for Fran with
Lots of ♡
from Satya
Mumbai 03.01.2015

دل کو اظہارِ سخن انداز فتح الباب ہے
یاں صریرِ خامہ غیر از اصطکاکِ در نہیں
غالب

تفہیمِ غالب

قدیم و جدید شعریات کی روشنی میں غالب کے منتخب اشعار کی شرح

شمس الرحمٰن فاروقی

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

①

(© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ)

Tafheem-e-Ghalib

By :

Shamsur Rahman Faruqi

(Third Edition)

ISBN : 81-8172-017-2

پہلی اشاعت	:	۱۹۸۹ء
دوسری اشاعت	:	۲۰۰۵ء
تیسری اشاعت	:	۲۰۱۴ء
قیمت	:	۳۰۰ / روپے
مطبوعہ	:	اصیلا پرنٹنگ پریس، نئی دہلی

غالب انسٹی ٹیوٹ،

ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی ۔۲

www.ghalibinstitute.org-- E-mail: ghalib@vsnl.net

غور نقص و کمال الفاظ ضروری ست

میرزا عبدالقادر بیدلؔ

Wonder-exciting vigour, intenseness and peculiarity of thought, using at will the almost boundless stores of a capaciuos memory, and exercised on subjects, where we have no right to expect it-this is the wit of Donne!

S.T. COLERIDGE

Understanding it is not a preparation for reading the poem. It is itself the peom.

I.A. RICHARDS

نثار احمد فاروقی کی یاد میں

یوسف حسنی و ای عالم چو چاہ — ویں رسن صبر است بر امر الٰہ
یوسفا آمد رسن درزن دو دست — از رسن غافل مشو بے گہ شدست
در رسن زن دست بیروں روز چاہ — تا بہ بینی بارگاہ بادشاہ
چشم حس اسپ است و نور حق سوار — بے سوار ایں اسپ خود ناید بکار
چشم اسپ از چشم شہ رہبر بود — چشم او بے چشم شہ مضطر بود
نور حق بر نور حس را کب شود — واں گہے جاں سوے حق راغب شود

(مولانائے روم، مثنوی شریف، دفتر دوم)

فہرست

حرفِ آغاز	صدیق الرحمٰن قدوائی	۹
پیش لفظ	محمد شفیع قریشی	۱۱
دیباچہ	شمس الرحمٰن فاروقی	۱۴
دیباچۂ طبعِ ثانی	شمس الرحمٰن فاروقی	۲۱

حرفِ آغاز

ہمیں بڑی مسرت ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کی کتاب "تفہیمِ غالب" کا یہ نیا ایڈیشن شایع ہو رہا ہے۔ فاروقی صاحب کا علمی دنیا میں جو مرتبہ ہے اس کے پیشِ نظر ان کی سب ہی تحریروں کو ہر جگہ قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ گزشتہ کئی برسوں سے انہوں نے ہمارے کلاسیکل ادب کے مختلف پہلوؤں پر خاص طور پر توجہ دی ہے اور اس سلسلہ میں ادبی مطالعے کے ان وسائل سے بھی استفادہ کیا ہے جو مغربی ادب کے ذریعے فراہم ہوئے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کا یہ مطالعہ ہمارے ادبی ورثے کی قدر و قیمت میں عصرِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق اضافہ بھی کرتا ہے اور مزید مطالعے کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔

غالبؔ ہمارے ان شاعروں میں ہیں جن کے کلام کی متعدد تشریحات و تعبیرات ہوتی رہی ہیں اور آئندہ بھی ہوتی رہیں گی۔ فن کی عظمت اور بقا کا سبب یہی ہے کہ وہ مختلف زمانوں میں اور مختلف لوگوں کے سامنے خود کو طرح طرح سے افشا کرتا ہے اور پھر بھی اس میں مزید دریافت کی گنجائشیں رہ جاتی ہیں اور دریافت کا یہ عمل پیچیدہ ہونے کے علاوہ لطف اندوز ہونے میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ اعلیٰ شاعری خاموش اور تنہا لمحوں میں افراد کے ذہنوں

پر گویا کہ اترتی ہے۔ اس میں اس کا بھی امکان ہوتا ہے کہ ایک ہی شخص مختلف کیفیتوں میں ایک ہی فن پارہ کو مختلف طریقوں پر سمجھے اور محسوس کرے۔ ان سب باتوں کے ساتھ ہی ہماری شعریات کے بنیادی عناصر اور تصورات سے واقف ہونا بھی لازم ہے۔ جو کبھی ہمارے ہاں عام ذہنی تربیت کا حصہ تھے مگر اب جن سے آشنائی کم سے کم ہوتی جا رہی ہے۔ غالب جیسے شاعر کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ان کے کلام کی تفہیم کے سلسلے میں ان عقدوں کو وا کیا جائے۔ فاروقی صاحب نے غالب کے اشعار کو سمجھنے اور سمجھانے کے سلسلے میں اس پہلو کو جتنی اہمیت دی ہے وہ آج کے قارئین کے لئے ضروری ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے اپنے دیباچہ میں نہایت خوبی کے ساتھ اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کر دیا ہے۔

فاروقی صاحب غالب کی شاعری اور اس کی تفہیم کے مسائل پر مستقل غور کرتے رہتے ہیں۔ چنانچہ موجودہ ایڈیشن میں انہوں نے متعدد ترمیمات و اضافے کیے ہیں۔ جن کی بدولت پہلے ایڈیشن کے مقابلے میں اس کی قدر و قیمت بہت بڑھ گئی ہے۔

مجھے یقین ہے کہ اہل نظر اس نئے ایڈیشن کا خیر مقدم کریں گے اور غالب کی شاعری سے متعلق اس کے بعد کچھ نئے سوالات بھی اُٹھیں گے۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

پیش لفظ

غالب، عہدِ غالب اور متعلقات غالب پر تحقیق و تنقید، ترتیب و تدوین اور اشاعت سے متعلق کام غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی کے بنیادی فرائض میں شامل ہے، یہ فرائض انسٹی ٹیوٹ اپنے زمانۂ قیام سے آج تک پابندی کے ساتھ انجام دیتا آ رہا ہے، انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے غالب سے متعلق مذکورہ موضوعات پر اب تک کافی کتابیں شائع ہو کر خراجِ تحسین حاصل کر چکی ہیں، ہر سال کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ ایک خاص منصوبہ بندی کے تحت جاری رہتا ہے۔ انسٹی ٹیوٹ نے گزشتہ چند سال سے ہندوستان کی مختلف زبانوں میں دیوانِ غالب کے ترجموں کے کام پر بھی توجہ دی ہے خوشی کی بات ہے کہ کشمیری زبان میں کلامِ غالب کے ترجمے کا اجرا ہو چکا ہے اور ان دنوں ہندی، مراٹھی اور گجراتی کے تراجم کا کام جاری ہے۔

انسٹی ٹیوٹ نے کچھ برسوں پہلے کلامِ غالب کی نئی شرح لکھنے کا ایک پروجیکٹ بنایا تھا اور ملک کے مشہور غالب شناس، صاحبِ طرز نقاد، انشا پرداز، محقق و شاعر اور کلامِ غالب پر ایک خاص نظر رکھنے والے جناب شمس الرحمٰن فاروقی سے فرمائش کی گئی تھی کہ وہ اس خدمت کو انجام دیں موصوف نے یہ کام سنبھالنے کے بعد بڑے انہماک اور گہری لگن کے ساتھ اسے پورا کیا، دراصل وہ غالب صدی ۱۹۶۹ء سے قبل غالب کے اشعار کی تشریح کا سلسلہ 'شب خون' اپریل ۱۹۶۸ء سے شروع کر چکے تھے جسے ستمبر ۱۹۸۸ء تک انھوں نے جاری رکھا، اس طرح 'تفہیمِ غالب' کا یہ کام بیس برس تک ہوتا رہا، فاروقی صاحب نے

'تفہیمِ غالب' میں تمام اشعارِ غالب کو شامل نہیں کیا اور صرف اُن اشعار کو موضوعِ گفتگو بنایا جن میں کسی بھی اعتبار سے بحث ومباحثے کی گنجائش سمجھی گئی اُن کا قول ہے کہ "اظہارِ خیال کے لیے وہی اشعار منتخب ہوں جن میں کوئی ایسا نکتہ ہو جو عام شراح سے نظرانداز ہو گیا ہو یا جن کی شرح میں کوئی ایسی بات کہنا ممکن ہو جو متداول شراح سے ہٹ کر ہو" گویا کہ 'تفہیمِ غالب' میں نہایت منتخب اشعار کو شامل کیا گیا ہے، 'شب خون' میں اشعار کی شرح جس طرح ہوتی رہی اس کی باضابطہ اشاعت کے وقت فاروقی صاحب نے اس میں ضروری حذف و اضافے سے کام لیا ہے اس کی زبان کو آسان بنانے کی طرف توجہ دی ہے اور کئی اعتبار سے اس کی تحریروں کو بنایا اور سنوارا ہے۔ فاروقی صاحب کی مشرق ومغرب کی ادبیات پر گہری نظر ہے اور 'تفہیمِ غالب' کی تصنیف کے وقت اُنھوں نے اپنے اردو فارسی اور انگریزی کے مطالعے سے گہرا استفادہ کیا ہے۔

یوں تو کلامِ غالب کے شارحین کی ایک طویل فہرست ہے لیکن غیراہم شارحین کو نظرانداز کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے مشاہیر میں سے صرف بیس کو استفادے کے لیے اپنے پیشِ نظر رکھا ہے، اُن میں سے بھی جن سے ضروری سمجھا ہے اتفاق کیا ہے اور جن سے ضروری نہیں سمجھا اختلاف کیا ہے، اسی طرح مشرق ومغرب کے ادب میں سے جس بات کو مبارک و مستحسن سمجھا ہے مانا ہے اور جس کو نہیں سمجھا، اُسے نظرانداز کر دیا ہے، اُن کی نظر میں مشرقی ومغربی ادبیات میں سے نہ تو تمام تر پسندیدہ ہے اور نہ سب کچھ ناپسندیدہ اُن کے ان نظریات کی جھلک 'تفہیمِ غالب' میں صاف طور پر نظر آتی ہے۔

'تفہیمِ غالب' میں ۱۳۸ اشعار کی تشریح نہایت تفصیلی اور مکمل بحث کے ساتھ کی گئی ہے اور ایک ایک بات کو بڑے بھرپور وزن اور دلائل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ فاروقی صاحب نے پورے 'دیوانِ غالب' کی چھان پھٹک کر کے جن اشعار کو زیادہ قابلِ تشریح سمجھا اُنھیں شرح میں پیش کر دیا ہے اور باقی کا کام آگے کے لیے چھوڑ دیا ہے، غرض یہ کہ 'تفہیمِ غالب' غالب کے منتخب اشعار کی شرح کے اعتبار سے کلامِ غالب کا ایک ایسا آئینہ بن گیا ہے جس میں ہر بات [illegible] روشنی میں جہاں اسے کلامِ غالب پر ایک متوازن تنقید کا نام دے سکتے ہیں تو وہاں غالبیات میں یہ ایک اچھوتی اور نئی تصنیف کہی جا سکتی ہے۔

فاروقی صاحب اردو دوستوں اور خاص طور پر غالب پرستوں کے شکریے کے مستحق ہیں کہ انھوں نے 'تفہیمِ غالب' کو ایک خاصے کا سامان بنا کر پیش کیا اور کلامِ غالب کی تفہیم کی نئی راہیں کھولیں، امید ہے کہ پرستارانِ غالب اس سے زیادہ سے زیادہ مستفیض ہوں گے۔

محمد شفیع قریشی

دیباچہ

مطالعاتِ غالبؔ کی تاریخ میں ۱۹۶۸ء اور ۱۹۶۹ء خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۹۶۹ء میں غالبؔ کی صدسالہ برسی دنیا بھر میں جگہ جگہ منائی گئی، لیکن غالبؔ صدی تقریبات اور تصنیفات کا سلسلہ ۱۹۶۸ء ہی میں شروع ہوگیا تھا۔ ۱۹۶۸ء کے شروع میں مجھے خیال آیا کہ 'شب خون' الٰہ آباد کی طرف سے غالبؔ کو خراجِ عقیدت یوں پیش کیا جائے کہ اس کے ہر شمارے میں غالبؔ کے کسی شعر پر گفتگو کی جائے اور شرط یہ رکھی کہ اظہارِ خیال کے لیے وہی شعر منتخب ہوں جن میں کوئی ایسا نکتہ ہو جو عام شراح سے نظر انداز ہوگیا ہو، یا جن کی شرح میں کوئی ایسی بات کہنا ممکن ہو جو متداول شراح سے ہٹ کر ہو۔ چناں چہ 'شب خون' کے شمارہ نمبر ۲۳ بابت ماہ اپریل ۱۹۶۸ء سے 'تفہیمِ غالبؔ' کا سلسلہ شروع ہوا اور یہ کچھ اس قدر مقبول ہوا کہ غالبؔ صدی تقریبات کے اختتام پذیر ہونے کے بعد بھی قائم رہا۔ اس سلسلے کی آخری تفہیم 'شب خون' شمارہ ۱۵۱ بابت ماہ ستمبر، نومبر ۱۹۸۸ء میں شائع ہوئی۔ گویا 'تفہیمِ غالبؔ' کے نام سے جو کتاب اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے اس کی مدتِ تصنیف بیس سال سے کچھ اوپر ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس میں وہ سب اشعار آگئے ہیں جن کی شرح میں متداول شارحین سے اختلاف ممکن ہے۔ اگر میں دوبارہ ردیف الف سے شروع کروں تو اغلب ہے کہ جتنے شعر اس کتاب میں شامل ہیں، اتنے ہی اور نکلیں گے جن پر گفتگو ہوسکتی ہے۔ لیکن ایک بار پورے دیوان کو دیکھ جانے کے بعد اور تمام اشعار پر تادیر غور کرنے کے بعد جن اشعار پر نظر ٹھہری، ان پر اکتفا اس لیے کر رہا ہوں کہ ممکن ہے تیسری بار پڑھنے پر اور بھی اشعار نظر آجائیں۔

لہٰذا یہی بہتر ہے کہ اس وقت تک کے غور و فکر کا نچوڑ آپ کے سامنے پیش کردیا جائے۔ باقی پھر کبھی سہی۔

کتابی صورت میں پیش کرنے کی غرض سے میں نے تمام تلمیحات کو دوبارہ لکھا ہے، اس معنی میں کہ ان میں اضافہ کیا ہے، بعض باتیں حذف کردی ہیں، بعض باتوں کو زیادہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے، بعض پہلوؤں پر تاکید بڑھادی ہے، بعض پر کچھ کم کردی ہے، زبان کو بھی آسان بنانے کی کوشش کی ہے۔ یعنی اس وقت جو تحریریں آپ کے سامنے ہیں وہ 'شب خون' میں شائع ہونے والی تحریروں سے جگہ جگہ لفظاً اور کئی جگہ معناً مختلف ہیں۔

