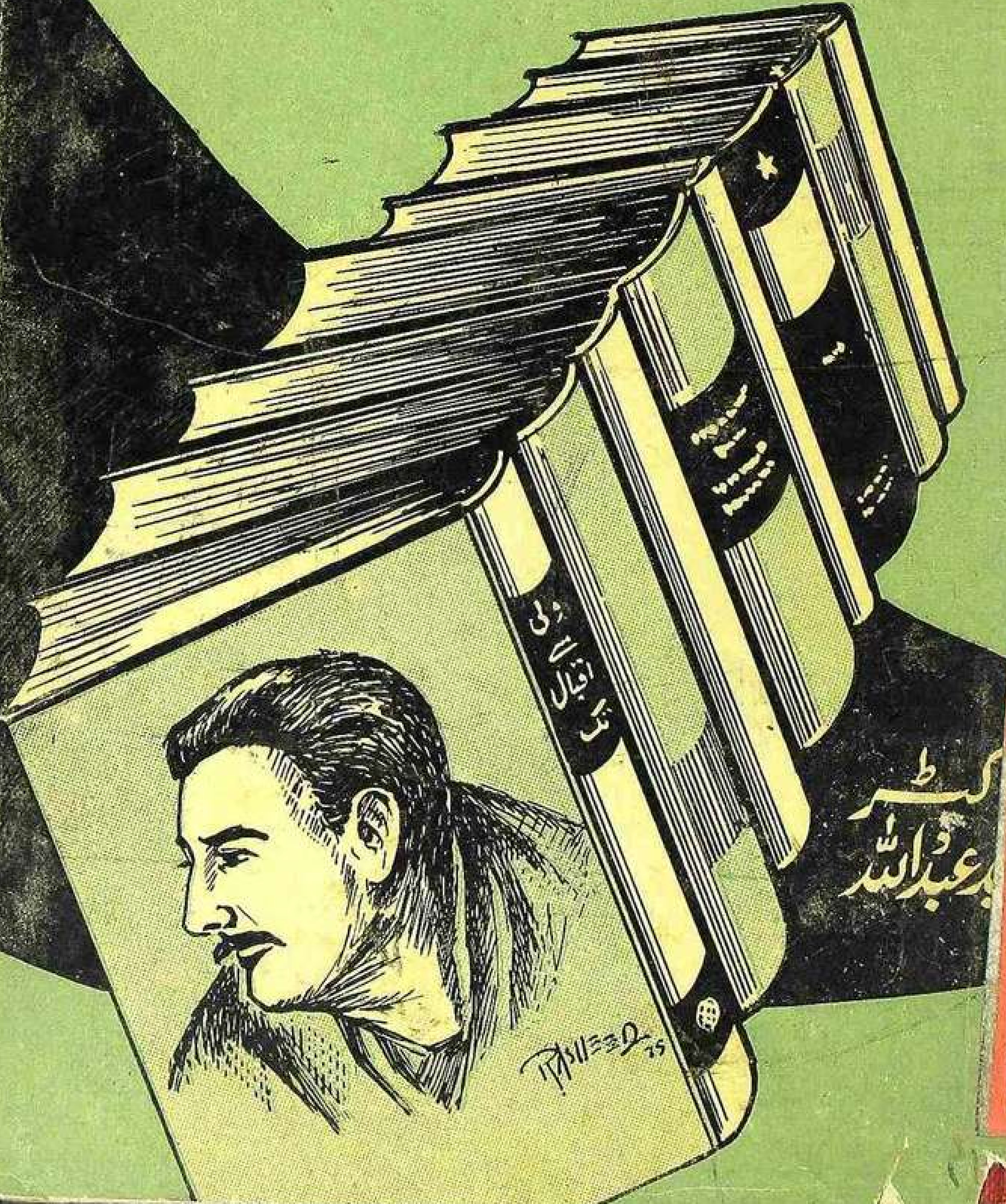
# ولی سے اقبال تک




کٹر
د عبداللہ

سلسلۂ تحقیق و تنقید

# ولیؔ سے اقبالؔ تک

ڈاکٹر سیّد عبد اللہ
یونیورسٹی پروفیسر اردو، پرنسپل اورنٹیل کالج لاہور

# ولیؔ سے اقبالؔ تک

(اردو کے نامور شاعروں پر مضامین)

قیمت

نو روپے

مطبوعہ

(جمال پرنٹنگ پریس دہلی)

ناشر

چمن بکڈپو۔ اردو بازار دہلی ۶ـ۱۱۰۰۰

# ترتیب


| | |
|---|---|
| عذر تقصیر | ۷ |
| جمال دوست اسلوب پرست ولی | ۱۳ |
| اردو مثنوی کا دکنی دور | ۳۶ |
| کلام میر میں فکر و نظر کا عنصر | ۴۸ |
| خواب و خیال۔ ایک عجیب مثنوی | ۱۰۱ |
| گلزار نسیم | ۱۱۹ |
| خواجہ آتش محض مرصع ساز یا شاعر بھی | ۱۴۸ |
| مصحفی کا کارنامہ خاص اردو شاعری میں | ۱۶۱ |
| ناسخ کی منسوخ شاعری | ۱۹۱ |
| غالب کی غزل | ۲۱۲ |
| مرزا غالب کا حاسۂ انتقاد | ۲۲۵ |
| داغ کا اشک غم۔ شہر آشوب دہلی | ۲۳۸ |
| اقبال کا سیاسی تفکر | ۲۴۷ |

# عذرِ تقصیر

میرے مضامین میں ایک تسلسل بھی موجود ہے ——— یہ خیال، مجبیؔ حنیف رامے صاحب نے سمجھایا اور اُنھوں نے کتاب کا نام بھی تجویز کیا۔ میں نے درخواست کی تھی کہ دیباچہ نگاری کی خدمت بھی وہی انجام دے دیں مگر شاید اس خیال سے کہ وہ اس کتاب کے ناشر بھی ہیں۔ انھوں نے میری درخواست ٹال دی اور یہ عذر پیش کر دیا کہ تصنیف را مصنّف نیکو کُند بیاں، پر عمل ہو تو زیادہ مناسب رہے گا۔

اپنی تحریروں کا خود ہی نقّاد بن جانا ——— خود کوزہ و خود کوزہ گر سے بھی کچھ زیادہ سنگین بات معلوم ہوتی ہے۔ ایک دیباچہ اگر محض تعارف کی حیثیت رکھتا تو نہ تھا مضائقہ لیکن اگر اس میں نقد و تجزیہ کا عنصر بھی کسی صورت میں شامل ہونا ہے تو پھر اپنے کام کی کمزوریوں اور کوتاہیوں کی نشاندہی کا عمل قدرے مشکوک ہی ہو جاتا ہے ——— اپنی تقصیروں کا خود جج بن جانا بڑی چیز ہے مگر اس عمل میں رُو رعایت سے بچ نکلنا بھی کسی سقراط کا ہی کام ہو سکتا ہے، کسی مجھ ایسے کے بس کی بات کہاں؟ ؎

در کفے جامِ شریعت در کفے سندانِ عشق

ہر ہوسناکے نداند جام و سنداں باختن

لٰہذا عذرِ تقصیر کے طور پر میں صرف اتنا ہی کر سکتا ہوں کہ اپنے موجودہ مضامین کی حدود کی مجمل سی نشاندہی کر دوں تاکہ قارئین کو ان کے متعلق کوئی غلط فہمی نہ ہو ———

یعنی مجھ پر وہ ذمہ داری عائد نہ ہو جائے جو میں نے سرے سے اٹھائی نہیں اور یہ مقالات اسی نظر سے پڑھے جائیں جس سے میں نے انہیں لکھا ہے۔ اس طرح میرے اور میرے قارئین کے درمیان ایک طرح کی ہم نظری پیدا ہو جائے گی۔ اس ہم نظری میں میرا بھی فائدہ ہے اور قارئین کا بھی۔ خواہ یہ ہم نظری بالآخر ایسی ہی کیوں نہ رہ جائے جیسی حافظ اور جناب شیخ کی تھی ؎

من و تو ہر دو مائلیم اے شیخ
تو بہ محراب و من بہ ابروئے یار

بہر صورت میرے قاری آخر تک میرے ہم قدم نہ بھی ہوں تب بھی مجھے ان کی ہم نظری کا شرف تو حاصل ہو ہی جائے گا اور میرے لئے یہ بھی کچھ کم عزت و مسرت نہیں کہ میں اور میرے قارئین کم از کم کسی حد تک تو ہم کام و ہم قدم رہیں گے۔!

موجودہ مضامین کے متعلق اولین بات تو یہ ہے کہ یہ ایک طالب العلم کے لکھے ہوئے ہیں۔ میں ان کو مدرّسانہ بھی کہہ سکتا تھا مگر مدرّسانہ کے لفظ میں مجھے تعلّی کی بو آتی ہے، ایک مدرّس بہرحال اس زعم سے ضرور داغ دار ہو جاتا ہے کہ وہ ایک کرسی پہ متمکن ہے اور ان کے سامنے بنچوں پر ایک جماعت ہے جو اس کی ہر بات پر (سمجھے یا نہ سمجھے) بزاخفش کی طرح سر ہلا دینے کی عادی یا اس پہ مجبور ہے اسی ایک مستقل حادثے نے اکثر مدرّسوں کو بارہا طالب العلمی سے محروم رکھا ہے، یہ واقعہ بارہا پیش آیا ہے کہ ایک اچھا خاصا طالب العلم شخص، مدرّسی کے چکر میں پھنس کر غور و فکر تو در کنار تازہ ترین ادبی سرگرمیوں کی واقفیت سے بھی بے نیاز ہو جاتا رہا ہے۔! انہی اسباب سے بعض صاف گو حضرات نے تو پروفیسروں اور مدرّسوں کی تحقیق و تنقید ہی سے انکار کر دیا ہے۔ اور یہ تک کہہ دیا ہے کہ کسی مدرّس یا پروفیسر سے زیادہ سطحی اور بر خود غلط شخص کم تر ہی دیکھنے میں آئے گا۔ اور یہ الزام پروفیسر کے متعلق اگر سو فی صد

صحیح نہیں تو سو فیصد غلط بھی نہیں ۔ آخر اسی قسم کے کسی حادثے کے سبب شعر مرا بہ مدرسہ کہ بُرد، کا لطیفہ وضع ہوا تھا ۔! پس میں ہر حال میں اسی پھبتی سے بچنا چاہتا ہوں! اور کہتا ہوں کہ میرے یہ مضامین محض طالب العلمانہ ہیں ۔ اور اگرچہ میری مدرسی بھی میرے لئے باعثِ ننگ یا باعثِ اذیت نہیں کیونکہ کم از کم میرے لئے مدرسی ایک ایسا عُمر ربا مشغلۂ جنون ثابت ہوئی ہے جس نے زندگی کو میرے لئے نہ صرف گوارا بنایا بلکہ اکثر اچھے لمحات میں مجھے اس میں کیفِ بےخودی کی دولت بھی ملتی رہی پھر بھی طالب علم یا تحقیق و جستجو میں مجھے طالب العلم ہونے یا رہنے میں جو مزہ ملا وہ شاید مدرس ہو کر علم کا رُعب جتانے میں کبھی نہ ملتا ۔ اور میں تو یہ تعریض سُن کر بھی بدمزہ نہ ہوا تھا کہ ”صاحب یہ تو اپنے مضامین میں بعض معمولی لکھنے والے لوگوں کے بھی حوالے دے دیتا ہے“ بلکہ مجھے اپنی اس بےہنری پر ہمیشہ فخر رہا ہے کہ میں نے ہُنر کی جستجو میں ہنر کے ہر جویا کی محنتوں کی پوری پوری داد دی ہے ۔

میرے یہ مضامین بہت پُرانے بھی ہیں اور بالکل نئے بھی ۔! ان میں سب سے پُرانا مضمون اقبالؔ کے متعلق ہے ۔ یہ اس یومِ اقبالؔ کے موقع پر پڑھا گیا تھا جس کی ایک نشست میں علامہ اقبالؔ خود بھی شریک ہوتے تھے یہ مضمون علامہ نے سنا نہیں تھا مگر بعد میں مجھ سے لے کر اپنی نظر سے مشرف ضرور کیا تھا اور مجھے فخر ہے کہ انہوں نے اس پر ان الفاظ میں تنقید کی تھی ۔

”آپ نے مجھے سمجھنے اور سمجھانے کی اچھی کوشش کی ہے“

بالیقین یہ الفاظ میرے لئے باعثِ افتخار، ہمیشہ باعثِ افتخار رہیں گے ۔

ان مضامین میں سب سے تازہ مضمون میرؔ کے متعلق ہے جن کی شاعری میرے لئے صرف ذوقی تفریح یا ادبی مشغلہ نہیں بلکہ اس کا درجہ اب میرے لئے مشرب و مسلک کا ہے ۔ میرؔ کے متعلق میں نے بہت سے مضامین لکھے ہیں جو ”نقدِ میرؔ“ کے نام سے

شائع ہو چکے ہیں۔ میرؔ کے متعلق جو مضمون اس مجموعے میں ہے۔ اُس کتاب میں بھی شائع ہو چکا ہے موجودہ کتاب میں اس لیے شامل کیا گیا ہے کہ یہ مجموعہ بھی فیض میرؔ سے محروم نہ رہے!

کس نے سن شعر میرؔ یہ نہ کہا
ہائے کچھ کہیے۔ کیا کہا صاحب

بس۔ اس 'کچھ کہیے' کی مجبوری نے ہی مجھے تکرار پر آمادہ کیا ہے۔

اس مجموعے میں یہ اور ان کے علاوہ جتنے مضامین بھی ہیں پہلے مختلف رسالوں میں شائع ہو چکے ہیں ان میں سے بعض کو اہلِ نظر نے پسند کیا اور بعض پر خاموشی اختیار کی۔ اور یہ خاموشی ظاہر ہے کہ نیم رضا والی خاموشی نہ ہو گی بلکہ چشم پوشی والی خاموشی ہو گی۔ مگر مجھے اس خاموشی اور چشم پوشی دونوں میں محبت ہی کا رنگ نظر آتا رہا اور میں اس کو بھی حوصلہ افزائی اور قدردانی ہی سمجھتا رہا ورنہ بے دردی اور بے قدری کے خارستان میں تو ایسے ایسے کانٹے بھی اگتے ہیں جن کا زہر نیش عقرب سے زیادہ مہلک ثابت ہو سکتا ہے۔

چشم بد اندیش کہ برکندہ باد
عیب نماید ہنرش در نظر

مجھ پہ قدرت کا یہ خاص احسان ہے کہ میں اہلِ عصر کی شفقتوں سے کبھی محروم نہیں رہا۔ مجھے میرا حق ہمیشہ ملتا رہا۔ شاید اس لیے کہ میں بھی دوسروں کو ان کا حق دینے میں ہمیشہ لطف محسوس کرتا ہوں۔

با ایں ہمہ مجھے احساس ہے کہ میرے سب مضامین بھرپور تحقیق کے نمائندہ نہیں اور شاید بعض سطحی اور سرسری بھی ہیں پھر بھی مجھے اقرار کرنا ہی چاہیئے کہ میں نے کوئی مضمون محض مضمون نگاری کے خیال سے نہیں لکھا بلکہ صرف اس وقت لکھا جب مجھے کسی خاص تحقیقی یا ادبی دیانت نے کچھ لکھنے پر مجبور سا کر دیا ——— میں

جیسا کہ سب کو معلوم ہے کم نویس ہوں مگر میری کم نویسی میری کم کوشی کی علامت نہیں ہاں یہ ہو سکتا ہے ؎

کہ جستیم بسیار و کم یافتیم

بہر حال اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ مجھے اُردو کی ادبی تاریخ میں جہاں کہیں الجھن محسوس ہوئی میں نے اس کو سمجھنے اور سلجھانے کی کوشش کی۔ ہماری تنقید نے جدید زمانے میں خاصی ترقی کی ہے پھر بھی انگریزی ادب کی تنقید میں تنوّع اور تازگی اس کو دیکھ کر یہ کہہ دینا پڑتا ہے کہ ہمارے یہاں ہنوز روزِ اوّل بھی نہیں چنانچہ تنقید عالیہ کا تو کیا مذکور ہے ابھی ہم اپنے اہم شاعروں اور نثر نگاروں کی صحیح حیثیت بھی متعیّن نہیں کر پائے ——— ابھی ہمارا مطالعہ ابتدائی مراحل ہی سے نہیں گزر پایا ——— اور جب حال یہ ہے تو تنقید عالیہ کا دعویٰ کافی ہے تسلّی کے لئے کی ایک ناکام صورت کے سوا کچھ نہیں رہتا!

اسی لئے مجھے ان مضامین میں تنقید عالیہ کے عُنصر کی موجودگی کا کوئی، ادّعا نہیں ——— یہ تو اپنے بعض بڑے شاعروں کی شخصیّت اور کلام کے بعض عجیب اور مبہم، پہلوؤں کو سمجھنے کی ایک طالب العلمانہ مگر مخلصانہ کوشش ہے۔ اسی وجہ سے ان مضامین میں آپ کو مرعوب کُن، تنقیدی اصلاحات نہیں ملیں گی۔ نہ تنقیدی نظریات کی نمائش نظر آئے گی۔ نہ وہ نقّادانہ گھن گرج اور مار پچھاڑ ہو گی جو نقّاد کا لازمی وصف سمجھا جانے لگا ہے! ان کی خصوصیت اگر کچھ ہے تو شاید یہ کہ ادبی تاریخ کے بعض ابہامات کو سادہ زبان اور طالب العلمانہ سطح پر حل کرنے کی سعی کی گئی ہے تا کہ تنقید کی اگلی منزلوں کا راستہ صاف ہو سکے! اس کے علاوہ اگر ان میں کچھ ہے تو یہ ہے کہ میں نے نتائج تک پہنچنے کیلئے محنت سے کبھی جی نہیں چُرایا، نہ کبھی تنقید کو محض خوش مذاقی یا جمالیاتی تاثر کا درجہ دے کر اپنی سہل نگاری کی عزّت افزائی

کی! ——— شاعروں کے علاوہ نثر نگاروں کے متعلق بھی میں نے جائزے لکھے ہیں۔ جو میر امن سے ابوالکلام تک، کے نام سے اس مجموعے کے بعد شائع ہوں گے انشاء اللہ تعالےٰ!۔

بیکاری جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل
جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی

یونیورسٹی اورنٹیل کالج لاہور
۲۰ اگست ۱۹۵۸ء

سیّد عبداللّٰہ

# جمالِ دوست اسلوب پرست، وؔلی

وؔلی اردو شاعری میں ایک طرزِ خاص کے مالک ہیں۔ ان کے کلام میں ایک خاص قسم کی معنویت اور ان کے طرزِ ادا میں عجیب و غریب دل کشی پائی جاتی ہے۔ کچھ عرصے سے ان کی زندگی اور شاعری کے مطالعہ میں بڑی دلچسپی لی جا رہی ہے خصوصاً دکن میں ان کے متعلق خاصا کام ہوا ہے۔ جو قدر و قیمت کے لحاظ سے بھی قابلِ توجہ ہے جس کی وجہ سے وؔلی کے رتبہ شناسوں اور مداحوں کو ان کے کلام کے سمجھنے میں بڑی آسانی ہو گئی ہے۔

بایں ہمہ اس سارے تنقیدی ادب پر نظر ڈالتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ بہت سے موقعوں پر وطن داری کے جذبہ کی وجہ سے وؔلی کے اصل کارنامۂ شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے میں کچھ الجھنیں پیدا ہوئی ہیں۔ کیونکہ جب کسی فنکار یا ادیب و شاعر کو فن کار سے زیادہ ایک قومی ہیرو کی حیثیت سے بھی پیش کرنا پڑتا ہے تو بااوقات تنقید، محبّت اور عقیدت کی رو میں بہ جاتی ہے۔ اور وہ نتیجہ نکالنا مشکل ہو جاتا ہے جو تنقید کا خاص مقصد ہے۔ جن جن شاعروں کو اس نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے ان کے متعلق عموماً تنقید، تحسین کے مترادف بن کر رہ گئی ہے ——— ہمارے پہلے بڑے غزل گو وؔلی کو بھی دوستوں اور قدر دانوں کی محبت کے اس امتحان سے گزرنا پڑا چنانچہ ان کے متعلق بعض ایسے تصوّرات پیدا ہو گئے جن کا تجزیہ صحیح مطالعہ کیلئے

ازبس ضروری ہے۔

ولی کے متعلق اس سے زیادہ غلط بات شاید آج تک نہیں کہی گئی ہوگی ان کا کلام میر کے کلام سے بہت ملتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ میر کا ادبی معشوق (ولی) باشندہ دکن کا تھا۔ مگر یہ کہ میر کا رنگ شاعری ولی کے رنگ شاعری سے ملتا جلتا ہے۔ اس کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا بلکہ اگر غور کیا جائے تو یہ محسوس ...... ہوگا کہ ولی کی شاعری کی روح میر کی شاعری کی روح کی عین ضد ہے۔ میر کی الم پسندی اور غم دوستی ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ مگر ولی کے کلام میں غم کے عناصر بمنزلہ صفر ہیں یہ ولی کی شاعری کا امتیاز خاص ہے کہ وہ اردو کے ان معدودے چند شاعروں میں سے ہیں جن کی غزل بلکہ سارے کلام کو پڑھ کر غم کی کیفیت پیدا ہونے کی بجائے طبیعت پر شگفتگی طاری ہو جاتی ہے ان کے عاشقانہ اشعار میں جذب و سرور اور شوق و نشاط کی لہر دوڑ رہی ہے اور غم کے خفیف ترین نشان اگر کبھی نظر بھی آتے ہیں تو معمولی تمانیت کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ ولی کے کلام میں یاس و حرماں کے عناصر تقریباً مفقود ہیں بلکہ غم انگیز حسرت اور مہجوری بھی شاذ و نادر ہے۔ اس کے متعلق بھی میرا خیال یہ ہے کہ یہ صرف ان غزلوں میں ہے جو ممکن ہے ولی کی طرف غلطی سے منسوب ہو گئی ہوں اور اس میں کچھ شک نہیں کہ موجودہ کلام بتمام با ولی کا نہیں۔ یہ میں خارجی تحقیق کی رو سے نہیں کہتا بلکہ ان داخلی شواہد کی بنا پر کہتا ہوں۔ جن کے سہارے ولی کا اصلی کلام دخیل سے صاف صاف الگ کیا جا سکتا ہے اور ان وجوہ سے ولی اور میر کو ہم رنگ سمجھنا یا سمجھانا ایک شدید ادبی مغالطہ ہے جس کا سبب یا تو ضرورت سے بڑھی ہوئی میر پرستی ہے یا غیر معتدل ولی پرستی۔ جس کے زیر اثر میر کی عظمت کے سہارے ولی کو بڑا بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالانکہ ولی اپنے طرزِ خاص کے سبب بھی ایک بڑے شاعر ہیں۔

ولی کے متعلق یہ خیال بھی درست نہیں کہ انھوں نے دنیا کے کاروبار پہ

فلسفیانہ نظر ڈالی"! ولی کی شاعری میں فلسفہ و فکر کا عنصر بے حد کمزور ہے ان کے خیالات میں کائنات کے اسرار اور زندگی کے رموز کے متعلق کم سے کم مواد ملتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس راز جوئی اور طلسم کشائی کی بجائے۔ جس کا نتیجہ سوا حیرت محرومی و افسردگی کے کچھ نہیں، زندگی کے جمال اور کائنات کے حسن سے سرور و مسرت حاصل کرنے اور نگاہ کی لذتوں سے سیراب و شادکام ہونے کو بہتر سمجھتے ہیں ولی نے اپنے جذب و سرور میں دنیا کی بے ثباتی جیسے مقبول مضمون و موضوع پر بھی کچھ زیادہ غور نہیں کیا حالانکہ یہ ہمارے شاعروں کا محبوب ترین موضوع ہے اور اس میں وہ کشش ہے کہ اس کی گرفت سے خیام اور حافظ بھی بچ کر نہیں نکل سکے ولی کے کلام میں اس موضوع پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ولی نے زندگی کے جمال پر نظر ڈالی ہے۔ اور اس کے ان پہلوؤں کو دیکھا ہی نہیں جن سے نظر میں تلخی اور نظریے میں پژمردگی پیدا ہوتی ہے۔ ولی نے فکر و حکمت کی گتھیاں نہیں سلجھائیں۔ انہوں نے چاندنی کی لذت بخش چاندنی اور آفتاب کی مسرت انگیز دھوپ، سپہر نیلگوں کی دل کشا وسعت اور صبح و شام کے دلآویز حسن کا تماشائی بننا اور ان سے حواس ظاہر و باطن کو مسرور بنانا سیکھا اور سکھایا ہے۔ ولی فلسفۂ زندگی کے ترجمان اور شارح نہ تھے۔ جمالِ زندگی کے "مدّاح اور قصیدہ خواں" تھے

حسن و عشق کے موضوع پر بھی ولی کو ہم "ظاہر پرست" دیکھتے ہیں۔ ولی کا عشق دل سے زیادہ آنکھ سے متعلق ہے۔ ان کے کلام میں وہ قلبی جذبات، جو لازمۂ عشق ہیں کم سے کم ہیں اور جہاں کہیں ان کا شائبہ ہے بھی ان میں گہرائی نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ولی کسی ایسے عملی اور زندہ تجربۂ عشق سے دوچار ہی نہیں ہوئے جس کا نتیجہ الم اور درد ہوتا ہے ان کے مضامین ہجر و فراق میں سچائی معلوم نہیں ہوتی وہ شاید اس مرحلے سے گزرے ہی نہیں اور یہ کہنا پڑتا ہے کہ عشق کے متعلق ان کا تصور ایک بامراد عاشق کا تصور ہے مگر یہ

عاشق ایسا عاشق ہے جسے ذوق نظر سے یا محض تصور ہی سے تسکین حاصل ہو جاتی ہے کیونکہ وہ صرف جمال کا عاشق ہے اور یہ جمال کسی ایک فرد یا ایک پیکر میں مقید نہیں بلکہ عام ہے جو بھونرے کی طرح ہر پھول کا شیدائی اور پروانے کی طرح ہر شمع کا متوالا ہے۔

ہر ذرۂ عالم میں ہے خورشید حقیقی
یوں بوجھ کہ بلبل ہوں ہر اک غنچہ دہاں کا

ہماری تنقید شعری میں کچھ عرصے سے ایک بدعت یہ چل پڑی ہے کہ کسی شاعر کے کلام کا جائزہ لیتے وقت اس بات کا بڑا اہتمام کیا جاتا ہے کہ ان کی زندگی میں کسی واقعۂ عشق یا حادثۂ محبت کی تلاش ضرور کی جائے اور پھر اس شاعر کی تمام شاعری کو اس کے گرد لپیٹ دیا جائے۔ چنانچہ فردوسی و نظامی سے لیکر ولی تک اور ولی سے لے کر آج تک تقریباً ہر شاعر کے متعلق تحقیقی سرمائے میں جستجو کا یہ پہلو بطور خاص نمایاں ہے۔ ولی کے متعلق بھی یہ کہا گیا ہے کہ "ولی کا ایک ساجن ہے جس کو وہ پیارے صدہا ناموں سے پکارتا ہے" (نذر ولی ص ۱۲) اور "ولی کے تخیل میں کسی خاص حبیب کا نقشہ تھا جس کا سراپا ایک عجیب دل کش انداز میں نمایاں ہے" (نذر ولی ص ۱۶) مگر میں کہتا ہوں ولی کا صرف ایک ساجن نہ تھا بلکہ ان کے پچاس ہزار ساجن تھے۔ گجرات اور اورنگ آباد کا ہر حسین و جمیل پیکر (جس پر ان کی نگاہ پڑ سکتی تھی) ان کا ساجن تھا۔ اگر ان کا صرف ایک ساجن ہوتا یا ان کے تخیل میں کسی "خاص حبیب" کا نقشہ ہوتا تو ان کی شاعری کا رنگ اور انداز بیان جدا ہوتا ان کی شاعری کچھ اور طرح کی ہوتی۔

اور میرا تو یہ بھی خیال ہے کہ اگر انہیں حسینوں سے بے محابا میل جول کے عام مواقع بھی ملے ہوتے اور انہیں ان سے جسمانی طور پر بھی دل لگانے کا خیال پیدا ہوا ہوتا تو شاید ان کے کلام میں عشقیہ یا حسرت کا رنگ ڈھنگ نمودار ہوا ہوتا مگر مجھے تو ولی کا عشق خیالی اور مثالی معلوم ہوتا ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ولی کیلئے یہ کس طرح ممکن تھا کہ کسی خاص شخص

سے عشق کئے بغیر محبوب کے حسن و جمال کے پرشوق ترانے گاتے ؟ یا یہ کس طرح ممکن تھا کہ وہ سچے اور مقید عشق کے بغیر عاشقانہ جذبات کا موثر اظہار کر سکتے ؟ جواب یہ ہے کہ کسی شخص سے عشق کئے بغیر بھی حسن و جمال کے ترانے گائے جا سکتے ہیں اور عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔ عشق انسانی فطرت کا لازمی جزو نہ ہے۔ اس کے دواعی ہر انسان کے جسم و جان سے پیوستہ و مربوط ہے۔ اس کے دواعی انسانی زندگی کے دواعی ہیں۔ زمانہ شباب اس کے ظہور و بلوغ کا خاص زمانہ ہے۔ یہ امنگ اس سے قبل بھی غیر شعوری طور پر موجود ہوتی ہے اور زمانۂ جوانی کے گزر جانے پر بھی زندہ و محفوظ رہتی ہے دنیا کا ہر شخص خیالی طور پر عاشق مزاج ہوتا ہے چنانچہ وہ لوگ جنہوں نے شاعری نہیں کی، وہ بھی عشق کی بات پر سر دھنتے ہیں، اور تنہائی کے لمحات میں گنگناتے رہتے ہیں' اس طرح خیالی عاشقی مسلّم اور برحق ہے۔ البتہ ناکام عشق کے حوادث جن میں جذبات کا ماحول سے شدید تصادم ہوتا ہے، خال خال اور گاہے گاہے رونما ہوتے ہیں۔ غرض عاشقانہ جذبات کے اظہار کے لئے ایک ساجن کے تقیید کی ضرورت نہیں۔ شاعر کا خیال اپنے لئے کوئی نہ کوئی ساجن تراش لیتا ہے جو ہر سکتا ہے کہ بے نام اور موہوم ہو مگر جس کے لئے روح بے تاب اور بیقرار رہتی ہے ایسا محبوب موجود نہیں ہوا کرتا روح کو اس کی تلاش اور آرزو رہا کرتی ہے یہ انسان کا تصوری محبوب ہے جسے بعض اوقات انسان مدالعمر ڈھونڈتا رہتا ہے مگر وہ پھر بھی نہیں ملتا اس جستجو میں وہ ہر حسین چہرے پہ نظر ڈالتا ہے، ہر پیکر جمال سے دل لگاتا ہے۔ اس طرح حسن و خوبی کی ہر تمثال سے عشق و محبت کرتے ہوئے شوق کے نغمے گاتا رہتا ہے جیسے تو ولی کے کلام کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بھی اسی طرح کے عاشق تھے اور ان کا ساجن بھی کچھ اسی طرح کا ساجن تھا۔

ولی کا عشق حقیقی تھا یا مجازی، اس میں بھی ایک غلط فہمی ہے۔ اپنی اصل کے

اعتبار سے عشق کی سب صورتیں مجازی ہوتی ہیں۔ جس چیز کو عرف عام میں عشق حقیقی کہا جاتا ہے، وہ بھی عشق مجازی ہی کی ایک صورت ہے کسی "غیر محسوس" محبوب سے دل لگانا محالات میں سے ہے اور اگر لگایا جا سکتا ہے تو اس میں تصور کی بنیاد مجازی ہی ہوتی ہے۔ اس لئے جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے، عشق کی سب صورتیں مجازی ہی ہوتی ہیں[1] فرق صرف پردہ داری کا ہے۔ مجاز کو سامنے رکھ کر حقیقت کی تلاش ہو یا حقیقت کو نظر انداز کرتے ہوئے صرف مجاز میں تقید ہو، توجہات کا ظاہری مرکز مجازی ہے[2] صوفی عموماً پردہ داری کو ضروری سمجھتے ہیں اور عشق کو اعلیٰ اور ارفع مقاصد روحانی کا ذریعہ بناتے ہیں اور یہ ان کا عام مسلک ہے۔ ممکن ہے ولیؔ اس معاملے میں صوفیوں کے اس مسلک خاص کے متبع ہوں مگر اس حقیقت سے انکار نہ کیا جائے گا کہ خواہ ان کا عشق صوفیانہ ہو یا محض مجازی، یہ یقینی ہے کہ مجاز ان کے پیشِ نظر تھا اور اس میں وہ یک جائی نہ سہی ہرجائی تھے بلکہ ان کے اندازِ بیان کی تصوریت یہ ظاہر کرتی ہے کہ وہ اتنے ہرجائی تھے کہ محبوب کی تعریف و توصیف میں حسن کی جو تصویر وہ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں ہم اسے "پیکرِ خیالی" ہی سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ مگر یہ شاعر کے فن کا کمال ہے کہ اس نے اس پیکرِ خیال اور نقش تصور کو انتہائی طور پر محسوس بنا کر ہمارے سامنے جلوہ گر کیا ہے۔

ولیؔ کے فن کا بڑا کمال اسی پردہ داری میں ہے مجاز کی شدید پرستش اور حسن مجاز کی مسلسل توصیف سے ان کے عشق باز ہونے کا یقین ہوتا ہے مگر یہ محض پردہ داری ہے وہ حسن ظاہر کے ثنا خواں ہیں جو دنیا میں ہر جگہ مل جاتا ہے جسے مقید نہ ہونے پر بھی دیکھا جا سکتا

---

[1] ع حقیقت کے لغت کا ترجمہ عشق مجازی ہے۔ (ولیؔ)

[2] اے ولیؔ عشق ظاہری کا سبب — جلوۂ شاہد مجازی ہے

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد — طالب عشق ہوا صورت انسان میں آ

ہے۔ ان کی لذّت کوشی اور لذّت بخشی حسن ظاہر کی توصیف تک محدود ہے ان کے محبوب کے "مکھ" میں سب سے زیادہ دلکشی ہے یہ "مکھ" حسن کا دریا ہے اس کی جھلک سے آفتاب شرمندہ و بے تاب ہے اس مکھ کا صفحہ رخسار صفحہ قرآن ہے اس کے بعد درجہ بدرجہ آنکھ اور لب، خال (تل) اور قد غرض سراپائے جسم کی تعریف و توصیف اتنے عمدہ اور دلکش پیرایہ ہائے بیان میں کی ہے کہ ولی کو اردو شاعروں میں سب سے بڑا سراپا نگار کہہ دینے میں کوئی مضائقہ معلوم نہیں ہوتا مگر یہ یاد رہے کہ شاعر کا تصور اتنا عام معلوم ہوتا ہے کہ اس میں بھی مبالغہ کی وہ حد ہے۔ کہ شاعر کسی ایسے حسین کا پرستار معلوم ہوتا ہے جس کی صفات کسی ایک انسان میں جمع نہیں ہو سکتیں۔ ولی کا محبوب عام محبوب بھی معلوم نہیں ہوتا یہ صحیح ہے کہ ولی کی تمنا یہ ہے کہ ان کا محبوب ان کے گھر آئے (یاد رہے کہ ولی محبوب کی گلی میں ذرا کم جاتے ہیں، وہ اپنے محبوب کو اپنے ہی گھر جلوہ فرما دیکھنا چاہتے ہیں) کبھی کبھی ان کا محبوب ان کے گھر آتا بھی ہے تو اس طرح کے اس کا خرام ناز غیر محسوس ہی رہتا ہے ؎

میرے گھر اس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آئے

یہ بھی دراصل اس محبوب کی تصویر ہے جو زمین پر شاید گامزن ہی نہیں ہوتا۔ جو ہے مگر راز کی طرح غیر محسوس مبصر!

اس ساری طویل بحث سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ یہ خیال کہ ولی کے کلام میں کسی خاص محبوب اور حبیب کا نقشہ پایا جاتا ہے، درست نہیں ہوتا۔ ولی کا سارا انداز بیان اس کی تردید کرتا ہے۔ ولی ایک حسن پرست جمال دوست شخص تھے اور ان کے پیش نظر حسن کا وہ جلوہ عام ہے۔ جو ہر پیکر مجاز میں موجود ہے۔ مگر حسن کے لئے ان کی پیاس اتنی شدید ہے کہ وہ کسی ایک محبوب کے لطف حسن سے تسکین نہیں پا سکتے بلکہ ان کا ذوق ہرجائی اور ہمہ جائی ہے اسی لئے ان کے محبوب کی تصویر

مثالی اور تصوری محبوب کی تصویر دکھائی دیتی ہے۔ ان کی تشبیہوں کا انداز اور دوسرے پیرایہ ہائے بیان اس کے مؤید ہیں جیسا کہ آگے چل کر ظاہر ہوگا۔

ولی کی عظمت ان کے منفرد اور عمیق تجربات میں نہیں بلکہ زیادہ تر اس میں ہے کہ انھوں نے تجربات کو ان کی نوعیت کچھ بھی ہو ایک ایسے پیرایۂ بیان میں ظاہر کیا ہے جو بذات خود حسن و لطف کا بے نظیر پیکر اور نمونہ بن گئے ہیں۔ چنانچہ باوجود اس تکرار کے جو ان کے مضامین میں ہے۔ ان کے کلام کو پڑھ کر طبیعت مکدّر نہیں ہوتی۔ تکرار کے باوجود تازگی کا احساس کلام ولی کا ایک خاصہ ہے اور یہ زیادہ تر ان کے فن کا کرشمہ ہے۔

ولی کے اس صناعی معجزہ کے عناصر ترکیبی میں ایک بڑا عنصر یہ ہے کہ انھوں نے انسانی حسن اور اس کے متعلقات کو فطرت اور کائنات کی حسین و جمیل اشیا کے حسن و جمال کے مرقع میں اس طرح سجایا ہے کہ اس شیش محل میں حسن محبوب کی چمک دوبالا ہو گئی ہے۔ ایک تو خود محبوب کا جمال جہاں آرا، اس پر سرمہ حنا اور غازہ و گلگونہ کی حسن افزائی قیامت سے کم نہیں۔ ولی نے حسن کی ستائش میں کچھ ایسا ہی سماں پیدا کیا ہے۔ اس پر لفظوں اور ترکیبوں کی شیرینی اور اشعار کی موسیقی ان سب کی وجہ سے ولی کا فن سچ مچ اعلیٰ فن کا نمونہ بن جاتا ہے۔

اردو شاعری از بسکہ فارسی شاعری کی گود میں پلی ہے۔ اس لئے اردو شاعری کو فارسی شاعری کے حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرنا شاید مناسب ہوگا اس پہلو سے اگر ولی کے فن کو دیکھا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کا کلام عراقی طرز کی طرف میلان رکھتا ہے۔ مگر اس میں طرز اصفہانی کے خفیف اثرات بھی گھل مل گئے ہیں طرز عراقی کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں معاملات عشق کے بیان کی نسبت احساسات حسن کا بیان زیادہ ہے عشق کے وہ معاملات جن میں محبوب سے ملاقات اور مکالمہ و گفتگو کے پہلو نکلتے

ہیں ان کی تشریح و تصویر کم ہے۔ عموماً محبوب کے حسن پر زور دیا جاتا ہے اور عشق کے صرف وہ احساسات جن کا تعلق یاد سے ہے بیان ہوتے ہیں محبوب کی اداؤں کا بیان اور محبوبیت کی نفسیات کی تشریح (جو بہرحال قریبی ملاقات کی محتاج ہے) عراقی طرز کی شاعری میں خال خال ہے۔ اس رنگ کو تیز کرنے میں صوفی مزاج شاعروں نے بڑا حصہ لیا ہے جو پاک نظری اور عشق عفیف کے بلند نصب العین کی پاس داری میں عموماً عشق کو بشریت کے بیشتر پہلوؤں سے پاک و صاف رکھنے اور مجرد رنگ میں پیش کرنے پر بڑا اصرار کرتے تھے۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ ان کا محبوب ایک بے نام موہوم اور خیال کا پیکر بن کر رہ جاتا تھا۔ حافظ سے لے کر جامی اور ہلالی تک عراقی شاعری کا محبوب ایک خیالی صنم سے زیادہ کچھ نہیں۔ مضمون اور معنی کی اس خصوصیت سے بیان کے انداز بھی مختلف ہو گئے ہیں۔ کسی عاشقانہ کہانی میں جب معاملات کی بحث آنے ہی نہیں پاتی اور اداؤں کا بیان بھی خالی ہوتا ہے تو پھر شاعر کے پاس مضمون ہی کونسے باقی رہ جاتے ہیں؟ لامحالہ وہی یاد، وہی ہجر و فراق، اور ان کے بعد وہی حسن کی ستائش جس میں واقعیت سے زیادہ خیالی تصورات کام کرتے ہیں فارسی شاعری کے اس انداز نے حسن محبوب کو فطرت کی حسین و جمیل اشیا کی مشابہت کے حوالے سے سمجھانے کے طریقہ کو ضرورت سے زیادہ عام کیا۔ چنانچہ گل و سنبل، لالہ و ریحان، یاقوت و مرجان، نافہ و غالیہ اور دوسرے اجسام لطیف کا تذکرہ عام اس رنگ شاعری کا ایک خاصہ بن گیا جس سے کسی حد تک فارسی شاعری بدنام بھی ہوئی۔ اس پر صوفی شاعروں نے یہ اضافہ کیا کہ تشبیہات میں وہ تنزیہی اور تجریدی رجحان سامنے رکھا جس سے مجاز کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے اور ڈانڈے حقیقت یا ماورائیت کی طرف مائل ہیں۔

فارسی شاعری کے اس مقبول طرز کے خلاف کامیاب احتجاج یا بغاوت نظامی

نے کی جن کی وجہ سے شاعری غزل صرف حسن کا بیان ہی نہیں بلکہ شاعر کے قلبی جذبات واحساسات کے علاوہ معاملات کی ترجمان بھی بنی ۔ اور ایک ایسے محبوب کا تصور سامنے آیا جس سے ملاقات اور بات چیت اور گلہ وشکایت ممکن العمل قرار پائی ۔ تازہ گوئیوں کا یہ مسلک ایران سے ہوکر ہندوستان میں پہنچا اور یہاں نظیری عرفی شکیبی اور دوسرے شاعروں نے اسے مقبول عام بنایا اور اس میں وہ وہ گل کاریاں کیں جن کی تشریح کیلئے ایک ایک کتاب کی ضرورت ہے ۔

سفینہ چاہیئے اس بحر بیکراں کے لئے!

ولی کا رنگ شاعری بھی عراقیوں کے طرز سے کچھ زیادہ قربت رکھتا ہے ۔ کھیم داس اور امرت لال اور شمس الدین دہلی کے محبوبوں کے نام ) کی تعین کے باوجود اور مجاز کے گہرے رنگ کے باوجود ولی کے اصل رجحانات تنزیہی اور تجریدی ہیں ولی کے کلام میں غزل کے دوسرے مضامین کی کمی ۔ بلکہ فقدان - کائنات کی حسین وجمیل اشیائے مکرر حوالے مبالغہ واغراق کی صورتیں ۔ سب کی سب اس بات کا پتہ دیتی ہیں کہ ولی فارسی شاعری کی عراق طرز کے دل دادہ ہیں اور عراقیوں میں بھی ان کا رنگ جامی کے رنگ کے قریب ہے جن کی غزلوں میں خال وخط اور عارض ورخسارہ کا بیان اس تکرار اور مبالغے سے ہے کہ بعض اوقات پوری غزل کتاب حسن کی فہرست مضامین معلوم ہوتی ہے ولی کا بھی یہی حال ہے ان کی اکثر غزلیات میں ستائش حسن کا یہی انداز ہے ۔ وہ حسن کے افراد یا اجزا کو زیادہ پیش نظر رکھتے ہیں حسن کے مجموعی تاثر کا بیان ذرا کم ہے ۔ اس ضمن میں ولی کی یہ غزل ملاحظہ ہو ۔

ترا لب دیکھ حیوان یاد آوے ۔۔۔ ترا مکھ دیکھ کنعان یاد آوے
ترے دو نین دیکھوں جب نظر بھر ۔۔۔ مجھے تب نرگستان یاد آوے
تری زلفاں کی طولانی کوں دیکھے ۔۔۔ مجھے لیل زمستاں یاد آوے

ترے خط کا زمرد رنگ دیکھے — بہار سبستان یاد آوے
ترے مکھ کے چمن کو دیکھنے کوں — مجھے فردوس رضواں یاد آوے
تری زلفاں میں یو مکھ جو کہ دیکھے — اُسے شمع سبستان یاد آوے
جو میرے حال کی گردش کوں دیکھے — اُسے گرداب گرداں یاد آوے
ولی میرا جنون جو کوئی دیکھے — اسے کوہ بیاباں یاد آوے

اس غزل میں پہلے چھ شعر فہرست، افراد حسن ہیں اور سب چہرے کے ماحول سے متعلق ہیں صرف دو شعر الگ ہیں جو شاعر کے حال کے شارح ہیں۔ جامی کی غزل میں بھی افراد حسن کی فہرست سازی کی یہ صورت موجود ہوتی ہے[1] مگر جامی ولی کے مقابلے میں غزل کے تقاضوں کو زیادہ جانتے ہیں۔ انکی غزل میں مضامین کا تنوع زیادہ ہے کیونکہ اس کے بغیر غزل کا دائرۂ خطاب محدود ہو جاتا ہے اور اس میں غزل کی یہ خوبی نہیں رہتی کہ اس کا ہر شعر ایک سمٹی ہوئی نظم ہوتا ہے جس میں مختلف (نہ کہ متضاد) مضامین ادا ہونے سے ہر غزل گلدستۂ معانی بن جاتی ہے اور اس کا دائرۂ خطاب مختلف طبائع کے حسب حال ہونے کی وجہ سے وسیع ہو جاتا ہے۔ جامی نے اس کا بڑا خیال رکھا ہے اور حافظ نے تو اس احتیاط کے باریک پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں ہونے دیا اس کے پیش نظر ولی کا متغزلانہ فن جامی وغیرہ کی سطح بلند سے فروتر ہے اس کے علاوہ جامی کا محبوب ترکانہ شیوہ شمائل کا حامل ہے۔

---

[1] جامی

اے بردہ رخت رونق گلہا و سمن ہا — دارد دہن تنگ تو در غنچہ سخن ہا
گر سرو نہ چوں قد تو باشد نتواں برد — چوں آب بزنجیر مرا سوئے چمن ہا
صحرائے عدم لالہ ستاں شد چو شہیداں — با داغ تو رفتند بخوں غرقہ کفن ہا
مشکل کہ برد روئے خلاصی دل ما را — از زلف تو با ایں ہمہ خم بادشکن ہا
با لذت آوارگی لذت عشقت — غربت زدگان را نشود میل وطن ہا
چوں خامہ بوصف رخ او خشک فرو ماند — جامی کہ خدا انگشت نما در ہمہ فن ہا

جو سمندِ ناز پر سوار ہو کر عاشق کے سامنے سے بصد کبر و ناز تیر کی طرح نکل جاتا ہے مگر ولی کا محبوب "گل باغ حیا" اور "گوہر کانِ حیا" ہے۔ اور گھریلو طور طریق رکھتا ہے جس میں وہ تمکا نہ انداز موجود نہیں جو جامی کے محبوب میں ہیں۔

گذشتہ سطور میں یہ بیان ہو چکا ہے کہ فارسی کے عراقی شاعروں نے حسن محبوب کو حسن فطرت سے ہم آہنگ کرنے کیلئے نیچر کی مشابہتوں سے بڑا کام لیا ہے ہر چند کہ معمولی سطح پر یہ فارسی اردو شاعری میں ایک عام بات ہے مگر "عراقیوں" کے یہاں یہ رنگ بہت شوخ ہے۔ ولی کی طرز میں بھی یہ خصوصیت نمایاں ہے کہ اس میں حسن انسانی کی شرح و تفسیر کیلئے کائنات کے دوسرے اجزائے جمال اور صور حسن سے غیر معمولی کام لیا گیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ولی کی تشبیہات کی فہرست اور شاعروں کے مقابلے میں زیادہ طویل، نہ زیادہ وسیع اور نہ زیادہ "حسین و جمیل" ہے۔

فارسی اردو شاعری کے سلسلے میں جب تشبیہ و استعارہ کا ذکر آتا ہے تو نقد و نظر کا جدید مذاق کبھی کبھی اس تذکرے کو سنکر ناک بھوں چڑھاتا ہے اور عموماً اس پہ ناگواری کا اظہار کرتا ہے۔ مگر حق یہ ہے کہ تشبیہ دراصل تمام خیالی ادب کی جان ہے اس کے بغیر وہ چیز جسے ایڈیسن نے "تجربے میں شے کے اضافے کے نام سے تعبیر کیا ہے ممکن ہی نہیں ہو سکتی۔ تشبیہات سے اور امور کے علاوہ شاعر مشاہدات نقطۂ نظر اور رجحانات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ شاعر کی پیکر تراشی اور تصویر تراشی کے انداز اور طریقہ اسی سے معلوم ہوتے ہیں اور اسی سے اس کے ذہن اور باطن کے چھپے ہوئے اسرار جن کے صحیح نتائج اور اثرات کو شاید وہ خود بھی نہیں جانتا دنیا پر منکشف ہو جاتے ہیں کسی شاعر یا ادیب کے فن کے مختلف عناصر میں یہ عنصر اس کے بیان اور کلام کی مخصوص فضا تیار کرنے میں بڑا دخل رکھتا ہے۔

ولی کے سلسلے میں یہ دعویٰ شاید غلط نہ ہو گا کہ ان کے کلام (غزل) میں حسن

اور لطف کا ایک بڑا ذریعہ ان کی تشبیہات ہیں۔ یا یوں کہنا چاہیئے کہ ان کے طریق تشبیہ کے بعض مخصوص رجحانات ہیں جن سے ان کے کلام کے پوشیدہ اسرار کا پتہ چلتا ہے اور ان کی روح اور ذہن کی بعض مرغوب اور محبوب تمنّاؤں کا اظہار ہوتا ہے اور جو بہر حال ان کے تجربات اور ان کے اظہارات کے تابع اور ان سے ہم آہنگ بھی ہے۔

ولؔی کی عام تشبیہات تو شاید نہیں۔ اکثر وہی ہیں جو قدیم زمانے سے فارسی شاعری میں مروّج ہیں مگر اس تمام سلسلۂ عمل میں چند پہلو ایسے ہیں جن سے ولؔی کے فن کو امتیاز نصیب ہوتا ہے۔

اوّل :۔ ان کی تشبیہوں کا تنزیہی رجحان

دوم :۔ ان کی تشبیہوں میں تنزیہی رجحان کے باوجود اصل خیال کے نقش کا قائم رہنا۔

سوم :۔ ان کی تشبیہوں کا عموماً آرائشی ہونا اور آزادیا و معنی یا وضاحت کی بجائے ان سے شعر کی خارجی فضا اور رنگ کی نمود۔

چہارم :۔ تشبیہ کے طریقوں میں جدّت اس مقالے میں ولؔی کے تصوّرِ محبوب کے سلسلے میں یہ ذکر آچکا ہے کہ وہ ہرجائی اور ہمہ جائی مذاق کے آدمی معلوم ہوتے ہیں اسی کو ان کی صوفیانہ حقیقت پسندی سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان کا فن یہ ہے کہ انھوں نے حسن کی مجازی اوصاف کا رنگ بڑا شوخ رکھا ہے مگر اس حسن کی مزید تشریح و توصیف کے لئے تنزیہی اور تجریدی طریق کا اختیار کیا ہے یعنی مشبہ بہ کا رنگ، مشبہ سے عموماً پھیکا اور مدہم ہے۔ مشبہ اگر محسوس ہے تو مشبہ بہ عقلی ہے اگر مشبہ بہ محسوس ہے تو کبھی اسکا وصف مشترک مشبہ کے مقابلے میں مدھم اور دھیما ہے ان کی تشبیہیں واضح سے مبہم کی طرف سفر کرتی ہیں عموماً حسی مضمون کو عقلی اور خیالی مشابہت کے حوالے سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے اس کی وجہ سے محبوب کے تصوّر کا جسمانی رنگ کچھ پھیکا پڑ جاتا ہے اور

مجاز کی شوخ شعاعیں جن کی روشنی میں ولی ایک لذّت پرست، مجاز پسند بلکہ ہوس کار آدمی معلوم ہو سکتے تھے۔ قدرے کمزور اور پھیکی پڑ جاتی ہیں اور وہ محض جمال پسند اور پاک نظر آدمی کی حیثیت سے ہمارے سامنے جلوہ گر ہو جاتے ہیں اور اس کے باوجود مجاز کے تصوّرات کا لطف کم نہیں ہونے پاتا۔ ان کے نفس کے اس نقش لطیف کا اظہار ان کی تشبیہوں سے اور تشبیہہ کے مختلف طریقوں سے ہوتا ہے۔ جن کی کچھ تفصیل آئندہ سطور میں آئے گی۔ ولی کی تشبیہوں کے تنزیہی رجحانات کئی صورتوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ ان میں نمایاں صورت یہی حس سے عقلی کی طرف سفر ہے مثلاً ان اشعار میں :-

توں سر سوں قدم تلک جھلک میں
گویا ہے قصیدہ انوری کا

ترا مکھ مشرقی حسن انوری جلوہ جمالی ہے
نین جامی جبیں فردوسی اور ابرو ہلالی ہے
ولی تجھ قد و ابرو کا ہوا جو شوق و مائل
تو ہر اک بیت خالی اور ہر مصرع جمالی ہے

ولی لکھتا ہے تیری مست انکھیاں دیکھ اے ساقی
بیاض گردن مینا اوپر دیوان جامی کا

دیکھنا ہر صبح تجھ رخسار کا
ہے مطالعہ مطلع الانوار کا

مشابہتوں کے احساس کی یہ صورت (ایہام کی صنعت کی مدد سے) ولی کے دیوان میں جا بجا ملتی ہے۔ ایہام سے کلام میں لطف کا ایک خاص پہلو یہ پیدا ہو جاتا ہے کہ بیک وقت قاری کے خیال کے سامنے معانی اور تصوّرات کے دو رنگ نمودار ہو جاتے ہیں۔ بعض اوقات ان میں سے ایک حسی ہوتا ہے دوسرا عقلی۔ بعض اوقات

دونوں حسی ہوتے ہیں۔ مگر دو دو قرینے شعر کے اصلی خیال میں پیوست ہو کر لطف کا باعث ہوتے ہیں۔

چہرۂ گل رنگ و زلف موج زن خوبی منیں
آیت جنات تجری تحتہا الانہار ہے

یہاں مشبہ بہ عقلی بھی ہو سکتا ہے اور حسی بھی

یٰسین طٰہٰ والضحیٰ نازل ہوئے تجھ شان میں
واللیل اور والشمس ہے تجھ زلف و مکھ کے درمیان
مصحف مکھ ترا ہے سورت فجر
مجھ کو والنجم والہوی کی قسم

ولی کے تنزیہی رجحان کی ایک صورت مشابہتوں میں مبالغہ کے ذریعے لاانتہائیت اور ماورائیت کا احساس پیدا کرنا ہے۔ یہ خصوصیت عام صوفی شعرا کے کلام میں ملتی ہے۔ ولی بھی اس خصوصیت میں شریک ہیں۔ ولی کو دریا کی وسعتوں اور آفتاب کی آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی تابانیوں کے تصور سے بڑی مسرت حاصل ہوتی ہے۔

کیا ہو سکے جہاں میں ترا ہمسر آفتاب
تجھ حسن کی اگن کا ہے ہر اخگر آفتاب

مکتب میں جس کے ہاتھ ادا کی کتاب ہے
خوبی منیں وہ ہم سبق آفتاب ہے

بعض اوقات مبالغوں کی یہ صورتیں موہوم بیکرانی کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جن کا احساس اور تصور حواس اور عقل دونوں کی گرفت سے باہر ہو جاتا ہے۔

دیکھ اے اہل نظر سبزۂ خط میں لب لعل
رنگ یاقوت چھپا ہے خط ریحاں میں آ

---

شاخ گلی ہے یا نہال راز ہے
سرو قد ہے یا سراپا ناز ہے

---

تجھ دہن نے کہ میم معنی ہے
دل سیماب میں مقام کیا

اور ہیئت کا رجحان کبھی وقت اور ابہام کی صورت اختیار کرتا ہے :-

نہ پوچھو کیوں ہوا ہے کم سخن وہ دلبر رنگین
لب تصویر پر ہے رنگ دائم لاجوابی کا
کتاب بھیجنی ہے شمع بزم دل کوں اے کاتب
پر پرواز اوپر لکھ سخن مجھ جاں فشانی کا

ولیؔ کے اس تجریدی رجحان کا مزید ثبوت ان کی تشبیہی اور استعاری ترکیبوں کے مبالغوں میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً بہار رباز داز چمن زار حیا، حسن موج جو بہار چمنستان ادا جنت احباب تمنا، شعلہ زار حسن ۔ مثلاً ایک مثال :-

ظاہر ہوا ہے مجھ پہ ترے نازسوں صنم
رنگیں بہار حسن بہار عتاب ہے

میرؔ اور غالبؔ دونوں کی تشبیہات و تلمیحات میں انتقال ذہنی کا رخ شعری صداقت سے منطقی صداقت کی طرف ہے ۔ وہ فارسی اردو شاعری کی ان مشابہتوں کی عموماً تردید کرتے ہیں جو مسلّمات کا درجہ اختیار کر چکی ہیں ۔ میرؔ کے ذہن کو ان

مشابہتوں میں تکلّف محسوس ہوتا ہے چشم محبوب کو چشم آہو سے لب محبوب کو یاقوت سے اور قامتِ محبوب کو سروِ چمن سے مشابہت دینے میں مشبہ بہ کو جو بے جا ترجیح حاصل ہو جاتی ہے اس کو میرؔ کا ذوقِ جمال گوارا نہیں کرتا ان کا ذوق یہ کہتا ہے کہ محبوب کا حسن اور اس کے اجزا اتنے دلکش ہیں کہ ان بے جان چیزوں کو ان کے مقابلہ پر لانا حسن محبوب کی توہین ہے یہی وجہ ہے کہ (میرؔ اور غالبؔ) دونوں عموماً شاعری کے بعض مسلمات متعارفہ کی تنقیص کرتے ہیں اس سے ان کا احتجاجی اور جارحانہ اور باغیانہ بھی (درجہ بدرجہ) ظاہر ہوتا جاتا ہے۔ اور منطقی صداقتوں کیلئے ان کے میلان کا بھی پتہ چلتا ہے۔

اس کے برعکس ولیؔ شعری صداقتوں کے پابند ہیں اور مسلم مشابہتوں کی پاس داری کرتے ہیں اور حسن محبوب کی تصویر میں فطرت کی جمیل اشیا کی مشابہت کے رنگ بھرتے ہیں۔ وہ ان مشابہتوں کے باغی اور انکاری نہیں جو فارسی شاعری میں ابتدا موجود ہیں بلکہ انہیں کا تتبع کرتے ہیں۔ حسن محبوب اور حسن فطرت دونوں کو ایک سطح پر رکھنے سے سوا اسکے کیا ظاہر ہو سکتا ہے کہ حسن محبوب کی جمال[illegible] یہ کہ وہ بظاہر بہت بڑے مصور اور نقاش ہیں اسکا مجازی اور جسمانی تصور انکے ذہن میں بیحد مدہم اور پھیکا ہے وہ انسانی حسن کو فطرت کے "ناتراشیدہ" حسن کے برابر تسلیم کرتے ہیں اور یہ تصور ایک ایسے ہی آدمی کا ہو سکتا ہے جس کی حس نظر بکھری ہوئی اور ہرجائی ہوتی ہے اور اس کی آنکھوں میں حسن کی کوئی مخصوص صورت نہیں ہوتی بلکہ ہر وہ شے ہوتی ہے جس میں تناسب کا معمولی سا پہلو بھی موجود ہے۔ یہاں میرؔ اور غالبؔ کا تصور حسن زیادہ مجازی اور انسان پسند ہے ولیؔ اس معاملے میں ان سے مختلف ہیں کیونکہ وہ یہاں پہنچکر عاشق کم اور شاعر زیادہ ثابت ہوتے ہیں۔ حسن محبوب اور حسن فطرت کو ایک سطح پر رکھنے کیلئے انہوں نے جو طریق تشبیہ اختیار کیئے ہیں وہ بھی توازن و مساوات کے آئینہ دار ہیں۔

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا

تعریف ترے قد کی الف دار مری جن
جا سرو گلستاں کو خوش الحاں سوں کہوں گا
یک نقطہ ترے صفحۂ رخ پر نہیں بے جا
اس مکھ کو ترے صفحۂ قرآن سوں کہوں گا

---

تو تل تجھ مکھ کے کعبے میں مجھے اسود حجر دستا
زنخداں میں ترے مجھ چاہ زمزم کا اثر دستا
نین دیوی میں پتلی یو ہے یا کعبہ میں اسود ہے
ہرن کا ہے یو نافہ یا کنول بھتر بھنور دستا

---

خط ترا ہے ضرور لشکر حسن
کاکل اس کے اوپر علم دستا

مشابہت کی یہ صورتیں ولی کے کلام میں غالب حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ کہیں کہیں مشبہ کو مشبہ بہ کے مقابلے میں صنعت حسن میں ترجیح بھی دی گئی ہے مگر میر کا سا حقیقت پسندانہ انداز جو ذیل کے شعر میں ہے۔ ولی کے کلام میں شاید کہیں بھی نہیں۔

وہ میر کو وادی کی مائل نہ ہوا ورنہ
آنکھوں کو غزالوں کی پاؤں تلے مل جاتا

---

میر کے اسی شعر میں چشم غزالاں کی کتنی تحقیر پائی جاتی ہے اور "پاؤں تلے مل جاتا" میں محبوب کے بے پردہ خرام اور غرور حسن کی بے نظیر اور لاجواب تصویر موجود ہے۔ ولی

کو یہ بات نصیب نہیں ہوئی۔

ولی کے ان رجحانات کا ذکر قدرے طویل ہو گیا ہے مگر ان سب باتوں سے ان کے ذہنی میلانات اور "عقائد" پر بڑی روشنی پڑتی ہے۔ ولی کے آرٹ میں ان سب چیزوں سے ان کا انفرادی رنگ ظاہر ہوتا ہے۔ ولی کے آرٹ کا انفرادی رنگ مجموعاً ان کے پیرایۂ بیان سے متعلق ہے۔ اور اگر معانی اور پیرایہ بیان کو الگ الگ دیکھنے کی اجازت مل سکتی ہو تو ہم کہیں گے کہ ولی کے پاس کوئی خاص معنی تو موجود نہیں البتہ ان کے پیرایہ ہائے بیان میں ندرت اور انفرادیت ضرور ہے۔ وہ درحقیقت "پیرایۂ بیان" ہی کی بنا پر بڑے شاعر قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ولی کے ان منفرد پیرایہ ہائے بیان میں ایک اہم چیز ان کا طریق تشبیہ ہے۔ ان کیلئے وہ رنگا رنگ صورتیں اختیار کرتے ہیں کبھی محبوب سے گفتگو کر کے خود ای کو اس کے حسن کا تصور دلاتے ہیں اور فطرت کی جمیل اشیاء کا اس کے سامنے تذکرہ کرتے ہیں۔ مثلاً:-

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں تیرے نین غزالاں سوں کہوں گا

---

کبھی غائبانہ انداز میں ایک واقعہ یا بیان کی صورت میں مشابہت کا اظہار کرتے ہیں

اس کی تعظیم ہوئی اہل چمن پر لازم
بلبل باغ نے جب مصحف گل یاد کیا

ولی کے پیرایہ ہائے بیان میں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ ان میں اثرات اور نتائج کے حوالے سے حسن محبوب کا تصور دلایا گیا ہے۔ ایسی صورتوں میں شاعر عموماً جملہ ہائے "تمیزیہ" کے ذریعے اپنا مطلب ظاہر کرتا ہے۔ ان میں تمیزیہ مکانی جملے بھی ہیں اور تمیزیہ زمانی بھی اور بہ صورتیں جملہ موصولہ اور جملہ شرطیہ کے ذریعے

بھی پیدا کی گئی ہیں۔

تجھ لب کی اگر یاد میں تصنیف کروں شعر
ہر شعر منیں لذّت شہد و شکر آوے

---

آوے اگر وہ شوخ ستم گر عتاب میں
جرأت جواب کی نہ رہے آفتاب میں
قلم نرگس کی جب لے کر لکھوں تجھ چشم کی خوبی
ہزاراں آفریں کرتا مرے گھر عبہری آوے

---

گر حال میں رقت کے ترے لب کوں کروں یاد
ہر اشک مرا رشک عقیق یمن آوے
یک گل کو اپس حال میں اس وقت نہ پاوے
جس وقت چمن بیچ وہ رشک چمن آوے
تری زلفاں کے حلقے پر توجب دریا پہ چل جاوے
عجب نئیں اے پری پیکھا اگر گرداب بل جاوے

یہ ساری غزل اسی پیرایہ بیان کی حامل ہے، جس وقت جب جب سے اگر، کے ذریعہ ولی نے اثرات کے سیکڑوں تصوّر دلاتے ہیں اور ان کے ضمن میں حسن محبوب کی مشابہتوں کو ابھارا ہے۔ یہ رنگ ولی کے پیرایہ ہائے بیان میں بڑی انفرادی اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں پھر ہمیں ولی کے ایک خاص رجحان کا احساس ہوتا ہے ان کے شرطیہ جملے (اور ان کی اگر مگر) یعنی ایسا ہو تو" ایسا ہوگا" کا انداز ان کے ذہن کے تنک اور لامرکزیت کو ظاہر کرتا ہے اس میں وہ اثباتی

انداز نہیں پایا جاتا جو حقیقی معاملات عشق میں پایا جاتا ہے۔ اور جو سچے تجربات میں، یقین کامل کی وجہ سے مثبت اور قطعی پیرایۂ بیان اختیار کرتا ہے۔ ولی کے کلام میں بڑی کثرت سے ایسے جملے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً:

"بجا ہے اگر"

"عجب نہیں اگر"

"لائق ہے اگر"

گرمی سوں وہ پری رو جب شعلہ تاب ہووے
برجا ہے دل جلوں کا سینہ کتاب ہووے
جو تجھ سوں ہو مقابل وہ شرم سوں عجب نئیں
جیوں عکس آرسی میں گر غرق آب آوے
تصویر تجھ پری کی دیکھا ہے جن نے اس کوں
برجا ہے گر تخلص حیرت مآب ہووے
تیرے لباں کے آگے برجا ہے اے پری رو
گر آب زندگانی موج سراب ہووے

اب آپ ملاحظہ فرمایئے۔

برجا ہے دل جلوں کا سینہ کباب ہووے

میں کتنا شک پایا جاتا ہے یہ ایک منطقی بیان ہے جس میں ایک امکان کا ذکر ہے کسی تجربے یا عمل کا نہیں۔ اس کے مقابلے میں "دل جلوں کا سینہ کباب ہو رہا ہے" کہنے میں جو واقعیت اور قطعیت ہے "وہ عجب نہیں، برجا ہے، بجا ہے، لائق ہے سزاوار ہے" وغیرہ میں کہاں ہو سکتی ہے اور اظہار کی یہ صورتیں کلام ولی میں تقریباً ہر ہر غزل میں پائی جاتی ہے۔ اسی طرح ولی کے کلام میں تجربہ کی بجائے خواہش اور تمنا کا اظہار زیادہ

ہے۔

اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے
ادا سوں اسقدر نازک کوں دکھلاوے تو کیا ہووے

---

اگر مجھ کن تو اے رشک چمن ہووے تو کیا ہووے
نگہ میری کا تیرا مکھ وطن ہووے تو کیا ہووے

---

تری باتاں کے سننے کا ہمیشہ شوق ہے دل میں
اگر تک دم تو مجھ سوں ہم سخن ہووے تو کیا ہووے

وغیرہ وغیرہ

ان تمناؤں میں شاعر کی سب سے بڑی تمنا یہ ہے کہ محبوب اس کے گھر آ جائے محبوب کی گلی میں جانے کے تذکرے ذرا کم ہیں اور عجب یہ کہ ولی کا جیا دار محبوب اس کے گھر آیا بھی ہو تو کچھ اس طرح "جیوں سپنے میں راز آئے یہ سب خواب وخیال ہی کا پر تو معلوم ہوتا ہے۔

ولی کے فن کا یہ خاص پہلو نہایت قابل توجہ ہے کہ اس قسم کے نیچے خشک اور غائبانہ پیرایہ ہائے اظہار و بیان کی افسردگی اور "خنکی" کو دور کرنے کے لئے انہوں نے تقریباً ہر جگہ تلافی کی کچھ صورتیں بھی پیدا کی ہیں جن کی وجہ سے کلام میں باوجود مذکورہ بالا امور کے "خنکی" پیدا ہوتی نہیں کچھ گرمی اور جوش کا احساس ہوتا ہے تلافی کی ایک بڑی صورت یہ ہے کہ ان کے جملے خبریہ اور غائبانہ بہت کم ہیں۔ اکثر خطابیہ اور ندائیہ ہیں جن کا مرجع خود محبوب کی ذات ہے جو ہر وقت ان کی آنکھوں کے سامنے رہتی دکھائی دیتی ہے اور وہ دیوانہ وار اس کو مخاطب کر کے اس کے حسن کا قصیدہ خود اس کے سامنے

لگاتار پڑھتے ہیں۔ تجھ مکھ، تجھ حسن، تجھ زلف، تجھ ناز، تجھ خال، تجھ بن اور اس قسم کے دوسرے جملات بار بار دہرائے جارہے ہیں جن سے شاعر کے جنون شوق کا اظہار ہوتا ہے اور ایک ایسی پرلذت نشاطیہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جو بیان سے باہر ہے بس ولی کے معنی اور ان کے اسلوب کا خلاصہ اسی قدر ہے حق یہ ہے کہ معاملات اور حکیمانہ گہرائی اور دردمندی اور سوز وگدازی کی کمی کے باوجود ان کا کلام بڑا خوش رنگ اور خوش گوار ہے۔ بہار آفریں الفاظ، خوش صورت تراکیب "گل وگلگشت" کی تکرار حسن کے ترانے اور نغمے مناسب بحروں کا انتخاب اور اسالیب فارسی سے گہری واقفیت اور ان سے استفادہ۔ ان سب باتوں نے ولی کو ایک بڑا رنگین شاعر بنا دیا ہے۔

میر اور دوسرے کبار متغزلیں کے مقابلہ میں ان کی شاعری میں رمزیت ہے اور مضامین محدود ہیں مگر حسن کی ستائش اور جمال کی توصیف کا ترانہ اتنا رنگین اور دلکش ہے کہ کوئی شخص ولی کے پاس سے اعتراف کئے بغیر گذر نہیں سکتا۔ اس ترانے کو ضرور سنے گا، وہ ان نغموں سے ضرور محظوظ ہوگا۔ ولی حسن بنازی کے شاید سب سے بڑے اوصاف سراپائے محبوب کے بہت بڑے قصیدہ خواں ہیں اور اس سے بھی بڑی بات یہ کہ وہ اردو کے اولین اسلوب پرست شاعر ہیں جن کی شاعری ان کی معانی سے زیادہ ان کے اسلوب کی وجہ سے زندہ رہے گی۔

# اُردو مثنوی کا دکنی دور

میر حسن کے زمانے تک اردو مثنوی کے دو بڑے دور نظر آتے ہیں اوّل اردو مثنوی کا دکنی دور۔ دوم۔ اردو مثنوی کا ابتدائی دور شمالی ہندوستان میں (سحر البیان تک) اس مختصر مقالے میں دور اوّل کی مثنویات کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

اگرچہ دکن میں اردو مثنوی کو خاصا فروغ ہوا مگر عجیب بات یہ ہے کہ قدیم اور جدید نقّادوں نے اس وسیع ذخیرے کو ناقابل التفات سمجھ کر عموماً نظر انداز کر دیا ہے اور عموماً اردو مثنوی کی تاریخ کا آغاز شمالی ہندوستان کی مثنویوں سے کیا ہے مگر میری رائے میں دکن کی اردو مثنوی سے یہ صریح بے انصافی ہے۔ وجہی کی قطب مشتری (۱۰۱۸ھ) دکن میں مثنوی کی شاید پہلی کامیاب کوشش ہے وجہی قطب شاہی سلاطین کا درباری تھا اس خاندان کے بہت سے سلاطین شاعر تھے۔ وجہی سے پہلے اور اس کے زمانہ میں بہت سی نظمیں اور مختصر مثنویاں لکھی گئی ہوں گی اور کچھ مل بھی جاتی ہیں چنانچہ ایک نعتیہ مثنوی خود قطب شاہ کی طرف بھی منسوب ہے مگر مثنوی کا اوّلین ترقی یافتہ نمود قطب مشتری ہی کو سمجھنا چاہیئے۔ اس کا موضوع ایک حقیقی قصہ ہے اور فنی شیرازہ بندی کے اعتبار سے اس میں ربط بھی پایا جاتا ہے۔ مگر اکثر ابتدائی کوششوں کی طرح اس کو زیادہ اہمیت صرف اس وجہ سے حاصل ہے کہ یہ اولین ترقی یافتہ کوشش ہے اس میں شعری کمزوریاں اور زبان کی خامیاں بہت ہیں مگر اپنے زمانے کے بادشاہ کی

(شاید) سچی کہانی ہونے کی وجہ سے اپنے دور کی سپرٹ کیلئے ذہنی "قطب نما" کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کے بعد دکن میں مثنویاں خاصی تعداد میں لکھی جاتی ہیں جو اپنی کثرت اور موضوع و مضمون کے تنوّع کے بنا پر اتنی اہمیت ضرور رکھتی ہیں کہ اردو ادب کا کوئی مورخ ان کو نظر انداز کرنے میں حق بجانب ثابت نہیں ہو سکتا!۔

دکنی مثنویوں کو مضمون کے لحاظ سے مندرجہ ذیل اقسام میں منقسم کیا جا سکتا ہے
(۱) رزم نامے (۲) عشقیہ داستانیں (۳) سچی کہانیاں (۴) عشقیہ آپ بیتیاں
(۵) اخلاقی اور فلسفیانہ مثنویاں (۶) صوفیانہ تمثیلی مثنویاں۔

ان مثنویوں میں دوسری زبانوں کے ترجمے بھی شامل ہیں۔ مگر خاصی تعداد ایسی بھی ہے جو طبع زاد ہے۔

دکنی جنگ ناموں اور رزم ناموں کی ایک سرسری فہرست درج ذیل ہے —
نصرتی علی نامہ (علی عادل شاہ کے محاربات)
شوقی۔ فتح نامہ نظام شاہ (جنگ تلی کوٹہ وجے نگر کے مہاراجا رام راج کا مقابلہ دکن کی اسلامی سلطنتوں سے)
رستمی۔ خاور نامہ (ابن حسام کے خاور نامے کا ترجمہ اس میں حضرت علیؓ کے بہادرانہ کارنامے درج ہیں۔ یہ ترجمہ محمد عادل شاہ کی ملکہ خدیجہ سلطان کی فرمائش سے ہوا۔
ولی ویلوری۔ روضۃ الشہدا کا ترجمہ (اہلِ بیت کی شہادت اور ان کے بہادرانہ کارنامے)
غضنفر۔ جنگ نامہ عالم علی (سپہ سالار عماد الملک حاکم دکن کے کارنامے) آصف جاہ اوّل اور عالم علی خاں کی جنگ۔
اشرف جنگ نامہ۔
طرب۔ فتح نامہ طرب۔
(ب) خیالی داستانیں۔

صنعتی بیجاپوری ۔ قصۂ تمیم انصاری ۔

امین ۔ قصہ ابو شحمہ

# منظوم عشقیہ داستانیں

وجہی ۔ قطب مشتری (محمد علی قطب شاہ اور بھاگ متی کی داستان عشق و محبت)

نصرتی ۔ گلشن عشق ۔

غلام علی ۔ پدماوت (ترجمہ)

غواصی ۔ سیف الملوک و بدیع الجمال

مقیمی چندر بدن ماہیار

امین ۔ بہرام حسن بانو

امین ۔ یوسف زلیخا (ترجمہ)

دولت بہرام حسن بانو

عاجز ۔ قصہ لعل و گوہر

طبعی ۔ بہرام گل اندام

فائز ۔ رضوان شاہ روح افزا ۔

ولی ویلوری ۔ رتن پدم

عاجز ۔ قصہ فیروز شاہ

# تمثیلی اخلاقی اور صوفیانہ مثنویاں

غواصی ۔ طوطی نامہ

وجدی ۔ پنچھی نامہ

خوشنود۔ ہشت بہشت

(وجہی کی سب رس (نثر) کے منظوم ترجمے۔

(مثلاً پیر اللہ بحری (یا محرمی) کا ترجمہ)

بحری۔ من لگن

سراج۔ بوستان خیال۔

دکنی مثنویوں کی اس فہرست سے (جو ابھی مکمل نہیں) بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کہ شمالی ہند کی مثنوی سے قبل دکن میں اردو مثنوی کا معتدبہ ذخیرہ جمع ہوچکا تھا اور یہ فن ترقی کی بہت سی منزلیں طے کرچکا تھا۔

دکن کی ان مثنویوں کی بہت سی خصوصیات ایسی ہیں جو ان کو شمالی ہند کی عام شاعری اور عام مثنوی نگاری سے ممتاز کرتی ہیں۔ اول یہ کہ ان مثنویوں کی زبان جیسا کہ واضح ہے شمالی ہند کی مثنویوں کی زبان سے مختلف ہے۔ ان میں دکن کے باقی ادب کی طرح مقامی الفاظ کی آمیزش بہت زیادہ ہے جس کی وجہ سے ان کی زبان بعض اوقات بالکل نامانوس بلکہ ناقابلِ فہم ہوجاتی ہے۔

میر تقی میرؔ اور دوسرے نقادوں نے شاید اسی کے مدِّنظر (ان کو اور) دکن کی ساری شاعری کو "پُر بے رتبہ" اور ساقط الاعتبار قرار دے دیا تھا۔ حالانکہ اس شاعری کو کم وزن اور "بے رتبہ" قرار دینے کیلئے صرف اتنی ہی وجہ کافی نہیں ورنہ قوموں کا سارا پرانا ادب (جس کی زبان متروک ہوچکی ہے) نظر انداز ہوجاتا۔

دوم دکنی شاعری میں عموماً قافیہ و ردیف کا نظام بہت ڈھیلا ہے۔ وزن کی مراعات اور آہنگ کا صحیح احساس دکن کی مثنوی (اور شاعری) میں کچھ زیادہ نہیں نتیجہ یہ کہ قافیہ بندی میں بڑی کھینچ تان پائی جاتی ہے اور اشعار میں ناتراشیدہ اور کریہ الصوت الفاظ بے تکلف کھپا دیے جاتے ہیں۔ حقیقت میں یہ زبان کا ابتدائی

اور عبوری دور تھا اور اُس وقت اس میں اظہار خیال کے ایسے سانچے تیار نہ ہو پائے تھے جن میں صورت اور داخلی آہنگ کو صحیح مقام حاصل ہوتا۔

یہ مسلم ہے کہ دکن میں غزل کو وہ ترقی نصیب نہ ہوئی جو بعد میں اس کو شمالی ہندوستان میں حاصل ہوئی۔ اس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ دکن کی اردو زبان اس وقت تک اظہار و بیان کے اعلیٰ تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت، حاصل نہ کر پائی تھی۔ اور جب اس نے یہ صلاحیت حاصل کر لی تو اس میں ترقی یافتہ غزل کا آغاز بھی ہو گیا۔ دکن کی عام مثنویوں میں زبان و بیان کی یہ کمزوری پائی جاتی ہے۔

سوم:۔ دکن کی مثنویات کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ دکن کا ادیب و شاعر زندگی کی عام اور خارجی اشیاء سے زیادہ اعتنا کرتا ہے۔ اسے مجردات اور حقائق سے زیادہ یا اس کے برابر، منیچر اور مادی چیزوں سے دلچسپی ہے۔

دکنی شاعروں کا واقعہ نگاری کی طرف خاص میلان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے بیانیہ نگاری کی اکثر اصناف نظم میں طبع آزمائی کی ہے۔ مرثیہ، رزم نامہ، داستان گوئی جنگ نامہ، نویسی ان کی جولانی طبع کا خاص میدان ہے اور ان موضوعوں کے لئے مثنوی کا سانچہ ان کا بطور خاص مرغوب ہے۔

