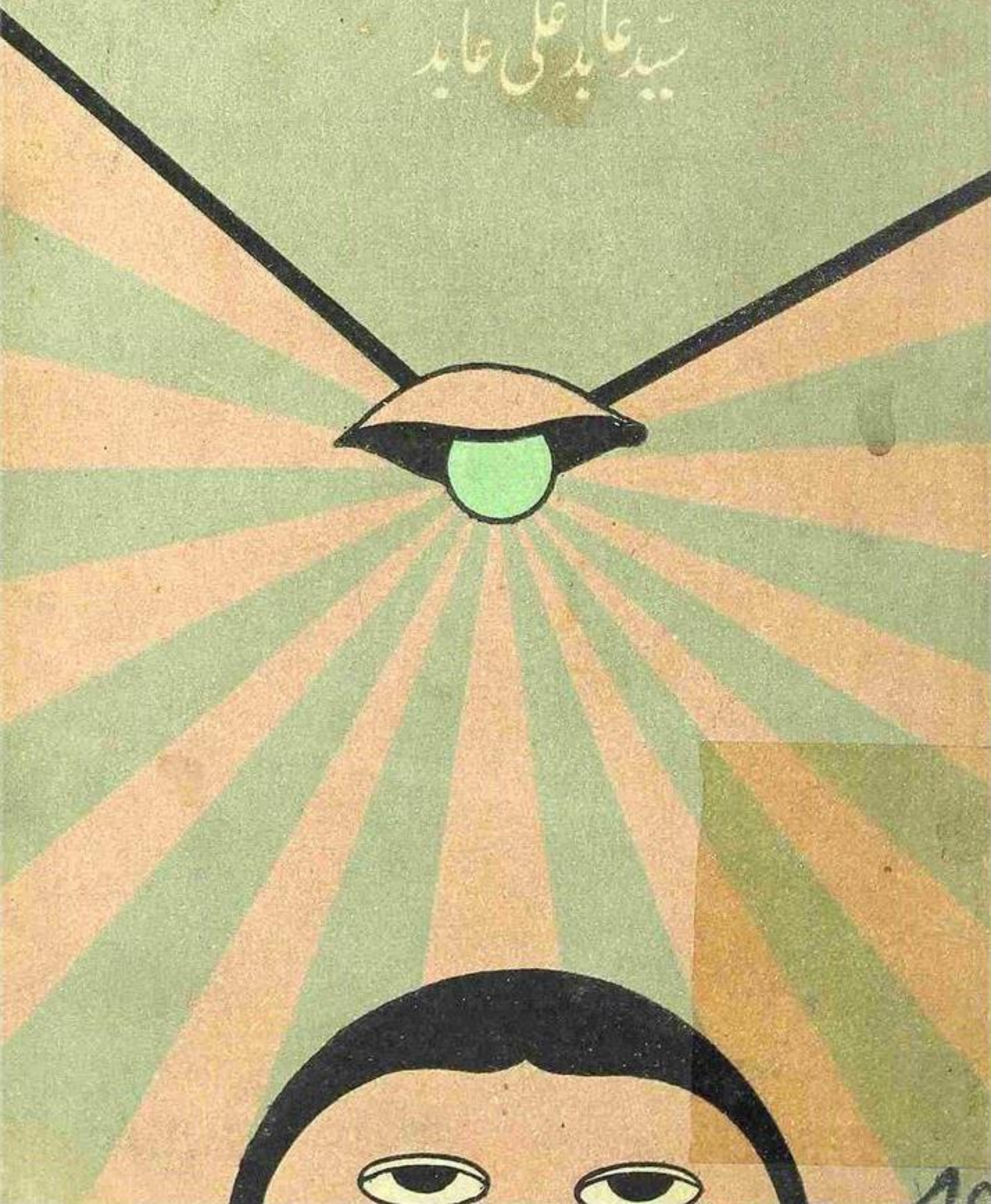
انتقاد

سیّد عابد علی عابد



انتقاد

انتقاد

عابد علی عابد

ادارۂ فروغِ اردو، لاہور

بار اوّل ۱۹۵۶ء

قیمت تین روپے

محمد طفیل پرنٹر و پبلشر نے اشرف پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کی

فہرست

انتقاد کا منصب ۹

سخن فہمی ۴۲

حیاتِ دبیر ۱۰۲

الفاظ میں تاریخ ۱۱۳

کلمہ آئینہ کی تحقیق ۱۲۴

فورٹ ولیم کالج کے قیام کی غایت ۱۳۹

اقبال اور فنونِ لطیفہ ۱۵۱

اقبال کے کلام میں مطابقتِ الفاظ و معانی ۱۹۳

اقبال کے کلام میں لالہ کی علامتی اہمیت کا ارتقا .. ۲۱۷

اقبال اور مقامِ رسالت ۲۳۳

"طفیل صاحب" کے نام

جو اکثر کہا کرتے تھے کہ آپ کے
مضامین چھپ چکے ستم ظریفی
دیکھئے کہ وہی یہ مضامین شائع کر رہے
ہیں۔ انتساب کی وجوہ اور بھی ہیں لیکن

ع

مصلحت نیست کہ از پردہ بروں افتد راز

عابد علی

انتقاد کا منصب

مسلم ہے کہ ہر علم کی ایک خاص زبان ہے جو اس کے مخصوص حقائق کی ترجمان ہے۔ کچھ رموز و علامات ہیں۔ کچھ اشارات و کنایات ہیں کچھ اصطلاحات ہیں ان کے معنی متعین و دلالتیں روشن اور ان کے پہلو بیّن ہونے چاہئیں یہ چیزیں تبادلۂ افکار کا زر رائج الوقت ہیں اس زر کو کھرا ہونا چاہیئے اپنی رموز و علامات سے کام لے کر ہر علم و فن کے ماہر دوسروں کی بات سمجھتے ہیں اور اپنا مطلب دوسروں کو سمجھاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ہر فن کے ماہر ایک ہی زبان بولتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس اعتبار سے موجودہ اردو انتقاد پر ایک نظر ڈالئے تو آدے کا آدا بگڑا نظر آئے گا۔ آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے تک انتقاد کا جو دبستان قائم تھا وہ برا تھا یا بھلا اس سے ذرا قطع نظر کر لیجئے تو آپ کو تسلیم کرنا پڑے گا

کہ اس کی اصطلاحات معین تھیں اور اس کی زبان کے بولنے والے اپنا مفہوم
بالکل صحیح طریقے پر ادا کر سکتے تھے۔ معانی۔ بیان۔ بدیع اور ان کی شاخیں۔
فصاحت و بلاغت۔ محسناتِ شعر۔ صنائع بدائع۔ کلام تمام علامات ایک دوسرے
سے مربوط تھیں اور ذہن میں ایک تصور واضح پیدا کرتی تھیں۔ لیکن کچھ عرصے سے
یہ ہو رہا ہے کہ علامات کو معین کئے بغیر ایک زبان بولی جا رہی ہے۔ رموز اس
میں بھی ہیں لیکن سربستہ۔ اس سرمایہ انتقاد کے ذخیرے اس قسم کے الفاظ
میں پوشیدہ ہیں۔ قنوطیت۔ رجائیت۔ تشکیک۔ تحلیل نفسی۔ واردات ذہنی۔
مسلسل تجربات۔ عظمت۔ حسن۔ ترنم۔ موسیقی۔ نغمہ۔ جمالیات۔ فکر وغیرہ۔ ظاہر
ہے کہ ان رموز و علامات کے استعمال کے بغیر چارہ نہیں۔ لیکن مشکل یہ
ہے کہ خود اس زبان کے بولنے والوں کے ذہن میں ان کا صحیح مفہوم موجود
نہیں ہوتا اس کی وجہ ظاہر ہے ان میں اکثر اصطلاحات انگریزی اصطلاحات
کا ترجمہ ہیں۔ اردو ترجمہ کرنے والوں نے اپنی استعداد ذہنی اور اپنے میلانات
فکر کے مطابق لفظ کا انتخاب کیا ہے۔ لکھنے والا کچھ مراد لیتا ہے۔ پڑھنے والا
کچھ سمجھتا ہے۔ اور ایک دائرہ سا قائم ہو جاتا ہے۔ جس میں انتقاد نقطۂ آغاز
ہوتا ہے اور پھر انتقاد پر انتقاد اس کا جواب اور اس کا جواب الجواب

درمیانی کڑیاں بن جاتی ہیں۔ اس قسم کے خطاب کا خاتمہ اکثر عتاب پر ہوتا ہے اور نقاد ایک دوسرے کی پگڑیاں اچھالنے میں اور رسالے اپنے خریدار بڑھانے میں مصروف نظر آتے ہیں مصیبت یہ ہے کہ پگڑی دونوں کی اچھل جاتی ہے مگر خریداری نہیں بڑھتی کیونکہ پڑھنے والے دونوں پر لعنت بھیجتے ہیں اور نقادوں کی جان کو اور اپنے مال کو روتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ بزرگوار بڑے باہمت اور باحوصلہ ہیں، جنھوں نے ایسے ناسازگار حالات میں انتقاد کے میدان میں قدم رکھا لیکن ان کی محنتیں کتنی ہی قابل ستائش کیوں نہ ہوں اصول پر مبنی نہیں دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اردو ادب میں انتقادی مضامین ہیں موجود ہیں لیکن فن انتقاد کو ایک علم مدوّن کی حیثیت سے ابھی پیدا ہونا ہے اور اگر نقاد سرِدست صرف اتنا ہی کر دے کہ اپنی علامات کی تشریح اور تعریف کرتا چلے تو بڑی بات ہے کوشش کی جائے گی کہ اس مقالے میں جن علامات میں بنیادی تصوّرات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ان کے مفہوم کو بالکل واضح کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ تمام رموز و کنایات کی تشریح اس مقالے میں ناممکن ہے کہ اس صورت میں یہ فرہنگ اصطلاحات بن جاتا۔

انتقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ ادبیات کی عظمت کو پرکھے اور ادبی حسن کا تجزیہ کرے یہ مقالہ گویا اسی فقرے کی تشریح ہے۔

مسلم ہے کہ ادب ایک آرٹ ہے اور آرٹ کے خصائص بنیادی دریافت ہو جائیں گے تو گویا ادب کے خصائصِ بنیادی بھی ہم پر منکشوف ہو جائیں یعنی اس حد تک جہاں تک ان کا تعلق اس جنس سے ہے۔

کہا گیا ہے کہ آرٹ فطرت پر روحِ انسانی کے عمل کا نام ہے۔ مراد یہ ہے کہ انسان کا ذہن اپنی واردات کے لئے کسی مادی وسیلے کو ذریعہ بناتا ہے سنگ تراش پتھر سے کام لیتا ہے۔ مصور خطوط و رنگ سے ادیب الفاظ سے، یہی انسان کا آرٹ ہے۔ یعنی وسائل مادی کے ذریعے باطنی روحانی اور ذہنی واردات کا اظہار۔ یہاں تک مسئلے میں کوئی الجھاؤ نہیں لیکن اب جو مرحلہ آتا ہے وہ جمالیات کا پل صراط ہے۔ بہکا اور گرا۔ وہ مرحلہ یہ ہے کہ آرٹ اور فائن آرٹ یعنی فن اور فنونِ لطیفہ میں کیا فرق ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ مصوری۔ موسیقی۔ شاعری۔ رقاصی اور مجسمہ سازی فنونِ لطیفہ ہیں۔ ان شاخوں کو آرٹ کی دوسری شاخوں سے کس طرح ممیز کیا جائے۔ جمالیات یعنی (AESTHETIES) کے ماہر ہمیں یہ جواب دیتے ہیں

کہ آرٹ کی حیثیت افادی ہے۔ معمار۔ کوزہ گر۔ خیاط جب اپنے آرٹ کی نمائش کرتا ہے تو ان کی افادی حیثیت ملحوظ ہوتی ہے اس نمائش کا مقصد ہی یہی ہوتا ہے کہ صناع کو اور دوسروں کو کوئی مادی فائدہ پہونچے۔ اس کے برخلاف فنونِ لطیفہ کا مقصد تخلیق حسن یا آفرینش جمال ہے یاد رہے یہ ماہرین جمالیات کا دعویٰ ہے آیئے ذرا اس کا جائزہ لیں۔ شعر ہی کو لے لیجئے جو دعویٰ ماہرینِ جمالیات نے کیا ہے اسے دنیائے شعر میں لائیے۔ تو مطلب ہوگا کہ شاعر کا مقصد تخلیق حُسن اور فقط تخلیق حسن ہے۔ فرض کیجئے کہ حالی نے مسدس کی داغ بیل ڈالی کہ قوم کے بنیادی نقائص کی اصلاح ہو جائے یعنی مقصد وضاحت و بہ صراحت اصلاح تھا۔ اب مسدس کو دنیائے شعر سے یک قلم خارج کر دینا پڑے گا۔ اقبال کا بیشتر کلام فقہ اسلامی کی تفسیر ہے اور بہ صراحت و بہ وضاحت علوم اسلامی کے احیا اور ملت اسلامی کے عقائد کی تعمیر و تجدید کو مقصد بنا کر لکھا گیا ہے۔ اس کے کلام کا بیشتر حصہ شعر کی تعریف سے خارج ہو جائیگا اور اس میں کسی شک کی گنجائش نہیں کہ اقبال کا مقصد تخلیق حُسن نہیں تھا ورنہ وہ صریح الفاظ میں یہ نہ کہتا:۔

نہ بینی خیر ازاں مرد فرودست کہ بر من تہمت شعر و سخن بست

میں نے ان دونوں کے نام مثال کے طور پر گنوائے ہیں ورنہ اگر یہ تعریف تسلیم کی جائے تو ادبیات کا بیشتر حصہ دریابرد کیے جانے کے قابل ہے۔ کہ اس کا شمار فنونِ لطیفہ میں نہیں ہوتا۔ فنونِ لطیفہ کی ایسی تعریف جس کے دائرے میں ذریہ لکھنوی جوش ملیح آبادی اور اختر شیرانی شامل ہو جائیں، اور حالی اور اقبال خارج ہو جائیں حد درجہ مضحکہ انگیز ہے۔

خود ماہرین جمالیات کو اس بنیادی کمزوری کا احساس تھا۔ چنانچہ ایک بزرگوار نے یہ کہہ کر معاملے کو سلجھانے کی کوشش کی کہ جہاں آرٹ میں حسن پیدا ہو جائے۔ وہیں فائن آرٹ پیدا ہو جاتا ہے یعنی صناع کا مقصد کچھ ہی کیوں نہ ہو اگر اس کی تخلیق میں حسن موجود ہے تو وہ فائن آرٹ کے دائرے میں شامل کی جاسکے گی اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ساری بحث حسن کے معانی پر مرکوز ہو کر رہ جاتی ہے۔ ہمیں ماننا پڑے گا کہ کوزہ گروں نے رنگین مٹی سے جو نہایت خوبصورت برتن بنائے ہیں حسن ان میں بھی موجود ہے پھر فائن آرٹ کے حسن اور معمولی آرٹ کے حسن میں کیا فرق ہوا۔ کیا کوزہ گری کے حسن کی نوعیت شعر کے حسن کی نوعیت سے جداگانہ ہے۔ ہمارے ماہر اس سوال کا جواب نہیں دیتے اور آپ کے کان میں کہنے کی بات ہے کہ اس

سوال کا جواب ہے بھی نہیں۔ حسن کوئی صنعتِ اضافی نہیں نہ اس کے مدارج ہیں کہ اس کی نوعیت کے اختلاف کی طرف اشارہ کیا جا سکے بات یہیں ختم ہوتی ہے کہ بعض آرٹ مثلاً مصوری شاعری وغیرہ فنون لطیفہ کہلاتے ہیں اور بعض نہیں کہلاتے۔

تو اب معلوم ہوا کہ ادب بالخصوص شعر فائن آرٹ ہے اور اس کی صفتِ مخصوص حسن ہے اس حسن کا تجزیہ کرنا انتقاد کا منصب ہے۔ اب حسن کی داستان چھڑ گئی ہے تو میں عرض کروں کہ حسن کے متعلق بھانت بھانت کی بولیاں بولی گئی ہیں۔ عبدالرحمان بجنوری نے "مائیکل انجلو" کا ایک قول نقل کیا ہے کہ حسن موجود ہوتا ہے صناع اُسے مکشوف کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر سنگ تراشی اور مجسمہ سازی کی اصطلاح میں بت اپنی پوری شان رعنائی کے ساتھ پتھر کے ٹکڑے میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ صناع اس کے نقاب عارضی کو دور کر دیتا ہے۔ اور پھر بت اپنی پوری شان دلربائی میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ یہ خیال کہ حسن اپنی پوری زیبائی کے ساتھ موجود ہے اور صناع اسے مکشوف کرتا ہے ہمارے بہت سے صناعوں کے ذہن میں چھایا ہوا ہے۔ غالب کہتا ہے :-

دیدہ وراں کہ دل نہند تا بشمارِ دلبری
در دلِ خاک بنگرد رقصِ بتانِ آذری

اور پھر کہتا ہے۔

رہ رواں چو گہرِ آبلۂ پا بینند | پاسے را پایۂ فراتر ز ثریا بینند
شررے راکہ بناگاہ بزخواہد جست | زخمہ کہ دارہ بہ تارِ رگِ خارا بینند
قطرہ راکہ بر آئینہ گہر خواہد بست | صورتِ آبلہ بر چہرۂ دریا بینند
شام در کوکبۂ صبح نمایاں نگرند | روز در منظرِ خفاش ہویدا بینند

ہرچہ در سو نتواں یافت ز ہر سو یابند
ہرچہ در جا نتواں دید بہ ہر جا بینند

اس معاملہ میں غالبؔ کا یہ عالم ہے کہ نکہتِ گل کے انتشار سے پہلے صبح کی دلفریبیاں اور رعنائیاں دیکھتا ہے۔ بادِ سحرگاہی ابھی جنبش میں نہیں آتی کہ طرۂ سنبل کو پریشاں دیکھتا ہے۔ یہ تمام اشارات اس کے ترکیب بند میں پائے جاتے ہیں۔ بالخصوص وہ ٹکڑا جو یوں شروع ہوتا ہے ؎

آں سحر خیزم کہ مہ را در شبستاں دیدہ ام
شب نشیناں را دریں گردندہ ایواں دیدہ ام

اس کے برخلاف اقبال کا قول ہے کہ آرٹسٹ اس بات پر مجبور نہیں کہ اپنے عمل تخلیق کے ذریعے صرف اس حسن کو بے نقاب کرے جو فطرت میں پہلے سے موجود ہے وہ کہتا ہے کہ اعلیٰ درجے کا آرٹسٹ اپنی باطنی دنیا کو ایک مادی شکل دینے کیلئے فطرت کے مصالحے کو ایک قہرمان کی طرح بجبر و قہر استعمال میں لاتا ہے۔ خود فطرت بیکار بلکہ حقیقت کے چہرے پر ایک نقاب ہے آرٹسٹ کی رفتارِ گرم میں حائل ہوتی ہے سنگ و خشت خطوط اور رنگ اور الفاظ عالم باطن کے کوائف کے اظہار کا وسیلہ ہیں وہ مقدمہ دیوان چغتائی میں کہتا ہے۔ اس بات کی اجازت دنیا کہ مرئی غیر مرئی کو ایک خاص سانچہ میں ڈھال دے۔ فطرت سے ہم آہنگ ہونا گویا اس بات کا اعتراف ہے کہ فطرت انسان کی روح پر غالب آگئی ہے قاہری اس میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا جائے جو ہے اس کا مقابلہ تاکہ جو ہونا چاہیئے وہ پیدا ہو سکے یہی زندگی اور توانائی ہے باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے خدا اور انسان تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں ؎

حسن را از خود برون جستن خطا است　　　آنچہ مے بایست پیش ما کجا است

وہ صناع جو نوع انسانی کے لئے ایک نعمت ہے گویا خدا کا ہمباز ہے فطرت صرف ہے اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ جو ہونا چاہیئے اس کی جستجو میں حائل ہو۔ صناع کو اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس دنیائے نو کی تلاش کرنی پڑے گی جو موجود نہیں ہے لیکن جسے موجود ہونا چاہیئے زبورِ عجم میں کہتا ہے۔

جہاں رنگ و بو گلدستۂ ما
زما آزاد و ہم پابستۂ ما
خودی اورا یک تارِ نگہ بست
زمیں و آسمان و مہر و مہ بست
حدیث ناظر و منظور رازے ست
دل ہر ذرہ درعرض نیازے ست
تو اے شاہد مرا مشہور گرداں
زفیضِ یک نظر موجود گرداں

بہرحال حسن موجود ہو یا مخلوق اسی کا تجزیہ کرنا ادبیات کے نقاد کا فرض ہے اب سوال یہ ہے کہ ادب میں حسن کہاں ہوتا ہے اس کا جواب یہ ہے کہ پیکر میں۔ شکل میں۔ انداز نگارش میں۔ بیان میں۔ یہاں یہ عرض کر دینا مناسب معلوم

ہوتا ہے۔ کہ اکثر نقاد حسن کی اصطلاح کو جمالیاتی معنوں میں استعمال نہیں کرتے
یہی وجہ ہے کہ Prof: Richard نے اپنی کتاب "اصولِ انتقادِ ادبیات"
میں چڑ کر یہ کہہ دیا ہے کہ حسنِ صنعت کی کوئی صفت خارجی نہیں ہے بلکہ
پڑھنے سننے یا دیکھنے والے کے ایک تاثر ذہنی کا نام ہے۔ وہ چڑ کر کہتے ہیں
کوئی مجھے بتاؤ کہ شعر میں حسن کہاں سے آیا۔ وہ کاغذ خوبصورت ہے جس
پر شعر لکھے گئے ہیں یا سیاہی دلفریب ہے۔

میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ حسن شکل و پیکر بیان و انداز سے وابستہ
ہوتا ہے۔ اب ساتھ ہی یہ بھی کہہ دوں کہ عظمت صنعت کے مطالب
مفہوم و مغز سے تعلق رکھتی ہے۔ میرا یہ دعویٰ کہ حُسن قطعاً پیکر سے تعلق
رکھتا ہے شاید ابھی تک محلِ نظر معلوم ہوتا ہوگا اب دلیل سنئے۔ جمالیات میں
مسلم ہے کہ حسن کوئی صفت اضافی نہیں ہے یعنی اس کے مدارج نہیں ہیں۔
کوئی چیز یا صنعت کا کوئی نمونہ یا حسین ہے یا حسین نہیں ہے۔ کیونکہ حُسن
تکمیل ہی کا دوسرا نام ہے۔ خفیف سا نقص بھی وہ بدنما داغ ہے جو حسن کو ضائع
کر دیتا ہے اس اعتبار سے دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ ادب کے مطالب حسین
نہیں ہو سکتے۔ کیونکہ مطالب کے مدارج ہوتے ہیں بعض مطالب نہایت

معمولی ہوتے ہیں جن میں نہایت ادنیٰ درجے کے ذہنی واردات اور باطنی تجربات کا بیان کیا جاتا ہے بعض مطالب نہایت بلند پایہ ہوتے ہیں جن میں ایسے حقائق کو مکشوف کیا جاتا ہے جو ہماری ذہنی دنیا میں انقلاب برپا کر دیتے ہیں۔ مائیکل انجلو کا مجسمہ۔ غالب کا ایک شعر۔ اقبال کی ایک نظم۔ اور دانتے کی Divine Comedy حسن کے اعتبار سے بالکل یکساں ہیں فرق مطالب کے اعتبار سے مدارج عظمت کا ہے۔ یہ بات بالکل واضح ہے کہ حسن میں مدارج نہیں ہوتے بلکہ وہ تکمیل کا دوسرا نام ہے اس لئے ماننا پڑے گا کہ اس کا تعلق صرف آرٹ کی شکل اور پیکر سے ہے۔

مطالب کی عظمت سے ابھی قطع نظر کر لیجئے۔ ادب میں جب نقاد حسن کا تجزیہ کرے گا تو فی الحقیقت پیکر کا۔ انداز نگارش کا اور اظہار کا تجزیہ کرے گا۔ ادبیات میں سب سے مشکل اور پیچیدہ صنف شعر ہے۔ جب آپ اس کے حسن کا تجزیہ کریں گے تو گویا اس کی نگارش اور اظہار کا تجزیہ کریں گے۔ یہاں یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ ادب میں شعر میں الفاظ دراصل مطالب کا جامہ ہیں اور ان کو مفہوم سے جدا کرنا سعیٔ بے حاصل ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ انداز نگارش کی بعض صفات ایسی ہیں جو مفہوم اور مطلب سے قطع نظر صرف خوشگوار صوتی آواز دل

سے تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً انداز کی دو صفات ترنم اور نغمہ ہیں۔ ترنم خوشگوار اصوات کی تکرار کا نام ہے۔ بالخصوص ایک ہی حرف علت کی تکرار کا جو بعض اوقات ترصیع کا روپ دھارتی ہے، نغمہ اس سے زیادہ پیچیدہ صفت ہے اس میں کسی ایک حرف یا حرف علت کی تکرار نہیں ہوتی بلکہ مختلف حروف اور حروف علت کے تال میل میں سے ایک شکل مخصوص پیدا ہوتی ہے اسی طرح انداز نگارش میں مختلف حروف کی آمیزش اور الٹ پلٹ سے ایک پیچیدہ مگر خوشگوار صوتی اثر ظہور میں آتا ہے۔ مثلاً ترنم کی شکل یہ ہوگی۔

کنول کرز شنبلید وارغواں و یاسمن وارد
چمن تمکیں، دمن تزئین زمیں آئیں زماں نیور
بصحن باغ وطرف راغ وزیر سرو پلئے جو
بنہ گام و بجو کام و بخور جام و بکش ساغر
بوزیدہ بابت شنگول و شوخ و شنگ بے پروا
سخن پرداز و خوش آواز و افسوں ساز و حیلت گر

ان اشعار میں ایک حرف کی تکرار مثلاً "ش" کی اور ایک حرف علت کی تکرار مثلاً " ا " کی ترنم کی طرف راجع ہے۔ نغمہ جس میں پیچیدگی اور تال میل

زیادہ ہوتا ہے ذرا زیادہ کاوش چاہتا ہے مثلاً حافظ کے اشعار ہیں۔

غلام نرگس مست تو تاجدار انند
خراب بادۂ لعل تو ہوشیار انند

اور خیام کہتا ہے۔

آمد سحرے ندا ز مے خانۂ ما
کاے رندِ خراباتی و دیوانۂ ما
برخیز کہ پر کنیم پیمانہ زمی
زاں پیش کہ پر کنند پیمانۂ ما

مصحفی کہتا ہے

کسی کو گرمیٔ تقریر سے اپنی لگا رکھا
کسی کو منہ چھپا کے نرمیٔ آواز سے مارا
غزل سنتے ہی میری یہ مغنی کی ہوئی حالت
کہ اس نے ساز مارا سر سے اور سر ساز سے مارا

اور انیس کہتا ہے

کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے
تنتی تھی کیا تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے

پانی جو تھی پیئے ہوئے وہ گھاٹ گھاٹ کے
دم اور بڑھ گیا تھا لہو چاٹ چاٹ کے

ان مثالوں میں آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ مختلف حروف علت اور دوسرے حروف کے تال میل سے ایک مرکب صوتی اثر پیدا کیا گیا ہے جو ترنم سے زیادہ پیچدار اور الجھا ہوا ہے ان اشعار کو سننے کے بعد ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ جو شخص اردو فارسی سے بالکل ناواقف ہوگا وہ بھی ان کے صوتی اثر کو محسوس کیے گا اور یہ جواب ہے اس اعتراض کا کہ کیا انداز نگارش ایک مستقل قائم بالذات صوتی اثر رکھتا ہے۔ اور سننے والے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ تو شعر کی بات تھی افسانے۔ ناول۔ ڈرامہ ان سب چیزوں میں بھی حسن پیکر سے تعلق رکھے گا۔ مثلاً افسانے میں یا ناول میں مواد کی ترتیب اجزا کی اپنے کل کے ساتھ نسبت ہر جزو کا ایک مقام معین پلاٹ کی بنت میں ایک خاص ترتیب یہ چیزیں اسی طور پر شکل و پیکر سے تعلق رکھتی ہیں انہی میں مکمل تناسب کا پایا جانا حسن ہے اسی حسن کا تجزیہ کرنا انتقاد کا منصب ہے۔ جو کچھ میں نے عرض کیا ہے اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ انداز نگارش یا پیکر و شکل میں صرف حسن ہوتا ہے اور وہ ترنم اور نغمہ کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے انداز کی ان صفات جمالی کے علاوہ اور

بھی بہت سی صفات ہیں اور اگرچہ نقاد کا فرض نہیں کہ تمام صفات کا تجزیہ کرے
لیکن ان کا مختصر سا ذکر بھی شاید بے سود نہ ہوگا۔ میں نے عرض کیا تھا کہ ادب
ایک آرٹ ہے آرٹ کے اجزا چار ہیں۔ ایک مرکزی تصوّر۔ جذبہ تخیّل،
اور حُسن انداز کی جو صفات خیال یا مرکزی تصور سے تعلق رکھتی ہیں اسے
انداز کی صفات عقلی سے نامزد کیا جا سکتا ہے جو جذبہ سے وابستہ ہیں ان
کو انداز کی صفات جذباتی کہہ لیجئے۔ حسن سے جن کا تعلق ہے وہ صفات ترنم
اور نغمہ ہیں اور ان سے میں تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ اب انداز کی صفات تخیلی
رہ گئی ہیں ان صفات میں نمایاں ترین اور اہم ترین دو ہیں۔ ایک خیال افروزی
(SUGGESTION) اور دوسرے تجسیم یعنی (CONGRETNESS)
جو اکثر و بیشتر تشبیہات و استعارات کے ذریعہ وجود میں آتی ہیں۔ خیال افروزی
یا (SUGGESTION) نہایت پراسرار صفت ہے اور اس کا راز صرف
تخلیقی صناع اور جوہر قابل کو معلوم ہوتا ہے۔ وہ بھی غالباً الفاظ میں نہیں بتا
سکتا کہ یہ جادوگری کس طرح وجود میں آتی ہے ہوتا یہ ہے کہ صناع یا ادیب
ایسے الفاظ و تراکیب کا استعمال کرتا ہے جن کے پہلو دار کنایے اور جن کی
نفسیاتی دلالتیں ایسے معانی اور معانی کے ایسے پہلوؤں کی طرف رہ نمائی

کرتی ہیں جو بظاہر الفاظ سے نہیں مترشح ہوتے۔ کہا گیا ہے کہ ایسے الفاظ جن کا تعلق رنگ بو اور نور سے ہو پہلو دار معنی پیدا کرنے میں زیادہ مدد دیتے ہیں کیونکہ نفسیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ خوشبو اور رنگ سے جو چیزیں اور مناظر وابستہ ہیں قانون ایتلاف افکار ASSOCIATION OF IDES کے ماتحت وہ ذہن انسانی میں گذشتہ تجربات کے اعادے کی صورت پیدا کر دیتے ہیں اور شعر میں وہ مفہوم نظر آنے لگتا ہے جو الفاظ سے نہیں ٹپکتا میں جانتا ہوں کہ یہ تشریح بھی ناقص سی ہے لیکن کیا کیا جائے عرض کر چکا ہوں کہ خیال افروزی مثال کے ذریعہ واضح کی جا سکتی ہے۔ اس کی تخلیق کا گر نہیں بتایا جا سکتا۔ مثلاً

لایا ہے دل پہ کتنی خرابی
اے یار تیرا حسن شرابی

اس شعر میں صرف لفظی صفت گری نہیں ہے کہ شرابی سے خراب کا ایک تعلق ہے کنایوں اور اشاروں کا لطف ہے کہ بیان میں نہیں آتا اسی طرح۔

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

اس شعر میں اندیشہ ہائے دور دراز کی خیال افروزی قابل داد ہے۔ فارسی کا ایک شعر بھی یاد آگیا ہے۔

جائے مشام دیدہ کشودم ببوے گل
پنداشتم کہ گرد رہ یار می رسد،

اب صفات تخیلی میں تجسیم کی طرف آیئے میں نے عرض کیا تھا کہ عام طور پر یہ صفت تشبیہات اور استعارات کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہیں یوں کہہ لیجئے کہ کلام نگار خوش رفتار ہے اور تشبیہ و استعارہ کی صنعت گری اس کا سنگار یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ سبک ہو تو سجاوٹ ہے اور بوجھل ہو تو رکاوٹ ہے۔ محض آرائش کلام مدنظر ہو تو لفظوں کا کھیل ہے اور تشکیل و تجسیم معانی ملحوظ ہو طائر تصوّر کے لیے پرپرواز ہے یعنی ادیب تشبیہات کے ذریعے نفیس و نادر نازک و لطیف حقیقتوں اور کیفیتوں کو قریب ترین راستوں سے پڑھنے والوں تک پہونچانا چاہتا ہے۔ رخسار کی تشبیہہ گلاب سے تلوار کی آب سے زلف کی مار سے حسن کی بہار سے لفظوں کا کھیل ہے۔ مداری کی طرح شاعر لفظوں کے شیشے کو ہوا میں اچھالتا ہے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ یہ کھیل یوں ہی کھیلا جاتا ہے اس کھیل کھیلنے میں بھی ایک صنعت گری ہے اگرچہ اس

کا دوسرا نام سبک بری ہے انوری کہتا ہے

ہلال عید پدید آمد از کنار فلک
مہر چوں رُخ یار و نجم چوں قامت من
خیال انجم و گردوں ہمی بہ حسن و جمال
چناں نمود کہ از کشت زار برگ سمن
یکے چوں کشتی سمیں یکے چوں مہرۂ زر
یکے چو لعل بدخشاں یکے چو در عدن

اور غالب کہتا ہے

جبکہ چودہ منازلِ فلکی — کر چکے قطع تیری تیزیِ گام
تیرے پرتو سے ہوں فروغ پذیر — کوئے مشکوئے و صحن و منظر و بام
دیکھنا میرے ہاتھ میں لبریز — اپنی صورت کا ایک بلوریں جام

تصوف میں جب حقیقت مجاز کا آنچل اوڑھتی ہے تو تشبیہ و استعارہ کے ذریعہ حقیقت کے رُخِ تابناک پر حریری نقاب ڈال دیئے جاتے ہیں آپ کا جی چاہے تو ان تشبیہات و استعارات کا پردہ اٹھا لیجئے اور جی چاہے تو رہنے دیجئے، جو کہنا مقصود ہے اس کا نور چھن چھن کر جھلکتا ہی رہے گا یوں ہی کہتا ہے۔

نہ شبم نہ شب پرستم کہ حدیثِ خواب گویم
چو غلام آفتابم ہمہ ز آفتاب گویم

آپ کا جی چاہے تو شمس تبریز پر جو آفتاب کے کلمے کا آنچل ڈالا گیا ہے اٹھا لیجئے اور یہ بات طبع نازک پر گراں ہو تو رہنے دیجئے۔ شعر کا ایک مطلب تو نکل ہی آئے گا۔

ہر چہ از دوست میرسد نیکو است

اس میں بھی دوست کی علامت کا مفہوم سمجھنا چاہیں تو ایک اور دنیا میں داخل ہو جائیں۔ ورنہ دوست کے سیدھے سادے معانی بھی تو ہیں اسی سلسلے میں اسی کے دو شعر یاد آ گئے۔

نہیں ہوتا کہ بڑھ کر ہاتھ رکھ دیں — تڑپتا دیکھتے ہیں دل ہمارا
دل گردوں سے لیکر تا دل دوست — گیا نالہ کئی منزل ہمارا

تشبیہات اور استعارات کے سلسلے میں سب سے زیادہ لطیف نکتہ اور نقاد کے تجزیہ کا محتاج وہ باب ہے جو شاعر کے میلان نفسی سے تعلق رکھتا ہے۔ تفصیل اس اشارے کی یہ ہے کہ حواس خمسہ کے ذریعے جو ادراکات میں حاصل ہوتے ہیں معمولی زندگی میں ہم ان کے معانی کی طرف متوجہ رہتے ہیں جس حس کے ذریعہ

وہ ہم تک منتقل ہوئے ان کی طرف دھیان کم جاتا ہے۔ لیکن ادیب یا شاعر کے میلان نفسی کا تجزیہ کرتے وقت دھیان صرف معانی کی نوعیت ہی کی طرف نہیں جاتا بلکہ ان کے ذرائع کی طرف بھی جاتا ہے۔ جن کے ذریعہ ہم تک یہ معانی پہنچے ہیں۔ واضح رہے کہ ایک حس کے ذریعہ جو ہمیں ادراکات ہوتے ہیں ان کو اس حس کے ذریعہ منتقل کرنا اور بات ہے اور ایک حس کے ادراکات کو دوسری حس کے ذریعہ سامعین تک پہنچانا اور بات ہے مثلاً انشا کے شعر سنیئے۔

ساقیا آج جام صہبا پر کیوں نہ لہراتی اپنی جان پھرے
ہچکیاں لے ہے اس طرح بطِ مے جس طرح گٹکڑی میں تان پھرے

یہاں جو چیز سنی گئی تھی وہ حس سمع کے ذریعہ ہم تک پہنچائی گئی ہے لیکن ایک شعر سنیے۔

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگ درختاں سے گذرا

یہاں آواز میں رنگ پیدا کر دیا گیا ہے۔ پھر انشا ہی کا ایک شعر ہے۔

بلبل نے ایک نعرۂ نورانی کھینچ کر
بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

یہاں آواز میں نور دیکھا گیا ہے۔ بعض شاعر نور اور رنگ کی تشبیہات کی طرف بہت زیادہ مائل ہیں مثلاً میر حسن کہتے ہیں۔

زمیں کا طبق آسماں کا طبق　　سنہری روپہلی، ہو جیسے ورق
مغرق بچھی مسند اک جگمگی　　کہ تھی چاندنی جس کے قدموں لگی
زمیں نور کی آسماں نور کا　　جدھر دیکھو ادھر آسماں نور کا

یہ کیفیت میر حسن پر ایسی چھائی ہوئی ہے کہ وہ موسیقی کی لطیف کیفیت کو بھی نور کی تشبیہات کے ذریعہ ہم تک پہنچانا چاہتے ہیں مثلاً

لگی گانے پٹھ وہ اس آن سے　　نکلنے لگی جان ہر تان سے
وہ تھی گٹکڑی یا لڑی نور کی　　مسلسل تھی اک پھلجھڑی نور کی

ایک اور شاعر کا رنگ دیکھئے۔ دیکھی جانے والی چیزوں کو کانوں کے ذریعہ ہم تک پہنچانا چاہتا ہے۔

وہ راوی کی لہروں پہ کرنوں کا ناچ
کوئی جس طرح گا رہا ہو کھماچ

یہ بحث دراز ہو گئی۔ معافی چاہتا ہوں۔

اب ادبیات کی عظمت کی طرف آئیے میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ عظمت

کا تعلق مطالب اور مفہوم سے ہے کہ عظمت کے مدارج ہیں حسن کے مدارج نہیں یہ نکتہ ایران کے نکتہ طراز شعرا سے پوشیدہ نہیں تھا۔ چنانچہ شیخ آذری فرماتے ہیں۔

اگرچہ شاعراں در نظم اشعار — زیک جام اند در بزم سخن مست
ولے با بادۂ بعضے حریفاں — فریبِ چشمِ ساقی نیز پیوست
کمندِ فکرت ایشاں گہ در نظم — بدریائے حقیقت افگند شست
ببیں یکساں کہ در اشعار ایں قوم — ورائے شاعری چیزے دگر ہست

آپ نے ملاحظہ فرمایا۔ شاعری کے اعتبار سے یعنی جنس سخن کے حسن و جمال کے لحاظ سے وہ تمام شاعروں کو بزمِ سخن میں ایک ہی جام کا مست قرار دیتا ہے۔ لیکن مطالب و مرحوم کے اعتبار سے وہ ان کی عظمت کے مدارج قائم کرتا ہے یعنی وہ شاعر جو دریائے حقیقت میں شناوری کرتے ہیں دوسرے شاعروں سے بمراتب بلند پایہ ہیں یہی ادب کا منصب ہے۔ انکشاف حقائق حیات اسی پر ادب کی عظمت کا انحصار ہے۔ RICHARDS نے اظہار یعنی COMMUNICATION اور مطالب یعنی CONTENTS کے نکتہ نظر سے شاعری کی تقسیم کرتے ہوئے کہا ہے "ادنیٰ درجے کی شاعری یا صنعت

وہاں ظہور میں آتی ہے جہاں بڑی حد تک مطلب کا اظہار تو ہو جاتا ہے لیکن جہاں مفہوم بیکار اور ناسود مند ہوتا ہے۔ ناقص شاعری یہ ہے کہ مفہوم میں پلند پائگی ضرور موجود ہو لیکن ذریعہ اظہار پہ شاعر کو اقتدار نہ ہو اور اپنے مطلب کو اچھی طرح ادا نہ کر سکے۔"

یہیں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نگارش کا انداز یا شکل و پیکر کتنی ہی دلفریب کیوں نہ ہو اگر مطلب یا مفہوم معمولی ہیں تو وہ چیز ادب یا فائن آرٹ کے دائرے میں شامل نہ ہوگی۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہنا چاہیئے کہ جن حقائق کی ادیب ترجمانی کرتا ہے۔ یا جن صداقتوں کو وہ مکشوف کرتا ہے۔ اگر وہ معمولی درجے کی ہیں تو ادب کم رتبہ ہوگا۔

پیٹر نے سٹائل STYLE پر اپنے مضمون میں کہا ہے "۔ اگر وہ تمام شرائط موجود ہوں جو میرے خیال میں اچھے آرٹ میں پائی جاتی ہیں اور اس کے ساتھ یہ بھی ہو کہ اس سے انسانی مسرت میں اضافہ ہو۔ مظلوموں کی دلجوئی ہو ہماری ایک دوسرے کے ساتھ ہمدردی کا دائرہ وسیع ہو جائے یا پرانی اور نئی صداقتیں جو ہم سے یا دنیا سے ہمارے تعلقات کے ساتھ وابستہ ہوں اس طرح مکشوف کی جائیں کہ زندہ رہنے کا حوصلہ پیدا ہو تو اس

صورت میں آرٹ میں عظمت ہوگی" اب اس بات میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہی کہ آرٹ کی عظمت کا دار و مدار ان حقائق پر ہے جو ادب منکشف کرتا ہے۔ جتنا موضوع باعظمت اور جتنے مطالب بلند پایہ ہوں گے اتنی ہی عظمت ادب کے ساتھ وابستہ ہو جائے گی۔

ظاہر ہے کہ مطالب بلند اور معانی سودمند صناع اور ادیب کو بہت کم نصیب ہوتے ہیں۔ انکشاف حقائق کی راہ نہایت دشوار گذار ہے اور پیراہن حیات کے الجھے ہوئے تار و پود کی گرہ کو کھولنے کے لئے یا کسی حقیقت کے ایک نئے پہلو کی طرف اشارہ کرنے کے لئے ایک خداداد جوہر کی ضرورت ہے اس کے ساتھ نگاہ تیز بیں اور دور رس ہو مطالعہ وسیع ہو مشاہدہ عمیق ہو تجربہ ہمہ گیر ہو۔ ذریعہ اظہار پہ پورا اقتدار ہو تو ہی ایک معنی لطیف جامہ الفاظ پہن کر وجود میں آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادیب اپنے الفاظ کے استعمال میں بہ غایت محتاط اور جز و رس ہوتا ہے۔ اور ہر لفظ کی دلالتوں سے پورا کام لیتا ہے تاکہ سارے پہلو ادا ہو جائیں۔ معانی جس قدر بلند اور مطالب جس قدر سودمند ہونگے، اسی قدر کاوش کی ضرورت زیادہ ہوگی۔ یہ نکتہ شعرا پر بالخصوص روشن ہوتا ہے نظامی کہتا ہے۔

