شمس الرحمن فاروقی *

فیض صاحب کی ہمہ گیر مقبولیت

فیض صاحب کو ہمارے زمانے کا مقبول ترین شاعر کہا جاسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ گذشتہ صدی سے لے کر آج تک صرف اقبال اور فیض ایسے شاعر ہیں جن کو ہماری پوری ادبی تہذیب میں مقبولیت عام کا درجہ حاصل ہوا۔ اقبال کے پہلے داغ کو یہ مرتبہ بڑی حد تک حاصل تھا۔ کہا گیا ہے کہ داغ کی مقبولیت میں شاگردوں اور گانے والوں کا بھی بہت کچھ دخل تھا۔ نوح ناروی کے بارے میں واقعہ مشہور ہے کہ استاد سے پہلی ملاقات کے دوران وہ بات بات پر داغ کے شعر پڑھ دیتے تھے۔ اگر کوئی شخص داغ کا ایک شعر پڑھتا تو نوح صاحب وہ پوری غزل بے تکلف سنا دیتے۔ داغ نے مسکرا کر کہا کہ دیوان حافظ تو بہت دیکھا تھا لیکن حافظِ دیوان آج ہی دیکھا۔ اور گانے والوں کا تو معاملہ یہاں تک بڑھا کہ نیاز صاحب جیسے 'عالی دماغ' لوگوں نے داغ کو گانے بجانے والیوں کا شاعر بتا کر اس درجہ بدنام کیا کہ آج بھی وہ تاثر بڑی حد تک باقی ہے کہ داغ تو محض سطحی، سرسری، اربابِ نشاط کی پسند کی شاعری کرتے تھے۔ حال آنکہ یہ سوال پوچھا جانا ضروری ہے کہ اربابِ نشاط نے داغ کا کلام اس لیے گایا کہ داغ بہت مقبول شاعر تھے، یا داغ اس لیے مقبول شاعر ٹھہرتے ہیں کہ ان کا کلام اربابِ نشاط نے کثرت سے گایا ہے؟ اسی طرح، کیا داغ اس لیے بہت مقبول ہوئے کہ ان کے شاگردوں کی تعداد وسیع تھی، یا لوگ کثیر تعداد میں اس لیے داغ کے شاگرد ہوئے کہ وہ اطراف ملک میں بہت مقبول

تھے؟

حقیقت یہ ہے کہ گانے والے، خواہ وہ اربابِ نشاط ہوں خواہ سنجیدہ فن کار، وہ بھی یہ دیکھ کر اپنے فن کے اظہار کے لیے کلام کا انتخاب کرتے ہیں کہ وہ کلام کسی مقبول شاعر کا ہے یا نہیں۔ بعض گمنام یا کم درجے کے شعرا نے بعض فن کاروں، مثال کے طور پر بیگم اختر یا جگجیت سنگھ یا فریدہ خانم، کو آمادہ کرکے ان سے اپنا کلام گوایا۔ لیکن ان شعرا کو آج کوئی نہیں جانتا۔ یعنی ان کی شہرت، وہ جیسی بھی تھی، اس میں معروف ترین مغنیوں کی کاوشوں نے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اس کے برخلاف معروف شعرا، مثلاً غالب یا داغ یا فیض، ان کا جو کلام بیگم اختر نے گایا، اس سے ہم سب واقف ہیں۔ آخر کیا وجہ ہے کہ غالب کی غزلیں آج بھی مسلسل گائی جاتی ہیں اور ان کے معاصرین مثلاً ذوق یا مومن کی اکا دکا ہی غزلیں معروف مغنیوں نے گائی ہیں؟

اس نکتے پر تھوڑی سی توجہ میں نے اس لیے صرف کی ہے کہ بعض اوقات کہا جاتا ہے کہ فیض صاحب کی شہرت کی توسیع میں ان مغنیوں کا بھی ہاتھ ہے جنھوں نے ان کا کلام گایا۔ لیکن معاملہ دراصل یہ ہے کہ فیض صاحب کا کلام اس لیے بہت گایا گیا کہ وہ بہت مقبول تھے۔ یہ بات الگ کہ فیض صاحب کی بعض نظموں کی شہرت اس وجہ سے کچھ زیادہ پھیلی کہ انھیں کسی بلند پایہ مغنی نے بھی اسٹیج پر اور پھر ٹیپ یا سی ڈی کے ذریعے عوام تک پھیلایا۔ مگر یہاں بھی میں یہ سوال پوچھنا چاہتا ہوں کہ اگر وہ نظمیں فیض کی نہ ہوتیں تو کیا پھر بھی ان کی شہرت اتنی ہی ہوتی؟

فیض صاحب کی نظم ''ویبقیٰ وجہ ربک''[۱] بہت سے لوگوں نے فریدہ خانم کی لازوال آواز میں سنی ہے۔ سبھی لوگ جانتے ہیں کہ یہ نظم فیض کی ہے، لیکن اس کا عنوان بہت لوگوں کو نہیں معلوم۔ انھیں یہ بھی نہیں معلوم کہ یہ نظم فیض کے مجموعے مرے دل مرے مسافر میں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان لوگوں نے یہ نظم اقبال بانو سے سنی ہے، فیض کے کلام میں پڑھی نہیں۔ ابھی حال میں ایک بزرگ پروفیسر کا ایک مضمون نظر سے گذرا جس میں یہ نظم اس طرح نقل ہوئی ہے جس طرح اقبال بانو نے اسے پیش کیا ہے، اس طرح نہیں جس طرح اسے فیض نے لکھا ہوگا اور جس طرح یہ مرے دل مرے مسافر میں چھپی ہے۔

اس سے کیا ثابت ہوتا ہے؟ میرے خیال میں اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اگر یہ نظم فیض صاحب کی نظم نہ ہوتی، یا کاغذ پر کسی اور شاعر کے نام سے چھپی ہوتی تو اس پر اتنی توجہ صرف نہ ہوتی۔ اس وقت تو یہ عالم ہے کہ اقبال بانو کے گائے ہوئے متن کی تصدیق بھی ضروری نہیں سمجھی گئی۔ میرا خیال ہے کہ یہ نظم کچھ ایسی اعلیٰ درجے کی نہیں ہے۔ فیض صاحب کی مقبولیت کی بنا پر مغنی نے اسے گایا اور فیض صاحب کی مقبولیت کی بنا پر یہ نظم مشہور ہوئی اور تنقیدی مضمون میں جگہ پانے کی مستحق ٹھہری۔ پہلے زمانے میں تو یہ بہت ہوتا تھا کہ کوئی کلام کسی شاعر کے نام سے منسوب ہو جائے، خواہ وہ اس کا ہو یا نہ ہو۔ الجاحظ نے لکھا ہے کہ کلام کی قدراس وقت بڑھ جاتی ہے جب اسے بڑے یا مشہور شاعر سے منسوب کیا جائے۔ مشہور شعرا کے ساتھ تو یہ بہت ہوتا تھا۔ مسعود سعد سلمان کا کلیات مرتب کرنے کی ذمہ داری سنائی غزنوی کو دی گئی۔ جب سنائی نے مسودہ تیار کر کے مسعود کو دکھایا تو انھوں نے ناک بھوں چڑھا کر کہا کہ اس میں فلاں فلاں کلام میرا ہے ہی نہیں، تم اسے کہاں سے اٹھالائے ہو؟ غالب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ان کی گلی سے ایک شخص کچھ شعر گاتا ہوا گذرا تو انھوں نے اسے بلوا کر پوری غزل سنی۔ بقول غالب، میں نے دیکھا کہ مطلع ومقطع تو میرے ہیں اور باقی شعر کسی الو کے۔ آج بھی، رسالوں اور کتابوں کی فراوانی کے باوجود فیض صاحب کے ساتھ ایسا ہو جاتا ہے کہ مجروح صاحب کا ایک شعر فیض صاحب سے منسوب ہوگیا۔ یہ سب مقبولیت کے دلائل ہیں، ان میں کسی فرد یا ادارے کو دخل نہیں۔

