ڈائرکٹوریٹ آف ڈِسٹینس ایجوکیشن، یونیورسٹی آف جموّں، جموّں

کلاس: ایم۔اے	مضمون : اُردو
کورس نمبر: 103 (اردوادب کی تاریخ)	سمسٹر: اول
یونٹ: I-IV	اکائیاں: 1-14

پروفیسر (ڈاکٹر) شہاب عنایت ملک	ڈاکٹر لیاقت علی
کورس کوآرڈی نیٹر، ایم۔اے۔اردو، ڈی۔ڈی۔ای	انچارج ٹیچر، اردو
صدر شعبہ اردو، جموں یونیورسٹی، جموں	ڈی۔ڈی۔ای، جموں یونیورسٹی، جموں

جُملہ حقوق محفوظ ہیں۔ اِس کتاب کا کوئی حِصّہ کسی شکل میں جموّں یونیورسٹی کی تحریری اِجازت کے بغیر (c) شائع نہ کیا جائے۔

زیر انتظام نظامت فاصلاتی تعلیم، جموں یونیورسٹی، جموں

اڈیٹینگ : ڈاکٹر لیاقت علی

انچارج ٹیچر، اردو، ڈی۔ڈی۔ای، جموں یونیورسٹی، جموں

SYLLABUS FOR NON-CBCS

Examination to be held in December 2019,2020 and 2021

TITLE OF THE COURSE: HISTORY OF URDU LITERATURE

CREDITS: 4 MAXIMUM MARKS: 100

A. SEMESTER EXAM: 80

B. INTERNAL ASSESSMENT: 2**0**

Objectives:-

This course envisages to make the students conversant with the history of Urdu Literature with reference to poetry information about the prominent trends

UNIT-I

۱۔ اُردو شاعری کا آغاز وارتقاء (جنوبی ہند اور شمالی ہند)
۲۔ اُردو غزل اور تصور عشق
۳۔ اُردو غزل اور تصوف

UNIT-II

۱۔ دکنی شاعری کا مطالعہ۔غزل، مثنوی، مرثیہ
۲۔ دکنی مثنوی میں ہندوستانی تہذیب ومعاشرت کی جھلک
۳۔ چند اہم دکنی غزل گو (ولی، سراج)
۴۔ چند اہم مثنوی نگار (فخر الدین نظامی، نصرتی، غواصی)

UNIT-III

۱۔ دلی کا دبستان شاعری اور اس کی خصوصیات

۲۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری اور اس کی خصوصیات

۳۔ دونوں دبستانوں کا تقابلی

۴۔ دلی اور لکھنؤ دبستانوں کے نمائندہ غزل گو شعراء کی خصوصیات و خدمات
(میرؔ، غالبؔ، مومنؔ، آتشؔ، ناسخؔ، انیسؔ، دبیرؔ)

UNIT-IV

۱۔ تحریک آزادیِ اور اُردو شاعری (نظم کے حوالے سے)

۲۔ جدید اُردو شاعری (حالیؔ، اقبالؔ اور فیضؔ)

۳۔ اُردو شاعری اور قومی یکجہتی

Note for Paper Setter:

The paper shall be divided in 4 Units. The Paper setter shall set two questions carrying equal marks for each unit and the candidates shall be required to attempt only one from each unit totaling four questions in all in this paper. 100 percent converage of the topics prescribed for each Unit is Expected.

Books Recommended:

۱۔ اُردو کی ابتدائی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا کام، مولوی عبدالحق

۲۔ اُردو شاعری کا سماجی پس منظر۔ ڈاکٹر اعجاز حسین

۳۔ دلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر۔ ڈاکٹر محمد حسن

۴۔ تاریخ ادب اردو (ترجمہ عسکری)۔ رام بابو سکسینہ

۵۔ گذشتہ لکھنؤ۔ عبدالحلیم شرر

۶۔ دلی کا دبستان شاعری۔ ڈاکٹر انور الحسن ہاشمی

۷۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

۸۔ قومی شاعری کے سو سال علی جواد زیدی

۹۔ اردو شاعری میں قومی یکجہتی کے عناصر۔ سید مجاور حسین

۱۰۔ اردو شاعری کا مزاج۔ ڈاکٹر وزیر آغا

۱۱۔ جدید شاعری از عبادت بریلوی

۱۲۔ دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی

۱۳۔ تاریخ ادب اردو جمیل جالبی

۱۴۔ حالی، شبلی اور آزاد۔ ڈاکٹر چمن لعل (تحقیق کے آئینے میں)

فہرست

1	اُردو شاعری کا آغاز و اِرتقا (جنوبی ہند اور شمالی ہند)	02
2	اُردو غزل اور تصوّرِ عشق	12
3	اُردو غزل اور تصوف	22
4	دکنی شاعری کا مطالعہ۔غزل، مثنوی، مرثیہ	37
5	دکنی مثنوی میں ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی جھلک	65
6	چند اہم دکنی غزل گو شعراء (ولؔی، سراؔج)	80
7	چند اہم مثنوی نِگار (فخر الدین نظامی نصرتؔی، غواصؔی)	92
8	دلی کا دبستانِ شاعری اور اس کی خصوصیات	102
9	لکھنؤ کا دبستانِ شاعری اور اس کی خصوصیات	113
10	دبستانِ دلی اور لکھنؤ کا تقابل	124
11	دبستان دلی اور دبستان لکھنؤ کے نمائندہ غزل گو شعراء کی خصوصیات و خدمات	133
12	تحریکِ آزادی اور اُردو شاعری (نظم کے حوالے سے)	154
13	جدید اُردو شاعری۔(حاؔلی، اقباؔل اور فیضؔ)	166
14	اُردو شاعری اور قومی یکجہتی	179
	اسائنمنٹ سوالات	189

اکائی نمبر 1: اُردو شاعری کا آغاز وارتقاء

دکن میں اُردو شاعری:۔ ۱۲۰۰ء تا ۱۷۰۰ء کے درمیانی زمانے میں دکن میں اُردو شعر وادب کی ترقی کی رفتار شمالی ہند کے مقابلے میں کہیں زیادہ تیز رہی۔اس کا سبب دکن کی تمام سلطنتوں کا اس زبان کے تئیں ہمدردانہ رویہ ہے، ان سلطنتوں کے بادشاہوں نے صرف اس زبان کے ادیبوں اور شاعروں کی سرپرستی ہی نہیں کی بلکہ بہت سے بادشاہ خود شاعر تھے، جنھوں نے اُردو شاعر کے سرمائے میں قابل قدر اضافہ کیا۔

عام خیال ہے کہ دکن میں علاء الدین خلجی اور ملک کافور کے حملوں سے اُردو زبان کے لئے راہ ہموار ہوئی لیکن صحیح معنوں میں اس کی ترقی کے امکانات اس وقت روشن ہوئے جب شاہ محمد بن تغلق نے دولت آباد کو اپنا پایۂ تخت بنایا اور علماء و فضلاء اور صوفیائے کرام کی ایک بڑی جماعت دہلی سے دکن منتقل ہوئی۔اتنی بڑی آبادی کے دکن پہنچ جانے سے نئی عوامی زبان کو پھلنے پھولنے کا بہترین موقع نصیب ہوا۔ بقول ڈاکٹر محمد علی اثر ''سیاسی نقطۂ نظر سے اس واقعہ کی حیثیت سے جو بھی تشکیل زبان کے لحاظ سے یہ واقعہ غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے''۔

دکن میں تصنیف وتالیف کا باقاعدہ سلسلہ بہمنی سلطنت کے قیام کے بعد شروع ہوا، ابتدائی تصانیف شیخ عین الدین گنج العلم کے مذہبی رسائل کی شکل میں نظر آتی ہیں جو انھوں نے مذہبی احکام سے متعلق تصنیف کئے تھے، اس کے بعد بندہ نواز گیسودراز (۱۳۲۱ء تا ۱۴۲۲ء) کا نام آتا ہے۔ جو دہلی سے گلبرگہ تشریف لائے۔آپ کی معراج العاشقین، شکارنامہ اور تلاوت الوجود نامی تصانیف ابتدائی کتب میں شمار ہوتی ہیں۔ان کتابوں کے موضوعات مذہب وتصوف سے متعلق ہیں، ان میں عربی وفارسی کا استعمال کثرت سے ہوئے ہیں۔نظم کی کچھ تصانیف بھی ان کی طرف منسوب کی جاتی ہیں، بعد کے مصنفین نے گیسودراز کی تصانیف کو مشتبہ قرار دیا ہے، پھر بھی ان کی تمام کاوشوں کو شبہ کی بنیاد پر رد نہیں کیا جاسکتا، بزرگان دین کی تحریروں میں یقیناً ادبی شان نہیں ہے، لیکن لسانی نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت مسلم ہے۔

دکنی شاعری میں بہمنی دور کی سب سے مستند اور اہم تصنیف نظامی بیداری کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' نامی مثنوی ہے، لسانی خصوصیات کے اعتبار سے یہ گجری اُردو سے قریب تر ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''اس دور کی سب سے پہلی تصنیف جو اب تک دریافت ہوئی، فخر دین نظام کی مثنوی ''کدم راو پدم راؤ'' ہے۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے، جو ناقص ال اوسط ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔''

بہمنی حکومت کے زوال اور کئی ٹکروں میں تقسیم ہو جانے کے بعد عادل شاہی حکومت قائم ہوئی، اس سلطنت کے کئی بادشاہ خود علم و فضل سے بہرہ ور تھے۔ خصوصاً عادل شاہ ثانی اور علی عادل شاہ ثانی کی فیاضی و قدر دانی کی وجہ سے سیکڑوں عالم و فاضل اور شاعر و ادیب ان کے دربار میں جمع ہو گئے، جن کی کوششوں سے فارسی زبان کے ساتھ ساتھ اُردو زبان کے شعری و ادبی سرمائے میں کافی اضافہ ہوا۔

عادل شاہی دور میں مصنف کی حیثیت سے پہلا نام شاہ میراں جی کا ہے، جو شمس العشاق کے نام سے جانے جاتے ہیں، اصول و اعمال تصوف سے متعلق ان کی تصانیف میں سب سے اہم ''مرغوب القلوب'' ہے۔ ان کے صاحبزادے برہان الدین جانم نے بھی اپنی نثری و شعری تصانیف کے ذریعہ اُردو کے سرمائے میں اضافہ کیا، 'کلمتہ الحقائق'، 'ہشت مسائل' اور 'ذکر جلی' ان کی نثری تصانیف ہیں جبکہ سکھ مہیلا، وصیت الہادی اور ارشاد نامہ ان کی مشہور شعری تصانیف ہیں، برہان الدین جانم کے ساجبزادے امین الدین اعلیٰ نے بھی کئی شعری و نثری تصانیف چھوڑیں، ان میں بیشتر کا موضوع تصوف ہے، 'محبّ نامہ'، 'رموز السالکین'، 'گنج خفی' اور 'وجودیہ' ان کی مشہور تصانیف ہیں۔ ان کے علاوہ دوسرے بڑے صوفی ادیبوں اور شاعروں میں میرانجی خدا نما، شاہ محمد قادری، سید میران حسینی، شاہ معظم وغیرہ خصوصی اہمیت کے حامل ہیں، مذکورہ ادیبوں اور شاعروں کی بعض تصنیفات کو محققین نے مشتبہ قرار دیا ہے، لیکن تمام تصنیفات کو غیر مستند قرار دینا کسی طرح مناسب نہیں۔

ابھی تک عادل شاہی سلطنت کے جن ادیبوں اور شاعروں کا تذکرہ کیا گیا ہے ان میں سے بیشتر کی تصانیف کا موضوع مذہبی احکام ورموز تصوف ہیں، یہ کتابیں ادبی شعور کے تحت نہین لکھی گئیں جس کی وجہ سے ان میں ادبیت کی کمی محسوس ہوتی ہے۔لیکن اس عہد میں ایسی تخلیقات کی کمی نہیں جو ادبی شعور کے تحت لکھی گئیں اور ان میں ادبیت نمایاں ہے۔ابراہیم عادل شاہ ثانی نے گیتوں پر مبنی ایک کتاب نورس لکھی یہ کتاب سولہویں صدی کے اواخر یا سترہویں صدی ے اوائل کی تصنیف ہے۔ابراہیم عادل شاہ کے لڑکے محمد عادل شاہ کو شعروشاعری سے کافی دلچسپی تھی، بہت سے شاعران کے دربار میں جمع ہو گئے تھے جن میں رستمی، ملک خوشنود، عبدل اور مقیمی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔رستمی کی طویل نظم ''خاورنامہ''اس کی فنکارانہ صلاحیتوں کی آئینہ دار ہے۔چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل مثنوی کی شکل میں ب لکھی گئی یہ طویل نظم ایک فارسی نظم کا ترجمہ ہے۔ملک خوشنود نے امیر خسرو کی ایک فارسی تصنیف پر مبنی ایک مثنوی ''ہشت بہشت''لکھی، عبدل نے بادشاہ کی مدح میں ''ابراہیم نامہ'' کے نام سے ایک مثنوی لکھی جو اپنی ادبی شان کے ساتھ ساتھ اس لئے بھی اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں اس دور کی عصری زندگی سمٹ آئی ہے اور بیجاپور کی تہذیب وزندگی تصویر کشی کی گئی ہے۔مقیمی نے چندبدن اور مہیار لکھ کر اُردو زبان کے ادبی سرمائے میں اضافہ کیا۔علی عادل شاہ ثانی کی تخلیقات کلیات شاہی کے نام سے شائع ہوچکی ہیں۔اس عہد کا سب سے برا شاعر ملک الشعراء نصرتی تھا جس کی شاعرانہ صلاحتیوں کا اعتراف نقادوں نے بڑی فراخدلی کے ساتھ کیا۔اس کی شاہکار تصنیف ''علی نامہ'' ہے جس میں اس نے بادشاہ کی فتوحات کا ذکر کیا ہے۔اس کی دوسری تصنیف ایک عشقیہ مثنوی ''گلشن عشق'' ہے،جس میں کنور منوہر اور مدمالتی کے حسن وعشق کی داستان مذکور ہے ان مثنویوں کے علاوہ غزلوں کے دیوان اور قصائد کے مجموعے اس کی فنکارانہ صلاحیتوں کی گواہی دیتے ہیں،اس کی تصانیف اسے اس کی قادرالکلامی اور فن پر اس کے عبور کا اندازہ ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ناقدین نے اسے اُردو شعراوادب کی تاریخ میں نمایاں حیثیت کا حامل قرار دیا ہے۔ان شعراء کے علاوہ امینؔ کا مجموعۂ کلام ''جوہر الاسرار'' عرفانی حقائق سے لبریز ہے،سیوانے واعظ کاشفی کی ''روضتہ الشہداء'' کا منظوم ترجمہ کر کے اپنی صلاحیت کا ثبوت پیش کیا، ہاشمی نے چھ ہزار اشعار پر مشتمل فسانہ ''یوسف وزلیخا' کو منظوم کر کے اپنی فنکارانہ صلاحیت کا ثبوت دیا،اس منظوم داستان کو

دکنی لٹریچر میں نمایاں حیثیت حاصل ہے۔

بیجاپور کی عادل شاہی سلطنت کی طرح گولکنڈہ کی قطب شاہی سلطنت میں بھی اُردو زبان وادب کو کافی فروغ ہوا۔ بڑے بڑے شاعر اور ارباب کمال اس سلطنت سے وابستہ رہے۔اس خاندان کے تین بادشاہ محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ اُردو شعروادب کی تاریخ میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، اس دور کے بعض اہم شعراء کا ذکر اختصار کے ساتھ کیا جارہا ہے۔جس سے بخوبی اندازہ ہوسکے گا کہ اس خاندان نے اُردو شعروادب کے ارتقاء میں کتنا نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

قلی قطب شاہ:۔ قلی قطب شاہ اس خاندان کا پانچواں بادشاہ تھا، وہ اُردو کا عظیم شاعر تھا اس نے پچاس ہزار اشعار کہے جن میں سے اکثر دکنی اُردو میں ہیں۔اس کی کلیات میں مثنوی، مرثیہ، غزل ہر ایک صنف سخن سے متعلق تخلیقات شامل ہیں۔اس کی زبان میں کافی پختگی اور اس کے کلام میں ایک خاص ادبی شان موجود ہے۔اس کی شاعری میں ہندوستانیت کی روح جلوہ گر ہے، ہندوستانی زندگی کی مختلف پہلوؤں کی رنگارنگ تصویریں اس کے کلام میں نظر آتی ہیں بیشتر کلام رنگ ومستی اور سرشاری میں ڈوبا ہوا ہے، اس کی یہ تخلیقات ہمیں حافظ کی یاد دلاتی ہیں، اس کی غزلیں اور نظمیں تہذیبی نقوش کی رنگارنگی اور موضوعات کے تنوع کی وجہ سے آج بھی قابل توجہ ہیں۔

عبداللہ قطب شاہ:۔ ان کو بھی علم وادب سے گہرا لگاؤ تھا، فارسی اور اُردو دونوں میں ان کے دیوان موجود ہیں۔

ملا وجہی:۔ قطب شاہی دور کا سب سے باکمال نثر نگار اور شاعر ملا وجہی ہے، اس کی مثنوی 'قطب مشتری' اس کی شاعرانہ صلاحیت کا جیتا جاگتا ثبوت ہے، اس مثنوی میں اس نے شاہ قطب کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔اس میں اس دور کے تمدن کی اچھی تصویر ملتی ہے، وجہی کو حیات جاوداں بخشنے والی کتاب ''سب رس'' ہے جس میں اس نے تمثیلی پیرائے میں تصوف کے مسائل بڑے دلکش انداز میں بیان کئے ہیں۔نثری ادب میں کتاب ایک شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے، لسانی نقطۂ نظر سے بھی اس کتاب کی کافی اہمیت ہے۔اس کی زبان مقفع مسجع ہے لیکن اس میں ایک مخصوص ادبی شان موجود ہے۔

غواصی:۔ قطب شاہی دور کا ایک اور بڑا شاعر غواصی ہے۔اس نے قصیدے، غزلیں، نظمیں، رباعیاں، مراثی اور

''طوطی نامہ'' اور ''مینا ستونتی'' جیسی مثنویاں لکھیں، لیکن اس کی شہرت مشہور عشقیہ مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال کی وجہ سے ہے، یہ مثنوی الف لیلہ کی نثری داستان سے ماخوذ ہے۔ مثنوی کے اشعار سادہ مگر دلکش ہیں، اس نے مناظر فطرت اور جذباتی کیفیات بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کی ہیں۔ اس مثنوی سے غواصی کی قادرالکلامی کا اندازہ ہوتا ہے۔، دو ہزار اشعار پر مشتمل یہ مثنوی اپنے اسلوب کی سلاست، روانی اور شعری نزاکتوں کی بدولت کہیں زیادہ ترقی یافتہ معلوم ہوتی ہے۔

ابن نشاطی:۔ قطب شاہی عہد کا ایک بڑا شاعر ابن نشاطی ہے جس نے اپنے فنی شعور اور فارسی رنگ و آہنگ سے دکنی اُردو کو ایک نئی آب و تاب اور ادبی شان بخشی، اس کی ادبی شان اور شاعرانہ صلاحیت کا جیتا جاگتا ثبوت اس کی بے مثال مثنوی ''پھول بن'' ہے، یہی مثنوی اس کی شاعری کا پہلا اور آخری نمونہ ہے۔ تصویر کشی اور جذبات نگاری کے بہترین نمونے اس مثنوی میں ملتے ہیں۔ ان شعراء کے علاوہ ملا قطبی، تحسین الدین نوری اور فائز کا بھی اس دور کے قابل ذکر شعراء میں شمار ہوتا ہے۔

عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے خاتمہ کے بعد دکن مغلوں کے زیر اقتدار آ گیا مغلوں کے عہد میں بھی دکن میں شعر و شاعری کا دور دورہ رہا۔ اس دور میں عاجزؔ، بحریؔ، امینؔ، ولیؔ۔ ویلوریؔ اور وجدیؔ وغیرہ جیسے کئی قابل ذکر شعراء گذرے ہیں اس دور کے شاعروں میں ولی دکنی اور سراجؔ اورنگ آبادی کو جو شہرت ملی وہ کسی اور کو نصیب نہ ہوئی۔

ولی دکنیؔ کو اُردو شاعری میں بہت بڑا مقام حاصل ہے، ان کے ہم عصر اور بعد کے شعراء نے بھی انھیں اپنا استاد مانا ہے، ان کی زبان بہت صاف اور شستہ اور نکھری ہوئی ہے، ان کے بیانات مین شیرینی اور حلاوت ہے۔ حسن و عشق کے بیانات میں انھوں نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا جوہر دکھایا ہے۔ حسن مجازی اور حسن حقیقی دونوں کا رنگ ان کی شاعری میں ملتا ہے۔ اُردو غزل کو نیا رنگ و آہنگ اور اور نئی جہت دینے میں اولیت کا سہرا ولیؔ کے سر ہے۔

سراج اورنگ آبادیؔ:۔ دکنی شعراء میں ولی کے بعد سب بڑے شاعر سراج اورنگ آبادی ہیں۔ سراجؔ کے کلیات میں غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی، ترجیع بند سبھی اصناف کے اشعار ملتے ہیں۔ عشق ان کی شاعری کا بنیادی محور ہے۔ جذبۂ عشق اور سوزِ محبت کی وجہ سے ان کی شاعری اور شخصیت میں بے نیازی اور خاکساری کی کیفیات پیدا ہوگئی ہیں۔ سراجؔ نے یوں تو چھوٹی بڑی

بارہ مثنویاں لکھی ہیں لیکن ''بوستانِ خیال'' ان کی ایک طویل اور اہم عشقیہ مثنوی ہے۔ جس میں سراجؔ نے کسی فرضی قصے کو موضوع بنانے کے بجائے اپنے ذاتی اور نجی واقعات کی ترجمانی کی ہے۔ اس طرح مصنف کی ذاتی زندگی کی طرح ''بوستانِ خیال'' عشقِ مجازی سے شروع ہو کر عشقِ حقیقی پر ختم ہوتی ہے۔ جمیل جالبی کے مطابق ''سراجؔ کے ضخیم کلیات جو تقریباً تین ہزار پانچ سو اشعار پر مشتمل ہے۔ سو دو سو اشعار کو چھوڑ کر تصورِ عشق خالصتاً مادی اور مجازی ہے'' سراجؔ کا تصورِ محبوب، دکنی اُردو کے دوسرے شاعروں کی طرح ایک منفرد حیثیت کا حامل ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے ۱۲۰۰ء سے ۱۷۰۰ء تک کا زمانہ دکنی شعر و ادب کی ترقی و فروغ کا بہترین زمانہ ثابت ہوا۔ اظہار کی بھرپور صلاحیت نہ رکھنے والی زبان نے آہستہ آہستہ ترقی کرتے ہوئے ایک ایسی زبان کا درجہ حاصل کر لیا جو ہر طرح کے جذبہ و احساس کی ترجمانی کرنے کے لائق ہو گئی۔ اس دور میں جہاں مذہب و تصوف سے متعلق نثری رسالے تصنیف ہوئے وہیں دوسری اصناف شاعری میں بھی بہترین غزلیں اور مثنویاں لکھی گئیں، جو فنی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اپنے مقامی رنگ اور ہندوستانی عناصر کی وجہ سے بعد میں لکھی جانے والی مثنویوں سے کسی طرح کم نہیں۔ اسی طرح ولیؔ اور سراجؔ کی غزلیں بھی اپنی فکری و فنی خوبیوں کی وجہ سے آنے والے شعراء کے لئے نمونے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

شمالی ہند میں اُردو شاعری:۔ شمالی ہند میں تیرہویں صدی کے اواخر میں امیر خسرو کا کلام ملتا ہے۔ انہوں نے اپنے گیت، غزلیں اور پہیلیاں زبان دہلی میں تصنیف کیں، اس طرح خسروؔ اُردو اور شمالی ہند کے وہ پہلا شاعر ہیں، جنہوں نے اُردو میں ریختہ گوئی کی روایت قائم کی، جس میں کھڑی بولی کی جھلک نظر آتی ہے۔ خسرو سے منسوب مندرجہ ذیل ریختہ میں کھڑی بولی کا روپ واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے:

زحال مسکیں مکن تغافل در آئے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

امیر خسروؔ کی شاعری کے بعد شمالی ہند میں پورے تین سو سال تک سناٹا چھایا رہا۔ گرونانک، کبیر، نام دیو سے منسوب بعض اشعار میں کھڑی بولی کا نکھرا ہوا روپ نظر آتا ہے لیکن شمالی ہند میں مستقل شعری تصنیف کے طور پر محمد افضلؔ کی ''بکٹ کہانی'' سامنے آتی ہے۔ مسعود حسین خاں نے بکت کہانی کو شمالی ہند میں اُردو کا پہلا مستند نمونہ قرار دیا ہے۔

''بکٹ کہانی'' کے بعد شمالی ہند کی دوسری اہم تصنیف آغاز روشن علی کا ''عاشور نامہ'' ہے، جو 1688ء میں لکھا گیا، اس کو ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے شائع کیا۔ ''روشن علی کے ''عاشور نامہ'' کا تذکرہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی ''تاریخ ادب اُردو'' میں کیا ہے اور سفارش حسین کی کتاب ''اُردو میں مرثیہ'' میں بھی اس تصنیف کا ذکر ملتا ہے۔

اٹھارہویں صدی میں دلی میں ولیؔ کی آمد کو شمالی ہند میں اُردو شاعری کا باقاعدہ نقطۂ آغاز قرار دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ شمالی ہند میں ولیؔ کے زیر اثر جن شعرا نے اُردو میں طبع آزمائی کی ان میں سب پہلے دو اہم نام جعفر زٹلی اور فائز دہلوی کے ہیں۔ جعفر زٹلی نے اربابِ اقتدار پر طنز کے تیکھے وار کیے ہیں اور اپنے عہد کے مسائل کو بڑے اچھے انداز میں بیان کیا ہے۔ اس زمانے میں ایک بڑے شاعر فائز دہلوی ہیں، جن کے اشعار میں تغزل کی پوری شان موجود ہے۔

زٹلی اور فائز کے بعد اٹھارہویں صدی کے اوائل میں حاتمؔ، آبروؔ، مضمونؔ، شاکر ناجیؔ، یکرنگ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ایہام گوئی ان میں بطور خاص شامل تھی۔ آبرو اور حاتمؔ کا کلام اس معنی میں اس دور کا صحیح نمائندہ ہے۔ جگہ جگہ پر ہندی تشبیہوں و استعاروں اور ہندی لفظوں کا استعمال بھی زیادہ ہوا ہے۔

ولیؔ کا دیوان دہلی پہنچنے کے بعد ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار زبان زد عام گئے۔ اس دیوان کو دیکھ کر دہلی کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں۔ اس سے پہلے شمال والوں نے فارسی طرز پر مرتب کیا ہوا دیوان اُردو نہیں دیکھا تھا۔ ولیؔ کا یہ دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اُردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے ''جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولیؔ) تھا''۔ اس کی غزلیں تو اُردو میں تھیں لیکن مزاج، آہنگ، ترکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں۔

ولؔی کی غزلوں میں ترکیب، تشبیہات اور استعارات اس قدر چست اور دلکش ہیں کہ شعر میں جان ڈال دیتے ہیں۔ انھوں نے نئی نئی تشبیہات وضع کیں جس نے ایک طرف کلام کی اہمیت وقدر میں اضافہ کیا دوسری طرف اُردو کے دامن کو وسیع کیا۔ ولؔی میں ہندوستانی عنصر نمایاں ہے۔ ہندوستانی تلمیحات، فارسی محاورات وترکیب اور ہندی الفاظ کو بھی انھوں نے کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

ولؔی کا ایک بلاواسطہ اثر دہلی کی شاعری پر یہ پڑا کہ شمالی ہند میں شعر گوئی کی ابتدا ان شعرا کے ہاتھوں ہوئی، جنھوں نے ولی کے اتباع میں ریختہ میں شعر کہنا شروع کیا۔ ولی کی تقلید میں دلی کا ہر شاعر صاحبِ دیوان ہونا چاہتا تھا لیکن انھیں ریختہ پر عبور نہ تھا اس لیے ایہام گوئی کا سلسلہ شروع ہوا جس کا زمانہ میرؔ وسوداؔ کے وقت تک رہا۔ ولؔی کے دیوان میں فارسی شعرا کے دواوین کی طرح حقیقی جذبات واحساسات کی ترجمانی بھی تھی۔ فلسفہ وتصوف، حسن وعشق بھی تھا اور زندگی کے عام تجربات ومشاہدات بھی اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انھیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیوں کہ یہ شاعری فارسی کے بجائے اُردو میں تھی۔ دیوانِ ولی نے ان شعرا کی تخلیقی قوتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا۔ دیوانِ ولی کا یہ اثر براعظم کے سارے اُردو شعرا پر پڑا دیوان ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا۔ دکن میں سراؔج اورنگ آبادی، داؤدؔ اور نگ آبادی، فقیر اللہ آزؔاد، شاہ قاسم علی قاسؔم اور شاہ ترابؔ اسی رنگِ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے تھے۔ دہلی میں آبرؔو، ناجؔی، مضمونؔ، حاتؔم، یکرنگؔ اور فائز وغیرہ دیوانِ ولؔی کو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے تھے۔

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ شمالی ہند میں اُردو شاعری چار ادوار پر مشتمل ہے۔ ابتدائی دور کے شاعروں میں ولؔی کے بعد جعفر زٹلی،، فائؔز، بیدؔل اور فطرتؔ وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ان شعراء نے ابتدائی دور میں فحاشی اور ہزل گوئی کی طرف توجہ دی۔

دوسرے دور کے شاعروں میں خان آرزؔو، آبرؔو، مضمونؔ، یک رنگؔ، حاتؔم، شاکؔر، ناجؔی، اور مخلصؔ نے ایہام گوئی کو فروغ دیا۔ ان شعراء نے ولؔی کے اثرات کو تیزی سے قبول کیا اور عام بول چال کی زبان (ریختہ) میں ایسی غزلیں کہیں جس سے عوام اور خواص دونوں لطف اندوز ہوئے۔ اس عہد میں ایہام گوئی کا بہت رواج ہو گیا تھا اور یہ شاعری کی ترقی کے راستے میں

ایک بڑی رکاوٹ تھی۔آخر کار اس کے خلاف ردِعمل شروع ہوا۔خود حاتمؔ نے اپنے دیوان سے ایہام گوئی کے اشعار خارج کر کے ''دیوانِ زادہ'' کے عنوان سے نیا دیوان مرتب کیا۔

شمالی ہند کے تیسرے دور میں مرزا مظہر جان جاناں نے ایہام گوئی کے خلاف باقاعدہ ایک تحریک چلا کر اُردو شاعری کو اس صنف سے نجات دلائی اور شاعری تیزی سے ترقی کی منزلیں طے کرنے لگی۔اس لئے بعض ناقدین نے مظہر جان جاناں کو دبستانِ دہلی کا بانی قرار دیا ہے۔میرؔ،سوداؔ اور دردؔ اس عہد کے نمائندہ شاعر ہیں۔ان شعراء نے اُردو غزل کو داخلیت، خارجیت اور تصوف کی فضا سے مالا مال کیا۔میرؔ نے آپ بیتی کے پیرائے میں جگ بیتی کو پیش کیا۔سوداؔ نے شہرِ آشوب اور غزل لکھ کر دہلی کی بربادی کا مذاق اُڑایا اور دردؔ چونکہ صوفی تھے اس لئے انہوں نے تصوف کے سائے میں پناہ لی۔

شمالی ہند میں دہلی کی بربادی پر اس دور کا خاتمہ ہوا۔اس شہر میں رہنا دشوار ہو گیا تو دردؔ کو چھوڑ کر باقی اہل کمال دہلی کو خیر آباد کہہ کے لکھنؤ چلے گئے۔ان میر ضاحکؔ،سوزؔ اور سوداؔ وغیرہ تو پہلے ہی اودھ پہنچ کر یہاں کے مشاعروں میں مقبولیت حاصل کر چکے تھے،لیکن یہ شعراء اپنے مخصوص دہلوی طرز و فکر پر قائم رہے۔ان کے بعد میر حسنؔ، جرأتؔ، انشاؔ، رنگینؔ اور مصحفیؔ وغیرہ لکھنؤ پہنچتے ہیں اور یہیں سے دبستانِ لکھنؤ کی بنیاد پڑتی ہے۔جرأت کا مزاج ہمیشہ سے معاملہ بندی کی طرف مائل تھا۔لکھنؤ کے رنگین ماحول میں شاعری کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور دوسرے شاعر بھی اسی رنگ میں رنگتے چلے گئے۔لکھنؤ کے غیر سنجیدہ ماحول سے اخلاقی قدروں کا ایسا زوال ہو گیا کہ انشاؔ اور مصحفیؔ کی شاعرانہ چشمک نے دشنام اور ہزل گوئی کی شکل اختیار کر لی۔ مصحفیؔ اور جرأتؔ نے دو غزلہ اور سہ غزلہ کی رسم کو بھی ایجاد کیا۔

شمالی ہند میں کچھ عرصے بعد خصوصاً دہلی میں شعر و سخن کی محفلیں پھر سے آراستہ ہونے لگیں۔دبستانِ دہلی کے چوتھے دور کو پروفیسر نورالحسن نقوی نے اُردو شاعری کا ''دورِ عروج'' کہا ہے۔اس عہد کے شعراء میں ایک طرف شاہ نصیرؔ، ذوقؔ اور ظفرؔ نظر آتے ہیں،جن کی زیادہ توجہ زبان و بیان پر رہی۔دوسری طرف غالبؔ اور مومنؔ جیسے شہسوار ہیں۔غالبؔ نے اُردو غزل کو ذہن دیا،سوچنا سکھایا اور ایک ایسا اسلوب عطا کیا جو فکر کی گرمی کا ساتھ دے سکے۔مومنؔ نے خالص عشقیہ شاعری کی اور اُردو

غزل کو نازک خیالی، معاملہ بندی اور مضمون آفرینی سے پوری طرح روشناس کروایا۔

شمالی ہند میں دوسری طرف ناسخؔ اور آتشؔ نے دبستانِ لکھنؤ کی بنیاد ڈالی۔ یہ دونوں خالص لکھنؤی شاعر ہیں جو یہیں کی خوشگوار فضا میں پلے بڑھے تھے۔ان دونوں کے شاگردوں کا اپنا اپنا وسیع حلقہ تھا۔ ناسخؔ کا عظیم کارنامہ اصلاحِ زبان ہے۔ اسی لئے ہمارے اکثر ناقدین نے انہیں ''ادبی ڈکٹیٹر'' قرار دیا ہے۔لکھنؤ کی انفرادیت انہی کے دم سے ہے۔انہوں نے زبان کے قوائد وضوابط مقرر کر کے جس لفظ یا محاورے کو رد کیا وہ زبان سے خارج کر دیا گیا۔ناسخؔ کے شاگردوں میں وزیرؔ، برقؔ، رشکؔ، بحرؔ اور منیرؔ وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔

آتشؔ صوفیانہ اور قلندرانہ مزاج رکھتے تھے۔انہوں نے شاعری کو ''مرصع سازی'' سے تعبیر کیا ہے۔ان کے نزدیک شعر کہنا موتی پرونے کے برابر ہے۔انہوں نے شاعری میں سنجیدہ، پاکیزہ اور صوفیانہ مضامین داخل کر کے لکھنؤ کی خامیوں کو سدھارنے کی کوشش کی ہے۔رندؔ، صباؔ، نسیمؔ اور شوقؔ وغیرہ آتشؔ کے اہم شاگرد ہیں۔

شمالی ہند میں اور خاص کر لکھنؤ میں غزل کے علاوہ دوسری اصناف کو بھی فروغ ملا۔دیا شنکر نسیمؔ نے مثنوی ''گلزارِ نسیم'' لکھ کر بقائے دوام کے دربار میں جگہ پائی۔میر حسن اور نسیمؔ کے بعد مرزا شوقؔ اُردو کے تیسرے بڑے مثنوی نگار ہیں ''زہرِ عشق'' اس کا زندہ ثبوت ہے۔دبستانِ لکھنؤ نے غزل اور مثنوی کو ہی نہیں بلکہ صنفِ مرثیہ کو بھی بلندیوں تک پہنچایا۔اس دبستان نے انیسؔ اور دبیرؔ جیسے شعراء پیدا کیے، جنہوں نے مرثیہ کو وہ عروج بخشا کہ اُس کے بعد آج تک اس صنف میں مزید اضافہ نہ ہو سکا۔

داغ دہلوی شمالی ہند کے آخری شاعر ہیں۔ان کے نزدیک زبان کا چٹخارہ ہی شعر کی سب سے بڑی خوبی ہے۔اس لئے زبان واسلوب کے حوالے سے داغؔ کا شمار دبستان دہلی کے نمائندہ شعراء میں ہوتا ہے۔میر، سودا، غالب، آتش، ناسخ، انیس، دبیر اور میر حسن کی انفرادیت اور اجتہادی شان اور فکر وفن کے حسین امتزاج کی وجہ سے آج بھی عظیم شعراء تعلیم کیے جاتے ہیں۔ان کے فن کی تابناکی سے شمالی ہند ہی میں نہیں بلکہ پورے برصغیر کا ایوانِ ادب جگمگا رہا ہے۔

اکائی نمبر 2: اُردو غزل اور تصورِ عشق

دُنیا کی کسی بھی زبان کی کوئی صنفِ سخن ایک خاص تہذیب، ماحول اور مزاج کی زائدہ ہوتی ہے اور ایک خاص ثقافتی ذہن کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے۔ کوئی بھی تہذیب و ثقافت ایک خاص جغرافیائی ماحول اور ضمنی طور پر سیاسی صورتِ حال پر منحصر ہوتی ہے۔ جغرافیائی ماحول قوموں کے افتادِ طبع اور مزاج کی تشکیل کرتا ہے جس کے بموجب سماجی، اخلاقی اور جمالیاتی اقدار و معیار قائم ہوتے ہیں جب کہ سیاسی صورتِ حال جزوی رُجحانات کو کلی رجحان کی طرف مائل کرتی ہے۔

ہندوستانی تہذیب و معاشرت کلی طور پر مشرقی تہذیب و معاشرت ہے جب کہ جزوی طور پر ہند ایرانی مشترکہ تہذیب و معاشرت ہے۔ اس تہذیب کی داغ بیل ہندستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد پڑتی ہے۔ مسلمان اس ملک میں پہلے تاجر کی حیثیت سے آئے۔ انھوں نے اس ملک کی سیاحی کی، پھر اس پر فتح حاصل کی اور بالآخر یہاں کے ماحول میں رچ بس کر ہندستان کو اپنا مستقل مستقر بنا لیا۔ ان مختلف مدارج میں تہذیبی و ثقافتی لین دین کا سلسلہ مختلف طور پر جاری و ساری رہا اور عرب، ایرانی، مغل، تورانی، ترک، افغانی وغیرہ مختلف ثقافتی گروہ آپس میں ہم آہنگ ہوتے رہے اور ایک کی خصوصیت دُوسرے پر اثر انداز ہوتی رہی۔ اس اثر پذیری نے مشترکہ تہذیب کو پیدا کیا اور اُردو غزل کے وجود پذیری کے مواقع فراہم کیے۔ ہندستانی تہذیب و معاشرت پر عربوں کی آمد سے کوئی انقلاب آفرین اثرات مُرتب نہیں ہو سکے جب کہ ایرانیوں نے ہندستانی تہذیب و معاشرت میں ایک انقلاب برپا کر دیا جس کی وجہ یہ ہے کہ ہندستانی اور ایرانی تہذیب کی بُنیادیں یکساں ہیں، ان دونوں تہذیبوں میں نسلی اور خونی رشتے ہیں۔ اس لیے ہندستان میں ایرانی تہذیب اپنی موروثی کشش کی وجہ سے جلد ہی ہندستانی روایت کا حِصّہ بن گئی اور ایک نئی مشترکہ تہذیب و ثقافت کا سبب بنی۔ بحیثیت مجموعی ایرانی تہذیب کو فوقیت حاصل رہی۔ غزنوی سے لے کر اورنگ زیب اور بہادر شاہ ظفر تک شُمالی ہند

میں فارسی زبان اور ایرانی تہذیب کا بول بالا رہا۔ شُمالی ہند کی تہذیب ایرانی رنگ میں رنگی ہوئی تھی ۔ یہاں تک کہ مغلوں کے عہد میں ہندستان ایران ثانی ہو گیا اور ایرانی تہذیب کے اثرات زندگی کے ہر شعبے پر دکھائی دینے لگے۔اس ایرانی تہذیب کے فروغ نے اُردو غزل کو فروغ دیا۔ غزل ایک خاص ماحول ، فضا، مزاج اور حالات کی زائدہ ہے۔مجموعی طور پر غزل کے مزاج اور اس کے رنگ و آہنگ میں مشرقیت حاوی ہے۔غزل کی اِس مشرقیت میں ایران اور ہندستان ہی شامل نہیں بلکہ عرب بھی شامل ہے۔مشرق کی آب و ہوا کی تاثیر یہ ہے کہ یہاں کے لوگ بے پناہ جذباتی اور حساس ہوتے ہیں۔شدتِ احساس کی وجہ سے ان میں داخلیت ہوتی ہے۔ یہ ہر پہلو کو ایک خاص داخلی انداز میں دیکھتے ہیں اس لیے ان لوگوں کا خارجی شعور کم ہوتا ہے۔مشرقی مزاج میں غور و فکر کا مادہ تو بہت ہے لیکن تفصیل و وضاحت کی کمی ہے۔ یہ لوگ نتائج اور عمل پر زور دیتے ہیں۔ تجزیاتی بیان پر نہیں جس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں احساس اور جذبہ سب سے اہم ہے اور ہر پہلو کا محسوس کرنا اوّلین شرط ہے۔اس لیے مشرقی فلسفے بھی خالص عقلی نہیں۔ان میں جذبات کا عنصر بھی شامل ہے۔ بلکہ یہ تمام نظریات جذبات کی تہذیب کے لیے ہیں۔مشرقی مزاج میں دھیما پن، آہستگی اور نرمی کی اہم خصوصیات ہیں۔ایرانی تہذیب میں بھی جذبات کو اہمیت حاصل ہے۔ یہاں زندگی کو سمجھنے کے بجائے اس کو برتنے پر زور ہے۔ یہاں زندگی اہم اور عزیز ہے اس لیے احساسِ حسن بھی زیادہ ہے جس کی وجہ سے جذبات کی فراوانی ہے اور عشق کو کائنات میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔کائنات، عشق کے نظام کے طابع ہے جس میں تڑپ ہے، درد و غم ہے اور سوز و ساز ہے۔ بہ حیثیت مجموعی اُردو غزل ہند ایرانی تہذیب و ثقافت کی زائدہ ہے اور اس تہذیب کی ذہنی ضرورتوں کی تکمیل کا باعث ہے۔غزل نے اس تہذیب کے جذباتی، ذہنی اور فکری تقاضوں کو پورا کیا اور ایک تہذیب، معاشرت اور اس تہذیب کے ذہنی رویوں کی پوری عکاسی کی۔اُردو غزل کی ہئیت ہند ایرانی تہذیب کی علمبردار ہے جس میں ایرانی تہذیب کو اوّلیت حاصل ہے۔ہئیت کی تعریف یہ ہے کہ کسی بھی فن پارے کے مختلف اجزا کو مربوط اور منظّم کرنے سے فن پارے کی شکل میں جو شے ظاہر ہوتی ہے وہ اس کی ہئیت ہوتی ہے۔شاعری میں مواد اور ہئیت ایک دُوسرے میں گھلے

ملے ہوتے ہیں جنھیں علحیدہ نہیں کیا جا سکتا۔ مواد، ہئیت اور دیگر اجزاء کے اس امتزاج میں ہی اس کے حسن کا راز پنہاں ہوتا ہے اور اس امتزاج سے ہی اچھائی و برائی اور بُلندی و پستی کے معیارات کا تعین ہوتا ہے۔ شاعری اور غزل میں یہی حسین امتزاج جمالیاتی پہلو کہلاتا ہے۔ فلسفہ جمالیات میں ہئیت سے مُراد ایک خاص قسم کا نظم و ترتیب ہے جس کے مطابق چند چیزوں کو یکجا کر دینے سے جو صورت ظاہر ہوتی ہے وہ ہئیت کہلاتی ہے۔

اُردو شاعری کی دُوسری اصناف کی طرح صنفِ غزل بھی اپنی خصوصی ہئیت کی حامل ہوتی ہے جس کی تہہ میں صدیوں کی روایات کا سلسلہ پوشیدہ ہے۔ غزل کی ہئیت میں:

(۱) مطلع ایک یا زائد (۲) منفرد اشعار (۳) مقطع (۴) ردیف قافیے کی پابندی

(۵) بحر شامل ہیں۔

غزل میں مطلع سے مقطع تک ہر شعر آزاد اور خود مکتفی ہوتا ہے اس لیے غزل میں معنوی تسلسل ضروری نہیں۔ ہر شعر اپنے معنی میں ایک دُوسرے سے مختلف ہو سکتا ہے لیکن اس اِنتشار کے باوجود بھی پوری غزل میں ایک موڑ یا ایک کیفیت کا تسلسل ہوتا ہے جو تمام مختلف اشعار کو ایک دھاگے میں پرونے کا کام کرتے ہیں۔ بصورتِ دیگر غزل ذہنی اور جذباتی تضادات کی شکار ہو جاتی ہے اور اس کا مجموعی اثر زائل ہو جاتا ہے یعنی اشعار منفرد طور پر تو اثر انداز ہو سکتے ہیں لیکن مکمل غزل میں تاثیر کی کمی ہوتی ہے۔

مطلع کے دونوں مصرعوں کے ہم قافیہ و ہم ردیف ہونے کی پابندی سے ذہن پوری طرح غزل کی طرف منعطف ہوتا ہے اور قاری و سامع کی توجہ غزل کی تکنیک، اس کی ہئیت میں سموتے ہوئے خیالات، شاعر کی مخصوص ذہنی اور قلبی کیفیت کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔ مطلع طبعیت میں حرکت پیدا کرتا ہے اور غزل کو سمجھنے، محسوس کرنے اور اس سے متاثر ہونے کے لیے ایک فضا تیار کرتا ہے۔ اس کے دونوں مصرعوں کی خوش آہنگی، غزل کی مخصوص موسیقی اور غنائیت

کو اُجاگر کرتی ہے۔اس لحاظ سے مطلع غزل کی ہئیت میں ایک اہم اور پُر معنی جز ہے جس کے بغیر غزل کا حسن مکمل طور پر اُجاگر نہیں ہوسکتا۔ مطلع کی اس اہمیت وافادیت کی وجہ سے اکثر شعراء نے ایک غزل میں چار چار، پانچ پانچ مطالع کہے ہیں۔ مطلع کے بعد حسنِ مطلع کی بھی بہت اہمیت ہے جو غزل کے آزاد آہنگ کو متعین کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتا ہے۔ یہ آزاد آہنگ مطلع کے آہنگ کی توسیع ہوتا ہے لیکن مطلع کے بعد فوراً شعر میں اسی آہنگ کو قائم رکھنا بہت دشوار ہوتا ہے۔اس مرحلے پر ذرا پیر پھسلا، پوری غزل بدآہنگ ہو جاتی ہے۔

غزل کے مختلف اشعار میں معنوی تسلسل کا فقدان، شاعر کی ذہنی و جذباتی کیفیت اور شدتِ احساس کو نمایاں کرتا ہے جس کی وجہ سے غزل میں جمالیاتی تاثر قائم ہوتا ہے لیکن اس انتشار اور بے ربطگی کے باوجود ذہنی و جذباتی کیفیت اور موڈ کے اعتبار سے پوری غزل میں ایک لے، ایک ربط ہوتا ہے جسے منشتر تسلسل کہا جاتا ہے۔اس منتشر تسلسل کی وجہ سے پوری غزل میں جمالیاتی حسن پیدا ہوتا ہے۔

غزل کی ہئیت میں مقطع اس بات کی علامت ہے کہ شاعر اپنے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہے۔یعنی دُوسرے اشعار کی حیثیت عمومی یا آفاقی ہے جب کہ مقطع ذاتی نوعیت کا ہوتا ہے۔ مقطع میں شاعر کی جذباتی و ذہنی کیفیت مکمل ہو جاتی ہے جس سے شاعر اور قاری کے درمیان ایک قریبی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ مقطع وہ ہی ہوتا ہے جو غزل کے آخر میں تخلص کے ساتھ آئے۔بعض غزلوں میں تخلص مطلع میں بھی ہوتا ہے۔ایسے مطلع، مقطع نہیں ہوتے۔

غزل کی ہئیت اور اس کے جمالیاتی پہلو کا انحصار کافی حد تک بحور و اوزان کے انتخاب پر بھی ہے۔ بحروں کا آہنگ انسانی ذہن کی بعض مخصوص کیفیات سے مشابہت و مطابقت رکھتا ہے۔بعض بحروں کا آہنگ نرم، دھیما اور میٹھا ہوتا ہے جب کہ بعض کے آہنگ میں شور اور جوش ہوتا ہے۔شاعر کی طبعیت اور معنی کی کیفیت کے لحاظ سے اوّل قسم کی بحریں جذبات میں ٹھہراؤ کو ظاہر کرتی ہیں جب کہ دُوسری قسم کی بحریں ذہنی ہیجان اور مزاج کی شورش کو ظاہر کرتی ہیں۔

اس لیے ان بحروں کا انتخاب شاعر کے شعور پر منحصر ہے یعنی شاعر کی طبعیت اور بحروں کی موسیقی میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کرنا بڑے شعور کا کام ہے۔ جب افتادِ طبع، مزاج اور موسیقی وغنائیت غزل میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو جمالیاتی تاثر بے انتہا گہرا ہو جاتا ہے۔

ردیف وقوافی کا موزوں استعمال بھی غزل کی ہئیت میں حسن کا اضافہ کرتا ہے۔ صوتی تکرار اور پابندی مختلف اجزاء میں ایک آہنگ کو نمایاں کرتی ہے جس سے وجدان کو لطف وسکون حاصل ہوتا ہے لیکن ردیف وقافیہ جہاں حسن میں اضافہ کرتا ہے وہیں قافیہ پیمائی کی خامی غزل کو برباد بھی کر دیتی ہے۔ اس لیے ردیف وقافیے کو نبھانا فن کاری اور استادانہ مہارت ہے۔ ردیف وقافیہ غزل کی ہئیت کے لیے لازمی جزو ہیں۔

ان کے علاوہ الفاظ کا صحیح اور خوشنما استعمال، خوب صورت اندازِ بیان، تمثیلیں، اشارے، ایمائیت وعلامت، موسیقی وغنائیت، داخلیت اور جذباتی رنگ وغیرہ تمام چیزیں غزل کی ہئیت میں شامل ہیں اور اس کے جمالیاتی اثر کو دوبالا کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے صنفِ غزل ایک مشکل ترین صنف ہے جس کو کامیابی کے ساتھ برتنا قادرالکلامی اور فن کاری کی دلیل ہے۔ اس میدان میں بڑوں بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں۔

غزل کی ہئیت کی تکمیل اور اس کے جمالیاتی پہلو کو برقرار رکھنے کے لیے موضوع، مواد، ہئیت اور جمالیاتی تقاضوں کو پوری طرح سمجھنا اور ان کو پورا کرنا ضروری ہے۔ ذرا سی بے راہ روی سے پورا جمالیاتی تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ کوئی چیز انتہائی اچھی لگتے لگتے بُری لگنے لگتی ہے۔ میرؔ، دردؔ، غالبؔ اور مومنؔ کی غزل صحیح معنوں میں غزل ہے جس میں ہئیت اور اس کے جمالیاتی پہلو کو بہترین انداز سے برتا گیا ہے۔

غزل کا بُنیادی اور اوّلین موضوع عشق ہے۔ شعرائے مستقرین کے نزدیک اس کائنات اور ماورائے کائنات میں جو کچھ ہے وہ حسن وعشق کی کرشمہ سازیاں ہیں۔ حسن منزلِ مقصود کی طرح ہے جو اپنا احساس جگا کر، اپنی ایک جھلک

دکھا کر لامتناہی پردوں میں چھپ جاتا ہے اور عشق، تلاشِ حسن کا نام ہے جو ہمیشہ ان تہ در تہ پردوں کو فاش کرتا ہوا حسن کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور منزلوں کو گرد کی مانند اُڑاتا ہوا آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اس لیے عشق ایک مسلسل حرکت، مسلسل تڑپ اور شدت ہے جس کا خاتمہ زندگی اور کائنات کا خاتمہ ہے۔ عشق میں خواہشِ وصل ہوتی ہے جس کی تکمیل کے بعد عشق فنا ہو جاتا ہے اس لیے کاروبارِ زندگی اور کاروبارِ کائنات کا دارومدار وصل پر نہیں ہجر پر ہے۔ یہ زندگی اور کائنات ہجراں نصیب ہے۔ یعنی زندگی تلاشِ مقصد ہے اور موت حصولِ مقصد۔ عشق میں بُنیادی طور پر دو چیزیں شامل ہوتی ہیں آرزو اور شوق۔ آرزو منزلِ مقصود کی خواہش ہے جب کہ شوق حصولِ منزل کا لذتِ احساس اور اِرادہ ہے۔ آرزو پوری نہ ہونے پر دِل کا خون ہوتا ہے اور دِل میں درد و غم کی کیفیات جاگزیں ہو جاتی ہیں۔ آرزو کا پورا ہونا وصل اور ناکام رہنا ہجر ہے۔ شعرائے متغزین کے نزدیک درد و غم زندگی کی تہذیب و ترتیب کا ذریعہ ہے۔ اسی درد و غم کی بدولت اِنسانیت قائم ہوتی ہے اور اعلیٰ اقدار کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ یہی درد و غم اپنی ذات میں تمام اِنسانیت اور کائنات کو سمیٹ لیتا ہے اور فرد کی ذات کو آفاقی بنا دیتا ہے اور اِنسان کے دِل میں سوز و گداز پیدا کرتا ہے۔ اسی سوز و گداز کی بدولت دُوسروں کے دِل میں اُترنے کا جذبہ فروغ پاتا ہے۔ عشق مرکزیت اور وحدانیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس کے پیشِ نظر صرف ایک ذات اپنے معشوق و محبوب کی ہوتی ہے۔ باقی چیزوں سے وہ بری، آزاد اور بے گانہ ہوتا ہے۔ معشوق کی ذات میں محویت کے جذبے سے ایثار اور قُربانی کا جذبہ فروغ پاتا ہے۔ ساتھ ہی بے نیازی اور بے گانگی کے کیفیتیں بھی پیدا ہوتی ہیں۔ عاشق کائنات کی ہر ایک شے کو شئے بالذت کے روپ میں نہیں بلکہ معشوق کے حوالے سے دیکھتا ہے یعنی کوئی شے اسے اس لیے اہم ہے کہ وہ یا تو معشوق کے کام آتی ہے یا اس میں معشوق کی کوئی جھلک ہے۔

غزل کے شعراء کے نزدیک عشق عقل کے مقابل ہے۔ عقل ایک محدود اور کمزور صلاحیت ہے جو کائنات میں سربستہ رازوں تک نہیں پہنچ سکتی۔ عقل نارسا اور متناہی ہے۔ عقل کے فیصلے خارجی علم پر ہوتے ہیں اور خارج غیر اصل ہوتا ہے۔ اس لیے عقلی فیصلے نامعتبر ہیں۔ اس کے ساتھ ہی عقل خوفِ گمان کو راہ دیتی ہے۔ عشق محدود نہیں ہوتا بلکہ اس

کائنات کے تمام سربستہ رازعشق کی بدولت ہی آشکارا ہوتے ہیں۔عشق خارج پرنہیں داخل پرزور دیتا ہے۔اس کی نظر پردوں پرنہیں بلکہ پردوں کے اندر چھپی ہوئی چیز پر ہے۔اس لیے صحیح علم عشق کی ہی روشنی میں حاصل ہوتا ہے عقل کی روشنی میں نہیں۔

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے
(غالب)

عشق سے طبعیت نے زیست کا مزہ پایا
درد کی دوا پائی، دردِ لادوا پایا
(غالب)

عشق کی دونوعتیں ہوتی ہیں۔(۱) مجازی (۲) حقیقی۔عشقِ مجازی وہ جذبہ ہے جس میں ایک اِنسان دُوسرے اِنسان کی طرف کشش اورمحبت کے جذبے سے مائل ہوتا ہے۔اس عشق میں احساسِ جسم شامل ہوتا ہے اور جسمانی وصل کی چھپی ہوئی آرزوئیں عاشق کو بے چین و بے تاب رکھتی ہیں۔