اردو میں حقیقی رزمیہ (ایپک) کا تقریباً فقدان ہے مگر بعض رزم نامے ایسے ہیں جن میں ایپک کی چند خصوصیات موجود ہیں۔ دکنی مثنویوں میں یہ رزم نامے شامل ہیں۔

سچے تاریخی جنگ ناموں اور رزم ناموں سے یہ شغف اس بات کا ثبوت ہے کہ یہاں کا شاعر اپنے گرد و پیش سے بیزار نہ تھا بلکہ اسے اپنی ماتری بھومی سے محبت تھی۔ شوقی کا فاتح نامہ وطنی عصبیت کا آئینہ دار ہے اور جنگ نامہ عالم علی ماحول سے گہرے تعلق کا قوی ثبوت پیش کرتا ہے۔

دکنی شاعروں نے عشقیہ مثنویوں میں بھی جنگ و پیکار کے مناظر دکھائے

ہیں جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان شاعروں کو زندگی کے ہنگاموں سے خاصا لگاؤ تھا۔

چہارم: دکنی مثنوی میں ذاتی رومان نویسی کا رجحان شمالی ہند سے پہلے ظہور میں آیا۔ عشق کے حقیقی اور واقعی حالات قطب مشتری میں بھی ہیں مگر ذاتی رومان۔ شاید صوفیانہ اثرات کے رہین منّت ہیں۔ خدا شناسی اور خود شناسی کا ربط گہرا ہے۔ اور عشق حقیقی سے پہلے عشق مجازی کی ناگزیر منزل کا عبور صوفیانہ تربیت کا ایک اہم اور مسلّم دستور ہے۔

مجموعی لحاظ سے دکنی مثنوی کا تنوّع قابل اس کا ذکر پہلو ہے جو بعد کی مثنوی میں ہمیں نہیں ملتا۔ اس میں پرانی داستانوں کے ترجمے بھی ہیں جن کو شاعروں نے نئے مذاق کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ جنگ ناموں میں نصرتی کی مثنوی "علی نامہ" میں بیان واقعات عمدہ ہے اور خارجی مظاہر و مناظر کی عمدہ و مناسب مصوّری اس کیلئے باعث امتیاز ہے اگرچہ اردو کی کوئی رزمیہ مثنوی فنی ایپک کی حدود میں نہیں آتی مگر واقعہ نگاری اور بیانیہ نگاری کے اچھے خاصے نمونے اس زمانہ کی مثنویوں میں مل جاتے ہیں۔ فنی لحاظ سے مثنوی اس دور میں ارتقاء کی منزلیں تیزی سے طے کرتی رہیں۔ فارسی مثنوی کے نمونے اس کے سامنے تھے جن سے پورا فائدہ ابتدا میں اٹھایا گیا اور بعد کی مثنویاں بھی ان سے یقیناً مستفید ہوئیں اگر ان مثنویوں میں جسم کے بے ڈھنگے پن دبے ضرورت طول یا بے جا اختصار کا عیب نہ ہوتا تو ان میں سے شمالی ہندوستان کی صفِ اول کی بعض مثنویوں کا مقابلہ کر سکتی تھیں۔ ورنہ ربط، انتظام و قوام اور تسلسل، اس کے علاوہ قصہ پن اور بیانیہ نگاری اور وصف نگاری کی خوبیوں کے لحاظ سے ان میں اور شمالی ہند کی اکثر مثنویوں میں کوئی فرق نہیں۔

دکنی مثنوی کا ایک رجحان ایسا ہے جس کی شمالی نے خاصی مدّت تک تقلید کی۔

وہ ہے ذاتی رومان نگاری! (جس کا تذکرہ پہلے آچکا ہے) مثنوی کی یہ صنف بعد میں دہلی بھی خاصی مدت تک مقبول رہی اس کی ایک دو کامیاب کوششیں ہمیں دکنی ادب میں ملتی ہیں جن کا تذکرہ ہم قدرے تفصیل سے کرنا چاہتے ہیں۔ اس قسم کی دو مثنویاں یہ ہیں۔

من لگن (خواجہ محمود بحری) اور بوستان خیال (سراج اورنگ آبادی)

من لگن تصنیف ۱۱۱۲ھ ۱۷۰۰ء کا نصب العین اور انداز موعظتی ہے ایمیں چند صوفیانہ اور اخلاقی مسائل کو سمجھانے کیلئے حکایات سے کام لیا گیا ہے ان حکایتوں کا رنگ عموماً تمثیلی ہے۔ کتاب کی جتنی فصلیں اور مقالے ہیں اتنی ہی حکایتیں ہیں اس میں، قصہ دار مثنوی کی طرح تسلسل نہیں۔ اور اس کی تمثیل کا انداز بھی اسی طرح نہیں جسطرح مثلاً نثر میں سب رس کا ہے یا انگریزی میں فیری کوئین وغیرہ کا ہے۔ اس میں حقائق کو فرضی کہانیوں کے ذریعے پیش کیا ہے جس میں کبھی مجردات و کوائف کی تجسیم کی گئی ہے مگر کبھی صرف یہ کیا گیا ہے کہ متجرات کو ذی روح قرار دے کر ان کو نطق بخشا گیا ہے۔

ہمیں اس مثنوی میں اس کے صرف اسی حصے سے دلچسپی ہے جس کا تعلق خواجہ محمود بحری کی اپنی داستان عشق سے ہے۔ ہمارے عشقیہ قصوں میں عموماً گفتہ آید در حدیث دیگراں" کے اصول پر عمل ہوتا رہا ہے۔ اپنی زبان سے اپنی کہانی بیان کرنے کا دستور شاذ ہے۔ اور جہاں ہے وہاں اکثر یہ صوفیوں کا رہین منت ہے من لگن بھی ایک صوفی کی تصنیف ہے۔ اس قصہ پن کی کوئی صفت نہیں پائی جاتی یہ زیادہ سے زیادہ مسلسل غزل کی طرح شخصی جذبات کا سیدھا سادہ اظہار ہے مثلاً عشق کی ابتداء یوں ہوتی ہے ؎

اس عمر عشق جیو میں جاگ
بوں گھیر لیا جیوں جھیڑ کو بھاگ

آگ عشق کی دل میں دھکی تھی
پھر تن میں تمام تک پکی تھی
پن مجھ کو سمجھ نہیں جو یہ کیا
یو نامہ، یو ناز، یو نگہ کیا
تو درد سو کیا یو دل جلے کیوں
تو آنچہ سوں عشق کے گلے کیوں

کلیات بحری ص ۵۳

من لگن کی عشقیہ آپ بیتی کا خلاصہ اسی قدر ہے کہ شاعر کو بچپن سے ہی عشق کی لگن تھی، چنانچہ اس کا آغاز مکتب سے ہوتا ہے عاشق مدّت دراز تک عشق مجازی کی منزلیں طے کرتا رہتا ہے۔ آخر کار شیخ طریقت کی رہنمائی سے مجاز سے حقیقت کے کوچہ میں گزر ہوتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت میں جو لذت وہ مجاز میں ہرگز نہیں مل سکتی اور اس بات کا اذعان بھی پیدا ہو جاتا ہے کہ مجاز ہر چند کہ ایک ضروری منزل ہے مگر محض ایک نمود ہے اور جو زمانہ اس میں گزارا ہے اسے دور تربیت سے زیادہ کچھ نہ سمجھنا چاہیئے۔

من لگن میں کسی تسلسل اور ربط و انتظام کی جستجو بے سود ہے اس لئے کہ یہ کوئی مربوط قصہ نہیں۔ واقعات عاشقی کے چند بکھرے ہوئے ٹکڑے ہیں اس کا مقصود نفسیات محبّت کی تفسیر و تشریح نہیں بلکہ وہی صوفیوں کی پرانی تلقین کو مجاز بے کار ہے اگرچہ ناگزیر ہے، اور اصل مقصد حقیقت ہے جس کی طرف پوری توجہ کرنی چاہیئے۔

اس کی زبان پرانی مگر عموماً صاف اور ہموار ہے۔ شاعر قافیے کی موسیقی سے کام لینے کی کوشش نہیں کرتا اپنی بات جس طرح بن پڑے ظاہر کر دینا چاہتا

ہے اور صوت و آہنگ کا بھی کچھ خیال نہیں رکھتا چنانچہ اس کا اسے اقرار بھی ہے۔

ہندی تو نہ بانچہ ہے ہماری — کہنے لگے ہمن کو کھباری
میں شعر تو برل جانتا نیں — یو پٹ نپٹ پچھانتا نیں

(کلیات بحری صہ ۴۴)

اسی طرح کی ایک اور عاشقانہ آپ بیتی سراج اورنگ آبادی کی مثنوی بوستان خیال ہے۔ سراج غزل بھی اچھی لکھتے تھے چنانچہ ان کا دیوان منتخب دیوانہا غزلیات کی عمدگی کی وجہ سے بڑی شہرت رکھتا ہے۔

مثنوی نگاری میں سراج کی اہمیت یہ ہے کہ ان کی مثنوی دکن کی شاید بہترین مثنوی ہے۔ اس کی زبان صاف اور انداز بیان عمدہ ہے اور اس میں تسلسل اور ربط کی بہت سی خوبیاں پائی جاتی ہیں اس کے علاوہ مثنوی میں کچھ قصہ پن بھی پایا جاتا ہے۔

بوستان خیال کی کہانی کسی حد تک مکمل ہے۔ بحری کی کہانی کی طرح صرف سیاہ نقطے نہیں جن کو ہم نے تصویر کا قائم مقام قرار دے لیا ہے۔ البتہ یہ ضرور کہنا پڑے گا کہ یہ کہانی بھی "بھرپور" کہانی نہیں۔ اس کو بھی زیادہ سے زیادہ چند لکیروں کا درجہ دیا جا سکتا ہے جن کے بعض بعض حصے شوخ ہیں ورنہ عام نقوش مدہم ہی ہیں۔

۱۱۶۰ اشعار کی اس مثنوی کا سال تصنیف بھی ۱۱۶۰ھ ہے اس میں شاعر عاشق کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس کو ایک لالہ (ہندو پسر) سے محبت ہو جاتی ہے جس میں وہ چند بے مبتلا رہتا ہے۔ اس کے بعد ایک سردار زادہ سامنے آتا ہے جسے خود شاعر (یا عاشق) سے محبت ہو جاتی ہے وہ اس معشوق عاشق پیشہ کو لالہ کی محبت سے ہٹانے کیلئے اپنے ہمراہ اپنے وطن لے جاتا ہے۔ جہاں اس کی بڑی خاطر داری کرتا ہے اور طرح طرح سے اسے عشق لالہ سے منحرف کرنے کی

سعی کرتا ہے مگر عاشق تو ع۔ مرض بڑھتا گیا جوں جوں دوا کی! آخر ایک شب عاشق دیوانہ وار سردار زادہ کے گھر سے بھاگ نکلتا ہے۔

اور پھر لالہ کے پاس آ پہنچتا ہے۔ مگر۔ مگر۔ اب ادھر دوسرا ہی عالم ہے لالہ کا نہ وہ پہلا سا التفات ہے نہ وہ پہلی سی مراعات۔ بے نیازی۔ بے تعلقی اس سے عاشق کو بڑا صدمہ ہوتا ہے اور ان کا دل مجازی عشق کے کاروبار سے بالکل ہٹ جاتا ہے اور اب وہ عشق حقیقی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ آخر میں اس کی دعا یہ ہے:۔

الٰہی بتوں سے مرا دل پھرا کہ ہرگز نہیں ان میں نام وفا
میں اب چاہتا ہوں کہ ہشیار رہوں مگر خواب غفلت سے بیدار ہوں

جیسا کہ پہلے بیان ہوا بوستان خیال کا قصہ پورا ہے۔ اس میں کچھ واقعات ہیں جن کے اوپر پلاٹ کی عمارت کھڑی ہو سکتی ہے۔ اس میں منظر نگاری بھی ہے واقعات کی رفتار کے ساتھ ساتھ محل، مقام اور منظر کا تصوّر اور نقشہ بھی موجود ہے اس کے کردار تین ہیں۔ کردار اعظم خود شاعر۔ دوم محبوب لالہ، اور تیسرا عاشق شاعر یعنی سردار زادہ، اس قسم کی کہانی میں (جس کا مقصد ہی کہانی نہیں) کردار کے قدرتی ارتقاء کی نہ گنجائش تھی نہ اس میں موجود ہے البتہ اس میں جذبات مصوّری کی کوشش ضرور ہے۔ سردار زادہ یہاں رقیب کی حیثیت سے سامنے آتا ہے مگر وہ بلند پایہ "ویلین" کی طرح ذہن طباع اور فعال نہیں اس میں بعض عاشقانہ صفات مثلاً خلوص اور سادگی کا عنصر زیادہ ہے۔ شر اور عمل کا پہلو کمزور ہے اسی طرح لالہ بھی کچھ غیر متوازن اور ناقابل فہم شخصیت ہے۔ البتہ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ شروع شروع میں وہ شاعر (عاشق) کو ایک بزرگ آدمی سمجھ کر احترام کی نظر سے دیکھتا ہے مگر جب اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر صاحب اب بالکل بدحواس ہو رہے ہیں

توان سے الگ تھلگ رہنے لگتا ہے۔

کہانی کا بڑا عیب یہ ہے کہ اس میں بناوٹ صاف نظر آ رہی ہے ساری کہانی پر پردہ داری کی چادر پڑی ہوئی ہے۔ مگر یہ چادر مجاز کی چادر نہیں مجاز کو حقیقت کے نام پیغام سے مقبول عام بنانے کی پر پیچ کوشش ہے اس کے علاوہ کرداروں کے ناموں کے ذریعے مغالطہ دینے کی سعی بھی ہے۔

مصنّف (شاعر) اس کہانی میں عاشق بھی ہے اور معشوق بھی، مگر یہ مغالطہ ہے یہ اس نیت سے کہ اس پردے میں شاعر عشق کی بات دو مرتبہ بیان کرنا چاہتا تھا ورنہ عاشق کا اپنے آپ کو معشوق کے رنگ میں بھی ظاہر کرنا چہ معنی دارد؟

بناوٹ کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ شاعر کا دعویٰ ہے کہ کہانی صرف دو دن میں لکھی گئی۔ یعنی ۱۱۶۰ اشعار دو دن میں کہہ کے پھینک دیے۔ اس بیان کو ہم کیسے تسلیم کریں کیونکہ بات ذرا مشکل سی ہے!

خاتمہ بھی مصنوعی ہے یعنی یہ کہ مجاز کا عشق نہیں چاہیے اصل سے عشق حقیقی ہے اس کو کون سنے گا اور کون مانے گا کیونکہ ۱۱۶۰ اشعار میں سے تقریباً ۱۱۲۰ اشعار میں تو مجازی عشق کی لذّتوں کو اس لطف سے بیان کیا ہے کہ جسے مجاز کا چسکا نہ بھی ہو گا اسے بھی اس کے پڑھنے سے ضرور ہو جائے گا اور پھر عشق مجاز کی جو آگ ۱۱۲۰ اشعار میں بھڑکا چکے ہیں اس کو آخر کے چند بے رنگ اشعار کیسے بجھائیں گے؟

سچ یہ ہے کہ ہمارے شاعر نے پردہ داری سے کام لے کر اہل نظر اور اہل ذوق کو سب کچھ سنا دیا مگر بے خبروں اور بے بصروں کی عیب چین آنکھ سے بچنے کے لئے مغالطے کے بہت سے پردے کہانی پر ڈال دیئے ہیں۔ بقول حافظ۔

با مدعی مگوئید اسرار عشق و مستی
تا بے خبر بمیرد در رنج خود پرستی

خلاصہ کلام یہ ہے کہ مثنوی بوستان خیال کو اچھی مثنویوں میں شمار کیا جا سکتا ہے اس کی زبان ترقی یافتہ ہے۔ اور اس کا فن ارتقاء کی ایک منزل کا پتہ دیتا ہے اس کے بعض حصے بہت دلکش ہیں خصوصاً اس کے ابتدائی اشعار نہایت دلآویز اور مؤثر ہیں۔

ارے ہم نشینو! مرا دکھ سنو
مرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو
کہوں کیا کلیجے میں سوراخ ہے
وہی داستاں شاخ در شاخ ہے

ان سب محاسن و معائب سے قطع نظر اور ان کے علاوہ بوستان خیال کی اہمیت کی بڑی وجہ ہمارے نزدیک یہ ہے کہ یہ ذاتی رومانوں کے سلسلے کی ایک نمایاں کڑی ہے۔ یہ سلسلہ شمالی بعض اہم مثنویوں سے مربوط ہے چنانچہ میر اثر کی خواب و خیال اور میر تقی میر کی ذاتی عاشقانہ مثنویاں اسی رنگ اور نوع کی ہیں اور اگرچہ زہر عشق کا فن اور اس کی روح ان سے کسی قدر مختلف اور بلند تر ہے مگر درحقیقت وہ بھی اسی ابتدا کی انتہا ہے!

# کلامِ میرؔ میں فکر و نظر کا عنصر

میر تقی میرؔ کا کلام شدید جذبے کا ترجمان ہے۔ انہوں نے اپنے احساسات جذبے کی زبان میں کچھ اس طرح ادا کئے ہیں کہ عام طور سے یہی سمجھا جاتا ہے کہ ان کی شاعری میں فکر کا حصّہ بہت کم ہے۔ اور گمان یہ ہوتا ہے کہ وہ عمر بھر ایسی شاعری کرتے رہے جس میں کسی صورت بھی فکری تجزیہ کو دخل ہونے کا موقع حاصل نہیں ہوا۔ میرؔ کے متعلق عام خیال یہی ہے اور بظاہر ان کی شاعری کا غالب رنگ بھی ایسا ہے کہ اس عام خیال کو دور کرنا کوئی آسان بات نہیں۔ اس لئے یہ موضوع قابلِ توجّہ اور یہ خیال غلط فہمی کا قابلِ تجزیہ ہے۔ جو وہ مطالعہ سے میرا مقصود یہ ہے کہ میرؔ کے ذہنی عمل کی مختلف صورتوں کا جائزہ لیا جائے تاکہ جس حد تک اور جس قسم کا فکری عنصر ان کے کلام میں ملتا ہے اس کی کمیت و کیفیت کا کچھ اندازہ ہو سکے۔ یہ مطالعہ کلامِ میرؔ کی عمومی قدر و قیمت کیلئے بھی مفید ہوگا۔ کیونکہ اس سے میرؔ کی عظمت کے وجوہ کی بحث بھی نسبتاً آسان ہو جائیگی۔

شاعری میں فکری عنصر کی جو اہمیت ہے۔ اس کی اصولی بحث کا یہ موقع نہیں یہ تو مسلّم ہے کہ کوئی شاعری فکری عنصر سے کاملاً معرّیٰ ہونے کا دعویٰ کر سکتی ہے۔ نہ اس کیلئے اتنا قطع تعلّق ممکن ہے۔ شاعر کے لئے یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ صرف جذبات ہی سے واسطہ رکھے اور حقایقِ فکری سے بالکل قطع تعلق کرلے دنیا بھر کی بلند پایہ شاعری میں حقائق اور جذبات اس طرح باہم شیر و شکر نظر آتے ہیں کہ ان کی تحلیل و تفریق ممکن ہی

نہیں بلکہ عظیم شاعروں کی پہچان ہی یہ ہے کہ ان کی شاعری بلند حقائق کی بھی ترجمان ہوتی ہے پھر شاعری کو فلسفہ و حکمت سے بھی کوئی بیر نہیں بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ شاعری اور حکمت کے درمیان فاصلے اتنے زیادہ نہیں ہوتے جتنے بظاہر سمجھے جاتے ہیں۔ شاعری اور سائنس بھی دونوں ہم سفر ہو سکتے ہیں۔ شاعری سائنس کی دوست اور رفیق بن کر علم کے ساتھ قدم بقدم چل سکتی ہے شاعری کیلئے یہ ممکن ہے کہ عقلی و طبعی حقائق کے ساتھ گھل مل جائے اور اس آشتی چشم و گوش، کو بددلی اور شکر رنجی میں نہ بدلنے دے مگر ان تمام مصالحتوں کے لئے شاعری اپنی طرف سے ایک کڑی شرط بھی لگاتی ہے اور وہ شرط ایسی ہے جو در اصل اس کی جداگانہ ہستی اور اس کے انفرادی تشخص کیلئے ناگزیر اور لازمی ہے۔ یہ شرط ہے خاص انداز بیان کی جس کے بغیر شاعری اور حقائق کے مابین کوئی سمجھوتہ ممکن نہیں۔ اس شرط کو تسلیم کر لینے کے بعد شاعری کی ذہنیات و عقلیات کے ہر شعبہ کے ساتھ مفاہمت ممکن ہے۔

شاعری جس کی بنیاد جذبہ پر ہے اپنے سارے مطالب تخیل کی مدد سے ادا کرتی ہے یہی اس کی زبان ہے جو اس کے انداز بیان کو ایک خاص شکل میں ڈھالتی ہے۔ اس کی ہر ادا پر تخیّل کا رنگ چڑھا ہوا ہوتا ہے اور یہی خیال کی رنگ آمیزی اس کو عام سپاٹ طرز بیان سے جدا اور ممتاز کرتی ہے جو فکری اور سائنسی حقائق کا طرز بیان ہے عام طور سے فکری اور سائنسی حقائق بے آمیز سادہ اور راست بیان و خطاب کے مقتضی ہوتے ہیں اور یہی ان کی اصل حد بھی ہے مگر بعض اوقات ان کی شاعری کچھ اس طرح مجبور ہوتی ہے کہ اسے حقائق کی بھی ترجمانی کرنی پڑتی ہے یا کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ حکیم یا فلسفی شاعری کی تاثیر اور قوّت اظہار سے فائدہ اٹھانے کیلئے شاعرانہ انداز بیان اختیار کر لیتا ہے۔ ان سب صورتوں میں حقائق اور انداز بیان اپنی ہمتوں کے حدود کے اندر ایک دوسرے کے دوش بدوش چلتے ہیں اور حقائق و شعر کا یہ آمیزہ اپنے عجیب و غریب اثرات کے ساتھ، ترکیب و ترتیب کی عجیب و غریب صورتیں اختیار کرتا ہوا کبھی شاعری کو حکمت

بناتا ہوا اور کبھی حکمت کو شاعری میں ڈھالتا ہوا موزوں و مناسب شکلیں اختیار کرتا رہتا ہے
کسی شاعر سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ اس کا کلام لازمی طور سے حکمت کا نصاب بن جائے یا وہ کسی منظم مکتب حکمت کا پیرو یا اس کا بانی ہو مگر کسی شاعر کا موجود مکاتب فکر و علم سے متاثر ہونا کسی طرح مستبعد نہیں ایسی صورت میں یہ افکار شاعری میں جذب بھی ہو سکتے ہیں جب یہ خشک منطقی یا استدلالی قضیے نہ رہیں بلکہ ان میں جذبے کی چاشنی آجائے اور احساس و خیال کو وہ اس طرح بیدار کرنے لگیں جس طرح جذبہ احساس و خیال کو ابھارنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اسی طرح یہ بھی قدرتی بات ہے کہ شاعر اپنی شاعری میں بعض ایسے افکار پیش کرے جو اصولاً تو اس کے جذباتی ردِّعمل کا نتیجہ ہوں مگر فکری اور عقلی تجزیے سے ان کی تصدیق و تائید ہوتی ہے۔ اگرچہ یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کا مخصوص عقلی تجزیہ و لسانی عقلی تجزیہ سے ہم آہنگ اور متفق نہ ہوں بہرحال یہ افکار اپنی شکل و صورت اور انتقرا کے لحاظ سے حقائق فکری ہی ہوں گے اور اس قسم کے افکار خالص جذبات و احساسات کے ساتھ ساتھ ٹکراؤ سے صاف صاف ممیز ہو کر شاعری کے قالب میں ڈھل جائیں گے چنانچہ ہم اردو اور فارسی کے اکثر شعراء کے کلام سے اس قسم کے افکار کی ایک معقول فہرست مرتب کر سکتے ہیں۔ اگرچہ یہ افکار بعض کے یہاں کم اور بعض کے یہاں زیادہ ہیں۔ یہ کمی بیشی ہر شخص کی فطرت و طبیعت اور اس کے اکتسابات کی نوعیت کے مطابق ہوتی ہے۔ مثلاً غالب کا یہ فطری میلان ہے کہ جس طرح وہ جذبات و احساسات سے شدید طور پر متکیف ہوتا ہے اس طرح اس کا ذہن تجزیہ و تحلیل کا بھی شائق ہے۔ چنانچہ اس کے یہاں جذبہ و فکر کے مابین اتنی آشتی اور ان میں اس درجہ قربت نظر آتی ہے کہ بعض اوقات ہم اس کو اصولاً حکیم پر مجبور ہو جاتے ہیں اس کے یہاں جذبہ کی شدّت بھی ہے اور غور و فکر کی گہرائی بھی اس نے اصلاً شاعر ہو کر حکمت اور عقلی حقائق کو جس طرح

اپنی شاعری میں ڈھالا ہے اس سے اس کی منفرد صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے۔

میر ان شاعروں میں سے ہیں جن کے یہاں خالص فکری عنصر کی بنظاہر کمی ہے میرے اس دعوے سے کسی کو ناراض یا بددل ہونے کی ضرورت نہیں کیونکہ میں اس سے میر کی تنقیص کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا۔ اس سے تو میر کی حقیقی بڑائی کی سچی قدر پیدا ہو گی۔ میر ذہناً و فطرتاً بھی اور اکتساباً بھی عقلی تجزیہ کا شوق نہیں رکھتے اسی وجہ سے ان کے کلام میں عقلی تجزیہ صاف اور نمایاں صورتیں اختیار نہیں کرتا۔ انہوں نے جہاں کہیں عقلی تجزیہ کیا بھی ہے وہاں بھی ان کا استدلال شاعرانہ تعلیل اور مغالطوں پر مبنی ہے جن کا صحیح منطقی دلیل کے سامنے ٹھہرنا مشکل ہو جاتا ہے ان کے باوجود ان کے ضخیم دواوین میں افکار و حقائق کا معقول سرمایہ مل جاتا ہے۔ جس کا کم از کم کچھ حصہ بلند فکری حقائق کا درجہ حاصل کر سکتا ہے۔ اور معقول حصہ ایسا بھی ہے جس کی تائید انسانی اور تمدنی تجربے سے ہوتی ہے یا ہو سکتی ہے۔ انہوں نے مابعد الطبیعیاتی مسائل کو بھی موضوع بنایا ہے اور ان میں استدلال سے کام لیا ہے کائنات کے مظاہر یا قدرت کے قوانین پر غور کیا ہے اور خاصی سوچ کے بعد ایک ایک رائے قائم کی ہے (اگرچہ ضروری نہیں کہ ان کی رائے فکر کے مشہور مکاتب میں سے کسی خاص مکتب سے ہم آہنگ ہو) ان کے یہاں سماجی احوال کی چھان بین بھی ہے اگرچہ سرسری ہی ہے۔ مشاہدات اور مناظر میں بھی انہوں نے باطن میں چھپی ہوئی حقیقتوں کا انکشاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہاں سوالیہ اور استفہامی اشعار کی تعداد بھی خاصی ہے جن سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا ذہن عقدہ ہائے زندگی کی کشود کا شوق رکھتا ہے۔ اور انہیں رازوں اور بھیدوں کی جستجو ہے۔ ان سب باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ میر کے یہاں سوچ اور تفکر کا عنصر خاصا قابلِ توجہ ہے

اگرچہ ان کا طریقِ بحث اور اندازِ فکر بعض اوقات نتیجہ خیز نہیں ہوتا۔ وہ ادراک حقیقت سے قاصر رہتا ہے تاہم میرا خیال یہ ہے کہ اردو کے بہت کم شاعروں کے یہاں حقائق کی جستجو کے لئے اتنی تڑپ پائی جاتی ہے۔ جتنی میرؔ کے کلام میں ہے۔ اس معاملے میں غالبؔ اور اقبالؔ ہی ان کے مقابلے پر لائے جا سکتے ہیں۔ خواجہ میر دردؔ بھی نہیں، یہ یاد رہے کہ میرؔ غالبؔ سے مختلف ذہن کے شاعر تھے جیسا کہ بیان ہوا میرؔ کے کلام میں افکار اور حقائق کا اچھا خاصہ سرمایہ مل جاتا ہے۔ مگر اس کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ عقلی تجزیہ کی اس استعداد سے بہرہ مند نہ تھے جو غالبؔ سے مخصوص ہے۔ غالبؔ حقائق کی دریافت اور حقائق کی ترتیب میں میرؔ سے زیادہ رسا ذہن رکھتے تھے اس کے برعکس میرؔ کے یہاں عقلی تجزیہ کی صرف ابتدائی صورتیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں ابتدائی جستجو کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ مگر انکشاف حقائق میں انکی کامیابیوں کی حد محدود معلوم ہوتی ہے ان کا بظاہر عقلی تجزیہ بھی عام حالات میں بالآخر ایک جذباتی الجھاؤ پر ختم ہو جاتا ہے اور اکثر ان کا استدلال جلد ہی منطق کا دامن چھوڑ کر پھر جذبات کے سائے میں پناہ لینے لگتا ہے۔

ظاہر ہے کہ کسی کامل استدلال کا سلسلہ کئی منزلوں سے گزرنے پر مجبور ہے سب سے پہلے ادراک حسیّ جو حواس کے توسط سے بعض محسوسات کے متعلق نفس انسانی کی اولین آگاہی کا باعث بنتا ہے۔ پھر یہ حسیّ ادراکات فوراً ایک ایسے معمل میں منتقل ہو جاتے ہیں جہاں یہ پسندیدہ و ناپسندیدہ اور گوارا و ناگوارا ہو کر ذہن کو ان کے رد و قبول پر آمادہ کرتے ہیں جہاں ذہن ان کے حسن و قبح پر غور بھی کرتا ہے اور اس کے ساتھ بقائے شخص کے مقصد کے تحت ان کے خوشگوار عناصر کو نفس میں جذب کرنے اور ناخوشگوار عناصر سے بچنے کی

تدبیریں سوچتا ہے۔ اور بالآخر عقل کی مدّت سے ان گوناگوں ادراکات میں ایک خاص قسم کا توازن و اعتدال پیدا کر لیتا ہے تاکہ نفس انسانی اپنے ماحول کو اچھی طرح سمجھ کر "حفظ شخصی" کا کوئی پروگرام تیار کر سکے، نفس انسانی بالطبع توازن و اعتدال کا متقاضی ہے اسی میں اس کی سلامتی ہے اور اسی میں اُسے راحت ملتی ہے۔ غیر معتدل دواعی و جذبات سے اس کا توازن ضائع ہو جاتا ہے اور یہ چیز بالآخر نفس کے ضعف و نقاہت پر ختم ہوتی ہے۔

کامل استدلال منطقی اور طبعی قوانین کا پابند ہے۔ وہ مسلّمات جن کی بنیاد پر محسوس ادراکات و تجربات حسّی کے علل و اسباب جستجو کرتا ہے پھر عقل و تجربہ انسانی کی روشنی میں اس کو پرکھ کر ان سے کچھ نتائج نکالتا ہے اور ذہن کو اس کے قبول و تسلیم پر آمادہ کر کے نفس میں سکون و توازن کی صورتیں پیدا کرتا ہے۔ اس کے برعکس ناقص استدلال علل و اسباب کی جستجو تک تو ضرور پہنچتا ہے مگر عقل تجربات انسانی یا قوانین طبعی کی حاکمیت کو تسلیم نہیں کرتا بلکہ استدلال کرنے والا اپنی آرزو اور اپنے ہی احساس کو حاکم کل قرار دے کر حیات کے قوانین طبعی کو اپنی مرضی کے مطابق چلانا چاہتا ہے۔

میرؔ کے بیشتر استدلالات جستجو کی اسی حد تک پہنچتے ہیں۔ ان کے دلیل کے سلسلے دور تک اور دیر تک منطق کی تاب نہیں لا سکتے۔ ان کا احساس ان کو منطق کا پابند نہیں رہنے دیتا لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا کہ میرؔ کے یہاں سکون بخش حقائق بھی مل جاتے ہیں۔ یوں ان کے یہاں حقائق کی تلاش کے لئے خاصی تڑپ پائی جاتی ہے۔ یہ حقائق کچھ تو روایتی تصوّف کے راستے سے ان تک پہنچے ہیں اور کچھ ان کے اپنے غور و فکر کا نتیجہ ہیں۔ ان کا یہ غور و فکر تجزیۂ عقلی کی مکمل صورتوں کا آئینہ دار نہ بھی ہو تب بھی ایک خاص حد تک سوچ کا

عنصر اس میں ضرور موجود ہے۔

کہنے کو تو یہ تک کہہ دیا گیا ہے کہ میرؔ کا مشاہدہ نہایت محدود تھا۔ اور یہ بھی کہ انہوں نے بہار کا پورا موسم ایک بند کمرے میں گذار دیا تھا، یہ مصرع پڑھ پڑھ کر کہ "اب کی بھی دن بہار کے یونہی گزر گئے"۔ مگر میرؔ کے دیوان کا مطالعہ یہ ثابت کرتا ہے کہ ان کی عقلیات کا احاطہ محدود تھی ان کے مشاہدات کا دائرہ خاصا وسیع تھا ـــــ نظیر اکبر آبادی کو چھوڑ کر پرانے اردو شاعروں میں شاید ایک شاعر بھی ایسا نہ ہو جس کے مشاہدات کی دنیا میرؔ کے مقابلہ میں وسیع تر ہو۔ خیر یوں تو غزل میں مشاہدات کی تفصیلات و جزئیات سما ہی نہیں سکتیں۔ مگر میرؔ عجیب طرح کا غزل گو تھا۔ شاید اسے نظم گو "غزل گو" کہنا درست ہوگا۔ کیونکہ اس نے غزل کی قیود کے باوجود مشاہدات کی خوب خوب مصوری کی ہے جو اس کے مشاہدات کی وقت اور وسعت دونوں کا پتہ دیتی ہے۔ میرؔ نے اپنے ماحول کی ہر ہر شے کو بغور دیکھا اور اپنے اس مشاہدے کو شاعرانہ مصوری کے ذریعے آئینہ تمثال دار کی طرح مصور اور روشن بنا دیا۔ میرؔ کی سوچ اور غور و فکر کا میدان اوّلین ان کے یہی مشاہدات ہیں۔

عالم کی سیر میرؔ کی صحبت میں ہو گئی

طالع سے ہاتھ مجھ کو یہ بے دست و پا لگا

میرؔ کے مشاہدے کی دنیا کتنی وسیع ہے؟ اس مضمون میں یہ تفصیل شاید زیادہ کارآمد نہیں ہوگی۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ میرؔ نے مشاہدات پر غور کتنا کیا ہے اور مختلف مظاہر زندگی کے متعلق ان کے ردعمل نے صورت کیا کیا اختیار کی؟ مجموعی لحاظ سے مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں ہوگا کہ میرؔ کا ردعمل اکثر صورتوں میں شاعرانہ جذباتی ہی ہوتا ہے ـــــ حکیمانہ ردعمل کی

مثالیں بھی مل جاتی ہیں مگر شاعرانہ کے مقابلہ میں کم۔ وہ عموماً جستجو کی پہلی منزل کے بعد پھر گم سے ہو جاتے ہیں اور حقیقت کی تہ تک پہنچنے میں انہیں دقّت ہوتی ہے مگر بعض اوقات اس سے نکل بھی آتے ہیں اور پتہ کی بات یا تہہ کی بات بتلا جاتے ہیں۔ میر کا اوّلین ردعمل عجیب و غریب ہوتا ہے اگر اس ذہنی ردعمل کے لئے کوئی خاص اصطلاح وضع کرنی ہو تو ہم اس کو لفظ حیرت یا تحیّر سے یاد کر سکتے ہیں۔ زندگی کیا ہے؟ اور اس کے یہ سب ہنگامے کیا ہیں اور کیوں ہیں؟ کبھی کبھی اس کے مظاہر پہ میر کے ذہن میں ایک خوشگوار یا ناخوشگوار خلش پیدا ہوتی ہے اس کے حسین اور بدنما پہلوؤں کے نظّارے سے ایک گدگدی سی پیدا ہوتی ہے۔ ان کے لبوں پر تعجب انگیز سوال و استفہام ابھرتا ہے۔ انہیں اس کے عجائبات اور بوالعجبیوں پر تعجّب ہوتا ہے کبھی اس کے تضادات کے خلاف غم و غصّہ اور شکوہ و شکایت کی لہر اٹھتی ہے۔ ان سب صورتوں میں جو نفسی کیفیت میر کے یہاں بالآخر غالب نظر آتی ہے وہ حیرت اور تعجّب کی کیفیت ہوتی ہے جو کبھی انبساط کی صورت اختیار کرتی ہے۔ کبھی انقباض کی۔ کبھی تشکیک تک پہنچاتی ہے کبھی طنز و احتجاج کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے کبھی اس میں تلخی کا رنگ نمایاں کرتی ہے اور کبھی خوشگوار اثر چھوڑتی ہے۔ غرض میر کے سراپائے ذہن پر حیرت کی پُر اسرار کیفیت چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ جس کا گہرا مطالعہ میر کے نفسی کوائف کے انکشاف کے لئے بڑا ہی ناگزیر ہے۔

میر کی یہ نفسی کیفیت جسے میں حیرت کے لفظ سے تعبیر کیا ہے۔ اصلاً خوشگوار سرور انگیز اور لذت بخش کیفیت ہے۔ یہ ایک مدہوشی اور سرخوشی کی کیفیت ہے۔ یہ ان کے ذہن کی بنیادی حالت ہے۔ اسی کی بنا پر مجھے

اکثر احساس ہوا کہ ان کے ذہن میں زہر کی سی تلخی بہت کم ہے اور جن لوگوں نے انہیں بدمزاج اور تند خو قرار دیا ہے۔ انہوں نے میرؔ کے ساتھ انصاف نہیں کیا میرؔ کا دل تو بہت صاف اور ان کا ذہن تو نہایت پاکیزہ معلوم ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ میرؔ کی تلخی نے طنز کا جو انداز اختیار کیا وہ یا محض تشکیک آمیز سوال بن گیا ہے یا اس نے لطیف طنز کی صورت اختیار کی ہے اس سے آگے نہیں بڑھا مشاہدات عالم اور مظاہر زندگی کے خلاف میرؔ کے ذہن میں جو شدید ردعمل پیدا ہوتا ہے اگر صرف اسی پر نظر ڈالی جائے تو محسوس یہ ہوگا کہ میرؔ کے یہاں کائنات کو سمجھنے اور غور و فکر کے شوق کی کمی نہیں مگر وہ اکثر حیرت کی وادیوں میں کچھ ایسے گم ہو جاتے ہیں کہ ابتدائی تشکیک یا سوال و استفہام کی لذّت یا کرب ہی میں محو ہو کر اکثر غور و تامّل کی اگلی سرزمینوں تک یعنی علل و اسباب تک پہنچ نہیں پاتے —— یہی حیرت جو لذّت بخش بھی ہے ان کیلئے اکثر مانع استدلال ثابت ہوتی ہے۔

وہ نظام قدرت اور مظاہر فطرت دونوں پر حیرت کی نظر ڈالتے ہیں ان کو دنیا کا یہ کارخانہ عجائبات کا ایک طلسم کدہ معلوم ہوتا ہے ہرچند کہ انہیں "اس چمن کا ہر گل لہو سے بھرا ساغر" دکھائی دیتا ہے تاہم اسکی کوشش حسن سے اس کا دل مسحور اور اس کے جمال سے ان کی آنکھیں پرنور ہی رہتی ہیں ان کی نظر میں گلزار عالم کا کوئی پھول ایسا نہیں جس میں ان کی نگاہیں اٹک نہ جاتی ہوں ؎

اس باغ کے ہر گل سے چپک جاتی ہیں آنکھیں
حیرت ہے پڑی آن کے صاحب نظروں کو

یہ دنیا ان کے نزدیک عجیب تماشے کی جگہ ہے ؎

ہوتا ہے یاں جہاں میں ہر روز و شب تماشا
دیکھا جو خوب تو ہے دنیا عجب تماشا

میرؔ کی سوچ کے سلسلوں پر غور کرنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ان کے حواس باطنی میں کسی چیز کی خاص کمی تھی۔ جس کے باعث وہ حقائق کو اچھی طرح سمجھ نہیں پاتے تھے۔ کچھ ایسے جیسے شور و غوغا کے درمیان کوئی بات سمجھ میں نہ آئے کہ کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے۔ اس کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی حس سماعت خاصی الجھی ہوئی تھی وہ اکثر بے کار سی گونجیں سنتے رہتے ہیں اور پتہ نہیں چلتا کہ یہ آوازیں کیا ہیں اور کہاں سے آرہی ہیں۔

انہوں نے اس کیفیت کو خود ہی کئی اشعار میں بیان کیا ہے ؎

عالم سیاہ خانہ ہے کس کا کہ روز و شب
یہ شور ہے کہ دیتی نہیں کچھ سنائی بات

(ص ۲۵۶)

شور میرے جنوں کا جس جا ہے
دخل عقل اس مقام میں کیا ہے

(ص ۳۵۶)

اس شور و فغاں میں میرؔ کا تجزیہ عقلی عموماً الجھ جاتا ہے اور یہ قیاس کرنا پڑتا ہے کہ حقائق میں سے انہیں کچھ ملا وہ متوازن فکر کے راستے سے کم جنون و مجذوبی کے سے زیادہ ملا۔ اگرچہ یہ مجذوبی وہ چیز ہے جسے خود میرؔ نے جنون باشعور کے نام سے یاد کیا ہے ؎

خوش ہیں دیوانگیٔ میرؔ سے سب
کیا جنون کر گیا شعور سے وہ

میرؔ کے اس شعور کی تشریح تھوڑی دیر بعد آئے گی۔ ابھی یہ بحث باقی ہے کہ میرؔ کے نزدیک ادراک حقیقت کی قدر و قیمت کیا ہے؟ اور یہ بھی کہ اس تک رسائی کہاں تک ممکن ہے؟ اور اگر رسائی ممکن ہے تو اس کے حصول کا وسیلہ کیا ہے؟

یہ تو مسلّم ہے کہ میر کے نزدیک صاحب ادراک ہونا بڑی قیمتی چیز ہے مگر یہ چیز آسان نہیں۔ اس کیلئے بڑی ریاضت چاہیئے بلکہ عین ممکن کہ ریاضت سے بھی کام نہ بنے یہ تو عطیہ ربانی اور فیضان یزدانی ہے۔ دنیا میں عام لوگ سطحی نظر رکھنے والے، ظاہر بین ہوتے ہیں وہ چیزوں کی تہہ تک پہنچنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے۔ اسی بنا پر میرؔ نے اس دنیا کو شہر کوراں کہا ہے جہاں لوگ نرگس کی سی آنکھ رکھتے ہیں کہ اس کی آنکھ شکل تو ہے۔ مگر بصارت سے محروم ہے ان کے نزدیک عام اہل علم کا بھی یہی حال ہے۔

یاں جہاں ہے کہ شہر کوراں ہے
سات پردے ہیں چشم بینا پہ

(ص ۳۷)

اور پھر اسی اندھوں کی بستی میں کوئی صاحب ادراک یا صاحب نظر (یا بقول غالبؔ "دیدہ ور" پیدا بھی ہوتا ہے تو مدتوں کے بعد بقول اقبالؔ سے

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

اور میرؔ کا خیال تو یہ ہے کہ کوئی صاحب ادراک تو تمام نظام کائنات

کی ریاضت پیہم اور سعی و انتظار کے بعد کہیں ظہور میں آتا ہے۔

برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و مہ کی آنکھیں
تب کوئی ہم سا صاحب صاحب نظر بنے ہے (ص ۲۶۸)
مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

میرؔ نے اپنے تصور کے صاحب ادراک کو کہیں انسان اور کہیں آدم کہہ کر پکارا ہے جیسا کہ آدم اور انسان کی بحث میں بیان ہو گا۔

اب اہم سوال یہ ہے کہ ادراک کی اس منزل تک پہنچنے کی صورت کیا ہے عام طور سے ادراک حقیقت کے لئے دو ہی راستے تسلیم کئے گئے ہیں۔ ایک تو طریقہ بحث و نظر یعنی طریقۂ عقل و دانش دوسرا طریقہ باطن یا وجدان۔ ان دونوں راستوں کے برحق ہونے میں کوئی شبہ نہیں اور یہ دونوں راستے فلسفہ و حکمت کے نزدیک بھی تسلیم شدہ ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ میرؔ صوفیانہ روایتوں کے وارث تھے۔ لہٰذا ان کے نزدیک حقائق کے ادراک کا صحیح ترین بلکہ واحد طریقہ یہی تصفیۂ قلب کا طریقہ ہونا چاہئے چنانچہ حسب توقع میرؔ نے اس راستے کو برحق ہونے پر بہت کچھ لکھا ہے اور یہ ذہن نشین کرانے کی کوشش کی ہے کہ حقیقت تک رسائی کے لئے دل کو منزل سے گذرنا ضروری ہے جس میں عشق ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ عشق ہی ہے جو زندگی کے پرخطر دریاؤں سے عبور کرانے کا عمدہ ترین وسیلہ ثابت ہوتا ہے۔ اس خطرناک وادی میں عقل کی رہنمائی ناکام اور ناقص ہی ثابت ہوتی ہے مگر یہ یاد رہے کہ میرؔ نے دل یا عشق کے مقابلے میں عقل کو ناقص تو ٹھہرایا ہے مگر عقل کی لذتوں سے مطلقاً انکار نہیں کیا۔ ان کا خیال یہ ہے کہ جذب و اور جنون عشق کی لذتیں اور ان سے پیدا شدہ بصیرتیں

تسلیم مگر "ہشیاری" بھی گا ہے گاہے اور بعض خاص موقعوں پر خاص لذت بخش ثابت ہوتی ہے ؎

ہم مست بھی ہو دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشا نہیں ہے (ص ۲۶۰)

بایں ہمہ حقیقت یہی ہے کہ ان کا مسلک (جہاں تک ادراک حقائق کا تعلّق ہے) جنون و مجذوبی ہی ہے جس کا مرکز دل ہے ان کی رائے ہے کہ سچّا عرفان دل کے مطالعہ سے ابھرتا ہے اور یہ وہ مقام ہے جس میں نامعلومات کام آتی ہیں۔ نہ علم و عقل، نہ حکمت و دانش۔ یہاں تو صرف ریاضت اور تصفیۂ باطن کی سعی ہی مفید ثابت ہوتی ہے ؎

دل کا مطالعہ کرائے آگہ حقائق
ہیں فن عشق کے بھی مشکل بہت دقائق (ص ۴۸۸)

کام کیا آتے ہیں گے معلومات
یہ تو سمجھے ہی نہ کہ کیا ہیں ہم (ص ۹۰)

تحصیل علم کرنے سے دیکھا نہ کچھ حصول
میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے طاق میں (ص ۴۹۹)

میرؔ نے دل کی برکات و فیوض کی بار بار تعریف کی ہے (اور یہ چیز صوفیانہ شاعری میں عام ہے) اس کے لئے انہوں نے طرح طرح کے شاعرانہ پیرائے اختیار کئے ہیں کبھی کہا کہ دل طریق عشق کا رہنما ہے۔ کبھی اس کو قبلہ و پیغمبر قرار دیا کبھی اس کی تعریف میں یہاں تک بڑھے کہ اس کو خدا تک کہہ دیا ؎

طریق عشق میں ہے رہنما دل
پیمبر دل ہے قبلہ دل خدا دل

یہ دل بظاہر ایک قطرہ خون ہے مگر بباطن ایک طوفان ہے بظاہر چھوٹا سا گھر ہے مگر اس کی وسعتیں بے کراں و بے نہایت ہیں۔ سارا عالم اس بظاہر تنگ مکان میں گویا سمٹا ہے۔ کسی دامنِ وسیع صحرا کی طرح دل کی دنیا بھی دور دور تک پھیلی ہوئی ہے اور پھر نازک اتنا ہے کہ شیشے کو بھی مات کردے کہیں یہ تو نہیں ہے کہ خالق کائنات نے شیشوں کو پگھلا کر ان کے مواد سے دل کا یہ آبگینہ تیار کیا ہو۔ میر نے اس مضمون کو ایک قطعہ کی صورت میں بیان کیا ہے ؎

جا کہ پوچھا جو یہ کارگہ مینا میں
دل کی صورت کا بھی اے شیشہ گراں ہے شیشہ
کہنے لاگے کدھر پھرتا ہے بہکا اے مست
ہر طرح کا جو تو دیکھے ہے کہ یاں ہے شیشہ
دل ہی سارے تھے پہ ایک وقت جو کر کے گداز
شکل شیشے کی بنائی ہے کہاں ہے شیشہ (ص ۱۳۷)

غرض یہ کہ دل، میر کے نزدیک سب کچھ ہے۔ یہ نہ صرف جذبات کا مرکز ہے بلکہ طریقت کے عملی پہلوؤں کا بھی رہنمائے کامل ہے ؎

دل عجب نسخۂ تصوف ہے
ہم نہ سمجھے بڑا تاسف ہے (ص ۴۵۰)

دل کے سرچشمۂ ادراک ہونے کے بارے میں اور بھی کئی اشعار دیوان میر میں مل جائیں گے۔ مگر حق یہ ہے کہ جب تک یہ آئینہ مجلّیٰ اور مصفّا رہے گا اسی وقت تک اس میں انوار تجلّیات کا انعکاس ہوتا رہے گا کیونکہ ادراک ایک ایسا نور یزدانی ہے کہ اگر یہ آئینہ زنگ سے ذرا بھی مکدر ہوگا تو عرفان کی نوری

کیفیتیں اس میں انعکاس نہیں پاسکیں گی۔ یہ ادراک بڑی چیز ہے مگر ادراک کے قابل ہونے کیلئے عقل تو عقل دل بھی تب تیار ہو سکتا ہے کہ وہ پہلے سلامت صفائی سے متصف ہو۔ بلکہ میرؔ کے نزدیک حقیقت الحقائق کی تجلّی اتنی منزّہ اور پاک ہے کہ صحیح معنوں میں اس تک دل کی بھی رسائی ممکن نہیں۔ ؎

دل ہوا کب عشق کی دل کا دلیل
میں تو خود گم ہی اسے پاتا رہا

تاہم اگر یقینی طور پہ اس تک رسائی کا کوئی امکان ہے تو دل کی صفائی اور پاکیزگی سے ہی ہے۔ اور یہ صفائی و پاکیزگی صرف ریاضت سے حاصل ہوتی ہے۔

یہ ریاضت کیا چیز ہے؟ یہ لمبی بحث ہے۔ اتنا بہرحال واضح ہے کہ اس کا پہلا مرحلہ مشاہدہ و غور و تامل ہے۔ واضح ہے کہ میرؔ کے کلام میں اور بعض دوسرے صوفیوں کے یہاں بھی، یہ غور و تامل کی اصطلاح تجزیہ فکری کے سلسلے سے زیادہ ریاضت قلبی سے متعلق ہے۔ میرؔ کے کلام کے مجموعی مطالعہ سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک تامل محض توجہ باطنی اور قلبی ذکر و فکر سے عبارت نہیں بلکہ اس میں حواس کے ذریعہ کائنات کے حقائق و مظاہر کا مشاہدہ اور ان کی حکمت پہ غور بھی شامل ہے۔ یہ اور بات ہے کہ تھوڑی دور جاکر میرؔ کا یہ غور و فکر اکثر منطقی نتائج سے آنکھیں چرانے لگتا ہے۔ اور وہ صوفیانہ باطنیت کے حصار میں پناہ لینے پہ آمادہ ہو جاتے ہیں۔ مگر کائنات کے مظاہر و مناظر پہ غور اور حقائق فکری و نفسی پر تامل اور تھوڑی دیر تک تجزیہ عقلی میرؔ کی محبوب عادتوں میں داخل ہے۔ جس کا انکار نہیں ہو سکتا۔

میرؔ کے نزدیک مشاہدہ کو تو مرکزی حیثیت حاصل ہے ہی مگر تامّل اور

غور و فکر بھی ان کے نزدیک کچھ کم اہم نہیں۔ یہ منزل دراصل مشاہدہ کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ یعنی مشاہدے کے بغیر تامل کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اسی لئے میر کے یہاں نیچر کے مشاہدات کا خاصہ حصہ ہے۔ اس مشاہدے سے انہوں نے حصول راحت و لذت بھی کیا ہے۔ مگر ان کا مشاہدہ محض لذت پر ختم نہیں جاتا —— وہ اس سے بصیرتیں بھی حاصل کرتے ہیں اور اس کے لئے تامل اور غور و فکر کو ضروری گردانتے ہیں۔

اس میں کچھ شک نہیں کہ میر کے یہاں "تاملات" کا کوئی منظم اور باقاعدہ نظام نظر نہیں آتا۔ جو بے قاعدہ سا نظام ہے اس میں خلا بلکہ کہیں کہیں تضاد بھی ہیں اور بعض جگہ تو تامل کی دعوت صرف رسمی لفاظی معلوم ہوتی ہے مگر مجموعی طور پر یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں تامل کی سنجیدہ کوششیں بھی پائی جاتی ہیں اس سلسلے میں ان کے ذہن میں دو مختلف طرح کے دھارے ابھرتے ہیں، الگ الگ، مگر لگتا ہے کہ وہ ان کو خلط ملط بھی کر دیتے ہیں ان میں ایک صورت تو یہ ہے کہ وہ حسن کی ظاہری شکل و صورت کے مختلف مگر بظاہر پوشیدہ روپوں اور رخوں پر قدرے گہری اور بھرپور نگاہ ڈالتے ہیں اس کو ادراک حسن کی پہلی کوشش سمجھ لیجئے وہ ان کے قلزم نظر سے موج رنگ بن کر ابھرتی ہے اور اس کی ساری فطرت کو سیراب و شاداب کر جاتی ہے۔ مگر نظر کی دوسری موج اس سے زیادہ عمیق اور تیز ہے اس میں مشاہدات کے باطن میں چھپی ہوئی حقیقتوں کی تہہ تک پہنچنے کی سعی بھی شریک حال بن جاتی ہے۔ اس کو سہولت کے خیال سے ذہنی ردِّ عمل کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ جس کے ذریعے عجائبات بوالعجبیوں اور تضادوں کو کرید نے کی کوشش ظہور میں آتی ہے۔ کبھی کبھی یہ موج اور بھی

آگے بڑھتی ہے اور مذکورہ بالا تضادوں سے الجھنے اور ان سے دست و گریباں ہونے کی تجزیاتی سعی میں منہمک نظر آتی ہے۔ اس قسم کی آویزشیں میر کے یہاں بکثرت ہیں اور اس نبرد آزمائی میں انھوں نے کبھی کبھی فکری حقائق کو ہر مراد بھی پالیتے ہیں۔ بہر صورت تامل اور غور و فکر کی کوششیں ان کے یہاں اتنی نمایاں ہیں کہ ان کو کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں تک حسن کے چھپے ہوئے رخوں کی نقاب کشائی کا تعلق ہے۔ میر کا ذہنی خاصہ یہی ہے کہ اشیاء کی ان جزویات اور تفصیلات پر غائر نظر ڈالتے ہیں جن پر کوئی عام آدمی یا سرسری نظر سے دیکھنے والا کوئی شخص نظر ہی نہیں ڈالتا۔ وہ اس مشاہدے کے ذریعہ کچھ نئے اسرار معلوم کرتے ہیں مثلاً کائنات کی جملہ اہم اور نظر سے الجھنے والی چیزیں — یہ سمندر، یہ تارے، یہ آسمان یہ آفتاب، یہ ماہتاب، یہ آندھیاں، یہ پہاڑ، یہ جھکڑ، یہ کوہ و دشت (اور پھول گل تو خیر ہماری شاعری میں ہر جگہ ہیں) ان سب کے مشاہدے سے انھوں نے لذت بھی حاصل کی ہے اور ان کے حسن کے اوجھل پہلوؤں سے پردہ بھی اٹھایا ہے گویا ان کی یہ "نظر بازی" محض سطحی نہیں خاصی گہری ہے گو بادی النظر میں عجائبات کا تماشا اور طلسمات عجائب کا نظارہ ہی ان کے پیش نظر معلوم ہوتا ہے مثلاً میر سرسری مشاہدے سے آگے بڑھ کر جب حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کی نظر ستاروں کے پردے میں چھپے ہوئے کسی ماہ پارے کو ڈھونڈ نکالتی ہے ؎

کوئی تو ماہ پارہ اس بھی رواق میں ہے
چشمک کریں ہیں ہر شب اس کی طرف ستارے (ص ۴۱۹)

سمندروں کے مد و جزر کا ظاہری تماشا بڑا دل خوش کن سہی مگر میر کی

نظر اس تماشے سے مطمئن نہیں ہوتی بلکہ اس بہانے سے لہروں کے جوش و خروش کا راز بھی دریافت کرلاتی ہے اور سطح کو کرید کر اس کے باطن سے حقیقت معلوم کرنے کیلئے مضطرب ہے ؎

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش
کس کا ہے راز بحر میں یارب کیلئے ہے جوش
ابروئے کج ہے موج کسو چشم ہے حباب
موتی کس کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

(دوسرے مصرع کا سوالیہ انداز رازجوئی کی تڑپ کا اظہار کرتا ہے)

پھر اس کائنات میں چاروں طرف مختلف عناصر باہم دست و بغل ہو کر جو جو شعبدے دکھا رہے ہیں میر کی نظر ان سے بھی غافل نہیں۔

اٹھتی ہے موج ہر اک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا بوس و کنار خواہش

یاں دوسرے مصرع کا انداز پھر سوالیہ ہے ——— یہ صورت صرف حیرت کا اظہار نہیں کرتی اس میں رازجوئی کی خواہش کا اظہار ہے۔ اور یہ صورت جیسا کہ آگے چل کر مزید ثبوت ملیں گے میر کے کلام میں بڑی کثرت سے موجود ہے ان کا یہ سوال فطرت کے اکثر مظاہر کے بارے میں ہے مثلاً آندھی بگولا سرد ہوائیں صحراؤں میں اٹھتا ہوا غبار یہ سب چیزیں ان کی رازجو نظر میں ہیں۔ چنانچہ لکھا ہے۔

؎

کیا ہے یہ جو کہ آجاتی ہے آندھی کوئی زرد
یا بگولا جو کوئی سر کھینچے ہے صحرا نورد

شوق میں یہ محمل لیلےٰ کے ہو کر بے قرار
اک نہا دوادی مجنوں سے اٹھ چلتی ہے گرد
وجہ دم سردی نہیں میں جانتا رونے کے بعد
مینہ برستا ہے کہیں شاید ہوا آتی ہے سرد

گذشتہ تصریحات سے شاید یہ غلط فہمی ہو کہ میرا اپنے آپ کو صرف سوال واستفہام تک ہی محدود رکھتے ہیں اور اثبات حقیقت کی منزل تک پہنچ نہیں پائے مگر یہ خیال درست نہیں کیونکہ انھوں نے اپنی جستجو سے بہت سے حقائق کا انکشاف واثبات کیا ہے۔ خواہ ان کی حیثیت سائنسی لحاظ سے ناقص ہی کیوں نہ ہو مگر ان کا انداز یہی ہے۔ نیچر کے مشاہدات پر غور کرنے سے انھوں نے جو نظریے قائم کئے ہیں۔ انہی کو دیکھئے۔ ان میں سے بیشتر مغرب کی نیچرل شاعری کی تنقید کا جز معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ نظریہ کہ حسن فطرت حسن مطلق کا عکس یا اس کا پردہ ہے یا یہ خیال کہ فطرت کے پردے میں کوئی حسین جلوہ گری کر رہا ہے ان خیالات کو بار بار مختلف پیرایوں میں بیان کیا ہے ؎

جلوہ ہے اسی کا سب گلشن میں زمانے کے
گل پھول کو ہے ان نے پردہ سا بنا رکھا (ص ۵۳)

گل و رنگ و بہار پردے ہیں
ہر عیاں میں ہے وہ نہاں شوخ (ص ۲۵۰)

گہہ گل ہے گاہے رنگ گہے باغ کی ہے بو
آتا نہیں نظر وہ طرح دار اک طرح (ص ۶۲)

میر نے فطرت کا جو جائزہ لیا ہے اور اس سے جو نتیجے نکالے ہیں (اگرچہ یہ تصورات ان سے پہلے فارسی شاعری میں بھی ہیں)، ان سب میں ایک خیال ایسا

بھی ہے جوان کیلئے بڑی ہی دلکشی رکھتا ہے وہ یہ ہے کہ نیچر کا حسن دراصل انسانی حسن کی ایک بگڑی ہوئی یا مسخ شدہ شکل ہے (میں نے اس موضوع پر اپنے مضمون "میر اور نیرنگِ عناصر" میں جو نقد میر میں شائع ہوا ہے کافی بحث کی ہے) بہرحال یہ تصوّر ان کے لئے خاصی کشش رکھتا ہے۔

یاں بلبل اور گل پہ تو عبرت سے آنکھ کھول
گل گشت سرسری نہیں اس گلستان کا
گل یادگار چہرہ خوباں ہے بے خبر
مرغ چمن نشاں ہے کسی بے زبان کا
ہر قطعہ چمن پہ ٹک گاڑ کر نظر کر
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے (ص ۱۸۰)

میرؔ نے کچھ کچھ یہ بھی دریافت کیا ہے کہ فطرت کا حسن ہر دم تازہ اور جوان رہتا ہے وہ کسی ایک گل یا کسی ایک سرو و صنوبر پہ منحصر نہیں ہے

کیا خوبی اس چمن کی موقوف ہے کسو پہ
گل کر گئے عدم کو گلھڑے نظر آئے

یہ خیال جذبہ کی پیداوار ہو تب بھی خاصا معقول خیال ہے۔ میں نے اپنے محولہ بالا مضمون میں یہ بھی بہ تفصیل لکھا تھا کہ میر نیچر کے حسن کو ثانوی درجہ کا حسن سمجھتے ہیں کیونکہ وہ بے جان فطرت سے مطمئن نہیں اور ہر جگہ زندگی کی آرزو رکھتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر یا تو اشیائے فطرت کو جاندار اور متکلم بنا کر پیش کرتے ہیں یا حقیقی جاندار اشیاء کو نیچر کا ضمیمہ یا (بالفاظ صحیح) اس کی روح رواں بنا دیتے ہیں اس خیال کی تشریح یا تائیدی مثالیں محولہ بالا مضمون میں

ملاحظہ ہوں یہاں میں صرف یہ استشہاد کر رہا ہوں کہ میر مشاہدہ فطرت سے لذّت گیر ہو کر محض بے نتیجہ تحیر کا شکار نہیں ہو جاتے بلکہ اپنے تامل کے ذریعے اپنی دریافت کی حد کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ کوشش بسا اوقات حقائق کے انکشاف یا اثبات تک بھی پہنچ جاتی ہے۔

یہانتک جو کچھ بیان ہوا اس سے یہ ظاہر ہوا کہ میر اصولاً تحیّر اور حیرت کا شاعر ہے۔ مگر اس کی حیرت فکر اور تامل کے کچھ انداز بھی لیے ہوئے ہے اب یہ دیکھنا ہے کہ میر کے یہاں استدلال قطعی اور تجزیہ عقلی کے بھی کچھ انداز ہیں یا نہیں اور اگر ہیں تو ان کی صورت کیا ہے؟

یہ تو لکھا جا چکا ہے کہ میر تامّل اور غور و فکر کے بہت بڑے داعی ہیں۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے لذّت سے خود بھی بہرہ مند ہونے کی کوشش کی ہے مگر یہ واقعہ ہے کہ مکمل عقلی تجزیہ تک پہنچنے میں ان کا جنون یا مجذوبی اور ان کا شاعرانہ ذہن اکثر مانع آتا ہے وہ گویا عقلی لحاظ سے سلامت ذہنی سے قدرے دور تھے چنانچہ انہوں نے خود کہا ہے کہ صحیح نتیجے تک پہنچنے کے لئے اصل چیز سلامتِ ذہن ہے جہاں یہ چیز نہ ہوگی وہاں صحیح نتیجہ بر آمد نہ ہو گا ؎

کجیٔ ذہن اس وادی میں گم رہی کا ہے باعث
سلیم الطبع کو تو پاؤں کا ہر نقش ہادی ہے

ان کے یہاں اوّلیں ردِّ عمل تک تو سب ٹھیک ہے اس سے آگے شعور اور مجذوبی کا کچھ ایسا ملغوبہ سا بن جاتا ہے کہ عقلی دلیل اور تاثر گڈ مڈ سے ہو جاتے ہیں ان کے یہاں خالص استدلالی صورتیں بھی مفقود نہیں۔ حقائق کا صاف اور راست بیان بھی مل جاتا ہے مگر اکثر موقعوں پر انہوں نے حقائق کے بیان شاعرانہ انداز بیان کا سہارا لیا ہے اور بہت سی باتوں کو سوال، تشکیک، طنز

اور تعجب کے پردے میں اس طرح لپیٹ لیا ہے کہ بظاہر وہ شاعری ہی معلوم ہوتی ہے۔ بیان حقائق معلوم نہیں ہوتا۔ مثلاً میرؔ کے ذہن نے زندگی کی ناتمامی اور زندگی کے تضادوں سے خاص دلچسپی لی ہے۔ اس کے علاوہ زندگی کے حیرت خیز پہلوؤں کو بھی سمجھنے کی کوشش کرکے ان کو کہیں کہ بدا بھی ہے اور ان پر سوال یا شک کا اظہار کیا ہے یا ان کی لطیف طنز چٹکیوں میں اڑا کر کبھی کبھی جھنجلاہٹ کا بھی اظہار کیا ہے۔ مگر ان میں سے اکثر کا پیرایہ بیان شاعرانہ ہے محض طنز یا سوال یا اظہار تعجب تک محدود رہے ہیں۔ اپنی طرف سے نتیجہ نکال کر عقلی فیصلہ صادر کرنے کی کوشش کم کی ہے ان کا یہ ذہنی عمل اظہار عبرت، شکایت، تشکیک، تردید مسلمات، طنز تعجب اور احتجاج و تضحیک کے مضامین میں چہرہ نما ہوا ہے۔ ان میں استدلال کے سلسلے بیشتر ناقص ہیں یہاں شدّتِ جذبہ نے حقائق پر تخیل کے غلاف چڑھا دئے ہیں۔ اسی سبب سے سطحی نظر میں یہی خیال ہوتا ہے کہ میرؔ نے حقائق زندگی پر غور کیا ہی نہیں۔ یا انہوں نے رازحیات اور حکمت کائنات کو سمجھنے کی کوشش کی ہی نہیں۔ دراصل یہ خیال سطحی نظر کا نتیجہ ہے۔ جو ان کے پیرایہ ہائے بیان سے پیدا ہوا ہے ورنہ سچائی شاید یہ ہے کہ میرؔ حقائق کی لذّت سے بے بہرہ نہیں۔ ان کے یہاں حقائق عالیہ موجود ہیں مگر شاعرانہ زبان و بیان میں اب اس اجمال کی تفصیل یہ کہ میرؔ کے یہاں جن موضوعوں پر تاملات ملتے ہیں ان میں کچھ تو روایتی سے ہیں (اگرچہ انکا انداز بیان بھی انوکھا ہے) البتہ کچھ ایسے ہیں جن کو خالص شخصی غور و فکر کے نتائج کہا جا سکتا ہے انہی میں ان کا خاص اپنا نقطہ جھلک رہا ہے۔ روایتی مضمون میں وجود واجب الوجود، وحدت، عالم عالم باطن، نفس انسانی، خدا اور خود کا صوفیانہ تصور، شرف انسانی اور انسان کی فضیلت فرشتوں پر، وغیرہ وغیرہ، نمایاں ہیں

مگر اندازِ بیان کی ندرت کے لحاظ سے یہ بھی خاص امتیاز رکھتے ہیں ان کے خاص الخاص مضامین میں موت کی چیستاں، زیرکی و ہوش مندی کے بعض دستور بعض سماجی و عمرانی تضادات اور معاشرت اور انسانوں کی بعض بوالعجبیاں — میر کے عقلی یا نیم شعوری تجزیئے کے نمونے انہی موخر الذکر مضامین میں ملتے ہیں۔

مابعد الطبیعیات کا بڑا ہی معرکہ آرا مسئلہ وجود واجب کی ماہیت ہے۔ یہ موضوع نیا نہیں۔ جب سے انسان نے غور و فکر کی ابتدا کی ہے تب سے حکمت اور عرفان دونوں طریقہ ہائے جستجو کے ماننے والوں نے اس پر بہت کچھ لکھا بہت کچھ سوچا ہے۔ میر نے اس موضوع پر کوئی خاص نئے خیالات ظاہر نہیں کئے انہوں نے وہی پرانے مسائل، وہی پرانے تصوّرات جن کو مسلمان صوفی صدیوں سے مانتے چلے آئے ہیں۔ اپنے انداز خاص میں (جس میں کہیں کہیں ندرت بھی ہے) بیان کر دئے ہیں۔

اس موضوع پر میر کے خیالات کا خلاصہ صرف اسی قدر ہے — کہ خدا ہے مگر اس کا ادراک عقل و فہم انسانی کیلئے ممکن نہیں۔ کائنات میں جو کچھ ہے اس کا "معنی مقوّم" در پردہ اسی کی ذات ہے۔ اس کی ہستی کا ثبوت اس کی صفات سے ملتا ہے۔ عالم کا سارا نظام اس کے وجود پہ گواہی دیتا ہے خود زندگی — یعنی انسان حیوان اور نباتات کا نشوو ارتقاء بلکہ ان کی نمود ہی کسی خالق یا معنی مقوم کے وجود پر دلالت کرتی ہے۔ یہ سب خیالات وہی ہیں جو ہر جگہ مل جاتے ہیں۔ خدا کے سلسلہ میں اہم مسئلہ توحید کا ہے۔ میر بھی عام صوفیوں کی طرح وحدت الوجود اور توحید محض کے انتہا پسند معتقد ہیں ؎

تصوّف میں جب ڈال دیتے ہیں بات
خدا رس کہیں ہیں یہ توحید ہے

مظاہر سب اس کے ہیں ظاہر ہے وہ
تکلف ہے یاں جو چھپاتے ہیں لوگ

اس صوفیانہ توحید کا مطلب ہمیشہ یہی سمجھا گیا کہ نہ صرف خدا ایک ہے بلکہ کائنات میں اس کے سوا کوئی موجود ہی نہیں۔ لاموجود الا اللہ جو شخص اس عقیدے کا انکاری ہے وہ گویا توحید کا انکاری ہے۔ یہ عام صوفیوں کا عقیدہ ہے اور میر بھی اس میں ان کے ساتھ شریک ہیں ؎

گل و آئینہ و خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا ادھر تیرا ہی رو تھا (ص ۲۹)

باغ و بہار و نکہت گل پھول سب ہی تو ہے
باروں کی ہیں نظریں یہ رنگ سارے تیرے

رنگ بے رنگی جدا تو ہے میاں
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے میاں

مگر کہیں کہیں جگہ ان کی یہ صوفیانہ توحید نرم بھی پڑ جاتی ہے۔ اور وہ وحدت شہود کی طرف مائل نظر آتے ہیں ؎

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا

کہتے ہیں کوئی صورت بن معنی یاں نہیں ہے
یہ وجہ ہے کہ عارف منہ دیکھتا ہے سب کا

اس توحید تصور کے باوجود میر نے یہاں بھی سوچنے کی عادت کو ترک نہیں کیا وہ ذات خداوندی کے شیون و صفات اور کائنات اور انسانوں سے اس کے تعلق پر غور بھی کرتے ہیں۔ ان میں سے ایک بات ان کیلئے خاص طور پر

باعثِ حیرت ہے اور وہ یہ کہ خدا کو ہر بندہ جب بھی پکارتا ہے تو کہتا ہے "اے میرے اللہ! اے میرے اللہ" پھر ہر شخص کی التجائیں اور دعائیں اپنی اپنی ہوتی ہیں جو بعض اوقات متضاد ہوتی ہیں۔ دنیا میں جب ایک چیز کسی ایک کی ہو گئی تو کسی دوسرے کو نہیں ہو سکتی۔ مگر بندے سے خدا کی نسبت عجب طرح کی نسبت ہوتی ہے۔ کہ وہ ہر شخص کا جدا جدا بھی ہے۔ اور سب کا بھی ہے۔ یہ واقعی سوچنے کی بات ہے اور میر نے اس پر سوچا بھی ہے ؎

کہے ہے ہر کوئی اللہ میرا
عجب نسبت ہے بندے میں خدا میں (ص ۲۹۱)

جو ہے سو میر اس کو میرا خدا کہے ہے
کیا خاص نسبت اس سے ہر فرد کو جدا ہے (ص ۶۱۸)

اس صورتِ حال نے میر کو تعجب میں بتلا کیا ہے۔ باقی رہا اس کا حل سو اس کا جواب تو آسان ہے۔ خدا کی ذاتِ مقدس میں انسان کے ادراک کو کوئی دخل ہو تو کوئی اس کے بھیدوں کو جان سکے مگر میر نے اس کا ایک سیدھا سا جواب دیا ہے جو در اصل جواب نہیں بلکہ اپنی ذات میں ایک نیا سوال ہے (مگر ماسوا اس کے کوئی جواب بن بھی تو نہیں آتا) ؎

راہ سب کو ہے خدا سے جان اگر پہنچا ہے تو
ہوں طریقے مختلف کتنے ہی منزل ایک ہے (ص ۷۱۲)

پس اسی منزل پر آ کر خدا کی حقیقت کی ساری بحث ختم ہو جاتی ہے۔ اس سے آگے تو فلسفی اور حکماء بھی نہیں بڑھ سکے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ عالمِ امکاں اور خدا کے باہمی تعلق کی بحث صدیوں سے حکمت کا موضوع بنی ہوئی ہے مگر کوئی فیصلہ کن نتیجہ آج تک نہیں نکلا۔ کسی کے نزدیک مادہ اور خدا دونوں قدیم

ہیں کسی نے خدا کو قدیم مان کر اس کو خالق اوّل قرار دیا۔ اور کہا کہ اس کے بعد مادہ ہی ہر شے کا خالق ہے۔ اور اسی سے احسن الخالقین کی تعبیر نکالی۔ کسی نے خدا کو جسم مان کر اس کو عالم سے الگ عرش پر متمکن قرار دیا کسی نے اس کو جسم سے منزّہ مان کر اس کو نور در نور کہا اور اس کو تمام عالم میں ساری و جاری اور پھر بھی اس سے الگ سمجھا۔ کسی نے دنیا کو آئینے سے تشبیہ دی۔ اور اس کے حسن و جمال سے (یا حیات کو) اس جلوہ حقیقی کا عکس خیال کیا۔ میرؔ نے انہی تصوّرات میں سے بعض کو اپنا لیا ہے۔ مگر بالآخر ان کے عقائد کی تان بھی اس پر ٹوٹتی ہے کہ ماسوا کچھ بھی نہیں۔ کیونکہ خدا ماسوا سے اور ماسوا خدا سے الگ کوئی وجود نہیں وہ اس میں اور یہ اس میں۔ جس طرح ذات و صفات کو الگ نہیں کیا جا سکتا اسی طرح ماسوا کو اس سے اور اس کو ماسوا سے الگ نہیں دیکھا جا سکتا ؎

ہے ماسوا کیا جو میرؔ لکھئے
آگاہ سارے اس سے ہیں آگاہ
جلوے ہیں اس کے شانیں ہیں اس کی
کیا روز کیا خور کیا رات کیا ماہ
ظاہر کہ باطن اوّل کہ آخر
اللہ اللہ اللہ

یہ سوال دراصل ہے نہایت پیچیدہ مگر ناگزیر ہے کہ کائنات کے ظہور میں آنے سے پہلے عالم کہاں تھا؟ اور اس عالم کی اپنے خالق سے اب کیا نسبت ہے میرؔ نے ذکر میرؔ میں بھی اس پر بحث کی ہے۔ اور اسی کا عکس اُن کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ خلاصہ اس کا یہ ہے کہ ایک وقت وہ تھا جب خدا کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔ اب ہم جس چیز کو عالم کہتے ہیں یا آئندہ جتنے بھی عالم ہوں گے وہ سب

اس وقت عین خدا تھے یعنی اس سے الگ نہ تھے اس کا جز وہی تھے — پھر خدا تعالےٰ نے نمود و ظہور کا ارادہ کیا چنانچہ اس نمود و ظہور کا نتیجہ یہ عالم یا عوالم ہیں مگر یہ خدا سے الگ نہیں وہ ان میں اسی طرح جاری و ساری ہے جس طرح سورج کا نور ہر جگہ ہوتا ہے اور ہر شے پر محیط ہوتا ہے۔ یہ نمود خدا سے جدا نہیں یہ اسی کا عین ہے، پہلے عالم اس کا عین تھا اور اب وہ عین عالم ہے۔

دونوں صورتوں میں وہی وہ ہے۔

آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میرؔ اب گیان گیا (ص ۵۳۹)
آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ
بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ (ص ۱۳۳)

اس نکتے تک رسائی کے بعد میرؔ کا گیان پھر اُلجھ سا جاتا ہے اس لیئے کہ اگر وہ عین عالم ہے اور عالم عین اس کا ہے تو یہ عقیدہ رکھنے کے بعد ایک اُلجھن پھر بھی باقی رہتی ہے اور وہ یہ کہ اگر یہ سب سچ ہے تو پھر کیا کائنات کا کوئی الگ وجود بھی ہے یا نہیں اور اگر ہے تو اس کی ماہیت کیا ہے؟ میرؔ کی سوچ نے اس سے آگے ان کا ساتھ نہیں دیا البتہ ان کو یہاں بھی تھوڑا سا الگ چلنے پر مجبور کیا ہے وہ اس اعتراض سے بے خبر نہ تھے کہ اگر خدا اس عالم کا جو بالاتفاق مادی اور عنصری ہے، عین ہے تو پھر کیا ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ خدا اس عالم عناصر کا عین ہے اور مادی ہے؟ اس صورت میں خدا ایک مادی وجود ثابت ہوتا ہے اور یہ اعتراض وزنی ہے۔ مگر اس کا ایک جواب میرؔ کو سوجھا ہے اور انہوں نے اس کی صورت یہ بنائی ہے کہ خدا نہ عالم کے اندر ہے۔ نہ عالم سے باہر کیونکہ الوہیّت بجنسہ ایک نیا عالم ہے جس کی ماہیّت بیان نہیں ہو سکتی ؎

نہ عالم میں ہے نے عالم سے باہر
یہ سب عالم ہی عالم سے جدا ہے (ص ۲۵۶)

مگر یہ خواب بھی ایسا ہے کہ صرف آنکھ موند لینے والے ہی کو مطمئن کر سکتا ہے کسی سوچنے والے یا عقلی جواب مانگنے والے کیلئے تو مزید حیرت ہی کا باعث ہوگا۔ آخر ہر پھر کر میرؔ اسی مقام پر آپہنچتے ہیں۔ جہاں ہر وہ صوفی پہنچتا ہے۔ جسے اپنے عقائد کی توجیہ و تعبیر پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔ ہر چند کہ یہ توجیہ بھی عقلی نہیں مگر کچھ قابل فہم تو ہے۔ صوفیوں کی توجیہ عالم کے بارے میں یہ ہے کہ یہ عالم خدا کی ذات کا ایک جزو تھا۔ جسے خدا نے اپنے شوق ظہور سے اپنی کرسی سے جدا کر کے کائنات کو وجود عطا کیا اور اس پر اپنا عکس ڈال کر اس کو حیات سے بہرہ ور کیا اس کا نام عالم امکان ہے۔ جس کا وجود گو عارضی ہے مگر ہے عارضی۔ یہ اس معنی میں موہوم بھی ہے کہ مستقل اور مطلق وجود تو اس واجب الوجود ہی کا ہے۔ باقی جو کچھ ہے عارضی و اضافی ہے۔ آج ہے کل نہیں ہوگا۔ لہذا موہوم ہے۔ یہ نظام استدلال تمام مسلم صوفیوں کے عقائد کا جز ہے اور یہ ان کے عقیدہ وحدت الوجود سے الگ نہیں کیونکہ اس خیال کہ صوفی دل سے یہ مانتے ہیں کہ اصل وجود تو اسی موجود حقیقی کا ہے باقی سارے وجود محض عکوس ہیں پرتو ذات کے۔ ان کی مستقل کوئی حقیقت نہیں۔

میرؔ کی شاعری میں یہ نظام استدلال قدرے مربوط انداز میں موجود رہتے ان کے نزدیک یہ عالم محض ایک آئینہ ہے جس میں ذات حقیقی پرتو افگن ہے عالم ظل ہی ظل ہے۔

