۵۹
زیب غوری ۶۳
زیب مطلع ۶۷۷

ساقی فاروقی ۵۷۲

سام میرزا، شہزادہ ۳۶۴
سار شہدی ۲۱۶، ۴۵۱
سالمنو، جولین ۴۷۴، ۴۷۵
ساؤتھی، رابرٹ ۸۰
سبقت، سکھراج ۲۳۶، ۲۳۷
سبک بیانی ۱۸۵، ۲۴۳، ۲۹۴، ۳۰۲، ۳۶۲، ۴۳۱،
۵۳۶، ۵۸۴، ۵۹۲
سبک ہندی ۱۷، ۴۰، ۹۸، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۵۲، ۲۱۷،
۲۳۰، ۲۹۶، ۲۹۷، ۴۴۴، ۵۰۴، ۷۰۵
سحر، ابوالفیض ۲۳، ۲۶، ۳۳، ۴۲
سراج اورنگ آبادی ۲۱۷، ۲۹۸، ۳۶۸، ۴۰۱
سرخوش، محمد افضل ۱۵۲
سردار جعفری ۱۸، ۲۱، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۹۵، ۲۹۶،
۳۳۷، ۳۴۰، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۷۶، ۴۱۰،
۴۳۸، ۵۱۰
سرقہ ۳۵، ۳۶۴
سرمد شہید، حضرت ۱۷۷
سرور، پروفیسر آل احمد ۱۱۶، ۴۰۳، ۵۹۲
سرور، رجب علی بیگ ۸۸
سرور، اعظم الدولہ ۹۷، ۲۵۳
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین ۹۱، ۲۱۷، ۲۲۲،
۲۴۱، ۳۰۶، ۵۶۱، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۰
سعید گیلانی ۹۸
سقراط ۴۷۵

سکاکی، علامہ ابویعقوب ۲۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۷،
۱۰۸، ۱۰۹
سکندر اعظم ۲۹۵، ۶۲۰
سلخ ۳۵
سلطان محمد قلی ۲۶۹
سلیم، نواب سید علی حسن خاں (صاحب "موارد
المصادر") ۶۲، ۲۲۳، ۲۳۵، ۵۹۰
سلیم طہرانی، محمد قلی ۲۳۵، ۴۵۳، ۷۰۷، ۷۰۸
سلیم احمد ۳۳۲
سلیم الزماں صدیقی، ڈاکٹر ۳۱
سلیمان اریب ۹۳
سنائی غزنوی ۲۳۴
سودا، میرزا محمد رفیع ۵۴، ۹۳، ۱۴۹، ۱۸۴، ۱۸۳،
۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۸، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۷، ۲۴۹،
۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۸۳، ۲۹۸، ۳۰۲،
۳۱۹، ۳۴۲، ۳۵۱، ۳۵۲، ۲۵۹، ۳۶۹، ۴۱۳، ۴۴۲،
۴۳۰، ۴۶۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۸۵، ۶۰۸،
۶۸۸، ۷۰۰
سوز، سید محمد میر ۱۸۵، ۲۱۲، ۲۳۶، ۲۵۴، ۴۸۱، ۵۴۱،
۵۴۲، ۶۴۹
سوسیور، فرڈیننڈ ڈ ۴۵، ۱۲۳
سہیل احمد زیدی ۲۲۹، ۲۸۱
سید احمد دہلوی مولوی (صاحب "آصفیہ") ۶۰، ۶۲،
۶۳، ۱۸۸، ۲۳۰، ۳۰۵، ۳۳۱، ۳۶۶، ۳۹۶، ۴۰۲،

۴۹۰، ۵۱۷، ۵۸۴، ۶۳۳، ۶۹۲، ۶۹۹
سید ارشاد احمد ۶۳
سید ارشاد حیدر ۶۹
شاپور طہرانی ۲۸۰، ۲۸۱
شاد عظیم آبادی، سید علی محمد ۲۰۱، ۳۲۹، ۵۷۰، ۶۳۰
شاداب مسیح الزماں ۶۹
شاداں بلگرامی، علامہ اولاد حسین ۶۲
شادانی عندلیب ۶۲، ۹۵
شان الحق حقی ۶۳، ۴۸۴، ۴۸۵
شانی تکلو ۱۹۷
شاہ حسین نہری ۶۸، ۶۹، ۳۶۷، ۳۹۹، ۵۰۶
شاہ جہاں، شہاب الدین محمد، شہنشاہ دہلی ۹۹، ۲۰۸
شبلی نعمانی، علامہ ۱۱۰، ۱۱۹، ۳۳۸
شرح اور تعبیر بطور تنقید ۴۳، ۴۴
شرف الدین یحییٰ منیری، حضرت مخدوم ۱۳، ۶۴، ۱۰۵
شعریات، سنسکرت ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۴، ۱۵۱
شعریات کلاسیکی غزل کی ۱۹، ۲۱، ۳۳، ۳۴، ۳۵،
۳۶، ۳۷، ۴۳، ۷۲، ۱۶۳، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۹۶،
۳۹۷، ۴۰۹، ۴۱۰، ۵۰۴، ۶۲۹، ۶۸۲، ۶۸۳
شعریات، کلاسیکی غزل کی داستان کے حوالے سے
۳۷، ۳۸، ۳۹، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۵۹
شعریات، کلاسیکی غزل کی، مرثیے کے حوالے سے
۳۷، ۱۶۴