مختصر یہ کہ میرا خیال یہ ہے کہ فیض کی مقبولیت میں اس بات سے کوئی اضافہ نہیں ہوا کہ ان کا کلام کثرت سے گایا گیا ہے۔ اب رہا سوال شاگردوں کا، تو اقبال نے کوئی شاگرد بنایا نہیں۔ ایک عباس علی خاں لمعہ نے ضرور اقبال کی شاگردی کا دعویٰ کیا تھا، لیکن اقبال سے ان کی خط کتابت ہی مشکوک ہے۔ فیض صاحب نے شاعری میں کسی کو شاگرد نہیں کیا۔ لہٰذا ان کی بھی مقبولیت کسی خارجی عنصر کی مرہونِ منت نہیں۔

اس میں تو کوئی شک نہیں کہ فیض صاحب کے کلام میں اسقام ہیں۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ان کے کلام میں کچھ ایسی بات ہے جو دلوں کو کھینچتی ہے۔ ایک مدت کی بات ہے، اندر کمار

گجرال ہندوستان کے وزیرِ خارجہ تھے اور دونوں ملکوں کے مابین تعلقات بہتر کرنے کی تدبیریں کر رہے تھے۔ انھوں نے اپنی کوششوں کے بارے میں پارلیمنٹ میں بیان دیتے ہوئے فیض صاحب کی نظم ''دعا'' کا آخری بند سنایا تھا اور کہا تھا کہ ہم دونوں کو بھی چاہیے کہ کھل کر بات کریں اور شکوک کی فضا سے باہر نکلیں۔ یہ نظم سرِ وادیِ سینا میں شامل ہے:

عشق کا سرِ نہاں جانِ تپاں ہے جس سے
آج اقرار کریں اور تپش مٹ جائے
حرفِ حق دل میں کھٹکتا ہے جو کانٹے کی طرح
آج اظہار کریں اور خلش مٹ جائے[۲]

یہ نظم ۱۹۶۷ء کی ہے اور اکثر لوگوں کی پڑھی یا سنی ہوئی تھی۔ کتاب میں اس پر تاریخِ تصنیف 'یوم آزادی ۱۴ اگست ۱۹۶۷ء' درج ہے۔ اگر اس کا کوئی مخصوص پس منظر ہے تو وہ مجھے اس وقت معلوم نہ تھا اور نہ اب معلوم ہے۔ لیکن فیض کے یہ اشعار مجھے اس وقت بہت حسب حال اور بالکل نئے معلوم ہوئے، اور میرا خیال ہے بہت سے لوگوں کو ایسا محسوس ہوا تھا۔ اس کے کئی برس بعد نیومی لزارڈ (Naomi Lazard) فیض صاحب کا ترجمہ کر رہی تھیں اور اس سلسلے میں کبھی کبھی دوستوں سے مشورہ بھی کر لیتی تھیں۔ ان میں فرینسس پریچٹ (Frances Pritchett) بھی شامل تھیں جنھیں فیض صاحب سے دلچسپی تھی، کچھ اس باعث بھی کہ وہ اپنے طالب علموں کو تھوڑا بہت فیض پڑھاتی بھی تھیں۔ ایک بار فرینسس پریچٹ نے مجھ سے کہا کہ فیض صاحب کی نظم ''دعا''[۳] پڑھ کر سناؤ۔ شاید وہ اسے میری آواز میں ٹیپ پر اتارنا چاہتی تھیں۔ بہر حال، جب میں نے نظم پڑھنی شروع کی تو مجھے محسوس ہوا کہ میری آواز بھرانے لگی ہے۔ آخری بند تک آتے آتے میری آنکھوں سے آنسو رواں ہو گئے۔ مجھے تھوڑا سا تعجب بھی ہوا کہ میں ''دعا'' کو کوئی بہت بڑی نظم نہیں سمجھتا۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ جب میں نے اسے بآواز بلند پڑھا تو از خود آبدیدہ ہو گیا۔ اسے فیض صاحب کا سحر یا اعجاز ہی کہنا چاہیے۔

درحقیقت فیض صاحب کے کلام میں تاثیر اتنی زبردست ہے کہ اس کے سامنے شعر گوئی کے سارے فن دھرے رہ جاتے ہیں۔ فیض صاحب ترقی پسند ضرور تھے، لیکن ان کے شعری ذوق کی نشو و نما اس زمانے میں ہوئی تھی جب حسرت موہانی غزل کو ایک حد تک مولانا حالی کے بتائے ہوئے راستے پر

چلانے کی کوشش کر رہے تھے۔حسرت کا مطالبہ ایسی غزل کا تھا جس میں سیدھے سادے جذبات سیدھی سادی زبان میں بیان ہوں، ایسی غزل جس میں خیال کی تجریدیت یا استعارے کی پیچیدگی نہ ہو۔ اس غزل میں ہزل، ظرافت، بد دماغی، مضمون میں کسی قسم کی 'سخافت' نہ ہو۔ ('سخافت' مولانا حسرت ہی کا لفظ ہے۔) مولانا کا تقاضا تھا کہ غزل جو بھی کہے، براہ راست کہے، سنجیدگی اور متانت سے کہے۔عشق و عاشقی کا معاملہ تو ہو لیکن وہ چیز نہ ہو جسے وہ پھکڑ پن یا بد مذاقی کہہ کر مطعون کرتے تھے۔

حسرت موہانی کے یہاں غزل کی شعریات بہت سادہ تھی۔ ان کا یہ شعر جو بہت مشہور ہوا، اس پوری شعریات کا احاطہ کرتا ہے:

شعر در اصل ہیں وہی حسرت
سنتے ہی دل میں جو اتر جائیں[۴]

یہ شعریات اس تمام غزل کی نفی کرتی ہے، جس کے سب سے بڑے نمائندے غالب تھے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ حسرت موہانی خود بھی بیک واسطہ غالب کے طرز کی غزل، یعنی خیال بندی اور مضمون آفرینی پر مبنی غزل کی روایت سے منسلک تھے۔ وہ تسلیم لکھنوی کے شاگرد تھے اور تسلیم صاحب لکھنؤ میں خیال بندی کے اس وقت سب سے بڑے استاد نسیم دہلوی کے شاگرد تھے۔ اب اگر حسرت موہانی نے اس تمام غزل سے انحراف کو اپنا مسلک بنایا جس کے نمائندے غالب اور نسیم دہلوی تھے، تو ظاہر ہے اس کی وجہ مولانا حالی اور علی گڑھ کالج کی تعلیم کے سوا کیا ہو سکتی تھی؟