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں (ص ۲۱۸)

پھر اس قضیئے کو منقلب بھی کر دیتے ہیں۔

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یارِ خود نما کا

عام صوفیوں کے سب سے زیادہ حیران کن خیالات وجود انسانی کے بارے میں ہیں۔ انسان کو صوفی اشرف المخلوقات مانتے ہیں مگر عین عالم یا عکس ذات کے نظریئے میں انسان کو کیا مقام ملتا ہے۔ یہ بحث خاصی دلچسپ ہے یہاں بھی صوفی کا وہی نظام استدلال کار فرما ہوتا ہے۔ جب اس عالم کی آفرینش سے پہلے عالم عین ذات تھا تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس عالم میں انسان کہاں تھا؟ ظاہر ہے اس کا جواب بھی وہی ہوگا کہ انسان بھی مثل دوسری مخلوق کے خدا کا جزو تھا۔ مگر چونکہ انسان مخلوقات میں سب سے افضل ہے اس لئے لازماً انسان میں اُلوہیت کے امکانات یا پرتو یا عکسیت باقی مخلوق سے زیادہ ہے اور پھر چونکہ انسان اس حقیقت سے آگاہ بھی ہو گیا ہے کہ اس کی اصل کیا ہے اور اسے یہ بھی معلوم ہو گیا ہے کہ اس کے اور اُس کی اصل کے درمیان یہ مادی عنصری وجود ایک پردہ ہے۔ اس لئے صوفی کا یہ عقیدہ ہے کہ اس کا اپنا ہی مادی وجود اُس کے اور اس کے خدا کے درمیان حجاب ہے جس کی نفی سے وہ پھر اپنی اصل سے مل سکتا ہے اس لئے اکثر صوفی اُلوہیت کے شعور سے سرشار ہو کر خود اور خدا میں صرف مادے کو حائل سمجھتے ہیں ورنہ انکے نزدیک خود اور خدا میں کوئی فرق نہیں۔

جسم کے خاکی کا جب پردہ اُٹھا
ہم ہوئے میرؔ وہ، میرؔ وہ سب ہم ہوا (ص ۳۷۷)

مری خود نے مجھ کو کیا برابر خاک
اور نقشِ پا کی طرح پائمال ہوں اپنا (ص ۱۰۷)

شبنم کی سی نمود سے تھا میں عرق
یعنی کہ ہستی ننگ عدم تھی        گیا (ص ۵۴۵)
نہ کھینچیں کیونکہ نقصاں ہم تو قیدی ہیں تعین کے
خودی سے کوئی نکلے تو اسے ہووے خدا حاصل (ص ۵۰۴)

اب کہنے کو تو سب صوفی اپنی ہستی کو ننگِ عدم اور اپنی نمود کو مثلِ شبنم کے کہہ دیتے ہیں مگر یہی نظریہ ان کے فکر کے لئے ایک بڑی آزمائش اور سخت امتحان بھی بن جاتا ہے ۔ کیونکہ اس ایک خیال کو صحیح جان لینے سے کہ ہستی کچھ نہیں اور انسان اس دنیا میں محض ایک قیدی ہے انہیں اشکالات و سوالات کے ایک وسیع سلسلے سے دوچار ہونا پڑتا ہے ۔ اس عالم ہستی میں اگر عالم جمادات و نباتات بلکہ عالم حیوانات سے (کہ ان کو نشو و نما کا فیضان حاصل ہے) یہ کہ کر قطع نظر بھی کر لیا جائے کہ چلئے یہ سب چیزیں بے شعور ہیں ان کا کیا ہے تو یہ ممکن ہے ۔ مگر انسان کی ہستی سے انکار محض کوئی آسان کام نہیں ۔ اسی سبب سے صوفی انسان کے مقام و حیثیت کے بارے میں جتنے پریشان ہوئے ہیں اتنے کسی اور مسئلے میں متحیر نہیں ہوئے ۔ اس پریشانی سے عہدہ برآ ہونے کیلئے انہوں نے دو مختلف راستے اختیار کئے ہیں ۔ اوّل تو اپنے تصوّرِ آفرینش کے ماتحت انہوں نے تمام کائنات کو نمود، اور کائنات کے شیون و احوال کو عالم تصویر اور صفحۂ تصویر بے ہوشاں، اور حکیم کا طلسم، قرار دیا ہے ۔ اور اس موضوع پہ خوب زورِ بیاں صرف کیا ہے ۔ دوسری طرف انہوں نے نوعِ انسان کو جو در اصل اس ہستی کا سب سے زیادہ متحرک اور باشعور طبقہ ہے بڑی اشرف بڑی محکم اور بڑی ہی اونچی مخلوق قرار دیا ہے اور اس طرح نفی کے اندر اثبات کی ایک صورت پیدا کر کے اپنے نظام استدلال کو

پاش پاش ہونے سے بچا لیا ہے یہی متضاد استدلال میر کے یہاں بھی نظر آتا ہے یعنی ایک طرف وہ ہستی کو وہم اور محض طلسم خیال کرتے ہیں اور دوسری طرف انسان کو کچھ اس طرح کا انتقام عطا کرتے ہیں جس میں محکمیت اور اطلاق کا رنگ نکل آتا ہے۔ قابل غور بات تو یہ ہے کہ جب ہستی بشمول انسان ایک وہم اور عکس ہے تو اس میں انسان سے یہ مطالبہ کہ وہ ریاضت کرے اور لوحِ ہستی سے اپنے نقش وجود کو مجاہدہ اور محنت سے کھرچ کھرچ کر صاف کر ڈالے تاکہ خدا کا وصال میسّر ہو بالکل بے بنیاد ہو جاتا ہے۔ کیوں ؟ اس لئے کہ عکس کو عکس کیسے مٹائے گا۔ صوفی خود کہتا ہے کہ انسان عکس ہے ہستی عکس ہے اور انسان خود ہی عکس ہے تو اگر یہ سب کچھ عکس ہی عکس ہے تو خفتہ را خفتہ کے کند بیدار جو خود ہی عکس ہے وہ دوسرے عکس کو کن ہاتھوں کھرچے گا۔ بھلا تصویر بے ہوشاں کے مرقع پر کوئی بے ہوش کیسے نظر ڈالے گا۔ اور کس طرح اس کے نقوشِ معانی کی زیارت کرے گا۔ یہ درحقیقت بہت بڑا تضاد ہے مگر یہ ہمارے صوفیانہ فکریات میں صدیوں سے تسلیم شدہ چلا آرہا ہے اور میر کے یہاں بھی روایتاً یا عقیدتاً موجود ہے۔

اس موضوع پر مزید بحث کرنے سے پہلے یہ دیکھئے کہ میر کے نزدیک ہستی کیا حقیقت رکھتی ہے ؟ اس باب میں میر کے خیالات کو کئی حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ان کے تصوّرات کی ایک لہر تو اس عقیدے پر چل رہی ہے کہ ہستی موہوم اور اعتباری ہے۔ لہٰذا اس کی اصلیت کچھ نہیں۔ دوسری لہر جو اس کے ساتھ نمودار ہوتی دکھائی دیتی ہے یہ ہے کہ دنیا بڑی ہی دلکش جگہ ہے۔ مگر اے کاش ! یہ سب کچھ فانی اور عارضی ہے ۔ ان کے تصوّرات کا نمایاں عنصر اسی خیال کا نشاندہی کرتا ہے ۔ پھر ایک تیسری لہر اور بھی ہے جو یہ تصوّر

دلاتی ہے کہ دنیا بری جگہ ہے اور اس میں بدی ہی بدی ہے۔

یہ یاد رہے کہ میرؔ کے متعلق عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ قنوطی اور تاریک بین شخص تھے مگر جہاں تک میں نے دیکھا یہ خیال صرف محدود حد تک صحیح ہے ان کی پوزیشن یہ معلوم ہوتی ہے کہ دنیا اچھی جگہ ہے۔ اس میں حسن اور دلکشی پائی جاتی ہے مگر افسوس یہ سب کچھ فنا پذیر اور بے ثبات ہے۔ میرؔ کا لہجہ اس بے ثباتی کے خلاف یقیناً تلخ ہے۔ میرؔ کے لہجے میں تلخی اُس وقت نمودار ہوئی ہے جب وہ نظام کائنات میں تضاد کا رنگ غالب دیکھتے ہیں۔ یا پھر انسان کی ناتمامی اور سماج کے بعض طریقوں اور عادتوں کے خلاف بیزاری کا اظہار کرتے ہیں۔ ماسوا ان صورتوں کے میرؔ زندگی کے حسن کے نغمہ خواں ہیں اور اس دل کشی کے سحر سے مسحور۔

کائنات اور سماجی نظام زندگی کے خلاف ان کا احتجاج مسلم ہے۔ اسی سے متاثر ہو کر انھوں نے دہر کو مقتل قرار دیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ اس چمن کا ہر گل گویا" ساغر ہے لہو سے بھرا ہوا۔ اور باغ کے ہر درخت کا پھل گویا حلقِ بریدہ ہے۔ مگر ان اشعار کے مقابلہ میں کثیر تعداد اُن اشعار کی ہے جن میں انھوں نے دنیا کو بڑی دلکش جگہ بتایا ہے۔ مثلاً ؎

چار دیواری عناصر میرؔ
خوب جاگہ ہے پر ہے بے بنیاد (ص ۳۲)

صورتوں سے خاکداں یہ عالم تصویر ہے
بولیں کیا اہلِ نظر خاموش ہیں حیرت سے یاں (ص ۵۰۳)

دلکشی اس بزم کی ظاہر ہے تم دیکھو تو ہو
لوگ جی دیتے چلے جاتے ہیں کس حیرت سے یاں (ص ۵۰۳)

گرچہ عالم جلوہ گاہ یار یوں بھی تھا ولے
آنکھیں جو موندیں عجب عالم نظر آیا ہمیں (ص ۲۹۳)

کیا دل فریب جائے ہے آفاق ہم نشیں
دو دن کو یاں جو آئے وہ برسوں نہ جا سکے

مشعر ہے اس پہ مردن دشوار رفتگاں
یعنی جہاں سے دل نہ آساں اٹھا سکے (ص ۱۹۵)

یہ سب ٹھیک ہے مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ میرؔ کو اس نظام زندگی سے بے اطمینانی بھی ہے جہاں تک دنیا کے حسن و جمال اور اس کے صنائع بدائع کا تعلق ہے۔ اس کی دل کشی مسلّم ہے۔ مگر اس کے کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جو میرؔ کے نزدیک قابل تکمیل ہیں۔ مثلاً یہ کہ یہ سب کچھ ناپائیدار عارضی اور اعتباری ہے خیر یہ ہستی اگر عارضی تھی تو ہوتی مگر اس پر ستم یہ ہے کہ یہ جائے حوادث ہے) یعنی دیکھتے ہی دیکھتے کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔ گویا اس کے پیچھے کوئی خاص اصول کارفرما نہیں۔

چلئے یہ بھی تھا تو گوارا ہی ہوتا۔ مگر اس میں عجب تماشا یہ ہے کہ اس کے بسنے والے عجب قسم کے لوگ ہیں۔ کسی کو کسی سے کچھ غرض نہیں — کوئی محلوں میں بستا ہے کسی کو جھونپڑی تک بھی میسّر نہیں۔ یہ عدم مساوات یہ ناہمواری۔ اور ان سب باتوں پہ موت کا خوف ہر وقت دامن گیر۔ گویا کل زندگی برائے موت ہی گزرتی ہے۔ اور پھر جتنی زندگی ہے اس پر اختیار بھی تو نہیں۔ شطرنج کے مہروں کی طرح کبھی ادھر کبھی اُدھر "بمراد غیر" اٹھائے اور بٹھائے جاتے ہیں۔ اپنا تو کچھ اختیار ہی نہیں —— ! بس میرؔ کے یہاں زندگی کے متعلق کچھ اسی طرح کا استدلال ہے۔ جو عقلی لحاظ سے ناقص ہے

مگر بالکل بے کار بھی نہیں۔

خلاصہ ان تصوّرات کا یہ ہوا کہ میرؔ زندگی کے حسن پر فریفتہ ہیں اور انہیں حسن کے فانی ہونے کا گہرا رنج ہے۔ پھر یہ حسن کی بات سارے نظامِ عالم تک جا پہنچتی ہے۔ اس کے تضاد بھی تو بڑے عبرت انگیز ہیں۔ معاشی بھی اور کائناتی بھی یعنی وہ بھی جو خالق کے اپنے نظام میں ہیں وہ بھی جن کے ذمہ دار انسان ہیں ان سب کو دیکھ کر کسی سوچنے والے کے دل میں عبرت اور احتجاج کے سوا اور کوئی جذبہ ابھر ہی نہیں سکتا۔

یہ تو سب ہوا میرؔ کا جذباتی نقطۂ نظر۔ اب سوال یہ ہے کہ میرؔ نے ان سب چیزوں پر کہیں عقلی نظر بھی ڈالی ہے یا نہیں؟ اور ان معاملات میں کوئی مثبت راہِ عمل بھی نکالی ہے یا نہیں؟ جہاں تک میں سمجھ سکا۔ میرؔ کے یہاں اس جذباتی استدلال کے دوش بدوش ایک اثباتی لہر بھی پائی جاتی ہے۔ جسے ان کے فکر اور سوچ کا نتیجہ سمجھنا چاہیئے۔ اوّل تو کائنات کے حسن سے زندگی کے متعلق خوشگوار اثر پیدا کرنا۔ دوم انسانی دنیا کے حیرت انگیز تضادات کے تماشے میں تحیّر کا سا احساس سوم حیات کا تسلسل ما بعد الموت بھی چہارم انسان کے ممکنات فائقہ کا امکان یہ توسط جذبہ عشق پنجم زیرکی و ہوش مندی کے بنیادی اصول اور چند وہ اصول جن سے اس ناقص زندگی میں تعدد توازن پیدا کرنا ممکن ہے۔ سب سے پہلے یہ دیکھیئے کہ میرؔ کے نزدیک حیات ایک "گوہر گرامی" ہے جو خدائے کائنات کا سب سے بڑا عطیہ ہے۔ ؎

جان کیا گوہر گرامی ہے
اس کے بدلے جہان دیتے ہیں (ص ۵۸۷)

مگر حیات سے مراد یہی سلسلۂ شام و سحر نہیں بلکہ وہ حیات لامتناہی ہے

جو بعد مرگ بھی جاری رہے گی۔ ان کا خیال ہے کہ تمام کائنات منزل ابد کی طرف سرگرم کار ہیں۔ کیا انسان، کیا حیوان کیا نباتات کیا جمادات سب اس حرکت دوام میں سرگرداں اور سرگرم خرام ہیں۔

کیا رنگ و بو د باد سحر سب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی (ص ۲۲۶)

مرنا ہے خاک ہونا ہو خاک اڑاتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو در پیش مرحلے ہیں (ص ۲۰۴)

یاں جیسے شمع بزم اقامت نہ کر خیال
ہم دل کباب پردہ میں سرگرم راہ ہیں (ص ۲۲۶)

آئے عدم سے ہستی میں تس پر نہیں قرار
ہے ان مسافروں کا ارادہ کہاں کے تئیں (ص ۱۱۸)

زندگی کا یہ نظریہ جو ارتقائی نہ بھی ہو تب بھی حرکی ضرور ہے۔ یہ میر کے تصوّر حیرت و حسرت کی رجحان کے تصوّر بے ثباتی عالم سے وابستہ ہے اور سراپا جذبہ کی پیداوار ہے، خاصی تلافی کر رہا ہے۔ اس نظرئے سے بالکل وابستہ انکا تصوّر موت ہے۔ جسے اگر زیادہ تعین وصحت سے بات کی جائے تو اس کو تصوّر موت کے بجائے تصور حیات دوام کی اصطلاح کے ذریعہ ظاہر کرنا زیادہ صحیح ہوگا۔ مابعد الموت کے دور میں حیاتِ ثانی کا تصوّر خود مذہب کا تصوّر بھی ہے اور روح کی بقا پر فلاسفہ اور عرفا بھی بہت کچھ لکھ چکے ہیں مگر شاعری میں اس قدر زندہ دار اثباتی لہجہ میں یا تو ہمارے اپنے زمانہ میں اقبال نے لکھا ہے یا پھر میر نے جن کی شاعری نے حیات کی توسیع کا یہ تصوّر اٹھا کر موت اور زندگی کی بہت سی مغائرتوں کو ہلکا کر دیا۔

میرؔ کے کلام میں موت کا مضمون مستقل حیثیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر ان کے خیالات میں بڑا ربط تواتر اور ثباتی قوت پائی جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ موجودہ زندگی کی تلخیوں اور اس کی خامیوں اور کوتاہیوں کی تلافی انہوں نے حیات دوام کے تصوّر سے کی ہے زندگی کیلئے موت ناگزیر چیز ہے گویا اس اعلیٰ ترز زندگی کو پانے کیلئے حرکت تو ضروری ہے ہی۔ ان کے نزدیک زندگی کے ارتقاء کے لئے تغیر بھی ضروری ہے۔ اور موت اسی تغیر کی ایک قدرے شدید تر اور نمایاں تر صورت ہے۔

مگر یہ واضح رہے کہ میرؔ محض حیات ابدی کے قائل نہیں۔ انہیں تو حیات ابد کے لئے تغیر کے راستوں سے گزرنے میں جو لطف محسوس ہوتا ہے وہ مسیح و خضر کی طرح بے لطف و یک رنگ ابدی زندگی میں نہیں مل سکتا۔ اسی سبب سے انہوں نے (اپنی عام عادت کے خلاف) ادب کی ان دو نامور شخصیتوں (مسیح و خضر) کو جا بجا آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ اور ان کی اس بے رنگ و جامد اور بے کیف زندگی دوام کا مضحکہ اڑایا ہے۔ ؎

خضر دشت عشق میں مت جا کہ واں
ہر قدم مخدوم خوف شیر ہے (ص ۶۶۳)

اب کہیں جنگلوں میں ملتے نہیں
حضرت خضر مر گئے شاید (ص ۶۶۳)

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا (ص ۲۱۱)

مستہلک اس کے عشق کے جانے ہیں قدر مرگ
عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا (ص ۲۱۰)

خضر و مسیح سب کو جیتے ہی موت آئی
اور اس مرض کا کوئی اب چارہ کر کہاں ہے (ص ۳۶۰)

بہر صورت یہ ایک دلچسپ واقعہ ہے کہ میر کے یہاں مشاہدات فطرت سے چسپیدگی کے بعد سب سے زیادہ جو تصوّر مثبت اور جاندار ہے وہ یہی موت یا عمر ابد کا تصوّر ہے اور یہ محض ان کا جذباتی بگاڑ نہیں کافی سوچا سمجھا ہوا تصوّر معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ میر نے زندگی میں فنا کے مظاہر کو جذبہ کی آنکھ سے دیکھا اور اسکی حکمتوں پر عقلی رنگ میں زیادہ غور نہیں کیا۔ اس سلسلہ میں چند سوال ہیں جو انہوں نے بار بار دہرائے ہیں۔ مثلاً چیستان حیات کے متعلق یہ سوال کہ معلوم نہیں یہ دنیا کب سے ہے اور یہ جو آنا جانا لگا ہوا ہے یہ کیا ہے یہ سوال کہ دنیا کے لوگ جو آتے اور جاتے ہیں کہاں سے آرہے ہیں اور کدھر جا رہے ہیں اور کیوں جا رہے ہیں؟ اگر واقعی انسان انجام موت ہے تو اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ انسان کی ساری زندگی ہی برائے موت ہے پھر میر نے یہ سوال بھی پوچھا ہے:۔ کہتے ہیں کہ لوگ مر کے یہاں سے کہیں اور چلے گئے ہیں مگر سوال تو یہ ہے کہ آخر وہ کہاں جاتے ہیں جب کہ ان کے جسم یہیں پڑے ہوتے ہیں؟ یہ سب سوالات وہ ہیں جو مختلف شکلوں میں کلام میر میں بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں اور پڑھنے والے کو ان کی جستجو کا پیغام دے جاتے ہیں۔ اس سلسلہ میں چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ ؎

مجلسوں کی مجلسیں برہم ہوئیں
لوگ دے دے مارتے کیدھر گئے (ص ۴۵۶)

رہ مرگ سے کیوں ڈراتے ہیں لوگ
بہت اس طرف کو تو جاتے ہیں لوگ (ص ۲۸۳)

بنی صورتیں کیسی کیسی بگاڑیں
سمجھتے نہیں ہم فلک کیا کرے ہے (ص ۳۴)

آئے عدم سے ہستی میں تس پر نہیں قرار
ہے ان مسافروں کا ارادہ کہاں کے تئیں (ص ۱۱۸)

کیا چلے جاتے ہیں جہاں سے لوگ
مگر آئے تھے یہاں سے لوگ (ص ۴۹۰)

کہتے ہیں مرنے والے یاں سے گئے
سب یہیں رہ گئے کہاں سے گئے (ص ۶۶۲)

اور یہ جو میر نے موت سے دلچسپی لی ہے۔ اس کے بھی کئی اسباب ہیں اوّل تو اس لئے کہ ہر صوفی عقیدتاً یہ سمجھتا ہے کہ اس کی ہستی کا کمال تبھی ممکن ہے کہ وہ وجود ظاہر کی قیود سے آزاد ہوکر خدا کی ہُویت میں محو ہو جائے۔ یوں ساری کائنات بھی دراصل خدا کے اس ظہور سے ہی عبارت ہے جس کے بعد کل و جزو کا تعین ہوا اور مظاہر اپنی اصل سے جدا ہوکر فراق کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوئے۔ پس جب ایک صوفی فنا کے تصوّر میں دلچسپی لیتا ہے تو وہ موت وحیات کے عام تصوّرات سے بلند ہوکر ماورائی نقطۂ نظر سے فنا کا طالب ہوتا ہے جو فی الحقیقت فنا نہیں بقا... بقائے دوام ہے موت نہیں حیات ابد ہے۔ سہ

جیو خوش یا کوئی ناخوش ہمیں کیا
ہم اپنے محو ہیں ذوق فنا میں (ص ۲۱۴)

یہ تو عام صوفی کا عقیدہ ہے اور میر اس نقطۂ نظر سے بھی موت کو ایک ناگزیر بلکہ خوش آئند راست سمجھتے ہیں۔ مگر جب میر موت کے مداح ہوکر

موجودہ زندگی کی مذمت کرتے ہیں تو معاملہ ایک اور صورت اختیار کرلیتا ہے وہ محض صوفیانہ منزل نہیں رہتی بلکہ موجود نظامِ حیات سے بے اطمینانی کی انتہا کے سبب موت ایک وسیلہ راحت بن جاتی ہے پھر بھی واقعہ یہی ہے کہ میرؔ صوفیوں کے عام تصوّر کے تحت زندگی کو ایک ایسا سفر سمجھتے ہیں جس کا آغاز روزِ اوّل میں اُس دن ہوا تھا جب روحوں کو جدائی کا اقرار کرنا پڑا تھا۔ اور مشیت نے کائنات کی بنیاد رکھنا چاہی تھی۔ صوفیوں کے خیال میں اس وقت سے لے کر ہویت میں محو ہونے کے وقت تک سارے عالم امکان (بشمول انسان) کو ایک لمبا سفر درپیش ہے۔ اور ہستی کا مسافر ہر لحظہ اس منزل کی طرف بڑھا چلا جا رہا ہے۔ اس سارے سفر میں سب سے زیادہ ڈرامائی اور توجہ خیز رہ نوردی حضرت انسان کی ہے جسے ان انقلابات کا کچھ شعور بھی ہو گیا ہے اور اس سوجھ بوجھ کی وجہ سے اس صبح و شام کی راہ پیمائی اسے عجیب و غریب معلوم ہوتی ہے۔ اگر صورتِ حال کی یہ تشخیص درست ہے تو اس میں کیا شک ہے کہ موت کے ڈرامے سے بڑا ڈرامہ اس کائنات میں اور کیا ہو سکتا ہے اور یہ بھی کچھ کم ڈرامہ نہیں کہ انسان کو دیکھتے دیکھتے اعزا اور اقارب بزمِ ہستی سے اٹھ جاتے ہیں ہر ایک کو اس ناگزیر سفر کی اگلی منزل کے لئے پابہ رکاب ہونا ہی پڑتا ہے۔

ہم اب ناتوانوں کو مرنا ہے صرف
نہیں وہ کہ جینا بھی منظور ہے (ص ۳۵۹)

اور اگر واقعہ یہی ہے کہ اتنی زندگی کے بعد اور ہزاروں محنتوں اور جاں فشانیوں کے بعد نتیجہ صرف یہ ہے کہ انسان کو فقط مرنا ہی ہے (اور جینے کا اختیار تک بھی نہیں) تو صحیح الفاظ میں یوں کیوں نہ کہہ دیا جائے کہ زندگی کا ہے کو ہوئی یہ تو زندگی برائے موت" ہوئی۔ میرؔ نے اس استدلال کو بار بار چھیڑا

ہے اور عجب عجب دلیلوں سے زندگی کی اس مضحکہ خیز حقیقت کو جو تلخ ہے اور اس کو تلخ بنانے میں اس کی اپنی تلخ زندگی کے تجربات نے بھی پورا حصہ لیا ہے زیادہ سے زیادہ تعجب انگیز بلکہ مضحکہ خیز ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اور بظاہر دلیلیں وزنی بھی ہیں ۔ ؎

زنہار نہ جا پہ ورش دور زماں پہ
مرنے کے لئے لوگوں کو تیار کرے ہے
زندگی کرتے ہیں مرنے کیلئے اہل جہاں
واقعہ میر ہے درپیش عجب یاروں کو (ص ۶۵۸)
ہے زیست کوئی یہ بھی جو میر کرے ہے تو
ہر آن میں مرنے کو تیار رہا کیجئے
بہت سعی کرئے تو مر رہئے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے (ص ۱۶۴)

اس لحاظ سے کہ زندگی خوش ہی خوش ہے اور ہر گھڑی موت کا غم لگا رہتا ہے اور اس لحاظ سے بھی کہ عقبیٰ میں معلوم نہیں نجات کیسے ہوگی۔ ان غموں نے کم از کم اس زندگی کو تو انسان کے لئے وبال ہی بنا دیا ہے ۔

؎ جائیے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں (ص ۴۱۹)

نتیجہ یہ کہ اس زندگی سے تو وہ نادیدہ زندگی ہی قدرے باعث تسکین معلوم ہوتی ہے جو کل آئے گی۔ زندگی کے اس تجزیے نے میر کو کچھ اس طرح بدحواس سا کر دیا ہے کہ انہیں تو لفظ زندگی ہی سے چڑ ہو گئی ہے وہ مرنے کے بعد کی زندگی کو بھی زندگی کہتے ہوئے خائف ہیں ۔

ع
جی تو جانے کا ہیں اندوہ ہی ہے پر ایک میرؔ
حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر یہ ایک غم اور ہے (ص ۲۵۹)

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میرؔ
ہم کو جیا بار دگر چاہیئے (ص ۱۵۸)

ان باتوں سے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میرؔ کے یہاں زندگی میں راحت کا تصوّر ہے ہی نہیں۔ زندگی میں بھی اور موت کے بعد بھی شاید حسن کی جھلک کے علاوہ انہیں تو نظام عالم میں غبار ہی غبار نظر آتا ہے۔ مرنے کے بعد بھی تو اصلی منزل تک پہنچنے تک روح انسان کو بے خبر پریشانی کچھ اور میسّر نہیں۔ موت تو تب کچھ باعثِ راحت ہوتی کہ اس کے بعد زندگی کا قصّہ ختم ہی ہو جاتا مگر ایسا نہیں ہے کیونکہ یہ موت تو اس سفر میں محض ایک منزل ہے فقط اس کے بعد پھر وہی سفر ہے اور غالباً وہی کرب و اذیت۔

ع
مرگ کیا منزل مراد ہے میرؔ
یہ بھی ایک دل ہی کا توقف ہے (ص ۲۵۱)

وقفۂ مرگ اب ضروری ہے
عمر طے کرتے تھک رہے ہیں ہم (ص ۲۸۵)

موت ایک زندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (ص ۷۳)

مرگ کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میرؔ سمجھتے ہو
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ کوئی دم سو لیں گے (ص ۵۰)

مرنا ہے خاک ہونا ہو خاک اڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو در پیش مرحلے ہیں (ص ۲۰۴)

میرؔ کا یہ تصوّرِ موت بظاہر خاصا خوفناک ہے مگر انوکھا اور قدرے مثبت بھی ہے۔ اوّل اس لئے کہ وہ موت کو بالکل عدم قرار نہیں دے رہے کہ اس کے بعد وجود کا تصوّر ہی نہ رہے، پھر اس لئے کہ موت کو ایک منزل قرار دے کر انہوں نے حرکتِ دوام کا ایک ایسا تصوّر قائم کیا ہے جس کا انکار مادیین بھی نہیں کرتے اور حیاتیاتی نقطۂ نظر سے تبدیلِ اشکال کا نظریہ ایک تسلیم شدہ نظریہ ہے، یعنی یہ کہ مادہ فنا نہیں ہوتا۔ شکلیں تبدیل کرتا رہتا ہے۔ زندگی فنا نہیں ہوتی کوئی دوسری صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اور نہ عین ممکن ہے کہ ظاہری موت کے بعد کی زندگی ارتقائی ہونے کے سبب کامل تر بھی ہو۔۔۔۔ مابعد الموت کے متعلق صوفیوں کے ہاں بھی اس طرح کے تصوّرات مل جاتے ہیں۔ مگر میرؔ یہ تصوّرات جمالی اور رجائی صوفیوں سے ان معنی میں مختلف ہیں کہ اُن کے نزدیک اس زندگی کے اندر بھی تلخی کا احساس نہیں اور مرنے کے بعد راحت ہی راحت ہے۔ مثلاً حافظؔ کتنی خندہ پیشانی سے موت کو لبیک کہتے ہیں۔

ایں جان عاریت کہ بہ حافظ سپردہ دوست ؎
روزے رخش بہ بینم و تسلیم وے کنم

مگر میرؔ کے نزدیک زندگی کا سفر بہت طویل اور بے انتہا ہے۔ اور مابعد الموت راحت کا واضح تصوّر وہ دلا نہیں سکے۔ پھر بھی حیات کے تسلسل کا عقیدہ اس سے ضرور نکلتا ہے اسی کے متغیر و متحرک اور ارتقا پذیر ہونے کا بھی پتہ چلتا ہے اور یہ نقطۂ نظر کسی قدر سائنسی مادیین کے خیال کے قریب جا پہنچتا ہے غالبؔ نے بھی اپنی شاعری میں موت کے متعلق کچھ اسی کے قریب قریب مگر زیادہ اثباتی لہجہ میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ مثلاً اس طرح کے کئی اشعار ان کے اردو کلام میں مل جاتے ہیں۔ ؎

خیالِ مرگ کب تسکین دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

اس معاملہ میں میرؔ اور غالبؔ باہم قریب ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے خاصے دور بھی ہیں اور ذہنی فاصلوں کے باوجود ایک دوسرے کے کتنے قریب آجاتے ہیں ــــ باقی رہے اقبالؔ ــــ سو ان کے یہاں موت اور مابعد الموت کا بڑا واضح اور مثبت تصوّر موجود ہے۔ مگر اس بحث کا یہاں موقع نہیں۔ یہ ضرور کہنا پڑے گا کہ میرؔ کا یہ تصور خاصا خیال انگیز ہے اور اس میں جستجو کے کئی رنگ نظر آتے ہیں۔

میرؔ کا ایک اہم موضوع انسان ہے۔ انسان کے متعلق ان کے تصوّرات میں ایک اثباتی سی جھلک پائی جاتی ہے۔ اس اثباتیت میں کچھ جذبہ، کچھ عقلی تجزیہ کچھ تخییل کارفرما ہے۔ ان کے اس تصوّر کا اصل سرچشمہ تو تصوّف کے انکار سے پھوٹا ہے کیونکہ صوفیوں نے انسان کی فضیلت اور فوقیت پہ بڑا زور دیا ہے چنانچہ اس تفکر کا سلسلہ انا الحق اور سبحانی ما اعظم شانی سے جا ملتا ہے اگرچہ صوفیوں کے اس تفکر میں منطقی لحاظ سے جو تضاد ہے وہ اتنا پریشان کن ہے کہ اس کا کوئی معقول حل پیش نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کیا عجیب بات ہے کہ صوفی ایک طرف تو خود میں اور خدا میں کوئی زیادہ فاصلہ قائم نہیں کرتے اور خود کے لئے الوہیت کی بہت سی صفات کے دعوے دار ہیں مگر دوسری طرف اسی خود کو بے انتہا مجبور و مقہور بلکہ بعض اوقات ذلیل و درماندہ بھی قرار دیتے ہیں۔ بھلا ان دو انتہاؤں میں ملاپ کس طرح ہو سکتا ہے؟

خیر یہ تو قصہ ہوا تضاد کا۔ فکریات کا کوئی شعبہ بھی تضادوں سے خالی نہیں۔ اور تصوّف کا توجزو اعظم ہی اعتقادیات سے متعلق ہے یعنی تسلیم

بلا تعقل، لہذا اس میں تضاد کی موجودگی چنداں خلاف توقع نہیں۔ اور اس لحاظ سے میرؔ کے یہاں بھی جو تضاد فکر ہے چنداں قابل لحاظ نہیں، کیونکہ وہ ان خیالات میں صوفیوں کے مروّجہ افکار سے ہی متاثر ہوتے ہیں میر کے یہاں جو بات اس معاملہ میں خاصی قابل لحاظ ہے وہ یہ نہیں کہ وہ انسانی عظمت کے تصور کو الوہیت کے کس قدر قریب لے گئے ہیں بلکہ یہ ہے کہ اس ماورائی تصور کے باوجود وہ انسان کو انسانیت کے قریب کس حد تک لے آئے ہیں۔ اس معاملہ میں روایتی عقائد کو شاعری کا جامہ پہنانے میں انہوں نے جو کمال دکھایا ہے اور اظہار و بیان میں جو لطیف اور خوبصورت پیرائے نکالے ہیں ان سے متاثر ہونے کے باوجود کہا جا سکتا ہے کہ میر کی سوچ یہاں بھی ان کے خیالات میں فکری وزن پیدا کرنے سے قاصر رہی ہے اگرچہ انہوں نے کئی موقعوں پر انسان کی صحیح تشخیص بھی کی ہے۔ میر کا انسان عموماً صوفیوں کے تصور کے انسان سے مماثلت رکھتا ہے۔ صوفیوں کا انسان خدا تو ہو سکتا ہے مگر فرشتہ کبھی نہیں ہوا۔ کیونکہ فرشتہ تو انسان سے کم رہنے کی نوع ہے۔ اور میر بھی انسان کو فرشتے کے روپ میں دیکھنے کے معتقد ہیں۔

آدمی سے ملک کو کیا نسبت
شان ارفع ہے میرؔ انسان کی (ص ۶۰۲)

مگر صوفیوں کی طرح اس جھمیلے میں میر بھی بڑی شدّت سے پھنسے ہوئے ہیں کہ انسان۔ انسان نہیں، خدا سے پھر سے اس میں خدا ہی جلوہ گر ہے ؎

پھر نہ شیطان سجود آدم سے
شاید اس پردے میں خدا ہووے (ص ۱۹۷)

کھینچا ہے آدمی نے بہت دور آپ کو
اس پردے میں خیال تو کر تک خدا نہ ہو (ص ۳۱۴)

صوفیوں کے فکر کا یہ حصّہ سخت ناقابل فہم ہے ۔ خدا کو خالق قرار دے دینے کے بعد انسان کو خدا بنا دینے یا سمجھ لینے کا تخیل شرفِ انسانی کی تضحیک ہے اقبال کے یہاں بھی خودی سے ۔ خدائی تک پہنچنے کی تدبیر ایک خاص مقام سے آگے ناقابل فہم ہی ہو جاتی ہے ۔ پھر بھی اقبال نے اصلاً انسان کو خدا نہیں بنایا ۔ یہی کہا ہے کہ انسان تقویت خودی سے اور مسلسل پیکار اور جدّ و جہد سے ترقی کرتا کرتا ایک دن خدائی کے رتبے تک پہنچ جائے گا ۔ فکر کا یہ انداز بھی پریشان کن ضرور ہے مگر سمجھ میں تو آجائے ۔ صوفیوں کے اصولی فکر میں داخلی الجھن نہ ہوں تو بات ان کی بھی سمجھ میں آسکتی ہے یعنی روزِ ازل سے قبل خدا کے سوا کچھ نہ تھا ہم بھی ذاتِ باری کا حصّہ تھے ۔ پھر کل نے اپنا جزو کاٹ کر کائنات کی تخلیق کی ۔ تو اس صورت میں کل اور جزو میں اصلاً کوئی فرق نہیں ۔ اب یہ جزو جدّ و جہد کے بعد پھر ایک دن اپنی اصل سے جا ملے گی ۔ یہاں تک تو صوفیوں کا فکر مربوط ہے مگر الجھن یہ ہے کہ صوفی اس بلند تفکر کے ساتھ ساتھ خود کو مجبوری و مقہوری کے تذلل میں جکڑا ہوا جزو ناتواں اور بے بس محض بھی قرار دیتا ہے اور ظاہر ہے کہ خدائے بے بس کا یہ تصوّر قابل قبول نہیں ہو سکتا ۔ اور جب تصوّف کو شاعری نے سہارا دیا تو جورِ آسمان اور گردشِ فلک تک بھی اس خدائے بے بس کو ستانے لگے ۔ اور تصوّر اور بھی پریشان کن ہے ۔

سہ اب بھی دماغ رفتہ ہمارا ہے عرش پہ
گو آسمان نے خاک میں ہم کو ملا دیا (ص ۲۱۴)

جہاں شطرنج بازندہ فلک ہم تم ہیں سب مہرے
بساں شاطر تو، ذرق اسے مہروں کی زد سے ہے (ص ۲۵۰)

بہر حال انسانی الوہیت کے دعوے تخیل کی گرفت میں تو آجاتے ہیں

تعقل کی دسترس سے ابھی باہر ہی ہیں میرؔ صوفی تصورّات کے اس اثر سے آزاد نہیں مگر ہاں میرؔ نے تعقل کی مدد سے جب بھی انسان پر نظر ڈالی ہے انہوں نے انسان کو مخلوق اور خدا کو ایک برتر ہستی ہی قرار دیا ہے اور خدا کے اس احسان کو مانا ہے کہ اس نے ہمیں پیدا کیا اور ساری مخلوقات پر افضلیت کا شرف عطا کیا ؎

کیا احسان ہے خلق عالم کرنا
پھر عالم ہستی میں مکرم کرنا
تھا کار کرم ہم پہ کریم مطلق
ناچیز کف خاک کو آدم کرنا (ص ۲۹۷)

شکر کیا اس کی کریمی کا ادا بندے ہوئے
ایسی اک ناچیز مشت خاک کو انساں کیا (ص ۴۶۳)

میرے مالک نے مرے حق میں یہ احساں کیا
خاک ناچیز تھا میں سو مجھے انساں کیا (ص ۳۷۰)

ان اشعار کی تائید میں وہ لمبی غزل بھی پیش کی جا سکتی ہے جن کا مطلع ہے ؎

بات کیا آدمی کی بن آئی
آسمان سے زمین بنوائی (ص ۴۵۵)

اس غزل نے یہی ثابت کیا ہے کہ خدا نے انسان کو افضل بنا کر بڑا احسان کیا ہے مگر عموماً انسان خدا کا شکر ادا نہیں کرتے یہ ساری غزل تعقل کی پیداوار ہے اور اس صوفیانہ ابہام سے آزاد ہے۔ جس کی تان انسان کی الوہیت پر ٹوٹتی ہے۔

انسان کی ماہیت اور ذہنی ارتقاء و شرف کے بارے میں میرؔ کے

خیالات کو مربوط کیا جائے تو ان میں ایک خاص نظم پایا جاتا ہے میرؔ نے انسان کو ایک ترقی یافتہ اور ترقی پذیر مخلوق قرار دیا ہے اور اس کی اعلیٰ صلاحیتوں کا بھی اعتراف کیا ہے انہوں نے اس سلسلۂ ارتقا میں انسان کی فطری بے بسی۔ بے چارگی اور سادہ دلی و عجز کا اقرار کرتے ہوئے اس کی شرافتوں اور فضیلتوں پر اظہار خیال کیا ہے اور یہ بھی اشارہ کیا ہے کہ انسان جب احساس خود سے سرشار ہو جاتا ہے تو پھر اس کی نگاہ "یزداں" شکار اور آسمان پیوند ہو جاتی ہے اسی کو میرؔ نے اپنی زبان میں انسان کی کبریائی کہا ہے۔ یہ کبریائی وہ نہیں جو خدا کو حاصل ہے یہ کبریائی وہ ہے جو صرف انسان مکمل کے مقدر میں ہے۔

مرتے ہیں ہم تو آدم خاکی کی شان پر
اللہ رے دماغ کہ ہے آسمان پر (ص ۴۸۰)

گرچہ انسان ہیں زمیں سے ولے
ہیں دماغ ان کے آسمانوں پہ (ص ۶۴۲)

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا (ص ۲۸)

خود کا یہ احساس فرط میرؔ کو خود کے اثبات کامل تک پہنچاتا ہے اور فکر کی ایسی منزل بھی آجاتی ہے۔ جب انسان کے ارتقائی کمالات اور اس کے مدارج ممکنہ کی بلندی تعقل کی سمجھ میں آنے لگتی ہے اور اس صوفیانہ تصور کے ساتھ اس اثبات کے ڈانڈے جا ملتے ہیں جو بظاہر ناقابلِ فہم ہے مگر اس کو ماننا پڑتا ہے۔

ع ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں — اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

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

مگر حق یہ ہے کہ خود شناسی کی یہ منزل جو خدا شناسی ہی کی ایک صورت ہے اکثر شاعروں کے یہاں محض روایت ہے۔ صرف بعض کے یہاں تجربہ بن سکی ہے کیونکہ یہ نفسی کیفیت کامل غور و فکر یا ریاضت کے بغیر ممکن نہیں۔ میرؔ کو ہم ان خود شناسوں کی فہرست میں جگہ دے سکتے ہیں۔

میرؔ کے اشعار میں آدمی اور انسان کی اصطلاحیں عموماً مترادف واقع ہوتی ہیں مگر کہیں کہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں آدمی اور انسان کے تصوّر میں کچھ فرق بھی تھا۔ مثلاً آدمی تو وہ مخلوق ہے جو اسی فطری سادگی اور سادہ دلی کی حامل ہے۔ جو حضرت آدم کی سیرت میں پائی جاتی تھی۔ یعنی آدمی دل کی شرافتوں کا حامل محض ہے اور انسان ذہانتوں اور کمالات کی ان روشنیوں کا مالک ہے جو کوشش سے اس ترقی یافتہ نوع نے حاصل کی ہیں۔ یا آئندہ کرے گی۔ ذیل کی رباعی میں جو میرؔ کے دیوان میں ہے آدم کے اخلاق اور کردار کا ایک اچھا تصوّر ملتا ہے۔

ع ملیے اس شخص سے جو آدم ہووے
ناز اس کو کمال پر بہت کم ہووے
ہو گرم سخن تو گرد آوے یک خلق
خاموش جو ہو تو ایک عالم ہووے (ص ۷۵۲)

اس قسم کے برتر انسانوں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے۔

ع کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا!
خدائی صدقے کی انسان پر سے (ص ۱۶۴)

بہرصورت میرؔ کا انسان وہ ہے جو کبریا کا مدّعی ہے اور میرؔ کا آدمی وہ ہے جو ایک ناچیز مشتِ خاک سے بنا تھا۔ فرشتے سے جس مخلوق کا مقابلہ ہوا تھا وہ آدمی ہی تھا جس کا علم فرشتوں سے کم سہی مگر اس کو دل کے کمالات فرشتوں سے زیادہ میسر تھے۔ آدمی ہونا اس کی ابتدا تھی اور انسان ہونا اس کی انتہا ہے۔ آدمی گویا صاحب دل فرد ہے جو تمام جذباتی خوبیوں کا حامل ہے۔ مگر میرؔ کے یہاں دل سے قدرے بیزاری بھی ہے اور انھوں نے دل کی یہ شکایت کی ہے کہ اسے لاچار کر دیا ہے کیونکہ یہ ہر وقت آرزوؤں سے معمور رہتا ہے اور بندگی و نیازمندی پیدا کرتا ہے ـ سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ورنہ ہم خدا ہوتے۔ مگر یہ میرؔ کی بھول ہے۔ دراصل وہ ساری کبریائی جس کا میرؔ بار بار ذکر کرکے اپنی نوع کو فرشتوں پر افضلیت دیتے ہیں۔ وہ اسی آرزو کی رہین منت ہے۔ ورنہ انسان فرشتہ تو حیوان سے بھی بدتر ہوتا۔ حضرت آدمؑ نے روز ازل کے معرکے میں جس حوصلہ مندی کا ثبوت دیا تھا وہ عقل کے بل پر نہ تھی۔ دل کی قوت سے تھی ہماری شاعری اور عام صوفیانہ عقائد کی رو سے انسان کی ترقی کا راز عقل سے زیادہ اس حوصلہ مندی اور خطر طلبی میں ہے جو صرف دل کی قوت سے پیدا ہوتی ہے۔ دنیا میں صرف اپنی کوشش سے ترقی کرنے کا عہد جو آدم اپنی اولاد کی طرف سے اپنے خالق سے کہا تھا۔ ہماری شاعری اسی کو بار امانت سے یاد کرتی ہے۔ یہ امانت صرف دل کی قوت سے اٹھائی گئی تھی۔ میرؔ کے یہاں یہ سب خیالات مل جاتے ہیں اور یہ کہ انسان اب تک اس امانت کو بڑی کامیابی سے اٹھائے ہوئے ہے۔ اور اس ذمہ داری میں اس کے لئے بڑا سرچشمہ قوت، جذبۂ محبت یا جذبۂ عشق و جنون ہے

جو نتائج سے بے پرواہ ہو کر زندگی کے بلند تر مدارج تک انسان کو پہنچاتا جاتا ہے اور پہنچاتا رہے گا۔ تا آنکہ مشیت کی مصلحتیں اس نظام عالم کو لپیٹ کر کسی اور سلسلے کی بنیاد رکھ دیں گی۔

الغرض میر صوفیانہ ترنگ سے الگ ہو کر جب بھی سوچتے ہیں تب انسان (یا آدم) کو الگ اور مستقل اور خدا سے جدا نوع قرار دیتے ہیں ایک شعر میں کیا معقول نکتہ ارشاد فرمایا ہے۔

خدا ساز تھا آذر بت تراش
ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں (ص ۴۲۲)

ہم نے یہ مانا کہ واعظ ہے ملک
آدمی ہونا بہت مشکل ہے میاں (ص ۳۰۶)

اب تک جن تصوّرات سے بحث ہوئی ہے وہ ایسے تھے جن میں تخیّل پر تعقل کی پرچھائیں پڑی ہوئی ہے اب کچھ ایسے تصوّرات کا ذکر باقی ہے جو براہ راست تجربہ انسانی یا تمدنی بصیرتوں کا نتیجہ ہے۔ ان کا تعلق یا تو اخلاق اجتماعی سے ہے یا عملی زندگی کے قیمتی اسباق سے جو زیرکی و ہوشمندی کی پیداوار ہیں۔ میر جیسے شاعر کے یہاں ان کی اہمیت اس لئے بھی زیادہ ہے کہ ان کے تجربے، زندگی کے متعلق خاصے طویل تھے اور اگرچہ انھوں نے زندگی کو اکثر احساس کی عینک سے دیکھا ہے اس کے باوجود ان کے یہ تصوّرات ایسے ہیں جن کو عملی زندگی کا بھرپور تجربہ رکھنے والا کوئی شخص بھی جھٹلا نہیں سکتا۔

ہماری شاعری میں جستجو اور طلب کا مضمون ایک بگڑی ہوئی شکل میں عام ہے اس کا تعلق عموماً عشق و محبت سے قائم کیا جاتا ہے کیونکہ

صوفی کے خیال میں عشق اور زندگی میں کچھ فرق نہیں مگر اس سے اکثر غلط فہمی پیدا ہوئی اور زندگی میں طلب وسعی کی جو اہمیت ہے اس پر کما حقہ، زور نہ پڑا، لوگ محبت کے دائرے سے باہر طلب کے مضمون کو کم ہی پاتے رہے یہ در اصل تعبیر وتنقید کا قصور ہے ورنہ اس معنی میں ہمارے یہاں . . . . . طلب کی فضیلت وضرورت پر بہت کچھ لکھا گیا ہے ۔

کلام میر میں اس نقطۂ نظر سے ہمیں بہت سا مواد مل سکتا ہے مگر یہاں صاف اور براہ راست بیان کی بحث ہے ۔ سو اس میں بھی میر کے یہاں اعلیٰ اسباق کی کمی نہیں مثلاً جو خیالات بہت سے اشعار میں ظاہر ہوتے ہیں وہ کم وبیش یہ ہیں زندگی میں جگر کاوی کے بغیر نام وری مشکل ہے دنیا میں بے دردسر کوئی بڑا کام انجام نہیں پا سکتا ۔ جستجو اور طلب دلیل کامیابی ہے ۔ راستہ متعین نہ بھی ہو تو بھی کوشش کرنے والا اپنا راستہ خود نکال لیتا ہے ۔ بے رہی بھی ایک راستہ ہے عشق کی طرح زندگی کے ہر کام میں جگرداری کی ضرورت ہے ۔ زندگی مختصر ہے مگر اس کے عمل سے حسین بنایا جاسکتا ہے ۔ مادی دنیا فانی ہونے کے باوجود دلکش ہے ۔ غم اور خوشی تو محض کیفیتیں ہیں انسان کو چاہیئے کہ ایسے کام کرجائے جو یادگار رہیں ۔ بے ہمتی نقص الفت ہے ۔ رنج ومحنت میں ہی راحت ہے ۔ سربلندی نتیجہ، عجز ونیاز ہے زندگی کی ہمواری کی ضرورت ہے ۔ دہر ماتم کدہ سہی مگر اس کو تجربے سے عیش گاہ بنایا جاسکتا ہے ۔ زندگی کی ایک نعمت ہے، احسان ایزدی ہے، گوہر گرامی ہے، اصل شے کردار ہے صورت ثانوی چیز ہے پختگی کیلئے سفر کی بڑی اہمیت ہے ۔ نرمی وملائمت ضعیف ہونے کی علامت ہے زندگی کے لیئے سختی کی ضرورت ہے ۔

ان چند سیدھے سادے اصولوں سے عملی زندگی بھی ایسا دستور العمل بن سکتا ہے جو تجزیہ عقل کی رو سے استوار ثابت ہو سکتا ہے۔

میرؔ کے یہاں سماجی احوال پر بھی تبصرے ملتے ہیں اور کہیں کہیں تجزیے بھی ہیں خصوصاً سرمایہ و غربت کا مقابلہ بار بار کیا ہے انھوں نے جو کچھ اپنے زمانے میں دیکھا اس کے متعلق ایک ردعمل محسوس کیا ہے۔ مگر اس معاملے میں ان کی سوچ نے تجزیہ اسباب کی منزل تک قدم نہیں بڑھائے اسی طرح سلطنتوں کے عروج و زوال کی داستان پر بھی عبرت حاصل کی جو سوچ کی ایک شکل ہے۔ مگر اسباب کی سراغ رسانی یہاں بھی نہیں کی شاید وہ اسے قدرت کے اٹل قوانین کا نتیجہ سمجھتے ہوں گے۔ شاید زوال اقوام کا عقلی حل ان کے نزدیک ممکن ہی نہ تھا۔

اسی طرح میرؔ نے مذہب پر بھی کچھ کچھ غور کیا ہے۔ مذہب سے متعلق ان کے خیالات کا ایک حصہ تو روایتی ہے مگر کہیں کہیں تجزیہ بھی ہے یوں تو اکثر صوفی اور شاعر اہلِ ظاہر کے خلاف کہتے ہی رہتے ہیں مگر اہل مذہب کی اصل اخلاقی یا نفسی کمزوری کی نشاندہی بہت کم کرتے ہیں۔ میرؔ کو اہلِ مذہب کے خلاف بڑی شکایت یہ ہے کہ یہ لوگ بعض اوقات جزوی باتوں کو اصولی باتوں پر ترجیح دے دیتے ہیں اور اس سے مذہب کا تعمیری مقصد فوت ہو جاتا ہے۔ میرؔ نے روح مذہب پر خاص زور دیا ہے اور نماز اور نیاز کے فرق کو خوب واضح کیا ان کا خیال ہے کہ مذہب کا اصل فریضہ یا نصب العین قلوب میں نیاز پیدا کرنا ہے اور نیاز کی روحانی کیفیت کے بغیر مذہب، انسانیت، کلچر کوئی شے بھی تکمیل نہیں پا سکتی۔

یہ ہیں میرؔ کے فکر و نظر کے کچھ پہلو۔ میں آخر میں پھر اس خیال کا اعادہ کرنا

ضرور سمجھتا ہوں کہ میرؔ اصولاً وجدان کے متعد ہیں۔ مگر وجدان عقل کا نقش محض نہیں۔ ایک حد تک ان دونوں نظام ہائے نفس انسانی انسان کے راستے مشترک ہیں یہ دونوں نظام ایک دوسرے سے تقویت حاصل کرتے ہیں اور ان کے اجتماع سے افکار انسانی میں بڑا اضافہ ہوا ہے۔ وہ عقل جو ادب دل نہیں محض فتنہ تراش ہے۔ اور بسا اوقات سلسلۂ وجدان میں بھی ایسی الجھنیں خود رو ہو جاتی ہیں اور کشف یا روحانی ترقی کی منزلیں تنزل کا سفر بن جاتی ہیں میرؔ وجدان و تعقل کے اس رشتے کی نزاکتوں سے آگاہ تھے۔

خوش ہیں دیوانگیٔ میرؔ سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

اس شعر کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میرؔ کے فکر و نظر کے انداز گویا جنون و شعور کے ملے جلے التکاسات ہیں جن کی وجدانی تجلیات سے عقل فتنہ تراش کو بھی انکار نہیں اور ان کے یہاں سوچ اور عقلی دلیل کی صورتیں بھی قابل توجہ حد تک موجود ہیں وہ جذبات غم کے مصوّر ہونے کے باوجود فطرت کے مشاہدات کے بے نظیر مصوّر بھی تھے اور ان سب باتوں کے ساتھ انہوں نے زندگی کے حقائق پر غور بھی کیا ہے جس کا ثبوت ان کی شاعری سے مہیا ہوتا ہے۔

# خواب و خیال

## ایک عجیب مثنوی

اردو میں مثنوی نگاری کے ارتقاء کی داستان بڑی دلچسپ ہے اور خیال انگیز بھی کہنے کو تو یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ اردو فارسی کی انگلی پکڑ کر چلنے کے قابل ہوئی —— اور یہ کسی حد تک صحیح بھی ہے اور شاید قانون قدرت بھی یہی ہے کہ ہر زندہ وجود کسی نہ کسی سہارے کے بل پر ترقی کیا کرتا ہے مگر قابل توجہ بات یہ ہے کہ فارسی کی انگلی پکڑ کر چلنے والی اردو جب چلنے کے قابل ہوتی ہے تو پھر اس کا انداز خرام کچھ ایسی شان پیدا کر لیتا ہے کہ خود فارسی کو بھی رشک ہونے لگتا ہے اور وہ بزبانِ حال یہ کہہ اٹھتی ہے کہ میرے گھر میں کسی ہونہار نے جنم لیا۔ فارسی مثنوی کے مقابلے میں اردو مثنوی کا بھی تقریباً یہی حال ہے۔

اردو مثنوی کی ابتدا دکن میں ہوتی ہے۔ دکنی مثنوی نگاری کی تفصیل کا یہ موقع نہیں مگر اتنا عرض کرنے میں کچھ مضائقہ نہیں کہ دکن کی اردو مثنوی شمالی ہندوستان کی اردو اور ہندوستان دکن کی اردو مثنوی سے بہت سے انفرادی امتیازات رکھتی ہے۔ ان امتیازات میں اس کی ارضیت، مقامیت اور خارجیت

کو خصوصیت حاصل ہے اور یہ وہ خصوصیت ہے جو آنے والی اردو مثنوی میں روز بروز کم ہوتی گئی اور فارسی میں اس کا اثر تو شاید کبھی نمایاں ہوا ہی نہیں اس سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارا ذہن و فکر فارسی سے زیادہ اردو میں کشادگی اور تخلیق کی آزادی محسوس کرتا ہے چنانچہ خود وہ لوگ جو فارسی اردو دونوں میں لکھتے ہیں۔ جب فارسی سے ہٹ کر اردو کی طرف ملتفت ہوتے ہیں۔ تو ان میں اختراع و ایجاد کی صلاحیتیں کچھ زیادہ ہی نمایاں ہونے لگتی ہیں اور اسکی طبع آزاد (جدّت کی برکت سے) وہ گل پھول بکھیرنے لگتی ہے کہ قلب و نظر کیلئے سینکڑوں مسرتوں کا سامان مہیا ہو جاتا ہے۔

یہ صورت حال جس کا ابھی ابھی ذکر ہوا دکن کی اردو مثنوی پر ہی صادق نہیں آتی بلکہ تمام اردو کی مثنویوں میں یہی خصوصیت نمایاں ہے۔ دکن سے شمالی ہندوستان یعنی دہلی اور دہلی سے لکھنؤ اور پھر بالکل نئے زمانے میں ہر منزل اور ہر مرحلے پر اردو مثنوی میں کچھ ایسی جدّت اور تخلیقی اور تخریبی نظر آتی ہے جس کو کسی صورت نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس سلسلے کی ایک جدت یہ نظر آتی ہے کہ اردو مثنوی کے ابتدائی دور میں "آپ بیتی" کا رواج خاصا مقبول و مرغوب نظر آتا ہے اور مثنوی نگار شعرا اس زمین میں ایسی ایسی گل کاریاں کرتے ہیں اور ان کیاریوں میں اتنے مختلف رنگوں کے پھول لگاتے ہیں کہ اردو مثنوی کو شعر و سخن کا باغ و بہار کہنے کو جی چاہتا ہے۔ اس کی پوری بہار دہلی کی اردو مثنویوں میں ملتی ہے۔

دہلی کی اردو مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں دکن کی مقامیت ارضیت سے ہٹ کر تخلیت اور رومانیت کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے پھر دہلی کی اس رومانیت کے بھی دو الگ الگ دھارے ہیں۔ ایک تو وہ خالص

تخیلی سانچہ ہے جس کا بہترین نمونہ میر اثر کے خواب و خیال نے مہیا کیا ہے اور دوسرا وہ شدید جذباتی اصلیت ہے جس کی رومانیت زندگی کی واقعیتوں اور صداقتوں کو اپنے پہلو میں لیئے ہوتے ہے اور اس کے نمونے میر تقی میر نے اپنی مثنویوں میں مہیا کیے ہیں جن کی نظیریں فارسی شاعری میں بمشکل ہی ملیں گی۔

اس مختصر سے مضمون میں اردو مثنوی نگاری کے ان رجحانات سے اجمالی بحث مقصود ہے جن سے شمالی ہندوستان میں میر تقی میر سے پہلے کی مثنوی ممتاز ہے اس کے لئے میر اثر کی خواب و خیال ہماری بحث کا مرکز و محور ہوگی۔

دکن اور شمالی ہند کی اردو مثنوی کے امتیازات سے بحث کرتے ہوئے عام طور پر صرف لسانی اختلافات سے بحث کی جاتی ہے مگر یہ کافی نہیں، دکن اور شمالی ہند کی اردو مثنویوں کا مواد، موضوع اور ٹکنیک کا بھی فرق پایا جاتا ہے عہد اورنگ زیب کے فوراً بعد بعض سیاسی اور معاشی اسباب سے جو خلفشار پیدا ہوا اس نے بھی مثنوی نگاری کو متاثر کیا۔ چنانچہ محمد شاہ کے زمانے میں مثنوی نگاری کی ایک دلچسپ رومانی تحریک وجود میں آتی ہے۔ محمد شاہ کا زمانہ عہد انحطاط ہونے کے باوجود بڑی ذہنی اور تخلیقی سرگرمیوں کا زمانہ تھا۔

درحقیقت یہی وہ زمانہ تھا جس میں "بہ محمد شاہ زندگی تمام شد" کے مطابق غیر ملکیت کے احساسات کا خاتمہ ہو کر ایک نئی وطنی عصبیت یا قومیت ظہور میں آئی۔ قدیم سے منقطع ہونے اور ایک نئی شاہراہ کو پالینے یا اس کی جستجو کرنے کی امنگ اس دور کا امتیاز خاص ہے۔ اگرچہ ادب کو سیاسی فتوحات اور ملکی عروج و زوال کے ساتھ وابستہ کرنے کی رسم اس قدر عام ہے کہ محمد شاہ کا نام آتے ہی ایک عام ادبار و افلاس اور بلے فکری و ابتری کی تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے مگر یہ تاریخ ہند کا دلچسپ تجربہ ہے کہ اس میں ادبی

اور فنی سرگرمیاں سیاسی اور ملکی سرگرمیوں اور کشور کشائیوں کے ساتھ لازماً وابستہ نہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کے سب سے بڑے شاعر اسی زوال کے زمانہ میں پیدا ہوئے اور اگر عہد محمد شاہی کی فنی اور ادبی سرگرمیوں کا جائزہ لیا ہے اور اس کی رنگا رنگ جدتوں پر نظر ڈالی جائے تو ہم اس عہد کو ادب و فن کا ایک نتیجہ خیز زمانہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے چنانچہ اور اصناف فن کے علاوہ اردو شاعری میں اردو مثنوی کے درخت سے بھی عجیب کونپلیں پھوٹیں۔

اس زمانہ کی مثنویوں میں ایک خاص طرز خیالہ عشقیہ آپ بیتیوں کی بھی ملتی ہے جس نے زمانے کے ادبا کو بڑا متاثر کیا، ان آپ بیتیوں کے متعلق اصلیت اور واقعیت کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا۔ ان پر عموماً صوفیانہ مجازیت کی چادر پڑی ہوئی ہے پردہ داری مثنوی نگاروں کا نصب العین ہے اور عشق حقیقی کے حق میں فضا صاف کرنا ان کا مقصد اور قصہ گوئی تو مقصود ہی نہیں نہ مثنوی نگاری کی نئی تکمیل پیش نظر ہے مگر ان سب کے باوجود اس دور میں مثنوی نگاری کے فن کو ترقی ہوتی ہے اور قصہ گوئی کی ایک طرز خاص پیدا ہو کر مقبول عام ہو جاتی ہے۔ جسے رومانی مجازیت کہا جا سکتا ہے۔

محمد شاہی عہد میں فضائل علی بے قید نے ایک مثنوی لکھی تھی جس کا نام "مثنوی حسب حال خود" تھا مگر افسوس ہے کہ آج یہ مثنوی نہیں ملتی۔ شاہ مبارک آبرو (جو مشہور ایہام گو شاعر تھے) نے بھی ایک مثنوی شاید اس قسم کی منظوم کی تھی اس کا نام مثنوی در موعظ آرائش معشوق تھا مگر اس کی بھی تفصیلی کیفیت دستیاب نہیں ہوتی۔ اس سلسلے میں یہ ملحوظ رہے کہ اسی زمانے کے قریب قریب فارسی میں والہ داغستانی کے عشق صادق پر بھی ایک مثنوی لکھی گئی تھی۔ جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ غزل کی رمزیت اور پردہ داری

کے برعکس صوفیاء متالیث کی ترویج و تلقین کی خاطر) واقعیت اور حقیقت پسندی تحریک اس زمانے میں عام ہوچکی تھی جو اردو میں پہنچکر ایک نئی طرز بن گئی جس کی نمائندگی میر آثر نے کی اور نمائندگی کا کچھ حق میر تقی میر نے بھی اپنی مثنوی خواب و خیال اور جوش عشق میں ادا کیا۔

میر تقی میر کی مثنوی نگاری کسی مستقل صحبت کی متقاضی ہے میں اس موقع پر مثنوی نگاری کی اس طرز کی بحث پر اکتفا کرتا ہوں جو خواب و خیال میر آثر کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے۔

میر آثر کی خواب و خیال کا اندازِ تصنیف عجیب ہے یہ خواب و خیال بھی ہے اور حقیقت بھی ــ تمام سرگزشت ذہنی ہے۔ اس کو تصوّر کی دنیا کا ایک نقش شیریں کہا جا سکتا ہے۔ با اصول کہانی تلاش کرنے والوں کو اس میں کہانی ــ نہیں ملی۔ پھر بھی اس میں ایک کہانی موجود ہے جس سے با اصول کہانی نکالی جا سکتی ہے۔ اس کا سب سے بڑا کردار خود ہیرو یا شاعر ہے جو خارجی دنیا میں حرکت نہیں کرتا۔ اس کی ساری نگاہ وادی خیال ہی ہے جس میں وہ مستانہ گلگشت کرتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کسی دریا کے کنارے خواب و خیال میں گم کوئی شخص زندگی کے کسی خواب کو کسی قدر ربط و تسلسل کے ساتھ دہرا رہا ہے اور واقعات کے تار و پود جوڑ کر ایک واقعہ یا سرگزشت بنا رہا ہے۔ اس میں ربط ضرور ہے اور اگر اس میں ربط و تسلسل کا وہ منطقی نظام موجود نہ ہوتا جو اس کو "پرتو نقش خیال یار" سے بڑھا کر "نقش خیال یار" کی حد تک پہنچا دیتا ہے۔ تو یہ قصّہ بیچ بیچ خواب و خیال کی دھندلی فضا میں گم ہو کر رہ جاتا۔ بہرصورت با اصول کہانی کو تلاش کرنے والوں کو اس مثنوی میں کہانی نہیں ملتی۔ مگر مصنف نے اسکا

دعویٰ بھی نہیں کیا۔

لغزش گفتگوئے دیوانہ | ہیچ ہائے رہروئے دیوانہ
کچھ نہ قصہ نہ کچھ حکایت ہے | کچھ نہ شکوہ نہ کچھ شکایت ہے
بات ہے بے سرشتہ و بے اصل | ہجر کیدھر کا اور کہاں کا وصل
جلوہ پردازی جہان مثال | نام اس کا بھی ہے خواب و خیال
ہیں گی سودائیوں کی حالاتیں | شورش عشق کی خرافاتیں

خیر۔ خواب وخیال کو کہانی نہ کہیے۔ اور مثنویوں میں کہانیاں کچھ چست بھی نہیں بیٹھا کرتیں۔ مگر یہ ایک عجیب اور نادر المثال مثنوی ضرور ہے عموماً دیکھا گیا ہے کہ اردو مثنویوں پر تنقید کرنے والے فاضل مصنفین مثنویوں پہ مثنوی کی حیثیت سے نظر ڈالتے ان کو قصوں کے پیمانے سے ناپتے ہیں مگر میرا خیال یہ ہے کہ یہ مثنوی پر زیادتی ہے۔ مثنوی اپنی ذات میں ایک مستقل صنف ہے جس کی نظیر فارسی اور ترکی کو چھوڑ کر کسی اور زبان میں نہیں ملتی۔ اس میں کہانی بھی بیان ہو سکتی، داستان بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس کو محض رپورتاژ کی حد تک بھی محدود کیا جا سکتا ہے۔ یہ بن سکتا ہے اور دنیاوی زیرکی کا دستور العمل بھی۔ مگر ان سب کے ساتھ اس کا مثنوی ہونا ضروری ہے کیونکہ سب کچھ ہونے پر بھی اگر اس کی مثنویت کمزور ہے تو یوں سمجھئے اس کا فن کمزور رہا۔

مثنوی کے فن پہ مولانا حالی نے اپنے دیوان کے مقدمہ (شعر و شاعری) میں بنیادی باتیں بیان کر دی ہیں۔ ان میں ربط و انتظام اور مضمون کے تسلسل کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ مگر جو چیز مولانا حالی کے ذہن میں، تو ہے لیکن قلم سے نہیں نکلی وہ ہے مثنوی کے اجزائے ترکیبی کی وحدت کی اہمیت

درحقیقت یہ مثنوی کی ماہیت میں داخل ہے کہ اس میں کسی کہانی کے مختلف واقعات کے تنوع کیطرح تنوع اور اختلاف احوال یا تعدد احوال موجود ہے کسی ایک ہی واقعہ (EPISODE) کے بیان کی تکرار خواہ وہ مختلف صورتوں سے ہی کیوں نہ ہو یا کسی ایک ہی نکتے کا بیان خواہ اس کی شرح کے طریقے مختلف کیوں نہ ہوں۔ عمدہ مثنویت کے منافی ہے۔

مثنوی کے لیے شئون و احوال کا تعدد لازمی ہے ورنہ محض نظم یا مثنوی میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ مگر یہ بھی ضروری ہے کہ یہ سب شیون احوال د با ہمہ اختلاف و تعدد کسی ایک وحدت میں منسلک ہو کر ہیئت موحدہ اختیار کرلیں۔

فارسی میں مثنویوں کی جو کثرت اور رنگا رنگی ہے اس پر کسی بحث و دلیل کی غالباً ضرورت نہیں۔ مگر اسے محض اتفاق یا اردو کے ادبی مزاج کی صلاحیت اور صحتمندی سمجھئے کہ فن مثنوی نگاری کے صدر نگ تنوعات کا جو عالم ہمیں اردو ادب کی مختصر حیاتِ ارتقا میں ملتا ہے وہی فارسی کے ہزار سالہ ادب میں نہیں ملتا چنانچہ دکنی مثنوی سے لیکر میر تقی اور میر حسن کے زمانہ تک ارتقا کی قابل توجہ اور قابل ذکر صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں اور خواب و خیال بھی انہی صورتوں میں ایک ہے۔

ہمارے نزدیک خواب و خیال کے انتخاب کے دو بڑے وجوہ ہیں اوّل اس کے ربط وانتظام (یا شیرازہ بندی) کی فن کارانہ صورت۔ دوم۔ اس میں نفسیاتی صداقتوں کا تجزیہ و مطالعہ۔ خواب و خیال میں ربط و انتظام کی جو تدبیر اختیار کی گئی ہے وہ اس دور کے ایک اہم ادبی میلان کی نمائندگی کرتی ہے جو اس زمانے کے سیاسی و سماجی حالات کی پیداوار ہیں۔ یہ ادبی میلان صرف خواب و خیال میں ہی موجود نہیں بلکہ اس دور کی دوسری مثنویوں میں بھی ہے۔ بلکہ اس دور کی ساری شاعری بلکہ نثری ادب میں بھی جلوہ گر ہے۔ اس دور کی اہم تخلیقات کی ایک عام

صفت یہ معلوم ہوتی ہے کہ طبائع کو زندگی کی یکسانی و یک رنگی سے بڑی اکتاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ وہ ان عام یک رنگیوں کی ہموار سطح کے اندر اس بات کی آرزومند ہیں کہ کوئی چونکا دینے والی حرکت زندگی ایسی بھی ہو جو سکون و جمود میں کوئی اضطراب پیدا کر سکے۔ ادب از بس کہ احوال حیات کا خاموش اور غیر جانبدار مفسر و ترجمان ہے۔ اس لئے اس زمانے کے ادب اور شاعری میں بھی یہ لہر نظر آتی ہے چنانچہ ہم دیکھتے کہ اس زمانے کی غزل میں (مثلاً میر تقی میر کی غزل میں) یہ خاص صفت ہے کہ اس میں اختلاف و تضاد کے اثرات سے بڑا فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ غزل کے اندر بار بار قطعات لائے گئے ہیں۔ جن سے غزل کی یک رنگی میں مختلف قسم کے رنگ بھر کر ذہن و فکر کو اکتاہٹ اور افسردگی سے بچانا مقصود ہے اسی طرح اس زمانہ میں مخمسات پر خاص زور دیا گیا ہے اور ظاہر ہے کہ مخمس مسدس سے زیادہ چونکا دینے والی صنف ہے۔ اس لئے کہ اس میں ایک مصرع کی کمی مسدس کے مقابلہ میں ایک خلا کا احساس پیدا کرتی ہے اور اسی احساس سے طبیعت کو تنبہ حاصل ہو جاتا ہے۔

اس زمانے کی فارسی نثری تصانیف میں جنگ رنگارنگ (دوارستہ) اور چمنستان بدائع و قائع (انند رام مخلص) انہی خصوصیات کی حامل ہیں ظاہر ہے کہ اس عام رجحان سے اردو مثنوی اپنے آپ کو کسی طور پہ محفوظ نہ رکھ سکتی تھی چنانچہ اس دور کی اردو مثنویوں کی ہیئت میں یہ تنبہ پیدا کرنے والا عنصر موجود ہے۔

خواب و خیال کی ہیئت میں (میر تقی کے شکارناموں کی طرح) یہ خاص عنصر اس طرح ظاہر ہوا ہے کہ مصنف مثنوی کے اندر غزلیات اور بھی خواجہ میر درد کی غزلیات سے ایک نئی فضا تیار کرتا ہے (یا یوں کہئے کہ پرانی فضا کو بدل دیتا ہے) یہ خصوصیت میر حسن کی مثنوی سحر البیان میں بھی قائم رکھی گئی ہے۔ (غالباً یہ اثر اور

میرتقی میر کے زیر اثر) مگر میراثر کے یہاں اس کی شان یوں پیدا ہو گئی ہے کہ "قاری" "رہرو" کی ذہنی مناجاتوں کو پڑھ پڑھ کر جب تھک جاتا ہے تو دفعتاً غزل آجاتی ہے غزل کے اس پیوند سے اس کو خاص ذہنی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ یہ پیوند کاری اس دور کی عام شاعری کا ایک محبوب رجحان معلوم ہوتا ہے اور مثنوی نگاری میں بھی اس سے فنی اثر پیدا کرنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔ اس کیلئے اثر نے اپنی غزل کے علاوہ درد کی فارسی اور اردو غزلوں کے علاوہ قطعات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔

مثنوی خواب وخیال کی اس پیوند کاری کے اکثر نمونوں کو سامنے رکھ کر یہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ میراثر کی یہ تکنیک جو میرتقی میر کی تکنیک سے کچھ مختلف معلوم ہوتی ہے۔ مجالس سماع وسرود کے لیے بہت موزوں واقع ہوتی ہے جس میں ایک پڑھنے والا اور ایک گانے والا دو کرداروں کی حیثیت سے خاصی اچھی ڈرامائی فضا تیار کر سکتا ہے۔ بالکل آج کل کے ریڈیائی فیچر کی طرح جس میں نظم ونثر کے الگ الگ ٹکڑے الگ الگ ایکٹروں کے سپرد ہوتے ہیں۔ خواب وخیال میں بھی یہی کیفیت ہے اور کوئی تعجب نہیں کہ خواب وخیال کو سرود وسماع کے مقاصد کے لئے استعمال کیا جاتا ہو اگرچہ اس کے لئے میرے پاس کوئی ثبوت موجود نہیں۔

خواب وخیال کی اس خصوصیت کے بعد اس کی سب سے زیادہ توجہ انگیز چیز اس کا مطالعہ نفسیات ہے جسکی صداقت اور سچائی کا طبیعت پر بڑا اثر پڑتا ہے تحلیل نفسی کا عمل عملی لحاظ سے بالکل جدید زمانے کا رجحان سمجھا جاتا ہے۔ پرانے زمانے میں خصوصاً ہمارے پرانے ادب میں یا تو اس کا فقدان ہے یا پھر اس کی عملی حیثیت بالکل کمزور ہے مگر یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ میراثر کی خواب وخیال نفسیاتی لحاظ سے خاصی سچی کتاب ہے۔ خواب وخیال کی فطریت عورت مرد کا قدرتی لگاؤ اور محبت میں دل میں گزرنے والے خیالات ان سب باتوں میں خواب وخیال

کا انداز بیان تو خیر قدرتی ہے ہی مگر اس میں بعض انوکھی اور نادر باتیں بھی ہیں جن کو لوگ سمجھتے ہوں گے۔ مگر کہتے کم ہیں۔ مثال کے طور پہ ایک عجیب خیال کہ علاوہ پرانے ادب میں (کم از کم) میری نظر سے نہیں گزرا۔ وہ خیال ہے محبت کا تجزیہ عورت (یا محبوب) کے نقطۂ نظر سے عموماً یہ دیکھا جاتا ہے کہ محبت کا حق اور محبوب کے حسن و قبح کی پرکھ کا حق صرف مرد کو دیا جاتا ہے اور اسی کیلئے یہ جائزہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ محبوب کی بے مہری کا گلہ کرے۔ اور اس کے جور و جفا کا شکوہ کرتا رہے بغیر یہ سوچنے اور پوچھنے کے کہ محبوب کی بے مہری (یا کج خلقی) کے بھی کچھ اسباب ہوں گے اس کی بھی کچھ مجبوریاں ہوں گی عموماً عاشق محبوب کی پابندیوں، رکاوٹوں اور مجبوریوں کا خیال رکھے بغیر جزع فزع کرنا شروع کردیتے ہیں۔ اور نہیں سوچتے کہ دوسرے فریق کا بھی کوئی نقطۂ نظر ہوگا اس کی بھی کوئی رائے ہوگی، وہ بھی عاشق کی حسن و بد صورتی، اس کے کردار اسکی حرکات و عادات کے متعلق کچھ کہنے کا حق رکھتا ہے۔ یار کھتی ہے عام طور پہ محبت کے اس پہلو کو عاشقی کے رومان نویس فراموش ہی کرتے رہے ہیں جہانتک مجھے معلوم ہے میر اثر ہی ایک ایسے شخص ہیں جنکی نظر اس پر پڑی ہے یا جنکی جدت یا صداقت پسندی نے اس پہ اظہار خیال کی جرأت کی ہے۔ چنانچہ مثنوی کے ابتدائی حصے میں لکھا ہے ؎

نام معشوق مفت ہے بدنام

یوں تو عاشق بھی ہیں سبھی خودکام

لہر میں اپنی آپ جاتے ہیں

واسطہ یار کا بتاتے ہیں

باولے ہیں یونہی یہ سودائی
دیکھیں اپنی نہ اس کی رسوائی
عاشق اپنے تئیں گنادیں یہ
کام معشوق کے نہ آدیں یہ
ناحق اپنے تئیں ہلاک کریں
پاس اس کا نہ خاک کریں
اوس کے ہوتے نہیں موافق طبع
کوئی ہوگا کہیں موافق طبع
یاران کا خیال ان کا ہے
انا لیلیٰ کمال ان کا ہے

اس اقتباس کے آخری دو شعر گہری حقیقت و صداقت سے لبریز ہیں ـــ اور ہماری شاعری میں شاید ہی کسی نے اتنی گہری اور سچی بات اس معاملے میں کہی ہوگی۔ کسی محبوب کی کج رخی یا بے رخی (سوائے ان صورتوں کے کہ ماحول کی پابندیاں مانع آتی ہوں) بے سبب تو نہیں ہو سکتی۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی تو بہت بڑا سبب ہے کہ عاشق جو اپنی ہی نرگسی خود فریبیوں میں مبتلا ہے اپنے آپ کو کچھ بھی سمجھے محبوب کے دل میں بیٹھنے کو جگہ تو ہونا چاہئے مگر۔ خود پسند عاشق صدیوں سے پسند و ناپسند کا مختار کل صرف اپنی ذات کو سمجھتا ہے اور بس ـــ مگر میر اثر اسے یونہی کب جانے دیتے ہیں وہ تو اس کو جتلاتے ہی رہتے ہیں کہ حضرت پہلے آپ بھی تو آئینہ دیکھئے شاید اسی خیال سے متاثر ہو کر اردو کے دو مفکر شاعروں نے بھی (نسبتاً غیر سنجیدہ لہجے میں) اثر کے خیال کو اپنے الفاظ میں دہرایا ـــ

غالب نے کہا ہے ؎

غافل ان مہ طلعتوں کے واسطے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیئے

پھر کہا ؎

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسدؔ
اپنی صورت کو تو دیکھنا چاہیئے

اور اقبالؔ نے اس خیال کو فارسی میں یوں ادا کیا ہے۔

چشم بر روئے او کشا بازش بخود نشیتن نگر

یہ خیال بالکل اس سے مطابقت یہ بھی رکھتا ہو تب بھی اس کے قریب سے ہو کر گزرتا ہے۔ بہرصورت اسے میراثؔ کی بصیرت اور نفس انسانی کی حقیقتوں سے باخبری کے سوا اور کس نام سے یاد کیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے انسانی (دیا مردانہ) کجروی کے اس عجیب و غریب پہلو کو (غیر متوقع طور پہ) ایک ایسے زمانے میں بے نقاب کیا جس میں محبت کی ایک طرفہ ڈگری گویا قانون رائج الوقت کی ایک ناقابلِ تبدیل و تردید دفعہ تھی۔