عشقِ حقیقی میں وصل کی تڑپ اوراضطرابی کیفیت تو وہی ہوتی ہے لیکن جسم درمیان سے ہٹ جاتا ہے۔اس میں وصلِ جسمانی کی آرزو شامل نہیں ہوتی۔اس لیے عشق بے لوث ہوتا ہے جوصرف خدا سے کیا جاتا ہے۔یہ عشق ساری کائنات پرحاوی ہے اوریہی وہ عشق ہے جوصوفیا کا راستہ اورمنزلِ مقصود ہے۔جسے عشقِ حقیقی کا نام دیا جاتا ہے۔عام طور پرعشقِ حقیقی،عشقِ مجازی سے پیدا ہوتا ہے ۔

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی و کیا مجازی کا
(ولیؔ)

عشقِ حقیقی میں تڑپ اور اضطراب کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہی تڑپ و اضطراب معشوقِ حقیقی سے وصل کا ذریعہ ہے اس لیے بعض ایرانی صوفیاء نے اس تڑپ و اضطراب کو حاصل کرنے کے لیے امرد پرستی کو فروغ دیا یعنی ایسا مجسم حسن جس میں وصل کا امکان نہیں۔ طریقت کے اس راہ سے بعض صوفیاء جان بچا کر گذر گئے لیکن بعض اسی راہ میں کھو گئے اور غیر فطری حرکات کے مرتکب ہوئے۔

عشق مجازی اور بوالہوسی میں فرق ہے۔ عشقِ مجازی اعلیٰ جذبات کا حامل ہوتا ہے۔ اس میں خودغرضی کے بجائے ایثار و قُربانی کا جذبہ ہوتا ہے۔ فنا فی المعشوق ہونے کی وجہ سے معشوق کی مرضی عاشق کی مرضی ہوتی ہے۔ جب کہ بوالہوسی میں خودغرضی شامل ہوتی ہے جس میں محبوب اپنے نفس کی ضرورتوں کے تحت مقصود ہوتا ہے ؎

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی
(غالبؔ)

غزل کے شعراء کے نزدیک عشق و حسن دونوں ایک دُوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ ان دونوں میں بعض اعتبار سے عشق کا مرتبہ بُلند ہے حالانکہ عام طور سے حسن کو اعلیٰ و افضل مانا جاتا ہے ؎

بے دماغی سے نہ اس تک دِلِ رنجور گیا
مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دُور گیا
(قائمؔ)

عشق کا اب مرتبہ پہنچا مقابل حسن کے
بن گئے بُت ہم بھی آخر اس صنم کی یاد میں
(میر حسنؔ دھلوی)

سچ پوچھیے تو حسن سے کچھ کم نہیں ہے عشق
یہ جانِ عاشقاں ہے وہ جانانِ عاشقاں
(حسرتؔ)

عشق میں دروں بینی اور خودی کا احساس ہوتا ہے جس کی وجہ سے وہ ہر شے پر جذبے کو فوقیت دیتا ہے۔ یہاں تک کہ حسن پر بھی۔ اس مقام پر عاشق مطلق محض بننا چاہتا ہے اور کائنات کی ہر شے کا معیار ہونا چاہتا ہے ؎

عشق ہر چند رامِ حسن رہا
پر نہ چھوٹی برابری کی ہوس
(حسرتؔ موہانی)

عشق کیا چیز ہے اِک حشر در آغوشِ خیال
حسن کیا؟ خواب ہے اِک چشمِ تماشائی کا

عشق کی خصوصیت جذبِ غم بھی ہے یعنی جس سے محبت و عشق ہوتا ہے اس محبوب کے لیے دُکھ درد اور غم سہے جاتے ہیں۔ درد و غم کے بغیر عشق کا اخلاص ادھورا ہے اور اس کا تصور نامکمل ہے ؎

دیدنی ہے شکستگی دِل کی
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے
(میرؔ)

غم رہا جب تک کہ دم میں دم رہا
دِل کے جانے کا نہایت غم رہا
(میرؔ)

بہ حیثیت مجموعی اردو غزل میں عشق کا تصور، درد و غم، سوز و ساز اور تڑپ و بے چینی سے عبارت ہے۔ عشق کی یہ تڑپ و بے چینی عاشقوں کا مقصد اور انتہا ہے۔ عشق کے لیے حسن کی ضرورت ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ حسن خارجی ہو بلکہ یہ حسن شاعر کی ذات میں بھی ہو سکتا ہے۔ اسے اپنے علاوہ کسی اور کو دیکھنے کی ضرورت نہ ہو۔ اس لحاظ سے جو کچھ ہے وہ عشق ہے۔ عشق سے ماسوا ہر چیز کی نفی ہے۔

اکائی نمبر 3: اُردو غزل اور تصوف

اُردو غزل کا فکری مزاج ہند ایرانی مشترکہ تہذیب کا زائدہ ہے جس کی فکری روایت بقول محمد حسن ''خانقاہ، بازار اور دربار'' سے عبارت ہے۔ یہ روایت ایرانی سوز و گداز، ہندوستانی ماورائیت اور عربی تجمل پر منحصر ہے جسے موٹے طور پر دو حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

الف۔ ہندوستانی فکر ب۔ اسلامی فکر

ہندستانی فکر: اُردو غزل پر ہندستانی فکر براہِ راست اور واضح طور پر تو اثر انداز نہیں ہوئی لیکن یہاں کی ذہنی و جذباتی ضرورتوں کی تکمیلیت کے باعث اسلامی فکر اور عجمی فکر کے وہ ہی عناصر زیادہ قوت کے ساتھ اُبھر کر سامنے آئے جو دونوں مکاتیبِ فکر میں مساوی تھے یا ان میں مساوات کی گنجائشیں تھیں۔ اس اعتبار سے اُردو غزل کے فکری مزاج میں ہندستانی فکر کی اہمیت وافادیت مسلم ہے۔ اُردو غزل میں بعض تلمیحات اس فکر کا واضح اشارہ پیش کرتی ہیں ؎

عشق کی آگ نے راون کو جلا کر مارا
گرچہ اِس دیو کا لنکا سا تھا گھر پانی میں
(میرؔ)

تری زُلف اُلٹ کے کافر مجھے کیوں نہ مار ڈالے
کہ سکھا رکھا ہے تو نے اسے لفظِ رام الٹا
(انشاؔ)

ہندستانی فکر وفلسفہ کئی مکاتیبِ فکر اور مذہبی تصورات سے مرکب ہے۔ یہ فکر وفلسفہ دراوڑی، آرین، بدھ، جین اور یونانی عقائد وتصورات اور اقدار پر مشتمل ہے جو بیکِ وقت وحدانیت وروحانیت کا قائل بھی ہے اور وحدانیت کا منکر بھی۔ بہ حیثیت مجموعی ہندستانی فکر وفلسفہ، عظمت اِنسانی کا متلاشی ہے اور اِنسانیت کا داعی ہے جس میں اِنسانی شعور اور وجدان وقلب کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ہندو مذہب میں عرفانِ کامل حاصل کرنے کے تین راستے مانے گئے ہیں:

الف۔ کرم مارگ

ب۔ گیان مارگ (راہ علم)

ج۔ بھگتی مارگ (راہِ طریقت)

ویدکرم مارگ جو عبادت پر زور دیتے ہیں۔ جب کہ اُپ نشد گیان مارگ میں جو برہمنی نظریات کے ردِعمل کے طور پر چھتریوں کے فلسفیانہ نظریات پر مشتمل ہیں جس میں رسوم وعبادات سے زیادہ معرفت روحانی پر زور دیا گیا ہے۔ ویدانت راہِ طریقت ہیں جو اُپ نشدوں کی تفسیر ووضاحت ہے۔

ڈاکٹر داس گپتا کے مطابق ویدوں کا لب لباب ''قربانی کا تصوف'' ہے جس میں منتروں اور دیوتاؤں کے حضور قُربانیاں پیش کر کے تسخیرِ فطرت اور تسخیرِ کائنات کی کوششیں نمایاں ہیں۔ آج برہمنوں کا ماتھے پر تلک لگانا انہی قُربانیوں کی علامت ہے۔ موجودہ دور میں منتر دیوتاؤں کو قابو کرنے کا ذریعہ نہیں رہے بلکہ انھیں خوش کرنے کا وسیلہ بن گئے۔ ویدوں میں وحدت خداوندی کا تصور نمایاں ہے۔ ساتھ ہی نفس کشی اور خودی یا اہنکار کو فراموش کرنے کی تعلیمات بھی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے ہندو تصوف کا آغاز ویدک دور سے ہو جاتا ہے۔

اُپ نشدوں کا مرکزی خیال بقا کی تلاش ہے۔ ان میں مربوط فلسفے کا انداز کم ہے اس لیے اُپ نشدوں کی بہت سی تعبیریں اور تفسیریں سامنے آئیں۔ بہ حیثیت مجموعی اُپ نشد تلاشِ حقیقت میں عقل وعمل کے بجائے وجدان اور قلب

پر زور دیتے ہیں۔ ہندو فلسفے میں اُپ نشدوں سے متعلق تین گروہ ہیں۔ پہلے گروہ کے خیال کے مطابق اُپ نشد ذاتِ باری تعالیٰ کا اقرار کرتے ہیں۔ یہی وحدتِ کائنات میں ہزاروں روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ دُوسرے گروہ کے مطابق اُپنشد مشروط طور پر ذولیٔ اور ذات کو تسلیم کرتے ہیں۔ ان کی تعلیمات میں نرگن (خدائے غیر مجسم) اور سگن (خدائے مجسم) کے تصورات کے درمیان مفاہمت ہے۔ تیسرے گروہ کے مطابق اُپ نشدوں میں مثنویت کا عکس ہے اور ایشور اور اِنسانی وجود فانی دو الگ الگ وجود ہیں۔ اُپ نشدوں کی سب سے مستند اور مقبول تشریح شنکر آچاریہ کی ہے۔

اُپ نشدوں کی تعلیمات انفرادی وجود اور روح حقیقی بھی ایک نیا تعلق پیدا کرتی ہیں۔ اُپ نشدوں کے مطابق روحِ غیر فانی ہے اور موت کوئی چیز نہیں، موت صرف کا تغیر کا نام ہے۔ جسم کے اجزاء تغیر پذیر ہیں لیکن وہ فنا نہیں ہوتے۔ نہ تو کوئی پیدا ہوتا ہے، نہ کوئی مرتا ہے۔ اِنسان کا جوہرِ اعلیٰ خدا (برہما) ہے جو ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گا۔ برہما تبدیلی اور تغیر سے آزاد ہے۔ وہ ہی ہر شے کا تخلیق کار ہے اور اس ساری کائنات پر حاوی ہے۔ اس روح مطلق تک رسائی علم و ادراک کے ذریعے ممکن نہیں بلکہ اس تک رسائی اعلیٰ الہامی ذریعے سے ہوسکتی ہے۔ احساس و ادراک انفرادیت اور مادہ کی حقیقت کو ظاہر کرتے ہیں اس لیے نفی ذات اور احساس و ادراک کے تعطل کے بعد ہی معرفتِ الہیٰ حاصل ہوتی ہے اور اس کی خودی جواہرِ اعلیٰ میں ضم ہو جاتی ہے۔ بالکل اس طرح جیسے پانی میں نمک گھل کر اپنی شناخت کھو دیتا ہے۔ وصل کا یہ لمحہ انتہائی لطیف اور اعلیٰ انبساط کا حامل ہوتا ہے۔ اُپ نشدوں کے مطابق جسم اور روح الگ الگ چیزیں ہیں۔ جسم فنا ہونے والا ہے اور روح غیر فانی۔ جسم تمام مادی آرائشوں میں پھنسا ہوا ہے۔ لالچ، بیماری، موت، خواہشات وغیرہ تمام امور جسمانی میں روح تمام آرایشوں سے پاک ہے۔ اس کا بیماری کچھ نہیں بِگاڑ سکتی۔ عرفان کے لیے ضروری ہے تربیتِ نفس اور تزکیہ نفس۔ یعنی اِنسان مادی علائق اور آسائشوں سے گریز کرے۔ اُپ نشدوں کے اسی نظریے کی بُنیاد پر ہتھ یوگ کا سلسلہ قائم ہوا جس کے مطابق اِنسان کی روح سے جسمانی، مادی رشتوں کو علحیدہ کرنا ضروری ہے۔ حادثات اور جسمانی تکالیف کا اصل وجود سے کوئی تعلق نہیں، یہ محض جسمانی ہیں۔ موت بھی جسمانی ہوتی

ہے۔وجودکومتاثرنہیں کرتی اس لیے یوگیوں نے تزکیہ نفس پر زور دیا تا کہ نفس پر قابو پا کر اسے مادے سے بُلند کیا جا سکے۔جس کے لیے انھوں نے ایک صحتِ نظام مُرتب کیا۔کپل نے سنکھیا کے فلسفیانہ نظام کومُرتب کر کے یہ واضح کیا کہ اس پراکرتی (جوہرِ کائنات) کی بُنیادی عناصر تین ہیں۔(۱) ست (احساس) (۲) رجس (ادراک) (۳) لمس (ارادہ)۔ یہ تینوں عناصر مختلف مقدار اور طریقوں سے ایک دُوسرے سے ملتے ہیں جن سے وجود ظہور میں آتا ہے۔ عرفان اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب حواس وادراک معطل ہو جائیں۔ پرش یا اصل وجود تک رسائی اسی صورت میں ممکن ہے۔ مادی عالم محض مایا ہے اس کو حقیقت ہمارے حواس سمجھتے ہیں۔ ہر شخص کا ذہنی اور روحانی وجود ابدی اور ازلی ہے۔ جو بار بار مختلف جسموں میں پیدا ہوتا ہے۔اس وجود کی بُنیاد دنیاوی اعمال پر ہے۔آواگون سے نجات کا ایک ہی ذریعہ ہے جس کے جیتے جی حواس اور ذہنی کیفیات کے تعطل سے ''اودّیا'' کے پردے اُٹھا کر روحِ مطلق میں ضم کر دیا جائے۔سمادھی یا مزاروں کی یہ اعلیٰ کیفیت ہے۔

مہاتما بدھ نے کپل اور پتنجلی کے آزادیٔ روح کے برعکس نفسی کا فلسفہ پیش کیا۔ان کے نزدیک بصیرت کی انتہا ذات کی نفی ہے۔ یہ عالم تغیر پذیر مظاہرے کے علاوہ کچھ نہیں اس لیے جو کچھ ہے عدم ہے۔ بدھ نہ حقیقتِ اعلیٰ کے قائل ہیں نہ مستقل شعور کے۔ان کے یہاں کرم اور آواگون پر زور ہے۔قسمت، پچھلے جنم کے اعمال میں دیوتا بھی کبھی اِنسان تھے جو اچھے اعمال کے نتیجے میں اس عہدے پر پہنچے ہیں۔ جب ان کی پرانی نیکیاں ختم ہو جائیں گی تو وہ پھر سے پیدا ہوں گے۔مہاتما بدھ نے ضبطِ نفس اور صبر وقناعت پر بہت زور دیا۔ان کے نزدیک مسرت اعمال سے حاصل ہوتی ہے۔ بھکشوں کا ہر فعل نیکی محض ہو جس کی آخری منزل نفسی فنا ہے۔ بدھ مذہب میں تصوف وریاضت سے زیادہ اخلاقیات پر زور ہے۔

شری کرشن نے نفی مکمل اور اثبات مکمل کے درمیان مفاہمت پیدا کی۔کرشن آواگون اور روحانی وحدت کے قائل تھے۔ مادی دنیا کو مایا اور اودیا قرار دیتے تھے۔شری کرشن ترکِ دُنیا یا رہبانیت کے قائل نہیں بلکہ ان کے نزدیک

ترکِ دنیا یہ ہے کہ ہمارا ہر عمل خود غرضی سے پاک ہو۔ عمل ایک فریضہ ہے۔ کامیابی و ناکامیابی سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہئے۔ مسرت و غم کو اس میں شامل نہیں کرنا چاہئے۔

سری شنکر آچاریہ (۸۲۰ء۔ ۸۸۷ء) نے دس اُپ نشدوں کی شرح لکھ کر ایک نیا فلسفہ پیش کیا جس کے مطابق برہمہ خالص وجود، خالص عقل اور خالص آنند ہے۔ وہ تمام صورتوں میں جلوہ گر ہے لیکن صورتوں پر اس کا اطلاق دھوکا ہے۔ وہ بے صورت ہے۔ برہمہ کا وجود ہی حقیقی وجود ہے۔ برہمہ عالم سے پاک ہے۔ عالم ناپاک اور بے شعور ہے۔ جو مایا ہے۔ مایا، اودیا سے پیدا ہوتی ہے اور گیان حاصل ہوتے ہی ختم ہو جاتی ہے۔ برہما اور مایا مل کر علت مادی بنتے ہیں یعنی برہمہ مایا کے ذریعے ہی مادی عالم میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ انایا خودی مایایا التباس کی اصل ہے۔ اِنسان انا کی موجودہ کیفیات، گذشتہ عمل کا نتیجہ ہیں۔ اس قانونِ عمل کے نتیجے میں یکساں نتائج پیدا ہوں گے ہی اس لیے انا کا تعین عمل سے ہے تو اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے ترکِ عمل لازم ہے۔ زندگی فریبِ نظر ہے اور جبر ہے۔ اصل گیان وہ ہے جس میں عمل و شعور ختم ہو کر فنا فی اُللہ ہو جائے۔ اس فلسفے میں مادی وجود اور انا کے لیے گنجائش نہیں۔ شنکر آچاریہ نے وحدت الوجود کا تصور پیش کیا۔

رامانج اچاریہ (۱۰۱۶ء) نے وحدت الوجودی فلسفے میں جسم اور روح کی ثنویت قائم کی۔ رامانج کے نزدیک عالم اسباب جسم ہے اور ایشور آتما یا روح ہے۔ اس نظریے سے ہی فرد کی روحانی زندگی کی گنجائش ہے۔ فرد کی روحانی زندگی اور روحِ مطلق میں ایک لطیف تعلق ہے۔ حالانکہ فرد کی روح علحیدہ وجود نہیں رکھتی لیکن اس کی اپنی خصوصیات ہیں اور اپنی حیثیت ہے۔ توفیقِ الہیٰ کے ذریعہ انفرادی روح کا پرماتما سے وصل ہوتا ہے۔ گیان و کرم زیادہ کام نہیں آتے۔ یہ راستہ توفیقِ الہیٰ اور بھگتی کے ذریعے طے ہوتا ہے۔ رامانج اچاریہ اور ان کے مقلدوں نے پرماتما اور اس کے اوتاروں کو گوشت پوست کا روپ دیا جسے مجازی محبوب کی طرح چاہا جا سکتا ہے۔ اس سے وصل کی تمنا کی جا سکتی ہے۔ اُنھوں نے کرم و گیان، پوجا پاٹ سے زیادہ بھگتی اور پریم پر زور دیا جس سے مہا سکھ حاصل ہوتا ہے۔ بھگتی تحریک کی چار شاخیں ہیں:

۱. نرگن وادی:۔ خدا کو مادی شکل سے ماورا تسلیم کرتے ہیں۔

۲. پریم مارگی:۔ یہ لوگ وحدت الوجود کے حامل ہیں اور خدا کو مادی خصوصیات سے بری اور اعلیٰ مانتے ہیں لیکن ان کا عشق مجاز سے شروع ہوتا ہے۔

۳. رام بھگتی:۔ یہ لوگ رام چندر جی کو اِنسان کامل کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔

۴. کرشن بھگتی:۔ یہ لوگ سری کرشن کو حقیقت عظمیٰ کے روپ میں پیش کرتے ہیں اور ساری کائنات کو سری کرشن کی لیلا قرار دیتے ہیں۔اس لیے کرشن جی کی محبت زندگی کا ماحاصل ہے۔بھگتی تحریک کے موئید علم کی دو حیثیتوں کو تسلیم کرتے ہیں:

(۱) ظاہری علم (۲) باطنی علم۔ باطنی علم روحانی کشف کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔نور ازل ہزاروں شکلوں اور چہروں میں ظاہر ہوتا ہے۔جو نقابیں ہیں ان کے پیچھے حقیقت ایک ہی ہے۔

اسلامی فکر:

اُردو غزل واضح طور پر اسلامی فکر سے متاثر ہے جس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اُردو زبان خصوصاً اُردو ادب مسلمانوں کے زیرِ سر پرستی ترویج و ترقی کے مراحل سے گذرا۔اس اسلامی فکر میں عرب، ایران اور یونان کے اثرات شامل ہیں یعنی اس اسلامی فکر میں افلاطون و ارسطو کے ساتھ زرتشتی اثرات، عجمی لے اور روبانیت و مستی کے اثرات بھی واضح ہیں۔

ہندستان اور ایران ایک ہی نسلی گروہ کے مستقر ہیں اس لیے ان دونوں ملکوں میں زمانۂ قدیم سے نسلی تعلقات قائم ہیں۔اسی لحاظ سے ہندستانی و ایرانی مذہب اور عقائد اقدار میں بھی بعض بُنیادی باتیں مشترک ہیں۔ایرانی مذہبی کتاب ''اوستا'' اور وید مقدس میں بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ان میں مشترک عبادت و ریاضت کے طریقے اور

مشترک مذہبی اصطلاحات کا کافی ذخیرہ موجود ہے۔

وید	اوستا
یاجنا	باستا (قربانی)
ہوتار	زوتار (پجاری)
اتھروان	آتھروان (آگ کا پجاری)
سوما	ہوما (مقدس عرق)

اسی طرح بعض دیوتا بھی دونوں مذاہب میں مساوی ہیں۔ زرتشتی مذہب سے قبل مجوسی مذہب میں بھی ہند ایرانی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ مجوسی بُت پرست تھے اور بُتوں کے سامنے قُربانیاں کرنے کے قائل تھے اور آگ کو مقدس سمجھتے تھے۔ زرتشتی اہورامزدا کو خالق کل اور وجود مطلق تسلیم کرتے ہیں۔ ہر شے کا وجود اسی سے ہے اور اسی پر ختم ہے۔ اہوامزدا ہی لائقِ پرستش ہے اور تجسم سے ماورا ہے۔ مختصر یہ کہ زرتشتی عقائد اور تصورات نہ صرف ہندستانی فکر اور آرین فکر سے مطابقت اور اشتراک رکھتے تھے بلکہ بعض اعتبار سے یہ نظریات وتصورات، اسلامی فکر وتصوف سے بھی ہم آہنگ ہیں۔ وحدت الوجود کا نظریہ اور زرتشتی عقائد وتصورات میں بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ ان دونوں نظریات میں کائنات کا مبداء ذات نورانی ہے اور دونوں تنزلات کے ایک تفصیلی نظام پر اعتقاد رکھتے ہیں۔ زرتشتی نظریات کے علاوہ فکرِ عجم میں عہدِ ساسانی کے مشہور حکیم ارساک کے زروانی عقائد، ابنِ دیساں یا بادیسائیں کے تصورات اور سآنی و مزوک کے نظریات وخیالات اہم ہیں۔ مانویت اور ہندوتصوف خصوصاً بدھ تصوف میں گہری مماثلت ہے۔ اس کے علاوہ مسآنی کے اثرات اسلامی تصوف پر بھی مُرتب ہوئے۔ مسآنی کے نزدیک اس حیات کا واحد مقصد یہ ہے کہ روح کو ظلمت یا اس مادی دُنیا سے نجات دلائی جائے۔ اس لیے یہ وجود جبر اور ظلم ہے۔ افزائشِ نسل قابلِ ملامت ہے۔ کسی دُوسرے کو اذیت دینے سے اس کے باطن میں پوشیدہ نور کا ذرہ فنا ہو جاتا ہے اس لیے اس ذرہ کو ضائع نہیں کرنا چاہیئے۔

اسی لیے مانوی مذہب کے پیروکار گوشت خوری، یہاں تک کہ روٹی کا نوالہ توڑ کر کھانے کو بھی گناہ سمجھتے ہیں۔ کھانا کھاتے وقت ایسی دعا مانگتے تھے جس میں نور کی اذیت پر شرمندگی کا اظہار ہوتا تھا۔ یہ لوگ سال میں پچاس دن روزے رکھتے تھے اور ایک دن کا کھانا اور ایک سال کے لباس سے زیادہ کسی کو اپنے پاس رکھنے کی اجازت نہ تھی۔

اسلام کے آنے کے بعد عرب اور ارد گرد کے علاقوں میں زبردست انقلاب برپا ہو گیا۔ اسلامی فکر اور طرز نے بڑے بڑے مکاتیبِ فکر کو متاثر کیا لیکن جیسے جیسے اسلامی جذبات میں کمی واقع ہوتی گئی اسلامی فکر بھی دُوسرے مکاتیب سے متاثر ہونے لگی۔ پروفیسر براؤن نے اسلامی تاریخ کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے:

پہلا دور رسولِ اللہ اور خلفائے راشدین کا ۶۶۱ء تک۔ یہ دور سب سے بہترین دور کہلاتا ہے۔

دُوسرا دور خلفائے بنوامیہ کا (۷۴۹ء-۶۶۱ء)۔ اس دور میں دارالحکومت مدینے کے بجائے دمشق منتقل ہوئی اور اجماعِ امت کے بجائے خلیفہ کا عہدِ موروثی قرار دیا گیا۔ اس عہد میں شہنشاہیت کا رواج عام ہوا۔ اس عہد میں خارجی، قادری اور حوالی تحریکیں شروع ہوئیں۔

تیسرا دور بنوعباس کا ۱۲۵۸ء-۷۵۴ء تک۔ اس عہد میں ایرانی غلبہ بڑھا۔ یہ عہد اسلام کے فلسفیانہ اور حکیمانہ عروج کا دور تھا۔ حالانکہ اسی عہد میں خلافت کی مرکزی حیثیت میں کمی واقع ہوئی لیکن بہ حیثیت مجموعی یہ دور اسلامی سلطنتوں میں سب سے اچھا دور ہے۔ اس عہد میں عرب، ایرانیوں کے مقابلے میں کم نظر سے دیکھے جانے لگے۔

اسلامی دور میں علوم وفنون ضرورتوں کے مطابق وجود میں آئے ہیں۔ بقول ابنِ حلدون ایک مُدت تک مسلمانوں کے نزدیک علم سے محض مذہبی علوم مُراد لیے جاتے تھے لیکن جیسے جیسے مسلمانوں کا سابقہ دوُسری قوموں سے پڑا انھیں علوم وفنون کی ضرورت بھی محسوس ہوئی۔ مثلاً قرآن کی تفسیر وتشریح کی ضرورت محسوس ہوئی تو علمِ تشریح وجود میں آیا اور معانی کو صحت کے ساتھ سمجھنے کی ضرورت پڑی تو علمِ صرف ونحو پیدا ہوئے۔ عام طور پر اسلامی فکر کو متکلمین، فلاسفر

اورصوفیا کے دائرے میں تقسیم کیا گیا ہے۔فلسفے کا عروج خلافتِ عباسیہ میں ہوا۔خلیفہ المامون نے فلسفے کی ترویج وترقی میں خصوصی دِل چسپی لی۔اس زمانے میں اسلامی دُنیا افلاطونؔ، ارسطوؔ اور ہندی حکما اور فلاسفر کے نظریات سے متعارف ہوئی۔اسلامی فلسفے کے بُنیادی نُکتے مندرجہ ذیل بیان کیے جاسکتے ہیں۔

۱۔ سب سے اہم مسئلہ خدا کی ذات وصفات کا ہے۔عام رائے یہ ہے کہ صفات عین ذات ہی خدا قادرِ مطلق ہے اس لیے اپنے سِوا اس کو خارج کا علم لازم نہیں۔کیوں کہ جو کچھ ہے وہ ہی ہے حق حیات، انبساط، عشق غرض کہ ہر شے کی اصلیت وہ ہی ہے۔

۲۔ کائنات بھی کثرت فیضِ الہیٰ کی وجہ سے ہے۔خدا کا اِرادہ اور علم ایک ہے اس لیے اس کا ابدی علم تمام کائنات کے وجود کا باعث ہے۔

۳۔ خدا واجب الوجود ہے جو کسی دُوسرے کا تابع اور مخلوق نہیں ہے۔تمام کائنات کائنات ممکن الوجود ہے۔

۴۔ خدا نے کائنات کی تخلیق کے وقت پہلے عقل اوّل کو پیدا کیا جس کے دو وجود ہیں:

الف۔ واجب ب۔ ممکن

یہی عقل اوّل کثرتِ اشیاء کی اصل ہے۔عقل اوّل نے عقلِ ثانی اور اس طرح دس عقلوں کو پیدا کیا۔دسویں عقل نے ہیولے کی شکل میں تمام موجودات کو پیدا کیا۔مادہ غیر متحرک تھا، دسویں عقل نے اس میں حرکت پیدا کی۔اس طرح خدائے مطلق کے فیض سے ہر چیز حرکت پذیر ہے۔یہی عشقِ حقیقی ہے جو تمام کائنات کی حرکت کا راز ہے۔

۵۔ روح اِنسانی روح حیوانی ممتاز ہے۔

۶۔ علم حقیقت کا عکس ہے۔خیال براہِ راست حقیقت تک نہیں پہنچتا۔امام غزالی نے رسائی حقیقت کے لیے عقل

کے بجائے وجدان کو رہنما قرار دیا۔

تصوف کی اِبتدا اور ماہیت کے سلسلے میں اختلافات میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ صوفی صفا سے مشتق ہے، بعض کے نزدیک صف سے۔ لفظ صوفی پہلی صدی ہجری سے رائج ہے جسے سراجؔ نے کتاب اللمع میں استعمال کیا ہے۔ مسلم مفکرین تصوف کی جڑیں اسلام میں تلاش کرتے ہیں اور تصوف کے سلسلے میں قرآن وحدیث سے دلائل پیش کرتے ہیں لیکن صوفی متشرقین تصوف کو آریائی ذہن کا ردِعمل قرار دیتے ہیں اور بدھ فلسفے اور اُپ نشد کے فلسفے کو تصوف کی اصل قرار دیتے ہیں۔ بعض محققین تصوف کا ماخذ نو خلاطونی تصورات کو قرار دیتے ہیں جب کہ بعض محقیقن اسلامی تصوف کو مستقل بالذات قرار دیتے ہیں۔ دراصل تصوف کا آغاز حضرت معاویہؓ اور یزید کے دور میں ہوتا ہے۔ خلافت عباسیہ میں اس رجحان نے مزید تقویت حاصل کی۔ عراق (کوفہ) تصوف کا اہم مرکز تھا۔ بعض محققین ابو ہاشم بن شارک بن کوفی (۷۷۶ء) کو اور بعض جابرین جیان کوفی کو پہلا صوفی قرار دیتے ہیں۔ کوفے کے علاوہ خراسان اور بلخ بھی تصوف کے اہم مراکز تھے جس میں بلخ بدھ مذہب کا بھی اہم مرکز تھا۔ حقیقتِ تصوف اصولوں کی روح اور تلاشِ حقیقت پر زور دیتا ہے۔ تصوف میں مذہب ایک محض باضابطہ بے روح عقیدہ یا منطقی استدلال کا نام نہیں ہے بلکہ یہ زندہ اور رنگین جذبے کی شکل میں ہوتا ہے اس لیے تصوف ہمہ وقت جذبات میں غرق ہو جاتا ہے۔ جب کہ مذہب عقلی بُنیادوں کی وجہ سے جذبات سے عاری بھی ہو جاتا ہے۔ تصوف میں مرضی کا سودا ہے جب کہ مذہب میں جبر کا عنصر بھی شامل ہے۔ جب اسلامی فکر خارجی بحثوں میں پھنس کر بے روح ہونے لگی تو اس وقت تصوف نے معاشرے میں جذبات کی روح پھونکی، اسلام کی روح کو آشکارا کرنے کی بھرپور سعی کی۔ تصوف اِنسانی قلب و وجدان کی ضرورت ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے ہر اِنسان میں حقیقت کے داخلی تجربے اور مشاہدے کے لیے اضطراب و بے چینی ہوتی ہے۔ یہ اضطراب بعض اوقات دیگر مسائل میں دب جاتا ہے لیکن جہاں ضمیر کی آواز کو اُبھرنے کا موقع ملتا ہے تصوف کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ تصوف سہل پسندی یا فرار کا راستہ نہیں ہے بلکہ یہ انتہائی مشکل اور دشوار گذار راستہ ہے۔ مذہبی شریعت میں قول و فعل کے سرزد

ہونے کے بعد حکم جاری ہوتا ہے جب کہ تصوف میں خیال پر ہی سزا و جزا کا تعین ہو جاتا ہے۔ یہ سزا و جزا خارج کے بجائے سالک کے باطن سے متعین ہوتی ہے۔تصوف کا دُوسرا پہلو سیاسی سماجی ہے۔ مذہب کے برخلاف تصوف نے ہمیشہ ظالم و جابر حکومتوں کے خلاف خاموش احتجاج کیا اور کمزور، بے سہارا، نادار لوگوں کی دلجوئی کی اور ان میں خود اعتمادی بحال کرنے کی کوشش کی۔تصوف مذہب کی طرح خریدا نہیں جا سکتا۔اسلامی تصوف کا آغاز بنوامیہ کے دور سے ہوتا ہے۔اس عہد میں شہنشاہیت، ظلم و استداد اور اس کی شان و شوکت کے پیشِ نظر تصوف واضح طور پر ایک ردِعمل اور احتجاج ہے۔تصوف اور مذہب میں کشاکش کی بھی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں حکومت کو مذہبی پشت پناہی حاصل تھی۔ مذہب کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی تھیں ورنہ حقیقت میں مذہب یا شریعت اور طریقت میں کوئی تنازع نہیں ہے بلکہ شریعت کی اعلیٰ منزل تصوف ہے۔تصوف کے پھلنے پھولنے کی ایک وجہ یہ تھی کہ اسلامی نظریات جس ملک میں رائج ہوئے۔ وہاں کی تہذیبی و ثقافتی خصوصیات اسلامی تصوف کے جلو میں ہی جگہ پا سکتی تھیں۔شریعت کی پابندیوں میں ان کا گزر نہ تھا۔تصوف نے ہمیشہ نقطۂ اشتراک پر زور دیا ہے اور ظاہری رسوم کی نفی کی ہے۔اسلامی تصوف عراقی، ایرانی، ہندستانی، بودھی، جینی اور نوافلاطونی غرض کہ تمام صالح تصورات کا اشتراک ہے۔ ایران میں زردشت مذہب میں شراب خوری خلالِ جائز تھی اس لیے ایرانی تصوف میں حقیقت و معرفت کے اکثر رموز شراب و کباب اور میخانے کی اصطلاحوں میں بیان ہوئے۔ایران کے صوفی شعراء کے یہاں خمریات پر زور اسی حقیقت کی عکاسی ہے۔اُردو صوفیانہ شاعری بھی خمریات کے موضوعات سے لبریز ہے۔

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ساغر و مینا کہے بغیر
(غالبؔ)

اسلامی تصوف کے ارتقا کے تین مدارج ہیں۔ پہلے دور میں صفا، فقر اور سادگی پر زور دیا گیا۔اس دور کے

تصوف میں غیر معمولی احساسِ گناہ اور خوف و ہیبت کی کیفیات ہیں۔ پہلی صدی میں اہوامیہ کے دور میں تصوف کے خد وخال واضح نہیں ہوئے تھے۔ تصوف کی واضح شناخت دُوسری، تیسری صدی ہجری میں قائم ہوتی ہے۔ اس دور میں اسلام روحانی فلسفے سے زیادہ سیاسی طاقت کے طور پر نمودار ہو چکا تھا۔ اس دور کے صوفیا میں حسن بصری، ابراہیم بن اودہم، ابو ہاشم اور رابعہ بصری اہم ہیں۔ ان میں سے اکثر صوفیا کا تعلق سرزمینِ ایران سے ہے۔ اس دور میں تصوف کا کوئی مستقل نظام قائم نہیں ہوا تھا اور صوفیا قرآن وحدیث کی تعلیمات کی تلقین کرتے تھے۔

تصوف کا دُوسرا دور بنوامیہ کے آخری اور بنوعباسیہ کے ابتدائی دور سے شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں تصوف ایک فلسفیانہ نظام کے طور پر اُبھر کر سامنے آیا لیکن اس میں ارتباط نہیں تھا۔ فنا، توحید، حال، مقام، اتحاد اور رجعت وغیرہ اصطلاحیں اسی دور میں رائج ہوئیں۔ اس دور کے صوفیاء میں معروف کرخی، ذوالنون، مصری، منصور حلاج، جنید بغدادی، شبلی، بایزید بسطامی اہم ہیں۔ اس دور میں سیاست کی وجہ سے شریعت وطریقت میں واضح خلیج پیدا ہوگئی حالانکہ اس خلیج کو آج تک صوفیاء قبول نہیں کرتے۔ اس دور میں شعیہ، سُنی، شامعی اور حنفی تنازعات نے بھی زیادہ زور پکڑا۔ اس دور میں صوفیاء نے عشق اور علمِ باطن پر زور دیا۔ اسی دور میں وحدۃ الوجود کے نظریات بھی پیدا ہوئے۔

تصوف کا تیسرا دور ۹۱۳ء سے شروع ہوا۔ اس دور میں محبتِ الہیٰ کو اوّلین قدر کے طور پر پیش کیا گیا اور منصور حلاج کو انا الحق کہنے کے جرم میں دار پر لٹکایا گیا جن پر قراعط کا ایجنٹ ہونے اور غیر اسلامی نظریات کی تبلیغ کرنے کا الزام تھا۔ جب کہ اعسام غزائی نے اپنی تصنیف ''مشکوٰۃ الانوار'' میں منصور کے نظریات کو عین اسلامی قرار دیا ہے۔ منصور کی فکر نے فارسی اور اُردو شاعری خصوصاً غزل گوئی کو کافی حد تک متاثر کیا۔ اس دور میں تصوف کے دو دھارے ہو گئے۔ پہلے گروہ کا جھکاؤ شریعت کی طرف تھا جب کہ دُوسرا گروہ طریقت کو شریعت سے بُلند تر سمجھتا تھا۔ حکومت نے شریعت کا ساتھ دیا اور صوفیاء کو عبرت ناک سزائیں دی گئیں اور خانقاہیں ویران کی گئیں۔ اس دور کے صوفیاء میں ابوسعید ابن العربی، ابومحمد الخلالی، ابونصر سراج، شیخ ابوطالب عسکی، شیخ ابوبکر اور عبدالرحمٰن السلمی نے باطن کی اصلاح پر زور دیا۔

ابن العربی نے سارا زور ایسی حالت ظاہر کرنے پر زور دیا جس کے بعد اخلاق خود بخود پیدا ہوتا ہے۔

تیرھویں صدی عیسوی میں تصوف واضح طور پر ایک فلسفے کے روپ میں اُبھر کر سامنے آیا۔ اس دور کے صوفیاء میں شیخ محی الدین ابن عربؔی، شیخ شہاب الدین سہروردی اور مولانا جلال الدین رومی اہم ہیں۔ اسی دور میں ابن عربی نے تصوف کے وحدت الوجودی نظریے کی بُنیاد ڈالی اور اسے ایک مربوط فلسفے کے طور پر پیش کیا۔

وحدت الوجودی نظریہ:

ابنِ عربی کے نزدیک کائنات یا مادہ موجود نہیں بلکہ ہر جگہ ذاتِ باری کا ظہور ہے۔ وجد ہی حق ہے جس کی کوئی شکل اور حد نہیں نہ ہی اسے محصور کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ وجود محدود شکل میں ظاہر ہوتا ہے جس سے اس کے وجود پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ وہ جیسا ہے ویسا ہی ہے۔ وجود ایک ہے مگر اس کے لباس اور مظاہر بہت سے ہیں۔ یہی وجود تمام موجودات کی حقیقت اور باطن ہے۔ ایک ذرہ بھی اس سے خالی نہیں۔ اس کے علاوہ کوئی موجود نہیں۔ عقل اور حواس کی رسائی اس تک نہیں ہو سکتی جس کی وجہ یہ ہے کہ یہ سب حادث ہیں۔ یہ کسی غیر حادثات کو نہیں سمجھ سکتے۔ ابنِ عربی نے وجود کے تنزلات کے مرتبے بیان کیے ہیں۔ ساتواں مرتبہ اِنسانِ کامل کا ہے جو تمام صفات کا حامل ہوتا ہے۔ ابنِ عربی کے مطابق ماسوا کا وجود نہیں، ماسوا جلوۂ حق ہے اس لیے تمام مادی مظاہر جو معجود نظر آتے ہیں وہ جلوۂ ذات ہیں۔ خدا ہی کل جسم، کل نفس اور کل عقل ہے۔ مادہ کا ہر مظہر سمندر سے نکلا ہوا ایک قطرہ ہے اس لیے کوئی شے ذاتِ خداوندی سے علحیدہ نہیں۔ خدا اور شے میں کوئی غیریت نہیں۔

فنا: فنا کا مقصد ہستیٔ اِنسان کا فنا ہونا نہیں بلکہ ''غیریت کے وہم'' کا فنا ہونا ہے یعنی اِنسان مشاہدۂ حق میں اس طرح محو ہو جائے کہ کائنات اس کی نظر میں معدوم ہو جائے اور ہر شے میں حق ہی حق نظر آئے۔

بقا: ایسا کمال کہ اِنسان حق کو خلق میں دیکھے اور خلق کو حق میں۔ محویت عرفان اِنسانی کی اعلیٰ منزل ہے جس میں

اِنسان خدا کی ہستی میں کھو جاتا ہے۔ یہ منزل قطرے کا دریا میں فنا ہونا اور ''بندے کا خدا ہونا'' ہے۔

نجات: وہ منزل ہے کہ اِنسان کی اِنفرادیت اور احساسِ غیرت ختم ہو جائے۔

تصوف کی ان تمام منازل سے گذرنے کے لیے توجہ، توکل، تزکیۂ نفس، فقر، توبہ، شریعت، ذکر اور راقبہ کے طریقۂ کار اپنائے جاتے ہیں۔ ان تمام طریقۂ کاروں میں تزکیہ نفس کو بُنیادی اہمیت حاصل ہے۔ خواہشات پر قابو پانا اور نفس کشی کرنا عرفان کی منزل تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے۔ مسرت و انبساط، خواہشات کی تکمیل ہے جب کہ ان پر قابو پانا اور ان کو کچلنا غم ہے۔ اس لیے تصوف میں غم کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ غم اِنسان کو دُنیا سے دُور کرتا ہے۔ راضی برضا رہنے پر آمادہ کرتا ہے۔ اِنسان کا منصب یہ ہے کہ وہ رضائے الٰہی کو پہچانے اور یہ سمجھے کہ اس کی خودی حق ہے۔ اس کا عرفان خدا کا عرفان ہے، خودی عین خدا ہے۔

تصوف نے انسانی عظمت کا تصور پیش کرنے کے ساتھ مساوات پر بھی زور دیا۔ یہاں تک کہ بُت پرستی کو بھی خلوص نیت و قلب کی وجہ سے اسے انعام کا مستحق قرار دیا۔ تصوف، اتحادِ مذاہب اور وسیع النظری کا مسلک ہے۔ اس میں عشق و محبت معرفت الٰہی کا سب سے اعلیٰ راستہ ہے۔ تصورِ عشق کو تصوف میں بُنیادی حیثیت حاصل ہے۔ تصوف کے زیرِ اثر ہی عشق ناکام کا تصور عام ہوا۔

وحدت الشہود:

وحدت الشہود کا نظریہ جہانگیر کے عہد میں شیخ احمد سرہندی مجدد الف ثانی نے پیش کیا۔ یہ نظریہ تمام تر ہندستانی ہے۔ مجدد صاحب نے وحدت الشہود اور ظل کا نظریہ پیش کیا جو وحدت الوجود کے برعکس ہے یعنی وجود کی وحدت کے بجائے دو وجود کو بُنیادی قرار دیا۔ پہلا وجود اصلی اور دُوسرا وجود نقلی یا ظلی۔ خدا کی ایک ذات اصل ہے اور ایک اس کا ظل ہے۔ اس طرح صفات بھی دو طرح کی ہیں اصلی اور ظلی۔ اِنسان اور دیگر موجودات خدا کے ساتھ متحد نہیں بلکہ یہ تمام اشیا

خدا کے وجود سے ہیں۔ مجدد صاحب کے نزدیک وحدت الوجود ایک ادنی مقام ہے جب کہ اعلیٰ مقام عبدیت ہے۔ شریعت اس مقام تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے۔ وحدت الشہودی نظریہ ادب میں زیادہ مقبول نہیں ہوا۔

مسلمانوں کی آمد کے ساتھ تصوف کے مذکورہ عربی و عجمی تصورات جب ہندستان آئے اس وقت یہاں کی سر زمین پر اسی طرح کے نظریات پہلے سے موجود تھے اس لیے سرزمینِ ہند پر تصوف کو پھلنے پھولنے کا پورا موقع میسر آیا۔ ہند، ایران، عرب وغیرہ کے تمام متصوفانہ تصورات کی اصل مادی دُنیا کی نفی اور اس کی بے حقیقتی ہے اس لیے بعض اختلافات کے باوجود تمام نظریات ایک دُوسرے کے قریب ہو گئے اور محبت و یگانگت کی ترویج و ترقی پر زور دیا گیا۔

فارسی غزل پر تصوف کا اثر اوّل رہا جو بعد میں باقاعدہ ایک تحریک کی شکل میں نمودار ہوا۔ رودگی، دقیقی اور فردوسیؔ تک کے یہاں متصوفانہ اشعار موجود ہیں۔ ناصر خسروؔ اور سنائیؔ نے باقاعدہ متصوفانہ شاعری کی بُنیاد ڈالی اور بقول شبلیؔ فارسی شاعری میں تصوف کی شمولیت سے اسے وہ بُلندی حاصل ہوئی جو اس سے قبل اعلیٰ عشقیہ شاعری کے باوجود بھی حاصل نہیں ہو سکی تھی اس لیے شیخ علی حزیںؔ نے ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' کے نظریے کی تلقین کی۔ فارسی کی متصوفانہ شاعری کو معراج تک پہنچانے میں عطارؔ، رومیؔ، سعدیؔ، حافظؔ، اوحدی اور عراقیؔ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

اُردو زبان میں فارسی غزل اپنی پوری روایت کے ساتھ داخل ہوئی اور اُردو غزل میں بھی رندی اور قلندری میں ڈوبا ہوا ایک کردار سامنے آیا جس میں دُنیاوی فتح و کامرانی کو ہیچ گردانتے ہوئے سوز و گداز اور غم نصیبی کو اعلیٰ قدر کی حیثیت حاصل ہے۔ رسوائی، آزاد خیالی، دردمندی، اِنسان دوستی، رواداری، وسیع المشربی اُردو غزل کی خصوصیات ہیں اور انہی خصوصیات نے عہد بہ عہد ترقی کر کے اُردو غزل کے فکری مزاج کی تشکیل کی اور اسے پختگی بخشی۔

اکائی نمبر 4: دکنی شاعری کا مطالعہ (غزل، مثنوی، مرثیہ)

جنوبی ہند میں اُردو شاعری کا آغاز بہمنی دور میں ہوا۔ اس عہد میں شُمالی ہند کے برعکس ایرانی تہذیب وثقافت کے ساتھ ہندستانی تہذیب وثقافت اور معاشرت کو کافی فروغ حاصل ہوا اور اُردو زبان وادب کو درباری سرپرستی حاصل ہوئی جس کی وجہ یہ تھی کہ اس دور میں اُردو زبان تمام دکن کے عوامی رابطے کی زبان بن چکی تھی۔ اسی لیے شاہانِ دکن نے اپنی ذاتی دِل چسپیوں کے علاوہ عوامی اعتماد حاصل کرنے کے لیے اُردو زبان وادب کے فروغ کو اپنا انتظامی فریضہ سمجھا۔ فارسی جو اس دور میں بین الاقوامی سطح پر معیاری زبان کی حیثیت رکھتی تھی اور جس کے شعروادب کو مثالی اہمیت حاصل تھی، دکن میں بھی تعلیم یافتہ اور اشرافیہ طبقہ کے لیے باعثِ افتخار تھی۔ جنوبی ہند کے تقریباً تمام اُردو شعراء فارسی داں اور فارسی گو تھے اس لیے اُردو شاعری میں فارسی اصناف کا رواج ناگزیر تھا۔ عہدِ بہمنی میں اُردو غزل، مرثیہ اور مثنوی کا آغاز ہوا جب کہ قطب شاہی عہد میں قصیدے کی باقاعدہ اِبتدا ہوئی۔ غزل

جنوبی ہند میں اُردو غزل کی ابتداء بہمنی سلطنت کے آٹھویں بادشاہ فیروز شاہ بہمنی ۱۴۱۹ء کے کلام سے ہوئی جس کا تخلص فیروزؔی اور عروجؔی تھا۔ فیروز شاہ فارسی اور اُردو زبانوں میں فکرِ سخن کیا کرتا تھا جس کا فارسی کلام تو آج محفوظ ہے لیکن اُردو کلام بہت کم دستیاب ہے جس میں ایک غزل شامل ہے۔ سلطان فیروز شاہ کے بعد محمد شاہ بہمنی کے عہد (۱۵۱۸ء۔۱۴۸۲ء) میں لطفؔی اور مشتاقؔ کے کلام میں اُردو غزل کے اِبتدائی نمونے پائے جاتے ہیں۔ فیروزی کی غزل کے مطالعے سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ فیروزؔی سے قبل دکن میں اُردو غزل رواج پا چکی تھی اور فیروزؔی کے عہد تک یہ صنف کافی حد تک منجھ چکی تھی۔ فیروزؔی فارسی غزل گو تھا لیکن اس نے اُردو میں فارسی غزل کی کورانہ تقلید کے بجائے عجمی غزل کے سانچے میں ہندستانی معاشرت، مقامی طرزِ فکر اور ہندی تشبیہات واستعارات کے ساتھ مقامی لب ولہجہ کو پیوست کر کے اُردو غزل میں تازگی اور اثر آفرینی پیدا کی۔

لٹکتی شہہ پری سوہتی سوہاد اسرو سا ڈولتا
تُوں ایسی سُرک پر ہوتی فرشتہ دیک تج بھولتا

سونخ انک دل بدل سر سے سو شعلی آگ کے برسے
بھوت فیروزی اب ترسے سوکاہی میکہ ئیں کھولتا

(فیروزشاہ بہمنی)

مشتاقؔ نے اُردو غزل میں نازک خیالی اور تشبیہات و استعارات کی لطافتوں سے مضامین و اسالیب میں وسعت پیدا کی اور مشتاقؔ کا کلام اس بات کا غماز ہے کہ بہمنی دور میں اُردو زبان کس حد تک صاف اور گہرائی و گیرائی حاصل کر چکی تھی۔

آبِ حیات اور لب ترے جاں بخش و جاں پرورا ہے
مشتاق بوسے سوں پیا امرت بھری اوکل گھڑی

صفا اس گال کوں دیکھت نظر سوجاگا گر پڑتی
مکھی کے پر میں کاں طاقت سورج لک جا گذر آوے

لطفیؔ نے اُردو غزل میں ہندستانی روایت کے پیشِ نظر عورت کی طرف سے ہجر و فراق کے مضامین نظم کیے اور غزل میں ہند اسلامی تصوف کی چاشنی پیدا کی۔ لطفیؔ کی غزل کا اسلُوب صاف، سلیس اور رواں ہے۔ اس میں قدیم رنگ کے اثرات کم ہیں۔ بعض ناقدین نے لطفی کی غزل کو ریختی کہا ہے جو سراسر غلط ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ لطفیؔ کے کلام میں سنجیدگی کے ساتھ متصوفانہ مضامین کو دخل ہے جن سے ریختی کی صنف عازی ہوتی ہے۔

رسیا نین رسیلے بھوگی سو شہہ محمد
مندر منے سجن کی نس جاگتی رہتی ہوں

لطفی ترے چلن کی پا کی کہاں ہے اس میں
جیوں پانڈوں کی کہتے سو دھرپتی ہوں

بہمنی عہد کی غزل میں ہندی بحور واوزان کے ساتھ ہندی اسطور اور روایت کا بڑا اثر ہے۔اس دور کی غزل، گیت کے مزاج سے ہم آہنگ ہے لیکن بہمنی سلطنت کا شیرازہ بکھرنے کے بعد غزل میں فارسی اثرات نمایاں ہونے لگے اور عجمی لہجہ اُردو غزل کے مزاج کا حِصّہ بننے لگا۔قطب شاہی عہد کے شاعر محمودؔ (م ۱۵۲۷ء) کی غزل کے مطالعے سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں اُردو غزل میں عجمی لب و لہجے کی آمیزش ہونے لگی تھی۔محمودؔ کی غزل میں رنگینی وشادابی کے ساتھ روانی و بے ساختگی کے عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں اور غزل میں فارسی تراکیب کے استعمال کے ساتھ غزل کے ہیئتی حسن اور معنوی وسعت کا بھی پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔محمودؔ نے غزل میں ہندستانی طرزِ فکر اور ہندوی اثرات کو برقرار رکھتے ہوئے فارسی اثرات کو جذب وقبول کیا اور عشقِ حقیقی ومجازی کے ساتھ زندگی کے گوناگوں تجربات کو غزل کا موضوع بنا کر ایک ایسا چراغ روشن کیا جو فیروزؔ، محمد قلی قطب شاہ، نصرتی اور شاہی کے ہاتھوں سے گذرتا ہوا ولیؔ تک پہنچا۔اس لیے محمودؔ کو غزل گوئی کا مجدد کہا جاسکتا ہے ۔

حسن لیلیٰ کا تماشا دیکھ مجنوں مکھ منے
کیوں گزرتا سر بسر از آفتابِ عاشقاں

شیخ دیں ہم مشرباں میں ایک ہنگامِ بہار
ووچھپا پیوے سُرا ہوریں پیوں پیدا شراب

ڈرتا ہوں میں اس مست سیاہ چشم سوں آخر
بے دیں کریں محمّود سے سجاد نشیں کو

فیروز بیدری (۱۵۶۴ء) کی غزل میں بھی ہندی اور فارسی رجحانات کی آمیزش سے ایک نیا رنگ و آہنگ پایا جاتا ہے۔ فیروز کی غزل میں فارسی روایات کے ساتھ گیت کا رس اور مٹھاس ہے۔ اس کی زبان صاف، شستہ اور نامونوس الفاظ سے پاک ہے جس کی وجہ سے اسلُوب میں روانی اور شگفتگی پائی جاتی ہے۔ اس کے کلام میں تشبیہات و استعارات اور خیال کی نُدرت بدرجہ اتم موجود ہے۔

گوریاں سلہیلیاں میں سب جگ کہاں بساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں

سنگار بن کے سرو ہے سو قد ترا اے شہ پری
مکھ پھول تے نازک دِسے تو حور ہے یا استری

ملا خیالی (۱۵۶۹ء) نے زبان کی صفائی و شستگی کے ساتھ سراپا نِگاری پر زور دیا جب کہ دہدار فانی (پ ۱۵۴۰ء) کی غزل میں ہندو موعظمت اور اخلاق آموزی کا عنصر پایا جاتا ہے ساتھ ہی فارسی اسلُوب اور لفظیات کے ساتھ فارسی کی رواں بحروں کا بھی التزام ہے۔

ارے اس یک پنے کے باغ میں آ
دوئی کا تخم ہرگز بونکوتوں

میں پنا ہور توں پنا فانی
ہے یو دونوں توں جان بے اعتبار

سولہویں صدی کے اختتام تک دُوسری اصناف کے ساتھ اُردو غزل میں بھی فارسی اور ہندی روایات کی کشمکش دکھائی دیتی ہے۔ دستیاب کلام سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ سولہویں صدی تک مثنوی اور دُوسری ہندی اصناف کے مقابلے میں غزل پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی جس کی وجہ شاید یہ ہے کہ تمام اُردو غزل گو شعراء فارسی گو تھے اس لیے فارسی کی توانا روایت اور غزل کی ہیئتی اور صنفی لطافتوں اور نزاکتوں کے پیشِ نظر اسے ہندستانی رنگ میں رنگنا دشوار ترین امر تھا اور ذوقِ سلیم کے منافی تھا۔ جب کہ ہندستانی رنگ وقت اور حالات کی ضرورت تھا اس لیے اس کشمکش پر عبور حاصل کرنا مشتاقی اور مہارت کی بات ہے۔