جیسا کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، حسرت موہانی جس غزل کی وکالت کر رہے تھے وہاں معنی کی کثرت کی جگہ معنی کی سادگی اور خیال کی باریکی کے بجائے خیال کا اکہرا پن لازمی تھا۔ ایسی غزل اسی وقت کامیاب ہو سکتی تھی جب اس میں تاثر کا فوری پن ہو، تاثیر ہو، وہ چیز ہو جسے مسعود حسن رضوی ادیب نے 'تڑپ' سے تعبیر کیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، کلاسیکی غزل کی شعریات میں بھی ایک چیز تھی جس کا اصطلاحی نام 'کیفیت' تھا۔ 'کیفیت' سے مراد یہ تھی کہ شعر کی وہ خصوصیت جس کی بنا پر ہم اس کے معنی سے زیادہ اس جذباتی تاثر کو اہمیت دیں جو شعر سنتے ہی ہمارے دل یا ذہن پر مترتب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس جذباتی تاثر کو پیدا کرنے میں شعر گوئی کے بنیادی تقاضوں کو بھی اہمیت دی جاتی تھی۔

مثلاً یہ کہ شعر مربوط ہو، بامعنی ہو، اس میں الفاظ کا اسراف نہ ہو اور الفاظ میں آپسی مناسبت ہو تو کیا خوب۔ صرف جذبات کو برانگیخت کرنا کیفیت کی شرط کو پورا کرنے کے لیے کافی نہیں تھا۔ حسرت موہانی اور مسعود حسن رضوی ادیب نے 'کیفیت' کی اصطلاح کا ذکر نہیں کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے خیال میں جو چیز شعر میں مقصود ہے وہ فوری تاثیر ہے۔ بات دل کو لگ جائے، یہ کافی تھا۔ اس بات کو وہ طرح طرح سے ادا کرتے تھے: جذبے میں سچائی ہو؛ جو احساس شاعر کے دل میں ہے وہی احساس قاری کے دل میں پیدا ہو جائے؛ آپ بیتی ہو، لیکن اس طرح کہی جائے کہ جگ بیتی معلوم ہو، وغیرہ۔

ترقی پسند شعریات جو بھی کہتی ہو، مجھے اس سے فی الحال غرض نہیں۔ لیکن فیض صاحب کا ذوق شعر اور ذوق شعر گوئی جس ماحول میں پروان چڑھا تھا وہ مولانا حالی اور مولانا حسرت موہانی کا تعمیر کردہ تھا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میں ایک دو ذاتی مثالیں بیان کرتا ہوں۔ لڑکپن میں مجھے بھی وہی سب سکھایا گیا تھا جس کا ذکر میں نے اوپر کیا۔ زمانۂ نوعمری میں حسرت موہانی کی ایک غزل میں نے پڑھی جس کا مطلع تھا:

روشِ حسنِ مراعات چلی جاتی ہے
ہم سے اور ان سے وہی بات چلی جاتی ہے[5]

اس غزل میں جتنے شعر تھے وہ سب مجھے فوراً یاد ہو گئے اور اکثر تو ابھی تک یاد ہیں۔ ایک مدت تک میں اس غزل کو اس کی سادگی جذبات، اس کی فوری تاثیر (یعنی دل میں اتر جانے کی کیفیت) کی بنا پر اردو کی اعلیٰ ترین غزلوں میں گنتا رہا۔ بہت آہستہ آہستہ اور بہت دیر کے بعد مجھے محسوس ہوا کہ یہ غزل تو بالکل سطحی ہے۔ دل پر اثر کرتی ہے کہ نہیں، یہ الگ بات ہے، لیکن اس میں مسلسل لطف اندوزی کا کوئی سامان نہیں۔ اس میں محض سامنے کی بات سامنے کی زبان میں کہہ دی گئی ہے۔ اس میں عشق کا کوئی ایسا تجربہ نہیں بیان ہوا، چودہ پندرہ سال کا لڑکا جس سے واقف نہ ہو:

اُس جفا جُو سے باایمائے تمنا اب تک
ہوسِ لطف و عنایات چلی جاتی ہے[6]

وغیرہ۔ کئی اور برس گذرے۔ اب میں نے میر کو پڑھنا شروع کیا (یعنی میر کے کلیات کو، ان کے انتخابات کو نہیں)۔ پہلی بات مجھے یہ معلوم ہوئی کہ اس زمین و بحر میں میر کی بھی غزل ہے۔

دوسری بات مجھے یہ محسوس ہوئی کہ اسے میر کی بہترین غزلوں میں نہیں رکھ سکتے،لیکن اس میں بعض شعر ایسے ہیں جن پر حسرت موہانی جیسی کئی غزلیں بے دھڑک قربان ہوسکتی ہیں۔مثلاً:

روز آنے پہ نہیں نسبتِ عشقی موقوف
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے[7]

'نسبتِ عشقی' جیسی ترکیب حسرت موہانی تو کیا، غالب کو بھی بمشکل نصیب ہوتی۔ اور شعر میں کیفیت اس قدر ہے کہ آپ فوراً کہہ اٹھتے ہیں، کیا اچھا کہا! لیکن جب سوچنے بیٹھیے تو 'نسبتِ عشقی' میں معنی کا وفور بھی نظر آتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں جو دعویٰ ہے اور اس میں جو گہرائی ہے وہ نوجوانوں، نو خیزوں، نو باوگانِ گلشنِ الفت کی بساط سے باہر ہے۔ اور 'ملاقات چلی جاتی ہے' میں قافیہ جس طرح ردیف کے ساتھ نبھایا ہے وہ کمال فن کی دلیل ہے۔ (حسرت موہانی نے 'ملاقات' کا قافیہ نہیں باندھا ہے۔)

دوسری مثال کے راوی مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم ہیں۔ انھوں نے ایک بار مجھ سے بیان کیا کہ ان کے بزرگوں میں ایک صاحب تھے جنھیں غالب بالکل ناپسند تھے۔ ان کے بر خلاف مسعود حسن رضوی ادیب صاحب کو غالب سے عقیدت اور محبت تھی۔ ایک بار ان بزرگ کے سامنے غالب کا ذکر چھڑ گیا تو انھوں نے حسبِ معمول غالب کی مذمت اور مسعود حسن رضوی ادیب صاحب نے غالب کی مدح کی۔ بالآخر ان صاحب نے کہا: اچھا، غالب کی کوئی غزل سناؤ جو تمھاری نظر میں بہترین ہو۔ مسعود حسن رضوی ادیب صاحب نے جواب میں غالب کی وہ مشہور زمانہ غزل پڑھنی شروع کی جس کا مطلع ہے:

کیوں جل گیا نہ، تابِ رخِ یار دیکھ کر؟
جلتا ہوں، اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر[8]

بارہ شعر کی غزل ہے اور وہ صاحب گیارہ شعر تو منھ بنائے ہوئے چپ سنتے رہے۔ لیکن جب مسعود صاحب نے مقطع پڑھا:

سر پھوڑنا وہ، غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے، تری دیوار دیکھ کر[9]

توان صاحب نے ایک نعرہ مارا، اٹھ بیٹھے اور کہا، 'ایسے شعر کیوں نہیں کہتا، گڑمبے کیوں کہتا ہے؟' واضح رہے کہ مسعود حسن رضوی ادیب صاحب نے یہ فقرہ بالکل یوں ہی مجھے سنایا تھا اور لفظ 'گڑمبے' پر خاص تاکید کی تھی۔

