ولی سے اقبال تک

ڈاکٹر سید عبداللہ

بک کارپوریشن، دہلی

درس و تنقید
4683

ولی سے اقبال تک

عطیہ
منجانب: ڈاکٹر اسلم آزاد
برائے گورنمنٹ اردو لائبریری، پٹنہ

ڈاکٹر سید عبداللہ

بُک کارپوریشن، دھلی

©جملہ حقوق محفوظ!

WALI SE IQBAL TAK

By

Dr.Syed Abdullah

Year of Edition 2007

ISBN 81-88912-18-2

Price Rs. 400/-

نام کتاب	ولی سے اقبال تک
مصنف	ڈاکٹر سیّد عبداللہ
سنِ اشاعت	۲۰۰۷ء
قیمت	۴۰۰ روپے
مطبع	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

Published by

BOOK CORPORATION

3191,Ground Floor, Mirza Ahmed Ali Marg,
Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(India)
Mobile:9899622725

GOVT. URDU LIBRARY
ACC. No. 3060
Date 6/11/67

ترتیب

عذر تقصیر	۷
جمال دوست اسلوب پرست ولیؔ	۱۱
اردو مثنوی کا دکنی دور	۲۹
کلام میرؔ میں فکر و نظر کا عنصر	۳۸
سوداؔ کی غزل	۷۷
دردؔ کا صوفیانہ لب و لہجہ	۹۲
خواب و خیال —— ایک عجیب مثنوی	۱۰۴
گلزار نسیم	۱۱۷
خواجہ آتشؔ —— محض مرصع ساز یا شاعر بھی	۱۳۳
مصحفیؔ کا کارنامہ خاص اردو شاعری میں	۱۵۱
ناسخؔ کی 'منسوخ' شاعری	۱۷۵
غالبؔ کی غزل	۱۹۳
مرزا غالبؔ کا حاسہ انتقاد	۲۰۳

گورنمنٹ
اردو لائبریری
پٹنہ ۴
۱۹۳۸ء

غالبؔ ——— دو زبان شاعر ۲۲۴

کلام مومنؔ ۲۳۰

داغؔ کا اشک غم ——— شہر آشوب دہلی ۲۵۰

حالیؔ ——— شاعر اور سوانح نگار ۲۵۸

اقبالؔ کا سیاسی تفکر ۲۶۳

اردو نظم ——— وضاحت سے علامت تک ۲۹۲

Govt. Urdu Library
31060

ابتدائیہ

میں نے اس تازہ اشاعت میں چند مضامین کا اضافہ کیا ہے۔ ان میں ایک مضمون سودا کی غزل کے بارے میں ہے۔ سودا نے دعویٰ کیا ہے کہ میں قصیدہ بھی اچھا لکھتا ہوں اور غزل بھی! اور جو لوگ یہ نہیں مانتے میں ان کی خدمت میں

"یہ لے کے غزل جاؤں گا"——!

وہ غزل لے کے آئے مگر زمانے نے پھر بھی تسلیم نہ کیا ماسوا میر تقی میر کے، انہوں نے ان کی ہر صنف کے بارے میں یہ رائے دی کہ ہمہ را خوب می گوید——! میں نے یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ان کی غزل میں کیا ہے؟ اور اس "خوب می گوید" کا مطلب کیا ہے؟

ایک مضمون خواجہ میر درد کی شاعری کے متعلق ہے (یہ پرانا ہے کئی مرتبہ پہلے بھی چھپ چکا ہے) ایک مختصر سا شذرہ حالی کے امتیازات کے متعلق ہے۔ ایک مضمون مومن کی غزل پر ہے۔ یہ بھی پہلے چھپ چکا ہے، مجلس ترقی ادب کی اجازت سے دوبارہ چھپ رہا ہے۔ ایک اور مضمون غالب کے متعلق ہے۔ غالب نے دو زبانوں میں شاعری کی ہے (فارسی اور اردو)۔ میں نے یہ سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ دونوں کے ذائقے میں کیا فرق ہے!

اضافہ کے لئے مضمون تو ہیں لیکن اس گرانی کے زمانے میں ناشر کو زیر بار نہیں کرنا چاہتا کیونکہ بالواسطہ اس کا بار عزیز قارئین پر ہی پڑے گا۔ لہٰذا جو کچھ ہے۔ طلبہ و احباب کی خدمت میں پیش ہے۔

اردو نگر
ملتان روڈ، لاہور
اگست ۱۹۷۶ء

نیاز مند
سید عبداللہ

عذر تقصیر

اپنی تحریروں کا خود ہی نقاد 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 مضائقہ نہ تھا لیکن اگر اس میں نقد و تجزیہ کا عنصر بھی کسی صورت میں شامل ہوتا ہے تو پھر اپنے کام کی کمزوریوں اور کوتاہیوں کی نشان دہی کا عمل قدرے مشکوک ہی ہو جاتا ہے۔اپنی تقصیروں کا خود جج بن جانا بڑی چیز ہے مگر اس عمل میں رو رعایت سے بچ نکلنا بھی کسی سقراط ہی کا کام ہو سکتا ہے۔ کسی مجھ ایسے کے بس کی بات کہاں؟

در کفے جام شریعت در کفے سندان عشق
ہر ہوسناکے نداند جام و سندان باختن

لہٰذا عذر تقصیر کے طور پر میں صرف اتنا ہی کر سکتا ہوں کہ اپنے موجودہ مضامین کی حدوں کی مجمل سی نشان دہی کروں تاکہ قارئین کو ان کے متعلق کوئی غلط فہمی نہ ہو۔ یعنی مجھ پر وہ ذمے داری عائد نہ ہو جائے جو میں نے سرے سے اٹھائی ہی نہیں اور یہ مقالات اسی نظر سے پڑھے جائیں جیسے 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 ایسی ہی کیوں نہ رہ جائے جیسی حافظ اور جناب شیخ کی تھی:

من و تو ہر دو مألیم 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 گام 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 مدرسانہ بھی کہہ سکتا تھا مگر مدرسانہ کے لفظوں میں مجھے تعلی کی بو آتی

ہے۔ ایک مدرس بہرحال اس زعم سے ضرور داغ دار ہوتا ہے کہ وہ ایک کرسی پر متمکن ہے' اور اس کے سامنے بنچوں پر ایک جماعت ہے جو اس کی ہر بات پر (سمجھے یا نہ سمجھے) 'بز اخفش' کی طرح سرہلا دینے کی عادی ہے یا اس پر مجبور ہے—— اسی ایک مستقل حادثے نے اکثر مدرسوں کو بارہا طالب العلمی سے محروم رکھا ہے—— یہ واقعہ بارہا پیش آیا ہے کہ ایک اچھا خاصا طالب العلم شخص' مدرسے کے چکر میں پھنس کر غور و فکر تو درکنار تازہ ترین ادبی سرگرمیوں کی واقفیت سے بھی بے نیاز ہو جاتا رہا ہے—— ! انہی اسباب سے بعض صاف گو حضرات نے پروفیسروں کی تحقیق و تنقید ہی سے انکار کر دیا ہے اور یہ تک کہہ دیا ہے کہ کسی مدرس یا پروفیسر سے زیادہ سطحی اور برخود غلط شخص کم تر ہی دیکھنے میں آئے گا—— اور یہ الزام پروفیسروں کے متعلق اگر سو فیصد صحیح نہیں تو سو فیصد غلط بھی نہیں ہے—— آخر اسی قسم کے حادثے کے سبب 'شعر مرا بہ مدرسہ کہ برد' کا لطیفہ وضع ہوا تھا—— ! پس میں ہر حال میں اس پھبتی سے بچنا چاہتا ہوں اور کہتا ہوں کہ میرے یہ مضامین طالب العلمانہ ہیں—— اور اگرچہ میری مدرسی بھی میرے لئے باعث ننگ یا باعث اذیت نہیں' کیونکہ کم از کم میرے لئے مدرسی ایک ایسا غم ربا مشغلہ جنون ثابت ہوئی ہے جس نے زندگی کو میرے لئے نہ صرف گوارا بنایا بلکہ اکثر اچھے لمحات میں مجھے اس میں کیف بے خودی کی دولت بھی ملتی رہی—— پھر بھی طلب علم یا تحقیق و جستجو میں مجھے طالب العلم ہونے یا رہنے میں جو مزا ملا وہ شاید مدرس ہو کر علم کا رعب جتانے میں کبھی نہ ملتا—— اور میں تو یہ تعریض سن 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 بے ہنری پر ہمیشہ فخر رہا ہے کہ میں نے ہنر کی جستجو میں ہنر کے ہر جویا کی محنتوں کی پوری پوری داد دی ہے۔

میرے یہ مضامین بہت پرانے بھی ہیں اور بالکل نئے بھی—— ! ان میں سب سے پرانا مضمون اقبال کے متعلق ہے۔ یہ اس یوم کے موقع پر پڑھا گیا تھا جس کی ایک نشست میں علامہ اقبال خود بھی شریک ہوئے 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 باعث افتخار' ہمیشہ باعث افتخار رہیں گے۔ میں نے اس کے

بعد اقبال پر بہت کچھ لکھا ہے لیکن اس کتاب میں میں تبرکاً" ایک ہی مضمون شامل کر رہا ہوں۔ باقی مضامین کے لئے میری کتاب "مسائل اقبال" ملاحظہ کیجئے۔ اسی طریقے کے مطابق، میں غالب اور میر کے متعلق مضمون شامل کر رہا ہوں وہ محض تبرکاً" ہیں۔ ان شعرا کے تفصیلی مطالعہ کے لئے میری کتابیں "اطراف غالب" اور "نقد میر" ملاحظہ ہوں۔

ان مضامین میں سب سے تازہ مضمون میر 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۔ میر کے متعلق میں نے بہت سے مضامین لکھے ہیں جو "نقد میر" کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ میر کے متعلق جو مضمون اس مجموعے میں ہے اس کتاب میں بھی شائع ہو چکا ہے۔ موجودہ کتاب میں اس لئے شامل کیا گیا ہے کہ یہ مجموعہ بھی فیض میر سے محروم نہ رہے!

کس نے سن شعر میر یہ نہ کہا
ہائے! پھر کہئے! کیا کہا صاحب!

بس۔ اس "پھر کہئے" کی مجبوری نے ہی مجھے تکرار پر آمادہ کیا ہے۔

اس مجموعے میں احمد ندیم قاسمی پر ایک مقالہ ہے، یہ میں اس لئے شائع کر رہا ہوں کہ ندیم کا مقام اردو شاعری میں اب تسلیم شدہ ہے۔ حفیظ ہوشیار پوری مرحوم ہو چکے ہیں انہوں نے غزل کو بہت کچھ دیا ہے اور میں اس کا اعتراف کر رہا ہوں۔

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 اہل نظر نے پسند کیا اور بعض پر خاموشی اختیار کی۔ اور یہ خاموشی ظاہر ہے کہ نیم رضا والی خاموشی نہ ہوگی بلکہ چشم پوشی والی خاموشی ہوگی۔۔۔ مگر مجھے اس خاموشی اور چشم پوشی دونوں میں محبت ہی کا رنگ نظر آتا رہا۔۔۔ اور میں اس کو بھی حوصلہ افزائی اور قدر دانی 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 پر قدرت کا یہ خاص احسان ہے کہ میں اہل عصر کی شفقتوں سے کبھی محروم نہیں مجھے میرا حق ہمیشہ ملتا رہا۔ شاید اس لئے کہ میں بھی دوسروں کو ان کا حق دینے میں

ہمیشہ لطف محسوس کرتا ہوں۔

باایں ہمہ مجھے احساس ہے کہ میرے سب مضامین بھرپور تحقیق کے نمائندہ نہیں اور شاید بعض سطحی اور سرسری بھی ہیں پھر بھی مجھے یہ اقرار کرنا ہی چاہیے 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 'یافت' 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

بہرحال اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ مجھے اردو کی ادبی تاریخ میں جہاں کہیں الجھن محسوس ہوئی میں نے اس کو سمجھنے اور پھر سلجھانے کی کوشش کی — ہماری تنقید نے جدید زمانے میں خاصی ترقی کی ہے۔ پھر بھی انگریزی ادب کی تنقید میں جو تنوع اور تازگی ہے اس کو دیکھ کر یہ کہہ دینا پڑتا ہے کہ ہمارے یہاں ہنوز روز اول بھی نہیں۔ چنانچہ تنقید عالیہ کا تو کیا مذکور ہے ابھی ہم اپنے شاعروں اور نثر نگاروں کی صحیح حیثیت بھی متعین 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 تسلی کے لئے' کی ایک ناکام صورت کے سوا کچھ نہیں رہتا۔

اسی لئے مجھے ان مضامین میں تنقید عالیہ کے عنصر کی موجوگی کا کوئی ادعا نہیں — یہ تو اپنے بعض بڑے شاعروں کی شخصیت اور کلام کے بعض عجیب اور مبہم پہلوؤں کو سمجھنے کی ایک طالب العلمانہ مگر مخلصانہ کوشش ہے — اسی وجہ سے ان مضامین میں مرعوب کن تنقیدی اصطلاحات نہیں ملیں گی۔ نہ تنقیدی نظریات کی نمائش نظر آئے گی۔ نہ وہ نقادانہ گھن گرج اور مار پچھاڑ ہوگی جو نقاد 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' تاکہ 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 کے لئے محنت سے کبھی جی نہیں چرایا۔ نہ کبھی تنقید کو محض خوش مذاقی یا جمالیاتی تاثر کا درجہ دے کر اپنی سہل انگاری کی عزت افزائی کی! — شاعروں کے علاوہ نثر نگاروں کے متعلق بھی میں نے جائزے لکھے ہیں جو 'میر امن سے عبدالحق تک' کے نام سے شائع ہو چکی ہے اور اب میری موجودہ کتاب کے ناشر اسے دوبارہ شائع کر رہے ہیں۔

سید عبداللہ

جمال دوست اسلوب پرست ولیؔ

ولی اردو شاعری میں ایک طرز خاص کے مالک ہیں۔ ان کے کلام میں ایک خاص قسم کی معنویت اور ان کی طرز 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 قابل توجہ ہے، جس کی وجہ سے ولی 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 جذبے کی وجہ سے ولی کے اصل کارنامہ شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے میں کچھ الجھنیں پیدا ہوئی ہیں کیونکہ جب کسی فن کار یا ادیب و شاعر کو فن کار سے زیادہ ایک قومی ہیرو کی حیثیت سے بھی پیش کرنا پڑتا ہے تو بسا اوقات تنقید محبت اور عقیدت کی رو میں بہہ جاتی ہے اور وہ نتیجہ نکالنا مشکل ہو جاتا ہے جو تنقید کا مقصد خاص 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 ولی کو بھی دوستوں اور قدر دانوں کی محبت کے اس امتحان سے گزرنا پڑا۔ چنانچہ ان کے متعلق بعض ایسے تصورات پیدا ہوگئے جن کا تجزیہ صحیح مطالعہ کے لئے از بس ضروری ہے۔

ولی کے متعلق اس سے غلط بات شاید آج تک نہ کہی گئی ہوگی کہ "ان کا کلام میر کے کلام سے بہت ملتا جلتا 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 جاسکتا، 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 تمنائیت کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ ولی کے کلام میں یاس و حرماں کے عناصر تقریباً مفقود ہیں بلکہ غم انگیز حسرت اور مجبوری بھی شاذ و نادر ہے (اور 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 ہا 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 "الحاقی" کلام سے صاف صاف الگ کیا جا سکتا ہے) 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 بتانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالانکہ ولی اپنی طرز خاص کے سبب بھی ایک بڑے شاعر ہیں۔

ولی کے متعلق یہ خیال بھی درست نہیں کہ انہوں نے "دنیا کے کاروبار پر 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 کے بجائے جس کا نتیجہ سوا حیرت اور 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 شاد کام 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 چاند کی لذت بخش چاندنی اور آفتاب کی مسرت انگیز دھوپ' سبز نیلگوں کی دل کشا وسعت اور صبح و شام کے دل آویز حسن کا تماشائی بننا اور ان سے حواس ظاہر و باطن کو مسرور بنانا سیکھا اور سکھایا ہے۔ ولی فلسفہ زندگی کے ترجمان اور شارح نہ تھے۔ جمال زندگی کے وصاف 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 لازمہ 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 تجربہ 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 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۔ وہ بھونرے کی طرح ہر پھول کا شیدائی اور پروانے کی طرح ہر شمع کا متوالہ 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 چل پڑی ہے کہ کسی شاعر کے کلام کا جائزہ لیتے وقت اس بات کا بڑا اہتمام کیا جاتا کہ اس کی زندگی میں کسی واقعہ عشق یا حادثہ محبت کی تلاش ضرور کی جائے اور پھر اس شاعر کی تمام شاعری کو اس کے گرد لپیٹ دیا جائے۔ چنانچہ فردوسی اور نظامی سے لے کر ولی تک اور ولی سے لے کر آج تک تقریباً ہر شاعر کے تعلق 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 پیار سے 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 ۱۹) مگر میں کہتا ہوں ولی کا 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 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۔

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 مصحفی 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 کے لیے یہ کس طرح ممکن تھا کہ کسی خاص شخص سے عشق کے بغیر محبوب کے حسن و جمال کے پرشوق ترانے گاتے! یا یہ کس طرح ممکن تھا کہ وہ سچے اور متقید عشق کے بغیر عاشقانہ جذبات کا موثر اظہار کر سکتے؟ جواب یہ ہے کہ کسی خاص شخص سے عشق کیے بغیر بھی حسن و جمال کے ترانے گائے جاسکتے ہیں اور عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا جاسکتا ہے۔ عشق انسانی فطرت کا لازمی جزو ہے۔ اس کے دواعی ہر انسان کے جسم و جان سے پیوستہ و مربوط ہیں۔ 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 زمانہ 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، جنھوں نے عشق نہیں کیا، وہ بھی عشق کی بات پر سر دھنتے ہیں اور تنہائی کے لمحات میں گنگناتے رہتے ہیں۔ اس طرح خیالی عاشقی مسلم 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 کسی ایک ساجن کے تقید کی ضرورت نہیں۔ شاعر کا خیال اپنے لئے کوئی نہ کوئی ساجن تراش لیتا ہے جو ہو سکتا ہے کہ بے نام اور موہوم ہو، مگر جس کے لئے روح بے تاب اور بے قرار 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 مدت العمر ڈھونڈتا رہتا ہے مگر وہ پھر بھی نہیں ملتا۔ اس جستجو میں وہ ہر حسین چہرے پر 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۔ مجھے تو ولی کے کلام کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بھی اس طرح کے عاشق تھے اور ان کا ساجن بھی کچھ اس 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 (۱) 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۔ فرق

صرف پردہ داری کا ہے۔ مجاز کو سامنے رکھ کر حقیقت کی تلاش ہو یا حقیقت کو نظرانداز کرتے ہوئے صرف مجاز میں مقید ہو، توجہات کا ظاہری مرکز مجاز ہی(۲) ہے۔ صوفی عموماً پردہ داری کو ضروری سمجھتے ہیں اور عشق کو اعلیٰ و ارفع مقاصد روحانی کا ذریعہ بناتے ہیں اور یہ ان کا عام مسلک ہے۔ ممکن ہے ولی کے 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 پیش نظر تھا اور اس میں وہ یک جائی نہ تھے، ہر جائی تھے۔ بلکہ ان کے انداز بیان کی تصوریت یہ ظاہر کرتی ہے کہ وہ اتنے ہرجائی تھے کہ محبوب کی تعریف توصیف میں حسن کی جو تصویر وہ ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں ہم اسے "پیکر خیالی" ہی سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ مگر یہ شاعر کے فن کا کمال ہے کہ اس نے اس پیکر خیال اور نقش تصور کو انتہائی طور پر محسوس بنا کر ہمارے سامنے جلوہ گر کیا ہے۔

ولی کے فن کا بڑا کمال اسی پردہ داری میں ہے۔ مجازی 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 ثناخواں ہیں جو دنیا میں ہر جگہ مل جاتا ہے، جسے مقید نہ ہونے پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کی لذت کوشی اور لذت بخشی حسن ظاہر کی توصیف تک محدود ہے۔ ان کے لئے محبوب کے "مکھ" میں سب سے زیادہ دل کشی ہے۔ یہ مکھ حسن کا دریا ہے۔ اس کی جھلک سے آفتاب شرمندہ و بے تاب ہے۔ اس کا مکھ 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 دل کش 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 ہی 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 کہ اس کا خرام ناز غیر محسوس ہی رہتا ہے:

مرے گھر اس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آوے

یہ بھی دراصل اس محبوب کی تصویر ہے جو زمین پر شاید گامزن ہی نہیں ہوتا، جو ہے

ضرور، مگر راز کی طرح غیر محسوس اور غیر 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 معلوم 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 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 ہر جائی اور ہمہ جائی ہے۔ اسی لئے ان کے محبوب کی تصویرِ مثالی اور تصوری محبوب کی تصویر دکھائی دیتی ہے۔ ان کی تشبیہوں کا انداز اور دوسرے پیرایہ ہائے بیان اس کے موید 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 پیرایہ بیان میں ظاہر کیا ہے جو بذات خود حسن اور 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 مکدر 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 و حنا اور غازۂ گلگونہ کی حسن افزائی قیامت سے کم نہیں۔ ولی نے حسن 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 ازبسکہ فارسی شاعری کی گود میں پلی ہے۔ اس لیے اردو شاعری کو فارسی شاعری کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کرنا شاید نامناسب نہ 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 فغانی 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 پاسداری میں 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 خیالی 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 خیالی ہوتا ہے تو پھر شاعر کے پاس مضمون ہی کون سے باقی رہ جاتے ہیں؟ لا محالہ 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 کو فطرت کی حسین و جمیل اشیا کی مشابہتوں کے حوالے سے سمجھانے کے طریقے کو ضرورت سے زیادہ عام کیا۔ چنانچہ گل و سنبل، لالہ و ریحان، یاقوت و مرجاں، نافہ و غالیہ اور دوسرے اجسام لطیف کا تذکرہ عام اس رنگ شاعری کا ایک خاصہ بن گیا ہے 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 جائے اور طبائع حقیقت یا ماورائیت کی طرف مائل رہیں۔

فارسی شاعری کی اس مقبول طرز کے خلاف کامیاب احتجاج یا بغاوت فغانی نے کی جن کی وجہ سے شاعری (غزل)، صرف حسن کا بیان ہی نہیں بلکہ شاعر کے قلبی جذبات و احساسات کے علاوہ معاملات کی ترجمان بنی اور ایک ایسے محبوب کا تصور سامنے آیا جس سے ملاقات اور بات چیت اور گلہ و شکایت ممکن العمل قرار پائی۔ تازہ گویوں کا یہ مسلک ایران سے ہو کر ہندوستان میں پہنچا اور یہاں نظیری، عرفی، نکیبی اور دوسرے شاعروں نے اسے مقبول عام بنایا اور اس میں وہ گل کاریاں کیں جن کی تشریح کے لئے ایک کتاب کی ضرورت ہے۔:

سفینہ چاہیے اس بحر بیکراں کے لئے

ولی کا رنگ شاعری بھی عراقیوں کے طرز سے کچھ زیادہ قربت رکھتا ہے۔ کھیم داس،

امرت لال اور شمس الدین (ولی 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 و جمیل اشیا کے مکرر حوالے، مبالغہ و اغراق کی صورتیں سب کی سب اس بات کا پتہ دیتی ہیں کہ ولی فارسی شاعری کی عراقی طرز کے دلدادہ ہیں اور عراقیوں میں بھی ان کا رنگ جامی کے رنگ کے قریب ہے جن کی غزلوں میں خال و خط اور عارض و رخسار 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 حیواں یاد آوے
ترا مکھ دیکھ کنعاں یاد آوے

ترے دو نین جب دیکھوں نظر بھر
مجھے تب نرگستاں یاد آوے

تری زلفاں کی طولانی کوں دیکھے
مجھے لیل زمستان یاد آوے

ترے خط کا زمرد رنگ دیکھے
بہار سنبلستاں یاد آوے

ترے مکھ کے چمن کے دیکھنے سوں
مجھے فردوس رضواں یاد آوے

تری زلفاں میں یو مکھ جو کہ دیکھے
اسے شمع شبستاں یاد آوے

جو میرے حال کی گردش کوں دیکھے
اسے گرداب گرداں یاد آوے

ولی میرا جنوں جو کئی کہ دیکھے
اسے کوہ و بیاباں یاد آوے

اس غزل میں پہلے چھ شعر فہرست و افراد حسن ہیں اور سب کے چہرے 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(۳) مگر جامی ولی کے مقابلے میں غزل کے تقاضوں کو زیادہ جانتے ہیں۔ ان کی غزل میں مضامین کا تنوع زیادہ ہے کیونکہ اس کے بغیر غزل کا دائرہ 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 ایک گلدستہ معانی بن جاتی ہے اور اس کا دائرہ 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 و شمائل کا حامل ہے، جو سمند ناز پر سوار ہو کر عاشق کے سامنے سے بصد کبر و ناز تیر کی طرح سے نکل جاتا ہے۔ مگر ولی کا محبوب 'گل باغ حیا' اور 'گوہر کان حیا' ہے اور گھریلو طور طریق رکھتا ہے، جس میں وہ ترکانہ انداز موجود نہیں جو جامی کے محبوب میں ہیں۔

گزشتہ سطور میں یہ بیان ہو چکا ہے کہ فارسی کے عراقی شاعروں نے حسن محبوب کو حسن فطرت سے ہم آہنگ کرنے کے لئے 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 رنگت بہت شوخ ہے۔ ولی کی طرز میں بھی یہ خصوصیت نمایاں ہے کہ اس میں حسن انسانی کی شرح و تفسیر کے لئے کائنات کے دوسرے اجزاے 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، زیادہ وسیع اور 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 سن کر ناک بھوں چڑھاتا ہے اور عموماً اس پر 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 کے مشاہدات، نقطۂ نظر اور رجحانات کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ شاعر کی پیکر تراشی اور تصویر تراشی کے انداز اور طریقے اسی سے معلوم ہوتے ہیں اور اسی سے اس کے ذہن اور باطن کے چھپے ہوئے اسرار — جن کے صحیح نتائج اور اثرات کہ 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 فضا تیار کرنے میں بڑا دخل رکھتا ہے۔

ولی کے سلسلے میں یہ دعوی غلط نہ ہوگا کہ ان کے کلام (غزل) میں حسن اور لطف کا ایک بڑا ذریعہ ان کی تشبیہات ہیں' یا یوں کہنا چاہیے 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 تمناؤں کا اظہار ہوتا ہے اور جو بہر حال ان کے تجربات اور ان کے اظہارات کے تابع اور ان سے ہم آہنگ بھی ہیں۔

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

اول: 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 ازدیاد معنی یا وضاحت کی بجائے ان سے شعر کی خارجی فضا اور رنگ کی نمود۔

چہارم: تشبیہ کے طریقوں میں جدت۔

اس مقالے میں ولی کے تصور محبوب کے سلسلے میں ذکر آ چکا 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 انہوں نے حسن کے مجازی اوصاف کا رنگ بڑا شوخ رکھا ہے مگر اس حسن کی مزید تشریح و توصیف کے لئے تنزیہی اور تجریدی طریق اختیار کیا ہے۔ یعنی مشبہ بہ کا رنگ مشبہ سے عموماً پھیکا اور برہم ہے۔ مشبہ اگر محسوس ہے تو مشبہ بہ عقلی ہے۔ اگر مشبہ بہ محسوس ہے تو بھی اس کا وصف مشترک مشبہ کے مقابلے میں مدہم 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 تصور کا جسمانی رنگ کچھ پھیکا پڑ جاتا ہے اور مجاز کی شوخ شعاعیں —— جن کی روشنی میں ولی ایک لذت پرست' مجاز پسند بلکہ ہوس کار آدمی معلوم ہو سکتے تھے' —— قدرے کمزور اور پیلی پڑ جاتی ہیں اور محض جمال پسند اور پاک نظر آدمی کی حیثیت سے ہمارے سامنے جلوہ گر ہو جاتے ہیں اور اس کے باوجود مجاز کے تصورات کا لطف کم نہیں

ہونے پاتا۔ ان کے نفس کے اس نقش لطیف کا اظہار، ان کی تشبیہوں سے اور تشبیہ کے مختلف طریقوں سے ہوتا ہے، جن کی تفصیل آئندہ سطور میں آئے گی۔ ولی کی تشبیہوں کے تنزیہی رجحانات کئی صورتوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ ان میں نمایاں صورت یہی حسی سے عقلی کی طرف سفر ہے۔ مثلاً ان اشعار میں:

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

ترا مکھ مشرقی، حسن انوری، جلوہ جمالی ہے
نین جامی، جبیں فردوسی و ابرو ہلالی ہے
ولی تجھ قد و ابرو کا ہوا ہے شوقی و مائل
تو ہر اک بیت عالی ہور ہر اک مصرع خیالی ہے

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

دیکھنا ہر صبح تجھ رخسار کا ہے مطالعہ مطلع الانوار کا

مشابہتوں کے احساس کی 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 خیال کے سامنے معانی اور تصورات کے دو رنگ نمودار ہو جاتے ہیں۔ بعض اوقات ان میں سے ایک حسی ہوتا ہے، دوسرا عقلی بعض اوقات دونوں حسی ہوتی 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 منس
آیت جنات تجری تحتہا الانہار ہے

یہاں مشبہ بہ عقلی بھی ہو سکتا ہے اور حسی بھی۔

یٰسین و طٰہٰ و الضحیٰ نازل ہوئے تجھ شان میں
واللیل اور والشمس ہے تجھ زلف و مکھ کے درمیاں

مصحف رخ ترا ہے صورت فجر   مجھ کو والنجم اذا ہوئی کی قسم!

ولی کے تجریدی 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

کیوں ہو سکے جہاں میں ترا ہمسر آفتاب
تجھ حسن کی اگن کا ہے یک اخگر آفتاب

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

بعض اوقات مبالغوں کی صورتیں موہوم پیکر تراشی 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 ریحان میں آ

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

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

ماورائیت کا یہ رجحان کبھی دقت اور ابہام کی صورت اختیار کرتا ہے:

نہ پوچھو اب ہوا ہے کم سخن وہ دلبر رنگیں
لب تصویر پر ہے رنگ دائم لاجوابی کا
کتابت بھیجنی ہے شمع بزم دل کوں اے کاتب
پر پروانہ اوپر لکھ سخن مجھ جاں فشانی کا

ولی کے اس تجریدی رجحان کا مزید ثبوت ان کی تشبیہی اور استعاری ترکیبوں کے مبالغوں میں بھی ملتا ہے۔ مثلاً بہار ناز و ادا، چمن زار حیا، حسن موج جوبار، چمنستان ادا،

جنت احباب تمنا، شعلہ زار حسن، مثلاً ایک مثال :

ظاہر ہوا ہے مجھ پہ ترے ناز سوں صنم
رنگیں بہار حسن بہار عتاب ہے

میر اور غالب 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 مسلمات کا درجہ اختیار کر چکی ہیں۔ میر کے ذہن کو ان مشابہتوں میں تکلف محسوس ہوتا ہے۔ چشم محبوب کو چشم آہو سے، لب محبوب کو یاقوت سے اور قامت محبوب کو سرو چمن سے مشابہت دینے میں مشبہ کو جو بے جا ترجیح حاصل ہو جاتی ہے اس کو میر کا ذوق جمال گوارا نہیں کرتا۔ ان کا ذوق یہ کہتا ہے کہ محبوب کا حسن اور اس کے اجزا اتنے دلکش ہیں کہ ان بے جا چیزوں کو ان کے مقابلے پر لانا حسن محبوب کی توہین ہے۔ یہی وجہ ہے کہ (میر اور غالب) دونوں عموماً شاعری کے بعض مسلمات متعارفہ کی تنقیص کرتے ہیں۔ اس سے ان کا احتجاجی اور جارحانہ اور باغیانہ رجحان بھی (درجہ بدرجہ) ظاہر ہو جاتا ہے اور منطقی صداقتوں کے لئے ان کے میلان کا بھی پتہ چلتا ہے۔

اس کے برعکس ولی شعری صداقتوں، کے پابند ہیں اور مسلم مشابہتوں کی پاسداری کرتے ہیں اور حسن محبوب کی تصویر میں فطرت کی جمیل اشیا کی مشابہت کے ذریعے رنگ بھرتے ہیں۔ وہ ان مشابہتوں کے باغی اور انکاری نہیں جو فارسی شاعری میں از ابتدا موجود ہیں بلکہ انہی کا تتبع کرتے ہیں۔

حسن محبوب اور حسن فطرت دونوں کو ایک سطح پر رکھنے سے، سوا اس کے کیا ظاہر ہو سکتا ہے کہ جس محبوب کی جسمانی تصویر کے وہ بظاہر بہت بڑے مصور اور نقاش ہیں، اس کا مجازی اور جسمانی تصور ان کے ذہن میں بے حد مدھم اور پھیکا ہے۔ وہ انسانی حسن کو فطرت کے "نا تراشیدہ" حسن کے برابر تسلیم کرتے ہیں اور یہ تصور ایک ایسے ہی آدمی کا ہو سکتا ہے جس کی حس نظر بکھری 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 میر اور غالب کا تصور حسن زیادہ مجازی اور 'انسان پسند' ہے۔ ولی اس معاملے میں ان سے مختلف ہیں کیونکہ وہ یہاں پہنچ کر عاشق اور شاعر زیادہ ثابت ہوتے ہیں۔ حسن محبوب اور حسن فطرت کو ایک سطح پر رکھنے کے لئے انہوں نے جو طریق تشبیہ اختیار کیے ہیں، وہ بھی توازن اور 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 وار سری جن!
جا سرو گلستاں کوں خوش الحاں سوں کہوں گا
یک نقطہ ترے صفحہ رخ پر نہیں بے جا
اس مکھ کو ترے صفحہ قرآں سوں کہوں گا

یوتل تجھ مکھ کے کعبے میں مجھے اسود حجر دستا
زنخداں میں ترے مجھ چاہ زمزم کا اثر دستا
نین دیول میں پتلی یو ہے یا کعبہ میں اسود ہے
ہرن کا ہے یو نافہ یا کنول بھیتر بھنور دستا

خط ترا ہے ضرور لشکر حسن　　　کاکل اس کے اپر 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 سیر کا وادی کی مائل نہ ہوا ورنہ
آنکھوں کو غزالوں کی، پاؤں تلے مل جاتا

میر کے اسی شعر میں چشم غزال کی کتنی تحقیر پائی جاتی ہے اور "پاؤں تلے مل جاتا" میں محبوب بے پروا 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 پیرایہ 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 معانی تو موجود نہیں، البتہ ان کے پیرایہ ہائے بیان میں ندرت اور انفرادیت ضرور ہے۔ وہ درحقیقت 'پیرایہ بیان' ہی کی بنا پر بڑے شاعر قرار دیے

جا سکتے ہیں۔ ولی کے ان منفرد پیرایہ ہائے بیان میں اک اہم چیز ان کا طریق تشبیہ ہے جس کے لئے وہ رنگا رنگ صورتیں اختیار کرتے ہیں۔ کبھی محبوب سے گفتگو کر کے خود اسی کو اس کے حسن کا تصور دلاتے ہیں اور فطرت کی جمیل اشیا 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 یہ 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 لذت شہد و شکر آوے

آوے اگر وو شوخ ستم گر عتاب میں
جرات 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 کوں اپس حال میں اس وقت نہ پاوے
جس وقت چمن بیچ وو رشک چمن آوے

تو اس زلفاں کے حلقے سوں اگر دریا پہ چل جاوے
عجب نئیں اے پری پیکر اگر گرداب بل جاوے

(یہ ساری غزل اسی پیرایہ بیان کی حامل ہے) جس وقت' جب' جب سے' اگر' کے ذریعے ولی نے 'اثرات' کے سینکڑوں تصور ولائے 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 کہ ان کے شرطیہ جملے (اور ان کی اگر مگر) یعنی 'اگر ایسا ہو تو ایسا ہوگا' کا انداز ان کے ذہن کے شک 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 پیرایہ بیان اختیار کرتا ہے۔ ولی کے کلام میں بڑی کثرت سے ایسے جملے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً

"بجا ہے اگر"
"عجیب نہیں اگر۔"
"لائق ہے اگر۔"

گرمی سوں وو پری رو جب شعلہ تاب ہووے
برجا ہے دل جلوں کا سینہ کباب ہووے
جو تجھ سوں ہوں مقابل وو شرم سوں عجب نئیں
جیوں عکس آرسی میں گر غرق آب ہووے
تصویر تجھ پری کی دیکھا ہے، جن نے اس کا
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 فرمائیے:

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 ہیں۔ اسی طرح ولی کے کلام میں تجربے کے بجائے خواہش اور تمنا کا اظہار زیادہ ہے:

اگر موہن کرم سوں مجھ طرف آوے تو کیا ہووے
ادا سوں اس قد 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 یک 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 آوے، محبوب کی گلی میں جانے کے تذکرے ذرا کم ہیں اور عجب یہ کہ ولی کا حیادار محبوب اس کی گھر آیا بھی ہو تو کچھ اس طرح 'جیوں سینے میں راز آوے' یہ سب خواب و خیال ہی کا پر تو معلوم ہوتا ہے۔

ولی کے فن کا یہ خاص پہلو نہایت قابل توجہ ہے کہ اس قسم کے دھیمے، خنک 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 نہیں ہوتی بلکہ 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 اسی کے سامنے لگاتار پڑھتے ہیں۔ تجھ مکھ، تجھ حسن، تجھ زلف، تجھ ناز، تجھ خال، تجھ نین اور اس قسم کے دوسرے جملات بار بار دہرائے جا رہے ہیں جن سے شاعر کے جنون شوق کا اظہار ہوتا ہے اور ایک ایسی پر لذت نشاطیہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جو بیان سے باہر ہے۔ بس ولی کے معانی اور ان کے اسلوب کا خلاصہ اسی قدر ہے۔ حق یہ ہے کہ معاملات اور حکیمانہ گہرائی اور درد مندی اور سوز و گداز کی کمی کے باوجود ان کا کلام بڑا خوش رنگ اور خوش گوار ہے۔ بہار آفریں الفاظ، خوش صورت تراکیب 'گل و گلگشت' 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 متغزلین کے مقابلے میں ان کی شاعری میں رمزیت کم 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 کیے بغیر نہیں گزر سکتا۔ وہ اس ترانے کو ضرور سنے گا۔ وہ ان نغموں سے ضرور محظوظ ہوگا۔ ولی حسن مجازی کے شاید سب سے بڑے اور 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 کے معانی سے زیادہ ان کے اسلوب کی وجہ سے زندہ رہے گی۔

حواشی

ا۔ ع: حقیقت کے لغت کا ترجمہ عشق مجازی ہے۔ (ولیؔ)

اے ولی عشق ظاہری کا سبب
جلوۂ شاہد مجازی ہے!

۲۔ حسن تھا پردۂ تجرید میں سب ہوں آزاد
طالب عشق ہوا صورت انسان میں آ

۳۔ اے بردہ رخت رونق گل با وسمن ہا
دارد دہن تنگ تو در غنچہ سخن ہا
گر سرو نہ چوں قدتو باشد نتواں برد
چوں آب بزنجیر مرا سوئے چمن ہا
صحرائے عدم لالہ ستاں شد چو شہیداں
با داغ تو رفتد بخوں غرقہ کفن ہا
مشکل کہ بود روئے خلاصی دل مارا
از زلف تو با ایں ہمہ خم ہا و شکن ہا
با لذت آوارگی و لذت عشقت
غربت زدگان رانشود میل وطن ہا
چوں خامہ بوصف رخ خشک فرو ماند
جامی کہ شد انگشت نمادر ہمہ فن ہا

اردو مثنوی کا دکنی دور

میر حسن کے زمانے تک اردو مثنوی کے دو بڑے دور نظر آتے ہیں۔ اول : اردو مثنوی کا دکنی دور۔ دوم : اردو مثنوی کا ابتدائی دور شمالی ہندوستان میں (سحر البیان تک)۔ اس مختصر مقالے میں دور اول 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 نقادوں 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 زمانے 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 اولین ترقی یافتہ نمونہ قطب مشتری ہی کو سمجھنا چاہیے۔ 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 کے لئے 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 تنوع کی بنا پر اتنی اہمیت ضرور رکھتی ہیں کہ اردو ادب کا کوئی مورخ ان کو نظرانداز 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 و جائے نگر کے مہاراجہ رام راج کا مقابلہ دکن کی اسلامی سلطنتوں سے)

رستمی: خاور نامہ (ابن حسام کے خاور نامے کا ترجمہ) اس میں حضرت علی کے بہادرانہ کارنامے درج ہیں۔ یہ ترجمہ محمد عادل شاہ کی ملکہ خدیجہ سلطانہ کی فرمائش سے ہوا۔

ولی ویلوری: روضۃ الشہدا کا ترجمہ (اہل بیعت کی شہادت اور ان کے بہادرانہ کارنامے۔

غضنفر: جنگ نامہ عالم علی (سپہ سالار عماد الملک حاکم دکن کے کارنامے) آصف جاہ اول اور عالم علی خاں کی جنگ۔

اشرف: جنگ نامہ

طرب: فتح نامہ طرب

(ب) خیالی داستانیں

صنعتی بیجا پوری: قصہ تمیم انصاری

امین: قصہ ابو شحمہ

وجہی: قطب مشتری (محمد قلی 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

طبعی: بہرام گل اندام

فائز: رضواں 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 مجری (یا محری) کا ترجمہ

مجری: من لگن

سراج: بوستان خیال

دکنی مثنویوں کی اس فہرست سے (جو ابھی مکمل نہیں) بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شمالی ہند کی مثنوی سے قبل دکن میں اردو مثنوی کا معتدبہ ذخیرہ جمع ہو چکا تھا اور یہ فن ترقی کی بہت سی منزلیں طے کر چکا 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 ناقابل فہم ہو جاتی ہے۔

میر تقی میر اور دوسرے نقادوں نے شاید اسی کے مدنظر (ان کو اور) دکن کی ساری شاعری کو "نثر بے رتبہ" اور ساقط الاعتبار قرار دے دیا تھا۔ حالانکہ اس شاعری کو کم وزن اور بے رتبہ قرار دینے کے لیے صرف اتنی ہی وجہ کافی نہیں۔ ورنہ قوموں کا سارا پرانا ادب (جس کی زبان متروک ہو چکی ہے) نظرانداز ہو جاتا ہے۔

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 کریہہ الصوت الفاظ بے تکلف کھپا دیے جاتے ہیں۔ حقیقت میں یہ زبان کا سیالی اور عبوری دور تھا اور اس میں اظہار خیال کے ایسے سانچے تیار نہ ہو پائے تھے جن میں صوت 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 کرپائی تھی اور جب اس نے یہ صلاحیت حاصل کرلی تو اس میں ترقی یافتہ غزل کا آغاز بھی ہوگیا۔ 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 اشیا سے زیادہ اعتنا کرتا ہے۔ اس مجردات اور حقائق سے زیادہ (یا اس کے برابر) متجر 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 سانچا ان کو 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 سے یہ شغف اس بات کا ثبوت ہے کہ یہاں کا شاعر اپنے گرد و پیش سے بیزار نہ تھا بلکہ اسے اپنی مادری جومی سے محبت تھی۔ شوقی کا فتحنامہ وطنی عصبیت کا آئینہ دار ہے اور جنگ نامہ عالم 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 منت ہیں۔ خدا شناسی اور خود شناسی کا رابطہ گہرا ہے۔ اور عشق حقیقی سے پہلے عشق مجازی کی ناگزیر منزل کا عبور صوفیانہ تربیت کا ایک اہم اور مسلم دستور ہے۔

مجموعی لحاظ سے دکنی مثنوی کا تنوع اس کا قابل 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 ہیں اور خارجی مظاہر و مناظر کی عمدہ و مناسب مصوری اس کے لیے 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 زمانے کی مثنویوں میں مل جاتے ہیں۔ فنی لحاظ سے مثنوی اس دور میں ارتقا کی منزلیں تیزی سے طے کرتی رہی۔ فارسی مثنوی کے نمونے اس کے سامنے تھے جن سے ابتدا میں پورا فائدہ اٹھایا گیا اور بعد کی مثنویوں بھی ان سے یقیناً مستفید ہوئیں۔ اگر ان مثنویوں میں 'جسم' کے بے ڈھنگے پن (بے ضرورت طول یا بے جا اختصار) کا عیب نہ ہوتا تو ان میں سے بعض شمالی ہندوستان کی صف اول کی 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 شمال نے خاصی مدت تک تقلید کی، وہ ہے ذاتی رومان نگاری (جس کا تذکرہ پہلے آچکا ہے) مثنوی کی یہ صنف بعد میں دہلی میں 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 اس میں چند صوفیانہ اور اخلاقی مسائل کو سمجھانے کے لیے 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 داری مثنوی' کی طرح تسلسل نہیں۔ اور اس کی تمثیل کا انداز بھی اسی طرح نہیں جس طرح 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 کہا 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 میں 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 ابتدا ہوتی ہے:

اس عمر میں عشق جیو میں جاگ
یوں گھیر لیا جیوں بھیڑ کو بھاگھ
آگ عشق کی دل میں دبکی تھی
بھر تن میں تمام تک پکی تھی
پن مجھ کو سمجھ نہیں جو یہ کیا
یو نامہ، یو ناز، یو نگہ کیا
یو درد سو کیا یو دل جلے کیوں
تن آنچہ سوں عشق کے گلے کیوں

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

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

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 زبانچہ ہے ہماری
کہنے لگے ہمن کو بھاری

میں شعر تو بول جانتا نئیں
یو پٹ نپٹ پچھانتا نئیں

اس 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 ربط و تسلسل 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 لکیروں کا درجہ دیا جا سکتا ہے جن کے بعض بعض حصے شوخ ہیں، ورنہ عام نقوش مدھم 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 چندے 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 کے لئے اپنے ہمراہ اپنے وطن لے جاتا ہے جہاں اس کی بڑی خاطرداری کرتا ہے اور طرح طرح سے اسے عشق لالہ سے منحرف کرنے کی سعی کرتا ہے مگر عاشق تو: 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 عاشق کو بڑا صدمہ ہوتا ہے، اور اس 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 ہوں
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 تصور اور نقشہ بھی موجود ہے۔ اس کے تین کردار 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 ارتقا کی نہ گنجائش تھی نہ اس میں موجود ہے۔ البتہ اس میں جذبات کی مصوری کی کوشش ضرور ہے۔ سردار زادہ یہاں رقیب کی حیثیت سے سامنے آتا ہے مگر وہ بلند پایہ 'ویلن' کی طرح ذہین طباع اور فعال نہیں۔ اس میں بعض عاشقانہ صفات مثلاً خلوص اور سادگی کا عنصر زیادہ ہے۔ شر اور عمل کا پہلو کمزور ہے۔ اس 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 تو وہ ان 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 اور پیغام سے قبول عام بنانے کی پر پیچ کوشش ہے۔ اس کے علاوہ کرداروں کے ناموں کے ذریعے مغالطہ دینے کی سعی بھی ہے۔ مصنف (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 ـــــ یعنی ۱۱۶۰ اشعار دو دن میں کہہ کے پھینک دیئے۔ اس بیان کو ہم کیسے تسلیم کر لیں، کیونکہ یہ بات ذرا مشکل سی ہے۔

خاتمہ بھی مصنوعی ہے یعنی یہ کہ مجاز کا عشق نہیں چاہئے۔ اصل شے 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 لذتوں کو اس لطف سے بیان کیا ہے کہ جسے مذاق عشق 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 اخیر کے چند سرد 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 لیے مغالطے کے بہت سے پردے کہانی پر ڈال دیے ہیں۔ بقول حافظ ــــ

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 جاتا ہے۔ اس کی زبان ترقی یافتہ ہے اور اس کا فن ارتقا کی ایک منزل کا پتہ دیتا ہے۔ اس کے بعض حصے بہت دلکش ہیں خصوصاً اس کے ابتدائی اشعار نہایت دل آویز اور موثر ہیں

اری ہم نشینو! مرا دکھ سنو
مرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو
کہوں کیا کلیجے میں سوراخ ہے
مری 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 شمال کی بعض مثنویوں سے مربوط ہے۔ چنانچہ میراثر 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 در حقیقت وہ بھی اسی ابتدا کی انتہا ہے۔

کلام میر میں فکر و نظر کا عنصر

میر تقی میر کا کلام شدید جذبے کا ترجمان ہے۔ انہوں نے اپنے احساسات جذبے کی زبان میں کچھ اس طرح ادا کیے ہیں کہ عام طور سے یہی سمجھا جاتا ہے کہ ان کی شاعری میں فکر کا حصہ بہت کم ہے اور گمان یہ ہوتا ہے کہ وہ عمر بھر ایسی شاعری کرتے رہے جس میں کسی صورت بھی فکری تجزیہ کو داخل ہونے کا موقع حاصل نہیں ہوا۔ میر کے متعلق عام خیال یہی ہے اور بظاہر ان کی شاعری کا غالب رنگ بھی ایسا ہے کہ عام خیال کو دور کرنا کوئی آسان بات نہیں۔ اس لئے یہ موضوع قابل توجہ اور یہ خیال یا غلط فہمی قابل تجزیہ ہے۔ موجودہ مطالعہ سے میرا مقصود یہ ہے کہ میر 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 اور کیفیت کا کچھ اندازہ ہو سکے۔ یہ مطالعہ کلام میر کی عمومی قدر و قیمت کے لیے بھی مفید ہو گا کیونکہ اس سے میر کی عظمت کے وجوہ کی بحث بھی نسبتاً آسان ہو جائے گی۔

شاعری میں فکری عنصر کی جو اہمیت ہے اس کی اصولی بحث کا یہ موقع نہیں۔ یہ تو مسلم ہے کہ کوئی شاعری فکری عنصر سے کاملاً معریٰ ہونے کا نہ دعویٰ کر سکتی ہے نہ اس کے لیے اتنا قطع تعلق ممکن ہے۔ شاعری کے لئے یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ صرف جذبات ہی سے واسطہ رکھے اور حقائق فکر سے بالکل قطع تعلق کر لے۔ 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 کو فلسفہ و حکمت سے بھی کوئی بیر نہیں۔ بلکہ یہ کہنا ہی غلط ہے کہ شاعری اور حکمت میں کوئی بعد ہے۔ ان 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 بہ قدم چل سکتی ہے۔ شاعری کے لئے 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 لیے شاعری اپنی طرف سے ایک بڑی شرط بھی لگاتی ہے اور وہ ایسی ہے جو دراصل اس کی جداگانہ ہستی اور اس انفرادی تشخص کے لیے ناگزیر اور لازمی ہے۔ اور وہ ایسے ہے جو دراصل اس کی جداگانہ ہستی اور اس کے انفرادی تشخص کے لیے ناگزیر اور لازمی ہے۔ یہ شرط ہے خاص انداز بیان کی، جس کے بغیر شاعری اور حقائق کے مابین کوئی سمجھوتا ممکن نہیں۔ اس شرط کو تسلیم کر لینے کے بعد شاعری کی ذہنیات اور عقلیات کے ہر شعبہ کے ساتھ مفاہمت ممکن ہے۔

شاعری جس کی بنیاد جذبے 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 تخیل 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 ہو جاتی ہے کہ اس حقائق کی بھی ترجمانی کرنی پڑتی ہے یا کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ حکیم یا فلسفی، شاعری کی تاثیر اور قوت اظہار سے فائدہ اٹھانے کے لئے شاعرانہ انداز بیان اختیار کر لیتا ہے —— ان سب صورتوں میں حقائق اور انداز بیان اپنی مفاہمتوں کے حدود کے اندر ایک دوسرے سے 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 جا سکتی 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 کہ یہ خشک منطقی یا استدلالی قصے نہ رہیں بلکہ ان میں جذبے کی چاشنی آ جائے 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 ردعمل کا نتیجہ ہوں مگر فکری اور عقلی تجزیے سے ان کی تصدیق و تائید ہوتی ہو اگرچہ یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کا مخصوص

عقلی تجزیہ "دبستانی" عقلی تجزیہ سے ہم آہنگ اور متفق نہ ہو۔ بہرحال یہ افکار اپنی شکل و صورت اور استقرا کے لحاظ سے حقائق فکری ہی ہوں گے، اور اس قسم کے افکار خالص جذبات و احساسات کے ساتھ ساتھ مگر ان سے صاف صاف ممیز ہو کر شاعری کے قالب میں ڈھل جائیں گے چنانچہ ہم اردو اور فارسی کے اکثر شعرا 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 اسی 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 سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس کے یہاں جذبے کی شدت بھی ہے اور غور و فکر کی گہرائی بھی۔ اس نے اصولاً 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 بظاہر کمی ہے۔ میرے اس دعوے سے کسی کو ناراض یا بد دل ہونے کی ضرورت نہیں۔ کیوں کہ 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۔ اس 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 تعقل اور مغالطوں پر مبنی ہے جن کا صحیح منطقی دلیل کے سامنے ٹھہرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس 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 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 قابل توجہ ہے۔ اگرچہ ان کا طریقہ بحث اور انداز 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 میر کے کلام میں ہے۔ اس معاملہ میں غالب اور اقبال ہی ان کے مقابلے پر لائے جا سکتے ہیں' خواجہ میر درد بھی نہیں۔ یہ یاد رہے کہ میر' غالب سے مختلف ذہن کے شاعر تھے۔ جیسا کہ بیان ہوا میر 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 غالب سے مخصوص ہے۔ غالب حقائق کی دریافت اور حقائق کی ترتیب میں میر سے زیادہ رسا ذہن رکھتے تھے۔

اس کے برعکس میر کے یہاں عقلی تجزیہ کی صرف ابتدائی صورتیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں ابتدائی جستجو کے عناصر پائے جاتے ہیں مگر انکشاف حقائق میں ان کی کامیابیوں کی حد محدود معلوم ہوتی ہے۔ ان کا بظاہر عقلی تجزیہ بھی عام حالات میں ایک جذباتی الجھاؤ پر ختم ہو جاتا ہے اور اکثر ان کا استدلال جلد ہی منطق کا دامن چھڑا 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 حسی جو حواس کے توسط سے بعض محسوسات کے متعلق نفس انسانی کی اولین آگاہی کا باعث بنتا ہے۔ پھر یہ حسی ادراکات فوراً ایک ایسے عمل میں منتقل ہو جاتے ہیں جہاں یہ پسندیدہ و ناپسندیدہ اور گوار و ناگوار 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 مدد 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 اسے راحت ملتی ہے۔ غیر معتدل دواعی و جذبات سے اس کا توازن ضائع ہو جاتا ہے اور یہ چیز نفس کے ضعف و نقاہت پر ختم ہو

باقی ہے۔

کامل استدلال منطقی اور طبعی قوانین کا پابند ہے۔ وہ مسلمات عقلی کی بنیاد پر محسوس ادراکات و تجربات حسی کے علل و اسباب کی جستجو کرتا ہے۔ پھر عقل و تجربہ کی روشنی میں ان کو پرکھ کر ان سے کچھ نتائج نکالتا ہے اور ذہن کو ان 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 و 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۔

میر کے بیشتر استدلالات جستجو کی اسی حد تک پہنچتے ہیں۔ ان کی 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 میر 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 تصوف کے راستے سے ان تک پہنچے ہیں اور کچھ ان کے اپنے غور و فکر کا نتیجہ ہیں۔ ان کا یہ غور و فکر کا تجزیہ عقلی کی مکمل صورتوں کا آئینہ دار بھی ہو تب بھی خاص حد تک سوچ کا عنصر اس میں ضرور موجود ہے۔ کہنے کو تو یہ تک کہہ دیا گیا ہے کہ میر کا مشاہدہ نہایت محدود تھا اور یہ بھی کہ انہوں نے بہار کا پورا موسم ایک بند کمرے میں گزار دیا تھا' یہ مصرع پڑھ پڑھ کر کہ

اب کی بھی دن بہار کے یونہی گزر گئے

مگر میر کے دیوان کا مطالعہ یہ ثابت کرتا ہے کہ ان کی عقلیات کا احاطہ محدود سہی' ان کے مشاہدات کا دائرہ خاصا وسیع تھا ـــــ نظیر اکبر آبادی کو چھوڑ کر پرانے اردو شاعروں میں ایک شاعر بھی ایسا نہ ہو گا جس کے مشاہدات کی دنیا میر کے مقابلے میں وسیع تر ہو۔ خیر یوں تو غزل میں مشاہدات کی تفصیلات و جزئیات سما ہی نہیں سکتیں مگر میر عجب طرح کا غزل گو تھا' شاید اسے نظم گو غزل گو' کہنا درست ہو گا کیونکہ اس نے غزل کی قیود کے باوجود مشاہدات کی خوب مصوری کی ہے جو اس کے مشاہدات کی دقت اور وسعت دونوں کا پتہ دیتی ہے۔ میر نے اپنے ماحول کی ہر شے کو بغور دیکھا اور اپنے اس مشاہدے کو شاعرانہ مصوری کے ذریعے آئینہ تمثال دار کی طرح مصور اور روشن بنا دیا۔ میر کی سوچ اور غور و فکر کا میدان اولین ان کے یہی مشاہدات ہیں:

عالم کی سیر میر کی صحبت میں ہو گئی
طالع سے میرے ہاتھ یہ بے دست و پا لگا

میر کے مشاہدے کی دنیا کتنی وسیع ہے؟ اس مضمون میں یہ تفصیل شاید زیادہ کار آمد نہیں ہو گی۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ میر نے مشاہدات پر غور کتنا کیا ہے اور مختلف مظاہر زندگی کے متعلق ان کے ردعمل نے کیا کیا صورت اختیار کی؟ مجموعی لحاظ سے مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں ہو گا کہ میر کا ردعمل اکثر صورتوں میں شاعرانہ یا جذباتی ہی ہوتا ہے۔ حکیمانہ ردعمل کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں مگر شاعرانہ کے مقابلے میں کم۔ وہ عموماً جستجو کی پہلی منزل کے بعد پھر گم سے ہو جاتے ہیں اور حقیقت کی تہہ تک پہنچنے میں انہیں دقت ہوتی ہے مگر بعض اوقات اس سے نکل بھی آتے ہیں اور پتہ کی بات یا تہہ کی بات بتلا جاتے ہیں۔ میر کا اولین ردعمل عجیب و غریب ہوتا ہے۔ اگر اس ذہنی ردعمل کے لیے کوئی خاص اصطلاح وضع کرنی ہو تو ہم اس کو لفظ حیرت سے یا تحیر سے یاد کر سکتے ہیں۔ زندگی کیا ہے؟ اور اس کے یہ سب ہنگامے کیا ہیں اور کیوں ہیں؟ کبھی کبھی اس کے مظاہر پر میر کے ذہن میں ایک خوشگوار یا ناخوشگوار خلش پیدا ہوتی ہے۔ اس کے حسین اور بدنما پہلوؤں کے نظارے 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 تعجب ہوتا ہے۔ کبھی اس کے تضادات کے خلاف غم و غصہ 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 تعجب 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 پر اسرار کیفیت چھائی ہوئی نظر آتی ہے جس کا گہرا مطالعہ میر کے نفسی کوائف کے انکشاف کے لیے بڑا ہی ناگزیر ہے۔

میر کی یہ نفسی کیفیت جسے میں نے حیرت کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، اصلاً خوش گوار 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 تندخو قرار دیا ہے، انہوں نے میر کے ساتھ انصاف نہیں کیا—— میر کا دل تو بہت صاف اور ان کا ذہن تو نہایت پاکیزہ معلوم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر 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 میر کے ذہن میں جو شدید رد عمل پیدا ہوتا ہے' اگر صرف اسی پر نظر ڈالی جائے تو محسوس یہ ہوگا کہ میر 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 لذت یا کرب ہی میں محو ہو کر اکثر غور و تامل کی اگلی سرزمینوں تک یعنی علل و اسباب تک پہنچ نہیں پاتے۔۔ یہی حیرت جو لذت بخش بھی ان کے لیے 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۔ ہر چند کہ انہیں اس چمن کا ہر گل لہو سے بھرا ہوا ساغر' دکھائی دیتا ہے تاہم اس کی کشش حسن سے ان کا دل مسحور اور اس کے جمال سے ان کی آنکھیں پر نور 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
مشکل ہے بنی آن کے صاحب نظروں کو

یہ دنیا ان کے نزدیک عجب تماشے کی جگہ ہے

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

میر کے 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۔ ان کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی حس سماعت خاصی الجھی ہوئی تھی۔ وہ اکثر بیکار سی گونجیں سنتے رہتے ہیں اور پتہ نہیں چلتا کہ یہ آوازیں کیا ہیں اور کہاں سے آ رہی 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

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

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

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

میر کے اس شعور کی تشریح تھوڑی دیر کے بعد آئے گی۔ ابھی یہ بحث باقی ہے کہ میر 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 مسلم ہے کہ میر کے نزدیک صاحب ادراک ہونا بڑی قیمتی چیز ہے مگر یہ چیز آسان نہیں، اس کے لیے بڑی ریاضت چاہیے بلکہ عین ممکن ہے 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 تہ تک پہنچنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے اسی بنا پر میر نے اس دنیا کو 'شہر کوراں' کہا ہے جہاں لوگ نرگس کی سی آنکھ رکھتے ہیں کہ اس کی آنکھ سی شکل تو ہے مگر بصارت سے محروم ہے۔ ان کے نزدیک عام اہل علم کا بھی یہی حال ہے:

یاں جہاں میں کہ شہر کوراں ہے
سات پردے ہیں چشم بینا پر

اور پھر اسی اندھوں کی بستی میں کوئی صاحب ادراک یا صاحب نظر (یا بقول غالب 'دیدہ ور') پیدا بھی ہوتا ہے تو مدتوں کے بعد — بقول اقبال:

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

اور میر 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

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

میر 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 لیے دو ہی راستے تسلیم کیے گئے ہیں۔ ایک تو طریقہ بحث و نظر یعنی طریقہ عقل و دانش، دوسرا طریقہ تصفیہ باطن یا وجدان۔ ان دونوں راستوں کے برحق ہونے میں کوئی شبہ نہیں اور یہ دونوں راستے فلسفہ و حکمت کے نزدیک حقائق کے ادراک کا صحیح ترین بلکہ واحد طریقہ یہی تصفیہ قلب کا طریقہ ہونا چاہیے چنانچہ حسب توقع میر نے اس راستے کے برحق ہونے پر بہت کچھ لکھا ہے اور یہ ذہن نشین کرانے کی کوشش کی ہے کہ حقیقت تک رسائی کے لیے دل کی منزل سے گزرنا 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 میر 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 مجذوبی اور جنون عشق کی لذتیں اور ان سے پیدا شدہ بصیرتیں تسلیم مگر ہشیاری، بھی گاہے گاہے اور بعض خاص موقعوں پر خاصی لذت بخش ثابت ہوتی ہے۔

ہم مست بھی ہو، دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشاں نہیں ہے

با ایں ہمہ حقیقت یہی ہے کہ ان کا مسلک (جہاں تک ادراک حقیقت کا تعلق ہے) جنون و مجذوبی ہی ہے جس کا مرکز دل ہے۔ ان کی رائے ہے کہ سچا عرفان دل کے مطالعہ سے ابھرتا ہے اور یہ وہ مقام ہے جس میں نہ معلومات کام آتی ہیں، نہ علم و عقل، نہ حکمت و دانش۔ یہاں تو صرف ریاضت اور تصفیہ باطن کی سعی ہی مفید ثابت ہوتی ہے

دل کا مطالعہ کر اے آگہ حقائق
ہیں فن عشق کے بھی مشکل بہت دقائق

کام کیا آتے ہیں گے معلومات
یہ تو سمجھے ہی نہ کہ کیا ہیں ہم

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

میر نے دل کی برکات و فیوض کی بار بار تعریف کی ہے۔ (اور یہ چیز صوفیانہ شاعری میں عام ہے) اس کے لیے انھوں نے طرح طرح کے شاعرانہ پیرائے اختیار کیے 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 سے بظاہر تنگ مکان میں گویا سمٹا ہوا ہے۔ کسی دامن وسیع صحرا کی طرح دل کی دنیا بھی دور دور تک پھیلی ہوئی ہے اور پھر نازک اتنا ہے کہ شیشے کو بھی مات کر دے! 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 کے پوچھا جو میں یہ کار گہ مینا میں
دل کی صورت کا بھی اے شیشہ گراں ہے شیشہ
کہنے لاگے کہ کدھر پھرتا ہے بہکا اے مست
ہر طرح کا جو تو دیکھے ہے کہ یاں ہے شیشہ
دل ہی سارے تھے پہ اک وقت میں جو کر کے گداز
شکل شیشے کی بنائی ہے کہاں ہے شیشہ!

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 نسخہ تصوف ہے
ہم نہ سمجھے بڑا تاسف ہے

دل کے سرچشمہ ادراک ہونے کے بارے میں اور بھی کئی اشعار دیوان میر میں مل جائیں گے مگر حق یہ ہے کہ جب تک یہ آئینہ مجلی اور مصفا رہے گا، اسی وقت تک اس میں انوار تجلیات کا انعکاس ہوتا رہے گا، کیونکہ ادراک اک ایسا نور یزدانی ہے۔ اگر یہ آئینہ زنگ سے ذرا بھی مکدر ہوگا تو عرفان کی نوری کیفیتیں اس میں انعکاس نہیں پا سکیں گی۔ یہ ادراک بڑی چیز ہے مگر ادراک کے قابل ہونے کے لیے عقل تو عقل دل بھی تب تیار ہو سکتا ہے کہ وہ پہلے سلامت و صفائی سے متصف ہو۔ بلکہ میر کے نزدیک حقیقت الحقائق کی تجلی اتنی منزہ اور پاک ہے کہ صحیح معنوں میں اس تک دل کی بھی رسائی ممکن نہیں

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

تاہم اگر یقینی طور پر اس تک رسائی کا کوئی امکان ہے تو دل کی صفائی اور 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 رہے کہ میر 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۔ میر کے کلام کے مجموعی مطالعہ سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک تامل محض توجہ باطنی اور قلبی فکر سے عبارت نہیں بلکہ اس میں حواس کے ذریعے کائنات کے حقائق و مظاہر کا مشاہدہ اور ان کی حکمت پر غور بھی شامل ہے۔ یہ اور بات ہے کہ تھوڑی دور جا کر میر کا غور و فکر اکثر منطقی نتائج سے آنکھیں چرانے لگتا ہے اور پھر وہ صوفیانہ باطنیت کے حصار میں پناہ لینے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ مگر کائنات سے مظاہر و مناظر پر غور اور حقائق فکری و نفسی پر تامل اور تھوڑی دیر تک تجزیہ عقلی میر کی محبوب عادتوں میں داخل ہے جس کا انکار نہیں ہو سکتا۔ میر کے نزدیک مشاہدے کو تو مرکزی حیثیت حاصل ہے ہی مگر تامل اور غور و فکر بھی ان کے نزدیک کچھ کم اہم نہیں۔ یہ منزل دراصل مشاہدے 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۔ مگر ان کا یہ مشاہدہ محض لذت پر ختم نہیں ہو جاتا۔۔ وہ اس سے بصیرتیں بھی حاصل کرتے ہیں اور اس کے لیے 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 گاہے گاہے 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 رویوں اور خول پر قدرے گہری اور بھرپور نگاہ ڈالتے ہیں۔ اس کو ادراک حسن کی پہلی کوشش سمجھ لیجیے۔ وہ ان کے قلزم نظر سے موج رنگ بن کر ابھرتی ہے اور ان 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 شریک حال بن جاتی ہے۔ اس کو سہولت کے خیال سے ذہنی ردعمل کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس کے ذریعے عجائبات، بوالعجبیوں اور تضادوں کو کریدنے 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 گریبان ہونے کی تجزیاتی سعی میں منہمک نظر آتی ہے۔ اس قسم کی آویزشیں میر کے یہاں بکثرت ہیں اور اس سے نبرد آزمائی میں انہوں نے کبھی کبھی فکری حقائق کے گوہر مراد بھی پا لیے ہیں۔ بہر صورت تامل اور غور و فکر کی کوششیں ان کے یہاں اتنی نمایاں ہیں کہ ان کو کسی صورت نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔

جہاں تک حسن کے چھپے ہوئے رخوں کی نقاب کشائی کا تعلق ہے میر کا ذہنی خاصہ یہی ہے کہ اشیا کی ان جزئیات 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 ذریعے کچھ نئے اسرار معلوم کرتے ہیں مثلاً کائنات کی جملہ اہم اور نظر سے الجھنے والی چیزیں —— یہ سمندر، تارے، یہ آسمان، یہ آفتاب، یہ مہتاب، یہ آندھیاں یہ پہاڑ، یہ جھکڑ، کوہ و دشت (اور پھول گل تو خیر ہماری شاعری میں ہر جگہ ہیں) ان سب کے مشاہدے سے انہوں نے لذت بھی حاصل کی اور ان سے حسن کے اوجھل پہلوؤں سے پردہ بھی اٹھایا ہے۔ گویا ان کی یہ نظربازی، محض سطحی نہیں خاصی گہری ہے، گو بادی النظر میں عجائبات کا تماشا اور طلسمات عجائبات 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

سمندر کے مدو 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 کر لاتی ہے اور سطح کو کرید کر اس کے باطن سے حقیقت معلوم کرنے کے لیے مضطرب ہے

ہر جزر و مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش
کس کا ہے راز بحر میں یا رب کہ یہ ہیں جوش
ابروئے کج ہے موج کوئی چشم ہے حباب
موتی کسی کی بات ہے سیپی کسی کا گوش

(دوسرے مصرع کا سوالیہ انداز راز جوئی کی تڑپ کا اظہار کرتا ہے) پھر اس کائنات میں چاروں طرف مختلف عناصر باہم دست و بغل ہو کر جو جو شعبدے دکھاتے ہیں میر کی نظر ان سے غافل نہیں۔

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

یہاں دوسرے مصرع کا انداز پھر سوالیہ ہے ـــــ یہ صورت صرف حیرت کا اظہار نہیں کرتی اس میں راز جوئی 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 راز جو نظر میں ہیں، چنانچہ لکھا ہے:

کیا ہے یہ جو گاہے آ جاتی ہے آندھی کوئی زرد
یا بگولا جو کوئی سر کھینچے ہے صحرا نورد
شوق میں یہ محمل لیلیٰ کے ہو کر بے قرار
اک نہاد وادی مجنوں سے اٹھ چلتی ہے گرد
وجہ دم سردی نہیں میں جانتا رونے کے بعد
مینہ برستا ہے کہیں شاید، ہوا آتی ہے سرد

گزشتہ تصریحات سے شاید یہ غلط فہمی ہو کہ میر اپنے آپ کو صرف سوال و استفہام تک ہی محدود رکھتے ہیں اور اثبات حقیقت کی منزل تک نہیں پہنچ پاتے۔ مگر یہ خیال درست

نہیں، کیونکہ انہوں نے اپنی جستجو سے بہت سے حقائق کا انکشاف و اثبات کیا ہے۔ خواہ ان کی حیثیت سائنسی لحاظ سے ناقص ہی کیوں نہ ہو، مگر ان کا انداز منطقی ہے۔ نیچر کے مشاہدات پر غور کرنے سے انہوں نے جو نظریے قائم کیے ہیں، انہی کو دیکھیے، 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

گل و رنگ و بہار پردے ہیں
ہر عیاں میں ہے وہ نہاں، ٹک سوچ

گہ گل ہے، گاہ رنگ، گہے باغ کی ہے بو
آتا نہیں نظر وہ طرح دار ایک طرح

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 جو ان کے لئے 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 نیرنگ عناصر' میں جو نقد میر میں شائع ہوا ہے کافی بحث کی ہے) بہرحال یہ تصور ان کے لیے خاصی کشش رکھتا ہے:

یاں بلبل اور گل پہ تو عبرت سے آنکھ کھول
گل گشت سرسری نہیں اس گلستان کا

گل یادگار چہرۂ خوباں ہے بے خبر
مرغ چمن نشاں ہے کسو بے زبان کا

ہر قطعہ چمن پہ ٹک گاہ کر نظر
بگڑیں، ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

میر نے کچھ یہ بھی دریافت کیا ہے کہ فطرت کا حسن ہردم تازہ اور نوجوان رہتا

ہے۔ وہ کسی ایک گل یا کسی ایک سرو صنوبر پر منحصر نہیں!