سولہویں صدی کے بعد عادل شاہی سلطنت میں بیجاپور کے غزل گویوں نے ابتداً ہندی بحور و اوزان اور ہندی روایت کی پاسداری کی لیکن رفتہ رفتہ ان میں تبدیلی آتی گئی اور غزل کو عروج حاصل ہوتا گیا۔ اس عہد کے اکثر شعراء نے مثنوی کے ساتھ غزل کو بھی موضوعِ سخن قرار دیا جن میں حسن شوقؔی، ملک خوشنود، نصرتؔی، شاہؔی بیجاپوری اور ہاشؔمی نے غزل کی نوک پلک درست کرنے میں نمایاں کردار ادا کیا۔ اس عہد کا آخری غزل گو بحرؔی نے سرزمینِ دکن اور اس کی روایت کی پاسداری کرتے ہوئے غزل کو وہ مقام عطا کیا کہ ولؔی جیسا غزل گو شاعر بھی اس سے متاثر ہوا اور اس کی زمینوں میں غزلیں کہیں۔

سلطان علی عادل شاہ ثانی (۱۶۵۶ء۔۱۶۷۳ء) ایک پُر گو شاعر تھا جس کی دستیاب کلیات میں قصائد، مثنویاں اور غزلیں شامل ہیں۔ شاہی کی غزلوں میں مقامی اور ملکی عناصر کی بہتات ہے۔ اس کے کلام میں ہندی زبانوں کے خوشنما اور سبک الفاظ کے ساتھ ہندستانی تلمیحات اور تشبیہات کی فراوانی ہے۔ اس کے یہاں گل و بُلبُل سے زیادہ کوئل کی کوک اور پپیہے کی ہوسناک آواز کی بازگشت ہے۔ اس کا محبوب ہتھیاروں سے لیس نوجوان کے بجائے ہندستانی سنگھار اور گہنوں سے آراستہ و پیراستہ شرمیلی الہڑ نازنین ہے۔ اس کی غزلوں میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے ہے لیکن یہ عورت جنس زدہ ہرجائی نہیں بلکہ ایک وفا شعار شریف النفس عورت ہے جو اپنا سب کچھ نچھاور کر دینا ہی اپنی زندگی کا

مقصد سمجھتی ہے۔اس لیے شاہی کی غزلوں کو ریختی کہنا غلط ہے۔اس کی غزلوں میں عشق کا اعلیٰ تصور جلوہ گر ہے ۔

پیو ساتھ رینج رہنا لذت اسے کہتے ہیں
اپ رینج بھر رجھانا صنعت اسے کہتے ہیں

میں چھاؤں ہوں پیا سنگ لاگی رہی ہوں دائم
یک تل جدا نہ ہونا جلت اسے کہتے ہیں

حسن شوقی (۱۶۴۳ء بقید حیات) نے غزل کے جدید اسلوب کو ایک مستحکم بنیاد فراہم کی۔اس کی غزلوں میں عشقیہ جذبات کی مختلف کیفیات اور محبوب کے حسن و جمال کی تعریف و توصیف کے ساتھ خیال، اسلوب۔ لہجے اور طرزِ ادا میں فارسی اثرات بدرجہ اتم موجود ہیں۔شمع و پروانہ، ہشیار و دیوانہ، زاہد و ناصح پر طنز و تعریفیں اور اپنی کافری پر فخر و مباہات کے مضامین شوقی کی غزلوں میں نمایاں ہیں۔شوقی کی غزلوں میں نادر تشبیہات و استعارات کے پیرائے میں ہندستانی فضا جلوہ گر ہے۔اس کے یہاں مسلسل اور موضوعاتی غزل کے نمونے بھی پائے جاتے ہیں ساتھ ہی امیر خسرو کے ریختہ کا انداز بھی نمایاں ہے ۔

جیوں چاند سوں ستارے اوگھے میں سیام گھن میں
یاسین موتی ڈھال کا سوکا سوٹا گا نیل کا

یا دو میں سر خسک نین اوسو کا دھاگا باند کر
چاراوپس کاموں میں لے بیٹھے میں یا دو جانور

سیّد میراں ہاشمی (و ۱۶۹۸ء) کی غزلیں رسیلی عشقیہ شاعری سے عبارت ہیں۔ہاشمی کی غزلوں میں عورتوں کے لطیف جذبات، چھیڑ چھاڑ، ناز و غمزے، کوسنے پیٹنے وغیرہ تمام موضوعات شامل ہیں۔اس لیے کہیں کہیں ہاشمی کی غزلوں

میں ریختی کا گمان ہوتا ہے۔ ہاشمی کی غزلوں میں ازدواجی زندگی، چوماچاٹی، جنسی موضوعات، پندونصیحت اور تصوف کے مضامین کو عورتوں کی زبان میں بیان کیا گیا ہے۔ چوماچاٹی اور جنسی موضوعات پر مبنی غزلوں کو ریختی کہا جا سکتا ہے لیکن بقیہ پر ریختی کا حکم لگانا غلط ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ ریختی کے لیے مزاج اور غیر سنجیدگی کی صفات لازمی ہیں۔ صرف عورتوں کی زبان استعمال کرنے سے صنفِ ریختی کے تقاضے پورے نہیں ہوتے۔

سکھی میں خواب میں دیکھی ترنکن آئے ہیں جانو
اُجا کر پیارسوں مج کوں گلے سوں لائے ہیں جانو

سجن آویں تو پردے سے نکل کر بھار بیٹھوں گی
بہانا کرکے موتیاں کا پرونے ہار بیٹھوں گی

اونو یہاں آؤ، کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں
اٹھتی ہور بیٹھتی جب گھڑی دو چار بیٹھوں گی

ہاشمی نے اپنی زبان کو ''اوئی کی بولی'' سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا یہ دعوی ہے کہ اس نے عورتوں کے روزمرہ اور محاوروں کو شعری زبان کا درجہ عطا کیا جو کافی حد تک صحیح ہے۔

شاہی، نصرتی اور ہاشمی تقریباً ایک ہی دور کے شاعر ہیں۔ ان تینوں شعراء کے یہاں مزاج کے لحاظ سے بڑی یکسانیت ہے۔ شاہی اور نصرتی کے یہاں جسمانی لذت اور عشق کا جنسی پہلو غالب ہے جب کہ ہاشمی کے یہاں عورتوں کے جذبات اور ان کی زبان کو اہمیت حاصل ہے۔

قطب شاہی عہد میں غزل کا سب سے بڑا شاعر قطب شاہی خاندان کا پانچواں بادشاہ محمد قلی قطب شاہ معانی (۱۵۸۱ء۔۱۶۱۱ء) تھا۔ بڑا رنگیلا، عیش پرست اور کٹر شعیہ تھا۔ محمد قلی قطب شاہ کو اُردو کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر کہا جاتا

ہے جس کے دیوان کو اس کے بھتیجے اور جانشین محمد قطب شاہ نے ردیف وار مُرتب کر کے ایک منظوم دیباچے کے ساتھ شائع کیا تھا۔ قلی قطب شاہ کی غزلوں میں حافظؔ کی رندی و سرمستی کے ساتھ ایک کھلی ڈلی شخصیت کا اظہار ہے۔ اس کی غزلوں میں تہواروں کی توصیف اور مذہبی پیشوا کی تعریف کے ساتھ بارہ پیاریوں کے حسن وادا اور ناز وعشوہ کی جلوہ گری ہے۔ قطب شاہ کی غزلوں میں ہندی رنگ اور ہندی رس کا انوکھا سنگم ہے۔ اس نے کوک شاستر، رتی شاستر، شرنگار رس، نائکا بھید اور ہندو کام سے اس قدر خوب صورتی کے ساتھ استفادہ کیا کہ اس کی شاعری ''اُردو کی پہلی جنسیاتی شاعری'' کا نمونہ بن گئی۔ قلی قطب شاہ نے پہلی بار بھرپور طریقے سے اُردو شاعری کے پیرایۂ بیان کو رنگ و آہنگ سے آراستہ و پیراستہ کر کے ہندستانی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کی اور جسم و جسمانیت، لمس و حسیات، لذت و سرمستی اور جنسیات کا جو رنگ نمایاں کیا وہ اس سے قبل اور بعد کی عشقیہ شاعری میں مفقود ہے۔ قلی قطب شاہ کی غزلوں میں عورتوں کی زبان اور ان کی طرف سے اظہارِ محبت کا پیرایہ بھی ہے اور فارسی تلمیحات و استعارات کا استعمال بھی۔ اس کے یہاں عشقِ مجازی کی سرمستی کے ساتھ ہندستانی عورت اور محبوبہ کا روپ پوری نرمی اور سرشاری کے ساتھ جلوہ گر ہے ؎

ترے درسن کی میں ہوں سائیں ساتھی
مجھے لا دو پیا چھاتی سوں چھاتی

تری نیہہ کا منج کوں بچھو لڑیا
مرے سب ہی تن میں بس اس کا چڑیا

پیا باج پیالہ پیا جائے نا
پیا باج یک تل جیا جائے نا

ولیؔ اور سراجؔ سے قبل جنوبی ہند کی غزل اپنے دور کی تہذیب و ثقافت اور اپنے ماحول کی سچی عکاس کرتی ہے

جس میں ہندستان کی مخصوص فضا، یہاں کے سبزہ زاروں، قدرتی مناظر، پھلوں، باغوں اور یہاں کی مجلسی زندگی کی متحرک تصویریں نمایاں ہیں۔اس عہد کے شعراء نے دیوالی کے دیوں کو ایران کے لالہ زاروں پر ترجیح دے کر وطن سے اپنی ذہنی اور جذباتی وابستگی کا پورا ثبوت دیا۔ساتھ ہی فارسی موضوعات اور طرزِ فکر کو بھی ہندی روایت سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔محمد قلی قطب شاہ، شاہیؔ اور عبداللہ قطب شاہ کی غزلوں کا اصل آہنگ نشاطیہ ہے جو ان کی ذاتی زندگی اور شخصی واردات کا غماز ہے۔حسن شوقیؔ، نصرتیؔ، وجہیؔ وغیرہ شعراء چونکہ درباروں سے وابستہ تھے اس لیے ان شعراء کو سلاطین کے ادبی ذوق اور دِل چسپیوں کو ملحوظ رکھنا ضروری تھا جس کے نتیجے میں ان کی غزلوں پر بھی یہی فضا حاوی ہے لیکن ان شعراء کے یہاں حسن و عشق کے افسانے کے ساتھ تصوف کے مسائل اور اخلاقی موضوعات کی کارفرمائی بھی ہے۔قطب شاہی دور کا ممتاز غزل گو غواصیؔ کے یہاں اخلاقی اور روحانی عناصر کو فوقیت حاصل ہے جس کی وجہ سے اسے ایک نئی طرز کا بانی کہا جاتا ہے۔

اورنگ زیب کی فتح دکن کے بعد جنوبی ہند کی درباری محفلیں درہم برہم ہوگئیں اور بہت سے شعراء دُوسری ریاستوں سے اورنگ زیب کے پایۂ تخت اورنگ آباد منتقل ہوگئے۔اس عہد میں شعروادب درباری سرپرستی سے محروم ہو چکا تھا لیکن غزل کا تسلسل برقرار تھا جسے سجانے سنوارنے میں فدویؔ، بحریؔ، فراقیؔ اور داؤد وغیرہ شعراء مصروف تھے۔اس دور میں ولیؔ اور سراجؔ دو ایسے غزل گو شعراء نمودار ہوئے جنھوں نے نہ صرف قدیم اُردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا بلکہ اس میں مستقل کے ایسے امکانات پیدا کیے جو آنے والے دور کے لیے مشعل راہ بن گئے۔

ولیؔ نے غزل میں فارسی روایت کو مستحکم کر کے جنوبی ہند کی مقامی زبان و بیان اور اسطور کے زور کو توڑا جس کی وجہ سے غزل نے بہت جلد اپنا مزاج حاصل کر لیا اور تہہ داری، تخیل آفرینی، ایجاز و اختصار، رموزِ علائم وغیرہ صفات سے متصف ہوگئی جو ولیؔ سے قبل کی غزل میں ناپائیدا تھیں۔ولیؔ نے غزل کے موضاعاتی دائرے میں وسعت پیدا کر کے زندگی کے مختلف تجربات و احساسات کو غزل کا موضوع بنایا اور غزل میں داخلیت اور دروں بینی کی صفات پیدا کیں۔ولیؔ

سے قبل کی غزل میں حسن و عشق کی حیثیت خارجی تھی لیکن ولؔی کی غزل میں حسن و عشق کا تصور، جنسی تشنگی اور بوالہوسی کے بجائے پاکیزہ اور ارفع خیال کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ ولی نے عشقِ مجازی کے ساتھ عشقِ حقیقی سے بھی غزل کے رشتے استوار کیے جس سے غزل میں غیر ہندی تصوف کی بُنیادیں مستحکم ہوئیں۔

اے ولؔی عشقِ ظاہری کا سبب
جلوۂ شاہدِ مجازی ہے

تجھ چال کی قیمت سوں ، دِل نئیں ہے مرا واقف
اے مان بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا

سراؔج نے غزل میں ولؔی کی روایت کو آگے بڑھاتے ہوئے اس میں اپنے مخصوص مزاج کو شامل کیا۔ سراؔج کی غزلوں میں تصوفانہ مضامین کے ساتھ عشق کی سرشاری اور شدت نمایاں ہے۔ زبان و بیان کی صفائی و سادگی اور شیرینی و برجستگی سراؔج کی غزل کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ ولؔی و سراؔج کے کلام نے اُردو غزل کو نئے مزاج اور آہنگ سے روشناس کرایا اور شُمالی ہند میں اُردو شاعری کی شمع کو فروزاں کیا۔

مثنوی:

جنوبی ہند میں صنفِ مثنوی ابتداء ہی سے شعراء کی توجہ کا مرکز رہی ہے اس لیے جنوبی ہند میں مثنوی کو جو رواج اور عروج حاصل ہوا۔ وہ شُمالی ہند میں اسے نہ مل سکا جس کی وجہ یہ ہے کہ صنفِ مثنوی کے لیے مربوط خیال لازمی امر ہے جو اطمینانِ قلب اور آسائش دماغ کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس لیے جنوبی ہند کے سیاسی و سماجی حالات مثنوی کی نشو و نما کے لیے زیادہ سازگار تھے جب کہ شُمالی ہند خصوصاً دھلی کی سیاسی صورتِ حال ابتدا ہی سے دگرگوں تھی۔

جنوبی ہنداور اُردو کی پہلی مثنوی فخر الدین نظامؔی بیدری کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' ہے جو سلطنت بہمینہ کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ (۱۴۳۵ء۔۱۴۲۱ء) کے عہد میں تصنیف ہوئی۔اس مثنوی کا قصّہ تخیلی ہے جسپر سنسکرت اسطوراور روایات کا اثر غالب ہے۔مثنوی میں سنیاسیوں اور جوگیوں کے مکر وفریب کی عکاسی کرتے ہوئے دیانت داری اور سادگی کی فتح وکامرانی اُجاگر کی گئی ہے۔کدم راؤ ایک بادشاہ ہےاور پدم راؤ ناگ اس کا وزیر ہے جس کے سر پر کدم راؤ کی عنایت سے پدم بھی ہے۔ایک دن کدم راؤ بادشاہ نے ایک اعلیٰ ذات کی ناگنی کو نیچ ذات کے سانپ کوڑ پالؔ سے میل جول کھاتے دیکھا جس پر کدم راؤ آگ بگولا ہوگیااوراس نے کوڑیال سانپ کوقتل کردیا۔اس واقعے کے بعد سے کدم راؤ کا بھروسہ عورت ذات پر سے اُٹھ گیا۔ پدم راؤ نے بادشاہ کو بہت سمجھایا۔ بالآخر بادشاہ نے جوگیوں اور سنیاسیوں کی صحبت اختیار کی۔ایک باکمال جوگی نے بادشاہ کواپنی رُوح دُوسرے جسم میں منتقل کرنے کا ہُنر سکھایااور پھر جوگی، بادشاہ کو فریب دے کراس کے جسم کواختیار کر کے خود بادشاہ بن گیااور کدم راؤ بادشاہ کوطوطی بنادیا۔ پدم راؤ ناگ نے بادشاہ کے جسم میں اس جوگی کو پہچان کراسے ڈس لیااور کدم راؤ منتر کے زور سے پھراپنے جسم میں واپس آ گیا۔

مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے سارے کِردار غیر مسلم ہیں جس میں خالص ہندستانی فضا،تہذیب اورفکر کی عکاسی ہے۔فنّی اعتبار سے یہ مثنوی نہایت اہم اوربُلند مرتبہ ہے جس میں قصّہ گوئی، کِردار نِگاری، مکالمہ نِگاری اور منظر کشی کے اعلیٰ نمونہ موجود ہیں۔مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کا دستیاب نسخہ ناقص ہے جس میں کل اشعار ۱۰۳۹ ہیں۔وی پی محمد کنج میر کے مطابق اس مثنوی میں بہ حیثیت مجموعی ۱۲ ہزار الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جن میں سے دس ہزار الفاظ سنسکرت اصل ہیں اور دوسوالفاظ عربی وفارسی کے ہیں۔

شہنشہ بڑا شاہ امد کنوار
پرتپال سنسار کرتار آدھار

دمین تاج کا کون راجا ابھنگ
کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ

لقب شہ علی آل بہمن علی
ولی تھی بہت بُدھ قد آگلی

''کدم راؤ پدم راؤ'' کے بعد جنوبی ہند کی دُوسری اہم مثنویات میراں جی شمس العشاق (۱۴۹۶ء) کی ''خوش نامہ'' اور ''خوش نغز'' ہیں۔ ''خوش نامہ'' میں ایک ترک نوعمر لڑکی خوشؔ کے میراں جی سے سوالات و جوابات نظم کیے گئے ہیں۔ دُوسری مثنوی ''خوش نغز'' بھی اسی انداز کی ہے جس میں زیادہ تر تصوف کے مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ان دونوں مثنویوں کی محض تاریخی اہمیت ہے۔

بہمنی عہد میں اشرفؔ بیابانی کی ''مثنوی ''نوسر ہار'' (زمانۂ تالیف ۱۵۲۸ء۔۱۴۹۵ء) کو ادبی اہمیت حاصل ہے۔ اس مثنوی کا موضوع کربلا کا واقعہ ہے جس میں اشرف نے یزید اور حسینؓ کے تنازعے کو رومانی انداز میں پیش کیا ہے اور ایک تاریخی واقعے میں تخلیقیت کی رنگ آمیزی کی ہے اس لیے اس مثنوی میں بہت سے واقعات مروجہ حقائق کے اعتبار سے فرضی ہیں۔ ''نوسر ہار'' میں واقعہ کربلا کا سبب یہ بیان کیا گیا ہے کہ یزید کو امام حسینؓ کی وجہ سے عشق میں ناکامی ہوئی تھی جس کا ردِعمل سانحۂ کربلا کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ''نوسر ہار'' مرثیہ نہیں بلکہ ایک رومانی مثنوی ہے لیکن اس مثنوی کے اثرات انیسؔ و دبیرؔ کے مراثی میں دیکھے جا سکتے ہیں جن میں برگزیدہ کرداروں کو ہندستانی رسم و رواج، لباس اور مزاج سے ہم آمیز کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اس مثنوی میں شعریت، منظر نگاری اور جذبات نگاری بدرجہ اتم موجود ہے۔ ''نوسر ہار'' اُردو کی وہ پہلی مثنوی ہے جس میں رزمیہ اور رومانی عناصر کی ترکیب سے مذہب اور رمعان کو ہم آمیز کیا گیا ہے جس کے واضح اثرات بعد کی مثنویوں پر مُرتب ہوئے ۔

زینب اہے اسی کا نام　　نین سلونے جیوں بادام
ماتھا جانوں سورج باٹ　　یاکے جانوں چاند الاٹ
دانت بتیسی تیسے جان　　جیسے ہیرینہ کیری کھان
(بی بی زینب کی تصویر کشی)

قطب الدین قادری فیروز بیدری کی مثنوی ''پرت نامہ'' لسانی اعتبار سے اہم مثنوی ہے جس نے اُردو زبان میں فارسی کی تیزی پیدا کر کے گولکنڈہ کے شعری اسلُوب کو متعین کرنے میں اہم کام کیا۔ ''پرت نامہ'' میں شیخ عبدالقادر جیلانی کی مدح کی گئی ہے ۔

بڑا عبدالقادر محی الدین ولی　　رہے جملہ معشوق اس کی گلی
کہ معشوق بسایا سو بازار رس　　سچا عبدالقادر خریدار خاص
جو اس کا سدا گرم بازار ہے　　کہ جس در عبدالقادر خریدار ہے

برہان الدین جانؔم (۱۵۸۲ء) کی مثنویاں پند و نصاح اور عارفانہ رنگ میں رنگی ہوئی ہیں۔ انھوں نے مثنوی کو رشد و ہدایت اور تصوف کے اہم مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ جانؔم کی بہت سی مثنویاں ہیں جن میں عارفانہ مثنوی ''پنج گنج'' قابلِ ذکر ہے۔

بیجاپور میں مثنوی کے فن نے بہت ترقی کی اور عادل شاہی عہد میں بہت سی کامیاب مثنویاں معرضِ وجود میں آئیں۔ دبستانِ بیجاپور کا پہلا شاعر عبدل تھا جس کی مثنوی ''ابراہیم نامہ'' (زمانہ تصنیف ۱۶۱۲ء) میں قصیدے کو مثنوی سے ہم آمیز کر کے ایک نئی جہت پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ ''ابراہیم نامہ'' نے اُردو مثنوی کو ایک نیا موڑ دیا۔ اس مثنوی میں کسی قصّے کو بیان کرنے کے بجائے ایک عہد کی تہذیب کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ تشبیہات و استعارات کی ندرت اور

خیال آفرینی اس مثنوی کا خاصہ ہیں۔عبدلؔ نے اس مثنوی میں شاعری سے متعلق تنقیدی تصورات کا بھی اظہار کیا ہے اور تنقیدی معیارات متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔''ابراہیم نامہ'' کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں اوّل تا آخر ہندؤں کی روایات اور ہندی صنعتوں کو کثرت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔''ابراہیم نامہ'' محض ابراہیم عادل شاہ کا قصیدہ نہیں ہے بلکہ اس مثنوی میں اس دور کی تہذیب وثقافت اور ماحول وفضا کی مدح سرائی کی گئی ہے جس میں ہندو مسلم مشترکہ تہذیب روحِ رواں کی حیثیت رکھتی ہے۔اس مثنوی کے مطالعے سے اس عہد کے طرزِ معاشرت، آداب واطوار، رہن سہن اور دیگر سماجی امور کا بہتر طور پر اشاریہ فراہم ہوتا ہے ۔

بچپن بیج ہے عقل کی مولکا
بچپن باس ہے عقل کا پھولکا
بچپن روپ لاحق کیا جگ رچن
بچپن جوت پرگٹ ہو قدرت رتن
بچپن درمیان رہ ازل ہورابد
رچیا تین ترلوک لا کرسبد

(دربیانِ شعر)

بیجاپور کی دُوسری اہم مثنوی شاہ ابوالحسن قادری (م ۱۶۳۵ء) کی ''سک رنجن یا آنکھ مچانی'' ہے۔''آنکھ مچانی'' اپنے رمزیائی اورایمائی اسلُوب کی وجہ سے اُردو کی اہم مثنویوں میں سے ایک ہے۔آنکھ مچانی بچّوں کا ایک کھیل ہے جس میں چور بننے والالڑکا اپنے چھپے ہوئے ساتھیوں کو ڈھونڈتا ہے۔اس کھیل کو تمثیل بنا کر ابوالحسن نے حکمت وتصوف کے اہم اور پیچیدہ مسائل کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور چشمِ ظاہر کو بند کر کے چشمِ باطن کو وا کرنے کی تلقین کی ہے۔اس مثنوی

میں حکایات، اقوال، احادیث وآیات کے حوالوں کے ساتھ مولانا روم کے اشعار کی تشریح بھی کی گئی ہے۔اس مثنوی کی روح یکجہتی اور ملاپ ہے ۔

آنکھ مچان کھیل کھلائے　　پیو پانے کا میل ملائے
کون سکھاوے کون دکھاوے　　آپ ہی جاں تن آپ ہو آوے
آپ ہی مالک آپی والی　　آپی ہووے چور بلائی
آپی کھیل ہو کھیل مچایا دائی　　کے ہاتھوں آنکھ مچایا

بیجاپور کے شیخ محمد شریف عاجزؔ کی دو مثنویاں ''یوسف زلیخا'' اور ''لیلیٰ مجنوں'' (زمانۂ تالیف ۱۶۳۶ء) بھی قابلِ ذکر مثنویاں ہیں۔اس سے پہلے عاجزؔ کے والد شیخ احمد گجراتی انہی عنوانات سے دو مثنویاں تخلیق کر چکے تھے۔ان دونوں مثنویوں میں ''لیلیٰ مجنوں'' اور ''یوسف زلیخا'' کے پیرائے میں عشقِ حقیقی کے مصارف کو اُجاگر کیا گیا ہے۔عاجزؔ کی دونوں مثنویاں مختصر ہیں جس میں ایجاز واختصار کے ساتھ منظر کشی اور جزئیات نِگاری کے اوصاف کو بروئے کار لاتے ہوئے قصّے کو بیان کیا گیا ہے۔ان مثنویوں کی فضا اور تشبیہات واستعارات پر ہندستانی رنگ غالب ہے ۔

نین دو مولے دسیں چھند بھرے
جیسے مرگ دیکھے سو بھاندے پرے
چندا ایسے مکھ میں ہے عیسیٰ بچپن
زلف ناگ رکھوال کرنے جتن
سوگس میں عجائب ہیں یا قوتِ لب
کے ہیں خجل او دانت ہیرے کی چھب

علی عادل شاہ ثانی ،شاہیؔ کے عہد میں محمد حسین معظمؔ کی مثنوی ''مناظرۂ عقل وعشق'' خیال انگیزی اور خیال آفرینی کے لحاظ سے دِل چسپ مثنوی ہے۔اس مثنوی میں عقل وعشق کے موازنے کے ذریعے صوفیانہ اور عارفانہ خیالات نظم کیے گئے ہیں۔

عادل شاہی عہد میں مرزا مقیم مقیمیؔ کی دو مثنویاں ''فتح نامہ بکھیری'' اور ''چندر بدن و مہیار'' (زمانۂ تصنیف ۱۶۲۵ء) اپنے موضوع اور زبان و بیان کے لحاظ سے بہت اہم مثنویاں ہیں۔ان دونوں مثنویوں نے اُردو مثنوی کی روایت کو ایک اہم موڑ دیا۔مثنوی ''فتح نامہ بکھیری'' اُردو کی پہلی رزمیہ مثنوی ہے جس میں سلمان محمد عادل شاہ اور راجہ آیر بھدر کے مابین ۱۶۳۷ء کی جنگ کا حال شعری پیرایے میں بیان کیا گیا ہے۔مقیمی کی دُوسری مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' سے عشقیہ مثنویوں کی نئی روایت کا آغاز ہوتا ہے۔مہیار ایک مسلمان تاجر کا بیٹا ہے اور چندر بدن ہندو راجا کی لڑکی ہے۔مہیار جاترا کے میلے میں چندر بدن پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن دونوں کا جداگانہ مذہب وصل کے بیچ دیوار بن جاتا ہے۔بیجانگر کا بادشاہ بھی چندر بدن اور مہیار کی شادی کرانے میں ناکام رہتا ہے۔بالآخر دُوسرے سال جاترکے سلسلے مہیار، چندر بدن کے قدموں میں گر جاتا ہے جس پر آگ بگولہ ہو کر چندر بدن کہتی ہے ''تو اب تک زندہ ہے مرا نہیں'' یہ جملے سنتے ہی مہیار کی روح پرواز کر جاتی ہے اور جب اس کا جنازہ چندر بدن کے گھر کے سامنے آتا ہے تو وہ اس سے آگے نہیں بڑھتا ہے۔آخر چندر بدن کی روح بھی جسم سے پرواز کر جاتی ہے اور دونوں ایک ہی قبر میں دفن کر دیے جاتے ہیں۔اس مثنوی میں عشق کی اعلیٰ قدروں کی عکاسی کی گئی ہے اور عشق کو تمام مذاہب سے بُلند وارفع تسلیم کیا گیا ہے۔
عشقیہ مثنوی کی اسی روایت کو عاجزؔ ،نصرتیؔ ،ہاشمیؔ ،وجہیؔ ،غواصیؔ ،طبعیؔ اور سراج اورنگ آبادی نے پروان چڑھایا۔

خلاصے میں سب کے پرت ہے اوّل
پرت بن نہیں کوئی دوجا فضل

پرت بن عشق کئیں ایجا نہیں
کہ مرنا و جینا سمجھتا نہیں

پرت بیچ دانا دوانہ کرے
پرت نے بیگانہ یگانہ کرے

ملک خوشنود کی مثنوی ''جنت سنگار'' بھی مثنوی کی تاریخ میں اہمیت کی حامل ہے۔اس مثنوی میں بہرام گور کی داستان کو قصّہ در قصّہ کی تکنیک ساتھ بیان کیا گیا ہے۔مثنوی کا مرکزی کردار ''بہرام گور'' ہے جس کے اِرد گرد مختلف کہانیوں کا تانا بانا بُنا ہوا ہے۔اس مثنوی میں آٹھ کہانیاں شامل ہیں۔اس مثنوی میں منظر نگاری اور تخیل و محاکات کی آمیزش اپنے عروج پر ہے ۔

کہ یاروں یار مل رہے مصطفیٰ سوں
صدق لیایا ہوں میں با دل صفا سوں

ابو بکرو صدیق یار جانی
عمر تھے یار دُوسرے بھوت امانی

حسن شاہی الدین صنعتی کی مثنوی ''قصّۂ بے نظیر'' اپنے ڈرامائی اور طلسماتی عناصر کی وجہ سے قابلِ ذکر ہے۔ صنعتی نے اس مثنوی میں رحیم انصاری کا قصّہ بیان کیا ہے۔اس مثنوی میں بارہ مقام ہیں اور ہر مقام پر ایک نئی مہم کی داستان نظم کی گئی ہے۔''قصّۂ بے نظیر'' ایک طویل مثنوی ہے لیکن اپنی طوالت کے باوجود واقعات کے ڈرامائی پہلو پوری مثنوی جاذب توجہ بنا دیتے ہیں۔ یہ مثنوی رزمیہ مناظر، سراپا نگاری، مناظرِ فطرت کی عکاسی، واقعات کی ڈرامائی پیش کش، روانی و بے ساختگی اور شعری محاسن کی وجہ سے دکنی ادب کا ایک دقیق اور قابلِ قدر نمونہ ہے۔صنعتی کا طرزِ بیان

اپنے عہد سے آگے کی طرف رواں دواں ہے۔اس مثنوی میں صحابی رسول تمیم انصاری کی سرگذشت بیان کی گئی ہے ۔

اتھا زشت دیواں کا سردار ایک　　کہ جل کر مرے جس کو ابلیس دیک

بُری شکل ہور قد منے کیا کہوں　　اپنی بات ہوتی ککر چپ رہوں

مچھی کھائے بھن سور کی آنچ پر　　سو پانی پیوے گھن کی سوراخ پر

صنعتیؔ کی ایک مثنوی ''گلدستہ'' بھی قابلِ ذکر ہے جس میں مفید اور نصیحت آمیز باتوں کو عشقیہ پیرائے میں شیرینی اور لطافت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی تفریح وافادیت، قصّہ گوئی اور تعلیم وتبلیغ کے لحاظ سے ایک انوکھا مرقع ہے۔

کمال خاں رستمیؔ کی مثنوی ''خاور نامہ'' (۱۶۴۹ء) دکنی ادب کی سب سے طویل رزمیہ مثنوی ہے۔اس مثنوی میں حضرت علی کی بہادری اور شجاعت کو بیان کیا گیا ہے لیکن واقع نِگاری میں تاریخ سے زیادہ تخیل اور داستان گوئی سے کام لیا گیا ہے۔''خاور نامہ'' کی قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں دکنی مشترکہ تہذیب وثقافت کے برعکس تشبیہات و استعارات کے ساتھ عجمی فضا حاوی ہے۔مثنوی میں میدانِ جنگ، آلاتِ حرب وضرب، گھوڑوں اور مجاریات کی جیتی جاگتی عکاسی کی گئی ہے۔ چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل اس مثنوی میں واقعات ومہمات کے بیان میں کہیں بھی تسلسل وارتباط مجروح نہیں ہوا ہے۔رستمیؔ کی یہ مثنوی ابن حسّام کی فارسی مثنوی ''خاور نامہ'' کا عکس ہے ۔

اگر چور ہو ڈر تھے رہ پاک نئیں
تو اچھ شرع پر تجھ کوں کچھ باک نئیں

جو دنیا میں منگتا نہ ہوئے یا کمال
پکڑ دامنِ مصطفےٰ ہور آل

اپس کرتے کر بھار سگلا فضول
خدائی کتاب بس ہور آل رسول

بیجاپور کی سب سے اہم مثنوی نصرتی کی ''علی نامہ'' (۱۶۶۷ء) ہے۔''علی نامہ'' ایک طویل رزمیہ مثنوی ہے جو ''خاور نامہ'' کے برعکس حقیقی اور تاریخی واقعات پر مبنی ہے۔اس مثنوی میں علی عادل شاہ ثانی کی جنگی مہمات کو موضوعِ سخن بناتے ہوئے پُر شکوہ طرزِ ادا اور طمطراق انداز میں ممدوح کے کئی قصیدے شامل ہیں۔''علی نامہ'' کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ بے انتہا تخیل آرائی کے باوجود بھی تاریخی صداقت کہیں مجروح نہیں ہوتی ہے اس لے بعض ناقدین کے نزدیک ''علی نامہ'' عادل شاہی دور کی سب سے مستند تاریخ ہے۔''علی نامہ'' کا رزمیہ حِصّہ انتہائی پُر اثر اور زوردار ہے جس میں تمثیلی اندازِ بیان کے ساتھ مافوق فطری عناصر بھی موجود ہیں۔

نصرتی کی دُوسری مثنویاں ''گلشنِ عشق'' اور ''اسکندر نامہ'' بھی مثنوی کی تاریخ میں اہمیت کی حامل ہیں۔ ''گلشنِ عشق'' ایک عشقیہ مثنوی ہے جس میں منوہر اور مدمالتی کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔''گلشنِ عشق'' جذبات نِگاری اور منظر نِگاری کے لحاظ سے بے مثال مثنوی ہے۔مثنوی ''اسکندر نامہ'' بیجاپور کے انتشار اور زوال کی تاریخ ہے۔اس مثنوی میں نصرتی کا شاعرانہ تخیل کمزور نظر آتا ہے لیکن تاریخی حقائق پوری صحت کے ساتھ موجود ہیں۔

بیجاپور کی آخری قابلِ ذکر مثنوی ہاشمی کی ''یوسف زلیخا'' (۱۶۷۷ء) ہے جس کا تمام تر مواد قرآنِ کریم پر منحصر ہے۔یہ مثنوی پانچ ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل ہے جس میں بیجاپور کی تہذیب وثقافت،لباس،زیورات،طرز رہائش اور اندازِ معاشرت کے قابلِ قدر مرقع ہیں ؎

پون باج واں کوئی مالی نہ تھا کسی پھول تے بن وہ خالی نہ تھا
کہیں رائی چنپا کہیں سیونتی کہیں موگرہ ہور کہیں رینوتی
کہیں یاسمیں ہور مدن باں کئیں کہیں تاج سرخ ہور ریجاں کئیں

دبستانِ گولکنڈہ کی پہلی مثنوی شیخ احمد گجراتی کی ''یوسف زلیخا'' (۱۵۸۰ء) ہے۔''یوسف زلیخا'' ایک بُلند پایہ اور گراں قدر مثنوی ہے جس میں محمد قلی قطب شاہ کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی رنگینیٔ کلام اور نادر تشبیہات و استعارات کے ساتھ انوکھے بیانیہ انداز کے لحاظ سے دکنی ادب کا شاہکار ہے۔اس مثنوی میں اپنے عہد کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ یہ مثنوی جامؔی کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' سے مستفاد ہے ۔

نہ اس کا روپ کوئی سکے سراون
نہ چتّاری سکے چتر دیکھا ون

سراون انپڑوں سر تھی حیرں لگ
سکوں یہ دیکھ کس اس کی لگے پگ

لسابی ناک سر کے بال کالے
گھنگروالے کندل آسان گھالے

دبستانِ گولکنڈہ کی دُوسری اہم مثنوی وجہؔی کی ''قطب مشتری'' ہے۔اس مثنوی میں محمد قلی قطب شاہ اور بھاگ متی کے عشق کی داستان نظم کی گئی ہے اور بھاگ متی کا فرضی نام مشتری رکھا گیا ہے۔''قطب مشتری''، فنّی نقطۂ نظر سے زیادہ تہذیبی نقطۂ نظر سے اہم ہے۔اس مثنوی میں فارسی رنگ وآہنگ کو جذب وقبول کر کے نئی روایت، نئے داستانوی مزاج اور نئے رنگِ سخن کو پروان چڑھایا گیا ہے ۔

رتن تھے سو تن پر انگارے ہوئے
کہ مکھ چاند انجھو سو تارے ہوئے

دوبا دام تھے اس چنچل نار کے
لگے دانے جھڑنے سو انار کے

دبستانِ گولکنڈہ کے مایۂ ناز شاعر غواصی کی تین مثنویاں ''مینا ستونتی''، سیف الملک و بدیع الجمال'' اور ''طوطی نامہ'' اہم مثنویاں ہیں۔ ''مینا ستونتی'' کا قصّہ ایک ہندستانی کتھا سے ماخوذ ہے جس میں شاعرانہ محاسن کے ساتھ تلقین و ہدایت کی کارفرمائی ہے۔ یہ مثنوی اپنی برجستگی اور مکالمہ نگاری کی وجہ سے کامیاب مثنوی ہے۔ مثنوی ''سیف الملک و بدیع الجمال'' کا قصّہ ''الف لیلیٰ'' سے ماخوذ ہے۔ یہ مثنوی اپنی سادگی، ایجاز کی وجہ سے قابلِ قدر ہے۔ اس مثنوی میں اصل زور عشقیہ قصّہ کے بیان پر ہے۔ مثنوی ''طوطی نامہ'' طوطے کی زبانی پینتالیس سبق آموز کہانیوں پر مبنی ہے جس کی نمایاں خصوصیات اختصار و جامعیت ہیں ۔

عجب رات نرل تھی اس دن کی رات
جھمکتے تھے نوراں میں لگ دہات دہات

نکل آئے کرچاند تاریاں سیتی
جھمکتا اتھا جگمگاریاں سیتی

(سیف الملوک و بدیع الجمال)

دبستانِ گولکنڈہ کی ایک اور اہم مثنوی ابنِ نشاطی کی ''پھول بن'' ہے۔ یہ مثنوی فارسی قصّے ''بساتین الانس'' سے مستفاد ہے جس میں عشق اور عشق بازی کے رازعیاں کیے گئے ہیں۔ ''پھول بن'' میں بھی دُوسری داستانوی مثنویوں کی طرح قصّہ در قصّہ کی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ یہ مثنوی اپنے خوب صورت اندازِ بیان اور صنائع و بدائع کے برمحل استعمال کی وجہ سے دبستانِ گولکنڈہ کی اہم مثنویوں میں شُمار کی جاتی ہے۔ ''پھول بن'' میں قطب شاہی محلات، تہذیب و ثقافت، عوامی زندگی، مجلسی آداب وغیرہ کی بھرپور اور موثر عکاسی کی گئی ہے۔ ساتھ ہی اس مثنوی میں رزمیہ عناصر بھی موجود ہیں ۔

سو دیکھا خواب میں درویش کوں ایک
دنیا کے عاقبت اندیش کوں ایک

ہے تن پر پیراہن اجلا چھبیلا
کمر باندیا ہے ایک باریک شمیلا

کہ ہے مکھ پر عبادت کا تجلیٰ
لیا ہے ہاتھ میں اپنے مصلیٰ

احمد جنیدی کی مثنوی ''ماہ پیکر'' (۱۶۵۳ء) زبان ومحاورات کے لحاظ سے اہم مثنوی ہے۔اس مثنوی کا ہیرو پیکر اور ہیروئیں ماہ ہے۔مثنوی ''ماہ پیکر'' میں عبداللہ قطب شاہ کے عہد کی رسومات شادی، طرزِ معاشرت، خواتین کے لباس وزیورات، سامانِ آرائش، عطریات، فرش، آتش بازی وغیرہ کا مفصل بیان ہے جس کے مطالعے سے اس عہد کی پوری زندگی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔مثنوی ''ماہ پیکر'' سراپانگاری اور صنائع وبدائع کے برمحل استعمال کی وجہ سے بھی اہم مثنوی ہے لیکن ''ماہ پیکر'' کی نمایاں خصوصیت اس کی محاورہ بندی اور لفظی ترکیبیں ہیں۔

ان مثنویوں کے علاوہ صدر الدین کی ''کسب محویت''، طبعی کی ''بہرام وگل اندام'' (۱۶۷۰ء)، ایاغی کی ''نجات نامہ'' (۱۶۶۹ء)، فائز کی ''رضوان شاہ روح افزا'' (۱۶۸۳ء)، شاہ داول کی ''کشف الوجود'' اور ''کشف الانوار''، غلام علی کی ''پدماوت''، بحری کی ''من لگن''، اشرف کی ''جنگ نامہ حیدر'' اور ولی کی ''شہرِ سورت'' بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔

دکنی مثنویوں میں ہندستان کی تہذیب وثقافت کے عمدہ مرقعے موجود ہیں۔ان مثنویوں کے استعاراتی نظام پر ہندستانی طرزِ فکر اور دیومالا کے واضح اثرات ہیں۔عہدِ بہمنی سے عادل شاہی دور کے سوسال تک ہندی روایت پوری

طرح حاوی ہے لیکن بعد کے زمانوں میں فارسی زبان اور اس کے رسمومیات کا عمل دخل شروع ہوتا ہے۔ مختلف زمانوں سے گذرتی ہوئی ولؔی کے عہد تک مستحکم ہو جاتی ہے لیکن اس کے باوجود بھی دکنی مثنویوں میں ہندی روایت اور تہذیب و ثقافت آئینہ کی طرح جھلکتی ہے۔

پروفیسر محمد حسن نے دکنی مثنویوں کو چار خانوں میں تقسیم کیا ہے:

1۔ عشقیہ مثنویاں:۔ اس ذیل میں وہ تمام مثنویاں شامل ہیں جن میں تخیل کی مدد سے یا ذاتی تجربے کی بُنیاد پر کوئی عشقیہ داستان نظم کی گئی ہے۔ ان ان میں ایسے بھی قصّے شامل ہیں جو آپ بیتی کا درجہ رکھتے ہیں یا پُرانی داستانوں سے ماخوذ ہیں۔

2۔ تمثیلی مثنویاں:۔ ایسی عشقیہ یا غیر عشقیہ داستانیں جن میں اخلاقی اور متصوفانہ معنویت شامل ہے۔

3۔ مذہبی یا مذہبی رہنماؤں سے متعلق مثنویاں:۔ ایسی مثنویوں میں تلقین و تبلیغ کا رنگ گہرا ہے۔

4۔ تاریخی مثنویاں:۔ اس طرح کی مثنویوں میں بادشاہِ وقت یا مذہبی رہنماؤں کی مہمات کے قصّے نظم کیے گئے ہیں۔

عشقیہ اور تمثیلی مثنویوں پر ہندی شاعری کے اثرات غالب ہیں جب کہ مذہبی اور تاریخی مثنویاں فارسی سے قریب ہیں۔ دکن کی عشقیہ اور رزمیہ مثنویوں میں عموماً مندرجہ ذیل اجزاء پائے جاتے ہیں:

1۔ حمد	2۔ نعت	3۔ معراج
4۔ منقبت	5۔ مدحِ بادشاہ	6۔ شاعر کا حال
7۔ شاعری پر گفتگو	8۔ عقل و عشق کا بیان	9۔ اصل قصّہ

دکنی مثنویوں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ مثنویاں ادب پارے کی حیثیت سے ہی دقیع نہیں ہیں بلکہ ایک

گذرے ہوئے عہد کی تہذیب ومعاشرت کے آثار کی امین ہیں۔

مرثیہ:

جنوبی ہند میں بہمنی عہد میں عزاداری کی روایت کا آغاز ہو گیا تھا۔ سلطان علاء الدین بہمنی کے دور میں عزا داری کا با قاعدہ اہتمام ہوتا تھا اور محرم کا چاند نظر آتے ہی آل رسول اور ان کے مصائب کا ذکر واقعاتِ کربلا کے ساتھ ہوتا تھا۔ عہد بہمنی میں اشرفؔ کی مثنوی ''نوسرہار'' (۱۵۰۳ء) پہلا عزائیہ شعری کارنامہ ہے۔ ایران میں مرثیہ نِگاری طہماسپ صفوی (۱۵۲۲ء) کے عہد میں شروع ہوئی۔ فارسی کا پہلا مرثیہ نِگار محتشمؔ کاشتی ہے۔ اس لحاظ سے کربلائی مرثیہ اُردو زبان کی دین ہے۔ اشرف کی مثنوی ''نوسرہار'' میں واقعہ کربلا کو ایک نئے انداز سے بیان کیا گیا ہے جس میں کربلا کے واقعے کو حق و باطل کی جنگ کے بجائے عشق و محبت سے پیدا شدہ رقابت کا نتیجہ ٹھہرایا گیا ہے۔ عبداللہ ابن زبیر کی بیوی زینب کے حسن و جمال پر فریفتہ ہو جاتا ہے اور امیر معاویہؓ اپنی لڑکی سے شادی کرنے کا وعدہ کر کے زینب کو عبداللہ ابن زبیرؓ سے طلاق دِلوا دیتے ہیں لیکن جب یزید زینب کو شادی کا پیغام بھجواتا ہے تو زینب اسے نامنظور کر کے حضرت حسینؓ سے شادی کرنے پر رضامند ہو جاتی ہے اور یزید کی رقابت کے نتیجے میں واقعہ کربلا پیش آتا ہے۔ دُوسری اصناف کی طرح مرثیے کو بھی عہدِ عادل شاہی اور عہدِ قطب شاہی میں فروغ حاصل ہوا۔ اس عہد کے تقریباً ہر شاعر نے تبرگاً مرثیے میں ضرور طبع آزمائی کی جس کی وجہ یہ تھی کہ سلاطینِ بیجاپور اور گولکنڈہ مذہبی اعتبار سے شیعہ تھے۔ شیعیت کے لیے عزاداری لازمی ہے۔ چنانچہ عزاداری کے رواج نے مرثیے کو بھی فروغ دیا۔ بیجاپور میں شاہیؔ کے عہد میں مرثیے کو بڑی ترقی ہوئی۔ شاہیؔ بڑے اہتمام سے عزاداری کیا کرتا تھا اور مجالسِ عزا میں پڑھنے کے لیے خود بھی مرثیے کہتا تھا۔ علی عادل شاہ ثانی شاہیؔ کی کلیات میں سولہا مرثیے شامل ہیں۔ ان مرثیوں کی ابتداء میں راگ راگنیوں کے نام بھی تحریر ہیں جس سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ اس عہد میں مرثیے کو موسیقی کی لحن کے ساتھ پڑھا جاتا تھا۔ بیجاپور میں غیر کربلائی یا شخصی مرثیے لکھنے کا رواج بھی تھا چنانچہ اس ذیل میں برہان الدین جانمؔ کا مرثیہ قابلِ ذکر ہے جو انھوں نے

اپنے والد میراں جی شمس العشاق کی وفات پر کہا تھا۔ جانم کا یہ مرثیہ بیجاپور کا دستیاب شدہ پہلا مرثیہ ہے۔ اس مرثیے کی ہئیت مربع ہے جس میں بیالیس بند شامل ہیں۔ جانم کا دُوسرا مرثیہ کربلائی نوعیت کا ہے جو غزل کی ہئیت میں انیس اشعار پر مشتمل ہے۔ اس مرثیے میں صوفیانہ فکر کے ساتھ فلسفۂ شہادت کو بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ اُردو کا واحد مرثیہ ہے جس میں تصوف کے باریک نُکات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔

محرم کا چندر پھرکن پولے ماتم ہوا پیدا
محبّاں کے دلوں میں سب شہاں کا غم ہوا پیدا

دکھی ہوا حدیث میانے نکل وحدت منے آنے
یو غم عالم کوں دکھلانے صفی آدم ہوا پیدا

اور وحدت میں احمد ہوہوا ظاہر محمد ہو
حسین سرور کبراجد ہویو اسم اعظم ہوا پیدا

عادل شاہی دور کے ملک خوشنود کے مراثی میں مظاہرِ فطرت کو غمِ حسین میں ڈوبا ہوا دِکھایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ خوشنود کے مرثیہ میں غزل کی مقررہ ہئیت میں بھی جدت طرازی نمایاں ہے جس میں دو مصرعوں کے بیچ میں آہ اور اللہ الفاظ کا اضافہ کیا گیا ہے جس کا مقصد مرثیہ خوانی کے دوران ماتمی لے کو تیز کرنا ہے ۔

آہے فلک کیا کیا آہ آہے فلک کیا کیا اللہ اللہ
فاطمہ کو غم دیا آہ آہے فلک کیا کیا اللہ اللہ

عادل شاہی دور کے مقیمی کا مرثیہ اپنے حسنِ بیان اور اثر آفرینی کی بدولت قابلِ توجہ ہے ۔

مکھ دکھایا چندر گگن سوں نکل اشک جاری ہوئے نیں سوں نکل

خاک جوگی نمن لگا مکھ کوں خلق پھرتا ہے جو کدن سوں نکل

عادل شاہی دور میں نصرتی اور ہاشمی کے مراثی بھی قابلِ ذکر ہیں۔نصرتی کا سولہ اشعار پر مشتمل ایک نا تمام مرثیہ دستیاب ہے جس میں نصرتی نے اختصار کے ساتھ مرثیے پن کی صفت کو نمایاں کیا ہے ۔

ویسے میں جبریل امیں ان کی شہادت کی خبر
دیتے سو حضرت دل میں دکھ پائے ادک آزار کا

پوچھے نہ رہ سکے فاطمہ اے نو بہار لطف اب
تج دل کے گل کوں کہہ توں آزار آ پڑ خار کا

ہاشمی کے مرثیے میں رنگین بیانی اور نُدرتِ ادا موجود ہے۔شعریت کے لحاظ سے یہ مرثیہ بہت بُلند ہے ۔

آسماں نیلا پیرہن پہنا ہے اس ماتم ستی
خورشید غم ناتاب لیا پھاڑیا لباس زرزری

بیشتر دکنی مراثی غزل کی ہئیت میں ہیں۔ان مراثی میں ادبی محاسن کی کمی ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ دکنی شعراء مرثیے کے ثواب داریں حاصل کرنے کا ذریعہ سمجھتے تھے۔بیشتر دکنی مراثی تین اجزاء پر مشتمل ہیں:

1۔ ہلالِ محرم کے نمودار ہونے سے ابتداء
2۔ اس کے بعد مصائب کا بیان
3۔ تخلص کے ساتھ خاتمہ جس میں دعائیہ مضامین باندھے جاتے تھے۔

عادل شاہی عہد کے مرزؔا بیجاپوری خالص مرثیہ گو تھے جن کے مراثی میں اثر آفرینی اور دردمندی بدرجہ اتم موجود ہے۔ مرزؔا کا ۲۳۳ اشعار پر مشتمل ایک طویل مرثیہ اپنے اجزائے ترکیبی کے لحاظ سے اہم ہے جس میں رخصت، آمد، رجز، جنگ اور شہادت وغیرہ تمام اجزائے ترکیبی موجود ہیں۔ اس عہد کے غیر معروف مرثیہ نِگاروں میں سرورؔ، مومنؔ، حسینیؔ، قادرؔ، ندیمؔ، قائمؔ، عبدیؔ اور غلامیؔ قابلِ ذکر ہیں۔

قطب شاہی عہد میں مذہبی تقریبات بڑے نزک واحتشام اور جذبہ وعقیدت کے ساتھ منائی جاتی تھیں۔ وسیع پیمانے پر جشنِ چراغاں ہوتا تھا اور تصویروں کی نمائش ہوتی تھی جس کے پیچھے ایک مقصد یہ بھی تھا کہ غیر مسلم عوام اسلام کی طرف راغب ہوں اور اس طرح حاکم ومحکوم کے درمیان ثقافت ومعاشرت کے بعد ختم ہوں گے۔

قطب شاہی عہد میں محمد قلی قطب شاہ کی کلیات میں پانچ مراثی ملتے ہیں جب کہ وجہیؔ کے دو مرثیے دستیاب ہیں۔ یہ دونوں مرثیے غزل کی ہئیت میں ہیں۔ وجہیؔ کے مراثی زبان و بیان کے لحاظ سے سادہ اور سلیس ہیں لیکن قلی قطب شاہ کے مراثی میں شدتِ جذبات اور جوش وخروش زیادہ ہے۔

گولکنڈہ کے نامور شاعر غواصیؔ کے چھ مرثیے دستیاب ہیں جن میں طرزِ ادا سادہ اور موثر ہے۔ غواصیؔ کے مراثی میں بینیہ استفتار کے بجائے خاندانِ رسالت سے اپنی محبت اور عقیدت کا اظہار ہے

دبستانِ گولکنڈہ کے مرثیہ نِگاروں میں قطبیؔ کے مراثی ادبی محاسن کے لحاظ سے سب سے بُلند ہیں جن میں نزاکتِ خیال اور مضمون آفرینی کے جوہر نمایاں ہیں لیکن ان مراثی میں شاعرانہ کمال کی وجہ سے رثائی جذبات کی حیثیت ثانوی ہوگئی ہے۔ شاہ راجو کا مرید عابدؔ بھی اس عہد کا اچھا مرثیہ گو ہے جس کے گیارہ مراثی دستیاب ہیں۔ جو نادر تشبیہات واستعارات سے مزین ہیں اور مشکل زمینوں میں ہیں۔ اس دور کے دُوسرے اہم شعراء میں افضلؔ، نوریؔ، محبّیؔ، روحیؔ، ذوقیؔ اور لطیف قابلِ ذکر ہیں۔ افضلؔ کے مراثی میں فکر واحساس کی تازہ کاری نمایاں ہے اور شہادتِ حسین کے ذیل میں

صنعتِ حسنِ تعلیل سے کام لے کر نئے نئے مضامین باندھے گئے ہیں۔

دکنی مراثی کے مطالعے سے یہ بات بخوبی ظاہر ہے کہ اس عہد میں غزل سکۂ رائج الوقت تھی جس کی ریزہ خیالی کی وجہ سے دکنی مراثی میں مسلسل واقعات کا فقدان ہے۔ بہ حیثیت مجموعی قدیم اُردو مرثیے کی پانچ خصوصیات قابلِ ذکر ہیں:

1۔ مرثیے کی کوئی ہئیت مقرر نہیں تھی اور مرثیہ مربوط گوئی سے عاری تھا۔

2۔ قدیم مراثی کا مناظرِ فطرت سے گہرا تعلق ہے جس میں گلشن، آسمان وغیرہ کو غمِ حسین میں ڈوبا ہوا دِکھایا گیا ہے۔

3۔ قدیم مراثی میں رزمیہ عناصر کے بجائے سوز و گداز کا غلبہ ہے۔ یہاں زورِ شجاعت پر نہیں بلکہ مظلومیت پر ہے۔

4۔ واقعاتِ کربلا کو ہندستانی رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ قدیم مراثی کی تمام تر فضا ہندستانی ہے۔

5۔ بعض مراثی میں مرثیے کے پیرائے میں عصری حالات کا مرثیہ بیان کیا گیا ہے جس سے مرثیہ تمثیل کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ اس ذیل میں ذوقی کا مرثیہ قابلِ ذکر ہے۔