تو جناب، غالب کے گڑمبے دلی والوں کو اور خیال بندوں کو مبارک۔ ہم تو ایسے شعر کہیں گے جن میں دل کا حال ہو اور براہ راست زبان میں بیان کیا گیا ہو۔ تاثیر کہیے، تڑپ کہیے، بس ہمیں یہی مطلوب ہے۔ اس کے کئی نتیجے مرتب ہوئے۔ ایک تو یہ کہ غزل بہت محدود ہوگئی، دوسرا یہ کہ غزل میں نئے لفظوں اور مناسبت الفاظ کی تلاش پر توجہ کم ہوئی۔ فائدہ تو بہرحال ہوا، کہ فیض جیسے سچے شاعر کی تاثیر نے لوگوں کے دلوں کو موہ لیا۔

آپ پوچھ سکتے ہیں کہ کیفیت کے حامل شعر میں ایسا کیا ہوتا ہے جو تاثیر کے حامل شعر میں نہیں ہوتا؟ جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا، کیفیت میں تاثیر کے ساتھ کئی مزید چیزیں ہوتی ہیں۔ شعر کے فن کی نزاکتوں کا لحاظ سب سے بڑی خوبی ہے اور یہاں پہلی نزاکت یہ درکار ہے کہ سب الفاظ مناسبِ حال ہوں، آپس میں مناسبت رکھتے ہوں اور معنی میں ترقی لائیں۔ مثال کے طور پر، غالب کی غزل کا مقطع دوبارہ دیکھیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب کے بزرگ کے خیال میں یہ 'گڑمبا' نہیں تھا، بلکہ اس میں کیفیت کی حلاوت تھی۔ غالب کے یہاں کیفیت کے اشعار زیادہ نہیں ہیں، لیکن جو ہیں وہ سب نک سک سے درست ہیں۔ پہلے کہا، 'سر پھوڑنا' پھر کہا، 'شوریدہ حال'، جس کے معنی ہیں: 'دیوانہ، ایسا شخص جس کے خیالات اور حرکات اس کے قابو میں نہ ہوں۔' ظاہر ہے کہ ایسا شخص انتشار حال میں، یا اپنی شوریدگی کو کم کرنے کے لیے، دیوار یا پتھر سے سر ٹکرا سکتا ہے۔ شوریدگی اور سر پھوڑنے میں معنوی مناسبت ظاہر ہے۔ اب مصرع اولی میں بات مکمل ہوگئی، سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا۔ یہاں 'وہ' اسم اشارہ نہیں، کلمۂ تاکید ہے۔ بات تو مکمل ہوگئی لیکن شعر ابھی ادھورا ہے۔ لہٰذا اگلے مصرعے میں کہا 'یاد آ گیا مجھے'۔ یہاں 'مجھے' کی معنویت واضح ہے لیکن ایک بات اور بھی ہے، اور وہ یہ کہ غالب نام کے جس شخص کا ذکر ہو رہا ہے وہ موجود نہیں ہے۔ شاید وہ دنیا ہی سے جا چکا ہے۔ بات اب بھی پوری ہے، مجھے غالب شوریدہ حال کا [شدت سے] سر پھوڑنا یاد آ گیا۔ لیکن مصرع پورا نہیں، اس کے لیے شعر کے

بیانیے کی سب سے اہم بات لائے، 'تری دیوار'۔ غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں مضمون وہی ہے، لیکن غالب کے مرجانے کو صاف صاف بیان کر دینے کی وجہ سے بیانیہ کیفیت کم ہو گئی ہے:

مر گیا، پھوڑ کے سر، غالبِ وحشی، ہے ہے!
بیٹھنا اُس کا وہ، آ کر، تری دیوار کے پاس[۱۰]

شعر زیر بحث (تری دیوار دیکھ کر) میں قابلِ غور بات یہ ہے کہ پہلے مصرعے میں بیان پورا ہونے کے باوجود جو مزید باتیں مصرع ثانی میں کہی گئیں وہ گذشتہ بیان پر ترقی کا حکم رکھتی ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی بات کم کر دیجیے تو شعر کی کیفیت ادھوری رہے گی لیکن تاثیر باقی رہے گی۔ غالب چونکہ خیال بند شاعر ہیں اس لیے ان کے یہاں کیفیت کے اشعار کم ہیں اور خواجہ میر درد یا میر کے ہم پایہ نہیں ہیں۔ کیفیت کے حامل اعلیٰ درجے کے شعر درکار ہوں تو سنیے، درد:

آتشِ عشق قہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخرالامر آہ کیا ہو گا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے[۱۱]

دیکھیے شعر میں مناسبت الفاظ اور ترقی معنی اسے کہتے ہیں۔ پہلے تو آتش کہا، پھر اس سے بڑی بات قہر کا ذکر کیا، پھر اس پر ترقی کر کے آفت کہا۔ اور آخر کار بجلی کے آن پڑنے کا استعارہ لائے کہ اس میں آتش، قہر اور آفت تینوں موجود ہیں اور بجلی کا ٹوٹ کر گرنا فوری اعتبار سے انسانی تجربات میں سب سے زیادہ خوف آگیں اور تباہ کن ہے۔ اگلے شعر میں 'آخر کار' کی جگہ 'آخرالامر' کہا جس میں زیادہ وسعت اور قطعیت ہے کیونکہ اس میں متکلم اور مخاطب دونوں کے انجام کا احساس ہوتا ہے۔ مخاطب کوئی دوست ہے، یا شاید خود معشوق ہے، یا شاید متکلم خود اپنے ہی کو سمجھا رہا ہے کہ یار تیرا کیا حشر ہو گا اور تیرے معشوق کو تو تجھ سے کوئی مطلب ہی نہیں۔ ذرا سوچ تیری زندگی کدھر جا رہی ہے۔ بیانیہ مکمل ہے اور یہ اشعار انسانی سروکار اور تشویش سے بھرے ہوئے استفہام چھوڑ جاتے ہیں۔

فیض کی مشہور نظم ''زنداں کی ایک صبح'' یوں شروع ہوتی ہے۔ پیکروں کی جگمگاہٹ اور ان کے غیر متوقع اجتماع کے باعث یہ مصرعے بجا طور پر بے انتہا مشہور ہیں:

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آ کر
چاند نے مجھ سے کہا ...... ''جاگ سحر آئی ہے
جاگ اِس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اتر آئی ہے''[۱۲]