کیا خوبی اس چمن کی موقوف ہے کسو پر
گل گر گئے عدم کو ٹکڑے نظیر آئے

یہ خیال جذبے 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 درجے کا حسن سمجھتے ہیں، کیوں کہ 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 اشیا کو نیچر کا ضمیمہ یا (بالفاظ صحیح) اس کی روح رواں بنا دیتے ہیں اس خیال کی تشریحی یا تائیدی مثالیں محولا بالا مضمون میں ملاحظہ ہوں۔ یہاں میں صرف یہ استشہاد کر رہا ہوں کہ میر مشاہدۂ فطرت سے لذت گیر ہو کر محض بے نتیجہ تحیر کا شکار نہیں ہو جاتے بلکہ اپنے تامل کے ذریعے اپنی دریافت کی حد کو آگے بھی بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ کوشش بسا اوقات حقائق کے انکشاف یا اثبات تک بھی پہنچ جاتی ہے۔

یہاں تک تو جو کچھ بیان ہوا' اس سے یہ ظاہر ہوا کہ میر اصولاً تحیر 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 تامل اور غور و فکر کے بہت بڑے داعی ہیں ـــــ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اس لذت 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 لیے اصل چیز سلامت ذہن ہے۔ جہاں یہ چیز نہ ہو گی وہاں صحیح نتیجہ برآمد نہ ہو گا:

کجی ذہن اس وادی میں گم راہی کی ہے باعث
سلیم الطبع کو تو پاؤں کا ہر نقش ہادی ہے

ان کے یہاں اولین ردعمل تک سب ٹھیک ہے اس سے آگے شعور اور مجذوبی کا کچھ ایسا ملغوبہ سا بن جاتا ہے کہ عقلی دلیل اور تاثر گڈمڈ 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 میں 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 میر 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 کر کے ان کو کہیں کریدا بھی ہے اور ان پر سوال یا شک کا اظہار بھی کیا ہے مگر ان میں سے اکثر کا پیرایہ بیان شاعرانہ ہے۔ وہ 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 شدت جذبہ نے حقائق پر تخیل کے غلاف چڑھا دیے ہیں۔ اسی سبب سے سطحی نظر میں یہی خیال ہوتا ہے کہ میر نے حقائق زندگی پر غور کیا ہی نہیں، یا انہوں نے راز حیات اور حکمت کائنات کو سمجھنے کی کوشش کی ہی نہیں۔ دراصل یہ خیال سطحی نظر کا نتیجہ ہے جو ان کے پرایہ ہائے بیان سے پیدا ہوا ہے۔ ورنہ سچائی شاید یہ ہے کہ میر حقائق کی لذت سے بے بہرہ نہیں۔ ان کے یہاں حقائق عالیہ موجود ہیں، مگر شاعرانہ زبان و بیان میں اب اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ میر کے یہاں جن موضوعوں پر تاملات ملتے ہیں، ان میں کچھ تو روایتی سے ہیں (اگرچہ ان کا 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 نقطۂ نظر جھلک رہا ہے۔

روایتی مضامین میں وجود، واجب الوجود، وحدت الوجود، عالم، عالم باطن، نفس انسانی، خدا اور خود کا صوفیانہ تصور، شرف انسانی اور انسان کی فضیلت فرشتوں پر وغیرہ وغیرہ نمایاں ہیں۔ مگر انداز بیان کی ندرت کے لحاظ سے 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 تجزیے کے نمونے انہیں موخر الذکر مضامین میں ملتے ہیں۔

مابعد الطبیعیات کا بڑا ہی معرکہ آرا مسئلہ وجود واجب کی ماہیت ہے۔ یہ موضوع نیا نہیں ہے۔ جب سے انسان نے غور و فکر کی ابتدا کی 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 کیے۔ انہوں نے وہی پرانے مسائل، وہی

پرانے تصورات، جن کو مسلمان صوفی صدیوں سے مانتے چلے آئے ہیں۔ اپنے انداز خاص میں (جس میں کہیں کہیں ندرت بھی ہے) بیان کر دیے ہیں۔

اس موضوع پر میر کے خیالات کا خلاصہ صرف اسی قدر ہے—— کہ خدا ہے، مگر اس کا ادراک عقل و فہم انسانی کے لیے ممکن نہیں۔ کائنات میں جو کچھ ہے اس کا معنی مقوم، در پردہ اسی کی ذات ہے۔ اس کی ہستی کا ثبوت اس کی صفات سے ملتا ہے۔ عالم کا سارا نظام اس کے وجود پر گواہی دیتا ہے۔ خود زندگی—— یعنی انسان، حیوان اور نباتات کا نشو و ارتقا 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!

تصوف 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۔ لا موجود 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 کیا، خورشید و مہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

باغ و بہار و نکہت، گل پھول سب ہی تو ہے
یاروں کی ہیں نظر میں یہ رنگ سارے تیرے

رنگ بے رنگی جدا تو ہے ولے
آب سا ہر رنگ میں شامل ہے یاں

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

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

اس صورت حال نے میر کو تعجب میں مبتلا کر دیا ہے۔ باقی رہا اس کا حل سو اس کا جواب تو آسان ہے۔ خدا کی ذات 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 دراصل جواب نہیں بلکہ اپنی ذات میں ایک نیا سوال ہے (مگر ماسوا اس کے کوئی جواب بن بھی تو نہیں آتا)

واہ سب کو ہے خدا سے جان اگر پہنچا ہے تو
ہوں طریقے مختلف کتنے ہی، منزل ایک ہے

بس اسی منزل پر آکر خدا کی حقیقت کی ساری بحث ختم ہو جاتی ہے۔ اس سے آگے تو فلسفی اور حکما بھی نہیں بڑھ سکے اور حقیقت یہ ہے کہ عالم امکان 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 اول 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 مجسم مان کر اس کو عالم سے الگ عرش پر متمکن قرار دیا' کسی نے اس کو جسم منزہ 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---- (باجیات) کو اس جلوۂ حقیقی کا عکس خیال کیا- میر نے انہی تصورات 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 میر کہئے
آگاہ سارے اس سے ہیں آگاہ
جلوے ہیں اس سے شانیں ہیں اس کی
کیا روز کیا خور کیا رات کیا ماہ
ظاہر کہ باطن اول 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- میر نے ذکر میر میں بھی اس پر بحث کی ہے اور اسی کا عکس ان 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 جزو ہی تھے---- پھر خدا تعالیٰ 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 میرا سب گیان گیا

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ
بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ

اس نکتے تک رسائی کے بعد میر کا گیان پھر الجھ سا جاتا ہے' اس لئے کہ اگر وہ عین عالم ہے اور عالم عین اس کا ہے تو یہ عقیدہ رکھنے کے بعد ایک الجھن پھر بھی باقی رہتی ہے اور وہ یہ کہ اگر یہ سب سچ ہے تو پھر کیا کائنات کا کوئی الگ وجود ہے یا نہیں' اور اگر ہے تو اس کی ماہیت کیا ہے؟ میر کی سوچ نے اس سے آگے ان کا ساتھ نہیں دیا البتہ ان کو یہاں بھی تھوڑا سا الگ چلنے پر مجبور ضرور 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 جواب میر کو سوجھا ہے اور انہوں نے اس کی صورت یہ بتائی ہے کہ خدا نہ عالم کے اندر ہے' نہ عالم سے باہر' کیوں کہ الوہیت بنفسہ ایک نیا عالم ہے جس کی ماہیت بیان نہیں ہو سکتی

نہ عالم میں ہے نے عالم سے باہر
یہ سب عالم سے عالم ہی جدا ہے

مگر یہ جواب بھی ایسا ہے کہ صرف آنکھ موند لینے والے ہی کو مطمئن کر سکتا ہے یہ سوچنے والے یا عقلی جواب مانگنے والے کے لیے تو مزید حیرت ہی کا باعث ہو گا۔۔۔ آخر ہر پھر کر میر اسی مقام پر آ پہنچتے 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 کل 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 ضرور۔۔۔ یہ اس معنی سے 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 ہو گا لہٰذا موہوم ہے۔ یہ نظام استدلال تمام مسلم صوفیوں کے عقائد کا جز ہے اور یہ ان کا عقیدہ ت

الوجود سے الگ نہیں کیونکہ اس خیال کے صوفی دل سے یہ مانتے ہیں کہ اصل وجود تو اس موجود حقیقی کا ہے۔ باقی سارے وجود محض عکوس ہیں پر تو ذات کے' ان کی مستقل کوئی حقیقت نہیں۔

میر کی شاعری میں یہ نظام استدلال قدرے مربوط انداز میں موجود ہے۔ 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 مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

پھر اس قضیئے کو منقلب بھی کر دیتے ہیں:

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئنہ ہے اس یار خود نما کا

عام صوفیوں کے سب سے زیادہ حیران کن خیالات وجود انسانی کے بارے میں ہیں۔ انسان کو سبھی صوفی اشرف المخلوقات مانتے ہیں مگر عین عالم یا عکس ذات کے نظریے 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 آفرینش سے پہلے عالم عین ذات تھا تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس عالم میں انسان بھی مثل دوسری مخلوق کے خدا کا جزو تھا۔ مگر چونکہ انسان مخلوقات میں سب سے افضل ہے اس لئے لازماً انسان میں الوہیت 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 اصل کے درمیان یہ مادی عنصری وجود ایک پردہ ہے۔ اس لئے صوفی کا یہ عقیدہ ہے کہ اس کا اپنا ہی مادی وجود اس 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 الوہیت کے شعور سے سرشار ہو کر خود اور خدا میں صرف مادے کو حائل سمجھتے ہیں' ورنہ ان کے نزدیک خود اور خدا میں کوئی فرق نہیں

جسم خاکی کا جہاں پردہ اٹھا
ہم ہوئے وہ' میر' وہ سب ہم ہوا

مری نمود نے مجھ کو کیا برابر خاک
میں نقش پا کی طرح پائمال ہوں اپنا

شبنم کی سی نمود سے تھا میں عرق عرق
یعنی کہ ہستی ننگ عدم تھی خجل گیا

نہ کھینچیں کیوں کہ نقصاں ہم تو قیدی ہیں تعین کے
خودی سے کوئی نکلے تو اسے ہووے خدا حاصل

اب کہنے کو تو سب صوفی اپنی ہستی کو ننگ عدم اور اپنی نمود کو مثل شبنم کہہ ہی دیتے ہیں مگر یہی نظریہ ان کے فکر کے لیے 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 شکایت 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 نشوونما کا فیضان حاصل ہے) یہ کہہ کر قطع نظر بھی کر لیا جائے کہ چلئے سب چیزیں بے شعور ہیں ان کا کیا ہے تو یہ ممکن ہے مگر انسان کی ہستی سے انکار 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 برا ہونے کے لیے انہوں نے دو مختلف راستے اختیار کیے ہیں۔ اول تو اپنے تصور آفرینش کے ماتحت انہوں نے تمام کائنات کو نمود اور کائنات کے شئون و احوال کو 'عالم تصویر' اور 'صفحہ تصویر بے ہوشاں' اور 'حکیم کا طلسم' قرار دیا ہے' اور اس موضوع پر خوب زور بیان صرف کیا ہے۔ دوسری طرف انہوں نے نوع انسان کو جو دراصل 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 مقام 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 لوح ہستی سے

اپنے نقش وجود کو مجاہدے اور محنت سے کھرچ کھرچ کر صاف کر ڈالے تاکہ خدا کا وصال میسر ہو بالکل بے بنیاد ہو جاتا ہے۔ کیوں؟ اس لیے کہ عکس کو عکس کیسے مٹائے گا۔ صوفی خود کہتا ہے کہ انسان خود 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 سے کھرچے گا۔۔ بھلا تصویرِ بے ہوشاں کے مرقع پر کوئی ہوش کیسے نظر ڈالے گا اور کس طرح اس کے نقوش معنی کی تلاوت کرے گا۔۔ یہ درحقیقت بہت بڑا تضاد ہے مگر یہ ہمارے صوفیانہ فکریات میں صدیوں سے تسلیم شدہ چلا آ رہا 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 حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ان کے تصورات 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! ہے یہ سب کچھ فانی اور عارضی۔۔ ان کے تصورات کا نمایاں عنصر اسی خیال کی نشان دہی کرتا ہے۔۔ پھر ایک تیسری لہر اور بھی ہے جو یہ تصور دلاتی ہے کہ دنیا بری جگہ ہے اور اس میں بدی ہی بدی ہے۔

یہ یاد رہے کہ میر کے متعلق عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ قنوطی اور تاریک بین محض 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 دل کشی پائی جاتی ہے۔ مگر افسوس یہ سب کچھ فنا پذیر اور بے ثبات ہے۔ میر کا لہجہ اس بے ثباتی کے خلاف یقیناً تلخ ہے۔۔ میر کے لہجے میں تلخی' اس وقت بھی نمودار ہوتی ہے' 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 میر زندگی کے حسن کے نغمہ خواں ہیں اور اس کی دل کشی کے سحر سے گویا مسحور ہیں۔

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

چار دیواری عناصر میر　　　خوب جاگہ ہے پر ہے بے بنیاد

صورتوں سے خاکداں یہ عالم تصویر ہے
بولیں کیا اہل نظر خاموش ہیں حیرت سے یاں
دل کشی اس بزم کی ظاہر ہے تم دیکھو تو ہو
لوگ جی دیتے چلے جاتے ہیں کس حیرت سے یاں

یہ عالم جلوہ گاہ یار یوں بھی تھا ولے
آنکھیں جو موندیں عجب عالم نظر آیا ہمیں

کیا دل فریب جائے ہے آفاق ہم نشیں
دو دن کو یاں جو آئے سو برسوں نہ جا سکے
مشعر ہے اس پہ مردن دشوار رفتگاں
یعنی جہاں سے دل کو نہ آساں اٹھا سکے

یہ سب ٹھیک ہے مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ میر 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 دلکشی مسلم ہے۔ مگر اس کے کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جو میر کے نزدیک قابل تکمیل ہیں۔ مثلاً یہ کہ یہ سب کچھ ناپائیدار، عارضی اور اعتباری ہے۔ خیر یہ ہستی اگر عارضی بھی 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 میسر نہیں ——— یہ عدم مساوات، یہ ناہمواری ——— اور ان سب باتوں پر موت کا خوف ہر وقت دامن گیر ——— گویا کل زندگی برائے موت ہی گزرتی ہے اور پھر جتنی ہے اس پر اختیار بھی، تو نہیں۔ اپنا تو کچھ اختیار ہی نہیں ———! بس میر کے یہاں زندگی کے متعلق کچھ اسی طرح کا استدلال ہے جو عقلی لحاظ سے ناقص ہے لیکن بالکل بیکار بھی نہیں۔

خلاصہ ان تصورات کا یہ ہوا کہ میر زندگی کے حسن پر فریفتہ تو ہیں مگر انہیں حسن کے فانی ہونے کا گہرا رنج ہے۔ پھر یہ حسن کی بات سارے نظام 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 سوچنے والے کے دل میں عبرت اور احتجاج کے سوا کوئی جذبہ ابھر ہی نہیں سکتا ہے۔

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

جان کیا گوہر گرامی ہے
بدلے اس کے جہان دیتے ہیں

مگر حیات سے مراد یہی سلسلہ شام و سحر نہیں، بلکہ وہ حیات لامتناہی بھی ہے جو بعد مرگ بھی جاری رہے گی—— ان کا خیال ہے کہ تمام کائنات منزل ابد کی طرف سرگرم کار ہے۔ کیا انسان، کیا حیوان، کیا نباتات اور کیا جمادات، سب اس حرکت دوام میں سرگرداں اور سرگرم خرام ہیں

کیا رنگ و بو و باد سحر سب ہیں گرم راہ
کیا ہے جو اس چمن میں ہے ایسی چلا چلی

مرنا ہے خاک ہونا، ہو خاک اڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں

یاں جیسے شمع بزم اقامت نہ کر خیال
ہم دل کباب پردے میں سرگرم راہ ہیں

آئے عدم سے ہستی میں تس پر نہیں قرار'
ہے ان مسافروں کا ارادہ کہاں کے تئیں

زندگی کا یہ نظریہ جو ارتقائی نہ بھی ہو تب بھی حرکی ضرور ہے۔ یہ میر کے تصور حیرت و حسرت کی (جو ان کے تصور بے ثباتی عالم سے وابستہ ہے اور سراپا جذبے کی پیداوار ہے) خاصی تلافی کر رہا ہے۔ اس نظریے سے بالکل وابستہ ان کا تصور موت ہے' جسے اگر زیادہ تعین و صحت سے بات کی جائے تو تصور موت کی بجائے تصور حیات دوام کی اصطلاح کے ذریعے ظاہر کرنا زیادہ صحیح ہو گا۔ مابعد الموت کے دور میں حیات ثانی کا تصور خود مذہب کا تصور بھی ہے اور روح کی بقا پر فلاسفہ اور عرفا بھی بہت کچھ لکھ چکے ہیں؛ مگر شاعری میں اس قدر زور دار اثباتی لہجے میں یا تو ہمارے اپنے زمانے میں اقبال نے لکھا ہے یا پھر میر نے جن کی شاعری نے حیات کی توسیع کا یہ تصور اٹھا کر موت اور زندگی کی بہت سے مغائرتوں کو ہلکا کر دیا۔

میر کے کلام میں موت کا مضمون مستقل حیثیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر ان کے خیالات میں بڑا ربط' تواتر اور اثباتی قوت پائی جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ موجود زندگی کی تلخیوں اور اس کی خامیوں اور کوتاہیوں کی تلافی انہوں نے حیات دوام کے تصور سے کی ہے۔ زندگی کے لیے موت ناگزیر چیز ہے۔ گویا اس اعلیٰ تر زندگی کو پانے کے لیے حرکت تو ضروری ہے ہی' ان کے نزدیک زندگی کے ارتقا کے لیے تغیر بھی ضروری ہے اور موت اسی تغیر کی ایک قدرے شدید اور نمایاں تر صورت ہے۔

مگر یہ واضح رہے کہ میر محض حیات ابدی کے قائل نہیں' انہیں تو حیات ابد کے لیے 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 عادت کے خلاف) ادب کی دو نامور شخصیتوں (مسیح و خضر) کو 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

اب کہیں جنگلوں میں ملتے نہیں
حضرت خضر مر گئے شاید

لذّت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزا جانا

مستلک اس کے عشق کے جانے ہیں قدر مرگ
عیسیٰ و خضر کو ہے مزا کب وفات کا

خضر و مسیح سب کو جیتے ہی موت آئی
اور اس مرض کا کوئی اب چارہ گر کہاں ہے

بہرصورت یہ ایک دلچسپ واقعہ ہے کہ میر کے یہاں مشاہدات فطرت سے چسپدگی کے بعد سب سے زیادہ جو تصورّ مثبت اور جاندار ہے وہ یہی موت یا عمر ابد کا تصورّ ہے اور یہ محض ان کا جذباتی بگاڑ نہیں، کافی سوچا سمجھا ہوا تصورّ معلوم ہوتا ہے۔ اگر چہ میر نے زندگی میں فنا کے مظاہر کو جذبے کی آنکھ سے دیکھا اور اس کی حکمتوں پر عقلی رنگ میں زیادہ غور نہیں کیا۔ اس سلسلے میں چند سوال ہیں جو انہوں نے بار بار دھرائے ہیں، مثلاً چیستان حیات کے متعلق یہ سوال کہ دنیا کے لوگ جو آتے اور جاتے ہیں، کہاں سے آئے ہیں اور کدھر جا رہے ہیں؟ اگر واقعی انسان کا 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 چلے گئے ہیں، مگر سوال یہ ہے کہ آخر وہ کہاں جاتے ہیں، جب کہ ان کے جسد یہیں پڑے ہوئے 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 سلسلے میں چند اشعار ملاحظہ ہوں:

مجلسوں کی مجلسیں برہم ہوئیں
لوگ وے پل مارتے کیدھر گئے

رہ مرگ سے کیوں ڈراتے ہیں لوگ
بہت اس طرف کو تو جاتے ہیں لوگ

بنی صورتیں کیسی کیسی بگاڑیں
سمجھتے نہیں ہم فلک کیا کرے ہیں

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

کیا چلے جاتے ہیں جہاں سے لوگ
مگر آئے تھے میماں سے لوگ

کہتے ہیں مرنے والے یاں سے گئے
سب یہیں رہ گئے کہاں سے گئے

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

جیو خوش یا کوئی ناخوش ہمیں کیا
ہم اپنے محو ہیں ذوق فنا میں

یہ تو عام صوفی کا عقیدہ ہے اور میر اس نقطۂ نظر سے بھی موت کو ایک ناگزیر بلکہ خوش آئند راستہ سمجھتے ہیں، مگر جب میر موت کے مداح ہو کر موجودہ زندگی کی مذمت کرتے ہیں تو معاملہ ایک اور صورت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ محض صوفیانہ منزل نہیں رہتی بلکہ

موجودہ نظام حیات سے بے اطمینانی کی انتہا کے سبب موت ایک وسیلہ راحت بن جاتی ہے۔ پھر بھی واقعہ یہ ہے کہ میر صوفیوں کے عام تصوّر کے تحت زندگی کو ایک ایسا سفر سمجھتے ہیں جس کا آغاز روزِ اوّل میں اس دن ہوا تھا جب روحوں کو جدائی کا قرار 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 جارہا 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 ہوگیا ہے اور اس سوجھ بوجھ کی وجہ سے اس صبح و شام کی راہ پیمائی اسے عجیب و غریب معلوم ہوتی ہے —— اگر صورت حال کی یہ تشخیص درست ہے تو اس میں کیا شک ہے کہ موت کے ڈرامے سے بڑا ڈراما اس کائنات میں اور کیا ہوسکتا ہے اور یہ بھی کچھ کم ڈرامہ نہیں کہ انسان کے دیکھتے دیکھتے اعزّ و اقارب بزمِ ہستی سے اٹھ جاتے ہیں۔ ہر ایک کو اس ناگزیر سفر کی اگلی منزلوں کے لیے پابرکاب ہونا پڑتا ہے:

ہم اب ناتوانوں کو مرنا ہے صرف
نہیں وہ کہ جینا بھی منظور ہے

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۔ میر 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 تعجب انگیز بلکہ مضحکہ خیز ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اور بظاہر دلیلیں وزنی بھی ہیں:

زنہار نہ جا پرورش دور زماں پر
مرنے کے لئے لوگوں کو تیار کرے ہے

زندگی کرتے ہیں مرنے کے لیے اہل جہاں
واقعہ میر ہے درپیش عجب یاروں کو

ہے زیست کوئی یہ بھی جو میر کرے ہے تو
ہر آن میں مرنے کو تیار رہا کیجئے

بہت سعی کریے تو مر رہیے میر
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

اس لحاظ سے کہ زندگی خوف ہی خوف 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 لیے وبال ہی بنا دیا ہے۔

جائے ہے جی نجات کے غم میں
ایسی جنت گئی جہنم میں

نتیجہ یہ کہ اس زندگی سے تو وہ نادیدہ زندگی ہی قدرے باعث تسکین معلوم ہوتی ہے جو کل آئے گی — زندگی کے اس تجربے 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 کہتے ہوئے۔ خائف ہیں:

جی تو جانے کا ہمیں اندوہ ہی ہے ایک میر
حشر کو اٹھنا پڑے گا پھر، یہ اک غم اور ہے

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہیے

ان باتوں سے کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہاں زندگی میں راحت کا تصور رہے ہی نہیں — زندگی میں بھی اور موت کے بعد بھی — شاید حسن کی جھلک کے علاوہ انہیں تو نظام عالم میں غبار نظر آتا ہے۔ مرنے کے بعد بھی تو اصلی منزل تک پہنچنے کے لیے روح انسانی کو بجز پریشانی کچھ اور میسر نہیں۔ موت تو تب کچھ باعث راحت ہوتی کہ اس کے بعد زندگی کا قصہ 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 واذیت ہے۔

مرگ کیا منزل مراد ہے میر
یہ بھی اک راہ کا توقف ہے

وقفہ مرگ اب ضروری ہے
عمر طے کرتے تھک رہے ہیں ہم

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

مرگ کا وقفہ اس رستے میں کیا ہے میر سمجھتے ہو
ہارے ماندے راہ کے ہیں ہم لوگ ، کوئی دم سولیں گے

مرنا ہے خاک ہونا، ہو خاک اُڑتے پھرنا
اس راہ میں ابھی تو درپیش مرحلے ہیں

میر کا یہ تصوّرِ موت بہ ظاہر خاصا خوفناک ہے مگر انوکھا اور قدرے مثبت بھی ہے۔ اوّل اس لیے کہ وہ موت کو بالکل عدم قرار نہیں دے رہے کہ اس کے بعد وجود کا تصوّر ہی نہ رہے۔ پھر اس لیے کہ موت کو ایک منزل قرار دے کر انھوں نے حرکت دوام کا ایک ایسا تصوّر قائم کیا ہے جس کا انکار مادیئین بھی نہیں کرتے اور حیاتیاتی نقطۂ نظر سے بھی تبدیل 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 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 تصورات مل جاتے ہیں۔ مگر میر کے یہ تصوّرات جمالی اور رجائی صوفیوں سے ان معنی میں مختلف ہیں کہ ان کے نزدیک اس زندگی کے اندر بھی تلخی کا احساس نہیں اور مرنے کے بعد تو راحت ہے۔ مثلاً حافظ کتنی خندہ پیشانی سے موت کو لبیک کہتے ہیں۔

ای جاں عاریت کہ بہ حافظ سپردہ دوست
روزے رخش بہ بینم و تسلیم دے کنم

مگر میر کے نزدیک زندگی کا سفر بہت طویل اور بے انتہا تو ہے لیکن مابعد الموت راحت کا واضح تصور وہ دلا نہیں سکے۔ پھر بھی حیات کے تسلسل کا عقیدہ اس سے ضرور نکلتا ہے۔ اس کے متغیر متحرک اور ارتقاء پذیر ہونے کا بھی پتہ چلتا ہے۔ اور یہ نقطۂ نظر کسی قدر سائنسی مادئین 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 اُردو کلام میں مل جاتے ہیں:

خیال مرگ کب تسکیں دل آزردہ کو بخشے
مرے دام تمنا میں ہے اک صید 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 بھی آجاتے ہیں — سوان کے یہاں موت اور مابعد الموت کا بڑا واضح اور مثبت تصور موجود ہے مگر اس بحث کا یہاں موقع نہیں — یہ ضرور کہنا پڑے گا کہ میر کا یہ تصور خاصا خیال انگیز ہے اور اس میں جستجو کے کئی رنگ نظر آتے ہیں۔

میر کا ایک اہم موضوع انسان ہے۔ انسان کے متعلق ان کے تصورات میں ایک اثباتی سی جھلک پائی جاتی ہے۔ اس اثباتیت میں کچھ جذبہ، کچھ عقلی تجربہ، کچھ تخیل کارفرما ہے۔ ان کے اس تصور کا اصل سرچشمہ تو تصوف کے افکار سے پھوٹا ہے کیونکہ صوفیوں نے انسان کی فضیلت اور فوقیت پر بڑا زور دیا ہے۔ چنانچہ اسی تفکر کا سلسلہ انا الحق اور سبحانی ما اعظم شانی سے جا ملتا ہے۔ اگرچہ صوفیوں کے تفکر میں منطقی لحاظ سے جو تضاد ہے وہ اتنا پریشان کن ہے کہ اس کا کوئی معقول حل پیش نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً کیا عجیب بات ہے کہ صوفی ایک طرف تو خود میں اور خدا میں کوئی زیادہ فاصلہ قائم نہیں کرتے اور خود کے لیے الوہیت کی بہت سی صفات کے دعویٰ 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 ہوسکتا ہے؟

خیر یہ تو قصہ ہوا تضاد کا — فکریات کا کوئی شعبہ بھی تضادوں سے خالی نہیں اور تصوف کا تو جزو اعظم ہی اعتقادیات سے متعلق ہے — یعنی تسلیم بلا تعقل — لہٰذا اس میں تضاد کی موجودگی چنداں خلاف توقع نہیں، اور اس لحاظ سے میر کے یہاں بھی جو تضاد فکر ہے چنداں قابلِ لحاظ نہیں، کیونکہ وہ ان خیالات میں صوفیوں کے مروجہ افکار ہی سے متاثر

ہوئے ہیں۔ میر کے یہاں جو بات اس معاملے میں خاصی قابلِ لحاظ ہے، وہ یہ نہیں کہ وہ انسانی عظمت کے تصوّر کو الوہیت کے کس قدر قریب لے گئے ہیں۔ بلکہ یہ ہے کہ اس ماورائی تصوّر کے باوجود وہ انسان کو انسانیت کے قریب کس حد تک لے آئے ہیں۔ اس معاملے میں روایتی عقاید کو شاعری کا جامہ پہنانے میں انہوں نے جو کمال دکھایا ہے اور اظہار و بیان میں جو نئے اور خوبصورت پیرائے نکالے ہیں، ان سے متاثر ہونے کے باوجود یہ 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 تصوّر 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 رتبے کی نوع ہے اور میر بھی انسان کو فرشتے کے روپ میں دیکھنے کے معتقد نہیں ہیں۔

آدمی سے ملک کو کیا نسبت
شان ارفع ہے میر انساں کی

مگر صوفیوں کی طرح اس جھمیلے میں میر بھی بڑی شدت سے پھنسے ہوئے ہیں کہ انسان انسان نہیں، ذرا سے پھیر سے اس میں خدا جلوہ گر ہے:

پھر نہ شیطاں سجود آدم سے
شاید اس پردے میں خدا ہووے

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

صوفیوں کے فکر کا یہ حصہ سخت ناقابلِ فہم ہے۔ خدا کو خالق قرار دینے کے بعد انسان کو خدا بنا دینے یا سمجھ لینے کا تخیل شرف انسانی کی تضحیک ہے۔ اقبال کے یہاں بھی خودی سے خدائی تک پہنچنے کی تدبیر ایک خاص مقام سے آگے ناقابلِ 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 جدوجہد 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 آ جاتا ہے — صوفیوں کے اصولی فکر میں داخلی الجھنیں نہ ہوں تو بات ان کی بھی سمجھ میں تو آ سکتی ہے، یعنی روزِ ازل سے قبل خدا کے سوا کچھ نہ تھا۔ ہم بھی ذاتِ باری کا حصہ تھے۔ پھر کل نے اپنا جزو کاٹ کر کائنات

کی تخلیق کی۔ تو اس صورت کل اور جزو میں اصلاً کوئی فرق نہیں۔ اب یہ جزو جدو جہد کے بعد پھر ایک دن اپنی اصل سے جا ملے گا، یہاں تک تو صوفیوں کا فکر مربوط ہے مگر الجھن یہ ہے کہ صوفی اس بلند تفکر کے ساتھ ساتھ خود کو مجبور و مقہوری کے تذلل میں جکڑا ہوا عاجز و ناتواں اور بے بس محض بھی قرار دیتا ہے اور ظاہر ہے کہ خدائے بے بس کا یہ تصور قابلِ قبول نہیں ہو سکتا اور جب تصوف کو شاعری نے سہارا دیا تو جورِ آسمان اور گردشِ فلک تک بھی اس خدائے بے بس، کو ستانے لگے۔ یہ تصور اور بھی پریشان کن ہے۔

اب بھی دماغ رفتہ ہمارا ہے عرش پر
گو آسماں نے خاک میں ہم کو ملا دیا

جہاں شطرنج، بازندہ فلک، ہم تم ہیں سب مہرے
بسانِ شاطرِ نو، ذوق اسے مہروں کی زد سے ہے

بہر حال انسانی الوہیت کے دعوے تخیل کی گرفت میں تو آ جاتے ہیں، تعقل کی دسترس سے ابھی باہر ہی ہیں۔ میر صوفی تصورات کے اثر سے آزاد نہیں۔ مگر ہاں میر 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 ہے:

کیا احسان ہے خلق عالم کرنا
پھر عالمِ ہستی میں مکرم کرنا
تھا کارِ کرم ہم پہ کریم مطلق
ناچیز کفِ خاک کو آدم کرنا

شکر کیا اس کی کریمی کا ادا بندے سے ہو
ایسی اک ناچیز مشتِ خاک کو انساں کیا

میرے مالک نے مرے حق میں یہ احسان کیا
خاکِ ناچیز تھا میں سو مجھے انسان کیا

ان اشعار کی تائید میں وہ لمبی غزل بھی پیش کی جا سکتی ہے۔ جس کا مطلع ہے:

بات کیا آدمی کی بن آئی　　آسماں سے زمین نپوائی

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 ایہام سے آزاد ہے، جس کی تان انسان کی الوہیت پر ٹوٹتی ہے۔

انسان کی ماہیت اور ذہنی ارتقاء و شرف کے بارے میں میر کے خیالات کو مربوط کیا جائے تو ان میں ایک خاص نظم پایا جاتا ہے۔ میر 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 سلسلہ ارتقاء میں انسان کی فطری بے بسی، بے چارگی اور سادہ دلی و عجز کا اقرار کرتے ہوئے اس کی شرافتوں اور فضیلتوں پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے اور یہ بھی اشارہ کیا ہے کہ انسان جب احساس خود سے سرشار ہوتا ہے تو پھر اس کی نگاہ یزداں شکار، اور 'آسماں پیوند' ہو جاتی ہے۔ اسی کو میر 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 دے دماغ کہ ہے آسمان پر

گرچہ انسان ہیں زمیں سے ولے
ہیں دماغ ان کے آسمانوں پر

ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

خود کا یہ احساس فرط میر 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 نا قابلِ فہم ہے مگر اس کو ماننا ہی پڑتا ہے:

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

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

مگر حق یہ ہے کہ خود شناسی کی یہ منزل جو خداشناسی ہی کی ایک صورت ہے اکثر شاعروں کے یہاں محض روایت ہے۔ صرف بعض کے یہاں تجربہ بن سکتی ہے کیونکہ یہ نفسی کیفیت کامل غوروفکر یا ریاضت کے بغیر ممکن نہیں — میر کو ہم ان خود شناسوں کی فہرست میں جگہ دے سکتے ہیں۔

میر 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 تصور میں بھی کچھ فرق تھا۔ مثلاً آدمی تو وہ مخلوق ہے جو اسی فطری سادگی اور سادہ دل 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 جو کوشش سے اس ترقی یافتہ نوع نے حاصل کی ہیں یا آئندہ کرے گی — ذیل کی رباعی میں جو میر کے دیوان میں ہے آدم کے اخلاق اور کردار کا ایک اچھا تصور ملتا ہے:

ملئے 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

اس قسم کے برتر انسانوں کے بارے میں انہوں نے لکھا:

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا
خدائی صدقے کی انسان پر سے

بہرصورت میر کا انسان وہ ہے جو کبریائی کا مدعی ہے اور میر کا آدمی وہ ہے جو ایک ناچیز مشت خاک سے بنا تھا — فرشتے سے جس مخلوق کا مقابلہ ہوا تھا، وہ آدم ہی تھا جس کا علم فرشتوں سے کم سہی مگر اس کو دل کے کمالات فرشتوں سے زیادہ میسر تھے۔ آدمی ہونا اس کی ابتداء تھی اور انسان ہونا اس کی انتہا ہے۔ آدمی گویا صاحب دل فرد ہے جو تمام جذباتی خوبیوں کا حامل ہے۔ مگر میر کے یہاں دل سے قدرے بیزاری بھی ہے اور انہوں نے دل کی یہ شکایت کی ہے کہ اس نے لاچار کر دیا ہے۔ کیونکہ ہر وقت آرزوؤں سے معمور رہتا ہے اور بندگی و نیازمندی پیدا کرتا

ہے — سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ورنہ ہم خدا ہوتے — مگر یہ میر کی بھول ہے۔ دراصل وہ ساری کبریائی جس کا میر بار بار ذکر کر کے اپنی نوع کو فرشتوں پر افضلیت دیتے ہیں، وہ اسی آرزو کی رہین منت ہے۔ ورنہ انسان فرشتہ تو کیا حیوان سے بھی بدتر ہوتا۔ حضرت آدم نے روزِ 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 عقاید 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 نے اپنی اولاد کی طرف سے اپنے خالق سے کیا تھا ہماری شاعری اس کو بار امانت سے یاد کرتی ہے۔ یہ امانت صرف دل کی قوت سے اٹھائی گئی تھی۔ میر کے یہاں یہ سب خیالات مل جاتے ہیں اور یہ بھی کہ انسان اب تک اس امانت کو بڑی کامیابی سے اٹھائے ہوئے ہے اور اس ذمہ داری میں اس کے لیے سب بڑا سے بڑا سرچشمہ قوت، جذبہ محبت یا جذبہ 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

ہم نے یہ مانا کہ واعظ ہے ملک
آدمی ہونا بہت مشکل ہے یاں

اب تک جن تصورات سے بحث ہوئی ہے وہ ایسے تھے جن میں تخیل پر تعقل کی پرچھائیں پڑی ہوئی ہیں۔ اب کچھ ایسے تصورات کا ذکر باقی ہے جو براہِ راست تجربہ انسانی یا تمدنی بصیرتوں کا نتیجہ ہیں۔ ان کا تعلق یا تو اخلاق اجتماعی سے ہے یا عملی زندگی کے قیمتی اسباق سے جو زیرکی و ہوش مندی 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 انہوں نے زندگی کو اکثر احساس کی عینک سے دیکھا ہے، اس کے باوجود ان کے یہ تصورات 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 اور زندگی میں طلب و سعی کی جو اہمیت ہے؛ اس پر کماحقہ زور نہ پڑا۔ لوگ محبت کے دائرے سے یا ہر طلب کے مضمون کو کم ہی پاتے رہے۔ یہ دراصل تعبیر و تنقید کا قصور ہے ورنہ اس معنی میں ہمارے یہاں طلب کی فضیلت و ضرورت پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔

کلام میر میں اس نقطۂ نظر سے ہمیں بہت سا مواد مل سکتا ہے مگر یہاں صاف صاف اور براہ راست بیان کی بحث ہے۔ سو اس میں بھی میر کے یہاں عملی اسباق کی کمی نہیں، مثلاً جو خیالات بہت سے اشعار میں ظاہر ہوئے ہیں وہ کم و بیش یہ ہیں — زندگی میں جگرکاوی کے بغیر ناموری مشکل ہے۔ دنیا میں بے درد سر 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 سکتا ہے۔ بے رہی بھی ایک راستہ ہے۔ عشق کی طرح زندگی کے ہر کام میں جگرداری کی ضرورت ہے۔ زندگی مختصر ہے مگر اس کو عمل سے حسین بنایا جا سکتا ہے۔ مادی دنیا فانی ہونے کے باوجود دلکش ہے، غم اور خوشی تو محض کیفیتیں ہیں انسان کو چاہیے کہ ایسے کام کر جائے جو یادگار رہیں۔ بے ہمتی نقص الفت ہے — رنج و محنت میں ہی راحت ہے۔ سربلندی نتیجہ عجز و نیاز ہے۔ زندگی میں ہمواری کی ضرورت ہے۔ دہرماتم کدہ سہی مگر اس کو تجزیے سے عیش گاہ بنایا جا سکتا ہے۔ زندگی ایک نعمت ہے۔ احسان ایزدی ہے، گوہر گرامی ہے۔ اصل شے کردار ہے، صورت ثانوی چیز ہے۔ پختگی کے لئے سفر کی بڑی اہمیت ہے۔ نرمی و ملائمت ضعیف ہونے کی علامت ہے۔ زندگی کے لئے سختی کی ضرورت ہے۔

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

میر کے یہاں سماجی احوال پر بھی تبصرے ملتے ہیں اور کہیں کہیں تجزیے بھی ہیں۔ •وصاً سرمایہ و غربت کا مقابلہ بار بار کیا ہے۔ انہوں نے جو کچھ اپنے زمانے میں دیکھا اس کے متعلق ایک ردعمل محسوس کیا۔ 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 میر 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 اہل ظاہر کے خلاف کہتے ہی رہتے ہیں، مگر اہل مذہب کی اصل اخلاقی یا نفسی کمزوری کی نشاندہی بہت کم کرتے ہیں۔ اہل مذہب کے خلاف بڑی شکایت یہ ہے کہ لوگ بعض اوقات جزوی باتوں کو اصولی باتوں پر ترجیح دے دیتے ہیں اور اس سے مذہب کا تعمیری مقصد فوت ہو جاتا ہے۔ میر نے روح مذہب پر خاص زور دیا ہے اور نماز اور اور نیاز کے فرق کو خوب واضح کیا ہے۔ 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 میر کے فکر و نظر کے کچھ پہلو۔ میں آخر میں پھر اس خیال کا اعادہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ میر اصولاً وجدان کے معتقد ہیں۔ مگر وجدان عقل کا نقیض محض نہیں۔ ایک حد تک ان دونوں نظام ہائے نفس انسانی 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 خوردہ دل نہیں محض فتنہ تراش ہے اور بسا اوقات سلسلہ وجدان میں بھی ایسی الجھنیں پیدا ہو جاتی ہیں کہ کشف یا روحانی ترقی کی منزلیں تنزل کا سفر بن جاتی ہیں۔ میر وجدان و تعقل کے اس رشتے کی نزاکتوں سے آگاہ تھے۔

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب
کیا جنون کر گیا شعور سے وہ

اس شعر کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر کے فکر و نظر کے انداز گویا جنون و شعور کے ملے جلے انعکاسات 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 مصور ہونے کے باوجود فطرت کے مشاہدات کے بے نظیر مصور 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۔

سوداؔ کی غزل

ادبی رتبہ شناسی ایک علم یا فن بھی ہے —— مگر اس میں توفیق اور ذوق سلیم کی کارفرمائی یا فیض بھی گرہ کشائی کی صورتیں پیدا کرتا ہے۔ یوں رتبہ شناسی اس لحاظ سے امر دشوار بلکہ سعی باطل بھی ہو جاتی ہے کہ ایک ہی ادبی نامور کے بارے میں آرا کا اتنا اتلاف ہو جاتا ہے کہ ایک عام قاری یا طالب علم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ نقادوں کی ان رنج افزا کاوشوں سے بالکل بے نیاز ہو کر اپنے ہی ذوق کو اپنا رہنما بنا لیا جائے اور جو کچھ خود کو پسند آئے اسی کی بنا پر رائے قائم کر لی جائے —— پھر بھی ادب میں —— یا زندگی کے کسی مسئلے میں یہ راہبانہ عزلت گزینی ممکن نہیں۔ کچھ نہ کچھ کاوش (کچھ مواد سابقہ کی بنا پر، اور کچھ اپنے اجتہاد کے نتائج کی بنا پر) کرنی ہی پڑتی ہے۔

مرزا سودا کا معاملہ بھی عجیب ہے، اس کی سب سے بڑی بدنصیبی یہ تھی کہ اسے میر تقی میر کی معاصرت نصیب ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اہلِ نقد و نظر نے اس کے قد کو میر تقی کے قد کے حوالے سے ناپنے کی کوشش کی ہے۔ خود سودا کو اس کے اپنے کوائف کی روشنی میں دیکھنے اور دیکھ کر اس کو کوئی درجہ دینے کی کوشش کم کی ہے اور اگر کی بھی ہے تو اس میں موازنے کی جھلک ضرور پیدا ہو گئی ہے اور تعجب یہ ہے کہ یہ تکلیف جس کی ابتدا تذکرہ نگاروں کی تنقید سے ہوئی آزاد کے ذریعے آگے بڑھ کر، کلیم الدین احمد تک کو بھی اپنی لپیٹ میں لے آئی۔ شیخ چاند نے سودا پر ایک عمدہ کتاب لکھی ہے، وہ بھی اس اثر سے خالی نہیں!

میر نے تو اتنا ہی لکھا تھا (شاید کسی اور طرح لکھ بھی نہ سکتے تھے) کہ ''میرزا رفیع، المتخلص بہ سودا ست، جوانے است خوش خلق، خوش خوی، گرم جوش، یار باش، شگفتہ روی..... نوکری پیشہ...... غزل و قصیدہ و مثنوی و قطعہ و مخمس و رباعی ہمہ را خوب می گوید، سرآمد شعرائے ہندی است بسیار خوش گوست،...... ملک الشعرای ریختہ او را شاید، قصیدہ در ہجو اسپ گفتہ ''تضحیک روگار'' دور از حد مقدور در او صنعت ہای بسیار بکار بردہ...... اکثر

اتفاق غزل باہم می افتد، از مغتنمات روزگار است۔''

ظاہر ہے کہ تذکرے کی حد میں، سودا کے کمالات کا بڑا اچھا خلاصہ ہے اور اس میں وہ چبھن بھی نہیں جس کی شکایت محمد حسین آزاد اور بعض دوسرے مصنفوں کو ہے۔ لیکن میر کے بعد یہ سلسلہ آگے بڑھتا ہے، مصحفی جو قدرے سودا اور اس کے شاگردوں کی زیادتیوں کے شاکی تھے اور انشا کے ساتھ ادبی و غیر ادبی معرکوں میں ایک فریق بن چکے تھے، میر کے مسلک سے ہٹ کر، مقابلہ موازنہ پر اتر آتے ہیں اور میر کے ضمن میں کہتے ہیں:

''اکثر در فن ریختہ او را در پلہ مرزا رفیع سودا گرفتہ اند و اکثرے در غزل و مثنوی بہتر از مرزا قیاس می کنند و مرزا را در ہجو و قصیدہ بر و فضیلت می دھند۔''

اور پھر کیا تھا حکیم قدرت اللہ قاسم نے (مجموعہ نغز میں) اس مقابلے کے لیے باقاعدہ بنیادیں کھڑی کر دیں:

''در معلومات قواعد میر را بر مرزا برتری است و در قوت شاعری میرزا را بر میر سروری'' بلکہ یہ بھی کہہ دیا (جس کا غور کیجیے تو مطلب ہی کچھ نہیں نکلتا)۔

''......نہرے است عظیم الشان......دریاے است بے رکاں۔''

یہ اصول کار آگے بڑھا تو آزاد اور ان کے تتبع میں دارالمصنفین کے مصنفوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا—— چنانچہ آج تک ہم لوگ، اس طریقے کو بڑی اہمیت دے رہے ہیں اور فیصلے میں اکثر ٹھوکریں کھاتے ہیں۔[۱]

(۱) سودا کے ذہن اور شاعری پر ان کی زندگی کے حالات کا کیا اثر ہوا——؟

(۲) ان کی شاعری کے عام خصائص کیا ہیں؟ (شعری معیاروں کی روشنی میں ان کی شاعری مستقل حیثیت رکھتی ہے یا وقتی اور زود فنا شاعری ہے؟)

(۳) مختلف اصناف میں (اصناف کے نقطۂ نظر سے نہ کہ دوسرے شعرا کے مقابلے میں) ان کا کارنامہ کیا ہے—— ؟ اور متعلقہ صنف کے معیاروں کی روشنی میں ان کے متعلقہ کلام میں کیا کمزوریاں ہیں؟

(۴) ان کی شاعری کے بارے میں، ان کے معاصرین کا ردعمل اور بعد میں آنے والوں کی رائے کیا ہے؟

مستقل تنقیدی معیار کی روشنی میں ان میں سے بیشتر سوالوں کے جواب کلیم الدین احمد کی کتاب میں مل جاتے ہیں اور ان میں سے بیشتر کے ساتھ اتفاق رائے بھی ہے، لیکن

ان کے معاملے میں جیسا کہ ہر شخص کو معلوم ہے ان موقعوں پر بے اطمینانی پیدا ہو جاتی ہے جب وہ مشرقی شعرا سے ان ناممکن باتوں کی توقع رکھنے لگتے ہیں جو حقیقت یہ ہے کہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے۔ اس میں خلوص ہے (خلوص کے معنی یہ ہیں کہ انہوں نے اپنے سچے تجربوں اور اپنے حقیقی احساسات کا اظہار کیا ہے۔۔ شاعری کا ان کے نزدیک یہی مقصد ہے)۔

ایک محفل آرا، زندہ دل، گرم جوش انسان کی حیثیت سے ان کی شاعری میں خارجی اظہار کا رجحان زیادہ ہے۔۔ اور یہ سب باتیں کلیم اور شیخ چاند لکھ چکے ہیں۔ میرے سامنے صرف چند اشکالات ہیں جن سے الجھن محسوس ہوتی رہی۔ اس لیے ان پر غور کیا اور اب ان کے ازالے کی صورت بنی ہے۔

یہ تو معلوم ہے کہ قصیدہ نگاری اور ہجو نگاری میں سودا کا رتبہ مسلم ہے۔۔۔ اصل بحث ان کی غزل نگاری کے بارے میں ہے۔ یہ عموماً کہا جاتا ہے کہ سودا کا قصیدہ ان کی غزل سے بہتر ہے۔ مگر اہم سوال یہ نہیں، اصل بحث یہ ہے کہ ان کی غزل (قصیدے کے حوالے کے بغیر اور تقابل کے زاویے سے الگ) مستقلاً" کن خصائص کی حامل اور کہاں تک معیار کے مطابق ہے۔

جناب کلیم الدین نے فرمایا ہے کہ "اگر معیار لفظی رہے تو سودا کو غالباً اردو کا بہترین غزل گو تسلیم کرنا پڑے گا، اگر الفاظ کے ساتھ جذبات و خیالات کی بھی جانچ پڑتال کی جائے تو سودا کی برتری ثابت کرنا مشکل ہی نہیں غیر ممکن بھی ہے۔"

ایک دوسرے موقعے پر لکھا ہے کہ سودا کی غزل، میر اور درد کے مقابلے کی نہیں کیونکہ "ان کو وسعت کی ضرورت تھی مگر وہ اس کی کمی کو پورا نہ کر سکے۔۔!"

معلوم نہیں، کلیم الدین کی معیار لفظی سے کیا مراد ہے اور "وسعت" ان کی نزدیک کیا ہے (شاید معیار لفظی سے مراد، زبان و بیان ہے تجربات کے مقابلے میں۔۔۔ اور وسعت سے مراد تجربات کی گہرائی ہے۔۔۔ ورنہ ان کے مشاہدے کی وسعت کا تو وہ ذکر بار بار کرتے ہیں اور انہیں "تمام جذبات انسانی کا تماشائی" اور "عام مشاہدے عالم سے بہرہ ور" سمجھتے ہیں)۔ اس صورت میں، برتری اور کمتری کی بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے۔

یہ مسلم ہے کہ شعرا اور اہل فن میں بالعموم دو قسم کے میلانات ہوتے ہیں۔۔۔ ایک وہ جو خارجی مشاہدات کے رد عمل کو بھی قلبی واردات کی ایک صورت، ایک کیفیت بنا کر پیش کرتے ہیں۔ قلبی کیفیت کا بیان ان کا میلان ہوتا ہے۔ دوسرا وہ ہے جسے خارجی

نقطۂ نظر کہا جاتا ہے۔ اس میں شاعر کی نظر شے کی تصویر کشی اور یا اس کی صفات کے بیان پر ہوتی ہے۔ وہ قلبی واردات کو بھی، کسی شے یا خارجی مشاہدے کے حوالے سے بیان کرتے ہیں۔ حالتوں اور کیفیتوں کا بیان متعلقہ اشیا و اجسام کے حوالے سے، یا ان کا نام لے کر یا ان کی خارجی صفات دکھا کر ـــــ! اس میں برتری یا کمتری کا سوال نہیں ـــــ دونوں انداز حسین ہو سکتے ہیں بشرطیکہ دوسرے معیار بھی پورے ہوں۔

سودا دبستان دہلی کے دور زریں کے شاعر ہیں۔ یہ غلط مشہور ہو گیا ہے کہ یہ دور محض غزل گوئی کا دور تھا یعنی اس دور میں باقی اصناف کے مقابلے میں غزل اچھی لکھی گئی اور باقی اصناف کمزور رہیں۔ یہ اس لئے غلط ہے کہ اس دور میں غزل کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، قطعات، واسوخت ـــــ غرض ہر صنف کو فروغ ہوا۔ غزل کے زیادہ فروغ کا چرچا زیادہ تر اس وجہ سے ہے کہ ہم عادتاً غزل ہی کو اہمیت دیتے ہیں ـــــ حالانکہ مناسب یہ ہے کہ ہم ادوار پر پوری شاعری کے نقطۂ نظر سے نگاہ ڈالیں اور اس کے ضمن میں اصناف کا تقابلی ذکر کرتے جائیں۔ اس نقطۂ نظر سے اس دور کو صرف غزل کا دور زریں نہیں بلکہ اردو شاعری کے شباب کی صبح صادق کہا جا سکتا ہے۔ اس دور کی ساری شاعری زمانے کے حالات و واقعات سے متاثر ہوئی۔ سب اہم شاعروں نے ان کا اثر قبول کیا ـــــ اور ہر ایک نے اپنی استعداد کے مطابق ان اثرات کو اپنی شاعری میں منعکس کیا ـــــ! اور سب اصناف نے ترقی کی۔

غور کیا جائے تو یہ دور ہر لحاظ سے اہم انقلابات کا دور تھا، اس میں سیاسی واقعات نے نظام زندگی اور معاشرت میں جہاں تبدیلیاں پیدا کیں، وہاں اس نظام زندگی اور معاشرت نے احساس اور اس کے اظہار میں تبدیلی بھی پیدا کی اور اس کے انداز اور سانچے بھی متعین کیے ـــــ، اس زمانے کی "طول گوئی" بلاوجہ نہیں ـــــ مخمس اور مسدس کا رواج، غزل در غزل اور واسوخت کا رواج، مثنوی کی مسلسل گوئی، مرثیے کی آمد، یہ سب امور بلا سبب نہیں ہو سکتے۔ اس زمانے کے اردو فارسی نثری ادب کو بھی تو دیکھیے یاد رہے کہ یہ ایک طویل داستان (عجائب القصص) خود لکھتا یا لکھواتا ہے۔ یہ سب کچھ زمانے کے حالات کرا رہے ہیں ـــــ فرصت زیادہ ہے، بڑے نصب العین مدنظر نہیں۔ ادھر ادھر کی شکستوں نے، اسلامی سلطنت کے قاہرانہ تصور کے بارے میں بے دلی پیدا کر دی ہے۔ اور برادر کشی اور خون اقربا سے ہر طرف ہولی کھیلی جا رہی ہے ـــــ! بے دردوں کا یہ خیال کہ اردو (یا فارسی) شاعر اس حالت میں بھی عیش و عشرت میں منہمک رہے ـــــ یا ان انقلابوں

سے غافل رہے، جور و جفا کی حد تک دردناک الزام ہے ـــــ! سودا کیا اور میر کیا اور حاتم کیا اور قائم کیا، سب کے یہاں انداز خاص میں اپنے اپنے مزاج کے مطابق زمانے کی تصویر موجود ہے ــــ ہاں روداد نگاری نہیں، پراپگنڈا ادب نہیں ــــ اور یہ ہو بھی نہیں سکتا، کیونکہ اس زمانے میں شاعری، انسانی مسائل میں ایک کنارے سے شریک ہوتی تھی، براہ راست شریک ہونا ادب کی فطرت کے خلاف سمجھا جاتا ہے ــــ ادب کے پردے میں ریاکاری تازہ ایجادات میں سے ہے!

اس بحث کی تفصیلات تھوڑی دیر کے بعد آ رہی ہیں فی الوقت یہ عرض کرنا ہے کہ حالات و واقعات نے جہاں معاشرت میں انقلاب پیدا کیا وہاں شاعری کی تکنیک میں بھی بڑا انقلاب پیدا ہوا۔ میر و سودا نے جس زمانے میں شاعری کی تربیت پائی اس میں ایہام کا بڑا رواج تھا۔ ایہام سے مراد یہ ہے کہ شاعر شعر میں کوئی ایسا ذومعنیین (دو معنوں والا) لفظ لائے جس سے یہ وہم یا گمان گزرے کہ دو معنوں میں سے قریب تر مفہوم شاعر کے مدنظر ہے، مگر دراصل وہ مفہوم مدنظر نہ ہو بلکہ دوسرا مفہوم مدنظر ہو۔ ایہام (= در وہم انداختن) اسی کو کہتے ہیں۔ اس صنعت کو قبول عام حاصل تھا اور بڑے بڑے شعرا (ایک زمانے تک میر، سودا اور حاتم بھی) اس صنعت کاری کے دل دادہ تھے۔ لیکن زمانے کے سیاسی واقعات نے انسانی طبائع کو اس قسم کی تفریحی مشغلے سے ہٹا کر، سچائیوں کی طرف راغب کر دیا، اور اس امر پر مجبور کیا کہ انداز سخن جو بھی ہو اس میں سچائی مدنظر رہے۔ زمانے کی روح سے غفلت نہ برتی جائے اور مرکزی تہذیب (دہلی کی دردمندی اور غم پسندی) سے روگردانی نہ کی جائے۔

سودا کی شاعری کے باقی حصوں سے قطع نظر، ان کی غزل میں بھی سچائی کی روح پائی جاتی ہے۔ داخلی رنگ یا خارجی رنگ، یہ اس سلسلے میں ضمنی باتیں ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ سودا نے اپنے آپ سے اور اپنے زمانے سے سچائی کہاں تک برتی۔ میرا خیال ہے کہ سودا نے ریاکاری نہیں کی۔ انہوں نے اپنے خاص طریقے سے سچ بولنے کی کوشش کی اور اس راستے کا پہلا قدم یہ تھا کہ انہوں نے ایہام سے علیحدگی اختیار کی:

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دو رنگی
منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

واقعی شاعری میں دو رنگی کی عادت، عدم خلوص اور بناوٹ کی علامت ہے ــــ اور سودا جیسے ذہین ــــ اور حساس آدمی کے لئے سب کچھ جائز ہو سکتا ہے مگر بناوٹ اور

ریاکاری اس کے لئے ممکن نہیں ـــــ اس کی ہجویات (آپ لاکھ برا کہئے) بناوٹ کی قاطع اور صاف گوئی کی مئوید ہیں۔ قطعات بھی اس رویے کی تائید میں ہیں۔ قصائد کی صنعت گری اور ان کا انداز بیان ضرور کھٹکے گا مگر وہ اس صنف کی مجبوری ہے ـــــ اس قید سے باہر نکلنا شاعر کے لئے ممکن نہ تھا۔

میر نے نکات الشعرا میں، لکھا ہے کہ ہم لوگوں نے اب ایہام کو ترک کر کے طرز ادائیہ اختیار کی ہے۔ میں نے میر تقی سے متعلق مضامین میں اس طرز کی تشریح کی کوشش کی ہے۔ خلاصہ اس کا یہ ہے کہ شاعری ـکے لئے صرف ایہام کافی نہیں 'ادا' کا حق ادا کرنے کے لئے، اظہار کے جملہ طریقوں سے فائدہ اٹھانا لازم ہے۔ تصویر کشی لازم ہے۔ صوتی اور معنوی فضا تیار کرنا لازم ہے۔ گفتگو کی براہ راست صورتیں مثلاً ڈرامائی انداز بیان اور مکالمہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔

غرض شعر میں تجربات کے اظہار کے لئے اخفا اور حقیقت سے دوری (ایہام) نہیں، بلکہ اثر آفرینی اور ابلاغ کے جملہ طریقوں (ادا) سے کام لینا ضروری ہے۔

میر نے لکھا ہے کہ ہمارے دور کے اکثر شعرا نے یہ روش اب اختیار کر لی ہے ـــــ اور ان شعرا میں سودا بھی شامل ہیں ـــــ یعنی شعر میں ذاتی تجربے کی سچائی اور اجتماعی احساسات کا عکس اور تہذیب کی چھاپ جو اس کی عام شاعری پر لگی ہوئی ہے، سودا کی شاعری اور غزل میں بھی ہے۔ شاعرانہ تعلی تو ایک عام اور قابل معافی چیز ہے اور ممکن ہے سودا کے مندرجہ ذیل اشعار میں تعلی بھی ہو مگر اس فخر شاعرانہ میں حقیقت کی جھلک بھی موجود ہے:

کہے تھا ریختہ کہنے کو عیب ناداں بھی
سو یوں کہا میں کہ دانا ہنر لگا کہنے

سخن کو ریختے سے پوچھا تھا کوئی سودا
پسند خاطر دلہا ہوا یہ فن مجھ سے
کب اس کو گوش کرے تھے جہاں میں اہل کمال
یہ سنگریزہ ہوا ہے در عدن مجھ سے

سنگریزہ "ریختہ ـــــ" محض سودا کی کوشش سے "در عدن" نہیں بنا اس میں خدائے سخن میر، خواجہ میر درد اور دوسرے شعرا کا بھی بڑا حصہ ہے ـــــ مگر اس میں جو سودا کا حصہ

ہے وہ بھی تو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا —— اور ظاہر ہے کہ ریختہ وسیع تر معنوں میں ساری اردو شاعری بلکہ زبان اردو کو بھی کہتے تھے' مگر محدود معنوں میں اردو غزل ہی کو ریختہ کہا جاتا تھا۔

القصہ اس "عدن" (اردو غزل) کو آب و تاب بخشنے والوں میں سودا بھی تھا جس کے کلام میں شورش بھی تھی' کیفیت بھی تھی اور معنی بھی تھا —— اس سے مراد سچائی' جوش اظہار اور حقائق کی خیالی تصویروں کی تخلیق کے سوا کیا ہو سکتا ہے —— اور یہ خصائص سودا کی غزل میں واقعی موجود ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ سودا کا دور' محسوس کرنے والوں کے لئے شدید جذباتی زلزلوں کا دور تھا —— اس میں غم' ایک اجتماعی جذباتی رویہ تھا۔ عمومی مصائب و آلام نے ہر شخص کے لئے زندگی کے معنی بدل دیے تھے' فنا کا مضمون جو ہر شخص کے لیے ہر دور میں متاثر کرنے والا مضمون ہے اس دور میں اس کی اصل حقیقت کچھ اور بھی واضح اس لئے ہوئی کہ فنا کی قدرتی صورتوں میں تقدیر کے ساتھ انسان کا اپنا ہاتھ بھی شریک تھا —— اس لئے وہ لوگ بھی محسوس کرتے تھے جنہیں یوں خدا نے ہنسنے کھیلنے کا مزاج عطا کیا تھا۔ مگر فنا اور غم کے تصورات نے ان کی باتوں میں بھی درد کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ غرض یہ کہ سودا اپنے زمانے کے سب اجتماعی جذبوں میں شریک نظر آتے ہیں اور اس کے سب سے زیادہ ثبوت ان کی غزل میں ملتے ہیں۔

یہ معلوم ہے کہ میر اور درد اور قائم کے یہاں غم کی تلخی ناقابل برداشت حد تک ہے۔ رونے کا مضمون' شہروں کے اجڑنے کا مضمون' گریباں چاکی اور دشت نوردی —— کچھ صید و صیاد کی باتیں —— کچھ چھری کٹار اور حرب و ضرب کے قصے' اس زمانے کے عام مضامین ہیں —— یہ مضمون سودا کی غزل میں بھی کم نہیں (۲) اس کے کچھ نمونے میر نے اپنے تذکرہ نکات الشعرا میں دیے ہیں۔ ان میں میر کے رنگ خاص کا اثر بھی ہے مگر زمانے کے اجتماعی جذباتی رویے کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔

مقصود کلام یہ ہے کہ سودا کی غزل کا ایک عنصر یعنی زمانے کا احساس غم' ان کی غزل میں' مزاج اور شخصیت کی ساری پابندیوں کے باوجود ہے۔ شیخ چاند کا یہ خیال ایک لحاظ سے صحیح' مگر ایک دوسرے لحاظ سے صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ "غم و الم کو پاس نہیں آنے دیتا تھا جہاں بیٹھتا تھا ہنستا ہنساتا تھا" (سودا از شیخ چاند صفحہ ۴۷)۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں کہ ان کا کلام کہتا ہے کہ دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا' ٹھیک ہے سودا ہنساتا ہو گا —— اور دل کا

کنول بھی ہر وقت کھلا رہتا ہو گا ـــــ مگر دوسری اصناف کے علاوہ غزل سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سودا اس احساس الم سے بے بہرہ نہ تھے جو زمانے کی عام فضا میں موجود تھا ـــــ اس کا انکار نہ کرنا چاہیے! سودا بے حس اور بے احساس نہ تھے' احساس کے اظہار میں دوسرے شعرا سے مختلف ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ انہوں نے اجتماعی تجربے کی تضحیک کی ہے۔

ہمارے دور کے فاضل نقاد مجنوں گورکھپوری نے قائم چاند پوری پر مضمون لکھتے ہوئے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ:

"کسی ملک کی ادبی تاریخ اٹھا کر دیکھیئے تو معلوم ہو گا کہ جن شاعروں میں تلخی' طنز' یاس' تشکیک یا بغاوت کی فراوانی رہی ہے وہ ان شاعروں کے مقابلے میں فروتر سمجھے گئے ہیں جو نشاط و انبساط کا پیغام رکھتے ہیں اور جس دور میں ادبیات کا عام لہجہ حزن و ملال رہا ہے' اس کو ادبی انحطاط کا دور قرار دیا گیا ہے ـــــ اور پھر عوام تو یاس انگیز شاعری کے متحمل ہی نہیں ہو سکتے"

(تنقیدی حاشیے)

اس بیان کے بعض حصے درست بھی ہیں' مگر کاملاً" اس خیال سے اتفاق کرنا اس لئے مشکل ہے کہ تاریخی طور پر یہ درست معلوم نہیں ہوتا۔ انگریزی میں کیٹس اور شیلے کسی حال دوسرے درجے کے شاعر نہیں کہے جا سکتے ـــــ اور اردو میں میر اور غالب کے بارے میں تو ایسی گفتگو بھی نہیں کی جا سکتی۔ تاہم یہ درست ہو سکتا ہے کہ محض یاس اور تشکیک کی شاعری اس شاعری کے مقابلے میں فروتر ہو گی جس میں زندگی کے بارے میں اعتماد اور انسانیت کے روشن مستقبل کے معاملے میں اعتقاد پایا جاتا ہے ـــــ قائم کا زمانہ میر کے زمانے سے مختلف نہیں ـــــ اس لئے مجنوں کا بیان قدرے قابل ترمیم معلوم ہوتا ہے۔

میں نے اس بیان کا حوالہ یہاں اس لئے دیا ہے کہ سودا کی شاعری کے متعلق بھی اس کی روشنی میں رائے قائم کی جا سکتی ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شاعری دور انحطاط کی شاعری تھی ـــــ یا دور انحطاط کی شاعری نہ تھی ـــــ! اگر یہ دور غم و الم کا دور تھا تو اس دور کے سب شعرا انحطاطی شعرا تھے ـــــ اور اگر سودا کو اس زمرے سے خارج کر کے انہیں انبساط و نشاط کا شاعر سمجھ لیا جائے تو وہ یقیناً اس دور کے ہر دوسرے شاعر سے بڑے شاعر تھے!

میرے خیال میں فیصلے کے لئے یہ اساس درست نہیں۔ صحیح اساس یہ ہے کہ:

(۱) شاعر نے کہاں تک سچے احساس اور ضمیر داری سے کام لیا اور اپنے زمانے کے تجربات کی کہانی تک صحیح ترجمانی کی۔

(۲) شاعر نے اس ترجمانی کے لئے جس صنف کو اختیار کیا وہ کہاں تک اس ترجمانی کے لئے موزوں تھی ـــــ اور جو اصناف موزوں سمجھ کر اختیار کیں، ان میں اظہار و ابلاغ کے وسیلے کہاں تک کامیاب رہے اور شاعر کہاں تک اپنے ادب میں حسن پیدا کر سکا ـــــ کیونکہ ادب میں انبساط کا سرچشمہ مضمون کی طرح ـــــ یا شاید اس سے بھی زیادہ حسن ہی تو ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ سودا نے اپنی غزل میں (اور عام شاعری میں بھی) اجتماعی غم کا ساتھ دیا ہے ـــــ اس کے لب ہنستے ہنساتے بھی نظر آتے ہوں، تب بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ "اس کے دل کا کنول ہر وقت کھلا رہتا تھا" ـــــ غم سودا کے یہاں بھی ہے ہر چند کہ اس کی شکل مختلف ہے، اس کی گہرائی بھی اتنی نہیں جتنی مثلاً میر یا قائم یا درد کے کلام میں ہے ـــــ سودا نے غم سے ایک اور طرح سے نباہ کیا!