میراثؔ یورپ میں ہوتے تو ان کی یہ تھیوری ان کے لئے بقائے دوام کا باعث بنتی۔ اور اس کا نام ہوتا "انا لیلیٰ کی تھیوری" میں علم النفس سے بہت کم واقفیت رکھتا ہوں مگر میرا خیال ہے کہ انا لیلیٰ کے تصور کو نرگسیت اور مغالطۂ نفس کے اجزائے مرکب کی نفسی کیفیت کے قریب قریب رکھا جا سکتا ہے اور اس میں کچھ شک نہیں کہ عام عاشقوں کی نفسیاتی حالت کو انا لیلیٰ سے بہتر کسی اصطلاح سے یاد نہیں کیا جا سکتا۔

یہ تو تھی عام عاشقوں کی نفسی کیفیت، مگر میراثؔ محبوبوں کی نفسی کیفیت

سے بھی پورے پورے واقف معلوم ہوتے ہیں انہوں نے نسوانی سیرت کا گہرا مطالعہ کیا ہے ان کے بعض اندازے اور تجزیے آجکل کے اعصابی تشنج کے زمانے میں ممکن ہے۔ ناگوار خیال کئے جائیں مگر علمی لحاظ سے ان کے نفسیاتی تبصرے قریب قریب ہر جگہ ٹھیک ہی معلوم ہوتے ہیں وہ اپنی معشوقہ کو محیر العقول اور غیر معمولی عورت نہیں سمجھتے اس کو عورتوں میں ایک عورت ہی خیال کرتے ہیں ؎

نہیں یہ بات تجھ پہ ہی موقوف
ہیں بایں وصف سب زناں موصوف

میر اثر کوئی علم النفس کے اشتہاری یا باقاعدہ عالم تو نہ تھے مگر باتیں انہوں نے اس انداز میں کی ہیں کہ ان کے گہرے مطالعہ نفس انسانی سے منکر ہونا بھی دشوار ہی معلوم ہوتا ہے۔ عورت کے دل کی تصویر، اس کے باطن کا نقشہ جو انہوں نے پیش کیا ہے وہ اتنا بے لاگ اور صحیح ہے کہ ان کے مشاہدہ و حقیقت شناسی کا اقرار کرنا ہی پڑتا ہے عورتوں کے ضبط نفس اور خودداری کی تعریف بھی کی ہے مگر اس میں عورت کی طرف سے پردہ داری کی جو کوشش ہوتی ہے اس پہ بڑا زور دیا ہے ؎

کیا کہوں عورتوں کی مضبوطی
اور اُن کے دلوں کی تابوتی
ہے ان میں بڑی خویشتن داری
وقت رغبت بھی رکھیں بیزاری
رغبت اپنی کبھی جتا دیں نیں
الفت اپنی طرف بنا دیں نیں
اپنے ہم مشربوں میں جب بولیں
خیر اس کی برائیاں کھولیں

اپنی بیزاریاں جتاتی رہیں
اس کی بے صبریاں سناتی رہیں
دشمن اپنے تئیں بتاتی رہیں
بات برعکس ہی جتاتی رہیں

عورت ذات کی یہ لاگ لپٹ ایک عام جانی پہچانی کیفیت ہے مگر عین ممکن ہے کہ اس کے کچھ حصّے جدید عورت کی عادات سے مختلف ہوں۔ بہر حال اس کو تو ماننا ہی پڑے گا کہ عموماً انسانی حرکات و سکنات اور اطوار و عادات سماج اور ماحول کے تابع ہوتے ہیں میر اثرؔ نے جس عورت کے باطن کی تصویر کشی کی ہے وہ وہ عورت تھی جس میں کھلی چاہت معیوب سمجھی جاتی تھی، مگر آج جب کہ کھلی چاہت کی نہ صرف تلقین کی جاتی ہے بلکہ اس کی بڑی بڑی تربیت گاہیں کھلی ہوئی ہیں کسی کو اپنے عشق کے چھپانے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ اب تو یہ شائستگی کا لازمہ سا ہے۔ تاہم جن لوگوں کو کھلی چاہت کا موقع ملا ہے وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ عورتوں کی سرشت اور نفسی حالت کی بنیادیں آج بھی وہی ہیں جو میر اثرؔ کے زمانے میں تھیں۔

میر اثرؔ نے عورت کے دل کا جو نقشہ کھینچا ہے معلوم نہیں اس کی پاداش میں ان کو نئی دنیا کیا کہے مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ صاف گو بھی ہیں اور سخت گیر بھی ہیں اور بعض باتیں تو ایسے انداز میں کہتے ہیں کہ طبیعت پر جبر ہی کرنا پڑتا ہے مثلاً ان کا خیال یہ ہے ؎

جو یہ چاہیں انہیں دیا کیجئے
لطف جب چاہیئے لیا کیجئے
حوصلے سے زیادہ پاتی رہیں
خوب اپنے تئیں بناتی رہیں

حد سے افزوں یہ خرچ پایا کریں
جو یہ چاہیں سو خوب کھایا کریں
نان نفقہ انہیں دیا کیجئے
خواہش ان کی جو ہو کیا کیجئے
ساری مجلس کی خوش نمائی ہیں
دیکھنے کے لئے بنائی ہیں

مگر ان سب باتوں کے باوجود میر اثر عورت کے خیال سے جی کو ہٹا نہیں سکے ؎

لا نہ ان کی برائیوں کا خیال
دل میں رکھ خوشنمائیوں کا خیال

خیر عورت ذات کی پر فریب نفسی کیفیتیں جو بھی ہوں میر اثرؔ صرف انہی کے متعلق ہی سخت گیر نہیں۔ انہوں نے مردوں عورتوں کی نفسی حالتوں کا یکساں طور پر جائزہ لیا ہے ؎

اور اسی قسم کے ہیں بعضے مرد
بدگماں نکتہ چیں بڑے بے درد
نام سے عورتوں کے ہیں بیزار
سو مزاجی کا ان کو ہے آزار
نیک سے نیک گرچہ ہووے زنا
رہیں اس سے پر آپ یہ بدظن
نہیں یہ نیک مرد بدظن ہیں
ٹھگ دغا باز چور رہزن ہیں

یہ سب کچھ درست ہے مگر میر اثرؔ کو اپنے محبوب کے متعلق یہ بدگمانی

نہیں کیونکہ ان کا محبوب صاف دل، پاکیزہ طبع اور خوش ذوق شخص ہے ؎

یہ جو بالا ہوئی سمجھ کی شرح
کیا بھلا ہے یہی تری بھی طرح
مجھ کو تیرا مزاج ہے معلوم
تجھ کو میرا مزاج ہے معلوم
نکتہ رس شعر فہم تھا تو تو
بات سمجھے تھا خوب آگو تو
اب خدا جانے کیا یہ تجھ کو ہوا
بات الٹی طرح سمجھنے لگا

خواب وخیال کوئی علم النفس کی کتاب نہیں مگر اطوار انسانی کے متعلق اس کے تجزیے علم النفس کی حد میں آجاتے ہیں اور بڑی خوبی یہ نہیں کہ اس میں پتے کی باتیں بیان ہوئی ہیں بلکہ بڑی خوبی یہ ہے کہ میراثر یک طرفہ نہیں ہوئے انہوں نے محبت کے مقدمے میں مرد اور عورت کے درمیان میں منصفانہ توازن برقرار رکھا ہے

اس مثنوی کا ایک اہم اور اخلاقی حصّہ وہ ہے جس میں شاعر نے مرد عورت کے جنسی اختلاط کا ایک رخ دکھایا ہے۔ خواب وخیال کے اس حصّے کی عریانی کی مذمّت بھی کی گئی ہے مگر شاید یہ غلط نہ ہو گا کہ اخلاقی بے احتیاطی ہونے کے باوجود یہ عریاں تصویر مکمل اور حقیقت سے لبریز تصویر ہے۔ یہ بیان سیاق وسباق کے لحاظ سے ناگزیر اور تکمیل اثر کے لئے ضروری تھا اس میں دانستہ ہیجان پسندی اور اشتعال انگیزی سے کام نہیں لیا گیا اور جب تک یہ ثابت نہ ہو جائے کہ مصنف کا مقصد جنسی ہیجان اور اشتعال انگیزی تھا اس وقت تک اس کے خلاف فحاشی کا الزام لگانا دشوار ہے۔ خواب وخیال میں عریانی ضرور ہے مگر ہر عریانی کو فحاشی اور

بے حیائی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مثلاً کسی قانون کی کتاب میں وہ دفعات جن کا تعلق جنسی اختلاط سے ہے عریاں تو ضرور ہیں مگر ہم ان کو فحش گوئی میں شامل نہیں کرسکتے میر اثر کی نیت کا حال تو خدا کو معلوم ہے مگر سیاق اور فن کی نگہداشت شاید اس تصویر کا بزور تقاضا کرتی ہے تاہم اس میں سراپا اور اعضاء کی بے ضرورت تفصیل تکلف ہی نہیں عیب بھی ہے۔

خواب وخیال پر اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کہا جاسکتا ہے مثلاً زبان و بیان، بہار عشق پر اس کا اثر اس میں درد کا حصہ وغیرہ وغیرہ۔ مگر میرے نزدیک اسکی اہمیت کے یہی دو بڑے اسباب ہیں جس کا تذکرہ ہوا یعنی اس کی تکنیک اور اس کے نفسیاتی تجزیے یہی دو پہلو اسکی بقا کے ضامن ہیں اور اس کو یہی دو پہلو ہیں جو دوسری مثنویوں میں بہت کم ملتے ہیں۔ میر تقی کی مثنویوں میں جذبا تی شدت اور خلوص ضرور ہے مگر نفسیاتی صداقتوں کے بارے میں ان کی مثنویاں ہماری بصیرتوں میں کچھ زیادہ اضافہ نہیں کرتیں۔ بلکہ ان کے یہاں محیرالعقول عناصر (پریس رام کا شعلہ وغیرہ) ان کی غیر معتدل تخلیت کا ثبوت پیش کرتا ہے۔

شوق کی مثنویوں کی بڑی تعریف کی جاتی ہے (اور ان کے بعض پہلو قابل تعریف ہیں بھی) مگر ان کی مثنویوں میں ہیرو کی شرافتوں کے متعلق بڑی بدگمانی پیدا ہوتی ہے اور اس کی نفسیاتی، ذہنی اور روحانی کجروی اور راعوجاج کا اثر پیدا ہوتا ہے دھوکے سے عورت کو حاصل کرنا یقیناً کوئی بڑا کارنامہ نہیں (وہاں زہر عشق کی مہ جبیں سے آدمی مرعوب ہوتا ہے) مگر وہاں بھی گہری نفسی کیفیتوں سے پردہ نہیں اٹھایا گیا۔ خارجی اطوار کا نقشہ ٹھیک ہے اسکے برعکس میر اثر کے یہاں اقلیم فطرت کے اندرونی مناظر کی بہتات ہے۔

مثنوی خواب وخیال کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ یہ بات سمجھ میں

نہیں آتی کہ مصنف نے یہ مثنوی لکھی کیوں؟ جب وہ یہ کہتے ہیں کہ یہ کوئی قصہ نہیں حکایت نہیں، بلکہ ایک بات ہے جو بے سرِشتہ وبے اصل ہے۔ تو پھر اس پہ یہ طومار باندھنے کی کیا ضرورت تھی۔ مثنوی کے طول وعرض میں جو جذبات بکھرے ہوئے ہیں ان سے تو یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ یہ صرف جلوہ پردازئے جہان مثال ہی ہے مصنف نے یہ نتیجہ تو نکال دیا اور ٹھیک کہا کہ ؎

عشق صوری بڑی ملامت ہے

حاصل اس سے یہی ندامت ہے

مگر لوگ پوچھیں گے کہ اس ندامت کے مرحلے تک پہنچے بغیر حق الیقین کی لذت کیسے میسر آئے گی اور کیسے معلوم ہوگا کہ عشق صوری واقعی بری بلا ہے جبکہ کتاب کے سینکڑوں اشعار (جو عشق صوری سے متعلق ہیں) عشق صوری کی اس درجہ دلکش تصویر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں کہ اس کی گرفت سے نکلنا تو معلوم اس کی گہرائیوں کے لاکھوں پھندے گلے میں پڑ جاتے ہیں اس لیئے یہ کہنا غلط ہوگا کہ اس مثنوی کی سب سے بڑی کمزوری اس کی غایت ہے جس میں مصنف کو کامیابی نہیں ہوئی ۔

# گلزار نسیم

اگر ہم اردو مثنوی کی تاریخ میں گلزار نسیم کی حیثیت متعین کرنا چاہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کی واحد خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی کے مصنف نے صرف بے تکلف اور فطری طریق اظہار اور بیان کی روانی کی بجائے پرتکلف طرزِ بیان کو مقصود اور نصب العین قرار دیا ہے، قصہ گوئی اسکا مقصود نہیں نسیم کے سامنے یہ مقصد نہ تھا کہ داستان لکھ کر سامعین کو محظوظ کیا جائے بلکہ صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے یہ داستان لکھکر اپنے پرتکلف طرزِ بیان کا کمال دکھایا ہے۔

نسیم کے مخصوص طرزِ بیان نے ان کی داستان گوئی کو نقصان پہنچایا ہے وہ داستان گوئی کے سب تقاضے پورے نہیں کر سکے۔ اس لئے کہ داستان گوئی ایک خاص طرزِ بیان۔ یعنی سادہ بے تکلف اور رواں طرزِ اظہار کی متقاضی ہے یہ تقاضا انہوں نے پورا نہیں کیا۔

گلزار نسیم میں جو قصہ بیان ہوا ہے۔ وہ غیر فطری ہے اس میں دیوؤں اور پریوں کی خلاف عقل اور مافوق الفطرت باتیں بیان ہوئی ہیں۔ انسانوں اور پریوں کی دنیا کے باہمی تعلقات سحر البیان میں بھی ہیں، مگر میرؔ نے اپنی کہانی کی عام فضا کو جہاں تک ہو سکا انسانی اور فطری بنائے رکھا۔ اس کے برعکس گلزار نسیم میں فضا کا انسانی ماحول بہت کم ہے، طلسماتی دنیا اور اس کے

محیر العقول واقعات زیادہ ہیں۔ علت و معلول کا سلسلہ جو اس کارخانۂ عناصر میں ہر جگہ کارفرما ہے اس کثرت سے اور اتنی آسانی سے ٹوٹتا رہتا ہے کہ کہانی محض شعبدہ و طلسم معلوم ہوتی ہے اس میں استعجاب اور غرابت کے ملکۂ فطری پر ضرورت سے زیادہ بوجھ پڑتا ہے۔ محیر العقول واقعات کا کہانیوں میں آنا قابلِ تعجب نہیں۔ مگر ایسے واقعات کیلئے غیر معمولی اسباب اور یک رنگ فضا کی ضرورت ہوتی ہے۔ نسیم کی داستان میں انسانوں اور پریوں کی دنیا میں اتنا فرق بھی نہیں جتنا کسی براعظم کے دو مختلف خطوں کے درمیان ہوتا ہے۔

با ایں ہمہ گلزارِ نسیم میں بھی دلچسپی اور لطف کے کچھ پہلو ہیں۔ مثلاً اس کا قصہ سحر البیان کے مقابلے میں زیادہ پیچ دار ہے۔ اس میں کہانی کئی مرحلوں سے گزرتی ہے۔ غم اور خوشی کے کئی چکر دکھائے گئے ہیں۔ کہانی کے پہلو جیسے متعدد ہیں۔ نازک اور اضطراب انگیز لمحات بھی کئی مرتبہ ہمارے سامنے آئے ہیں ...... اس کے علاوہ اس کی کہانی کے کرداروں کی تعداد بھی کافی ہے۔ کہانی کے مقامات جن میں کہانی کے مختلف کردار اپنا اپنا ہنر دکھاتے ہیں متعدد ہیں اسی طرح افعال و صادرات کے روپ اور صورتیں بھی خاصی ہیں۔ کم از کم سحر البیان سے زیادہ ہیں۔

گلزارِ نسیم میں کرداروں کی کثرت کی وجہ سے چہل پہل کچھ زیادہ ہے زین الملوک اس کے چار بیٹے اور پانچواں بیٹا تاج الملوک، دلبر بیسوا تاج الملوک کی ہمدرد دایہ، حمالہ دیوانی اور اس کا بھائی دیو، حمالہ دیونی کی آدم زادہ منہ بولی بیٹی محمودہ اندھا فقیر جس کی آنکھوں پر بکاولی کے پھول سے دل کی آزمائش کی گئی۔ دلبر کا غلام ساعد، بکاولی اور اس کی سہیلی سمن افرخ ابن فیروز بکاولی مردانہ روپ میں، بکاولی کی ماں جمیلہ روح افزا پری بکاولی کے چچا کی بیٹی فردوس

کا بادشاہ منظفر روح افزا کا باپ) حسن آرا (روح افزا کی ماں) فیروز شاہ (بکاولی کا باپ) راجا اندر پریوں کا بادشاہ رانی چترا وت، دہقان اور دہقان زادی بہرام وزیر زادہ، تاج الملوک وغیرہ وغیرہ گلزار نسیم کا کردارِ اعظم خود تاج الملوک ہے اس کے کردار میں بے نظیر سے کہیں زیادہ اوصاف پائے جاتے ہیں مگر صحیح یہ ہے کہ اس کہانی پر بھی عورتوں کا غلبہ ہے۔ خصوصاً پریوں کے ملک میں تو دیو محض ضمنی کردار معلوم ہوتے ہیں۔ ہر چیز کی کرتا دھرتا اور منصرم پریاں ہیں۔ جمیلہ بکاولی کی ماں، حسن آرا، روح افزا کی ماں، تمام مہمات کے اہتمام و انتظام کی سربراہ معلوم ہوتی ہیں۔ راجا اندر کے سوا کوئی مرد کردار جان دار اور قوی معلوم نہیں ہوتا۔ گویا مہمات امور کی باگ ڈور عورتوں کے ہاتھ میں ہے۔

تاج الملوک کی مشکلات کا حل کرنے والی ایک دیو نی حمالہ ہے۔ یا محمودہ ہے اس کے بعد جتنے بڑے بڑے واقعات پیش آتے ہیں ان میں انصرام امور عورتوں کے ہاتھ میں ہے۔ عورتوں کے غلبہ اور قہرمانی کا یہ تصوّر غالباً لکھنؤ کی معاشرتِ عصری کے زیر اثر ہے۔

تاج الملوک جہاں جاتا ہے ایک آدھ عورت سے شادی کر لیتا ہے اور عجب یہ ہے کہ عموماً یہ ساری عورتیں خلاف عادت اور خلاف توقع تاج الملوک کی امداد میں بڑا تعاون کرتی ہیں۔ اور یہ سمجھ کر کہ ؎

خوش پوش ہے ایک جوڑے دو چار باہم خوشی خوشی بسر اوقات کرتی ہیں

...... گلزار نسیم کے طرزِ بیان نے کردار نگاری اور جذبات نگاری کے بڑے اچھے اچھے موقع ضائع کر دیئے ہیں۔ اس کہانی کے کسی کیریکٹر کی کوئی مکمل اور زندہ شخصیت مرتب نہیں ہوتی۔ وجہ اسکی یہ ہے کہ پریوں میں انسانی خصائل و عادات پیدا کرنے سے پریاں انسان نہیں بن سکیں نسیم نے ان کو نہ انسان بننے دیا ہے نہ پریوں

کی سرشت پہ قائم رکھا۔ ان میں کچھ کچھ عورتوں کی خو بو دکھائی ہے مگر یہ مخلوق نہ ناری ہے نہ خاکی۔ کبھی ان کے پیکر میں قلب انسانی کی تڑپ ڈال دیتے ہیں۔ کبھی شعلۂ آوارہ بنا کر ادھر ادھر اڑاتے پھرتے ہیں۔ تاہم ظاہری رنگ ڈھنگ کے اعتبار سے انکو عورت ہی دکھایا ہے بہ حیثیت مجموعی اس میں کچھ شک نہیں کہ انکے نسوانی کردار نہایت غیر ہموار اور نامکمل ہیں اس معاملے میں ان کی ایک وقت بھی تھی اور وہ یہ کہ وہ خود ہندو تھے تہذیب لکھنؤ کی مسلمانی تہذیب تھی قلم انشا پرداز کا تھا اور قصہ پریوں کا۔ اس کشاکش مقاصد میں وہ ہمواری پیدا بھی کرتے تو کیسے کرتے؟ ایک مصنف نے صحیح لکھا ہے کہ ان کے ہاں عورتیں کاٹھ کی پتلیاں معلوم ہوتی ہیں۔ خود بکاولی میں بھی زندگی نہیں۔ بعض سہیلیوں میں "انسانیت زیادہ ہے البتہ سحرالبیان کی طرح گلزار نسیم میں ہم نشینوں کے طور طریقے اور انداز بڑی خوبی سے دکھائے ہیں۔

نسیم جذبات انسانی کو سمجھتے تو ضرور ہیں جیسا کہ بعض موقعوں پر ظاہر ہوا ہے مگر انہوں نے کامل اور موثر جذبات نگاری کا حق کہیں بھی ادا نہیں کیا۔ البتہ عاشقانہ معاملات کے سلسلے میں بعض موقعوں پہ عورتوں کی گفتگو کے انداز بڑی عمدگی سے دکھائے ہیں۔

تاج الملوک کو پھول اڑا لے جانے کے بعد جب دوبارہ بکاولی کی خدمت میں پیش کیا جاتا ہے۔ تو اس وقت مہر و محبت اور غصہ عتاب دونوں قسم کے جذبات اس پہ طاری ہوتے ہیں۔ ان کا اظہار اس انداز میں ہوتا ہے ؎

بولی وہ پری بصد تامل — کیوں جی تمہی لے گئے تھے وہ گل
کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو — میری طرف ایک نظر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری — فرمایئے کیا سزا تمہاری

بکاولی کے اضطراب کی حالت پھول کے گم ہو جانے کے بعد ؎

گل کا جو الم چمن چمن ہے — یوں بلبل خامہ نعرہ زن ہے

اس شعر سے لے کر اس فصل کے آخر تک اس کے اضطراب کی مناسب تصویر کھینچی ہے۔ مگر اس میں بھی ہمارا شاعر ایہام اور بے ضرورت محاورہ بندی کی مصیبت میں برابر مبتلا نظر آتا ہے ؎

ہر باغ میں پھولتی پھری وہ — ہر شاخ پہ جھولتی پھری وہ

اس سلسلے میں یہ ضرور کہنا پڑتا ہے کہ نسیم نے عورتوں کی گفتگو کے جو انداز ہمیں بتائے ہیں ان کا لب و لہجہ سحرالبیان کی عورتوں کے لب و لہجہ سے بہت مختلف ہے گلزارِ نسیم کی عورتیں بادشاہوں کی بیٹیاں ہونے کے باوجود شاہانہ طرزِ گفتگو سے آشنا معلوم نہیں ہوتیں۔ مثال کے طور پر بکاولی سے پاسبان پریوں کی گفتگو کا انداز دیکھئے جب وہ اپنے گھر میں مقید کر دی جاتی ہے۔

گلزارِ نسیم میں مناظر اور مقامات کے عمدہ نقشے پیش کئے جا سکتے تھے مگر مصنف نے جو طرزِ بیان اختیار کیا ہے اس کے پیشِ نظر ان سے کسی عمدہ مرقع کشی کی توقع ایک توقع بے جا ہے۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا ہے۔ یہ کہانی مقامات کے اعتبار سے سحرالبیان سے کہیں زیادہ متنوع ہے، اس میں قصے کا کردارِ اعظم کئی ملکوں اور خطوں کی سیر کرتا ہے۔ ملک یورپ جس کا بادشاہ زین الملوک ہے، دلبر بیسوا کا شہر جس کا نام فردوس ہے:-

وارد ہوتے ایک جگہ سرِ شام — فردوس تھا اس مقام کا نام

ملکِ ارم (بکاولی کا ملک) وہ جگہ جہاں تاج الملوک گلشن نگارین یعنی ایک محل تعمیر کرتا ہے طلسم کا جنگل، امر نگر راجا اندر کا شہر، سنگلدیپ۔ راجا چترسین کا ملک وغیرہ وغیرہ۔

مگر نسیم ان ملکوں کا تعارف کراتے وقت دو تین اشعار سے زیادہ تفصیل کے روادار نہیں۔ سحر البیان کے پس منظر اس کے مقابلے میں بہت عمدہ اور موثر ہیں۔

نسیم نے گلزار نسیم میں جس قسم کی زندگی پیش کی ہے۔ جس میں ٹھاٹھ اور شان و شوکت مطلقاً موجود نہیں۔ شاہانہ ساز و سامان اور امیرانہ ٹھاٹ باٹ کی چیزوں سے ان کی واقفیت محدود معلوم ہوتی ہے۔ سحر البیان میں شاہانہ جلوس اور دوسری تقریبوں کے جو پر تجمل نقشے ہیں۔ ان سے گلزار نسیم یکسر محروم ہے گلزار نسیم کی چند تقریبوں کی ایک جھلک دیکھیئے: تاج الملوک کے قصرِ گلشن نگارین کو دیکھنے کے لیے زین الملوک بادشاہ دار الخلافے سے نکلتا ہے ؎

بجتے ہی گجر وہ شاہِ ذی جاہ　　چاروں شہزادے لے کے ہمراہ
جو جو امرا تھے سب بلا کر　　فرخ کو خواصی میں بٹھا کر
مشرق سے رواں ہوا دلاور　　جس طرح افق ہے شاہ خاور
بجلی سے جو زرق برق آئے　　فراش ابر کی طرح بچھتے پائے

اس کے مقابلے میں سحر البیان میں بادشاہ کے جلوس کا ہنگامہ آفریں نظارہ دیکھیئے جس کا آخری شعر ہے ؎

غرض اس طرح سے سواری چلی　　کہے تو کہ بادِ بہاری چلی

نسیم نے بہ مشکل دو شعروں میں کو کبہ شاہی کا حال ختم کر دیا ہے اس جلوس پہ کتنی مردنی اور بے کسی چھائی ہے:۔ اس بادشاہ کا سفر ایک عام آدمی کا سفر معلوم ہوتا ہے جیسے دیہات سے شہر جانا ہو تو گجر دم اٹھتا ہے۔ اور اپنے چند ساتھیوں کو ہمراہ لیکر (تاکہ تنہائی ملال انگیز نہ ہو) چل پڑتا ہے۔ مانا کہ ؎

جو جو امرا تھے سب بلا کر　　فرخ کو خواصی میں بٹھا کر
مشرق سے رواں ہوا دلاور　　جس طرح افق سے شاہ خاور

مگر اس بیان سے شاہانہ تزک و حشم کا کچھ اندازہ نہیں ہوتا۔ یہ تو ہوا زین الملوک کا جلوس۔ اب تاج الملوک کا دربار دیکھئے۔ زین الملوک جنگل میں منگل کا یہ عالم دیکھ کر (مع لشکروں کے) حیرت زدہ ہے ؎

کیا لشکری اور کیا شہنشاہ  سناٹے میں تھے کہ اللہ اللہ

بیٹا اپنے نامور باپ کو۔ جو یورپ کا تاجدار ہے۔ ایک چترِ کے نیچے بٹھاتا ہے اور تواضع کرتا ہے۔ مگر کیا تواضع کرتا ہے گلزارِ نسیم میں دیکھئے۔

وہ چتر کے زیر سایہ بیٹھے  افسر سب پایہ پایہ بیٹھے
جو جو کہ تواضعات میں عام  لے آئے خواص نازک اندام
چکنی ڈلی، عطر الائچی پان  نقل و مے و جام و خوانِ الوان
رغبت سے انہیں کھلا پلا کے  بولا شہزادہ مسکرا کے (الخ)

ایک شاہانہ جشن ضیافت کی یہ کس مپرسی اور سادگی ناقابل تصور ہے نسیم بہت بڑھے تو چکنی ڈلی، عطر الائچی اور پان کے علاوہ نقل و جام و خوان الوان تک جا پہنچے مگر سارا انداز "مسافرانہ" ہے "یوں محسوس ہوتا ہے کہ کچھ مسافر تھے جو تھکے ماندے کسی جگہ پہنچے۔ وہاں کسی رحم دل مہمان نواز شہری نے انہیں کھانا دانا کھلایا۔ جسے انہوں نے بڑی رغبت سے کھایا اور اس کے بعد کچھ بات چیت ہوئی، پھر وہ چلے گئے۔ فضا اور ماحول پیدا کرنے میں یہ پھسپھساپن صرف اختصار کی بدولت نہیں بلکہ اس کا سبب یہ بھی ہے کہ نسیم زندگی کے ان پہلوؤں سے واقف ہی نہ تھے بکاؤلی اور تاج الملوک کی دوبارہ شادی ہوتی ہے اس موقع پر نسیم کی طبیعت نسبتاً جوش پر ہے اور بارات اور دھوم دھام کا بہتر نقشہ کھینچا ہے مگر شان پھر بھی پیدا نہیں ہوا اور ساز و سامان وہ ہے جو ایک عام بارات کے موقع پر ہوتا ہے۔

منہ ہاتھ ہر ایک کے دھلائے        خورشید سا آفتابہ لائے

کیوں راستے کی گرد چہروں پہ پڑ چکی تھی اور وہ تازہ دم ہونا چاہتے تھے حالانکہ پریوں کا ملک ہے۔ پریاں نورانی رتھ پہ سوار کرا کے لائی جا سکتی تھیں، اور بادشاہ ابر و باد کے خوش خرام توسن پر تشریف لا سکتے تھے مگر نسیم نے انکو لکھنؤ کے عام براتیوں کی قبیل سے سمجھ کر ان کے استقبال اور تواضع کی بھی ویسی ہی صورت تجویز کی ہے ــــ غرض ہاتھ منہ دھو کر۔

قلیاں پلے مشکبو دھنواں دھار        بیڑے چکنے پان کے مزیدار

اور یہ کس کا حال ہے؟ ؎

سلطان فیروز رنگ جم تھا        نو رشہ مسند پہ جم کے بیٹھا

فیروز مظفر ایسے دو شاہ        پر نور تھے جیسے مہر اور ماہ

گلزار نسیم میں مجمع کی چند تصویریں ہیں۔ مگر یہ مجمع اکثر بے جان ہے صرف ایک دو موقعوں پر زندگی پیدا ہوئی ہے۔ ان میں عورتوں کے جمگھٹ کے نقشے بھی ہیں بکاولی جب راجا اندر کی بددعا سے نصف پتھر بن جاتی ہے تو تاج الملوک اس مندر تک جس میں اس کا زندہ بت نصف ہے، پہنچ جانا چاہتا ہے راستے میں ایک موقع پر کچھ پریاں ایک چشمے میں نہا رہی تھیں ؎

بے ننگ یہ سب نہا رہی تھیں        موجیں باہم اڑا رہی تھیں

سوچا وہ کہ ان کو دیجئے جل        خس پوش کئے وہ جامہ گل

چنانچہ تاج الملوک ان کے کپڑے چھپا دیتا ہے۔ اس پر مجمع کا اضطراب اور قدرتی چہل پہل پر لطف اور حیات بخش ہے۔ اسی موقع کا ایک شعر ہے ؎

جھک جھک کے بدن چرانی آئیں        رک رک کے قدم بڑھاتی آئیں

مختصراً گلزار نسیم کی سب سے بڑی کمزوری میرے خیال میں یہ ہے کہ اس میں

کہانی کے مختلف موقعوں کے حسبِ حال ماحول اور فضا موجود نہیں جس کی وجہ سے کہانی میں بڑی بے رنگی اور پھسپھساپن پیدا ہو گیا ہے۔

گلزارِ نسیم کا سب سے بڑا عیب اس کا اختصار ہے۔ اور شاید اسی کو نسیم کا سب سے بڑا کارنامہ خیال کیا جاتا ہے۔ قصّہ گوئی کا تقاضہ یہ ہے کہ جو بات بیان کی جائے اس طریق سے کی جائے کہ سننے والے اس کو آسانی سے سمجھ لیں اور محظوظ ہوں، ایسا اختصار جو اس نصب العین کے راستے میں رکاوٹ بن جائے۔ یقیناً ایک بہت بڑا عیب ہے، گلزارِ نسیم میں تقلیل الفاظِ اظہارِ مطالب میں مخل ہیں۔ ہر چند کہ مصنف نے اس التزام مالا یلزم کو کامیابی سے بنانے میں صنعت گری کا کمال دکھایا ہے مگر اس سے قصّہ گوئی کو بہت نقصان پہنچا ہے۔ اس کی وجہ سے نہ فضا پیدا ہو سکتا ہے نہ کردار نگاری ممکن ہے، نہ جذبات کا اظہار ہو سکتا ہے نہ وصف و بیان مکمل ہوتا ہے، نہ مکالمے میں کوئی بات پیدا ہو سکتی ہے اس کا مقصد مکمل اور کامیاب اظہار کی بجائے کامیاب اخفا ہے جس کی صرف چند موقعوں پر ضرورت ہو سکتی ہے مگر ہمیشہ نہیں۔

اس عجیب و غریب طرزِ بیان کا نتیجہ یہ ہے کہ کہانی میں واقعات کی کئی کئی کڑیوں کو جن کی تفصیل دلچسپی اور تکمیل کا ذریعہ بنتی، مصنف نے اسطرح لپیٹ دیا ہے جسکی وجہ سے کہانی کے ضروری مراحل بھی غائب ہو گئے ہیں۔ اس حد تک کہ بہت طول طویل فاصلوں میں بھی صرف آخری حدوں کے نشانات نظر آتے ہیں درمیانی منزلیں ندارد۔ محمودہ جب حمالہ دیونی سے تاج الملوک کی پریشانی کا حال بیان کرتی ہے۔ اور گل بکاولی کے حصول کیلئے امداد کی سفارش کرتی ہے تو وہ دیووں کو ارم تک سرنگ نکالنے کا حکم دیتی ہے۔ چنانچہ وہ سرنگ نکالی جاتی ہے جس کے ذریعے سے تاج الملوک گل ارم تک پہنچ جاتا ہے اور پھول حاصل کر لیتا ہے

اس ساری سرگذشت کو چند اشعار پر ختم کر دیا ہے ۔

بکاؤلی جب گل چین کی تلاش میں نکلتی ہے اور زین الملوک کے ملک میں پہنچتی ہے تو کیا دیکھتی ہے کہ بادشاہ کی سواری آرہی ہے ۔ بادشاہ اس کے بشرے سے اسکو فرزانہ آدمی سمجھ کر اس سے کچھ سوال وجواب کرتا ہے ۔ اور پھر اس کو وزیر بنا لیتا ہے یہ طویل سلسلہ صرف چند اشعار میں بیان کر دیا ہے ۔

| | |
|---|---|
| جادو سے بنی وہ آدمی زاد | انسانوں میں آ ملی وہ پری زاد |
| سلطان کی سواری آرہی تھی | صورت جو نگاہ کی پری تھی |
| پوچھا اے آدم پری رو | انساں ہے پری ہے کون ہے تو |
| کیا نام ہے اور وطن کدھر ہے | ہے کونسا گل چمن کدھر ہے |
| دی اس نے دعا کہا بصد سوز | فرخ ہوں شہا میں ابن فیروز |
| گل ہوں تو کوئی چمن بتاؤں | غربت زدہ کیا وطن بتاؤں |
| گھر بار سے کیا فقیر کو کام | کیا لیجئے چھوڑے گاؤں کا نام |
| پوچھا کہ سبب؟ کہا کہ قسمت | پوچھا کہ طلب؟ کہا قناعت |
| باتوں پہ فدا ہو شہنشاہ | لایا بصد افتخار ہمراہ |
| چہرے سے امیر زادہ پایا | گھر لاکے وزیر اُسے بنایا |

اگر نسیم کی جگہ کوئی اور قصہ نگار ہوتا تو اس موقع پر خوب تفصیل سے کام لیتا مگر نسیم نے ایک طویل بات صرف چند اشعار میں ختم کر دی ۔ یہ صحیح ہے کہ ہم اس کامیاب "مختصر نویسی" سے مرعوب ہو جاتے ہیں ۔ مگر سارا انداز غیر فطری ہے، آپ خود غور فرمائیے کہ ایک ملک کا بادشاہ ایک راہ چلتے مسافر سے گفتگو کرنے لگتا ہے اور ان دونوں کے مابین جو گفتگو ہوتی ہے وہ اشعار میں یوں ہوتی ہے ۔

| | |
|---|---|
| پوچھا کہ سبب؟ کہا کہ قسمت | پوچھا کہ طلب؟ کہا قناعت |

حق یہ ہے کہ اس طرزِ بیان سے مکالمہ نگاری کا حق ادا نہیں ہوا۔
اسی طرزِ بیان کی وجہ سے نسیم کی مکالمہ نگاری جس طرح ناقص رہ جاتی ہے
اسی طرح جذبات نگاری اور کردار نگاری بھی برباد ہوئی ہے۔ اظہارِ جذبات کے معاملے میں
انکا قلم رکتا ہے اور وہ قلبِ انسانی کے لطیف احساسات کی مصوّری سے قاصر رہتے ہیں ؎

کرتی تھی جو بھوک پیاس بس میں | آنسو پیتی تھی کھا کے قسمیں

---

صدمے سے جو زندگی کے تھی تنگ | کپڑوں کے عوض بدلتی تھی رنگ

وہ اظہارِ جذبات کے موقعوں پر مؤثر جذبات نگاری کے بلیغ انداز کی بجائے پر تکلف
طرزِ بیان اختیار کرتے ہیں۔ اور محاورات میں ایہام کے ذریعہ لطف پیدا کرنے کی کوشش
کرتے ہیں پھول کے گم ہو جانے پر بکاؤلی کے اضطراب کی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے

بولی وہ بکاؤلی کہ افسوس | غفلت سے یہ پھول پہ پڑی اوس
آنکھوں سے عزیز گل مرا تھا | پتلی مری چشم جو عکس سا تھا
نام اس کا صبا نہ لیتی تھی میں | اس گل کو ہوا نہ دیتی تھی میں
گلچین کا جو جائے ہاتھ ٹوٹا | غنچے سے بھی منہ سے کچھ نہ پھوٹا
او خار پڑا نہ تیرا جنگل | مشکیں کس لیں نہ تو نے سنبل
اور بادِ صبا ہوا نہ بتلا | خوشبو ہی سنگھا پتا نہ بتلا
بلبل تو چہک اگر خبر ہے | گل تو ہی مہک پتا کدھر ہے
لرزاں تھی زمیں پہ دیکھ کہرام | تھی سبزے سے راست مو بر اندام
جو نخل تھا سوچ میں کھڑا تھا | جو برگ تھا ہاتھ مل رہا تھا
رنگ اس کا غرض لگا بدلنے | گل برگ سے کف لگی وہ ملنے

گلزارِ نسیم کی یہ ساری فصل پڑھ جائیے۔ اس سے تو اندازہ ہوتا ہے کہ بکاؤلی مضطر

ہے۔ مگر اضطراب کے فطری آثار و علامات کا کچھ پتہ نہیں۔ ہمارا شاعر عمدہ محاورات و کنایات کی تلاش میں ہے۔ اور اس کوشش میں اسے بکاولی کے قلبی احساسات کی مطلق خبر نہیں رہتی۔

نسیم نے جو کام محاورات و استعارات سے لیا ہے وہی کام ضرب المثال سے بھی لیا ہے۔ ضرب المثال کی وجہ سے ان کے بیان میں دلچسپی بھی پیدا ہوئی ہے اور ان کی وجہ سے کہانی عام قارئین کے لئے مانوس بھی بن گئی ہے۔ گلزار نسیم کے وہ اشعار زبان زدِ خاص و عام ہو گئے ہیں جن میں ضرب المثال آئی ہیں۔

میٹھا رس دیو کو کھلاؤ | گڑ سے جو مرے تو زہر کیوں دو
کیا لطف جو پردہ کھولے | جادو وہ جو سر پہ چڑھ کے بولے

نسیم بعض اوقات ہیجان کے موقعوں پر روزمرہ محاورہ سے ہٹ کر فارسی ترکیبوں کا سہارا لینے لگتے ہیں۔ بکاولی کا خط تاج الملوک کے نام پڑھئے۔ اسکے علاوہ یہ اشعار ملاحظہ کیجئے۔

چھیڑا کہ ہوں مہ سے عقد پر میں | پیوندِ نہالِ گل ہو نسریں

---

وہ غرقۂ بحرِ ظلم و بیداد | دریا دریا سنا کے افتاد

---

یہ کہہ کے بہم ملے وہ ایسے | صفحے خطِ تو اماں کے جیسے

---

ہم چشم بچھڑے تھے مثلِ مژگاں | ہمسایہ تھے کشیدہ داماں

---

واں خرمنِ عیش پر پڑی برق | یاں بحرِ نفسوں میں ہوا غرق

گو شمع بنا چراغِ دامن | روشن نہ ہوا وہ رنگ روغن
تھا مردمِ دیدۂ ظلمات | خالِ رُخِ ورنگ رو مساوات
ہاتھ آ جو گئی عصا کی تاثیر | پراں ہوا صورتِ عصافیر
جب وحشتِ عشق ہو زیادہ | زنجیر ہو پیش پا فتادہ
بیڑی تھی رُخِ جنوں کی کاکل | پا بوسی گل کو آیا سنبل

فارسی ترکیبوں سے نسیم کو جو محبت ہے اس سے ان کی آورد اور کاوش کا پتہ چلتا ہے۔ محاورہ و روزمرہ کے استعمال میں (خصوصاً جب اس کے ذریعے بہت سے معانی بیک وقت بیان ہوئے ہیں) کسی حد تک لطف کے پہلو موجود ہیں مگر فارسی ترکیبوں کا استعمال ان کے عجز کی علامت ہے۔ جس سے انھوں نے گلزارِ نسیم کو طبقۂ فضلا میں مقبول بنانے کی کوشش کی ہے۔

نسیم نے تشبیہ و تمثیل کے معاملے میں بھی اپنے خاص طرز کو قائم رکھا ہے یعنی اس بارے میں بھی ان کی کوشش یہ ہے کہ ایسی صورتیں پیدا کی جائیں جن میں غرابت پیدا ہو وہ بعض اوقات تشبیہ۔ اور محاورہ کو باہم ملا دیتے ہیں جس سے یک گونہ دماغی خبط پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس سے تشبیہ کا اصل مقصود یعنی وضاحت و صراحت کا مقصد پورا نہیں ہوتا ہے

ہیبت سارس میں دل میں آیا | اندیشے کی طرح سے سمایا
دستور کہ عرض کر چکا تھا | مثلِ دلِ بدگماں رکا تھا

یہی صورت صنائع بدائع کے استعمال کی ہے۔ ان میں بھی تکلف اور آورد ہے اور شاعر نے اپنے قارئین کو مرعوب کرنے کی کوشش کی ہے ان کا مقصود بیان میں غرابت پیدا کرنا ہے ؎

آرام گرد گرز کردو آؤ | ہم رام تمھارے کرم کردو آؤ

کالے ڈسیں بال اگر چھوئے ہوں | چھالے پڑیں گال اگر چھوئے ہوں
زنجیروں سے پاؤں ہے نکالا | زلفوں پہ نہیں یہ ہاتھ ڈر ڈالا

اگرچہ نسیم کی اختصار پسندی اکثر موقعوں پر کھٹکتی ہے اور قصّے کے اہم د جیات و شرائط کیلئے مضر ثابت ہوتی ہے۔ تاہم بعض موقعے ایسے بھی ہیں۔ جہاں اس کا صحیح موقع تھا۔ اور ہمارے شاعر نے اس سے جو کام لیا ہے وہ برمحل اور مناسب معلوم ہوتا ہے مثلاً گلشنِ نگاریں کی تعمیر کے وقت تاج الملوک نے حمالہ کو بلوایا وہ آئی تو۔

تنہا اسے دیکھ کر کہا یں | محمودہ کیا ہوئیں کہا ہیں

مثلاً اس موقع پر اختصار برا معلوم نہیں ہوتا بلکہ پر لطف معلوم ہوتا ہے جب ایک پرندے کی ہدایت کے مطابق تاج الملوک دریا میں کود پڑتا ہے اور طوطا بن جاتا ہے

طوطا بن کر شجر پہ آکر | پھل کھا کے بشر کا روپ پا کر
پتّے پھل گوند چھال لکڑی | اس پیڑ سے لے کے راہ پکڑی

یہ اچھا اختصار ہے۔ یا مثلاً ؎

جب صبح ہوئی تو منہ میں ڈالا | کالے نے من اژدہے نے کالا

یا مثلاً ؎

گھوڑا جوڑا نفر جو۔ لی | جو جو شئے چاہیئے تھی لے لی
پہچان کے سب نے غل مچایا | آیا تاج الملوک آیا
داخل جو ہوئے محل کے اندر | محمودہ لپکی دوڑی دلبر

نسیم نے بعض موقعوں پہ اپنی اختصار پسندی کو ترک بھی کر دیا ہے۔ مگر افسوس ہے کہ ان موقعوں پر انہوں نے اپنے اصول سے ہٹ کر بھی کوئی خاص فائدہ نہیں اٹھایا۔ ان موقع میں صرف دو موقعے قابل ذکر ہیں ایک وہ حصّہ جس میں

وہ تاج الملوک کے نام خط لکھتی ہے، دوسرا وہ جس میں شادی کی تقریب کا نقش ہے البتہ وہ مکالمہ مناسب اور برمحل ہے جو بکاؤلی اور تاج الملوک کے درمیان ہوا ہے تاج الملوک رات کے وقت بکاؤلی کے غائب ہو جانے اور راجا اندر کی محفل میں چلے جانے سے بدگمان ہوا ہے ان دونوں کے درمیان جو گفتگو ہوئی ہے اس میں طنز و تعریض کے پہلو ہیں اور شاعر نے تھوڑا سا طول دے کر دونوں کی دلی کیفیتوں کو اچھی طرح بے نقاب کیا ہے [1]

نسیم کے پُرتکلف طرزِ بیان اور اختصار پسندی کے متعلق رائے کا اختلاف ممکن ہے۔ چنانچہ علمائے فن کے درمیان اس کے درجے اور مرتبے کے بارے میں اختلاف رائے ہمیشہ موجود رہا ہے مگر اس بات سے اختلاف کرنا ممکن نہیں کہ گلزار نسیم میں لب و لہجہ اور اندازِ گفتگو کے معاملے میں فرقِ مراتب کا پاس نہیں رکھا گیا۔ ان کا عام لہجہ درمیانے درجے کے عام لوگوں کا لہجہ ہے جس کو بڑی بے احتیاطی سے انہوں نے بادشاہ، وزیر اور امیر غریب سب کی گفتگو وں میں دکھایا ہے۔ بہت سے موقعوں پر سلیقے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

تاج الملوک کے گلشنِ نگارین کی اطلاع جب زین الملوک تک پہنچی ہے تو وہ ایک شحنہ کو تحقیق حال کی خاطر بھیجتا ہے بادشاہ کے ارشاد کی تعمیل میں شحنہ اپنی رپورٹ پیش کرتا ہے۔

کی عرض کہ باغ اک بنا ہے ۔۔۔ یہ شہر اجڑا ہے وہ بسا ہے
جو کوئی ہے اس جگہ پہ جاتا ۔۔۔ ڈھیروں ہے جواہرات پاتا

---

[1] گلزار نسیم صفحہ ۱۸۰ اس شعر سے شروع کیجیے۔

جب پردہ صبح ہو گیا فاش ۔۔۔ خندان خندان اٹھا وہ بشاش
اس غنچہ دہن کا مسکرانا ۔۔۔ بے رنگ بکاؤلی نے جانا (الخ)

اس پر بادشاہ فرماتے ہیں ؎

حضرت نے کہا کہ بک نہ خیرہ　　قارون کا ہیں ہے کیا ذخیرہ

ایک بادشاہ کا یہ طرزِ گفتگو آداب سلطنت کے خلاف ہے۔

بکاولی کی ماں جوشِ غیرت بکاولی کو گھر میں قید کر دیتی ہے۔ اس موقع پر بکاولی سے پاسبان پریوں کی گفتگو کا انداز عامیانہ ہے۔ ان کے جواب میں بکاولی (فیروز شاہ جنات کی بیٹی) یوں سخن آرا ہے۔

جھنجھلائی بکاولی کہ بس بس　　اب ایک کہو گی تم تو میں دس

بکاولی جب رات کے وقت راجا اندر کی محفل میں چلی جاتی ہے تو ایک روز تاج الملوک باخبر ہو کر اس کو ادھر ادھر تلاش کرتا ہے اور طرح طرح کے گمان اس کے دل میں گزرتے ہیں۔ ان میں سے ایک یہ ہے ؎

دیکھا تو وہ متصل نہیں ہے　　پہلو میں جگر کے دل نہیں ہے

حاجت کے گمان سے جب ہوئی دیر　　جھنجھلا کے پلنگ سے اٹھا شیر

دائیں دیکھا نظر نہ آئی　　بائیں دیکھا کہیں نہ پائی

حاجت کے گمان سے غائب ہو جانا، یہ تصور ہر چند کہ قدرتی ہے مگر خوش مذاقی کے خلاف ہے۔

گلزارِ نسیم کی عورتوں کا اندازِ گفتگو بھی سحر البیان کی عورتوں کے طریق تکلم سے مختلف ہے۔ گلزار نسیم کی نسوانی گفتگو میں کچھ عامیانہ نٹ کھٹ پن اور نہ چنچل پن ہے۔ بکاولی کا کلام ملاحظہ ہو ؎

تو باغِ ارم سے لے گیا گل　　تو مجھ سے پری کو دے گیا جل

---

آئے گا تو در گزر کروں گی　　ورنہ میں بہت سا شر کروں گی

رو رو کے بکاولی دل افکار　　　　بولی کہ خدا کو علم ہے بار

البتہ ایک موقع پر گفتگو کا انداز پیارا ہے۔ بکاولی پہلی مرتبہ تاج الملوک سے ہم کلام ہوتی ہے۔ اس وقت غصہ و محبت کے ملے جلے جذبات کارفرما ہیں اس وقت کا طرزِ گفتگو مناسب معلوم ہوتا ہے۔

بولی وہ پری بصد تامل　　　　کیوں جی! تمہیں لے گئے تھے وہ گل؟
کیا کہتی ہوں میں ادھر تو دیکھو　　　　میری طرف اک نظر تو دیکھو
ہے یا نہیں یہ خطا تمہاری　　　　فرمایئے کیا سزا تمہاری

نسیم کے پاس مختلف کیفیات اور اوصاف کو ظاہر کرنے کے لئے الفاظ کی کمی پائی جاتی ہے مثلاً زین الملوک جب قصرِ نگارین کو دیکھنے کیلئے نکلتا ہے تو ہمارا شاعر اس سفر کا حال اس شعر سے شروع کرتا ہے ؎

مشرق سے رواں ہوا دلاور

کہانی کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے ؎

یورپ میں ایک تھا شہنشاہ　　　　سلطان زین الملوک ذی جاہ
لشکر کش و تاجدار تھا وہ　　　　دشمن کش و شہر یار تھا وہ

اس کا مقابلہ ان اوصاف والقاب سے کیجئے جو سحرالبیان کے بادشاہ کے رعب و جلال کے متعلق میر حسنؔ نے لکھے ہیں۔ نسیم عموماً اس کمی کو فارسی ترکیبوں کے استعمال سے چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر یہ خامی ظاہر ہو ہی جاتی ہے۔

بکاولی اور تاج الملوک کی شادی کے موقع پر اشیا اور ساز و سامان اور اہتمام کی جو کمی محسوس ہوتی ہے اس کا سبب بھی یہی ہے۔

گلزارِ نسیم کے بیان میں اختصار اور التزام مالا یلزم کی وجہ سے جتنی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے اتنی ہی اس کی بحر سے پیدا ہوتی ہے گلزارِ نسیم کی بحر تسلسل اور روانی

میں ہارج ہوتی ہے اور مختلف ٹکڑوں کی مجموعی شیرازہ بندی سے جو ترنم پیدا ہونا چاہئے۔ وہ پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہ بحر کلام کو آگے کی طرف بڑھانے کی بجائے پسپائی یا شدید جھٹکے کا احساس پیدا کرتی ہے اور ردیفیں اور قافیے بحر کی دل تنگی کی وجہ سے اپنا کام انجام نہیں دے سکتے۔

گلزار نسیم کی مقبولیت کا راز یہ ہے کہ اس میں نسیم پُر تکلف طرز بیان کو کامیابی کے ساتھ بنا سکے ہیں۔ شاعری اپنے منصب اور وظیفے کے اعتبار سے کچھ بھی ہو اور اس کے نقطہ نظر سے نسیم کامیاب ہوئے ہوں یا نہ ہوئے ہوں مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ شاعر نے صنعت گری کا بڑا اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے اور اس کی دشواریوں کے باوجود اس سے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ ان کے طرز خاص کے عناصر یہ ہیں۔

(۱) ایجاز و اختصار۔

(۲) محاورہ اور تشبیہ میں پیوند قائم کرتے ہوئے لطف کے بہت سے پہلو پیدا کرنا۔

(۳) تکلف پسندی۔

اس طرز خاص میں نسیم نے اپنی صناعی کا ثبوت پیش کیا ہے اس کی نظیر اردو ادب میں موجود نہیں۔ عموماً سحر البیان اور گلزار نسیم کا موازنہ کیا جاتا ہے مگر حق یہ ہے کہ یہ دونوں مثنویاں ہر لحاظ سے ایک دوسرے سے بے حد مختلف ہیں نصب العین مقصد نقطۂ نظر اور طرز بیان، غرض کسی معاملے میں بھی دونوں کا موازنہ نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ بعض مقامات مشترک ہیں جن کا موازنہ گزشتہ سطور میں جابجا کیا گیا ہے۔ گلزار نسیم پر سحر البیان کا خاصا اثر نظر آتا ہے۔ کیونکہ دونوں کے بعض مقامات باہم مماثل ہیں۔ مثلاً مثنوی میں بکاؤلی کی غزل سرائی (اس موقع پر میر اثر اور میر حسن کی طرح نسیم بھی اپنی غزل بکاؤلی کو گانے کیلئے دے دیتے ہیں، اسیطرح سحر البیان

کے طلسمی باغ کی طرح گلزارِ نسیم میں طلسمی جنگل ہے، بے نظیر کے گم ہو جانے سے فضا پر غم کا اثر ہوا تھا۔ پھول کے کھوئے جانے سے اور گل بکاؤلی کے غائب آجانے سے بھی فضا افسردہ دکھائی گئی ہے اور آخری مثال کے طور پر وہ شعر بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ جس سے گلزارِ نسیم کا خاتمہ ہے ؎

حاصل ہوئی ان گلوں کو بہار
سیر شبِ زلف، صبحِ رخسار
جس طرح انہیں بہم ملایا
بچھڑے ہوئے سب ملیں خدایا

سحر البیان کے آخر میں میر حسن نے بھی یہی دعا کی تھی ؎

انھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن
ہمارے تمہارے پھریں ویسے دن

# خواجہ آتش

## محض مرصع ساز یا شاعر بھی

غزل کی شاعری پر نقد و تبصرہ کی مشکلات اتنی زیادہ ہیں کہ کسی غزل گو کی شاعری پر کچھ لکھنے کا ارادہ کرنا بڑی ہمت کا کام معلوم ہوتا ہے غزلیات میں ظاہری یک رنگی رسمی مضامین، حشو و زوائد کی کثرت، قافیہ پیمائی اور قافیہ توڑی، ردیفوں کی جھنکار، لفظوں کی بھرمار، اور بعض اوقات اندر سے خالی، یہ سب کچھ ہوتا ہے گویا خس و خاشاک کے ڈھیر، جن کے نیچے سے ۔۔ اور وہ بھی کسی گہرے گڑھے سے چھپا ہوا خزانہ نکالنا کارے دارد! بعض اوقات گمان گزرتا ہے کہ غزل شاید اظہار کا نہیں اخفا کا فن ہے، اور شاید میر تقی میر نے اسی لئے کہا تھا کہ "کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا" (جو مدّت کے بعد فن کی منزل تک پہنچا) گویا پردہ داری کی مشق و تمرین اور اس کی ریاضت نے ہی اس کو فن بنایا۔ اور یہ ظاہر ہوا کہ غزل لکھنے والا دراصل غم دل کو پردے ہی میں بیان کیا کرتا ہے اور یہی پردہ داری بلا آخر اس کے سخن کو "غزل" کے درجے تک پہنچاتی ہے۔ اگرچہ یہی پردہ داری بعد میں غزل کی مشکلات میں اضافہ بھی کرتی ہے جس کے سبب کسی غزل گو شاعر کی روح اور اسکے انفرادی احساسات تک پہنچنے کیلئے بڑی کاوش کرنی پڑتی ہے۔

کسی غزل گو شاعر کے مضامینِ حقیقی تک پہنچنے کے لیے اور سمجھنے کے لیے کہ اس کی شاعری نے مجموعی لحاظ سے دنیا کو دیا، گو کوئی معین اصول وضع نہیں کیئے جا سکتے کیونکہ مختلف شعراء کے کلام پر نظر ڈالنے کیلئے مختلف زاویہ ہائے نگاہ اور طریقہ ہائے نظر کی ضرورت ہو گی مگر ہاں دو باتیں ایسی ہیں جن کے با اصول استعمال سے ہم کسی شاعر کے خاص افکار اور انفرادی احساسات تک پہنچنے میں کسی حد تک کامیاب ہو سکتے ہیں اور یہ دو باتیں وہ ہیں جن کے ذریعے نقد و تبصرہ نے ہمارے اپنے دور میں خاصا فائدہ اٹھا کر عمدہ نتائج حاصل کیئے ہیں ان دو باتوں میں سے پہلی چیز ہے ان افکار و مضامین کی فہرست تیار کرنا جو کسی شاعر کی غزل میں بہ تکرار و تواتر وارد ہوتے ہیں اور بار بار سامنے آکر اس امر کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں کہ ان مضامین سے شاعر کو خاص لگاؤ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان مضامین میں وہ مضامین بھی شامل ہو جائیں گے جو زمانہ کی رسم و روایت کے بخشے ہوئے ہوتے ہیں۔ مگر دوسرے شعرائے عصر کے تقابلی مطالعہ سے اُن کو شاعر کے مخصوص انفرادی خیالات واحساسات سے میز کیا جا سکتا ہے۔ دوسری چیز ہے شاعر کا خاص لب و لہجہ یا شاعر کی خاص آواز جس کو اس کی انفرادیت کی علامت ممتاز سمجھا جا سکتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ خاص آواز اور خاص لب و لہجہ کسی شخص اور شخصیت کی گہری نفسی، ذہنی اور جسمانی حالتوں اور کیفیتوں کا خارجی شہود و اظہار ہوا کرتا ہے۔

اس مقالے میں میں نے انہی دو طریقوں کے بھروسے پر آتش کی شاعری پہ نظر ڈالنے کی جرأت کی ہے۔ یہ مسلم ہے کہ آتش صاحب طرز استاد تھے۔ چنانچہ زمانے نے ان کی اس حیثیت کا ہمیشہ اعتراف کیا ہے۔ پہلے بھی اور اب بھی اور اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ اہل علم صاحبانِ بصیرت نے ان کی شاعری پر بہت کچھ لکھا ہے۔ اس مضمون میں میں نے ان سب تحریروں سے استفادہ کیا ہے اس لئے

میرے اس مضمون کو خوشہ چینی کے تمام فوائد حاصل ہیں۔ میں نے یہ کوشش کی ہے کہ مدرسانہ انداز میں بات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کروں اور یہ فیصلہ کر سکوں کہ آتش کی شاعری (یا غزل) نے ہمیں کیا دیا اور اردو شاعری کن خاص امور میں ان کے احسان کی مرہون منت ہے۔ ہر چند کہ ان کی غزل کی تنقید میں بھی وہی مشکلات ہیں جن کا تذکرہ تمہید میں آچکا ہے۔ گویا ان کی غزل بھی بظاہر راکھ کا ڈھیر ہے۔ جس میں چنگاریاں ہیں بھی تو دبی ہوئی مگر اسی راکھ کے ڈھیر میں سے میں نے چنگاریوں کی نشاندہی کی ہے اور شاید کسی نتیجے پر پہنچ سکا ہوں۔ اب دیکھئے راکھ کے ڈھیر کی کرید شروع ہوتی ہے۔

آتش کی شاعری کے متعلق ایک عام رائے یہ ہے کہ "وہ ادائے مطلب اور طرزِ کلام میں صفائی پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں" کلام مضامین بلند سے خالی نہیں۔ ہاں طرزِ بیان صاف ہے۔ سیدھی سی بات کو پیچ نہیں دیتے (آبِ حیات آزاد) اور اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ سب باتیں آتش کے طرزِ ادا سے متعلق ہیں اور صحیح بھی ہیں مگر ایک تو خود آتش اپنے طرزِ ادا کے بارے میں قدرے مختلف رائے ظاہر کرتے ہیں اور اپنی شاعری کو "مرصع کاری" اور "نگر نگین"[۱] وغیرہ کے الفاظ سے یاد کرتے ہیں اور یہ یقین دلانے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان کا کلام اتنا سادہ اور سپاٹ نہیں جتنا کہ ان کے زمانے کے حریف ہمیں باور کرانے کی جرأت کرتے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ آتش کی شاعری کو صرف طرزِ ادا کی گل کاری تک محدود کر دینا خود ان کے اپنے تصورِ شاعری کے مطابق بھی نہیں کیونکہ وہ شاعری کو (خصوصاً) (اپنی شاعری) کو اس سے الگ بھی بہت

---

۱۔ ۳ ۔ صـ ۱۵۲

کچھ سمجھتے ہیں۔ مثلاً ان کے نزدیک شاعری صرف صفائی اور سادگی سے بات کہنا ہی نہیں بلکہ ایک تخلیق اور مصوّری بھی ہے جس کے بغیر شاعری اپنی وسعتوں سے محروم ہو کر محض "عام بات" بن کر رہ جاتی ہے۔

یہ شاعر ہیں الٰہی یا مصوّر پیشہ ہیں کوئی نئے نقشے نرالی صورتیں ایجاد کرتے ہیں

اور یہ ایجاد اور یہ مصوّری یقیناً طرزِ کلام ہیں صفائی سے آگے اور اس سے الگ ایک اور وسیع تر تخلیقی عمل ہے۔ اور پھر طرزِ کلام کی صفائی کے باوجود آتش کو یہ بھی دعویٰ ہے کہ ان کے کلام میں "معنی تہ دار" بھی موجود ہیں جو کہ کل شاعری کی گھمبیر اور پُر اسرار رمزیت اور ایمائیت کا ایک وصفِ خاص ہے۔

اپنے ہر شعر میں ہے معنیٔ تہ دار آتش وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکار رکھتے ہیں

اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ان کے کلام میں یہ "تہ دار" معانی بڑی فراوانی سے موجود بھی ہیں جن کی تہوں کو کھولنا اور گرہوں کو ہٹانا خود کو عروسِ معانی کے حسن انجمن آرا تک پہنچانے کے لیے از بس ضروری ہے۔ یہ معانی وہ ہیں جو ان کی غزل کے ہر ہر مصرعۂ رنگین میں حجلہ آرا ہو کر غزل کو حسنِ معانی کا ایک آباد اور معمور شہرستان بنا رہے ہیں ؎

مکیں ہر معنیٔ روشن مکاں ہر بیت موزوں ہے
غزل کہتے نہیں، ہم چند گھر آباد کرتے ہیں

پس ظاہر ہے کہ آتش کی غزل جس کے دم سے "سیکڑوں گھر آباد" ہوئے ہیں صرف سادہ اندازِ بیان ہی کا طلسمی کھیل نہیں بلکہ ان کی آبادی ہیں ان معانی بلکہ معانی

---

(بقیہ حاشیہ ص۱۵۱)

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

۲؎ فکرِ رنگیں سے نکالا اس میں بھی اک باغ آتش بربعِ مسکوں سے الگ ہے یہ زمیں تھوڑی سی

روشن کا بھی بڑا حصّہ ہے جن کیلئے آتش کو ان کے زمانے میں بلند پایہ شاعروں میں شمار کیا جاتا تھا اور آج بھی کیا جا رہا ہے۔

غزل کی شاعری میں قدر و قیمت کی تعین کرنے کیلئے ایک بڑا سوال یہ مدِّنظر رکھنا پڑتا ہے، کہ کسی شاعر کی شاعری کا وہ حصّہ کیا اور کتنا ہے جو سماج کیلئے تخلیق کیا گیا ہے؟ یعنی یہ کہ اس نے لوگوں کیلئے کیا اور کتنا لکھا اور اپنے لئے کیا اور کتنا لکھا؟ کیا اس کی شاعری کا کوئی جزو ایسا بھی ہے جس میں وہ سامعین کے ہر خیال سے بے نیاز ہو کر اپنے ہی لئے شاعری کرنے پر مجبور ہوا۔ یعنی اس کے کلام میں تنہائی (سامعین سے بے نیازی) کی شاعری کتنی ہے اور کیا ہے؟ بس اس ایک سوال کا شافی جواب ہمیں کسی شاعر کے انفرادی احساسات تک پہنچانے میں بڑی مدد دے سکتا ہے کیونکہ اس کی شاعری کا وہ حصّہ جس میں وہ اپنے زمانے کے اکثر لوگوں کے ساتھ شریک ہے اس کی انفرادیت کا بے خطا نشان نہیں، اس کے احساساتِ خاص تو وہی ہوں گے جو مذاق عامہ کی تسکین کی کوششوں کے باوجود، اس کے کلام میں مذاق عام سے الگ تھلگ ہو کر اپنی نمایاں علیحدگی سے اپنے وجود اور موجودگی کا پتہ دیتے ہوں گے غزل کی شاعری خصوصاً اردو غزل کی شاعری بہت حد تک مشاعرہ و اجتماع کی شاعری ہے اس لئے اس میں عام طور پر یکسانی اور یک رنگی ہوتی ہے مگر منفرد غزل گو شاعروں کے کلام میں ان کی تنہائی کے ممتاز اور مخصوص احساسات کاوش و جستجو سے مل جاتے ہیں۔

پھر کیا آتش کے کلام میں بھی ایسے احساسات ہیں جن کو خاص ان کے اپنے احساسات قلبی کہا جا سکتا ہو یعنی وہ احساسات جن میں کوئی دوسرا ان کے ساتھ شریک نہیں میرا خیال یہ ہے کہ ان کے کلام میں ایسے نقوش موجود ہیں جن کو انکے تنہائی کے احساسات کہہ دینا ممکن ہے یہ انکے وہ تجربات ہوں گے جو انکے اپنے احساس سے

پیدا ہوئے جن سے ان کے دل میں مدّتوں بیقراری اور بےچینی رہی اور جن سے ان کی ضمیر کی دنیا میں بڑے عرصے تک کش مکش رہی ہوں گی۔ اس قسم کے پختہ افکار آتش کے کلام میں یقیناً موجود ہیں۔ اگرچہ اتنے نہیں جتنے میرؔ، غالبؔ اور دردؔ کے کلام میں ہیں مگر اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ان کے یہاں لکھنؤ کے عام شعراء کے مقابلے میں بہت زیادہ اور بہت نمایاں ہیں۔ جن کو پڑھکر یا سنکر فوراً یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ آتش محض مرصع ساز ہی نہ تھا بلکہ سوچنے والا اور غور کرنے والا شاعر تھا۔ اس کو تجزیہ کرنا آتا تھا۔ وہ نرا قافیہ پیمانہ تھا، حقائق شناس بھی تھا، لکھنؤ کے عام شاعروں سے زیادہ بہت زیادہ۔ یہ ظاہر ہے کہ لکھنؤ کی اجتماعی شاعری، مشاعرہ کی غل غپاڑے کی شاعری میں گہرے احساسات ذرا کم ہی ہیں مگر آتش کے یہاں گہرے احساس کے نشانات موجود ہیں جن کو فکر معقول نے بصیرتوں اور حقیقتوں کی سطح بلند تک پہنچا دیا ہے۔ انھوں نے زندگی کو احساس کی نظر سے دیکھا ہے۔ اور زندگی کے تضادوں کو لکھنؤ کے اکثر شاعروں سے زیادہ محسوس کیا ہے اس کے علاوہ انھوں نے زندگی کا معنی سمجھنے اور پھر اس معنی کو شاعری کی عمدہ زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک زندگی شیریں بھی ہے مگر اس میں کچھ تلخیاں بھی ہیں۔ انھوں نے تلخ و شیریں کے فرق و امتیاز کی حدوں پر نظر ڈالی ہے اور اس کے متعلق کچھ کچھ ڈھیلا ڈھالا مگر معقول سا نظریہ بھی پیش کیا ہے!