ہم دیکھ سکتے ہیں کہ یہ مصرعے تاثیر اور ڈراما سے بھرے ہوئے ہیں، بلکہ تاثیر کا کچھ سبب مصرعوں کی ڈرامائیت بھی ہے۔ لیکن جب آپ غور کرنے بیٹھیں گے تب آپ کو معلوم ہوگا کہ بیانیہ صحیح معنی میں قائم ہی نہیں ہوا، کیفیت کہاں سے آئے؟ متن میں اس بات کا کوئی اشارہ نہیں کہ صبح کی آمد کی خبر دینے کے لیے چاند ہی کا سر بالیں آنا کیوں ضروری تھا؟ یہ کام تو ستارۂ صبح، یا نسیم سحر بہتر انجام دے سکتے تھے۔ اور چاند تو صبح ہونے کے بہت پہلے غروب ہو جاتا ہے، صبح کاذب کے وقت یا اس کے کچھ پہلے چاند کہاں؟ یعنی 'چاند کیوں' ، اور 'چاند کہاں' دونوں سوال تشنۂ جواب رہ جاتے ہیں۔ پھر کہا کہ چاند نے خبر دی کہ 'سحر آئی ہے۔' یعنی صبح ہو چکی ہے۔ تو پھر 'رات باقی تھی ابھی' کہنے کا کیا مطلب تھا؟ پھر کہا کہ چاند نے متکلم کو مطلع کیا کہ اب تیرے لیے نیند کی میعاد ختم ہو گئی ہے۔ لیکن اس استعارے کو پورا کرنے کے لیے 'تہِ جام' کے بعد 'تک' لانا ضروری تھا۔ موجودہ صورت میں مصرع ادھورا محسوس ہوتا ہے۔ لیکن تاثیر کو بھر پور کرنے کے لیے یہی کافی تھا کہ فیض صاحب کے محبوب الفاظ میں بعض یہاں موجود ہیں: چاند، رات/شب، سحر، خواب، مے، جام۔ بس انھیں کو الٹ پھیر کر مصرعے تیار ہو گئے ہیں۔ لیکن انھیں جس طرح پیکروں میں پرویا گیا ہے اس کی بنا پر الفاظ کا اکہرا پن غائب ہو جاتا ہے، ایک روشن شبیہ ہمارے ذہن میں طلوع ہوتی ہے۔ یہی کمال ہے۔

فیض صاحب کی استعارہ آمیز پیکر سازی بھی ان کے مصرعوں کی قوت اور تاثیر میں اضافہ کرتی ہے۔ اسی نظم میں شروع کے چار مصرعوں کے بعد یہ جادو اثر مصرعے بھی آتے ہیں:

جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے[۱۳]

نظم کا کردار قائم کرنے میں ان مصرعوں کا کوئی دخل نہیں۔ ذرا سے غور کے بعد معلوم ہو جاتا

ہے کہ یہ مصرعے درحقیقت معنی سے بے نیاز ہیں اور صرف پیکروں کی جگمگاہٹ کے زور پر قائم ہیں۔ پیکر کی خوبصورتی، اس کا فوری پن، اس کی ندرت، یہ بھی فیض کی دستار کمال کے لعل و گہر ہیں۔ ممکن ہے اثر لکھنوی نے اسی بنا پر فیض کے کلام کو 'قوس قزح کے عکاس بادلوں سے ست رنگی بارش' سے تعبیر کیا ہو۔ اثر صاحب کی زبان غیر تنقیدی ہے، میں ایسا جملہ ہرگز نہیں لکھ سکتا، لیکن اس کے پیچھے ایک صداقت ہے جس سے میں کیا، کوئی بھی انکار نہیں کرسکتا۔

کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ فیض کے کلام کی روانی، یا نغمگی نے ان کے کلام کو خاص و عام تک پہنچانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ہماری کلاسیکی شعریات میں روانی کو کلام کی خوبی یا کامیابی کا ضامن قرار دیا ہے۔ خسرو نے اپنے دیباچوں میں روانی پر بہت باریک اور لطیف گفتگو کی ہے۔ فارسی سے پہلے عربی میں بھی روانی کو شعر کی اہم خوبی کہا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ روانی کی تعریف کہیں بیان نہیں کی گئی ہے۔ شاید اس لیے کہ روانی کی تعریف ممکن نہیں ہے۔ کلام کی موزونیت کی طرح روانی بھی محسوس کرنے کی چیز ہے، ثابت کرنے کی نہیں۔ لیکن جس طرح موزونیت بھی کلام کے بنیادی عنصر کے طور پر ہر جگہ رائج ہے، بلکہ کولرج نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ شاعری کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ موزونیت کا تقاضا کرتی ہے، اسی طرح شعر میں روانی بھی ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے۔ یہی بات الفارابی نے ذرا اور ڈھنگ سے کہی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے کہ موزوں کلام کی موسیقیت اس کی فطری صفت ہے۔

عرب تہذیب میں شعر کو بآواز بلند سنانا اور شعر کہنا دونوں یکساں اہمیت کے حامل تھے۔ وہاں شعر خوانی کی بھی تعلیم ہوتی تھی۔ خلیل ابن احمد نے شعر کو اصلاً اور اصولاً آوازوں کا مجموعہ کہا ہے۔ جاحظ نے کلام کی روانی سے بحث کی ہے اور آخر میں یہ کہا ہے کہ جب پورا مصرع ایک لفظ کا حکم رکھے اور ایک لفظ محض ایک آواز کا حکم رکھے تو ایسے کلام کو رواں کہا جائے گا۔

ہمارے یہاں دکن سے لے کر دہلی کے شعرا نے روانی کو مطلق حقیقت اور شعر کی بڑی صفت مانا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ جن شعرا کے کلام میں روانی زیادہ ہے وہ زیادہ مقبول ہوئے ہیں، مگر یہ ضرور کہوں گا کہ ہمارے مقبول ترین شعرا میں میر، میر انیس اور اقبال کا کلام دوسروں کے

مقابلے میں زیادہ روانی کا حامل ہے۔ جدید زمانے کے بڑے شعرا میں فیض اور میرا جی کا کلام مجھے سب سے زیادہ رواں لگتا ہے۔ شہرتوں کے قائم ہونے اور فہرست استناد (canon) میں شامل ہونے کے لیے شعر کی خوبی کے علاوہ کئی باتیں ضروری ہیں۔ کون کہہ سکتا ہے کہ آج غالب کی شہرت اتنی ہی اور اسی درجے کی ہوتی اگر مقدمۂ شعر و شاعری ، یادگار غالب اور محاسن کلام غالب نہ لکھی گئی ہوتیں؟ لہٰذا یہ ضروری نہیں کہ اگر میرا جی کا کلام فیض کے کلام کے برابر روانی کا حامل ہے تو میرا جی کی مقبولیت اور شہرت بھی فیض صاحب جتنی ہو۔

فیض کے یہاں ایک اور بات مجھے بہت اہم معلوم ہوتی ہے: وہ اپنے شعر میں ہم کو شریک کر لیتے ہیں لیکن ہم پر کوئی ذمہ داری نہیں ڈالتے۔ وہ ہمیں عمل یا جد و جہد یا انقلاب کی راہ میں گامزن ہونے کی ترغیب تو کیا، پیغام بھی نہیں دیتے۔ ان کا انقلاب، یا انقلابی کشمکش ہمیں شریک کر لیتی ہے لیکن ہم سے کوئی تقاضا نہیں کرتی:

اب کوچۂ دلبر کا رہرو، رہزن بھی بنے تو بات بنے
پہرے سے عدو ٹلتے ہی نہیں اور رات برابر جاتی ہے[۱۴]

مصرعوں میں کیا روانی اور کیا شگفتگی ہے، اور ہم دیکھ رہے ہیں کہ وہاں کچھ ہو رہا ہے، یا ہونے والا ہے۔ ہمیں کوچۂ دلبر کے رہرو اور اس کے طریق کار میں دلچسپی ہے اور ہم اس کے انجام کے بارے میں پر امید بھی ہیں اور شاید کچھ مشوش بھی ہیں۔ فیض صاحب ہمیں خبر دے رہے ہیں اور ہم اس خبر میں شریک ہو کر کوچۂ دلبر کے رہرو کے انقلابی پروگرام میں بھی شریک ہو جاتے ہیں۔ نظم ''و یبقیٰ وجہ ربک'' میں یہ بات بالکل کھل کر سامنے آتی ہے۔ ہمیں مژدہ سنایا جا رہا ہے۔ یہ بھی کہا جا رہا ہے کہ 'ہم' (جس میں آپ بھی شامل ہیں، جیسا کہ نظم کے آخر میں واضح بھی کر دیا گیا ہے) اس مستقبل کے حصہ دار ہیں جس کی نوید نظم میں دی جا رہی ہے۔ لیکن ہمیں خود کچھ کرنا نہیں ہے۔ لازم ہے کہ وہ وقت آئے گا اور لازم ہے کہ ہم بھی اس کے شاہد اور شریک ہوں گے۔

