# مصحفی کی شاعری اور ان کا عہد:

## ایک تنقیدی مطالعہ

مقالہ برائے پی. ایچ. ڈی

نگراں
ڈاکٹر مظہر مہدی حسین

مقالہ نگار
افتخار احمد قادری (الف ناظم)

ہندوستانی زبانوں کا مرکز
اسکول آف لینگویج، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز
جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی - ۱۱۰۰۶۷

۲۰۰۹ء

# MUSHAFI'S POETRY AND HIS AGE

# A CRITICAL STUDY

**THESIS**
Submitted to Jawaharlal Nehru University
in fulfillment of the requirements for
the award of the Degree of

**DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**By**

**IFTEKHAR AHMAD QADRI**

**Under the Supervision of**
**Dr. MAZHAR MEHDI HUSSAIN**

**Centre for Indian Languages**
**School of Language, Literature and Culture Studies**
**Jawaharlal Nehru University, New Delhi - 67**

**2009**

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय
**JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY**
School of Language, Literature, & Culture Studies
NEW DELHI-110067, INDIA

# DECLARATION

Dated: 31/ 7/2009

I declare that the work done in this thesis entitled "MUSHAFI KI SHAIRI AUR UNKA AHED: EK TANQIDI MOTALA" by me is an original work and has not been previously submitted for any other degree in this or any other University/Institution.

IFTEKHAR AHMAD QADRI
(Research Scholar)

Dr. Mazhar Mehdi Hussain
**Supervisor**
CIL/SLL&CS/JNU

Prof. Chaman Lal
**Chairperson**
CIL/SLL&CS/JNU

# انتساب

والد محترم جناب اعجاز احمد

والدہ محترمہ مجیدن بیگم

اور

استاد محترم حضرت نسیم شاہ جہانپوری

کے نام

جہاں پامال ہوتا ہو نسیمؔ احساسِ خودداری

ہمیشہ کے لئے اس در کو ٹھکرانا بھی آتا ہے۔

# فہرست


پیش لفظ — الف تا د

بابِ اوّل: ابتدائیہ، مصحفی کی شخصیت اور ان کے عہد کی سماجی و تہذیبی زندگی — ۱۔ ۴۰

بابِ دوم: مصحفی کے اہم معاصرین: شعری رویّے اور امتیازات — ۴۱۔ ۶۳

درد، سودا، میر، میر حسن، نظیر اکبر آبادی — ۶۴۔ ۱۷۶

بابِ سوم: دہلی اور لکھنؤ کی شعری روایت کے سیاق میں مصحفی کی غزل گوئی — ۱۷۷۔ ۱۹۰

الف) موضوعات — ۱۹۱۔ ۲۰۹

ب) کلیدی الفاظ — ۲۱۰۔ ۲۱۶

ج) لسانی رویّے — ۲۱۷۔ ۲۳۹

بابِ چہارم: مصحفی اور شاعری کی دوسری صنف — ۲۴۰

الف) مثنوی — ۲۴۱۔ ۲۴۵

ب) مثنوی کی روایت مصحفی کے عہد تک — ۲۴۶۔ ۲۷۱

ج) مصحفی کی مثنوی نگاری — ۲۷۲۔ ۳۰۸

بابِ پنجم: مصحفی اور شاعری کی دوسری صنف — ۳۰۹

الف) قصیدہ — ۳۰۹۔ ۳۱۱

ب) مصحفی کے پیش رو قصیدہ نگار — ۳۱۲۔ ۳۲۹

ج) قصیدے کی روایت مصحفی کے عہد تک — ۳۳۰۔ ۳۴۰

د) مصحفی کی قصیدہ نگاری — ۳۴۱۔ ۳۵۵

حاصلِ مطالعہ: — ۳۵۶۔ ۳۶۱

کتابیات: — ۳۶۲۔ ۳۶۷

# پیش لفظ

اردو شاعری کی تاریخ میں مصحفی ایک ایسی شخصیت کے طور پر سامنے آتے ہیں، جن کی علمیت وشعریت کا، تاریخِ ادب میں، ذکر تو آتا ہے لیکن ساتھ ہی وہ عوامل بھی زیرِ بحث آتے ہیں جن سے ان کو فائدہ کم اور نقصان زیادہ ہوا۔ ہمارے اکثر تذکرہ نگاروں اور ناقدین نے شعری وفنی مسائل سے قطع نظر مصحفی کی شخصیت، مزاج اور معرکہ آرائیوں پر زیادہ خامہ فرسائی کی ہے۔

مصحفی کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ ان کی شخصیت میں ایسی کوئی خصوصیت نہیں، جس کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لئے جائیں۔ اور یہ کہ ان کی انفرادیت زیادہ نمایاں نہیں ہے۔ یہی بات اکثر ان کی شاعری کے بارے میں کہی جاتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو محمد حسین آزاد کی یہ رائے ہے کہ مصحفی کے یہاں سب رنگ کے شعر ہوتے ہیں، کسی طرزِ خاص کی خصوصیات نہیں۔ بعد کے تقریباً تمام ناقدین کی تحریروں میں آزاد کے اسی خیال کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ یعنی مصحفی ایک زبردست قوتِ آخذہ کے مالک تھے۔ گویا ان کا اپنا کچھ نہیں ہے۔ جہاں سے، جو کچھ ملتا ہے، اٹھا لاتے ہیں۔ اس میں کوئی دورائے نہیں کہ مصحفی کے کلام میں مختلف رنگوں یا طرزوں میں شعر کہنے کی سعی نظر آتی ہے اور تقلید میں مصحفی سے بڑھ کر شاید کوئی دوسرا شاعر نہ ہوا ہوگا۔ لیکن مصحفی کی اس تقلیدی روش کا ذکر کچھ اس طرح کیا جاتا رہا ہے گویا اس روش کو اپنا کر مصحفی نے خسارے کا سودا کر لیا تھا۔ اور اس بات پر غور نہیں کیا گیا کہ اچھی شاعری کے لئے جن رموز ونکات سے واقفیت اور جن صلاحیتوں کا مطالبہ کیا جاتا ہے وہ مصحفی کے یہاں کس حد تک موجود ہیں۔

مصحفی ایک زود گو شاعر تھے۔ اور زود گوئی نے انہیں قلم روک کر لکھنے اور نظرِ ثانی کا موقع نہ دیا۔ اور اشعار کا انبار لگا دیا۔ خود مصحفی کو بھی اس کا احساس تھا۔

تجھ کو کیا بسیار گوئی سے ہے کام اے نغز گو
مصحفی موقوف کر اس کثرتِ اشعار کو

یا

بکواس لگ گئی ہے تجھے کیسی مصحفی
شعر وغزل ہیں اب کے ترے بے حساب سے

لیکن اس انبار میں بھی مصحفی کی شاعری کا ایک حصہ ایسا نکلتا ہے جس میں اعلیٰ درجے کی شاعری کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ چنانچہ زودگوئی اور بسیار نویسی کے باوجود مصحفی بڑے شاعروں میں شمار کئے جانے کے مستحق ہیں۔

مصحفی نے شاعری کی تقریباً تمام اصناف میں طبع آزمائی کی اور ہر صنف میں اپنا دائمی نقش چھوڑا۔ عربی میں بھی شعر کہے، فارسی کا ایک دیوان، دیوانِ نظیری کے جواب میں تیار کیا۔ اس کے علاوہ بھی فارسی اشعار کا خاصا سرمایہ یادگار چھوڑا۔ اردو غزلیات کے آٹھ دواوین، اور ایک دیوانِ قصائد بھی ان سے یادگار ہے۔ کئی چھوٹے چھوٹے نثری رسالے بھی ترتیب دیئے۔ اس کے علاوہ دو تذکرے شعرائے اردو کے (تذکرۂ ہندی، اور ریاض الفصحا) اور ایک تذکرہ، شعرائے فارسی کا (عقدِ ثریا) لکھا۔ یہ تذکرے مصحفی کے شعری ذوق اور تنقیدی بصیرت کے غماز ہیں۔

مصحفی کے فکر وفن کا باقاعدہ مطالعہ اس لئے بھی نہ کیا جا سکا کہ ان کا مکمل کلام آسانی سے دستیاب نہ تھا۔ نیاز فتحپوری نے ماہنامہ نگار (۱۹۳۹ء) کے مصحفی نمبر میں اس بات کا اعتراف کیا کہ مومن سے پہلے وہ مصحفی اور میر پر فریفتہ ہوئے تھے۔ میر پر تو اس لئے قلم نہ اٹھایا کہ ان پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ مصحفی کی طرف توجہ میں اس لئے تاخیر ہوئی کہ ان کا بہت کم کلام حاصل ہو سکا تھا۔ اور اس کے بعد جب حسرت موہانی نے غیر مطبوعہ کلام شائع کیا تو مصحفی کی شاعری کو سمجھنے کا کچھ موقع ملا لیکن چونکہ اس کا پورا کلام سامنے نہ تھا اور جی چاہتا تھا کہ سب کا سب مطالعے میں آجائے۔ اس لئے اور بھی تاخیر ہوئی۔ لیکن آٹھوں دیوان مہیا نہ ہو سکے تو انہوں نے یہی فیصلہ کیا کہ مصحفی کا جتنا اور جیسا کلام مل سکتا ہے، اسی پر قناعت کرنا چاہئے۔

لیکن آج مصحفی کے اردو غزلیات کے آٹھوں دواوین، دیوانِ قصائد اور تینوں تذکرے شائع ہو چکے ہیں۔ چنانچہ محققین و ناقدین کی توجہ اس طرف مبذول ہوئی ہے اور بعض اچھے مقالے بھی مصحفی کے فکر وفن پر لکھے گئے۔ لیکن مصحفی کی غزل کے سوا دوسری اصناف مثلاً مثنوی، قصیدہ وغیرہ پر تفصیل سے گفتگو اب تک نہیں ہوئی ہے۔ اور مصحفی کی غزل ہی کی طرح ان کی مثنوی نگاری اور قصیدہ گوئی کو بھی کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لہذا میں نے مصحفی کی غزل گوئی کے ساتھ ساتھ ان کی مثنوی نگاری و قصیدہ گوئی کا بھی تنقیدی مطالعہ کرنے کا ارادہ کیا۔

مصحفی کی مثنویاں ان کے کلیاتِ غزلیات میں شامل ہیں۔ لیکن دیوان قصائد کو مصحفی نے الگ ترتیب دیا۔ قصائد کی تعداد سے ظاہر ہے کہ وہ ایک مشاق قصیدہ گو تھے۔ غرض کہ میر کے بعد غزل کی روایت کو، سودا کے بعد قصیدے کی روایت کو ار میر حسن کے بعد مثنوی کی روایت کو جس شاعر نے آگے بڑھایا ان میں مصحفی کا نام بہت نمایاں ہے۔

مصحفی کے فکر وفن کا مطالعہ کرنے کے لئے اس مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔

باب اول: میں مصحفی کی شخصیت اور ان کے عہد کی سماجی وتہذیبی زندگی کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے کہ فنکار کی شخصیت کی تعمیر میں تہذیبی وسماجی حالات کو بڑا دخل ہے۔

باب دوم : میں مصحفی کے اہم معاصرین کے شعری رویے اور ان کے امتیازات پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ یہ عہد چونکہ اردو شعر و ادب کی ترقی کے ساتھ ساتھ زبان کی تشکیل کا بھی دور ہے اس لئے مصحفی کے معاصرین کے لسانی رویوں پر بھی گفتگو کی گئی ہے۔

باب سوم : دہلی اور لکھنؤ کی شعری روایت کے سیاق میں مصحفی کی غزل گوئی کے تحت دہلی اور لکھنؤ کی شعری روایت کے علاوہ مصحفی کی غزل کا مطالعہ موضوعات، کلیدی الفاظ اور لسانی رویے کے تحت کیا گیا ہے۔ اور مصحفی کی انفرادیت اور ادب میں ان کے مقام اور مرتبے کے تعین کی کوشش کی گئی ہے۔

باب چہارم : ''مصحفی کی شاعری اور دوسری صنف'' کے تحت مصحفی کے عہد تک مثنوی کی روایت اور ارتقا کا جائزہ لیا گیا ہے اور مصحفی کی مثنوی نگاری پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔

باب پنجم : مصحفی اور شاعری کی دوسری صنف، میں مصحفی کے پیش رو قصیدہ نگاروں کے فن کا احاطہ کیا گیا ہے۔ قصیدے کے آغاز و ارتقا اور مصحفی کی قصیدہ گوئی کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔

اس مقالے کی تکمیل میں جن حضرات کا تعاون اور رہنمائی میرے شامل حال رہی، ان میں سب سے پہلا نام استاد محترم ڈاکٹر مظہر مہدی حسین کا ہے۔ میں ان کا بطور خاص شکر گزار ہوں۔ انہوں نے قدم قدم پر میری ہمت افزائی کی اور نیک تمناؤں کا اظہار کیا۔ ان کی رہنمائی کے بغیر یہ میرے لئے انتہائی دشوار گزار مرحلہ تھا۔

میں اس مقالے کو اپنے والدین کے نام کرنے پر فخر محسوس کرتا ہوں۔ ابتدائی تعلیم سے لے کر اس مقام تک انہوں نے قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی اور مجھے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لئے، ہر ممکن مدد کرنے کو تیار رہے۔ اور مجھے اپنے محدود وسائل کا احساس کبھی نہیں ہونے دیا۔

اس مقالے کا انتساب میں استاد محترم حضرت نسیم شاہجہانپوری کے نام کرنے پر بھی فخر محسوس کرتا ہوں کہ انہوں نے مجھے شاعری کے رموز و نکات سے واقف کرایا، قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی اور نیک تمناؤں کا اظہار کرتے رہے۔ ان کی پدرانہ شفقتوں کو میں کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔ ان کی بے پناہ محبت اور خلوص کے لئے شکریے کے الفاظ نا کافی ہیں۔

میرے موضوع سے متعلق جن کرم فرماؤں نے میری رہنمائی کی، ان میں جناب مظہر امام اور ڈاکٹر پردیپ جین کا میں خاص طور پر شکریہ ادا کرتا ہوں۔

اپنے دوستوں انتخاب عالم (الف رائے)، محمد اعلم شمس، عبدالرحمٰن وسیم مینائی، مبارک جونپوری، محمد الیاس،

اسد برکاتی، راحل فریدی، سرور الہدیٰ، احمد نسیم کفیل، جلیل بھائی، محمد تعمیر حسین، محمد شاہد (متّا) کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جن سے حسبِ موقع تعاون ملتا رہا۔

اپنی بیگم گل چمن کا شکریہ ادا کرنا بھی میں اپنا فرض سمجھتا ہوں، جنہوں نے اپنے قیمتی اوقات اس مقالے کی نذر کر دیئے ۔ اور ننھا ادیب اختر بھی میری محبت اور شفقت کا مستحق ہے۔ میں اپنے چھوٹے بھائیوں ابرار احمد، انوار احمد، شکیل احمد اور بہن تبسم فاطمہ کا بھی شکرگزار ہوں جنہوں نے ہمیشہ میری پڑھائی لکھائی کے لئے ماحول کو سازگار بنائے رکھا۔

**افتخار احمد قادری**

جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی، ۱۱۰۰۶۷

# باب اول

## ابتدایہ، مصحفی کی شخصیت اور ان کے عہد کی سماجی و تہذیبی زندگی

حضرت علی کا قول ہے ''انسان زبان کے پردے میں چھپا ہوتا ہے، کلام کرو تا کہ پہچانے جاؤ۔ [1]'' یعنی ہر شخص اپنے فکر و خیال میں دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ اختلاف اس کے طرزِ کلام سے بھی ظاہر ہے۔ سماجی ماحول، تعلیم و تربیت اور بعض دوسرے عوامل فرد کی شخصیت کا تعین کرتے ہیں۔ اور چونکہ زبان بھی ایک سماجی عمل کے زیرِ اثر ظاہر ہونے والا مظہر ہے اس لئے مختلف شخصیتوں کے بولنے چالنے اور لکھنے کے انداز بھی مختلف ہوتے ہیں یہ اختلاف ہی شخصیت کی پہچان بن جاتا ہے۔ ہر فرد کی طرح شاعر یا ادیب کا لسانی برتاؤ دوسرے سے مختلف ہوتا ہے جس سے اس کی شخصیت کا پرتو جھلکتا ہے یعنی ہر شاعر یا ادیب میں اس کی اپنی انفرادی خصوصیت لازمی طور پر ظاہر ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ پہچانا جاتا ہے۔ یہ انفرادی خصوصیت جب شاعر یا ادیب کے کلام میں ظاہر ہوتی ہے، ''طرز'' کہلاتی ہے۔ بعض میں یہ ذاتی انفرادیت بہت نمایاں ہوتی ہے اور بعض میں کم۔

مصحفی کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اُن کی شخصیت میں ایسی کوئی خصوصیت نہیں، جس کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لئے جائیں یعنی ان کی انفرادیت زیادہ نمایاں نہیں ہے۔ کم و بیش یہی بات ان کی شاعری کے بارے میں بھی اکثر کہی جاتی ہے۔ اس باب میں ہم ان کے عہد کی سماجی و تہذیبی زندگی اور علمی وادبی اثرات کا مطالعہ پیش کریں گے کیونکہ شخصیت کی تعمیر میں ان حالات کو بڑا دخل ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایک نظر مصحفی کے سن پیدائش اور آبائی وطن وغیرہ پر بھی ڈال لی جائے۔

مصحفی کی جائے پیدائش و سنہ پیدائش کے بارے میں تذکرہ نگاروں و محققین کے درمیان کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔ خود مصحفی کے بیانات بھی اس اختلاف کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ اپنی سنہ پیدائش کے بارے میں انہوں نے کوئی واضح اشارہ نہیں کیا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس عہد میں شعرا عموماً سنین کے معاملے میں نہایت غیر محتاط ہوا کرتے تھے۔ نیز ان میں آج کے شعرا و ادبا کی طرح تحقیقی شعور نہ تھا۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا تھا کہ کسی شخص کی پیدائش کو یاد رکھنے کے لئے اسے کسی اہم واقعے سے جوڑ دیا کرتے تھے۔

مصحفی اگرچہ نظم و نثر میں متعدد تصانیف یادگار ہیں لیکن کہیں بھی اپنی زندگی کے اہم واقعات کو تفصیل سے نہیں لکھا۔ اپنے تذکرے ریاض الفصحا میں انہوں نے یہ خیال ظاہر کیا کہ میرے حسب نسب کا حال ''مجمع الفوائد'' سے معلوم ہوگا۔ ایک مدت تک مصحفی کے اس رسالے کے بارے میں کچھ پتا نہ چل سکا۔ محققین نے اسے کھوج کر جب شائع کر دیا تو اس میں بھی وضاحت کے ساتھ کچھ نہ ملا [2]۔

مولانا حسرت موہانی نے سب سے پہلے مصحفی کے کلام کا انتخاب شائع کیا۔ یہ انتخاب اگرچہ انتہائی ناقص ہے لیکن اس وقت تک مصحفی کا سارا کلام دستیاب نہ ہو سکا تھا۔ اس لئے اس کی بہت اہمیت تھی۔ ہمارے بہت سے ناقدین نے اسی انتخاب کی بنیاد پر اپنی تنقیدوں کی دیواریں کھڑی کی ہیں۔ اس انتخاب کے دیباچے میں حسرت نے مصحفی کی جو سنہ ولادت طے کی وہ عرصے تک موضوع بحث رہی۔ مولانا کے مطابق مصحفی کی سنہ ولادت ۱۱۶۴ھ/ ۱۷۵۰ء ہے مگر مولانا نے کسی سند کا حوالہ نہیں دیا۔

تذکرۂ ریاض الفصحاء میں، جو ۱۲۳۶ھ/ ۱۸۲۰ء میں مکمل ہوا، اپنی عمر ۸۰ سال کے قریب بتاتے ہیں اور دیوانِ ششم کے دیباچے میں، جو ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء میں تمام ہوا، اپنی عمر ساٹھ سال سے تجاوز لکھتے ہیں اور یہ لکھا ہے کہ اُن کی ولادت احمد شاہ

کے عہدِ سلطنت میں ہوئی۔

"تولدِ مَن در احمد شاہ است . تا الیوم عمرم از شست متجاوز خواھد بود [۳]"

احمد شاہ ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ء کو تخت نشیں ہوا اور ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون، ۱۷۵۴ء کو اس کا دور حکومت ختم ہوا۔ اس بیان کے پیش نظر امیر احمد علوی نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ مصحفی کی ولادت، احمد شاہ کے دورِ حکومت یعنی ۲ / جمادی الاول ۱۱۶۱ھ/ ۱۹ / اپریل، ۱۷۴۸ء کے قریب سمجھنا چاہئے [۴]۔ مگر یہ مان لینا درست نہیں کہ ان چھے برسوں میں سے کس برس ان کی ولادت ہوئی۔ خود مصحفی کے بیانات کے مطابق ان کی سنہ ولادت ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ء تسلیم کی جاسکتی ہے۔ سنہ ولادت کے حوالے سے اب تک محققین نے جو بیانات پیش کئے ہیں ان کے پیش نظر مصحفی کے اس بیان کو اعتبار حاصل ہے لیکن مصحفی کے بعض دوسرے بیانات سے اس کی بھی تردید ہو جاتی ہے۔

اپنی عمر کے سلسلے میں مصحفی کا سب سے واضح اشارہ دیوانِ ششم کے دیباچے میں موجود ہے جس میں وہ اپنی عمر ساٹھ سے تجاوز ظاہر کرتے ہیں۔ اس طرح اگر ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۷ء کو سالِ ولادت مان لیا جائے تو اس وقت ان کی عمر ترسٹھ برس (یعنی ساٹھ سے متجاوز) ہوتی ہے کیونکہ دیوانِ ششم ۱۲۲۴ھ/ ۱۸۰۹ء میں تمام ہوا۔

مصحفی ساٹھ برس تک یہی پاپڑ بیلے
ہم نے دیکھے ہیں زمانے کے چلن کیا کیا کچھ

مصحفی جب دوسری مرتبہ لکھنؤ آئے اس وقت ان کی عمر تیس برس رہی ہوگی کیونکہ ریاض الفصحا میں مصحفی نے ۳۰ سال کی عمر میں دہلی سے ہجرت کا ذکر کیا ہے۔ مجمع الفوائد میں بھی لکھا ہے کہ لکھنؤ آئے ہوئے (دوسری مرتبہ) ۳۰ برس سے زیادہ گزرے۔ دوسری بار لکھنؤ پہنچنے کا سال ۱۱۹۸ھ/ ۱۷۸۳ء ہے۔ اس طرح مجمع الفوائد ۱۲۲۸ھ/ ۱۸۱۳ء کے آس پاس کی تصنیف ٹھہرتی ہے۔ یعنی ۱۱۶۱ھ/ ۱۷۴۸ء کو سالِ ولادت مان لیا جائے تو اس وقت ان کی عمر سڑسٹھ برس کی ہوتی ہے۔ ۱۲۴۰ھ/ ۱۸۲۴ء میں انہوں نے لکھنؤ میں وفات پائی۔ اس وقت ان کی عمر اسّی برس کے آس پاس تھی۔ اپنے آخری دیوان میں بھی مصحفی اپنی عمر اسّی برس بتاتے ہیں۔

قریب سال آ پہنچی ہے کشتی
غنیمت ہے کوئی دم زندگانی
ہمیں اے مصحفی اسّی برس میں
نہیں اب اعتمادِ عمر فانی

(دیوانِ ششم، غزل ۴۲، شعر ۵۱۶)

دراصل اس زمانے میں تذکرہ نگاروں کے نزدیک ۵، ۷ برس کا فرق کچھ زیادہ فرق نہ ہوا کرتا تھا۔ خود مصحفی اس

معاملے میں نہایت غیر محتاط تھے۔ مثلاً شاہ ظہور الدین حاتم کی تاریخ تولد اُن کے تاریخی نام ''ظہور'' سے نکلتی ہے جس کے مطابق ۱۱۱۱ھ/ ۱۶۹۹ء ہوتی ہے۔ مصحفی عقدِ ثریا میں، جو نافارسی شاعروں کا تذکرہ ہے، لکھتے ہیں رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ/ ۱۷۸۳ء میں حاتم نے انتقال کیا۔ اس طرح حاتم کی عمر ۸۶ برس ہوگی۔ لیکن تذکرۂ ہندی میں اُنہی حاتم کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی عمر، انتقال کے وقت ''قریب بہ صد'' یعنی سو برس کے لگ بھگ بتاتے ہیں جبکہ حاتم نے ۸۶ برس کی عمر میں انتقال کیا۔ گویا ۱۰، یا پانچ برس کا فرق زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ اسی طرح مصحفی نے اپنے ہم عصر اور سب سے بڑے حریف انشا کی تاریخ وفات پر ایک قطعہ فارسی میں کہا، جس سے تاریخ وفات ۱۲۳۲ھ/ ۱۸۱۶ء برآمد ہوتی ہے جبکہ انشا کا انتقال ۱۸۱۷ء میں ہوا۔ قطعہ یہ ہے:

انشا اللہ خاں کہ بود از فُصحا
زیں دار رفت جانب مُلکِ بقا
تاریخش گفت مُصحفی بے کم و کاست
اے وائے کہ مُردہ قدر دانِ شعرا ۵؎

لہٰذا مصحفی کی یادداشت پر آنکھ بند کر کے اعتبار کرنا دُرست نہیں۔ افسر صدیقی امروہوی کے مطابق مصحفی کی سنہِ پیدائش ۱۱۶۱ھ ہے۔ ان کے مطابق مصحفی کا دیوانِ سوم ۱۲۱۱ھ/ ۱۷۹۶ء میں مکمل ہوا چونکہ اس دیوان میں شامل ایک شعر میں مصحفی نے عمر کے ''قریں بہ خمسیں'' ہونے اور ایک شعر میں ''منزلِ خمسیں'' کے طے ہو چکنے کی طرف اشارہ کیا ہے اس لئے ان اشعار سے سالِ ولادت کی تصدیق ہوتی ہے۔

اے مرگ طے منزلِ خمسیں بھی ہو چکا
اب تو مجھے عذابِ سفر سے نکالئے (دیوانِ سوم)

ہر چند سالِ عمر بہ خمسیں قریں ہُوئے
جھگڑا نہ زندگی کے چکا مصحفی ہنوز (دیوانِ سوم)

مصحفی کا دیوانِ سوم جیسا کہ مذکور ہُوا کہ ۱۲۱۱ھ/ ۹۷-۱۷۹۶ء میں مکمل ہُوا اور ظاہر ہے کہ دیوانِ چہارم اس کے بعد شائع ہُوا ہوگا۔ پھر بھی اس میں درج ذیل اشعار شامل ہیں:-

دن پھرے اس کے کہ پھر دلی میں آیا مصحفی
ایک مدت کا یہ اپنے شہر کا آوارہ تھا
بدر پور تک مصحفی تو آن پہنچا ہے تو کیا
بیٹھ مت رہیو، ابھی اے یار دلّی دور ہے

جبکہ مصحفی دیوانِ سوم اور دیوانِ چہارم کے مکمل ہونے (۱۷۹۶ء) سے برسوں پہلے (۱۷۸۳ء) میں لکھنؤ میں آ کر

مستقل سکونت اختیار کر چکے تھے اس کے بعد مصحفی کا دلّی جانا کسی معتبر حوالے سے ثابت نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود مذکورہ اشعار دیوانِ چہارم میں موجود ہیں۔ اسی طرح دیوانِ ششم میں جو ۱۸۰۹ء میں مکمل ہوا، ایک غزل کے مقطعے میں کہتے ہیں :

میاں مصحفی کیا خاک لگے دلّی میں اب دل
یہ بستی گئی کچھ اجڑ ایسی کہ نہ پوچھو

اس سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت مصحفی دلی میں موجود تھے۔ جبکہ دیوانِ ششم جیسا کہ مذکور ہوا کہ ۱۸۰۹ء میں مکمل ہو چکا تھا۔ اس کے بعد دلّی کوچ کرنے کے سلسلے میں مصحفی کے اشعار کا کوئی حوالہ بھی موجود نہیں ہے اس لئے ایسا ہوسکتا ہے کہ یہ اشعار دورانِ قیام دہلی ہی کہے گئے ہوں اور ترتیب کے وقت ان کو بعد کے کلام میں شامل کرلیا گیا ہو۔ چنانچہ مصحفی کی ولادت کے سلسلے میں ان کے اشعار پر اعتبار کر کے کسی نتیجے پر پہنچنا بے حد مشکل ہے۔

سنہ ولادت ہی کی طرح مصحفی کے آبائی وطن کے سلسلے میں بھی تذکرہ نگاروں کے مختلف اور متضاد بیانات ملتے ہیں۔ خود مصحفی نے اپنے رسالے مجمع الفوائد میں اپنا مولد ''اکبر پور'' بتایا ہے۔ یہ اکبر پور کس طرح کی بستی تھی اور کہاں واقع تھا اس میں بھی تذکرہ نگاروں کے درمیان اختلاف ہے۔ میر حسن نے تذکرۂ شعرائے اردو میں یہ خیال ظاہر کیا کہ یہ ''اکبر پور'' دہلی سے مُتصل ہے جہاں مصحفی کی ولادت ہوئی۔ وہ لکھتے ہیں:-

**''مولدش اکبر پور که موضع ایست متوطن بزرگانش از قدیم متصل دهلی الحال درشاهجهان آباد به گوشهٔ عزلت بسر می مرد.''[۶]**

لکھنؤ میں مصحفی اور میر حسن برسوں ساتھ رہے۔ تذکروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی اور میر حسن میں دوستانہ تعلقات تھے تذکرۂ ہندی میں مصحفی نے لکھا ہے۔

**''تازنده بود یا فقیر بسیار رابطهٔ دوستی درست داشت''[۷]**

میر حسن نے بھی اپنا تذکرہ مصحفی کی حیات ہی میں لکھا تھا۔ اس لئے ممکن ہے کہ میر حسن نے مصحفی سے ان کے حالات بھی دریافت کئے ہوں۔ شاید اسی بنیاد پر امیر احمد علوی نے میر حسن کے بیان کو ہی مستند قرار دیا ہے۔ لیکن اب اس بات کو اعتبار حاصل ہو چکا ہے کہ مصحفی نے جس اکبر پور کو اپنا مولد قرار دیا وہ دہلی نہیں امروہہ سے متصل ہے۔

افسر صدیقی امروہوی نے لکھا ہے کہ میر حسن کے اصل مخطوطے میں امروہے کا ذکر ہے اور بعد میں الفاظ کی تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

یہ الفاظ تذکرۂ میر حسن کے مخطوطے سے نقل کئے گئے ہیں جو انجمن ترقی اُردو کراچی کتب خانہ خاص میں محفوظ ہے لیکن مطبوعہ نسخے میں بعض الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ اس طرح لکھا گیا ہے۔

از بجائے امروھہ اکبرپور قصبہ ایست وطن بزرگانش

از قدیم متصل دھلی الحال درشاھجھاں آباد بہ پیشۂ تجارت می برد"۸

مولانا امتیاز علی عرشی نے بھی تذکرۂ میر حسن کے قلمی نسخے کے حوالے سے جو رام پور رضا لائبریری میں محفوظ ہے، بتایا ہے کہ تذکرہ کی اصل عبارت میں متصل کے بعد لفظ دہلی نہیں ہے یعنی اکبر پور امروہہ کے متصل ہے۔۹

تمام تذکرہ نگاروں نے مصحفی کا مولد اکبر پور ہی کو قرار دیا لیکن اسے دہلی اور امروہے سے متصل کیا گیا۔ امروہہ کے ایک بزرگ سخی حسن نے اس سلسلے میں تفصیل سے روشنی ڈالی انہوں نے مجمع الفوائد کے حوالے سے لکھا ہے۔

"مصحفی نے جس اکبر پور کا ذکر کیا ہے وہ "اکبر پور پٹی" متصل امروہہ ہے۔ اس کا پہلا ثبوت یہ ہے کہ امروہہ کے مضافات میں موضع اکبر پور منجھاولی اور موضع شیخ پور نیز موضع گھوارہ ملکانو والا آج بھی موجود ہے اور ان کی جغرافیائی پوزیشن بعینہہ وہی ہے جو مصحفی نے بیان کی ہے (مجمع الفوائد میں)۔ یعنی اکبر پور پٹی، منجھاولی، شیخ پورہ اس طرح واقع ہیں کہ اکبر پور پٹی، منجھاولی اور شیخ پورہ کے درمیان ہی آتا ہے۔ اکبر پور پٹی امروہہ سے ڈھائی تین میل کے فاصلے پر شمال ومغرب کے گوشے میں واقع ہے۔ اکبر پور کسی زمانے میں محلہ کالی پگڑی کے شیوخ کلال کی جائداد میں تھا۔ اوچں کہ مصحفی کلال تھے اس لئے یہ نتیجہ خود بخود برآمد ہوتا ہے کہ اکبر پور پٹی مصحفی اور ان کے اجداد کی جائداد میں تھا۔" ۱۰

سخی حسن امروہہ کے رہنے والے تھے انہوں نے نہ صرف اکبر پور کی جغرافیائی پوزیشن دریافت کی بلکہ مجمع الفوائد میں مصحفی کی بیان کردہ پوزیشن سے موازنہ بھی کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اکبر پور جو مصحفی کا مولد ہے، دراصل متصل دہلی نہیں بلکہ متصل امروہہ ہے۔ اس لئے سخی صاحب کے بیان کو زیادہ اعتبار حاصل ہے۔ یہ بیان افسر صدیقی اور امتیاز علی عرشی کے اس بیان کو اور پختہ کر دیتا ہے کہ میر حسن کے اصل نسخے میں یقینی طور پر کچھ الفاظ میں تبدیلی ہے اور یہ تبدیلی حقیقت پر پردہ ڈال کر احتمال میں مبتلا کرتی ہے۔

مرزا علی لطف نے گلشنِ ہند میں لکھا ہے:

"مصحفی تخلص، غلام ہمدانی نام ساکن امروہہ، اپنی قوم کا اشرف ہے"۔ ۱۱

غلام مصطفےٰ خاں شیفتہ نے لکھا ہے:

"مصحفی نے عنوان شباب سے شاہجہاں آباد میں اقامت اختیار کی۔ ۱۲ (یعنی اس سے قبل امروہہ میں تھے)۔

عبدالغفور نساخ نے لکھا ہے:

"مصحفی تخلص، غلام ہمدانی، باشندۂ امروہہ ضلع مراد آباد۔ ۱۳

محسن علی محسن نے تذکرۂ سراپا سخن میں لکھا ہے:

"مصحفی ولد ولی محمد باشندۂ امروہہ، مقیم لکھنؤ۔ [۱۴]

ان بیانات سے یہ واضح ہے کہ مصحفی کا تعلق امروہہ سے ہے اور جو دہلی کے بجائے مراد آباد سے زیادہ نزدیک ہے۔ ان بیانات سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان تذکرہ نگاروں کے پیش نظر میر حسن کا اصل نسخہ رہا ہوگا جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ جس میں متصل کے بعد لفظ دہلی نہیں ہے۔ امیر احمد علوی کے پیشِ نظر غالباً میر حسن کا اصل نسخہ نہیں رہا ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اکبر پور کو متصل دہلی قرار دینے کے لئے بضد نظر آتے ہیں۔ امروہہ دہلی سے صرف ۸۱ میل (134 کلومیٹر) پر دہلی سے ہاپڑ اُروٹ پر واقع ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعض تذکرہ نگاروں نے امروہہ کو مضافات دہلی میں شمار کیا ہے۔

مجمع الفوائد میں مصحفی نے اپنے حسب نسب پر تفصیل سے روشنی ڈالنے کے باوجود اپنے آبائی وطن کے سلسلے میں وضاحت سے نہیں لکھا۔ محققین کو گمان یہ تھا کہ مجمع الفوائد میں مصحفی نے چونکہ حسب نسب تحریر کیا ہے تو وطن کے بارے میں بھی تفصیل سے تحریر کیا ہوگا۔ لیکن اس کتاب کے چھپنے کے بعد بھی آبائی وطن کے بارے میں کوئی ٹھوس ثبوت پیش کرنا دشوار ہی رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سیّد تحی حسن نے یہ قیاس کیا :

"اکبر پور میں کچھ پُرانی قبریں بھی موجود ہیں جن کے متعلق خیال کیا جاسکتا ہے کہ یہ مصحفی کے جدِ اعلیٰ شیخ نظام، ان کے والد اور اُن کے بیٹے، پوتوں کی قبریں ہیں۔" [۱۵]

خود مصحفی نے کئی جگہ اپنے اشعار میں خود کو دہلی والا کہہ کر مزید الجھاؤ پیدا کر دیا ہے۔

دلّی کہیں ہیں جس کو زمانے میں مصحفی
میں رہنے والا ہوں اُسی اُجڑے دیار کا

اور بھی بہت سے اشعار ہیں جن میں آبائی وطن، تاریخ ولادت وغیرہ کے بارے میں اشارے ملتے ہیں مگر ان اشاروں سے کسی نتیجے پر پہنچنا نہایت مشکل ہے۔ البتہ اب تحقیق ہو چکی ہے کہ ان کا آبائی مولد اکبر پور ہی ہے۔ مجمع الفوائد میں بھی انہوں نے اپنا مولد اکبر پور بتایا ہے اور یہ اکبر پور نامی گاؤں (جس کو بعض تذکرہ نگاروں نے قصبہ بھی لکھا ہے) آج بھی امروہے کے شمال مغرب میں موضع شیخ پورہ اور منجھاولی کے درمیان واقع ہے۔ امروہہ کے گردونواح میں چونکہ کئی اکبر پور موجود ہیں لیکن جس اکبر پور کی نشاندہی مصحفی نے کی وہ "اکبر پور پٹی" کہلاتا ہے۔ اکبر پور کے نزدیک ایک چھوٹی سے بستی "گھوارہ ملکانو" بھی ہے جس کا ذکر مصحفی نے مجمع الفوائد میں کیا ہے اسی سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ اکبر پور پٹی ہی مصحفی کا مولد ہے۔ حالانکہ افسر صدیقی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مصحفی کے مورثِ اعلیٰ شیخ نظام کا سنگین مقبرہ اکبر پور پٹی متصل امروہہ کے بدلے اس اکبر پور کی نشاندہی کر رہا ہے جو دریائے جمنا کے کنارے پر کسی وقت واقع تھا اور اس وقت تک اس کا کوئی نشان باقی ہے نہ نام۔ افسر صدیقی نے سید تحی حسن کے اس بیان کی بھی تردید کی جس میں انہوں نے مصحفی کا مولد امروہہ بتایا ہے۔ افسر نے عبدالقادر خاں رام پوری کے اس بیان سے اتفاق کیا ہے جس میں انہوں نے مصحفی کا مولد بلب گڑھ قرار دیا ہے۔ اور اسے ناقابل تردید کہا۔ اس سے متعلق انہوں نے دو ثبوت پیش کئے۔ ایک یہ کہ عبدالقادر خاں رام پوری نے خود مصحفی سے سُنا کہ ان کا مولد بلب گڑھ ہے اور جو

شاہجہاں آباد (دلّی) سے متصل ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ ایک ایسے روزنامچہ نویس کا بیان بتایا ہے جسے مصحفی سے نہ تو کوئی ذاتی پُرخاش تھی اور نہ ان سے مراسم اتحاد رکھتے تھے۔ جہاں لکھنؤ کے دوسرے اربابِ کمال سے ملاقات رکھتے تھے وہیں انہوں نے مصحفی سے بھی ملاقات کی۔ ممکن ہے کہ اکبر پور میں مصحفی کے اجداد کی زمین داری رہی ہو۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ ان کی ولادت اکبر پور میں ہوئی ہو اور بعد میں ان کا خاندان نقلِ مکانی کر کے امروہہ میں آباد ہوا ہو۔ چونکہ مصحفی کا بچپن امروہہ میں گزرا تھا اس کی تصدیق خود مصحفی کے بیان سے بھی ہوتی ہے۔ مصحفی کا کے خاندان کے لوگ امروہہ کے محلّہ ''کالی پگڑی'' میں رہتے تھے۔ جیسا کہ سید سخی حسن نے لکھا ہے کہ یہاں ان کے بزرگوں اور خاندان کے دیگر افراد کی قبریں ہیں۔ تاریخِ اصغری میں مولوی اصغر حسین نقوی مصحفی کے والد کے بارے میں لکھتے ہیں:

''شیخ ولی محمد یہاں (کالی پگڑی) سکونت رکھتے تھے جن کے بیٹے شیخ غلام ہمدانی شعر گوئی میں استادِ لاثانی مصحفی تخلص شاگرد میاں مانی کے تھے۔ ناسخ و آتش اور ذکی وغیرہ ایسے شاعروں کو ان سے تلمذ تھا لکھنؤ میں جا کر مقیم ہوئے وہیں قضا کی۔'' [16]

''تاریخِ اصغری'' مصحفی کی وفات کے اکیاون برس بعد لکھی گئی جس میں امروہہ کی تاریخ ہے۔ اس میں مصحفی کی ولادت اور آبائی وطن امروہہ ہی کو قرار دیا گیا ہے۔

نورالحسن نقوی نے اپنی کتاب میں اس کتاب کے کچھ اقتباسات حوالے کے طور پر پیش کئے ہیں ان کا خیال ہے کہ اس کتاب میں وطن اور ولادت کے سلسلے میں ٹھوس ثبوت پیش کئے گئے ہیں۔ نقوی صاحب اسے مستند قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''تاریخ اصغری کا سنہ تالیف ۱۲۹۱ ہجری مطابق ۱۸۷۴ء تالیف کے ۱۵ سال بعد یہ کتاب شائع ہوئی۔ جب یہ کتاب لکھی گئی تو مصحفی کی وفات کو صرف ۵۰ پچاس برس گزرے تھے۔ گویا اس وقت ایسے بزرگ موجود رہے ہوں گے جنہوں نے مصحفی کو امروہہ میں دیکھا ہوگا۔'' [17]

مصحفی نے اپنے تذکرے ریاض الفصحا میں لکھا تھا کہ ان کے حسب نسب کے احوال مجمع الفوائد سے معلوم ہوں گے۔ پنڈت دتاتریہ کیفی کے پاس مجمع الفوائد کا صرف ایک مخطوطہ تھا جو انہوں نے پنجاب یونیورسٹی کی لائبریری کو عطا کر دیا تھا جس کی ایک فوٹو اسٹیٹ کاپی ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی، پٹنہ نے حاصل کر لی تھی۔ بعد میں مجمع الفوائد کو شائع کیا گیا۔ مجمع الفوائد کے کچھ اقتباسات جو مصحفی کے سوانح سے متعلق ہیں۔ یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔ ان کا ترجمہ ڈاکٹر خلیق انجم نے کیا ہے۔

> ''موضع منجھاولی اور شیخ پورہ کے درمیان ایک موضع اکبر پور آباد ہے۔ اس موضع میں میرے بزرگوں کو سکونت تھی۔ موضع گھوارہ اور ملکانو کے رہنے والوں نے اپنی پرانی دشمنی کی وجہ سے اس موضع کے لوگوں کو قتل کر دیا۔ عورتوں اور بچوں کو بھی قتل کر دیا گیا۔ ان عورتوں میں شیخ نظام کی والدہ بھی تھیں۔ انہوں نے الفتِ مادری کی وجہ سے اس چھوٹے سے بچّے کو اپنے ہاتھوں سے بھُس کی ایک کوٹھری میں ڈالکر چھپا دیا اور خود دشمنوں کے ہاتھوں قتل ہو گئیں لیکن خدا کا کرم ایسا ہوا کہ آگ اور شعلوں نے

اس بچّے کی نگہبانی کی۔ موضع شیخ پورہ کی ایک بوڑھی خاتون مقتولوں کو دیکھنے یہاں آئی۔ اس کی نظر دودھ پیتے بچّے پر پڑی جو اپنے انگوٹھے کو پستانِ مادر سمجھ کر چوس رہا تھا۔ اس عورت نے اس بچے کی پرورش کی۔ یہاں تک کہ اتنا زمانہ گذر گیا کہ بچے کی عمر بارہ سال ہوگئی۔ ایک دن وہ بچہ محلے کے دوسرے بچوں کے ساتھ کھیل رہا تھا۔ کچھ بچوں نے اُسے بتایا کہ تم فلاں موضع کے رہنے والے ہو۔ اُسے بہت حیرت ہوئی۔ جب گھر آیا تو جس عورت نے اس کی پرورش کی تھی، بچے نے اس سے پوچھا کہ میرے ماں اور باپ کون ہیں اور میں کس کا بیٹا ہوں۔ بوڑھی عورت نے اس کو اصل قصہ سنایا۔ یہ سُن کر وہ رات بھر غصّے میں کروٹیں لیتا رہا۔ صُبح کو ہر ایک کی نظر سے بچ کر دکن کی طرف چلا گیا۔ جب وہ سلامتی سے منزل مقصود پر پہنچ گیا تو ایک سقّہ کے گھر مُقیم ہو گیا۔ سقّے نے مہمان داری کے لوازم کے طور پر اس کی عزت کی اور اپنے گھر میں اسے جگہ دے دی۔ کچھ ہی دن میں اس خاندان سے اس لڑکے کو اتنی قربت حاصل ہو گئی کہ وہ سقہ اس بچے کو اپنی اولاد کی طرح سمجھنے لگا۔ سقہ ایک ساداتِ عالی کے گھر میں پانی بھرتا تھا۔ کچھ دن بعد سقّے نے پانی سے بھری ایک مشک اس بچے کے کندھے پر لٹکائی اور بچے کو اس محل میں لے گیا۔ بچے کی پیشانی پر شرافت کی چمک اور نورِ سعادت کی روشنی دیکھ کر اس کے گھر کی خاتون سیّدہ نے بچے سے اس کے حالات دریافت کئے اور پوچھا کہ تم کس کے لڑکے ہو؟ لڑکے نے بتایا کہ وہ سید زادہ ہے۔ سیدہ نے بڑی منت وسماجت سے سقّے سے اس بچے کو لے لیا اور اپنا بیٹا بنا لیا۔ اُسے بہت شاندار کپڑے پہنا کر ایک استاد کے پاس بھیج دیا اور مکتب میں داخل کر دیا۔ کچھ سال بعد یہ بچہ جوان ہو گیا۔ علم وفضل کے زیور سے آراستہ ہو گیا اور اس نے تمام علومِ آداب فوائد تہذیب پر دسترس حاصل کر لی تو اس کے ہم عصر اس سے حسد کرنے لگے۔ سیدہ کی ایک بہت خوب صورت بیٹی تھی۔ سیدہ نے بیٹی کی شادی اس لڑکے سے کر دی۔ اس لڑکے کا نام شیخ نظام تھا۔ شیخ نظام کے دادا راجپوت تھے۔ اس لڑکے یعنی شیخ نظام کے والد مسلمان ہو گئے تھے‘‘۔ ۱۸

’’ہندوستان کے کچھ مطربوں نے جب دکن میں شیخ نظام کے عروج کے بارے میں سُنا تو وہ دکن پہنچ گئے۔ وہاں انہوں نے شیخ نظام کے بزرگوں کی تعریف کی اور مصحفی کے خاندان کے بارے میں بتایا جس کی وجہ سے ان لوگوں کو معلوم ہو گیا کہ یہ نوجوان تو مسلم ہے۔ سیّدہ کے بیٹے چاہتے تھے کہ شیخ نظام کو قتل کر دیں لیکن ان کی

والدہ نے روک دیا اور کہا جو ہونا تھا ہو گیا۔ میں شیخ نظام کو ان کے وطن واپس بھیج دیتی ہوں۔ کچھ دن بعد شیخ نظام کو ان کے وطن واپس بھیج دیا گیا۔ شیخ نظام دولت وحشمت اور بڑے لاؤلشکر کے ساتھ وطن کے لئے روانہ ہو گئے۔ شیخ نظام کے آنے کی خبر سُن کر دشمنوں کے علاقوں پر خوف طاری ہو گیا۔ جب شیخ نظام اپنے گاؤں پہنچے تو قوم ''رانکرہ'' کے ایک شخص نے اپنی بیٹی شیخ نظام کی پینس میں سوار کر دی۔ شیخ نظام نے اپنی سیدہ بیوی سے دریافت کیا کہ اب وہ کیا کرے؟ سیدہ نے کہا اس عورت کو رکھ لو۔ اس ''دخترِ رانکرہ'' سے بہت سے بچے پیدا ہوئے لیکن شیخ نظام افسوس کرتے کہ سیدانی کے بطن سے کوئی اولاد پیدا نہ ہوئی۔ بی سیدانی نے شیخ نظام سے کہا۔ میرے بطن سے تمہاری کوئی اولاد نہیں ہو گی۔ کسی دوسری قوم کی لڑکی سے نکاح کر لو۔ شیخ نظام نے بی سیدانی کے کہنے پر اپنی قوم کی ایک لڑکی سے شادی کر لی۔ وہ حاملہ ہو گئی اور اس سے لڑکا پیدا ہوا۔ ماں بننے کے بعد وہ عورت خود کو سیدانی سے بہتر سمجھنے لگی۔ سیدانی نے اس عورت کو بد دعا دی جس کی وجہ سے وہ لڑکا مر گیا۔ کچھ عرصے بعد اس عورت کا بھی انتقال ہو گیا۔ تمام لوگوں پر سیدانی کی کرامات ظاہر ہو گئیں۔ سب اس سے خائف رہنے لگے۔ شیخ نظام بھی سیدانی کی پہلے سے زیادہ عزت کرنے لگے اور اُن سے ڈرنے لگے۔ سیدانی کے حکم کے بغیر کوئی کام نہ کرتے تھے۔ بعد میں سیدانی نے شیخ نظام کو خود اپنی قوم میں نکاح کی اجازت دے دی۔ شیخ نے شادی کر لی اور خدا کے حکم سے وہ لڑکی بھی حاملہ ہو گئی۔ اور اس کے بطن سے بھی لڑکا پیدا ہوا۔ ماں نے لڑکے کو سیدانی کے قدموں میں ڈال دیا۔ بی سیدانی نے بچے کی کمر پر دستِ شفقت پھیرا اور کہا یہ بچہ میرا ہے اور تو اس کی دایہ ہے اسے دودھ پلا اور اس کی پرورش کر۔'' [19]

''بقول مصحفی شیخ نظام کے سلسلے میں ایک اور روایت ہے کہ ولایت سے ایک بڑی فوج اس علاقے میں آئی اور اس نے مصحفی کے قریے کے لوگوں کو اس طرح چن چن کر قتل کر دیا کہ شیخ نظام کے علاوہ اور کوئی باقی نہیں بچا۔ بارہ سال کی عُمر میں غارت گری میں وہ ایک سقّے کے ہاتھ آ کر گرفتار ہو گئے۔ سقہ انہیں اپنے گھر لے گیا اور اس نے انہیں اپنا بیٹا بنا لیا۔ ایک سیدانی نے جب اس کا حال سُنا تو اسے سقّے سے لے کر اپنا بیٹا بنا لیا۔ کچھ مدت گزرنے کے بعد جب وہ جوان ہوا اور دولت مند ہو گیا تو اسے اپنا وطن یاد آیا۔ وہ ایک عظیم لشکر کے ساتھ اپنے وطن کے لئے روانہ ہوا۔ چھوٹے بڑوں کو جب ان کی آمد کی خبر ملی تو سب ان کے مُطیع ہو گئے۔'' [20]

مصحفی نے مجمع الفوائد میں اپنے بھائیوں، ان کے ازدواج اور ان کی اولاد کا ذکر قدرے تفصیل سے کیا ہے۔ مصحفی اپنے چار بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ بڑے بھائی کا نام غلام جیلانی تھا جو تیس سال کی عمر میں ہی انتقال کر گئے۔ دوسرے بھائی کا نام غلام ہمدانی تھا، وہ چھوٹی عمر ہی میں انتقال کر گئے۔ ان کے یہاں کئی بچے پیدا ہوئے لیکن دو لڑکے زندہ رہے جن میں ایک جوانی میں مرگیا اور دوسرے کے کوئی اولاد نہ ہوئی۔ تیسرے بھائی کے یہاں ایک بیٹی پیدا ہوئی۔ تیسرے بھائی بھی جلد انتقال کر گئے۔ مصحفی چوتھے نمبر پر تھے۔ مصحفی کے یہاں ایک لڑکی پیدا ہوئی لیکن دردِ زہ کی تکلیف میں بیوی کی موت ہوگئی۔ کچھ مدت کے بعد لڑکی بھی داغِ مفارقت دے گئی۔ اس کے بعد کئی عورتیں ان کے یہاں آتی جاتی رہیں۔ لیکن کوئی اولاد نہ ہوئی۔ جس سے ان کے خاندان کا سلسلہ جاری رہتا۔ مجمع الفوائد میں مصحفی نے اپنے بھائیوں اور ان کے ازدواج و اولاد کے بارے میں تو تفصیل سے لکھا لیکن اپنے آبا و اجداد کے بارے میں صاف صاف نہیں تحریر کیا۔ مثلاً یہ نہیں بتایا کہ ان کے بزرگ امروہے میں کب اور کیوں آئے۔ ان کے والد نے کہاں زندگی بسر کی، ان کا کیا پیشہ تھا؟ کہاں دفن ہوئے؟ اس لئے اس سلسلے میں صرف تذکرہ نگاروں اور تاریخ نویسوں کے بیانات پر ہی اکتفا کرنا پڑتا ہے۔

امروہہ، دہلی سے مشرق کی جانب واقع ہے۔ مشہور سیاح ابنِ بطوطہ نے امروہے کا سفر کیا تھا۔ اس نے اپنے سفر نامے میں امروہے کو ایک ''چھوٹا سا خوبصورت شہر'' لکھا ہے۔ امروہہ عیسیٰ مسیح کی ولادت سے کئی صدی پہلے سے آباد بتایا جاتا ہے جہاں قدیم زمانے سے ہی علما، صوفیا اور شعرا آ کر بسنے لگے تھے۔ نور الحسن نقوی نے امروہہ کی وجہ تسمیہ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

''ہستا پور کے راجاؤں کی اولاد میں ایک راجا ''امر جودھا'' گزرا ہے اس نے ۴۷۶ قبل مسیح میں، اسے اپنے نام سے آباد کیا تھا۔ لیکن آگے چل کر اسے ''امروہہ'' کہا جانے لگا''۔ [۲۱]

امروہے سے مصحفی کی وابستگی کے بارے میں ان کے اشعار میں کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ صرف ایک شعر میں امروہے کا ذکر ہے۔ [۲۲] البتہ تذکروں میں انہوں نے امروہے کے مشاعروں اور وہاں کی شعری نشستوں کا ذکر کیا ہے۔ بلکہ یہ بھی لکھا ہے کہ فلاں فلاں شاعر کو انہوں نے امروہے میں دیکھا اور فلاں سے ملاقاتیں رہا کرتی تھیں، فلاں کی صحبت سے فیضیاب ہوئے۔ مثلاً پیرزادہ محزوں کے بیان میں لکھا ہے۔

''جن دنوں مکتب نشیں تھا، محزوں کی امروہہ ضلع میں شاعر کی حیثیت سے شہرت تھی''۔ [۲۳] (فارسی سے ترجمہ)

مصحفی نے اپنے تذکرے میں امروہے کو ضلع لکھا ہے ممکن ہے کہ اس وقت اس کی حیثیت ضلعے کی ہو لیکن امروہہ حال ہی میں ضلع بنایا گیا ہے اس سے قبل یہ قصبے کے طور پر جانا جاتا رہا ہے۔ افسوس کہ اب اس ضلع کا نام حکومتِ اتر پردیش نے ''مہاتما جیوتبا پھلے نگر'' کر دیا ہے۔

محتشم خاں محتشم کو بھی مصحفی نے عمر کے ابتدائی زمانے میں دیکھا تھا۔ مصحفی کے بیان کے مطابق وہ ایک عمر رسیدہ بزرگ تھے۔ ریختہ اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ محتشم خاں شاہجہاں آباد (دلّی) کے رہنے والے تھے۔ مصحفی لکھتے ہیں:

"محتشم خاں محتشم قوم کمبوه ساکن شاهجهاں آباد شخص مُسِن و عمده معاش فارسی هر دومی گفت." ۲۴

اسی طرح وہ شاہ عبدالرسول نثار اکبرآبادی سے اپنے تعلقات کا ذکر کرتے ہیں۔ نثار میر تقی میر کے شاگرد اور قادری سلسلے کے بزرگ تھے۔ نثار سے مصحفی کی ہفتے عشرے میں ملاقات رہتی تھی۔ گفتگو کا موضوع شعروشاعری ہوا کرتا تھا۔ چانچہ لکھتے ہیں:

فقیر او را در ابتدائے شاعری در قصبه امروهه دیده بود. اکثر بعد هفته وعشره ، ملاقات می شد و تذکرهٔ شعر بمیان می آمد". ۲۵

مصحفی کے ان بیانات سے ظاہر ہے کہ ان کا بچپن امروہے ہی میں گزرا اور ان کی شاعری کی ابتدا بھی یہیں ہو چکی تھی۔ اس زمانے میں امروہے میں شعرا کی تعداد اچھی خاصی تھی۔ عربی و فارسی تعلیم کا رواج عام تھا۔ مشاعرے اور شعری نشستیں منعقد ہوا کرتی تھیں جن میں مقامی شعرا کے علاوہ بیرونی شعرا بھی شرکت کیا کرتے تھے۔ مصحفی کی ذہنی نشو ونما اسی ماحول میں ہوئی۔ خود مصحفی کے مطابق عنفوان شباب ہی سے وہ علم حاصل کرنے میں مصروف ہو گئے۔ بزرگوں کی صحبت میں نظم و نثر پر دسترس حاصل کی اور آخر کار زمانے کے رواج کو دیکھتے ہوئے ریختہ گوئی کو اپنا شعار بنالیا۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"ایں فقیر چوں بخت وطالع آنهانداشت نا چار از آغاز شباب بمتقضائے موزو نیِ طبع مصروفِ تحصیلِ علم بود، چنانچه به فیضِ صحبتِ بزرگاں اول از تکمیل نظم و نثر زبان فارسی و تحقیق محاوره و اصلاح آں فراغت حاصل کرده به متقضائے رواجِ زمانه آخر کار خود را مصروف به ریخته گوئی داشته". ۲۶

ایک فارسی شعر میں مصحفی اپنی شاعری کے نشو ونما کو دہلی کا فیضان بتاتے ہیں:

نشو و نمائے شعر من از دهلی است اے مصحفی
آبـاد دار و حـق جـل ایـں خـاک آدم خیـر را

اس شعر کے حوالے سے افسر صدیقی نے لکھا ہے کہ مصحفی کی پیدائش بلب گڑھ میں ہوئی جو دہلی سے نزدیک ہے اور یہ کہ اسی بنیاد پر مصحفی نے مذکورہ شعر کہا ہوگا۔ یہ بات اس لئے بھی سمجھ میں نہیں آتی کہ افسر صدیقی نے جس بلم گڑھ (بلب گڑھ) کو مصحفی کی جائے پیدائش قرار دیا ہے وہ دراصل اکبر پور ہی کا قائم مقام یا اس کے قریب کی بستی ہے۔

جائے پیدائش اور تاریخ ولادت ہی کی طرح مصحفی کے استاد کا معاملہ بھی خاصا اُلجھا ہوا نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں بھی تذکرہ نگاروں کے متضاد بیانات ملتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے استاد کا ذکر تو کیا (اشعار میں) لیکن ان کے نام کی وضاحت نہیں کی۔ البتہ ایک شعر میں کسی "مانی" کا ذکر کیا ہے لیکن ان کی کسی نثری تحریر سے اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ امروہے میں خلیفہ ہنگا (شیخ

عبداللہ) کا ذکر تصوف کے دلدادہ کے طور پر کیا گیا ہے۔ یہ امروہے کے مشہور بزرگ تھے۔ کئی کتابوں کے مصنف بھی تھے۔ مصحفی نے کسی خلیفہ چندا کا ذکر بھی اپنے تذکروں میں کیا ہے۔ اس بنیاد پر افسر صدیقی نے یہ قیاس کیا کہ ممکن ہے کہ یہی ''خلیفہ ہنگا'' ہوں گے اور انہیں سے مصحفی نے ابتدائی تعلیم پائی۔ افسر نے یہ بھی لکھا ہے کہ خود انہوں نے امروہے کے کسی بزرگ سے شیخ عبداللہ کا نام سُنا تھا جو مانی تخلص رکھتے تھے۔ یعنی مصحفی کے اُستاد یہی ''مانی'' ہو سکتے ہیں۔

اس سلسلے میں افسر نے مصحفی کے جس فارسی شعر کا حوالہ دیا ہے وہ یہ ہے:

گر کسے مرتبۂ شاعریش فهمیدے
مصحفی هم بکفِ خود قلمِ مانی داشت ۲۷

محسن نے ''سراپا سخن'' میں، ناصر نے ''خوش معرکۂ زیبا'' میں اور اصغر حسین نے ''تاریخ اصغری'' میں مصحفی کو ''مانی'' کا شاگرد لکھا ہے۔ جبکہ مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں مصحفی کے استاد کا نام ''امانی'' لکھا ہے۔ امروہے کی تاریخ میں خلیفہ ہنگا عرف شیخ عبداللہ کا ذکر ملتا ہے۔ اس لئے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہی مصحفی کے استاد رہے ہوں۔ دیوانِ ششم میں ایک شعر میں اپنے استاد کا اس طرح ذکر کیا ہے:

اے مصحفی استاد وہی ہو وے گا آخر
جو میری طرح خدمتِ استاد کرے گا

نور الحسن نقوی نے افسر صدیقی اور بعض دوسرے محققین کے بیانات کی تردید کی اور خیال ظاہر کیا کہ مصحفی نے اپنے کلام پر کسی سے اصلاح نہیں لی یعنی بہت سے بلند مرتبہ شاعروں کی طرح وہ تلمیذِ رحمان تھے اور بس۔ ۲۷۔ ہمارا خیال ہے کہ مصحفی نے جس جگہ اپنے استاد کا ذکر کیا ہے اس سے مراد وہ معلم ہے جس سے انہوں نے مکتب میں ابتدائی تعلیم حاصل کی ہوگی۔ ہو سکتا ہے کہ اس معلم کا نام ''مانی'' ہو اور یہ وہی بزرگ ہوں جن کا نام امروہے کے قدیم دستاویزات میں مل جاتا ہے۔ مصحفی کے کوئی استاد رہے ہوں یا نہیں لیکن خود مصحفی ایک مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتے تھے۔

مصحفی نے ۷۲۔ ۱۷۷۰ء میں امروہے کو خیر باد کہا اس وقت ان کی عمر ۲۲، ۲۳ برس رہی ہوگی۔ اس کے ایک سال بعد ہی مشہور شاعر اور بزرگ مظہر جانجاناں امروہے میں تشریف لائے تھے۔ ترک وطن کا سبب، مصحفی کے ایک شعر سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی بات پر روٹھ کر وہاں سے چلے آئے تھے۔

اے مصحفی تو واں سے کیوں رُوٹھ کے اُٹھ آیا
دیوانے تری خاطر کڑھتا ہے وطن سارا

ترکِ وطن کی ایک اور وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ مصحفی تلاشِ معاش کی غرض سے گھر سے نکلتے تھے۔ اس وقت دہلی کے حالات بہتر نہ تھے۔ ممکن ہے وہ اہل خاندان سے دل برداشتہ ہو کر یہ قدم اٹھانے پر مجبور ہوئے ہوں۔ غرض کوئی وجہ تو ضرور رہی

ہوگی کہ پھر کبھی وطن کی طرف مڑ کر نہیں دیکھا۔ اگر چہ وطن کی یاد انہیں اکثر آتی رہی۔

اس ساعتِ بد نکلے وطن سے کہ پلٹ کر
منھ ہم نے نہ دیکھا کبھی پھر صبحِ وطن کا

اے مصحفی نہ دیکھا روئے وطن بھر آکر
شاید کہ چھینکتے تو اے یار گھر سے نکلا

قسمت مری بُری تھی کیا پوچھتے ہو یا رو
میں کیا کہوں کہ کیسے گلزار گھر سے نکلا

امروہہ سے نکل کر مصحفی پہلے آنولہ اور پھر ٹانڈے پہنچے۔ یہ روہیل کھنڈ علاقے میں واقع ہیں۔ اس وقت شاہ عالم دہلی کے سلطان تھے۔ مشرقی ہندوستان چار حصوں میں تقسیم تھا، روہیل کھنڈ، اودھ، بہار اور بنگال۔ مولوی عبدالحق نے تذکرۂ ہندی کے دیباچے میں لکھا ہے کہ مصحفی دلی سے آنولہ اور ٹانڈے پہنچے۔ امیر احمد علوی نے بھی لکھا ہے کہ مصحفی کا عہدِ طفلی امروہہ میں گزرا۔ ابتدائی تعلیم یہیں ہوئی۔ شعر گوئی کی بسم اللہ بھی ہوگئی۔ اس کے بعد بارہ برس کی عمر میں مصحفی تحصیلِ علم کے لئے دلّی آئے۔ ۲۹

مصحفی کے آنولہ اور ٹانڈے کے سفر و قیام کے سلسلے میں مصحفی کا تذکرۂ ہندی بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے جس کے مطابق مصحفی امروہہ سے پہلے آنولہ و ٹانڈہ آئے۔ اس کے باوجود محققین نے اپنی اپنی فہم کے مطابق الگ الگ آرا کا اظہار کیا۔ مصحفی کے اس سفر و قیام کے سلسلے میں کہیں ''کٹھیر'' کہیں ''آنولہ'' اور کہیں ''ٹانڈہ'' کا ذکر ملتا ہے۔ ''کٹھیر'' ٹانڈہ اور آنولہ کے مقام کے تعین میں مزید الجھاؤ پیدا کر دیا گیا ہے۔ مثلاً مجنوں گورکھپوری نے ٹانڈے کو ضلع فیض آباد قرار دیا ہے۔ حنیف نقوی نے اسے ضلع رام پور میں لکھا ہے۔ اگر چہ فیض آباد اور رام پور میں بھی ٹانڈہ نام کی بستیاں آباد ہیں لیکن ان سے مصحفی کا کوئی تعلق نہ تھا۔

آنولہ جیسا کہ عرض کیا گیا کہ روہیل کھنڈ میں آتا ہے اور روہیل کھنڈ میں اس زمانے میں آزاد حکومت قائم ہو چکی تھی۔ مسلمانوں کی آمد سے قبل یہاں کٹھیر یا راجپوتوں کا دور تھا۔ ۳۰۔ اسی مناسبت سے یہ کٹھیر کہلاتا تھا۔ آنولہ کو اس وقت پرگنہ کی حیثیت حاصل تھی۔ کٹھیر کی حدود موجودہ روہیل کھنڈ کی حدود کو شامل تھیں۔ بقول نجم الغنی خاں:

> ''کٹھیر کی حدود روہیل کھنڈ کی حدود موجودہ حال کو شامل تھیں۔ بریلی، مراد آباد، سنبھل، بدایوں کے اقطاع کو کٹھیر کہتے ہیں۔ جب سے کٹھیر یا نامی ایک قوم سورج بنسیوں میں سے جو قنوج سے نکالی گئی تھی ممالکِ متحدہ میں آکر آباد ہوئی۔ یہ ملک کٹھیر کہلاتا تھا۔'' ۳۱

شمس بدایونی نے ٹانڈہ (جہاں مصحفی نے قیام کیا) کی دریافت آنولہ کے گرد و نواح میں کی ہے اور یہی صحیح ہے۔ انہوں

نے اس کا ثبوت تاریخ روہیل کھنڈ سے فراہم کیا ہے جو مصحفی کے بیان کردہ ٹانڈہ سے مماثلت رکھتا ہے۔ ٹانڈہ نام کی کئی بستیاں روہیل کھنڈ کے کئی اضلاع میں پائی جاتی ہیں۔ بعض اوقات ایک ہی ضلع میں ٹانڈہ نام کی کئی بستیاں آج بھی موجود ہیں۔ ٹانڈہ ہندی زبان کا لفظ ہے اس کے معنی تاجروں کے قافلے کے ہیں۔ ۲۳۔ جس ٹانڈے میں مصحفی کا قیام رہا اس کا پورا نام محمد نگر ٹانڈہ ہے اور جو رام پور یا فیض آباد نہیں بلکہ آنولہ کے اطراف میں واقع ہے۔ بقول شمس بدایونی:

''جب آنولہ دارالحکومت بنا، اس وقت اس کے اردگرد ۳ تا ۱۲ کلومیٹر کے فاصلے پر اتر چھینڈی، مندنہ، محمد نگر ٹانڈہ، رام نگر چھوٹی چھوٹی بستیاں تھیں۔ جہاں روہیلہ امرا و سرداروں نے اپنی اپنی گڑھی، حویلیاں، عمارت بنوا کر قیام کیا۔ لیکن ۱۷۷۴ء میں شجاع الدولہ نے جب آنولہ کو غارت کیا تو یہ بستیاں بھی نیست و نابود کر دی گئیں۔ اُنہیں بستیوں میں ایک بستی محمد نگر ٹانڈہ بھی تھی''۔ ۲۳

یہ بستی (محمد نگر ٹانڈہ) آنولہ سے چھ میل کے فاصلے پر واقع ہے۔ محمد یار خاں امیر کا تعلق بھی اسی بستی سے تھا۔ مصحفی پہلے پہل آنولہ میں وارد ہوئے۔ بعد میں ٹانڈہ پہنچے۔ جہاں محمد یار خاں امیر اپنی محفل سجائے ہوئے تھے۔ یہ امیر روہیلہ حکومت کے بانی نواب علی محمد خاں کے بیٹے تھے۔ جنہیں ان کے بھائی نواب سعد اللہ خاں کے ساتھ پنشن میں شامل کر دیا گیا۔ ان کو علاحدہ سے کوئی جاگیر نہیں دی گئی تھی۔ ۲۴۔ لیکن ان کی حیثیت ایک رئیس کی تھی۔ امیر کو موسیقی، مصوری اور شاعری سے گہری دلچسپی تھی۔ حکیم کبیر سنبھلی کی ترغیب سے وہ خود بھی شعر کہنے لگے تھے۔ اس کا ذکر مصحفی نے بھی اپنے تذکرۂ ہندی میں کیا ہے۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ انہوں نے مرزا سودا اور میر سوز کو فرخ آباد سے آنولہ آنے کی دعوت دی۔ اس وقت یہ دونوں شعرا فرخ آباد میں مہربان خاں رندؔ کے دربار سے منسلک تھے۔ اس لئے آنولہ نہ آسکے۔ قائم چاندپوری بسولی (ضلع بدایوں) میں تھے۔ امیر نے قائم کو بھی دعوت دی۔ قائم نے نواب کی دعوت قبول کی اور سو روپے مشاہرے پر ملازمت قبول کی۔ نواب نے انہیں اپنا استاد بھی مقرر کیا۔

مصحفی ترکِ وطن کر کے آنولہ کیوں پہنچے؟ اس سلسلے میں انہوں نے اپنے تذکروں میں بھی کوئی تفصیل پیش نہیں کی۔ آنولہ کے ایک شاعر علی بخش بیمار جو مصحفی کے شاگرد تھے، کے ایک شاگرد منشی انوار حسین تسلیم سہسوانی نے اپنے فارسی دیوان کے دیباچے میں بیمار کو ''ہمشیر زادہ مصحفی'' لکھا ہے۔ اسی بنیاد پر افسر صدیقی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مصحفی کی آنولہ آمد کا سبب رشتہ داری تھا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

''مصحفی نے دہلی کی طرف رُخ کرنے کے بدلے اپنے قریب کی ریاست روہیل کھنڈ کی طرف توجہ کی اور امروہہ سے نکل کر آنولہ قیام کیا۔ ممکن ہے کہ آنولہ سے مصحفی کو کوئی اور نسبت بھی ہو لیکن ابھی تک اس سلسلے میں کوئی بات ظاہر نہ ہوسکی۔ البتہ ایک روایت یہ ہے کہ ان کے ایک بھانجے شیخ علی بخش بیمارؔ آنولہ میں تھے اور وہیں سے وہ حکیم

سعادت علی خاں افسر افواج ریاست رام پور کی معیّت رام پور آکر احمد خاں غفلت کے شاگرد ہوئے تھے۔ منشی انوار حسین تسلیم سہسوانی شاگردِ علی بخش بیمار نے اپنے دیوان کے مقدمے میں بیمار کو ''ہمشیرزادہ مصحفی'' لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی معلومات کا مآخذ خود اُن کے استاد ہوں گے۔ لیکن مصحفی نے جہاں اپنے بھائیوں کی تفصیل مجمع الفوائد میں درج کی ہے جسے ہم اس سے قبل درج کر چکے ہیں، اپنی کسی بہن کا ذکر نہیں کیا۔ اب یا تو انہوں نے بہنوں کے ذکر کو قصداً نظر انداز کر دیا ہو یا شیخ علی بخش بیمار کی والدہ کسی رشتے سے مصحفی کی بہن ہوئی ہوں۔ علی بخش بیمار ضلع بریلی موضع مئوی کے رہنے والے تھے۔ ہوسکتا ہے کہ اس تعلق نے مصحفی کو امروہہ چھوڑ کر بریلی کی طرف جانے پر آمادہ کیا ہو۔''۳۵

مصحفی محمد یار خاں امیر کے دربار ۳۶ سے کس طرح وابستہ ہوئے۔ اس سلسلے میں خود مصحفی ہی کے بیانات بنیادی مآخذ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مصحفی ۱۷۷۰ء کے آس پاس آنولہ میں وارد ہوئے۔ بقول امتیاز علی عرشی ٹانڈے کی بزمِ سخن ۱۱۷۶ھ کے بعد اور ۱۱۸۴ھ یا اس سے قبل آراستہ کی گئی اور سودا کو بھی اُنہی دنوں امیر نے مدعو کیا تھا۔ امیر شعرا کی قدردانی میں بے حد دلچسپی لینے لگے تو ٹانڈے میں شعرا جمع ہونے لگے۔ میاں عشرت، پروانہ علی شاہ مرادآبادی (شاگرد قائم)، میر نعیم اور فدوی لاہوری وغیرہ وہاں پہنچے۔ مصحفی کے بیان کے مطابق وہ اس وقت آنولہ ہی میں موجود تھے اور فدوی کی ملازمت کے دو تین ماہ بعد نواب محمد یار خاں امیر کے دربار میں ان کی حاضری ہوئی۔ تقریباً یہی مدت آنولہ میں ان کے قیام کی رہی ہوگی۔ یہ محض قیاس ہے ورنہ آنولہ وٹانڈہ میں مصحفی کے سفر وقیام کی صحیح مدت کا تعین بے حد دشوار معلوم ہوتا ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ انہوں نے قائم کے ساتھ تین ماہ ایک ساتھ اٹھتے بیٹھتے ''کھاتے پیتے گزارے مگر یہ ظاہر نہیں کیا کہ یہ مدت امیر کے دربار کی وابستگی سے قبل کی ہے یا بعد کی۔ مصحفی قائم کے ذریعہ امیر کی مجلس میں حاضر ہوئے اس سلسلے میں ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''مصحفی قائم کے ذریعے یہاں ملازم ہوئے تھے اور قصیدہ پیش کیا تھا''۔ ۳۷

بقول نورالحسن نقوی:

''انہوں (مصحفی) نے نواب کی شان میں ایک قصیدہ کہا اور ٹانڈے چلے آئے۔ قائم چاندپوری ان سے بہت متاثر ہوئے۔ انہوں نے مصحفی کو نواب کے دربار میں ملازم کرادیا۔''۳۸

امیر احمد علوی نے لکھا ہے:

''مصحفی بھی امیر کی جود وسخا کا شہرہ سن کر وہاں پہنچے۔ نواب کی شان میں قصیدہ لکھا۔ قائم کی سفارش سے دربار میں رسائی ہوئی اور سرکار میں ملازم ہوگئے''۔ ۳۹

افسر صدیقی لکھتے ہیں:

''مصحفی آنولے میں بے روزگار تھے۔ اور ایک قصیدہ مدحیہ لکھ کر ٹانڈے پہنچے اور قائم سے ملے۔ یہ قائم سے ان کی پہلی ملاقات تھی اور اسی ملاقات میں قائم کو اپنی لیاقت و ذہانت کا اتنا گرویدہ بنالیا تھا کہ انہوں نے مصحفی کو نواب کے سامنے پیش کر دیا اور ملازم رکھ لئے گئے''۔ ۴۰

مصحفی ٹانڈے میں امیر کی دعوت پر نہیں بلکہ خود ہی آ گئے تھے۔ انہوں نے ٹانڈے کے ادبی ماحول کا ذکر سن رکھا تھا۔ مگر امیر کے دربار میں رسائی خود مصحفی کے بیان کے مطابق قائم ہی کے ذریعہ ہوئی اور انہوں نے ایک قصیدہ پیش کیا۔ لیکن امیر کی مدح میں مصحفی کے جس قصیدے کا ذکر کیا گیا ہے وہ قصائد مصحفی میں موجود نہیں ہے۔ ممکن ہے کہ امیر کی بہت سی تخلیقات کی طرح دربار کی تباہی کی نذر ہو گیا ہو۔ چونکہ اس قصیدے کا ذکر خود مصحفی نے کیا ہے اس لئے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مصحفی نے یہ قصیدہ امیر کے دربار میں پیش کیا۔

ٹانڈے کی مجلس سے مصحفی بہت مرعوب تھے۔ انہوں نے اسے ''مجلسِ بہشت آئین'' کا نام دیا۔ وہ بار بار اپنے تذکروں میں اس مجلس کا ذکر کرتے ہیں۔ اس مجلس کو اردو شاعری کے تیسرے اسکول کی اولین بزم سخن کی حیثیت حاصل ہے۔ جو دہلی اور لکھنؤ کے بعد خاص طور پر علمی اور ادبی مرکز بن گیا تھا۔ نواب محمد یار خاں امیر اس کے بانی ہیں اور مصحفی و قائم دبستانِ رام پور کے ابتدائی معماروں میں شامل ہیں۔ امیر کے بھائی نواب فیض اللہ خاں نے ایسٹ انڈیا کمپنی اور لکھنؤ کے نواب شجاع الدولہ سے ایک معاہدے کے بعد رام پور میں ایک چھوٹی سی ریاست کی داغ بیل ڈالی اور حکومت کرنے لگے۔ روہیل کھنڈ تقسیم ہونے کے بعد آنولہ (ضلع بریلی) کے پاس ایک چھوٹی سی بستی ٹانڈہ ان کے چھوٹے بھائی محمد یار خاں امیر کے حصے میں آئی۔ اور انہوں نے وہیں سکونت اختیار کی۔ فیض اللہ خاں سپہ گری میں لاثانی تھے۔ محمد یار خاں کو شاعری مصوری اور موسیقی سے دلچسپی تھی۔ امیر نے اس وقت کے مشہور مصور عاقل خاں سے اس بزم سخن کا ایک مرقع تیار کروایا تھا۔

مصحفی کے بیان کے مطابق قائم چاند پوری مصحفی کی شاعرانہ استعداد سے متاثر ہوئے۔ اسی بنیاد پر افسر صدیقی نے لکھا ہے کہ قائم نے مصحفی سے متاثر ہونے پر امیر کی غزلوں کی اصلاح کے لئے مصحفی کو معمور کیا جبکہ خود مصحفی نے اپنے تذکروں میں امیر کے استاد ہونے کا ذکر نہیں کیا۔ امیر کے سلسلے میں دوسرے تذکرہ نگاروں کے مقابلے میں سب سے زیادہ تفصیل مصحفی ہی کے تذکروں میں ملتی ہے۔ امیر مینائی نے ''انتخابِ یادگار'' (۱۸۷۳ء) میں پہلے پہل امیر کو مصحفی کا شاگرد بتایا۔ وہ لکھتے ہیں:

''ابتدا میں قائم چاند پوری سے مشورہ تھا اور انتہا میں شیخ غلام ہمدانی مصحفی سے تلمذ ہوا۔'' ۴۱

مصحفی نے امیر کے متعلق لکھا ہے کہ وہ علمِ موسیقی اور ستار نوازی میں یگانہ استاد تھے اور شعر و شاعری کے قدرداں بھی تھے۔ عاقل خاں مصور نے ان کی فرمائش پر ان کے درباری شعرا کا ایک مرقع تیار کیا تھا۔ ٹانڈے کا دربار اگرچہ مختصر تھا لیکن دلچسپی

میں پُرانے شاہانہ درباروں کی یادگار تھا اس کے میر مجلس نواب محمد یار خاں امیر تھے۔ ۴۲؎ ۔محمد یار خاں امیر اپنے اس ضرب المثل شعر کی وجہ سے اردو ادب میں زندہ رہیں گے۔

شکست و فتح میاں اتفاق ہے لیکن
مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا

مصحفی نے نواب کی مجلس میں اپنی موجودگی کا ذکر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''فقیر حقیر مصحفی از حاضرانِ مجلس او بود،
ہر وقت کہ غزل طرحہ می فرمودند بسر انجام می رسانید'' ۴۳؎

۱۷۷۱ء میں شجاع الدولہ اور شاہ عالم نے مرہٹوں کے ساتھ مل کر روہیل کھنڈ پر حملہ کر کے برباد کر دیا۔ ۴۴؎۔نواب ضابطہ خاں کو شکست ہوئی۔ ۱۷۷۴ء کو حافظ رحمت خاں کے قتل کے بعد روہیل کھنڈ پر قبضہ کر لیا۔اس لڑائی کو جنگِ سکھر تال کے نام سے جانا جاتا ہے۔جس میں ٹانڈے کی بزمِ سخن بھی درہم برہم ہو گئی چنانچہ امیر کا بیشتر اثاثہ اور اہم دستاویزات، وغیرہ ضائع ہو گئے۔نواب محمد یار خاں کو قید کر کے سکھر تال بھیج دیا گیا۔تاریخ بتاتی ہے کہ نواب فیض اللہ خاں نے ہار تسلیم نہیں کی اور روہیلوں کو پھر سے جمع کر کے چھپ کر جنگ جاری رکھی۔بالآخر شجاع الدولہ نے ان سے جنگ نہ کرنے کا فیصلہ کیا۔

جیسا کہ مذکور ہوا کہ شجاع الدولہ نے ایک سمجھوتا کے تحت ایک چھوٹی سی ریاست جو ریاستِ رام پور کے نام سے جانی گئی، نواب فیض اللہ خاں کو دے دی۔ساتھ ہی محمد یار خاں امیر کو بھی اپنے ہمراہ لے جانے کی اجازت حاصل کر لی اس طرح محمد یار خاں رام پور آ گئے لیکن یہاں انہیں بیماری نے ایسا آ گھیرا کہ صحت یاب نہ ہو سکے اور کچھ عرصے کے بعد ۲۹ سال کی عمر میں ۱۷۷۵ء کو امیر کا انتقال ہو گیا۔میر نعیم بھی وفات پا چکے تھے۔فدوی لاہوری بریلی چلے گئے اور اسی سال ان کا قتل کر دیا گیا۔قائم چاند پوری کو امیر کے بیٹے افسر نے رام پور بلوا کر اپنا استاد بنایا اور باپ کی طرح انہوں نے بھی قائم کے لئے سو روپے ماہوار وظیفہ جاری کر دیا۔ ۴۵؎۔ٹانڈے کی محفل کا شیرازہ بکھرنے کے بعد شعرا ادھر ادھر ہو گئے۔مصحفی کا آب و دانہ بھی یہاں سے اٹھ چکا تھا اور وہ یہاں سے نکل کر پہلی بار لکھنؤ پہنچے۔لیکن بعض محققین کے خیال میں مصحفی دہلی پہنچے۔نیاز فتحپوری مصحفی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''دہلی اجڑنے کے بعد یہ (کٹھیر) ٹانڈہ پہنچے لیکن پھر دہلی واپس آ کر مرزا سلیمان شکوہ کی سرکار کے متوسل ہو گئے''۔ ۴۶؎

نیاز کے بیان سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ مصحفی ٹانڈہ آنولہ جانے سے قبل دہلی میں تھے لیکن آنولہ و ٹانڈے سے قبل دہلی میں ہونا کس طرح ثابت نہیں ہوتا۔اس لئے اس رائے کو درست نہیں مانا جا سکتا۔

افسر صدیقی لکھتے ہیں:

''مصحفی نے ۱۱۸۵ھ کے معرکۂ سکھرتال کے بعد روہیل کھنڈ سے لکھنؤ کا سفر اختیار کیا۔'' ۴۷

ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ء کے بعد جیسا کہ جا بجا مصحفی نے خود لکھا ہے نواب محمد یار خاں کے رام پور چلے جانے کے بعد مصحفی بھی تلاش معاش میں لکھنؤ پہنچے۔ یہ نواب شجاع الدولہ کا زمانہ تھا۔ تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مرتبہ لکھنؤ میں صرف ایک سال کی مدت گزاری اور دہلی چلے گئے''۔ ۴۸

امیر احمد علوی کا خیال ہے:

''مصحفی کے سیرت نگار کو اب قیاسات کی سرحد سے نکل کر حقائق میں قدم رکھنے کا موقع ہے۔ ضابطہ خاں کی شکست کتب تاریخ میں مندرج ہے اور مصحفی کی شہادت ہے کہ ''فقیر در آں حادثۂ جانگزانہ لکھنؤ رسیدہ بود'' لہٰذا مصحفی نے لکھنؤ میں قدم پہلی بار یقیناً ۱۱۸۵ھ میں رکھا''۔ ۴۹

نیاز فتحپوری کے علاوہ سبھی کا خیال درست ہے کہ مصحفی ٹانڈے سے نکل کر لکھنؤ پہنچے، دہلی نہیں۔ نیاز نے غالباً مصحفی کے تذکروں کو نہیں دیکھا۔ مصحفی کے بیان کے مطابق لکھنؤ میں ان کا یہ قیام ایک سال تک رہا۔ مصحفی نے اس قیام کی تفصیل پیش نہیں کی اور نہ ہی اس کی تفصیل دوسرے تذکرہ نگاروں کے یہاں ملتی ہے۔ البتہ عقدِ ثریا میں مصحفی نے دو شاعروں شیخ نظام الدین صانع بلگرامی اور بوعلی ہاطف سے ملاقات کا مختصراً ذکر کیا ہے۔ اس لئے وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ مصحفی نے لکھنؤ میں کس کے یہاں قیام کیا، ان کا کوئی رشتہ دار تھا؟ اور یہاں کس طرح زندگی بسر کی۔ مصحفی نے مرزا سودا اور مرزا ابوالحسن مولائی مشہدی سے بھی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ مصحفی سودا سے مل کر زیادہ خوش نہ تھے۔ اور جب دوبارہ لکھنؤ آئے تو سودا انتقال کر چکے تھے۔

لکھنؤ آمد کے وقت مصحفی کی عمر ۲۵، ۲۴ سال کی رہی ہوگی۔ یہاں ایک سال گزارنے کے بعد مصحفی دہلی چلے آئے۔ جہاں ۱۲ سال رہنے کے بعد دوبارہ ۸۴۔ ۱۷۸۳ء میں لکھنؤ آئے۔ لکھنؤ سے دہلی کوچ کرنے کا سبب بے روزگاری بتایا جاتا ہے۔ امیر احمد علوی لکھتے ہیں:

''اہلِ کمال کی قدردانی نہ تھی (لکھنؤ میں) سال بھر تک ٹھوکریں کھاتے رہے۔ روزگار کی کوئی صورت نہ نکلی تو دہلی کا رُخ کیا''۔ ۵۰

دہلی میں اس وقت نواب نجف خاں حکومت کر رہے تھے۔ یہاں حالات سازگار نہ تھے۔ ہر طرف ابتری پھیلی ہوئی تھی۔ نادر شاہ نے دہلی کو اجاڑ دیا تھا اور پھر احمد شاہ نے لٹی ہوئی دہلی کو پھر لوٹ کر مزید تباہی کے دلدل میں دھکیل رکھا تھا۔ ابدالی کے حملے میں میر تقی میر کا گھر بھی لوٹا گیا تھا۔ دوسری طرف مرہٹے بھی دہلی کو تباہ کرنے میں لگے ہوئے تھے۔ مصحفی کے پیش نظر

روزی روٹی کا مسئلہ بہت اہم تھا۔ تلاشِ معاش میں دردر بھٹکتے رہے۔ نواب نجف خاں کے دربار میں کچھ کام نہ تھا۔ لہذا گوشہ نشینی کو اختیار کیا۔

ہے خانہ نشیں مصحفی افلاس کے مارے
کیا پوچھو ہو اُس بے سروسامان کی اوقات

تذکروں سے پتا چلتا ہے کہ مصحفی نے یہاں مدرسہ غازی الدین خاں میں تحصیل علم کیا۔ اور ادبی محفلوں میں بھی شریک ہوا کرتے تھے۔ اور نشستوں (شعری) کا اہتمام خود اپنے مکان پر بھی کیا کرتے تھے۔ جن میں شاہ حاتم، حکیم ثناءاللہ خاں فراق، میاں عسکری نالاں، قدرت اللہ قاسم، محمد اماں نثار، اور غلام اشرف وغیرہ شرکت کیا کرتے تھے۔ دہلی میں مصحفی کو خواجہ میر درد، شاہ نیاز احمد بریلوی، میر محمد بیدار اور مرزا مظہر جانجاناں کی خدمت میں حاضر ہونے کا شرف بھی حاصل ہوا تھا۔ دہلی میں مصحفی کوچہ چیلان میں رہتے تھے۔ اس کی وضاحت یہ ہے کہ مصحفی نے مرزا نعیم بیگ کے بیان میں لکھا ہے کہ ان کی اقامت کوچہ "چیلہ ہا" میں تھی اور ہم محلگی کے سبب ان سے کبھی کبھی ملاقات بھی ہوتی تھی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی کا مکان بھی کوچہ چیلان میں تھا۔

امیر احمد علوی نے لکھا ہے کہ مصحفی نے مدرسہ غازی الدین خاں میں تعلیم حاصل کی۔ حالانکہ مصحفی نے اپنے تذکروں میں نہیں لکھا۔ البتہ یہ لکھا ہے کہ انہوں نے شاہ نیاز احمد بریلوی سے میزان بڑھی۔ اس لئے یہ قیاس کیا جاتا ہے کہ انہوں نے مدرسہ غازی الدین خاں سے تعلیم حاصل کی ہوگی۔ ڈاکٹر عبدالحق نے ریاض الفصحا کے حوالے سے لکھا ہے کہ انہوں نے اپنی تعلیم دہلی ہی میں مکمل کی۔ وہ لکھتے ہیں:

> "اصل تعلیم دہلی میں ہوئی۔ چنانچہ ریاض الفصحا میں لکھتے ہیں کہ فارسی اور اس کی نظم و نثر کی تکمیل تیس سال کی عمر میں شاہجہاں آباد میں ہوئی۔ جن دنوں میں جلا وطن ہو کر اس دیار میں تازہ تازہ پہنچا تو علم عربی یعنی طبعیات، الٰہیات اور ریاضی مولوی مستقیم (قاضی محمد) ساکن گوپامئو شاگرد مولوی حسن خواجہ تاش مولوی مبین عالم العلما سے حاصل کی اور صدرا پڑھا۔ قانونچہ کا درس مولوی مظہر علی سے لیا۔ جو صرف ونحو میں اپنی نظیر نہ رکھتے تھے۔ آخر عمر میں عربی ادب اور تفاسیر قرآن مجید کا مطالعہ کیا۔ کہتے ہیں کہ عربی سے نابلد ہونے کا جو نقص تھا وہ میں نے اس شہر میں پہنچ کر رفع کیا۔" [۵۱]

مذکورہ اقتباس سے واضح ہے کہ مصحفی نے کس کس سے اور کیا کیا تعلیمات حاصل کیں۔ دہلی میں اساتذہ کے علاوہ معاصر شعرا سے بھی مصحفی کے تعلقات تھے۔ جن کا ذکر تذکرۂ ہندی میں تفصیل سے پیش کیا ہے۔ مرزا محمد قتیل سے ان کے دوستانہ تعلقات تھے۔ اکثر ساتھ ساتھ رہا کرتے تھے۔ اور شاعری پر تبادلۂ خیال رہا کرتا تھا۔ قتیل کے بارے میں مصحفی نے جو قطع کہا، یہاں درج کیا جاتا ہے:

سُن کے آبادی کا شہرہ طرفِ مشرق سے
چھوڑ کر، دلّی کو اک بار جو میں آیا یہاں

میرے اشعار زبانوں پہ لگے جب پھر نے
چونک اُٹھے سُن کے انہیں ، تھے جو یہاں سنگِ گراں

آخر کار خبر آنے کی سُن کر میرے
صحبتِ شعر کا بانی ہُوا اک طرفہ جہاں

ایک تو میں تھا ، مرے ساتھ مرا یار قتیلؔ
دوسرے رات کے رہنے میں شریک اس کے وہاں

دہلی میں مصحفیؔ کو خوش حالی کی زندگی نصیب نہ ہوسکی۔ نواب نجف خاں کے دربار سے بھی کوئی فیض حاصل نہ ہوسکا۔ روزگار کے مسائل درپیش رہے۔ معاشی بدحالی نے مصحفیؔ کو دوبارہ لکھنؤ جانے پر مجبور کردیا اور مصحفیؔ جب دوبارہ ۸۴ / ۱۷۸۳ء میں لکھنؤ پہنچے تو یہاں نواب آصف الدولہ حکومت کررہے تھے۔ مصحفیؔ کو یہاں کسی حد تک آسودہ حالی نصیب ہوئی۔ کئی اشعار میں اس کا ذکر کیا ہے:

میں جب سے آیا ہوں لکھنؤ میں گیا ہوں دلّی کا بھول نقشہ
مگر تصور میں اپنے عالم ہے پیش دیدہ کہیں کہیں کا

Jawa... University Library

مصحفیؔ باجے ہے نوبت تو درِ آصف پر
کیا ہی آوازِ بم وزیر بھلی لگتی ہے

TH-16898

آخری شب میں مری نیند اچٹ جاتی ہے
لطف دیتا ہے جو بجنا مجھے شہنائی کا

سج دھج، ادا، فصاحت و تقریر ، کیا کہوں
دیکھا تو لکھنؤ کی قیامت ہیں بولیاں

کیونکہ دلّی سے لکھنؤ ہے خوب
نہ وہ کوچے ہیں اور نہ وہ گلیاں

ہوسکتا ہے کہ ابتدا میں انہیں آسودہ حالی میسر ہوئی ہو۔ ورنہ لکھنؤ میں بھی مصحفیؔ جیسے فقیر منش شخص کے لئے قدردانی کا

ماحول نہ تھا۔ یہاں بھی انہیں نشیب وفراز سے دوچار ہونا پڑا۔

مصحفی ، لکھنؤ میں، دلّی سے
آیا طے کر کے راہِ دور دراز
لیکن اس خاک میں بھی اس نے کہیں
کچھ نہ دیکھا بجز نشیب وفراز

یا

اے مصحفی مت پوچھ کہ دلّی سے نکل کر
کیا کہیئے کہ ہم کتنے پشیمان ہوئے ہیں

لکھنؤ میں مصحفی نے اپنی عمر کے ۴۲ برس گزارے۔ مصحفی کی شاعری کا سب سے قابلِ قدر حصہ بھی یہیں وجود میں آیا۔ اگرچہ دلی میں بھی انہوں نے ایک دیوان مرتب کیا لیکن خود مصحفی کے بقول چوری ہوگیا۔

ع دلّی میں بھی چوری مرا دیوان گیا تھا

لکھنؤ میں مصحفی غلام علی خاں کے یہاں ٹھہرے۔ انہیں کے ہمراہ دلّی سے لکھنؤ آئے۔ غلام علی خاں مصحفی کے دوست تھے۔ لیکن بعد میں مصحفی کی ان سے ان بن ہوگئی جس کا ذکر مصحفی نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ لیکن اس ان بن کا سبب بیان نہیں کیا۔ البتہ ناراضگی اس حد تک بڑھ گئی تھی کہ مصحفی دوبارہ دلّی جانے پر آمادہ ہوگئے۔ مرزا قتیل نے انہیں سمجھایا اور لکھنؤ ہی میں رہنے کا مشورہ دیا۔ اس دوران میں مصحفی محمد حیات بے تاب بلگرامی کے یہاں بطور مہمان رہے۔ بیتاب نے مصحفی کو عزت و احترام سے رکھا۔

مرزا جواب بخت جہاں دار شاہ لکھنؤ میں تھے۔ شعر وشاعری کے قدرداں تھے۔ مصحفی کی شاعری کے دلدادہ تھے۔ شمس الدولہ کی فرمائش پر مصحفی نے شہزادے (جہاں دار) کی مدح میں تہنیت عید کا قصیدہ لکھا۔ اور یہ طے ہوا کہ عید کے دن یہ موقع میسر آئے گا کہ مصحفی نواب کی خدمت میں اپنا قصیدہ پیش کریں گے۔ لیکن عید کے دن نواب کے یہاں اتنا ہجوم تھا کہ موقع ہاتھ نہ آیا۔ آخر کار شمس الدولہ حاضرین کی صفیں چیرتے ہوئے شہزادے تک پہنچے اور مصحفی کا قصیدہ شہزادے کے ہاتھ میں تھما دیا۔ یہ کوشش بھی بیکار گئی۔ جہاں دار کی مدح میں ایک رباعی بھی مصحفی کے کلیات میں ملتی ہے۔

یا رب ! تری بزم رشکِ گلزار رہے
اور بخت جواں سدا ترا یار رہے
ہے مصحفی غریب کی نت یہ دُعا
جب تک کہ جہاں رہے جہاں دار رہے

لکھنؤ میں مصحفی کچھ روز اپنے شاگرد لالہ کانجی مل صبؔا کے یہاں بھی مُقیم رہے کانجی مل صبا نوعمری ہی میں انتقال کر گئے۔ ان کا دیوان مکمل ہو چکا تھا۔ لکھنؤ، ہی میں مصحفی نے بھی ۱۸۲۴ء کو انتقال کیا۔

# مصحفی کے عہد کی سماجی و تہذیبی زندگی

ادب کی بنیاد زبان ہے۔ اور زبان ایک تہذیبی تخلیق ہے۔ ادب کی تخلیق کے لئے جن ہیئتوں کو ذریعۂ اظہار بنایا جاتا ہے وہ سماجی نظام کے اندر موجود مختلف لوازمات کے تعاون سے وجود میں آتی ہیں۔ اور ایک روایت کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔

ڈی۔ بونالڈ کے بقول: ''ادب سماج کا وسیلۂ اظہار ہے''۔ ۵۲

''Literature is the expression of Society.''

یعنی سماج اور تہذیب کا گہرا تعلق ہے۔ ادب بغیر معاشرہ وہ تہذیب کے وجود میں نہیں آتا ہے۔ اس لئے مصحفی کے شعری سرمائے کا جائزہ لینے کے لئے ان کے عہد کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ مصحفی کی ادبی زندگی دہلی اور لکھنؤ میں بسر ہوئی۔ چنانچہ ان مقامات کی سماجی و تہذیبی زندگی کا مطالعہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے وقت اس کی سلطنت عروج پر تھی۔ اورنگ زیب کے بعد اس کے جانشینوں نے اس سے کوئی سبق نہیں سیکھا۔ حالانکہ اورنگ زیب نے اپنی سلطنت کو بیٹوں میں تقسیم کر کے انہیں سلطنت کے لئے آپس میں جھگڑنے سے بچا لیا تھا لیکن اورنگ زیب کی موت کے فوراً بعد شہزادے اپنی اپنی تلواریں نکال کر تخت و تاج کے لئے برسرِ پیکار ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ شہزادے سلطنت میں بُری طرح ناکام رہے۔ اس کی وجہ ان کا کردار و عمل سے گر جانا تھا۔ دراصل اورنگ زیب کے جانشینوں میں اس جیسا کردار اور سیاسی بصیرت کا فقدان تھا۔ امیروں میں گروہ بندی کا آغاز ہو گیا۔ محمد شاہی دور میں امیروں کا زور کافی بڑھ گیا تھا۔ شہزادے سیاسی داؤ پیچ میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے میں مصروف ہو گئے۔ بہادر شاہ بیٹھے میں فوت ہوا۔ تو اس کا بیٹا جہاں دار شاہ اپنے تین بھائیوں کو قتل کر کے تخت پر بیٹھا۔ اور خود کو میدانِ جنگ سے بچا کر، عیش و نشاط کی بزم آرائیوں پر زیادہ توجہ دی۔ عمائد کو دربار سے نکال کر ان کی جگہ بھانڈوں اور مسخروں کو اہمیت دینے کا ایک سلسلہ چل نکلا جو بادشاہ کے لئے تفریح کا سامان مہیا کرتے تھے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ معاشرے میں اخلاقی پستی اور بدچلنی عام ہو گئی۔ اس عہد کے حالات کو جعفر زٹلی جیسے مزاج نگار نے محسوس کیا اور اس کا اظہار بڑی جرأت مندی سے کیا:

گیا اخلاص عالم سے عجب کچھ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب کچھ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اٹھ گئی ساری عجب کچھ دور آیا ہے

مغلوں کی عسکری قوت رفتہ رفتہ کمزور ہوتی گئی۔ فرخ سیر اس درجہ کمزور ہو گیا تھا کہ اپنی فوج کو تنخواہ دینا بھی اس کے بوتے کی بات نہ رہی۔ ''مرقع دہلی'' جو نواب ذوالقدر درگاہ قلی خاں سالار جنگ کی تصنیف ہے، میں اس عہد کے مسلمانوں کے

اخلاقی زوال کی داستان کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کتاب سے پتہ چلتا ہے کہ امرد پرستی جیسی گناہِ قوم شکن وباعوامی زندگی کا حصہ بن گئی تھی۔ ارباب طرب کے ذکر میں اللہ بندی، امرد، رجی امرداور سلطانہ امرد کے نام ملتے ہیں۔ سلطانہ امرد کے بارے میں لکھا ہوا ہے کہ اس کی عمر بارہ سال ہے اور رقص کا ماہر ہے۔ ان امردوں اور طوائفوں کے لئے ایک بستی آباد کی گئی تھی جس کا نام ''کسلی پور'' رکھا گیا۔ ۵۳؎۔ مرقع دہلی میں اس عہد کے بزرگوں اور شاعروں کے حالات بھی درج ہیں۔ نیز طنبور چی، ربابی، سارنگی نواز، قوال، پکھاوج، ڈھولک نواز، شعبدہ طرازوں اور طوائفوں کو بھی مشاہیر میں شامل کیا گیا ہے۔ حال آں کہ بگڑے ہوئے حالات میں بزرگوں کی اصلاحی کوششیں جاری تھیں۔ حضرت شاہ ولی اللہ نے اخلاقی پستی اور سماجی بے راہ روی کو روکنے کے لئے اقدامات کئے۔

سید برادران اس عہد میں بادشاہ گر (King Maker) کی حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ بار بار شہزادوں کو تخت نشیں کر کے انہیں دھول چٹا چکے تھے۔ ۱۷۱۹ء میں انہوں نے اختر بن شاہ عالم محمد معظم خاں کو تخت نشیں کیا۔ جس کا لقب محمد شاہ پڑا۔ اس وقت یہ شہزادہ محض ۱۸ سال کا تھا۔ اس عہد کے معاشرے کو انتہائی زوال پذیر بنا دینے میں اس نے کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھا۔ اس کے بارے میں رُستم علی لکھتے ہیں:

''یہ بادشاہ لہو ولعب کا دلدادہ تھا۔ اور امورِ ملکی سے غافل تھا۔ اس کے اطوار نہایت ناپسندیدہ تھے۔ تاہم کسی حد تک سیر چشم اور فیاض تھا۔''

انہیں افعال کی بنا پر اسے تاریخ میں محمد شاہ رنگیلا کے نام سے بھی جانا جاتا ہے اس کے سامنے سید برادران کا مسئلہ تھا۔ اس نے سید بھائیوں کا خاتمہ کر دیا۔ سید بھائیوں سے چھٹکارا پا کر اسے ذہنی آسودگی حاصل ہوگئی تھی اور اس طرح وہ لگ بھگ ۳۰ برس تک حکومت کی باگ ڈور اپنے ہاتھوں میں تھامے رہا لیکن اپنے کردار و عمل نیز اپنی عسکری قوت میں کوئی واضح تبدیلی لانے سے قاصر تھا۔ جس کا خمیازہ اسے نادر شاہ کے حملے کے وقت بھگتنا پڑا۔ نادر شاہ نے اس کے کمزور عسکری نظام کو درہم برہم کر کے بادشاہ کو مفلوج کر دیا۔ جس کے نتیجے میں مرہٹوں کو مالوہ اور روہیلوں کو روہیل کھنڈ (کٹھیر) میں قدم جمانے کا موقع مل گیا۔

سیاسی حالات کی اتھل پتھل سے معاشرہ میں بھی انتشار کی کیفیت کا پیدا ہو جانا بالکل فطری تھا۔ اس کے اثرات کو اس عہد کی شاعری میں بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ امرد پرستی کا رجحان اس عہد میں زور پکڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسا دراصل بادشاہ کی پیروی کے باعث بھی ہو رہا تھا۔ یوں تو امرد پرستی کا رجحان اُردو شاعری میں ولیؔ، آبرو، فائز اور ناجی کے دور ہی سے ملتا ہے لیکن کچھ محققین کا خیال ہے کہ امرد پرستی فارسی شاعری کی تقلید میں ہمارے شاعروں نے اختیار کر رکھی تھی۔ ممکن ہے ایسا ہو۔ اس لئے کہ صنف غزل سے لے کر زیادہ تر مضامین تک ہمارے شاعروں نے فارسی سے مستعار لئے ہیں۔ اس لئے یہ کہنا مشکل ہے کہ امرد پرستی کا رجحان ہمارے شاعروں کی ایجاد ہے۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ اٹھارہویں صدی کے شعرا نے اسے کافی فراغ دیا۔ ''مرقع دہلی'' کے حوالوں سے پتا چلتا ہے کہ امرد پرستی اس عہد میں عام تھی اور اسے معاشرے میں بُری نگاہ سے نہیں بلکہ ایک فیشن کے طور پر اپنانے کی سعی کی جاتی تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہمارے تہجد گزار بزرگوں نے امرد پرستی کے خیال کو اپنی شاعری میں

نمایاں طور پر جگہ دی ہے۔ عام طور پر یہ بھی خیال کیا جاتا ہے کہ دہلی کے شعرا لکھنؤ کے شعرا کے مقابلے میں عورتوں کو کم پسند کرتے ہیں لیکن دہلوی شعرا کی تخلیقات کے مطالعے کے بعد یہ مفروضہ غلط ثابت ہوتا ہے۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ دہلوی شعرا کی محبوبائیں پردہ نشیں مہذب عورتیں تھیں۔ لیکن بازاری عورتیں بھی انہیں اپنی جانب متوجہ کرنے میں پیچھے نہ تھیں۔ ان بازاری عورتوں میں ڈیرا دار طوائفیں، ڈومنیاں اور داشتائیں شامل ہیں۔ اس ضمن میں دہلوی شعرا کے چند اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

چلمن اٹھا کے بیٹھا غرفے میں جب وہ آکر
عالم نہ پوچھ مجھ سے پھر واں کی چپقلش کا

(محمد اماں نثار)

رہیں فلک کے سدا ہیر پھیر میں نامرد
یہ رنڈیاں ہیں کہ چرخہ ہمیشہ کاتے ہیں

(ناجی)

آ کھڑا تو ہوا جو کوٹھے پر
گھر کئی عاشقوں کے بیٹھ گئے

(سجاد)

لکھا ہوا تھا یہ اس مہ جبیں کہ پردے پر
نہیں ہے کوئی بھی ایسا زمیں کے پردے پر

(غلام رسول شوق)

دہلی میں طوائفوں کی بہتات تھی۔ اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ لکھنؤ کو عیش گاہ بنانے کے لئے دہلی سے ڈیرادار طوائفیں لاکر وہاں آباد کی گئیں۔ کچھ طوائفیں مشہور زمانہ تھیں جن کے بالا وشیدہ ہمارے بڑے شعرا بھی تھے۔ ''مرقع دہلی'' میں ایسی ہی ایک طوائف کا ذکر ملتا ہے جس کا نام ''ادبیگم'' تھا۔ وہ اپنے رہن سہن اور اعلیٰ ذوق کے لئے جانی جاتی تھی۔ مصنف ''مرقع دہلی'' اس کے بارے میں یوں رقمطراز ہے:

> ''ادبیگم صاحبہ پاجامہ نہیں پہنتی تھیں۔ بلکہ اپنے بدن کے زیریں حصہ پر ایسے نقش و نگار بنالیتی تھیں جن کو دیکھ کر معلوم ہوتا تھا کہ وہ کمخواب کا پاجامہ پہنے ہوئے ہیں۔ اسی ہیئت کے ساتھ امرا کی محفل میں جاتی تھیں جن لوگوں کو یہ بات معلوم تھی ان کے علاوہ کسی کو پتا بھی نہیں چلتا تھا کہ وہ پاجامہ نہیں پہنے ہوئے ہیں۔ چونکہ یہ بات ندرت سے خالی نہیں تھی۔ اس لئے لوگوں کے دلوں کو بے حد مرغوب تھی۔'' ۵۵

مذکورہ اقتباس سے ظاہر ہے کہ ادبیگم کی سماجی حیثیت کم نہ تھی۔ امرا کی محفل میں کسی عام طوائف کا گزر نہ ہو سکتا تھا۔ جب گلی کوچوں سے لے کر دربار تک یہ چلن عام تھا تو معاشرے کی سمت ورفتار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اس عہد میں مذہبی مسائل میں لوگوں کی دلچسپی کم تھی۔ تصوف کی بگڑی ہوئی شکل نے عوام وخواص کو اپنا گرویدہ کر رکھا تھا جس کی خاصیت یہ تھی کہ یہ لوگوں کی قوتِ عمل صلب کر لیتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ علامہ اقبال نے تصوف کے اس رجحان کی سخت مذمت کی جو انسان سے قوت عمل چھین کر اسے فرار کا راستہ دکھانے پر مجبور کرتا ہے۔

بزمِ نشاط کو آراستہ کرنے اور طوائفوں میں دلچسپی رکھنے کے ساتھ ساتھ شراب نوشی کا چلن مغلیہ دور سے چلا آرہا تھا اس کی ایک جھلک ہاشمی فرید آبادی کی درج ذیل تحریر میں دیکھی جا سکتی ہے:

> ''عالم گیری دور کو چھوڑ کر مغلیہ درباروں میں شراب کا دور خاص طرح عام تھا۔ نفسانی جذبات کو زیادہ مشتعل کرنے کی غرض سے اربابِ نشاط کی بارہویں صدی ہجری میں ایسی افراطِ پائی جاتی ہے کہ رنڈیوں کی ایک پوری قوم پرورش پا گئی تھی۔ بڑے شہروں میں ان کے محلے کے محلے آباد تھے اور مشکل سے شمالی ہند کا کوئی قصبہ ایسا ہوگا جہاں ان کے اڈے نہ بن گئے ہوں۔ ان کے ''جلو'' میں سازندوں، ڈوموں، ڈھ فالیوں کی فوج کی فوج اپنی زندگی خراب کرتی، دوسروں میں گندگی پھیلاتی پھرتی تھی۔ یہ لوگ اخلاق کے حق میں سمی جراثیم تھے جو عموماً مسلمان ہو جاتے اور آہستہ آہستہ ملت کی رگ وپے میں تیر جاتے تھے۔ صدی کا وسطی ثلث (یعنی محمد شاہ اور احمد شاہ کا عہد) ان بے اعتدالیوں کا انتہائی عروج کا زمانہ تھا۔'' ۵۶

دہلی میں سیاسی انتشار کی وجہ سے فارغ البالی اور دولت کی فراوانی نہ تھی۔ اس لئے اخلاقی پستی اور معاشرے میں بدچلنی نیز طوائفوں کا اثر بڑھتا جا رہا تھا۔ مصحفی کا یہ شعر بھی اسی جانب اشارہ کرتا ہے:

نہیں آدمیت کا دلّی میں چرچا
جدھر دیکھو بھڑوے، زنانے بہت ہیں

لیکن دہلی میں لکھنؤ کی سی آن بان اور سج دھج کا دور قائم نہ ہو سکا۔ اس کی وجہ یہاں کے سیاسی ہنگامے، معاشی افراتفری اور تہذیبی ابتری تھی۔ پے درپے حملوں سے دلی بار بار اجڑی۔ غرض کہ گلی کوچوں، بازاروں کی رونق، اخلاقی پستی کی وجہ سے ماند پڑتی جا رہی تھی۔ دوسری طرف خانقاہی نظام بھی پہلے جیسا نہ رہا تھا۔ دلی اس وقت انقلابات کی آماجگاہ بنی ہوئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہر روز شعرا وشرفا کا قافلہ پورب کو رواں تھا۔ انتشار کی حالت میں اکثر شعرا دہلی کو خیر باد کہہ کر تلاشِ معاش پورب کی جانب لکھنؤ اور بعض دوسرے مقامات پر سکونت اختیار کرنے پر مجبور ہوئے۔ لیکن بعض شعرا ایسے بھی تھے جنھوں نے مصیبت کے وقت بھی اپنے بزرگوں کے مسکن کو چھوڑنا قبول نہ کیا اور تمام تر آلام ومصائب کو برداشت کیا، تباہی وبربادی کے مناظر اپنی آنکھوں

سے دیکھتے رہے۔خواجہ میر درد بھی انہیں شعرا میں سے تھے۔درد کا یہ شعر دلّی کی تباہ حالی کو بیان کر رہا ہے۔

گزروں ہوں جس خرابے پہ کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اس سیاسی و معاشی انتشار کے باوجود شاعری کو خوب فروغ ہو رہا تھا۔شاہانِ وقت،شعراء کی قدردانی فرمارہے تھے۔دلی کی تباہی و بربادی کا ذکر تقریباً تمام دہلوی شعرا کے یہاں الگ الگ انداز میں ملتا ہے اور ایسا ہونا فطری تھا۔دلی کی تباہی و بربادی پر میر نے اس طرح اظہار خیال کیا ہے:

دلی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب
رہتے تھے منتخب ہی وہاں روزگار کے
اس کو فلک نے لوٹ کے برباد کر دیا
ہم رہنے والے ہیں اس اُجڑے دیار کے

خواجہ میر دردؔ نے اس دور کی تصویر یوں کھینچی ہے:

اہلِ زمانہ آگے بھی تھے اور زمانہ تھا
پر اب جو کچھ ہے یہ تو کسو سے سُنا نہ تھا

مذکور جانے بھی دو ہم دل تپیدگاں کا
احوال کچھ نہ پوچھو آفت رسیدگاں کا

دہلی میں زندگی دشوار ہوگئی تو مصحفی کبھی دکن اور کبھی کلکتہ جانے کے لئے غور کرنے لگے اور پھر ایک دن پورب کو جانے والے قافلے کے ساتھ روانہ ہوگئے اور لکھنؤ میں سکونت اختیار کی۔دہلی کی تباہی و بربادی پر مصحفی کی گہری نظر تھی۔شاہ عالم کا احوال ،دلّی کے ڈاکے،لٹھ مار،چوروں،وباں کی خوں ریزی صراف کے کاندھوں سے تھیلی کا دیکھتے ہی دیکھتے غائب ہوجانا اور نوابوں کی خستہ حالی کا نقشہ مصحفی نے اپنے اشعار کے ذریعے کھینچا ہے:

دلی پہ رونا آتا ہے کرتا ہوں جب نگاہ
ہیں اس کہن خرابے کی تعمیر کی طرف

دلّی میں پڑیں نہ کیونکر ڈاکے
چوروں کی ہر ایک گھر میں ہے تھانگ

کہتی ہے اسے خلقِ جہاں سب شہہ عالم
شاہی جو کچھ اس کی ہے سو عالم پہ عیاں ہے

اطراف میں دلّی کے یہ لٹھ ماروں کا ہے شور
جو آوے ہے باہر سے وہ بشکستہ وہاں ہے

گل جائے زباں میری کروں ہجو گراں کی
یہ تنگ معاشی کا سلاطیں کی بیاں ہے

اے مصحفی اس کا کروں مذکور کہاں تک
ہے صاف توجہ یہ گلشنِ دلی میں خزاں ہے

نواب نہ خاں کوئی رہا شہر میں باقی
نواب جو گوجر ہے تو میواتی بھی خاں ہے

بیٹھے تھے جہاں کج کلہاں تکیہ لگا کر
واں اب جو نظر کیجے تو تکیہ کا مکاں ہے

بت خانہ و مسجد میں جو پھیلی ہے خرابی
ناقوس کا نالہ نہ مؤذن کی اذاں ہے۔

تباہی و بربادی کی اس خوفناک صورتِ حال سے فرار کی راہ اختیار کرنے کے لئے لوگ خانقاہوں میں پناہ ڈھونڈنے لگے۔ خاص بات یہ ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ ہندو بھی روحانی پناہ میں دم لینے کے لئے کوشاں تھے۔ حالانکہ صوفیا کے یہاں مختلف مذہب وملت اور عقیدے کے لوگوں کے لئے نہ صرف گنجائش تھی بلکہ بڑے احترام کے ساتھ انہیں گلے سے لگاتے تھے۔تصوف نے انسان دوستی کو کافی فروغ دیا۔تصوف محض چند رسوم یا چند مخصوص طریقوں کا نام نہیں بلکہ یہ ایک سماجی تحریک کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔جس کا اثر زندگی کے ہر شعبے میں نمایاں تھا۔تصوف نے سماج میں امن وآشتی اور رواداری کو تحریک کی شکل دی۔اور اس طرح ہندوستان کے مشترکہ کلچر کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا۔چنانچہ اس عہد کے شعرا نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس عہد کے معاشرہ اور تہذیب سے الگ نہیں۔حالانکہ اس عہد میں معاشرہ انحطاط کے باوجود درباروں کے اثر سے بالکل آزاد نہ ہو سکا تھا بلکہ کسی نہ کسی صورت میں دربار معاشرہ اور افراد کو متاثر کرنے کی قوت رکھتے تھے یعنی درباری زندگی میں جو کچھ ہوتا تھا اس کی پیروی اور امرا کی تقلید معاشرہ کے بااثر افراد، کرنے میں فخر محسوس کرتے تھے اور اس طرح درباری تہذیب کے نقوش گھروں تک پہنچ رہے تھے۔لوگ امیروں کے ٹھاٹھ باٹھ کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔خاندان کو ایک قبیلے کی حیثیت حاصل ہو چکی تھی اور اس کا ''مکھیا'' خاندان کے بادشاہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''اس دور میں خاندان تہذیبی اکائی بن چکا تھا اور اس کی تنظیم و تربیت کسی

قدر قبیلے ہی سے مماثل تھی یعنی خاندان کا سردار گویا اس چھوٹی سی مملکت کا بادشاہ تھا۔ اس کا حکم ظلِ الٰہی کا فرمان، اس کی پسندیدگی یا ناپسندیدگی قانون اور اس کا نظام اس دیار کا دستور ہوتا تھا وہ اپنے چھوٹے سے کنبے میں مطلق العنان فرماں روا تھا اور اس اکائی کی اقتصادی، سماجی، تہذیبی حتیٰ کہ تعلیمی اور جذباتی تنظیم کا وہ تنہا ذمہ دار تھا''۔ ۵۷

اس زوال آمادہ معاشرے میں اگر بے حسی کا رجحان زور پکڑنے لگا تھا تو کچھ تعجب کی بات نہ تھی۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ عوام کسب وکوشش کو معیوب سمجھنے لگے۔ معاشی بدحالی نے عوام کو خودغرض بنا دیا تھا۔ جاگیرداروں کی ضروریات بڑھ گئیں۔ جس کے لئے جاگیرداروں نے کسانوں پر لگان بڑھا دیا تھا۔ یہ جاگیردار عیش ونشاط کے جویا تھے۔ دراصل حکمراں طبقہ خود آرام و آسائش کے سائے میں پناہ لینے لگا تھا۔ اس عہد کے ایک زبردست عالم اور مذہبی رہنما شاہ ولی اللہ لکھتے ہیں:

''اگر کسی قوم میں تمدن کی مسلسل ترقی جاری رہے تو اس کی صنعت وحرفت اعلیٰ کمال پر پہنچ جاتی ہے۔ اس کے بعد اگر حکمراں جماعت آرام وآسائش اور زینت وتفاخر کی زندگی کو اپنا شعار بنالے تو اس کا بوجھ قوم کے کاریگر طبقات پر اتنا بڑھ جائے گا کہ سوسائٹی کا اکثر حصہ حیوانوں جیسی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہوگا۔ انسانوں کا اجتماعی اخلاق اس وقت برباد ہو جاتا ہے جب کسی جبر سے ان کو اقتصادی تنگی پر مجبور کر دیا جائے۔'' ۵۸

حضرت شاہ ولی اللہ نے اس عہد کا جو خاکہ کھینچا ہے اس کا ایک ایک لفظ اس عہد کی منہ بولتی تصویر نظر آتا ہے۔ دراصل اس عہد کے معاشرے میں ہونے والی تبدیلیوں پر شاہ ولی اللہ کی گہری نظر تھی۔

دہلی کی سماجی وتہذیبی زندگی کے اس مختصر سے خاکے کے بعد ہم لکھنؤ کی سماجی وتہذیبی زندگی کا مطالعہ پیش کریں گے۔ لکھنؤ نوابوں اور پھر انگریزوں کے بڑھتے تسلط کے سبب روزافزوں تبدیلیوں سے دوچار رہا۔ سیاسی اعتبار سے بھی لکھنؤ، دہلی سے یکسر مختلف تھا۔ البتہ ادبی صورتِ حال اور موضوعات کے اعتبار سے محققین کی آرا میں تضاد ہے۔ اکثر محققین اس صورتِ حال کو دونوں دبستانوں میں مختلف تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن علی جواد زیدی نے اپنی کتاب ''دو ادبی اسکول'' میں دہلی ولکھنؤ کے شعرا کے موضوعات ومضامین میں یکسانیت کو وضاحت سے تحریر کیا ہے۔ اور مثالوں سے ثابت کیا ہے۔ زیدی نے دراصل عندلیب شادانی کی تحریروں کے جواب میں یہ کتاب پیش کی اور ان کے دلائل کو غلط ثابت کیا۔ اور یہ بتایا کہ محققین نے جو خصوصیات لکھنؤ سے منسوب کی ہیں بعینہٖ وہی خصوصیات دلّی میں بھی ملتی ہیں زیدی نے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے کہ اگر اسکول سازی کا یہی معیار ہے تو آخر دو اسکولوں میں مابہ الامتیاز کیا؟ زیدی نے اس سلسلے میں جو جواز پیش کئے وہ قابلِ غور ہیں۔

آصف الدولہ نے تخت نشیں (۱۷۷۵ء) ہونے کے بعد فیض آباد سے کوچ کر کے لکھنؤ کو صدر مقام بنایا۔ لہٰذا لکھنؤ کی تہذیبی تمدنی زندگی کا دوسرا دور آصف الدولہ کے عہد سے شروع ہوتا ہے۔ آصف کو فنونِ لطیفہ بالخصوص شعر وشاعری اور فنِ تعمیرات میں خاص دلچسپی تھی۔ اس کی تعمیر کرائی ہوئی عمارتیں آج بھی اس عہد کی شان وشوکت کی داستان بیان کرتی ہیں۔ اس

سلسلے میں نواب کا یہ شعر بہت مقبول ہوا:

جہاں میں جہاں تک جگہ پایئے گا
عمارت بناتے چلے جائے گا

نواب آصف الدولہ ہی کے عہد میں سب سے زیادہ شعراء دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ پہنچے۔ نواب شعرا کے قدر داں تھے۔ چنانچہ شعرا کو نوازنے میں پیش پیش رہتے۔ دوسری جانب ایسٹ انڈیا کمپنی کے بڑھتی تسلط سے بھی نبرد آزما ہونا پڑا۔ کمپنی کا ارادہ بنارس کو سلطنتِ اودھ سے الگ کرنے کا تھا۔ انگریزوں نے بڑی چالاکی سے ریاستوں پر قبضہ کرنے کی کوشش کی اور ہندوستان کو اپنے اختیار میں لینے کی سازشیں کرنے لگے۔ اودھ میں انگریزوں کے تسلّط کی وجہ نوابین کی بے فکری و نااہلی بھی تھی۔ کمپنی کی زیادتیوں کا اثر براہِ راست معاشرے پر پڑ رہا تھا۔ شعرا کا ان حالات سے متاثر ہونا فطری تھا۔ انہوں نے انگریزوں اور کمپنی کے خلاف ردِ عمل بھی ظاہر کیا۔ لیکن یہ احتجاج محض اشاروں کنایوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ البتہ مصحفی اس عہد کے واحد شاعر ہیں جن کے کلام میں اس احتجاج کی لے سب سے بلند ہے۔ کچھ اشعار ملاحظہ کیجئے:

ہندوستان کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی
کافر فرنگیوں نے بتدبیر کھینچ لی

اب ہم غلام اور وہ صاحب ہیں یا نصیب
ملنے سے جن کے اپنے غلاموں کو ننگ تھا

یہ طرفہ ہم کو ہی کرو قتل
اور الٹا ہمیں سے خون بہا، لو

مصحفی کو کمپنی کی سازشوں سے بے حد نفرت تھی۔ وہ برابر حالات کا جائزہ لیتے رہتے تھے۔ ان کے اشعار سے پتا چلتا ہے کہ انہیں کمپنی کی کارگزاریوں کا اچھا خاصا علم تھا۔ وہ کمپنی کے کارناموں سے واقف تھے۔ پورے برّ ِ اعظم کی سیاسی و معاشی صورتِ حال ان کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ چند شعر ملاحظہ کیجئے:

ہندوستان نمونۂ دشتِ بلا سے کیا
جو اس زمیں پہ تیغ ہی چلتی ہے اب تلک

تیری دہشت سے باغ میں صیاد
مرغ سب آشیان چھوڑ گئے

ہے مصحفی کہیں کا کہیں فرد کی طرح
جب سے ہوا ہے دفترِ ہندوستان غلط

توڑ جوڑ آوے ہے کیا خوب نصاریٰ کے تئیں
فوجِ دشمن سے وہیں لیتے ہیں سردار کو لوٹ

مالک الملک نصاریٰ ہوئے کلکتے کے
یہ تو نکلے عجب اک وضع کے، جنجال کی کھال

خاکِ دہلی میں کیا جب سے نصاریٰ نے عمل
شورِ گوجر ہی رہا اور نہ ہنگامۂ جاٹ

مصحفی کے مذکورہ اشعار نہ صرف اس عہد کی داستان بیان کرتے ہیں بلکہ قوم نصاریٰ کے خلاف زبردست احتجاج کی بھی حیثیت رکھتے ہیں۔ اردو شاعری میں انگریزوں کے خلاف پہلی مرتبہ اتنے منظم طریقے سے احتجاج ملتا ہے۔ اس عہد کے معاشرے میں کیا کیا تبدیلیاں رونما ہورہی تھیں اس پر بھی نظر ڈالنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ دراصل لکھنوی تہذیب کی تخلیق میں نوابینِ اودھ کے ساتھ ساتھ امرا، غربا، عالم، جاہل، ہندو مسلمان، صوفی، شاعر، سپاہی، تاجر، طوائف سب ہی کا حصہ ہے۔ آصف الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ صدر مقام بنا۔ اور اسی وقت روٗسا، امرا اور فنکار وغیرہ فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہونے لگے۔ اور کچھ ہی عرصے میں لکھنؤ کے گلی کوچے چمک اُٹھے۔

لکھنوی تہذیب میں نفاست کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ نوابینِ اودھ اور امراء انتہائی صاف ستھرائی کو پسند کرتے تھے۔ ان کا رہن سہن دلی کے امراء کے مقابلے میں نسبتاً مختلف تھا۔ سرمہ اور عطر لگانا نہ صرف عام رواج تھا بلکہ باعثِ ثواب و مرتبت گردانا جاتا تھا۔ رئیسوں اور امیروں میں وضع داری کو بہت دخل تھا۔ حالانکہ اس کا اطلاق سبھی پر یکساں نہیں تھا۔ عوام و خواص کے تفریحی مشاغل میں بٹیر بازی، کبوتر بازی، مرغ بازی، پتنگ بازی، میلے ٹھیلے اور دیگر تفریحات شامل ہیں۔

یہ دور دراصل خوشحال و فارغ البالی کا تھا۔ لہذا ایسے مشاغل کو زیادہ فروغ حاصل ہوا جو بہتر وقت گزارنے کا سامان مہیا کرا سکیں۔ جانوروں کی لڑائیاں اور بازیاں یہاں عام تھیں۔ جن میں عوام سے لے کر نوابینِ اودھ تک بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ نوابوں کی قوت کمزور ہو چکی تھی۔ وہ کمپنی کی کارستانیوں کا مقابلہ کرنے کی سکت نہ رکھتے تھے۔ چنانچہ حکمراں طبقے نے انتظامی اُمور سے دھیان ہٹا کر بے کار کے مشغلوں پر توجہ دینا شروع کر دیا۔ نواب غازی الدین حیدر کو درندوں کی لڑائی دیکھنے کا بے حد شوق تھا۔ کم وبیش یہی صورتِ حال بٹیر بازی، کبوتر بازی اور بعض دوسرے مشاغل کی تھی۔ میلے ٹھیلے، مزارات کے عُرس، نوچندی کے میلے بہت مقبول تھے۔

نوچندی آئی جھوم کے چل تو بھی مصحفی
جاتی ہیں کربلا کو حسینوں کی ٹولیاں

شیعی اثر کے تحت لکھنؤ میں استخارہ کا دستور عام تھا۔ محرم و چہلم، جلوس، مجالس وغیرہ کا اہتمام بڑے ذوق وشوق سے کیا

جاتا تھا۔ چونکہ آصف الدولہ کے لکھنؤ آنے کے بعد درباری مذہب شیعہ ہو گیا تھا۔ ۵۹ ۔ محرم میں عزاداری کا سلسلہ دس روز تک چلتا تھا۔ محرم کا چاند دیکھنے کے بعد اودھ کے آخری حکمراں واجد علی شاہ اختر سبز لباس پہن لیا کرتے تھے۔ مذہبی رسوم و تہواروں کے ساتھ ساتھ مقامی تہواروں کو بھی اودھ کے نوابوں نے بڑی دھوم دھام سے منانے کا سلسلہ شروع کیا۔ ہولی اور بسنت کو بڑے تزک و احتشام سے منایا جاتا تھا۔ محرم کے ماہ میں مجلسوں کا اہتمام نہ صرف شیعہ حضرات کے گھروں میں بلکہ سُنیوں اور ہندوؤں کے گھروں میں بھی کیا جاتا تھا۔ مرثیہ خوانی کا رواج تو انتہا کو پہنچ چکا تھا۔ اسی ماحول نے انیس و دبیر کو آسمانِ ادب پر آفتاب و ماہتاب بن کر چمکنے کا موقع فراہم کیا تھا۔

محل، محل سرا اور ڈیوڑھیوں کا ذکر بھی ضروری ہے۔ لکھنوی تہذیب کو فروغ دینے میں ان کا بھی اہم رول رہا ہے۔ ان میں مردانی اور زنانی نشست گاہیں علاحدہ علاحدہ ہوا کرتی تھیں۔ اس کی ایک جھلک مرزا جعفر حسین کی درج ذیل تحریر میں دیکھی جاسکتی ہے۔ مرزا جعفر ہمارے ان بزرگوں میں سے ہیں جنہوں نے ان محلوں کے اندر کی تہذیب کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس لئے ان کی تحریروں کو اعتبار کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> ''رئیس کی مردانی نشست گاہ اور زنانی محل سرا کے درمیان معقول فاصلہ ہوتا تھا۔ زنانی محل سرا کے ہر طرف بلند دیواریں ہوتی تھیں اور صرف ایک آمد و رفت کا دروازہ ہوتا تھا۔ اس ڈیوڑھی پر زیادہ ملازمین تعینات نہیں رہتے تھے۔ صرف انہیں آدمیوں کو دروازے پر معمور کیا جاتا تھا جن کی بیویاں، لڑکیاں یا کسی اور رشتے سے عزیز عورتیں اندر ملازم ہوتی تھیں یا ایسے آدمی تعینات کئے جاتے تھے جو رئیسوں کی نظر میں ہر طرح معتمد اور معتبر ہوتے تھے۔ زنانی محل سرا میں ہر عورت کو بھی داخل ہونے کی اجازت نہیں تھی۔ صرف وہی سودا بیچنے والیاں یا دوسری قسم کی عورتیں جن کو اجازت ہوتی اندر جاسکتی تھیں۔ بیرونی عورتوں کی باز پرس رئیس کے صدر دروازے ہی پر ہو جاتی تھی اور دوسری جانچ زنانی ڈیوڑھی پر ہوتی تھی۔ تہذیب و شائستگی اس حد تک ملحوظ رکھی جاتی تھی کہ جوان جوان عورتیں جو کنیزی میں تھیں یا بیگم کی منہ چڑھی ہوتیں، آپس میں ہنسی مذاق کرتی تھیں تو ان کے قہقہوں یا چیخنے کی آوازیں بھی ڈیوڑھی کے باہر نہیں آسکتی تھیں۔ ڈیوڑھی کے بیرونی احاطے میں داخل ہونے والا یہ محسوس ہی نہیں کر سکتا تھا کہ اس کے سامنے والی دیوار کے پیچھے ایک معقول تعداد میں آبادی ہے جس میں سب برابر ہنسا بولا کرتے تھے۔ آپس میں چہلیں بھی ہوتی تھیں اور ایک محفل گرم رہتی تھی۔''
>
> ۶۰

انتظامی امور کے سبب نوابوں اور رئیسوں کے کھانا کھانے کا وقت مقرر نہیں ہوتا تھا۔ یہ کہاوت عام تھی کہ غریبوں کو جب

مل جائے اور رئیسوں کا دسترخوان جب بچھ جائے وہی کھانے کا وقت ہوا۔ انتظامی امور کے علاوہ ایک بڑی وجہ ان رئیسوں کی تفریحات میں مشغولیت بھی تھی۔ بیگمات ان کا انتظار شدت سے کیا کرتی تھیں کہ صاحب کا دسترخوان جلد بچھ جائے اس لئے کہ جب تک باہر دسترخوان نہ بچھ جائے بیگم کا دسترخوان بھی نہیں بچھ سکتا تھا۔ محل سے باہر کی زندگی میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ عوام احساسِ کمتری کا شکار تھے۔ وہ مزدوری جیسے چونا، گارہ، مٹی کا کام کرنے میں اپنی توہین سمجھتے تھے۔ اس لئے عموماً اس کام کے لئے مزدور لکھنؤ کے باہر سے بلوائے جاتے تھے۔ دراصل یہاں کی تہذیب تصنوع اور مبالغے کی بنیادوں پر استوار تھی۔ ۶۱

ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک مخلوط کلچر کی بنیاد پڑی جسے ہم مشترکہ تہذیب کہتے ہیں۔ فنِ موسیقی بھی ہمارے مشترکہ کلچر کی یادگار ہے۔ اسلام میں موسیقی جائز ہے کہ نہیں، اس میں تضاد ہے۔ علمائے دین اسے ناجائز قرار دیتے ہیں جبکہ صوفیا کے یہاں موسیقی لازمی خیال کی جاتی ہے۔ حضرت نظام الدین اولیاؒ کے مرید اور خلیفہ امیر خسرو نہ صرف موسیقی کے ماہر تھے بلکہ انہوں نے موسیقی کی کئی قسموں کی ایجاد بھی کی۔ صوفیا کی محفلِ سماع بہت مقبول ہے۔ نوابینِ اودھ سے لے کر عوام تک سب موسیقی کے دلدادہ تھے۔ رقص و سرود کی محفلیں عام تھیں۔ فنکاروں کو احترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ نواب غازی الدین حیدر کے زمانے میں حیدری خاں نامی ایک بے حد مقبول فنکار تھا۔ ایک مرتبہ اس نے محض پوریوں اور بالائی کی تواضع پر نواب غازی الدین حیدر کو اپنا گانا سنایا۔ اور جب نواب نے خوش ہو کر اس سے کہا کہ حیدری خاں! مانگ، کیا مانگتا ہے؟ تو اس نے پہلے یہ اقرار لے کر کہ جو مانگے گا وہ مل جائے گا، یہ درخواست کی کہ ''حضور یہ مانگتا ہوں کہ مجھے پھر کبھی نہ بلوایئے گا اور نہ گانا سُنیئے گا۔'' بادشاہ نے متعجب ہو کر اس درخواست کی وجہ دریافت کی تو اس نے یہ جواب دیا تھا کہ ''آپ کا کیا ہے؟ مجھے مروا ڈالیئے گا'' پھر مجھ سا حیدری خاں پیدا نہ ہوگا اور آپ مر جائیں گے تو فوراً دوسرا بادشاہ ہو جائے گا۔ ۶۲ حیدری خاں کی درخواست سے اس کے عظیم فنکار ہونے کا اظہار ہوتا ہے۔ اس عہد میں موسیقی کا چلن طوائفوں میں بھی عام تھا۔ مرزا رسوا کے مشہور زمانہ ناول امراؤ جان ادا کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ موسیقی کا یہ فن پوری طرح سے طوائفوں کے کوٹھوں میں منتقل ہو چکا تھا۔ طوائفوں کے کوٹھوں پر محفلِ رقص و سرود منعقد ہوتی تو نواب، رئیس اور شہزادے، رقص وسُرود کا لطف اٹھانے کوٹھوں پر جایا کرتے تھے۔ طوائفوں کو موسیقی کی تعلیم اکثر مرد ہی دیا کرتے تھے۔ طوائفیں نوابوں کے محلوں میں بھی جایا کرتی تھیں۔ گاتی بجاتی تھیں اور طوائفوں کی زبان سے سُنی ہوئی غزل کا چرچا شہر بھر میں رہتا تھا۔ شعرا نے بھی رقص و سرود کی ان محفلوں میں دلچسپی لی۔ درج ذیل اشعار میں اسی ماحول کو کینوس کیا گیا ہے:

وقتِ رقص آگے بڑھا، رکھ کے وہ جب ہاتھ پہ ہاتھ
ہو کے غش لوٹ گئے مار کے سب ہاتھ پہ ہاتھ

(رقّت)

کرتے ہیں سحرِ رقص میں اس گلبدن کے پاؤں
کیا کیا سماں دکھاتے ہیں طاؤس بن کے پاؤں

(سرورؔ)

طوائف لکھنوی تہذیب کا ایک اہم حصہ بن گئی تھی۔ کئی نامور طوائفوں کے کوٹھے تہذیبی گہوارے کی حیثیت اختیار کر

چکے تھے۔ دوسری طرف بھانڈوں کی بھی بن آئی تھی۔ جو نقلیں اتارنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے تھے۔ عموماً جس رئیس کے پروگرام میں شرکت کرتے تھے، اسی کی نقل بڑی سنجیدگی سے اتارتے، اپنے کرتب دکھاتے اور داد و بخشش وصول کرتے تھے۔ راگ اور راگنیوں کا شوق رئیسوں اور عوام دونوں میں تھا۔ غزلیں بھی راگ اور راگنیوں میں گائی جاتی تھیں۔ آئے دن رقص و سرود کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔ موسیقی و رقص، عیش و تعیش کا ذریعہ بن چکے تھے۔ حالانکہ اس کی ابتدا خالص مذہبی جذبات اور سماجی تقریبات کی ضرورتوں کے تحت ہوئی تھی۔ ہندوستانی دیومالا میں رقص کا خالق ''شیوجی'' کو مانا جاتا ہے۔

طوائفوں کا کردار اس دور میں آج کی طرح پست نہ تھا۔ اس کا کوٹھا تہذیب کا گہوارہ سمجھا جاتا تھا جہاں ہر خاص و عام یہاں تک کہ مولانا بھی پہنچ جایا کرتے تھے۔ طوائفیں اور ان کا رقص صرف لہو و لعب نہ تھا بلکہ ایک فنِ لطیفہ تھا۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ طوائف جسم فروشی کے لئے بھی مشہور تھی اور فنکاری کے لئے بھی۔ اور جب طوائفوں کی بوجھ کم ہوتی گئی تو وہ صرف جسم فروشی کو اپنا پیشہ بنانے پر مجبور ہوگئی۔ اگر اسے اس عہد کی ایک بڑی خامی، کہیں تو یہ خامی بھی شاہانِ اودھ کی کمزور ہوتی ہوئی قوت کا لازمی نتیجہ تھی۔ اور بقول علی جواد زیدی کوئی سلطنت جتنی ہی کمزور ہوگی یا اس علاقے میں جتنی ہی بدنظمی اور طوائف الملوکی ہوگی، یہ سبھی رجحانات اتنے ہی اور بڑھتے ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ شاہانِ اودھ کی عسکری اور انتظامی قوت جیسے جیسے کمزور ہوتی جارہی تھی، شراب و کباب اور دیگر فضول کے مشاغل زیادہ فروغ پاتے جارہے تھے۔ چونکہ خود حکمراں طبقہ اس میں دلچسپی لے رہا تھا۔ حکمراں طبقے کی پیروی میں عوام بھی بڑی تیزی سے ان عام رجحانات سے اثرات قبول کرنے لگے۔ عبدالحلیم شرر نے اس ماحول کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے:

''اس عیش پرستی کا نتیجہ یہ تھا کہ ظاہری صورت میں ان دنوں لکھنؤ کے دربار میں ایسی شان و شوکت پیدا ہوگئی تھی جو کہیں اور کسی دربار میں نہ تھی اور ایسا سامانِ عیش جمع ہوگیا جو کسی جگہ نظر نہ آیا۔ شجاع الدولہ جو روپیہ اور فوج اور جنگ کی تیاریوں میں خرچ کرتے تھے اسے آصف الدولہ نے اپنی عیش طلبی کے ذوق اور شہر کی آرائش اور خوشحالی میں صرف کرنا شروع کردیا۔''۶۳

اس مادّی خوش حالی کا سبب مال و دولت کی وہ ریل پیل تھی جس کا آغاز آصف الدولہ کے دور سے ہو چکا تھا۔ اس خوش حالی اور فارغ البالی کا لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کی تشکیل میں اہم کردار تھا جس کی وجہ سے لکھنؤ کا معاشرہ مختلف فنون میں اپنی ثقافت کے لئے پہچانا جاتا ہے۔ لکھنؤ میں تصوف کو فروغ حاصل نہ ہوسکا۔ یہاں شیعت کا گہرا اثر تھا۔ لکھنؤ میں ایران کے صفوی خاندان نے اثناعشری مذہب کو فروغ دیا تھا۔ ایران کے بہت سے خاندان آصف الدولہ کے زمانے میں لکھنؤ آکر آباد ہوگئے تھے۔ آصف الدولہ ہی نے لکھنؤ کا پہلا امام باڑہ تعمیر کرایا تھا۔ اس کے بعد سیکڑوں امام باڑے تعمیر کرائے گئے۔ لکھنؤ کی ان زیارت گاہوں کے بارے میں صفدر حسین نے لکھا ہے:

''لکھنؤ میں سیکڑوں امام باڑے، درجنوں کربلائیں اور آئمہ معصومین کے روضوں کی

بہت سی عمارتی نقلیں تیار ہو گئیں۔ چنانچہ اس شہر میں آج بھی روضہ امام رضا، روضہ حضرت زینبؓ، روضہ حضرت عباسؓ، روضہ امام موسیٰ کاظمؓ اور امام تقی روضہ نجب اشرف، روضہ پسرانِ مسلم، فاطمین اور مسجدِ شام وغیرہ کی عمارتی نقلیں موجود ہیں۔ ان کے علاوہ کربلائے دیانت الدولہ اور کربلائے نواب عظمت الدولہ، کربلائے نواب معتمد الدولہ، کربلائے نواب سعید الدولہ، کربلائے نواب ملکہ آفاق، کربلائے حاجی متیا وغیرہ واقع ہیں''۔ ۶۴ے

لکھنوی تہذیب وتمدن میں ان امام باڑوں اور کربلاؤں کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہاں کی تہذیبی فضا میں یادِ حسین، مجلسِ سوز خوانی، مرثیہ خوانی، اور محرم و چہلم وغیرہ روحانی رسموں کا گراں قدر حصہ ہے۔ بحیثیتِ مجموعی اس تہذیب نے شائستگی، نفاست، آرائش جمال، چمن آرائی، نغمہ و موسیقی، رقص، وضع داری، ملبوسات، آداب محفل، طرزِ تکلم اور حسنِ اخلاق کے اعلیٰ ترین نمونے پیش کئے۔ اس تہذیب میں فکری روایت کی جڑیں زیادہ مضبوط نہ ہو سکیں تاہم ایسے بے شمار اوصاف موجود تھے جو صرف لکھنؤ سے وابستہ تھے۔ اور جن کی وجہ سے اس تہذیب وثقافت کو اعلیٰ مقام حاصل ہو گیا تھا۔ مصحفی کے کلام میں اس تہذیب وتمدن کے نقوش نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ مصحفی نے کہا تھا کہ ان کا دیوان کیا ہے دراصل اس زمانے کے احوال کی کتاب ہے آخر میں مصحفی کچھ اشعار یہاں نقل کئے جاتے ہیں جن میں اس تہذیب کا عکس دیکھا جاسکتا ہے:

کچھ میں شاعر نہیں اے مصحفی ہوں مرثیہ خواں
سوز پڑھ پڑھ کے محبّوں کو رُلا جاتا ہوں

قاتل تری گلی بھی بدایوں سے کم نہیں
ہر گھر میں جس کے ایک مزارِ شہید ہے

جو دم حُقّے کا دوں، بولے کہ میں حقہ نہیں پیتا
بھروں جلدی سے گر سلفہ کہے سلفہ نہیں پیتا

شعر و سطرنج ہوا مشغلہ پھر کون سا ہے
مصحفی کام یہی ہوتے ہیں بیکاروں کے

جب کوڑیوں کی فال پہ مُلّا کی ہو معاش
کیوں آ رہے نہ دمڑی و دھیلے کی زندگی

عشق کا جن سر سے کب اترے ہے آساں مصحفی
گوکہ یہ عامل کچھو چھے کا کریں روشن چراغ

فوج غم کو تھا جو عزمِ قتلِ نادر شاہِ دل
رات بھر سینے میں اس نے کتنی جانیں بدلیاں

میلے سے جب مدار کے جس دم چلا وہ شوخ
اس دم ہی تلخ ہو گئی میلے کی زندگی

جمع کے دن بھی فغاں کرتے ہیں اس کوچے میں ہم
نام چھٹی کا نہیں جس میں یہ وہ مکتب ہے

شب گھر سے جو سیٹی کی وہ آواز سے نکلا
نکلا تو و لیکن عجب انداز سے نکلا

ہوتا ہے پہلے خون سے مانجھے کا رنگ سُرخ
واں سادی ڈور پر نہیں اُڑتا پتنگ سُرخ

کام از بس کہ زمانے کا ہوا ہے برعکس
چور کھنچوائے ہے اس عہد میں کوتوال کی کھال

اوقات مجرد کے نئی طرح بسر ہو وے
جنگل ہے یہ، بکتی ہے یہاں نان نہار کیا

وزیر الملک کا از بسکہ مے نوشوں پہ قدغن ہے
بجائے مے ہے وہ یاں کون جو کتھا نہیں پیتا

## حواشی

۱) بحوالہ افتخار عارف حرفِ باریاب، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ ص الف۔

۲) نورالحسن نقوی، مصحفی حیات اور شاعری، لاہور: مجلسِ ترقی ادب، طبع اول جون ۱۹۹۸، ص ۲۵۔

۳) ایضاً ص ۲۸

۴) امیر احمد علوی، حیاتِ مصحفی مشمولہ مصحفی نمبر نگار لکھنؤ جنوری، ۱۹۳۹ء ص ۶

۵) بحوالہ قاضی عبدالودود، مصحفی اور ان کے اہم معاصرین، پٹنہ، خدا بخش لائبریری، ۱۹۸۴ء، ص ۶۴، یہ قطعہ مصحفی کے دیوانِ فارسی میں موجود ہے جسے قاضی صاحب نے کتب خانۂ دانش گاہ، ڈھاکہ میں دیکھا تھا۔

۶) بحوالہ سعیدہ وارثی، مطالعۂ مثنویاتِ مصحفی دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۵ء، ص ۴۳۔

۷) بحوالہ امیر احمد علوی حیاتِ مصحفی مشمولہ ماہنامہ نگار مصحفی نمبر لکھنؤ جنوری، ۱۹۳۹ء ص۔

۸) بحوالہ افسر صدیقی امروہوی، مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور ۱۹۷۵ ص ۳۹۔

۹) بحوالہ نثار احمد فاروقی، مصحفی: تنقیدی و تحقیقی جائزے مرتب نذیر احمد نئی دہلی غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء ص ۴۹۔

۱۰) بحوالہ افسر صدیقی امروہوی، مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵ ص ۴۰۔

۱۱) بحوالہ نورالحسن نقوی، مصحفی حیات اور شاعری، مجلس ترقی ادب، لاہور، جون ۱۹۹۸ ص ۱۳۔

۱۲) ایضاً ۱۴

۱۳) ایضاً ۱۴

۱۴) ایضاً ۱۴

۱۵) بحوالہ افسر صدیقی امروہوی مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵، ص ۴۰۔

۱۶) بحوالہ مصباح احمد صدیقی، مصحفی تنقیدی و تحقیقی جائزے، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۱۱۵ء ص ۲۳۲۔

۱۷) نورالحسن نقوی مصحفی حیات اور شاعری لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۸ء۔

۱۸) بحوالہ ڈاکٹر خلیق انجم، مصحفی: تنقیدی و تحقیقی جائزے مرتب نذیر احمد نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء ص ۶۱ ۶۳۔

۱۹) ایضاً ص ۶۳، ۶۴

۲۰) ایضاً ص ۶۵

۲۱) نورالحسن نقوی، مصحفی حیات اورشاعری، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء ص ۳۱۔

۲۲) نورالحسن نقوی نے، مصحفی حیات اور شاعری میں بغیر شعری حوالے کے یہ بات لکھی ہے۔ میری نظر سے مصحفی کا یہ شعر ابھی تک نہیں گزرا۔

۲۳) مصحفی تذکرۂ ہندی لکھنؤ، اتر پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۹۷ء ص ۲۲۲۔

۲۴) مصباح احمد صدیقی مصحفی: تنقیدی وتحقیقی جائزے، مرتب نذیر احمد، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۴ء ص ۲۳۴۔

۲۵) مصحفی تذکرۂ ہندی لکھنؤ اتر پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۹۷ء، ص ۲۵۴۔

۲۶) بحوالہ سعیدہ وارثی مطالعۂ مثنویاتِ مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۵ء ص ۱۵۔

۲۷) افسر صدیقی، مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور ۱۹۷۵ء ص ۵۳۔

۲۸) نورالحسن نقوی مصحفی حیات اورشاعری، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۸ء ص ۳۴۔

۲۹) امیر احمد علوی، حیات مصحفی۔ مصحفی نگار نمبر لکھنؤ جنوری ۱۹۳۹ء ص ۸۔

۳۰) شمس بدایونی مصحفی آنولہ میں، مصحفی تنقیدی وتحقیقی جائزے، مرتب نذیر احمد نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۴، ص ۲۵۲۔

۳۱) ایضاً، ص ۲۵۴۔

۳۲) ایضاً، ص ۲۵۵۔

۳۳) ایضاً، ص ۲۵۵۔

۳۴) ایضاً ص ۲۵۷۔

۳۵) افسر صدیقی، مصحفی، حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵ء، ص ۵۶۔

۳۶) نواب محمد یار خاں امیر کا روہیلہ حکومت سے کوئی تعلق نہ تھا۔ امیر خود بھی نہ تو حکومت وسپاہ سے متعلق تھے اور نہ ہی ان کو شاہی دربار لگانے کا اختیار تھا اس لئے لفظ سرکار یا دربار سے کسی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہونا چاہئے۔ اکثر تذکرہ نگاروں نے امیر کے ذکر کے ساتھ سرکار اور دربار کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اور یہ الفاظ امیر سے ایسے منسلک ہوئے کہ ان کی عرفیت بن گئے۔

۳۷) ابواللیث صدیقی لکھنؤ کا دبستان شاعری، لکھنؤ نظامی پریس ۱۹۷۳ء ص ۲۳۱۔

۳۸) نورالحسن نقوی، مصحفی حیات اورشاعری، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۸ء ص ۳۵۔

۳۹) امیر احمد علوی، حیات مصحفی مشمولہ مصحفی نگار نمبر لکھنؤ جنوری ۱۹۳۹ء ص ۱۱۔

۴۰) افسر صدیقی، مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵ء، ص ۵۷۔

۴۱) بحوالہ شمس بدایونی مصحفی آنولہ میں مشمولہ مصحفی: تنقیدی و تحقیقی جائزے، مرتب نذیر احمد، نئی دہلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۴ء، ص ۲۷۵۔

۴۲) بحوالہ ابواللیث صدیقی لکھنؤ کا دبستان شاعری، لکھنؤ، نظامی پریس ۱۹۷۳ء ص ۱۸۱۔

۴۳) بحوالہ محمد الیاس دارالسرور رام پور اور مصحفی مضمون مشمولہ ایوان اردو، دہلی اکتوبر، ۲۰۰۵ء، ص ۳۱۔

۴۴) ابواللیث صدیقی لکھنؤ کا دبستان شاعری، لکھنؤ، نظامی پریس، ۱۹۷۳ء ص ۱۸۱۔

۴۵) بحوالہ محمد الیاس دارالسرور رام پور اور مصحفی مضمون مشمولہ ایوانِ اردو (ماہ نامہ) دہلی، ۲۰۰۵ء ص ۴۴۔

۴۶) ایضاً ص ۴۴۔

۴۷) افسر صدیق، مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵ء، ص ۲۵۔

۴۸) ابواللیث صدیقی لکھنؤ کا دبستان شاعری، لکھنؤ، نظامی پریس ۱۹۷۳ء ص ۱۸۲۔

۴۹) امیر احمد علوی، حیات مصحفی مضمون مشمولہ ماہنامہ نگار مصحفی نمبر لکھنؤ جنوری، ۱۹۳۹ء، ص ۲۱۔

۵۰) ایضاً ص ۲۱۔

۵۱) بحوالہ افسر صدیقی، مصحفی حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵ء، ص ۶۶۔

۵۲) بحوالہ سید عبدالباری، لکھنؤ کا شعروادب، الفلاح پبلیکیشنز، دہلی، ۱۹۹۶ء، ص ۲۳۔

۵۳) بحوالہ ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، کراچی، ادبی پبلیشرز، ۱۹۷۵ء، ص ۶۴۔

۵۴) بحوالہ ثناء الحق، میر وسودا کا دور، اردو شاعری کا عہد زریں، کراچی، ادارہ تحقیق وتصنیف، ۱۹۶۵ء، ص ۲۶۔

۵۵) ایضاً ص ۵۴۔

۵۶) ایضاً ص ۵۷۔

۵۷) محمد حسن، دہلی میں اُردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۳ء، ص ۴۶۔

۵۸) بحوالہ ایضاً ص ۱۴۴۔

۵۹) مرزا جعفر حسین، قدیم لکھنؤ کی آخری بہار، نئی دہلی قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۸۱ء، ص ۲۲۳۔

۶۰) ایضاً ص ۴۱۸۔

۶۱) ایضاً ص ۲۱۱۔

۶۲) ایضاً،ص ۲۱۱۔

۶۳) بحوالہ عابد پیشاوری، انشاء اللہ خاں انشاء، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء، ص ۵۱۔

۶۴) صفدر حسین، میراث، ص ۲۹۹۔

# بابِ دوم

## مصحفی کے اہم معاصرین؛ شعری رویے اور امتیازات

خواجہ میر درد

مرزا محمد رفیع سودا

میر تقی میر

میر حسن

نظیر اکبر آبادی

# سیّد خواجہ میر دردؔ

سید خواجہ میر دردؔ ایک زبردست صوفی تھے۔ موسیقی سے انہیں فطری لگاؤ تھا۔ شاعری کی حیثیت سے ان کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اُردو کے چند بڑے غزل گو شعرا میں شمار کئے جاتے ہیں۔ پیری و مریدی کا سلسلہ اُن کے خاندان میں تھا۔ اور ان کے ارادت مندوں کی تعداد بہت زیادہ تھی۔

ہماری ابتدائی تنقید میں درد کے کلام کا مطالعہ ایک مخصوص زاویۂ نظر سے کیا جاتا رہا۔ تقریباً تمام تزکرہ نگاروں نے درد کی زندگی اور شاعری میں تصوف کو مرکزی حیثیت سے پیش کیا۔ لیکن درد کی شاعری کا مطالعہ ان کے عہد کی شعری روایتوں کے سیاق میں کرنے سے ان کی شاعری کے مختلف پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔

خواجہ میر دردؔ شاعر بڑے تھے یا صوفی؟ اس کا فیصلہ کرنا بے حد دشوار نظر آتا ہے۔ البتہ اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ وہ شاعر بھی بڑے تھے اور صوفی بھی۔ ان کے کلام سے یہ واضح ہے کہ انہوں نے شاعری میں اپنے عہد کی اور صوفیت میں اپنے بزرگوں کی روایات کا احترام کیا ہے۔ خواجہ میر درد جس خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں اسے نقش بندی کہتے ہیں۔ اس سلسلے کے سب سے بڑے بزرگ خواجہ بہاء الدین نقش بندی بخارا کے رہنے والے تھے۔ صوفیوں کا ایک گروہ جو خود کو ان سے منسلک کرتا ہے، نقشبندیہ کہلاتا ہے۔ درد کے پردادا خواجہ محمد طاہر اورنگ زیب کے زمانے میں دہلی آئے۔ اورنگ زیب نے نہ صرف ان کی عزت کی بلکہ ان کے بیٹوں کو دربار میں بڑے بڑے عہدے دئے اور شاہی خاندان میں ان کی شادیاں بھی کرائیں۔[1] لیکن درد کے جدّ امجد فتح اللہ خاں (خواجہ طاہر کے چھوٹے بیٹے) نے شاہی خاندان کے عہدے اور رشتے کو ٹھکرا کر درویشی کی زندگی اختیار کی۔ فتح اللہ خاں کے صاحب زادے ظفر اللہ خاں نے بھی والد ماجد کی طرح لوگوں کو روحانیت کی تعلیم دی۔ اور ان کے بیٹے خواجہ محمد ناصر تھے۔ عندلیب ان کا تخلص تھا۔ خواجہ درد اور خواجہ محمد میر اثر انہیں کے بیٹے تھے۔ خواجہ ناصر کو مشہور صوفی سعد اللہ گلشن سے بھی والہانہ عقیدت تھی۔ اس لئے گلشن کی رعایت سے اپنا تخلص عندلیب رکھا۔