نہ ہر کس سزائے سخن گفتن است
سخن گفتن بکمہ جاں سُفتن است
بدیں دلفریبی سخن ہائے بکر
بسختی تواں زادن از راہِ فکر

اور غالب ہمیں یاد دلاتا ہے کہ ہر لفظ کے پہلو دار اشاروں پہ غور کرنا مفہوم کو ذہن نشین کرنے کے لئے ضروری ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آوے

اور اقبال معترف ہے کہ انتہائی کاوش و کوشش کے باوجود بعض نوادر افکار پوری طرح ظاہر نہیں ہوئے۔

مے شود پردہ چشم پر کاہے گاہے
دیدہ ام ہر دو جہاں را بہ نگاہے گاہے

یہاں یہ عرض کر دینا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جو معانی بلند کسی ادیب کے کلام یا تصنیف کا ماحصل یا جانِ سخن ہوتے ہیں وہ ایک رفتارِ ذہنی کی منزلِ مقصود اور ایک حرکتِ فکری کا نقطۂ عروج ہوتے ہیں۔ نقاد کا فرض ہے کہ ان معانی

کی عظمت کو پرکھتے وقت اس حرکت فکری اور افتادِ ذہنی کے آغاز و ارتقا کا سراغ لگائے اور طے کرے کہ دشت حقائق کا سیاح یعنی ادیب کس منزل سے چلا تھا اور کن راستوں سے کہاں پہنچا ہے اکثر ایسا ہوا ہے کہ جس راستے سے ادیب چلا ہے اس کی منزلِ مقصود کچھ اور تھی اور راہ کے پیچ و خم نے اسے کسی اور منزل پر پہنچا دیا ہے۔ اس ارتقائے ذہن اس تغیرِ مقصد کے اسباب کا تجزیہ کرنا بھی نقاد کا فرض ہے یعنی مطالعے نے بڑھتے ہوئے تجربہ نے عمر نے۔ ماحول نے۔ ادیب اور صناع کے فکر و ذہن کو کن سانچوں میں ڈھالا ہے۔ اور کیا سے کیا بنا ڈالا ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کا نقطۂ آغاز یہ ہے۔

لاتا ہے تیرا نظارہ اے ہندوستان مجھ کو
کہ عبرت خیز ہے ترا فسانہ سب فسانوں میں

اور ایک درمیانی کڑی یہ ہے

قوم نے پیغام گوتم کی ذرا پروا نہ کی
قدر پہچانی نہ اپنے گوہرِ یک دانہ کی

اور اس کے بعد گویا یہ منزل آ پہنچی ؎

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

یہی اقبالؔ ہے جس کے مطالب کا نقطۂ عروج یہ ہے۔

بتوں سے تجھ کو امیدیں خدا سے نومیدی
مجھے بتا تو سہی اور کافری کیا ہے؟
ہے ترکِ وطن سنّتِ محبوبِ الٰہی
دے تو بھی نبوت کی صداقت پر گواہی

اس عظیم الشان انقلاب نفسی اور تغیر ذہنی اور ارتقائے فکری کے اسباب اجزا کا سراغ لگانا نقاد کا فرض ہے تاکہ ادبی مخلوق کی عظمت کا صحیح مقام معلوم کیا جا سکے۔

افسوس ہے کہ اردو کے کلاسیکی شعرا کے کلام سے اس کام میں بہت کم مدد مل سکتی ہے۔ ہماری سعادت ہے کہ غالب کے کچھ کلام کی تاریخی ترتیب ہو چکی ہے اور ہم اب قریباً یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ کی رفتار فکر کئی منزلوں سے گذری ہے۔ اور ان دو حدوں کے درمیان کون کون سی کڑیاں ہیں۔

نہ سنو گر برا کہے کوئی نہ کہو گر برا کرے کوئی

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ

ڈرتا ہوں آئینہ سے کہ مردم گزیدہ ہوں

ان دو حدود کے درمیان غالبؔ پر جو بیتی ہے اس کا اندازہ بھی اب لگایا جا سکتا ہے۔

گفتنی نیست کہ بر غالب ناکام چہ رفت

بتواں گفت کہ ایں بندہ خداوند نداشت

نہ ہو نگار کو فرصت نہ ہو نگار تو ہے

روانی روش و مستیٔ ادا کہیئے

نہ ہو بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے

طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیئے

یہاں قدرتاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ادب کا اخلاق سے کیا تعلق ہے۔ اخلاقی حقائق ادب کا کہاں تک موضوع بن سکتے ہیں اور کیا نقاد کو ادبیات کا جائزہ لیتے وقت اخلاق سے بالکل قطع نظر کر لینا چاہیئے؟ سوال کے پہلے جزو کا جواب یہ ہے کہ ادب کے موضوعات کو محدود نہیں کیا جا سکتا اخلاقی

مسائل بھی ادب کا موضوع ہیں بشرطیکہ ان کے اندازِ نگارش میں ادبی حسن ہو باقی رہی یہ بات کہ نقاد ادب کا جائزہ لیتے وقت اخلاق سے قطع نظر کرے تو یہ ناممکن ہے! اوّل تو یہ ہے کہ ہر نقاد کسی نہ کسی اخلاقی قدر کا معترف ہوگا اور یہ ہو نہیں سکتا کہ وہ ادب کو پرکھتے وقت اپنی ذہنی ساخت اپنے پیمانۂ استعداد سے بالاتر ہو کر اپنے اخلاقی نقطہ نظر کو فراموش کر دے، ایسا کرنا نفسیاتی طور پہ ناممکن ہے۔ دوسرے یہ کہ خود مصنف کی اپنی ذہنی ساخت میں اخلاقی اقدار کا جزو بھی ضرور موجود ہوگا نہ وہ اپنی استعداد ذہنی سے بالاتر ہو سکتا ہے نہ نقاد۔ الجھن صرف وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں ادیب ایسا ادب پیدا کرتا ہے جسے عوام الناس فحش کہتے ہیں بعض نقاد فتویٰ دیتے ہیں کہ ایسے ادب کو خالص ادب کی حیثیت سے جانچنا چاہیئے۔ اور اگر کوئی بات قانونی طور پہ قابل گرفت ہو تو پولس دراندازی کریگی اور ادیب جیل کی ہوا کھائیگا ظاہر ہے کہ یہ نقطۂ نظر بھی غلط ہے) درحقیقت جن تحریروں کو فحش لکھا جاتا ہے وہ دو صورتوں سے خالی نہیں ہوتیں ایک یا تو یہ ہوگا کہ ادیب ہمارے اخلاقی مسلمات کو صحیح تسلیم کرنے سے انکار کرے گا اور ایک ایسے معاشرتی نظام کی تصویر کھینچے گا جیسے قائم ہونا

چاہیئے اور جس کے اخلاقی مسلمات ہمارے اخلاقی مسلمات سے مختلف ہوں گے مثلاً اس بات کی حمایت کرے گا کہ جن جوان بیوہ عورتوں کی شادی نہ کی جائے وہ اگر اغوا ہو جائیں یا کوئی ایسی ویسی حرکت کر بیٹھیں تو ہمیں ان سے ہمدردی ہونی چاہیئے ایسی صورت میں بگڑنا اور مصنّف کو گالیاں دینا ہمیں زیب نہیں دیتا۔ اس وقت مسئلہ خالص فلسفہ اخلاق سے تعلق رکھتا ہے۔ ہمیں اپنے مسلمات اخلاقی کو جانچنا اور پرکھنا چاہیئے، اگر ادیب نے ٹھیک، حملہ کیا ہے تو شکست کا اعتراف کرنا چاہیئے بشرطیکہ اس کا بیان خلوص پر مبنی ہو۔ اور محض جذبات سفلی کو ہیجان میں لانے کا ذریعہ نہ ہو اس صورت میں آپ دیکھیں گے کہ ادیب کے ذہن میں اخلاقی اقدار کا تصوّر موجود ہے یہ اور بات ہے کہ ہمارے تصوّر سے مختلف ہے دوسری صورت فحش کی یہ ہو سکتی ہے کہ ادیب صرف انسانی کمزوریوں کو بے نقاب کرے خصوصاً جو جنس سے تعلق رکھتی ہیں اور اس کا نقطۂ نظر ہمدردانہ ہو اس صورت میں اگر ادب سے یہ بات ظاہر ہو کہ ادیب کسی اخلاقی قدر کو نہیں پہچانتا تو اسے مردود قرار دینا چاہیئے کیونکہ یا تو اس کا بیان خلوص سے خالی ہوگا یا وہ ادب کے ذریعے موجودہ نظام معاشرت کو تہس نہس

کر دے گا اور کسی نئے نظام کے اصولوں کی طرف رہنمائی نہیں کرے گا۔
بعض نقاد اس بات سے ڈرتے ہیں کہ اگر انہوں نے کسی فحش تحریر کو فحش کہہ دیا تو نئے ادب کے بہت سے حامی جھنجھلا اٹھیں گے یہ خوف بے جا ہے۔ اور نقاد کا فرض ہے کہ انتقاد کے دوران میں اپنی اخلاقی اقدار کے اظہار سے گریز نہ کرے کیونکہ اختلافی مسائل کو اس طرح جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔

اب آخر میں صرف ایک انتباہ ہے گذشتہ دس پندرہ سال سے کچھ یہ رسم سی ہو گئی ہے کہ ہمارے نقاد اردو ادب کو دوسری زبانوں کے پیمانوں سے ناپ رہے ہیں بظاہر اس میں کوئی عیب نظر نہیں آتا کیونکہ انتقاد کے اصول مدوّن ہیں اور قریب قریب ہر قوم میں اساسی طور پر یکساں ہیں لیکن مصیبت یہ ہے کہ ہمارے انگریزی خواں بعض اوقات یہ بھی کرتے ہیں کہ ادیب یا شاعر کے ادعا کے مطابق کلام کو نہیں پرکھتے۔ بلکہ کسی صنف کو انگریزی کی صنف کے مقابل لا کر اسی صنف کے انتقادی اصولوں سے اپنا شروع کر دیتے ہیں مثال کے طور پر انگریزی میں غزل نہیں نظم ہے نظم کو ناپنے میں انگریزی میں جو پیمانے ہیں انہی سے غزل کو ناپا جاتا ہے۔

اب نظم میں ایک ذہنی واردات یا اصطلاحی الفاظ میں ایک مسلسل تجربہ بیان کیا جاتا ہے۔ ہمارے انگریزی خواں نقادوں کو پوری غزل میں اس تسلسل کے آثار نہیں ملتے۔ پھر جھنجھلاتے ہیں گرجتے ہیں۔ برستے ہیں۔ اور میر سے لے کر غالب تک ہر غزل گو شاعر کے لتے لے ڈالتے ہیں۔

ان کی خدمت میں صرف یہ گذارش کرنا چاہتا ہوں کہ شاعر نے ادعا کب کیا تھا کہ میں غزل میں ایک مسلسل تجربہ بیان کر رہا ہوں۔ اس غریب نے تو بڑی کوشش سے اپنے مختلف ذہنی تجربات کو غزل کے قالب میں سمویا تفصیلات اور جزئیات کو ترک کرکے مناسب و موزوں الفاظ انتخاب کرکے بندش کی چستی اور الفاظ کی ترکیب پر بڑی محنت صرف کی ہے بے انتہا نفسیاتی اور عروضی مدارج طے کرنے کے بعد اس نے مختصر سے لفظ میں یعنی ایک شعر میں ایک ذہنی تجربہ بیان کیا ہے یہی اس کا دعویٰ ہے آپ ساری غزل میں ایک مسلسل تجربہ کیوں تلاش کرتے ہیں کیا ارشاد ہوگا اگر ہم اقتصادیات کی ایک کتاب کو خالص ادبی نقطۂ نظر سے جانچنے لگیں یا ایک ظریفانہ مضمون میں سوز و گداز کے عنصر کی کمی کی شکایت کریں کیونکہ ادیب کے ادعا سے قطع نظر کرلی جائے تو اس قسم کی لغزشیں ہم سے ہر روز سرزد ہوا کرینگی کیں رہ کہ تو مے روی بہ ترکستان است۔

سُخن فہمی

(۱)

مبادیات

شعراء ہمیشہ کسی نہ کسی رنگ میں 'سخن فہمی عالم بالا معلوم شد' کا نعرہ بلند کرتے چلے آئے ہیں۔ اس نعرہ میں تو جھنجلاہٹ ہے۔ لیکن شعراء کے ایسے اشعار بھی بکثرت ملیں گے جس میں حرماں اور تحسر کا رنگ جھلکتا ہے اور جس کی بنا ابنائے زمان کی ناقدر شناسیٔ سخن ہے اس شکوہ و شکایت کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ جہاں تک میرے مطالعے کا تعلق ہے فارسی کا کم و بیش ہر بڑا شاعر اس بات کا شاکی نظر آتا ہے کہ لوگ نہ سخن فہم ہیں نہ سخن شناس۔ قدر دانی ہو تو کس طرح ہو؟ اردو شعراء کا بھی یہی حال ہے۔ میرؔ سادگی میں سہل ممتنع کے مقام تک پہنچتے ہیں۔ اس کے باوصف وہ بھی یہی کہتے سنائی دیتے ہیں کہ سخن فہم نہیں ملتے۔ غالبؔ اور مصحفیؔ نے تو خیر اس موضوع پہ بہت اشعار لکھے ہیں۔ حالیؔ نے بھی کہہ دیا ؎

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

علومِ مجلسی پر جن لوگوں نے مشرقی وضعداری اور آداب پر کتابیں لکھی ہیں وہ اس بات کے مدعی ہیں کہ سخن گوئی آسان ہے، سخن فہمی مشکل۔ یاد کیجئے کہ غالبؔ نے اپنے دیوان کی اشاعت سے پہلے سخن فہم دوستوں کی ایک مجلس مرتب کی جس کے رکن نواب مصطفیٰ خاں شیفتہؔ بھی تھے۔ انہی کے متعلق غالب نے کہا ہے ؎

نہ نوشت دیواں در غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نکرد

غالبؔ کے لئے ایسا کہنا بڑی بات ہے اور شاید اس بات کی دلیل قاطع ہے کہ سخن فہمی کا مقام سخن گوئی سے بلند تر ہے۔ مجلسِ مشاعرہ ہو یا کوئی بے تکلف محفل، شاعر کی نظریں ہمیشہ سخن فہم کی جستجو میں رہتی ہیں۔ سخن فہم کے داد دینے کا اسلوب، رسمی داد دینے والوں سے علیٰحدہ ہوتا ہے۔ اور شاعر کو فوراً معلوم ہو جاتا ہے کہ اس شخص کی نظر حسنِ کلام کی باریکیوں اور اظہار کی نزاکتوں تک پہنچ رہی ہے۔

سخن گوئی بمرورِ زمان پیچیدہ ہوتی چلی جا رہی ہے۔ یوں بھی سخن گوئی کا فن

فنونِ لطیفہ میں سب فنون سے زیادہ پراسرار حیرت پرور اور پیچ دار ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے (اور میں اچھے اشعار کا ذکر کر رہا ہوں یعنی بحیثیت مطالب) کہ نوادر افکار، دل کی واردات، ذہنی تصورات، الفاظ کا جامہ پہننے سے پہلے کئی بار شاعر کی گرفت میں آتے ہیں اور نکل جاتے ہیں۔ کبھی ردیف مانعِ اظہار ہوتی ہے کبھی قافیہ۔ کبھی وزن کی پابندی، بہرحال تصوّر کی تشکیل لفظی سے پہلے سخن گو کو عجیب عجیب منزلوں اور مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ پہلے وہ اس بات کا شعورِ کامل حاصل کرتا ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔ (شعر ہی شعور کا مادہ ہے) جب یہ شعور حاصل ہو چکتا ہے تو ایک الجھن رفع ہو جاتی ہے کہ سخن گو کو بقطع و یقین اپنی واردات ذہنی اور ان کی نوعیت کی دلالتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ لیکن بات یہاں ختم نہیں ہوتی۔ اب سخن گو کے سامنے، واردات کے اظہار کے لئے الفاظ کے انتخاب کا مرحلہ ہوتا ہے۔ یہ بھی بہت نازک اور پراسرار مقام ہے۔ پہلے تو یہاں شاعر کے مبلغ علم کا امتحان ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ الفاظ جو اظہار کے لئے موزوں ہوں شاعر کے ذخیرۂ الفاظ میں موجود ہی نہ ہوں۔ پھر یہ بھی صورت ہے کہ الفاظ موجود ہوں لیکن ان کے صحیح معانی شاعر کو معلوم نہ ہوں۔ اور آگے چلئے، فرض کر لیجئے کہ شاعر موزوں ذخیرۂ الفاظ بھی رکھتا ہے۔ ان کے صحیح معانی سے بھی واقف ہے

اب انتخاب کی منزل درپیش ہو گی۔ شاعر کو فیصلہ کرنا پڑے گا کہ اس کے سامنے جو الفاظ اور تراکیب گویا بکھری پڑی ہیں ان میں سے کس کو کس طرح استعمال کرنا ہے۔ اس منزل سے گزرا تو وارداتِ ذہنی نے الفاظ کا جامہ ضرور پہنا یعنی ذہن میں ابھی شعر وجود میں نہیں آیا۔ کیونکہ ابھی یہ منزل باقی ہے کہ الفاظ کی نشست اور ان کی ترتیب کی کیا صورت ہو۔ شعر اصلاً حسِ سماعت سے تعلّق رکھتا ہے۔ اس لئے دل میں اترنے سے پہلے اسے درِ گوش پر دستک دینا پڑتی ہے یہ مرحلہ بخیر و خوبی طے ہو جائے تو معانیٔ تابناک کی عروسِ شرمگیں حجلۂ الفاظ سے جھانکتی ہے۔ جھانکنے کا لفظ میں نے سوچ سمجھ کر استعمال کیا ہے۔ عروسِ معانی سے آنکھیں چار کرنا مشکل سے میسّر آتا ہے۔ کیونکہ یہ تمام مراحل طے کرنے میں رجن کا میں نے ذکر کیا ہے، معانی کے کچھ پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتے ہیں اور شاعر گویا پھڑکتا رہ جاتا ہے کہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا اپنی پوری دلالتوں کے ساتھ نہیں کہہ پایا۔ جس وقت معانی الفاظ میں مقید ہو چکے ہیں، تب بھی الفاظ کی نشست اور ان کی ترتیب بڑے شاعروں کے ہاں ایسی ہوتی ہے کہ سننے والا وہ مطلب بھی اخذ کرتا ہے جو مجموعۂ الفاظ میں بظاہر موجود نہیں ہوتا لیکن جس پر الفاظ کی ایک خاص ترتیب دلالت کرتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار میں الفاظ

کی ترتیب پر غور فرمائیے گا ؎

یقیںؔ مارا گیا جرمِ محبّت پہ، زہے طالع
سعادت اس کو کہتے ہیں شہادت اس کو کہتے ہیں

شب ہی کی وعدہ خلافی سے وہ محجوب نہیں
کئی دن کا ہے ہلال خمِ گردن ان کا

کسی کو آئی ہنسی جو کل شب، تو منہ پہ ڈالا حیا سے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

آپ یہ ضرور کہیں گے کہ سخن فہمی کی بات کرنے چلا تھا اور سخن گوئی میں الجھا ہوا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ سخن فہمی تک پہنچنے کے لئے مجھے ان منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔

سخن گوئی میں ایک مقام یہ بھی آتا ہے جب شاعر حقائق کو بیان کرنے کے لئے تشبیہات و استعارات کا دامن تھامتا ہے۔ معمولی تشبیہات اور استعارات سے بحث نہیں۔ لیکن بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ ذہنی واردات کو جو شعر کے قالب

میں جلوہ گر ہوتی ہیں دوسرے فنونِ لطیفہ کی اصطلاحات کے ذریعے سامع تک پہنچایا جاتا ہے۔ مثلاً ؎

وہ ادی کی لہروں پہ کوئل کا ناچ
کوئی جس طرح گا رہا ہو کھماچ

یہاں رقص کے ایک منظر کو دیکھ کر جو کیفیت ذہن میں پیدا ہوئی ہے اُسے شاعر نے موسیقی کی اصطلاحات کے ذریعے سامعین تک پہنچایا ہے۔ ولی کہتا ہے ؎

تیرے آنے ستی اے لعتِ جاں
شہر کی جان گئی بھر آئی

پھر کے آنا ہے ترا باعثِ شوق
جس طرح تان گئی بھر آئی

یہاں محبوبہ کے چلے جانے سے اور پھر اس کے شہر میں لوٹ آنے سے جو کیفیتِ نشاط پیدا ہوتی ہے اسے موسیقی کی اصطلاحوں کے ذریعے واضح کیا گیا ہے یعنی تان کی چلت پھرت۔

یوں نہیں سخن گوئی میں تلمیحات کا استعمال کم و بیش ہر بڑا شاعر کرتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ بعض تلمیحات پیش پا افتادہ ہوتی ہیں اور بعض دقیق۔ اور علوم و فنون کی اصطلاحات پر مبنی تلمیحات ہر طرح کی ہوتی ہیں۔ طب۔ ہیئت۔ نجوم۔ تاریخ فلسفہ۔ مذہب۔ فقہ۔ معانی شاعر کے دائرہ خیال سے کوئی چیز نہیں بچتی۔ فارسی میں خاقانی تلمیحات کی دقت کے اعتبار سے اپنی نظیر آپ ہیں۔ اردو میں اقبال کے

ہاں جس کثرت سے تلمیحات ملتی ہیں شاید اور کسی کے ہاں اس کی مثال نہ ملے
تاریخ۔ فلسفہ۔ حدیث اور فقہ ان علوم کی طرف اقبال کا خاص میلان ہے
جواب شکوہ میں کہتا ہے ؎

تو نہ مٹ جائے گا ایران کے مٹ جانے سے
نشۂ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے
ہے عیاں یورشِ تاتار کے افسانے سے
پاسباں مل گئے کعبہ کو صنم خانے سے
کیوں ہراساں ہے صہیلِ فرسِ اعداء سے
نورِ حق بجھ نہ سکے گا نفسِ اعداء سے

ان اشعار میں تاریخ کی ایک بہت لمبی داستان پس منظر کے طور پر مخفی ہے۔ ممالک اسلامیہ پہ تاتاریوں کی یورش، ایران کی تسخیر، بلاد ایران کی تخریب، بے شمار افراد کی ہلاکت، مساجد کی بے حرمتی، معاشرتی اقدار میں انقلاب و دودمانِ عباسیہ کا استیصال۔ امیر المسلمین مستعصم باللہ کی ہلاکت حشیشین۔ نصیر الدین طوسی۔ ابن العلقمی کی غداری۔ بغداد کی تباہی، ہلاکو کی غارت گری کی داستانیں، ایران میں منگولوں کے اس سلسلے کا تخت سلطنت پر جلوس

کرنا جسے ایل خان کہتے ہیں۔ ایل خان بادشاہوں کا قبول اسلام، غازان۔
ایران میں اور عرب میں عالیشان عمارات اور مساجد کی تعمیر اسی دودمان کی
تیموری شاخ، ہندوستان کی حکومت۔ علم و فن کی قدردانی، مصوری اور
خطاطی کا احیاء، یہ تاریخی اشارات ہیں، یورشِ تاتار سے ایران کو نقصان
بھی پہنچا ہے اور فائدہ بھی۔ کسی ملک کے لوگوں میں نیا خون شامل ہونے سے
نسبتاً صحت مند اور قوی اولاد پیدا ہوتی ہے ایران میں بھی یہی ہوا پھر
چین کی فتح سے تمام چینی علوم و فنون اور تہذیب و ثقافت کے دریچے
گویا وا ہو گئے۔ ایرانیوں اور چینیوں کے تال میل سے فنونِ لطیفہ بہت متاثر
ہوئے۔ بالخصوص مصوری۔ چنانچہ ایران کا مشہور مصور رضا عباسی خطوط کے پیچ و خم
اور استعمال میں چینی مصوروں کی نزاکت کی یاد دلاتا ہے۔

یہ جو صاحب چہار مقالہ نے لکھا ہے کہ شاعر کو علوم و فنون سے باخبر ہونا
چاہیئے تو کچھ غلط نہ کہا تھا۔ اور انہوں نے جو اشعار یاد کرنے کا مشورہ دیا تو یہ
بھی بڑی پتے کی بات کی تھی۔ کیونکہ دوسرے شعرا کا کلام مستحضر ہو تو بات کرنے
کا ڈھنگ اور اظہار کا اسلوب معلوم ہوتا ہے۔

لیجئے اب میں سخن فہمی کی طرف لوٹتا ہوں۔ میں نے عرض کیا تھا کہ شاعر

اپنی تمام کوشش کے باوصف معانیٔ مطلوب کو پوری طرح اشعار میں ادا نہیں کر پاتا۔ لیکن وہ ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ جو مفہوم بصراحت ادا نہیں ہو سکا اس کی طرف اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی ہو جائے۔ یہ اشارہ بعض اوقات لہجے کا روپ دھارتا ہے۔ سخن فہم کا کمال اس میں ہے کہ اس مطلب کو دریافت کرے جو مقصودِ شاعر ہے نہ وہ جو بظاہر الفاظ میں مقید ہے۔ کیونکہ دونوں میں کم و بیش کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوگا۔ سخن فہمی ان تمام اشارات و رموز کو سمجھنے کا نام ہے جو شاعر نے شعر میں مخفی رکھے ہیں اور جن کو سمجھے بغیر دُرِ معنی کبھی ہاتھ نہیں آسکتا یوں سخن فہمی سخن گوئی سے زیادہ دشوار ہو جاتی ہے کہ سخن فہم اس دنیا کو دریافت کرتا ہے جو شاعر کے ذہن میں تھی اور جس کے کچھ آثار الفاظ میں ثبت ہیں۔ یہ بات کہ اشعار میں اشارات اکثر مخفی ہوتے ہیں۔ ہر بڑے شاعر اور فن کار کو معلوم ہے۔ غالبؔ کہتا ہے

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں ز رخِ توسنِ ما

اشعار میں جو تشبیہات و استعارات مستعمل ہوتے ہیں۔ ان سے جس حقیقت کی توضیح مقصود ہوتی ہے۔ اس تک سخن فہم کی نظر تبھی جا سکتی ہے کہ جو تشبیہات و استعارات

استعمال کئے گئے ہیں ان میں مذکور چیزوں کا مشاہدہ کیا ہو۔ ورنہ ظاہر ہے کہ تشبیہہ سے مطلب واضح نہیں بلکہ اور مبہم ہو جائے گا تو سخن فہم کے لئے ضروری ہے کہ اس کا مشاہدہ وسیع ہو۔ اور کچھ اس نے دیکھا اس میں سے معنی خیز مشاہدات کو چھانٹ کر ذہن میں محفوظ رکھا ہو۔ تاکہ جب کسی تشبیہہ اور استعارے سے واسطہ پڑے تو مطلب سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے تشبیہہ اور استعارہ کی یہ صورت ہے کہ شاعر سامنے کی تشبیہہ سے لے کر کہ پیش پا افتادہ ہے ایسی تشبیہہ تک استعمال کرتا ہے جو خود گرہ در گرہ ہوتی ہے۔ یہ دونوں حدود دیکھئے:۔

ایسے ہے نقاب اس بتِ بے پیر کے منہ پر
جیسے ورقِ سادہ ہو تصویر کے منہ پر
(مصحفی)

اور اسی کا شعر ہے ؎

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا!

اس کے مقابلہ میں غالبؔ کے ان دو اشعار پر غور فرمائیے گا:۔

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا!

یہ ساز صدائے آب اب ظاہر ہو چکا ہے کہ جلترنگ ہے۔ یہاں سخن فہم کے سامنے دو بے ستون تھے ایک تو یہ کہ آہنگ نشاط کو تشبیہ دی گئی تھی جلترنگ کی آواز سے۔ یعنی ایک فن کی کیفیات کو دوسرے فن موسیقی کے ذریعے سامع تک منتقل کیا گیا تھا۔ دوسرا پہاڑ "سازِ صدائے آب" کے معنی سمجھنے کا تھا کہ جلترنگ ہے۔ گویا سخن فہم نہ صرف اس پر مجبور ہے کہ شاعری سے جو فنونِ لطیفہ مربوط ہیں۔ ان کا علم حاصل کرے بلکہ اس کا بھی پابند ہے کہ اپنے ذخیرۂ الفاظ کو شاعر کے ذخیرۂ الفاظ کی طرح وسیع رکھے۔

شعر اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ شعر کی صفاتِ جمالی دو ہیں ترنم اور نغمہ۔ یہ دونوں موسیقی کی مبادیات جانے بغیر سمجھ میں نہیں آتیں شاعر کے لئے ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے واقف ہوئے بغیر اپنے اندازِ تحریر میں ترنم

اور نغمہ پیدا کرے۔ لیکن سخن فہم کے لئے ممکن نہیں کہ موسیقی سے واقف ہوئے بغیر ترنم اور نغمہ کی ماہیت کو سمجھ لے۔ اگر سخن فہم نے ترنم اور نغمہ اور شعر کی ہیئت سے بحث کی۔ اور موسیقی سے ناآشنائی قائم رکھی تو وہی حال ہوگا جو مولانا شبلی رحمۃ اللہ علیہ کا ہوا۔ انہوں نے دعویٰ کیا کہ بحر متقارب رزمیہ داستانوں کے لئے موزوں ہے۔ بزم کی نزاکت کی یہ متحمل نہیں۔ حالانکہ میر حسن کی مثنوی اسی بحر میں لکھی ہوئی ان کے سامنے موجود تھی، اور بزم کی تصویریں جیسی میر حسن کے ہاں ہیں اور کس کے ہاں ہوں گی۔

سخن فہمی کے معاملے میں تلمیحات کے بارے میں البتہ زیادہ تامل کرنے کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کی تلمیحات اس کے مبلغِ علم کے مطابق ہوتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ بعض مضمونوں میں وہ متخصص کی حیثیت رکھتا ہو، اور اس کی تلمیحات ایسی دقیق ہوں کہ صرف متخصص ہی، نہیں سمجھ سکے۔ سخن فہم سے یہ توقع کرنا کہ وہ دنیا بھر کے علوم و فنون اور ان کی تلمیحات سے آشنا ہوگا بڑی ناانصافی ہے اسی لئے جن شاعروں کے ہاں تلمیحات کثرت سے استعمال ہوتی ہیں ان کو سمجھنے والے کم ہوتے ہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ تمام سخن فہم ایک شاعر کو یکساں نہیں سمجھ پائیں گے۔ کوئی میر کے اشعار سے زیادہ ذوق رکھے گا اور کوئی

درد سے کسی کو غالب سے زیادہ عقیدت ہوگی اور کسی کو مومن سے لیکن ان تمام سخن فہموں کے درمیان ایک چیز قدر مشترک ہوگی - وہ ذوقِ سلیم ہے اسے مذاقِ سلیم اور مذاقِ شعر بھی کہتے ہیں - اس کے پردے میں یا لوگ اپنی کمزوریوں کو یوں بھی چھپا لیتے ہیں کہ اپنے اپنے ذوق کی بات ہے - یہ درست ہے کہ ذوق میں انفرادیت ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا کیا علاج ہے کہ ذوقِ سلیم کبھی اس بات کو گوارا نہیں کر سکتا کہ اس مسئلہ پہ اختلاف رائے ہو کہ اچھا شعر کون سا ہے اور بہ اشعر کون سا یعنی اربابِ مذاقِ سلیم تمام متفق ہوں گے کہ غالب اچھا شاعر ہے اور داغ کا کلام اس سے بمراتب پست - صرف یہی نہیں بلکہ اس میں بھی کبھی اختلاف نہیں ہوگا کہ فلاں شعر اچھا ہے اور فلاں برا - مجھے ذاتی طور پر سودا کی غزل ناپسند ہے - لیکن اگر میں ذوقِ سلیم رکھتا ہوں تو سودا کے اچھے شعر کی داد ضرور دوں گا تو سخن فہمی کے لئے شرط لازم یہ ذوق سلیم ہے - ذوقِ سلیم کچھ مطالعہ کا کچھ مشاہدہ کا - کچھ محفل آرائی کا کچھ تربیت کا - کچھ ذاتی اور اجتماعی ماحول کا نتیجہ ہوتا ہے - اس کی انفرادیت یوں قائم رہتی ہے کہ غزل گوئی میں آتش لکھنوی میر پہ جان دیتے ہیں اور نیاز فتحپوری مومن پر لیکن نہ تو نیاز کو میر کے شاعر ہونے سے انکار ہے - نہ آتش کو مومن کے

ناشاعر سمجھنے پر اصرار۔ ہاں اگر کسی شاعر کے متعلق یہ جھگڑا آ کھڑا ہو جائے کہ یہ شاعر بھی ہے کہ نہیں، اور جو لوگ مسلمہ طور پر ذوق سلیم رکھتے ہیں دو گروہوں میں بٹ جائیں تو بحسرت و یاس ایک گروہ کو مردود ٹھہرانا پڑے گا۔ کہ شعر یا شاعر کی خوبی یا ناخوبی میں کبھی اختلاف رائے نہیں ہو سکتا۔ صرف پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے مدارج ہو سکتے ہیں۔ شعر کی تعبیر میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ شاعر کے عالی رتبہ اور کم رتبہ ہونے سے بحث ہو سکتی ہے (مطالب کے اعتبار سے) یہ بات کبھی متنازعہ فیہ نہیں ہو سکتی کہ فلاں شعر اچھا ہے یا برا۔

میں نے عرض کیا تھا کہ سخن فہمی سخن گوئی سے مشکل فن ہے۔ میرے خیال میں آپ میرے ہمنوا ہوں گے کہ یہ دعویٰ غلط نہ تھا۔ سخن فہموں کی تعداد ہمیشہ شعراء کی تعداد سے کم تر رہی ہے۔ اس لئے ان کی بڑی مانگ بھی رہی ہے۔ اور شعراء نے نام لے لے کر اپنے دیوانوں میں ان کو سراہا ہے۔

203 5057

(۲)

معانی

سخن فہمی کے ہفت خواں میں، جو منزلیں ہیں۔ ان میں پہلی منزل معانی کی ہے (یاد رہے کہ میں سخن فہمی کو شعر کے دائرے تک محدود رکھ رہا ہوں) معانی کا مفہوم کیا ہے۔ یہ بات خود بھی جواب طلب ہے۔ پہلے اس کے لغوی مفہوم پر غور فرمالیجئے۔ ارباب لغت لکھتے ہیں کہ معانی اس بات کو کہتے ہیں۔ جس کا ارادہ کیا جائے (قصد کردہ شدہ) اور اس مقام کو بھی کہتے ہیں جس کا قصد ہو، (جائے قصد کردہ شدہ) تھوڑی دیر کے لئے لغت نے معانی کے مفہوم کی جو توضیح کی ہے اسے فراموش کر دیجئے اور کوئی ایک شعر لے لیجئے (شعر میں شرط یہ ہو کہ بڑے شاعر کا ہو) اور پھر دیکھئے کہ اس میں معانی کے کون کون سے مقام اور منزلیں مخفی ہیں اور تہ در تہ کون سے تصورات و افکار پوشیدہ ہیں

الفاظ سے کیا ظاہر ہوتا ہے۔ مطلوب کیا ہے۔ مطلوب و مقصود اور اظہار میں کتنا فصل ہے! پڑھنے والا، شعر کے افکار و تصورات کے ذریعے، یا قانون ایتلاف افکار کے ماتحت، بالکل مختلف، مقامات کا ادراک کرتا ہے جن کو بظاہر شعر اور اس کے الفاظ سے کوئی تعلق نہیں ہے یا اس بد شعر کے ایسے معانی تازہ کشوف ہوتے ہیں جو ہرگز مطلوب شاعر نہ تھے، اور یہ مقام بہت نازک اور پیچ دار ہے۔ اب ایک شعر میں معانی کے مختلف مقامات دیکھئے۔ غالب کا شعر ہے ؎

تماشا کہ اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں!

(۱) اس شعر کے مخفی اشاروں اور کنایوں اور ایما و رمز کے مقامات کا سراغ دینے سے پہلے، ان معانی پر غور کر لینا چاہیئے جو بالکل عیاں ہیں اور صاف الفاظ سے مترشح ہیں گویا معانی کا ایک مقام ہے وہ مطلب یا مفہوم جو الفاظ سے صاف طور پر مترشح ہوتا ہو۔ پڑھنے والا کسی اور تہ در تہ حقیقت کا سراغ لگانے کی کوشش نہ کرے بلکہ جو مطلب عیاں ہے اور واضح ہے اس کو دوسرے الفاظ میں بیان کر دے، یہ درس و تدریس کا عام طرز ہے اور ایسے

معانی کو معانیٔ درسیہ کہا جائے تو مناسب ہوگا۔ ان معانی میں کوئی رمز یا ایما ڈھونڈنا بیکار ہے نہ کسی یاد کے ساز کو چھیڑنا مناسب ہے، یہ وہ معانی ہیں جو دریا برد کی طرح 'مدرسہ برد' ہو جاتے ہیں۔ اس قسم کے معانی اور مفہوم کے واقف کار اور آگاہ بڑے جغادری قسم کے استاد بھی ہوتے ہیں کہ جماعت میں کوئی ذہین لڑکا ہو تو بڑی خوبی سے رٹا دیا جاتا ہے، اب دیکھئے۔ اس شعر کے درسی معانی بالکل صاف اور واضح ہیں کہ اے محبوب، تو جو مجھ آئینہ داری ہے۔ ذرا دیکھ تو سہی کہ ہم تجھے کس تمنا سے دیکھ رہے ہیں۔ اگر اس قسم کے مضمون کے دو چار شعر اور بھی پڑھ دیئے جائیں اور معانی یہی مطلوب اور پیش نظر ہیں تو معانی پر جو درس کی چھاپ ہے وہ نہیں اترے گی۔ مثلاً آئینہ کا لفظ جو آگیا ہے تو استاد اس قسم کے شعر پڑھ سکتا ہے۔

آئینہ دیکھئے مری صورت نہ دیکھئے
ہیں آئینہ نہیں مجھے حیران نہ کیجئے

دل جو ٹھہرا دیکھ کر تم کو تڑپ جاتا ہے دل
آئینہ ہے کیا جو دائم عرضِ حیرانی کرے

آج تک مجھ کو کسی شخص کے چہرے کا خیال
صورتِ آئینہ جانِ نہ ہوا تھا سو ہوا

بیکار ہے یہ غصہ کیوں اس کی طرف دیکھو
آئینہ کی کیا ہستی تم میری طرف دیکھو

اور آخر میں کہا جائے گا کہ خود غالب کہتا ہے ؎

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

(۲) معانی کہ مطلوب شاعر ہیں۔ اور جن کی طرف بیت کے الفاظ رمز و ایما کی شکل میں اشارہ کر رہے ہیں۔ اس معانی میں اور مفہوم میں جو مقصود و مطلوب شاعر ہیں اور معانی میں جو اشعار سے واضح ہوتے ہیں فصل ضرور ہوتا ہے کیونکہ پیچ دار واردات ذہنی اور کوائف قلبی، شاعر کی پوری کوشش کے باوجود، الفاظ کا جامہ نہیں پہنتے، یہی وجہ ہے کہ شعر بعض اوقات نفیس اور دلکش مطالب کا حامل ہونے کے باوصف ناقص ہوتا ہے کیونکہ اس کا مطلب صحیح طور پہ منتقل نہیں ہوتا اور نقاد اور ارباب ذوقِ سلیم بھی پوری طرح اس خندق کو پاٹ نہیں سکتے جو

LIBRARY
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

معانی یعنی مطلوب و مقصود مفہوم میں اور مفہوم مقید بہ الفاظ میں پیدا ہو گئی ہے۔ ذوقِ سلیم دراصل اسی فاصلے کو کم کرنے کا نام ہے یعنی جس منزل تک شاعر پہنچنا چاہتا ہے۔ وہاں تک صاحبِ ذوقِ سلیم کا ذہن بھی ان الفاظ کی مدد سے جاتا ہے جو اشعار میں استعمال ہوتے ہیں بشرطیکہ ان الفاظ کے صحیح لغوی معنوں سے بھی آگاہ ہو۔ ان کی دلالتوں سے بھی واقف ہو، اور جو تصورات افکار ان الفاظ سے بہ مرورِ زماں وابستہ ہو گئے ہیں ان پر بھی مطلع ہو یہ معانی کا دوسرا مقام ہے، اسے معانی آفاقی کہنا چاہیئے۔ کیونکہ ہر صاحبِ ذوقِ سلیم کم و بیش اس مطلب تک پہنچے گا۔ کم و بیش کے کلمات میں نے قصداً استعمال کئے ہیں۔ تعبیر اور تفسیر میں فرق ضرور ہو گا لیکن بنیادی بات۔ مرکزی خیال کے متعلق کوئی اختلاف رائے نہ ہو گا اور اگر ہو گا تو بہت معمولی ہو گا۔ شعر میں معانی رمز و ایماء الفاظ کی مختلف دلالتوں، لہجے کے اتار چڑھاؤ، اور تشبیہ و استعارہ کے علاوہ دوسری صفات بیانیہ کے ذریعے ادا کئے جاتے ہیں۔ مثلاً غالب کا وہی شعر جس کے درسی معانی ہم بیان کر چکے ہیں جب معانی کے اس مقام تک آتا ہے اور مفہوم کی اس منزل تک پہنچتا ہے جہاں مطلوب و مقصود شاعر کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے تو الفاظ کا از سرِ نو جائزہ لینا پڑتا ہے اور ان کے

محل استعمال کے ساتھ ساتھ اردو ادب اور شعر کی روایت میں ان الفاظ کے ساتھ جو لالتیں اور تصورات وابستہ ہو گئے ہیں ان کو بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے

تماشا اصل میں پیادہ رفتن کو کہتے ہیں۔ مشائیں (فلاسفہ کا ایک گروہ) اس سے مشتق ہے کہ شاگردوں کے ساتھ چلتے تھے اور درس دیتے تھے۔ اردو شعرا جو کلاسیکی شعرا کی روایتوں اور نزاکتوں سے باخبر ہیں۔ تماشا کا لفظ ہمیشہ اس جگہ استعمال کرتے ہیں جہاں حرکت کا اظہار مقصود ہو۔ اس کے بغیر تماشا بے لطف اور بے جان ہوتا ہے! دیکھئے۔ غالب کہتا ہے ؎

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے یہ تماشا نہ ہوا

فیض کا مصرع ہے (کہ کلاسیکی روایت سے بہ خوبی آگاہ ہے)

وہ آئیں تو سر مقتل تماشا ہم بھی دیکھیں گے

تماشائی بھی وہی ہے کہ حسن کے نیرنگ نظر ہونے کو ملحوظ رکھے اور گوناگوں جلووں پر غور کرے۔

جلوہ دکھا تیری رعنائی کا کیا کلیجہ ہے تماشائی کا

آتش کا ایک شعر اس سلسلے میں عجیب و غریب ہے کہ مضمون دیکھتے

دیکھتے کچھ کا کچھ ہوگیا ہے اور تماشے کے سوا پڑھنے والے کے ہاتھ کچھ نہیں آتا۔

وہ کہتا ہے ؎

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بتِ رعنا دکھلا

پتلیوں کا کسی نادان کو تماشا دکھلا

اردو میں آئینہ داری، سنگار کرنے کو، آئینہ پیش رو گذاشتن کو کہتے ہیں۔ آئینے کے متعلق ظاہر ہے کہ خاموشی اور خیرگی کے باعث حیران کہلاتا ہے نظیری نے کیا خوب بات پیدا کی ہے۔

در تماشائے تو چوں آئینہ گم گردیدیم

کہ ز پیدائی دیدار تو پیدا نشویم

آپ نے دیکھا یہاں بھی آئینہ داری اور تماشا کا کھیل ہے تو ایک کلاسیکی روایت فارسی سے اردو میں برابر چلی آرہی ہے، اب تماشا کے معانی پر غور کرنے سے، آئینہ داری کے اردو معانی جان لینے سے، آئینہ کی صفات کا جائزہ لینے سے، اور کلاسیکی روایات کے رموز و ایماء اور اس کے کنایوں کو ملحوظ رکھنے کے بعد، جو مفہوم مطلوب شاعر ہے (بظاہر یعنی معنی)۔ اس کی جھلک نظر آنے لگی ہے کہ اے محبوب تو جو آئینے کے سامنے محوِ خود بینی ہے، اپنے آپ میں مگن

ہے۔ کہ آئینہ تجھے دیکھ کر حیران رہ گیا، تو یہ حسن شناسی کا ایک ادنیٰ مقام ہے۔
کہ آئینے کی حیرت۔ ایک ساکت و جامد حقیقت ہے۔ میری طرف دیکھ، تماشا کر!
یعنی آئینے کو ہٹا کر، یا آئینے کے آگے سے ہٹ کر ذرا میری طرف دیکھ، (دیکھئے
حرکت کا اظہار ہو گیا ہے۔ تماشا کا مفہوم ذہن میں رکھئے گا) میں جس تمنّا اور آرزو
سے تیری طرف دیکھتا ہوں وہ بھی ایک عالم ہے دیدنی، کہ آئینے کی حیرت سے
کہیں گونہ زیادہ نیرنگ افزا اور نظر افروز ہے۔ اور اگر محض کسی کو اپنے حسن کا
آئینہ ہی بنا لینا مقصود ہے تو ہمیں بتائیے کہ ساری اداؤں اور حسن گریزپا کی
رنگینیوں کو اپنے چہرے سے ظاہر کر سکیں۔

سب ہمیں آئینۂ حسن بتاں کہتے ہیں!
دیکھنا یہ ہے کہ اس سمت وہ کب دیکھیں گے

۳۔ یہ شعر کے دوسرے معانی تھے کہ بظاہر مقصود تھے، اور ذوقِ سلیم نے
لفظ و معنی کے درمیان جو فاصلہ تھا اس کو کم سے کم کر کے، شاعر کے ذہن تک
پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ اب بات اس مفہوم با معانی کے متعلق شروع ہوتی ہے
جو الفاظ یا ان کی دلالتوں سے واضح نہیں ہوتا۔ نہ عیناً مقصود و مطلوب شاعر ہوتا
ہے۔ بلکہ الفاظ کے ساتھ جو تصوّرات و افکار وابستہ ہیں۔ وہ پڑھنے والے

کے دل میں ایک سلسلۂ خیالی پیدا کر دیتے ہیں۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے اور دل کہیں کا کہیں پہونچ جاتا ہے۔ یہ دراصل مطالب و معانی کی تہیں ہیں، جو الفاظ میں مخفی ہوتی ہیں۔ ان تہوں میں سے کوئی تصوّر، کوئی منظر، کسی بیتی ہوئی یاد کی خاکستر میں چنگاریاں پیدا کر دیتا ہے۔ شعر گویا کسی خاص سلسلۂ خیال اور کسی سوئے ہوئے جذبے یا کسی بھولی ہوئی یاد کو وجود میں لاتا ہے اور اس طرح ایک ذہنی کیفیّت پیدا کرتا ہے جو نہ مقصودِ شاعر تھی نہ الفاظ سے مترشح، یہ کیفیت سننے والے کے اپنے تجربات پر مبنی ہوتی ہے کہ عین ممکن ہے کہ غالب کا یہی شعر

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں

کسی شخص کے ذہن میں گذری ہوئی زندگی کے واقعات کی پرچھائیں بن جائیے اور وہ دیکھئے کہ اس کے الفاظ میں سے چھن چھن کر کس طرح وہ کیفیت از سرِ نو پیدا ہوتی ہے جس سے کبھی دل متکیف ہوا تھا۔ ممکن ہے سننے والے کے دل پر فقط ہم دیکھتے ہیں کا ٹکڑا ایسا اثر کرے کہ کہیں کا کہیں پہونچ جائے۔ اور بیتی ہوئی صحبتوں کی سہانی یادیں تازہ ہو جائیں۔ ذہن کے افق پر جو ستارے فراموشی کا تاریک نقاب پہن کر گم ہو گئے تھے، پھر ٹمٹمانے لگیں۔ یا کسی سننے والے کی

کوئی داستان خاص طور پہ آئینہ داری سے مربوط ہو۔ اس صورت میں اس کو اپنی داستان کے تمام خدوخال پھر نظر آنے لگیں گے۔ کیونکہ، دوسرے مصرعے کی صورت۔

تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں

ایسی ہے کہ بہت سے سوئے ہوئے فتنوں کو بیدار کر سکتی ہے! اس صوت میں اصل شعر اور اس کا مفہوم بالکل ثانوی حیثیت رکھتا ہے شعر کے اس معانی کو شخصی یا ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں بھی نقادوں نے تعمیم کی ہے وہ کہتے ہیں کہ جن اشعار میں، خوشبو، رنگ اور نغمہ کے اشارے زیادہ ہوں ان کی رمزی اور ایمائی کیفیات، زیادہ تیز اور تیکھی ہوتی ہیں ——— اردو میں میر حسن کے ہاں نور اور تابندگی کی تشبیہات اور استعارات زیادہ ہیں۔ مصحفی کے ہاں رنگ کا احساس زیادہ ہے۔ انشا کے ہاں نغمہ اور اس کے تلازمے سے بعض اوقات بہت لطیف اور نادر مضمون پیدا کیا جاتا ہے!