سودا نے غم سے کس طرح نباہ کیا؟ ـــــ اس نباہ میں اس کا شخصی مزاج موثر طور پر کار فرما رہا۔ سودا کے ذکی الاحساس ہونے میں تو کلام نہیں، مگر سودا کے خاندانی حالات، خوش حالی، ابتدائی عمر اور جوانی کی زندگی نے ان کے نفسیاتی اور عصبی نظام کو اس طرح ڈھالا کہ ان میں غم کے مقابلے میں ابھرنے اور ابھر کر "لشکر غم" کو چیلنج کرنے کی ہمت اور جرات بھی پیدا کر دی اور ان کو ایسے رویے اور ایسے لہجے عطا کیے جن میں نرمی کی جگہ رعب، انفعال کی جگہ فعالیت، آواز حزیں کی جگہ للکار اور خروش خاص طور سے نمایاں ہے ـــــ یہ آدمی اسی زمانے کا ہے مگر یہ آدمی ہے مختلف ـــــ! یہ آدمی

صحبت شعر و بکف جام و صراحی در دست
اس سوا سودا کو کچھ کام نہیں دنیا سے

یہی اس کا مزاج ہے۔ اس نے ابریشمی کتے پال رکھے تھے۔ ظرافت، اپنے نانا (نعمت خان عالی) سے ورثے میں ملی تھی ـــــ وہ بقول میر "گرم جوش، یار باش اور شگفتہ روی" تھا ـــــ نوکری پیشہ تھا، وہ "درد و اثر اور تمسخر و مذاق کو یک جا کر سکتا تھا۔"

ان کی غزل میں مسکینی کے لہجے نہیں (جو میر کی وجہ سے بہت مقبول ہوئے)۔ آواز میں طنطنہ ہے، پرانے اہل فن نے آواز کی اس توانائی کو 'قصیدے کا انداز' کہہ کر ٹال دیا۔ مگر عصر حاضر میں غزل کے جو تجربے ہوئے ہیں، ان کے مدنظر غزل کو محض نسوانی لہجے اور

زار نالی سمجھتے رہنے کی اب کوئی جہت باقی نہیں رہی' اور سودا پر سے اس الزام کو کہ وہ غزل میں قصیدے کا سا خروش پیدا کرتے ہیں' دور کرنے کی بھی اب کوئی ضرورت نہیں —— اور سچ یہ ہے کہ یہ تو اس وقت بھی تکلف ہی تھا۔

سودا کی غزل کے لہجے کی یہ توانائی' ان کے نظام عصبی کی وجہ سے ہے' ان کے ماحول کی وجہ سے ہے—— جس نے ان میں مقاومت اور جارحیت کا رجحان پیدا کر دیا تھا (شہر آشوب میں بھی احتجاج کی ایک صورت ہے) اور غزل کے لہجوں میں' احتجاج اور مردانگی کی آن بان پائی جاتی ہے۔ سودا کو خود کا احساس تھا (صوفیانہ انداز کا نہیں جیسا کہ میر کا ہے بلکہ وہ جو خارجی اور عملی دنیا میں بھی اثر انداز ہو سکتا ہے) جمہور میں خود پر یقین کی کمی اس زمانے کی پے بہ پے شکستوں کا باعث ہوئی۔ سلطنت مغلیہ کا زوال بھی اس کا ذمے دار تھا۔ علما کے بعد شاعروں نے شاید سب سے زیادہ اس زوال کو محسوس کیا۔ سودا نے اپنے زمانے میں جارحانہ انا کے مالک تھے' لیکن ان کی تربیت اور ان کا ماحول ان کی اس انا سے فائدہ نہ اٹھا سکا۔ لوگ اس قدر غم میں ڈوبے ہوئے تھے کہ امید اور قوت کی لہریں ان کو متاثر نہ کر سکتی تھیں—— خواجہ میر درد بھی صبر و ضبط تک ہی محدود رہے —— میر تقی میر' ماتم کرنے والوں کے امام تھے—— ایسے میں سودا کا احتجاج یا ان کا نعرۂ خودی بے محل بھی معلوم ہوتا تھا اور بے اثر بھی—— ہاں جھنجلاہٹ ان کے بس کی چیز تھی اور وہ کچھ ہجو میں ظاہر ہوئی اور کچھ غزل کی للکار میں!

سودا کے بارے میں یہ قسمیں عجیب سی معلوم ہوتی ہیں۔ "تمسخر و مذاق" کرنے والوں کو اجتماعی خود داریوں کا محافظ قرار دینا۔ ایک جرات و جسارت ہی معلوم ہوتی ہے' مگر ان نتیجوں تک پہنچنے میں میں نے خاصا وقت صرف کیا ہے اور مجھے اس بارے میں اطمینان ہے۔

یہ سودا ہی تو ہے جو یہ کہتا ہے

گدا دست اہل کرم دیکھتے ہیں
ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں

یا جس شخص کی خود اعتمادی خود پسندی اس حد تک پہنچ گئی ہو۔

میں عاشق اپنا اور معشوق اپنا آپ ہوں پیارے
گہے پروانہ اس مجلس میں گاہے شمع محفل' ہوں
زبس رنگینی معنی مری عالم میں پھیلی ہے

سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں

ہم سر نوائیں کس کے آگے کہ بید آسا
اپنے قدم کو اپنا مسجود جانتے ہیں

میر نے بھی اس طرح کے خیالات ظاہر کیے ہیں۔ اور ان کا بھی عالم معنی میں ایک مقام ہے، مگر سودا صوفیانہ یا عارفانہ یا فلسفیانہ باتیں نہیں کرتے، ان کی باتوں میں خارج کی دنیا کے احوال کے اشارے اور حوالے زیادہ ہیں۔ لہذا ان کے اشعار کی رمزوں کو اسی حوالے سے حل کرنا مناسب ہو گا۔

سودا کی اختراعی صلاحیت مسلم ہے۔ چنانچہ نظم اور قصیدے میں انہوں نے اس اختراعی صلاحیت کا ثبوت دیا ہے۔ میر کا ذکر سودا کے تذکرے میں اچھا نہیں لگتا، لیکن وضاحت کے مقصد سے مجبوراً کر رہا ہوں۔ میر نے غزل میں اثر آفرینی کے لئے تین چار وسیلوں سے کام لیا:

اول: عام زبان

دوم: رقت انگیز لہجہ۔

سوم: غم کا تاثر پیدا کرنے والی تصویریں۔

چہارم: زندگی کے ہر گوشے سے حسب حال تصاویر کی رنگا رنگی اور وسعت (یہ خیال غلط ہے کہ میر نے خارجی دنیا کا مشاہدہ نہیں کیا۔ میر اشیا' اور مظاہر حیات کی باریکیوں سے تصویر میں رنگ بھرتے ہیں— اور ان کے کلام میں زمانے کی زندگی تصویروں کی صورت میں جلوہ گر ہے)

پنجم: موسیقی اور دوسرے طریقے۔

سودا کی دقت یہ ہے کہ وہ باریکیوں سے زیادہ اشیا کی ٹھوس شکلوں اور ان کی عظمتوں رفعتوں غیر معمولی پہلوؤں پر نظر رکھتے ہیں، باریکیاں جن سے طبیعت میں ہلکے انبساط کی لہر اور درد کی چبھن بیک وقت یا الگ الگ پیدا ہو ان پر سودا کو قدرت نہیں۔ وہ اثر آفرینی کے ۔ لئے اپنی توانا آواز، جوش انگیز مضمون اور رعب دار لفظیات کی تعمیر کھڑی کرتے ہیں مثلاً

لطف اے اشک کہ جوں شمع گھلا جاتا ہوں
رحم اے آہ شرر بار کہ جل جاؤں گا

چین دینے کا نہیں زیر زمیں بھی نالہ
سوتوں کی نیند میں کرنے کو خلل جاؤں گا

سودا کو اثر آفرینی کے لئے خارجی وسائل کی تلاش رہتی ہے— اور یہ جو مولانا آزاد نے لکھا ہے درست ہی معلوم ہوتا ہے:

مرزا کی طرز کو جلسہ گرمانے میں اور لوگوں کے لب و دھن سے واہ وا نکال لینے میں ایک عجیب جادو کا اثر ہے، چنانچہ مشکل طرحیں، چست بندشیں، برجستہ ترکیبیں معانی کی بلندی الفاظ کی شکوہیں.... دل کا جوش سننے والے میں خروش...“

یہ باتیں لفظوں سے زیادہ مزاج، رویے اور تصور شاعری سے متعلق ہیں—— سودا کی نظر مرکب اور گوناگوں تصویروں اور ان کی باریکیوں پر کم پڑتی ہے۔ وہ غیر معمولی، نمایاں، جوش انگیز، پرخروش الفاظ و تراکیب، تصاویر اور انداز پیش کش پر نظر رکھتے ہیں —— اس سے قاری مرعوب ہوتا ہے مگر متاثر نہیں ہوتا۔

میر تقی میر نے کسی خواجہ سگ پرست کی ہجو کرتے ہوئے اس کی ”معرکہ گیری“ کا ذکر کیا ہے۔ بعض اہل تحقیق کا خیال ہے کہ اس ہجو میں سودا کو نشانہ بنایا گیا ہے، اگر یہ درست ہے تو سودا کی غزل میں بھی اس ”معرکہ گیری“— یعنی مشاعروں میں سننے والوں کے ہیجان—— کے آثار نظر آتے ہیں۔ اس شوق معرکہ گیری کی وجہ سے الفاظ کی شوکت اور شان بھی مدنظر ہے اور ہیجانی لہجہ بھی اختیار کیا گیا ہے۔

لطف اے رشک کہ جوں شمع گھلا جاتا ہوں
رحم اے آہ شرر بار کہ جل جاؤں گا
چھیڑ مت باد بہاری کہ میں جوں نکہت گل
پھاڑ کر کپڑے ابھی گھر سے نکل جاؤں گا

کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ کیا خوب
ان کی خدمت میں لئے میں یہ غزل جاؤں گا

کیا مچائی ان نے میرے دل کے کاشانے میں دھوم
شور ہے جس کے لیے کعبے میں بت خانے میں دھوم

مٹ گئے وہ شور دل کے ہائے تب آئی بہار
ورنہ کیا کیا ہم بھی کرتے شہر و ویرانے میں دھوم

سمجھ کے رکھیو قدم دشت خار میں مجنوں
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

میں دوانہ ہوں صدا کا مجھے مت قید کرو
جی نکل جاوے گا زنجیر کی جھنکار کے ساتھ

ایک پوری غزل لکھتا ہوں تاکہ یہ محسوس ہو سکے کہ سودا کی غزل کا لہجہ کتنا تومند اور اس کی آواز کتنی پاٹ دار ہے

دل تو کیا گر طلب جاں ترے من میں، ٹھہرے
کونسا جی ہے پر ایسا کہ بدن میں ٹھہرے
سیر کر باغ کی جس وقت پھرے وہ گل رو
مار ڈالو تو نہ اک مرغ چمن میں ٹھہرے
کیا کہوں اس دل صد پارہ کا غنچہ سے راز
کہے اس سے کہ سخن جس کے دہن میں ٹھہرے
یار کا ہے وہ بنا گوش کہ جس کے آگے
تاب کیا ہے جو صفا در عدن میں ٹھہرے
شمع رویاں کی اگر اٹھ چلے تو مجلس سے
نہیں امکان کہ تا شمع لگن میں ٹھہرے
گر زباں سے تری الفاظ نہ بندش پاویں
معنی کس طرح سے سودا کے سخن میں ٹھہرے

مضمون کے گرانبار ہو جانے کے ڈر سے چند اور غزلوں کے صرف مطلع درج کرتا ہوں۔ ناظرین پوری غزل خود دیکھ لیں

دل مت ٹپک نظر سے کہ پایا نہ جائے گا
جوں اشک پھر زمیں سے اٹھایا نہ جائے گا

نہ کھینچ اے شانہ ان زلفوں کو یاں سودا کا دل اٹکا
اسیر ناتواں ہے یہ نہ دے زنجیر کا جھٹکا

بے وجہ آئنہ نہیں ہر بار دیکھنا
کوئی دم کو پھولتے ہی یہ گلزار دیکھنا

ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آ جاتا ہوں
صید خائف کی طرح رو بہ قضا جاتا ہوں

سودا کی غزل میر سے مختلف ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ہر شخص کے لئے ضروری نہیں کہ وہ میر کی طرح غزل لکھے —— ہر صنف شعر کی طرح غزل بھی غزل گو کے مزاج کے تابع ہوتی ہے —— اور یہی اس کی شان ہے۔ سودا کی غزل کو توانا اور رعب دار ہونا چاہیے تھا۔ اس میں جوش و خروش ہونا چاہیے تھا۔ اس میں تصویر واقعی سے زیادہ تصویر خیالی ہونا چاہیے تھی —— آج کے قاری کے لئے سودا کی بلند آوازی نامانوس نہیں —— اور یہ بھی کوئی نہیں کہہ سکتا کہ سودا کی غزل بعض لکھنؤ والوں کی طرح اچھل کود ہے —— اس میں اپنا نہ سہی زمانے کے حوادث کا غم یقیناً منعکس ہوا ہے! الفاظ میں دبدبہ ہے۔

حواشی

۱۔ کلیم الدین احمد جو بڑے مجتہد اور بت شکن (اور روایت شکن) نقاد سمجھے جاتے ہیں، ٹھیک ٹھیک چلتے، دیکھیے کس طرح بھٹک جاتے ہیں:

''سودا کی آنکھیں وا تھیں۔ وہ دنیا کی بوقلمونی کا مشاہدہ کرتے تھے۔ اس لیے ان کی دنیا میر اور درد کی دنیا کی طرح محدود اور تنگ نہ تھی..... اس لیے ان کے مضامین میں تنوع ہے۔''

تجھ قید سے دل ہوکر آزاد بہت رویا
لذت کو اسیری کی کر یاد بہت رویا
نالے نے ترے بلبل، نم چشم نہ کی گل کی
فریاد مری سن کر صیاد بہت رویا
سودا سے یہ پوچھا میں دل میں بھی کسی کو دوں
وہ۔۔ کر کے بیاں اپنا رو داد بہت رویا

(پوری غزل)

ڈروں ہوں بہہ نہ جاوے شہر بندھ کر تار رونے کا
نظر آتا ہے پھر آنکھوں میں کچھ آثار رونے کا
نہ ڈھایا کونسا گھر سیل نے مجھ اشک کے سودا
گواہ اب تک تو ہے میرے در و دیوار رونے کا

(ساری غزل)

یہ کون حال ہے احوال دل یہ اے آنکھوں
نہ پھوٹ پھوٹ کے اتنی، بہو ہوا جو ہوا

سودا پھرآج تیری آنکھیں بھر آئیاں ہیں
عالم کے ڈوبنے میں کل کچھ بھی رہ گیا تھا

گرچہ ہوں زیر فلک نالہ شب گیر نصیب
پر اسے کیاکروں یارو نہیں تاثیر نصیب
نالہ سینے سے کرے عزم سفر آخر شب
راھرو باندھے ہے چلنے پہ کمر آخر شب

شہروں کی آبادی اور ویرانی —

آباد شہر دل تھا اسی شہر یار تک
پہنچا نہ آ کوئی پھر اس اجڑے دیار تک

نگر آباد ہے بسے ہیں گاؤں
تجھ بن اوجڑ پڑے ہیں اپنے بھاؤں

گرفتاری اور تنہائی۔

تجھ بن عجب معاش ہے سودا کا ان دنوں
توبھی ٹک اس کو جا کے ستم کار دیکھنا

وغیرہ وغیرہ —

(پوری غزل)

دردؔ کا صوفیانہ لب و لہجہ

یہ مسلم ہے کہ خواجہ میر درد اردو کے سب سے بڑے صوفی شاعر تھے۔ ان کی شاعری اور تصوف کے متعلق بہت سے مقالے بلکہ کتابیں لکھی جا چکی ہیں جن میں ان کے کام اور کلام کے بارے میں محققانہ بحثیں کی گئی ہیں مگر عموماً دیکھا گیا ہے کہ ان کی شاعری اور تصوف کے باہمی تعلق کی بابت کچھ خلط مبحث سے کام لیا گیا ہے۔ جس کی بنا پر ان کے کلام کی اصل قدر و قیمت کے متعلق، نیز ان کی شاعری کے انفرادی رنگ کے بارے میں بہت سی غلط فہمیاں پیدا ہو گئی ہیں۔

اس سلسلے میں ایک غلط فہمی یہ ہے کہ درد پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اردو زبان کو صوفیانہ خیالات سے آشنا کیا۔ اسی طرح ایک خیال یہ بھی ہے کہ درد کے کلام کی عظمت ان صوفیانہ عقائد و مسائل کی وجہ سے ہے جو ان کے اشعار میں بیان ہوئے ہیں۔ اس طرح کے چند اور مبہم بیانات بھی تذکروں اور تاریخوں میں پائے جاتے ہیں، جن کی تصحیح و ترمیم بے حد ضروری ہے۔ چنانچہ سطور ذیل میں اس بحث کے چند پہلوؤں پر اظہار خیال مقصود ہے:

اس بحث کو شروع کرنے سے پہلے ایک دو بلند پایہ مصنفوں کے خیالات سن لیجئے۔
مولانا عبدالسلام ندوی شعرالہند میں لکھتے ہیں:

> "جس زمانے میں اردو شاعری، اردو شاعری ہوئی، خواجہ میر درد نے سب سے پہلے اس زبان کو صوفیانہ خیالات سے آشنا کیا۔"

عظمت اللہ خاں اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> "اردو میں صوفیانہ شاعری کے باوا آدم ہیں۔"

حق یہ ہے کہ ان دنوں بزرگوں کا یہ خیال کہ میر درد اردو میں صوفیانہ شاعری کے بانی ہیں، کسی حد تک تصحیح و ترمیم کا محتاج ہے اس لیے کہ درد سے پہلے بھی اردو میں صوفیانہ شاعری پائی جاتی ہے۔ چنانچہ غزل میں ولی اور مثنوی میں خواجہ محمود بحری کے نام

قابل ذکر ہیں۔

مولانا آزاد "آب حیات" میں لکھتے ہیں :

"تصوف میں جیسا انہوں نے لکھا، اردو میں آج تک کسی سے نہیں ہوا۔"

مگر یہ بیان کسی حد تک مشتبہ اور مبہم ہے، اس لیے کہ اس سے میر درد کے صحیح کا اور اصلی عظمت کا پورا پورا اندازہ نہیں ہو سکتا۔

میں سمجھتا ہوں کہ درد کی عظمت اس بات پر منحصر نہیں کہ ان کے کلام میں صوفیانہ خیالات پائے جاتے ہیں بلکہ اس بات میں ہے کہ ان کی شاعری ایک صوفی کی شاعری معلوم ہوتی ہے ـــــ ایک صوفی کی شاعری، نہ صرف اس بنا پر کہ اس میں صوفیانہ عقائد و مسائل کا تذکرہ ہے بلکہ اس بنا پر بھی کہ ان کی ساری شاعری کا لب و لہجہ صوفیانہ ہے۔ صوفیانہ لب و لہجہ سے میری مراد یہ ہے کہ ان کی بات کا ڈھنگ غیر صوفی شعرا سے مختلف ہے۔ یعنی معنوی اور خارجی دونوں اعتبارات سے ان کی شاعری پر صوفیانہ زندگی اور ذہن کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ زندگی اور کائنات کے متعلق ان کے تصورات، عشق و محبت کے متعلق ان کا نقطۂ نظر، مجاز اور حقیقت کے سلسلے میں ان کا انداز خیال، غرض تقریباً ہر موضوع کے متعلق ان کا مخصوص طریق بحث اور منفرد طرز بیان ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے غیر صوفی شعرا سے ممتاز اور منفرد نظر آتے ہیں۔ وہ باتیں جن سے ان کی شاعری کے صوفیانہ لب و لہجہ کی خصوصیات متعین ہوتی ہیں، ان کی تفصیل سطور آئندہ میں پیش کی گئی ہے۔ یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ درد کی صوفیانہ زندگی کا ان کی شاعری پر گہرا نقش ثبت ہے۔ ان کے لیے تصوف محض نظریہ نہیں بلکہ ایک تجربہ زندگی ہے! محض عقیدہ نہیں عمل بھی ہے۔ تصوف صبر، توکل اور استقامت کے عمل کا نام ہے ـــــ درد کی خارجی زندگی میں استقامت اور پامردی اور ثابت قدمی کے بے شمار ثبوت موجود ہیں۔ اس لیے قدرتی طور پر ان کی سیرت کا یہ نمایاں خاصہ ان کی شاعری میں بھی منعکس ہوا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے کلام میں جگرداری اور عالی حوصلگی کے مضامین بہت سے موقعوں پر موجود ہیں۔

اس جگر داری کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی شاعری میں مصائب زندگی کے خلاف شکوہ شکایت کا وہ رنگ موجود نہیں جو مثلاً میر کے کلام میں ملتا ہے یعنی ان کی فریاد میں تلخی اور بے حوصلگی نہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ ایک صوفی کی حیثیت سے موجودہ زندگی کو قید اور فراق قرار دیتے ہیں۔

درد کے کلام میں سطح کے نیچے ایک دبی ہوئی لہر اور بھی نظر آتی ہے— اور وہ ہے قید اور مجبوری کا احساس جس کے خلاف ان کے سینے سے شکایت کی آواز ابھرنا چاہتی ہے، مگر صوفیانہ صبر اور شکر کے زیر اثر سینے میں دب کر رہ جاتی ہے۔ ایک عام آدمی کی طرح صوفی بھی زندگی کے تضاد کا شکار ہوتا ہے۔ وہ بھی اپنے خاص انداز میں زندگی کو ایک تصادم اور پیکار تصور کرتا ہے۔ اس وجہ سے بھی کہ اسے اس تضاد کا اوروں سے زیادہ ادراک حاصل ہے اور اس وجہ سے بھی کہ اسے اس تضاد کا مقابلہ کرنا ہے۔ ایک عام عاشق کی طرح ایک صوفی بھی یہ محسوس کرتا ہے کہ کائنات کی ہر شے اسی سے ٹکراؤ پیدا کر رہی ہے، دنیا کا ذرہ ذرہ اس سے متصادم ہے مگر محبت کی منزل ہی کچھ ایسی ہے کہ اس میں شدائد کے خلاف لب شکایت وا کرنا دلیل خام کاری ہے۔ اس لیے ایک سچا صوفی ان شکایتوں کو ابھرنے سے پہلے ہی سینے میں کچل دیتا ہے۔ درد کا کلام اس ضبط و انضباط کے احساس سے لبریز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معنوی اور خارجی دونوں اعتبارات سے درد کے اشعار ایک غیر شعوری سی قید کے پابند ہیں۔ غالباً اسی وجہ سے ان کی شاعری میں وہ بد مذاقی اور رکاکت موجود نہیں جو زمانے کے اچھے اچھے شاعروں کے کلام میں موجود تھی اور شاید یہ بھی ان کے ضبط اور خود اختیار کردہ پابندی کا نتیجہ ہے کہ ان کی غزل اس طوالت اور تفصیل سے بچتی ہے جس کے ہونے سے بہت سی بے اعتدالیاں پیدا ہوتی ہیں۔

درد کا زمانہ بڑے حوادث کا زمانہ تھا۔ اس زمانے کی ہلاکت خیزیوں کے سامنے بڑے بڑے ثابت قدم ہمت ہار گئے مگر درد کے ضبط اور استقلال کا اس سے بڑھ کر کیا ثبوت ہو گا کہ انہوں نے اپنے ثبات اور استقلال کے مسلک کو مطلق نہ چھوڑا۔ باوجودیکہ انہیں ان شدائد کا احساس تھا جن سے اس وقت مخلوق خدا دوچار تھی مگر ان کے مسلک توکل کا تقاضا یہ تھا کہ وہ اپنی ان مجبوریوں کو محسوس کریں اور برضا و رغبت ان مصائب و شدائد کو برداشت کرتے رہیں جن میں وہ اور دوسری مخلوق خدا محصور تھی۔ ذیل کے دو اشعار ان کے اس نقطۂ نظر کی بخوبی وضاحت کرتے ہیں:

کیا فائدہ درد شور و شر سے
ابیجے ہے جو کچھ سو مار جی میں
ہمیشہ فتح نصیبی ہمیں رہی منظور
جو کچھ کہ ابیجے ہے جی میں سو مار رکھتے ہیں

یہی وجہ ہے کہ درد کے کلام میں غیر معتدل بے اطمینانی ہم کو نظر نہیں آتی اور اس

زمانے کے عبرت انگیز واقعات کے اشارے بھی کم ہیں.... اگرچہ عصر کے اجتماعی احساسات کا تذکرہ کہیں کہیں ہے:

آیا نہ اعتدال پہ ہرگز مزاج دہر
میں گرچہ گرم و سرد زمانہ سمو گیا

(درد جس طرح گرم و سرد زمانہ اپنے دل اور سینے میں "سمو گئے" میر تقی میر سمو نہ سکے اور یہیں سے ان کی اور درد کی شاعری کا فرق معلوم ہوتا ہے):

میں اپنا درد دل چاہا کہوں جس پاس عالم میں
بیاں کرنے لگا قصہ وہ اپنی ہی خرابی کا

اے آنسوؤ نہ آوے کچھ دل کی بات منہ پر
لڑکے ہو تم کہیں مت افشائے راز کرنا

درد کی شاعری اپنی ایک اور خصوصیت کی وجہ سے بھی صوفی کی شاعری معلوم ہوتی ہے—— وہ ہے ان کے بہت سے اشعار کا سوالیہ انداز!

عظمت اللہ خان کے بقول "معرفت کی راہ میں روحانی جدوجہد' برتریں حقیقت کا کھوج اور اس کے لئے کشمکش اور تلاش واردات' یہ ہے وہ مواد جس پر حضرت درد کی شاعری مبنی ہے۔"

درد کی شاعری میں اس کھوج اور تلاش کے آثار بڑی فراوانی سے ملتے ہیں اور جستجو اور تلاش کا یہ ذوق ان کے ذہن اور فطرت میں اس طرح پیوست ہو گیا ہے کہ ہم دیکھتے ہیں کہ (جہاں بھی موقعہ ملتا ہے) وہ سوال اور استفسار کی کوئی نہ کوئی صورت اپنے شعروں میں پیدا کر لیتے ہیں۔ چنانچہ ذیل کے اشعار میں دیکھیے:

درد کچھ معلوم ہے یہ لوگ سب
کس طرف سے آئے تھے کیدھر چلے؟

آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
لوگ جاتے ہیں چلے سو یہ کدھر جاتے ہیں

عنقا کی طرح جتنے تھے یاں نامور فلک
تو نے خدا ہی جانے یہ کیدھر اڑا دیے

یا رب یہ کیا طلسم ہے ادراک و فہم یاں
دوڑے ہزار، آپ سے باہر نہ جا سکے

ہر آن ہے واردات دل پر
آتا ہے یہ قافلہ کہاں سے

نظر میرے دل کی پڑی درد کس پر
جدھر دیکھتا ہوں وہی روبرو ہے

روندے ہے نقش پا کی طرح خلق یاں مجھے
اے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے

یہ تحقیق ہے یا کہ افواہ ہے
کہ دل کے تئیں دل سے یاں راہ ہے

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے؟
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

ان سب اشعار میں زندگی اور کائنات کے کسی نہ کسی پہلو کے بارے میں سوال موجود ہیں۔ ان میں حیرت اور حیرت کے بعد حقیقت کی تلاش کے آثار اچھی طرح نمایاں ہیں جن سے درد کی مفکرانہ اور عارفانہ جستجو کا پتہ چلتا ہے۔

درد کے کلام میں جس برتری حقیقت کی تلاش کا تذکرہ میں نے سطور بالا میں کیا ہے اس کی ابتدا مشاہدہ کائنات سے ہوتی ہے، اسی مشاہدے سے تحقیق و تلاش کے باقی مراحل طے ہوتے ہیں۔ گویا یہ حقائق کی جستجو کا پہلا قدم ہے۔ فطرت کا مطالعہ اور کائنات کا مشاہدہ ایک مفکر، عارف اور صوفی کے مشاغل عظیمہ میں سے ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ

ایک عام مفکر اور ایک عارف و صوفی کے مشاہدے کی غرض و غایت میں بڑا فرق ہوتا ہے مگر "دیکھنا" ان سب میں مشترک ہے۔ ایک صوفی کائنات کو نہ صرف اس لیے دیکھتا ہے کہ اس سے رازہائے سربستہ کا انکشاف ہوتا ہے بلکہ اس لیے بھی دیکھتا ہے کہ اس کے ذرے ذرے میں حسن مطلق کی جھلک اسے نظر آتی ہے۔

درد کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد خاصی ہے جن میں چند الفاظ 'دید' اور 'سیر' اور 'دیکھنا' استعمال ہوئے ہیں جیسے ہم ان کی صوفیانہ عادت مشاہدہ کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ ان کی چند غزلیں ایسی ہیں جن کے قافیہ و ردیف ہی میں 'دیکھنا' موجود ہے۔ مثلاً

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

جان پہ کھیلا ہوں میں میرا جگر دیکھنا
جی نہ رہے یار ہے مجھ کو ادھر دیکھنا

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا

کچھ گل ہی باغ میں نہیں تنہا شکستہ دل
ہر غنچہ دیکھتا ہوں تو ہے گا شکستہ دل

فرصت زندگی بہت کم ہے
مغتنم ہے یہ دید جو دم ہے

دل مرا باغ دل کشا ہے مجھے
دیدہ جام جہاں نما ہے مجھے

میر تقی کے برعکس درد کے کلام سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں مشاہدہ عالم سے لطف حاصل ہوتا ہے۔ ایک عارف اور صوفی حقیقت کی گہرائی تک پہنچنا چاہتا ہے۔ یہ مقصد درد کا بھی ہے مگر یہ محسوس ہوتا ہے کہ درد زندگی کے خارجی مظاہر کی 'دید' سے بھی لذت

اندوز ہوتے ہیں۔ وہ میر کی طرح گرمی ہنگامہ ہائے محفل سے بیزار نہیں بلکہ انہیں ان ہنگاموں میں شریک ہو کر مسرت حاصل ہوتی ہے۔ ان کی لفظیات میں 'دید' اور 'سیر' کا عنصر خاصا ہے جس سے ان کی ذہنی رغبتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا اشعار کی طرح یہ شعر بھی ملاحظہ ہو

غنیمت ہے یہ دید و وا دید یاراں
جہاں مند گئی آنکھ میں ہوں نہ تو ہے

درد کے کلام میں تصوف کے عقائد و مسائل سے متعلق اشعار بڑی کثرت سے ہیں ـــ اس قسم کے صوفیانہ اشعار اور شاعروں کے دیوانوں میں بھی ملتے ہیں ـــ اس لیے ضروری ہے کہ ان کی شاعری سے ان امتیازات کا سراغ لگائیں جن سے وہ دوسرے شعرائے اردو سے ممتاز نظر آتے ہیں۔

یہ خیال حقیقت کے قریب معلوم ہوتا ہے کہ حقیقی صوفی شاعر کو پہچاننے کے لیے اس کے صوفیانہ اشعار کے مقابلے میں اس کے عام عاشقانہ اشعار کا مطالعہ زیادہ مفید ثابت ہو گا۔ کیونکہ انہی اشعار کے لہجے اور تیور سے ہم اس کی شخصیت کے پوشیدہ اور چھپے ہوئے نقوش کو پہچاننے میں کامیاب ہوں گے۔

یہ واقعہ ہے کہ درد اردو کے بہت بڑے غزل گوؤں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ ان کی غزل کی عظمت ان کے زمانے میں بھی تسلیم ہوئی اور آج بھی تسلیم کی جاتی ہے لیکن ایک بڑا سوال اس سلسلے میں یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کی غزل ہے ـــ اور دوسرے شعرا کی غزل میں کچھ فرق ہے یا نہیں؟ اور اگر اس کا جواب اثبات میں ہے تو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ فرق کیا ہے؟

غزل کا سب سے بڑا موضوع عشق ہے۔ ایک عام شاعر کی غزل میں عشق کا مجازی مفہوم مدنظر ہوتا ہے مگر صوفی شاعروں کی غزل میں عموماً عشق حقیقی مقصود ہوتا ہے۔ درد بھی ایک صوفی شاعر تھے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ان کی غزل میں بھی عشق حقیقی ہی مطلوب و مقصود ہے مگر درد کی غزل میں سوز و گداز اور لطف موجود ہے جو عام صوفی شاعروں کی غزل میں نہیں ہوتا۔ ایک صوفی شاعر اپنے کلام میں وجد و تواجد اور شوق و مستی پیدا کر سکتا ہے مگر ضروری نہیں کہ اس سے تغزل کے سارے تقاضے پورے ہوں۔ بنابریں یہ دیکھنا چاہیے کہ درد کی غزل کے لطف و لطافت کے اسباب کیا ہیں؟ اس کے علاوہ یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ ان کی صوفیانہ زندگی اور ذہن نے ان کے طریق اظہار اور طرز بیان پر کیا اثر

ڈالا ہے۔

درد کے عاشقانہ اشعار کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

اول: وہ اشعار جن سے صاف طور سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ ایک صوفی کی عارفانہ لے ہے۔ ایسے اشعار میں تصوف کے الفاظ اور اصطلاحیں لائی گئی ہیں۔ مثلاً

وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیے
پردے تعینات کے جو تھے اٹھا دیے

یا مثلاً

اے نشہ ظہور، یہ تیری ترنگ ہے

یا مثلاً

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

دوم: ایسے عاشقانہ اشعار جن کا مرجع متعین نہیں کیا جا سکتا۔

سوم: ایسے عاشقانہ اشعار جو خاص مجازی رنگ کے ہیں بلکہ ان میں جسمانی لمس کا ذکر موجود ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ خواجہ میر درد کی بہترین غزلیں، دوسری اور تیسری قسم سے متعلق ہیں۔ ان میں سے دوسری قسم کی غزلیں وہ ہیں جن میں حقیقی رنگ اتنا نمایاں اور گہرا نہیں کہ مجاز کی لذت مفقود ہو جائے۔ اس کے برعکس مجاز کا رنگ بھی اتنا واضح اور کھلا نہیں کہ حقیقت کا تصور ہی قائم نہ کیا جا سکے۔

مجاز و حقیقت کا یہ پیوند دراصل درد کے صوفیانہ ذہن کا نتیجہ ہے۔ ان کی شاعرانہ طبیعت اور صوفیانہ فطرت ان کی غزل میں اس طرح ہم آہنگ ہو گئی ہے کہ اس سے ایک نہایت ہی خوشگوار امتزاج پیدا ہو گیا ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی غزل اپنی پر شوق عاشقانہ ترنگ کے باوجود (ایسی عاشقانہ ترنگ کے باوجود جو مجاز پسند ذوق کو بھی مسرور کر سکتی ہے) اپنے عارفانہ مرکز تحریک سے دور نہیں ہوئی۔ مجاز و حقیقت کا یہ امتزاج و ازدواج دراصل درد کی غزل کے امتیازات خاص میں سے ہے۔

عملی صوفیانہ زندگی اور مسلم الثبوت حقیقت آشنائی کے باوجود درد نے جس طرح اپنی شاعری میں مجازی لذت پیدا کی ہے۔ غالباً اسی کی بنا پر زمانے نے انہیں قبول عام کی سند عطا کی ہے (ایک ایسے دور میں جس میں شاعری کے بڑے بڑے امام موجود تھے) اس

مجازی رنگ کے باوجود ان کی شاعری میں حقیقت کی طرف جو رہنمائی موجود ہے اس سے ان کے صوفیانہ ارادے اور عارفانہ مقصد کا پتہ چلتا ہے۔

درد کی بہت سی غزلیات ایسی ہیں جو مجاز اور حقیقت دونوں کی پیغام بردار ہو سکتی ہیں

مرا جی ہے جب تک تری جستجو ہے
زباں جب تلک ہے یہی گفتگو ہے
خدا جانے کیا ہو گا انجام اس کا
میں بے صبر اتنا ہوں وہ تند خو ہے
تمنا ہے تیری، اگر ہے تمنا
تری آرزو ہے اگر آرزو ہے
کیا سیر سب ہم نے گلزار دنیا
گل دوستی میں عجب رنگ و بو ہے
نظر میرے دل کی پڑی درد کس پر
جدھر دیکھتا ہوں وہی روبرو ہے

درد کے مندرجہ ذیل اشعار کو پڑھئے اور دیکھیے کہ ان میں اس صوفی شاعر کی آواز اس دور کے غیر صوفی شعرا سے کتنی مختلف ہے

کسی سے کیا بیاں کیجے اس اپنے حال ابتر کو
دل اس کے ہاتھ دے بیٹھے جسے جانا نہ پہچانا

شب و روز اے درد درپے ہو اس کے
کسو نے جسے یاں نہ سمجھا نہ دیکھا

ان غزلیات اور اشعار میں درد ایک ایسے عاشق کی زبان میں گفتگو کر رہے ہیں جس کے محبوب کا تشخص و تعین نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں مجاز و حقیقت کو باہم اس طرح ملا دیا گیا ہے کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

درد کے دیوان میں ایسے عاشقانہ اشعار کی تعداد بھی خاصی ہے جن کا مجازی مرجع نمایاں ہے۔ یہ عاشقانہ اشعار بھی تغزل کے اعتبار سے نظر انداز ہونے کے قابل نہیں بلکہ بعض اوقات ان میں مجازیت کا اتنا غلبہ ہوتا ہے کہ ہمیں ان میں حقیقت پرستی پر شبہ ہونے لگتا ہے۔ درد کے کلام کا یہ حصہ میر تقی اور میر سوز کے کلام سے بہت کچھ ملتا جلتا

۷- ذیل کے اشعار دیکھیے:

یارو مرا شکوہ ہی بھلا کیجئے اس سے
مذکور کسی طرح تو جا کیجئے اس سے
جوں جوں وہ کہے ہے تو یہی آتی ہے جی میں
پھر چھیڑیے اور باتیں سنا کیجئے اس سے
سو مرتبہ یوں ٹھہر چکی اس سے نہ ملئے
وہ بھی تو نہیں بنتی ہے کیا کیجئے اس سے
ہم کہتے نہ تھے درد میاں چھوڑ یہ باتیں
پائی نا سزا! اور وفا کیجئے اس سے

ان دنوں کچھ عجب ہے میرا حال
دیکھتا کچھ ہوں دھیان میں کچھ ہے
دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

درد کی شاعری کا یہ وہ حصہ ہے جس کی بنا پر انہوں نے اپنے زمانے سے خراج تحسین وصول کیا اور شعرائے عصر میں بلند جگہ پائی اور حقیقت یہ ہے کہ درد اگر محض شاعر ہوتے (اور صوفی نہ ہوتے) تب بھی اس قسم کے کلام کی بنا پر انہیں اپنے زمانے کے ممتاز شاعروں کی صف میں جگہ مل جاتی- بایں ہمہ اس بات کی تردید نہیں کی جا سکتی کہ ان کے اشعار مجاز میں بھی ایک وقار' ایک طرح کی پاس داری اور ایک رکھ رکھاؤ موجود ہے- جس سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ صوفیانہ تربیت شاعر کو بے راہ روی سے روک رہی ہے- مثلاً

اس شعر میں دیکھیے رکھ رکھاؤ اور اعلیٰ معیار محبت کی طرف واضح رہنمائی موجود ہے

جی کی جی ہی میں رہی بات' نہ ہونے پائی
ایک بھی اس سے ملاقات نہ ہونے پائی

دید وا دید ہوئی دور سے میری ان کی
پر جو میں چاہا تھا سو بات نہ ہونے پائی

کیا عام عاشقانہ اشعار میں محبت کا یہ انداز ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں ہے کہ ہمارا شاعر عام عاشق نہیں بلکہ ایک عارف اور واقف اسرار حقیقت بھی ہے۔ درد کے کلام میں لمس کا مضمون بھی موجود ہے (جس کی اور مختلف صورتوں کے علاوہ "منہ کا بھڑانا" نمایاں حیثیت رکھتا ہے) مگر ان لمسیہ اشعار میں عموماً کوئی نہ کوئی قید ضرور ایسی نظر آئی ہے جس سے لمس کی نفی ہو جاتی ہے مثلاً:

میں کہاں اور خیال بوسہ کہاں
منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کس نے

(پہلے مصرع کا منفیانہ رجحان ملاحظہ ہو)

یا تو وہ راتیں تھیں یا یہ کچھ دنوں کا پھیر ہے
ہاتھ اب لگتے نہیں تب پاؤں دبوایا کیے

(کب؟ بہرحال ماضی کی بات ہے ممکن ہے محض خیال ہو) ایک خمریہ شعر ملاحظہ ہو:

کبھی خوش بھی کیا ہے دل کسی رند شرابی کا
بھڑا دے منہ سے منہ ساقی ہمارا اور گلابی کا

(یہاں بھی محض تمنا ہے اور بس)

اس میں شبہ نہیں کہ درد کے یہاں 'بھڑنا' اور 'بھڑانا' جیسے الفاظ کی بدولت لمس کی خواہش کا پتہ چلتا ہے مگر ایسے اشعار میں مصنوعی ہیجانی کیفیت پائی جاتی ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر شاعری کی رسم پوری کرنا چاہتا ہے فقط۔ یعنی اس قسم کے اشعار "منہ کا مزا بدلنے کے لیے" ہیں جیسا کہ غزل کے تنوع کا مدعا یہی ہے اور اس تنوع کے اندر درد کی اصل صوفیانہ آواز پہچانی جاتی ہے۔

خواجہ میر درد کی آواز کا یہ اختلاف ان کی تشبیہوں اور استعاروں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر اور درد کے مندرجہ ذیل اشعار میں ذہن اور تصور کا فرق کتنا نمایاں معلوم ہوتا ہے۔

میر کہتے ہیں

مجلس میں رات ایک ترے پر توے بغیر
کیا شمع کیا پتنگ ہر اک بے حضور تھا

اس کے مقابلے میں درد کا شعر ملاحظہ ہو۔

رات مجلس میں ترے حسن کے شعلے کے حضور
شمع کے منہ پہ جو دیکھا تو کہیں نور نہ تھا

میر تقی اپنے محبوب کے حسن کی جھلک کو پر توا کہہ کر کسی ایسے حسن کا تصور دلاتے ہیں جس کو عقل انسانی باور کر سکتی ہے مگر حسن محبوب کو شعلہ قرار دینے سے شاعر نے قاری کے ذہن کو مبالغہ و اغراق کے ذریعہ "حسن مطلق" کی طرف متوجہ کر دیا ہے یعنی ایسے حسن کی طرف جس کا صحیح تصور ناممکن ہے۔ اس سے دونوں شاعروں کی آواز کا فرق اچھی طرح واضح ہو جاتا ہے۔ خواجہ میر درد کا یہ شعر بھی اسی حقیقت کی طرف رہنمائی کرتا ہے:

گرچہ وہ خورشید رو نت ہے مرے سامنے
پھر بھی میسر نہیں بھر کے نظر دیکھنا

محبوب کے لیے خورشید رو کی صفت کا استعمال یہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر کسی ایسے حسین کے حسن جہاں آرا کا ثناخواں ہے جس کی پوری پوری تعریف اغراق کے بغیر (بلکہ اغراق کے باوجود) ممکن نہیں۔ اس معاملے میں ولی کی طرح درد کی تشبیہیں بھی افراط، کثرت، لاانتہائیت، لامحدودیت کا اظہار کرتی ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر گو کہ بظاہر مجاز کی اصطلاحوں میں اظہار خیال کر رہا ہے مگر اس کے ذہن اور توجہ کا مرکز وہ حقیقی محبوب ہے جس کی یاد صوفی کے رگ و پے میں خون کی طرح جاری و ساری رہتی ہے۔

میں نے سطور بالا میں درد کی شاعری کے جس پہلو سے بحث کی ہے۔ اس سے مقصود صرف اس خیال کی تردید ہے کہ ان کی شاعری کی اہمیت صرف صوفیانہ خیالات کی وجہ سے ہے۔ دیوان درد جسے میر حسن نے "سراپا انتخاب" کہا ہے، بہترین عشقیہ اشعار اور عمدہ غزلیات سے پر ہے اور درد کے رتبہ تغزل محض میں بھی اپنے زمانے کے باقی شعرا سے کسی طرح کم نہیں مگر درد کی انفرادیت محض اس وجہ سے نہیں، بلکہ اس وجہ سے بھی ہے کہ ان کی ساری شاعری پر صوفیانہ ذہن اور زندگی کا گہرا عکس ہے۔ جس کی وجہ سے وہ دوسرے غزل گو شعرا سے ممتاز ہو گئے ہیں۔ ان کا لب و لہجہ، ان کا انداز بیان، ان کی آواز دوسرے شعرا سے مختلف ہے اور مضامین سے قطع نظر شاعری کے خارجی عناصر سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا کلام ایک صوفی شاعر کا کلام ہے۔

خواب و خیال

ـــــ ایک عجیب مثنوی

اردو میں مثنوی نگاری کے ارتقا کی داستان بڑی دلچسپ ہے اور خیال انگیز بھی، کہنے کو تو کہہ دیا جاتا ہے کہ اردو فارسی کی انگلی پکڑ کر چلنے کے قابل ہوئی ــــــ 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 ــــــ 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 کرلیتا ہے کہ خود فارسی کو بھی رشک ہونے لگتا ہے، اور وہ بزبان حال یہ کہہ اٹھتی ہے کہ میرے گھر 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 و دکن کی فارسی 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 اس کی طبع آزاد (جدت کی برکت سے) وہ گل پھول بکھیرنے لگتی ہے کہ قلب و نظر کے لیے 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 جدت اور تخلیقی اور بخیلیٹی نظر آتی ہے جس کو کسی صورت نظر انداز 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 تخیلیت 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 لیے ہوئے ہے اور اس کے نمونے میر تقی میر نے اپنی مثنویوں میں مہیا کیے ہیں، جن کی نظریں 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 لیے میر اثر کی خواب و خیال ہماری بحث کا مرکز و محور ہو گی۔

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 میں مواد، موضوع اور تکنیک 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 "بر محمد شاہ ترکی 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 ـــــ 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 سامنے آتے ہی ایک عام ادبار و افلاس اور بے فکری و ابتری کی تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ مگر یہ تاریخ ہند کا دلچسپ عجوبہ 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 زمانے میں پیدا ہوئے اور اگر عہد محمد شاہی کی فنی اور ادبی سرگرمیوں کا جائزہ لیا جائے 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 سخن کے علاوہ اردو شاعری میں اردو مثنوی کے درخت سے بھی عجیب کونپلیں پھوٹیں۔

اس زمانہ کی مثنویوں میں ایک خاص طرز خیالیہ 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 فنی تکمیل پیش نظر ہے ـــــ 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 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 اسی قسم کی منظوم کی تھی۔ اس کا نام مثنوی در موعظہ 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 ہے کہ غزل کی رمزیت اور پردہ داری کے برعکس (صوفیانہ مثالیت کی ترویج و تلقین کی خاطر) واقعیت اور حقیقت پسندی کی تحریک اس زمانے میں عام ہو چکی تھی جو اردو میں پہنچ کر ایک نئی طرز بن گئی جس کی 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 اثر کے ذریعے آگے

بڑھتی ہے۔

میر اثر کی "خواب و خیال" کا انداز تصنیف عجیب ہے۔ یہ خواب و خیال بھی ہے اور حقیقت بھی ـــــ تمام سرگذشت ذہنی ہے ـــــ اس کو تصویر کی دنیا کا ایک نقش شیریں کہا جا سکتا ہے۔ بااصول 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 جولانگہ وادی خیال ہی ہے جس میں 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 سرگذشت بنا رہا ہے۔ اس میں ربط ضرور ہے اور اگر اس میں ربط و تسلسل کا وہ منطقی نام موجود نہ ہوتا جو اس کو "پر تو نقش خیال یار" سے آگے بڑھا کر "نقش خیال یار" کی حد تک پہنچا دیتا ہے تو یہ قصہ سچ مچ خواب و خیال کی دھندلی فضا میں گم ہو کر رہ جاتا۔ بہر صورت با اصول کہانی کی تلاش کرنے والوں کو اس مثنوی میں کہانی نہیں ملتی ـــــ مگر مصنف نے اس کا دعویٰ بھی تو نہیں کیا

لغزش گفتگوئے دیوانہ
ہیگی ہائے و ہوئے دیوانہ
کچھ نہ شکوہ نہ کچھ شکایت ہے
ہے گی ہائے و ہوئے دیوانہ
بات ہے بے سرشتہ و بے اصل
ہجر کیدھر کا اور کہاں کا وصل
جلوہ پروازی جہان مثال
نام اس کا یہی ہے خواب و خیال
ہیں گی سودائیوں کی حالاتیں
شورش عشق کی خرافاتیں

خیر، "خواب و خیال" کو کہانی نہ کہئے ـــــ اور مثنویوں میں کہانیاں کچھ چست بھی نہیں بیٹھا کرتیں ـــــ مگر یہ ایک عجیب اور نادر المثال مثنوی ضرور ہے۔ عموماً دیکھا گیا ہے کہ اردو مثنویوں میں تنقید کرنے والے فاضل مصنفین مثنویوں پر مثنوی کی حیثیت سے نظر نہیں ڈالتے۔ ان کو قصوں کے پیمانوں 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 ہے۔ داستان بھی کہی جا سکتی ہے اس کو محض رپور تاژ کی حد تک محدود بھی کیا جا سکتا ہے —— یہ فلسفہ بھی بن سکتی 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 پر 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 کی طرح تنوع اور اختلاف احوال یا تعداد احوال موجود ہو۔ کسی ایک ہی واقعہ (Episode) بیان کی تکرار خواب وہ مختلف صورتوں سے ہی کیونکہ نہ ہو یا کسی ایک ہی نکتے کا بیان خواہ اس کی شرح کے طریقے مختلف کیوں نہ ہوں مثنویت کے منافی ہے۔

مثنوی کے لئے شون و احوال کا تعدد لازمی ہے، ورنہ محض نظم یا مثنوی میں کوئی فرق نہیں رہتا مگر یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب شون و احوال 'باہمہ اختلاف و تعدد' کسی ایک وحدت میں منسلک ہو کر بحیثیت موحدہ اختیار کر لیں۔

فارسی میں مثنویں 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 صحت مندی سمجھئے کہ فن مثنوی نگاری کے صد رنگ تنوعات کا جو عالم ہمیں اردو ادب کی مختصر حیات ارتقا میں ملتا ہے، وہی فارسی کے ہزار سالہ ادب میں نہیں ملتا۔ چنانچہ دکنی مثنوی سے لے کر میر تقی اور میر حسن کے زمانے تک ارتقا کی قابل توجہ اور قابل ذکر صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں اور خواب و خیال بھی انہیں صورتوں میں ایک ہے۔

ہمارے نزدیک خواب و خیال کے امتیاز کے دو بڑے وجوہ ہیں۔ اول :اس کے ربط و نظام (یا شیرازہ بندی) کی فنکارانہ 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 اور سماجی حالات کی پیداوار ہیں۔ یہ ادبی میلان صرف "خواب و خیال" ہی میں موجود نہیں بلکہ اس دور کی دوسری

مثنوی میں بھی ہے۔ بلکہ اس دور کی ساری شاعری بلکہ نثری ادب میں 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 آرزو مند ہیں کہ کوئی چونکا دینے والی حرکت زندگی ایسی بھی ہو جو سکون و جمود میں کوئی اضطراب پیدا کر سکے۔ ادب از بسکہ 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 ہیں 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۔ اس طرح اس زمانے 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 غیر موجودگی کسی مسدس کے مقابلے 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 رنگا رنگ (وارستہ) 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 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 میر کے شکار ناموں کی طرح) یہ خاص عنصر اس طرح ظاہر ہوا ہے کہ مصنف مثنوی کے اندر غزلیات اور وہ 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 سحرالبیان میں بھی قائم رکھی گئی ہے (غالباً میر اثر اور میر تقی میر کے زیر اثر، مگر میر اثر کے یہاں اس کی شان یوں پیدا ہو گئی ہے کہ 'قاری' 'ہیرو' کی ذہنی مناجاتوں کو پڑھ پڑھ کر جب تھک جاتا ہے۔ تو دفعتاً" غزل آ جاتی ہے۔ غزل کے اس پیوند سے ان کو خاص ذہنی مسرت حاصل ہوتی ہے یہ پیوندکاری 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۔ اس کے لئے اثر نے اپنی غزل کے علاوہ درد کی فارسی اور اردو غزلوں کے علاوہ قطعات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔

مثنوی خواب و خیال کی اس پیوند کاری کے اکثر نمونوں کو سامنے رکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ میراثر کی یہ تکنیک جو میر تقی میر کی تکنیک سے کچھ مختلف معلوم ہوتی ہے' مجالس سمع و سرود کے لئے بہت موزوں واقع ہوئی 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 و نثر کے الگ الگ ایکٹروں کے سپرد ہوتے ہیں۔ خواب و خیال میں بھی یہی کیفیت ہے اور کوئی تعجب نہیں خواب و خیال کو سرود و سماع کے مقاصد کے لئے استعمال کیا جاتا ہو' اگرچہ اس کے لئے میرے پاس کوئی ثبوت موجود نہیں۔

خواب و خیال کی اس خصوصیت کے بعد اس کی سب سے زیادہ توجہ انگیز چیز اس کا مطالعہ نفسیات ہے جس کی 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 و خیال" نفسیاتی لحاظ سے خاصی بچی' کتاب ہے — "خواب و خیال" کی فطریت' عورت مرد کا قدرتی لگاؤ اور محبت میں دل میں گزرنے والے خیالات — ان سب باتوں میں خواب و خیال کا اندازہ بیان تو خیر قدرتی ہے' مگر اس میں بعض انوکھی اور زور دار باتیں بھی ہیں جن کو لوگ سمجھتے ہوں گے مگر کہتے کم ہیں۔

مثال کے طور پر ایک عجیب خیال جس کی عقلی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے' خواب و خیال کے علاوہ پرانے ادب میں 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 کے لئے یہ جائز سمجھا جاتا ہے کہ وہ محبوب کی بے مہری کا گلہ کرے اور اس کے جور و جفا کا شکوہ کرتا رہے' بغیر یہ سوچے اور پوچھنے کے 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 کر دیتے ہیں اور نہیں سمجھتے کہ دوسرے فریق کا بھی کوئی نقطۂ نظر ہو گا۔ اس کی بھی کوئی رائے ہو گی۔ وہ بھی عاشق کی حسن و بدصورتی' اس کے کردار' اس کی حرکات و عادات کے متعلق کچھ کہنے کا حق رکھتا ہے یا رکھتی ہے۔ عام طور پر محبت کے اس پہلو کو عاشقی کے رومان نویس فراموش ہی کرتے رہے ہیں۔ جہاں تک مجھے

معلوم ہے میر اثر ہی ایک ایسے شخص ہیں جن کی نظر اس پر پڑی یا جن کی جدت یا صداقت پسندی نے اس پر اظہار خیال کی جرات کی ہے۔ چنانچہ مثنوی کے ابتدائی حصے میں لکھا ہے:

نام معشوق مفت ہے بدنام
یوں تو عاشق بھی ہیں سبھی خود کام
لہر میں اپنی آپ جاتے ہیں
واسطہ یار کا بتاتے ہیں
باؤلے ہیں سبھی یہ سودائی
دیکھیں اپنی نہ اس کی رسوائی
عاشق اپنے تئیں گناویں بے
کام معشوق کے نہ آویں بے
ناحق اپنے تئیں ہلاک کریں
پاس اس کا مگر نہ خاک کریں
اوس کے ہوتے نئیں موافق طبع
کوئی ہو گا کہیں موافق طبع
یار ان کا خیال ان کا ہے
نا لیلیٰ کمال ان کا ہے

اس اقتباس کے آخری دو شعر گہری حقیقت و صداقت سے لبریز ہیں —— اور ہماری شاعری میں شاید ہی کسی نے اتنی گہری اور سچی بات اس معاملے میں کہی ہو گی۔ کسی محبوب کی کج رخی (سوا 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 کے قابل بھی تو ہونا چاہیے مگر —— خود پسند عاشق صدیوں سے پسند و ناپسند کا مختار کل صرف اپنی ذات کو سمجھتا ہے اور بس —— مگر میر اثر اسے یونہی کب جانے دیتے ہیں۔ وہ تو اس کو یہ جتلا کے ہی رہتے ہیں کہ حضرت پہلے آپ بھی تو آئینہ دیکھیے! 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۔ غالب نے کہا ہے:

غافل ان مہ طلعتوں کے واسطے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے

پھر کہا:

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

اور اقبال نے اس خیال کو فارسی میں یوں ادا کیا ہے ع
چشم بروئے او کشا باز بخویشتن نگر

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

میراثر اگر 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 ـــــ میں علم النفس سے بہت کم واقفیت رکھتا ہوں مگر میرا خیال ہے کہ ان لیلیٰ کے تصور کو نرگسیت اور مغالطہ نفس کے اجزائے مرکب کی نفسی کیفیت کے قریب قریب رکھا جا سکتا اور اس میں کچھ شک نہیں کہ عاشقوں کی نفسانی حالت کو انا لیلیٰ سے بہتر کسی اصطلاح سے یاد نہیں کیا جا سکتا۔

یہ تو تھی عام عاشقوں کی نفسی کیفیت، مگر میراثر 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 آج کل کے اعصابی تشنج کے زمانے میں ممکن ہے ناگوار خیال کیے 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

میراثر 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۔ــــ عورت کے دل کی تصویر، اس کے باطن کا نقشہ جو انھوں 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 خود داری کی تعریف بھی کی ہے مگر اس میں عورت کی طرف سے پردہ داری کی جو کوشش ہوتی ہے اس پر بڑا زور دیا جاتا ہے:

کیا کہوں عورتوں کی مضبوطی
اور ان کے دلوں کی تابوتی،
ہے بڑی ان میں خویشتن داری
وقت رغبت بھی رکھیں بیزاری
رغبت اپنی کبھی جتاویں نئیں
الفت اپنی طرف بتاویں۔ نئیں
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 لپیٹ ایک عام جانی پہچانی کیفیت ہے، مگر عین ممکن ہے کہ اس کے کچھ حصے جدید عورت کی عادات سے مختلف ہوں۔ بہرحال 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 اثر نے جس عورت کے باطن کی تصور کشی کی ہے وہ عورت ہے 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۔ــــ اب تو یہ شائستگی کا لازمہ سا ہے۔ــــ 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 اثر کے زمانے میں تھیں۔

میر اثر 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 کیجے
لطف جب چاہیے لیا کیجے
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 کیجے
خواہش ان کی جو ہو کیا کیجے
ساری مجلس کی خوش نمائی ہیں
دیکھنے کے لئے بنائی ہیں

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

لا نہ ان کی برائیوں کا خیال
دل میں رکھ خوش نمائیوں کا خیال

خیر عورت ذات کی پر فریب نفسی کیفیتیں جو بھی ہوں میر اثر 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 زن
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 اثر 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 اگو تو
اب خدا جانے کیا یہ تجھ کو ہوا
بات الٹی طرح سمجھنے لگا

"خواب و خیال" کوئی علم النفس کی کتاب نہیں مگر اطوار انسانی کے متعلق اس کے تجزیے علم النفس کی حد میں آ جاتے ہیں اور بڑی خوبی یہ نہیں کہ اس میں بچے کی باتیں بیان ہوئی ہیں بلکہ بڑی خوبی یہ ہے کہ میر اثر یک طرفہ نہیں ہوئے' انہوں نے محبت کے مقدمے میں مرد اور عورت کے درمیان منصفانہ توازن برقرار رکھا ہے۔

اس مثنوی کا ایک اہم اور اختلافی حصہ وہ ہے جس میں شاعر نے مرد اور عورت کے جنسی اختلاط کا ایک رخ دکھایا ہے۔ خواب و خیال کے اس حصے کی عریانی کی مذمت 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 و سباق 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 صنف کا مقصد جنسی تہیج اور اشتعال انگیز تھا' اس وقت تک اس کے خلاف فحاشی کا الزام لگانا دشوار ہے۔ خواب و خیال میں عریانی ضرور ہے۔ مگر ہر عریانی کو فحاشی اور بے حیائی قرار نہیں دیا جا سکتا —— 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 کر سکتے۔ میر اثر کی نیت کا حال تو خدا کو معلوم ہے۔ مگر سیاق اور فن کی نگہداشت شاید اس تصور کا بزور تقاضا کرتی ہے۔ تاہم اس میں سراپا اور اعضا کی بے ضرورت تفصیل تکلف ہی نہیں عیب بھی ہے۔

خواب و خیال پر اس کے علاوہ بھی بہت کچھ کہا جا سکتا ہے' مثلاً زبان و بیان' بہار عشق پر اس کا اثر' اس میں درد کا حصہ وغیرہ وغیرہ —— مگر میرے نزدیک اس کی اہمیت کے یہی دو بڑے اسباب ہیں جن کا تذکرہ ہوا۔ یعنی اس کی تکنیک اور اس کے نفسیاتی تجزیے'

یہی دو پہلو اس کی بقا کے ضامن ہیں اور اس کے یہی دو پہلو ہیں جو دوسری مثنویوں میں بہت کم ملتے ہیں۔ میر تقی کی مثنویوں میں جذباتی 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 (پرس رام کا شعلہ) ان کی غیر معتدل تخیلیت 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 اعوجاج کا اثر پیدا ہوتا ہے ـــــ دھوکے سے عورت کو حاصل کرنا یقیناً کوئی بڑا کارنامہ نہیں مگر وہاں بھی گہری نفسی کیفیتوں سے پردہ نہیں اٹھایا گیا ـــــ خارجی اطوار کا نقشہ ٹھیک ہے۔ اس کے برعکس میر اثر کے یہاں اقلیم فطرت کے اندرونی مناظر کی بہتات ہے۔

مثنوی خواب و خیال کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ مصنف نے یہ مثنوی لکھی کیوں؟ جب وہ کہتے ہیں کہ یہ کوئی قصہ نہیں، حکایت نہیں بلکہ ایک بات ہے جو بے سرشتہ و بے اصل ہے ـــــ تو پھر اس پر یہ طومار باندھنے کی کیا ضرورت تھی۔ مثنوی کے طول و عرض میں جو جذبات بکھرے ہوئے ہیں ان سے تو یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ یہ صرف جلوہ پردازی 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 ـــــ 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 لئے یہ کہنا غلط نہ 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 پر تکلف طرز بیان کو مقصود اور نصب العین قرار دیا ہے۔ قصہ گوئی اس کا مقصود نہیں۔ نسیم کے سامنے یہ مقصد نہ تھا کہ داستان لکھ کر سامعین کو محظوظ کیا جائے بلکہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے یہ داستان لکھ کر اپنے پر تکلف طرزِ بیان کا کمال دکھایا ہے۔

نسیم کے مخصوص طرز 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 طرز بیان ـــــ یعنی سادہ' بے تکلف اور رواں طرز 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 دیووں اور پریوں کی خلاف عقل اور مافوق الفطرت باتیں بیان ہوئی ہیں۔ انسانوں اور پریوں کی دنیا میں باہمی تعلقات سحرالبیان میں بھی ہیں مگر میر حسن 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 نہیں علت و معلول کا سلسلہ جو اس کارخانہ عناصر میں ہر جگہ کارفرما ہے اس کثرت سے اور اتنی آسانی سے ٹوٹتا ہے کہ کہانی محض شعبدہ و طلسم معلوم ہوتی ہے۔ اس میں استعجاب اور غرابت کے ملکہ فطری پر ضرورت سے زیادہ بوجھ پڑتا ہے۔ محیر العقول واقعات کا کہانیوں میں آنا قابل توجہ نہیں مگر ایسے واقعات کے لئے 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۔

باایں ہمہ گلزار نسیم میں بھی دلچسپی اور لطف کے کچھ پہلو ہیں۔ مثلاً اس کا قصہ سحرالبیان 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 مہماتی حصے متعدد ہیں۔ نازک اور اضطراب انگیز لمحات بھی کئی مرتبہ ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اس کے علاوہ اس 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 سحرالبیان سے زیادہ ہیں۔

گلزار 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 دیونی اور اس کا بھائی دیو' حمالہ دیونی کی آدم زاد منہ بولی بیٹی محمودہ' اندھا فقیر جس کی آنکھوں پر بکاؤلی کے پھول کی آزمائش کی گئی۔ دلبر کا غلام ساعد' بکاؤلی اور اس کی سہیلی سمن' فرخ ابن فیروز (بکاؤلی مردانہ روپ میں) بکاؤلی کی ماں مظفر (روح افزا کا باپ)' حسن آرا (روح افزا کی ماں)' فیروز شاہ جمیلہ' روح افزا پری بکاؤلی کے چچا کی بیٹی' فردوس کا بادشاہ (بکاؤلی کا باپ)' راجا اندر پریوں کا بادشاہ' رانی چترا وت' دہقان اور دہقان زادی' بہرام وزیر زادہ تاج الملوک وغیرہ وغیرہ۔ گلزار نسیم کا کردار 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 (بکاؤلی کی ماں)' حسن آراء' 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 ہے۔ گویا مہماتی امور کی باگ ڈور عورتوں کے ہاتھ میں ہے۔

تاج الملوک کی مشکلات کا حل کرنے والی ایک دیونی 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 تصور غالباً لکھنؤ کی معاشرت عصری کے زیر اثر ہے۔

تاج الملوک جہاں کہیں 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 اک جوڑے دو چار

باہم خوشی خوشی بسر اوقات کرتی ہیں۔ گلزار نسیم کے طرز بیان نے کردار نگاری اور جذبات نگاری کے بڑے اچھے اچھے موقعے ضائع کر دیے ہیں۔ اس کہانی کے کسی کیریکٹر کی کوئی مکمل اور زندہ شخصیت مرتب نہیں ہوتی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ پریوں میں انسانی خصائل و عادات پیدا کرنے سے پریاں انسان نہیں بن سکتیں۔ نسیم نے نہ ان کو انسان بننے دیا، نہ پریوں کی سرشت پر قائم رکھا۔ ان میں کچھ کچھ عورتوں کی خوبو دکھائی ہے، مگر یہ مخلوق نہ ناری ہے نہ خاکی۔ کبھی ان کے پیکر میں قلب انسانی کی تڑپ ڈال دیتے ہیں۔ کبھی شعلہ آوارہ بنا کر ادھر ادھر اڑاتے پھرتے ہیں۔ تاہم ظاہری رنگ ڈھنگ کے اعتبار سے ان کو عورت ہی دکھایا ہے ـــــ بہ حیثیت مجموعی اس میں کچھ شک نہیں کہ ان کے نسوانی کردار نہایت غیر ہموار اور نامکمل ہیں۔ اس معاملے میں ان کی ایک دقت بھی تھی اور وہ یہ کہ وہ خود ہندو تھے، تہذیب ـــــ لکھنؤ کی مسلمانی تہذیب تھی، قلم انشا پرداز کا تھا اور قصہ پریوں کا ـــــ 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 بکاؤلی 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 پر عورتوں کی گفتگو کے انداز بڑی عمدگی سے دکھائے ہیں۔

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

بولی وہ پری بعد تامل ۔۔۔ کیوں جی تمہی 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

بکاؤلی 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 لہجے سے بہت مختلف ہے۔

گلزار نسیم کی عورتیں بادشاہوں کی بیٹیاں ہونے کے باوجود شاہانہ طرز گفتگو سے آشنا معلوم نہیں ہوتیں۔ مثال کے طور پر بکاؤلی سے پاسبان پریوں کی گفتگو کا انداز دیکھیے جب وہ اپنے گھر میں مقید کر دی جاتی ہے۔

گلزار نسیم میں مناظر اور مقامات کے عمدہ نقشے پیش کیے جا سکتے تھے، مگر مصنف نے جو طرز بیان اختیار کیا ہے اس کے پیش نظر ان سے کسی عمدہ مرقع کشی کی 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 کردار اعظم کئی ملکوں اور خطوں کی سیر کرتا ہے۔ ملک پورب کا بادشاہ زین الملوک ہے۔ دلبر بیسوا کا شہر جس کا نام فردوس ہے۔

وارد ہوئے اک جگہ سر شام
فردوس تھا اس مقام کا نام

ملک ارم (بکاؤلی کا ملک) وہ جگہ جہاں تاج الملوک گلشن نگاریں یعنی ایک محل تعمیر کرتا ہے۔ طلسم کا جنگل، امر نگر راجا اندر کا شہر، سنگدیب راجا چترسین کا ملک وغیرہ وغیرہ۔ مگر نسیم ان ملکوں کا تعارف کراتے وقت دو تین اشعار سے زیادہ تفصیل کے روادار نہیں۔ سحرالبیان کے پس منظر اس کے مقابلے میں بہت عمدہ اور موثر ہیں۔

نسیم نے گلزار نسیم میں جس قسم کی زندگی پیش کی ہے اس 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۔ سحرالبیان میں شاہانہ جلوس اور دوسری تقریبوں کے پر تجمل نقشے ہیں، ان سے گلزار نسیم یکسر محروم ہے۔ گلزار نسیم کی چند تقریبوں کی ایک جھلک دیکھیے: تاج الملوک کے قصر گلشن نگاریں کو دیکھنے کے لئے زین الملوک بادشاہ دارالخلافے سے نکلتا ہے:

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

اس کے مقابلے میں سحرالبیان میں بادشاہ کے جلوس کا ہنگامہ آفرین نظارہ دیکھیے جس کا آخری شعر ہے:

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

نسیم نے بہ مشکل دو شعروں میں کوکبۂ شاہی کا حال ختم کر دیا ہے! اس جلوس پر کتنی مردنی بے کسی چھائی ہوئی ہے!— اس بادشاہ کا سفر ایک عام آدمی کا سفر معلوم ہوتا ہے جسے دیہات سے شہر جانا ہو تو گجر دم اٹھتا ہے اور اپنے چند ساتھیوں کو ہمراہ لے کر (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 دیکھیے۔ زین الملوک جنگل میں منگل کا یہ عالم دیکھ کر (مع لشکریوں کے) حیرت زدہ ہے۔

کیا لشکری اور کیا شہنشاہ
سناٹے میں تھے کہ اللہ اللہ

اس اثنا میں تاج الملوک سے آنکھیں چار ہوتی ہیں۔ صاحب حشمت بیٹا اپنے نامور باپ کو— جو پورب کا تاجدار ہے، ایک چتر کے نیچے بٹھاتا ہے اور تواضع کرتا ہے— مگر کیا

ہے

تواضع کرتا ہے گلزار نسیم میں دیکھیے:

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

ایک شاہانہ جشن ضیافت کی یہ کسمپرسی 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 انداز مسافرانہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ کچھ مسافر تھے جو تھکے ماندے کسی جگہ پہنچے، وہاں کسی رحمدل مہمان نواز شہری نے انہیں کھانا وانا 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 پھسپھسا پن 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 برات اور دھوم دھام کا بہتر نقشہ کھینچا ہے، مگر شان پھر بھی پیدا نہیں ہوئی اور ساز و سامان وہ ہے جو ایک عام برات کے موقع پر ہوتا ہے:

خورشید سا آفتابہ لائے
منہ ہاتھ ہر ایک کے دھلائے

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

قلیاں پیے مشکبو دھواں دھار
بیڑے چکھے پان کے مزدار

اور یہ کس کا حال ہے؟

سلطان فیروز رشک جم تھا
نوشہ 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۔ بکاؤلی جب راجہ اندر کی بددعا سے نصف پتھر بن جاتی ہے تو تاج الملوک اس مندر تک جس میں اس کا زندہ بت نصب ہے پہنچ جانا چاہتا ہے۔ راستے میں ایک موقعہ 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 کیے وہ جامہ گل

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

جھک جھک کے بدن چراتی 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 حسب حال ماحول اور فضا موجود نہیں جس کی وجہ سے کہانی میں بڑی بے رنگی اور ہمسپاپن پیدا ہو گیا ہے۔

گلزار نسیم کا سب سے بڑا عیب اس کا اختصار ہے — اور شاید اسی کو نسیم کا سب سے بڑا کارنامہ خیال کیا جاتا ہے۔ قصہ 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 غصب العین کے راستے میں رکاوٹ بن جائے یقیناً ایک بہت بڑا عیب ہے۔ گلزار نسیم میں تقلیل الفاظ اظہار مطالب میں مخل ہیں۔ ہرچند کہ مصنف نے اس التزام مالا یلزم کو کامیابی سے نباہنے میں صنعت گری کا کمال دکھایا ہے، مگر اس سے قصہ گوئی کو بہت

نقصان پہنچا ہے۔ اس کی وجہ سے نہ فضا پیدا ہو سکتی 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 کے بجائے کامیاب اخفا ہے جس کی صرف چند موقعوں پر ضرورت ہو سکتی ہے مگر ہمیشہ نہیں۔

اس عجیب و غریب طرز 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 اس طرح لپیٹ دیا ہے جس کی 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 بکاؤلی کے حصول کے لئے امداد کی سفارش کرتی ہے تو وہ دیوؤں کو ارم تک سرنگ نکالنے کا حکم دیتی ہے۔ چنانچہ وہ سرنگ نکالی جاتی ہے جس کے ذریعے سے تاج الملوک 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 آ رہی ہے۔ بادشاہ اس کے بشرے سے اس کو فرزانہ آدمی سمجھ کر اس سے کچھ سوال جواب کرتا ہے پھر اس کو وزیر بنا لیتا ہے:

جادو سے بنی وہ آدم زاد　　انسانوں سے آ ملی وہ پری زاد
سلطاں کی سواری آ رہی تھی　　صورت جو نگاہ کی پری تھی
پوچھا اے آدم پری رو　　انسان 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 ہوا شہنشاہ　　لایا بصد امتیاز ہمراہ
چہرے سے امیر زادہ پایا　　گھر لا کے وزیر اسے بنایا

اگر نسیم کی جگہ کوئی اور قصہ نگار ہوتا تو اس موقع پر موثر تفصیل سے کام لیتا مگر نسیم نے ایک طویل بات صرف چند اشاروں میں ختم کر دی۔ یہ صحیح ہے کہ ہم اس کامیاب

'مختصر نویسی' سے مرعوب ہوتے ہیں' مگر سارا انداز غیر فطری ہے۔ آپ خود غور فرمایئے کہ ایک ملک کا بادشاہ ایک راہ چلتے مسافر سے گفتگو کرنے لگتا ہے اور ان دونوں کے مابین جو گفتگو ہوتی ہے' وہ اشاروں میں یوں ہوتی ہے :

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

حق یہ ہے کہ اس طرز بیان سے مکالمہ نگاری کا حق ادا نہیں ہوا۔

اس طرز بیان کی وجہ سے نسیم کی مکالمہ نگاری جس طرح ناقص رہ جاتی ہے' اسی طرح جذبات نگاری بھی اور کردار نگاری بھی برباد ہوئی ہے۔ اظہار جذبات کے معاملے میں ان کا قلم رکتا ہے اور وہ قلب انسانی کے لطیف احساسات کی مصوری 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 اظہار جذبات کے موقعوں پر موثر جذبات نگاری کے بلیغ انداز کے بجائے پر تکلف طرز بیان اختیار کرتے ہیں اور محاورات میں ایہام کے ذریعے 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 پر پڑی اوس
آنکھوں سے عزیز گل مرا تھا　　　پتلی وہی چشم حوض کا تھا
نام اس کا صبا نہ لیتی تھی میں　　　اس گل کو ہوا نہ دیتی تھی میں
گل چیں کا جو ہائے ہاتھ ٹوٹا　　　غنچے کے بھی منہ سے کچھ نہ پھوٹا
او خار پڑا نہ تیرا چنگل　　　مشکیں کس لیں نہ تو نے سنبل
اوباد صبا ہوا نہ بتلا　　　خوشبو ہی سنگھا پتا نہ بتلا
بلبل تو چہک اگر خبر ہے　　　گل تو ہی مہک بتا کدھر ہے
لرزاں تھی زمیں یہ دیکھ کہرام　　　تھی سبزے سے راست مو براندام
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

گلزار نسیم کی یہ ساری فصل پڑھ جایئے اس سے تو اندازہ ہوتا ہے کہ بکاؤلی مضطرب 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 بکاؤلی کے قلبی احساسات کی مطلق خبر نہیں رہتی۔

نسیم نے جو کام محاورات و استعارات سے لیا ہے وہی کام ضرب الامثال سے بھی لیا ہے۔ ضرب الامثال 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 زد خاص و عام ہو گئے ہیں جن میں ضرب الامثال آئی ہیں:

میٹھا رس دیو کو کھلاؤ
گڑ سے جو مرے تو زہر کیوں دو
کیا لطف جو غیر 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۔ بکاؤلی کا خط تاج الملوک کے نام پڑھئے اس کے علاوہ یہ شعر ملاحظہ کیجئے:

چھیڑا کہ ہو مہ سے عقد پرویں   پیوند نہال گل ہو نسریں
وہ غرقۂ بحر ظلم و بیداد   دریا رویا سنا کے افتاد
یہ کہہ کے بہم ملے وہ ایسے   صفحے خط تو اماں کے جیسے
ہم چشم پھرے تھے مثل مژگاں   ہمسایہ تھے کشیدہ داماں
واں خرمن عیش پر پڑی برق   یاں بحر فسوں میں میں ہوا غرق
گو شمع بنا چراغ دامن   روشن نہ ہوا وہ رنگ روغن
تھا مردم دیدۂ طلسمات   خال رخ و رنگ رو مساوات
ہاتھ آ جو گئی عصا کی تاثیر   پراں ہوا صورت عصافیر

جب وحشت عشق ہو زیادہ   زنجیر ہو پیش پا فتادہ
بیڑی تھی رخ جنوں کی کاکل   یا بوئی گل کو آیا سنبل

فارسی ترکیبوں سے نسیم کو جو محبت ہے اس سے ان کی آورد اور کاوش کا پتہ چلتا

ہے۔ محاورہ 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 انہوں نے گلزار نسیم کو طبقہ فضلا میں مقبول بنانے کی کوشش کی ہے۔

نسیم نے تشبیہ و تمثیل کے معاملے میں بھی اپنی 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 حظ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس سے تشبیہ کا اصل مقصود یعنی وضاحت و صراحت کا مقصد پورا نہیں ہوتا:

ہیبت ساز میں دل آیا
اندیشے کی طرح سے سمایا
دستور کہ عرض کر چکا تھا
مثل دل بد گماں 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 کرو کرم کرو آؤ
ہم رام ہوئے کرم کرو آؤ
کالے ڈسیں بال اگر چھوئے ہوں
چھالے پڑیں گال اگر چھوئے ہوں
زنجیروں سے پاؤں ہے نکالا
زلفوں پہ نہیں یہ ہاتھ ڈالا

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

تنہا اسے دیکھ کے کہا : ہیں!
محمودہ کیا ہوئیں کہاں ہیں

مثلاً اس موقع پر اختصار برا معلوم نہیں ہوتا بلکہ پرلطف 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 آ کر
پھل کھا کے بشر کا روپ پا کر
پتے پھل گوند چھال لکڑی
اس پیڑ سے لے کے راہ پکڑی

یہ اچھا اختصار ہے۔ یا مثلاً:

گھوڑا جوڑا نفر حویلی
جو شے چاہیے تھی لے لی
پہچان کر سب نے غل مچایا
آیا تاج الملوک آیا
داخل جو ہوئے محل کے اندر
محمودہ لپکی دوڑی دلبر

نسیم نے بعض موقعوں پر 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 مواقع میں سے صرف دو مواقع قابل ذکر ہیں۔ ایک وہ حصہ جس میں وہ تاج الملوک کے نام خط لکھتی ہے، دوسرا وہ جس میں شادی کی تقریب کا نقشہ 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 راجہ 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:

نسیم کے پرتکلف طرز 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 لہجے اور انداز گفتگو کے معاملے میں فرق 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 گفتگوؤں میں دکھایا ہے، بہت سے موقعوں پر سلیقے کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

تاج الملوک کے گلشن نگاریں کی اطلاع جب زین الملوک تک پہنچتی 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

اس پر بادشاہ فرماتے ہیں:

حضرت نے کہا کہ بک نہ خیرہ
قاروں کا وہیں ہے کیا ذخیرہ

ایک بادشاہ کا یہ طرز گفتگو ادب سلطنت کے خلاف ہے!