فیض صاحب ہمیں مجبور نہیں کرتے، نہ ترغیب دیتے ہیں۔ ان کی نظموں غزلوں میں متکلم کبھی کبھی تھوڑا بہت محزوں نظر آتا ہے، لیکن زیادہ تر وہ شاہد ہے، یا خبر رساں ہے۔ ہمارے اوپر کوئی

بوجھ عائد نہیں کرتا کہ تم بھی متکلم کا ساتھ دو، یا ان قوتوں کا ساتھ دو جو مصروف جد و جہد ہیں۔ اس طرح ہم انقلاب، یا جد و جہد، یا کشمکش میں شریک نہ ہوتے ہوئے بھی شریک ہو جاتے ہیں۔

افلاطون نے شاعری اور خاص کر رزمیہ اور المیہ پر الزام لگایا تھا کہ ان میں قوت جاذبہ ہے۔ یعنی جب ہم کسی المیے کو اسٹیج پر دیکھتے ہیں، یا اسٹیج پر کسی رزمیے کی قرأت کے وقت سامعین میں موجود ہیں تو ہم ان واقعات اور معاملات میں شریک ہو جاتے ہیں جن کا حال یا بیان ہم اسٹیج پر دیکھ یا سن رہے ہیں۔ یعنی سامع کی حیثیت محض تماشائی کی نہیں، بلکہ ساجھے دار کی ہے۔ وہ جو دیکھتا ہے اس میں جذب ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اسٹیج پر بیان کیے ہوئے یا دکھائے ہوئے واقعات سامع کی شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح ،اگران واقعات اور حالات میں منفی باتوں کو پیش کیا گیا ہے، مثلاً نفرت، خوف، عدم انصاف، ظلم وغیرہ، تو وہ منفی باتیں ہماری شخصیت میں جاگزیں ہو جاتی ہیں۔

افلاطون کے اس اعتراض کا جواب کئی طرح دیا گیا ہے اور سب سے اہم جواب ارسطو کا ہے۔ اس کا جواب نفسیات کے عالم سے ہے، کہ اسٹیج پر منفی مناظر اگر دکھائے جاتے ہیں تو ان کے ذریعے ہمارے منفی جذبات بر انگیخت تو ہوتے ہیں، لیکن بر انگیختگی کے ذریعے ان جذبات کا تنقیہ یا اخراج ہو جاتا ہے۔ تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ نہ یہ جواب کافی ہے اور نہ تنقیے کا عمل ہی حقیقی یا کافی ہے۔ نطشہ نے بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ اگر تم قعر ہاویہ کے اندر دیر تک گھورتے رہو تو قعر ہاویہ بھی تمھارے اندر گھورنا شروع کر دے گا۔ اس کی مراد یہی تھی کہ دیکھنے یا سننے کا عمل یک طرفہ نہیں ہوتا۔ فیض صاحب کا کلام ہمیں ترغیب عمل نہیں دیتا لیکن ہمیں عمل میں شریک ضرور کر دیتا ہے۔ دیکھیے ''اے روشنیوں کے شہر'' کے اختتامی مصرعے ہیں:

شب خوں سے منھ پھیر نہ جائے ارمانوں کی رو
خیر ہو تیری لیلاؤں کی، ان سب سے کہہ دو
آج کی شب جب دیے جلائیں، اونچی رکھیں لَو[۱۵]

آخری مصرع کیا بولتا ہوا رواں مصرع ہے۔ اس کے سحر کے آگے ہماری تنقیدی حس ماند پڑ جاتی ہے۔ لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ لفظ 'لیلاؤں' نہایت خوبصورت ہے اور دل کو چھو لیتا ہے لیکن یہ کہیں ظاہر نہیں ہوتا کہ وہاں لیلائیں ہیں بھی۔ شاید صرف چڑیلیں ہیں، کیونکہ روشنیوں کا شہر تو

ہجر کی بے نور شہر پناہ کے پیچھے چھپا ہوا ہے۔ لیکن ہم یقین کر لیتے ہیں کہ وہاں لیلائیں ہیں، روشن رخ اور روشن لباس اور وہ شہر میں (شاید اس کی فصیلوں پر) چراغ روشن کرتی ہیں۔ کسی سے کہا جا رہا ہے کہ وہ ان سے کہہ دے کہ وہ اس شب چراغوں کی لویں اونچی رکھیں۔ ہمارا کوئی کام نہیں، لیلاؤں تک متکلم کا پیغام پہنچانے والا کوئی نا معلوم شخص ہے، ہماری کوئی ذمہ داری نہیں۔ لیلاؤں کے ہاتھ شل تو نہیں ہو گئے؟ ہمیں نہیں معلوم اور نہ ہی متکلم اس باب میں کچھ جانتا ہے۔ چراغ کی لو اونچی کرنے والیوں کو کچھ خطرہ ہے کہ نہیں، ہمیں نہیں معلوم اور نہ ہی متکلم کو معلوم ہے۔

یہ سب ہے، لیکن ہم متکلم کی اس تشویش میں شریک ہیں کہ 'ارمانوں کی رؤ' (یہ فقرہ ذرا فلمی ہو گیا، لیکن خیر) کا منھ شب خونیوں کی یلغار سے پھر نہ جائے۔ ہم بھی دل سے بضد ہیں اور ہمیں یقین ہے کہ بے نور شہر پناہ کے پیچھے لیلائیں ہیں اور ان کا کام ہے چراغوں کی لویں اونچی رکھنا۔ ہمیں کچھ نہیں کرنا ہے، متکلم کو بھی کچھ نہیں کرنا ہے، صرف بیان کرنا ہے۔ لیکن نظم پڑھ کر یا سن کر ہم بھی شب خونیوں کے خلاف جنگ میں شریک ہو جاتے ہیں۔