مصحفی کہتا ہے۔

اِک شب جھلک دکھا کر وہ مہ چلا گیا تھا
اب تک وہی سماں ہے غرفے کی جالیوں پر

اور اسی کا شعر ہے۔

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگِ درختاں سے گذرا

اقبال کے ہاں بھی، اس غزل میں،

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے دشت و دمن

رنگ کا اور اس کی لہروں کا بہت خوب صورت احساس ملتا ہے انشا کے دو شعر اس سلسلے میں شنیدنی ہیں۔

یہ کون پھوٹ کے رویا کہ درد کی آواز
رچی ہوئی جو پہاڑوں کے آبشار میں ہے
کوئی جو پوچھے تری جان ہے کہاں تو کہیں
ہماری جان ترے موتیے کے ہار میں ہے

یہ معانی تمام تر درتہ اور پردہ در پردہ شعر ہی میں مخفی ہوتے ہیں۔ صاحب ذوق سلیم صرف، دوسرے معنی سے غرض رکھتا ہے کہ مقصود و مطلب شاعر ہے، تاکہ توجیہ بارد اور تفسیر مہمل نہ ہو۔ واضح رہے کہ اپنے اشعار کے معانی سے اگرچہ شاعر کو کما حقہ آگاہ ہونا چاہیئے لیکن اکثر ایسا ہوتا نہیں ہے! اور نہ یہ

مناسب ہے کہ نقاد شاعر کے جیتے جی، اس کے اشعار کی تفسیر کے لئے اسی سے رجوع کرے، معانی وہ ہیں جو الفاظ سے مترشح ہیں اور جو ارباب ذوق سلیم کے مخفی نہیں رہ سکتے یہی طریقہ انتقاد کا ہے۔

۴۔ شعر کے تہ در تہ مقامات میں بعض اوقات ایسا مقام بھی آجاتا ہے کہ الفاظ سے بوضاحت تمام وہ مطلب مترشح ہوتا ہے جو ہرگز مطلوب شاعر نہ ہو سکتا تھا، یہ امر اتفاقی ہے۔ اور اسے کسی سازش پر محمول نہیں کرنا چاہیئے مثلاً جوہر توانائی ATOMIC ENERGY کی دریافت سے پہلے، کہ ابھی یہ کسی کو علم بھی نہ تھا کہ سورج کی حرارت میں کمی اس لئے واقع نہیں ہوتی کہ اس میں بہ تسلسل و تواتر جواہر ATOMS پھٹتے رہتے ہیں اور ان سے اتنی گرمی توانائی اور طاقت پیدا ہوتی ہے کہ سورج کئی سو سال کے لئے پھر اسی طرح گرمی اور حیات کا منبع و ماخذ بنا رہتا ہے۔ اقبالؒ مرحوم نے کہا تھا۔

حقیقت ایک ہے ہر شے کی خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا نکلے اگر ذرے کا دل چیریں

ظاہر ہے کہ اس شعر میں اقبال کے سامنے ذرہ اور خورشید کے متعلق کلاسیکی روایات کے وہ تمام اشارے، ایما اور رموز تھے جو مجاز سے لے کر تصوّف

تک پھیلے ہوئے ہیں لیکن جس زمانے میں یہ شعر کہا گیا ہے ان دنوں جوہری توانائی کا یا جواہر کے اجزاء کو جدا کرنے کا کسی نے نام بھی نہیں سنا تھا۔ ہاں ذرہ و خورشید میں جو نسبت تھی اس کے متعلق کلاسیکی روایت میں بہت سے اشارے موجود تھے۔ مثلاً

کم تر از ذرّہ نہ ای پست مشو مہر بورز
تا بہ خلوت گہ خورشید رسی چرخ زناں

چوں قطرہ سرگشتہ بہ عماں پیوست
جو ذرہ بہ خورشید درخشاں پیوست
جان بود میاں وے و جاناں جاہل
فی الحال کہ جاں داد بہ جاناں پیوست

موج سراب دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا،

یہاں خورشید کا ذکر نہیں لیکن اس کا فیض شامل حال ہے۔

اس قسم کے معانی، یہ سبیل تصادف و اتفاق اکثر شعرا کے کلام میں پائے جاتے ہیں لیکن ان سے یہ استدلال کرنا کہ یہ شاعر کو الہام ہوا تھا غلط ہے اقبال سے بہت پہلے نظیری نے جوہر کے اجزائے ترکیبی کے متعلق ایک شعر کہا ہے کہ حیرت انگیز ہے وہ اپنی ایک مشہور غزل میں مطلع کہتا ہے :-

بہ زیر ہر بن مو چشم روشنے ست مرا
بہ روشنائی ہر ذرہ روزنے ست مرا

یہ روشنائی ہر ذرہ پہ غور فرمائیے گا۔ جوہر کے ELEETRONS کی طرف اس سے زیادہ صریح اشارہ اور کیا ہوگا، برقیات کی طرف روشنائی کہہ کر اشارہ کیا ہے اور ظاہر ہے کہ جوہر کا مرکز تو ہوگا ہی ورنہ اس میں روشنائی کہاں سے آئی۔ اب اس شعر کی بنا پہ اگر میں دعوے کروں کہ نظیری کو بہ طریق الہام یا بہ سبیل کشف یا بہ وسیلہ شہود و القا یہ بات معلوم ہوگئی تھی کہ جوہر کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں تو آپ ہی فرمائیے آپ کیا ارشاد فرمائیے گا۔ اور یوں تو

ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں

ANJUMAN TARAQI-E-URDU HIND
کتب خانہ
انجمن ترقی اردو
(ہند)
علیگڑھ
ALIGARH

(۳)

حسنِ گریزپا

بیدلؔ کا شعر ہے ؎

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نہ رفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی، کہ نمی رسی، ز کنارِ ما بہ کنارِ ما

اس میں کوئی شک نہیں۔ کہ بیدلؔ کے اشعار تہ در تہ معانی رکھتے ہیں۔ اور اُن کے مقامات کا سُراغ تصوّف اور معرفت کی انتہائی بلندیوں تک ملتا ہے۔ لیکن مجاز کے دائرے میں بھی شعر کا مفہوم واضح ہے۔ محبوب قریب ہے لیکن اس کی دُوری کی شکایت قرب کے باوجود ہے۔ اُس دُوری کے احساس نے "چہ قیامتی" میں اظہار ڈھونڈا ہے۔ مگر تجربے کا

ابلاغ رندانہ زبان میں ہوا ہے۔ یعنی "ہمہ عمر با تو قدح زدیم" قدح زدن سے جو بے تکلفی پیدا ہوتی ہے۔ وہ بھی ملحوظ خاطر ہے۔ کہ داغ کے بقول شراب خانوں کے حلبوں میں اک زمانے کے پاک جمع ہوتے ہیں۔ تو محبوب سے اس بے تکلفی کے باوصف جسے "با تو قدح زدیم" کہا گیا ہے۔ اس کی دوری کا احساس جوں کا توں قائم رہا۔ بلکہ ایک نیا درد سر بن گیا۔ فانی نے اسی بات کو ذرا پیچیدہ طریقے میں ادا کیا ہے۔ لیکن بات وہی ہے کہ محبوب قریب ہونے کے باوصف دور ہے۔ فانی کے شعر میں تصوف کے اشارات سے ضرور کام لیا گیا ہے۔ لیکن یہ مضمون ہی ایسا ہے کہ تصوف و معرفت کے کنائے ضرور معانی میں مضمر ہو جاتے ہیں۔ فانی کہتا ہے ؎

دعویٰ یہ ہے، کہ دوری معشوق ہے محال
مطلب یہ ہے، کہ قرب نہیں اختیار میں

بیدل کے ہاں تصوف کے کنائے موجود ہیں۔ لیکن مجاز کے دائرے میں بھی بیتی ہوئی واردات کا بصراحت ذکر ہے۔ بیدل نے شعرا کی اس شکایت کو کہ حسن یار تمام و کمال فن کی گرفت میں نہیں آتا۔ وضاحت سے بیان کیا ہے۔ ورنہ یہ شکایت نئی نہیں۔ جس دن سے فن کار نے حسن

اور اس کے نت نئے جلوؤں اور نیرنگیوں کا مشاہدہ کیا ہے۔ اس دن سے اس کی کلیت کو الفاظ میں مقید یا پابند کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہ بات کہ حسن فقط خط و خال، لب و عارض اور موی و میان سے عبارت نہیں ہے مدت سے تمام فن کاروں کو معلوم ہے۔ اور صرف فن کار ہی نہیں تمام اربابِ ذوق جانتے ہیں کہ اگر کسی کے متعلق کہا جائے کہ اس کی آنکھیں موٹی موٹی، سیاہ اور نشیلی ہیں۔ ماتھا چوڑا اور چاند کی طرح روشن ہے۔ ہونٹ کیوپڈ کی کمان کی طرح خمیدہ ہیں۔ کمر پتلی ہے گردن صراحی دار ہے۔ تو لازم نہیں کہ جس کی یہ تعریف کی گئی ہے وہ ضرور حسین ہو۔ فارسی کے کچھ اشعار سنئے جن سے اندازہ ہوگا کہ اربابِ ذوق پر یہ بات کیسے روشن تھی ؎

ہزار نکتہ دریں کاروباری دلداریست
کہ نامِ آں نہ لبِ لعل و خطِ زنگاریست

شاہد آں نیست کہ موئی و میانے دارد
بندۂ طلعتِ آں باش کہ آنے دارد

نہ ہر کہ چہرہ برافروختست دلبری داند
نہ ہر کہ آئینہ سازد، سکندری داند

حسن کی یہ ادا کہ جانِ حسن اور رُوحِ جمال ہے۔ آن کہلاتی ہے جیسا کہ اوپر کے ایک شعر سے واضح ہوا ہے۔ ایرانی شعراء اسی کلمے کو اعلان "من" کے بغیر بھی استعمال کرتے ہیں۔ حافظ کہتا ہے ؎

اعتمادی نیست بر دورِ جہاں
بلکہ بر گردونِ گرداں نیز ہم
اینکہ می گویند آں بہتر ز حُسن
یارِ ما ایں دارد و آں نیز ہم

سودا نے سچ کہا ہے۔ جو آن کا یوں ذکر کیا ہے ؎

سودا جو تیرا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا

بات یہ ہے کہ حُسن کی رمز کو آن کہہ دینے سے کوئی فرق نہیں پڑتا پہلے حُسن گریز پا تھا۔ اب آن گریز پا ہو جاتی ہے۔ یہ جو فارسی میں کسی نے

کہا ہے ؎

دارد جمالِ روئے تو امشب تماشائے دِگر
یا ایں کہ من می بینمش، بہتر ز شبہائے دِگر

تو "یا این" کے کلمات سے دھوکا نہ کھائیے گا۔ مراد قطعی طور پہ یہ ہے کہ جمالِ یار نت نئے روپ دھارتا ہے۔ اور لمحہ بہ لمحہ متغیر ہوتا رہتا ہے۔ جلووں کی یہ نیرنگیِ حسن کی یہ بوقلمونی فن کار کے علم میں ہے۔ اور حسن کے نیرنگِ نظر ہونے کا اظہار شعر میں کامیابی سے کیا گیا ہے۔ حسن کے اظہار کو عرضِ جلوہ کہتے ہیں۔ جلوہ بھی کہتے ہیں۔ اور نیرنگی اور بوقلمونی کے اعتبار سے جلووں کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ مثلاً

جلوہ تیرا جس رنگ میں ہے ہوشربا ہے

جلووں نے تیرے آگ لگادی بہار میں

بہرحال حسن کی رمز جو فن کار کی گرفت میں بہ تمام و کمال نہیں آتی۔ اس کو وہ مرا نام دے دینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ اور حرمان کا احساس ویسے کا ویسا رہتا ہے یہ جو شعرا نے سراپا لکھے ہیں۔ یہ گویا بڑے حوصلے سے

حُسن کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر پاؤں کی حنا کی لکیر سے لے کر آنکھ میں سُرمے کی تحریر تک، حسن کے تمام کرشموں کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ مقصد یہ تھا کہ شاید سراپا کے ہجوم میں وہ چیز بھی جسے حسن کہتے ہیں کہ رمزِ جمال ہے، مشاہدے کی گرفت میں آنے کے بعد الفاظ میں مقیّد ہو جائے۔ اور وہ جو دُوری کا احساس ہے۔ یعنی یوں کہ محبوب قریب ہے اور اس کے باوصف دور ہے کم ہو جائے۔ لیکن ایسا ہو نہیں۔ سراپا کتنا ہی خوبصورت کیوں نہ ہو۔ صرف اعضا کی خوبصورتی کی تصویر کشی کرتا ہے یا شاعر کے مزاج کا سراغ دیتا ہے۔ اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کون سی خاص ادا تھی جس نے شاعر کے دل کو مسخر کیا۔ ظاہر ہے کہ یہ اسلوبِ تسخیر رمزِ حسن نہیں ہے۔ سراپا کے اشعار میں صرف شاعر کے متاثر ہونے کا سراغ ملتا رہتا ہے۔ مثلاً شاد عظیم آبادی کا ایک مُستزاد ہے۔ جو یوں شروع ہوتا ہے :-

دل تو بدنام ہے اک عمر سے کیا اس کا گلا، کہتے آتی ہے حیا
یہ تمنّا، یہ اُمیدیں، جنہیں بر سوں پالا، کب میری ہوں گی بھلا

اس مُستزاد میں ان اشعار پہ غور کیجیے گا :-

ہاں مارا تیری آنکھوں نے جو کی پھر کے نگاہ، نہ ملی دل کو پناہ
یار کیا قہر ہے، چلتا ہوا جادو تیرا، لاکھ روکا نہ رُکا
رس بھری ہائے وہ آنکھیں تیری کالی کالی، بے پیئے متوالی
سانولا رنگ، نمک ریزِ جراحاتِ جفا، اُف کہاں دھیان گیا

اور مقطع سنئے گا:۔

آنکھیں روئی ہوئی، آواز ہے بھرائی ہوئی، باتیں گھبرائی ہوئی
اس سے تو اور کسی بھید کا ملتا ہے پتا، شاد قسمیں تو نہ کھا

اس مستزاد کی جان اُسی عورت کی یاد ہے۔ جس کا ذکر رسالہ "ندیم" کے بہار نمبر میں "س، ش، ص" کے عنوان سے ہو چکا ہے۔ یعنی سلطان شاد اور صفیر بلگرامی۔ یہ وہی عورت ہے جس کے متعلق شاد نے وہ مشہور غزل کہی ہے۔ اُف ری جوانی! ہائے زمانے، تو شاد کے دیوان میں اسی محبوبہ کی خوبصورت، مدھ بھری آنکھیں پڑھنے والے کو ہر وقت جھانکتی رہتی ہیں۔ اس کا سانولا رنگ بھی نظر آتا ہے لیکن سانولا رنگ لاکھوں عورتوں کا ہوتا ہے، اور مدھ بھری آنکھیں بھی عام ہیں۔ تو اس عورت کے حُسن کی کُلیت شاد کے دیوان کے اشعار سے ظاہر نہیں ہوتی۔ صرف کچھ اداؤں کا اظہار

ہوتا ہے۔ اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاد کے دل پر مدھ بھری اور رسیلی آنکھوں کا بڑا اثر ہوا تھا۔ ان کی تمام اچھی غزلوں میں پڑھنے والوں کی آنکھیں ان آنکھوں سے لڑتی ہیں۔ یہاں تک کہ ساقی کا ذکر ہو۔ تو بھی شراب کے نشے سے بحث نہیں ہوتی۔ بلکہ ساقی کی مدھ بھری آنکھوں کا ذکر ہوتا ہے۔ شاد کہتا ہے ؎

زاہدو نے، مژگانِ حجاب آلود نے مارا
ہمیں ساقی تیری چشمانِ خواب آلود نے مارا
نشیلی آنکھ کا ڈر تھا ساقی، یا سر رہی تھی
تیرے رندوں کو اس مست شراب آلود نے مارا

اور یہ شعر تو آپ نے ضرور سنے ہوں گے ؎

بدلی وہ وضع، طور سے بے طور ہو گئے
تم تو شباب آتے ہی کچھ اور ہو گئے
دیکھا کئے وہ مست نگاہوں سے بار بار
جب تک شراب آئے کئی دور ہو گئے

بات وہیں کی وہیں رہی۔ شاد کی زندگی میں جو معنی خیز واقعہ گزرا

اس کی یاد کے نقوش اشعار پر ثبت ہیں۔ کوئی کوئی ادا بھی نظر آتی ہے لیکن محبوب کی پوری تصویر اشعار میں نہیں اُبھرتی۔ اور شاعر کو اس کمی کا احساس ہے۔ ایک غزل میں شاد کہتا ہے ؎

سر پہ کلاہِ کج دھرے زلفِ دراز خم بہ خم
آہوئے چشم ہے غضب، ترکِ نگاہ ہے ستم
چاند سے منہ پہ خال دو، ایک زقن پہ دو رخ پہ ایک
اس سے خرابیٔ عرب، اس سے تباہیٔ عجم
نرگسِ پُرخمارِ یار کرتی ہے کام زہر کا
بادۂ خوشگوار میں گھول دیا کسی نے سم

دیکھئے یہاں جمال کی کرشمہ آفرینیوں کی تصویر کشی کی شعوری کوشش ہو رہی تھی۔ لیکن ہاتھ کچھ نہیں آیا۔ آخر سراپا کا سا انداز پیدا ہو گیا۔ البتہ مدھ بھری آنکھ کے اشارے ضرور نمایاں رہے۔ حُسن کی اس گریزپائی کا احساس جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں، ہر فن کار کو ہے۔ حُسن کے مختلف النوع جلووں اور اداؤں کے اظہار کے لئے اہل ذوق نے بہت سے الفاظ تراشے ہیں۔ مثلاً ناز، انداز، ادا، عشوہ، غمزہ، سج دھج، چھب، خط و خال،

بعض اوقات ان تمام الفاظ کو جمع کر کے شاعر بازی گر کا سا تماشا دکھاتا ہے۔ امید یہی ہوتی ہے کہ اس ہجوم میں کسی نہ کسی طرح رمزِ جمال کا حسن کی کلیت کا اظہار ہو جائے گا۔ جن شاعروں نے عشق کے جنسی پہلوؤں کی طرف زیادہ توجہ دی ہے ان کے ہاں یہ تصویر کشی اور صنعت گری زیادہ نظر آتی ہے، جرأت اور انشا کے سراپا مشہور ہیں۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نظیر اکبر آبادی نے قریب قریب ناممکن کو ممکن کر دکھایا ہے۔ اس نے روپ کے مختلف رنگوں کی جو تصویر کھینچی ہے اس میں ایک تصویر کے مدھم سے خط و خال ابھرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن یہ تصویر کشی بھی اس اعتبار سے ناقص ہے کہ صرف حسن کے جسمانی پہلوؤں سے متعلق ہے۔ اور حسن صداقت اور نکوئی کو بھی کہتے ہیں۔ چنانچہ فارسی میں نکوئی کے معنی حسن، خوبی اور احسان ہیں۔ اور دیکھئے نیکو کی جمع نیکوان بھی ہے۔ اور اس کے معنی ہیں محبوبان، اسی طرح خوب سے خوبان یعنی خوبی میں حسن، صداقت اور نکوئی تینوں چیزیں شامل ہیں۔ ذہنی روحانی اور جسمانی مقامات جو خوبی کے ہیں۔ ان میں اس منزل پہ الجھنا نہیں چاہتا۔ کہ یہ بحث ایک علیحدہ مقالے کی محتاج ہے۔ ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ نظیر اکبر آبادی کے سراپا میں حسن کی نیرنگیاں زیادہ نظر آتی ہیں۔ آگے چل کر واضح

ہوگا۔ کہ انہی نیرنگیوں کی ایک خاص شکل کا نام حسن ہے۔ نظیر حقیقت کو بہت قریب سے اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھتا تھا۔ اور اگرچہ سراپا کے بیان میں اس کا رجحان جنسی پہلوؤں کی طرف رہتا ہے۔ پھر بھی اس کے سراپا شنیدنی ہیں ؎

مسرور بہت دل ہوئے گا، خوش جی بھی ہوگا کیا کیا جب
وہ ناز وہ دھج، وہ آن وہ سج، وہ زیب وہ بالا دیکھیں گے
وہ کاجل چنچل آنکھوں کا، وہ مہندی نازک ہاتھوں کی
وہ پان، وہ لب، وہ حسن وہ چھب، وہ گوش وہ بالا دیکھیں گے

چہرے پہ حسن کی گرمی سے، ہر آن چمکتے موتی سے
خوش رنگ پسینے کی بوندیں، سو بار جھمکتے موتی سے
ہنسنے کی ادا میں پھول جھڑیں، باتوں میں ٹپکتے موتی سے
وہ پتلے پتلے ہونٹ غضب، اور دانت چمکتے موتی سے

پاؤں کی رنگاوٹ قہر ستم، دھڑیوں کی جماوٹ ویسی ہی

حسن کی اس گوناگونی، نیرنگی اور چھل بل کی وجہ سے شعرا بعض اوقات یہ

کہنے پہ مجبور ہوتے ہیں ؎

جلوہ دیکھا تیری رعنائی کا   کیا کلیجہ ہے تماشائی کا

تیری صورت کو دیکھتا ہوں میں

اس کی قدرت کو دیکھتا ہوں میں

یہی وجہ ہے کہ ہومر سے لے کر اقبال تک کسی شاعر نے اپنی محبوبہ کے حسن کی کامیاب تصویر کشی کا دعویٰ نہیں کیا۔ بلکہ یہی شکایت کی ہے کہ حسن کے جلوے لفظوں کے پابند نہیں ہوتے۔ اور یہی وجہ ہے کہ شعراء نے محبوبہ کو دلبر، دلدار، دلآرام، کافر، بت، پری کہہ کر پکارا ہے۔ کہ ان کے ساتھ جو تصورات وابستہ ہیں کچھ ان کے ذریعے اور کچھ شعر پڑھنے والا اپنے تصورِ حسن کے ذریعے، ذہن میں ایک تصویر قائم کر سکے۔ اس سلسلے میں پری کا لفظ بڑا معنی خیز ہے۔ کہ اپنے اصلی معنی چھوڑ کر اب خوبصورت اور صاحبِ جمال کے معنی کا حامل ہو گیا ہے۔ اور ہر بانکی تیکھی چیز کو بھی پری کہتے ہیں۔

اس سلسلے میں رنگین کے یہ شعر شنیدنی ہیں ؎

دونوں ابرو دھواں، عجیب گت دن   ساری نکھ سکھ درست، چال پری

ناز طوفان، کرشمہ شہر آشوب   غمزہ ظلم و ادا کمال پری
چھلے تصویر، چھلیاں براق   چوڑیاں سبز، ہاتھ لال پری

عاشق اور شاعر دونوں محبوب کے بدن اور چہرے میں عمر بھر نت نئی ادائیں، نت نئی عشوہ کاریاں دیکھتے رہتے ہیں۔ ایک ادائے دلبری تو ایسی ہے جس کا روزانہ تجربہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ اس عورت کا پندارِ حسن ہے۔ جس کو معلوم ہو کہ مجھ پہ کوئی مرتا ہے۔ عورت لاکھ حسین ہو۔ لیکن اس عورت کے انداز میں جس کو ابھی کسی نے نہیں کہا: "میں تمہیں چاہتا ہوں"۔ اور اس عورت کے انداز میں جو یہ بات سن چکی ہے، نمایاں فرق ہوتا ہے شعرا اس سے آگاہ ہیں اور اس سلسلے میں سامنے کی بات سے لے کر دقیق ترین بات انہوں نے کہی ہے۔ مثلاً ؎

دل دے کے دلبری کے طریقے سکھا دیئے
ہم کو دعائیں دو تمہیں دلبر بنا دیا

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

ترسم گر از محبّت خویشش خبر کنم
با خویش مرگرانیٔ او بیش تر کنم

رنگِ شکستہ صبحِ بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

آخری شعر میں بات بہت بلیغ کہی گئی ہے کہ ہم ان کو دیکھ کر اپنے آپ میں نہیں رہتے۔ رنگ اڑ جاتا ہے تو وہ پندارِ حسن کے عالم میں زمین پر پاؤں نہیں دھرتے۔ یہی ادا ان کی دیدنی ہوتی ہے اور اسی کو دیکھنا نصیب نہیں ہوتا۔

حسرت کہتا ہے ؎

انہیں خود ناز ہے اب اپنی صورت پر کہ برسوں سے
پرستش کر رہا ہے حسرتِ رنگیں بیاں میری

حسرت نے محبوب کی نرگسیت کی یہ نئی توجیہ کی ہے جو غور کرنے کے قابل ہے۔

کسی چیز کی کلیت دریافت کرنے کے لئے اسے بیک وقت

تمام زاویوں سے دیکھنا پڑے گا۔ یہ ناممکن ہے اور یہ قدرت صرف اسے حاصل ہے جو ان چیزوں کا خالق ہے۔ یہ تو مادی اشیا کی داستان ہے۔ زاویے کے اختلاف سے، مکان کے تغیر سے مشاہدے میں جو تغیرات رونما ہوتے ہیں ہر دائرے میں نظر آتے ہیں۔ ایک ہی واقعے کے متعلق تین چار ایماندار گواہوں کا متضاد بیان دینا۔ اس اختلاف نظر کا ثبوت ہے۔ محبوب کے حسن کی کلیت شعر میں کس طرح واضح ہو سکتی ہے۔ شاعر زیادہ سے زیادہ ایک زاویے سے، ایک ادائے محبوبی، یا ایک روش دلبری کی تصویر کھینچ سکتا ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ اس مشاہدے کے دوران میں (جو بعد کو شعر کا موضوع بنے گا) محبوب کے چہرے پر کسی جذبے کی لہر کسی احساس کا تاثر پیدا ہو جائے اور جس ادا کی تصویر کشی منظور تھی اس کی صورت ہی دوسری ہو جائے۔ انسان کا چہرہ ساکت و جامد نہیں بلکہ نت نئے جذبوں سے متاثر ہوتا رہتا ہے۔ اور ان جذبوں کے تاثر کے نتیجے کے طور پر چہرے کے رنگ ڈھنگ میں تبدیلی پیدا ہوتی رہتی ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ MONA LISA کا مصور ایک خاص ادائے تبسم کو خطوط و رنگ میں منتقل کرنے کے لئے کیا کچھ کرتا رہا۔ وہ جو اس نے ایک خاتون کے چہرے پر ایک پراسرار

اور تابناک تبسّم دیکھا تھا۔ اس کے اعادے کے لئے اس نے مہینوں گزار دیئے آخر وہ تبسّم پھر نمودار ہوا۔ اور مصوّر نے اسے ابداً محفوظ کر لیا۔ اس واقعے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ جمال کی تصویر کشی (الفاظ میں) کتنی مشکل ہو گی۔ یونانی فن کاروں نے بہت کمال کیا ہے تو یہ کہ ARRES TED MOTiON کو یعنی حرکت سنگ بستہ کو فن پاروں میں محفوظ کر دیا ہے۔ لیکن دیکھا انہوں نے بھی حسن کو ایک ہی زاویے سے ہے۔

یہاں تک اس بات سے بحث تھی کہ حسن کی کلیّت، محبوب کے روپ کی مجموعی تصویر الفاظ کا جامہ پہننے سے گریز کرتی ہے۔ اور شعرا اکثر اس کے شاکی رہتے ہیں۔ میرے خیال میں اب وہ مقام آگیا ہے جب اس بات سے کی بحث کی جائے کہ آخر حسنِ گریز پا کو پیراہنِ لفظی سے اس قدر بیر کیوں ہے۔ بات یہ ہے کہ حسن کی کلیّت یا اس کی نیرنگی اور رنگا رنگی کی تصویر کشی میں پہلی وقت تو جمالیاتی ہے۔ اس دقت یا اشکال کی تشریح کرنے سے پہلے اس بات کا فیصلہ کرنا پڑے گا کہ حسن کے معنی کیا ہیں یا حسن کسے کہتے ہیں۔ یوں تو اس سلسلے میں بڑی موشگافیوں سے کام لیا گیا ہے لیکن بات آخر یہاں آکر ٹھہری ہے کہ حسن کامل تناسب کا نام ہے۔ کامل کا کلمہ

میں نے یونہی برائے وزنِ بیت استعمال کر دیا ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ تناسب کہنا کافی تھا۔ ایک لطیفہ تناسب کے متعلق سن لیجئے۔ صاحب غیاث اللغات فرماتے ہیں۔ تناسب، باہم مناسب داشتن۔ اب جو کچھ آپ سمجھے ہوں اس کا گناہ آپ پر ہے۔ تناسب (محبوب کے جسمانی حسن کی بات کرتا ہوں) بدن اور چہرے میں، اعضا اور نقوش کے باہم گھل مل جانے سے وجود میں آتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ بدن سڈول ہو اور چہرے کے نقش و نگار متناسب ہوں۔ بدن کا سڈول پن تو خود بخود ظاہر ہوتا ہے۔ البتہ چہرے کے نقش و نگار کے تناسب کے متعلق اختلاف کی گنجائش ہو سکتی ہے۔ مختصراً یوں سمجھ لیجئے کہ اگر کسی کا ماتھا اس وضع کا ہے کہ گویا اس کی آنکھوں کے ساتھ ایسا ہی ماتھا اچھا معلوم ہوتا تھا یا ہونٹوں کے خم اس روش کے ہیں کہ ان کے ساتھ آنکھوں کا ایسا ہی انداز بھلا معلوم ہو سکتا تھا جیسا ہے۔ یعنی چہرے کا نقش اپنی جگہ فرداً فرداً کیسا ہی کیوں نہ ہو لیکن تمام نقوش گھل مل کر حسن کی وہ رچی ہوئی کیفیت پیدا کر دیں جسے چھب کہتے ہیں تو سمجھ لیجئے کہ تناسب حاصل ہو گیا ہے۔ اس تناسب کا دریافت کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے (خاص طور پر جب ہم جسمانیات سے معنویات کی طرف آئیں)

یہ کثرت میں وحدت کا مشاہدہ ہے۔ راگ جن مختلف سرتیوں کی ایک خاص ترتیب سے مرکب ہوتے ہیں ان میں ذرا فرق پڑ جائے تو راگ کی شکل مسخ ہو جاتی ہے۔ راگ بھی اس تناسب (کثرت میں وحدت) کا کرشمہ ہے۔ یہ جو ماہرین جمالیات نے کہا ہے، حسن ایک صفت مطلق ہے اور اس کے مدارج نہیں ہیں۔ کوئی چیز یا حسین ہوتی ہے یا حسین نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ تناسب خود کامل ہم آہنگی اور توازن کا نام ہے۔ یہاں راگ ہو تو ایک سرتی بھی غلط نہیں لگ سکتی۔ تصویر ہو تو ایک خط بھی غیر موزوں نہیں لگایا جا سکتا۔ شعر ہو تو ایک لفظ بھی نامناسب نہیں استعمال کیا جا سکتا۔ حسن جسمانی ہو تو بدن کے سڈول پن سے لے کر نقش و نگار کے توازن تک ہر چیز درست اور موزوں ہونی چاہیئے تناسب کی تو یہ کیفیت ہے اور ادھر حواس خمسہ انسانی (حواس باطنی کا ذکر نہیں کہ وہ تصوف کا حیرت خانہ ہے۔ جہاں بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے) معلومات کے ادراک میں ناقص ہیں۔ اور ایک خاص دائرہ اعتدال میں کام آتے ہیں۔ کہ آواز بہت دور ہو تب بھی سنائی نہیں دیتی، اور بہت نزدیک ہو اور بہت بلند ہو تو بھی سنائی نہیں دیتی۔ یہی حال دوسرے حواس کا ہے پھر اس پر یہ تماشا کہ زمان و مکان تو خیر مشاہدے کا جزو ہے ہی (اور نہیں

دو کی نسبت سے مشہود کی بات کی جاتی ہے) یہ ستم دیکھئے کہ چیز کو (میز کے لمپ سے لے کر پروانے تک) اپنے زاویۂ نگاہ سے نہیں دیکھا جا سکتا کہ اس کی کلیّت واضح ہو جائے۔ زاویے کے اختلاف سے جو چیز زیرِ مشاہدہ ہے اس کی صورت بدلتی رہتی ہے۔ مکان کے جو نقشے بنائے جاتے ہیں ان سے انسان کی بے بسی کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔

تو جمالیاتی اشکال (جس کے ساتھ طبیعاتی اشکال کا چولی دامن کا ساتھ ہے) مختصراً یہ ہے کہ حسن تناسب کا نام ہے۔ تناسب کثرت میں وحدت کی ایک صورت ہے اور اس کی نیرنگیاں تو مشاہدہ کی جا سکتی ہیں لیکن تناسب کی کلیت کی تصویر کبھی کھینچی نہیں جا سکتی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہاں تناسب موجود ہے۔ اور ان عناصر کی تصویر کشی ممکن ہے جو تناسب پیدا کرتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ تناسب کی نامکمل تصویریں وجود میں آجائیں۔ لیکن حسن کی کلیت کا فن کار کی گرفت میں آنا اور فن کے وسیلے سے (مصوری ہو یا سنگ تراشی، موسیقی ہو یا شعر) ظاہر ہو جانا بظاہر ناممکن نظر آتا ہے۔ ایک متناسب چیز کو مختلف زاویوں سے دیکھ کر اس کے تناسب کا ایک اندازہ ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔

کچھ حسن ہی پہ مخصوص نہیں ہر صداقت پہلو دار ہوتی ہے۔ اور زاویۂ نظر کے اختلاف سے صداقت کا شعور بدلتا رہتا ہے۔ شعر میں انفرادیت اسی لئے پیدا ہوتی ہے کہ ہر بڑا شاعر روشِ عام سے ہٹ کر صداقت کے ان پہلوؤں کو دیکھتا ہے جو اس سے پہلے نظر سے اوجھل رہے ہیں۔ ہر صداقت کے اس قدر پہلو ہیں کہ آج تک خواب کثرتِ تعبیر کی وجہ سے پریشان معلوم ہوتے ہیں۔

حسن کی گوناگونی اور اس کے جلووں کی نیرنگی کے لئے اربابِ نظر نے بہت سے الفاظ تراشے ہیں جو علیحدہ علیحدہ دلالتیں رکھتے ہیں (اگرچہ عام طور پر ان الفاظ کو مرادف اور ہم معنی تصور کیا جاتا ہے) چھب، سج دھج، چھل، بل، ادا، انداز، ناز، عشوہ، غمزہ سب حسن کے کسی خاص پہلو کے ترجمان ہیں۔ اور جن شعرا نے علوم و فنون سے اپنا رابطہ استوار رکھا ہے ان کے ہاں ان الفاظ کے معانی کا اختلاف اور ان کی علیحدہ علیحدہ دلالتیں ہمیشہ صاف نظر آتی ہیں۔ میں کچھ کلمات کے اختلافاتِ معانی اور ان کی دلالتوں کا ذکر کرتا ہوں:-

انداز کے متعلق صاحب غیاث اللغات لکھتے ہیں۔ ادائے دلپذیر

اور معنی بھی بتاتے ہیں لیکن ان سے غرض نہیں ہے۔ اب ادا کا مفہوم جاننا ضروری ہوا۔ ادا کے معانی لکھتے ہیں "خوبی حرکاتِ معشوق و رمز و اشارہ"۔

اب غور کرنے سے معلوم ہوا کہ ادا میں کسی کو موہنے کا عنصر شامل نہ تھا اور رمز و اشارہ میں بھی یہ کوئی تخصیص نہیں کہ حسبِ دلخواہ ہو۔ طنز کا اشارہ بھی ہو سکتا ہے۔ ہاں یہ واضح ہوا کہ ادا میں حرکت موجود ہے۔ یعنی چال ڈھال ہنسی، مسکراہٹ، ہاتھ کے اشارے یہ سب اداؤں میں شامل ہیں۔ دیکھئے اشارہ میں بھی حرکت کا عنصر موجود ہے۔ یہی ادا (کہ خوبی حرکاتِ معشوق ہے) جب اس مقام تک پہنچ جاتی ہے۔ کہ دل موہنے لگے، تو انداز کہلاتی ہے۔

ناز، "بے پروائی و بے دماغی و استغنائے معشوق" کا نام ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادا خوبی حرکاتِ معشوق ہے۔ لیکن اس میں کسی کو ہلاک کرنے کا یا کسی کو موہ لینے کا ارادہ شامل نہیں ہے۔ انداز میں ارادہ شامل معلوم ہوتا ہے۔ ناز، میں دونوں صورتیں ہو سکتی ہیں۔ یہ بھی کہ محبوب اس لئے بے پروائی اور استغنا کا اظہار کرے کہ آتشِ اشتیاق تیز ہو یا اپنے آپ میں مگن ہو۔ اور بے پروائی سے کچھ مقصود نہ ہو۔

میں نے عرض کیا تھا کہ جو شعرا علوم و فنون سے آگاہ ہوتے ہیں اور الفاظ کے معانی پہ غور کرتے رہے ہیں ان کے ہاں حسن کی نیرنگیوں کے لئے جو کلمات استعمال ہوتے ہیں وہ بہت موزوں ہوتے ہیں۔ اب اس کی مثالیں دیکھئے ؎

کوئی انداز سے مارا، تو کوئی ناز سے مارا
بچا گر ناز سے تو اس کو پھر انداز سے مارا

دل سے ہی چلکے ناز سے شوخی سے ہنسی سے
اب ان کی بلا آنکھ ملاتی ہے کسی سے

غالب کے یہ دو شعر سنئے گا ؎

دل نہ تنہا بہ فراق تو فغاں سازد ہد
رفتنِ عکس تو از آئینہ آواز دہد
ہائے پرکاریٔ ساقی کہ بہ اربابِ نظر
مے بہ اندازہ پیمانہ بہ اندازہ دہد