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

جھنجلائی بکاؤلی کہ بس بس
اب ایک کہو گی تم تو میں دس

بکاؤلی جب رات کے وقت راجہ اندر کی محفل میں چلی جاتی ہے تو ایک روز تاج الملوک باخبر ہو کر 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 گماں سے جب ہوئی دیر — جھنجلا کے اٹھا پلنگ سے شیر
دائیں دیکھا نظر نہ آئی — بائیں دیکھا کہیں نہ پائی

'حاجت کے گماں سے غائب ہو جانا' — یہ تصویر ہر چند کہ قدرتی ہے مگر خوش مذاقی

کے خلاف ہے۔

گلزار نسیم کی عورتوں کا انداز گفتگو بھی سحرالبیان کی عورتوں کے طریق تکلم سے مختلف ہے۔ گلزار نسیم کی نسوانی گفتگو میں عامیانہ نٹ کھٹ پن اور چنچل پن ہے۔ بکاؤلی کا کلام ملاحظہ ہو:

تو باغ ارم سے لے گیا گل
تو مجھ سی پری کو دے گیا جل

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

رو رو کے بکاؤلی دل افگار
بولی کہ خدا کو علم ہے یار

البتہ ایک موقع پر گفتگو کا انداز پیارا ہے۔ بکاؤلی پہلی مرتبہ تاج الملوک سے ہم کلام ہوتی ہے۔ اس وقت غصہ و محبت کے ملے جلے جذبات کار فرما ہیں۔ اس وقت کا طرز گفتگو مناسب معلوم ہوتا ہے:

کیوں جی! تمہیں لے گئے تھے وہ گل
بولی وہ پری بصد تامل
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 قصر نگاریں کو دیکھنے کے لئے 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:

پورب میں ایک تھا شہنشاہ

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

اس کا مقابلہ ان اوصاف و القاب سے کیجئے جو سحرالبیان کے بادشاہ کے رعب و جلال کے متعلق میر حسن 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۔

بکاؤلی 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۔

گلزار نسیم کے بیان میں اختصار اور التزام مالایلزم کی وجہ سے جتنی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے اتنی ہی اس کی بحر سے پیدا ہوتی ہے۔ گلزار نسیم کی بحر تسلسل اور روانی میں ہارج ہوتی ہے اور مختلف ٹکڑوں کی مجموعی شیرازہ بندی سے جو ترنم پیدا ہونا چاہیے 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 پر تکلف طرز بیان کو کامیابی کے ساتھ نباہ سکے ہیں۔ شاعری اپنے منصب اور وظیفے کے اعتبار سے کچھ بھی ہو اور اس کے نقطۂ 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 اسکی دشواریوں کے باوجود اس سے عہدہ برا ہوئے ہیں۔ اس 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 جو ثبوت پیش کیا ہے اس کی نظیر اردو ادب میں موجود نہیں۔ عموماً سحرالبیان اور گلزار نسیم کا موازنہ کیا جاتا ہے مگر حق یہ ہے کہ 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 سحرالبیان 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 غزل بکاؤلی کو گانے کے لئے دے دیتے ہیں۔ سحرالبیان کے طلسمی باغ کی طرح گلزار 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 چین کے غالب آ جانے سے بھی فضا افسردہ دکھائی گئی اور آخری مثال کے طور پر وہ شعر بھی پیش کیا جا سکتا ہے جس سے گلزار نسیم کا خاتمہ ہوتا ہے:

حاصل ہوئی ان گلوں کو بے خار
سیر شب زلف، صبح کوہسار
جس طرح انہیں بہم ملایا
بچھڑے ہوئے ملیں سب خدایا

سحرالبیان کے آخر میں میر حسن نے بھی یہی دعا کی تھی۔

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

حواشی

۱۔ گلزار نسیم صفحہ ۸۰ کے اس شعر سے شروع کیجئے:

جب پردہ صبح ہو گیا فاش
خنداں خنداں اٹھا وہ بشاش
اس غنچہ دہن کا مسکرانا
بے رنگ بکاؤلی نے جانا

خواجہ آتشؔ ـــــ 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 بڑی ہمت کا کام معلوم ہوتا ہے۔ غزلیات میں ظاہری یک رنگی، رسمی مضامین، حشو و زوائد کی کثرت، قافیہ پیمائی اور قافیہ توزی، ردیفوں کی جھنکار، لفظوں کی بھرمار ــــ اور بعض اوقات اندر سے خالی، یہ سب کچھ ہوتا ہے۔ گویا خس و خاشاک کے ڈھیر، جن کے نیچے سے ــــ اور وہ بھی کسی 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:

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا

(جو مدت کے بعد فن 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 کرتا ہے اور یہی پردہ داری بالآخر اس سے '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 اس کے انفرادی احساسات تک پہنچنے کے لئے بڑی کاوش کرنی پڑتی ہے۔

کسی غزل گو شاعر کے مضامین حقیقی تک پہنچنے کے لئے اور یہ سمجھنے کے لئے اس کی شاعری نے مجموعی لحاظ سے دنیا کو کیا دیا، کوئی معین اصول وضع نہیں کیے جا سکتے، کیونکہ مختلف شعرا کے کلام پر نظر ڈالنے کے لیے مختلف زاویہ ہائے نگاہ اور طریقہ ہائے نظر کی ضرورت ہو گی، مگر ہاں دو باتیں وہ ہیں جن کے ذریعے نقد و تبصرہ نے ہمارے اپنے دور میں خاصا فائدہ اٹھا کر عمدہ نتائج حاصل کیے ہیں۔ ان دو باتوں میں 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 آ کر 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 زمانے کی رسم و روایت کے بخشے ہوئے ہوتے ہیں مگر دوسرے شعرائے عصر کے تقابلی مطالعہ سے ان کو شاعر کے مخصوص انفرادی خیالات و احساسات سے ممیز 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، 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 پر نظر ڈالنے کی جرات 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۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ اہل علم، صاحبان 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 اس 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۔ ہرچند کہ ان کی غزل کی تنقید میں بھی وہی مشکلات ہیں جن کا تذکرہ تمہید میں آ چکا ہے۔ گویا ان کی غزل بھی بظاہر راکھ کا ڈھیر ہے جس میں چنگاریاں ہی بھی تو دبی ہوئی، مگر اسی راکھ کے ڈھیر سے میں نے چنگاریوں کی نشان دہی کی ہے اور شاید کسی نتیجے پر پہنچ سکا ہوں۔ اب لیجئے راکھ کے ڈھیر کی کرید شروع ہوتی ہے:

آتش کی شاعری کے متعلق ایک عام رائے یہ ہے کہ وہ ادائے مطلب اور طرز کلام میں صفائی پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ "کلام مضامین بلند سے خالی نہیں۔ ہاں طرز و بیان صاف ہے۔ سیدھی سی بات کو پیچ نہیں دیتے۔" (آب حیات۔ آزاد) اور اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ سب باتیں آتش کے طرز ادا سے متعلق ہیں اور صحیح بھی ہیں۔ مگر ایک تو خود آتش اپنے طرز ادا کے بارے میں قدرے مختلف رائے ظاہر کرتے ہیں اور اپنی شاعری کو "مرصع کاری" (۱) "اور فکر رنگین" (۲) وغیرہ کے الفاظ سے یاد کرتے ہیں کہ ان کا کلام اتنا سادہ اور سپاٹ نہیں جتنا کہ ان کے زمانے کے حریف ہمیں باور کرانے کی جرات کرتے ہیں۔ پھر یہ بھی کہ آتش کی شاعری کو صرف طرز ادا کی گل کاری تک محدود

کر دینا خود ان کے اپنے تصور شاعری کے مطابق بھی نہیں، کیونکہ وہ شاعری کو (خصوصاً اپنی شاعری کو) اس سے الگ بھی بہت کچھ سمجھتے ہیں۔ مثلاً ان کے نزدیک شاعری صرف صفائی اور سادگی سے بات کہنا ہی نہیں بلکہ ایک تخلیق اور مصوری 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 مصور پیشہ ہیں کوئی
نئے نقشے' نرالی صورتیں ایجاد کرتے ہیں

اور یہ ایجاد اور یہ مصوری یقیناً طرز کلام میں صفائی سے آگے اور اس سے الگ ایک اور وسیع تر تخلیقی عمل ہے اور پھر طرز کلام کی صفائی کے باوجود آتش کو یہ بھی دعویٰ ہے کہ ان کے کلام میں "معنی تہہ دار" بھی موجود ہیں جو کل شاعری کی گمبھیر اور پر اسرار رمزیت اور ایمائیت کا ایک وصف خاص ہے:

اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہہ دار آتش
وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں

اور اس میں بھی کچھ شبہ نہیں کہ ان کے کلام میں یہ "تہہ دار" معانی بڑی فراوانی سے موجود بھی ہیں جن کی تہوں کو کھولنا اور گرہوں کو ہٹانا خود کو عروس معانی کے حسن انجمن آر تک پہنچانے کے لئے از بس ضروری ہے۔ یہ معانی وہ ہیں جو ان کی غزل کے ہر ہر مصرعہ رنگین میں حجلہ آرا ہو کر غزل کو حسن معنی کا ایک آباد اور معمور شہرستان ناز بنا رہے ہیں:

مکیں ہر معنی 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 'سینکڑوں گھر آباد' ہوئے ہیں صرف سادہ انداز بیان ہی کا طلسمی کھیل نہیں، بلکہ ان کی آبادی میں ان معانی بلکہ معانی روشن کا بھی بڑا حصہ ہے جن کے لئے 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 کے لیے ایک بڑا سوال یہ مد نظر رکھنا پڑتا ہے کہ ی شاعر کی شاعری کا وہ حصہ کیا اور کتنا ہے جو سماج کے لیے تخلیق کیا گیا ہے؟ یعنی یہ کہ اس نے لوگوں کے لیے کیا اور کتنا لکھا اور اپنے لیے 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

لیے شاعری کرنے پر مجبور ہوا — یعنی اس کے کلام میں تنہائی (سامعین سے بے نیازی) کی شاعری کتنی ہے اور کیا ہے؟ بس 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 حصہ جس میں وہ اپنے زمانے کے اکثر لوگوں کے ساتھ شریک ہے، اس کی انفرادیت کے بے خطا نشان نہیں۔ اس کے احساسات 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 لیے 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 ان کی تنہائی کے احساسات کہہ دینا ممکن ہے۔ یہ ان کے وہ تجربات ہوں گے جو ان کے اپنے احساس سے پیدا ہوئے، جن سے ان کے دل میں مدتوں بے قراری اور بے چینی رہی اور جن سے ان کے ضمیر کی دنیا میں بڑے عرصے تک کشمکش رہی ہو گی۔ اس قسم کے پختہ افکار آتش کے کلام میں یقیناً موجود ہیں، اگرچہ اتنے نہیں جتنے میر، غالب اور درد کے کلام میں ہیں۔ مگر اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ان کے یہاں لکھنؤ کے عام شعرا کے مقابلے میں بہت زیادہ اور بہت نمایاں ہیں جن کو پڑھ کر یا سن کر فوراً یہ نتیجہ نکالا جا سکتا 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 پیما نہ تھا حقائق شناس بھی تھا — لکھنؤ کے عام شاعروں سے زیادہ بہت زیادہ! یہ ظاہر ہے کہ لکھنؤ کی 'اجتماعی' شاعری (مشاعرے 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۔ انہوں 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 انہوں نے زندگی کے 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۔ انہوں نے تلخ و شیریں کے فرق و امتیاز کی حدوں پر نظر ڈالی ہے اور اس کے متعلق کچھ ڈھیلا ڈھالا مگر معقول سا نظریہ بھی پیش کیا ہے۔

عام خیال 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 کے معنی ہوں 'حد درجہ مصنوعی اور کھوکھلی شاعری' ---! مگر میرا خیال یہ ہے کہ ناسخ کو لکھنؤ کا بہترین نمائندہ قرار دے دینا 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 بھی نظر آئی تو اس کو بھی دہلی سے ہی منسوب کر دیا گیا۔ اگر ادب میں توراث کے اس نظریے کو اتنی دور پہنچا دیا گیا تو ڈر ہے کہ کل خود دہلی کی شاعری کو بھی کاشان اور شیراز کی دراثت کہہ دیا جائے گا' بہرحال اب تک یہ غنیمت ہے کہ الٹے عمل سے یہ نہیں کہہ دیا گیا کہ میرو 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 دلستانوں کی لڑائی میں اپنے نقطۂ نظر کو ذرا بدلنا ہی پڑے گا۔ ان وجوہ سے میں یہ کہنے کی جرات کرتا ہوں کہ آتش کو خواہ مخواہ 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 آ گئے 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 کشید ہو کر سراپا لطافت بن جاتی ہے اور اگر غور کیا جائے تو آتش کی شاعری لکھنؤ 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 بچ کر 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 فکر معقول نے بہت معتدل اور خوش گوار بنا دیا ہے۔ آتش ہی لکھنؤ کا وہ بڑا شاعر تھا جس نے لکھنؤ کے مشاعروں کے لیے 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 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 خاص لکھنوی رجحان ہے۔ زندگی کے متعلق لکھنؤ کا نظریہ پر 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 مضموں غم ہے
صفحہ ہر اک مرے دیواں کا صف 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 میں غم کی چبھن زیادہ سے زیادہ بھی ہو تو اس کو حسرت اور تمنا کے معمولی سے 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 مثبت حالت ہے کیونکہ درد کی حالت ایک پر امید ذہن اور پر اشتیاق قلب میں پیدا ہو کر طلب و تمنا کی کیفیتوں کو پر لطف بنایا کرتی ہے۔

آتش درد کے اس سرمائے سے بھی محروم ہیں، البتہ ان کے یہاں لطیف 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 بے قراری ہے—— ان کے یہاں کامیاب عاشقی کی فضائیں ہیں جن میں نیاز مندی 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، اس طرح کا جس طرح کہ ہرجائی عاشقوں اور ہرجائی معشوقوں کی دنیا میں ہوا کرتا ہے۔ جس کے ماحول میں کثرت 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

تمنائے دل کے لئے جان دی
سلیقہ ہمارا بھی مشہور ہے

اور 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 عالم ہے:

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

اور سچ پوچھو تو زندگی کے حسن کے متعلق یہ تصور کتنا راحت افزا ہے جس کے زیر اثر باغ عالم، رعنائیوں اور دلفریبیوں کا گلشن بے خزاں بن جاتا ہے اور ہر طرف راحت و بے غمی کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ خود موت اور فنا بھی اس راحت کے دیرپا نقش کو مٹا نہیں سکتی۔ آتش کے کلام کے مجموعی مطالعہ سے دل میں یہی اثر پیدا ہوتا ہے ان کا عام نقطۂ نظر راحت اور بے غمی ہی ہے، وہ غم کے احساسات پر بھی راحت کا رنگ چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً ذیل کے اشعار میں:

مثل گل باغ جہاں سے خندہ زن جاتا ہوں میں
لالہ رویو! لے کے داغوں کے چمن جاتا ہوں میں
خوش سلوکی کی زمین و آسماں نے میرے ساتھ
آیا تھا بے پیرہن، پہنے کفن جاتا ہوں میں
ہستی فانی سے قصد روح ہے سوئے عدم
دل کو خوش وقتی ہے غربت سے وطن جاتا ہوں میں
تاب داغ برہمی مانند بوئے گل نہیں
چھوڑ کر آباد آتش انجمن جاتا ہوں میں

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

بہرحال آتش کا مرکزی تصور راحت ہی ہے اور اس کی ضمنی تصویریں بھی اسی تصور کی بدلی ہوئی صورتیں معلوم ہوتی ہیں جن کو مختلف حالتوں میں احساس راحت، تمنائے

راحت اور حسرت راحت سے 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 پر امید مستقبل اور حیات کے درخشاں انجام کے تصورات خاصے 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 بلند اور ہمت عالی کا مالک ہو۔ اس تائید میں ان کی پوری وہ غزل پیش کی جا سکتی ہے جس کے ردیف و قافیہ "بہار راہ میں ہے"۔ یہ اشعار دیکھیے:

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۔ بد قسمتی سے تصوف کے متعلق نئے پرانے سب لوگوں کا رویہ عجیب و غریب 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 تھا۔ چنانچہ جس شاعر کے کلام میں ذرا اوپری سی لے نظر آتی تھی، اس پر تصوف یا صوفیانہ رنگ کا لیبل لگا دیا جاتا تھا۔ مصحفی نے کہا:

'درویشی و شاعری بہم راہ می رود'— درست! مگر ہر شاعری درویشی کی رفیق راہ نہیں ہوتی۔ یوں درویشی کو شاعری کی رفاقت میں بڑے بڑے فائدے ہوئے اور بعض اوقات نباہ بھی اچھا ہو گیا مگر یہ قاعدہ کلیہ نہیں۔ نئے زمانے میں کچھ تو پرانے اقوال کے ماتحت مگر زیادہ اس وجہ سے کہ نئے دور کے نزدیک ہر پرانی بات تصوف نہیں تو تصوف آمیز ضرور ہے، بہت سے شعرا کو یوں ہی صوفی شعرا میں شمار کر لیا گیا ہے۔ کیوں؟ محض اس لیے کہ

ان کے کلام میں وحدت الوجود کی باتیں پائی جاتی ہیں یا ان کے عشق کا رنگ حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ مگر حق یہ ہے کہ کسی کو صوفی شاعر ثابت کرنے کے لیے یہ وجہ کافی وجہ 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 میں 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 ـــــ وہ مسکرات میں سے بھنگ وغیرہ کا شغل بھی کرتے تھے اور بے تعلقی بے فکری ان کا خاص انداز تھا، بس یہی کچھ تھا۔ اس کو تصوف کہئے مہذب رندی کہئے، قلندری کہہ لیجئے ـــــ تھا یہی کچھ۔ خلاصہ اسی قدر ہے کہ ان کی فضائے ذہنی میں سرور 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 پر 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۔ اس لئے 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 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 نہیں پایا 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 ہیں۔ کیونکہ زیادہ نشیلی اور جوشیلی نہیں۔ ہاں مستی ان کے محبوب کوائف ذہنی میں ضرور شامل ہے۔ چنانچہ ذیل کے اشعار سے ظاہر ہے:

کوچہ دلبر میں میں، بلبل چمن میں مست ہے
ہر کوئی یاں اپنے اپنے پیرہن میں مست ہے
نشہ دولت سے منعم پیرہن میں مست ہے
مرد مفلس حالت رنج و محن میں مست ہے

دور گردوں ہے خداوندا کہ یہ دور 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

کون سی جا ہے جہاں تیرے نہیں اے یار مست
دیکھیے جس کوچے میں بڑ مارتے ہیں چار مست
فصل گل ہے ساقی یوسف لقا ہیں ساتھ ساتھ
لالہ گوں مے پیتے پھرتے ہیں سر بازار مست
حسن کو نیرنگ سازی سے عجب کچھ بھی نہیں
مست ہو ہشیار تجھ کو دیکھ کر ہشیار مست
مے کدے میں نشے کی عینک دکھاتی ہے مجھے
آسماں مست و زمیں مست و در و دیوار مست

عالم وجد ترے مستوں کو
بے دف و چنگ رہا کرتے ہیں

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 مسلم 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 پہنچتا — 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 باغ عالم میں ہر طرف حسن کا جلوہ عام موجود ہے جس سے خار کی خلشوں کے باوجود لذت اندوزی ممکن ہے

باغ 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 کجروی کے سوا اور کیا ہے۔ آتش کے خیال میں نظام عالم میں ہر طرف ایک مستی و بے خودی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ پھر تعجب ہے۔ پھر تعجب ان انسانوں پر جو اس میں اپنی کور ذوقی کے سبب بے نشہ رہتے ہیں:

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

مست الست قلزم ہستی میں آئے ہیں
مثل حباب اپنا پیالہ بھرے ہوئے

بہرحال غالب کی طرح آتش کے نزدیک بھی:

ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانہ نیرنگ ہے

مگر ہاں اس سے محظوظ و سرمست ہونے کے لئے 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 چاہیے، اگر یہ ہو تو تمام عالم ایک مرقع حسن بن سکتا ہے

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

آتش کے نظام افکار میں حسن کے معروضی یا موضوعی ہونے کے متعلق دونوں طرح کے خیالات مل جاتے ہیں مگر ذوق 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 نہیں ہے:

یار ملتا ہے تو پہلو ہی 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 اور عوام 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 ان کے نظریہ داخلیت کی تائید ہوتی ہے:

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

اس غزل کے چند اشعار یہ ہیں:

طبع عالی باز رکھتی ہے تماشے سے مجھے
بام پر گویا کہ میں ہوں اور زیرِ بام رقص
سینہ کوبی کی صدا ہے یہ کہ گھنگرو کی صدا
بے قراری ہے تری یا اے دل ناکام رقص
اپنی صورت سامنے اپنے تماشا گاہ ہے
کیا سمجھ کر یہ روا رکھتے ہیں خاص و عام رقص
حرص دنیا حسن غارت گر کو رکھتی ہے خراب
بہر زر کرتے ہیں محبوبان 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 کے بنیادی امتیازات اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ یہاں شاعر مجلس کی لذت سے بیزار ہو کر خلوت دل کی لذتوں کا طلب گار معلوم ہوتا ہے ـــــ یعنی اس کو ایسی فرصت کی تمنا ہے جس میں وہ 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 طلبی ہے۔ مگر 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 آرزوئے شوق کی شدید حالتیں بہت شاذ پائی جاتی ہیں، مگر اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں افسردگی' اداسی ـــــ اور بعض اوقات تنگ مزاجی کی جھلک ضرور موجود ہے ـــــ اور ان سب کے ساتھ راحت اور دل کی کشادگی کی وہ تمنا بھی ہے جو دل تنگی کے رد عمل کے طور پر پیدا ہو جایا کرتی ہے۔ اس طرز احساس یا 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 'درد آمیز' 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 معمولی مگر ذرا محسوس ہونے والی چبھن پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کیفیت کا اظہار اس قسم کے اشعار سے ہوتا ہے:

آسماں مر کے تو راحت ہو کہیں تھوڑی سی
پاؤں پھیلانے کو ہاتھ آئے زمیں تھوڑی سی

راحت و وسعت کی 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 مردومہ '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 عام و خاص ہے:

خدا دراز کرے عمر چرخ نیلی کی
کہ بے کسوں کے مزاروں کا شامیانہ ہوا

مگر اس 'مے خانہ نیرنگ' میں اس کی ساری دلفریبیوں کے باوجود آتش کو ایک کمی یا خامی بھی دکھائی دیتی ہے اور وہ یہ کہ 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 سی محسوس ہوتی ہے:

ساتھ ہے بعد فنا حسرت فتراک ہنوز
دامن زر سے لپٹتی ہے مری خاک ہنوز
باغباں کیسی بہار آئی ہے کیا عالم ہے
نظر آتے ہیں چمن میں خس و خاشاک ہنوز
وہی پستی و بلندی ہے زمیں کی آتش
وہی گردش میں شب و روز ہیں افلاک ہنوز

آتش کی اس غزل میں جس کی ردیف میں 'ہے کہ جو تھا' کی تکرار ہے اگرچہ واضح

طور پر انبساط لی کیفیت کی ترجمانی ہے، مگر اس ردیف میں اسی پرانی کیفیت کے قیام و بقا کا احساس 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، ریگ 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 ـــــ چنانچہ مندرجہ ذیل شعر بھی اس سلسلے کا ہے جو بہت مشہور ہے:

نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ جسے کارواں روانہ ہوا

یہ ہے کم و بیش آتش کی روح، مگر اس شاعری کا بدن اور اس کا لباس؟ وہ بھی اس بحث کا ضروری حصہ ہے۔ اس لئے کہ قالب بے روح یا روح بے قالب کا تصور محال ہے اور یہ محض اتفاق نہیں کہ آتش کی شاعری کا اسلوب بیان ان کی شاعری کی روح سے ہم آہنگ ہے کیونکہ ہر تجرد اپنا طرز 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 ہوئی ہے اور 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 ہو گا) "آب حیات" میں طرز آتش کو سیدھے سادے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے کہ "جس طرح لوگ باتیں کرتے ہیں اسی طرح انہوں نے شعر کہہ دیئے ہیں ـــــ" اور باتیں بھی وہ جو "شرفائے لکھنؤ کی بول چال کا انداز" ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ 'طبیعت کی آزادی اور کلام کے کمال نے ظاہر آرائی کے ذوق و 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 طرز بیان کے متعلق آزاد کی یہ رائے اپنی جگہ کافی ہے مگر تشریحاً یہ کہنا شاید بے محل نہ ہو گا 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 گزشتہ 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 صفت خاص کی پہچان جبھی اچھی طرح ہوگی جب ان کے کلام کے مقابلے میں ناسخ کے کلام پر بھی نظر ڈال لی جائے۔ ناسخ کے کلام میں احساس اور سوچ کے آثار خال خال پائے جاتے ہیں۔ وہ تو اس کوشش میں رہتے ہیں کہ ان کے 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 ـــــ ان کی روح و قلب کی دنیا میں بھی کوئی طوفان اٹھ رہے ہیں یا نہیں ـــــ اس کا کچھ پتہ نہیں۔ بس بنا سنوار کر عام باتیں کہتے جاتے ہیں مگر پر شکوہ اور با رعب آواز میں۔ ان کے برعکس آتش کو کبھی اس رعب کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ ان کے احساس نے ان کے قلم کو کچھ مضامین بخشے ہیں ـــــ وہ انہی کو بے تکلفی سے بیان کرتے ہیں اور اسی سے ان کے اشعار میں تاثیر پیدا ہوئی ہے ـــــ یا 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 سمجھیے کہ ان کے سچے احساسات اس بے ساختگی سے ظاہر ہوئے 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 کے لیے 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 دلدادہ نہ تھے وہ تو سچے تجربے یا سیدھے سادے عامتہ الورود خیال کے شائق تھے ـــــ یعنی وہی عام باتیں جو سچی بھی تھیں اور دلچسپ بھی۔ اونچی پرواز کا شوق انہیں کچھ نہ ہوا۔ نہ اس اونچی پرواز کے لیے مصنوعی اور رنگین پروں کے ضرورت مند ہوئے۔ چنانچہ یہ دیکھیے کہ ذیل کی مسلسل غزل میں مضمون اور خیال 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
زمین پہ سے اک نور تا آسماں تھا
عروسی کی شب کی حلاوت تھی حاصل
فرحناک تھی روح، دل شادماں تھا
مشاہد جمال پری کی تھیں آنکھیں
مکان وصال اک طلسمی مکاں تھا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے
یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا

اس کے علاوہ بھی دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

یہ کس رشک مسیحا کا مکاں ہے
زمیں جس کی چہارم آسماں 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 طرز احساس کے لیے اس قسم کے طرز بیان کی ضرورت تھی۔ بے خروش، معتدل، متوازن لہجہ، مہذب و ملائم انداز گفتگو ـــــ جس میں اندوہ و انبساط دونوں قسم کے خیالات یکساں نرمی اور کشادہ روئی سے بیان ہوئے ہیں۔ آتش کا لب و لہجہ ہر حال میں روح کی کشادگی اور احساس راحت کے لئے ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ غالب نے آتش کے نشتروں کا ذکر کیا ہے، مگر شاید صحیح بات یہ ہے کہ آتش کے یہاں نشتر بہت کم ہیں۔ ہاں ان کے اشعار میں خلش خار کی کیفیت عام ہے اور اس خلش میں خیال، زبان اور بیان تینوں مل کر حصہ لیتے ہیں۔

آتش کے پیرایہ ہائے اظہار جذبات آفریں ہیں۔ ان میں انبساط آفرینی اور تمنا انگیزی کی کیفیتیں ہوتی ہیں اور قوافی کا استعمال اور ردیف بندی بھی اسی قبیل 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 صوت کے علاوہ معنی متاثر ہوتا ہے۔ ان کی ردیفوں کے انداز سے معانی کی جو خاص شیرازہ بندی ہوتی ہے اس میں بھی آرزو مندی 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 ڈالیے:

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 سینہ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرہ شاہد مقصود عیاں ہے کہ جو تھا

تری زلفوں نے بل کھایا تو ہوتا
ذرا سنبل کر لہرایا تو ہوتا

یہ آخری ردیف خاصی اشتیاق خیز اور تمنا 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 آ کر رہ گیا
کہنیوں کو آستینوں تک چڑھا کر رہ گیا

دل بے تاب کو فریاد و فغاں کرنے دو
پہلے غماز ہی کو قصہ 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 حصہ 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 میں ہیئت کی تبدیلیوں 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 گہرا 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 مہمان کے تصورات سے دلچسپی' چاندنی راتوں میں لطف کا سماں اور اس نوع کے راحت بخش تصورات ان کی ستعاریت کے پردوں میں ملفوف ہیں جن کا رنگ اور نکھار خود بخود ظاہر ہو کر دل کو لبھاتا رہتا ہے اور پھر جب نمودار ہو جاتے ہیں تو طبیعت بہت محظوظ ہوتی ہے :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے گل رعنا دکھلا
چٹکیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

آنکھیں دکھلانا اور چٹکیوں کا تماشا دکھانا' ان دونوں محاورات میں معانی کے دو دو پردے صاف نظر آتے ہیں جن کی جھلک چشم تصور کو محظوظ کیے 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 ہے کہ ان کا اصلی امتیاز اس لطیف قسم کی لفظی نکتہ آفرینی میں پایا جاتا ہے ___ یا پھر معنوی طور پر ان کے دعائیہ پیرایہ ہائے اظہار ان کے کلام میں اثر و تاثیر کا ایک بڑا ذریعہ ثابت ہوئے ہیں۔ یہ سب باتیں یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ آتش کے یہاں مرصع ساز کے کمال بھی ملتے ہیں اور خاص طرز 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۔ پس غم والم کے اس ہجوم میں اگر کوئی 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 چاہیے۔

حواشی

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

۲۔ فکر رنگیں سے لگا اس میں بھی اک باغ آتش
ربع مسکوں سے الگ ہے یہ زمیں تھوڑی سی

مصحفی کا کارنامہ خاص اردو شاعری میں

اردو شاعری میں مصحفی کی حیثیت اور فن شاعری میں ان کے کارنامہ خاص کے متعلق قدیم و جدید ماہرین فن نے متضاد آرا کا اظہار کیا ــــ ناقدین قدیم میں شیفتہ نے "اکثر کلامش کم کم پایہ و از لطافت خالی است" کہہ کر مصحفی کو بڑے شعرا کی صف سے تقریباً نکال دیا ہے۔ اسی طرح حضرت آزاد نے یہ رائے ظاہر کر کے انہیں ان کے مسند سے ہٹانے کی کوشش کی ہے: "ان کی غزلوں میں سب رنگ کے اشعار ہوتے ہیں۔ کسی طرز خاص کی خصوصیت نہیں" اور شاید یہ حقیقت ہے کہ مصحفی کے خلاف آزاد کی اس رائے نے عصر جدید کو جتنا متاثر کیا اتنا شدید کسی اور مصنف کی رائے نے نہ کیا ہو گا۔ 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 آب 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 اس کا ردعمل ہے کہ بعد کے مصنفین نے ان کے متعلق نسبتاً ہمدردانہ نقطۂ نظر سے کام لیا ہے اور ان کی 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 پہنچ کر یہ سمجھنا ضروری سا ہو جاتا ہے کہ شیفتہ اور مولانا آزاد ایک طرف اور حسرت موہانی اور ان کے 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؟ ـــــ 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 کے لیے صحیح بنیاد و اساس بن سکتی ہے؟ غالباً انہی دو سوالات کے جوابات سے ہمارے لیے فیصلہ کی کوئی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

مولانا آزاد کی رائے کے تجزیے سے پہلے شیفتہ کی رائے پر بحث ہونی چاہیے، مگر مصیبت یہ ہے کہ ان کے تنقیدی خیالات کا اختصار کسی تجزیے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ مصحفی کے متعلق انہوں نے اگر کچھ کہا تو صرف یہ کہا کہ "از لطافت 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 لیے 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 پس و پیش کرکے اور مضمون کو کم و بیش کرکے 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 دلی اور امروہے کا فرق ظاہر ہو ہی جاتا ہے۔

(۴) کلام میں شوخی نہیں۔

(۵) طبیعت رواں تھی ـــــ مگر پرگوئی کے سبب لطف 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 لیے محروم ہو گئی کہ وہ ایک پرگو 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 شوخی اور تہذیبی وقار نہیں جو اہل دہلی سے خاص تھا۔ ان کی طبیعت میں حجاب، جھجک 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 سید انشا کے سامنے بٹھا کر دیکھتے ہیں تو ان کی طبیعت زندہ دلی سے خالی

اور ان کی شاعری بے مزہ اور پھیکی سی محسوس ہوتی ہے ـــــ گویا آزاد کے نزدیک ان کی شاعری کے بڑے عیب تین ہوئے۔ (۱) پر گوئی (۲) زبان اور محاورے کا "امروہہ پن" اور (۳) کلام میں زندہ دلی کی کمی۔

آزاد کے نزدیک (جہاں تک میں سمجھ سکا) مصحفی کا کارنامہ خاص اگر کوئی ہے تو یہ کہ "انھوں نے شعرا کی ہر شاخ کو لیا ہے اور جو قواعد و ضوابط اس کے پرانے استادوں نے باندھے ہیں، ان کا حق حرف بحرف اور لفظ بہ لفظ پورا ادا کیا۔"

آزاد کی یہ رائے منصفانہ ہو یا غیر منصفانہ؟ ـــــ اس کا فیصلہ کچھ آگے چل کر خود بخود ہو جائے گا۔ مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ ان 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 پر اس کی تقلید کی ہے۔

چنانچہ مولانا حسرت موہانی اور دوسرے مقالہ نگاروں کے خیالات میں جا بجا 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 کرکے مشاہیر شعرائے متقدمین و متاخرین میں سے ہر ایک کے انداز سخن کا پسندیدہ نمونہ قائم کیا ہے۔"

"ان کی غزلوں میں کہیں میر کا درد ہے، کہیں سودا کا دبدبہ ہے، کہیں فغاں کی رنگینی ہے کہیں سوز کی سادگی ہے، کہیں جرأت کی سلاست اور حقیقت نویسی ہے تو کہیں انشا کے انداز بیان کا طنطنہ و جبروت ہے۔ وہ جعفر علی حسرت کی طرح بعض غزلوں کو قطعات مسلسل پر ختم کرتے ہیں اور شاہ نصیر کی طرح مشکل ردیف و قافیہ کو خوبی و صفائی سے نباہتے ہیں۔"

مولانا حسرت موہانی کی یہی رائے پروفیسر مجنوں 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 پر یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مصحفی کا اپنا کوئی خاص رنگ نہ تھا مگر وہ مضبوط 'قوت آخذہ' کے مالک تھے، اس لیے ان میں 'ادبی انتخابیت' نے انھیں کسی ایک رنگ پر قائم نہ رہنے دیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ 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 کارنامہ خاص کو متعین کرنے میں اب تک ناکام رہے اور میں یہ کہنے میں حق بجانب ہوں کہ اس معاملے میں مصحفی کے قدر دان 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 پر گوئی کے باہمی تعلق کے بارے میں بھی کچھ باتیں ضروری معلوم ہوتی ہیں' اس لیے کہ یہ خیال بار بار ظاہر کیا گیا ہے کہ مصحفی کو ان کی پر گوئی اور ہمہ رنگی کی وجہ سے بہت نقصان ہوا۔ ان کے یہاں مخمس' مثمن' ترکیب بند' ترجیع بند' سبھی کچھ ہے' قصائد کی تعداد ۸۴ تک پہنچتی ہے۔ کلیات میں تین دیوان قصائد کے ہیں اور رباعیات بھی ہیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے فارسی نظم و نثر بھی لکھی۔ ان کے تذکرے ان کے اردو کلام کے 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۔ اردو شعر و سخن کے معاملے میں ان کی پر گوئی ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ چنانچہ مولانا آزاد نے آب حیات میں بظاہر طنزاً مگر صحیح لکھا ہے کہ "جس کا قلم آٹھ دیوان لکھ کر ڈال دے اس کی استادی پر کلام کرنا انصاف کی جان پر ستم ڈھاتا ہے" —— غرض اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مصحفی طومار نویس اور پر گو شاعر تھے—— مگر کیا یہ بھی سچ ہے کہ ان کی پر گوئی 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 ڈال دیے 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 ہو گی۔ 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 یا زیادہ ہونے سے شاعری کی حیثیت اور رتبے کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ کیونکہ شاعری کی حیثیت اور درجے کے 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 میر 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 پر گوئی سے مصحفی کے

کلام کی اہمیت کو کوئی نقصان یا خسارہ نہیں ہونا چاہیے' 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 کی پر گوئی کے ضمن میں میر تقی میر کی پر گوئی کا تذکرہ شاید بے محل نہ ہو گا کہ میر ایک پر گو شاعر تھے۔ مگر ان کا رتبہ اردو شاعری میں مسلم ہے اور پر گوئی بذات خود کوئی عیب نہیں' پر گوئی اس وقت عیب بنتی ہے جب شاعری کم اور بھرتی زیادہ ہو۔ 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 اس کی تلافی کی صورتیں پیدا کر لیا کرتے ہیں' جن میں سے ایک صورت طومار نویسی اور پر گوئی بھی ہے' مگر ضروری نہیں کہ ہر پر گو کم درجے کا بھی ہو۔ اب آیئے اس نظریے کی روشنی میں مصحفی کے کلام پر نظر ڈالیں اور ان کی پر 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 بن کر 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 میر اور اور خواجہ میر درد کی شاعری کی روح ان جذبات سے نمودار ہوئی ہے جو سچے درد و احساس اور غائر مطالعہ و مشاہدۂ کائنات سے ابھرتے ہیں اور شاعری کے سراپائے وجود پر چھا جاتے ہیں۔

مصحفی کی شاعری اس درد و اثر سے خالی ہے جو کلام میں پایا جاتا ہے۔ اس میں گرمیٔ جذبات کی کمی ہے اور اگر خال خال سچے جذبات کی گرمی پائی جاتی ہے تو وہ کسی مربوط اور معین سلسلہ جذبات و تجربات کی پیداوار نہیں۔ مصحفی کے کلام میں کوئی معین واضح جذباتی نقطۂ 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 پر گو

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۔ جذبہ عشق کے متعلق 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 ہلکی رنگ آمیزی سے کچھ بات پیدا ہو گئی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ اگر ان کے کلام 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 پر گوئی بذات خود عیب نہیں۔ اس لیے کہ پر گوئی 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 میں وہ جذباتی گرفت نہیں پائی جاتی جس سے پڑھنے والوں کے دل متاثر ہوئے بغیر نہ رہیں تاہم ان کا کلام پر تاثیر اشعار سے خالی بھی نہیں۔ ان کی شاعری کے مطالعہ 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 رتبہ شاعری کے سلسلے میں پر گوئی 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 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 دیے 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 ایسا کاریگر ہے جو ذہین اور طباع ہونے کی وجہ سے ایک نقش سے دوسرا نقش تو ابھار سکتا ہے، مگر جب دوسروں کا دبا ہوا

کوئی نقش اس کے سامنے نہیں ہوتا جس کی وہ نقالی کر سکے تو اس کی ساری ذہانت اور طباعی جواب دے بیٹھتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہ سب باتیں صرف اس وجہ سے کہی جا رہی ہیں کہ ہم شاعری میں خارجی رنگوں کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے رہے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ بچی شاعری میں 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 کے دبدبہ' فغاں کی رنگینی' سوز کی سادگی' جرات کی سلاست' انشا کا طنطنہ' جعفر علی حسرت کا طول 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 "میر و میرزا کے بعد اردو کا سب سے بڑا استاد کہا جاتا ہے۔" فی الحقیقت مصحفی کی یہ تحسین اس تنقیص سے بدتر ہے جس کے آثار آب حیات کے اوراق میں پائے جاتے ہیں۔

میں نے مصحفی کی شاعری کے اس تصور کی اس لیے 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 رتبہ اور خاص مقام نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ مصحفی کے حق میں یہ سخت نا انصافی ہے اور ان کے کلام اور طرز شعر گوئی کے متعلق شدید مغالطہ انگیزی ہو گی' اگر ہم 'ہمہ رنگی' کے دل خوش کن الفاظ کے پردے میں ان پر بے رنگی اور بد رنگی 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 کام کو نہ صرف زندہ رکھا بلکہ روشن اور درخشاں رکھا اور ہمیشہ ہمیشہ روشن اور درخشاں رکھے گا — یہ رنگ وہ رنگ ہے جو دوسروں کے ساتھ ان کی جزوی مماثلتوں میں اتنا نہیں چمکتا جتنا ان کے لیے انفرادی نقوش میں کھلتا ہے — اور یہ انفرادی نقوش وہ ہیں جو ان سے پہلے کسی شاعر کے کلام میں اتنی آب و تاب سے نمایاں نہیں ہوئے جتنے مصحفی کے کلام میں نمایاں ہوئے ہیں — اور ان کے بعد بھی اگر کسی شاعر کے کلام میں ابھرے 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 انہوں نے اردو غزل کے لیے اظہار و بیان کے وہ لطیف پیرائے تیار کیے جن کے بغیر تغزل کی تکمیل ممکن نہیں۔ مصحفی نے شاعری کی سب اصناف میں طبع آزمائی کی' مثنویاں لکھیں' قصیدے مرتب کیے' رباعیات کے ترانے گائے۔ بہت کچھ لکھا اور عموماً اچھا لکھا' مگر ان کا اردو شاعری میں وصف خاص اور کارنامہ 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 رومانی دور کے بعد ہمارے سامنے آتے ہیں جس کے بڑے ارکان میر تقی میر اور خواجہ میر درد تھے۔ میر اور درد کی شاعری میں جذبے کی شدت اور خلوص کے ساتھ 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 و صورت 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 و صوتی کیفیتیں پہلے سے تسلیم شدہ ہیں۔ یہ وہ حسین الفاظ ہیں جن کو فارسی شاعری ان جذباتی حالتوں سے وابستہ کر چکی 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 ترکیبیں انکے عام مانوس اور بامزہ زبان اور سادہ محاوروں کے پہلو بہ پہلو بیٹھتی ہیں تو ان سے خوش رنگی اور لطافت کا ایسا نفیس نمونہ تیار ہوتا ہے جس سے محظوظ نہ ہونا شاید دشوار ہو گا۔

حقیقت یہ ہے کہ مصحفی ایک خوش ذوق' جمال پسند اور لطافت پسند شاعر ہیں—— وہ شدت جذبات پر لطافت جذبات کو ترجیح دیتے ہیں—— یا کم از کم جذبہ لطافت کو ہم آہنگ

بنانا چاہتے ہیں — ان کی شاعری کا تمام تر سرمایہ ہی 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 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 تخیل کی دنیا میں 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 سبک اور خوش گوار سانچوں کے علاوہ لے 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 کے 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 جار حانہ تصورات کی آئینہ دار نہیں جو مثلاً غالب اور میر اور بیدل کے کلام میں بکثرت موجود ہیں۔

مصحفی کے کلام میں خوش صوت 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 آوارگان شوق، آسودگان خاک، دل سودا زدہ، دیدۂ حیرت زدگان، کشتہ وفا، فتنہ برخاستہ، کشیدہ تیغ، روکش ابر بہار، سرگرمیاں وغیرہ وغیرہ اشعار ذیل میں ملاحظہ ہوں:

اس دھوم سے آئی ہے بہار اب کی کہ ہر سو
قدغن ہے کہ برگ گل و ریحاں کو نہ چھیڑو
رہنے دو پڑا مصحفی خاک بسر کو
اس غمزدۂ بے سر و ساماں کو نہ چھیڑو

بہار گل کی خوبی ہم دل افگاروں سے مت پوچھو
مزا گلگشت کا گلشن کے بیماروں سے مت پوچھو

جب واقف رہ رو روش ناز ہوئے تم
عالم کے میاں خانہ بر انداز ہوئے تم
نسبت تمہیں کیا تازہ نہالان چمن سے
اب نام خدا سرو سر افراز ہوئے تم

پہنے سے میاں جامہ گل دوز کے بر میں
طاؤس صفت اور بھی طناز ہوئے تم
اے مصحفی مرغان چمن ہو گئے خاموش
جب باغ میں جا زمزمہ پرداز ہوئے تم

جب سر انگشت کو میں دیدۂ تر پر رکھا
نام آنسو نے مرے سلک گہر پر رکھا
شوق نظارۂ دیدار نے تیرے شب دوش
تا سحر دیدۂ مہ روزن در پر رکھا

میں اس قد و عارض کو کر یاد بہت رویا
مذکور گلستاں میں کچھ سرو چمن کا تھا
جوں اشک سر مژگاں ہم پھر نہ نظر آئے
از بسکہ یہاں وقفہ یک چشم زدن کا تھا
جس مرغ چمن کو میں دیکھا تو چمن میں بھی
حسرت کش نظارہ اس رشک چمن کا تھا
شب دیکھ مہ تاباں تھا مصحفی تو حیراں
کیا اس میں بھی کچھ نقشا اس سیم بدن کا تھا

شمع اس چہرۂ پر نور سے کیا روکش ہو
رتبہ حسن میں جو شمس و قمر سے گزرا
ہم بھی اے ابر بہاری تجھے دکھلا دیں گے
گر کوئی لخت جگر دیدہ تر سے گزرا
پیچ و تاب کمر و زلف سے گھبرا کے وہ شوخ
اب تو کہتا ہے میں اس زلف و کمر سے گزرا

ان سب مثالوں سے ثابت ہو جاتا ہے کہ ان کے کلام میں زندگی کے تجربات کم سی مگر ان میں حسین اور لطیف الفاظ اور پیرایہ ہائے بیان کی بہتات ہے جن سے ہمارے

ذوق لطافت کی تشفی ہوتی ہے۔ ان کی اختیار کردہ ترکیبوں میں توسیع معنی کی کوشش کم ہے، مگر عام تصورات کو رنگیں اور حسین بنانے کے لیے ان سے بہت کام لیا گیا۔ 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 ہمیں ان 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 میرؔ، دردؔ، اثرؔ، جراتؔ، سوزؔ اور غالبؔ وغیرہ کی غزل سے بالکل مختلف ہے۔ میر کے کلام میں فارسی ترکیبوں کی آمیزش کافی ہے۔ مگر میر نے اصولاً معنی پر نظر رکھی ہے۔ ترکیب کا حسن ان کے لیے مقصود بالذات نہیں۔ مصحفی نے معنی کی جزالت اور گمبھیرتا کی احتیاط صرف اس حد تک روا رکھی ہے کہ کلام معنوی لحاظ سے ادبی اشراف کے لیے 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 کر سکتا۔ اس حد تک مصحفی معنی کی پاسداری ضرور 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 معانی اور تصورات لازماً ان کے ذہن و نفس کی گوناگوں مگر منفرد خصوصیات و کوائف کے حامل ہوں گے۔۔۔! مصحفی کی شاعری کے غائر مطالعے سے یہ بات اچھی طرح ثابت ہوتی ہے کہ وہ دھیمے، مبہم اور مدھم نقوش و تصورات کے شاعر تھے۔ ان کا ذہن شوخ، شدید اور پرجوش حالتوں اور کیفیتوں کا دل دادہ نہیں۔ ان کی شاعری کی معنوی فضا خواب آلود سی 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 کی دنیائے عشق کے خاص کارندے اور کردار بھی سبک رفتار اور نرم و نازک اور لطیف ہیں۔

شاعری کی دنیا میں باد صبا سے اکثر کام لیا گیا ہے، مگر باد 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 ہوگی۔ ان کے اشعار کی فضا میں باد 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 دھیمی مرغوبات کی نمائندگی کرتی ہے۔ ذیل کے دو اشعار بطور نمونہ کافی ہوں گے:

ضعف اتنا ہے کہ پہنچوں میں نہ گلزار تلک
اٹھ میں ہاتھ نہ تا باد صبا کا لے لوں
جیسے کل تو نے دیے تھے مجھے لا کر دیسے
پھول اس باغ میں اے باد صبا اور بھی ہیں

باد صبا اور نسیم سحری سے خطاب کی صورتیں کلام مصحفی میں بکثرت پائی جاتی ہیں اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ محض رسمی نہیں بلکہ ان لطیف اور دھیمی کیفیتوں کی آئینہ دار 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 قافلہ نو بہار ٹھہرے گا

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

(میر تقی کو جب زلف کی تشبیہ سوجھتی ہے تو عموماً موج 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 مدھم تصورات کی شاعری ہے خواب آلودگی اور دھندلاہٹ ان کی شاعری کے سب تصورات پر چھائی ہوئی ہے جس کی وجہ سے معنوی لحاظ سے کوئی واضح، روشن 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 سن رہے ہیں۔ یہ قافلہ آہستہ آہستہ دھندلی فضاؤں میں گم ہوتا جاتا ہے —— بس مصحفی کی شاعری میں اسی قسم کی دھندلی فضائیں پائی جاتی ہیں جو لطیف اور خوش نما اور خوش آئند ضرور ہیں، مگر ان کی 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
شفق صبح تو ہے زور بہار آلودہ
ایک دن رو کے نکالی تھی میں واں کلفت دل
اب تلک دامن صحرا ہے غبار آلودہ
دور ہے سوختہ جانوں سے خیال تزئین
نہ کرے رنگ حنا دست چنار آلودہ
پھول کیا چاہیے تربت پہ شہیدوں کو ترے
جوشش خوں سے ہے خود خاک مزار آلودہ
مشتعل بسکہ ہے سینے میں مرے آتش عشق
آہ جو نکلے ہے اس دل سے شرار آلودہ
مصحفیؔ گلشن ہستی میں تو ہم کو ہرگز
نظر آیا نہ کہیں جز گل خار آلودہ

(بہار آلودہ' شرار آلودہ اور خار آلودہ کی استعاریت پر خاص توجہ رہے)

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

انداز کے صدقے ہیں نہ ہم ناز کے صدقے
گر ہیں تو اسی نرمئی آواز کے صدقے

نرمی اور نازکی سے محبت کے طفیل ہمارا شاعر محبوب کی نازک کمر کو رگ گل سے جا ملاتا ہے ـــــ اور نازکی 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 ہنگام تماشا دل دھڑکتا ہے
نگاہیں سخت ہیں بے باک اور رخسار نازک ہے

یہی حال محبوب کی زلفوں کا ہے۔

نہ چھو پیارے کہ تیری زلف کا ہر تار نازک ہے
و کافر بل نہ دے اس کو کہ یہ زنار نازک ہے

مصحفی کے محبوب کی رفتار بھی دھیمی اور سبک ہے۔

تیری رفتار سے اک 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 دھیما اور مٹا مٹا رنگ ہے جسے مصحفی کی حسن پسند آنکھ سب سے زیادہ پسند کرتی ہے——!

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 اس خصوصیت کا اظہار ہے کہ انہیں رگڑ، کرختگی، شدت، جوش اور حرکت سے کوئی دل بستگی نہیں۔ ہمرنگی اور نرمی ان کے لیے مرغوب طبیعت ہے۔

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

یہی دھیمی اور مدھم آنچ دراصل انکی 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 کے لیے اظہار وبیان کا مناسب ترین انداز اور موزوں 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 انہی 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 شاعروں کی ضرورت اور روایت کی 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 جاسکتا مگر شاعر کا مزاج اور اس کا ذہن و نفس بہرحال بنیادی چیز ہے۔ انشاء، جرات اور رنگین بھی میر اور مصحفی اور میر حسن وغیرہ کی طرح عبوری دور کے شاعر تھے مگر انشا، جرات اور رنگین ایک مخصوص ذہن و نفس کے مالک تھے جس کو ماحول نے ضرور متاثر کیا ہو گا، مگر اس کو یکسر بدل دینا ناممکن ہے ——! میں سمجھتا ہوں کہ ان دبستانوں کی شاعری کا جائزہ لیتے وقت معدودے چند 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 نفع بخش ثابت ہو گا۔ اس لیے 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 ہر 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 شعرا کو ان کے انفرادی ذہنی، روحانی اور نفسیاتی خصائص و امتیازات کی روشنی میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ اس لیے کہ شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ اس معاملے میں کسی واضح حد بندی کے خلاف ہے۔

بچارے مصحفی کا بھی عجب حال ہے کہ مولانا آزاد نے انہیں اس وجہ سے بچشم کم دیکھا کہ انہیں 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 انشا کا پلہ 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 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، فلاطوں 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 کا جوش اور دبدبہ پیدا کیا ہے وہ جوش و خروش اور سختی و سخت کوشی کے مضامین پر پوری قدرت نہیں رکھتے۔ ان کی اصل جاگیر نرمی' نزاکت' نعومت' نفاست اور لطافت ہے۔ لطیف تصورات' جذبات کے لطیف رنگ' زندگی کی سادہ اور معتدل حقیقتیں' عشق اور شوق میں بدمستی کی جگہ سرخوشی' شکوہ وشکایت اور غم والم میں دھیمی شکایت گزاری—— دھیمی دھیمی آنچ—— لطیف افسردگی——! غرض ہر طرح ایک معتدل رنگ سخن ان کی شاعری کی خصوصیات ہے۔ جہاں کہیں ان کے کلام میں عشق کے واشگاف اور عریاں خیالات آ گئے ہیں وہاں مصحفی اپنے پایہ خاص سے گر گئے ہیں۔ جہاں کہیں پر جوش 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 چمکدار 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' نازکی اور لطافت ہے (کیا تصورات میں اور کیا معانی میں' کیا زبان وبیان میں اور کیا لے کاری میں)——!