اکائی نمبر 5: دکنی مثنوی میں ہندوستانی تہذیب ومعاشرت کی جھلک

ہندوستانی تہذیب کسی ایک مذہب یا طرزِ معاشرت کی پیدا کردہ نہیں ہے۔اس کی آبیاری مختلف قوموں اور مذاہب کے ماننے والوں نے ایک ساتھ مل کر کی ہے۔ یہ ہندوستان کی وسعتِ قلبی کی ہی وجہ ہے کہ یہاں ہمیشہ سے مختلف قومیں مختلف گروہوں کی شکل میں وارد ہوتی رہی ہیں اور ہندوستان نے ان کا خیر مقدم کیا ہے۔تاریخ شاہد ہے کہ کبھی نو آمدہ گروہوں کے لوگوں نے یہاں کے باشندوں کے اور یہاں کے باشندوں نے آنے والے لوگوں کے خلاف مذہب یا قومیت کے نام پر احتجاج نہیں کیا بلکہ یہاں کے باشندوں نے مختلف تصورات واعتقادات کے باوجود اپنے حسنِ عمل سے انھیں متاثر کیا اور خود بھی متاثر ہوئے۔حتیٰ کہ سالہا سال ایک ساتھ رہنے سے ان کی اپنی طرزِ معاشرت اور مذہبی تصورات آپس میں ایسا مدغم ہو گئے کہ ان کی اپنی شناخت باقی نہ رہی۔ یہی مشترکہ تہذیب ہندوستانی تہذیب کے نام سے جانی جاتی ہے۔اس تہذیب کو عام کرنے میں جہاں مختلف گروہوں میں آپسی مراسم وتعلقات اور بود و باش کے دیگر وسائل مثلاً جغرافیائی وحدت،حکومت،اجتماعی رائے عامہ یا ہم آہنگی اور صوفی سنتوں کی تعلیم وغیرہ نے حصّہ لیا ہے وہاں اُردو زبان وادب کو بھی ایک خاص مقام حاصل ہے۔

اُردو شاعری نے ہندوستان کے مختلف مذاہب اور مختلف زبانوں اور تہذیبوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ پہلے شُمال اور پھر جنوب میں پہنچ کر اس نے قومی یکجہتی کے رنگ کو اور گہرا کر دیا۔ چودھویں صدی عیسوی میں شُمال وجنوب کا اختلاط ہونے سے اس دور کی شاعری پر عربی،ایرانی،آریائی اور دراوڑی کے اثرات نمایاں ہیں۔ یہ وہ عہد ہیں جن میں اُردو شاعری نے مشترکہ تہذیب کی ایک دِل کش فضا تیار کی اور مختلف قوموں کی مختلف تہذیبوں کو آپس میں ملا کر ایک ایسی تہذیبی اکائی کو پیش کیا جو گنگا جمنی تہذیب کے نام سے پہچانی جاتی ہے۔

دکنی ادب میں مثنوی کو کئی لحاظ سے اوّلیت حاصل ہے۔تاریخی اعتبار سے یہ دکن کی دیگر شعری اصناف مثلاً

غزل، قصیدہ، مرثیہ وغیرہ سے زیادہ قدیم ہے۔ دُوسرے ہئیت اور موضوع دونوں اعتبار سے اسے دُوسری اصناف کے مقابلے زیادہ آزادی میسّر تھی چنانچہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی آئینہ داری میں مثنوی نے جس وسعت سے کام لیا یہ اس صنف کا ایک قابلِ قدر کارنامہ ہے۔

مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کو دکن کی پہلی مثنوی ہونے کا شرف حاصل ہے جسے فخر الدین نظامی نے ۸۲۵ھ مطابق ۱۴۲۱ء میں تصنیف کیا تھا۔ دکن میں علاالدین شاہ بہمنی کی حکومت کا زمانہ تھا۔ بہمنی بادشاہ یوں تو شُمالی ترک تھے مگر دکن میں اپنی حکومت کو استحکام دینے کے لیے عوام کے اختلافات کو دور کرنا ان کے لیے اشد ضروری تھا۔ چنانچہ انھوں نے ہندوستانی تہذیب کی بُنیاد ڈالی اور خود کو دکنی کہنے پر فخر کیا۔ شاعروں وادیبوں نے بادشاہوں کی پیروی کی اور اپنے موضوعات میں مقامی تشبیہات واستعارات، تلمیحات وتشریحات اور زمان ومکان کا بخوبی استعمال کیا جس سے دکنی سلطنتوں کو تو جتنا استحکام ملنا تھا ملا ہی البتہ ہندوستانی تہذیب کو بہت تقویت حاصل ہوئی اور اُردو شعروادب بالخصوص اس عہد کی مثنویوں میں اپنے عہد کے ہندوستان کی تہذیب ومعاشرت ہمیشہ ہمیشہ کے لے محفوظ ہوگئی۔

''کدم راؤ پدم راؤ'' کا قصّہ ہندوستانی لوک قصّوں کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ اس قصّہ میں تبدیلِ قالب سے پیدا ہونے والے واقعات سے مثنوی کا تانا بانا تیار کیا ہے۔ کدم راؤ ناگ راجہ تھا اور پدم راؤ اس کا وزیر۔ اکھر ناتھ نام کے ایک جوگی نے راجہ کو قالب تبدیل کرنے کا راز بتایا اور پھر جب ایک دِن راجہ طوطے کے قالب میں تھا، اکھر ناتھ نے موقع کا فائدہ اُٹھا کر عیش وعشرت کے ساتھ دِن گزارنے کے لالچ میں راجہ کا قالب اختیار کر لیا اور خود راجہ بن بیٹھا مگر پدم راؤ کی ہوشیاری سے راجہ کو دوبارہ اپنا قالب دستیاب ہوگیا۔ یہ قصّہ دراصل سنسکرت ادب سے ماخوذ ہے جس میں ہندوستانی تہذیب ومعاشرت کی بہترین جھلکیاں موجود ہیں۔ مثلاً جب اکھر ناتھ جوگی کدم راؤ کو تبدیلِ قالب کا منتر سکھا رہا تھا اسی وقت مندر کا ایک کلش ٹوٹ کر گر پڑا جو ہندوستانی تہذیب میں بدشگونی کی علامت سمجھا جاتا ہے ۔

اکھر ناتھ منتر سکھا ہار ہس　　یکا یک پڑیا ٹوٹ مندر کلس
جتائی بہت اوسگن راؤ کوں　　نہ پوچھیا کیے راؤ اس بھاؤ کوں

ہندوؤں میں ماتھے پر تلک لگانے کی رسم بہت قدیم ہے۔ان کے عقیدے کے مطابق پیشانی پر کستوری اور مشک یا صندل لگانے سے زمانے میں نام روشن ہوتا ہے۔مثنوی میں راجہ اپنے وزیر سے خوش ہو کر اس کی پیشانی پر کستوری ملتا ہے۔

کدم راؤ سر کھنڈ کستوری مل　　پدم سیس پر بت دھر یا ادھل
ننھا آدتھیں ناگ کے سر پدم　　تد ھا تھیں ہوا جو دھر یا کدم

نظامی نے اپنی مثنوی میں اسلامی تلمیحات کے ساتھ ساتھ ہندو دیومالا کی معنویت سے بھی استفادہ کیا ہے۔

کہ جے رام کے یار نہونت تھا　　نہ تجہ سارا کا اودھونت تھا
دھرم بھیم سہہ دیوار جن چگل　　اکنکی کروں پانچ پانڈو کھسل
کروں بن کتک ہوں سو کچ تج کام　　نہ نہونت سکّے نہ لکھن نہ رام

ایک تحقیق کے مطابق مثنوی میں مستعمل بارہ ہزار الفاظ میں سے دس ہزار الفاظ سنسکرت اصل کے ہیں اور عربی، فارسی لغات کی تعداد محض دوسو ہے۔بقول وی پی محمد کنج میتر ''قصّے کی بُنیاد پرانک اکھیان یعنی پرانک داستانوں پر رکھی گئی ہے۔''اس مثنوی کے مطالعہ سے ہندوستانی طرزِ فکر،عوامی رجحانات اوراس دور کے سماجی تصورات کا اندازہ ہوتا ہے۔مثنوی میں جہاں حضرت ایوب، حضرتِ نوح، حضرتِ محمد کے چہار یار اور حاتم طائی کا ذکر کیا گیا ہے وہیں رام، لکشمن، ہنومان، پنچ پانڈو کے نام بھی شامل کیے ہیں۔

میراں جی شمس العشاق نے اپنی تصانیف کے ذریعے تلقین و ہدایت کا کام سرانجام دیا تھا۔''خوش نامہ''،

''خوش نغز''، ''شہادت الحقیق'' اور ''مغزِ مرغوب'' وغیرہ سے ان کے صوفیانہ خیالات کی عکاسی ہوتی ہے۔ میراں جی نے ہندوستانی روایات سے اثر قبول کیا اور ہندوستانی مزاج کو مدِ نظر رکھ کر اس طرح اپنی تخلیقات پیش کیں کہ غیر مسلم بھی ان کے متصوفانہ خیالات کی اہمیت وافادیت کے قائل ہو گئے۔

ان کی مثنویوں ''خوش نامہ'' اور ''خوش نغز'' وغیرہ میں ایک نوجوان اور نیک طنیت لڑکی خوش یا خوشنودی کا ذکر کیا گیا ہے جسے اپنی ہم عمر لڑکیوں کے برخلاف بناؤ سنگھار اور لباس وزیورات سے قطعی دِل چسپی نہیں تھی۔ وہ عشقِ الہیٰ میں سرشار اور دینوی رموز سے بالکل بے تعلق رہنے والی لڑکی تھی۔ اسے اپنے مرشد میراں جی سے بے انتہا لگاؤ تھا اور اپنے پیر سے اسی وابستگی کو وہ وسیلۂ نجات سمجھتی تھی۔

''خوش نامہ'' میں پیش کردہ لڑکی کی خصوصیات، عادات واطوار ہندی کی میرا بائی سے بہت مشابہت رکھتی ہیں۔ خوش چونکہ ایک ہندوستانی لڑکی ہے اس لیے ہندوستان کے رسم ورواج سے عقیدت رکھتی ہے۔ میراں جی کو ہندوستان کی دھرتی سے محبت تھی اور یہاں کے تصورات ومعتقدات سے بھی والہانہ لگاؤ تھا۔ انھوں نے نظم کے ذریعے امن وآشتی کا پیغام ہند کے کونے کونے تک پھیلایا۔ ان کے خاص موضوعات، تصوف، اخلاقیات، وطنیت اور ویدانت کے مختلف پہلو ہیں۔

عادل شاہی عہد میں جذبات واحساسات، تصورات وتخیلات اور شعریت وفنّی حسن پر زیادہ زور صرف کیا گیا تھا۔ مقبول ترین موضوعات اخلاق، تصوف اور عشق تھے۔ اس عہد کی مثنویوں میں تخیل کی آمیزش سے عشق میں رنگ بھرنے کی کوشش کی گئی تھی۔

برہان الدین جانؔم نے تصوف کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کا کلام مشترکہ تہذیب کا آئینہ دار ہے۔ انھوں نے باہمی اتفاق اور ایک دُوسرے کے نظریات وتصورات کو قبول کرنے کی بھی تلقین کی۔

آپ مسجد آپ دھوارا　　آپ پوجا آپ پوجارا

جے دھارے اس کی پنتھ　　نہ سمجھا کس پہ انت

برہان الدین جانم کے مطالعہ سے ''شِو'' اور ''کرشن'' سے بھی ان کی عقیدت کا پتہ چلتا ہے۔

موج کر لیو کپٹ اپنارے لال

بن شیو میرا کوئی نہ کرے سنبھال

ابراہیم عادل شاہ ثانی ہندوستانی روایات وتصورات، منہو ردیو مالائی عناصر اور سادھو سنتوں کے طریقۂ عبادت سے کافی متاثر نظر آتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''کتابِ نورس'' کی ابتدا سرسوتی وندنا سے کرتے ہیں۔

نورس سود جگ جگ جوئی اتراسرو گئی

پوست سرستی ماتا، ابراہیم پر سادھی دونی

سنسکرت زبان سے دِل چسپی نے ابراہیم عادل شاہ ثانی کو اپنے عہد کے سنسکرت شعرا میں خاصی مقبولیت عطا کی تھی۔ وہ کرشن بھگتی سے بھی متاثر تھے۔ ''نورس'' میں برج بھاشا کے بہت سارے الفاظ شامل ہیں۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی کے عہد کا ایک مقبول شاعر عبدلؔ ہے جس کی مثنوی ''ابراہیم نامہ'' بیجاپور ادب کا پہلا شعری کارنامہ ہے۔ عبدلؔ، ابراہیم عادل شاہ ثانی کا درباری شاعر تھا اور یہ مثنوی اس نے بادشاہ کی فرمائش پر لکھی تھی۔ اس مثنوی میں اپنے عہد کے معاشرے کی جھلک نمایاں ہے۔ عبدلؔ نے اپنی تشبیہات ہندوستانی ماحول اور معاشرت سے اخذ کی ہیں جن پر مقامی رنگ وآہنگ کی چھاپ خاصی گہری ہے۔ بالوں کے جوڑے کو مور سے، ناک کو طوطے سے، گردن کی زیبائش کو فاختی سے اور چال کو ہنس سے تشبیہہ دے کر ہندوستانی تہذیب کو پیش کیا ہے۔ مثنوی میں ہندوؤں

کے قابلِ احترام پھول کنول کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔کبھی محبوب کے لبوں اور آنکھوں کو کنول سے تشبیہہ دی گئی ہے تو کبھی محبوب کا سراپا ہی کنول نظر آتا ہے۔

کوئی مکھ ادھر پر سو لعلی دھری رکھے آرسی بیچ کنول پنکھڑی

مقیمؔی کی مثنوی ''چندر بدن و مہیار'' عشقِ مجازی کے موضوع پر مبنی ہے۔اس مثنوی میں جہاں سنجیدہ خیالات اور عبرت آموز واقعات ملتے ہیں وہیں ہندو مذہب کی نصیحتوں کی بھی تشہیر کی گئی ہے۔مثنوی کا ہیرو مہیار مسلمان تاجر کا بیٹا ہے جو ایک ہندو راجکماری چندر بدن پر عاشق ہو جاتا ہے۔چندر بدن، مہیار کو سمجھاتی ہے کہ ہندو اور مسلم میں یہ رشتہ ناممکن ہے مگر مہیار بضد ہے۔اس کا ماننا ہے کہ عشق کے جذبے کے آگے ذات پات کوئی معنی نہیں رکھتی۔مہیار کے سچّے جذبے کو دیکھ کر چندر بدن پگھل جاتی ہے مگر سماجی بندھن انھیں ملنے نہیں دیتے۔آخر کار دونوں موت کی آغوش میں پناہ لیتے ہیں اور دونوں کو ایک ہی قبر میں دفنا دیا جاتا ہے۔مقیمؔی نے ماورائی فضا میں پرواز کرنے سے پرہیز کیا ہے اور دھرتی سے اپنا رشتہ استوار رکھا جس سے مثنوی اوّل تا آخر درس و عبرت کا گلدستہ معلوم ہوتی ہے۔

پرت کی ندی نت اُبلتی رہے پرت سونچ دنیا یوں چلتی رہے
ہندوراج میں جبوں کے اندرا ہے مسلمان میں جوں سکندر اہے
ہندو میں کہاں اور ترک تو کہاں کہاں رام سیتا مُرک تو کہاں

امینؔ کی مثنوی ''بہرام و حسن بانو'' ہندوی روایات سے متاثر ہے۔اس میں کرشن جی کو گوپیوں کے ساتھ چھیڑ چھاڑ کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔شاعر نے بہرام کے مختلف قصّے بیان کیے ہیں۔آخر میں وہ ایک پری حسن بانو سے شادی کر کے ایران کے تخت پر جلوہ نشیں ہو کر عیش کی زندگی گزارتا ہے۔ایران میں اس قصّے کی بہت شہرت ہے اور فارسی ادب میں عجمی ہیرو کی حیثیت سے قصّوں کا مرکزی کردار بن کر اُبھرتا ہے مگر امینؔ نے اس پورے قصّے کو ہندوستانی فضا اور

ہندوستانی تہذیب میں ڈبو کر پیش کیا ہے۔مثنوی میں دکنی معاشرت یہاں کے رسم ورواج اور لباس و زیورات پر بڑی خوش اسلُوبی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔حسن بانو کا سراپا ملاحظہ ہو:

ہاتھوں پاؤں میں مہندی لگائی تھی بھر
کیے سولہ سنگار تن کے اوُپر

اٹھائیس پھول سر جڑاؤں جڑا
پیشانی پہ ٹیکا جیوں نرمل چندا

کرن پھول بالیاں نے چنپا کلی
چمکتے زیور سے جیون بیجلی

چند ن ہار بالاں انی گلسری
بازو بند پیچاں میں انگشتری

حسن شوقؔی کی مثنوی ''میز بانی نامہ'' اگر چہ ایک شادی نامہ ہے جس کا موضوع محمد عادل شاہ اور نواب مظفر خاں کی لڑکی کی شادی ہے۔مگر اس مثنوی سے اس زمانے کی معاشرت ،تہذیب و ثقافت کا پتہ چلتا ہے۔شادی بیاہ کی رسومات، محلات کی سجاوٹ ،عطریات، روشنی کے اہتمام ،لباس وزیورات نیز جلوس کی رونق، آتش بازی کے پُر نور نظارے، موسیقی کی دِلفریبی ، رقاصاؤں کی ہوش رُبا ادائیں وغیرہ کے بیان کے ایک ایسے ماحول کی مرقع کشی کی ہے جو درحقیقت گنگا جمنی کلچر کا پروردہ ہے۔گزرے عہد کی سماجی وثقافتی زندگی کی آئینہ داری نے اس مثنوی کو اہم بنا دیا ہے۔

نصرتؔی کی مثنوی ''گلشنِ عشق'' اپنے عہد کے سماجی رجحان کی سچی ترجمان ہے، نصرتؔی نے اس مثنوی کی صورت گری میں ہندی و فارسی دونوں روایات سے استفادہ کیا ہے جس سے یہ ثقافتوں کا سنگم نظر آتی ہے۔مثنوی میں

منوہر اور مدمالتی کے عشق کی داستان نظم کی گئی ہے۔مثنوی کی پوری فضا ہندو دیو مالائی ہے اور واقعات ہندی روایات، تصورات سے ماخوذ ہیں۔

گپت روپ دھرتا ہے کئی اپنے پاس　　گھبرانا ہے بھسیاں برے بے قیاس
ولے اصل اس کا جو یک قدم ہے اس　　اسے پانچ سر ہورا ہیں ہات دس
پڑی بات اوٹھ تیچھ میں دغل　　مگر بھیم ساگر زلے کر بغل

مندرجہ بالا اشعار میں دس سر (راون)، چار ہاتھ (مہادیو)، دس ہاتھ (درگا)، چار ہاتھ (سرسوتی) اور بہادری کی مثال بھیم کا ذکر ہندی دیو مالائی قصّوں سے ماخوذ ہے جو ہندوستان کے خاص مذہبی تصورات ہیں۔نصرتی کے یہاں ہندی تلمیحات بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔

ہنر کا تو دریار اپج آئے مت
نکالے سو چودا رتن پھیر کے مت

اس شعر میں دیوتاؤں اور اسروں کے درمیان ہونے والی جنگ اور جنگ میں سمندر منتھن سے چودہ رتن برآمد ہونے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔کنور منوہر کی نصحیت ان ۱۴ رتنوں کی خصوصیات سے مل کر بنی ہے۔نصرتی نے راجہ (منوہر کے والد) کے لباس اور اس کی فقیروں جیسی وضع قطع کی جو تصویر کھینچی ہے وہ ناتھ جوگیوں کی یاد دلاتی ہے۔

کنٹھا سخت محنت کا اپ گل کیا
سو کچکول ثابت تو کل کیا

چڑھایا سو تن پر قناعت کی راک
سنگی کر لیا آہ کے دم کی ہاک

صبوری کی مدری دیا گوش کوں
کیا حلم زنبیل ادک ہوش سوں

یعنی راجہ بکرم نے گلے میں کنٹھا پہنا، ہاتھ میں کچکول لیا، تن پر راکھ ملی، مُنہ میں شنکھ رکھا، کانوں میں مدرے پہنے، کاندھے پر زنبیل رکھی اور جنگل کی طرف نکل پڑا۔

محمد قلی قطب شاہ کی شاعری ان کی عشق بازی کی غماز ہے۔ انھوں نے حسنِ معشوق اور حسنِ فطرت کو اپنی مثنویوں میں پیش کر کے ایک جمالیاتی فضا قائم کی۔ ان کا محبوب اجنتا اور ایلورا کی جیتی جاگتی مورت بن کر ہمارے سامنے جلوہ نما ہوتا ہے۔ جنسی تلذذ کی وجہ سے جہاں انھوں نے اجنتا اور ایلورا کے مجسمے تراشے ہیں وہیں ہندوستانی فلسفۂ زندگی کے تصورات ''کام شاستر'' اور ''کوک شاستر'' سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کی مثنوی نما نظموں میں عورت کی چار اقسام پدمنی، چترنی، سنکھنی اور ہستنی کا ذکر ملتا ہے۔ عورتوں کی خصوصیات کی بُنیاد پر یہ تقسیم خاص ہندوستانی نظریۂ حیات کو پیش کرتی ہے۔

شیخ احمد گجراتی کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' میں ہندوستانی تہذیب، رسم ورواج، طرزِ فکر اور ہندولمانی معاشرت کی کامیاب عکاسی ملتی ہے۔ مثنوی میں ایشیائی اور بالخصوص ہندوستانی عورت کے طرزِ فکر کی ترجمانی کی گئی ہے۔ شیخ احمد نے اپنی تشبیہات میں خاص ہندوستانی عناصر کو نمایاں کیا ہے ؎

لٹکتی لٹ چھبیلی موکھ پر یوں چھبیلا ناگ کھیلے دھن اپر جوں
رنگا رنگ ہوئے کسوت سوں لٹکتی انگن میں مور جوں ہو سو لٹکتی
نکھا امریت چشمہ دوہان ہے لچھی اچھی سواس میں وہ زبان ہے

مندرجہ بالا مثالوں میں محبوب کی خرام ناز، اس کی زلفوں اور زبان کو ہندوستانی پرندے، جانور، مور ناگ اور

مچھلی سے تشبیہہ دی گئی ہے۔تشبیہات اور استعارات کے علاوہ مثنوی کی امیجری ہندلمانی فضا اور ہندلمانی ذہنیت کی غمّاز ہے۔باغ میں درخت کی ڈالیاں دیکھ کر شاعر کو زنار کی یاد آتی ہے اور پیشانی میں پونم کا چاند دِکھائی دیتا ہے ۔

دسیں وہ جھاڑمل کر ڈال میں ڈال　　رہیں زنار جوں مل بانہہ گل ڈال

پشانی جود سے سر بند نیچے　　شفق جوں اوپنم کے چند نیچے

بقول سیدہ جعفر ہندوستانی تہذیب کا پروردہ شاعر ہی ''کوثر'' میں ''کمل'' کا حسن دیکھ سکتا ہے اور ''امرت جل'' پر اسے خضر کھڑے نظر آتے ہیں۔زلیخا جب یوسف کو نہیں پاتی تو جدائی میں اس کی کیفیت و حالت اس کمل کی مانند ہو جاتی ہے جس کا سورج غروب ہو گیا ہو ۔

زلیخا جب سورج اپنا چھپائی
کمل جوں باج سورج کملائی

''قطب مشتری'' محمد قلی قطب شاہ کے درباری شاعر وجہی کی مثنوی ہے۔اس میں بعض لوک کہانیوں کو مربوط کر کے کہانی کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے۔''قطب مشتری'' جس سنسکرت قصّے سے ماخوذ ہے اس میں مالوہ کے راجہ کے عشق کی داستان نظم کی گئی ہے۔وجہی نے اپنی مثنوی ''قطب مشتری'' میں قلی قطب شاہ کو اپنا ہیرو بنا کر ایک فرضی قصّہ بیان کیا ہے۔یہ مثنوی اگر چہ ادبی نقطۂ نظر سے کمزور ہے مگر ہندوستانی گنگا جمنی تہذیب کی بھر پور عکاسی کرتی ہے۔وجہی کو اپنے وطن سے بے حد لگاؤ تھا چنانچہ انھوں نے اپنے وطن کی زیبائش اور رعنائیوں کی صناعانہ عکاسی کی ہے ۔

دکھن ہے نگینہ انگوٹھی ہے جگ　　انگوٹھی کوں حرمت نگینا ہے لگ

دکھن ملک کوں دھن عجب ساج ہے　　کہ سب ملک سر ہور دکھن تاج ہے

وجہی کے حسنِ تعلیل، مبالغہ اور تشبیہات پر مقامی رنگ غالب ہے۔انھوں نے جہاں سلیمان، نوح، عیسیٰ اور لیلیٰ مجنوں کا ذکر کیا ہے وہیں پہلو بہ پہلو رام، شیام اور گوپیوں کا بھی بیان شامل ہے۔صبح ہونے کا سماں پیش کرتے ہوئے وجیہہ نے سورج کو ''کمل کے پھول'' سے تشبیہہ دی ہے اور رات کے ڈھلنے پر دن کا اُجالا وجہیہ کو ''شیو'' کی پیشانی سے پھوٹی ہوئی کرنیں نظر آتا ہے۔

سورج یوں ہے رنگ اَسمان منے　　کہ کھلیا کمل پھول پانی منے
چھپی رات، اُجالا ہوا دیش کا　　لگیا جگ کِرن شیو پرمیش کا

غواصی کی ''مینا ستونتی'' کا قصّہ ہندوستان کی ایک قدیم پریم کتھا سے ماخوذ ہے۔اس میں ادبی ذوق کے ساتھ ساتھ بصیرت آفرینی بھی پائی جاتی ہے۔غواصی نے حمید کے قصّے ''عصمت نامہ'' سے کہانی کا ڈھانچہ لے کر مقامی حالات و واقعات اور کِرداروں کی مدد سے مثنوی تیار کی ہے۔مثنوی کے سبھی کِردار ہندوستانی ہیں مثلاً راجہ، بالا کنور، لورک، راجکماری چندا اور چرواہے کی بیوی مینا۔ مینا کہانی کا مرکزی کِردار ہے جو پاک دامن اور شوہر پرست عورت ہے۔شوہر پرستی کا جذبہ ہندوستانی مذہب اور ادب کا ایک لازوال عنصر ہے۔ ہندوستان میں اس جذبے کو مذہبی نوعیت حاصل ہے۔مثلاً سیتا اور رام کی کہانی، انسویا اور ہرش چندر کی کہانی اور گاندھاری اور دھرت راشٹر کی کہانی وغیرہ اسی پاک جذبے کے تحت تخلیق کی گئی ہیں۔غواصی نے ہندی لوک کتھا کو ہندی کِرداروں اور ان کے ہندی عقائد و تصورات کے ساتھ اسلامی تہذیب و مذہب اور عقیدے سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔

غواصی کی دُوسری مثنویاں ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' اور ''طوطی نامہ'' بھی ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتی ہیں۔''سیف الملوک بدیع الجمال'' میں ہندی اور فارسی الفاظ و واقعات اور روایات کے ذریعے ایک عشقیہ داستان بیان کی ہے۔خال دیکھ کر نام رکھنا، شہ پال کے لشکر کے دریائے قلزم پر حملہ وغیرہ یہ ایسے واقعات ہیں جو

سنسکرت کے قصّوں میں پائے جاتے ہیں۔

طوطی نامہ میں طوطے کی زبانی ۴۵ کہانیاں کہلوائی گئی ہیں جن میں سے بعض پنچ تنتر سے ماخوذ ہیں اور بعض پورانک کہانیوں سے ہم آہنگ ہیں۔تسیوی کے ایثار کی کہانی بہت مشہور ہے کہ اس نے کبوتر کی جان بچانے کے لیے جسم کا گوشت باز کو دے دیا تھا غواصّی نے ''طوطی نامے'' میں شسیوی کی جگہ حضرتِ موسیٰ کا نام رکھ دیا ہے۔طوطے یا پرندوں سے کہانیاں سُننے کی روایت قدیم ہندوستانی روایت ہے جسے غواصّی نے اپنی مثنوی کا موضوع تسلیم کیا۔

ابنِ نشاطّی کی ''پھول بن'' دکنی ادب کا ایک یادگار کارنامہ ہے جس میں دکنی معاشرت، قطب شاہی عہد کی تہذیب اور مجلسی زندگی کے دِل کش مرقعے پیش کیے گئے ہیں۔ابنِ نشاطی کو وطن سے محبت اور ہندوستانی تہذیب سے والہانہ وابستگی تھی جن کا اظہار ان کی مثنوی میں بخوبی ہوا ہے۔مثنوی میں تین طویل قصّے بیان کیے گئے ہیں جن میں فارسی اور سنسکرت قصّہ گوئی کے عناصر کا میل نظر آتا ہے مگر منظر کشی اور مرقع نِگاری میں ہر جگہ ہندوستانی ماحول کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ پہلے قصّے میں خطن کے ساتھ کشمیر اور گجرات کا میل کر کے ایک گنگا جمنی تہذیب کو پیش کیا ہے۔مثنوی کا دُوسرا قصّہ خالص ہندوستانی ہے جس میں راجہ کی جوگیوں سے عقیدت، پرندوں کا انسانوں سے ہم کلام ہونا اور ''پرکایا پردیش''، یعنی ایک جسم سے دُوسرے جسم میں نفوذ کر جانے وغیرہ کا تصور خالص ہندوستانی قصّوں بالخصوص ''ناشک سب تتی'' یا ''بیتال پچیسی'' کے قصّوں سے ماخوذ ہے ؎

منتر سکھلایا ئیک کاڑ کر بید　　اتھا جس میں جو نقل روح کا بھید

منگے تو جسم میں ہر کس کے جانا　منگے تو پھر کر اپنے تن میں آنا

تیسرے قصّے میں ایرانی شہزادہ اور شہزادی، مصر اور ایران کو چھوڑ کر ہندوستان میں پناہ لیتے ہیں اور سندھ میں قیام کرتے ہیں۔ایرانی شہزادی کو ہندوستانی لباس میں اس طرح پیش کیا گیا ہے ؎

پرت کی دویں سفر کی ہوا تالی کرا اپنا چیر کنٹھا گل میں ڈالی
بھبھوتی اپنے مُنہ کو پھیر لگائی پُنم کا چاند بادل میں چھپائی

ابنِ نشاطی نے ایرانی ومصری شہزادوں اور افواج پر ہندوستانی راجاؤں،شہزادوں اور افواج کوفوقیت دی ہے۔ وہ ہندوستانیوں کی بہادری اور حق پرستی کی داد اسطرح دیتے ہیں ؎

ہمیں ہندی اگر جھگڑے پر آویں گھڑی میں مار مصریاں کوں بھگاویں
ہمارا فن ہے کرنا ترک تازی ہمارا کام ہے شمشیر بازی
دلیری میں جوایسے ہیں دلیراں انن کو دیکھ جنگل پکڑے شیراں

''پھول بن''دکن کی دُوسری مثنویوں میں ایک امتیازی شان رکھتی ہے کیوں کہ یہ مثنوی ہندوؤں اور مسلمانوں کی تہذیبوں کے اشتراک سے جوگنگا جمنی تہذیب وجود میں آئی تھی اس کی نمائندگی زیادہ واضح ،دِل بستگی اور خلوص کے ساتھ کرتی نظر آتی ہے۔ پتی بھگتی،عورتوں کی وفا کشی، ہندوستانیوں کی امن وآشتی کا پیغام عام کرنے کی خواہش، ہندی شجاؤں کا دلیر اور بہادر ہونے کے باوجود جنگ وجدل سے پرہیز جیسے تمام عناصر نے اس مثنوی کو ہندوستانیت اور اس کے تہذیبی کِردار کو مظبوط کیا ہے۔

بحرؔی کی مثنویاں ''من لگن'' اور ''بنگاب نامہ'' اگر چہ عشقِ حقیقی کی باطنی صفات سے مزین ہیں اور ان کا موضوع اسلامی ہے۔لیکن ان مثنویوں کے تصورات خالص ہندوستانی ہیں۔''من لگن'' میں بحرؔی نے فلسفۂ وحدت الوجود کو سمجھانے کے لیے فلسفۂ ویدانت کی مدد لی ہے۔ان کے نزدیک خدا کی ذات ذرّ ذرّہ میں جلوہ گر ہے۔

اے روپ ترا رتی رتی ہے
پربت پربت بتی بتی ہے

صوفی اور سنت، ان کے نزدیک الگ الگ نہیں بلکہ دونوں کے عرفان کا مفہوم ایک ہی ہے۔ بس ناموں کا فرق ہے ۔

کہتے ہیں عرب اگرچہ عرفان
پن ہند کے لوگ بولتے گیان

''من لگن'' میں موسیقی ادراک وغیرہ کو بہت اہمیت دی گئی ہے بلکہ انھیں ذاتِ حقیقی سے رابطہ مستحکم کرنے کے لیے لازمی قرار دیا گیا ہے۔

بحری کی مثنوی ''بنگاب نامہ'' بھی مشترکہ تہذیب کی آئینہ دار ہے۔

بھنگ ہندوستان میں پائی جانے والی ایک مشہور فتنہ آور پتی کا نام ہے۔ ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق بھنگ کے نشے میں قربِ الٰہی حاصل کیا جاسکتا ہے۔ خود بھگوان شیو نے اس کا استعمال کیا ہے اور اسی واسطے سے اسے ''شیو بوٹی'' بھی کہا جاتا ہے۔ بحریؔ نے اس مثنوی میں بھنگ کی خصوصیات گنوائی ہیں اور ہندی تصور کے مطابق بھنگ کی اس خاصیت کو ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔

بولتے جس بنگ سوں [علمِ قدیم
عشق اثر کے ضمن اس میں مقیم

بھنگ کوں جب بیگ میں ڈالیا تمام
گیان کوں گرداب میں ڈالیا تمام

اُردو کی یہ تمام مثنویاں ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کرتی نظر آتی ہیں ان میں بعض وہ ہیں جو عرب و

ایران کے قصّوں پر مبنی ہیں مگر ان میں قصّہ و کردار ہی باہر کے نظر آتے ہیں۔ ان کی طرزِ زندگی عقائد و تصورات وغیرہ سبھی کچھ ہندوستان اور ہندوستانی تہذیب سے مستعار ہیں اور بعض میں سیدھے سیدھے ہندوستان ہی کی لوک کتھاؤں، قدیم قصّوں یا سنسکرت ادب سے استفادہ کیا گیا ہے البتہ ہر دو انداز کی مثنویوں میں ہندوستانی زندگی و معاشرت پورے طور پر سانس لیتی نظر آتی ہے۔ نہ صرف ان کی لفظیات، تشبیہات و استعارات وغیرہ ہندی ہیں بلکہ بعض میں اس فلسفۂ زندگی کی تبلیغ و تشہیر کی گئی ہے جو قطعی غیر اسلامی ہے۔ ہندو مسلم تہذیبوں کے اشتراک سے جس مشترکہ ''گنگا جمنی تہذیب'' کا وجود عمل میں آیا اس کی عکاسی میں ان مثنویوں کی قرآت اور تفہیم و افہام میں دشواری ضرور معلوم ہوتی ہے تاہم اُردو زبان و ادب کے ہر دور میں انھوں نے اپنے وجود کا اعلان کیا ہے اور آئندہ بھی تاریخی حیثیت سے اپنا رول ادا کرتی رہیں گی۔

اکائی نمبر 6: چند اہم دکنی غزل گو.(وؔلی، سراؔج)

وؔلی

اُردو شاعری خصوصاً اُردو غزل گوئی میں وؔلی (دکنی) کو ایک ممتاز مقام حاصل ہے۔ وؔلی نے امیر خسرؔو کی قائم کردہ ریختہ کی بُنیادوں پر شعر وسخن کی وہ عالیشان عمارت تعمیر کی جس نے اُردو شاعری میں کلاسکیت کا مرتبہ حاصل کیا۔ خطّہ دکن میں وؔلی سے تقریباً تین سو سال پہلے اُردو شاعری کا آغاز اور اس کا ارتقا شروع ہو گیا تھا اور اس عرصے میں کئی بڑے شاعر بھی معرضِ وجود میں آ چکے تھے لیکن لفظ و معنی کی سطح پر بہ حیثیت مجموعی ان تمام شعراء کے یہاں مذہب اور مقامیت کا اثر غالب تھا جو شُمالی ہند کے رچے ہوئے شعری اور لِسانی مزاج کے منافی تھا۔ اس لیے وؔلی کے پیش روؤں میں کسی شاعر کے کلام کو وہ مقبولیت، مرکزیت اور عالمگیریت حاصل نہ ہو سکی جو وؔلی کو نصیب ہوئی۔ وؔلی نے زبان و بیان اور شعری مزاج کی سطح پر اُردو شاعری کو وہ حسن، وقار اور بانکپن عطا کیا جس نے شُمال و جنوب کی شعری روایات کو ایک رِشتے میں منسلک کر دیا اور اُردو زبان اور شاعری کو عالمگیریت کی صفت سے متصف کیا۔ وؔلی کے عہد میں جنوبی ہند کی خود مختار ریاستیں مغلیہ سلطنت میں ضم ہو چکی تھیں اور جنوبی ہند پر شُمال کی لِسانی روایت پوری طرح غلبہ حاصل کر چکی تھی۔ اورنگ زیب کے عہد تک شُمالی ہند میں فارسی زبان اپنے تمام تر زوال کے باوجود سکّہ رائج الوقت تھی اور اُردو زبان کی حیثیت محض ایک بولی کی سی تھی جسے ریختہ کہا جاتا تھا۔ اسی لیے اس عہد میں شُمال کی شعر و ادب کی معیاری زبان فارسی تھی۔ لیکن ۱۷۰۰ء میں جب وؔلی نے دھلی کا سفر کیا اور اس کے اُردو کلام سے شُمالی ہند والے متعارف ہوئے تو شعری زبان کی صورتِ حال میں ایک اِنقلاب برپا ہو گیا اور دھلی والے یہ سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ ایک بولی میں بھی اعلیٰ درجے کی شاعری ممکن ہے۔ حالانکہ اس وقت تک لفظ و معنی کی سطح پر ولی کے کلام میں وہ رچاؤ اور صفائی پیدا نہیں ہوئی تھی جو بعد

کے زمانے میں ان کا طرۂ امتیاز قرار پایا۔اس وقت تک ولؔی کی شاعری پر دکنی زبان اور ہندی روایت کا اثر تھا لیکن قیامِ دھلی کے دوران جب ولؔی کی ملاقات سعداللہ گلشن سے ہوئی تو ولؔی کے کلام کی کیفیت میں ایک بڑی تبدیلی رونما ہوئی جس نے شعر و ادب کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر لی۔ سعداللہ گلشن نے ولؔی کے کلام کو سُن کر انھیں دو مشورے دیے (۱) دکنی الفاظ ترک کر کے فارسی کے مترنم اور شیریں الفاظ کا استعمال زیادہ کرو (۲) فارسی شاعری میں موجود مضامین کو اُردو کے قالب میں ڈھالو۔ حالانکہ ولؔی سے قبل جنوبی ہند میں فارسی لفظیات اور مضامین کی روایت کا سلسلہ جاری تھا لیکن ولؔی کے سفرِ دھلی کے بعد اُردو شاعری میں اس روایت کا گہرے شعور کے ساتھ آغاز ہوا۔ دھلی سے دکن واپس آنے کے بعد ولؔی نے اپنی کوششیں تیز کر دیں اور انیس برس بعد جب ولؔی کا دیوان دھلی پہنچا تو اسے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ ولؔی کے کلام سے شعرائے دھلی پہلے سے واقف تھے لیکن اس بار انھیں پورا یقین ہو گیا کہ ایک عوامی زبان میں اس قدر شعری امکانات ہیں کہ اس میں اعلیٰ اور بُلند شاعری کے جوہر دِکھائے جا سکتے ہیں۔ دیکھتے ہی دیکھتے دھلی کے گلی کوچوں میں ولؔی کی شاعری کی گونج سنائی دینے لگی اور ولؔی کے دیوان کی نقلیں ملک کے گوشے گوشے میں پہنچنے لگیں۔ موزوں طبع لوگ ولی کی تقلید میں فکرِ سخن کرنے لگے اور بالآخر دھلی میں اُردو شاعری اس قدر مقبول ہوئی کہ پچاس سال کے عرصے میں حاؔتم، آبرؔو، فائؔز وغیرہ کے ہاتھوں پروان چڑھتی ہوئی میؔر و سوؔدا کے عہد تک اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ گئی جس کے روحِ رواں ولؔی ہیں۔

اُردو شاعری میں ولؔی کی بُلند پایہ تاریخی حیثیت کے باوجود ان کی زندگی کے مفصل حالات دستیاب نہیں ہیں۔ ولؔی کا صحیح نام، جائے پیدائش، سنِ ولادت، سنِ وفات، اصلی وطن اور دیگر امور سے متعلق تذکرہ نگاروں میں اختلاف ہے۔ قدیم تذکروں میں ولؔی کا نام کہیں ولؔی محمد، کہیں محمد ولؔی اور کہیں ولی اللہ درج ہے۔ اسی طرح ان کا اصل وطن بعض تذکرہ نگاروں کے مطابق دکنی اور بعض کے مطابق گجرات ہے۔ اہلِ دکن کی تحقیق کے مطابق ولؔی کا پورا نام ولؔی محمد تھا اور ان کا اصلی وطن اورنگ آباد تھا۔ ولؔی نے اِبتدائی تعلیم احمد آباد (گجرات) میں حاصل کی جہاں مشہور بزرگ شیخ نورالدین

ان کے استاد تھے۔ ولؔی اپنے زمانے کے مروجہ علوم میں کافی دستگاہ رکھتے تھے اور انھیں فارسی و عربی زبانوں کا خاطر خواہ علم تھا جس کی بین مثال ان کی نثری تصنیف ''نورالمعرفت'' ہے۔ ولؔی کو سیر و سیاحت کا بڑا شوق تھا۔ انھوں نے دلی کے علاوہ سورت، برہان پور اور مدینہ منورہ کا سفر کیا اور سورت شہر کی تعریف میں ایک مثنوی بھی لکھی ہے۔ ولؔی کے سالِ وفات کے بارے میں محققین میں اختلاف ہے۔ جمیل جالبی کے مطابق ولؔی کا انتقال ۱۷۲۰ء سے ۱۷۲۵ء کے درمیان ہوا۔

ولؔی سے قبل جنوبی ہند کی اُردو غزل ''عورتوں سے باتیں کرنے یا ان کی باتیں کرنے تک محدود تھی جس میں رنگ رلیاں، ناز نخرے، وصل کے معاملات یا وعدے وغیرہ خارجی موضوعات کے علاوہ کسی گہرے تجربے یا احساس و شعور کا فقدان تھا۔ عشقِ مجازی، خارجیت اور نسوانیت کے ساتھ جلوہ گر تھا۔ ولؔی کا کمال یہ ہے کہ اس نے غزل کی اس روایت کو اپنا کر اس میں زندگی کے مختلف النوع تجربات و احساسات کو داخلیت کے ساتھ ہم آہنگ کر کے غزل کو ایک نیا روپ دیا۔ ولؔی نے عشقِ مجازی کے ساتھ عشقِ حقیقی کی وحدت قائم کی اور خارجی و نسوانی عناصر کو کم کر کے داخلی جذبات و احساسات اور وارداتِ قلبیہ کو غزل کا حصّہ بنایا۔ ولؔی نے غزل کی زبان کو ایک ایسی جہت عطا کی جس میں شُمال و جنوب کی لِسانی دوئی وحدت میں ضم ہوگئی اور اُردو شاعری، فارسی کی سچی جانشین ہوگئی جس کی وجہ یہ ہے کہ ولؔی کی شاعری میں قدیم روایت کے تمام بہترین اجزاء مجتمع ہیں۔ ولؔی نے ان تمام بکھری ہوئی خوب صورت آوازوں کو اپنی شاعری کا حصّہ بنایا جو قدیم دکنی شاعری کی روح ہیں اور جس میں ہر نئی نسل کے لیے بہترین امکانات پوشیدہ ہیں اس لیے ولؔی کی غزل کے وہ تمام مضامین یکجا ہیں جو غزل کا طرۂ امتیاز سمجھے جاتے ہیں۔

ولؔی کی غزل میں عشقِ مجازی اور حسن پرستی کے عناصر حاوی ہیں جو ولؔی کے صوفیانہ مزاج اور خانقاہی تربیت کی دین ہیں۔ ولؔی کے عہد میں تصوف، علم و دانش اور اخلاق کا معیار سمجھا جاتا تھا۔ اس عہد میں وحدۃ الوجود کے نظریے کے علاوہ یہ عقیدہ بھی پایا جاتا تھا کہ اللہ حسن مطلق ہے اور حسن کو پسند کرتا ہے اس لیے خدا سے عشق کرنا صوفی کے لیے واجب ہے اور اس کی مخلوق بھی عشق کے قابل ہے کیوں کہ وہ بھی حسین ہے، حسنِ مطلق کا عکس ہے لیکن عاشق کے لیے یہ شرط

ہے کہ اس کے عشق میں اتنی شدت اور گرمی ہونی چاہئے کہ اسے صرف محبوب کی ذات نظر آئے اور اس کی اپنی ذات کلعدم ہو جائے۔ اس لحاظ سے عشق عشقِ مجازی عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا زینہ ہے۔ ولؔی کی غزل حسن و عشق کے انہی تصورات کے اِرد گرد گھومتی ہے ۔

اے ولؔی عشقِ ظاہری کا سبب جلوۂ شاہدِ مجازی ہے
شغل بہتر ہے عشق بازی کا کیا حقیقی و کیا مجازی کا

مجھے بولا کہ گر عشق حقیقی سے تو واقف نہیں
تو بہتر یہ ہے جا دامن پکڑ عشقِ مجازی کا

لیکن ولؔی کی غزل بہت حد تک روایتی صوفیانہ شاعری سے مختلف ہے۔ ولؔی روحانیت پسندی پر زور دینے کے ساتھ مادی زندگی کو یکسر نظر انداز نہیں کرتے بلکہ ان کے یہاں ارضی اور مادی تجربے کو بھی اہمیت و وقعت حاصل ہے۔ ان کا محبوب ایک جیتا جاگتا اِنسان ہے جس کے حسین پیکر میں ولؔی محو بھی ہوتے ہیں اور لطف اندوز بھی لیکن حظ و انبساط کی یہ کیفیت خارجی نہیں بلکہ داخلی ہے۔ ولؔی کے یہاں تہذیب جذبات ہے۔ ان کی لطف اندوزی میں ہوا و ہوس کا گزر نہیں۔ ولؔی نے محبوبِ مجازی کی مرقع کشی کرتے ہوئے ایسی خوب صورت تشبیہات و استعارات سے کام لیا ہے جو دکنی شاعری میں قلی قطب شاہ کے بعد پہلی مرتبہ اس قدر توانائی اور قوت کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں ۔

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

تعریف ترے قد کی الف دار سترنجن
جابر و گلستاں کوں خوش الحال سے کہوں گا

دکنی شعری روایت کے تحت وؔلی کی غزل میں بھی کہیں کہیں محبوب کے لیے صیغۂ ثانیت استعمال ہوا ہے جس کی آرائش وزیبائش، لباس وزیورات کی سج دھج اور اس کی سراپا نگاری سے ہندوستانی الھڑ عورت کا تصور نمایاں ہے۔ وؔلی کی غزل میں اس الھڑ حسینہ کے ناز وغمزے اور جلال و جمال کی پوری عکاسی ہے۔

مت غصّے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں تو آگ بجھاتی جا

تجھ چال کی قیمت سوں دل نئیں ہے مرا واقف
اے مان بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا

وؔلی کی غزل میں حسن وعشق کے معاملات وکیفیات کے علاوہ زندگی کے دُوسرے تجربات کی بھی عکاسی ہے۔ ان کی غزل میں اخلاقیات، حکیمانہ نکات اور بصیرت افروز تصورات کے ساتھ زندگی کے تمام صحت مند عناصر شامل ہیں۔ وؔلی کی غزل زندگی کے ہر چھوٹے بڑے تجربے کا احاطہ کرتی ہے اور جمالیاتی لطف کا سامان فراہم کرتی ہے۔

طمع مال کی سر بسر عیب ہے   خیالات گنج جہاں سر سے ٹال
مفلسی سب بہار کھوتی ہے   مرد کا اعتبار کھوتی ہے
بھروسہ نہیں دولتِ تیز کا   عجب نئیں کہ تا ظہر آوے زوال

وؔلی کی غزل ہندی اور فارسی کی روایت کا امتزاج ہے جس میں ایک طرف گل وبلبل کی نغمہ سرائی ہے تو دُوسری طرف کویل کی کوک اور پپیہے کی ملہار ہے۔ وؔلی کی غزل میں ان دونوں روایات کے اِمتزاج سے جو رس اور لطف پیدا ہو گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

اے صنم تجھ جبیں اوپر یہ خال   ہندوے ہردوار باسی ہے
یہ جبیں پر لگا ہے کیوں ٹیکا   ماہ میں کام کیا ہے دیوے کا

وؔلی کے اسلُوب کی نمایاں خصوصیت سادگی و پُر کاری ہے۔ وہ مشکل سے مشکل بات کو اس قدر آسانی کے ساتھ بیان کرتا ہے کہ نثر و نظم کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ وؔلی کے اسلُوب میں صنائع بدائع کی رنگ آمیزی بدرجہ اتم موجود ہے لیکن ان کو اس قدر سلیقے سے استعمال کیا ہے کہ کلام کو پڑھتے وقت ان صنعتوں کی طرف توجہ منعطف نہیں ہوتی بلکہ معنی واحساس کا پہلو حاوی رہتا ہے۔ وؔلی نے صنعتِ ایہام کے استعمال سے مجاز و حقیقت کو ہم آمیز کرنے کی کوشش کی اور رمز و اشارے سے معنی کے حسنِ بیان کو مزید گہرا کیا جس سے شعر میں ایک نیا لطف پیدا ہو گیا۔

موسیٰ جو آ کے دیکھے تجھ نور کا تماشا　　اس کو پہاڑ ہووے پھر طور کا تماشا

معرکے میں عشق کے ہر بوالہوس کا کام کیا دیکھ
حالت کیا ہوئی منصور سے سردار کی

وؔلی کے کلام میں صنعتِ ایہام کے اسی خوب صورت استعمال کی وجہ سے آئندہ دور میں شُمالی ہند میں ایہام گوئی کا رُجحان پیدا ہوا اور صنعتِ ایہام کے منزلِ مقصود بن جانے کے بعد ردِ ایہام گوئی کی تحریک شروع ہوئی۔ زبان کے لحاظ سے وؔلی کے کلام کی تین قسمیں ہیں۔

1۔ وہ اشعار جن میں دکنی زبان کا اثر ہے۔

2۔ ایسے اشعار جو شُمالی ہند کی زبان سے بہت قریب ہیں۔

3۔ ایسے اشعار جو معیاری زبان کے مطابق ہیں۔

وؔلی کے یہاں پہلی قسم کے اشعار بھی قدیم شعراء کے مقابلے میں بہت صاف اور سادہ ہیں اور تعداد کے لحاظ سے کم ہیں۔ جب کہ دُوسری اور تیسری قسم کے اشعار کی تعداد زیادہ ہے۔ اس طرح زبان کی سطح پر وؔلی نے جنوبی ہند اور

شُمالی ہند کی لِسانی خلیج کے درمیان ایک پُل کا کام کیا۔ اس کے ساتھ ہی وؔلی نے فارسی محاوروں کا اُردو میں ترجمہ کر کے انھیں اس طرح زبان کا حصّہ بنایا کہ وہ اصل اُردو کے معلوم ہونے لگے جیسے آب کردن، کمر بستن، بازارِ گرم شدن، چشمِ داشن وغیرہ۔ اسی طرح بہت سی فارسی تراکیب کو اُردو شاعری کے دائرے میں داخل کر کے وؔلی نے اُردو زبان میں وسعت پیدا کی جیسے حصارِ خموشی، پنجۂ خورشید، عقیق جگری وغیرہ۔ وؔلی کی ان لِسانی خدمات نے دکنی زبان میں وہ کشش اور جان پیدا کر دی جس کے خلاقانہ نمونوں کو سامنے رکھ کر شُمالی ہند کے مایۂ ناز شعراء نے طبع آزمائی کی اور اُردو شاعری کے مستقبل کو تابناکی عطا کی جس کے لیے اُردو شعر و ادب اور اُردو زبان وؔلی کی تاعمر مرہونِ منت رہے گی۔

سراؔج اورنگ آبادی

اُردو شاعری کی محویت اور خود سپردگی کی کیفیت سے آشنا کرنے والے سراؔج اورنگ آبادی ۱۷۱۵ء میں اورنگ آباد میں پیدا ہوئے۔ سراج بچپن سے ہی ذہین اور طباع تھے۔ بارہ برس کی عمر میں تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد حالت، جذب اور جنونِ عشق کی کیفیت سے دوچار ہو کر صحرا نورد ہو گئے تھے۔ اسی جذب و کیفیت کے عالم میں اُن کے مُنہ سے اس قدر بے ساختہ فارسی کے اشعار نکلتے کہ سراؔج کے مطابق اگر انھیں جمع کر لیا جاتا تو فارسی کا ایک ضخیم دیوان مُرتب ہو جاتا۔ ۱۷۴۸ء میں سراؔج عبدالرحمٰن چشتی کے مُرید ہوئے اور پیرِ مُرشد کے حکم سے انھوں نے شعر گوئی ترک کر دی لیکن اس سے قبل ۱۷۳۹ء میں سراؔج کے بردار طریق عبدالرسول خاں سراؔج کی کلیات مُرتب کر چکے تھے جس میں غزلیں، مثنویاں، قصیدے، ترجیع بند، مخمسات اور رباعیات شامل ہیں۔ سراؔج کا تمام کلام صرف پانچ چھ برسوں کی فکرِ سخن کا نتیجہ ہے۔ جو بیس سال کی عمر میں وہ شاعری ترک کر کے پوری طرح تصوف میں غرق ہو چکے تھے جس کے بعد وہ ایک ایسے باکمال صوفی کی حیثیت سے جلوہ گر ہوئے جس کی بزرگی کا شہرہ دُور دُور تک پھیلا ہوا تھا۔ ۱۷۶۳ء میں ہی اورنگ آباد میں سراؔج کا وصال ہوا جن کے سانحۂ ارتحال پر سارے شہر میں سوگ منایا گیا۔

وؔلی کے بعد سراؔج اپنے دور کا سب سے بڑا شاعر ہے جس کے شاعرانہ اظہار اور رنگِ سخن میں اس کا کوئی ہمسر

نہیں۔سراؔج نے یوں تو ہر صنف میں طبع آزمائی کی لیکن ان کی اصل شہرت کا انحصار غزل پر ہے۔سراؔج نے اُردو غزل کو ایک ایسے لب و لہجے اور نئی آواز سے متعارف کرایا جو ان سے قبل مفقود تھی۔سراؔج کی غزل میں خود سپردگی اور سرشاری کا بے پایاں احساس ہے، عالم جذب و کیف سے پیدا ہونے والی محویت اور عشق کا نشۂ بے خودی سراؔج کی غزل کا روح رواں ہے۔سراؔج کے یہاں محبت کی وہ اصل وارفتگی ہے جس میں لذتِ نشاط کا عنصر حاوی ہے۔وہ حسن کے ناز و ادا اور گرمئ عشق سے انبساط روح کے سامان فراہم کرتے ہیں۔سراؔج کا تصورِ عشق خالص مجازی ہے اور وہ عشق کی کیفیات حسن پر واضح کرنا چاہتے ہیں اس لیے جذبۂ عشق کے اظہار میں وہ شدت اور وضاحت ہے جو سرشاری اور بے خودی کی کیفیات کو آئینہ کر دیتی ہے اور غزل کو سحر و اعجاز کے زمرے میں شامل کر دیتی ہے ۔

اے سراؔج اب شعر تیرا یا کوں آیا پسند
کیا بلا کچھ سحر ہے معنی نِگاری میں تیری

اثر ہے دردِ جگر کا مرے سخن میں سراؔج
عجب نہیں ہے اگر ہوے یار کوں مرغوب

سراؔج کا محبوب بھی دُوسرے دکنی غزل گو شعراء کی طرح جسد مادی کا حامل ہے لیکن فرق یہ ہے کہ سراؔج کے پیش روؤں کے یہاں داخلی جذبے کے بجائے اختلاط اور جنسی کیفیات پر زور ہے۔وہ براہِ راست محبوب سے ہم کلام ہیں اور اسے تسکینِ وصل اور پہلو گرمانے کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں جب کہ سراؔج کے یہاں محبت کا جذبہ پاکیزہ اور اعلیٰ و ارفع ہے۔سراؔج اس ذیل میں ولؔی کے مقلد ہیں۔ان کے یہاں وہ تہذیب جذبات ہے جو شدتِ عشق کی گرمی سے نکھر کر غزل کو ایک نیا رنگ اور آہنگ بخشتی ہے۔

سراؔج کی غزل میں الفاظ اور جذبات و احساسات کی لے اور آہنگ کی وجہ سے ایک زبردست موسیقی اور