شعریات، مغربی ۱۹، ۲۰، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶
شفق لکھنوی، لالتا پرشاد ۶۱، ۲۴۷، ۵۷۷
شفلر، اسرائیل ۱۰۹، ۱۱۰
شفیق اورنگ آبادی، لچھمی نرائن ۳۷۳
شمس اللغات ۶۱، ۳۶۵، ۵۹۹
شمس قیس رازی ۳۵، ۱۰۴، ۳۷۷
شنکر آچاریہ ۱۱۸
شور انگیزی ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۵، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۲،
۲۶۶، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۸، ۲۹۱، ۳۱۶، ۳۱۷،
۳۵۶، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۱۱، ۴۱۵، ۴۳۹، ۴۴۴،
۵۰۴، ۵۲۱، ۵۶۵، ۵۹۱، ۶۰۶، ۶۲۸، ۶۲۹،
۶۴۴، ۶۴۶، ۶۹۳
شورش، دیکھیے شور انگیزی
شوقی، میر حسین ۲۶۶، ۲۶۷
شہر آشوب ۲۱۳
شہریار ۸۴، ۲۹۹
شیفتہ، نواب مصطفے خاں ۹۷، ۱۷۵، ۳۵۹، ۵۰۹،
۵۹۲
شیکسپیئر، جان ۶۳
شیکسپیئر، ولیم ۲۸، ۹۶، ۲۳۶، ۲۵۸، ۳۳۳،
۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۴۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۶۶،
۴۷۴، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۹۵، ۴۹۷، ۵۴۵،
۵۴۶، ۵۸۳
شیلی، پرسی بش ۱۶۱

صائب تبریزی، مرزا محمد علی ۹۱، ۹۶، ۱۵۳، ۱۶۵،
۲۱۷، ۲۳۳، ۲۶۷، ۳۷۶، ۳۸۰، ۴۲۶، ۴۲۷،
۴۷۷، ۴۸۳، ۴۸۴، ۵۷۵، ۵۷۷، ۵۹۴، ۶۲۱،
۶۲۲، ۶۶۲، ۶۸۲، ۶۸۸
صدیق حسن خاں، نواب ۶۳، ۹۹، ۴۹۱
صرف و نحو ۸۳، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۲، ۲۸۵، ۴۳۲، ۶۳۴،
۶۳۹، ۶۷۴ *
صفیر بلگرامی، سید فرزند احمد ۶۲، ۶۳
صیدی طہرانی ۲۸۸، ۲۸۹، ۶۱۳

ضلع (ضلع جگت) ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۴، ۱۷۹، ۱۹۴،
۲۰۶، ۲۳۸، ۳۱۴، ۳۳۸، ۳۵۷، ۳۶۵، ۳۶۸،
۳۷۳، ۳۸۴، ۴۲۶، ۴۵۷، ۴۶۳، ۴۷۲، ۴۷۷،
۵۰۶، ۵۲۱، ۵۲۹، ۵۳۸، ۵۴۷، ۵۹۲، ۶۱۲، ۶۱۹،
۶۳۳، ۶۴۰، ۶۶۳، ۶۶۵، ۶۷۵، ۶۷۸، ۷۰۱،
۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۷

طالب آملی، ملک الشعرا محمد ۳۶، ۲۵۲، ۶۲۱
طباطبائی، علامہ سید علی حیدر نظم ۸۷، ۱۱۰، ۱۱۶، ۱۱۷،
۲۴۵، ۴۷۱، ۶۳۰
طبع زاد مضامین و اسالیب کا مشرقی تصور ۳۴، ۳۵،
۳۶
طپش، مرزا جان ۴۲، ۳۵۲، ۴۵۹
طلسم بطور استعارہ/حقیقت ۱۵۵، ۳۷۳، ۳۷۴،