عام خیال یہ ہے کہ لکھنؤ کی شاعری کے نمائندہ خاص شیخ امام بخش ناسخ ہیں ایک لحاظ سے یہ مجھے بھی تسلیم ہے مگر یہ اس صورت میں کہ ہم لکھنوی شاعری کو ایک ایسی اصطلاح قرار دے لیں جس کا

کھو کھلی شاعری۔ مگر میرا خیال یہ ہے کہ ناسخ کو لکھنؤ کا بہترین نمائندہ قرار دیدینا لکھنؤ کی لطیف ادبی روح کے ساتھ سخت ناانصافی ہے۔ ناسخ کی نمائندگی کا عقیدہ

اس ادبی عصبیت کی پیداوار ہے جس نے دہلی کی شاعری کو اتنی ملکوتی تقدیس بخش دی کہ لکھنؤ کی شاعری کو سراپا خرابی اور برائی سمجھ لیا گیا بلکہ انتہا یہ ہوئی کہ لکھنؤ کی شاعری میں اگر کوئی اچھی بات نظر بھی آئی تو اس کو بھی دہلی سے ہی منسوب کر دیا گیا اگر ادب میں توارث کے اس نظریے کو اتنی دور پہنچا دیا گیا تو ڈر ہے کہ کل خود دہلی کی شاعری کو بھی کاشان اور شیراز کی وراثت کہہ دیا جائے گا۔ بہرحال ابتک یہ غنیمت ہے کہ الٹے عمل سے یہ نہیں کہہ دیا گیا کہ میر و سودا کے زمانے کی دہلوی شاعری کے عیوب بھی دراصل بعد میں آنے والی لکھنوی شاعری کے ارتجاعی انعکاسات ہیں خیر لکھنؤ کی شاعری کے خلاف اگر یہ ضد و تعصب کرنا ہی ہو تو دوسری بات ہے مگر جب کچھ منصفانہ سی بات کرنے کا ارادہ ہو تو ہمیں دبستانوں کی لڑائی میں اپنے نقطۂ نظر کو ذرا بدلنا ہی پڑے گا۔ ان وجوہ سے میں یہ کہنے کی جرأت کرتا ہوں کہ آتش کو خواہ مخواہ اور دہلوی شاعری سے وابستہ کرنے کی کیا ضرورت ہے کیوں نہ ہم آتش کو لکھنؤ ہی کا ایک ایسا نمائندہ قرار دے لیں جس کی شاعری میں لکھنؤ کے مزاج و معاشرہ کے روشن اور اچھے عناصر اپنی جملہ لطافتوں سمیت سمٹ کر آگئے ہیں بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ لکھنوی ادب اور شاعری کا صحیح نمائندہ آتش ہی تھا، ناسخ نہ تھا۔ کیونکہ آتش کے کلام میں اس زندگی کی لطافتوں کی روح کھچکر اس طرح جلوہ گر ہوگئی ہے جس طرح شراب کے جوہر میں شراب کی روح کشیدہ ہو کر سراپا لطافت بن جاتی ہے اگر غور کیا جائے تو آتش کی شاعری لکھنوی شاعری کی وہی روح لطیف ہے! انہوں نے لکھنؤ کے عام مضامین کو لے کر ان کو مہذب لہجے میں (اور فن کارانہ انداز میں) ایک نفیس چیز بنا کر پیش کیا ہے انہوں نے ابتذال کی عام روش سے بچکر لکھنوی روح کو ایک ایسے روپ میں پیش کیا ہے جو ہے لکھنوی (دہلی کا ہرگز نہیں) مگر شریفانہ اور تہذیب یافتہ، جس میں لہجہ و زبان کی تہذیب اور شرافت بھی ہے

اور احساس کی چبھن بھی، جس کو فکرِ معقول نے بہت معتدل اور خوش گوار بنا دیا ہے آتش ہی لکھنؤ کا وہ بڑا شاعر تھا جس نے لکھنؤ کے مشاعروں کے لیئے بھی لکھا مگر کبھی کبھی اپنے لئے بھی شاعری کی۔ اور اس کی یہی شاعری ہے جس میں لکھنؤ کا وہ ادب پیدا ہو گیا ہے جس کی حیثیت مستقل ہے اور جس کے مطالعہ سے آج بھی ہمیں بہت کچھ حاصل ہوتا ہے۔ میں نے ابھی ابھی عرض کیا ہے کہ آتش لکھنوی شاعر تھے دہلوی شاعر نہ تھے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کے کلام میں غم سے زیادہ سرور و مسرت اور راحت و انبساط کے اثرات موجود ہیں۔ یہ خالص لکھنوی رجحان ہے زندگی کے متعلق لکھنؤ کا نظریہ پُر امید تھا۔ مسرت و راحت لکھنؤ کی تہذیب کے دو عزیز مقاصد تھے۔ آتش نے بھی ان عزیز مقاصد کی ترجمانی کی ہے وہ غم زمانہ کو بھی محسوس کرتے ہیں مگر ان کے دل پر کوئی گہرا گھاؤ معلوم نہیں ہوتا۔ آتش کہنے کو بعض جگہ غم و اندوہ کا ذکر ضرور کرتے ہیں۔ مثلاً۔

واقعہ دل کا جو موزوں ہے تو مضمون غم ہے
صفحہ ہر اک مرے دیوان کا صفِ ماتم ہے

مگر ان کے کلام کی عام فضا ایسی ہے جس کو ہم غم کی فضا نہیں کہہ سکتے اور ان کے دیوان کا ہر صفحہ تو کیا کوئی صفحہ بھی صف ماتم نہیں اور حقیقت یہ ہے کہ آتش کی شاعری غم و درد کی شاعری نہیں اس غم کی چبھن زیادہ بھی ہو تو اس کو حسرت اور تمنا کی معمولی سی کرب کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔ غم ایک ایسی قلبی کیفیت سے عبارت ہے جو شدت کی حالت میں انسان کو یاس و ناامیدی تک پہنچا دیتا ہے غم کی کیفیت مایوسی و نامرادی سے وابستہ ہے۔ یہ کیفیت آتش کے کلام میں کہیں بھی نہیں۔ بلکہ ان کے کلام میں تو درد کی بھی وہ کیفیت نہیں ملتی جو غم کے مقابلے میں ایک پست حالت ہے کیونکہ درد کی حالت ایک پُر امید ذہن اور پُر اشتیاق قلب

میں پیدا ہو کر طلب و تمنا کی کیفیتوں کو پُر لطف بنایا کرتی ہے۔ آتش، درد کے اس سرمائے سے بھی محروم ہیں البتہ ان کے یہاں لطف اور معمولی سی بے چینی ضرور ہے جو زندگی کے تضادوں کے عام چکر میں بھی ناگزیر ہے مگر اس بے چینی میں یاس نہیں نہ شدید بیقراری ہے۔ ان کے یہاں کامیاب عاشقی کی فضائیں ہیں جس میں نیازمندی کم بے نیازی زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ اس بے نیازی میں بعض اوقات تو آتش خود معشوق معلوم ہوتے ہیں ان کے اردگرد حسن کا جلوہ عام ہے، اُس طرح کا جس طرح ہرجائی عاشقوں اور ہرجائی معشوقوں کی دنیا میں ہوا کرتا ہے جس کے ماحول میں کثرتِ جلوہ کے سبب طلب و تمنا کی معمولی سی حس بھی باقی نہیں رہتی ہجر کی صعوبتیں نہیں ناشکیبائی نہیں، اختر شماری نہیں اور وہ سماں تو مطلق موجود نہیں کہ ؎

تمنائے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا ابھی مشہور ہے

اور وہ جس میں آتش کے استاد مصحفی گرفتار تھے ؎

شب وہ ان آنکھوں کو شغل اشکباری دے گئے
لے گئے خواب ان کا اور اختر شماری دے گئے

ان کے یہاں تو یہ علم ہے ؎

چمن دہر کا ہے ہر گل خوب نسترن یاسمن سے بہتر ہے

اور سچ پوچھو تو زندگی کے حُسن کے متعلق یہ تصوّر کتنا راحت فزا ہے جس کے زیر اثر باغِ الم، رعنائیوں اور دلفریبیوں کا گلشن بے خزاں بن جاتا ہے اور ہر طرف راحت و بے غمی کی فضا پیدا ہو جاتی ہے یہانتک کہ خود موت اور فنا بھی اس راحت کے دیرپا نقش کو مٹا نہیں سکتی۔ آتش کے کلام کے مجموعی مطالعہ سے دل میں بھی اثر پیدا ہوتا ہے۔ ان کا عام نقطۂ نظر راحت اور بے غمی ہی ہے، وہ غم کے

احساسات پھر بھی راحت کا رنگ چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں مثلاً ذیل کے اشعار ہیں۔

۵ مثلِ گل باغِ جہاں سے خندہ زن جاتا ہوں میں
لالہ رد بو کے لیے، داغوں کے چمن جاتا ہوں میں
خوش سلوکی کی زمین و آسماں نے میرے ساتھ
آیا تھا بے پیرہن، پہنے کفن جاتا ہوں میں
ہستیٔ فانی سے قصدِ روح ہے سوئے عدم
دل کو خوشی وقتی ہے غربت سے وطن جاتا ہوں میں
تابِ داغ برہی مانند بوئے گل نہیں
چھوڑ کر آباد آتش انجمن جاتا ہوں میں

باغِ عالم میں جو رکھا ہے قدم اے آتش خندہ زن گل کی طرح بیٹھ کے ہو خار کے پاس

بہر حال آتش کا مرکزی تصورات ہی ہے اور اس کی ضمنی تصویریں بھی اسی تصویر کی بدلی ہوئی صورتیں معلوم ہوتی ہیں۔ جن کو مختلف حالتوں میں راحت تمنائے راحت۔ اور حسرت راحت تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ یہ سب شکلیں یاس و ناامیدی کی نہیں بلکہ طرب و طلب کی ہیں۔ اور عجب اتفاق یہ ہے کہ شعرائے دہلی سے براہ راست تاثر قبول کرنے کے باوجود آتش کے یہاں زندگی کے پُر امید مستقبل، اور حیات کے درخشاں انجام کے تصورات خاصے موثر موجود ہیں جن سے ان کے ذہن کی آزادی، طبیعت کی قوت اور نظریے کی توانائی اور صحت مندی کا پتہ چلتا ہے۔ گویا وہ صرف طرب کے شاعر ہی نہیں طلب کے بھی شاعر ہیں۔ اور یہ سمجھتے ہیں کہ زندگی خوب سے خوب تر کی طرف بڑھنے کی پوری پوری صلاحیت رکھتی ہے مگر شرط یہ ہے کہ زندگی سے نباہ کرنے والا حوصلہ بلندی اور ہمت عالی کا مالک ہو۔ اس کی تائید میں ان کی وہ پوری غزل پیش کی جا سکتی ہے جس کی ردیف و

قافیہ "بہار راہ میں ہے" اس کے چند اشعار یہ ہیں۔

ہوائے دور مئے خوشگوار راہ میں ہے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزار ہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

مقام تک بھی ہم اپنے پہنچ ہی جائیں گے
خدا تو دوست ہے دشمن ہزار راہ میں ہے

تھکیں جو پاؤں تو چل سر کے بل نہ ٹھہر آتش
گل مراد ہے منزل میں خار راہ میں ہے

آتش کے کلام کی ان خصوصیات کو ان کی صوفیانہ زندگی یا مشرب سے مربوط کیا گیا ہے بدقسمتی سے تصوف کے متعلق نئے پرانے سب لوگوں کا رویہ عجیب وغریب رہا ہے پرانے زمانے میں ہر انوکھی، ناقابل فہم قدرے برجستہ اور روش عام سے ہٹی ہوئی بات کو تصوف کے ساتھ وابستہ کر دیا جاتا ہے۔ چنانچہ جس شاعر کے کلام میں ذرا اوپری سی بے نظر آتی تھی اس پر تصوف یا صوفیانہ رنگ کا لیبل لگا دیا جاتا تھا۔ مصحفی نے کہا۔

"درویشی وشاعری بہم راہ سے رزد" درست! مگر ہر شاعری درویشی کی رفیق راہ نہیں ہوتی یوں درویشی کو شاعری کی رفاقت میں بڑے فائدے ہوئے اور بعض اوقات نباہ بھی اچھا ہو گیا مگر یہ قاعدہ کلیہ نہیں۔ نئے زمانے میں کچھ تو پرانے اقوال کے تحت مگر زیادہ اس وجہ سے کہ نئے دور کے نزدیک ہر پرانی بات تصوف نہیں تو تصوف آمیز ضرور ہے۔ بہت سے شعراء کو یوں ہی صوفی شعراء میں شمار کر لیا گیا ہے کیوں! محض اسلئے کہ ان کے کلام میں وحدت الوجود کی باتیں پائی

جاتی ہیں یا ان کے عشق کا رنگ حقیقی معلوم ہوتا ہے وغیرہ وغیرہ مگر حق یہ ہے کہ کسی کو صوفی شاعر ثابت کرنے کیلئے یہ وجہ کافی نہیں۔

یہ تو مسلم ہے کہ آتش کے خاندان میں طریقت کی پیروی موجود تھی مگر مولانا آزاد کا بیان ہے کہ وہ خود طریقت کے سلسلے سے منسلک نہیں ہوئے۔ البتہ قلندرانہ وضع اور آزاد زندگی رکھتے تھے، بے نیازی اور قناعت (جو تصوف کے بغیر بھی ممکن ہے) ان کی طبیعت کے اوصاف خاص تھے۔ وہ مسکرات میں سے بھنگ وغیرہ کا شغل بھی کرتے تھے اور بے تعلقی اور بے فکری ان کا خاص انداز تھا۔ بس یہی کچھ تھا اس کو تصوف کہیے، مہذب رندی کہیے، قلندری کہہ لیجیے۔ تھا یہی کچھ خلاصہ اسقدر ہے کہ ان کی فضائے ذہنی میں سرور و سرخوشی کی کیفیت موجود تھی۔ (جس میں کسی کسی وقت تنگ مزاجی کے وقفے بھی نظر آتے ہیں) مگر عام حالات میں ان کی شاعری تنگ مزاجی سے خالی ہے۔ قلندرانہ بے خوفی آزادانہ بے باکی اور زندگی کے متعلق بے فکرانہ مگر پُر امید سا نظریہ عام کلام میں موجود ہے۔ ان سب باتوں کو تصوف سے کچھ لگاؤ ہے بھی مگر یہ سب باتیں صوفی ہونے کے بغیر بھی ممکن ہیں اسلئے آتش کو بطور خاص صوفی ثابت کرنا کچھ زیادہ صحیح معلوم نہیں ہوتا۔ بعض کتابوں میں آتش کی صوفیانہ سرمستی و مجذوبانہ بے خودی کا تذکرہ بھی کیا گیا ہے اور اس ضمن میں ان کو حافظ سے مشابہت بھی دی گئی ہے مگر انصاف یہ کہتا ہے کہ ان کے کلام میں وہ سرمستی و بے خودی موجود نہیں جو مثلاً رومی و عراقی کے کلام میں ہے نہ وہ رنگینی موجود ہے جو کلام حافظ کے لئے باعث امتیاز ہے۔ حافظ کے کلام میں خوش رہنے کی تلقین کے ساتھ ساتھ بے ثباتی عالم کا جو گہرا اور شوخ نقش موجود ہے وہ آتش کے اشعار میں پایا نہیں جاتا یہ صحیح ہے کہ آتش کی بعض غزلیات میں مست اور مستی کے الفاظ کی تکرار ضرور ہے مگر ان کے کلام میں حقیقتاً مستی کی وہ کیفیت نہیں جو رومی کے یہاں ہے

آتش کے یہاں مستی کی وہ سطحی صورتیں ہو سکتی ہیں جو بعض مسکرات کی بخشی ہوئی ہوتی ہیں کیونکہ زیادہ تخیلی اور جوشیلی نہیں۔ ہاں مستی ان کے محبوب کوائف ذہنی میں ضرور شامل ہے چنانچہ ذیل کے اشعار سے ظاہر ہے ۔ ؎

کوچۂ دلبر میں میں بلبل چمن میں مست ہے
ہر کوئی یاں اپنے پیراہن میں مست ہے

نشۂ دولت سے منعم پیرہن میں مست ہے
مردِ مفلس حالت رنج و محن میں مست ہے

دورِ گردوں ہے خداوندا کہ یہ دورِ شراب
دیکھتا ہوں جس کو میں اس انجمن میں مست ہے

وحشت مجنوں و آتش میں ہے بس اتنا ہی فرق
کوئی بن میں مست ہے کوئی وطن میں مست ہے

---

؎ کونسی جا ہے جہاں تیرے نہیں اے یار مست
دیکھئے جس کوچے میں بڑھ مارتے ہیں چار مست

فصل گل ہے ساقی یوسف لقا ہیں ساتھ ساتھ
لالہ گوں مے پیتے پھرتے ہیں سر بازار مست

حسن کی نیرنگ سازی سے عجب کچھ بھی نہیں
مست ہو ہوشیار تجھکو دیکھ کر ہشیار مست

مے کدے میں نشے کی عینک دکھاتی ہے مجھے
آسماں مست و زمیں مست و در و دیوار مست

---

عالمِ وجد ترے مستوں کو     بے دف و چنگ رہا کرتا ہے

غرض آتش کے یہاں مستی کی جو کیفیت پائی جاتی ہے اس میں وہ جذب و مستی نہ سہی جو مجذوب صوفی شاعروں کے کلام میں ہے مگر یہ مسلّم ہے کہ اس کو ان کے قلندرانہ نظریہ زندگی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ جو قناعت اور بے نیازی سے شروع ہو کر ہر حال میں خوش رہنے کی عادت تک پہنچا ہے۔ اور اپنی پختہ صورتوں میں راحت و اطمینان تک پہنچاتا ہے اور ایک انسان کو "ہر حال مست" بنا دیا کرتا ہے مگر یہ ہر حال مستی محض بے نیازی کی دوسری صورت ہے مجذوبانہ وجد و تواجد نہیں آتش کی نظر میں باغِ عالم میں ہر طرف حسن کا جلوہ عام موجود ہے جس سے خار کی خلشوں کے باوجود لذت اندوزی ممکن ہے ؎

باغِ عالم میں جو رکھا ہے قدم اے آتش     خندہ زن گل کی طرح بیٹھ کے ہو خار کے پاس

جب ہستی کی فضائے بسیط میں ہر طرف جمال کا جلوۂ صد رنگ سامان سرور و مستی مہیا کر رہا ہے تو محض کانٹے کی چبھن سے ناخوش ہو کر بیٹھ جانا ذہنی جمود اور روحانی کج روی کے سوا اور کیا ہے۔ آتش کے خیال میں نظامِ عالم میں ہر طرف ایک مستی و بےخودی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ پھر تعجب ہے ان انسانوں پہ جو اس میں اپنی کور ذوقی کے سبب بے نشہ رہتے ہیں ؎

حیف ہے بے نشہ اس مے خانے میں انسان رہے
روز و شب جامِ مہ و خورشید یاں گردش میں ہے

---

مست الست قلزم مستی میں آئے ہیں
مثلِ حباب اپنا پیالہ بھرے ہوئے

بہر حال غالب کی طرح آتش کے نزدیک بھی ع ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانۂ

نیرنگ ہے، مگر ہاں اس سے محظوظ و سرمست ہونے کیلئے ایک خاص نظر اور ایک خاص دل کی ضرورت ہے جس میں حسن سے محظوظ ہونے کی صلاحیت ہو اس کے لئے دنیا میں حسن کی کمی نہیں۔ صرف شوق بھرا دل چاہئے اگر یہ ہو تو عالم ایک مرقع حسن بن سکتا ہے ؎

عشق پیدا کر کمی کچھ حسن و خوبی کی نہیں
سودۂ صندل ہے تیرے دردِ سر کا انتظار

آتش کے نظام افکار میں حسن کے معروضی یا موضوعی ہونے کے متعلق دونوں طرح کے خیالات مل جاتے ہیں مگر ذوقِ حسن کے سرچشموں کا داخلی ہونا ان کے خیال میں غالب حیثیت رکھتا ہے ان کے تصور میں حسن نظر کا نام نہیں دل کا نام ہے "یار ملتا ہے تو پہلو ہی میں مل جاتا ہے۔"

گویا ان کے خیال میں راحت و انبساط بہت بڑی حد تک ایک قلبی اور روحانی کیفیت ہے جو فطری صلاحیت اور تربیت و ریاضت کی مرہون منت ہے آتش نے رقص کے موضوع پر ایک پوری غزل لکھی ہے جس میں رقص و سرود کے ظاہری لوازم و عوامل کا تجزیہ کیا ہے مگر اس میں قابل توجہ امر یہ ہے کہ انہوں نے دل کے رقص کی اہمیت پر خاص زور دیا ہے۔ اس سے بھی انکے نظریہ داخلیت کی تائید ہوتی ہے ؎

دل ای پہلو میں آتش پیش ازیں بے تاب تھا
یہ وہی جا ہے جہاں ہوتا ہے صبح و شام رقص

اس غزل کے چند اور اشعار یہ ہیں :-

طبع عالی باز رکھتی ہے تماشے سے مجھے
بام پر گویا کہ میں ہوں اور زیر بام رقص

سینہ کوبی کی صدا ہے یہ کہ گھنگرو کی صدا
بیقراری ہے تری یا اے دلِ ناکام رقص

اپنی صورت سامنے اپنے تماشا گاہ ہے

کیا سمجھ کر یہ روا رکھتے ہیں خاص و عام رقص

حرصِ دنیا حسن غارت گر کو رکھتی ہے خراب

بہر زر کرتے ہیں محبوبانِ سیم اندام رقص

مے کدے میں چل کے سیر عالم نیرنگ کر

قلقل مینا ہے نغمہ اور دور جام رقص

اس غزل سے ظاہری رقص اور دل کے رقص کے بنیادی امتیازات اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں یہاں بھی شاعر مجلس کی لذّت سے بیزار ہو کر خلوت دل کی لذتوں کا طلب گار معلوم ہوتا ہے یعنی اس کو ایسی فرصت کی تمنّا ہے جس میں لذائذ تنہائی سے بہرہ اندوز ہو سکے ۔

گذشتہ مباحث سے ایک بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ آتش کا عام نظریہ حیات راحت اور راحت طلبی ہے اگر اس سے یہ مراد نہیں کہ ان کے یہاں بے لگام عیش کوشی پائی جاتی ہے، ان کے کلام کا مجموعی مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ راحت دوستی اور راحت طلبی کی اس ریاضت میں شاعر کو حسرت اور خلش آرزو سے بھی سابقہ پڑتا ہے میں پہلے لکھ آیا ہوں کہ آتش کے یہاں غم یعنی محرومی اور درد یعنی آرزو کے شوق کی شدید حالتیں بہت شاذ پائی جاتی ہیں مگر اس میں شک نہیں کہ انکے یہاں افسردگی اداسی - اور بعض اوقات تنگ مزاجی کی جھلک ضرور موجود ہے - اور ان سب کے ساتھ راحت اور دل کی کشادگی کی وہ تمنّا بھی ہے جو دل تنگی کے ردعمل کے طور پر پیدا ہو جایا کرتی ہے اس طرز احساس یا طرز زندگی کو کسی اور اچھے لفظ کی عدم موجودگی میں "قلندرانہ" کہا جا سکتا ہے خواجہ آتش خود بھی اپنی نوا کو قلندرانہ اور درد آمیز کہتے ہیں

خوں جگر ہوتا ہے جو سنتا ہے رو دیتا ہے     درد آمیز فقیر اس کے صدا رکھتے ہیں

مگر اس "دردآمیز" کی تعبیر و تشریح میں محتاط حد بندی شاید یہی ہوگی کہ ان کے یہاں کہیں کہیں ذرا سی بے اطمینانی، لطیف سی افسردگی اور راحت اور کشادگی کی طلب پائی جاتی ہے جس سے ان کے کلام میں درد کی بہت ہی معمولی مگر ذرا محسوس ہونے والی چبھن پیدا ہو جاتی ہے اس کیفیت کا اظہار اس قسم کے اشعار سے ہوتا ہے ؎

آسماں مرکے تو راحت ہو کہیں تھوڑی سی
پاؤں پھیلانے کو ہاتھ آئے زمین تھوڑی سی

راحت و وسعت کی اس تلاش میں شاعر کو کائنات کے اس عجیب و غریب "عالم" کے مشاہدے سے کچھ اطمینان نصیب ہوتا ہے جس کو آسمان یا آتش کے مرغوب الفاظ میں "چرخ نیلی" کہتے ہیں ان کو ہر وقت کی طرح "چرخ نیلی" کی وسعتیں بھی بہت متاثر کرتی ہیں چنانچہ دل تنگی کے عالم میں اسی سے خطاب یا اسی کا تذکرہ ہوتا ہے اور یہ شعر تو زبان زد خاص و عام ہے ؎

خدا دراز کرے عمر چرخ نیلی کی — کہ بیکسوں کے مزاروں کا شامیانہ ہوا

مگر اس "جے خانہ نیرنگ" میں اس کی ساری دلفریبیوں کے باوجود آتش کو ایک کمی یا خامی بھی دکھائی دیتی ہے اور وہ یہ کہ یہ نظام نت نئی تبدیلیوں کے باوجود اور ظاہری گردشوں کے باوجود اپنی اصلی عادتوں اور خاصیتوں میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرتا۔ خارجی روپ بدل جاتے ہیں مگر فطرت قائم رہتی ہے آتش کی وسعت طلب طبیعت کو اس فرسودگی اور کہنگی میں کچھ دل تنگی سے محسوس ہوتی ہے ؎

وہی پستی و بلندی ہے زمیں کی آتش
وہی گردش میں شب و روز ہیں افلاک ہنوز

ساتھ ہے بعد فنا حسرتِ فتراک ہنوز — دامنِ زیں سے لپٹی ہے مری خاک ہنوز
باغباں کیسی بہار آئی ہے کیا عالم ہے — نظر آتے ہیں چمن میں خس و خاشاک ہنوز

آتش کی اس غزل میں جس کی ردیف میں "ہے کہ جو تھا" کی تکرار ہے اگرچہ واضح طور پر انبساط کی کیفیت کی ترجمانی ہے مگر اس ردیف میں اسی پرانی کیفیت کے قیام و بقا کا احساس سا ضرور پایا جاتا ہے جس میں جمود و سکون اور یک رنگی کے متعلق کچھ بے اطمینانی سی محسوس ہوتی ہے۔ آتش کے اشعار میں قافلہ و کارواں، ریگِ رواں اور گردش و رفتار کے مضامین کی بافراط موجودگی بھی ان کی اسی خواہش حرکت حیات کا پتہ دیتی ہے اور اس بات کا کھلا اعلان کرتی ہے کہ وہ سکون و جمود کی حالت میں انقباض و تکدر محسوس کرتے ہیں اسی سبب سے قافلہ و کارواں کی تشبیہوں میں انہوں نے اپنا یہ رجحان بھر کر ان کو اپنے کوائف قلبی کا صحیح ترجمان بنایا ہے۔ چنانچہ مندرجہ ذیل شعر بھی اسی سلسلے کا ہے جو بہت مشہور ہے ؎

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشک صحرا ہوں　　　لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہوا

یہ ہے کم و بیش آتش کی شاعری کی روح۔ مگر اس شاعری کا بدن اور اس کا لباس وہ بھی اس بحث کا ضروری حصہ ہے اس لئے کہ قالبِ روح یا روح بے قالب کا تصور محال ہے۔ اور یہ محض اتفاق نہیں کہ آتش کی شاعری کا اسلوبِ بیان ان کی شاعری کی روح سے ہم آہنگ ہے کیونکہ ہر تجربہ اپنا طرزِ ادا اپنے ساتھ لاتا ہے آتش لکھنوی شاعر تھے یا دہلوی؟ اس بحث سے قطع نظر یہ کہنا کافی ہے کہ ان کی شاعری میں لکھنؤ کے ادبی مذاق کی روح لطیف خوب جلوہ گر ہوتی ہے اور اس روح لطیف کا نورانی جوہر ان کی زبان اور بیان میں سمٹ کر آگیا ہے مولانا محمد حسین آزاد نے (کہ قدیم ادبی مذاق کا سب سے بڑا نمائندہ اگر ان کو کہہ دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا) آبِ حیات میں طرزِ آتش کو سیدھے سادے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے کہ جس طرح لوگ باتیں کرتے ہیں اسی طرح شعر کہہ دیئے ہیں۔ اور باتیں بھی وہ جو شرفائے لکھنؤ کی بول چال کا اندازہ ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ "طبیعت کی آزادی اور کلام کے کمال

نے ہر آرائی کے ذوق شوق سے بے پروا کر دیا تھا مگر مزاج میں ظرافت ایسی تھی کہ ہر قسم کا خیال لطائف و ظرائف ہی میں ادا ہوتا تھا"

آتش کے طرزِ بیان کے متعلق مولانا آزاد کی یہ رائے اپنی جگہ کافی ہے مگر تشریحاً یہ کہنا شاید بے محل نہ ہوگا کہ آتش کو جو چیز دوسرے بڑے شعرائے عصر سے ممتاز کرتی ہے وہ ہے ان کا احساس و جذبہ اور سوچ کا وہ رنگ جس کا تذکرہ گذشتہ صفحات میں کیا جا چکا ہے۔ اگرچہ مقابلہ و موازنہ کی رسم اب کچھ فرسودہ سی سمجھی جاتی ہے تاہم آتش کے کلام کی اس صفتِ خاص کی پہچان تبھی اچھی طرح ہوگی جب ان کے کلام کے مقابلے میں ناسخ کے کلام پر بھی نظر ڈال لی جائے۔ ناسخؔ کے کلام میں احساس اور سوچ کے آثار خال خال پائے جاتے ہیں، وہ تو اس کوشش میں رہتے ہیں کہ انکے اشعار میں باتوں کا وہ انداز پیدا ہو جائے جس سے لوگ مرعوب ہوں اور ان کی "کاوش" اور "غیر معمولی پن" کی داد ملے۔ متاثر ہونا اور متاثر کرنا ان کی غایت معلوم نہیں ہوتی۔ وہ اعلیٰ اخلاقی مسائل کو نظم کرتے رہتے ہیں جن سے وہ ماہر اخلاق اور حکیم ثابت ہوں۔ اپنے محسوس کیے ہوئے تجربات کو شعر بنانے کی ہمت ان میں نہیں اسی لیے مثالیہ کا دامن تھامتے ہیں اور اخلاق کے مسئلے بیان کرتے رہتے ہیں انکی روح و قلب کی دنیا میں کبھی کوئی طوفان اٹھ رہے ہیں یا نہیں اس کا کچھ پتہ نہیں بس بنا سنوار کر عام باتیں کہتے جاتے ہیں مگر پر شکوہ اور بارعب آواز میں۔ ان کے برعکس آتش کو کبھی اس رعب داب کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی ان کے احساس نے ان کے قلم کو کچھ مضامین بخشے ہیں۔ وہ انہی کو بے تکلفی سے بیان کرتے ہیں اور اسی سے ان کے اشعار میں تاثیر پیدا ہوئی ہے۔ جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے ان کے دیوان میں تنہائی کی شاعری کے کچھ نشانات نمودار ہو گئے ہیں ان میں کچھ ایسے نمایاں انفرادی احساسات بھی ہیں جن کے اظہار کے وقت

صورت کی آرائش اور ہیئت کا خیال احساس کے سامنے دب سا گیا ہے۔ یا یوں سمجھئے کہ ان کے سچے احساسات اس بے ساختگی سے ظاہر ہوتے ہیں کہ ہیئت اور صورت نے احساس ہی کی شکل اختیار کر لی ہے۔ احساس سے الگ کوئی حیثیت اختیار نہیں کی آتش کے زمانے میں بعض لوگوں کیلئے ان کا یہ بے ساختہ اظہار خیال باعث حیرت ہوتا رہا کیونکہ ناسخ نے جس مذاق کی تربیت کی اس میں حقیقت سے "اونچے" خیال، پر تکلف طرز بیان اور ٹکسالی زبان ہی کو اہمیت حاصل تھی مگر آتش محض اونچے خیال کے دل دادہ نہ ملے، وہ تو سچے تجربے یا یہ سے سادے عام الورد و خیال کے شائق تھے۔ یعنی وہی عام باتیں جو سچی تھیں اور دلچسپ بھی۔ اونچی پرواز کا شوق انہیں کبھی نہ ہوا نہ اس اونچی پرواز کے لئے مصنوعی اور رنگین پروں کے ضرورت مند ہوئے۔ چنانچہ یہ دیکھئے کہ ذیل کی مسلسل غزل میں مضمون اور خیال کتنا کتنا حقیقی اور اس کا طرز بیان کتنا صاف ہے ؎

شب وصل تھی چاندنی کا سماں تھا — بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا
مبارک شب قدر سے بھی وہ شب تھی — سحر تک مہ و مشتری کا قراں تھا
وہ شب تھی کہ تھی روشنی جس میں دن کی — زمیں پر سے اک نور تھا آسماں تھا
عروسی کی شب کی حلاوت تھی حاصل — فرحناک تھی روح دل شادماں تھا
مشاہد جمال پری کی تھی آنکھیں — مکان وصال اک طلسمی مکان تھا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے — یہ قصہ ہے جب کہ آتش جواں تھا

اس کے علاوہ وہ غزل بھی دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے ؎

یہ کس رشک مسیحا کا مکاں ہے — زمیں جس کی چہارم آسمان ہے
خدا پنہاں ہے عالم آشکارا — نہاں ہے گنج ویرانہ عیاں ہے
تکلف سے بری ہے حسن ذاتی — قبائے گل میں گل بوٹہ کہاں ہے

اس قسم کے اشعار کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس طرزِ احساس کیلئے اسی قسم کے طرزِ بیان کی ضرورت تھی بے خروش، معتدل، متوازن لہجہ، مہذب و ملائم اندازِ گفتگو! جس میں اندوہ وانبساط دونوں قسم کے خیالات یکساں نرمی اور کشادہ روی سے بیان ہوئے ہیں۔ آتش کا لب ولہجہ ہر حال میں روح کی کشادگی اور احساسِ راحت کیلئے ممد ومعاون ثابت ہوتا ہے۔ غالبؔ نے آتش کے نشتروں کا ذکر کیا ہے۔ مگر شاید صحیح بات یہ ہے کہ آتش کے ہاں "نشتر" بہت کم ہیں ہاں ان کے اشعار میں خلشِ خار کی کیفیت عام ہے اور اس خلش میں خیال، زبان اور بیان تینوں مل کر حصہ لیتے ہیں۔

آتش کے پیرایہ ہائے اظہار جلد بات آفریں ہیں۔ ان میں انبساط آفرینی اور تمنّا انگیزی کی کیفیتیں ہوتی ہیں اور قوافی کا استعمال اور ردیف بندی بھی اس قلیل سے ہے ان سے بھی ان کی غزل میں کیفیت پیدا ہوئی ہے۔ ملائم لہجے کے علاوہ جس چیز نے آتش کی غزل کو، دل خوش کن، بنایا ہے وہ ان کی ردیفوں کی ہیئت ہے جس سے صورت کے علاوہ معنی متاثر ہوتا ہے۔ ان کی ردیفوں کے اندر سے معانی کی جو خاص شیرازہ بندی ہوتی ہے۔ اس میں بھی آرزومندی اور تمنا کا اثر پایا جاتا ہے۔ آتش عموماً بہت لمبی ردیفوں کے قائل معلوم نہیں ہوتے مگر ردیف کی موسیقی ان کو بعض اوقات ادھر کھینچ ہی لاتی ہے۔ چنانچہ ان کی لمبی ردیفوں والی غزلیں بھی تعداد میں خاصی ہیں ذیل کی ردیفوں پر ذرا نظر ڈالیئے۔

دل شہید رہ درماں نہ ہوا تھا سو ہوا
ٹکڑے جو اپنا گریباں نہ ہوا تھا سو ہوا
وہی چتون کی خونخواری جو آگے تھی سو اب بھی ہے
تری آنکھوں کی بیماری جو آگے تھی سو اب بھی ہے

؎ آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرہ شاہد مقصود عیاں ہے کہ جو تھا

؎ تری زلفوں نے بل کھایا تو ہوتا
ذرا سنبل کو لہرایا تو ہوتا

یہ آخری ردیف خاصی اشتیاق خیز اور تمنّا انگیز ہے اور اس طرح کی ردیفوں کی دیوان آتش میں خاصی تعداد ہے۔ اس طرح کی چند اور ردیفیں ملاحظہ ہوں:۔

ہاتھ قاتل کا مرے خنجر تک آکر رہ گیا     کہنیوں تک آستینوں کو چڑھا کر رہ گیا

دل بے تاب کو فریاد و فغاں کرنے دو     پہلے غمّازی کو قصّہ بیاں کرنے دو

زمین چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا     دکھاتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے

میں اس وقت آتش کی ردیف بندی کے صوتی و معنوی اثرات کی تفصیل میں نہیں جانا چاہتا۔ مگر اس میں کچھ کلام نہیں کہ ان کی غزل کے مجموعی اثرات میں ان کی ردیفوں کا بھی حصّہ ہے۔ اور آتش کی غزل ناسخ کی غزل سے مجموعی لحاظ سے اس لئے بھی اچھی ہے کہ آتش کو ردیف کے استعمال کا شعور ناسخ سے کہیں زیادہ تھا۔ یوں تو غزل ہیئت کی تبدیلیوں کا اظہار بہت کم ہوتا ہے مگر ردیف کے ذریعے ہیئت کی جو تبدیلیاں پیدا ہو جاتی ہیں ان کا غزل کے معنی اور روح سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ آتش کی ردیف کا بھی ان کی غزل کے معنی سے بڑا تعلق ہے۔

آتش کے یہاں جو لفظی مصوری ہے وہ بھی ان کی غزل کی روح سے ہم آہنگ ہے۔ حرکت، روانی، خوش کن رنگوں اور ذائقوں کا شوق، قافلہ و مہماں کے تصورات سے دلچسپی، چاندنی راتوں میں لطف کا سماں اور اس نوع کے راحت بخش تصورات ان کی استعاریت کے پردوں میں ملفوف ہیں جن کا رنگ اور نکھار خود بخود ظاہر ہو کر دل کو لبھاتا رہتا ہے اور پھر جب ان سب کے ساتھ محاورات کے ذریعے توریہ و ایہام

کے رنگ بھی نمودار ہو جاتے ہیں تو طبیعت بہت محظوظ ہوتی ہے۔ ؎

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے گل رعنا دکھلا

پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

آنکھیں دکھلانا اور پتلیوں کا تماشا دکھانا۔ ان دونوں محاورات میں معانی کے دور و پردے صاف صاف نظر آتے ہیں جن کی جھلک چشم تصور کو محظوظ کئے بغیر نہیں رہ سکتی۔ آتش کے یہاں صنعت گری کی یہ شان عام طور سے پائی جاتی ہے آزاد نے ان کے کلام میں ظرافت کا ذکر کیا ہے مگر شاید صحیح یہ ہو کہ ان کا اصلی امتیاز اس لطیف قسم کی لفظی نکتہ آفرینی میں پایا جاتا ہے۔ یا پھر معنوی طور پر ان کے دعائیہ اور تمنائیہ پیرایہ ہائے اظہار ان کے کلام میں اثر و تاثیر کا ایک بڑا ذریعہ ثابت ہوتے ہیں یہ سب باتیں یہ ثابت کرنے کیلئے کافی ہیں کہ آتش کے یہاں مرصع ساز کے کمال بھی ملتے ہیں اور خاص طرز و وضع کی سچی شاعری بھی پائی جاتی ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا خصوصاً ان کی انبساطی لے کو جو اردو شاعری میں بہت عام نہیں کیونکہ اردو کی عام شاعری غم انگیز ہے یعنی غم و الم کے اس ہجوم میں اگر کوئی ایسا شاعر بھی نکل آیا ہے جس نے متانت و تہذیب کے ساتھ راحت و امید کا سبق سکھایا ہے تو اس کو غنیمت خیال کرنا چاہیئے۔

# مصحفی کا کارنامۂ خاص اُردو شاعری میں

اردو شاعری میں مصحفی کی حیثیت اور فن شاعری میں ان کے کارنامۂ خاص کے متعلق قدیم و جدید ماہرین فن نے متضاد آرا کا اظہار کیا ہے۔ ناقدین قدیم میں شیفتہ نے "اکثر کلامش پُر کم پایہ و از لطائف خالی است" کہہ کر مصحفی کو بڑے شعرا کی صف سے تقریباً نکال دیا ہے اسی طرح حضرت آزاد نے یہ رائے ظاہر کرکے ان کو انکے مسند سے ہٹانے کی کوشش کی ہے"

"ان کی غزلوں میں سب رنگ کے اشعار ہوتے ہیں کسی طرزِ خاص کی خصوصیت نہیں اور شاید یہ حقیقت ہے کہ مصحفی کے خلاف آزاد کی اس رائے نے عصرِ جدید کو جتنا متاثر کیا اتنا شاید کسی اور مصنف کی رائے نے نہ کیا ہوگا۔ انشا اور مصحفی کی نزاع کے متعلق مولانا آزاد جو خاص نقطۂ نظر رکھتے ہیں اس کا عکس ان کی اس تنقید میں ہر جگہ نظر آتا ہے جو مصحفی کی شاعری کے سلسلے میں آبِ حیات میں موجود ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آزاد مصحفی کو "پرانا مشاق لکھنؤ بھر کا استاد کہہ کر اس بات کا اعلان ضرور کرتے ہیں کہ وہ کوئی چھوٹا آدمی نہ تھا" مگر حق یہ ہے کہ ان القاب و آداب کے باوجود آزاد کی رائے مصحفی کی شاعری کے متعلق کچھ زیادہ اچھی نہیں۔"

آزاد نے مصحفی کو جس رنگ میں پیش کیا ہے یہ شاید اسی کا ردِ عمل ہے کہ ابعد کے

مصنفین نے انکے متعلق نسبتاً ہمدردانہ نقطۂ نظر سے کام لیا ہے اور انکی شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی مخلصانہ کوشش کی ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نگار کے مصحفی نمبر کے بیشتر مقالہ نگاروں نے مصحفی کو اردو کے چند بلند ترین شعرا کی صف میں جگہ دی ہے عہد جدید میں مصحفی کے حق میں شاید سب سے اچھی رائے مولانا حسرت موہانی کی ہے جنہوں نے انتخاب کلام کے علاوہ شاعر موصوف کے کلام کے متعلق یہاں تک لکھ دیا ہے "راقم کی نظر میں میر و مرزا کے بعد اور کوئی استاد ان کے مقابلے میں نہیں جچتا۔"

یہاں پہنچکر یہ سمجھنا ضروری سا ہو جاتا ہے کہ شیفتہ اور مولانا آزاد ایک طرف اور حسرت موہانی اور انکے ہم خیال حضرات دوسری طرف اس شاعر کے کلام کے متعلق جس جس رائے کا اظہار کرتے ہیں اس کی بنیاد اور اساس کیا ہے؟ اسی طرح یہ دریافت کرنا بھی لازمی ہو جاتا ہے کہ ان کی رائے جس بنیاد و اساس پر قائم ہے وہ کس حد تک شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کیلئے صحیح بنیاد و اساس بن سکتی ہے؟ غالباً انہی دو سوالات کے جواب سے ہمارے لئے فیصلہ کی کوئی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

مولانا آزاد کی رائے کے تجزئے سے پہلے شیفتہ کی رائے پر بحث ہونی چاہیے مگر مصیبت یہ ہے کہ ان کے تنقیدی خیالات کا اختصار کسی تجزیہ کا متحمل نہیں ہو سکتا مصحفی کے متعلق انہوں نے اگر کچھ کہا تو صرف یہ کہا کہ "از لطائف خالی است" اگرچہ یہ انصاف ضرور کیا کہ ان کے منتخب اشعار کو اعلیٰ اشعار تسلیم کیا مگر سچ یہ ہے کہ یہ تنقید نہ ہمدردانہ ہے نہ منصفانہ بلکہ ایک لحاظ سے یہ تنقید ہی نہیں اس لئے لازماً ہم اس بارے میں پہلے آزاد کے بیانات پر نظر ڈالتے ہیں۔

جہاں تک میں آزاد کے بیانات کو سمجھ سکا ان کی رائے کا خلاصہ یہ ہے۔

(۱) مصحفی کی غزلوں میں ہر رنگ کے اشعار ہوتے ہیں کوئی طرز خاص نہیں۔

(۲) مصحفی کے پاس کوئی نیا مضمون نہیں البتہ زبان خوب ہے چنانچہ الفاظ کو

پیش کر کے اور مضمون کم وبیش کر کے اس در و بست کے ساتھ شعر میں کھپایا ہے کہ جو حق استادی کا تھا ادا ہو گیا۔"

(۳) محاورہ خوب باندھتے ہیں مگر دلّی اور امروہے کا فرق ظاہر ہو ہی جاتا ہے

(۴) کلام میں شوخی نہیں۔

(۵) طبیعت رواں تھی۔ مگر پُر گوئی کے سبب لطفِ کلام پیدا نہیں ہوا۔

(۶) البتہ جہاں سودا۔ سوز اور میر کا سایہ پڑ گیا ہے وہاں شعر اچھے نکل آئے ہیں۔

آزاد کی اس رائے کی بنیاد یہ معلوم ہوتی ہے کہ مصحفی کی شاعری بلند مقام سے اس لئے محروم ہو گئی کہ وہ ایک پُر گو شاعر تھے جس کے سبب ان کا کلام لطف و اثر سے خالی رہا اس کے علاوہ ان کا خیال یہ بھی ہے کہ مصحفی "مطلب کو بہت خوبی اور خوش اسلوبی سے ادا کرتے ہیں مگر کیا کریں کہ وہ امروہہ پن نہیں جاتا" امروہہ پن سے حضرت آزاد کی مراد یہ معلوم ہوتی ہے کہ ان کی باتوں میں وہ تیکھا پن اور لہجے میں وہ شہریت اور تہذیبی وقار نہیں جو اہل دہلی سے خاص تھا ان کی طبیعت میں حجاب جھجھک اور سردی سی ہے جس کا عکس کلام پر بھی پڑتا ہے۔ اصل بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ جب آزاد مصحفی کو ان کے زندہ دل معاصر سیّد انشا کے سامنے بٹھا کر دیکھتے ہیں تو ان کی طبیعت زندہ دلی سے خالی اور ان کی شاعری بے مزہ اور پھیکی محسوس ہوتی ہے گویا آزاد کے نزدیک ان کی شاعری کے بڑے عیب تین ہوے (۱) پر گوئی (۲) زبان اور محاورے کا امروہہ پن اور (۳) اور کلام میں زندہ دلی کی کمی۔

آزاد کے نزدیک (جہانتک میں سمجھ سکا) مصحفی کا کارنامۂ خاص اگر کوئی ہے تو یہ ہے کہ "انھوں نے شعر کی ہر شاخ کو لیا ہے اور جو قواعد و ضوابط اس کے پرانے استادوں نے باندھے ہیں ان کا حق حرف بہ حرکت اور لفظ بہ لفظ پورا کیا ہے۔"

آزاد کی یہ رائے منصفانہ ہو یا غیر منصفانہ؟ اس کا فیصلہ کچھ آگے چل کر

خود بخود ہو جائے گا۔ مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اس کے اس خیال کا اثر اتنا گہرا اور دیرپا ہوا کہ بعد کے نقادوں میں جو لوگ مصحفی پسند ہیں انھوں نے بھی اس رائے سے بچنے کی سعی کے باوجود غیر شعوری طور پہ اس کی تقلید کی ہے۔

چنانچہ مولانا حسرت موہانی اور دوسرے مقالہ نگاروں کے خیالات میں جابجا اس کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً آزاد کی یہ رائے کہ مصحفی کی کوئی خاص طرز نہ تھی مولانا حسرت موہانی کے بیان میں یوں ظاہر ہوتی ہے۔

کسی ایک رنگ پر قناعت نہ کر کے مشاہیر شعرائے متقدمین و متاخرین میں سے ہر ایک کے انداز سخن کا پسندیدہ نمونہ قائم کیا ہے۔

۔ ان کی غزلوں میں کہیں میرؔ کا درد ہے کہیں سوداؔ کا دبدبہ ہے، کہیں فغاں کی رنگینی ہے کہیں سوزؔ کی سادگی ہے۔ کہیں جرأتؔ کی سلاست اور حقیقت نویسی ہے تو کہیں انشاءؔ کے اندازِ بیان کا طنطنہ و حیرت ہے، وہ جعفر علی حسرتؔ کی طرح بعض غزلوں کو قطعات مسلسل پر ختم کرتے ہیں اور شاہ نصیرؔ کی طرح مشکل ردیف و قافیہ کو خوبی و صفائی سے نبھاتے ہیں۔"

مولانا حسرتؔ موہانی کی یہی رائے پروفیسر مجنوںؔ گورکھپوری کے ایک مضمون میں بدلے ہوئے الفاظ میں نظر آتی ہے جہاں یہ بتایا گیا ہے کہ مصحفی کی سب سے بڑی انفرادی خصوصیت تقلید اور انتخابیت ہے۔

مندرجہ بالا سب بیانات سے متفقہ طور پہ یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مصحفی کا اپنا کوئی خاص رنگ نہ تھا مگر وہ مضبوط "قوت آخذہ" کے مالک تھے اسلئے ان میں "ادبی انتخابیت" کا ملکہ بہت تھا اور اس ادبی انتخابیت نے انھیں کسی ایک رنگ پر قائم نہ رہنے دیا میں سمجھتا ہوں اس رائے نے اور اس سے کہیں زیادہ اس کے طرز اظہار نے مصحفی کے کلام اور صحیح مقام کے بارے میں بڑی غلط فہمی

پیدا کی ہے۔ غالباً اسی کی وجہ سے ہم شاعری میں ان کے کارنامے خاص کو متعین کرنے میں اب تک ناکام رہے ہیں اور میں سچ کہتے ہیں حق بجانب ہوں کہ اس معاملے میں مصحفی کے قدردان اور ان کے مرتبہ ناشناس دونوں برابر کے شریک معلوم ہوتے ہیں۔

یہ سوال کہ مصحفی کا اپنا کوئی خاص رنگ تھا یا نہ تھا، اس پر بحث کرنے سے پہلے شاعری اور پُرگوئی کے باہمی تعلق کے بارے میں بھی کچھ باتیں ضروری معلوم ہوتی ہیں اسلئے کہ یہ خیال بار بار ظاہر کیا گیا ہے کہ مصحفی کو انکی پُرگوئی اور ہمہ رنگی کی وجہ سے بہت نقصان ہوا۔ مخمس، مثمن ترکیب بند، ترجیع بند سبھی کچھ ہے، قصائد کی تعداد ۴۸ تک پہنچتی ہے کلیات میں تین دیوان قصائد کے ہیں اور مثنویات کی تعداد ۱۹ ہے اسی طرح ہجویات اور رباعیات بھی ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے فارسی نظم ونثر بھی لکھی ان کے تذکرے ان کے اردو کے کلام کے برابر برابر وقیع سمجھے جاتے ہیں عربی میں کم کہا مگر کہا ضرور۔! اس کے علاوہ ان کا رسالہ مجمع الفوائد بھی کچھ کم اہم نہیں۔

ان تفصیلات سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے بہت کچھ لکھا اور اردو شعر و سخن کے معاملے میں ان کی پُرگوئی ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ چنانچہ مولانا آزاد نے آب حیات میں بظاہر طنز مگر صحیح لکھا ہے کہ جس شخص کا قلم آٹھ دیوان لکھکر ڈالدے اس کی استادی میں کلام کرنا انصاف کی جان پہ ستم ڈھانا ہے۔ غرض اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مصحفی طومار نویس اور پُرگو شخص تھے۔ مگر کیا یہ بھی سچ ہے کہ ان کی پُرگوئی نے ان کی شاعری کو نقصان پہنچایا؟ اس کا فیصلہ کرنا باقی ہے۔

اس سلسلے میں میرا جواب یہ ہے کہ محض اس بات سے کہ کسی شخص نے آٹھ دیوان لکھ کر ڈالدے یا اس کے اشعار کی تعداد کئی ہزار تک پہنچتی ہے ہم یہ فتویٰ صادر نہیں کر سکتے کہ اس کی شاعری لازماً ناقص اور کمزور ہوگی اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح

نہیں کہ وہ سب شاعر جن کے دیوان مختصر ہیں یا جن کے اشعار کی تعداد نسبتاً کم ہے لازماً بہت بڑے شاعر ہوں گے۔ حقیقت یہ ہے کہ اشعار کے کم زیادہ ہونے سے شاعری کی حیثیت اور رتبے کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا کیونکہ شاعری کی حیثیت اور درجے کی تعین کا معیار اگر یہی ہوتا تو فارسی کی اکثر مثنویاں شاہنامے سے افضل اور فارسی کے اکثر شاعر فردوسی سے بلند تر شاعر قرار پاتے۔ کسی کم گو شاعر کا دیوان مختصر ہونے کی وجہ سے گراں قیمت ہوتا اور میرؔ کی کلیات ضخیم ہونے کے سبب اردو شاعری کی بے مصرف متاع سمجھی جاتی حالانکہ واقعہ اس کے برعکس ہے۔ اس گفتگو سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ محض پُر گوئی سے مصحفی کے کلام کی اہمیت کو کوئی نقصان یا خسارہ نہیں ہونا چاہئے نقصان یا خسارہ اگر ہو سکتا ہے تو اس بات سے ہو سکتا ہے کہ خالص شاعری کے نقطۂ نظر سے ان کے کلام میں کچھ ایسے عیوب ہوں جن سے شاعری اپنے اصلی رتبے سے گر جاتی ہے۔

مصحفی کے پُر گوئی کے ضمن میں میر تقی میرؔ پر گوئی کا تذکرہ شاید بے محل نہ ہوگا کہ میرؔ ایک پُر گو شاعر تھے مگر ان کا رتبہ اردو شاعری میں مسلم ہے اور پُر گوئی نے ان کے رُتبے کو کسی طرح گھٹایا نہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پُر گوئی بذاتِ خود کوئی عیب نہیں، پُر گوئی اس وقت عیب بنتی ہے جب شاعری کم اور بھرتی زیادہ ہو اور جب کسی شاعر کے کلام میں حقیقی جذبات کی روح موجود نہیں ہوتی۔ اور اس کے پاس کوئی بڑا ذاتی پیغام یا موضوع نہیں ہوتا جس کی جذباتی تحریک سے اس کے کلام میں درد اور اثر پیدا ہو سکتا ہے تو اس وقت کم درجے کے شاعر اسکی تلافی کی صورت پیدا کر لیا کرتے ہیں جن میں سے ایک صورت طومار نویسی اور پُر گوئی بھی ہے مگر ضروری نہیں کہ پُر گو شاعر کم درجے کا بھی ہو۔ اب آیئے اس نظریے کی روشنی میں مصحفی کے کلام پر نظر ڈالیں اور ان کی پُر گوئی کے عیب و صواب کا جائزہ لیں۔

حقیقت یہ ہے کہ مولانا حسرت موہانی کی مذکورہ بالا رائے کے باوجود مصحفی کی شاعری جذبے کی اس شدت سے محروم ہے جس کی وجہ سے میر کے اشعار نشتر آبدار بنکر دلوں میں پیوست ہو جاتے ہیں یا مثلاً درد کا کلام بصیرتوں کا پیغام بن کر ہمارے ذہن و نفس کو قوت اور جلا بخشتا ہے میر تقی اور خواجہ درد کی شاعری کی یہ روح ان شدید جذبات سے نمودار ہوئی ہے جو سچے درد و احساس اور غائر مطالعہ و مشاہدہ کائنات سے ابھرتے ہیں اور شاعر کے سراپائے وجود پہ چھا جاتے ہیں۔

مصحفی کی شاعری اس درد و اثر سے خالی ہے جو میر کے کلام میں پایا جاتا ہے اس میں گرمئ جذبات کی کمی ہے اور اگر خال خال سچے جذبات کی گرمی پائی بھی جاتی ہے تو وہ کسی مربوط اور معین سلسلہ جذبات و تجربات کی پیداوار نہیں مصحفی کے کلام میں کوئی معین واضح جذباتی نقطہ نظر موجود نہیں۔ نہ ذاتی نہ حیاتی، نہ کائناتی۔ البتہ ایک لطیف سی افسردگی ضرور پائی جاتی ہے جو ان کے ذہن کے لاشعوری رخوں اور جہتوں کو ظاہر کرتی ہے جس کے طفیل ان کے کلام میں تاثیر کی چاشنی اور درد کی خفیف سی چبھن پیدا ہو گئی ہے۔ شاید یہی وہ چبھن ہے جس کے سبب مصحفی زندہ ہیں جس کے باعث ان کے کلام کے ساتھ وہ سلوک نہیں ہوا اور نہیں ہوتا جو لکھنؤ کے بہت سے دوسرے شعرا کی قسمت میں لکھا جا چکا ہے حق یہ ہے کہ مصحفی کے کلام میں اثر کی کمی محض اس وجہ سے نہیں کہ وہ پرگو تھے۔ بلکہ اس وجہ سے ہے کہ ان کے پاس ان مضامین کی کمی ہے جن کا سرچشمہ گہرے جذبات اور شدید احساسات سے پھوٹتا ہے۔ ان کی شاعری کے مطالعہ سے نفس انسانی کے متعلق ہماری معلومات میں اضافہ نہیں ہوتا۔ ان کی شاعری میں گہرے تفکر اور غور و فکر کی کمی ہے جس کی بنا پر ان کے کلام کے مطالعہ کے بعد ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہماری بصیرتوں میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوا۔ ان کا مطالعہ کائنات سطحی

ہے زندگی کے اسرار کو بے نقاب کرنے کی انہیں فرصت نہیں ملی۔ جذبۂ عشق کے متعلق بھی ان کے اپنے تجربے بہت کم ہیں۔ البتہ یہ درست ہے کہ ان کے تجربے ہیں ضرور ان میں سے بعض تلخ بھی ہیں۔ عشق و عاشقی کی عام باتوں پر وہ اچھا عبور رکھتے ہیں، انہی باتوں میں ذاتی تجربے کی یہ آمیزش بھی نہ ہوتی تو ان کا کلام پڑھنے کے قابل ہی نہ رہتا۔

مندرجہ بالا تصریحات سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ مصحفی کی پرگوئی بذاتِ خود عیب نہیں اس لئے کہ پرگوئی میں میر تقی ان سے کسی طرح کم نہیں۔ ان کے کلام میں تاثیر کی کمی اگر ہے تو اس وجہ سے ہے کہ ان کے جذبات میں خلوص کم معلوم ہوتا ہے۔ احساسات میں صداقت معدوم ہے۔ ان کے کلام میں ذاتی تجربات کی جھلک بہت مدھم ہے۔ ان کے اشعار میں درد و اثر کم ہے۔ اور مضمون وہ جذباتی گرفت پائی نہیں جاتی جس سے پڑھنے والوں کے دل متاثر ہوئے بغیر نہ رہیں، تاہم ان کا کلام پُر تاثیر اشعار سے خالی بھی نہیں۔ ان کی شاعری کے مطالعے سے ایک خاص قسم کا ہلکا ہلکا غم انگیز تاثر ضرور پیدا ہوتا ہے جس کے اسباب و وجوہ کی تفصیل آگے آئے گی۔ مصحفی کے رتبۂ شاعری کے سلسلے میں پرگوئی کے نظریے نے جس قدر غلط فہمی پھیلائی ہے اس سے کہیں زیادہ غلط فہمیاں اس خیال سے پھیلی ہیں کہ انہوں نے کسی ایک رنگ پر قناعت نہ کر کے مشاہیر شعرائے متقدمین و متاخرین میں سے ہر ایک کے انداز سخن کا پسندیدہ نمونہ قائم کیا۔" اگر اس خیال کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو اس سے لازماً یہ نتیجہ نکلے گا کہ مصحفی کے نزدیک شاعری کسی داخلی۔ اور انفرادی رنگ کی ضرورت مند اور محتاج نہیں، ایسا شاعر سنار اور لوہار کی طرح چند دیئے ہوئے نمونوں کی نقالی تو خوب کر سکتا ہے مگر اپنی فطرت کی کارگاہ تخلیق سے کوئی ایسی قماش کوئی ایسی صنعت وجود میں نہیں لا سکتا

جس پر اس کی انفرادیت اور انفرادی تجربات کے نقش و نگار پائے جاتے ہوں گویا وہ ایک ایسا کاریگر ہے جو ذہن اور طبع ہونے کی وجہ سے ایک نقش سے دوسرا نقش تو ابھار سکتا ہے مگر جب دوسروں کا دیا ہوا کوئی نقش اس کے سامنے نہیں ہوتا جس کی وہ نقالی کر سکے تو اس کی ساری ذہانت اور طباعی جواب دینے بیٹھتی ہے میں سمجھتا ہوں یہ سب باتیں صرف اس وجہ سے کہی جا رہی ہیں کہ ہم شاعری میں خارجی رنگوں کی تقلید کی جا سکتی ہے اور اس تقلید جامد کے باوصف وہ شاعری اعلیٰ شاعری بن سکتی ہے اور سب سے زیادہ تعجب اس بات سے ہوتا ہے کہ یہ باور کر لیا جاتا ہے کہ مصحفی اپنے کلام میں میر کا درد، سودا کا دبدبہ، فغان کی رنگینی، سودا کی سادگی جرأت کی سلاست، انشاء کا طنطنہ، جعفر علی حسرت کا طول بے کلام اور شاہ نصیر کی ردیف پسندی، غرض تمام شعرائے اردو کے گوناگوں اوصاف پیدا کرنے کے بعد بھی مصحفی، ہی باقی رہتے ہیں۔ اور مصحفی وہ جنہیں "میرو مرزا کے بعد اردو کا سب سے بڑا استاد کہا جا سکتا ہے" فی الحقیقت مصحفی کی یہ تحسین اس تنقیص سے بدتر ہے جس کے آثار آبِ حیات کے اوراق میں پائے جاتے ہیں۔

میں نے مصحفی کی شاعری کے اس تصور کی اس لئے مذمت کی ہے کہ اس سے ہم اس غلط نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ مصحفی کا اپنا کوئی خاص رنگ نہ تھا گویا دوسرے الفاظ میں اردو شاعری میں ان کا کوئی خاص رتبہ اور مقام نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ مصحفی کے حق میں یہ سخت ناانصافی ہے اور ان کے کلام اور طرز شعر گوئی کے متعلق شدید مغالطہ انگیزی ہوگی اگر ہم ہمہ رنگی کے دل خوش کن الفاظ کے پردے میں ان پر بے رنگی اور بدرنگی کا الزام لگائیں گے۔

امر واقعہ یہ ہے کہ اردو شاعری میں مصحفی کا ایک خاص مقام ہے خصوصاً اردو غزل کے ارتقا میں ان کا کلام ایک اہم منزل کا حکم رکھتا ہے۔ اس ہمہ رنگی کے

باوجود جس کا تذکرہ ابھی ابھی ہوا ہے ان کا اپنا بھی ایک رنگ ہے۔ اور یہی وہ رنگ ہے جس نے مصحفی کو مصحفی بنایا اور اب تک ان کے نام اور کلام کو نہ صرف زندہ رکھا بلکہ روشن اور درخشاں رکھا اور ہمیشہ روشن اور درخشاں رکھے گا۔ یہ رنگ وہ رنگ ہے جو دوسروں کے ساتھ ان کی جزوی مماثلتوں میں اتنا نہیں چمکتا جتنا انکے اپنے انفرادی نقوش میں کھلتا ہے۔ اور یہ انفرادی نقوش وہ ہیں جو ان سے پہلے کسی شاعر کے کلام میں نمایاں ہوئے ہیں۔ اور ان کے بعد بھی اگر کسی شاعر کے کلام میں اُبھرے ہیں تو اس کی تنہا مثال شاید مولانا حسرت موہانی کی غزل میں ملتی ہے۔

مصحفی کا غالباً سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو غزل کے لئے اظہار و بیان کے وہ لطیف پیرائے تیار کئے جن کے بغیر تغزل کی تکمیل ممکن نہیں مصحفی نے شاعری کی سب اصناف میں طبع آزمائی کی۔ مثنویاں لکھیں۔ قصیدے مرتب کئے، رباعیات کے ترانے گائے۔ بہت کچھ لکھا اور عموماً اچھا لکھا۔ مگر ان کا اردو شاعری میں وصفِ خاص اور کارنامۂ امتیاز یہ ہے کہ اردو میں پہلی مرتبہ غزل اس اسلوب بیان اور زبان سے آشنا ہوئی جس کی عمدہ مثالیں عہد جہانگیری کے شعرا کے کلام میں دستیاب ہوتی ہیں۔ وہ اگرچہ نظیری کے مداح و معترف ہیں مگر ہمیں ان کے کلام میں کئی اعتبارات سے طالب آملی کی جھلک دکھائی دیتی ہے اور اس میں کچھ شک نہیں کہ اگر مصحفی کے کلام میں سرمستی اور رنگینی کا عنصر بھی موجود ہوتا تو طالب آملی سے ان کی مماثلت مکمل ہو جاتی۔

مصحفی کی شاعری ایک لحاظ سے اس "کلاسیکیت" اور اسلوب پرستی کی ابتدائی منزل ہے جس کے بگڑے ہوئے رنگ کو لکھنویت کہا جاتا ہے۔ مصحفی اردو شاعری کے اس عظیم روحانی درد کے بعد ہمارے سامنے آتے ہیں جس کے بڑے ارکان میر تقی میر درد تھے۔ میر اور درد کی شاعری میں جذبے کی شدت اور خلوص

کے ساتھ اسلوب کی پرستش ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ خالصتاً انفرادی تجربات کا اظہار اور ذاتی احساسات کا بیان ان کا مقصود اصلی ہے مصحفی پہلا شاعر ہے جس نے تجربات و احساسات کے مقابلے میں زبان اور طرز ادا کو اہمیت دی اور صوت وصورت کی خوبی اور شیریں الفاظ و تراکیب کا سہارا لیا مصحفی کی شاعری درحقیقت نفیس الفاظ و تراکیب کی شاعری ہے اس سے میری مراد یہ ہے کہ ذاتی جذبات کے اظہار کے مقابلے میں بیان کی خوبی اور آرائش و زیبائش پر انہوں نے خاص نظر رکھی۔ انہیں ایسے حسین الفاظ کے انتخاب پر بڑی قدرت ہے جن کی جذباتی اور صوتی کیفیتیں پہلے سے تسلیم شدہ ہیں۔ یہ وہ حسین الفاظ ہیں جنکو فارسی شاعری ان جذباتی حالتوں سے وابستہ کرچکی ہے جن کے خلوص اور سچائی میں شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ ان تراکیب و الفاظ کی صوتی خوش نمائی اپنا سکہ بٹھا چکی ہے۔ مصحفی کے کلام میں جب یہ عمدہ فارسی ترکیبیں ان کی عام مانوس اور بامزہ زبان اور سادہ محاوروں کے پہلو بہ پہلو بیٹھتی ہے تو ان سے خوش رنگی اور لطافت کا ایک ایسا نفیس نمونہ تیار ہوتا ہے جس سے محظوظ نہ ہونا شاید دشوار ہی ہوگا۔

حقیقت یہ ہے کہ مصحفی ایک خوش ذوق، جمال پسند اور لطافت پسند شاعر ہیں وہ شدتِ جذبات پر لطافت جذبات کو ترجیح دیتے ہیں ۔ یا کم از کم جذبہ و لطافت کو ہم آہنگ بنانا چاہتے ہیں ۔ ان کی شاعری کا تمام تر سرمایہ یہی نفاست و لطافت ہے ۔ وہ ہمیں میر اور درد سے الگ شخص معلوم ہوتے ہیں اور ایسا ہونا بالکل بجا ہے کیونکہ میر اور درد کی خصوصیات ان میں کم سے کم پائی جاتی ہیں ان کے اشعار میں میر کی دردمندی اور درد کی جگرداری کی خفیف سی لہر ضرور پائی جاتی ہے مگر انہیں شعر و تخلیل کی دنیا اگر کچھ مطلوب ہے تو وہ لطافت اور نفاست

ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری اور ان کے اسلوب میں سب سے زیادہ اسی کا اثر پڑتا ہے۔ الفاظ و تراکیب کے اور خوشگوار سانچوں کے علاوہ بے کاری اور غنائیت ان کی شاعری کا امتیاز خاص ہے ان کی بحریں عموماً موسیقیت کے اس رنگ کی نمائندگی کرتی ہیں جن میں شدت اور جوش کی بجائے غنودگی اور سکون اور لطیف غنائیت پائی جاتی ہے۔ وہ شوق تمنا اور طلب کی لطیف کیفیتوں کی آئینہ دار ہیں۔ وحشت اور جنون عشق کے ان جارحانہ تصورات کی آئینہ بردار نہیں جو مثلاً غالب اور میر اور بیدل کے کلام میں بکثرت موجود ہیں۔

مصحفی کے کلام میں خوش صورت فارسی الفاظ و تراکیب کے جو بہار آفریں نمونے پائے جاتے ہیں ان کی کچھ مثالیں درج ذیل ہیں۔ ان سب میں سج دھج، نرمی اور نزاکت پائی جاتی ہے۔ مثلاً آوارگانِ شوق آسودگانِ خاک دل سوزانہ دیدۂ حیرت زدگان، وفا، فتنہ، برخاستہ، کشیدہ تیغ، ردکش، بربہار، سرنگر بیاباں وغیرہ وغیرہ اشعار ذیل میں ملاحظہ ہوں:-

اس دھوم سے آئی ہے بہار اب کی کہ ہر سو
رہنے دو پڑا مصحفی خاک بسر کو

قدغن ہے کہ برگ گل و ریحاں کو نہ چھیڑو
اس غمزدہ بے سر و ساماں کو نہ چھیڑو

بہارِ گل کی خوبی ہم دل افگاروں سے مت پوچھو
جب واقفِ راہ و روشِ ناز ہوئے تم
نسبت تمہیں کیا تازہ نہالانِ چمن سے

زانگلشت کا گلشن کے بیماروں سے مت پوچھو
عالم کے میاں خانہ بر انداز ہوئے تم
اب نام خدا سروِ سرافراز ہوئے تم

پہننے سے میاں جامۂ گل دوز کے بر میں
اے مصحفی مرغانِ چمن ہو گئے خاموش

کلائی صفت اور بھی طناز ہوئے تم
جب باغ میں جا زمزمہ پرداز ہوئے تم

جب سرِ انگشت کو میں دیدۂ تر پہ رکھا
شوقِ نظارۂ دیدار نے تیرے شب دوش

نام آنسو نے سلکِ گہر پر رکھا
تا سحر دیدۂ سر روزنِ در پہ رکھا

میں اس قدِ عارض کو کر یاد بہت رویا | مذکور گلستان میں کچھ سرو و سمن کا تھا
جوں اشکِ سرِ مژگاں ہم پھر نہ نظر آئے | از بسکہ یہاں وقفہ یک چشم زدن کا تھا
جس مرغِ چمن کو میں دیکھا تو چمن میں بھی | حسرت کشِ نظارہ اس رشکِ چمن کا تھا
شب دیکھ مہ تاباں تھا مصحفی تو حیراں | کیا اس میں بھی نقشا اس سیم بدن کا تھا
شیخ اس چہرۂ پر نور سے کیا رو کش ہو | رتبۂ حسن میں جو شمس و قمر سے گزرا
ہم بھی اے ابرِ بہاری تجھے دکھلا دیں گے | گر کوئی لختِ جگر دیدۂ تر سے گزرا
پیچ و تاب کمر و زلف سے گھبرا کے وہ شوخ | اب وہ کہتا ہے میں اس زلف و کمر سے گزرا

ان سب مثالوں سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ان کے کلام میں زندگی کے تجربات کم ہی گراں ہیں حسین اور لطیف الفاظ اور پیرایہ ہائے بیان کی بہتات ہے جن سے ہمارے ذوقِ لطافت کی تشفی ہوتی ہے ان کی اختیار کردہ ترکیبوں میں توسیعِ معنی کی کوشش کم ہے مگر عام تصورات کو رنگین اور حسین بنانے کیلئے ان سے بہت کام لیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل (باوجود شوخ جذباتی کیفیتوں کی کمی کے) ہم پر گراں نہیں گزرتی اور عام بلکہ بعض اوقات عامیانہ خیالات کے باوجود بھی ان کے اشعار میں ایک خاص قسم کا لطف محسوس ہوتا ہے۔ اس کا سبب وہی نرم و نازک اور سبک و لطیف الفاظ کی موجودگی ہے۔ یہ الفاظ ہم جنس معانی اور تصورات و خیالات کے ساتھ مل کر ان کی غزل کو ایک خاص اور منفرد نوعیت کی غزل بنا دیتے ہیں یہ غزل مصحفی کی اپنی غزل ہے جو میر، درد، اثر، جرأت، سوز اور غالب وغیرہ کی غزل سے بالکل مختلف ہے۔ میر کے کلام میں فارسی ترکیبوں کی آمیزش کافی ہے مگر میر نے اصولاً معنی پر نظر رکھا ہے ترکیب کا حسن ان کیلئے مقصود بالذات نہیں۔ مصحفی نے معنی کی جدت اور صمیمیت کی احتیاط صرف اس حد تک روا رکھی ہے کہ کلام معنوی لحاظ سے ادبی اسراف کے لئے نامانوس نہ

ہونے پائے اور اشعار رکاکت اور ابتذال کی اس حد تک نہ پہنچنے پائیں جس سے آگے کوئی تربیت یافتہ ادبی مذاق بڑھنا گوارا نہیں کرسکتا اس حد تک مصحفی معنی کی پاسداری ضرورت کرتے ہیں مگر ان کی تمام تر توجہ حسین زبان و بیان پر مرکوز رہتی ہے۔

میں نے ابھی عرض کیا ہے کہ مصحفی کی غزل کے الفاظ ان کی غزل کے معانی اور تصورات سے ہم آہنگ ہیں اور ظاہر ہے کہ ان کی غزل کے معنی اور تصورات لازماً ان کے ذہن و نفس کی گوناگوں مگر منفرد خصوصیات و کوائف کے حامل ہونگے مصحفی کی شاعری کے غائر مطالعہ سے یہ بات اچھی طرح ثابت ہوتی ہے کہ وہ دھیمے مبہم اور مدہم نقوش و تصورات کے شاعر تھے، ان کا ذہن، شوخ، شدید اور پرجوش حالتوں اور کیفیتوں کا دلدادہ نہیں ان کی شاعری کی معنوی فضا خواب آلودسی ہے چاندنی راتوں کی غبار آلود فضا جس کی دھندلاہٹ ہی اس کے حسن و جمال کا اصل ذریعہ ہے۔ چنانچہ ان کی شاعری کے علامات و رموز اور استعارے اور تشبیہیں اور ان کے دنیائے عشق کے خاص کارندے اور کردار بھی سبک رفتار اور نرم و نازک اور لطیف ہیں۔

شاعری کی دنیا میں بادِ صبا سے اکثر کام لیا گیا ہے۔ مگر بادِ صبا کو مصحفی کے مزاج اور تصور سے جتنی فطری مناسبت اور قربت ہے اتنی شاید ہی کسی اور شاعر کے مزاج اور تصور کو ہو گی۔ ان کے اشعار کی فضا میں بادِ صبا کا دخل بہت موزوں اور مناسب معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کی لطافت اور نرم روی بالکل مصحفی کی پسند کی چیز ہے جو میر کے بگولے اور گرد باد کے مقابلے میں بجا طور پر ان کے لطافت پسند ذہن اور طبعی، مرغوبات کی نمائندگی کرتی ہے ذیل کے دو اشعار بطور نمونہ کافی ہوں گے:۔

ضعف اتنا ہے کہ پہنچوں میں نہ گلزار تلک ہاتھ میں ہاتھ نہ تا بادِ صبا کا لے لوں

جیسے کل تو نے دئے تھے مجھے لاکر ویسے
پھول اس باغ میں لے باد صبا اور بھی ہیں

باد صبا اور نسیم سحری سے خطاب کی صورتیں کلامِ مصحفی میں بکثرت پائی جاتی ہیں اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ محض رسمی نہیں بلکہ ان لطیف اور دھیمی کیفیتوں کی آئینہ بردار ہیں جو ذہن مصحفی سے خصوصیت رکھتی ہیں نسیم سحری سے گفتگو کا یہ انداز ہے۔

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

کھول دیتا ہے تو جب جاکے چمن میں زلفیں
پا بہ زنجیر نسیم سحری نکلے ہے

[میر تقی کو جب زلف کی تشبیہ سوجھتی ہے تو عموماً موجِ حباب کا تصور ان کے سامنے آتا ہے مگر مصحفی اپنی نازک پسندی کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑتے۔ انہیں نسیم اور صبا کی لطافت یاد آجاتی ہے] خلاصہ یہ کہ ان کی شاعری مدہم تصورات کی شاعری ہے۔ خواب آلودگی اور دھندلاہٹ ان کی شاعری کے سب تصورات پہ چھائی ہوئی ہے جس کی وجہ سے معنوی لحاظ سے کوئی واضح اور نمایاں تصور آنکھوں کے سامنے نہیں آتا میں نے جب کبھی مصحفی کی غزلیات کا مطالعہ کیا مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا کہ طول طویل بیابانوں میں۔ دور کوئی قافلہ جا رہا ہے جو دھیرے دھیرے اپنی منزل کی طرف بڑھتا جا رہا ہے۔ ہم دور سے اس قافلے کو دیکھ رہے ہیں اور جرس قافلہ کی صدا اور حدی خوانوں کی حدی کی مبہم موسیقی سُن رہے ہیں۔ یہ قافلہ آہستہ آہستہ دھندلی فضاؤں میں گم ہوتا جاتا ہے۔ پس مصحفی کی شاعری میں اسی قسم کی دھندلی فضائیں پائی جاتی ہیں جو لطیف اور خوشنما اور خوش آیند ضرور ہیں مگر انکی دھندلاہٹ کسی تصویر یا تصور کو شوخ یا روشن نہیں ہونے دیتی۔ ذیل کی غزل میں استعاریت کا خاص انداز ان کے ذہن کی نمائندگی کرتا ہے ۔

کیا نظر پڑ گئیں وہ چشم خمار آلودہ
شفقِ صبح تو ہے زور بہار آلودہ

ایک دن رو کے نکالی تھی میں واں کلفتِ دل
اب تلک دامنِ صحرا ہے غبار آلودہ

دور ہے سوختہ جانوں سے خیال تزئین
نکرے رنگِ حنا دستِ چنار آلودہ

پھول کیا چاہئے تربت پہ شہیدوں کو ترے
جوششِ خوں سے ہے خود خاکِ مزار آلودہ

مشتعل بسکہ ہے سینے میں مرے آتشِ عشق
آہ جو نکلے ہے دل سے سو شرار آلودہ

مصحفی گلشنِ ہستی میں تو ہم کو ہرگز
نظر آیا نہ کہیں جز گلِ خار آلودہ

[ بہار آلودہ، شرار آلودہ اور خار آلودہ کی استعاریت پہ خاص توجہ رہے ]

مصحفی کے ان تصورات کے مطالعہ و تجزیہ کا ایک اور میدان محبوب کے حسن اور اس کے متعلقات کا بیان ہے۔ مصحفی کو محبوب کے ناز و انداز کے علاوہ اس کی نرمئ آواز سے بھی عشق ہے جس کا تذکرہ مختلف صورتوں میں کلامِ مصحفی میں پایا جاتا ہے ؎

انداز کے صدقے ہیں نہ ہم ناز کے صدقے
گر ہیں بھی تو اس نرمئ آواز کے صدقے

نرمی و نازکی سے محبت کے طفیل ہمارا شاعر محبوب کی نازک کمر تک رگِ گل سے جا ملاتا ہے۔ اور نازک پسندی کی یہ شاید آخری حد ہے۔

محبوب کی نازکی کی انتہا یہ ہے کہ اس کے نازک رخسار عاشق کی بے باک نگاہوں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔

ترے چہرے کے ہنگامِ تماشا دل دھڑکتا ہے
نگاہیں سخت ہیں بے باک اور رخسار نازک ہے

یہی حال محبوب کی زلفوں کا ہے ؎

نہ کھینچ پیارے کہ تیری زلف کا ہر تار نازک ہے
تو کافر بل نہ دے اس کو کہ یہ زنّار نازک ہے

مصحفی کے محبوب کی رفتار بھی دھیمی اور سبک ہے ؎

تیری رفتار سے ایک بے خبری نکلے ہے
مست و مدہوش کوئی جیسے پری نکلے ہے

مصحفی کے کلام میں لہو اور خون کے تصورات بھی موجود ہیں مگر یہ سب رسمی اور خیالی ہیں۔ رنگوں کے سلسلے میں ان کی تصویروں کا رنگ تب ظاہر ہوتا ہے جب وہ حنا کا مضمون باندھتے ہیں اور حنا وہ مثالی رنگ ہے جسے مصحفی کی حسن پسند آنکھ سب سے زیادہ پسند کرتی ہے۔!

۵ پانی میں نگاریں کف پا اور بھی چمکا
بھیگے سے ترا رنگ حنا اور بھی چمکا

(حنا سے متعلق اشعار کا رنگ اگر دیکھنا ہو تو مصحفی کے پورے دیوان کا مطالعہ کیجئے)

ان سب رجحانات کی تائید اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ مصحفی اپنی تشبیہوں اور استعاروں میں عموماً تجسیم کی بجائے تجرید کا رخ اختیار کرتے ہیں اور محسوس اشیا سے غیر محسوس کا تصور دلاتے ہیں۔ ان کی شاعری میں تضاد و مقابلہ کم اور تجنیس اور مراعات نظیر زیادہ ہے۔ اور یہ بھی ان کے ذہن کی اسی خصوصیت کا اظہار ہے کہ انہیں رگڑ، سختی، کرختگی، شدت، جوش اور حرکت سے کوئی دلبستگی نہیں۔ ہم رنگی اور نرمی ان کے لئے مرغوب طبیعت ہے۔

اس بحث سے مقصود یہ ہے کہ مصحفی کے کلام میں معانی اور الفاظ دونوں کا بنیادی تصور، لطافت اور نفاست، دھیما پن اور مدھا پن ہے۔ انہیں شوخ اور شدید صفات اور حالتوں سے خاص دلچسپی نہیں ان کی شاعری میں غم بھی لطیف اور دھیما دھیما ہے اور ان کے عشقیہ تصورات میں بھی تڑپ اور بیقراری کی وہ حالت نہیں جو مثلاً میر کے عشقیہ تصورات میں پائی جاتی ہے۔

۔یہی دھیمی اور مدہم آنچ دراصل ان کی غزل میں انفرادیت کی خصوصیت پیدا کرتی ہے، اظہار جذبات کی یہی معتدل روح ان کی عاشقانہ سرگزشتوں کا رنگ خاص ہے۔ معانی کے اس رنگ خاص کیلئے اظہار و بیان کا مناسب ترین انداز اور موزوں ترین زبان وہی ہے جو مصحفی کی غزلیات میں ملتی ہے۔

اس تمام تفصیل کے بعد مصحفی کے اس نمائندہ کلام کے متعلق بھی کچھ کہنا ضروری ہے جس میں ہمارے شاعر کے انفرادی نقوش (جو انہیں کی خاص ملکیت ہیں) نمایاں طور پر ابھر آئے ہیں مصحفی کا نمائندہ کلام (سطور بالا کی روشنی میں) وہی ہے جس میں ان کے ذہن اور مزاج کی مندرجہ بالا خصوصیات پائی جاتی ہیں مصحفی نے مشاعروں کی ضرورت اور پابندی کے ماتحت بہت کچھ لکھا مگر ان کا اصل کلام وہی ہے جس میں وہ خود بنفس نفیس سامنے آئے ہیں یعنی اس میں انشا اور اس زمانے کے دوسرے شعرا سے مسابقت کا جذبہ کم سے کم کارفرما ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

اس سلسلے میں دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کی بات بھی شاید بے محل سی ہے ادب میں مقامی اور وطنی اثرات کے مؤثر ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر شاعر کا مزاج اور اس کا ذہن و نفس بہرحال بنیادی چیز ہے۔ انشاء جرأت اور رنگین بھی میر اور مصحفی اور میر حسن وغیرہ کی طرح عبوری دور کے شاعر تھے۔ مگر انشاء جرأت اور رنگین ایک مخصوص ذہن و نفس کے مالک تھے جس کو ماحول نے ضرور متاثر کیا ہوگا مگر اس کو یکسر بدل دینا تقریباً ناممکن ہے۔ میں سمجھتا ہوں ان دبستانوں کی شاعری کا جائزہ لیتے وقت معدودے چند معانی اور گنتی کے چند تصورات یا چند اسالیب اور زبان و بیان کے چند خصائص سے کہیں زیادہ مختلف شعرا کے ذہن اور باطن کے انفرادی خصائص کا مطالعہ شاید زیادہ نتیجہ خیز اور نفسیاتی ثابت ہوگا اس لئے کہ چند معانی اور چند پیرایہ ہائے بیان کی بنا پر

دہلوی اور لکھنوی رنگ خاص کی حد بندی شاید درست نہ ہوگی۔ کیونکہ دہلی اور لکھنؤ کے شاعر کے کلام میں کچھ باتیں ایسی ضرور نکل آئیں گی جو لکھنؤ کے شاعر کو دہلوی اور دہلی کے شاعر کو لکھنوی قرار دیں گی۔ ان وجوہ کی بنا پر میں سمجھتا ہوں کہ چند خاص تہذیبی اثرات کے ماسوا عموماً شعراء کو ان کے انفرادی ذہنی، روحانی نفسیاتی خصائص و امتیازات کی روشنی میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیئے اور لکھنوی یا دہلوی دبستان سے منسوب کرنے میں تعجیل سے کام نہ لینا چاہیئے۔ اس لیئے کہ شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ اس معاملے میں کسی واضح حد بندی کے خلاف ہے۔

بیچارے مصحفی کا بھی عجب حال ہے کہ مولانا آزاد نے انہیں اس وجہ سے بچشم کم دیکھا کہ انہیں ان کے کلام اور شاعری خصوصاً زبان و محاورہ میں امروہہ پن کے آثار دکھائی دیئے اور دلی اور امروہہ کے درمیان ۔ مولانا آزاد کی نظر میں ۔ اتنا فاصلہ ہے کہ مصحفی اس کو عمر بھر عبور نہیں کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے انشا اور مصحفی کے جھگڑے میں انشاء کا پلّہ ہر جگہ بھاری رکھا اور انتخاب کلام میں بھی ان کے نمائندہ کلام کو پیش نہیں کیا۔ انہوں نے کلام مصحفی میں انشا کا رنگ ڈھونڈ نکالا ہے اور وہی غزلیں لکھ دی ہیں جن میں مصحفی انشا کا انداز اختیار کرنا چاہتے تھے چنانچہ گردن، ایاغ ٹھنڈا آفتاب الٹا، بدن سرخ ترا، دہن بگڑا افلاطوں مرے آگے کی ردیف والی غزلوں میں مصحفی اپنے اصلی میدان سے بہت دور ہیں فی الحقیقت یہ سب غزلیں مصحفی کے مزاج اور ذہن و نفس کے اصلی رجحانات سے بہت دور ہیں ان میں جوش مقابلہ کی وجہ سے مصحفی نے زبردستی، جوش اور دبدبہ پیدا کیا ہے۔ وہ جوش وخروش اور سختی وسخت کوشی کے مضامین پر پوری قدرت نہیں رکھتے، ان کی اصل جاگیر نرمی، نزاکت، نرمی ملائمت نفاست اور لطافت ہے۔ لطیف تصورات، جذبات کے لطیف رنگ،

زندگی سادہ اور معتدل حقیقتیں عشق اور شوق میں بدمستی کی جگہ سرخوشی، شکوہ شکایت اور غم والم میں دھیمی شکایت گزاری، دھیمی دھیمی آنچ ۔ لطیف افسردگی! غرض ہر طرح ایک معتدل رنگ سخن ان کی شاعری کی خصوصیت ہے جہاں کہیں ان کے کلام میں عشق کے واشگاف اور عریاں خیالات آگئے ہیں وہاں مصحفی اپنے پایۂ خاص سے گر گئے ہیں جہاں کہیں پرجوش یا جوش انگیز مضامین ادا ہوئے ہیں وہاں بھی مصحفی اپنے مسلک خاص سے ہٹ گئے ہیں ۔ جس جس موقع پر شوخ رنگوں اور نصف النہار کی چکدار فضاؤں جیسے روشن معانی کلام میں لائے گئے ہیں وہاں ان کے کلام کی اصل چمک ماند پڑ گئی ہے ۔ ان کے کلام کی اصل چمک اسی حصے میں ہے جس میں ایک خاص قسم کی دھندلاہٹ، ناز کی اور لطافت ہے (کیا تصورات میں اور کیا معنی میں، کیا زبان و بیان میں اور کیا سبک کاری میں) ۔!