ہلکی ہلکی وہ چمپئی رنگت　　بھولی بھالی وہ موہنی صورت
بانکی بانکی ادائیں ہوش ربا　　تیکھی تیکھی نگاہیں، قہرِ خدا

ادا کے سلسلے میں (کہ خوبیٔ حرکاتِ معشوق ہے) بانکی کا لفظ بہت پیارا ہے کہ اس کے لغوی معنی ٹیڑھے کے ہیں۔ بینکا بھی اس کی ایک شکل ہے (بال بینکا ہونا)

جے گرو سنگ ہوئیے بال نہ بینکا ہوئے

حسن اپنے پندار میں، چال ڈھال میں، جس طرح بانکپن کے انداز دکھاتا ہے اس کا اصلی معنی سے تعلق ذہن میں رکھئے گا۔

یہ تو جمالیاتی اشکال کی صورت ہے۔ دوسری شکل جو محبوب کی تصویر کشی یا حسن کی وصف نگاری میں پیش آتی ہے نفسیاتی بنیادوں پر قائم ہے۔ فرائڈ کے قول کے مطابق بچہ نہایت کم عمری میں جنسی عوامل سے متاثر ہونے لگتا ہے ساتھ ہی، شروع ہی سے اس کے ذہن میں ماں، خالہ، پھوپھی، بہن، یا ایسی عورت کی ایک تصویر موجود ہوتی ہے جو اسے پالتی ہے اور نشو و نما کے مختلف مراحل طے کرنے میں مدد دیتی ہے یہ ایک عمومی سی تصویر ہوتی ہے اور اس میں کم و بیش ان عورتوں کے

خط و خال کے نقوش بھی گھل مل جاتے ہیں جن سے کم عمری کے زمانے میں بچہ متاثر ہوتا ہے۔ اگر بلوغت تک پہنچنے سے پہلے کوئی ناکامیاب اور ناتمام معاشقے کی صورت پیدا ہو۔ یا کوئی عورت خاص طور پر بچے کے لئے جنسی کشش کا موجب بن جائے، تو اگرچہ وہ عورت بچے کی زندگی کے دائرے سے باہر ہو چلی جاتی ہے پھر بھی اس کے حسن و جمال کے نقوش اس تصویر میں گھل مل جاتے ہیں جو بچے کے ذہن پر مرتسم ہوتی ہے۔ یوں کہنا چاہیئے کہ کم و بیش ہر بچہ آئینہ خیال میں ایک عکس لئے پھرتا ہے اور دنیائے خارجی میں متشکل دیکھنے کی آرزو آدمی کو بے تاب و بے قرار رکھتی ہے۔ اور جب کہیں کوئی ایسی صورت نظر آتی ہے، جو تصویر خیالی سے مشابہ ہوتی ہے تو دل خود بخود اس طرف کھنچتا ہے اور عشق بہ نگاہِ اولیں کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ حسن کی جو تصویر ذہن میں تھی اس کا عکس یا اس کی مثال دنیائے خارج میں نہیں ملتی۔ میر کی زندگی اس کی بہترین مثال ہے۔ شواہد سے ثابت ہے کہ نہایت کم عمری میں انہوں نے دل کے روپ نگر میں ایک تصویر ایسی دیکھی جس کی مثال پھر کبھی نظر نہ آئی۔ اس تصویر کے خط و خال بھی ذہن میں مدھم سے نقوش بن

گئے۔ لیکن جو لگن اس تصویر کی یاد سے وابستہ تھی وہ اسی طرح قائم رہی۔
کچھ عرصہ میر کو چاند میں ایک دلربا شکل نظر آتی رہی۔ یہ شکل بھی اس تصویر
خیالی کا روپ تھی (یوں بھی چاند کو دیوانگی سے تعلق ہے۔ اور مختلف الفاظ
اور مختلف اقوام کے عقاید اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ انگریزی
میں دیوانگی کو LUNACY کہتے ہیں۔ اور جو چیزیں چاند سے منسوب ہوں
ان کو LUNAR، مادہ دونوں کا ایک ہے چاند کے گھٹنے بڑھنے سے مدوجزر
کا تعلق اور اس کے علاوہ اور بھی کئی باتیں قابلِ غور ہیں جن کا تفصیل سے
ذکر کرنے کا یہ موقع نہیں ہے) میر نے آخر اس لگن کو شعر گوئی کے قالب
میں ڈھال لیا۔ اور یوں اس جذبے کا ترفع SUULIMATION
ہو گیا جو انہیں مضطرب و بے قرار رکھتا تھا۔ لیکن اس کے باوجود اس پیکرِ خیالی
اس تمثال تمنّا کی جستجو کی کسک دل سے نہیں گئی۔ اور جہاں بھی انہوں نے
اس تصویر کا کوئی نقش دیکھا یا جہاں بھی کسی کو دیکھ کر ان کو یوں محسوس ہوا
گویا راکھ میں سے شعلوں کی زبان پھر گویا ہو گئی ہے۔ وہ بے تابانہ پکار اٹھے
کہ ؎

ہم فقیروں سے بے رُخی کیسی
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

یہ جو میرؔ کے کلام میں بہ ظاہر تضاد نظر آتا ہے کہ ایک طرف تو وہ کہتے ہیں ؎

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اس کی دیوار کا سر سے مرے سایہ نہ گیا

اور دوسری طرف یہ ارشاد ہوتا ہے کہ ؎

دل سے شوقِ رُخِ نکو نہ گیا　　تاکنا جھانکنا کبھو نہ گیا

اس کی یہی توجیہ ہے۔ اور صرف میرؔ کے ہاں ہی نہیں دوسرے شعرا کے ہاں بھی اس قسم کے اشعار ملتے ہیں۔ جن سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر کوئی بھولی ہوئی چیز یاد آئی ہے، کوئی دیکھی ہوئی صورت پھر دکھائی دی ہے۔ معلوم نہیں کس کا شعر ہے (یہ بھی معلوم نہیں کہ اس کی یہی صورت بھی درست ہے یا نہیں) ؎

گر مناسب ہو تو دے مجھ کو کوئی اپنا سراغ
تجھ کو پہلے کہیں دیکھا تھا مگر یاد نہیں

تصوّف کے حیرت خانے میں اس قسم کے مضامین بہت خوبصورتی سے قلم بند ہوئے ہیں۔ وہاں "قالو بلیٰ" اور "الست بربکم" سے

بشنو از نے چوں حکایت می کند
و ز جدائی ہا شکایت می کند
سینہ خواہم مشرحہ از فراق
تا بگویم شرح دردِ اشتیاق

تک تمام مراحل و منازل کا نہایت پر اثر اور دلپذیر بیان ملتا ہے۔
یہ جو تصویر خیالی انسان کے ذہن پر گویا رقم ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ
جب تقدس اور احترام کے جذبات مل جاتے ہیں تو حسن کی تصویر کشی عملاً
ناممکن ہو جاتی ہے۔ اور مقام گفتگو یہ ہوتا ہے کہ ؎

یہ قصے کو اٹھا چہرے سے وہ بت اگر آوے
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آوے

یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ انسان جسے چاہتا ہے وہ حسین ہو، بلکہ فنکار
خود اس پیکر جسمی کو جس میں اسے پیکر خیالی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ تمام
عیوب سے معرا دیکھتا ہے اور اسے اس پیکر میں جو اس کی آرزوؤں اور
تمناؤں کی تجسیم ہے سوائے حسن کے اور کچھ نظر نہیں آتا۔ کوئی کمی ہو تو وہ دکھائی
نہیں دیتی۔ حسرت کہتا ہے ؎

نہیں عیب کچھ ان میں اور ہو بھی حسرت
تو ہم لوگ ہیں صرف آگاہ خوبی

وہ فن کار بہت متوازن طبیعت رکھتا ہے اور انسان کی فطرت کے تمام رموز سے آگاہ ہے جو اس بات پر مطلع ہو جائے کہ اس کے ذہن میں ایک تصویر خیالی ہے اور وہ خارج میں تمام پیکر ہائے جمال کو اسی تصویر کے پیمانے سے ناپتا ہے۔ غالب نے اس سلسلے میں نہایت اچھا شعر کہا ہے کہ ؎

تمثال جلوہ عرض کر۔ اے حسن کب تلک آئینہ خیال کو دیکھا کرے کوئی

اب ایک اور اشکال کا ذکر باقی ہے۔ یہ مشکل صرف حسن کی تصویر کشی کے وقت ہی پیدا نہیں ہوتی۔ بلکہ فن کار ہر وقت اس سے دوچار رہتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ واردات ذہنی اور کوائف روحانی نہایت دقیق اور پیچیدہ ہوتے ہیں۔ اور شاعر کا وسیلۂ اظہار یعنی الفاظ اکثر معانی کی تمام لاانتہا کے اظہار کے مقام تک اس کا ساتھ نہیں دیتے ؎

شعر کے روپ میں ڈھلتے نہیں وہ ہنگامے جو مری بزم تصور میں بپا ہوتے ہیں
لفظ کے محمل زرتار میں خوبانِ خیال کبھی مستور کبھی چہرہ کشا ہوتے ہیں

عرضِ ہنر ہے پردۂ اظہارِ آرزو　　مستور ہیں خیال کی ویرانیوں میں ہم
حسنِ کلام نے کبھی دل کا دیا نہ ساتھ　　پوشیدہ ہیں کلام کی عریانیوں میں ہم

میں عرض کر چکا ہوں کہ حسن کے تناسب کا اظہار تو ناممکن ہے۔ ہاں اس تناسب کی طرف اشارہ تو کیا جا سکتا ہے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ فنکار۔ شاعر اپنے الفاظ میں تناسب کا رنگ دکھائے اور یوں اس تناسب لفظی سے تناسبِ معنوی کی طرف اشارہ کرے۔ شعر میں تناسب الفاظ کو اس طرح استعمال کرنے کا نام ہے کہ لفظ سے لفظ، ترکیب سے ترکیب، ٹکڑے سے ٹکڑا، مصرعے سے مصرعہ اس طرح پیوستہ اور ہم آہنگ ہو گویا خیال اس خاص ترتیب کے سوا ظاہر ہی نہ ہو سکتا تھا۔ حروفِ علت کے تال میل سے، اور دوسرے حروف کی ترکیب سے وہ صورت پیدا ہو جسے نغمہ کہتے ہیں (اور وہ بھی تناسب ہی کی ایک شکل ہے) اس صورت میں گویا شاعر انداز اور اسلوب کے تناسب کے ذریعے (یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ الفاظ و معانی کی مطابقت اور ہم آہنگی حاصل ہو چکی ہے کہ اس کے بغیر تو بات ہی نہیں بنتی) محبوب کے حسن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تناسب یا حسن۔ ہر اچھے شعر کی ایک صفت لازمی ہے لیکن ان اشعار میں، جن میں محبوب

کے حسن کی تصویر کشی کی جائے پڑھنے والے کی توجہ اس تناسب کی طرف
خاص طور پہ دلائی جاتی ہے۔ ایسے اشعار بہت کم ہوتے ہیں لیکن
ظاہر ہے کہ ہوتے ہیں۔ ان اشعار میں حسن یار کے تناسب یا نیرنگیوں
ہی کا ذکر کیا گیا ہے اور انداز و اسلوب کے تناسب ہی کے ذریعے اس کا اظہار
ہوا ہے (ظاہر ہے کہ اس اظہار میں اور عناصر بھی معاون ہوتے ہیں)

جمنا میں جب نہا کر، کل اس نے بال باندھے
ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے

وہ زیبِ شبستاں ہوا چاہتا ہے
یہ مجمع پریشاں ہوا چاہتا ہے
خراماں خراماں چلے آتے ہیں وہ
گلستاں گلستاں ہوا چاہتا ہے

کون ہوگا جو نہ محوِ رُخِ زیبا ہوگا
سیر کو آپ جو نکلیں گے تماشا ہوگا
عشق کے ہاتھ ہے افسردگیِ غم میں فروغ
بجھ گیا دل تو چراغِ یدِ بیضا ہوگا

جلوے کا تیرے وہ عالم ہے اگر کیجئے خیال
دیدہ و دل کو زیارت گاہِ حیرانی کہے

با من آمیزش او الفت موج است و کنار
روز و شب با من و پیوستہ گریزاں از من
بہ تکلّم، بہ خموشی، بہ تبسّم، بہ نگاہ
مے تواں برد بہ ہر شیوہ دل آساں از من

پرتوِ حسن تو مے افتد بروں مانندِ رنگ
صورتِ مے پردہ از دیوارِ مینا ساختی

اس برقِ طور کی ہیں تماشا تیلیاں
شمعیں جلائیاں ید بیضا ہتھیلیاں

ڈھلا ہے حسن لیکن رنگ ہے رخسارِ جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ دھوپ دیوارِ گلستاں پر

اس طرف جلتی ہے طاقِ عرش میں قندیلِ ماہ
اس طرف روشن ہے روئے دوست سے مشکوئے دوست

اس طرف تاروں کے خوشے زیبِ بزمِ آسماں
اس طرف پھولوں کے گجرے زینتِ پہلوئے دوست

رُت نئی آئی نئے پھول نئی بیل بہار
نئی کلیوں پہ نکھار
دیکھو جادو کی طرح آنکھ میں جاگا کاجل
چمپئی رنگ کے سونے پہ سہاگا کاجل
دیکھو کاگا کاجل
رُت نئی آئی نئے پھول نئی بیل بہار
نئی کلیوں پہ نکھار
پاؤں بلور کے ٹکڑے ہیں کہ سچے ہیرے
گوری گاگر نہ چھلک جائے چلو تم دھیرے
جو نجر لاگی رے
رُت نئی آئی نئے پھول نئی بیل بہار
نئی کلیوں پہ نکھار
جس طرف جائے نظر پھول رہی ہے سرسوں

حیاتِ دبیر

(ایک کمیاب کتاب کا تعارف)

اب اسے اتفاق کہہ لیجئے کہ کچھ اور کہ مرثیہ نگاروں کے متعلق مستند معلومات بہت کم دستیاب ہوتی ہیں انیسؔ کے متعلق اردو میں البتہ جو کچھ لکھا گیا ہے وہ مزید تحقیق کے لئے سنگِ بنیاد کا کام دے سکتا ہے دبیر کے متعلق سوانحی سرمایہ تو کم و بیش مفقود ہے (یعنی اس کتاب کے علاوہ جس کا تذکرہ میں ابھی کرتا ہوں) انتقاد ہے لیکن وہ بھی سرسری اور سطحی۔ جب مولانا شبلی مرحوم نے موازنہ انیسؔ و دبیر لکھ کر داد سخن دی تو دبیر کے طرفداروں نے بیشتر زور طبع اس بات پہ صرف کیا کہ شبلی کے اعتراضات کا معقول جواب دے دیا جائے سوانح کی طرف تب بھی لوگ کم متوجہ ہوئے آزاد نے تو آبِ حیات میں محض سرسری سا ذکر کیا ہے صاحبِ گلستاں بے خزاں

دبیر کو پہچانتے بھی نہیں۔ نساخ نے جو کچھ لکھا ہے وہ یہ ہے۔

دبیر تخلّص مرزا سلامت علی ولد مرزا غلام حسین کاغذ فروش لکھنوی شاگرد مظفر حسین ضمیر۔ مرثیہ اچھا کہتے ہیں مگر ایسا نہیں کہ عیوب شاعری سے پاک ہو۔ راقم نے ان کو عظیم آباد میں دیکھا ہے[1]۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ لکھنے کے بعد دبیر کی غزل کے دو شعر نقل کر دیئے ہیں۔

صاحب خمخانہ جاوید نے البتہ کچھ حالات مفصّل لکھے ہیں انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دبیر کے والد پر کاغذ فروشی کی یوں ہی تہمت لگائی گئی ہے۔ سری رام نے ضمیر اور دبیر کے بگاڑ کا بھی بہ تفصیل ذکر کیا ہے وہ ان کی تاریخ ولادت ۱۲۱۸ھ اور تاریخ وفات ۱۲۹۲ھ متعیّن کرتے ہیں ان ہی نے یہ ذکر کیا ہے کہ مجھے جتنے حالات ملے ہیں وہ منشی افضل حسین ثابت کے ذریعہ ملے ہیں "جنھوں نے ایک پورا رسالہ موسوم "خمخانہ جاوید کا ایک جام ہے یہ بھی" مرزا دبیر کے حالات میں بھیج کر خمخانہ جاوید سے اپنی دلچسپی کا ثبوت دیا[2]۔ تو بہ صراحت

---

[1] سخن شعرا ۱۲۹۱ھ نولکشور صفحہ ۱۵۸

[2] خمخانہ جاوید۔ ۱۳۲۵ھ۔ دہلی۔ جلد سوم صفحہ ۱۵۸

معلوم ہوا کہ خمخانہ جاوید کا ماخذ ثابت لکھنوی کا بیان ہے۔

صاحب گل رعنا لکھتے ہیں :۔

"دلی میں پیدا ہوئے چھ سات برس کی عمر میں باپ کے ساتھ لکھنؤ آئے۔"[1]

یہی حال دوسرے تذکروں کا ہے مراد اس تمہید سے یہ تھی کہ دبیر کے مفصل اور مستند حالات اگر کسی نے جمع کئے ہیں تو وہ ثابت لکھنوی ہیں جن کی کتاب حیات دبیر ۱۹۱۳ کے بعد لاہور ہی سے شائع ہوئی معلوم ہوتا ہے کہ مؤلف یعنی ثابت لکھنوی نے اس کتاب کی دو جلدیں تالیف کی تھیں اور دونوں لاہور سے شائع ہو چکی ہیں۔ پہلی جلد کا سال تالیف ۱۹۱۳ ہے اور دوسری کا ۱۹۱۵ ہے۔ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں اس کتاب کا کامل نسخہ محفوظ ہے۔ میرے ذاتی کتب خانے میں اس کی جلد اول موجود ہے اور سید سجاد رضوی کے ذاتی کتب خانے میں اس کی جلد دوم

۱۔ گل رعنا۔ دار المصنفین اعظم گڑھ۔ حالات دبیر (ضمیمہ ۱) تعجب کی بات ہے کہ خود صاحب گل رعنا دبیر کی عمر ۷۴ سال کی بتلاتے ہیں لیکن ان کا سن وفات ۱۳۲۹ھ بتاتے ہیں (دیکھئے گل رعنا صفحہ ۵۰۰)

کا حصّہ اول موجود ہے۔

جلد دوم کے حصّہ اول میں مؤلف نے اپنے کچھ حالات قلمبند کئے ہیں لیکن بہ غایت اختصار۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ سیّد مہدی حسن کے بیٹے تھے اور یہ سید مہدی حسن سید زین العابدین کے جو اودھ کے عہد شاہی میں رسالہ دار تھے اور میر منشی کہلاتے تھے۔ مؤلف نے اپنا شجرہ سیّد جمال الدین مشہدی اور سید معصوم تک پہونچایا ہے دونوں جلدوں کے دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مؤلف "وکیل عدالت ہائے کوئٹہ راجپوتانہ" تھے وہیں مقیم تھے اور اپنے آپ کو منشی اور وظیفہ خوار لکھتے تھے یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ لاہور کتاب کس طرح چھپی۔

"حیات دبیر" کی ترتیب کی صورت یہ ہے کہ پہلی جلد میں ۱۳۳ صفحات میں دبیر کے سوانح قلمبند کئے گئے ہیں۔ سب سے پہلے مؤلف نے اس تہمت کی تردید کی ہے کہ دبیر کے والد کاغذ فروش تھے اس کے بعد مرزا غلام حسین (والد دبیر) کے حالات لکھے ہیں پھر سیّد انشا کا تذکرہ کیا ہے جو دبیر کے خسر تھے اس کے بعد دبیر کی استعداد علمی اساتذہ اور مذہب کے متعلق مبحث ہے۔ ضمیر سے بگاڑ کی کیفیت بھی بہت تفصیل

سے لکھی ہے اس سلسلے میں ایک حکایت بہت دلچسپ ہے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیر ابتدا میں غزلیں بھی کہتے تھے۔ چنانچہ سخن شعرا میں ان کی غزلوں ہی کے دو شعر درج ہیں ثابت لکھتے ہیں کہ دبیر کی غزلوں کے تین دیوان تھے اور دبیر نے بڑے اہتمام سے ان کے تلف کروا دینے کا بندوبست کیا تھا۔ ۱۸۵۷ کے ہنگامے سے پہلے حسین باندی طوائف نے دبیر کی ایک غزل گائی دبیر نے پانسو روپیہ کا توڑا اس کی نذر کیا اور شرط یہ رکھی کہ آئندہ ان کی غزل نہ گائی جائے گی۔

اس معاملہ میں بڑا اختلاف ہے کہ استینوں اور زینوں میں جو جھگڑا شروع ہوا اس کی ابتدا کس نے کی عام طور پر یہ مشہور رہے (اور احسن لکھنوی بھی اس روایت کے ناقل ہیں) کہ انیس نے سلام کہا اس میں یہ شعر بھی تھا۔

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے
چنا ہے جامہ اصلی کی آستینوں کو

مرزا دبیر کو یہ زمین پسند آئی انہوں نے بھی سلام کہا اس سے بات بڑھ گئی مگر لیکن آخر کار صفائی ہو گئی۔

ثابت لکھنوی لکھتے ہیں کہ یہ حکایت سرے سے غلط ہے وہ کہتے ہیں

کہ انیس کا سلام اس زمین میں ضرور موجود ہے مرزا اوج (خلف مرزا دبیر) کا سلام بھی ہے، مونس کا بھی ہے دبیر نے اس زمین میں کوئی سلام نہیں کہا علاوہ ازیں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ انیس کے شعر کا مضمون ذاتی اُپج کا نتیجہ نہیں بلکہ میر کے اس شعر پر مبنی ہے۔

ہیں ضعف سے جھریاں بدن پر　　پیری جامہ کو چن رہی ہے

ضمناً سید انشاء کے متعلق آزاد مرحوم نے جو کچھ لکھا تھا اس کی بھی ثابت نے تردید کی ہے وہ لکھتے ہیں کہ سید انشا مرتے دم تک نہ محتاج ہوئے نہ مجنوں آزاد نے حسبِ معمول واقعے کو افسانہ رنگ کا روغن دے کر چمکایا ہے ۱۸۵۷ کے ہنگامے کے بعد مرزا دبیر کو سیدہ امام باندی بیگم نے عظیم آباد بلوایا وہاں مرزا صاحب نے بڑی معرکے کی مجلسیں پڑھیں ثابت لکھتے ہیں کہ جب دبیر عظیم آباد پہنچے تو خان بہادر میر علی محمد شاد بھی ان کے شاگرد ہو گئے یہ بالکل نئی بات ہے۔ قصہ یہ ہے کہ شاد نے حیات فریاد میں تصریح لکھا ہے کہ انہوں نے شاہ الفت حسین فریاد سے اصلاح لی ہے۔

اس پر پہلے بھی اعتراض ہوا اور اس کی نوعیت یہ تھی کہ رسالہ ندیم (گیا) بہار نمبر میں س ش ص کے نام سے ایک بڑا معرکہ کا مضمون شائع جس میں

یہ دعویٰ کیا گیا کہ شاد نے صفیر بلگرامی سے اصلاح لی۔ اس سے مراد شاد کے ہم سبق اور دوست سلطان تھے۔ یہ وہی سلطان ہیں جن کے معاشقوں کی داستانیں شاد کی یادوں میں محفوظ ہیں میں نے شاد عظیم آبادی پر ایک مقالہ لکھا تھا (شاہکار۔ لاہور) جس میں اس مضمون کے حوالے دیئے تھے۔ ثابت لکھنوی کا دعویٰ ہے کہ شاد عظیم آبادی نے بھی مرزا دبیر سے اصلاح لی ہے اور وہ لکھتے ہیں۔

"آپ نے سرافراز نامہ ۱۲ ستمبر ۱۹۱۰ میں حقیر کو تحریر فرماتے ہیں کہ میں نے مرزا دبیر سے ۱۲۷۹ھ میں اصلاح لی ہے اور میں ان کو اپنا اور اس فن کا استاد جانتا ہوں۔ ۳۵ برس ہوئے کہ جوش جوانی میں میں از خود رفتہ ہو گیا نوائے وطن میں بعض ریمارک میرے قلم سے ایسے نکلے کہ میں شرمندہ ہوں۔"

کتاب کا دوسرا حصہ انتقادی ہے اور یہ صفحہ ۱۳۴ سے ۵۰۲ تک چلتا ہے اسی حصے میں ثابت نے مولانا شبلی کے موازنۂ انیس و دبیر کو مورد انتقاد بنایا ہے یہ اختصار ان کے دعاوی حسب ذیل ہیں۔

۱۔ مولانا شبلی صنائع بدائع کلام کی صحیح تعریف سے ناواقف ہیں۔

۲۔ مرثیے نگاری میں مرزا دبیر کسی طرح میر انیس سے کم رتبہ نہیں۔

۳۔ مرزا صاحب نے ہر رنگ میں مرثیہ لکھا ہے۔

۴۔ مولانا شبلی نے چھانٹ چھانٹ کر دبیر کے کمزور شعر انتخاب کئے ہیں اور انیس کے بہترین شعروں کے مقابلے میں انہیں رکھا ہے۔

اس حصہ میں مؤلف نے صنائع بدائع کے متعلق بڑی فاضلانہ بحث کی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ واقعی مولانا شبلی کو بعض مقامات پر تسامح ہوا لیکن خیر ایسا ہونا تقاضائے بشریت ہے ہاں اگر شبلی مرحوم نے قصداً دبیر کے وہ اشعار پیش نہیں کئے جو سلیس اور فصیح ہیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے دبیر کے کلام کو دیانتداری سے نہیں پرکھا۔ ثابت کا دعویٰ ہے کہ دبیر سلاست فصاحت اور روانی میں بھی بے نظیر تھے ان کے یہاں بھی روزمرہ اور محاورہ ملتا ہے البتہ انیس کے مقابلہ میں کم ملتا ہے اس سلسلے میں ثابت نے بہت سی مثالیں بھی دی ہیں ایک بند ملاحظہ ہو۔

وہ درد ہے کیا درد کہ درماں نہیں رکھتا　　وہ رنج ہے کیا رنج کہ پایاں نہیں رکھتا
کس زخم کا مرہم دل انساں نہیں رکھتا　　کس چاک کا پیوند گریباں نہیں رکھتا

بے صبر جس اندوہ میں ہر ایک بشر ہے

وہ داغِ پسر داغِ پسر داغِ پسر ہے

چوتھے حصے میں مؤلف نے دبیر اور انیس کے کلام کا مقابلہ کیا ہے اور ان لوگوں کی آرا نقل کی ہیں جو دبیر کے معتقد تھے (واضح رہے کہ یہ حصے میں نے خود معناً قائم کئے ہیں لیکن مصنف کے ابواب کے عنوان پڑھنے سے توضیح مطلب ہو جائے گی)

انیسؔ کی رباعی گوئی بلحاظ رپہ مشہور ہے ثابت نے انیس اور دبیر کی رباعیات نقل کی ہیں اور دعویٰ کیا ہے کہ اس معاملہ میں بھی دبیرؔ کسی طرح انیس سے کم نہیں مثلاً"

انیسؔ

آخر ہے حیات کوچ کرتا ہوں میں

رخصت اے زندگی کہ مرتا ہوں میں

اللہ سے لو لگی ہوئی ہے میری

اوپر کے دم اس واسطے بھرتا ہوں میں

دبیرؔ

رحمت کا تیری امیدوار آیا ہوں

منہ ڈھانپے کفن سے شرمسار آیا ہوں

چلنے نے نہ دیا بار گنہ نے پیدل
تابوت میں کاندھوں پہ سوار آیا ہوں

بات یہ ہے (اور میں نے خود بہت سی مجالس عزا میں شرکت کی ہے) کہ دبیر طبعاً مشکل پسندی کی طرف مائل تھے لیکن بین بہت اچھا لکھتے تھے یہ میرا مشاہدہ ہے کہ بین کے جو اشعار دبیر نے لکھے ہیں وہ پڑھے گئے ہیں تو مجلس میں قیامت برپا ہو گئی ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ انیس بین اچھا نہیں لکھتے مراد یہ ہے کہ جب ان جذبات کی تصویر کشی ملحوظ ہوتی ہے جن میں درد حرماں تحسر یا سوگ کا عنصر نمایاں ہو تو دبیر کی نظر فطرت انسانی کی ایسی ایسی گہرائیوں پر جاتی ہے کہ باید و شاید غم کے یوں بھی ہزاروں روپ ہیں اور ہر روپ دوسرے سے جدا ہے مرثیے کی غایت کو ملحوظ رکھا جائے تو دبیر زیادہ کامیاب ہے اور یوں خالص فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو بھی دبیر کے اچھے مرثیوں کے بند بالخصوص جو بین سے متعلق ہیں۔ کسی طرح بھی انیس کے کلام سے کم رتبہ نہیں ہیں۔

مؤلف نے دوسری جلد میں دبیر کے کلام کا انتخاب پیش کیا ہے اور ساتھ انتقاد بھی کیا ہے۔ انتقاد کا مقام اتنا بلند تو نہیں لیکن اچھا ہے

بہت سے لوگوں کا خیال ہے کہ شبلی نے موازنہ میں دبیر سے ناانصافی کی تھی۔ فوق نے المیزان میں موازنہ کا جواب دیا ہے لیکن حیاتِ دبیر کو المیزان پر یہ تفوق حاصل ہے کہ اس تالیف میں دبیر اور اس کے خاندان کے مستند اور مفصل سوانح بھی مندرج ہیں اور اس کے کلام کا انتخاب بھی۔ جن لوگوں کو مرثیہ نگاری عموماً اور دبیر پہ خصوصاً تحقیقی کام کرنا ہو ان کے لئے تو حیاتِ دبیر کا مطالعہ ناگزیر ہے ہی۔ اردو ادب کے عام طالب علموں کو بھی اس سے استفادہ کرنا چاہیئے مناسب یہ ہو کہ اس کتاب کا ایک نیا منقح ایڈیشن شائع کیا جائے۔ میں مولانا صلاح الدین احمد کی توجہ اس طرف مبذول کراتا ہوں۔

الفاظ میں تاریخ

(اردو اور فارسی زبان کے مطالعہ میں پنجابی کی اہمیت)

فقہ اللسان کے عالموں نے بجا طور پر یہ دعویٰ کیا ہے کہ تاریخی واقعات اور ان واقعات کی ترتیب کا ایک اہم ماخذ الفاظ ہیں۔ یہاں تک کہ اگر تمام دستاویزی شہادتیں مؤرخوں کے بیانات، کتبات اور آثار قدیمہ کلیتاً غارت ہو جائیں تو بھی الفاظ کے مطالعہ سے بہت سے تاریخی واقعات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ کچھ سال ادھر کی بات ہے چند فارسی الفاظ کی تحقیق کے سلسلے میں مجھے یہ گمان گذرا کہ بعض پنجابی الفاظ کی موجودہ ساخت ان سے اس طرح مشابہ اور اس طرح مختلف ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے گویا پنجابی کے یہ الفاظ ایک طرف ہندی سنسکرت اور اردو اور دوسری طرف پہلوی اور اوستا اور فارسی باستان کے درمیان ایک اہم لیکن گویا گم شدہ کڑی کی سی حیثیت

رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ یہ بات بہ تحقیق مسلّم ہو چکی ہے کہ ہندوستان کے آریہ اور ایران کے ایرانی ایک ہی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ کہنا ابھی تک مشکل ہے کہ آریاؤں کا اصلی وطن کونسا مقام تھا۔ بحیرۂ خزر کے ساحلوں سے لے کر بحیرہ منجمد شمالی تک جو مختلف خطّے واقع ہیں، ان میں سے ہر ایک خطّے کو بوجوہ مختلف یہی دعویٰ ہے۔ قرین صواب یہ معلوم ہوتا ہے کہ آریاؤں کا سیلاب اپنے وطن مالوف سے جو امڈا ہے وہ ایران اور ہندوستان میں بہت تھوڑے تفاوت زمانی کے ساتھ داخل ہوا ہے۔ ہندوستان میں یہ داخلہ غالباً افغانستان کے ذریعے ہوا ہے۔ جو بات کہنے والی ہے وہ یہ ہے کہ ایران اور ہندوستان میں مہاجرت کا یہ ہجوم کم و بیش متوازی ہے سب آگاہ ہیں کہ ایران بھی اس لئے ایران کہلاتا ہے کہ آریاؤں کا وطن ہے اور ہندوستان یعنی آریہ ورت تو بالبداہت آریائی اقوام کا وطن ہونے کی شہادت دیتا ہے۔ یعنی شہادت لفظی۔ ظاہر ہے کہ آریاؤں کا سیلاب ایران اور پنجاب میں نہیں رکا۔ آریاؤں کا پہلا قافلہ افغانستان سے گزر کر سندھ کے میدانوں میں آباد ہوا۔ اس علاقے میں پنجاب بھی شامل ہے۔ اس قافلے کے کچھ لوگ اور بعد میں آنے والے قافلوں کے اکثر لوگ پنجاب کو معمور پا کر گنگا اور

جمنا کے میدانوں کی طرف بڑھتے چلے گئے لیکن شاید اس میں شک کو نے کی کوئی گنجائش نہیں کہ ہندوؤں کے قدیم ترین مذہبی صحیفے یعنی رگ وید کے بہت سے حصّے اس زمانے کی یادگار ہیں جو آریاؤں نے پنجاب میں گذارا ہے۔

قیاس چاہتا ہے کہ پنجاب میں پہلے پہل آباد ہونے والے آریائی قبیلے یہاں کی زرخیزی کو دیکھ کر یہیں رک گئے ہوں اور آگے نہ بڑھے ہوں اور وادی گنگ و جمن کو آباد کرنے والے آریاؤں کے دوسرے ہجوم ہوں پنجاب کا علاقہ سکندر کے حملے کے بعد ایران کے آشکانی اور بقول مورخین ساسانی بادشاہوں کے زیر نگین بھی رہا ہے یعنی اس علاقے کا کچھ حصہ وان وجوہات کی بنا پر پنجاب کی اصلی اور قدیمی زبان کو جسے قدیم پنجابی کہنا موزون ہوگا فقہ اللسان کے مطالعات میں ایک خاص اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ بالفاظ دیگر قدیم پنجابی کے الفاظ ایک طرف بہ خط مستقیم پہلوی اوستا اور فارسی باستان سے اپنا رشتہ جوڑتے ہیں اور دوسری طرف آریاؤں کے رشتے سے ان زبانوں سے مشابہ ہیں جنہیں سنسکرت اور ہندی کہا جاتا ہے اور جن کی ساخت وادی

گنگ وجمن میں جا کر اصل آریائی لفظوں سے مختلف ہو گئی ہے۔ جوں جوں آریا پنجاب سے آگے بڑھتے چلے گئے ان کی تہذیب اور ان کی زبان اور تہذیب سے قدرے مختلف ہوتی چلی گئی۔ صرف پنجاب ایک ایسا خطہ ہے جو لسانی اور تمدنی طور پر ایک طرف ایرانی اور دوسری طرف پرانے آریائی آباؤ اجداد سے اور تیسری طرف وادی گنگ وجمن کے آریاؤں سے رشتہ جوڑتا تھا۔

قدیم پنجابی کے الفاظ بیشتر ایسے ہیں کہ آریائی الفاظ کی قدیم ترین شکلوں سے مشابہ ہیں۔ اور ان کے مطالعہ ہی سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ پنجاب کی تمدنی اور لسانی کیفیات میں کتنا گہرا ربط ہے۔ بعض اوقات آریائی الفاظ کی اوستائی اور سنسکرتی شکلوں میں مشابہت بالکل مفقود نظر آتی ہے لیکن جب اس لفظ کی ابتدائی پنجابی شکل سامنے آتی ہے تو اوستا پہلوی اور سنسکرت کی یگانگت کا سراغ ہی نہیں بلکہ ثبوت بھی ملتا ہے۔ پنجاب اور قدیم پنجابی کی یہ عجیب و غریب خصوصیات واضح کرنے کے لئے میں کچھ آریائی الفاظ کے مختلف تغیرات اور ان کی پنجابی وضع دکھاتا ہوں۔

کلمہ آواز پر غور کیجئے۔ اس کی داستان دراز ہے۔ اس کا اوستائی مادہ
وچ ہے، سنسکرت واچ ہے، پہلوی واجک ہے، لاطینی VOX ہے۔
انگریزی اور فرانسیسی لفظ VOICE اسی سے بنے ہیں۔ اب ملاحظہ کیجئے کہ
اوستا کا وچ اور سنسکرت کا واچ اور پہلوی کا واجک وہی لفظ ہے جو پنجابی
میں اب تک واج ہے۔ اس پر بھی غور فرمائیے گا کہ ہندی لفظ وچن اور بچن
اسی مادہ واچ سے برآمد ہوا ہے۔ اس قوم کے تمدن کا بھی اندازہ کر لیجئے جو بات
کرنے کو اتنی اہمیتیں دیتی ہے کہ ادھر منہ سے بات کہی اور وہ بچن، وچن،
قول اور عہد و پیمان بن گئی۔ فارسی جدید میں اس لفظ کی شکل جیسا کہ سب جانتے
ہیں آواز ہے۔ اس الف پر یہ شبہ نہ ہو کہ نافیہ ہے یا معنی خیز سابقہ ہے۔
یہ صرف سہولت تلفظ کے لئے فارسی میں کبھی اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ اور کبھی
گرا دیا جاتا ہے جیسے شتر اور اشتر سکندر اور اسکندر۔ پنجابی میں جو لفظ واج ہے
وہ اپنی قدیم شکل میں قائم ہے۔ قدیم پنجابی اس پر الف کا اضافہ کبھی نہیں کریگی،
اور یوں قدیم پنجابی کا کلمہ واج وچن اور وچ اور واجک کے درمیان دائما ایک
درمیانی کڑی بن کر قائم رہے گا۔

اب کلمہ پیار پر غور کیجئے۔ پنجابی میں، ہندی میں، اردو میں اس کلمے

کی یہی شکل ہے۔ اس لفظ کا مادہ اور ریشہ فری ہے۔ اس کے معنی میں دوست رکھنا۔ تعریف کرنا۔ تحسین کرنا۔ اور پیدا کرنا۔ فارسی اور اردو میں اس مادے کے مشتقات دیکھیے مصدر آفریدن اسی سے ہے۔ آفریدگار خالق ہے۔ آفرین تعریف و تحسین کو کہتے ہیں یعنی جب آپ سے کوئی وہ سلوک کرتا ہے جو دوست کرتا ہے تو آپ اسے آفرین کہتے ہیں۔ نفرین بھی اسی آفرین کی ضد ہے۔ پہلا نون نافیہ ہے۔ یورپ کی بیشتر زبانوں میں یہی مادہ فری اسی صورت میں قائم ہے۔ اور بیش و کم ہر جگہ دوستی کے معنی کی جھلک ضرور دکھاتا ہے۔ انگریزی لفظ FRiEND اصلاً FREOND تھا۔ اور اس کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ حسب توقع مرکب ہے۔ اور فری (FREE) پر جو ڑ ہے۔ فری (FREE) دوستی پیار اور (OND) لاحقہ ہے جس کی شکل انت ونت وند بھی ہے۔ مثلاً ہنروند۔ تنووند۔ بلونت۔ جسونت۔ ستونت۔ یہی ونت یا وند پرانی آریائی زبانوں کا OND یا وند ہے تو (FREOND) وہ شخص ہے جو آپ سے دوستی رکھے۔ ف اور پ کا تبادلہ آریائی زبانوں میں عام ہے جیسے فرتاب۔ پرتاب۔ سنسکرت میں فری کی شکل پری ہے۔ اس سے پریتم اور پریت اور پریا اور پیار برآمد ہوتے ہیں کہ انتہائے دوستی پیار ہی ہو سکتا ہے۔ فارسی میں

قدیم آریائی یعنی بنیادی شکل صرف فری کے مادے کے مشتقات کے ساتھ قائم رہی، پیار کا لفظ رائج نہ ہو سکا۔ لیکن پنجابی پریت اور پریم اور دوسری طرف FREOND اور آفرین کے درمیان پیار کے کلمے کو اختیار کر کے بیٹھ گئی اور اردو نے بجنسہٖ یہ کلمہ اختیار کر لیا۔ ہندی نے پریت کو ترجیح دی کہ اصل مادے سے قریب تر تھا۔ بہرحال پنجابی پھر بھی قدیم شکلوں کے درمیان واسطہ بنی رہی۔

اب داتا کے کلمہ پر غور کیجئے۔ فردوسی کہتا ہے۔

جہاں را ہمہ سوئے داد آورم
چوں از نام دادار یاد آورم

داد اور دادار دونوں کا مادہ داد ہے۔ اور اس کے معنی ہیں دینا اور پیدا کرنا۔ داورت کا تبادلہ آریائی زبانوں میں عام ہے۔ چنانچہ فارسی جدید کا دادار اوستا میں داتر ہے۔ ایران کے قدیم ناموں میں اس کی شکل داتہ میں ملتی ہے جس کا ترجمہ ادبیات میں لاحقہ دیا رسے کرتے ہیں۔ مثلاً اہورمزدداتہ۔ اہورمزدیا اشی داتا، ہوشیار۔ بختوداتہ، بخت یار۔ اس ہی مادہ دا سے کلمہ داد برآمد ہوا ہے جس کے معنے تحفے عطیے اور بخشش کے بھی ہیں۔ اسی کے معنی انصاف بھی ہیں۔ کہ دادار سے انصاف کے سوا اور کسی چیز کی توقع نہیں ہو سکتی۔ بغداد میں یہی داد

یعنی داد بلخ۔ خداؤں کا عطیہ دیوتاؤں کا حصہ ہے یہاں قدیم الایام سے دیوی استر یا ناہید کا مندر چلا آتا تھا۔ اسی مندر کی عظمت اور شکوہ کی بنا پر شہر کو عطیہ خداوندی یا دیوتاؤں کا بسایا ہوا شہر کہتے ہیں۔

لغات میں ہوبارغ داد ارنوشیروانوں کا قصہ مندرج ہے۔ قطعاً بے اصل و بے بنیاد ہے۔ منشا کہنے کا یہ تھا کہ یہ داد اور دات ایک ہی کلمہ ہے۔

فارسی جدید میں فقط داد ہے ہندی میں دینے والا اور سخی داتا ہے۔ یہ وہی پہلوی کا داتا ہے۔ پنجابی نے داد کی قدیم شکل یعنی دات کہ ایک طرف پہلوی سے اور دوسری طرف ہندی اور سنسکرت سے رشتہ جوڑتی ہے قائم رکھی۔ چنانچہ پنجابی میں انعام کو بخشیش اور باپ کی طرف سے لڑکی کو جو تحفے دئیے جاتے ہیں اسے دات اور دت دات کہتے ہیں۔

دیکھئے یہاں پھر قدیم پنجابی نے جدید فارسی کی 'د' کی بجائے "ت" اختیار کی جو ہندی کے داتا اور پہلوی کے داتر میں مشترک ہے۔

اب کلمہ بادبہ غور کیجئے۔ اوستا میں اس کی شکل وات اور واتہ ہے پہلوی میں وات ہے قدیم آریائی زبانوں میں ایک کلمہ وایو بھی ہے۔ سنسکرت میں بھی واتا اور وایو موجود ہیں۔ پہلوی میں بھی وایو ایک کلمہ ہے جس کے معنی فرہنگ

آویزاں بتاتے ہیں وردا اور اندروا آویزاں کے معنی ہیں اس پہلوی[1] وایو سے برآمد ہوتے ہیں لیکن دراصل اس کے معنی ہیں درہوا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

۔ ۔ اب دیکھئے۔ اردو میں ہوا کا کلمہ حقیقت میں وایو ہی کی ایک شکل ہے اور وایو سے قریب تر ہے لیکن پنجابی میں یہ کلمہ قریب قریب اپنی اصلی شکل میں قائم ہے یعنی وا اور وہا۔ یہاں بھی اردو کا لفظ وایو کے ساتھ ہی پہلوی اور سنسکرت کے ساتھ مشابہت دکھاتا ہے۔ لیکن بہت کم۔ پنجابی کا کلمہ وہ اصل ہے جس سے ہوا برآمد ہوا ہے۔ ہ کو حرف ماقبل سے مخلوط کر کے پڑھنا پنجابی سے خاص ہے۔ اردو کے حرف تہجی میں یہ صورت نہیں ہے چنانچہ پنجابی وہا کے کلمے میں یہ تغیر کیا گیا کہ ہ کی آواز جو واؤ کے بعد آتی تھی اسے اردو میں واؤ سے پہلے دکھایا گیا۔ یہ الفاظ دیگر اردو ہوا قدیم کلمہ وہا کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ میں خالص لسانی نکتہ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ یہ مراد نہیں ہے کہ اردو پنجابی کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ مراد یہ ہے کہ پنجابی کو تقدم زمانی حاصل ہے اور اردو کے بہت سے کلمات کی اصل کا سراغ بھی وہی دیتی ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اردو میں وایو کی ایک شکل باد ہے بمعنی ہوا لیکن یہ حرف مرکبات میں ملتی ہے جیسے بادگولا پنجابی میں باؤ کی شکل باقی ہے اور اس کے معنی ریح

---

[1] لیکن دیکھئے برہان قاطع ایرانی ایڈیشن

کے ہیں ۔

اب میں صرف ایک اور کلمے کا ذکر کرونگا اور وہ سوگند ہے آپ آگاہ ہیں کہ سوگند کے ساتھ فارسی میں خوردن استعمال ہوتا ہے یعنی سوگند کھانا۔ اسی قیاس پر قسم کھانا بھی ہے۔ ایران قدیم میں دستور تھا کہ ملزموں کو آزمائشوں میں مبتلا کرتے تھے۔ فردوسی بہ آتش رفتن سیاوش کی داستان بیان کرتا ہے۔

سوگند کھانے کی داستان یہ ہے کہ جب موبد کسی معاملے میں کسی فیصلے پر نہ پہنچ سکتے تھے تو مدعی کو یا مدعا علیہ کو مستغیث کو یا ملزم کو پانی میں گندھک ملا کر پلاتے تھے۔ اسے سوگند دادن یا سوگند خورانیدن کہتے تھے۔ اوستا میں یہ کلمہ سوگند سوکنت کی شکل میں آیا ہے۔ سوکنت کے معنی گندھک کے ہیں "ت" کا تبادلہ "د" سے اور "ک" کا تبادلہ "گ" سے عام ہے۔ کلمہ سوکنت بھی مرکب معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میں اس کی تحقیق نہیں کر سکا۔ اسدی اس لفظ کا ذکر نہیں کرتا۔ باقی لغات تو اس کی اصلیت سے آگاہ ہی نہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ سوکنت میں جوڑ کی شکل سو+کنت یا سوک انت ہو۔ بہر حال اردو نے سوگند کی جگہ بیشتر قسم کو اختیار کر لیا لیکن پنجابی اب تک سوں کے کلمے میں سوگند کے پہلے جزو کو قائم رکھے ہوئے ہے۔ اور مجھے اسی قدیم پنجابی لفظ پہ گمان ترا

ہے۔ کہ اس کا مادہ یاسو ہو یاسوک ہو۔

اس مقالے میں میں نے جگہ جگہ حوالے نہیں دیئے ہیں لیکن اب اختتام پر اپنے اہم منابع کا ذکر کرتا ہوں۔

فرہنگ آنندراج۔ انجمن آرائے ناصری۔ ہفت قلزم۔ بہار عجم لغت فرس برہان قاطع۔

(1) Universal English Dictionary: Wyld.