۵۲۱،۴۸۴،۴۰۶
طنز، طنزیہ تناؤ ۲۸، ۵۸، ۵۹، ۷۷، ۱۰۱، ۱۳۳،
۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۳،
۲۱۶، ۲۲۴، ۲۳۵، ۲۶۵، ۲۸۲، ۲۸۳، ۳۱۱، ۳۱۳،
۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۳۱، ۳۵۵،
۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۶،
۳۷۳، ۳۸۰، ۳۸۵، ۳۶۸، ۳۸۷، ۳۹۹، ۴۱۷،
۴۲۷، ۴۳۴، ۴۳۶، ۴۵۳، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۶۸،
۴۷۶، ۴۷۷، ۴۹۷، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۳، ۵۴۶،
۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۸۶،
۵۸۹، ۵۹۷، ۵۹۹، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۹، ۶۲۰،
۶۲۳، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۷،
۶۵۷، ۶۵۸، ۶۶۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۷۰۰، ۷۰۱،
۷۰۶، ۷۱۲
طنطنہ، غرور، اور وقار میر کے لہجے میں ۲۱۴، ۲۳۳،
۳۰۲، ۳۵۵، ۳۸۶، ۴۵۵، ۴۹۵، ۵۱۵، ۵۶۵،
۵۸۶، ۶۰۲، ۶۲۰، ۶۲۵، ۶۳۸، ۶۶۱
طوسی، محقق نصیرالدین ۴۳

ظ۔ انصاری ۹۵
ظرافت، میر کے لہجے میں دیکھیے خوش طبعی اور
ظرافت، میر کے لہجے میں
ظفر، بہادر شاہ ثانی، بادشاہ دہلی ۸۹، ۲۷۸، ۳۲۳،
۳۶۶، ۵۱۱، ۵۲۶
ظفر احمد صدیقی، ڈاکٹر ۳۱
ظفر اقبال ۷۹، ۸۰، ۲۸۸، ۳۱۴، ۳۱۵، ۴۵۲، ۴۹۶،
۶۱۲، ۶۲۵
ظفر الرحمٰن دہلوی، مولوی ۶۱، ۶۳، ۳۱۷، ۳۵۰
ظفر علی خاں، مولانا ۵۹۱
ظل عباس عباسی ۲۲، ۳۷۸، ۴۱۰، ۵۰۵،
۵۳۴، ۷۰۵
ظہوری ترشیزی، نورالدین ۴۳۳، ۴۳۵، ۴۳۶

عادل منصوری ۶۹۵
عاشق کے چہرے کا رنگ، کلاسیکی غزل میں ۵۶۱
عالی، نعمت خان ۹۵، ۹۶، ۱۹۷
عباد علی، مولوی ۳۵۳
عبدالحق، ڈاکٹر، بابائے اردو ۲۱، ۶۰، ۶۳، ۳۰۰
عبدالحق محدث دہلوی، حضرت شاہ ۵۲۸، ۵۹۸
عبدالرحمٰن بجنوری، ڈاکٹر ۳۷۱
عبدالرشید الحسینی (صاحب ''منتخب اللغات'') ۶۲،
۶۳، ۶۹، ۱۴۰، ۲۰۴، ۲۲۴، ۳۳۵
عبدالرشید، پروفیسر ۶۸، ۶۹، ۱۸۹، ۲۱۸، ۳۲۸،
۳۶۹، ۳۷۸، ۳۹۸، ۴۰۲، ۴۷۷، ۶۵۵
عبدالصمد (ریسرچ سنٹر، حیدرآباد) ۶۳
عبدالعلی طاعتی ۶۱
عبدالقادر دہلوی، حضرت شاہ ۵۱۹
عبداللہ خاں خویشگی ۶۲

عبدالواسع ہانسوی ۶۳
عتیق اللہ ۱۷۶
عراقی، شیخ فخرالدین ۱۶۵
عرفی شیرازی، جمال الدین ۱۶۹، ۳۲۴، ۵۱۶
عزیز اللہ متوکل، شیخ ۵۲۸
عطار، حضرت شیخ فرید الدین ۲۰۸، ۲۴۳، ۲۴۴، ۵۱۰
علامات و رموز اوقاف ۴۷، ۴۸
علاء الدین خلجی، سلطان ۵۴
علائی، نواب علاء الدین احمد خاں ۱۶۵
علمی و فارسی لیاقت، سودا کی ۵۸۵
علمی و فارسی لیاقت، میر کی ۵۸۵
علی ابن ابی طالب، امیر المومنین ۶۷۰
علی اکبر، استاد (دہخدا لغت نامہ) ۶۱، ۱۸۹، ۶۵۵
علی اکبر مودودی، خواجہ ۱۴۷، ۱۴۸
علی جاوید، ڈاکٹر ۲۴، ۶۹
علی قلی خاں ۴۶۵
علی نقی کرہ ۴۱۶
عمرؓ ابن الخطاب، امیر المومنین ۷۱۴
عمر خیام ۱۵۲، ۱۵۵، ۵۴۶
عندلیب شادانی ۶۲، ۹۵، ۶۳۰
غازی الدین عماد الملک ۴۶۵
غالب، میرزا اسد اللہ خاں ۲۴، ۲۷، ۴۷، ۵۷،
۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۷، ۸۸، ۹۲، ۹۶، ۹۷، ۹۹،
۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۵،
۱۲۸، ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۲،
۱۶۵، ۱۸۲، ۱۹۰، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۴،
۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۰،
۲۴۴، ۲۴۵، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۵۹،
۲۶۵، ۲۶۶، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۷، ۳۲۱، ۳۲۲،
۳۲۴، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۵۵، ۳۶۸،
۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۴، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۸۸،
۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۷، ۴۲۰، ۴۳۰،
۴۴۶، ۴۵۲، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۸۷،
۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۶، ۵۰۰، ۵۰۳، ۵۱۰، ۵۱۱،
۵۲۳، ۵۲۷، ۵۳۷، ۵۴۸، ۵۵۳، ۵۶۱، ۵۶۴،
۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۸۱، ۵۸۸، ۵۹۱، ۵۹۶،
۶۲۰، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۴۷، ۶۴۹، ۶۵۱،
۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۸،
۶۷۰، ۶۷۴، ۶۸۴، ۶۸۶، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۴،
۶۹۶، ۷۰۴
غزل اور Lyric کا فرق ۶۲۹
غزل پر اردو نقادوں کے خیالات اور اعتراضات
۹۵، ۹۶، ۱۶۲، ۶۶۳
غلط مفروضات، میر کے بارے میں ۲۷، ۳۵۹،
۳۸۳
غنی کاشمیری ۱۵۳، ۲۱۷، ۲۵۰، ۵۳۸،
۵۷۸، ۷۰۵