ادب کا ہر طالب علم اپنے پیش رووں سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ میں نے بھی یہی کیا ہے۔ لیکن بعض باتوں میں میرا ان کا اختلاف اور فرق بھی بہت شدید ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ غالب کے تمام شارح مغربی ادب سے مرعوب تھے، لیکن مغربی اصولِ نقد سے ان کی واقفیت واجبی تھی۔ جو کچھ مغربی ادب وہ جانتے تھے اس کی روشنی میں ان کو غالب کے یہاں بعض کم زوریاں نظر آتی تھیں اور غالب کی بعض خوبیاں انھیں عیب معلوم ہوتی تھیں۔ میرا معاملہ یہ ہے کہ میں مغربی ادب سے واقف ہوں لیکن اس سے مرعوب نہیں ہوں۔ لہٰذا غالب کے بارے میں میرا رویہ پرانے شارحوں کے رویے سے مختلف ہے۔ دوسری بات یہ کہ مشرقی شعریات، یعنی وہ شعریات جس کی ہمارے کلاسیکی شعرا نے شعوری یا غیر شعوری طور پر پابندی کی ہے، وہ میری نظر میں بہت محترم اور مستحسن ہے۔ تیسری بات یہ کہ میں اس نظریے کا شدت سے قائل ہوں کہ کسی شاعری کی فہم اسی وقت مکمل ہوسکتی ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی روشنی میں وہ شاعری خلق کی گئی ہے اور جس کی رو سے وہ بامعنی ہوتی ہے۔ چوتھی بات یہ کہ میں سب سے پہلے اس بات سے سروکار رکھتا ہوں کہ مشرقی شعریات کی رو سے کسی شعر میں کیا خوبیاں ہیں، پھر یہ دیکھتا ہوں کہ مغربی شعریات کی رو سے اور کیا کہا جانا ممکن ہے؟ میں یہ بھی خیال رکھتا ہوں کہ مغربی ادب میں تفہیمِ شعر کے جو طریقِ کار متداول ہیں، اگر وہ ہمارے لیے بھی کارآمد ہوسکیں تو ان کا استعمال آزادی سے کیا جانا چاہیے۔ آخری بات یہ کہ مشرقی اور مغربی ادب کے بارے میں بہت ساری معلومات بوجوہ گذشتہ شارحین کی

دسترس میں نہ تھی۔ میں چونکہ ان سب کے بعد ہوں، اس لیے بقول غالب:

از بازپسیں نکتہ گزاراں پیشم

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شعر کے وہی معنی بیان کرنا چاہیے جو شاعر کے عندیے میں ہوں۔ یہ فلسفۂ شرح یعنی Hermeneutics کا بہت بڑا مسئلہ ہے۔ آج کل مغرب میں اس پر بہت بحث ہو رہی ہے اور اس پر حرفِ آخر شاید کبھی نہ کہا جا سکے۔ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ مشرقی شعریات میں شاعر کے عندیے کو کوئی خاص اہمیت نہیں حاصل ہے اور مغربی مفکروں کا بھی ایک بڑا گروہ اس بات کا قائل ہے کہ ہر وہ معنی جو شعر کے الفاظ سے برآمد ہو سکیں، وہ صحیح ہیں۔ میں خود اس بات کا قائل ہوں کہ شعر کا ہم پر یہ حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی تلاش کریں اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں، ان کو دریافت کریں۔ بڑے شعر کی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ مختلف زمانوں اور مختلف تناظر میں بھی بامعنی رہتا ہے۔ ایسا اُسی وقت ہو سکتا ہے جب اس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو۔

کلامِ غالب کے اوّلین شارح تو غالب خود ہیں، اس معنی میں کہ انھوں نے اپنے خطوط میں کئی شعروں کی شرح کی ہے اور اس معنی میں بھی کہ ان کے بہت سے اردو فارسی شعر ایک دوسرے کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ غالب کے سب سے پہلے باقاعدہ شارح خواجہ امان کے بیٹے خواجہ قمرالدین راقم ہیں۔ لیکن ان کی شرح منظرِ عام پر نہ آ سکی۔ پھر درگا پرشاد نادرؔ کے شاگرد حلم دہلوی نے اپنی ایک کتاب[1] میں غالب کے ۴۷ اشعار کی شرح کی ہے۔ اس کتاب کا مفصل تعارف نثار احمد فاروقی نے اپنی گراں قدر تصنیف 'تلاشِ غالب' میں درج کیا ہے۔ ان ہی کی عنایت سے یہ کتاب مجھے بھی دیکھنے کو ملی۔ چونکہ یہ کتاب بھی بہت کم لوگوں کی نظر میں رہی ہے، لہٰذا تفہیمِ غالب کا باقاعدہ رواج حالی کی دو کتابوں ('مقدمۂ شعر و شاعری' اور 'یادگارِ غالب') سے شروع ہوتا ہے۔ غالب کا کوئی بھی شارح حالی سے استفادہ کیے بغیر اپنے کام کو مکمل نہیں کہہ سکتا۔ حالی کے زمانے سے اب تک غالب کی کتنی شرحیں یا غالب کے منتخب اشعار کی شرح پر مبنی کتنی کتابیں شائع ہو چکی ہیں، اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ وقتاً فوقتاً جن تصنیفات سے میں

---

[1] بعض وجوہ کی بنا پر میں اس کتاب کو درگا پرشاد نادرؔ دہلوی کی تصنیف نہیں سمجھتا۔ تفصیل یہاں غیر ضروری ہے۔

استفادہ کرتا رہا ہوں ان کی تفصیل (اشاعت کی اوّلین تاریخ کے اعتبار سے) حسبِ ذیل ہے۔ جو اڈیشن میرے مطالعے میں رہا ہے، اس کی بھی صراحت کر دی گئی ہے:

(۱) تصنیف حلم دہلوی (زمانۂ تصنیف و اشاعت ۱۸۸۰ء کے بعد)۔

(۲) خواجہ الطاف حسین حالیؔ: مقدمۂ شعر و شاعری (الٰہ آباد ۱۹۵۳ء، اوّلین اشاعت ۱۸۹۳ء)۔

(۳) خواجہ الطاف حسین حالیؔ: یادگارِ غالب (لاہور ۱۹۳۰ء، اوّلین اشاعت ۱۸۹۴ء)۔

(۴) مولانا احمد حسن شوکت میرٹھی: حل کلیات اردو مرزا غالب دہلوی (میرٹھ ۱۸۹۹ء)۔

(۵) علامہ سیّد علی حیدر نظم طباطبائی: شرح دیوان اردوے غالب (حیدرآباد، ۱۹۰۰ء)۔

(۶) مولانا سیّد فضل الحسن حسرت موہانی: دیوانِ غالب مع شرح (دہلی، تاریخ ندارد، اوّلین اشاعت ۱۹۱۱ء)۔

(۷) عبدالرحمٰن بجنوری: مقدمۂ دیوانِ غالب، مشمولہ نسخۂ حمیدیہ (بھوپال ۱۹۲۱ء)۔

(۸) علامہ محمد احمد بیخود موہانی: شرح دیوانِ غالب (لکھنؤ ۱۹۷۰ء، زمانۂ تصنیف ۱۹۲۳ء)۔

(۹) علامہ سہا مجددی: مطالب الغالب (لاہور ۱۹۳۱ء، طبع سوم)۔

(۱۰) حضرت بیخود دہلوی: مرآۃ الغالب (دہلی ۱۹۳۵ء، اشاعتِ اوّل ۱۹۳۴ء)۔

(۱۱) آغا محمد باقر: بیانِ غالب (امرتسر ۱۹۳۹ء)۔

(۱۲) پنڈت جوش ملسیانی: دیوانِ غالب مع شرح (دہلی ۱۹۵۸ء، اشاعتِ اوّل ۱۹۵۱ء)۔

(۱۳) نواب جعفر علی خاں اثرؔ لکھنوی: مطالعۂ غالب (لکھنؤ ۱۹۵۷ء، طبعِ دوم)۔

(۱۴) شہاب الدین مصطفیٰ: ترجمانِ غالب (حیدرآباد ۱۹۵۶ء)۔

(۱۵) یوسف سلیم چشتی: شرح دیوانِ غالب (دہلی ۱۹۸۳ء، اوّلین اشاعت ۱۹۵۸ء)۔

(۱۶) نیاز فتح پوری: مشکلاتِ غالب (لکھنؤ ۱۹۷۲ء)۔

(۱۷) مسعود حسن رضوی ادیب: شرح طباطبائی اور تنقید کلامِ غالب (لکھنؤ ۱۹۷۳ء)۔

(۱۸) نیّر مسعود: تعبیرِ غالب (لکھنؤ ۱۹۷۳ء)۔

(۱۹) مولانا غلام رسول مہر: نوائے سروش (لاہور، تاریخ ندارد)۔

(۲۰) منظور احسن عباسی: مرادِ غالب (لاہور ۱۹۷۵ء)۔

ان کے علاوہ سینکڑوں مضامین اور کتابیں تو ہیں ہی، جن میں کلامِ غالبؔ پر گفتگو کی گئی ہے۔ ان کی تفصیل غیر ضروری جان کر نظر انداز کرتا ہوں۔

میں نے اس کتاب میں جگہ جگہ طباطبائی سے اختلاف کیا ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں طباطبائی کا احترام نہیں کرتا۔ اپنی تمام کمیوں کے باوجود طباطبائی کی شرح غیر معمولی کتاب ہے۔ اس کا مطالعہ ہر اس شخص کے لیے ناگزیر ہے جسے غالبؔ یا کلاسیکی اردو شعریات سے دل چسپی ہے۔ بیخود موہانی کی شرح بھی تقریباً اتنی ہی اہم ہے اور طباطبائی کی افراط و تفریط کے لیے اچھے توازن کا بھی کام کرتی ہے۔ بیخود دہلوی اور سہا مجددی بھی انتہائی قابلِ قدر شارح ہیں۔ حسرتؔ موہانی نے بہت کم اشعار کی شرح کی ہے اور بہت اختصار سے بھی کام لیا ہے، ورنہ ان کی نکتہ سنجی میں کلام نہیں۔ طالب علموں کے لیے آغا باقر سب سے بہتر ہیں، ان کے بعد جوشؔ ملسیانی۔ آغا باقر نے مختلف شارحین کی رائے کو محنت سے یک جا کر دیا ہے۔ اس طرح ان کی شرح بہت سی شروح کے مطالعے سے تقریباً بے نیاز کر دیتی ہے۔ بیخود موہانی کی شرح ان کے زمانے میں شائع نہ ہوئی تھی، ورنہ اس کے اقتباسات سے باقر کی کتاب اور بھی کارآمد ہو جاتی۔

اشعار کا متن عام طور پر نسخۂ عرشی (اشاعتِ اوّل، انجمن ترقی اردو علی گڑھ ۱۹۵۸ء اشاعتِ دوم، انجمن ترقی اردو دہلی ۱۹۸۲ء) کے مطابق ہے۔ شرح کے لیے اشعار بھی کم و بیش اسی ترتیب سے اٹھائے گئے تھے جس ترتیب سے مولانا عرشی مرحوم نے درج کیے تھے۔ کتابی شکل میں جمع کرتے وقت میں نے اشعار کی ترتیب متداول دیوان کے مطابق کر دی ہے۔ جناب کالی داس گپتا رضا نے اپنے معرکہ آرا اڈیشن 'دیوانِ غالب کامل' (بمبئی ۱۹۸۸ء) میں تمام اشعار زمانۂ تصنیف کے اعتبار سے جمع کیے ہیں۔ میں نے ان کی بیش قیمت تحقیق سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کتاب میں شرح کردہ ہر شعر کے سامنے اس کا زمانۂ تصنیف لکھ دیا ہے۔ لیکن میں نے دو جگہ جناب رضا سے اختلاف بھی کیا ہے۔ شعر نمبر ۱۱۹ کا زمانۂ تصنیف انھوں نے نہ معلوم کس بنا پر ۱۸۱۶ء لکھا ہے، جب کہ ۱۸۱۶ء کے ماخذ میں وہ شعر نہیں ہے۔ چوں کہ یہ شعر پہلی بار نسخۂ حمیدیہ میں نظر آتا ہے اس لیے میں نے اس کا زمانہ ۱۸۲۱ء متعین کیا ہے۔ شعر نمبر ۱۳۰ کی تاریخ میں نے

۱۸۲۱ کے بعد لیکن ۱۸۲۶ سے قبل متعین کی ہے، کیونکہ یہ شعر پہلی بار نسخۂ شیرانی میں ملتا ہے۔ اس نسخے کا زمانۂ کتابت مولانا عرشی نے ۱۸۲۶ قرار دیا ہے۔ چونکہ یہ شعر نسخۂ عرشی زادہ (۱۸۱۶) میں نہیں ہے، اس لیے اسے ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۱ (تاریخ نسخۂ حمیدیہ) کے زمانے کا بھی نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا اس شعر کا زمانۂ تحریر ۱۸۲۱ کے بعد اور ۱۸۲۶ سے قبل ٹھہرتا ہے۔

'شب خون' میں اشاعت کے وقت میں نے ہر شعر کی تقطیع بھی بیان کی تھی۔ جس زمانے میں تفہیم شروع ہوئی تھی، اس وقت عروضی اطلاعات عام نہ تھیں۔ اب جب کہ غالب کی بحروں پر صغیر النسا بیگم صاحبہ اور عنوان چشتی کی مفصل تحریریں سامنے آ چکی ہیں، میں نے اشعار کا وزن و بحر درج کرنا غیر ضروری سمجھ کر کتاب سے اسے حذف کر دیا ہے۔

شعر نمبر ۱۰۳ کی تفہیم عابد سہیل کے ماہنامہ 'کتاب' لکھنؤ، بابت ۱۹۶۹ میں شائع ہوئی تھی۔ میرے پاس اس کی نقل نہ تھی۔ اس کی فراہمی کے لیے میں ظفر احمد صدیقی کا ممنون ہوں۔ بعض اشعار کی شرح میں نیّر مسعود سے زبانی بحث مباحثہ میرے بہت کام آیا۔ میں ان کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

ادب کے طالب علم کے لیے لغات عصائے راہِ سخن سے کم نہیں۔ پرانے شارحوں میں یہ بہت بڑی کمزوری تھی کہ وہ لغت نہ دیکھتے تھے۔ طباطبائی کو اگر لغت دیکھنے کی عادت ہوتی تو وہ غالب پر بہت سے اعتراضات کرنے سے محفوظ رہتے۔ بیخود موہانی نے طباطبائی کے اکثر اعتراضات کا جواب دیا ہے۔ بیخود کو اگر لغت دیکھنے کی عادت ہوتی تو ان کے اکثر جوابات اور زیادہ مسکت اور مستند ہو سکتے تھے۔ میں اپنے بارے میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ مستند لغات کی رہنمائی کے بغیر سرزمینِ غالب میں قدم رکھنا میرے لیے ممکن نہ ہوتا۔ جن لغات کا حوالہ اس کتاب میں آیا ہے، ان کا اندراج اشاریے میں ہے۔ بہت سے لغات کا حوالہ ممکن نہیں ہو سکا ہے، لیکن میں ان سب کے احسان سے گراں بار ہوں۔ اشعار کی قرأت کے سلسلے میں یہ نسخۂ عرشی کے علاوہ نسخۂ عرشی زادہ اور نسخۂ شیرانی (یعنی ۱۸۱۶ اور ۱۸۲۶ کے مخطوطوں کے عکسی ایڈیشن) نسخۂ حمیدیہ اور دیوانِ غالب ۱۸۴۱ (عکسی ایڈیشن از کالی داس گپتا رضا) بہت کام آئے۔ میں ان تمام محققین کا