(2) Dictionary of word origin: Shipley.

(3) History of India by Moreland.

(4) History of Urdu Litrature: Bailey.

(5) Cambridge History of India

سخندان پارس، آزاد

سرگذشت الفاظ، احمد دین۔ مجموعہ انجمن ایران شناسی شمارہ ایک۔

حماسہ سرائی در ایران، از ذبیح اللہ صفا۔ مزدیسنا، محمد معین۔ سبک شناسی۔ ملک الشعراء بہار۔

نثر فارسی معاصر ایرج افشار، پنجاب میں اردو، محمود شیرانی فارسی جرائد: دانش، یادگار،

کلمہ "آئینہ" کی تحقیق

فارسی اور اردو ادبیات کی روایت میں آئینہ سکندر سے منسوب ہے اور حسب حکایات مشہورہ، وہی اس کا موجد بھی ہے۔ فردوسی نے "آزمودن اسکندر فیلسوف و پزشک و جام کیدرا" کے ماتحت جو اشعار قلمبند کئے ہیں، ان سے مستفاد ہوتا ہے کہ آئینہ لوہے کو صیقل کر کے ایجاد کیا گیا۔ فردوسی کہتا ہے

بفرمود تا گرد بگداختند　　ز آہن یکے چہرہ ساختند
فرستاد زاں آہنِ تیرہ رنگ　　یکے آئینہ کرد روشن ز زنگ

نظامی گنجوی نے تو بصراحت بیان کیا ہے کہ آئینہ کا موجد سکندر ہے اور شرف نامہ میں کہ اسکندر نامہ کا ایک حصہ ہے "آئینہ ساختنِ سکندر" کے ماتحت آئینہ کی ایجاد کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ اس کا بیان ہے کہ اس سلسلے

میں بہت سی دھاتوں کو آزمایا گیا لیکن آہن سے زیادہ کوئی چیز بدیہ لئے صیقل نہ نکلی۔ یہ بھی دریافت ہوا کہ آئینہ جب تک مدور نہ ہو صحیح عکس نہیں دیتا (بقول نظامی) بہت سے تجربات کے بعد آخر کار آئینہ کی تکمیل ہوئی۔ چنانچہ نظامیؔ کہتا ہے:-

چو شکل مدور شد انگیختہ،
تفاوت نہ شد بادے آمیختہ
بدیں ہندسہ زآہنِ تیرہ مغز
برافروخت شہ ایں نمودارِ نغز
تو نیز از درآں آئینہ بنگری
بدست آری آئینِ اسکندری

غور کر لیجیئے کہ اگرچہ بصراحت یہ بیان ہو رہا ہے کہ آئینہ سکندر نے آہن سے بنوایا ہے۔ لیکن وہ رعایتِ لفظی کے لحاظ ہی سے سہی۔ آئین کا لفظ بھی ساتھ ہی موجود ہے۔ یہ بڑی معنی خیز بات ہے اور اس کی گرہ ذرا آگے چل کر کھلے گی۔

آئینہ کو سکندر سے منسوب و مخصوص کرنے کی ایک اور وجہ بھی ہے۔ وہ

LIBRARY
Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

یہ کہ سکندریہ کے مشہور مینار کی چوٹی پہ بھی ایک آئینہ یا آبینہ نصب تھا۔ اور چونکہ اس مینار کی تعمیر سکندر سے منسوب ہے۔ اس لئے آئینہ کی ایجاد بھی اس سے منسوب ٹھہری۔ مجھے اس سے بالکل کوئی بحث نہیں کہ آئینہ کب ایجاد ہوا یا اس کا موجد کون ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آئینہ کا کلمہ آریائی زبانوں میں سکندر سے قدیم تر زمانوں میں پایا جاتا ہے۔ بہرحال لغت نویسوں نے اس داستان کو صحیح تسلیم کر کے کہ آئینہ سکندر نے آہن کو صیقل کر کے ایجاد کیا تھا اس کلمہ کی لسانی تحقیقات میں ٹھوکریں کھائی ہیں۔ ہاں آئین کے متعلق ان کا قیاس درست ہے۔ صاحب "برہان قاطع" کہتے ہیں :-

"آئین بفتح ثالث بروزن و معنی آہن"۔

کلمہ "آئینہ سکندری" کے ماتحت صاحب "برہان قاطع" لکھتے ہیں :-

"آئینہ بود از ہنرہائے ارسطو کہ بجہت آگاہی از حال فرہنگ بر سر منارۂ اسکندریہ کہ در حدودِ فرنگ بر کنارِ دریا بنا کردۂ سکندر بود، نصب کردہ بودند"

صاحبِ "فرہنگ آنند راج" لکھتے ہیں :-

"آئین بفتح ثالث و سکونِ نون، بروزن و معنی آہن و چوں

اول بار آہن را صیقلے کردہ اند کہ عکس پذیر شود۔ آں را آئینہ خواندند و ایں نام بر آں ماند و چوں اسکندر آں را تکمیل کرد بنام او آئینۂ سکندری معروف شد۔"

یہی صاحب یعنی مؤلفہ "فرہنگ آنندراج" آینہ و آئینہ کے ماتحت لکھتے ہیں :-

"اول مرکب است از آین بروزن و معنی آہن زبان گیلانی زیرا کہ در اصل از آہن ساختہ اند و دوم مرکب از آئین بمعنی زیب و آرائش۔"

یہاں عجیب قسم کا غلط مبحث پیدا ہوا ہے۔ اور اشتباہات نے حیرت انگیز شکل اختیار کی ہے۔ اگر آینہ اور آئینہ ایک ہی کلمہ ہے اور اس کے معنی بھی ایک ہی ہیں تو اس کا مادہ بھی ایک ہی ہونا چاہیئے لیکن یہاں صورت یہ پیدا ہوتی ہے کہ آینہ، آئینہ ہے۔ اور وہ بھی آئینہ ہے۔ اور آئینہ تو خیر آئینہ ہے ہی اور دونو پذیرندۂ عکس ہیں۔ یہ تصوف کی بحث ہوتی تو سالک کے لئے منزلِ حیرت درپیش تھی۔ بے ساختہ حفیظ کا شعر یاد آتا ہے ؎

آئینہ دیکھئے میری صورت نہ دیکھئے ۔۔۔ میں آئینہ نہیں مجھے حیران نہ کیجئے

بہرحال آئینہ سے سکندر کو ادبی روایات میں جو نسبت ہے۔ وہ مسلم ہے اور انہی حکایات کی بنا پر ہے۔ جو بزرگوں نے نقل کی ہیں۔ حافظ کہتا ہے ؎

نہ ہر کہ چہرہ برافروخت دلبری داند
نہ ہر کہ آئینہ سازد سکندری داند

اور خاقانی کہتا ہے ؎

اسکندریہ وقت کہ حساش
عقل آئینۂ سکندری ساخت

شاد عظیم آبادی کا شعر ہے ؎

تاقیامت رہے آئینہ سلامت یارب
ہر حسیں کہہ رہے یہ دعویٰ کہ سکندر ہم ہیں

اب آئینہ کا ذکر چھڑ ہی گیا ہے تو ہر چند ملحوظ تحقیقات لسانی ہے۔ لیکن کچھ دلچسپ باتیں اس سلسلہ میں اور بھی سن لیجئے صاحب "بہارِ عجم" اور صاحب "فرہنگ آنند راج" آئینہ کی جو صفات و تشبیہات بیان کرتے ہیں۔ ان میں سے کچھ سن لیجئے۔ بے غبار، گوہر نگار، طوطی نما، روشن دل، پریشان نظر، سادہ، عریاں، پیمانہ، چشمۂ حیواں، دربستہ وغیرہ۔ ان تشبیہات و صفات

سے جو مضامین پیدا ہوئے ہیں۔ وہ بے شمار ہیں۔ لیکن اس سلسلے میں کچھ اشعار شنیدنی ہیں اور کچھ اشعار کی رعایات دیدنی ہیں۔ حافظ کہتا ہے ؎

در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
آں چہ استادِ ازل گفت ہماں می گویم

اور ناظم کہتا ہے ؎

تیرے چھلوں کے نشاں تھے دیدۂ جوہر نہ تھے
ہر طرح گل کھانے والوں کا حساب آئینہ تھا

اور میر کا ارشاد ہے ؎

اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینہ کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

(۲)

میں نے عرض کیا تھا کہ آئینہ بہت قدیم لفظ ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے انسان طبعاً خود فریب و خود پسند ہے۔ اپنا چہرہ دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ عورتیں بالخصوص آئینہ کی خواہاں ہیں۔ تو ظاہر ہے کہ جونہی انسان نے ثقافت کی راہیں

منزلوں میں قدم رکھا ہوگا۔ آئینہ کی کوئی نہ کوئی شکل ضرور موجود ہوگی۔ چنانچہ پہلوی میں اس کلمہ کی جو شکل ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ابھی آریائی قبیلے دو شاخوں میں بٹ کر ایران اور ہندوستان میں آباد نہیں ہوئے تھے کہ آئینہ عالم وجود میں آگیا۔

حقیقت یہ ہے کہ آئینہ کا مادہ آئین ہے۔ صاحب "فرہنگ آنند راج" لکھتے ہیں :-

"آئین بروزن پائین بمعنی زیب و زینت و بمعنی آذین بود کہ در شہرہا و بازارہا بجہت مژدۂ فتح یا سور و سرور یا عید آرایند گی کنند در رسم و عادت"

صاحب "برہان قاطع" لکھتے ہیں۔

"آئین بروزن پائین بمعنی زیب و زینت و آرائش است در رسم و عادات و طرز را نیز گویند"

اب یہ تو بالکل واضح ہوگیا کہ آئینہ، آئین ہی سے مشتق ہے کہ اسباب زینت ہے اور آئینہ سے اور آئین سے اس کا کوئی تعلق نہیں لیکن آئین ہی کے سلسلے میں ایک اور الجھن پیدا ہوئی۔ کہ لغات آذین کو بھی بروزن و معنی آئین

بیان کرا رہے ہیں۔ چنانچہ صاحبِ فرہنگ آنند راج لکھتے ہیں:۔

"بوزن و معنیٔ آئین و با لفظ بستن مستعمل سنائی

از پئے قدر خویش صدرش را

بستہ روح القدس ز خلد آفریں

وقبہ ہا کہ بداں شہر آرایند و نیز آرائش کہ مردم آئین بندی

گویند و در فرہنگ بہ معنی رسم و قاعدہ و قانون آوردہ ....."

تو معلوم ہوا کہ اس کلمے کے معنی بھی آرائش کے ہیں۔ اب ہم حقیقت سے قریب ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ آئین یا قانون ہی سے ملک کی زینت کا سامان مہیّا ہوتا ہے، تو ظاہر ہوا آذین اور آئین کے معنوی تعلق کی بنیاد اصلاً لغوی تھی۔ اس سلسلے میں ایک اور کلمہ کا ذکر سُن لیجئے۔ وہ آوینہ ہے یعنی روز جمعۃ المبارک، اور صاحبِ فرہنگ آنند راج لکھتے ہیں:۔

"آوینہ بذال معجمہ تحقیق کردہ چہ آذین بمعنی زینت و آرائش است"

اب یہ بات کھل گئی کہ آوین و آذین ایک ہی کلمہ کی مختلف شکلیں ہیں۔ وآل اور ذآل کا مسئلہ (ذال معجمہ) بہت پُر اسرار ہے اس سلسلے میں

محقق طوسی کی رباعی ہے :-

آنانکہ بہ پارسی سخن می رانند
در معرضِ دالِ ذال را نہ نشانند
ماقبل وے ار ساکن جز وائے بود
دال است دگر نہ ذال معجم خوانند

منشا اس رباعی کا یہ ہے کہ حروف علت کے بعد حرف دال واقع ہو تو ذال پڑھا جائے گا کہ وائے، حروف علت کے مجموعہ کا نام ہے۔ جیسے استناو۔ چنانچہ پرانے زمانے کے تمام فارسی مسودوں میں اس خصوصیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اور بود کو بوذ اور سود کو سوذ لکھا اور پڑھا گیا ہے۔ دال سے پہلا حرف متحرک ہو تب بھی دال ذال معجمہ میں تبدیل ہوتی ہے جیسے تذرو۔ یہاں اصولات کے بعد دال پڑھنا غلط ہے اور ذال معجمہ پڑھنا صحیح ہے۔ اب طے ہو گیا کہ آدینہ بھی آئینہ ہی کی ایک شکل ہے۔ آدینہ کا کلمہ اس دن کے لئے مخصوص ہو گیا جب لوگ زیب و زینت و آرائش سے کام لیتے ہیں اور بدیہی ہے کہ آدینہ کا استعمال عربوں کی تسخیر ایران کے بعد ہوا ہے۔ ورنہ اس سے پہلے آدینہ بھی آئینہ ہی کے معنی دیتا ہوگا۔

(۳)

اب یہ سوال باقی رہ گیا کہ آدین۔ آذین اور آئین کی قدیم ترین شکل کیا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ پہلوی میں اس کی شکل ادھ دینا ک ہے اور یہ مرکب ہے دو کلمات سے۔ ایک ادھی کہ پہلوی، اوستا اور سنسکرت کا مشہور سابقہ ہے جدید فارسی اسے پیشاوند کہتی ہے، اور دین سے جس کے معنی دیکھنے کے ہیں

یہ گرہ کھولنے سے پہلے ایک اور بات کہنی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ پہلوی میں آئینہ کو آئیناک بھی کہتے ہیں اور فارس کے مختلف لہجوں میں اس کی مختلف شکلیں ہیں۔ مثلاً آوینا ک اور بلوچستان میں آوین، آوینا غ اور آوینہ۔ یہ کلمات فارسی ریشہ دی سے مشتق ہیں۔ جن کی صورت دین ہم ادھی آئیناک میں دیکھ چکے ہیں۔ یہاں یہ ضرور خیال پیدا ہوگا۔ کہ دیدن کا امر بین ہے دین نہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فارسی میں ب اور واؤ کا تبادلہ عام ہے (چنانچہ باد اور باؤ جیسے باؤ گولہ۔ وایو بمعنی ہوا) علاوہ ازیں فہلویات میں بالخصوص بابا طاہر کی رباعیات میں ب ہمیشہ واؤ سے بدلی ہوئی نظر آتی ہے مثلاً"

اگر شیرہ پلنگی اے دل اے دل
بہ دائم بجنگی اے دل اے دل
اگر دستم فتی خونت وریزم
دویم تا چہ رنگی اے دل اے دل

یہاں چوتھے مصرع کا پہلا لفظ حقیقت میں بہ بینم ہے۔ اردو اور ہندی دیکھنا کا مادہ بھی وہی دی ہے۔ جس سے دیدن برآمد ہوا ہے۔ اور پنجابی نے امر میں لفظ کی پہلوی شکل قائم رکھی ہے یعنی ویکھ۔

(۴)

اب ایک مسئلہ الجھا ہوا رہ گیا ہے۔ کہ آئیناک اور آدھ دیناک کا کاف (ہ) میں کیسے بدلا ہے۔ کہ اس سے آدینہ اور آئینہ کی شکلیں پیدا ہوئی ہیں اس ک، اور ہ کا قصہ یہ ہے کہ پہلوی میں حروف کے آخر میں جو ک ہوتا ہے عربوں نے پہلوی کو املا کرتے وقت بعض جگہ (ہ) پڑھا۔ اس سے بہت نفیس اور لطیف اشتباہات پیدا ہوئے۔ مثلاً فارسی کے صرفیوں اور نحویوں نے جمع اسماء کا قاعدہ یہ بتایا کہ بالعموم جاندار کے بعد آں اور بے جان کے بعد

ہانگاڈ۔ کبھی کبھی استثنائی صورت بھی پیدا ہوتی ہے۔ جیسے سعدی کا شعر

برگِ درختاں سبز در نظرِ ہوشیار
ہر ورقے دفترے ست معرفتِ کردگار

اور قاآنی کا شعر

دو زلفِ مشکبار او بہ چشمِ اشکبار من
چوں چشمۂ کہ اندر او شنا کنند مارہا

یہاں پہلے شعر میں بے جان درخت کی جمع آں سے کی ہے اور دوسرے میں جاندار کی جمع یعنی مار کی ہا سے کی ہے۔ بہرحال ساتھ ہی اصول بتایا گیا کہ جو الفاظ حروفِ علت پر ختم ہوں۔ ان کی جمع بالعموم یاں سے ہوتی ہے جیسے خدایاں۔ نیکویاں۔ خوبرویاں۔ اگرچہ اس میں بھی استثنا ہے مثلاً نیکو کی جمع نیکواں آتی ہے۔ مگر وہ خاص بات ہے کہ اس کے معنی محبوب کے ہوتے ہیں۔ شرف کہتا ہے ؎

بہر جامی روم اوّل حدیث نیکواں پرسم
کہ حرفے آں نگارِ مہرباں را درمیاں پرسم

بہرحال اصول یہ ہے کہ جو الفاظ حروفِ علت پر ختم ہوں ان کی جمع

یاں سے کی جائے، یہ بھی اصول بتایا گیا کہ جن الفاظ کے آخر میں ہائے مختفی ہو ان کی جمع گاں سے کی جائے جیسے مژہ سے مژگاں اور نیزہ سے نیزگاں۔ یہ تمام اصول سامنے رکھنے کے بعد اور استثنائی صورتوں پر غور کرنے کے بعد بھی اگر کسی کے حواس قائم رہیں۔ تو اسے ایک اور الجھن کا سامنا کرنا پڑے گا۔ مثلاً "نیا" پر غور کیجئے۔ صاحب "غیاث اللغات" کہتے ہیں :۔

"نیا بکسر، جد یعنی پدر پدر و بمعنی پدر مادر و برادر مادر و بمعنی قدر و عظمت از برہان و رشیدی لطائف و کشف"

صاحب "فرہنگ آنند راج" لکھتے ہیں :۔

"نیا بکسر اول۔ فارسی بمعنی جد۔ نیاگاں جمع،

ع یاد دارم داستاں ہا از نیاگانِ شما

اب آپ نے غور فرمایا ہوگا کہ ہم کیسی شدید قسم کی الجھن سے دوچار ہیں اصولاً نیا کی جمع نیایاں ہونی چاہیئے کہ کلمہ مختوم بحرف علت ہے نہ نیاگاں کہ ہائے مختفی کا تو نیا میں کوئی نشان بھی نہیں۔ قصہ وہی ہے جو میں نے عرض کیا کہ کاف کو غلطی سے (ہ) پڑھ لیا گیا۔ لفظ دراصل نیاک تھا جمع نیاگاں

درست ہے۔ اسی طرح کلمہ مژک تھا۔ جمع مژگاں درست ہے۔ کلمہ نیزک تھا جمع نیزگاں درست ہے۔ اسی طرح ادھ وینا ک اور آئینا ک کی کاف (ہ) پڑھی گئی اور دو کلمات آوینہ اور آئینہ برآمد ہوئے (فارسی صرف و نحو میں اصل یہی ہے کہ جمع آں اور ہا سے ہوتی ہے۔ استثنائی صورتیں نہایت کم ہیں اور جہاں ہیں وہاں اسی قسم کے تسامحات پر مبنی ہیں (کم و بیش)

اب آئین کے مختلف معانی کے باہمی تعلق پر غور فرمایئے۔ اس کے معنی روش و دستور کے ہیں۔ قانون ایک دستور ہے، ایک روش ہے اچھے قانون سے ملک کی زیب و زینت ہے۔ آئینہ اسباب زینت میں سے ہے۔ اسی لئے آئینہ کہلایا۔

اب ایک بات اور رہ گئی۔ انگریزی میں آئینہ کے لئے کیا لفظ ہے اور اس کی لسانی تحقیق کیا ہے۔ وہ نہایت دلچسپ ہے۔ انگریزی میں آئینہ کو MIRROR کہتے ہیں۔ شپلی SHIPLEY فرہنگ ماخذ الفاظ میں لفظ امیر کے ماتحت کہتا ہے کہ امیر کا مادہ امر ہے۔ حکم دینا، اور انگریزی لفظ ADMIRAL اسی سے ہے۔ انگریزی کا لفظ (ADMIRE تعریف کرنا خوش ہونا) بھی اسی لفظ سے ہے۔ اور یاد رہے کہ آئینہ کو انگریزی

میں ADMIRING GLASS بھی کہتے ہیں۔

جو شعرا اس نکتہ سے واقف ہیں کہ حقیقت میں آئینہ کا مادہ آہن ہے وہ جب ان دو کلمات کو استعمال کرتے ہیں تو عجیب لطف پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً

کفر است در طریقت ما کینہ داشتن
آئینِ ما ست سینہ چو آئینہ داشتن

فورٹ ولیم کالج کے قیام کی غایت

انگریز ہندوستان میں تاجروں کے روپ میں آئے لیکن آہستہ
آہستہ واقعات نے کچھ ایسا سوانگ رچا کہ یہی تاجر ہندوستان کے
حاکم اور فرمانروا کہلانے لگے، ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ سے پہلے ایسٹ
انڈیا کمپنی نے جن لوگوں کو ہندوستان کے الجھے ہوئے حالات سے
نپٹنے کے لئے حاکم اعلےٰ بنا کر بھیجا ہے ان میں لارڈ ولزلی کا مقام
بہت بلند ہے اس کے حسنِ تدبیر نے اس کی دور رس نگاہوں نے
اور اس کی بصیرت نے سب سے پہلے یہ نکتہ دریافت کیا کہ
ہندوستان میں فارسی زبان روز بروز غیر مقبول ہوتی چلی جا رہی ہے
اور ایک نئی زبان جس کے کئی روپ ہیں اس کی جگہ لے رہی ہے

یہ وہی زبان ہے جسے ہمارے پرانے لغت نویس کبھی ہندی کہہ کر بھی پکارتے ہیں عہدِ حاضر کے ایک مدبّر نے اسے اتھوا ہندوستانی کہا تھا اس کا ایک نام اردو بھی ہے۔

ولزلی نے یہ بھی محسوس کیا کہ فارسی مغلیہ بادشاہوں کی درباری زبان تھی ہندو ہوں یا مسلمان وضع سلطنت کو ملحوظ رکھتے ہوئے فارسی ہی میں اظہار خیال کرتے تھے اس لئے فارسی گویا ہندوستان کا ثقافتی محور تھی۔ ہندوستانیوں کو اس ثقافتی محور سے ہٹانا ضروری تھا یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں کہ یک زبانی تمدنی تال میل میں بڑی اہمیت رکھتی ہے اگر فارسی کی جگہ دو تین زبانیں ملک میں استعمال ہونے لگیں تو ثقافتی مزاج کی ہم آہنگی اور یک رنگی ضرور متغیر ہوگی اردو ہندی اور بنگالی تینوں زبانیں انیسویں صدی کے آغاز میں فارسی کی جگہ لینے کی کوشش کر رہی تھیں سیاسی مصلحت اس بات کا تقاضا کرتی تھی کہ ان زبانوں کو علیحدہ علیحدہ پھلنے پھولنے کا موقعہ دیا جائے تاکہ ہندوستان کے مختلف حصوں کے لوگ اور کچھ نہیں تو لسانی اختلاف کی بنا پر ایک دوسرے سے کٹ جائیں اس کے ساتھ ساتھ

ایک مشترکہ زبان کا قائم رکھنا بھی ضروری تھا تاکہ ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازم سرکاری معاملات میں اس زبان سے کام لے سکیں اور بسہولت تمام انتظامی گتھیاں سلجھا سکیں۔

۱۸۰۰ء میں جب لارڈ ولزلی کی تحریک پر فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں قائم کیا گیا تو وہ تمام مصلحتیں مدِنظر رکھی گئیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے کالج کے متعلق کہا گیا کہ السنہ شرقیہ کی تعلیم کا ادارہ ہے بنگالی ہندی اور اردو تینوں زبانوں کی تعلیم کا بندوبست کیا گیا اور مشترکہ زبان کی بنیاد یوں رکھی گئی کہ ایک ہی متن کو عربی حروف میں شائع کرتے تھے تو اسے اردو کہتے تھے اور دیوناگری میں شائع کرتے تھے تو ہندی کہتے تھے ظاہر ہے کہ رسم الخط کا اختلاف آہستہ آہستہ شدید قسم کے ثقافتی اختلاف کی شکل اختیار کرتا ہے دیوناگری کے فاضل طبعاً سنسکرت الفاظ کی طرف مائل ہوتے ہیں اور عربی رسم الخط میں لکھنے والے یعنی اردو کے انشاپرداز فارسی اور عربی الفاظ زیادہ استعمال کرتے ہیں۔

صرف یہی نہیں کہ کالج کے قیام میں اس کے ضوابط میں اس

امر کو ملحوظ رکھا گیا کہ اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں کتابیں شائع ہوں بلکہ اس بات کا بھی انتظام کیا گیا کہ ایک ہی کتاب کے متن کو دیوناگری اور اردو کے رسم الخط میں شائع کر کے اختلاف کی خلیج وسیع کرنے کا انتظام کیا جائے۔

کتابوں کی اشاعت میں اس بات کو اور صرف اس بات کو ملحوظ رکھا گیا کہ صاحبان ذی شان جو انگلستان سے آتے ہیں ان کو مملکت داری میں سہولت مہیّا ہو جائے۔

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج تین قسم کی بنیادی ضروریات کو ملحوظ رکھ کر قائم کیا گیا تھا یعنی لسانی، انتظامی اور عدالتی۔

۱۔ لسانی۔ جو انگریز منتظم یا مدیر ہندوستان میں وارد ہوتے تھے اکثر و بیشتر ہندوستان کی زبانوں سے یک گونہ آشنائی ضرور رکھتے تھے لیکن یک گونہ آشنائی سے بات نہیں بنتی تھی۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ایسی لغات تیار کی جائیں جن کی مدد سے انگریز مدیر، منتظم اور منصف بہ سہولت ہندوستانی اور دوسری زبانوں سے آگاہ ہو سکیں۔

۲۔ انتظامی۔ انتظامی مشکلات پر عبور پانے کیلئے یہ ضروری ہے کہ منتظم یا مدبّر یا حاکم جیسی بھی صورت ہو ملک کے آداب و معاشرت سے کاملاً آگاہ ہو ہر قسم کے لوگوں کے رجحانات پر مطلع ہو جو انگریز نئے نئے ہندوستان میں وارد ہوتے تھے ان کے لئے یہ ملک بقول شخصے "سانپوں اور جادوگروں کا ملک" تھا۔

۳۔ عدالتیں۔ جو انگریز ہندوستان میں عدالتوں کے حاکم اعلیٰ ہوتے تھے ان کے لئے ضروری تھا کہ وہ ہندوستان کی اخلاقی اقدار سے بخوبی آگاہ ہوں اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی قانون ایک ایسی معاشرت کا پروردہ تھا جو ہندوستان کی معاشرت سے بالکل مختلف تھی ہماری اخلاقی اقدار اور قانون ان ہی کی محافظت کرتا ہے اور ان ہی کو برقرار رکھتا ہے تاکہ معاشرتی تار و پود میں الجھن نہ پیدا ہو) انگریزوں سے بالکل مختلف تھیں ہو سکتا تھا کہ ایک انگریز جج کا فیصلہ قانونی نقطۂ نظر سے اور انگریزوں کے اخلاق و معاشرت کے نقطہ نظر سے بالکل قرین انصاف ہو لیکن ہماری اخلاقی اقدار کے منافی ہو اخلاقی اقدار کا یہ اختلاف تعزیرات ہند میں اب تک موجود ہے چنانچہ ان مقدمات میں جہاں کوئی بیاہتا عورت اغوا کر لی جاتی ہے مغوبہ صرف گواہ کی حیثیت رکھتی ہے جب تک یہ ثابت نہ ہو جائے کہ بیاہتا عورت نے صریحاً بدکاری کا ارتکاب کیا ہے اسے سزا نہیں دی جا سکتی انگلستان میں بیاہتا زندگی کے تعلق اس قسم کے قضیے دیوانی

نوعیت رکھتے ہیں فوجداری سے ان کا کوئی تعلق ہی نہیں۔

جو کچھ بطور تمہید کے عرض کیا گیا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ فورٹ ولیم کالج کا قیام اس لئے عمل میں نہیں آیا تھا کہ اغیار اردو کی روز افزوں مقبولیت کو دیکھ کر اسے اپنانا چاہتے تھے، بلکہ اس کی غایت یہ تھی کہ ہندوستان میں وارد ہونے والے انگریزوں کی ثقافتی لسانی اور عدالتی مشکلات کا حل دریافت کرنے کی کوشش کی جائے یہی وجہ ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی تخلیقات نظم و نثر میں ان تصانیف کی کثرت ہے جو مندرجہ بالا معیار پر پوری اترتی ہیں

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ فورٹ ولیم کالج کی اہم ترین تالیفات پر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ انہیں کم و بیش چار شقوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ افسانے۔ داستانیں۔ رومان پرانی داستانوں کی نئی نثری یا منظوم صورتیں وغیرہ اس قسم کی تالیفات میں میر امن کی باغ و بہار حیدری کی آرائش محفل حسینی کی نثر، بے نظیر طبیش کی بہار دانش کاظم علی جوان کی شکنتلا۔ اشک کا قصہ امیر حمزہ اور للو لال کوی

کی سنگھاسن بتیسی اور سبھا بلاس بہت اہم ہیں ان کتابوں کی تالیف کا مقصد یہ تھا کہ قصہ کہانی کے پیرائے میں ہندوستان کی قدیم و جدید معاشرت کا چربہ کھینچا جائے ہندوؤں اور مسلمانوں کی اخلاقی اقدار کی توضیح کی جائے ہندوستان کے آداب اور یہاں کے تکلفات کی تصویر کشی کی جائے تاکہ انگریز منتظم اور مدبّر ان باتوں سے آگاہ ہونے کے بعد نہ انتظامی معاملات میں ٹھوکر کھائیں اور نہ کسی عدالتی قضیئہ میں ایسا فیصلہ صادر کریں جو ملک کی اخلاقی اقدار کے برخلاف ہو ہمارے یہاں اب تک اشتعال میں آکر قتل کر دینا ہلکی سزا کا مستوجب ہوتا ہے اور اشتعال کی صورت بالعموم وہی ہوتی ہے۔ جسے آبرومندی یا غیرت کہتے ہیں انگریز ناظموں اور منصفوں کو اس بات سے آگاہ کرنا ضروری تھا۔

۲۔ فورٹ ولیم کالج کی تالیفات کی دوسری اہم شق اخلاقی کتابیں ہیں مثلاً اخلاق محسنی کا ترجمہ (میر امن) گلستاں کا اردو ترجمہ (افسوس) قرآن شریف کا ترجمہ (امانت اللہ) گلستاں

اور اخلاق محسنی کا انتخاب خاص طور پر معنی خیز ہے۔
گلستاں کے متعلق تو یہ سمجھا جاتا ہے کہ مشرق کی تمام اہم
اخلاقی اقدار کا تذکرہ اس کتاب میں ملتا ہے اخلاق محسنی
میں بھی مشرق کے اخلاق و آداب نہایت شگفتہ طریقوں
میں بیان کئے گئے ہیں انگریز ناظم سمجھتے تھے کہ ان کتابوں
کے مطالعہ کے بعد انہیں انتظامی گتھیاں سلجھانے میں مدد
ملے گی اور یہ بات کچھ غلط بھی نہ تھی واقعی اگر کوئی شخص
غور سے اخلاقِ محسنی اور گلستان کا مطالعہ کرے تو کم و بیش
مشرق کی تمام اخلاقی اقدار پر مطلع ہو جائے گا۔

۳۔ تیسری شق میں وہ کتابیں شامل ہیں جو تاریخی ہیں ظاہر ہے
کہ سمجھ دار آدمی تاریخی واقعات سے بھی نہایت اہم نتائج
مستخرج کر سکتے ہیں اس سلسلے میں فورٹ ولیم کالج کے
نثر نگاروں نے کوئی بہت اہم کام سرانجام نہیں دیا لیکن
جتنا بھی کام ہوا ہے اس کی غایت یہی ہے کہ حاکمانِ وقت
کو ملک کے گذشتہ حالات سے باخبر رکھا جائے کہ حال

کو متاثر کرتے ہیں اور مستقبل ان ہی کے آئینہ میں جھلکتا ہے۔

۴۔ چوتھی شق میں دیوان تذکرے اور متفرق کتابیں شامل ہیں ان ہی متفرق کتابوں میں میں لغات کو بھی شامل کرتا ہوں ان سب تالیفات کا مقصد یہ تھا کہ نو وارد انگریزوں کو زبان اردو کے محاورے اور روزمرے سے آشنا کیا جائے۔ گلکرسٹ نے لغات کے علاوہ قواعد پر بھی کتاب لکھی تذکروں میں لطف کا تذکرہ گلشن ہند بہت مشہور ہے کہ اردو زبان میں شعرا کا پہلا تذکرہ ہے مولوی عبدالحق نے گلشن ہند کے دیباچے میں اس تذکرے کے متعلق بڑی تفصیل سے بات کی ہے اس لئے اس مقام پر اطناب بے جا معلوم ہوتا ہے۔

اس مضمون کا مقصد یہ نہیں کہ فورٹ ولیم کالج کی نثری تخلیقات کی تنقیص کی جائے بلکہ مدعا محض یہ ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے قائم کی غرض و غایت بیان کر دی جائے (اور یہ بات مضمون کے عنوان سے واضح ہے)

ہندو معاشرت اور اخلاقی اقدار کے متعلق کتابیں جہاں تک میرا علم ہے نسبتاً کم ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ہندو فلسفے ہندو معاشرت اور ہندو نظام حیات کے متعلق مغرب کے مفکر دیر سے داد تحقیقات دے رہے تھے مسلمانوں کی معاشرت ہندوؤں کے مقابلے میں نو وارد انگریزوں کے لئے نسبتاً پراسرار اور پیچ دار تھی۔ پردے کے رواج نے اس مسئلے کو اور بھی پیچیدہ بنا دیا تھا یوں کہنا چاہیئے کہ جو انگریز ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازم ہو کر آتے تھے انہیں اس بات کے مواقع زیادہ ملتے تھے کہ انگلستان میں بیٹھ کر ہندو معاشرت کے نکات سے آگاہ ہو جائیں یہ میرا قیاس ہے ہو سکتا ہے کہ تحقیق کے بعد غلط ثابت ہو بہر حال اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اردو اور انگریزی میں جو کتابیں ملتی ہیں ان میں فورٹ ولیم کالج کے ان ہی نثری کارناموں کا ذکر زیادہ ملتا ہے جو مسلمانوں کی تاریخ اور معاشرت سے تعلق رکھتے ہیں اس کی ایک وجہ اور بھی سمجھ میں آتی ہے وہ یہ کہ انگریز اپنے آپ کو مسلمانوں

کا وارث سمجھتے تھے ان ہی سے وہ آہستہ آہستہ اختیار چھین
لیتے تھے تو ان ہی کی زندگی کا مطالعہ زیادہ سود مند معلوم
ہوتا ہوگا۔

اقبال اور فنونِ لطیفہ

انسان بھی ایک عجیب عالم طلسمات ہے۔ فکر کے رنگ گوناگوں بات کے ڈھنگ بوقلموں، کبھی دل پر بنی ہوئی، کبھی دل سے ٹھنی ہوئی، خود ہی جال بچھاتا ہے خود ہی شکار ہو جاتا ہے۔ اڑان کی رو میں ہو تو آسمان پاؤں کے نیچے، نشیب کی طرف مائل ہو تو زمین بھی آسمان۔

دوسرے حیوانات سے جدا کرنے کے لئے اس کی مختلف پہچانیں بتائی گئی ہیں، مثلاً یہ کہ بات کر سکتا ہے، مِل جُل کر رہنے کا عادی ہے، ہنستا ہے، ایک دوسرے کا خون کا پیاسا ہے۔ لیکن کسی روشن دماغ نے کیا خوب بات پیدا کی ہے کہ انسان کی بڑی پہچان یہ ہے کہ بعض کام بغیر ضرورت کے کرتا ہے۔

حق یہ ہے کہ بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ ہم آپ روزانہ ضرورت کے مطابق باتیں کرتے ہیں، اپنا مطلب دوسروں کو سمجھاتے ہیں، اس کا سمجھتے ہیں تو زندگی کا کاروبار چلتا ہے۔ لیکن ضروری باتوں کے علاوہ انسان بات میں سے بات بھی نکالتا ہے، بات کرنے کی خاطر بات کرتا ہے۔ کسی مہذّب جلسے میں ذرا تکلّف کے ساتھ اونچ نیچ کا خیال رکھ کے یونہی اِدھر اُدھر کی ہانکتا ہے، تو اسے گفتگو سازی Making Conversation اور "یارانِ سرپُل" کی محفل میں زمین آسمان کے قلابے ملاتا ہے تو اسے گپ بازی کہتے ہیں پھر گفتگو سازی اور گپ بازی کی ترکیب سے ایک نئی چیز پیدا کرتا ہے، جس میں گپ بازی کی بے تکلفی اور برجستگی اور گفتگو سازی کی تہذیب و متانت ہوتی ہے۔ اسے فنِ گفتگو کہتا ہے، اور اس فن کے ماہروں کو کبھی ظریف اور گفتگو باز کا لقب دے کر خوش ہوتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس بے کار اور بے ضرورت چیز کو پُر لطف اور بامزہ خیال کرتا ہے۔ یہی حالت آواز کے اتار چڑھاؤ اور لفظ کے اُلٹ پھیر کی ہے۔ روزانہ ضرورت سے کبھی چیخ کر، کبھی پکار کے، کبھی نرم لہجے میں کبھی واجبی آواز میں کام چلاتا

ہے لیکن کبھی کبھی انہیں آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے، ان کو ایک خاص طور پر ملا کر، جوڑ توڑ کر خاص قسم کی رسیلی اور سریلی آوازیں پیدا کرتا ہے بالکل بے ضرورت، انہیں موسیقی کہتا ہے۔ بے معنی الفاظ کی ایک متناسب تکرار کا نام سرگم رکھتا ہے۔ پھر لوبوں کو تال میں بانٹتا ہے، اور اپنے دل کو یہ کہہ کر تسلّی دیتا ہے کہ ہاں بیکار لیکن کیسی طرح دار، کیسی سُریلی اور کیسی میٹھی آوازیں ہیں۔

روز نثر بولتا ہے اور لکھتا ہے، پھر لفظوں کو ایک خاص طرح ترکیب دیتا ہے اور کہتا ہے یہ شعر ہے، بے ضرورت لیکن کیسا لوچدار اور خوب صورت۔

یہی حال رنگ اور خطوط کا ہے، خطوط سے مستطیل مربّع اور مثلث الاضلاع بناتا ہے، اور ان کی بنا پہ دنیا کی بڑی بڑی عمارتوں کی طرح ڈالتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی بے ضرورت خطوط کے پیچ و خم، رنگوں کی ملاوٹ، دھوپ اور سائے کے جوڑ سے کیسی کیسی موہنی مورتیں، اور دل لبھانے والی صورتیں بناتا ہے کہ خود گھنٹوں دیکھا کرے۔

یہی انسان کا آرٹ ہے، بیکار لیکن طرحدار! بے ضرورت لیکن

خوبصورت!!