غوری، مصطفیٰ ندیم خاں ۶۹

غیاث الدین رام پوری، مولوی (صاحب "غیاث اللغات" وغیرہ) ۵۴، ۶۱، ۳۶۸، ۵۲۶–۵۹۰

فاروقی، پروفیسر نعیم الرحمٰن ۵۲۶

فانی بدایونی، شوکت علی خاں ۱۴۴، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۱، ۳۱۳، ۳۶۸، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۵۰۹، ۵۹۲، ۵۹۳

فائق، کلب علی خاں ۲۲، ۲۲۶، ۲۵۳، ۲۷۳، ۴۱۰، ۵۰۵، ۵۳۳، ۷۰۵

فتح اللہ، شیخ ۵۰

فتح محمد خاں جالندھری ۵۰۴

فخر الدین مبارک شاہ غزنوی (صاحب "فرہنگ قواس") ۶۲

فراسوے فرنگی، فرانسوا گاٹ لیب کوئن ۱۳۶، ۱۳۹

فراق گورکھپوری، پروفیسر رگھوپت سہائے ۱۴۴، ۳۶۳، ۳۶۴، ۴۵۲، ۴۸۹، ۵۳۹، ۵۹۷، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۲۸، ۶۳۹، ۶۴۰–۶۴۱

فرانسس، سینٹ ۵۰۷

فرحت اللہ بیگ ۱۲۷، ۳۸۸

فردوسی طوسی، حکیم ابوالقاسم ۴۷۹، ۳۹۲

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر ۶۰، ۶۳

فروئڈ، سگمنڈ ۴۵

فرید احمد برکاتی، ڈاکٹر ۶۲، ۶۳، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۸۳، ۳۰۹، ۳۳۱، ۳۹۶، ۴۱۰، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۷۲، ۴۷۷، ۴۹۰، ۴۹۹، ۵۰۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۸۴، ۵۹۹، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۳۳، ۶۷۶، ۶۹۹، ۷۰۸

فرید الدین گنج شکر، حضرت خواجہ ۱۵۸، ۵۷۲

فضل رحمٰن گنج مراد آبادی، حضرت شاہ ۳۵۷

فطرت، موسوی خاں ۴۶۶، ۴۶۷

فغاں، اشرف علی خاں ۹۴

فلسفہ سچائی اور عقیدہ ۵۱۴، ۵۱۵

فلوبیئر، گستاو ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۹

فوربس، ڈنکن ۶۱، ۶۳، ۱۸۸، ۲۸۳، ۴۰۹، ۴۱۰–

فہمیدہ بیگم، ڈاکٹر ۲۴، ۲۶، ۳۳، ۴۲

فیروز شاہ تغلق ۱۲۸

فیضی فیاضی ۶۱۸

فیض، فیض احمد ۲۰۰، ۲۱۱، ۴۵۲، ۳۶۳، ۴۸۶، ۶۱۱

فیلن، ایس۔ ڈبلیو ۶۲، ۶۳، ۱۸۸، ۲۸۳، ۴۰۱، ۴۰۲، ۶۷۶

قاسم، قدرت اللہ ۴۱۰

قاسم قمی ۳۹۶

قاسم کاہی ۱۷۹

قاسم مشہدی ۱۰۰

قاضی افضال حسین ۲۱، ۶۳

قاضی جمال حسین ۶۴

قاضی عبدالودود ۵۸۵

قافیے کے معاملات ۵۹۷، ۶۸۶

قائم چاند پوری، شیخ قیام الدین ۸۵، ۸۶، ۹۴، ۲۴۷، ۲۵۲، ۲۸۰، ۲۸۷، ۳۱۲، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۵۲۳، ۵۶۳، ۵۹۷