احسان مند ہوں۔

میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے اربابِ حل وعقد، بالخصوص جناب رشید حسن خاں کا شکرگذار ہوں کہ ان کی توجہ سے یہ کتاب موجودہ شکل میں معرضِ وجود میں آسکی۔ میں جناب ایوب تاباں، ڈائرکٹر انسٹی ٹیوٹ ہٰذا، جناب شاہد ماہلی اور ڈاکٹر کامل قریشی کا بھی ممنون ہوں۔ 'شب خون' کے ان گنت پڑھنے والے خاص شکریے کے مستحق ہیں کہ اگر وہ ان تفہیمات کا پرجوش استقبال نہ کرتے اور مجھ سے اکثر مباحثہ واختلاف نہ کرتے تو میں اس سلسلے کو اتنی طویل مدت تک شاید جاری نہ رکھ سکتا۔

شمس الرحمٰن فاروقی

عظیم آباد

نومبر ۱۹۸۸

دیباچۂ طبعِ ثانی

یہ میرے لیے تعجب اور مسرت کی بات تھی کہ 'تفہیمِ غالب' کی پہلی اشاعت بہت جلد ختم ہوگئی۔ غالب انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے فرمائشیں آتی رہیں کہ اس کا دوسرا اڈیشن تیار کرو، لیکن مجھے فرصت نہ ملتی تھی۔ اس دوران یہ بھی اطلاعیں ملیں کہ سرحد کے دونوں جانب اس کے جعلی اڈیشن دستیاب ہیں۔ اب تو اور بھی ضروری محسوس ہوا کہ 'تفہیمِ غالب' کا نیا اور تصحیح شدہ اڈیشن جلد بنالیا جائے۔ لیکن بات پھر بھی ٹلتی رہی۔ میں غالب انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر برادرم شاہد ماہلی اور اس کے سکریٹری پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی کا ممنون ہوں کہ ان کے اصرار اور یاددہانیوں نے مجھے یہ کام مکمل کرنے پر مجبور کر ہی دیا۔ عزیزی ڈاکٹر رحیل صدیقی نے کتاب کو بڑی توجہ کے ساتھ از اول تا آخر پڑھا اور اغلاطِ کتابت کی نشان دہی کی۔ ایک آدھ جگہ انھوں نے عبارت کو ذرا اور واضح کرنے کا بھی مشورہ دیا۔ میں نے رحیل صدیقی کی تصحیحات کو کتاب میں شامل کیا، پھر میں نے بھی کتاب کو ایک بار سرسری پڑھ ڈالا۔ اس خواندگی کے دوران کتابت کے کچھ مزید سہو مجھے دکھائی دیے تو میں نے ان کی درستی کردی۔ کتاب کو ازسرِنو کمپیوٹر پر لکھوایا گیا ہے (پچھلی اشاعت کاتب کی مرہونِ منت تھی)۔ رحیل صدیقی نے کمپیوٹر کتابت کو بہ توجہ تمام پڑھا اور اغلاط رفع کیے۔ کتاب کا اشاریہ بھی انھوں نے ازسرِنو مرتب کیا۔ میں ان کا ممنون ہوں۔

جدید اڈیشن میں بارہ شعروں کی تفہیم کا اضافہ کرکے اشعار کی تعداد ڈیڑھ سو کردی گئی ہے۔ بعض تفہیمات میں مطالب کا اضافہ کردیا گیا ہے لیکن کوئی تبدیلی ایسی نہیں ہے

جو گزشتہ اڈیشن کی کسی بات کو منسوخ کرتی ہو۔ کلامِ غالبؔ سے میری محبت جو ساٹھ یا ستّھ سال پیشتر شروع ہوئی تھی، اب بھی ویسی ہی ہے اور کلامِ غالبؔ کی عہد بہ عہد وسیع تر ہوتی ہوئی معنویتوں کو بھی دیکھتے ہوئے میرا خیال اب بھی یہی ہے کہ غالبؔ نہ صرف یہ کہ دنیا کے عظیم ترین شعرا میں ہیں بلکہ معنی آفریں کلام لکھنے میں، یعنی ایسا کلام لکھنے میں جس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو، دنیا کے بہت کم شعرا ان کے مقابل ٹھہر سکتے ہیں۔

گزشتہ برسوں میں کئی کتابیں منظرِ عام پر آئیں جو 'تفہیمِ غالب' سے متعلق ہیں۔ افسوس کہ جناب پرتو روہیلہ کی کتاب 'مشکلاتِ غالب' کے سوا مجھے کوئی کتاب ایسی نہ ملی جس سے مجھے کچھ فائدہ حاصل ہوسکتا۔ میں بہر حال ان مصنفین کا شکر گزار ہوں جنھوں نے میری تفہیماتِ غالبؔ کو اپنے مطالعات میں شریک رکھا۔ گزشتہ اشاعت میں کوئی انتساب نہ تھا۔ اس وقت نثار احمد فاروقی حیات تھے۔ وہ میرے عزیز دوست ہونے کے علاوہ ہمارے وقت کے سب سے بڑے علمائے ادب اور غالب شناسوں میں ممتاز تھے۔ افسوس کہ اب وہ ہم میں نہیں ہیں۔ یہ اوراقِ بے وقعت ان کی یاد کو ایک دوست کا خراجِ تحسین ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

الٰہ آباد، ۸/جولائی ۲۰۰۵ء

مضامین شعری را کما ہو حقہ می فہمد و بہ جمیع نکات و لطائف پے می برد و ایں فضیلتے است کہ مخصوص بعض اہلِ سخن است اگر طبع سخن شناس داری بہ ایں نکتہ می رسی چہ خوش فکر اگرچہ کم یاب است اما خوش فہم کم یاب تر است خوشا حال شخصے کہ از ہر دو شربے یافتہ و حظے ربودہ۔

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ: (در ترجمۂ غالب)
'گلشن بے خار' دہلی اردو اخبار پریس ۱۸۴۳ء
صفحہ ۲۰۴

مولانا (فضل حق خیرآبادی) کے شاگردوں میں سے ایک شخص نے ناصر علی سرہندی کے کسی شعر کے معنی مرزا صاحب سے جا کر پوچھے۔ انھوں نے کچھ معنی بیان کیے۔ اس نے وہاں سے آ کر مولانا سے کہا: آپ مرزا صاحب کی سخن فہمی اور سخن سنجی کی اس قدر تعریف کیا کرتے ہیں، آج انھوں نے ایک شعر کے معنی بالکل غلط بیان کیے اور پھر وہ شعر پڑھا اور جو کچھ مرزا نے اس کے معنی کہے تھے، بیان کیے۔ مولانا نے فرمایا، پھر ان معنوں میں کیا برائی ہے؟ اس نے کہا برائی تو کچھ ہو یا نہ ہو، مگر ناصر علی کا یہ مقصود نہیں ہے۔ مولانا نے کہا اگر ناصر علی نے وہ معنی مراد نہیں لیے جو مرزا نے سمجھے ہیں تو اس نے سخت غلطی کی۔

خواجہ الطاف حسین حالی: 'یادگارِ غالب'
لاہور، شیخ مبارک علی اینڈ سنز ۱۹۳۰ء
صفحہ ۱۸۰

(۱)

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۱۶ء)

اس بات کی وضاحت اب غالباً ضروری نہ ہو کہ اس شعر کے بارے میں طباطبائی کا یہ فیصلہ درست نہیں ہے کہ ''مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا''۔ کاغذی پیرہن پہن کر دادخواہی کے لیے جانا مشہور قدیم ایرانی رسم ہے اور کمال اسمٰعیل کا یہ شعر اس کے وجود کی دلیل کے لیے کافی ہے:

کاغذیں جامہ بہ پوشید و بدرگاہ آمد
زادۂ خاطر من تا بہ دہی داد مرا

اس رسم سے ملتی جلتی رسم کا سراغ قدیم روم میں بھی ملتا ہے۔ قدیم رومائی رواج کی رو سے دادخواہ یا امید وار لوگ حاکم کے پاس سفید لباس پہن کر جایا کرتے تھے چناں چہ انگریزی کا لفظ Candidate بہ معنیٰ 'امیدوار' اسی رسم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ انگریزی میں Candid کے معنیٰ 'صاف' کے ہیں۔ اصل لاطینی میں Candid کے معنیٰ تھے 'سفید' اور Candidatus کے معنیٰ ''سفید لباس پہننے والا، یعنی امیدوار''۔

غالبؔ نے اس شعر کی تشریح میں لکھا ہے ''نقش کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورتِ تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی ہستی اگرچہ مثلِ تصاویر اعتبار محض ہو، موجبِ رنج و آزار ہے''۔ شارحینِ غالبؔ نے اس پر یہ اضافہ کیا ہے کہ یہ شعر انسان کے ضعیف البیان ہونے کے خلاف احتجاج ہے، لیکن طباطبائی اس سے متفق نہیں ہیں اور

کہتے ہیں کہ شعر میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس سے ہستیِ اعتباری سے نفرت ظاہر ہو۔ حالاں کہ معاملہ ہستی اعتباری سے نفرت کا نہیں، بلکہ صرف اس بات کا ہے کہ کاغذ کا لباس دلالت کرتا ہے فریاد اور دادخواہی پر، اور فریاد و دادخواہی غالباً اس بات کی ہے کہ مصور نے ازراہِ شوخی تصویر کو ناپائدار بنایا ہے۔ ایک نکتہ یہ بھی پیدا کیا گیا ہے کہ تصویر خالق سے جدا ہو کر صفحۂ قرطاس میں محبوس ہو جانے کی شکایت کر رہی ہے۔

شعر کے الفاظ ایک اور بھی معنیٰ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور خود غالب کی شرح اس سلسلے میں ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ پہلے مصرعے کا کلیدی فقرہ 'کس کی' ہے۔ یعنی ابھی یہ بات پایۂ ثبوت کو نہیں پہنچی کہ وہ کون سی ہستی ہے جس کی 'شوخیِ تحریر' کے خلاف نقش فریادی ہے۔ دوسرے الفاظ میں، یہ شعر ہستی کی بے ثباتی یا زندگی کے موجب رنج و آزار ہونے کے بارے میں تو ہے، لیکن اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ کون سی قوت ہے جس کے جبر و اقتدار کے ہاتھوں ہر چیز مجبور ہے؟ مصرع اولیٰ کا 'کس کی' استعجابیہ سے زیادہ استفہامیہ ہے۔ ممکن ہے کہ اگر 'کس کی شوخیِ تحریر' کا صحیح جواب مل جائے تو 'پیکرِ تصویر' کی دادخواہی ہو سکے۔ 'نقش' دراصل انسان ہے، جو صورتِ تصویر بے زبان ہے اور زبان بے زبانی سے یہ فریاد کر رہا ہے کہ ہمیں کس نے مبتلائے آزار کیا؟ اس نکتے پر بھی غور کیجیے کہ نقش بے زبان ہوتا ہے اور یہ بے زبانی ہی اس کے فریادی ہونے کی دلیل ہے۔ اس طرح کا قول محالؔ غالبؔ کو بہت عزیز تھا۔

مراعات النظیر (نقش، تحریر، کاغذی، پیرہن، پیکر، تصویر) کے علاوہ غالبؔ نے اس شعر میں تجنیس صوتی کا بھی خوب اہتمام کیا ہے۔ فریادی، کس کی، شوخی، کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر۔ مصرع ثانی میں 'ہر' پر خاص تاکید ہے جو 'پیکرِ تصویر' کے دورائے مہملہ سے ٹکرا کر مصرع میں شدّت اور اصرار کے عنصر کا اضافہ کرتی ہے۔

مصرع اولیٰ کا اسلوب انشائیہ یعنی استفہامی ہے۔ استفہام غالبؔ کا خاص انداز ہے، ممکن ہے انھوں نے استفہام اور اس طرح کے دوسرے انشائیہ اسالیب کا فن میرؔ سے سیکھا ہو۔ لیکن دیوان کا پہلا شعر، جس کا مضمون حمد پر مبنی ہونا چاہیے تھا، تنظیم دو جہاں کو معرضِ سوال میں لاتا ہے۔ یہ شوخی یا آزادہ روی یا عالی دماغی، غالبؔ کی مخصوص ادا ہے۔ میرؔ بھی خالقِ کائنات کے نظم و نسق کو معرضِ سوال میں لائے ہیں، مثلاً دیوانِ اوّل

ہی میں کہتے ہیں:

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

لفظ 'شوخی' کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ میرؔ کا یہ شعر غالبؔ کے ذہن میں رہا ہوگا۔ لیکن خالقِ کائنات کی شوخی کا مضمون اور اس پر طرّہ یہ کہ اس شوخی کو موضوعِ سوال بنانا اور ایسے شعر کو سر دیوان رکھنا، یہ شوخی غالبؔ سے ہی ممکن تھی۔

واضح رہے کہ بیان دو طرح کے ہوتے ہیں (۱) خبریہ (۲) انشائیہ۔ خبریہ بیان وہ ہے جس کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم لگ سکے۔ انشائیہ بیان وہ ہے جس پر جھوٹ یا سچ کا حکم نہ لگ سکے۔ مثلاً یہ بیان خبریہ ہے: ''میں انسان ہوں''۔ ظاہر ہے کہ اس کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ بیان جھوٹ ہے یا سچ۔ مندرجہ ذیل بیانات انشائیہ ہیں: ''کیا میں انسان ہوں؟''، ''انسان بنو''، ''کاش وہ انسان ہوتا''۔ ظاہر ہے کہ ان بیانات کے اوپر جھوٹ یا سچ کا حکم نہیں لگ سکتا۔ چوں کہ انشائیہ بیان میں معنی کے امکانات کی کثرت ہوتی ہے اس لیے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر ترجیح دیتے ہیں۔

---

(۲)

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱ء)

حسرتؔ موہانی کا بیان ہے کہ ''سویدا کو داغ سے اور آشفتگی کو دود سے تشبیہ دی ہے''۔ یعنی حسرتؔ کے خیال میں 'سویدا' سے مراد صوفیانہ اصطلاح والا سیاہ نقطہ نہیں جو دل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے انوارِ الٰہی دل پر مرتکز ہوتے ہیں۔ اس شرح میں کوئی کلام نہیں، کلام اس بات میں ہے کہ بقول حسرتؔ آشفتگی اور پریشاں خاطری کے دھوئیں سے دل میں داغ سویدا کی صورت قائم ہوئی ہے۔ کم و بیش یہی شرح طباطبائی، بیخودؔ موہانی اور بعض دوسروں نے بیان کی ہے۔ بیخودؔ موہانی نے 'سویدا' کے اصطلاحی معنی لیے ہیں، لیکن شعر کا مفہوم ان کے نزدیک بھی یہی ہے کہ آہوں کے دھوئیں نے دل میں داغ پیدا کر دیا۔