''ملاقات''[۱۶] بھی اسی طرح کی نظم ہے۔ اس کا آغاز اس قدر خوبصورت اور شاندار ہے کہ اسے جدید نظم میں بے نظیر کہہ سکتے ہیں۔ کاش کے اگلے سب مصرعے بھی اتنے ہی زور اور حسن کے حامل ہوتے۔ نظم میں عمل یا انقلاب کا کام دو دھندلی ہستیوں کے سپرد ہے: متکلم کی صدا جو نہر خوں ہے اور جس لڑکی سے متکلم بات کر رہا ہے اس کی باہوں میں سلگتا ہوا اس کا غم۔ 'ہم' نے جگر میں ٹوٹ کر اٹکے ہوئے تیروں کو نوچ کر ہر ایک کا تیشہ بنالیا ہے۔ لیکن اس سے کیا کام لیں گے، یہ ابھی واضح نہیں ہوا کہ مژدہ سنائی دیتا ہے کہ اس رات نے جو غم دیا ہے وہ سحر کا یقیں بنا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سحر ہم سب کے لیے ہے، لیکن ہم صرف اس لیے اس میں شراکت دار ہیں کہ فیض کی نظم ہمیں یہ سب بتا رہی ہے۔ فیض کی نظم نے ہمارے ذہنوں کو انقلابی بنا دیا ہے لیکن ہمیں اپنے جگر میں چبھے ہوئے تیر بھی نہیں نوچنے پڑے ہیں۔ اس سے بڑا کمال شعری کیا ہوگا کہ یہ نظم ہم سب کے لیے تسلی اور تیقن پیدا کرتی ہے اور ہم سے کچھ تقاضا نہیں کرتی۔ یہ خالی خولی رجائیت نہیں ہے (اگرچہ یہ نظم کبھی کبھی اس طرف جاتی ہوئی لگتی ضرور ہے)، یہ شعر کی وہ قوت ہے جس کی طرف افلاطون نے اشارہ کیا تھا۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ فیض صاحب اگر ترقی پسند شعریات کا لحاظ ہر وقت نہ رکھتے تو ان کی دنیاے شعر بہت متنوع اور رنگارنگ ہوتی۔ لیکن میں یہ بھی کہتا ہوں کہ فیض نے استعارے اور پیکر کو مرکزیت دے کر اپنی شاعری میں پھر بھی وہ قوت پیدا کر لی جو ترقی پسند شعریات کے بس کی نہیں تھی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ انھیں فرد کا، مجرد اور تنہا انسان کا احساس بہت شدید تھا۔ وہ 'عوام' کی بے شمار بھیڑ سے زیادہ 'ایک انسان' کے شاعر ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتو ان کے یہاں فرد کی مرکزیت اور انفرادی زندگی کی معنویت کا احساس اس قدر نمایاں نہ ہوتا۔ فیض صاحب کو پڑھتے ہوئے ہمیں خود اپنی اہمیت اور معنویت کا احساس ہوتا ہے۔

ہمارے یہاں میتھیو آرنلڈ کا قول ایک زمانے میں بے انتہا مقبول تھا کہ 'شاعری نقد حیات ہے۔' اس کو اصول بنا کر ہم نے جدید شاعر سے طرح طرح کی توقعات باندھیں، بلکہ تقاضے کیے۔ لیکن آرنلڈ کا قول یہ بھی تو ہے کہ شاعری ہمارے لیے زندگی کی تعبیر کرتی ہے (interprets life for us)، ہمیں تسلی دیتی ہے (consoles us)، ہمیں تقویت دیتی ہے، ہماری ہمت بندھاتی ہے (sustains us)۔ ہوسکتا ہے یہ سب کرنے کے لیے بچاری شاعری کو نقد حیات کے پاپڑ بھی بیلنے پڑتے ہوں، مگر میں تو رومی اور میر کے یہاں سے وہ تقویت حاصل کرتا ہوں جو کارزار حیات میں مجھے میری اہمیت کا احساس دلاتی ہے، مجھے بتاتی ہے کہ ٹھیک ہے، کائنات بہت معاند اور مخالف ہے، ٹھیک ہے اس رزم گاہِ حیات میں تمھاری ہستی پرِ کاہ سے زیادہ نہیں، بلکہ اس سے بھی کم ہے، لیکن پھر بھی تم اپنی جگہ پر ایک وجود ہو۔ نوبل انعام یافتہ ماہر طبیعیات اسٹیون وائن برگ (Steven Weinberg) نے لکھا ہے کہ مجھے اب کائنات کی فہم پہلے سے زیادہ ہے، لیکن جتنا ہی میری فہم بڑھتی ہے، اتنا ہی میں دیکھتا ہوں کہ کائنات کا مقصد کچھ نہیں۔ لیکن میر ہم سے کہہ دیتے ہیں:

مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں
میؔر بھی شام اپنی سحر کر گیا[۱۷]

میر کی طرح رومی بھی مجھے اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں:

نورِ فلک است این تنِ خاکیِ ما
رشکِ ملک آمد است چالاکیِ ما

گہ رشک بَرد فرشتہ از پاکیِ ما
گہ بگریزد دیو ز بی باکیِ ما[18]

....

بر گورِ من آن کو گذرد، مست شود
ور زیست کند، تا بہ ابد مست شود
در بحر رود، بحر بہ مد مست شود
در خاک رود، گور و لحد مست شود[19]

یہ ہے فرد کی خود اعتمادی۔ اسے 'تصور انسان' وغیرہ نام دے کے اس کی توہین نہ کیجیے۔ رومی اتنے بیوقوف نہیں کہ یہ نہ جانتے ہوں کہ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں سب مجذوب کی بڑ جیسا ہے۔ لیکن ہمیں تو اس سے تقویت ہوتی ہے کہ اللہ اللہ ہم بھی ایسے ہیں کہ ہمارے بارے میں ایسا کہا جاتا ہے۔ رہی مجذوب کی بڑ، تو فیض صاحب کیا کم ہیں:

جو رکے تو کوہِ گراں تھے ہم، جو چلے تو جاں سے گذر گئے
رہِ یار ہم نے قدم قدم تجھے یادگار بنا دیا[20]

دیکھ لیجیے، یہ انسان کی عظمت کا اعلان نہیں، اپنی عظمت کا اعلان ہے۔ اب بھی یقین نہ آئے تو میر کو سن لیجیے:

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا[21]

مقدور سے زیادہ مقدور نہ ہوتا تو رک کر کوہ گراں بن جانے اور چل کر منزل جاں کو لانگھ جانے کا ناممکن کام کیوں کر انجام دے سکتے؟

ایسا نہیں ہے کہ رومی کے یہاں موت کے مراحل نہیں ہیں، یا وہ ان کی آزمائشوں سے گذرنے سے گریز کرتے ہوں۔ سنیے:

با درد بساز چون دوای تو منم
در کس منگر کہ آشنای تو منم

گر کشتہ شدی، مگو کہ من کشتہ شدم
شکرانہ بدہ کہ خون بہای تو منم[۲۲]

اور اس کے بعد کی منزل یہ ہے:

در عالم گل گنج نہانی ماییم
دارندۂ ملک جاودانی ماییم
چوں از ظلماتِ آب و گل بگذشتیم
ھم خضر و ھم آب زندگانی ماییم[۲۳]

ہماری شاعری میں میر سے زیادہ کسی کو اپنی، یعنی بطور فرد ہم/میں کی اہمیت کا احساس نہیں۔ کوچۂ یار میں لہو بہا کر اور خاک رہ ہو کر پڑ رہنے یا غبارِ ناتواں کے روپ میں کوبکو اڑتے رہنے کی بات ٹھیک ہے، لیکن میر کے یہاں ایک فرد بھی ہے جو اپنی ہی سنتا ہے اور اپنی ہی کرتا ہے۔ وہ کسی کا محکوم نہیں، معشوق کا بھی نہیں:

مشکل بہت ہے ہم سا پھر کوئی ہاتھ آنا
یوں مارنا تو پیارے آسان ہے ہمارا
ہم وے ہیں سن رکھو تم مر جائیں رک کے یک جا
کیا کوچہ کوچہ پھرنا عنوان ہے ہمارا
ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا[۲۴]

....

بجلی سے یوں چمکتے بہت پر بات کہتے ہو چکے
جوں ابر ساری خلق پر ہوں اب تو چھایا ایک میں[۲۵]

....