اوپر جو کچھ لکھا گیا ہے اس میں آرٹ کی ایک معیاری خصوصیت پر زیادہ زور دیا گیا ہے یعنی حسن، روپ، ورنہ آرٹ کی اور بہت سی تعریفیں بھی ہیں مثلاً یہ کہ ظاہر کے ذریعے "باطن" کے اظہار کا نام آرٹ ہے، یا یہ کہ آرٹ خدا کی شبیہ ہے۔ لیکن مغرب میں آرٹ کا جو تصور ہے اس میں زیادہ اہمیت حسن و جمال کے اظہار ہی کو دی جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ میں نے ابتدائی حصے میں اس پہلو کو نمایاں کر کے دکھایا ہے۔

آرٹ کے سلسلے میں مغرب نے حسن کے متعلق جو موشگافیاں کی ہیں، ان سے الجھنے کی اس مضمون میں ضرورت نہیں۔ لیکن اقبال کے تصور کو زیادہ واضح کرنے کے لئے اس بحث کی چند گرہیں کھولتا ہوں۔

یوں تو حسن کی وجہ سے دنیا میں ہمیشہ ہنگامہ بپا رہا ہے۔ لیکن آرٹ کی فضا میں اس لفظ کے غلط استعمال نے جو فساد پیدا کیا ہے، اس کا ٹھکانا نہیں۔ حسن ایسا غیر مبہم اور پھر ایسا جامع لفظ ہے کہ اکثر اوقات اچھے اچھے پڑھے لکھے لوگ حسن کو جمالیاتی معنوں میں نہیں برتتے، بلکہ اس لفظ کو اس کے معمولی معنوں میں استعمال کر جاتے ہیں، عوام کا تو کیا

ذکیہ ہے!

جب کوئی عام آدمی حسین عورت کی ترکیب استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب صرف یہ نہیں ہوتا کہ اس کو دیکھ کر ان جذبات میں تحریک ہوتی ہے۔ جو حسین و جمیل چیزوں کی قدردانی سے تعلّق رکھتے ہیں بلکہ اس کا مطلب یہ بھی ہوتا ہے۔ کہ یہ عورت چاہے جانے اور حاصل کرنے کے قابل ہے۔ مسٹر کلائیو بیل Art By Clive Bell نے کیا خوب کہا ہے، کہ انسان کے متعلق جب حسین کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ تو اکثر اوقات کہنے والے اور سننے والے کا ذہن فوراً حسن کے جنسی پہلوؤں کی طرف متوجّہ ہوتا ہے

اکثر ادب اور آرٹ کے خود ساختہ نقاد وہ بزرگوار ہوتے ہیں، جو ایک حسین عورت کو دنیا کی سب سے جمیل چیز اور اس کی تصویر کو مصوّری کو منتہائے کمال تصوّر کرتے ہیں۔ ان لوگوں کی گود میں تربیت پائے ہوئے دماغ مشرق کے ہوں یا مغرب کے، جمالیاتی حسن سے بالکل بے بہرہ اور ذوقِ سلیم سے بالکل کورے ہوتے ہیں، ان کی نظر میں حسین آرٹ وہ ہے جو کسی نہ کسی شکل میں عورت سے

متعلق ہے۔

ان حضرات کو اس گیت میں روپ نظر آتا ہے جس کے الفاظ بیتی ہوئی سہاونی راتوں کی یاد تازہ کریں ؎

یار کی بزم ناز میں گزری ہوئی جوانیاں

کی مقبولیت کا یہی راز ہے۔ سننے والے گیت سنتے ہیں اور اپنی ماضی کی رسیلی یاد سے متاثر ہوتے ہیں۔ بلکہ یہاں تک کہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اصل چیز گانا تھا، گانے کے الفاظ نہیں تھے۔ یہ قدردانی موسیقی کے حسن کی قدردانی نہیں۔ اپنی جوانی کی بقایا ہوس کاری کی قدردانی ہے۔

ان لوگوں کو ٹھمری دہی پسند آئے گی جس کو سن کر آج سے کچھ سال پہلے کسی گانے والی کی موہنی صورت آنکھوں کے سامنے آجائے۔ اور پاؤں کے گھنگھروؤں کی جھنکار کان میں گونجنے لگے۔

یہی حالت شعر کی قدردانی کی ہے۔ ان لوگوں کی نظر میں شعر وہ ہے کہ اُسے سُن کر آج سے بیس سال پہلے وہ شعلہ جو کسی "بنتِ عنب" کو دیکھ کر روشن ہوا تھا۔ اس کی خاکستر میں پھر ایک چنگاری جاندار معلوم

ہونے لگے اور دل انہی جذبات سے کھیلنے لگے جو جوانی کی شوریدہ سری مخصوص ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ زوال پذیر قوموں کے شعرا اپنی تہی دامنی کو حسن کے پردے میں چھپانے کی کوشش کرتے ہیں حسن کی جمالیاتی تفسیر سننے کے بغیر، اس کے صحیح استعمال سے ناواقف ہونے کے باوجود وہ اپنی ہرزہ سرائی مختصراً "عورت پرستی" کو اس طرح پیش کرتے ہیں گویا اُن کا آرٹ تخلیق حسن کا فرض انجام دے رہا ہے۔ یہ بدنصیب نہیں جانتے کہ جس کو وہ حسن کہتے ہیں وہ دراصل جزو ہے، اس تصور کا جو عورت کے جنسی حسن کے متعلق ان کے ذہن میں پہلے سے موجود ہے اور جسے جمالیات سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ کور ذوق نہیں جانتے کہ عورت کے حسن کا جنسی تصور ان کے لئے ایک ذہنی پیمانہ ہو چکا ہے، اور اسی پیمانے سے وہ ہر چیز کے حسن کو ناپتے ہیں۔

یہ نہایت شدید ذہنی مرض ہے جس کی جڑیں ہندوستان کے شاعروں مصوروں اور مطربوں کے دلوں کے عمیق ترین گوشوں میں پہنچ چکی ہے۔ ہماری ادبیات میں زندگی کے بالاتر احساس سے بے پروائی

اور حسن کا جنسی تصور خاص طور پر نمایاں ہے۔ غنائی شاعری کو چھوڑیے اس میں تو اس قسم کی حسن پرستی کے سوا اور کچھ نظر ہی نہ آئے گا، جس کو ہم وطنی اور انقلابی اور "منظر نگار" شاعری کہتے ہیں وہاں بھی حسن اور روپ عورت کی نسبت اور اس کے واسطے سے پیدا کیے جاتے ہیں۔

یہ فطرت کے جھوٹے منظر نگار، یہ انقلاب کے غیر مخلص پرچارک یہ وطنیت کے بے علم علمبردار، نہ کسی چیز میں حسن دیکھ سکتے ہیں، نہ اپنی باطنی قوتوں کے ذریعے حسن کا اظہار کر سکتے ہیں۔ یہ اندھے عورت کے جسمی حسن کی مشعل لے کر چلتے ہیں اور اسی مشعل سے اپنی تاریک اور زوال پذیر شاعری کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ان کی نظم میں عورت مرکزی وجوہ نہیں ہوتی تو گھبراتے ہیں کہ حسن کس طرح پیدا ہوگا، اور "مجبوراً" جب تک نظم کے جسم میں کسی حسین عورت کا پیکر داخل نہ کر لیں، ان کی بے راہ روی تسکین نہیں پاتی۔

اس قسم کے یاوہ گوؤں میں اس ذہنی غلبے اور اس جنسی غلامی کی گمراہ ترین شکل جوش ملیح آبادی کا کلام کا ایک حصہ ہے اس کی ایک نظم ہے

"کوہستانِ دکن کی عورتیں" یہ نظم جوش کی نفسیات کا مطالعہ کرنے کے لئے ایک عجیب چیز ہے۔ کوہستان کا زندگی افزا منظر ہے۔ چلچلاتی دھوپ میں وہاں کی سیہ فام عورتیں سنگِ اسود کی چٹانیں بن کر کھڑی ہیں لیکن زندگی اور صحت مندی کی اس توانا فضا میں جوش نے عورت کی جو تصویر دیکھی ہے، اس میں بھی عورت کو جسمی طور پہ چاہے جانے کے قابل بنانا چاہا ہے ؎

چال جیسے تند چشمے تیوریاں جیسے غزال
عارضوں میں جامنوں کا رنگ آنکھیں بے مثال

یہ تصویر کھینچ کر "شاعرِ انقلاب" اس سیاہ فام حسن سے پڑھنے والوں کا تعارف کروا کر رخصت ہوتا ہے ؎

اس طرف لاش کسی کشتۂ غم کی اُٹھی
اس طرف سوگ نشیں سوگ منا کے اُٹھے

اس شاعر کی نمازیوں ہوتی ہے کہ ایک بدصورت لیکن جوان عورت سے لگاوٹ کے طریقے پہ اظہارِ عشق کرتا ہے۔

جوانی کا اُمنگ بھرا زمانہ وہ ہے، جس میں قوتِ عمل پورے

جوش میں ہوتی ہے۔ جب انسان پتھروں سے دودھ کے دریا بہا سکتا ہے، دوزخ کو جنّت بنا سکتا ہے۔ قوّتِ باطنی کے اظہار سے ایک نئی دنیا پیدا کر سکتا ہے۔ اس زمانے کی تصویر ہمارے "شاعرِ انقلاب" نے اپنی نظموں اور ہمارے "خیام العصر" نے اپنی رباعیوں میں ایسے انداز سے کھینچی ہے کہ سوا ادنیٰ درجے کے جنسی محرکات کے کچھ نظر نہیں آتا۔

نتیجہ ان باتوں کا یہ نکلا ہے کہ ہماری ادبیات میں اگر کہیں خلوص ہے تو وہ غنائی شاعری میں ہے۔ واردات قلب کے اظہار میں ہے عیش کوشی کی تفسیر میں ہے، تیاگ کے بیان میں ہے۔ اس سے پرے جب ہمارے شاعر خدا کی کائنات میں داخل ہوتے ہیں، زندگی کے مسئلوں سے دوچار ہوتے ہیں، تو سوز و فکر سے بالکل عاری ہو جاتے ہیں۔ یا تو نفس کی کیفیات کا جائزہ لیتے رہتے ہیں، اور اپنے آپ میں گم رہتے ہیں۔ داخلی حدوں سے کبھی باہر نہیں نکلتے۔ اپنے حال میں مست، اپنی زندگی کے حالات سے بے پروا، اپنے آپ میں مگن، دوسروں کی کیفیات سے بے نیاز، یہی ان کی کائنات، یہی ان کی شاعری کا میدان،

ان کا دل، ان کا جامِ جہاں نما، ان کا شعر ان کا ساغرِ حیات ہوتا ہے،
اور کبھی اس خاکستر کے ڈھیر کو سُست ہاتھوں سے ہٹا کر ذرا سر بلند کرتے
کرتے ہیں اور سوچنا چاہتے ہیں تو دوسروں کی دماغی کاوشوں سے سوچتے
ہیں، کوئی اور ان کے لئے سوچتا ہے۔ وہ اس کی سوچ کو جانچنے کے
بغیر اس کے ہمنوا ہو جاتے ہیں، اور خود فریبی کی پرانی عادت سے مجبور
یہ سمجھتے ہیں کہ ہم خود سوچتے ہیں اور سوچ رہے ہیں دوسروں کے
دماغ سے سوچنے کا نام انہوں نے وطن پرستی رکھا ہے ان لوگوں کی "وطنی"
اور انقلابی شاعری سوز و فکر سے بیگانہ، خلوص سے عاری اس سے کہیں بدتر
ہے کہ تھیٹر میں کسی میجر ڈے کو ایک جوانمرد کے روپ میں پیش کیا جائے
اس سلسلے میں آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ جوش کے دامنِ فکر میں سوائے
چند خوبصورت ترکیبوں کے اور کچھ نہیں ہے۔ اس کے انقلاب کے
دعوے باطل، اس کے بغاوت کے ادعا مہمل، رگیں پھلانے سے، منہ
میں جھاگ لانے سے، مٹھیاں بھینچنے سے تیوریاں چڑھانے سے، ہوا کے
گھوڑے پر چڑھ کر ہوا سے لڑنے سے مذہب کے شاعر کو بدنام کرنے
سے انقلاب پیدا نہیں ہوا کرتا انقلاب کی جد و جہد میں جو سخت کوشیوں

کے مرحلے آتے ہیں، ان کو طے کرنے لئے صرف لفظوں کا طمطراق اور جلالِ بادوباراں کا مذاق اُڑانا کافی نہیں ہے۔ یہ خوبصورت لفظ ٹین کے ہتھیاروں سے سجے ہوئے کرائے کے سوار ہیں۔ ان سے روحِ انسانی میں کوئی انقلاب پیدا نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ خود شاعر کا باطن اس انقلاب کی رُوح، اور اس کے حُسن سے بالکل بے خبر اور بے پروا ہے۔

اس ذہنی مرض سے اقبال نہایت خائف ہے۔ اس نے حُسن کے نقاب کے نیچے شاعروں اور مطربوں اور مصوّروں کی عورت پرستی کو صاف دیکھا ہے، اور اس مرض کا علاج یہ سوچا ہے کہ ان کو صاف الفاظ میں تنبیہ کی جائے کہ جسے یہ صنعت کا حُسن سمجھتے ہیں وہ عورت کے حُسن کا جسمی اور جنسی تصوّر ہے، جو کسی نہ کسی روپ میں ان کی مخلوقات ہُنر میں ظاہر ہوتا رہتا ہے۔ جب یہ لوگ اس سے پرے ہٹتے ہیں، تو گویا سوانگ رچاتے ہیں اور اندھے نقال ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ان سے یہ امید رکھنا کہ اپنے باطن میں کسی تخلیقی قوت کی نمو کا احساس کریں گے۔ بالکل بے کار ہے۔ اقبال کی نظر میں یہ لوگ ؎

چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ! بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

آرٹ کے سلسلے میں اقبال کو حسن کے لفظ کے استعمال سے جو ضد ہے۔ اس کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ جس چیز کو جمالیات میں حسن کہتے ہیں وہ اصلاً شکل سے، پیکر سے، انداز سے، ظاہر سے تعلق رکھتی ہے۔ روح سے معانی سے، مغز سے، موضوع سے اسے کوئی واسطہ نہیں۔ آرٹ کی تمام مخلوقات حسن کے اعتبار سے یکساں ہیں۔ حافظ کا ایک شعر شیکسپیئر کا ایک ڈرامہ آنجلو کا ایک مجسمہ حسن کی نوعیت میں بالکل یکساں ہے۔ آرٹ میں حسن کے مدارج نہیں ہیں۔ آرٹ کی مخلوق یا حسین ہے، یا حسین نہیں ہے۔ یہ سوال کہ آیا کسی کا آرٹ اعلیٰ درجے کا ہے، یا ادنیٰ درجے کا ہے، شکل یا حسن کی نسبت سے طے نہیں ہوتا بلکہ موضوع اور معانی کے ذریعے طے ہوتا ہے۔ یعنی حسن شکل سے ہے البتہ عظمت، وسیع معانی اور مطالب سے۔

مسٹر الیگزنڈر نے اپنی تصنیف "حسن اور قیمت جانچنے کے دوسرے پیمانے" میں اس مسئلے کو بہت سلجھا کر لکھا ہے۔ لیکن مشرق کا ایک سلیمت شیخ آذری ان سے بہت پہلے آرٹ میں حسن اور عظمت کی بحث کا فیصلہ کر چکا ہے ؎

اگرچہ شاعراں در بزمِ اشعار
زیک جام اند در بزمِ سخن مست
دلے با بادۂ بعضے حریفاں
فریبِ چشمِ ساقی نیز پیوست
زبانِ طوطیِ گفتارِ ایشاں
زبال از نکتۂ صورت فرو بست
کمندِ فطرتِ ایشاں گہِ نظم
بدریائے حقیقت افگند شست
بسے فرق است ازیں تا آں کہ نظمے
کسے با صد جمیل بریک دگر بست
مبیں یکساں کہ در اشعارِ ایں قوم
ورائے شاعری چیزے دگر ہست

موضوع و مطالب سے آرٹ کی عظمت کا جو تعلق ہے اس کی وجہ ظاہر ہے۔ ہلکے پھلکے عاشقانہ اشعار کہنے کے لئے کاریگری کی ضرورت نہیں ہے۔ ایک پیمانہ فکری یعنی غزل (ردیف اور قافیے کی پابندیوں کے ساتھ) موجود ہے، روایاتِ تغزّل موجود ہیں، ایک پامال راستہ موجود ہے۔ سانچے میں ڈھلی ہوئی ترکیبیں، پرانے استعارے اور کنائے موجود ہیں۔ ذرا سی محنت سے "مطلب" ایک حسین شکل اختیار کر سکتا ہے۔ اس کے برخلاف ایک فلسفیانہ نظام کو پیش کرنے کے لئے اس قسم کی کوئی آسانی نہیں ہے۔ نئی بات کہنے کے لئے الفاظ کا سینہ چیر کر ان کو نئی اہمیت بخشنی پڑے گی۔ اظہار کے لئے پیکر خود تراشنا پڑے گا۔ اس ذہنی ہنگامہ آرائی کے بعد معانی ایک خاص شکل اختیار کریں گے۔ معانی کے دُرِ نایاب کو رشتۂ الفاظ میں پرونا ہو تو صنعت گر کی مشّاق انگلیوں میں لغزش نہیں ہونی چاہیئے۔ آنکھیں عقاب کی طرح تیز، صبر سمندر کی طرح بے کراں اور حوصلہ ثریّا کی طرح بلند ہونا چاہیئے ورنہ شکل اور پیکر ایک دوسرے سے کبھی ہم آہنگ نہ ہو سکیں گے کہ صنّاع کا مقصد بوجہ احسن پورا ہو جائے۔ اس سلسلے میں صنعت گروں

کو جو مشکلات پیش آتی ہیں، ان کی طرف مختلف اردو شاعروں نے
اپنے اپنے انداز میں اشارہ کیا ہے ؎

خشک سیروں تن شاعر میں لہو ہوتا ہے
تب نظر آتی ہے اک مصرعِ تر کی صورت

شاعری بھی کام ہے آتش مرصّع ساز کا
دُرِ نایاب معانی نے کیا مجھ سے گریز،
جب اُسے تارِ تخیّل میں پرونا چاہا

اقبالؔ نے لفظ و معنی کے اُلجھے ہوئے رشتے کی گرہ یوں کھولی ہے

؎ ارتباطِ حرف و معنی اختلاطِ جان و تن
جس طرح انگارہ قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

دراصل آرٹ کے سلسلے میں حُسن کو ہمیشہ سامنے رکھنے سے صرف شکل و پیکر کی اہمیت سامنے رہتی ہے۔ موضوع و معانی کی بلندی، مطالب کا اچھوتا پن، فکر کی توانائی اور صحت مندی اکثر اوقات

فراموش کر دی جاتی ہے۔ جو قومیں زوال و انحطاط کے خطرناک عوامل سے دوچار ہوتی ہیں، ان کے قومی، معاشرتی اور سیاسی انتشار کا ایک عکس آرٹ میں بھی جلوہ گر ہوتا ہے۔ مغز اور معانی کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جاتی ہیں۔ پیکر کی رعنائیوں کی طرف ٹکٹکی بندھ جاتی ہے۔ مٹی کے پھلوں کے رنگ اور شکل کو دیکھ کر رس کا تصوّر کیا جاتا ہے۔ سُریلی آوازوں کے مجموعے کا نام موسیقی، خوبصورت شکلوں کے عکس کا نام مصوّری اور مرصّع الفاظ کی باوزن ترکیب کا نام شاعری رکھا جاتا ہے۔

غدر سے پہلے کی اردو شاعری کو (دہلوی ہو یا لکھنوی) چند مستثنیات سے قطعِ نظر صرف پیکر پرستی کا لقب دیا جا سکتا ہے لکھنوی دربار کی گود میں پلے ہوئے شاعروں کی یاوہ سرائیاں تو سراسر مہمل ہیں۔ ان شاعروں کا محبوب مشغلہ صرف آرٹ کے مسالہ سے کھیلنا ہے۔ مختلف رنگوں کو ملا کر (بغیر کسی معنی کی نسبت کے) ایک ایسا اثر پیدا کرنا جو آنکھوں کو بھلا معلوم ہو، ان لوگوں کا منتہائے نظر ہے۔ ان کے لئے لفظ خود ہی مقصد خود ہی حصولِ مقصد کا وسیلہ ہیں۔

خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گِل کوزہ

اس زمانے کے کسی بزرگوار کا شعر ہے ؎

بادہ دری میں بیٹھے ہیں دشمن کے پاس وہ
معلوم ہو گیا مجھے شش در رہنا ہیں گے

ایک اور بزرگوار فرماتے ہیں ؎

زلف لٹکا کے وہ جس دم سرِ بازار چلا
ہر طرف شور اٹھا مار چلا مار چلا

ایک حضرت کا ارشاد ہے ؎

عناب لب، لعابِ دہن، شربتِ وصال
نسخہ یہ چاہیئے ترے بیمار کے لئے

اور امانت لکھنوی کی مصحفِ کمال کی مشہور آیت ہے ؎

بھیڑیئے ملتے ہیں آنکھیں تیری گر گابی پر

یہ نتیجہ ہوتا ہے آرٹ میں حسن پر زور دینے کا!

اقبال ہمیں آرٹ کی شکل آرٹ کے حسن سے ہٹا کر آرٹ کے معانی موضوع اور مطالب کی طرف لے جانا چاہتا ہے، ابھی مرحلہ

نہیں آیا، کہ بتایا جائے اقبال کی نظر میں آرٹ کا کیا مقصد ہے۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ اقبال کی نظر میں آرٹ کی عظمت اور حسن کا تعلق اصلاً معانی و مطالب اور آرٹسٹ کی شخصیت سے ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فطرت کے خام مسالہ میں حسن موجود نہیں ہے۔ اعلیٰ درجے کا آرٹسٹ اپنی باطنی دنیا کو ایک مادی شکل دینے کے لئے فطرت کے مسالہ کو ایک قہرماں کی طرح بجبر و قہر استعمال میں لاتا ہے، خود فطرت بیکار بلکہ حقیقت کے چہرے پر ایک نقاب ہے۔ آرٹسٹ کی رفتار گرم میں حائل ہوتی ہے۔ سنگ و خشت خطوط و رنگ اور الفاظ عالم باطن کے کوائف کے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ صناعِ فطرت کو اپنے قالب میں ڈھالتا ہے، خود اس کے قالب میں کبھی نہیں ڈھلتا "شکل" کا حسن بھی اقبال کی نظر میں آرٹسٹ کی شخصیت اور معانی کا حسن ہے۔ اس خیال کا اظہار اقبال نے کئی جگہ کیا ہے ؎

آیا کہاں سے نغمۂ نے میں سرورِ مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نے؟
جس روز دل کی رمز مغنّی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے!

مردِ بزرگ کے متعلق کہتا ہے ؎

مثلِ خورشید سحر فکر کی تابانی میں
بات میں سادہ و آزاد، معانی میں دقیق
اس کا اندازِ نظر اپنے زمانے سے جدا
اس کے احوال سے محرم نہیں پیرانِ طریق

آرٹ میں "یکجا اور مغز، مطالب اور شکل" کے متعلق عبدالرحمٰن بجنوری نے مائیکل آنجلو کا ایک قول نقل کیا ہے :-

"مجسمہ ساز بت کو مرمر تراش کر نہیں بناتا۔ بلکہ بت ابتداہی سے سنگِ سفید میں موجود ہوتا ہے۔ اور جلوہ نمائی کا منتظر اور متقاضی، استادِ کامل محض پتھر کی عارضی چادر کو علیحدہ کر دیتا ہے۔"

اگر یہ قول مائیکل آنجلو کا ہے تو اس کے ذہنِ رسا پہ ایمان لانا پڑتا ہے!

سبحان اللہ! مخلوقاتِ ہنر اور اتنی ارزاں! اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ آرٹسٹ مجبور ہے کہ اپنے عملِ تخلیق کے ذریعے صرف اس حسن

کو بے نقاب کرے جو فطرت میں پہلے سے موجود ہے، یعنی اپنی باطنی دنیا کی تمام قوتوں کو صرف اس حد تک کام لائے کہ فطرت کی قیود میں اسیر رہ کر فطرت کے قالب میں ڈھل کر "جو ہے" اسے دریافت کرتا ہے۔

اقبال کا نظریہ ہے کہ صنّاع کائنات کی ہر چیز پہ حکمران ہو کر فطرت کے وسیلوں پر غالب آ کر خام مسالے کو وہ شکل دیتا ہے جو پہلے اس کے باطنی وجود میں پیدا ہوتی ہے۔ اس کی نظر میں پتھر بے جان، مردہ بے حس اور بے کار ہے۔ آرٹسٹ اس کا سینہ چیر کر اس میں اس بت کی تصویر داخل کرتا ہے، جو باطنی دنیا میں پیدا ہوتی ہے۔ خود اقبال مقدمہ دیوانِ چغتائی میں کہتا ہے "اس بات کی اجازت دینا کہ مرئی غیر مرئی کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دے۔ فطرت سے ہم آہنگ ہونا گویا اس بات کا اعتراف ہے کہ فطرت انسان کی روح پہ غالب آ گئی۔ ظاہری اس میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے۔ نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سرِ تسلیم خم کر دیا جائے۔ "جو ہے" اس کا مقابلہ تاکہ "جو ہونا چاہیئے" پیدا ہو سکے یہی زندگی اور توانائی

ہے۔ باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے۔ خدا اور انسان تخلیقِ پیہم سے زندہ رہتے ہیں ؎

حسن را از خود بہ دل جستن خطاست
آنچہ می بائست پیشِ ما کجاست

وہ صناع جو نوعِ انسانی کے لئے ایک نعمت ہے۔ گویا خدا کا ہم راز ہے۔ "فطرت صرف" ہے" اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ جو "ہونا چاہیئے" اس کی جستجو میں حائل ہو۔ صناع کو اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس دنیائے نو کی تلاش کرنی پڑے گی، جو موجود نہیں ہے۔ لیکن جسے موجود ہونا چاہیئے ـــــ زبورِ عجم میں کہتا ہے ؎

جہانِ رنگ و بو گلدستۂ ما
ز ما آزاد و ہم پابستۂ ما
خودی او را بہ یک تار نگہ بست
زمین و آسمان و مہر و مہ بست
حدیثِ ناظر و منظور رازے ست
دلِ ہر ذرّہ در عرضِ نیازے ست

تو اے شاہد مرا مشہود گرداں
ز فیضِ یک نظر موجود گرداں

سخن از بود و نابودِ جہاں با من چہ می گوئی
من ایں دانم کہ من ہستم ندانم ایں چہ نیرنگ است
غزل آں گو کہ فطرت سازِ خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم آہنگ است

یہی وجہ ہے کہ اقبال اس خیال کا بار بار اظہار کرتا ہے، کہ اچھے آرٹ کی شکل میں حسن ہو یا نہ ہو۔ صفائی، سادگی، روانی اور قطعیت ضرور ہونی چاہیئے۔ کیونکہ زبان و انداز کا مبہم ہونا اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ صرف شکل کی اہمیت پر زور دیا جا رہا ہے۔ جسے کچھ کہنا ہوتا ہے، وہ پہلے یہ سوچتا ہے کہ آیا مفہوم نہایت صاف طریق پر واضح ہو گیا یا نہیں۔ الفاظ کی صنعت گری اور آرائش ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ جو آرٹسٹ اس صنعت گری کے طلسم میں گرفتار ہو گیا۔ وہ گویا یہ بھول گیا کہ آرٹ میں اصل چیز مغز و روح ہے"۔

مومنؔ کی شاعری اس ژولیدہ گفتاری کی بہترین مثال ہے، جو انحطاط کے دور میں گزرنے والی قوموں کی سب سے بڑی پہچان ہوتی ہے۔[1]

جو کچھ اوپر کہا گیا ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیئے کہ اقبالؔ جمالیاتی حسن یعنی آرٹ کی شکل سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ ایسا نہیں ہے۔ وہ صرف یہ چاہتا ہے، کہ حسن یعنی شکل کی نسبت آرٹ سے وہی رہے، جو اظہارِ مطالب اور تخلیقِ معانی کے لئے ضروری ہے، اس سے پرے جانا حقیقت سے گریز اور اصل موضوع سے جدائی ہے۔

آرٹ میں کوشش و کاوش کے بغیر فطرت کے خام مسالے کو کبھی اپنے مطالب کے مطابق تراش کر اور ڈھال کر استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ آرٹ کے وسائل آرٹسٹ کے ہاتھ پاؤں ہیں۔ ان کو مفلوج کر کے وہ ایک قدم آگے نہیں چل سکتا۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہونا چاہیئے کہ ہاتھ پاؤں میں مہندی لگا رکھی جائے اور اصل مقصد کے حصول کو ناممکن بنا دیا جائے۔ وحشتؔ کلکتوی کہتا ہے ؎

---

[1] خود علامہ مرحوم کے یہ الفاظ ہیں۔

فروغِ طبعِ خداداد اگرچہ تھا وحشت
ریاضِ کم نہ کیا ہم نے کسبِ فن کیلئے

اقبال نے اس خیال کو نہایت سلجھا کر یوں کہتا ہے ؎

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
میخانۂ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

یہاں یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے، کہ اگرچہ اقبال خود آرٹ کی شکل کو ثانوی حیثیت دیتا ہے[1]، لیکن اس بنا پہ یہ خیال نہیں کرنا چاہیئے کہ خود اقبال کا آرٹ اپنی شکل میں حسن نہیں رکھتا مثلاً اس کی نظم "میں اور تو" اعلیٰ درجے کی فن کارانہ دلالت کرتی ہے۔ مندرجہ ذیل

---

[1] نہ زباں کوئی غزل کی تو زباں سے باخبر میں
کوئی دلکشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

شعر بھی دیکھئے ؎

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
حُسن بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لئے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے، تو شہر اچھے کہ بن؟
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے دھن جاتا ہے دھن

دراصل اقبال کے خیال میں فن کاری کے نازک پودے خونِ جگر سے سینچے جاتے ہیں اور ان کے رنگ و بُو کا حُسن دراصل صنّاع کی شخصیت کا حُسن ہوتا ہے۔ مسجد قرطبہ میں یہ خیال نہایت سلجھا کر ظاہر کیا گیا ہے ؎

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرفِ صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود
قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل!
خونِ جگر سے صدا سوزِ سرور و سُرود

آرٹ میں رُوح و پیکر اور الفاظ و معانی کی بحث کا ایسا ناطق فیصلہ شاید ہی کسی صنّاع نے کیا ہو۔ جو کچھ اوپر کہا گیا ہے۔ اس کا ماحصل ان ہی دو شعروں کو سمجھنا چاہیئے۔

اب سوال، یہ رہ جاتا ہے کہ آرٹ کا مقصد کیا ہے۔ آرٹ کو کیا ہونا چاہیئے اور کیا کہ نا چاہیئے؟

اقبال کا دماغ پامال راستوں سے ہٹ کر سوچتا ہے۔ مختصر الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کی نظر میں آرٹ کا مقصد ہے خودی کی تکمیل۔ جو آرٹ اس مقصد کے حصول میں مدد دیتا ہے، وہ توانا، صحت مند اور عالی رُتبہ ہے۔ جو اس راہ میں حائل ہوتا ہے، وہ زوال پذیر و مہلک ہے۔

اقبال کی نظر میں ماحول کے خلاف بغاوت کرنا، اسے اپنے سانچے میں ڈھالنا، رکاوٹوں کو اپنے وجودِ معنوی میں جذب کر کے آگے بڑھنا، نت نئی آرزوں، نت نئے معیاروں کو سامنے رکھنا زندگی ہے اور جس کی زندگی اس معیار پر پوری اترتی ہے، اُس کی خودی بیدار ہے۔ اس کے سوا ہر چیز موت ہے۔ فسانہ و فسوں ہے۔

زندگی کے اس معیار کے حصول میں جو آرٹ مدد دے، وہی مشعل راہ ہے، جو زندگی کی حقیقتوں سے گریز کرنا سکھائے وہ اُمتوں کی رسوائی کا سامان ہے۔ اس بحث کو جانے دیجئے کہ آرٹ کا یہ تصور جمالیات کے خود ساختہ اصولوں کے مطابق ہے یا نہیں۔ ذرا یہ سوچئے کہ مٹی ہوئی قوموں کے لئے جن کے تمام قوائے معنوی مفلوج ہو چکے ہیں، جن کا ملّی اور سیاسی شیرازہ بکھر چکا ہے۔ جن کی نیند موت سے مشابہ ہے خیام کی رباعیاں زیادہ موزوں ہیں یا اقبال کے حیات آفریں نغمے۔

خود اقبال نے کہا ہے کہ ایک زوال پذیر شاعر کا ایک شعر قوموں کے لئے چنگیز خاں کی غارت گری سے زیادہ مہلک ہو سکتا ہے۔ یہ تماشا پچھلے دنوں میں نے خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ایک مقامی مشاعرے میں جہاں ہندوستان کے ایک شاعرِ اعظم کو دعوت دی گئی تھی۔ سننے والوں پر اس کے زوال پذیر کلام کا اثر یہ ہوا کہ بعض نوجوانوں نے ایک خاص وضع اختیار کرنے کی ٹھان لی ہے، جس کے اساسی اجزا رندی اور بیباکی ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ ان نوجوانوں میں چند ایسے خوش گو شعراء بھی شامل ہیں جن کی منقولاتِ ہنر جیسے تمکندی

اور توانائی کے آثار نظر آتے تھے۔

ذرا اِس نقطہ نظر سے ہندوستان کے فنونِ لطیفہ پر نظر ڈالیئے۔ شاعری کی حالت دیکھیئے۔ اوّل تو غزل کے سوا اس میں گویا کوئی اور چیز پنپتی ہی نہیں، اور غزل کی حالت ہے۔ اس کے متعلق یہ کہہ دینا کافی ہے کہ تصوّف اور مجوسیّت کا پھیلایا ہوا زہر اس کی رگ رگ میں سرایت کر چکا ہے۔ اُردو غزل کی موجودہ شکل ہندوستانیوں کے فکر و سوز کا عکس نہیں ہے۔ بلکہ زندگی کے عجمی تصوّر کے عکس کا عکس ہے۔ ایرانی میلانات کا بے روح خاکہ ہے۔ غیروں کی محسوسات کا بے رنگ عکس ہے۔ تلخ حقیقتوں سے روگردانی، دنیائے فانی کی کہانی، گوشہ گیری اور خلوت گزینی کے راگ، فرسودہ معرفتی رجحانات کے عکس، یہی آجکل کی غزل کے عناصر ہیں۔ آجکل غزل میں ایک انقلاب پیدا کرنے کی جو سعی کی جا رہی ہے، کہ غزل ایک مسلسل خیال کا اظہار کرے۔ اس سعی کا ظاہری نتیجہ صرف یہ ہے کہ پہلے عجمیت کی سست روی اور پست ہمتی کے آثار منتشر نظر آتے تھے۔ اب مسلسل غزلوں کے ذریعے ساقی، گلبانگ، سرود و نغمہ، موج و بادہ سے خوب ہولی کھیلی جاتی ہے۔

مان لیا کہ غزل شاعر کی داخلی دنیا کے واردات کی تصویر ہے لیکن یہ کیا ستم ہے کہ غزل گو کو نہ کبھی بھوک لگتی ہے، نہ وہ کم بخت بوڑھا ہوتا ہے، نہ اس بے حیا کو سوچ بچار کرنے کی عادت پڑتی ہے۔ فرسودہ سروں میں حسن اور عشق کا راگ الاپتا جاتا ہے اور ہوس کاری کی ایک خیالی حسین دنیا پیدا کر کے خارجی دنیا اور خدا کی کائنات کی باقی تمام توانا سرمستیوں سے دل کو آزاد رکھتا ہے۔

اردو غزل کے خیام اور حافظ ذرا سوچیں تو سہی کہ خیام اور حافظ اپنے بیانات میں سچے تھے۔ آجکل کے غزل گوؤں کو وہ تن آسانیاں اندھی جمائیوں کے لئے عشرت کوشی کے موقعے، وہ تربیت علم و فن، وہ بادشاہانہ نوازشیں اور مجالس رنگین کہاں میسر آئیں، آرٹ زوال پذیر ہو، خیر ہو، کم از کم خلوص پہ تو قائم ہو۔ ان نرگوازوں کے متعلق اقبال کا فیصلہ ہے ؎

ہے یہ فردوس نظر اہلِ ہنر کی تعمیر
فاش ہے چشمِ تماشا پہ نہاں خانۂ ذات
نہ خودی ہے نہ جہاں سحر و شام کے دور
زندگانی کی حریفانہ کشاکش سے نجات

آہ وہ کافر بے چارہ کہ ہیں اس کے صنم
عصرِ رفتہ کے وہی ٹوٹے ہوئے لات و منات

تو ہے میت یہ ہُنر تیرے جنازے کا امام
نظر آئی جسے مرقد کے شبستاں میں حیات

ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کی حالت اس سے زیادہ دردناک ہے۔ دراصل ہندوستان کی موسیقی اصلاً جزوِ عبادت تھی اور عبادت کا آریائی تصوّر (خصوصاً ہندوستانی) دیوتاؤں کے سامنے مسکنت اور عبودیت کا اظہار ہے۔ تقویت نفس کا ذریعہ نہیں ہے، اس لئے کلاسیکی موسیقی کے تمام رموز و اسرار اسی محور کے گرد گھومتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے، کہ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی عہد قدیم کی زندگی کی ترجمان ہے۔ جب انسان دیوی دیوتاؤں سے زیادہ قریب تھا۔ اس وقت کے انسان کے لئے دیوی دیوتا وہ تجریدی حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ جو آج کل کے انسان کے لئے۔

فطرت کے مظاہر دھوپ، چھاؤں، بجلی، بادل، آگ کو وہ پُراسرار سمجھنے پر مجبور تھا۔ کیوں کہ ابھی تک انسانی ذہن ان پر حکمران نہ ہو سکا

تھا۔ عام طور پہ دیوتا انہیں قوتوں کے دیوتا تھے۔ انہیں قوتوں کی پراسرار حرکت کے ساتھ ان کا تصور وابستہ تھا۔ اس وقت کا انسان مجبور تھا کہ اپنی موسیقی میں ان قوتوں کے سامنے عجز کا اظہار اور مسکنت کا اعتراف کرے۔ ہندوستان کی تمام کلاسیکی موسیقی اور قدیم فن رقص دیو مالا کے ساتھ دست و گریباں ہے۔ اس کے تمام رموزِ خفی، اس کے تمام پر اسرار اشارے اس کے بھاؤ عموماً انسانی بے بسی، شکست اور عاجزی یا دیوی دیوتاؤں کے روپ کی دلکشی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس موسیقی میں انسان خود ایک جزوِ حقیر ہے۔ راگ اور راگنی کی شکلیں دیکھیے ایک قسم کا لطیف جمال تو ہے لیکن جلال کا کہیں نشان بھی نہیں ہے۔ کہیں کوئی نازنین چمپا کے پھولوں کا ہار پہنے بین بجا رہی ہے۔ کہیں کوئی جٹا دھاری جوگی گلے میں سانپ لپیٹے گیان دھیان میں مگن ہے۔ خود ان راگنیوں کا اثر دیکھیے۔ کھماچ کی ایک خاص قسم کی شوخی، بہاگ کا سوز، کدارے کی رعنائی۔ پہاڑی کی دردناک مٹھاس، سارنگ کا تیکھا پن۔ سب کچھ ہے۔ نہیں ہے، تو توانائی اور عالی حوصلگی نہیں ہے۔ جادو کے لئے یہ موسیقی محویت پیدا کرنے کا اچھا خوبصورت ذریعہ ہے لیکن

اس کلاسیکی خرافات کے رموز اور اشارے ہماری زندگی سے اس قدر دور ہو چکے ہیں کہ جب تک ہم خود اس ماضی کے گڑے مردوں کی طرح اپنی زندگی سے بیگانہ نہ ہو جائیں جن کی زندگی کی یہ موسیقی ترجمانی کرتی ہے، اس وقت تک ہمیں کوئی لطف حاصل نہیں ہو سکتا۔ کہیں کہیں عالمگیر اثرات کے اشارات کلاسیکی موسیقی میں موجود ہیں۔ لیکن ان کے اظہار کے لئے باکمال مغنّی کی ضرورت ہے اور آج کل کی فضا میں ایسے مغنّیوں کی موجودگی دشوار ہوتی جا رہی ہے۔

یہ موسیقی زندگی کی کشمکش میں، خودی کی تکمیل میں، ذہن اور قلب کی بیداری میں تو کیا مفید ہو گی البتہ غلاموں کو ایک خیالی دُنیا کی خیالی مسرتوں کی افیون ضرور پلاتی ہے۔ اس قسم کی رجعت پسندانہ موسیقی کے متعلّق اقبال کا فتویٰ ہے ؎

ناتوان و زار می سازد ترا

از جہاں بیزاری سازد ترا

سوزِ دل از دل بُرد غم می دہد

زہر اندر ساغر جم می دہد

اس کے برخلاف اقبالؔ اس موسیقی کا خریدار ہے جو فصل کاٹتے وقت کسان کی درانتی کی حرکت کو جانباز سپاہی کی تلوار کی طرح تیز کر دے۔ جو پوشیدہ قوتوں کو ابھار کر آواز دل کے اُتار چڑھاؤ سے ایک نئی دنیا کے وجود کی خبر دے اور اس کی فتح کا مژدہ بھی سُنائے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستان میں ابھی اس موسیقی کو پیدا ہونا ہے۔ لیکن میں عرض کروں گا کہ پنجاب کے بعض گیت مضمون کی توانائی اور حیات پروری کے ساتھ لفظوں کی ایک خاص ترکیب اور نفس مطلب کے اظہار کا ایک خاص انداز رکھتے ہیں۔ اور ان کو سُن کر مجھے ہمیشہ یہ محسوس ہوا ہے کہ پاکوبی اور دست افشانی کی صلاحیتوں کو ابھارنے کے علاوہ ان میں زندگی کے مسائل سے معرکہ آرا ہونے کی ترغیب بھی موجود ہے مثلاً :-

جگا جمیاں تے مانی گڑ ونڈیا

تے گھر گھر ہین دے پھیرے

اوڑے ——— اوڑے

تے جگ دی جوانی دے دن تھوڑے

اس گیت میں نہ صرف پنجاب کے ایک آتش نفس، تنومند جاٹ کی ہنگامہ پرور زندگی کی کہانی ہے۔ بلکہ جس طرح ہم اقتصادی طور پر کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ اس طرف نہایت لطیف اشارات ہیں۔ افسوس ہے کہ یہ مضمون ان اشارات کی تفصیل کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اب اقبال کی زبانی سن لیجئے کہ موسیقی کیسی ہونی چاہیئے ؎

نغمہ باید تند رَو مانندِ سیل
تا بُرد از دل غماں، اخیل خیل
نغمہ می باید جنوں پروردۂ
آتشے در خونِ دِل حل کردۂ
نغمہ گر معنی نہ دارد مردہ ایست
سوزِ اُو از آتش افسردہ ایست

کھل تو جاتا ہے مغنّی کے بم و زیر سے دِل
نہ رہا زندہ و پائندہ تو کیا دل کی کشود
ہے ابھی سینۂ افلاک میں پنہاں وہ نوا
جس کی گرمی سے پگھل جائے ستاروں کا وجود

جس کی تاثیر سے آدم ہو غم و خوف سے پاک
اور پیدا ہو ایازی سے مقامِ محمود

لفظوں کی تیز حرکت سے گرمیِ حیات کے اشارے جس طرح پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی بہترین مثال اقبال کی وہ نظم ہے۔ جو افغانوں کے حیاتِ آفرین گیت "واقربان" کی دُھن میں لکھی گئی ہے ؎

رُومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزندِ کہستان اپنی خودی پہچان
اپنی خودی پہچان۔ او غافل افغان

موسم اچھا، پانی وافر، مٹی بھی زرخیز
جس نے اپنا کھیت نہ سینچا وہ کیسا دہقان
اپنی خودی پہچان۔ او غافل افغان

اونچی جس کی لہر نہیں ہے، وہ کیسا دریا!
جس کی ہوائیں تند نہیں ہیں وہ کیسا طوفان
اپنی خودی پہچان۔ او غافل افغان!