شوکت میرٹھی اور آغا باقر کا خیال ہے کہ 'آشفتگی' سے مراد دھواں نہیں بلکہ محض پریشاں خاطری ہے۔ طباطبائی نے حسب معمول نکتہ چینی کی ہے کہ 'آشفتگی' کے معنی 'پریشانی' نہیں ہوتے اور غالبؔ نے اس لفظ کو غلط معنی میں استعمال کر کے تعقید معنوی پیدا کر دی ہے۔ بیخودؔ موہانی نے بالکل صحیح جواب دیا ہے کہ 'آشفتگی' کو 'پریشانی' کے معنی میں بھی استعمال کرتے ہیں، لہٰذا غالبؔ نے کوئی غلطی نہیں کی۔ بہر حال اصل سوال یہ ہے کہ 'آشفتگی' اپنے لغوی معنی (پریشانی) میں استعمال ہوا ہے کہ دھوئیں کے لیے استعارے کے طور پر؟ اگر 'آشفتگی' کو دھوئیں کا استعارہ فرض کیا جائے تو وہ معنی برآمد ہوتے ہیں جو عام شرّاح نے بیان کیے ہیں کہ جس طرح دھوئیں سے داغ پڑ جاتا ہے، اسی طرح

آشفتگی نے داغ سویدا کو دل میں پیدا کیا۔ یہ آشفتگی جنون کی پیدا کردہ ہوسکتی ہے۔ 'آشفتگی' اور 'دود' میں مناسبت معنوی ہے، لہٰذا ہم فرض کرسکتے ہیں کہ آشفتگی نے دھوئیں کا سا عمل کیا۔ اگر آشفتگی اور پریشاں خاطری نہ ہوتی تو داغ سویدا کا وجود بھی نہ ہوتا۔

اس شرح میں پریشانی یہ ہے کہ اصطلاحی معنی والا 'سویدا' تو دل میں ہمیشہ سے ہوتا ہے، لہٰذا اس کے بارے میں یہ فرض نہیں کرسکتے کہ یہ آشفتگی کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ بیخود موہانی کے علاوہ کسی اور شارح کو اس قباحت کا احساس نہیں۔ بیخود نے کمالِ ذہانت سے کام لیتے ہوئے توجیہ کی ہے کہ داغ سویدا تھا تو پہلے ہی سے، لیکن عاشق یہ گمان کرتا ہے کہ یہ دراصل اس کی آشفتگی (پریشاں خاطری، آہ وزاری) کے باعث پیدا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ محض ذہانت ہے، شعر کی صحیح تفہیم نہیں، کیوں کہ خود شعر میں اس قسم کا کوئی اشارہ نہیں ہے جس کی بنا پر ہم فرض کرسکیں کہ متکلم کو یہ غلط فہمی یا خوش گمانی ہے کہ داغ سویدا دراصل میری آشفتگی سے پیدا ہوا ہے۔

اگر 'سویدا' کو لغوی معنی میں لیا جائے، یعنی یہ فرض کیا جائے کہ اس سے مراد محض ایک سیاہ داغ (یعنی 'نقش' بمعنی Impression) ہے تو کوئی ہرج نہیں۔ ایسی صورت میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ 'درست کیا' کے معنی ہوں گے 'ٹھیک کیا' یا 'مکمل کیا'۔ لہٰذا یہ فرض کرنا پڑے گا کہ سیاہ داغ دل میں پہلے سے موجود تھا۔ کہا جاسکتا ہے کہ یہ داغ دراصل عشق کا داغ تھا، اور اب آشفتگی نے اس کی تکمیل کی ہے۔ اب مشکل یہ آپڑتی ہے کہ اگر آشفتگی نے داغ کو محض ٹھیک ٹھاک کیا ہے یا اس کی تکمیل ہی کی ہے تو دوسرے مصرعے میں یہ کہنے کا کوئی جواز نہیں کہ داغ کا سرمایہ (یعنی داغ کا سبب، اس کے ہونے کا ذریعہ، اس کی پوری جمع پونجی) دھواں ہے کیوں کہ اگر داغ پہلے سے موجود تھا تو 'دود' کو اس کا 'سرمایہ' نہیں کہہ سکتے۔

بیس سال سے اوپر کا عرصہ ہوا جب میں نے اس شعر کی تفہیم کی تھی تو 'درست کیا' کے معنی 'مٹادیا' 'دور کردیا' تجویز کیے تھے۔ شوکت میرٹھی اور آغا باقر نے یہی معنی لیے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ شوکت نے کھینچ تان کر پورے شعر کا مفہوم وہی بیان کیا ہے جو میں اوپر درج کرچکا ہوں۔ شوکت کہتے ہیں: ''آشفتگی عشقِ الٰہی نے میرے دل کا نقش سویدا

درست کردیا، یعنی دنیا کی محبت کا جو داغ لگا ہوا تھا وہ مٹ گیا''۔ یعنی شوکت کے خیال میں 'سویدا' وہ تاریکی ہے ''جو دل میں حب غیر سے پیدا ہوگئی تھی'' اور 'آشفتگی' برابر ہے عشقِ الٰہی کے۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں مفروضات کی کوئی گنجائش شعر میں نہیں۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ شوکت کے نزدیک 'درست کیا' کے معنی ہیں 'مٹادیا'۔ وہ 'درست ہونا' اور 'ٹھیک ہونا' دونوں کو 'دور ہوجانا، مٹ جانا' کے معنی میں لیتے ہیں۔ چناں چہ وہ کہتے ہیں کہ ''نہ..... تاریکی ..... زائل ہوتی نہ میرا نقش سویدا ٹھیک ہوتا''۔ باقر کا خیال ہے کہ دل کے داغ سے دھواں نکلتا رہتا تھا۔ جب سارا دھواں نکل گیا تو داغ بھی مٹ گیا۔ یہ تشریح اس لیے غلط ہے کہ دل کے داغ سے دھواں نکلتے رہنے کا کوئی اشارہ شعر میں نہیں ہے اور نہ اس بات کا اشارہ ہے کہ دھواں نکل گیا اور داغ غائب ہوگیا۔

ان تمام قباحتوں کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے میں نے یہ معنی تجویز کیے تھے کہ آشفتگی یعنی پریشاں خاطری نے دل سے عشق کا داغ (نقش سویدا) ہی مٹا ڈالا۔ ظاہر ہوا کہ عشق کے داغ کی حیثیت محض دھوئیں کے داغ کی تھی جو رگڑنے اور مانجھنے سے صاف ہوجاتا ہے۔ اس شرح پر بہت لمبی بحثیں ہوئیں۔ کچھ مخالفانہ اور کچھ موافقانہ۔ خصوصاً نیّر مسعود نے انتہائی عالمانہ انداز میں میری شرح سے اختلاف کیا۔ ان کے اختلاف کی خاص بنیاد اسی بات پر تھی کہ 'درست کرنا' کے معنی 'مٹانا، صاف کرنا' نہیں ہوتے۔ میں نے کہا تھا کہ اردو میں غلطی کو درست کرنا سے اس کو بنانا، ٹھیک کرنا یا مٹا کر صاف کرنا یا کسی شے سے عیب نکال کر اسے سجانا مراد لیتے ہیں۔ نیّر مسعود صاحب کا کہنا تھا کہ بنانا، ٹھیک کرنا یا سجانا سے مٹانے اور صاف کرنے کے معنی نہیں نکلتے۔

ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ شوکت نے 'ٹھیک کرنا' اور 'مٹانا' کو ہم معنی استعمال کیا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ اردو یا فارسی کے کسی لغت میں 'درست کرنا' یا 'درست کردن' کے معنی صراحتاً 'مٹانا' یا 'صاف کرنا' نہیں درج ہیں۔ لیکن غالب کے سارے شعر کا قرینہ اسی بات پر ہے کہ 'درست کرنا' کو 'مٹانا' یا 'صاف کرنا' کے معنی میں لیا جائے دو معتبر شراح یعنی شوکت میرٹھی اور آغا باقر بھی یہی رائے رکھتے ہیں۔ نیّر مسعود کی اپنی تشریح بہت لطیف ہے۔ ان کے مطابق پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہے کہ آشفتگی نے دل میں نقش سویدا

کی تشکیل و تکمیل کی۔ دوسرا مصرع اس بیان پر ایک طرح کی دلیل قائم کرتا ہے کہ چوں کہ 'آشفتگی' بمنزلہ دھواں ہے، اس لیے ظاہر ہوا کہ ہر داغ کا سبب دھواں ہوتا ہے۔ اس شرح کی لطافت میں کوئی کلام نہیں، لیکن اس میں بھی وہی مشکل ہے جس کی طرف میں اشارہ کر چکا ہوں۔ اگر آشفتگی نے داغ کی محض تزئین و تکمیل کی ہے تو 'دود' (آشفتگی) کو داغ کا سرمایہ نہیں کہہ سکتے۔ یعنی اگر داغ پہلے سے موجود تھا تو دود کو اس کا سرمایہ قرار دینا درست نہ ہوگا۔

اس بحث کی روشنی میں یہی کہنا پڑتا ہے کہ غالبؔ نے 'درست کیا' کو 'مٹا دیا' 'صاف کر دیا' کے ہی معنی میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے مصرعے کا لہجہ تحقیری اور طنزیہ ہے، کہ داغ دیکھنے میں تو بہت پکا لگتا ہے لیکن دراصل اس کا سرمایہ محض دھواں ہے، اس کی کوئی حقیقت نہیں، اس میں کوئی پائداری نہیں۔ جب کسی چیز کے بارے میں کہتے ہیں کہ اس کا سرمایہ فلاں چیز ہے اور وہ چیز جو سرمایہ ٹھہرائی جا رہی ہے، کم حقیقت ہوتی ہے (جیسے دود) تو تحقیر اور طنز کا پہلو ہمیشہ در آتا ہے۔ لہٰذا یہ شعر صرف یہی نہیں کہتا کہ آشفتگی نے نقش سویدا کو درست کر دیا (مٹا ڈالا)۔ کیوں کہ یہ مفہوم مصرع ثانی میں 'داغ کا سرمایہ' کے پورے امکانات کا احاطہ نہیں کرتا۔ غالبؔ کی مراد یہ ہے کہ عشق کا داغ یا آہوں کے دھوئیں کا داغ ایک معمولی سی چیز ہے جسے کوئی استقلال یا ثبات نہیں۔ دھوئیں کے داغ اور آہوں کے دھوئیں میں جو رشتہ ہے اس پر غور کیا جائے تو شعر کے معنی واضح ہو جاتے ہیں کہ جس چیز کی اصل دھواں ہو اس کو ثبات کہاں؟ دھواں خود ہی ایسی چیز ہے جو تیزی سے منتشر اور زائل ہو جاتی ہے، پھر اس کے داغ کی کیا حقیقت؟

شعر کا کمال یہ ہے کہ 'آشفتگی' اور 'دود' میں مناسبت معنوی ہے، اس کے باوجود غالبؔ کہہ رہے ہیں کہ آشفتگی نے داغ کو مٹا ڈالا۔ داغ تو پیدا ہی دھوئیں سے ہوا تھا، جس کو آشفتگی سے استعارہ کرتے ہیں۔ یہاں غالبؔ اسی آشفتگی کو داغ کے زائل ہونے کا سبب بتا رہے ہیں۔ اس قسم کا استعاراتی قول محال غالبؔ کی خاص ادا ہے۔

مضمون کے اعتبار سے یہ شعر غالبؔ کی اس تلخ واقعیت کا اظہار کرتا ہے، جس کی سرحدیں کبھی کبھی کلبیت سے مل جاتی ہیں۔ میں شعر زیر بحث کو اس طرح کے اشعار کے

زمرے میں رکھتا ہوں:

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

وفائے دلبراں ہے اتفاقی ورنہ اے ہمدم
اثر فریاد دل ہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا

(16)

(۳)

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی تو زیاں تھا نہ سود تھا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱ء)

پرتوروہیلہ نے اس شعر کی شرح میں اچھی بات کہی ہے کہ ''مضمون کی ساری عمارت لفظ 'معاملہ' پر ہے، جس کے معنی لین دین، سودا، کے ہیں اور اس کا مصدر معاملہ کردن ہے''۔ مصدر کی بات کو فی الحال الگ رکھیے، یہ نکتہ اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ شعر میں لفظ 'معاملہ' کے معنی 'لین دین، سودا، بازارگانی' ہیں۔ لیکن بات اس سے پوری طرح حل نہیں ہوتی۔ اس کے پہلے کہ ہم یہ پوچھیں کہ جو معاملہ ہو رہا تھا اس کی تفصیل یا نوعیت کیا تھی، یہ پوچھنا ضروری ہے کہ جب آنکھ کھل گئی اور معاملہ ختم ہو گیا تو پھر زیاں اور سود دونوں ہی سے کس طرح ہاتھ دھونا پڑا؟ اگر فائدہ باقی نہ رہا تو نقصان تو باقی ہی رہا ہوگا، کچھ نہیں تو یہ نقصان تو ہوا ہی کہ خواب میں معشوق کے دوبدو تھے، اس کے سامنے تھے، اب سامنا باقی نہ رہا۔

آغا باقر نے نفسیات خواب کے عالم سے شرح لکھی ہے۔ ہر چند کہ غالب کے زمانے میں یہ علم بہت ترقی یافتہ نہ تھا، لیکن بیسویں صدی کی پیش آمد غالب کے یہاں کئی جگہ ہے، لہٰذا یہاں بھی ہم کہہ سکتے ہیں کہ نفسیات خواب کے مسائل جو غالب کے بہت بعد مغرب میں بیان ہوئے، ان کی ایک جھلک اس شعر میں ملتی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ باقر کے اس قول کی تصدیق ممکن نہیں کہ ''اس تمام خوابی کشمکش سے کوئی فائدہ اور نقصان مرتب نہیں ہوتا''۔ اور نہ ہی شعر میں بظاہر کوئی بات ایسی ہے جو ثابت کرے کہ آنکھ کھل جانے کے بعد جو کیفیت تھی وہ لامحالہ فائدہ یا نقصان سے ماورا تھی۔