جھک کے سلام کسو کو کرنا سجدہ ہی ہو جاتا ہے
سر جاوے گو اس میں میرا سر نہ فرو میں لاؤں گا[۲۶]

فیض صاحب کے مزاج کی محزونی اور شکوہ سنجی انھیں ان منزلوں تک نہیں آنے دیتی، لیکن وہ ہمیں اپنی اہمیت کا احساس دلانے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ فیض صاحب ہمیں اس بات

کا حوصلہ دیتے ہیں کہ ہم خود کو لوحِ جہاں پر حرف مکرر کی طرح نہ سمجھیں کہ ہمیں جو چاہے گا، جب چاہے گا اٹھا دے گا:

کلفتِ زیست تو منظور تھی ہر طور مگر
راحتِ مرگ کسی طور گوارا ہی نہ تھی[۲۷]

....

لا کوئی نغمہ، کوئی صوت، تری عمر دراز
نوحۂ غم ہی سہی، شورِ شہادت ہی سہی،
صُورِ محشر ہی سہی، بانگِ قیامت ہی سہی،[۲۸]

....

کون ایسا غنی ہے جس سے کوئی
نقد شمس و قمر کی بات کرے
جس کو شوقِ نبرد ہو ہم سے
جائے تسخیرِ کائنات کرے[۲۹]

فیض نے اقبال پر جو نظم کہی تھی اس کی کئی باتیں خود فیض پر صادق آتی ہیں۔ میں اس نظم کے چند مصرعے سنا کر آپ سے رخصت لیتا ہوں:

آیا ہمارے دیس میں اک خوش نوا فقیر
آیا اور اپنی دھن میں غزل خواں گذر گیا
سنسان راہیں خلق سے آباد ہو گئیں
ویران میکدوں کا نصیبہ سنور گیا[۳۰]

....

اب دور جا چکا ہے وہ شاہِ گدا نما[۳۱]

....

پر اُس کا گیت سب کے دلوں میں مقیم ہے[۳۲]

حوالہ جات

* معروف ادیب، نقاد اور فکشن نگار۔ الہ آباد، انڈیا۔

۱۔ فیض احمد فیض، ''مرے دل مرے مسافر''، نسخہ ہائے وفا (لاہور: مکتبۂ کارواں، س ن)، ص۶۵۵۔

۲۔ فیض احمد فیض، ''سرِ وادیِ سینا''، نسخہ ہائے وفا، ص۴۲۴۔

۳۔ ایضاً، ص۴۲۳۔

۴۔ حسرت موہانی، کلیاتِ حسرت موہانی، حصہ اول (لاہور: مکتبۂ معین الادب، ۱۹۷۶ء)، ص۱۷۲۔

۵۔ ایضاً، ص ۱۷۹۔

۶۔ ایضاً۔

۷۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۳ء)، ص۳۹۶۔

۸۔ میرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوانِ غالب، نسخۂ عرشی، مرتب امتیاز علی خاں عرشی (لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۲۰۱۱ء)، ص۲۰۳۔

۹۔ ایضاً، ص۲۰۴۔

۱۰۔ ایضاً، ص۲۱۰۔

۱۱۔ خواجہ میر درد، دیوان میر درد، مرتب کلب علی خاں فائق (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء)، ص۱۴۲۔

۱۲۔ فیض احمد فیض، ''دستِ صبا''، نسخہ ہائے وفا، ص۱۸۱۔

۱۳۔ ایضاً۔

۱۴۔ فیض احمد فیض، ''زنداں نامہ''، نسخہ ہائے وفا، ص ۲۶۷۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۵۹۔

۱۶۔ ایضاً، ص۲۴۴۔

۱۷۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول، ص۲۲۱۔

۱۸۔ محمد جلال الدین رومی، کلیاتِ دیوانِ شمس تبریزی، با مقدمہ و تصحیح محمد عباسی (تہران: انتشارات نشرِ طلوع، ۱۳۶۶ش)، ص۳-۱۳۴۲۔

ترجمہ: ہمارا یہ خاکی بدن آسمان کا نور ہے، ہماری باخبری اور سبک روحی فرشتوں کے لیے باعثِ رشک ہے، کبھی ہماری پاکیزگی پر فرشتے رشک کرتے ہیں، کبھی ہماری بے باکی سے شیطان بھی راہِ فرار اختیار کر لیتا ہے۔

۱۹۔ ایضاً، ص۱۳۷۶۔

ترجمہ: میری قبر پر جو بھی آئے گا، مست ہو جائے گا، اگر زندہ رہا تو ابد تک مست رہے گا، اگر وہ سمندر میں چلا جائے گا تو سمندر مست ہو جائے گا اور اس کی موجیں اس کی مستی کا اظہار ہوں گی، اگر وہ سپرد خاک ہوا تو قبر مست ہو جائے گی۔

۲۰۔ فیض احمد فیض، ''دستِ تہِ سنگ''، نسخہ ہائے وفا، ص ۳۵۵۔

۲۱۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول، ص۲۰۹۔

۲۲۔ محمد جلال الدین رومی، کلیاتِ دیوانِ شمس تبریزی، ص۱۴۱۴۔

ترجمہ: درد سے مانوس ہو جاؤ جب تمھاری دوا میں ہوں، کسی اور کی طرف نہ دیکھو کہ تمھارا ساتھی میں ہوں، اگر تم مارے گئے ہو تو مت کہو کہ میں قتل ہو گیا، شکرانہ ادا کرو کہ تمھارا خوں بہا میں ہوں۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴۱۷۔

ترجمہ: مٹی کی اس کائنات میں خفیہ خزانہ ہم ہیں، ہمی دائمی سلطنت کے مالک ہیں، جب ہم آب و گل کے ظلمات عبور کر لیں، تو پھر ہمی خضر ہیں اور ہمی آبِ حیات۔

۲۴۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان اول، ص۲۲۴۔

۲۵۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان دوم، ص۵۰۹۔

۲۶۔ میر تقی میر، کلیات میر، جلد اول، دیوان چہارم، ص۶۷۶۔

۲۷۔ فیض احمد فیض، ''شامِ شہرِ یاراں''، نسخہ ہائے وفا، ص ۵۲۵۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۵۴۶۔

۲۹۔ فیض احمد فیض، ''دستِ تہِ سنگ''، نسخہ ہائے وفا، ص ۳۳۹۔

۳۰۔ فیض احمد فیض، ''نقشِ فریادی''، نسخہ ہائے وفا، ص ۸۵۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۸۶۔

۳۲۔ ایضاً۔

مآخذ

درد، خواجہ میر۔ دیوان میر درد۔ مرتب کلب علی خاں فائق۔ لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۸۸ء۔

رومی، محمد جلال الدین۔ کلیاتِ دیوانِ شمس تبریزی۔ با مقدمہ و تصحیح محمد عباسی۔ تہران: انتشارات نشرِ طلوع، ۱۳۶۶ش۔

غالب، میرزا اسد اللہ خاں۔ دیوان غالب۔ نسخۂ عرشی۔ مرتب امتیاز علی خاں عرشی۔ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۲۰۱۱ء۔

فیض، فیض احمد۔ نسخہ ہائے وفا۔ لاہور: مکتبۂ کارواں، س ن۔

موہانی، حسرت۔ کلیاتِ حسرت موہانی۔ لاہور: مکتبۂ معین الادب، ۱۹۷۶ء۔

میر، میر تقی۔ کلیات میر۔ جلد اول۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۳ء۔