قدر بلگرامی، غلام حسنین ۱۵۴، ۵۱۰

قدر، مجتبیٰ حیدر ۶۹

قدسی، حاجی محمد جان ۱۶۵، ۲۰۸، ۲۰۹

قرار شاہجہاں پوری ۶۲

قلق، آفتاب الدولہ ۳۶۸

قلندروں کا طریقہ ۵۲۸، ۵۲۹

قمر، احمد حسین، داستان گو ۳۷، ۳۸، ۴۱۸

قمر احسن ۶۳

قمر الزماں، مولانا ۵۱

قواس غزنوی، فخر الدین مبارک شاہ (صاحب "فرہنگ قواس") ۵۴، ۶۲، ۶۳

قول محال ۷۶، ۸۴، ۲۲۹، ۲۸۷، ۲۹۱، ۳۱۳، ۳۳۲، ۳۴۱، ۳۶۰، ۳۸۹، ۳۹۳، ۴۵۷، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۵۴۳، ۶۰۲، ۶۰۳

کاربٹ، جم ۶۸۱

کافکا، فرانز ۲۹۲

کامور خاں (صاحب "تاریخ سلاطین چغتا") ۵۲۶

کانٹ، امانویل ۱۵۷، ۵۱۵

کثیر المعنویت کے فوائد ۱۲۳، ۱۳۳، ۱۲۶، ۲۰۹، ۵۱۳، ۶۵۹، ۶۷۵

کرموڈ، فرینک ۱۵، ۳۶، ۷۹، ۴۷۵

کرسی، جان ۴۷۴، ۴۷۵

کلے، پال ۵۷۹، ۵۸۰

کلیم اللہ ۲۴، ۶۹

کلیم الدین احمد ۳۷، ۱۱۶

کلیم ہمدانی، ابوطالب ۱۵۴، ۱۶۵، ۲۳۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۵۱، ۴۳۲، ۴۸۰

کمال ابوذیب ۴۱

کمال اسمٰعیل ۱۰۰، ۱۰۱

کنایہ ۷۳، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۶۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۱۸، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۹۵، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۲۳، ۳۳۷، ۳۴۱، ۳۵۲، ۳۵۹، ۳۷۰، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۴، ۴۰۲، ۴۲۱، ۴۳۲، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۵، ۴۵۲، ۴۸۰، ۵۰۰، ۵۱۰، ۵۴۱، ۵۵۷، ۵۷۵، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۱۸، ۶۲۴، ۶۵۷، ۶۹۵

کنجی راجا، کے ۱۱۱

کولرج، سیموئل ٹیلر ۱۴، ۱۶، ۸۰، ۴۷۰

کیٹس، جان ۱۶۱، ۴۳۰

کیسیرر، ارنسٹ ۱۶۱

کیفیت ۱۱، ۲۳، ۲۸، ۸۰، ۸۱، ۸۹، ۹۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۳۸، ۱۵۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳،

۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴،
۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۶۱،
۲۶۲، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۸۵، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۶، ۳۲۳،
۳۳۳، ۳۳۷، ۳۵۶، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۹، ۳۸۰،
۳۸۳، ۳۸۴، ۳۹۳، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۱۵، ۴۲۱،
۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۳، ۴۳۵، ۴۵۴، ۴۷۱،
۴۸۰، ۴۸۴، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۶، ۵۰۸،
۵۱۰، ۵۱۷، ۵۳۱، ۵۴۱، ۵۴۳، ۵۵۳، ۵۵۴،
۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۶۶، ۵۶۸، ۵۸۱، ۵۸۲،
۵۹۱، ۵۹۳، ۵۹۹، ۶۰۲، ۶۱۲، ۶۱۵، ۶۲۳، ۶۲۴،
۶۲۶، ۶۲۹، ۶۴۴، ۶۴۶، ۶۷۳، ۶۷۹، ۶۸۱،
۶۸۲، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۶،
۷۰۰، ۷۱۰، ۷۱۱