طباطبائی اور بیخود دہلوی نے یہ مفہوم نکالا ہے کہ زمانۂ گزشتہ میں وصال و ہجر وغیرہ کے جو مزے لوٹے تھے، اب وہ ''ولولے اور جوش کا زمانہ'' ختم ہو جانے کے بعد خواب جیسے معلوم ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شرح اپنی جگہ پر چاہے کتنی ہی اچھی ہو لیکن الفاظ شعر کا ساتھ نہیں دیتی۔ شعر میں تو صاف کہا گیا ہے کہ کچھ معاملات تھے اور وہ خواب میں پیش آئے تھے، نہ کہ وہ معاملات اصل زندگی میں پیش آئے تھے اور اب خواب کے سے معلوم ہوتے ہیں، بلکہ اب تو یہ عالم ہے آنکھ کھل گئی ہے اور زیاں ہے نہ سود ہے۔ نیاز فتحپوری کو بھی 'زیاں تھا نہ سود تھا' نے پریشانی میں ڈالا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مضمون چاہے عشق مجازی پر مبنی ہو یا عشق حقیقی پر 'زیاں تھا نہ سود تھا' کے معنی میں الجھن باقی رہتی ہے۔

غلام رسول مہر فرماتے ہیں ''نفع اور نقصان یا سود و زیاں کی جو بات چیت ہو رہی تھی، وہ تو خواب و خیال کی حیثیت رکھتی تھی۔ عالم بیداری میں تو کوئی معاملہ ہی پیش نہ آیا، لہٰذا سود و زیاں کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا''۔ لیکن شعر میں تو ہے کہ آنکھ کھلنے پر زیاں تھا نہ سود تھا، عالم بیداری کے معاملات کا کوئی قصہ ہی نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ جو معاملات عالم خواب میں تھے ان کے نہ رہنے کی بنا پر کچھ تو زیاں یا نفع کا احساس باقی رہا ہوگا۔ مثلاً دل میں لطف ہی رہا ہوگا کہ آج معشوق سے خواب میں خوب باتیں ہوئیں یا افسوس رہا ہوگا کہ خواب سے بیدار ہونا پڑا۔

اب شعر پر دوبارہ غور کریں۔ میں سودا تھا، میں نے خواب میں دیکھا کہ میں تم سے معاملہ کر رہا ہوں۔ کیا معاملہ کر رہا ہوں؟ یہ مجھے اب یاد نہیں رہا۔ کیا شرائط زیر بحث آئیں، کیا وعدے کیے گئے اور کیا ضمانتیں دی گئیں، کون کون سی پابندیاں عائد کی گئیں، اب کچھ یاد نہیں۔ یہ صورت حال بالکل حقیقی ہے۔ ہم خواب دیکھتے ہیں، لیکن آنکھ کھلنے پر اکثر بس اتنا یاد رہتا ہے کہ فلاں بات ہوئی تھی، تفصیلات یاد نہیں آتیں۔ بھولے ہوئے خواب کی نسبت ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہم نے معاملۂ خواب میں جو کچھ بازارگانی کی تھی وہ سب ختم ہو گئی، اب نہ زیاں ہے نہ سود ہے۔

لیکن معاملہ تو خیال نے کیا تھا، میں نے نہیں، تو پھر 'خیال' سے کیا مراد ہے؟ یہاں پہلی بات یہ ہے کہ متکلم یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ چوں کہ میں سو رہا تھا، اس لیے جو کچھ عالم خواب میں پیش آیا اس کا فاعل میں نہیں ہوں۔ اس کا فاعل میرا 'خیال' تھا۔ لہٰذا ظاہر

ہے کہ یہاں 'خیال' کے فلسفیانہ معنی مراد ہیں، یعنی وہ قوت جو حس مشترک کے ذریعے حاصل کی ہوئی صورتوں کو محفوظ رکھتی ہے، اس وقت جب کہ وہ صورتیں موجود نہ ہوں۔ ان معنی کی رو سے 'خیال' ایک قوت ہے اور وہ صاحبِ خیال کے ارادے یا مرضی کی پابند نہیں، بلکہ حافظہ اور متخیلہ اور صورت گری کو کام میں لاکر غائب چیزوں کو محفوظ کرتی رہتی ہے۔ اب ہم کہہ سکتے ہیں کہ خیال جو خواب میں معشوق سے معاملہ کر رہا تھا، دراصل ناموجود چیزوں کو موجود کر رہا تھا۔ جب تک خواب چلتا رہا وہ چیزیں موجود رہیں۔ خواب ختم ہوا یعنی آنکھ کھل گئی تو وہ اشیا نابود ہو گئیں۔

اس طرح شعر میں دو باتیں اہم ہیں: اوّل تو یہ کہ معاملات کا فاعل خیال تھا، اور دوسری بات یہ کہ متکلم کو یاد نہیں ہے کہ وہ معاملات کیا تھے۔ 'زیاں تھا نہ سود تھا' کا مفہوم یہی ہے کہ مجھے اس خواب کی تفصیلات ہی یاد نہیں رہ گئیں اور شاید یہ فطری بھی تھا، کیوں کہ معاملات کرنے والی قوت 'خیال' تھی، میں نہ تھا۔ اس طرح یہ شعر انسانی اعمال کے رائیگاں ہونے کا مضمون بیان کرتا ہے، لیکن لہجہ اس قدر ٹھہرا ہوا اور متین ہے کہ کہیں جذباتیت کا شائبہ نہیں۔ غضب کا شعر کہا ہے۔

---

(۴)

زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پَر افشاں نکلا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱ء)

یہ غزل رمل مثمن کے مشہور وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن میں لکھی گئی ہے۔ متذکرہ بالا وزن میں عروض وضرب (عروض = پہلے مصرعے کا آخری رکن، ضرب = دوسرے مصرعے کا آخری رکن) فع لن بہ سکونِ عین کے بجائے فعلن بہ تحریکِ عین بھی ہو سکتے ہیں۔ اس صورت میں بحر رمل مثمن مخبون محذوف کہلائے گی۔ اردو شعرا نے رمل مثمن کی ان دونوں شکلوں کو بکثرت استعمال کیا ہے۔ یہ بحر ترقی پسند شعرا کو بہت زیادہ محبوب رہی ہے۔ چناں چہ سرسری اندازے سے معلوم ہوتا ہے کہ ترقی پسند شعرا کی کم و بیش پچاس فیصدی تخلیقات انھیں اوزان میں ہیں۔

اس شعر کے معنی بیان کرتے ہوئے غالبؔ نے لکھا ہے: ''یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے..... یعنی زخم تیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے..... تیر تنگیِ دل کی داد کیا دیتا، وہ تو خود ضیق مقام سے گھبرا کر پریشان اور سراسیمہ نکل گیا''۔ یعنی غالبؔ زخمِ تیر کو حقیر سمجھ رہے ہیں، کیوں کہ اس کی وجہ سے بڑا شگاف نہیں پیدا ہوتا۔ زخم اگر وسیع اور عریض ہوتا تو تنگیِ دل ختم ہو جاتی، یعنی تنگیِ دل کا انصاف ہوتا۔ تیر بے چارہ یہ کام کہاں کر سکتا تھا؟ دل کی تنگی کو وسیع کرنا اس کے بس میں نہ تھا۔

بیخودؔ دہلوی نے عجیب معنی نکالے ہیں کہ نشانہ باز کی غلطی سے دل کے بجائے سینے میں زخم لگا۔ زخم تو لگا، لیکن اسے لگنا چاہیے تھا دل میں کہ تنگیِ دل کی کچھ داد ملتی۔ اس کے

بجائے سینہ شکار ہوگیا۔ یہاں تک تو بات بنتی ہے، لیکن اس کے بعد وہ کہتے ہیں کہ سینے میں زخم لگنے کے باعث دل نے فرطِ رشک سے جان دے دی۔ یہ مفہوم شعر کے کسی لفظ سے نہیں نکلتا، لہٰذا تشریح ناکام ٹھہرتی ہے۔ دوسرے شارحین کہتے ہیں کہ 'دل تنگ' کے معنی 'رنجیدہ' ہیں۔ ایک ستم تو یہ تھا کہ رنجیدہ دل پر زخم لگا، یعنی تیر نے دل کی رنجیدگی کا کچھ لحاظ نہیں کیا۔ اس پر طرہ یہ کہ تیر بھی سینے سے نکلا تو پھڑ پھڑاتا ہوا۔ گویا دل میں فراخ زخم بنانے کے بعد وہ سینے کو بھی فگار کر گیا۔ اس معنی میں قباحت یہ ہے کہ سینے کو غیر ضروری طور پر دل سے الگ فرض کیا گیا ہے۔ دل تو سینے ہی میں ہوتا ہے، اس لیے دل کو زخمی کرنے کے بعد تیر جب باہر نکلے گا تو سینے ہی تو سے نکلے گا۔ علاوہ بریں 'سینہ' بمعنی 'دل' بھی استعمال ہوتا ہے۔ کُل کہہ کر جُو مراد لینا استعارے کی ایک صورت ہے۔ لہٰذا دل کو سینے سے الگ فرض کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ شعر اس کے بغیر بھی بامعنی ہے، جیسا کہ غالبؔ کی اپنی تشریح سے واضح ہوتا ہے۔

ایک پہلو البتہ ایسا ہے جس پر کسی شارح کی نظر غالباً نہیں گئی ہے۔ 'تنگیِ دل' پر غور کیجیے۔ اس سے مراد یہ بھی ہوسکتی ہے کہ زخم لگنے کے پہلے بھی دل تنگ ہی تھا اور زخم عشق سے توقع تھی کہ وہ تنگیِ دل کو زائل کردے گا۔ لیکن دل میں تنگی اس قدر شدید تھی کہ تیر محبت کا زخم بھی کارگر نہ ہوسکا۔ دل کی تنگی کا یہ عالم تھا کہ تیر کو نکلنے کا راستہ نہ مل رہا تھا، وہ کسی طرح اپنے پر جھاڑتا ہوا پھڑ پھڑاتا نکل گیا، جس طرح کوئی پرندہ کسی تنگ مقام سے نکلتا ہے۔ لہٰذا مفہوم یہ نکلا کہ متکلم کا دل کاروبارِ جہاں اور طرزِ تپاک اہلِ دنیا سے اس قدر تنگ اور محزوں تھا کہ عشق کا زخم بھی اسے فراخ نہ کرسکا۔ اس طرح 'تنگیِ دل' استعارہ بھی ہے اور اپنے لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ یہ میرؔ اور غالبؔ کا خاص انداز ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں یہ شعر غالبؔ کی اس بنیادی یاس انگیزی اور محرومی کی تصویر ہے کہ زخم عشق، جسے حاصلِ ہستی کہا جاتا ہے، وہ بھی دراصل فضول ہے، بے اثر اور بے حقیقت ہے۔

---

(۵)

ہوائے سیر گل آئینۂ بے مہری قاتل
کہ انداز بخوں غلطیدن بسمل پسند آیا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۱۶ء)

اس شعر میں کوئی پیچیدگی بظاہر نہیں ہے اور شارحین اس کے معنی پر کم و بیش متفق ہیں۔ بیخود دہلوی نے ایک نیا نکتہ پیدا کیا ہے کہ معشوق کو تازہ و تر پھولوں کی سیر مطلوب نہیں، بلکہ مرجھائے ہوئے، زمین پر گرے ہوئے اور ہوا کے بہاؤ کی وجہ سے اِدھر اُدھر بکھرتے ہوئے پھولوں اور پنکھڑیوں کی سیر مطلوب ہے کہ یہ پژمردہ و افسردہ پھول ہی زخمیوں کے خاک و خون میں لتھڑنے کی علامت قرار دیے جاسکتے ہیں۔ لیکن شعر کے الفاظ اس شرح کی تائید نہیں کرتے۔ دوسری بات یہ کہ اس شرح کو قبول کریں تو ایک بہت عمدہ نکتہ ہاتھ سے جاتا رہتا ہے، یعنی یہ کہ مناظرِ فطرت بھی معشوق پر عاشق ہیں، یا عاشق ہوجاتے ہیں اور پھول اس لیے سرخ ہیں کہ وہ معشوق کی تیغ حسن یا تیغ ادا، یا تیغ تغافل سے زخمی ہوئے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ سرخ پھول خود ہی علامت ہیں زخمی عاشقوں کی لہٰذا یہ قید بیکار ہے کہ 'زخمیوں' سے مراد صرف وہ پھول ہیں جو مرجھا کر زمین پر گر پڑے ہیں۔

ایک نکتہ جس کی طرف شارحین کی نظر نہیں گئی ہے، البتہ قابلِ ذکر ہے کہ صرف پھولوں یا باغ کی دیگر اشیا کو معشوق کے زخم خوردگان میں شمار کرنا کافی نہیں۔ معشوق جب سیر باغ کو نکلے گا تو راہ میں بھی لوگ اسے دیکھیں گے اور جب اسے لوگ دیکھیں گے تو زخمی بھی ہوں گے اور زخمی ہوں گے تو خاک و خون میں بھی غلطاں ہوں گے۔ لہٰذا معشوق اگر سیر گل کی خواہش ظاہر کرتا ہے تو یہ محض بہانہ ہے باہر نکلنے کا کہ باہر نکلوں گا تو لوگ میرے جلوے سے زخمی ہوکر خاک میں لتھڑیں گے، خون میں نہائیں گے اور یہ منظر بہت

(۱۹)

دلچسپ اور قابلِ دید ہوگا۔

یہ معنی اس لیے ممکن ہو سکے ہیں کہ شعر میں 'انداز بخوں غلطیدن بسمل' کا ذکر ہے، یہ مخصوصاً نہیں کہا ہے کہ پھول معشوق کی تیغ کے زخمی ہیں اور معشوق ان کے نظارۂ رخساری کا لطف اٹھانا چاہتا ہے۔ اس کے برخلاف شعر میں 'بسمل' کا ذکر ہے، یعنی کوئی بھی شخص یا ذات جسے معشوق نے براہِ راست بسمل کیا ہو یا جو معشوق کی وجہ سے بسمل ہو گیا ہو۔

---

(۶)

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالبؔ
ناتوانی سے حریف دمِ عیسیٰ نہ ہوا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱ء)

شوکت میرٹھی لکھتے ہیں: ''اس شعر میں (عیسیٰ سے) مراد معشوق ہے نہ کہ مسیح علیہ السلام''۔ لیکن شعر میں ایسا کوئی قرینہ ہے نہیں۔ رسومیاتی اعتبار سے معشوق کو مسیحا ضرور کہتے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ ہر جگہ یہی معنی ہوں۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ نفسِ مسیح یا نفسِ عیسیٰ کے سامنے یا اس کے باعث، موت آجانے کا مضمون نیا نہیں ہے۔ درد کا نہایت زبردست شعر ہے:

اپنی قسمت کے ہاتھوں داغ ہوں میں
نفسِ عیسوی چراغ ہوں میں

نفسِ عیسوی جان بخش ہے، لیکن کبھی کبھی قاتل بھی ہو سکتا ہے، اس کی ایسی دلیل مہیا کی ہے کہ میر دردؔ کے اعجازِ سخن گوئی پر ایمان لائے ہی بنتی ہے۔ امیر خسروؔ کا بھی نہایت عمدہ قطعہ ہے:

از گفتنِ مدحِ دل بمیرد
شعر ار چہ تر و فصیح باشد
گردد ز نفس چراغ مردہ
گر خود نفسِ مسیح باشد