غنائیت موجود ہے۔شدتِ عشق نے سراؔج کی غزل میں وہ سوز و گداز اور نغمگی پیدا کر دی ہے کہ ان کی غزل ولؔی سے زیادہ شگفتہ اور تر و تازہ نظر آتی ہے۔ بندشِ الفاظ، صوتی خوش آہنگی، مترنم بحریں اور ٹکڑوں اور وقفوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والی موسیقی کی نشاط آمیز لے سراؔج کی غزل کی نمایاں خصوصیات ہیں۔سراؔج کی غزل میں عشقیہ جذبات کی گرمی اور تڑپانے والی کیفیت ہے۔ یہ کیفیت سرشاری اور بے خودی سے ہم آہنگ ہو کر الفاظ کو جادو اثر اور اعجاز کے درجے میں شامل کر دیتی ہے۔سراؔج کی غزل ایک طرف جذبِ وشوق کے عالم کو اپنے جلو میں سمیٹے ہوئے ہے تو دُوسری طرف اس میں اظہارِ بیان کا وہ پختہ شعور ہے جس کی وجہ سے دِل و دماغ میں ایک وحدت اور یک رنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ دِل و دماغ کی یہی وحدت اعلیٰ ترین اور بُلند شاعری کی نمایاں خصوصیت ہوتی ہے جو سراؔج کی غزل میں بدرجہ اتم موجود ہے۔سراؔج کے یہاں شعور و لاشعور ایک دُوسرے سے پیوستہ ہیں اس لیے شدتِ جذبات کے ساتھ ان کے یہاں اظہار کا توازن پایا جاتا ہے۔ان کے اظہار میں ایک طرف سرشاری، بے خودی اور خود سپردگی کے عناصر موجود ہیں تو دُوسری طرف صبر و ضبط کا عنصر حاوی ہے جو آہنی سیال کو پانی کی طرح ایک مضبوط پیکر عطا کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتا ہے ۔

دل مرا خوں پذیر غم ہے سراؔج
ہجر کی آگ کا سمندر ہے

اس شعر میں لہو کی سیالیت اور سمندر بمعنی آگ کا جانور اور سمندر بمعنی بحر میں جو معنوی مناسبت ہے اس نے شعر میں ایک عجیب لطف پیدا کر دیا ہے۔ساتھ ہی ہجر کی وجہ سے تپشِ دِل کی شدت بھی نمایاں ہے۔اس طرح مندرجہ ذیل شعر میں لفظی اور معنوی مناسبت کے ساتھ جذبات، احساسات کی عکاسی نمایاں ہے ۔

اے سراؔج ہر مصرع درد کا سمندر ہے
چاہے سخن میرا آگ میں جلا دیجیے

اِس شعر میں سمندر بمعنی بہت زیادہ اور سمندر بمعنی آگ کا جانور اور جلاً وجِلا میں جو معنوی مناسبت ہے اس نے شعر کے لطف کو دوبالا کر دیا ہے۔

سراؔج کی عشقیہ شاعری جذبات کو فقط برانگیختہ نہیں کرتی بلکہ ان کی تنبیع اور تہذیب بھی کرتی ہے۔ سراؔج کے یہاں غم والم، ناکامی وہجر کی کیفیت ذاتی و اِنفرادی نہیں بلکہ کائناتی ہے اور اس کا تعلق اِنسانی جبلتوں اور اس کے اصل سر چشمے سے ہے۔ اس لیے سراؔج کے یہاں جمالیاتی لطف وانبساط اور جمالیاتی تجربے کی فراوانی ہے۔

تڑپناں، تلملاناں، غم میں جلناں، خاک ہو جاناں
یہی ہے افتخار اپناں، یہی ہے اعتبار اپناں

ہم فقیروں پر ستم، جیتے رہو
خوب کرتے ہو، بجا کرتے ہو تم

جہاں غم کی آتش جلوہ گر ہے
وہاں دوزخ کا قصّہ مختصر ہے

سراؔج کی غزل غم والم اور درد وفراق تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ ان کی غزل میں محبوبِ ارضی کا پورا سراپا بھی موجود ہے۔ سراج محبوبِ ارضی کے حسن وادا اور ناز وغمزے سے سرشار و بےخود ہیں لیکن اس سرشاری و بےخودی میں درویشانہ بےنیازی نے ان کی شاعری میں جو ایک والہانہ پن کی کیفیت پیدا کر دی ہے وہ عشقیہ شاعری کا بےمثال نمونہ ہے۔ سراؔج نے وؔلی کی روایت کو اپنے جذبۂ عشق سے اس قدر بُلند کر دیا ہے کہ بعد کی تمام عشقیہ شاعری نے درحقیقت وؔلی سے زیادہ سراؔج سے کسبِ فیض کیا۔

ترے دہن کی مسی سے مجھے ہوا معلوم
نمازِ شام کا ہے وقت اب نہایت تنگ

اس پھول سے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا
ہر آن میں سو سو چمن ایجاد کرے گا

وقت ہے اب نمازِ مغرب کا
چاند رُخ ، لب شفق ہے، گیسو شام

دن بدن اب لطف تیرا ہم پہ کم ہونے لگا
تا تو تھا ویسا کرم یا یہ ستم ہونے لگا

سراجؔ کی غزل میں عشقِ مجازی کے علاوہ تصوف، اخلاق اور فلسفے کی کارفرمائی بھی نمایاں ہے لیکن ان کی غزل میں یہ تمام غیر عشقیہ عناصر بھی وارداتِ قلبیہ کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ نصحیت و درسِ اخلاق میں بھی وارفتگی اور سرشاری کی لہر روح کی طرح موجود ہے۔ ان کے یہاں ہر موضوع میں عشق کی چاشنی موجود ہے جس کی وجہ سے ان کی تمام غزلیہ شاعری ایک ہی لے اور ایک ہی ترنم سے متصف ہے ۔

شرابِ معرفت پی کر جو کوئی مذوب ہوتا ہے
در و دیوار اِس کوں مظہرِ محبوب ہوتا ہے

راہِ خدا پرستی اوّل ہے خود پرستی
ہستی میں نیستی ہے اور نیستی میں ہستی

دریائے بے خودی کوں نہیں انتہا سراجؔ
غواص عقل و ہوش کوں واں بھول چوک ہے

بہ حیثیت مجموعی سراجؔ اورنگ آبادی ولیؔ کی قائم کردہ روایت کے امین ہیں۔انھوں نے فارسی روایت کو پوری گہرائی و گیرائی کے ساتھ قائم کیا اور لفظی نزاکتوں کے ساتھ فارسی تراکیب و بندشوں کو جس معنی آفریں کیفیت سے استعمال کیا اس کا اثر میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ تک ہر شاعر کے کلام میں واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے جیسے شہادت گاہِ زخم، مہ طنّاز، غنچۂ داغِ جنوں، ناخنِ پنجۂ فراق، تشنۂ زخم، کفِ قاتل وغیرہ۔ سراجؔ کی ایک مشہور غزل ان کی تمام شاعرانہ خصوصیات کی غماز ہے۔ بقول جمیل جالبیؔ اس دور تک کے شاعروں میں ولیؔ کے علاوہ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس کے کلام میں صرف ایک غزل ایسی پیش کی جاسکے جو پورے طور پر اس شاعر کے مزاج و شخصیت کی ترجمانی کرتی ہو اور اُردو شاعری کی بہترین غزلوں میں بھی شُمار کی جاسکتی ہو۔

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا، نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

شہ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی، نہ جنوں کی پردہ دری رہی

زبان کی سطح پر سراجؔ کے یہاں ولیؔ سے زیادہ صفائی اور روانی ہے جس پر بہت کم دکنی زبان کا اثر ہے۔ان کی غزلوں کا محبوب مونث نہیں مذکر ہے۔

اکائی نمبر 7: چند اہم مثنوی نگار (فخر الدین نظامی، نصرتی، غواصی)

فخر الدین نظامی بیدریؔ

بہمنی دور کے بلند پایہ شاعروں میں پہلا نام نظامی بیدری کا ہے اور سلطان احمد شاہ بہمنی کے دور میں بیدر میں اس کی موجودگی کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے بارے میں صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ وہ سلطان کا درباری شاعر تھا۔ نظامی کی شخصیت سے متعلق مزید تفصیلات دستیاب نہیں ہیں۔ کیونکہ کسی مورخ یا تذکرہ نویس نے اس کے بارے میں کچھ بھی نہیں لکھا ہے۔ اب تک کی تلاش و تحقیق اور دریافت کے مطابق بہمنی دور کی پہلی اور قدیم ترین مثنوی فخر دین نظامی کی ''کدم راؤ پدم راؤ'' ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے خیال میں یہی اُردو کی پہلی مثنوی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اُردو زبان کی پہلی معلوم مثنوی ''کدم راو پدم راؤ'' ہے، جس کے مصنف فخر دین نظامی ہیں ۔ یہ مثنوی سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۱۴۲۱ء۔۱۴۳۴ء) کے دور حکومت میں لکھی گئی''

گوپی چند نارنگ اپنی کتاب ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں'' میں نصیر الدین ہاشمی کے دعوے کو سچ مانتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس مخطوطہ کا ایک ناقص نصیر الدین ہاشمی نے لطیف الدین ادریسی کے پاس دیکھا تھا۔ انہوں نے اس کا تعارف سب سے پہلے ۱۹۳۲ء کے مجلّہ معارف میں کرایا ۔ مخطوطہ ناقص الآخر ہے ۔ اور موجودہ حالات میں اشعار کی تعداد ۸۲۵ پائی گئی ۔ مصنف نے مثنوی کے نام

کی صراحت نہیں کی لیکن کہانی چونکہ ''کدم راؤ پدم راؤ'' سے متعلق
ہے۔اس لئے اسی نام سے منسوب کیا گیا۔''

جب کہ ڈاکٹر اشرف رفیع اس کی تحقیق وترتیب میں اولیت کا سہرا ڈاکٹر جمیل جالبی کے سر باندھتے ہیں۔وہ رقم طراز ہیں:

''اس مثنوی کا دنیا بھر میں صرف ایک ہی نسخہ انجمن ترقی اُردو پاکستان
کے کتب خانہ خاص میں محفوظ تھا۔اس کو ڈاکٹر جمیل جالبی نے مرتب
کر کے ۱۹۷۳ء میں کراچی سے شائع کیا۔''

جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''اس دور کی سب سے پہلی تصنیف جواب تک دریافت ہوئی،فخر دین
نظام کی مثنوی ''کدم راو پدم راؤ'' ہے۔اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ
معلوم ہے، جو ناقص الاوسط ہے اور کم از کم دو تین صفحات آخر کے بھی
کم ہیں۔یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔''

مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں جمیل بالبی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ احمد شاہ ولی بہمنی کے عہد میں لکھی گئی۔اپنے بیان کے ثبوت میں جمیل جالبی نے مثنوی کے یہ اشعار پیش کیے ہیں:

شہنشہ بڑا شاہ احمد کنوار
پرت پال ، سنسار، کرتا ر آدھار
دھنیں تاج کا کون راجا ابھنگ
کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ

لقب شاہ علی آل بہمن ولی
ولی تھی بہت بدھ تِدھآ گلی

مصنفین نے اس مثنوی کے کل اشعار کی تعداد پر بھی اختلاف کا اظہار کیا ہے۔افسر امروہوی کے مطابق اس مثنوی میں کل ایک ہزار انتالیس اشعار موجود ہیں۔مقالات ہاشمی میں نصیرالدین ہاشمی نے اپنے مضمون ''بہمنی حکومت کا ایک دکنی شاعر'' میں لکھا تھا کہ یہ جملہ آٹھ سو پچیس اشعار پر مشتمل ہے۔

سخاوت مرزا نے تعداد اشعار سے بحث کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ نظامی کی مثنوی میں نو سو چورانوے (۹۹۴) اشعار دستیاب ہیں۔لیکن جمیل جالبی کی مرتب کردہ مثنوی میں ایک ہزار بتیس اشعار ہیں، جبکہ ایک شعر نامکمل حالت میں موجود ہے۔ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے مطابق اس مثنوی کے اشعار کی تعداد آٹھ سو پینسٹھ ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' کا قصہ کسی مشہور ہندوستانی کہانی سے ماخوذ ہے۔اس مثنوی کی کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ کدم راؤ راجہ ہے اور اس کا وزیر پدم راؤ ہے۔کدم راؤ ایک دن اعلیٰ ذات کی ناگنی کو ایک کم ذات کے سانپ کے ساتھ میل کھاتا دیکھ لیتا ہے۔وہ کم ذات کے سانپ کو فوراً ہی تہہ تیغ کر دیتا ہے اور ناگنی کو بھی مارتا ہے لیکن اس کی دم کٹ جاتی ہے اور وہ جھاڑیوں میں چھپ جاتی ہے۔راجہ کدم راؤ کو عورت کی بے وفائی کا یقین ہو جاتا ہے اور وہ اداس رہنے لگتا ہے۔رانی سمجھانے کی کوشش کرتی ہے کہ پانچوں انگلیاں یکساں نہیں ہوتیں۔پدم راؤ وزیر بھی سمجھاتا ہے لیکن کدم راؤ دنیا سے بیزار ہو کر جوگیوں اور سنیاسیوں کی صحبت میں رہنے لگتا ہے۔وہ اکھر ناتھ نامی جوگی سے بے حد متاثر ہوتا ہے، کیونکہ وہ کسی بھی چیز کو کسی بھی دوسری چیز میں تبدیل کرنے کا گُر جانتا تھا۔وہ اپنے اس کمال سے راجہ کو چڑیا بنا دیتا ہے اور خود راجہ بن بیٹھتا ہے۔اک دن وہ پدم راؤ سے ایک ''فرمائش نامعقول'' کرتا ہے۔جب پدم راؤ اسے پور کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو اس پر بہت برہم ہوتا تو ادھر کدم راؤ چڑیا کے روپ میں اڑتے اڑتے اپنے محل پہنچتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ اصل وہی کدم راؤ ہے۔پچھلی باتیں ب وہ سناتا ہے تو پدم راؤ کو یقین ہو جاتا ہے کہ وہی کدم راؤ

راجہ ہے۔ پدم راؤ موقع پا کر جب اکھر ناتھ گہری نیند میں رہتا ہے اسے ختم کر دیتا ہے۔ کدم راؤ منتر کے زور سے پھر اپنی اصلی حالت میں آ جاتا ہے اور محل میں واپس آ کر ہنسی خوشی زندگی بسر کرتے ہیں۔

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ ساڑھے پانچ سو سال سے زیادہ پرانی تصنیف ہے اور اُردو ادب کی اولین روایت کی نمائندہ ہے، اس لیے اس کی زبان آج کے قارئین کے لیے بہت مشکل ہے۔ اس مثنوی میں بیک وقت بہت سی زبانوں کے اثرات کارفرما نظر آتے ہیں۔ پنجابی، سندھی، کھڑی، راجستھانی، برج بھاشا، گجراتی اور مراٹھی کے بہت سے الفاظ اس مثنوی میں موجود ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق اس پر سنسکرت، پراکرت اور علاقائی زبانوں کے الفاظ کا گہرا اثر ہے۔ قصہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندوی روایت کا حامل ہے اور اسے بیان کرنے میں نظامی کو ان الفاظ کا سہارا لینا پڑا جو مثنوی کی تہذیب و معاشرت کو اُبھارنے کے لیے ضروری تھے۔ اس میں بیان کی چستی اور رچاوٹ موجود ہے۔ بیان میں بے جا پھیلاؤ کا احساس نہیں ہوتا بلکہ بات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ملتا ہے۔ اس میں ہندوی روایات کے ساتھ اسلامی رویات کی چھاپ بھی نظر آتی ہے۔

اسلامی اساطیر اور ادبی روایات کے تحت شاعر صبر کو ایوب کے اور سخاوت کو حاتم کے حوالے سے واضح کرتا ہے۔ ایک باب کے عنوان میں ''توبہ نصوح'' کا اشارہ ملتا ہے۔ اس مثنوی کی ساری فضا اساطیری ہے لیکن مثنوی کا ڈھانچہ فارسی مثنویوں کا ہے۔ فارسی مثنویوں کی طرح حمد، نعت اور نعت کے آخر میں منقبت خلفائے راشدین اور پھر مدح سلطان ہے۔ اس مثنوی کے تمام عنوانات فارسی میں ہیں۔ اس میں عربی فارسی الفاظ کی بھی کمی نہیں ہے جیسے نیت، فراش، سقا، فرشے، جرم، گہر، شرع، دنیا سلام وغیرہ، لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو سنسکرت تت سم اور تد بھو الفاظ کی تعداد زیادہ ہے اور ان کا استعمال ثقیل معلوم ہوتا ہے:

سنیا تھا کہ ناری دھرے بہت چھند
سو میں آج دیٹھا تیری چھند چھند

وہی چھند جب میں دیٹھا جگ میں
اسی ویل تھیں ہوں پڑیا وگد میں
کجات ایک ناگن کجات ایک سانپ
اسنگت دیٹھے کھیلتیں لانپ چھانپ

مثنوی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ نظامی ایک قادرالکلام شاعر ہے، جس نے اپنی مثنوی میں ضرب الامثال اور محاورے کثرت سے استعمال کیے ہیں۔ اُردو زبان کی تاریخ میں اس مثنوی کو اولین ادبی نمونے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس سے قبل کی جو تحریریں دستیاب ہوئی ہیں جن میں حضرت بندہ نواز کا کلام بھی شامل ہے، سب مذہبی نوعیت کی تحریریں ہیں۔ ''کدم راؤ پدم راؤ'' کے واقعات اور کردار بالکل ادبی نوعیت کے ہیں اور یہ قدیم دور کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے۔ یہ مثنوی غالباً ۱۴۲۱ء میں مرتب کی گئی تھی۔ اس میں عشق و عاشقی کے واقعے کو بڑے ادبی پیرایے میں بیان کیا گیا ہے۔

نصرتی:۔

ناقدین نے نصرتی کو عادل شاہی عہد کا سب سے بڑا شاعر کہا ہے اور بعض نے اسے دکنی شاعروں کا سرتاج قرار دیا ہے۔ اسی لیے سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

''نصرتی بیجاپور کا وہ بلند پایہ شاعر ہے، جو اپنی قادرالکلامی، دیدہ وری
اور شاعرانہ عظمت کی وجہ سے دکنی شعراء میں ایک ممتاز حیثیت کا حامل
نظر آتے ہیں۔''

نصرتی کو اعلیٰ تعلیم و تربیت حاصل ہوئی اور شاہی محل میں ولی عہد سلطنت علی عادل شاہ ثانی کی ہم نشینی و محبت کا شرف بھی حاصل ہوا۔ اس کی علمیت کا شہرہ ایسا بلند ہوا کہ لوگ اسے ملا نصرتی کے نام سے پکارنے لگے۔ شاعری کی اتنی

دھوم تھی کہ محبت واحترام سے لوگ اسے میاں نصرتی کے نام سے بھی پکارتے تھے۔ وہ علی عادل شاہ ثانی کا درباری شاعر تھا اور اسے ملک الشعراء کے خطاب سے نوازا گیا تھا۔ اس کے آباواجداد بیجاپور کی فوج سے وابستہ تھے۔ نصرتی کی تین مثنویاں ''گلشن عشق'' (۱۶۵۷ء) ''علی نامہ'' (۱۶۶۵) ''تاریخ اسکندری'' (۱۶۷۲ء) منظرِعام پر آچکی ہیں۔

''گلشنِ عشق'' نصرتی کی پہلی مثنوی ہے۔ اس میں نصرتی نے کنور منوہر اور مدھومالتی کے عشقیہ قصے کو موضوعِ سخن بنایا ہے خیال ہے کہ اس قصے کو سب سے پہلے شیخ منجھن نامی کسی شخص نے ہندی میں لکھا تھا۔ اسی قصے کو ''گلشن عشق'' سے تین سال پہلے (۱۶۵۴ء) میں عاقل خاں رازی عالمگیری نے مثنوی ''مہر وماہ'' کے نام سے فارسی میں قلم بند کیا۔ رازی نے منوہر کو مختصر کر کے مہر کر دیا ہے۔ اس فارسی مثنوی کے قلمی نسخے برٹش میوزیم اور انڈیا آفس میں ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس مثنوی کا قصہ اس زمانے میں مقبول خاص وعام تھا۔ نصرتی نے اس قصے میں چندرسین اور چمپاوتی کی داستان عشق کا اضافہ کر کے اپنی مثنوی لکھی ہے۔

نصرتی نے مثنوی ''گلشنِ عشق'' کے ہر باب کو شعر کے عنوان سے مزین کیا ہے اور اس شعر سے قصے کی پیش رفت کا بھی بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ تمام عنوانات ایک ہی بحر، ردیف اور قافیے میں ہیں اور اگر انہیں یکجا کر دیا جائے تو انہیں پڑھ کر ہم مثنوی کے قصے سے بخوبی روشناس ہو سکتے ہیں۔ نصرتی نے ہر باب کی ابتدا منظر کشی یا تمہیدی باب سے کی ہے اور وقوع پذیر ہونے والے واقعات کی ایک جھلک عنوان میں بھی دی ہے۔ اس مثنوی میں نصرتی کی قدرتِ بیان، محاکات نگاری اور منظر کشی کے بہترین نمونے موجود ہیں۔ خوبصورت تشبیہات واستعارات سے نصرتی نے اپنے توضیحی بیان کو اثر آفرینی اور دلکشی عطا کی ہے۔

مثنوی میں سب سے اہم چیز قصہ کا ربط وتسلسل ہے۔ نصرتی نے گلشنِ عشق میں اس کا بڑا لحاظ رکھا ہے۔ ایک ایک واقعہ موتی کی لڑی کی طرح جڑا ہوا ہے۔ زبان اور بیان کے اعتبار سے یہ مثنوی بیجاپوری اسلوب کے نقطۂ عروج کی نمائندگی کرتی ہے۔ ہندی اور فارسی کے امتزاج کی وجہ سے قصے کی دلکشی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ مثنوی میں جذبات نگاری، ہندوستانی تہذیب وثقافت اور مقامی عناصر کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ درحقیقت نصرتی کی شاعری کے فنی جوہر

وہاں کھلتے ہیں جہاں وہ مناظر، جذبات و کیفیات، مقامات کے نقشے، رسومات وغیرہ کی تصویر اُتارتا ہے۔ یہاں وہ داستانِ عشق ہی بیان نہیں کرتا بلکہ اس دور کی داستانِ تہذیب و معاشرت بھی بیان کرتا ہے۔

نصرتی کی دوسری شاہکار مثنوی ''علی نامہ'' ہے، جو ۱۶۶۵ء میں تصنیف ہوئی۔ ''علی نامہ'' کو عبدالمجید صدیقی نے مرتب کیا اور یہ مثنوی سالار جنگ دکنی پبلشنگ کمیٹی کی طرف سے ۱۹۵۹ء میں شائع ہوئی۔

''علی نامہ'' بھی نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی شاہی کے عہد میں لکھی۔ اسی مناسبت سے اس کا نام ''علی نامہ'' رکھا گیا۔ یہ مثنوی علی عادل شاہ کے عہد کے ابتدائی دس سال کی تاریخ ہے، جس میں جنگوں، فتوحات، سیاسی واقعات اور معرکوں کو تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلے کی کری وہ سات قصیدے بھی ہیں جو مثنوی میں شامل ہیں۔ علی نامہ صرف لڑائیوں کی داستان ہی نہیں بلکہ دکنی تہذیب کا جیتا جاگتا مرقع بھی ہے۔ ایک طرف نصرتی نے شاعر کا منصب سنبھالا ہے تو دوسری طرف مورخ کا۔ اس نے حقیقت نگاری اور کردار نگاری کا کمال دکھایا ہے۔ یعنی کہ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی حقیقی اور جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمیہ مثنوی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

نصرتی کی آخری تصنیف ''تاریخ اسکندری'' (۱۶۷۲ء) سکندر عال شاہ کے عہد میں لکھی ہوئی ایک تاریخی مثنوی ہے۔ اس کا صرف ایک ہی نسخہ موجود ہے اور وہ انجمن ترقی اُردو پاکستانہ میں ہے۔ اس مثنوی میں سکندر عال شاہ کی فوجی مہمات کا تذکرہ ہے۔ مثنوی ''تاریخ اسکندری'' نصرتی کی پہلی دو مثنویوں کے مقابلے میں بہت مختصر ہے اور صرف ۵۵۴ اشعار پر مشتمل ہے اور فنی اعتبار سے نصرتی کے پہلے دونوں کارناموں کے مقابلے میں کم تر نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت نصرتی میں سلطان علی عادل شاہ ثانی کے دور کا جوش و جذبہ باقی نہیں تھا۔

مجموعی طور پر علی عادل شاہ ثانی شاہی کے درباری شاعر نصرتی کی مثنویاں دکنی ادب میں اپنی منفرد شناخت رکھتی ہے۔ نصرت بڑا پُر گو اور قادر الکلام شاعر تھا۔ اس نے رزم اور بزم دونوں میدانوں میں اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ گلشنِ عشق اس کی عشقیہ مثنوی ہے جبکہ علی نامہ اور تاریخ اسکندری اس کی رزمیہ شاہکار ہیں۔

غواصؔی:۔

غواصؔی کو عبداللہ قطب شاہ کے دربار میں ملک الشعراء کا خطاب ملا، اس شاعر کو عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں اتنا عروج ہوا کہ وہ ۱۰۴۵ھ میں سفیر بنا کر بیجاپور بھیجا گیا اور وہاں بھی اس کی بڑی قدر ومنزالت ہوئی۔عبداللہ قطب شاہ کو شعروادب سے دلچسپی اور شاعروں وادیبوں کی سرپرستی ورثے میں ملی تھی۔اس نے اپنے دربار میں اُردو شعروادب کی مشہور شخصیتوں کو جمع کر رکھا تھا جن میں غواصی، ابن نشاطی، سید میراں، جنیدی اور طبعی جیسے انمول رتن شامل ہیں۔ غواصؔی دراصل محمد قلی قطب شاہ کے عہد ہی سے اپنا الگ دبستان بنا چکا تھا۔

غواصؔی کی تین مثنویاں مینا ستونتی (۱۶۱۲ء) سیف الملوک و بدیع الجمال (۱۶۲۵ء) اور طوطی نامہ (۱۶۳۹ء) منظرِعام پر آئیں۔

غواصؔی کی پہلی مثنوی ''مینا ستونتی'' کا قصہ بہت قدیم ہے جسے سب سے پہلے ملا داؤد نے ''چندائن'' کے نام سے اودھی زبان میں نظم کیا۔لیکن اس کا رسم الخط فارسی تھا۔اس کے بعد میاں سادھن نے ''مینا ست'' میں اسی قصے کو موضوعِ سخن بنایا۔بنگالی زبان میں دولت قاضی نے سترہویں صدی کے اوائل میں ''ستی مینا ولور چندرانی'' کے نام سے اور حمیدی نے فارسی میں (۱۶۰۷ء) ''عصمت نامہ'' کے نام سے اسی قصے کو اپنے طور پر لکھا۔

پروفیسر غلام عمر خاں نے غواصی کی مثنوی ''مینا ستونتی'' کو ترتیب دے کر ۱۶۸۱ء میں شائع کرایا۔انہوں نے اس مثنوی کی ترتیب میں کتب خانہ آصفیہ کے چار نسخوں اور سالار جنگ اسٹیٹ لائبریری کے پانچ نسخوں کو پیشِ نظر رکھا ہے۔انہوں نے الگ الگ نسخوں کی اختصار کے ساتھ توضیح بھی پیش کی ہے۔

مثنوی مینا ستونتی میں مینا نامی ایک خاتون کے ستونت یعنی عصمت پر وررہنے کی داستان بیان کی گئی ہے۔ قصے کا خلاصہ یہ ہے کہ بادشاہ بالا کنور کی بیٹی چندا ایک گوالے لورک نامی پر عاشق ہوگئی اور اس کے ساتھ فرار ہونے کا ارادہ کیا ۔لورک نے اول تو انکار کیا کیونکہ اس کی اپنی بیوی ستونت، سیرت وصورت کی خوبیوں سے مالا مال تھی لیکن زر و جوہر کا

لالچ برا ہوتا ہے۔آخر وہ ایک دن چندا کے ساتھ بھاگ گیا۔ بالا کنور نے اس کا انتقام لورک کی بیوی مینا سے لینا چاہا اور بذریعہ کٹنی اس کے وصال کا طالب ہوا۔ مینا بڑی باعصمت تھی، راضی نہ ہوئی، آخر کار بالا کنور نے ہار کر لورک کو خط لکھا اور اسے بلا بھیجا۔ چندا کو اس کے جرم کی سزا دی اور مینا کی عزت افزائی کی۔آخر میں خیر کی فتح ہوتی ہے اور شر کو سزا ملتی ہے۔

مثنوی ''مینا ستونتی'' میں حمد و نعت کے بعد خلفائے راشدین اور پھر شیخ عبدالقادر جیلانی کی مدح ہے۔مصنف نے صراحت کی ہے کہ قصہ فارسی سے لیا گیا ہے۔مثنوی کا مرکزی خیال عصمت، حیا اور عفت کی اقدار ہیں جنہیں کہانی کے روپ میں انسانی کرداروں کی زندگی میں دکھایا گیا ہے۔اس زمانے کی عورتوں کی زبان، ان کے اندازِ فکر اور طرزِ زندگی کے مطالعے میں مینا ستونتی سے بڑی مدد ملتی ہے۔سادگی اور واقعہ نگاری ''مینا ستونتی'' اس مثنوی کا خاصہ ہے۔

غواصی کی دوسری مثنوی ''سیف الملوک و بدالجمال'' ہے۔یہ مثنوی سلطان محمد قطب شاہ کے آخری زمانے میں لکھی گئی۔بادشاہ کے انتقال کے بعد مثنوی کو تھوڑے سے ردو بدل کے بعد عبداللہ قطب شاہ کی خدمت میں پیش کیا گیا تھا۔''سیف الملوک و بدالجمال'' کا قصہ ''الف لیلیٰ'' کے ایک فارسی نثری ترجمے پر مبنی ہے، جس میں مصر کے شہزادے ''سیف الملوک'' اور جنوں کی شہزادی ''بدیع الجمال'' کی عشقیہ داستان نظم کی گئی ہے۔یہ مثنوی صرف غواصی کی ہی ایک بے نظیر مثنوی نہیں بلکہ دکنی اُردو کی شاہکار مثنویوں میں بھی شمار کی جاتی ہے۔''سیف الملوک و بدالجمال'' میں غواصی نے جذبات نگاری، سراپا نگاری، رزم نگاری اور منظر نگاری کے بڑے خوبصورت نمونے پیش کیے ہیں۔ یہ مثنوی غواصی نے ۱۰۵۳ھ میں صرف تیس دن (ایک ماہ) میں مکمل کی۔

مثنوی ''طوطی نامہ'' غواصی کی تیسری مثنوی ہے۔یہ مثنوی قصہ سنسکرت کی مشہور تصنیف ''شکایت تتی'' کے فارسی ترجمے پر مبنی ہے۔''شکایت تتی'' کو مولانا ضیاالدین بخشی نے فارسی میں منتقل کیا تھا اور انہوں نے ستر کہانیوں میں سے باون (52) کا انتخاب کیا۔غواصی کے ''طوطی نامہ'' کا ماخذ بخشی کا طوطی نامہ ہی ہے۔غواصی نے بھی اختصار سے کام لیتے ہوئے باون کہانیوں میں سے صرف 45 کو اپنی مثنوی کے لئے منتخب کیا ہے۔''طوطی نامہ'' کا قصہ اگرچہ غواصی کا طبع زاد

نہیں ہے ۔لیکن قصے کی جزئیات، انسانی نفسات کی مرقع کشی اور مناظر فطرت کے بیان میں غواصی نے اپنے شاعرانہ کمال کا اس درجہ مظاہرہ کیا ہے کہ قدیم اُردو کا یہ عظیم فن پارہ محض سنسکرت یا فارسی کا ترجمہ ہی نہیں رہ جاتا بلکہ ایک تصنیف کی حیثیت اختیار لیتا ہے۔''مثنوی طریقت'' کے نام سے غواصی کے ایک اور مثنوی کا پتہ چلتا ہے، جو غیر مطبوعہ ہے۔

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ دبستان دکن کا ایک با کمال غزل گو اور مثنوی نگار ہی نہیں تھا بلکہ بلند پایہ قصیدہ گو، بے نظیر رباعی نگار اور کامیاب مرثیہ گو بھی تھا۔نظم نگاری کے میدان میں وہ محمد قلی کے بعد دکنی اُردو کا دوسرا اہم شاعر ہے ۔

اکائی نمبر 8: دلّی کا دبستانِ شاعری امتیازی نشانات

دبستان کچھ مخصوص قواعد وضوابط، مخصوص طرزِ فکر اور طرزِ ادا کا نام ہے جس میں ان تمام امور کی پیروی اور تقلید پر اصرار ہوتا ہے۔ دبستان کا تعلق درس وتدریس اور حلقہ بگوشی سے ہے جس میں ایک بانی اور استاد کا تصوّر شامل ہوتا ہے۔ یعنی دبستان کے تصوّر میں استادی اور شاگردی کا واضح یا غیر واضح رِشتہ موجود ہوتا ہے۔ دبستانوں کے نام صفاتی، مکانی یا شخصی ہوتے ہیں۔ شہروں کے ناموں سے منسوب دبستانوں کے لیے یہ ضروری نہیں کہ اس شہر میں ایک ہی ضابطہ وقاعدہ، طرزِ فکر وطرزِ ادا کا رواج ہو بلکہ اشتر ائی طور پر یہ تمام امور حاوی ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ دُوسرے مکاتیبِ فکر اور طرز واسلُوب بھی بیک وقت موجود ہو سکتے ہیں۔

دبستانِ دہلی سے مُراد فکر واسلُوب کی سطح پر اس پُختہ شعری رجحان سے ہے جس کی نشو ونما اور عروج وارتقا سر زمینِ دہلی میں ہوا یعنی وہ شعراء جن کی پیدائش دہلی میں ہوئی یا وہ ہجرت کر کے باہر سے دہلی آئے۔ لیکن ان تمام شعراء کی شاعری کا آغاز وارتقاء اور ترویج وترقی دہلی میں ہوئی اور ان کی شاعری ایک ہی رجحان کی حامل رہی جس کی وجہ سے ان تما م شعراء کے یہاں چند نمایاں خصوصیات مشترک ہیں۔ رجحان کی تعریف یہ ہے کہ وہ فکری یا عملی جہت جو بغیر کسی منظّم کوشش کے از خود لوگوں کے ذہن وعمل میں پیدا ہو جائے رجحان کہلاتی ہے۔ کوئی بھی رجحان تہذیبی، سیاسی اور سماجی عوامل کا زائیدہ ہوتا ہے جس میں بہت سے لوگ آزادانہ طور پر یک جہت ہو جاتے ہیں اور جب اس یک جہتی میں اقداری صفات پیدا ہو جاتی ہیں تو یہ رجحان ایک دبستان کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ رجحان کے برعکس تحریک میں یک جہتی کی منظّم کوششیں شامل ہوتی ہیں اور اس کا تعلق عمل سے ہوتا ہے جب کہ دبستان کا تعلق علم سے ہوتا ہے۔ اس لیے دبستانِ دہلی کے اِمتیازات کی تفہیم کے لیے اس عہد کے تہذیبی اور تصوراتی منظر نامے اور ادبی شعور کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

دہلی میں اُردو شاعری کا آغاز، زوال پذیر مغلیہ عہد میں ہوا۔ یوں تو اورنگ زیب کے عہد سے ہی ملک میں

سیاسی اور تہذیبی کشمکش شروع ہوگئی تھی لیکن ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب کے اِنتقال کے بعد سلطنتِ مغلیہ کا شیرازہ بکھر گیا۔ جانشینی کی جنگ نے مغلیہ سلطنت کی جڑیں کھوکھلی کر دیں جس کے نتیجے میں نادر شاہ درانی اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے سرزمینِ دہلی کو مقتل بے امان بنانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ ہر طرف مار کاٹ اور قتل و غارت گری کا دور دورہ شروع ہوا۔ ۱۸۰۳ء میں دہلی پر انگریزوں نے قبضہ کیا لیکن نام بادشاہ کا رہا اور بالآخر ۱۸۵۷ء کے غدر کے نتیجے میں مغلیہ سلطنت کا باقاعدگی سے اِختتام اور انگریز حکومت کا آغاز ہوگیا۔ سرزمینِ دہلی اورنگ زیب کی وفات سے لے کر بہادر شاہ ظفر کے عہد تک ایک نہ ایک خطرے سے دوچار رہی۔ اس عرصے میں یہاں کبھی چین وسکون کے لمحات میسر نہیں آئے اور معاشی وسیاسی ابتری ہمیشہ رہی۔

دہلی میں اُردو شاعری کی ابتداء تفننِ طبع کے طور پر ہوئی یعنی فارسی شعراء تفریح کے طور پر اُردو میں کچھ کہہ لیا کرتے تھے۔ اصل اہمیت فارسی شاعری کو حاصل تھی۔ لیکن دہلی میں ولی کے دیوان کی آمد سے صورتِ حال یکسر بدل گئی اور لوگ فارسی کی طرفداری اور عصبت چھوڑ کر اُردو شاعری کی طرف مائل ہونے لگے۔ اوسط درجے کی قابلیت کے لوگ اُردو کی طرف اُمڈ پڑے اور بہت کم عرصے میں شاعروں کی بڑی تعداد پیدا ہوگئی۔ شُمالی ہند اور دہلی میں اس وقت ایرانی تمدن کا گہرا اثر تھا اس لیے اُردو شاعری کے موضوعات ومضامین اور معیار فارسی سے مستعار لیے گئے ہیں۔ شعری مسلمات، تشبیہات واستعارات، تلمیحات، اوزان وبحور، مضامین وغیرہ کے لحاظ سے دہلوی شاعری فارسی شاعری کی نقل ہے۔ اُردو شاعری کے آغاز میں عشق ومحبت، عاشق ومعشوق اور عشق سے متعلق دیگر لوازمات ومسلمات میں فارسی معیارات کی تقلید کی گئی۔ یہ معیارات ومسلمات یا تو اس وقت ایران میں رائج تھے یا ان کا رواج رہ چکا تھا۔ اس وقت دہلی میں ایرانی تہذیب اس قدر حاوی تھی کہ ہر کس و ناکس کی یہ کوشش رہتی تھی کہ وزبان و بیان، وضع وقطع، طرزِ گفتگو اور تہذیب وادب میں ہو بہو ایرانی ہو جائے۔ ایرانیوں کے اثر سے اس عہد میں شاعری کو ایک فن اور علم سمجھا جاتا تھا۔ جو عالم فاضل لوگوں کا شیوہ اور معیارِ قابلیت تھا جس کے ذریعے امرا اور شاہان سے قرب اور عزت وجاہ وجلال کا بہ آسانی

حصول ممکن تھا اس لیے شعراء حتی المقدر اس فن پر قدرت حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ اسی طرح امراء وشاہان اپنی شہرت اور علمی احساسِ کمتری کو ختم کرنے کے لیے درباروں سے شعراء کو وابستہ کرتے تھے اور اپنے آپ بھی شاعری میں ملکہ حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس عہد میں دہلی میں شعروشاعری کا اس قدر چرچا تھا کہ امیر سے لے کر جاروب کش اور حجام تک اس طرف راغب اور متوجہ تھا۔

اس عہد میں تصوف دہلوی تہذیب وتمدن اور شعروشاعری کی جان تھا جس کے ذریعے علمی، عقلی، اخلاقی اور تہذیبی معیارات متعین ہوتے تھے۔ تصوف کے مسلک میں عشق و عاشقی کو بُنیادی اہمیت حاصل ہے اس لیے عقلی اور اخلاقی صلاحیت اور تہذیبِ نفس کے لیے عشق ایک لازمی چیز تھا۔ ہر عالم فاضل اس بات کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا تھا کہ وہ عشق کے درد سے واقف ہے تاکہ اس کا شُمار بھی خدا رسیدہ اور برگزیدہ لوگوں میں ہو جائے۔ دہلوی تہذیب میں عشق کی عظمت کا یہ تصور ایرانی تہذیب سے مستعار ہے۔ صوفیائے ایران عشق کو ہی خدا تک پہنچنے کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ عشق کے انہماک سے تزکیہ نفس اور اخلاق وعقل میں وسعت اور بُلندی پیدا ہوتی ہے۔ سچا عشق جنس سے پاک ہوتا ہے اس لیے لڑکوں سے عشق کرنا تاکہ وصل کے امکان نہ ہوں اور ان کے ذریعے خدا تک پہنچنا شعراء اور دانشوروں کا محبوب موضوع تھا۔ اس لیے اکثر دہلوی شعراء کا کوئی نہ کوئی معشوق ہوتا تھا۔ وہ اس کے عشق میں گلی کوچوں میں مجذوب نظر آتے ہیں یا معشوق کے شکوہ شکایتیں کرتے ہیں اور روتے ہیں یا اسے عبرت کا سبق دیتے ہیں اور دعا کی طلب کرتے ہیں وغیرہ کیفیات اور مضامین ان کی شاعری کا حصّہ ہیں۔ اس عہد کے لحاظ سے یہ تمام کیفیات اور تجربات صداقت پر مبنی تھے۔ یہ شعراء وہی کچھ بیان کرتے تھے جسے وہ دِل سے محسوس کرتے تھے۔ اس عہد میں اظہار کے طریقے تو روایتی تھے لیکن عشق کے سچّے جذبات واحساسات کے بیان میں، کلام میں سادگی، صداقت، تڑپ اور گرمی پائی جاتی ہے۔

سرزمینِ دہلی پر تصوف کے پھلنے پھولنے کی دُوسری وجوہات کے ساتھ سب سے بڑی وجوہات وہاں کے سیاسی اور سماجی حالات تھے۔ سترھویں صدی سے لے کر ۱۹ویں صدی تک دہلی کے اقتصادی ومعاشی حالات ناقابلِ

بیان ہیں۔اقتدار کی کشمکش۔امراء وروسا کی سازشیں،اقدار کی شکست وریخت، بیرونی حملے،خانہ جنگی، غیر محفوظ عزت و ناموس،افلاس وغربت وغیرہ حالات دہلی کا مقدر بن چکے تھے۔اقتصادی بدحالی اور معاشی پریشانیوں نے اخلاقی اقدار کو تحس نہس کر دیا تھا۔ یہاں تک کہ فوج بھی کئی کئی مہینوں کی تنخواہ سے محروم رہ جاتی تھی۔ایسی صورتِ حال میں مزاجی کیفیت کا پیدا ہونا لازمی تھا جس کی وجہ سے شرفاء ہجرت کرنے پر مجبور تھے۔آئے دِن کے اِن اِنقلابات زمانہ نے دہلی کے باشندوں کو خوف و ہراس، مایوسی و ناکامی اور دل گرفتگی سے دوچار کر دیا تھا جس کی وجہ سے ان لوگوں کے مذہبی اور فلسفیانہ تصورات میں خوفِ خدا،عبرت اور ناپائیداری، دنیا کے معتقدات ومسلمات زیادہ نمایاں ہو گئے تھے۔ایسے مایوس کن اور قنوطی ماحول میں تصوف کا چراغ روشن ہونا ناگزیر تھا جس نے ایک طرف ٹوٹتے ہوئے دِلوں کو جوڑنے کی کوشش کی تو دُوسری طرف خوش آئند مستقبل کے خواب سے لوگوں میں ایک رجائی عنصر پیدا کیا۔تصوف نے خارج کی نفی کر کے خارجی حالات کے منفی اثرات کو کم سے کم کرنے کی کوشش کی اور اِنسانی واخلاقی اقدار کو بحال کرنے پر زور دیا۔اس عہد میں تصوف کے کئی مکاتیبِ فکر کے تصورات باہم طور پر سرگرم تھے جن میں بودھ تصوف، اسلامی تصوف، ویدانتی تصوف، عجمی تصوف اور نوافلاطونی تصوف کے نظریات اہم ہیں۔ان تمام نظریات نے بہ حیثیت مجموعی قناعت، خوفِ خدا، فنا اور بے ثباتیِ دُنیا پر زور دیا۔جس پر زیادہ زور دینے سے لوگ مجاز میں ایسے اُلجھ گئے کہ حقیقت معدوم ہو گئی اور عقائدِ رسوم، مذہب ومعاشرت اور معشیت پر رسمی جذبات کا رنگ حاوی ہو گیا۔لوگ اسلاف کے اس قدر معتقد ہو گئے کہ قبر پرستی کا رواج عام ہو گیا اور آزادیٔ فکر سلب ہو کر قدامت پرستی میں مدغم ہو گئی۔تصوف نے اس عہد میں جہاں مایوس کُن فضا میں اُمیدوں کی قندیلیں روشن کیں وہیں دُوسری طرف بعض غیر فطری عناصر کو بھی فروغ دیا جیسے امرد پرستی۔حالانکہ صوفیاء کے نزدیک امرد پرستی، وصل کے امکانات معدوم ہونے کی وجہ سے شدتِ عشق اور گرمیٔ عشق کا ذریعہ ہے لیکن معاشرے نے یہاں بھی وصل کے ذرایع ڈھونڈ نکالے چنانچہ درگاہ قلی خاں کے مطابق نہیگا، رجّی، اللہ بندی، سرس سروپ، سلطانہ وغیرہ ۱۸ویں صدی کے دہلی کے مشہور امرد تھے۔صوفیا کی اصطلاح میں مظہر یا معشوق ظاہر عشقِ حقیقی کا پہلا جلوہ ہے۔ چونکہ امرد سے وصل ممکن نہیں اس لیے روح اس وقت تک تڑپے گی جب تک کہ وہ اعلیٰ

درجے تک نہ پہنچ جائے۔ امرد پرستی ریاضت کا ایک طریقہ ہے جس کی بُنیاد ذوقِ نظارہ اور عشق کی تڑپ ہے۔ یہ ایک مشکل ترین ریاضت ہے۔ چنانچہ اس ریاضت سے گزرنے والوں کے تین مدارج نمودار ہوئے:

1۔ وہ لوگ جو نفس کشی کی بدولت عاشق و معشوق کی قید سے آزاد ہو کر معرفتِ الٰہی میں مشغول ہو گئے۔

2۔ وہ لوگ جو مظہر کے حسن میں کھو گئے اور اس سے آگے نہ بڑھ سکے۔ ان کا سوز، اُلفت اور زندگی کی گرمی محفل کا باعث رہی۔

3۔ وہ لوگ جو نفس پر قابو رکھنے میں ناکام رہے اور وصل کی طرف مائل ہو گئے۔

دبستانِ دہلی کی پہلی خصوصیت عشق و عاشقی ہے جو تصوف کے زیرِ اثر امرد پرستی کے عناصر سے مرکب ہے۔ دہلوی شعراء کا اوّلین مقصد عشق ہے اور ان کا معشوق مرد ہے۔ وہ اپنی روح کی بے قراریوں اور قلبی کیفیات کو اپنے معشوق پر ظاہر کرنا چاہتے ہیں اس لیے دردِ دِل کا دامن وعن بیان کرنا ان کے لیے لازمی ہے جس کے لیے اسلُوب اور پیرایۂ بیان کی خوب صورتی سے زیادہ معنی کی تاثیر کی ضرورت ہے۔ ان کے لیے قلبی کیفیات کا بیان ہی باعثِ تسکین ہے۔ اس لیے دہلوی شعراء کے یہاں اسلُوب بندی پر زور کم ہے۔ اس کے ساتھ ہی عاشق پیشگی اور امرد پرستی کے مذکورہ تینوں مدارج دہلوی شاعری میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ دہلوی شاعر ہجر نصیب ہے اس لیے عشق کے آزار اور تکلیف و رنج اس کا مقدر ہے جس کی وجہ سے دہلی کی شاعری میں داخلیت ہے جو وہاں کی شعریت کا باعث ہے۔ اس طرح دہلوی شاعری میں عشق کی تین کیفیات واضح طور پر پائی جاتی ہیں۔ (ا) عشقِ حقیقی یعنی خداوند تعالیٰ سے ہے۔ دردؔ کی بیشتر شاعری عشقِ حقیقی سے لبریز ہے ؎

تجھ کو نہیں ہے دیدۂ بینا وگرنہ یاں — یوسف چھپا ہے آن کے ہر پیرہن کے بیچ
حجاب رُخ یار تھے آپ ہی ہم — کھلی آنکھ جب، کوئی پردہ نہ دیکھا

دردؔ

اس قدر سادہ و پُرکار کہیں دیکھا ہے　　بے نمود اِتنا نمودار کہیں دیکھا ہے

سوداؔ

ہر قدم پر تھی اُس کی منزل ایک　　سر سے سودائے جستجو نہ گیا

میرؔ

کیا جانے کوئی کہ گھر میں بیٹھے　　اس شوخ سے ہم نے راہ کرلی

مصحفیؔ

عشقِ مجازی میں عشقِ حقیقی کی سی علویت یعنی پاک جذبات جو بوالہوسی سے عاری ہوں دھلی کی داخلی شاعری زیادہ تر بُلند عشقِ مجازی کا بیان ہے جس میں ٹیس، کسک اور نشتریت کا عنصر حاوی ہے۔ میرؔ کی شاعری عشقِ مجازی کا سب سے اعلیٰ نمونہ ہے جس میں گہری معنویت پوشیدہ ہے۔ ولیؔ، حاتمؔ، قائمؔ، دردؔ، میر اثرؔ، میر حسنؔ اور مصحفیؔ وغیرہ کے یہاں عشق کی یہی کیفیت ہے لیکن بعد کے شعراء کے یہاں متصوفانہ عناصر کی کمی کی وجہ سے مجازی عشق میں گہرائی کم ہے۔ مصحفیؔ اور جراتؔ کے یہاں عشق کی سوختگی اور تڑپ کم ہے جب کہ ذوقؔ، ظفرؔ، مومنؔ کے یہاں یہ خصوصیت اور کم ہو جاتی ہے۔

پاسِ ناموس عشق تھا ورنہ　　کتنے آنسو پلک تک آئے ہیں

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی　　ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

میرؔ

یقینؔ مارا گیا جرمِ محبت پر زہے طالع
شہادت اس کو کہتے ہیں، سعادت اس کو کہتے ہیں

یقینؔ

چھپ کر ترے کُوچے سے میں گزرا ایک نالہ اک عالم کو خبر کر گیا

قائمؔ

دہلوی شاعری میں عشق کی ہجراں نصیبی اور غم نصیبی نمایاں ہے۔ یہ ہجر نصیبی تصوف کے تحت مظہر میں حسنِ الٰہی کے دیدار کی وجہ سے ہے جس کے سبب عشقیہ جذبات میں گہرائی اور تڑپ پیدا ہو جاتی ہے اور غم واندوہ وقنوطیت بھی رفتہ رفتہ زائل ہو جاتی ہے لیکن جیسے جیسے ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' کا رُجحان پیدا ہوتا گیا ویسے ویسے محبت وعشق ایک آفتِ جان بنتے گئے۔ لیکن یہ آفتِ جاں اور غم واندوہ جمالیاتی حظ کا باعث تھا اس لیے ترکِ محبت ناممکن ومحال ہے ؎

مزاجوں میں یاس آ گئی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی

میرؔ

مر جائیں گے مگر دِل نہ لگائیں گے کسی سے
جی اور کسی سے ڈھب سے بہل جائے تو اچھا

تسکینؔ

شبِ غمِ فُرقت ہمیں کیا کیا مزے دِکھلائے تھا
دم رکھے تھا سینے میں کم بخت جی گھبرائے تھا

مومنؔ

غم کھاتا ہوں جتنا مری نیت نہیں بھرتی
کیا غم ہے مزے کا کہ طبعیت نہیں بھرتی

مصحفیؔ

غم نصیبی اور حرماں نصیبی دھلوی شاعری کی اہم خصوصیت ہے۔ دھلوی شاعری میں یہ غم پسندی وہاں کی سیاسی اور معاشی صورتِ حال کی زائدہ ہے جس کو تصوف نے ایک فلسفیانہ اساس فراہم کی۔ بہ حیثیت مجموعی دہلوی شاعری کے موضوعات میں عشق و عاشقی اور متصوفانہ مضامین شامل ہیں۔ عشق و عاشقی بھی تصوف کی ہی ذیلی شاخ ہے۔ تصوف کی تعلیمات نے ایک طرف جذبات وخیالات میں گہرائی و گیرائی پیدا کی تو دُوسری طرف اسلُوب اور طرزِ بیان میں متانت اور اعلیٰ سنجیدگی کو پیدا کیا۔ تصوف سیاسی اعتبار سے چاہے کتنا ہی کمزور مظہر ہو لیکن اس نے علم و عقل اور دل کے معیار کو ایک خاص بُلندی عطا کی۔ دہلی کے باشندے تصوف کے زیرِ اثر اپنی تمام تر ناداری و کمزوری کے باوجود اخلاقیات سے تہی دامن ہونے کو بے وقعتی سمجھتے تھے۔ اس طرح تصوف نے متانت خیال اور توازنِ فکر کو قائم کیا۔ دھلی والے نادر، ابدالی، مرہٹے اور افغانوں کے ہاتھوں لُٹ کر بھی قناعت و توکل کی وجہ سے پست نگاہی میں مُبتلا نہیں ہوئے۔ اُنھوں نے اپنی آزاد خیالی، صاف گوئی اور متانت ہر صورت میں قائم رکھی اسی لیے دھلوی شاعری میں تہذیبی پستی اور تنقیدی ناہمواری نہیں ہے۔

چونکہ دھلوی شاعری کا تمام تر زور وارداتِ قبلہ کے اظہار پر ہے اس لیے دھلی کی شعری زبان صفائی، سادگی، سلاست اور متانت سے متصف ہے۔ پیچیدگیٔ مضامین اور پیچیدہ بندشوں سے یہاں کی شاعری پاک ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ گہرے جذبات، سادہ الفاظ میں زیادہ آسانی اور پُر اثر طریقہ سے بیان ہو سکتے ہیں۔ احساسِ حسن اور دلی خلوص کی بدولت دھلوی شاعری میں فصاحت اور روانی کی خصوصیات بھی اہم ہیں۔

تہمتیں چند اپنے ذمے دھر چلے
جس لیے آئے تھے سو ہم کر چلے

درد

کہیں کیا جو پوچھے کوئی ہم سے میرؔ
جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے
میرؔ

نورالحسن ہاشمی نے دبستان دھلی کی لفظی اور معنوی حیثیت سے مندرجہ ذیل خصوصیات بیان کی ہیں۔

معنوی خصوصیات	لفظی خصوصیات
۱. روحانیت یعنی وارداتِ قلبیہ، داخلیت	۱. سادگی وصفائی
۲. قلسفہ وتصوف	۲. روانی
۳. علوخیال	۳. فصاحت
۴. ہجر نصیبی، المیہ جذبات	۴. متانت
۵. انفرادی احساس	۵. شگُفتگی وگھلاوٹ

دِبستانِ دھلی کی مذکورہ تمام خصوصیات حاتمؔ سے لے کر مومنؔ وغالبؔ تک کے یہاں کسی نہ کسی صورت میں جلوہ گر ہیں لیکن ان تمام خصوصیات کا مثالی نمونہ میر دردؔ کے عہد کی شاعری ہے۔ اس عہد کے بعد دھلی والے بھی لکھنویت سے متاثر ہونے لگے تھے چنانچہ مومنؔ وغالبؔ اور ذوقؔ پر ناسخؔ کے اثرات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے لیکن اس کے باوجود بھی ان شعراء کے یہاں دھلویت کا رنگ سب سے نمایاں ہے۔

زبان کے لحاظ سے سرزمینِ دھلی کے امتیازات شُمالی ہند میں ولیؔ کی آمد کے بعد واضح ہوتے ہیں۔ شعرائے دھلی نے ولیؔ دکنی آمیز زبان میں شستگی اور نفاست پیدا کرنے کے لیے اس میں فارسی الفاظ کی مزید چاشنی پیدا کی اور بعض الفاظ کو ترک کیا۔ دورِ اوّل کے ایہام گو شعراء مضمونؔ، آبروؔ، حاتمؔ وغیرہ کے یہاں ہندی اور دکنی الفاظ کی بہتات ہے لیکن

میرؔ و مرزاؔ کے عہد میں زبان میں تراش خراش شروع ہوئی۔ صغیرؔ بلگرامی نے ولیؔ اور میرؔ و مرزاؔ کی لفظیات کا تقابل کرتے ہوئے بہت سے الفاظ کی فہرست مُرتب کی ہے جیسے:

لفظ وقتِ ولیؔ	لفظ وقتِ میرؔ و مرزاؔ
اکال	مصیبت
بھیتر	میں اندر
درشن	زیارت
باج	بغیر
جھٹا	جھوٹا