موسیقی سے انہیں گہرا شغف تھا۔ تصوف پر کئی رسالے ترتیب دئے۔ اور ایک نیا سلسلہ ''طریقۂ محمدیہ'' شروع کیا۔ اگرچہ یہ سلسلہ نیا ضرور تھا لیکن سلسلۂ نقشبندیہ سے مختلف نہیں تھا۔ خواجہ ناصر عندلیب نقشبندیہ سلسلے کی تعلیمات کو ہی عام کرتے رہے۔ انہوں نے اپنی کتاب ''نالۂ عندلیب'' اور ''شمع محفل'' میں طریقۂ محمدیہ کے مخصوص تصورات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ خواجہ میر درد کے نظام افکار میں طریقۂ محمدیہ کی تعلیمات کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ درد نے بنیادی تعلیم اپنے والد خواجہ ناصر عندلیب اور دہلی کے مشہور بزرگ خان آرزوؔ سے حاصل کی۔ شاہ عالم بادشاہ کی فوج میں درد سپاہی کی نوکری کرنے لگے۔ لیکن جلد ہی وہ اس پیشے سے اوب گئے۔ آخر کار ملازمت سے سبک دوش ہو کر دنیاوی شان و شوکت کو ترک کر دیا اور خواجہ ناصر عندلیب کی طرح اپنی زندگی تصوف و معرفت کے لئے وقف کر دی۔ عندلیب کی رعایت سے شاعری میں اپنا تخلص دردؔ اختیار کیا۔ درد کے خاندان میں بزرگوں کے نام کی رعایت سے تخلص رکھنے کا سلسلہ درد کے بعد بھی جاری رہا۔ خود ان کے چھوٹے بھائی خواجہ محمد میر

نے درد کی رعایت سے اپنا تخلص اثر اور درد کے بیٹے نے اپنا تخلص الم رکھا۔

درد کے زمانہ میں انتشار و افراتفری کا ماحول تھا۔ اندرونی شازشوں اور بیرونی حملوں نے دہلی کو تباہ و برباد کر دیا تھا۔ مغلیہ سلطنت کے دور کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ دہلی میں بدامنی اور بدحالی اپنی انتہا پر تھی۔ ایسے حالات میں دہلی کے بڑے بڑے شعرا کوچ کر گئے تھے۔ لیکن خواجہ میر درد نے اس بُرے وقت میں بھی اپنے بزرگوں کے آستانے کو آباد رکھا۔ دہلی میں زندگی دشوار ہو جانے پر شعرا کا ہجرت کرنا لازمی تھا لیکن درد کے دہلی میں ہی بنے رہنے کی بھی کئی وجوہ تھیں۔ ایک تو درد دنیاوی شان و شوکت سے دور ہو چکے تھے، اس لئے روزی روٹی کی زیادہ فکر نہ تھی۔ دوسرے، اپنے بے شمار ارادت مندوں کو چھوڑ کر ہجرت کرنا درد نے کسی بھی طرح مناسب نہ سمجھا ہوگا۔ ورنہ اس عہد کی دہلی کے حالات کا تصور بھی تکلیف دہ تھا۔ ان حالات نے درد کی شخصیت پر گہرے نقوش چھوڑے۔ انہوں نے اپنی آنکھوں سے دہلی کو لٹتے اور برباد ہوتے ہوئے دیکھا۔ یہ بربادی نہ صرف جان و مال کی تھی بلکہ اس کی زد میں تہذیبی روایات، علوم و فنون اور خانقاہیں بھی آ گئیں۔ درد کے اشعار میں اس دور کی بڑی درد انگیز تصویریں ملتی ہیں:

گزروں ہوں جس خرابے پہ، کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

عنقا کی طرح جتنے تھے یاں نامور فلک
تو نے خدا ہی جانے کہ کیدھر اُڑا دیئے

میں کیا کہوں تجھے نظر آتا نہیں فلک
اس گلشن جہان کا ، جو کچھ کہ ڈھنگ ہے

ہم گلشن دوراں سے اے خستگی طالع
سرسبز تو ہیں لیکن، جوں سبزۂ خوابیدہ

دل زمانے کے ساتھ سے سالم
کوئی ہوگا جو رہ گیا ہوگا

حال مجھ غم زدہ کا جس تس سے
جب سُنا ہوگا، رو دیا ہوگا

ہر طرف افراتفری کا جو ماحول تھا اس نے لوگوں کو خوف کے سائے میں جینے کو مجبور کر دیا۔ گوشہ نشینی کا رجحان فروغ پا رہا تھا۔ لوگ مذہبی کاموں میں زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ ان پر یہ حقیقت بھی منکشف ہونے لگی کہ دنیا بے ثبات ہے ہر چیز یہاں آنی

جاتی ہے۔لوگوں کے حوصلے پست ہو چکے تھے۔ بقول ڈاکٹر وحید اختر اس عہد کے لوگوں کی طبیعتیں شکست خوردہ ہو چکی تھیں، حرکت وعمل نے ان کا ساتھ چھوڑ دیا تھا۔یعنی ذہنی وقلبی سکون حاصل کرنے کی خاطر اُن کا رجحان تصوف کی طرف ہونے لگا تھا۔ وحید اختر لکھتے ہیں:

''جب دنیا کی طرف سے آنکھیں بند ہونے لگیں تو پھر نظارے کے لئے خلوتِ دل کی انجمن ہی رہ جاتی ہے۔اس عہد میں عام طور پر مسلمان اپنی صدیوں کی حکومت کے زوال سے مایوس ہوکر عملی دنیا میں تو ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہے تھے لیکن بے چین روح اور بے قرار دل کی تسلی کے لئے ذہنی اور قلبی واردات کا سہارا ڈھونڈا جا رہا تھا۔اس زمانے میں تصوف کا رجحان عام ہو رہا تھا اور وہ روحانی واردات جس کی طرف سے عام طور پر آنکھیں بند کر لی گئی تھیں، پھر سے قلب وروح پر منکشف ہونے لگیں۔جس طرح چنگیزی حملوں نے بغداد کے زوال کے بعد تصوف کی تحریک کو نئی قوت دی تھی اسی طرح مُغلوں کی تباہی نے ہندوستانی مسلمانوں کو تصوف ہی کی روحانی تربیت میں نجات کی راہ دکھلائی۔ ۳

لیکن وحید اختر نے اس سے اختلاف ظاہر کیا کہ تصوف نے زندگی سے فرار کے رجحان کو فروغ دیا۔چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

''عام طور پر تصوف کو بے عملی، ذہنی اضمحلال وافسردگی اور قنوطیت کے فلسفے کا علمبردار سمجھا جاتا رہا ہے اور یہ الزام درد کے زمانے پر تو اور شدت سے وارد کیا جاتا ہے۔میں نے اس الزام کی نوعیت کو سمجھنے اور اُسے رد کرنے کی کوشش کی ہے درد کے عہد میں یہ میلان علمی اور نظریاتی زندگی میں حالات کا ہی تقاضا تھا۔ ۴

ڈاکٹر محمد حسن نے اپنی کتاب دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر میں ہندوستان میں تصوف کی مقبولیت کا سبب اس کا آریائی ذہن ومزاج سے ہم آہنگ ہونا بتایا ہے۔اور یہ کہ یہ صرف ایران و ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ عرب میں بھی تصوف ومعرفت کے تصورات کا سلسلہ ملتا ہے۔تصوف کی ابتدا کو بعض سیاسی، سماجی اور فکری تقاضوں کا نتیجہ قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

''تصوف کو محض عجمی تصورات کی تخلیق قرار دینا غلط ہوگا۔یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس کو قومی اور ملّی احیاء کا اثر ایران میں تصوف کی مقبولیت کے سلسلے میں مُفید ہوا اور ہندوستان میں بھی اسلامی تصوف اور اس کے بعض بنیادی تصورات کی مقبولیت کی یہی وجہ تھی کہ اس کا طرزِ فکر آریائی ذہن ومزاج سے ہم آہنگ تھا''۔ ۵

تصوف کی ابتدا وارتقا سے متعلق اور بھی بہت سے نظریات ہیں۔جن میں کافی تضاد پایا جاتا ہے۔دراصل تصوف کا

موضوع ہی اتنا پیچیدہ ہے کہ آسانی سے سمجھ میں آنے والا نہیں اس کے لئے بڑی علمیت درکار ہوتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صوفیا کے درمیان کسی قسم کا تضاد یا اختلاف نہیں پایا جاتا۔ لاعلم و جاہل بھی ان کی تعلیمات سے فیض یاب ہوا کرتے تھے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صوفیا کے یہاں مذہبی بحثوں سے عموماً سروکار نہیں رکھا جاتا۔ انہوں نے مذہب کی کشفی حیثیت پر زور دیا اور علم فقہ کی بحثوں سے نکال کر مذہب کا رشتہ دلی کیفیات سے جوڑ دیا۔[٦] ظاہر پرستی، ریاکاری، چھوٹی شان و شوکت کو صوفیا نے نفرت کی نگاہ سے دیکھا بلکہ رواداری، انسانی ہمدردی اور مساوات کی تعلیم دی۔ جو نہ صرف مسلمانوں بلکہ ہندوؤں کے لئے بھی عام تھی۔ یہی وجہ تھی کہ صوفیا کی تعلیمات نے اس عہد میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان فاصلے کم سے کم کر دئے۔ صوفی کی خانقاہ میں رنگ ونسل اور مذہب کی کوئی قید نہ تھی۔ ہر مذہب و ملت کے لوگ وہاں آیا جایا کرتے تھے۔ صوفیا نے اپنی تعلیمات کی تبلیغ کے لئے عوامی زبان اختیار کی، اردو کا خمیر بھی صوفیا ہی کے ملفوظات سے تیار ہوا۔

OOO

خواجہ میر درد محبت و اخوت کے علمبردار اور توکل و استغنا کے پیکر تھے۔ ان کا اخلاق بہت بلند تھا۔ ہر ایک سے بڑی خندہ پیشانی سے ملتے۔ ان کی انکساری و عاجزی کا تو بادشاہِ وقت بھی قائل تھا۔ ان کے یکساں برتاؤ کا یہ عالم تھا کہ بادشاہ کو بھی ان کی محفل میں بے ادبی کی اجازت نہ تھی۔

تمام تذکرہ نگاروں نے دردؔ کے اخلاق کی ستائش کی ہے۔ میر تقی میرؔ اپنے تذکرے نکاتِ الشعراء میں دردؔ کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> ”وہ بزرگ ہیں اور بزرگ کے بیٹے ہیں۔ جوان صالح ہیں۔ درویشی میں انہیں بہت بڑا درجہ حاصل ہے۔ مجھ فقیر کو ان کا خاص قرب اور عقیدت حاصل ہے۔ ویسے ان کا حُسنِ سلوک ہر ایک کے لئے عام ہے۔ انہوں نے دنیاوی عزت کی خواہش کو دل سے نکال دیا ہے۔“[٧]

جس آستانے سے درد کا تعلق تھا وہ دہلی میں بڑی عزت و احترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ عوام سے لے کر بادشاہ تک ان کی قدر کرتے تھے۔ اس آستانے پر اکثر شعری اور سماعی محفلیں منعقد ہوا کرتی تھیں۔ میر تقی میر نے اپنے تذکرے میں ایک مجلس ریختہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر مہینے کے پندرہ تاریخ کو میرے غریب خانے پر پابندی سے ہوتی۔ یہ انہیں بزرگ (دردؔ) کی بدولت ہے کیونکہ اس سے پیشتر یہ محفل ان کے گھر پر مقرر تھی۔ لیکن میر نے یہ نہیں لکھا کہ درد کے یہاں یہ سلسلہ کب اور کیوں ختم ہوا۔ ممکن ہے درد کے دنیاوی شان و شوکت کو ترک کرنے کے بعد یہ سلسلہ میر کے یہاں منتقل ہوا ہو۔ مصحفی نے بھی درد کے یہاں مجلس کے انعقاد کے سلسلے میں لکھا ہے کہ اس محفل سماع و غنا میں شہر کے بھی خورد و کلاں حاضر ہوتے تھے۔ ماہر و فنکار، گویّے اور مست و آزاد بین بجانے والے، راگ سرائی اور نغمہ نوازی کی داد دیتے تھے، دن میں سہ پہر کے وقت مجلس برخاست ہوتی تھی۔

نقشبندیہ سلسلے کے عقائد کے مطابق موسیقی ناجائز ہے جبکہ میر درد موسیقی کے نہ صرف ولدادہ تھے بلکہ اس فن میں مہارت رکھتے تھے۔ اور بڑے بڑے باکمال مغنی دردؔ سے اصلاح اور داد و تحسین کے خواہاں رہتے تھے۔ بات دراصل یہ ہے کہ درد کے والد خواجہ ناصر عندلیبؔ کو مشہور صوفی سعد اللہ گلشن سے والہانہ عقیدت تھی اور شاہ گلشن موسیقی کو پسند فرماتے تھے۔ درد بھی والد محترم کی طرح سعد اللہ گلشن سے متاثر تھے۔ ایک فارسی غزل میں انہوں نے عندلیبؔ اور سعد اللہ گلشن سے اپنی عقیدت کا اظہار کیا ہے ایک شعر پیش کیا جاتا ہے:

باغباں ہر جا کہ باشم خیر خواہ گلشنم
من فدائے عندلیب و خاکِ راہِ گلشنم ۸؎

درد اگرچہ موسیقی کو اچھی چیز تصور نہیں کرتے تھے لیکن اپنے شوق کے ہاتھوں مجبور تھے۔ موسیقی کے ساتھ محفل سماع بھی نقشبندیہ عقائد کے مطابق ممنوع ہے۔ اور درد کے یہاں محفل سماع کا ذکر سبھی تذکرہ نگاروں نے کیا۔ اس لئے درد کے زمانے ہی میں ان پر اعتراضات ہوئے تو انہوں نے اِن کا جواب اپنے رسالے ''نالۂ درد'' (فارسی) میں یوں پیش کیا:

''میرا سماع سننا من جانب اللہ ہے اور حق اس بات کا ہر وقت گواہ ہے کہ گانے والے خود بخود آتے ہیں... یہ بات نہیں کہ میں ان کو طلب کرتا ہوں۔ سماع کو، جسے دوسرے لوگ عبادت خیال کرتے ہیں، میں ایک ایسا معاملہ سمجھتا ہوں جس کا انکار بھی نہیں کرتا اور اس کی عادت بھی نہیں رکھتا اور میرا عقیدہ وہی ہے جو میرے بزرگوں کا ہے لیکن اس ابتلا میں چونکہ حسب مرضی الہیٰ گرفتار ہوں، ناچار خدا بھی مجھے بخش دے گا۔'' ۹؎ (فارسی سے ترجمہ)

گویے، قوّال وغیرہ خود گانے آجاتے تھے۔ جیسا کہ درد کے بیان سے ظاہر ہے لیکن بغیر دلچسپی و ریاضت کے ماہر موسیقی ہونا نہایت دشوار ہے بلکہ ناممکن ہے۔ گویوں اور قوالوں کا درد سے داد کا طلب گار ہونا بھی موسیقی میں درد کی دلچسپی اور مہارت کو ظاہر کرتا ہے۔

OOO

تصوف اور شاعری دونوں میں عشق کا تصور بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ لہذا شعرا اور صوفیوں کے یہاں عشق کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اردو شاعری میں عشق کی دو قسمیں عام ہیں: حقیقی اور مجازی۔ تصوف کا رابطہ عشق حقیقی سے بتایا جاتا ہے یا تصوف خود کسی حد تک عشق حقیقی کا ہی دوسرا نام ہے۔ تصوف دراصل خدائی رضامندی اور اُس کے بندوں سے محبت کا ایک عمل ہے اس لئے بعض صوفیا کا یہ بھی خیال ہے کہ عشق حقیقی ہو یا عشق مجازی۔ تصوف کا رابطہ عشق حقیقی سے بتایا جاتا ہے یا تصوف خود کسی حد تک عشق حقیقی کا ہی دوسرا نام ہے۔ تصوف دراصل خدا کی رضامندی اور اُس کے بندوں سے محبت کا ایک عمل ہے اس لئے بعض صوفیا کا یہ بھی خیال ہے کہ عشق حقیقی ہو یا عشق مجازی۔ دونوں ہی تصوف کے اہم جزو ہیں۔ کیونکہ پیغمبر اسلام نے مرد و عورت

کو (جائز طریقے سے) ایک دوسرے سے محبت کرنے کا حکم دیا ہے گویا یہ نہ صرف نیک عمل ہے بلکہ پیغمبر اسلام کے نزدیک پسندیدہ عمل بھی ہے چنانچہ صوفی کے لئے حقیقی و مجازی، عشق کی دونوں صورتیں ضروری خیال کی جاتی ہیں۔ یعنی عشق مجازی سے عشق کے معاملات کا تجربہ کرنے کے بعد ہی عشق حقیقی یعنی خدا سے عشق کرنے کے آداب سیکھتا ہے۔ اس طرح تصوف میں عشق مجازی، عشق حقیقی کا زینہ تصور کیا جاتا ہے۔ بیشتر تذکرہ نگاروں اور ناقدین نے یہ خیال ظاہر کیا کہ دردؔ کے یہاں صرف عشق حقیقی کی جھلکیاں نظر آتی ہیں اور یہ کہ ان کا سارے کا سارا کلام تصوف کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ نیز ان کی شہرت محض صوفیانہ خیالات کی وجہ سے ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے خواجہ میر درد کی شاعری میں صوفیانہ لب ولہجہ کو ہی ان کی شناخت قرار دیا ہے۔ وہ اس بات سے اتفاق نہیں رکھتے کہ درد نے پہلے پہل اُردو شاعری میں صوفیانہ خیالات کو پیش کیا ہے۔ خواجہ میر درد کی شاعری کو ایک صوفی کی شاعری خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ایک صوفی کی شاعری نہ صرف اس بنا پر کہ اس میں صوفیانہ عقائد و مسائل کا تذکرہ ہے بلکہ اس بنا پر بھی کہ ان کی (درد کی) ساری شاعری کے لب و لہجے سے میری مراد یہ ہے کہ ان کے سوچنے اور کہنے کا ڈھنگ غیر شعرا سے مختلف ہے یعنی معنوی اور خارجی دونوں اعتبار سے ان کی شاعری پر صوفیانہ زندگی اور ذہن کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ زندگی اور کائنات کے متعلق ان کے تصورات ''عشق و محبت کا ان کا نقطۂ نظر'' مجاز اور حقیقت کے سلسلے میں ان کا انداز خیال غرض تقریباً ہر موضوع کے متعلق اُن کا مخصوص طریق، بحث اور منفرد طرز بیان ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے غیر صوفی شعرا سے ممتاز اور منفرد نظر آتے ہیں۔''[10]

سید عبداللہ کا یہ بھی خیال ہے کہ یہاں عشق سے مراد دراصل عشق حقیقی ہی ہے چنانچہ وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''غزل کا سب سے بڑا موضوع عشق ہے۔ ایک عام شاعر کی غزل میں عشق کا مجازی مفہوم ہی مدنظر ہوتا ہے۔ مگر صوفی شاعروں کی غزل میں عموماً عشق حقیقی مقصود ہوتا ہے۔ دردؔ بھی ایک صوفی شاعر تھے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ ان کی غزل میں بھی عشق حقیقی ہی مطلوب و مقصود ہے۔''[11]

درد کے بعض دوسرے ناقدین نے بھی تقریباً اسی طرح کی آراء پیش کیں۔ لیکن کلام کے مطالعے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان کے یہاں صرف حقیقی ہی نہیں مجازی رنگ بھی نمایاں ہے۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ تصوف ان کے کلام میں ایک غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ تصوف کی اصطلاحات ان کے یہاں کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ اگرچہ یہ اصطلاحات میر درد کے معاوین مثلاً میر وسودا کے یہاں بھی نظر آتی ہیں۔ لیکن درد کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے تصوف کی اصطلاحات میں وسعت پیدا کردی۔ حقیقت و مجاز، قلب و نظر، صفائے قلب جبر و اختیار، توکل وفقر، خلوت در انجمن، سفر در وطن، تنزیہ و تشبیہہ، بے ثباتی دنیا،

توحید و معرفت، فنافی اللہ، جز وکل، فنا و بقا وغیرہ اصطلاحات درد کے کلام میں خاص طور سے وارد ہوئی ہیں جن کی تفصیل میر درد نے اپنے فارسی نثری رسالوں میں پیش کی ہے۔

درد کا انداز بیان نہایت سادہ ہے۔ چاہے تصوف و اخلاق ہو یا عشقیہ خیالات کا اظہار، درد کے کلام میں کسی قسم کی بناوت یا تصنوع نہیں ہے۔ انہوں نے تصوف کے پیچیدہ مضامین بھی نہایت آسان اور سادہ انداز میں پیش کر دئے ہیں۔ اس معاملے میں ان کا مقابلہ کسی اور شاعر سے نہیں کیا جا سکتا۔ کچھ اشعار یہاں نقل کئے جاتے ہیں جن میں صوفیانہ خیالات اور عقائد و مسائل کو بیان کیا گیا ہے:

وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیئے
پردے تعینات کے جو تھے اُٹھا دیئے

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

اس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہو وے تعقل کے قدم کا

جگ میں آکر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر، جدھر دیکھا

قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

جگ میں کوئی نہ ٹک ہنسا ہوگا
کہ نہ ہنسنے میں رو دیا ہوگا

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

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

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

ڈھونڈے ہے تجھے تمام عالم
ہر چند کہ تو کہاں نہیں ہے

آگاہ اس جہاں میں نہیں غیر بے خوداں
جاگا وہی ادھر سے جو موند آنکھ سو گیا

کھلا دروازہ میرے دل پہ از بس اور عالم کا
نہ اندیشہ ہے شادی کا مجھے نے فکر ہے غم کا

مذکورہ اشعار میں عشق حقیقی کے جلووں کی جھلک ملتی ہے۔اور صوفیا کے نزدیک عشق حقیقی ہی تمام رنج والم، حسرت وتمنا وغیرہ سے دل کو پاک کردیتا ہے یعنی صفائی قلب عشق حقیقی ہی سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ سالک کے دل میں عشق الٰہی کے سوا کسی اور چیز کا گزر نہیں۔ یہ منزل دراصل فنافی الشیخ کے بعد آتی ہے جسے فنافی اللہ کہتے ہیں۔عشق، عاشق کو صاحب دل بناتا ہے اور معشوق حقیقی کی محبت میں، عاشق کو اپنی ہستی سے بے نیاز کردیتا ہے۔یعنی سالک کی خودی، خدا کی محبت میں فنا کردیتا ہے۔خود میر درد نے لکھا ہے کہ سالک کو اللہ کی صفات سلبیہ کو معشوق حقیقی کے کمرو دہن کے مانند سمجھنا چاہئیے۔سالک جب ان صفات کے مرتبے میں باطنی سیر کرتا ہے تو اُسے حقیقی فنا حاصل ہوتی ہے۔اس منزل میں خود اس کی ذات زائل ہوجاتی ہے اور ''لاغیر'' کا اثر شروع ہوجاتا ہے ایک فارسی شعر میں درد نے کہا ہے کہ اس کی کمر کی یاد کے سبب ہماری ہستی درمیان میں باقی نہ رہی اور اس دہن نے میرے دل میں بابِ عدم کھول دیا۔ ۱۲

دردؔ نے تصوف کو محض ''برائے شعر گفتن خوب است'' کے طور پر استعمال نہیں کیا بلکہ وہ تصوف ومعرفت کے رنگ میں سرشار تھے اور اس جذبے میں انہوں نے ڈوب کر شعر کہے۔اس لئے جو تاثیر درد کے صوفیانہ اشعار میں نظر آتی ہے وہ ان کے معاصرین کے یہاں نظر نہیں آتی۔تصوف ومعرفت کے خیالات میرؔ،سوداؔ، میر حسنؔ، غالبؔ، مصحفیؔ وغیرہ کے یہاں بھی نظر آتے ہیں بلکہ میر کے یہاں تو اس موضوع سے متعلق اشعار کی تعداد دردؔ سے کم نہ ہوگی لیکن ان شعرا کے کلام میں تصوف غالب رجحان کی حیثیت اختیار نہیں کرسکا۔

استقلال، استغنا اور خودداری دردؔ کے مزاج کا حصہ ہے۔نہ تو انہوں نے ہجوگوئی کی اور نہ ہی کسی کا قصیدہ لکھا۔جبکہ ان کے تمام معاصرین ان اصناف میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے پر کمربستہ تھے۔سوداؔ نے ایک ہجو میں درد کو طنز کا ہدف بنایا۔مگر درد اس سے بیزار نہ ہوئے۔صرف ایک مقطع میں اس کا ذکر یوں کیا ہے:

سوؔدا اگر چہ درد تو خاموش ہے ولے
جوں غنچہ سوزبان ہیں اس کے دہن کے بیچ

درد ایک دردمند دل رکھتے تھے۔ انسان کی عظمت کا تصور ان کے کلام میں نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ صوفیا کے نزدیک انسان اور اس کے نفس کی حقیقت کو سمجھے بغیر معرفت حق حاصل نہیں ہوسکتی۔ کائنات میں رنگا رنگی اس کی ہی ہستی سے قائم ہے۔

اے دردؔ مثلِ آئینہ ڈھونڈ اُس کو آپ میں
بیرونِ در تو اپنی قدم گاہ ہی نہیں

انساں کی ذات سے ہیں خدائی کے کھیل یاں
بازی کہاں، بساط پہ گر شاہ ہی نہیں

ارض وسما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا
جو کچھ کہ سُنا، تجھ میں، سُو انسان میں دیکھا

باغِ جہاں کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر یار ہیں تو ہم ہیں اغیار ہیں تو ہم ہیں

متصوفانہ خیالات کے علاوہ دیوانِ درد کا ایک معتد بہ حصہ مجازی رنگ میں ہے جس میں معاملہ بندی اور ہجر و وصال کی کیفیتوں کے ساتھ ساتھ جسمانی لمس کا ذکر بھی موجود ہے۔ درد کے ایسے ہی اشعار کی وجہ سے ان کی شاعری بے حد مقبول ہوئی۔ کیونکہ اس عہد میں تمام شعرا کے یہاں مجازی عشق مرکزی تصور تھا۔

درد کے کلام میں بعض اشعار ایسے بھی ہیں جو حقیقت و مجاز دونوں کی نمائندگی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ غزل کی رمزیت بھی ہوسکتی ہے کہ یہاں (غزل میں) بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے اس لئے اوقات مجازی اشعار پر حقیقی کا اور حقیقی رنگ پر مجازی رنگ کا گمان ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے خیال میں مجاز وحقیقت کا پیوند دراصل درد کے صوفیانہ ذہن کا نتیجہ ہے۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

> ”ان کے (درد) شاعرانہ طبیعت اور صوفیانہ فطرت ان کی غزل میں اس طرح ہم آہنگ ہوگئی ہے کہ اس سے ایک نہایت ہی خوشگوار امتزاج پیدا ہوگیا ہے اس کی وجہ سے ان کی غزل اپنی پُرشوق عاشقانہ ترنگ کے باوجود (ایسی عاشقانہ ترنگ

کے باوجود جو مجاز پسند ذوق کو بھی مسحور کر سکتی ہے) اپنے عارفانہ مرکزِ تحریک سے دور نہیں ہوتی۔ مجاز و حقیقت کا یہ امتزاج و ازدواج دراصل درد کی غزل کے امتیازات خاص میں سے ہے۔'' [۱۳]

درد کی شاعری میں مجازی رنگ امتیازی وصف کی حیثیت رکھتا ہے اور بقول خلیل الرحمٰن اعظمی درد کے کلام کا بڑا حصہ ایسا ملے گا جس کا تصوف و معرفت یا توکل وفنا کے مسائل سے تعلق نہیں ہے اور نہ ہی محبوب حقیقی یا مرشد کی محبت کا جلوہ ہے۔ اس پر کسی مٹی کی مورت کی پرچھائیاں معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن درد کی عشقیہ شاعری کی داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہونے کے باوجود اس میں امرد پرستی یا جنسیت نظر نہیں آتی۔ اور نہ ہی عشق مجازی کا مفہوم جنسیت یا بوس و کنار سمجھنا چاہئے۔ اگرچہ درد کے کلام میں لمس یا بوس و کنار کا مضمون موجود ہے۔ مگر اس میں بھی وہ دیگر شعرا کی طرح بے راہ روی کا شکار نہیں ہوتے۔ تہذیب و شائستگی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ تصوف و معرفت کی تعلیم نے ان کی زندگی میں ایک مخصوص تہذیب اور وضع داری پیدا کر دی۔ پھر بھی ان کی عشقیہ شاعری کو محض مذاق زمانہ کے مطابق رسمی و روایتی کہہ کر نہیں گزر سکتے بلکہ ان میں درد کا رچا ہوا شعور نظر آتا ہے جو ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ درد چونکہ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے اس لئے ممکن ہے کہ وہ مادّی عشق کے تجربات سے بھی دوچار ہوئے ہوں۔ اور تصوف کے لئے یہ ضروری بھی خیال کیا جاتا ہے۔ براہ راست عشق کے تجربات نہ ہونے پر بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیونکہ غزل تو مضامین کی دُنیا ہے۔ خود درد کے مطابق عشق حقیقی و مجازی کی کیفیات ہم رنگ ہیں۔ اور جذبۂ عشق اپنی ماہیت کے اعتبار سے دونوں جگہ یکساں ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں درد کا درج ذیل بیان بطور خاص قابلِ ذکر ہے:

''عشق مطلق جو مجازی اور حقیقی کے خانوں میں تقسیم ہو کر دو الگ الگ ناموں سے جانا جاتا ہے، اپنی ماہیت کے اعتبار سے دونوں منزلوں میں ایک ہی صورت رکھتا ہے۔ نسبتِ عشقیہ، تجلیات تشبیہہ کے معاملات کو ظہور میں لاتی ہے چنانچہ قدرت کے وہ کون سے عجائبات ہیں جو شاید حقیقی اپنے عاشقوں پر نہیں منکشف کرتا؟ اور وہ کون سی گوناگوں صورتیں ہیں جن میں وہ اپنے عاشقوں کے روبرو نہیں آتا؟ شاہد حقیقی اپنے صوری اور نوری سبھی تجلیات کا ایک دفتر ان پر کھول دیتا ہے۔ کاروبار ہجر و وصال کے سبھی دروازے ان کے لئے وا ہو جاتے ہیں۔ غرض کہ رنگا رنگ جلوہ پردازی سے وہ اپنے عاشقوں کی دلرُبائی کرتا ہے اور ہر لحظہ نو بہ نو تجلّیات کے لباس میں خود کو آراستہ کرتا ہے''۔ [۱۴] (فارسی سے ترجمہ)۔

دردؔ کے مذکورہ بیان سے واضح ہے کہ عشق حقیقی کے لئے عشق مجازی لازمی ہے۔ اس لئے ان کی شاعری میں رنگِ مجاز کھلتا دکھائی دے تو تعجب نہیں ہونا چاہئے دوسرے یہ کہ حقیقی و مجازی دونوں طرح کے تجربات کو بیان کرنے کے لئے تمام ترشعری وسائل یعنی تشبیہہ واستعارات، اور لفظی تراکیب تقریباً یکساں ہیں۔ چنانچہ درد کی شاعری انسانی پیکر کی تصویر بھی پیش کرتی ہے۔

اوراس کے دائرے میں ذات اور کائنات بھی شامل نظر آتی ہے اور عاشق کے دل میں جسمانی وصال کی آرزو بھی پیدا ہوتی ہے۔ وہ محبوب کی شوخ اداؤں اور اس کی دل نوازی کا دلدادہ معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ ہجر و وصال کی وہی داستان اور وہی سوز و گداز یہاں بھی موجود ہے جو میرؔ کے یہاں نظر آتا ہے۔ کچھ اشعار یہاں بطور خاص نقل کیے جاتے ہیں:

خون ہوتا ہے دل کا یاں یاروں
مہندی پاؤں میں کیا ملی ایسی

مدت سے وہ تپاک تو موقوف ہو گئی
اب گاہ گاہ بوسہ بہ پیغام رہ گیا

آتے ہی میں کہے، تو کہے ہے، نہیں نہیں
تجھ سے ابھی تو ہم نے وہ باتیں کہی نہیں

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

جوں جوں وہ کئے ہے تو یہی آتی ہے جی میں
پھر چھیڑیئے اور باتیں سُنا کیجئے اس سے

سو مرتبہ یوں ٹھہر چکی اس سے نہ ملئے
وہ بھی تو نہیں بنتی ہے کیا کیجئے اس سے

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

دید وا دید ہوئی دور سے میری اس سے
ایک بھی اس سے ملاقات نہ ہونے پائی

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

پھرتے ہو سج بنائے تم اپنی جدھر تدھر
لگ جاوے دیکھئے نہ کسی کی نظر کہیں

زلفوں میں تو سدا سے یہ کج ادائیاں ہیں
آنکھوں نے پر اب اور ہی آنکھیں دکھائیاں ہیں

گر ہیں یہی ڈھنگ تیرے ظالم
دیکھیں گے، کوئی وفا کرے گا

ظالم جفا جو چاہے سو کر مجھ پہ تو ولے
پچھتاوے پھر تو آپ ہی ایسا نہ کر کہیں

وعدے تو مرے ساتھ کئے تو نے ہزاروں
پر ایک بھی اتنوں میں سر انجام کہیں ہو

اپنے دروازے تلک وہ بھی نہ آیا اک بار
ہر گھڑی اُٹھ اُٹھ کے ہم جس کے لئے جایا کریں

بسا ہے کون ترے دل میں گلبدن اے دردؔ
کہ بو گلاب کی آئی ترے پسینے سے

دل بھلا ایسے کو اے دردؔ نہ دیجے کیونکر
ایک تو یار ہے اور اس پہ طرحدار بھی ہے

دردؔ کے ان اشعار میں عشقِ مجازی کی گونا گوں کیفیات کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور اک آدھ جگہ عشق حقیقی کے نقوش بھی ابھرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ یوں بھی اردو شاعری میں عشق حقیقی و مجازی ایک دوسرے سے ملے ہوئے محسوس ہوتے ہیں کہ اکثر یہ جاننا بھی دشوار ہو جاتا ہے کہ شاعر کا مخاطب کوئی گوشت پوست کا انسان ہے یا قادر مطلق؟ البتہ درد کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے جن کے پردے میں محبوبِ حقیقی کی ذات جلوہ گر ہے۔

دردؔ کا تغزل صرف حسن و عشق، یاس و اُمید یا وصل و فراق کی کیفیتوں ہی تک محدود نہیں ہے بلکہ وہ حیات و کائنات، سماجی اقدار اور روحانیت سے لبریز ہے۔ درد کا عصری و تہذیبی شعور ان کے اشعار میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے جس سے حیات و کائنات اور معاشرے سے متعلق دردؔ یہ نقطۂ نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ دردؔ کا عہد ایک زوال پذیر عہد تھا۔ درد کا اپنے دور کے حالات سے متاثر ہونا فطری تھا۔ اس سلسلے میں سماجی و سیاسی تباہ حالی سے متعلق کچھ مثالیں اس مضمون کے شروع میں پیش کی جا چکی ہیں۔ یہاں ہم درد کے اشعار کی ایسی مثالیں پیش کریں گے جو ان کے عصری و تہذیبی شعور کی نمائندگی کرتے ہیں:

تھا عالمِ جبر کیا بتائیں
کس طور سے زیست کر گئے ہم

عنقا کی طرح جتنے تھا یاں نامور فلک
تونے خدا ہی جانے کہ کیدھر اڑا دیئے

وہ مر چکے جو رونق بزم جہان تھے
اب اٹھئے درد یاں سے کہ سب یار سو گئے

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

کیا فائدہ دردؔ شور و شر سے
اُپجے ہے جو کچھ سو مار جی میں

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

سینہ و دل حسرتوں سے چھا گیا
بس ہجوم یاس! جی گھبرا گیا

عالم ہو قدیم خواہ حادث
جس دم نہیں ہم، جہاں نہیں ہے

ساقی مرے بھی دل کی طرح ٹک نگاہ کر
لب تشنہ تیری بزم میں یہ جام رہ گیا

طریق اپنے پہ اک دور جام چلتا ہے
وگرنہ جو ہے وہ گردش میں ہے زمانے کی

شیخ کعبہ ہو کے پہنچا ہم کنشتِ دل میں ہو
دردؔ منزل ایک تھی ٹک راہ کا ہی پھیر تھا

ہے مظہرِ انوارِ صفا میری کدورت
ہر چند کہ آہن ہوں پہ آئینہ بنا ہوں

درد کی ہی طرح ان کے ہم عصر میر تقی کے یہاں بھی عصری وتہذیبی شعور نمایاں ہے میر بھی اپنے عہد کے ترجمان ہیں۔ یہ خصوصیات درد و میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے یہاں اتنی نمایاں نہیں ہے۔ میر کے کلام سے بھی کچھ مثالیں بطور خاص پیش کی جاتی ہیں:

دل کی بستی بھی شہر دلّی ہے
جو بھی آیا ہے اس نے لوٹا ہے

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میرؔ ہوئے
اُس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

جاتا ہے آسماں لئے کوچے سے یار کے
آتا ہے جی بھرا درو دیوار دیکھ کر

دل کس قدر شکستہ ہوا تھا کہ رات میرؔ
آئی جو بات لب پہ سو فریاد ہو گئی

تری چال ٹیڑھی ، تری بات روکھی
تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

میرؔ بندوں سے کام کب نکلا
مانگنا ہے جو کچھ خدا سے مانگ

مذکورہ بالا مثالوں سے دردؔ و میرؔ کے عصری وتہذیبی شعور کا پتا چلتا ہے۔ دونوں کے انداز بیان میں فرق کے باوجود تغزل کی کیفیات یکساں محسوس ہوتی ہیں۔ اس مشترک خصوصیت کے حوالے سے ڈاکٹر عبدالمغنی نے لکھا ہے:

''اس نکتے پر دردؔ اور میرؔ ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ گرچہ دونوں کے شعروں کا اپنا اپنا الگ الگ مفہوم ہے۔ اندازِ بیان میں بھی فرق ہے۔ دردؔ کی آواز زیادہ صوفیانہ ہے اور میرؔ کی زیادہ شاعرانہ، جب کہ تغزل کا کیف دونوں میں ہے۔ جس کا احساس ہر صاحبِ ذوق کو اپنے اپنے ذوق کے مطابق ہوگا۔ کچھ لوگوں پر مئے الست کا نشہ طاری ہوگا اور کچھ لوگوں پر دُنیا کی شرابِ محبت کا۔'' [۱۵]

چھوٹی بحروں میں طبع آزمائی ہمیشہ سے قادرالکلامی اور فنی پختگی کا ثبوت سمجھی جاتی رہی ہے۔ دردؔ کے بہت سے اشعار جو ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں، چھوٹی بحروں میں کہے گئے ہیں۔ دردؔ کی چھوٹی بحروں میں کہی گئی غزلوں کو پڑھ کر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہیں زبان و بیان پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ چھوٹی اور متوسط درجے کی بحروں کے کثرت استعمال کے سبب دردؔ کو چھوٹی بحروں کے شاعر کے طور پر بھی جانا جاتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد نے درد کی اس خوبی کے متعلق لکھا ہے :

''خصوصاً چھوٹی بحروں میں غزلیں لکھتے ہیں، گویا تلوار کی آبداری نثر میں بھر دیتے ہیں''[16]

درد موسیقی کے فن میں ماہر تھے۔ اس لئے ان کی غزلوں میں غنائیت اور ترنم بھی بہت ہے۔

دل زمانے کے ہاتھ سے سالم
کوئی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا

نالہ، فریاد، آہ اور زاری
آپ سے ہو سکا سو کر دیکھا

ان دنوں کچھ عجب ہے میرا حال
دیکھتا کچھ ہوں، دھیان میں کچھ ہے

تو بن کہے گھر سے کل گیا تھا
اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا

کون سی رات آن ملئے گا
دن بہت انتظار میں گزرے

دردؔ اس کی بھی دید کر لیجئے
نوجوانی یہ مفت جاتی ہے

بارے مجھے بتا تو سہی کیا عجب ہوا
پھر مجھ پہ مہرباں تو ہوا کیا غضب ہوا

اٹھارہویں صدی میں میرؔ کے بعد دردؔ کی شاعری بے حد مقبول ہوئی۔ میر تقی کی طرح درد کے بہت سے اشعار خاص و عام کی زبان پر آکر ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

تر دامنی پہ شیخؔ ہماری نہ جائیوں
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

سینہ و دل حسرتوں سے چھا گیا
بس ہجومِ یاس! جی گھبرا گیا

وائے نا کامی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

مثل نگیں جو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم روسیاہ جاتے رہے نام رہ گیا

دردؔ زبان کی نزاکتوں سے اچھی طرح واقف تھے۔محاوروں کے استعمال میں بھی انہیں یدطولیٰ حاصل تھا۔درد کے بہت سے اشعار محاوروں کی وجہ سے بھی خاصے مقبول ہوئے:

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے، ساغر چلے

شمع کی مانند ہم اس بزم میں
چشمِ تر آئے تھے، دامن تر چلے

ٹھیر جا ٹک بات کی بات اے صبا
کوئی دم میں ہم بھی ہوتے ہیں ہَوا

دردؔ نے غزل کی روایت اور اس کے مروجہ آداب کا پورا احترام کیا ہے ان کا انداز بیان ایسا ہے کہ معمولی بات بھی پُر اثر ہو جاتی ہے اور پڑھنے والے کو وہ نئی اور ایک انوکھی چیز معلوم ہوتی ہے۔سادگی میں درد کا کوئی ثانی نہیں۔دیوانِ درد مختصر ہے لیکن بہترین انتخاب ہے۔جو پست اور مبتذل کلام سے پاک ہے۔الفاظ کے انتخاب اور اس کے دروبست کا جو سلیقہ درد کے یہاں پایا جاتا ہے وہ شاید میرؔ کو بھی نصیب نہ ہوا۔میر کے یہاں ایسے بہت سے الفاظ مل جائیں گے جو نہ صرف نامانوس ہیں بلکہ زبان سے بھی بہ مشکل ادا ہوتے ہیں۔معیاری اشعار کے ساتھ ساتھ میر کے یہاں پست اور مبتذل اشعار بھی خاصی تعداد میں موجود

ہیں۔ درد کا کلام اس عیب سے پاک ہے۔ درد دراصل درویشانہ اور فقیرانہ مزاج رکھتے تھے۔ تصوف نے ان کو بے راہ روی سے محفوظ رکھا۔ چنانچہ درد کے کلام میں ایک خاصی تہذیب و شائستگی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

دردؔ نے غزل اور رباعی کے علاوہ کسی اور صنفِ سخن میں طبع آزمائی نہیں کی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری کو انہوں نے دیگر شعرا کی طرح اختیار نہیں کیا۔ اور نہ ہی یہ شوق کسی ظاہری اندیشے یا غرض کی سبب تھا۔ انہوں نے نہ تو کسی کی ہجو کہی اور نہ قصیدہ لکھا۔ کسی کی فرمائش پر بھی شعر کہنا گوارا نہ کیا بلکہ ان کی طبع رواں خود ان کے مطابق موزونیت رکھتی تھی جو شعر گوئی کی طرف کبھی کبھی مائل ہو جایا کرتی تھی۔ اس سلسلے میں درد کا درج ذیل بیان بہت اہم ہے :

''میری طبع رواں یک گونہ موزونیت رکھتی ہے اور کبھی کبھی شعر گوئی کی طرف آتی ہے۔ میرا قلم جو ''بریدہ زبان'' ہے اور جو زبان و بیان پر قادر نہیں، اپنی بے رستگاہی کے ''عرق شرم'' سے تر ہو جاتا ہے۔ میرا قلم جس کا سینہ چاک ہے، اپنے نادرست اشعار پر اس امید میں آنسو بہاتا ہے کہ کسی شگفتہ زمین میں ممکن ہے اس گریۂ بے اثر کی آبیاری سے شاداب اور تازہ شعر کا نہال اُگے، اور اس کے معنی کے پھول کو کوئی معنی آشنا، صاحبِ دماغ سونگھے اور اس کے دل کو نشاط حاصل ہو۔

بایں اُمید ہر دم خامۂ طبع رواں گرید

کہ باشد از زبانِ من، بر آید شعر تر گاھے ''۱۷

(اس اُمید میں میری طبع رواں کا قلم روتا ہے کہ ممکن ہے میری زبان سے کبھی کوئی شگفتہ اور تازہ شعر نکل آئے)

شاعری ایسا کمال نہیں کہ آدمی اسے پیشہ بنائے اور اس پر نازاں ہو، دوسرے بہت سے ہنروں کی طرح یہ بھی ایک ایسا انسانی ہنر ہے بشرطیکہ صلہ حاصل کرنے اور جگہ جگہ دوڑنے کی غرض سے نہ ہو اور بشرطیکہ دنیوی فائدے کی خاطر کسی کی مدح یا ہجو نہ کی جائے ورنہ تو بجائے شاعری یہ ایک قسم کا سوال ہے جو بدنفسی اور حرص پر دلالت کرتا ہے''۱۸ (فارسی سے ترجمہ)

درد نے نہایت عاجزی و انکساری سے اپنی شاعری کے متعلق اظہار خیال کیا ہے۔ یہی عاجزی و انکساری ان کے کلام کو پڑھ کر بھی محسوس کی جا سکتی ہے وہ شاعرانہ تعلّی کو اچھی چیز تصور نہیں کرتے تھے۔ لیکن کہیں اپنی تعریف بھی کی ہے تو اس میں بھی اعتدال اور میانہ روی ہے۔ ایہام اور رعایت لفظی کا استعمال جو اس عہد کے شعرا کے یہاں کثرت سے ملتا ہے، درد نے اس سے پرہیز کیا۔ زبان اور اندازِ بیان کی ہم آہنگی نیز تصوف کی آمیزش نے درد کی غزل کو انفرادیت عطا کی ہے۔

درد کی شاعری اور شخصیت دونوں کو صوفیانہ خیالات وتصورات کی آئنہ دار اور ادبی تاریخ میں انہیں سب سے بڑے صوفی شاعر کی حیثیت سے پیش کیا جاتا رہا ہے۔لیکن بعض ناقدین نے درد کو صوفی شاعر ماننے سے انکار کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی، رشید حسن خاں، خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ نے درد کی شاعری میں تصوف سے قطع نظر، دوسرے پہلوؤں پر زیادہ زور دیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی شاعر کی شخصیت اور شاعری کو الگ کر کے دیکھنے پر زور دیتے ہیں۔ درد کے بارے میں ان کا خیال یہ ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ شاعر اگر مولوی، صوفی یا تاجر ہے تو اس کی شاعری بھی مولویانہ، صوفیانہ یا تاجرانہ ہو۔یعنی شاعر کو صرف اس کی شاعری میں تلاش کرنا چاہئے۔ وہ درد کو ایک زبردست صوفی تسلیم کرتے ہیں اس لئے ان کا خیال ہے کہ درؔد کو صوفی شاعر کی بجائے ''شاعر صوفی'' کہنا زیادہ مناسب ہے اور درد کے یہاں جو صوفیانہ خیالات ملتے ہیں وہ تو میر وغالب کے یہاں بھی نظر آتے ہیں انہوں نے اگر چہ یہ تسلیم کیا ہے کہ درد کے صوفیانہ اشعار میں تنوع کچھ زیادہ ہے لیکن تصوف درؔد کے کلام کا حاوی رنگ نہیں ہے۔ فاروقی کا یہ بھی خیال ہے کہ درد کے کلام میں دل سے زیادہ دماغ کی کارفرمائی ہے اس لئے وہ درد کو میرؔ وآتشؔ کے مقابلے غالب سے زیادہ قریب پاتے ہیں۔ نیز یہ کہ غالب اور درد کی ذہنی کیفیات وعوامل میں بہت زیادہ ہم آہنگی ہے حتیٰ کہ اکثر الفاظ وپیکر بھی وہی ہیں جو غالب کے یہاں کبھی کبھی اسی صورت میں اور کبھی کبھی بدلی ہوئی صورت میں استعمال ہوتے ہیں۔ فاروقی مزید لکھتے ہیں:

> ''غالبؔ اور درؔد دونوں کی ذہنی ساخت کو ہم مجموعی طور پر عقلی رومانیت ITERLLECTUAL ROMANTICISM کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ ضروری ہے کہ جب ہم اُردو شعرا کی جگہیں متعین کریں تو درؔد کو غالب اور اقبال کے ضمن میں رکھیں، میرؔ اور آتش کے ساتھ نہیں۔ اس تقسیم سے نہ درد کی شاعرانہ حثیت میں کوئی اضافہ ہوتا ہے نہ آتش کی اہمیت میں کوئی تخفیف۔ یہ تقسیمیں سمجھنے اور سمجھانے کی آسانی کے لئے ہیں، بڑے اور چھوٹے کی تخصیص کے لئے نہیں۔''[19]

درد اور غالب میں ایک اور مماثلت یہ نظر آتی ہے کہ دونوں کے کلام میں استفہامیہ انداز بہت نمایاں ہے۔ غالب نے حکیمانہ باتیں اکثر استفہام کے انداز میں بیان کی ہیں۔ درد نے معرفت کے مضامین میں استفہام کو برتا ہے۔ بنیادی طور پر دونوں شعرا کے یہاں سوال کی کوئی نہ کوئی صورت نظر آتی ہے:

غالب:

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گزر یاد آیا

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں
تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا

وفا کیسی، کہاں کا عشق، جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

دردؔ:

روندے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے
اے عمرِ رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے

اگر میں نکتہ رسی سے ترا دہاں پاؤں
کمر کو چاہوں تو اس کے تئیں کہاں پاؤں

صورت ِ تقلید میں کب معنی تحقیق ہیں
رنگ گو ہے پر گل تصویر میں کیدھر ہے بو

کون ایسا آرہا ایدھر کہ تم تو اس طرف
آنہ پھرتے تھے کبھو یا دم بہ دم آنے لگے

کچھ پائی خبر نہ میں نے دل کی
کس کے وہ خیال میں گیا ہے

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

دردؔ کی چھوٹی بحروں کی غزلوں میں خاص طور پر استفہامیہ انداز ملتا ہے جن میں حیات وکائنات کے مختلف پہلوؤں پر استفسار کی کیفیت موجود ہے۔ جو دردؔ کے مفکرانہ طرز کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ خوبی انہی شعرا کے یہاں نظر آتی ہے جو تلاش و جستجو اور مشاہدۂ کائنات کا ذوق رکھتے ہیں۔

غرض کہ درد واثر، سادگی وصفائی درد کے کلام کی اہم خصوصیات ہیں۔ درد نے متصوفانہ افکار وخیالات سے نہ صرف

شاعری کے دامن کو وسیع کیا ہے بلکہ اس میں نئے امکانات روشن کر دئے۔ آخر درد کی شاعری پر ڈاکٹر وحید اختر کی رائے پیش کی جاتی ہے جو درد کے کلام کا تنقیدی مطالعہ کرنے میں ہماری رہنمائی کرتی ہے:

> ''اگر کوئی کم علمی یا تنگ نظری کی بنا پر یہ کہے کہ درؔد کی شاعری خالص عاشقانہ شاعری ہے اور ان کے یہاں تصوف کی مستقل و مربوط فکر نہیں ملتی تو ایسا نقاد نہ درد کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے اور نہ تنقید کے ساتھ۔ آج کے معیاروں کو سامنے رکھ کر یہ سمجھنا کہ تصوف کی شاعری اچھی یا بڑی شاعری نہیں، غلط ہے۔ تصوف جس زمانے میں زندگی اور سماج سے زندہ رشتے کے عرفان کا نام تھا۔ اُس عہد میں فارسی اور اُردو میں تصوف ہی شاعری کا غالب رجحان رہا ہے۔'' [۲۰]

حواشی:

۱) صدیقی، ڈاکٹر ظہیر احمد خواجہ میر درد، دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ۲۰۰۳ء، ص ۵۱۔

ظہیر احمد صدیقی کی تحقیق کے مطابق خواجہ میر درد کا سلسلہ نسب ددھیال کی طرف سے خواجہ بہاء الدین نقش بندی اور ننھیال کی طرف سے حضرت عبدالقادر جیلانیؒ سے جاملتا ہے۔

۲) جمیل جالی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم حصہ دوم دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴، ص ۷۔۶۴۳۔ درد نے اپنے تخلص کو وجہ تسمیہ خود بیان کی ہے۔ نالۂ سرد میں درد نے ایک مقطع میں اس کا ذکر یوں کیا ہے۔

درد از بس عندلیب گلشن وحت شدہ است
جلوۂ روئے گلے او را غزل خواں سی کنند

۳) ڈاکٹر وحید اختر خواجہ میر درد، تصوف اور شاعری، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو، مارچ ۱۹۷۱ء ص ۱۹- ۲۰)۔

۴) ایضاً ص ۱۴۔

۵) ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اُردو شاعری و کا تہذیبی و فکری پس منظر، دہلی، اردو اکادمی ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۲۔

۶) ایضاً ص ۲۳۹

۷) ڈاکٹر ظہیر احمد، خواجہ میر درد، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ زبان اردوں، ۲۰۰۳ ص ۱۹۔

۸) بحوالہ قاضی جمال حسین، خواجہ میر درد دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۷ء ص ۱۲۔

۹) بحوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ دوم ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۳ء ص ۶۴۷۔

۱۰) ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، دہلی، اردو بازار، سنہ ندارد، ص ۲۳۱۔

۱۱) ایضاً ص، ۲۳۹۔

۱۲) بحوالہ قاضی جمال حسین، خواجہ میر درد، دہلی، ساہتیہ اکادمی دہلی ۱۹۹۱ء ص ۸۹۔ اصل فارسی شعر یہ ہے:

ازیاد آں کمر خود یم درمیاں نہ ماند
بابِ عدم کشادہ بہ دل آں دھن مرا

۱۳) ڈاکٹر سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک دہلی اردو بازار، سنہ ندارد ص ۲۴۰۔

۱۴) بحوالہ قاضی جمال حسین، سید خواجہ میر درد، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۷ء ص ۱۱۴۔

۵۱) ڈاکٹر عبدالمغنی، میر کا تغزل، پٹنہ، خدا بخش لائبریری، ۲۰۰۰۲ء ص ۲۳۔

۱۶) آزاد، محمد حسین، آب حیات، لکھنؤ یو پی اُردو اکادمی، ۱۹۹۸ء ص ۱۸۵۔

۱۷) بحوالہ قاضی جمال حسین، خواجہ میر درد، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۷ء ص ۱۰۳۔

۱۸) ایضاً ص ۱۰۳۔

۱۹) شمس الرحمٰن فاروقی، سیہ خواجہ میر درد (مضمون) رسالہ نئی صدی، بنارس جنوری ۲۰۰۸ء ص ۱۱۔

۲۰) وحید اختر، خواجہ میر درد، تصوف اور شاعری، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ مارچ ۱۹۷۱ء، ص ۳۴۰۔

# مرزا محمد رفیع سوؔدا

اٹھارہویں صدی کی غزل جن باکمال شاعروں سے عبارت ہے ان میں مرزا محمد رفیع سوؔدا (۷۔۱۷۰۶-۱۷۸۱ء) کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ سودا نے تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی اور ہر ایک صنف میں کامیاب نقوش چھوڑے۔

سودا کے آباواجداد کا وطن کابل یا بخارا بتایا جاتا ہے۔۱۔ مرزا کے والد محمد شفیع دہلی میں تجارت کرتے تھے۔۲۔ محمد شفیع متمول شخص تھے۔ ان کے انتقال کے بعد سودا کو ورثے میں جو ترکہ ملا۳ اس سے ان کی ابتدائی عمر بڑی شان وشوکت کے ساتھ گزری۔ سودا نے سپاہی پیشہ اختیار کیا۔ بعد میں مصاحبت بھی اختیار کی۔ سودا کے بچپن کا ذکر تفصیل سے نہیں ملتا۔ قاضی عبدالودود کے مطابق سوؔدا کی والدہ مرشد قلی خاں کے خاندان سے تھیں۔ ۴۔ سودا کے دوسرے بہن بھائیوں کے بارے میں بھی تفصیل سے کچھ نہیں ملتا۔ اس لئے یہی سمجھا جاتا ہے کہ سودا اپنے والدین کے اکلوتے بیٹے تھے۔

سوؔدا کے تخلص کے بارے میں مولانا محمد حسین آزاد کا بیان ہے کہ بعض کا قول ہے کہ باپ کی سوداگری سودا کے لئے وجہ تخلص ہوئی لیکن بات یہ ہے کہ ایشیا کے شاعر ہر ملک میں عشق کا دم بھرتے ہیں اور سودا اور دیوانگی عشق کے ہمزاد ہیں اس لئے وہ بھی ان لوگوں کے لئے باعث فخر ہے۔ چنانچہ اس لحاظ سے سودا تخلص کیا۔ ۵۔ سودا انتہائی درجے کے بذلہ سنج تھے۔ مصاحبت کے لئے یہ ضروری تصور کیا جاتا ہے۔ سودا کی تعلیم وتربیت کی تفصیل بھی نہیں ملتی۔ البتہ عمادالملک غازی الدین خاں نے سودا کی سرپرستی کی۔ ممکن ہے کہ سودا کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہ کی اسی بنیاد پر مصحفی نے انہیں کم علم لکھا ہے۔ لیکن سودا کے کلام اور ان کی تصانیف سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے۔

سودا نے فارسی میں شعر گوئی کا آغاز کیا۔ بعد میں سودا ریختہ گوئی کی جانب مائل ہوئے۔ شاعری میں ان کے چار استادوں کا ذکر ملتا ہے۔ رام بابو کے مطابق ابتدائی شاعری پر مرزا محمد عرف سلیمان قلی خاں وداد سے اصلاح لی پھر شاہ حاتم کے شاگرد ہوئے۔۶۔ قدرت اللہ قاسم اور مولوی کریم الدین نے انہیں خان آرزو کا شاگرد لکھا ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ سودا نے فارسی کلام پر نظام الدین احمد صانع سے بھی اصلاح لی۔ ۷۔ سودا کا خان آرزو کا شاگرد ہونا کسی اور حوالے سے ثابت نہیں ہوتا۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ سودا نے خان آرزو کی صحبت سے بہت فیض حاصل کیا۔ سودا کے ملک الشعرا کے خطاب کے سلسلے میں جو بیانات ملتے ہیں ان میں بھی تضاد پایا جاتا ہے۔ بعض تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ انہیں نواب آصف الدولہ نے ملک الشعرا کا خطاب عطا کیا ہے جبکہ میر تقی میر اور قائم آصف کے عہد سے پہلے ہی انہیں ملک الشعرا لکھ چکے تھے۔۸۔ اگرچہ کسی تذکرہ نگار نے یہ نہیں لکھا کہ آخر سودا کو ملک الشعرا کا خطاب کس نے عطا کیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ کچھ لوگ انہیں (سودا) ملک الشعرا تسلیم کرتے ہیں اور بعض کے نزدیک وہ جاہل وسارق تھے۔۹۔ ممکن ہے کہ یہ خطاب سودا کو کسی نے نہ دیا ہو اور کسی نے یوں ہی یا سازش کے چلتے ایسا لکھ دیا ہو اور بات چل نکلی ہو کہ سودا ملک الشعرا ہیں۔ بھلے ہی سودا نے ملک الشعرا کا خطاب کسی نواب سے نہ پایا ہو لیکن اس معاملے سے یہ صاف ظاہر ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں میں ممتاز حیثیت رکھتے تھے۔

خواجہ میر درد کی طرح سودا کو بھی موسیقی سے بے حد لگاؤ تھا۔ دہلی کے باکمال فنکاروں (موسیقاروں) سے سودا کے تعلقات رہے۔ فرخ آباد میں سودا کے مربی مہربان خاں رند بھی ماہر موسیقی تھے۔ میر نے اپنے تذکرے میں سودا کو خوش خلق، خوش خو، گرم جوش، یار باس اور شگفتہ رو لکھا ہے۔ سودا کھلنڈرے قسم کے انسان تھے۔ ان کے دوستوں کا حلقہ بہت وسیع تھا۔ اپنے شاگردوں کو بے حد عزیز رکھتے تھے۔ لیکن سودا کو جب کوئی بات ناگوار گزرتی تو برملا اپنی ناراضگی کا اظہار کر دیتے تھے اور یہ ناراضگی بعض اوقات ہجو کی شکل اختیار کر کے ہنگامہ آرائی کا سبب بن جاتی تھی۔ سودا کی بہت سی ہجوئیں اسی جذبے کے تحت لکھی گئیں جن کا ذکر سودا کی ہجو گوئی کے تحت کیا جائے گا۔ دراصل اس عہد میں ہجو گوئی کا اچھا خاصا رواج تھا۔ میر و سودا سے لے کر انشاء مصحفی وغیرہ کے یہاں ہجوئیں کثرت سے ملتی ہیں۔

OOO

سودؔا جس عہد میں آسمانِ سخن پر آفتاب بن کر چمک رہے تھے، وہ نہایت انتشار و خلفشار کا دور تھا۔ سیاسی ابتری و افراتفری کا ہر طرف بول بالا تھا۔ سودا کی دلی تباہ و برباد ہو چکی تھی ہر روز پورب کو نیا قافلہ رواں تھا۔ سودا بھی اس میں شامل ہو گئے تھے۔ لیکن سودا کو ان کے مزاج ولیاقت نیز ذہانت کے سبب بڑے بڑے امراء ونواب کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا موقع ہاتھ آیا۔ جس آسودہ حالی میں سودا نے زندگی بسر کی وہ ان کے دیگر معاصرین کو نصیب نہ ہوئی۔ سودا ایک ذی حس شخص تھے اس لئے دلی کی ابتری سے متاثر ہونا فطری تھا۔ شہر آشوب، تضحیک روزگار اور دوسری تخلیقات میں سودا نے اس عہد کی سیاسی وسماجی ابتری کا احوال تفصیل سے بیان کیا ہے۔ پھر بھی سودا کے کلام کا یہ عمومی رنگ نہیں ہے۔ ان کے یہاں اس عہد کے دیگر شعرا سے قطع نظر زندگی کے بارے میں ایک رجائی تصور نظر آتا ہے۔ ان کے خیالات میں کسی قدر اعتدال پایا جاتا ہے۔ ان کا لہجہ نشاط آمیز ہے۔ قنوطیت و مایوسی کی گرد کو دامن سے جھٹک دیا اس لئے وہ اپنی کجکلاہی اور بانکپن کو اپنی پہچان بنانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ سودا کے کلام میں میر کی طرح خود کلامی نہیں ہے۔ بلکہ ان کے کلام میں ایک سے زائد افراد کے درمیان گفتگو کا انداز ملتا ہے۔ سودا کے یہاں عشق کا مابعد الطبیعاتی تصور بھی نہیں پایا جاتا۔

موضوعات اس عہد میں تقریباً ایک جیسے تھے لیکن اپنے اپنے انداز بیان کے سبب جدت پیدا کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ ولی دکی کے یہاں تو مضامین اور زمینیں فارسی سے ماخوذ ہیں۔ ایسا انہوں نے دراصل مشہور صوفی سعد اللہ گلشن کی تحریک پر کیا تھا۔ یہ روایت سودا کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ ان کی بہت سی غزلیں فارسی شعرا کی زمینوں میں ہیں۔ فارسی اشعار کے لفظی ترجمے بھی ان کے یہاں مل جاتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی سودا نے اُردو غزل کو ایسی خصوصیات بھی عطا کیں جن سے اُردو غزل فارسی سے بالکل مختلف ہو گئی۔ تذکرہ نگاروں نے غالباً اسی بنا پر اس عہد کے شعرا کے یہاں فارسی شعرا کی طرزوں کو دریافت کیا ہے مثلاً میر حسن اپنے تذکرۂ شعرائے اردو میں میر کے طرز کو طرز شفائی (فارسی شاعر) کے مماثل قرار دیتے ہیں۔ اس میں دورائیں نہیں کہ ان شعرا کے پیش نظر فارسی غزل کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر تھا جس سے اردو کے ابتدائی شعرا نے فیض حاصل کیا۔ لیکن جلد ہی اردو غزل میں اتنی وسعت پیدا ہو گئی کہ اس میں ہر قسم کے خیالات نظم کئے جانے لگے۔ زبان میں شیرینی اور حلاوت پیدا ہو گئی۔

میر وسودا نے اس زبان کو ادبی زبان بنانے میں نمایاں رول ادا کیا۔

جیسا کہ اوپر مذکور ہوا کہ سودا کے کلام میں عشق کا مابعد الطبیعیاتی تصور نہیں ملتا۔ ان کا محبوب ایک گوشت پوست کا انسان نظر آتا ہے۔ دو چار اشعار اگر ماورائی تصور کی نمائندگی کرتے ہوئے مل جائیں تو اسے اس عہد کا فیشن سمجھنا چاہئے۔

سودا کی جو بالیں پہ ہوا شور قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

جو مجھ پہ گزری، مت اس سے کہو ہوا سو ہوا
بلا کشانِ محبت پہ جو ہوا سو ہوا

ساقی ہے اک تبسم گل فرصت بہار
ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں

گل پھینکے ہے اوروں کی طرف بلکہ ثمر بھی
اے خانہ بر انداز چمن کچھ تو ادھر بھی

اپنے مقام پر رہیں عشق کی بے نیازیاں
گو درِ خلد بھی کھلے دل نے کہا کہ کون جائے

عہد سودا کی غزل داخلی عناصر کے لئے جانی جاتی ہے۔ سودا نے پہلی مرتبہ غزل کو خارجی عناصر سے آراستہ کر کے ایک نئی روایت کا آغاز کیا جس کی توسیع مصحفی، انشا سے لے کر شاہ نصیر کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ معنی آفرینی، خیال بندی اور زورِ بیان سودا کی غزل کی خصوصیات ہیں۔ نیز بے ثباتی دنیا و ایہام گوئی پر مبنی اشعار بھی ان کے یہاں نظر آتے ہیں زبان پر سودا کو عبور حاصل تھا۔ ہندی کے سبک الفاظ کو انہوں نے اس خوبی سے کھپایا ہے کہ وہ اُردو ہی کے معلوم ہوتے ہیں۔ ریختے کے بارے میں ان کی درج ذیل تعلیاں حقیقت سے قریب نظر آتی ہیں:

سخن کو ریختے کے، پوچھے تھا کوئی سودا
پسندِ خاطرِ دلہا ہوا یہ فن مجھ سے

کب اس کو گوش کرے تھا جہاں میں اہل کمال
یہ سنگ ریزہ ہوا ہے دُرِ عدن مجھ سے

سودا کی اس خدمت کو مولانا محمد حسین آزاد نے الفاظ میں بیان کیا ہے:

''جن اشخاص نے زبان اردو کو پاک کیا ہے مرزا کا ان میں پہلا نمبر ہے۔ انہوں نے فارسی محاوروں کو بھاشا میں کھپا کر ایسا ایک کیا ہے جیسے علم کیمیا کا ماہر ایک مادہ کو دوسرے مادہ میں جذب کر دیتا ہے اور تیسرا مادہ پیدا کر دیتا ہے کہ کس تیزاب سے اس کا جوڑ کھل نہیں سکتا۔ انہوں نے ہندی زبان کو فارسی محاوروں اور استعاروں سے نہایت زور بخشا، اکثر ان میں سے رواج پا گئے، اکثر آگے نہ گئے۔ ۱۰

اور اس میں دو رائیں نہیں کہ اس Chemical Reaction سے جو Product تیار ہوا اس نے اُردو غزل میں نئے امکانات روشن کر دئے۔ سودا کا دور شمالی ہند میں اردو شاعری کا ابتدائی دور تھا، خان آرزو اور شاہ حاتم جیسے شعرا نے اس زبان کی نوکِ پلک درست کرنے کا آغاز کر دیا تھا اور سودا نے اردو زبان کو ادبی زبان بنانے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔

سودا کی جو شبیہہ ہمارے ذہن میں محفوظ ہے وہ عام طور پر قصیدہ نگار کی ہے غزل کے میدان میں ہماری نظر ان کے مرتبے پر نہیں پڑتی۔ اس کی ایک وجہ تو تذکرہ نگاروں کی رائیں ہیں جن میں سودا کے قصائد کو ان کی غزل پر ترجیح دی گئی ہے۔ بعض نے ان کی غزل کے متعلق ایسی مبہم رائے پیش کی کہ غزل میں سودا کے جوہر کھلنے کی بجائے دھند لکے میں دکھائی دیتے ہیں۔ میر کی طرح سودا کی غزل پر توجہ نہیں کی گئی۔ اس بے اعتنائی کا ذکر ڈاکٹر خورشید الاسلام نے یوں کیا ہے:

''یہ ایک ناگوار حیثیت ہے کہ سودا غریب ایک عرصے سے بڑے خسارے میں ہے۔ غزل سب سے زیادہ مقبول اور اہم صنفِ سُخن تھی اور شاید آج تک ہے۔ اس لئے اس کا موازنہ و مقابلہ میر سے کیا جاتا رہا اور اچھے اچھے نقاد یہ بھول گئے کہ عشقیہ شاعری اور غزل گوئی مترادف نہیں ہے۔ اس غلط اندازِ نظر کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام طور سے یہ خیال عام ہو گیا کہ سودا غزل کے میدان میں کوئی وجاہت یا مقام نہیں رکھتے چنانچہ عملی طور پر ان کی غزل سے بے اعتنائی برتی گئی''۔ ۱۱

سودا کی غزل کے مطالع کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ صرف قصیدہ نگاری ہی نہیں غزل گوئی کی حیثیت سے بھی مسلم الثبوت استاد ہیں۔ ان کا اپنا مخصوص آہنگ اور لب ولہجہ ہے ان کے اسلوب میں ندرت ہے۔ سودا کے تخلیقی رویوں نے ان انفرادیت کو قابلِ شناخت بنا دیا ہے سودا کی انفرادیت کو درج ذیل اشعار میں محسوس کیا جاسکتا ہے:

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس حال میں دیکھا

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

پوچھتے ہی پوچھتے گزری ہے مجھ کو روز و شب
چشم ہے یا رب مری یا منھ کسی ناسور کا

ساون کے بادلوں کی طرح سے بھرے ہوئے
یہ وہ نین ہیں جن سے کہ جنگل ہرے ہوئے

سودا کے اشعار میر کی طرح بہت بلند نہ سہی۔ لیکن رنگا رنگی میں ان کا مقابلہ کسی دوسرے شاعر سے مشکل ہے۔ سودا کے ہم عصر خواجہ میر درد کے یہاں بھی اشعار پست نہیں ملتے۔ میر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کے یہاں بلند اشعار بہت بلند اور پست بہت پست ہیں۔ محمد حسن نے فیض احمد فیض کے حوالے سے سودا کی اس خوبی کو یوں رقم کیا ہے:

> ''سوداؔ کی غزلوں کی ایک خاص بات ہے ''ہمہ گیری''۔ فیض احمد فیض نے اپنے کسی مکتوب میں لکھا ہے کہ میرؔ کے اچھے شعر واقعی سودا کے بہترین اشعار سے کہیں زیادہ بلند ہیں مگر یہ بھی صحیح ہے کہ سودا کے بہت بُرے اشعار بھی میرؔ کے بُرے اشعار سے بہتر ہیں۔ دوسرے لفظوں میں سودا کی غزلیں کم و بیش متوازن ہیں۔ پست و بلند سے یقیناً خالی نہیں ہیں مگر نہ ان کا بلند بہت زیادہ بُلند ہے نہ ان کا پست بہت زیادہ پست۔ وہ اپنے معیار سے زیادہ تجاوز نہیں کرتے۔ اسی لئے میر کی مقبولیت اور عظمت کے باوجود فیض و مجاز سے آج کے شاعروں تک میرؔ کے مقابلے میں سودا کی زمینوں میں غزلوں کی تعداد زیادہ ملے گی''۔ [۱۲]

تصوف اس عہد کی شاعری کے لئے جزو لاینفک کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس عہد کے کم و بیش ہر شاعر کے کلام میں اس کی مثالیں مل جائیں گی۔ اگرچہ کثرت سے متصوفانہ خیالات خواجہ میر درد کے یہاں نظر آتے ہیں لیکن میر و غالب کے یہاں بھی متصوفانہ خیالات پر مبنی بہت سے اشعار مل جاتے ہیں۔ سودا نے رسماً ہی سہی اپنے کلام کو متصوفانہ خیالات سے آمیز کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

ہر سنگ میں شرا رہے تیرے ظہور کا
موسیٰ نہیں کہ سیر کروں کوہِ طور کا
پردے کو تعیقن کے درِ دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا

سودا نگاہ دیدۂ تحقیق کے حضور
جلوہ ہر ایک ذرّے میں ہے آفتاب کا

بے ثباتی دنیا کا مضمون بھی اس عہد میں اکثر شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ سودا نے بھی اسے مختلف انداز سے باندھا ہے۔

بھلا گُل تُو تُو ہنستا ہے ہماری بے ثباتی پر
بتا روتی ہے کس کی ہستی موہوم پر شبنم
آراستہ جو بزم ہوئی دورِ فلک میں
واں جام بجز گردش ایام نہ آیا
انتہا عیش جہاں کی جو تو دیکھا چاہے
بزم مستاں پہ نگہہ غور سے کر آخر شب

سودا کے کلام میں عشق کا ماورائی تصور عموماً نظر نہیں آتا۔ اس کے برعکس مادی عشق ان کے کلام میں غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ عشق میؔر کے عشق سے بالکل مختلف ہے کہ یہاں تڑپنے کی وہ کیفیت نہیں جو کلام میر کی خصوصیت ہے۔ بلکہ سودا کے یہاں عشق روایتی ہے لیکن کبھی کبھی اس میں حقیقی و مجازی دونوں رنگ نظر آجاتے ہیں۔ صوفیا کے یہاں تو عشق مذہب کی حیثیت رکھتا تھا۔ اور عشق مجازی، عشق حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ تھا۔ اس لئے ایک صوفی کے لئے عشق مجازی کی منزل سے گزرنا لازمی تھا۔ سودا کے کلام میں حقیقی رنگ رسمی ہے جبکہ مجازی رنگ نمایاں ہے۔ محبوب کی اداؤں، اس کے اعضائے جسمانی، اس کے حرکات وسکنات کے بیان میں سودا کو کمال حاصل ہے۔ یہی انداز مصحفی، انشا، جرأت و شاہ نصیر کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ گویا یہ سودا کی ہی پیروی کا نتیجہ ہے۔ سودا کے محبوب اور اس کی اداؤں کا بیان درج ذیل اشعار میں ملاحظہ فرمائیں:

جو تجھے دیکھے کہے حور و ملک شمس و قمر
حسن تیرا دور تر ادراک سے کیا کیا ہوا

دیکھے اگر صفائے بدن کو ترے صبا
کھولے کبھو نہ شرم سے بندِ قبائے گل

صورت میں تو کہتا نہیں ایسا کوئی کب ہے
اک دھج ہے کہ وہ قہر ہے، آفت ہے، غضب ہے

اس زلف کو جب دیکھا میں ہاتھ میں سوؔدا کے
بپھرے ہوئے ہاتھی کی زنجیر نظر آئی

چھوٹا جو زلف سے تو پھنسا دامِ خط کے بیچ
یہ مرغِ دل ہمیشہ گرفتار ہی رہا

ابرو نے، غمزہ نے، نگہہ یار نے یاروں
بے رُتبہ کیا تیغ کو، خنجر کو، سناں کو

ذکر کیا سرو و صنوبر کا ترے قد کے حضور
ہے قیامت بھی قرینہ تری قامت کے لئے

تشبیہات واشعارات کوتمام شعرا نے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ سودا نے ان کی مدد سے پیکر تراشی کی بے حد کامیاب مثالیں پیش کیں۔ ان کے کلام میں سینکڑوں متحرک وساکن تصویریں موجود ہیں۔ چھوٹی بحروں کی غزلیں بھی پُر تاثیر ہیں۔ اور مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی انہوں نے اپنی قادر الکلامی کا ثبوت پیش کیا ہے۔ رعایت لفظی نے لکھنؤ میں بہت فروغ پایا۔ انیس جیسا شاعر بھی رعایت کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے پیش نظر اسے فیشن کے طور پر اپناتے پر آمادہ ہوگیا تھا۔ کلام سودا میں بھی رعایت لفظی کی اچھی خاص مثالیں موجود ہیں:

دہقاں پسر وہ ہم سے یوں صُلح کب کرے ہے
بوٹوں کے کھیت اوپر جب تک نہ جنگ ہوے
خبر ہے کچھ تمہیں بیدارِیِ، شب کی ان آنکھوں کی
خمار ان کا ہے قاتل خلق کا کس نیند سوتے ہو
دُعا سے کس کی، قیامت کو پہنچی میری عُمر
ہے روزِ حشر، شبِ ہجر ایک دم جینا

سودا نے جب شعر گوئی کا آغاز کیا، اس وقت شمالی ہند میں ایہام گوئی ایک تحریک کی صورت اختیار کر چکی تھی۔ خان آرزو اس عہد کی ایک سر برآوردہ شخصیت کی حیثیت رکھتے تھے۔ ان کے عہد کو تذکرہ نگاروں نے ''دورِ ایہام گویاں'' لکھا ہے۔ سودا اگرچہ خان آرزو کے باقاعدہ شاگرد نہیں تھے لیکن انہوں نے خان صاحب کی صحبت سے بہت فیض حاصل کیا۔ خان صاحب کے شاگردوں کے مثلاً مضمون، آبرو، یک رنگ وغیرہ نے تو ایہام گوئی کے فروغ میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ لیکن سودا جب آسمان سخن پر چمک رہے تھے، ایہام گوئی کا زور کم ہو چکا تھا۔ پھر بھی لوگ اسے استعمال کرنے میں لگے تھے۔ ایہام کی اہمیت کو میؔر نے بھی تسلیم کیا ہے چنانچہ کہتے ہیں:

کیا جانے دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میؔر کے
کچھ ایسی طرز بھی نہیں، ایہام بھی نہیں

بعض شعرا تو ایہام گوئی کی مقبولیت کو دیکھ کر خوامخواہ اس صنعت کو استعمال کر کے اپنا کمال دکھانے میں مصروف تھے۔ ان کی توجہ محض لفظی مناسبتوں پر رہنے لگی تھی۔ لیکن بہت جلد شعرا کو اس کا احساس ہوا اور مظہر گروہ نے اس کی مخالفت کر کے اس کے طلسم کو توڑ دیا۔

سودا کے کلام میں ایہام گوئی کی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔ بعد میں سودا بھی مظہر جانجاناں کی آواز میں آواز ملانے لگے:

اسلوب شعر کہنے کا تیرا نہیں ہے یہ
مضمون و آبرو کا یہ سودا ہے سلسلہ

یا

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

شمس الرحمٰن فاروقی نے ایہام گوئی کو عیب نہیں، خوبی تسلیم کیا ہے۔ ان کے مطابق نقادوں نے ایہام کی حقیقت کو نہ سمجھا اور اسے اردو شاعری کے دامن پر داغ بتایا۔ فاروقی کا یہ بھی خیال ہے ایہام گوئی کی باضابطہ کوئی تحریک نہ تھی بلکہ فیشن کی طرح تھی جس کے پُرانے ہو جانے پر لوگ اسے نہ صرف ترک کرنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ اس پر ہنستے بھی ہیں۔ واقعہ دراصل یہ ہے کہ اٹھارہویں صدی کے آغاز میں ایہام گوئی کا رواج اپنے عروج پر تھا لیکن دھیرے دھیرے اس کا زور کم ہونے لگا تھا۔ اگر اس عہد کی شاعری سے ایہام کو الگ کر دیا جائے تو بقول شبلی نعمانی اس عہد کے شعرا کی شاعری کا بہت بڑا حصہ دفعتاً برباد ہو جائے گا۔

OOO

سودا لفظ کے انتخاب پر خصوصی توجہ صرف کرتے ہیں۔ ان کے یہاں غلو یا حشو کی مثالیں میر کے مقابلے میں نسبتاً کم ہی نظر آتی ہیں۔ بقول قاضی افضال حسین سودا کسی خاص مفہوم کے لئے لفظ کے انتخاب، ان کی دلالت اور تعبیر کے درمیان توازن، ان کی باہم ترتیب اور ان کی پیش کش کا اپنے لئے جو تخلیقی طریقۂ کار تراشتے ہیں، وہ میؔر سے مختلف بناتا ہے۔ دراصل یہ فرق لفظیات کا نہیں ہے کہ ان کے زمانے میں شعر کی معیاری زبان کا ایک مخصوص تصور تھا۔ سودا کے کلام میں بندش کی چُستی کا ذکر تذکرہ نگاروں نے خاص طور پر کیا ہے۔ سودا الفاظ کو نگینوں کی طرح جڑنے کا ہنر رکھتے تھے۔ سودا کی اس خصوصیت کا ذکر جعفر علی خاں اثر نے یوں کیا ہے:

> ''مطلب کی تکمیل میں سوؔدا، میؔر سے نسبتاً زیادہ کامیاب تھا۔ مشکل سے اس کا کوئی شعر ملے گا جس میں اپنی طرف سے کسی لفظ کے بڑھانے کی ضرورت ہو۔ برخلاف اس کے، میؔر صاحب کے اشعار میں غلو پایا جاتا ہے''۔ ۱۳

سودا کے کچھ منتخب اشعار کا کلیدی و ضمنی الفاظ کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے:

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لئے پھرتا ہوں
کچھ علاج ان کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

خط سمجھ اے دل نہ اس عارض کے مُلک حسن میں
اتری ہے یہ فوج بہرِ غارتِ گلزارِ عشق

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانیئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

منڈا کر خط تم اپنے حق کیوں کانٹے ہی بوتے ہیں
نہ ہوں گے اب یہ عارض گل عبث سبزہ بھی کھوتے ہو

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

بھر نظر تجھ کو نہ دیکھا کبھی ڈرتے ڈرتے
حسرتیں جی کی رہیں جی ہی میں مرتے مرتے

مذکورہ بالا اشعار سودا کے کمالِ فن کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں الفاظ کے انتخاب میں ایک خاص سلیقہ نظر آتا ہے۔ پہلے شعر میں دل، بغل، علاج، شیشہ گراں وغیرہ کلیدی الفاظ ہیں۔ بقیہ الفاظ ضمنی الفاظ کے زمرے میں رکھے جائیں گے۔ دل کے ٹکڑوں کو بغل میں دبا کر گھومنے کا خوبصورت محاورہ ہے جو شیشہ گراں سے علاج کا متمنی نظر آتا ہے۔ کلیدی لفظ شیشہ گراں سے دل کی صفات ''شیشہ'' سے منسوب ہوگئی ہیں۔ جس طرح شیشہ ٹوٹتا ہے، دل بھی ٹوٹتا ہے (محاورہ میں) اور علاج کسی جاندار شے ہی کا کیا جاتا ہے لیکن یہاں بھی اس میں استعاراتی معنویت کو پیدا کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں محبوب کے خط آنے کا مضمون باندھا گیا ہے۔ جیسا کہ اس عہد کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ لیکن سودا کا یہ شعر محض روایتی نہیں بلکہ مضمون آفرینی اور پیکر تراشی کی بہترین مثال ہے۔ ملک، حسن، فوج، بہر غارت، خط، عارض وغیرہ کلیدی الفاظ کے ذریعے یہ شعر رعایت لفظ کی عمدہ مثال بن گیا ہے۔ تیسرے شعر کی فضا عاشقانہ ہے۔ حال، آن، جیسے کلیدی الفاظ نے شعر کی فضا کو خلق کیا ہے۔ لیکن اس شعر میں کلیدی الفاظ کے علاوہ ضمنی الفاظ جو، ترا، ہے، ایسا تو نہیں وہ، کیا جانیئے تو نے اسے کس، نہیں، دیکھا وغیرہ کی اہمیت کس طرح کلیدی الفاظ سے کم نہیں ہے بلکہ اس شعری معنویت کا تانا بانا دراصل ضمنی الفاظ سے ہی تیار ہوا ہے۔ ظہیر احمد صدیقی نے سودا کے اس شعر کو اردو کے بہترین عشقیہ اشعار میں شمار کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ سودا سے پہلے اردو شاعری میں اس مضمون کا کوئی شعر تھا

ہی نہیں اوران کے بعد اس مضمون یا اس تجربے کا کوئی شعر ہے تو دورِ حاضر کے غزل گو فراقؔ کے یہاں:

یوں ہی سا تھا کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی نور کا پتلا نہ کوئی ماہ جبیں [۱۴]

ممکن ہے کہ سودا نے پہلے پہل اس مضمون کو باندھا ہو۔ لیکن سودا ہی کے ہم عصر مصحفی کے یہاں بھی اس مضمون پر شعر اور اس زمین میں کئی غزلیں موجود ہیں۔

اے مصحفی افسوس کہاں تھا تو دوا نے
کل اس کے تئیں ہم نے عجب آن میں دیکھا

(دیوان اول)

سودا کے اس شعر کے حوالے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مقالے ''میر کی شاعری میں عاشق کا کردار'' میں لکھا ہے کہ عسکری صاحب نے میرؔ کے یہاں جس انسانی خودداری اور وقار کو تلاش کیا ہے وہ سودا کے یہاں بھی موجود ہے۔

چوتھے شعر میں محبوب کے خط منڈانے کا مضمون ہے۔ خط، حق، عارض، گل، سبزہ جیسے کلیدی الفاظ کی مدد سے سودا نے ایک دلکش پیکر تراشا ہے۔ خط کی مناسبت سے عارض اور سبزہ کو لایا گیا ہے۔ محبوب کے خط منڈا کر کچھ اچھا نہیں کیا۔ کیوں کہ خط منڈانے سے پہلے محبوب کے عارض گلاب کی مانند تھے اور خط منڈانے کے بعد وہ کیفیت نہیں یعنی سبزہ بھی جاتا رہا۔ دراصل ایک بار بال منڈانے پر کھردرے بال اگ آتے ہیں اس لئے پہلے مصرعے میں ''کانٹے ہی بوتے ہو'' کا فقرہ لایا گیا ہے۔ پانچواں شعر سودا کا مشہور شعر ہے۔ کیفیت، چشم، یاد، ساغر جیسے کلیدی الفاظ پر ہی اس شعر کی فضا اور پیکر تراشی کا دارومدار ہے۔ لیکن اس شعر کے ضمنی الفاظ میں چلا، میں وغیرہ نے شعر کی معنویت میں اضافہ کیا ہے۔ شاعر محبوب کی نشیلی آنکھوں کے تصور ہی سے بے خودی کے عالم میں آجاتا ہے۔ حالی نے ''مقدمہ شعروشاعری'' میں اس شعر کی معنوی خوبیوں کا ذکر یوں کیا ہے:

''نظیری کا شعر ہے:

بوئے یار من ازیں ست وفا می آید
گلم از دست بگیرید کہ از کار شدم

سوداؔ کہتے ہیں:

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ ...الخ

اس میں شک نہیں کہ سودا نے اپنے شعر کی بنیاد نظیری کے مضمون پر رکھی ہے۔ بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ تھوڑے سے تغیر کے ساتھ اس کا ترجمہ کردیا ہے۔ لیکن بلاغت کے لحاظ سے سودا کا شعر نظیری سے بہت بڑھ گیا ہے۔ دوست کے یاد آنے سے ممکن ہے

کہ عاشق از خود رفتہ ہو جائے لیکن ساغر شراب کو دیکھ کر معشوق کی نشیلی آنکھ کے تصور سے بے خود ہو جانا زیادہ قرین قیاس ہے، اس کے سوا ''از کار شدم'' میں وہ تعمیم نہیں ہے جو اس میں ہے کہ ''چلا میں''۔ نہیں معلوم کہ آپ سے چلا یا دین و دنیا سے چلا یا جگہ سے چلا یا کہاں سے چلا''۔ ۱۵

آخری شعر کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ اس میں نظر اور حسرتیں دو الفاظ کلیدی حیثیت کے حامل ہیں۔ اس کے باوجود شعر کی معنوی فضا کو تیار کرنے میں ضمنی الفاظ کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔ عاشق کو ایسا کوئی موقع ہاتھ نہ آیا کہ وہ محبوب کا دیدار کرتا ورنہ اس کی حسرتیں جی ہی میں مر کر نہیں رہ جاتیں۔ اس شعر میں ڈرتے ڈرتے اور مرتے مرتے سے ایک خاص صوتی آہنگ بھی پیدا ہو گیا ہے۔

OOO

سودا اور مصحفی:

سودا جو ترا حال ہے، ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا
(سودا)

اے مصحفی افسوس کہاں تھا تو دوا نے
کل اس کے تئیں ہم نے عجب آن میں دیکھا
(مصحفی)

جو مذکور اس سے کرتا ہے کوئی غمخوار رونے کا
تو کہتا ہے کہ چُپ رہ، ہے اُسے آزار رونے کا
(سودا)

معالج ہو سکے اب کیا کوئی غمخوار رونے کا
کہ اُن آنکھوں کو اک مدت سے ہے آزار رونے کا
(مصحفی)

مجرم ہوں، میں تو ، کہہ تو مکانات کے لئے
منہ میں خدا نے دی ہے زباں بات کے لئے
(سودا)

تم واں گئے کسی کی ملاقات کے لئے
ہم یاں تڑپ کے رہ گئے اک بات کے لئے
(مصحفی)

اب کے بھی دن بہار کے یوں ہی چلے گئے
پھر پھر گل آ چکے، پہ صنم تو بھلے گئے
(سودا)

تم رات وعدہ کر کے جو ہم سے چلے گئے
پھر جب سے خواب میں بھی نہ آئے بھلے گئے
(مصحفی)

چھوٹا جو زلف سے تو پھنسا دامِ خط کے بیچ
یہ مرغِ دل ہمیشہ گرفتار ہی رہا
(سودا)

مانند مرغِ قبلہ نما، مرغِ دل مرا
نکلا نہ آشیاں سے، گرفتار ہی رہا
(مصحفی)

سودا اور مصحفی کے مذکورہ بالا اشعار جو ہم طرح ردیف وقوافی ہیں، اگر ان میں سے تخلص کو الگ کر دیا جائے تو یہ بتا پانا مشکل ہو جائے گا کہ یہ اشعار سودا کے ہیں یا مصحفی کے۔ تخلص کے ساتھ اگر چہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ جو اندازِ بیان سودا کے اشعار میں نظر آتا ہے مصحفی کے اشعار میں کم ہی ملتا ہے۔ پھر بھی یہ ظاہر ہے کہ سودا اور مصحفی میں کچھ خصوصیات مشترک ہیں۔ مصحفی کے متعلق مولانا محمد حسین آزاد نے جو رائے پیش کی اس کے مطابق وہ (مصحفی) کسی رنگ پر قناعت نہ کرتے تھے بلکہ ہر رنگ میں شعر کہنے پر قادر تھے۔ آزاد نے مزید لکھا ہے کہ مصحفی نے الفاظ کو پس و پیش اور مضمون کو کم و بیش کر کے اس در و بست کے ساتھ کھپایا ہے کہ جو حق استادی کا ہے، ادا ہو گیا ہے۔ ساتھ اس کے محاورے کو بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ اور ایسے موقع پر کچھ کچھ سودا کا سایہ پڑتا ہے۔ ۱۶۔ اس سایے کی جھلک مذکورہ بالا اشعار میں دیکھی جا سکتی ہے۔ میر کے مقابلے میں سودا نے زیادہ مشکل زمینوں میں غزلیں کہی، ہیں۔ مصحفی کے یہاں بھی سنگلاخ زمینوں کی کثرت ہے۔ جس طرح مصحفی ایک رنگ پر نہ ٹھہر سکتے تھے، سودا کا زورِ طبع بھی ان کو کسی ایک رنگ پر ٹھہرنے نہیں دیتا۔ یہاں تک کہ کبھی کبھی شاہ مبارک آبرو کے رنگ میں بھی کہہ جاتے ہیں۔ ۱۷۔ محبوب کے خارجی عناصر کے بیان کا جو انداز سودا کے کلام میں نظر آتا ہے اس کا عکس مصحفی کے کلام میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

مصحفی نے سوداؔ سے اپنی ملاقات کا ذکر تذکرۂ ہندی میں کیا ہے۔ مصحفی لکھتے ہیں کہ یہ فقیر (مصحفی) عہد نواب شجاع الدولہ بہادر میں اس بزرگ (سوداؔ) کی خدمت میں حاضر ہوا۔ سودا سے صرف ایک بار ملاقات ہوسکی تھی جب مصحفی پہلی مرتبہ لکھنؤ (۱۷۷۱ء کے آس پاس) آئے۔ لکھنؤ میں زیادہ مدت نہ ٹھہر سکے اور دہلی چلے گئے۔ ۱۲ سال بعد پھر لکھنو آئے تو سودا کا انتقال ہو چکا تھا۔ مصحفی نے سودا پر کئی اعتراضات کئے ہیں مصحفی نے خود کو سودا سے بڑا شاعر تسلیم کیا ہے جسے ہم مصحفی کی تعلیٰ پر محمول کرتے ہیں۔ رہی بات اعتراضات کی، تو یہ اس عہد کے تقریباً تمام شعرا نے ایک دوسرے پر کیچڑ اچھالنے کی کوششیں کی ہیں اس وقت دراصل یہ اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوانے کا حربہ بھی تھا۔ مصحفی بھی اس معاملے میں پیچھے نہیں رہے۔

حسد کی جا نہیں اے مصحفی کلام اپنا
کہ اپنے وقت کے مرزاؔ و میرؔ ہم بھی ہیں

کلام، میرؔ کا ہو مصحفی کہ مرزا کا
نہ پا سکے گا مرے انتخاب سے پیوند

مصحفی کو سودا سے کوئی ذاتی پُرخاش نہ تھی۔ اور جہاں تک تقلید کی بات ہے تو مصحفی نے جتنا سودا کے رنگ یا طرز سخن کو اپنانے کی سعی کی اتنی کسی اور کی نہیں کی۔ سودا کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ وہ (سودا) غزل میں صائب وقت اور قصیدے میں خاقانی تھے۔ دیوانِ چہارم کے آخر میں سودا کی تعریف ایک رباعی میں یوں کی:

سوداؔ کے خیال کو نہ سمجھے کوئی دم
سوداؔ فنِ ریختہ میں گزرا رُستم

ہے میر تقی اگر چہ تو بھی استاد
پر اس کے کلام کا ہے قائل عالم

## ہجو گوئی :

اردو ہی نہیں بلکہ دنیا کی دیگر بڑی زبانوں مثلاً عربی، فارسی اور انگریزی ادب میں بھی ہجو گوئی کی روایت موجود ہے۔ اردو میں سودا، میر تقی میر، مصحفی، انشاء جرأت، میر حسن وغیرہ نے ہجو کا سرمایہ چھوڑا ہے۔ ہجو سے عموماً نفرت یا غصہ مراد ہوتا ہے ایسے اشعار جن میں حسد، جلن، غصہ، احتجاج اور نفرت کا اظہار کیا جائے۔ ہجو یہ اشعار کہلاتے ہیں۔ علاوہ ازیں طنز و تضحیک، ہنسی ٹھٹھول، نوک چھونک، پھکڑ پن اور فحش کلامی بھی اس میں شامل ہے ہجو نگار جائز و ناجائز اور غلط وصحیح کی پرواہ نہیں کرتا۔ قصیدہ اور ہجو میں یہ فرق ہے کہ قصیدہ اپنی مخصوص ہیت ہی میں کہا جاتا ہے جبکہ ہجو کے لئے ہیئت کی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ طنز و ہجو میں، بنیادی فرق یہ ہے کہ طنز نگار کا مقصد اصلاح ہوتا ہے یا تضحیک جبکہ ہجو نگار کا مقصد تذلیل و نفرت کا اظہار ہوتا ہے۔ بعض اوقات ہجو

نگار آپے سے باہر ہو کر گالی گلوچ پر بھی اتر آتا ہے اور اپنے مخالف کو ذلیل وخوار دیکھنے کا خواہش مند ہو جاتا ہے۔

سوؔدا نے تقریباً ۳۶ ہجویں کہیں۔ ۲۷ ۔ان میں ایسی ہجویں بھی ہیں جن میں لطیف طنز ومزاح کی چاشنی ہے۔ اور ایسی بھی جو عامیانہ اور متبذل کلام کے زمرے میں آتی ہیں جن میں گالی گلوچ بھی شامل ہے۔ ان میں شخصی ہجویں زیادہ ہیں۔ بعض ہجویں مذہبی اختلاف سے متعلق ہیں۔ غیر شخصی، ہجوؤں میں راجا نرپت سنگھ کے ہاتھی اور گھوڑے کی ہجویں سودا کی ذہانت کی آئینہ دار ہیں۔ نیز اخلاقی برائیوں پر بھی کئی ہجویں کہی ہیں۔ جو مختلف پیشوں میں ہیں۔ میر ضاحک، خواجہ میر درد، فدوی پنجابی، مرزا فاخر مکین، قائم چاند پوری، مصحفی، ندرت کاشمیری، شیخ علی حزیں، میر تقی میر، مولوی ساجد، شاہ واللہ وغیرہ سودا کی ہجو کی زد میں آ گئے ہیں۔ شیخ چاند کا خیال ہے کہ سودا نے اپنا دل بہلانے یا لوگوں کو خوش کرنے کے لئے ہجویں نہیں کہی ہیں بلکہ اس کی ہجو گوئی کے دو ہی محرکات تھے کہ یا تو وہ کسی سے ناراض اور خفا ہو یا پھر کوئی ایسا واقعہ نظر سے گزرے جو خود موجب تضحیک ہو۔ دراصل جب کوئی واقعہ یا کردار سودا کو ناگوار گزرتا تو ان کی افتادِ طبع اور مزاج اسے برداشت نہ کر سکتا تھا۔ گویا کہ یہ سودا کے کردار کا ایک وصف تھا۔ سودا نے ہجو میں عجب عجب مضحک پہلو ڈھونڈ ڈھونڈ کر پیش کئے ہیں کہ جن کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے اور بے اختیار ہنسی آجاتی ہے لیکن اس کا دائرہ سودا کی عمومی انداز کی، ہجوؤں تک محدود ہے جو اخلاقی بُرائیوں یا جانوروں پر کہی گئی ہیں ورنہ ایسی ہجوؤں کی تعداد بھی کچھ کم نہیں ہے جو بقول محمد حسین آزاد، پھر شرم کی آنکھیں بند اور بے حیائی کا منھ کھول کر وہ (سودا) بے نقط سناتے تھے کہ شیطان بھی اماں مانگے۔ دراصل سودا کے مزاج میں خودداری کے ساتھ ساتھ خود پسندی بھی بہت تھی۔ وہ مخالفین کے وار کو برداشت کرنے پر آمادہ نہ ہو سکتے تھے۔ اکثر اعتدال کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا تھا۔ یوں بھی اس عہد کی ہی معرکہ آرائیاں ذاتی بغض وعناد کی وجہ سے زیادہ ہوا کرتی تھیں۔ شعرا ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے لئے ہر ممکن حربے کا استعمال کرنے پر آمادہ ہو جاتے تھے۔ گالی گلوچ تو اس عہد میں مہذب لوگ بھی فیشن کے طور پر استعمال کرتے تھے اور یہ کوئی معیوب چیز نہ سمجھی جاتی تھی۔ بقول رشید حسن خاں :

> ”یہ ٹھیک ہے کہ آج ہماری شائستہ مزاجی، تند و تیز ہجوؤں کو پسند نہیں کرتی اور جہاں گالی کا عکس بھی پڑ جائے اس کو تو یہ ہر صورت ناقابلِ قبول قرار دیتی ہے۔ لیکن سوؔدا کے زمانے کے آداب ذرا مختلف تھے۔ پچھلے بزرگوں میں شرفا کا طبقہ، اعلا درجے کا مہذب سمجھا جاتا تھا۔ وہ گالی بھی دیتا تھا تو آواز بلندی پر سے آتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ جن لوگوں نے دہلی کے بعض پرانے معروف شرفا اور شعرا کو دیکھا ہے، وہ گواہی دیں گے کہ یہ حضرات اس فن میں بھی ید طولیٰ رکھتے تھے۔ ان لوگوں کو یہ انداز، بزرگوں کی وضع داری سے ورثے میں ملا تھا۔“ ۲۸

سودا کو زبان بیان پر قدرت حاصل تھی۔ قصیدے کی طرح ہجو گوئی میں بھی زبان کی لطافت اور تخیل کی بلند پروازی ہر جگہ موجود ہے۔ مبالغہ آرائی قصیدے کے علاوہ ہجو کی بھی خصوصیت ہے۔ سودا نے اپنی ہجوؤں میں مبالغہ آرائی سے بہت کام لیا

ہے۔ وہ اپنے مخالف کی بخیہ اُدھیڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ واقعہ نگاری بھی سودا کی ہجوؤں کی اک اہم خصوصیت ہے۔ وہ جس واقعے کو بیان کرتے ہیں اسے مجسم پیش کردیتے ہیں سودا کی ہجویات سے متعلق شیخ چاند نے یہ رائے پیش کی ہے:

''سودا کی ہجویات اُس معیار پر پوری اترتی ہیں جو ایک کامیاب ہجو کے لئے معین ہے۔ ہجو کے اساسی عناصر زبان و بیان اور تخیل ہیں۔ زبان کی لطافت و پاکیزگی، بیان کی سلاست و پختگی اور تخیل کی بلند پروازیاں ایسی ضروری چیزیں ہیں جن کے بغیر ہجو نگاری کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ سوداؔ کو اکثر نظموں میں یہ خوبیاں بدرجۂ اتم موجود ہیں''۔ [۲۹]

OOO

شہر آشوب میں کسی شہر کے اقتصادی، اخلاقی اور سیاسی حالات وغیرہ کے زوال کا بیان کیا جاتا ہے۔ ہجو کی ہی طرح شہر آشوب کی بھی کوئی مخصوص ہیت نہیں ہوتی۔ چنانچہ رباعی، مخمس، سدس، مثنوی اور قصیدے کی ہیت میں بھی شہر آشوب لکھے گئے۔ بعض ناقدین نے شہر آشوب کو بھی قصیدے ہی کا ایک انداز تسلیم کیا ہے۔

عہد سودا اپنے سیاسی اور معاشی انتشار کے لئے جانا جاتا ہے۔ سودا شہر آشوب میں اس عہد کے انتشار کو تاریخی صداقت کے ساتھ پیش کردیتے ہیں۔ قصیدہ ''تضحیک روزگار'' بھی گھوڑے کی ہجو کے علاوہ اس عہد کے سیاسی نظام کے زوال کا مرقع ہے یہ وہ دور تھا جب سپاہی کے لئے گھوڑا دردسر بن گیا تھا۔ عالم یہ تھا کہ گھوڑے لے کر سپاہی کا نوکری تلاش کرنا تو دشوار تھا ہی، خود گھوڑے کے کھانے کا انتظام کرنا اس کے لئے دشوار ہوگیا تھا۔ یہ صورت حال امیروں کی نااہلی کے سبب پیدا ہوئی تھی جنھوں نے سیاسی نظام کو سرکس بنا رکھا تھا۔ جس میں نہ صرف عوام بلکہ شہزادوں کا حال بھی بُرا تھا۔ سودا نے اس کی تصویر یوں کھینچی ہے:

مچا رکھی ہے سلاطینوں نے یہ توبہ دھاڑ
کوئی تو گھر سے نکل آئے ہے گریباں پھاڑ
کوئی در اپنے پہ آوے دے مارتا ہے کواڑ
کوئی کہے جو ہم ایسے ہیں چھاتی کے ہیں پہاڑ
تو چاہئے کہ ہمیں سب کو زہر دیجے گھول

سودا نے اپنے شہر آشوبوں میں دہلی کے انحطاط کے دور کی جو تصویریں پیش کی ہیں اُن کو پڑھ کر مغلوں کے زوال کا اندازہ ہوتا ہے۔ نیز سودا کی سماجی و سیاسی بصیرت کا بھی پتا چلتا ہے۔ سوداؔ کے ذاتی رنج و غم کی جھلک بھی ان میں دکھائی دیتی ہے۔ سپاہیوں، امراء، سوداگر، طبیب، مولوی، صوفی وغیرہ کی بدحالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شاعر کا احوال ملاحظہ فرمائیں:

شاعر جو سُنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال
دیکھے جو کئی فکرو تردد کو تویاں ہے

گر عید کا مسجد میں پڑھے جا کے دوگانہ
نیت قطعۂ تہنیت جانِ زماں ہے

تاریخ تولد کی رہے آٹھ پہر فکر
گر رحم میں بیگم کے سُنے نطفۂ خاں ہے

مخمس کی ہیت میں جو شہر آشوب سودا نے نظم کیا ہے اس میں شاہجہاں آباد (دہلی) کی تباہ حالی کی جیتی جاگتی تصویر کھینچ دی ہے۔ انداز نہایت دردمندانہ ہے۔ بادشاہ، امیروں اور رئیسوں کی زبوں حالی کا مرثیہ بنا دیا ہے۔ وہ سپاہی جو دلبری میں دنیا بھر میں مشہور تھے، رفتہ رفتہ بزدل و نااہل ہو گئے تھے۔ اور میدان جنگ سے تو ان کی روح گھبراتی تھی۔ ان کی نااہلی کا عالم یہ تھا:

پڑے جو کام انہیں تب نکل کے کھائی سے
رکھیں وہ فوج جو موتے پھرے لڑائی سے
پیادے ہیں سوڈریں سر منڈاتے نائی سے
سوار گر پڑیں سوتے میں چار پائی سے
کرے جو خواب میں گھوڑا کسی کے نیچے الول

''تضحیک روزگار'' میں سودا نے بظاہر ایک گھوڑے کی ہجو کی ہے لیکن در پردہ اس عہد کے عسکری نظام کی کمزوریوں کا نقشہ کھینچا ہے۔ اگرچہ اس میں مبالغہ آرائی سے بہت کام لیا گیا ہے لیکن دراصل اس میں دلّی کا شہر آشوب ہی نظر آتا ہے۔ اسی طرح سودا کی مثنوی در ہجو شیدی فولاد خاں کوتوال شاہجہاں آباد بھی دہلی میں سیاسی نظام کی ابتری کا شہر آشوب ہی ہے شیدی فولاد خاں اور اُن کے دولڑکوں نے ڈاکوؤں کے ساتھ مل کر شہر کو لوٹا۔ سودا نے کوتوال کی مکاریوں کو یوں بیان کیا ہے:

کس طرح شہر کا نہ ہو یہ حال
شیدی فولاد خاں جو ہے کوتوال

چور کب اس کا زور مانے ہے
کالا بال اُس کو اپنا جانے ہے

ان سے رشوت لئے یہ بیٹھا ہے
اُس کے دل میں یہ چور بیٹھا ہے

بازو کو مفسدوں کے زور ہے یہ
چور کا بھائی گٹھی چور ہے یہ

شام سے صبح تک یہی ہے شور
دوڑیو گٹھری لے چلا ہے چور

غرض یہ کہ سودا کے شہرآشوت اس عہد کی سیاسی وسماجی نیز معاشرتی بدحالی کا آئینہ ہیں جس میں انتشار مایوسی اور نا امیدی کے سچے عکس دکھائی دیتے ہیں۔

OOO

شمالی ہند میں مثنوی کے آغاز سے قبل دکن میں اعلا پائے کی مثنویاں لکھی جا چکی تھیں۔ چنانچہ شمالی ہند کے شعرا نے بھی دکنی مثنویوں کو سامنے رکھ کر اس صنف میں طبع آزمائی شروع کی۔ سودا سے قبل حاتم وآبرو نے کچھ مثنویاں لکھیں جن کا ذکر تذکرہ نگاروں نے کیا ہے۔ سودا کے عہد میں مثنوی نگاری کا زیادہ فروغ نہیں ہوسکا۔ اس کا سبب بقول شیخ چانداس عہد میں ایہام گوئی کا رواج تھا جس کی وجہ سے شعرا مثنوی کی طرف خاطر خواہ توجہ نہ دے سکے۔ یہ عہد دراصل شمالی ہند میں اردو زبان کا تشکیلی دور تھا ساتھ ہی مثنوی نگاری بھی اپنے ابتدائی مرحلے میں تھی۔ لہٰذا اس عہد میں معرکے کی مثنویوں کا وجود میں آنا ممکن نہ تھا۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ سودا کے انتقال کے وقت تک مثنوی نگاری کو اتنا فروغ پہنچ چکا تھا کہ سحرالبیان جیسی بلند پایہ مثنوی کے لئے میدان تیار ہو چکا تھا۔ اس لئے سودا کا عہد مثنوی کے لئے Preparatory period کی حیثیت رکھتا ہے پھر بھی سودا اور میر نے جو مثنویاں لکھی ہیں ان کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کی جا سکتا۔

سودا کی مثنویوں کی تعداد تقریباً ۲۴ ہے۔ ۳۰؎ جو عاشقانہ، ہجویہ، مدحیۃ اخلاقی، خط وخطابت اور فطری مناظر وغیرہ موضوعات سے متعلق ہیں۔ سودا کو جو کمال غزل وقصیدے میں حاصل تھا وہ ان کی مثنویوں میں نظر نہیں آتا۔ ان کی کئی مثنویاں فنی اعتبار سے بھی کمزور ہیں سودا کے مقابلے میں میر کی مثنویاں زیادہ پُر اثر ودلکش ہیں۔ آصف الدولہ کے شکار کی تعریف میں میر اور سودا دونوں نے مثنویاں لکھی ہیں۔ سودا کی ایک اور میر کی کئی مثنویاں اس موضوع پر ملتی ہیں۔ لیکن سودا میر سے قبل شکار پر لکھ چکے تھے۔ ۳۱؎۔ سودا کی یہ مثنوی میر کے مقابلے میں نہایت کمزور ہے جس میں شکار کا منظر بھی نظم نہیں ہوا۔ البتہ سودا کی مثنویوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔

بھلے ہی سودا بلندیا کی مثنویاں یادگار چھوڑنے میں کامیاب نہ رہے ہوں لیکن ان کی مثنویاں زبان وبیان کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ان میں الفاظ کا اچھا خاصا ذخیرہ ہے۔ ان کی عشقیہ مثنوی قصہ ''سیر شیشہ گر'' کے مطالع سے سودا کی قصہ بیان کرنے کی صلاحیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ سودا کی مختصر مثنویاں جن میں ہجو یا مدح کی گئی ہے، زیادہ کامیاب ہیں۔ سودا کی مثنوی نگاری پر شیخ چاند یوں رقمطراز ہیں:

''سودا کی مثنویات پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گو اُس نے اس کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں کی لیکن پھر بھی اس کا مرتبہ اس صنف میں خاص ہے۔ اُس نے مثنویوں کے موضوعات کو وسعت دی اور ایسے نمونے چھوڑے جن پر آنے والی نسلوں نے بڑی آزادی سے طبع آزمائی کی۔''۳۲

OOO

مرثیہ نگاری کی ابتدا گول کُنڈہ کے بادشاہ قلی قطب کے عہد میں ہوئی۔ دکنی شعرا نے اس صنف میں کافی سرمایہ یادگار چھوڑا ہے۔ شمالی ہند میں اگرچہ سودا سے قبل بھی کچھ شعرا اس صنف میں طبع آزمائی کر چکے تھے لیکن سودا نے سب سے پہلے اس صنف میں کامیاب نمونے پیش کئے۔ ہیت میں سودا نے بہت سے تجربے کئے۔ سودا سے قبل مرثیہ مربع میں غزل کے انداز پر ملتے ہیں۔ سودا نے مثلث ''مربع''، مخمس، مسدس، ترکیب بند و غیرہ میں مرثیے لکھے ہیں۔ ہیت کے سلسلے میں یہ بات بھی مشہور ہے کہ سودا نے پہلی مرتبہ مرثیہ کو مسدس کی شکل دی۔ آگے چل کر یہی ہیت مرثیے کے لئے مخصوص ہوگئی۔

سودا کے بعد کی نسل مثلاً میر ضمیر، خلیق وغیرہ نے ان کی مرثیہ نگاری سے کافی کچھ سیکھا۔ غزل و قصیدے کے بعد سودا نے مرثیہ نگاری میں بھی فنکاری کا ثبوت پیش کیا ہے۔ کلیاتِ سودا میں تقریباً نوے مرثیے موجود ہیں۔ بعض حضرات کا خیال ہے کہ ان میں سے بہت مراثی الحاقی ہیں۔ تعداد خواہ کچھ ہو۔ بہر حال سودا نے مرثیہ کی ہیّت اور سمت کو تو مقرر کیا ہی ہے۔

## حواشی

۱) ڈاکٹر خلیق انجم کے مطابق تذکرہ نگاروں کا یہ بیان کہ مرزا کے آباواجداد کابل سے ہندوستان آئے ''قابل قبول نہیں ہے کیونکہ نقش علی نے ان کا وطن اصلی بخارا بتایا ہے۔ نقش علی کے مرزا سودا سے ذاتی تعلقات تھے۔ اس لئے ان کا بیان زیادہ قابلِ قبول ہے بھگوان داس ہندی نے بھی یہی لکھا ہے کہ مرزا کے اجداد بخارا سے ہندوستان آئے اور دہلی میں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ ڈاکٹر خلیق انجم، مرزا سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۵۔

۲) جمیل جالی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ دوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۶۴۹۔

۳) ایضاً، ص ۶۴۹۔

۴) مرشد قلی خاں، شاہجہاں کے دربار کے نہایت جری اور اعلی انتظامی صلاحیت کے منصب دار تھے۔ بعض تذکرہ نگاروں نے مرزا کو پسر دختر قسمت خاں عالی لکھا ہے۔ بحوالہ ڈاکٹر خلیق انجم، مرزا سودا قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۱۹۹۸ء ص ۷۸۔

۵) محمد حسین آزاد، آب حیات، لکھنؤ اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۱۔

۶) رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو مترجم مرزا احمد عسکری، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ء ص ۷۹۔

۷) بحوالہ خلیق انجم، مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء ص ۸۵۔

۸) ایضاً، ص ۸۶، خلیق انجم نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ممکن ہے کہ یہ خطاب میرؔ کی ادبی سازش کا ایک حصہ ہو۔ یعنی جس وقت میر نکات الشعرا تالیف کر رہے تھے۔ مرزا مظہر گروہ شمالی ہند کی اردو شاعری پر چھایا ہوا تھا اور آرزو گروہ کو ایہام گوئی کی وجہ سے شکست ہو رہی تھی۔ مرزا مظہر گروہ میں انعام اللہ خاں یقین خاص طور پر بہت نمایاں تھے۔ تقریباً دس برس تک شمالی ہند سے لے کر جنوبی ہند تک جو مقبولیت اور شہرت یقین کو ملی وہ میر اور سودا کو کافی بعد میں نصیب ہوئی۔ تذکرے کی تالیف کے وقت نوجوان شعرا میں یقین ملک الشعرائی کے مستحق ہو سکتے تھے۔ چونکہ میرؔ نے یقیںؔ کے خلاف ہر ممکن حربہ استعمال کیا ہے۔ اس لئے سودا کو ملک الشعرا کہہ کر بالواسطہ یقیںؔ سے بہتر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لچھمی نرائن شفیق نے کسی کی دو رباعیاں نقل کی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ کافی عرصے تک بعض اہل ذوق صرف سوداؔ اور یقیںؔ کو اُردو کے بہترین شاعر سمجھتے تھے اور بعض کا تو یہ خیال تھا کہ سودا بھی یقیںؔ کے گرد پا کو نہیں پہنچتے۔ پہلی رباعی ہے:

جس طرح سے لاتے ہیں مضامین متین
اشعار میں ریختہ کو سودا و یقیںؔ

ایسا کوئی نہیں ہنوز، ہر چند کہ ہیں
سجاد و کلیم و میر و درد و تمکین

دوسری رباعی ملاحظہ ہو:

اگر ہزار برس تک یہ میرزا سوؔدا
کرے جو فکر تتبع یقیں کا ازدل وجاں

کہے گا معنی باریک و خوب شیریں تر
ولے نزاکت و یہ لطف و یہ قبول کہاں

(بحوالہ خلیق انجم، مرزا سودا، ص ۸۷،
۸۸)

۹) ایضاً،ص۸۹۔

۱۰) محمد حسین آزاد،آب حیات،لکھنؤ،اتر پردیش اُردو اکادمی،ص ۱۵۱، ۱۵۰۔

۱۱) بحوالہ مظہر احمد،مرزا محمد رفیع سودا،(مونوگراف)،دہلی،اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء،ص ۳۶۔

۱۲) محمد حسن،مضمون مشمولہ اردو غزل مرتب کامل قریشی،دہلی،اردو اکادمی، ۲۰۰۱ء،ص ۱۰۰۔

۱۳) بحوالہ قاضی افضال حسین،مرزا محمد رفیع سودا،دہلی،ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء،ص ۲۹۔

۱۴) بحوالہ مظہر احمد،مرزا محمد رفیع سودا،دہلی،اردو اکادمی،ص ۲۰۰۷ء،ص ۴۵، ۴۴۔

۱۵) ایضاً،ص ۴۴۔

۱۶) مولانا محمد حسین آزاد،آب حیات،لکھنؤ،یوپی اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء،ص ۱۵۵۔

۱۷) عبدالسلام ندوی،شعرالہند،حصہ اول،معارف اعظم گڑھ، ۱۹۳۹ء،ص ۵۳۔

۱۸) بحوالہ شیخ چاند،مرزا سوؔدا،اورنگ آباد،انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۷۳۔

فارسی عبارت یہ ہے:

**"نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ اوست"**

۱۹) بحوالہ خلیق انجم،مرزا محمد رفیع سوؔدا،نئی دہلی،کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء،ص ۲۳۳۔

۲۰)	محمد حسین آزاد، آب حیات، لکھنؤ، یو پی اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۵۔

۲۱)	ڈاکٹر محمد الٰہی، اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، لکھنؤ، یو پی اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۵۔

۲۲)	شیخ چاند، سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۹۲۔

۲۳)	خلیق انجم، مرزا محمد رفیع نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۴۸۔ ۱۴۷۔

۲۴)	بحوالہ شیخ چاند، سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۹۹۔

۲۵)	قاضی افضال حسین، مرزا محمد رفیع سودا، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء، ص ۴۴۔

۲۶)	خلیق انجم، مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۲۸۰۔

۲۷)	بحوالہ قاضی افضال حسین، مرزا محمد رفیع سودا، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء، ص ۵۱۔

۲۸)	رشید حسن خاں، مقدمہ انتخاب سودا، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اگست، ۱۹۷۲ء، ص ۳۳۔

۲۹)	شیخ چاند، سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۸۰۔ ۲۷۹۔

۳۰)	بحوالہ قاضی افضال حسین، محمد رفیع سودا، دہلی، ساہتیہ اکادمی ۱۹۹۰ء، ص ۴۷۔

۳۱)	بحوالہ شیخ چاند، سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۲۷۱۔

۳۲)	ایضاً، ص ۴۲۔ ۱۴۱۔

# میر تقی میر

میر اور غالب اردو شاعری کے دو ایسے عظیم شعرا ہیں جو آگرہ میں پیدا ہوئے اور یہیں ان کا بچپن بھی گزرا۔ لیکن ترکِ وطن کر کے انہیں دہلی جانا پڑا اور دہلوی کہلائے۔ میر کا سنہ پیدائش ۱۷۲۳ء ہے۔[۱] ان کے بچپن کے دن خود انہیں کے بیان کے مطابق فقیروں اور درویشوں کی صحبت میں گزرے۔ ان بزرگوں میں سید امان اللہ اور احسان اللہ اور بایزید کے اسمائے گرامی بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ میر کے والد محمد علی بھی آگرہ ہی میں پیدا ہوئے تھے۔ میر کے مطابق زہد و تقویٰ کی وجہ سے ان کے پیر کلیم اللہ اکبر آبادی نے انہیں "متقی" کا خطاب دیا اس لئے عرف عام میں وہ علی متقی کے نام سے مشہور تھے۔ یہ درویش صفت بزرگ تھے جن کے ارادت مند آگرے سے دہلی تک پھیلے ہوئے تھے۔ میر کی زندگی پر ان کی تعلیمات کا گہرا اثر پڑا۔ بالخصوص عشق کے متعلق علی متقی نے جو تلقین کی، میر کی شخصیت اور شاعری پر اس کا اثر پڑا۔ میر کے مطابق ان کے والد (علی متقی) اپنے وقت کے بہت بلند پایہ درویش تھے۔ مشیخت کا حلقہ بہت وسیع تھا۔ عوام و خواص کی نگاہ میں اس پایہ کی کوئی اور ممتاز شخصیت نہیں تھی۔ وہ صاحب کشف و کرامات بزرگ تھے۔ عقیدت مند وضو کا بچا ہوا پانی لے جاتے، بیماروں کو پلاتے اور اور بیمار صحت یاب ہوتے۔ علی متقی حنفی سنی تھے بعد میں تفضیلیے سنی ہو گئے۔[۲] اور تفضیلیے وہ (علی متقی) اپنے پیر شیخ کلیم اللہ اکبر آبادی کی تربیت میں رہ کر گئے تھے۔[۳] علی متقی کی پہلی شادی دہلی کے مشہور بزرگ سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن سے ایک بیٹے حافظ محمد حسن پیدا ہوئے۔ اور دوسری بیوی کی تین اولادیں، محمد تقی، محمد رضی اور ایک بیٹی (زوجۂ محمد حسن کلیم) پیدا ہوئیں۔ میر کے والد نہایت شریف اور غریب بزرگ تھے۔ والد کی وفات (۱۷۳۳ء) کے بعد میرؔ جو اس وقت محض ۱۱ برس کے تھے، شہر میں روزگار کی تلاش میں نکلے۔ روزگار نہ ملنے کی صورت میں ۱۷۳۴ء میں ناچار دہلی کے لئے روانہ ہو گئے۔ دہلی کے حالات بھی اچھے نہ تھے۔ روزگار کے مواقع محدود تھے۔ میر کی ملاقات خواجہ محمد باسط سے ہوگئی جو ان کے والد علی متقی کے عقیدت مند تھے۔ خواجہ باسط وظیفے کے لئے اپنے چچا امیر الامراء صمصام الدولہ سے رجوع کیا۔ صمصام الدولہ آگرے کے رہنے والے تھے اور علی متقی کے معتقد تھے۔ علی متقی کے انتقال کی خبر میر کی زبانی سُن کر صمصام الدولہ نے افسوس ظاہر کیا اور پرورش کے لئے ایک روپیہ اور وظیفہ مقرر کیا۔[۴] یہ وظیفہ صمصام الدولہ کی وفات (۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کی فوج سے لڑتے ہوئے مارے گئے) تک ملتا رہا۔ وظیفہ بند ہو جانے پر میر آگرہ لوٹ آئے۔ دہلی میں نادر شاہ نے تباہی مچا رکھی تھی۔ قتل و غارت گری نے شہر کو اجاڑ دیا تھا۔ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ واپس چلا گیا۔ حالات کچھ معمول پر آئے تو میر ۱۷۳۹ء میں دوبارہ دہلی روانہ ہو گئے کہ آگرے میں نوبت فاقے کی آ پہنچی تھی۔ سوتیلے ماموں خان آرزو کے یہاں قیام کیا۔ دہلی کے حالات ایسے نہ تھے کہ کہیں روزگار کی صورت نکل پاتی۔ میر پر مجنونانہ کیفیت طاری ہوگئی۔ اور جنون میں حالات یہ ہوگئی تھی کہ دروازہ بند کئے ہوئے کمرے میں پڑے رہتے تھے۔ اس کی وجہ میر نے یہ بیان کی ہے کہ ابتدا میں خان آرزو کی شفقت ان پر رہی بعد میں سوتیلے بھائی محمد حسن جو میر سے حسد و کینہ رکھتے تھے، خان آرزو کو خط لکھا کہ محمد تقی فتنۂ روزگار ہے اس کی تربیت نہ کی جائے بلکہ دوستی کے پردے میں اس کا کام تمام کر دیا جائے میر کے مطابق خان آرزو نے اپنے بھانجے کی بات میں آ کر ایک روز انہیں دستر خوان پر بہت پھٹکارا۔ یہ بات میر کو کافی

تکلیف دہ معلوم ہوئی اور فوراً وہاں سے اُٹھ آئے اور مصائب کی تاب نہ لا کر پاگل ہو گئے۔ میر کی مثنوی خواب وخیال کے درج ذیل اقتباسات بقول کالی داس گپتا رضا اسی جنونی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں :

جگر جورِ گردوں سے خوں ہو گیا
مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

نظر آئی اک شکل مہتاب میں
کمی آئی جس سے خور و خواب میں

جو دیکھوں تو آنکھوں سے لوہو بہے
نہ دیکھوں تو جی پر قیامت رہے

رہوں زرد میں گاہ بیمار سا
پریشاں سخن گہہ پریدار سا

پری خواں کو لا کوئی افسوں پڑھائے
کسو سے کوئی جا کے تعویذ لائے

طبیبوں کو آخر دکھایا مجھے
نہ پینا تھا جو کچھ پلایا مجھے

وہ حجرہ جو تھا گور سے تنگ تر
در اس کا نہ کھلتا تھا دو دو پہر

دہلی میں میر کے والد کی مرید بیگم فخر الدین نے میر کی بہت دیکھ ریکھ کی۔ طبیبوں کو بلا کر علاج بھی کروایا اور تعویذ گنڈے بھی کروائے۔ اس وقت میر خان آرزو کے پڑوس والے کسی مکان میں رہ رہے تھے۔ جنون کی یہ کیفیت تقریباً نو ماہ تک رہی۔

خان آرزو اگر چہ ابتداً میر کے مربی وسرپرست تھے جس کا اعتراف میر نے ''نکات الشعر'' (۱۷۵۲ء) میں کیا وہ انہیں ''استادو پیرو مرشد بندہ'' لکھتے ہیں لیکن ''ذکر میر'' (۱۷۷۲ء) میں خان آرزو کو ''مرد دنیادار'' لکھا ہے۔ میر خان آرزو کے یہاں ہی تھے کہ ان کی شعر گوئی کا آغاز ہوا۔ میر جعفر جو اس وقت ایک طالب علم تھے، نے میر کے تحصیل علم میں مدد کی۔ اور میر سعادت علی خاں امروہوی کے مشورے پر میر شعر گوئی کی طرف متوجہ ہوئے۔ یہ تقریباً ۴۳۔ ۱۷۴۲ء کا زمانہ رہا ہوگا۔ اسی زمانے میں میر نے اپنا تخلص میر اختیار کیا۔۵؎ آبِ حیات میں واقعہ یہ درج ہے کہ پہلے میر تخلص میر سوز کا تھا اور جب محمد تقی، میر کے تخلص

سے عالم گیر ہوئے تو انہوں نے میر سوز اختیار کیا۔ایک شعر میں میرؔ اور سوزؔ دونوں کا اشارہ کیا ہے۔

کہتے تھے پہلے میرؔ میرؔ تب نہ ہوئے ہزار حیف
اب جو کہے ہیں سوزؔ سوزؔ یعنی سدا جلا کرو ۶

بعض محققین کا خیال ہے کہ میر نے خان آرزو سے استفادہ کیا اور بعض نے انہیں خان آرزو کا شاگرد لکھا ہے۔لیکن ذکر میر میں میر نے خان آرزو سے کسی طرح کے علمی وادبی استفادے کا ذکر نہیں کیا ہے۔میر نے لکھا ہے کہ ایک دن خان آرزو نے انہیں کھانے پر بلایا۔خان آرزو نے کھانے کے دوران میر سے تلخ لہجے میں بات کی۔میر کو ان کی گفتگو کے انداز سے تکلیف پہنچی اور کھانا چھوڑ کر حوض قاضی پر چلے آئے جہاں ان کی ملاقات ایک شخص سے ہوئی جو انہیں میر رعایت خاں کے پاس لے آیا۔ رعایت خاں نے میر کی قربت کو قابلِ فخر جانا کہ اس وقت تک میر کی شاعری دہلی میں مقبولیت حاصل کر چکی تھی۔رعایت خاں اجمیر کی ایک مہم پر میرؔ کو ساتھ لے گئے لیکن میر کی افتادِ طبع نے رعایت خاں سے بھی خود کو الگ کر لیا۔حکومتوں کے الٹ پھیر ہوتے رہے اور میر کبھی یہاں کبھی وہاں بھٹکتے پھرے۔صفدر جنگ کا فرخ آباد پر حملہ ہوا تو اسحاق خاں نجم الدولہ کے ساتھ میر لشکر میں موجود تھے۔صفدر جنگ کو شکست ہوئی، میر دلّی تباہ حال لوٹے۔دل برداشتہ ہو کر کچھ روز خانہ نشینی اختیار کر لی اور درسی کتابیں پڑھتے رہے۔پھر راجا ناگر مل کے ساتھ کئی جگہوں کی خاک چھانتے پھرے۔گھوم پھر کر دہلی لوٹے۔دہلی کے حالات پہلے ہی سے ابتر تھے۔وزیر عماد الملک نے مرہٹوں کی مدد سے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کر دیا تھا۔ممکن ہے کہ میر نے اپنی آنکھوں سے بادشاہ کو، آنکھوں میں سلائیاں بھرتی دیکھی ہوں جس کا ذکر درج ذیل شعر میں کیا گیا ہے:

شہاں کہ کُحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انہیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

دہلی میں میر کو جو افلاس، مصائب، ذہنی کوفت اور جنگ وجدل کا سامنا کرنا پڑا اس کا ذکر یوں کیا ہے:

زمانے نے رکھا مجھے متصل
پراگندہ روزی، پراگندہ دل

یہ وہ وقت تھا جب میر نے خانہ نشینی اختیار کر لی تھی لیکن شعر گوئی وتصنیف وتالیف کا سلسلہ جاری رہا۔اسی دور میں میر نے اپنی خودنوشت ''ذکر میر'' (۱۷۷۲ء) لکھی۔جس کی بابت کالی داس گپتا رضا رقمطراز ہیں:

> ''اس بے کاری میں انہوں (میر) نے ''ذکرِ میر'' کے ذریعہ اپنے والد کو یگانۂ روزگار درویش بنا کر اپنا جی خوش کیا۔اور اپنے محسن سوتیلے ماموں خان آرزو اور سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسن سے اظہارِ نفرت کر کے کلیجہ ٹھنڈا کیا۔میر اس تصنیف میں ایک کینہ پرور، بدلہ لینے والا اور اپنے منہ میاں مٹھوں بننے والے انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ ۷

OOO

۱۷۸۲ء کے قریب میر لکھنؤ آئے۔ انہوں نے اگرچہ لکھنؤ آنے کا سنہ کہیں درج نہیں کیا لیکن انہوں نے نجف خاں ذوالفقار الدولہ کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ سخت بیمار تھے اور لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خاں کے مرنے کا ذکر کیا ہے نجف خاں کا انتقال ۱۷/اپریل، ۱۷۸۶ کو ہوا۔ اس لئے قاضی عبدالودود کے مطابق نجف خاں اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ/ ۱۷۸۱ء ہی میں ذی فراموش ہوئے۔ اس وقت میر دلی میں تھے ان کی وفات کی تاریخ ۲۲/ربیع الاول ہے اور اس وقت میرؔ لکھنؤ میں تھے۔ لکھنؤ میں آصف الدولہ کا دربار کسی بڑے شاعر سے خالی تھا۔ مرزا سودا جوان کے دربار سے متعلق تھے، ۱۷۸۱ء میں انتقال کر چکے تھے۔ چنانچہ آصف الدولہ نے اپنے ماموں سالار جنگ کے مشورے پر زادِ راہ بھیج کر میرؔ کو لکھنؤ بلوا لیا۔ آصف بڑی شفقت سے پیش آئے اور انہیں (میر) درباری شعرا میں شامل کر لیا۔ اور میر کے لئے دوسو روپیہ ماہوار وظیفہ مقرر کیا۔ ۸۔ اس وظیفے سے میر کو پہلی مرتبہ کسی قدر سکون میسر آیا۔ آصف الدولہ میرؔ کو سفر وحضر میں ساتھ رکھتے تھے نیز میر کی تنک مزاجی کو بھی گوارا کرتے تھے۔ اس سلسلے میں آبِ حیات میں ایک واقعہ درج ہے کہ ایک دن نواب آصف الدولہ نے میر کو بلایا۔ میر پہنچے تو دیکھا کہ نواب حوض کے کنارے کھڑے ہیں۔ ہاتھ میں چھڑی ہے۔ پانی میں لال سبز مچھلیاں تیرتی پھرتی ہیں۔ آپ تماشا دیکھ رہے ہیں۔ میرؔ صاحب کو دیکھ کر آصف بہت خوش ہوئے اور کہا کہ میرؔ صاحب کچھ فرمایا ہے؟ میر صاحب نے غزل سنانا شروع کی۔ نواب صاحب سنتے جاتے تھے اور چھڑی کے ساتھ مچھلیوں سے کھیلتے جاتے تھے۔ میر صاحب چیں بہ چیں ہوتے تھے۔ ہر شعر پر ٹھہر جاتے تھے۔ نواب صاحب کہتے تھے "ہاں ہاں پڑھیئے"۔ آخر چار شعر پڑھ کر میرؔ صاحب ٹھہر کر بولے "پڑھوں کیا، آپ تو مچھلیوں سے کھیلتے ہیں، متوجہ ہوں تو پڑھوں"۔ نواب صاحب نے کہا "جو شعر ہوگا، آپ متوجہ کر لے گا"۔ میر صاحب کو یہ بات ناگوار گزری، غزل جیب میں ڈالی اور گھر چلے آئے اور نواب صاحب کے یہاں آنا جانا چھوڑ دیا۔ چند روز کے بعد ایک دن جب بازار میں چلے جاتے تھے کہ نواب صاحب کی سواری سامنے آ گئی۔ دیکھتے ہی نواب نہایت محبت سے بولے "میر صاحب آپ نے تو ہمیں بالکل ہی چھوڑ دیا، کبھی تشریف نہیں لاتے؟ میرؔ صاحب نے کہا "بازار میں بات کرنا آداب، شرفا نہیں، یہ کیا گفتگو کا موقع ہے"؟

میر کی تنک مزاجی اور خود پسندی سے متعلق اور بھی کئی واقعات ہیں، جن کا ذکر یہاں غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ البتہ اس واقعہ سے یہ ظاہر ہے کہ آصف الدولہ نے میر کے اچھے برے ہر طرح کے بیوہار کو برداشت کیا۔ ۱۷۹۸ء میں میر کے نازبردار نواب آصف الدولہ کا انتقال ہو گیا لہذا میر کا وظیفہ بھی بند ہو گیا۔ آصف الدولہ کے بعد نواب وزیر علی مسند نشیں ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ کم دماغ تھے۔ انگریزوں نے انہیں حراست میں لے لیا وہ فقط چند ماہ ہی حکومت کر پائے تھے۔ ۱۷۹۸ء میں نواب سعادت علی خاں شلطنت اودھ کے تاجدار ہوئے۔ چار سال بعد سعادت علی خاں کو میرؔ کا خیال آیا تو خلعت و تحفے بھجوائے مگر میر نے انہیں قبول نہ کیا اور انہیں مسجد میں دے دینے کا مشورہ دیا لیکن انشا جو سعادت کے دربار میں تھے میر کو سمجھا بجھا کر، خلعت و تحفے جو نواب نے میر کے لئے بھیجے، انہیں (میر) دے دئے۔

میر کے آخری ایام انتہائی مفلسی و پریشاں حالی میں میں گزرے۔ وہ لکھنؤ کے محلّہ سٹھی میں رہتے تھے۔ آخری دنوں میں میر کی لڑکی، ایک جوان لڑکا، اور خود ان کی اہلیہ داغِ مفارقت دے گئیں۔ میر ان صدمات کو اٹھاتے ہوئے بالآخر جمعہ کے روز شام

کے وقت ۲۰ شعبان المکرّم ۱۲۲۵ھ/ ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ء کو اس دارِ فانی سے کوچ کر گئے۔ انہیں قبرستان اکھاڑا بھیم (لکھنؤ) میں دفن کیا گیا۔

میر کے اس مختصر سوانحی خاکے سے واضح ہے کہ میر کو اپنی زندگی میں ہر قسم کے انسانوں سے واسطہ پڑا۔ کچھ اپنی افتادِ طبع اور کچھ حالات کی ستم ظریفی نے انہیں آسودہ حال نہ ہونے دیا۔ لکھنؤ میں تو عیش وعشرت کا ماحول تھا لیکن دلی بار بار اجڑ رہی تھی۔ لیکن لکھنؤ کا ماحول دراصل ایسا تھا کہ ہر شخص جس میں آسانی سے گھل مل نہ سکتا تھا۔ انشا، جرأت، اور رنگین کی اور بات ہے۔ میر تو ٹھہرے تنک مزاج آدمی جو ذرا ذرا سی بات پر ناک بھوں سکوڑنے لگتے ہیں۔ چنانچہ دیگر دہلوی شعرا کی طرح میر بھی لکھنؤ سے دل برداشتگی کا اظہار کرتے رہے۔

جواہر تو کیا کیا دکھایا گیا
خریدار لیکن نہ پایا گیا

متاعِ ہنر پھیر کر لے چلو
بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو

لکھنؤ، دلّی سے آیا، یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے دل و حیراں کر دیا

آباد، اجڑا لکھنؤ چغدوں سے اب ہوا
مشکل ہے اس خرابے میں آدم کی بود و باش

برسوں سے لکھنؤ میں اقامت ہے مجھ کو لیک
یاں کے چلن سے رکھتا ہوں عزم سفر ہنوز

اب یاں سے ہم اٹھ جائیں گے، خلق خدا، ملک خدا
ہرگز نہ ادھر آئیں گے، خلق خدا، ملک خدا

دلی جو عرصے سے تباہ حالی و سیاسی انتشار سے دوچار تھی، مہاجر شعرا کو رہ رہ کر یاد آتی رہی۔ میر کو دلی کی یاد مختلف طرح سے ستاتی رہی:

خرابہ دلّی کا ہر چند بہتر لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا، سراسیمہ نہ آتا یاں

[illegible]

نہیں ملتا سخن اپنا کسو سے
ہماری گفتگو کا ڈھب الگ ہے

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میرؔ کے
کچھ ایسی طرز بھی نہیں، ایہام بھی نہیں

خود کلامی میر کے کلام کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ گرچہ ان کے بہت سے اشعار اس زمرے میں نہیں آتے۔ پھر بھی خود سے باتیں کرنے کا جو انداز میر کے یہاں نظر آتا ہے وہ کہیں اور نظر نہیں آتا۔ میر شہر شہر اور قریہ قریہ پھرے، تباہی و بدحالی کے مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میر کی طبیعت اور شاعری میں سوز و گداز بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا کریڈٹ کچھ میر کے بزرگوں کو بھی جاتا ہے۔ مثلاً احسان اللہ کے ملفوظات جو میر کی کتاب ''ذکر میر'' میں نقل کئے گئے ہیں، غم کو گداز کرنے کے سلسلے میں ہیں۔ میر کے نزدیک ان ملفوظات کی بڑی اہمیت تھی۔ میر نے انہیں تبرک کے طور پر اپنانے کی کوشش کی۔ ذیل میں ان ملفوظات کو مختصراً پیش کیا جاتا ہے:

''اے یار عزیز، دل اگر غم گین ہے تو مبارک ہے۔ غم اگر گداز ہے تو اچھا ہے درویش دل محزوں تلاش کرتے ہیں۔ نہ شائستہ طرب، جان دردمند چاہتے ہیں نہ درماں طلب۔ روئے نیاز اس کی طرف رکھو جو بے نیاز ہے۔ سب کام اسے سونپ دو جو کارساز ہے۔ گوشہ نشیں ہو جاؤ اور توکل کرو۔ اپنے اندر کھو جاؤ اور تامل کرو۔ اگر جان میں نیاز پیدا ہو جائے تو عنقا ہے۔ دل اگر گداز ہو جائے تو کیمیا ہے۔''[9]

میر نے جس گھرانے میں آنکھ کھولی وہ تصوف کا گہوارہ تھا۔ میر کی تربیت میں عشق کو بہت دخل ہے۔ خود ان کے والد نے عشق کرنے کی جو تلقین میر کو کی۔ میر نے زندگی بھر اس کا خیال رکھا۔ اس تلقین کو مختصراً یہاں پیش کیا جاتا ہے:

''بیٹا، عشق اختیار کرو، عشق ہی کا اس کارخانے پر تسلط ہے۔ اگر عشق نہ ہوتا تو یہ تمام نظام درہم برہم ہو جاتا۔ بے عشق کی زندگانی وبال ہے اور عشق میں دل کھونا اصل کمال ہے۔ عشق بساز د و عشق بسوز د عالم میں جو کچھ ہے، وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔ بیٹا، زمانہ سیال ہے یعنی بہت کم فرصت یعنی اپنی تربیت سے غافل نہ رہو۔ اس رستے میں بہت نشیب و فراز ہیں۔ دیکھ کر چلو، ایسے پھول کا بلبل بنو جو سدا بہار ہو۔ فرصت کو غنیمت سمجھو اور اپنے تئیں پہچاننے کی کوشش کرو''۔[10]

عشق کے ماورائی و مادّی دونوں تصورات میر کے یہاں ملتے ہیں۔ میر نے اپنے معاشقے کا ذکر بھی کیا ہے۔ دہلی سے پہلی مرتبہ آگرلوٹے تو ان کی عمر تقریباً ۱۷ سال تھی یہ عمر ایسی ہوتی ہے جب دل میں عشق کی پتنگیں اڑنے لگتی ہیں۔ میر بھی کسی حسین

کی زلفوں میں گرفتار ہو گئے تھے ان کا محبوب کوئی پردہ نشیں تھا۔ جیسا کہ ان کے کلام سے ظاہر ہے آگرے میں میر کے عشق کے اس واقعہ کو وہاب اشرفی کی درج ذیل تحریر میں ملاحظہ کیجئے:

''میر دوبارہ اپنے وطن اکبر آباد (آگرہ) گئے تو اس وقت وہ اس عمر میں تھے کہ عشق کر سکیں۔ دہلی میں رُؤسا کی صحبت میں رہ کر شاہد بازی کا لطف لے چکے تھے۔ کچھ سکون قلب بھی حاصل ہو چکا تھا، اس لئے عشق فراموشی کی منزل سے نکل کر عشق بازی کی سرحد پر پہنچ چکے تھے.... وطن پہنچنے کے بعد قرابت کی کسی پری تمثال دوشیزہ پر نظر پڑی اور کیوپڈ کا تیر کام کر گیا۔ رفتہ رفتہ معاملہ ہمہ کارم بہ نادانی کشید آخر'' تک پہنچ گیا۔ یہ بے راہ روی کسی فرد سے برداشت نہیں ہو سکتی تھی۔ بات ایک شریف پردہ نشیں لڑکی کی تھی۔ سب نے نفرت کی نگاہ سے دیکھا۔ یہاں تک کہ وہ لوگ بھی جو میر کے والد کے مداح و عقیدت منداور میرؔ کے قدرداں تھے، ان سے برگشتہ ہو گئے، جسے میرؔ بے وفائی اور بے مروتی کہتے ہیں۔''[11]

اس واقعے سے ظاہر ہے کہ میر کو عشق کا براہِ راست تجربہ تھا۔ نیز والد صاحب نے جو تلقین انہیں عشق کے سلسلے میں کی اس کا بھی میر نے پاس رکھا۔ عشق و عاشقی کے معاملات میں انہیں بڑی دلچسپی تھی۔ انسانی عشق کی جتنی کیفیتیں میر کے یہاں نظر آتی ہیں، کہیں اور نہیں نظر آتیں۔ عاشق و معشوق سے متعلق تمام کیفیات کا اظہار ان کے کلام میں ہوا ہے۔ میر کے بعد کے شعرا نے بھی میر ہی سے عشقیہ انداز سیکھے ہیں۔ میر نے جب یہ کہا:

ہے ہمارے بھی طور کا عاشق
جس کسی کو کہیں ہوا ہے عشق

تو یہ محض شاعرانہ تعلّی نہیں ہے بلکہ سچ یہ ہے کہ متاخرین شعرا نے اپنے چراغوں کے لئے لوئیں میر ہی سے مستعار لیں۔ تقلید کی بھرپور کوشش کی گئی پھر بھی میر کا انداز نصیب نہ ہو سکا۔ میر نے دراصل آلام و مصائب کا ایک سلسلہ برداشت کیا، اس کی بھی آمیزش ان کے عشق میں نظر آتی ہے۔ عشق کے ساتھ میر کا نباہ بھی کسی حادثے سے کم نہ تھا۔ مسلسل ناکامی کی چوٹیں کھانے کے باوجود اُف نہ کرنا، ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں یہ بڑے دل گردے کی بات ہے:

مرے سلیقے سے میری نبھی محبتؔ میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

اور یہ عشق بھی کسی ایک رنگ پر قائم نہ رہ سکا۔ متواتر رنگ بدلتے رہنے سے نبھانا اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

عشق ہمارا آہ نہ پوچھو کیا کیا رنگ بدلتا ہے
خون ہوا، دل داغ ہوا، پھر درد ہوا، پھر غم ہے اب

میر کے سوانحی حالات پڑھ کر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ عشق کی سبھی صورتوں کا تجربہ میؔر کو تھا۔ عشق بظاہر آسان نظر آتا ہے لیکن دراصل اس کا بستار بہت زیادہ ہے۔

دل کی تہہ کی کہی نہیں جاتی نازک ہے اسرار بہت
تو ہیں عشق کے دو ہی لیکن ہے بستار بہت

عشق میں کب کوئی ناخوشگوار موڑ آجائے پتا نہیں ہوتا۔ برابر کچھ نہ کچھ لگا رہتا ہے۔ کبھی سکون ہے تو کبھی بے چینی۔ عشق ایک مسلسل حرکت ہے۔ یہاں سب کچھ غیر متوقع ہے:

چشم خوں بستہ سے کل رات لہو پھر ٹپکا
ہم نے جانا تھا کہ اے میؔر یہ آزار گیا

عشق کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ اس لئے کچھ سیکھنے کی ضرورت نہیں یعنی یہ بیماری کب ہو جائے کچھ پتا نہیں چلتا۔ لیکن عشق اتنا آسان بھی نہیں ہے۔ اس کے لئے ریاضت کی ضرورت ہے دراصل عاشق و معشوق کے درمیان مختلف تضادات کو حل کر کے ان کے درمیان جذباتی، شعوری، جسمانی اور سماجی ہم آہنگی پیدا کرنے کی ریاضت ہوتی ہے۔ ۱۲ ۔ دو انسانوں کے درمیان تمام تضادات کو حل کرنا، ان میں مذکورہ معاملات کی ہم آہنگی پیدا کر دینا یقیناً اتنا آسان کام نہیں، جتنا یہ نظر آتا ہے یا لوگ سمجھ لیتے ہیں۔ لہذا عشق بھی اک فن ہے جس کے لئے عاشق کو اپنا تن من دھن سب کچھ داؤ پر لگانا پڑ سکتا ہے۔ میؔر کے یہاں معاملہ کچھ الگ ہے۔ ان کے کلام میں جو عاشق ہے وہ روایتی عاشق کی طرح نہیں ہے۔ جس طرح میر نے شاعری اپنے عہد کے عام انداز سے ہٹ کر کی، ان کا عشق بھی انفرادیت کا حامل ہے۔ میر کے سوانح حیات سے پتا چلتا ہے کہ زندگی بھر اانہوں نے عشق کیا۔ میر نے بچپن ہی سے عشق کے آداب سیکھ لئے تھے اور رہنما اصولوں کی طرح زندگی بھر انہیں گلے لگائے رہے ۔جس کے نتیجے میں درج ذیل شعر وجود میں آئے:

میؔر جی رازِ عشق ہوگا فاش
چشم ہر لحظہ مت پُر آب کر

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

میر کی زندگی بھر کی ریاضت ان کی عشقیہ شاعری میں محسوس کی جا سکتی ہے۔ عشق کا ایسا انوکھا انداز بنا ریاضت کے پیدا نہیں ہوسکتا۔ ہر عاشق صبر و توکل کے ساتھ بہت دور تک نہیں جا سکتا ہے۔ غالب جیسا شاعر بھی صبر و تحمل کا حصار توڑ کر پیش دستی پر اتر آتا ہے۔

دھول دھپّا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

میر نے عشق کا اعلیٰ تصور پیش کیا۔ جس میں آفاقیت ہے۔ اس میں میر اور ان کے محبوب کے سوا دنیا کے لئے بھی جگہ موجود ہے بقول حسن عسکری میر کیلئے عشق عام انسانی تعلقات سے الگ کوئی چیز نہیں بلکہ انہیں کی لطیف اور رچی ہوئی شکل ہے۔ اعلیٰ ترین زندگی اور عامیانہ زندگی میں جو خلیج ہے میر نے اپنی شاعری میں اس کو پاٹنے کی کوشش کی ہے۔ میر کے کلام میں عام آدمی کی حیثیت سے متعلق مزید لکھتے ہیں:

''ان کے (میر) یہاں نہ تو عام آدمی اتنا ہے کہ کسی کو خاطر ہی میں نہ لائے۔ ان کے یہاں عام آدمی اور عاشق الگ الگ مخلوق نہیں ہیں۔ زندگی عام آدمی کی سطح سے آہستہ آہستہ بلند ہو کر، لطافت، معصومیت، شدت، گہرائی اور گیرائی کی اس سطح تک پہنچتی ہے جس سے عاشق مراد ہے، ایک دم سے چھلانگ نہیں مارتی۔ ان دونوں کیفیتوں کے درمیان خلا نہیں ہے، ایک زینہ ہے۔ اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے لئے غالب کے نزدیک انسانی تعلقات کو ترک کرنا ضروری ہے۔ میر کے نزدیک ان تعلقات کو چھوڑنا تو الگ رہا، اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے بعد بھی ان سے بے نیاز نہیں رہا جا سکتا۔ میؔر کے عشق میں بہت سا درد، نرمی، گھلاوٹ، ہمہ گیری انہیں انسانی تعلقات کے طفیل آتی ہے۔''۱۳

میر کو اگرچہ عشق نے خوار پھرایا، عزتِ سادات کو بھی گنوایا پھر بھی آدابِ عشق کو نباہنے پر آمادہ ہی رہے:

میر جی رازِ عشق ہوگا فاش
چشم ہر لحظہ مت پُر آب کرو

یہاں میر کے کچھ ایسے اشعار نقل کئے جاتے ہیں جو عشق کے بارے میں ہیں، بعض عشقیہ بھی ہیں۔ تا کہ ان کے نقطۂ نظر نیز تصورِ عشق پر روشنی پڑتی ہے:

عشق ہی عشق ہے جدھر دیکھو
سارے عالم پہ چھا رہا ہے عشق

ہے ہمارے بھی طور کا عاشق
جس کسی کو کہیں ہوا ہے عشق

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
اب جو ہیں خاک، انتہا ہے یہ

پاسِ ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

عشق ہمارے خیال پڑا ہے، خواب گیا، آرام گیا
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے، صبح گیا یا شام گیا

کہتا تھا کسو سے کچھ، تکتا تھا کسو کا منھ
کل میر کھڑا تھا یاں، سچ ہے کہ دوانہ تھا

میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کچھ چُپکے سے شرمائے بہت

لیتے ہی نام اُس کا، سوتے سے چونک اُٹھے
ہے خیر میر صاحب، کچھ تم نے خواب دیکھا

میر نے عشق کا جو معیار پیش کیا، اس سے غالب نے بھی روشنی لی اور اقبال نے بھی۔ میر اور اقبال کے تعلق سے کہا جا سکتا ہے کہ دونوں کے زمانے مختلف ہونے کے باوجود دونوں کے تصورِ عشق میں زبردست یکسانیت پائی جاتی ہے۔ ناصر کاظمی نے اپنے مقالے ''میر ہمارے عہد میں'' میں میر اور اقبال میں یکسانیت کے کئی پہلو دریافت کئے ہیں۔ ان کے مطابق میر کے یہاں جابجا ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو بڑی حد تک اقبال کے فلسفۂ حیات سے مماثل ہیں مگر فرق یہ ہے کہ اقبال کے فلسفے کا ایک مقصد تھا، ان کے پیش نظر قوم تھی۔ میر کے یہاں فلسفۂ حیات کسی خاص منصوبے کے تحت نہیں پیش کیا گیا ہے بلکہ عشق کو ایک فلسفے کے طور پر زندگی کے ظہور کا محرک قرار دیا ہے۔ جو زندگی کو کسی لائق بناتا ہے، اس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کچھ اشعار مثال کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

رات تو ساری گئی سنتے پریشاں گوئی
میؔر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

ہوگا کسی دیوار کے سائے میں پڑا میؔر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

چھاتی جلا کرے ہے، سوزِ دروں بلا ہے
اک آگ سی رہے ہے، کیا جانئے کہ کیا ہے

یاد اس کی اتنی خوب نہیں، میر باز آ
نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا

کہنے سے میر اور بھی ہوتا ہے مضطرب
سمجھاؤں کب تک اس دلِ خانہ خراب کو

آرام ہو چکا مرے جسمِ نزار کو
رکھے خدا جہاں میں دلِ بے قرار کو

قامت خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نزار
تیرا تو میر غم میں عجب حال ہوگیا

کیا شوق کی باتوں کی تحریر ہوئی مشکل
تھے جمع قلم، کاغذ پر کچھ نہ لکھا جاتا

میر کے مذکورہ اشعار میں غم کی آنچ کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ میر کے یہاں غم، عشق کے ایک Complementry عنصر کی حیثیت رکھتا ہے جس کے بغیر شخصیت اور شاعری کے جوہر نہیں کھُل سکتے۔ واقعہ بھی یہی ہے کہ غم کے بغیر شخصیت اور شاعری کے جوہر نہیں کھُل سکتے۔ غم کے بغیر شخصیت ادھوری رہتی ہے۔ عشق بغیر غم کے، تکمیل نہیں ہوسکتا۔ میرؔ زندگی بھر غم کی آنچ میں سُلگتے رہے۔ میر نے اس جذبے کو شعری پیکر میں ڈھال کر اُسے تجربے کے طور پر پیش کیا ہے جس میں لوگ اپنے محسوسات کی جھلک دیکھ سکیں۔ ان کے اشعار میں دردوغم اور مایوسی و ناکامی کے جو عکس نظر آتے ہیں ان میں میر کا انفرادی رنگ جھلکتا ہے۔ میر کے اشعار میں جو تاثیر ہے وہ ان کے سوز و گداز کی وجہ سے ہے:

یہ عیش گہہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے
ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا

میر نے اپنے جذبات کو عشق کی آگ میں تپا کر نکھارا ہے۔ عشق کی حقیقی و مجازی دونوں صورتیں ان کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کا خیال ہے کہ میر کے کلام میں عشق حقیقی کی مثالیں کم سے کم ہیں۔ وہ میر کے عشق کو انسانی عشق قرار دیتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:

''میر کا عشق خالص انسانی عشق ہے۔ وہ مجاز سے بہت کم آگے بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میرے خیال میں یہی ان کے کلام کی سب سے بڑی خوبی ہے چونکہ ان کے جذبات اصلی ہیں۔ اس لئے عشق کی وارداتوں کی مصوری میں فطری سوز اور درد پیدا ہوگیا ہے۔ انسانی عشق و محبت کی کسک نے انہیں صاحبِ نظر بنادیا اور ان کی ہر بات میں گہرائی پیدا کردی۔'' [۱۴]

میر کے جذبات بے شک اصلی ہیں اس لئے عشق کی وارداتوں کی مصوری میں سوز اور درد پیدا ہوگیا ہے لیکن یوسف حسین خاں کے اس خیال سے میں متفق نہیں ہوں کہ میر مجاز سے بہت کم آگے بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میر کے یہاں عشق کا ماورائی تصور بھی ملتا ہے۔ میر کے کلیات میں ایسے اشعار کی تعداد سیکڑوں میں ہے جو عشق کے ماورائی تصور پر مبنی ہیں۔ میر ہی کیا اس عہد کے تقریباً تمام شعرا کے یہاں اس عشق کی مثالیں موجود ہیں میر کے عہد میں تصوف کو کافی فروغ ہو چکا تھا چنانچہ میر کے یہاں بھی تصوف روحِ عصر کے طور پر پایا جاتا ہے اس لئے ان کی شاعری مجاز و حقیقت دونوں رنگوں سے عبارت ہے۔ میر نے جس گھرانے میں آنکھ کھولی وہ تصوف کا گہوارہ تھا۔ ذاتِ باری سے عشق کرنے کی تلقین خود ان کے والد، ان کے بچپن میں کر چکے تھے۔ میر صوفی نہ تھے اس لئے ان کے یہاں تصوف اور اس کے مسائل ''برائے شعر گفتن'' ہی سہی، غزل کی روایت کا حصہ بن گئے ہیں۔ میر کے کلیات میں تصوف و معرفت سے متعلق اشعار جس کثرت سے موجود ہیں اتنے خواجہ میر درد کے دیوان میں مشکل سے ملیں گے۔ میر کے اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تصوف کے رموز سے اچھی طرح واقف تھے۔ چند شعر ملاحظہ فرمائیں:

کچھ نہ دیکھا پھر بجز اک شعلۂ پُر پیچ و تاب
شمع تک ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی رازِ نہاں ہوں

آنکھیں کھلیں تو دیکھا، جو کچھ نہ دیکھنا تھا
خوابِ عدم سے ہم کو، کاہے کے تئیں جگایا

غمِ عشق اور تصوف و معرفت کے علاوہ میر کے یہاں عشق کا نشاطیہ انداز یعنی عشق سے لطف اندوز ہونے والے عناصر بھی موجود ہیں۔ پاس ولحاظ میں دور بیٹھنے کے ساتھ ساتھ محبوب کو چھونے اسے گلے لگانے اور اسے عریاں دیکھنے کے مضامین ان کے یہاں کثرت سے ملتے ہیں۔ میر کے یہاں جنسی تعلقات کے مضامین غالب کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ [۱۵] محبوب کے اعضائے بدن کے بیان میں، میر کے یہاں جو تنوع پایا جاتا ہے اس کا تتبع مصحفی نے کیا ہے۔ اس لئے شمس الرحمٰن فاروقی نے میر