ان اشعار کے سامنے غالبؔ کا شعر کمزور معلوم ہوتا ہے اور مضمون بھی پیش پا اُفتادہ ہے، یعنی عاشق کی ناتوانی اور لاغری۔ لیکن طباطبائی نے اچھا نکتہ پیدا کیا ہے کہ ''شاعر حرکتِ لبِ عیسیٰ کو صدائے عیسیٰ کی حرکت سے مقدم سمجھتا ہے''۔ یعنی لب ہلے ہی تھے کہ کام تمام

ہوگیا، یعنی لبوں کے ہلنے میں بھی ایک دھماکے کی کیفیت تھی اور اس کے صدمے اور دھمک سے جی نکل گیا۔

پرتو روہیلہ نے کہا ہے کہ اس شعر میں ''مبالغہ اغراق کی حدوں کو پہنچا ہوا ہے'' لیکن انھوں نے یہ بات ملحوظ نہ رکھی کہ یہ شعر عاشق کی بنیادی نارسائی کا مضمون پیش کرتا ہے کہ حالات اگر سازگار بھی ہوں تو عاشق کا کام نہیں بنتا اور ایسے مضمون کے لیے جتنا بھی مبالغہ کریں کم ہے۔ ملک قمی کا زندۂ جاوید شعر مبالغے ہی پر قائم ہے:

رفتم کہ خار از پا کشم منزل نہاں شد از نظر
یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ را ہم دور شد

ملک قمی کے شعر میں شدید المیاتی کیفیت ہے اور انسان کی تقدیر اور مجبوری کا بیان بے حد دل گداز ہے۔ غالبؔ کا شعر بہرحال اس سے کم رُتبہ ہے، لیکن اسے صرف مبالغہ کہہ کر اس کی قدر کم نہیں کی جاسکتی۔

آخری بات جو اس شعر کے بارے میں کہنی ہے وہ یہ ہے کہ زیر بحث شعر جس غزل کا مقطع ہے، اس کا مطلع ہے:

دہر میں نقش وفا وجہ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

کئی طالب علموں نے سوال اٹھایا ہے کہ جب مطلع کے قوافی ''تسلی/معنی'' ہیں تو اس غزل کے بعض دیگر قافیے ''تقوی/عیسی'' کس طرح پڑھے جائیں گے؟ کیا انھیں ان کے عام تلفظ کے اعتبار سے الف مقصورہ کے ساتھ ''تقوا/عیسا'' پڑھا جائے گا؟ اگر ہاں، تو ایسی صورت میں قافیے کا کیا حشر ہوگا؟ اور اگر انھیں یائے معروف کے ساتھ ''تقوی/عیسی'' پڑھا جائے تو اصل تلفظ کا کیا ہوگا؟

افسوس ناک بات یہ ہے کہ عام طور پر شارحین اس مسئلے پر نہ صرف خاموش رہے ہیں بلکہ انھوں نے الفاظ زیر بحث کی کتابت بھی اس طرح کرائی ہے کہ ان پر الف مقصورہ صاف نظر آتا ہے، گویا وہ قافیے کو نظر انداز کر کے ''تقوا/عیسا'' ہی تلفظ کو صحیح سمجھتے ہیں۔ لیکن اگر ایسا ہے تو انھیں اس بات کی وضاحت کرنی چاہیے تھی کہ غالبؔ نے قافیے کی غلطی کی ہے۔ لیکن یہ بھی کسی شارح نے نہیں کیا۔ بعض اہم شارحین، جن کے یہاں ''تقوی/

عیسی'' مع الف مقصورہ لکھا ہے، حسب ذیل ہیں:

آغا باقر، بیخود دہلوی، بیخود موہانی، حسرت موہانی، سہا مجددی، شوکت میرٹھی، غلام رسول مہر، نیاز فتحپوری۔

دیوانِ غالب کے جدید مرتبین میں مولانا عرشی غالباً پہلے ہیں جنھوں نے ''تقوی/عیسی'' لکھنے کا اہتمام کیا۔ پھر حامد علی خاں اور کالی داس گپتا رضا نے ان کی تقلید کی۔ لیکن ان بزرگوں نے معاملے کی وضاحت نہ کی، لہٰذا ان اڈیشنوں کے پڑھنے والوں کے دل میں شک باقی رہا۔ خدا نظم طباطبائی کے درجات بلند کرے کہ شارحین میں وہ تنہا ہیں جنھوں نے اس غزل میں قافیے کے تلفظ کی اہمیت کو سمجھا۔ انھوں نے لکھا:

> ''قافیہ تقوی میں مصنف نے فارسی والوں کا اتباع کیا ہے کہ وہ لوگ عربی کے جس جس کلمہ میں ی دیکھتے ہیں اس کو کبھی الف سے اور کبھی ی کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ تمنی وتمنا وتجلی وتجلا وتسلی وتسلا و ہیولی وہیولا ودینی ودنیا بکثرت ان کے کلام میں موجود ہے''۔

طباطبائی نے اپنی بات ذرا مبہم رکھی اور مثالیں ایسے الفاظ کی دیں جو اردو میں ایک ہی طرح بولے جاتے ہیں، یعنی یا تو صرف یائے معروف کے ساتھ یا صرف الف کے ساتھ۔ پھر انھوں نے ''عیسی'' پر کلام نہ کیا۔ لیکن اصول بہرحال انھوں نے بیان کر دیا کہ الف مقصورہ والے عربی لفظوں کو فارسی میں یائے معروف سے بھی برتا گیا ہے اور الف مقصورہ سے بھی اور غالبؔ نے یہاں فارسی کی تقلید کی ہے۔ لہٰذا اس غزل میں قافیے ''تقوی/عیسی'' پڑھے جائیں گے۔

---

(۷)

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا
(زمانۂ تحریر: بعد ۱۸۲۶ء، قبل ۱۸۲۸ء)

سطحی نظر سے دیکھا جائے تو طباطبائی کا خیال بالکل درست ہے کہ اس شعر میں کوئی معنوی خوبی نہیں، صرف حسنِ بیان اور بدیع کا معاملہ ہے۔ (یہ بات اور ہے کہ حسنِ بیان دراصل حسنِ معنی ہی ہوتا ہے، لیکن اس بحث کا یہاں موقع نہیں) اس شعر میں حسنِ بیان اور بدیع بھی معمولی درجے کے نہیں ہیں۔ بہشت کی تحقیر اسی کے مناسب لفظ یعنی 'گلدستہ' سے کرنا اور پھر اس طرح کرنا کہ تحقیر کی تحقیر رہے اور وہی چیز باعثِ زینت بھی ٹھہرے (گلدستے کو طاق پر سجاتے ہیں) کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ یہ اعلا درجے کے طباعی Wit ہے جس پر اچھے سے اچھے شاعر بھی انگشت بدنداں ہو جائیں۔ پھر دیکھیے کہ 'بے خودی' کے ساتھ 'طاقِ نسیاں' کا استعمال رعایت در رعایت کی انوکھی شکل پیدا کرتا ہے۔ جب خود کو بھلا دیا ہے تو جنت جیسے معمولی گلدستے کو کیوں نہ بھلا دیں گے؟

حسرت موہانی نے ایک خفیف معنوی پہلو یہ پیدا کیا ہے کہ بے خودی کا عالم ہمارے لیے اس قدر خوش گوار ہے کہ اس کے مقابلے میں ہم نے جنت کو بھی فراموش کر دیا ہے۔

حسرت کی توجیہ اگرچہ ہلکی ہے لیکن طباطبائی کے اس خیال کو رد کرنے کے لیے کافی ہے کہ شعر میں معنوی پہلو نہیں ہے۔ لیکن ذرا سے غور کے بعد شعر سے ایک لطیف تر معنی پیدا ہوتے ہیں جو تمام شرّاح سے مخفی رہے ہیں۔ عام اصول ہے کہ ہم جس چیز کو بھول جاتے ہیں وہ ہمارے لیے معدوم ہو جاتی ہے۔ بھلائی ہوئی چیز کا وجود نہیں رہتا۔ شعر کے اصل

معنی یہ ہیں کہ زاہد جس جنت کی تعریف میں رطب اللسان ہے وہ ہمارے لیے وجود ہی نہیں رکھتی۔ ہم جنت، جہنم جیسے سطحی تصورات سے آزاد ہیں۔ ہمارے استغراق فی الحقیقت کا یہ عالم ہے کہ ہم سزا و جزا سے ماورا ہو گئے ہیں۔

یہ بھی ملحوظ رہے کہ 'طاقِ نسیاں' استعارہ ہے، اس کو لغوی معنی میں استعمال کر کے غالب نے استعارۂ معکوس پیدا کیا ہے۔ یہ بھی میر اور غالب کا خاص انداز ہے۔

(22)

(۸)

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتو خورشید عالم شبنمستاں کا
(زمانۂ تحریر: بعد ۱۸۲۶ء، قبل ۱۸۲۸ء)

اس شعر کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ پرتو خورشید شبنمستاں کا کیا عالم کرتا ہے؟ اس سلسلے میں جو مختلف نکات سہا مجددی، باقر، آسی وغیرہ نے بیان کیے ہیں وہ سب اپنی جگہ پر درست ہیں۔ (۱) جس طرح شبنم آفتاب کے سامنے نہیں ٹھہر سکتی، اسی طرح آئینے بھی جلوۂ محبوب کے سامنے پانی ہوکر بہ گئے۔ (اس توجیہ میں یہ نکتہ بھی ہے جس کی طرف شارحین کی نگاہ نہیں گئی ہے کہ شبنم بھاپ بن کر اُڑتی ہے۔ آئینہ پہلے پانی بنا [پگھلا] پھر بھاپ بنا (غائب ہوگیا)۔ آئینہ اور پانی میں مناسبت معنوی بھی ہے۔ (۲) شبنم جگمگا اُٹھتی ہے، آئینے بھی جگمگا اُٹھے۔ (۳) شبنم ماند پڑجاتی ہے۔ آئینے بھی ماند پڑ گئے۔

صرف دو نکتے ایسے ہیں جن کی طرف توجہ نہیں دلائی گئی ہے۔ ایک تو لفظی، یعنی 'نقشہ' اور 'عالم' کی رعایت اور دوسرا معنوی، یعنی یہ کہ شبنم کا ہر قطرہ آفتاب کو منعکس کرتا ہے اور اس طرح خود آفتاب بن جاتا ہے۔ جلوۂ محبوب ہر آئینے میں اس طرح منعکس ہوا کہ وحدت میں کثرت کا رنگ نظر آنے لگا۔ جس طرح ہر قطرۂ شبنم آفتاب بن جاتا ہے اسی طرح ہر آئینے میں محبوب کے صفات پیدا ہوگئے۔

دو تین چھوٹے چھوٹے غور طلب نکات اور بھی ہیں۔ سارے شعر میں روشنی سے متعلق الفاظ ہیں: آئینہ، جلوہ، پرتو، خورشید، شبنمستاں۔ لفظ 'جلوہ' خاص طور پر توجہ کے لائق ہے۔ 'جلوہ' محض 'ظہور' نہیں بلکہ 'روشن ظہور' کو کہتے ہیں اور جلوے کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ دیر تک ایک حال پر ٹھہرتا نہیں۔ یہ سب باتیں معشوق کے حسن اور آفتاب میں

مماثلت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ معمولی شاعر ہوتا تو 'جلوہ' کی جگہ کسی اور لفظ مثلاً 'صورت' یا 'طلعت' سے کام چلالیتا۔ پھر دیکھیے کہ شعر کی نشست الفاظ ایسی ہے کہ 'جلوے' کی جگہ 'پرتو' اور 'پرتو' کی جگہ 'جلوہ' رکھ دیں تو معنی میں کوئی قباحت نہیں:

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے پرتو نے
کرے جو جلوۂ خورشید عالم شبنمستاں کا

لیکن معشوق کے لیے 'جلوہ' اور خورشید کے لیے 'پرتو' زیادہ مناسب ہے، کیوں کہ معشوق آئینہ خانے میں آیا ہے (جلوہ فگن ہے) اور خورشید دور سے اپنا پرتو ڈال رہا ہے۔ 'آئینہ خانہ' پر یہ بھی خیال آیا کہ 'خانہ' اور 'نقشہ' میں رعایت ہے، کیوں کہ 'خانہ' بمعنی 'گھر' ہے اور گھر کی تعمیر نقشے کے مطابق ہوتی ہے۔ غضب کا شعر کہا ہے۔

---

(۹)

رنگ شکستہ صبحِ بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہاے ناز کا
(زمانۂ تحریر: بعد ۱۸۲۱، قبل ۱۸۲۸ء)

اس شعر میں دو ابہام ہیں۔ اوّل تو یہ کہ کس کا رنگ شکستہ ہے؟ اور دوم یہ کہ صبحِ بہار نظارہ سے کیا مراد ہے؟ حسرت موہانی نے 'بہار نظارہ' کو وصل کے معنی میں لے کر ایک نیا پہلو پیدا کیا ہے کہ وصل کے بعد معشوق اور بھی حسین نظر آتا ہے۔ اس لیے کہ صبح وصل ہی وہ خاص وقت ہے جب معشوق گرم ناز ہوتا ہے۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ 'رنگ شکستہ' اور گرم ناز ہونے میں کوئی خاص ربط نہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ سرگرم ناز ہونے کا مناسب وقت شبِ وصال ہے نہ کہ صبحِ وصال۔ شاید اسی لیے زیادہ تر شارحین نے 'رنگ شکستہ' سے عاشق کے چہرے کا رنگ اُڑنا مراد لیا ہے۔ یعنی نظارے کی بہار کی صبح (یا اس کا آغاز) اس وقت ہوتا ہے جب عاشق کا سامنا معشوق سے ہوتا ہے۔ محبوب کے سامنے آکر عاشق کا رنگ وفورِ شوق و اضطراب سے فق ہو جاتا ہے۔ جس طرح صبح کو چمن میں پھول کھلتے ہیں، اسی طرح اُڑا ہوا (صبح کی طرح سفید) رنگ صبحِ بہار نظارہ ہے، یعنی آغاز بہار نظارہ ہے اور گل ہاے ناز کے کھلنے سے عبارت ہے۔ اس شرح میں قباحت یہ ہے کہ واقعات کی ترتیب غلط ہو گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ معشوق کا سامنا ہوتا ہے تب ہی رنگ عاشق شکستہ ہوتا ہے۔ لہٰذا رنگ عاشق کے شکستہ ہونے کو مقدم مان کر یہ کہنا غلط ہے کہ جب رنگ شکستہ ہوتا ہے تو صبح بہار نظارہ ہوتی ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ پہلے صبح نظارہ ہوتی، پھر رنگ فق ہوتا۔ دوسری قباحت یہ ہے کہ گل ہاے ناز کے کھلنے کا وقت کون سا ہے؟ اس وقت، جب عاشق کا رنگ اُڑ جائے؟ یہ بات کچھ بنتی نہیں۔ پھر کیا ضروری ہے کہ معشوق

کے سامنے آکر عاشق کا رنگ اُڑ ہی جائے۔ رنگ رُخ کا اُڑنا تو اندرونی کاہش اور قلبی تشویش و تردد کو ظاہر کرتا ہے۔ معشوق کے سامنے آکر تو عاشق کا رنگ اور چمک اُٹھنا چاہیے نہ کہ اُڑ جانا۔