حقیقت یہ ہے کہ مصحفی کا رنگ خاص عبارت ہے جذبات کے دھیمے رنگ سے' الفاظ و تراکیب کے لطیف سانچوں سے' صوت و صورت کی خوش نمائی سے' دل خوش کن لے کاری سے—— جن میں صوت اور سیرت کا عشق اور ذوق نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی زبان کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور اس میں کچھ 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 مدنظر 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 مراۃ الشعرا میں بعض ایسے الفاظ کی فہرست پیش کی گئی ہے جو مصحفی نے غلط باندھے ہیں۔ مثال کے طور پر فق کی بجائے فَخ' 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 کا معیار شاید یہ ہے کہ صحیح وہ ہے جو صورت 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 کے لیے اسی قسم کا معیار قائم کیا ہے۔

مصحفی نے اپنے کلام میں جمع مؤنث کے قدیم صیغوں کو قائم رکھا ہے—— ان سے

پہلے کے بزرگوں کے کلام میں بھی جمع مؤنث کی یہ صورتیں موجود ہیں، مگر مصحفی کی شاعری میں ان کا استعمال اس لیے بہت 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 — اور انداز کلام کی شیرینی سی پائی جاتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار (بلکہ ان اشعار سے متعلق پوری غزلوں سے) اس خیال کی پوری تائید ہوگی:

اس نازنیں 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 تو نیندیاں ہیں آنکھیں خماریاں ہیں
کیا پوچھتے ہو ہمدم احوال مصحفی کا
راتیں اندھیریاں ہیں اختر شماریاں ہیں

بن دیکھے جس کے پل میں آنکھیں بھرآئیاں 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

ازبسکہ چشم تر نے بہاریں نکالیاں
مژگاں ہیں اشک سرخ سے پھولوں کی ڈالیاں
کیا جانے ہے وہ طرۂ مقطوع کس کے ہاتھ
آنکھوں میں کاٹتا ہوں نت راتیں کالیاں
لوہو بھرا ہے ہاتھ حنائی نہ پوچھیو
ازبسکہ اوس نے کشتوں کی جانیں نکالیاں
کرتی ہیں خون سینکڑوں، تجھ کو بتاؤں کون!
پانوں کی سرخیاں تری ہونٹوں کی لالیاں
اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو
ظالم غضب کی ہوتی ہیں یہ دلی والیاں

اوروں کی دید بازیاں نظروں میں تالیاں
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 لب 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 مقابلے میں زیادہ پر لطف ہیں — اور شاید عشقیہ مضامین میں جمع مونث کا استعمال اصولاً اور قدرتاً" زیادہ شوق انگیز و اشتیاق خیز بھی ہے — مثلاً یاریاں' بے قراریاں' جاں نثاریاں جیسے الفاظ ان کے صیغۂ واحد کے مقابلے میں جذبات کے لیے 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 صفت خاص میں ان کے بعد کے اکثر شاعروں نے اس قسم کی ردیفوں کو اثر آفرینی کے لیے 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 اتر آئے' تو طویل ردیفیں صوتی تکرار کی حد تک تو ضرور پر لطف ہوتی ہیں — مگر دیرپا اثر نہیں ہوتا۔

مصحفی کے کلام میں سہ 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۔

ہوا ہے عشق کا اظہار دیکھیے کیا ہو
بچی ہے اس نے بھی تلوار دیکھیے 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 نا مہرباں سے یا نہ ملیں
فلک ہے درپئے آزار دیکھیے کیا ہو

ظاہر ہے 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 اسی 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 برگ گل و ریحاں کو نہ چھیڑو
زلفیں تری زاہد سے الجھتی ہیں تو آنکھیں
کہتی ہیں کہ اس مرد مسلماں کو نہ چھیڑو

(اس غزل کی ردیف میں "نہ چھیڑو" کے الفاظ خیال انگیز ہیں)۔

بہار گل کی خوبی ہم دل افگاروں سے مت پوچھو
مزا گلگشت 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 ان کی بعض اچھی اچھی غزلیات بھی شامل ہو جاتی ہیں۔ خصوصاً وہ جن کی ردیف صحیح معنوں میں تجربے کی وحدت کا اعلان کرتی ہے:

باغ سر سبز ہے اور آب و ہوا اچھی ہے
کیجئے سیر کوئی دم کہ فضا اچھی ہے
تیری تصویر کو کب پہنچے ہے تصویر پری
تو ہی پھر 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 کر اے شوخ کہ معشوقوں 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 کے لیے خاص کر دیتی ہیں۔ اس قسم کی پر معنی ردیفوں کے ذریعے معنوی شیرازہ بندی نے مبتلیٰ 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 لیے صرف چند مثالوں سے وضاحت کرنے پر اکتفا کرتا ہوں:

آتا ہے کس کو پیارے راتوں کو خواب تجھ بن
وہی نت کی آہ وزاری 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)۔

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۔

دل تری بے قراریاں کیا تھیں؟
رات وے آہ و زاریاں کیا تھیں؟

'کیا تھیں؟' نے شیرازہ بندی پیدا کر دی ہے۔

باغ سر سبز ہے اور آب و ہوا اچھی ہے
کیجئے سیر کوئی دم کہ فضا اچھی ہے
اٹھ گیا ہے وہ ستم دیدہ کہیں مدت سے
کچھ خبر مجھ کو دل اپنے کی نہیں مدت سے
اول تو یہ دھج اور یہ رفتار غضب ہے
تس پر ترے پا زیب کی جھنکار غضب ہے
برق رخسار یار پھر چمکی اس چمن کی بہار پھر چمکی
(پھر چمکی ....)
یہ چہرۂ بل دار نہ دیکھا تھا سو دیکھا
بانکوں میں طرح دار نہ دیکھا تھا سو دیکھا

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

یہاں تیکھے روزمرے نے شوخی اور برجستگی پیدا کی ہے مثلاً:

شام تک کرتی ہے تو کیوں کر اثر دیکھیں تو
ہم بھی شیخی تری اے آہ سحر دیکھیں تو
ڈھب میں آ جائے تو آ جائے وہ شب چوری سے
اوس کے پاؤں پہ ذرا ہاتھ کو دھر دیکھیں تو
لالہ ہے شعبدہ بازی پہ چمن میں ہم آج
گل کھلاتا ترا اے داغ جگر دیکھیں تو
ایک تو بیٹھے ہو دل کو مرے کھو اور سنو
تس پہ کہتے ہو دیا 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 مرے اے ہم نفسو
ایک ہی بات میں اتنا نہ کہو اور سنو

دور سے مجھ کو نہ منہ اپنا دکھاؤ جاؤ!
بس جی بس دیکھ لیا میں تمھیں 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 آئنہ 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 انھوں نے کچھ نہ کچھ زندگی ضرور پیدا کر دی ہے۔ اس سلسلے میں اس خیال کا اعادہ بے محل نہ ہو گا 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 بے احتیاطی یا بے اعتدالی سے غزل میں معنوی رکاکت اور لفظی بے اعتدالی کی خرابیاں پیدا ہونے کا قوی امکان ہے۔ غزل میں جب اس قسم کی بازی گری یا صنعت گری مقصود بالذات بن جاتی ہے تو غزل اپنی اصلی روح ـــــ اظہار جذبات ـــــ کا قالب نہیں بن سکتی ـــــ یہی وجہ ہے کہ اس قسم کی ردیفوں والی غزلیں گہری درد مندی کے مضامین سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں ـــــ 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 ـــــ 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 لخت جگر روکش گل برگ تری تھا
وہ چھوڑ گیا مجھ کو پس قافلہ تنہا،
جس ساتھ مجھے داعیہ ہم سفری تھا
شب جس سے رہا دل میں ترے دغدغہ افسوس
وہ صبح تلک مست مے بے خبری تھا

پایا نہ تجھے مصحفی میں صبح کے ہوتے
اے سوختہ جاں کیا تو چراغ سحری تھا

ساقی شراب لایا، مطرب رباب لایا
مجھ پر تو اک قیامت عہد 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 اک عذاب لایا

مندرجہ بالا تفصیل سے غالباً یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ مصحفی کا ایک خاص رنگ ہے ــــ 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 جانبداریوں 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 کے 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 ہو گا کہ اچھے کلام کے ساتھ ساتھ اس کے برے کلام کو بھی دیکھا جائے۔ شعراء کے کلام کے جائزے کے سلسلے میں ایک بڑی دقت یہ پیش آتی ہے کہ ان کی 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 رذیل قسم کے خیالات بھی سامنے آتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مختلف جانبداریوں کے زیر اثر ایک خاص شاعر بیک وقت سب سے بڑا شاعر بھی قرار دے دیا جا سکتا ہے اور بد ترین شاعر بھی ــــ! میر تقی کو ہم کل تک اردو کا کیٹس اور شیلے اور خدا جانے کیا کچھ قرار دیتے تھے، مگر انہیں کے کلام کے ایک حصے کی بنا پر بعض نقادوں کی نظر میں وہ اپنی عصر کے سب سے بڑے بد مذاق اور نصد رنگ، امرد پرست قرار دیئے گئے ہیں ــــ یہ حال ہمارے سب شاعروں کا ہو سکتا ہے یا ہے! پس جب صورت حال یہ ہے تو صحیح جائزے کی تدبیر کیا ہے؟ میرا ذاتی خیال تو

یہ ہے کہ اس سلسلے میں بزرگوں کے اس نظریے کو ضرور سامنے رکھنا چاہیے: جس کے ماتحت وہ شاعروں کے متعلق اس قسم کا خیال ظاہر کیا کرتے تھے، "پستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند ہست—" وغیرہ وغیرہ—! اس معیار سے یہ فائدہ ہو گا 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 دیے 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 ہے 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 ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کلام کے بدنما حصوں پر ایک سفید اور خوش نما چادر اس طرح 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 ثقل اور ناگواری محسوس ہو۔

ناسخ کی منسوخ شاعری

اس دور میں جب کہ مذاق سلیم نے میر، آتش اور غالب کی شاعری کے حق میں ہمہ گیر قبول و تسخیر کی فضا پیدا کر دی ہے ناسخ کی شاعری پر کچھ لکھنا اور اس کے حق میں کلمہ 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 ناسخ کے ساتھ بے انصافی تو نہیں کر رہے۔ ان کے سارے کلام کو کلام منسوخ سمجھ لینے کی رسم عام ہو جانے کے باوجود غیر منصفانہ ہے، کیوں کہ وہ بہر حال 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 غالب کے لیے بھی کچھ عرصے 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 چاہیے۔ 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 بدل چکا ہے۔ مگر ناسخ کا کلام تمام ہا قابل 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 چھوڑیے 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 طریقہ 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 کا تعین ہر حال میں ہونی چاہیے 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 معاف نہیں کیا جا سکتا۔

لکھنؤ کا اگر کوئی دبستان تھا تو اس کی تعمیرات 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 کیے جاتے ہیں ان گناہوں کا آغاز لکھنؤ سے منسوب کیے جاتے ہیں ان گناہوں کا آغاز لکھنؤ سے ہی کیوں ہو' اس کے اولین قصور وار تو بعض ایسے بزرگ بھی تھے جو دہلی سے ہی متعلق تھے وہیں کی تربیت پائے ہوئے تھے اور ابتدا انہوں نے اسی ماحول میں داغدار اشعار کہنا شروع کیے تھے۔ بدمذاقی کسی ایک خطے میں سے مخصوص نہیں۔ وہ تو زہر گیا کی طرح ہر جگہ نمو پا سکتی ہے' دہلی ہو یا لکھنؤ' غزنی ہو یا صفاہاں' اخلاقیات کا انحطاط کسی ایک مکان و مقام تک محدود نہیں۔ بعض بڑی نیک نام کتابوں میں بھی بد نام اشعار یا گنہ گار نظمیں موجود ہیں۔ مرشد روم کے یہاں "کیرو کدو" کی حکایت' نظامی گنجوی کے یہاں "میم مطلق 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 لیے مثالوں کی ضرورت ہو۔

ان حالات میں بطور خاص لکھنؤ کو اس جرم کا گنہ گار خصوصی قرار دے دینے کی ایک عادت سی ہو گئی ہے اور یہ عادت تاریخی ذمہ داریوں سے بھی 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 ہے۔ دراصل یہی 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 ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

ان حالات میں غریب امام بخش ناسخ کو محض اس وجہ سے منسوخ شاعر قرار دینا صحیح نہ ہو گا 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 اس کی بنیاد ان کی شاعری پر نہ سہی۔ ان کے تصور شاعری کا یہ اہم عقیدہ خصوصاً غور کے قابل ہے کہ ان

کے نزدیک شاعری کے لیے 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 تعمیر کی جا سکتی ہو۔ گویا شاعری کے لیے 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 تجربے 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 ادب اور شاعری کے لیے ایک خاص قسم کی زبان کی ضرورت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

ناسخ کا اصلی کارنامہ ادبی یہی ہے کہ انہوں نے ادبی زبان کی تصحیح و توسیع کے لیے خاص کوشش کی ہے اور شستہ مذاق کی تشفی کے لیے الفاظ کے ثقل و گرانی اور حروف کی صوتی خوبیوں اور خرابیوں کے توضیحی اصولوں پر خاصا 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 کیے اور ان کو لکھنؤ کی زبان پر استعمال کرتے ہوئے ذوق سامعہ کی تربیت کے سامان پیدا کیے، 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 ـــــ بسا اوقات بڑے شاعر اور ادیب ایسے الفاظ اور ایسی اصوات کو کام میں لاتے ہیں جن کی موسیقی سے عام کان پہلے سے مانوس نہیں ہوتے، بڑے شاعر نئے الفاظ و اصوات کے ساتھ ساتھ اپنے لیے نئے کان بھی پیدا کر لیا کرتے ہیں ـــــ مگر دنیا میں سب شاعر بڑے نہیں ہوتے اور سب بڑے شاعر ایسے بھی نہیں ہوتے جو اپنے لیے 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 اصلاح زبان کا سلسلہ دکن کے دور اختتام کے بعد شمالی ہندوستان میں شاہ حاتم اور مظہر جان جاناں سے شروع ہو کر میرو میرزا کے زمانے تک ترقی پا کر مرحلہ بہ مرحلہ آتش و ناسخ کے دور تک پہنچتا ہے ـــــ اس میں از ابتدا تا انتہا دو اصول خاص طور سے مدار عمل نظر آتے ہیں۔ اول زبان کے ناگوار ریشوں کی صفائی، دوئم رائج الوقت اشرافی زبان و روزمرہ کی فضیلت، کیونکہ فارسی ہندی لفظوں کی ترکیب بے علمی کی علامت تو ہے ہی بعض اوقات ناگوار 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 محاکات کے لیے لازمی ہوتے ہیں۔ ناسخ کے اصول بھی یہی تھے اور انہوں نے ان اصولوں کی مدد سے شاعری کو زیادہ خوش آواز 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 انہوں نے شاعری کے تجربات کے لیے لفظ کی فصاحت کو بنیادی اہمیت دی۔ انہوں نے شعر کے ڈھانچے کو زیادہ مکمل اور بے عیب بنانا چاہا تاکہ اس میں کوئی جھول نہ پڑے اور اس کی موسیقی بااصول اور مرتب ہو اور معنوی لحاظ سے شعر قابل فہم، مانوس اور قابل قبول بن جائے۔ اس میں کوئی پیچیدگی، کوئی ابہام، کوئی رکاکت، کوئی بھونڈا پن پیدا نہ ہو۔ ناسخ کا نظریہ 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 اور اس نے فارسی قواعد کے بیشتر مستعار انداز اور ہندی سنسکرت کی نہ جذب ہونے والی اصوات و تراکیب کو یکسر مسترد کرتے ہوئے شاعری میں خالص اردویت کا حق جتانا شروع کیا ـــــ!

یہ ہے تو ناسخ کا ایک خاص ادبی کارنامہ ـــــ لیکن اگر کوئی تنقیص کرنے پر آ جائے تو کہہ سکتا ہے کہ ناسخ کا یہ احسان شاعری پر احسان نہیں، صرف شاعروں پر احسان ہے۔ اس لیے کہ ان کی ان لسانی اصطلاحات سے اردو شاعروں نے جتنا فائدہ اٹھایا اس سے کہیں زیادہ نقصان اس اصول بندی اور دستانی 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 کم ذمہ دار نہ تھا۔ وہ عمر بھر سیاست کے چکر میں رہے—— ان حالات میں ان کی شاعری 'جزویست از پیغمبری' کا مصداق بنتی تو کیسے؟ وہ اس خلوت دل سے محروم رہے جس کے مراقبوں میں الہام شعری پرورش پاتا ہے۔ وہ ریاضت کے اس گداز سے بھی محروم رہے جس میں انسان محرومیوں اور ناکامیوں کو اپنے لیے سرمایہ ادراک و بصیرت بناتا ہے۔ وہ بے دلی کے اس فیض سے بھی تہی دامن رہے جس میں نومیدی جاوید تک بھی آسان بن جاتی ہے۔ جہاں امید و نا امید 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 زمانہ 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 ردعمل 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 جذبے کی بات بھی دماغی تخاطب کے ذریعے ادا کرتے ہیں۔ جذبے کا پیغام' جذبے کی زبان سے جذبے تک کم ہی پہنچایا گیا ہے۔ وہ وہم و خیال کے عجائب خیز پیوند کاری کے تجربے کرتے رہے جن کی غایت یہ تھی کہ آیا ہم حقیقت سے کتنے دور رہے' ہم فطرت سے کتنے اونچے اڑے—— انہوں نے موہومات کی فضا میں لفظی پتنگ بازی خوب کی! خوب کی!

دنیا کے اکثر ادبوں میں دیکھا گیا ہے کہ کسی دور میں بعض اسباب سے صحیح شاعرانہ تحریک انحطاط پذیر ہو جاتی ہے اور شاعروں کے دل تجربہ درد سے خالی ہو جاتے ہیں تو اس وقت ایک ایسی جماعت پیدا ہو جاتی ہے جو اول: معانی و تجربات سے زیادہ ادائے معانی کی صورتوں پر خاص زور دیتی ہے۔ دوم: وہ حقیقی مضامین کے بجائے انہیں مرعوب کن خیالی اختراعات پر متوجہ ہوتی ہے جن تک پہنچنے کے لیے 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 طرز شاعری میں لفاظی، کھوکھلا پن اور مفروضات و موہومات پر انحصار ضروری ہو جاتا ہے — حقائق سے بعد 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 درد اور جذبات جمال کو ابھارنا نہیں تھا — نہ کوئی تصویر دکھانا بلکہ وہ قاری کے استعجاب، اس کی قوت وہم اور ملکہ 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۔ صرف چند اشعار ہی وضاحت کے لیے کافی ہوں گے، کہنا یہ ہے کہ اے محبوب، جب تو گلشن میں آکر نقاب کو الٹتا ہے تو پھول کا رنگ تیرے 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 مؤثر 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 حربا کا!

واضعین قواعد کی قسمت میں یہ محرومی ازل سے لکھی ہے کہ وہ جس فن کی اصلاح و تہذیب کے لیے 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 ایک شعر بھی کبھی نہ لکھ سکے۔ مندرجہ بالا شعر میں تلون اور حربا کے الفاظ غریب و وحشی نہ سہی غزل کی لطافت کے نقطۂ نظر سے بڑے ہی ناگوار الفاظ ہیں — مگر شاعر بچارا شاعری سے زیادہ مرعوب کن الفاظ کی جستجو میں تھا۔ چہرے کے تغیر کے لیے حربا سے کم شکار تو ان کی نظر میں شاید صید زبوں ہی ہوتا۔ مضمون کتنا لطیف و جمیل ہو سکتا تھا مگر چہرۂ گل کو حربا صفت بنانے کے شوق میں سارا جمال ضائع ہو گیا — اور تشبیہ بھی کیسے بد رنگ کریہہ 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 :

ہر اک انگلی ہے اس کی شمع کافور
ہتھیلی اک بلوریں شمع داں ہے

تشبیہیں خوب ہوں مگر مبالغہ یہاں بھی کیفیت پیدا کرنے میں مانع ہوا ہے۔ تاہم یہ شعر غنیمت ہے۔ مگر یہ شعر دیکھیے :

دیکھ اپنے روئے آتش ناک کی تاثیر کو
تیرے نقشے 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 ملکہ استعجاب کی قدرے تسلی ہوئی۔

نہ لائے عالم بالا سے کیوں طوبیٰ کے مضموں کو
خیال قامت موزوں ہے میری طبع موزوں کو
غضب ہے سرو باندھا اس پری کے قد گل گوں کو
یہ کس شاعر نے ناموزوں کیا مصرعہ 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 مجھ کو 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 دھبے ہی دھبے، 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 دیوؤں اور پریوں کے قلعے تعمیر کرتے رہتے ہیں۔

یہ مانا کہ طلسم انگیزی اور عجوبہ زائی انہی کی مخصوص ملکیت نہیں، فارسی اور اردو کے بعض اور شاعروں نے بھی اس کو اپنایا ہے۔ طلسم انگیزی میں بیدل اور غالب بھی کسی سے کم نہیں۔ مگر ایک بڑا فرق جو مثلاً غالب اور ناسخ میں ہے وہ یہ ہے کہ مرزا غالب کا طرز بیان جیسا بھی ہو وہ حقیقی تجربات و احساسات کا ہم 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 ضرور نکلتی ہے —— مگر کیا ناسخ کے اشعار سے جذبے کا کوئی پہلو نمایاں ہوتا ہے؟ شاید نہیں ——!

فارسی کے جن شاعروں نے مثالیہ لکھا ہے، ان میں صائب اور غنی (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 نشان رسید گان کمال
کہ چوں سوار بمنزل رسد پیادہ شود

پہلے مصرع میں ایک اخلاقی نکتہ اور زندگی کا ایک اعلیٰ سبق ہے۔ دوسرے مصرعے 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 ان میں غیر حقیقی رشتوں سے شعر کا تانا بانا تیار نہیں ہوا بلکہ حقیقت اور واقعہ ہر حال میں موجود ہے۔

ناسخ کی شاعری میں مثالیہ کے اچھے نمونے بھی مل جاتے ہیں، مگر ذہن کو عجوبہ آفرینی کا شوق ہے، اس لیے مثالیہ میں بھی یہ عادت ترک نہیں ہوئی۔ اس شعر میں مثال کی منفیانہ شان ملاحظہ ہو :

سخت دل جو ہیں انہیں محروم رکھتا ہے فلک
بیضۂ فولاد سے بچہ کہاں پیدا ہوا

مثال غلط نہ سہی، انداز بیان وہی اخفائی ہے جس کا ناسخ کو خاص شوق ہے۔ خیر —— مثالیہ کے اشعار میں پھر بھی براہ راست اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مگر ان کی باقی شاعری میں اخفا کا شوق اس درجہ بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ اگر ناسخ کا بس چلتا تو اپنے اشعار کے لیے کوئی طلسمی خط ایجاد کرتے —— مگر کیا کرتے لکھنؤ کے مشاعروں میں غزلیں پیش بھی تو کرنی تھیں، اس لیے نیا خط ایجاد نہیں کیا۔ نئے یعنی انوکھے معانی ہی ایجاد کرتے رہے۔ اور ہر زور مبالغوں کے قلعے، معانی کے کوہ قاف اور مضامین کے بحر ظلمات ابھارتے رہے۔ انہوں نے ان تصاویر خاص کے لیے رنگوں کی بے ہنگم ریزش اور کیفیتوں کی بے ربط آمیزش سے طلسمات کی دنیا بسائی ہے —— صرف کبھی کبھی اس ہوائی جہازران کی طرح انسانی بستی کے دھندلے سے نشان بھی دور سے دکھا دیتے ہیں جو دور 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 دیکھیے:

وہ شوخ فتنہ انگیز اپنے خاطر میں سمایا ہے
کہ اک گوشہ ہے صحرائے قیامت جس کے داماں کا
مرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا
طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا
شفق سمجھا ہے اس کو ایک عالم وائے بیدردی
فلک کو گر بگولا جا لگا خون شہیداں کا

بس یہی حقائق کو منقلب کرنے کی عادت یا رجحان ناسخ کی ان کمزوریوں یا سینہ زوریوں میں سے ہے جن کو ان کے 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 بر محل 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 دھج ہے۔ ان کو "قصیدہ نگار غزل گو" کہہ دینے کو جی چاہتا ہے— تغزل کے درد و لطافت سے ان کی غزل خالی ہے۔ انہیں تو زمانے کے رواج نے غزل گو بنا دیا تھا، ورنہ کسی اور زمانے میں ہوتے تو با رعب قصیدہ نگار ہوتے۔ غزل میں انہوں نے قصیدے کے انداز کے اسالیب تیار کیے ہیں جو انہیں سے خاص ہیں۔ اس سے ان کی غزل کو ذرا سا فائدہ ہوا ہے اور وہ یہ کہ ان کی غزل کا لب و لہجہ 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 اس لیے 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 پڑھ کر یتیمی اور ستم کا احساس نہیں ہوتا۔ ان کی نوا 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 'بزرگان قبیلہ' کے حصے میں آتی ہے یعنی عام اخلاقی باتیں جو حسن معاشرت کے لیے 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 ان کی شاعری سے انسان عملی زندگی کے لیے 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۔ شاعر کی حیثیت سے اس کا فرض یہ ہے کہ ان دریافتوں کو اس طریق 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 تجربہ انسانی کی توسیع کے نشانات موجود ہوں۔ ناسخ اس تصویر کشی کے لیے حسن تعلیل کا سہارا ڈھونڈتے ہیں جو اکثر ایک کمزور سہارا ثابت ہوتی ہے کیونکہ حسن تعلیل میں سچی مشابہتیں بہت کم بلکہ مفقود ہوتی ہیں۔ اس میں تو فریب مشابہت ہوتا ہے۔ مثلاً

بد خصلتوں کو کرتا ہے بالا نشیں فلک
اونچی ہے آشیانہ زاغ و زغن کی شاخ

مشابہتوں کے اس فریب میں کتنی گمراہی پائی جاتی ہے۔ دیکھیے 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 دونوں میں سچی مشابہت ہے۔ فریب اور گمراہی کی جگہ نہیں۔ غالب کا یہ اردو شعر بھی ذہن کو حقیقت کی طرف متوجہ کرتا ہے :

اہل بینش کو ہے طوفان حوادث مکتب
لطمہ موج کم از سیلی استاد نہیں

یا مثلاً اکبر الہ آبادی کا یہ شعر:

پختہ طبعوں پر حوادث کا نہیں ہوتا اثر
کوہساروں میں نشان نقش پا ملتا نہیں

اس شعر کی دونوں اطراف حقیقت سے لبریز ہیں، بخلاف ناسخ کے شعر کے جس کے حسن تعلیل میں ریزہ حقیقت کا نہیں پایا جاتا۔ زاغ و زغن کے آشیانے درختوں کی اونچی

ٹہنیوں پر ہوتے ہیں۔ درست ہے مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ تمام عظمت اور اونچائی بدخصلتوں کے حصے ہی میں آئی ہے۔ یا بدخصلت ہمیشہ سرفراز ہی ہوتے ہیں۔ اس میں حقیقت ہے بھی تو جزوی۔ ناسخ 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 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، وہم 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 کہ 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 یہ بھی کہا ہے کہ نشتر زیادہ تر آتش ہی کی شاعری میں ملتے 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!

جہاں تک نشتر کے 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 ذوق انسانی کے لیے 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 تیز نشتر ہیں اور کتنے کند نشتر—— یہ اپنے اپنے ذائقہ درد پر موقوف ہے۔

ناسخ کے تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ جلا وطنی کے زمانے میں انہوں نے جو غزلیات لکھی ہیں ان میں یہ نشتر چھپے ہوئے ہیں اور ظاہر ہے ہونے بھی چاہییے تھے کیونکہ ایسے ہی دور میں انسان زندگی کے تضادوں اور ذاتی حوادث 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 بھی ہوتی ہے۔ مثلاً

سنسان مثل وادیِ غربت ہے لکھنؤ
شاید کہ ناسخ آج وطن سے نکل گیا

لے چلی ہے وطن سے وحشت دور
بارے نزدیک موت آئی ہے

ہم میکدے میں آئے تو خالی نظر پڑے
رہتے تھے خم شراب کے اول بھرے ہوئے

سیہ بختی میں کب کوئی کسی کا ساتھ دیتا ہے
کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا رہتا ہے انساں سے

مگر اس قسم کے اشعار میں بھی 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 کج روی سے نہ واسطہ ہے' نہ اس کی ادائیں ان کو بھاتی ہیں' کیوں؟ اس لیے 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 انھیں احساس کم ہی ہوتا ہے —— دیکھیے 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
گلبن 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 بشان نقش پا ہوں
افتادہ خاک ہوں و لیکن میں سایہ شہپر ہما ہوں،

اہل ذوق ساری غزل ملاحظہ فرمائیں —— ساری غزل پڑھ کر یہ گمان نہیں گزرتا کہ واقعی شاعر 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 رنگ طبیعت اس شعر میں ظاہر ہو ہی گیا ہے۔

ہنس دوں گا دم میں مثل گل آپ
غنچے کی طرح سے گو خفا ہوں

ناسخ ایک مطمئن دل کے آدمی ہیں — زندگی کی "بے وفائی" 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 "بے شبہ میں سایہ 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 کے لیے پیدا نہیں کیا تھا۔ وہ قصیدے کے آدمی تھے۔ زمانے نے انہیں زبردستی سے غزل گویوں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ وہ قصیدے لکھتے بھی تو کس کے لیے؟ اور اتنی فرصت کہاں سے لاتے — قصیدے زیادہ فرصت کے متقاضی ہیں۔ ان کی زندگی سیاسی جوڑ توڑ کی زندگی تھی۔ اس میں مکمل قصیدوں کی تعمیر کے لیے وقت کہاں سے نکالتے۔ غزلوں میں ہی قصیدے لکھا کیے۔ 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 اب جواب طلب سوال پھر بھی باقی ہے — اور وہ یہ کہ مرزا غالب سے ناسخ کا کیا ذہنی رشتہ تھا جس کے باعث غالب 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 شبہ کرنا اب کسی کے بس کے بات نہیں۔

یہ تو معلوم ہے کہ غالب نے بیدل کو بھی سراہا اور بقول بعض اس کا تتبع بھی کیا' اگر یہ صحیح ہے تو ماننا پڑے گا کہ غالب کی پسندیدگی بیدل کی درد مندی کے کسی رخ کی وجہ سے نہیں۔ نہ غالب اور بیدل کے غزلیات میں بڑی اور قابل ذکر مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ پس بیدل کے لیے 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 غالب کے نفس و باطن کا خاصہ ہے کہ وہ مری ہوئی آوازوں اور ڈھیلی ڈھالی اور ست بنیاد عمارتوں اور تخلیقوں کا کبھی مداح نہیں ہوا۔ درد کا طالب بھی وہ ضرور ہوا مگر تند و تیز اور شدید اور ایلم درد کا طالب ہوا — معمولی دردوں کی گاہکی اس کے حصے میں نہیں آئی — وہ رعب' شدت' مردانگی اور جارحانہ تعلیت کا شاعر ہے۔ باطن ہو یا ظاہر اسے زور دار یا استعجاب و حیرت میں ڈالنے والے کوائف سے دلچسپی رہی ہے۔ زندگی کی عام

روش میں بھی اور ادب و شعر و تنقید میں بھی ــــ!

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' ــــ اس سے غالب کا ذہن محظوظ ہوا۔ ناسخ پر سودا کی طرح قدرت نے دو بڑے احسان کیے تھے۔ اول تو انھیں پر زور تخیل کا مالک بنایا۔ دوم انھیں ایسا دل دیا جو رونا نہیں جانتا تھا ہنستا ہی جانتا تھا۔

ہنس دوں گا دم میں مثل گل آپ
غنچے کی طرح سے گو خفا ہوں

یہ دونوں احسان ناسخ کے کام آئے ــــ ان کے پر زور تخیل نے موہوم خیالی تصویروں کا ایک ایسا نگار خانہ بنایا جس کی نظیر کہیں اگر 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 ــــ نئی مخلوقیں ــــ نئے گل، نئے شگوفے، نئے خار ــــ سب کچھ نیا مگر سب کچھ عجیب و غریب، ان تصویروں سے ہم مانوس نہ ہوں، پھر بھی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔

اس نگارخانے میں پہنچ کر حیرت اس درجہ غالب آجاتی ہے کہ چشم تماشا دوست کو اپنے اوپر ایک طفل متحیر کا گمان ہونے لگتا ہے۔ جیسے کوئی کسی حیرت آباد میں پہنچ کر یہ نہ سمجھتے ہوئے بھی کہ یہ کیا ہے پھر بھی حیرت میں غرقاب سا ہو جاتا ہے ــــ ناسخ کے تصویر خانے میں پہنچ کر 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 ــــ 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 پر قائم ہیں ــــ اور پھر یہ بھی نہ سمجھنا چاہیے کہ اس رجحان کا مالک شاعر یا فن کار لازماً کمزور فن کا مالک ہوتا ہے ــــ اس قبیل کے فن کی افادیت پر 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 فن کار کبھی قادر نہیں ہو سکتا۔ اس کے لیے توانا اور زبردست خلاق کی ضرورت ہے اور اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ ناسخ بھی ایک زبردست خلاق فن ضرور تھے۔

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 ان کے مضمون میں رنگ بھرتے ہیں اور شاعر اپنے شب و روز کے احساساتی تجربات کے اظہار میں مجبور سا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے 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 مشتعل کرنے والی بات) سے بچ نہیں سکا اور خلاقی کا کمال دکھانے پر اتر آتا ہے۔ مگر یہ سب جذبہ مسابقت اور ادبی زور آزمائی کے خیال سے تھا، ورنہ آتش صاف صاف انداز سے حقیقت کا بیان یا حقیقت کی واضح سی مصوری کرنے کے عادی ہیں۔ ناسخ ان کے بالکل برعکس سیدھے انداز میں بات کبھی کبھی کرتے ہیں۔ محیرالعقول ایجادات و اختراعات کا شوق، پیچیدہ انداز کا شوق، طبیعت کا رنگ اصلی ہے۔ وہ صاف استعاروں کے 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 ـــــ اور اس میں ان کا مقابلہ شاید سودا بھی نہیں کر سکتے۔

اب ملاحظہ فرمائیے، دو تین شعروں میں آتش و ناسخ کا فرق خود بخود واضح ہوتا ہے:

دکھائی حسن نے قدرت خدا کی، آئے جوبن پر
چراغ طور کا عالم ہے تیرے روئے روشن پر
نقاب الٹے جو تو رخسار آتش رنگ سے اپنا
پر پروانہ سے آرے چلیں شمعوں کی گردن پر

اسی زمین میں ناسخ نے فرمایا:

نہیں ہے سبزۂ خط عارض محبوب پر فن پر
ہوئے ہیں جمع پروانے یہ آ کر شمع روشن پر
بجائے شمع و گل ساق بلوریں پائے رنگیں ہوں
کبھی یا رب گزر ہو اس پری کا میرے مدفن پر

آتش کے شعر اول میں چراغ طور کی تشبیہ نامانوس تو نہیں مگر قدرے بعید ضرور ہے۔ تاہم سارا شعر جمال محبوب کی دلفریبیوں کا نقش جمیل دل پر بٹھاتا جاتا ہے ـــــ شاعر کا بے تکلف بیان خود کہتا ہے کہ وہ زندگی کی مبصر جمالیاتی حقیقتوں سے محظوظ ہوتا ہے اور ان کے حسن کا اس پر اتنا اثر ہے کہ ان کی سادہ تصویر کو بھی اثر آفرینی کے لیے کافی سمجھتا ہے۔ یہ سادہ تصویر سادہ زبان و بیان کے ساتھ بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ ع "دکھائی حسن

نے تدرت خدا کی آئے جوبن پر۔" اور قدرت خدا کی دکھائی' میں تخیل کے لیے کیا کچھ نہیں ہے اور پھر "آئے جوبن پر" میں صرف آئے' کے لفظ پر غور کیجئے اور محظوظ ہو جایئے —— یہ احترام' یہ تقدس یہ پاکیزگی' یہ ادب یہ تمکین —— (اور سچ یہ ہے کہ بقول میر):

دور بیٹھا غبار میر 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۔

ناسخ 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 آشنا کرنا نہیں چاہتے۔ وہ اس سے نہ خود حظ حاصل کر رہے ہیں' نہ کسی اور کو محظوظ کرنا ان کا مقصد ہے بلکہ وہ اپنی 'عمارت گری' کا کمال دکھانے کے لیے 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 خط" کی گفتگو بڑی ہی غیر قدرتی اور مہمل روایت پسندی ہے۔ لکھنؤ کا یہ 'محبوب پر فن' 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 دیکھیے کہ سبزۂ خط کو جو شمع روشن کے پروانوں سے تشبیہ دے دی تو یہ نہ سوچا کہ 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 لیے حقیقت پسند شاعروں نے جب سبزۂ خط کا ذکر کیں کیا بھی (ہر چند کہ وہ بھی مکروہ) تو 'مور 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 بہ جبر و اکراہ 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 داغ 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 اوصاف اور سچی سچی بات کہنے کا ارادہ کیا تو بڑے مزے کی بلکہ تاثیر کی باتیں کہہ گئے:

سب ہمارے لیے زنجیر لیے پھرتے ہیں
ہم سر زلف گرہ گیر لیے پھرتے ہیں
تیری صورت سے کسی کی نہیں ملتی صورت
ہم جہاں میں تری تصویر لیے پھرتے ہیں

دشت 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 مشت خاک ہے بس 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 تھے' عجیب و غریب اور حیرت میں ڈالنے والی تصاویر و اشکال کے جو حقیقت کی دنیا سے دور سراب آباد وہم اور تحیرزار موہومات سے تعلق رکھتی ہیں۔ شاعری کو عالمانہ فصاحت اور فاضلانہ انداز بلاغت سے پیوند دینے والے' اور زبان کو عربیت اور فارسیت کے معیار سے پاک و صاف کرنے والے! ان سب چیزوں سے گو کہ انہوں نے اپنی شاعری کو فائدے سے زیادہ نقصان پہنچایا' مگر اردو کے دوسرے شاعروں اور انشا پردازوں نے ان سے بہت فائدہ اٹھایا۔ انشا پردازی اور شاعری کے لیے جس تربیت کی

ضرورت ہوتی ہے اور اظہار بیان کے لیے جو استعداد ضروری ہے' اس کے لیے ناسخ بھی 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 معیار 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 اپنی رنگ میں یکتا ہیں۔ دونوں کی عظمت سے انکار کرنا ممکن نہیں۔ بہ حیثیت مجموعی غالب کا درجہ میر سے بلند تر ہے۔ فرداً فرداً میر کی بعض غزلیں اور بعض اشعار غالب کی عام غزلیات سے زیادہ پر درد' زیادہ نشتر دار اور غنائیت کا بہتر نمونہ ہیں۔

میں نے غالب کو میر پر ترجیح دے کر ایک بہت بڑا دعویٰ کیا ہے۔ خصوصاً اس لیے کہ وہ خود بھی میر کے کمال کے معترف ہیں۔ مگر غالب کی غزل کے غائر مطالعہ کے بعد ان کو اردو کا بہترین غزل گو قرار دیے بغیر چارہ نہیں۔

موجودہ مقالے میں غالب کی غزل کے ان امتیازی خصائص سی بحث کی جاتی ہے جن کی بدولت وہ اردو کے بہترین غزل گو قرار دیے 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 خوش گوار 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 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 چاہیے کہ وہ ساخت کے اعتبار سے متناسب ہو۔ علمائے فن نے غزل کی ساخت میں تعداد اشعار کو معین اور محدود کرنے 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 کے لیے ہر دوسرے جسم کی طرح تناسب کا لحاظ

ضروری ہے۔ غزل کے اشعار تعداد میں جب آٹھ نو بڑھ جاتے ہیں تو عموماً اس کے جسم میں ڈھیلا پن، بے ڈھنگا 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 لیے 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 لیے 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 آ جاتا ہے ـــــ یہ مرکزی جذبہ ہر اچھی غزل میں ضرور ہوتا ہے ـــــ باقی لہریں غزل میں اس مرکزی جذبے 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 سرچشمہ 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 شعرا 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 ہیں۔ 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 تجربہ بسیط کی آئینہ دار ہوتی ہے یا کم از کم متناقض نہیں ہوتی۔

غالب کے مقابلے میں میر 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 لیے زیادہ سے زیادہ قافیے لاتے ہیں جس کے سبب ان کے بعض اشعار محض قافیے کے پاس خاطر سے لکھے

گئے معلوم ہوتے ہیں- میر کی اس پر گوئی سے ان کی غزل کو اکثر نقصان پہنچتا ہے-

اس طویل کلام کے سبب میر کے کلام میں پست سے پست اشعار بھی آ گئے ہیں- جہاں جہاں غزلیں 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 گئے ہیں--- یہاں یہ عرض کروں گا کہ میر ایک فن کار اور صناع کی حیثیت سے شاید اس خامی کا خود بھی احساس رکھتے تھے-(۱) چنانچہ انہوں نے طویل کلام کے عیب کو عموماً موسیقیت کے ذریعے دور کرنے کی کوشش کی ہے- ان کی گیت نما غزلیں (طویل بحر میں) اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی 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 کم ہے- وہ معاملات 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 کیجئے جس کا مطلع ذیل میں درج 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 اگرچہ تکرار اور صراحت نے مجموعی نشتریت کو بے حد کمزور کر دیا ہے اور ہر چند مقطع(۲) 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-

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 کی سدرۃ المنتہی تک پہنچتے ہیں- ان میں غزل کا جسم جدا نہیں ہونے پاتا- ہلکا پھلکا بقامت کم، بقیمت اہم--- رنگا رنگ مضامین و معانی ان سے نکلتے ہیں--- غالب کی اکثر غزلیں میر کی اس قسم کی غزلوں کے قریب قریب پہنچ جاتی ہیں- ماسوا ان غزلوں کے جن میں ان کے شوق اختراع نے ان کے مضمون کو ہمارے

لیے نا قابل 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 صمیمیت 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 میں لمبی ردیفوں کے ذریعے مشاعرے کے اجتماع کو متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اور ان کی غزلوں میں اجتماعی رقص کی سم قاتل کا احساس پیدا ہو جاتا ہے جو غزل کی خلوتیت، لطیف افسردگی اور دردمندی کے منافی ہے۔ ظفر کی ایک غزل کے ردیف پر غور کیجئے۔ ایک شعر سے اندازہ ہو سکتا ہے:

کرتے ہیں ظاہر لطف و عنایت منہ 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۔" بار بار یہ ردیف آتی ہے۔ اس کی تکرار کی اشتعال انگیزی اور دھما چوکڑی غزل کی سکون تلاش روح کے لیے 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 ردیف کتنی دماغ پاش اور تہلکہ مچا دینے والی ہے، حالانکہ غزل کا مضمون اس کا متحمل نہیں۔ ذوق اور مومن کی بہت سی غزلوں میں اس قسم کی ردیف بندی موجود ہے۔ میر اس بد مذاقی کے روادار نہیں۔ ان کی ردیفیں ان کی شاعری کے پیغام سے ہم آہنگ ہیں۔ ان کی ردیف ان کے عام طرز اظہار ـــ یعنی جذبات کے انداز سے ہم پہلو ہے اور (Chorus) 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 ـــ غزل کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ریزہ خیالی کے باوجود پرچین کاری کا انداز ایسا ہو کہ مجموعی وحدت و تناسب کو کوئی نقصان نہ پہنچے اور چیزوں کو علاوہ ردیف بھی اس معاملے میں مددگار ہوتی ہے۔ غالب کی ایک غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل 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 باہر نہیں نکل سکا:

بارے آرام سے ہیں اہل 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 جس کا مطلع یہ ہے۔

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں! اب رہو تنہا کوئی دن اور

اس میں کوئی دن اور —— کوئی دن اور —— کوئی اور دن کی تکرار مرثیہ کی غم انگیزی بلکہ فریاد کا مئوثر 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 حسن ذوق کا ایک بین ثبوت ہے کیونکہ ایسی ردیفیں عموماً بہری اور گونگی ہوتی ہیں۔ غالب قوافی کے معاملے میں بھی عموماً انتخابیت کے اصول پر کار بند ہیں۔ اس کے ثبوت اور تشریح کے لیے ذوق اور غالب کے قوافی کا مقابلہ کیجئے۔ یا داغ کے قوافی کا غالب کے قافیوں سے موازنہ کیجئے۔ دونوں صورتوں میں یہ ظاہر ہو گا کہ عموماً ذوق اور داغ کے قافیے کسی مرکزی جذبے کی ہم آہنگی کی بنا پر منتخب نہیں ہوئے بلکہ ہر قافیہ ایک نے 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 اب 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 ابدیت بھی حاصل ہوئی ہے۔ ہر غزل گو کی غزل سے ایک خاص لہجے اور نوا 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 نوا اور لے پیدا کرنے کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ میر کی غزل کی خوبو غالب کی غزل کی خوبو سے مختلف ہے۔ اور غالب کی غزل کی خوبو داغ اور حسرت کی غزل کی خوبو سے جدا ہے۔

کسی غزل گو کے دیوان 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 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 اپنے تصور یا ذہن میں وہ اپنے آپ کو جو سمجھتا ہے یا بننا چاہتا ہے، اس کا نقشہ بھی قائم ہوتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی، میر تقی میر، غالب، خیام اور حافظ سب کی وہ تصویر کھینچی جا سکتی ہے جس کے خط و خال ان کی شاعری میں موجود ہیں۔

ہر شاعر—— خصوصاً ہر غزل گو کی غزل میں ہم کو ایک نیا انسان ملتا ہے جو اس شاعر کے کردار کے قریب ہوتا ہے، مگر الگ بھی۔ یہ شاعر کا مثالی وجود ہوتا ہے۔ اس نئے انسان کی خوبو اس غزل کے لہجے اور مضامین کے پرتو سے واضح ہوتی ہے۔

میر کی غزل میں ایک تکیہ نشین(۳) 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 لہجے کی شکست، منکسرالمزاجی، 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

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 امیر زادے کی تصویر ہمیں ملتی ہے جسے زندگی سے محبت ہے۔ یہ امیر زادہ 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 —— کیونکہ 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 لیے اسی لیے زیادہ دل پسند واقع ہوئی ہے کہ اس میں ہم جس 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 لیے اثباتی بے قراری پائی جاتی ہے —— غرض 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 کند اور افسردہ ہونے لگتی ہے —— غالب کی غزل کا کردار ہمارے دل کی انگیٹھی کو بجھنے نہیں دیتا۔ آگ سلگتی ہی 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 ہی قدر و قیمت پاتی ہے اس سے زیادہ نہیں۔ فن کی عمارت محض سادگی پر استوار نہیں اس کے لیے 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 بعض موقعوں پر عوامیت اور رکاکت میں بدل جاتی ہے، یہ رکاکت ان کی غزل کے حسن کے لیے بدنما داغ بن جاتی ہے۔ غالب کی غزل بھی 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 ترفع اور رفعت ہی کی طرف بڑھنے کا رخ کرتی ہے۔ ان کی غزل کا عیب یہ ہے کہ وہ بعض اوقات اس کا عالمانہ تراکیب و اصطلاحات اور فلسفیانہ تضاد و تصوارت 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 سمجھیے 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 تصوریت 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 اور 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۔

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانہ عاشق مگر ساز 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 لہر 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 کے عام کوائف و اشیا 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 تصویریں 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 نشاط کی تمنائیں۔

زندگی کے پہلے حصے میں شدید تلخ اور ناگوار تجربات بھی اتنے ناگوار معلوم نہیں ہوتے جتنے پچھلے حصے کی معمولی سے ناموافق واقعات ناگوار گزرتے ہیں۔ اس لیے 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 بسا 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 بھی نشاط کی کچھ کیفیت ضرور ہوتی ہے۔

غالب کی غزل کا یہ مضمون—— اور اس کے مضامین کی یہ روح عموی 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 مجاہدے کی علامت ہے۔

غرض مضمون کے اعتبار سے غالب زندگی کا شاعر ہے—— آرزوئے نشاط اور جوش آرزو اس کی غزل کی روح ہے۔ مگر یہ احساس نشاط کسی بے فکرے، بے ضمیر اور بے حس

آدمی کا احساس نشاط نہیں جو زندگی کی بھیانک غم آلود فضا سے آنکھیں بند کیے 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 لیے جاتا ہے۔

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

آرزو کی لذت اور تمنا کی خوشگوار کیفیتیں ہمارے شاعر کو زندگی کی حد درجہ تلخ اور ناگوار حالتوں میں بھی مسرت اور تسکین بخشی رہتی ہیں (۴)۔

عشرت قتل گہ اہل تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

غرض غالب کی غزل حیات بخش اور ولولہ انگیز ہے۔ اور میر کی غم انگیز فریاد کے مقابلے میں ہمارے قلب و روح کے زیادہ قریب ہے۔

سطور 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 جوش زندگی کے ساتھ ساتھ غزل میں حسن و تجمل کا بڑا معیار قائم کیا ہے۔

حواشی

۱۔ گو غزل ہوگئی قصیدہ سی
عاشقوں کا ہے طول حرف شعار
عیب طول کلام مت کریو
میر معلوم ہے قلندر تھا

۲۔ اک آفت زماں ہے یہ میر عشق پیشہ
پردے میں اپنے مطلب سارے ادا کرے ہے

۳۔ اٹھ گئے پر مرے تکیے کے کہیں گے یاں میر
درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

۴۔ نہ پوچھ بے خودی عیش مقدم سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

مرزا غالب کا حاسہ انتقاد

تنقید کا فن بڑی ریاضت چاہتا ہے۔ اس کے لیے اکثر اعلیٰ فنون کی طرح خاص انہماک اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی 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 چاہیے۔ اگر یہ نہ ہو تو اس کی 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 "حاسہ انتقاد" رکھا ہے۔"

غالب کوئی بڑے "نقاد" نہیں تھے' کیونکہ انہوں 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 انہوں 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 دھوکہ دیتا ہے۔ اردو کے بڑے شاعروں میں میر' مصحفی' میر حسن' قائم' شیفتہ شاعر بھی تھے اور نقاد ہونے کے بھی مدعی تھے۔ کیونکہ انہوں نے تذکرے لکھ کر لوگوں کے کلام پر تھوڑی بہت تنقید کی ہے' مگر ان میں سے بعض نے تو تنقید کو بد نام کیا۔ مثلاً مصحفی' میر حسن اور قائم نے' البتہ میر اور شیفتہ نے کچھ تنقید ضرور کی ہے۔ 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 ہے۔ ان میں ان کی طبیعت کی صلاحیت کا اچھا خاصا ثبوت ملتا ہے اور ان تذکرہ نویس شاعروں کے مقابلے میں غالب کے

تنقیدی حواس بہت زیادہ برجا اور صحیح معلوم ہوتے ہیں، کیونکہ 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 مقالے میں میں غالب کے تنقیدی عمل کے بعض رجحانات سے بحث کرتا ہوں۔

غالب کا تنقیدی عمل تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ اول بعض ادبی رجحانات کی تنقید میں، دوم تقریظوں اور دیباچوں میں، سوم مختلف شاعروں کی شاعرانہ قدر و قیمت پر اظہار رائے میں، (یعنی جہاں انہوں 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 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 وکالت 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 "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 نو صد سالہ فارسی ادب میں صرف 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 ماخذ کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ غالب کا عصر اس جھگڑے میں ان کے دلائل سے مطمئن نہیں ہوا، کیونکہ ان کے طرز استدلال میں کچھ مخاصمت کا رنگ آ گیا تھا۔ اس معاملے میں غالب کے بڑے حریف مولانا احمد علی مؤلف 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 انہوں نے مؤلف 'موید برہان' کی بڑی خامی یہ بتائی ہے کہ اس نے ایک ہندو زادہ 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 مگر انصاف کا فتویٰ پھر بھی 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 کلہم اجمعین 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 فرمایئے۔ ایک صحیح مقدمے کی اس سے زیادہ ناقص وکالت اور کیا ہو گی؟ اگر جامی اور صائب و کلیم 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 بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی اس شوخی و تمسخر بلکہ غصے پر بھی ہنسی آ جاتی ہے، غصہ نہیں آتا اگرچہ وہ خود اشتعال میں آ کر بڑی تلخ تلخ باتیں کہہ جاتے ہیں۔

"سب فرہنگ لکھنے والوں میں یہ دکن کا آدمی (یعنی جامع 'برہان قاطع') احمق، غلط فہم اور موج الذہن ہے مگر قسمت کا اچھا ہے۔ مسلمان اسؔ کے قول کو آیت اور حدیث جانتے ہیں۔ اور ہندو اس کے بیان کو مطالب مندرجہ بید مانتے ہیں۔"

اصل بات کچھ اور تھی۔ کلکتہ کے ادبی نزاعات میں کسی نے "برہان قاطع" کی سند سے غالب کے خلاف کچھ کہہ دیا تھا۔ اس پر باد مخالف کے جھونکے چلے، آندھیاں اٹھیں۔ اس میں 'برہان قاطع' کا مصنف جس کو مرے ہوئے مدتیں گزر گئی تھیں، لپیٹ میں آگیا۔ سچ تو یہ ہے کہ 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 استدلالیت اور وکالت(۱) کے کرشمے تھے کہ انہوں نے اصل سوال چھوڑ کر اپنی تسلی کی یہ صورت نکالی اور اسی سے وہ اپنے زمانے میں اپنا مقدمہ تقریباً ہار گئے جس کا سبب غیر تنقید 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

اس سے وہ کچھ مشتعل ہو جاتے رہے اور بات بگڑ 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 کی شاگرد رحیم بیگ ساطع 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 حاسہ 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 کہ رسم زمانہ کے برعکس 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 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! صفحہ چمن فردوس ہے جس کے چاروں طرف جدولیں یوں معلوم ہوتی ہیں گویا جنت کے گرداگرد 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 بیکار لفظ طرازی کی مفیدیت سے انکاری تھا، اس کی تقریظوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور آجاتی ہیں جو انتقادی حیثیت کی حامل ہوتی ہیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے۔ "انہوں 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 لیے کافی ہوتے تھے لکھ دیتے تھے۔" مگر شاید صحیح یہ ہے کہ مرزا، مصنف کے خوش کرنے کی کوشش کر ہی نہ سکتے تھے ورنہ وہ روایتی تقریظ نگاری کرتے۔ وہ اگر کسی مصنف کو خوش کرنے کے لیے کچھ لکھنا چاہتے بھی تھے تو ان کا وجدان اس بے تحاشا 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 ہو گا کہ سہل انگاری کی ہو۔ مرزا کے اکثر جھگڑے ادبی قسم کے تھے اور وہ ایسے جھگڑے تھے جو آخری وقت تک غیر فیصلہ شدہ رہے کیونکہ مرزا اپنی رائے کم ہی بدلتے تھے۔ ایسا شخص تقریظوں میں خرافات نویسی کیسے کر سکتا تھا، اگرچہ اس کا ارتکاب زمانے کے بڑے بڑے ادیب کر رہے تھے۔

غالب کی لکھی ہوئی اکثر تقریظوں میں ان کا تنقیدی شعور مستقبل کی سمت نمائی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی 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۔ انہوں نے طبیعت کی فیاضی اور ذہن کی کشادگی کا ثبوت بھی ہر جگہ دیا ہے۔ غالب حوصلہ افزائی اور دل جوئی بھی کر لیتے تھے مگر یہ یقینی ہے کہ ادبی قدر و قیمت کے معرکے میں کوئی رعایت روا نہ رکھتے۔ ان کی بعض تقریظوں میں ایسا ہی ہوا۔ سرسید کی مرتب کردہ "آئین اکبری" پر انہوں نے جو تقریظ لکھی، اس کی تلخی و تندی کا بڑا چرچا ہے اور یہ مسلم ہے کہ سرسید اس سے مطمئن نہ ہوئے تھے، چنانچہ وہ تقریظ انہوں نے اشاعت کے قابل خیال نہ کی۔ مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس تقریظ میں کونسی 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 کیے ہیں جن کے سامنے اکبر کے آئین 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۔ انہوں نے آئین اکبری کی تصحیح میں جس محنت اور جانفشانی کا ثبوت دیا، اس کی بے قدری دیکھ کر انہیں رنج ہوا۔ مگر انصاف پھر پوچھتا ہے آخر اصولی لحاظ سے مرزا نے کونسی ایسی غلط بات کہی ہے جس سے کسی کو شکایت ہو ـــــ 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 دے دیا تھا، یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ زمانے کی اس آواز کو جسے ترقی پسندی کی پہلی صدا سمجھا جا سکتا ہے اس طرح 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 اقدار کی طرف متوجہ کیا اور سب سے پہلے اسی شخص کو متوجہ کیا جو انیسویں صدی کا سب سے بڑا روایت شکن ثابت ہونے والا تھا۔ غرض اس معاملے بھی غالب کا انتقادی وجدان آنے والے دور انقلاب کے لیے رہنما ثابت ہوا۔ غالب نے جو راستہ تقریباً

ایک سو سال پہلے تجویز کیا' آج ادب کا سارا قافلہ اسی مسلک پر گامزن ہے۔ آنے والی قدروں کا یہ احساس، نظریاتی یا علمی نہ تھا۔ مرزا غالب فن کے جدید نظریوں سے مطلقاً آگاہ نہ تھے۔ ان کے معاملے میں یہ خیالات کم و بیش کشف و القا 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 نثر میں اور اشعار میں بھی قدیم و جدید 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 وہ تو صاف ہیں۔ ان میں اپنی رائے کے لیے انہوں نے وجوہ اور دلائل بھی پیش کیے ہیں اس لیے 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 و تانیث 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 انہوں نے قدیم وجدید شاعروں کی جو تحسین کی ہے اس کی نوعیت مبہم ہے اس لیے اس کی تصریح کی خاص ضرورت ہے۔

مرزا غالب نے اپنے فارسی اشعار میں عرفیؔ' نظیریؔ' ظہوری' علی حزیںؔ' صائبؔ' فیضی' سعدی اور خسروؔ کے علاوہ معاصرین میں سے حسرتی (شیفتہ) اور ضیاء الدین نیر کا بھی ذکر کیا ہے۔ اردو کے اشعار میں بیدلؔ' میر تقی میرؔ' ناسخ اور وحشت و شیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کی وہ آرا جو ان اشعار میں آئی ہیں' کسی تنقیدی قدر و قیمت کی مالک بھی ہیں یا نہیں؟ کیا ان سے یہ نتیجہ نکالنا درست ہے کہ غالب نے جن شاعروں کی تحسین کی ہے ان سے کچھ فیض 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 اگر یہ قبول اثر کا اعتراف ہے تو اس اثر کی گہرائی اور وسعت کی حدود کیا ہیں؟

ان سب سوالات کا ایک جواب تو واضح ہے کہ غالب نے کسی موقع پر غیر تنقیدی یا فرمائشی قسم کی تحسین نہیں کی' اس باب میں ان کا انتقادی ضمیر کسی مصالحت کا قائل نہیں۔ انہوں نے انہی لوگوں کی شاعری کی تعریف کی ہے جن کے کلام میں ان کے نزدیک ادبی حسن کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ علیٰ ہذا القیاس جن شاعروں کا کلام ان کے نزدیک

سوءِ ادب' یا بد مذاقی ہے ان کا ذکر بھی برملا ہے۔ مثلاً وہ اپنے خاص 'ممدوح' قتیل کا (جن کا خط میں بار بار ذکر آتا ہے) ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:

غالب سوختہ جان راچہ بہ گفتار آری
بہ دیارے کہ نہ دانند نظیری ز قتیل

قتیل کے قبول عام کے خلاف اس سے سخت تر حملہ شاید ہی کسی نے کیا ہو' اور غالب کے بس میں ہوتا تو اس سے بھی زیادہ حملہ کرتے (اور نثر میں تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں) یہاں سوال ادبی خوش 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 گھامڑ 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۔ جناب والا! یہ سب ٹھیک ہے مگر تفتہ اور قتیل میں ، ہوا فرق ۔ قتیل ایک ادبی گروہ کا سرخیل اور ایک طرز فکر کا نمائندہ تھا۔ ، ں ں ہوں بات ادبی بد مذاقی اور ادبی بدعتوں کی ترویج کا باعث 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 کلام 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 چیز کی داد دینے میں خواہ وہ ان کے اپنے بلند معیار سے فرو تر ہی کیوں نہ ہو— بڑے حوصلہ مند اور فیاض واقع ہوئے تھے۔ معاصرین سے شیفتہ کے متعلق انہوں نے لکھا:

غالب ز حسرتی چہ سرائی کہ در غزل
چون او تلاش معنی و مضمون نہ کردہ کس

ضیاء الدین نیر کے متعلق کہا:

مبارک است رفتن ار چنیں بود غالب
ضیائے نیر ما چشم روشنے دارد

شیفتہ کے متعلق ایک اور شعر ہے:

غالب بہ فن گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او
ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نکرد

یہ تحسین بھی دراصل ان کی طبیعت کی فیاضی کے سوا کچھ نہیں۔ مگر ان تعریفوں میں کوئی بات ان کے بنیادی ادبی معیاروں کے خلاف نہیں۔ نہ اس سے ان کے صحت مند ادبی شعور کی کسی طرح تکذیب ہوتی ہے۔ یہاں بھی وہ ٹھیک ہی رہتے ہیں' ادبی بد مذاقی کا کوئی پہلو اس میں موجود نہیں۔

یہ تو ہوا ان کا سلوک اپنے شاگردوں اور دوستوں سے' اب سوال ان پرانے بڑے شاعروں کا ہے جن کی شاعری کی وہ بار بار تعریف کرتے ہیں' مثلاً نظیری' ظہوری' عرفی' علی حزیں وغیرہ۔ ان کے معاملے میں انہوں نے جو تعریف کی ہے وہ دراصل ان کے جذبہ ہمسری یا تتبع کے مترادف ہے۔ انہوں نے فیضی کی بھی تعریف کی ہے مگر ان کی قدر وقیمت اسی ایک جملے سے ظاہر ہو سکتی ہے کہ " میاں فیضی کی بھی کبھی ٹھیک نکل جاتی ہے۔" ان کے نزدیک عرفی اور نظیری بہت بڑے شاعر تھے۔ میرا تجزیہ یہ کہتا ہے کہ غالب' نظیری کو عرفی پر ترجیح دیتے تھے اور اپنے آپ کو عرفی کا ہم پلہ سمجھتے تھے' اس لیے جہاں عرفی کی تعریف کی ہے وہاں اکثر اپنی تحسین کا بھی کوئی پہلو ضرور نکالا ہے:

کیفیت عرفی طلب از طینت غالب
جام دگراں بادۂ شیراز ندارد

چون نازد سخن از مرحمت دہر بخویش
کہ برد عرفی و غالب بعوض باز دہد

او جستہ جستہ غالب و من دستہ دستہ ام
عرفی لے است لیک نہ چون من' دریں چہ بحث؟

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 تر معلوم ہوتا ہے۔ اور عرفی کی طرح نظیری سے اپنی ہمسری کا بھی دعوئی ادبی زبان سے کیا ہے مگر عام انداز یہ ہے:

جواب خواجہ نظیری نوشتہ ام غالب
خطا نمودہ ام و چشم آفریں دارم

یہ کتنا بڑا خراج تحسین ہے جو ایک عظیم شاعر نے دوسرے بڑے شاعر کی خدمت میں پیش کیا۔ نظیری کی 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، اسی لیے وہ کہتا ہے:

بلہ تازہ گشتہ غالب روش نظیری از تو
سزد ایں چنین غزل را بہ سفینہ ناز کردن

بہ عرض غصہ نظیری و کیل غالب بس
اگر تو شنوی از نالہ ہائے براز چہ حظ

بہرحال نظیری کی ہم زبانی تمنا ہر وقت دل میں چٹکیاں لیتی رہتی ہے اور نظیری کی روش شعر اور طرز کلام کا حسن طرح طرح کی داد تحسن کا محرک ہو رہا ہے۔ حزیں اور صائب اور میاں فیضی، اور سعدی بھی کسی قدر شمار میں ہیں، مگر نظیری اور عرفی ان دو شاعروں کو ان کی بارگاہ میں بڑا درجہ حاصل ہے۔ لیکن ان سے بھی زیادہ ظہوری ہیں جن کی طرز خاص کی 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 بدیدن رمیم

غالب از جوش دم ما تربتش گل پوش باد
پردۂ ساز ظہوری را گل افشاں کردہ ایم

بہ نظم و نثر مولانا ظہوری زندہ ام غالب
رگ جاں کردہ ام شیرازہ اوراق کتابش را

ظہوری کے لیے 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۔ ایک موقع پر کہا ہے:

زلہ بردار ظہوری باش غالب بحث چیست
در سخن درویش باید نہ دکان داریئ

سوال یہ ہے کہ آخر اس کا سبب کیا؟ ظہوری سے یہ دلچسپی جذباتی قسم کی تو ہے نہیں،

اور اگر جذباتی ہو بھی تو بھی اس کے پس منظر میں کوئی ادبی محرکات ہی ہوں گے جن کی بنا پر غالب ظہوری کے اس درجے دلدادہ ہو رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ غالب کو ظہوری کی ذات میں اپنا عکس نظر آ رہا ہے' غالب کو ظہوری کی ہر ادا پسند ہے۔ اس کی معنی آفرینی' اس کی جارحانہ ذہنیت' اس کا تخیل' اس کی شعری عمارتوں کا حسن' اس کی نثری تعبیرات کی زیبائی۔ یہ سب وہ ادائیں ہیں جن پر غالب مرتے تھے۔ چنانچہ ان میں سے جو ادا الگ الگ بھی ان کو کسی میں نظر آگئی 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 بھی قصہ یہی تھا۔ مدت تک غالب ان شاعروں کے نقش قدم کو پوجتے رہے۔

اب ظہوری میں یہ اور اس طرح کی اور کئی باتیں یکجا مل گئیں' اس لیے ان سے خاص طور سے متاثر رہے۔ ظہوری کے پیرایہ بیان اور مضامین دونوں سے متاثر رہے جس کو تضمینوں کے ذریعے بار بار دہرایا اور لطف لیا:

غالب از صہبائے اخلاق ظہوری سر خوشیم
پارۂ بیش است از گفتار ما کردار ما

یہ تضمین ہے ظہوری کے اس شعر کی:

در محبت آنچہ می گوئیم اول می کنیم
پارہ 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 نور الدین اور تخلص ظہوری تھا"— اور تحسین کا شاید یہ نقطۂ انتہا ہے۔

بحث کا یہ حصہ شاید ضرورت سے کچھ زیادہ ہو گیا ہے۔ مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ اس معاملہ خاص میں بھی غالب کا شعور بیدار ہے اور ان کی تنقیدی حس صحت مند رہتی ہے۔ انہوں نے اگر ظہوری کو عطارد اور مشتری کا مجموعہ قرار دیا ہے تو اس کے لیے 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 اعلیٰ اسلوب کا جو تصور تھا ظہوری اس کا شاہکار ہے — اس تصور کے حسن و قبح پر گفتگو ہو سکتی ہے' مگر غالب کے دیانت دارانہ تجزیہ پر کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

غالب نے فارسی میں حزیں اور بیدل اور اردو میں میر تقی 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 لیے کسی "اصطلاحاتی علم" کی کوئی خاص ضرورت نہیں، وجدان صحیح کی ضرورت ہوتی ہے، یہ غالب کو قدرت کی طرف سے ودیعت تھا۔ 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۔

حواشی

۱۔ غالب نے ملا عبدالواسع اور ملا غیاث الدین رامپوری سے بھی یہی سلوک کیا ہے اور ان کو 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 دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں جیسا کہ وہ گھاگھس الو عبدالواسع بانسوی لفظ "نامراد" کو غلط کہتا ہے اور یہ الو کا پٹھا قتیل صفوت کدہ، شفقت کدہ وہ نشتر کدہ کو اور ہم عالم اور ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہوں جو یک زبان کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔" (اُردوئے معلی جلد ۲، صفحہ ۲۹۲)

۲۔ اس موضوع پر ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے اپنے مجموعہ مضامین "تحقیق مطالعے" میں بڑی اچھی بحث کی ہے۔

۳۔ ع "جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں" میر کے اثرات غالب پر ایک مستقل بحث ہے اس کے لیے میں نے ایک اور مضمون لکھا ہے جس کا عنوان ہے "غالب معتقد میر"

غالبؔ — دو زبان شاعر

غالبؔ نے دو زبانوں میں شاعری کی —— فارسی میں اور اردو میں —— دونوں مجموعے غالب ہی کی تخلیق ہیں اور ظاہر ہے کہ دونوں پر غالب کی شخصیت اور ذہن و ذوق کی چھاپ لگی ہوئی ہے — مگر غالب نے یہ کیا کہہ دیا کہ میرا فارسی کلام دیکھو جو نقش ہائے رنگ رنگ سے معمور ہے۔ میرے مجموعہ اردو میں کیا پڑا ہے کہ محض بے رنگ ہے۔

فارسی بین تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگزر از مجموعہ اردو کہ بے رنگ من است

اپنے فارسی کلام کے حق میں یہ جانب داری اور اپنے اردو کلام کے خلاف یہ تعصب! بڑی ہی عجیب بات ہے یہ! غریب ہندوستان کی یہ بدقسمتی رہی کہ اس میں رہ کر بھی لوگ اس میں خوش نہ رہے۔ ہندوستان کے ہو کر شراب پرتگالی اور شاہدان تتار کے گن گانے کی عادت غالب کے ہاں بھی ہے اور وہ ایک رسم قدیم کی پیروی ہے۔ کلیم اور قدسی نے شکایت کی یہ روش عام کی۔ بعد میں آنے والوں نے اس کی پیروی کی۔ غالب پیروی رسم و رہ عام سے مجتنب ہونے کے مدعی ہیں، مگر پیروی سے کون بچ سکتا ہے، غالب بھی نہیں بچے!