حقیقت یہ ہے کہ مصحفی کا رنگ خاص عبارت ۔ جذبات کے دھیمے رنگ سے الفاظ و تراکیب کے لطیف سانچوں سے صوت و صورت کی خوش نمائی دل خوش کن بے کاری سے ۔ جن میں صوت اور صورت کا عشق اور ذوق نمایاں حیثیت رکھتا ہے ۔ ان کی زبان کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور اس میں شک نہیں کہ مصحفی کی زبان غزل کی زبان ہے عمدہ غزل کی زبان ہے اس میں انہوں نے سب سے زیادہ اس اصول کو مدِنظر رکھا ہے کہ ان کی زبان غزل میں صوت اور صورت کی سب خوبیاں پیدا کر دے ۔

اس سلسلے میں متروکات اور دوسرے صحیح یا غلط محاورات کی بحث بھی سامنے آتی ہے ۔ مثلاً مرآۃ الشعرا میں بعض ایسے الفاظ کی فہرست پیش کی گئی ہے جو مصحفی نے غلط باندھے ہیں ۔ مثال کے طور پر فتح کی بجائے فتح، شتاب کی جگہ

شتابی، انتظار کی جگہ انتظاری ۔ ! مگر حق یہ ہے کہ ان میں سے بہت سی صورتوں میں مصحفی نے ان خاص صوتی اثرات اور کیفیتوں کو سامنے رکھا ہے ان کے نزدیک صحیح اور غلط معیار شاید یہ ہے کہ صحیح وہ ہے جو صوت کو بہتر بنائے اور غلط وہ ہے جو صورت کو بگاڑے اس کی تائید اس سے بھی ہوتی ہے کہ انہوں نے مجمع الفوائد میں عمدہ شعر کیلئے اسی قسم کا معیار قائم کیا ہے ۔

مصحفی نے اپنے کلام میں جمع مونث کے قدیم صیغوں کو قائم رکھا ہے۔ ان سے پہلے کے بزرگوں کے کلام میں بھی جمع مونث کی یہ صورتیں موجود ہیں مگر مصحفی کی شاعری میں ان کا استعمال اس لئے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ یہ صیغہ ان کے صوتی ذوق اور مخصوص تصورات سے بڑی مناسبت رکھتا ہے اس میں کسی حد تک "نسوانیت اور لہجے کی نرمی ـــــ اور اندازِ کلام کی شیرینی سی پائی جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار (بلکہ ان اشعار سے متعلق پوری غزلوں سے) اس خیال کی پوری تائید ہوگی ۔

ع
اس نازنین کی باتیں کیا پیاری پیاریاں ہیں
پلکیں ہیں جس کی چھریاں آنکھیں کٹاریاں ہیں
جاگا ہے رات پیارے تو کس کے گھر جو تیری
پلکیں اوینندیاں ہیں آنکھیں خماریاں ہیں
کیا پوچھتے ہو ہم دم احوال مصحفی کا
راتیں اندھیریاں ہیں اختر شماریاں ہیں

ع
بن دیکھے جس کے پل میں آنکھیں بھر آئیاں ہوں
کیا قہر ہے جو اس سے برسوں جدائیاں ہوں
کیا جائے رشک ہم کو اے مصحفی رہے پھر
سارے جہاں سے اس کی جب آشنائیاں ہوں

۵۔ ازبسکہ چشمِ تر نے بہاریں نکالیاں
مژگاں ہیں اشکِ سرخ سے پھولوں کی ڈالیاں
کیا جانے ہے وہ طرۂ مقطوع کس کے ہاتھ
آنکھوں میں کاٹتا ہوں میں نت راتِ کالیاں

---

لوہو بھرا ہے ہاتھ حنائی پنجہ چھیو
ازبسکہ اوس نے کشتوں کی جانیں نکالیاں
کرتی ہیں خون سینکڑوں تجھکو بتاؤں کون
پانوں کی سرخیاں تری ہونٹوں کی لالیاں
اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو!
ظالم غضب ہی ہوتی ہیں یہ دلی والیاں

---

اوروں کی دید بازیاں نظروں میں ٹالیاں
دیکھا جو ہم نے اس کو تو آنکھیں نکالیاں
میرے جنوں کے خوف سے ہر صبح باغ میں
جوں شاخ بید کانپے ہیں پھولوں کی ڈالیاں
طوطی شکر شکن ہے لبِ یار کچھ تو بول
کیدھر گئیں وہ اب تری شیریں مقالیاں

ان سب مثالوں سے (جن کے پیش کرنے میں اس کثرت تعداد کا عذر صرف یہ ہے کہ مجھے ان اشعار کے پڑھنے سے خاص لطف حاصل ہوتا ہے) یہ بخوبی ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ جمع کے صیغے واحد کے مقابلہ میں زیادہ پرلطف ہیں۔ اور شاید

عشقیہ مضامین میں جمع مونث کا استعمال اصولاً اور قدرتاً زیادہ شوق انگیز و اشتیاق خیز ہے بھی ۔ مثلاً یاریاں، جوانیاں، بیقراریاں، جاں نثاریاں جیسے الفاظ ان کے صیغۂ واحد کے مقابلے میں جذبات کے لئے زیادہ اپیل رکھتے ہیں ۔

اب مصحفی کے نمائندہ کلام کی بعض اور خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہوں ان میں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ مصحفی نے غزل میں مناسب طول کی ردیف سے بھی لطف پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اس صفتِ خاص میں ان کے ساتھ ان سے پہلے اور ان کے بعد کے کچھ اور لوگ بھی شریک ہیں ۔ ان کے بعد کے اکثر شاعروں نے اس قسم کی ردیفوں کو اثر آفرینی کے لئے ردیف کی حیثیت سے استعمال کیا ہے ۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ اس قسم کی ردیفوں سے کم از کم صوتی تکرار کا لطف ضرور حاصل ہوتا ہے ۔ مگر مناسب طول کی ردیفیں غزل کے مجموعی اثر میں بہت اضافہ کرتی ہیں ۔ بشرطیکہ ردیف کے یہ الفاظ یا ردیف کا یہ جملہ غزل کے مرکزی جذبے کے ساتھ معنوی لحاظ سے بھی ہم آہنگ ہو ۔ اور غزل کے سب اشعار میں باہم معنوی وحدت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہو ۔ مگر جب غزل ضرورت سے زیادہ طویل ہو جائے اور شاعر قافیہ پیمائی اور ردیف آزمائی پر اُتر آئے تو طویل ردیفیں صوتی تکرار کی حد تک ضرور پُر لطف ہوتی ہے ۔ مگر دیرپا اثر نہیں ہوتا ۔

مصحفی کے کلام میں ۔ لفظی ردیفیں بکثرت ہیں ۔ مگر جہاں ان کی ردیفیں مکمل جملوں کی صورت میں ہیں اور معنی کے اعتبار سے قائم بالذات ہیں وہاں صوتی اور معنوی تکرار نے ان کی غزل کو بہت پر لطف بنایا ہے ۔ خصوصاً ان موقعوں پر جہاں ردیف کا جملہ جذبہ انگیز اور خیال انگیز ہوتا ہے ۔ مثلاً ذیل کی غزل میں ؂

ہوائے عشق کا اظہار دیکھئے کیا ہو ۔۔۔ بھی ہے اس نے کبھی تلوار دیکھئے کیا ہو

کشیدہ تیغ ہے وہ قاتل اور اس کے حضور — کھڑے ہیں سارے گنہگار دیکھیے کیا ہو
تغافلوں نے ترے ہم سے روز محشر پر — رکھا ہے وعدہ دیدار دیکھیے کیا ہو
ملیں ہم اوس مہ نامہرباں سے یا نہ ملیں — فلک ہے درپئے آزار دیکھیے کیا ہو

ظاہر ہے کہ اس غزل میں کوئی شدید مرکزی تجربہ جاری و ساری معلوم نہیں ہوتا مگر قافیہ کے بعد ردیف کی اسی صورت نے (اور اس کے خاص خیال انگیز الفاظ نے) اس غزل کو قابل توجہ بنا دیا ہے۔ مصحفی کی بہت سی عمدہ غزلیں اس نوع سے متعلق ہیں۔

رہنے دو مرے سینے میں پیکاں کو نہ چھیڑو — از بہر خدا ناوک جاناں کو نہ چھیڑو
اس دھوم سے آئی ہے بہار اب کی کہ ہر سو — قدغن ہے کہ برگِ گلِ ریحاں کو نہ چھیڑو
زلفیں تری زاہد سے الجھتی ہیں تو آنکھیں — کہتی ہیں کہ اس مردِ مسلماں کو نہ چھیڑو

["نہ چھیڑو" کے الفاظ خیال انگیز ہیں]

بہار دل کی خرابی ہم دل افگاروں سے مت پوچھو — مزا گل گلشت کا گلشن کے بیماروں سے مت پوچھو
. . . . . . . . . . . . — . . . . . . طرح داروں سے مت پوچھو
. . . . . . . . . . . . — . . . . . . کبک رفتاروں سے مت پوچھو
. . . . . . . . . . . . — . . . . . . گرفتاروں سے مت پوچھو

مصحفی کے کلام میں شیرازہ بند ردیفیں بڑی کثرت سے ہیں اس قطار میں انکی بعض بعض اچھی اچھی غزلیات بھی شامل ہو جاتی ہیں خصوصاً وہ جن میں ردیف صحیح معنوں میں تجربے کی وحدت کا اعلان کرتی ہے ؎

باغ سرسبز ہے اور آب و ہوا اچھی ہے — کیجیے سیر کوئی دم کہ فضا اچھی ہے
تیری تصویر کو کب پہنچے ہے تصویر پری — تو ہی کچھ خوب ہے وہ گو کہ ذرا اچھی ہے
حق تعالیٰ مرے پیارے کو ملا دے مجھ سے — یہ دعا ورد کر اے دل کہ دعا اچھی ہے

شوخ چشمی نہ کرائے شوخ کہ معشوق کی　　　　جس قدر چشم میں ہو شرم و حیا اچھی ہے

ان کی بہت سی ردیفیں معنی افزا بھی ہیں اور پوری غزل کو واحد تجربے کے اظہار کیلئے خاص کر دیتی ہیں اس قسم کی پُرمعنی ردیفوں کے ذریعے معنوی شیرازہ بندی نے مصحفی کے کلام میں ایک خصوصیت پیدا کر دی ہے اگرچہ اس میں وہ منفرد نہیں اور صوت پسند اور صورت پرست شعرا کا ایک جم غفیر اس صفت میں ان کے ساتھ شریک معلوم ہوتا ہے، مگر ان کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں صرف ردیف کی موسیقی پر اکتفا ہی نہیں بلکہ حقیقی جذبات کی ہلکی سی آمیزش اور لطیف سی چاشنی اس موسیقی میں ہلکے ہلکے درد و اثر کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔ ردیف کے ذریعے معنوی شیرازہ بندی کی بے شمار مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر اس مقالے کی تنگ دامانی مانع ہے اس لئے صرف چند مثالوں سے وضاحت کرنے پر اکتفا کرتا ہوں۔

۵ــ　آتا ہے کس کو پیار سے راتوں کو خواب تجھ بن
　　وہی نت کی آہ و زاری وہی اضطراب تجھ بن

(تمام اشعار میں تجھ بن کی ردیف نے مضمون و معنی میں انتشار کی کیفیت پیدا نہیں ہونے دی۔ تمام خیال تجھ بن پر مرکوز ہے)

۶ــ　درد مند دوست بے آہ و فغاں کیوں کر رہے
　　عشق ہے یہ تو چھپائے سے نہاں کیوں کر رہے

کیوں کر رہے کی ردیف نے ایک خاص معنی کی مرکزیت پیدا کر دی ہے

۷ــ　دل تری بے قراریاں کیا تھیں؟
　　رات دے آہ و زاریاں کیا تھیں؟

(کیا تھیں؟ نے شیرازہ بندی پیدا کر دی ہے)

ع باغ سرسبز ہے اور آب و ہوا اچھی ہے
کیجئے سیر کوئی دم کہ فضا اچھی ہے

ع اٹھ گیا ہے وہ ستم دیدہ کہیں مدت سے
کچھ خبر مجھ کو دل اپنے کی نہیں مدت سے

ع اول تو یہ دھج اور یہ رفتار غضب ہے
تس پر ترے پازیب کی جھنکار غضب ہے

ع برقِ رخسارِ یار پھر چمکی اس چمن کی بہار پھر چمکی (پھر چمکی ......]

ع یہ چہرہ بلا دار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
بانکوں میں طرح دار نہ دیکھا تھا سو دیکھا

ع ہم جہاں رہتے ہیں پیارے وہ جہاں اور ہی ہے
وہ جگہ اور ہی ہے اور وہ مکاں اور ہی ہے

جہاں تیکھے او زمرّے نے شوخی اور برجستگی پیدا کی ہے۔ مثلاً

ع شام تک کرتی ہے تو کیونکر اثر دیکھیں تو
ہم بھی یہ شیخی تری اے آہ سحر دیکھیں تو
ڈھب میں آجائے تو آجائے وہ شب چوری سے
اوس کے پاؤں پہ ذرا ہاتھ کو دھر دیکھیں تو
لالہ ہے شعبدہ بازی پہ چمن میں ہم آج!
گل کھلانا ترا اے داغِ جگر دیکھیں تو

---

ع ایک تو بیٹھے ہو دل کو مرے کھو اور سنو
تس پہ کہتے ہو دیا ہے تجھے لو اور سنو

چٹکیاں لیتے ہو جب پاس مرے بیٹھتے ہو
آپ نے زور نکالی ہے یہ خو اور سنو
ابھی دفتر ہیں بغل میں اے ہم نفسو!
ایک ہی بات میں اتنا نہ کہو اور سنو

---

دور سے مجھکو نہ منہ اپنا دکھاؤ جاؤ!
بس جی بس دیکھ لیا میں تمہیں جاؤ جاؤ
جاؤں جاؤں ہی جو کرتے ہو تو مانع ہے کون
جاؤ مت جاؤ جو جاتے ہو تو جاؤ جاؤ

---

ہم بھی ہیں ترے حسن کے قربان ادھر دیکھ
کیا آئینہ دیکھے ہے مری جان ادھر دیکھ
آنکھیں نہ چرا مجھ سے مری جان ادھر دیکھ
اے میں تری اس چشم کے قربان ادھر دیکھ

مصحفی کے کلام میں زندہ دلی، شوخی اور طنز کا رنگ عموماً کمزور ہے اگرچہ اس قسم کے وسائل سے انہوں نے کچھ نہ کچھ زندگی ضرور پیدا کر دی ہے اس سلسلے میں اس خیال کا اعادہ بے محل نہ ہوگا کہ ردیفوں سے صوت و صورت کے اثرات پیدا کرنے کا فن بڑا نازک بھی ہے اور خطرناک بھی کیونکہ اس معاملے میں ذرا سی احتیاطی یا بے اعتدالی سے غزل میں جب اس قسم کی بازی گری یا صنعت گری مقصود بالذات بن جاتی ہے تو غزل اپنی اصلی روح — اظہار جذبات — کا قالب نہیں بن سکتی —— یہی وجہ ہے کہ اس قسم کی ردیفوں والی غزلیں گہری دردمندی کے

مضامین سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں۔ تفکر اور سوچ کے مضامین عموماً یک لفظی ردیفوں میں بہتر طریق سے ادا ہوتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ دو لفظی ردیفوں تک ان کا اظہار عمدہ ہو سکتا ہے۔ مصحفی کے کلام میں اس کے بھی عمدہ نمونے ملتے ہیں مگر مصحفی کا اپنا میلان طویل ردیفوں کی طرف ہے ردیفوں کا نمونہ یہ ہے

جن روزوں کہ رنگ آنکھوں کا اپنی جگری تھا
ہر لختِ جگر رو کشِ گل برگِ تری تھا
وہ چھوڑ گیا مجھ کو پس قافلہ تنہا
جس ساتھ مجھے داعیہ ہم سفری تھا
شب جس سے رہا دل میں ترے ا
وہ صبح تلک مستِ مئے بے خبری تھا
پایا نہ تجھے مصحفی میں صبح کے ہوتے
اے سوختہ جاں کیا تو چراغِ سحری تھا

---

ساقی شراب لایا مطرب رباب لایا
مجھ پر تو اک قیامت عہدِ شباب لایا
کہتا نہ تھا میں اے دل مت جا تو اس گلی میں
آخر تو مجھ پہ آفت خانہ خراب لایا
دل درد و غم کی اس کے ہرگز نہ تاب لایا
یہ ہر گھڑی کا رونا اور ایک عذاب لایا

مندرجہ بالا تفصیل سے غالباً یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ مصحفی کا ایک خاص رنگ ہے جس کی وجہ سے ان کو اردو شاعری میں ایک خاص مقام حاصل ہے

ان خیالات کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان کے رتبہ شاعری کے متعلق رائے دینے میں ہمارے نقادوں نے عموماً افراط و تفریط سے کام لیا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ادبی جانب داریوں کے زیر اثر ان کے مداحوں نے صرف اچھے کلام کو پیش نظر رکھا ہے اور ان کے خلاف رائے ظاہر کرنے والوں نے ان کے برے کلام کو اساس کار بنایا ہے مگر میں سمجھتا ہوں کہ یہ اصول کار درست نہیں کسی شاعر کے رتبہ و مقام کی تعین کے وقت صرف اتنا ہی کافی نہیں کہ صرف اس کے بہترین کلام پر ہی نظر ڈالی جائے بلکہ صحیح جائزے کے پیش نظر شاید مناسب یہ ہوگا کہ اچھے کلام کے ساتھ ساتھ اس کے برے کلام کو بھی دیکھا جائے۔ شعرا کے کلام کے جائزے کے سلسلے میں ایک بڑی دقت یہ پیش آتی ہے کہ ان کے مجموعوں اور دیوانوں میں ہر قسم کی شاعری کے نمونے مل جاتے ہیں، جہاں بلند بصائر و معارف کے نمونے دستیاب ہوتے ہیں۔ وہاں نہایت پست اور ذلیل قسم کے خیالات بھی سامنے آتے ہیں اسکا نتیجہ ہوتا ہے کہ مختلف جانب داریوں کے زیر اثر ایک خاص شاعر بیک وقت سب سے بڑا شاعر بھی قرار دے دیا جا سکتا ہے اور بدترین شاعر بھی!۔۔۔۔۔

میر تقی میر کو کل تک اردو کے کیٹس اور شیلے اور خدا جانے کیا کچھ قرار دیتے تھے مگر انہی کے کلام کے ایک حصے کی بنا پر بعض نقادوں کی نظر میں وہ اپنے عصر کے سب سے بڑے بدمذاق اور "صدر بنگ" امرد پرست قرار دیئے گئے ہیں۔ یہ حال ہمارے سب شاعروں کا ہو سکتا ہے یا ہے! پس جب صورت حال یہ ہے کہ اس سلسلے میں کی تدبیر کیا ہے۔ میرا ذاتی خیال تو یہ ہے کہ اس سلسلے میں بزرگوں کے اس نظریے کو ضرور سامنے رکھنا چاہئے جس کے ماتحت وہ شاعروں کے متعلق اس قسم کا خیال ظاہر کیا کرتے تھے "پستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند"۔ یا مثلاً "پستش بسیار پست نیست مگر بلندش بسیار بلند ہست" وغیرہ وغیرہ۔۔۔!

اس معیار سے یہ فائدہ ہوگا کہ شاعر کے کلام کے بارے میں جہاں ہم اس کی بلندیوں اور رفعتوں کو ناپ سکیں گے وہاں ہم اس کی پستیوں اور نشیبوں کا اندازہ بھی لگا سکیں گے۔ اور اس عمل جمع و تفریق سے ہم غالباً حقیقت کے قریب ہونے کے قابل ہو سکیں گے۔

مندرجہ بالا اصول کے پیش نظر مصحفی ایک متوسط درجے کے شاعر قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ ان کی شاعری نہ بغایت بلند ہے اور نہ بغایت پست ان کے کلام میں بلند ترین فضائیں شاید کم سے کم ہیں مگر اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کا پست کلام بھی انتہائی پستیوں تک بہت کم پہنچتا ہے ۔! یہ جائزہ باعتبار معانی اور تصورات کے ہے۔! مگر جب ہم صوت اور صورت کے نقطۂ نظر سے ان کی شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کلام کے بدنما حصوں پر ایک سفید اور خوش نما چادر اس طریق سے پڑی ہوئی ہے کہ ہم اس کی بدنمائی کو کچھ دیر نظر انداز کر دیتے ہیں اور بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ ان کے کلام کے اس حصے کو پڑھ کر اثقل اور ناگواری محسوس ہوتی ہے۔

# ناسخ کی منسوخ شاعری

اس دور میں جب کہ مذاقِ سلیم نے میرؔ، آتشؔ اور غالبؔ کی شاعری کے حق میں ہمہ گیر قبول و تمیز کی فضا پیدا کردی ہے۔ ناسخؔ کی شاعری پر کچھ لکھنا، اور اس کے حق میں کلمۂ خیر کہنا بڑی جرات کی بات ہے۔ اور شاید میں بھی یہ جرات نہ کرتا اگر مجھے رہ رہ کر یہ خیال نہ آتا کہ ہم یہ رویہ اختیار کرکے کہیں ناسخؔ کے ساتھ بے انصافی تو نہیں کر رہے ہیں ان کے کلام کو کلامِ منسوخ سمجھ لینے کی رسم عام ہو جانے کے باوجود غیر منصفانہ ہے کیونکہ وہ بہرحال ایک مسلم الثبوت استاد ہیں اور شعرائے اردو کا ایک اہم خاندان ان سے منسوب اور وابستہ ہے۔ اور بعض شعرائے کبار جو ان کے سلسلے کے نہیں تھے وہ بھی ان کو مانتے تھے خود غالبؔ کے لیے بھی کچھ عرصہ تک ان کی شاعری جاذب توجہ رہی پس اس رتبے کا شاعر اور استاد آخر اس کی شاعری کے کسی پہلو کے حق میں کچھ نہ کچھ کہنا تو ممکن ہونا ہی چاہئے! یہ صحیح ہے کہ وہ روایات جن کے وہ ناسخ سمجھے جاتے تھے خود ہی آج بڑی حد تک منسوخ ہو چکی ہیں اور شاعری کے متعلق اہل ادب کا نقطۂ نظر بھی بڑی حد تک

منسوخ ہو چکی ہیں اور شاعری کے متعلق اہل ادب کا نقطۂ نظر بھی بڑی حد تک بدل چکا ہے مگر ناسخ کا کلام تمام ناقابل منسوخی نہیں، دور قدیم کے اساتذہ ادب کے مطالعہ کے وقت یہ بھی ممکن نہیں کہ ہم ناسخ کے بارے میں کچھ بھی نہ کہیں یا یہ کہہ کر آگے بڑھ جائیں کہ چھوڑیئے ناسخ میں کیا رکھا ہے؟ ان کے یہاں تو کام کا شعر صفحوں کے صفحے الٹ دینے کے بعد کہیں ایک آدھ ہی نظر آتا ہے!

میری دانست میں یہ مناسب نہیں۔ اس طریق مطالعہ سے ہم ناسخ سے ہی نہیں اپنے مطالعہ ادب سے بھی ناانصافی کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ ناسخ نے اردو شاعری کی تاریخ میں ایک جگہ حاصل کی ہوئی ہے۔ لہٰذا اس کے مقام کی تعین ہر حال میں ہونی چاہیئے۔ تاکہ یہ سمجھنا اور سمجھانا آسان ہو جائے کہ ناسخ نے اردو شاعری کو کیا کچھ دیا؟ یا کم از کم یہ کہ آج ہم ناسخ سے کیوں روٹھے ہوئے ہیں! اس خیال کی تو فوری تردید کی جا سکتی ہے کہ ناسخ کا سب سے بڑا جرم یہ تھا کہ وہ دبستان لکھنؤ کے امام تھے۔ کیا یہ ایسا جرم ہے جو کسی حال میں بھی معاف نہیں کیا جا سکتا۔ لکھنؤ کا اگر کوئی دبستان تھا تو اس کی تقصیرات کے واحد ذمہ دار ناسخ ہی نہ تھے اس میں تو بیسیوں بڑے اور صدہا چھوٹے شعرا، دوسرے بھی شریک تھے۔ اور جو گناہ ناسخ سے یا شعرائے لکھنؤ سے منسوب کئے جاتے ہیں ان گناہوں کا آغاز لکھنؤ سے ہی کیوں ہو، اس کے اولین قصوروار تو بعض ایسے بزرگ بھی تھے جو دہلی سے ہی متعلق تھے، وہیں کی تربیت پائے ہوئے تھے اور ابتداً انہوں نے اسی ماحول میں داغ دار اشعار کہنا شروع کئے تھے بدمذاقی کسی ایک خطے سے مخصوص نہیں وہ تو زہر گیا کی طرح ہر جگہ نمو پا سکتی ہے۔ دہلی ہو لکھنؤ، غزنی ہو یا صفاہاں اخلاقیات کا انحطاط کسی ایک مکان و مقام تک محدود نہیں۔ بعض بڑی نیک نام

کتابوں میں بھی بدنام اشعار یا گندہ کار نظمیں بھی موجود ہیں۔ مرشد روم کے یہاں "کیر و کدو" کی حکایت، نظامی گنجوی کے یہاں "میم مطوّق الف کوفی است" کی سی ناشنیدنی پھبتی، سنائی غزنوی (جن سے صوفیانہ شاعری کی روایت چلتی ہے) کے یہاں "کارنامہ بلخ" کی فحش حکایات اور اسی طرح درجہ بدرجہ فارسی اردو شاعری کے بعض خاص ادوار میں سوقیت و ابتذال کی مثالیں کوئی ایسی چھپی ہوئی باتیں نہیں جن کی تشریح کے لئے مثالوں کی ضرورت ہو۔

ان حالات میں بطورِ خاص لکھنؤ کو اس جرم کا گنہگار خصوصی قرار دینے کی ایک عادت سی ہو گئی ہے اور یہ عادت تاریخی ذمہ داریوں سے کبھی بعض اوقات بے نیاز ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ دہلی کے فحش کلام اور لکھنؤ کے فحش کلام میں فرق صرف اسی قدر ہے کہ لکھنؤ میں عورتوں سے عشق بازی کی بات کھلے ڈلے انداز میں منظوم ہونے لگی تھی وہی باتیں دہلی میں مردوں کی شان میں صاف طور پر بیان ہوتی رہیں ہمارا معاشرہ عورتوں کے بارے میں خاصا نازک احساس رہا ہے اور آج بھی نازک احساس ایک حد تک لکھنؤ کی بدنامی کا ذمہ دار ہے ورنہ اس معاملہ خاص میں نسبت اور مقدار کا فرق تو تسلیم کرنا ہی پڑے گا) تقصیر تو دہلی و لکھنؤ دونوں ہی سے سرزد ہوتی معلوم ہوتی ہے۔

ان حالات میں غریب امام بخش ناسخ کو محض اس وجہ سے منسوخ شاعر قرار دینا صحیح نہ ہوگا کہ وہ لکھنؤ کے بعض مبتذل شعری عناصر کے نمائندہ تھے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں ناسخ کو بہر حال ایک خاص اہمیت کا مالک قرار دینا پڑے گا۔ خواہ اسکی بنیاد ان کی شاعری پر نہ سہی ان کے تصورِ شاعری پر ہی رکھنی پڑے۔ ان کے تصورِ شاعری کا یہ اہم عقیدہ خصوصاً غور کے قابل ہے کہ ان کے نزدیک شاعری کیلئے ایک خاص قسم کی ادبی زبان کا ہونا لازمی ہے۔ ان کے تصور کی شاعری کوئی ایسی شے نہیں جو صرف

جذبے کے مواد سے تعبیر کی جا سکتی ہو، گویا شاعری کیلئے خاص زبان کی ضرورت ان کے نزدیک بنیادی ضرورت ہے۔

یہ سوال کہ شاعری کی کوئی خاص زبان ہوتی بھی ہے ایک متنازع فیہ سوال ہے شاعری کا وہ نظریہ جو تجربہ ہی کو شاعری کا اوڑھنا بچھونا قرار دیتا ہے تجربے کی ماہیت سے جدا کسی خاص زبان شعری کا قائل نہیں۔ مگر اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ادب میں زبان کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ایک ایسا اصول ہے جس کے بغیر تجربہ کامل اظہار و ابلاغ سے قاصر و ناکام رہ جاتا ہے کیونکہ جب تک زبان کے ایسے سانچے مہیا نہ ہوں جو مقتضائے حال کے اظہار میں کامل سمجھے جائیں اس وقت تک تجربے کا بے زبان رہنا یقینی ہے۔ ان وجوہ سے ایک خاص حد تک ادب اور شاعری کیلئے ایک خاص قسم کی زبان کی ضرورت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

ناسخ کا اصل کارنامہ ادبی یہی ہے کہ انہوں نے ادبی زبان کی تصحیح و توسیع کیلئے خاص کوشش کی ہے۔ اور شستہ مذاق کی تشفی کیلئے الفاظ کے ثقل و گرانی اور حروف کی صوتی خوبیوں کے توضیحی اصولوں پر خاص زور دیا ہے اس بارے میں قدیم بلاغت کا فن ان کے سامنے تھا۔ اسی کی بنیاد پر انہوں نے الفاظ کی فصاحت اور کلام کی بلاغت کے قاعدے وضع کئے اور ان کو لکھنؤ کی زبان پر استعمال کرتے ہوئے ذوق سامعہ کی تربیت کے سامان پیدا کئے۔ یوں انہوں نے ایک طرف شاعری کو صحت لفظی سے پیوند دیا اور دوسری طرف شاعرانہ ذوق کو ناگوار آوازوں سے بچا کر صوت خوش اور لفظ درست کا ربط قائم کیا۔

یہ تسلیم ہے کہ کسی نابغہ کا تخلیقی جوش لفظ اور صوت کی ان پابندیوں کا بطور خاص روادار نہیں۔ بسا اوقات بڑے شاعر اور ادیب ایسے الفاظ اور ایسے

اصوات کو کام میں لاتے ہیں۔ جن کی موسیقی سے عام کان پہلے سے مانوس نہیں ہوتے۔ بڑے شاعر اپنے لئے نئے الفاظ و اصوات کے ساتھ ساتھ اپنے لئے نئے کان بھی پیدا کر لیا کرتے ہیں۔ مگر دنیا میں سب شاعر بڑے نہیں ہوتے اور سب بڑے شاعر ایسے بھی نہیں ہوتے جو اپنے لئے اپنی خاص زبان کے خالق بھی ہوں۔ شاعری اور ادب میں اظہار کے کچھ ایسے سانچے پہلے سے ضرور موجود ہوتے ہیں جن کو تشفی بخش خیال کیا جا سکتا ہے اور جن کو خاص و عام ہر قسم کے شاعر بلا تکلف استعمال میں لا سکتے ہیں۔

اردو میں اصلاحِ زبان کا سلسلہ دکن کے دور کے اختتام کے بعد شمالی ہندوستان میں شاہ حاتم اور مظہر جان جاناں سے شروع ہو کر میرؔ و مرزا کے زمانے تک ترقی پا کر مرحلہ بہ مرحلہ آتش و ناسخ کے دور تک پہنچتا ہے۔ اس میں از ابتدا تا انتہا دو اصول خاص طور سے مدارِ عمل نظر آتے ہیں، اول زبان کے ناگوار ریشوں کی صفائی، دوم رائج الوقت اشرافی زبان و روزمرّہ کی فضیلت، کیونکہ فارسی، ہندی لفظوں کی ترکیب بے علمی کی علامت تو ہے ہی بعض اوقات، صوت کی ذمہ دار بھی ہوتی ہے۔ اسی طرح غیر اشرافی گنواری الفاظ بیشتر اوقات ان لطافتوں کے اظہار سے قاصر رہتے ہیں جو کسی تجربے کی محرکات کیلئے لازمی ہوتے ہیں۔ ناسخ کے اصول بھی یہی تھے اور انہوں نے ان اصولوں کی مدد سے شاعری کو زیادہ خوش آوازہ اور زیادہ مانوس اور علمی لحاظ سے بلند پایہ و باتمکین بنانے کی کوشش کی ہے۔

ناسخ کی ان کوششوں کو دوسرے الفاظ میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ انھوں نے شاعری کے تجربات کے لئے لفظ کی فصاحت کو بنیادی اہمیت دی انھوں نے شعر کے ڈھانچے کو زیادہ مکمل اور بے عیب بنانا چاہا تاکہ اس میں کوئی جھول نہ پڑے اور اس کی موسیقی با اصول اور مرتب ہو اور معنوی لحاظ سے شعر قابلِ فہم، مانوس اور قابلِ قبول بن جائے اس میں کوئی پیچیدگی، کوئی ابہام، کوئی رکاوٹ، کوئی بھونڈا پن پیدا

نہ ہو۔ ناسخ کا نظریۂ زبان یہ تھا کہ جذبے کی زبان کسی فرد کی زبان خاص نہیں بلکہ اپنے زمانے کے شستہ مذاق لوگوں کی مشترک زبان ہوتی ہے ناسخ ہی کے ذریعے اردو شاعری اور اردو ادب کی زبان نے اپنا آپ پہچانا۔ اس نے فارسی قواعد کے بیشتر مستعار انداز اور ہندی سنسکرت کے نہ جذب ہونے والے اصوات و تراکیب کو یکسر مسترد کرتے ہوئے شاعری میں خالص اردویت کا حق جتلانا شروع کیا۔!

یہ ہے تو ناسخ کا ایک خاص ادبی کارنامہ۔ لیکن اگر کوئی تنقیص کرنے پر آجائے تو کہہ سکتا ہے کہ ناسخ کا یہ احسان شاعری پر احسان نہیں۔ صرف شاعروں پر احسان ہے اسلئے کہ ان کی ان لسانی اصطلاحات سے اردو شاعروں نے جتنا فائدہ اٹھایا اس سے کہیں زیادہ نقصان اس اصول بندی اور دبستانی ضابطہ بندی سے ان کی اپنی شاعری کو پہنچ گیا۔ ناسخ گویا ساری عمر زبان کو سنوارتے اور اپنی شاعری کو بگاڑتے رہے۔ اور یہ رائے شاید کچھ زیادہ غلط بھی نہیں۔ ناسخ جو خصوصاً مذاق جدید کے معیار سے آتش سے بہت پیچھے رہ گئے تو اس کا باعث بھی یہ تھا کہ ان کی شاعری ان کے قواعد لسانی کے تابع سی ہو گئی تھی۔ اس پر ان کی زندگی کے مشاغل بھی کچھ ذمہ دار نہ تھے۔ وہ عمر بھر سیاست کے چکر میں رہے۔ ان حالات میں ان کی شاعری "جزویست از پیغمبری" کا مصداق بنتی تو کیسے؟ وہ اس خلوتِ دل سے محروم رہے جس کے الہام شعری پرورش پاتا ہے وہ ریاضت کے اس گداز سے بھی محروم رہے جس میں انسان محرومیوں اور ناکامیوں کو اپنے لئے سرمایۂ ادراک و بصیرت بناتا ہے۔ وہ بے دلی کے اس فیض سے بھی تہی دامن رہے جس میں نومیدئ جاوید تک بھی آسان بن جاتی ہے۔ جہاں امید و ناامیدی کی درمیانی سطح بہت باریک رہ جاتی ہے۔

میری حقیر رائے میں ناسخ کا المیہ یہ نہیں کہ وہ عمر بھر زبان کی تہذیب و تنقیح میں منہمک رہ کر محض علمی مشغلے کے آدمی بن کر رہ گئے بلکہ ان کا حادثہ ان کی وہ سیاسی زندگی

بھی ہے جس میں ان کے کردار کو خلوص ضمیر کی قربانی دینی پڑی اور وہ شاعری سے زیادہ شاطری کرتے رہے۔ جہاں تک ان کی فطری قابلیتوں کا تعلق ہے اگر وہ مختلف ہوتا تو وہ لکھنؤ کے ایک دوسرے سودا بن سکتے تھے۔ مگر لکھنؤ کی معاشرت میں دہلی کا احساساتی پیوند لگنا قدرے مشکل تھا۔ وہ ناسخ تھے اور ناسخ ہی رہے اور یوں رفتہ رفتہ منسوخ ہو کر رہ گئے!

ناسخ کے مزاج کی یہ خصوصیت بڑی نمایاں ہے کہ وہ دماغی عمل کی طرف زیادہ راغب ہیں۔ جذباتی ردِعمل اور جذباتی فکر سے ان کی طبیعت بھاگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ان کے تخیل کی راہیں بھی دماغی ریاضت کے خیابانوں میں کھلتی ہیں یہی وجہ ہے کہ مضمون آفرینی ان کا میدان خاص ہے وہ عام جذبہ کی بات بھی دماغی تخاطب کے ذریعے ادا کرتے ہیں۔ جذبہ کا پیغام جذبے کی زبان سے جذبہ تک کم ہی پہنچایا گیا ہے وہ وہم و خیال کے عجائب خیز، پیوندکاری کے تجربے کرتے رہے جن کی غایت یہ تھی کہ، آہا! ہم حقیقت سے کتنے دور رہے۔ ہم فطرت سے کتنے اونچے اڑے۔ انہوں نے موہومات کی فضا میں لفظی پتنگ بازی خوب کی۔

دنیا کے اکثر ادبوں میں یہ دیکھا گیا ہے کہ جب کسی دور میں بعض اسباب سے صحیح شاعرانہ تحریک انحطاط پذیر ہو جاتی ہے اور شاعروں کے دل تجربۂ درد سے خالی ہو جاتے ہیں تو اس وقت ایک ایسی جماعت پیدا ہو جاتی ہے جو اوّل معانی و تجربات سے معانی کی صورتوں پر خاص زور دیتی ہے۔ دوم وحقیقی مضامین کی بجائے ایسے مرعوب کن خیالی اختراعات پر متوجہ ہوتی ہے جن تک پہنچنے کیلئے جذباتی ادراک و احساس سے زیادہ دماغ پر زور دینا پڑتا ہے یہی چیز اردو فارسی شاعری میں مضمون آفرینی، اور معنی یابی کے نام سے یاد کی جاتی ہے اس

طرزِ شاعری میں لفاظی، کھوکھلا پن اور مفروضات و موہومات پر انحصار ضروری ہو جاتا ہے۔ حقائق سے بُعد اس کی سب سے بڑی سرحد کمال سمجھی جاتی ہے ناسخ کی طبیعت نے بھی اسی میدان کو پسند کیا۔ ان کا مقصود قاری کے جذبات و رد جذباتِ جمال کو ابھارنا نہیں تھا۔ نہ کوئی تصویر دکھانا بلکہ وہ قاری کے استعجاب، اس کی قوت وہم اور ملکۂ حیرت کو ابھار کر اس کو ششدر کرنا چاہتے تھے۔ تاکہ وہ ان کے "مضامین دور" کو سن کر واہ واہ کر اٹھے اور حیرت زدہ ہو کر اعلان کر دے "کتنی دور پہنچا ہے شاعر کا تخیل!"

زیادہ مثالیں تو اس مضمون میں سما نہ سکیں گی۔ چند اشعار ہی وضاحت کیلئے کافی ہوں گے۔ کہنا یہ ہے کہ اے محبوب جب تو گلشن میں آکر نقاب کو الٹتا ہے تو پھول کا رنگ تیرے رعب حسن کے باعث متغیر ہو جاتا ہے۔ بات سادہ سی تھی کئی اور شاعروں نے بھی اس مضمون کو ادا کیا ہے مگر مانوس اور موثر انداز میں لیکن ناسخ کو سادہ اظہار کی ادا کبھی نہیں بھائی۔ وہ اس مضمون کو یوں ادا کرتے ہیں ؎

تو وہ خورشید ہے الٹے جو گلستاں میں نقاب چہرۂ گل میں تلون ہو وہی خرباکا

واضعین قواعد کی قسمت میں یہ محرومی ازل سے لکھی ہے کہ وہ جس فن کی اصلاح و تہذیب کے لئے قوانین وضع کرتے ہیں۔ ان پر خود عمل کرنے کی ہمت ان میں باقی نہیں رہتی۔ خلیل بن احمد عروضی کا بھی یہی حشر ہوا تھا۔ ساری عمر شاعری کو درست کرتے رہے مگر کام کا ایک شعر بھی کبھی نہ لکھ سکے۔ مندرجہ بالا شعر میں تلوّن اور حربا کے الفاظ غریب و وحشی نہ بھی ہوں غزل کی لطافت کے نقطۂ نظر سے بڑے ہی ناگوار الفاظ ہیں مگر شاعر بیچارہ شاعری سے زیادہ مرعوب کن الفاظ کی جستجو میں تھا چہرے کے تغیر کے لئے حربا سے کم شکار تو ان کی نظر میں شاید صید زبوں ہی ہوتا۔ مضمون کتنا حسین و جمیل ہو سکتا تھا مگر چہرۂ گل کو حربا صفت بنانے کے شوق میں سارا جمال ضائع

ہو گیا۔ اور تشبیہ بھی کیسے بدر نگ کریہ المنظر جانور سے دی گئی۔ اسی وجہ سے یہ شعر ناکام رہا۔

اب حسن محبوب کی توصیف سے متعلق ایک اور شعر بھی ملاحظہ ہو؂

ہتھیلی اک بلوریں شمع داں ہے
ہر اک انگلی ہے اس کی شمع کافور

تشبیہیں خوب ہیں مگر مبالغہ یہاں بھی کیفیت پیدا کرنے میں مانع ہوا ہے تاہم یہ شعر غنیمت ہے مگر یہ شعر دیکھئے؂

دیکھ اپنے روئے آتش ناک کی تاثیر کو
تیرے نقشہ نے جلایا کاغذ تصویر کو

روئے آتش ناک کی ترکیب سے لے کر کاغذ تصویر تک کسی شے سے جمال رخ کی اصلی کیفیت نمایاں نہیں ہو سکی صرف ہمارے ملکۂ استجاب کی قدرے تسلی ہوئی۔

نہ لائے عالم بالا سے کیوں طوبیٰ کے مضموں کو
خیال قامت موزوں ہے میری طبع موزوں کو

غضب ہے سر پہ باندھا اس پری کے قد گل گوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرع موزوں کو

ذرا دیکھے کوئی ابرو تو سمجھے قدر شاعر کی
لکھا ہر مصحف رخ پر خدا نے بیت موزوں کو

یقیں ہو اک جہاں کو مشک اس کاغذ میں رکھا ہے
کروں تحریر میں جس پر تری زلفوں کے مضموں کو

بندھ گیا مجھکو تصور کس قد موزوں کا آج
جو بگولا ہے مری نظروں میں اک شمشاد ہے

یہ سب اشعار توصیف حسن کے ہیں اور غنیمت ہیں مگر سچ یہ ہے کہ ان سے توصیف حسن کا حق ادا نہیں ہوا جس طرح مصوری کے بعض دبستان اظہاری نہیں اخفائی ہوتے ہیں۔ اسی طرح ناسخ اظہار سے زیادہ اخفا میں اعتقاد رکھتے معلوم ہوتے ہیں۔ بس دھندلے ہی دھندلے۔ صاف نقوش اور خط و خال ان کے پسند کی شے نہیں۔ وہ طلسم کی دنیا کے معمار ہیں۔ حقیقت کی مانوس دنیا سے کوہ قاف کے دیووں اور پریوں کے قلعے تعمیر کرتے رہتے ہیں۔

یہ مانا کہ یہ طلسم انگیزی اور عجوبہ زائی انہی کی مخصوص ملکیت نہیں۔ فارسی اور اردو کے بعض اور شاعروں نے بھی اسکو اپنایا ہے۔ طلسم انگیزی میں بیدلؔ اور غالبؔ بھی کسی سے کم نہیں۔ مگر ایک بڑا فرق جو مثلاً غالبؔ اور ناسخؔ میں ہے وہ یہ ہے کہ مرزا غالب کا طرز بیان جیسا بھی ہو وہ حقیقی تجربات و احساسات کا ہمیشہ خیال رہتا ہے جو ان کے ہر قسم کے اشعار میں ظاہر ہو کر رہتے ہیں۔ انہوں نے دنیا کو احساس کی عینک سے دیکھا ہے اور قلب و نظر کے سچے مشاہدات کو بیان کیا ہے (خواہ طلسمی طرز بیان میں یا حقائق کے انداز میں) ان کے پیچیدہ سے پیچیدہ اشعار سے کوئی نہ کوئی جذباتی یا جمالیاتی حقیقت کی رنگین و نیا ہے کو متعارف اشعار سے جذبے کا کوئی پہلو نمایاں ہوتا ہے؟ شاید نہیں۔!

فارسی کے جن شاعروں نے مثالیہ لکھا ہے ان میں صائبؔ اور غنیؔ (اور کلیم وغیرہ) بہت مانے جاتے ہیں۔ مثالیہ میں باقی ہزار خرابیاں سہی مگر ایک خوبی اس میں ضرور ہے کہ اس سے زندگی کی بعض حقیقتوں کا اظہار ہو جاتا ہے۔ اور اشعار بہر حال کچھ سچائیوں کے ترجمان ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے ؎

فروتنی است نشانِ رسید گانِ کمال  کہ چوں سوار بمنزل رسد پیادہ شود

پہلے مصرع میں ایک اخلاقی نکتہ اور زندگی کا ایک اعلیٰ سبق ہے دوسرے مصرع میں زندگی کی ایک عادت اور رسم ہے جو واقعہ کا درجہ رکھتی ہے اکثر اچھے مثالیہ اشعار میں یہی خوبی نظر آتی ہے کہ اس میں غیر حقیقی رشتوں سے شعر کا تانا بانا تیار نہیں ہوا بلکہ حقیقت اور واقعہ ہر حال میں موجود ہے۔

ناسخؔ کی شاعری میں مثالیہ کے اچھے نمونے بھی مل جاتے ہیں مگر ذہن کو عجوبہ آفرینی کا شوق ہے اس لئے مثالیہ میں بھی یہ عادت ترک نہیں ہوئی۔ اس شعر میں مثال کی منفیانہ شان ملاحظہ ہو ؎

مثال غلط نہ ہی انداز بیان وہی اخفائی ہے جس کا ناسخ کو خاص شوق ہے غیر مثالیہ کے اشعار میں پھر بھی براہ راست اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں مگر انکی باقی شاعری میں اخفا کا شوق اس درجہ بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ اگر ناسخ کا بس چلتا تو وہ اپنے اشعار کیلئے .... کوئی طلسمی خط ایجاد کرتے۔ مگر کیا کرتے لکھنؤ کے مشاعروں میں غزلیں پیش بھی تو کرنی تھیں۔ اس لئے نیا خط ایجاد نہیں کیا۔ نئے یعنی انوکھے معانی ایجاد کرتے رہے اور ہر روز مبالغوں کے قلعے معانی کے کوہ قاف' اور مضامین کے بحر ظلمات ابھارتے رہے انہوں نے ان تصاویر خاص کے لیئے رنگوں کی بے ہنگم ریزش اور کیفیتوں کی بے ربط آمیزش سے طلسمات کی دنیا بسائی ہے۔ صرف کبھی کبھی اس ہوائی جہاز ران کیطرح انسانی بستی کے دھندلے سے نشان بھی دور سے دکھا دیتے ہیں جو بہت دور آسمان کی دھندلی بلندیوں میں اڑ رہا ہو۔ اور کبھی کبھی زمین پر بھی نظر ڈال لے کہ یہ کیسی ہے! اب ان کے بعض معرکے کے شعر دیکھئے :- ؎

وہ شوخ فتنہ انگیز اپنے خاطر میں سمایا ہے — کہ اک گوشہ ہے صحرائے قیامت تنگئ داماں کا

مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا — طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا

شفق سمجھا ہے اسکو ایک عالم وائے بیدردی — فلک کو گر بگولا جا لگا خاک شہیداں کا

بس یہی حقائق کو منقلب کرنے کی عادت یا رجحان ناسخ کی ان کمزوریوں یا سینہ زوریوں میں سے ہے جن کو انکے دور کا ایک خاص طبقہ کمال ہنر کے نام سے یاد کرتا تھا اور کہتا تھا حسن تعلیل نے کیا شان دکھائی ہے۔ مگر حسن تعلیل جب دشمن کی حیثیت سے منطقی صداقتوں سے صف آرا ہونے لگے تو شاعری اور کذب صریح میں کچھ فرق نہیں رہ جاتا۔ شاعری مصوری نہیں رہتی۔ مسخ تصویر بن جاتی ہے۔

گل رعنا کے مصنف نے بالکل برمحل لکھا ہے کہ، "طبیعت قصیدوں سے مناسب تھی مگر خدا جانے اس کا شوق کیوں نہ تھا"۔ ناسخ کی غزل میں بھی قصیدے کی سی سج

درجہ ہے۔ ان کو "قصیدہ نگار غزل گو" کہدینے کو جی چاہتا ہے۔ تغزل کے درد ولطافت سے ان کی غزل خالی ہے انہیں تو زمانے کے رواج نے غزل گو بنا دیا تھا ورنہ کسی اور زمانے میں ہوتے تو بارعب قصیدہ نگار ہوتے۔ غزل میں انہوں نے قصیدے کے انداز کے جو اسالیب تیار رکھئے ہیں وہ انہی سے خاص ہیں اس سے ان کی غزل کو ذرا سا فائدہ ہوا ہے اور وہ یہ کہ ان کی غزل کا لب ولہجہ مردانہ اور قوی ہو گیا ہے۔۔ اگرچہ غزل کی آواز میں یہ مردانہ پن بطور خاص کوئی خوبی نہیں۔ تاہم ایک انفرادی بات ضرور ہے خصوصاً اسلئے بھی کہ آتش کی آواز میں ایک ستم زدہ آدمی کی گفتگو کی طرح رقت اور ترحم طلبی ہے۔ ہماری شاعری پر یتیمی، انفعال اور بے کسی کے لہجے غالب ہیں۔ ناسخ کی غزل کو پڑھکر یتیمی ستم زندگی کا احساس نہیں ہوتا ان کی تو قاہرانہ سی نوا ہے جس سے یہ احساس تو ہوتا ہے کہ ہمارے شاعروں میں کوئی تو ایسا تھا جو زندگی کے سامنے تن کر کھڑا ہو سکا۔ پھر ناسخ کے کلام میں وہ دانشمندی بھی ہے جو صرف "بزرگانِ قبیلہ" کے حصے میں آتی ہے یعنی عام اخلاقی باتیں جو حسن معاشرت کیلئے مفید ہوتی ہیں اور خاندان کے بزرگ اکثر اپنے طویل تجربات زندگی کے نام سے خردوں کے سامنے پیش کیا کرتے ہیں۔

میں ناسخ کی اس زیرکی کو غنیمت خیال کرتا ہوں۔ اس وجہ سے کہ انکی شاعری سے انسان عملی زندگی کیلئے کچھ حاصل تو کرتا ہے مگر ناسخ کی اخلاقیات میں بھی کاوش یا ریاضت کے آثار کچھ زیادہ نہیں ملتے۔ یہ خیال کہ نیکی نیکی ہے اور برائی برائی کوئی اتنی بڑی دریافت نہیں اور اگر ہو بھی تو کسی شاعر کا فرض ان دریافتوں تک ہی محدود نہیں۔ شاعری کی حیثیت سے اس کا فرض یہ ہے کہ ان دریافتوں کو اس طرح سے پیش کرے کہ وہ اس کی عملی ریاضت کے نتائج معلوم ہوں اس کے احساس سے گزرے ہوئے افکار نظر آئیں اور ان میں تجربۂ انسانی کی توسیع کے نشانات موجود ہوں۔ ناسخ اس تصویر کشی کیلئے حسن تعلیل کا سہارا ڈھونڈتے ہیں جو اکثر ایک کمزور سہارا ثابت ہوتی ہے۔ کیونکہ حسنِ تعلیل میں سچی

مشابہتیں بہت کم بلکہ مفقود ہوتی ہے اس میں تو فریب مشابہت ہوتا ہے ۔ مثلاً بد خصلتوں کو کرتا ہے بالانشیں فلک　　اونچی ہے آشیانۂ زاغ و زغن کی شاخ

مشابہتوں کے اس فریب میں کتنی گمراہی پائی جاتی ہے ۔ دیکھئے اس کے برعکس اس شعر میں اس گمراہی سے بچنے کی کوشش کس طرح کی گئی ہے ؎

افسردگاں بعالم بالا نمی رسند　　ایں آب ہائے مردہ بدریا نمی رسند

تمثیل کے دونوں حصوں میں ایک تجربہ ایک مشاہدہ یا ایک حقیقت بیان ہوئی ہے اور یہ دونوں میں سچی مشابہت ہے فریب اور گمراہی کسی جگہ نہیں ۔ غالبؔ کا یہ اردو شعر بھی ذہن کو حقیقت کی طرف متوجہ کرتا ہے ؎

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب　　لطمۂ موج کم از سیلیٔ استاد نہیں

یا مثلاً اکبرالہ آبادی کا یہ شعر ؎

پختہ طبعوں پر حوادث کا نہیں ہوتا اثر　　کوہساروں میں نشان پا ملتا نہیں

اس شعر کی دونوں اطراف حقیقت سے لبریز ہیں بخلاف ناسخ کے شعر کے جس کی حسن تعلیل میں ریزہ حقیقت کا نہیں پایا جاتا ۔ زاغ و زغن کے آشیانے درختوں کی اونچی ٹہنیوں پر ہوتے ہیں یہ درست ہے مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ تمام عظمت اور اونچائی بد خصلتوں کے حصے ہی میں آئی ہے یا بد خصلت ہمیشہ سرفراز ہی ہوتے ہیں ۔ اس میں حقیقت ہے بھی تو جزوی ۔ ناسخؔ کے علاوہ اور بھی جن شاعروں نے حسن تعلیل سے زیادہ کام لیا ہے اچھا نہیں کیا ۔ شاعری کے حق میں برا ہی کیا ہے ۔

ناسخ کی شاعری کی سب سے بڑی کمزوری اگر ہے تو یہی کہ ان کا ذہن حقائق اور فطرت سے اس قدر منحرف ہے کہ وہ سیدھی سادی فطرت فطری باتوں کو بھی مسخ کر کے ان کو حقیقت سے اتنا دور لے جاتے ہیں کہ ان کی تصدیق عقل تو کیا کرے گی فہم بھی بعض اوقات ششدر و حیران رہ جاتا ہے کہ یا الٰہی یہ کس دنیا کی باتیں ہیں کہ

میری بھی ان تک رسائی نہیں مضمون کو حقیقت کا پکا دشمن بنا دینا یہ ناسخ کا کمال ہے کہتے ہیں ناسخ کی شاعری سے غالب بھی چندے متاثر رہے اور اس کا اقرار غالب نے اپنے خطوں میں کیا بھی ہے اگرچہ اس اقرار میں بھی یہ کیا ہے کہ نشتر زیادہ تر آتش ہی کی شاعری میں ثابت کئے ہیں مگر ہاں ناسخ کے یہاں غالب کو نشتر نظر ضرور آئے ہیں مگر وہ کس قدر ہیں اور کہاں پڑے ہیں اس کے متعلق بڑی ہی کاوش کی ضرورت ہے!

جہانتک نشتر کا ہم معنی ہم جانتے ہیں نشتر سے مراد وہ اشعار ہیں جن کی تاثیر میں صحت بخش درد کی ایسی کیفیت موجود ہو جو درد انگیز ہونے کے باوجود ذوقِ انسانی کیلئے حظ اور صحت کا پیغام بھی لاتی ہے ایسے درد انگیز اور مسرت بخش اشعار ڈھونڈ ڈھانڈ کر نکالے بھی جائیں تو سوچنا پڑے گا کہ ان میں کتنے واقعی نشتر ہیں اور کتنے کند نشتر۔ یہ اپنے اپنے ذائقہ درد پر موقوف ہے۔

ناسخ کے تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ جلاوطنی کے زمانے میں انہوں نے جو غزلیات لکھی ہیں ان میں یہ نشتر چھپے ہوئے ہیں اور ظاہر ہونا بھی چاہئے تھا کیوں کہ ایسے ہی دور میں انسان زندگی کے تضادوں اور ذاتی حرد شا کے درد کو زیادہ محسوس کیا کرتا ہے اور اس میں کچھ شک نہیں کہ ان کے بعض اشعار میں درد کی خفیف سی ٹیس محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً

شاید کہ ناسخ آج وطن سے نکل گیا
سنسان مثل وادیٔ غربت ہے لکھنؤ

بارے نزدیک موت آئی ہے
لے چلی ہے وطن سے وحشت دور

رہتے تھے خم شراب کے اکثر بھرے ہوئے
ہم میکدے میں آئے تو خالی نظر پڑے

کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انسان سے
سیہ بختی میں کب کوئی کسی کا ساتھ دیتا ہے

مگر اس قسم کے اشعار میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ دل سے کچھ روٹھے ہوئے ہیں یا دل ان سے روٹھا ہوا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے جدا جدا جا رہے ہیں۔ ان کو اپنے

دل کی کجروی سے نہ واسطہ ہے نہ اس کی ادائیں ان کو بھاتی ہیں۔ کیوں؟ اسلئے کہ ان کی نظر اکثر گلگشت طلسمی میں الجھی رہتی ہے وہ دل کی ان طفلانہ حرکتوں کو محض بے ادبی خیال فرماتے ہیں اس کے رونے بلکنے کا انہیں احساس کم ہی ہوتا ہے۔ دیکھئے ذیل کی غزل میں کچھ رحم بھی آیا ہے تو دل کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے ؎

اس ابر میں یار سے جدا ہوں — بجلی کی طرح تڑپ رہا ہوں
گل بنا ہوں اگر تو ہوں میں بے برگ — بلبل ہوں اگر تو بے نوا ہوں
دن رات تصور پری ہے — دیوانہ میں ان دنوں بنا ہوں
گو بیٹھ رہا ہوں ایک جا لیک — پامال بسانِ نقشِ پا ہوں
افتادہ خاک ہوں ولیکن — میں سایۂ شہپرِ ہما ہوں

اہل ذوق ساری غزل ملاحظہ فرمائیں۔ ساری غزل پڑھکر یہ گمان نہیں گزرتا کہ واقعی شاعری کا کوئی شعر اس کے دل کی سچی کیفیت کا اظہار کر رہا ہے۔

اس ابر میں یار سے جدا ہوں — بجلی کی طرح تڑپ رہا ہوں

کیا یہ سچ ہے؟ اس غزل سے ماسبق غزل بھی اسی قافیہ و زمین میں ہے۔ اس میں بھی طبیعت کی دھوپ چھاؤں یا بے مزاجی کا اظہار ہے۔ مگر اصل میں رنگ طبیعت اس شعر میں ظاہر ہو ہی گیا ؎

ہنس دوں گا دم میں مثلِ گل آپ — غنچے کی طرح سے گو خفا ہوں

ناسخ ایک مطمئن دل کے آدمی ہیں۔ زندگی کی "بے بقائی" نے بھی انہیں متاثر نہیں کیا طبع "رجی" ہوئی سیر مطمئن۔ زندگی میں انہیں کوئی تضاد نظر نہیں آیا روح میں کوئی پیاس، کوئی تشنگی نہیں۔ کسی شے کی کمی انہیں ستا نہیں رہی۔ وہ بقول خود "بہ شبہ میں سایۂ ہما ہوں"۔ بلکہ یہ بھی تکلف ہی کیا۔ وہ تو خود ہما ہیں۔ ہما۔!

بات دراصل یہ معلوم ہوتی ہے کہ قدرت نے انہیں غزل کیلئے پیدا نہیں کیا

تھا۔ وہ قصیدے کے آدمی تھے۔ زمانے نے انہیں زبردستی سے غزل گویوں کی صف میں لاکھڑا کیا۔ قصیدہ لکھتے بھی تو کس کیلئے؟ اور اتنی فرصت بھی کہاں سے لاتے قصیدہ زیادہ فرصت کا متقاضی ہے۔ انکی زندگی سیاسی جوڑ توڑ کی زندگی تھی اس میں مکمل قصیدوں کی تعمیر کیلئے وقت کہاں سے نکالتے۔ غزلوں میں بھی قصیدے زمانہ آتش کی غزل سے لذت درد حاصل کرتا تھا بس ناسخ کو بھی غزل کے نام سے کچھ لکھنے کی مجبوری تھی سو لکھتے رہے۔ اور دفتر پریشاں مرتب ہو گیا۔

مگر ایک جواب طلب سوال پھر بھی باقی ہے۔ اور وہ یہ کہ مرزا غالبؔ سے ناسخ کا کیا ذہنی رشتہ تھا جس کے باعث غالبؔ جیسا "بخود مشتغل" شخص ناسخ کا لوہا مانتا رہا۔ یہ سوال معمولی نہیں اہم ہے کیونکہ یہ ناسخ سے زیادہ غالب کی فکری صمیمیت کا سوال ہے جس کی صمیمیت پر شبہہ کرنا اب کسی کے بس کی بات نہیں۔

یہ تو معلوم ہے کہ غالبؔ نے بیدل کو بھی سراہا بقول بعض اسکا تتبع بھی کیا اگر یہ صحیح ہے تو ماننا پڑے گا کہ غالبؔ کی یہ پسندیدگی بیدل کی دردمندی کے کسی رخ کی وجہ سے نہیں۔ نہ غالبؔ اور بیدل کی غزلیات میں بڑی اور قابل ذکر مماثلتیں پائی جاتی ہیں پس بیدل کیلئے پسندیدگی کا ایک سبب بیدل کا وہ ہیبت افزا اور تعجب انگیز اسلوب بیان ہے جس کی عمارت بڑی رعب دار ہے جس کے لہجے اور آواز میں بڑی مردانگی اور توانائی ہے یہ غالبؔ کے نفس و باطن کا خاصہ ہے کہ وہ مری ہوئی آوازوں اور ڈھیلی ڈھالی اور سست بنیاد عمارتوں اور تخلیقوں کا کبھی مداح نہیں ہوا درد کا طالب بھی وہ ضرور ہوا مگر تند و تیز اور شدید اور الیم درد کا طالب ہوا معمولی دردوں کی گدا گری اس کے حصے میں نہیں آئی۔ وہ رعب، شدت، مردانگی اور جارحانہ فعلیت کا شاعر ہے باطن ہو یا ظاہر اسے زوردار یا استعجاب و حیرت میں ڈالنے والے کو الف سے دلچسپی رہی ہے۔ زندگی کی عام روش میں بھی اور ادب و

شعر و تنقید میں بھی ۔ ۔ !

ناسخ کے پاس اور کچھ ہو یا نہ ہو وہ رعب دار اور حیرت انگیز تصویریں خوب بناتے ہیں جن سے ناطقہ سر بگریباں اور "خامہ انگشت بدنداں" اس سے غالب کا ذہن محفوظ ہوا ناسخ پر سودا کی طرح قدرت نے بڑے احسان کئے تھے۔ اول انہیں پرزور تخیل کا مالک بنایا دوم انہیں ایسا دل دیا جو رونا نہیں جانتا تھا ہنسنا ہی نہیں جانتا تھا ؎

ہنس دوں گا دم میں مثل گل آپ غنچے کی طرح سے گو خفا ہوں

یہ دونوں احسان ناسخ کے کام آئے۔ ان کے پُرزور تخیل نے موہوم خیالی تصویروں کا ایک ایسا نگارخانہ بنایا جس کی نظیر اگر کہیں ملے گی تو سودا کے یہاں ہی ملے گی۔ حقیقی تصویریں نہیں موہوم خیالی تصویریں جن میں حقیقتیں منقلب نظر آتی ہیں بالکل نئی دنیا۔ نئی مخلوقیں۔ نئے گل۔ نئے شگوفے، نئے خار سب کچھ نیا مگر کچھ عجیب و غریب ان تصویروں سے ہم مانوس نہ ہوں پھر بھی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔

اس نگارخانہ میں پہنچکر اس درجہ غالب آجاتا ہے کہ چشم تماشا دوست کو اپنے ایک طفل متحیر کا گماں ہونے لگتا ہے۔ جیسے کوئی حیرت آباد میں پہنچکر یہ نہ سمجھتے ہوئے بھی کہ یہ کیا ہے پھر بھی حیرت میں غرق سا ہو جاتا ہے۔ ناسخ کے تصویر خانے میں پہنچکر قاری کو کسی ایسی ہی وادی میں پہنچ جانے کا احساس ہوتا ہے۔

حقیقتوں کو منقلب صورت میں پیش کرنے والی شاعری صرف ناسخ تک ہی محدود نہیں۔ اس کے دبستان عربی فارسی شاعری میں بھی موجود رہے ہیں بلکہ نثر بھی ان سے متاثر ہوئی اور یہ شاعری یا نثر صرف اردو فارسی عربی تک ہی محدود نہیں بلکہ مغربی آرٹ اور فن مصوری کے بعض دبستان بھی اس قسم کے منقلب اور اخفائی اظہار کے تصور قائم ہیں۔ اور پھر یہ بھی نہ سمجھنا چاہئے کہ اس رجحان کا مالک شاعر فنکار لازماً کمزور ذہن کا مالک ہوتا ہے۔ اس قبیل کے فن کی افادیت پہ لاکھ

اعتراض وارد ہوتے ہوں تب بھی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ فن وہ فن ہے جس پر کمزور اور حقیر قلم یا موقلم کا مالک فنکار کبھی قادر نہیں ہو سکتا۔ اس کیلئے توانا اور زبردست خلاقی کی ضرورت ہے اور اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ناسخ بھی ایک زبردست خلاق کو بہ ضرور رکھتے۔

ناسخ کی خلاقی کی یہ صفت آتش کے مقابلے سے اور بھی واضح ہو سکتی ہے آتش صاف اور قدرے سیدھے انداز میں بات ادا کرتے ہیں اور مقصود کسی حقیقت کا بیان یا کسی حقیقت کی تصویر کھینچنا ہوتا ہے۔ دل کے جذبے انکے مضمون میں مجبور سا معلوم ہوتا ہے۔ انکے پاس ایک حکمت، ایک تجربہ ہے جس کا بیان یا جس کی تصویر اس کے مدنظر ہے۔ یوں اپنے دور کے مذاق اور شاعری کی پختہ رسوم کے ماتحت وہ بھی اونچی بات (یعنی خیال کو منتقل کرنے والی بات) سے بچ نہیں سکا اور خلاقی کا کمال دکھانے پر اتر آتا ہے مگر یہ سب جذبۂ مسابقت اور ادبی زور کے خیال سے تھا ورنہ آتش صاف صاف انداز سے حقیقت کا بیان یا حقیقت کی واضح سی مصوری کرنے کے عادی ہیں ناسخ انکے بالکل برعکس سیدھے انداز میں بات کبھی کبھی کرتے ہیں محیر العقول ایجادات واختراعات کا شوق، پیچیدہ انداز کا شوق طبیعت کا اصلی رنگ ہے وہ صاف استعاروں کی بجائے مجاز مرسل اور ایہام تناسب کی پیچیدہ اور قیاس مع الفارق صورتوں سے ادبی کوہ قاف سے بھی ادھر کے دیوزادوں اور جنوں پریوں کی تصویریں بنا کر شاعرانہ شعبدہ گری کا کمال دکھاتے رہے ہیں اور اس میں ان کا مقابلہ شاید سودا بھی نہیں کر سکتے۔

اب ملاحظہ فرمایئے۔ دو تین شعروں میں آتش و ناسخ کا فرق خود بخود واضح ہو جاتا ہے۔

دکھائی حسن نے قدرت خدا کی، آئے جوبن پہ<br>
چراغ طور کا عالم ہے تیرے روئے روشن پہ

نقاب اُٹھے جو نورِ رخسار آتش رنگ سے اپنے
پر پروانہ سے آئے چلیں شمعوں کی گردن پر

اسی زمین ناسخؔ نے فرمایا ؎

نہیں ہے سبزۂ عارضِ محبوب پر فن پر
ہوئے ہیں جمع پروانے یہ آکر شمع روشن پر
بجائے شمع وگل ساق بلوریں پلائے رنگیں ہوں
کبھی یارب گزر ہو اس پری کا میرے مدفن پر

آتشؔ کے شعر اوّل میں چراغ طور کی تشبیہ نامانوس تو نہیں مگر قدرے بعید ضرور ہے تاہم سارا شعر وجمالِ محبوب کی دل فریبیوں کا نقش جمیل دل پر بٹھاتا جاتا ہے۔ شاعر کا بے تکلف بیان خود کہتا ہے کہ وہ زندگی کی مبصر جمالیاتی حقیقتوں سے محفوظ ہوتا ہے اور ان کے حسن کا اس پر اتنا اثر ہے کہ ان کی سادہ تصویر کو بھی، اثر آفرینی کیلئے کافی سمجھتا ہے یہ سادہ تصویر سادہ زبان و بیان کے ساتھ بہت بھلی معلوم ہوتی ہے ع۔
"دکھائی حسن نے قدرت خدا کی آئے جوبن پر" اور قدرت خدا کی دکھائی' میں تخیل کیلئے کیا کچھ نہیں ہے اور پھر" آئے جوبن پر" میں صرف" آئے" کے لفظ پر غور کیجئے اور محفوظ ہو جیئے۔ یہ احترام' یہ تقدس' یہ پاکیزگی' یہ ادب یہ تمکین اور سچ یہ ہے کہ بقول میرؔ ؎

دور بیٹھا غبار میرؔ ان سے   عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اس تمام پاکیزہ ماحول کے ساتھ چراغ طور کی پاک و منزہ ضیا نے روئے روشن کو جمال کی جس تقدیس سے آراستہ کر دیا تھا اس کا بیان نثر میں ممکن ہی نہیں۔ یہ دراصل جمالیاتی جذبے کے خلوص کا نتیجہ ہے۔

ناسخؔ کا شعر اول یہ ظاہر کرتا ہے کہ ان کا جمالیاتی جذبہ یا تو مشکوک ہے یا سرے سے معدوم وہ اپنے قارئین کو کسی جمالیاتی تاثر سے ناآشنا کرنا نہیں چاہتے وہ اس لیے

نہ خود خط حاصل کر رہے ہیں نہ کسی اور کو محظوظ کرنا ان کا مقصد ہے بلکہ وہ اپنی "عمارت گری" کا کمال دکھانے کیلئے اپنی شعری عمارت کی موٹی موٹی اور گراں وزن اینٹوں کے ڈیل ڈول اور وزن اور گرانی سے مرعوب کر دینا چاہتے ہیں۔ ع
نہیں ہے سبزۂ خطِ عارضِ محبوب پُر فن پر، یہ مصرع کسی جذباتی یا جمالیاتی خلوص کا پتہ نہ دے رہا، لکھنؤ میں رہکر "سبزہ خط" کی گفتگو بڑی ہی غیر قدرتی اور مہمل روایت پسندی ہے۔ لکھنؤ کا یہ محبوب پرفن صنف نازک سے متعلق ہوتا تو ناسخ کو کم از کم عشق بازی کی داد دی جا سکتی تھی مگر ناسخ کو حقیقت سے ہٹ کر بات کو غیر حقیقی روایتوں اور رسموں غیر قدرتی ہواؤں اور فضاؤں میں لے جانے کا اتنا عشق ہے کہ لکھنؤ کی عورت کو بھی مرد بنا دینے پر تل جاتے ہیں۔

پھر یہ دیکھئے کہ سبزہ خط کو جو شمع پر پروانے آکر یوں بیٹھ تو نہیں جاتے وہ تو اسی وقت جل بجھتے ہیں۔ آتے ہیں مرتے جاتے ہیں۔ جمع نہیں ہوتے۔ اسی لئے حقیقت پسند شاعروں نے جب سبزہ خط کا ذکر کہیں کیا بھی (چند کہ وہ مکروہ) تو مورِ خط کہہ کر اس صورت کی تصویر کھینچی۔

غرض حقائق کو مسخ کر کے "خیال آشوب" تصاویر گھڑنے کی عادت اس شعر سے بھی ظاہر ہوتی ہے جس کی اس سے زیادہ تفصیل بے ضرورت ہوگی۔

مگر زمانہ بھی بڑا جابر ہوتا ہے وہ اپنی رسموں کو بھر واکراہ منوا کر ہی چھوڑتا ہے اگر ناسخ سے آتش کے انداز منوائے تو آتش کو بھی ناسخ کے انداز اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ ناسخ نے کہا ؎

مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغِ ہجراں کا ۔۔۔ طلوع صبح محشر چاک ہے اپنے گریباں کا

تو آتش بھی اس میدان میں یوں زور آزما ہوئے ؎

رواں رکھتا ہے خوں آنکھوں سے ہجر اک مہر تاباں کا ۔۔۔ شفق آلود رہتا ہے ہلال اپنے گریباں کا

اسی طرح ناسخ نے جب سادہ و صاف اور سچی سچی بات کہنے کا ارادہ کیا تو بڑے مزے کی بلکہ تاثیر کی باتیں کہہ گئے۔ ے

سب ہمارے لیئے زنجیر لیئے پھرتے ہیں — ہم سرِ زلف گرہ گیر لیئے پھرتے ہیں
تیری صورت سے کسی کی نہیں ملتی صورت — ہم جہاں میں تری تصویر لیئے پھرتے ہیں

دشتِ غربت میں نگہ اپنی جدھر جاتی ہے — وہی کوچہ وہی دیوار نظر آتی ہے

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے ببولوں کی — عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی
کہاں امید ترقی ہے جیتے جی ہم کو — یہ مشتِ خاک ہے پس منتظر بگولوں کی

ان اشعار میں ناسخ کی زبان سے شاید کوئی دل والا، سوچنے والا، محسوس کرنے والا شاعر بول رہا ہے!