دورِ اوّل میں اکثر الفاظ خلافِ لغت استعمال کیے جاتے تھے لیکن وہ الفاظ روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے۔ قافیوں میں پابندی اور اصول وضوابط کا سختی سے لحاظ نہیں رکھا جاتا تھا۔

دورِ دوم میں بھی غلط العام فصیح کا اصول رائج رہا۔ لیکن اس دور میں فارسی افعال ومحاورات کے ترجمے پر زیادہ زور دیا گیا اور ساتھ ہی فارسی شعریات سے تشبیہات واستعارات، تلمیحات ورسومیات اخذ کی گئیں۔ میرؔ وسوداؔ نے زبان سازی اور اصلاحِ زبان کا سب سے بڑا فریضہ ادا کیا۔ میرؔ نے اپنی زبان کو جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی زبان کے مطابق بنایا۔ عربی فارسی کے موزوں اور سہل الفاظ کو رواج دیا اور ہندی کے ٹھیٹھ الفاظ سے گریز کیا اور بعد میں صرف ونحو میں انقلاب ہوا اور عربی وفارسی تراکیب مضمل ہوئیں جیسے تردامنی، چراغِ سحری، یا فارسی محاوروں کے ترجمے جیسے برآمدن، برآنا، بہم رسیدن، بہم پہنچنا وغیرہ۔ زبان کی درستگی اور صفائی کے لحاظ سے یہ دور سب سے زیادہ اہم ہے۔

دورِ سوم میں انشاؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ نے بعض قدیم محاورات اور الفاظ کو ترک کیا۔ اس دور میں جدت کچھ زیادہ نہیں

ہوئی بلکہ میرؔ و مرزا کی زبان میں کانٹ چھانٹ کر کے اس میں مزید نکھار پیدا کیا گیا۔

دورِ چہارم اصلاح زبان کے لحاظ سے اہم دور ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں لکھنوی زبان کا ایک علحیدہ مرکز قائم ہو چکا تھا۔ اس دور میں دھلی میں شاہ نصیرؔ، ذوقؔ، مومنؔ اور غالبؔ جیسے اساتذہ تھے جب کہ لکھنؤ میں ناسخؔ، آتشؔ اور ان کے شاگردان تھے۔ اس دور میں جب کہ زبان کافی حد تک ساف و شستہ ہو چکی تھی لیکن شعرائے دھلی قدیم اور متروک الفاظ کو بے دریغ استعمال کرتے تھے اور قواعد سے زیادہ رواج اور تاثیر پر زور دیتے تھے۔ حالانکہ اس دور میں لکھنوی زبان کے قواعد و اصول اور فصاحت کے معیار اس طرح قائم ہو چکے تھے کہ دھلی والے بھی اس سے متاثر تھے اور اس کو ہی آخری اصول سمجھنے پر مجبور تھے۔ اس عہد میں زبان کی صفائی و شستگی کے عمل میں تیزی آئی اور میرؔ و مرزا کے زمانے کی انفرادی کوششیں اس عہد میں تقریباً منظّم ہو کر سامنے آئیں۔

اکائی نمبر۹: لکھنو کا دبستان شاعری امتیازی نشانات

اُردو زبان اور اُردو شاعری کی تاریک میں دبستانِ لکھنؤ غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ دبستانِ لکھنؤ میں ایک طرف نئے شعری اسالیب اور جدت طرازیوں پر زور دیا گیا وہیں دُوسری طرف زبان کی تراش خراش اور فصاحت و بلاغت کے اصول کو سختی سے برتا گیا۔ جن کا اس سے پہلے لحاظ نہیں رکھا جاتا تھا۔ دبستانِ لکھنؤ دراصل ایک خاص عہد اور معاشرے کے ذہنی میلانات کا عکاس ہے اس لیے لکھنوی دبستان کے اِمتیازی نشانات بھی وضاحت سے قبل وہاں کی تہذیب و معاشرت پر طائرانہ نظر ڈالنا ضروری ہے۔

دہلی پر نادر شاہ درانی کے حملے کے بعد دلّی کی تباہ حالی کے نتیجے میں اودھ میں ایک نیم خود مختار حکومت کا قیام عمل میں آیا جو بعد میں شعر و ادب کی دُنیا میں دبستانِ لکھنؤ کی حیثیت سے نمایاں ہوئی۔ مغلیہ شہنشاہ محمد شاہ کے عہد میں دلّی میں سادات باریہ سیاست پر حاوی تھے جنھیں سلاطینِ مغلیہ نے چند ایرانی امراء کی مدد سے بمُشکل تمام بے اثر کیا تھا۔ انہی ایرانی امراء میں سے سیّد امین نیشا پوری کو سادات باریہ کے خلاف کامیابی حاصل کرنے پر پنج ہزاری کا منصب عطا کیا گیا جنھوں نے اٹھارہویں صدی کے چوتھے ربع میں سلطنتِ اودھ کی بُنیاد ڈالی اور نواب سعادت خان برہان الملک کا لقب اِختیار کیا۔ برہان الملک ایک سپاہی پیشہ شخص تھے جنھوں نے عیش و عشرت کی زندگی سے گریز کرتے ہوئے محنت و مشقت کو اپنا لائحہ عمل قرار دیا اور سلطنت کی ترویج و ترقی میں کوشاں ہوئے۔ برہان الملک نے اجودھیا سے چار میل دُور دریائے گھاگرا کے کنارے کچی دیواروں اور خس پوش چھپر کا محل تعمیر کیا اور اس علاقے کو اپنا دارالخلافہ بنایا جو بنگلہ صاحب کے نام سے مشہور ہوا۔ برہان الملک کے بعد ان کے بھانجے صفدر جنگ ان کے جانشین ہوئے جن کے عہد میں اس علاقے کو فیض آباد کے نام سے موسوم کیا گیا۔ صفدر جنگ کے بعد ۱۷۵۴ء میں جلال الدین مرزا شجاع الدولہ تخت نشین ہوئے جن کے عہد میں فیض آباد کو ادبی اور تہذیبی مرکز کی حیثیت سے حاصل ہوئی اور یہ علاقہ اپنی شان و

شوکت اور جلوہ سامانیوں میں دھلی کا قائم مقام سمجھا جانے لگا۔اس سے قبل یہ علاقہ اودھ کے نواب وزیروں کا پایہ تخت تھا اور اس کی حیثیت محض چھاونی کی سی تھی۔شجاع الدولہ نے اپنے عہد (۱۷۵۴ء-۱۷۷۵ء) میں پلاسی، پانی پت اور بکسر کی جنگوں میں حصّہ لے کر ہندوستانی سیاست میں اودھ کو نمایاں کیا اور ان کی بیوی بہو بیگم نے ادبی ذوق کا مظاہرہ کرتے ہوئے شاعروں اور ادیبوں کی ہمت افزائی اور قدر افزائی کا سلسلہ شروع کیا۔فیظ آباد چونکہ دھلی سے قریب تھا اس لیے دھلی کے تباہ حال شعراء، ادباء اور فن کاروں نے فیض آباد کا رُخ کیا۔سلطنتِ اودھ کی عظمت اور وقار آصف الدولہ کے عہد (۱۷۹۷ء-۱۷۷۵ء) میں پوری طرح قائم ہوا جنھوں نے فیض آباد سے ہٹ کر لکھنؤ کو اپنا مرکز بنایا اور بہت جلد زندگی کے مختلف شعبوں کی تزئینی و آرائش کر کے لکھنؤ کو چمن زاروں اور باغوں کا شہر بنا دیا جس کی وجہ سے سیاسی صورتِ حال سے قطع نظر لکھنؤ سارے مُلک کے لیے جائے امان ہو گیا۔آصف الدولہ کی فیاضیوں اور فن کارانہ مزاج نے شعراء ادباء کو متاثر کیا اور دبستانِ لکھنؤ کو استحکام بخشا۔آصف الدولہ کے بعد ان کے بھائی سعادت علی خان تخت نشین ہوئے اور ۱۸۱۴ء میں غازی الدین حیدر نواب وزیر مسند شاہی پر جلوہ افروز ہوئے جنھیں انگریزوں نے بہت جلد خود مختار بادشاہ تسلیم کر لیا۔لکھنؤ میں نوابین اور سلاطین کا یہ سلسلہ ۱۸۵۶ء تک جاری رہا۔لکھنؤ کے آخری نواب واجد علی شاہ تھے جنھیں انگریزوں نے ۱۸۵۶ء معزول کر کے میٹا برج کلکتہ بھیج دیا تھا۔

سلطنتِ اودھ (فیض آباد اور اس کے بعد لکھنؤ) اپنے ابتدائی ایام سے ہی امن و امان اور خوشحالی کا گہوارہ تھی۔ برہان الملک کے زمانے میں سلطنتِ اودھ کے خزانے میں دھلوی سلطنت سے زیادہ رقم تھی۔ اِبتدا میں سلاطینِ اودھ جنگ جویانہ صفات سے متصف تھے لیکن شجاع الدولہ کی شکست کے بعد انگریزوں کا عمل دخل بڑھ گیا اور اودھ کا حفاظتی اِنتظام انگریزوں کے ہاتھوں میں آ گیا۔جس کے بعد لکھنؤ میں مستی و شباب کا دور شروع ہوا جس کی وجہ یہ تھی کہ اب نواب کے کرنے کے لیے کچھ نہیں رہا تھا اس لیے سیاسی شکست کا بہترین ازالہ موج و مستی تھی۔شجاع الدولہ کے محل میں ۸۰۰ بیگمات اور ۲۵۰ خواصیں تھیں ساتھ ہی رقص و موسیقی کے تمام سامان مہیا تھا۔فیض آباد میں رنڈیوں اور ڈیرے دار

طوائفوں کی کثیر آبادی تھی۔ آصف الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ عیش وعشرت کا یہی بازار گرم ہوااور نواب کی فیاضیاں غریب کوامیر بنانے کا بہانہ تلاش کرنے لگیں۔ اسی عہد میں لکھنؤ اپنی شان وشوکت اور تزک واحتشام میں ہندوستان بھر میں یک وتنہا تھا۔لکھنؤ کی رنگینیاں اور سرمستیاں سعادت علی خان کے عہد سے گزرتی ہوئی واجد علی شاہ اختر کے عہد میں پہنچی جس کے زمانے میں نغمہ وحسن کی فسوں سازیاں اور سرمستیاں اپنے عین شباب پر تھیں۔مختصر یہ کہ شجاع الدولہ کے عہد سے واجد علی شاہ کے عہد تک تقریباً کیانوے سال کے عرصے میں لکھنؤی ریاست تمام تر رنگینیوں اور رعنائیوں کا مظہر تھی جس کی وجہ سے یہاں کے باشندوں میں وارفتگی، بشاشت، کامرانی، رجائیت اور نشاط وانبساط کی کیفیت حاوی تھی۔ان کا فلسفۂ زندگی بقا کا فلسفہ تھا۔لکھنؤ میں مسلک شعیت رائج تھا۔اودھ کے شاہان اپنے مسلک مذہب پر سختی سے کاربند تھے اور ظاہری رسوم کو بڑے تزک واحتشام کے ساتھ ادا کرتے تھے۔لکھنؤ میں شعیت کی وجہ سے فلسفۂ تصوف کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ایران میں بھی شاہ اسمعیل صوفی نے تصوف کی بیخ کنی کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی تھی۔مسلکِ شعیت میں متعہ کی اجازت نے عیش وعشرت اور عیاشیوں کے مزید سامان فراہم کردیے تھے۔اس لیے لکھنؤ میں قناعت، صبر وتوکل اور استغناء جیسے جذبات کا کوئی گذر نہیں تھا۔لکھنؤ میں امیرانہ شان وشوکت کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔عیش وعشرت کا تعلق حواسِ ظاہری اور ذہن سے ہوتا ہے اسی لیے لکھنؤ میں خارجیت پسندی کا رُجحان سب سے زیادہ قوی تھا۔ یہاں تصنع وبناوٹ زندگی کے ہر شعبے پر حاوی تھی۔ جذبات، حرکات وسکنات غرض کہ تمام امور میں تکلف وبناوٹ کی شمولیت نے تمام زندگی کو آدابِ مجلس کے مترادف بنادیا تھا۔لکھنؤ میں عشق کے بجائے ہوس کا بول بالا تھا۔ ہر طرف حسین وجمیل عورتیں، داشتہ، متاعی اور طوائفوں کی صورت میں محفل روشن کرتی اور خلوتیں گرم کرتی تھیں۔اس لیے روح کی تڑپ اور بے چینی یہاں مفقود تھی کیوں کہ جب وصل کے سامان ہر طرف مہیا ہوں تو ہجراں نصیبی اور غم واندوہ کی کیفیت کہاں ہوسکتی ہے۔ایسے ماحول میں حسن وعشق کی اصلیت معدوم ہوجاتی ہے اور ہوس رانی اپنے پورے شباب پر ہوتی ہے۔فقط ظاہری تعریف وتوصیف باقی رہ جاتی ہے۔اس لیے لکھنؤی شاعری میں خارجیت پسندی ہے۔ یہاں

شاعر کے اطراف و جوانب میں عورت کے حسن ظاہر، اس کے زیوراتِ سراپا، لباس، چال ڈھال، اداؤں وغیرہ کی جلوہ گری ہے۔ اسی لیے اس کی شاعری کا خام مواد ان ہی چیزوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس کے تشبیہات واستعارات، تلمیحات و کنایات ان ہی چیزوں کا عکس ہوتے ہیں۔ بلکہ یہاں تک کہ عورتوں کی خاص زبان اور محاوروں کو یہاں کے شعراء بلا تکلفت استعمال کرنے لگتے ہیں اور ریختی جیسی صنفِ سخن وجود میں آتی ہے۔

لکھنؤی شعراء کا محبوب ارضی اور فطری تھا۔ ان کے مجازی تجربات عملی تھے لیکن تمدنی تضع اور بناوٹ نے ان کے مجازی جذبات کو بھی رسمی، سطحی اور مصنوی بنا دیا اور یہاں تک کہ انھیں کذب واختراع کے ذیل میں شامل کر دیا۔ لکھنؤی شاعر کے لیے یہ ضروری نہیں رہا کہ وہ عاشق ہے یا نہیں بلکہ اس کے عشق کو فرض کیا جانے لگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دولت کی فراوانی کے سبب دو طرح کے افعال سرزد ہوتے ہیں۔ (۱) حقیقی دُنیا سے سطحی واسطہ رہ جاتا ہے۔ (۲) عیاشی اور فحاشی کا بازار گرم ہوتا ہے۔ لکھنؤ میں اس طرح کے حالات تھے۔ یہاں کے شعراء نے ہر شے کو تصورات کی سطح پر برتا اور حقیقت کے بجائے تخیلاتی امور پر زور دیا اس لیے ان کا اصلی محبوب بھی غیر حقیقی ہو کر رہ گیا۔ اس کے حسن وسراپا کو بیان کرنے کے لیے اس طرح کی تشبیہات واستعارات استعمال کیے جاتے تھے جن کی تفہیم عقل سے بالاتر تھی۔ لکھنؤی شعراء نے معنی سے زیادہ لفظ پر زور دیا اور شعر کی خارجی تزئین وآرائش ان کے یہاں شاعرانہ جوہر قرار پائی جس کے لیے فارسی کے سبک ہندی کے شعراء کی تقلید میں مضمون بندی، خیال بندی اور تمثیل نگاری پر زور دیا گیا ۔

خیال بندی:

کوئے جاناں میں ہوں پر محروم ہوں دیدار سے
پائے خفتہ خندہ زن ہیں دیدۂ بیدار پر

ناسخ

آزاد میں قیود سے افتادگانِ خاک　　اڑتا پھرا چمن سے جو برگِ خزاں گرا

آتش

لکھنؤ میں شعیت کے باعث صنفِ مرثیہ کو پوری طرح رواج حاصل ہوا اور مرثیے نے شاعری کی دوسری اصناف مثلاً غزل کو بھی متاثر کیا جس کی وجہ سے غزل میں جنازہ، میت، نوحہ، ماتم، عالمِ تزع وغیرہ مضامین زیادہ شدت کے ساتھ داخل ہوئے۔ واجد علی شاہ کی معزولی کے بعد ان مضامین پر زیادہ زور دیا گیا۔

غول کے غول چلے آتے ہیں پرسے کے لیے
گھر میں یہ دھوم دھڑکا ہے لحدِ سونی ہے

سحر

ابھی مزار پہ احباب فاتحہ پڑھ لیں
پھر اس قدر بھی ہمارا نشاں رہے نہ رہے

امیر

دبستانِ لکھنؤ میں مرثیہ، مثنوی، ریختی اور واسوخت وغیرہ اصناف سخن کو کافی ترقی حاصل ہوئی لیکن دبستانِ دھلی کی طرح اصل زور غزل پر رہا۔ لکھنوی تغزل میں توازن اور اعتدال کی کمی ہے۔ ان کے یہاں تصوف کے نہ ہونے کے سبب اخلاقی معیارات کا فقدان ہے جس کے نتیجے میں ابتذال پسندی اور سطحیت لکھنوی شاعری کا طرۂ امتیاز قرار پاتے ہیں۔ لکھنوی شعراء معشوق کی سیرت کے بجائے اس کے ظاہری حسن کے فریفتہ ہیں۔ وہ اس کی چولی، انگیا، چوٹی، کنگھی، خارجی مضامین کے علاوہ اس کے ساتھ تلذذ آمیز معاملات کے بیان پر شاعری کی بُنیادیں استوار کرتے ہیں۔

چولی جو مسک گئی تو بولے
آنکھیں پھوٹیں جو دیکھتا ہو

جنوبی ہند کی طرح لکھنؤ والے بھی ہر معاملے میں دھلی سے برتر اور مختلف ہونا چاہتے تھے اس لیے دبستانِ دھلی کی دیگر شعری خصوصیات سے تجاوز کے ساتھ لکھنؤ والوں کو اپنی زبان دانی اور زبان سازی پر بھی زعم تھا۔ ۱۸۱۹ء میں غاز الدین حیدر کے خود مختار بادشاہ ہونے کے بعد لکھنؤ والوں میں یہ احساسِ برتری اور بڑھ گیا اور انھوں نے ہر معاملے میں دھلی والوں سے خود کو علحیدہ کرنے کی شعوری کوششیں کیں جس کے نتیجے میں دبستانِ لکھنؤ کی شعری زبان میں مندرجہ ذیل خصائص پیدا ہو گئے۔

1۔ عربی و فارسی الفاظ کے استعمال پر زور دیا گیا۔ یہ زور معنی کے لیے نہیں بلکہ زبان دانی کے مظاہرے کے لیے تھا اس لیے بعض جگہ فارسی اور ہندی محاوروں میں صحیح ہم آہنگی پیدا نہ ہو سکی۔ ناسخ اور ان کے شاگرد اس معاملے میں سب سے آگے ہیں۔

غیر کوثر کسی دریا کا میں سیاح نہیں
بیشۂ شیر خدا بن کہیں سبّاح نہیں
ناسخ

آنکھیں سجائیں ہم نے لہو رو کے ہجر میں
اے اشکِ گرم کیوں تجھے فکرِ نطول ہے
میر

2۔ قافیہ پیمائی یعنی ایک غزل میں تمام قافیوں کو باندھنا اور قافیوں کے لیے شعر کہنا جس کی وجہ سے غزل میں بے

جا طوالت پیدا ہوگئی۔

خاک میں مِل جایئے ایسا اکھاڑا چاہئے
لڑکے کشتی دیو ہستی کو پچھاڑا چاہئے

اس غزل میں ناسخ نے تمام قافیوں کو باندھنے کی کوشش کی ہے۔

3۔ صنعت گری: رعایت لفظی اور ضلع جگت وغیرہ پرزور۔

پہن کے ٹولی کے کپڑے نہ ٹالیے وعدہ
نہیں پسند ہمیں ٹال ٹول کی باتیں
رشکؔ

بیانِ صاف پہ اس کے پھسل پڑیں گوہر
فلک کا دِل بھی ہولٹو کریں جو باتیں گول
میرؔ

4۔ رنگین اور مرصع بندش۔

گزر جا عالمِ امکاں سے اے دل نورِ جاں ہو کر
گِرا دے چار دیوارِ عناصر لامکاں ہو کر
وزیرؔ

5۔ پیچ دار تشبیہات واستعارات۔

اس ادا سے باڑھ دیکھی آپ نے تلوار کی
طائر رنگ حنا بھی طائرِ بسمل ہوا
ناسخ

مستی میں زلف یار کی جب لہرا گئی
بوتل کا مُنہ ہمیں دہن مار ہو گیا
صبا

6۔ محاورات ونشستِ الفاظ۔

احباب کی صحبت سے دِل اپنا نہ اُٹھے گا
ٹکڑی کا کبوتر ہے اکیلا نہ اُٹھے گا
سحر

7۔ ابتذال اور عریانی۔

اے پری تونے جو پہنی ہے سنہری انگیا
آج آئی ہے نظر سونے کی چڑیا مجھ کو
ناسخ

کھولیے شوق سے بند انگیا کے
لیٹ کے ساتھ نہ شرمایے آپ
رند

نورالحسن ہاشمی نے دبستانِ لکھنؤ کی لفظی اور معنوی سطح پر مندرجہ ذیل خصوصیات کی نشاندہی کی ہے:

لفظی خصوصیات	معنوی خصوصیات
۱. قافیہ پیمائی	۱. خارجی مضامین (خصوصاً عورتوں کے سراپا زیور اور ملبوسات سے متعلق)
۲. رعایت لفظی	۲. تمثیلیت
۳. لغت سازی	۳. مضمون آفرینی
۴. غرابت خوبیٔ بندش	۴. ابتذال

زبان کے لحاظ سے لکھنؤ کی زبان دھلوی زبان کی زائیدہ ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ جغرافیائی لحاظ سے لکھنؤ کے گِرد ونواح کی زبانیں اور بولیاں اُردو مزاج سے دُور کا واسطہ نہیں رکھتیں بلکہ اُردو زبان کے معاملے میں لکھنؤ کی حیثیت ایک چھوٹے سے جزیرے کی ہے۔ دلی کی تباہی کے بعد شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کے عہد میں شعراء وادباء لکھنؤ اور فیض آباد کی طرف اسی کثرت سے مائل ہوئے کہ انشؔا کے بقول لکھنؤ ایک دُوسری دھلی بن گیا تھا۔ ان شعراء میں دھلی کے جلیل القدر شعراء خان آرزوؔ، میرؔ، سوداؔ، میر سوزؔ، میر حسنؔ، انشاؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ، رنگینؔ وغیرہ شامل تھے جن کی آمد سے اس علاقے میں شعروشاعری کا چرچا شروع ہوا۔ ابتداء میں لکھنؤ کی کوئی ادبی زبان نہ تھی بلکہ مہاجرین کی زبان ہی مستند سمجھی جاتی تھی لیکن آہستہ آہستہ یہاں زبان کی صلاحتیں اور قدرتیں اُبھر کر سامنے آنے لگیں اور جب ۱۸۱۹ء میں نوابین اودھ نے شاہانِ دھلی کی اطاعت سے اِنکار کیا اور خود شاہ کا لقب اختیار کیا تو لکھنؤ والوں نے دُوسرے امور کے ساتھ زبان کے معاملے میں بھی دھلی کی مرکزیت کو تسلیم کرنے سے اِنکار کر دیا اور لکھنؤ مرکز کو قائم کیا۔ اس کے ساتھ ہی نئی زبان اور محاوروں کو ایجاد کرنے اور وراج دینے کی کوشش کی اور بالآخر ایک زمانہ وہ آیا جب دھلی والے بھی لکھنؤ کی زبان کو سند ماننے لگے۔ لیکن بعض لوگوں نے لکھنؤ کو ٹکسال تسلیم کرنے سے انکار کیا جس کے نتیجے میں زبان ومحاورہ کے میدان میں

معرکہ آرائی شروع ہوگئی اور دھلی ولکھنؤ دبستانوں کا تصوراُبھر کر سامنے آیا۔ ناسخ نے سادہ گویوں کے کلام پر خطِ نسخ کھینچ کر زبان کے قواعد وضوابط متعین کیے اور انشا و مصحفی کے محاوروں پر اصلاح دی۔ ناسخ نے دھلی کے محاوروں، الفاظ اور تذکرہ وتانیث کے بجائے ان تمام امور میں لکھنؤ کے اصولوں کو رائج کیا۔ ناسخ نے غلط العام فصیح کے اصولوں کو ہر جگہ روا نہیں رکھا۔ اس طرح ناسخ نے شعروزبان میں مندرجہ ذیل تبدیلیاں اور اصلاحیں کیں۔

1۔ لفظ ریختہ جس کا اطلاق نظم اور زبان دونوں کے لیے ہوتا تھا ناسخ کے زمانے میں متروک قرار پایا اور زبان کے لیے اُردو لفظ باقاعدہ مستعمل ہوا۔

2۔ لفظ ریختہ غزل کے لیے مستعمل تھا۔ ناسخ نے اس لفظ کو ترک کر کے لفظ غزل کو رائج کیا۔

3۔ ناسخ نے نظم کی زمینوں میں تصرف کیا اور ردیف کی بُنیاد کا، کے، کو سے، پر، تک وغیرہ حروف روابط پر یا اشارہ اثبات ونفی ہے، نہیں پر رکھی۔

4 اصولی مصدر کے افعال پر ردیف کی بنا رکھی جیسے کاہلی سے اگلوں نے کہلانا مصدر بنایا تھا۔ ناسخ کے عہد میں اس کو ناجائز قرار دیا گیا۔

5۔ فحش محاوروں سے گریز کیا اور ان کو ناجائز ٹھہرایا لیکن انگیا محرم وغیرہ کا ذکر ناسخ کے وقت تک جاری رہا۔

6۔ ہندی الفاظ کے بجائے فارسی الفاظ پر زور دیا۔

7۔ تمام مستعمل الفاظ کی تذکیر وتانیث کے قواعد مقرر کیے۔

8۔ بندش کی طرز فارسی کی طرز پر رکھی۔

9۔ غزل میں عاشقانہ مضامین کو کم کیا اور ہر طرح کے مضامین کو بیان کیا۔

10۔ اُردو صرف ونحو میں اصلاح کی اور صنائع بدائع اور معانی وبیاں کے قواعد مقرر کیے۔

11۔ شعر کے لیے عروض وقافیے کے اصول لازمی قرار دیے۔

12۔ شعر میں فصاحت وبلاغت کے اصولوں پر زور دیا۔

13۔ صحتِ لغت اور لفظوں کے صحیح استعمال کو لازمی قرار دیا۔

اِن تبدیلیوں اور اصلاحوں کے نتیجے میں دبستانِ لکھنؤ اور دبستانِ دھلی کے زبان و بیان اور شعری طرزِ فکر میں واضح اِمتیازات پیدا ہو گئے جن کی نشاندہی دور سے کی جا سکتی ہے۔ جیسے:

لکھنو	دھلی
روٹی کھانا پڑے گی	روٹی کھانی پڑے گی
آپ فرمایئے	آپ فرماؤ
مساجد تھے	مساجد تھیں
دلائل تھے	دلائل تھیں
جولاہن	جولاہی
دہل پڑنا (محاورہ)	دہل جانا
سانس لی	سانس لیا

اکائی نمبر 10: دبستان دلی اور لکھنو کا تقابل

دلی میں اُردو شاعری کا آغاز، زوال پذیر مغلیہ سلطنت کے عہد میں ۱۷۰۰ء کے بعد ہوا لیکن ساٹھ سال کے قلیل عرصے میں سرزمینِ دھلی کے شعراء نے اُردو شاعری کی کلاسیکی روایت کو مضبوط اور مستحکم کر لیا۔ اس عرصے میں اُردو شاعری کے عناصر اربع میرؔ، دردؔ، سوداؔ اور میر سوزؔ اپنی پوری شعری صلاحیتوں کے ساتھ منظرِ عام پر آ چکے تھے جس کے اسالیب اُردو شاعری خصوصاً اُردو غزل کے بُنیادی اسالیب ہیں۔ اس عہد تک شعر و زبان کی اور ضمناً سیاسی سطح پر دھلی کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اس لیے اس دور میں دبستانوں کا کوئی تصور نہیں تھا جس کی وجہ یہ ہے کہ دھلی والے اپنے علاوہ کسی کو اہلِ زبان نہیں مانتے تھے اور ولیؔ، سراجؔ وغیرہ شعراء سے قطع نظر تمام دکنی شاعری کو حقیر اور نا قابلِ اعتنا سمجھتے تھے۔ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے یکے بعد دیگر حملوں سے دھلی کی تباہی و بربادی نے یہاں کے شعراء ادباء کو اودھ، فیض آباد کی طرف ہجرت کرنے کے لیے مجبور کیا جس کے نتیجے میں شجاع الدولہ (۱۷۵۷ء-۱۷۷۵ء) کے عہد میں فیض آباد میں شعر و شاعری کا چرچا عام ہوا اور آصف الدولہ (۱۷۹۷ء-۱۷۷۶ء) کے زمانے میں لکھنؤ کے شعری مزاج میں پختگی پیدا ہوئی جو غازی الدین حیدر (۱۸۱۴ء) کے زمانے میں لکھنوی دبستان کی حیثیت سے مسلم ہو گئی۔ اس طرح دھلی کے بالمقابل لکھنوی دبستان شاعری وجود میں آیا۔

دھلی سے ہجرت کرنے والے شعراء میں آرزوؔ، سوداؔ، میر حسنؔ، حسرتؔ، جرأتؔ، مصحفیؔ، انشاؔ کے علاوہ دیگر اوسط درجے کے شعراء نے فیض آباد یا لکھنو کو اپنا مستقر قرار دیا اور بہت سے شعراء یہیں پیوندِ خاک ہو گئے۔ دھلی کے ان ہی استاد شعراء اور ان کے شاگردوں نے اودھ میں مذاقِ شعری عام کیا جن میں سے بعض دہلوی شعراء مثلاً جرأتؔ، انشاؔ، مصحفیؔ کے کلام میں لکھنوی تہذیب و تمدن کے اثرات نمایاں ہوئے جنھیں بعد میں بعض لکھنوی شعراء نے اپنا طرۂ امتیاز قرار دے کر دھلی سے جدا اپنا علیحدہ رنگ قائم کر لیا۔ اس لحاظ سے دھلوی اور لکھنوی دبستانِ شاعری اپنے اپنے جغرافیائی

تہذیب وتمدن کے عکاس ہیں اوران دونوں دبستانوں کی تمام تر خصوصیات سیاسی اور تہذیبی صورتِ حال کی زائدہ ہیں۔

سیاسی وتہذیبی صورتِ حال

دھلی

شُمالی ہند میں اُردو شاعری کی اِبتداء ہی سے سرزمینِ دھلی سیاسی اِنتشار اور آفتوں کا شکار رہی۔ اندرونی اور بیرونی حملوں نے دھلی کو مفلوک حال کر دیا تھا۔ امراء سے لے کر عوام تک معاشی بدحالی میں گرفتار تھے۔ قتل وغارت گری، ظلم و بربریت کی وجہ سے یہاں کی فضا میں خوف ودہشت اور مایوسی و بے اطمینانی لوگوں کے دلوں میں سرایت لیے ہوئے تھی۔ ان کے لاشعور میں ہراس وناکامی کی کیفیات پیوستہ ہوگئیں تھیں اس لیے ان لوگوں کے فلسفہ ومذہب، خوفِ خدا، عبرت ناپائیداری دُنیا اور حیاتِ مستعار کے تصورات سے پُر تھا۔ دھلی تباہی کے منظر

لکھنو

اودھ کا علاقہ سیاسی اعتبار سے پُر امن اور خوش حال تھا۔ یہاں دولت و ثروت کی فراد انی تھی۔ اودھ کے خزانے میں دھلی سے زیادہ رقم تھی۔ اودھ کے نوابین تعمیر و ترقی اور آرائش و زیبائش میں منہمک تھے۔ فیض آباد اور لکھنؤ میں عالیشان محل و باغات تعمیر ہو رہے تھے۔ عیش و عشرت کا بازار گرم تھا۔ حسین عورتوں اور ڈیرے دار طوائفوں کا دور دورہ تھا۔ آصف الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ کی شان و شوکت ایسی تھی جس کی نظیر ہندوستان بھر میں نہ تھی۔ یہاں کے ماحول میں سر مستیاں، رقص و نغمے کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا اس لیے یہاں کے باشندوں

نامے کو پیش کرتی ہے اور تو اور یہاں حسن بھی بلائے چشم اور نغمہ و بال گوش ہے۔

خلوتِ دل میں کر دیا اپنے حواس نے خلل
حسن بلائے چشم ہے نغمہ و بال گوش ہے

دورؔ

میں سر خوشی و سر مستی، رنگین مزاجی اور رنگین خیالی کے عناصر بدرجہ اتم تھے۔ یہ لوگ رجائی نقطۂ نظر کے حامل تھے اور ان کا فلسفہ تھا۔ ان کے تفکرات عیش و عشرت اور نشاط و کیف سے مملو تھے۔ لکھنؤ تعمیر کے منظر نامے کو پیش کرتا ہے۔ یہاں شب فرقت بھی آلام دل کا سبب نہیں ؎

فرقت میں گذرتی ہے اپنی تو ٹھاٹ سے
اندوہ ہم نشیں ہے مصاحب ہراس ہے

قلقؔ لکھنوی

سیاسی و تہذیبی صورتِ حال

☆ دھلوی تہذیب میں تصوف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی جو عقل، علمیت اور تہذیب و اخلاق کا معیار سمجھا تا تھا جس مقبولیت کی ایک وجہ سیاست بھی تھی۔ تصوف کی بُنیاد عشق و عاشقی پر قائم ہے اس لیے عشق و محبت، تہذیب، نفس، عقلی

☆ لکھنؤ میں شعیت کا بول بالا تھا اور تصوف کو فرار اور بے عملی کا فلسفہ سمجھا جاتا تھا۔ شعیت نے زور پکڑا تو سب سے پہلے تصوف اور صوفیاء کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کی کوششیں کی گئیں۔ شعیی مسلک نے متعہ کی مذہبی اساس قائم کر کے عیاشی اور عیش و

صلاحیت اور اخلاقی بُلندی کی دلیل تھے۔
دھلی میں ایرانی تصوف کے زیرِ اثر امرد
پرستانہ تصوف حاوی رہا جس میں وصل
کے امکانات معدم ہونے کے سبب تڑپ
اور شدت زیادہ تھی۔تصوف کی وجہ سے
دھلوی تہذیب میں عبرت، استغنا،
قناعت، خوفِ خدا، فنا اور بے ثبائی دُنیا
کے تصورات پورے اعتقاد کے ساتھ
جاگزریں تھے۔اس لیے دھلی میں داخلیت
اور روحانی یا قلبی واردات پر زور تھا۔

☆دھلی کی زندگی سادہ تھی

عشرت کا بھر پور جوازم فراہم کر دیا تھا۔
لکھنوء کی تہذیبی اقدار میں شاہانہ شوکت
اور عیش و عشرت کو دخل تھا اس لیے یہاں
جو اس کی رنگینیوں اور خارجیت پسندی پر
زور تھا۔

☆لکھنؤ طرزِ معاشرت میں تضع اور
بناوٹ کو دخل تھا۔تمام زمدگی رسومِ
آداب کے دائرے میں تھی۔

شاعرانہ خصوصیات معنوی

☆تصوف کے زیرِ اثر دھلوی شاعری میں

☆ لکھنؤ میں عشقِ مجازی پر زور ہے جس

حسن وعشق کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہاں اسلُوب بندی کے بجائے وارداتِ قلبیہ اور دردِ دِل کے بیان پر زور ہے۔ تصوف کے امرد پرستانہ نظریے کے تحت دھلوی شعراء کا معشوق مرد ہے۔ جس سے وصل کے امکان نہ ہونے کی وجہ سے یہاں کی شاعری میں تڑپ اور شدتِ جذبات کی خصوصیات ہیں۔ یہاں کی شاعری میں عشق کی تین منزلیں ہیں:

(۱) اعلیٰ عشقِ حقیقی

(۲) اعلیٰ عشقِ مجازی جس میں عشق حقیقی کی سی مملویت اور پاکیزگی ہو۔

(۳) ہجراں نصیبی، معشوق مرد ہونے کی وجہ سے۔

دھلوی جذبات میں گہرائی و گیرائی ہے ۔ ہر قدم پر تھی اس کی منزل ایک میں وصل کے پورے امکانات موجود ہیں اس لیے یہاں کا عشق تکلیف دہ اور آزار بخش نہیں ہے۔ دولت و ثروت اور بازاری عورتوں اور طوائفوں کی وجہ سے یہاں گدازی قلب اور دردِ دِل کی کیفیات مفقود ہیں۔

لکھنوی شعراء کا معشوق عورت ہے جس کے خارجی حسن اور لباس و آرائش سے آگے لکھنوی شاعر کی نظر نہیں جاتی اس لیے خارجیت پر زور ہے۔ عشق کے بجائے ہوس رانی کا بیان ہے۔ لکھنوی شعراء کے تشبیہات و استعارات وغیرہ زیادہ تر عورت اور اس کے لوازمات کے اِرد گِرد گھومتے ہیں۔ لکھنؤ والوں کو نسائیت سے اس قدر رغبت رہی کہ انھوں نے عورتوں کی زبان اور محاوروں پر مبنی ایک

سر سے سودائے جُست جو نہ گیا

صنف ریختی ایجاد کی۔

شاعرانہ خصوصیات معنوی

لکھنوی جذبات میں سطحیت اور مصنوعیت ہے ۔

سینکڑوں کے خون اس دستِ حنائی نے کئے

دیتی ہے ہے سچی گواہی جھوٹی مہندی آپ کی

بحر۔

☆ دھلوی شاعری پر واردات قلبیہ پر زور ہے اس لیے داخلیت کی صفت ہے۔

☆ سیاسی اور تہذیبی وجوہات کی بنا پر فسلفہ وتصوف پر زور ہے۔

☆ تصوف کی وجہ سے علوِ خیال ہے

☆ ہجر نصیبی

☆ المیہ شاعری

☆ انفرادیت احساس

☆ لکھنوی شاعری میں و صف پر زور ہے اس لئے خارجیت اور سطحیت ہے۔

خارجی مناظر اور عورتوں کے ملبوسات کے بیان پر زور ہے۔

☆ سطحیت اور ابتذال ہے۔

☆ وصل نصیبی

☆ طربیہ شاعری

☆ مضمون آفرینی اور تمثیلیت

لفظی خصوصیات

☆ سادگی، صفائی

☆ روانی

☆ لفظ و معنی کا ارتباط

☆ فصاحت، شگفتگی

☆ متانت

☆ سہل و سادہ الفاظ

☆ گھلاوٹ

☆ پیچیدگی

☆ ثقالت

☆ قافیہ پیمائی

☆ بلاغت، رعایت لفظی اور صنعت گری

☆ غیر سنجیدگی

☆ غرابت لفظی

☆ خوبی بندش

دھلی کی زبان	لکھنؤ کی زبان
۱. علامت مصدر ''نا'' کی تانیث ''نی'' تانیث کے لیے	علامت مصدر ''نا'' کی کوئی تبدیلی نہیں۔
روٹی کھانی پڑے گی	روٹی کھانا پڑے گی
۲. ''تم'' اور ''آپ'' کے افعال کا لحاظ لیے افعال کا	''تم'' اور ''آپ'' کے لحاظ
نہیں رکھتے	

تم بیٹھیو	تم بیٹھو
آپ بیٹھو	آپ بیٹھیے

۳. مونث عربی الفاظ کی جمع مونث — عربی الفاظ کی جمع خواہ مونث ہی کیوں نہ ہو مذکر

مسجد۔	مساجد تھیں	مسجد۔	مساجد تھے

حکایت۔ حکایت کہیں — حکایت۔ حکایات کہے

۴. اسمائے تیسہ ور۔ جولاہا۔ جولاہی — جولاہا۔ جولاہن

۵. تلفظ میں رواج پر زور — تلفظ میں لغت پر زور

الماس	الَماس
صلح	صُلحُ

محاورات وروزمرہ

اکھرنا	کھلا
دہل جانا	دہل پڑنا
بّرآنا	بڑانا

۷. الفاظ کی تذکیروتانیث

مذکر	سانس	مونث

مونث	فاتحہ	مذکر
مونث و مذکر دونوں	التماس	مونث
مونث	آغوش	مذکر

۸. مجہول معنی میں مصادر کا استعمال

زید کی شیروانی جل گئی	زید کی شیروانی سی گئی
کُرتا دُھل گیا	کُرتا دھو گیا
دھلی	لکھنؤ

محاورے

آبرو تھامنا	آبرو سنبھالنا
آپ آپ میں	آپس میں
آپس کی گفتگو	آپس کی باتیں یا بات چیت
آدھے بجے	ڈیڑھ بجے
اپنے کیے کی ناک	اپنا کیا بھرنا
افلاطون کا سالا (طنز)	افلاطون کا بچّہ
شالجمی آنکھیں، بڑی آنکھیں	کٹورا سی آنکھیں
سیدھی آنکھوں بات نہ کرنا	سیدھے منھ بات نہ کرنا

اکائی نمبر 11: دبستانِ دہلی اور لکھنؤ کے نمائندہ شعراء کی خصوصیات

میر تقی میرؔ:۔ جس طرح غزل کو اُردو شاعری کی آبرو کہا جاتا ہے، اسی طرح اگر میر تقی میرؔ کو اُردو غزل کی آبرو کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ یہ وہ میرؔ ہیں جن کو کبھی ''شہنشاہِ غزل'' کہا گیا تو کبھی ''خدائے سخن''۔ کبھی ''سرتاج شعراء اُردو'' کے خطاب سے نوازا گیا تو کبھی ''شاعرِ بے دماغ'' سے موسوم کیا گیا۔ اُردو غزل کے اس بے تاج بادشاہ کو یہ خطاب والقاب کسی نواب یا بادشاہ کے دیے ہوئے نہیں ہیں بلکہ شاعرانہ جلال کا یہ اعجاز میرؔ نے خود اپنی ہستی کو مٹا کر حاصل کیا ہے۔

میرؔ کو زندگی نے کچھ یوں ستایا کہ وہ کبھی نوابوں کے محلوں کی زینت بنے اور کبھی راجاؤں اور بادشاہوں کی حویلیوں کی رونق۔ زندگی میں کئی موقعے ایسے بھی آئے کہ ایک ایک کر کے اپنوں اور بیگانوں سبھی کے دروازے پر دستک دی۔ مگر یہ وہ زمانہ تھا جب کوئی کسی کے کام نہ آ سکتا تھا، میرؔ کو ہر طرف سے مایوسی ملی۔ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ جو درد و غم میرؔ کی زندگی میں موجود تھا اسی غم کو اپنے اشعار کی زینت بنا کر لوگوں کو جگ بیتی سے آپ بیتی محسوس کرنے پر مجبور کر دیا۔ غالبؔ و ذوقؔ سے لے کر حالیؔ اور فانی تک ہر بڑے سے بڑے شاعر نے میرؔ کی شاعری کا لوہا مانا ہے۔ غالبؔ جیسا عظیم و خوددار شاعر بھی یہ کہنے پر مجبور ہو گیا:

ریختہ کہ تمہیں استاد نہیں ہو غالبؔ
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

اسی طرح ''ملک الشعراء'' ذوقؔ نے بھی میرؔ کی عظمت کا
اعتراف یوں کیا ہے نہ ہوا پر نہ ہوا، میرؔ کا انداز نصیب
ذوقؔ یاروں نے بہت زور غزل میں مارا

خواجہ الطاف حسین حالیؔ نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں چاک و گریباں کی جو تفصیل بیان کی ہے، انہوں نے سب سے

بہترین شعر میرؔ کے اس شعر کو قرار دیا ہے:

اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے

دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

میر تقی میرؔ کی شاعری کے نمایاں پہلو درج ذیل ہیں:

میرؔ کی شاعری عشق کی چوٹ کھوئے ہوئے دلی تجربات کا نام ہے۔ میرؔ کے نزدیک عشق ایک ایسی آگ کی مانند ہے جو اُن کی ہڈیوں کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے۔

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم

اب جو کہ ہیں خاک انتہا ہے یہ

میرؔ کے عشق نے اُردو شاعری کو درد و تاثیر اور سوز و گداز سے مالا مال کر دیا۔ میرؔ کی عشقیہ شاعری میں ان کی محرومیوں اور ناکامیوں کا عکس صاف دکھائی دیتا ہے۔ میرؔ اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کو تقاضۂ عشق قرار دیتے ہیں۔ میرؔ پر عشق نے ایسا قہر توڑا کہ آفتابِ غم سے پھوٹنے والی کرنوں کا المیہ رقص اُن کی شاعری میں بکھرنے لگا اور اُن کی حسرتوں و آرزوؤں کا خون اُن کی غزلوں میں رواں ہو گیا:

اشک آنکھوں میں کب نہیں آتا

لہو آتا ہے، جب نہیں آتا

میرؔ کی محرومی و ناکامی اُن کی غم زندگی کی بنیادی حقیقت ہے۔ لیکن میرؔ نے اپنے غم کو آفاقی غم بنا کر پیش کیا ہے جس سے کلامِ میر کا دائرۂ اثر بہت وسیع ہو جاتا ہے۔ میرؔ کے غم کی دوسری خوبی یہ ہے کہ وہ ہمارا حوصلہ بڑھاتا رہتا ہے اور حالات سے مقابلہ کرنے کی طاقت عطا کرتا ہے۔ میرؔ ناکام ہوتے ہیں لیکن کبھی ہمت نہیں ہارتے۔ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ اور غموں میں مسکرانے کا جو پُر وقار انداز میرؔ کے یہاں ملتا ہے اُس کی کوئی دوسری مثال ملنا مشکل ہے۔

میرے سلیقے سے نبھی میری محبت میں

تمام عمر ناکامیوں سے کام لیا

میرؔ انتہائی غم کے باوجود گھبراتے نہیں بلکہ وہ بڑی سنجیدگی اور خوداری کے ساتھ غموں سے لڑنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔اس سلسلے میں سید عبداللہ لکھتے ہیں:

''میرؔ اپنے شعروں میں غم کا اظہار تو جا بجا کرتے ہیں، مگر اس لئے کہ ہم اس کے تلے دب نہ جائیں۔ وہ برابر ہمیں سہارا دیتے ہیں۔ غم کے پہلو بہ پہلو وہ کسی نہ کسی خوشی کا ذکر بھی کرتے جاتے ہیں، جس سے غم کی شدت کم ہو جاتی ہے۔''

میرؔ کبھی کبھار اخلاقانہ اور حکمانہ مضامین کو اپنے رنگ میں اس سادگی اور صفائی سے ادا کرتے ہیں کہ جس پر ہزاروں بلند پروازیاں اور نازک خیالی قربان کرنے کو جی چاہتا ہے:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات

کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر

منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

کلام میر میں عشقِ حقیقی کے جلوے بھی نظر آتے ہیں۔ میرؔ کے یہاں بے ثباتی، انسان کی عظمت اور بے خودی جیسے موضوعات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ میرؔ فلسفۂ وحدت الوجود کے قائل ہیں اور انہیں دنیا میں ہر طرف خدا کے ہی جلوے نظر آتے ہیں:

عشق ہی عشق ہے جدھر دیکھو

سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

میرؔ کا زمانہ غم کا زمانہ تھا۔ اگر وہ غم کے شاعر نہ ہوتے تو وہ اپنے زمانے کے ساتھ دغا کرتے اور شاید ہمارے لئے بھی اتنے بڑے شاعر نہ ہوتے ۔ دراصل میرؔ کو دل اور دلی دونوں کے اُجڑنے کا غم تھا اور اس افسوس ناک صورتِ حال نے میرؔ کی شاعری کو وہ رنگ و آہنگ دیا جسے آٹھارویں صدی کی ''روح'' کہا جا سکتا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اپنے زمانے کی روح کو یوں سمیٹتے ہیں:

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

میرؔ الفاظ کے جادوگر ہیں ۔ انہوں نے روزمرہ کی زبان، محاوروں اور ضرب المثال کو اس سادگی، صفائی اور روانی کے ساتھ غزل کا حصہ بنایا کہ ان کی شاعری میں فارسی رچاؤ اور رنگ و آہنگ پوری طرح نمایاں ہو گیا۔ ان کے یہاں موسیقی و ترنم، رمز و کنایہ اور تشبیہات و استعارات کی ایک خاص رنگا رنگی پیدا ہو گئی ہے:

ناز کی اُس کے لب کی کیا کہیئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

اندازِ میرؔ کے حوالے سے پروفیسر نورالحسن نقوی نے لکھا ہے:

''میرؔ شعر نہیں کہتے باتیں کرتے ہیں۔ وہ باتیں، جو سُننے والے کو ایسی لگیں جیسے پہلے سے اس کے دل میں موجود ہیں۔ انداز ایسا جیسے بے تکلف دوست اپنے دوست سے راز و نیاز میں محو ہو۔ لہجہ سرگوشی کا، زبان عام بول چال کی۔''

مختصراً، میرؔ کے یہاں عشق بنیادی رویہ ہے، جس کے پیرائے میں حیات و کائنات کے تمام مسائل پنہاں ہیں۔ حسرت و

یاس، محرومی وتنہائی، رنج والم اور بدنصیبی کے سیاہ بادل ہمیشہ میرؔ کی زندگی پر چھائے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ میرؔ کے بعض اشعار ''نشتر'' کہلائے اوران کی شاعری دل اور دلی کا ''مرثیہ'' بن گئی۔ بقول مولوی عبدالحق:

''میرؔ کے شعر چپکے چپکے خود بخود دل میں اثر کرتے چلے جاتے ہیں، جس کی مثال اس نشتر کی سی ہے ،جس کی دھار نہایت باریک اور تیز ہے۔''

مرزا اسداللہ خاں غالبؔ

غالبؔ ایک عظیم شاعر اور اور بڑے فن کار ہیں، جن کی شاعری لطافتِ فکر و خیال سے عبارت ہے۔ غالبؔ سے پہلے اُردو غزل کی دنیا بہت محدود تھی۔ حسن کے معاملات اور عشق کی واردات کے سوا اس میں کچھ بھی نہ تھا۔ غالبؔ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے سب سے پہلے زندگی کے حقیقی مسائل پر غور کیا اور انہیں اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ غالبؔ کی عظمت کا سب سے بڑا راز بھی یہی ہے کہ انہوں نے اُردو غزل کو ذہن دیا، سوچنا سکھایا اور اُسے غور و فکر کی عادت ڈالی۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''غالبؔ سے پہلے اُردو شاعری دل والوں کی دنیا تھی۔ غالبؔ نے اسے ذہن دیا اور ایک ایسی زبان دی جو فکر کی گرمی کا ساتھ دے سکے۔ غالبؔ نہ ہوتے تو اقبالؔ بھی نہ ہوتے، غالبؔ ہمارے لئے ایک شاعر نہیں بلکہ ذہنی فضا ہیں۔''

غالبؔ اگرچہ عملی صوفی نہیں تھے لیکن اُس کی شاعری فلسفۂ وحدت الوجود سے لبریز ہے۔ مگر اُن کا یہ عقیدہ بھی ہر جگہ برقرار نہیں رہتا۔ بعض مقامات پر وہ تشکیک کا شکار ہو جاتے ہیں اور پھر عالمِ حیرت میں اللہ تعالیٰ سے طرح طرح کے سوال کرتے ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہِ اے خدا کیا ہے

سبزہ وگل کہاں سے آئے ہیں

ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

غالبؔ کسی بات پر مطمئن نہیں ہوتے۔ وہ خدا کے بنائے ہوئے ذرے ذرے پر غور وفکر کرتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ یہ کام یوں ہے، تو کیا یوں نہیں ہوسکتا؟ اگر یوں ہوتا تو کیا ہوتا؟

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

غالبؔ کے یہاں جو فنا و بقا، فنا فی اللہ، حقیقت ہستی، انسان دوستی، ہمدردی اور درمندی کا جذبہ اُبھرتا ہے اس کی جڑیں تصوف سے ہی پھوٹتی ہیں۔

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

حسن وعشق کے متعلق جس قدر بلند پایہ اشعار دیوانِ غالب میں ملتے ہیں اور حکمتِ عشق کی نسبت جو گہرائی و گیرائی ان کی نظر میں ہے، اُس کا اُردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں ملنا محال ہے۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا

درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

طنز وظرافت مرزا غالبؔ کی فطرتِ ثانیہ بن چکی تھی یہی وجہ ہے کہ غالبؔ اپنے کلام میں ''جامِ سفال'' سے لے کر ''تصوف'' تک ہر چیز پر بڑی سنجیدگی اور پاکیزگی کے ساتھ ظریفانہ وار کرتے ہیں اور اُن کا کلام ذہنی انبساط کا ایک اعلیٰ نمونہ بن جاتا ہے۔ اسی لئے حالیؔ نے اُنہیں ''حیوانِ ظریف'' اور ممتاز حسین نے ''نشاط کا شاعر'' قرار دیا ہے۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زودِ پشیماں کا پشیماں ہونا

کیاوہ نمرود کی خدائی تھی
کہ بندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

کلامِ غالب کے بیشتر حصے پر ہمیں غم کا سایہ لہراتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ان کی شاعری میں ہمیں غم کی ایک ایسی لہر ملتی ہے، جس کے سوتے غمِ ذات، غمِ عشق اور غمِ دوراں سے پھوٹتے ہیں۔ غالبؔ اگر چہ بظاہر ہمیں ہنستے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن اس ہنسی کی تہہ میں اشکوں کا ایک سمندر پوشیدہ ہے، جس میں غمِ ہستی بھی ہے اور غمِ نستی بھی۔غمِ فراق بھی ہے اور غمِ وصال بھی۔غمِ جاناں بھی ہے اور غمِ دوراں بھی۔ان کے یہاں فکرِ معاش، عشقِ بتاں اور یادِ رفتگاں صرف ایک شاعرانہ احساس ہی نہیں ہے بلکہ یہ غالبؔ کی زندگی کی سب سے بڑی حقیقتیں ہیں، جس کے اثرات ہمیں اُن کی پوری شاعری پر محسوس ہوتے ہیں۔

غم اگر چہ جانِ گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا ، غمِ روز گار ہوتا

غالبؔ غم کو آزار نہیں بناتے بلکہ اسے گوارا بنانے اور اس سے بلند ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔

غالب کے اکثر اشعار میں مضامین کی تہہ داری پائی جاتی ہے یعنی کہ شعر ایک بار پڑھو مطلب کچھ اور ہوگا اور دوسری بار پڑھو کچھ اور نکلے گا۔

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا

اس طرح کلامِ غالب میں تہہ داری کے ساتھ ساتھ ایجاز واختصار بھی پیدا ہو جاتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ سمندر کو کوزے میں بند کرنے کی اصلاحیت رکھتے ہیں۔

غالبؔ کی شاعری کی پہچان ہے، جس پر اربابِ فن اعتراض کرتے رہے۔ کلامِ غالبؔ کی مشکل پسندی میں مشکل اور جدت الفاظ، پیچیدہ خیالات، جدت محاکات، تخیل کی بلند پروازی، مضامین کی تہہ داری، نئی تشبیہات و استعارات اور علامات واشارت نے عام قارئین کے لئے مصیبت کے پہاڑ کھڑے کر دیے۔ دیوان غالبؔ کا پہلا ہی شعر آج بھی دنیائے اُردو کے لئے ایک معما اور ابہام بنا ہوا ہے۔ جس کی نئی نئی پرتیں روز بروز کھولی جارہی ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

غالبؔ اکثر اپنی مشکل پسندی پر فخر کیا کرتے تھے:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

غالب کی شاعری کی سب سے بڑی خصوصیت اُن کا دلکش اور پُر اثر اندازِ بیان ہے۔ غالبؔ کے اس انوکھے اور نرالے اندازِ بیان میں سلاست، روانی، صفائی، سادگی، نازک خیالی، مشکل پسندی، مضمون آفرینی، معنی آفرینی اور جدت طرازی وغیرہ سب کچھ بدرجہ اتم موجود ہے۔ وہ اکثر اپنے طرزِ بیان پر بھی ناز کرتے تھے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیان اور

بحیثیتِ مجموعی غالبؔ کی غزل میں فکر و فلسفہ، جنس و جذبہ سب ایک دوسرے میں حل ہو کر انسان اور انسانی رشتوں کی اُن پیچیدگیوں کو بیان کرتے ہیں، جن سے زندگی عبارت ہے۔ غالبؔ کی شاعری اردو کلاسیکی شاعری کا وہ

نقطۂ عروج ہے جس کے آگے اس روایت میں مزید اضافہ کرنے کی گنجائش باقی نہ رہی۔ اس بات کا علم خود غالبؔ کو بھی تھا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اِدھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