اور مصحفی کو سب سے تیز آنکھ والے شاعر بتایا ہے۔ میر نے معشوق کی عریانیت سے متعلق بہت سے اشعار کہے ہیں جن میں محبوب کو چھونے، چومنے اور لپٹنے کی خواہش کا اظہار بھی شامل ہے:

اٹھتی ہے موج ہر ک، آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے کسی کا، بوس و کنار خواہش

کھینچا بغل میں، میں جو اسے، مست پا کے، رات
کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشہ ہوا

وہ سیم تن ہو ننگا، تو لطفِ تن پہ، اس کے
سو جی گئے تھے صدقے، اک جان و مال کیا ہے

اس کنجِ لب پہ چپکے ہوئے منھ کو رکھ کے ہم
دلچسپ اس مقام میں حرف و کلام کیا

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے، کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

ان اشعار سے ظاہر ہے کہ محبوب کا بوس و کنار، اسے آغوش میں لینے کی خواہش وغیرہ کا اظہار کیا گیا ہے لیکن میر نے انہیں اس شائستگی سے بیان کیا ہے کہ عامیانہ پن کا احساس نہیں ہوتا۔ میر نے بڑی فنکاری سے محبوب کے بدن کے مختلف خطوط کو نمایاں کیا ہے۔ میر کے مذکورہ اشعار پیکر تراشی کی بھی بہترین مثالیں بن گئے ہیں۔ قاضی جمال حسین کا خیال ہے کہ میر نے محبوب کے اعضائے بدن کو جنسی جذبے کے سیاق میں بیان کیا ہے اور اعضائے بدن کے عمومی حسن کے بجائے اس کے کسی خاص پہلو کو متکلم کے ردِعمل کے ساتھ ہم آمیز کر کے اس طرح بیان کیا ہے کہ جنسی جذبے کی لذت نشاطیہ کیفیت میں تبدیل ہو گئی ہے۔ قاضی جمال حسین مزید لکھتے ہیں:

> ''اعضائے بدن سے متعلق بیشتر اشعار میں، میر نے منظر کشی یا تصویر سازی کے ذریعہ محض فطری جذبے کو متحرک کرنے کے بجائے اپنی ہنرمندی سے 'لطفِ تن' کے ایسے پہلو ایجاد کئے ہیں جنہیں قاری اپنے باطن میں دریافت کرتا ہے۔ میر اس حقیقت سے بخوبی آگاہ تھے کہ فقط سہولت و سادگی کسی منظر کو دیدنی نہیں بناتی بلکہ کوئی بیان فن کے رتبۂ عالی تک اس وقت پہنچتا ہے جب اپنی داخلی ساخت وہ تہہ داری و پُرکاری سے بھی رشتہ استوار کرتا ہے۔''[16]

اعضائے بدن کے مضامین میر سے پہلے اور بعد کے شعرا نے بھی باندھے ہیں لیکن میر کے یہاں ان کا محض عمومی بیان نہیں ہے بلکہ شعری تجربے میں ڈھل کر لطیف جمالیاتی پہلو بن گئے ہیں۔ جن سے قاری جمالیاتی انبساط حاصل کرتا ہے۔

میر کے نزدیک عشق زندگی کی گلی ہے اور زندگی عشق۔ عشق ہی دراصل شاعری کی اساس ہے۔ جیسا کہ مذکور ہوا کہ میر کے کلام میں عشق حقیقی و مجازی دونوں صورتیں موجود ہیں۔ لیکن بعض ناقدین نے ان کے کلام میں مجازی تو بعض نے حقیقی رنگ کو غالب رجحان قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر عبدالمغنی نے میر کے یہاں حقیقی رنگ کو ہی دریافت کیا ہے ان کا خیال ہے کہ میر کے یہاں عشق کا مجازی رنگ بہت کم ہے۔ عبدالمغنی کے مطابق ممکن ہے کہ میر سے نوجوانی میں کچھ لغزشیں ہوئی ہوں مگر وہ جنس زدہ ہرگز نہیں تھے۔ اس لئے ان کے اشعار میں جنسی مضامین کو تلاش تنقید کی بے راہ روی ہے۔ اور جہاں تک عطار کے لڑکے کے ہاتھوں مرض میں ہونے کا تعلق ہے وہ ایک شاذ و نادر اور مبہم سی بات ہے جس کی بنیاد پر کوئی داستانِ عشق مرتب کرنا معقول نہیں۔ میر کے کلام میں جنس کوئی قابلِ ذکر عنصر نہیں۔ ۱۷ ۔ جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی نے عبدالمغنی کے خیال کے برعکس میر کو جنسی مضامین کا سب سے بڑا شاعر قرار دیا ہے ان کا خیال ہے کہ میر کے یہاں جنس مضامین کا بیان غالب سے بھی زیادہ ہے۔ فاروقی کا نقطۂ نظر دراصل یہ ہے کہ غزل کی اساس ہی جنسی احساس پر ہے لہٰذا یہ فطری ہے کہ اس میں جنسی مضامین بھی نظم ہوں۔ چنانچہ تمام کلاسیکی شعرا کے یہاں جنسی مضامین کسی نہ کسی صورت میں موجود ہوتے ہیں۔ کچھ شعرا جنسی مضامین میں کامیاب اور کچھ ناکامیاب ہیں۔ جرأت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کا کلیات جنسی مضامین سے بھرا پڑا ہے۔ فاروقی کا خیال ہے کہ جرأت کے یہاں میر کی طرح عصری تخیل نہ تھا لہٰذا وہ مومن کی طرح محض معاملہ بندی تک رہ گئے۔ میر کی بڑائی اس بات میں ہے کہ وہ دیکھتے دکھاتے بہت ہیں۔ میر جنسی مضامین کو مضمون آفرینی کے لئے نہیں استعمال کرتے بلکہ ان کا جنسی پہلو مقدم رکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں بے لطفی نہیں آنے پاتی۔ ۱۸ ۔ میر کے یہاں جنسی مضامین کا تنوع ہے ساتھ ہی میر رعایت لفظی، استعادہ اور ابہام کو بھی بڑی ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ جنسی مضامین اور معنی آفرینی یا مضمون آفرینی میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ وہ میر اور دیگر شعرا مثلاً جرأت، مومن، ناسخ وغیرہ کے درمیان جنسی مضامین میں امتیازات کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''میر کی سب سے بڑی صفت یہ ہے کہ وہ جنسی مضامین میں بھی معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کو برتتے ہیں لیکن اس طریقِ کار کے باوجود میر کے یہاں جنسی مضمون دبتا نہیں بلکہ اور چمک اٹھتا ہے۔ مومن اور ناسخ ان مضامین کو برتنے میں معاملہ بندی سے گریز کرتے ہیں (ممکن ہے وہ بھی اسے چوما چاٹی سمجھتے ہوں، مومن کے یہاں معاملہ بندی کثرت سے ہے لیکن جنسی مضامین پر مبنی نہیں ہے۔ ناسخ کے یہاں معاملہ بندی بالکل نہیں ہے)۔ لیکن مومن اور ناسخ مضمون آفرینی کو مقدم کرنے کے چکر میں مضمون کی جنسیت سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔'' ۱۹

میر کا آہنگ ان کے شعری اسلوب کا اہم حصہ ہے وہ حروف، الفاظ، تراکیب وقوافی وغیرہ کی موسیقیت کا بھرپور خیال رکھتے ہیں۔ ان کے کلام میں قوافی وتراکیب اور حروف والفاظ کا آہنگ قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ میر صوتی فضا کی تشکیل کر کے بھی آہنگ کو پُر اثر بناتے ہیں۔ اور یہی ان کے طرز کی اہم خصوصیت ہے۔ میر کا آہنگ دراصل آفاقیت کی طرف بڑھتی ہوئی اردو شاعری کی ابتدائی آواز ہے۔ [۲۰] اس آواز کی بازگشت غالب واقبال کے یہاں بھی سنائی دیتی ہے۔ اقبال کے یہاں شعری آہنگ غالب کے مقابلے میں زیادہ پُرکشش اور مؤثر ہے۔ میر کو الفاظ وحروف کی تکرار سے صوتی آہنگ کی تشکیل کرنے میں مہارت حاصل ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

عالم عالم عشق و جنوں، دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں، صحرا صحرا وحشت ہے

پتّا پتّا، بوٹا بوٹا، حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے، باغ تو سارا جانے ہے

ان اشعار میں عالم عالم، دنیا دنیا، دریا دریا، صحرا صحرا، پتا پتا، بوٹا بوٹا کی تکرار سے ایک دلکش ترنم پیدا ہو گیا ہے۔ مختلف صوتی آوازوں کی متوازن ترتیب اور تار اچڑھاؤ اور زیر و بم سے ایک خاص قسم کا آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔ طویل بحروں میں داخلی وخارجی عناصر سے دلکش آہنگ تخلیق کیا گیا ہے۔ میر نے اسے جذبہ وصوتی آوازوں کو ہم آہنگ کر کے نہایت پُرکیف بنا دیا ہے۔ مترنم طویل بحروں میں میر کے یہاں ایک خاص قسم کی موسیقیت ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار درج کئے جاتے ہیں:

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں، کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے ، آخر کام تمام کیا

دل تڑپے ہے جان کھپے ہے، حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں، مجنوں کیا ہم سا ہو گا

چلتے ہیں تو چمن کو چلئے، سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں، پات ہرے ہیں، کم کم بادو باراں ہے

دور بہت بھاگو ہو ہم سے، سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے، کیا اچھی آنکھوں والوں کا

گوندھ کے گویا پتّی گل کی، وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ اس کے بدن کا تب دیکھو، جب چولی بھیگے پسینے سے

مذکورہ اشعار میر کی پسندیدہ بحر میں ہیں۔ جن کا ردم دھیرے دھیرے، ہچکولے کھانے کی سی کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے۔ میر نے اس بحر میں کثرت سے غزلیں کہی ہیں۔ اس لئے اسے بحرِ میر بھی کہا جاتا ہے۔ میر نے صرف نغمے ہی کو اہمیت نہ دی بلکہ شدتِ جذبات کو بھی ہم آہنگ کر دیا اور یہ جذبات کی شدت ان کی چھوٹی بحروں کی غزلوں میں بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ یہ غزلیں میر کی قلبی وارداتوں کی بھی نمائندگی کرتی ہیں۔ چھوٹی بحر میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ بات کہنے کی کوشش میں شاعر نے جس الفاظ کا انتخاب کیا وہ ان کے جذبات کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا جذبے کی شدت کو چھوٹی بحروں کے الفاظ زیادہ نمایاں کرتے ہیں۔

دیدنی ہے شکستگی دل کی
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے

جو اس شور سے میر روتا رہے گا
تو ہم سایہ کا ہے کو سوتا رہے گا

دیر تک شمع سر کو دُھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

ہے خبر پھر بہار آنے کی
کچھ کرو فکر مجھ دوانے کی

سب پہ جس بار نے گرانی کی
اس کو یہ ناتواں اُٹھا لایا

مصائب اور تھے پر جی کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

ان اشعار میں ایک جہاں معنی پوشیدہ ہے۔ ان میں جو تہہ داری ہے اس سے میر کی ایجاز نویسی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ان اشعار سے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ شاعر آلام و مصائب کے بوجھ تلے دب کر بھی توازن برقرار رکھنے میں کامیاب ہے۔

ooo

میر کے کلام کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جو تصورِ انسان و کائنات کا مظہر ہے۔ اس لئے میر کے کلام اپنے عہد کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ انسانی خمیر کا بھی ترجمان ہے۔ انسانی رشتوں کے تعلق سے میر ہمارے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ [21]۔ میر کے کلام

میں انسان اوراس کی عظمت کا احترام نظر آتا ہے۔ان کے کلام میں ہم ایک ایسے انسان سے ملتے ہیں جو ہر جگہ ''جہانِ دیگر'' ہونے کے باوجود سرسری جہاں سے گزرتا ہے، جو مسلسل آلام ومصائب کے پہاڑ کاٹتا ہے اور ہمت نہیں ہارتا، تمام تر ناکامیوں اور مایوسیوں کے باوجود اپنی خودی سے محبت کرتا ہے۔اس لئے میر کے نزدیک یہ کائنات ایک ایسا آئینہ ہے جو آدم خاکی کے بغیر دید کے قابل ہی نہیں ہے۔اس کے بغیر یہ کائنات بے کار وبے سود ہے۔اسے سہل جاننا بھی بڑی بھول ہوگی۔ برسوں پھرنے کے بعد انسان خاک کے پردے سے باہر آتے ہیں۔اگر چہ اسے اپنی حقیقت کا احساس ہے کہ وہ مشتِ خاک ہے لیکن پھر وہ جو کچھ ہے مقدور سے بھی زیادہ اس کا مقدور ہے۔اس کا شوق اسے پردے سے باہر لے کر آیا ورنہ اس کی فطرت تو خلوتی رازِ نہاں ہے۔

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا یہ ولے قابلِ دیدار نہ تھا

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

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

لایا ہے مراشوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہوں

یہ تمام اشعار میر کے تصور انسانیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ان میں انسان کی عظمت اوراس کی شرافت کا احساس ہے۔ میر کے کلام میں جو عاشق نظر آتا ہے وہ بھی عام انسان کی طرح ہے۔عشق کا تصور بھی میر کے کلام میں عام انسانی تعلقات سے منسلک ہے۔انسانی تعلقات کے رشتے سے متعلق حسن عسکری کی یہ رائے بہت اہم ہے:

> ''بہر حال اس میں تو گنجائش نہیں کہ میر عاشق سے زیادہ انسان ہے۔کم سے کم عاشق ہونے کے بعد وہ اپنی انسانیت کو نہیں بھولا۔ وہ اپنے ساتھ کوئی مخصوص رعایت نہیں چاہتا جو دوسرے انسانوں سے نہ کی جاسکتی ہو۔وہ محبوب کے سامنے بھی اپنے آپ کو بحیثیت ایک انسان کے پیش کرتا ہے۔محبوب سے شکایت کرتا ہے تو وہ بھی اس طرح جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے شکایت کرتا ہے۔''[۲۲]

میر کے کلام کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اگر بہت بلند ہے تو بہت پست بھی ہے۔ شاید اس لئے ان کے کلام سے بہتر نشتروں کی نشاندہی کی گئی۔ یہ بات کچھ ایسی چلی کہ میر کی شاعری انہیں بہتر نشتروں میں محدود سمجھی جانے لگی۔ لیکن اب یہ بات تسلیم کرلی گئی ہے کہ میر انتخاب کے نہیں کلیات کے شاعر ہیں۔ ان کا ہر شعر دوسرے شعر سے مختلف اور نیا محسوس ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے میر کے خراب شعر بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ میر ہی کی طرح کے خراب شعر ہیں، ہما شما کی طرح خراب شعر نہیں ہیں۔ میر کے پورے کلیات میں ایک شعر ایسا نہ ملے گا جس میں ایک مصرعہ بہت عمدہ ہو اور دوسرا پھُسپھُسا ہو۔ یہ صحیح ہے کہ میر کے یہاں پست مضمون ہیں لیکن میر کا اندازِ بیان ایسا ہے کہ بعض اوقات قاری دھوکے میں رہتا ہے کہ آیا یہ بات سنجیدگی سے کہی گئی یا مزاحیہ انداز میں۔ اور غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ اس میں ایک جہانِ معنی آباد ہے۔ میر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے پست سے پست اور گھسے پٹے، پامال مضامین کو بھی اتنے منفرد انداز میں باندھا ہے کہ وہ بالکل نئے معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً میر کا ایک مقبول شعر ہے:

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

مولانا حالی نے مقدمہ شعر وشاعری میں اس شعر سے متعلق ایک دلچسپ واقعہ بیان کیا اور اس شعر کی خوبی کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ظاہر ہے کہ جوشِ جنوں میں گریباں یا دامن یا دونوں کا چاک کرنا نہایت مبتذل اور پامال مضمون ہے جس کو قدیم زمانے سے لوگ برابر باندھتے چلے آئے ہیں۔ ایسے چیتھڑے ہوئے مضمون کو میؔر نے باوجود غایت درجے کی سادگی کے، ایک اچھوتے نرالے اور دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اسلوب تصور میں نہیں آسکتا، اس اسلوب میں بڑی خوبی یہی ہے کہ سیدھا سادا ہے، نیچرل ہے اور باوجود اس کے بالکل انوکھا ہے۔''[۲۳]

میر کی بے دماغی یا بدماغی کے بارے میں بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔ اس سلسلے میں ناقدین کی آرا عموماً منفی ہیں۔ لیکن میر کے سوانحی حالات پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ انہیں اپنی طویل عمر میں ہر قسم کے انسانوں سے سابقہ پڑا۔ ان کی تنک مزاجی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ بار بار قطع تعلقات کرنے کے باوجود امرا اور نوابین کے درباروں سے تعلق رکھنے میں تامل نہیں کرتے تھے۔ یہ بات بھی پوری طرح صحیح نہیں کہ وہ اپنے دل کی دنیا ہی میں محو رہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ انہوں نے بہت سے اسفار کئے، میدانِ جنگ میں سپاہی کی حیثیت سے بھی گئے اور راجاؤں کے یہاں ملازمت کی۔ علاوہ ازیں جانوروں اور مختلف تہواروں اور اپنے سرپرستوں کے ساتھ شکار میں دلچسپی لی اور ان سب کو اپنی نظموں میں سمیٹا ہے۔ جن سے معلوم ہوتا ہے کہ میر ہر گام پر اپنی تنک مزاجی کا مظاہرہ نہیں کرتے تھے۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ جو بات ان کو گوارہ نہ ہوتی اسے برداشت نہ کرپاتے تھے۔ اور عام آدمی سے لے کر نواب

تنک کو جواب دینے سے نہ چوکتے۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ نواب آصف الدولہ نے میر کی تنک مزاجی کو برداشت کیا۔

OOO

استعارہ کی طرح پیکر بھی مزاجی زبان کی ایک شکل ہے۔ جس میں خیال اور جذبہ شعری جامہ پہنتا ہے اس طرح ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ کو متوجہ اور متحرک کرے، پیکر ہے۔ [۲۴] ۔ پیکر تراشی کی مثالیں یوں تو اٹھارہویں صدی کے تمام شعرا کے یہاں نظر آتی ہیں لیکن پیکر تراشی کے ضمن میں میر اور مصحفی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ مصحفی کا کلیات تو دلکش اور رنگین تصویروں کی ایک خوبصورت آرٹ گیلری کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی بنا پر مصحفی کو حواسِ خمسہ کا شاعر بھی کہا جاتا ہے۔ محبوب کی دل فریب ادائیں، اس کے لب و رخسار اور اس کے جسم کے خطوط کو میر و مصحفی نے اپنے کلام میں جس خوبی سے ابھارا ہے وہ ان کے معاصرین اور متاخرین کے کلام میں نظر نہیں آتا۔ پیکر تراشی کے ضمن میں میر کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

وہ نہانے لگا تو سایۂ زلف
بحر میں تو کہے کہ جال پڑا

یاقوت کوئی ان کو کہے ہے، کوئی گل برگ
ٹک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

شوقِ قامت میں ترے اے نونہال
گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں

مہمان میر مت ہو خوانِ فلک پہ ہرگز
خالی یہ مہر و مہ کی دونوں رکابیاں ہیں

یادش بخیر دشت میں مانندِ عنکبوت
دامن کے اپنے تار، جو خاروں پہ تن گیا

چلتے ہیں تو چمن کو چلیے، کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں، پھول کھلے ہیں، کم کم بادو باراں ہے

محبوب کی زلف کے سایے سے پانی میں جال کا عکس دکھائی دینا بصری پیکر کی خوبصورت مثال ہے۔ محبوب کے لب کی یہ حالت ہے کہ کوئی تو ان کو یاقوت کہتا ہے اور کوئی گل برگ۔ یہ اختلاف دراصل محبوب کی ادا کی وجہ سے ہے اگر وہ خود ہی اپنے

لب ہلائے، کوئی بات کہے تو یہ طے ہو جائے گا کہ گل برگ ہے یا یاقوت۔ خاموش لب لوگوں کو تذبذب میں ڈالے ہوئے ہیں۔ نو نہال کے شوقِ خامت میں گل کی شاخوں کا انگڑائیاں لینا، خوانِ فلک پہ مہمان نہ ہونا کہ مہر و مہ کی دونوں رکابیاں خالی پڑی ہیں، دشت میں دامن کے تاروں کا کانٹوں پر مکڑی کے جالے کی طرح تن جانا، چمن میں موسمِ بہار میں پتے ہرے ہونا، پھول کھلنا اور ہلکی ہلکی پھوار کا گرنا وغیرہ ایسے تجربات و تاثرات ہیں جو شاعر کی انفرادیت کو جذباتی سطح پر قائم کرتے ہیں۔ ان تمام اشعار میں سایۂ زلف، جال، یاقوت، گل برگ، شوقِ قامت، گل، شاخیں، انگڑائیاں، خوانِ فلک، رکابیاں، عنکبوت، دامن، چمن، بہاراں، پات، پھول اور بادوباراں وغیرہ الفاظ وتراکیب کلیدی الفاظ کی حیثیت رکھتے ہیں جن کی مدد سے شاعر نے ایسی متحرک تصویریں ابھاری ہیں جو جمالیاتی کیفیات کی تجسیم کرتی ہیں۔ شاعر کے گوناگوں تجربات ہمارے حواس کو بیدار کرتے ہیں۔

تغزل کی اصل روح یعنی سوز و گداز میر کی شاعری کی امتیازی خصوصیت ہے۔ سوؔدا کی غزل میر کے مقابلے میں اسی لئے کم درجے میں رکھی جاتی ہے کہ وہ سوز و گداز سے عموماً خالی ہے۔ اگرچہ میر کے یہاں خارجی رنگ بھی نظر آتا ہے لیکن دراصل میر کے کلام میں داخلی آہنگ ہی غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ میر بظاہر ہنسوڑ قسم کے انسان نہ تھے۔ جوکہ سودا کی فطرت تھی۔ پھر بھی میر کے یہاں ہنسنے ہنسانے اور لطف اندوز ہونے کی باتیں موجود ہیں۔ حالانکہ یہ میر کا نمایاں رنگ نہیں ہے۔ سوؔدا کا ایک شعر ہے:

چمن میں صبح جو اس جنگجو کا نام لیا
صبا نے تیغ کا، موجِ رواں سے کام لیا

تذکرۂ خوش معرکہ زیبا کے مصنف سعادت خان ناصر نے سودا کے اس شعر سے متعلق ایک واقعہ لکھا ہے کہ ایک دن سراج الدین علی خاں آرزو جو میر کے سوتیلے ماموں تھے، نے کہا کہ آج مرزا سودا آئے اور یہ مطلع (مذکورہ شعر) پڑھ گئے۔ میر نے اس کو سن کر فی البدیہہ یہ مطلع پڑھا:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

ناصر کا بیان ہے کہ میر کا مطلع سُن کر خان آرزو فرطِ خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشم بد سے محفوظ رکھے۔ [25]۔ سودا کے مطلع میں اگرچہ جدت بیان ہے لیکن وہ میر کے مطلع کے مقابلے میں اس لئے کمزور سمجھا گیا کہ اس میں وہ سوز و گداز نہیں جو میر کے شعر کی روح ہے۔ میر کے تغزل میں سوز و گداز، ان کی عاشقی، ان کی مایوسیاں اور ناکامیاں نیز ان کا عصری و تہذیبی شعور کو بہت اہمیت حاصل ہے۔

میر کے کلام کے بارے میں مولانا محمد حسین آزاد کی رائے پر بھی ایک نظر ڈالنا مناسب معلوم ہوتا ہے کیونکہ ہمارے بہت سے نقادوں نے آزاد کے نقطۂ نظر کو سامنے رکھ کر میر کی شاعری کا مطالعہ پیش کیا ہے۔ آزاد لکھتے ہیں:

> ”غزلوں کے دیوان اگرچہ رطب ویابس سے بھرے ہوئے ہیں مگر جوان میں انتخاب ہیں، وہ فصاحت کے عالم میں انتخاب ہیں۔ اردو زبان کے جوہر قدیم سے کہتے آئے ہیں، ستّر اور دو بہتر نشتر ہیں۔ باقی میر صاحب کا تبرک ہے، لیکن یہ بہتر کی رقم فرضی ہے کیونکہ جب کوئی تڑپتا ہوا شعر پڑھا جاتا ہے تو ہر سخن شناس سے مبالغہ تعریف میں یہی سُنا جاتا ہے کہ دیکھئے! یہ انہی بہتر نشتروں میں سے ہے۔ انہوں نے زبان اور خیالات میں جس قدر فصاحت اور صفائی پیدا کی ہے، اتنا ہی بلاغت کو کم کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ غزل اصولِ غزلیت کے لحاظ میں سودا سے بہتر ہے۔ ان کا صاف اور سُلجھا ہوا کلام اپنی سادگی میں ایک انداز دکھاتا ہے۔ اور فکر کو بجائے کاہش کے، لذت بخشتا ہے۔ اس واسطے خواص میں منفرد اور عوام میں ہر دل عزیز ہے۔ حقیقت میں یہ انداز میر سوز سے لیا۔ مگر ان کے یہاں فقط باتیں ہی باتیں تھیں۔ انہوں نے اس میں مضمون داخل کیا اور گھریلو زبان کو متانت کا رنگ دے کر محفل کے قابل کیا۔“ ۲۶

مذکورہ اقتباس میں میر کے کلام میں فصاحت و بلاغت کے ساتھ ساتھ میر کی زبان کی خوبیاں بھی بیان کی گئی ہیں۔ میر کے طرز میں زبان کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لئے میر کی زبان کا مطالعہ بھی بہت اہم ہے۔

شمال ہند میں سراج الدین علی خاں آرزو نے شاعروں کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی کہ یہاں فارسی شاعری کا رواج عام تھا۔ شاہ مبارک آبرو، غلام مصطفےٰ خاں یک رنگ، بے نوا، آنند رام مخلص وغیرہ نے ان کی صحبت سے فیض اٹھایا۔ اور ریختہ کی طرف خصوصی طور پر مائل ہوئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب فارسی شعرا کے کلام کو اردو یعنی ریختہ میں منتقل کیا جانے لگا تھا۔ فارسی کے بے شمار محاورں کا ترجمہ کیا گیا۔ جو اردو کا حصہ بن گئے۔ خود ایرانی شعرا نے ابتدائی زمانے میں عربی اشعار کا ترجمہ کر کے فارسی شعر و ادب کے سرمایے میں اضافہ کیا۔ چنانچہ اردو کی ابتدائی شاعری میں بھی فارسی روایت کی گہری چھاپ کو دیکھا جا سکتا ہے۔ مرزا مظہر جانجاناں کے یہاں فارسی عناصر کی فراوانی نظر آتی ہے۔ سودا کے بارے میں بھی یہ کہا جاتا ہے کہ ان کا کلام فارسی اور ریختے کے بیچ کا ہے البتہ حاتم نے فارسی کے مقابلے میں عام بول چال کو اہمیت دی۔ سودا کے یہاں بھی عام بول چال کا انداز ملتا ہے۔ دراصل یہ اردو زبان و ادب کو وسعت دینے کی کوشش کی۔ دوسری جانب ریختہ کے امکانات کو بھی روشن کیا۔ میر کے زمانے تک ریختہ کی وہ صورت نہیں تھی جو آج ہے۔ سودا نے اگرچہ ہندی الفاظ کا استعمال کثرت سے کیا ہے لیکن میر کے مقابلے میں وہ ہندی یا مقامی الفاظ کو پوری طرح اردو نہ بنا سکے۔ میر کا کارنامہ اس سلسلے میں، سب سے زیادہ وقیع ہے انہوں نے زبان کو سنوارنے اور نکھارنے میں سب سے زیادہ دلچسپی لی۔ میر کو عوامی بول چال اور روزمرّہ کی اہمیت کا احساس تھا۔ اسی لئے انہوں نے کہا ہے :

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

عوامی بول چال کے ساتھ ساتھ میر نے فارسی الفاظ وتراکیب کو بھی اردو کے قالب میں ڈھال کر ایک نئی شکل دینے کی کوشش کی ہے۔ سنسکرت کہ تدھبو (بدلی ہوئی صورت) کا استعمال بھی میر کے یہاں کثرت سے ملتا ہے۔ مثلاً ''راتری'' کا رات، بارتا، کابات وغیرہ جواب اردو کے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں۔ میر کو سمجھنے کے لئے عوامی بول چال کو سمجھنا ناگزیر ہے۔ کیونکہ میر نے اس عہد کی عوامی بول چال اور روزمرہ کو تخلیقی اور فنی سطح پر استعمال کر کے مقامی بولی کے امکانات روشن کر دئے۔ عوامی بول چال کا جو روپ میر کے یہاں نظر آتا ہے (بعد میں اگرچہ اس کی بہت سی شکلیں متروک قرار دی گئیں) وہ اردو کے مزاج میں ڈھل گیا۔ ان کے بعد کے شعرا نے اس کی توسیع کی۔ مثلاً مصحفی، جرأت، انشاء وغیرہ کے یہاں میر کی زبان کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ میر کا بچپن آگرے میں گزرا۔ اس لئے ان کے یہاں برج بھاشا کے بہت سے الفاظ ملتے ہیں۔ دہلی میں ان کی زندگی کا بڑا حصہ گزرا۔ چنانچہ خود میر کے مطابق جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان کو سند کے طور پر استعمال کیا۔ لکھنؤ میں بھی میر برسوں رہے لیکن یہاں کے لسانی اثرات کو میر نے کم ہی قبول کیا۔ اس کی وجہ گوپی چند نارنگ یہ بیان کرتے ہیں کہ میر لکھنؤ میں ساٹھ برس کی عمر میں پہنچے تھے۔ اس لئے کسی نئے لسانی اثر کو قبولنا جہاں شعوری طور پر احساسِ برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحتِ شعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ [27] ۔ میر کے لسانی شعور میں ارتقا ہوتا رہا۔ اپنے بہت سے اشعار کو میر نے بعد میں ترمیم بھی کیا۔ عوامی بول چال کو انہوں نے نہایت بے تکلفی سے برتا چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

عشق بازی میں کیا موئے ہیں میر
آگے ہی جی انہوں نے ہارا ہے

عشق میں کچھ نہیں دوا سے نفع
کُڑھیئے کب تک نہ ہو بلا سے نفع

قند کا کون اس قدر مائل ہے میاں
جو ہے ان ہونٹوں ہی کا قائل ہے میاں

مداوانہ کرنا تھا مشفق ہمارا
جراحت جگر کے لگے دکھنے دونے

سماں یاں سانجھ کا سا ہو نہ جاتا
اثر ہوتا اگر آہِ سحر میں

نہ کر دیوار کا مجلس میں تکیہ
ہمارے مونڈھے سے مونڈھا لگا بیٹھ

دن فصلِ گُل کے اب کے بھی جاتے ہیں باؤ سے
دل داغ ہو رہا ہے چمن کے سبھاؤ سے

دل کا اسیر ہونا، جی، میر جانتا ہے
کیا پیچ پانچ دیکھے اس زلفِ پُرشکن سے

ہجر میں جی ڈہا کرے ہی رہے
ضعف سے حالِ دل خراب رہا

بے سدھ پڑا رہوں ہوں بستر پہ رات دن میں
کیا آفت آگئی ہے اس نیم جاں کے اوپر

شہروں، ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں
دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں

سوز دروں سے آخر بھسمنت دل کو پایا
اس آگ نے بھڑک کر دربست گھر جلایا

دل بجا ہو تو میر کچھ کھاوے
کڑھنے پچنے میں اشتہا معلوم

ان اشعار میں موئے، کڑھیئے، دکھنے دونے، سانجھ، سبھاؤ، ڈہا، بے سدھ، کہاتا، بھسمنت وغیرہ عوامی اور روزمرہ اور ٹدطبوالفاظ کا بے تکلف اور برمحل استعمال ہوا ہے اور میر نے جب یہ کہا:

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

تو یہ ان کے لب و لہجے کی طرف اشارہ تھا۔ یعنی میر اس راز سے بخوبی واقف تھے کہ عام بول چال کے استعمال سے زبان میں لچک پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ میر کے کلام کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اگر شاعری کی زبان روزمرہ اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتی ہے تو اس کی اپیل اور تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ محاورے اور ضرف المثل بھی تخلیقی زبان کا اہم

حصہ ہوتے ہیں۔ اگر اُن کا استعمال سلیقے سے کیا جائے تو شعر کے حسن و جمال میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ محاورے دراصل اجتماعی زندگی کے عکاس ہوتے ہیں۔ جن میں معاصرے کی اچھی یا بُری تصویر دیکھی جا سکتی ہے۔ میر کے یہاں محاوروں کا استعمال بھی تخلیقی سطح پر ہوا ہے۔

عجب نہیں ہے نہ جانے جو میر چاہ کی ریت
سُنا نہیں ہے مگر یہ کہ جوگی کس کے میت

میر عمداً بھی کوئی مرتا ہے
جان ہے تو جہان ہے پیارے

کیا کروں شرح خستہ جانی کی
میں نے مر مر کے زندگانی کی

پھر گئیں آنکھیں، تم نہ آن پھرے
دیکھنا تم کو بھی واہ وا صاحب

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھئے ہوتا ہے کیا

میر کے بقول ان کے شعر خواص پسند ہیں لیکن دراصل ان کی گفتگو عوام سے ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میر نے شعر کو شعری روایت کے آداب کے مطابق کہا ہے لیکن الفاظ و خیال کو نہایت سادگی سے برتا ہے تاکہ اس میں عوام کی جھلک بھی دکھائی دے۔ میر کے اظہار سادگی میں ایک داخلی تحریک کارفرما رہتی ہے۔ میر نے چھوٹے چھوٹے لفظوں میں بڑی بڑی باتیں، بڑے سے بڑے خیال کو نہایت کامیابی کے ساتھ پیش کر دیا ہے جن میں ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہے۔ ایسے اشعار بظاہر ہلکے پھلکے یا پھسپھسے معلوم ہوتے ہیں لیکن بغور مطالع کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ ان میں بڑی تہہ داری ہے۔ مثلاً سا، تو، پھر، ٹک، وغیرہ الفاظ میر کے اشعار میں کبھی کبھی کلیدی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں کہ ان کے بغیر شعر کا مفہوم پورا نہیں ہو سکتا۔ مثلاً:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

اس شعر میں لفظ ''ٹک'' کا استعمال نہایت برجستہ ہے۔ اس شعر میں اس مختصر سے لفظ کو بنیادی حیثیتی حاصل ہوگئی ہے۔ گویا ٹک کو نکال دینے سے شعر آسمان سے زمین پر آرہے گا۔ ''ٹک'' میں میر نے وہ بے چینیاں اور پریشانیاں اور اضطرب سمیٹ لیا ہے جو نیند کی راہ میں حائل تھیں۔

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

اس شعر میں بھی لفظ ''سا'' خصوصی توجہ کا متقاضی بن گیا ہے۔ جس نے دل کے بجھنے کی کیفیت کو مکمل نہیں ہونے دیا اور شعر کی معنوی فضا میں اضافہ بھی اسی لفظ کے باعث ہے۔ اسی طرح درج ذیل شعر بھی دلچسپ ہے:

کلی کہتے ہیں اس کا سا دہن ہے
سُنا کریئے کہ یہ بھی اک سخن ہے

لفظ ''پھر'' اور ''سو'' کا استعمال بھی میر کے یہاں کثرت سے ہوا ہے۔ کہیں کہیں یہ الفاظ ایہام پیدا کرنے میں بھی معاونت کرتے ہیں۔

پیری آفت ہے ''پھر'' نہ تھا گویا
یہ بلا جس جوان پر آئی

یہ وہ کارواں گاہ دلکش ہے میر
کہ ''پھر'' یاں سے حسرت ہی ہمراہ ہے

مندگئی آنکھ، ہے اندھیرا پاک
روشنی ہے، 'سو' یاں مرے دم سے

تھی ہمیں آرزو لبِ خنداں
'سو' عوض اس کے چشم تر دیکھو

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم
سو، اس عہد کو اب وفا کر چلے

لفظ خون اور لہو بھی میر کے یہاں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ میر کا عہد دراصل خون خرابے کا دور تھا جہاں ایک بادشاہ کل قتل ہوا، دوسرا تخت نشیں ہوا اور اگلے روز، اس کا بھی وہی حشر ہوا۔ دوسری طرف بیرونی حملہ آور خون خرابہ کرنے پر تلے ہوئے تھے۔ شاعر کا ان حالات سے متاثر ہونا فطری ہے۔ میر کے ذہن میں ان حالات نے بہتر اثر ڈالا۔ کلام میر میں 'لہو' اکثر لوہو' بھی استعمال ہوا جو بعد کے متروک قرار دیا گیا۔

بوئے خوں آتی ہے بادِ صبح گاہی سے مجھے
نکلی ہے بے درد شاید ہو کسی گھائل کے پاس

اک قطرہ خون ہو کے پلک سے ٹپک پڑا
قصہ یہ کچھ ہوا دلِ غفراں پناہ کا

لوہو پانی ایک کر دیتا ہے عشق
پانی کر دے چشم، دل لوہو کرے

اشک آنکھوں میں کب نہیں آتا
لوہو آتا جب نہیں آتا

لفظ ''چھاتی'' میر کے یہاں اتنی کثرت سے استعمال ہوا ہے کہ اسے میر کے لب و لہجے کا حصہ سمجھنا چاہئے۔ اس لفظ کو سیکڑوں اشعار میں مختلف انداز اور مفہوم میں برتا گیا ہے۔ کہیں یہ لفظ ایہام پیدا کرتا ہے اور کہیں محاورے کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

عشق کرنا نہیں آسان، بہت ہے مشکل
چھاتی پتھر کی ہے ان کی جو وفا کرتے ہیں

سسکے ہے دل ایدھر کو، بہتا ہے جگر اودھر
چھاتی ہوئی ہے میری دوکان کبابی کی

جب جلے چھاتی تب اشک فشاں ہو نہ میرؔ
کیا جو چھڑکا اس دہکتی آگ پر پانی کے تئیں

کیا پوچھتے ہو داغ، کیا مرگ میر نے
مر کر وہ سینہ سوختہ چھاتی جلا گیا

میر کے کلیات میں اس طرح کے الفاظ کی فہرست بہت طویل ہے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ میر نے عام بول چال کو تخلیقی زبان بنا دیا۔ جو نہ صرف عوام بلکہ خواص کے لئے بھی قابلِ قبول ہوگئی۔ عام بول چال کو شاعری کی زبان بنانا کوئی آسان کام نہ تھا لیکن میر نے جو تجربے زبان میں کیئے، اس کی کامیابی کا تصور غالباً میر نے بھی نہ کیا ہوگا۔ یہ دراصل زبان کے معاملے میں ان کی بے تکلفی تھی جس نے انہیں شہرت و مقبولیت بخشی۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی اور رشید احمد صدیقی کی رایوں کو مختصراً یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

''میر کی زبان کی ایک غیر معمولی صفت اس کی بے تکلفی ہے۔ یہ صفت ان میں اور ان کے بعض اہم عصروں اور پیش روؤں میں مشترک ہے لیکن میر کے یہاں

اس کی کارفرمائی سب سے زیادہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر میر روزمرہ کی زبان کو ادبی سطح پر استعمال کر رہے ہیں تو یہ لازم تھا کہ وہ روزمرہ سے اجتناب نہ کرتے، بلکہ وہ تمام الفاظ کو برتنے پر قادر اور تیار رہتے۔ لہذا یہ کوئی بڑی صفت نہیں معلوم ہوتی۔ کہا جا سکتا ہے کہ داغ نے بھی روزمرہ کثرت سے استعمال کیا ہے، پھر میر نے کیا کیا؟..... پہلی بات تو یہ ہے کہ میر نے اس نام نہاد فصاحت اور بلاغت پر اتنا زور نہیں دیا ہے جتنا بعد کے شعرا خاص کر داغ اور امیر اور انیسویں صدی کے بعض لکھنوی شعرا کے یہاں ملتا ہے۔ شیکسپیئر کی طرح میر بھی جو لفظ چاہتے ہیں، استعمال کر لیتے ہیں۔ الفاظ کو برتنے میں میر نے عام بول چال کے صرف الفاظ نہیں اپنائے ہیں بلکہ عام بول چال کے طریقے پر اور بھی الفاظ کو بنا لیا ہے۔ ان میں سے بعض شکلیں تو متروک ہو گئیں اور بعض میر کے زمانے میں عام نہیں تھیں، وہ صرف میر کا حصہ ہیں۔"[28]

میر کی زبان کی خصوصیات پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"میر کی اردو دوسرے شعرا کی اردو سے اس اعتبار سے علاحدہ اور اہم ہے کہ دوسرے شعرا اکثر و بیشتر عربی، فارسی اور دوسری زبانوں کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے سہارے چلتے ہیں۔ میر صرف اردو اور اپنے مخصوص لب و لہجے سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شعرا کی جو مخصوص زبان ہوتی ہے، اس میں اتنی "اردویت" یا "اردوپن" نہیں ہوتا، جتنا میر کے یہاں ہوتا ہے۔ میر کے ہر طرح کی بات اور ہر شاعر کی بات، اپنی خاص زبان اور مخصوص لہجے میں کر دی ہے۔"[29]

یہ بات بھی ذہن میں رہنی چاہیئے کہ اردو کا تعلق بنیادی طور پر فارسی لفظیات اور روایات سے رہا ہے۔ مغل شہنشاہوں نے ہندوستان میں فارسی زبان و تہذیب کو خوب فروغ دیا۔ اس عہد میں درباری زبان بھی فارسی ہی تھی۔ اس لئے اس کے اثر سے شعرا کیسے بچ سکتے تھے۔ بلکہ شعرا فارسی ہی کو اپنا شعار بنائے ہوئے تھے۔ چنانچہ میر کے یہاں بھی عوام لب و لہجے کے غلبے کے باوجود فارسی الفاظ و تراکیب کا استعمال بھی ہوا ہے۔ انہوں نے فارسی افعال اور مصادر وغیرہ کا استعمال بھی کثرت سے کیا ہے۔ بعض ترکیبیں خود میر نے وضع کی ہیں۔ یہ سب میر کے اسلوب کا حصہ بن گئے۔ مثلاً آہوئے رمیدہ،، غیرتِ مہ، خوش محبوباں، طرب نگاہ، سینہ زنی، خستہ زنی، شعلۂ خوباں، یاقوت لب، زبان زد، پائے ثبوت، گم گشتگی، دل بستگی، صید ہستی، سیاہی زادہ، خراشِ ناخن، خوش آواز، شوخ چشمی، حنائی عزیزاں، وفا پیشگی، ابرِ بہاری، کشادہ روی، جگر خفتگی، شگفتہ داغ، خشمگیں، غنچہ پیشانی، خوش چشم، جفا شعاراں، خوبانِ بدمعاملہ، خونِ خفتہ، ہم آواز، صنم خانہ، دلدار، پایان کار، صحبت از خویش، بدوضع، کاہش افزا، لعل گوں،

تن بدن، صید پیشہ، ہفتے عشرے، خدا رسیدہ، سر بریدہ، خوبرو عشاق، جاں سوز، چشم نمائی، چشمک زنی، ماہ پارہ، نالہ کشی، خشک لبی آتش بہ جگر، ستم دیدہ، خصم جان، بدزبانی، تیغ بکف، شکستہ پر، وغیرہ۔ فارسی سے اردو میں ترجمے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا کہ علامتِ فاعل ''نے'' کو حذف کردیا جاتا تھا۔ دراصل فارسی اشعار اور مصرعوں کی ترکیبیں اور بندشیں ہو بہو اردو کے قالب میں ڈھال دی جاتی تھیں۔ میر کے یہاں علامتِ فاعل ''نے'' حذف بھی ہو جاتی ہے اور استعمال میں بھی آتی ہے۔ گویا وزن کے مطابق اس کا استعمال روا رکھا گیا ہے۔ نیز فارسی ترکیبوں کا ہو بہو ترجمہ میر نے بھی کیا ہے اور سیکڑوں فارسی اشعار کے ترجمے بھی کئے ہیں۔ فارسی محاورے جو میر نے ترجمہ کر کے پیش کئے ہیں، اردوں کے قالب میں ڈھل گئے ہیں۔

**مثلاً:** بخود ماندن (آپ میں رہنا)، پا بر چشم نہادن (آنکھ پر پاؤں رکھنا)، سر بگریباں افگندن (اپنے گریباں میں سر ڈالنا)، احوال گیری کردن (احوال گیری کرنا)، اشتہار یافتن (اشتہار پانا، شہرت پانا)، بر امتحان آمدن (امتحان پر آنا) وغیرہ۔ ذیل میں کچھ اشعار درج کئے جاتے ہیں جن میں فارسی محاورے وارد ہوئے ہیں۔

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی کیا لق دق صحرا ہے

ع رہتے تو تھے مکاں میں ولے آپ میں نہ تھے

ایک دن ہو تو کریں احوال گیری دل کی
مر گئے پر کب تلک تیمار داری کیجئے

ع پاوے گی سارے شہر میں جب اشتہار بات
ع آیا ہے اب مزاج ترا امتحان پر

کر کے تعویذ رکھیں، اس کو بہت بھاتی ہے
وہ نظر پاؤں پہ، وہ بات دوانی اس کی

چہرہ تو ان نے اپنا بنایا ہے خوب لیک
بگڑا پھرے ہے اب وہ طرح دار کی طرح

غرض کہ میر کو زبان پر عبور حاصل تھا۔ اسی لئے انہوں نے اپنی زبان کے بارے میں طرح طرح کے دعوے کئے ہیں:

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے
معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

ریختہ خوب ہی کہتا ہے جو انصاف کرو
چاہیئے اہلِ سخن میر کو استاد کریں

حسن تو ہے ہی، کرو لطفِ زباں بھی پیدا
میر کو دیکھو کہ سب لوگ بھلا کہتے ہیں۔

گفتگو ریختے میں ہم سے نہ کر
یہ ہماری زبان ہے پیارے

رہی بات متروک الفاظ جیسے کبھو، کسو، کیدھر، تیئں، آوے، جاوے، یاں، واں، لوہو، اُپر، سبھوں، نتلائیاں، چلوائیاں، ان نے، کن نے، فرماوے، کہیو، رہیو، انہوں کا، وغیرہ کی، تو یہ میر کے پیش روؤں اور ہم عصروں کے یہاں بھی استعمال ہوئے ہیں کہ اس عہد میں ان کا رواج عام تھا۔ بعد کو یہ سب متروک قرار دیئے گئے۔ اس طرح کے اور بہت سے الفاظ جو میر اور دیگر شعرا کے یہاں استعمال ہوئے ہیں، ان میں مختلف شعرا کے یہاں فرق پایا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس عہد میں ان کی کوئی باقاعدہ شکل متعین نہیں ہو پائی تھی۔ شاعر انہیں اپنے مزاج و معیار کے مطابق برتتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ میر کے عہد کے اکثر شعرا کے یہاں قواعد و املا کی بے شمار اغلاط ملتی ہیں۔ میر اس راز سے بخوبی واقف تھے کہ شعری زبان اپنی لفظیات میں عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے اس لئے انہوں نے زیادہ سے زیادہ شعری وسائل سے کام لے کر ان میں داخلی تاثیر پیدا کر دی۔ اسی لئے ان کے شعر عوام و خواص کی نمائندگی کرتے ہیں۔

شعر میرے ہیں سب خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

OOO

غزل کے علاوہ جس صنف پر میر نے خاص توجہ کی، وہ مثنوی ہے۔ میر کے زمانے میں جو مثنویاں لکھی جارہی تھیں، ان میں فوقِ فطری عناصر کی بھرمار ہے۔ شمالی ہند میں میر نے پہلی مرتبہ اردو میں قصہ نظم کرنے کی ابتدا کی۔ [۳۰] اور اس میں عام آدمی کی کہانیوں کو نظم کیا۔ یوں تو شمالی ہند میں میر سے قبل بھی مثنویاں لکھی گئیں لیکن وہ باضابطہ مثنویاں نہیں ہیں بلکہ مختلف موضوعات پر مثنوی کی بحر اور طرز پر لکھی گئی نظمیں ہیں۔ مثلاً نواب صدرالدین خاں فائز دہلوی نے تقریباً سولہ سو مثنویاں مختلف موضوعات پر لکھیں۔ یہ چھوٹی چھوٹی نظموں کی شکل میں ہیں۔ فائز نے دراصل ہر طرح کے خیالات کو تسلسل کے ساتھ نظم کر دیا ہے۔ اسی طرح شاہ ظہور الدین حاتم کی مثنویاں بھی مختلف موضوعات پر چھوٹی چھوٹی نظموں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ حاتم کے موضوعات میں تنوع ہے۔ سراپا نامہ، ساقی نامہ، مثنوی در وصف تمباکو، در وصف قہوہ، مثنوی بہاریہ وغیرہ ان کی مثنویاں، ہیں جن میں غزل کا انداز بھی پایا جاتا ہے۔ میر کی مثنویاں کسی قدر سنجیدہ ہیں۔ جن میں عوام کے معاشرے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ حالیؔ نے میر کی مثنویوں کی بہت تعریف کی ہے۔ مقدمہ شعروشاعری میں وہ لکھتے ہیں:

''جس وقت میر نے یہ مثنویاں لکھیں، اس وقت اس سے بہتر زبان میں مثنوی لکھنی امکان سے خارج تھی، بااین میر کی مثنوی اکثر اعتبارات سے امتیاز رکھتی ہے۔ باوجودیکہ میر صاحب کی عمر غزل گوئی میں گزری، مثنوی میں بھی بیان کے انتظام اور تسلسل کو انھوں نے کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور مطالب کو بہت خوبی کے ساتھ ادا کیا ہے۔ جیسا کہ ایک مشاق اور ماہر استاد کر سکتا ہے۔ اس کے سوا صاف اور عمدہ شعر بھی میر کی مثنوی میں بمقابلہ ان اشعار کے، جن میں پُرانے محاورے یا فارسیت غالب ہے، کچھ کم نہیں ہیں۔ صدہا اشعار میر کی مثنویوں کے آج تک لوگوں کے زبان زد چلے جاتے ہیں۔''[۱۳]

موضوعات کے اعتبار سے میر کی مثنویوں کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

i) عشقیہ مثنویاں
ii) واقعاتی مثنویاں
iii) مدحیہ مثنویاں
iv) ہجویا مثنویاں

میر کی مثنویاں کی مجموعی تعداد تقریباً ۳۸ ہے۔ عشقیہ مثنویاں ۱۰ ہیں۔ لیکن جمیل جالبی اور وہاب اشرفی کے مطابق عشقیہ مثنویوں کی تعداد ۹ ہے۔ دراصل ساقی نامہ کو عشقیہ مثنوی میں شامل نہیں کیا ہے۔ اگرچہ اس میں رومانیت کی فضا پائی جاتی ہے۔ میر کی یہ عشقیہ مثنویاں مختلف عنوانات مثلاً شعلۂ عشق، دریائے عشق، معاملاتِ عشق، جوشِ عشق، اعجازِ عشق، خواب و خیال، درحالِ عشق، درحال افغاں پسر، مورنامہ، درحال مسافر جواں وغیرہ پر ہیں۔ ان مثنویوں میں میر نے عشق کے تجربات کو بیان کیا ہے۔ مثنویون کے پلاٹ اگرچہ میر کے وضع کردہ نہیں ہیں۔ میر نے انہیں اپنے گردوپیش سے اکٹھا کیا ہے۔ جو اس عہد میں لوگوں کی زباں پر تھے۔ میر کا فطری میلان عاشقانہ کہانیوں کو بیان کرنے پر رہتا ہے۔ مثلاً معاملاتِ عشق ایسی مثنوی ہے جو بہت پہلے مقبول ہو چکی تھی۔ اس میں بھی میر نے اپنے عشق کی داستان پیش کی ہے۔ میر نے سات معاملات بیان کئے ہیں۔ ہر معاملے کے تحت مختلف اشعار میں عشق کے مختلف مرحلوں کو نظم کیا ہے۔ معاملاتِ عشق، کے ابتدائی چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

کچھ حقیقت نہ پوچھو کیا ہے عشق
حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے نہیں کچھ ہے
عشق بن تم کہو کہیں کچھ ہے

عشق تھا، جو رسول ہو، آیا
ان نے پیغامِ عشق پہنچایا

عشق حق ہے کہیں، نبی ہے کہیں
ہے محمدؐ کہیں، علیؓ ہے کہیں

عشق عالی جناب رکھتا ہے
جبرئیل و کتاب رکھتا ہے

عشق حاضر ہے، عشق غائب ہے
عشق ہی مظہر عجائب ہے

ان اشعار میں غزل کے اشعار کا سامزا ہے۔شروع کے اشعار سے ایک روحانی فضا کی جھلک ملتی ہے لیکن میر نے اس میں مادّی عشق کی داستان نظم کی ہے۔آخری ''معاملے'' کے اشعار میں وصلِ محبوب کا واقعہ بڑے دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے۔

''خواب وخیال'' بھی میر کی عشقیہ مثنوی ہے جس میں ان کا ذاتی تجربہ پوری شدت کے ساتھ اشعار میں ڈھل گیا ہے۔ اس مثنوی میں میر کے سوانح کی جھلک بھی دکھائی پڑتی ہے۔دہلی میں میر پر جب جنوں کی کیفیت طاری ہوئی تھی اس کی جھلک اس میں دکھائی دیتی ہے۔میر کے بقول یہ جنوں کی کیفیت عشق کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی لیکن ''ذکر میر''( ۱۷۷۲ء) میں اس کی وجہ خان آرزو سے تلخی بتائی ہے۔جنوں کی جو کیفیت میر نے ''ذکر میر'' میں بیان کی وہی خواب وخیال میں نظر آتی ہے۔یعنی جنوں کی حالت میں انہیں طبیبوں کو دکھایا گیا،تعویز گنڈے بھی کروائے گئے لیکن فائدہ نہ ہوا۔دودو پہر تک تنگ وتاریک حجرے میں پڑے رہتے تھے۔آخر میں بہی شکل، جو کبھی چاند میں نظر آتی تھی،اب نظر نہیں آتی۔گویا خواب وخیال ہوگئی ہے۔

میر کی دیگر عشقیہ مثنویوں میں بھی شدتِ جذبات کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔یہ تمام مثنویاں میر کی آپ بیتی معلوم ہوتی ہیں۔مولانا حالی نے مقدمہ شعروشاعری میں میر کی عشقیہ مثنویوں کو بطور خاص سراہا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''مگر جتنی میر کی عشقیہ مثنویاں ہم نے دیکھی ہیں، وہ سب نتیجہ خیز اور عام مثنویوں کے برخلاف بےشرمی وبےحیائی کی باتوں میں مبرا ہیں۔''۳۲

میر کی واقعاتی مثنویوں میں اس عہد کے تاریخی ومعاشرتی حقائق کو پیش کیا گیا ہے۔واقعاتی مثنویوں کے تحت کتخدائی بشن سنگھ، کتخدائی آصف الدولہ، ہولی، شکارنامہ، جنگ نامہ، تسنگ نامہ، کپی کا بچہ، موہنی بلّی، مرثیہ خرس، در بیانِ مرغ بازاں وغیرہ کو رکھا گیا ہے۔آخرالذکر چار مثنویاں جانوروں سے متعلق ہیں۔

میر نے ''تسنگ'' صوبہ پنجاب کا سفر کیا۔ درمیان میں ایک لڑکی پر میر کی نظر پڑی اور اسے دل دے بیٹھے۔ نیز نالہ دفریاد بھی کرنے لگے۔ یہ مثنوی میر کے ذاتی تجربے پر مبنی ہے۔ مثنوی ''ہولی'' میر کی اہم واقعاتی مثنوی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ اودھ کی حکومت، ہندو مسلم اتحاد کی بہترین مثال ہے کہ یہاں نواب آصف الدولہ بڑے دھوم دھام سے ہولی کھیلا کرتے تھے۔ اس مثنوی کے چند شعر ملاحظہ کیجئے:

ہولی کھیلا آصف الدولہ وزیر
رنگِ صحبت سے عجب ہیں خُرد و پیر

اس چمن میں باغ پر گل سُرخ و زرد
نکہتِ گل جھاڑیں گے واں آگے گرد

زعفرانی رنگ سے رنگیں لباس
عطر مالی سے سبھوں میں گل کی باس

رنگ افشانی سے پڑتی ہے پھوار
رنگ باراں تھا مگر ابرِ بہار

قمقمے جو مارتے بھر کر گلال
جس کے لگتا آن کر، پھر منھ ہے لال

روشن الدولہ نے کی تھی روشنی
کب ہوئی تھی لیکن ایسی روشنی

دیگر واقعاتی مثنویوں میں اپنے گھر کے واقعات یا شہر کے حالات وغیرہ کو نظم کیا گیا ہے۔ جانوروں سے متعلق جو مثنویاں ہیں، ان میں بھی میر نے گھریلو حالات نظم کیے ہیں۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ میر نے جانوروں میں انسانی صفت کو محسوس کیا ہے۔ میر کو بلّی پالنے کا بڑی شوق تھا۔ اپنی بلی کا نام انہوں نے ''مؤہنی'' رکھا تھا۔ ایک بلّی ان کی تسنگ کے سفر کے دوران میں کھوگئی تھی، اس کا نام ''سؤنی'' تھا۔ کئی بلیاں میر نے اپنے دوستوں کو نذر کیں جن کا ذکر مثنوی ''موہنی بلی'' میں کیا ہے۔ موہنی کے بچے مر جاتے تھے۔ جھاڑ پھونک کے بعد اس کے پانچ بچے پیدا ہوئے۔

آ نکلتی تھیں جدھر یہ پانچ چار
وہ طرف ہو جاتی تھی باغ و بہار

ایک عالم عاشق و بے تاب تھا
ان کی خاطر بے خور و بے خواب تھا

لے گئے اک ایک کر سب تین کو
منّی ، مانی رہ گئیں، مجھ پاس دو

بلی کے علاوہ بلّے، کتیا، بندر کے بچے وغیرہ پر بھی مثنویاں لکھی ہیں۔ مثنوی در تعریف ''سگ و گربہ'' گھریلو کتیا و بلے کی مدح میں ہے۔ جس میں عادت کے خلاف کتیا و بلّے کو ایک ساتھ یعنی دو قالب اور ایک جان بتایا گیا ہے۔

سگ و گربہ ہیں دو ہمارے ہاں
دو ہیں قالب اور ان کی ایک ہے جاں

رنگ گربہ سے شیر نر ہے داغ
آنکھیں اس کی اندھیرے گھر کا چراغ

کھائے نہ جو نہ ہو وہ مادۂ سگ
بھوکا بیٹھا رہے قیامت لگ

کب مروّت سے جائے کھانا چکھ
لڑے بھی ہے تو منھ پہ پنجہ رکھ

میر کی ہجو یہ مثنویاں ان کی عشقیہ واقعاتی اور مدحیہ مثنویوں کے مقابلے میں کمزور ہیں۔ فنّی نقطۂ نظر سے بھی اور موضوعات کے اعتبار سے بھی۔ ان میں میر کی متوازن شخصیت نظر نہیں آتی۔ اس میدان میں سودا سب پر سبقت لے گئے ہیں۔ میر نے سودا کی ہجو، مثنوی ''در ہجو عاقل نام، نا کسے کہ بہ سگاں انسے تمام داشت'' میں کی ہے۔ سودا کو کتّے پالنے کا شوق تھا۔ میر کو یہ گوارہ نہ ہوا۔ لہذا اس کی مخالفت میں ایک مثنوی لکھی۔ چند شعر ملاحظہ کیجیے:

کتوں کے ساتھ کھانے لگا کتوں کا معاش
چچڑی کی طرح شام و سحر کتوں کی تلاش

کتّے ہیں پاس، کتّے ہیں جیب و کنار میں
کتّے ہیں آستینوں میں، کتّے ازار میں

آواز دے دے کتوں کو توڑے ہے اپنی جان
مرجائے گا یہ بھونکتے ہی بھونکتے ندان

سودانے اس کا جواب اسی انداز میں دیا:

یہ سچ ہے جو کہتا ہے تو مجھ پر بھی یقیں ہے
کتے کو کہے پاک سو وہ دشمنِ دیں ہے
لیکن وہ سگِ نفس نجس اس سے کہیں ہے
تجھ پر جو ہر اک لحظ و ہر آن تعیں ہے
تو اس کا نہ کہنا کرے تب پاک ہے واللہ

اس کے علاوہ بھی سودانے میر کی ہجو لکھی ہے۔اس کی شروعات میر ہی کی جانب سے ہوئی تھی۔حیرت ہوتی ہے کہ میر کو جانوروں کو پالنے کا شوق سودا سے بھی زیادہ تھا۔پھر بھی میر نے سودا کے اس شوق پر طنز کیا۔ ممکن ہے کہ یہ معاصرانہ چشمک کا نتیجہ ہو۔بقول وہاب اشرفی میر جب کسی کی ہجو کرتے ہیں تو عموماً یہ ہجو کس پُر خاش کا نتیجہ ہوتی ہے۔سودا کی ہجو لکھنے بیٹھے تو ہم چشمی کے تمام حقوق بالائے طاق رکھ کر جس رکاکت پر اُتر آئے وہ کسی طرح شایانِ شان نہ تھا۔ ۳۳؎ ۔دوسری طرف سودانے بھی میر پر بھر پور وار کئے ہیں۔دلچسپ بات یہ ہے کہ ہجو میں سودا کو بھلا بُرا کہنے والا میر،نکات الشعرا میں سودا کو نہ صرف خوش خلق،خوش گو، یار باش لکھا ہے بلکہ سب سے بڑھ کر سودا کو ملک الشعرائی کا تاج کا حقدار لکھتا ہے۔ہجو گوئی دراصل اس عہد کی شعری روایت کا حصہ ہے۔تقریباً تمام شعرانے ہجویں لکھی ہیں۔ان ہجوؤں کا مقصد اپنے حریف کو خاک میں ملتے ہوئے دیکھنا تھا۔چنانچہ شعرا اپنے حریف سے متعلق مثنوی پہلوؤں کو سامنے لانے کی کوشش کرتے تھے۔

غرض کہ میر کی غزل کی طرح ان کی مثنوی بھی اہم ہے۔غزل کے مقابلے میں میر کی ذات مثنوی میں زیادہ کھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔زیادہ تر مثنویاں میر نے اپنی ذات سے متعلق لکھیں۔میر کی مثنوی سے متعلق جمیل جالبی کی رائے کے ساتھ ہی اختتام کیا جاتا ہے۔

''عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رُخ سے پہچانا جاتا ہے۔میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں،غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔غزل میں میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھُل کر سامنے آتی ہے۔رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات،ان کا ماحول،ان کی دلچسپیاں،ان کی زندگی کے مختلف پہلو،افکار،رہن سہن،ان کی معاشرت،ان کے تعلقات،ان کے سفر،ان کے عشق، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھُل کر سامنے آتے ہیں۔سوانح نگار کے لئے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لئے بے حد مواد موجود ہے۔'' ۳۴؎

OOO

## حواشی

۱) بحوالہ کالی داس گپتا رضا، توقیت میر، مضمون مشمولہ ماہنامہ شاعر ہم عصر نمبر، ۹۸۔ ۱۹۹۷ء کالی داس گپتا رضا نے توقیتِ میر تیار کی جس میں قیاساً میر کی پیدائش اگست/ستمبر ۱۷۲۳ء، ص ۱۵۵۲ درج کی۔ میر کی ولادت کے سلسلے میں دراصل تذکرہ نگاروں کے بیان میں کافی تضاد نظر آتا ہے۔ میر نے ذکر میر میں، جو اُن کی خودنوشت سوانح عمری ہے، بھی اپنی پیدائش کے بارے میں کوئی واضح بیان نہیں ملتا۔ محمد حسین آزاد نے میر کی عمر سو برس بتائی ہے جس کے مطابق ان کا سنہِ ولادت ۱۷۱۰ء ٹھہرتی ہے کیونکہ ان کا انتقال ۱۸۱۰ء میں ہوا تھا۔ مصحفی نے ان کی عمر اسی سال بتائی۔ اس طرح میر کا سنہِ ولادت ۱۷۳۰ء ٹھہرتا ہے۔ مولوی عبدالحق نے ۱۷۲۴ء قرار دی ہے خواجہ احمد فاروقی نے بھی اسی کی تصدیق کی۔ ناسخ نے میر کی وفات اس فقرے ''واویلا مرد شد شاعراں'' سے نکالی۔ جس سے تاریخ وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء نکلتی ہے۔ اسی سے مورخین نے میر کے سنہ ولادت کا تعین کیا۔ میر کے داماد محمد حسن کلیم کے بیٹے محمد حسن نے دیوان چہارم (میر) میں لکھا ہے کہ بروز جمعہ بوقتِ شام، محمد تقی صاحب میر تخلص نے، جن کا یہ دیوانِ چہارم ہے، کھٹر لکھنؤ کے محلّہ سٹھٹی میں نوے سال کی عمر پوری کر کے انتقال کیا۔ اس بیان کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ میر کا سنہِ ولادت ۲۴/ ۱۷۲۳ء ہی ہوگا۔

۲) ایضاً ص ۱۰۰۲۔

۳) وہاب اشرفی، میر اور مثنویات، میر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۲۳۔

۴) ایضاً ص ۳۷۔

۵) ایضاً ص ۳۹۔

۶) بحوالہ کالی داس گپتا رضا، توقیت، میر مضمون مطبوعہ ماہنامہ شاعر، ہم عصر نمبر ۹۸۔ ۱۹۹۷ء، ص ۱۰۰۴۔

۷) ایضاً ص ۱۰۰۶۔

۸) بحوالہ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات، میر، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۳۶۔

۹) بحوالہ وہاب اشرفی، میر اور مثنویاتِ میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۳۴۔

۱۰) بحوالہ عبدالحق مرتبہ انتخاب کلام میر، دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند) ۲۰۰۰ء، ص ۱۵، ۱۶۔

۱۱) بحوالہ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات، میر دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۴۶۔

۱۲) زبیر رانا، عشق کا مارکسی تصور، لاہور، ری پبلیکن بکس، ۱۹۸۹ء، ص ۹۹۔

۱۳) محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۶ء، ص ۱۷۱۔

۱۴) یوسف حسین خاں، اُردو غزل، اعظم گڑھ، دار المصنفین شبلی اکیڈمی، ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۱، ۱۲۰۔

۱۵) شمس الرحمٰن فاروقی، چوں خمیر آمد بدست نانبا، مشمولہ کلیاتِ میر حصہ اول، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۳۶۔

۱۶) قاضی جمال حسین، جمالیات اور اردو شاعری۔ ص ۱۵۰۔

۱۷) عبدالمغنی، میر کا تغزل، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۲۰۰۰ء ص ۵۴۔

۱۸) شمس الرحمٰن فاروقی، چوں خمیر آمد بدست نانبا مشمولہ کلیات میر، حصہ اول، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، دوسرا تصحیح شدہ ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۷۔

۱۹) ایضاً، ص ۱۲۸۔

۲۰) عبدالمغنی، میر کا تغزل، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۲۰۰۰ء، ص ۲۸۔

۲۱) شمس الرحمٰن فاروقی، چوں خمیر آمد بدست نانبا، مشمولہ کلیات میر حصہ اول مرتب احمد محفوظ، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۵۔

۲۲) حسن عسکری، میر جی، مضمون مشمولہ کلیات میر، حصہ اول مرتب احمد محفوظ، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۴ء، ص ۹۰۔

۲۳) بحوالہ عبدالحق، مقدمہ انتخاب کلام میر، نئی دہلی، انجمن ترقی آردو، ۲۰۰۰ء، ص ۲۲۔

۲۴) بحوالہ رفعت اختر، علامت سے امیج تک، نئی دہلی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء، ص۷۹۔

۲۵) بحوالہ گوپی چند نارنگ، اسلوبیاتِ میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۰ء، ص۷۔

۲۶) مولانا محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۹۸۔

۲۷) گوپی چند نارنگ، اسلوبیاتِ میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۰ء، ص ۲۷۔

۲۸) شمس الرحمٰن فاروقی، میر کا لسانی کارنامہ مضمون مشمولہ ماہنامہ ’شب خون‘ الہ آباد، جولائی، اگست، ستمبر، ۱۹۸۵ء، ص ۵۵۔

۲۹) رشید احمد صدیقی، میر: تعارف، مشمولہ کلیاتِ میر، حصہ اول مرتب احمد محفوظ، دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۔

۳۰) صفدر آہ، میر اور میریات، ممبئی، عاکف بک ڈپو، جنوری، ۱۹۷۲ء، ص ۲۱۱۔

۳۱) الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری، لکھنؤ اتر پردیش اردو اکادمی، چوتھا ایڈیشن ۱۹۹۸ء، ص ۱۲۱۔

۳۲) الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، چوتھا ایڈیشن، ص ۱۲۱، ۱۲۲۔

۳۳) وہاب اشرفی، میر اور مثنویاتِ میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۱۳۰۔

۳۴) جمیل جالبی، محمد تقی میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء، ص ۱۶۰۔

# میر حسن

میر نے نکات الشعراء (۱۷۵۲ء)، فتح حسین گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں (۱۷۵۲ء) اور قائم نے تذکرۂ مخزنِ نکات (۱۷۵۴ء) میں میر حسن کا ذکر نہیں کیا۔ [۱] اس سے ظاہر ہے کہ اس وقت تک میر حسن کی شاعری کا آغاز نہ ہو سکا تھا۔ [۲] تذکرۂ شعرائے اُردو میں میر حسن کے بیان کے مطابق ان کے مورثِ اعلیٰ میر امانی موسوی شاہ جہاں کے عہد حکومت میں 'ہرات' سے ہندوستان آئے اور دہلی کے محلّہ سید باڑہ میں مقیم ہوئے۔ میر حسن کے سالِ ولادت کے بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ ہے کہ خود میر حسن نے اپنی ولادت کی جانب کوئی اشارہ نہیں کیا۔ وحید قریشی کے مطابق میر حسن ۴۲-۱۷۴۱ء کے آس پاس پیدا ہوئے۔ [۳] جمیل جالبی نے سن پیدائش ۱۷۳۶ء اور رام بابو سکسینہ نے ۱۱۴۰ھ لکھی ہے۔ یہ محض قیاس آرائیاں ہیں۔ اور صحیح تاریخ ولادت اب تک معلوم نہ ہو سکی ہے۔ آب حیات میں مولانا آزاد نے لکھا ہے کہ عمر کا حال نہ کھلا۔ لکھتے ہیں کہ پچاس برس سے زیادہ پائی۔

میر حسن کے والد میر ضاحک نے ہجو گوئی میں شہرت حاصل کی۔ مرزا سودا سے ان کی شاعرانہ چشمک رہی۔ میر حسن نے رواج زمانہ کے مطابق اوائل عمری ہی میں شعر کہنا شروع کر دیا تھا۔ اور خواجہ میر دردؔ کی شاگردی اختیار کی۔ [۴] حالانکہ خود میر حسن نے اپنے تذکرہ میں خود کو میر ضیاء الدین کا شاگرد لکھا۔ [۵] اس کا اعتراف انہوں نے اپنے دیوان میں بھی کیا۔

اٹھارہویں صدی کی دہلی میں سیاسی انتشار نے تباہی کے اسباب پیدا کر دیئے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نادر شاہ اور احمد شاہ دہلی کو تاراج کرنے میں لگے ہوئے تھے۔ میر حسن اپنے اہل وعیال کے ساتھ رخت سفر باندھ کر جائے سکون کے لئے اودھ کی طرف کوچ کر رہے تھے۔ ۱۷۶۵ء کے آس پاس انہوں نے یہ سفر شروع کیا۔ حالانکہ میر حسن اس سفر کے لئے تیار نہ تھے۔ میر حسن کی مثنوی گلزار ارم میں اس سفر کی روداد ملتی ہے۔ میر حسن کا دہلی میں کسی سے دل لگ گیا تھا جس سے جدائی سخت مشکل تھی۔ آخر کار بزرگوں کے سمجھانے پر ہجرت کے لئے تیار ہوئے۔ گلزار ارم کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

ہوا آوارہ ہندوستان جب سے
قضا پورب میں لائی مجھ کو تب سے

لگا تھا ایک بت سے واں مرا دل
ہوئی اس سے جدائی سخت مشکل

اگرچہ واں سے میں آنے کو آیا
ولے اس کی جدائی نے ستایا

چلا گاڑی میں یوں آیا میں ناچار
قفس میں جس طرح صید گرفتار

غرض کرتے تو قطع کی منازل
ولے ہر ہر قدم رہتا گیا دل

جب اس کی بات آجاتی ہے کچھ یاد
جرس کی طرح میں کرتا ہوں فریاد

بہانہ رکھ جدائی کا وطن کی
میں رو رو ندیاں کرتا تھا من کی

مری آنکھوں میں وہ صورت کھڑی تھی
پیالی میں وہ چنی سی جڑی تھی

بہر صورت غرض افتاں وخیزاں
چلا آتا تھا میں حریان پریشان

تشتت تھا مجھے اس گل بدن کا
کہ پھر منھ کیونکہ دیکھوں گا چمن کا

عبدالباری آسی کے مطابق بھی میر حسن نے درد کی شاگردی اختیار کی۔ حالانکہ انہوں نے کوئی حوالہ نہیں دیا بلکہ یہ لکھا ہے کہ میر حسن نے استاد کی خدمت میں ایک رباعی پیش کی اور اجازت چاہی۔ وہ رباعی یہ ہے:

جاناں ز تو امید نگاہے داریم
امید نگاہے ز تو گاہے داریم
ماکشتہ چشم سرمہ سایت ہستیم
نے نالہ و نے فغاں نہ آہے داریم [۶]

ظاہر ہے کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں اس کا ذکر نہیں کیا۔ اس لئے اس بیان کو اعتبار حاصل نہیں ہے۔ کیونکہ درد سے شاگردی رکھنا باعث افتخار تھا۔ اور میر حسن جیسے شاعر سے یہ توقع نہیں کہ وہ اسے پوشیدہ رکھتا۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ وہ ''گردش روزگار بدہنجار'' سے شروع جوانی میں لکھنؤ اور فیض آباد گیا۔ دہلی سے لکھنؤ ہجرت کرنے والوں میں سب سے پہلے سراج الدین علی خاں آرزو کا نام آتا ہے۔ ان کے بعد ہی میر حسن اور ان کا خاندان ترک وطن کر کے پہلے ''ڈیگ'' پہنچا۔ چند ماہ رک کر مکن پور سے ہوتے ہوئے لکھنؤ آئے۔ لکھنؤ اس زمانے میں ایک چھوٹا قصبہ تھا۔ [۷] شروع میں یہ شہر میر حسن کو بالکل پسند نہ آیا۔ مثنوی گلزار ارم میں، جو کہ اس سفر کی روداد پر مبنی ہے، یہ اشعار ملتے ہیں۔

جب آیا میں دیار لکھنؤ میں
نہ دیکھا کچھ بہارِ لکھنؤ میں

کیا تھا غم نے از بس دل پہ ڈیرا
لگا اس جا پہ ہرگز جی نہ میرا

بہت ہیں گرچہ اہل اللہ اس جا
ولے جاگہ جو بد ہو تو کروں کیا

عجب کیا ہے اگر حاتم یہاں آئے
تو تاروں کی طرح وہ موم ہوجائے

زبس یہ ملک ہے پتھر پہ بستا
کہیں اونچا، کہیں نیچا ہے رستا

کسی کا آسماں پر گھر ہوا میں
کسی کا جھونپڑا تحت الثریٰ میں

زبس گنجان ہے یہ شہر باہم
سما سکتا نہیں یاں غیر کا دم

بھلا اس طرح سے آرام کد ہو
رہے یاں وہ جو کوئی لاولد ہو

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت یہ شہر اُجڑا اُجڑا سا تھا۔ لکھنؤ میں وہ شہری تہذیب وتمدن نہ تھا جو دلی میں، اجڑنے کے باوجود قائم تھا۔ شاید اس لئے میر حسن اس شہر سے دل برداشتہ ہوئے اور یہاں کی تنگ وتاریک اور گھٹن والے ماحول کو ہجو کی شکل میں پیش کیا۔ لکھنؤ میں میر حسن نے خواجہ باسط کے یہاں قیام کیا، جو اس وقت مہاجر شعراء کے لئے جائے پناہ تھے۔ میر حسن نے خواجہ باسط کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

مگر یاں ہے تو جائے خواجہ باسط
کہ تھی موزوں برائے خواجہ باسط

رکھے حق اس کو یہ وہ آستاں ہے
حویلی جس کی دہلی کا نشاں ہے

لکھنؤ کے ماحول سے میر حسن کا خاندان جلد ہی اکتا گیا۔ فیض آباد اس وقت تہذیب وتمدن کا اعلیٰ نمونہ بنا ہوا تھا۔ کہ یہاں نواب شجاع الدولہ اپنا دربار سجائے ہوئے تھے۔ میر حسن اپنے خاندان کے ساتھ فیض آباد آ گئے۔ لکھنؤ کے مقابلے میں فیض آباد تفریحات، کاروبار، خوبصورت باغوں کی وجہ سے رنگارنگ نظر آیا۔ شجاع الدولہ عیش ونشاط کے دلدادہ تھے۔ عبدالحلیم شرر نے ''گذشتہ لکھنؤ'' میں شجاع الدولہ کے بارے میں لکھا ہے۔

''شجاع الدولہ کا طبع میلان مہ جبیں عورتوں اور رقص وسرود کی طرف تھا جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والی طوائفوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہو گئی تھی کہ کوئی گلی کوچہ ان سے خالی نہ تھا۔ اس کے علاوہ نواب شجاع الدولہ کے حرم میں تقریباً آٹھ سو بیگمات اور دو ہزار خواصیں تھی۔'' ۸

میر حسن کو یہ شہر بہت پسند آیا۔ گویا نظر میں جنت کا دروازہ کھل گیا۔

کہ دیکھی میں نے جب کیفیت شہر
مرے اک روز جی میں آئی یوں لہر

کہ کیجے سیر فیض آباد جاکر
چلا میں واں سے اپنا دل اٹھا کر

نہیں داخل ہوا میں اس نگر میں
کھلا جنت کا دروازہ نظر میں

فیض آباد میں شجاع الدولہ نے عیش وعشرت کے تمام سامان مہیا کرادیئے تھے۔ میر حسن یہاں کی چمک دمک سے بہت متاثر ہوئے۔ میر حسن کا دوسرا معاشقہ فیض آباد میں ہوا۔ جس کا ذکر خود میر حسن نے گلزار ارم میں کیا۔ سعادت علی ناصر کا خیال ہے کہ یہ عشق نواب سالار جنگ کے بیٹے سردار جنگ کے محل کی ایک عورت سے ہوا تھا۔ ۹ گلزار ارم میں اس معاشقے کا ذکر ملتا ہے۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجئے۔

وہاں بھی میں نے اک محبوب پایا
نہایت دل کو وہ مرغوب پایا

نئی طرزوں سے میرے دل کو پھیرا
بھلایا غم قدیمی اس نے میرا

نہ تھی معلوم مجھ کو یہ جدائی
قضا پھر لکھنؤ میں مجھ کو لائی

برا دن سر سے قسمت نے نہ ٹالا
مجھے جنت سے جوں آدم نکالا

فیض آباد ان کے محبوب کا شہر تھا۔ اس لئے چھوڑنا گوارا نہ تھا۔ لیکن اقتصادی الجھنوں نے یہاں بھی چین سے نہ رہنے دیا۔ میر حسن نے اس کا ذکر قصیدہ درمدح آفریں علی خاں میں کیا ہے۔