قصہ مختصر! ناسخ ایک خلاق ہے، عجیب و غریب اور حیرت میں ڈالنے والی تصاویر و اشکال کے جو حقیقت کی دنیا سے دور سراب آباد وہم اور تجریدِ زار موہومات سے تعلق رکھتی ہیں۔ شاعری کو عالمانہ فصاحت اور فاضلانہ انداز بلاغت سے پیوند دینے والے، اور ان سب چیزوں سے گو کہ انہوں نے اپنی شاعری کو فائدہ سے زیادہ نقصان پہنچایا مگر اردو کے دوسرے شاعروں اور انشا پردازوں نے ان سے بہت فائدہ اٹھایا انشا پردازی اور شاعری کیلیئے جس تربیت کی ضرورت ہوتی ہے اور اظہار و بیان کیلیئے جو استعداد ضروری ہے۔ اس کے لیئے ناسخ سبھی کے کام آئے۔ ان کے شاگردوں نے ان کے دبستان لسانی کو اور بھی فروغ دیا اور اس طرح شاعری اور مخصوص زبان کے رشتوں کی اہمیت اردو زبان میں ایک تسلیم شدہ اصول بن گئی۔ جو مدتوں تک تنقید ادبی کا ایک اہم میعار بنی رہی۔ تا آنکہ جدید مذاق نے آ کر زبان پر بیان کو اور بیان پر تجربات کو تقدم بخشا۔ بلکہ دونوں کو وحدت بخش دی۔

# غالب کی غزل

اردو غزل کے اسماء الرجال میں دو بہت بڑے نام ہمارے سامنے آتے ہیں ایک میرؔ دوسرا غالبؔ۔ دونوں اپنے اپنے رنگ میں یکتا ہیں۔ دونوں کی عظمت سے انکار ممکن نہیں۔ بہ حیثیت مجموعی غالبؔ کا درجہ میرؔ سے بلند تر ہے۔ فرداً فرداً میرؔ کی بعض غزلیں اور بعض اشعار غالبؔ کی عام غزلیات سے زیادہ پردرد زیادہ نشتر دار اور غنایت کا بہتر نمونہ ہیں۔

میں نے غالبؔ کو میرؔ پر ترجیح دے کر ایک بہت بڑا دعویٰ کیا ہے خصوصاً اس لئے کہ غالبؔ خود بھی میرؔ کے کمال کے معترف ہیں مگر غالب کی غزل کے غائر مطالعہ کے بعد ان کو اردو کا بہترین غزل گو قرار دیئے بغیر چارہ نہیں۔

موجودہ مقالے میں غالبؔ کی غزل کے ان امتیازی خصائص سے بحث کی جاتی ہے جن کی بدولت وہ اردو کے بہترین غزل گو قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ اس مقالے میں میں نے ضمناً ان کی غزل کا میر کی غزل سے مقابلہ بھی کیا ہے۔

غزل اپنی تعمیر و ترکیب کے اعتبار سے نہایت خوشگوار امتزاج کی متقاضی ہے لفظ و معنی کا حسین و لطیف پیوند جذبے کی سچائی اور غنائی کیفیت۔ خون جگر اور لطف نظر کا امتزاج ایک خاص قسم کی نغمگی اور موسیقیت یہ سب ایک اعلیٰ غزل کی خصوصیات ہیں غزل حسن کا ایک ایسا نمونہ ہے جس میں ذرا سی بے اعتدالی بھی ناگوار محسوس ہونے لگتی ہے کامل تناسب اور موزونیت غزل کی بنیادی صفت ہے اور اعتدال

اور توازن اس کی اساسی شرط۔

اچھی غزل کی بڑی ظاہری خصوصیت یہ ہونی چاہیئے کہ وہ ساخت کے اعتبار سے متناسب ہو، علمائے فن نے غزل کی ساخت میں تعداد اشعار کو معین اور محدود کرنے کی کوشش کی ہے اور غزل کی طوالت کو عیب قرار دیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا جسم ایک خاص صورت رکھتا ہے جس کے حسن کیلئے ہر دوسرے جسم کی طرح تناسب کا لحاظ ضروری ہے۔ غزل کے اشعار تعداد میں جب آٹھ نو سے بڑھ جاتے ہیں، تو عموماً اس کے جسم میں ڈھیلا پن، بے ڈھنگا پن اور کھوکھلا پن پیدا ہو جاتا ہے اور غزل کا جسم اپنے تناسب کو کھو بیٹھتا ہے اور غزل اپنے مرکز ثقل سے ہٹ جاتی ہے۔

غزل میں مرکز ثقل سے مراد وہ مرکزی جذبہ ہے جس سے غزل کی تحریک ہوتی ہے۔ یا وہ خیال جو غزل کا سب سے نمایاں خیال ہوتا ہے۔ اگرچہ مشاعرے کے رواج نے غزل کو میکانکی عمل بنا دیا ہے اور اس کے لئے عموماً مصرع طرح کے سوا کوئی خارجی تحریک ضروری نہیں سمجھی جاتی مگر اصلی شاعری کسی سچی جذباتی تحریک کے بغیر نمودار نہیں ہو سکتی۔ اسی لئے سب بڑے غزل گویوں کی غزل میں یہ نمایاں جذبہ یا مرکزی خیال (جو اس غزل کی تخلیق کا باعث ہوتا ہے) صاف صاف نظر آجاتا ہے، یہ مرکزی جذبہ ہر اچھی غزل میں ضرور ہوتا ہے۔ باقی لہریں غزل میں اس مرکزی جذبہ کے زیر اثر نمودار ہوتی ہیں۔

اس خاص پہلو سے غزل میں تعداد اشعار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔ جب غزل میں اشعار کی تعداد زیادہ ہو جاتی ہے تو غزل کے مرکزی جذبے کا اثر بکھر جاتا ہے، قوافی کے تقاضے سے بعض اوقات متضاد اور

بے آہنگ مضمون پیدا ہو جاتے ہیں، یا کم از کم مرکزی جذبے کے بالمقابل دوسری لہریں اس بے ہنگم طریق سے غزل میں جمع ہو جاتی ہیں کہ غزل کا سرچشمۂ تحریک بالکل غائب ہو جاتا ہے اس کی وجہ سے غزل کی غزلیت کو بہت نقصان پہنچتا ہے۔

غالب کی اردو غزلیں عموماً نو یا دس اشعار کی ہوتی ہیں اس کی وجہ سے ان کی غزل کی شیرازہ بندی دوسرے شعراء کی غزل کی شیرازہ بندی سے بہتر ہے۔ ان کی غزل کا جسم موزوں اور متناسب ہے اور اسی تناسب اور موزونیت کی وجہ سے ان کی داخلی خوبیاں بڑی خوبصورتی سے نمایاں ہو جاتی رہیں۔ ان کی غزل کا مرکزی جذبہ عموماً ساری غزل میں جاری و ساری رہتا ہے اور اس کا اثر غزل کی ریزہ خیالی کے باوجود زائل نہیں ہونے پاتا۔ ان کی غزل عموماً تجربۂ بسیط کی آئینہ دار ہوتی ہے یا کم از کم متناقض نہیں ہوتی۔

غالبؔ کے مقابلے میں میرؔ کی غزل میں یہ عیب پایا جاتا ہے کہ ان کی بیشتر غزلیں طویل ہیں۔ میر کی بہت کم غزلیں ایسی ہیں جو نو یا دس اشعار سے کم ہوں گی۔ غالب کی صرف چند غزلیں چودہ یا پندرہ یا سترہ اشعار تک پہنچتی ہوں گی۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ میر کی غزل کا جسم اکثر بوجھل اور بے ڈھنگا ہو جاتا ہے وہ طویل غزل کے لئے زیادہ سے زیادہ قافیے کے پاس خاطر سے لکھے گئے معلوم ہوتے ہیں۔ میر کی اس پرگوئی سے ان کی غزل کو اکثر نقصان پہنچتا ہے۔ اس طویل کلام کے سبب میر کے کلام میں پست سے پست اشعار بھی آگئے ہیں۔ جہاں جہاں غزل طویل ہوئی ہے وہاں ان کی غزل پریشان خیالی کے قریب قریب پہنچ گئی ہے اور ان کے نشتر کوڑے کرکٹ

کے انبار میں دب کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں یہ عرض کروں گا کہ میر ایک فنکار اور صناع کی حیثیت سے شائد اس خامی کا خود بھی احساس رکھتے تھے[1] چنانچہ انھوں نے طولِ کلام کے عیب کو عموماً موسیقیت کے ذریعے دور کرنے کی کوشش کی۔ ان کی گیت نما غزلیں (طویل بحریں) اس کے ثبوت میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ ان میں غزل کی طوالت کی تلافی، بحر کے مخصوص ترنم سے کی گئی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ علمائے شعر نے غزل کے اختصار اور تناسب پر جو اصرار کیا ہے اس میں فن کے بہت سے نکتے پوشیدہ ہیں۔ غزل میں اشعار کی تعداد کا غزل کی معنویت سے گہرا تعلق ہے۔ غزل میں اشعار کی کثرت مضمون کے بے مقصد اعادہ و تکرار کا باعث بن جاتی ہے۔ غزل کی طوالت کا اثر غزل کی ایمائیت پر بھی پڑتا ہے۔ میر کی لمبی غزلوں کو دیکھیے ان میں ایمائیت بہت ہے۔ وہ معاملاتِ عشق کے بیان میں صراحت اور تفصیل سے کام لیتے ہیں۔ ایما و اجمال سے جو لطف پیدا ہو سکتا ہے اس سے ان کی غزل محروم ہو جاتی ہے۔ میر کی اس غزل کا تجزیہ کیجیے، جس کا مطلع ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔

کیا پوچھتے ہو عاشق راتوں کو کیا کرے ہے

گاہے بکا کرے ہے گاہے دعا کرے ہے

اس غزل میں اچھے اشعار کی کمی نہیں مگر تکرار اور صراحت نے

---

[1] گو غزل ہو گئی قصیدہ سی عاشقوں کا ہے طول حرف شعار
عیب طولِ کلام مت کر لو میر معلوم ہے قلندر تھا۔

مجموعی نشتریت کو بے حد کمزور کر دیا ہے اور ہر چند کہ مقطع میں رمز و ایما کا اعلان کیا ہے مگر غزل میں کنایہ اور ایمائیت کی خاصی کمی ہے ۔ یہ کمزوری بھی درحقیقت جسمانی عدم تناسب کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے ۔

غالب کی غزل میں طول کلام کا عیب بہت کم ہے ۔ ان کی غزل میں بڑی ایمائیت ہے ۔ میر کی مختصر بحروں والی غزلیں عموماً مختصر ہیں اور ان میں میر یکتا ہیں ۔ غالب ان تک نہیں پہنچ سکتے ۔ وہ اپنی ان غزلوں میں تغزل کے سدرۃ المنتہیٰ تک پہنچے ہیں ، ان میں غزل کا جسم بھدا نہیں ہونے پاتا ۔ ہلکا پھلکا ' بقامت کم ' بقیمت اہم ' رنگارنگ مضامین و معانی ان سے نکلتے ہیں ۔ غالب کی اکثر غزلیں میر کی اس قسم کی غزلوں کے قریب پہنچ جاتی ہیں ماسوا ان غزلوں کے جن میں ان کے شوقِ اختراع نے ان کے مضمون کو ہمارے لیے ناقابل فہم بنا دیا ہے ۔

غزل کی شیرازہ بندی میں قافیہ ردیف کا بڑا حصہ ہے ۔ غالب نے ردیف کے معاملے میں بھی تناسب اور اعتدال کا بڑا خیال رکھا ہے ۔ غالب کی غزل کی ردیف ان کے مضمون کے وقار اور ان کے جذبے کی صمیمت کا بڑا خیال رکھتی ہے ۔ ان کی ردیف میں وہ بے ضرورت دھما چوکڑی اور ہیجان موجود نہیں جو غالب کے زمانے کی غزل میں عموماً پایا جاتا ہے شاہ نصیر ، ذوق ، ظفر بلکہ مومن بھی لمبی ردیفوں کے ذریعے مشاعرے کے اجتماع کو متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کی غزلوں میں اجتماعی رقص کی سم تال کا احساس پیدا ہو جاتا ہے جو غزل کی خلوتیت لطیف

---

لہ اک آفتِ زماں ہے یہ میرؔ عشق پیشہ     پردے میں اپنے مطلب سارا ادا کرے ہے

افسردگی اور درد مندی کے منافی ہے۔

ظفر کی ایک غزل کی ردیف پر غور کیجیے، ایک شعر سے اندازہ ہوسکتا ہے ؎

کرتے ہیں ظاہر لطف و عنایت منھ کے ہیں یہ میٹھے نہایت
دل میں بھرا ہے ان کے سم یہ کس کے ہوئے ہیں کس کے ہوں گے

"یہ کس کے ہوئے ہیں کس کے ہوں گے، یہ کس کے ہوئے ہیں کس کے ہوں گے" یہ ردلیف بار بار آتی ہے۔ اس کی تکرار کی اشتعال انگیزی اور دھماچوکڑی غزل کی سکون تلاش روح کے لئے ناگوار ہے۔ ایک اور غزل ملاحظہ ہو ؎

بلا سے جاہ و حشم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو
نہیں ہے ہم کو بھی غم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو

یہ ردلیف کتنی دماغ پاش اور تہلکہ مچا دینے والی ہے حالانکہ غزل کا مضمون اس کا متحمل نہیں۔ ذوق اور مومن کی غزلوں میں اس قسم کی ردیف بندی موجود ہے۔ میر اس بدمذاقی کے روادار نہیں، ان کی ردیفیں ان کی شاعری کے پیغام سے ہم آہنگ ہیں۔ ان کی ردلیف ان کے عام طرز اظہار یعنی جذبات کے انداز سے ہم پہلو ہے اور (echo(ss کی کیفیت خال خال پیدا ہوتی ہے۔

غالب نے اس معاملے میں میر سے بھی زیادہ حسن ذوق کا ثبوت دیا ہے۔ ان کی ردیفیں ان کی غزل کے مرکزی خیال کی شیرازہ بندی کرتی ہیں۔ غزل کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ریزہ خیالی کے باوجود چین کاری کا انداز ایسا ہو کہ مجموعی وحدت و تناسب کو کوئی نقصان نہ پہنچے اور چیزوں کے علاوہ ردلیف بھی اس معاملے میں مددگار ہوتی ہے۔

غالب کی ایک غزل دیکھیے جسکا مطلع یہ ہے ؎

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

اس غزل میں مرکزی جذبہ "میرے بعد" کے عنوان سے شروع ہوتا ہے۔ شاعر نے ردیف ایسی اختیار کی ہے کہ غزل کا کوئی شعر اس مرکزی جذبے کی گرفت سے نکل نہیں سکا ؎ بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد ؎ نگہ ناز ہے سرمے سے خفا میرے بعد۔ غرض ہر شعر مرکزی جذبے کی طرف عود کرتا ہے۔ اشعار الگ ہونے کے باوجود ہم رشتہ ہیں۔
ایک اور غزل دیکھیے جسکا مطلع یہ ہے ؎

لازم تھا دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

اس میں "کوئی دن اور" "کوئی دن اور" کی تکرار مرثیہ کی غم انگیزی بلکہ فریاد کا کتنا موثر احساس دلاتی ہے اور اس سے مختلف اشعار کی کتنی اچھی شیرازہ بندی ہوئی ہے۔

غالب نے قافیے سے ردیف نکالنے کی بہت کم کوشش کی ہے اور یہ ان کے حسنِ ذوق کا بین ثبوت ہے کیوں کہ ایسی ردیفیں عموماً اورگنگی ہوتی ہیں۔ غالب قوافی کے معاملے میں بھی عموماً انتخابیت کے اصول پر کاربند ہیں۔ اس کے ثبوت اور تشریح کے لئے ذوق اور غالب کے قوافی کا مقابلہ کیجیے، یا داغ کے قوافی کا غالب کے قافیوں سے مقابلہ کیجیے دونوں صورتوں میں یہ ظاہر ہوگا کہ عموماً ذوق اور داغ کے قافیے کسی مرکزی جذبے کی ہم آہنگی کی بنا پر منتخب نہیں ہوئے، بلکہ ہر قافیہ ایک نئے مضمون کی داغ بیل ڈال رہا ہے۔ قافیہ غزل کی معنوی شیرازہ بندی

میں معاون نہیں۔ غزل کی طوالت کی طرح قوافی کی یہ پریشانی بھی اس راز کا اظہار کرتی ہے کہ شاعر کی غزل جذباتی تحریک سے محروم ہے ورنہ وہ اپنے جذبے کی بنیادی لہروں کے مطابق قوافی کا انتخاب کرتا یعنی ایسے قافیوں کا انتخاب کرتا جو اس کے اصل جذبے کی ترجمانی کے لئے مناسب مضمون کی بنیاد بن سکتے۔

غالب کی غزل کی ظاہری خصوصیتوں کے تذکرے کے بعد ان کی غزل کی چند معنوی خصوصیتوں کا ذکر کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے ان کی غزل کو نہ صرف قبول عام حاصل ہے بلکہ عظمت و ہدایت بھی حاصل ہوئی ہے ہر غزل گو کی غزل سے ایک خاص لہجے اور لوا کا اظہار ہوتا ہے یہ نوا بھی اکثر غزل کے لیے کشش کا سبب بنتی ہے۔ غزل کے اس مخصوص پہلو کا تعلق مواد سے بھی ہے اور لہجے سے بھی، کیونکہ یہی دونوں عناصر مل کر کسی غزل گو کی غزل میں ایک خاص لوا اور لے پیدا کرنے کے ذمے دار ہوتے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ میر کی غزل کی خوشبو غالب کی غزل کی خوشبو سے مختلف ہے اور غالب کی خوشبو داغ اور حسرت کی غزل کی خوشبو سے جدا ہے۔

کسی غزل گو کے دیوانِ غزل کا جب ہم گہرا مطالعہ کرتے ہیں تو علاوہ اس کے پیغام یا انفرادی مضامین کے ہمارے ذہن میں اس کی شاعری کے محبوب کردار کی ایک مبہم سی تصویر بھی بنتی جاتی ہے، اور جتنا جتنا اس شاعر کے کلام کو ہم پڑھتے جاتے ہیں اسی قدر اس تصویر کے نقوش نمایاں ہوتے جاتے ہیں۔ یہ تصویر اس کی اپنی شخصیت سے الگ سی ہوتی ہے یعنی جو وہ ہے صرف وہ نہیں بلکہ اپنی تصویر یا ذہن میں وہ اپنے آپ کو جو سمجھتا ہے یا بننا چاہتا ہے اس کا نقشہ بھی قائم ہوتا جاتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی، میر تقی، غالب، خیام

اور حافظ سب کی وہ تصویر کھینچی جا سکتی ہے جس کے خد و خال ان کی شاعری میں موجود ہیں۔

ہر شاعر خصوصاً غزل گو کی غزل میں ہم کو ایک نیا انسان ملتا ہے جو اُس شاعر کا مثالی وجود ہوتا ہے۔ اس نئے انسان کی خوبو اس کی غزل کے لہجے اور مضامین کے پرتو سے واضح ہوتی ہے۔

میر کی غزل میں ایک تکیہ نشینؔ درویش کی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ جو اپنے خانقاہی دوستوں کی مجلس میں ان کے ہم رنگ، عام مگر دردمندانہ لہجے میں باتیں کیا کرتا ہے۔ میر کی شاعری اور غزل میں تکیے کی فضا پائی جاتی ہے وہی لہجہ کی شکست، منکسر المزاجی، کبھی کبھی تعلی، لمبی لمبی باتیں، زندگی کے وہی پہلو جن پر تکیوں اور خانقاہوں میں بات چیت ہوتی رہتی ہے۔ کچھ عارفانہ ترنگ، کچھ بے ثباتی کا گہرا نقش، وجد و بے خودی کا عالم، سماع و موسیقی کے انداز۔ میر کی غزل میں اسی قسم کا ایک انسان بولتا چالتا سنائی دے رہا ہے۔

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں
ہو کے عاشق ترے جان و دل و دیں کھو بیٹھے
جیسا کرتا ہے کوئی ویسا ہی پاتا ہے میاں

جوشِ غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی منہ پر مرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں

---

ؔ اٹھ گئے پر مرے تکیے کے کہیں گے یاں میر درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

نظیر کی شاعری میں بھی ایک زندہ دل جہاں گشت، قلندر کی تصویر ملتی ہے جسے میلوں ٹھیلوں میں جانے کا اکثر اتفاق ہوتا رہتا ہے۔

غالب کی غزل میں ایک عیش دوست مگر سخت کوش امیرزادے کی تصویر ہمیں ملتی ہے جسے زندگی سے محبت ہے۔ یہ امیرزادہ عیش دوست ہونے کے باوجود خوش مذاق بھی ہے مگر اس کوچے میں وہ اعلیٰ پسند اور عظمت کا دلدادہ ہے رند مشرب مگر وضع و دستور کو قید کی حد تک نباہنا چاہتا ہے۔ اس کی ہر بات میں ذہانت اور ذہن کی شوخی پائی جاتی ہے۔ زندگی سے گہری دلچسپی ہے زندگی کا کوئی رخ ہو اس سے گہرا شغف رکھتا ہے خوشی سے بھی اور غم سے بھی کیوں کہ یہ دونوں زندگی کے دو رخ ہیں۔

غالب کی غزل کا یہ مہذب اور تکلف پسند مگر شوخ طبع اور اذیت کوش" کردار حقیقت میں میر کے جوگی اور تکیہ نشین درویش کے مقابلے میں بہت زیادہ جاذبیت رکھتا ہے۔

میر کی غزل کے مقابلے میں غالب کی غزل عام اہل ذوق کے لئے اسی لئے زیادہ دل پسند واقع ہوئی ہے کہ اس میں ہم جنس انسان سے متعارف ہوتے ہیں اس میں زندگی کی تڑپ زیادہ ہے اس کی شخصیت میں تمنائے حیات کا عنصر زیادہ ہے۔ اس کی سیرت میں لذت کوشی اور عیش دوستی کے لئے اثباتی بیقراری پائی جاتی ہے۔ غرض غالب کی غزل کا محبوب کردار ایک خاص رومانیت کا حامل ہے۔ میر کی غزل کا محبوب کردار بھی کسی حد تک جاذبیت رکھتا ہے مگر ہم جب زیادہ دیر تک اس کے پاس بیٹھتے ہیں تو طبیعت کبیدہ اور افسردہ ہونے لگتی ہے۔ غالب کی غزل کا کردار ہمارے دل کی انگیٹھی کو بجھنے نہیں دیتا۔ آگ سلگتی رہتی ہے بجھنے نہیں پاتی۔

غالب غیر معمولی اور پر جوش کیفیتوں کا دلدادہ شاعر اور انسان ہے بخلاف میر کے کہ وہ زندگی کی عام اور معمولی کیفیتوں کا مصور اور ترجمان ہے۔

یہاں بھی غالب کی شاعری عظمت اور تکلف کی متلاشی ہے۔ میر کی سادگی اور بے تکلفی بھی دل پر اثر کرتی ہے مگر دنیا میں عام اور سادہ چیزوں کی جتنی قدر و قیمت ہوتی ہے، میر کی سادگی بھی اتنی قدر و قیمت پاتی ہے اس سے زیادہ نہیں۔ فن کی عمارت محض سادگی پر استوار نہیں اس کے لئے کسی حد تک تکلف، تجمل اور "غیر معمولیت" بھی درکار ہے۔

غالب کی غزل کا تجمل اس کو عظیم فن اور عظیم شاعری میں داخل کر دیتا ہے۔ میر کی سادگی بڑا اثر رکھتی ہے مگر ان کی سادگی بہت سے موقعوں پر عوامیت اور رکاکت میں بدل جاتی ہے۔ یہ رکاکت ان کی غزل کے حسن کے لئے بدنما داغ بن جاتی ہے۔ غالب کی غزل بعض اوقات طمطراق کی غیر معتدل ہوس کی بدولت اپنی اصلی شان کھو بیٹھتی ہے مگر اس کی وجہ سے وہ رکاکت اور پستی میں بدل نہیں جاتی بلکہ عیب دار ہو کر بھی قریب ترفع اور غرور رفعت کی طرف رخ کرتی ہے۔ ان کی غزل کا عیب یہ ہے کہ وہ بعض اوقات اس کو عالمانہ تراکیب، واصطلاحات اور فلسفیانہ قضایا و تصورات کا مجموعہ بنا دیتے ہیں اور یہ وہ کمزوری ہے جس کو غزل کی نازک فطرت برداشت نہیں کر سکتی، مگر اس کے باوجود غزل میں عوامیت اور پستی پیدا نہیں ہوتی۔ میر کی غزل کی کمزوری اس کو رکیک بنا دیتی ہے، مگر غالب کی غزل پست ہو کر بھی رکیک نہیں ہوتی۔

میر کی غزل موسیقیت کی وجہ سے ہمیشہ زندہ رہے گی، غالب کی غزل کو اس کا تجمل زندہ رکھے گا، یوں سمجھئے کہ غالب کی طرح غالب کی غزل بھی وضع دار ہے، ان کی غزل میں رکھ رکھاؤ اور مقررہ وضع کی پابندی ہر صورت میں موجود رہتی ہے۔ غزل کے آرٹ کے اعتبار سے غالب کی غزل مکمل تر ہے۔

میر کی غزل میں غالب کے مقابلے میں تصویریت اور موسیقیت زیادہ ہے۔ میر کی بحروں کا تنوع ان کے غنائی ذوق کی بلندی اور لطافت کا اظہار کرتا ہے۔ غالب بحروں میں بھی انتخاب سے کام لیتے ہیں۔ میر کی غزل میں مشابہتوں، مماثلتوں کے ذریعے جو لفظی تصویریں تیار ہوتی ہیں وہ غالب کی لفظی تصویروں سے زیادہ پر لطف اور شوخ ہیں۔ غالب خارجی زندگی کی طوفانی کیفیتوں سے شغف رکھتے ہیں، مثلاً سیلاب کی آمد اور اس کی سرمستی اور بے خودی ؎

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

میر بھی سیلاب سے غافل نہیں مگر اس کے اٹھنے، بڑھنے اور پھیلنے سے ان کے ذہن میں نشاط اور بے خودی کی تحریک پیدا نہیں ہوتی۔ میر سیلاب کے تصور میں بھی دھیمے پن کا اظہار کرتے ہیں ؎

دیکھ سیلاب کو بیاباں میں      کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے

میر زندگی کی عام کوائف و اشیاء کی عمدہ مصوری کرتے ہیں۔ غالب صرف جوش آفریں کیفیتوں اور حالتوں کے مصور ہیں۔ اس خصوصیت کی وجہ سے میر کی غزل غالب کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ مانوس ہو جاتی ہے مگر غالب کی جوش انگیز تصویر دلوں میں ایسا ولولہ اور جوش پیدا کرتی ہیں کہ میر کی غزل ان کے سامنے دب جاتی ہے۔

مضمون کے اعتبار سے غالب کی غزل قلب انسانی کی لطیف کیفیتوں اور آرزوؤں کو ایسے حسین اور پر جوش طریق سے ہمارے سامنے پیش کرتی ہے کہ ہم ان آرزوؤں میں اپنے آپ کو شریک سمجھنے لگتے ہیں۔ ان کی غزل میں جوش نشاط اور تمنائے نشاط دونوں موجود ہیں اور اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کی زندگی کا ایک حصہ "جوش نشاط" اور دوسرا حصہ "تمنائے نشاط" ہے۔ ذہنی اعتبار سے ہر انسان ان دونوں منزلوں سے

گزرتا ہے۔ زندگی کا پہلا حصہ نشاط ہے اور دوسرا حصہ ... نشاط کی تمنائیں زندگی کے پہلے حصے میں شدید تلخ اور ناگوار تجربات بھی اتنے ناگوار معلوم نہیں ہوتے جتنے پچھلے حصے کے معمولی سے ناموافق واقعات ناگوار گزرتے ہیں۔ اس لئے دل کی کہانی کا وہ حصہ جس کا تعلق زندگی کے دوسرے حصے سے ہے، نہایت درد انگیز، پر تمنا اور پر معنی ہوتا ہے۔ یہی وہ منزل ہے جس میں بعض اوقات انسان اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتا ہے، اور رفتہ رفتہ لذت حیات سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ عمر کے اس دور میں لذت حیات کا احساس اور اس کی آرزو میں ایک نشاط پیدا کر لینا بہت بڑی بات ہے۔ غالب کے الم میں غم کی ظاہری نمود کے باوجود یہ نشاط اور مستی موجود ہے، بلکہ اس کے نزدیک غم کی تباہ کاریوں کے باطن میں نشاط کی کیفیت مضمر ہے۔

غالب کی غزل کا یہ مضمون اور اس کے مضامین کی یہ روح عمومی طور پر فطرت انسانی کو اپیل کرتی ہے۔ حیات انسانی کے ساتھ غم کا لازم و ملزوم ہونا تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ مگر اس تسلیم شدہ حقیقت کے باوجود غم میں نشاط کی کیفیت پیدا کرنا بڑی بصیرت، غیر معمولی سوجھ بوجھ اور اعلیٰ ذہنی مجاہدہ کی علامت ہے۔

غرض مضمون کے اعتبار سے غالب زندگی کا شاعر ہے۔ آرزوئے نشاط اور خوشیٔ آرزو اس کی غزل کی روح ہے۔ مگر یہ احساس نشاط کسی بے فکرے، بے غمے اور بے حس آدمی کا احساس نشاط نہیں جو زندگی کی بھیانک غم آلود فضا سے آنکھیں بند کئے ہوئے ہو بلکہ ایک ایسے آدمی کا احساس نشاط ہے جو زندگی اور غم کو لازم و ملزوم سمجھتا ہے مگر غم میں نشاط پیدا کرنے کا عادی ہے بلکہ مرنے کے بعد بھی مایوسی کی جگہ نشاط کی حسرت ساتھ لئے جاتا ہے

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

آرزو کی لذت اور تمنا کی خوشگوار کیفیتیں ہمارے شاعر کو زندگی کی حاد درجہ تلخ اور ناگوار حالتوں میں بھی مسرت اور تسکین بخشتی رہتی ہیں[۱]

عشرتِ قتل گہہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا!

غرض غالب کی غزل حیات بخش اور ولولہ انگیز ہے اور میر کی غم انگیز فریاد کے مقابلے ہمارے قلب و روح سے زیادہ قریب ہے۔

سطورِ بالا میں غالب کی غزل کی جو خصوصیات بیان ہوئی ہیں ان سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کی غزل میں تناسب اور حسن کی زیادہ سے زیادہ صفات پائی جاتی ہیں۔ ان میں زندگی کی تڑپ بھی ہے اور غم کا احساس بھی ان میں نغمہ بھی ہے اور مصوری بھی ان میں سادگی بھی ہے اور پرکاری بھی ——— مگر سب سے بڑی بات جو ان کی غزل میں ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے جذباتی خلوص اور جوشِ زندگی کے ساتھ ساتھ غزل میں حسن و تخیل کا بڑا اعلیٰ معیار قائم کیا ہے۔

---

[۱] نہ پوچھ بے خودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

تنقید کا فن بڑی ریاضت چاہتا ہے۔ اس کے لئے اکثر اعلیٰ فنون کی طرح خاص انہماک اور یکسوئی ضرورت ہے معمولی کوششوں سے کسی شخص کو نقاد کا منصب نہیں مل سکتا۔ تاہم ایک لحاظ سے ہر شاعر کسی حد تک نقاد بھی ہوتا ہے کیونکہ اس کی اپنی تخلیقوں میں بھی فن کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور جلوہ گر ہوتا ہے اور اس کے پاس ادب اور زندگی کے جمال کا بھی کوئی نظریہ یا نقطۂ نظر ہونا چاہیئے۔ اگر یہ نہ ہو تو اسکی شاعری "بے رخ" اور بے بنیاد ہو کر رہ جائے۔ اس معنی میں اکثر بڑے شعرا کے یہاں فن کا ایسا پختہ شعور نظر آتا ہے جس سے فن کے کچھ تنقیدی اصول مرتب کیے جا سکتے ہیں میں نے اسی شعور کا نام "حاسۂ انتقاد" رکھا ہے۔

غالب کوئی بڑے نقاد نہیں تھے کیوں کہ انھوں نے نقد و نظر کو اپنا فن نہیں بنایا مگر وہ مسلم طور پر اردو اور فارسی کے بڑے شاعر تھے اس لحاظ سے ان کے فن میں بھی انتقادی حس ضرور موجود ہے، جو ہر شاعر کے فن میں بنیاد کا کام کرتی ہے۔ اس کے علاوہ غالب نے تھوڑی بہت عملی تنقید بھی کی ہے مگر اس میں نظریاتی تنقید سے زیادہ انھوں نے اسی انتقادی شعور سے کام لیا ہے جو علم سے زیادہ تاثر سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کی ان تنقیدوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کا وجدان ان کو بہت کم دھوکا دیتا ہے۔ اردو کے بڑے شاعروں میں میر، مصحفی، میر حسن، قائم، شیفتہ شاعر بھی تھے اور نقاد ہونے کے مدعی بھی

تھے، کیوں کہ انھوں نے تذکرے لکھ کر لوگوں کے کلام پر تھوڑی بہت تنقید کی ہے مگر ان میں سے بعض نے تو تنقید کو بدنام کیا مثلاً مصحفی میر حسن اور قائم نے البتہ میر اور شیفتہ نے کچھ تنقید ضرور کی ہے مگر دونوں اکثر موقعوں پر بہت بری طرح بہک گئے ہیں اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو یہ تذکرہ نویسی ان کے تنقیدی شعور کے حق میں بدشہرتی کا باعث ہوئی ہے۔ غالب نے تذکرہ نویسی نہیں کی مگر خطوط وغیرہ میں ادبی اقدار کے متعلق کچھ نہ کچھ اظہار خیال کیا ہے، ان میں ان کی طبیعت کی صلاحیت کا اچھا خاصہ ثبوت ملتا ہے اور ان تذکرہ نویس شاعروں کے مقابلہ میں غالب کے تنقیدی حواس بہت زیادہ برجا اور صحیح معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ یہ بہت کم بہکے ہیں اور اعلیٰ ادبی معیار اور قدر و قیمت کے معاملے میں تو ان کی سوجھ بوجھ نے ان کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا۔ اس مقالہ میں غالب کے تنقیدی عمل کے بعض رجحانات سے بحث کی گئی ہے۔

غالب کا تنقیدی عمل تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ اول بعض رجحانات کی تنقید میں، دوم تقریظوں اور دیباچوں میں، سوم مختلف شاعروں کی شاعرانہ قدر و قیمت پر اظہار رائے میں (یعنی جہاں انھوں نے اپنے اشعار میں مختلف شاعروں کی شاعری کا اعتراف کیا ہے) اس کی بحث آگے آتی ہے، مگر یہاں یہ ضرور کہنا پڑتا ہے کہ غالب کے وجدان کے صحت مند ہونے سے گو انکار نہیں مگر بعض موقعوں پر دیکھا گیا ہے کہ وہ تنقید میں مغلوب الجذبات ہو کر اتنے مشتعل ہو جاتے ہیں کہ دلیل کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے، ان کا دعویٰ صحیح ہوتا ہے مگر دلائل ناقص ہوتی ہے۔ اس کی تفصیل سطور ذیل میں ملاحظہ ہو۔

غالب کے خطوط میں ایک اہم تنقیدی بحث یہ ملتی ہے کہ ہندوستان کے فارسی داں مستند فارسی داں نہیں، البتہ چند نامور ادیب اور شاعر ایسے ہیں جن کا کلام ایرانی ادیبوں کا ہم پلہ ہو سکتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اہل ہند میں سوا خسرو دہلوی کے کوئی شخص مسلم الثبوت

نہیں"۔ ہاں میاں فیضی کی بھی کہیں کہیں ٹھیک نکل جاتی ہے"۔ گویا ان کے نزدیک ہندوستان کے نہ صد سالہ فارسی ادب میں خسرو اور فیضی ہی صحیح معنوں میں ادیب تھے۔ اصولاً غالب کی یہ رائے نہایت صحیح اور عقل و قیاس کے مطابق ہے مگر ہوا کیا؟ یہی کہ غالب کے زمانے میں ان کے اس انتقادی فیصلے کو لوگوں نے ان کی چیرہ دستی پر محمول کیا اور سچ یہ ہے کہ ایک معنی میں چیرہ دستی تھی بھی۔ اگرچہ اس زبردستی کے باوجود غالب کا شعور تھا برحق۔ اس زمانے کے مآخذ کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ غالب کا عصر اس جھگڑے میں ان کے دلائل سے مطمئن نہیں ہوا کیوں کہ ان کے طرز استدلال میں کچھ مخاصمت کا رنگ آگیا تھا۔ اس معاملے میں غالب کے بڑے حریف مولانا احمد علی" مولف "موید برہان" تھے جن کے شاگردوں اور عقیدت مندوں نے غالب کا ترکی بہ ترکی جواب دیا۔ اس تمام بحث میں غالب کا دعویٰ صحیح مگر دلائل غیر تسلی بخش تھے مثلاً انھوں نے "مولف "موید برہان" کی بڑی خامی یہ بتائی کہ اس نے ایک ہندو زادے کو پیشوا بنا رکھا ہے ؎

پیشوائے خویش ہندو زادہ را کردہ است

ظاہر ہے کہ اس قسم کے استدلال سے اتنا بڑا ادبی معرکہ سر نہیں کیا جا سکتا اگر انصاف کا فتویٰ پوچھیے تو یہی ہے کہ غالب کی اصل پوزیشن صحیح اور معقول تھی۔ غالب کی ناقدانہ حس یہ کہتی تھی کہ "برہان قاطع" فارسی کے کتابی الفاظ کا ایک اچھا لغت ہو سکتا ہے مگر ضروری نہیں کہ اس کا ہر قول درست ہو۔ بات اسی قدر تھی اور برمحل تھی مگر استدلال کا صغریٰ کبریٰ غالب کو غیر متعلق باتوں میں الجھا دیتا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

"غالب خاکسار کہتا ہے کہ شعرائے ایران علیہم الرحمۃ مسلم الثبوت ہیں اور ان کا کلام مستند ہے۔ سخنوران ہند میں امیر خسرو دہلوی بھی ایسے ہیں جیسے اہل ایران۔ اہل ہند میں امیر خسرو دہلوی نے اہل ایران میں رودکی و فردوسی سے لے کر جامی تک، جامی سے صائب و کلیم تک کسی نے لغت کی کوئی کتاب لکھی ہو یا

کوئی فرہنگ جمع کی ہو تو ہمیں دکھاؤ۔ اس کو میں اگر نہ مانوں یا سند نہ جانوں تو میں گنہگار"۔

اب غور فرمائیے ایک صحیح مقدمے کی اس سے زیادہ ناقص وکالت اور کیا ہوگی؟ اگر جامی اور صائب، وکلیم نے لغت جمع نہیں کیا تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ باقی لغت سب غلط ہیں یا یہ کہ "برہان قاطع" کا ایک لفظ بھی درست نہیں؟ یہ غالب کی زبردستی ہے مگر عجیب بات یہ ہے کہ غالب اس زبردستی میں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں ان کی اس شوخی و تمسخر بلکہ غصے پر ہنسی آجاتی ہے، غصہ نہیں آتا، اگرچہ وہ خود اشتعال میں آکر بڑی تلخ تلخ باتیں کہہ جاتے ہیں:

"سب فرہنگ لکھنے والوں میں یہ دکن کا آدمی (یعنی جامع، برہان قاطع) احمق، غلط فہم اور معوج الذہن ہے مگر قسمت کا اچھا ہے۔ مسلمان اس کے قول کو آیت اور حدیث جانتے ہیں اور ہندو اس کے بیان کو مطالب مندرجہ بید مانتے ہیں"۔[1]

اصل بات کچھ اور تھی۔ کلکتہ کے ادبی نزاعات میں کسی نے برہان قاطع کی سند سے غالب خلاف کچھ کہہ دیا تھا، اس پر بادِ مخالف کے جھونکے چلے، آندھیاں اٹھیں، اس میں برہان قاطع کا مصنف جس کو مرے ہوئے مدتیں گذر گئی تھیں لپیٹ میں آگیا۔ سچ تو یہ ہے "یہ دکن کا آدمی" اگر خوش قسمت ہوتا تو سرے سے لغت ہی نہ لکھتا اور اگر لکھ لی تھی تو خدا کردہ غالب کی زد سے بچا رہتا۔ یہ سب غالب کی غلط اسنادلالیت اور وکالت[2] کے کرشمے

---

[1] غالب نے ملا عبد الواسع اور ملا غیاث الدین رامپوری سے بھی یہی سلوک کیا ہے اور ان کو بہت برا بھلا کہا ہے۔ عبدالواسع اور قتیل کے متعلق ایک خط میں لکھتے ہیں:

"سعدی کے شعر لکھنے کی کیا حاجت ہے۔ سنو میاں میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں وہ اپنے قیاس کو دخل (باقی ص ۲۳۰ پر)

تھے کہ انھوں نے اصل سوال کو چھوڑ کر اپنی تسلی کی یہ صورت نکالی اور اسی سے وہ اپنے زمانے میں اپنا مقدمہ تقریباً ہار گئے جس کا سبب غیر تنقیدی طریق بحث تھا۔ غالب دیکھتے تھے کہ میرا وجدان صحیح اور دعویٰ سچا ہے تو یہ لوگ میری بات کیوں نہیں مانتے ؏ "یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں"۔ وہ اس سے کچھ مشتعل ہوجاتے رہے اور بات بگڑ جاتی رہی۔ مگر آج خاصی مدت گذر جانے پر جب کہ نہ قتیل موجود ہیں نہ لالہ ٹیک چند (صاحب بہار عجم) کے شاگرد نظر آتے ہیں نہ احمد علی زندہ ہیں نہ غالب خود ہیں نہ ان کے شاگرد رحیم بیگ ساکن ہیں، انصاف کا اعلان یہی ہے کہ غالب کی بات صحیح تھی اور ان کے وجدان نے ان کو دھوکا نہیں دیا تھا۔ اور اگرچہ ان کے تنقیدی عمل کا یہ حصہ ان کی ادبی سرگرمیوں کا کمزور ترین حصہ ہے مگر غالب کو اس میں بھی شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں۔

غالب کے حاسۂ انتقاد کی صحت مندی ان کی تقریظوں سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی تقریظیں تعداد میں کچھ زیادہ نہیں مگر جتنی ہیں ان میں عجیب بات یہ ہے رسم زمانہ کے عکس کتاب کی قدر و قیمت کے متعلق سچی رائے بھی کسی نہ کسی طریق سے آجاتی ہے۔ تقریظ دراصل چیز ہی ایسی تھی جس میں قدر و قیمت کے جائزے کا سوال ہی خارج از بحث تھا۔ یہ تو ایک طرح کا اشتہار تھا اور وہ بھی ایسا جیسا سڑکوں کے کنارے دوائیں بیچنے والے ساٹھے کو پاٹھا بنایا کرتے ہیں مثلاً "اللہ اللہ کتاب کیا ہے صفحۂ چمن فردوس ہے جس کے چاروں طرف جدولیں لو دے

---

دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں جیسا کہ وہ گمگھس الوعبد الواسع ہانسوی لفظ نامراد کو غلط کہتا ہے اور یہ الو کا پٹھا قتیل صفوت کدہ و نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم اور ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں ویسا ہی ہوں جو یک زبان کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے"۔

("اردوئے معلیٰ" جلد ۲ صفحہ ۲۹۲)

معلوم ہوتی ہیں گویا جنت کے گرد اگرد نہریں جاری ہوں۔ الف اس کتاب کے طوبیٰ کی طرح راست قامت اور ص اس کتاب کے حوران بہشتی کی چشم حیراں سے مشابہ" وغیرہ وغیرہ۔ یہ تھا انداز تقریظ جس کا تتبع مرزا نے بھی کیا مگر مرزا کا شعور اس بلے کار لفظ طرازی کی مفیدیت سے انکاری تھا۔ ان کی تقریظوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور آ جاتی ہیں جو انتقادی حیثیت کی حامل ہوتی ہیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے "انھوں نے تقریظ نگاری کا ایسا طریقہ اختیار کیا تھا کہ کوئی بات راستی کے خلاف بھی نہ ہو اور صاحب کتاب بھی خوش ہو جائے ..... آخر میں کتاب کی نسبت چند جملے جو اصلیت سے خالی نہ ہوتے تھے اور مصنف کے خوش کرنے کے لئے کافی تھے لکھ دیتے تھے" مگر شاید صحیح یہ ہے کہ مرزا مصنف کو خوش کرنے کی کوشش کر ہی نہ سکتے تھے' ورنہ وہ روایتی تقریظ نگاری کرتے۔ وہ اگر کسی مصنف کو خوش کرنے کے لئے کچھ لکھنا چاہتے بھی تو ان کا وجدان اس بے تحاشہ ستائش گری سے ان کے قلم کو روک دیتا تھا۔ مرزا نے ذاتی اور دنیاوی امور میں لوگوں کی لاکھ خوشامد کی ہو اور بعض ادنیٰ افسروں کے قصیدے لکھے ہوں مگر ادبی اقدار کے بارے میں مرزا نے بہت کم ایسا ہوا ہوگا کہ مصلحت نگاری کی ہو۔ مرزا کے اکثر جھگڑے ادبی قسم کے تھے جو آخری وقت تک غیر فیصلہ شدہ رہے کیوں کہ مرزا اپنی رائے ذرا کم ہی بدلتے تھے۔ ایسا شخص تقریظوں میں خرافات نویسی کیسے کر سکتا تھا' اگرچہ اس کا ارتکاب زمانہ کے بڑے بڑے ادیب کر رہے تھے۔

غالب کی لکھی ہوئی اکثر تقریظوں میں کتاب کے متعلق کچھ کڑوی باتیں بھی ہوتی ہیں۔ جن سے ان کے مصنفوں کا ناراض ہو جانا یقینی تھا مگر غالب بخیل آدمی نہ تھے انھوں نے طبیعت کی فیاضی اور ذہن کی کشادگی کا ثبوت بھی ہر جگہ دیا ہے۔ غالب حوصلہ افزائی اور دلجوئی بھی کر لیتے تھے مگر یہ یقینی ہے کہ ادبی اقدار و قیمت کے معرکے میں کوئی رعایت روا نہ رکھتے تھے۔ ان کی بعض تقریظوں میں ایسا ہی ہوا۔ سرسید کی مرتب کردہ آئین اکبری پر انھوں نے جو تقریظ لکھی' اسکی تلخی و تندی کا بڑا چرچا ہے اور یہ مسلم ہے کہ سرسید اس سے مطمئن نہ ہوئے تھے چنانچہ تقریظ

انھوں نے اشاعت کے قابل خیال نہ کی۔ مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس تعریظ میں کون سی ایسی بات تھی جس سے سرسید کی دل آزاری ہوئی؟ مرزا کے خیالات کا ماحصل تو یہی تھا کہ گڑے مردے اکھاڑنے سے کیا فائدہ ہے۔ زمانے نے ایک نئی کروٹ لے لی ہے مغرب سے آئی ہوئی ایک قوم نے نئے نئے آئین ایجاد کئے ہیں جن کے سامنے اکبر کے قانون ہیچ ہیں۔ معلوم نہیں ان خیالات میں دنیا کو کیا خاص خرابی نظر آئی۔ یہ صحیح ہے کہ سرسید نے ان خیالات کو ناگوار محسوس کیا انھوں نے آئین اکبری کی تصحیح میں جس محنت اور جانفشانی کا ثبوت دیا اس کی بے قدری دیکھ کر انھیں رنج ہوا۔ مگر انصاف پھر پوچھتا ہے کہ آخر اصولی لحاظ سے مرزا نے کون سی ایسی غلط بات کہی ہے جس سے کسی کو شکایت ہو کم از کم سرسید کو جس نے بڑے بڑے ائمہ اور علمائے سلف کی محنتوں پر نہایت بے تکلفی سے پانی پھیر دیا تھا اور منقولات قدیم کے تمام مجموعوں کو دفتر بے معنی قرار دیا دیا تھا یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ زمانے کی اس آواز کو جسے ترقی پسندی کی پہلی صدا سمجھا جا سکتا ہے اس ناقابل التفات سمجھ لیتے۔ مرزا غالب نے روایت اور قدامت کو پس پشت پھینک کر سرسید کو عہد حاضر اور زندگی کے جدید مسائل و احداث کی طرف متوجہ کیا اور سب سے پہلے اسی شخص کو اور سب سے پہلے اسی شخص کو جو انیسویں صدی کا سب سے بڑا روایت شکن ثابت ہونے والا تھا۔ غرض اس معاملے میں غالب کا انتقادی وجدان آنے والے دور انقلاب کے رہنما ثابت ہوا غالب نے جو راستہ تعریظاً ایک سو سال پہلے تجویز کیا آج ادب کا سارا قافلہ اسی مسلک پر گامزن ہے۔ آنے والی تو دور کا یہ احساس نظریاتی یا علمی نہ تھا۔ مرزا غالب کے فن کے جدید نظریوں سے مطلقاً آگاہ نہ تھے۔ ان کے معاملے میں یہ خیالات کم وبیش کشف والقا کا درجہ رکھتے ہیں یہ سب کچھ ان کی صالح طبیعت اور سلامت فطرت کا نتیجہ تھا۔

اب اس بحث کا تیسرا حصہ سامنے آتا ہے۔ غالب کی نثریں اور اشعار میں بھی اقدیم شاعروں کے رتبہ شاعری کے متعلق کچھ صریح کچھ مبہم آرا ملتی ہیں۔ ان شعرا میں اردو کے شاعر بھی ہیں اور فارسی کے بھی ان کے علاوہ نثر نگاروں اور ادبی تحریکوں اور دبستانوں کا تذکرہ

بھی ہے۔ ان سب پر نظر ڈالنے کے بعد یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرزا نے نثر میں جن آرا کا اظہار کیا ہے وہ تو صاف ہیں ان میں اپنی رائے کے لئے انہوں نے وجوہ اور دلائل بھی پیش کئے ہیں۔ اس لئے ان کو سمجھنے میں کچھ دقت نہیں ہوتی۔ رائے صحیح ہو یا غلط مگر ہر صورت میں کوئی نہ کوئی قابل فہم نقطۂ نظر ضرور موجود ہے۔ مثلاً ہندی ایرانی فارسی کی بحث تذکیر وتانیث کے جھگڑے معنی آفرینی اور قافیہ پیمائی کا فرق وغیرہ وغیرہ۔

ان مسائل کے متعلق مرزا کا ایک خاص نقطۂ نظر ہے جس کے متعلق کوئی غلط فہمی پیدا نہیں ہو سکتی مگر اشعار میں انھوں نے قدیم وجدید شاعروں کی جو تحسین کی ہے اس کی نوعیت مبہم ہے اس لئے اس کی تصریح کی خاص ضرورت ہے۔

مرزا غالب نے اپنے فارسی اشعار میں عرفی نظیری ظہوری علی حزیں صائب فیضی سعدی اور خسرو کے علاوہ معاصرین میں سے حسرتی (شیفتہ) اور ضیاء الدین نیر کا بھی ذکر کیا ہے۔ اردو کے اشعار میں بیدل میر تقی میر ناسخ اور وحشت وشیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کی وہ آرا جو ان اشعار میں آئی ہیں کسی تنقیدی قدر وقیمت کی مالک بھی ہیں یا نہیں کیا ان سے یہ نتیجہ نکالنا درست ہے کہ غالب نے جن شاعروں کی تحسین کی اور ان سے جو کچھ بھی حاصل کیا ہے یا یہ تحسین ایک غیر متعلق اور غیر تنقیدی قسم کی تحسین ہے جس میں قبول اثر کا شائبہ تک موجود نہیں۔ یا بالآخر یہ قبول اثر کا اعتراف ہے تو اس کی گہرائی اور وسعت کی حدود کیا ہیں؟

ان سب سوالات کا ایک جواب تو واضح ہے کہ غالب نے کسی موقع پر کسی غیر تنقیدی ۔۔ یا ذاتی قسم کی تحسین نہیں کی۔ اس باب میں ان کا اعتقادی ضمیر کسی مصالحت کا قائل نہیں۔ انھوں نے انہی لوگوں کی تعریف کی جن کے کلام میں ان کے نزدیک ادبی حسن کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جن شاعروں کا کلام ان کے نزدیک سوئے ادب یا بدمذاقی ہے ان کا ذکر بھی برملا ہے۔ مثلاً وہ اپنے خاص ممدوح "قتیل" کا (جن کا خطوط میں بار بار ذکر آیا ہے) ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:۔

غالبِ سوختہ جاں را چہ بگفتاری آری
بہ دیارے کہ نہ دانند نظیری ز قتیل

قتیل کے قبولِ عام کے خلاف اس سے سخت تر حملہ شاید ہی کسی نے کیا ہو اور غالب کے بس میں ہوتا تو شاید اس سے بھی زیادہ حملہ کرتے (اور نثر میں تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں) یہاں سوال ادبی خوش مذاقی اور بد مذاقی کا ہے۔ اس معاملے میں غالب انتہا پسند ہیں مگر یہ انتہا پسندی ان کی خوش مذاقی کے راستے میں نہیں کھڑی ہوتی۔ بعض لوگوں کو یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ یہی غالب جو عبدالواسع ہانسوی کو گھاگس الو اور قتیل کو الو کا پٹھا کہہ رہے ہیں، ہر گوپال تفتہ کے معمولی معمولی اشعار پر سر دھن رہے ہیں۔ تفتہ بھی تو ہندی اور پھر ہندو کی صف میں آ جاتے ہیں۔ جناب والا یہ سب ٹھیک ہے مگر تفتہ اور قتیل میں بڑا فرق ہے۔ قتیل ایک ادبی گروہ کا سرخیل اور ایک طرز فکر کا نمائندہ تھا اس کی کہی ہوئی بات ادبی بد مذاقی اور ادبی بدعتوں کی ترویج ہو سکتی تھی۔ تفتہ کے بارے میں اس قسم کا کوئی خطرہ نہ تھا۔ تفتہ کے اشعار کی تحسین اس طرح کی تحسین ہے جس طرح کوئی استاد اپنے شاگرد کے غیر معمولی کام کی حوصلہ افزائی کی غرض سے تعریف کر دیا کرتا ہے۔ غالب نے اپنی خود نگری کے باوجود اپنے اکثر معاصروں کے متعلق بھی بڑی فیاضی کا اظہار کیا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اچھی شاعری کی داد دینے میں خواہ وہ ان کے اپنے بلند معیار سے فروتر ہی کیوں نہ ہو بڑے حوصلہ مند فیاض واقع ہوئے تھے۔ معاصرین میں سے شیفتہ کے متعلق انھوں نے لکھا:

غالب ز حسرتی چہ سرائی کہ در غزل !!
چوں او تلاش معنی و مضموں نہ کرد کس

ضیاءالدین نیر کے متعلق کہا ؎

مبارک است رفیق ار چنیں بود غالب
ضیائے نیر ما چشم روشنے دارد

شیفتہ کے متعلق ایک اور شعر ہے

غالب بہ فنِ گفتگو ناز دید بیں ارزش کہ او !!!

ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش کرد

یہ تحسین بھی دراصل ان کی فیاضی کے سوا کچھ نہیں۔ مگر اِن تمام تعریفوں میں کوئی بات ان کے بنیادی ادبی معیاروں کے خلاف نہیں ہے۔ مگر اِن تمام تعریفوں میں صحت مند ادبی شعور کی کسی طرح تکذیب ہوتی ہے، یہاں بھی وہ ٹھیک ہی رہتے ہیں ادبی بدمذاقی کا کوئی پہلو اس میں موجود نہیں۔

یہ تو ہوا ان کا سلوک اپنے شاگردوں اور دوستوں سے۔ اب سوال ان پرانے شاعروں کا ہے جن کی شاعری کی وہ بار بار تعریف کرتے ہیں، مثلاً نظیری، ظہوری، عرفی، علی حزیں وغیرہ۔ ان کے معاملے میں انھوں نے جو تعریف کی وہ دراصل ان کے جذبۂ ہمسری یا تتبع کی تمنا کے مترادف ہے۔ انھوں نے فیضی کی بھی تعریف کی ہے مگر ان کی قدر و قیمت اسی ایک جملے سے ظاہر ہوتی ہے کہ "میاں فیضی کی بھی ٹھیک نکل جاتی ہے"۔ ان کے نزدیک عرفی اور نظیری بہت بڑے شاعر تھے۔ میرا تجزیہ کہتا ہے کہ غالب نظیری کو عرفی پر ترجیح دیتے تھے اور اپنے آپ کو عرفی کا ہم پلہ سمجھتے تھے۔ اس لئے جہاں عرفی کی تعریف کی ہے وہاں اکثر اپنی تحسین کا بھی کوئی پہلو نکالا ہے ۔

| | |
|---|---|
| کیفیتِ عرفی طلب از طینتِ غالب | جامِ دگراں بادۂ شیراز ندارد |
| چوں نہ نازد سخن از مرحمتِ دہر بخویش | کہ بردِ عرفی و غالب بعوض باز دہد |
| او جستہ جستہ غالب و من دستہ دستہ ام | عرفی لے است لیک نہ چو من در ایں چمن |

یہ سب بجا اور درست مگر نظیری اور ظہوری کو جو داد ملتی ہے اس کا رنگ ہی کچھ اور ہے۔ اگرچہ نظیری کا رتبہ ان کی نظر میں ظہوری سے کچھ کم معلوم ہوتا ہے اور عرفی کی طرح نظیری سے بھی اپنی ہمسری کا دعویٰ دبی زبان سے کیا ہے مگر عام انداز یہ ہے ہے

جوابِ خواجہ نظیری نوشتہ ام غالب　　خطا نمودہ ام و چشمِ آفریں دارم

یہ کتنا بڑا اخراجِ تحسین ہے جو ایک عظیم شاعر نے دوسرے بڑے شاعر کی خدمت میں پیش کیا ہے۔ نظیری کے طرز کا غالب پر بڑا رعب ہے۔ اس کی نقل اتارنے اور کامیاب نقل اتارنے کی بھی کوشش کی ہے اور اکثر بات بھی پیدا کی ہے ــــ اسی لیئے وہ کہتا ہے ؎

ہاں تازہ گشتہ غالب روش از تو　　سزد ایں چنیں غزل را بہ سفینہ ناز کردن

بہ عرض غزدہ نظیری وکیل غالب بس　　اگر تو نشنوی از نالہ ہائے چہ خط

بہر حال نظیری کی ہم زبانی کی تمنا ہر وقت دل میں چٹکیاں لیتی رہتی ہے۔ اور نظیری کی روشِ شعر اور طرزِ کلام کا حسن طرح طرح کی دادِ سخن کا محرک ہو رہا ہے۔ حزیں اور صائب اور میاں "فیضی" اور سعدی کسی قدر شمار میں ہیں۔ مگر نظیری اور عرفی ان دو شاعروں کو انکی بارگاہ میں بڑا درجہ حاصل ہے۔ لیکن ان سے بھی زیادہ ظہوری ہیں جن کی طرز خاص کے غالب اتنے دلدادہ معلوم ہوتے ہیں کہ ان کی تخلیقی صلاحیتیں ظہوری بننے کی ہوس میں متواتر تڑپتی نظر آتی ہیں ؎

غالب از اوراق ما نقش ظہوری دمید　　سرمۂ حیرت کشیم دیدہ بہ دیں داہیم

---

غالب از جوش دم باتربتش گل پوش باد　　پردہ ساز ظہوری را گل افشاں کردہ ایم
بہ نظم و نثر مولانا ظہوری زندہ ام غالب　　رگِ جاں کردہ ام شیرازہ اوراق کتابش را

ظہوری کے لئے غالب کی یہ پسندیدگی نظیری اور عرفی کے اعتراف رتبہ سے مختلف نوعیت کی معلوم ہوتی ہے، اس میں کچھ مرعوبیت کا شائبہ بھی ہے۔ چنانچہ بعض لمحات ایسے بھی آتے ہیں جن میں وہ ظہوری کی خوشہ چینی کا اقرار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں چنانچہ ایک موقعہ پر کہا ہے ؎

زلہ بردار ظہوری باش غالب بحث چیست　　در سخن درویشے باید نہ دکاں دارے

سوال یہ ہے کہ آخر اس کا سبب کیا ہے؟ ظہوری سے یہ دلچسپی جذباتی قسم کی ہے نہیں اور اگر جذباتی ہو بھی تو بھی اس کے پس منظر میں کوئی ادبی محرکات ہی ہوں گے۔ جن کی بنا پر غالبؔ، ظہوریؔ کے اس درجہ دلدادہ ہو رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ غالبؔ کو ظہوریؔ کی ذات میں اپنا عکس نظر آ رہا ہے۔ غالبؔ کو ظہوری کی ہر ادا پسند ہے، اس کی معنی آفرینی، اس کی جارحانہ ذہنیت، اس کا تجمل، اس کی شعری عمارتوں کا حسن، اس کی نثری تعمیرات کی زیبائی۔ یہ سب وہ ادائیں ہیں جن پہ غالب مرتے تھے۔ چنانچہ ان میں سے جو ادا الگ الگ بھی ان کو کسی میں نظر آ گئی تو اس پر دل نثار کر بیٹھتے تھے۔ چنانچہ بیدل کی دقت پسندی اور معنی آفرینی یا اردو میں ناسخ کی مضمون آفرینی میں آخر کیا پڑا تھا؟ اس میں قصہ یہی تھا۔ مدت تک غالبؔ ان شاعروں کے نقش قدم کو پوجتے رہے۔ اب ظہوری میں یہ اور اس طرح کی اور کئی باتیں یکجا مل گئیں اس لئے ان سے خاص طور سے متاثر رہے۔ ظہوری کے پیرایۂ بیان اور مضامین دونوں سے متاثر رہے جس کو تضمینوں کے ذریعے بار بار دہرایا اور لطف لیا ہے

غالبؔ از صہبائے اخلاقِ ظہوری سرخوشیم      پارۂ بیش است از گفتار ما کردار ما

یہ تضمین ہے ظہوری کے اس شعر کی ہے

در محبت آنچہ می گوئیم اول می کنیم      پارۂ بیش است از گفتار ما کردار ما

غرض ظہوری کی ستائش کی کوئی حد نہیں۔ ایک رقعے میں انہوں نے اپنے خیالات کو ایک فقرے میں یوں جمع کر دیا ہے:

"میں جانتا ہوں مشتری اور عطارد نے مل کر ایک صورت پکڑی تھی، اس کا اسم نورالدین اور تخلص ہے

ؔ اس موضوع پر ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے اپنے مجموعۂ مضامین تحقیقی مطالعے میں اچھی بحث کی

اسم نورالدین اور تخلص ظہوری تھا۔ اور تحسین کا شاید یہ نقطۂ انتہا ہے۔

بحث کا یہ حصہ شاید ضرورت سے کچھ زیادہ طویل ہو گیا ہے۔ مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ اس معاملۂ خاص میں بھی غالب کا شعور بیدار ہے اور ان کی تنقیدی حس صحت مند رہتی ہے۔ انھوں نے اگر ظہوری کو عطار د اور مشتری کا مجموعہ قرار دیا ہے تو اس کے لئے ان کے پاس کچھ دلائل بھی ہیں جن کی بنیاد کسی معقول نقطۂ نظر پر قائم ہے جس کو سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ غالب کے سامنے اسلوب کا جو تصور ظہوری اس کا شاہکار ہے۔ اس تصور کے حسن و قبح پر گفتگو ہو سکتی ہے مگر غالب کے دیانتدارانہ تجزیہ پر کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

غالب نے فارسی میں حزیں اور بیدل اور اردو میں میرتقی میر کی تحسین میں بھی اسی دیانتدارانہ تجزیے سے کام لیا ہے۔ اس میں ان کی عام شہرت اور قبول عام کا رعب نہیں کھایا بلکہ سوچ سمجھ کر ان کو اچھا کہا ہے۔ یہی سمجھنے کی کوشش ہر تنقیدی عمل کی بنیاد ہے اس کے لئے کسی اصطلاحاتی علم کی کوئی خاص ضرورت نہیں۔ وجدان صحیح کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ غالب کو قدرت کی طرف سے ودیعت تھی۔ غالب کوئی پیشہ ور نقاد نہ تھے۔ مگر ان کے ذہن کی انتقادی رفتار ٹھیک اور ادبی رخ بالکل درست تھا۔ وہ معیار شناس اور معیار کے پرستار تھے اور اس معاملے میں وہ مصلحت ناشناس تھے۔ اس خاص استثنا کے علاوہ وہ ایک کشادہ دل اور شریف آدمی تھے۔

---

سلہ یہ "جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں" میر کے غالب پر ایک مستقل بحث ہے۔ اس کے میں نے ایک اور مضمون لکھا ہے جس کا عنوان ہے۔ "غالب معتقد میر"

# داغ کا اشکِ غم شہر آشوب دہلی

اردو شاعری میں نواب مرزا داغ دہلوی کا بڑا امتیاز وہ زندہ دلی اور خوش دلی ہے جو ان کی مخصوص معاملہ بندی اور مردانہ لہجے کے ساتھ مل کر ایک طرزِ خاص بن گئی سید نور الحسن تذکرہ "طورِ قدیم" میں لکھتے ہیں :۔

"شوخی کہ در کلام اوست بندہ ندانم کہ امر وز دیگرے را دادہ باشند زبانے کہ او را بخشیدہ اند فی زمانہا، ہیچ کس را میسر نیست"

یوں تو داغ کے خصائص شعری میں وہ زبانِ خاص بھی ہے جو وہ قلعہ معلیٰ دہلی سے ذوق و ظفر کی صحبتوں سے حاصل کر کے لائے تھے۔ اور وہ چلبلی نوک جھونک۔ طعن و تشنیع فقرے بازی اور طنز و تعریض بھی جس کی مثال اردو شاعری میں شاذ و نادر ہی ملے گی مگر ان کے کلام کو پڑھ کر یہ نقش ضرور ذہن نشین ہوتا ہے کہ یہ کوئی ایسا شاعر ہے جس کی آواز اردو کے دوسرے شاعروں کے برعکس دل کو غمگین و حزین بنانے کی بجائے قدرے خوشی، تازگی اور فرحت کا اثر پیدا کرتی ہے یہ تو قدرے کلام انشاء میں بھی ہے اور ایک خاص حد تک جرأت کے یہاں بھی۔ مگر ان کے دوسرے امتیازات کچھ اس طرح کے ہیں کہ پڑھتے پڑھتے مثلاً انشاء کے متعلق یہ محسوس ہوتا ہے کہ سوانگ بھر رہے ہیں یا مذاق کر رہے ہیں اور جرأت

کے متعلق یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یوں ایک بگڑے ہوئے آدمی کا چھچھورا پن ہے اصلیت اور سنجیدگی دونوں میں نظر نہیں آتی مگر داغ کے اشعار پڑھ کر ان دونوں کے بالکل برعکس یہ اثر پیدا ہوتا ہے کہ اس شاعر کا بیان، زندگی کے مسلسل اور پیہم تجربات نشاط کی ترجمانی کر رہا ہے اور یہ وہ "کبھی کبھی والی بات" نہیں بلکہ اس کا مستقل مشرب ہے یعنی نشاط اور زندہ دلی اس کی زندگی کا ایک تجربہ بھی ہے اور مشن بھی جس کی صحیح تشریح اس کا یہ شعر کر رہا ہے۔

دن گزارے عمر کے انساں ہنستے بولتے
جان بھی نکلے تو میری جاں ہنستے بولتے

اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ انسان جس کا تجربۂ زندگی اور درس زندگی یہ ہے کہ "جان بھی نکلے تو میری جاں ہنستے بولتے!" وہ اپنی زندگی کے ان لمحات میں کیسا ثابت ہوا جس کو سچ مچ وہ غم انگیز اور رنج افزا سمجھتا تھا؛ داغ کی زندگی کے شب و روز کے واقعات و تجربات میں بھی کئی لمحے ایسے آئے ہوں گے جن کا مزا خاصا تلخ اور ناگوار ہوا ہوگا۔ کیونکہ انسان کی نفسی زندگی اپنی افتاد کے اعتبار سے تلوّن کیش اور انفعال پسند واقع ہوئی ہے اس میں مدّ و جزر اور تغیر کا عمل برابر جاری رہے اور بعض اوقات تو غم بے سبب اور رنج بے جہت اس میں اس طرح ابھر آتا ہے کہ خود نفس کو بھی معلوم نہیں ہوتا کہ یہ طوفان کس سمت سے ابھرا۔ داغ کے کلام سے اس قسم کے لمحات کا سراغ بآسانی لگایا جا سکتا ہے مگر یہ ان کا خاص انداز ہے کہ وہ نفس کے المیہ ردّ عمل کو عموماً طنز اور رجائیہ طرز بیان میں منتقل کر لیتے ہیں اور اس طرح اپنی طبیعت کی تلخی کو ایک حیات افزا اپلش قدمی میں بدل دیتے ہیں لہذا اس طرح کے اشعار میں بھی غم و الم نمایاں نہیں ہونے پاتا۔ یہ ان کی شخصیت کی قوت اور ان کی اندرونی زندگی کی توانائی کا ثبوت ہے کہ ان کی شاعری میں غم بھی ایک عنصر حیات

بن جاتا ہے اور ان کے غم کے لمحات بھی کچھ اس طرح متوازن معلوم ہونے لگتے ہیں کہ پڑھنے والے کو ان کے تصور سے زندگی میں بڑا اعتقاد پیدا ہوتا ہے۔ اور زندگی بھی دجو ہر ہر قدم پر بے ثبات اور گریز پا ہی ثابت ہوتی ہے قدرے محکمی اور ثبات کے صفات سے متصف ہونے لگتی ہے۔

داغ کی زندگی کے عام اور معمولی تجربات الم (مثلاً عشق میں ہجر و فرقت کے عالم لمحات یا عتاب و قہر و ناراضگی کے وقفوں یا بدگمانی غلط فہمی یا رشک کی صورتوں) کے علاوہ زندگی کے دو اہم واقعات ایسے بھی ہیں جن کو سچ مچ حوادث غم سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ایک تو غدر اور اس میں بہادر شاہ ظفر کی اسیری اور اس کے بعد دربار دہلی کا خاتمہ جس میں داغ کا آرام و عیش وابستہ ہے۔ اور دوسرا ان کے متبنیٰ احمد مرزا کا انتقال۔ ان دونوں حادثوں کا داغ پر جو اثر ہوا۔ اس کی گہرائی اور شدت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ ان دونوں واقعات کے سلسلے میں داغ کے افکار موجود ہیں مگر ان دونوں سے ان کی شخصیت نے تباہ کس طرح کیا۔ ان دونوں واقعات میں ان کے چہرے کی کیا حالت رہی اور اس کی پیشانی کی شکنوں اور جھریوں میں کیا کمی بیشی اور تابانی اور پھیکا پن پیدا ہوا ہے۔" یہ اندازہ قدرے تفصیل کا محتاج ہے۔

جہاں تک احمد مرزا کے انتقال پر ان کا تاثر کا تعلق ہے اس کا اظہار ان کے اس شعر سے ہو سکتا ہے۔

احمد کے غم میں دیدہ و دل کیوں نہ ہوں تباہ
دل کا سرور تھا وہی آنکھوں کا نور تھا

مگر اس وقت واقعاتِ غدر کے سلسلے میں ان کے تاثراتِ غم کا جائزہ لینا چاہتا ہوں کیونکہ میری رائے میں احمد مرزا کے غم سے کہیں زیادہ صدمہ ان کو قلعہ معلیٰ کے اجڑنے سے ہوا ہوگا، ان کے قلعۂ معلیٰ سے گوناگوں روابط تھے۔ ان کے والد کا تعلق قلعے سے، بہادر شاہ ظفر سے توسّل اور عقیدت، استاد ذوقؔ سے تلمذ اور جذبات مہر و الفت۔ اور بے شمار دوسرے انسانی روابط جن کے پیچ در پیچ جذبات سے داغؔ کی نوجوانی رنگین اور بہار رہ چکی ہے۔ ان رشتوں کا دفعتاً کٹ جانا اور ان سے وابستہ وسائل حیات کا اچانک درہم برہم ہو جانا درحقیقت نفسی لحاظ سے ایک سوچنے والے اور محسوس کرنے والے انسان کے لئے سخت انقلابی انگیز واقعہ ہو سکتا ہے جس کے اثر اس کے باطن میں کئی آندھیاں اٹھی ہوں گی، کئی زلزلے آئے ہوں گے! اس کے شدید اثرات ان میں عام شاعری میں تو کچھ زیادہ نظر نہیں آتے مگر غدر دہلی کے سلسلے میں ان کا ایک شہر آشوب موجود ہے جس سے ان کے ردعمل کا اندازہ ہو سکتا ہے اس طرح کے شہر آشوب اس دور کے بہت سے اردو شاعروں نے بھی لکھے ہیں اگرچہ ان میں سے ہر ایک کا رنگ جدا جدا ہے۔ مثلاً مفتی صدرالدین آزردہ، قاضی فضل حسین فردہ، محمد علی تشنہ، مرزا قربان علی کامل سالک، حکیم تقی سوزاں، ظہیر دہلوی، حکیم آغا جان عیش، مرزا قربان علی کامل، حافظ غلام دستگیر مبین، حکیم محمد محسن غرض ان سب شاعروں نے اپنے اپنے خاص نقطۂ نظر سے سن ستاون کے حادثہ پر اظہارِ غم کیا ہے اور یہ سب شہر آشوب مطبوعہ صورت میں موجود ہیں اور ان کے مقابلے سے بعض اہم نتائج کا استخراج کیا جا سکتا ہے مگر ان سب

ہیں داغ کا شہر آشوب منفرد ہے اور اس کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ داغ ظفر کے بعد دوسرا شخص ہے جس کی زندگی انقلاب دہلی سے وسیع تر پیمانے پر متاثر ہوئی۔ اس سے ان کی تقدیریں بدل گئیں۔ ان کے دن شام میں تحلیل ہو کر ان بیکراں تاریکیوں میں ڈوب گئے جن کے نشان اگر کچھ مل سکتے ہیں تو ان ماتمی حروف و الفاظ کی صورت میں جو ان کے غم ناموں اور شہر آشوبوں میں موجود ہیں۔ ان کا انقلاب کچھ زیادہ ہی بڑا انقلاب تھا۔ اتنا بڑا انقلاب جو سلطانی کو درویشی بلکہ اسیری و مقہوری میں بدل دے اور ظاہر ہے کہ یہ تغیر کوئی معمولی تغیر نہیں ہو سکتا۔ ان داغ و ظفر کی دلی کیفیتیں ان دوسرے غم خوردہ شاعروں سے الگ قسم کی ہونی چاہئیں اگرچہ تجربے ان کے بھی ذاتی ہی تھے۔ اور غم ان کا بھی گہرا ہی تھا۔ مگر داغ و ظفر کا غم کچھ زیادہ پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے اس لئے داغ کا شہر آشوب ایک غیر معمولی شہر آشوب ہے کیونکہ یہ ایک حادثہ کا اشاریہ بھی ہے اور اعلیٰ سطح کی فنکاری کا نمونہ بھی داغ کے شہر آشوب کی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں فن اور جذبے کی وفاداری کی نسبت برابر برابر ہے۔ اس کی تشکیل یوں ہے کہ سب سے پہلے داغ نے دہلی کو سابقہ عظمت کو یاد کیا ہے اور اس کے حسن و جمال کے مرقعوں کی جھلک دکھلائی ہے جن سے جہاں آباد کو اگلوں نے اوراق مصور کہہ کر پکارا تھا شاعر نے ہر بند میں اس عظمت کا چہرہ دکھا کر ساتھ ساتھ عموماً انقلاب کی آمد اور اس کے اثرات کی جھلکی بھی دکھائی ہے اور قاری کو سمجھایا ہے کہ یہ دیکھو لٹی ہوئی مٹی ہوئی دہلی جو کل تک وہ تھی آج یہ ہے۔ معلوم نہیں اس کے کمال پر کس

نظر بد نے اپنی منحوس نگاہ ڈالی کہ اسے یہ روز بد دیکھنا پڑا۔

پڑی ہیں آنکھیں وہاں جو جگہ تھی نرگس کی
خبر نہیں کہ اسے کھا گئی نظر کس کی

اس کے بعد پوربیوں کا دہلی پر چڑھ آنا دیہ پوربی نہیں آئے خدا کا قہر آیا، زن و بچہ کو بے گناہ قتل کرنا، آبرو اور ناموس کی پامالی غرض ہزار ظلم و ستم ۔ اس کے بعد گورے لشکر اور پنجابی لشکر کی ستم آرائیاں، لوگوں کی ہجرت، اور غریب الوطنی ۔ قریہ بہ قریہ مارے مارے پھرنا۔ مصائب اور حوادث کے نہ ختم ہونے والے ناقابل بیان سلسلے ۔ جن کی مؤثر تصویر داغ نے اپنے شہر آشوب میں کھینچی ہے ۔

داغ کے اس شہر آشوب کی اہمیت کچھ اس سبب سے نہیں کہ اسمیں واقعات غدر کی تفصیل یا اجمالی ہے بلکہ اس سبب سے ہے کہ اس میں شاعر نے کمال شاعر کا دامن نہیں چھوڑا ۔ داغ کا نقطۂ نظر تو وہی ہے جو قلعہ والوں کا ہونا چاہیئے ۔ مگر نقطۂ نظر اس سلسلے میں اتنا اہم نہیں جتنا یہ خاص پہلو کہ اس سے حادثہ دہلی کے متعلق قاری کے ذہن میں ایک پر وقار غم کی کیفیتیں ابھرتی ہیں جن میں شدت غم کے باوجود توازن اور سلیقۂ اظہار غم پایا جاتا ہے اور یہ سلیقۂ اظہار غم دراصل اس شاعر کی شخصیت کے اس توازن کا جزو خاص ہے جو اس کی حکمت زندگی سے وابستہ ہے اور یہی وہ حکمت زندگی ہے جس کا اظہار اس مصرع میں ہوا ہے ۔

جان بھی نکلے تو میری جاں ملتے بولتے

اس مصرع کے صحیح ہونے کا ثبوت اگر کسی چیز سے بہم پہنچا تو داغ کے شہر آشوب سے بہم پہنچا جس میں غم کو ایک ایسی تقدیس حاصل ہوئی ہے۔ جو کسی عظیم اخلاقی جہاد کو حاصل ہو سکتی ہے یہ دراصل فیضان تھا داغ کے نظریہ زندگی کا اور پھر اس غیر معمولی فن کا جس کے سائے میں بیٹھ کر فنکار اور قاری سفر زندگی کی اکثر صعوبتوں کو بھلا دیتا ہے۔!

میں کہہ چکا ہوں کہ داغ کا کارنامہ اردو شاعری میں زندگی اور خوشدلی کی نوائے خاص ہے مگر جی چاہتا ہے کہ اس پر اتنا اضافہ اور کر لیا جائے کہ ان کا خاص کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے شدید ترین حوادث زندگی کے الم و غم کو مسترد کر کے پھینک نہیں دیا بلکہ اسکو شایان شان وقار سے آراستہ کر کے یہ بھی سکھایا ہے کہ الم میں ارفعیت اور پاکیزگی کی وہ شان کس طرح پیدا کی جا سکتی ہے جس سے انسان کے کبریا اور ظل الوہیت ہونیکا ثبوت ملتا ہے اور شہر آشوب میں ان کے غم کو یہ ارفعیت حاصل ہو گئی ہے۔

داغ کے غم کی یہ ارفعیت ان کے ان بے مثال اسالیب میں چہرہ نما ہے جن کی مثالیں اس شہر آشوب میں ہر ہر بند میں ملجاتی ہیں — داغ نے اس نقطۂ غم میں ادب و شعر کی لطافتوں کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ ان کے شہر آشوب میں تجربہ غم اور ادب باہم یوں شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ ان سے ایک عظیم ترین داغ کی تصویر نکل آئی ہے، ان کے یہاں شاید پہلی مرتبہ زبان کی لطافتوں کو ایک عمیق تجربے کا سانچہ بننے کا موقع

ملا۔ داغ کے عام اشعار غزل میں عمیق تجربہ بہت کم ہیں۔ اور عمیق تجربے سے میری مراد وہ تجربہ ہے جسکی شدت انسان کو سوچنے پر مجبور سا کردے اور اسکے زیر اثر زندگی کے جوہر یا معنی یا کیفیت یا روپ کو سمجھنے کی کوشش کا انسان پابند سا ہو جائے۔ داغ کے یہاں تجربے کی یہ مجبوری ذرا کم ہی ہے لیکن اسکی نمایاں مثال اگر کہیں ہے تو ان کے شہر آشوب میں ہے یہاں تک کہ فریاد داغ میں بھی شاعر تجربے کی گہرائیوں تک یوں نہیں پہنچا جس طرح شہر آشوب میں پہنچا ہے کیونکہ فریاد داغ بھی ایک معنی میں سرگذشت نشاط ہی ہے جو غزل کی بجائے مثنوی کے سانچیں میں ڈھل گئی ہے ظاہر ہے کہ فریاد نام رکھ دینے سے کوئی شے فریاد تو بن نہیں جاتی۔ اس کے لئے خون دل وجگر کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ خون دل ان کی فریاد میں اس لئے کم منتقل ہوا ہے کہ وہ عموماً بامراد عاشق ہو رہے ہیں اور فریاد داغ میں جو تجربے بیان ہوئے ہیں وہ بھی کچھ زیادہ الم انگیز نہیں ان کا اصل تجربہ غم شہر آشوب ہی ہے۔ زبان و بیان نے تجربات غم میں ڈھل کر جو لطیف سانچے تیار کئے ہیں ان کی پوری تفصیل تو خود اس نظم کو پڑھ کر ہی معلوم ہو سکتی ہے البتہ مثالاً چند اشعار اور مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں لطافت غم میں تحلیل ہو کر ایک حسن مجسم بن گئی ہے۔

یہ شہر وہ ہے کہ سایہ بھی نور تھا اس کا
چراغ رشک تجلائے طور تھا اس کا

(سایہ بھی نور تھا اس کا، ملاحظہ ہو)

جلی ہیں دھوپ میں شکلیں جو ماہتاب کی تھیں
کھنچی ہیں کانٹوں پہ جو پتیاں گلاب کی تھیں
(مصرعِ ثانی کی لطافت اظہر من الشمس ہے)
برنگِ بوئے گُل اہلِ چمن چمن سے چلے
غریب چھوڑ کے اپنا وطن وطن سے چلے
نہ پوچھ زندوں سے بیچارے کس چلن سے چلے
قیامت آئی کہ مردے نکل کفن سے چلے
کسی سے ڈر بے ہوئے ایسے کب نکلتے ہیں
یہاں سے حضرت الیاس بچ کے چلتے ہیں

یہ وہ جگہ ہے کہ عبرت پہ عبرت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ حسرت پہ حسرت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ آفت پہ آفت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے کہ حسرت پہ حسرت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے جہاں بیکسی بھی ڈر جائے
یہ وہ جگہ ہے، جل خوف کھا کے مرجائے

یہ تو تھے شہر آشوب کے وہ حصے جو غم انگیز ہیں، ان کو شاعروں کے لباس میں شاعر نے جس طرح جلوہ گر کیا ہے وہ تو ظاہر ہی ہے۔ مثلاً محاوروں کی چاشنی، بیان کی سلاست و صفائی، مناسب تشبیہات، اور موزوں الفاظ۔ یہ سب چیزیں غم کو شیریں اور خوش ذائقہ بناتی ہیں۔ پھر وہ عنصر بھی نظر انداز نہیں ہو سکتا جس میں شاعر نے اپنے تغزل سے خاص مدد لی ہے یاد رہے کہ مثنوی وغیرہ میں غزلیہ صورتیں ہماری شاعری میں شاذ نہیں ان کی مثالیں ہر جگہ موجود ہیں مگر داغ کے شہر آشوب میں اس غزلیہ عنصر اور غزلیہ لقطیات نے

الم کے ذائقے کو عجیب انداز میں خوشگوار تر بنا دیا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ داغ اپنے غم کے شدید تجربے اظہار کے وقت بھی اپنے مزاج کی رعایت کو ترک نہیں کرتے انہیں اس وقت بھی یہ خیال رہتا ہے کہ زندگی تو جولاں گہ حوادث ہے اس کے تجربات کو اتنا دل گداز بنانے کی کیا ضرورت ہے کہ قارئین دو بند پڑھنے کے بعد کہہ اٹھیں کہ بس صاحب بس! ہم سے آگے نہیں پڑھا جاتا۔ داغ نے اس کی خاص احتیاط کی ہے چنانچہ اس احتیاط کے باعث تغزل کے مناسبات کا اس شہر آشوب میں خاص اہتمام ہوا ہے۔ مثلاً اس شعر کو دیکھئے۔

یہ دعوتِ فلک کینہ ساز تو دیکھو
اور اس پہ اس ستم آرا کے ناز تو دیکھو

ستم آرا اور ناز ان دو لفظوں نے اس بند کا ذائقہ بالکل بدل دیا ہے)
پورا بند یہ ہے۔

کھلایا زہر ستم گر نے پان کے بدلے
پلایا خونِ جگر پیچوان کے بدلے!
نصیب دار ہوئی ہے نشان کے بدلے
ملا نہ گور گڑھا بھی مکان کے بدلے
یہ دعوت فلک کینہ ساز تو دیکھو
اور اس پہ اس ستم آرا کے ناز تو دیکھو

ایک اور بند ملاحظہ ہو۔

عجیب شکل گل و گلستاں نظر آئی
پڑی جدھر کو نگاہیں خزاں نظر آئی
جو اٹھ کے تا مژہ خونچکاں نظر آئی
تو کوئی عیش کی صورت نہ یاں نظر آئی
وہ گل رخانِ سمن بر کے قہقہے نہ رہے
وہ بلبلان خوش الحان کے چہچہے نہ رہے

اس بند کو پڑھ کر الم کی چبھن نہ صرف کم ہو جاتی ہے بلکہ تمام کیفیت اتنی

انبساط امیز ہو جاتی ہے کہ قاری حوادث غدر کو کسی اور سطح سے دیکھنے لگتا ہے داغ نے سارے شہر آشوب میں اس عنصر سے اثر آفرینی میں بڑی مدد لی ہے اور یہی چیز ان کے شہر آشوب کو موثر بھی بناتی ہے اور مقبول بھی! ان کی پر امید فطرت دست بد دعا بلند کرتی ہے۔

الٰہی پھر اسے آباد و شاد دکھلا دے الٰہی پھر اسے حسب مراد دکھلا دے

یہ بھی درحقیقت داغ کی رجائی طبیعت کا مظاہرہ خوشدلی کہ اسے اتھاہ تاریکیوں میں بھی امید کی شعاع نظر آگئی۔ ورنہ اس گھٹا ٹوپ اندھیرے میں جو دلی ایک مرتبہ ڈوب گئے ڈوب گئے۔ پھر ان کے ابھرنے کی آس کسے ہو سکتی تھی۔! غرض یہ کہ داغ کا یہ شہر آشوب تفاصیل حوادث میں دوسرے شہر آشوبوں کے مقابلہ میں تشنہ ہے۔ مگر شاعرانہ اثر آفرینی اور فن کاری کے سبب یہ اتنا بھرپور اور شاداب معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے کے بعد ذوق کو بجا طور پر یہ تسکین حاصل ہو جاتی ہے کہ اس کو کسی مکمل اور موثر تجربے سے واسطہ پڑا ہے۔ دراصل طبعی خوشدلی اور الم کے وقتی مگر شدید تجربے کے امتزاج نے داغ کے اس شہر آشوب کو ان کے اپنے کلام میں ہی نہیں پوری اردو شاعری میں منفرد قسم کا ادب پارہ بنا دیا ہے یہ داغ کا اشک غم ہے جس میں ان کی شگفتہ فطرت نے غم کو اس کی نکھری ہوئی صورت میں پیش کیا ہے اور اس لحاظ سے یہ ہماری شاعری کا ایک عمدہ شاہکار ہے۔

# اقبالؔ کا سیاسی تفکّر

اقبال نے اگرچہ سیاست کے موضوع پر کوئی مستقل کتابؔ[1] نہیں لکھی لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جاتا کہ ان کی اکثر تصنیفات سیاست کے بلند حقائق سے لبریز ہیں اس لئے ان کی شاعری کو صرف جمالیاتی لذّت کے نقطۂ نگاہ ہی سے نہیں پڑھنا چاہیئے بلکہ اس حیثیت سے بھی اس پر نظر ڈالنی چاہیے کہ اس کا شاعری کے علاوہ کوئی اور بلند تر اخلاقی اور سیاسی مفہوم بھی ہے، دراصل ان کی شاعری اور سیاست باہم اسی طرح ملی جلی ہیں جس طرح دانتے کی شاعری اور فلارینس کی سیاست، غرض سیاست سے براہ راست متعلق نہ

ع[1] اقبال نے ایام جوانی میں ایک مضمون انگریزی میں بعنوان " انتخاب اور خلافت اسلامیہ " لکھا تھا جس کا اردو ترجمہ چودھری محمد حسین صاحب نے کیا " ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر " بھی ایک انگریزی مقالہ کا ترجمہ ہے جو مولوی ظفر علی خاں کے قلم سے ہے مدراس لیکچرز میں سیاست کے متعلق متفرق اشارات ملتے ہیں عملی سیاست کے متعلق الہ آباد مسلم لیگ میں جو خطبۂ صدارت انھوں نے پڑھا تھا وہ بھی نظریۂ سیاست کے بعض پہلوؤں کی وضاحت کرتا ہے اور سیاست کے متعلق ایک قیمتی دستاویز ہے ۔

ہونے پر بھی وہ سیاسیات سے بالواسطہ متعلق ہے ؎

در دیدۂ معنی نگہاں حضرت اقبال  پیغمبرے کرد و پیمبر نتواں گفت

اقبال ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب مشرق و مغرب میں زندگی اور اس کے مختلف شعبوں میں عجیب و غریب انقلاب نمودار ہو رہا تھا۔ مشرق کی جہاں گیریاں جہاں ستانیاں ختم ہو چکی تھیں اور مغرب کی سیاسی فتحمندیاں اپنا نقش قائم کر رہی تھیں اور ان کے قدم بقدم مشرق پر مغربی ذہن و فکر کی فتوحات کا سکہ بھی بیٹھ چکا تھا۔ اہل مشرق علی الخصوص مسلمانوں کی آنکھیں مغربی افکار سے چندھیائی جا رہی تھیں، ہر سمت زوال اور پستی کا احساس تھا اور ذہنی مرعوبیت کی حد یہ تھی کہ ہر شعبہ حیات میں مغرب کی تقلید ایک ضروری فریضہ بن گئی تھی۔

اقبال اگرچہ خود بھی استادان فرنگ سے فیضیاب ہو چکے تھے اور ان کے خمستان تہذیب سے مدتوں سیراب ہوتے رہے۔ اس کو اتفاق کہئے یا سعادت ازلی کی یاوری و مساعدت کہ انہیں جس قدر مغربی افکار و خیالات کے مطالعہ کا زیادہ موقع ملتا گیا۔ اسی قدر ان کے ذہن میں مغربی تہذیب کے خلاف ناقدانہ ردعمل ترقی پذیر ہوتا گیا۔ اسی طرح کی صورت برگساں کو بھی پیش آئی تھی کہ جس قدر وہ ہربرٹ سپنسر کے مادہ پرستانہ خیالات کا گہرا مطالعہ کرتا جاتا تھا اسی قدر اس کے دل میں مادیت کے خلاف نفرت کا جذبہ بڑھتا جاتا تھا۔ اقبال بھی جس قدر مغربی افکار کے قریب ہوئے اسی قدر مغربی نظریات سے منحرف بھی ہوتے گئے۔ ”ارمغان حجاز“ اقبال کے پختہ افکار کی نمائندہ کتاب ہے