اور بات کیا ہے؟ غالب پر ان بین الاقوامی تہذیبی اور ادبی شاہکاروں کا بڑا رعب ہے جن کے بڑے مرکز ہندوستان سے باہر تھے۔ سمرقند، بخارا اور اصفہان و ہرات و قم۔

غالب ز ہند نیست نوائے کہ می کشیم
گوئی ز اصفہان و ہرات و قمیم ما

ظہوری نے دکن میں شاعری کا غلغلہ بلند کیا، لیکن اصلاً وہ ترشیز کے رہنے والے تھے —— اس لیے غالب کو ان کی فیض کی راتبہ خواری کرنے میں کوئی قباحت نظر نہیں آئی، بلکہ یہ ایران کی نظر میں باعث فخر تھا۔

ما را مدد ز فیض ظہوریست در سخن
چوں جام بادہ راتبہ خوار خمیم ما

ظہوری کتنا خوش قسمت انسان تھا کہ غالب اپنے آپ کو جام اور اس کو خم کا درجہ دیتے ہیں اور جا بجا اس کی تعریف کرتے ہیں۔

غرض سارا قصہ یہ ہے کہ غالب ایرانی ذہانت اور قابلیتوں کے معاملے میں "طبعاً اور ذہناً" جانب دار ہیں۔ اور یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں — "برہان قاطع" کی ساری لڑائی میں یہی ذہن کام کرتا ہے، یعنی کل نزاع یہ ہے کہ ہندوستان کا کوئی لکھنے والا (ماسوائے خسرو اور فیضی جیسے چند خوش نصیبوں کے) مستند نہیں سمجھا جا سکتا۔

چلئے — فارسی کے معاملے میں تسلیم کیے لیتے ہیں، کیوں کہ یہ بالکل قدرتی بات ہے کہ زبان اور بیان کا اصلی معیار اہل زبان ہی مہیا کر سکتے ہیں، مگر یہ کیا قیامت ہے کہ غالب کو مےَ صافی اور "شاہد" بھی بیرونی ہی پسند آئے۔

مےَ صافی ز فرنگ آید و شاہد ز تتار
ما ندانیم کہ بغدادے و بسطامے ہست

یہاں مقابلہ بغداد و تتار کا سہی — مگر ہندوستان کی آب وہوا عموماً راس نہیں آئی۔ دہلی و لکھنؤ کا انکار تو خیر بے حد مشکل امر تھا — باقی ہندوستان میں صرف کلکتہ نظروں میں جچا ہے، کیوں کہ کلکتے میں عشوہ ہائی بتان خود آرا کی فراوانی تھی —- اور یہ بت کون لوگ تھے — وہی افرنگی بت کہ غیر ملکی تھے۔

اس طویل تمہید کا مقصد یہ ہے غالب کا ذہن خارجی خصوصاً ایرانی عظمتوں سے مرعوب تھا اور اسی ذہن کے زیر اثر وہ اپنے آپ کو عظمتوں کی اسی صف میں دیکھنا چاہتے تھے، اور اس کے لیے لازم تھا کہ ایسی فارسی لکھیں جس کا لوہا ایرانی بھی مانیں — یا کم از کم خود کو تسلی ہو کہ میں نے اپنے کلام میں وہ نوک پلک پیدا کی ہے جو فارسی کے ایرانی ادبا کے حصے میں آئی ہے۔

غالب اپنے اس میلان میں ایک خاص حد تک حق بجانب تھے، مثلاً یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ فارسی کی سند ایرانی ہی ہو سکتے ہیں — ہندوستان والوں نے بھی فارسی لکھی اور تورانیوں کے زیر اثر ایک خاص لہجہ اور محاورہ بھی پیدا کیا، لیکن مغلوں کے زمانے میں خالص ایرانی ادبا و فضلا کی بکثرت درآمد کی وجہ سے، اور اکبری، جہانگیری اور شاہجہانی ادوار میں معیاری ادبی تخلیقات کی بنا پر مغلوں کے آخری دور میں ایرانیت ہی مستند قدر سمجھی

جاتی تھی ـــــ محمد علی حزیں اور خان آرزو کے جھگڑے میں قطعی طور پر ثابت ہو گیا کہ ادب میں ہندی فارسی تخلیقات کے مقابلے میں ایرانی فارسی تخلیقات معیاری سمجھی جاتی تھیں۔ خان آرزو نے بڑی قابلیت سے ہندی فارسی دانوں کی حمایت کی، لیکن استدلال کہیں نہ کہیں ڈھیلا ہو جاتا رہا۔

اس میں غالب کا نسلی شعور بھی کار فرما ہوا ہو گا۔ غالب از دودمان چنگیزیم یہ ان کا نعرہ تھا ـــــ مگر اصل میں ایرانی ادب کی برتری کا شعور، جس کے وہ آخری وارث تھے، ان کے اس اعلان کا محرک ہوا ہو گا کہ دیکھنا ہو تو میری فارسی شاعری کو دیکھو، اردو میں کیا رکھا ہے، جو زیادہ سے زیادہ فارسی کی خانہ زاد یا کنیز ہے۔

اب بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم معتقدان غالب، غالب کے اس فیصلے کو تسلیم کریں یا نہ کریں۔ جہاں تک قبول عام کا تعلق ہے، زمانے نے مجموعہ اردو کے حق میں فیصلہ صادر کر دیا ہے اور غالب کی جانب داری کی تائید نہیں کی۔ غالب کو ایران میں کچھ قدر دان ملنے چاہیے تھے، لیکن افسوس ہے کہ ایران اپنے بہت بڑے ہوا خواہ کی اب تک صحیح قدر نہیں کر سکا اور ہندوستان میں قدرتی طور پر میدان ان کی اردو کے قبضے میں رہا ـــــ فارسی کا ذوق بتدریج زوال پذیر ہوتا گیا، اور اس کے نتیجے کے طور پر ان کا فارسی کلام چند خاص الخاص لوگوں کی چیز بن کر رہ گیا ـــــ اور اب آہستہ آہستہ حال یہ ہو رہا ہے کہ فارسیت کے زوال کے باعث، ان کی اردو شاعری سے زیادہ ان کی اردو نثر مقبول ہو رہی ہے، کیوں کہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔

اس لحاظ سے معاملہ فہم و افہام کا ہوا ـــــ یعنی اس قبول و عدم قبول میں (Medium) یعنی (وسیلہ اظہار) اثر انداز ہو رہا ہے۔ زبان و بیان کی مشکلات فیصلہ کن عنصر بن رہی ہیں ـــــ اب اگرچہ یہ عنصر بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے، مگر بحث کی بنیاد بن سکتا۔

بحث کی بنیاد یہ ہے کہ قبول و عدم قبول سے قطع نظر، دونوں زبانوں کے صحیح ادراک کی روشنی میں، فارسی اور اردو کلام میں وہ فرق ہے یا نہیں جو غالب کو نظر آیا ہے؟

اصولی بنیادوں پر غالب کے اردو اور فارسی اشعار کی روح میں کچھ فرق نہ ہونا چاہیے، کیوں کہ دونوں طرح کے اشعار کا سرچشمہ ایک ہی ہے۔ اس کے بعد اگر فرق ہو گا تو دو طرح کا ـــــ اول اس فضا اور ماحول کا جو فارسی کی ادبی روایت کے ساتھ مخصوص ہے۔ دوم بیان کی ان صورتوں کا جو فارسی اور اردو میں مختلف ہو سکتی ہیں ۔ فارسی اپنے خاص محاورے میں بات کرتی ہے اور اردو اپنے خاص محاورے میں ـــــ اور ظاہر ہے کہ

محاورہ کسی قوم کے اجتماعی احوال اور ذوقی اثرات میں پرورش پاتا ہے اور انہیں کے اندر سے نمودار ہوتا ہے' انہی میں پروان چڑھتا ہے اور اظہار و ابلاغ کا آئینہ بن جاتا ہے' اس میں قوم کے خاص لہجے اس کے خاص انداز نظر جلوہ ریز ہوتے ہیں۔

غالب کی فارسی شاعری اور اردو شاعری میں یہ دونوں فرق ہونے چاہئیں ــــ غالب کو اطمینان ہے کہ اظہار و ابلاغ کی خاطر انہوں نے دونوں زبانوں میں کوشش کی' ان کا دعویٰ ہے کہ فارسی میں وہ کامیاب رہے اور اردو میں انہیں ناکامی ہوئی' لیکن یہ امر ابھی بحث طلب ہے۔

تسلیم شدہ حقیقت یہ ہے کہ غالب کی اردو شاعری کامیاب اظہار وابلاغ کے اعتبار سے' ان کی فارسی شاعری سے کسی طرح کم نہیں رہی۔ اردو شاعری کو دو باتوں نے تقویت دی۔ اول یہ کہ انہوں نے اردو میں فارسی کے اسالیب استعمال کیے' مگر اس طرح استعمال کیے کہ ان کی فارسی شاعری کی روح' قارئین کے لیے' زیادہ آسانی سے گرفت میں آنے کے قابل ہو گئی ــــ دوسری وجہ یہ کہ اردو روزمرہ کی آمیزش ملکی ذوق کے لیے زیادہ گہرائی اور کشش کا موجب بنی ــــ فارسی غالب کے لیے اکتساب اور اظہار فضیلت کی زبان تھی' اور اردو جذبوں کی زبان ــــ اردو شاعری دونوں سرچشموں سے مستفید ہوئی۔

ادھر ہندی عام وخاص کو اس میں اپنی خوبو اور ذوق و ذہن زیادہ روشن اور حسین معلوم ہوا۔ مرزا کی نظر فارسی اسالیب کی عظمت پر جمی رہی' وہ انہیں کے اندر اپنی استعداد اور فضیلت کی اصلی جلوہ گری ڈھونڈتے رہے' لیکن جذبوں کی زبان اپنی خاص تاثیر کی بنا پر' بہرحال اپنے لیے مخصوص رتبہ پیدا کر گئی۔ اردو دیوان میں اس روح کی جھلک بھی ہے جو فارسی شاعری میں ہے اور اردو ماحول کا خاص انعکاس اور اردو معاشرے کی خاص فضا بھی ہے۔ اس لیے اردو کے اشعار میں سرور کی کیفیت دو چند ہے۔ اگرچہ یہ کہنا بھی بے جا نہیں کہ مرزا کے فارسی کلام کی ذہنیت بہت سے موقعوں پر اردو کلام کی ذہنیت سے مختلف بھی ہو گئی ہے۔

اس موقعے پر فارسی اور اردو کے چند ایسے اشعار کا تجزیہ مفید رہے گا جو ہم معنی ہیں' یا جن کے الفاظ تک بھی متحد ہیں۔ نمبر۱ فارسی اور نمبر۲ اردو کا شعر ہے

(۱) لالہ و گل دمد از طرف مزارش پس مرگ
تا چہا در دل غالب ہوس روے تو بود

(۲) مشہد عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا

کس قدر یا رب ہلاک حسرت پابوس تھا

دونوں شعروں کا مضمون تقریباً یکساں ہے۔۔۔ لیکن لفظوں کا انتخاب، اظہار کا پیرایہ اور فضا مختلف ہے۔۔۔ فارسی شعر میں محض اظہار ہے مگر اردو کے شعر میں اظہار زیادہ موثر اور بلیغ ہے۔ مضمون کا مرکزی لفظ فارسی میں لالہ وگل، اور اردو شعر میں حنا ہے۔ لالہ و گل بھی خوب ہے مگر اس میں عمومیت ہے حنا سے ایک خاص اور معین تصور وابستہ ہے۔ لالہ و گل سے صرف یہ تاثر پیدا ہوتا کہ چہرہ خوبصورت ہو گا مگر حنا سے پاؤں پر لگی ہوئی حنا کی تصویر واضح اور معین ہے اور تخیل کو واضح راستوں پر چلنے کی تحریک کر رہی ہے۔ گل و لالہ مبہم تصور پیدا کرتے ہیں۔

اس کے بعد طرف مزار اور مشہد عاشق کا فرق آتا ہے۔ مزار میں محض مرنے کا تخیل ہے۔ مشہد میں کسی کے ہاتھ سے شہید ہونے کا تصور اور اس کی جملہ متعلقات (خون، شمشیر اور طشت و تیغ وغیرہ وغیرہ) سامنے آتے ہیں اور تخیل کو بڑے جذباتی راستوں کی طرف راجع کر دیتے ہیں۔ "مشہد سے کوسوں تک" کے الفاظ میں تخیل دور دور پہنچ جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں مزار کو دیکھیے۔ مشہد میں جو بات ہے وہ مزار میں نہیں۔ اس کے علاوہ "مزار" کہنے کے بعد پس مرگ کی ضرورت نہ تھی۔ مجبوری نے یہ اضافہ کرایا ہے۔ طرف مزار میں تنگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں "ہوس روے تو" کے مقابلے میں ہلاک حسرت پابوس کی ترکیب کتنی شدید کیفیت اور گہرے جذبے کا اظہار کرتی ہے۔ ہوس اور حسرت کا فرق ظاہر ہے۔ اسی طرح یہ کہنا، کہ مجھے ترے چہرے کی ہوس تھی ایک سپاٹ اظہار ہے اس کے مقابلے میں ہلاک حسرت پابوس (پابوسی کی حسرت میں مرتا ہوں) موثر تر پیرایہ بیان ہے۔

اردو شعر یہ بھی سمجھاتا ہے کہ عاشق کی شہادت کا خون جدھر جدھر گیا ہر طرف دور دور تک حسرت پابوس جاگ اٹھی۔ اس حسرت پابوس نے حنا کی صورت اختیار کی۔ چنانچہ عاشق کی شہادت گاہ سے کوسوں تک حنا اگ آئی ہے، اس سے عاشق کی حسرت دل بھی ظاہر ہوتی ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ محبوب کے حنا زدہ پاؤں کا نقش عاشق کے دل میں کس طرح کھبا ہوا تھا کہ مرنے پر اس کے آثار نہ صرف ابھر آئے ہیں بلکہ دور دور تک پھیل گئے ہیں۔

پابوس کی حسرت کے ساتھ مشہد کا لفظ بے حد مناسب ہے بیان کے انداز نے بھی تاثیر پیدا کی ہے، کس قدر کے بعد یارب کا کلمہ دعائیہ (جو یہاں کلمہ استعجاب وحیرت ہے)

فراوانی، وسعت، اور شدت کا اظہار کر رہا ہے۔ یا رب کے استعمال سے بلاغت پیدا ہو گئی ہے (جو فارسی کے چاہ میں نہیں اگرچہ اپنی جگہ وہ بھی خوب ہے)۔

یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ فارسی کا شعر، شاعرانہ مفروضے کی کمزور سی صورت ہے۔ اس میں واقع یا معاملہ کا موضوع خود غالب ہے، اپنی زبان سے اپنے مزار کا ذکر کر کے اس پر لالہ و گل اگائے ہیں۔ یہ فرضی صورت کوشش کے باوجود، باور نہیں کی جا سکتی۔ محض خواب یا آئندہ کا تصور سا ہے کہ شاعر جیتے جی اپنی قبر کو خود دیکھ رہا ہے۔ اس سے ہمارے واقعاتی اعتماد کو ذرا سا دھکا لگتا ہے۔ بخلاف اس کے، اردو شعر میں، کسی شہید عاشق کا واقعہ بیان ہوا ہے اور اس کے مشہد کے چاروں طرف حنا کی موجودگی، ایک چشم دید صورت حال کا بیان ہے جس کو ایک راوی بیان کر رہا ہے — اس سے ہمارے اعتماد کو کوئی صدمہ نہیں پہنچتا۔ فارسی شعر میں صیغہ متکلم نے شعر کی فضا بگاڑ دی ہے۔ اردو شعر میں راوی کے بیان نے یقین پیدا کر دیا ہے —

(۱) کف خاکیم از ما بر نخیزد جز غبار آنجا
فزوں از صرصرے نبود قیامت خاکساران را

(۲) بجز پرواز شوق ناز کیا باقی رہا ہو گا
قیامت اک ہوائے تند ہے خاک شہیداں پر

دونوں شعر خوب ہیں مگر اردو شعر میں، کیا باقی رہا ہو گا، اس کا استفہامیہ اور اس کا تیکھا پن، قیامت کا اثر پیدا کر گیا ہے۔ از ما بر نخیزد جز غبار آنجا میں سپاٹ پن ہے تیکھا پن بھی پیدا نہیں ہوا۔ فارسی شعر میں خاکساروں کی خاکساری ہے، اردو شعر میں شہیدوں کی تڑپ اور جذبے کی گرمی (اور تندی) ہے۔

(۱) گر بیائی مست ناگہ از در گلزار ما
گل زبالیدن رسد تا گوشہ دستار ما

(۲) دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے
خود بخود پہنچے ہے گل گوشہ دستار کے پاس

فارسی شعر میں کہیں نہ کہیں ابلاغ کی رکاوٹ ہے۔ پہلا مصرع نہایت مضطرب ہے۔ بیائی ناگہ، از در گلزار، کہتا تو صرف یہ ہے کہ اگر تو کبھی باغ میں آنکلے تو پھول پھولا نہ سمائے اور اتنا بڑھے کہ میرے گوشہ دستار سے خود آ لگے مگر ذوق سلیم کہتا ہے کہ محبوب کا محض آنا بھی کافی ہے۔ اس کو مست قرار دینے کی کیا ضرورت تھی۔ ناگہ کا لفظ بھی کھٹکتا

ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ اگر اچانک باغ میں نہ آئے گا تو یہ کیفیت گل پر طاری نہیں ہو گی، حالانکہ شاعر کا مقصد یہ نہیں۔ محبوب تو اچانک یا اہتمام سے جس طرح بھی گلزار میں آئے گا اس کو دیکھ کر گل اترائے گا اور قسمت پر نازاں ہو گا۔

اردو شعر میں صرف گل پر اثر نہیں دکھایا— محبوب کے آنے کا اثر سارے باغ پر ظاہر کیا ہے۔ اس میں گل بھی ہے— یہ تو ہو ہی نہیں سکتا کہ محبوب چمن میں جائے تو گل کے سوا اور کوئی چیز متاثر نہ ہو—۔ اردو میں بلاغت ہے اور بتایا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر چمن میں ایسا ولولۂ حیات پیدا ہو جاتا ہے کہ پھول اپنی ڈنڈیوں سے بڑھ کر گوشۂ دستار تک (کہ ان کی منزل ہے) خود بخود پہنچ جاتے ہیں۔ اردو شعر میں بسکہ اور خود بخود— ان دو لفظوں نے اظہار کو کامیاب تر بنا دیا ہے۔

(۱) دیگر ز ساز بے خودی ما صدا مجو
آوازے از گسستن تار خودیم ما

(۲) نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دونوں اشعار تقریباً ہم مضمون ہیں۔ مگر جو بات میں ہوں اپنی شکست کی آواز' میں ہے وہ "آوازے از گسستن تار خودیم ما" میں نہیں۔

(۱) از جوے شیر و عشرت خسرو نشان نماند
غیرت ہنوز طعنہ بفرہاد می دہد

(۲) عشق و مزدوری عشرت گہ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکو نامی فرہاد نہیں

"کیا خوب" نے کیا بات پیدا کی ہے— اور مزدوری عشرت کدۂ خسرو' کا کھلا وار فارسی شعر میں موجود نہیں۔

(۱) باز گشتے نبود گر ہمہ ہوشم بخشند
راہ صحرای خیال تو چو مستان رفتم

(۲) مستانہ طے کروں ہوں رہ وادی خیال
تا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے

فارسی شعر میں "گر ہمہ ہوشم بخشند" زائد سا معلوم ہوتا ہے۔

(۱) دریوزۂ راحت نتواں کرد ز مرہم
غالب ہمہ تن خستہ یار است گدانیست

(۲) جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یا رب اسے قسمت میں عدو کی

(۱) ناکس ز تنومندی ظاہر نشود کس
چوں سنگ سرِرہ کہ گراں است و گران نیست

(۲) قدر سنگ سرِ رہ رکھتا ہوں
سخت ارزاں ہے گرانی میری

(۱) در آغوش تغافل عرض یکرنگی تواں دادن
تہی تا می کنی پہلو بما بنمودۂ جا را

(۲) تغافل دوست ہوں میرا دماغ عجز عالی ہے
اگر پہلو تہی کیجے تو جا میری بھی خالی ہے

یہ تھوڑے سے اشعار، مکمل دیوانوں کی نمائندگی تو نہیں کر سکتے، لیکن ان سے چند نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔

قصہ یہ ہے کہ فارسی کے اشعار میں فارسی کے مشہور اسالیب کے پیروی صاف صاف معلوم ہوتی ہے۔ غالب اس پیروی کے ساتھ ساتھ انفرادی مضمون تو نکال سکتے ہیں مگر انفرادی لہجہ نہیں پیدا کر سکتے—، انفرادی لہجہ روزمرہ کی باریکیوں کے اندر سے ابھرتا ہے اور روز مرہ پر کامل قدرت اہل زبان کے سوا کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی۔

مذکورہ بالا اشعار ہیں:

کس قدر، یا رب—

کیا باقی رہا ہو گا—

خود بخود پہنچے ہے—

کیا خوب—

مستانہ طے کروں ہوں—

لکھ دیجیو یا رب—

روزمرہ نے تیکھا پن پیدا کیا ہے۔ اور مقابلے کے فارسی اشعار اس چبھن اور گہرائی سے محروم ہیں— جو بات ان چند اشعار کے متعلق کہی جا رہی ہے شاید فارسی اردو کے

مکمل دیوانوں کے بارے میں غلط نہ ہو گی۔ اگرچہ ایسی رائے کے اظہار سے دل ڈرتا ہے ـــــ بہر حال اپنا اپنا احساس ہے اگر کسی کو اس سے اتفاق نہ ہو تو مجھے پریشانی نہیں ہو گی۔

ان سب باتوں کی باوجود غالب نے اپنی فارسی کے بارے میں جو اتنا بڑا دعویٰ کیا ہے وہ بھی قابل غور ہے۔ یہ دراصل ان کے تصور شعر کے باعث ہے کہ وہ فارسی کلام میں وہ خوبیاں دیکھتے ہیں جو انہیں اپنے اردو شعر میں نظر نہیں آئیں۔ ظہوری کے متعلق وہ فرماتے ہیں:

"یہ لطائف معنوی خاص اس بزرگ کے حصے میں آئے ہیں۔ میں جانتا ہوں مشتری اور عطارد نے مل کر ایک صورت پکڑی تھی اس کا اسم نور الدین اور تخلص ظہوری تھا ـــــ قالب معنی کی جان ہے ظہوری' ناطقہ کی سرفرازی کا نشان ہے ظہوری" (عود ہندی)۔

کلیات فارسی کے خاتمے میں ظہوری کے علاوہ طالب آملی' عرفی شیرازی' نظیری اور حزیں کا بھی ذکر کیا ہے۔ کہیں کہیں صائب' کلیم' جلال اسیر اور بیدل کا بھی تذکرہ کیا ہے؟ اور ان میں سے بعض غزلیات کے جواب میں غزلیں بھی لکھی ہیں۔

مجھے یہ کہنے کی جرات ہو رہی ہے کہ فارسی میں ان بزرگوں میں سے خاص طور سے کسی ایک کا رنگ ان کے یہاں نہیں' ان کا کلام ایک امتزاج ہے دور مغلیہ کی ساری شاعری کا' تاہم خاص طور سے ظہوری کا تجمل اور نظیری کے معاملہ بندی ان کے یہاں منعکس ہوئی ہے۔ پھر بھی فارسی میں یہ مرزا کی ذہانت اور اکتساب ہے جس نے انہیں کامیاب پیرو بنایا۔ فارسی شعر میں گہرے جذبوں کی تصویر کھینچنے میں انہیں بہت تکلف کرنا پڑتا ہے اس کے برعکس اردو ان کی اپنی جائداد ہے اس پر ان کا تصرف کامل ہے' کوئی روک ٹوک نہیں' محض ایک لفظ کے استعمال سے بھی بات اور کی اور ہو جاتی ہے۔

اسی وجہ سے فارسی شاعری میں' ان کا رجحان فکری و اخلاقی حقائق کے بیان کی طرف زیادہ ہے' گہری جذبوں کی باتیں کم ہیں۔ فارسی کلام میں دل کی واردات کے مقابلے میں فکری اور خارجی باتیں زیادہ ہیں' نظیری کی معاملہ بندی کے پیرو ہو کر محبوب کی حکایتیں اچھی بیان کی ہیں' یا ظہوری کی بلند پروازی کا جواب بھی اکثر و بیشتر ہے' مگر گہرے جذبے کم ابھر سکے ہیں۔ پہلے دور کا اردو کلام' جلال اسیر اور شوکت بخاری کا ہم آواز اور بیدل کی پیچیدگی اور بلند خیالی کا حامل ہے۔ لیکن اردو کے دوسرے دور میں غالب نے روزمرہ کو وسیلہ بنایا اور دل کی باتیں اپنی زبان میں کہیں۔ ان کی یہ باتیں اپنے ہمراہ فارسی کے بھی سب اکتساب لائیں' لیکن اس مرتبہ غالب اپنی زبان میں بول رہے تھے' نظیری و ظہوری اور

بدوں کی نمائندگی نہیں کر رہے تھے۔

میں یقین سے نہیں کہہ سکتا مگر مجھے غالب کے فارسی اور اردو کلام میں روح مضمون (تجربے) کا بھی فرق محسوس ہوتا ہے۔ یہ میرا قیاس ہے، میں یقین تک پہنچنے کے لیے مزید مطالعہ کروں گا۔ مگر مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے فارسی کلام میں عزم اور حوصلے کی باتیں کچھ زیادہ ہیں۔ بلا کشی اور خارا شگافی، خطر طلبی، ہنگامہ انقلاب کی للکار اور دعوت زیادہ ہے۔ اردو میں بھی ہے، مگر مقابلے میں کم۔

این چہ شوریست کہ از شوق تو در سر دارم
دل پروانہ و تمکین سمندر دارم
آبم از پردۂ دل بے تو شرر پنذیرد
شیشہ لبریز مے و سینہ پر آذر دارم
ہے متاع دو جہاں رنگ بعرض آوردہ
ہاں صلای کہ ازیں جملہ دلے بر دارم

جاں در نمت فشاندن مرگ از قفا ندارد
تن در بلا فگندن بیم بلا ندارد
بے تکلف در بلا بودن بہ ازبیم بلاست
قعر دریا سلسبیل و روی دریا آتش است

بیا کہ قاعدہ آسماں بگردانیم
قضا بگردش رطل گراں بگردانیم
اگر ز شحنہ بود گیر و دار نندیشم
و گر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
اگر کلیم شود ہم زبان سخن نکنیم
و گر خلیل شود میہماں بگردانیم

صبح است خیز تا نفسے درھم افگنم
از نالہ لرزہ در فلک اعظم افگنم

آتش فرو نشاند نم دامنم بیا
کایں دلق نیم سوختہ در زمزم افگنم

رفتم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم
در بزم رنگ و بو نمطے دیگر افگنم
ہنگامہ را جحیم جنوں بر جگر زنم
اندیشہ را ہوائے فسوں در سر افگنم

چہ ذوق رہروی آں را کہ خار خارے نیست
مرو بہ کعبہ اگر راہ ایمنی دارد

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

دلم اے شوق ز آشوب غمے بکشاید
فتنہ چند ز ہنگامہ ستانی من آر

پرسد ز ذوق گرم روی ہا و خارشم
دوزخ کجاست تا بہ رہ عدم افگنم

روتن بہ بلا دہ کہ دگر بیم بلا نیست
مرغ قفسے کش کش دام نداند

اگرچہ غالب کی شخصیت اردو میں طبع آزمائی کرتے وقت بدل نہیں جاتی پھر بھی روح مضمون کاملا" وہ نہیں جو فارسی شاعری میں ہے۔ اردو شاعری میں طنطنہ کہیں کہیں ہے، مگر عام طور سے وہ گرمی ہنگامہ اور جوش و خروش نظر نہیں آتا جو فارسی شاعری میں ہے۔ یہاں تک کہ اردو کی ابتدائی شاعری میں بھی کہ سخت فارسی زدہ ہے پیچیدگی تو ہے مگر جوش و خروش اور خطر طلبی اور ہنگامہ جوئی نہیں۔

اردو شاعری مذکورہ استثنائی مواقع کے سوا، زندگی کے انقلابات اور خطرات و مصائب کو پاش پاش کر دینے کے ولولوں سے فارسی کی طرح پر نہیں، ہاں بلند خیالی، وقار، تمکین اور عزت نفس کے خیالات موجود ہیں۔ پھر بھی قدرے جھکاؤ، درد اور فرط گریہ، سیلاب اور سیل خانماں، صبر و شکیب، وضع احتیاط، نا امید کی مدھم افسردگی یا پھر محبت کے جذبات و تاثرات کی طرف ہے۔ ان میں جوش سے زیادہ درد کی مٹھاس ہے۔

یہ صحیح ہے کہ غالب پھر غالب ہے، اور یہ اشعار غالب ہی کے ہیں:

آتش کدہ ہے سینہ مرا راز نہاں سے
اے وائے اگر معرض اظہار میں آوے

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

جگر تشنہ آزار تسلی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یا رب
اک آبلہ پا وادی پر خار میں آوے

ہر چند جاں گدازی قہر و عتاب ہے
ہر چند پشت گرمی تاب و تواں نہیں
جاں مطرب ترانہ ھل من مزید ہے
لب پردہ سنج زمزمہ الاماں نہیں
خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو مژہ گر خوں چکاں نہیں
ہے ننگ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عار دل نفس اگر آذر فشاں نہیں

نقصان نہیں جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب
سو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں

ان غزلوں میں اور اس قسم کے اشعار میں فارسی شاعری کا طنطنہ پایا جاتا ہے، لیکن اردو میں ایسی غزلیات اور اشعار زیادہ ہیں، جن میں گھلاوٹ، درد اور شکستگی بلکہ ضعف، حسرت اور افسردگی کی فضا ہے، مثلاً اس ساری غزل کو دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

یا یہ غزل:

کہے سے کچھ نہ ہوا پھر کہو تو کیوں کر ہو
گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو

یا یہ غزل:

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی پہلو میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

یا یہ غزل:

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

یہ تفاوت کیوں ہے؟ غالب کی شخصیت میں نہیں، غالب کے وسیلہ اظہار اور متعلقہ زبان کے مختلف ادبی اسالیب کی وجہ سے ہے۔ فارسی شاعری پر جہانگیری اکبری دور کے اسالیب کا اثر ہے (جن کی پیروی پر غالب کو فخر تھا)۔ ان اسالیب میں طنطنہ اور رعب داب جزو لازم ہے۔ ان میں شکستگی اور ضعف کے عناصر نہیں ہوسکتے۔ فارسی قصیدہ تو خیر قصیدہ ہے ــــــ اس دور کی فارسی غزل بھی قصیدے کی آواز کی نقل کرتی ہے۔ عرفی کی گرمیٔ گفتار کو کون نہیں جانتا ــــــ نظیری محبت کی میٹھی میٹھی باتوں کا شاعر ہے، لیکن اس نے بھی صاف صاف کہہ دیا۔

دلم از زمزمہ مرغ چمن نکشاید
گوش بر قہقہہ دامن کہسار کنم

گریزد از صف ما ہر کہ مرد غوغا نیست
کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلہ ما نیست

اور فیضی کا تو سارا کلام خنجر و شمشیر کی نمائش گاہ ہے۔ یہ فاتح لوگوں کے شاعر تھے، یہ مری ہوئی اور ڈھیلی آوازوں سے برافروختہ ہوتے تھے۔ ان کے لیے تند و تیز اور توانا خیالات اور آواز مناسب تھی۔

غالب اگرچہ زمانہ انحطاط کے شاعر تھے، مگر انہوں نے مغلوں کی جمالی اور قاہرانہ سپرٹ کا احیا کرنا چاہا تھا اس لیے ان کی فارسی شاعری میں ایک طنطنہ ہے۔

اردو میں غالب نے پہلے بیدل کی پیچیدگی اور دقت کو داخل کرنا چاہا، پھر ناسخ کی مضمون آفرینی اور لفظی عمارت گری کو اپنانے کی کوشش کی پھر فارسی اختیار کر لی، لیکن جب زمانے نے دوسری مرتبہ اردو شاعری کی طرف راغب کیا تو انہیں قلعہ معلیٰ کے سامعین کے لیے شاعری کرنی تھی، جس کی خصوصیت نرم نرم لہجہ، دھیمی دھیمی آواز، تنتنے سے زیادہ جذبات کی سپردگی اور گداز اور گھلاوٹ تھی۔ اسی وجہ سے غالب نے اس نئی فضا میں جو شاعری کی، اس کی نوا ان کی فارسی شاعری کی نوا سے مختلف ہے۔

اس کے علاوہ زبانوں کے اجتماعی مزاج کا فرق بھی بڑا فرق ہے۔ آخر علامہ اقبال کو اردو ترک کرنے اور فارسی اختیار کرنے پر کس چیز نے مجبور کیا تھا۔ اسلامی بین الاقوامی مخاطبوں تک پہنچنے کا جذبہ محرک ہوا گا، مگر فارسی زبان میں صدیوں کے اثرات کے تحت جو "فضا" پیدا ہو گئی تھی اقبال کے فیصلے پر وہ بھی ضرور اثر انداز ہوئی ہو گی۔ اقبال چاہتے تو دوسرے مولانا حالی بن سکتے تھے، مگر اقبال کو حالی کی مرثیت اپنی نوا کے لیے موزوں معلوم نہیں ہوئی۔ انہیں توانا آواز کی ضرورت تھی، اس لیے انہوں نے فارسی میں زیادہ لکھا۔

ہندی زبانیں (جن کے اندر سے اردو نکلی ہے) مادرانہ جذبات کی زبانیں ہیں۔ حکمت کی کہانیاں، سوز و گداز، سپردگی، دل شکستگی، ہجر کی آنچ اور دھواں، محبت کے میٹھے میٹھے معاملات، گیت اور دوہے اور جوگیوں اور سیلانیوں کے دردمندانہ سخن، ان زبانوں میں خوب ادا ہوتے ہیں۔ فارسی عربی سے کم مگر اردو سے زیادہ پدرانہ اور قاہرانہ آوازوں اور لہجوں کی زبان ہے، اس میں کھڑے الف، کھچی ہوئی ی (معروف) اور لبی و (معروف) کی آوازوں والے الفاظ شاید زیادہ ہیں۔ اردو میں ٹ، ڈ، ڑ وغیرہ تو کرخت آوازیں ہیں، لیکن زبان کی ترکیب میں کام آنے والے نظموں میں نیم کھنچے ہوئے یا بند لفظوں سے اظہار کا کام زیادہ لیا جاتا ہے۔

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک
یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل
گرمیِ بزم ہے اک رقص شرر ہونے تک
غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

شعر غالب کے ہیں اور ان میں فارسی آمیز اردو زبان استعمال کی گئی ہے، لیکن زبان کی جذباتی فطرت اور اس کی فضا کا اصلی مزاج تقاضا کر رہا ہے کہ زیادہ سے زیادہ بند الفاظ استعمال ہوں۔ بند لفظوں سے مراد یہ ہے کہ ان کے تلفظ کے لیے منہ کو معمولی کھولنا پڑے، ان کے مقابلے میں آ، تمنا، تقاضا، بند نہیں کشیدہ الفاظ ہیں۔ ان میں الف کشیدہ ہے، اس کے لیے منہ کو خاصا کھولنے کی ضرورت ہے۔ پہلے شعر میں دیکھیے:

پ (بند)، تو (بند)، خور (بند)،
سے (کشیدہ ہے لیکن پڑھنے میں نیم کشیدہ)۔
ہے (کشیدہ ہے)، شب (بند)، نم (بند)،
کو (کشیدہ ہے مگر پڑھنے میں نیم کشیدہ ہے)،
فنا (اس میں 'نا' کشیدہ ہے)۔ کی (کشیدہ ہے)،
تع (بند)، لی (کشیدہ)، م (بند)،

اسی طرح تجزیہ کرتے جائیے تو محسوس ہو گا کہ بند الفاظ بہت زیادہ حصہ لے رہے ہیں۔ کشیدہ کم ہیں جو ہیں وہ بھی کھل کر کشیدہ نہیں۔ اس سے قدرتی طور پر رکاوٹ اور ضبط کا احساس ہوتا ہے اور تجربات کے اظہار کی لہر اور نوعیت کا پتہ چلتا ہے۔ بہرحال فارسی میں شاعری کی پر خروش نوا اس میں منعکس نہیں ہوئی۔ میرا خیال ہے (بلکہ یقین ہے کہ) میرا یہ تجزیہ بعض بلکہ بیشتر احباب کی نظر میں مضحکہ خیز ہو گا مگر اس طرح زبان کی اجزائی تشریح سے، اظہار کی صورتوں کے سمجھنے میں مدد مل سکنے کی کم از کم مجھے توقع ہے۔

مقصد کلام یہ ہے کہ غالب کے فارسی اور اردو کلام میں زبان اور اس کی ساخت کا رق بھی بڑا حصہ لے رہا ہے۔ فارسی میں عالی خیالات اور ہنگامہ آفرین احساسات نے جگہ پائی ہے وہاں اردو میں جذبات کامیابی سے ظاہر ہوئے ہیں اور ان میں زیادہ قدرت دکھائی ہے۔ یہ دونوں زبانوں کی تاریخ اور ان کے معاشرتی پس منظر کا فرق ہے۔ روزمرہ کی چاشنی

کے علاوہ مانوس جذبوں کے بیان نے ان کے اردو کلام کو ہندی فضا میں زیادہ مقبول بنایا ہے
اور ان کا یہ احساس کہ ان کی فارسی ہی سب کچھ ہے پورا غلط نہ سہی ___ کسی حد تک غلط
نکلا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی فارسی کو بیان حقائق میں بجا طور سے بلند مقام حاصل ہے۔
اگرچہ بیان جذبات کی بلاغت میں اردو فائق معلوم ہوتی ہے۔

کلام مومنؔ

آتش نے کہا تھا کہ

غزل کہتے نہیں ہم ایک گھر آباد کرتے ہیں

آتش نے غزل کا گھر آباد کیا۔ اس حقیقت سے تو سبھی باخبر ہیں مگر جب مومن نے کہا کہ

مومن نے اس زمین کو مسجد بنا دیا

تو یہ بات کسی کی سمجھ میں آئی اور کسی کی سمجھ میں نہ آئی۔ مومن کا مطلب تو صاف ہے کہ میری غزل کے سامنے سب کے سر احترام سے اسی طرح جھک جاتے ہیں جس طرح مسجد میں لوگوں کے سر جھک جاتے ہیں—— مگر اس شاعرانہ دعوے کی حقیقت تشریح کی محتاج ہے۔

مومن کے مصرعہ مذکورہ میں مسجد کا استعارہ ان کے مذہبی خلوص کا بھی آئینہ دار ہے لیکن اس سے زیادہ ہم اسے ان کے شعری خلوص یا جذباتی کیفیت کا آئینہ دار کہہ سکتے ہیں۔ مومن آخر وہی تو ہیں جن کے قلم نے اردو غزل کو "پردہ نشین" کے استعارے سے روشناس کرایا اور یہ سمجھایا کہ محبت صرف بازار حسن ہی میں نہیں ہوتی اس کا گزر چلمن کی تیلیوں کے پیچھے بھی ہو سکتا ہے۔ تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ مومن نے کچھ نئی باتیں اور انوکھے خیالات ہمیں دیے اور جب اس قسم کا کوئی انکشاف کسی شاعر کے بارے میں ہو جاتا ہے تو وہ توجہ کا حق دار بن جاتا ہے۔

مطالعہ مومن کی یہ صورت اتفاق سے نکل آئی ہے اور میں اس کا فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے مطالعہ کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہوں:

(ا) **شخصیت کا انعکاس شاعری میں۔**

(ب) **طرز بیان۔**

(ج) رتبہ۔

یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ مومن کی شخصیت مختلف اور متضاد عناصر سے مرکب تھی۔ ایک طرف فنون لطیفہ کا ذوق، طب میں دستگاہ، رمل جفر کا شوق —— پھر شاعری اور اس پر عاشقی —— دوسری طرف جذبہ جہاد اور جوش مذہبی —— مومن نے زندگی کے تجربوں میں ان تضادوں کو کچھ اس طرح جذب کر لیا تھا کہ تضاد برے معلوم نہیں ہوتے۔ عام طور سے نیکی اور خوش وقتی کا اجتماع ذرا مشکل ہی سے ہوا کرتا ہے، لیکن مومن کی زندگی میں یہ اجتماع ہوا۔ غور فرمایئے کہ جو شخص یہ کہہ رہا ہو ع

مرا حیرت زدہ دل آئینہ خانہ ہے سنت کا

جلد مومن لے پہنچ اسی مہدی دوراں تلک

یا

مومن تمہیں کچھ بھی ہے جو پاس ایمان

ہے معرکہ جہاد چل دیجئے واں

انصاف کرو خدا سے رکھتے ہو عزیز

وہ جان جسے کرتے تھے بتوں پر قربان

وہ ایک مے کدے کی بنیاد کی تاریخ بھی لکھتے ہیں:

خوش وقت رائے مے کدۂ نو بنا نہاد

خوش وقت می کشان بزندان شوق اسیر

من از خمار حسرت تاریخ پا بہ گل

اندیشہ رقص ہا زدہ مستانہ در ضمیر

مگر سچ تو یہ ہے کہ بوالعجبی انسان کی تقدیر ہے۔ جو لوگ زندگی کو حساب کا سوال سمجھتے ہیں اور اس فارمولے سے زندگی کی میزان اور حاصل ضرب کو ٹھیک بٹھانا چاہتے ہیں وہ اکثر پریشان رہتے ہیں کہ ہائیں! —— ایک ہی شخص بیک وقت اتنا رند اور پھر اتنا نیک بھی! —— لیکن یہ ان کی بھول ہے۔ نیکی اور آزادی انسان کی خمیر میں کچھ اس طرح ملی جلی اور گھلی ملی نظر آتی ہے جیسے تانے بانے میں سرخ دھاگہ زرد دھاگے کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ ان دھاگوں کو الگ الگ کرنے سے دھاگے تو الگ ہو جائیں گے مگر انسانی شخصیت کی قبا تار تار ہو جائے گی۔ مومن تو مومن صورت پرست تھے کسی مومن معنی پرست کی زندگی میں بھی یہ تجرید ممکن ہے۔

شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں مومن کے متعلق لکھا ہے:

"بااین ہمہ صفات کہ مذکور شد بے تحریک محرکے بہ فکر سخن نمی پردازد چنانچہ

اکثر کلامش بخواہش داعی آئینہ صورت ظہور گرفتہ۔[۹]

معلوم نہیں اس سے شیفتہ کا مطلب کیا ہے۔ شاید یہ کہ مومن کی شاعری کا بیشتر حصہ کسی شخص محرک کی تحریک کا ممنون احسان تھے اور شیفتہ نے لکھا ہے کہ میں خود بھی محرک ہوا ہوں۔ یہ سب ٹھیک ہے، لیکن شیفتہ کے قول سے یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ مومن کی شاعری اکثر و بیشتر خاص واقعات کی تحریک سے پیدا ہوئی ہے۔

یہ خاص واقعات کیا تھے؟ ان کے حالات زندگی سے جو کچھ معلوم ہوا ہے وہ یہ ہے کہ انہوں نے عاشقی بھی کی اور مجاہدی کا دم بھی بھرا، ان کی غزل اور مثنوی میں اس عاشقی اور مجاہدی کے نقوش ملتے ہیں۔ غزل میں خاص واقعات کو عام بنایا اور مثنوی میں خاص واقعات کو بجنسہٖ منتقل کر دیا ہے۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ انہوں نے غزل میں جو کچھ کہا ہے اس میں وہ دوسرے شاعروں کی طرح بہت اونچے نہیں اڑے۔ زمین کی باتیں بر سر زمین ہی کی ہیں۔ صوفیانہ عشق کے بلند دعووں سے ان کی غزل خالی ہے۔ ان کا یہ عشق عام انسانی سطح کا عشق تھا۔ امداد امام اثر اس کو کوچہ گردی کہتے ہیں، مگر انسانی سطح کے عشق میں کوچہ گردی تو ہوتی ہی ہے۔ اور اگر کوچہ گردی کو برا بھی سمجھ لیا جائے تو مومن کے حق میں کہا جا سکتا ہے کہ ان کی عاشقی اقرار باللسان کا شرف رکھتی ہے، انہوں نے جس قسم کی عاشقی کی اس کی چھپایا نہیں۔ مثنویات میں تو صاف صاف لکھا ہے، مگر غزل میں بھی رمزیت کے پورے نقاب کے باوجود وہ اپنے محبوب کا اتا پتا صحیح بتا دیتے ہیں۔ جب وہ کہتے ہیں :

مجھے پہنچا دو میرے صاحب تک
کہ غلام گریز پا ہوں میں
کیوں لگے دینے خط آزادی
کچھ گنہ بھی غلام کا صاحب[۱۱]

تو یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں رہی۔ شیفتہ کو بھی اس کا سب حال معلوم تھا اور ان کے علاوہ دوسرے لوگ بھی یہ جانتے تھے کہ مومن کی شاعری میں پردہ نشین کا ذکر بار بار آتا ہے۔ بعض اہل قلم کو اس کے سمجھنے میں دشواری پیش آئی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ پردہ نشین سے مراد مومن کے وہ محبوب ہیں جو خاص ہیں، لیکن مومن ان کے نام ظاہر کرنا نہیں چاہتے۔ اس کے باوجود ان کو "خاص" ظاہر بھی کرنا چاہتے ہیں۔ اس خصوصیت کے اظہار کے لیے مومن نے پردہ نشین کی اصطلاح وضع کی :

عشق پردہ نشیں میں مرتے ہیں   زندگی پردہ در نہ ہو جائے

پردے کی کچھ حد بھی ہے پردہ نشین
کھل کے مل بس منہ چھپانا چھوڑ دے

بس کے پردہ نشیں پہ مرتے ہیں
موت سے آئے ہے حجاب ہمیں

مومن کی مثنویات سے ان کے مذاق عاشقانہ (یا مزاج عشق) کا پتہ چلتا ہے۔ راز داری، چھپ چھپ کر ملنا اور راز کا افشا ہونا — یہ چیز ان کی عاشقانہ مثنویوں میں مشترک ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مومن کی عاشقی میں کوچہ گردی سے مراد وہ کوچہ نہیں ہوگا جہاں ہر کوئی پہنچ سکتا ہے کیونکہ اس میں رازداری کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ جہاں سب کے راز سب پر ظاہر ہوں وہاں راز کوئی راز نہیں رہتا۔ مومن کا بازار حسن ایسے کوچوں سے متعلق معلوم ہوتا ہے جہاں راز بہر حال راز ہے۔

اس کے باوجود مومن کی شاعری میں عاشقی کی وہ فضا بھی ہے شاہدان بازاری سے مخصوص ہے۔ رقیب بھی ہے، غماز بھی ہے — ناصح بھی ہے، تماشائے عام بھی ہے، ہجوم عشاق بھی ہے۔ یہ سب کچھ بازاروں میں ہوتا ہے اور مومن کی غزل میں یہ نقشے بھی ہیں — لیکن مومن کی اکثر باتیں رسمی اور روایتی انداز میں بیان ہوئی ہیں۔ اگرچہ ایسی رعایتیں دینے کے لیے وزنی اور معقول وجوہ درکار ہیں — اور یہ تو تسلیم ہی ہے کہ مومن کی زندگی کا ایک دور اس کوچے میں بھی بسر ہوا، چنانچہ کریم الدین نے گواہی دی ہے کہ "بہت خلیق حلیم اور ظریف آدمی ہیں۔ ابتدا میں تمام اوقات شعر گوئی اور لہو ولعب دنیا میں صرف کر کے، تمام مزے عیاشی کے اٹھا کر اب توبہ کی بلکہ شعر کہنا بھی چھوڑ دیا۔" اس لیے اس کوچے کی باتوں کا بھی ان کی شاعری میں آ جانا محل تعجب نہیں۔ پھر بھی پردہ نشین کا خاص اہتمام سے متواتر ذکر یہ ظاہر کرتا ہے کہ انھیں محبت کا غم اور اس غم کی محبت کسی ایسے ہی کوچے سے ارزانی ہوئی ہوگی جہاں نارسائی اور ناتوانی کے کانٹے بھی بچھے ہوئے تھے۔ اس ناتمامی کا احساس ان کی غزلیات میں موجود ہے۔ ان کا لہجہ ان کی دبی دبی جھنجلاہٹ کا پتہ دیتا ہے جیسا کہ انداز بیان کی ضمن میں میں نے واضح کیا ہے۔ مولانا آزاد اور بعض دوسرے مقتدر اہل قلم نے مومن کے ذکر کے ساتھ جرات کی معاملہ بندی کا بھی ذکر کیا

ہے۔ اس قسم کے موازنوں سے بڑی پریشانی ہوتی ہے۔ مومن اور جرات کی زندگیاں مختلف تھیں اور ماحول بھی مختلف تھے۔ بعض اس وجہ سے کہ مومن نے وہ غزل لکھ دی جس کا مطلع ہے:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس کو جرات کا ہم رنگ کہہ دینا محض عجلت فکر ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد اردو فارسی ادب کے رمز آشنا نقاد ہیں۔ ادب و لحاظ ان کی طبیعت کا خاصہ ہے۔ ناگواری کے باوجود دلجوئی کا انداز ان کے قلم کی کشادہ دلی اور شیریں زبانی کا کرشمہ ہے — وہ تو یہ فرماتے ہیں کہ "— ان میں (یعنی غزلوں میں) معاملات عاشقانہ عجیب مزے سے ادا کیے ہیں، اس واسطے جو شعر صاف ہوتا ہے اس کا انداز جرات سے ملتا ہے اور اس پر وہ خود بھی نازاں تھے۔" اس بیان کو غور سے پڑھا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ مولانا آزاد، جرات اور مومن کی وقتی اور گاہے گاہے کی مماثلت کا ذکر فرماتے ہیں۔ اس لیے یہ کہا ہے کہ "جو شعر صاف ہوتا ہے اس کا انداز جرات سے ملتا ہے۔" جو شعر صاف نہیں ان میں وہ جرات سے الگ ہیں — اور غالباً مومن کا اکثر کلام (خصوصاً طرز ادا کے لحاظ سے) جرات سے مختلف ہے۔

جرات نے معاملات عشق پر آزادانہ لکھا ہے اور رندی و شاہد بازی کے خارجی احوال پر خاص توجہ کی ہے۔ مومن نے بھی معاملات عشق بیان کیے ہیں، لیکن فرق یہ ہے کہ مومن نے لکھنؤ کی خارجیت پر دہلی کی متانت کا رنگ چڑھا دیا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ فرق معمولی فرق نہیں۔ جناب امداد امام اثر نے غلط نہیں لکھا کہ "اس پر بھی جوانانہ انداز کے ساتھ تہذیب کی عنان کبھی ہاتھ سے نہیں دیتے۔"

تہذیب کی عنان کو تھامنے کی خاطر — یا اس مجبوری سے مومن نے رمزی اور کنائی پیرایہ اختیار کیا تاکہ جو بات کہی جائے اس میں رکھ رکھاؤ اور پردہ باقی رہے۔ یہی پردہ داری اور بے پردگی مومن اور جرات کے مابین ایک حد فاصل ہے:

بس کہ اک پردہ نشیں کے عشق میں ہے گفتگو
بات بھی کرتے نہیں جز صنعت ایہام ہم

مومن کی شاعری کا پر لطف حصہ وہی ہے جس میں انہوں نے عاشقانہ معاملات کو رمزی پیرائے میں بیان کیا ہے۔ انہوں نے حسن کی ستائش اکثر کی ہے مگر دل پر گزرنے

والی کیفیتوں کی ترجمانی سے بھی قلم کو روکا نہیں ——خارجی کوائف حسن وعشق کا بیان اور داخلی تاثر کی ہلکی ہلکی چاشنی اور اس کے لیے رمزی پیرایہ ان تینوں عناصر کے امتزاج سے مومن کی شاعری میں ایک مستقل شخصیت نمودار ہوئی ہے۔

مومن کی شاعری میں زلف ورخ، قد وگیسو اور سرمہ وحنا کی رنگینیوں کے ہجوم میں خوش دلی اور شادابی کی لہر قدرتی طور پر اُبھری ہوئی ہے۔ مگر گاہے گاہے قفس وآشیاں کے غم کی بھی ہلکی ہلکی خلش محسوس ہوتی ہے۔ بے نصیبی کا گلہ اور شکایت ستم آسمان ہماری شاعری کا ایک عام مضمون ہے، لیکن مومن کے یہاں یہ مضمون محض رسمی معلوم نہیں ہوتا، اس میں کچھ اصلیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ غم کی تعمیری اہمیت اور ناگزیر حیثیت کسی مخلص شاعر (یا مخلص انسان) سے پوشیدہ نہیں رہ سکتی۔ غم وشادی زندگی میں باہم دست بدست چلتے ہیں۔ خوش دلی کے مسلک میں غم کی اہمیت کچھ اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ غم نہ ہو تو سینے ویران محلوں کی مانند بے رونق اور بے رنگ ہو جاتے ہیں۔ زندگی کے باغ کے لیے غم کی آبیاری لازمی ہے۔

مومن کے کلام میں غم کی کیفیت ایک لطیف احتجاج اور ایک شکایت رنگین کا رنگ رکھتی ہے:

ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا
کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی
آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

مومن کے کلام میں شکایت رنگین کی جو صورت ہے اس کی نوک افسردگی اور اضمحلال تک نہیں جاتی۔ مومن کے قلم کی نوک دوسرے مضامین میں بھی گہری نہیں اتری، اس لیے فلسفہ وفکر کا کوئی رنگ ان کے یہاں نہیں۔ ہماری شاعری کو تصوّف نے ایک فکری رنگ عطا کیا ہے، مومن کے کلام میں یہ فکری رنگ بھی نہیں۔ ان کا کلام ان کی اختراعی ذہانت کے نمونے پیش کرتا ہے۔ تجزیہ حقائق کی شکائتیں بہت کم ہیں اور وہ چیز بھی بطور خاص موجود نہیں جسے سماجی شعور کہا جاتا ہے۔ مومن کے کلام میں بلاشبہ مذہبی عقیدوں کا ذکر ہے اور اس کے تحت اس جہاد کے اشارے بھی ہیں جو ان کے مرشد حضرت سید احمد بریلوی کر رہے تھے۔ مگر یہ بھی مذہبی عقیدے کی ایک شکل ہے۔ اس طرح کا (خواہ بدلی ہوئی صورت میں کیوں نہ ہو) سماجی شعور اردو کے ہر شاعر کے کلام میں کم وبیش

[illegible] پر سماجی شعور جو سماج کے گہرے حقائق کی معرفت سے ابھرا ہو اور گہرے طور پر محسوس کیا گیا ہو مومن کے کلام میں ماجود نہیں' البتہ مذہبی احساس نمایاں نظر آتا ہے۔ کسی سیاسی واقعہ کی طرف سرسری اشارے کو سماجی شعور نہیں کہا جا سکتا۔ سماجی شعور ساری اجتماعی زندگی کے مطالعے اور تجزیے سے ابھرتا ہے اور اس کا اظہار سوسائٹی کی ساری نفسیات کشائی کی صورت میں ہوا کرتا ہے۔

ان سب باتوں کے باوجود مومن کی انفرادیت سے انکار نہیں ہو سکتا۔ وہ ایک ممتاز شخصیت رکھتے تھے۔ انہیں اپنی شخصیت کو ممتاز رکھنے کا احساس بھی تھا۔ اس کا ثبوت ان کی وہ ادعائی اشعار ہیں جن میں انہوں نے اپنی شاعری کی خود تعریف کی ہے۔ تفاخر کی رسم ہمارے ادب میں کوئی نئی رسم نہیں۔ جاہلی عربوں کے فخریہ اشعار سے لے کر (کہ مقصود ان کے قبیلے کو احساس دلانا ہوتا تھا) غالب تک ہر شاعر نے تعلی کی ہے—— مگر بعض جگہ یہ تعلی زیب دیتی ہے اور بعض جگہ بری معلوم ہوتی ہے—— پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ تعلی بے سبب ہوتی ہے۔ کم از کم مومن کے معاملے میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کے گہرے اسباب ہیں' اور ان میں ایک یہ بھی ہے کہ مومن کو اپنی شخصیت کو محفوظ کرنے کے لیے ایک مستحکم قلعے کی ضرورت تھی۔ بہت سے علوم وفنون کا ماہر' طب' نجوم' جفر' رمل' موسیقی—— اور عربی فارسی کا اچھا خاصا عالم—— اپنی ذہانت اور طبیعت داری کے ساتھ صف عام میں کس طرح بیٹھ سکتا تھا۔ اس صف سے بلند ہونے کے لیے جدا امتیازات کی ضرورت تھی—— قلعہ شاہی ذوق کے ہاتھ میں تھا۔ فارسی کی قلمرو غالب نے سنبھال رکھی تھی—— مومن کی جستجو نے ان کے لیے ایک اور راستہ تجویز کیا۔ دلی کی شاعری میں رنگ لکھنؤ کی نمود۔ ایک الگ انوکھا سا انداز بیان—— جس میں فارسیت بھی اپنا نقش جمائے ہوئے ہے اور محاورۂ دہلی بھی کہیں کہیں جھانک رہا ہے—— اور جب اس طرز بیان میں لکھی ہوئی غزل مشاعرے میں پہنچتی تھی تو سنانے والا (مومن) واقعی دوسرے شاعروں میں برتر نہ سہی الگ الگ معلوم ہوتا تھا۔ چنانچہ آزاد نے شہادت دی ہے:

"رنگین طبع' رنگین مزاج' خوش وضع' خوش لباس' کشیدہ قامت' سبزہ رنگ' سر پر لمبے گھونگر والے بال اور ہر وقت انگلیوں سے ان میں کنگھی کرتے رہتے تھے۔ میں نے انہیں نواب اصغر علی خان اور مرزا خدا بخش قیصر کے مشاعروں میں غزل پڑھتے ہوئے سنا تھا۔ ایسی درد ناک آواز میں دل پذیر ترنم سے پڑھتے تھے کہ مشاعرہ وجد کرتا تھا۔ اللہ اللہ اب تک وہ عالم آنکھوں کے سامنے ہے۔ وہ باتیں کہانیاں ہو گئیں۔"

گھونگر والے بال—— درد ناک آواز—— دل پذیر ترنم—— عشق و عاشقی کی عام باتوں کا ذکر جن کا ذوق ہر فرد بشر کو ہے' اور اس پر چونکا دینے والا انداز بیان کہ ہر شخص سوچنے پر مجبور ہو اور جلد مطلب بھی پالے' یہ سب باتیں مومن کی شخصیت کے الگ تشخص کے لیے کافی تھیں' اور انہیں کی بنا پر وہ اس دور کی بڑی بڑی شخصیتوں میں مقام حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے—— اور جب محمد حسین آزاد نے انہیں نظرانداز کرنا چاہا تو نظرانداز نہ کیے جا سکے۔

اب انداز بیان کی بات : دہلی کے دور دوم کی شاعری پر شاہ نصیر کے علاوہ لکھنؤ کے شعرا خصوصاً امام بخش ناسخ کے طرز کلام نے خاص اثر ڈالا۔ شاہ نصیر نے لفظوں کی موسیقی اور ردیفوں کی جھنکار سے ذوق کو خاص طور سے متاثر کیا۔ مومن کا ذوق اور مزاج مختلف تھا پھر بھی شاہ نصیر کی چند دن کی شاگردی کا کچھ نہ کچھ اثر ہوا۔ شاید "تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" کی طرح کی ردیفیں انہیں کے اثر کا نتیجہ ہیں۔ مومن پر ناسخ کا نصیر سے بھی زیادہ اثر ہوا۔ ناسخ کی مضمون آفرینی اور رعب دار طرز بیان سے غالب بھی عرصے تک مرعوب رہے۔ مومن کے طرز بیان میں بھی ناسخ کے اثرات ابھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ مگر ان کے اثرات کو مومن کے مزاج نے اپنا رنگ بخش دیا ہے۔ دہلی کے ماحول کے اس دور میں ایک اور چیز بھی سامنے آئی' وہ تھی زبان کی شستگی اور روزمرہ کی صفائی۔ یہ زبان ذوق کی دلی میں مقبول ہوئی۔ ذوق کی شاعری کو کوئی کچھ بھی کہے' ان کی زبان کو بھی شاعر—— غالب و مومن بھی—— تسلیم کرنے پر مجبور تھے۔ مومن پر یہ اثر بھی ہے اگرچہ یہ ان کا مابہ الامتیاز نہیں۔ مگر یہاں بھی وہ مرعوب ہو کر نہیں چلے۔ اپنا رنگ برقرار رہا ہے۔

مومن کی طرز کلام میں یہ ساری لہریں ملی جلی نظر آتی ہیں۔ مولوی ضیاء احمد بدایونی لکھتے ہیں۔ "غزل میں نازک خیالی' معاملہ بندی' اور سوز و گداز میں مومن اپنے تمام معاصرین میں فائق ہیں——" مگر یہ مضمون آفرینی ہے کیا؟ یہ ایک طرز سخن ہے جس کے ذریعے شاعر ایسے مضامین گھڑتے ہیں جو حقیقت سے یا تو بالکل خارج ہوں یا اس سے دور ترین فاصلے پر ہوں۔ یہ طرز سخن فارسی شاعری میں بھی ایک زمانے میں مقبول رہا ہے۔ اس کی بنیاد مبالغے پر رکھی جاتی ہے۔ کسی استعارے کے کسی ایک پہلو کو مدنظر رکھ کر ایسا مضمون پیدا کیا جاتا ہے کہ استعارہ حقیقت کی حد سے بہت دور جا نکلتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات حقیقت کی ضد بن جاتا ہے۔ ناسخ کے طرز بیان میں حقیقت سے بعد کی حد بہت دور چلی جاتی ہے۔

ہندوستان میں فارسی کے چند شعرا نے مضمون آفرینی اور معنی یابی کا بہت چرچا کیا۔ جلال اسیرؔ اور شوکت بخاری کے مبالغے جب ناصر علی سرہندی تک پہنچے تو بات کا سمجھنا محال ہو گیا۔ حقیقت کی تصویر الٹی بھی لٹکا دی جاتی تو کوئی مضائقہ نہ تھا، یہاں تو یہ کوشش کی گئی ہے کہ عجیب الخلقت پیکروں کی تخلیق کی جائے جو زندگی میں ضد کی مدد سے بھی نہ پہچانے جائیں ـــــ یہ شاعری بیدل کے کلام میں ایک اور تخلیقی صورت میں نمودار ہوئی ـــــ یعنی مضمون میں بھی دقت ـــــ پہلے تو عبارت سمجھنی مشکل تھی، اب مطلب بھی فکر کی چاشنی سے لاینحل سا ہو گیا۔ بیدل کے یہاں جوش زندگی نے کچھ سہارا دیا، مطالب کے اظہار کے لیے ترکیب تراشی کا فن بھی انہیں آتا تھا۔ غرض یہ سارے اسالیب مومن کی دلی میں لوگوں کو مرعوب کیے ہوئے تھے۔ ان سب کا مقصد کلام کو غیر معمولی بنانا تھا اور یہ سب اسالیب اظہار سے زیادہ اخفا کے وسیلے تھے، مگر کیا مومن کے لیے بھی؟ اگر غور کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ مومن کے یہاں مضمون آفرینی اور نازک خیالی کی قبیح صورتیں بہت کم ہیں۔ ناسخ اور بیدل کے رنگ کا امتزاج، غالب کے یہاں بھی ایک نمایاں خصوصیت پیدا کرتا ہے، مگر غالب اس کی قباحتوں سے مغلوب نہیں ہوئے۔ مومن کے کلام میں بھی یہ بہت کم ہوتا ہے کہ مضمون حقیقت سے اتنا دور چلا جائے کہ حقیقت منقلب ہو جائے۔ مومن کے یہاں اخفا کی ہر کوشش اظہار کی لطافت کا مقصد لیے ہوئے ہے۔

مومن کے طرزِ سخن کو مضمون آفرینی اور نازک خیالی کی اصطلاحوں سے متعارف کرانا بہت سی غلط فہمیوں کا باعث ہوا ہے۔ مومن کی طرز کی ایک خصوصیت جو کبھی خرابی بھی بن جاتی ہے یہ ہے کہ وہ خیال کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ قاری کی ذہانت کے لیے اس میں تھوڑا بہت چیلنج ضرور ہوتا ہے۔ وہ بات کو چھپا کر ظاہر کرتے ہیں، کبھی حذف سے، کبھی پیچ سے، کبھی نقیض سے، کبھی متضاد حقیقتوں کو بیان کر کے، کبھی اشاروں اور رمزوں میں، کبھی کنائے کے استعمال سے، غرض مضمون ادا کرنے کا طریقہ براہ راست نہیں اس میں کچھ نہ کچھ پیچا پیچی ضرور ہوتی ہے۔ اور کچھ نہ ہوا تو فارسی ترکیبوں سے اور ان میں مسلسل اضافتیں لا کر ہی بیان کا رعب یا اس کی غرابت کا اثر پیدا کرتے ہیں۔ ایک عام صورت یہ ہے کہ مضمون کی کچھ کڑیاں محذوف ہوتی ہیں۔ سرسری طور سے پڑھنے والے کو پہلی مرتبہ پڑھنے سے بسا اوقات شعر عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ مگر شعری لوازم کی جن لوگوں کو تربیت حاصل ہے وہ بہت آسانی سے تھوڑے ہی تامل سے شعر کے مفہوم تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ مثلاً اس شعر میں:

جیب درست لائق لطف و کرم نہیں
ناصح کی دوستی بھی عداوت سے کم نہیں

راز نہاں زبان اغیار تک نہ پہنچا
کیا ایک بھی ہمارا خط یار تک نہ پہنچا

مضمون واضح ہے لیکن اس میں ایک خلا ہے جس کو پر کرنے کے لیے پر پیچ طریقہ اختیار کیا ہے۔ اس سے کہیں ابہام کی قبیح صورتیں بھی پیدا ہو جاتی ہیں۔ لیکن ایسے اشعار شاذ ہوں گے جن میں حقیقت کو مسخ کیا گیا ہو۔

اس بنا پر میری یہ رائے ہے کہ مومن کے اس طریقے کو ان پرانی اصطلاحوں (مضمون آفرینی) معنی یابی وغیرہ کے ذریعہ سے ظاہر نہ کیا جائے تو مناسب ہو گا' اس سے غلط فہمی پیدا ہوتی ہے۔

آسانی کی خاطر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مومن لطیف ابہام اور رمزوں اور اشاروں سے کام لے کر اپنی اختراعی ذہانت کا ثبوت دیتے ہیں اور دوسری طرف قارئین کی ذہانت کا بھی ہلکا سا (اور انبساط بخش) امتحان لیتے ہیں—— ذہانت کی یہ آزمائش پڑھنے والے کو مزہ دے جاتی ہے ۔ مضمون حقیقت سے دور بھی نہیں ہوتا۔ حقیقت کا چہرہ دکھانے کے لیے قاری کو چونکا کر انبساط خیز تعجب میں ڈال دینے اور بالآخر ذوق دل کی پوری تشفی کرنے کی تکنیک مومن کی غزل میں بہت لطف دیتی ہے اور یہ ان کا ذہنی اور ذوقی معمول معلوم ہوتا ہے۔ ذوق و غالب کی معاصرت میں مومن نے اپنے لیے امتیاز کی یہ صورت پیدا کر لی تھی جس کی وجہ سے وہ واقعی اپنے ان نامور معاصرین سے جدا پہچانے جاتے ہیں۔

اس سلسلے میں یہ بھی ذکر کیا گیا ہے کہ مومن کا امتیاز ان کی فارسی ترکیبوں کی وجہ سے ہے مگر اردو شاعری کا مطالعہ یہ بتایا ہے کہ فارسی ترکیبیں پہلے صرف مومن ہی نے استعمال نہیں کیں' یہ سلسلہ تو ابتدا سے—— ولی سے بلکہ ان سے بھی پہلے سے جاری ہوا۔ میر تقی میر' مصحفی' آتش وغیرہ سب نے فارسی ترکیبوں کو اپنے بیان میں جگہ دی—— مومن نے اگر فارسی ترکیبیں استعمال کیں تو اوروں سے کوئی الگ کام نہیں کیا۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ مومن نے ترکیبوں کے پرانے سرمائے پر انحصار نہیں رکھا۔ مطلب کو ادا کرنے کے لیے نئی ترکیبیں بھی تخلیق کیں۔ ان میں سے بعض زمینیں شعر میں بہت اچھی طرح پیوست ہوتی ہیں اور بعض اچھی طرح تجی ہوئی معلوم نہیں ہوتیں۔ جو اچھی طرح

پیوست نہیں ہوئیں ان کی وجہ سے شعر صوتی طور پر ناہموار اور ناگوار سا ہو جاتا ہے۔
مگر مومن کی نظر صورت پر نہیں، غرابت پر ہے، اور مومن کی تخلیقی استعداد کا یہ خاصا ہے کہ وہ غرابت کی جستجو میں رہتی ہے۔ یہ جستجو ہر قسم کے اشعار میں موجود نظر آتی ہے۔ ہاں سطح پر ان کی غزل میں بیان کی کئی شکلیں ہو جاتی ہیں۔ بعض اشعار صاف ہوتے ہیں۔ بعض میں پیچ ہوتا ہے مگر زبان صاف اور سادہ ہوتی ہے۔

بعض اشعار میں رمز کا استعمال ہوتا ہے یعنی پردے سے بات کہتے ہیں۔ کچھ کہتے ہیں کچھ چھپاتے ہیں۔ بعض موقعوں پر مطلب کچھ اور ہوتا ہے مگر بظاہر خلاف کہہ رہے ہوتے ہیں۔ بعض شعروں میں بیان بہت فارسی زدہ ہو جاتا ہے جو اچھا نہیں لگتا۔ پہلی قسم کی اشعار کچھ اس طرح کے ہوتے ہیں:

اثر اس کو ذرا نہیں ہوتا — رنج راحت فزا نہیں ہوتا
بے وفا کہنے کی شکایت ہے — تو بھی وعدہ وفا نہیں ہوتا
ذکر اغیار سے ہوا معلوم — حرف ناصح برا نہیں ہوتا
تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے — ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا
اس نے کیا جانے کیا کیا لیکر — دل کسی کام کا نہیں ہوتا
تم مرے پاس ہوتے ہو گویا — جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

جن اشعار میں کچھ کہتے اور کچھ چھپاتے ہیں ان کی مثالیں یہ ہیں:

کثرت سجدہ سے وہ نقش قدم — کہیں پامال سر نہ ہو جائے

ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

منظور ہو تو وصل سے بہتر ستم نہیں
اتنا رہا ہوں دور کہ ہجراں کا غم نہیں

فارسی زدہ بیان کی مثال یہ ہے:

اشک داژونہ اثر باعث صد جوش ہوا
ہچکیوں سے میں یہ سمجھا کہ فراموش ہوا
جلوہ افزائے رخ کے لیے مے نوش ہوا
میں کبھی آپ میں آیا تو وہ بیہوش ہوا

کیا وہ پیغامبر غیر ہے اے مرغ چمن
خندہ زن باد بہاری سے وہ گل گوش ہوا
وہ ہے خالی تو یہ خالی یہ بھرے تو وہ بھرے
کاسہ عمر عدو حلقہ آغوش ہوا

غلط کہ صانع کو ہو گوارا خراش انگشت ہائے نازک
جواب خط کی امید رکھتے جو قول جف القلم نہ ہوتا

دل سختیوں سے آئی طبیعت میں نازکی
صبر و تحمل قلق جاں نہیں رہا
غش ہیں کہ بے دماغ ہیں گل پیرہن عطر
از بس دماغ عطر گریباں نہیں رہا
آنکھیں نہ بدلیں شوخ نظر کیونکہ اب کہ میں
مفتون لطف نرگس فتاں نہیں رہا
ہر لحظہ مہر جلووں سے ہیں چشم پوشیاں
آئینہ زار دیدۂ حیراں نہیں رہا

ان آخری اشعار کو پڑھ کر یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ مومن کا بیان فارسی زدہ ہے مگر فارسی زدگی کے باوجود غزل پریشان کن نہیں۔ اس کی سطح ایسی ہے کہ معمولی سی استعداد والا آدمی بھی سمجھ سکتا ہے ــــ بیان میں فارسی کی یہ کثرت اور اضافتوں کا یہ تسلسل مومن کے عجز اظہار کی علامت نہیں۔ یہ حربہ اس لیے اختیار کیا گیا ہے کہ قاری مرعوب بھی ہو اور محظوظ بھی ہو۔ مقصد محظوظ کر دینے والی چونکاہٹ اور غرابت پیدا کرنا ہے۔ غرض غرابت کی یہ جستجو مومن کے ذوق و ذہن کی خاص چیز معلوم ہوتی ہے لیکن مومن کے اغلاق و ابہام اور دقت کے سارے چرچے کے باوجود، مومن کے مضمون تک پہنچنا اتنا مشکل نہیں جتنا کچھ باور کرا دیا گیا ہے۔ اگرچہ یہ بھی غلط نہیں کہ وہ بعض اوقات اعتدال سے ہٹ جاتے ہیں اور کچھ اس طرح کے شعر لکھنے لگ جاتے ہیں:

سرشک اعتراض عجز نے الماس ریزی کی
جگر صد پارہ ہے اندیشہ خوں گشتہ طاقت کا

اس شعر پر غالب کے ابتدائی کلام کا گمان ہوتا ہے۔ یا یہ شعر۔

العطش زن سپہر و یار وعدو — بے گنہ خوں مرا سبیل ہوا

اس قسم کے اشعار مرعوب تو کرتے ہیں۔ مگر بے مزہ اور ناہموار ہیں۔

مومن کے طرز بیان کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے۔ اس سے مومن کے خصائص اظہار کا ذکر کرنا مقصود تھا۔ مگر یہ باتیں وہ نہیں جن سے مومن کو قبول عام نصیب ہوا۔ مومن کا چرچا ان کے اس خاص پیرایہ بیان کی وجہ سے ہوا جس میں اخفا اور رمز کی کوئی نہ کوئی صورت ہے۔ عام توقع اور مسلمات کے برعکس کسی ایسی حالت یا نتیجے یا سبب کا بیان جس کی طرف عرفی، عقلی اور منطقی طور پر ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ انکار کے اندر سے اقرار کا رنگ اور اقرار کے اندر سے انکار کی صورت، نفی سے اثبات اور اثبات سے نفی کی کیفیت پیدا کرنا اور کہنے میں بہت کچھ چھپا جانا—— جن اشعار میں اس قسم کا انداز اختیار کیا گیا ہے وہی مقبول ہوئے ہیں۔ اور انہیں سے مومن کی شاعرانہ حیثیت الگ ہوتی ہے۔

اس کے ثبوت میں طویل مثالوں کی گنجائش نہیں، صرف ایک ہی غزل کافی ہو گی:

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو
اس بت کے لیے میں ہوس حور سے گزرا
اس عشق خوش انجام کا آغاز تو دیکھو
چشمک مری وحشت پہ ہے کیا حضرت ناصح
طرز نگہ چشم فسوں ساز تو دیکھو
ارباب ہوس ہار کے بھی جان پہ کھیلے
کم طالعی عاشق جاں باز تو دیکھو
مجلس میں مرے ذکر کے آتے ہی اٹھے وہ
بدنامی عشاق کا اعزاز تو دیکھو
محفل میں تم اغیار کو دزدیدہ نظر سے
منظور ہے پنہاں نہ رہے راز تو دیکھو
اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

دیں پاکی دامن کی گواہی مرے آنسو
اس یوسف بے درد کا اعجاز تو دیکھو
جنت میں بھی مومن نہ ملا ہائے بتوں سے
جور اجل تفرقہ پرداز تو دیکھو

غزل کے شعر نمبر ا‘ ۴ اور ۵ خاص طور سے ملاحظہ ہوں۔ ان میں غیر متوقع صورت حال، سے تعجب انگیز نتیجے نکالے گئے ہیں۔ عقلی لحاظ سے کچھ اور ہونا چاہیے تھا مگر ہوا کچھ اور ــــ ساتویں شعر میں حقیقت اشیا میں انقلاب پیدا کر کے تان کو جو سننے سے تعلق رکھتی ہے‘ ایک دیکھے جانے والی (مرئی) کیفیت بنا دیا ہے۔ تخیل اس نقشے کو دو سطحوں سے دیکھتا ہے۔ ادھر آواز ہے اور ادھر شعلہ ــــ تخیل اپنی طلسمی قوت سے آنکھ اور کان کے فاصلے مٹا دیتا ہے۔ آنکھ کو آواز میں بھی تماشے نظر آ رہے ہیں اور کان کو شعلہ بھی سنائی دے رہا ہے۔ تخیل کی یہ کار فرمائی حواس کی قلمرو میں وسعتیں پیدا کر رہی ہے اور اس سے تاثر کی دنیا میں جو ہلچل پیدا ہو سکتی ہے وہ واضح ہے ــــ شاعری اگر غیر مرئی اور مجرد کو محسوس بنا کر نہ دکھا سکے تو وہ ہے کس کام کی؟

مومن کے یہاں اثر آفرینی کی جو صورتیں بھی ہیں ان میں ان کی ردیف کا بھی کچھ نہ کچھ حصہ ہے۔ غزل کی شاعری میں ردیف سے جو اثر پیدا کیے جاتے ہیں عام طور سے ان کی اہمیت نظر انداز کر دی جاتی ہے‘ لیکن مختلف شعرا کے غزلیہ کلام میں اگر ردیف کی تکنیک کا مطالعہ کیا جائے تو بڑے شعرا کے یہاں اس کا الگ الگ نباہ ان میں ہر ایک ذہن و ذوق کے الگ الگ رجحانات کا راز کھول سکتا ہے‘ لیکن یہ مطالعہ محنت طلب ہے اور ممکن ہے کہ بعض اوقات گمراہ کن بھی ہو‘ پھر بھی ردیف کی تکنیک کا مطالعہ فائدے سے خالی نہیں ہو گا۔