خواجہ حیدر آتشؔ

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ خواجہ حیدر علی آتشؔ کے کلام میں صرف باتیں ہی باتیں ہیں اور تخیل کی بلندی نہ کے برابر ہے، لیکن یہ خیال محض خیال ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آتشؔ شعراء اُردو میں اپنا ایک جداگانہ مزاج و معیار رکھتے ہیں۔ اگر اُن کے کلام میں کچھ خامیاں موجود بھی ہیں تو اُس میں اُن کا کوئی قصور نہیں ہے بلکہ اُس کا ذمہ دار خود لکھنؤ کا عیش پرستانہ ماحول ہے اور حقیقت یہی ہے کہ:

یوں مدعی حسد سے نہ دے داد تو نہ دے
آتشؔ غزل یہ تو نے کہی عاشقانہ کیا

یہ بات آتش کی صرف ایک غزل پر ہی نہیں بلکہ اُن کے پورے کلام پر صادق آتی ہے۔ آتش فقیرانہ اور قلندرانہ مزاج کے مالک تھے، وہی شان اُن کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے۔ آتشؔ حالات سے خوف زدہ نہیں ہوتے۔ وہ حالات سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ اُن کے مزاج کی یہ خودداری اُنہیں محبوب کے آگے رونے اور گڑ گڑانے سے روکتی ہے۔ آتشؔ کی بے باکی، قناعت پسندی اور خوداری کا یہ عالم ہے:

جب وہ نہیں ملتا تو ہم بھی نہیں ملتے
غیرت کا اب اپنی بھی تقاضا ہے تو یہ ہے

آتشؔ کی شاعری کا یہی مقام اُنہیں دوسرے شعراء سے الگ کرتا ہے۔

آتش کی شاعری میں نہ تو دہلوی شعراء کی طرح افلاطونی عشق ہے اور نہ ہی لکھنوی شعراء کی ہوسنا کی۔ اُن کی غزل کا محبوب ایک طوائف کی طرح نہیں بلکہ اسی زمین پر بسنے والے انسان کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ جس کے سینے میں ایک دھڑکتا ہوا دل ہے اور وہ عظمت وحیا کے زیورات سے اس قدر آراستہ ہوتا ہے کہ اس کی پاکیزگی کی قسم کھائی جا سکتی ہے۔ عام شعراء کی طرح آتش کی شاعری میں بھی حسن وعشق، ناز وادا، ہجر و وصال، خواہش وآرزو، گرمی و حرارت اور فطری پن جیسے موضوعات ملتے ہیں:

جب دیکھئے کچھ اور ہی عالم ہے تمہارا
ہر بار عجب رنگ ہے، ہر بار عجب روپ ہے

لیکن آتش کے قلندرانہ مزاج نے اُن کی عشقیہ شاعری کو آلودگیوں سے بچا کر فطری زندگی اور صحت مند قدروں سے آشنا کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمٰن عظمی:۔

''اُردو غزل کی تاریخ میں آتش پہلا شاعر ہے، جس کے یہاں ہم زندگی کے
بارے میں ایک اثباتی نقطۂ نظر پاتے ہیں اور بجائے یاس و نا اُمیدی.....
زندگی سے بھرپور رجائی انداز ملتا ہے۔''

آتش کے عشق کی انفرادیت کے بارے میں آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''میر کے یہاں عشق ایک آرزو ہے مگر آتش کے یہاں عشق ایک شراب ہے،
ایک خوشبو ہے، ایک چاندنی ہے، ایک رقص ہے اور وجد کی شے ہے۔ یہ
ماورائی نہیں ہے۔ اس میں جسم کی آنچ، زخم کی مہک، جذبے کی گرمی اور ذوق
وشوق کی لذت ہے۔''

آتش نے حالات سے گھبرا کر فقیری اور درویشی ہرگز اختیار نہیں کی بلکہ اُنہوں نے فقیرانہ اور قلندرانہ مزاج

اس لئے اپنایا تھا کہ اُن کو ایک غلام کی طرح سر جھکا کر نرم قالین پر بیٹھ کر عمدہ کھانا کھانے سے زیادہ بہتر ایک آزاد انسان کی طرح بوریے پر بیٹھ کر سوکھی روٹی کھانا پسند تھا۔اس لئے آتش کے یہاں تصوف کی عکاسی اتنے مزے اور آزادی سے ہوئی ہے کہ انہیں ''اُردو کا حافظ'' کہا گیا ہے۔اُن کی تصوفانہ مستی کی یہ کیفیت ہے:

جہاں و کارِ جہاں سے ہوں بے خبر میں مست
زمین کدھر ہے ، کہاں آسماں نہیں معلوم
کسی کو ملک دیا کسی کو مال دیا
فقر ہوں مجھے اللہ نے ہے حال دیا

آتش نے اپنی درویشی کا اعتراف خود بھی کیا ہے۔غرض کہ اُن کی صوفیانہ شاعری اپنے زمانے کے لحاظ سے اندھیرے میں اُجالے کی کرن کا کام کرتی ہے۔

فراق نے آتش کو ''اخلاقی شاعری کا بادشاہ'' قرار دیا ہے۔آتش نے اپنی شاعری کا بیشتر حصہ درسِ اخلاق کے لئے صرف کیا اور غزل میں سنجیدہ خیالات کو جگہ دے کر اس کے اُجڑتے ہوئے چمن کو آباد کیا۔

نہ گورِ سکندر ،نہ قبرِ دارا
مٹے نامیوں کے نشاں کیسے کیسے
سفر ہے شرط مسافر نواز بہترے
ہزارہا شجرے سایہ راہ میں ہیں

اندازِ بیان میں آتش کا کوئی ثانی نہیں ہے، چاہئے وہ الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب ہو یا پھر تشبیہات واستعارات سے پیکر تراشی ہو، اُن کے بعض تشبیہات، استعارات اور پیکرات میں ایسی تہہ داری اور رمزیت ہے کہ قاری کا ذہن غالب کے اشعار کی طرف منتقل ہوتا ہے۔آتش نے زمانے کے مطابق ریاعتِ لفظی اور لمبی لمبی ردیفوں

سے بھی کام لیا ہے مگر اس ہنر مندی کے ساتھ کہ اُن کے فنی محاسن کی داد دینی پڑتی ہے۔آتشؔ ایک اُستاد کی طرح شاعری کے تمام لوازمات سے بخوبی واقف تھے۔اُن کا یہ مشہور شعر آج بھی شعراء کی رہبری کرتا ہے۔

بندش ِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

ڈاکٹر سید عبداللہ کے مطابق ''آتشؔ محض مرصع ساز ہی نہ تھا بلکہ سوچنے والا اور غور کرنے والا شاعر تھا'' مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ آتش نے عشق و محبت کو صحت مند علامت بتایا ہے جبکہ عام طور پر اسے ایک روگ بتایا گیا ہے۔آتش کی شاعری ایک مسلسل ریاضت ، مسلسل جستجو اور انتشار میں وحدت کی تلاش ہے۔وہ اگر اپنے عہد کے تقاضوں سے مجبور نہ ہوتے تو شاید اُردو شاعری میں آج اُن کا مقام و مرتبہ کچھ اور ہوتا۔

مومن خان مومنؔ

کلام مومنؔ کی مقبولیت اور معنویت کا اندازہ اس شعر سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

ایک روایت کے مطابق غالبؔ نے اس شعر کو سن کر کہا تھا کہ اس شعر کے بدلے میں وہ اپنا پورا دیوان دینے کو تیار ہیں۔اسی طرح نیاز فتح پوری کا شمار بھی کلام مومن کے شیدائیوں میں ہوتا ہے۔وہ ''دیوان مومن'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''میرؔ کے سوا اگر تمام کلاسیکی شعراء کے دیوان میرے سامنے رکھ دیے جائیں،
اُن میں سے صرف ایک کو منتخب کرنے کے لئے کہا جائے تو میں بلا تامل مومن
کا دیوان اُٹھالوں گا اور کہوں گا باقی سب لے جاؤ۔''

اس قول سے صاف پتہ چلتا ہے کہ مومنؔ اُردو شعراء میں ایک خاص مقام رکھتے تھے اور اُن کے قدر دان ہر زمانے میں موجود تھے۔ مومنؔ کے قدر دان اس لئے نہیں تھے کہ معاصرین اُن کی عزت کرتے تھے یا وہ ذہین اور دلفریب شاعر تھے، بلکہ اُن کی مقبولیت اور شہرت کی خاص وجہ یہ تھی کہ مومنؔ ایک صاحبِ طرز تھے، جن کی پیروی میں نسیمؔ ،تسلیمؔ اور حسرتؔ وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

یہ بات بار بار دہرائی گئی ہے کہ مومنؔ کی شاعری کا دائرہ محدود ہے اور یہ بات کافی حد تک درست بھی ہے لیکن حسن و عشق کا موضوع کوئی معمولی موضوع نہیں ہے بلکہ اس کائنات کی طرح لامحدود ہے۔ مومنؔ کی غزلوں میں حسن و عشق کا ایک نگار خانہ آباد ہے اور اس نگار خانے میں حسن و عشق کے متعلق جس گہرائی اور گیرائی سے مومنؔ نے تجربے کیے ہیں اس کی مثال غالبؔ کے علاوہ اُردو شاعری میں ملنا دشوار ہے۔ حسن و عشق کے جتنے معاملات ممکن تھے، عاشق کو جتنے واقعات پیش آسکتے تھے اور اس کے دل پر جتنی بھی کیفیات گزر سکتی تھیں ان سب کو مومنؔ نے اپنی غزلیات میں سمیٹ لیا ۔انہوں نے اپنے عملی تجربے کو غزلوں میں اس طرح سمو دیا کہ اس حسن و عشق جیسے فرسودہ اور محدود موضوع میں بھی جدت اور ہمہ گیری پیدا ہوگئی:

میں اپنی چشمِ شوق کو الزام خاک دوں
تیری نگاہِ شرم سے کیا کچھ عیاں نہیں

مومنؔ کی شاعری کی جو چیز قاری کو زیادہ متاثر کرتی ہے وہ خلوص و صداقت ہے۔ وہ جو باتیں کہتے ہیں وہ آسمانی نہیں بلکہ اسی زمین کی ہوتی ہیں۔ محبوب کے قول و قرار، لطف و کرم، گلے شکوے، ہجر و وصال، روٹھنا و منانا، چھیڑ چھاڑ غرض کہ عشق کی تمام کیفیات کلام مؤمنؔ میں موجود ہیں۔

میں بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

مومنؔ کے کلام کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے دہلوی شاعری میں لکھنؤ کا رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی۔اسی لئے ڈاکٹر سید عبداللہ یہ کہنے پر مجبور ہو گئے۔:

''مومن کی غزلوں میں عاشقی کی وہ فضا ملتی ہے، جس میں بازاری انداز ہوتا ہے۔''

مومنؔ کی شاعری کی اہم خوبی نازک خیالی، جدت پسندی اور مضمون آفرینی ہے۔بعض اوقات وہ بات سے بات اس طرح پیدا کرتے ہیں کہ ہمارے تک اصل مفہوم کی رسائی دشوار ہو جاتی ہے اور کافی غور وفکر کی ضرورت محسوس ہوتی ہے:

آئے ہیں وہ دستِ غیر میں دیے ہاتھ
آس ٹوٹی اس شکستہ پائی کی

مومنؔ کی غزل زندگی کے تاریک پہلو کے بجائے روشن پہلو کی ترجمان ہے اور اس میں زندگی سے بھر پور ایک نشاطیہ آہنگ ملتا ہے لیکن کلامِ مومن کا یہ نشاطیہ عنصر کبھی فحاشی اور ابتذال کی حدود کو نہیں چھوتا۔امداد امام اثر کے الفاظ میں ''وہ تہذیب کی لگام کبھی ہاتھوں سے جانے نہیں دیتے اور ہمیشہ باتیں رمز و کنایہ کے پیرائے میں کہتے ہیں۔'' مگر کہیں کہیں ان کی رمزیت میں میرؔ کا رنگِ خلوص ضرور نظر آتا ہے۔

خواہشِ مرگ نہ ہو اتنا نہ ستانا ورنہ
دل میں پھر تیرے سوا اور بھی آرماں ہو ں گے

مومنؔ نے اپنے طرز کو زیادہ موثر بنانے کے لئے طنز سے بھی کام لیا ہے۔وہ اکثر اپنی بات اس طرح تیکھے لہجے میں کرتے ہیں کہ کبھی تو اُن کی بات شوخی تک ہی محدود رہتی ہے اور کبھی ان کے یہاں طنز کا انداز غالب ہو جاتا ہے۔

میرے آنسوں نہ پوچھنا ورنہ
کہیں دامان تر نہ ہو جائے

کلامِ مومن کی ایک اور خصوصیت جو اُن سے شروع ہوکر اُنہیں پر ختم ہوتی ہے۔ وہ کوئی بات اس انداز میں کہتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں محبوب یا رقیب کا بھلا ہے لیکن جب غور وفکر کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ اس میں شاعر کا اپنا ہی مقصد پوشیدہ ہے۔

ہے دوستی تو جابِ دشمن نہ دیکھنا
جا دو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

مومنؔ کے اسی انداز کو دیکھتے ہوئے پروفیسر ضیا احمد بدایونی نے اُنہیں ''مکر شاعرانہ'' کا لقب دیا ہے۔

مومنؔ الفاظ کا انتخاب، اُن کی ترتیب، نئی نئی ترکیبوں اور بحروں کا اہتمام بڑی سنجیدگی اور فن کاری سے کرتے ہیں۔ اس لئے ان کی بیشتر غزلیں موسیقی و ترنم سے لبریز ہیں۔ وہ جو پیکر تراشتے ہیں تشبیہات و استعارات سے اُن میں رنگ بھرتے ہیں۔ بانکپن، رنگینی، شگفتگی، شرینی اور دلکشی کے اعتبار سے مومنؔ کی غزلیں ایک سدا بہار عظمت کی حامل ہیں۔ کلامِ مومن کی سب سے بڑی خصوصیت نازک خیالی اور سنجیدہ معاملہ بندی ہے۔ اُن کی غزلیں عشقِ مجازی اور وارداتِ قلبیہ کا نفسیاتی تجربہ ہیں۔ افسوس کہ انہوں نے اپنی شاعری کو محض حسن و عشق تک ہی محدود رکھا ورنہ مومنؔ بھی آج دنیائے اُردو میں غالبؔ کی طرح غالب ہوتے۔ بقول پروفیسر ضیا احمد بدایونی:

''تمام اُردو شعراء میں صرف غالبؔ اور مومنؔ ہی ایسے ہیں جن کا کلام شرح طلب ہے۔''

میر انیسؔ

میر انیسؔ اردو کے عظیم شاعر اور مرثیے کے شہنشاہ ہیں۔ انہوں نے اُردو ادب کو ایسے شاہکار مرثیے عطا کئے جو دنیا کے بڑے سے بڑے شاہکاروں کا مقابلہ کر سکتے ہیں اور ساری دنیا سے اُردو شاعری کی عظمت تسلیم کروا سکتے ہیں۔

انیسؔ کو ایک عظیم شاعر اور مرثیہ نگار قرار دیتے ہوئے نورالحسن نقوی لکھتے ہیں:

''اُردو کے عظیم شاعروں میں انیسؔ کا شمار ہے۔ انیسؔ کا اصل کارنامہ یہ ہے
کہ انہوں نے صنفِ مرثیہ کو بامِ عروج پر پہنچا دیا اور اسے ایسا فروغ دیا کہ
مرثیے میں مزید ترقی کے امکانات ہی ختم ہو گئے۔ مرثیہ نگار انیسؔ کے بعد بھی
پیدا ہوئے لیکن ان میں سے کوئی بھی اس صنفِ سخن میں اضافہ نہ کر سکا۔''

خلیقؔ، انیسؔ کے والد اور میر حسن اُن کے دادا تھے۔ شاعری اور زبان دانی انیسؔ کو ورثے میں ملی تھی۔ انہوں نے اپنی شاعری کا آغاز غزل گوئی سے کیا لیکن جب والد نے انہیں سمجھایا کہ عاقبت کی فکر بھی لازم ہے تو اسلام اور مراثی کی طرف یوں متوجہ ہوئے کہ اس صف کو بلندیوں تک پہنچایا۔ انیسؔ کی مرثیہ نگاری کی خصوصیت درج ذیل ہیں:

واقعہ اور منظر نگاری:۔ واقعہ اور منظر نگاری انیسؔ کے مرثیوں کی جان ہے۔ انیسؔ جس واقعے یا جذبے کو بیان کرتے ہیں اُس کی اس قدر مکمل تصویر کھینچتے ہیں کہ کہیں کہیں یہ تصویر اصل سے بھی زیادہ دل کش اور حسین معلوم ہونے لگتی ہے۔ صبح کا سماں، دوپہر کے اوقات، گرمی کی تپش، لو کی شدت، شام کی فضا، رات کا سناٹا اور لہراتے سبزے کی تصویر وغیرہ جیسے واقعات و مناظر کو انیسؔ نے اس فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ پوری تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

جذبات نگاری:۔ انیسؔ انسانی فطرت کے بہت بڑے رازداں ہیں۔ وہ یہ جانتے ہیں کہ وقت انسان پر کون سے جذبات طاری ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے مرثیوں میں پیار، محبت، ہمدردی، خلوص، غصہ، نفرت، خوشی اور حیرت جیسے جذبات کی عکاسی موقعے اور کردار کی مناسبت سے کی ہے۔

نفسیات اور کردار نگاری:۔ انیسؔ انسانی نفسیات سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور خوب جانتے ہیں کہ کس

صورتِ حال میں کیا واقعہ پیش آ سکتا ہے یا کس موقعے پر کون سا کردار کیا قدم اُٹھائے گا اور اس کی زبان سے کیا الفاظ و کلمات ادا ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ انیسؔ نے کردار نگاری میں بھی بڑی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ اس صنف میں کردار نگاری بہت مشکل تھی۔ کیونکہ کرداروں کی تعداد بہت زیادہ ہے، جن میں حضرت امام حسین، اُن کے اہل خانہ، اُن کے ساتھی، یزید اور اُس کے گروہ کے افراد وغیرہ تھے۔ پھر یہ کردار مختلف مزاج کے تھے۔ ایک طرف حضرت امام حسین اور اُن کے ساتھیوں میں نیک دیندار لوگ تھے تو دوسری طرف یزید کے گروہ میں بُرے اور بے دین کرداروں کی بھرمار تھی۔ ان کربلائی کرداروں میں مرد، عورتیں، بوڑھے، بچے اور نوجوان ہر عمر اور ہر مزاج کے کردار ملتے ہیں مگر انیسؔ نے اچھے برے تمام کرداروں کے ساتھ انصاف کر کے اپنے مرثیوں میں کردار نگاری کا حق ادا کر دیا ہے۔

سیرت نگاری:۔ سیرت نگاری کا فن بہت نازک فن ہے اور میر حسن کی ''سحر البیان' کے علاوہ انیس سے پہلے اُردو میں اس کے نمونے ناپید ہیں۔ انیسؔ کے مرثیوں میں سیرت نگاری کی بہترین مثال حضرت امام حسین کی ہے۔ انیس نے ان کی سیرت اس طرح پیش کی ہے کہ انسانی خصائل اور فرشتوں کی صفات ان میں گھل مل گئی ہیں اور اس طرح بشریت و ملکیت دونوں طرح کی خصوصیت امام حسین کی سیرت کا خاصہ بن گئے ہیں۔

اخلاقی درس:۔ مولانا حالیؔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں مرثیہ کو اسی لئے پسند کرتے ہیں یہ صنف اخلاقی درس کا بہترین ذریعہ ہے۔ انیسؔ کے مرثیوں میں جو اخلاقی قدریں ہمارے سامنے آتی ہیں اُن میں خدا شناسی اور خود شناسی، دیانت داری اور شرافت نفسی، صبر و رضا، ایثار و قربانی، دردِ انسانیت اور خلوص و محبت کے علاوہ حق کی راہ میں جان دینے والے جذبات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ اخلاقی درس اور پند و نصائح کی یہ تعلیم انیسؔ کے مرثیوں میں کہیں کہیں براہ راست اور کہیں اشاروں کنایوں کے ذریعے ملتی ہے۔

ہندوستانی رنگ:۔ میر انیسؔ کے مرثیوں میں بظاہر ایک بات خلاف واقعہ نظر آتی ہے۔ واقعاتِ کربلا کے بیان میں اکثر وہ ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی مناظر کے علاوہ اشخاصِ کربلا کی سیرتوں میں ہندوستانی عنصر کو سمو دیتے

ہیں۔اُن کے مرثیوں میں پان کی لالی سے رنگے ہوئے ہونٹوں کا ذکر،صندل سے مانگ بھری رہنے کی دعا اور کنگنوں سے آراستہ ہاتھوں کا تذکرہ ہندوستانیت کی روح کو پیش کرتا ہے۔ڈاکٹرفخرالاسلام اعظمی کے مطابق

''اگر وہ ہندوستانی عناصر نہ شامل کرتے تو ان مراثی میں دل کے تاروں کو چھو لینے والی کیفیت نہ پیدا ہوتی اور اشخاص کربلا سے اپنائیت کا یہ احساس نہ پیدا ہوتا۔''

زبان واسلوب:۔شاعری کی مختلف تعریفیں کی گئی ہیں۔ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ بہترین الفاظ بہترین ترتیب کے ساتھ یکجا کر دیے جائیں تو شعر وجود میں آتا ہے۔انیسؔ کے مرثیے اس کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔وہ الفاظ کے جادوگر اور سب سے بڑے منظر نگار ہیں۔وہ اس راز سے بخوبی واقف ہیں کہ کہاں کون سا لفظ موزوں اور مناسب رہے گا۔گویا فصاحت و بلاغت ان کی زبان کا وصفِ خاص ہے۔انیسؔ کے کلام میں صنائع و بدائع کی بے انتہا خوبیاں موجود ہیں۔ان کے یہاں تجنیس، ایہام، حسنِ تعلیل، رعایتِ لفظی، مراۃ النظر، تشبیہات واستعارات اور اشاروں کنایوں کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔یہ فنی محاسن انیسؔ کے کلام میں اتنے فطری طور پر استعمال ہوئے ہیں کہ ان سے انیسؔ کے کلام کا حسن دوبالا ہو گیا ہے اور مراثیِ انیسؔ کی افادیت ومعنویت بھی بڑھ گئی ہے۔بقول شبلی ''انیسؔ کے کلام میں کوئی لفظ ہٹا کے اس کی جگہ دوسرا لفظ رکھ دینا آسان نہیں۔'' اسی طرح نورالحسن نقوی کے مطابق ''اُردو شاعری میں ابھی تک کسی نے اتنے الفاظ ومحاورات استعمال نہیں کیے جتنے انیسؔ نے کیے ہیں۔

غرض کہ انیسؔ اُردو کے سب سے بڑے مرثیہ نگار ہیں۔انہوں نے اُردو شاعری کو نت نئے الفاظ وموضوعات سے مالا مال کر دیا۔مرثیہ میں رزمیہ کی شان پیدا کی اور اس صنف کو ایسے مقام پر پہنچایا کہ ابھی تک اس میں کوئی اضافہ نہیں کیا جا سکا۔

مرزا دبیرؔ:

مرزا دبیرؔ بسیار گو اور زور نویس تھے۔انہوں نے 74 برس کی عمر پائی۔12 سال کی عمر میں مرثیہ نگاری کا آغاز کیا اور 62 برس تک اسی دشت کی سیاحی کرتے رہے۔اس طویل عرصے میں مرزا دبیرؔ نے کتنے مرثیے کہے اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے کیونکہ ان کا سارا کلام دستیاب نہ ہو سکا۔ان کے بہت سے مرثیے 1857 کے ہنگاموں میں تلف ہو گئے۔دبیرؔ کے محققین و ناقدین نے ایک اندازے کے مطابق ان کے مراثی کی تعداد دو ہزار بتائی ہے۔

دبیرؔ ایک عالم تھے۔لکھنؤ کی جس علمی و ادبی فضا میں اُن کی پرورش ہوئی تھی اُس ماحول سے متاثر ہونا اُن کے لئے لازم تھا۔لہٰذا علمیت کا اظہار، مشکل پسندی، مضمون آفرینی، صنعت پرستی، لفاظی اور تصنع و بناوٹ دبیرؔ کی شاعری کی پہچان بن گئی۔لیکن لکھنؤ میں دبیرؔ کا یہ رنگِ شاعری خوب چمکا اور شاعروں نے ان کی پیروی کو قابلِ فخر سمجھا۔

دبیرؔ اپنی قابلیت اور علمیت کا لوہا منوانا چاہتے تھے۔چنانچہ جہاں اظہارِ خیال کے لیے آسان، مانوس اور عام فہم الفاظ بالکل سامنے نظر آتے ہیں وہ ان کی طرف متوجہ نہیں ہوتے بلکہ ان کی جگہ ڈھونڈ ڈھونڈ کے مشکل اور نامانوس الفاظ لاتے ہیں۔استعارے اور تشبیہیں بھی وہ ایسی تلاش کرتے ہیں جو آسانی سے ذہن کی گرفت میں نہ آسکیں۔تخیل کی بلندی کا یہ حال ہے کہ اسے تخیل کی بے اعتدالی کہا جا سکتا ہے۔نتیجہ یہ ذہن دس جگہ بھٹکے بغیر شعر کے اصل مفہوم تک نہیں پہنچ سکتا۔تلمیحات ایسی استعمال کرتے ہیں کہ جن سے اکثر لوگ ناواقف ہیں۔دبیرؔ صنائع و بدائع کا استعمال بھی بڑی فیاضی سے کرتے ہیں۔بعض جگہ تو صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ شعر یا بند کہا ہی اسی نیت سے گیا ہے کہ اس میں صنعتوں کو کھپایا جا سکے۔اس بات کا اعتراف ڈاکٹر ابو محمد سحر نے بھی کیا ہے:

> ''دبیر کی شاعری کا ایک بڑا مقصد علم و فن کا مظاہرہ، تخیلی نزاکتیں اور لفظی و معنوی صنعتیں ہیں۔وہ جب کسی چیز کا بیان کرتے ہیں تو اصلیت محض ایک بنیاد کا کام دیتی ہے۔وہ زیادہ تر یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ ایک مضمون کو کتنی

علمیت اور نکتہ رسی سے ادا کیا جا سکتا ہے اور اس میں کتنی تشبیہیں اور صنعتیں
کام میں لائی جا سکتی ہیں۔''

دبیرؔ کی شاعری کی مذکورہ خصوصیات آج عیب معلوم ہوتی ہیں لیکن دبیرؔ کے لکھنؤ میں یہ کمال ہنر سمجھی جاتی تھیں اور ان پر فخر کیا جاتا تھا۔ اسی لئے سید اعجاز حسین نے کہا ہے کہ ''ان کا کلام علمی زبان اور مضمون آفرینی کا اعلا نمونہ ہے۔''

دبیرؔ فن کے دلدادہ تھے۔ اس لئے انہوں نے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کو پوری فنی بصیرت سے برتا ہے۔ انہوں نے واقعات نگاری، منظر نگاری، کردار نگاری، رزم نگاری، جذبات نگاری اور اخلاقی مضامین کو حدِ کمال تک پہنچایا۔

رزم نگاری مرثیے کا لازمی جز ہے۔ دبیر نے مختلف مرثیوں میں رزم کو مختلف انداز سے پیش کیا ہے اور اس مقام پر انہوں نے قوت، ہمت، جرات، شجاعت، استقامت اور حق پرستی کے اعلیٰ نمونہ پیش کیے ہیں۔ دبیرؔ نے رزم میں جذبات نگاری کا بھی اہتمام کیا ہے۔

دبیرؔ کے مرثیوں میں خصوصاً حسینی فوج کے کردار، کامل انسان کے کردار ہیں، جن کی ذات ہر طرح کی کمزوریوں سے پاک صاف ہے۔ اس کے برعکس یزیدی فوج کے کردار ظالم، بد اور دہشت گردی کے نمونے ہیں۔

دبیرؔ نے واقعہ اور منظر نگاری میں بھی اپنی فنی بصیرت کے جوہر دکھائے ہیں۔ صبح کا سماں، رات کا منظر، گرمی کی شدت، نزع کی حالت، جنگ کی تیاری اور فوجوں کی آمد وغیرہ کا بیان ان کے یہاں بڑے فطری انداز میں ہوا ہے۔

دبیرؔ کے کلام میں صاف، سہل، نرم، شیریں، خوشگوار اور جادو جگانے والے الفاظ و اشعار کی بھی کمی نہیں، جس کی بہترین مثال اُن کا یہ مشہور بند ہے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے
رن ایک طرف چرخِ کہن کانپ رہا ہے
رستم کا بدن زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصرِ سلاطینِ زمن کانپ رہا ہے

لیکن دشواری تو یہ ہے کہ دبیرؔ ایک طرف شیریں، نرم، خوشگوار اور صاف وسادہ الفاظ واشعار کا جادو جگاتے ہیں تو دوسری طرف اُن کے کلام میں سنگاخ پتھر ہیں، جو موم بننے کی صلاحیت سے عاری ہیں۔ یہی ناہمواری ہے جس نے دبیرؔ کے کلام کو نقصان پہنچایا، ورنہ وہ کسی بھی طرح انیسؔ سے کم نہیں تھے۔

مجموعی طور پر یہی کہا جا سکتا ہے کہ دبیرؔ نے کلام کی آرائش، بیان کی شوکت اور ذہنی پرواز پر زور دیا۔ جب لکھنؤ کی ادبی محفلوں میں مشکل پسندی، صنعت گری اور مضمون آفرینی کی مانگ تھی تو دبیرؔ نے وہ کلام پیش کیا جس کے لیے وہ مشہور یا بدنام ہیں۔ آخر کار لکھنؤ کا ادبی ماحول بدلا، اہل لکھنؤ کی پسند بدلی، عام اور سہل شاعری کا مطالبہ ہونے لگا تو دبیرؔ نے بھی اس طرح کی شاعری کی جس کی مثال اوپر دی گئی ہے۔ بہرحال مرزا دبیرؔ کی قابلیت، صلاحیت، عظمت اور افادیت ومعنویت کا اعتراف ہر چھوٹے بڑے شاعر ونقاد نے کیا ہے۔ جس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ مرزا غالبؔ جیسے عظیم وخوددار شاعر نے دبیرؔ کے مرثیہ کا ایک بند پڑھ کر یہ کہا تھا کہ:

''واقعی یہ حق مرزا دبیرؔ کا ہے۔ دوسرا اس راہ میں قدم نہیں اُٹھا سکتا۔''

دبیرؔ نے اپنی قابلیت کا لوہا اپنے دشمنوں سے بھی منوایا ہے۔ علامہ شبلیؔ جو دبیرؔ شکن کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ وہ بھی یہ اعتراف کرنے پر مجبور ہو گئے کہ:

''خیال آفرینی، دقت پسندی، چست استعارات، اختراعِ تشبیہات،
شاعرانہ استدلال اور شدت مبالغہ میں دبیرؔ کا جواب نہیں''

اکائی نمبر 12: تحریکِ آزادی اور اُردو شاعری (نظم کے حوالے سے)

ہندوستان کی پہلی جنگِ آزادی دراصل انگریزوں کے اس ظلم و ستم کا ردِّ عمل تھا جو انھوں نے ہندوستانیوں کو ایک کمزور اور اپنی غلام قوم تصور کرتے ہوئے شروع کر دیے تھے۔ مثلاً مسجدوں اور مندروں کی وقف جائدادیں ضبط کر لیں، پنچائتی نظام ختم کیا گیا، نمک پر محصول لگایا گیا۔ اس طرح ہندوستانی عوام انگریزی سامراجی حکومت سے متنفر ہوتے گئے۔ مختلف قسم کی افواہیں پھیلتی رہیں جس کی وجہ سے ہندو اور مسلمان دونوں کو اپنا مذہبی تشخص ختم ہوتا دِکھائی دیا اور دونوں مل جل کر انگریزوں کے خلاف اُٹھ کھڑے ہوئے۔ چپاتیوں کی تحریک، کنول کی تحریک نے خفیہ طور پر عوام کو متحد کر دیا۔ ۲۶ فروری ۱۸۵۷ء کو برہام پور میں جب سپاہیوں نے چربی لگے کارتوسوں کو دانتوں سے کاٹنے سے اِنکار کر دیا تو یہ انگریزوں کے خلاف پہلا نعرۂ بغاوت تھا۔ اس جنگِ آزادی میں ہندو پنڈت اور مسلمان علماء شانہ بہ شانہ شریک تھے لیکن یہ جنگِ آزادی کئی وجوہ سے ناکام رہی۔ بہادر شاہ کو قید کر لیا گیا۔ بہادر شاہ ظفؔر خود شاعر تھے۔ انھوں نے اس غم کا اِظہار اپنی غزلوں میں کیا ہے ۔

یہ رعایا ہند تبہ ہوئی، کہو کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
جسے دیکھا حاکمِ وقت نے، کہا یہ بھی قابلِ دار ہے

جب انگریز انھیں قید کر کے رنگون لے گئے تو انھوں نے ایک نہایت پُر سوز مسدس کہا۔ ظہیؔر دہلوی نے دہلی کی بربادی پر اپنے غم کا اِظہار کیا۔ منیؔر شکوہ آبادی نے کالے پانی کی قید کی سزا کاٹتے ہوئے نظمیں لکھیں۔ مفتی صدرالدین خاں آزردؔہ، قربان بیگ علی سالکؔ، داغؔ دہلوی، حافظ غلام دستگیر، حکیم آغا جان عیشؔ اور مرزا غالبؔ جیسے شعراء نے اس حادثے کو نظم کیا۔ اس دور کے تقریباً تمام شعراء کے یہاں کسی نہ کسی انداز میں اس واقعہ کا ماتم نظر آتا ہے۔ پہلی جنگِ آزادی میں سارا ہندوستان ایک قوم میں تبدیل ہو گیا تھا۔ لیکن جنگِ آزادی کی ناکامی کے نتیجے میں قومیت پر ایسا زوال

آیا کہ ہر طبقہ اپنے ہم مذہب کو ہی اپنی قوم تصور کرنے لگا۔ ہندوستانی قوم کا شیرازہ منتشر ہو گیا۔ پوری قوم ہندو، مسلمان، عیسائی میں تقسیم ہو گئی۔ اس فرقہ واریت کو انگریزوں نے اپنی پالیسی کے تحت ہوا دی اور مضبوط کیا۔ جنگِ آزادی کی ناکامی کا اثر سب سے زیادہ مسلمانوں پر پڑا کیوں کہ مولویوں نے قوم کی زبوں حالی سے خوفزدہ ہو کر قوم پر اپنی گرفت مضبوط کر دی اور حقائق سے آنکھیں چُرا کر مسلمانوں کو انگیزوں اور ان کی تعلیم سے دُور رکھنے کی کوششیں کیں جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندو انگریزی تعلیم سے فائدہ اُٹھا کر حکومت میں شریک ہو گئے اور مسلمان دِن بدن اپنی جہالت اور تنگ نظری کے باعث پسماندگی کے غار میں گرتے گئے۔ بنگال کے نواب عبداللطیف نے اس نکتہ کو محسوس کیا اور ۱۸۶۳ء میں کلکتہ میں محمڈن لٹریری سوسائٹی قائم کی۔ ان کا مقصد مسلمانوں کو انگریزی تعلیم دِلا کر ترقی کی راہ پر ڈالنا تھا۔ ادھر ۱۸۶۷ء میں مدرسہ دیوبند قائم ہوا۔ شیخ الہند مولانا محمود الحسن کی کوششوں نے مسلمانوں کو بیدار کیا اور یہ تحریکیں سرسیّد احمد خاں کی تحریک سے مل گئیں۔ سرسیّد احمد خاں نے قوم کی بیماری کو سمجھا۔ انھوں نے مغربی تعلیم کے ذریعہ ترقی کی راہ دِکھائی۔ سرسیّد احمد خان نے ایسی رسوم ترک کرنے کا مشورہ دیا جنھیں مذہب سمجھ لیا گیا تھا۔ انھوں نے مذہب کو عقل سے ہم آہنگ کیا۔ سرسیّد نے مسلمانوں کو انگریزی زبان اور جدید مغربی علوم سیکھنے پر آمادہ کیا اور یونائیٹڈ انڈین پیٹر یاٹک ایسوسی ایشن کے نام سے ایک انجمن قائم کی۔ ۱۸۸۵ء میں انڈین نیشنل کانگریس قائم ہوئی۔ پوری قوم میں بیداری کی ایک رو دوڑ گئی۔ ۱۹۰۵ء میں جب لارڈ کرزن نے بنگال کی تقسیم کا منصوبہ تیار کیا تو ملک میں ان کے خلاف ایک بڑی تحریک عمل میں آئی۔ چونکہ یہ احتجاج سارے ملک میں ہوا، اس لیے بنگال کی تقسیم کا منصوبہ ٹل گیا۔ کانگریس نے ''سوراج، سودیشی اور بائیکاٹ'' کی تحریکیں زور و شور سے چلائیں۔ غلامی کے احساس نے اتحاد کے جذبے کو اس طرح جگایا کہ ایک شدید ضرورت بن گیا۔ اردو شعراء ان تحریکیوں کے شانہ بہ شانہ چل رہے تھے۔ محمد حسین آزاد، حالی تعصب کے خلاف حبِ وطن سے سرشار نظمیں لکھ رہے تھے۔ تقسیمِ بنگال کے شوشہ نے اب پھر ہندو مسلمانوں کو یکجا کر دیا۔ اُردو شعراء نے ان تحریکوں سے متاثر ہو کر بہت سی نظمیں لکھیں۔ مثلاً

جناب حضرت ہیلی کو یہ غم کھائے جاتا ہے
نہ کردے سرنگوں مشرق کہیں مغرب کے پرچم کو

مسلماں بھولے بھالے اور ہندو سیدھے سادے ہوں
نہیں احمق مگر ایسے کہ سمجھیں انگبیں سم کو

نپٹتے آئے ہیں آپس میں اور اب بھی نپٹ لیں گے
اگر تم بن کے ثالث بیچ میں ان کے نہ آ دھمکو

(ظفرعلی خاں)

کبھی وہ دِن بھی آئے گا کہ ہم سوراج دیکھیں گے
دیارِ ہند میں پھر ہندیوں کا راج دیکھیں گے

(لال چندفلکؔ)

سوراج کی پڑی ہے تو پیچھے پڑے رہو
منزل اگر کڑی ہے تو تم بھی کڑے رہو

(امام الدین راقب)

یہ وہی دور ہے جب گاندھی جی کی ترغیب پر کھدر کا استعمال شروع ہوا۔ گلی گلی چرخے کی آواز گونج اُٹھی ۔

وطن کے دردِ نہاں کو دوا سدیشی ہے
غریب قوم کی حاجت روا سدیشی ہے

اسی نے خاک کو سونا بنا دیا اکثر
جہاں میں گر ہے کوئی کیمیا سدیشی ہے

(تلوک چند محرومؔ)

گھر اپنے کی جو چیز ہو وہ کچھ بھی نہیں ہے مال
بیکار ہے وہ خواہ ہو کشمیر ہی کا شال

ٹانڈے کے نین سکھ سے ہے اچٹا ہوا خیال
دیکھیں نہ لکھنؤ کی چکن کا کبھی کمال

ڈھاکے کی ململ اب نہیں چڑھتی نِگاہ پر
صد آفریں ہے عقل کی اس دست گاہ پر

(منشی دوارکا پرشاد افق)

دسمبر ۱۹۰۶ء کو ''آل اِنڈیا مسلم لیگ'' کا قیام عمل میں آیا اور اسی سال ہندو مہا سبھا کا سنگِ بُنیاد بھی رکھا گیا۔ دراصل قومی تحریک کو کمزور کرنے کی یہ انگریزی چال تھی۔ کیوں کہ پوری قوم میں فرقہ پرستی کا زہر اسی طرح پھیلا۔ شبلی نعمانی نے مسلم لیگ کی مخالفت کرتے ہوئے ایک نظم لکھی ؎

لیگ کی عظمت و جبروت سے اِنکار نہیں
مُلک میں غلغلہ ہے، شور ہے، کہرام بھی ہے

ہے گورنمنٹ کی بھی اس پہ عنایت کی نِگاہ
نظر لطف رئیسان خوش انجام بھی ہے

ربط ہے اس کو گورنمنٹ سے بھی مُلک سے بھی
جس طرح صرف میں اک قاعدہ ادغام بھی ہے

اسی طرح ایک اور نظم میں فرماتے ہیں ۔

جناب لیگ سے میں کہا کہ اے حضرت کبھی تو جا کے ہمارا بھی ماجرا کہیے

برادرانِ وطن کہہ رہے ہیں کیا کیا کچھ کبھی تو آپ بھی افسانۂ جفا کہیے

جناب لیگ نے سب کچھ یہ سُن کے فرمایا مجھے تو خوہ ہے کہ جو کچھ کہو بجا کہیے

اُردو شاعری اپنے وقت کے اپنے سیاسی ماحول سے نہ صرف آگاہ تھی بلکہ اسے ملک وملت کا زبردست خیال تھا۔ایک جانب سرسیّد اوران کے رفقاء کو نجات کا راستہ انگریزی تعلیم سے بہرہ ور ہونے میں نظر آرہا تھا تو دُوسری جانب ایک بڑا طبقہ ایسا تھا جو اپنی قدروں اور تہذیب کو برقرار رکھنا چاہتا تھا اور اس نئی تہذیب سے قُربت کو ایک خطرہ محسوس کر رہا تھا۔غالبًا اسی طبقے کی کوششیں تھیں کہ ہندوستان کے مسلمان اس طرح انگریزیت کو قبول کر کے اپنی ہئیت اور تہذیب نہ بدل سکے جس طرح ترکی میں ہوا۔اکبرالہ آبادی نے طنز ومزاح کو اپنا حربہ بنایا۔انھوں نے طنز کے پیرائے میں عوام کو غیرتِ قومی سے آگاہ کیا اور جذبۂ اتحاد اُبھارا۔اس نئے طوفان سے نبرد آزما ہونے کے لیے اکبر کی نظر میں قومی یکجہتی بہت ضروری تھی۔وہ لکھتے ہیں ۔

تم ملو یا نہ ملو، مجھ سے منو یا نہ منو
ساتھ رہنا ہے اسی مُلک میں اے ہم وطنو

اہلِ مغرب سے کہتا ہوں مُبارک ہو مگر
آسماں تنگ ہو تم پر مگر اتنا نہ ہو

☆☆☆☆☆☆☆

کہتا ہوں ہندو و مسلمان سے یہی　　اپنی اپنی روش پہ تم نیک رہو
لاٹھی ہو ہوائے دہر پانی بن جاؤ موجوں کی طرح لڑو مگر ایک رہو

اکبر کو انگریزوں کی شاطرانہ چالوں کا بخوبی اندازہ تھا۔ حالانکہ وہ بذاتِ خود انگریزی ملازمت کے شکنجے میں کسے ہوئے تھے۔ تاہم انھوں نے قوم کو سامراجیت کے اس نظام سے ہر موقع پر آگاہ کیا۔ وہ طنز کے پیرائے میں مزاح کا پردہ ڈال کر ایسی ایسی چوٹیں کرتے ہیں کہ رُوح بیدار ہو جائے۔ اپنے ایک قطعہ میں وہ برٹش حکومت کی نعمتوں کا ذکر اپنے خاص انداز میں کرتے ہیں اور بھرپور وار بھی کرتے ہیں ۔

بہت ہی عمدہ ہے اے ہم نشیں برٹش راج
کہ ہر طرح کے ضوابط بھی ہیں اصول بھی ہے

جو چاہے کھول لے دروازہ عدالت کو
کہ تیل پیچ میں ہے ڈھیلی اس کی چول بھی ہے

جگہ بھی ملتی ہے کونسل میں آنریبل کی
جو التماس ہو عمدہ تو وہ قبول بھی ہے

طرح طرح کے بنالو لباس رنگا رنگ
علاوہ روٹی کے ریشم بھی ہے اور دول بھی ہے

شگفتہ پارک میں ہر سمت رہروؤں کے لیے
نظر نواز ہے پتی، حسین پھول بھی ہے

جب اِتنی نعمتیں موجود ہیں یہاں اکبر
تر ہرج کیا ہے جو ساتھ اس کے ڈیم فول بھی ہے

اکبر نے کوئی موقع انگریزوں اور انگریزی کی مخالفت کا نہیں جانے دیا ہے۔ ایڈورڈ ہشتم کے جشنِ تاج پوشی کے سلسلے میں ان کی نظم کا ایک ایک فقرہ تعزیانہ عبرت ہے۔ ''ایک کا حصّہ من وسلوا، میرا حصّہ درد کا جلوہ'' یا ''محفل ان کی ساقی ان کا، آنکھیں میری باقی ان کا'' اکبر کے ذہن کی عکاسی کرتے ہیں۔ اخبار ''اودھ پنچ'' کا سارا مواد انگریزوں کی مخالفت میں قومی یکجہتی اور غیرت کو اُبھارنے والا تھا۔

اقبال ایک وسیع پس منظر کے ساتھ اُردو شاعری میں داخل ہوئے۔ وہ ایک دردمند دِل رکھتے تھے۔ ان کے سامنے صحت مند پیش منظر بھی تھا۔ اقبال نے عوام کو اتحاد و یگانگت کی تعلیم دی۔ راستوں کے پیچ وخم سے آگاہ کیا۔ یقینِ محکم، عملِ پیہم اور محبت کی تعلیم دے کر فرقہ پرستی کے خلاف آواز بُلند کی۔ اقبال بُنیادی طور پر ایک فلسفی اور مفکر تھے۔ انھوں نے عوام کو مستقبل کی تصویر دِکھائی اور آنے والے خطرات سے آگاہ کیا۔

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

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

وطن کی فکر کرنا داں! مصیبت آنے والی ہے
تیری بربادیوں کے مشورے ہیں آسمانوں میں

ذرا دیکھ اس کو جو کچھ ہو رہا ہے، ہونے والا ہے
دھرا کیا ہے بھلا عہدِ کہن کی داستانوں میں

نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو
تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

اقبالؔ نے اتحاد و اتفاق کے بُنیادی پہلو پہ زور دیا ہے۔ وہ عوام کے درمیان بے لوث و بے غرض محبت کا پیغام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک اتحاد کا یہی واحد ذریعہ ہے جو قومی یکجہتی کے لیے ضروری ہے۔ اقبالؔ نے بنی نوع اِنسان کی باہمی محبت پر زور دیتے ہوئے کہا ہے ۔

شرابِ روح پرور ہے محبت نوعِ اِنساں کی
سکھایا ہے اسی نے مجھ کو مست بے جام و سبو رہنا

شجر ہے فرقہ آرائی ، تعصب ہے ثمر اس کا
یہ وہ پھل ہے کہ جنت سے نکلواتا ہے آدم کو

جو تو سمجھے تو آزادی ہے پوشیدہ محبت میں
غلامی ہے اسیرِ امتیازِ ما و تو رہنا

دوا ہر دکھ کی ہے مجروح تیغ آرزو رہنا
علاجِ زخم ہے آزاد احسانِ رفو رہنا

فرقہ بندی ہے کہیں اور کہیں ذاتیں ہیں
کیا زمانے میں پنپنے کی یہی باتیں ہیں

اسی دور میں چکبستؔ نے حبِ وطن سے سرشار بہت سی نظمیں لکھیں۔ چکبستؔ کے نزدیک ہوم رول خواب کی تعبیر تھی۔ ایک نظم میں لکھتے ہیں ۔

اہلِ وطن مبارک ہو تُم کو یہ بزم اعلا
جس میں نئی اُمیدوں کا ہے نیا اُجالا

دُنیا کے مذہبوں سے یہ رنگ ہے نرالا
مسجد یہی ہے اپنی اور ہے یہی شوالا

ہو ہوم رول حاصل ارمان ہے تو یہ ہے
اب دین ہے تو یہ ہے ایمان ہے تو یہ ہے

انگریزوں نے پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے پر ہندوستانیوں کو بجائے کچھ سہولیت دینے کے رولٹ ایکٹ لاگو

کر کے پابندیاں بڑھادیں۔ گاندھی جی کی تحریک زور پکڑ گئی۔ اِدھر تمام دُنیا کے مسلمانوں میں ترکی کے ساتھ ہوئی نا انصافی کی بِنا پر انگریزوں کے خلاف غم وغصہ کا طوفان اُٹھ کھڑا ہوا۔ خلافت تحریک کی قیادت مہاتما گاندھی نے کی اور یہ وقت ہندو مسلمان اتحاد کا زرّیں دور کہا جا سکتا ہے۔ اس دور کے شعراء نے بڑی جذباتی اور پُر اثر نظمیں لکھیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام و نشاں کب تک
چراغِ کشتۂ محفل سے اُٹھے گا دھواں کب تک

کوئی پوچھے کہ اے تہذیبِ اِنسانی کے استادو
یہ ظلم آرائیاں تاکے یہ حشر انگیزیاں کب تک

سمجھ کر یہ دھندلے سے نشانِ رفتگاں ہم ہیں
مٹاؤ گے ہمارا اس طرح نام و نشاں کب تک

شبلی نعمانی

حسرت ایک جگہ لکھتے ہیں۔

غضب ہے کہ پابندِ اغیار ہوکر — مسلمان ہو جائیں یوں خوار ہو کر
اٹھے ہے جفا پیش گانِ محبت — ہمارے مٹانے پہ تیار ہو کر
وہ ہم کو سمجھتے ہیں احمق جو حسرتؔ وفا — کے ہیں طالب دِل آزار ہو کر

ظفر علی خاں نے بڑی ولولہ انگیز نظمیں لکھیں۔ اسی دوران مسجدِ کانپور کا حادثہ ہوا اور ہندو مسلمانوں نے مل جل کر جلسہ کیا جس پر حکام نے گولی چلوادی۔ شبلی نے اس واقعے سے متاثر ہوکر نہایت درد انگیز نظمیں لکھیں۔ ان کی ایک نظم

کا یہ شعر بہت مشہور ہوا۔

پوچھا جو میں کون ہو تم؟ آئی یہ صدا
ہم کشتگانِ معرکہ کانپور ہیں

۱۳، اپریل ۱۹۱۹ء کو جنگِ آزادی کا وہ تاریخ ساز واقعہ ہوا جسے جلیانوالہ باغ حادثہ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ نہتے افراد کے مجمع پر جنرل ڈائر نے بندوقوں کے منھ کھول دیے اور مارشل لا نافذ کر دیا۔ یہی وہ وقت تھا کہ تمام سیاسی جماعتیں ایک پلیٹ فارم پر یکجا ہو گئیں اور ترکِ تعاون کا پروگرام طے ہوا۔ اس واقعہ سے متاثر ہو کر اُردو شعراء نے بے شُمار نظمیں لکھیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

ہر زائرِ چمن سے یہ کہتی ہے خاکِ باغ
غافل نہ جہاں میں گردوں کی چال سے

سینچا گیا ہے خونِ شہداں سے اس کا تخم
تو آنسوؤں کا بخل نہ کر اس نہال سے

اقبالؔ

جتنی بوندیں تھیں شہیدانِ وطن کے خون کی
قصرِ آزادی کی آرائش کا ساماں ہو گئیں

زندگی ان کی ہے، دین ان کا ہے، دُنیا ان کی ہے
جن کی جانیں قوم کی عزت پہ قرباں ہو گئیں

ظفر علی خاں

نادر کا قتلِ عام ہے مشہور آج تک
سفاک اس کا نام ہے مشہور آج تک

لیکن ہے جو کہ نادرِ سفاک سے سِوا
ڈائر کے قتلِ عام کا پرہول ماجرا

ڈائر نے قتلِ عام کیا اس مقام پر
مرتے ہیں جہاں لوگ اطاعت کے نام پر

تلوک چند محرومؔ

سول نافرمانی کے اس دور میں عوام نے قومی جذبے، اخوت و اتحاد کی ایک عظیم مثال پیش کی اور اپنی سیاسی بیداری کا ثبوت دیا۔ ایک ہی رات میں لاہور کے شاہ عالمی دروازے پر عالی شان مندر و مسجد کی تعمیر کی گئی اور صبح ہوتے ہوتے ان میں ناقوس اور اذان کی آوازیں بُلند ہوئیں۔ اس سے متاثر ہو کر علامہ اقبالؔ نے کہا ؎

مسجد تو بنادی شب بھر میں ایماں کی حرارت والوں نے
من اپنا پرانا پاپی تھا برسوں میں نمازی بن نہ سکا

سول نافرمانی کی تحریک بھی اُردو شاعری کا موضوع بنی۔ انگریزوں کی پالیسی کے تحت الہ آباد میں برکت اللہ اور دہلی میں سوامی شردھا نند جیسی ہستیاں عوام کے اندھے جوش کا شکار بنی۔ فرقہ واریت نے ''تنظیم'' اور ''شدھی'' تحریک کے زیرِ اثر اپنا سر اُٹھایا۔ اُردو شعراء یہاں بھی دونوں تحریکوں تنظیم و تبلیغ اور شدھی سنگٹھن کے خلاف صدائے احتجاج بُلند کرتے نظر آتے ہیں۔

گاندھی جی نے جب چھوا چھات دُور کرنے کی تحریک شروع کی تو یہ موضوع بھی اُردو شعراء کے ہاتھوں نہ بچ سکا اور بہادر برقؔ دہلوی نے ''اچھوتوں سے نفرت'' کے عنوان سے ایک نظم لکھ کر گاندھی جی کے خیالات کی ترجمانی کی ہے۔

اِنقلابِ روس سے متاثر ہو کر ہندوستان کے پڑھے لکھے حریت پسند نوجوانوں نے اشتراکیت کو آزادی کی کنجی

سمجھا جس کا ادبی پلیٹ فارم ترقی پسند تحریک کی شکل میں سامنے آیا۔ چونکہ اشتراکیت، سامراجیت کے خلاف تھی اس لیے فطری طور پر یہ جھکاؤ پیدا ہوا۔ اُردو میں اشراکیت کے زیرِ اثر مقصدی ادب کی تخلیق کے لیے ترقی پسند تحریک وجود میں آئی۔ مجاز، فوق، سلام مچھلی شہری، یحییٰ اعظمی، مخدوم محی الدین، ساغر نظامی نے بڑی ولولہ انگیز نظمیں لکھیں۔ ہندوستان میں آزادی کی جنگ گاندھی جی کے قیادت میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ چکی تھی۔ جوش جذباتی انداز کی انگریز مخالف نظمیں لکھ رہے تھے۔ انھوں نے سامراجیت کی دُشمنی میں سامراجیت کی علامت بنیے کو بھی نہیں بخشا۔ شاعروں کا ایک پورا گروہ سامراجیت کے خلاف تیار ہو چکا تھا۔ حد یہ ہے کہ احمق پھپھوندوی جیسے مزاحیہ شاعر نے بھی اپنے قلم کا رُخ سامراجیت کے خلاف نظمیں لکھنے میں موڑ دیا۔ کیفی اعظمی، علی سردار جعفری، فیض احمد فیض سب ایک ہی صف میں کھڑے ہوکر آزادی کے نغمے گا رہے تھے اور انگریزوں کو للکار رہے تھے۔

اُردو شاعری مکمل طور پر وطنِ عزیز کی آزادی کے لیے وقف ہو چکی تھی۔ جنگِ آزادی کے سلسلے میں جس قدر شعری ادب اُردو میں تخلیق ہوا اس کا احاطہ کرنا مشکل ہے۔ تلوک چند محروم، جگن ناتھ آزاد، اقبال احمد سہیل، آنند نرائن ملا، راہی، عرش ملسیانی، جمیل مظہری، ظفر علی خان وغیرہ وغیرہ نہ جانے کتنے شعراء ہیں جو اس قلمی جنگ میں پیش پیش تھے۔

۱۹۴۷ء میں انگریزوں نے ہندوستان کو چھوڑ دیا۔ اتنی جلدی مکمل آزادی ملنے کی توقع رہبرانِ قوم کو بھی نہیں تھی۔ لیکن انگریز جاتے جاتے تعصب کا زہر اور تقسیمِ وطن کی خلیج چھوڑ گئے۔ ادیب اور شعراء دو ملکوں میں بٹ گئے۔ دونوں طرف ملی ہوئی آزادی نے ان کے خوابوں کو پورا نہیں کیا اور فیض احمد فیض آزادی کے لیے کہہ اُٹھے ؎

یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر

اُردو شاعری نے پہلی جنگِ آزادی سے لے کر آزادیٔ ہند تک شانہ بہ شانہ، لمحہ بہ لمحہ اپنا فرض پورا کیا ہے اور اُردو شاعری اس ذیل میں اسم بامُسمّٰی کہی جا سکتی ہے۔