کلاسیکی رقص بھی موسیقی کی طرح دیوتاؤں کی خدمت میں ہدیۂ نیاز ہے۔ بدھ نے اپنی تعلیم و تبلیغ کے سلسلے میں جو وعظ کہے ہیں، ان کے دوران میں ہاتھ پاؤں کی انگلیوں کی حرکت سے بھی کام لیا ہے۔ قدیم رقص کے ماہروں نے ان اشارات کے معانی و رموز کو ایک باقاعدہ آرٹ بنایا اور اپنے بدن کے پیچ و خم کی بنیاد ان اشاروں پر رکھی۔ یا پھر ہندو دیومالا کی بعض خوبصورت روایات کو رقص کا جامہ پہنانا چاہا یہ فن بھی ہماری زندگی کے تمام مسائل سے پرے ہٹ کر بے جان، بے کار اور بے سوز ہو گیا ہے۔ نہ اس رقص کی حرکات میں زندگی ہے نہ ایسے معانی جن کے رموز سے ہم اچھی طرح لطف اندوز ہو سکیں۔ رقص کرنے والوں کے ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات اور بدن کے پیچ و خم کے دائرے بغیر کسی تنوع کے اپنی شخصیت کے اظہار کے بغیر تقلیدی شکلوں کی طرح ایک بندھے ہوئے قانون کی پیروی کرتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ بعض باکمال رقاص اپنے رقص میں پرانی روایات کو ایسا جامہ پہنا سکتے ہیں کہ ہماری زندگی کے بنیادی مسئلوں کا رنگ ان میں جھلکنے لگے۔ لیکن ایسی مثالیں بہت کم ہیں۔ اقبال کہتا ہے ؎

چھوڑ یورپ کے لئے رقصِ بدن کے خم و پیچ
روح کے رقص میں ہے ضربِ کلیم الٰہی
صلہ اس رقص کا ہے تشنگیٔ کام و دہن
صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

ہندوستان مصوّری کی خیالی دنیا موسیقی کی افسوں پرور دنیا سے بھی زیادہ بے جان اور بے صدا ہے۔ شروع ہی سے اسلام میں مصوّری کے ابتدائی نقوش شام اور عراقِ عرب کے ان صناعوں کی کوششوں سے متاثر ہو گئے تھے، جو زوال پذیر بازنطینی آرٹ کے نقّال تھے۔ یہ نقل کرنے والے مصوّر اسلامی موضوعات میں عیسائیت اور مجوسیت کے اشارات پیدا کرنے میں بڑے باکمال تھے ایران نے ان لوگوں سے اور ان نقالوں سے اگر کچھ ورثے میں لیا ہوگا تو وہ تصنّع کے سوا کیا ہوگا۔ جب سلطان حسین کے دربار میں ایرانی مصوّری کا احیا ہوا تو بہزاد نے ڈیزائن کی خوبصورتی، رنگوں کی دلفریب ملاوٹ سے ان تصاویر کو فروغ دیا۔ جو درباری زندگی کے معمولی واقعات کا مرقع تھیں۔ یا ایران کے لالہ زاروں میں یارانِ ہم مشرب کی سرمستیوں

کی ترجمان۔ جب ہمایوں ایران سے اس آرٹ کا قلم لے کر ہندوستان آیا تو مغل مصوّری بھی درباری زندگی کا مرقع ہو کر رہ گئی۔ فرق یہ تھا، کہ ایران کی مصوّری میں چہرے عموماً معرّا ہوتے تھے۔ لیکن مغل مصوّروں نے کردار کشی میں جذبات نگاری کی ضرورت بھی محسوس کی۔ ان میں سے بعض شاہی دعوتوں اور جلسوں کے مرقعے نہایت دلفریب ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ مغل مصوّری دربار کے محدود حلقے سے کبھی باہر نہیں نکلی، اور نہ اُسے کبھی عوام کے جذبات کی ترجمانی کا موقع ملا۔

راجپوت سکول کے مصوّروں نے مغل مصوّری کی وجودیت اور رنگ آمیزی کے مقابلے میں ایک اور انداز کو فروغ دیا۔ جس کو بعض انگریز نقاد LYRICAL کا لقب دے کر اس کی رجعت پسندی کو چھپانا چاہتے ہیں۔ ان مصوّروں نے عام طور پر اجنتا کی دیواری تصویروں سے سبق لینے کی بجائے جو سماج کی حقیقتوں کی ترجمانی کرتی تھیں اپنا منہ ہندو دیومالا کی طرف کر لیا، اور جو کلاسیکل موسیقی میں ہوا تھا۔ مصوّری میں بھی وہی ہونے لگا۔ کرشن اور رادھا کی محبّت کے مرقعے، دیومالا کی روایات کے نقوش، راگ اور راگنیوں کی شکلیں اس سکول کے خاص موضوع ہیں۔

ہمارے آرٹ میں یہ جو واپس جانے کی، زندگی سے گریز کرنے کی، ایک خیالی دنیا میں رہنے کی خو پائی جاتی ہے، وہ مصوّری میں کیوں نظر نہ آتی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ آج تک ہماری مصوّری چند خاص موضوعات سے باہر نہیں نکلی ہے۔ کوئی مغل مصوّری کی رنگ آمیزی کا شیدا ہے۔ کوئی اجنتا سکول کی بھگتی کا خریدار لیکن عوام الناس کی زندگی سے مصوّری کو قریب لانے کی کوئی کوشش نہیں ہوتی، وہی معرفتی اور مذہبی رجحانات جو موسیقی میں ہیں مصوّری میں بھی عمل پیرا ہیں۔ وہی فقیروں، خانقاہوں، مرقدوں سادھوؤں کے مرقعے، وہی مذہبی روایات کے عکس، وہی خواب آلود دنیاؤں کے دھندلکے، وہی خیالی زمین و آسمان، ہماری مصوّری کی زندگی سے اس بیگانگی کی طرف اقبالؔ نے ان اشعار میں اشارہ کیا ہے ؎

راہبے در حلقۂ دامِ ہوس
دلبرے با طائرے اندر قفس
نازنینے در رہِ بُت خانۂ
جوگیئے در خلوتِ ویرانہ

نوجوانے از نگاہے خوردہ تیر
کودکے بر گردِ بابائے پیر
می چکد از خانہ ہا مضمونِ موت
ہر کجا افسانہ و افسونِ موت

کس درجہ یہاں عام ہوئی مرگِ تخیّل
ہندی بھی فرنگی کا مقلّدِ عجمی بھی!
مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد
کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی
معلوم ہیں اے مردِ ہنر تیرے کمالات
صنعت تجھے آتی ہے پرانی بھی نئی بھی
فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے
آئینۂ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی

فنِ تعمیر کے متعلق میں کچھ نہ کہوں گا۔ کیونکہ یہی ایک فن ہے جسے

مسلمان منتہائے کمال تک پہنچا چکے ہیں۔ اور اس کے متعلق ایک بسیط مضمون لکھ رہا ہوں۔ حضرات! اب اس سمع خراشی کی معافی چاہتا ہوں اور اقبال کے چند شعر پڑھ کر رخصت ہوتا ہوں۔ خدا ہمارے اہل ہنر کو ان پر عمل کرنے کی توفیق دے ؎

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا!

مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا!

جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گہر کیا!

شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا!

بے معجزہ دنیا میں اُبھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!

اقبال کے کلام میں مطابقتِ الفاظ و معانی

ادبیات کی تنقید میں یوں تو ہر منزل کٹھن اور ہر مرحلہ صبر آزما ہوتا ہے لیکن اس راہ میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے۔ جہاں شاعر کی صنعت گری کے سامنے نقاد کا حسنِ بیان عاجز اور زورِ کلام بیکار ہو جاتا ہے اور جہاں داغ کا ہم نوا ہو کر کہنا پڑتا ہے کہ ؎

راہرو راہ محبت کا خدا حافظ ہے
اس میں دو چار بڑے سخت مقام آتے ہیں

اس مقام کو اصطلاح میں "مطابقت الفاظ و معانی" کہتے ہیں۔ سیدھے سادے الفاظ میں یوں کہا سکتا ہے کہ نقاد کو تنقید سے پہلے یہ طے کرنا

پڑتا ہے کہ الفاظ و معانی۔ مغز اور شکل، ہیولیٰ اور صورت جسم اور لباس میں کیا تعلق ہے۔ اور کسی خاص شاعر کے یہاں اس تعلق کی کیا نوعیت ہے اس سلسلہ میں مشرق و مغرب کے ارباب فن نے ایسی ایسی نکتہ طرازیوں سے کام لیا ہے کہ بال کی کھال نکالی لیکن نتیجہ وہی ڈھاک کے تین پات پڑھنے والا نقادوں کی موشگافیوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور دل پہ ہاتھ رکھ کر نہیں کہہ سکتا کہ مسئلہ حل ہو گیا اور بات کی گرہ کھل کر رہ گئی۔ سچ یہ ہے کہ شاید خواجہ حافظ نے اسی مقام کے لئے کہا تھا کہ ؎

ہزار نکتہ باریک تر ز مو ایں جا است
نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند

ملاحظہ ہو علامہ شبلی کا خیال ہے کہ عربوں کا اصل مسلک یہ ہے کہ معانی کی نسبت الفاظ کو زیادہ اہمیت دی جائے لیکن متنبی اور ابن الرومی الفاظ کی پروا نہیں کرتے اور معانی کی عظمت و جمال کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ اس کے برخلاف "کتاب العمدہ" کے مصنف کا خیال ہے کہ لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے اگر معنی بالکل لغو ہو اور الفاظ اچھے ہوں تو الفاظ بھی بیکار ہوں گے جس طرح مردہ کا جسم کہ دیکھنے

میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ بھی نہیں اسی طرح مضمون گو
اچھا ہو لیکن الفاظ اگر بُرے ہیں تب بھی شعر بیکار ہوگا کیونکہ روح
بغیر جسم کے نہیں پائی جاتی۔ آپ نے ملاحظہ فرمایا بات پھر وہیں کی وہیں
رہی۔ خود علامہ شبلی نے شعر العجم کی جلد چہارم میں اپنی ذاتی رائے کا اظہار
کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعری اور انشا پردازی کا دارومدار زیادہ تر الفاظ
پر ہے۔ گلستان میں جو مضامین ہیں ایسے نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت
ترتیب اور مناسبت نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔ ان ہی مضامین
اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا۔
علامہ شبلی کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مولانا ایک
مہلک غلط فہمی میں مبتلا ہیں۔ وہ مفرد الفاظ کو فصیح، غیر فصیح ثقیل اور
مکروہ تصور کرتے ہیں گویا ان کے خیال میں لفظ بذات خود دوسرے لفظوں
کی نسبت اور تعلق کے بغیر فصاحت کے مختلف مدارج تک پہونچ
سکتا ہے۔ چنانچہ انہوں نے ایک اور جگہ اس خیال کا اظہار بھی کیا ہے
کہ اس قسم کے دوسرے الفاظ سے زیادہ سبک ترنم اور فصیح ہوتے ہیں
مثلاً ان کے خیال میں دامن دامان سے زیادہ فصیح ہے۔ حقیقت یہ

ہے کہ مفردات الفاظ نہ سبک ہیں۔ نہ ثقیل۔ نہ مترنم ہیں نہ مکروہ صرف آوازیں ہیں اور معصوم ہیں۔ ان کی صوتی اہمیت اور شکل صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب دوسرے الفاظ سے مل کر کسی معانی کی تشکیل میں اینٹ چونے کا کام دیتے ہیں مثال کے طور پر دامن ہی کو لیجیے وزیر کا شعر ہے ؎

گوہر اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامن دولت ہے ہمارا دامن

ارباب ذوق پر روشن ہے کہ یہاں دامن کی جگہ داماں رکھ دیجیے تو شعر کی لے بگڑ جائے گی۔ اور غالب کا شعر ہے ؎

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

یہاں داماں میں جو الف زاید ہے وہ خیال اور یار کے الف کے ساتھ مل کر ایک مترنم تکرار پیدا کرتا ہے۔ اور اس جگہ اگر کسی طرح دامن رکھ دیا جائے تو تکرار الف کا ترنم بہت کم ہو جائے گا۔

اس نظریہ کے مقابلہ میں بعض نقادوں کا خیال ہے کہ یہ نظریہ کہ آرٹ

صرف الفاظ میں پایا جاتا ہے۔ اور معانی سے اس کا کوئی تعلق نہیں اپنی تردید آپ کر رہا ہے۔ نفسیاتی۔ لسانی اور ادبی تحقیقات سے یہ بات پایہ ثبوت تک پہونچ چکی ہے۔ کہ الفاظ یعنی انداز اور طرز تحریر بہت حد تک معانی کی نوعیت پر منحصر ہوتے ہیں۔ بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ الفاظ و معانی میں جو باہمی تعلق ہے وہ ایسا نازک اور گریزپا ہے کہ صرف ذہنی طور پر ان دو چیزوں میں تفریق ہو سکتی ہے۔ ورنہ عملاً ان میں کوئی جدائی نہیں اور صناع اور شاعر کا فرض ہے کہ وہ اپنے معانی کے اظہار کے لئے وہ الفاظ انتخاب کرے جو گویا اس معانی کے لئے روز ازل سے مخصوص ہو چکے ہیں۔ اور اس کا انتخاب معانی کی نوعیت اور کیفیت پر منحصر ہے۔ فرانسیسی انشاپرداز "فلابیر" کا تو یہ خیال ہے کہ کسی خاص معانی کو ادا کرنے کے لئے خاص الفاظ کا مجموعہ موجود ہوتا ہے۔ ان الفاظ کے علاوہ اور کسی مجموعہ الفاظ میں وہ مطلب ادا نہیں کیا جا سکتا۔ ان خاص الفاظ کے انتخاب میں شاعر کامیاب ہوا تو شاعر ہے ورنہ تک بند ہے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ اس نظریہ کا سراغ صرف مغرب ہی میں ملتا ہے میرا عقیدہ یہ ہے کہ مشرق میں فیضی نے "مثنوی نل دمن" کے ابتدائی اشعار میں اپنے

آرٹ کے متعلق جو مستانہ انداز میں نغمہ سرائی کی ہے اس میں اس نظریہ مطابقت کے اشارات موجود ہیں۔ فیضی کا خیال ہے کہ صناع کے سامنے حسن و جمال کے خزانے بکھرے پڑے رہتے ہیں۔ معانی بکر ونہ اور فکرہ بطن عدم میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ صناع کی نگاہ فطرت کا نقاب اٹھا کر معانی نازک کو دیکھ لیتی ہے یوں سمجھ لیجئے کہ فیضی کے خیال میں عروس معنی حجلہ نشین ہوتی ہے اور صناع صرف اس حجلہ کے پردے کو اُٹھا دیتا ہے۔ اور حسن معانی کے انوار سے آنکھوں میں چکا چوند آجاتی ہے۔ الفاظ اور معانی کی مطابقت کے مطابق اس کا عقیدہ یہ ہے کہ معنی کی گرمی اور زندگی سے انداز میں گرمی اور زندگی پیدا ہوتی ہے۔ معانی کا لعل شب چراغ الفاظ کے پردے میں لپیٹ دیا جاتا ہے اور الفاظ بھی معانی کے اس نور سے جگمگا اٹھتے ہیں۔ فیضی کہتا ہے ؎

بانگ قلم دریں شب تار — بس معنی خفتہ کردہ بیدار
آنم کہ بسحر کاری ثرف — از شعلہ تراش کردہ ام حرف
بگداختہ آبگینۂ دل — آئینہ دہم بدست محفل

بگداختہ ام دل و زبان را　　کیں نقش نمودام جہاں را
ایں بادہ کہ جوشد از ایاغم　　خونے است چکیدہ از دماغم

غالبؔ کا شعر آپ کو یاد ہوگا ؎

گرمی سہی کلام میں لیکن نہ اس قدر
کی جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی

علامہ اقبال خود بھی فیضؔی کے ہم نوا ہیں۔ وہ معنی و الفاظ کی الجھی ہوئی گرہ کو یوں کھولتے ہیں

ارتباطِ حرف و معانی اختلاط جان و تن
جس طرح انگارہ قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

اس شعر کی تعریف کیسے ہو سکتی ہے اقبالؔ نے معانی کو "انگارہ" کہا ہے کہ زندگی اور گرمی اسی جگہ ہے الفاظ اسی زندگی اور گرمی کے شعلے کی جلی ہوئی راکھ ہیں۔ لیکن بجھی ہوئی نہیں یہی راکھ انگارہ کا لباس ہے ایک اور لطیف اشارہ اس میں پوشیدہ ہے کہ معانی نازک اور مطالب دقیق ازلی اور الہامی ہونے کے باعث جب الفاظ کا لباس پہنتے ہیں تو کسی نہ کسی حد تک اصل مطلب کے کچھ پہلو بیان ہونے سے

رہ جاتے ہیں۔ کیونکہ الفاظ انسان کے وضع کردہ ہیں اور ان میں اتنی صلاحیت نہیں کہ افکار و خیالات کے تمام لطیف پہلوؤں کے حامل ہو سکیں۔ اس لئے اقبال نے کہا ہے کہ اگر کا کچھ حصہ ہی جل کر راکھ بنتا ہے۔ معانی کے انوار میں کچھ کمی ہوتی ہے تب الفاظ کا جامہ قبول کرتے ہیں۔ ورنہ اپنی پوری تابناکی اور گرمی کے ساتھ الفاظ میں سما ہی نہیں سکتے ایک اور جگہ بھی اقبال نے الفاظ کی بے بسی اور بے کسی کا اظہار کیا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بتایا گیا ہے کہ جو حقیقتیں الفاظ کا لباس نہیں پہنتیں، وہ موسیقی کے لطیف ترین اشاروں کے ذریعہ ادا کی جا سکتی ہیں۔ فرماتے ہیں ؎

نگاہِ مے دہد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنیٔ کہ بر و جامہ سخن تنگ است

یہاں یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فیضی کے اس عقیدے سے کہ معانی بطن عدم میں پردہ کشائی کے منتظر ہوتے ہیں اور صناع صرف ان کو دریافت کرتا ہے۔ اقبال متفق نہیں اس کے خیال میں معنی دریافت نہیں ہوا کرتے۔ صناع جغرافیائی حقائق

کا سیاح نہیں ہے۔ معانی ایجاد ہوتے ہیں اور صناع خالق ہوتا ہے۔
جو اپنی دنیائے باطنی کے اندر ایک نئی دنیا کی تصویر دیکھ کر اُسے
عالم آب و گل میں منتقل کرتا ہے۔ پھر ایک جگہ اس نظریے کو ملحوظ رکھ
کر فرماتے ہیں۔

زندہ دل سے نہیں پوشیدہ ضمیرِ تقدیر
خواب میں دیکھتا ہے عالمِ نو کی تصویر
اور جب بانگ اذاں کرتی ہے بیدار اُسے
کرتا ہے خواب میں دیکھی ہوئی دنیا تعمیر

اب آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ الفاظ و معانی میں مطابقت پیدا
کرنا خیال کے جسم پر الفاظ کا لباس پہنانا کوئی آسان کام نہیں ہے
ذرا سوچئے پہلے تو یہ مشکل ہے کہ لطیف ترین خیالات و تفکرات جو
گویا ذہن انسانی کی رسائی کا ثمر ہوتے ہیں قدرتاً الفاظ میں مقید ہونے سے
گریز کرتے ہیں فکر کے آگے اک جہاں نو اور الفاظ ہی ذخیرہ کہن
پھر اس کے ساتھ شاعر کو یہ مشکل کہ کسی خاص زمین میں خاص قوافی اور
ردیف کے ساتھ اظہار مطلب کرنا ہوتا ہے جس کا نتیجہ عموماً یہ نکلتا ہے

کہ معانی کے مجبوراً کئی پہلو ترک کر دینے پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی طرح مرکزی خیال کا ادا کر دینا ہی منتہائے مقصود ہو جاتا ہے۔ لیکن بلند مرتبہ صناع اور جلیل القدر شاعر ان پابندیوں کے باوجود حتی الامکان نفیس ترین دقائق معانی اور لطیف ترین حقایق اسرار کی تابندگی کو کسی نہ کسی طرح الفاظ کے آئینے میں منعکس کر ہی دیتے ہیں۔ آپ کہیں گے کہ آخر جلیل القدر شاعر کو یہ بات کس طرح حاصل ہوتی ہے۔ اس کا جواب ایک فقرے میں گویا یوں دیا جا سکتا ہے۔ کہ ہر بڑا صناع اور شاعر کفایت شعار ہوتا ہے۔ الفاظ اس کی نظر میں لعل و گوہر سے زیادہ قیمتی ہوتے ہیں۔ وہ جب کسی مضمون کو ادا کرنا چاہتا ہے اور مناسب الفاظ کے لئے جستجو شروع کرتا ہے تو نہایت احتیاط سے ہر لفظ کے امکانات کو ٹٹولتا ہے۔ اقبال نے نظیری کو جو داد دی وہ ملاحظہ ہو۔

بہ ملک عجم نہ دہم مصرع نظیری را
کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ مانیست

ہر لفظ کی گذشتہ تاریخ اس کی دلالتہائے التزامی اور اس کے متعلقات اس کی نسبتوں اور اس کے ساتھ جو دوسرے افکار وابستہ

ہوتے ہیں ان کا جائزہ لیتا ہے مختلف لفظوں کے درمیان اِدھر اُدھر
اپنے منتخب لفظوں کو رکھ کر اس کی صوتی صلاحیتوں پر غور کرتا ہے پھر
اس چھان بین کے بعد منتخب لفظوں کو ایک خاص ترتیب میں رکھ کر غور
کرتا ہے کیا ان کی یہی ترتیب ایسی ہے جس کے ذریعۂ آواز کے اتار چڑھاؤ
سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے یا کسی اور طرح ان کی چول بٹھائی جا سکتی ہے
جب یہ مرحلہ طے ہو چکتا ہے تو غور کرتا ہے کہ ضرورت سے زیادہ کوئی
لفظ تو نہیں پھر انتہائے اختصار کے ساتھ جو جان کلام ہے اپنے مطلب
کو قریب ترین راستوں کے ذریعۂ ناظرین کے ذہن تک پہونچاتا ہے
اس سلسلہ میں یہ بات فراموش نہ ہونی چاہیئے کہ بعض الفاظ اپنے محل استعمال
کے باعث تاریخ ہوتے ہیں اور اپنے اندر روایات اور اشارات کا ایک
خزانہ مخفی رکھتے ہیں شاعر اور صنّاع کا فرض ہے کہ ان تمام رموز اسرار کو
اپنے سامنے رکھے مثال کے طور پر کربلا۔ کوفہ۔ روما۔ طاق کسریٰ۔ گنبد افراسیاب
فرات۔ نیل خلق قرآن یہ ایسے الفاظ اور مرکبات ہیں کہ ان کے ساتھ
واقعات اور افکار کی ایک دنیا وابستہ ہے اس قسم کے الفاظ میں جن
اشارات و رموز کا ایک بے پناہ ذخیرہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ ان کی تمام

دلالتوں سے ہر بڑا صناع اور شاعر کام لیتا ہے ایسے الفاظ مطلب کی طلسم کشائی کے لئے لوحِ طلسمی کا کام دیتے ہیں اور پڑھنے والے کے سامنے تخیل و فکر کے نئے نئے میدان کھول دیتے ہیں غالبؔ نے اس حقیقت کی طرف کس دلفریب انداز سے اشارہ کیا ہے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

خود اقبال نے ایسے الفاظ سے صناعانہ چابکدستی سے کام لیا ہے۔ مثلاً وطنیت کے سیاسی تصور اور اقوام اسلام کے اختلاف کے متعلق یہ کہا ہے۔

ہے گا وادیٔ نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بیکراں کے لئے

اور قربانی کی ضرورت کے متعلق ارشاد ہے ؎

ریگِ عراق منتظر کشتِ حجاز تشنہ کام
خونِ حسین باز دہ کوفہ و شام خویش را

تو مختصر یہ ہے کہ الفاظ و معانی میں مطابقت پیدا کرنے کے لئے

دل بیدار اور چشم بینا کی ضرورت ہے اقبال کی نگاہ ایسی دور رس ہے کہ گویا لفظ کے سینے میں اُتر جاتی ہے اور اس کے تمام امکانات کو ٹٹول لیتی ہے پھر جب وہ اپنے مطلب کو اپنے منتخب الفاظ میں ادا کرتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ گویا اس مطلب کے لئے یہی الفاظ وضع کئے گئے تھے۔ اور اب ان میں ذرا سا ترمیم و تغیر کیا گیا تو معانی کے لطیف ترین پہلو تشنہ اظہار رہ جائیں گے یوں تو اقبال کے اس آرٹ نے اس پہلو کے بے شمار مظاہر ہیں لیکن اس امر کے اظہار کے لئے اقبال کے یہاں الفاظ و معانی کی کیسی نفیس و جمیل مطابقت ہے اور وہ کیسے وسیع سلسلہ خیال کو نہایت مختصر لفظوں میں ادا کرتے ہیں میں اس کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں۔

پہلی مثال الہام اور اس کے مربوط ذہنی کیفیات کے متعلق ہے مسلم ہے کہ مشرق کو الہام اور الہامی کیفیات سے خاصی دلبستگی رہی ہے شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ الہام کا زیادہ تر تعلق مذہبی واردات اور تجربات سے ہے اور تمام پیغمبر زمین ایشیا ہی میں پیدا ہوتے ہیں بہر نوع مشرقی ادبیات میں فلسفے میں الہام کو جو اہمیت حاصل ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں

عربی اور فارسی میں الہام اور اس کے متعلقہ کیفیات کے لئے بہت سے الفاظ موجود ہیں اور ان الفاظ میں سے ہر ایک کم و بیش مختلف دلالتیں رکھتا ہے۔ مثلاً وحی کشف جذب حدس۔ القا۔ معلومات انسانی کو بھی دو حصّوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ علم اور عرفان اور پھر عرفان کے کئی مدارج ہیں اور کئی نام ہیں جن میں علم لدنی، علم قدسی بہت مشہور ہیں۔ تصوّف بھی عرفان ہی کا دوسرا نام ہے۔ بعض صوفیا کے نزدیک منزل کبریا تک پہونچنے کے لئے سالک کو حیرت کے دشوار گذار اور سنگلاخ مقاموں سے گذرنا پڑتا ہے کبھی کبھی اس راستہ میں کیفیت انبساط طاری ہوتی ہے جب سالک کی چشم بصیرت روشن ہو جاتی ہے اور جلوہ الٰہی کا مشاہدہ کر کے سرشار ہو جاتا ہے۔ کبھی خدا کی شان جلالی کا اظہار ہوتا ہے۔ کبھی انبساط کی بجائے افسردگی طاری ہوتی ہے۔ اس کیفیت کو صوفی اصطلاح میں "قبض" کہتے ہیں کیفیت انبساط گمراہ ہو جائے تو انا الحق کے نعرے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اور دار پہ چڑھی ہوئی نظر آتی ہے۔ مذہبی واردات کی دنیا سے نکل کر جب یہی چیز ادبیات میں داخل ہوتی ہے تو اس کی گوناگونی دبو قلمونی

دیدنی ہوتی ہے ہر جلیل القدر شاعر اور صناع محسوس کرتا ہے کہ اس
کی زندگی کے بعض لمحے ایسی شدید اور حیرت انگیز کیفیات کے حامل
ہوتے ہیں کہ اس وقت صناع اپنے آپ کو مافوق الانسان تصور کرنے
لگتا ہے جب الہام نما کیفیت پیدا ہوتی ہے تو ہر شاعر اپنے اپنے
وجدان حدس جذب اور فراست کے مطابق متاثر ہوتا ہے کبھی تو یہ
محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کا ذرہ ذرہ بے نقاب ہو گیا اور تمام
حقائق اشیاء کا علم ہو گیا رموز و اسرار کے دریچے وا ہو گئے۔ اصل
حیات و مرز کائنات کے تمام مسائل ہو گئے نظر کنہہ اشیا تک پہنچ گئی
کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حواس خمسہ کے نظام میں تبدیلی واقع ہو گئی
آنکھیں سننے لگیں کان دیکھنے لگے پھولوں سے نغمے نکلنے لگے رنگوں میں
خوشبو پیدا ہو گئی بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے حال مستقبل میں تبدیل
ہو گیا ناقص کامل ہو گیا اور ارتقا کی درمیانی کڑیاں غائب ہو کر اس پیکر کی
آخری شکل سامنے آگئی جو ابھی بطن عدم میں پوشیدہ ہے۔ یہ کیفیت اردو
شاعروں پر بہت کم طاری ہوتی ہے لیکن اس کے آثار غالب میں
بہت زیادہ نظر آتے ہیں مثلاً حواس خمسہ کے نظام کی تبدیلی کی طرف

اشارہ کر کے کہتا ہے ؎

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئے بار نغمہ ہے

اور اسی زمین میں کسی اور کا کیا اچھا شعر ہے ؎

ساز کی آواز پہ دھوکا ہے موج رنگ کا
پھول کی رنگینیوں پہ اعتبار نغمہ ہے

پھر غالبؔ کہتا ہے

دیدہ در آں کہ دل ننہد تا بہ شمار دلبری
در دل خاک بنگرد رقص بتاں آذری

میری نظر میں غالبؔ کا یہ ایک شعر اردو کے کئی دیوانوں پہ بھاری ہے ملاحظہ فرمایئے غالبؔ نے اس کیفیت الہام کے ماتحت خاک کا ذرہ دیکھا ہی نہیں بلکہ اس کی جگہ اس نے ایک حسین و جمیل مجسمہ ناز دیکھا ہے اور اس مجسمہ کی تخیلی تصویر اس کے دماغ میں ایسی روشن اور واضح ہے کہ وہ سر سے لے کر پاؤں تک اس کی شان دلربائی کو صاف دیکھتا ہے اور اس مجسمے کو ساکت و جامد نہیں دیکھتا بلکہ رقصاں و پر افشاں دیکھتا ہے

میں نے عرض کیا تھا کہ شاعر پر ادراک حقائق کے سلسلہ میں بعض اوقات ایک افسردگی اور دل گرفتگی کی سی کیفیت بھی طاری ہو جاتی ہے اگرچہ غالب کے ہاں اس کے اشارے نہیں ہیں لیکن متصوفانہ شاعری میں اسی قسم کے اشعار کی کثرت ہے اس دل گرفتگی اور افسردگی کے زیر اثر صناع ایسا پریشان فکر ہو جاتا ہے کہ ہر چیز سنگ راہ بن جاتی ہے سرگردانی کے اس عالم وحشت میں صناع کو جو ذہنی کوفت ہوتی ہے اس کا اندازہ نہیں ہو سکتا۔

یہاں یہ بات عرض کر دینی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ انسان نفس کے اعتبار سے نہایت خود فریب واقع ہوا ہے خود نگر کوئی ہو یا نہ ہو، خود فریبی اور خود ستائی سے کوئی انسان خالی نہیں ہے اس خود فریبی کے تاثرات کے ماتحت بعض اوقات انسان اپنی بعض ناقص مذہبی واردات و تجربات کو الہام سمجھنے لگتا ہے اور بنکارنے لگتا ہے علامہ اقبال اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں ؎

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ الہام اور اس کے متعلقہ مسائل کو سرسری طور پہ بیان کرنے کے لئے کتنا وقت صرف کرنا پڑتا ہے اس تمام سلسلہ خیال کو اقبال اپنے دو اشعار میں ادا کرتا ہے۔ زبور عجم کے ناظر سے کہتا ہے۔

دیدہ ام ہر دو جہاں را بہ نگاہے گاہے
می شود پردہ چشمم پر گاہے گاہے
وادیٔ عشق بسے دور و دراز است ولے
طے شود جادہ صد سالہ بہ آہے گاہے

الفاظ و معانی کی ایسی کامل مطابقت شاید ہی دنیا کے کسی اور شاعر کے یہاں پائی جائے ذرا الفاظ کے استعمال پر غور فرمایئے۔ کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ "دیدہ ام ہر دو جہاں را" یعنی میں نے دونوں جہاں، کے تمام رموز و اسرار کو دیکھا ہے اور نہایت آسانی سے دیکھا ہے اور ایک نگاہ میں دیکھا ہے یعنی رموز کائنات کے متعلق میرا علم خبر پہ مبنی نہیں نظر پہ ہے۔ اور کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک پرکاہ میری آنکھوں کے لئے پردہ بن گیا ہے۔ پرکاہ کی ترکیب یہاں نہایت بلیغ واقع ہوئی ہے۔ یوں پرکاہ

ایک بجھا ہوا استعارہ ہے اور کسی حقیر شے کے لئے استعمال ہوتا ہے لیکن یاد رہے کہ یہاں پر کاہ صرف استعارہ کے لئے نہیں بلکہ اپنے لغوی معنی کی دلالت بھی اپنے اندر رکھتا ہے۔ واقعاً جب آنکھ میں گھاس کا ایک تنکا بھی پڑ جائے تو آدمی درد سے بے تاب ہو کر آنکھ بند کر لیتا ہے اور وہی تنکا پردہ چشم بن جاتا ہے اس لئے دل گرفتگی کی حالت کے جو انبساط کی ضد ہے پر کاہ کہنا انتہائے بلاغت سے کہ حقیر سی شے ہے لیکن انسانی دماغ کی ساخت اور واردات کی کیفیت ہی یہی ہے کہ بعض نہایت حقیر ذہنی رکاوٹیں الہام کے چشمے کو خشک کر دیتی ہیں۔ اس مضمون کو اقبالؔ نے نہایت سلجھا کر یوں بھی کہا ہے ؎

گاہ میری نگاہ تیز چیر گئی دل وجود،
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

لیکن جس طرح اس شعر میں ایک وسیع سلسلہ خیال کو ادا کیا گیا ہے وہ بات اور کسی شعر میں پیدا نہیں ہوئی۔

دوسرے شعر میں اسی خیال کو اور زیادہ صاف کیا ہے اگرچہ عشق

کی وادی کا راستہ دشوار گذار ہے لیکن الہامی کیفیت کے ماتحت
اس راستہ کو اس طرح طے کرنا ممکن ہے کہ آدمی بجلی کی طرح منزل
پر گذر جائے اس شعر میں جادہ صد سالہ سے مراد وہ رسمی علوم و فنون ہیں
جو خبر اور ادراک کے ذریعہ حقائق کائنات تک پہونچنے کی کوشش
کرتے ہیں اور راہ وہ ضرب کلیمی ہے جو تمام رسوم و قیود کو توڑ کر اپنا
راستہ خود پیدا کرتی ہے۔

دوسری مثال معرکہ خیر و شر کے متعلق ہے آپ کو علم ہے کہ ازل
سے خیر و شر یزدان واہرمن نور و ظلمت کے درمیان ایک معرکہ جاری
ہے طاغوتی قوتیں ابلیسی طاقتیں یزدانی طاقتوں سے ٹکراتی ہیں
نیکی اور بدی میں بہ تسلسل و تواتر ایک جنگ پیہم جاری ہے۔ اقبال اس معرکہ
کو حق و باطل کی کارزار کہتا ہے اور ہر قدیم مذہب کے علم الاصنام یعنی
دیومالا میں اس قسم کی روایات پائی جاتی ہیں جن سے صاف ظاہر ہوتا ہے
کہ ان مذاہب کے بانی اس اصل اصول سے باخبر تھے کہ حق و باطل کی کشمکش
اسرار تخلیق کا ایک جزو ہے مثلاً مانی اور فردک قدیم ایرانی پیغمبروں کے
یہاں یہ نظریہ ملتا ہے۔ حقیقت اعلیٰ جو مافوق الادراک وہ اہوا فرہے اس کے

مقابل اہرمن ہے یعنی شیطان ظلمت کا قہرماں اور ان میں ایک جنگ مسلسل جاری ہے اس جنگ کو ختم کر دینے کے لئے ضروری ہے کہ انسان اپنی زندگی کو کلیتاً مٹا دے تاکہ جوہر خیر میں جو شر کی آمیزش ہو گئی ہے وہ دور ہو جائے۔ بابل۔ نینوا۔ یونان قدیم ہندوستان اور قدیم مصر کے تمام روایات میں یہ نظریہ قدرے تغیر و ترمیم کے ساتھ ملتا ہے۔

یہاں تک جو اس نظریہ میں اصل اصول پوشیدہ ہے اس سے انکار نہیں ہو سکتا لیکن جس مقام پر یہ تمام مذاہب گمراہ ہو گئے ہیں وہ یہ ہے کہ اکثر روایات میں ابلیس یا شیطان کو اسرار تخلیق کا ایک جزو سمجھ کر اس کی پرستش ہونے لگی ہے آپ کو معلوم ہوگا کہ سانپ یا اژدہا روایات قدیم میں ابلیس یا شیطان کا ایک روپ سمجھا جاتا ہے یعنی خیر کے مقابلہ میں شر نے اکثر اوقات سانپ کی شکل اختیار کی ہے اگر میرا حافظہ غلطی نہیں کرتا تو برنارڈ شا نے اپنے ایک ڈرامے میں سانپ کو بنی نوع انساں کا محسن بنا کر پیش کیا ہے جن کی ترغیب سے تخلیق کی قوتیں بروئے کار آئیں اور انسان کو اپنی ذات کا علم حاصل

ہوا اور تاریخ میں ایک قوم کے مفصل حالات ملتے ہیں۔ سانپ کی پرستش کرتی ہے اور سمجھتی ہے کہ سانپ قہرمان ظلمت یعنی ابلیس کا ایک روپ ہے۔ یہ لوگ سانپ کو اور اس کے ذریعۂ شیطان کو یعنی شر کو قوتِ ربانی کا مظہر تصوّر کرتے ہیں۔ آدم و حوّا اور سانپ کے قصہ میں جو اشارات پوشیدہ ہیں ان کے رموز مخفی پر اپنے مذہب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ سانپ کی پراسرار شخصیت حضرت موسیٰ کے عصا کا سانپ بن کر جادوگروں کے سانپوں کو نگل جانا ان کے پیتل کے سانپ سے لوگوں کو اچھا کرنا جن کا ذکر باب ۲۱ میں موجود ہے۔ یہ تمام باتیں ان لوگوں کے لئے گویا اشاراتِ ربانی کا رتبہ رکھتی تھیں قلب و نظر کی اس گمراہی کا کوئی ٹھکانہ ہے کہ خیر کے مقابل جو قوت صف آرا ہے اسی کو خیر کا ایک مظہر کامل سمجھ لیا جائے۔

اقبال معرکہ خیر و شر کا قائل ہے لیکن اس کا خیال یہ ہے کہ ابلیسی طاقتوں اور طاغوتی قوتوں کا وجود صرف اس لئے ہے کہ انسان اپنے تمام ممکنات کو ٹٹول سکے اور خیر و شر کے اس ابدی معرکے میں ہمیشہ مصروفِ جنگ رہ کر اپنی انفرادی اور اجتماعی خودی کو مستحکم کرے گویا

تر ایک سنگ فساں ہے جس پہ خودی کی تلوار لگائی جاتی ہے ایک کسوٹی ہے جس پہ خیر کا سونا پرکھا جاتا ہے ایک معیار ہے جس سے خیر کا جوہر آشکار ہوتا ہے۔ بلکہ وہ تو یہ کہتا ہے کہ خیر کے لئے ممکن ہی نہیں کہ پرسکون اور آرام کوش ہو۔ خیر کی پہچان یہی ہے کہ ہر وقت و ما دم لمحہ بہ لمحہ شر کے کسی روپ سے برسرِ پیکار رہے اور ممکنات جسم و جان کا اظہار کرتا ہے یاد رہے کہ شر کے مختلف روپ ہوتے ہیں یہ خیر اپنے چہرے پہ نقاب ڈال کر نمودار ہوتی ہے۔ سرمایہ داری آزادیٔ افکار امتیاز رنگ و نسب وطن شر کے نہایت مہلک روپ ہیں اقبال کے خیال میں اسلام کی قوت و شوکت کا راز اس میں ہے کہ اس نے مانی و مزدک کی طرح زندگی کو مٹا کر خیر تک پہونچنے کا سبق نہیں دیا۔ یہ پیغام دیا ہے کہ زندگی نام ہے شر سے معرکہ آرا ہونے کا جبتک اسلامیوں میں اس مجاہدے کے لئے تڑپ باقی رہی اس وقت اسلام کی اصل تعلیمات نظر کے سامنے ہیں جہاں سمجھوتا اور لچک پیدا ہوئی وہیں اسلامیان عالم اپنے مرکز سے منحرف ہو گئے بلکہ اقبال کا خیال ہے کہ اسلام کا ارتقا اسی جنگ مسلسل پہ منحصر ہے۔

اب ذرا ملاحظہ فرمائیے خیر و شر کے تمام پہلوؤں کی طرف وہ کس طرح اشارہ کرتا ہے اور اپنے مطلب کو کس صناعانہ چابکدستی سے ادا کرتا ہے کہتا ہے ؎

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز — چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز — سرشت اس کی ہے مشکل کشی جفا طلبی
سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی — ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی
کشاکشِ زم و گرما تپ و تراش و خراش — ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی
اسی کشاکشِ پیہم سے زندہ ہیں اقوام — یہی ہے رازِ تب و تابِ ملتِ عربی

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند

اقبال کے کلام میں لالے کی علامتی اہمیت کا ارتقا

مسلم ہے کہ ہر جلیل القدر شاعر روایات ادبی کے اس ذخیرے سے ضرور استفادہ کرتا ہے۔ جو معنی خیز تلمیحات و استعارات اور تشبیہات و علامات پر مشتمل ہوتا ہے۔ اکثر و بیشتر ادبی روایات کے علائم و رموز لکھنے والے اور پڑھنے والے کے درمیان وہ اشتراک ذہنی پیدا کر دیتے ہیں جو افہام و تفہیم اور ابلاغ کے لئے ضروری ہے لیکن شاذ و نادر ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی شاعر کے یہاں قدیم ادبی روایات کی تمام مصطلحات یا ان کا بہت بڑا حصہ ایک جدید معنویت اختیار کرتا ہے اس صورت میں پڑھنے والے کے لئے نہایت ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ان علائم و رموز کے جدید معانی سے اپنے آپ کو آگاہ کرے ورنہ ظاہر ہے کہ

شاعر کا مطلب خبط اور قاری کا ذہن پریشان ہوگا۔

اقبال ان شعرا میں سے ہے جو نہ صرف اپنے کلام کی ادبی خوبیوں کی وجہ سے جاذب توجہ ہوتے ہیں بلکہ جو اپنے مطالب و معنی کے اعتبار سے بھی تحقیقی مطالعہ کا موضوع بنتے ہیں۔ اس کے یہاں یہ بات بھی ہے کہ اس نے تغزّل اور تصوّف کے ذخیرۂ تلمیحات و مصطلحات میں سے اکثر الفاظ و تراکیب کو اپنے معانی قدیم سے جدا کر کے گویا بہ جبر و قہر سینۂ الفاظ میں ایک روح نو پھونکی۔ علائم و رموز کو سمجھنا یوں بھی دشوار ہوتا ہے لیکن جب یہ الجھن بھی پیدا ہو جائے کہ کوئی لفظ یا ترکیب ایک علامتی شکل اختیار کرے اور پھر اپنی علامتی اہمیّت سے ہٹ کر ایک اور علامتی معنویت پیدا کرے تو یہ پیچ در پیچ استعارہ کی صورت پڑھنے والے کے لئے اکثر و بیشتر گمراہی کا موجب بن سکتی ہے اقبال کے ہاں بعض علائم صاف اور سامنے کی چیز میں ہیں۔ اور کچھ رموز پیچ دار اور پر اسرار ہیں ان علائم و رموز کی فہرست طویل ہے اس مضمون میں میں صرف لالے کی علامتی اہمیّت کا ارتقاء دکھاتا ہوں۔