اگر 'رنگ شکستہ' سے معشوق کے چہرے کا رنگ اُڑنا مراد لیں تو سب مسائل حل ہو جاتے ہیں۔ معشوق کا رنگ شکستہ اس لیے ہے کہ وہ خود کسی پر عاشق ہو گیا ہے۔ خود عشق کے آزار میں مبتلا ہو جانے کا مطلب یہ ہے کہ اب وہ اپنے معشوق سے ملنے کے لیے باہر آئے گا یا بے پردہ ہوگا۔ اس طرح اس کے اپنے عشاق کے لیے بہار نظارہ کی صبح ہو جائے گی یعنی وہ اس کو دیکھ سکیں گے اور چوں کہ اب خود اس کا دل دردمند ہے، اس لیے وہ اپنے عاشقوں کے لیے گل ہاے ناز کو شگفتہ کرے گا، یعنی انھیں اپنے ناز و انداز بخوبی دکھائے گا۔ معشوق کا خود عاشق بن جانا اور اس طرح اس کا رنگ شکستہ ہو جانا، غالب نے اور جگہ بھی لکھا ہے:

ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے

یہ غزل بھی اسی زمانے کی ہے جس زمانے میں شعر زیر بحث تصنیف ہوا۔

---

(24)

(۱۰)

شب خمار شوق ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱)

'خمار' کے کئی معنی ہیں، لیکن دو معنی یہاں مفید مطلب ہیں (۱) نشہ (۲) نشے کے اُترنے کے بعد، یا نشہ اُترتے وقت جو اعضا شکنی اور سستی ہوتی ہے اور جو شراب پینے سے ہی دور ہوتی ہے۔ لہٰذا 'خمار' کے معنی ہوئے 'نشے کا اُتار، شراب کی طلب'۔

اگرچہ باقر کے بقول سعید نے اس شعر کو مہمل قرار دیا ہے، لیکن دوسرے شارحین نے اس کے معنی بالکل وضاحت سے بیان کیے ہیں۔ رات کو ساقی کے انتظار کا خمار (یعنی طلب) اس شدت سے تھا اور اس درجہ قیامت خیز تھا کہ ساغر میں بھری ہوئی شراب کے نشان تک انگڑائیوں کا تصویر خانہ بن گیا تھا۔ شراب کے جوش کو انگڑائی سے تشبیہ دی ہے۔ بے خود دہلوی نے لکھا ہے کہ انگڑائی میں دونوں ہاتھ اوپر اُٹھ جاتے ہیں اور رستخیز (قیامت) میں مردے ہاتھ اٹھائے ہوئے قبروں سے برآمد ہوں گے۔ اس طرح کی رعایت معنوی غالبؔ کی مخصوص ادا ہے۔

میرا خیال ہے کہ شعر میں دو نکتے اور ہیں۔ اوّل یہ کہ 'شوق ساقی' کے معنی 'ساقی کا انتظار' کے علاوہ 'ساقی کا ذوق وشوق' بھی ہوسکتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوں گے کہ ساقی کے انتظار میں نہیں بلکہ ساقی کے ذوق وشوق کے اُتار میں قیامت میں تھکن اور بے لطفی کی کیفیت تھی۔ یعنی ساقی کا ذوق وشوق نشے کی طرح تند و تیز تھا۔ رات کے گزرنے کے ساتھ ساتھ اس میں تخفیف ہوئی اور خمار کی صورت پیدا ہوئی۔ اس خمار میں وہی سستی اور بے لطفی تھی جو شراب کے خمار میں ہوتی ہے۔ بلکہ یہ خمار اس قدر شدید بے لطفی کا حامل تھا

کہ ساغر میں جوش کرتی ہوئی شراب بھی جو خط ایاغ تک اچھل رہی تھی، انگڑائی کا منظر پیش کر رہی تھی۔ یعنی شراب کا جوش کرنا ذوق شراب نوشی کو بڑھانے کے بجائے کم کر رہا تھا۔ یا یہ کہ پینے والوں کو اس قدر سستی اور بے لطفی کا احساس ہو رہا تھا کہ وہ جوش کرتی ہوئی شراب کو بھی خمار والی انگڑائی سمجھ رہے تھے۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ انگڑائی اور رستخیز کی مناسبت کی طرف بیخود دہلوی نے اشارہ کیا ہے، لیکن شراب کے اُبال، یعنی جوش میں آکر اُٹھنے اور قیامت، جس کے لیے 'رستخیز' کا معنی خیز لفظ استعمال کیا گیا ہے، ان میں بھی ایک لطیف مناسبت ہے۔ یعنی شراب کا جوش کرنا، اس کا اُٹھنا اور بلند ہونا ہے۔ 'قیامت' کے لیے بھی 'اٹھنا' استعمال کرتے ہیں اور قیامت میں لوگ بھی اُٹھتے اور اپنے مرقدوں سے باہر آتے ہیں۔

طباطبائی نے 'محیط بادہ' کو 'خط ایاغ' کے بجائے 'دریائے مے' کے معنی میں لیا ہے۔ یہ معنی بھی ممکن ہیں اور خود غالبؔ کا شعر اس پر دال ہے:

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمار تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

سمندر میں چوں کہ موجیں اُٹھتی ہی ہیں، اس لیے 'خمیازہ' (جس میں ہاتھ بلند ہوجاتے ہیں) اس کے اعتبار سے بہت مناسب ہے۔ مے خانے میں شراب اس کثرت سے تھی گویا دریائے مے بہہ رہا ہو۔ اور اس دریا کی موجیں (یعنی شراب کا جوش میں آنا) انگڑائی کا منظر پیش کر رہی تھی۔

(25)

(۱۱)

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
روبرو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا
(زمانہ تحریر: ۱۸۵۴ء)

اس شعر کی متداول تشریحات میں ایک عیب ہے۔ کہنے والوں نے یوں کہا ہے کہ تمام معشوقوں کو یہ بات تسلیم ہے کہ تو یکتا ہے۔ اسی وجہ سے کوئی بھی بت آئینہ سیما تیرے روبرو نہ ہوسکا۔ لیکن سوال یہ اُٹھتا ہے کہ بات کیا بنی؟ بت آئینہ سیما اگر معشوق کے روبرو آئیں گے تو معشوق کو ان میں اپنا جلوہ نظر آئے گا، اس طرح یکتائی باقی نہ رہے گی، دوئی پیدا ہوجائے گی۔ لیکن پھر بتان آئینہ سیما معشوق کے روبرو آ کیوں نہیں جاتے؟ ایسا دعویٰ تو کوئی دعویٰ نہیں جو صرف اس وجہ سے ثابت ہو کہ اسے امتحان میں نہیں لایا گیا۔ جس لمحہ بُت آئینہ سیما معشوق کے سامنے ہوں گے یکتائی کا بھرم کھل جائے گا۔ کیا تمام دوسرے معشوق ازراہِ تکلف اور براہِ مروت معشوق کا سامنا نہیں کررہے ہیں؟ اگر ایسا ہے تو دعویٰ یکتائی کی کوئی حقیقت نہیں۔

اگر مصرع ثانی میں 'بت آئینہ سیما' کو ندائیہ فرض کریں اور 'اے' کو مقدر سمجھیں تو بھی بات نہیں بنتی، کیوں کہ اس سوال کا جواب نہیں ملتا کہ صاحب ایسی بھی کیا یکتائی ہے جو محض اس لیے قائم ہے کہ لوگ ازراہِ مروّت آپ کے سامنے نہیں آتے؟

اصل نکتہ یہ ہے کہ مصرع ثانی میں 'اے' مقدر تو ہے، لیکن معنی وہ نہیں ہیں جو اوروں نے بیان کیے ہیں۔ اس شعر کا مطالعہ غالبؔ ہی کے مندرجۂ ذیل شعر کی روشنی میں کیا جانا چاہیے:

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

یکتائی کا دعویٰ اس طرح ثابت ہے کہ معشوق آئینہ سیما ہے۔ جو بھی اس کے روبرو ہوتا ہے، معشوق کے چہرے میں اپنا ہی جلوہ دیکھتا ہے۔ خود معشوق کو کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ اس کی یکتائی کا راز یہ ہے کہ کوئی بھی اس سے دوچار نہیں ہوسکتا۔ یعنی اس کے روبرو نہیں ہوسکتا۔ اس سے بڑھ کر یکتائی کیا ہوگی کہ ہر شخص اس کے سامنے ایک سے دو، دو سے چار ہوجاتا ہے۔ لیکن اس کی ہستی واحد ہی رہتی ہے۔

دیکھنے والے کو معشوق کے چہرے میں اپنا چہرہ نظر آتا ہے، اس سلسلے میں دکن کے مشہور بزرگ حضرت مسکین شاہ صاحب کا واقعہ ہے کہ ان کے ایک مرید نے ان کو لکھا کہ مجھے آپ میں عیب ہی عیب نظر آتے ہیں۔ اور لوگوں نے تو اس کو گستاخی سمجھا لیکن آپ بہت مسرور ہوئے۔ جب وجہ پوچھی گئی تو فرمایا کہ ہم اس کے لیے آئینے کی طرح ہیں۔ وہ خود کو ہمارے اندر منعکس دیکھتا ہے، یہ اس کے صفائے قلب کی دلیل ہے۔

ذوقؔ کا یہ شعر مضمون کے اس پہلو کو واضح کرتا ہے کہ بت آئینہ رو کے چہرے میں عاشق کا چہرہ منعکس ہوجاتا ہے۔ ذوقؔ نے حیرانی کا پہلو لیا ہے اور غالبؔ نے یکتائی کا:

ہیں آئینے میں صورت تصویر آئینہ
آئینہ رو کے سامنے حیرانیوں میں ہم

---

(26)

(۱۲)

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگاں آہو پشت خار اپنا
(زمانۂ تحریر: ۱۸۱۶ء)

یہ شعر لفاظی پر مبنی ہے، جس میں چند در چند رعایتوں نے نئی شان پیدا کر دی ہے۔ آہنگ بھی بہت پُر شکوہ اور مضمون کے مناسب ہے۔ طباطبائی نے 'اسد' اور 'آہو' کی لطیف رعایت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ 'سر پنجہ'، 'مژگاں'، 'جولاں'، 'پشت خار'، 'گدا'، 'بے سروپا' یہ سب الفاظ چند در چند رعایتوں کے ذریعے آپس میں منسلک ہیں۔ 'سر پنجہ' اور 'بے سروپا' میں دوہری رعایت بھی ہے اور اس شعر میں غالبؔ کا محبوب فن، یعنی قول محال بھی اپنی پوری کیفیت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

شعر کا ظاہری مفہوم تو یہ ہے کہ میں وہ گدائے بے سروساماں ہوں کہ میرے پاس پشت خار بھی نہیں اور وحشت کا یہ عالم ہے کہ آہو سے بھی آگے نکل گیا ہوں اور آہو کی مژگاں سر پنجہ کی شکل میں میرے لیے پشت خار کا کام کرتی ہے۔ اس میں ایک قول محال یوں ہے کہ ایک طرف تو جنوں جولانی میں یہ تیزی ہے کہ آہو سے بھی آگے نکل گئے ہیں اور دوسری طرف بے سروسامانی کا یہ عالم ہے کہ 'سروپا' بھی نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے جب سروپا نہیں ہیں تو دوڑیں گے کس طرح؟ دوسری طرف قولِ محال یہ ہے کہ جب سروپا نہیں تو وجود بھی نہیں۔ اور جب وجود نہیں تو وہ آہو بھی خیالی ہے جس کی مژگاں سے پیٹھ کھجانے کا کام لیتے ہیں۔ پھر 'سر پنجہ' میں مزید لطف ہے کہ اپنا سر نہیں تو مژگاں آہو کا 'سر پنجہ' تو موجود ہے۔ اسی 'سر پنجہ' کی مناسبت سے 'پشت' خار بھی قابلِ لحاظ ہے۔

بعض اور مناسبتیں ملاحظہ ہوں: 'اسد' (یعنی شیر) اور سر پنجہ۔ 'جولاں' کے معنی 'زنجیر'

بھی ہیں۔ لہٰذا جنوں کو ایک زنجیر بھی فرض کر سکتے ہیں جس میں بندھے ہوئے ہم کھنچے چلے جا رہے ہیں۔

اس شعر کے کئی الفاظ میں مناسبت ضلع کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ ضلع کے معنی ہیں 'پہلو'۔ زبان کی اصطلاح میں ضلع سے مراد ہے ایسے الفاظ کا استعمال کرنا جن کا آپس میں معنوی ربط ہو لیکن وہ ربط کلام کے معنی پر کوئی دلالت نہ کرتا ہو مثلاً ''اب کے برس پانی بہت گھٹا''۔ یہاں برس (برسنا) پانی اور گھٹا میں مناسبت ہے۔ لیکن یہ مناسبت کلام کے اصل معنی پر دلالت نہیں کرتی ضلع کا استعمال چوں کہ کلام میں ایک نئی طرح کا تناؤ پیدا کرتا ہے، اسی لیے ضلع ہمیشہ کلام میں حسن اور لطف پیدا کرنے کا ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر 'اسد' اور 'پنجہ' میں ضلع کا ربط ہے کیوں کہ پنجہ شیر کا بھی ہوتا ہے۔

---

(۲۷)

(۱۳)

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱ء)

جس بحر میں یہ شعر کہا گیا ہے وہ اردو کی متداول بحروں میں سب سے کم مقبول ہے۔ ہمارے زمانے میں اس کا استعمال کچھ اور بھی کم ہو رہا ہے۔ غالبؔ نے اس بحر کی ایک اور شکل دو غزلوں میں استعمال کی ہے۔ ان میں عروض اور ضرب مخبون ہیں، یعنی فعِلاتن کے وزن پر ہیں:

(۱) حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے
(۲) عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے

فارسی میں یہ شکل (یعنی عروض وضرب مخبون) نسبتاً زیادہ ملتی ہے۔ لیکن اردو میں شاذ ہے۔

زیر بحث شعر کی تشریح میں اکثر لوگوں کو مغالطے ہوئے ہیں۔ حسرتؔ نے یوں کہا ہے کہ گہر، دل کی مثال ہے اور شوق، مثالِ دریا ہے۔ دل اگرچہ وسیع ہے، لیکن شوق وسیع تر ہے۔ تنگیِ مقام کی وجہ سے شوق، دل کے اندر سرد پڑ گیا۔ یعنی دریا کا اضطراب گوہر میں سما گیا۔ اس تشریح پر بنیادی اعتراض یہ ہے کہ شوق کا سرد پڑنا شعر سے کہیں متبادر نہیں ہوتا بلکہ مصرع اولیٰ تو شوق کے تلاطم اور شورش کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اسی لیے 'گلہ' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ اگر شوق سرد پڑ گیا ہوتا تو گلہ کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ دوسری قباحت یہ ہے کہ دل اور گوہر میں کوئی مماثلت نہیں اور یہاں تو دل کو وسیع کہا جا رہا ہے، لہٰذا مماثلت بالکل غائب ہے۔ مصرع اولیٰ میں 'دل میں بھی' کا فقرہ اس بات کا اشارہ ہے کہ