اکائی نمبر 13: جدید اُردو شاعری (حالؔی، اقبالؔ اور فیضؔ) خواجہ الطاف حسین حالؔی

خواجہ الطاف حسین حالؔی 1837ء کو پانی پت میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام خواجہ ایزد بخش تھا۔ انہوں نے اپنے بیٹے کو پانچ سال کی عمر میں مذہبی تعلیم دلوائی۔ حالؔی نے ابتدائی عمر میں ہی قرآن حفظ کر لیا اور اس کے بعد عربی، فارسی اور مذہبی کتابوں کے مطالعے کی طرف توجہ دی۔ وہ نو سال کے تھے کہ ان کے والد کا انتقال ہو گیا۔ حالؔی کے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین نے ان کی پرورش کی۔ معاشی حالات کی خرابی کی وجہ سے حالؔی اسکول کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہ کر سکے۔ مولانا حالؔی تعلیم حاصل کرنا چاہتے تھے لیکن خاندان کے بزرگوں نے اُن کی مرضی کے خلاف 17 برس کی عمر میں شادی کر دی۔ 1854ء میں حالؔی دہلی پہنچے، جہاں انہیں غالبؔ اور شیفتہؔ کے زیر اثر تعلیم جاری رکھنے اور شعری ذوق کو پروان چڑھانے کا موقع ملا۔ ایک سال بعد گھر والوں کے اصرار پر دہلی چھوڑ کر واپس پانی پت چلے آئے اور 1856ء میں ڈپٹی کمشنر کے دفتر میں معمولی سی تنخواہ پر ملازم ہو گئے۔ اُس کے بعد چار سال لاہور میں قیام کیا اور وہاں آزادؔ سے مل کر جدید شاعری کو فروغ دیا۔ 1863ء میں جہانگیر آباد میں معلم مقرر ہوئے۔ انہوں سرسید کی سفارش پر 1878ء میں حیدر آباد کا سفر کیا اور 1879ء میں سرسید کی ہی فرمائش پر ''مسدس حالؔی'' لکھی۔ حیدر آباد کی حکومت نے حالؔی کا وظیفہ مقرر کیا لیکن آخری عمر میں وہ واپس پانی پت چلے گئے اور پانی پت میں ہی 1914ء میں انتقال کر گے۔

خواجہ الطاف حسین نے حقیقت پسند نظم نگاری اور نیچرل شاعری کا آغاز کیا۔ ان کی حقیقی نظم نگاری کا سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب وہ سرسید احمد خان کی تحریک کے ساتھ وابستہ ہوئے۔ نیچرل شاعری کا آغاز انہوں آزاد کے ساتھ مل کر ''انجمن پنجاب لاہور'' کے مشاعروں سے کیا۔ 1874ء میں حالؔی نے آزادؔ کی تحریک پر ''برکھارت''، ''حبِ وطن''، ''نشاطِ اُمید'' اور ''مناظرۂ رحم و انصاف'' کے عنوانات سے چار نظمیں لکھی اور یہ ثابت کر دیا کہ ملکی، فطری، اخلاقی، قومی اور اصلاحی موضوعات کو بھی شاعری میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

''برکھارت'' کی ابتدا حالؔی نے گرمی کی شدت سے کی ہے، اُس کے بعد برسات کی آمد کا ذکر ہے اور نظم کا اختتام ذہنی اور جذباتی کیفیات پر ہوتا ہے۔ ''نشاطِ اُمید'' میں خوشی کی اہمیت کو دلکش انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ''حبِ وطن'' انجمنِ پنجاب'' کے مشاعروں میں پڑھی جانے والی حالؔی کی تیسری نظم ہے جس میں تاریخی حوالوں سے جذبۂ قوم کی بیداری کی گئی ہے۔ ''مناظرۂ رحم وانصاف'' میں رحم اور انصاف دونوں کی اہمیت کو خوبصورت انداز میں اُبھارا گیا ہے اور آخر میں حالؔی نے دونوں کو ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم قرار دے کر رحم اور انصاف کے درمیان ایک توازن پیدا کیا ہے۔

''مسدسِ حالؔی'' حالؔی کا لازوال اور انمول کارنامہ ہے جو 1879ء میں سرسید کی فرمائش پر لکھی گئی۔ یہ شاہکار نظم مسلمانوں کے عروج وزوال کی تاریخ ہونے کے ساتھ ساتھ اُردو کی سب سے پہلی طویل نظم کا درجہ بھی رکھتی ہے۔ بقول ڈاکٹر شیخ محمد اکرام ''اس مسدس نے سات کروڑ ہندوستانی مسلمانوں کی کایا پلٹ دی'' اور سرسید ''مسدسِ حالی'' کو اپنی بخشش کا سامان سمجھتے ہیں۔ اسی طرح ''مسدسِ حالی'' پر تبصرہ کرتے ہوئے مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

> ''اگر حالؔی کی مسدس میں کوئی فلسفۂ تمدن، کوئی مسلسل اور مربوط داستان بیان کی گئی ہوتی تو آج وہ رامائن، مہابھارت اور شاہ نامہ کے ٹکر کی چیز ہوتی۔''

''مناجاتِ بیوہ'' میں حالؔی نے ایک بیوہ کو خدا کی بارگاہ میں اپنی حالتِ زار پر فریاد کرتے دکھایا ہے۔ یہ نظم سوز وگداز، درد وتاثر اور ایک بیوہ عورت کے جذبات واحساسات کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ بقول عابد حسین:

> ''مجھے مناجاتِ بیوہ پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ حالی باوجود مرد ہونے کے ایسا
> درد آشنا، ایسا احساس، اتنا نازک دل کہاں سے لائے، جس نے کم سن بد
> نصیب بیوہ عورتوں کے صحیح جذبات واحساسات کو اس طرح محسوس کیا ہے،
> جیسے یہ سب کچھ خود اس پر بیت چکا ہے۔''

''مناجاتِ بیوہ'' کو پڑھنے کے بعد گاندھی جی نے کہا تھا کہ ''اگر اس دیش کی کوئی مشترکہ زبان ہوسکتی ہے تو وہ ''مناجات بیوی'' کی زبان ہے''

''چپ کی داد'' میں بھی خواتین کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے اس نظم میں حالؔی عورتوں میں خود اعتمادی پیدا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

تم گھر کی ہو شہزادیاں ، شہروں کی ہو آبادیاں
غمگیں دلوں کی شادیاں ، دکھ سکھ میں راحت تم سے ہے

مولانا حالؔی کو اُردو کے نیچرل شاعر کا درجہ دے کر عام طور پر یہ تصور کیا جاتا ہے کہ حالؔی نے صرف فطرت پرستی پر نظمیں لکھی ہیں۔ ایسا تصور ایک خام خیالی نشاندہی کرتا ہے، کیونکہ حالؔی کی شاعری کے مختلف موضوعات ہیں۔ انہوں نے قومی، ملی، معاشی، معاشرتی اور سیاسی موضوعات کو ہی اپنی شاعری کا وسیلہ نہیں بنایا بلکہ سماجی ناانصافی، نابرابری اور عورت کے حقوق کی پامالی اور اخلاقی گراوٹ کی تعلیمی پسماندگی پر بھی نظمیں تحریر کیں۔ حالؔی ایک ایسے نظم گو شاعر ہیں، جنہوں نے نظم کے موضوعات کو ایک نیا انداز دیا اور اپنی نظموں کو اپنے دور کے سماج کا عکاس بنا دیا۔ یہ کیفیت سب سے پہلے حالؔی کی نظموں میں ہی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اپنی مثنویوں، نظموں، شکصی مرثیوں اور شہر آشوب کے ذریعہ قدرتی مناظر کے ساتھ ساتھ اپنے زمانے کے وطنی، ملی، سماجی اور معاشرتی مناظر کی بھی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں مظاہرہ کائنات کے علاوہ انسان کے بنائے اصول وقوانین اور طرزِ زندگی بھی نظموں کے موضوعات میں شامل ہیں۔ یہ اس بات کا کھلا ثبوت ہے کہ حالؔی کی شاعری اور نظموں کے موضوعات محدود ہونے کے باوجود بھی اس دور کے تمام مظاہ کی بھرپور نشاندہی کرتے ہیں۔

حالؔی کی نظمیں موضوع وہئیت دونوں کے اعتبار سے نئی ہیں۔ ان کی نظموں میں قدیم اندازِ بیان اور قدیم رنگ سے بغاوت ملتی ہے۔ اس بغاوت میں ہنگامے اور نعرے نہیں ہیں بلکہ آنے والے عہد کی نشاندہی ہے اور آج تک اسی

نشان کے سہارے اُردو نظم کے کارواں چلتے چلے آ رہے ہیں۔ حالؔی کی شاعری کی سب سے بڑی خصوصیت اُن کا خلوص اور اخلاقی پہلو ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو ''معلمِ اخلاق'' بھی کہا جاتا ہے۔ حالؔی نے اپنی نظموں میں دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری کا رونا نہیں رویا ہے بلکہ وہ بار بار قوتِ عمل کا درس دیتے ہیں۔

غرض کہ حالؔی کی سنجیدہ طبیعت نے شاعری میں سادگی کے ساتھ متانت اور خیالات میں پاکیزگی پیدا کر دی۔ بقولِ شخصے۔

> ''حالؔی خود روتے ہیں۔ دوسروں کو رولاتے ہیں اور پھر ایسی باتیں کہتے ہیں کہ آنسو خشک ہو جاتے ہیں مگر دلوں میں عزم بیدار ہو جاتا ہے۔ وہ ماضی کے شاعر کہلاتے ہیں مگر ماضی میں کھو جانا پسند نہیں کرتے۔''

علامہ اقبالؔ

ڈاکٹر اقبال کا تعلق کشمیری خاندان سے تھا جو سترھویں صدی عیسوی میں مشرف با اسلام ہوا۔ یہ خاندان برہمن تھا۔ اپنی نیکی اور شرافت کی وجہ سے معزز تھا۔ ڈاکٹر اقبالؔ کے جد اعلیٰ بابا صالح تھے، جنہوں نے اسلام قبول کیا تھا۔ ان کی اولاد ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں کے بعد سیال کوٹ میں مقیم ہوئی۔ پہلے پہل علامہ اقبالؔ کے دادا نے یہاں سکونت اختیار کی۔ ان کا نام شیخ رفیق تھا۔ ان کے دو صاحبزادے تھے ایک شیخ نور محمد، دوسرے شیخ غلام قادر۔ شیخ نور محمد کی شادی امام بی بی سے ہوئی۔ شیخ نور محمد کے یہاں دو لڑکے ہوئے شیخ عطا محمد اور شیخ محمد اقبال۔ ان کے علاوہ تین لڑکیاں بھی تھیں۔ اقبال نومبر ۱۸۷۷ء میں سیال کوٹ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم مکتبہ عمر شاہ محلّہ سوالہ سیالکوٹ کی مسجد میں ابو عبداللہ مولانا غلام حسن کے مکتب میں حاصل کی۔ بعد میں مولانا میر حسن کی خواہش پر ان کے مکتب واقع کوچہ میر حسام الدین میں اُردو، عربی اور فارسی کی ابتدائی تعلیم حاصل کی۔ قران مجید کا درس لیا۔ اقبال کی شعری شخصیت کی تشکیل میں سید میر حسن کا فیضان شامل ہے۔ ۱۸۸۳ء میں سکاش مشن اکسلوسیال کوٹ میں داخلہ لیا۔ ۱۸۸۸ء میں پرائمری کا امتحان اور ۱۸۹۱ء میں

مڈل کا امتحان پاس کیا۔ شعر بھی موزوں کرنے لگے تھے۔ ۱۸۹۳ء میں میٹرک درجہ اول میں پاس کیا۔ اسی تاریخ کو یعنی ۳ مئی کو ان کی شادی گجرات (پنجاب) کے سول سرجن خان بہادر عطا محمد کی بیٹی کریم بی بی سے ہوئی۔ اقبال نے اسکاچ مشن کالج میں داخلہ لیا اور استاد داغ سے شرف تلمذ حاصل کیا۔ اس طرح تعلیمی سلسلہ بھی جاری رہا اور شاعری بھی۔ ادبی رسائل میں کلام شائع ہونے لگا۔ ۱۸۹۵ء میں انٹرمیڈیٹ کا امتحان درجہ دوم میں پاس کیا۔ مزید تعلیم تعلیم کے لیے گورنمنٹ کالج لاہور میں بی۔ اے میں داخلہ لیا۔

۱۸۹۷ء میں بی۔ اے سکنڈ ڈویژن سے پاس کیا۔ عربی اور انگریزی میں اول آنے کی وجہ سے دو طلائی تمغے دیے گئے۔ اس زمانے میں پروفیسر ٹامس آرنلڈ علی گڑھ کالج سے قطع تعلق کر کے گورنمنٹ کالج لاہور میں فلسفے کے پروفیسر مقرر ہوئے۔ اقبال کو پروفیسر آرنلڈ سے شاگردی کا موقع ملا۔ اقبال نے ایم۔ اے (فلسفہ) میں داخلہ لیا اور ۱۸۹۹ء میں ایم۔ اے تیسرے درجے میں پاس کیا۔ اورینٹل کالج کے میکوڈ عربک ریڈر مقرر ہوئے۔ اس زمانے میں ریسرچ اسکالر کو ریڈز کہا جاتا تھا۔ چھ ماہ بعد انگریزی کے اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے گورنمنٹ کالج میں کام کیا۔ ۱۹۰۴ء اسٹنٹ پروفیسری کی ملازمت ختم ہوگئی لیکن اس مدت میں مزید توسیع کی گئی اور فلسفہ پڑھانے پر مامور ہوئے۔ یورپ جانے تک اسی منصب پر فائزہ رہے۔ ۱۹۰۵ء میں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے یورپ روانہ ہوئے۔ ٹرنٹی کالج کیمبرج میں داخلہ لیا۔ ۱۹۰۷ء میں میونخ یونیورسٹی (جرمنی) میں پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری کے لیے انگریزی میں مقالہ development of Meta Physics in persia (ایران میں مابعد الطبعیات کا ارتقاء) کے موضوع پر داخل کیا، جس پر انہیں پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری دی گئی۔ ۱۹۰۸ء میں لندن سے بیرسٹری کی ڈگری حاصل کی۔ اسی سال ان کا مقالہ انگریزی میں شائع ہوا۔ ۱۹۱۰ء میں ان کا نکاح سردار بیگم سے ہوا۔ ۱۹۱۳ء میں مختار بیگم سے بھی شادی کی۔ ۱۹۲۳ء میں انہیں سر کا خطاب دیا گیا۔ ۱۹۳۱ء میں گول میز کانفرس میں شرکت کی۔ لندن سے اٹلی، روم، وینس، مصر، اسکندریہ، قاہرہ، فلسطین ہوتے ہوئے واپس بمبئی آئے۔ انہوں نے قصر وینس میں مسولینی سے ملاقات کی ۱۹۳۲ء میں

تیسری گول میز کانفرس میں شرکت کے لیے لندن گئے ۔لندن سے پیرس، اسپین، میڈرڈ گئے اور براہ وینس ہندوستان واپس ہوئے ۔۱۹۳۳ء میں افغانستان گئے ۔

اقبالؔ کا انتقال ۲۱ اپریل ۱۹۳۸ء کو لاہور میں ہوا مزار اقبال حضوری باغ کے قریب، شاہی مسجد کے جنوب مشرقی مینار کے سایہ میں واقع ہے۔اقبال کو پہلی بیوی کریم بی بی سے آفتاب اقبال اور معراج بیگم پیدا ہوئے۔سردار بیگم سے جاوید اقبال اور منیرہ بانو پیدا ہوئے۔

اقبال نے اُردو شاعری میں ایک نئی روح پھونکی ہے۔وہ پیغمبری اور صحت مند قدروں کے ترجمان ہیں۔اقبالؔ کی شاعری کا آغاز روایتی انداز سے ہوا۔ابتدا میں انہیں داغؔ کی شاگردی کے زیر اثر مصنوعی حسن وعشق کی گلیوں کی خاک بھی چھانی پڑی۔مگر بہت جلد اس آزاد طائر کا دم حسن وعشق کی ان تنگ وتاریک گلیوں میں گھٹنے لگا اور انہوں نے رویتی ورومانی شاعری کو خیر باد کہہ دیا۔اقبال کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے۔

پہلا دور ابتدا سے 1905ء تک کا ہے۔''ہمالیہ'' اقبال کی پہلی نظم ہے جو 1901 میں مخزن لاہور کے پہلے شمارے میں ''کوہستانِ ہمالیہ'' کے عنوان سے شائع ہوئی۔اس دور کی فطری، رومانی اور وطنی نظمیں اور غزلیں ''بانگِ درا'' میں شامل ہیں۔''بانگِ درا'' اقبالؔ کا پہلا شعری مجموعہ ہے، جو 1924 میں شائع ہوا۔اس دور کی اہم نظموں میں گل رنگیں، ابر کوہسار، آفتابِ صبح، چاند، جگنو، شمع، ماہِ نو، انسان، بزمِ قدرت، ایک آرزو، موجِ دریا، ابر، کنارہ، ترانۂ ہندی اور نیا شوالہ وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو انسان کو فطرت اور وطنیت کا پیغام دیتی ہیں۔اقبالؔ کی ابتدائی دور کی شاعری ایک ایسے مسافر کا سفر ہے جو منزل اور سمتِ منزل سے بے خبر ہے۔

علامہ اقبالؔ کی شاعری کا دوسرا دور قیامِ یورپ کا ہے۔1905 سے 1908 تک اقبال کا سفرِ یورپ اُن کی شاعرانہ صلاحیتوں کو نئی سمت ونئی وسعت دینے میں بڑا مفید ثابت ہوا۔اُن کے زوایۂ نگاہ اور سوچنے کے انداز میں تبدیلی رونما ہوئی۔یورپ کی خاک کے ذرے ذرے میں اُنہیں ایک دھڑکتا ہوا دل نظر آیا جو حرارت، تڑپ اور شدت

سے لبریز تھا۔ دوسری طرف ایشیا میں اُنہیں ہر چیز محوِ خواب نظر آئی۔ یہاں دل کا دھڑکنا تو کیا سانس کی آواز تک محسوس نہیں ہوتی۔ ان حالات سے متاثر ہو کر اقبالؔ وطن پرستی کے محدود دائرے سے باہر نکلے اور آفاقی مسائل کی طرف متوجہ ہوئے۔ اس عہد میں لکھی گئی نظمیں ''طلبہ علی گڑھ کالج کے نام''، ''عبدلقادر کے نام'' اور ''محبت'' اُن کے خیالات و تصورات کی تبدیلی کو ظاہر کرتی ہیں۔ اقبال علی گڑھ طلبہ کو عشق و عمل کا پیغام یوں دیتے ہیں:

اوروں کا ہے پیام اور، میرا پیام اور ہے
عشق کے دردمند کا طرزِ کلام اور ہے

علامہ اقبال کی شاعری کا تیسرا دور 1908 کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اس دور کو ان کی شاعری کا عہدِ زریں کہا جا سکتا ہے۔ اس دور کی شاعری میں انہوں نے بتایا ہے کہ قوم کے زوال اور تمام خرابیوں کی جڑ اُن کی بے عملی اور حقیقت سے بے خبری ہے۔ لہٰذا انہوں نے قوم کو ذہنی غلامی سے نجات دلانے کے لئے فلسفۂ خودی کو پیش کیا۔ اقبالؔ نے فلسفۂ خودی کے ساتھ ایک منفرد تصورِ عشق، جہدِ عمل، فقر، حیات اور مومن کی وضاحت کی ہے۔ وہ قوم کو خوابِ غفلت سے یوں بیدار کرتے ہیں:

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

یقینِ محکم، عملِ پیہم، محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

زندگی سے بھرپور خیالات و تصورات کا اندازا ''بالِ جبریل'' اور ''ضربِ کلیم'' میں شامل اقبال کی شاہکار نظموں ذوق و شوق، خضرِ راہ، شکوہ، جوابِ شکوہ، ساقی نامہ، مسجدِ قرطبہ، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ اور لینن کے حضور میں

وغیرہ کے مطالعے سے لگایا جا سکتا ہے۔ وہ اس عہد میں اتحاد و ملت کی دعوت کے علاوہ مسلمانوں کو اسلامی طرز اختیار کرنے، قران پر عامل ہونے اور رسول سے والہانہ تعلق استوار کرنے کا پیغام دیتے ہیں۔

حرم ِ پاک بھی اللہ قرآن بھی ایک
کچھ بڑی بات تھی ہوتے جو مسلمان بھی ایک

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

علامہ اقبالؔ کی شاعری میں قدیم و جدید تصورات، تغزل و تصوف کا امتزاج، فلسفیانہ و مفکرانہ نظریات خوبصورت اسلوب میں ملتے ہیں۔ بیشتر اشعار میں دریا کو کوزے میں بند کر دیتے ہیں جس سے اُن کی فکری بلندی اور تخیل پروازی کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

غرض کہ اقبالؔ کے کلام میں فلسفے کے ساتھ ساتھ فنِ شاعری کی ساری خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ نادر تشبیہات واستعارات، رمز و کنایہ، موسیقی و ترنم، منظر کشی و پیکر تراشی اور فصاحت و بلاغت میں انہوں نے خونِ جگر لگا کر کمالِ فن کا ثبوت دیا ہے۔

فیض احمد فیضؔ

فیض احمد فیضؔ کا اصل نام فیض احمد خاں تھا اور اُن کے والد کا نام سلطان محمد خان تھا۔ فیضؔ 7 جنوری 1911ء کو سیال کوٹ میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے اپنی تعلیم کا آغاز 1915ء میں چار سال کی عمر میں قرآن پاک کے حفظ سے کیا۔ اور پانچ سال کی عمر میں مولوی ابراہیم سیالکوٹی سے عربی و فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ 1921ء میں لاہور کے ایک مشن ہائی اسکول میں داخلہ لیا۔ 1927ء میں میٹرک کا امتحان فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ 1931ء میں گورنمنٹ

کالج لاہور سے بی۔اے کیا۔اس کے بعد 1933ء میں گورنمنٹ کالج لاہور سے انگریزی میں ایم۔اے اور 1934ء میں اورنٹیل کالج لاہور سے عربی میں ایم۔اے کی ڈگریاں فرسٹ ڈویژن میں حاصل کیں۔اس طرح فیضؔ کا پورا تعلیمی کیریر فرسٹ کلاس رہا ہے۔1935ء میں امرتسر کے مسلم اورنٹیل کالج میں فیضؔ بحیثیتِ لکچرر مقرر ہو گئے۔ اور 1940ء میں لاہور کے ہیلی کالج میں بحیثیت انگریزی استاد ان کا تقرر ہوا۔فیضؔ کی شادی ایک انگریز خاتون مس ایلیس جارج سے باقاعدہ اسلامی طریقے سے ہوئی۔ان کی دو اولادیں دونوں بیٹیاں پیدا ہوئیں۔1942ء میں فیضؔ نے درس و تدریس کا پیشہ چھوڑ کر فوج کی ملازمت اختیار کر لی۔فوج میں فیضؔ کیپٹن، میجر، اور کرنل کے عہدوں پر فائز رہے اور 1947ء میں فوج سے استعفیٰ دے کر دہلی سے لاہور چلے گئے۔یہاں فیض روزنامہ ''پاکستان ٹائمز''، روزنامہ ''امروز'' اور ہفت روزہ ''لیل و نہار'' کے ایڈیٹر اور چیف ایڈیٹر رہے۔''راولپنڈی سازش کے تحت 1951ء سے لے کر 1955ء تک فیض جیل میں رہے۔جیل سے باہر آنے کے بعد بھی فیضؔ کئی اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے لیکن 20 نومبر 1984ء کو فیضؔ دمّے کی بیماری کی وجہ سے وفات پا گئے۔

فیضؔ کی شاعری کی ابتدا 1928 سے ہوئی۔ان کی پہلی نظم ''میرے معصوم قاتل'' ہے۔فیضؔ ساری زندگی ایک اعلیٰ نظامِ حیات اور بے عیب نظامِ حکومت کے علمبردار رہے۔اور اپنی شاعری میں بھی اس کا پرچار کرتے رہے، لیکن شعری آداب کو انہوں نے کبھی بھی اپنی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔

فیضؔ کی شاعری کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اُن کا فکری آہنگ انقلابی اور لہجہ عاشقانہ ہے۔اس لئے ان کے بعض اشعار کا فیصلہ کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ یہ انقلابی ہیں یا رومانی ہیں۔فیضؔ کے شعری مجموعے درج ذیل ہیں:

۱۔ ''نقشِ فریادی'' 1941ء

۲۔ ''دستِ صبا'' 1952ء

۳۔ ''زنداں نامہ'' 1956ء

۴۔ ''دستِ تہہ سنگ'' 1965ء

۵۔ ''سرِ وادیِ سینا'' 1971ء

۶۔ ''شامِ شہریاراں'' 1978ء

فیضؔ نے اپنی شاعری کا آغاز رومانی انداز سے کیا اور ابتدا میں اختر شیرانی کی شاعری کے زیرِ اثر ایک خیالی دنیا بسا کر محبوب کے جسمانی قرب کے لئے ترستے رہے۔ میری جان اب بھی، خدا وہ وقت نہ لائے اور سرودِ شبانہ فیضؔ کی رومانی نوعیت کی نظمیں ہیں۔ لیکن بہت جلد فیضؔ رومانی شاعری کو خیر آباد کہہ کر ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے اور کہنے لگے:

اور بھی دُکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

فیضؔ نے ترقی پسند تحریک کی وابستگی کے باوجود کبھی بھی اپنی شاعری کو پروپگنڈہ نہیں بنایا۔ انہوں نے ہر حال میں فنی نزاکتوں کا خیال رکھا ہے۔ ''موضوعِ سخن'' اور ''تنہائی'' جیسی نظمیں اس کی اہم مثالیں ہیں جو فنی خوبیوں کے ساتھ ساتھ فیضؔ کی فکر و نظر کی تبدیلی کو بھی ظاہر کرتی ہیں۔

فیضؔ کی شخصیت اور شاعری کا اہم پہلو ان کی اُمید افرینی ہے۔ وہ علامہ اقبالؔ کی طرح حالات کی سختی کے با وجود بھی اُمید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے دو آوازیں، صبحِ آزادی، نثار تیری گلیوں پر اور زنداں کی ایک شام میں فیضؔ کی اُمید اور یقین کے جذبات کی مصوری ملتی ہے۔ لیکن فیضؔ کی یہ رجائیت ہر جگہ برقرار نہیں رہتی ہے کیونکہ یہ ان کے جذباتی ردِ عمل کی پیداوار ہے۔ وہ ایک سچے شاعر کی طرح درد و کرب کے جذبات سے دوچار ہوتے ہیں۔ شیشوں کا مسیحا اور اے روشنیوں کے شہر اس سلسلے کی قابلِ ذکر نظمیں ہیں، جن میں جدید انسان کی مایوسی اور غم کو اُبھارا گیا ہے۔

فیضؔ ایک بڑے فنکار ہیں، انہوں نے جو کچھ کہا علامت اور استعارہ کے پردے میں کہا۔ انہوں نے اپنی

شاعری میں لفظ وہی روایتی استعمال کیے لیکن ان کے معنی بدلتے رہے۔اُن کے یہاں معشوق سے مراد ملک وقوم، عاشق سے مراد محبِّ وطن اور رقیب سے مراد ملک وقوم کا دشمن ہوتا ہے۔اُن کی شاعری پر اعتراض ہوئے ،مقدمے چلے،فیضؔ راولپنڈی سازش کے تحت ۹ مارچ ۱۹۵۱ءکو گرفتار ہوئے اور اپریل ۱۹۵۵ءتک قید و بند کی صعوبتیں جھلتے رہے۔''دستِ صبا'' اور''زنداں نامہ'' دونوں مجموعے ان ہی دنوں کے یادگار ہیں۔ان مجموعوں میں شامل نظموں سے جیل کے اندر کی دنیا،تنہائی اور باہر کی دنیا کا ایک نیا شعور پیدا ہوتا ہے۔فیضؔ ابتدا میں سرگودھا اور لائل پور کی جیلوں میں تھے اور تین مہینے قیدِ تنہائی میں کاٹے۔کاغذ،قلم دوات، کتابیں، رسائل، اخبار، خطوط کسی چیز کی اجازت نہیں تھی۔بڑی اذیت کا دور تھا لیکن فیضؔ نے ان پُر آشوب حالات کی عکاسی اچھوتے انداز میں کی ہے:

متاح لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

فیضؔ نے عشقیہ علامتوں کا سہارا لے کر اُردو شاعری میں معنوی انقلاب برپا کیا۔ان کی شاعری کی آواز سریلی، مدھم اور دبی دبی سی معلوم ہوتی ہے اور یہی خود ضبطی فیضؔ کو دوسرے ترقی پسند شاعروں سے جدا کرتی ہے۔

فیض کی شاعری میں عاشق ومجاہد کی کشمکش ہے۔ان کی شاعری روایت واجتہاد کی بہترین مثال ہے۔فیضؔ نے پرانی علامتوں کو نئی معنویت دی ہے۔صیاد، اہلِ قفس، گلچیں، قاتل، مقتول، اہم ستم، دار ورسن، شام وسحر اور وصل و ہر کا استعمال انہوں نے خاص سماجی تناظر میں کیا اور نئے مفاہیم کے ترجمان بن گئے۔فیضؔ نے جو پیکر تراشے ہیں وہ ان کے منفرد طرز ادا کی غمازی کرتے ہیں۔زبان کے نئے سانچے انہوں نے اُردو شاعری کو دیے ہیں۔بے صبر خواب گاہیں ،اجنبی بہاریں، ترسی ہوئی شب، بیزار قدم، ہونٹو کے سراب، نکام نگاہیں، خوابیدہ راحتیں، منتظر راہیں، جھلسی ہوئی ویرانی، بے خواب کواڑ، درد کے فاصلے وغیرہ جیسی فیضؔ کے پاس بے پناہ تراکیب ہیں۔فیض کے یہاں بے شمار خوبصورت تشبیہات ملتی ہیں۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

سرخ ہونٹوں پر تبسم کی ضیا ئیں جس طرح
یاسمن کے پھول ڈوبے ہوں کئے گلنار میں

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آ جائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آ جا ئے

اسلوب کے اعتبار سے فیض کی شاعری قدیم وجدید میلانات کا دلکش آمیزہ ہے۔قدیم شاعری سے جہاں انہوں نے گھلاوٹ، جذباتی کسک، انسان دوستی، نغمگی اور فنی رچاؤ لیے وہیں عالمی ادب کے جدید رجحانات اور انگریزی رومانی شاعری کے اثرات بھی قبول کیے۔فیض کی شاعری فلسفے کے بوجھ تلے دبی ہوئی نہیں ہے لیکن اس پر ایک مخصوص نظریے کی مہر لگی ہے۔ان کی موضوعاتی شاعری میں تلخی حیات اور تلخیِ حالات کا ذکر ہے لیکن جھنجھلاہٹ اور زندگی سے بے زاری کا احساس نہیں ملتا۔فیضؔ کے یہاں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت اور اعتدال پسندی ہے۔انہوں نے اُردو شاعری کے ایک بحرانی دور میں انفرادیت برقرار رکھی۔فیضؔ کی شاعری میں ان کے عہد کی آواز صاف سنائی دیتی ہے۔ ان میں ان کی ذات اور اس عہد کا شعور موجود ہیں۔عصری حسیت اور عرفانِ ذات دونوں نے فیضؔ کی شاعری کو تقویت

بخشی ہے۔اسی میں ان کی انفرادیت ہے اور فیضؔ کا فن پوری نسل کو متاثر کرتا ہے۔فیض کے یہاں خارجی زندگی کے تجربے شخصی واردات بن کر اُجاگر ہوتے ہیں۔ان کی نظموں میں بشارتِ سحر اور نویدِ بہار کا تصور ملتا ہے۔فیضؔ انسانیت کے درخشاں مستقبل سے مایوس نہیں ہیں۔وہ کہتے ہیں:

ہم نے جو طرزِ فغاں کی ہے قفس میں ایجاد
فیضؔ گلشن میں وہی طرزِ بیان ٹھہری ہے

مجموعی طور پر فیضؔ ہمیشہ عشق اور انقلاب کی کشمکش میں مبتلا رہے۔وہ ہر وقت مظلوموں کی حمایت اور ملک وقوم کی سرفرازی میں مصروف رہے آخر کار 1947ء میں ہندوستان کو آزادی تو ملی لیکن فیضؔ بے اختیار پکار اُٹھے:

یہ داغ داغ اُجالا ، یہ شب گذیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا ، یہ وہ سحر تو نہیں

اکائی14 : اُردو شاعری اور قومی یکجہتی

ہندوستان جغرافیائی ،قومی،لسّانی اور تہذیبی لحاظ سے ایک ایسا مُلک ہے جہاں صرف ہندوستانیت کی رُوح مختلف مذاہب کے پیروؤں ،مختلف لسّانی اِکائیوں اور مختلف قوموں کو یکجا کیے ہوئے ہے۔اس ہندوستانی رُوح کو ہم کثرت میں وحدت کی رُوح کہہ سکتے ہیں۔ ہزاروں برس سے اس مُلک میں مختلف قوموں کے رہتے ہوئے ،مختلف قوموں کے آنے پر اور مختلف تہذیبوں کے اثرات کے باوجود قومی یکجہتی جیسے لفظ کی ضرورت کبھی محسوس نہیں ہوئی کیوں کہ مختلف قوموں کے درمیان ہر ایک سطح پر آپسی لین دین ہوا اور باوجود ظاہری اختلافات کے ہندوستانی قوم کی شکل میں اپنے اپنے دائروں میں آزاد رہ کر پھلتے پھولتے رہے۔انگریزوں کی غلامی اور اس کے بعد آزادی کے تصور نے دو قومی نظریے کو جنم دیا۔حالانکہ آزاد ہندوستان کے آئین نے جمہوریت کو طرزِ حکومت قرار دیا اور کثرت میں وحدت کے تصور کو قائم کیا۔تقسیمِ وطن کے المناک حادثہ نے اُن لوگوں کو پھلنے پھولنے کا موقع دیا جو اپنی تنگ نظری کے باعث صرف اپنی قوم کے بارے میں سوچتے رہے۔طریقۂ اِنتخابات نے افراد کی گنتی کو اقتدار میں آنے کا واحد ذریعہ قرار دیا جس کی وجہ سے ایک ہندوستانی قوم کو مذہبی،لسّانی اور ذات برادریوں کی دیواروں کے ذریعہ چھوٹے چھوٹے خانوں میں بانٹنے کی کوشش شروع ہوگئی۔حالانکہ اس قسم کے ذہن اقلیت میں رہے اور بیشتر ہندوستانی کثرت میں وحدت کے تہذیبی ورثہ کو محفوظ رکھنے کے لیے کوشاں رہے۔لیکن اس خطرناک بیماری سے منھ نہیں موڑا جا سکا اور ایسے حالات میں قومی یکجہتی کی سب سے زیادہ ضرورت پیدا ہوگئی۔

معاشرے کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کا ادب پر بالواسطہ اثر پڑتا ہے۔ ہندوستان کی دیگر زبانوں کے مقابلے میں اُردو کو یہ فوقیت حاصل رہی ہے کہ اس کی پیدائش کثرت میں وحدت کی بہترین مثال ہے اور اس کا نام یعنی اُردو (بمعنی لشکر) اس لسّانی وحدت کا گواہ ہے۔اس زبان کی پیدائش ایک غیر شعوری لسانی سمجھوتے کے تحت ہوئی۔صوتیات کی سطح سے لے کر صرف ونحو اور اسالیب بیان تک ہر جگہ باہمی لین دین کے اثرات پائے جاتے ہیں۔حالانکہ اُردو ہندی نژاد ہے تاہم

مشرقی وسطیٰ کی تہذیبی ولسانی اثرات کی آئینہ دار بھی ہے۔اس طرح اُردو نہ صرف قومی یکجہتی کی مثال ہے بلکہ ایشائی یکجہتی کی نمائندہ زبان بھی ہے۔

اُردو بولی کی شکل میں دہلی میں ضرور پیدا ہوئی لیکن ادب کا آغاز دکن میں ہوتا ہے۔شروعات سے دکنی ادب ہندوستانیت کا نمائندہ ہے۔قلی قطب شاہ کا دیوان اس کا گواہ ہے۔جب ولؔی کا دیوان دہلی آتا ہے تو پہلی مرتبہ فارسی کی نقل میں اُردو میں سنجیدہ شاعری شروع ہوتی ہے۔ولؔی صوفی تھے اوران کے توسط سے اُردو غزل میں تصوف داخل ہوتا ہے۔ولؔی نے اُردو غزل کو شیخ و برہمن اور دیر وحرم کا جو تلازمہ عطا کیا وہ ہندوستانی تہذیب کی روح کے عین مطابق ہے۔زندگی کے ہر شعبہ میں قومی یکجہتی کی جس قدر مثالیں اُردو شاعری میں موجود ہیں وہ شاید کسی دُوسری زبان کی شاعری میں نہیں ہیں۔انگریزی حکومت نے جب الحاق کی پالیسی کے تحت ویسی ریاستوں کا وجود ختم کرنا چاہا تو شعرا بے چین ہو گئے اور مصحفؔی کہہ اُٹھے ۔

ہندوستاں کی دولت وحشمت جو کچھ کہ تھیں　　کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر لوٹ لی

جا کہو عیسیٰ سے کیا تم مر گئے　　اپنے گدھے باندھو، کھیتی چر گئے

مصحفؔی کی یہ چیخ اس وقت کے مزاج کی نمائندہ تھی۔حبِ وطن کا جذبہ جو قومی یکجہتی کی روح ہے۔ابتداء سے ہی اُردو شعراء کے لیے سرمایہ افتخار تھا۔

نکلتے شہر سے ہیں پر نکل نہیں سکتے　　ہزار چال سے چلتے ہیں چل نہیں سکتے

کروڑ شکل کو بدلیں، بدل نہیں سکتے　　قدم قدم پہ ہے لغزش سنبھل نہیں سکتے

کمند موت نے کیا بند بند جکڑے ہیں
زمینِ شہر نے ایک ایک پاؤں پکڑے ہیں

۱۸۵۷ء کے اِنقلاب نے ہندوستانیوں میں قومی اتحاد اور قومی یکجہتی کا وہ جذبہ بیدار کیا کہ نیند کے ماتے آنکھیں ملتے اُٹھنے لگے۔ یہاں اُردو شاعری نے عوام میں قوم پرستی، ایثار عمل، اتحاد اور حرکت عمل کا پیغام دے کر وہ اہم کارنامہ انجام دیا ہے جس کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہاں اُردو شاعری اپنے عام رُجحان سے انحراف کرتی نظر آتی ہے۔ اس سے پہلے اُردو شاعری میں ہندوستان کی عظمتِ رفتہ پر آنسو بہانا ہی قومی ہمدردی تصور کیا گیا تھا۔ مولانا آزاد اور حالی نے قومیت کا نیا تصور پیش کیا۔ اُردو شعراء میں بھی سیاسی شعور بیدار ہوا اور انھوں نے وطن اور قوم کے نئے تصورات کو سمجھتے ہوئے ہندو اور مسلمانوں کو ایک محاذ پر یکجا ہونے کی تلقین کی اور قومی اتحاد کے ساتھ انگریزوں کی غلامی سے چھٹکارا حاصل کرنا اپنا اولین مقصد قرار دیا۔ لہذا اُردو شاعری میں حب الوطنی کے موضوعات بڑی تیزی سے اُبھرتے ہیں۔ حب الوطنی کے جذبات سے محروم رہ کر کوئی بھی قوم آزادی کی نعمتوں کو حاصل نہیں کرسکتی لہذا اُردو شاعری میں حبِ وطن پر خوب خوب لکھا گیا ہے۔ حالی کی نظم ''حبِ وطن'' ہو یا پھر آزاد کی ''حبِ وطن'' اس سلسلے کی کڑیاں ہیں۔

اُردو شعراء نے جنگِ آزادی میں بڑھ چڑھ کر حصّہ لیا ہے۔ منیر شکوہ آبادی کو اسی جرم میں کالے پانی کی سزا ہوئی۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے ناکام ہونے کی صورت میں جو حالات پیدا ہوئے۔ اس کا بیان مفتی صدرالدین خاں آزردہ، قربان بیگ علی سالک، داغ دہلوی، حافظ غلام دستگیری اور مرزا غالب کی نظموں میں ملتا ہے۔ یہ وہ دور ہے جب تمام ملک میں ہر ایک قوم، ہر ایک جہت میں چل رہی تھی۔ اس کے بعد یہی حب الوطنی کا جذبہ حالی، آزاد، سرور جہاں آبادی، اقبال، چکبست، تلوک چند محروم سے گذرتا ہوا فراق، علی سردار جعفری، مجاز، ن.م.راشد تک پہنچا۔ اس دور میں نازش پرتاپ گڑھی، شمس مینائی، حامداللہ اختر، ساغر نظامی، رفعت سروش نے بہترین نظمیں لکھیں۔ غزل گو شعراء کے یہاں ہر دور میں وطن پرستی کے پیغام جا بجا ملتے ہیں۔ جا بجا فرقہ وارانہ فسادات اُردو شاعر کے لیے نہایت تکلیف دہ ہیں۔ بلکہ اس کے تصور سے باہر ہیں وہ کہتا ہے ۔

پرندوں میں کبھی فرقہ پرستی ہی نہیں دیکھی
کبھی مسجد پہ جا بیٹھے کبھی مندر پہ آ بیٹھے

اُردو شاعر ہمیشہ حساس رہا ہے۔ جب ۱۹۰۵ء میں تقسیمِ بنگال کا منصوبہ تیار ہوا تو اس کی مخالفت میں سرور جہاں آبادی نے لکھا۔

آہ! اے بنگال آلام ومصائب کا شکار! آہ! اے کرزن کی پالیسی کے صیدِ بے قرار
ہے تباہی پر تباہی اور ستم پر ستم رحم کے قابل ہے اب افسوس ترا حالِ زار

جب بال گنگا دھر تلک نے ''سوراج ہمارا پیدائشی حق ہے'' کا نعرہ دیا تو غلامی کے احساس نے قومی اتحاد کو مضبوط تر کیا اور اُردو شعراء نے بے شُمار نظمیں کہیں۔ ظفر علی خاں، لال چند فلک، امام الدین راقبؔ اور تلوک چند محرومؔ وغیرہ کے نام ان میں اہم ہیں۔ مسلم لیگ نے اس دور میں جب مسلمانوں کو ایک الگ قوم کہا تو مولانا شبلی نعمانی نے مخالفت میں کئی نظمیں لکھیں۔ اکبر الہ آبادی، اقبالؔ اور حسرتؔ وغیرہ نے فرقہ پرستی کے خلاف ادب میں آواز اُٹھائی۔ تقریباً ہر ایک اُردو شاعر نے ہندوستانیت کو قوم پرستی سے تعبیر کیا۔

اُردو شاعری نے ہندوستانی ماحول میں آنکھیں کھولیں اور ہندوستانی سماجی یکجہتی کے عناصر کو پیش کیا۔ مثلاً کھانے کی اشیاء کا ذکر ملاحظہ ہو۔

فلیئے پلاؤ زردے دودھ اور ملائی کھوئے پوری کچوری لڈو سب بے بسی نے کھوئے
جب کچھ ہوا میسر ونا ہوا روئے دھوئے یا خشک کھڑے چابے یا پانی کے بھگوئے

سوکھا ملا تو ایسا یا تر ملا تو ایسا

نظیرؔ اکبر آبادی

اس طرح مثنویات میں رسم ورواج، کھانے پینے کی اشیاء کا بیان ہے۔ اُردو شعراء نے اسی زمین سے تلمیحات لی ہیں۔ حقے کی تعریف میں مرزا حاتمؔ لکھتے ہیں۔

نہ صدا حقے میں سرسری جان
کنھیا ہاتھ گویا بانسری جان

اس وقت کے دو بڑے مذاہب کے پیرو ہندو اور مسلمان تہذیبی طور پر مشترک تھے۔ان کی سواریاں پوشاک، پاپوش تک مشترک تھیں اور ان سب کا بیان اُردو شاعری میں موجود ہے۔

مسلمانوں پر ہندوؤں کے مقامی کلچر کا اثر اتنا گہرا تھا کہ بچّے کی پیدائش پر جو گیت گائے جاتے عموماً کرشن جی کے جنم کی مناسبت سے گائے جاتے تھے۔ رسومات یکساں ہوگئیں تھیں۔ اُردو مثنویات میں ان تمام رسوم کی واضح تفصیلات سامنے آئی ہیں۔

نظیرؔ اکبرآبادی کی تمام شاعری قومی یکجہتی کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے۔مشترکہ ہندوستانی روایت کی حیثیت سے مختلف تیوہار اور میلے ہندو مسلم اتحاد کے بہترین مظاہر ہیں۔ بسنت پنچمی کی ہندوستان میں زبردست تہذیبی اہمیت ہے۔ بسنت پر ہندو دہلی میں کالکا جی کے مندر پر پھول چڑھاتے تھے۔مسلمان سرسوں کے پھول ہاتھ میں لیے مولانا تقی الدین کے مزار پر جاتے تھے۔ بسنت کے تیوہار پر امیر خسرو سے لے کر آج تک اُردو شعراء نظمیں کہتے رہے ہیں۔ان میں سے امیر خسرؔو، قلی قطب شاہ، امانت لکھنوی، بےنظیر شاہ اور سلام سندیلوی وغیرہ کی نظمیں بہت دِل کش ہیں ؎

کیا فصلِ بہاری نے شگوفے کھلائے ہیں — معشوق ہیں پھرتے سرِ بازار بسنتی
گیندا ہے کھلا باغ میں میدان میں سرسوں — صحرا وہ بسنتی ہے یہ گلزار بسنتی

غم کھا کے ہوا ہوں میں کسی زرد قبا پر — ہے قبر کی چادر کو بھی درکار بسنتی
منہ زرد ڈوپٹے کے نہ آنچل میں چھپاؤ — ہو جائے نہ رنگ گل رخسار بسنتی
ہے لطف حسینوں کی دورنگی امانتؔ — دوچار گلابی ہوں دوچار بسنتی

امانت لکھنوی

وہ پھولوں پہ ہر سمت چھایا بسنت وہ بُلبُل بھی گاتے ہیں کیا کیا بسنت

بسنتی ہے یہ جامہ ہر بشر جسے دیکھئے رردہی زرد ہے

بےنظیر شاہ

بسنت آ گیا ہے یہ ہے موسم بسنتی زمانہ بسنتی ہے عالم بسنتی

گل غنچہ و باغ و شبنم بسنتی ہواؤں کی ہے زلف برہم بسنتی

پرانی روش تم بھی چھوڑو نوجوانو تعصب سے منہ اپنے موڑو نوجوانو

دلوں کو محبت سے جوڑو نوجوانو غلامی کی زنجیر توڑو نوجوانو

یہی ہے سلام آزمانے کا موسم

پھر آیا ہے پینے پلانے کا موسم

سلام سندیلوی

اسی طرح سماجی نوعیت کے میلوں میں پھول والوں کی سیر کو بہت اہمیت حاصل ہے۔اس میلے کی شروعات اکبر شاہ ثانی کے عہد میں ہوئی اور آج تک جاری ہے۔مسلمان حضرت بختیار کی درگاہ پر پنکھا چڑھاتے ہیں اور ہندو لوگ مایا کے مندر پر۔ دونوں ایک دُوسرے کے ساتھ شریک ہوتے ہیں۔یہ میلہ خالص قومی یکجہتی کی بہترین مثال ہے۔اس طرح میلے کا بیان فرحت اللہ بیگ نے ''پھول والوں کی سیر'' کے عنوان سے نثر میں کیا ہے۔بہتہ کے میلے کا بیان فائز دہلوی نے ''بہتہ کا میلہ'' کے عنوان سے کیا۔

آج بہتے کا یار میلا ہے

خلق کا اس کنار ریلا ہے

مرد و زن سب چلے ہیں اس جا پر
خلق پھیلی کنار دریا پر

گبر، ترسا، ہندو مسلم ساتھ
پھرتے بازار میں پکڑ کر ہاتھ

آگے پیچھے کھڑے ہیں ان کے حریف
واں مساوی ہیں سب وضع و شریف

شعراء نے نوچندی کا میلا، حضرت عباس کی درگاہ کا میلہ، قیصر باغ کا میلہ، ہولی دیوالی کا میلہ، تقریباً ہر ایک ہی میلے کو اپنے اپنے انداز سے بیان کیا ہے۔ اس طرح کا ایک اور میلہ جسے ہم ہندو مسلم کلچر کا تلازمہ کہہ سکتے ہیں جوگ یا میلہ تھا۔ اس میلے کی تقریب میں واجد علی شاہ خود جوگیوں کا لباس پہن کر کرشن کنھیا بنتے، بیگمات گوپیاں بنتیں اور شرکاء جوگیا رنگ کا لباس پہن کر شرکت کرتے۔ بہت سے شعراء نے اس میلے پر متعدد نظمیں لکھیں ہیں۔

سنو اک ذرا بے وفاؤں کا حال — کہ بنتا ہوں جوگی میں ہر ایک سال
مری بیگموں سے بھی دو چار تین — نئی جوگنیں بنتی ہیں گل عذار
دلوں میں عجب جوش پیدا ہوئے — طرحدار جوگی ہویدا ہوئے
میرے ساتھی جوگی بنے سب کے سب — ولی عہد ذی جاہ عالی نسب
زن و مرد و اطفال و برنا و پیر — چہ ادنیٰ چہ اعلیٰ بنے سب فقیر

واجد علی شاہ اختر

شُمالی ہند میں با قاعدہ اُردو شاعری کی اِبتدا ولؔی کے دیوان اور اس کے بعد ولؔی کے دہلی آنے پر ہوتی ہے۔ ہندوستان میں سنت وحدۃ الوجود کے قائل تھے۔ اُدھر شیخ محی الدین ابنِ عربی نے اُس نظریے کی تبلیغ کی جس کے مطابق کائنات کے ذرّہ ذرّہ میں خدائے برتر کا ظہور تھا۔ صوفی کو ہر شے میں جلوۂ حق دِکھائی دیتا ہے اس لیے ہندوستانی عقائد اور صوفی تصورات ایک جگہ آ گئے اور پھر اِنسانی رواداری، اِنسانی بھائی چارے، محبت و اخوت نے ساری مذہبی رسم و رواج کی دیواریں توڑ دیں اور سب کو ایک صف میں کھڑا کر دیا۔ چونکہ سکھ دھرم کی بُنیاد بھی گورو نانک نے ہندو مسلم یکجہتی پر قائم کی تھی اس لیے وہ بھی اس میں گھل مل گیا۔ بعد میں سرسیّد احمد خان نے بھی یکجہتی کو اپنا نصب العین بنایا اور حالؔی، شبلؔی جیسے مصلحین نے ان کی ہندو مسلم اتحاد کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوششیں جاری رکھیں اور آج تک اُردو شاعری اس سے متاثر ہے۔ فلسفہ وحدۃ الوجود نے ظاہری فرق کو مٹا دیا جو یکجہتی کی راہ میں روکاوٹ ہے۔ مذہبی و قومی یکجہتی کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گر ہوا طالب آزادگی　　بندہ مت ہو سبحہ و زنار کا

ولؔی دکنی

مشربِ عشق میں ہیں شیخ و برہمن یکساں
رشتہ سبحہ و زنار کوئی کیا جانے

سراؔج

بلائے جاں ہے تسبیح و زنار کے پھند
دلِ حق بین کو ہم اس قید سے آزاد کرتے ہیں

چکبستؔ

کس کا کعبہ کیسا قبلہ کون حرم ہے کیا احرام
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام

میرؔ

کفر و اسلام کی کوئی قید نہیں اے آتش
شیخ ہو کہ برہمن ہو ، پر اِنسان ہووے

آتش

امیر جاتے ہو بُت خانے کی زیارت کو
ملے گا راہ میں کعبہ سلام کر لینا

امیر

وفا داری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بُت خانے میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو

غالب

اس طرح اُردو شعراء نے عوام کو مذہبی کڑ پن کے محدود دائرے سے نکال کر روحانیت کے بُلند و برتر مقام تک پہنچنے والی راہ پر ڈالا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دونوں مذاہب کے ماننے والوں میں جو اجنبیت ، دوری اور تعصب تھا وہ ختم ہو کر محبت ، یگانگت اور یکجہتی پیدا ہوگئی۔ معاشرتی سطح پر دونوں عام دِل چسپی کے اسٹیج پر آ چکے تھے۔ مزارات پر لگنے والے میلے ہوں، عرس کی تقریبات ہوں، مندروں پر منائے جانے والے جشن ہوں، صوفیوں سنتوں کی درگاہیں ہوں، سب جگہ ہندو مسلمان بلا تفریق مذہن و ملت شریک ہوتے تھے۔ اس میل جول نے دونوں کو مذہبی مواقع پر یکجا کر دیا۔ مسلمان شعراء نے ہولی ، دیوالی، شوراتری، جنم اشٹمی جیسے موضوعات پر بے شُمار نظمیں لکھیں اور ہندو شعراء نے نعتیں، منقبتیں ، مراثی، عید و شب برات پر نظمیں لکھیں۔ قومی یکجہتی کی یہ مثال صرف اُردو شاعری میں ہی ملتی ہے۔

مذہبی قومی یکجہتی کا وہ کونسا ایسا پہلو ہے جو اُردو شعراء کے یہاں نظر نواز نہیں ہوتا۔ مذہبی تعصب اس قدر مٹ چکا تھا کہ حسرتؔ موہانی کرشن علیہ السلام لکھتے ہیں اور اقبالؔ رام کو امامِ ہند تصور کرتے ہیں۔ اُردو شاعری میں اگر ہندو شعراء نے مسلمانوں کے مقدس مقامات اور تیوہاروں کو اپنا موضوعِ شاعری بنایا ہے تو مسلم شعراء نے بھی ہندوؤں کے مُتبرک مقامات، تیوہاروں اور عظیم ہستیوں پر بے شُمار نظمیں لکھیں ہیں۔ قومی یکجہتی کے اس خوب صورت سنگم نے اُردو شاعری کو حسین تر بنا دیا ہے۔

اُردو شاعری کے اس طائرانہ جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری نے اپنے رشتے اپنی زمین سے جوڑے رکھے ہیں۔ اُردو شاعری جو کہ لسانی یکجہتی کی علامت کے بطور پیدا ہوئی اس نے کبھی اپنی اس روح کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ دُوسری زبانوں سے متاثر ضرور ہوئی لیکن انھیں اپنے اندر جذب کر لیا۔ اُردو شاعری نے ہمیشہ قومی یکجہتی کو فروغ دیا۔ معاشرے کے ہر شعبہ میں خواہ سیاست ہو، تقسیمِ وطن ہو، پکوان، برتن، تفریحی مشاغل، رسم و رواج ہوں، مذہبی و معاشرتی تیوہار ہوں، ہر جگہ اُردو شاعری نے یکجہتی کی مثالیں پیش کی ہیں۔

ASSIGNMENT QUESTIONS

نوٹ: مندرجہ ذیل میں دیئے گئے دونوں سوالات کے جوابات لکھنا لازمی ہیں۔

سوال نمبر 1۔ دبستان دلی اور دبستان لکھنؤ کی اردو شاعری کا تقابل بیان کیجئے۔

سوانمبرل 2۔ دکنی مثنوی میں ہندوستانی تہذیب و معاشرت کی عکاسی پر روشنی ڈالئے۔

Content Editing: Dr. Liaqat Ali

Inch. Teacher Urdu. DDE, University of Jammu. (Unit-I to IV)

© Directorate of Distance Education, University of Jammu, Jammu 2019

* All rights reserved. No part of this work may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the DDE, University of Jammu.

* The script writer shall be responsible for the lesson/script submitted to the DDE and any plagiarism shall be his/her entire responsibility.

Printed By : M/S Pathania Printers 800/19

DIRECTORATE OF DISTANCE EDUCATION
UNIVERSITY OF JAMMU
JAMMU

SELF INSTRUCTION MATERIAL
M.A. URDU (SEMESTER FIRST)

COURSE NO: 103 (HISTORY OF URDU LITERATURE)

UNIT I-IV **LESSON : 1-14**

PROF. (DR.) SHOHAB INAYAT MALIK COORDINATOR P.G. URDU, DDE.

DR. LIAQAT ALI INCH. TEACHER URDU, DDE

http:/www.distanceeducationju.in

(C) All copyright privileges of the material vest with the Directorate of

Distance Education, University of Jammu, Jammu-180006