مومن پر شاہ نصیر کا تھوڑا بہت اثر ضرور پڑا ہے۔ ان کی غزل میں لمبی ردیفیں شاید اسی اثر کی یادگار ہیں۔ ان میں وہ غزل جس کی ردیف ’ تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو‘ بہت مشہور ہے اور عام طور سے ماجرائے عشق کے راست اظہار کی وجہ سے دور جدید میں پسند بھی کی جاتی ہے‘ لیکن یہ مومن کے اصل رنگ کی نمائندگی نہیں کرتی۔ مومن ان شاعروں میں سے ہیں جو محض لفظوں کی صوتی تکرار سے اثر پیدا کرنا کافی نہیں سمجھتے۔ جو شاعر بیان میں رمز اور اخفا کو اظہار کو وسیلہ بنا رہا ہو وہ بھلا اس قدر عام اور پامال اور کھلے طریقے سے اثر آفرینی پر کیسے آ سکتا ہے ــــ مومن صوت سے زیادہ مطلب اور طریق ادا پر انحصار

رکھتے ہیں۔ اسی لیے ماسوا چند غزلوں کے ان کے یہاں دھما چوکڑی مچانے والی ردیفیں کم ہیں ــــ ان کی ردیفیں نسبتاً مختصر اور معنی خیز ہیں ــــ اور معنی خیز سے میری مراد یہ ہے کہ وہ غزل کے موڈ کے اظہار میں بہ لحاظ الفاظ (نہ کہ بہ لحاظ صوت) ممد و معاون بنتی ہیں۔

ردیف واو کی چند ردیفیں مع قوافی ملاحظہ ہو:

(۱) سرگیں آنکھ سے تم نامہ لگاتے کیوں ہو

... ... ملاتے کیوں ہو

خاک اڑاتے کیوں ہو، جلاتے کیوں ہو، سناتے کیوں ہو، دھوم مچاتے کیوں ہو، بات بناتے کیوں ہو ــــ وغیرہ وغیرہ (ردیفوں کا طرز خطاب اور اس پر سوالیہ انداز غزل کی معنوی فضا میں وحدت پیدا کر رہا ہے اور اس کی تکرار سے تسلسل کا احساس ابھرتا ہے)۔

(۲) آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو

ناز تو دیکھو، آغاز تو دیکھو، چشم فسوں ساز تو دیکھو وغیرہ وغیرہ۔ (غزل میں 'تو دیکھو' کا ٹکڑا اور طرز تخاطب کتنا چونکا دینے والا ہے اور تخیل کو اس کی لاعلمی کا طعنہ دے کر اس کے سامنے انکشاف کا ایک نیا میدان لے آتا ہے۔ اس میں طعن و طنز کی ہلکی سی نوک بھی ہے جو صرف چبھتی ہی نہیں، چبھن کا حیرت انگیز اور احتجاج خیز اثر بھی پیدا کر رہی ہے۔

(۳) یہ مایوسی، دل و جاں! نالۂ شب گیر تو کھینچو

کھینچے گا اس دل کا آہ فسوں تاثیر تو کھینچو

سب سے پہلے "یہ مایوسی" کا تعجب انگیز سوالیہ، اس کے بعد "نالہ شب گیر تو کھینچو" کا خطاب دل وجان سے، اس میں معانی کی ایک دنیا آباد ہے۔ پھر اسی زمین میں ردیفوں کی تکرار ــــ تم شمشیر تو کھینچو:

شبیہ گل کی نقاشو! بھلا تصویر تو کھینچو

کھنچے گا ہاتھ سینے سے تم اپنا تیر تو کھینچو

(کتنے غضب کی ردیف ہے۔ تو کھینچو' کے ٹکڑے میں دعوت، چیلنج، احتجاج، ہمت افزائی، للکار، طنز، رس، زہر، نوک خار اور نوک سوزن، سب کچھ ہے ــــ یہ بے ہمتی کے خلاف مہمیز بھی ہے اور اپنی ہمت کے اظہار کے طور پر دعوت جنگ بھی)۔

ردیف کی حکایت لمبی ہوئی جاتی ہے اور مجھے یقین بھی نہیں کہ میرا طریق استدلال تشفی بخش بھی ہے یا نہیں۔ پھر بھی میرا کچھ خیال ہے کہ مومن کی ردیفوں سے (اور شاید ہر شاعر کی ردیفوں سے) اس عام یا خاص موڈ کا اظہار ہوتا ہے جس کے تحت وہ شاعری کر

رہا ہوتا ہے۔ مومن کی غزلیات کی ردیفوں میں "نہیں نہیں" (یعنی نفی کی صورت) کچھ طنز کا پیرایہ، کچھ استفہام انکاری، ان کے تشکیلی رجحان فکر کا بھی پتہ دیتا ہے۔ ایسی غزلوں کی خاصی تعداد ہے جن میں یہ پیرایہ نظر آتا ہے۔ اس سے کوئی قطعی نتیجہ نکالنا تو مشکل ہے، مگر کچھ دبی ہوئی تلخی کا احساس ہوتا ہے جس پر خوش دلی کا پردہ پڑا ہوا نظر آتا ہے ــــ اندر اللہ جانے کیا ہے! واسوخت لکھنے والے شاعر کے اندر کیا ہوتا ہے، یہ بھی خدا کو معلوم ہے مگر دبی ہوئی تلخی کا ہونا قرین قیاس ہے۔

یہ تو تھی ردیفوں کی چھپی ہوئی "تہ موج" ــــ مگر ظاہراً بھی تھوڑی سی کوشش سے یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ شاعر ردیفوں کی مدد سے غزل کی وحدت اور اس کے اندر کی لہر کے تسلسل کا پورا انتظام کر رہا ہے۔ یہ اکثر غزلوں میں ہے اور اس کے لیے مثالیں دینے کی ضرورت نہیں۔

مومن جھولتی ہوئی اور جھومتی ہوئی بحروں کے بھی زیادہ دل دادہ نہیں۔ وجہ یہی ہے کہ وہ محض صوتی اثرات میں زیادہ اعتقاد نہیں رکھتے۔ نہ ان کے ذہن کو اتنی فرصت ہے کہ لمبی بحروں کی تاب لا سکیں۔ عام طور سے متوسط طول کے افاعیل تفاعیل سے غزل بنا لیتے ہیں۔ اور اس میں اپنے رنگ خاص کا مزاج اور مزاج خاص کا رنگ پیدا کر لیتے ہیں لیکن مشاعروں کے مقابلے میں اور ہم طرح غزلوں کے امتحان عام میں ایسی زمینوں میں طبع آزمائی کرنی پڑ جاتی ہے جو شاعر کے مزاج اصلی کے مطابق نہیں ہوتیں۔ یہ ہے رسم و رواج کا اثر ــــ اور زمانے کے عام ذوق کا اثر۔ اس لحاظ سے مومن نے بھی جھومتی اور جھولتی بحروں میں غزلیں لکھی ہیں جن کی تعداد زیادہ نہیں۔ اس سلسلے کی ایک غزل وہ ہے جس کا مطلع یہ ہے:

صفحہ جیحوں پر جو کبھی ہم سوزش دل لکھواتے ہیں
سارے حباب لب دریا تبخالے سے بن جاتے ہیں

اس غزل کے چند اور اشعار پڑھیے:

آ چکے کل تم جھوٹ ہے ایسی باتوں میں ہم کب آتے ہیں
اس سے کہو جو تم کو نہ جانے آپ کے فرماتے ہیں
سوزش دل جب کہتے ہیں تب جمہ آنسو وہ بھر لاتے ہیں
موم کی مانند آتش غم سے پتھر کو پگھلاتے ہیں

کیا کہیں تم سے اے ہم دردو پوچھو مت مرغان چمن
کیوں کر یاں ایام خزاں اور ہجر کے دن کٹ جاتے ہیں
کنج قفس میں بیٹھ کے گاہے روتے ہیں تنہائی پر
یاد سیر موسم گل سے گاہے جی بہلاتے ہیں
شام سے اپنے سو رہے وہ تو اور ہم ان کے کوچے میں
ولولہ ہائے شوق سے کیا کیا پھرتے ہیں گھبراتے ہیں
کیا کسی بت کے دل میں جگہ کی کوئی ٹھکانا اور ملا
حضرت مومن اب تمہیں کچھ ہم مسجد میں کم پاتے ہیں

مومن پر میر کی پرچھائیں بہت کم پڑی ہیں، مگر اس غزل میں عموماً جو راست بیان، سچے جذبات اور عام فہم سادہ زبان موجود ہے اس بنا پر اس غزل کو میر کے سلسلے کی چیز کہا جا سکتا ہے۔ یوں اردو کا کون سا شاعر ہو گا جو میر کے سامنے سر جھکا کر نہیں چلا—— مگر ان اثرات کا بیان یہاں خلط مبحث کا باعث ہو گا اور ہم مومن کے امتیازات سے بہت دور جا پڑیں گے۔

مومن نے اپیل پیدا کرنے کے لیے جو مختلف طریقے اختیار کیے ان میں ایک یہ بھی ہے کہ وہ اپنے تخلص کے استعمال میں تعجب انگیزی کے ذریعے لطف کا پہلو پیدا کرتے ہیں، مثلاً:

دشمن مومن رہے یہ بت سدا   مجھ سے میرے نام نے یہ کیا کیا

ہرگز نہ رام وہ صنم سنگدل ہوا
مومن ہزار حیف کہ ایماں گیا عبث

مے خانے سے نہ کعبے کی تکلیف دو ہمیں
مومن بس اب معاف کہ یاں جی بہل گیا

فارسی میں کہا ہے:

مومن زدیں ملاف بہ ہشم کہ آگہم
ایمان پردۂ بت زاہد فریب را

مرد مومن دیدہ بر روئے صنم
برد با خود نیکیے انجام را

مومن کا رتبہ اردو شاعری میں کیا ہے؟ جواب سہل ہے مگر اہل نقد و نظر کی آرا نے مشکل بنا دیا ہے۔

غالب نے ایک شعر (تم مرے پاس ہوتے ہو گویا) سن کر کہا "کاش مومن خاں میرا سارا دیوان لے لیتا اور صرف یہ شعر مجھ کو دے دیتا" (حالی- یادگار غالب)۔ "شاعری دون مرتبہ اوست — سحر را بہ مرتبہ اعجاز رسانیدہ" — (گلشن بے خار)۔ "فنون نظم میں خدا نے ان کو وہ بہرہ دیا کہ اپنے استاد نصیر وغیرہ تمام اقران پر سبقت لے گئے" (کریم الدین)۔ "اشعار ان کے مضامین پیچیدہ اور نازک خیالیوں اور نادر ترکیبوں کے ساتھ درد و غم سے معمور ہیں" (عرش گیاوی)۔ "اگر میرے سامنے اردو کے تمام شعرائے متقدمین کا کلام رکھ کر (بہ استثنای میر) مجھ کو صرف ایک دیوان حاصل کرنے کی اجازت دی جائے تو میں بلا تامل کہہ دوں گا کہ مجھے کلیات مومن دے دو اور باقی سب اٹھا کر لے جاؤ۔" نیاز- نگار، مومن نمبر)

ان آرا کو انصاف کی نظر سے بلکہ ذوقی دیانت داری کے اعتبار سے بھی اگر دیکھا جائے تو صاف نظر آ جائے گا کہ ان میں بے جا محبت کا مظاہرہ ہوا ہے۔ ہماری عام عادت ہے کہ جس شاعر کے بارے میں کچھ لکھ رہے ہوتے ہیں اس سے ایسی محبت کرنے لگتے ہیں کہ اس کی تعریف میں مبالغہ کرنا ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس کو سب بڑا شاعر اور بہت بڑا شاعر قرار دیتے ہیں۔ یہ درست کہ خواہ مخواہ کیڑے نکالنے کی عادت بھی اچھی نہیں، مگر اعزاز بلا استحقاق بھی تو مناسب نہیں۔

مومن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ اگر دوسرے درجے کے شاعر نہ تھے تو اول درجے کے شاعر بھی نہ تھے۔ اول درجے کی شاعری کے لیے چند اوصاف ضروری ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ مضمون کے لحاظ سے آفاقی اقدار کی حامل ہو۔ وہ وسیع انسانیت کے کسی پیغام کی ترجمان ہو۔ وہ قلب انسانی کے متعلق ہمارے علم میں اضافہ کرتی ہو، اور ایک ایسے اسلوب میں پیش کی گئی ہو جو اپنی حسن کاری کے باوجود براہ راست اپیل رکھتا ہو اور آرزوئے تخلیق کے بے ساختہ جذبے کے سوا کسی خارجی غرض سے متاثر نہ ہوا ہو۔

کلام مومن میں یہ باتیں کہاں تک موجود ہیں؟ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مومن کی شاعری میں خلوص موجود ہے۔ یعنی انہوں نے جو محسوس کیا اس کو ظاہر کیا، اور اس حد تک

وہ مقبول بھی ہوئے۔ انہوں نے خاص تجربات کا بیان اس طریقے سے کیا ہے کہ اپیل میں ایک عمومیت پیدا ہو گئی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو ان کے کلام میں اپیل کی بڑی وجہ ایک خاص پیرایہ بیان ہے نہ کہ انکشاف۔ وہ اس پیرایہ بیان کی وجہ سے ممتاز ہیں ورنہ کوئی خاص بڑے حقائق ـــــ جذباتی یا فکری ان کے کلام میں موجود نہیں۔ اور ظاہر ہے کہ کوئی شاعر محض پیرایہ بیان کے بل بوتے پر ـــــ یا درد ناک آواز میں اپنی غزل سنا کر ـــــ بڑا شاعر نہیں بن سکتا۔ وہ مقبول ہو سکتا ہے مگر بڑا نہیں ہو سکتا۔

یہ بھی ممکن تھا کہ مومن اپنی شاعری میں (غزل میں) ان مذہبی تجربات کا رنگ پیدا کر دیتے جن سے متاثر ہو کر انہوں نے "مثنوی جہادیہ" لکھی، لیکن اس دعوے کے باوجود کہ:

مومن نے ہر زمین کو مسجد بنا دیا

ان کے غزل میں مسجد کی تعمیر ہوئی نہیں۔ اگر وہ سچ مچ مسجد تعمیر کرتے تو عاشقی اور مجاہدی کا عجیب و غریب آمیزہ ان کی شاعری میں پیدا ہو جاتا ـــــ اور ان کی شاعری اقبال کی پیش روی کا فریضہ انجام دیتی۔ ان کے یہاں زیادہ سے زیادہ نیکی اور خوش وقتی کا اجتماع ہو سکا ہے۔ اس کے علاوہ مومن کے انداز بیان میں جہاں چند باتیں دل کو اچھی لگتی ہیں وہاں فارسی کی ثقیل ترکیبیں اور کلام کے الجھاوے ذوق پر گراں بھی گزرتے ہیں اور اچھے نہیں لگتے۔ اس کی وجہ سے اچھے اشعار والی غزل بھی اکثر اوقات اپیل سے قاصر رہتی ہے۔

اس رائے کے باوجود مومن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے لیے یہ ممکن نہیں کہ اول درجے کے شاعروں کا ذکر ہو اور ہم ان میں مومن کا نام نہ لیں۔ مومن کو ہم چھوڑنا بھی چاہیں تو وہ بزور اپنا حق ہم سے منوا لیں گے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مومن کی شاعری سچ بولنے والوں کی شاعری ہے۔ مثنویات کی سادہ کہانیاں بے تکلف کہانیاں ہیں، مگر سچائی ان میں بھی ہے۔ مثنویوں کو زبردستی سے ناول یا کوئی باقاعدہ قصہ نہیں بنایا، ان میں سیدھی سیدھی باتیں ہیں مثلاً یہ کہ عاشقی کی، چھپ چھپ کر ملے، راز کھل گیا، رسوائی ہوئی وغیرہ وغیرہ۔ باقی رہی غزل سو اس میں بھی سچائی ہے۔ اس کے علاوہ عاشقی اور تہذیب کا سمجھوتہ ہے۔ مومن نے لکھنؤ کا رنگ اختیار کر کے یہ ثابت کیا کہ محبت کے خارجی مضامین بھی تہذیب و متانت کے ساتھ بیان کیے جا سکتے ہیں۔ پھر ان مضامین کو ادا اس طرح کیا ہے کہ ہر پڑھنے والا اس کے انوکھے انداز پر متوجہ ضرور ہوتا ہے، اور متوجہ ہونے کے بعد محظوظ بھی ضرور ہوتا ہے۔ کلام مومن میں عاشقی اور معشوقی کی دنیا کی بعض عادتوں اور

رویوں کا ایسا بیان ہے جو ایام جوانی کے علاوہ اس زمانے میں بھی بھلا معلوم ہوتا ہے جب پڑھنے والا جوانی سے گزر کر یاد ایام جوانی کی منزل میں ہوتا ہے ــــ جب تک پڑھنے والوں کی دنیا ان جذبوں سے متاثر ہوتی رہے گی مومن کی غزل بھی دلچسپی سے پڑھی جاتی رہے گی۔

مگر صرف اس بنیاد پر ہم انہیں اول درجے کے شاعروں میں رکھ نہیں سکتے، اگرچہ یہ بھی ممکن نہیں کہ ہم انہیں صرف دوسرے درجے کا شاعر کہہ کر ٹال دیں۔ مسجد گری ہوئی بھی ہو تب بھی احترام کے بغیر چارہ نہیں۔ اس الجھن کی وجہ سے ان کی رتبہ شناسی کے معاملے میں اہل نقد و نظر کو بڑی پریشانی کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ محمد حسین آزاد نے ازخود انہیں آب حیات میں جگہ نہ دی، لوگوں کے اصرار پر انہیں آب حیات میں جگہ ملی۔ جدید تر زمانے کے لوگوں میں اس کا یہ ردعمل ہوا ہے کہ انہیں بہت اونچی صف میں بٹھانے پر تلے ہوئے ہیں۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ وہ اپنے مجموعی کارنامے کے لحاظ سے دوسرے درجے کے شاعر ہیں، لیکن اگر کوئی اول درجے کے شاعروں میں بھی انہیں بٹھا دے تو اس پر کچھ زیادہ اعتراض نہ ہو گا۔

۱۔ اس ساری غزل میں صاحب کا لفظ آیا ہے بظاہر سب اشعار میں امتہ الفاطمہ المتخلص بہ صاحب سے خطاب معلوم نہیں ہوتا، مگر "صاحب" کا بکثرت استعمال ظاہر کرتا ہے کہ کنایتاً "صاحب" ہی مدنظر ہیں

داغ کا اشکِ غم ـــــ 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 طرز خاص بن گئی ہے سید نور الحسن تذکرہ "طور قدیم" میں لکھتے ہیں:

"شوخی کہ در کلام اوست بندہ ندانم کہ امروز دیگرے را دادہ باشد و زبانے کہ او را بخشیدہ اندنی زماننا ہیچ کس را میسر نیست۔"

یوں تو داغ کے خصائص شعری میں وہ زبان خاص بھی ہے جو وہ قلعہ معلی دہلی سے ذوق و ظفر کی صحبتوں سے حاصل کر کے لائے تھے ـــــ اور وہ جلی کٹی، 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 نوا قدرے کلام انشا میں بھی ہے اور ایک خاص حد تک جرات کے یہاں بھی ـــــ مگر ان کے دوسرے امتیازات کچھ اس طرح کے ہیں کہ پڑھتے پڑھتے، مثلاً انشا کے متعلق یہ محسوس ہوتا ہے کہ سوانگ بھر رہے ہیں یا مذاق کر رہے ہیں اور جرات کے متعلق یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یوں ہی 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 گزراے عمر کے انسان ہنستے بولتے
جان بھی نکلے تو میری جان ہنستے بولتے

اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ انسان جس کا تجربہ زندگی اور درس زندگی یہ ہے کہ "جان بھی نکلے تو میری جان ہنستے بولتے!" ـــــ وہ اپنی زندگی کے ان لمحات میں کیسا ثابت ہوا جن کو سچ مچ وہ غم انگیز اور رنج افزا سمجھتا تھا ـــــ داغ کی زندگی کے شب و روز عام واقعات و تجربات میں بھی کئی لمحے ایسے آئے ہوں گے جن کا مزا خاصا تلخ اور ناگوار ہوا ہو گا کیونکہ انسان کی نفسی زندگی اپنی افتاد کے اعتبار سے تلون کیش اور انفعال پسند واقع ہوئی ہے۔ اس میں مدوجزر اور تغیر کا عمل ضرور جاری رہتا ہے 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 ـــــ داغ کے کلام سے اس قسم کے لمحات کا سراغ بآسانی لگایا جا سکتا ہے ـــــ مگر یہ ان کا خاص انداز ہے کہ وہ نفس کے المیہ ردعمل کو عموماً طنز اور جارحانہ طرز بیان میں منتقل کر لیتے ہیں، اور اس طرح اپنی طبیعت کی تلخی کو ایک حیات افزا پیش قدمی میں بدل دیتے ہیں۔ لہٰذا 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 کی تصور سے زندگی میں بڑا اعتقاد پیدا ہو جاتا ہے ـــــ اور زندگی بھی (جو ہر قدم پر بے ثبات اور گریز پا ہی ثابت ہوتی ہے) قدرے محکمی اور ثبات کی صفات سے متصف ہونے لگتی ہے۔

داغ کی زندگی کے عام اور معمولی تجربات الم (مثلاً عشق میں ہجر و فرقت کے عام 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 تھا، اور دوسرا ان کی متبنی احمد مرزا کا انتقال ـــــ 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 نباہ کس طرح کیا ـــــ ان دونوں واقعات میں ان کے چہرے کی حالت کیا رہی اور ان کی پیشانی کی شکنوں اور جھریوں میں کیا کمی بیشی اور تابانی اور پھیکا پن پیدا ہوا ـــــ یہ اندازہ قدرے تفصیل کا محتاج ہے!

جہاں تک احمد مرزا کے انتقال پر ان کے تاثر کا تعلق ہے اس کا اظہار ان کے اس

شعر ہے 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 واقعات غدر کے سلسلے میں ان کے تاثرات غم کا جائزہ لینا چاہتا ہوں کیونکہ میری رائے میں احمد مرزا کے غم سے کہیں زیادہ صدمہ ان کو قلعہ معلی کے اجڑنے سے ہوا ہوگا۔۔۔ قلعہ معلی سے ان کے گوناگوں روابط تھے۔ ان کی والدہ کا تعلق قلعے سے، بہادر شاہ ظفر سے توسل اور عقیدت، استاد ذوق سے تلمذ اور جذبات مہر و الفت۔۔۔ اور بے شمار دوسرے انسانی روابط جن کی پیچ در پیچ جذبات سے داغ کی نوجوانی رنگیں اور پربہار رہ چکی تھی۔۔۔ 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 لیے سخت انقلاب انگیز واقعہ ہو سکتا ہے، جس کی زیر اثر اس کے باطن میں کئی آندھیاں اٹھی ہوں گی، کئی زلزلے آئے ہوں گے۔۔۔ اس کے شدید اثرات ان کی 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 کی 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 صدر الدین آزردہ، قاضی فضل حسین فسردہ، محمد علی تشنہ، مرزا قربان علی بیگ سالک، حکیم تقی سوزاں، ظہیر دہلوی، حکیم آغا جان عیش، مرزا باقر علی کامل، حافظ غلام دستگیر مبین، حکیم محمد حسن محسن، غرض ان سب شاعروں نے اپنے اپنے خاص نقطۂ نظر سے سن ستاون کے حادثے پر اظہار 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 میں 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 وجوہ سے داغ و ظفر کی دلی کیفیتیں یقیناً ان دوسرے غم زدہ

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 ایسا پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے داغ کا شہر آشوب ایک غیر معمولی شہر آشوب ہے کیونکہ یہ ایک حادثے کا اشاریہ بھی ہے اور اعلیٰ سطح کی فن کاری 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 کی سابقہ عظمت کو یاد کیا ہے اور اس کے حسن و جمال کے ان مرقعوں کی جھلک دکھائی 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 اور مٹی ہوئی دہلی جو کل تک وہ تھی آج یہ ہے--- معلوم نہیں اس کے کمال پر کس بد نظر نے اپنی منحوس نگاہ ڈالی کہ اسے یہ روز 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 (یہ پوربی نہیں آئے خدا کا قہر آیا)۔ ان کا بے طرح حرکتیں کرنا--- روا نہ تھا کسی مذہب میں جو وہ کام کیا)--- 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 شہر آشوب کی اہمیت کچھ اس سبب سے نہیں کہ اس میں واقعات غدر کی تفصیل یا اجمال ہے بلکہ اس سبب سے ہے کہ اس میں شاعر نے کمال شاعری کا دامن نہیں چھوڑا--- داغ کا نقطۂ نظر تو وہی ہے جو قلعہ والوں کا ہونا چاہیے' مگر نقطۂ نظر اس سلسلے میں اتنا اہم نہیں جتنا یہ خاص پہلو کہ اس سے حادثۂ دہلی کے متعلق قاری کے ذہن میں ایک پروقار غم کی کیفیتیں ابھرتی ہیں جن میں شدت غم کے باوجود توازن اور سلیقہ اظہار غم پایا جاتا ہے اور یہ سلیقہ 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 مصرعہ میں ہوا:

جان بھی نکلے تو میری جان ہنستے بولتے!

اس مصرعہ کے سچ 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 فن کار اور قاری سفر زندگی کی اکثر صعوبتوں کو بھلا دیتا ہے!

میں کہہ چکا ہوں کہ داغ کا کارنامہ اردو شاعری میں زندگی اور خوش دلی 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 اس کو 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 ہونے کا 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 مل جاتی ہیں — داغ نے اس نقطۂ غم میں ادب و شعر کی لطافتوں کو نظر انداز نہیں کیا بلکہ ان کے شہر آشوب میں تجزیہ غم اور ادب باہم یوں شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ ان سے ایک عظیم تر دماغ 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 تجربے بہت کم ہیں — اور عمیق تجربے سے میری مراد وہ تجربہ ہے جس کی شدت انسان کو سوچنے پر مجبور سا کر دے اور اس کے زیر اثر زندگی کے کسی 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 اس کی 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 سرگزشت نشاط ہی ہے جو غزل کے بجائے مثنوی کے سانچے میں ڈھل گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ فریاد نام رکھ دینے سے کوئی شے فریاد تو نہیں بن جاتی — اس کے لیے خون دل و جگر کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ خون دل ان کی فریاد میں اس لیے کم خرچ ہوا ہے کہ وہ عموماً با مراد عاشق 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 کے تجربات میں ڈھل کر جو لطیف سانچے تیار کیے

ہیں، ان کی پوری تفصیل تو خود اس نظم کو پڑھ کر ہی معلوم ہو سکتی ہے البتہ مثلاً 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 ــــــ ملاحظہ ہو)

جلی ہیں دھوپ میں شکلیں جو ماہتاب کی تھیں
کھنچی ہیں کانٹوں یہ جو پتیاں گلاب کی تھیں

(مصرعہ ثانی کی لطافت اظہر من الشمس ہے)

برنگ بوئے گل اہل 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 ڈوبے 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 حیرت پہ حیرت آتی ہے
یہ وہ جگہ ہے جہاں بے کسی بھی ڈر جائے
یہ وہ جگہ ہے اجل خوف کھا کے مرجائے

یہ تو تھے شہر آشوب کے وہ حصے جو غم انگیز ہیں۔ ان کو شاعری کے لباس میں شاعر نے جس طرح جلوہ گر کیا ہے، وہ تو ظاہر ہی ہے مثلاً محاوروں کی چاشنی، بیان کی سلاست وصفائی، مناسب، تشبیہات اور موزوں الفاظ ــــ 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 لفظیات 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 کے اظہار کے وقت بھی اپنے مزاج کی رعایت کو ترک نہیں کرتے، انھیں اس وقت بھی یہ خیال رہتا ہے کہ زندگی تو جولانگہ 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 کے باعث تغزل کے مناسبات کا اس شہر آشوب میں خاص اہتمام کیا ہے، مثلاً اس شعر کو دیکھیے

یہ دعوت 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 خون 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
پڑیں جدھر کو نگاہیں خزاں نظر آئی
جو اٹھ کے تا مژۂ خوں چکاں نظر آئی
تو کوئی عیش کی صورت نہ یاں نظر آئی
وہ گل رخان سمن بر کے قہقہے نہ رہے
وہ بلبلان خوش الحاں کے چہچہے نہ رہے

اس بند کو پڑھ کر الم کی چبھن نہ صرف کم ہو جاتی ہے بلکہ تمام کیفیت اتنی انبساط آمیز 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 یوں دست 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 خوش دلی ہے کہ اسے اتھاہ تاریکیوں میں بھی امید کی شعاع نظر آگئی، ورنہ اس گھٹا ٹوپ اندھیرے میں جو دل ایک مرتبہ ڈوب گئے، ڈوب گئے، پھر ان کے ابھرنے کی آس کیسے ہو سکتی تھی۔۔۔! غرض یہ کہ داغ کا یہ شہر آشوب تفاصیل حوادث میں دوسرے شہر آشوبوں کے معاملہ 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 ہو جاتی ہے کہ اس کو کسی مکمل اور مؤثر تجربے سے واسطہ پڑا ہے۔ دراصل طبعی خوش دلی 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 داغؔ کا اشک غم ہے جس میں ان کی شگفتہ فطرت نے غم کو اس کی نکھری ہوئی صورت میں پیش کیا اور اس لحاظ سے یہ ہماری شاعری کا ایک عمدہ شاہکار ہے۔

حالؔی — شاعر اور سوانح نگار

حالؔی بہ حیثیت شاعر و سوانح نگار! —' پہلے شاعر حالی کی روداد شعران کی اپنی زبانی سنیئے

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفید ہوں
شاگرد میرزا کا مقلد ہوں میر کا

اپنی روداد تھی جو عشق کا کرتے تھے بیان
جو غزل لکھتے تھے ہوتی تھی سراسر حالی

اے شعر دلفریب نہ ہو تو تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو

صنعت پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام
ہاں سادگی سے آئیو اپنی نہ باز تو

گر غزل لکھئے تو کیا لکھئے غزل میں آخر
نہ رہی چیز وہ مضمون بجھانے والی

ان اشعار میں حالی نے اپنی شاعری کا اور کسی حد تک ہر اچھی شاعری کا تجزیہ خود کر دیا ہے —' اس لیے اس وقت جو بات خاص طور سے سمجھانے اور سمجھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ حالی کا اردو شاعری میں کارنامہ خاص کیا ہے؟ یہ امر ہر حالی شناس پر روشن ہے کہ ان کی شاعری' قدیم اور جدید کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتی ہے' انھوں نے بعض قدیم روایتوں کو چھوڑ کر شعر کی نئی وادیوں میں قدم رکھا' انھوں نے پرانی تربیت کو نئے مواد

زندگی کا خادم بنایا اور ایک نئے ذوق شعری کو جنم دیا جس سے ان کے معاصر اور بعد میں آنے والے متاثر ہوئے۔

ذوق شعری کی یہ تبدیلی غزلیات و منظومات دونوں میں نظر آتی ہے۔ انہوں نے غزل میں جو تازگی اور جدت پیدا کی وہ تو ہے ہی' انہوں نے یہ بھی کیا کہ نظم کے لیے ذوق و ذہن کو آمادہ کیا اور اس کی مقبولیت کے لیے راہیں ہموار کیں ـــــ اور اس طرح شاعری کو ایک طرف سچے جذبات کا ترجمان تو دوسری طرف اس کو مفید اجتماعی مسائل و حقائق کا وسیلہ اظہار بنایا۔ حالی اردو میں نیچرل شاعری کی تحریک میں آزاد کے رفیق اور غزل کی اصلاحی تحریک کے اولین علمبردار تھے۔

غزل میں ان کی اصلاحی تحریک اچھی طرح سمجھ میں نہیں آسکتی جب تک یہ معلوم نہ ہو کہ وہ غزل کی قدیم روش سے کن معنوں میں الگ چلے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ان کی شاعری جس فضا میں جوان ہوئی اس میں ایک طرف بزرگ تر شعرا شیفتہ اور غالب کی روش خاص اپنا سکہ بٹھائے ہوئے تھی جس میں جذبے کا خلوص اور معاملات عشق کی برتر سطح خاص طور سے مدنظر تھی اور دوسری طرف داغ' امیر' جلال اور تسلیم کے انداز سخن خصوصاً داغ کی صفائی بیان اور لہجے کا تیکھا پن بہت کچھ مقبول تھا ـــــ' حالی نے ان دونوں شعری دبستانوں سے اثر قبول کیا۔ شیفتہ سے انہوں نے اگر اور کسی معنی میں استفادہ نہ بھی کیا ہو تب بھی مبالغے سے نفرت اور جذبوں کے متعلق بناوٹ اور سخن سازی سے ان کی بیزاری کا ایک سبب شیفتہ کا اثر بھی ہے۔ یہ بھی تقریباً مسلم ہے کہ حالی کی غزل میں شیفتہ' مومن' غالب اور داغ کے لہجے ملے جلے نظر آتے ہیں۔ اس امتزاج کو نئی ترکیب اور نئی شکل دینے میں ان کا مزاج بھی کارفرما ہوا۔ ان کی طبعی سادگی' شکستہ دلی اور دردمندی نے ان کی غزل میں ایک نیا ذائقہ پیدا کیا۔ ان کی غزل سب سے جدا خصائص کی مالک ہے' وہ اس لحاظ سے اپنے پیش رووں اور معاصروں سے الگ نظر آئے کہ انہوں نے غزل کے موضوعات کی سابقہ حد بندی توڑ ڈالی اور سماجی اور قومی خیالات کو غزل میں داخل کیا ـــــ اس کے علاوہ مسلسل گوئی کے ذریعے غزل اور نظم کے مابین فاصلوں کو کم کرنے کی کوشش کی اور اس طرح اکبر' چکبست اور اقبال کے لیے نمونے پیدا کیے جن پر ان تینوں شاعروں کی غزل کا توسیعی تصور قائم ہے۔ بعض نقاد قدیم و جدید غزل کے عنوان سے حالی کی دہری شخصیت کا افسانہ ابھارتے ہیں' مگر حقیقت یہ ہے کہ اصلی حالی قدیم و جدید دونوں میں موجود ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ جدید غزلوں میں سماجی احساس اور قومی مسائل کا پیوند لگ گیا ہے' مگر

جدید حصہ غزل میں اچھی غزلوں کی کمی نہیں- اور قدیم سرمائے میں ضروری نہیں کہ ہر غزل اچھی ہو-

غزل کی روایت میں حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ اردو کی عشقیہ شاعری پھر تہذیب سے روشناس ہوئی- داغ کے یہاں جو معاملات بیان ہوئے ہیں ان کی اصلیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، مگر یہ بھی تسلیم ہے کہ داغ ان معاملات کی اس سطح کو زیادہ آشکارا کرتے ہیں جو جنسی یا شہوانی لحاظ سے ہیجان انگیز ہوتی ہے—— حالی اس سطح پر پردہ ڈال کر ان کے اس پہلو کو نمایاں کرتے ہیں جو عاشق کو تمکین و حوصلہ اور قربانی و ضبط کا تجربہ بنا دیتا ہے، اس کا صاف صاف مطلب یہ ہوا کہ حالی غزل گوئی کی اس رسم کو جو غزل گویان دہلی اور خصوصاً میر اور درد سے مخصوص ہے نئے ماحول میں دوبارہ زندہ کرتے ہیں، احیا کی یہ کوشش خود شیفتہ کے یہاں بھی ہے، لیکن حالی کی کامیابی یا خوش قسمتی یہ ہے کہ ان کی ہم نوائی کے لیے ان کا زمانہ ان کے ساتھ چلا-

منظومات میں حالی کی فوقیت اس بات سے ثابت ہوتی ہے کہ انہوں نے انسانی جذبات کی وسیع تر دنیا کو اپنے شعری اظہار کا مرکز بنایا——، اور جذباتی دلچسپیوں کی کشادہ تر کائنات کا انکشاف کیا- انہوں نے نظم کو سماجی اور قومی مسائل کے لیے استعمال کیا- مسدس جو سابقاً" مرثیے کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گئی تھی، اردو کی سب سے بڑی قومی نظم مدوجزر اسلام میں استعمال ہوئی- اسی طرح ان کے قصیدہ و ترکیب بند، قطعات و رباعیات نے اپنے زمانے کے سب سے اہم مقاصد کی خدمت انجام دی- نیچر کی نظمیں، بچوں کی نظمیں اور لاہور میں لکھی ہوئی وصفیہ اور بعد کی اخلاقی نظمیں سب کی سب ایک نئے سماجی اور اخلاقی شعور کا پتہ دیتی ہیں اور ان کا یہی رخ حالی کے لیے باعث امتیاز ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ حالی نے ایک نظریہ شعر و شاعری بھی ہمیں دیا، ان کی شاعری اس کی پیداوار نہ سہی اس کے مطابق ضرور ہے، فکر و شعور اور تخلیقی جذبہ و احساس کی یہ یکجائی ایک جامع شخصیت کا پتہ دیتی ہے-

اب حالی کی سوانح نگاری کی بات سنئے: یہ مسلم ہے کہ حالی اردو کے پہلے سوانح نگار تھے جن کے فنی احساس نے سوانح نگاری کو یادگاری اور موعظتی حد سے نکالا اور اپنی کوتاہیوں کے باوجود اس کو انسانی شخصیت کی اساس پر ایک فن بنانے کی کوشش کی-

حالی نے یکے بعد دیگرے تین سوانح عمریاں لکھیں:

(۱) حیات سعدی- (۲) یادگار غالب (۳) حیات جاوید- ان میں تیسری یعنی سرسید

کی لائف "حیات جاوید" ایک جامع سوانح عمری ہے۔ پہلی دو کسی نہ کسی لحاظ سے ناتمام اور جزوی ہیں۔ حیات سعدی میں ذاتی جزئیات اور داخلی زندگی کی تفصیلات قدرتی طور پر کم ہیں اور سوانح عمری اپنی حد سے بڑھ کر تنقید کی حدوں میں جا پہنچی ہے۔ یادگار غالب' سب کچھ ہونے کے باوجود میرزا کی ظرافت اور خوش دلی کی تفصیل بن گئی ہے۔ اس کے علاوہ میرزا کی زندگی کے بعض معمے حل ناشدہ رہ گئے ہیں۔ حالی نے یادگار اس لیے لکھی کہ اس کے ذریعے قوم میں زندہ دلی پیدا کی جائے۔ گویا اس سوانح عمری کا مقصد فنی سے زیادہ قومی ہے۔

ان دو سوانح عمریوں کی کمزوریوں کو دیکھتے ہوئے حیات جاوید واقعی ایک برتر سوانح عمری معلوم ہوتی ہے۔ حالی کے موضوع کے بارے میں پیش قدمی بھی فنی ہے اور موضوع سے عملی نباہ بھی فن کے خلاف نہیں۔ صداقت کی تلاش' غیر جانبداری اور خارجی اور داخلی زندگی کی ہو بہو اور جامع تصویر کشی' ترتیب جزئیات میں حسن کی نمود—— یہ سب اوصاف ایک اچھی بیوگرافی کے لیے لازم ہیں اور حیات جاوید میں یہ سب تو نہیں' لیکن ان میں سے اکثر پائے جاتے ہیں۔

شبلی کا یہ اعتراض کہ حیات جاوید مدلل مداحی اور کتاب المناقب ہے' اب کچھ زیادہ وقیع نہیں رہا۔ مہدی الافادی اس کا الزامی جواب ان الفاظ میں دے چکے ہیں کہ حیات جاوید ایک شریف انسان کے قلم سے ایک شریف تر انسان کی سرگزشت ہے' اس کی یہ کوتاہی کہ بعض جگہ اس میں سرسید کی کمزوریوں کے بارے میں معذرتی لہجہ اختیار کیا گیا ہے' مہدی کے خیال میں حالی کی شرافت اور مشرقی لحاظ داری کے علاوہ زمانے کے باعث بھی ہے۔ حالی نے کسی خوشامد یا جانب داری کی خاطر یہ لہجہ اختیار نہیں کیا۔

بہر حال حیات جاوید ایک جامع سوانح عمری ہے۔ البتہ اس پر دو اعتراض ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ اس کا پلان توسیعی ہے یعنی حصہ دوم میں کارناموں کی تفصیل بے ضرورت اور اس میں تکرار بھی ہے۔ سوانح عمری پہلی ہی جلد مکمل ہو جاتی ہے۔ دوسری جلد محض اعادہ اور تکلف ہے۔ دوسرا اعتراض اس کے انداز تحریر پر ہے جس میں تشریح و توضیح کی خاطر بے جا طول کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔

پھر بھی حیات جاوید کی حیثیت مستقل ہے اور اپنی خاص کمزوریوں کے باوجود اردو سوانح ادب میں آج تک اس کے مرتبے کی کوئی چیز سامنے نہیں آئی۔ سید سلیمان ندوی کی حیات شبلی بڑے معرکے کی کتاب ہے' مگر یہ سوانح عمری کم اور شبلی کے بزرگوں کی علمی

داستان اور ملک کی علمی تاریخ زیادہ ہے۔ عبدالرزاق کانپوری کی نظام الملک طوسی دلچسپ کتاب ہے لیکن محض سوانح عمری سے ذاتی قربت نہ ہونے کی وجہ سے بے تعلق اور اکھڑی اکھڑی سی سوانح عمری ہے جسے ایک تاریخی کتاب کا سوانحی نمونہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا۔ قاضی عبدالغفار کی لکھی ہوئی سوانح عمریاں نئے انداز کی حامل ہیں لیکن جزوی ہیں — ان کی سوانح عمریوں میں پورا شخص کہیں بھی ابھر نہیں سکا۔

غرض یہ کہ حالی کی سوانح نگارانہ یکتائی آج بھی اسی طرح قائم ہے جس طرح ان کے زمانے میں تسلیم شدہ تھی — ایسی یکتائی جس کو شبلی کی سوانح نگاری بھی کوئی گزند نہ پہنچا سکی کیونکہ شبلی اپنی ساری سوانح نگاری کے باوجود مورخ تھے حالی کی طرح سوانح نگار نہ تھے۔

اقبال کا سیاسی تفکر

اقبال نے اگرچہ سیاسیات کے موضوع پر کوئی مستقل کتاب(۱) نہیں لکھی لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ان کی اکثر تصنیفات سیاست کے بلند حقایق سے لبریز ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری کو صرف جمالیاتی لذت کے نقطۂ نگاہ سے ہی نہیں پڑھنا چاہیے، 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 فلارنس کی سیاسیات۔ غرض سیاسیات سے براہ راست متعلق نہ ہونے پر بھی وہ سیاسیات سے بالواسطہ متعلق ہیں۔

در دیدۂ معنی نگہاں حضرت اقبال
پیغمبرے کرد و پیمبر نتوان گفت

اقبال ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب مشرق و مغرب میں زندگی اور اس کے مختلف شعبوں میں عجیب وغریب انقلاب نمودار ہو رہا تھا۔ مشرق کی جہاں گیریاں جہاں ستانیاں ختم ہو چکی تھیں اور مغرب کی سیاسی فتمندیاں 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۔

اقبال اگرچہ خود بھی استادان فرنگ سے فیض یاب ہو چکے تھے اور ان کی 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 برگسان 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۔

بجان من کہ درد سر خریدم   مے از میخانہ مغرب چشیدن
ازاں بے سود تر روزے ندیدم   نشستم با نکویان فرنگی

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 کے آزادانہ مقابلہ و موازنہ اور امتزاج و اختلاط کا۔ یہ نیا فلسفہ سیاست تھا جو اقبال سے مخصوص تھا۔ یہ افلاطون' ارسطو' شیافلی' ہابز' کانٹ اور روسو وغیرہ کے تصورات پر مبنی نہ تھا۔ بلکہ اس کی تعمیر و تربیت میں قرآن و حدیث' غزالی و رازی' ماوردی و نظام الملک' ابن حزم اور ابن خلدون وغیرہ کے خیالات بنیادی حیثیت رکھتے ہیں اور اس کی تشکیل و ترکیب میں مشرق کی سیاسی فضا نے بھی معتدبہ حصہ لیا۔

اقبال کے سیاسی فکر کا ان کی زندگی میں کچھ زیادہ خیر مقدم نہیں ہوا۔ ملک کی فضا ان خیالات کے لیے ابھی سازگار نہ ہوئی تھی۔ وہ گویا حکیم فردا تھے' اگرچہ شاعر 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 تھیں اور کچھ آہستہ آہستہ اب منظر عام پر آ رہی ہیں' لیکن یہ بات کسی حد تک افسوس ناک ہے کہ مسلمانوں کی تعلیم یافتہ جماعت میں ان کی تعلیمات کے بارے میں اب بھی تشکیک پائی جاتی ہے اور یہ وہ رجحان ہے جس کو اقبال نے اپنی عمر کے آخری حصے میں بہت محسوس کیا۔ انہوں نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ وہ گروہ جسے وہ ایک عرصے سے مخاطب کر رہے ہیں سوز و یقین سے خالی ہے۔ ارمغان حجاز' ضرب کلیم اور بال جبریل میں مسلمانوں کے سب طبقوں علی الخصوص تعلیم یافتہ گروہ کی طرف سے انہوں نے بے حد مایوسی اور بے دلی 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:

شریک درد و سوز لالہ بودم ضمیر زندگی را وا نمودم
ندایم با کہ گفتم نکتہ شوق کہ تنہا بودم و تنہا سرودم
غزلیم درمیان محفل خویش تو خود گو باکہ گویم مشکل خویش
ازاں ترسم کہ پنہانم شود فاش غم خود را نگویم با دل خویش

چو رخت خویش بربستم ازیں خاک ہمہ گفتند بامن آشنا بود
ولیکن کس ندانست ایں مسافر چہ گفت و باکہ گفت و از کجا بود

اقبال کے سیاسی فکر کا نشو کا ارتقا:

عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ اقبال کا سیاسی نصب العین اکثر بدلتا رہا۔ ان کے افکار میں مختلف حالات کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں۔ چنانچہ 'اسرار خودی' پر تبصرہ کرتے ہوئے انگریزی رسالہ 'اتھینیم' کے ایک مضمون نگار مسٹر فاسٹر نے یہی کہا تھا کہ اقبال کا قدم کسی ایک راستے 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 تصویر درد' ترانہ ہندی' نیا شوالہ' ہندوستانی بچوں کا قومی گیت جیسی قومیت آفرین 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 ہو کر 'بلاد اسلامیہ' ترانہ ملی' 'خطاب بہ جوانان اسلام' قسم کی بہت سی ملی اور قومی 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 اس طرح 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 اور مادی استیلا دونوں کی حمایت وغیرہ وغیرہ۔ بظاہر اس اعتراض کی صداقت سے انکار نہیں ہو سکتا' لیکن اس سے اتنا پتہ تو ضرور چلتا ہے کہ اقبال کے سیاسی فکر کی پختگی میں ان تجربات کا حصہ کثیر بھی شامل ہے جو انہیں اوضاع واطوار سیاست عالم کے عمیق مطالعے سے حاصل ہوئے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اقبال ایک زمانے میں بعض وطنی تحریکات کے موید 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 بھی آنکھیں نیچی کر لیتے ہیں، 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 تجزیے نے ان کو بہت جلد اس کی تابانی سے بدظن کر دیا۔

وائے بر سادگی ما کہ فسونش خوردیم
رہزنے بود کمیں کرد و رہ آدم زد

اب سب سے پہلے اس سوال پر غور ہونا چاہیے کہ اقبال نے اپنے چمن فکر کی آبیاری کے لیے کن سرچشموں کی جانب توجہ کی اور ان کے تخیل کو موجودہ قالب میں ڈھالنے میں کون کون سے زبردست اثرات کار فرما ہوئے۔ عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ اقبال نے بہت حد تک ولیم بلیک، نطشے اور برگساں سے استفادہ کیا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال اور نطشے یا اقبال اور برگساں میں صرف جزوی اتحاد خیال پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ صرف معمولی سی وحدت خیال اس امر کے لیے ایک محکم ثبوت نہیں بن سکتی کہ اقبال نے تمام تر خیالات ان فلسفیوں سے لیے 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 سے بعض معاملات میں متحد الخیال تھے اور بعض سے اختلاف رکھتے تھے۔ خالص فلسفہ کے بارے میں نطشے، فشتے اور برگساں کے افکار اقبال کے لیے بہت کچھ باعث کشش رہے۔ چنانچہ فلسفہ خودی کی ترکیب میں اساس خودی کے متعلق خیالات فشتے سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ جدوجہد اور استحکام خودی کا فلسفہ نطشے 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 نظام حکومت سمجھا جاتا تھا، مگر اس صدی کے اوائل میں یورپ کے بعض مفکرین نے اس طرز حکومت پر شدید حملے کیے۔ جمہوریت کے ان معترضوں میں نطشے (۲) لی بان (۳) فان ٹرائسکی (۴) سپنگلر (۵) سٹوڈرڈ (۶) میکڈوگل (۷) خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اقبال نے جمہوریت کو جو مخالفت کی اس کے اسباب و

وجوہ اگرچہ مختلف ہیں، تاہم فلسفہ 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 وہ سوسائٹی کو مردہ کرنے والی ادبیات کے دل سے مخالف تھے لیکن ان تمام بزرگان دین سے انہیں بے حد عقیدت تھی جن کے افکار حیات بخش ہیں۔ ان سب میں مولانا روم کو اولین اہمیت حاصل ہے جن کی مثنوی ایک صحیفہ ہدایت ہے۔(۸) اقبال جاوید نامہ میں مولانا روم کو اسی طرح اپنا رہنما تسلیم کرتے ہیں جس طرح دانتے نے ورجل کو اپنا رہنما تسلیم کیا تھا۔ یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ اقبال نے پیر روم کے فکر روشن سے جس قدر روشنی حاصل کی ہے اتنی کسی اور شمع سے دستیاب نہیں ہوئی۔

بیا کہ من ز خم پیر روم آوردم
مے سخن کہ جواں تر زبادہ عنبی است

حقیقت یہ ہے کہ مشرق و مغرب کے امتزاج نے اقبال کو اپنے لیے ایک نئی اور مستقل شاہراہ اختیار کرنے میں مدد دی۔ انہوں نے عجمی فلسفہ و تصوف کو مغربی دانش و حکمت کے معیار پر پرکھا اور پھر ان کے مقابلے سے ایک معتدل اور زندہ حکمت پیدا کی جس پر مغرب کے بجائے مشرق کا اثر زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال خود لکھتے ہیں :(۹)

"مقام تاسف ہے کہ مغرب اسلامی فلسفہ سے اس قدر نا آشنا 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 بڑی حد تک اشتراک ہے۔" پھر فرماتے ہیں :

"میرا جو فلسفہ ہے وہ قدیم مسلمان صوفیہ و حکما ہی کی تعلیمات کا تکملہ ہے، بلکہ بالفاظ صحیح تو یوں کہنا چاہیے 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 بے حد 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 نے اس کا جواب یہ دیا ہے کہ اقبال کا کلام زیادہ تر جارحانہ سیاسی مفہوم رکھتا ہے، یہاں تک کہ ان کے فلسفیانہ اشعار اور شاعرانہ غزلیات کا مفہوم بھی سیاسی ہے۔ بقول ڈکنسن یہ ایک شگون 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 رد عمل کا تخیل ایک انتقام کا کابوس بن کر 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 دے دی تھی۔ یہ سب کچھ اس لیے کیا گیا تھا کہ مغرب اپنی استعماری زنجیروں کو زیادہ سخت اور گراں کر دے جس سے اس نے مشرق کی جان ناتواں کو جکڑ رکھا ہے۔ نکلسن اور فاسٹریا ڈکنسن جو بھی ہوں انہیں اقبال کی تعلیم کی صورت میں مشرق سے ایک ایسی گونج سنائی دی جو فطرت انسانی کے عمیق اور پختہ ادراک پر مبنی تھی، جس کا اثر یقینی طور پر بجز اس کے اور کچھ نہیں ہو سکتا کہ مشرق زندگی کے اس احساس سے بہرہ ور ہو گا 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 اقبال خود اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

"میں اس کشمکش کا جو مفہوم لیتا ہوں وہ اصلاً اخلاقی ہے نہ کہ سیاسی، در آنحالیکہ نطشے 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 چاہیے کہ زندگی اپنے حوالی میں کسی قسم کا انقلاب نہیں پیدا کر سکتی جب تک کہ پہلے اس کی 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 متشکل نہ ہو۔ فطرت کا یہ اٹل قانون جس کو قرآن نے ان اللہ لا یغیرو ما بقوم حتی یغیرو اما 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 مد نظر 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 ڈھالتا ہے جس سے 'خودی' کے راگ نکلتے ہیں۔ ایسے انقلاب کو بروئے کار لانے کے لیے کش مکش کا عمل ضروری ہے۔

اس نکتے کی وضاحت کے لیے میں یہ عرض کروں گا کہ اقبال نے مغرب کے کلچر اور تمدن کی اس بنا پر پیہم مخالفت کی ہے کہ اس میں عقلیت (Intellectualism) اور مادیت کے عناصر اصولی اور اساسی حیثیت رکھتے ہیں۔ بخلاف اس کے اقبال اپنے تمام کاموں کی بنا فقر اور عشق پر رکھتے ہیں اور اسی ایک چیز کو کائنات کی ترقی و صحت 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 انہی مہلک جراثیم سے متاثر ہوتا ہے تو اقبال کو رنج ہوتا ہے۔ ان کے دل میں بے قراری 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 کو مغرب 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 انہیں 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 انہیں روحانی امراض سے متاثر ہو رہا ہے' اقبال اور بھی غم میں ڈوب جاتے ہیں۔

غرض اقبال کے پیغام کے مقاصد دو گانہ 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 گوے بدانائے فرنگ
عقل تا بال کشودست گرفتار تر است
برق را ایں بجگری زند آں رام کند
عشق از عقل فسوں پیشہ جگر دار تر است
چشم جز رنگ گل ولالہ نہ بیند ورنہ
آنچہ در پردۂ رنگ است پدیدار تر است

عجب آن نیست کہ اعجاز مسیحا داری
عجب ایں نیست کہ بیمار تو بیمار تراست

دانش اندوختہ دل ز کف انداختہ
آہ زاں نقد گراں مایہ کہ درباختہ

'زبور عجم' میں فرماتے ہیں:

بر عقل فلک پیما ترکانہ شبیخوں بہ
یک ذرہ درد دل از علم فلاطوں بہ

'بال جبریل' میں ارشاد ہوتا ہے:

برانہ مان ذرا آزما کے دیکھ اسے
فرنگ دل کی خرابی خرد کی معموری

'ضرب کلیم' کے یہ اشعار بھی قابل توجہ ہیں:

صیاد معانی کو یورپ سے ہے نومیدی
دلکش ہے فضا لیکن بے نافہ تمام آہو

مردہ لا دینی افکار سے افرنگ میں عشق
عقل بے ربطی افکار سے مشرق میں غلام

یہ اور اس 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 ولز' برنارڈ شا اور سپنگر کی نفرت سے جداگانہ ہے۔ کیونکہ یہ لوگ ہنوز اس نسخہ شفا کو حاصل نہیں کر سکے' (۱۰) برعکس ان کے اقبال کے پاس ایک ایسا نظام فکر موجود ہے جو ہر لحاظ سے مغرب کے امراض کا علاج ثابت ہو سکتا ہے۔ کاش مغرب اقبال کی آواز کو سن سکے لیکن اگر مزعومہ بلندی و تفاخر کا خیال باطل اہل مغرب کو ایک مشرقی کے سامنے دست سوال دراز کرنے سے مانع آئے تو پھر وہ اپنے ہی ایک ہم وطن برگساں سے ان امراض اور پریشانیوں کا علاج دریافت کر لیں جو اقبال کی زبان میں یہ کہتا ہوا سنائی دے گا:

نقشے کہ بستہ ہمہ اوہام باطل است
عقلے بہم رساں کہ ادب خوردۂ دل است

اقبال کے فلسفہ سیاست کے اہم اجزا

ان گزارشات کے بعد میں اقبال کے فلسفہ سیاست 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 وجوہ کامل سوسائٹی(۱۱) کی تعمیر کا خواب دیکھتے ہیں جو موجودہ قوانین، موجودہ انداز خیال، موجودہ جذبات اور ارادوں سے بالکل جدا ہو گی جس کے سب افراد مافوق الانسان ہوں گے جن میں خدائے لم یزل کی صفات زیادہ سے زیادہ موجود ہوں گی۔ یہ نئی سوسائٹی مساوات، اخوت اور یک جہتی کا زندہ نمونہ ہو گی 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 ہو گی بلکہ اس کا تصور انسان اور کائنات کے متعلق زیادہ انسانی زیادہ وسیع اور زیادہ روحانی ہو گا۔ اس وقت دنیا میں جس قدر ترقی پذیر نظام معاشرت و سیاست کے موجود ہیں، اقبال ان میں اسلامی نظام کو اپنے خاص نصب العین اور اپنے خاص تصور ملت کے قریب تر سمجھتے ہیں۔ 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، بلکہ یورپ اور ہندوستان کے بعض معترضین کو اقبال کی یہ بات سخت ناپسند تھی، چنانچہ مسٹر ڈکنسن، فاسٹر اور نکلسن اس تصویر پر بہت چیں بجبیں معلوم ہوتے ہیں لیکن (جیسا کہ اقبال خود اپنے ایک مقالے میں وضاحت فرما چکے ہیں) ان کا تخیل کسی اندھی، جامد تقلید اور خوش اعتقادی کا نتیجہ نہیں بلکہ عملی سہولتوں اور نظام اسلامی کے ترقی پذیر ممکنات کی موجودگی نے اس یقین پر مجبور کر دیا ہے کہ وہ دنیا کے بیشمار نظام ہائے زندگی میں سے اپنی زندہ اور کامل سوسائٹی کی تعمیر کے لیے صرف اسلام ہی کو بطور بنیاد عمل اپنے پیش نظر رکھیں۔ اقبال نے ساری تصانیف میں ملت اسلام، کو صرف اپنے ہی خاص زاویہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور جا بجا اس قوم کے 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 ترین انسانی برادری اور قوم کا جو خیال ملت اسلام، نے پیش کیا ہے وہ کسی اور نظام اور گروہ میں نہیں ملتا۔ اسلام کی حدود بہت وسیع ہیں، اس کی ماہیت غیر محدود اور لامتناہی ہے۔ اس کا وجود زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہے اور جیسا کہ اقبال خود

فرماتے ہیں: "اسلام تمام قیود سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی قومیت کا دار ومدار 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 مختلف ہے۔ اس کا اصل اصول نہ اشتراک زبان ہے، نہ اشتراک وطن، نہ اشتراک اغراض اقتصادی بلکہ اس کا اصل اصول مظاہر کائنات کے متعلق ایک ایسا اتحاد خیال ہے جو سب انسانوں کو ایک رشتہ وحدت میں پرو سکتا ہے قطع نظر اس بات کے کہ اس کے ماننے والے افریقہ کی کالی دنیا سے متعلق ہیں یا ریگستانی بلخا کے شجاع عرب یا گنگا کی وادیوں میں بسنے والے آریا ہیں یا پامیر کے بلند کوہساروں کے مکیں، کوئی زمنی قید ان میں تفرقہ نہیں ڈال سکتی، کوئی مادی جدائی ان کو جدا نہیں کر سکتی اور کوئی نسل یا زبان کا امتیاز ان میں افتراق پیدا نہیں کر سکتا۔" یہی معاشری 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۔

انہیں خیالات کو اقبال نے 'رموز بے خودی' میں اپنے خاص انداز میں پیش کیا ہے چنانچہ یہ موضوع کہ ملت اسلامیہ کا دار و مدار توحید و رسالت پر ہے اس لیے مکان (Space) کے نقطۂ نظر سے لا انتہا ہے:

جوہر ما با مقامے بستہ نیست
بادۂ تندش بجامے بستہ نیست
ہندی و چینی سفال جام ماست
رومی وشامی 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
تاز بخششہائے آں سلطان دیں
مسجد ماشد 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 با ایں ہمہ تعصب یورپ میں ایسے اہل دل موجود ہیں جو اس تصور کے قائل ہیں مثلاً پروفیسر ہرخروینے نے 'اسلام اور مسئلہ نسل' پر مضمون لکھتے ہوئے ان تمام امور کا اعتراف کیا ہے اور ان کے علاوہ بے شمار دوسرے اہل قلم نے اسلام کی اس برتری کا اقرار کیا ہے۔

ملت اسلامیہ جس طرح مکانی لحاظ سے لا محدود ہے اسی طرح زمانی معیار سے بھی اس کی کوئی حد مقرر نہیں چنانچہ رموز میں ہے:

گرچہ ہم ملت بمیرد مثل فرد — از اجل فرماں پذیرد مثل فرد
از اجل ایں قوم بے پرواستے — استوار از نحن نزلناستے
ما کہ توحید خدا را حجتیم — حافظ رمز و کتاب و حکمتیم
آسماں باما سر پیکار داشت — در بغل یک فتنہ تاتار داشت
خفتہ صد آشوب در آغوش او — صبح امروزے نزاید دوش او
سطوت مسلم بخاک و خوں تپید — دید بغداد آنچہ روما ہم ندید
تو مگر از چرخ کج رفتا پرس — زاں نو آئین کہن پندار پرس
آتش تاتاریاں گلزار کیست؟ — شعلہ ہائے او گل دستار کیست؟
امت مسلم ز آیات خدا است — اصلش از ہنگامہ قالو بلی است
شعلہ ہائے انقلاب روزگار — چوں بہ باغ ما رسد گردد بہار
رومیاں را گرم بازاری نماند — آں جہانگیری جہانداری نماند
شیشہ ساسانیاں درخوں نشست — رونق خمخانہ یوناں شکست
مصر ہم در امتحاں ناکام ماند — استخوان او تہہ اہرام ماند
در جہاں بانگ اذاں بودست ہست — ملت اسلامیان بودست وہست
عشق آئین حیات عالم است — امتزاج سالمات عالم است
عشق از سوز دل ما زندہ است — از شرار لا الہ پایندہ است
گرچہ مثل غنچہ دلگیریم ما — گلستان میرد اگر میریم ما

یہی حکمت جو اشعار میں بیان ہوئی ہے اقبال کے "مدراس لیکچرز"(۱۳) میں بھی پیرایہ

نثر میں ادا ہوئی ہے۔ یہ خیال کہ ملت اسلام کی زمان کے نقطۂ نظر سے کوئی انتہا نہیں، اس وقت 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 ناقابل 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 اصول شریعت کی زمانی تعبیر کا اختیار دیتا ہے، لیکن یہ یاد رہے کہ اقبال 'عالمان کم نظر' کے اجتہاد کے مخالف اور ہر کہ و مہ کے اجتہاد کو ملت کے لیے بے حد 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۔ انھیں ان کا ہر قول، ہر خیال ایک مسلمان کا قول اور خیال معلوم ہوتا ہے۔ پروفیسر نکلسن کے اس قول کی تائید یا تردید کرنا یہ باتیں میرے لیے 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 انھیں پھلنے پھولنے کا موقع نہیں ملا اور کوئی تعجب نہیں کہ (خود بقول اقبال) مسلمانوں کی فتوحات ہی اس کے 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 می 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 چاہیے:

"شاعری اور فلسفہ میں انسانی نصب العین ہمیشہ عالمگیر ہوتا ہے۔ لیکن جب اس کی تحصیل عملی زندگی میں کی جائے گی تو لامحالہ اس کا آغاز کسی مخصوص جماعت سے کرنا ہو گا جو اپنا ایک مستقل اور مخصوص موضوع رکھتی ہو اور جس کے 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 کے لیے ایسی آئیڈیل (مثالی) افراد کی ضرورت ہو گی جو اس نظام کو کامیاب بنا سکیں۔ یہ آئیڈیل افراد ایسے ہوں گے جن میں خودی کی تکمیل ہو چکی ہو گی۔ خودی اقبال کے نزدیک ایک نوری نقطہ ہے جو محبت سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی محبت خودی کی تکمیل کا باعث ہو گی اور یہی خودی ان 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 اغراض عمل عامل و معمول واسباب و علل
خیزد انگیزد پرد تابد رمد سوزد افروزد کشد میرد دمد
وانمودن خویش را خوئے خودی است
خفتہ در ہر ذرہ نیروئے خودی است

چونکہ زندگی خودی کی تکمیل سے ہے۔ اسی لیے سختی اور سخت کوشی، استواری اور طاقت زندگی کی ضروریات میں سے ہے۔ افراد جس قدر کش مکش اور تحمل و برداشت کے عادی ہوں گے اسی قدر ان میں خودی کی تکمیل زیادہ ہو گی، لیکن خودی کے تسلسل اور بقا کے لیے 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 آرزو اور مقاصد کو حاصل نہ کر لے، جنون نہ ہو گا، زندگی پختہ تر نہ ہو گی۔

زندگی در جستجو پوشیدہ است اصل او در آرزو پوشیدہ است
دل ز سوز 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 کرتے ہیں۔ وہ افلاطون کے گوسفندانہ فلسفہ کو اسی لیے 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 لیے 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 کرد ے گوسفنداں راشکار　　کرد دین گوسفندی اختیار
با پلنگاں ساز گار آمد علف　　گشت آخر گوہر شیری خزف
از علف آں تیزی دنداں نماند　　ہیبت چشم شرار افشاں نماند
آں جنون کوشش کامل نماند　　آں تقاضائے عمل در دل نماند
شیر بیدار از فسون میش خفت　　انحطاط خویش را تہذیب گفت

نطشے کی طرح اقبال بھی استیلا، قوت اور جہاد کو خودی کی تربیت کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔ نطشے کہتا ہے "نیکی قوت اور ہمت مردانہ کا نام ہے 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 ہو۔" اقبال قدم قدم پر قوم کو فلسفہ شاہین سکھاتے ہیں، مولے اور کبوتر کی زندگی ان کے نزدیک ارذل الحیات ہے۔ ضعیفی ایک ایسا جرم ہے جس کی سزا مرگ مفاجات کے سوا کچھ نہیں۔ جھپٹنا، پلٹنا پھر جھپٹنا اسی میں لذت زندگی ہے۔ پختگی اور استواری کشاد کار کا ذریعہ ہیں۔ خوئے ہریری، قوموں کے زوال کا پیش خیمہ ہے۔ خطروں میں جینا اور عافیت کوشی سے اجتناب ترقی کے لیے 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 یہ ہیں:

ہر کہ خنجر بہر غیر اللہ کشید
تیغ او در سینہ 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 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 بے شمار قرنوں کے تنازع اور جدوجہد کے بعد اس مرتبے تک پہنچتا ہے اور پھر بھی آسانی کے ساتھ اختلال قبول کر لیتا ہے۔ اس لیے اپنے وجود کو برقرار رکھنا ہے تو لازم ہے کہ گذشتہ زندگی میں جو تجربات حاصل ہوئے

ہیں اور ماضی میں جو قوتیں اس کے ثبات میں مددگار ہوئی ہیں ان سے مستقبل میں بھی کام لیتا رہے۔ اس سے معلوم ہو گا کہ میں نے تنازع اور جنگ کی ضرورت جس مفہوم میں تسلیم کی ہے اخلاقی ہی ہے۔"

جہاد کے بعد خودی کی تربیت کے تین مرحلے ہیں:

اطاعت، ضبط نفس اور اور نیابت الٰہی۔

قطرہا دریاست از آئین وصل   ذرہ ہا صحراست از آئین وصل
باطن ہر شے ز آئینے قوی!   توچرا غافل زایں ساماں روی

جب ایک فرد اطاعت اور ضبط نفس کے مراحل طے کر چکتا ہے تو پھر وہ نیابت الٰہی کی منزل میں آ پہنچتا ہے۔ اقبال اس 'پختہ عنصر' فرد کامل کو نائب حق کا خطاب دیتے ہیں جس کی عقیدت سے ان کا دل سرشار ہے۔

نائب حق درجہاں بودن خوش است
بر عناصر حکمراں بودن خوش است
نائب حق ہمچو جان عالم است
ہستی او ظل اسم اعظم است
از رموز جزو کل آگہ بود
در جہاں قائم بامراللہ بود
نوع انساں را بشیر و ہم نذیر
ہم سپاہی ہم سپہ گر ہم امیر
ذات او توجیہ ذات عالم است
از جلال او نجات عالم است
زندگی رامی کند تفسیر نو
می دھد ایں خواب را تعبیر نو
طبع مضمون بند فطرت خوں شود
تا دوبیت ذات او موزوں شود
مشت خاک ما سر گردوں رسید
زیں غبار آں شہسوار آید پدید

اقبال اس مرد میدان کا شدت سے انتظار کرتے ہیں جس کا وجود اطاعت کامل اور

ضبط نفس کے تمام قیود اور امتحانوں سے کامیاب ہو کر اس درجے تک پہنچا ہے' فرماتے ہیں

اے سوار اشہب دوراں بیا　　اے فروغ دیدۂ امکاں بیا
رونق ہنگامہ ایجاد شو　　در سواد دیدہ ہا آباد شو
شورش اقوام را خاموش کن　　نغمہ خود را بہشت گوش کن
خیز و قانون اخوت ساز دہ　　جام صہبائے محبت باز دہ
باز در عالم بیار ایام صلح　　جنگجویاں را بدہ پیغام صلح
سجدہ ہائے طفلک و برنا و پیر　　از جبین شرمسار ما بگیر
از وجود تو سر افرازیم ما　　پس بہ سوز ایں جہاں سازیم ما

مرد میداں' مہدی برحق' میر کارواں اور شہسوار کا یہ تخیل آخری تصانیف میں بھی موجود ہے۔ 'ارمغان حجاز' میں ایک مقام پر اپنے آپ کو اس مرد کارواں کا غبار کارواں کہہ کر پکارتے ہیں — یہ نائب حق کا تخیل کوئی نیا تخیل نہیں بلکہ مشرق و مغرب کا پرانا تخیل ہے۔ نطشے کا 'مافوق الانسان' کارلائل کا ہیرو اور گوئٹے کا Genius اسی قسم کے افراد ہیں۔ نطشے اور اقبال میں جو وحدت خیال پائی جاتی ہے اس سے مغربی نقادوں نے یہ فیصلہ صادر کیا ہے کہ اقبال نے انسان کامل کا خیال اسی جرمن فلسفی سے مستعار لیا ہے۔ حالانکہ اقبال خود (۱۴) کہتے ہیں:

"میں نے یہ خیال نطشے سے نہیں لیا بلکہ تصوف کا 'انسان کامل' آج سے بیس سال قبل میرے پیش نظر رہا ہے۔ انگریزوں کو اپنے ایک ہم وطن فلسفی الیگزینڈر کے خیالات کا مطالعہ کرنا چاہیے' لیکن ہم دونوں میں فرق یہ ہے کہ الیگزینڈر کے خیال میں حقیقت منتظر ایک خدائے ممکن الوجود کی شکل میں جلوہ گر ہوگی لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شان الٰہی ایک برتر انسان کے قالب میں جلوہ گر ہو کر رہے گی۔"

اقبال نے تصوف کے جس انسان کامل کی طرف اشارہ کیا ہے وہ محی الدین ابن عربی اور ابراہیم الجیلی کا 'انسان کامل' ہے۔ یہاں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ابراہیم الجیلی کا 'انسان 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 کریں۔

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 انہوں نے ایسے خیالات اور افکار کی پر جوش مخالفت کی ہے جو انہیں ذرا بھی اس خاص نصب العین کے لیے مضرت رساں نظر آئے۔ وہ شروع سے لے کر 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۔ اقبال کا یہ نظریہ قوم بہ یک 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 پہلے کر آیا ہوں۔

فروغ خاکیاں از نوریاں افزوں شود روزے
زمین از کوکب تقدیر ما گردوں شود روزے
یکے در معنی آدم نگر از من چہ می پرسی
ہنوز اندر طبیعت می خلد موزوں شود روزے
چناں موزوں شود این پیش پا افتادہ مضمونے
کہ یزداں را دل تاثیر او پر خوں شود روزے

اقبال کا نظریہ حکومت و خلافت

حکومت(۵) اور خلافت کے متعلق اقبال نے زیادہ تفصیل کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار نہیں کیا' تاہم خلافت انسانی کے اہم اصول انہوں نے اپنی نظموں میں بیان کر دیے ہیں۔ اقبال ایک عادل اور موثر حکومت کے لیے ایمان اور عشق کو ضروری سمجھتے ہیں۔

ولایت' بادشاہی' علم اشیا کی جہانگیری
یہ سب کیا ہیں فقط اک نکتہ ایمان کی تفسیریں

حکومت اور سروری اقبال کے خیال میں خدمت گری کا دوسرا نام ہے' لیکن انسان میں حقیقی اور بے لوث خدمت خلق کا مادہ پیدا ہو نہیں سکتا جب تک 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۔

ماں بھی اقبال اپنے 'انسان کامل' کو فراموش نہیں کرتے اور حکمرانی کے لیے عشق مصطفیٰ کو ایک ضروری شرط قرار دیتے ہیں کیونکہ یہی عشق افراد قوم کو ایک نقطے پر جمع کر سکتا ہے صرف اسی ذات مبارک کی وابستگی اس پریشان شیرازے میں نظم پیدا کر سکتی ہے:

سروری در دین ما خدمت گریست — عدل فاروقی و فقر حیدری است
درہجوم کارہائے ملک و دیں — بادل خود یک نفس خلوت گزیں
آں مسلماناں کہ میری کردہ اند — در شہنشاہی فقیری کردہ اند
ہر کہ عشق مصطفیٰ سامان اوست — بحر و بر در گوشہ دامان اوست
روح را جز عشق او آرام نیست — عشق اور را زیست کورا شام نیست

'ارمغان حجاز' میں ہے:

خلافت فقر با تاج و سریر است — زہے دولت کہ پایاں ناپذیر است
جواں بختا! مدہ از دست ایں فقر — کہ بے او پادشاہی زود میر است

اقبال شاہی اور ملوکیت کو حرام قرار دیتے ہیں:

خلافت بر مقام ما گواہی است — حرام است آنچہ برما پادشاہی است
ملوکیت ہمہ مکر است و نیرنگ — خلافت حفظ ناموس الٰہی است

یورپ نے شاہی اور سلطانی کا جو دستور قائم کیا ہے وہ سوداگری' آدم کشی' خونخواری اور نفع اندوزی کے سوا کچھ نہیں۔ مغربی حکمت جس حکومت کی خدمت کے لیے وقف ہے اس کا انجام اقبال کے نزدیک 'کشتن بے حرب و ضرب' ہے۔ تہذیب فرنگ کا منتہا و مقصود بھی یہی ہے:

از ضعیفاں ناں ربودن حکمت است — از تن شاں جاں ربودن حکمت است
شیوۂ تہذیب نو آدم دری است — پردۂ آدم دری سوداگری است

'ارمغان حجاز' کی ایک رباعی میں اسلامی اور مغربی تصور حکومت کا فرق واضح کیا ہے:

مسلمان فقر و سلطانی بہم کرد — ضمیرش باقی و فانی بہم کرد
ولیکن الاماں از عصر حاضر — کہ سلطانی بہ شیطانی بہم کرد

اقبال جس طرح باقی امور میں عقلی بنیاد عمل کے مخالف ہیں اور عقلیت یعنی Intellectualism کو عالم انسانیت کے لیے بے حد مضر سمجھتے ہیں۔ اسی طرح نظریہ سلطنت میں بھی انہیں عقلی بنیاد سے پرخاش ہے' کیونکہ جو قوانین عقل فرسودہ دماغوں سے وضع ہوں گے' ان میں انسان کی خود غرضی اور انفراد پسندی کی چاشنی ضرور ہو گی۔ عقل

پسند انسان، سوشل اور اجتماعی امور میں اس لیے شامل نہیں ہوتا کہ اس سے اجتماع کو زیادہ مستحکم کرنا منظور ہوتا ہے بلکہ اس کے پیش نظر صرف یہ چیز ہوتی ہے کہ سوسائٹی کے تابع رہنے سے اس کے خاص ذاتی مفاد بہتر طریق سے محفوظ ہو سکتے ہیں(۱۶) 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 حال چونکہ عقلیت اور اقلیت کی مرہون احسان ہے اس سے بچنا چاہیے اور اس کی بجائے 'وحی' کے دیئے ہوئے قوانین کی اطاعت کرنی چاہیے۔ جاوید نامہ میں فرماتے ہیں:

بندۂ حق بے نیاز از ہر مقام — نے غلام او را نہ او کس را غلام
بندۂ حق مرد آزاد است وبس — ملک و آیینش خدا داد است و بس
عقل خودبین غافل از بہبود غیر — سود خود بیند نہ بیند سود غیر
وحی حق بینندۂ سود ہمہ — در نگاہش سود و بہبود ہمہ
عادل اندر صلح و ہم اندر مصاف — وصل و فصلش لا یراعی لایخاف
حاصل آئین و دستور ملوک — دہ خدایاں فربہ و دہقاں چو دوک

مذہب اور حکومت:

'دین اور سلطنت' کی پرانی بحث میں اقبال لا دین سیاست کی پر زور مخالفت کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک مارٹن لوتھر مسیحیت کا سب سے بڑا دشمن تھا جس نے مذہب اور حکومت کو دو مختلف اور مستقل وجود قرار دیا۔ ان کے خیال میں مذہب اور حکومت کی مثال جسم و روح کی ہے جن کا ربط باہمی زندگی کے لیے 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۔ چنانچہ "گلشن راز جدید" میں فرماتے ہیں:

تن و جاں را دو تا گفتن کلام است — تن و جاں را دو تا دیدن حرام است
بدن را تا فرنگ از جاں جدا دید — نگاہش ملک و دیں را ہم دو تا دید
کلیسا سبحہ پطرس شمارد! — کہ با او حاکمی کارے ندارد
خرد را با دل خود ہم سفر کن — یکے بر ملت ترکان نظر کن
بہ تقلید فرنگ از خود رمیدند — میان ملک و دیں ربطے ندیدند

'رموز' میں ہے:

تا سیاست مسند مذہب گرفت — ایں شجر در گلشن مغرب گرفت

قصہ دین مسیحائی فسرد — شعلہ شمع کلیسائی فسرد

'بال 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 کیے ہیں.