یاں تک کیا ہے اس غم دوراں نے مجھ کو تنگ
کیا ہے عجب جو مجھ میں سماوے نہ میرا رنگ

سیکھوں ہنر وہ کس کے لئے، قدرداں ہے کون
سعدی بھی ہوں اگر تو اڑاتے پھریں پتنگ

بالآخر اسی لکھنؤ میں سکونت اختیار کرنی پڑی جس کی ہجو گلزار ارم میں کی ہے۔ لکھنؤ کی اب وہ صورتِ حال نہ تھی۔ شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد اس کے جانشین آصف الدولہ نے پایہ تخت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا تھا۔ آصف الدولہ نے لکھنؤ کے حالات بدل دیئے۔ فیض آباد کی بہار لکھنؤ میں دکھائی دینے لگی۔ کچھ ہی عرصے میں یہ شہر چمک اٹھا۔

میر حسن کے چار بیٹے میر مستحسن خلیقؔ، میر محسن محسنؔ، میر احسن اور میر احسن مخلوق تھے۔ میر حسن پوری عمر نواب شجاع الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ کے بیٹے مرزا نوازش علی سردار جنگ کے ملازم اور ہم نشیں رہے۔ [10] شاعری کا شوق بچپن سے تھا۔ میر حسن کے استاد جیسا کہ مذکورہ ہوا، میر ضیاؔء تھے۔ میر ضیا کے فیض آباد سے عظیم آباد چلے جانے پر میر حسن مرزا محمد رفیع سوداؔ سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ [11] اس کی تصدیق میر شیر علی افسوس نے بھی کی ہے جو تقریباً دس سال تک میر حسن کے ساتھ ایک ہی سرکار میں ملازم رہے۔ مثنوی سحر البیان کے دیباچے میں افسوس لکھتے ہیں۔

''مشق سخن اس نے اس ملک میں میر ضیاء الدین ضیاء تخلص سے کہ ہم مشق مرزا رفیع سودا اور میر تقی میر کے تھے، سوائے ان کے مرزائے مرحوم سے بھی ان کی غیبت میں اکثر اوقات اصلاح لی تھی۔ چنانچہ اس کا اقرار راقم کے سامنے کیا۔'' [12]

میر حسن نے اپنے تذکرہ میں لکھا ہے۔

''جس وقت کہ اپنی غزل میں ان کے (سودا) کے سامنے پڑھتا ہوں اگر اتفاقاً کہیں غلطی واقع ہوجاتی ہے تو وہ از راہِ شفقت خبردار کر دیتے ہیں۔ حق تعالی انہیں عمر دراز عطا فرمائے۔'' [13]

یہ سلسلہ کب تک جاری رہا، اس کے بارے میں معلوم نہ ہوسکا کہ میر حسن نے سودا کی شاگردی کا واضح طور پر اقرار نہیں

کیا۔ ممکن ہے کہ باقاعدہ شاگرد نہ رہے ہوں اور کبھی کبھار جب کلام سنانے کی نوبت آتی ہو، مرزا سودا غلطی سے آگاہ کر دیتے ہوں۔ جیسا کہ اساتذہ کا رویہ رہا ہے کہ دوسروں کی غلطیوں کو فی البدیہ درست کر دیا کرتے تھے۔

میر حسن اگرچہ نوازش علی سردار جنگ کے ہم نشیں اور ان کے ملازم رہے اس کے باوجود ان کی مالی حالت کبھی اچھی نہ رہی۔ آصف الدولہ سے بھی وابستہ رہے۔ ان کے باورچی خانے کی تعریف میں مثنوی لکھی اور آصف کی مدح میں قصیدے بھی لکھے، مثنوی سحر البیان ایک قصیدے کے ساتھ لکھ کر آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کی لیکن دریا دل آصف سے توقع کے خلاف صلے میں صرف ایک دوشالہ پایا۔ کہا جاتا ہے کہ نواب آصف الدولہ کو ناراضگی کے، باعث میر حسن کو دوبارہ فیض آباد جانا پڑا۔ اس دوران میں میر حسن آصف الدولہ کے دربار میں رسائی حاصل کرنے کی برابر کوشش کرتے رہے۔ لیکن آصف الدولہ کبیدہ خاطر ہی رہے۔ اس سلسلے میں میر حسن نے آخری کوشش سحر البیان کی صورت میں بھی آزما دیکھی لیکن مثنوی میں شامل قصیدے کا مدحیہ حصہ نواب کو کچھ پسند نہ آیا۔ اس سلسلے میں سعادت علی ناصر نے تذکرۂ خوش معرکہ زیبا میں لکھتے ہیں۔

> ''نواب قاسم علی خاں (سالار جنگ کا بیٹا) نے جب مثنوی سحر البیان ان سے سنی تو فرمایا کہ مجھے دو کہ میں یہ تمہاری طرف سے حضور میں ''نواب آصف الدولہ بہادر کے'' لے جاؤں۔ مصنف نے بہ خیال اس کے، کہ مبادا اور کسی نام سے حضور میں گزرے، مثنوی کے دینے سے انکار کیا۔ بعد چندے میر حسن صاحب مع مثنوی اور کسی تقریب سے حضور میں پہنچے۔ نواب سابق الذکر کہ افسانہ رفتہ سے آزردگی رکھتے تھے۔ ''نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ'' ع ''اک دن دوشالے دیے سات سے'' حضورت نے ہزار ہا دوشالے آن واحد میں بخش دیئے۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے۔ یہاں بیان واقع میں بھی کمی۔ نواب نام دار کا دل، اس کے سننے سے اچاٹ ہوا۔'' [۱۴]

یعنی میر حسن نے نواب کی سخاوت کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کی بجائے گھٹا کر پیش کیا۔ اس لئے فقط دوشالہ مرحمت کیا اور سزا کے طور پر وظیفہ منسوخ کر دیا۔ [۱۵] اس حادثے کے بعد میر حسن ٹوٹ سے گئے۔ بالآخر اسی عالم میں ۱۷۸۶ء میں لکھنؤ میں ہی انتقال کیا، محلّہ مفتی گنج میں قاسم علی کے عقب میں دفن کیا گیا۔ مصحفی نے تاریخ وفات کہی ہے۔

''شاعر شیریں زباں، تاریخ یافت''

OOO

میر حسن کی شعری کائنات میں تقریباً بارہ مثنویاں، سات قصیدے، کچھ ترکیب بند، مخمس، مسدس اور سینکڑوں رباعیاں شامل ہیں۔ دیوان غزلیات اس کے علاوہ ہے۔

قصیدہ میں تین قصیدے آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ جواہر علی خاں اور آفریں علی خاں کی مدح میں ہے، ایک قصیدہ سالار جنگ کی مدح میں اور ایک قصیدہ حضرت علی کی منقبت میں ہے۔ ان قصیدوں میں زور بیان، شوکت الفاظ اور تخیل کی بلند پروازی نظر نہیں آتی جو سودا کے قصائد کی خصوصیات ہیں۔ دراصل جس صنف سخن نے میر حسن کو شہرت ومقبولیت کی بلندی پر بٹھایا وہ مثنوی ہے۔ مثنوی شادی آصف الدولہ (۱۷۶۹ء) میر حسن کی مختصر مثنوی ہے۔ اس میں آصف کے جشن شادی اور فیض آباد کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ میر حسن نے یہ مثنوی انعام واکرام کے لئے نہیں۔ ع ''زر کی کچھ اس سے نہیں مجھ کو طرف'' بلکہ فیض آباد کی رونق سے متاثر ہو کر لکھی۔ آصف الدولہ کے جشن شادی کی دھوم دھام دیکھ کر میر حسن حیرت میں پڑ گئے تھے کہ کس قدر انتظامات کئے گئے ہیں۔ اس جشن کی تعریف میں لکھتے ہیں۔

دیکھتا کیا ہوں کہ بے حد وقیاس
روشنی کا ٹھاٹھ ہے دریا کے پاس

لے زمیں سے آسماں تک ہے بلند
مہہ سے روشن ہے چراغ اس کا دو چند

روشنی کچھ اک نہ تھی اس جا عیاں
اس میں آتش بازی کا بھی تھا سماں

کیا بیاں اس کا کروں میں سر بسر
طوطی تقدیر کے جلتے تھے پر

رموز العارفین میر حسن کی دوسری اہم مثنوی ہے جو ان کی دیگر مثنویوں سے مختلف ہے۔ اس میں تصوف ومعرفت کے خیالات کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی کسی قدر طویل ہے۔ اس کی تخلیق کا مقصد لوگوں کو اخلاق وآداب سکھانا معلوم ہوتا ہے۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے کہ اس میں اخلاقی ہدایتوں اور عارفوں کے رمزوں کو پیش کیا گیا ہے۔

عارفوں کی بس کہ رمزیں ہیں لکھیں
نام اس کا ہے رموز العارفیں

رموز العارفین خود میر حسن کے مطابق مقبول ومشہور ہوئی۔ اس کا سبب تخلیق میر حسن نے یہ بیان ہے۔

جی میں ہے وہ جو ہوئے ہیں نیک کام
کچھ لکھوں میں ان بزرگوں کا کلام

جس کے سننے میں ہو عقبیٰ کا حصول
کوئی دم تو جاؤں اس دنیا کو بھول

مثنوی مولانا روم کی طرح رموز العارفین میں بھی بار بار حکایات آتی ہیں جن سے طریقت ومعرفت کے نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔مثنوی کی مختلف حکایات سے ترک دنیا،صبر وقناعت،خواب غفلت سے بیداری اور حق شناسی کی ترغیب ملتی ہے۔ان حکایتوں میں تسلسل نہیں پایا جاتا۔مختلف حکایتوں کو یکجا کر دیا گیا ہے۔اس لئے معنوی ربط نہ پیدا ہوسکا۔زبان صاف ہے اور بیان میں روانی ہے۔صوفیا کے نزدیک عشق مجازی،عشق حقیقی تک پہنچنے کے لئے ایک زینے کی حیثیت رکھتا ہے۔میر حسن نے اسے وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

جب مجازی کا نہ ہو یاروں بیاں
پھر حقیقت کس طرح سے ہو بیاں

گو مثل یہ ہے مجازی اے عزیز
پر حقیقت کو یہیں سے کر تمیز

جا مجازی میں قدم پہلے تو رکھ
پھر حقیقت کا مزا من بعد چکھ

چاہتوں سے پہلے اپنا دل لگا
دیکھ تو کرتا ہے پھر کیا کچھ خدا

پہلے ان کی دیکھ لے محبوبیاں
تا کہ ہوویں ظاہر ان کی خوبیاں

بے وفائی ان کی جب ہو آشکار
ان گلوں سے تیرا دل ہو خار خار

پھر سمجھ تو کچھ کہ دنیا کچھ نہیں
گرچہ ہے سب کچھ پر اپنا کچھ نہیں

اس کے بعد چھوٹی چھوٹی حکایتوں کے ذریعہ اخلاق ومعرفت کا درس بیان کیا گیا ہے۔

مثنوی ''ہجو حویلی کہ بر کرایہ گرفتہ بود'' (۷۶۔۱۷۷۵ء) میں مکان کی تنگی، اس کی خستہ حالی پر طنز کیا ہے اور اپنی پریشانیوں کا ذکر کچھ اس طرح کیا ہے کہ لگتا ہے کہ اس مکان میں خرابیاں ہی خرابیاں تھیں جس سے میر حسن کی تکلیفیں بڑھتی ہی جارہی تھیں۔یہ معلوم نہیں چلتا کہ یہ کرائے کا مکان فیض آباد میں تھا یا لکھنؤ میں۔لیکن قیاس ہے کہ لکھنؤ ہی میں ہوگا۔کیونکہ فیض آباد میں میر حسن کا اپنا ذاتی مکان تھا۔مکان کی خستہ حالی کا ذکر یوں کیا ہے۔

ڈیوڑھی کا بند کیجئے جب در
بیٹھئے بہ، جا ضرور تب جاکر

گندگی سے بھری ہی رہتی ہے
گھر کی دن رات ناک بہتی ہے

کپڑے ہم جھاڑتے ہیں لیل ونہار
دھوبی دھوتے ہیں جیسے دے دے مار

جھاڑتے جھاڑتے بیاض وکتاب
حرف مٹ مٹ کے ہوگئے ہیں خراب

گرد سے دم رُکے ہے بند ہے ناک
سوجھے یاں شعرو شاعری کیا خاک

کیا کہیں کس طرح سے جیتے ہیں
خاک کھاتے ہیں، کیچ پیتے ہیں

گر ہنسی سمجھو تو فضیحت ہے
ورنہ یہ مثنوی نصیحت ہے

زبان وبیان کے اعتبار سے یہ مثنوی کامیاب ہے۔طنزاور واقعہ نگاری اس کی اہم خصوصیات ہیں۔

مثنوی گلزارارم نے کافی مقبولیت حاصل کی۔اس میں دہلی سے فیض آباد تک کے سفر کی روداداور میر حسن کے معاشقے کا ذکر ہے۔حمد ونعت کے بعد دہلی سے ''ڈیگ'' بھرت پور کا سفر، وہاں قیام، شاہ مدار کی چھڑیوں کے ساتھ مکن پور جانا، میلے کا ذکر اور فیض آباد ولکھنؤ کا احوال تفصیل سے پیش کیا ہے۔گلزارارم ایک تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔

زبس وصف گل وگلشن بہم ہے
سو اس کا نام گلزار ارم ہے

مثنوی کے پہلے حصے میں سفر کی روداد ہے اس درمیان معشوق کا ذکر بھی آ گیا ہے۔جس کی جدائی کا داغ دہلی سے لے کر آئے تھے۔مثنوی سے معلوم ہوتا ہے وہ برسات کے دن تھے۔دلّی چھوڑنے کا انہیں بہت صدمہ پہنچا۔خاندان والوں کے سمجھانے پر وطن چھوڑنے پر آمادہ ہوئے۔

بہانہ رکھ جدائی کا، وطن کی
میں رو رو ندیاں کرتا تھا بن کی

ہر اک میدان تھا اس اشک سے گل
کٹی برسات میں وہ اپنی منزل

کسی رہ میں نظر پڑتا تھا جب باغ
میں اپنے دل کے لگتا دیکھنے داغ

ڈیگ (بھرتپور) سے جب شاہ مدار کی چھڑیاں مکن پور کے لئے روانہ ہوئیں تو میر حسن بھی میر سیف اللہ اوران کے بھائی نور اللہ کے ساتھ مکن پور کے لئے روانہ ہوگئے۔ بہت سی عورتیں مرد اور بچے ان چھڑیوں کے ساتھ تھے۔ ان عورتوں کا ذکر میر حسن نے مذکورہ مثنوی میں کیا ہے۔ نیز باغات، محلوں، فقیروں عقیدت مندوں کا ذکر بھی تفصیل سے لیا ہے۔ راستے میں چھڑیوں کی دلکشی نے میر حسن کو بہت متاثر کیا۔

ڈفالی سب کھڑے تھے لے کر چھڑیاں
وہ چھڑیاں کیا بھلی لگتی تھی کھڑیاں

دیاباتی سر شب روز کرتے
دئے چھڑیوں کے آگے لا کے دھرتے

مثال بید مجنوں ہر چھڑی تھی
کہ اس کے گرد ہر لیلیٰ کھڑی تھی

وہ چھڑیاں تھیں کہ تھیں مژگان دلدار
وہ پاتھے پیر کے نیز نمودار

پری رو گردیوں چھڑیوں کے پھرتے
پتنگے شمع پر جیسے ہوں گرتے

مکن پور کے میلے کے بعد لکھنؤ پہنچے۔ لکھنؤ اس وقت تہذیب وتمدن کا مرکز نہ تھا۔ میر حسن کو یہ شہر کچھ عجیب سا لگا۔ تنگ وتاریک گلی کوچوں میں ہوا کا گزر بھی مشکل تھا۔ یہاں جی اکتا جانے کے بعد فیض آباد پہنچے جہاں نواب شجاع الدولہ کا دربار اپنی شان وشوکت کے لئے مشہور تھا۔ میر حسن نے فیض آباد کی تعریف کی ہے۔ اس میں اس عہد کے عوام کی زندگی کے خدوخال بھی دکھائی دیتے ہیں۔ فیض آباد کی آرائش وزیبائش وہاں کی عورتوں کا ذکر اس طرح کرتے ہیں۔

کوئی بالے میں لے کر گل پھرے ہے
کوئی پھول اپنے انگیا میں دھرے ہے

رکھے ہے کان پر کوئی گلوں کو
شگفتہ دل کرے ہے بلبلوں کو

کوئی لالے کی پتی توڑتی ہے
کھڑی کوئی پٹاخہ چھوڑتی ہے

روش پر دوڑتی پھرتی ہے کوئی
سنبھلتی ہے کوئی، گرتی ہے کوئی

کوئی ہے مست، کوئی ہے شرابی
پھرے ہے کوئی جھکاتی گلابی

فن کی کسوٹی پر یہ مثنوی کھری اترتی ہے زبان و بیان کی خوبی کے ساتھ ساتھ نادر تشبیہات واستعارات کی مدد سے میر حسن نے دلکش پیکر تراشے ہیں۔محمود فاروقی اس مثنوی کے بارے میں رقمطراز ہیں۔

''میر حسن کو موقع ومحل سے مناسب عبارت لکھنے میں بڑا ملکہ تھا۔ وہ ایسے الفاظ تلاش کر کے لاتے ہیں کہ اس خاص موقع پر ان سے بہتر اور موزوں کوئی دوسرا لفظ نہیں ہوسکتا۔ میلے کے سلسلے میں ڈفالی، چھڑیوں اور ملنگوں کا بیان بڑی خوش اسلوبی اور سلیقے سے کیا گیا ہے۔زبان ہر جگہ نہایت سلیس اور شگفتہ ہے۔''[۱۶]

مثنوی در تہنیت عید (۸۵۔ ۱۷۸۴ء) میر حسن کی ایک مختصر سی مثنوی ہے۔ جو ۱۵۵ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ نواب جواہر علی خاں کی خدمت میں پیش کی گئی۔ جواہر علی نواب بہو بیگم (بیگم آصف الدولہ) کے ناظر تھے۔ وہ فیض آباد میں عید منا رہے تھے۔ میر حسن نے اس میں جواہر علی کی مدح اور عید کی خوشی کا بیان کیا۔عید ساون کے مہینے میں آئی۔ چنانچہ برسات کے فطری مناظر کی تصویریں بھی اس میں نظر آتی ہیں۔

زبس اب کے ساون میں آئی ہے عید
سو ہے یہ گھر بار سال سعید

برنگ گیاہ ومثال نہال
اُگے ہے خوشی ہر جگہ اب کے سال

گل وغنچہ نے مشت میں زر لیا
ہوا نے بھی جگنو سے زیور لیا

تروتازہ گل اور چمن آبدار
سحابِ سیہ، سایۂ خوشگوار

اس مثنوی میں جواہر علی خاں کی مدح ہونے کے سبب اسے قصیدہ مزاج کہا گیا ہے۔

مثنوی در وصف قصر جواہر (۸۵۔ ۱۷۸۴ء) میں بہو بیگم کے ناظر جواہر علی خاں سے متعلق ہے۔ مثنوی کا آغاز روایتی انداز میں حمد و نعت سے ہوتا ہے۔ جواہر علی خاں کے محل کے دروازہ، پائیں باغ، شمع و فانوس، کمرک کے درختوں، فوج، بندوق وغیرہ کی تعریف اس میں کی گئی ہے۔ پائیں باغ کی تعریف میں لکھتے ہیں۔

کروں باغ پائیں کا کیا میں بیاں
حنا جیسے ہو زیر پائے بتاں

ہے صحن مصفا بدن حور کا
سدا وقت رہتا نہیں نور کا

منور ہے از بس کے دیوار ودر
برابر ہے اس جا پہ شام وسحر

مثنوی کی زبان عام فہم ہے البتہ اسلوب میں کوئی ندرت نہیں ہے۔

مثنوی در وصف خوانِ نعمت (۸۵۔ ۱۷۸۴ء) بھی روایتی انداز میں حمد و نعت سے شروع ہوتی ہے۔ اس میں میر حسن نے آصف الدولہ کے باورچی خانے کے حالات اور انواع واقسام کے کھانوں کا ذکر کیا ہے کہا جاتا ہے کہ میر حسن نے یہ مثنوی آصف الدولہ کے دربار میں دوبارہ رسائی حاصل کرنے کی غرض سے کسی کی فرمائش پر لکھی تھی۔

سحر البیان (۸۵۔ ۱۷۸۴ء) میر حسن کی آخری تصنیف ہے۔ اس مثنوی پر اس قدر لکھا جا چکا ہے کہ اب اس موضوع پر مزید نئے پہلوؤں پر گفتگو بے حد مشکل ہے۔ پھر بھی راقم کے مطالعے کے دوران میں چند اہم باتیں سامنے آئیں جن کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ سحر البیان سے قبل میر حسن نے متعدد مثنویاں لکھی ہیں۔ پہلی مثنوی ''شادی'' لکھنے کا مقصد میر حسن کے نزدیک حصول زر نہیں بلکہ عز و شرف حاصل کرنا تھا۔ یعنی

زر کی کچھ اس سے نہیں مجھ کو طرف
گر قبول افتد زہے عزو شرف

لیکن سحر البیان کے سبب تصنیف کے سلسلے میں متضاد خیالات ملتے ہیں۔ سعادت علی ناصر نے تذکرۂ خوش معرکہ زیبا میں اس کے سبب تخلیق کے بارے میں لکھا ہے۔

''بسبب تقاضائے جوانی محل کی ایک عورت سے محبت اور موانست ہوئی۔
چونکہ طبیعت موزوں تھی، پاس خاطر معشوق، مثنوی بے نظیر تصنیف کی۔''[۱۷]

جیسا کہ مذکور ہوا میر حسن نے اپنے معاشقے کی داستان گلزار ارم میں بیان کی ہے۔ ناصر کا بیان اس لئے بھی معتبر معلوم نہیں ہوتا کہ مثنوی میں خود میر حسن نے اس سلسلے میں جو وضاحتی اشعار پیش کئے وہ اس کی تردید کرتے ہیں۔ خیراتی لال جگر نے اپنے تذکرہ میں اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ جب مثنوی گلزار ارم آصف الدولہ کی نظر سے گزری تو وہ فیض آباد کی مدح اور لکھنؤ جیسے مینو سواد شہر کی مذمت پر بے حد رنجیدہ ہوئے۔ یہاں تک کہ میر حسن کو اس حرکت ناشائستہ کی پاداش میں معاتب حضور ہو کر شہر سے آوارگی اختیار کرنا پڑی۔ بعد میں جب میر حسن نے مثنوی سحر البیان نظم کر کے نواب قدرداں کے حضور میں پیش کی تو قصور معاف ہوا۔ ۱۸ ڈاکٹر فرمان فتح پوری بھی سحر البیان کے سبب تخلیق کو دربار شاہی تک رسائی حاصل کرنے کی خواہش قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''میر حسن کی بہترین اور مشہور ترین مثنوی سحر البیان نواب آصف الدولہ کی توجہ سے وجود میں آئی۔ ہوا یہ کہ ۱۸۹ھ میں شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد جب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے تو انھوں نے فیض آباد کے بجائے لکھنؤ کو دارالحکومت ٹھہرایا۔ اور علم وادب کی وہ قدردانی فرمائی کہ لکھنؤ ارباب کمال کا مرکز بن گیا۔ میر حسن بھی فیض آباد سے لکھنؤ پہنچ گئے اور جلد ہی دربار شاہی تک رسائی حاصل کر لی۔ بادشاہ کو شفیق وادب نواز دیکھ کر سحر البیان لکھنا شروع کر دی اور ۱۷۸۴ء تک ختم کر کے بادشاہ کے حضور میں پیش کر دی۔'' ۱۹

مثنوی سحر البیان میں ''عذر تقصیر'' کے عنوان کے تحت جو اشعار درج ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ آصف الدولہ کی ناراضگی دور کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔

فلک بارگاہا، ملک در گہا
جدا میں جو قدموں سے تیرے ہوا

نہ کچھ عقل نے اور نہ تدبیر نے
رکھا مجھ کو محروم، تقدیر نے

پر اب عقل نے میرے کھولے ہیں گوش
دیا ہے مدد نے تری مجھ کو ہوش

سو میں اک کہانی بنا کر نئی
دُرِ فکر سے گوندھ لڑیاں کئی

لے آیا ہوں خدمت میں بہر نیاز
یہ امید ہے پھر کہ ہوں سرفراز

مرا عذر تقصیر ہو وے قبول
بہ حق علی وبہ آل رسول

ان اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ آصف الدولہ اور میر حسن کے درمیان جو قضیہ تھا اسے رفع کرنے کی غرض سے میر حسن ایک نئی کہانی، درفکر سے لڑیوں سے گوندھ کر آصف الدولہ کے دربار میں لائے۔ ع۔ ''جدا میں جو قدموں سے تیرے رہا''۔ سے بھی ظاہر ہے کہ آصف الدولہ سے ناراضگی کے سبب میر حسن کو لکھنؤ سے دور جانا پڑا۔ اور دوبارہ دربار شاہی تک رسائی حاصل کرنے کے لئے معذرت طلبی کو ضروری خیال کیا۔ اس لئے مذکورہ اشعار بطور معذرت پیش کرنے کی نوبت آئی۔ ان اشعار کے علاوہ آصف کی مدح میں ایک قصیدہ لکھ کر بھی مثنوی میں شامل کر دیا۔ لیکن میر حسن کو جیسی توقع آصف الدولہ سے تھی، پوری نہ ہوئی اور محض ایک دوشالہ صلے میں پا کر دربار شاہی سے بھی اخراج ہو گیا۔ میر شیر علی افسوس نے سحر البیان کے دیباچے میں لکھا ہے۔

> ''اس میں کوئی شک نہیں کہ مال کھرا تھا اور ہزارہا دوشالے روزانہ تقسیم کر دینے والے دریا دل نواب سے یہ توقع بھی نہ تھی کہ اس طرح میر حسن کو ٹرخہ دیا جائے گا۔ پھلے ہی نواب نے مال کی قدر دانی نہ کی ہو لیکن عوام و خواص نے جس طرح اس کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور اس کی قدر دانی کی وہ میر حسن کے لئے سب سے بڑا اعزاز ہے۔ اس کی سب سے بڑی مثال یہ ہے کہ میر حسن نے مثنوی کے اختتام پر جو نتیجہ اخذ کیا اور جس داد کی اپیل کی اسے آج تک اردو کے کسی ناقد و محقق نے مسترد نہیں کیا بلکہ اس کی قدر اس سے بھی زیادہ کی گئی۔ اور ان کے ایک ایک لفظ کو صداقت کے ترازو پر صحیح قرار دیا گیا''۔ [20]

مثنوی کے اختتامیہ اشعار ملاحظہ کیجئے۔

ذرا منصفو! داد کی ہے یہ جا
کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا

زبس عمر کی اس کہانی میں صرف
تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف

جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر
تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

نہیں مثنوی، ہے یہ اک پھلجھڑی
مسلسل ہے موتی کی گویا لڑی

نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں
نہیں مثنوی، ہے یہ سحر البیان

اگر واقعی غور ٹک کیجئے
صلہ اس کا کم ہے جو کچھ دیجئے

جو منصف سنیں گے، کہیں گے سبھی
نہ ایسی ہوئی ہے، نہ ہوگی کبھی

سحرالبیان ۱۷۸۴ء میں تکمیل کو پہنچی لیکن میر حسن نے یہ وضاحت نہیں کی کہ اس کی تخلیق میں کتنا وقت لگا۔ مذکورہ اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کہانی میں ایک عمر صرف کی تب جا کر موتی سے حرف کی صورت پیدا ہوئی۔

سحرالبیان کا قصہ یہ ہے کہ کسی شہر 'مینوسواد' کے بادشاہ کے کوئی اولاد نہ تھی۔ اس غم میں شہنشاہ تاج وتخت سے بھی ادب چکا تھا۔ لیکن اس کے وزیروں نے نجومیوں، رمالوں اور پنڈتوں کو بلوا کر پیشین گوئی کروائی۔ انھوں نے پیشین گوئی کی کہ بادشاہ کے یہاں ایک لڑکا پیدا ہوگا اور بارہ سال کی عمر میں مصیبت میں پھنس کر در بدر ٹھوکریں کھاتا پھرے گا۔ نجومیوں کی بات صحیح نکلی۔ بادشاہ نے بیٹے کو دنیا سے چھپا کر رکھا ہوا تھا لیکن بارہ برس کی آخری رات کو شہزادہ سیر کے بعد کوٹھے پر سویا ہوا تھا۔ ایک پری ماہ رخ ادھر سے گزری۔ چاندنی رات تھی۔ پری کی نظر شہزادے پر پڑی۔ شہزادے کی صورت دیکھتے ہی پری اس پر فریفتہ ہوگئی اور اسے اڑا لے گئی۔ پرستان میں آ کر شہزادہ بے حد گھبرایا۔ پری نے اسے دل بہلانے کے لئے کل کا گھوڑا دیا۔ سیر کرتا ہوا گھوڑا ایک شام ''سراندیپ'' کے بادشاہ مسعود شاہ کی بیٹی بدر منیر کے باغ میں جا اترا۔ شہزادے اور شہزادی ایک دوسرے کو دل دے بیٹھے۔ وزیرزادی نجم النساء کی کوششوں سے دونوں کی ملاقاتیں رہنے لگیں۔ ایک دیو نے ماہ رخ پری کو یہ خبر دی۔ ماہ رخ نے شہزادے کو ایک کنویں میں قید کر دیا۔ نجم النساء جوگن بن کر شہزادے کی تلاش میں نکل پڑی۔ آخر میں جنوں کے بادشاہ کے بیٹے فیروز بخت کی مدد سے اس نے شہزادے کو ڈھونڈ نکالا۔ بے نظیر نے بدر منیر سے اور فیروز بخت نے نجم النساء سے شادی کر لی۔ اور بے نظیر شادکام اپنے وطن لوٹ آیا۔

میر حسن نے اس مثنوی کو نئی کہانی اور نئی طرز سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی یہ ان کی طبع زاد کہانی ہے۔ محققین نے اس کے الگ الگ ماخذ دریافت کئے۔ گوپی چند نارنگ کے مطابق

''میر حسن کا قصہ طبع زاد ہے اور اس کا رنگ و آہنگ مخلوط تہذیب و معاشرت سے لیا گیا ہے۔''[۲۱]

جبکہ ڈاکٹر سید محمد عقیل کا خیال ہے کہ مثنوی کا قصہ نیا نہیں ہے بلکہ نئے سے مراد یہاں پیش کش سے ہے وہ مزید لکھتے ہیں:

''میر حسن نے اس کہانی (سحرالبیان) کو نیا کہا ہے مگر اس سے ان کا مقصد نئے طور پر پیش کرنا تھا۔ اس لئے کہ یہ قصہ نیا نہ تھا۔ جستہ جستہ متعدد مقامات پر مل جاتا

ہے۔ چہار درویش، الف لیلیٰ وغیرہ میں اس طرح کے متعدد واقعات ملتے ہیں، جن کی وجہ دراصل ماخذ کا ایک ہونا تھا۔ نہ یہ کہانی حقیقی ہے اور نہ اس دور سے اس کی امید رکھنی چاہئے۔ ایسے لوگ جو حقیقت سے زیادہ ''کسی'' اور ''کوئی'' پر یقین رکھتے ہوں ان کے سامنے حقیقت نگاری کرنا مرزا شوق کی طرح رسوا ہونا ہے۔ دراصل یہ ماحول اتنی ترقی نہ کرسکا تھا کہ کسی بات کو عقلی دلائل اور سائنسی عینک سے دیکھ سکے۔'' ۲۲

گویا کہ یہ قصہ طبع زاد نہیں بلکہ مختلف کہانیاں جو اس عہد میں بکھری پڑی تھیں جو عوام کی زبان پر تھیں، میر حسن نے ان سب کو یکجا کر کے ایک نئی داستان تیار کردی۔ یہ کہانی نئی ہو یا کسی قصے سے ماخذ، اس سے نہ میر حسن کا رتبہ کم ہوتا ہے نہ سحر البیان کی قدر میں کوئی کمی واقع ہوگی۔ اور اگر واقعی یہ داستان مختلف بکھری ہوئی داستانوں کو جوڑ کر ایک نئی شکل میں پیش کردی گئی ہے تو یہ اور بھی کمال کی بات ہے۔ کیونکہ اس داستان میں تمام کڑیاں آپس میں مربوط ہیں۔ کہانی میں تمام تر واقعات اتفاقیہ امور پر مبنی ہیں۔ ان کے بغیر نہ قصہ آگے بڑھتا ہے اور نہ اس میں کچھ جان آسکتی ہے، پلاٹ سے اگر اس عنصر کو نکال دیا جائے تو قصہ بے لطف ہو جائے گا۔

میر حسن کے پیش نظر نہ صرف اردو مثنویاں بلکہ فارسی مثنویوں کا بھی انھوں نے مطالعہ کیا تھا۔ اردو میں مصحفی اور بے قید کی مثنویوں سے وہ بہت متاثر تھے۔ اپنے تذکرۂ شعرائے اردو میں ان کی مثنویوں کی جس انداز میں تعریف کی اس سے محسوس ہوتا ہے کہ میر حسن نے ان سے بھی کسب فیض کیا ہوگا۔ خاص طور پر ''بے قید'' کی مثنوی کی، میر حسن نے بہت تعریف کی۔ بحر کے انتخاب کے علاوہ مضامین کی نوعیت میں بھی میر حسن اور بے قید میں اشتراک پایا جاتا ہے۔ بے قید کی عشقیہ داستان ہمارے سامنے نہیں ہے۔ اس کے محض ۷۵ اشعار مختلف تذکروں میں ملتے ہیں لیکن اس مختصر نمونے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اپنے عہد کی مقبول مثنویوں میں سے ایک ہے۔ خواجہ محفوظ الرحمٰن کے مطابق غلام علی عشرت نے بھی ایک قصہ سحر البیان کے نام سے لکھا جو داستان عشق کے نام سے شائع کیا گیا۔ خواجہ صاحب مزید لکھتے ہیں۔

''غلام علی عشرت نے ۱۲۳۰ھ میں ایک قصہ سحر البیان کے نام سے لکھا۔ اس کتاب میں کل ایک سو ترپن صفحے ہیں۔ نسخہ رام پور کے شاہی کتب خانے میں اب تک موجود ہے۔ قصہ، دروغ برگردنِ راوی کہہ کر شروع کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ قصہ ان کی تصنیف نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قصہ کو کسی دوسرے نے تصنیف کیا ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میر حسن کی نظر سے اصل قصہ گزرا ہو۔ اس کو ۱۸۴۹ء میں فرخند علی نے ''داستان عشق'' کے نام سے شائع کیا۔'' ۲۳

خواجہ صاحب نے داستان عشق کا حوالہ نہیں دیا۔ اس لئے یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ داستان عشق میں وہی قصہ ہے جو میر حسن کی سحر البیان میں ہے۔ غرض کہ ان تمام ماخذوں سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ مثنوی سحر البیان کسی بندھے ٹکے قصے کا ترجمہ

ہے۔اور نہ ہی کسی فارسی مثنوی کا چربہ ہے۔

حالی نے مثنوی کو سب سے زیادہ کارآمد صنف قرار دیا۔اس سلسلے میں انھوں نے میر حسن کی مثنوی سحرالبیان پر بھرپور ریویو کرتے ہوئے اس کی بہت تعریف کی ہے۔مقدمہ شعروشاعری میں مولانا لکھتے ہیں۔

> ''میر تقی کے بعد میر حسن دہلوی کی مثنوی بدر منیر نے ہندوستان میں جو سچی شہرت اور فوقیت حاصل کی ہے وہ نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد آج تک کسی مثنوی کو نصیب نہیں ہوئی۔یہ خیال کہ میر تقی کے نمونوں سے میر حسن کو کچھ مدد ملی ہوگی،یا کچھ رہبری ہوئی ہوگی۔ٹھیک نہیں معلوم ہوتا کیونکہ قصہ کی شان جو میر حسن کی مثنوی میں ہے،میر تقی کی مثنویوں میں اس کا کہیں پتا نہیں۔اگر اس بات سے قطع نظر کرلی جائے کہ قدیم قصوں کی طرف اس مثنوی کی بنیاد بھی دیو افسانوں پر رکھی گئی ہے تو یہ کہنا کچھ بے جا نہیں کہ میر حسن نے قصہ نگاری کے تمام فرائض پورے پورے ادا کردیئے ہیں۔۔۔۔۔۔۔غرض جو کچھ اس مثنوی میں بیان کیا ہے،اس کی آنکھوں کے سامنے تصویر کھینچ دی ہے اور مسلمانوں کے اخیر دور میں سلاطین وامراء کے یہاں جو جو حالتیں ایسے موقعوں پر گزرتی تھیں اور جو معاملات پیش آتے تھے،انکا بعینہٖ چربہ اتار دیا ہے۔اس طرح جو سین دکھانا چاہا ہے اس میں محض الفاظ کا طلسم باندھا ہے معنی سے کچھ سروکار نہیں رکھا۔بہر حال اردو کی عشقیہ مثنویوں میں ہمارے نزدیک اکثر اعتبارات سے بدر منیر کے برابر آج تک کوئی مثنوی نہیں لکھی گئی۔''[۲۴]

حالی نے مقدمہ شعروشاعری میں معیاری مثنوی کے جو اصول وضع کئے۔سو فی صد یہ مثنوی ان اصولوں پر پوری نہیں اترتی۔مثلاً حالی کے مطابق جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کے بنیاد ناممکن اور فوق العادۃ باتوں پر نہ رکھی جائے۔سحرالبیان اس اصول پر کھری نہیں اترتی کہ اس میں فوق فطری عناصر ہیں۔انہیں عناصر کی مدد سے قصہ میں جان آتی ہے۔یہ نہ ہوں تو شاید اسے عوام اس قدر پسند نہ کرتے کہ اس عہد میں ایسی داستانوں کا چلن تھا۔میر حسن دراصل اس سماجی وسیاسی زوال کے نمائندے تھے جس میں لوگ احساس برتری کے لئے مافوق الفطری عناصر میں تسکین تلاش کرتے تھے۔حالانکہ سحرالبیان سے قبل ایسی مثنویاں بھی لکھی گئیں جن میں فوق فطری عناصر کے بجائے انسانی معاشرے ہی سے تعلق رکھا گیا۔سحرالبیان کا قصہ چونکہ عشقیہ ہے اس لئے فوق لعادۃ باتوں نے قصے کو دلچسپ بنادیا ہے۔یہ صحیح ہے کہ حالی نے جدید نظم کی تحریک کے زیر اثر مثنوی کے جو اصول وضع کئے وہ بعد کی مثنویوں کے لئے بے حد مفید ثابت ہوئے اور فوق فطری عناصر ہماری مثنویوں سے تقریباً غائب ہوگئے۔لیکن جہاں تک سحرالبیان کے مافوق الفطری کرداروں کی بات ہے تو بات بھی قابل غور ہے کہ میر حسن نے انھیں بالکل فطری انداز میں پیش کیا ہے۔یعنی ان فوق الفطری کرداروں میں عام انسانوں کی طرح خواہشات وجذبات پیدا کردیئے ہیں۔

سحر البیان کے لئے بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف یعنی فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل استعمال کی گئی ہے۔ انشاء نے دریائے لطافت میں اس کی بحر کو رزمیہ مثنوی کی بحر قرار دیا ہے۔ اکثر تذکرہ نگاروں نے انشاء کے اسی قول کو نقل کر دیا ہے۔ یعنی بحر کے انتخاب میں میر حسن عام راستے سے ہٹ کر چلے ہیں۔ بقول انشا یہ عشقیہ مثنوی ہجر وصال، درد واثر، سوز و گداز اور دل کے جذبات کی حامل ہے۔ اس کی بحر بھی وہی ہونی چاہئے تھی جو عموماً عشقیہ مثنویوں کی ہوتی ہے لیکن اس کے خلاف سحر البیان کی بحر رزمیہ مثنوی کی ہے۔ 25 انشاء جو بنسوڑ مزاج رکھتے تھے۔ ممکن ہے کہ پھبتی کسنے کی غرض سے لکھ دیا ہو کہ اس کی بحر رزمیہ ہے۔ در اصل یہ وہی انشاء ہیں جنھوں نے سحر البیان کو سن کر کہا تھا کہ مثنوی کیا ہے، سانڈے کا تیل بیچتے ہیں۔ یہ پھبتی انہوں نے مثنوی کی عریاں نگاری پر الزام عائد کرتے ہوئے کسی۔ حالانکہ اس میں اس قدر عریاں نگاری سے کام نہیں لیا گیا ہے جتنا کہ اس عہد کی دیگر مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ لیکن سحر البیان میں جو بحر استعمال کی گئی ہے میر حسن سے قبل بہت سے عشقیہ مثنویوں میں استعمال کی جا چکی تھی۔ اس لئے اس میں کوئی جدت نہیں۔

میر حسن نے سحر البیان میں جس 'مینوسواد' نامی شہر کا ذکر کیا، اس کی جگہ کو پردۂ خفا میں ہی رکھا۔ البتہ سحر البیان میں جو تہذیب و تمدن نظر آتا ہے اس کے مطابق شہر دہلی کا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ دوسرا شہر ''سراندیپ'' ہے یہ نام بھی محض خیالی ہے ورنہ وہاں کے قدرتی نظاروں اور معاشرت و تمدن سے بھی دہلی کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ یہ مثنوی مشترکہ ہندوستانی معاشرے کی نمائندگی کرتی ہے۔ کرداروں کے نام، ان کے لباس، بول چال اور رہن سہن میں خالص ہندوستانی ماحول کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

واقعات کی جزئیات کے بیان میں میر حسن کو کمال حاصل تھا۔ موسیقی، رقص و سرود اور مختلف علوم و فنون کی معمولی سے معمولی بات کو بھی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اس وجہ سے بعض ناقدین نے سحر البیان میں غیر ضروری طوالت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ میر حسن دراصل اس عہد کی تمام خوبیوں اور خامیوں سے واقف تھے۔ بادشاہوں اور نوابوں کی معاشرت کو انہوں نے قریب سے دیکھا تھا۔ انہوں نے اس عہد کے خوبصورت مرقعے پیش کئے ہیں۔ اس سے فائدہ یہ ہوا کہ اس زمانے کا ماحول، رہن سہن اور معاشرت سے قاری اچھی طرح واقف ہو جاتا ہے۔ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ کا دور حکومت کیسا تھا، اس کی خوبیاں اور خامیاں کیا تھیں، یہ سب ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ میر حسن کو بیان پر ایسی قدرت حاصل تھی کہ واقعات کو پڑھ کر ہم محسوس کرنے لگتے ہیں کہ وہ سارے واقعات ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔ بے نظیر کی پیدائش، سواری، شادی کے موقع پر رقص و سرود کا سماں بے حد خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ بے نظیر کی پیدائش پر نقار خانے کا سماں ملاحظہ کیجئے۔

بجے شادیانے جو واں اس گھڑی
ہوئی گرد و پیش آ کے خلقت کھڑی

بہم مل کے بیٹھے جو شہنا نواز
بنا منہ سے پھر کی، لگا اس پر ساز

لگے لینے اُبچیں خوشی سے نئی
اڑانا لگا بجنے اور سگھڑی

ٹکوروں میں نوبت کی شہنا کی دھن
سگھڑ سننے والوں کو کرتی تھی سن

سنی جھانجھ نے جو خوشی کی نوا
تھرکنے لگا تالیوں کو بجا

حالی نے مثنوی کے لئے ربط کلام کو ضروری خیال کیا ہے۔ اس اعتبار سے سحر البیان ایک مربوط مثنوی ہے۔ کہیں بھی بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا۔ میر حسن نے قصہ پن کو پیدا کر کے منطقی ترتیب کا ایسا اہتمام کیا ہے کہ کسی وقت بھی قاری کو اکتاہٹ معلوم نہیں ہوتی بلکہ وہ قصہ کے ساتھ خود بھی جڑ جاتا ہے۔ بقول وحید قریشی

''سحر البیان پڑھتے ہوئے ہماری توجہ کہیں بھی کہانی کے پہلو سے نہیں ہٹتی۔ واقعات کی کڑیاں مسلسل مربوط ہیں اور ہر مقام پر اور ہر مرحلے پر یہ توقع رکھتے ہیں کہ اگلے مرحلے پر کوئی نہ کوئی اہم بات وقوع پذیر ہونے والی ہے۔'' ۲۶

میر حسن نے کہانی میں منطقی ترتیب کی صورت اکثر حادثے یا اتفاق سے پیدا کی۔ اس سلسلے میں سید محمد عقیل رضوی نے لکھا ہے۔

''میر حسن نے یہ ضرور کیا ہے کہ کہانی میں ایسے واقعات پیش کرتے وقت جو عجیب وغریب تھے، سب کو امور اتفاقیہ سے متعلق کر دیا اور قضارا، اتفاقاً، سے اپنی پوزیشن بہت سنبھال لی۔ بے نظیر مدت روپوشی ختم ہونے کے ایک دن پہلے ہی اتفاقا باہر چلا آتا ہے۔ اتفاق سے وہ چاندنی رات ہوتی ہے اور اتفاق ہی سے وہ کھلی چھت پر بھی سوتا ہے۔ اتفاق سے تمام پہرہ دینے والے سو جاتے ہیں۔ قضارا ایک پری کا گزر ہوتا ہے۔ یہ بھی اتفاق ہے کہ شہزادہ جب کل کے گھوڑے پر سوار ہو کر نکلتا ہے تو اس کا گزر اُدھر ہی ہوتا ہے جہاں بدر منیر اپنی سہیلیوں کے ساتھ سیر میں مشغول رہتی ہے۔ اتفاق سے ایک دیو بے نظیر کو ایک دن اس محفل میں دیکھ لیتا ہے اور ماہ رخ سے جا کر بتاتا ہے۔ فیروز شاہ کا گزر بالکل اتفاقیہ طور پر اس جنگل میں ہوتا ہے جہاں نجم النساء بیٹھی ہوئی بین بجا رہی ہے۔ اور ان امور اتفاقیہ کا سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ اس وجہ سے میر حسن کے بہت سارے نقاد انہیں ایسی غیر حقیقی باتوں کے لئے معاف کر سکتے ہیں۔'' ۲۷

یوں تو یہ مثنوی عشق ومحبت کی ایک دلکش اور دلچسپ داستان ہے لیکن اس میں اس زمانے کا کلچر سمٹ آیا ہے۔عوام کی اخلاقیات،اونچے طبقے کے غیر اخلاقی مظاہرے اس میں نظر آتے ہیں۔لکھنؤ کو معاشرت کے نقوش کو اس میں دیکھا جا سکتا ہے۔ عمارتوں کی شان وشوکت کے ساتھ باغات کی رونق بھی لکھنؤ کا ماحول پیش کرتی ہے۔پھولوں کی مختلف قسموں کا ذکر دیکھئے۔

ہوائے بہاری سے دل لہلہے
چمن سارے شاداب اور ڈہڈہے

چمن سے بھرا باغ، گل سے چمن
کہیں نرگس وگل، کہیں یاسمن

چنبیلی کہیں اور کہیں موتیا
کہیں رائے بیل اور کہیں موگرا

کھڑے شاخ شبو کے ہرجا نشان
مدن بان کی اور ہی آن بان

کہیں ارغواں اور کہیں لالہ زار
جدی اپنے موسم میں سب کی بہار

کہیں جعفری اور گیندا کہیں
سماں شب کو داؤ و دیوں کا کہیں

کہیں زرد نسرین، کہیں نسترن
عجب رنگ کے زعفران چمن

گلوں کا لب نہر وہ جھومنا
اسی اپنے عالم میں منھ چومنا

وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر
نشے کا سا عالم گلستان پر

چمن آتش گل سے دہکا ہوا
ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا

وہ لالے کا عالم، ہزارے کا رنگ
وہ آنکھوں کے ڈورے، نشے کی ترنگ

معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے شاہی باغات کا مشاہدہ بغور کیا ہے۔شاعر کو پھولوں اور ان کی خوشبوؤں اور رنگوں کا اچھا

تجربہ تھا۔ ہندوستانی پھولوں کے ساتھ ساتھ ایرانی پھولوں کا ذکر بھی موجود ہے جنھیں میر حسن کے تخیل نے موقع محل کی مناسبت سے ٹانک دیا ہے۔

عمارتوں، باغوں، رقص وسرود، موسیقی، آرائش وزیبائش کے ساتھ ساتھ جنسی لذت کا حصول بھی لکھنوی کلچر کا ایک اہم حصہ تھا۔ مثنوی میں بدر منیر، ماہ رخ اور نجم النساء وغیرہ کردار جنسی خواہش رکھتے ہیں اور موقع پاتے ہی چھونے، لپٹنے کا عمل انجام دینے میں دیر نہیں لگاتے۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے میں جنسی آسودگی کے لئے نوابوں نے طوائفوں کے محلات آباد کر رکھے تھے۔ معاشرے میں اسے اخلاقی جرم تصور نہیں کیا جاتا تھا۔ چنانچہ میر حسن نے جہاں کہیں موقع ہاتھ آیا ہے، جنسی پہلوؤں کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ بدر منیر اس مثنوی میں ایک شہزادی کے کردار میں ہے۔ میر حسن نے اس کے لباس، اس کے زیورات، شرم وحیا کی ادائیں، ناز وغمزے تفصیل سے بیان کئے ہیں۔

کروں اس کی پشواز کا کیا بیاں
فقط ایک پشواز آب رواں

زبس موتیوں کی تھی سنجاف کل
کہو تو وہ بیٹھی تھی موتی میں تل

گریباں میں تکمہ اک الماس کا
ستارا سا مہتاب کے پاس کا

وہ کرتی، وہ انگیا، جواہر نگار
نیا باغ اور ابتدا کی بہار

جھلک پائجامہ کی دامن سے یوں
کہ روشن ہو فانوس سے شمع جوں

وہ آنکھوں کی مستی، وہ مژگاں کی نوک
کرن پھول کی اور بالے کی جھوک

جواہر سے مینے کی ہیکل جڑی
کمر اور کولے کے نیچے پڑی

تغافل، حیا، ناز وشوخی، غرور
ہر اک اپنے موقع سے وقت ضرور

تبسم، تکلم، ترحم، ستم
موافق ہر اک حوصلے کے کرم

وہ ابر وکہ محراب ایوان حسن
جھکی شاخ نخل گلستان حسن

بدر منیر آرزو مندی کی تکمیل میں مردوں سے پیچھے نہیں ہے بلکہ شہزادے کو وہی اس طرف راغب کرنے کی پہل کرتی ہے۔ بقول سید عبدالباری بدر منیر اس عہد کی شہزادیوں اور امرا کے گھر کی خواتین کی ترجمان نہیں ہے۔ وہ نہایت مغلوب الجذبات عورت ہے اور پہلی ہی ملاقات میں اپنا سب کچھ لٹا کر خوش ہو جاتی ہے اور حیا و غیرت اور دین و ایمان کو بالائے طاق رکھ کر اپنی سیہ کاریوں کا سلسلہ دراز کرتی ہے۔ ۲۸ میرا خیال ہے کہ بدر منیر کا جو جنسی جذبہ پیش کیا گیا ہے وہ اس عہد کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کہ اس زمانے میں طوائفوں کا چلن عام تھا۔ اور طوائفیں ہی کھل کر جذبات کا اظہار کر سکتی تھیں۔ میر حسن دراصل انسانی نفسیات سے اچھی طرح واقف تھے۔ اس لئے یہ جنسی مضامین بھی قصے کے اہم حصہ ہیں۔ حالانکہ بوس و کنار، محبوب کے بدن سے لپٹنے کے مضامین ہماری شاعری میں ابتدا ہی سے پائے جاتے ہیں۔ لکھنؤ کا معاملہ یہ تھا کہ اس زمانے میں یہاں عشق کا اظہار عورتوں سے ہونے لگا۔ لہٰذا رنگ رلیوں اور من کی دنیا میں مست رہنے والوں نے جب چاروں طرف رومانی فضا دیکھی تو خود بھی آرائش و زیبائش اور تصنع ہی کو زندگی سمجھ کر ترجمانی کرنے لگے۔ چنانچہ اس عہد کا پورا لکھنوی ادب اس طرح کی ترجمانی سے مملو ہے۔ عشق و محبت صرف جنسی جذبے کی تسکین کا نام ہو گیا جس میں ایک جوان مرد کی جائز خواہشوں سے زیادہ بے راہ روی کی چیزیں شامل ہو گئیں۔ جن کا مقصد اکثر محض لذتیت رہا۔'' ۲۹ ظاہر ہے جب معاشرے میں عشق و محبت کی صورت حال یہ ہو تو شعر و ادب کا متاثر ہونا بالکل فطری ہے کہ ادب معاشرے ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ میر حسن نے جہاں کہیں جنسی مضامین نظم کئے وہ اس عہد کی صحیح ترجمانی کرتے ہیں۔ اسے جنس نگاری یا عریاں نگاری نہ سمجھنا چاہئے۔ بلکہ شعر و ادب کا ایک پہلو تصور کرنا چاہئے۔ سحر البیان سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ مثلاً جب بے نظیر حمام میں داخل ہوا، میر حسن نے اس کے حسن کی تعریف اس طرح کی ہے۔

ہوا جب کہ داخل وہ حمام میں
عرق آگیا اس کے اندام میں

تن نازنیں نم ہوا اس کا کل
کہ جس طرح ڈوبے ہے شبنم میں گل

نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک
برسنے میں بجلی کی جیسے چمک

لگا ہونے ظاہر جو اعجاز حسن
ٹپکنے لگا اس سے انداز حسن

وہ گورا بدن اور وہ بال اس کے تر
کہے تو کہ ساون کی شام وسحر

شہزادی بدر منیر کی تصویر ملاحظہ ہو۔

وہ بیٹھی عجب ایک انداز سے
بدن کو چرائے ہوئے ناز سے

منہ آنچل سے اپنا چھپائے ہوئے
لجائے ہوئے، شرم کھائے ہوئے

پسینہ پسینہ ہوا سب بدن
کہ جوں شبنم آلودہ ہو یاسمن

وصل کے بعد کی کیفیت یہ تھی:

نشہ سے وہ لذت کے بے ہوش ہو
گئے بیٹھ مسند پہ خاموش ہو

عرق میں ادھر غرق وہ مہ جبیں
کئے نیچی آنکھیں اُدھر نازنیں

وزیرزادی نجم النساء اس مثنوی کا سب سے جاندار کردار ہے۔ بدر منیر جب بے نظیر سے ملتی ہے تو دعوت کے لئے سارا انتظام نجم النساء ہی کرتی ہے۔ اس موقع پر جو اشعار کہے گئے ہیں ملاحظہ کیجئے:

کیا ہے اگر تو نے گھائل اسے
تو مت چھوڑ اب نیم بسمل اسے

ٹک اک خط اٹھا زندگانی کا تو
مزہ دیکھ اپنی جوانی کا تو

مئے عشق کا جام اب نوش کر
غم دین ودنیا فراموش کر

کہاں یہ جوانی، کہاں یہ بہار
یہ جوبن کا عالم بھی ہے یادگار

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں
گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں

شب و روز پی مل کے جام شراب
مہ و مہر کو رشک سے کر کباب

اگر ان اشعار کو عریانیت کے زمرے میں رکھا جائے تو پھر اس عہد کی ان مثنویوں کو کس زمرے میں رکھیں گے جن میں مصنف اخلاقیات کی تمام حدود پار کر گیا ہے۔ سحر البیان کے مذکورہ اشعار تو ان مثنویوں کے مقابلے میں نہایت شریفانہ اور شاعرانہ انداز میں نظم کئے گئے ہیں۔ یہ میر حسن کا کمال فن ہے جو ایسے موقعوں پر جہاں کلام کے فحش ہو جانے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں، وہ بڑی صفائی اور ستھرائی سے یہ منزل سر کرتے چلے جاتے ہیں۔ سحر البیان کی مثال گنگا جل کی طرح ہے جس میں اگرچہ کیمیائی مادے آلودہ ہونے کے باوجود گنگا جل کو ''پوتر'' ہی سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ گنگا میں یہ آلودگی اسے ماحول کی عطا کردہ ہے۔ ظاہر ہے کہ سحر البیان بھی لکھنؤ کے زوال آمادہ اور تعیش پسند ماحول کی پیداوار ہے اس لئے بوس و کنار کے مضامین کو شامل کرنا ضروری خیال کیا گیا۔ اور میر حسن تو اپنے عہد کے بہترین مصور ہیں۔ وہ چاہے اودھ کی تہذیبی و معاشرتی زندگی ہو یا قدرتی مناظر کی تصویر کشی، میر حسن نے تصویر کشی کا حق ادا کر دیا ہے۔ میر حسن کا مشاہدہ بہت عمیق تھا، وہ باریک سے باریک چیز پر بھی گہری نظر رکھتے ہیں۔ مناظر قدرت کی تصویر کشی اس مثنوی کا ایک اہم وصف ہے۔ میر حسن نے ''نور'' کو منظر کی جمالیاتی کیفیت میں اضافہ کرنے کے لئے خصوصی طور پر استعمال کیا ہے۔

زمیں نور کی آسماں نور کا
جدھر دیکھو، اودھر سماں نور کا

کرے ہے نگہ جس طرف کو نظر
بہ جز نور آتا نہیں کچھ نظر

وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بجا
وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا

وہ نکھرا فلک اور وہ مہ کا ظہور
لگا شام سے صبح تک وقت نور

وہ سنسان جنگل، وہ نور قمر
وہ براق سا ہر طرف دشت و در

وہ اجلا سا میداں، چمکتی سی ریت
اگا نور سے چاند تاروں کا کھیت

درختوں کے پتے چمکتے ہوئے
خس وخار سارے جھمکتے ہوئے

درختوں کے سائے سے مہ کا ظہور
گرے جیسے چھلنی سے چھن چھن کے نور

سحر البیان کا اسلوب نہایت سادہ ہے۔ تکلف و تصنع سے کوسوں دور، اس میں دریا کی سی روانی ہے زبان پر میر حسن کو قدرت حاصل ہے۔ روزمرہ کی صحت کا انھوں نے بہت خیال رکھا ہے۔ الفاظ کے انتخاب وترتیب میں خاص طور پر زور دیا ہے۔ ہندی الفاظ ومحاورات کی آمیزش سے زبان میں دلکشی پیدا ہوگئی ہے۔ مختلف علون وفنون کی اصطلاحات کو بڑی خوبی سے شعر کے قالب میں ڈھالا ہے۔ میر حسن نے جتنی تشبیہیں نظم کیں، ان کی مثال کسی اور شاعر کے یہاں مشکل سے ملے گی۔ سحر البیان کی زبان پر گفتگو کرتے ہوئے مولانا محمد حسین آزاد نے لکھا ہے۔

''زبان نے اس کی سحر البیان پر تمام شعراء اور تذکرہ نویسوں سے محضر شہادت لکھوایا۔ اس کی صفائی بیان اور لطف محاورہ اور شوخی مضمون اور طرز ادا اور ادا کی نزاکت اور جواب وسوال کی نوک جھونک حد توصیف سے باہر ہے۔ اس کی فصاحت کے کانوں میں قدرت نے کیسی سناوٹ رکھی تھی؟ کیا اسے سو برس آگے والوں کی باتیں سنائیں دیتی تھیں؟ کہ جو کچھ اس وقت کہا، صاف وہی محاورہ اور وہی گفتگو ہے جو آج ہم تم بول رہے ہیں۔ اس عہد کے شعرا کا کلام دیکھو! ہر صفحہ میں بہت سے الفاظ اور ترکیبیں ایسی ہیں کہ آج متروک اور مکروہ سمجھی جاتی ہیں۔ اس کا کلام (سوا چند الفاظ کے) جیسا جب تھا، ویسا ہی آج دل پزیر ودلکش ہے۔''[30]

آزاد نے جن چند الفاظ (متروکات) کی طرف اشارہ کیا ہے ان میں آوے، دیوے، انھوں، کنے، ناؤں، جدنہ تد، آئیاں، جاتیاں، واچھڑے، ساریاں وغیرہ کو بعد میں متروک قرار دیا گیا لیکن اس وقت یہ الفاظ رائج تھے اور تقریبا ہر شاعر کے یہاں استعمال ہوئے ہیں۔ تاہم میر حسن کے یہاں اس قسم کے متروکات کی فہرست کم سے کم ہے۔

میر حسن اور مصحفی میں کئی خصوصیات مشترک ہیں۔ دونوں ہی زود گو شاعر ہیں۔ مصحفی کی طرح میر حسن نے بھی تقریبا تمام اصناف سخن میں اپنے نقوش یادگار چھوڑے۔ دونوں ہی شاعر دہلی اور لکھنؤ کی ادبی وثقافتی زندگی سے متاثر تھے۔ مصحفی کی طرح میر حسن کے کلام میں بالخصوص غزل میں مختلف اسالیب کی پیروی نظر آتی ہے۔ دونوں کے یہاں سنگلاخ زمینوں میں غزلیں موجود ہیں۔ میر حسن نے غزلیات کا بھی اچھا خاصا سرمایہ یادگار چھوڑا ہے۔ مولانا حسرت موہانی نے میر حسن کے طرز کو میر درد اور سودا سے مماثل قرار دیتے ہوئے لکھا ہے۔

''حسن کا طرز کلام زیادہ تر میر اور کم تر سودا کے انداز شاعری سے ملتا

جلتا نظر آتا ہے کیونکہ سودا سے بلا وابستہ اور میر سے ضیاء کے واسطے کی شاگردی مسلم ہے۔ زبان بھی میرؔ، سوداؔ، اور دردؔ کی طرح ہے۔ سادگی اور شیرینی حسن کے دیوان میں وہی کیفیت پیش کرتی ہے جس کی بہار میرؔ کے کلام کی جان ہے۔ فارسی ترکیبوں کے ترجمے ان کی غزلوں میں بھی سودا اور قائم کی طرح پائے جاتے ہیں۔''[۳۱]

میر حسن لکھنؤ سے متاثر ضرور تھے لیکن زبان و بیان کے معاملے میں انھوں نے دہلویت ہی کو مستند مانا۔ اور صرف مثنوی ہی نہیں ان کی غزل کی زبان بھی نہایت صاف اور سادہ ہے جس میں کسی قسم کی بناوٹ نہیں۔ البتہ رعایت لفظی کا استعمال لکھنؤی ماحول کی دین معلوم ہوتا ہے۔ میر حسن کی غزل بنیادی طور پر رنج والم، یاس و حرماں کے جذبات اور متصوفانہ خیالات سے مملو ہے۔ محاوروں کے استعمال پر تو حسن ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ ذیل میں میر حسن کے کچھ منتخب اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

کوئی دم کے ہیں مہماں اس چمن میں ایک دم آخر
مثال نکہت گل شام جانا یا سحر جانا

سر اٹھانے دیا نہ یاروں نے
اس طرح مجھ کو پائمال کیا

واں ٹک کسی نے ہنس کے کہیں اس سے بات کی
یاں جی لگا نکلنے کہ یہ بات کیا ہوئی

چشم بد دور، تیری آنکھں میں
نشہ ہے یا خمار ہے کیا ہے

میں نے تو بھر نظر تجھے دیکھا نہیں ابھی
رکھیو حساب میں نہ ملاقات آج کی

کبھی بستا تھا اک عالم یہاں بھی
یہ دل کہ اب جو اجڑا سا نگر ہے

جنس آسودگی نہیں ہے پاس
درد اور غم کے کارواں ہیں ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا
جیسے کوئی بھولے ہوئے پھرتا ہے کچھ اپنا

تیرے ہم نام کو جب کوئی پکارے ہے کہیں
جی دھڑک جائے ہے میرا کہ کہیں تو ہی نہ ہو

شبنم کی طرح سیر چمن بھی ضرور ہے
رو دھو کے ایک رات یہاں بھی گزار دے

اتنے آنسو تو نہ تھے، دیدۂ تر کے آگے
اب تو پانی ہی بھرا رہتا ہے گھر کے آگے

جو بھی آوے ہے، وہ نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں

بندہ عاجز ہے، رو ہی دیتا ہے
آدمی پر جب آن پڑتی ہے

اس دل میں اپنی جان، کبھی ہے، کبھی نہیں
آباد یہ مکان، کبھی ہے، کبھی نہیں

ان اشعار سے واضح ہے کہ میر حسن کی زبان دہلی سے زیادہ قریب ہے۔ میر حسن کے اشعار میں جو رنگارنگی اور جو تنوع نظر آتا ہے وہ صرف میر اؔ مصحفی کے یہاں موجود ہے کہ میر حسن انہی سے متاثر تھے۔ اگر چہ معاملہ بندی پر بھی ان کی توجہ رہی لیکن اس میں بھی میر حسن نے تہذیب و شائستگی کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹنے دیا۔ اس سلسلے میں ان کی مشہور غزل کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

منھ کہاں یہ کہ کہوں آیئے اور سو رہیئے
خوب اگر نیند ہے تو جایئے اور سو رہیئے

آج کی چاندنی وہ ہے کہ کسی شوخ کے ساتھ
کھول آغوش لپٹ جایئے اور سو رہیئے

اس ادا کا ہوں میں دیوانہ کہ انگڑائی لے
مجھ سے کہنا کہ کہیں جایئے اور سو رہیئے

تصوف ومعرفت کے خیالات میر حسن کے عہد کے تقریباً تمام شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ میر حسن کے یہاں بھی صوفیانہ خیالات نظم ہوئے ہیں جن میں گہرائی تو نہیں البتہ تصوف کا عام روایتی انداز ملتا ہے۔

جس طرح سے شرر کے لئے سنگ ہے وسیع
جلوے کو تیرے، میرا دل تنگ ہے وسیع

ہزار حیف کہ اپنی ہمیں خبر نہ ہوئی
تمام عمر لگی پر مہم یہ سر نہ ہوئی

میر حسن کے یہاں بھی مصحفی کی طرح کسی خاص رنگ کی قید نہیں ہے اور ان کے اشعار میر و غالب کی طرح دور سے نہیں پہچانے جاتے تو اس میں کوئی تعجب کی بات نہیں کہ میر حسن کے اشعار میر و غالب کی طرح ہماری زبان پر چڑھے ہوئے نہیں رہے ہیں۔ کیونکہ اکثر شعرا اسلوب سے کم اور شاعر کی شہرت سے زیادہ پہچانے جاتے ہیں۔ شہرت تو میر حسن کی کم نہ ہوئی لیکن ان کی مثنوی نگاری کے علاوہ دوسری اصناف مثلاً غزل پر کوئی خاص توجہ نہ کی گئی اس کی ایک وجہ یہ رہی کہ میر حسن کی غزلوں کا دیون تذکرہ نگاروں تک نہ پہنچ سکا۔ جسکی وجہ سے میر حسن کے اچھے اشعار بھی لوگوں کی زبان پر نہ آسکے۔

غرض کہ بھلے ہی میر حسن، میر و سودا کی پیروی میں کامیاب نہ ہوئے ہوں لیکن ان کے کلام میں تنوع اور رنگارنگی کم نہیں ہے۔ انکی غزل دراصل اس عہد کی یادگار ہے جب دہلوی رنگ سخن پھیکا پڑنے کے ساتھ ساتھ لکھنوی رنگ ابھرنے لگا تھا۔ ان کی غزل میں لکھنوی رنگ سخن کا مستقبل دکھائی دیتا ہے۔ اسلئے ان کی غزل اس پستی سے محفوظ ہے جو ان کے بعد آنے والی نسل کی پہچان بنی۔

## حواشی

۱۔ جمیل جالبی: تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ دوم، دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ ص ۸۱۸

۲۔ ایضاً ص ۸۱۸

میر، گردیزی اور قائم کے تذکرے میں میر حسن نام کے کسی شاعر کا ذکر موجود ہے۔ لیکن یہ میر حسن سحر البیان کے مصنف نہیں بلکہ کوئی اور شاعر تھا خود میر حسن نے اپنے تذکرے شعرائے اردو میں اس کا ذکر کیا ہے کہ اس فقیر کے تخلص سے چونکہ واقف نہ تھا اس لئے اس نے حسن تخلص اختیار کیا۔

۳۔ بحوالہ حکم چند نیر، مقدمہ سحر البیان، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء ص ۵

۴۔ بحوالہ شیر علی افسوس، انتخاب دیباچہ سحر البیان، مرتب رفیق حسین، الہ آباد، رام نرائن بک سیلر و پبلشر، ۱۹۷۵ء ص ۱۶

۵۔ بحوالہ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، مترجم مرزا محمد عسکری، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ ص ۸۹

۶۔ بحوالہ رفیق حسین مقدمہ سحر البیان، الہ آباد، رام نرائن بک سیلر و پبلشر، ۱۹۷۵ء ص ۵

۷۔ بحوالہ حکم چند نیر، مقدمہ سحر البیان، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء ص ۷

۸۔ بحوالہ حکم چند نیر، مقدمہ سحر البیان، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء ص ۹

۹۔ سعادت علی ناصر، تذکرہ خوش معرکہ زیبا، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء ص ۴۰

۱۱۔ ایضاً ص ۸۲۷

۱۲۔ میر شیر علی افسوس، انتخاب دیباچہ سحر البیان، مرتب رفیق حسین، الہ آباد، رام نرائن بک سیلر و پبلشر ۱۹۷۵ء ص ۱۹

۱۳۔ بحوالہ جمیل جالبی: تاریخ ادب اردو، دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ ص ۸۲۳

۱۴۔ ایضاً ص ۸۲۳

۱۵۔ بحوالہ مظفر حنفی، مقدمہ انتخاب کلام میر حسن، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۰ء ص ۱۷

۱۶۔ بحوالہ فضل الحق، میر حسن حیات اور ادبی خدمات، دہلی، ادارہ تصنیف، ستمبر ۱۹۷۵ء ص ۱۹۳

۱۷۔ ایضاً ص ۲۲۲

۱۸۔ بحوالہ حکم چند نیر، مقدمہ سحر البیان، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء ص ۱۱

۱۹۔ فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ ص ۱۸۵

۲۰۔ بحوالہ رفیق حسین، مقدمہ سحرالبیان، الہ آباد، رام نرائن بک سیلر و پبلشر، ۱۹۷۵ء ص ۲۵

۲۱۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستانی قصدوں سے ماخوذ اردو مثنویاں نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دسمبر ۲۰۰۱ء، ص ۳۶۴

۲۲۔ سید محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء شمالی ہند میں، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۸۳ء ص ۱۲۰۔ ۱۱۹

۲۳۔ خواجہ محفوظ الرحمٰن، مضمون مشمولہ ادیب سہ ماہی، اردو زبان وادب کا تاریخ نمبر، مرتب مرزا خلیل احمد بیگ، علی گڑھ، جامعہ اردو، ۱۹۹۲ء ص ۱۱۱

۲۴۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر وشاعری، لکھنو، اتر پردیش، اردو اکادمی ۱۹۹۸ء ص ۱۲۳۔ ۱۲۲

۲۵۔ بحوالہ فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء ص ۱۸۸

۲۶۔ وحید قریشی، میر حسن کا زمانہ، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۵۹ء ص ۲۰۵

۲۷۔ سید محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء شمالی ہند میں، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۸۳ء ص ۱۲۹

۲۸۔ سید عبدالباری، لکھنو کا شعر وادب، دہلی الفلاح پبلشرز، ۱۹۹۲ء ص ۳۶۱۔ ۳۶۰

۲۹۔ محبوا علی قریشی، اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۳ء ص ۹۴

۳۰۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء ص ۲۴۳۔ ۲۴۲

۳۱۔ بحوالہ ابواللیث صدیقی، لکھنؤ کا دبستان شاعری، لکھنؤ، نظامی پریس، ۱۹۷۳ء ص ۱۱۳

# نظیر اکبر آبادی

ولی محمد نظیر اکبر آبادی کے حالاتِ زندگی کا واحد ماخذ پروفیسر عبدالغفور شہباز کی تصنیف ''زندگانی بے نظیر'' ہے جو ۱۹۰۰ء میں شائع ہوئی تھی۔ ''زندگانیِ بے نظیر'' نظیر کی سوانح عمری ہے اس میں تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں۔ لیکن یہاں مصنف کی حیثیت ایک پرستار کی ہے۔ یہ دراصل شہباز کی انا پروازی کا کمال ہے کہ انہوں نے جو کچھ لکھ دیا، ہمارے ناقدین نے اسی کو بنیادی ماخذ بنا کر اپنی تنقید کی دیواریں کھڑی کیں۔ آبِ حیات، کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ محمد حسین آزاد کی انشا پردازی نے ایسا جادو کیا کہ ہمارے بہت سے ناقدین نے اسے ہی حرفِ آخر سمجھ لیا۔ جبکہ تحقیقی نقطۂ نظر سے آبِ حیات کے ہر صفحے میں اختلاف کی گنجائش نکلتی ہے۔ آزاد نے شعرا سے متعلق جو مواد فراہم کیا وہ نامعقول، بہت سی معلومات اور لطیفے جو آزاد نے شعرا سے منسلک کیے، فرضی ہیں۔ حالانکہ اس سے آزاد کے ادبی وقار میں کوئی کمی نہیں آتی۔ آزاد دراصل بنیادی طور پر انشا پرداز تھے دوسرے، اس زمانے میں تحقیق کی سمت و رفتار آج کی طرح نہ تھی۔ شعرا کا کلام اکثر قلمی نسخوں اور بیاضوں کی شکل میں تھا۔ بہت سے شعرا کا پورا کلام بھی دستیاب نہ تھا۔ غرض کہ جو کچھ انہیں شعرا سے متعلق معلومات حاصل ہوئی، اسے پیش کر دیا۔ لیکن یہ پیش کش اتنی زبردست تھی کہ لوگ اسے اعلیٰ معیار کی تنقیدی کتاب تصور کر بیٹھے۔ عجیب بات یہ کہ اس زمانے میں (آبِ حیات کے تقریباً دس برس بعد) مقدمہ شعروشاعری بھی منظرِ عام پر آچکی تھی لیکن اس کی جانب بہت کم لوگوں کی توجہ ہوئی۔ اور اس کا باقاعدہ مطالعہ رام بابو سکسینہ کی ''تاریخِ ادبِ اردو'' چھپنے کے بعد شروع ہوا۔ تب ہی سے ناقدین نے ادب کا مطالعہ، حالی کے مرتب کردہ تنقیدی اصولوں کے پیشِ نظر، کرنا شروع کیا۔

بلاشبہ زندگانیِ بے نظیر، شہباز کا شاندار کارنامہ ہے کہ انہوں نے پہلی مرتبہ نظیر کے حالات مرتب کیے۔ نظیر کے حالات انہوں نے نظیر کی نواسی ولایتی بیگم کی مدد سے مرتب کیے۔ شہباز کی ملاقات ان سے آگرہ میں ہوئی۔ ولایتی بیگم نے ۹۵ سال کی عمر پائی تھی۔ نظیر کے انتقال کے وقت ان کی عمر ۵ (پانچ) سال تھی۔[1] شہباز سے ملاقات کے وقت، ولایتی بیگم کو نہ کانوں سے سنائی دیتا تھا اور نہ آنکھوں میں بینائی تھی۔ البتہ ولایتی بیگم نے اپنی والدہ سے نظیر سے متعلق جو کچھ سنا تھا اسے ہی بیان کر دیا لہٰذا نظیر کے مستند حالاتِ زندگی اب بھی پسِ پردہ ہیں۔ شہباز نے کچھ ولایتی بیگم، کچھ نظیر کی نظموں کی مدد سے اور اکثر انہوں نے تخیل کی مدد سے زندگانیِ بے نظیر مرتب کی جس میں مبالغہ آرائی بھی نظر آتی ہیں۔ ''زندگانیِ بے نظیر'' کے متعلق سلیم جعفر نے ''گلزارِ بے نظیر'' میں لکھا ہے:

> ''کلیسائے کنٹر بری (Canterbury) کے ڈین ایف، ڈبلو فرار نے حضرت عیسیٰ کی سوانح عمری لکھی ہے۔ ایک نقاد نے اس کی نسبت لکھا ہے کہ حضرت عیسیٰ اس میں ہیں تو مگر پھولوں میں چھپے ہوئے ہیں یعنی کلام کی رنگینی اور مبالغہ آمیز تعریف و توصیف نے ان پر پردہ ڈال دیا ہے اور وہ عام نگاہوں سے اوجھل ہو گئے۔ یہی تنقید لفظ بہ لفظ زندگانیِ بے نظیر مصنفہ پروفیسر شہباز پر صادق آتی ہے مگر حقیقت یہ

ہے کہ ان کی تحقیق وتلاش سے قدم آگے بڑھانا دشوار ہے۔''۲

نظیر کی پیدائش ۱۷۳۵ء میں دہلی میں ہوئی تھی۔ ۳ نظیر کے والد کا نام محمد فاروق تھا۔ نظیر کی والدہ نواب سلطان خاں قلعہ دار آگرہ کی بیٹی تھیں۔ محمد فاروق کے بارہ اولادیں پیدا ہو کر مر چکی تھیں۔ ۴ ۔شہباز کے مطابق نظیر کی نانی نے ماماؤں کو حکم دیا کہ کسی فقیر سے اولاد کے زندہ رہنے کے لئے منت سماجت کرو۔ تلاش وجستجو کے بعد ایک بزرگ ملے جنھوں نے ماماؤں کو کسی مرد کے بھیجنے کا حکم دیا۔ لہذا محمد فاروق پہنچے اور فقیر نے انہیں پانچ پھول دے کر ہدایت کی کہ ان پھولوں کو سونگھ کر دریائے جمنا میں ڈال دینا اور جو کیفیت ان پھولوں کی ہو، مجھ کو بتانا۔ محمد فاروق نے عقیدت سے ان پھولوں کو پانی میں ڈال دیا۔ ان میں سے ایک پھول تو سیدھا پڑا، باقی میں الٹے پڑے۔ محمد فاروق نے اس بزرگ کو یہ کیفیت بتائی تو اس نے بشارت دی کہ ایک لڑکا پیدا ہوگا۔ زندہ رہے گا اور تیرے نام کو رشن کرے گا۔ اسی سال نظیر کی پیدائش ہوئی۔ بچے کے ناک کان چھیدے گئے۔ ناک میں بلاق اور کانوں میں دُرڈالے گئے۔ نظیر چونکہ بارہ اولادوں کے بعد پیدا ہوئے تھے، اس لئے ان کے پیدا ہونے کی خوشی دھوم دھام سے منائی گئی۔ نظیر کی پیدائش کی دھوم دھام کے بیان میں شہباز نے نظیر کی نظم ''جنم کنھیا جی'' کے کچھ بند پیش کئے ہیں۔ وہ قیاساً لکھتے ہیں:

> ''جب نظیر پیدا ہوا ہوگا تو کیا محلے اور قرابت کی عورتیں جمع نہ ہوئی ہونگی؟ کیا ڈھول مجیرے لے کر میراثنیں نہ پہنچی ہوں گی؟ کیا زچہ گریاں نہ گائی ہوں گی۔ کیا لوگوں نے زچہ اور بچہ کو دعائیں نہ دی ہوں گی؟ کیا دائی دہرا انعام نہ مانگتی ہوگی؟ کیا پنجیری کے تھال تیار نہ ہوئے ہوں گے؟ کیا سونٹھ سنٹھورے کا سامان نہ ہوا ہوگا؟ کیا بھانڈ بھگیتے اور ہیجڑے آجمع نہ ہوئے ہوں گے۔''۵

ظاہر ہے کہ یہ وہ احوال ہے جو نظیر نے اپنی نظم ''جنم کنھیا جی'' میں بیان کیا ہے۔ شہباز کے پرستار قلم نے اسے ہی نظیر کی پیدائش کا جشن تصور کرلیا ہے۔ اس نظم کے دو بند یہاں درج کئے جاتے ہیں۔

سب ناری آئیں گونے کی اور پاس پڑوسن آ بیٹھیں
کچھ ڈھول مجیرے لاتی تھیں، کچھ گیت بجا کے گاتی تھیں
کچھ ہر دم مُکھ اُس بالک کا، بلہاری ہو کر دیکھ رہیں
کچھ تھال پنجیری کے رکھتیں، کچھ سونٹھ سنٹھورا کرتی تھیں
کچھ کہتی تھیں ہم بیٹھے ہیں، نیگ آج کے دن کا لینے کو
کچھ کہتیں ہم تو آئے ہیں، آنند بدھاوا دینے کو
کوئی گھٹی بیٹھی گرم کرے، کوئی ڈالے اسپند اور بھوسی
کوئی لائے ہنسلی اور کھڑوے، کوئی کرتا، ٹوپی، میوہ، گھی

کوئی دیکھے روپ اس بالک کا کوئی ماتھا چومے مہر بھری
کوئی بھوؤں کی تعریف کرے، کوئی آنکھوں کی، کوئی پلکوں کی
کوئی کہتی عمر بڑی ہو وے، اے بیر تمہارے بالک کی
کوئی کہتی بیاہ بہو لاؤ، اس آس مرادوں والے کی

ان بندوں کے بعد شہباز نے یہ بھی واضح کردیا کہ ہر چند یہ سامان جن کا مذکوران بندوں میں ہوا ہے، ہندوؤں کے یہاں کا ہے لیکن مسلمانوں نے اس قسم کی باتیں ہندوؤں سے اخذ کی ہیں۔اس لئے ان کے یہاں کا سامان بھی قریب یہی ہے۔دراصل نظیر کے بچپن کے حالات بیان کرنے کے لئے شہباز کے پاس نظیر کی نظموں کے علاوہ کوئی اور ماخذ نہ تھا۔نظیر نے اپنے بہت سے حالات نظموں میں بھی بیان کئے ہیں۔

نظیر ابھی بچے ہی تھے کہ دہلی پر ایک کے بعد ایک حملے ہو رہے تھے۔ ۱۷۳۹ء میں نادر شاہ نے دہلی پر حملہ کر کے لوٹ پاٹ کی، اور بڑی تباہی مچا کر واپس ہوا۔دہلی کے عوام خوف وہراس میں مبتلا ہو گئے تھے۔دہلی ابھی اجڑ کر پھر سے بسنے نہ پائی تھی کہ ۱۷۴۸ء، ۱۷۵۱ء اور ۱۷۵۶ء میں پے بہ پے احمد شاہ نے تین حملے کر کے اسے پھر اجاڑ دیا۔دہلی میں معاشی بحران نے اچھے اچھوں کو ہجرت کرنے پر مجبور کر دیا۔بہت سے دیگر شعرا وامرا کی طرح نظیر کے والدین نے بھی دہلی سے ہجرت کرنے کا ارادہ کر لیا تھا۔فرحت اللہ کے مطابق ۲۲، ۲۳ برس کی عمر میں نظیر دہلی سے آگرہ آ گئے جہاں وہ مٹھائی کے پُل کے پاس نوری دروازہ میں مکان لے کر رہنے لگے۔۶۔ لیکن ڈاکٹر جمیل جالبی کے مطابق نظیر احمد شاہ ابدالی کے پہلے حملے ۱۷۴۸ء میں آگرہ جانے کی تیاری میں تھے۔انہوں نے مزید لکھا ہے:

''غالب گمان یہ ہے کہ اسی زمانے میں نظیر کے والدین دہلی چھوڑ کر اکبر آباد آچکے تھے اور محلّہ تاج گنج میں کرائے کا مکان لے کر رہنے لگے۔اس وقت نظیر کی عمر ۱۳ برس تھی۔'' ۷

نظیر کی آگرہ آمد، دہلی کے انتشار کی وجہ سے تھی۔اس قت آگرہ میں ادبی ماحول تھا۔شعر وسخن کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔نظیر نے بہت جلد ان محفلوں کے ذریعہ شہرت ومقبولیت حاصل کر لی۔شہباز کے مطابق نظیر کی شہرت سے متاثر ہو کر احدی محمد رحمٰن جو فوج میں احدی کے عہدے پر فائز تھے، اپنی اکلوتی بیٹی تہور النساء کی شادی نظیر سے کر دی مرزا فرحت اللہ بیگ کے مطابق تہور النساء دہلی کے ایک احدی عبدالرحمٰن چغتائی کی نواسی اور محمد رحمٰن کی اکلوتی تھیں۔ ۸۔ چغتائی آگرے کے محلّہ تاج گنج میں رہتے تھے۔نظیر کی دو اولادیں ہوئیں۔ایک بیٹا گلزار علی اور ایک بیٹی جس کا نام امامی بیگم تھا۔امامی بیگم کی شادی میر نجف علی مرزا جان سے ہوئی۔ولایتی بیگم انہی امام بیگم کی بیٹی تھیں۔

عربی فارسی کی تعلیم اس زمانے میں عام تھی۔چنانچہ نظیر نے بھی مکتب میں ان زبانوں کی اچھی تعلیم حاصل کی۔اس کے علاوہ وہ پنجابی، برج بھاشا، مارباڑی، راجستھانی سے واقف تھے۔ان کے کلام میں بھی ان زبانوں کے الفاظ کثرت سے ملتے

ہیں۔ نظیر نے معلّمی کو ذریعۂ معاش بنایا۔ راجہ بلاس رائے کے بچوں ہر بخش رائے، گر بخش رائے، مول چند رائے، من سکھ رائے، بنسی دھر اور شنکر داس کو پڑھایا۔ راجہ کے سبھی بچوں سے نظیر کو بڑی محبت تھی۔ بچے بھی اپنے استاد کی خدمت میں حاضر رہتے تھے۔ اور ان کے کلام کو متبرک سمجھ کر سینت کر رکھتے تھے۔ معلّمی سے جو کچھ ملتا، اسی پر نظیر کی گزر بسر ہوتی تھی۔ آگرے میں انہوں نے نواب محمد علی خاں کے لڑکوں کو بھی پڑھایا تھا۔ نظیر قناعت پسند تھے۔ انہوں نے دوسرے شعرا کی طرح اپنی مفلسی کا کبھی رونا نہ رویا۔ درباروں کے چکّر بھی نہ لگائے۔ اگر چہ راجہ بھرت پور اور بعد میں نواب واجد علی شاہ نے انہیں اپنے دربار میں آنے کی دعوت دی لیکن نظیر نے قصیدہ خوانی اور وظیفوں کو غنیمت نہ جانا۔ اور درباروں میں جانے سے انکار کر دیا۔ قناعت پسندی نظیر کی نظموں سے بھی واضح ہے۔ وہ محدود وسائل میں زندگی کا بھرپور لطف اٹھانے کا گُر جانتے تھے۔ انہوں نے سماج کے مروجہ آداب سے بغاوت کی۔ وہ بلاتفریق ہر مذہب وملت کے فرد سے یکساں محبت رکھتے تھے۔ ایک عام آدمی کی طرح انہوں نے اپنی زندگی گزاری۔ مذہبی تقریبات ہوں یا سماجی رسومات سب میں دل کھول کر حصہ لیا۔ کھیل، تماشوں اور بازاروں میں شرکت کیا کرتے تھے۔ شطرنج، چوسر، پتنگ بازی، کبوتر بازی، مرغ بازی، بلیّوں کی لڑائی، دیوالی، ہولی، راکھی، بسنت، پیراکی، غرض کہ انسانی زندگی کے ہر پہلو سے انہیں گہری دلچسپی تھی۔ ان تمام موضوعات پر انہوں نے نظمیں لکھی ہیں۔ جن کو پڑھ کر یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان نظموں کا خالق خود بھی ان تہواروں، میلوں ٹھیلوں اور کھیل تماشوں میں شامل ہو کر لطف اندوز ہوا ہوگا۔ نظیر نہایت ملنسار، منکسر المزاج انسان تھے۔ ان کی شاعری اور زندگی اس دور کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔

نظیر نے اپنا احوال خود اپنی زبانی ایک غزل میں بیان کیا ہے۔ جس کے مطابق ان کا رنگ سانولا، قد پست ہے جبکہ عبدالغفور شہباز اور فرحت اللہ بیگ نے نظیر کا رنگ گندم گوں اور قد میانہ بتایا ہے۔ اس سلسلے میں ہمیں شاعر کے بیان کو ہی درست ماننا پڑے گا۔ ذیل میں نظیر کی وہ غزل پیش کی جاتی ہے تا کہ ان کی شبیہہ کا اندازہ ہو سکے۔

کہتے ہیں جس کو نظیر، سُنیئے ٹک اس کا بیاں
تھا وہ معلم، غریب، بزدل و ترسندہ جاں
کوئی کتاب اس کے تئیں، صاف نہ تھی درس کی
آئے تو معنی کہے، ورنہ پڑھائی رواں
فہم نہ تھا علم سے، کچھ عربی کے اسے
فارسی میں ہاں مگر، سمجھے تھا کچھ ایں و آں
لکھنے کی یہ طرز تھی، کچھ جو لکھے تھا کبھی
پختگی و خامی کے، اس کا تھا خط درمیاں
شعر و غزل کے سوا، شوق نہ تھا کچھ اُسے
اپنے اسی شغل میں، رہتا تھا خوش ہر زماں
سُست روش، پست قد، سانولا، ہندی نژاد

تن بھی کچھ ایسا ہی تھا، قد کے موافق عیاں
ماتھے پہ اک خال تھا، چھوٹا سا مسّے کے طور
تھا وہ پڑا آن کر، ابروؤں کے درمیاں
وضع سُبک اس کی تھی، تس پہ نہ رکھتا تھا ریش
موچھیں تھیں اور کانوں پر پٹے بھی تھے، پُنبہ ساں
پیری میں جیسی کہ تھی، اس کو دل افسردگی
ویسی ہی رہی ان دنوں، جن دنوں میں تھا جواں
جتنے غرض کام ہیں، اور پڑھانے کے سوا
چاہیئے کچھ اس سے ہوں، اتنی لیاقت کہاں
فضل نے اللہ کے، اس کو دیا عمر بھر
عزت و حرمت کے ساتھ پارچہ و آب و ناں

نظیر کے مذکورہ گیارہ اشعار کلیاتِ نظیر مرتبہ عبدالباری آسی، میں غزلیات کے حصے میں غزل کے تحت درج ہیں۔ جمیل جالبی نے بھی اسے غزل ہی لکھا ہے۔9 ۔ دراصل غزل کے اشعار میں اول تو معنوی ربط نہیں ہوتا دوسرے یہاں خیالات مسلسل نظم نہیں ہوئے۔ مذکورہ اشعار جو غزل کے تحت درج ہیں دراصل نظیر کے سوانحِ عمری سے متعلق ہیں جو میرے خیال میں یک موضوعی نظم کے زمرے میں آتے ہیں۔ یک موضوعی نظم و غزل مسلسل سے مختلف ہوتی ہے۔ مسلسل غزل میں بھی کوئی خاص ذہنی کیفیت، ایک مخفی رو کی وجہ سے تسلسل نمایاں ہوتا ہے۔ حالانکہ اس قسم کی غزل (غزل مسلسل) کو بھی ہمارے بعض ناقدین مثلاً فراق اور آل احمد سرور وغیرہ نے نظم ہی قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق شاعر ایک خاص موضوع پر غزل کی فارم میں مسلسل اشعار کہتا ہے۔ اس لئے ایسی تخلیق نظم ہے جبکہ مسلسل غزل موضوع منتخب کر کے تخلیق نہیں کی جاتی۔ نظیر بنیادی طور پر نظم مزاج واقع ہوئے۔ ان کی اصل شناخت بھی نظم نگاری ہی ہے۔ ان کی غزلوں میں بھی نظم کی سی کیفیت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نظیر سوسائٹی کے کیڑے تھے۔10 آگرے اور اس کے گردونواح کی تمام رسومات و تقریبات میں انہیں گہری دلچسپی تھی۔ عوام کی دلچسپی کے تمام مشاغل سے وہ لطف اندوز ہونے کا ہنر جانتے تھے اور ان کو نہایت باریکی کے ساتھ بیان کرنے کا فن بھی انہیں خوب آتا تھا۔ پتنگ بازی کا انہوں نے بھرپور لطف اُٹھایا کہ اس کے بہانے لوگوں سے ملنے جلنے کا موقع ہاتھ آتا ہے کیونکہ انہوں نے عوام سے ملنے جلنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیا۔ عوام سے اتنی گہری وابستگی، اردو کے کسی اور شاعر کے حصے میں نہ آئی۔ نظیر پہلا شاعر ہے جس نے شاعری کو عوام کی زندگی اور اس کے مسائل کا ترجمان بنایا اور یہ ترجمانی کسی مخصوص طبقے کی نہیں بلکہ ہر طبقے کے انسان اور ان کی زندگی کی مختلف پہلوؤں کو شاعری کا موضوع بنا کر اپنی عوام دوستی کا ثبوت پیش کیا۔ اس طرح نظیر نے اردو شاعری میں جمہوری مزاج کی تشکیل کی۔ گردونواح کی چھوٹی سے چھوٹی چیز بھی ان کی توجہ کا مرکز بن جاتی تھی۔ جمنا کی تیراکی اور کبوتر بازی میں وہ برابر شریک ہوا کرتے تھے۔ شطرنج اور گنجفہ بھی

خوب کھیلے۔ جانوروں اور پرندوں کا ذکر نظیر نے اپنی نظموں میں کثرت سے کیا ہے۔ پرندوں میں بالخصوص کبوتروں کی جتنی قسمیں انہوں نے اپنی نظموں میں بیان کی ہیں، آج ان کی پہچان بھی مشکل ہوگئی ہے۔ دوسرے پرندوں کی مختلف قسموں کا بھی ذکر خصوصیت کے ساتھ کیا ہے۔ نظیر پرندوں سے اچھی طرح واقف تھے بقول شہباز جہاں کہیں طبور کا ذکر آتا ہے، نظیر بے اختیار ہو جاتا ہے اور خوامخواہ ان کی ایک مطول فہرست پیش کر دیتا ہے۔ ۱۱۔ نظیر نے نظم کبوتر بازی میں کبوتروں کی قسموں کا بیان تفصیل سے کیا ہے۔ اس نظم کے ایک بند میں کبوتر کو سب پرندوں سے سرفراز قرار دیا ہے۔

کیا بلبل و قمری و چہے پدڑی و پدّے
چنڈول، اگن، لال، بٹے ، ابلقے، طوطے
کیا طوطی و مینا، و پپئ تیتر و شکرے
طائر ہیں غرض بازیِ اشغال کے جتنے
کی غور تو ہیں، سب سے سرافراز کبوتر

کبوتر بازی کا شوق، بچپن سے برھاپے تک، نظیر کی تفریح کا سامان بنا رہا۔ وہ اس میں استادانہ مہارت رکھتے تھے۔ لوگ ان سے شاعری ہی کی طرح کبوتر بازی میں بھی فیض حاصل کرتے تھے۔ ۱۲۔ ''کبوتر بازی'' نظیر کی مختصر نظم ہے لیکن اس میں انہوں نے قریباً پچاس قسم کے کبوتروں کی فہرست تیار کر دی ہے۔ کبوتر کے علاوہ دوسرے پرندوں پر ان کی نظمیں ''بلبل کی لڑائی'' بیا، وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ جانوروں پر ان کی نظمیں گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ، اژدہے کا بچہ وغیرہ بے حد دلچسپ اور آگرے کی ثقافت کی عکاس ہیں۔ ان نظموں سے نظیر کی جانوروں کے تیئں ہمدردی کا اندازہ ہوتا ہے۔

شہباز کے مطابق نظیر کے یہاں خدا بخش اور امام بخش دو نوکر تھے۔ ریاز نامی سائیس بھی تھا اور نجبین لونڈیاں تھیں۔ نظیر کی نواسی کے بیان کے مطابق نظیر شیعہ تھے اور تعزیہ داری کرتے تھے۔ اور نظیر کا انتقال جب یکم اگست ۱۸۳۰ء کو ہوا تو شیعہ وسنی دونوں نے اپنے اپنے طریقے سے نمازِ جنازہ پڑھی اور جنازے کی چادر کو ہندو احباب لے گئے۔ ۱۳۔ نظیر کے آنگن میں نیم اور بیری کے درخت تھے۔ ان درختوں کے سایے میں بیٹھ کر نظیر شاگردوں کو پڑھایا کرتے تھے۔ انہی درختوں کے نیچے انہیں دفن کیا گیا۔

اردو ادب میں نظیر کی شہرت، ان کی نظم نگاری کے سبب ہے۔ نظم کے علاوہ ان کا دیوانِ غزلیات بھی شائع ہو چکا ہے۔ نثر میں ان کی نو (۹) کتابوں کا ذکر نظیر کے شاگرد قطب الدین باطن نے کیا اور سات کتابوں کے نام انہوں نے اپنے تذکرے میں لکھے ہیں۔ ۱۴۔ ان میں سے کچھ کتابیں طلبہ کے لئے تیار کیں۔

نظیر اکبرآبادی کے کلام پر تذکرہ نگاروں اور ناقدین نے مختلف اور بے حد متضاد آرا پیش کیں۔ کہیں تو نظیر کو آسمانِ سخن پر بٹھا دیا گیا۔ اور کہیں ان کی شخصیت اور شاعری کو تسلیم ہی نہیں کیا گیا۔ تذکرہ نگاروں کا رویہ تو نظیر کے تیئں قریباً منفی رہا۔ اس کی وجہ نظیر کا اپنے دور کی شعری روایت سے انحراف بھی تھی۔ چنانچہ تذکرہ نگاروں نے یا تو نظیر کا ذکر ہی نہیں کیا یا پھر انہیں بہت معمولی

شاعر قرار دیا۔ ''گلشنِ بے خار'' کے مصنف غلام مصطفٰے خاں شیفتہ نے نظیر کے بارے میں کھل کر اپنی رائے پیش کی اور نظیر کو بازاری شاعر کہہ کر انداز کردیا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

''اس کے (نظیر) بہت سے اشعار جو سوقیوں کی زبان پر جاری ہیں اوران اشعار پر نظر رکھتے ہوئے ان کو شعرا کی صف میں شمار نہ کرنا چاہئے۔'' ۱۵

مولانا محمد حسین آزاد بھی ''آبِ حیات'' میں نظیر کے متعلق سوائے یہ کہنے کہ نظیر کے کچھ شعر میر سے پہلو مارتے ہیں، آگے نہ بڑھے۔ بعض دوسرے تذکرہ نگاروں نے بھی نظیر کو اِدھر اُدھر سے جھانک کر دیکھنے کی کوشش کی۔ شیفتہ نے جب اپنا تذکرہ لکھا، اس وقت نظیر کے ایک شاگرد قطب الدین باطن حیات تھے۔ جب انہوں نے گلشنِ بے خار میں اپنے استاد کے خلاف رائے پڑھی تو وہ آگ بیولا ہو گئے اور اس کا جواب دینے کی غرض سے ایک تذکرہ ''گلستانِ بےخزاں'' لکھ ڈالا۔ اس میں نظیر کے کلام پر جو رائے پیش کی گئی ہے اس کو ایک شاگرد کا استاد کو خراج عقیدت سمجھنا چاہئے۔ ورنہ وہ اس میں نظیر سے زیادہ شیفتہ اور ان کے تذکرے پر رائے زنی کر گئے اور شیفتہ کے استاد مومن کو بھی نہ بخشا۔ باطن لکھتے ہیں:

''عاصی پر مُعاصی جو غاشیۂ شاگرد غلامی دوش سعادت پر رکھتا ہے اب نظارہ گیان کہ بچشم انصاف غور فرمائیں۔ بہر بانی پہر طور فرمائیں۔ مؤلف گلشنِ بے خار نے کہ درحقیقت پُر خار ہے۔ اکثر ایک شاعر کی نسبت حقارت اور تحقیر سے گفتگو کی بلکہ یکسر شکایت سے پُر ہے اور عاصی ہر جگہ مباحثہ اور تردید ان کی موقع پر کرتا چلا آتا ہے۔ زبانِ خامہ کہیں نہ چوکی یہ کہ شمع دودمان مرتضوی ہیں، چراغ خاندانِ مصطفوی ہیں، انہوں نے گلشنِ بے خار میں، شیخ ان کا نام کیا، یہ کیا بیجا، بے ہودہ لغو کام کیا اور یہ عبارت لکھی، جس سبب بندے نے شکایت لکھی۔'' ۱۶

البتہ اس تذکرے سے یہ تو ہوا کہ نظیر کے بارے میں لوگوں کو ذرا تفصیل سے معلومات ہوگئی۔ اوران کے کلام کا انتخاب بھی دستیاب ہوا۔ اس سے قبل کے تذکروں میں نظیر کا بہت کم کلام ملتا ہے۔ لیکن عبدالغفور شہباز نے کلیاتِ نظیر شائع کر کے نظیر کو دوبارہ زندہ کردیا۔ دراصل نظیر نے خود اپنا کلام مرتب نہیں کیا بلکہ ان کے شاگردوں بالخصوص راجہ بلاس رائے کے لڑکوں نے جمع کر لیا۔ ۱۷ نظیر کا بہت سا کلام سائلوں اور عوام کی زبانوں پر تھا، اسے بھی شہباز نے اور بعض دوسرے تذکرہ نگاروں نے مرتب کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً مولوی عبدالمومن الفاروقی نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ جب وہ آگرے میں نظیر کے کلام کی تلاش میں پہنچے تو ایک اسکول میں کئی طالب علموں کو نظیر کا کلام زبانی ازبر تھا۔ ان میں سے ایک لڑکے نے تو نظیر کے غیر مطبوعہ کلام کو کئی گھنٹوں تک مسلسل سنایا۔ جسے عبدالمومن نے نوٹ کرلیا تھا۔ ۱۸۔ غرض کہ نظیر کا بہت سا کلام ادھر ادھر سے اکٹھا کیا گیا اور نہ جانے ابھی کتنا ایسا کلام ہوگا جو اب تک ہماری نظروں سے اوجھل ہے۔ نظیر کا کلام چونکہ عوام سے متعلق تھا اس لئے عوام کی زبان پر تھا۔ اور یہی وجہ ہے کہ تذکروں نگاروں نے لکھا ہے کہ اس کا (نظیر) کلام بازار کے لوگوں کو یاد ہے۔

مولوی کریم الدین نے ''طبقاتِ شعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ نظیر لڑکوں پر بہت عاشق ہوتا تھا اور رات دن اسی خیال میں رہتا تھا۔ شعر بھی اسی لئے اس نے کہنے شروع کئے تھے اس کے شعر بازار کے لوگوں کو بہت یاد ہیں۔ ۱۹ ۔ کریم الدین نے لڑکوں پر عاشق ہونے والی بات شاید نظیر کے فحش کلام کو دیکھ کر کہی ہوگی۔ ورنہ کسی اور حوالے اسے یہ ثابت نہیں ہوتا۔ البتہ نظیر کے کلام کے سلسلے میں بازاروالی بات کچھ ایسی چل نکلی کہ اس پر تبصرہ کرنا بھی کسرِ شان سمجھا جانے لگا۔ لیکن شہباز کے متعارف کرانے کے بعد پہلی مرتبہ ترقی پسند ناقدین نے نظیر کو نہ صرف از سرِ نو متعارف کروایا بلکہ ان کے کلام کی قدر و قیمت کا تعین اور ادب میں ان کا مقام بھی طے کیا۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر انہوں نے نظیر کو اشتراکی اور ان کے کلام کو اشتراکی کلام تسلیم کیا۔ بعض ناقدین نے تو انہیں سعدیِ ہند اور شیکسپیئر کا مدِ مقابل ٹھہرایا۔ بہرحال اس سے یہ ہوا کہ نظیر جو عوام میں شہرت رکھتے تھے، خواص کی توجہ کا مرکز بھی بن گئے۔ نظیر کے عوامی مقبولیت پر تبصرہ کرتے ہوئے احتشام حسین نے لکھا ہے:

> ''نظیر سے پہلے زیادہ تر شعرا عام موضوعات پر لکھنے اور عوام کی زندگی کی تصویر کشی کرنے میں ہچکتے تھے۔ مگر نظیر نے اونچے طبقے کے خیالات میں ایک ایسا چور دروازہ بنا دیا جس میں سے ہو کر عوام کا جلوس قصرِ ادب میں گھس آیا۔ شاعری کی اس عظیم روایت کے ساتھ نظیر اکبر آبادی کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ اصل میں یہ تو وہی روایت تھی جسے امیر خسرو نے جنم دیا مگر درمیان میں زندگی سے اس کا پہلا سا گہرا تعلق نہیں رہ گیا تھا، نظیر نے اسے مستحکم، وسیع اور مقبولِ عام بنایا۔'' ۲۰

ڈاکٹر محمد حسن نے احتشام حسین کی رائے سے ذرا سا اختلاف کرتے ہوئے نظیر کے جذباتی اظہار پر زیادہ توجہ کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ نظیر کی نظمیں خاندانی سلسلے کی طرح ہیں، وہ ایک مالا کے مختلف دانے ہیں جو ایک تار سے جڑے ہوئے ہیں۔ یہ تار جذبات کا تار ہے جو اخلاق اور دانش مندی سے آزاد ہے۔ اس وجہ سے ان کی نظموں میں جوش وشوق پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کی شاعری کا میدان محدود ہے۔ وہ بار بار ایک ہی بات کو دہراتے ہیں۔ محمد حسن مزید لکھتے ہیں:

> ''نظیر فلسفیانہ گہرائی اور جذباتی لگاؤ نہیں پیش کر سکے۔ مگر اس نے ہندوستان کی تصویر کا، اس سرزمین کا جس کو انقلاباتِ زمانہ نے تبدیل کر دیا، کا ہلکا مگر سچا خاکہ کھینچا ہے۔ غیر ملکی ناظر کو اس کی شاعری میں لاکھوں ہندوستانیوں کے ولولوں کی صدا سنائی دے گی جن کے پاس مشکلات کو برداشت کر کے زندگی سے لطف اندوز ہونے کی قوت موجود ہے۔ اس ترقی یافتہ اور آواز سے تیز رفتار جہازوں کے زمانے میں انسان کے پاس عملی طور پر اپنی زندگی کو بھی گزارنے کا وقت نہیں ہے۔ اس ایٹمی دور میں جنگ کا خطرہ اور مکمل تباہی کی تلوار ہر وقت انسان کے سر پر لٹک رہی ہے۔ نظیر کی شاعری جھلسے ہوئے دن میں تازی ہوا کا ہلکا سا جھونکا ہے اور یاد دلاتا ہے، زندگی

اب بھی خوبصورت ہے، پُر لطف ہے اور قابلِ بسر ہے۔'' [۲۱]

نظیر کو اپنے عہد کے اقتصادی مسئلے کا شدید احساس تھا۔ آٹے دال اور تلاشِ زر سے متعلق نظیر نے جن خیالات کا اظہار کیا ان میں ترقی پسند ناقدین کو اپنے منشور کی آواز سنائی دی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نظیر نے روپے پیسوں کا ذکر زندگی کی حقیقتوں کی طرح کیا ہے۔ ''شہر آشوب'' میں اس عہد کے آگرے کی معاشی بدحالی کو جیسا نظیر نے بیان کیا، اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ نظیر نے اگرچہ آزادانہ روش ضرور اختیار کی لیکن ان کی اس روش کو باغی قرار دینا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ یہ صحیح ہے کہ نظیر کا تعلق غریب طبقے سے تھا اور خود ان کی آمدنی بھی اتنی تھی کہ بہ مشکل گزر بسر ہو سکتی تھی۔ لیکن ان حالات میں بھی انہوں نے زندگی کا پورا لطف اٹھایا۔ اور امیروں اور غریبوں، سب کی تقریبات میں دلچسپی لی۔ نیاز فتحپوری نے نظیر کو امیر خسرو اور کبیر داس کا امتزاج قرار دیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی نظیر کو خوب سراہا۔ ان کے خیال میں نظیر کی ہمہ گیری نے ایک نیا اسلوب اُردو شاعری کو اس وقت دیا جب غزل گوئی، شاعرانہ اظہار کی عام شکل تھی۔ ''روحِ نظیر'' نظیر شناسی کی ایک اہم کتاب ہے اس کے مرتب مخمور اکبر آبادی نے ۵۱ نظمیں، کچھ غزلیں، مسلسل غزلیں اور موضوعی غزلیں شامل کر کے ان پر تبصرہ کیا۔ ۱۹۲۲ء میں یہ کتاب منظرِ عام پر آئی۔ اس کے مقدمے میں مخمور کی یہ کوشش شاعرانہ زیادہ ہے اور ناقدانہ کم۔ انہوں نے نظیر کو شیکسپیئر کے ہم پلّہ قرار دیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''نظیر میں ہر حیثیت سے شیکسپیئر کا ہم پلّہ ہونے کی اہلیت ہے۔ اوّل یہ کہ گمنامی دونوں کی صفتِ مشترک ہے جس طرح شیکسپیئر کی قدر دانی اس کی حیات میں نہ ہوئی، اسی طرح میاں نظیر بھی اپنی زندگی میں زیادہ مشہور نہ ہوئے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں ہم اوصاف شعرا کے حالات وسوانح عمری اس قدر دستیاب ہوتے ہیں کہ نہ ہونے کے برابر ہیں۔'' [۲۲]

اس کے علاوہ مخمور اکبر آبادی نے اور بھی بہت سے اوصاف نظیر اور شیکسپیئر میں مشترک قرار دیے ہیں۔ جہاں ایک طرف ترقی پسند نقادوں نے انہیں اعلیٰ منصب پر فائز کر دیا، وہیں جدیدیت کے نقادوں نے نظیر کو شاعر تو مانا لیکن انہیں شعرا کی کسی درجے بندی سے دور رکھا۔ اس سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا مقالہ ''نظیر اکبر آبادی کی کائنات'' بہت اہم ہے۔ فاروقی، نظیر کو بڑا شاعر تسلیم نہیں کرتے۔ نیز اچھا شاعر بھی نہیں سمجھتے بلکہ ایک اہم دلچسپ اور لائقِ مطالعہ شاعر تسلیم کرتے ہیں۔ فاروقی کا خیال ہے کہ بڑی شاعری نظیر کے دائرے سے باہر تھی۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ نظیر نے شاعری کو سنجیدگی سے نہیں برتا یا شاید برتا لیکن وہ فی نفسہٖ اچھی یا بڑی شاعری پر قادر نہ تھے۔ فاروقی مزید لکھتے ہیں:

> ''نظیر شاعر ضرور تھے یعنی شاعری ان کے یہاں ملتی ہے۔ اچھے شعر اور بعض اچھی نظمیں مل جاتی ہیں، لیکن میں کسی شخص کو اچھا یا بڑا شاعر اسی وقت کہہ سکتا ہوں جب اس کے کلام کا خاصہ حصہ (بڑا حصہ شرط نہیں) اچھی یا بڑی شاعری کے ضمن میں آتا ہو۔

یا پھر بہت ہی تھوڑا کلام قابلِ لحاظ ہو لیکن وہ تھوڑا اس قدر زبردست، عظیم الشان، معنی خیز اور باریک ہو کہ کیفیت، کمیت پر حاوی ہو جائے۔ اس حساب سے میں ناسخ، آتش اور نظیر کو اچھے شاعروں کی فہرست میں نہیں رکھ سکتا۔ کیونکہ ان کے یہاں اچھی شاعری کا عنصر بہت کم ہے۔ (مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے)، اس حساب سے میں مصحفی کو اچھا شاعر سمجھتا ہوں کیونکہ مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے ان کے یہاں ایسے اشعار اتنی تعداد میں مل جاتے ہیں کہ اچھا کلام، معمولی کلام یا خراب کلام پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ناسخ اور نظیر، دونوں مصحفی سے زیادہ اہم شاعر ہیں۔ ناسخ کی اہمیت زیادہ تر تاریخی ہے لیکن نظیر کی ایک حیثیت اور بھی ہے۔ اگر وہ نہ ہوتی تو ان کے بارے میں اظہار خیال کر کے، وقت نہ ضائع کرتا۔ نظیر اہم شاعر ہیں۔ آتش اور مصحفی نہ ہوتے تو اردو شاعری میں کوئی بڑا خلا محسوس نہ ہوتا۔ نظیر نہ ہوتے تو یقیناً ایک خلا محسوس ہوتا۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ نظیر نے مختلف شعرا کو براہِ راست یا بالواسطہ متاثر کیا بلکہ اس وجہ سے بھی کہ ہماری قومی حسیت کے بعض پہلوؤں کا اظہار جو محض نظیر کے یہاں ہوا ہے، تشنۂ وجود رہ جاتا۔ یہ افتخار کم نہیں ہے۔ لیکن اتنا بھی نہیں ہے کہ صرف اس کے بل بوتے پر نظیر کو اچھا یا بڑا شاعر کہہ دیا جائے۔ قطب الدین باطن اور احتشام صاحب نے نظیر کے بارے میں جو بھی کہا ہو اور شیفتہ نے جو بھی لکھا ہو، نظیر کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔ سب سے بڑی بے انصافی ترقی پسندوں نے کی۔ یعنی انہیں عوامی شاعر کہہ دیا کیونکہ ان کے یہاں میلے ٹھیلوں، بازی گروں، رنڈیوں کا جمگھٹ ہے اور ریچھ اور گلہری کے بچے، بنجارے اور شعبدہ باز، جمنا کی سیر کرنے والے اور والیاں دھوم مچاتے نظر آتے ہیں۔ شاعری کی اہمیت یا خوبی کا سب سے کم حصہ اس بات میں ہے کہ اس میں بھیڑ بھاڑ کتنی ہے۔ موضوعات کی کثرت سے زیادہ، موضوعات کو برتنے کا تنوع شاعر کی اصلیت کا پول کھول دیتا ہے۔"۲۳

یہ اقتباس کس قدر طویل ضرور ہو گیا ہے لیکن اس سے نظیر کے بارے میں فاروقی کے خیالات کچھ تفصیل سے ملتے ہیں کہ کیونکہ وہ نظیر کو بڑا یا اچھا شاعر تسلیم نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں فاروقی نے جو دلائل پیش کئے، ان سے اختلاف کرنا مشکل ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ اس سے نظیر کا رُتبہ کم نہیں ہو جاتا۔ فاروقی نے صحیح نتیجہ اخذ کیا ہے اور اس کسوٹی پر نظیر کا کلام پرکھا جائے تو یقیناً مایوسی ہوگی کہ ان کے یہاں تخیل کی وہ بلند پروازی اور معنوی تہہ داری نظر نہیں آتی جو میر و غالب کے یہاں نظر آتی ہے۔ فاروقی نے اچھی شاعری کی ایک خاصیت یہ بتائی ہے کہ وہ بار بار اپنی طرف کھینچتی ہے، اس کا خزانہ کبھی خالی نہیں ہوتا، جو شعر یاد ہو جاتے ہیں ان کو بھی دوبارہ پڑھیے تو نئے معلوم ہوتے ہیں۔ معنی کی کوئی نئی جہت، تجربے کی کوئی نئی سمت، احساس کا کوئی نیا رنگ

دکھائی دے جاتا ہے۔ اوراس میں کلام نہیں کہ نظیر کا کلام اس خصوصیت سے عموماً مبرّا ہے۔ کہ اس میں واقعات وخیالات کا اظہار سیدھے سادے انداز میں ملتا ہے جس میں معنوی تہہ داری کم ہی پائی جاتی ہے۔ لیکن اس سے نظیر کی مقبولیت اور اہمیت کم نہیں ہوتی۔

OOO

نظیر نے کس سے مشورۂ سخن کیا، اس کا ثبوت نہیں ملتا۔ تذکرہ نگاروں نے ان کے کسی استاد کا ذکر نہیں کیا۔ اور نہ ہی نظیر نے اپنی نظموں یا نثری تحریر میں اس کا ذکر کیا۔ وہ اردو شاعری کی عام شاہراہ سے ہٹ کر چلے۔ اس لئے اس عہد کے سکّہ شعرا انہیں خاطر میں نہ لائے تو کوئی تعجب کی بات نہیں کہ عموماً لوگ نئے تجربوں کو اہمیت نہیں دیتے۔ نظیر نے نہ صرف اس عہد کی شاعری کے موضوعات سے انحراف کیا بلکہ زبان وبیان میں بھی ان کا رویہ قدرے مختلف تھا۔ انہوں نے مقامی زبان کو زیادہ اہمیت دی۔ شاعری ان کا پیشہ نہ تھی بلکہ تفننِ طبع کے لئے شعر کہتے تھے۔ ان کی شاعری کا خاصا حصہ ایسا ہے جو دوسروں کی فرمائشوں پر کیا گیا۔ اس لئے نظیر کا بہت سا کلام سائلوں، درویشوں اور بالخصوص شاگردوں کے پاس محفوظ ہو گیا۔

نظیر شان وشوکت والے انسان نہ تھے۔ معمولی آمدنی پر خوشی خوشی زندگی بسر کرتے رہے۔ راجا اور نواب کے دربار میں جانا پسند نہ کیا۔ ان کا اخلاق سب کے ساتھ یکساں تھا۔ ہم صحبتوں کو اپنی بات چیت سے بے حد متاثر کرتے تھے۔ بعض نظموں سے معلوم ہوتا ہے وہ قناعت پسند، بے نیاز اور صبر وشکر کے پتلے تھے۔ مذہبی رواداری میں تو نظیر کی ہمسری شاید ہی اُردو کا کوئی دوسرا شاعر کر سکے۔ انہوں نے طبقاتی اور مذہبی تفرقوں سے خود کو دور ہی رکھا۔ اس لئے نہ کسی کا قصیدہ لکھا اور نہ ہجو کہی۔

نظیر کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ جانوروں کے تماشے، چڑیوں کے کرتب، کشن کنھیا کا جنم، دسم کتھا، راکھی، ہولی، دیوالی، عید، شب برات، گلہری کا بچہ، اژدہے کا بچہ، ریچھ کا بچہ، طفلی، شباب، عالم پیری، تاج گنج، کبوتر بازی، شطرنج، گنجفہ، بسنت، عیدگاہ، سلیم چشتی کا عرس، بلدیو جی کا میلا، مناجات، حمد، نعت، گرونانک، سمدھن، سوت، فنا، تلی، مفلسی، روٹی وغیرہ کو موضوعِ سخن بنا کر مخصوص انداز میں پیش کیا ہے۔ جن میں زندگی کی حقیقی تصویریں نظر آتی ہیں۔ آگرے میں ہونے والے کھیل تماشے اور تقریبات ان کی دلچسپی کے ساماں تھے۔ نظیر کو یہ شہر بہت پسند تھا۔ چنانچہ کہتے ہیں:

شہرِ سخن میں اب جو ملا ہے مجھے مکاں
کیوں کہ نہ اپنے شہر کی خوبی کروں بیاں
دیکھی ہیں آگرے میں بہت ہم نے خوبیاں
ہر وقت اس میں شاد رہے ہیں، جہاں تہاں
رکھیو الٰہی اس کو تو آباد جاوداں

آگرے میں تیرا کی میلا بہت مشہور تھا۔ نظیر ہر سال اس میں شریک ہوا کرتے تھے۔ اس میلے پر نظم لکھ کر نظیر نے آگرے کے کلچر کے خدوخال کو محفوظ کر دیا ہے۔ نظم کی زبان صاف ہے۔ نظم پڑھ کر تیرا کی کا میلا آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔

کچھ ناچ کی بہاریں، پانی کے کچھ لتاڑے
دریا میں مچ رہے ہیں اندر کے سو اکھاڑے
لب ریز گل رُخوں سے، دونوں طرف کرارے
بجرے و ناؤ، چپّو، ڈونگے بنے، نواڑے
ان جمگھٹوں سے ہوکر، سرشار پیرتے ہیں
اس آگرے میں کیا کیا، اے یار پیرتے ہیں

یوں تو میلے ٹھیلوں اور تہواروں کا ذکر، نظیر سے پہلے بھی شعرا کر چلے تھے۔مثلاً قلی قطب، شاہ، فائز، آبرو، سودا وغیرہ۔ لیکن یہ شعرا زیادہ تر جاگیردارانہ نظام سے وابستہ رہے اس لئے وہ طبقاتی شعور سے انحراف نہ کر سکتے تھے۔ نظیر چونکہ ان میلے ٹھیلوں اور تہواروں میں برابر شریک ہوا کرتے تھے، اس لئے ان کے بیان میں خلوص اور واقعیت ہے۔ بلدیو جی کا میلا بھی نظیر کی مشہور نظم ہے۔ یہ میلا آج بھی بڑی دھوم دھام سے منایا جاتا ہے۔ میلے میں جو کچھ ہوتا تھا، نظیر نے اس کو گویا کینوس پر اتار دیا ہے۔نظیر میں دراصل مذہبی تعصب اور تنگ نظری نام کو نہ تھی۔ وہ مسلمانوں کے رسم ورواج ہی کی طرح ہندوؤں کے تہواروں اور میلے ٹھیلوں میں شریک ہوا کرتے تھے۔اور اس انداز میں ان کو نظموں میں پیش کیا کہ لگتا ہے کہ ایک عقیدت مند اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے۔

اتنے لوگوں کے ٹھٹھ لگے ہیں، آ
جو کہ تل دھرنے کی نہیں ہے جا
لے کر مندر سے دو دو کوس لگا
باغ و بن بھر رہے، ہیں سب ہر جا
ہیں ہزاروں بساطی اور سودا
لاکھوں بکتے ہیں گہنے اور مالا
بھیڑ انبوہ اور دھرم دھکا
جس طرف دیکھئے اہا ہا ہا
رنگ ہے، روپ ہے ، جھمیلا ہے
زور بلدیو جی کا میلا ہے

کھیل تماشے ہمیشہ سے انسانوں کی تفریح کا سامان رہے ہیں اور آج بھی ہیں۔اگرچہ اب یہ جدید ٹکنالوجی کی مدد سے زیادہ آسان اور گھر بیٹھے مہیا ہو گئے ہیں۔لیکن اب ان کی کئی شکلیں ہمیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔جنہیں ہم اپنے وقت کے حساب سے جب چاہئیں دیکھ اور لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔لیکن نظیر کے عہد میں تفریح کا واحد ذریعہ یہی کھیل تماشے ہوا کرتے تھے جن میں نہ

صرف عوام بلکہ امراو بادشاہ بھی دلچسپی رکھتے تھے۔نظیر کی نظمس مثلاً کبوتر بازی، بلبوں کی لڑائی، بیا، کنکوے بازی، گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ،اوراژدہے کا بچہ وغیرہ میں کھیل تماشوں کا رواں تبصرہ موجود ہے۔

ہندو ومسلمانوں کے تہواروں پر جونظمیں کہی گئی ہیں ان میں بھی جشنِ زندگی کا سماں ہے۔عید الفطر، بسنت، ہولی، شب برات، دوالی، عرس حضرت سلیم چشتی، کنھیا جی کی راس وغیرہ نظموں میں زندگی کی رنگارنگ جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔عبدالغفور شہباز نے لکھا ہے کہ نظیر کی نواسی ولایتی بیگم نے انہیں بتایا کہ نظیر خود میلوں میں شریک نہیں ہوتے تھے۔ممکن ہے کہ بڑھاپے میں ضعفِ پیری کے سبب آنا جانا ترک کر دیا ہو، ورنہ ان کی تصنیف میں شواہد اس کے خلاف موجود ہیں۔اس سلسلے میں نظیر کی نثری تصنیف ''بزم عیش''، بہت اہم ہے جس میں نظیر نے میلے ٹھیلوں میں شریک ہونے کا حال بیان کیا ہے۔ ۴۲۔ اس کتاب میں آگرہ کے میلوں کا ذکر ہے۔بسنت کا میلا کافی دھوم دھام سے منایا جاتا تھا۔بسنت رُت آتے آتے، جنگلوں میں تازگی آجاتی ہے، پھولوں کا سہانا موسم ہوتا ہے۔نظیر نے بسنت بہاروں کا ذکر بڑے دل نشیں انداز میں کیا ہے۔ہندوؤں کے تہواروں اور مذہبی کرداروں پر نظیر نے کثرت سے نظمیں لکھیں۔اس معاملے میں کوئی دوسرا مسلمان شاعر ان کا ہم سر نہ ہوسکا۔

آگرہ برج بھاشا کا علاقہ ہے۔اس کے گردونواح میں کرشن بھگتی کی ویشنو تحریک کا بول بالا رہا ہے۔رادھا اور کرشن کے پریم کی داستانیں اور بھکتی گیت یہاں کے بچے بچے کی زبان پر رہتے ہیں۔متھرا اور برندابن میں میرابائی اور سورداس کے گیت گونج رہے تھے۔اسی ماحول میں نظیر کی شاعری پروان چڑھی۔نظیر نے کرشن سے متعلق متعدد نظمیں لکھیں۔ہندو مذہب کے مطابق کرشن کے ''سہسرا'' (ہزار) نام بتائے گئے ہیں۔کرشن کے جتنے نام نظیر نے اپنی کرشن سے متعلق نظموں میں پیش کئے اتنے کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ہندی ادب کی تاریخ میں کرشن بھکت شاعروں میں سورداس، رس کمان اور میرابائی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔جن کی رچناؤں میں کرشن ایک ''اوتار'' کی حیثیت رکھتے ہیں۔انہوں نے کرشن کو فلسفیانہ اور روحانی انداز میں پیش کیا۔لیکن نظیر کی کرشن سے متعلق نظموں میں، مہابھارت اور گیتا کے ''اپدیش'' دینے والے، کنس سے لڑنے والے بہادر یا ایک ماہر سیاست نہ ہوکر، برندابن، برج اور گوکل کے گاؤں میں بانسری بجانے والے، گوپیوں سے چھیڑ چھاڑ کرنے والے مست مولا قسم کے کرشن نظر آتے ہیں۔نظیر کی، جنم کنھیا جی، بالپن بانسری بجیا کا، بانسری، کھیل کود کنھیا جی کا، بیاہ کنھیا جی کا، دسم کتھا، کنھیا جی کی راس'' وغیرہ نظموں میں برج کی تہذیب وثقافت رچی بسی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔''جنم کنھیا جی'' میں گھر میں بچے کی پیدائش کے وقت عورتوں کی دلچسپیوں اور سرگرمیوں کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔نظم ''بالپن بانسری بجیا کا'' میں بچوں کے مزاج، ماں سے ان کا پیار، ان کی شرارتوں کے علاوہ گوپیوں کے ساتھ کرشن کی چھیڑ چھاڑ کے واقعات کو نہایت سادہ اسلوب میں بیان کیا ہے۔اس نظم میں کرشن کی شرارت سے متعلق یہ بند ملاحظہ کیجئے:

تھے گھر جو گوالنوں کے لگے گھر سے جا بجا
جس گھر کو خالی دیکھا، اسی گھر میں جا پھرا
ماکھن، ملائی، دودھ، جو پایا سو کھا لیا
کچھ کھایا، کچھ خراب کیا، کچھ گرا دیا
ایسا تھا بانسری کے بجیا کا بالپن
کیا کیا کہوں میں کرشن کنھیا کا بالپن

''بانسری'' تنہائی کی سب سے عزیز شئے تھی جو ہر دم کرشن کے ساتھ رہتی تھی۔ لوگ کرشن کی بانسری بجانے کے فن سے متاثر ہوکر جے، جے، ہری ہری کہہ اٹھتے تھے۔ نظم ''کنہیا جی کی راس'' میں راس کے موقع پر جشن کے سماں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس نظم میں الفاظ اور آہنگ کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ زبان موقع محل کے لحاظ سے استعمال کی گئی ہے یہ نظم اس عہد کی زندگی اور معاشرے کی جمالیات کو پیش کرتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ کیجئے:

پہنچے ہے آسماں تیئں، مردنگ کی گمک
آواز گھنگھروؤں کی قیامت جھنک جھنک
کرتی ہے مست دل کو مُکٹ کی ہر اک جھلک
ایسا سماں بندھا ہے کہ ہر دم للک للک
ہر آن گوپیوں کا یہی مکھ بلاس ہے
دیکھو بہاریں آج، کنہیا کی راس ہے

نظیر کی ان نظموں کے متعلق شمس الدین احمد منیری نے لکھا ہے:

''معلوم ہوتا ہے کہ نظیر نے ان نظموں کو خاص ہندوؤں کے لئے لکھا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان نظموں کے وہی عنوان ہیں جن پر عموماً پنڈت کتھا کہا کرتے ہیں۔ ان کی کتھائیں نثر میں ہوتی ہیں۔ کہیں کہیں کوئی بھاشا یا سنسکرت کا شعر بطور تلمیح کہہ جاتے ہیں۔ نظیر نے ان کتھاؤں کو نظم کا جامہ پہنا دیا ہے یہ محض قیاس نہیں، کلیاتِ نظیر میں بعض نظمیں کتھا کے نام سے بھی موسوم ہیں۔ مثلاً دسم کتھا وغیرہ۔ چونکہ نظیر نے ان نظموں میں ایک خاص قسم کی زبان لکھی ہے، جو عام فہم نہیں ہے۔ اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ خاص ایسے لوگوں کے لئے لکھی گئی ہیں جو اس زبان کو آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔ اور وہ ہندو ہیں۔'' ۲۵

ممکن ہے کہ نظیر نے یہ نظمیں کچھ خاص لوگوں کے لئے لکھی ہوں۔ لیکن کلیات نظیر میں شامل دیگر مذاہب مثلاً سکھوں کے گرو، نانک پر ان کی معرکہ آرا نظم سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ انہوں نے دوسروں کو بالخصوص ہندوؤں کو خوش کرنے کے لئے ایسا کیا ہوگا۔ دراصل نظیر میں مذہبی تعصب نام کو نہ تھا۔ انسانوں سے محبت کو اپنا اولین فریضہ سمجھتے تھے۔ ان کے لئے تمام مخلوقات ایک ہی آدم کی اولادیں تھیں۔ جن کے درمیان انہوں نے مذہبی دیواروں کو قبول نہ کیا۔ اس لئے خواجہ معین الدین چشتی، سلیم چشتی اور گرونانک نے جو درسِ انسانیت دیا، نظیر نے اپنی نظموں میں اسے عام کیا۔ اور مذہب وملت کے قضیئے سے دور رہنے کی تلقین کی۔

جھگڑا نہ کرے مذہب و ملت کا کوئی یاں
جس راہ میں جو آن پڑے، خوش رہے ہر آں

زنار گلے یا کہ بغل بیچ ہو قرآں
عاشق تو قلندر ہے، نہ ہندو نہ مسلماں

کافر نہ کوئی صاحبِ اسلام رہے گا
آخر وہی اللہ کا اک نام رہے گا

نظم ''نانک شاہ گرو'' میں سکھوں کی عقیدت کو موضوع بنایا گیا ہے۔اسی مناسبت سے مذہبی اصطلاحات اور پنجابی الفاظ کو استعمال کیا گیا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ نظم ہمیں پھیکی لگے لیکن سکھوں کے لئے یہ نہایت عقیدت واحترام کی چیز ہے۔نظیر کی یہ نظم گرو دواروں میں پنجابی گلوکاروں کی آواز میں سنائی دیتی ہے۔نظم کا ایک بند یہاں درج کیا جاتا ہے:

ہیں کہتے نانک شاہ جنہیں، وہ پورے ہیں آگاہ گرو
وہ کامل رہبر ہیں جگ میں، یوں روشن جیسے ماہ گرو
مقصود، مراد، اُمید، سبھی برلاتے ہیں دلخواہ گرو
نت لطف وکرم سے کرتے ہیں، ہم لوگوں کا نرباہ گرو
اس بخشش کے، اس عظمت کے، ہیں بابا نانک شاہ گرو
سب سیس نوا، ارداس کرو اور ہر دم بولو واہ گرو

غرض حضرت علی پر نظم ہو یا سری کرشن پر، نانک پر ہو یا سلیم چشتی پر، کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ انہوں نے یہ نظمیں کسی خاص طبقے کی دلجوئی کے لئے لکھیں۔ دراصل نظیر انسانوں کو چھوٹے بڑے، مسلمان، عیسائی، سکھ، ہندو وغیرہ میں تقسیم کرکے دیکھنے کے قائل نہ تھے۔ان کے نزدیک مسجد سے جوتے چرانے والا، مسجد بنانے والا، نماز پڑھنے والا، جوتیوں کو چرانے والے کو تاڑنے والا آدمی ہے چاہے وہ امیر ہو یا غریب۔

دنیا میں پادشہ ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
اور مفلس و گدا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
زردار و بے نوا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
نعمت جو کھا رہا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی
ٹکڑے چبا رہا ہے، سو ہے وہ بھی آدمی

آٹا، دال، روٹی، انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ہیں۔نظیر نے ان پر جو نظمیں لکھیں، ان سے اس عہد کی اقتصادی صورتِ حال کا عکس ابھرتا ہے۔ روٹی پر ان کی کئی زبردست نظمیں ہیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ اس عہد میں جہاں ان موضوعات پر عموماً شعرا طبع آزمائی نہیں کرتے تھے، نظیر نے نہایت باریک بینی سے روٹی کی فلاسفی سمجھائی ہے۔ بعض کو روٹی ہی کشف وکرامات دکھاتی ہے۔ جب وہ آدمی کے پیٹ میں جاتی ہے تو انہیں کے دم سے وہ زندگی کی تمام سرگرمیوں میں حصہ لیتا ہے۔ جہاں ہانڈی

چولہا ہے، وہیں خالق کی قدرتوں کا ظہور ہے اور چولہے کی آگ ہی سبھی نور سے بڑھ کر ہے۔

جس جا پہ ہانڈی چولہا، توا اور تنور ہے
خالق کی قدرتوں کا اسی جا ظہور ہے
چولہے کے آگے آنچ جو جلتی حضور ہے
جتنے ہیں نور سب میں یہی خاص نور ہے
اس نور کے سبب نظر آتی ہیں روٹیاں

روٹی نہ پیٹ میں ہو تو پھر کچھ جتن نہ ہو
میلے کی سیر خواہش سیرِ چمن نہ ہو
بھوکے غریب دل کی، خدا سے لگن نہ ہو
سچ ہے کہا کسی نے کہ بھوکے بھجن نہ ہو
اللہ کی بھی یاد دلاتی ہیں روٹیاں

عہد نظیر کی شعری روایت میں توا، چولہا، دال روٹی، موٹھ مٹر کی گنجائش کہاں تھی۔ یہ تو نظیر کی جدت اور اختراع ہے۔ نظیر کے کلیات میں مدارجِ عمر سے متعلق بھی کئی نظمیں موجود ہیں۔ مثلاً طفلی، عشرتِ ایامِ طفلی، جوانی، بڑھاپا، بڑھاپے کی تعلیاں، بڑھاپے کی عاشقی وغیرہ نظمیں جزئیات نگاری کی اچھی مثالیں ہیں۔ نظیر جس چیز کا ذکر کرتے ہیں اس سے متعلق باریک سے باریک معلومات بھی فراہم کر دیتے ہیں۔

نظیر نے کئی نظموں میں ہندوستانی موسموں کا ذکر خصوصیت سے کیا ہے۔ موسم کی کیفیات کو بیان کرنے میں انہیں کمال حاصل ہے۔ جس موسم کا ذکر کرتے ہیں، اس کی تصویر کھینچ دیتے ہیں۔ برسات کی بہاریں، برسات کی پھسلن، برسات کا تماشا، اوس، بہار، چاندنی، جاڑے کے بہاریں، جھڑی وغیرہ موسمی نظموں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نظیر کو موسموں سے کتنا لگاؤ تھا۔ برسات کا موسم بطور خاص ان کو لبھاتا ہے۔ برسات کی بہاریں، سبزے کی لہلہاہٹ، بوندوں کی جھنجھناہٹ، بجلی کی چمک، بادل کی گرج، مینڈک کی ملاریں، کوئل کی کوک، بگلے کی پکاریں، ہُد ہُد کی حق حق، فاختوں کی ہُو ہُو، موروں کا ناچ وغیرہ کا سماں دکھائی دیتا ہے۔ نظیر کی برسات پر مبنی نظموں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ سب مترنم بحروں میں لکھی گئی ہیں، الفاظ کی تکرار سے موسیقیت پیدا کی گئی ہے۔

ہیں اس ہوا میں کیا کیا، برسات کی بہاریں
سبزوں کی لہلہاہٹ، باغات کی بہاریں
بوندوں کی جھنجھناہٹ، قطرات کی بہاریں
ہر بات کے تماشے، ہر گھات کی بہاریں
کیا کیا مچی ہیں یارو، برسات کی بہاریں

ترکاریوں، پھلوں، میووں سے متعلق نظمیں بھی اہم ہیں۔ تربوز، آگرے کی ککڑی، تل کے لڈو، وغیرہ نظمیں مصورانہ ہیں۔ ان میں نادر تشبیہات واستعارات کا استعمال ہوا ہے۔ نظیر کا جمالیاتی شعور پختہ تھا۔ نظم ''آگرے کی ککڑی'' میں اچھی اچھی تشبیہات کے استعمال سے، نظم کی دلکشی بڑھ گئی ہے۔ ککڑی کو مختلف چیزوں سے تشبیہ دے کر نظم کی جمالیات میں اضافہ کیا گیا ہے۔

کیا پیاری پیاری، میٹھی اور پتلی پتلیاں ہیں
گنّے کی پوریاں ہیں، ریشم کی تکلیاں ہیں
فرہاد کی نگاہیں، شیریں کی ہنسلیاں ہیں
مجنوں کی سرد آہیں، لیلا کی انگلیاں ہیں
کیا خوب نرم و نازک، اس آگرے کی ککڑی
اور جس میں خاص کافر اسکندرے کی ککڑی

بنجارا نامہ، استغنا، تسلیم و رضا، دم غنیمت ہے، موت اور جھونپڑا وغیرہ نظموں کا انداز تمثیلی اور ناصحانہ ہے۔ نظیر نے ان نظموں میں متصوفانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ''بنجارا نامہ'' ان کی غالباً سب سے زیادہ مشہور نظم ہے۔ یہ ایک تمثیل ہے۔ اس کی بحر نہایت مترنم ہے۔ بنجارے کی خانہ بدوش زندگی سے انسان کی ''نقش بر آبِ ہستی'' کی تمثیل پیدا کی ہے۔ ۲۶

جن موضوعات پر نظیر نے نظمیں لکھیں، اس کی مثال کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ آزاد اور حالی نے کرنل ہالرائیڈ کی سرپرستی میں جدید نظم نگاری کی جو بنیاد ڈالی، نظیر کی شاعری اس کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ لیکن آزاد اور حالی کی تحریک شاعروں کی توجہ اتنے کثیر موضوعات پر مبذول نہ کرا سکی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ حالی اور آزاد کی نظم نگاری کی تحریک مقصدی تھی چنانچہ ایسے عنوانات و موضوعات انتخاب کئے گئے جو قوم کی اصلاح میں مدد و معاون ثابت ہوں۔ لیکن نظیر کے پیش نظر کوئی مقصد نہ تھا۔ ہاں ان کا تفریح کا سامان مہیا کرانا ہو سکتا ہے۔ حالانکہ قومی یکجہتی، مذہبی رواداری، عوامی سروکاری اور مظاہرِ قدرت کی مصوری جو جدید نظم نگاری کے لئے ضروری خیال کی گئی، نظیر کی نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ نظیر کے یہاں فلسفیانہ، حکیمانہ اور صوفیانہ خیالات بھی نظم ہوئے ہیں اور عام آدمی کی زندگی اور روزمرہ میں استعمال کی جانے والی اشیا کے حوالے سے فلسفے بھی ملتے ہیں۔ اسی لئے ان کے کلام کو چوراہے پر گڑا آئینہ کہا گیا ہے جس میں وہ بھی اپنی صورت دیکھتے تھے اور ہر آتا جاتا بھی اپنا چہرہ دیکھ سکتا تھا۔ ۲۷ ۔ نظیر کے اس وصف کی تعریف ڈاکٹر فیلن نے بھی کی۔ وہ لکھتے ہیں:

''علمِ ادب میں سب سے زیادہ نظیر کے کلام سے انتخاب کیا گیا ہے۔ صرف یہی ایک شاعر ہے جس کی شاعری اہلِ فرنگ کے نصاب کے مطابق سچی شاعری ہے۔ صرف نظیر ہی ایسا شاعر ہے جس کے اشعار نے عام لوگوں کے دلوں میں راہ کی ہے۔'' ۲۸

نظیر کی نظموں میں جو آہنگ نظر آتا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ ان کی نظموں میں

مختلف سازوں، باجوں اور موسیقی کے آلات کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ جیسا موضوع ہوتا ہے، اسی مناسبت سے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ جزئیات نگاری بھی نظیر کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ وہ جس چیز کا ذکر کرتے ہیں اس سے متعلق معلومات کا خزانہ پیش کر دیتے ہیں۔ ''پری کا سراپا'' ان کی ایک مشہور اور بہترین نظم ہے۔ نظیر نے پری کے نام سے اس عہد کی ڈیرے دار طوائف کے لباس، زیور، اس کا رہن سہن، اس کا کردار اور معاشرے میں اس کی حیثیت سے متعلق تہذیبی معلومات کا خزانہ یکجا کر دیا ہے۔ اردو میں یہ اپنی طرح کی انوکھی نظم ہے۔ جو بلاشبہ نظیر کا شاہ کار ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور ترنم، بحر کی موسیقیت میں اضافہ کرتا ہے۔ اس نظم کا ایک بند ملاحظہ کیجئے:

خوں ریز، کرشمہ ناز، ستم، غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہے
مژگاں کی سناں، نظروں کی انی، ابرو کی کھنچاوٹ ویسی ہے
عیار نظر، مکار ادا، تیور کی چڑھاوٹ ویسی ہے
قتال نگہ اور دشت غضب، آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہے
پلکوں کی جھپک، پُتلی کی پھرت، سُرمے کی کھلاوٹ ویسی ہے

نظیر کی شاعری کا سب سے اہم موضوع انسان اور اس کی معاشرت ہے۔ آگرہ اور گردونواح کی معاشرت کو ہی عام طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔ مقامی رنگ کی جھلک نظیر کے یہاں زیادہ نظر آتی ہے۔ انہوں نے مقامی زبان کو ہی تخلیقی زبان بنانے کی سعی کی۔

اردو شاعری کے محبوب/معشوق کی ضمیر مذکر ہے۔ نظیر نے پہلی مرتبہ معشوق کی ضمیر مؤنث استعمال کی اور براہ راست عورت سے خطاب کیا۔ کلام نظیر کا ایک حصہ ایسا ہے جس میں جنسی پہلوؤں کو برتا گیا ہے۔ بعض ناقدین اسے فحش گوئی اور بعض اسے عیب سمجھتے ہیں۔ نظیر کی نظموں میں ایسے عناصر ہیں جن میں جنسی لذتوں کا ذکر مزے لے کر بیان کیا گیا ہے۔ اور کثرت سے کیا گیا ہے۔ نظیر کے تئیں تذکرہ نگاروں کے منفی رویے کی ایک وجہ نظیر کی فحش گوئی بھی تھی۔ نظیر کی فحش گوئی سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

> ''نظیر کے کلام میں بعض عیوب بھی ہیں۔ سب سے نمایاں عیب تو ان کی فحش پسندی اور ان کا ابتذال ہے۔ جن نظموں میں عموماً فحش گوئی کا موقع نہیں ہوتا ہے وہاں بھی یہ اس کا کوئی نہ کوئی پہلو پیدا کر ہی لیتے ہیں۔ اور جہاں اس کا موقع ہے وہاں کی تو نہ پوچھئے''۔ [29]

نظیر کے جنسی جذبات بلند نہ تھے۔ ان میں ایک قسم کا بازاری پن ہے۔ جنسی مضامین کے بیان میں اکثر ان کا قلم بے قابو ہو جاتا ہے۔ عورتوں کے مختلف اعضا کو وہ کھل کر اور مزے لے لے کر بیان کرنے لگتے ہیں۔ ایسی ہی ایک نظم ''آندھی'' ہے جس میں نظیر نے عشق کا دلچسپ واقعہ بیان کیا ہے۔ اس میں مزاح کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ بظاہر یہ نظم ''آندھی'' پر ہے لیکن اس

میں آندھی کے بہانے ایک عاشق کی چھیڑ چھاڑ کو رندانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں، ان میں کوئی معنوی تہہ داری نہیں بلکہ سپاٹ ہیں۔ اس لئے یہاں جنسی تلذذ کے سوا کسی اور طرف ذہن منتقل نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر نظم کا ایک بند یہاں درج کیا جاتا ہے:

چمن سا کھل گیا یاروں مرے کوٹھے کے زینے پر
ہوئی پنکھوں کی مارا مار، گرمی کے پسینے پر
لگے پھر عیش و عشرت جب تو ہونے اس قرینے پر
کبھی بوسہ، کبھی انگیا پہ ہاتھ اور گاہ سینے پر
لگے لٹنے مزے کے سنگترے اور بیر آندھی میں

مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے:

''میں مانتا ہوں کہ نظیر ہی وہ پہلا شاعر ہے جس نے معشوق کو مؤنث قرار دیا ہے لیکن اس کے یہ معنی تو نہیں ہیں، اس بیچارے معشوق کا ایسا رڑا کھو یا جائے کہ خدا کی پناہ۔ ۳۰''

جنسی مضامین کا نظم کیا جانا، ادب میں کوئی عیب یا فحش گوئی نہیں سمجھا جاتا۔ لیکن اس میں ادبیت یا شعریت کا ہونا لازمی ہے۔ مثلاً ریختی جسے عموماً فحش گوئی کہہ کر رد کر دیا جاتا ہے، ادبی نقطۂ نظر سے اہم صنف ہے اگر اس میں تخلیقی تنوع پایا جاتا ہے تو یہ ادب پارہ ہے ورنہ فحش گوئی۔ نظیر کے یہاں جو فحش گوئی نظر آتی ہے وہ نظیر کا عمومی رنگ نہیں ہے۔ نظیر دراصل اپنے عہد کی تہذیبی روایت کے سچے نمائندے تھے۔ اس لئے ان کی نظموں میں مہذب یا غیر مہذب غلط، صحیح جو کچھ محفوظ ہو گیا وہ اس عہد کی تہذیبی زندگی کی حقیقی تصویر پیش کرتا ہے۔

OOO

بیشتر تذکرہ نگاروں اور ناقدین کی توجہ عموماً نظیر کی نظم نگاری پر ہی مرکوز رہی، ان کی غزل گوئی کا تفصیل سے مطالعہ نہیں کیا گیا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ نظیر نے مسلسل اور موضوعاتی غزلیں کثرت سے کہی ہیں۔ جنہیں نظم ہی سمجھا گیا دوسری وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ نظیر کا دیوانِ غزلیات، ان کی نظموں کے مقابلے میں بہت بعد میں منظرِ عام پر آیا۔ عبدالغفور شہباز نے ۱۹۰۰ء میں زندگانیِ بے نظیر اور کلیاتِ نظر (نظمیات) شائع کر دیا۔ لیکن ان کی غزلیات کے دواوین، شہباز کی لاکھ ہاتھ پاؤں مارنے کے باوجود نہ مل سکے۔ غزلوں کے متفرق اشعار تذکروں میں ملتے تھے۔ حالانکہ پہلی مرتبہ شاگردِ نظیر قطب الدین باطن نے اپنے تذکرے ''گلستانِ بے خزاں'' میں نظیر کی غزلوں کے اشعار اچھی مقدار میں جمع کر دئے۔ لیکن یہ اشعار اتنے نہیں تھے کہ نظیر کی غزلیہ شاعری کے بارے میں کچھ تفصیل سے لکھا جا سکے۔ بالآخر نظیر کے دواوینِ غزلیات، مرزا فرحت اللہ بیگ کے ہاتھوں لگ گئے۔ اور پہلی مرتبہ ۱۹۴۲ء میں انہوں نے بڑے تزک و احتشام سے انہیں شائع کر دیا۔ فرحت اللہ کو یہ دواوین اپنے ایک دوست آغا حیدر حسن (پروفیسر نظام کالج، حیدر آباد) سے حاصل ہوئے۔ فرحت اللہ نے دعوا کیا کہ یہ وہی دواوین ہیں جو شہباز کو

تلاش کے باوجود نہ ملے اور قطب الدین باطن کے سوا کسی اور کو انہیں دیکھنے کا اتفاق نہ ہوا۔ فرحت اللہ مزید لکھتے ہیں:

> ''یہ پہلا موقع ہے کہ اس شاعر (نظیر) کے دونوں دیوان شائع ہو رہے ہیں۔ اکثر تذکروں میں نظیر کی غزلوں کے کچھ اشعار دیئے گئے ہیں۔ لیکن اس کے دیوان تک کسی کی دسترس نہ ہوسکی۔ پروفیسر شہباز نے ان کی تلاش میں بیس برس گزارے اور آخر اس کو یہ کہنا پڑا کہ ورثا میں تحریک کی گئی لیکن کیمیا گروں کو اس نسخے کی اشاعت منظور نہیں... باضابطہ دیوان اس کا ابھی تک خاندان کے بعض تنگ خیال لوگوں کے خلوتِ خوش خیالی میں بند ہے۔'' ۳۱

لیکن یہ کلام جو مرزا فرحت اللہ نے شائع کیا، مکمل نہیں ہے۔ جیسا کہ انہوں نے دعوا کیا۔ اس کی تردید مخمور اکبر آبادی نے کی ہے۔ انہیں نظیر کا بہت سا غیر مطبوعہ کلام (غزلیات) دیکھنے کو ملا۔ ان کا خیال ہے کہ جب تک سب ذرائع سے جمع کر کے، سارا کلام ایک جگہ شائع نہ کیا جائے، مرزا فرحت اللہ بیگ صاحب کا سا دعوا نہیں کیا جا سکتا۔ ۳۲۔ بہرحال فرحت اللہ بیگ نے جو دیوان شائع کیا وہ نظیر کی غزل کے رنگ کو ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے۔ اگرچہ نظیر کا اصل جوہر ان کی نظم نگاری ہی میں کھلتا ہے لیکن ان کی غزلیہ شاعری کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ حالانکہ ان کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان میں غزلیت کی استعداد نہیں تھی، اس لئے غزلیات کا بیان بے فائدہ ہوگا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ نظیر نے نظم کی طرح غزل میں اپنے عہد کی غزل کے مروجہ آداب کا لحاظ کم ہی رکھا۔ ان کی غزل فارسی روایت سے ہٹی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ غزل پر ریزہ خیالی کا الزام عائد کرنے والوں نے بھی نظیر کی غزل پر توجہ نہ کی۔ جبکہ نظیر نے کثرت سے مسلسل اور موضوعاتی غزلیں کہی ہیں۔ جن میں نظم کا سا ربط و تسلسل بھی ہے اور غزلیت بھی۔ اسی طرح وہ غزل کی روایت سے کسی قدر جڑے ہوئے بھی ہیں اور کس قدر الگ تھلگ بھی۔ بقول جمیل جالبی:

> ''اردو شاعری کی تاریخ میں وہ (نظیر) اپنی نوعیت کے اعتبار سے اکلوتے شاعر ہیں۔ ایسے اکلوتے جن کا کوئی بھائی بہن تو نہیں ہے لیکن خود جن کی متعدد اولادیں ہیں۔'' ۳۳

نظیر ایک ایسے عہد میں غزل کو نئے انداز سے روبرو کرا رہے تھے جب غزل کی روایت سے ذرا سا انحراف بھی گوارا نہ کیا جاتا تھا۔ بحیثیت مجموعی نظیر کی غزل داخلی کم اور خارجی عناصر سے زیادہ آراستہ ہے۔ ان کی نظموں کی طرح غزلیں بھی فارسی روایت کے معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ کیونکہ انکی نظموں کی طرح غزلیں بھی فارسی روایت کے معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ کیونکہ ان میں نظم کا مزاج حاوی ہے۔ نظیر کی بہت سی غزلیں ایسی ہیں۔ جن میں مضامین مختلف ہونے کے باوجود ایک خاص ذہنی کیفیت یا کسی موضوع کی فوقیت کی ایک مخفی رو کے سبب خیالات کا تسلسل نمایاں ہو جاتا ہے ان غزلوں کو مسلسل غزلوں کے تحت شامل کیا گیا ہے۔ اس لئے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نظیر کی غزلیں ہیت کے اعتبار سے غزلیں لیکن موضوع کے اعتبار سے نظمیں ہیں۔ علاوہ

ازیں قطعہ بند اشعار کی فراوانی بھی نظیر کی غزلیات میں دیکھنے کو ملتی ہے۔نظیر کی اس روش سے جوش ملیح آبادی سب سے زیادہ متاثر ہوئے۔انہوں نے کثرت سے مسلسل غزلیں کہی ہیں۔جوش کے یہاں لفظیات کا ذخیرہ بھی نظیر کی یاد دلاتا ہے۔

نظیر کی بہت سی غزلیں ایسی بھی ہیں جن پر اگر غزل کے حاوی موضوع کا عنوان لگا دیا جائے تو اسے غزل تصور نہیں کیا جا سکتا۔اس لئے یہ اُردو غزل کی عام روایت سے انحراف کی صورت کہی جا سکتی ہے جس میں غزل کے گہرے اور فلسفیانہ خیالات یا جذبات کا اظہار کم اور خارجی اشیا اور محبوب کے سراپے کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔اس کے باوجود دیوانِ نظیر میں بہت سے ایسے اشعار بھی موجود ہیں جو غزل کی روایت سے گہرے طور پر جڑے ہوئے ہیں۔کچھ ایسے ہی منتخب اشعار یہاں درج کئے جاتے ہیں:

ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد
وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا

یوں تو ہم کچھ نہ تھے پر مثلِ انار و مہتاب
جب ہمیں آگ لگائی تو تماشا نکلا

میں عشق کا جلا ہوں، مرا کچھ نہیں علاج
وہ پیڑ کیا ہرا ہو جو جڑ سے اکھٹ گیا

صحرا میں مرے حال پہ کوئی بھی نہ رویا
گر پھوٹ کے رویا تو مرے پاؤں کا چھالا

مے بھی ہے، مینا بھی ہے، ساغر بھی ہے، ساقی بھی ہے
دل میں آتا ہے لگا دیں آگ میخانے کو ہم

خدا کے واسطے گل کو نہ میرے ہاتھ سے لُو
مجھے بُو آتی ہے اس میں کسی بدن کی سی

میں ہوں پتنگ کاغذی، ڈور ہے اس کے ہاتھ میں
چاہا ادھر گھٹا لیا، چاہا ادھر بڑھا لیا

اگر وہ شعلہ رو پوچھے مرے دل کے پھپھولوں کو
تو اس کے سامنے اک خوشۂ انگور لے جانا

یہ چند اشعار نظیر کے بہترین اشعار میں سے ہیں۔ یہ ان کی غزلوں کا غالب حصہ نہیں ہے اس لئے یہ رنگ ان کے کلام (غزلیات) کا حاوی رنگ نہیں ہے۔ عموماً ان کی غزلیات میں وہ متانت نہیں ہے جو اساتذہ ضروری خیال کرتے تھے۔ نظیر اکثر غزلوں میں قطعہ بند اشعار شامل کر کے مکالماتی انداز بھی پیدا کرتے ہیں جس سے غزل میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو دراصل نظم کی خصوصیت ہے۔ ایک خیال کو کئی کئی اشعار میں ادا کرنے کا مقصد یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاعر اپنی بات کو وضاحت سے کہنا چاہتا ہے۔ جیسا کہ وہ نظموں میں کرتا ہے۔ لیکن غزل کے لئے وضاحت سے قطع نظر، اشارے، کنائے سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ بلکہ یہاں تو (غزل میں) وضاحتوں میں بھی ابہام رہ ہی جاتا ہے۔

نظیر کے یہاں مقامی خصوصیات کی بہتات ہے اور وہ اس کلچر کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ اس لئے انہوں نے انہی الفاظ کو استعمال کرنے کی سعی کی جو متعلق موضوع کو صحیح طور پر واضح کر سکیں۔ انہوں نے گردونواح کے نامانوس الفاظ کو بھی غزل کی روایت میں شامل کر دیا ہے۔ دوسرے وہ زبان کے معاملے میں غیر محتاط بھی تھے اور بہت سے الفاظ ایسے استعمال کئے جن کے معانی لغت میں بھی ڈھونڈے سے نہیں ملتے۔

الفاظ، نظیر کے قلم سے نکل کر موم کی طرح سانچے میں ڈھلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ مقامی الفاظ کو وہ خصوصیت کے ساتھ برتتے ہیں۔ اور یہ مقامی الفاظ اس عہد کی معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔ نظموں کی طرح ان کی غزلوں میں بھی اس عہد کی تہذیب و معاشرت کی عکاسی کی گئی ہے۔ نظیر کی غزل گوئی پر گفتگو جمیل جالبی کی درج ذیل رائے کے ساتھ ختم کی جاتی ہے۔

> ''یہ ایک نئی قسم کی غزل ہے اور اس لئے اس پر خارجیت کا رنگ غالب ہے۔ اس میں نظم کی طرح پھیلاؤ ہے، غزل کی طرح سمٹاؤ نہیں ہے۔ اس میں احساس یا جذبہ نہیں ہے بلکہ موضوع یا خیال ہے۔ نظیر کی غزل سے نئی نسل کو معلوم ہوا کہ غزل کو بھی نظم بنایا جا سکتا ہے۔ ان نظمیہ غزلوں کو دیکھ کر یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ نظیر نے زندگی کے گہرے مسائل پر غزلیں نہیں کہیں بلکہ عام چیزوں، تہواروں، محبوب کی اداؤں، چہلاہٹ، ناز وادا، جنسی چھیڑ چھاڑ کو لطف کے ساتھ بیان کیا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ وہ صنفِ غزل میں پہلی بار تواتر کے ساتھ ایک نیا کام کر رہے ہیں اور رنگِ غزل کو بدل کر اسے جدید دور کی شاعری کی صورت دے رہے ہیں۔ یہ وہ نیا تجربہ تھا جسے نظیر نے کیا۔''[۳۴]

## حواشی

۱) شفیقہ فرحت، بچوں کے نظیر اکبر آبادی، نئی دہلی، مکتبہ پیامِ تعلیم، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۔

۲) سلیم جعفر، مقدمہ گلزارِ نظیر، الہٰ آباد، ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۱ء، ص الف۔

۳) عبدالباری آسی اور مرزا فرحت اللہ بیگ نے اسی سنہ پیدائش سے اتفاق کیا ہے۔

۴) عبدالغفور شہباز، زندگانیِ بے نظیر، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء، ص ۱۲۔

۵) ایضاً ۳۸۔

۶) فرحت اللہ بیگ، مقدمہ دیوانِ نظیر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء، ص ۴۔