کیرل، اسٹینلی ۱۳۹

گلکرسٹ، ڈاکٹر جان ۶۳

گنا بیگم منتظر ۴۶۵

گوئٹے، یوہان ولف گانگ فان ۹۲، ۱۶۱، ۲۳۶،
۴۰۷، ۶۷۱

گھریلو فضا اور ماحول میر کی غزل میں دیکھئے روزانہ
زندگی، میر کی غزل میں

گیان پرکاش ۴۶۴

گیان چند، پروفیسر ۳۷، ۵۸۵

گیلن، ایف۔ ڈبلیو ۵۲

لاتشکیل، دیکھئے ڈی کنسٹرکشن

لاتھو، مکند ۳۶

لاد، مولوی محمد (صاحب "موید الفضلاء") ۶۲، ۶۳،
۳۶۸، ۵۹۰، ۶۰۰، ۶۰۱

لغات کی اہمیت، مطالعے میں ۵۳، ۵۴، ۵۵،
۵۹، ۶۰

لغات کی فہرست ۶۰، ۶۱، ۶۲

لفظ تازہ، لفظ کی تازگی ۱۸۸، ۱۸۹، ۲۰۵،
۲۴۴، ۲۸۵، ۳۲۵، ۳۳۹، ۳۵۰، ۴۹۰،
۴۹۸، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۲۵، ۵۴۸، ۵۶۰،
۵۷۴، ۵۷۵، ۵۸۴، ۶۱۵، ۷۰۳

لورکا، گارسیا ۳۶۶

لوئس، برنارڈ ۶۵۲

لوئل، رابرٹ ۳۰۷

لیکاف، جارج ۱۱۳

لیوس، ایف۔ آر ۴۵

لیون، ہیری ۳۷

مارکس، کارل ۴۵

ماشری، پیئر ۲۱۰، ۲۱۱

ماگریٹ، رنے ۱۲۳، ۱۲۴

مالرو، آندرے ۷۸، ۱۵۶

متکلم کی نوعیت، میر کی غزل میں ۱۸۱، ۱۸۲، ۲۰۷،
۲۹۰، ۳۶۰، ۴۷۸، ۴۷۹، ۵۲۴، ۶۹۰

متنبی ۳۱

مجاز مرسل ۹۰، ۱۵۱، ۱۵۶، ۳۵۱

مجدد الف ثانی، حضرت شیخ احمد سرہندی ۵۰، ۵۱، ۲۳۳، ۳۳۷، ۶۱۹

مجنوں گورکھپوری، پروفیسر ۵۳، ۱۱۶، ۳۵۹

محبوب الرحمٰن فاروقی ۶۳

محسن تاثیر ۹۱، ۹۳، ۲۱۷

محمد رسول اللہ ۱۴، ۸۳، ۸۴، ۹۸، ۹۹، ۲۶۹، ۲۷۵، ۲۷۶، ۴۳۵، ۶۵۲، ۶۸۷، ۷۱۴

محمد، امام ۲۳۴

محمد بن ہندوشاہ نخجوانی (صاحب "صحاح الفرس") ۶۱، ۶۳

محمد پادشاہ، میر منشی (صاحب "آنند راج") ۶۰، ۱۳۲، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۴۶۴، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶، ۶۵۵، ۷۰۱

محمد جان شاد، پیر دمیر ۸۹، ۶۵۹

محمد حسن، ڈاکٹر ۲۱، ۲۸۶، ۷۰۸

محمد حسن عسکری ۱۱، ۱۸، ۳۱، ۳۳، ۲۸، ۴۸، ۶۴، ۳۵۹، ۳۸۲، ۳۸۵، ۴۳۲، ۵۰۶، ۵۲۸، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۶۷، ۶۷۴، ۶۸۲

محمد حسین تبریزی (صاحب "برہان قاطع") ۶۰، ۶۳، ۱۸۸، ۳۷۳، ۵۲۶، ۵۸۰

محمد شاہ، بادشاہ دہلی ۵۴

محمد معصوم ۲۴، ۲۶، ۳۳، ۴۲، ۶۹

محمد یعقوب مجددی، حضرت شاہ ۶۱۸

مخلص، رائے آنند رام ۱۸۷، ۴۸۷، ۴۸۸

مراعات النظیر، دیکھیے رعایت اور مناسبت

مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی ۶۷۰

مرزا کامران ۵۶۲

مزاح، میر کی غزل میں، دیکھیے خوش طبعی اور ظرافت میر کی غزل میں

مسرت جہاں ۶۹

مسعود احمد، سید ۴۲

مسعود بک ۱۴۷، ۱۴۸

مسعود حسین، پروفیسر ۲۴، ۴۲

مسیح الزماں، ڈاکٹر ۲۲، ۳۸، ۶۹، ۲۲۶

مشفق خواجہ ۶۳، ۶۴

مشکل اشعار، میر کے یہاں ۲۳، ۲۴

مصحفی، شیخ غلام ہمدانی ۸۸، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۹، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۸۸، ۳۴۲، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۷۷، ۳۷۸، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۳۰، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۷۸، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۲۳، ۵۷۸، ۶۰۴، ۶۶۸، ۶۸۱، ۶۸۲، ۷۱۲

مصرعے پر مصرع لگانا ۵۴۰

مصوری اور شاعری ۶۴۵، ۶۴۶

مضمون آفرینی ۳۴، ۳۵، ۴۳، ۷۲، ۱۰۴، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۹۴، ۲۰۱، ۲۲۲، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۴،

۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۸، ۲۸۴، ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۶، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۷، ۳۹۲، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۱۳، ۴۱۶، ۴۳۳، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۴۳، ۴۴۶، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۳، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۲۵، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۴۸، ۵۵۰، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۳، ۶۰۹، ۶۱۳، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۲۲، ۶۲۵، ۶۳۰، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۲، ۶۷۸، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۹۷، ۷۰۵، ۷۱۰

مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کا تقابل ۱۲۰

مضمون کی ماہیت ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۹، ۹۵، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۷۳، ۳۷۴، ۴۷۰، ۴۷۱، ۵۱۶، ۵۱۷، ۶۲۹، ۶۶۳

معاملہ بندی ۷۸، ۳۸۴، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۴۸، ۵۸۸، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۱۱، ۶۵۰، ۶۶۱

معزی فرزنی ۳۸۶

معمائیت، شعر میں ۶۷۳، ۶۷۵

معنی ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۲، ۸۹، ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۵۸، ۱۸۰، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۶۲۹

معنی آفرینی ۴۳، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۵۹، ۱۰۵، ۱۴۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۴۱، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۸۱، ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۲، ۳۳۳، ۳۴۱، ۳۴۴، ۳۵۶، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۷، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۹، ۴۱۱، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۳۰، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۷، ۴۵۰، ۴۵۶، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۹۵، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۹، ۵۱۱، ۵۱۳، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۹، ۵۴۴، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۷، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۷، ۵۸۲، ۵۸۶، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۶، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۳، ۶۰۸، ۶۱۰، ۶۱۶، ۶۲۰، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۹، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۵، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۸، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۱، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۷، ۷۰۶، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱

مغنی تبسم ۵۸۲

مقاصد کتاب "شعر شور انگیز" ۱۷

ملارمے، اسٹیفان ۱۴، ۸۱، ۲۹۱

ملٹن، جان ۳۰، ۹۶

ملک قمی ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶

ممتاز محل، ملکہ ۴۲۶

ممٹ، آچاریہ ۱۶، ۱۱۹

منشائے مصنف ۲۶، ۱۲۴، ۱۲۵

منظور حسین، پروفیسر خواجہ ۵۲۷، ۶۸۲

منیر نیازی ۲۹۸

موسیٰ، پیغمبر ۱۰۳، ۱۴۹، ۲۴۲، ۲۴۳

مومن، حکیم مومن خاں ۱۱۹، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۷۲، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۸۸، ۴۸۶، ۵۳۲، ۵۵۱، ۵۷۱، ۵۸۸، ۵۹۳، ۶۴۵، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۵

موپنے، کلود ۵۷۹، ۵۸۰

مہتا، پروفیسر جے۔ کے ۲۳۰

مہر افشاں فاروقی ۶۹

مہذب لکھنوی، سید محمد میرزا ۶۹۶

میراجی ۶۴۲

میر حسن دہلوی ۹۴، ۲۳۹، ۲۴۰، ۵۳۵

میر منشی محمد پادشاہ (فرہنگ آنند راج) ۶۰، ۱۳۲، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۸۳، ۳۳۱، ۳۶۴، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۶، ۶۵۵، ۷۰۱

میمن، پروفیسر محمد عمر ۶۴

ناجی محمد شاکر ۹۲، ۹۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۹، ۴۰۸، ۵۱۵

نادر شاہ درانی ۵۸۸

نارنگ، پروفیسر گوپی چند ۲۴، ۴۲، ۲۱۱، ۳۴۰

نازک خیالی ۹۶، ۳۲۴، ۳۳۲، ۵۹۱

ناسخ، شیخ امام بخش ۹۲، ۹۳، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۲، ۲۶۰، ۲۶۱، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۷۳، ۳۷۴، ۴۵۰، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۹۰

ناصر علی سرہندی ۱۰۰

ناصر کاظمی ۶۴، ۲۴۹، ۲۵۰، ۴۵۲، ۵۳۳، ۶۲۸، ۷۰۰

نثار احمد فاروقی ۶۷، ۶۹

نذیر احمد، پروفیسر ڈاکٹر ۵۴، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۵۹۰

نسبتی تھانیسری، ملا ۳۶۴، ۵۰۱

نسیم دہلوی، نواب اصغر علی خاں ۹۶، ۹۷، ۱۰۳، ۳۷۴، ۶۶۹

نشانیات ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۸۲، ۳۸۵، ۴۳۳، ۵۵۷، ۶۴۵

نصرت سیالکوٹی ۶۵۵

نصیر، شاہ نصیر دہلوی ۹۶، ۹۹، ۱۰۴، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۸۰، ۱۸۱، ۵۶۴، ۵۹۱، ۷۱۲