اقبال کی تصانیف کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ بانگ درا کے

حصّہ اول میں یعنی ۱۹۰۵ تک جو غزلیں اور نظمیں کہی گئیں اُن میں لالے کا لفظ ایک بار بھی استعمال نہیں کیا گیا۔

اقبال کے کلام کا یہ دور بیشتر سیاحتِ فکری کا دور ہے اس دور میں وہ اپنے آپ کو دریافت کرنے میں مصروف ہے دوسرے دور میں یعنی ۱۹۰۵ سے لے کر ۱۹۰۸ تک ان کی فکر کا ارتقا بہت سی منزلیں طے کر چکا تھا۔ اگرچہ اسلامیان ہند و پاکستان سے جو کچھ ان کو کہنا تھا ان کے نقوش و خطوط بھی متحجر نہیں ہوئے تھے لیکن اس کی جھلک ان کے اسلوبِ فکر میں نظر آنی شروع ہو گئی تھی، ساتھ ہی لالے کا ذکر بھی شروع ہو گیا تھا اس دور میں وہ اپنی نظم "کوشش ناتمام" میں کہتے ہیں۔

سوتوں کو ندیوں کا شوق بحر کا ندیوں کو عشق
موجۂ بحر کو تپش ماہ تمام کے لئے
حسن ازل کہ پردۂ لالہ و گل میں ہے نہاں
کہتے ہیں بیقرار ہے جلوہ عام کے لئے

واضح ہے کہ ابھی تک لالہ ایک دل آویز پھول ہے لیکن یہ بات معانی خیز ہے کہ اس دور ہی میں یہ پھول حسن ازل سے مخصوص اور منسوب

کر دیا گیا ہے اس کی گرہ کشائی آگے ہو گی۔ اس دور کی غزل میں اقبال کہتے ہیں ؎

چمن میں لالہ دکھاتا پھرتا ہے داغ اپنا کلی کلی کو
یہ جانتا ہے کہ اس دکھاوے سے دل جلوں میں شمار ہو گا

واضح ہے کہ اس شعر میں اقبال کا دھیان ابھی تک لالے کی اس علامتی اہمیت میں الجھا ہوا ہے جو اردو کی قدیم ادبی روایت کا جزو ہے لالہ اس وقت تک جگر سوختگاں عشق کی اور شہیدانِ محبت کی علامت ہے لیکن نامکمل اور ناقص ہے اس کا دل سوختہ دکھاوا ہے۔

۱۹۰۸ء کے بعد اقبال اپنے آپ کو دریافت کر چکا ہے "شکوہ" "جواب شکوہ" "شمع اور شاعر" "والدہ مرحومہ کی یاد میں" "طلوع اسلام" اسی دور کی پیداوار ہیں اس دور میں اقبال تغزل و تصوف کی مصطلحات و تلمیحات کو از سر نو پرکھنے اور جانچنے کا کام شروع کرتا ہے اسی دور میں لالے کی ایک نئی علامتی اہمیت اس کے شعور میں ابھرتی ہے لیکن پرانی روایت کا لالہ اور نئی معنویت کا حامل لالہ ابھی تک جدا جدا ہیں اس دور میں اقبال لالے کی علامتی اہمیت کی توضیح کے لئے ایسے صحرائی کی صفت سے

متصف کر کے روایت کے قدیم لالے سے متجر کرتا ہے۔ "بلادِ اسلامیہ" میں کہتا ہے ؎

یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لئے سامانِ ناز
لالہ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

واضح ہو کہ اس دور میں لالہ صحرا سے اقبال کی مراد حجاز کی مخصوص تہذیب تھی اور ظاہر ہے کہ اقبال کی نظر میں مذہب بھی ذخیرہ تہذیب و تمدن کا ضروری جزو ہے۔ صحرا کی تخصیص کی توجیہ بھی آسان ہے۔ عرب کا بیشتر حصہ صحرا ہے اس مرحلے تک اقبال لالہ صحرا کو عرب کی اور فقط عرب کی مخصوص ثقافت کی علامت کے طور پر استعمال کر رہا ہے جوں جوں وقت گذرتا چلا گیا اقبال کے شعور کے افق پر اس علامت کی معنوی اہمیت پہلے ہلال بن کر ابھری اور پھر ماہ کامل بن گئی۔ رفتہ رفتہ اُسے امّتِ محمدی اور لالے کے درمیان بہت سی مشابہتیں نظر آنے لگیں لیکن ان مشابہتوں سے قطع نظر لالہ کے پھول میں پھول کی حیثیت سے بھی اس نے وہ کیفیت پائی جو کسی اور پھول میں نصیب نہ ہوتی تھی۔ چنانچہ وہ جو احساس تھا کہ لالہ جگر سوختگاں عشق کا مظہر کامل نہیں ہے وہ آہستہ آہستہ کم ہونے لگا

لالے کو اقبال نے رفتہ رفتہ ذاتی اور علامتی طور پر سب پھولوں سے زیادہ پراسرار اور دل آویز سمجھنا شروع کر دیا۔ شکوہ میں اس نے کہا۔

اس گلستاں میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں
داغ جو سینے میں رکھتے ہیں وہ لالے ہی نہیں

واضح ہے کہ یہاں لالے کی علامتی اہمیت قائم ہے میں نے کہا تھا کہ اس دور میں لالہ کی علامتی اہمیت سے قطع نظر بھی اقبال کو لالہ کا پھول نہایت دلآویز اور پُراسرار معلوم ہوا۔ ان کے کلام کے سرسری مطالعہ سے بھی واضح ہوگا کہ سرخ رنگ کی کوئی شکل کیوں نہ ہو۔ عنابی قرمزی گہرا خونی سرخ ہلکا سرخ سیاہی مائل سرخ شفقی سُرخ رنگوں کے اس تمام سلسلے کی مختلف لہروں کو دکھانے کے لئے وہ ہمیشہ تشبیہہ کے لئے لالہ ہی کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

بزم انجم میں شفق کے رنگوں کا تنوع سلسلہ ظاہر کرنے کے لئے وہ لالے کے رنگ ہی کا انتخاب کرتے ہیں۔

سورج نے جاتے جاتے شام سیہ قبا کو
طشت افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی
چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے

اسی دور میں وہ اپنی معرکہ کی نظم طلوعِ اسلام کے آخری بند میں کہتا ہے ؎

بیا ساقی نوائے مرغزار از شاخسار آمد
بہار آمد نگار آمد نگار آمد قرار آمد
سرِ خاک شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم
کہ خونش با نہالِ ملّت ما سازگار آمد

ملاحظہ فرمائیے گا اب لالہ کی علامتی اہمیت واضح ہوتی چلی جارہی ہے شہید کے ساتھ لالہ منسوب کر دیا گیا ہے اور شہید نہالِ ملّت کی سازگاری سے اب لالے کے ساتھ صحرا کی تخصیص نہیں ہے اقبال کے ذہن میں وہ جو پرانی علامت اور جدید معنویت کے درمیان کشمکش سی جاری رہتی تھی ختم ہو چکی ہے۔ اب ہم وہ درمیانی کڑیاں بھی دیکھ سکتے ہیں جن کی وساطت سے لالہ ملّت اسلامیہ کا یا امت محمدی کی علامت بنا ہے یعنی سرخی رنگ لالہ خون شہیداں۔ آبیاری نہالِ ملّت۔ لالہ اُمّتِ محمدی

لالے کے پھول میں اور دل آویزیاں اور رعنائیاں ہیں جن کا ذکر اقبال آگے چل کر تخصیص اور توضیح سے کرے گا۔ پیام مشرق میں لالے کے ساتھ اقبال کی وابستگی بڑھ جاتی ہے اب لالہ حسن ازل کا ترجمان اور رازدان معلوم ہوتا ہے چنانچہ پیام مشرق کی مشہور رباعیات کا عنوان "لالہ طور" ہے۔ پیام مشرق کی بیشتر نظموں اور غزلوں میں لالے کے ساتھ اقبال کی وابستگی شیفتگی کی حد تک پہنچ جاتی ہے اور جہاں لالے کا پھول اب علامت بن کر نہیں بلکہ پھول بن کر ظاہر ہوتا ہے وہاں بھی اقبال کے بیان میں ایسی کیفیت اور سرشاری ہوتی ہے کہ باید و شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کو محمدؐ سے جو عشق ہے اور امتِ محمدی سے جو محبت ہے وہ لالے سے شیفتگی کے روپ میں جھلکتی ہے پیام مشرق میں وہ کہتا ہے

؎ نہ ہر کس از محبت مایہ دار است
نہ با ہر کس محبت سازگار است
بروید لالہ بہ داغ جگر تاب
دل لعلِ بدخشاں بے شرار است

پھر کہتا ہے ؎

بادِ بہاراں وزید مرغ نوا آفرید
لالہ گریباں درید حسن گل تازہ چید
عشق غم نو خرید

خیز کہ در باغ و راغ قافلہ گل رسید
لالہ کمر در کمر نیم آتش بہ بہ

مے چکدش بر جگر شبنم اشک سحر
در شفق انجم نگر
دیدۂ معنی کشا اے ز عیاں بے خبر

اسی دور میں لالے کے متعلق اقبال نے نہایت دل آویز اور دلفریب شعر کہے ہیں اب ذہن میں کوئی کشمکش نہیں ہے لالہ علامت بن کر فکر و شعور کا ضروری جزو بن چکا ہے اس لئے اقبال امت محمدی کے اس نشان کو جہاں دیکھتا ہے بے تاب ہو جاتا ہے اپنے دقیق سے دقیق معانی اسی پھول کی وساطت سے ادا کرتا ہے۔ عجیب شیفتگی اور دل باختگی سے اس پھول کا ذکر کرتا ہے۔ کچھ اشعار سنیئے ؎

شبے بہ میکدہ خوش گفت پیر زندہ دلے ۔۔۔ بہ ہر زمانہ خلیل است و آتش نمرود

بہار برگ پراگندہ را بہم بربست
نگاہ ماست کہ بہ لالہ رنگ و آب آفرود

خرد افزود مرا درس حکیماں فرنگ
سینہ افروخت مرا صحبت صاحب نظراں
در چمن قافلہ لالہ و گل رفت کشود
از کجا آمدہ اند ایں ہمہ خونیں جگراں

بیا کہ ساقی گل چہرہ دست بر چنگ است
چمن ز بادِ بہاراں جواب اورنگ است
حنا ز خونِ دل نوبہار می بندد
عروس لالہ چہ اندازہ تشنہ رنگ است

بال جبریل میں اقبال خود دعویٰ کرتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو کاملاً دریافت کر چکا ہے اس دور میں اس کی تمام علامات و اصطلاحات متجر ہوتی ہیں

اس دور میں وہ اپنے مفہوم کو نہایت قطعیت سے اور بہ کمال حسن و جمال ادا کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے ؎

دیا اقبال نے ہندی مسلمانوں کو سوز اپنا
یہ اک مرد تن آساں تھا تن آسانوں کے کام آیا
اسی اقبال کی میں جستجو کرتا رہا برسوں،
بڑی مدت کے بعد آخر وہ شاہیں زیر دام آیا

اب اس دور میں لالے کی علامتی اہمیت کے مختلف پہلو نہایت خوبی سے روشن ہوتے ہیں یہ نکتہ کہ اسلام دین فطرت ہے ایک اور حقیقت کی نقاب کشائی کے ضمن میں یوں بیان کیا گیا ہے ؎

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسن معنی کو،
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالہ کی حنا بندی

اس دور میں اقبال نے نہایت وضاحت سے بیان کر دیا کہ لالے میں اسے کیا خصوصیت نظر آتی ہے اب تک وہ لالے کی دلآویزی کا شیفتہ تھا لیکن یہ تجزیہ نہیں کر سکتا تھا کہ لالے کے پھول میں کیا بات ہے جس کی وجہ سے وہ بے ساختہ اس کی طرف کھنچتا ہے شاہیں کو زیر دام لانے کے بعد اس

نے اپنی شیفتگی کا تجزیہ کر کے خود اپنے نفس پر واضح کیا کہ لالہ خاموش ہے دل سوز ہے اور دل ہی کی وساطت سے آفاق کو مسخر کیا جاتا ہے۔ سرمست و رعنا ہے۔ خودرو ہے۔ بیابان کی ہوا اسے راس آتی ہے ذرا امت محمدی سے مشابہتیں دیکھئے اس امت کی تہذیب ایک بیاباں نشیں کی مرہون منت ہے اس بیابان میں خلافت راشدہ کا مکمل نظام سلطنت قائم ہوا ہے جہاد مسلمان کا موقف ہے۔ شہادت اس کا منصب ہے لالہ خونیں کفن ہے اور شہید ہونے کا خود شاہد۔ امت محمدی کا کوئی وطن نہیں ہر جگہ پنپتی ہے لالہ بھی ہر جگہ ظہور کرتا ہے لالہ کی یہ مشابہتیں امتِ محمدی سے اور لالہ کی دل آویزی کا تجزیہ "لالہ صحرا" نامی نظم میں پایا جاتا ہے۔ اقبال کہتا ہے۔

تو شاخ سے کیوں پھوٹا میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اک جذبہ پیدائی اک لذّت یکتائی
خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ کمر دامن
تو شعلہ سینائی میں شعلہ سینائی
اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو
خاموشی و دل سوزی سرمستی و رعنائی

بادِ بیابانی کا استعارہ لالے کے سلسلہ میں نہایت معنی خیز ہے۔ امّت محمدی کا تمدن اس کی ثقافت اور اس کی تہذیب اس کا دین و مذہب اس کے افکار عقائد اس کے تصورات و میلانات اسی وقت تک صحتمندانہ اور توانا رہے جب تک عرب کے بیابان میں محدود رہے۔ جوں جوں یہ تمدّن دور کے ملکوں میں پھیلتا گیا اس کا سرچشمہ گدلا ہوتا گیا۔ ترکان آل عثمان سے قطع نظر کر لیجئے اور غور کیجئے کہ عجم عراق اور ہندوستان میں اس لالۂ صحرائی پر کیا بیت گئی ہے نام نہاد تصوف کی بے عملی نے ویدانت کے فلسفہ کی بے ثمری نے اس نامراد مرض نے جسے اقبال دوئی کہتا ہے اور جو آریائی قوم سے مخصوص ہے اس لالۂ صحرائی کی شکل کیسے معین کی ہے یہی وجہ ہے کہ اقبال ہندوستان میں بیٹھ کر اس بادِ بیابانی کا متمنی ہے جس کے اثر سے لالۂ صحرائی پنپتا ہے۔

جو کچھ اوپر کہا گیا ہے ان تمام پہلوؤں کی توضیح اقبال نے بال جبریل میں بار بار کی ہے مثلاً

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز — کہ ساز گار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

چمن میں رخت گل شبنم سے تر ہے — سمن ہے سبزہ ہے بادِ سحر ہے

مگر ہنگامہ ہو سکتا نہیں گرم یہاں کا لالہ بے سوز جگر ہے

بال جبریل میں اس نے کہا اور نہایت گداز سے کہا ؎

عروس لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں

"طارق کی دعا" میں اقبال نے پھر اس بات کی توضیح کی ہے کہ عرب ثقافتِ اسلامی کا اصل سرچشمہ ہے اور امتِ محمدی کو صحت مندانہ اور توانا افکار کے لئے اسی سرچشمے کی طرف لوٹنا ہے اس نے کہا ؎

دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو عجب چیز ہے لذت آشنائی

شہادت ہے مطلوب و مقصود مومن نہ مال غنیمت نہ کشور کشائی

خیاباں میں ہے منتظر لالہ کب سے قبا چاہیئے اس کو خونِ عرب سے

ضربِ کلیم میں رموز و علائم بہت کم استعمال ہوتی ہیں۔ یہ اعلانِ جنگ ہے واضح اور صاف اور صریح اس لئے استعارے اور تشبیہہ کا متحمل نہیں ہے اس تصنیف میں اقبال نے دانستہ علائم و رموز کے استعمال سے پرہیز کیا ہے۔ یعنی نسبتاً بات نہایت صاف اور واضح کی ہے اس کے باوصف جب مسلمان کا ذکر آتا ہے اقبال لالے کا ذکر کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ "مردِ مسلمان" میں کہتا ہے ؎

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان نئی آن — گفتار میں کردار میں اللہ کی برہان
جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم — دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

اس دور میں اقبال کو اس بات کا یقین ہو گیا ہے کہ اس نے اپنا پیغام بہ تمام و کمال عموماً مسلمانوں تک اور خصوصاً ہندو پاکستان کے مسلمانوں تک پہونچا دیا ہے تحسر کا وہ عنصر جو اس کے ابتدائی کلام میں ملتا ہے اب مفقود ہو گیا ہے۔ بال جبریل میں رازداں اور بھی پیدا ہو گئے تھے لیکن ضربِ کلیم میں اقبال کو معلوم ہوا کہ اس کا کلام اس کا پیغام وقت کے مؤثرات کا جزو بن چکا ہے اور اسلامیان ہندو پاکستان کی ملی اور اجتماعی تعمیر میں سنگ بنیاد کا کام دے رہا ہے۔ اب وہ افتخار کے انداز میں کہتا ہے ؎

میری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا — نسیمِ صبح چمن کی تلاش میں ہے ابھی
میری خودی بھی سزا کی ہے مستحق لیکن — زمانہ دار و رسن کی تلاش میں ہے ابھی

اسی دور میں اقبال نے بہ وثوق محسوس کیا کہ فرنگی تخیلات اور تصورات کے برخلاف اس نے جو جہاد کیا ہے عموماً ممالک اسلامیہ اس سے متاثر ہوئے ہیں۔ ہندو پاکستان میں مسلمانوں کے لئے ایک وطن کی تحریک آگ

کی طرح پھیلتی جا رہی ہے اور تمام ممالک اسلامی اس تحریک سے متاثر نظر آتے ہیں چنانچہ ابلیس اپنے سیاسی فرزندوں کے نام فرمان جاری کرتا ہے ؎

اہل حرم سے ان کی روایات چھین لو
آہو کو مرغزار ختن سے نکال دو
اقبال کے نفس سے ہے لالہ کی آگ تیز
ایسے غزل سرا کو چمن سے نکال دو

ظاہر ہے کہ اس فرمان کی پیروی کی گئی لیکن اس غزل سرا کو چمن سے نہ نکلوایا جا سکا اور آخر اس کی نغمہ سرائی نے کبوتر کے تن نازک میں شاہیں کا جگر پیدا کر کے وہ معجزہ کر کے دکھا دیا جسے آج ہم احیائے ملی کہتے ہیں اور جس کا ایک مظہر پاکستان ہے۔

اقبال اور مقامِ رسالت

یوں تو فارسی اور اردو کا شاید ہی کوئی ایسا بدنصیب شاعر ہو جس نے نعتِ رسولؐ لکھ کر مقامِ رسالت سے اپنی عقیدت اور شیفتگی کا اظہار نہ کیا ہو لیکن اقبال نے مقامِ رسالت پر جو کچھ لکھا ہے وہ عقیدت کے اس مقام پر اسرار سے لکھا ہے جسے محبت کہتے ہیں خدانخواستہ میری مراد یہ نہیں ہے کہ دوسرے شعرا کو رسولِ پاک کی ذات سے عقیدت نہ تھی۔ تھی اور ضرور تھی لیکن اس کے باوجود کوئی نقاد اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ بہت کم شعرا ایسے ہیں جن کے نعتیہ کلام میں شیفتگی کا اظہار اتنا واضح اور دلباختگی کا اقرار اتنا شوخ اور بانکا ہے جتنا اقبال کے کلام میں ہے دیوانوں کے دیوان کھنگال ڈالیے نعتیہ اشعار میں

کہیں کہیں کوئی شعر کندن کی طرح دمکتا اور گوہر شب تاب کی طرح چمکتا نظر آئے گا باقی عقیدت کا اظہار ہوگا۔ شعر جذبۂ محبت سے سرشار نہیں ہوگا ایسے اشعار جن میں سپردگی اور ربودگی کی وہ کیفیت خاص پائی جائے کہ دل بھر آئے۔ باقی شعرا کے کلام میں خال خال ہیں۔ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ جو شعر اس جذبے میں ڈوب کر کہا گیا ہے اس کی کیا بات ہے۔ عالم کرامات ہے طلسمات ہے۔ اقبال سے پہلے کے شعرا کے کلام سے اس شراب طہور کے کچھ جام آپ کو پلاتا ہوں اردو میں یہ شراب صہ آتشہ نہیں ہوتی۔ اس لئے فارسی ہی کے روزن سے اس سحر حلال کی جھلک آپ کو دکھاتا ہوں۔

مرحبا سید مکی المدنی العربی
دل و جان باد فدائیت چہ عجب خوش لقبی
نسبت خود بہ سگت کردم و بس منفعلم
زاں کہ نسبت بہ سگِ کوئے تو شد بے ادبی
ہزار بار بشویم دہن ز مشک و گلاب
ہنوز نام تو گفتن کمال بے ادبی ست

تا بہ حشر اے دل ار ثناء گفتی
ہمہ چو گفتی چو مصطفےٰ گفتی

اور ایک بزرگ نے تو قصہ ہی ختم کر دیا کہ ع

بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

ایک صاحب نے بڑے پتے کی بات کہی

با خدا دیوانہ باش و با محمد ہوشیار

جو اشعار میں نے آپ کو سنائے ان پر ایرانی ادبیات کو بجا طور پر ناز ہو سکتا ہے یہ شعر گوئی نہیں اعجاز ہے۔ لیکن اس کے باوجود میں یہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہوں کہ اقبال نے مقامِ رسالت پر جو لکھا ہے وہ اس سے کہیں بلند۔ بزرگ، پر اسرار اور معنی خیز ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ رسول پاک سے اقبال کی عقیدت رسم و روایت پر مبنی نہیں۔ بلکہ گہرے ذاتی فکری اور عمیق سوچ بچار کا نتیجہ ہے۔

اقبال کی نظر میں معلوماتِ انسانی کے ذریعے دو ہیں ایک تو وہ مشاہدات ہیں جو حواس خمسہ کے ذریعے ہم تک پہنچتے ہیں دوسرے وہ جو بطریق کشف و الہام برگزیدہ اشخاص پہ نازل ہوتے ہیں۔ اب یہ واردات ذہنی جو بذریعہ کشف

الہام ذہین انسانی پر نازل ہوتے ہیں خود اس شخص کی استعداد ذہنی کے سانچے میں ڈھل کر نازل ہوتے ہیں جو انہیں قبول کرتا ہے اگر ذہن میں ذرا سی کجی ہو۔ قلب میں ذرا سا فساد ہو۔ نظر میں ذرا سی خیرگی ہو تو واردات کی شکل ہی بدل جاتی ہے یہ بڑا پُراسرار مقام ہے۔ بڑا نازک مقام ہے یہاں لغزش پا ہوئی تو تحت الثریٰ سے ادھر کوئی ٹھکانہ نہیں ہے۔ اقبال نے اسی مقام کے متعلق ہمیں متنبہ کیا ہے۔

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

یہ وہی مقام ہے جہاں بعض اوقات بڑے بڑے برگزیدہ صوفیوں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں اور طامات و خرافات کا وہ طومار تیار ہوتا ہے جس نے دین محمدی کو گدلا کے رکھ دیا ہے انا الحق کا نعرہ اسی مقام سے بلند ہوتا ہے ذہنی استعداد کی کجروی یہیں سے ظاہر ہوتی ہے بعض اوقات تو اس مقام حیرت پر پہنچ کر انسان انانیت کے شبستان میں ایسا گم ہو جاتا ہے کہ پیمبری کے دعویٰ سے بھی گریز نہیں کرتا۔

میں نے عرض کیا تھا کہ یہ واردات صرف برگزیدہ ذہنوں پر نازل ہوتے ہیں لیکن بعض اوقات نہایت سلجھے ہوئے ذہن اور دماغ بھی ان واردات کے صحیح کیف سے ناآشنا رہتے ہیں اور صورت پیام مسخ ہو جاتی ہے۔ اس لئے انسانی معلومات کا یہ ذریعہ یعنی واردات بذریعہ کشف ہر چند کہ نہایت دلفریب اور معنی خیز ہے لیکن نہایت گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے۔

اقبال نے جب ان تمام برگزیدہ ذہنوں کی واردات کا مطالعہ کیا جو کشف اور الہام کو اپنا سرمایہ علم بیان کرتے تھے تو اُسے سخت مایوسی ہوئی ہر جگہ کجی نظر آئی۔ ہر جگہ بیرنگی کے آثار پائے۔ ہر جگہ ژولیدہ مغزی کا ثبوت ملا۔ مغرب اور مشرق کے تمام فلسفی تمام صوفی تمام مفکر اس ذریعہ معلومات یعنی واردات کشفیہ کے بارے میں اقبال کی تسلی نہ کر سکے۔ اس لئے کراہ کر کہا ہے

درماں کجا کہ درد بدرماں فزوں شدہ
دانش تمام حیلہ و نیرنگ و سیمیائی
از من حکایت سفر زندگی مپرس
درساختم بدرد و گذاشتم غزل سرائی

پھر کہا

مشرق خراب و مغرب ازاں بیشتر خراب
عالم تمام مردہ و بے ذوق جستجو است
ساقی بیار بادہ و بزمِ شبانہ ساز
ما را خراب یک نگہِ محرمانہ ساز

مشرق و مغرب کے مفکروں اور فلسفیوں سے مایوس ہو کر فلسفہ کی موشگافیوں اور علم الکلام کی نکتہ طرازیوں سے دل شکستہ ہو کر جب اقبال اس ذات گرامی کی سیرت کے مطالعے کی طرف لوٹا جسے عقیدت نے سید المدنی العربی کہہ کر پکارا ہے تو اسے معلوم ہوا کہ یہ وہ ذہن برگزیدہ ہے جسے میں کجی کا شائبہ تک نہیں ہے یہ وہ نظر پاک ہے جس میں خیرگی کا نشان تک نہیں ہے یہ وہ مصدر کشف و محور الہام ہے جس کی استعداد ذہنی مقام عروج تک پہنچی ہوئی ہے کہ واردات الٰہی کو بعینہٖ بغیر کسی تصرف کے اس طرح پیش کرتی ہے کہ نہ واردات کا کوئی پہلو بیان ہونے سے رہ جاتا ہے نہ کوئی پہلو ایسا شامل ہو جاتا ہے جو واردات کا جزو نہ تھا۔ اقبال نے جو اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اسلام

درحقیقت اس جوہر عشق کا نام ہے جو فطرت ازلی نے صلاح خیر کے حصول کے لئے ضمیر انسانی کے پوشیدہ ترین گوشوں کو ودیعت کر رکھا ہے تو اقبال کو اب اس مرد کامل کی تلاش تھی جو اس جوہر عشق کا کامل ترین مصدر ہو۔ اقبال کو رسول پاک کی ذات اس جوہر کی مصدر نظر آئی ان کی ذات میں سوز و ساز۔ ذکر و فکر۔ علم و عمل۔ بصارت و بصیرت۔ خرد اور نظر گھل مل کر اس طرح حل ہو گئے تھے کہ فقری اور شاہی کا یہ اجتماع چشم فلک نے نہ پہلے دیکھا نہ پھر دیکھے گی۔ اب آپ اندازہ کر لیجئے کہ جب اقبال کی جستجو ختم ہوئی ہو گی۔ جب اس کے دل بے قرار کو سکون ملا ہو گا جب فلسفے کے بخشے ہوئے اضطراب کے بجائے اسے نعمت اطمینان میسّر آئی ہو گی تو اس پہ کیا گزری ہو گی ایک عالم بیت گیا ہو گا۔ اسی عالم میں اقبال رسولِ پاکؐ سے مخاطب ہوتا ہے اسی عالم میں اقبال رسولِ پاکؐ کی عقیدت میں سرشار ہو کر شعر کہتا ہے میں اس عالم کے ارتقا کی رفتار آپ کو دکھاتا ہوں پہلے خدا کی زبان سے یہ کہا۔

مثلِ بو قید ہے غنچے میں پریشاں ہو جا
رخت بردوش ہوائے چمنستاں ہو جا

ہے تنک مایہ تو ذرے سے بیاباں ہو جا
نغمۂ موج سے ہنگامۂ طوفاں ہو جا
قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمدؐ سے اجالا کر دے
ہو نہ یہ پھول تو بلبل کا ترنم بھی نہ ہو
چمنِ دہر میں کلیوں کا تبسّم بھی نہ ہو
یہ نہ ساقی ہو تو پھر مے بھی نہ ہو خم بھی نہ ہو
بزمِ توحید بھی دنیا میں نہ ہو تم بھی نہ ہو
خیمۂ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے
نبضِ ہستی تپش آمادہ اسی نام سے ہے
مردمِ چشمِ زمیں یعنی وہ کالی دنیا
وہ تمہارے شہدا پالنے والی دنیا
گرمیِ مہر کی پروردہ ہلالی دنیا
عشق والے جسے کہتے ہیں بلالی دنیا
تپشِ اندوزہے اس نام سے پارے کی طرح
غوطہ زن نور میں ہے آنکھ کے تارے کی طرح

عقل ہے تیری سپر عشق ہے شمشیر تیری
میرے درویش خلافت ہے جہانگیر تیری
ماسوا اللہ کے لئے آگ ہے تکبیر تیری
تو مسلماں ہو تو تقدیر ہے تدبیر تیری
کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہیں کیا لوح و قلم تیرے ہیں

پھر اقبال اس مقام سے ذرا آگے بڑھا اور عقیدت کے اس مقام پُر اسرار تک پہنچا جسے عشق کہتے ہیں اس کیفیت میں اُس نے کہا۔

باخدا دیوانہ گویم با تو گویم آشکار
یا رسول اللہ او پنہاں و تو پیدائے من

پھر اور آگے بڑھا رسول کی ذاتِ گرامی کو تمام فیوض کا منبع قرار دیا۔ جب دست طلب دراز کیا انہیں کے سامنے دراز کیا۔ جب کچھ مانگا انہیں سے مانگا۔ جب پکارا انہیں کو پکارا۔ کہا

روئے تو ایمان من قرآن من — جلوۂ داری دریغ از جانِ من
از زیاں صد شعاعِ آفتاب — کم نہ گردد متاعِ آفتاب

یہ وہ مقام ہے جس کے متعلق شاد عظیم آبادی نے اپنے دو نہایت لطیف اشعار میں اشارہ کیا ہے۔

عقل سے راہ جو پوچھی تو پکارا یہ جنوں
وہ تو بھٹکی ہوئی خود پھرتی ہے رہبر ہم ہیں
پاؤں ٹوٹے تو گئی دربدری شکرِ خدا
اب یہیں تا بہ ابد آپ کے در پہ ہم ہیں

میں نے عرض کیا تھا کہ اقبال کی عقیدت رسول پاکؐ کی ذات گرامی سے نہایت عمیق ذاتی فکر پر مبنی ہے اب اس فقرے کی نہایت اجمال سے گرہ کشائی کرتا ہوں۔ فلسفہ ادیان کے تمام ماہر جانتے ہیں۔ اور مانتے ہیں کہ آریائی دماغ اپنے پیمانہ فکری کی صاخت و ریخت میں کچھ ایسا واقع ہوا ہے۔ کہ حقیقت کو پارہ پارہ کر کے دیکھتا ہے۔ بلکہ تاریخ پکار پکار کر یہ بھی کہہ رہی ہے کہ آریائی قوموں ہی پر کیا موقوف ہے قریباً تمام اقوام ان خوفناک امراض کا شکار رہی ہیں جس کو علامہ مرحوم دوئی کہتے ہیں بابلیوں مصریوں۔ یونانیوں اور ہندوستانیوں کے خرافات علم الاصنام یعنی ان کی دیومالا کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ حقیقت مطلقہ کو پارہ پارہ کرنے میں انسانی دماغ

نے کیسی کیسی جدتیں کی ہیں۔ کہیں مظاہر فطرت کو پوجا جا رہا ہے یہ تو طبیعتی ہے شو ہلاک کنندہ۔ وشنو قائم دارندہ برہما پیدا کنندہ۔ یہ تثلیث ہے باپ بیٹا اور روح القدس۔ کہیں صبح و شام کو خیر و شر کی ازلی پیکار کا نمونہ سمجھ کر ان کی پرستش کی جا رہی ہے صبح کی دیوی اوشا ہے علم کی دیوی سرسوتی ہے۔ بجلیوں کے بادشاہ اندر ہیں کہیں خیر و شر کی قوتوں کو خدا مان کر ان کی جنگ کا تماشا دکھایا جا رہا ہے یہ یزدان ہیں یہ اہرمن ہیں معلوم ہوتا ہے گویا انسانی دماغ حقیقت مطلقہ کو دیکھ ہی نہیں سکتا۔ ایران میں اس دوئی نے جو کرشمے دکھائے ہیں ان کی داستان بڑی دلچسپ ہے۔ زرتشت سے لے کر مانی اور مزدک تک سب کے یہاں اس خوفناک مرض کے آثار نظر آتے ہیں۔ کہیں نور و ظلمت کا مقابلہ ہے کہیں خیر و شر برسر پیکار ہیں کہیں نیکی و بدی اور اسد جنگ کر رہے ہیں۔ سب کچھ ہے نہیں ہے تو حقیقت کاملہ کا ادراک نہیں ہے وحدت مطلقہ کا احساس نہیں ہے۔ ہمارے پرانے شاعروں کو کبھی کبھی احساس ہوتا تھا۔ کہ وہ اس مرض کے شکار ہیں چنانچہ غالب نے اپنے لطیف انداز میں کہا

رموز دیں نہ شناسم درست و معذورم
نہاد من عجمی و طریق من عربی است

لیکن اقبال نے اس مرض کو صاف دیکھا اور واشگاف الفاظ میں

ہندی مسلمان کو اس مرض کی طرف توجہ دلائی۔ کہا

بیان میں نکتۂ توحید آ تو سکتا ہے — تیرے دماغ میں بتخانہ ہو تو کیا کہیئے
وہ مردِ شوق کہ پوشیدہ لا الہ میں ہے — طریقِ شیخِ فقیہانہ ہو تو کیا کہیئے
جہاں میں بندۂ حُر کے مشاہدات میں کیا — تری نگاہ غلامانہ ہو تو کیا کہیئے

اقبال کا خیال ہے اور بالکل درست خیال ہے کہ اسلام نے رسولِ پاک صلی اللہ علیہ وسلم کے ذریعے ان کی تعلیم کے ذریعے ان کے افعال کے ذریعے وحدتِ مطلقہ اور توحیدِ کامل کا ایک نہایت واضح تصور پیش کیا اور اس تصور کے تمام اسرار و رموز فاش کئے۔ تاکہ اقوامِ عالم کے اس خوفناک مرض کا علاج ہو سکے۔ رسولِ اکرم کی ذات میں مشاہدات و واردات سوز و ساز۔ دین و سلطنت۔ فقر و شہنشاہی اس طرح سموئے گئے۔ کہ خود ان کی ذات دوئی کے تصور کے خلاف ایک زندہ ثبوت۔ توحید کے نکتے کی تفسیر اور حقیقتِ مطلقہ کی وحدت کی دل نشین برہان بن کر رہ گئی۔

اقبال نے اس کی طرف یوں اشارہ کیا ؎

خصومت تھی سلطانی و راہبی میں — کہ وہ سربلندی ہے یہ سربزیری
سیاست نے مذہب سے پیچھا چھڑایا — چلی کچھ نہ پیرِ کلیسا کی پیری

ہوئی دین و دولت میں جس دم جدائی — ہوس کی امیری، ہوس کی وزیری
دوئی ملک و دیں کے لیئے نامرادی — دوئی چشمِ تہذیب کی نابصیری
یہ اعجاز ہے ایک صحرا نشیں کا — بشیری ہے آئینہ دارِ نذیری
اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی — کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری

افسوس ہے کہ رسول اکرمؐ کے بعد بہت کم لوگوں نے اس نکتہ کو سمجھا۔ کہ دوئی کا خوفناک مرض اور دلفریب صورتوں کا روپ دھار کر اسلام کے عقائد میں شامل ہو گیا۔ عجمی اور مجوسی اثرات دوئی کو مختلف شکلوں میں قبول کر کے چپ چاپ اسلام میں شامل کرتے رہے۔ اسمٰعیلی اور صابی دعوتوں کے زیر اثر یہی دوئی عجب عجب رنگوں میں ظاہر ہوئی۔ حقیقت کے دو ٹکڑے کئے گئے۔ ایک کو شریعت کا نام دیا گیا۔ ایک کو طریقت کہہ کر پکارا گیا۔ اور اس خوفناک تصور پہ بڑے بڑے سمجھدار شاعروں نے بزعم خود مضامین عالیہ کی بنیاد رکھی ؎

پوچھا دل سے یہ میں نے عشق کی راہ — کس طرف مہرباں پڑتی ہے
کہا اس نے کہ نہ تو ہندوستاں — نہ سوئے اصفہان پڑتی ہے
یہ دوراہا جو کفر و دیں کا ہے — دونوں کے درمیان پڑتی ہے

صرف یہی نہیں معانی قرآن کی وحدت پر کاری ضرب لگائی گئی کہ تنزیل کے ظاہری معنی کچھ اور ہیں۔ وہ عوام کے لئے ہیں۔ باطنی کچھ اور ہیں وہ خواص کے لئے ہیں۔ مشائخ صوفیہ نے ایک نئے مسلک کی بنیاد رکھی جس میں مراسم اسلامی بجالانے کے بجائے تزکیہ قلب پر زور دیا گیا۔ حج۔ نماز۔ روزہ۔ زکوٰۃ ساقط کر دیئے گئے اس کی بجائے خود فراموشی وجد اور ریاضت کو قربِ خداوندی کا وسیلہ بنایا گیا۔ یہ طریقہ مسلکِ محمدی نہ تھا۔ اس مسلک سے ہٹ کر عجم نے جو ظلم عرب ڈھایا ہے۔ اس کے خلاف اقبال نے نہایت شدید صحت منہ۔ قومی احتجاج کیا اور پکار کر کہا۔

مسلمان ہے توحید میں گرمجوشی — مگر دل ابھی تک ہے زنار پوش
تمدن، تصوف شریعت کلام — بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی — یہ امت روایات میں کھو گئی
لبھاتا ہے دل کو کلامِ خطیب — مگر لذتِ شوق سے بے نصیب
بیان اس کا منطق سے سلجھا ہوا — لغت کے بکھیڑوں میں الجھا ہوا
وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد — محبت میں یکتا حمیت میں فرد

عجم کے خیالات میں کھو گیا　　یہ سالک مقامات میں کھو گیا
بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے　　مسلماں نہیں راکھ کا ڈھیر ہے

ہم لوگ انداز سیاست اور طرزِ حکومت کے معاملے میں کن انکھیوں سے مغرب کی طرف دیکھ رہے ہیں۔ لیکن وہاں اس مرضِ دوئی کا یہ عالم ہے۔ کہ سلطنت اور دین میں جدائی ہے۔ اخلاق اور معاشرت میں جدائی ہے۔ عرفان اور سائنس میں جدائی ہے۔ اس سے جو خوفناک ذہنی اور روحانی امراض پیدا ہو رہے ہیں ان کی تفصیل کا یہ موقعہ نہیں لیکن تاریخ شاہد ہے کہ جس دن سے یہ دوئی اپنے شدید رنگ میں ظاہر ہوئی ہے مغرب کو کوڑھ ہو گیا ہے اور آخر یہ جذام کا مرض اس وجودِ مریض کو فنا کر کے رہے گا۔

دوئی مغرب میں ہو یا مشرق میں اقبال نے اس کا علاج ایک ہی تجویز کیا ہے رسول پاکؐ کی ذاتِ گرامی سے عقیدت جن کی زندگی دوئی کے خلاف سب سے زیادہ مؤثر احتجاج تھی۔ جب کوئی شخص کسی رنگ میں کسی شکل میں اسلام میں دوئی کو رواج دینا چاہتا ہے تو اقبال اس گمراہ کو علی الاعلان ٹوک کر مقامِ محمدی کی یاد دلاتا ہے۔ حسین احمد مدنی سے اقبال نے پکار کر کہا۔

عجم ہنوز نہ داند رموزِ دیں ورنہ — زدیوبند حسین احمد ایں چہ بوالعجبی است

سرود برسرِ منبر کہ ملت از وطن است — چہ بے خبر ز مقامِ محمدِ عربی است

بمصطفےٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست — اگر باو نرسیدی تمام بولہبی است

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ اقبال کے خیال میں ہر وہ فتنہ جو ملتِ اسلامیہ کے لئے مہلک ثابت ہو سکتا ہے۔ ہر وہ مرض جو اسلام کے نظامِ حیات کو گھن کی طرح کھا سکتا ہے ان سب کا علاج یہ ہے کہ مسلمان اپنی عقیدت کو رسولِ پاک سے استوار کرے یہاں تک کہ اس عقیدت کو مقامِ عشق تک پہنچا دے۔ انہی کے قول سے استدلال کرے انہی کے فعل سے استشہاد کرے۔ انہی کی سیرت کو نمونہ بنائے۔ انہی کو پکارے۔ انہی کو بلائے۔ یہی ملتِ اسلامیہ کے ہر مرض کا علاج ہے یہی کتاب اور سنت کی پیروی ہے۔ یہی اسلام ہے باقی سب طامات اور خرافات ہے۔ اب آپ خود غور فرمائیے کہ رسول پاک کے متعلق جب خود اقبال کا یہ خیال ہو تو وہ عقیدت کے کس مقام میں ہوگا محبت کی کس منزل تک پہنچ گیا ہوگا۔ اور جب رسول پاک کا ذکر کرتا ہوگا تو کس طرح سرشار ہو کر کرتا ہوگا۔ اقبال کی سرشاری کی یہ کیفیت ہے کہ اس نے نہایت صراحت سے یہ کہہ دیا ہے کہ خدا کے وجود سے انکار کرنا ممکنات میں سے ہے لیکن مقامِ رسالت اور شانِ نبوت سے انکار کرنا محال ہے۔ وہ کہتا ہے (اور اسی پر نچوڑ کلام ہے)

مے توانی منکر یزداں شدن — منکر از شانِ نبی نتواں شدن

9351

ہماری داستانیں

اردو ادب کی ابتدا داستانوں سے ہوئی ہے۔ ہزاروں ہی
صفحوں کی داستانیں اور ان میں دلچسپی کے تمام پہلو'
جنہیں شروع سے آخر تک پڑھے بغیر چارہ ہی نہیں
ہوتا—— اتنی اہم صنف ادب کے متعلق ہمارے
نقاد اب تک قریب قریب خاموش ہی رہے۔
وقار عظیم نے داستانوں پر بڑے ہی
معرکے کے تنقیدی مضامین "ہماری
داستانیں" کے عنوان سے لکھ کر
اس صنف ادب کی اہمیت کو
منوالیا ہے۔

قیمت پانچ روپے

●

ادارۂ فروغ اردو لاہور

فردوس پرنٹنگ پریس شاہ عالمی لاہور