اس میں مغرب کے خلاف ان کی نفرت انتہا کو پہنچ چکی ہے

| | |
|---|---|
| مے از میخانۂ مغرب چشیدم | بجان من کہ دردِ سر خریدم |
| نشستم بانکویانِ فرنگی | ازاں بے سوز تر روزے ندیدم |

مشرق کی بے چارگی و درماندگی کے احساس نے رفتہ رفتہ اقبال کو نئے سیاسی عقائد کی تشکیل پر آمادہ کیا اور یہ نتیجہ تھا درحقیقت مشرق و مغرب کے افکار کا آزادانہ اور امتزاج و احتیاط کا یہ ایک نیا فلسفۂ سیاست ہے جو اقبال سے مخصوص تھا۔ یہ افلاطونؔ، ارسطو، مشیا ملی، ہابز کانٹ اور روسو وغیرہ کے تصورات پر مبنی تھا، بلکہ اس کی تعمیر و تربیت میں قرآن و حدیث، غزالی و رازی، ماوردی و نظام الملک، ابن حزم، ابن خلدون وغیرہ کے خیالات بنیادی حیثیت رکھتے ہیں اور اس کی تشکیل و ترکیب میں مشرق کی سیاسی فضا نے متعدد بہ حصہ لیا۔

اقبال کے سیاسی فکر کا ان کی زندگی میں کچھ زیادہ خیر مقدم نہیں ہوا ملک کی فضا ان خیالات کے لئے ابھی سازگار نہ ہوئی تھی۔ وہ گویا حکیم فردا تھے اگرچہ شاعری کی حیثیت سے ان کا مقام تسلیم کیا جا چکا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی تعلیمات کی صداقت کی کچھ علامتیں خود ان کی زندگی میں ہی نمودار ہو گئی اور کچھ آہستہ آہستہ اب منظر عام پر آ رہی ہیں لیکن یہ بات کسی حد تک افسوسناک ہے کہ مسلمانوں کی تعلیم یافتہ جماعت میں ان کے تعلیمات کے بارے میں ابھی تشکیک پائی جاتی ہے اور یہ وہ رجحان ہے جس کو اقبال نے اپنی عمر کے آخری حصے میں بہت محسوس کیا انھوں نے یہ محسوس کر لیا تھا

گروہ گروہ جسے وہ ایک عرصے سے مخاطب کر رہے ہیں سوزِ یقین سے خالی ہے ارمغان، ضربِ کلیم اور بالِ جبریل میں مسلمانوں کے سب طبقوں علی الخصوص تعلیم یافتہ گروہ کی طرف سے انہوں نے بیحد مایوسی اور بیدلی کا اظہار کیا ہے وہ ذہنی طور پر اپنے آپ کو تنہا محسوس کرتے رہے ان پر ماحول سے اجنبیت کا احساس غالب رہا چنانچہ ارمغان میں لکھا ہے ؎

شریکِ دردو سوزِ لالہ بودم | ضمیرِ زندگی را وانمودم
ندانم با کہ گفتم نکتہ شوق | کہ تنہا بودم و تنہا سرودم

ارمغان ص ۸۰

غریبم در میانِ محفلِ خویش | تو خود گو با کہ گویم مشکلِ خویش
ازاں ترسم کہ پنہانم شود فاش | غمِ خود را نگویم با دلِ خویش

ارمغان ص ۶۶

چو رخت خویش بربستم ازیں خاک | ہمہ گفتند با من آشنا بود
ولیکن کس ندانست ایں مسافر | چہ گفت و با کہ گفت و از کجا بود

اقبال کے سیاسی فکر کا نشو و ارتقا، عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ اقبال کا سیاسی نصب العین اکثر بدلتا رہا اور ان کے افکار میں مختلف حالات کیساتھ ساتھ تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں چنانچہ "اسرارِ خودی" پر تبصرہ کرتے ہوئے انگریزی رسالہ "اتھینیم" کے ایک مضمون نگار مسٹر فاسٹر نے یہی کہا تھا کہ اقبال کا قدم کسی ایک راستہ پر نہ رہے گا اس اعتراض کی تائید میں عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ اقبال کسی زمانے میں ۔۔۔۔ ہندوستانیت کے جذبات سے سرشار تھے جس سے متاثر ہو کر انہوں نے تصویرِ درد،

ترانۂ ہندی، نیا شوالہ، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت جیسی قومیت آفریں اور وطنیت سے لبریز نظمیں لکھیں۔ اس کے بعد ان کے خیالات میں نیا انقلاب پیدا ہوا اور انہوں نے اس وطنی عقیدت سے بیزار ہوکر "بلاد اسلامیہ" "ترانۂ ملی" "خطاب بہ جوانان اسلام" "شکوہ جواب شکوہ" اس قسم کی سینکڑوں ملی اور خالص اسلامی نظمیں لکھیں۔ اس کے بعد سرمایہ و محنت کی کشمکش میں اشتراکی خیالات کا اظہار کیا پھر جب اٹلی میں فاشزم سے متاثر ہوئے تو (FASCISM) کی تعریفیں کرنے لگے۔ غرض اسطرح معترضوں کے خیال میں اقبال لحظہ بہ لحظہ بدلتے اور نئے نئے خیالات کا اظہار کرتے رہے اس ضمن میں اقبال کے خیالات میں کچھ تضاد بھی نظر آتے ہیں مثلاً فاشزم اور سوشلزم دونوں کی تعریف فقر و مادی استیلا دونوں کی حمایت وغیرہ وغیرہ بظاہر اس اعتراض کی صداقت سے انکار نہیں ہوسکتا لیکن اس سے اتنا تو پتہ ضرور چلتا ہے کہ اقبال کے سیاسی فکر کی پختگی میں ان تجربات کا حصۂ کثیر بھی شامل ہے جو انہیں اوضاع و اطوار ریاست عالم کے عمیق مطالعے سے حاصل ہوئے اس میں شبہ نہیں کہ اقبال ایک زمانے میں بعض وطنی تحریکات کے مؤید اور حامی تھے لیکن ان کے یہ خیالات زیادہ تر ملکی فضا اور اہل مغرب کی کتابوں کے مطالعہ پر موقوف تھے جو انہیں مغرب کے ایسے مصنفین کی کتابوں سے حاصل ہوئے جو عموماً قومیت، جمہوریت اور وطنی عصبیت کے معتقد تھے۔

سچ تو یہ ہے کہ تہذیب فرنگ کی تابانی کے سامنے بڑے بڑے خودی آشنا اور خود آشنا بھی آنکھیں نیچی کرلیتے۔ اقبال بھی چندے اس کے دام میں گرفتار رہے مگر علوم مشرق کے گہرے مطالعہ، اسلام اور مشرقی تمدن کی روح کے صحیح ادراک یورپ کے سفر اور تمدن

مغرب کے قریبی تجربے نے ان کو بہت جلد اس کی تابانی سے بدظن کر دیا ؎

وائے بر سادگی ما کہ فسونش خوردیم

رہزنے بود کمیں کردو رہِ آدم زد

اقبال کے سیاسی فکر کے ماخذاب سب سے پہلے اس سوال پر غور ہونا چاہئے کہ اقبال نے اپنے چمن فکر کی آبیاری کیلئے کن کن سرچشموں کی جانب توجہ کی اور ان کے تخیل کو موجودہ قالب میں ڈھالنے میں کون کون سے زبردست اثرات کارفرما ہوئے عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ اقبال نے بہت حد تک لیم بلیک نیٹشے اور برگساں سے استفادہ کیا لیکن حقیقت یہ ہے اقبال اور نیٹشے یا اقبال اور برگساں میں صرف جزوی اتحاد خیال پایا جاتا ہے ظاہر ہے کہ صرف معمولی سی وحدت خیال اس امر کیلئے ایک محکم ثبوت نہیں بن سکتی کہ اقبال نے تمام تر خیالات ان فلسفیوں سے لئے ہیں۔ یہ تو مسلم ہے کہ وہ مغربی دانش و حکمت سے مستفید ہوئے اور اس پر تنقیدی نگاہ بھی ڈالی جس کے تحت وہ مغربی دانشمندوں میں سے بعض کے ساتھ متحد الخیال تھے اور بعض سے اختلاف رکھتے تھے خاص فلسفہ کے بارے میں نطشے، فشتے اور برگساں کے افکار اقبال کیلئے بہت کچھ باعث کشش رہے چنانچہ فلسفۂ خودی کی ترکیب میں اساس خودی کے متعلق خیالات نشتے سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں جہد و جہد اور استحکام خودی کا فلسفہ نشتے کا ہے اسی طرح عشق (بطور سرچشمہ علم) اور زمان کے متعلق بہت کچھ برگساں کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔

یہ تو رہا عام فکر، اقبال کے نظریہ سیاست کے بھی بہت سے اجزا ہیں ان میں سے ہر ایک جزو کے بارے میں وہ ہم عصر مغربی مصنفین سے کسی نہ کسی رنگ میں ضرور

متاثر ہوئے۔ جمہوریت کو پچھلی صدی کے اواخر میں بہترین نظامِ حکومت سمجھا جاتا تھا مگر اس صدی کے اوائل میں یورپ کے بعض مفکرین نے اس طرزِ حکومت پر شدید حملے کئے۔ جمہوریت کے ان معترضوں میں نطشے، لی جاں، فان ٹرائشکے، سٹوڈرڈ، سٹوڈرڈ، میکڈوگل خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اقبال نے جمہوریت کی جو مخالفت کی اس کے اسباب و وجوہ اگرچہ مختلف ہیں تاہم فلاسفۂ یورپ سے ان کے موقف کو بڑی تقویت نصیب ہوئی ہے۔

مشرقی اور اسلامی علوم کے متعلق بھی علامہ اقبال کا رویہ ناقدانہ تھا چنانچہ سوسائٹی کو مردہ کرنے والی ادبیات کے دل سے مخالف تھے لیکن ان تمام بزرگانِ دین سے انہیں بےحد عقیدت تھی جن کے افکار حیات بخش ہیں۔ ان سب میں مولانا رومؔ کو اولین اہمیت حاصل ہے جن کی مثنوی ایک صحیفۂ ہدایت ہے۔ اقبال جاوید نامہ میں مولانا رومؔ کو اسی طرح اپنا رہنما تسلیم کرتے ہیں جس طرح دانتے نے

ورجل کو اپنا رہنما تسلیم کیا تھا۔ یہ بات بلا خوف و تردید کہی جا سکتی ہے کہ اقبال نے پیر روم کے روشن سے جس قدر روشنی حاصل کی ہے اتنی کسی اور شمع سے دستیاب نہیں ہوئی ہے

بیا کہ من ز خم پیر روم آوردم
مئے سخن کہ جوان تر زبادۂ عنبی ست

حقیقت یہ ہے کہ مشرق و مغرب کے علوم کے امتزاج نے اقبال کو اپنے لئے ایک نئی اور مستقل شاہراہ اختیار کرنے میں مدد دی۔ انھوں نے عجمی فلسفہ و تصوف کو مغربی دانش کے معیار پہ پرکھا اور پھر ان کے مقابلے سے ایک معتدل اور زندہ حکمت پیدا کی جس پہ مغرب کے بجائے مشرق کا اثر زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال خود لکھتے ہیں[1]

"مقام تاسف ہے کہ مغرب اسلامی فلسفہ سے اسقدر ناآشنا ہے کہ مجھے اگر اس بحث پر ایک ضخیم کتاب لکھنے کی فرصت ہوتی تو میں یورپ کے فلاسفہ کو بتلا سکتا کہ ہمارے اور ان کے فلسفہ میں کس قدر حد تک اشتراک ہے"

پھر فرماتے ہیں:۔

"میرا جو فلسفہ ہے وہ قدیم مسلمان صوفیہ و حکماء ہی کی تعلیمات کا تکملہ ہے بلکہ بالفاظ صحیح تر یوں کہنا چاہئے کہ یہ جدید تجربات کی روشنی میں قدیم متن کی تفسیر ہے"

اقبال کا پیغام سیاسی ہے یا اخلاقی تمہیدی مباحث میں سے اب صرف ایک بحث باقی ہے جس کی طرف اشارہ کرنا بیحد ضروری ہے اور وہ یہ ہے کہ اقبال کا پیغام محض سیاسی حیثیت رکھتا ہے یا اس کی بنیادیں روحانی و اخلاقی ہیں، بعض حضرات

[1] معارف اکتوبر ۱۹۲۱ء ص ۲۸۶ (ماخوذ از رسالہ RUEST)

نے اس کا جواب یہ دیا ہے کہ اقبال کا کلام تمام تر جارحانہ سیاسی مفہوم رکھتا ہے یہاں تک کہ ان کے فلسفیانہ اشعار اور شاعرانہ غزلیات کا مفہوم سیاسی ہے" بقول ڈکنسن یہ ایک سگونِ نحس ہے جو فساد ہلاکت اور خونریزی کا پتہ دیتا ہے" حقیقت یہ ہے کہ استعمار پسند یورپ جب مشرقی اقوام میں زندگی اور احساس کی معمولی سی علامت بھی دیکھ پاتا ہے تو اس کے جسم پر ایک ارتعاش کی حالت طاری ہو جاتی ہے اس کا ذہن مرعوب ہو جاتا ہے اور مشرق کی مظلومیوں کے ردعمل کا تخیل ایک انتقام کا بوس بنکر اس کے دماغ پر مسلط ہو جاتا ہے۔ سید جمال الدین افغانی نے جب مشرق کو متحد ہونے کی دعوت دی تھی تو یورپ نے اس جنبش اور اثر زندگی کو بھی ایک خوفناک تحریک کی شکل میں پیش کیا تھا اور موہوم خطرے کی خیالی تصویریں بنا بنا کر اس کو ایک مہیب صورت دیدی تھی یہ سب کچھ اس لئے کیا گیا تھا کہ مغرب اپنی استعماری زنجیروں کو زیادہ سخت اور گراں کر دے جن سے اس نے مشرق کی جان ناتواں کو جکڑ رکھا ہے نکلسن اور خاسٹر یا ڈکنسن جو بھی ہوں انہیں اقبال کی تعلیم کی صورت میں مشرق سے ایک ایسی گونج سنائی جو فطرت انسانی کے عمیق اور پختہ ادراک پر مبنی تھیں جس کا اثر یقینی طور پر بجز اس کے اور کچھ نہیں ہو سکتا کہ مشرق زندگی کے اس احساس سے بہرہ ور ہو کا جس سے شعور میں ایک انقلاب پیدا ہونا یقینی ہے اور جس کے اثرات دور رس اور جس کے نتائج ہمہ گیر ہوں گے اسی وجہ سے اقبال کے مغربی نقادوں کے نزدیک پیام اقبال کا مفہوم جارحانہ طور پر سیاسی ہے لیکن اس بارے میں علامہ خود اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں۔

"میں اس کشمکش کا جو مفہوم لیتا ہوں۔ وہ اصلاً اخلاقی ہے نہ کہ سیاسی

آنحالیکہ نیٹشے کے پیش نظر اس کا سیاسی نصب العین ہے"

پھر پیام مشرق کے دیباچے میں اس حقیقت پر یوں روشنی ڈالتے ہیں"

اقوام مشرق کو یہ محسوس کر لینا چاہیئے کہ زندگی اپنے حوالی میں کسی قسم کا انقلاب نہیں پیدا کر سکتی جب تک کہ اسکی اندرونی گہرائیوں میں انقلاب نہ ہو۔ کوئی نئی دنیا خارجی وجود اختیار نہیں کر سکتی جب تک کہ اس کا وجود پہلے انسانوں کے ضمیر میں تشکل نہ ہو۔ فطرت کا یہ اٹل قانون جس کو قرآن نے اِنَّ اللہَ لا یغیر ما بقوم حتیٰ یغیروا ما بانفسہم کے سادہ اور بلیغ الفاظ میں بیان کیا ہے زندگی کے جزوی اور اجتماعی دونوں پہلوؤں پر حاوی ہے اور میں نے اپنی فارسی تصنیفات میں اسی صداقت کو مدنظر رکھنے کی کوشش کی ہے اقبال نے جس اندرونی کشمکش کی طرف اشارہ کیا ہے اس سے مراد وہ کلچرل اور اخلاقی انقلاب ہے جو اقوام کے شعور کو بدل دیتا ہے اور ان کے ضمیر کو ایک ایسے قالب میں ڈالتا ہے جس سے "خودی" کے راگ نکلتے ہیں ایسے انقلاب کو بروئے کار لانے کے لیے کشمکش کا عمل ضروری ہے۔

اس نکتے کی وضاحت کیلئے میں یہ عرض کروں گا کہ اقبال نے مغرب کے کلچر اور تمدن کی اس بنا پر سہم مخالفت کی ہے کہ اس میں عقلیت (INTELLECTUALISM) اور مادیت کے عناصر اصولی اور اساسی حیثیت رکھتے ہیں بخلاف اسکے اقبال اپنے تمام کاموں کی بنا فقر اور عشق پر رکھتے ہیں اور اسی ایک چیز کو کائنات کی ترقی وصحت کا باعث سمجھتے ہیں مغربی کلچر کے تمام شعبوں کے خلاف اقبال کو جو شکایت ہے وہ یہی ہے کہ اس کے تمام شعبے اسی مرض مادیت و عقلیت کے جراثیم سے متاثر ہیں جن کی بدولت تہذیب یورپ کا وجود روز بروز کمزور ہو رہا ہے مشرق خود فراموشی کے عالم میں جب انہیں ہلاک جراثیم سے متاثر

ہوتا ہے تو اقبال کو رنج ہوتا ہے انکے دل میں بیقراری و اضطراب کے طوفان اٹھ کھڑے ہوتے ہیں یہ طوفان اشکوں اور نالوں کی صورت زبان اور آنکھوں سے امڈ پڑتے ہیں یہی نالے ہیں جو "پیام مشرق" "بانگ درا" جاوید نامہ، زبور عجم" اور "ارمغان حجاز" کا محسوس جامہ پہن کر باہر آتے ہیں اور دنیا کو متاثر کرتے ہیں۔ ان سب تصانیف میں ہم اقبال کی مادہ پرستی اور روحانیت سے بیگانگی پر پیچ و تاب کھاتے ہوئے دیکھتے ہیں اقبال کی نظر مغرب کے سیاسی استیلا اور ملک گیری پر بھی رہتی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ مغرب کی روحانی علالتوں اور اس کی تہذیب میں اخلاقی عنصر کی کمی کو دیکھ کر رنج ہوتا ہے اور یہ دیکھ کر کہ سادہ لوح مشرق بھی مغرب کے انہی روحانی امراض سے متاثر ہو رہا ہے اقبال اور بھی غم میں ڈوب جاتے ہیں۔

غرض اقبال کے پیغام کے مقاصد دوگانہ ہیں۔ اولاً یہ کہ وہ مشرق کو مغرب کی روحانی بیماریوں سے بچائے۔ دوم یہ کہ یورپ کو بھی اس مرض مہلک سے آگاہ اور خبردار کرے۔

یہاں جو کچھ بیان ہوا ہے وہ "پیام مشرق" کے باب "نقش فرنگ" سے اچھی طرح واضح ہو سکے گا جس کے کچھ اشعار درج ذیل ہیں۔

از من اے باد صبا گوئے بدانائے فرنگ — عقل تا بال کشودست گرفتار تر است
برق را این بجگر می زند آں رام کند — عشق از عقل فسوں پیشہ جگر دار تر است
چشم جز رنگ گل و لالہ نہ بیند ورنہ — آنچہ در پردۂ رنگ است پدیدار تر است
عجب آں نیست کہ اعجاز مسیحا داری — عجب انیست کہ بیمار تو بیمار تر است
دانش اندوختہ دل ز کف انداختہ — آہ ازاں نقد گراں مایہ کہ در باختہ

"زبور عجم" میں فرماتے ہیں:-

بہ عقل فلک پیما ترکانہ شبیخوں بہ ۔۔۔ یک ذرۂ دردِ دل از علم فلاطوں بہ

"بالِ جبریل" میں ارشاد ہوتا ہے ؎

برا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اسے ۔۔۔ فرنگ دل کی خرابی خرد کی معموری

"ضربِ کلیم" کے یہ اشعار بھی قابلِ توجہ ہیں ؎

سیاد معانی کو یورپ سے ہے نومیدی ۔۔۔ دلکش ہے فضا لیکن بے نافہ تمام آہو

مردہ لادینیٔ افکار سے افرنگ میں عشق ۔۔۔ عقل بے ربطیٔ افکار سے مشرق سے غلام

یہ اور اسی قسم کے بہت سے اشعار اسی ایک نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ اقبال کو یورپین کلچر کی روح سے سخت نفرت تھی یہ نفرت لینن، ایچ - جی - ویلز، برنارڈ شا، اور سپینگلر کی نفرت سے جداگانہ ہے کیونکہ یہ لوگ ہنوز اس نسخۂ شفا کو حاصل نہیں کر سکے[1] برعکس ان کے اقبال کے پاس ایک ایسا نظام فکر موجود ہے جو ہر لحاظ سے مغرب کے امراض کا

---

[1] اقبال نے اپنی آخری تصنیفات میں روس کے انقلاب پر بہت مسرت کا اظہار کیا ہے مثلاً "جاوید نامہ" کے علاوہ "ضربِ کلیم" میں "اشتراکیت" کے عنوان سے فرماتے ہیں ؎

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم ۔۔۔ بیسود نہیں روس کی یہ گرمیٔ گفتار

اندیشہ ہوا شوخیٔ افکار پہ مجبور ۔۔۔ فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بیزار

انساں کی ہوس نے جنہیں رکھا تھا چھپا کر ۔۔۔ کھلتے نظر آتے ہیں بتدریج وہ اسرار

اقبال کے نزدیک روس قدرت کی طرف سے یورپ کے نظامِ کہن کو برباد کرنے کے لئے مامور ہوا ہے ؎

یہ وحیٔ دہریت روس پر ہوئی نازل ۔۔۔ کہ توڑ ڈال کلیساؤں کے لات و منات

(بالِ جبریل)

علاج ثابت ہو سکتا ہے کاش اہلِ مغرب اقبال کی آواز کو سن سکے لیکن اگر مزعومہ بلندی وتفاخر کا خیال باطل اہلِ مغرب کو ایک مشرقی کے سامنے دستِ سوال دراز کرنے سے مانع آئے تو پھر وہ اپنے ہی ایک ہم وطن برگساں سے ان امراض اور پریشانیوں کا

---

(بقیہ حاشیہ صـ۲۶۱) اسی طرح مثنوی "پس چہ باید کرد" میں روس کی دہریت کی طرف اشارہ کرتے (بقیہ حاشیہ صـ۲۶۱) پیرایہ میں یہ ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ سردست روس نے لا الٰہ الا اللہ میں سے لا کی منزل طے کی ہے وہ وقت آنے والا ہے جب روس اس مقام سے گزر کر الا اللہ کے درجے تک پہنچے گا ۔

کردہ ام اندر مقاماتش نگاہ　　　لا سلاطین لا کلیسا لا الٰہ
فکر او در تند باد لا بماند　　　مرکبِ خود را سوئے الا نراند (صـ۲۲)

یہی وجہ ہے کہ روس پرانے نظام کو تہس نہس کر سکنے کے باوجود دنیا میں کوئی عالم گیر وحدت پیدا کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے گا چنانچہ "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں اسی نکتے کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے یہ عالم گیر وحدت، وحدت ارادی و انجذابی ہو گی جو صرف اسلامی بنیادوں پر قائم ہو سکے گا ۔

کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد　　　یہ پریشاں روزگار آشفتہ مغز آشفتہ مو
ہے اگر مجھ کو خطر کوئی تو اس امت سے ہے　　　جس کی خاکستر میں ہے اب تک شرارِ آرزو

ارمغان حجاز صـ۲۲۳

علاج دریافت کریں جو اقبال کی زبان میں یہ کہتا ہوا تسلی دے گا ؎

نقشے کہ بستہ ہمہ اوہام باطل است — عقلے بہم رساں کہ ادب خوردہ دل است

ان گذارشات کے بعد اقبال کے فلسفۂ سیاست

## اقبال کے فلسفہ سیاست کے اہم اجزا

کے اہم اجزا کی طرف توجہ کرتا ہوں۔

**ایک کامل سوسائٹی** اقبال کا سب سے بڑا سیاسی تخیل یہ ہے کہ وہ ایک زندہ اور بہمہ وجود کامل سوسائٹی کی تعمیر کا خواب دیکھتا ہے۔ جو موجودہ قوانین موجودہ اندازِ خیال موجودہ جذبات اور ارادوں سے بالکل جدا ہوگی جس کے سب افراد مافوق الانسان ہونگے جن میں خدائے لم یزل کی صفات زیادہ سے زیادہ موجود ہوں گی۔ یہ نئی سوسائٹی مساوات اخوت اور یکجہتی کا زندہ نمونہ ہوگی اور اس میں مادیت اور عقلیت سے پیدا شدہ خرابیاں بالکل مفقود ہوں گی۔ اقبال کے خیال میں ایسی زندہ اور باعمل جماعت کسی ایسے نظام کی بنیادوں پر اٹھے گی جو اپنے زاویہ نگاہ میں مغربی اقوام کی طرح تنگ نظر اور کوتاہ بین نہ ہونگی بلکہ اسکا تصورِ انسان کے متعلق زیادہ انسانی زیادہ وسیع اور زیادہ روحانی ہوگا۔ اس وقت دنیا میں جس قدر ترقی پذیر نظامِ معاشرت و سیاست کے موجود ہیں اقبال ان میں اسلامی نظام کو اپنے خاص نصب العین اور اپنے خاص تصورِ ملت کے قریب تر سمجھتا ہے اس میں شبہ نہیں کہ اقبال ایسے فلسفی اور مفکر کا کسی خاص جماعت اور قوم کو یوں سراہنا بادی النظر میں اکثر لوگوں کو عجیب معلوم ہوتا ہے

---

لہ اس موضوع پہ خواجہ غلام السدین کی کتاب (THEEDUCAIONAL PHLOSOPHY OF IABAL ملاحظہ ہو۔

بلکہ یورپ اور ہندوستان کے بعض معترضین کو اقبال کی یہ بات سخت ناپسند تھی چنانچہ مسٹر ڈکنسن، فاسٹر اور نکلسن اس تصور پر بہت چیں بجبیں معلوم ہوتے ہیں لیکن جیسا کہ اقبال خود اپنے ایک مقالے میں (وضاحت فرما چکے ہیں) ان کا یہ تخیل کسی اندھی جامد تقلید اور خوش اعتقادی کا نتیجہ نہیں بلکہ عملی سہولتوں اور نظام اسلامی کے ترقی پذیر ممکنات کی موجودگی نے انہیں اس یقین پر مجبور کر دیا ہے کہ وہ دنیا کے بیشمار نظام ہائے زندگی میں سے اپنی زندہ اور کامل سوسائٹی کی تعمیر کیلئے صرف اسلام ہی کو بطور بنیاد عمل اپنے پیش نظر رکھیں۔ اقبال نے اپنی ساری تصانیف میں "ملت اسلام" کو صرف اپنے اسی خاص زاویہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور جابجا اس قوم کو مستقبل کی بہترین قوم قرار دیا ہے اور سب سے بڑی دلیل جو اس سلسلے میں پیش کی ہے وہ یہ ہے کہ دنیا میں وسیع تر انسانی برادری اور قوم کا جو خیال "ملتِ اسلام" نے پیش کیا ہے وہ کسی اور نظام اور گروہ میں نہیں ملتا۔ اسلام کی حدود بہت وسیع ہیں اسکی ماہیت غیر محدود اور لامتناہی ہے اس کا وجود زمان کی قیود سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے اس کی قومیت کا دارومدار ایک خاص تنزیہی تصور پر ہے جس کی تجسیمی شکل وہ جماعت اشخاص ہے جس میں بڑھنے اور پھیلتے رہنے کی قابلیت طبعاً موجود ہے اسلام کی قومیت کا تصور دوسری اقوام کے تصور سے بالکل مختلف ہے اس کا اصل اصول نہ اشتراک زبان ہے نہ اشتراک وطن نہ اشتراک اغراض اقتصادی بلکہ اس کا اصل اصول مظاہرہ کائنات کے متعلق ایک ایسا اتحاد خیال ہے جو سب انسانوں کو ایک رشتۂ وحدت میں پرو سکتا ہے قطع نظر

---

لہ ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر ص ۵

اس لئے کہ اس کے ماننے والے افریقہ کی کالی دنیا سے متعلق ہیں یا ریگستان بطحا کے شجاع عرب یا گنگا کی وادیوں میں بسنے والے آریہ ہیں یا پامیر کے بلند کوہساروں کے مکین، کوئی زمینی قیدان میں تفرقہ نہیں ڈال سکتا، کوئی مادی جدائی ان کو جدا نہیں کر سکتی اور کوئی نسل یا زبان کا امتیاز ان میں افتراق پیدا نہیں کر سکتا۔ یہی معاشرتی قانون ہے جس کی وسعت اور ہمہ گیری کا اقبال کو یقین ہے اور یہی نکتہ ہے جسے اقبال سب سے زیادہ پسند کرتے ہیں۔

انہی خیالات کو اقبال نے "رموز بیخودی" میں اپنے خاص انداز میں پیش کیا ہے چنانچہ یہ موضوع کہ ملت اسلامیہ کا دارومدار توحید و رسالت پر ہے۔ اس لئے مکان (SPACE) کے نقطۂ نظر سے وہ لا انتہا ہے

جوہر ما با مقامے بستہ نیست / بادۂ تندش بجامے بستہ نیست
ہندی و چینی سفال جام ماست / رومی و شامی گل اندام ماست
قلب ما از ہند و روم و شام نیست / مرز و بوم او بجز اسلام نیست
عقدۂ قومیت مسلم کشود / از وطن آقائے ما ہجرت نمود
حکمتش یک ملت گیتی نورد / بر اساس کلمہ تعمیر کرد
تا ز بخششہائے آں سلطان دیں / مسجد ما شد ہمہ روئے زمیں
صورت ماہی بہ بحر آباد شو / یعنی از قید مقام آزاد شو

اقبال کے اس خیال کا یورپ میں زیادہ خیر مقدم نہیں ہوا لیکن باایں ہمہ تعصب یورپ میں ایسے اہل دل موجود ہیں جو اس تصور کے قائل ہیں مثلاً پروفیسر ہرخرونیہ

---

[1] رموز ص ۲۵

نے اسلام اور ”مسئلہ نسل“ پر مضمون لکھتے ہوئے ان تمام امور کا اعتراف کیا ہے اور انکے علاوہ بے شمار دوسرے اہل قلم نے اسلام کی اس برتری کا اقرار کیا ہے ۔

ملّت اسلام جس طرح مکانی لحاظ سے لامحدود ہے اسی طرح زمانی معیار سے بھی اس کی کوئی حد مقرر نہیں چنانچہ رموز میں ہے [1]

گرچہ هم ملّت بمیرد مثل فرد — از اجل فرمان پذیرد مثل فرد
از اجل این قوم بے پرواستے — استوار از نحن نزّلنا ستے
تاکہ توحید خدا را حجّتیم — حافظ رمز کتاب و حکمتیم
آسمان با ما سر پیکار داشت — در بغل یک فتنہ تاتار داشت
خفتہ صد آشوب در آغوش او — صبح امروزے نزاد از دوش او
سطوت مسلم بخاک و خون تپید — دید بغداد آنچہ رومہ هم ندید
تو مگر از چرخ کج رفتار پرس — زان نوآئین کہن بیدار پرس
آتش تاتاریان گلزار کیست — شعلہ ہائے او گلِ دستار کیست
امت مسلم ز آیاتِ خداست — اصلش از ہنگامہ قالوا بلیٰ است
شعلہ ہائے انقلابِ روزگار — چون بہ باغ ما رسد گردد بہار
رومیان را گرم بازاری نماند — آن جہانگیری جہانداری نماند
شیشۂ ساسانیان در خون نشست — رونق خمخانۂ یونان شکست
مصر ہم در امتحان ناکام ماند — استخوان او تہ اہرام ماند
در جہان بانگِ اذان بود ست و ہست — ملت اسلامیہ بود ست و ہست

---

[1] رموز ۵۳ و ما بعد

عشق آئینِ حیاتِ عام است | امتزاجِ سالماتِ عالم است
عشق از سوزِ دلِ ما زندہ است | از شرارِ لاالہ پایندہ است
گرچہ مثلِ غنچہ دل گیریم ما | گلستاں میرد اگر میریم ما

یہی حکمت جو اشعار میں بیان ہوئی ہے اقبال کے "مدراس لیکچرز" میں بھی پیرایۂ نثر میں ادا ہوئی ہے یہ خیال کہ ملت اسلام کی زمان کے نقطۂ نظر سے کوئی انتہا نہیں اسوقت تک صحیح شکل اور قالب نہیں اختیار کر سکتا جب تک اس کے قوانین کی ہر زمانے میں نئی تعبیر و توجیہ نہ کی جائے صرف یہی ایک اصول اسلامی نظام کو فرسودہ پرانا اور ناقابلِ عمل ہونے سے بچا سکتا ہے اور اسی کی بدولت اسلام انسانی معاشرت کے ارتقا کے ساتھ ساتھ حرکت کرنے کے قابل ہو سکتا ہے۔ اقبال کے نزدیک یہ چیز اسلام کا اصول "اجتہاد" ہے جو مفکرین کو نئے نئے مسائل کے حل اور مختلف معاملات میں اصولِ شریعت کی زمانی تعبیر کا اختیار دیتا ہے۔ لیکن یہ یاد رہے کہ اقبال "عالمان کم نظر" کے اجتہاد سے مخالف اور ہر رکدرمہ کے اجتہاد کو ملت کے لئے بیحد مضر سمجھتے ہیں۔

غرض یہ وہ "آئیڈیل سوسائٹی" ہے جس کی تعمیر اقبال کی زندگی کا مقصد ہے ڈاکٹر نکلسن جنھوں نے اسرار کا ترجمہ انگریزی زبان میں کیا ہے شکایت کرتے ہیں کہ ان خیالات میں اقبال ایک پرجوش مذہبی مسلمان معلوم ہوتے ہیں نہ کہ فلسفی۔ انہیں ان کا ہر قول اور ہر خیال ایک مسلمان کا قول اور خیال معلوم ہوتا ہے۔ پروفیسر نکلسن کے اس قول کی تائید یا تردید کرنا یہ باتیں میرے لئے مشکل ہیں کیونکہ یہ دونوں چیزیں مجھے مشکل معلوم

ہوتی ہیں حق تو یہ ہے کہ ڈاکٹر نکلسن جب ان خیالات پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے سامنے موجودہ زمانے کی مسلمان سوسائٹی ہوتی ہے حالانکہ اقبال کی نگاہ مذہب اسلام کے ان ممکنات اور ترقی پذیر عناصر پر ہے جو اسلام کی فطرت میں موجود ہیں مگر انہیں پھلنے پھولنے کا موقع نہیں ملا اور کوئی تعجب نہیں کہ (خود بقول اقبال) مسلمانوں کی فتوحات ہی اس راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوئی ہوں حقیقت میں "اسلام" کائنات کے ضمیر میں ہنوز ایک "تخیل" کا درجہ رکھتا ہے اور فطرت کی قوتیں اپنے عمل اور ردعمل سے اس "تخیل" کو وجود کی شکل دے رہی ہیں۔

ع ہنوز اندر طبیعت مے خلد موزوں شود روزے

اقبال کے اس "تصور ملت" پر عموماً اعتراض کیا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ اصولی طور پر تو اقبال کا فلسفہ عام ہوتا ہے لیکن اس کو ایک خاص قوم سے وابستہ کر دینا تنگ نظری ہے اس کا جواب خود اقبال کی زبانی سننا چاہیئے۔

"شاعری اور فلسفہ میں انسانی نصب العین ہمیشہ عالمگیر ہوتا ہے لیکن جب اسکی تحصیل عملی زندگی میں کی جائے گی تو لامحالہ اس کا آغاز کسی مخصوص سے جماعت سے کرنا ہوگا جو اپنا ایک مستقل اور مخصوص موضوع رکھتی ہو اور جسکے حدود میں تبلیغ عملی و لسانی سے وسعت پیدا ہو سکتی ہو یہ جماعت میرے عقیدے میں اسلام ہے۔"

طوالت کے خوف سے اقبال کی مجوزہ سوسائٹی کے مختلف ترکیبی اجزا پر مفصل تبصرہ نہیں کیا جا سکتا تاہم اہم مباحث کی طرف مجمل اشارات نامناسب نہ ہوں گے

انسان کامل - اقبال کے نزدیک ایسی سوسائٹی کیلئے آئیڈیل (مثالی) افراد کی ضرورت

ہوگی۔ جو اس نظام کو کامیاب بنا سکے۔ یہ آئیڈیل افراد ایسے ہوں گے جن میں خودی کی تکمیل ہو چکی ہوگی۔ خودی اقبال کے نزدیک ایک نوری نقطہ ہے جو محبت سے پیدا ہوتا ہے یہی محبت خودی کی تکمیل کا باعث ہوگی اور یہی خودی ان کے افراد میں بے خوفی اور مردانگی پیدا کرے گی خودی نظام عالم کی بنیاد ہے جس کے بغیر عناصر ترکیب نہیں پا سکتے ؎

می شود از بہر اغراضِ عمل ‏ ‏ ‏ خیز د انگیز د فتند تابد رمد

عامل و معمول و اسباب و علل ‏ ‏ ‏ سوز د افروزد خرامد پر زند

وانمودن خویش را خوئے خودی ست ‏ ‏ ‏ خفتہ در ہر ذرہ نیروئے خودی ست

چونکہ "زندگی" خودی کی تکمیل سے ہے اسی لئے سختی اور سخت کوشی، استواری اور طاقت زندگی کی ضروریات میں سے ہے افراد جس قدر کشمکش اور تحمل و برداشت کے عادی ہوں گے اسی قدر ان میں خودی کی تکمیل زیادہ ہوگی لیکن خودی کے تسلسل اور بقا کیلئے مقاصد اور نصب العین کا ہونا ضروری ہے کیونکہ زندگی جستجوئے مسلسل میں پوشیدہ ہے آرزوؤں اور کوششوں کا نام کامیاب زندگی ہے جب تک آرزوؤں اور مقاصد کو حاصل کرنے کا جنون نہ ہوگا زندگی پختہ تر ہوگی۔ ؎

زندگی در جستجو پوشیدہ ہے ‏ ‏ ‏ اصل او در آرزو پوشیدہ است

دل ز سوزِ آرزو گیرد حیات ‏ ‏ ‏ غیر حق میرد چو او گیرد حیات

چوں ز تخلیق تمنا باز ماند ‏ ‏ ‏ شہپرش بشکست و از پرواز ماند

اقبال ان سب اثرات کا سخت مخالف ہے جو خودی کو ذرا بھی کمزور کرنے

---

؎ اسرار ۲۱

میں وہ افلاطون کے گوسفندانہ فلسفہ کو اسی لیئے ناپسند کرتے ہیں کہ اس نے موت کو زندگی کا انجام قرار دیا ہے اقبال کے نزدیک ایسی تعلیم خودی کو کمزور کرتی ہے اور خودی کو کمزور کرنے کا یہ حربہ ان اقوام نے ایجاد کیا ہے جو خود کمزور ہیں اس لیئے ان کی خواہش ہے کہ طاقتور بھی کمزور ہو جائیں۔ اقبال نے ایسی تعلیم کی قباحتوں کو ایک حکایت کے ضمن میں بیان کیا ہے جس میں یہ دکھلایا گیا ہے کہ ایک شیر نے بکریوں کے اسی قسم کے خودی کش وعظ سے متاثر ہو کر گوشت کھانا ترک کر دیا تھا جس کے معنی شیر کی موت اور تباہی کے سوا کچھ نہ تھے۔

آنکہ کردے گوسفنداں را شکار  کرد دین گوسفندی اختیار
با پلنگاں سازگار آمد علف  گشت آخر گوہر شیری خزف
از علف آں تیزی دنداں نماند  ہیبت چشم شرر افشاں نماند
آں جنونِ کوشش کامل نماند  آں تقاضائے عمل در دل نماند
شیر بیدار از فسون میش خفت  انحطاطِ خویش را تہذیب گفت

نیٹشے کی طرح اقبال بھی استیلا، قوت اور جہاد کو خودی کی تربیت کیلئے ضروری سمجھتے ہیں نیٹشے کہتا ہے "نیکی قوت اور ہمت مردانہ کا نام بلکہ ہر اس شے کا نام ہے جو انسانوں میں استیلا اور قوت کے جذبات کو ترقی دے اور بدی ہر وہ چیز ہے جو کمزوری سے پیدا ہوئے" اقبال قدم قدم پر قوم کو فلسفہ شاہین سکھاتا ہے حولہ اور اکتوبر کی زندگی ان کے نزدیک ارذل الحیات ہے ضعیفی ایک ایسا جرم ہے جس کی سزا مرگ مفاجات کے سوا کچھ نہیں، جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا اسی میں لذت زندگی ہے محکمی اور استواری کشادِ کار کا ذریعہ ہیں" "خوئے ہریری" قوموں کے زوال کا پیش خیمہ ہے

خطروں میں جلینا عاقبت کوشی سے اجتناب ترقی کیلئے عروۃ الوثقیٰ ہے غرض سختی اور سخت کوشی عین حیات ہے جس کے بغیر زندگی موت میں مبدل ہو جاتی ہے اقبال کے نزدیک اسی کا نام جہاد ہے اور مسلمانوں کے اوصاف چہارگانہ ہیں۔

قہاری و جباری و قدوسی و جبروت وہ اس جہاد کو زندگی کیلئے ضروری خیال کرتے ہیں لیکن کونسا جہاد ؟ ساری دنیا کو غلام بنانے کیلئے نہیں بلکہ کلمۂ توحید کی تبلیغ کے لئے جوع الارض اور دنیا کی تسخیر کا جہاد اقبال کے نزدیک حرام ہے ؎

ہر کہ خنجر بہر غیر اللہ کشید ۔۔۔ تیغ او در سینۂ او آرمید

اس جہاد کے سلسلے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ اقبال کا منتہا صرف مادی قوت نہیں بلکہ روحانی قوت بھی ہے جیسا کہ خود اقبال ایک مقام پر کہتے ہیں ۔

جدید سائنس سے ہمیں معلوم ہوا ہے کہ قوت مادی کا ہر سالمہ ہزار سال کے ارتقا کے بعد اپنی موجودہ ہیئت تک پہنچا ہے اس پر بھی اسے دوام نہیں اور وہ انحلال قبول کر لیتا ہے بالکل یہی حال روحانی قوت کا ہے یعنی فرد انسانی بیشمار قرنوں کے تنازع اور جدوجہد کے بعد اس مرتبے تک پہنچتا ہے اور پھر بھی آسانی کیساتھ اختلال قبول کر لیتا ہے اس لئے اگر اپنے وجود کو برقرار رکھنا ہے تو لازم ہے کہ گذشتہ زندگی میں جو تجربات حاصل ہوئے ہیں اور ماضی میں جو قوتیں اسکے ثبات میں مددگار ہوئی ہیں ان سے مستقبل میں بھی کام لیتا رہے اس سے معلوم ہوگا کہ میں نے تنازع اور جنگ کی ضرورت جس مفہوم کو تسلیم کیا ہے اخلاقی ہی ہے ۔''

جہاد کے بعد خودی کی تربیت کے تین مرحلے ہیں۔ اطاعت، ضبط نفس اور نیابت الٰہی ؎

قطرہا دریاست از آئین وصل ۔۔۔ ذرہا صحراست از آئین وصل

باطنِ ہر شے ز آئینِ قوی | تو چرا غافل ازیں ساماں روی

جب ایک فرد اطاعت اور ضبطِ نفس کے مراحل طے کر چکتا ہے تو پھر وہ نیابت الہٰی کی منزل میں آپہنچتا ہے اقبالؔ اس "پختہ عنصر" فرد کامل کو نائب حق کا خطاب دیتے ہیں جس کی عقیدت سے ان کا دل سرشار ہے ؎

نائبِ حق ہمچو جانِ عالم است | بر عناصر حکمراں بودن خوش است
نائبِ حق ہمچو جانِ عالم است | ہستیٔ او ظلِّ اسمِ اعظم است
از رموزِ جزو و کل آگہ بود | در جہاں قائم بامر اللہ بود
نوعِ انساں را بشیر و ہم نذیر | ہم سپاہی ہم سپہ گر ہم امیر
ذاتِ او توجیہِ ذاتِ عالم است | از جلالِ او نجاتِ عالم است
زندگی را مے کند تفسیر نو | مے دہد ایں خواب را تعبیر نو
طبعِ فطرت عمرہا در خوں تپید | تا دو بیتِ ذاتِ او موزوں شود
مشتِ خاکِ ما سرِ گردوں رسید | زیں غبارِ آں شہسوار آید پدید

اقبالؔ اس مرد میدان کا شدت سے انتظار کرتے ہیں جس کا وجود اطاعت کامل اور ضبطِ نفس کے تمام قیود اور امتحانوں سے کامیاب ہو کر اس درجہ تک پہنچا ہے فرماتے ہیں ؎

اے سوارِ اشہبِ دوراں بیا | اے فروغِ دیدۂ امکاں بیا!
رونقِ ہنگامۂ ایجاد شو | در سوادِ دیدہا آباد شو!
شورشِ اقوام را خاموش کن | نغمۂ خود را بہشتِ گوش کن
خیز و قانونِ اخوت ساز دہ | جامِ صہبائے محبت باز دہ
باز در عالم بیار ایامِ صلح | جنگجویاں را بدہ پیغامِ صلح

سجدہ ہائے فلک و برنا و پیر — از جبینِ شرمسارِ ما بگیر
از وجودِ تو سد فرازیم ما — پس بہ سوزِ ایں جہاں سازیم ما

مردِ میداں، مہدیٔ برحق، امیرِ کارواں اور شہسوار کا یہ تخیل آخری تصانیف میں بھی موجود ہے۔ "ارمغانِ حجاز" میں ایک مقام پر اپنے آپ کو اس مردِ کارواں کا غبارِ کارواں کہہ کر پکارتے ہیں۔ یہ نائب حق کا تخیل کوئی نیا تخیل نہیں بلکہ مشرق و مغرب کا پرانا تخیل ہے نیٹشے کا مافوق الانسان کارلائل کا ہیرو اور گوئٹے کا (DEMONIC) اسی قسم کے افراد ہیں نیٹشے اور اقبال میں جو وحدتِ خیال پائی جاتی ہے اس سے مغربی نقادوں نے یہ فیصلہ صادر کیا ہے کہ اقبال نے انسانِ کامل کا خیال اسی جرمن فلسفی سے مستعار لیا ہے حالانکہ اقبال خود کہتے[1] ہیں

میں نے یہ خیال نیٹشے سے نہیں لیا بلکہ تصوف کا انسانِ کامل آج سے بیس سال قبل میرے پیشِ نظر رہا ہے انگریز نقاد کو اپنے ایک ہموطن فلسفی ایگزینڈر کے خیالات کا مطالعہ کرنا چاہئے لیکن ہم دونوں میں فرق یہ ہے کہ الگزینڈر کے خیال میں حقیقتِ منتظرہ ایک خدا کے ممکن الوجود کی شکل میں جلوہ گر ہو گی لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شانِ الٰہی ایک بہتر انسان کے قالب میں جلوہ گر ہو کر رہے گی۔

اقبال نے تصوف کے جس انسانِ کامل کی طرف اشارہ کیا تھا وہ محی الدین ابن عربی اور ابراہیم الجیلی کا "انسانِ کامل" ہے یہاں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ ابراہیم الجیلی کا "انسانِ کامل" اقبال کے نائب حق سے بہت مختلف ہے قارئین اس کا مفصل حال اقبال کی کتاب "فلسفہ عجم" اور نکلسن کی کتاب (STUDIES IN ISLAMIC MYSTICISM) میں مطالعہ فرمائیں۔

---

[1] معارف منقولہ بالا ماخوذ از (QUEST)

میں نے اجمالاً مگر وضاحت کے ساتھ اقبال کی کامل سوسائٹی اور "کامل انسان" کا نقشہ بنا کر اس کی تفصیلات کو دانستہ ترک کر دیا ہے بہر صورت اپنی جملہ تصنیفات میں اقبال اس کامل سوسائٹی کے بلند مقاصد کی تبلیغ کرتے نظر آتے ہیں نہ صرف تخیل اور فلسفہ ہی میں بلکہ اپنی مختصر سی عملی سیاست کی زندگی میں بھی انھوں نے ایسے خیالات اور افکار کی پر جوش مخالفت کی ہے جو انہیں ذرا بھی اس خاص نصب العین کے لئے مضرت رساں نظر آئے وہ شروع سے لیکر آخر تک اس زندہ سوسائٹی کی کامیابی پر ایمان وایقان رکھتے رہے اور یہ سمجھتے رہے کہ یہ خاکی مگر خودی آشنا افراد ایک دن فرشتوں سے بھی بڑھ جائیں گے[1] اقبال کا یہ نظریہ توم بیک وقت معین بھی ہے اور غیر معین بھی۔ یہ مثالیت (IDEALISM) جب دنیا کی معین قوم کے ساتھ وابستہ کی جاتی ہے تو قدرتی طور پر الجھن سی پیدا ہو جاتی ہے مثالیت کا یہ انداز کیا ہے؟ اس کی وضاحت میں کر آیا ہوں ؎

فروغ خاکیاں از نوریاں افزوں شود روزے
زمین از کوکبِ تقدیر او گردوں شود روزے
یکے از معنیٔ آدم نگر از من چہ مے پرستی
ہنوز اندر طبیعت می خلد موزوں شود روزے
چناں موزوں شود ایں پیش پا افتادہ مضمونے
کہ یزداں را دل از تاثیر او پر خوں شود روزے

## اقبال کا نظریہ حکومت و خلافت

حکومت اور خلافت کے متعلق اقبال نے بہت زیادہ تفصیل کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار نہیں کیا تاہم خلافت انسانی کے اہم

[1] زبور صہ ۱۵۹ [2] اس موضوع پر اقبال نے ایک مختصر سا مضمون لکھا ہے "انتخاب اور خلافت اسلامیہ" نیز ان کا لیکچر

LIBRARY
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

[1] زبور صہ ۱۵۹

اصول انہوں نے اپنی نظموں میں بیان کردئے ہیں اقبال ایک عادل اور موثر حکومت کے لئے ایمان اور عشق کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ؎

ولایت، بادشاہی، علم اشیاء کی جہانگیری
یہ سب کیا ہے ایک نکتہ ایماں کی تفسیریں

حکومت اور سروری اقبال کے خیال میں خدمت گری کا دوسرا نام ہے لیکن انسان میں حقیقی اور بے لوث خدمتِ خلق کا مادہ پیدا ہو نہیں سکتا جبتک تمام کاموں کی بنیاد عشق پر نہ رکھی جائے اور تمام امور میں یقین اور ایمان کی مشعل سے روشنی نہ کی جائے گویا دوسرے الفاظ میں اعلیٰ حکومت اور سروری، درویشی اور سلطانی کا اجتماع ضروری ہے یہاں بھی اقبال اپنے "انسان کامل" کو فراموش نہیں کرتے اور حکمرانی کیلئے عشق مصطفےٰ کو ایک ضروری شرط قرار دیتے ہیں کیونکہ یہی عشق افراد قوم کو ایک نقطے پر جمع کرسکتا ہے صرف اسی ذات مبارک کی وابستگی اس پریشان شیرازے میں نظم پیدا کرسکتی ہے ؎

سروری در دین ما خدمت گری ست
عدل فاروقی و فقر حیدری ست

در ہجوم کارہائے ملک و دیں
با دل خود یک نفس خلوت گزیں

آں مسلمانان کہ میری کردہ اند
در شہنشاہی فقیری کردہ اند

ہر کہ عشق مصطفےٰ سامان اوست
بحر و بر در گوشۂ دامان اوست

روح را جز عشق او آرام نیست
عشق او روزیست کورا شام نیست

پیام مشرق صـ۶۴

"ارمغان حجاز" میں ہے ؎

خلافت فقر با تاج و سریر است
زہے دولت کہ پایاں ناپذیر است

جوان بختا! مدہ از دست ایں فقیر
کہ بے او پادشاہی زود میر است

صـ۱۱۰

اقبال شاہی اور ملوکیت کو حرام کر دیتے ہیں۔

خلافت بر مقام ما گواہی است | حرام است آنچہ بر ما پادشاہی است
ملوکیت ہمہ مکر است و نیرنگ | خلافت حفظِ ناموسِ الٰہی است

(صـ ۱۲۶)

یورپ نے شاہی اور سلطانی کا جو دستور قائم کیا ہے وہ سوداگری آدم کشی خونخواری اور نفع خوری کے سوا کچھ نہیں مغربی حکمت جس حکومت کی خدمت کیلئے وقف ہے اس کا انجام اقبال کے نزدیک "کشتن بے حرب و ضرب" ہے تہذیب فرنگ کا منتہا مقصود بھی یہی ہے ؎

از ضعیفاں ناں ربودن حکمت است | از تنِ شاں جاں ربودن حکمت است
شیوہ تہذیب نو آدم دری است | پردۂ آدم دری سوداگری است

(پس چہ باید کرد صـ ۴۸)

"ارمغان حجاز کی ایک رباعی میں اسلامی اور مغربی تصور حکومت کا فرق واضح کیا ہے

مسلماں فقر و سلطانی بہم کرد | ضمیرش باقی و فانی بہم کرد
و لیکن الاماں از عصر حاضر | کہ سلطانی بہ شیطانی بہم کرد

اقبال جس طرح باقی امور میں عقلی بنیاد عمل کے مخالف ہیں اور عقلیت میں (INTELLECTALI) کو عالم انسانیت کیلئے بیحد مضر سمجھتے ہیں اسی طرح نظریہ سلطنت میں بھی انہیں عقلی بنیاد سے خاص پرخاش ہے کیونکہ جو تو فرسودہ دماغوں سے وضع ہوں گے ان میں انسان کی خود غرضی اور انفرادپسندی کی چاشنی ضرور ہوگی۔ عقل پسند انسان، سوشل اور اجتماعی امور میں اس لئے شاطر نہیں ہوتا کہ اس

سے اجتماع کو زیادہ مستحکم کرنا منظور ہوتا ہے بلکہ اس کے پیشِ نظر صرف یہ چیز ہوتی ہے کہ سوسائٹی کے تابع رہنے سے اس کے خاص ذاتی مفاد بہتر طریق سے محفوظ ہو سکتے ہیں[۱] یہی وجہ ہے کہ آئین سب لوگوں کو مطمئن نہیں کر سکتے اور جو اقلیت غیر مطمئن ہوتی ہے وہ ان قوانین کے خلاف آواز بلند کرتی ہی رہتی ہے۔ پس اقبال کے نزدیک یہ صورت حالات چونکہ عقلیت افلیت کی مرہونِ احسان ہے اس لئے اس سے بچنا چاہئے اور اسکے بجائے "وحی کے دیئے ہوئے قوانین کی اطاعت کرنی چاہئیے جاوید نامہ[۲] میں فرماتے ہیں"

| | |
|---|---|
| بندۂ حق بے نیاز از ہر مقام | نے غلام او را نہ او کس را غلام |
| بندۂ حق مرد آزاد است و بس | ملک و آئینش خداداد است و بس |
| عقل خودبیں غافل از بہبودِ غیر | سودِ خود بیند نہ بیند سودِ غیر |
| وحیِ حق بینندۂ سودِ ہمہ | در نگاہش سود و بہبودِ ہمہ |
| عادل اندر صلح و ہم اندر مصاف | وصل و فصلش لایراعی لایخاف |
| حاصل آئین و دستورِ ملوک | دہ خدایاں فربہ و دہقاں چو دوک |

مذہب اور حکومت "دین اور سلطنت" کی پرانی بحث میں اقبال لادینی سیاست کی پر زور مخالفت کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک مارٹن لوتھر "میمینت" کا سب سے بڑا دشمن تھا جس نے مذہب اور حکومت کی مثال جسم اور روح کی دی ہے جن کا ربط باہمی زندگی کے لئے ضروری ہے اور جن کا ایک دوسرے سے قطع تعلق موت ہے۔ اقبال کی حکومت میں جسم اور روح ایک ہی وحدت کے اجزائے لاینفک ہیں

---

[۱] THE ETHICAL BASIS OF THE STATE
WILDE CHAPTER iii, iv

[۲] جاوید نامہ ص۔

گلشن راز جدید[1] میں لکھا ہے ؎

تن و جان را دو تا گفتن کلام است | تن و جان را دو تا دیدن حرام است
بدن را تا فرنگ از جاں جدا دید | نگاہش ملک و دیں را ہم دو تا دید
کلیسا سبحۂ بطرس شمارد | کہ با او حاکمی کارے ندارد
خرد را با دلِ خود ہم سفر کن | یکے بر ملّتِ ترکاں نظر کن
بہ تقلیدِ فرنگ از خود رمیدند | میانِ ملک و دیں ربطے ندیدند

"رموز"[2] میں ہے :-

تا حکومت مسندِ مذہب گرفت | ایں شجر در گلشنِ مغرب شگفت
قصۂ دینِ مسیحائی فسرد | شعلۂ شمعِ کلیسائی فسرد

"بالِ جبریل" میں "دین و سیاست" کے عنوان سے جو قطعہ لکھا ہے اس میں دین و حکومت کے اس نازک اور ضروری تعلق کے متعلق نہایت ضروری اشارے کئے ہیں ؎

ہوئی دین و دولت میں جس دم جدائی | ہوس کی امیری ہوس کی وزیری

اسی کتاب کا ایک شعر ہے ؎

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو | جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

"ضربِ کلیم" کے ایک قطعہ میں "لادین سیاست" کو "کنیزِ اہرمن" "دوں نہاد و مردہ ضمیر" کہہ کر پکارا ہے اور مغربی سیاست کے علمبرداروں کو ابلیسی نظام کا نمائندہ قرار دیا ہے دورِ جدید کے ترکوں نے یورپ کی دیکھا دیکھی مذہب اور حکومت کو الگ کر دیا ہے اقبال کے نزدیک ترکوں کی یہ تدبیر صحیح نہیں۔ اس لئے کہ یہ اس نظریۂ حکومت کے خلاف ہے جس کی بنیاد عشق اور عشق مصطفےٰ پر ہے۔ مصطفےٰ کمال نے یورپ کی

[1] گلشن راز جدید صـ۲۱۷ [2] رموز صـ۷۹

اس چیز کو جسے خود اہل یورپ اب پرانا سمجھتے ہیں۔ نیا سمجھ کر اختیار کر لیا ہے حالانکہ مرد مومن کو اپنی دنیا خود پیدا کرنی ہے۔ مگر یہ قوتِ عمل صرف "عشق" ہی کی کارفرمائی سے ممکن ہو سکتی ہے "جاوید نامہ" میں لکھتے ہیں ؎

ترک را آہنگ نو در چنگ نیست  تازہ اش جز کہنۂ افرنگ نیست

"بال جبریل" اور "ضرب کلیم" میں علامہ اقبال مشرق کی اسلامی اقوام سے اس لیے مایوسی کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کے رہنما مشرقی روح کا سراغ نہیں لگا سکے چنانچہ "ضرب کلیم" میں فرماتے ہیں ؎

مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا  نسیم صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی
نہ مصطفےٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی  کہ روح مشرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی
مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن  زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی

(ص ۱۴۴)

اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ علامہ مرحوم نے اپنے خطبات میں مسئلہ خلافت کے متعلق ترکوں کے اجتہاد کو حق بجانب قرار دیا ہے۔ اگرچہ اس بیان سے یہ واضح نہیں ہو سکا کہ ترکوں کے اس اجتہاد کی محرک روح اسلامی ہے یا قبائلی یا نسلی جو اسلامی جس کی کمزوری کی وجہ سے ترکی میں بہت ترقی کر چکی ہے مگر ارمغانِ حجاز میں ترکوں کے متعلق لکھتے ہیں ؎

بملک خویش عثمانی امیر است  دلش آگاہ و چشم او بصیر است
نہ پنداری کہ رست از بند افرنگ  ہنوز اندر طلسم او اسیر است (ص ۱۲۸)

**جمہوریت** اقبال یورپ کے جمہوری نظام کے متعلق بہت زیادہ حسنِ ظن نہیں رکھتے ان کا خیال ہے کہ یہ جمہوریت بھی استبداد تسلط اور غلبۂ عام کی ایک نئی شکل ہے۔

اصولی طور پر اقبال حکومت میں عوام کی مداخلت کے زیادہ قائل نہیں معلوم ہوتے اسلئے کہ ان کے نزدیک عوام میں سے ہر فرد کو قدرت نے مصالح حکومت کے سمجھنے کی توفیق نہیں دی آپ نے خلافت اسلامیہ کے موضوع پر جو رسالہ لکھا ہے اس میں کسی حد تک انتخاب کے طریقے کی تعریف کی تھی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں آہستہ آہستہ اس مسئلے کے متعلق ان کے خیالات میں ایک گونہ تبدیلی پیدا ہو گئی وہ کبھی عالمی نظام کی کامیابی کیلئے ایک ایک کامل طور پر حساس اور خودی سے سرشار فرد (PERSONALITY) کے قائل ہیں اور نٹشے کیطرح زندہ اور طاقتور شخص یا فرد کی حکومت کو جمہوریت سے زیادہ کامیاب اور مناسب خیال کرتے ہیں لیکن دونوں میں فرق یہ ہے نٹشے کا رہنما مادی طاقت اور بربریت کا مجسمہ ہے اور اقبال کا امام مادی اور روحانی قوتوں کا مجموعہ ہے "پیام مشرق" میں ہے ؎

متاعِ معنیٔ بیگانہ از دوں فطرتاں جوئی | ز موراں شوخیٔ طبع سلیمانؑ نمی آید
گریز از طرزِ جمہوری غلامِ پختہ کارے شو | کہ از مغزِ دو صد خر فکرِ انسانے نمی آید

رومی اگرچہ ایسی جمہوریت کا قائل تھا جس میں حریت، اخوت اور مساوات بطور اصل الاصول ہو لیکن جمہوریت کے اصولی نقائص کا اسے پورا پورا احساس تھا چنانچہ اس کا قول ہے "کہ ایسی طرز حکومت تو فرشتوں کی دنیا کیلئے مناسب معلوم ہوتی ہے ہم انسان تو اس قابل نظر نہیں آتے" اب یورپ میں بھی جمہوریت کے خلاف زبردست رائے پیدا ہو گئی ہے اور بیسیوں کتابیں اسکی خرابیوں کو ظاہر کرنے کیلئے لکھی جا رہی ہیں۔

اقبال کو سب سے بڑی شکایت اس طرز حکومت سے یہ ہے کہ اس میں "قابلیت" نہیں بلکہ "مقبولیت" معیار ہے حالانکہ ہو سکتا ہے کہ ایک شخص مقبول ہو مگر قابل نہ ہو اس پر اقبال

کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ جمہوریت گروہ بندی اور فرقہ پرستی کو ترقی دیتی ہے اگرچہ جمہوریت کی خوبیوں کا بیحد معترف ہے لیکن اسے بھی جمہوریت میں سب سے زیادہ اسی بات کا خطرہ نظر آتا ہے کہ حکومت میں عوام کی مداخلت اور حق رائے دہی (FRANCHISE) کی وسعت پارٹیوں کی بے انتہا کثرت کا باعث ہو رہی ہے جمہوری آزادی میں لاکھ برکتیں سہی لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جمہور کا یہ غلبہ عام اور دام کی مطلق العنانی کسی نظام کو بھی پائیدار اور مستحکم نہیں ہونے دیگی اور آئے دن کے انقلابات اور سریع اور تیز تغیرات قومی تعمیر اور انسانی ترقی میں رکاوٹ پیدا کریں گے "گلشن راز جدید" میں اقبال نے انہی نکات کی جانب اشارہ کیا ہے ۱؎

فرنگ آئین جمہوری نہاد است　　رسن از گردن درزنگ جنیں و تاز
چو رہزن کاروانے در تگ و تاز　　شکمہا بہر نانے در تگ و تاز
گروہے را گروہے در کمین است　　خدایش یار اگر کارش چنین است
ز من دہ اہل مغرب را پیامے　　کہ جمہور است تیغ بے نیامے
نماند در غلاف خود زمانے　　برد جان خود و جان جہانے

ان اشعار کے ساتھ "خضر راہ" کے یہ اشعار بھی زیر نظر رہیں ۲؎

ہے وہی ساز کہن مغرب کا جمہوری نظام　　جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب　　تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلس آئین و اصلاح و رعایات و حقوق　　طب مغرب میں مزے میٹھے اثر خواب آوری

۱؎ گلشن راز جدید صفحہ ۲۲۲ ۲؎ جہاں تک غلام اقوام پر جمہوری برکات کے نزول کا تعلق ہے وہ بقول اقبال "قفس میں رجھانے پھول" رکھنے کے مترادف ہے ضرب کلیم صفحہ ۲۴

گرمئ گفتارِ اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگ زرگری

اس سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو
آہ اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

"ارمغان حجاز" میں "ابلیس کی مجلس شوریٰ" کے عنوان سے جو نظم لکھی ہے اسمیں مغرب کے جمہوری نظام کو ملوکیت اور استحصال کا ایک پردہ قرار دیا ہے یہ وہ طرزِ حکومت ہے جس کا چہرہ روشن ہے اور باطن چنگیز سے تاریک تر ہے اقبالؔ اپنی آخری کتابوں میں جمہوریت کی خرابیوں کے پہلے سے بھی زیادہ قائل ہو گئے تھے۔ کیونکہ ان کے نزدیک اس میں وہی پرانی ملوکیت، سوداگری اور استبداد موجود ہے قیصر ولیم اور لینن کے مقابلے میں یہ نکتہ اٹھایا ہے کہ انسانی طبیعت قاہر اور جابر شخصیتوں کے سامنے جھکنے پر مجبور ہے مطلق العنان حکومتوں میں جو خرابیاں ہیں وہی جمہوری اداروں میں بھی موجود ہیں۔ ؎

گناہ عشوہ و ناز بتاں چیست
طواف اندر سرشت برہمن ہست

اگر تاجے کئی جمہور پوشد
ہماں ہنگامہ ہا در انجمن ہست

ہماند ناز شیریں بے خریدار
اگر خسرو نہ باشد کوہکن ہست[۱]

## قومیت کا تصور

قومیت یا نیشنلزم[۲] کے متعلق اقبالؔ کے عقائد اس قدر واضح اور صاف ہیں کہ ان پر طویل تبصرہ کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی اقبال نیشلزم کے ہر اس تصور کے شدید مخالف

---

[۱] پیام ۲۵ [۲] قومیت اور عسکریت کے فروغ کے متعلق عام فہم بحث کے لئے (COKER) کی کتاب (RECENT POLITICAL THOUGHT) اور میور کی کتاب (POLITICAL CONSEQUENCES OF THE WAR) اور ZIMMERN کی کتاب (POLITICAL DOCTRINE) PP. 164, 251

ہیں جس کا معیار وطن، رنگ، نسل اور زبان ہو۔ رینان کا یہ مقولہ "کہ اسلام اور سائنس میں باہم متناقض ہیں" اقبال خود ایک مضمون میں لکھتے ہیں :۔

جب میں نے یہ محسوس کیا کہ قومیت کا تخیل جو نسل و وطن کے امتیازات پر مبنی ہے دنیائے اسلام پر بھی حاوی ہوتا جاتا ہے اور جب مجھے یہ نظر آیا کہ مسلمان اپنے وطن کی عمومیت اور عالمگیری کو چھوڑ وطنیت اور قومیت کے پھندے میں پھنستے جاتے ہیں تو بحیثیت ایک مسلمان اور محب نوع کے میں نے اپنا فرض سمجھا کہ میں ارتقائے انسانیت میں انہیں ان کے اصلی فرض کی طرف توجہ دلاؤں اس سے انکار نہیں کہ اجتماعی زندگی کے ارتقاء اور نشوونما میں قبیلے اور قومی نظامات کا وجود بھی ایک عارضی حیثیت رکھتا ہے اور اگر ان کی اتنی ہی کائنات تسلیم کی جائے تو میں ان کا مخالف نہیں انتہائی منزل قرار دیا جائے تو مجھے ان کے بدترین لعنت قرار دینے میں مطلق تامل نہیں۔"

اس بحث کو زیادہ طول دیئے بغیر میں چاہتا ہوں کہ اقبال کے ان سینکڑوں اشعار کی طرف توجہ دلاؤں جن میں اقبال نے نیشلزم کی مخالفت کی ہے اور دنیا کی سب سے بڑی قوم یعنی انٹرنیشلزم بلکہ یونیورسلزم میں اعتقاد رکھنے والی قوم کو ان جغرافیائی اور غیر فطری قیود سے احتراز کرنے کی تلقین کی ہے۔ وطنیت کے عنوان سے جو نظم لکھی ہے اس میں لکھتے ہیں :۔ ؎

اقوامِ جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے | تسخیر ہے مقصودِ تجارت تو اسی سے
خالی ہے صداقت سے سیاست تو اسی سے | کمزور کا گھر ہوتا ہے غارت تو اسی سے

اقوام میں مخلوق خدا بٹتی ہے اس سے　　　قومیتِ اسلام کی جڑ کٹتی ہے اس سے

ان اشعار اور متعدد دوسرے ترانوں کو ریمزے میور کی ایک مختصر سی کتاب POLITICAL CIHSERENGE OF WRATHE کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو ان فقرات کی صداقت کا مزید یقین ہو جائے گا۔ جو لوگ اقبالؔ کے نقطۂ نظر کے مطابق عالمگیر برادری اور وسیع انسانی اخوت کے تخیل کو سمجھتے ہیں وہ نیشلزم کی شدید مخالفت کے بارے میں اقبال کو ضرور حق بجانب سمجھتے ہوں گے کیونکہ یہ وہ تصور ہے جس سے خود یورپ بھی تنگ آ چکا ہے اور اس جماعت تراشی سے بھاگ کر جمیعۃ الاقوام اور اب یونیسکو وغیرہ کے تصور میں پناہ ڈھونڈ رہا ہے! اقبال اہلِ یورپ کو قومیت کا اس درجہ پرستار خیال کرتے ہیں کہ انہیں جمیعت اقوام کے خلوص اور حسنِ نیت کے متعلق کبھی حسنِ ظن نہیں ہوا۔ وہ اس اجتماعی نظام کو کفن چوروں کی انجمن کا خطاب دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس "داشتہ پیر کِ افرنگ" کا منتہا بھی جماعتی شوقِ استیلا ہے یہ جمیعت اقوام غالب ہے نہ کہ جمیعت آدم' یہ وہ چیز ہے جس کے خلاف اقبالؔ نے اپنی زندگی میں ہمیشہ جہاد کیا ـــــ

جمیعت اقوام کے متعلق اقبالؔ کے خدشات درست نکلے۔ یہ اپنی عارضی زندگی میں کمزوروں کی حفاظت نہ کر سکی اور (DISARMAMENT) یعنی تخفیف اسلحہ کی کوششیں بقول ریمزے میور (ARMAMENT) نئی اسلحہ اندوزی پر ختم ہوئیں جس کا نتیجہ دوسری جنگ کی صورت میں نکلا۔ پرانی لیگ کا انجام اقبالؔ کی زندگی ہی میں نظر آ رہا ہے۔ آخر لیگ انہی امراض کی بدولت ختم ہو گئی جن کی طرف اقبال نے اشارہ کیا تھا اور "ضرب کلیم" کی پیش گوئی آخر پوری ہو کر رہی ہے

بیچاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے — ڈر ہے خبر بد نہ مرے منہ سے نکل جائے
تقدیر تو مبرم نظر آتی ہے و لیکن — پیران کلیسا کی دعا ہے کہ یہ ٹل جائے

بعض حضرات جب اقبال کو نیشلزم کی مخالفت کرتا ہے دیکھتے ہیں اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہیں کہ وہ آزادی وطن کا مخالف تھا۔ میرے خیال میں ان حضرات نے اقبال کے خیالات کا صحیح اور گہرا مطالعہ نہیں کیا اور وہ اس بارے میں مرحوم کے ساتھ بڑی ناانصافی کرتے ہیں اقبال نیشلزم کی مخالفت اس لیے نہیں کرتے کہ وہ وطن کی آزادی کے مخالف ہیں یا وہ غلامی کو محبوب سمجھتے ہیں بلکہ اس کی محرک بعض ایسی چیزیں ہیں جن کے متعلق اجمالی طور پر "آیڈیل سوسائٹی" کے ضمن میں بحث ہو چکی ہے حیرت کا مقام ہے کہ جس شخص نے عمر بھر افراد اور ملتوں کو خودی کا سبق پڑھایا جس نے بندگی نامہ لکھ کر یہ ثابت کیا کہ بندگی اور زندگی دو مختلف چیزیں ہیں جس نے انسانوں کو عام حریت، عام اخوت، عام انصاف اور عام رواداری کا پیغام دیا جس نے "پس چہ باید کرد" "ضرب کلیم" اور "بال جبریل" میں ہندوستان کی غلامی اور ہندوستانیوں کے افتراق پر آنسو بہائے ہوں۔ اس شخص کے متعلق یہ خیالات پھیل جائیں کہ اسے غلامی سے کچھ لگاؤ تھا۔ آزادی کا جذبہ بقول "روسو" کیڑے میں بھی موجود ہے اور اس کے بغیر کوئی سیرت مکمل نہیں ہو سکتی [1]

حقیقت یہ ہے کہ اقبال ایک یونیورسلسٹ (آفاقیت دوست) ہیں ہر وہ چیز جو ان کے اس خاص اجتماعی نصب العین سے ٹکراتی ہے اس کی وہ مخالفت

---

[1] وطن کی تعریف میں دیکھو "شعاع امید" (ضرب کلیم) ص ۱۰۵

کرتے ہیں یہی وہ اجتماعیت کی عام تبلیغ ہے جسے بعض معترض "پین اسلام ازم" کے نام سے موسوم کرتے ہیں حالانکہ اقبالؔ صرف مسلم اقوام کے نہیں بلکہ تمام اقوام شرق کے اجتماع کے قائل ہیں۔ چنانچہ "پس چہ باید کرد" میں تمام اہل مشرق کو تطہیر فکر کی دعوت دی ہے اور مہر عالم تاب کو خطاب کرتے ہوئے یہ خواہش ظاہر کی ہے ؎

فکرِ شرق آزاد گرد از فسونِ رنگ
از سرورِ من بگیرد آب و رنگ

اقبالؔ کے نزدیک مشرق میں جمعیتِ اقوام کی کامیابی ممکن نہیں ہے کیونکہ مشرق کا مزاج سوداگری اور نفع پرستی سے نفور ہے۔ یہ درست ہے کہ اقبال جابجا مسلمان قوم کو اتحاد کی دعوت دیتے ہیں اور وطن ونسل کے امتیازات کو مٹانے کی تلقین کرتے ہیں جس کی وجہ یہ ہے کہ اسلام کی بنیادی تعلیم کے زیر اثر صرف مسلمان اقوام ہی اس خیال کو بہ آسانی سمجھ سکتی ہے۔ باقی اقوام نیشنلزم سے اس قدر متاثر ہیں کہ وہ اس یونیورسل اپیل کو جنت الحمقاء (PARADISE) سمجھیں گی یا اسے اپنے تسلّط کے منافی سمجھ کر ٹھکرا دیں گی۔

## سوشلزم اور سرمایہ

اس موضوع پر اقبالؔ نے نہایت واضح الفاظ میں اظہار خیال کیا ہے اقبالؔ مزدور کے حامی ہیں۔ سرمایہ کی مضرتوں اور ناانصافیوں پر کئی نظموں میں تبصرہ کیا ہے چنانچہ۔ قسمت نامہ سرمایہ دار و مزدور" اور "خضر راہ" میں بڑے بلیغ پیرائے میں مزدور کی محکومی اور مجبوری کی تصویر کھینچی ہے۔ اقبال جس طرح اپنے باقی نظریات میں ایک مستقل راہ اور

رجحان رکھتے ہیں اسی طرح وہ اس معاملے میں بھی اپنے خالص نصب العین کو مدّنظر رکھتے ہیں اسکی واضح ترین صورت جاوید نامہ میں ہمیں ملتی ہے جہاں جمال الدین افغانی کی زبانی یہ بتلایا گیا ہے کہ قیصریت کی شکست، سود کی مذمّت زمین پر خدا کا قبضہ تمام انسانی برادری کی مساوات وغیرہ میں مسلمان اور روسی متحد الخیال ہیں لیکن اگر فرق ہے تو صرف اس قدر کہ روس کے تصوّر کی بنیاد شکم پر ہے اور روح کی ترقی کی بجائے اس کا منتہائے نظر "جسم" ہے روس کی تہذیب لاکھ مدح کے قابل سہی لیکن چونکہ اس میں "ذکر حق" کی کمی ہے اس لئے اس سے بھی احتراز لازم ہے چنانچہ کارل مارکس کے متعلق اظہار رائے کرتے ہوئے "جاوید نامہ" میں لکھا ہے ؎

صاحبِ سرمایہ از نسلِ خلیل — یعنی آں پیغمبرِ بے جبرئیل
زانکہ حق در باطل او مضمر است — قلب او مومن دماغش کافر است
غربیاں گم کردہ اند افلاک را — در شکم جویند جانِ پاک را
رنگ و بو از تن نگیرد جانِ پاک — جز بہ تن کارے ندارد اشتراک
دینِ آں پیغمبرِ ناحق شناس — بر مساواتِ شکم دارد اساس
تا اخوت را مقام اندر دل است — بیخ او در دل نہ در آب و گل است

اقبال سوشلزم کو وسیع انسانی برادری کی تعمیر اور ترکیب کیلئے اتنا مضر نہیں سمجھتے جتنا نیشلزم کو مگر سوشلزم کو بھی روحانیت کے بغیر ناقص خیال کرتے ہیں۔ "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں یہ ثابت کیا ہے کہ یورپ سوشلزم پر غلبہ پانے کی اہلیت رکھتا ہے آخری کتابوں میں اقبال کے خیالات لینن کے متعلق بہتر ہیں۔ وہ اشتراکی نظام کو دنیا کیلئے ایک نئی دعوت کردار سمجھتے ہیں ہاں! اگر انہیں اعتراض ہے تو یہ کہ یہ

ساری تحریک لا پہ مبنی ہے اور الّا کی منزل تک نہیں پہنچی ۔

اقبالؔ نے اپنے سیاسی تصورات کا کوئی خاص نظام قائم نہیں کیا۔ اس لئے کہ ان کا اولین مقصد احیائے احساس تھا۔ اس غرض کیلئے انہوں نے زندگی کی ہر بحث کو چھیڑا ہے۔ اور اسی غرض سے انہوں نے سیاسی نظامات پر تنقید کی ہے ۔ اور اس کے ضمن میں اپنے تصور کے سیاسی نظام کے خارجی خط کھینچے ہیں۔ جزئیات و تفصیلات کو اپنے اس دائرے سے خارج سمجھ کر عموماً نظر انداز کر دیا ہے۔ اسکے باوصف مجموعی نظر ڈالنے سے ان کی سیاست کا تقریباً مکمل تصور سامنے آجاتا ہے۔

جہانتک عملی سیاسیات کا تعلق ہے۔ اقبالؔ شاید اس میدان کے مرد نہ تھے چنانچہ اس حقیقت کا یوں اعلان کیا ہے ؎

ہزار شکر طبیعت ہے ریزہ کار مری ہزار شکر نہیں ہے دماغ فتنہ تراش
ہوا ہے بزم سلاطین دلیل مردہ دلی کیا ہے حافظ رنگین نوا نے راز یہ فاش

مگر باوجود اس علیحدگی، تنہائی اور خلوت نشینی کے اقبالؔ نے سیاسی تحریکوں کو بہت متاثر کیا ہے جس طرح روسو اور والٹر فرانس میں ایک زبردست انقلاب کے پیش رو ثابت ہوئے اسی طرح اقبالؔ بھی ایشیا میں ایک عظیم الشان ذہنی انقلاب کے پیامبر ثابت ہوں گے ؎

انقلابے کہ نگنجد بہ ضمیر افلاک بینم و ہیچ ندانم کہ چساں می بینم
خرم آں کس کہ دریں گرد سوارے بیند جوہر نغمہ ز لرزیدن تارے بیند

---

ختم شد