باوجود وسعت مقام کے، شوق کو دل میں تنگیِ جا کی شکایت ہے۔ دل کی وسعت ہماری شاعری کا کلیہ ہے۔ میرؔ کا لاجواب شعر ہے:

گھر دل کا بہت چھوٹا پر جائے تعجب ہے
عالم کو تمام اس میں کس طرح ہے گنجائی

شاہ نیاز بریلوی وجد کرتے ہیں:

سینے میں قلزم کو لے قطرے کا قطرہ رہا
اُف رے سمائی تری او رے سمندر کے چور

لہٰذا مصرعِ اولیٰ میں کہا گیا ہے کہ دل اگرچہ بے حد وسیع ہے، لیکن شوق کو دل میں بھی جگہ کی تنگی کا شکوہ ہے۔

بعض شارحین نے گہر کی آب اور دریا کے پانی کی رعایت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ موتی کے جھل مل کرنے کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ دریا کے پانی سے مشابہ ہوتی ہے۔ یہ رعایت بھی درست، لیکن ان نکات سے شعر کے معنی واضح نہیں ہوتے۔ ایک مفہوم یہ بھی بیان کیا گیا ہے کہ سواتی کی بارش دریا کی سطح میں اضطراب پیدا کر دیتی ہے اور جب گہر بننے والی بوند سیپ کے منہ میں پہنچ جاتی ہے تو پانی تھم جاتا ہے، گویا دریا کا اضطراب گہر میں سما جاتا ہے۔ یہ معنی خوب ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ دریا کی سطح تو ہر طرح کی بارش سے متلاطم ہو جاتی ہے، اس کے لیے سواتی کی قید نہیں اور نہ ہر بارش سے گہر بنتا ہے اور نہ یہ ثابت ہے کہ جب بوند سیپ میں پہنچ جاتی ہے تو دریا کا اضطراب تھم جاتا ہے، لہٰذا یہ معنی دور از کار ہیں۔

اگر مصرع ثانی کو استفہام انکاری قرار دیا جائے تو معنی فوراً واضح ہو جاتے ہیں۔ اب معنی یہ ہوں گے کہ دل اگرچہ وسیع ہے، لیکن شوق وسیع تر ہے۔ اس لیے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کی شکایت ہوتی ہے۔ مثال یہ ہے کہ گوہر میں آب ہوتی ہے اور دریا میں بھی پانی (آب) ہوتا ہے۔ لیکن بھلا کہیں ممکن ہے کہ دریا کا اضطراب (یعنی اس کی موج) گوہر میں سما جائے؟ گہر میں ہزار آب سہی، لیکن وہ دریا کے آب سے کم ہوتی ہے۔ گہر کی آب ٹھہرے ہوئے پانی سے مشابہ ہے۔ غنیؔ کا زبردست شعر ہے:

(28)

آب بود معنی روشن غنی
خوب اگر بستہ شود گوہر است

لیکن گوہر میں یہ وسعت کہاں کہ پورے دریا کے تلاطم کو اپنے اندر محو کر لے؟ دل میں ہزار وسعت سہی، لیکن وہ شوق کی وسعت سے کم ہوتی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ دریا گوہر میں محو ہو جائے اور یہ بھی ممکن نہیں ہے کہ شوق دل میں سما جائے۔

---

(۱۴)

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا

(زمانۂ تحریر: ۱۸۲۱ء)

اس شعر میں کوئی باریکی نہیں، لیکن بعض لوگوں کو "جگر تشنہ" کی ترکیب پر کچھ تردد ہوا ہے۔ کسی صاحب نے علامہ کالی داس گپتا رضا کی طرف یہ قول منسوب کیا ہے کہ "جگر تشنہ" کوئی مستند ترکیب نہیں، کیوں کہ کسی فارسی لغت میں اس کا اندراج نہیں ملتا۔

علامہ کالی داس گپتا رضا محتاط اور ذی علم محقق تھے، توقع نہیں کہ انھوں نے ایسی کوئی غیر ذمہ دارانہ بات کہی ہو۔ بہرحال واقعہ یہ ہے کہ "جگر تشنہ" بمعنی "مشتاق" کا اندراج مولوی محمد لادکی "موید الفضلا" میں موجود ہے۔ یہ لغت ۱۵۱۹ء میں مرتب ہوا اور فارسی کے مستند لغات میں اس کا شمار ہے۔ پس یہ دعویٰ کہ "جگر تشنہ" کسی فارسی لغت میں نہیں ملتا، غلط ثابت ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ "جگر تشنہ" کوئی انوکھی ترکیب نہیں، یہ "تشنہ جگر" کی تقلیب ہے اور "تشنہ جگر" کے معنی "لغت نامۂ دہخدا" میں حسب ذیل ہیں: "کسے کہ اشتیاق چیزے داشتہ باشد"۔ علاوہ ازیں "برہانِ قاطع" میں "تشنہ جگر" کو "کنایہ از اشتیاق" بتایا گیا ہے، پھر "تشنہ دل" کا اندراج کر کے لکھا ہے کہ "بمعنی تشنہ جگر است کہ کنایہ از اشتیاق باشد"۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ غالبؔ کے شعر میں "جگر تشنہ" بالکل صحیح ہے اس میں نہ کوئی پیچیدگی ہے نہ جدت نہ بدعت۔

---

(29)

(۱۵)

ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا
(زمانۂ تحریر: بعد ۱۸۴۷ء)

اس شعر میں بظاہر کوئی اشکال نہیں۔ سب شارحین متفق ہیں کہ یہ رشک کے مضمون کا شعر ہے۔ بیخود دہلوی کہتے ہیں: آپ دیر کر کے آئے۔ اس توقف کی کوئی وجہ ضرور ہوگی، شاید غیر آپ کو یہاں آنے سے روک رہا تھا۔ بیخود موہانی کا بیان ہے: آپ کو آنے میں دیر ہوئی تو اس کی کچھ وجہ تو ہوگی۔ شاید آپ کو رقیب نے روکا۔ طباطبائی نے ایک بات اور کہی ہے کہ رقیب کے روکنے کے علاوہ شاید اپنی زینت و آرائش میں مصروفیت کی بنا پر بھی معشوق کو دیر ہوئی۔

شوکت میرٹھی نے البتہ نئی بات کہی ہے۔ شوکت کہتے ہیں: ''آپ بے شک آتے تھے مگر عناں گیر کون تھا؟ یہ سب حیلے حوالے ہیں۔ (عناں گیر کے معنی یہاں روکنے والے کے ہیں نہ کہ باگ پکڑ کر لے جانے والے کے، ورنہ معنی خبط ہوں گے)''۔

شوکت میرٹھی نے نکتہ تو خوب نکالا، لیکن انھوں نے اس کے امکانات کو پوری طرح واضح نہ کیا۔ ان کی یہ بات بالکل صحیح ہے کہ شعر زیر بحث میں ''عناں گیر'' کے معنی ''روکنے والے'' کے ہیں۔ لیکن انھوں نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ ''عناں گیر'' کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ''وہ شخص جو داد خواہی کی غرض سے کسی کی عناں پکڑے''۔ یعنی کسی صاحبِ اختیار شخص کی عناں پر ہاتھ ڈالنے کا ایک مقصد یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس سے انصاف یا رحم کی طلب کی جائے۔ چناں چہ ''لغت نامۂ دہخدا'' میں نظامی کا شعر درج ہے:

تظلم کناں سوے راہ آمدند
عناں گیر انصاف شاہ آمدند

لہٰذا جو معنی اس شعر کے مروج ہیں (آپ تاخیر سے آئے تو کیا رقیب آپ کی راہ روکے ہوئے تھا؟) ان کے علاوہ یہ معنی بھی ہیں کہ آخر دیر میں آنے کا کیا سبب تھا؟ ایسا تو نہیں کہ سر راہ لوگوں نے عناں گیر ہو کر آپ کے جور و ستم کے خلاف داد طلبی کی ہو؟ ملحوظ رہے کہ یہ داد طلبی بھی دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک تو یہ کہ معشوق کے عام جور و ستم کے خلاف داد طلبی اور ایک یہ کہ شاید عوام الناس اور خلق اللہ کو خود یہ بات بڑا ستم معلوم ہوئی تھی کہ آپ ہمارے پاس آئیں، لہٰذا عام خلقت آپ کی عناں گیر ہو رہی تھی کہ آپ فلاں کے یہاں کیوں جا رہے ہیں اور کیا اس وجہ سے آپ کو دیر ہوئی؟

لیکن ابھی ایک معنی اور بھی ہیں جن کی طرف شوکت میرٹھی نے ہلکا سا اشارہ کیا تھا۔ معشوق نے آنے میں تاخیر کی ہے، لیکن بالکل بے وجہ۔ عاشق کو انتظار میں مصروف رکھنا، انتظار کی گھڑیاں اس پر شاق گزرتے رہنے دینا، عاشق کے انتظار اور اسکی بے چینی اور بے صبری کا کچھ خیال نہ کرنا، اپنے جی میں جب آئے تب ہی چل دینا، وقت کی پابندی نہ کرنا، یہ سب غمزہ ہائے معشوقانہ ہیں۔ معشوق اگر دیر میں آیا ہے تو اس کے لیے کوئی وجہ، کوئی عذر درکار نہیں۔ وہ دیر کر کے آیا ہے تو بس یہی اس کی مرضی ہے۔ وہ کسی کے وقت، کسی عہد یا وعدے کا پابند نہیں۔

عام شارحین نے مصرع اولیٰ کو خبر یہ فرض کیا ہے۔ لیکن مندرجہ بالا معنی کی روشنی میں مصرع اولیٰ ہی نہیں، شعر کے دونوں مصرعے استفہامی اور استفہام انکاری ہو جاتے ہیں: آپ کو آنے میں تاخیر ہوئی تو بھلا باعثِ تاخیر کیا تھا؟ (یعنی کچھ نہیں تھا، آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں)۔ بھلا کوئی آپ کا عناں گیر بھی تھا جو آپ کو دیر ہوئی؟ (یعنی کوئی نہیں تھا، کسی کی مجال نہ تھی جو آپ کی عنان پر ہاتھ ڈالتا۔ آپ اگر دیر سے آئے تو یہ بھی آپ کی ادا ہے اور کچھ نہیں۔

---

(١٦)

حریف جوشش دریا نہیں خودداری ساحل
جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا
(زمانۂ تحریر: بعد ۱۸۱۶ء)

ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ غالب نے اسی زمانے میں ایک شعر کہا تھا جو زیر بحث شعر کے بالکل مخالف مضمون پر مبنی ہے لیکن اس کے پیکر اور استعارے وہی ہیں جو زیر بحث شعر کے ہیں:

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمار تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

دونوں شعر نہایت عمدہ ہیں اور نوجوان غالب کی غیر معمولی قوت کلام اور وقادی خاطر کو ظاہر کرتے ہیں۔ لیکن زیر بحث شعر میں ایک چھوٹا سا مسئلہ ہے جس کی طرف توجہ دلانا اس وقت مقصود ہے۔

اردو میں 'خودداری' کے معنی ہیں ''پاس عزت نفس، خود کو لیے دیے رہنا'' وغیرہ۔ لیکن آغا باقر لکھتے ہیں: ''جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا''۔ تقریباً یہی الفاظ بیخود دہلوی نے استعمال کیے ہیں۔ یعنی باقر اور بیخود کے خیال میں ''خودداری ساحل'' کے معنی ہیں ''ساحل کا محفوظ رہنا''۔ لیکن ''خودداری'' کے یہ معنی اردو میں ہیں نہ فارسی میں۔ نیاز فتحپوری فرماتے ہیں ''ساحل لاکھ خوددار ہو لیکن جب دریا جوش پر آتا ہے تو وہ بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا''۔ یعنی نیاز صاحب کی نظر میں ''خودداری اپنے عام اردو معنی میں ہے اور اسے کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ طباطبائی لکھتے ہیں کہ ''ساحل کی خودداری اور پاداری'' کا جوشش دریا کے سامنے ٹھہرنا غیر ممکن ہے۔ یعنی طباطبائی نے

''خودداری'' کے معنی ''پاداری'' یعنی ''استقامت'' لیے ہیں۔ اس لفظ کے یہ معنی بھی اردو فارسی میں نہیں ملتے۔

حالی نے بھی مفہوم زیادہ بہتر الفاظ میں لکھا ہے۔ حالی کہتے ہیں: ''ساحل اپنے تئیں لاکھ بچائے مگر جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا، اسی طرح جہاں تو ساقی ہو وہاں ہوشیاری کا دعویٰ نہیں چل سکتا''۔ یہاں یہ نکتہ تو بہت دل چسپ (اگرچہ مخدوش) ہے کہ ''تو'' کو واؤ مجہول کے بجائے واؤ معروف سے فرض کیا جائے، یعنی اسے واحد حاضر خطابیہ قرار دیا جائے۔ لیکن ''خودداری'' کے معنی (ساحل اپنے تئیں لاکھ بچائے) اب بھی محتاج ثبوت رہتے ہیں۔

شاید ''خودداری'' کے معنی کے بارے میں ان پریشانیوں کے باعث بیخود موہانی نے غیر شعوری پر شعر کے الفاظ میں تحریف کردی اور غالب کے محولہ بالا پہلے شعر سے ایک بظاہر زیادہ مناسب لفظ اٹھا کر کام چلا لیا۔ بیخود موہانی کے یہاں زیر بحث شعر یوں درج ہے:

حریف جوشش دریا نہیں خمیازۂ ساحل
جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا

اب یہ غور کیجیے کہ ''خودداری'' کے معنی ہیں کیا؟ فارسی میں (''لغت نامۂ دہخدا'') اس لفظ کے معنی حسب ذیل ہیں:

کف نفس [یعنی اپنے نفس پر قابو رکھنا نفس پر پابندی رکھنا]، خویشتن داری، احتراس [ان کے معنی بھی وہی ہیں جو کف نفس کے ہیں]۔
صبر، شکیبائی، بردباری، تحمل، تحفظ۔

ان معنی کی روشنی میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ غالب کے شعر میں لفظ ''خودداری'' مندرجہ بالا کسی بھی معنی میں نہیں برتا گیا ہے۔ بہت سے بہت یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''تحفظ'' کے معنی کسی حد تک مناسب حال ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ''تحفظ'' کسی شے کا ہوتا ہے، اور یہ کام کوئی شخص انجام دیتا ہے۔ مثلاً ہم کہتے ہیں: ''کتوں نے گھر کا تحفظ کیا'' یا ''فوج کا کام ہے ملک کا تحفظ کرنا'' لہٰذا یہ کہنا بے معنی ہے کہ ''ساحل کا تحفظ حریف جوشش دریا نہ ہو سکا''۔ اگر یہ کہا جائے کہ ''جوشش دریا کے آگے ساحل اپنا تحفظ نہ کر سکا'' تو بات بن