نصیری گیلانی، بابا ۳۲۲،۳۲۱
نطشہ، فریدرخ ۱۶۳،۱۵۶،۱۵۱،۱۲۴
نظام الدین اولیا، حضرت خواجہ سلطان جی ۴۹، ۵۰، ۱۵۸، ۲۷۶، ۵۲۸، ۵۷۲، ۵۹۸
نظامی عروضی سمرقندی ۲۸۶
نظامی گنجوی، حکیم جمال الدین ۴۲۹، ۴۳۰، ۵۰۷، ۶۶۷
نظریاتی تنقید ۴۴، ۴۵
نظیر اکبر آبادی، شیخ ولی محمد ۵۴، ۳۶۶، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۸۰، ۶۷۴
نظیری نیشاپوری، محمد حسین ۵۰، ۱۳۲، ۳۹۴، ۵۵۳، ۶۱۹
نقاد کا وظیفۂ منصبی ۴۶، ۲۱۳
نوازش لکھنوی ۸۸
نورالرحمٰن ۲۱
نور جہاں، ملکہ ۴۲۶
نولکشور، منشی ۲۲، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۲۷۳، ۲۹۶، ۴۱۰، ۵۰۵، ۵۳۴، ۷۰۵
نئی تاریخیت ۴۵، ۴۷۴، ۴۷۵
نیاز بریلوی، حضرت شاہ ۱۰۴، ۱۵۰، ۵۲۰، ۵۲۱
نیاز فتح پوری ۴۰۷
نیر عاقل ۶۸، ۶۹
نیر کاکوروی، مولوی نورالحسن (صاحب ''نوراللغات'') ۶۲، ۶۳، ۱۸۸، ۲۰۶، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۴۸، ۳۰۵، ۳۰۹، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۸، ۴۰۴، ۴۲۸، ۴۷۷، ۴۹۰، ۵۲۷، ۵۸۴، ۶۱۲، ۶۳۳، ۶۹۹
نیر مسعود ۲۲، ۴۱، ۱۸۹، ۲۵۳
نیش، ٹامس ۵۸۰

وارث حسن، حضرت شاہ ۶۷۱
وارستہ، سیالکوٹی مل (صاحب ''مصطلحات شعرا'') ۶۲، ۶۳، ۱۸۸، ۱۹۷، ۲۰۶، ۴۲۴، ۴۷۷
واعظ، میرزا ربیع ۴۳۷، ۴۳۸
والی آسی ۶۳
وائٹ، ٹامس ۶۷۸، ۶۸۰
وجہی/وجیہی، ملا ۳۸، ۵۱۹، ۵۷۱
وحید اختر ۲۱۲
وحید اشرف، سید ۶۴، ۲۷۶
وحید الہ آبادی، وحید الدین احمد ۱۵۴، ۴۹۴
ورڈز ورتھ، ولیم ۱۱۹، ۴۲۵، ۶۷۱
ورن، ژول ۲۱۰
وزیر، خواجہ محمد وزیر ۲۶۰، ۲۶۱، ۳۸۱، ۳۸۲
وصی اللہ، حضرت مصلح امت شاہ ۵۹۷، ۵۹۸
وضعیاتی تصورات ۲۰، ۴۷۴، ۴۷۵
وقار عظیم، پروفیسر ۳۷
ولی دکنی، محمد ولی ۳۸، ۴۷، ۹۳، ۲۱۸، ۲۲۳، ۵۱۶، ۵۲۴

ہابرماس، جرگن ۵۴۰

ہاجرہ، حضرت (زوجۂ حضرت ابراہیمؑ) ۳۱۴

ہالینڈر، جان ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۳۰

ہاورڈ، رچرڈ ۳۷۲

ہائنہ، ہائنرخ ۲۸

ہجر و حرماں کے مضامین، غزل میں ۴۸، ۵۲

ہراقلیطس ۶۹۳

ہرش، ای۔ ڈی ۱۳، ۱۵، ۲۷، ۳۰، ۴۴

ہولڈرلن، فریدرخ ۲۸

ہیمپ شر، اسٹوارٹ ۴۸۳

ہینز، ڈگلس ۴۶۴

یاکبسن، رومن ۹۰، ۱۵۶، ۱۷۳، ۴۷۵

یزید ابن معاویہ ۲۸۳، ۳۴۰

یقین، نواب انعام اللہ خاں ۲۱۸، ۴۶۲، ۴۸۷،
۴۸۸، ۴۸۹، ۶۰۴، ۶۰۵

یگانہ چنگیزی، مرزا واجد حسین یاس ۸۴، ۱۴۴، ۳۰۳،
۴۵۲، ۵۹۲، ۵۹۳، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۷۴

یوسف علی شاہ چشتی نظامی، حضرت ۳۵۴

یےٹس، ڈبلیو۔ بی ۱۸، ۱۲۹، ۱۳۰