ہوئی دین و دولت میں جس دم جدائی

ہوس کی امیری ہوس کی وزیری

اسی کتاب کا ایک شعر ہے:

جلال پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو

جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

'ضرب کلیم' کے ایک قطعہ میں لادین سیاست' کو 'کنیز اہرمن و دوں نہاد و مردہ ضمیر' کہہ کر پکارا ہے اور مغربی سیاست کے علمبرداروں کو ابلیسی نظام کا نمائندہ قرار دیا ہے۔ دور 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 لیے کہ یہ اس نظریہ حکومت کے خلاف ہے جس کی بنیاد عشق اور عشق مصطفیٰ پر ہے مصطفیٰ کمال نے یورپ کی 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 چاہیے۔ مگر یہ قوت عمل صرف 'عشق' ہی کی کار فرمائیوں سے ممکن ہو سکتی ہے۔ 'جاوید نامہ' میں لکھتے ہیں:

ترک را آہنگ نو در چنگ نیست

تازہ اش جز کہنہ افرنگ نیست

'بال جبریل' اور 'ضرب کلیم' میں علامہ اقبال مشرق کی اسلامی اقوام سے اسی لیے مایوسی کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کے رہنما مشرقی روح کا سراغ نہیں لگا سکتے۔ چنانچہ ضرب کلیم میں فرماتے ہیں:

مری نوا سے گریبان لالہ چاک ہوا

نسیم صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی

کہ روح شرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی

مری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن
زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی

اس سلسلے میں 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 حس کی کمزوری کی وجہ سے ترکی میں بہت ترقی کر چکی ہے۔ مگر 'ارمغان حجاز' میں ترکوں کے متعلق لکھتے ہیں:

ملک خویش عثمانی امیر است   دلش آگاہ و چشم او بصیر است
نہ پنداری کہ رست از بند افرنگ   ہنوز اندر طلسم او اسیر است

جمہوریت:

اقبال یورپ کے جمہوری نظام کے متعلق بہت زیادہ حسن ظن نہیں رکھتے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ جمہوریت بھی استبداد تسلط اور غلبہ عام کی ایک نئی شکل ہے۔ اصولی طور پر اقبال حکومت میں عوام کی مداخلت کے زیادہ قائل نہیں معلوم ہوتے۔ اس لیے کہ ان کے نزدیک عوام میں سے ہر فرد کو قدرت نے مصالح حکومت کو 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 کسی عالمی نظام کی کامیابی کے لیے ایک کامل طور پر احساس اور خودی سے سرشار فرد (Personality) کے قائل ہیں اور نطشے کی طرح زندہ اور طاقتور شخص یا فرد کی حکومت کو جمہوریت سے زیادہ کامیاب اور مناسب خیال کرتے ہیں' لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ نطشے کا رہنما مادی طاقت اور بربریت کا مجسمہ ہے اور اقبال کا امام مادی اور روحانی قوتوں کا مجموعہ ہے۔ پیام مشرق میں ہے:

متاع معنی بیگانہ از دوں فطرتاں جوئی
زموراں شوخی طبع سلیمانے نمی آید
گریز از طرز جمہوری غلام پختہ کارے شو
کہ از مغز دو صد خر فکر انسانے نمی آید

روسو اگرچہ ایسی جمہوریت کا قائل تھا جس میں حریت' اخوت اور مساوات بطور اصل الاصول ہوں لیکن جمہوریت کے اصولی نقائص کا اسے پورا پورا احساس تھا۔ چنانچہ اس کا

قول ہے کہ "ایسی طرز حکومت تو فرشتوں کی دنیا کے لیے مناسب معلوم ہوتی ہے۔ ہم انسان تو اس کے قابل نظر نہیں آتے۔" اب یورپ میں بھی جمہوریت کے خلاف زبردست رائے پیدا ہو گئی ہے اور بیسیوں کتابیں اس کی خرابیوں کو ظاہر کرنے کے لیے 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 تقویت دیتی ہے۔ لاسکی اگرچہ جمہوریت کی خوبیوں کا بے حد 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۔ جمہور کی آزادی میں لاکھ برکتیں سہی، لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جمہور کا یہ غلبہ عام اور عوام کی مطلق العنانی کسی نظام کو بھی پائیدار اور مستحکم نہیں ہونے دے گی اور آئے دن کے انقلابات اور سریع الوقوع تغیرات قومی تعمیر اور انسانی ترقی میں رکاوٹ پیدا کریں گے۔

'گلشن راز جدید' میں اقبال نے انہی نکات کی جانب اشارہ کیا ہے:

فرنگ آئین جمہوری کشاد ست | رسن از گردن دیوے نهاد ست
چو رہزن کاروانے در تگ و تاز | شکمہا بہر نانے در تگ و تاز
گروہے را گروہے در کمیں است | خدائش یار اگر کارش چنیں است
زمن دہ اہل مغرب را پیامے | کہ جمہوراست تیغ بے نیامے
نہ ماند در غلاف خوذ زمانے | برد جان خود و جان جہانے

ان اشعار کے ساتھ 'خضر راہ' کے یہ اشعار بھی زیر نظر رہیں(۷)

ہے وہی ساز کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردے 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

گرمی گفتار اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگ زرگری
اس سراب رنگ وبو 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 اس میں مغرب کے جمہوری نظام کو ملوکیت اور استحصال کا ایک پردہ قرار دیا ہے۔ یہ وہ طرز حکومت ہے جس کا' چہرہ روشن' ہے اور باطن چنگیز سے تاریک تر ہے۔ اقبال اپنی آخری کتابوں میں جمہوریت کی خرابیوں کے پہلے سے بھی زیادہ قائل ہو گئے تھے کیونکہ ان کے نزدیک جمہوریت میں بھی وہی پرانی ملوکیت' سوداگری اور استبداد موجود ہے۔ قیصرولیم اور لینن کے مکالمے میں یہ نکتہ اٹھایا ہے کہ انسانی طبیعت صرف قاہر اور جابر شخصیتوں کے سامنے جھکنے پر مجبور ہے۔ مطلق العنان حکومتوں میں جو خرابیاں ہیں وہی جمہوری اداروں میں بھی ہیں:

گناہ عشوہ و ناز بتاں چیست — طواف اندر سرشت برہمن ہست
اگر تاجے کئی جمہور پوشد — ہمہ ہنگامہ ہا در انجمن ہست
نماند ناز شیریں بے خریدار — اگر خسرو نباشد کوہکن ھست

قومیت کا تصور:

قومیت یا نیشنلزم(۱۸) کے متعلق اقبال کے عقائد اس قدر واضح اور صاف ہیں کہ ان پر طویل تبصرہ کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اقبال نیشنلزم کے ہر اس تصور کے شدید مخالف ہیں جس کا معیار وطن' رنگ' نسل اور زبان ہو۔

رینان کا یہ مقولہ کہ "اسلام اور سائنس باہم متناقض ہیں"' صحیح نہیں کیونکہ اصل میں "اسلام اور نسلی امتیاز 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 کر 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 ارتقا 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 لیکن جب انہیں انتہائی منزل قرار دیا جائے تو مجھے ان کے بدترین لعنت قرار دینے میں مطلق تامل نہیں۔"

اس بحث کو زیادہ طول دیے بغیر میں چاہتا ہوں کہ اقبال کے ان سینکڑوں اشعار کی طرف توجہ دلاؤں جن میں اقبال نے نیشنلزم کی مخالفت کی ہے اور دنیا کی سب سے بڑی قوم یعنی انٹرنیشنلزم 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:

اقوام جہاں میں ہے رقابت تو اسی سے
تسخیر ہے مقصود 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
قومیت اسلام کی جڑ کٹتی ہے اس سے

ان اشعار اور متعدد دوسرے ترانوں کو ریمزے میور کی ایک مختصر سی کتاب The Political Consequence of War کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو ان فقرات کی صداقت کا مزید یقین ہو جائے گا — جو لوگ اقبال کے نقطۂ نظر کے مطابق عالمگیر برادری اور وسیع انسانی اخوت کے تخیل کو سمجھتے ہیں وہ نیشنلزم 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 آچکا ہے اور اس جماعت تراشی سے بھاگ کر اب جمعیۃ الاقوام، یونیسکو وغیرہ کے تصور میں پناہ ڈھونڈ رہا ہے۔ اقبال اہل یورپ کو قومیت کا اس درجہ پرستار خیال کرتے ہیں کہ انہیں جمعیت اقوام کے خلوص اور حسن نیت کے متعلق کبھی حسن ظن نہیں ہوا۔ وہ اس اجتماعی نظام کو کفن چوروں کی انجمن کا خطاب دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس "داشتہ پیرک افرنگ" کا منتہا بھی جماعتی شوق استیلا ہے۔ یہ جمعیت اقوام غالب ہے نہ کہ جمعیت آدم۔ یہ وہ چیز ہے جس کے خلاف اقبال نے اپنی زندگی میں ہمیشہ جہاد کیا۔ جمعیت اقوام کے متعلق اقبال 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 نئی Armament اندوزی پر ختم ہوئیں جس کا نتیجہ دوسری جنگ کی صورت میں نکلا۔ پرانی

لیگ کا انجام اقبال کی زندگی ہی میں نظر آرہا تھا—— 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:

بیچاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے
ڈر ہے خبر بد نہ مرے منہ سے نکل جائے
تقدیر تو مبرم نظر آئی ہے ولیکن!
پیران کلیسا کی دعا یہ ہے کہ ٹل جائے

بعض حضرات جب اقبال کو نیشنلزم کی مخالفت کرتا دیکھتے ہیں تو اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ وہ آزاد وطن کا مخالف تھا۔ میرے خیال میں ان حضرات نے اقبال کے خیالات کا صحیح اور گہرا مطالعہ نہیں کیا اور اس بارے میں مرحوم کے ساتھ بڑی ناانصافی کرتے ہیں۔ اقبال نیشنلزم 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 'آئیڈیل 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 سے انسانوں کو عام حریت' عام اخوت' عام انصاف اور عام پردہ داری 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 تو بقول روسو کیڑے میں بھی موجود ہے اور اس کے بغیر کوئی سیرت مکمل نہیں ہو سکتی[۱۹]

حقیقت یہ ہے کہ اقبال ایک یونیور سلسٹ (آفاقیت وسعت) ہیں۔ ہر وہ چیز جو ان کے اس خاص اجتماعی نصب العین سے ٹکراتی ہے اس کی وہ مخالفت کرتے ہیں۔ یہی وہ اجتماعیت کی عام تبلیغ ہے جسے بعض معترض 'پین اسلامزم' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ حالانکہ اقبال صرف مسلم اقوام مشرق کے اجتماع کے قائل ہیں۔ چنانچہ 'پس چہ باید کرد' میں تمام اہل مشرق کو تطہیر فکر کی دعوت دی ہے اور مہر عالمتاب کو خطاب کرتے ہوئے یہ خواہش ظاہر کی ہے:

فکر شرق آزاد گردد از فرنگ از سرود من بگیرد آب و رنگ

اقبال کے نزدیک مشرق میں جمعیت اقوام کی کامیابی ممکن نہیں ہے۔ کیونکہ مشرق کا

مزاج سوداگری اور نفع پرستی سے نفور ہے— یہ درست ہے کہ اقبال جا بجا مسلمان اقوام کو اتحاد کی دعوت دیتے ہیں اور وطن و نسل کے امتیازات کو مٹانے کی تلقین کرتے ہیں جسکی وجہ صرف یہ ہے کہ اسلام کی بنیادی تعلیم کے زیر اثر صرف مسلمان اقوام ہی اس خیال کو بہ آسانی سمجھ سکتی ہیں- باقی اقوام نیشنلزم سے اس قدر متاثر ہیں کہ وہ اس یونیورسل اپیل کو جنت الحمقا (Utopia) سمجھیں گے یا اسے اپنے تسلط کے منافی سمجھ کر ٹھکرا دیں گے-

سوشلزم اور سرمایہ:

اس موضوع پر اقبال نے نہایت واضح الفاظ میں اظہار خیال کیا ہے- اقبال مزدور کے حامی ہیں- سرمائے کی مضرتوں اور ناانصافیوں پر کئی نظموں میں تبصرہ کیا ہے- چنانچہ قسمت نامہ سرمایہ دار و مزدور اور 'خضر راہ' میں 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 اس طرح وہ اس معاملے میں بھی اپنے خاص نصب العین کو مد نظر رکھتے ہیں- اس کی واضح ترین صورت جاوید نامہ میں ہمیں ملتی ہے جہاں جمال الدین افغانی کی زبانی یہ بتایا گیا ہے کہ قیصریت کی شکست' سود کی مذمت' 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 تصور کی بنیاد شکم پر ہے اور روح کی ترقی کے بجائے اس کا منتہائے نظر 'جسم' ہے- روس کی تہذیب لاکھ طرح کے قابل سہی لیکن چونکہ اس میں "ذکر حق" کی کمی ہے' اس لیے اس سے بھی احتراز لازم ہے- چنانچہ کارل مارکس کے متعلق اظہار رائے کرتے ہوئے 'جاوید نامہ' میں لکھا ہے:

صاحب سرمایہ از نسل خلیل — یعنی آں پیغمبرے بے جبرئیل
زانکہ حق در باطل او مضمر است — قلب او مومن دماغش کافر است
غربیاں گم کردہ اند افلاک را — در شکم جویند جان پاک را
رنگ و بو از تن نگیرد جان پاک — جز بہ تن کارے ندارد اشتراک
دین آں پیغمبر حق ناشناس — بر مساوات شکم دارد اساس
تا اخوت را مقام اندر دل است — بیخ او در دل نہ در آب و گل است

اقبال سوشلزم کے وسیع انسانی برادری کی تعمیر اور ترکیب کے لیے اتنا مضر نہیں سمجھتے جتنا نیشنلزم کو' مگر سوشلزم کو بھی روحانیت کے بغیر ناقص خیال کرتے ہیں- ابلیس کی مجلس

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 کے لیے نئی دعوت کردار سمجھتے ہیں۔ ہاں! اگر انہیں اعتراض ہے تو یہ کہ ساری تحریک لا پر مبنی ہے اور الا کی منزل تک نہیں پہنچی۔

اقبال نے اپنے سیاسی تصورات کا کوئی خاص نظام قائم نہیں کیا۔ اس لیے کہ ان کا اولین مقصد احیائے احساس تھا۔ اس غرض کے لیے انہوں نے زندگی کی 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۔ جزیات وتفصیلات کو اپنے اس دائرے سے خارج سمجھ کر عموماً نظر انداز کر دیا ہے۔ اس کے باوصف مجموعی نظر ڈالنے سے ان کی سیاست کا تقریباً مکمل تصور سامنے آجاتا ہے۔

جہاں تک عملی سیاست کا تعلق ہے۔ اقبال 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
ہوائے بزم سلاطیں دلیل مردہ دلی
کیا ہے حافظ رنگیں نوا نے راز یہ فاش

مگر باوجود اس علیحدگی، تنہائی اور خلوت نشینی کے اقبال نے سیاسی تحریکوں کو بہت متاثر کیا ہے۔ جس طرح روسو اور والیٹر فرانس میں ایک زبردست انقلاب کے پیش رو ثابت ہوئے اسی طرح اقبال بھی ایشیاء 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 آن کس کہ دریں گرد سوادے بیند — جوہر نغمہ ز لرزیدن تارے بینم

حواشی

ا۔ 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 مقالے کا ترجمہ ہے جو مولوی ظفر علی خاں کے قلم سے ہے۔ مدراس لیکچرز میں سیاست کے متعلق متفرق اشارات ملتے ہیں۔ عملی سیاسیات کے متعلق الہ آباد مسلم لیگ میں جو خطبہ صدارت انہوں نے پڑھا تھا، وہ بھی نظریہ سیاسیات کے بعض

پہلوؤں کی وضاحت کرتا ہے اور سیاسیات کے متعلق ایک قیمتی دستاویز ہے۔

۲۔ان کی کتاب Beyond Good and Evil اس غرض کے لیے ملاحظہ ہو۔

۳۔ان کی کتاب The Crowd, A Study of the popular Mind اس غرض کے لیے ملاحظہ ہو۔

۴۔ان کی کتاب Politics, 2 Vol.

۵۔ان کی کتاب The Decline of the West

۶۔ان کی کتاب The Revolt Against Civilisation

۷۔ان کی کتاب Is America Safe for Democracy

۸۔تفصیلات کے لیے ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم کا مضمون رومی اور نطشے ملاحظہ ہو۔(رسالہ اردو اقبال نمبر)

۹۔معارف اکتوبر ۱۹۲۱ء ص ۲۸۶ (ماخوذ از: رسالہ Quest)

۱۰۔اقبال نے اپنی آخری تصانیف میں روس کے انقلاب پر بہت مسرت کا اظہار کیا ہے، مثلاً 'جاوید نامہ' کے علاوہ 'ضرب کلیم' میں 'اشتراکیت' کے عنوان سے فرماتے ہیں:

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم
بے سود نہیں روس کی یہ گرمی گفتار
اندیشہ ہوا شوخی افکار پہ مجبور
فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بیزار
انساں کی ہوس نے جنھیں رکھا تھا چھپا کر
کھلتے نظر آتے ہیں بتدریج وہ اسرار

اقبال کے نزدیک روس قدرت کی طرف سے یورپ کے نظام کہن کو برباد کرنے کے لیے مامور ہوا ہے:

یہ وحی دہریت روس پہ ہوئی نازل
کہ توڑ ڈال کلیسائیوں کے لات ومنات (بال جبریل)

اسی طرح مثنوی 'پس چہ باید کرد' میں روس کی دہریت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لطیف پیرایہ میں یہ ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ سردست روس نے لاالہ 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 سلاطیں لا کلیسا لاالہ
فکر او در تند باد لا بماند　　مرکب خود راسوئے الا نراند

یہی وجہ ہے کہ روس پرانے نظام کو تہس نہس کرسکنے کے باوجود دنیا میں کوئی عالمگیر وحدت پیدا کرنے میں کامیاب نہ ہوسکے گا۔چنانچہ ابلیس کی مجلس شوریٰ میں اسی نکتے کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔یہ عالمگیر وحدت، وحدت ارادی وانجذابی ہوگی جو صرف اسلامی بنیادوں پر قائم ہوسکے 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 شرار آرزو

۱۱۔ اس موضوع پر خواجہ غلام السیدین کی کتاب The Educational Philosophy of Iqbal ملاحظہ فرمائیں

۱۲۔ ملت بیضا پر ایک عمرانی نظر، صفحہ ۹

۱۳۔ Lectuers on the Principle of Movement in the Structrure of Islam

۱۴۔ ماخوز از 'معارف' (محولہ بالا) Quest

۱۵۔ اس موضوع پر اقبال کا مضمون ''انتخاب اور خلافت اسلامیہ'' نیز ان کا لیکچر The principle of Movement in the Structure of Islam ملاحظہ کیجئے۔

۱۶۔ The Ethical Basic of the State, Wide, Chapter III,iv.

۱۷۔ جہاں تک غلام اقوام پر جمہوری برکات کے نزول کا تعلق ہے، وہ بقول اقبال ''قفس میں مرجھائے پھول'' رکھنے کے مترادف ہے (ضرب کلیم)

۱۸۔ قومیت اور عسکریت کے فروغ عام فہم بحث کے لیے دیکھو Coker کی کتاب Recent Political Thought اور میور کی کتاب Political Consequences of war نیز Zinmer کی کتاب Political Doctrine P.P.164. 254

۱۹۔ وطن کی تعریف میں دیکھو ''شعاع ادب'' (ضرب کلیم صفحہ ۱۰۵)

اُردو نظم ــــ وضاحت سے علامت تک

اُردو شاعری میں مولانا حالی نے نیچرل طرزِ بیان کے اصول مرتب کر کے وضاحت اور سادگی کو مرکزی اہمیت دی، ان کا طرزِ بیان دو بڑی بنیادوں پر قائم تھا (۱) بے ساختگی (۲) وضاحت۔ سادگی کو بے ساختگی کا لازمی عنصر ٹھہرایا اور قطعیت، وضاحت کے ہم رکاب آئی۔

یہ کلاسیکیت کے لکھنوی اندازِ تکلف کے خلاف احتجاج تھا، مگر اس کا ایک نتیجہ شاعری میں لہجے کی درشتی، کھردراپن اور بے نمکی تھا۔

اقبال نے وضاحت کے نصب العین کو اپناتے ہوئے اس کو شعریت سے ہم رشتہ کیا۔ اس کے بعد حقیقت نگاری نے اظہار میں وضاحت کے ساتھ قطعیت پر پھر زور دیا۔ مگر اس کا شدید ردعمل ابہام اور اہمال کی صورت میں ہوا۔ یہ ابہام کچھ تو تصورات کے راستے سے آیا اور کچھ علامتوں کے مبہم اور مخفی سلسلوں کے توسط سے پیدا ہوا۔ پھر جدید شاعری آئی اور اب یہ حد ہے کہ وضاحت کو شاعری کی ضد سمجھا جا رہا ہے۔

جدید شاعری کا جھگڑا تو دیر سے چل رہا ہے ــــ اور اس کے رخ بھی بہت سے ہیں، مگر تازہ ترین جھگڑا علامت نگاری کے ایک خاص اسلوب نے اٹھایا ہے۔

پہلے یہ دیکھنا ہے کہ علامت نگاری کیا ہے؟ پھر یہ سوچنا ہے کہ علامت نگاری کے خلاف شکایت کیا ہے؟ اور آخر میں یہ فیصلہ کرنا ہے کہ علامت نگاری کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے؟ اور یہ بھی کہ اس کا ادبی مستقبل کیا ہے؟

علامت نگاری کوئی نئی چیز نہیں، شاعری میں بلکہ اظہار کی ہر روایت میں علامت ازابتدا وسیلہ اظہار و ابلاغ چلی آئی ہے۔ یہ بھی اظہار کا ایک اسلوب اور جائز اسلوب ہے، مگر اس کی کامیابی کا انحصار، شاعری کی قدرت، موزوں استعمال اور موقعہ و ماحول پر منحصر ہے۔

علامت مخفی تصورات کے وسیع نظام کی مجمل ترین شکل ہے، یہ بھی دراصل تشبیہ کے خاندان سے ہے اور کسی نہ کسی جہت سے مشابہت کا رابطہ اس میں کارفرما ہے۔

استعارہ بھی تشبیہ کی ایک کمٹی ہوئی شکل ہے، مگر استعارہ کی مشابہت میں مخفی تصورات کا پھیلا ہوا نظام موجود نہیں ہوتا۔ استعارے سے مفرد تصور قائم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ استعارہ کسی مستقل ذہنی رویے کی ترجمانی نہیں کرتا۔ ہوسکتا ہے کہ کسی ایک جگہ ایک تصور دیتا ہو اور دوسری جگہ دوسرا— استعارے میں تشبیہ کی شکل نسبتاً واضح ہوتی ہے اور واضح کوشش سے مشابہت کے پہلو سامنے آجاتے ہیں۔

علامت میں بھی مشابہت ہوتی ہے، لیکن اس کو معلوم کرنے کے لیے کچھ کاوش یا مشق لازم ہے۔ علامت کسی شاعر یا ادیب کا مستقل ذہنی رویہ بن جاتی ہے۔ اس کا مفہوم بدلتا نہیں، اور وسیع سلسلہ تصورات کی قائم مقامی اس کا اصل مقصد ہے۔ بعض اوقات فرضی مشابہت یا معمولی قربت بھی علامت کی بنیاد بن جاتی ہے۔

اشارے میں مشابہت مدنظر نہیں ہوتی۔ اشارہ مجمل ہونے کے باوجود ایک واضح چیز ہے۔ یہ مشابہت کو ظاہر نہیں کرتی قائم مقامی کو ظاہر کرتی ہے۔ نشان میں مشابہت کا عمل مفقود ہوتا ہے۔ اس کا مفہوم بتائے بغیر کبھی کھل سکتا ہی نہیں— مثلاً جنگ عظیم دوم میں چرچل نے (V) کا نشان وضع کیا تھا۔ یہ نشان وضاحت کے بغیر واضح نہیں ہوتا۔

اس ساری تفصیل کا مقصد یہ ہے کہ علامت نگاری میں مخفی تصورات کا وسیع سلسلہ ہوتا ہے۔ اور اس کی حیثیت مستقل ذہنی رویے کی ہوتی ہے۔

اردو میں علامت نگاری نئی چیز نہیں۔ اس کی سب سے زیادہ معروف شکل صوفیانہ شاعری میں ملتی ہے۔ اقبال نے اور اکبر نے بھی ہمیں علامتیں دی ہیں۔ اس طرز اظہار کی ضرورت اس لیے پڑتی ہے کہ بعض زمانوں میں بعض شاعر، وضاحت اور قطعیت سے کام لینے پر قادر نہیں ہوتے۔ وہ اپنے خیالات، رمزی زبان میں ادا کرتے ہیں۔ مخفی سلسلہ خیال کے لیے علامات وضع کرتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ علامت میں اظہار بصورت اخفا ہوتا ہے۔ مگر یہ کہنا غلط ہے کہ علامت ایک سربستہ چیز ہوتی ہے۔ اخفا کے باوجود اس میں اظہار کے دروازے کھلے ہوئے ہیں، ورنہ علامت ایک معما ہو جائے گی۔

یہ کہ شاعری کا واحد وسیلہ علامت ہے، ایک غلط موقف ہے۔ جس طرح کائنات کے

جلوے صد رنگ ہیں اور جس طرح زندگی کے حقائق و معانی بے شمار ہیں، اسی طرح اس کے اظہار کی صورتیں بھی بے شمار ہیں۔ لہٰذا علامت نگاری کو کل ادبی حقیقت یا واحد وسیلہ سمجھ لینا غلط ہے۔۔۔ لیکن یہ بھی کچھ کم غلط نہیں کہ علامت نگاری ایک ناجائز وسیلہ اظہار اور علامت نگار شاعر لازماً ناقص شاعر ہوتا ہے۔ علامت کا استعمال ایک جائز طریقہ ہے اور بعض اوقات اس سے بڑے بڑے کام لیے گئے ہیں۔

فرانس میں علامت نگاری نے شعر، ناول بلکہ ڈرامے تک میں اظہار کا کمال دکھایا ہے۔ مگر علامت نگاری بعض پابندیوں کی طلب گار ہے۔ محض علامت برائے علامت بے مقصد اور بے نتیجہ ہے۔ موجودہ جھگڑے میں جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں لوگوں کا غصہ دراصل علامت نگاروں کے خلاف ہے، علامت نگاری کے خلاف کم ہے۔ البتہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ موجود علامت نگاروں کا خاص چیستانی اسلوب ضرور زیر بحث ہے۔ اور اس سے بھی زیادہ لوگوں کو اس علم الکلام سے اختلاف پیدا ہو رہا ہے جس کو سامنے رکھ کر جدید ترین علامت نگار، اپنی نظمیں لکھتے ہیں۔ ان نظریوں کا نقش ان کی نظموں پر موجود ہے۔

جدید علامت نگاروں کے بہت سے عقیدے لائق توجہ ہیں۔ ان کا عقیدہ ہے کہ اسلوب اظہار کے لحاظ سے ان کے یہاں علامت ہی وہ واحد ذریعۂ اظہار ہے جو موجودہ زمانے کے ذی احساس 'نوجوان' کی داخلی زندگی اور نفسیات کا انکشاف کرسکتا ہے۔۔۔ اس کے سوا نوجوان شاعر کسی اور اسلوب کو اپنا سکتا ہی نہیں کیونکہ اس زمانے میں اظہار کا واحد ممکن سانچا یہی ہے۔ ان کا دوسرا خیال یہ ہے کہ بیان کا منطقی ربط اور جزئیات کی منطقی ترتیب ضروری نہیں وہ آزاد تسلسل اور آزاد تلازمہ خیال کے قائل ہیں اور خیال کے اپنے بہاؤ اور بے ساختہ روانی میں اعتقاد رکھتے ہیں، اس میں کسی منطقی ربط کی گنجائش یا ضرورت نہیں۔ تیسرا عقیدہ یہ ہے کہ ان کی آزاد نظم میں داخلی آہنگ شاعر اور قاری کے اپنے اپنے ذوق پر منحصر ہے، اس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ آہنگ کے کسی خارجی اصول کی پابندی کریں کیونکہ انفرادی ذوق ہی اس کا فیصلہ کرتا ہے۔ آہنگ خیال کے اندر ہے، نہ کہ لفظوں کی کسی خارجی ترتیب میں یا وزن کے کسی مسلمہ اصول کے تحت!

یہ کہا گیا ہے کہ نئے علامت نگار شاعر سرے سے ہیئت (Form) ہی کے منکر ہیں۔ اس مفروضے کی بنا پر ان پر یہ الزام بھی لگایا گیا ہے کہ ان شعرا کی شاعری میں Form ہے ہی نہیں اور اس میں کچھ شک نہیں کہ فارم کے مروجہ دستوروں اور اصولوں کی روشنی میں، یہ شاعری عجیب سی

معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ ماننا مشکل ہوگا کہ یہ شاعری ،کلیتہ'' Form سے بے نیاز ہے۔ فارم کے وسیع تصورات کے تحت اس کی ایک ہیئت ہے جو نثر کے قریب ہونے کے باوجود نثر سے مختلف ہے اور یہی ثبوت ہے اس امر کا کہ یہ شاعری بے ہیئت نہیں ،البتہ اس کا تشخص الگ ہے۔

غور طلب مسئلہ یہ ہے کہ Form ہے کیا؟ فارم دراصل اور بالآخر ذوقی سا معاملہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تعیین میں بے حد اختلاف پایا جاتا ہے۔ یونانیوں کے تصور (وحدت، تناسب اور ہم آہنگی) سے لے کر آج کی نثری شاعری تک بے شمار نظریے سامنے آئے ہیں اور پھر بھی یہ فیصلہ نہیں ہو سکا کہ شعری فارم کیا ہے؟ ہم اپنے آپ کو دو انتہاؤں کے درمیان حیرت زدہ پاتے ہیں۔ ایک انتہا یہ ہے کہ شعری فارم، نثری فارم کی عین ضد ہے، یعنی نثر اور شعر کی کوئی بات آپس میں مماثل نہیں ہونی چاہیے، مصرعوں کی دروبست، مصرعوں کے اندر لفظوں کی ترتیب، زبان و بیان کے پیرائے، تصویر کاری کی صورتیں۔ نظم کی مجموعی صورت اور اجزاء (بندوں) کی صورت، غرض ہر چیز ایسی ہو جس کو دیکھ کر بادی النظر ہی میں معلوم ہو جائے کہ یہ نثر نہیں۔ مخصوص اوزان، مصرع بندی کا خاص طریقہ، وزن و قافیہ مقررہ دستوروں کے تحت، ۔ نثر سے ہر طرح مختلف ، بالکل مختلف۔ یہ شعری فارم کی ایک انتہا ہے۔

دوسری انتہا یہ ہے کہ شعری فارم کو کسی قاعدے کے اندر مقید نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا انحصار محض تخلیق کار کے ارادے پر ہے کہ وہ کسی ارادے سے کیا چیز تخلیق کر رہا ہے، اس سے بحث نہیں کہ اس کی شکل کیا بنتی ہے، وہ نثر کے طور طریقوں سے جا ملے یا مجذوب کی بے ربط گفتگو بن جائے یا مروجہ شعری شکلوں میں سے کسی ایک کی ہم رنگ ہو جائے۔ ان سب باتوں کے باوجود، وحدت ایک ایسی بنیاد ہے جس سے بے موضوع اور بے ہیئت شاعری کرنے والے بھی نہیں بچ سکتے۔ خیال کی اپنی وحدت اور اس کے اندرونی سلسلوں کی وحدت اپنی اکائی کو ایک شکل ضرور دیتی ہے، خواہ وہ شکل ہمارے مروج نمونوں کے مطابق ہو یا نہ ہو۔ ہو سکتا ہے کہ ہم اس کی ہیئت سے بالکل انکار کر دیں، مگر شاعر کا ارادہ اور ذوق کی صداقت اگر مشتبہ نہیں تو ہم اسے فارم کی انوکھی قسم کہنے کے باوجود، اس کے فارم ہونے سے انکار نہیں کر سکتے۔ انتہا پسند نظم نگاروں کے یہاں وزن کے معاملہ میں بھی یہی رویہ کارفرما ہے۔ وزن بھی محض ایک ذوق، ایک وجدان، ایک احساس ہے فقط۔ خارج میں اس کا موسیقی یا عروض کے مرجہ اوزان سے ہم آہنگ ہونا ضروری نہیں۔

ان نظریات سے ہمارے پختہ شعری اور عروضی ذوق کو عموماً توحش ہوتا ہے، لیکن کسی

غیر جانب دار طالب العلم کو اس نتیجے پر پہنچنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی کہ دونوں انتہاؤں کی ضد میں خلوص کے بھی کچھ پہلو موجود ہیں، اگر چہ ایک گونہ شدت اور تعصب کی کارفرمائی بھی ہے اور شدت نہ اس انتہا کی درست ہے، نہ اس انتہا کی۔

شعری فارم نثر کی فارم سے بے شک مختلف ہے، مگر یہ صحیح نہیں کہ شعری فارم اور نثری فارم میں اتنا بُعد ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے قریب آ ہی نہیں سکتے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہم جس چیز کو نثر سمجھ رہے ہوتے ہیں، بسا اوقات شعر اس کے اندر بول رہا ہوتا ہے۔ میں نثر مرجز اور نثر مقفیٰ کی بات نہیں کر رہا ہوں، میں اسی نثر کی بات کر رہا ہوں جس میں وزن اور قافیہ تک موجود نہیں ہوتے، پھر بھی پڑھتے وقت کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شعر بول رہا ہے۔ خیال کے پیچ در پیچ سلسلے، قیدوں سے آزاد رہ کر بھی جب اپنے اظہار کے لیے کوئی سانچا تلاش کرتے ہیں تو ان میں یقیناً ہیئت نمودار ہو جاتی ہے، یہ اور بات ہے کہ ہم اس سے مانوس نہ ہوں۔ اسی لیے انتہا پسندی کا ایک مسلک یہ بھی کہتا ہے کہ شعر محض احساس کا ایک خاص رویہ ہے۔ اس کے لیے کسی معین قطعی سانچے کی ضرورت نہیں۔

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شعر اصلاً احساس کے ایک خاص رویے کا نام ہے، یہ اور بات ہے کہ اس میں شکل یا فارم آ جاتی ہے۔ گویا بنیادی چیز احساس کا خاص رویہ ہے جو شکل یا فارم کی کسی مخصوص صورت کو وجود میں لاتا ہے۔ یہ صورت کسی ایک سانچے میں محدود نہیں کی جا سکتی۔ اگر چہ عادتاً اور رسماً شعرا کسی نہ کسی سانچے کو اختیار کر لیا کرتے ہیں، مگر شاعری ان سانچوں کے علاوہ اور سانچوں میں بھی ہو سکتی ہے، جو ہنوز فطرت کی آغوش میں سو رہے ہیں اور سامنے نہیں آئے۔

یہ میں نے پہلی قسم کے انتہا پسندوں کے عقیدے پر تبصرہ کیا ہے۔ دوسری قسم کے انتہا پسندوں کے رویے پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ وہ نثری تحریر اور شعری تخلیق کے بنیادی مقصد اور منصب کے بارے میں الجھے ہوئے ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ نثر، دماغ اور ارادے کے ایک رویے سے وجود میں آتی ہے۔ خالص نثر لکھنے والے کا مقصد چند معین معلومات کو دوسروں تک پہنچانا ہوتا ہے، اس کی پوری کوشش یہ ہوتی ہے کہ یہ معین معلومات، کسی آمیزش کے بغیر، ہو بہو، مخاطب تک پہنچ جائیں اور وہ اسی طرح ان کو قبول کرلے جس طرح نثر لکھنے والا ان کو پہنچانے کا آرزومند تھا۔ ارادے کی اس خاص نوعیت میں جذبہ و احساس کا کوئی رویہ شامل نہیں ہوتا۔ اس ارادے کی تکمیل میں راست بیانی، قطعیت اور کامل تعین و تشخص لازمی اوصاف کے طور پر سامنے آ جاتے ہیں۔

نثر ایک عقلی کاروباری اور دماغی رویہ ہے۔

اس کے برعکس شعر (جیسا کہ پہلے عرض ہو چکا ہے) ایک احساسی رویہ، ایک جذباتی ارادہ ہے۔ پس ان دونوں میں فرق تو ہونا چاہیے۔ لہٰذا جہاں شعری ہیئتوں کی وہ تحدید درست نہ ہوگی جس کا ذکر گذشتہ سطور میں آیا ہے، وہاں شعری ہیئتوں کی وہ نفی بھی درست نہیں جس تک انتہا پسند نظم نگار ہمیں پہنچانا چاہتے ہیں — یہ بھی صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ اس زمانے کے حالات اور تقاضے لازماً ہمیں "بے ہیتی" پر مجبور کر رہے ہیں، ہم ان قوتوں کے ہاتھ میں بے بس صید زبوں نہیں — احساس کا رویہ، بہر حال، دماغی، عملی، کاروباری رویے سے مختلف ہوگا اور اسی وجہ سے جدا شعری ہیئت کا جواز نکلتا ہے، یہ شعری ہیئت جتنی بھی ذوق عمومی کے قریب ہوگی اسی قدر اس کے وجود کے لیے مفید ہوگا۔

احساس کے لاکھوں بلکہ ان گنت رویوں کے مطابق ہیئت کی بھی لاکھوں اور ان گنت شکلیں ہوں گی، مگر شاعری کا یہ فریضہ قطعی ہے کہ اسے مخاطب تک کچھ پہنچانا بھی ہے۔ جہاں ہیئت کے صدہا نئے تجربوں کی گنجائش اور جواز موجود ہے، وہاں ہمارے اجتماعی تجربوں کی یہ رسم بھی انسانی فطرت کا جزو معلوم ہوتی ہے کہ وہ کسی شاعری کو قبول کرنے اور اس کو اپنے جذباتی تقاضوں کے لیے باعث اطمینان قرار دینے کے لیے یہ لازمی ٹھہراتی ہے کہ شاعر اپنی تخلیق کو مؤثر قابلِ فہم اور مانوس بھی بنائے — ! اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو شاعری، اجتماعی ذوق کا ساتھ نہیں دیتی، وہ مقبول نہیں ہوتی، اور ذوق عام اس کو بہت جلد رد کر دیتا ہے۔ اسی لیے دنیا کے عظیم شاعروں نے جہاں شعری تخلیقات میں نئے تجربے کیے وہاں انہوں نے اجتماعی ذوق کی تشفی کے لیے بھی بہت کچھ کیا۔ اس کے ہمراہ چلے یا اس کو اپنے ہمراہ چلا لیا۔

علامت نگار یہ کہتے ہیں کہ ہم دوسروں کے لیے نہیں لکھتے — ہم اپنے لیے لکھتے ہیں۔ مگر غور کیجیے تو یہ دعوے بے بنیاد ہیں۔ زندگی کا ہر عمل ایک مقصد رکھتا ہے۔ اور شاعری بھی مقصد سے بے نیاز نہیں ہوسکتی۔ اگر آج کل کے علامت نگار شاعر واقعی اپنے لیے لکھتے ہیں تو پھر وہ اپنی شاعری کو منظرِ عام پر کیوں لاتے ہیں، لیکن اگر علامت نگاری واقعی کوئی تحریک ہے تو اس کا اجتماعی ہونا لازم ہے اور اگر یہ سچ ہے تو اجتماعی ذوق کا مسئلہ زبردستی سے ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ اس صورت میں افہام و ابلاغ کو ضرور تسلیم کرنا پڑے گا — اور حق یہ ہے کہ اس میں محض ابلاغ ہی نہیں، اثر و تاثیر اور قبول کا عنصر بھی لازمی ہے اور یہ بات اپنی جگہ پھر اس امر کی مؤید ہے کہ شاعر اپنے لیے

لکھے تب بھی اس کی شاعری قارئین کے لیے ہوتی ہے — یہی وہ حد ہے جہاں پہنچ کر شاعری کے لیے ہر وہ شے لازمی سی معلوم ہوتی ہے جس سے مخاطب متاثر ہوتا ہے، مانوس فارم، وزن، قافیہ، امنگ — داخلی آہنگ، مواد، کا اندرونی رس — اور آہنگ میں ڈھلنے کی صلاحیت، یہ سب کچھ ضروری ہے۔ اگر ان عناصر اور ممدات یا ضروریات میں سے کوئی ایک شے بھی کم ہوگی تو تخلیق کے اثر اور قبول میں (جو تخلیق کے دو اہم مقاصد میں سے ایک ہے) کمی واقع ہو جائے گی — اور تاثیر اور ابلاغ کا منشا پورا نہ ہوگا۔ شعری ابلاغ، کامل اثر اور تاثیر کا تقاضا کرتا ہے اور اس کے عمل میں مخاطبوں کی عقل سلیم، ذوق سلیم، جذبات، تخیل اور ان کے اجتماعی شعور کو اپیل کرنا اور اس کے لیے قابلِ قبول ہونا لازم ہے۔ نئے شاعروں کا یہ خیال کہ ہماری شاعری کے پرانے سانچے بیکار ہو گئے ہیں، صحیح نہیں۔ پرانی اصناف میں سے تین سانچے (جو بنیادی ہیں) ابھی تک بے حد توانا اور رواں دواں ہیں۔ (۱) غزل، (۲) قطعہ و رباعی، (۳) مثنوی، ان میں ظاہری ہیئت کا تعلق ردیف و قافیہ کے مسلسل اور یکساں ہونے نہ ہونے اور تعداد اشعار کے کم و بیش ہونے سے ہے، ان میں سے ہر صنف مختلف جذباتی رویوں کے اظہار کے لیے مخصوص ہے اور ان سے ہمارا اجتماعی ذوق اتنا مانوس ہو چکا ہے کہ ہم مروجہ عروض کی پابندی اپنے اوپر تقریباً لازم کر چکے ہیں۔ شعری تخلیق میں مصرعے کو ہم نے بے حد اہمیت دی ہے اور مصرعوں میں ارکان کی یکسانی اور بیت کے دونوں مصرعوں کی ادھوری یا کامل قافیہ بندی ادبی شریعت کا ایک فریضہ سا بن گیا ہے — اس میں اتنا تشدد ہوا ہے کہ اجتہاد کا دروازہ بند کر دیا گیا ہے۔ (اور یہ اچھا نہیں ہوا) پھر بھی ہمارا ذوق اجتماعی، وزن کا، مصرعوں کے طول کی یکسانی اور قافیے کا بے ساختہ مطالبہ کرتا ہے، اب یہ آزاد نظم لکھنے والوں کا اپنا فرض ہے کہ جو شعری تخلیق وہ پیش کرتے ہیں اس میں اثر اور تاثیر کے وہ پہلو بھی پیدا کریں جن سے ہمارے ذوق اجتماعی کی تسکین ہو۔ اگر ان خاص وسائل کا استعمال کرنا ممکن نہ ہو تو متبادل ذرائع سے تلافی کی صورتیں پیدا ہونی چاہییں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ نئے معاشرے میں فرد کی داخلی کیفیت اس انتشار پر مجبور ہے جس کا دوسرا نام آزاد تسلسل ہے، آزادی اپنے ساتھ کچھ پابندیاں بھی لاتی ہے اور آزاد نظم گوؤں کو پرانی پابندیوں سے کٹ کر، کچھ نئی پابندیاں اپنے اوپر ضرور نافذ کرنی ہوں گی، مگر یہاں بات جدید نظم کی نہیں، علامت نگاروں کی نظم کی ہے۔

میں پھر عرض کروں گا کہ نئے علامت نگاروں کی آزاد نظم میں فارم نہ ہونے پر بھی ایک فارم موجود ہے۔ مگر علامت نگاروں کے جدید گروہ کی علامتیں شاعری کو دیدۂ بے نور کے مانند بے

مراد اور بے معنی بنا دیتی ہیں۔ یہ شاعر، علامت کو معانی کے اظہار کا ذریعہ بنانے کی بجائے، اسی کو اخفا کا ذریعہ بنا رہے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے مدنظر یہ رہتا ہے کہ مخفی سے مخفی اور بعید سے بعید قربت یا فرضی مناسبت تک کو نظر انداز کر دیا جائے۔ اندھی یا گونگی علامتیں تلاش کی جائیں جو مخاطب سے نہ بول سکیں نہ اس کو دیکھ سکیں، یہاں تک کہ ان کا خالق بھی ان سے بے خبر اور غافل رہے۔ علامت گری ایک صناعت ہو سکتی ہے، مگر بے مقصد صناعت میں نہ کوئی کمال ہے، نہ کوئی فن، نہ کوئی ہنر۔ البتہ اس کو ذہانت اور تحقیق کا نمونہ کہا جا سکتا ہے۔

نئے علامت نگار علامت کو اپنا کل مقصد کیوں بنائے ہوئے ہیں؟ اس کی دو وجہیں سمجھ میں آتی ہیں: ایک تو یہ کہ علامت نگار شاعری کی دوسری قسم سے جس کا ایک مقصد حقائق کا قابلِ فہم بیان ہے، بے حد دور ہو جانا چاہتے ہیں، تا کہ ان کی انفرادیت قائم ہو۔ دوسری وجہ یہ کہ اسی ایک طریقے سے وہ روایت کے اس کابوس سے پیچھا چھڑا سکتے ہیں جس کا سایہ بھی انہیں پریشان کر دیتا ہے، روایت کی شکست عام آزاد نظم نگاروں کا بنیادی عقیدہ ہے لیکن علامت نگاروں کے جدید گروہ کے نزدیک یہ ضروری ہی نہیں، دین وایمان کا سوال ہے۔ ان کا خیال بلکہ عقیدہ ہے کہ اس دور میں روایت کے کسی رنگ کی گنجائش ہی نہیں رہی۔ بس اسی مقام پر پہنچ کر علامت نگاری کے خلاف شدت شروع ہو جاتی ہے۔

اردو میں علامت نگاری کی تحریک نے فرانس کی تحریک علامت نگاری سے اثر قبول کیا۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کس خاص شاعر کا اثر زیادہ ہوا پھر بھی بودلیئر اور ملارمے کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ میراجی پر ملارمے کا اثر واضح ہے، اگرچہ میراجی کے بعض محقق اس کو تسلیم نہیں کرتے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اردو میں علامت نگاری کے اپنے مخصوص انداز بھی ہیں مگر اصول کار پر فرانس کے اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ملارمے کا خیال تھا کہ، نظم ایک معمے کی طرح کی چیز ہے، اس کو ہر شخص خود حل کرے۔ اس نے یہ بھی کہا کہ شاعری میں موضوع کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معانی تو ہوتے ہی رہتے ہیں، اصل شاعری لفظوں میں ہے۔ ان کی آوازیں اور ان کی موسیقی اصل مقصود ہے۔ اس نے کہا کہ شاعری اصلاً موسیقی ہے۔ اب شاعری کو پھر موسیقی بن جانا چاہیے۔ اس کے خیال میں خارجی اور مادی حقیقتوں کے پیچھے ایک پراسرار عالم اور ہے، شاعر کو چاہیے کہ اس عالم کی طلسمی کیفیتوں کو منکشف کرے۔ یہ عمل اشاروں، کنایوں اور استعاروں کے ذریعے ممکن ہے، راست بیان یا قطعی وضاحت اس عمل پر قادر نہیں ہو سکتی۔ منطق اور عروضی ونحوی قواعد اس کے راستے

میں رکاوٹ ہیں۔ ان طلسمات تک پہنچنے کے لیے اگر قاعدوں اور رسموں کو بالائے طاق بھی رکھنا پڑے تو رکھ دینا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ ابہام اور اہمال اس کا لازمی نتیجہ ہے، مگر ان علامت نگاروں نے اس کی مطلق پروا نہیں کی۔ اس طریق کار اور رویے کی مثالیں اردو میں بکثرت ملیں گی اردو کے بیشتر علامت نگار اس بات کے قائل ہیں کہ سچی شعری حقیقت وہ ہے کہ جس کا ادراک تو ہو، لیکن وہ بیان نہ ہو سکے۔

بودلیئر نے اپنے نظامِ فکر میں بدی کو اہمیت دی ہے۔ (بدی کے پھول اس کی نظموں کا مجموعہ ہے) بودلیئر آرٹ میں اخلاق کے عنصر کا منکر تھا۔ وہ کہتا تھا کہ شیطان سے زیادہ حسین شے کوئی بھی نہیں اور بدی سب سے زیادہ مسرت انگیز عمل ہے۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری تفصیل نہیں ایما ہے۔ شے نہیں اس کی صفت ہے، اعتراف نہیں اشارہ ہے۔ اشیا کا خارج نہیں۔ اس کے پیچھے کے پراسرار اور طلسمات سے لبریز کوائف ہیں۔ شاعر کو ان کی جستجو ہونی چاہیے۔ اردو کے علامت نگار خارج کے پیچھے کے یہ طلسمات کہاں تک دیکھتے ہیں یہ قابلِ بحث ہے۔

اردو میں یہ رجحانات کچھ تو ترقی پسندی کے متوازی اور کچھ اس کے ردِعمل کے طور پر بعد میں پیدا ہوئے۔ مولانا حالی نے وضاحت اور فطری اسلوب بیان کے ہمراہ زندگی کی عام مادی مہمات کے موضوعات کو شاعری کا مقصد بتایا تھا۔ ترقی پسند تحریک اور بھی آگے بڑھی۔ اس میں خارجی حقیقت مقصود ٹھہری اور وضاحت اور راست بیانی سے آگے نکل کر، تفصیلی جزئیات نگاری (ہو بہو اور جیسی کہ وہ ہے بلا کم و کاست) کو طریق کار بنایا۔ منطق اور عقل نے حقیقت نگاری کے اس انداز کو جہاں عقلی شان بخشی وہاں اس نے شاعری (اور ادب کی دوسری شاخوں کو) بے مزہ اور خشک بھی بنایا۔ شاعری سے وہ کیفیت غائب ہوتی گئی جو پراسرار طلسمی دنیا کے انکشافات کی صورت میں ہر بامزہ شاعری میں ہوا کرتی ہے۔ اردو میں علامت نگاری دراصل اسی سنجیدگی، خشکی اور خارجیت کے خلاف ایک احتجاج ہے۔

یہ رویہ احتجاج کی حد تک تو درست تھا، مگر اس کا مستقلاً کوئی جواز نہیں، یہ شاعری آگے چل کر خود بھی خشک، بے مزہ اور ناقابلِ فہم ہو گئی ہے۔

اس کے باوجود یہ اطمینان ہے کہ اس تحریک نے کم از کم ایک بڑا شاعر پیدا کیا۔ میری مراد میراجی سے ہے، دوسرے بہت سے شاعر بھی قابلِ ذکر ہیں، مگر میراجی اس سارے دور کے بڑے شاعروں میں بڑا شاعر تھا۔ اس کے تجربے اس کے احساسات اس کے موضوعات (جن

سے ذوق اور عقیدے کو اختلاف ہو سکتا ہے) اپنی جگہ ایک نقش قائم کر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کو نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ اس کی شاعری اقبال کی نفی ہے پھر بھی اس کی شاعری کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس سلسلے میں اہم بحث احساسات اور موضوعات کی ہے۔ میراجی نے اقبال اور ترقی پسند شعرا کے خارجی موضوعات سے ہٹ کر داخلیت کو اپنایا اور خارجی احوال سے بے نیاز ہو کر یا ان کو اپنے اندر جذب کر کے باطنی کیفیات و احساسات کی ترجمانی یا مصوری کی۔ ان کی پیروی کرنے والوں نے بھی یہی کیا اگرچہ ان میں سے ہر ایک کا مزاج اپنا اپنا تھا۔

ان سب شاعروں نے چند موضوعات سے خاص دلچسپی لی۔ ان میں سے ایک دھرتی کی محبت بھی ہے۔ میراجی نے ہندو اصنامیات کا احیا کر کے دھرتی کے مادی کوائف کو دھرتی کی اصنامی تاریخ سے وابستہ کیا اور محبت کو عقیدت سے ملا کر ماتر بھومی کو سجدہ گاہ اور قبلہ اوّل بنانے کی کوشش کی۔ یہ خیالات اس مسلک کے اکثر شاعروں کے ہیں۔

اس کے علاوہ جنس کا موضوع، عورت کے منصب کا ایک خاص تصور، انسان کی بے چارگی اور بے بسی اور انتہائی اثبات ذات کے پردے میں نفی ذات، ایک ایسی تشکیک جو قطع حیات کا موجب ہے — یہ احساسات علامت نگاروں سے داخلیت پسند گروہ کے دل پسند اور عام احساسات ہیں۔

ان موضوعات کی فہرست پر غور کرنے سے محسوس ہوتا ہے کہ بہت سے شعراء کے یہاں سچے تجربے کی کسک موجود نہیں۔ بیرونی اثرات کے تحت اپنے اوپر وارد کیے ہوئے خیالات ہیں، جن کا کچھ حصہ داخلیت پسند رمز نگاروں سے حاصل کردہ ہے۔ اس میں ''وجودی'' ادیبوں کے خیالات کا پرتو بھی ہے اور شاید دادائیت اور ماوراء واقعیت کا عکس بھی ہے — ہمارے ادیبوں کا یہ گروہ زبردستی وہ فضا اور ماحول پیدا کر رہا ہے جو یورپ کے طویل سیاسی خلفشار اور یکے بعد دیگرے بے شمار جنگوں نے پیدا کیے اور ان کا انعکاس شاعری سے کہیں زیادہ مغربی ادیبوں کے ناولوں اور ڈراموں میں ملتا ہے۔ پروست (وفات ۱۹۲۲ء) حقیقت نگاری کا مخالف تھا۔ وہ خارجی حقیقتوں کو اندرونی حقیقت کا حصہ بنانے پر زور دیتا رہا۔ پروست، حسی تجربوں کی صداقت پر ایمان رکھتا تھا۔ وہ انہی تجربوں کی پرستش کرتا ہے۔ پروست یادوں کا مصور تھا۔ آندرے ژید (وفات ۱۹۵۱ء) کا ہیرو ''مشل'' حیوانی نفس پرستی اور آزادی کا علم بردار تھا۔ ژید نے اگرچہ علامت نگاری کے خلاف بغاوت کی پھر بھی اس کے خیالات میں بے اخلاقی کو اہمیت ہے، وہ اخلاقی قیود کا مخالف ہونے میں ان کا ہم رنگ

تھا۔ ان کے بعد کامیو (وفات ۱۹۵۹ء) اور ژاں پال سارتر آتے ہیں، جن کی وجودیت نے اُردو کے ادیبوں پر خاص اثر ڈالا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی روایت پرستی کا کچھ اثر ہوا، مگر اس کی اصنام پرستی نے خاص طور سے متاثر کیا۔

میں کہہ آیا ہوں کہ اردو کے علامت نگار اور بیشتر داخلیت پسند شعراء نے ذاتی تجربے کے بجائے مستعار تجربوں کو اپنا رہنما بنایا ہے — یہ الزام سخت ہے مگر اس کے ثبوت میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ مغربی ادب وفکر میں بغاوت ایک فیشن ہے، یہی فیشن یہاں قبول کرلیا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ مغرب میں ان بغاوتوں کی ذمے داری، ماحول کے شدید انتشار، ریاست اور کلیسا کی طویل کش مکش، صنعت اور ایجاد کی انسان کش کثرت پر بھی ہے۔ جس کی رگڑ نے ضمیروں کے اندر ایک ہیجان پیدا کیا — ہمارے ملک کے حالات مغرب کے حالات سے مختلف رہے ہیں اور اب تک مختلف ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہاں سب اچھا ہے مگر یقیناً اتنا برا بھی نہیں۔

اس کے علاوہ مغربی احتجاج کی جہت اور انداز بھی ایسا ہے۔ جس کو ہمارے حالات سے کوئی مطابقت نہیں۔ اپنے معاشرے اور اپنی روایات اور تاریخ کو بدنام کرنے کے لیے ہزاروں لاکھوں الزامات گھڑے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس امر سے انکار مشکل ہے کہ ہمارے ادیب جو کچھ لکھتے ہیں اس میں جغرافیائی اور شخصی نام تو ملکی ہیں، مواد اور ماحول مغربی ہوتا ہے۔

وجودیت، باطن کی تحریک ہے، لیکن اس کا مقصد باطن کے ادراک کے ذریعے تطہیر نفس نہیں بلکہ باطن کی کشمکشوں سے یہ نکتہ حاصل کرنا ہے کہ زندگی بے سود ہے، انسان تنہا ہے اس کا کوئی اپنا نہیں ہے۔ فطرت اس کی ہو سکتی تھی مگر وہ بھی اس کی نہیں۔

انصاف پسندی سے بات کی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ساری تحریکیں اقبال اور قدرے ترقی پسندی کے اثرات کی نفی کے لیے پیدا ہوئی ہیں۔ زندگی ایک قطعی اور مثبت حقیقت ہے۔ امید اور عمل مسرت اور ترقی کے سرچشمے ہیں۔ مستقبل بھی ایک حقیقت ہے اور انسانی جدوجہد اس حقیقت کو تابندہ تر بنا سکتی ہے۔ انسانیت ایک ایسا فلسفہ ہے جو کائنات سے دکھ درد کو مٹا سکتا ہے۔ سائنس قطعی ادراک ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اقبال نے ماضی کا بھی احیا کیا، لیکن ماضی کے تصورات سے مستقبل کی تعمیر کا کام لیا — اقبال نے ماضی کا وہ تصور پیش کیا جس کی تاریخ ہمارے اجتماعی شعور کا جزو ہے اور ہم اس کی جزئیات کو اپنے جسموں جاں کا جزو بنا چکے ہیں، نہ اس ماضی کو جس کی تاریخ محض افسانہ ہے اور قطعی اور ثابت شدہ جزئیات سے محروم ہونے کی وجہ سے، نیز ہمارے

اصلی تاریخی احساس سے منقطع ہونے کی وجہ سے ہمارے دل پر اثر پیدا نہیں کرتی۔

میراجی کو—اور ان کے بعد نئے علامت نگاروں کو شاعری کے اسلوب میں جتنا بھی منفرد کیوں نہ مان لیا جائے یہ واقعہ ہے کہ ان کی شاعری قطع امید کی شاعری ہے۔ تشکیک، بے عملی اور بے یقینی کی شاعری ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس کے بارے میں عموماً کہا جاتا ہے کہ یہ کار بے کاراں ہے۔

اصل شاعری وہ ہے جو جینے میں اعتقاد پیدا کرے، جینے کو سہل بلکہ خوشگوار بنائے، نیکی اور ترقی کے راستے کشادہ کرے، دوسرے انسانوں سے قربت پیدا کرے اور انسانی طبائع کی بے اعتدالیوں میں حسن اور توازن کی شان پیدا کرے، معاشرے کی تنقید کرے، مگر اس تنقید میں دل سوزی اور ہم دردی شامل ہو—! ماحصل یہ ہے کہ علامت نگاری پر کوئی جائز اعتراض نہیں ہوسکتا۔ اس مسلک کے متعلق اگر تشویش ہے تو اس کی دو وجہیں ہیں: ایک تو یہ کہ آزاد تلازمہ خیال کو کچھ ضرورت سے زیادہ ہی آزادی دی جارہی ہے۔ شاعری ابلاغ ہے اور جو آزادی ابلاغ کی منکر ہو وہ شاعری کی دشمن ہے۔ دوسری وجہ یہ کہ اس شاعری کو غیر مقبول اور نامانوس بنارہی ہے۔ تیسری مصیبت یہ ہے کہ اس میں نظم کیے ہوئے احساسات، قطع امید، سخت مایوسی اور اپنے معاشرے سے بلکہ عام انسانوں سے بیزاری کے عکاس ہیں۔

بعض اوقات یہ شاعر اس معاشرے کے خلاف نفرت اور دشمنی اور کدورت پھیلانے کے مرتکب ہوتے ہیں جس نے انہیں جنم دیا ہے اور جس کے ان پر بہت سے احسانات ہیں—! تضاد کی حد یہ ہے کہ زندگی کے خارجی مسائل سے بے تعلق ہونے کا دعویٰ کرنے کے باوجود اور معاشرے کے سود و بہبود سے غفلت پر مصر ہونے کے باوصف اس جماعت کو اپنے معاشرے کے خلاف الزام تراشی کی فرصت مل جاتی ہے۔ ان کی شاعری میں یہ خارجی موضوع اکثر ساتھ ساتھ چلتا ہے—، وہ اپنی غفلت میں گم ہو کر یہ سمجھ رہے ہیں کہ پرانی اقدار ختم ہوگئیں، پرانا معاشرہ مر گیا ہے— مگر یہ سب کچھ علامت کے پردے میں چھپ کر کہتے ہیں۔ معاشرے کے خوف سے برملا نہیں کہہ سکتے ہیں اور یہی اس بات کا ثبوت ہے کہ معاشرہ ابھی زندہ ہے!

یہاں بحث موضوعات سے زیادہ طرز اظہار کی ہے—طرز اظہار میں جدید تر رجحان وضاحت سے دور ہوتا جارہا ہے—میں کہہ آیا ہوں کہ محض واضح بیان بھی شاعری کے لیے بطور خاص کوئی خوبی نہیں، پھر بھی شاعری، کچھ کہنا کچھ سنانا چاہتی ہے۔ ملارمے کا یہ خیال کہ وہ

صرف آوازیں سنانا چاہتی ہے، اس کا مقصد موسیقی سنانا ہے، مفہوم سے اسے بطور خاص کوئی غرض نہیں، صحیح نہیں —— شاعری آوازیں بھی سنانا چاہتی ہے۔ موسیقی سے بھی متاثر کرنا چاہتی ہے مگر ان کے ہمراہ وہ ان افکار کی تبلیغ کرتی ہے جو شاعر کے جذبات کا حصہ بن چکے ہیں۔ ان افکار کے ابلاغ کا کام وسائل اظہار کے سپرد ہے —— ان وسائل اظہار کا کل مقصد یہ ہوگا کہ افکار و احساسات (کسی طریقے سے) قاری کے لیے قابلِ فہم بھی ہو جائیں اور باعث کشش بھی ——! یہ کام وضاحت کے نصب العین کے ذریعہ بہتر انجام پاتا ہے —— علامت گاہے گاہے کی چیز ہے اسے شاعری کا مستقل وسیلہ اظہار بنانا شاعری کے اعلیٰ تر مقاصد کے خلاف ہے۔

○○

گورنمنٹ
اُردو لائبریری
پٹنہ-۴
۱۹۳۸ء
पटना-४

WALI SE IQBAL TAK

DR. SYED ABDULLAH

BOOK CORPORATION

3191, Ground Floor, Mirza Ahmed Ali Marg,
Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6

81-88912-18-2