فرحت اللہ بیگ کا خیال ہے کہ نظیر اپنی نانی اور ماں کے ساتھ ننہال میں پناہ لینے آگرہ آ گئے۔

۷) جمیلی جالبی، تاریخِ ادب اردو، جلد سوم، دہلی پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۰۶۔

۸) مرزا فرحت اللہ بیگ، مقدمہ دیوانِ نظیر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء، ص ۴۔

۹) جمیل جالبی، تاریخِ ادب اردو، جلد سوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۰۷۔

۱۰) عبدالغفور شہباز، زندگانیِ بے نظیر، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء، ص ۳۰۔

۱۱) ایضاً، ص ۳۸۔

۱۲) ایضاً، ص ۳۲۔

۱۳) مرزا فرحت اللہ بیگ، مقدمہ دیوانِ نظیر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء، ص ۵۔

۱۴) بحوالہ جمیل جالبی، تاریخِ ادبِ اردو، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۰۹۔

۱۵) بحوالہ عبدالمومن الفاروقی، مقدمہ کلیاتِ نظیر، مرتب عبدالباری آسی، لکھنؤ، نول کشور پریس، ۱۹۵۱ء، ص ۲۲۔

۱۶) قطب الدین باطن، گلستانِ بے خزاں، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۵۸۔

۱۷) بحوالہ فرحت اللہ بیگ، مقدمہ دیوانِ نظیر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء، ۳۰۔

۱۸) عبدالمومن الفاروقی، مقدمہ کلیاتِ نظیر رتب عبدالباری آسی، لکھنؤ، نول کشور پریس ۱۹۵۱ء، ص ۱۱۔

۱۹) کریم الدین، طبقاتِ شعرائے ہند، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء، ص ۳۹۴۔

۲۰) احتشام حسین، اردو ادب کی تنقیدی تاریخ، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۷۔

(۲۱) محمد حسن، نظیر اکبرآبادی، انگریزی سے ترجمہ مبین پرویز ساہتیہ اکادمی، دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۴ء، ص ۷۵۔

(۲۲) مخمور اکبرآبادی، روحِ نظیر، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، ص ۲۵۔

(۲۳) شمس الرحمٰن فاروقی، نظیر اکبرآبادی کی کائنات، مضمون مشمولہ شب خون (ماہنامہ)، الہ آباد دسمبر، جنوری، فروری، مارچ، ۱۹۸۰ء، ص ۲۔

(۲۴) بحوالہ عبدالغفور شہباز، زندگانیِ بے نظیر، دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء، ص ۹۰۔

(۲۵) شمس الدین احمد منیری، مقدمہ اشعارِ نظیر، الہ آباد، لالہ رام نرائن بک سیلر، ۱۹۵۲ء، ص ۲۱۔

(۲۶) مخمور اکبرآبادی، روحِ نظیر، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، ص ۴۷۔

(۲۷) شفیقہ فرحت، بچوں کے نظیر، دہلی، مکتبہ پیام تعلیم، اپریل، ۲۰۰۳ء، ص ۴۶۔

(۲۸) بحوالہ عبدالمومن الفاروقی، مقدمہ کلیاتِ نظیر، مرتب عبدالباری آسی، لکھنؤ، نول کشور پریس، ۱۹۵۱ء، ص ۴۶۔

(۲۹) شمس الرحمٰن فاروقی، نظیر اکبرآبادی کی کائنات، مضمون مشمولہ شب خون (ماہنامہ)، الہ آباد، دسمبر، جنوری، فروری، مارچ ۱۹۸۰ء، ص ۹۔

(۳۰) مرزا فرحت اللہ بیگ، مقدمہ دیوانِ نظیر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۲ء، ص ۲۰۔

(۳۱) ایضاً، ص ۱۰۔

(۳۲) مخمور اکبرآبادی، روحِ نظیر، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، ص ۱۴۔

(۳۳) جمیل جالبی، تاریخِ ادبِ اردو، جلد سوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰۲۹۔

(۳۴) ایضاً، ص ۱۰۲۷۔

# بابِ سوم

## دہلی اور لکھنؤ کی شعری روایت کے سیاق میں مصحفی کی غزل گوئی

الف) موضوعات

ب) کلیدی الفاظ

ج) لسانی رویے

# دہلی کی شعری روایت

مغلیہ حکومت کے زوال کے ساتھ ہی اردو شعر و ادب کے عروج کا دور شروع ہوتا ہے۔ نادر شاہ کے حملے اور دلّی میں اردو شاعری کے رواج سے کم سے کم یہ تو ثابت ہو جاتا ہے کہ سلطنت میں کوئی دم خم باقی نہ بچا تھا۔ لہٰذا درباروں کے اجڑنے کے ساتھ ہی فارسی کا رواج بھی کم ہو گیا تھا۔ کیونکہ اس وقت برِاعظم میں چھوٹے چھوٹے نئے تہذیبی مراکز وجود میں آ چکے تھے۔ یہ مراکز بھی مغلیہ دربار کی ہی طرز پر سجتے تھے۔ بہ قول جمیل جالبی:

> ''ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی اور ایرانی تہذیب ثانوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اور اس کی جگہ اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لیتی ہے۔ اس نئی بنی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے ابھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو جاتے تھے۔'' [1]

اس کے علاوہ فارسی زبان کے زوال اور اردو شعر و ادب کے فروغ کی ایک وجہ یہ تھی کہ ایرانی علماء ہندوستانی فارسی داں کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ہندوستان میں بسنے والا کوئی بھی عالم چاہے وہ کتنا ہی بڑا فارسی داں کیوں نہ ہو اس کی زبان کو مستند نہیں مانا جاتا۔ کیونکہ اس نے فارسی محاورے اور روزمرہ کو شیراز یا اصفہان جیسے شہر میں رہ کر نہیں سیکھا۔ تنویر احمد علوی کے مطابق غالب بھی اس کو مستند مانتے تھے اور اسی لیے انہیں اپنا ایک فرضی استاد گڑھنا پڑا۔ [2] کیونکہ ہندوستانی علماء و شعراء (فارسی داں) کو حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ لہٰذا یہاں کے شعراء فارسی کے بجائے مقامی زبان کی طرف مائل ہوئے۔ کیونکہ مغلیہ سلطنت کے زوال سے قبل ہندوستان میں فارسی کا رواج تھا اور ایرانی علماء ہمیشہ ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کرتے رہے۔ یہاں تک کہ ایران کے مشہور عالم شیخ محمد علی حزیںؔ (۱۱۸۰ھ/ ۱۷۶۶ء)، (۱۱۴۷ھ/ ۳۵۔ ۱۷۳۴ء) جب دہلی آئے تو انہوں نے رسالہ ''تذکرۃ الاحوال'' لکھا جس میں ہندوستانی فارسی دانوں کی مذمت کی گئی ہے۔ یہ بات یہاں کے فارسی داں طبقے کو سخت ناگوار گزری۔ سراج الدین علی خاں آرزو، اس وقت ہندوستان میں فارسی کے جید عالم تھے۔ چنانچہ یہاں کے لوگوں نے انہیں حزیں کے مقابلے میں پیش کیا۔ حزیں نے ان کی فارسی دانی پر بھی سخت اعتراضات کیے۔ آرزوؔ نے حزیںؔ کے اعتراضات کا جواب رسالہ ''تنبیہ الغافلین'' [3] لکھ کر دیا۔ اور حزیں کی شاعری پر بھی نکتہ چینی کی اس تنازع کے بعد ہندوستانی فارسی دانوں کی نگاہ میں فارسی کی پہلی سی قدر و قیمت نہیں رہی۔ کیونکہ ان کے دل و دماغ میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ ہم کتنی ہی کوشش کیوں نہ کر لیں، پھر بھی ایرانیوں کے معیار تک نہیں پہنچ سکتے۔ لہٰذا یہاں کے فارسی شعراء ریختہ کی طرف مائل ہوئے۔ بقول جمیل جالبی: ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعہ کی گونج سارے برِاعظم کے علمی و ادبی حلقوں میں سنی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ آرزوؔ نے یہاں کے شعراء کو ریختے میں اشعار کہنے کی ترغیب دی اور خود انہوں نے ایک رہنما کا کام انجام دیا۔ شاہ مبارک آبروؔ، مرزا محمد رفیع سودا، غلام مصطفیٰ خاں یک رنگ، ٹیک چندر بہارؔ، بے نوا، آنند رام مخلصؔ وغیرہ نے ان کی صحبت سے فیض اٹھایا۔ اس سلسلے کو آگے

بڑھانے کے لیے آرزو نے اپنے گھر پر ہر مہینے کی ۱۵ر تاریخ کو ''محفل مراختہ'' کا اہتمام بھی کیا۔ چنانچہ نہ صرف نئی نسل کے شعراء بلکہ بزرگ فارسی گو شعراء بھی ریختہ کہنے لگے۔

دوسری طرف دیوان ولی کی آمد نے شمالی ہند میں ریختہ گوئی کے رجحان کو فروغ دینے میں نمایاں رول ادا کیا۔ ولی کا یہ اردو دیوان فارسی روایت کے مطابق حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔ حالانکہ یہ دیوان ''ریختے'' میں تھا، مگر ان کی غزلوں میں تشبیہات واستعارات اور تراکیب وغیرہ فارسی کی تھیں، جس میں صوفیانہ واخلاقی مضامین نظم کئے گئے تھے۔ شمالی ہند کے شعراء نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کا چرچا اس قدر عام ہو گیا تھا کہ قوال اور گویے بھی ولی کی غزلیں گانے لگے۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے:

''فردوس آرام گاہ (محمد شاہ) کے دوسرے سال جلوس میں دیوانِ ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے'' [۴]

دیوانِ ولی کی آمد کے دوران شعراء نے ''ریختے'' کو بھلے ہی اوپری دل سے قبول کیا ہو لیکن عہد میر و مصحفی تک آتے آتے فارسی کا رواج خاصا کم ہو گیا تھا اور ریختہ گوئی کو اس قدر اعتبار حاصل ہو چکا تھا کہ ریختہ گو شعراء اس پر فخر کرنے لگے تھے۔ قیام الدین قائم کا درج ذیل شعر تعلّی ہے مگر حقیقت کے بہت قریب ہے۔

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچری بزبانِ دکنی تھی

یعنی اس سے قبل غزل فارسی میں کہی جاتی تھی اور خود بقول قائم انہوں نے ریختے میں غزل کہی۔ خود مصحفی نے صاف صاف لکھا ہے کہ رواج کے مطابق میں نے ریختے میں کہنا شروع کیا کیونکہ فارسی کا رواج اس کے مقابلے میں کم ہو گیا تھا بلکہ وہ یہاں تک کہہ اٹھتے ہیں:

مصحفی ریختہ کہتا ہوں میں بہتر ز غزل
معتقد کیونکہ کوئی سعدی و خسرو کا ہو

نہ صرف قائم و مصحفی بلکہ میر جیسا شاعر بھی ریختے کو رتبے میں پہنچانے میں فخر محسوس کرنے لگا تھا۔

ریختے رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے
معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

چنانچہ فارسی کے زوال کے ساتھ ساتھ ریختے کا رواج ہو گیا تھا۔ نکات الشعراء (میر تقی میر) تذکرۂ ریختہ گویاں (فتح حسین گردیزی) مخزنِ نکات (قیام الدین قائم)، تذکرۂ ہندی (شیخ غلام ہمدانی مصحفی)، گلزار ابراہیم (ابراہیم خلیل) اور تذکرہ شعرائے اردو (میر حسن) میں اس کا تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے۔ حالانکہ شروع شروع میں کچھ ایسے بھی شعراء تھے جو صرف منھ کا

ذائقہ بدلنے کے لیے ریختے میں شعر کہہ لیتے تھے۔خان آرزو اور آنند رام مخلص ایسے ہی شاعر تھے۔

اٹھارہویں صدی کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی تھی کہ اردو شعر وادب پر فارسی زبان وادب کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔اور اردو شاعروں نے فارسی کی تقلید بھی کی ہے۔اس کا اظہار، اسالیب بیان اور اصناف سخن دونوں سے ہوتا ہے کیونکہ زیادہ تر شعری اصناف فارسی ہی سے مستعار لیے ہیں یہ تقلید صرف مضامین تک محدود نہ تھی بلکہ فارسی زمینوں اور تراکیب وغیرہ کو بھی اردو میں منتقل کیا گیا۔ایرانی، عربی اور ترکی تلمیحات وتشبیہات واستعارات کی طرف خصوصی توجہ کی گئی۔بہت سے تصورات واقدار، عربی سے فارسی میں منتقل ہوئے اور فارسی کے وسیلے سے اردو تک پہنچے۔اور عربی کے اثرات براہِ راست بھی اردو پر پڑے۔اردو شعراء کے یہاں عربی مقولے اور عربی اشعار کے ترجمے کثرت سے ملتے ہیں۔ساتھ ہی فارسی کے بے شمار اشعار کو اردو شعراء نے ترجمہ کرکے اردو شعر وادب کے سرمائے میں اضافہ کیا۔کیونکہ اس زمانے میں فارسی غزل کو معیار سمجھا جاتا تھا۔اس کی وجہ اردو غزل کو فارسی غزل کی سطح تک پہنچانے کی کوشش تھی۔شاید یہی وجہ ہے کہ ہمارے تذکرہ نگاروں نے اردو کے شاعروں پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کے کلام کا مقابلہ فارسی شعراء سے کیا۔مثلاً میر حسنؔ نے میرؔ کے طرز کو شفائی (فارسی شاعر) کے طرز کے مماثل قرار دیا۔اردو پر فارسی اثرات کی گہرائی کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ فارسی شاعروں کا کلام اور ان کا تخلص تشبیہ واستعارہ کی بنیاد بن گیا۔اردو شاعروں نے اپنے محبوب کو حافظؔ کی غزل اور خیامؔ کی رباعی کہا ہے۔مثلاً ولیؔ اپنے محبوب کو انوری کا قصیدہ کہہ کر مخاطب ہوتے ہیں۔

تو سرسوں قدم تلک جھلک میں
گویا ہے قصیدہ انوری کا

اور

ترا مکھ ''مشرقی'' حسن ''انوری'' جلوہ جمالی ہے
نین ''جامی'' جبیں ''فردوسی'' وابرو ''بلالی'' ہے ۵

یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ایرانی شعراء نے ابتدائی زمانے میں عربی اشعار کو ترجمہ کرکے فارسی میں داخل کیا۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک کسی تہذیب کو اپنے اندر جذب کرنے کے نتیجے میں ایسا ہوتا ہے۔وہ مزید لکھتے ہیں:

''جب ایک تہذیب اپنے اندر دوسری تہذیب کو جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے۔جب ایرانی شاعروں نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا۔شبلی نے لکھا ہے کہ اول اول ایرانی شعراء عربی شاعری سامنے رکھ کر شعر کہتے تھے۔مشق کی ابتداء یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے۔آج بہت سے فارسی قطعے، فرد بلکہ قصیدے موجود ہیں، جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں، درحقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں''۔۶

دلّی میں اٹھارہویں صدی کے نصف اوّل میں ایہام گوئی کے رجحان نے اس قدر زور پکڑا کہ اس عہد کو ایہام گوئی کے دور سے یاد کیا جانے لگا، کیونکہ اٹھارہویں صدی کے اوائل میں بقول شمس الرحمان فاروقی کہ ہمارے شعراء نے شعوری طور پر ایہام کو ایک مستقل وظیفۂ شعر کی طرح اختیار کیا۔

ایہام کی بنیاد کسی لفظ پر ہوتی ہے یعنی شعر میں ایسا لفظ استعمال میں لایا جائے جس کے دو معنی ہوں۔ ایک قریب کا اور دوسرا دور کا اور جس میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہوتی ہے۔ دراصل یہ وہ دور تھا جب لوگ اپنے اندر کے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری چمک دمک پر زور دیتے تھے۔ معاشرے میں ہر چیز میں دورخ تلاش کرنے کا عمل عام ہوا۔ چونکہ اس عہد کے شعراء کا تعلق عوام وخواص سے یکساں تھا۔ لہٰذا دربار کے ساتھ ساتھ بازار اور میلے ٹھیلوں میں رمز وکنایہ کی زبان مقبول ہونے لگی۔ عیش ومستی کے بے جھجک اظہار نے ہر قسم کے خیالات وجذبات کو ذومعنی الفاظ کے چلن کو رواج دیا۔ بہ قول ڈاکٹر محمد حسن:

> ''ہر ایسے دور میں جب محفل نشاط گرم ہو اور عیش ومستی کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول ہو، الفاظ کے پہلو دار استعمال کی طرف ذہن منتقل ہونے لگتا ہے......
> عشق کا بیان رمز وکنایہ میں مزہ دیتا ہے۔'' ۷

ایہام گوئی ایک طرز کی حیثیت سے مقبول تھی جس کی بنیاد معنی یابی وتلاشِ مضمون تازہ پر رکھی گئی تھی۔ اس لیے شعری محفلوں میں ان شعراء کی بڑی قدر کی جاتی تھی جو بذلہ سنج اور حاضر جواب ہوتے تھے۔ ناجیؔ، آبروؔ، حاتمؔ وغیرہ درباری فضا سے وابستہ تھے۔ وہ لفظ کی نزاکت کو سمجھتے تھے۔ شاکر ناجیؔ سے ایہام کی ابتداء تسلیم کی جاتی ہے۔ خود ناجیؔ نے اس کا دعویٰ کیا ہے۔

ریختہ ناجیؔ کا ہے محکم اساس
بات میری بانیٔ ایہام ہے

آبروؔ، مضمونؔ، ناجیؔ وغیرہ نے ایہام گوئی کو رواج دینے میں نمایاں رول ادا کیا۔ غلام مصطفیٰ خاں یکؔ رنگ اور احسن اللہ احسنؔ بھی ایہام گو شعراء کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں مگر ان میں کسی نے آبروؔ، ناجیؔ اور مضمون کی روایت کو آگے نہیں بڑھایا، بلکہ ان کی پیروی کرتے رہے۔ آبروؔ اس دور کے نمائندہ شاعر ہیں، انھوں نے اس کے لیے بڑی محنت کی۔ الفاظ اور محاوروں کے برمحل استعمال اور فارسی اور دیسی روایت کو جوڑ کر نہ صرف ایہام گوئی کے رجحان کو فروغ دیا بلکہ اس میں وسعت بھی پیدا کر دی۔

گور کا زور مت پکڑ کافر
موت کے سیل میں گیا بہرام

(آبروؔ)

جسے ہو زیب ذاتی اس کے تئیں ہے عیب آرائش
کرے ہے بدنما البتہ حسن وماہ کو گہنا

(آبروؔ)

ایہام گوئی کی زبردست مقبولیت کے بعد بہت جلد ہی شاعروں کو اس میں خامیوں کا احساس ہونے لگا۔ تلاش مضمون تازہ کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ سطحیت نے بھی اپنی جگہ بنالی تھی اور بہت تھوڑے عرصے میں اپنی انتہا کو پہنچ کر یہ طرز روبہ زوال ہوگیا۔ چنانچہ صاف وشستہ سخن کی طرف مبذول کی جانے لگی۔

کہتا ہوں صاف وشستہ سخن بس کہ ہے تلاش
حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

(حاتم)

یک رنگ ہوں، آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی
منکر سخن وشعر میں ایہام کا ہوں میں

(سودا)

اس عہد کے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ایہام گوئی پر سخت تنقیدیں کی ہیں۔ میر نے ''نکات الشعراء'' اور قائم نے ''مخزن نکات'' میں اس کے خلاف آوازیں بلند کیں۔ اور شاہ حاتم نے تو ایہام گوئی پر مبنی اشعار کو نکال کر ''دیوان زادہ'' ترتیب دیا تھا۔ اس کے باوجود ایہام گوئی کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ان شعراء کے یہاں ایہام گوئی کی بہترین مثالیں موجود ہیں۔ جنھوں نے اس کے خلاف آوازیں اٹھائیں۔ مثلاً حاتم، مظہر جانجاناں، سودا وغیرہ۔ علاوہ ازیں عہد محمد شاہی کی بیاضوں میں جو کلام ملتا ہے اس میں بھی ایہام کی مثالیں زیادہ ہیں۔ ان بیاضوں میں حاشیے پر یا علاحدہ صفحات پر خصوصی طور پر اشعار درج کیے گئے ہیں، جن میں سے اکثر ایہام گوئی پر مبنی ہیں، لیکن ۱۷۵۰ء کے بعد تو اس کے خلاف مسلسل آوازیں اٹھتی رہیں اور ردِ عمل کے طور پر ایک تحریک عمل میں آئی جو مظہر جانجاناں کی اصلاح زبان سے براہِ راست متعلق تھی۔ انھوں نے لفظ ومعنی کے ربط وضبط پر خصوصی توجہ دینے اور شاجہاں آباد (دہلی) کی اردوئے معلّٰی کو اپنانے کا مشورہ دیا۔ یعنی اردو کو بازاری زبان کی سطح سے اٹھانے اور اسے کتابی زبان میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا۔ گویا اردو کو فارسی سے قریب لانے کی کوشش جاری تھی۔ نئی نسل کے شاعروں نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنایا۔

ایہام گوئی کے ردعمل کی کوئی تحریک تھی یا نہیں؟ اس سلسلے میں ناقدین کی آراء میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ کچھ اسے باقاعدہ تحریک کا نام دینے کے حق میں نظر آتے ہیں تو کچھ سرے سے اسے تحریک ہی نہیں مانتے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ ایہام گوئی نہ کوئی تحریک تھی اور نہ اس کے خلاف کوئی منظّم ''آواز'' اٹھائی گئی بلکہ وہ ایہام گوئی کو اس عہد کا محض ایک فیشن قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ایہام گوئی دراصل معنی آفرینی اور تازہ گوئی کا ایک وسیلہ تھی۔ سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارہویں صدی کے شروع میں اردو شعراء نے اسے کثرت سے برتا حتی کہ اس کی شکل ایک فیشن کی سی ہوگئی ......... عام قاعدہ یہ ہے کہ لوگ فیشن

اختیار کرتے ہیں اور جب اس کا زمانہ گزر جاتا ہے تو اسے نہ صرف ترک کر دیتے ہیں
بلکہ اس پر ہنستے بھی ہیں اور ۱۷۵۵ء کے آس پاس تو یہ فیشن ختم ہو چکا تھا۔'' ۸

یہ بات بھی قابل غور ہے کہ صنعت گری اور ایہام گوئی کے باوجود اس عہد کے شعراء، تغزل اور جذبے کی عکاسی سے بے خبر نہیں تھے۔ اور انھوں نے روزمرہ اور محاورے کو نئی زندگی عطا کی مگر مضامین وہی رہے۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایہام گو شعراء نے شاعری کو محض شعبدہ بازی نہیں سمجھا اور ریختہ گوئی میں اظہار کے نئے نئے پہلو تلاشنے کا عمل جاری رکھا۔ ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق اس دور کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی تھی کہ اس نے شمالی ہند میں اردو شاعری کے ارتقاء کی داغ بیل ڈالی اور جتنے عام اسالیب اور انداز ہماری شاعری میں رائج ہوئے وہ ابتدائی شکل میں کسی نہ کسی لحاظ سے ایہام گو شعراء کے یہاں مل جاتے ہیں۔

دراصل یہی وہ دور ہے جب اردو شاعری (بالخصوص اردو غزل) فارسی کی گرفت سے دھیرے دھیرے نجات پا رہی تھی۔ اس کے پس پردہ کچھ عناصر کارفرما تھے، جن میں ہندی اثرات اور سیاسی و تاریخی واقعات کا زبان پر اثر اہم ہیں۔ یہ اثرات ایک طرف تو زبان و بیان میں ہندی عناصر کی شکل میں ظاہر ہو رہے تھے اور دوسری طرف ہندوستانی موسم، تہواروں اور رسوم کی شکل میں۔ اس کے علاوہ اردو شعراء نے ہندوؤں سے قربت کی بنا پر ہندوؤں کی مذہبی اصطلاحات کو اپنانا شروع کر دیا تھا۔ ساتھ ہی زندگی کے دوسرے پہلوؤں سے متعلق مذہبی الفاظ اردو میں داخل ہونے لگے۔ نیم ہندی بحریں بھی ایجاد ہوئیں اور قدیم بحروں میں تصرفات بھی ہوئے۔ ابوالخیر کشفی اردو شاعری پر ہندی اثرات کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''براعظم کی زندگی کو ہندی الفاظ کے ذریعہ پیش کر کے ہمارے شاعروں نے ایک مخصوص انفرادی فضا قائم کر دی تھی۔ جس میں راجپوتوں کی برچھیوں کی چمک ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔زلف جمنا کی موج کی طرح نظر آتی ہے۔ عاشق جوگی بن کر ساجن کے دوارے دھونی رماتا ہے۔'' ۹

غرض کہ الفاظ کے ساتھ ساتھ ہندو دیومالا کے کرداروں نے بھی شاعری میں جگہ پائی اور تشبیہہ و استعارے میں بھی ہندوستانی مٹی کی مہک محسوس کی جا سکتی ہے۔

اردو غزل اور تصوف کا ساتھ ابتداء سے رہا ہے۔ مادّی اور روحانی دنیا کیا ہے زندگی کیا ہے، بے ثباتی دنیا و بے ثباتی حیات اور جبر و اختیار اور معرفت کے مسائل شعراء نے اپنے اپنے تجربات و نظریات کی روشنی میں پیش کئے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف شعراء کے یہاں تصوف کی مختلف شکلیں ملتی ہیں۔ چونکہ تصوف کے مختلف مکاتب اور سلسلے ہیں۔ ان میں نظریاتی اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔ وحدت الوجود صوفیا کا مسلک کچھ اور ہے تو وحدت والشہو د صوفیا کا کچھ اور۔ ایک طبقہ سماع کا قائل ہے تو دوسرا اسے ناجائز قرار دیتا ہے۔ اس طرح صوفیا مختلف سلسلے میں تقسیم ہیں جن میں چشتیہ، نقشبندیہ، قادریہ اور سہروردیہ قابل ذکر ہیں۔

مجموعی طور پر یہ خیالات ملتے ہیں کہ کائنات کے ذرّے ذرّے میں جلوۂ الٰہی جاری و ساری ہے۔ یہ جلوہ ہی حقیقت ہے باقی سب فریب نظر۔ عقل سے زیادہ جذبہ عشق اور دماغ سے زیادہ دل کی اہمیت ہے نیز اپنی ہستی کو عشق خداوندی میں فنا کر دینے

میں ہی بقا کا راز پوشیدہ ہے۔ چنانچہ دنیا سے بے نیاز ہونے کا رجحان عام ہوا۔

تصوف کی فلسفیانہ بنیاد ''ہمہ اوست'' کا تصور ہے۔ یعنی خدا کا وجود کائنات سے باہر نہیں بلکہ وہ کائنات پر محیط ہے، اس میں شیر وشکر ہو گیا ہے۔ میکش اکبر آبادی نے ''مسائل تصوف'' میں لکھا ہے:

> ''تصوف رسم پرستی'' ظاہر بینی اور دین کے دعوے داروں اور ان کے زیر اثر حکومتوں کے استبداد واستحصال کے خلاف باغیانہ تحریک ہے اور اسی لیے ہر زمانے میں اسے عوام کی حمایت حاصل رہی ہے۔'' [10]

مسلمان حکمرانوں کے ساتھ صوفی ہندوستان میں آنے لگے۔ داتا گنج بخش ہجویری، خواجہ معین الدین چشتی، بابا فرید گنج شکر، نظام الدین اولیاء، امیر خسرو، مخدوم اشرف جہاں گیر، خواجہ بندہ نواز گیسو دراز اور بہت سے دوسرے بزرگ تبلیغ اور محبت کا پیغام لے کر ہندوستان کے مختلف خطوں میں پھیل گئے۔ دوسری طرف دلی چونکہ اردو شاعری کا پہلا مرکز بنی اور جہاں سیاسی وسماجی انتشار کا دور دورہ تھا، بادشاہوں کے قتل کا سلسلہ چل نکلا۔ ایک بادشاہ کا قتل ہوا اور دوسرا تخت نشین ہوا، ایک خاندان گیا اور دوسرے کی حکمرانی شروع ہوئی۔ چنانچہ حملے ہوتے رہے اور فوجیں لوٹ مار مچاتی رہیں اور واپس ہو گئیں۔ انگریزوں کے ہندوستان آنے تک یہی صورت حال رہی۔ انگریزوں نے بھی تباہی مچائی، جس کے نتیجے میں ہندوستانی سماج کی بنیادیں ہل گئیں۔ ایسے حالات میں عوام وخواص کو خانقاہوں کے علاوہ کہیں اور گوشہ عافیت نظر نہ آرہا تھا۔ ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''سیاسی انتشار اور ذہنی بے چینی کے جس دور سے ایک عہد کے عوام وخواص گزر رہے تھے، اس میں یہ قدرتی امر تھا کہ ہر شخص سکون کا ایک گوشہ تلاش کرے، یہ گوشہ ظاہر ہے، بادشاہوں اور امیروں کے درباروں میں نہیں مل سکتا تھا، جہاں سازشوں کا زور تھا، اور بغض وحسد اور کینہ زندگی کے معمولات میں داخل ہو چکے تھے۔ یہ گوشہ عافیت خانقاہوں ہی میں مل سکتا تھا اور لوگ اس کی طرف مائل ہوئے۔'' [11]

ان تمام حالات وواقعات کے باوجود عوام کے درمیان صوفیاء خاموشی کے ساتھ اپنا کام کر رہے تھے، اپنا پیغام پھیلا رہے تھے۔ ان کی تعلیم خدا سے سچی لگن اور انسانوں سے محبت پر مبنی تھی۔ ان صوفیوں نے اپنی تعلیمات سے عوام میں اتحاد اور بھائی چارے کے رجحان کو فروغ دینے میں زبردست کام کیا۔ ذات پات، چھوا چھوت اور ہندو مسلم اختلافات نے ہندوستانی سماج میں اپنی جڑیں مضبوط کر لی تھیں۔ صوفیاء نے ان عوام دشمن عناصر کے خلاف جہاد کیا اور قومی یکجہتی کی بنیادوں کو استوار کرنے میں ایک زبردست کام کیا۔

چنگیز وہلاکو کی سفاکیوں نے اگرچہ عالم اسلام کو ہلا دینے کی کوشش کی۔ لیکن اس نے فارسی شاعری کے اندر ایک روح پھونک دی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ تاتاریوں نے فارسی شعراء کو صوفی بنا دیا تھا اور پوری شعری فضا پر تصوف کا رنگ چھا گیا تھا۔ اردو شاعری کے سلسلے میں بھی تاریخ نے تقریباً یہی داستان دہرائی۔ یعنی بغداد کی طرح دلی کی تباہی بھی تیمور، نادر شاہ اور ابدالی کے بعد جاٹوں، مرہٹوں، روہیلوں اور انگریزوں کے ہاتھوں ہوئی۔ ان واقعات نے یہاں کے شعراء کو بھی تصوف کی چھاؤں میں پناہ

لینے پر مجبور کر دیا۔ دلی کا ماحول یکسر بدل گیا۔ یہاں زندہ دلی کی جگہ مایوسی اور غم و آلام نے لے لی۔ ان حالات میں تصوف نے اجڑے ہوئے دلوں کو سہارا دیا۔ دنیا کی بے ثباتی سے بے تعلقی، صبر و قناعت اور غم و اندوہ نے جگہ پائی۔ اور یہی کیفیت اس دور کی شعری فضا پر چھائی۔ ایہام گوئی رخصت ہو چکی تھی۔ اس دور نے اردو کے دو بڑے صوفی شاعروں کو پیش کیا۔ ایک مرزا مظہر جانجاں اور دوسرے خواجہ میر درد۔ لیکن یہ بات بھی قابل غور ہے کہ دلی میں جو تباہ کن حالات پیدا ہوئے تھے، انھوں نے تمام شعراء کو صوفی نہیں بنایا تھا بلکہ اکثر شعراء حسن مجازی پر نظر رکھتے تھے۔ اس کے باوجود اس دور کا ہر بڑا شاعر کسی نہ کسی حیثیت سے کم یا زیادہ، صوفی تصورات سے متاثر نظر آتا ہے۔ تصوف نے ہماری شاعری کو صرف رنگینی و رعنائی تک ہی محدود نہ رہنے دیا بلکہ اس میں روحانیت کی لہر بھی دوڑا دی۔ اور خود مرکزی حیثیت اختیار کر لی۔ بقول سید صفی حیدر:

''ہماری شاعری کی اکثر اصنافِ سخن، خصوصاً غزل میں تصوف کے مسائل اس کثرت سے ادا کئے گئے ہیں کہ اگر صوفیانہ اشعار کو خارج کر دیا جائے تو سرمایۂ شاعری نصف سے زیادہ باقی نہ رہ سکے گا۔'' ۱۲

اس عہد کی شاعری میں صوفیانہ مسائل کثرت سے ملتے ہیں۔ میخانے کی تمام تر اصطلاحات اور رندانہ زندگی کے تمام مشاغل صوفیانہ شاعری میں داخل ہوئے۔ خدا کی معرفت کو شراب سے تشبیہ دی گئی، رسول کو پیر مغاں، حضرت علی کو ساقی، مرشد کے لئے مینا اور مرید کے لئے ساغر و جام کے استعارے استعمال میں لائے گئے۔ اس کے علاوہ گل و بلبل اور شمع و پروانہ جیسے استعارے بھی صوفیا نے تغزل میں داخل کئے جن کے پردے میں تصوف کے خاص مفاہیم بیان کیے گئے۔

بھگتی تحریک کی پریم مارگی شاکھا میں تصوف کے اثرات نظر آتے ہیں۔ کبیر اور جائسی نے اپنی تخلیقات میں صوفی تعلیمات کو پیش کیا۔ اکبر کے عہد میں سلیم چشتیؒ کا ذکر خصوصیت کے ساتھ ملتا ہے۔ جہانگیر کے عہد میں مجدد الف ثانی نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کرنے کی کوشش کی۔ ملا وجہی کی سب رس، صوفیانہ تمثیل کا نمائندہ نمونہ ہے۔ اورنگ زیب کے عہد میں سرمد کی شہادت، شریعت اور طریقت کی آمیزش کا نمائندہ ورثہ ہے۔ ۱۳ مغلیہ دور میں شریعت اور طریقت کی آمیزش شاہ ولی اللہ اور شاہ عبد العزیز کی تصانیف میں زیادہ واضح طور پر نظر آتی ہے۔

صوفیاء نے اپنے پیغام اور تعلیمات کو عوام تک پہنچانے کے لیے عوام کی زبان استعمال کی۔ مختلف رسائل، تصانیف اور نظم کی شکل میں تصوف کے تخلیقی نمونے پیش کئے۔ صوفیا کے اثر سے ہی اردو غزل میں آزاد خیالی کا رجحان اس طرح پروان چڑھا کہ اردو شاعری کا حصہ بن گیا۔ صوفیا نے بادشاہ و امراء کے بجائے عوام سے اپنا رشتہ استوار کیا اور زاہد و شیخ کا مذاق اڑایا۔ یہ رواج بھی اردو غزل کے مزاج کا حصہ بن گیا اور صوفیانہ اصطلاحات کا چلن اتنا عام ہو گیا تھا کہ اس عہد کا ہر شاعر خواہ وہ صوفی ہو یا نہ ہو، انہیں استعمال کرنے لگا۔ چنانچہ تصوف نے نہ صرف اردو شاعری کو اعلیٰ اقدار سے وابستہ رکھا بلکہ اسے شعبدہ بازی سے بھی باز رکھا۔ اس عہد کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ شعراء تباہ و برباد ہونے کے باوجود مایوس نظر نہیں آتے۔ اس عہد کے بعد لکھنؤ میں دربار سجتے ہی تعیش پسندی اور فارغ البالی نے تصوف کی روایات کو تقریباً ختم کر دیا۔ البتہ مصحفیؔ اور آتشؔ ایسے شاعر ضرور ہیں جو صوفی نہیں تھے، پھر بھی ان کے کلام میں متصوفانہ خیالات کی جھلکیاں موجود ہیں۔

اٹھارہویں صدی کی دہلوی شاعری کا معشوق بھی ہمیشہ معشوق حقیقی نہیں تھا بلکہ وہ گوشت پوست کا انسان ہی نظر آتا

ہے۔اس ضمن میں خواجہ میر دردؔ کے چھوٹے بھائی خواجہ میر آثرؔ کا ذکر ضروری ہے۔وہ ایک صوفی شاعر تھے۔اس کے باوجود ان کی مثنوی، ''خواب وخیال'' میں جگہ جگہ عشق کی رنگ رلیوں اور حسن سے چھیڑ چھاڑ کا ذکر ملتا ہے۔اور میرؔ و مصحفیؔ کے یہاں تو عشق ایک جان لیوا اور شدید جذبے کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔

امرد پرستی اس دور کے مذاق میں شامل ہوگئی تھی۔آبروؔ، ناجیؔ یک رنگؔ اور دوسرے شعراء کے یہاں اس کا اظہار ہوا ہے۔ولی دکنی (جن کے یہاں عشق مجازی وحقیقی دونوں کی مثالیں ملتی ہیں، کے یہاں بھی ''امرد پرستی) کی جھلکیاں بہت نمایاں ہیں۔چنانچہ دہلوی شعراء نے ولیؔ کے ریختے کی پیروی کے ساتھ ساتھ ان کی ''امرد پرستی'' کے رجحان کی بھی پیروی کی۔

بہ حیثیت مجموعی، اس عہد میں ایہام گوئی کے رواج نے، دوسری طرزوں کے مقابلے میں زیادہ تیزی سے زور پکڑا اور مختصر سے عرصے میں انتہا کو پہنچ کر زوال کو پہنچا۔ ہندی الفاظ اور بھدی تراکیب کو ترک اور فارسی الفاظ وتراکیب کے استعمال کو فروغ دیا گیا۔تصوف کی جڑیں اردو شاعری میں بہت مضبوط ہو چکی تھیں۔شعراء کے بیان میں پیچیدگی کے بجائے سادگی ملتی ہے۔عشقیہ واردات کا ایسا بیان ملتا ہے جس میں عاشق دوری اور مجبوری میں حزن وملال کا پروردہ نظر آتا ہے۔اس عہد میں معاشرے میں ایک نئے کردار نے جنم لیا جو ''بانکے'' کے نام سے موسوم ہوا۔عہد محمد شاہی (۱۷۱۹ تا ۱۷۴۸ء) میں دلّی کے بانکوں کا ذکر ملتا ہے۔لکھنوی معاشرے میں بھی بانکے نظر آتے ہیں لیکن دلّی میں محبوب کے لئے ''بانکے'' کا لفظ ایک نرالی نہج کی وجہ سے استعمال کیا گیا جو کسی خاص وضع قطع کا پابند نہیں تھا۔

# لکھنؤ کی شعری روایت:

۱۷۳۹ء سے ۱۷۷۲ء تک کی تاریخ کا سرسری جائزہ لینے پر دہلی کی مسلسل تباہی و بربادی کے اسباب پیش نظر ہو جاتے ہیں۔ نادر شاہ کا حملہ، عمادالملک کے جور و ستم، احمد شاہ کی آنکھوں میں سلائیاں پھرنا اور ابدالی کے حملے سے دہلی پر مرہٹوں کے قبضہ تک کی صورت حال، بہ قول ابوالخیر کشفی، ایک خونیں ڈرامے کی طرح ہے۔

ان حالات کے پیش نظر دہلی کے باکمال دہلی سے ہجرت کر کے ٹانڈہ، رام پور، فیض آباد اور لکھنؤ پہنچے۔ فیض آباد اور لکھنؤ میں نئے دربار سجنے لگے۔ اور شعر و سخن کی محفلیں بھی آراستہ ہونے لگیں۔ پھر تعیش پسندی اور فارغ البالی کا ایک دور شروع ہوتا ہے، جس کی جھلکیاں تمام لکھنوی شعراء کے یہاں نظر آتی ہیں۔

شجاع الدولہ کے عہد میں سب سے زیادہ ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا جس کا مرکز فیض آباد تھا۔ شجاع الدولہ نے اپنی ذاتی محنت سے فیض آباد کو ایک بارونق شہر بنا دیا تھا۔ لیکن یہ عیش و عشرت اور بزم آرائی کا دلدادہ بھی تھا۔ دلی کے برعکس یہاں دولت کی فراوانی تھی۔ بھانڈ اور قوالوں کی قدردانی بڑھ گئی تھی۔ ظاہری حسن و نمائش پر دل کھول کر روپیہ خرچ کیا جانے لگا اور رقص و سرود میں دلچسپی لینا طبیعت کا خاصہ بن چکا تھا۔ طوائفوں کا دور دورہ تھا۔ حالانکہ دہلی میں طوائفیں تھیں بلکہ بہت سی پیشہ ور عورتیں تو دہلی اور فیض آباد سے لکھنؤ آ گئی تھی اور بہ قول نورالحسن ہاشمی عورتوں کی اس کثرتِ تعداد نے بھی عشق کو آسان بنا دیا تھا۔ ۱۴ طوائفوں سے دلچسپی اس قدر بڑھ گئی تھی کہ جب اودھ کے نواب اضلاع کا دورہ کرتے، تو ان کے ساتھ طوائفوں کے خیمے بھی ہوتے تھے چنانچہ طوائف پسندی فخر کی بات بن گئی تھی۔ یہاں تک کہ لکھنؤ میں مشہور ہو گیا تھا کہ ''جب تک انسان کو رنڈیوں کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔''

شجاع الدولہ کے ماموں نواب سالار جنگ کے عہد سے اہل کمال کی قدردانی اور عزت افزائی کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ جس کے نتیجے میں فیض آباد ''بیت الغزل'' بنا اور پھر لکھنؤ ''ایوان سخن''۔ ۱۵ سراج الدین علی خاں آرزو، (متوفی ۱۷۵۶ء) فیض آباد میں سب سے پہلے مدعو کئے جانے والے شعراء میں سے تھے۔ دہلی میں اکثر شعراء کو انھوں نے ہی ''ریختہ گوئی'' کی ترغیب دی اور کئی شاعروں کی تربیت بھی کی جس کا ذکر ہم پچھلے باب میں تفصیل سے کر چکے ہیں۔ اس کے بعد جعفر علی حسرت (متوفی ۱۷۹۲ء) میر ضاحکؔ اور ان کے بیٹے میر حسن (متوفی ۱۷۸۶ء) اور پوتے میر مستحسن خلیق آئے۔ مرزا رفیع سوداؔ بھی نواب شجاع الدولہ کے عہد میں اودھ پہنچے۔ لیکن آصف الدولہ کے عہد میں شعراء کی بڑی تعداد لکھنؤ پہنچی۔ اس وقت لکھنؤ صدر مقام تھا۔ فیض آباد کی بہار وہاں سمٹ آئی تھی۔ میر تقی میرؔ، میر سوز اور مصحفی آصف الدولہ کے ہی عہد میں وہاں پہنچے۔ میر تقی میر اور میر سوزؔ کا فن، دہلی میں درجہ کمال تک پہنچ چکا تھا۔ مصحفی کی شاعری بھی دلی میں پروان چڑھ چکی تھی بلکہ ایک دیوان بھی مرتب کر چکے تھے۔ خود بقول مصحفی:

اے مصحفی پورب ہی میں شاعر نہ ہوا میں
دلی میں بھی چوری مرا دیوان گیا تھا

انشاؔء، جرأت اور رنگین، ان شعراء میں سے تھے، جو عہد آصف الدولہ کے بعد لکھنؤ پہنچے۔ ان سبھوں کی شاعری کا آغاز تو دہلی میں ہی ہو چکا تھا مگر ان کی شاعری نے نمایاں طور پر کوئی مخصوص رجحان، لکھنؤ ہی میں اختیار کیا۔ میر حسن ان سبھی سے عمر میں بڑے تھے۔ ان کے کلام میں بھی لکھنوی ماحول کے اثرات نظر آتے ہیں۔ غرض کہ دبستان لکھنو کی بنیاد انہیں شعراء کے ہاتھوں پڑی۔ ان شعراء کے ساتھ ساتھ مرزا مینڈھو، نواب محبت خاں فرزند رحمت خاں کے علاوہ دلی کے مغل شہزاروں مرزا سلیمان شکوہ نے بھی لکھنو میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ جنھوں نے لکھنو میں شعر و سخن کی محفلیں آراستہ کیں۔ ان کے دربار سے انشاء، مصحفی اور رنگین سب ہی وابستہ رہے۔ یہ دربار شاعروں کی چشمکوں اور معرکوں کا مرکز بن گئے تھے۔ انشاء اور مصحفی کے معرکے زیادہ تر لکھنو میں ہوئے یہاں تک کہ ان معرکوں نے ادبی حیثیت اختیار کر لی۔ ابو اللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''معاصرین سے چشمک، ان سے مقابلہ، کبھی ان کی شہرت اور قبول عام کا اعتراف، کبھی ان کی ہم رنگی کا دعوی، کبھی ان کے میدان کو مکمل کرنے کا اعلان، کہیں ان کے مقابلے میں اپنی برتری کے لئے دلیلیں اور شواہد اور اس کے سلسلے میں ان کی تضحیک اور ہجو، غرض طرح طرح کی کیفیتیں نظر آتی ہیں۔'' ۱۶

اور لکھنؤ بقول انشاؔ:

''شاہجہاں آباد، قالب بے جان اور لکھنو اس کی جان بن گیا تھا۔'' ۱۷

چنانچہ یہاں کی ادبی صورت حال، دہلی کے مقابلے میں قطعاً مختلف تھی۔ غزل، جس میں دہلوی عناصر، مثلاً ایہام گوئی، تصوف، عشق حقیقی، دنیا کی بے ثباتی، داخلیت وغیرہ کی فراوانی تھی جبکہ لکھنوی فضا میں داخل ہوئی تو اس کا رنگ دلی سے مختلف تھا۔ چونکہ لکھنؤ میں شعراء کو قدردانی اور فارغ البالی میسر تھی۔ تاہم ان میں سے اکثر شعراء کے دلوں میں دلی کی یاد مرتے دم تک نہ مٹ سکی۔ میرؔ کو تو ہمیشہ یہ شکایت رہی کہ:

ع نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

☆

خرابہ دلی کا دہ چند بہتر لکھنو سے تھا
وہیں اے کاش! مر جاتا سراسیمہ نہ آتا یاں

مصحفی بھی دلی کی خرابی اور ویرانی کے باوجود لکھنو میں، اسی کو یاد کر کے روتے رہے۔

اے مصحفی مت پوچھ کہ دلی سے نکل کر
کیا کہیے کہ ہم کتنے پشیمان ہوئے ہیں

لیکن دوسرے بہت سے شعراء جو دلی سے کوچ کر کے لکھنو پہنچے، یہیں کے ماحول میں گھل مل گئے۔ جہاں نوابین اور

امراء کی سرپرستی نے ان کے لیے ماحول سازگار بنانے میں بھرپور تعاون کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی بیشتر شاعری مرزا سلیمان شکوہ اور دیگر امرائے اودھ سے وابستہ نظر آتی ہے۔ اور ان کے زیر اثر شعراء کی خودداری اور اظہار خیال کی آزادی دھیرے دھیرے ختم ہونے لگی۔ شعراء، امراء کو خوش کرنے میں غنیمت سمجھنے لگے۔ شاعری حصول زر کا ذریعہ سمجھی جانے لگی۔ ناچنے گانے والی بازاری عورتیں شعراء کی معشوق اور ان کی شخصیت کا مرکز بن گئیں۔ شعراء ان کے جسم کے خدوخال کا کھلم کھلا بیان کرنے لگے۔ معشوق کے ہجر میں آہ وزاری کرنے اور اس کے جور وستم کو صبر وشکر کے ساتھ برداشت کرنے کے بجائے، اس سے وصال کی تمنا اور چھیڑ چھاڑ کرنے پر اتر آئے اور اس کی بے پروائی پر سختی سے پیش آنے لگے۔ جس سے معشوق کا معیار بھی بہت پست ہو چلا تھا۔ ان تمام عناصر کی نمائندگی کرنے والے شعراء میں انشاء، جرأت اور رنگین پیش پیش رہے۔ انشاء کی طبیعت کو لکھنوی فضا سے ذہنی مناسبت تھی۔ ہنسی، ٹھٹھول کرنا، ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ وہ لکھنو کے تمام سطحی عناصر سے خود کو ہم آہنگ کرتے نظر آتے ہیں۔ اور اپنے کلام میں بھی وہ ایک بگڑے ہوئے معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ انشاء کے اس ذوق کو مرزا سلیمان شکوہ اور نواب سعادت علی خاں کی درباداری نے کچھ اور ہوا دی۔ بہ قول پروفیسر شبیہ الحسن ان کے دیوان کو بجا طور پر، اس عہد کی تہذیبی تاریخ کہا جا سکتا ہے اور ان کے کلام کا ایک ایک مصرع اس گلی ونغمہ یا صدائے شکست کی آواز بازگشت ہے جس سے لکھنؤ کے کوچہ وبازار سبھی گونج رہے تھے۔ ۱۸

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر
اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر

گلبرگ تر سمجھ کے لگا بیٹھی ایک چونچ
بلبل ہمارے زخم جگر کے کھرنڈ پر

انشاء کے بعد جرأت اور رنگین خاص طور پر لکھنوی ماحول سے متاثر نظر آتے ہیں۔ جرأت معاملہ بندی کے استاد تھے۔ محبوب کی دلفریب اداؤں، اس کے جسم کی خدوخال کا ذکر ان کے کلام میں خاص طور پر ملتا ہے۔ رنگین نے ریختی میں لکھنو کی عورتوں کے جذبات اور ان کے فطری میلانات کو موضوع بنایا۔ البتہ مصحفی ایک ایسے شاعر ہیں جو دربار سے وابستہ رہنے کے باوجود نہ تو لکھنوی ماحول میں رنگ سکے اور نہ ہی لکھنو والوں کی زبان اور شاعری سے مطابقت پیدا کر سکے۔ وہ اپنے آپ کو لکھنو میں ادبی اور لسانی طور پر ہمیشہ غریب الوطن سمجھتے رہے۔

صحرائیانِ پورب کب جانتے ہیں اس کو
اے مصحفی جدا ہے انداز اس بیاں کا ۱۹

لکھنؤ کے جس ادبی وتہذیبی ماحول کا ذکر اوپر کیا گیا، اس سے کوئی بھی شاعر مبرا نظر نہیں آتا اور کسی نہ کسی حد تک ہر شاعر کے یہاں ان عناصر کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ مصحفی نے چونکہ اس سرزمین میں اپنی عمر کا زیادہ تر وقت گزارا۔ اس لیے ان کے کلام میں بھی اس عہد کی فضا ملتی ہے۔ اس عہد کی اخلاقی پستی، بے اعتمادی، غیر یقینی حالات کا عکس ان کے یہاں نظر آتا ہے۔

غرض کہ ان کے یہاں بھی اس عہد کے شعری مذاق کی جھلکیاں موجود ہیں:

صاف چولی سے عیاں ہے بدن سرخ ترا
نہیں چھپتا تہ شبنم، چمن سرخ ترا

تا کمر خون شہیدوں کا بہے گلیوں میں
جب سے پاجامہ بنا گلبدنِ سرخ ترا

یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی شاعری میں وہ سوز و گداز کم سے کم نظر آتا ہے جو دہلوی شعراء کے یہاں کثرت سے نظر آتا ہے۔ سادگی کے بجائے تکلف اور تصنع زیادہ ہے، داخلیت کے بجائے ضلع جگت، رعائت لفظی، معاملہ بندی اور خارجی انداز نمایاں ہوئے۔ مبتذل مضامین سے شاعری کو آراستہ کیا گیا۔ نوابوں کی خوشنودی حاصل کرنے کی تمنا نے شعراء کے درمیان، ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کا جذبہ پیدا کر دیا، جس نے ان کے باہمی تعلقات کو ہوا دی۔ شعراء انداز بیان پر زیادہ زور صرف کرنے لگے۔ مشکل ردیف و قافیوں میں غزل کہنا ایک فیشن بن چکا تھا۔ ایک طرح میں ردیف و قافیہ بدل کر کئی غزلیں کہنے کا رواج عام ہوا۔ شعراء اپنی مہارت اور استادی کی دھاک جمانے کی غرض سے مشکل زمینوں میں غزلوں پر غزلیں کہنے لگے۔ مصحفی، انشاء، جرأت، اور رنگین، ان سبھی کے یہاں متذکرہ بالا عناصر موجود ہیں۔ چنانچہ لکھنو کی شعری روایت کی تعمیر میں ان سبھی کا بڑا ہاتھ ہے اور ان سبھی شعراء نے اپنے اپنے طور پر ادبی روایت کی بنیاد کو مستحکم کرنے کی بھرپور کوشش کی۔

## الف) موضوعات

مصحفی کے بارے میں یہ بات اکثر کہی جاتی ہے کہ ان کے کلام میں کوئی مضمون نہیں یا دل میں سرایت کر جانے والی کیفیت نہیں ہے۔ یہ تو خیر ان کے کلام کے مطالعے کے بعد واضح ہو جائے گا۔ لیکن ناقدین نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے شاعروں کے یہاں مضامین تقریباً ایک سے ہیں اور ان کے یہاں موضوعات بھی تقریباً وہی ہیں، جن میں اپنے اپنے انداز کے سبب جدت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہم مصحفی کے کلام میں یہ دیکھیں گے کہ ان کے یہاں اس جدت کی نوعیت کیا ہے؟ دراصل ہر شاعر کی شخصیت، اس کے تخلیقی رویے اور اظہار کے طور طریقے مختلف ہوتے ہیں۔ انہیں عناصر سے کسی شاعر کا لب ولہجہ متعین ہوتا ہے جس سے اس کی شناخت ہوتی ہے۔ اس عہد میں مضامین کی جدت کم ہی نظر آتی ہے اس سلسلے میں مولانا حالی کا درج ذیل بیان دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

> ''شاعر کا کام یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو مضامین قدیم سے بندھے چلے آتے ہیں اور جو بندھتے بندھتے بہ منزلہ اصول مسلمہ کے ہوگئے ہیں۔ انہیں کو ہمیشہ بہ ادنا تغیر باندھتا رہے اور ان سے سرمو تجاوز نہ کرے مثلاً غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے رحم، ظالم، قاتل، صیاد، جلاد، ہرجائی، اپنے سے نفرت کرنے والا، اوروں سے ملنے والا، سچی محبت پر یقین نہ رکھنے والا، اہل ہوس و عاشق صادق جاننے والا، بدخو، بدگمان، بدزبان، بدچلن غرض کہ ایک حسن و جمال یا ناز و ادا دیگر حرکات مہر انگیز کے سوا اور تمام ایسی برائیوں کے ساتھ اس کو موصوف کرنا جو ایک انسان دوسرے انسان کے ساتھ کر سکتا ہے اور اپنے تئیں غم زدہ، مصیبت زدہ، فلک زدہ، ضعیف، بیمار، بدبخت، آوارہ، بدنام، مردود، خلائق آوارگی پسند، بدنامی کا خواہاں، حسن وقبول سے نفور، خوشی اور عافیت سے کنارہ کرنے والا، مئے خوار بدمست، مدہوش خود فراموش، وفادار، جفاکش، کہیں آزاد طبع، کہیں گرفتاری کا آرزومند، کہیں صابر اور کہیں بے قرار، کہیں دیوانہ اور کہیں ہوشیار، کہیں غیور اور کہیں چکنا چور، رشک کا پتلا، رقیبوں کا دشمن، سارے جہاں سے بدگماں، آسماں سے شاکی، زمین سے نالاں، زمانے کے ہاتھوں سے تنگ غرض کہ ایک عشق اور وفاداری کے سوا اپنے تئیں ان تمام صفات سے متصف کرنا جو عموماً انسان کے لئے قابل افسوس خیال کی جاتی ہے۔ مثلاً آسمان اور زمین یا نصیب اور ستارے کی شکایت کرنا یا زاہد و واعظ وصوفی کو لتاڑنا اور بادہ کش اور بادہ فروش اور ساقی وخمار کی تعریف کرنی اور ان سے حسن عقیدت ظاہر کرنی، کبھی کبھی مال وجاہ ومنصب دنیوی کو حقیر ٹھہرانا اور فقر و عشق و آزادگی وغیرہ کو علم و عقل وسلطنت وغیرہ

پر ترجیح دینا، اسی طرح کے اور چند مضامین ہیں جو غزل کے لئے بہ منزلہ ارکان وعناصر کے ہوگئے ہیں''۔ ۲۰

مصحفی کے عہد میں ان مضامین سے انحراف نظر نہیں آتا ہے شعرا نے اپنے اپنے اسلوب بیان کے ذریعہ جدت پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ مصحفی کے یہاں بھی کسی قسم کا انحراف نظر نہیں آتا۔ لیکن ان کو برتنے میں مصحفی نے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ کیونکہ مصحفی کی شاعری محض زبان وبیان کی شاعری نہیں ہے۔ اور محض زبان وبیان کی شاعری اپنے عہد تک زندہ رہ سکتی ہے۔ شاعر کے مرنے کے بعد اس کا زندہ رہنا مشکل ہے۔ مصحفی کو اپنے عہد کی شعری لسانیات کا گہرا ادراک تھا۔ ان کے یہاں جذبات، احساسات اور قلبی واردات کی نمائندگی کو مرکزیت حاصل ہے۔ دہلی میں مصحفی اسی انداز کی شاعری کر رہے تھے جس میں حسرت وناکامی اور حرماں نصیبی کا گلہ اور آسمان، زمین اور ستارے کی شکایت بھی ہے، وہ مصیبت زدہ، فلک زدہ اور خوشی وعافیت سے کنارہ کرنے والے بھی۔

اس سلسلے میں افسر صدیقی لکھتے ہیں:

''مصحفی مرحوم کا اصل میدان بھی حسرت وناکامی کا اظہار اور حرماں ومایوسی کا بیان ہے۔ کلام کو دیکھئے بدقسمتی کا شکوہ، آسمان کی گردش کا رونا، احباب واعزہ کی مفارقت، کوشش وسعی میں ناکامی اور اپنے بے کسی وبے بسی غرض اس قبیل کا کوئی مضمون نہیں جسے انہوں نے نظر انداز کر دیا ہو۔ بالکل یہ معلوم ہوتا ہے کہ غم والم کا ایک سیاہ بادل ان پر چھایا ہوا ہے جس سے خوشی وخرمی کے سورج کی ایک کرن بھی چھن کر ادھر نہیں پڑتی۔ یا ایک حرماں نصیب قیدی ہے جو اپنی مصیبت خیز زندگی گزارنے میں مصروف ہے۔ یہاں تک کہ زارنالی کے مضامین کی بہتات اور مایوسانہ مضامین کی اکثریت نے ان کے کلام کو مرثیہ اور انہیں غزل گو کے درجے سے نکال کر مرثیہ گو بنا دیا جیسا کہ خود بھی ایک جگہ فرماتے ہیں۔''

مجھ کو شاعر نہ کہو مصحفی، ہوں مرثیہ خواں
سوز پڑھ پڑھ کے محبوں کو رلا جاتا ہوں ۲۱

میرا خیال ہے کہ افسر صدیقی کے مذکورہ اقتباس کا آخری جملہ مصحفی کے دیوانِ اول پر تو صادق آتا ہے لیکن دیوان دوم جو ۸۲۔۱۷۸۶ء کے بعد کا ہے، میں دہلوی اور لکھنوی رنگ کی آمیزش نظر آنے لگتی ہے۔ یہاں سے مصحفی کا اپنا رنگ ابھر کر سامنے آنے لگتا ہے۔ مصحفی کی مرثیہ خوانی والی بات محض برائے گفتن معلوم ہوتی ہے۔ بعد کے دواوین تو اس کی نفی کرتے ہیں۔ لیکن یہ درست ہے کہ مصحفی کے ہر دیوان میں ایسے اشعار مل جائیں گے جو حرماں نصیبی ومایوسی کی نمائندگی کرتے ہوں مگر ان کی تعداد زیادہ نہیں ہے۔ اور نہ ہی وہ مرثیہ خواں نظر آتے ہیں۔ ہر شعر دراصل شاعر کی شخصیت اور اس کی انفرادیت کو بھی ظاہر کرتے یہ لازمی

نہیں۔ اٹھارہویں صدی کے شعراء کلام میں تنوع اور دلکشی پیدا کرنے کے لئے مضامین کو نئے نئے انداز میں باندھنے کی کوشش ضرور کرتے تھے تا کہ ان کی حیثیت ایک مسلم الثبوت استاد کی ہو جائے۔ اس لئے بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

"شعراء صاحبان اور خاص کر کلاسیکی شعراء اپنی برائی بھی لکھ ڈالیں تو اسے بھی نا معتبر سمجھنا چاہئے، بشرطیکہ ان کی بات کا الگ سے کوئی ثبوت نہ ہو۔ ہم لوگ بھول جاتے ہیں کہ غزل کی دنیا مضمون کی دنیا ہے، آپ بیتی اور اقبال جرم کی نہیں...... شاعروں کا کام ہی ہے کہ نت نئے مضامین باندھیں اور اسی طرح اپنی قادر الکلامی کے ثبوت دیتے ہوئے غزل میں تنوع اور دلکشی پیدا کریں" [۲۲]

یوں تو حکمت، اخلاق، قلبی واردات کا بیان، تصوف، وحدت الوجود، وحدت الشہود، بے ثباتی دنیا، صبر و قناعت، فکر وریا، اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی غزل میں کی جاتی رہی ہے لیکن حسن و عشق ہی دراصل کلاسیکی شاعری کا اصل موضوع رہا ہے۔ [۲۳] اور کلاسیکی شعراء کے یہاں عشق ہی سب سے طاقت ور تصور ہے۔ وہ چاہے عشق حقیقی ہو یا عشق مجازی، دہلی اور لکھنؤ اسکول میں عشق کی نوعیت جدا جدا نظر آتی ہے۔ دہلوی شعراء کی غزل میں عام طور پر دردمندی، سوز و گداز پایا جاتا ہے جبکہ لکھنوی شعراء کے یہاں عموماً اس کی جگہ شوخی و سرمستی وغیرہ نے لے لی ہے۔ دہلی میں محبوب کی بہ نسبت جذبہ عشق کی اہمیت نظر آتی ہے جبکہ لکھنؤ میں محبوب کے لب و رخسار کا بیان یعنی عشق مجازی کا رجحان عام تھا۔

عشق فطرت کی طرح لامحدود ہے۔ یہ انسانی زندگی کا محور ہے، زندگی کا مزا عشق کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ بقول غالبؔ

عشق سے طبیعت میں زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

یوں تو عشق کے سلسلے میں مختلف نظریات ملتے ہیں۔ لیکن اردو شاعری خصوصاً اردو غزل میں اس کی عموماً دو قسمیں ہی نظر آتی ہیں۔ ایک عشق حقیقی یعنی خدا کی ذات سے بندوں کا عشق اور دوسری عشق مجازی یعنی مرد و عورت کے درمیان۔ ہماری کلاسیکی شاعری کا بیشتر حصہ عشقیہ شاعری پر مشتمل ہے۔ دراصل غزل کا اصل موضوع جیسا کہ عرض کیا گیا، عشق و عاشقی ہی رہا ہے۔ لیکن غزل کا ہر شعر عشقیہ ہو یہ ضروری نہیں۔ غزل میں معشوق کی تقریب اس کا نام لے کر نہیں کی جاتی بلکہ اشاروں، کنایوں میں بیان کی جاتی ہے جو کہ غزل کا فن ہے۔ عاشق اپنا رشتہ معشوق کے ساتھ ساتھ تمام کائنات سے جوڑ لیتا ہے۔ لیکن اگر یہ عشق صرف ایک ہی شخص سے ہو تو اپنے محدود مزاج ہونے کی بنا پر کفر کے نزدیک پہنچ جاتا ہے۔ جیسا کہ درج ذیل شعر میں کہا گیا ہے۔

عشق اک کفر ہے، جب تک ہے وہ محدود مزاج
اور اس حد سے گزر جائے تو ایماں ہو جائے

یعنی عشق میں کسی ایک شخص کے ساتھ اپنے رشتے کو محدود کر دینا گھٹیا قسم کی بات تصور کی جاتی ہے۔ حالانکہ عشق کا مرکز تو

ایک ہی شخص ہوتا ہے لیکن بقول اریک فرام:

> ''دراصل عشق اس رویے یا سوچ کی اس نہج کا نام ہوتا ہے جس کی بنیاد پر عاشق پوری کائنات کے ساتھ اپنا رشتہ جوڑتا ہے اور اگر کوئی شخص صرف ایک ہی شخص کے ساتھ محبت کا رشتہ جوڑتا ہے اور باقی انسانوں کے ساتھ محبت نہیں کرتا تو اس کے رشتے کو Symbiotic رشتہ کہا جاتا ہے، عشق نہیں کیا جاتا۔'' ۲۴

جہاں تک اردو غزل کا تعلق ہے، اس کے عشقیہ اشعار کا تعین کرانے کے لئے ہمیں غزل کی شعریات سے واقف ہونا چاہئے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی، عشق کے جو آداب ہیں، جو منازل ہیں، ان کو جانے بغیر عشقیہ شاعری کا تعین کرنا مشکل ہے۔ اردو کی عشقیہ شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے فاروقی مزید لکھتے ہیں:

> ''ہماری بہت ساری شاعری غزل کے زمرے میں جو آتی ہے وہ ایسی ہی ہے کہ وہ عشق کے بارے میں ہے۔ وہ عشقیہ اس معنی میں نہیں کہ کسی شاعر یا کسی شخص نے اپنے پرائیویٹ حالات بیان کئے ہوں، گویا شاعری نہ ہوئی کیسانوا (Casanova) یا فرینک ہیرس (Frank Harris) کے عشقیہ اعتراضات ہوں۔ ہم نے غلطی یہ کی کہ غزل کے جو معنی بیان کئے گئے یا جو کسی کتاب میں بھی لکھے ہوئے ملے ہوں گے، یعنی حکایات با یار گفتن یا حرف بہ زناں گفتن، اس کو ہم لوگوں نے پکڑ کے جیب میں بالکل دھر لیا کہ بس غزل کا مفہوم اتنا ہی ہے اس کے آگے نہیں۔'' ۲۵

مصحفی اردو کے ان شعراء میں سے ہیں جن کا کلام افلاطونی، عشق کی کیفیات سے مبرا ہے۔ مصحفی کے یہاں اگرچہ کسی قدر محبوب کو چھونے، اس سے لپٹنے اور بوس و کنار کے مضامین ملتے ہیں لیکن ان کے اندر بیان میں شائستگی ہے ان کے یہاں جنسی مضامین کی کثرت میر سے بھی زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ مصحفی کی غزل کا عاشق نہ صرف محبوب سے وصل کی تمنا کرتا ہے بلکہ اس کی لذت سے خود کو محظوظ کرنے کا بھی خواہاں نظر آتا ہے۔ مصحفی اور میر کے درمیان یہ فرق کیا جاتا ہے کہ میر کے یہاں جس عاشق کا عکس ابھرتا ہے وہ ہجر میں دن گزارنے کا شائق ہے اور وصل سے اسے چنداں دلچسپی نہیں۔ یعنی یہ عاشق محبوب سے محبت کا طالب نہیں، بس اتنا چاہتا ہے کہ اس کے ساتھ انسانوں جیسا برتاؤ کیا جائے۔ مصحفی کے کلام میں عاشق ظاہر ہے کہ وصل کا خواہاں ہے۔ لیکن مصحفی کے یہاں جنسی مضامین کی فراوانی کے باوجود وہ لکھنوی شعراء کی طرح مبتذل نہیں ہوئے۔ مصحفی کی شخصیت میں اعتدال تھا۔ ان کی شاعری میں بھی یہی اعتدال نظر آتا ہے جس نے انہیں مبتذل بنانے سے بچالیا۔ مصحفی کی غزل میں عشق کی صحت مند روایات کی پاسداری نظر آتی ہے ان کے عشقیہ اشعار میں وسعت بھی ہے اور ہمہ گیری بھی۔ مثال کے طور پر چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

کچھ ماجرائے دست جنوں ہم نشیں نہ پوچھ
ہر ایک آبلے میں جدا خار دیکھ لے

تو قتل بھی کرتا تو نہ دم مارتے ہم تو
فرقت میں تری، طاقت فریاد کسے تھی

اے مصحفی کل کوچۂ خوباں میں گئے ہم
دیکھا جو وہاں سایہ دیوار، گرے ہم

ہم جو تنہائی میں فریاد کیا کرتے ہیں
وصل کی شب کے مزے یاد کیا کرتے ہیں

ساتھ ہونا اس کا یاد آیا جو مجھ کو مصحفی
رات میں بستر پہ کیسا تلملا کے رہ گیا

وہ آہوئے رمیدہ، مل جائے نیم شب گر
کتا بنوں شکاری، اس کو بھنبھوڑ ڈالوں

کل اس کو باتیں کرتے، اک آشنا سے دیکھا
پروہ بھی دیکھتا تھا، ہم نے وفا سے دیکھا

بن دیکھے پل میں جس کے آنکھیں بھر آئیاں ہوں
کیا قہر ہے جو اس سے برسوں جدائیاں ہوں

اول تو قفس کا مرے در باز کہاں ہے
اور ہو بھی تو یاں طاقت پرواز کہاں ہے

جب اس نے جلائی تیغ ہم پر
ہاتھوں کی پناہ ہم نے کرلی

جس کو ہم روز ہجر سمجھے تھے
ماہ تھا یا وہ سال تھا، کیا تھا

کبھو تک کے در کو کھڑے رہے، کبھو آہ بھر کے چلے گئے
ترے کوچے میں جو ہم آئے بھی، تو ٹھہر ٹھہر کے چلے گئے

مصحفی آج تو قیامت ہے
دل کو یہ اضطراب کس دن تھا

اے مصحفی افسوس کہاں تھا تو دوانے
کل اس کے تئیں ہم نے عجب آن میں دیکھا

ہم تجھ سے جدا ہوتے ہی آنکھوں کو سئیں گے
جب تو ہی نہ ہوگا تو کسے دیکھ جئیں گے

جلتا ہوں میں کہ شمع کے مانند مصحفی
آتی ہے سر کی آگ چلی کیوں بدن کے بیچ

مذکورہ اشعار سے ظاہر ہے کہ مصحفی کی غزل کا عاشق وصل کا خواہاں بھی ہے اور وصل کی لذت سے آشنا بھی۔ حتی کہ وہ شکاری کتا بن کر آئے ہوئے رمیدہ کو شب تاریک میں بھنبھوڑنے پر آمادہ ہے۔ اس سلسلے میں مصحفی نے میر کی پیروی کی ہے کہ میر کا عاشق بھی وصل کا خواہاں ہے اور وصل کے لمحات کو یاد کر کے لذت حاصل کر کے لطف اندوز ہوتا ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''واقعہ تو یہ ہے کہ میر کا عاشق اپنے معشوق سے صرف افلاطونی محبت نہیں بلکہ ہم بستری کا طالب ہے۔ وہ ہم بستر ہوتا بھی ہے اور ہجر کے عالم میں ہم بستری کے لمحات کو یاد بھی کرتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ اس انسان پن کے باعث وہ معشوب سے ہاتھا پائی، گالی گلوچ اور طعن تشنیع بھی کر لیتا ہے اور ہوس نا کی کا بھی دعوی کرتا ہے۔ مگر ان باتوں کی بنا پر اس کے کردار میں کوئی انفرادیت نہیں ثابت کی جا سکتی۔ یہ باتیں تو اٹھارہویں صدی کی غزل کا خاصہ ہیں اور آبرو سے لے کر مصحفی تک عام ہیں۔ درد تک کے یہاں اس کی جھلک مل جاتی ہے۔'' ۲۶

میر کے بارے میں عام خیال یہی ہے کہ وہ عشق کے معاملے میں نہایت محتاط رویہ اپناتے ہیں۔ یعنی ادب واحترام

کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ یعنی

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

لیکن ان کے کلیات میں جیسا کہ مذکور ہوا، ہاتھا پائی اور بے تکلفی بھی نظر آتی ہے۔

رنگ شکستہ میرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم

اتنا کہا نہ ہم سے، تم نے، کبھو کہ آؤ
کاہے کو یوں کھڑے ہو وحشی سے، بیٹھ جاؤ

غالب بھی زیادہ ادب واحترام کے قائل نظر نہیں آتے اور محبوب کا شیوہ دھول دھپا نہ ہونے کے باوجود پیش دستی کر بیٹھنے پر آمادہ ہیں۔

دھول دھپا اس سرا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

مصحفی کے یہاں عشق حقیقی کے مقابلے میں عشق مجازی کی سحر کاریاں زیادہ نظر آتی ہیں۔ ان کے کلام میں عشق کے ماورائی تصور کی جھلک کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ مصحفی کے یہاں اگر چہ میر کی طرح تڑپ نہیں ہے تاہم اتنا ضرور ہے کہ ان کے محبوب کے حسن وجمال کے آگے شمس وقمر ماند پڑتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ کلام مصحفی سے معلوم ہوتا ہے کہ انھیں دلی میں کسی ''عصمت'' نامی عورت سے عشق ہوا تھا جو نہایت حسین اور خوش وضع تھی۔ اس کے متعلق خود مصحفی نے لکھا ہے کہ وہ کوچہ گرد تھی۔ چند روز گھر کی چہار دیواری میں بیٹھنا اس کے لئے دشوار ہو گیا تھا۔ ۲۷ کلیات میں کئی شعر ملتے ہیں جس میں عصمت کا نام آیا ہے۔

ع مدتوں ڈھونڈا کئے دلّی میں ہم عصمت کا گھر

نہیں آساں ملا اے مصحفی دیدار عصمت کا
پھرا ہوں ڈھونڈتا مدت تلک میں شہر کی گلیاں

دہلی میں زندگی دشوار ہو جانے پر مصحفی نے لکھنؤ کا رُخ کیا۔ عصمت سے بچھڑنے کی یہ وجہ بھی ہو سکتی ہے۔ مصحفی نے اسے ڈھونڈنے کی بہتری کوشش کی لیکن ناکامی ومحرومی سے دوچار ہونا پڑا۔ ممکن ہے یہ عورت دہلی کی کوئی رقاصہ ہو جس کا ذکر ذیل

کے اشعار میں کیا گیا ہو۔ جیسا کہ مصحفی نے لکھا کہ گھر کی چہار دیواری اسے روک نہ سکی۔

اللہ رے نازکی کہ دم رقص وہ صنم
اُٹھ اٹھ کے بیٹھ جاتا ہے دامن کے بوجھ سے

کانوں کی بالی ہی نہیں، ان کانوں پر گراں
گردن بھی خم ہے زیور گردن کے بوجھ سے

لکھنوٗ آنے کے بعد اسے یاد کرتے رہے

میری جانب سے گر اس کو، میں ترا جاناہو
محرم راز فقط تو ہی صبا ہے میری

کہیو اے عصمت بے رحم و ستمگر پیاری
کیوں نہیں بولتی، تقصیر وہ کیا ہے میری

اے کاش نہ ہم ایسی محبت کرتے
اور کچھ کرتے تو صبر و طاقت کرتے

گر ہے یہی بے کلی تو اک دن یارب
مرجاویں گے یونہی عصمت عصمت کرتے

لکھنوٗ میں بھی مصحفی کے کئی معاشقوں کا ذکر ملتا ہے۔ لکھنوٗ جیسی جگہ جہاں ''کوئی اس شہر میں بس ایک کا ہوتا کب ہے'' والا معاملہ ہے تو ''تو نہیں اور سہی'' کے مصداق مصحفی کو بھی چلنا پڑا ہو تو کچھ تعجب کی بات نہیں۔ بقول مصحفی:

وہ شوخ پھر گیا ہے اگر تجھ سے مصحفی
چل تو بھی کوئی اور طرحدار دیکھ لے

اس کے باوجود مصحفی کے کلام میں جیسا کہ مذکور ہوا، مایوسی و حرماں نصیبی بھی ہے۔ جسے مصحفی کے کچھ نقادوں نے مصحفی کی اہم خصوصیت میں شمار کر لیا۔ مثلاً ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''مصحفی کی افتادِ طبع، ذاتی حوادث اور واقعات، سیاسی اور معاشرتی ماحول نے طبیعت میں جو سوز و گداز پیدا کر دیا تھا وہ عاشقانہ رنگ کی لے کو متاثر کئے بغیر نہ رہ سکا۔ اس لئے مصحفی کے کلام میں میر تقی میر کی طرح ایک ایسے عاشق کے جذبات نظم کئے گئے ہیں جو ہمیشہ محروم رہا، جس کی قسمت میں مسکراہٹوں کی جگہ ہجر کی تلخیاں لکھی تھیں اور جس نے آسودہ نشین ہو کر بہاروں کا لطف لوٹنے کی جگہ قید قفس اور بیدادِ باغباں سہہ سہہ کر زندگی گزاری ہو۔'' ۲۸

یہ صحیح ہے کہ مصحفی کے یہاں ایسی مثالیں ہیں جن میں ناکامی ومحرومی کے جذبات نظر آتے ہیں لیکن یہ مصحفی کی شاعری غالب حصہ ایسا نہیں ہے۔ بلکہ ان کے یہاں رجائیت کا عنصر زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے نزدیک زندگی فقط رونے دھونے کا نام نہیں ہے۔

مسکراتا ہے ادھر غنچہ ادھر ہنستا ہے گل
اس چمن میں گریۂ ابر بہاری ہے عبث

جو سیر کرنی ہے کرلے کہ جب خزاں آئی
نہ گل رہے گا چمن میں نہ خار ٹھہرے گا

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

مصحفی کے یہاں حسرت وناکامی اور ترسنے والی کیفیت، دہلی کی شعری روایت کا حصہ ہے۔ مصحفی دہلی اور لکھنؤ دونوں دبستانوں کے نمائندہ ہیں۔ اس لئے ان کے کلام میں سوز وگداز اور حزن ویاس کی جھلکیاں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کے بہت سے اشعار میں فلسفے کا رنگ بھی چڑھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ان کے جذبات میں شدت بھی پائی جاتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجئے۔

نالہ جاتا ہے تا بہ عرش بریں
ہے شب ہجر کی یہی معراج

یار کا صبح پر ہے وعدۂ وصل
ایک شب اور بھی جیئے ہی بنے

غم نہیں قید قفس کا ہمیں اتنا صیاد
پر یہ حسرت ہے کہ یوں ہم سے گلستاں چھوٹا

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

دکھلا نہ روئے صبح وطن خواب میں ابھی
قصہ تمام شام غریباں نہ کر مرا

کیا جانے کوئی شاد ہو اس باغ میں ہرگز
غنچے کو تبسم کی بھی فرصت نہیں ملتی

مصحفی کے کلام میں اعتدال کی کیفیت نظر آتی ہے۔ یعنی نہ ہی اس میں میر کی طرح جذبات کی شدت ہے اور نہ ہی سودا کی طرح شوکت۔

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلائیں

(سوداؔ)

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

(میرؔ)

ہم جہاں میں آئے تھے، تنہا و لے
ساتھ اپنے اب اسے لے کر چلے

(دردؔ)

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا

(مصحفیؔ)

مذکورہ چاروں شعروں کا موضوع عشق ہے۔ سبھی اشعار پر کشش ہیں۔ اسلوب چونکہ شاعر کی شخصیت کا مظہر ہوتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی لہجے کا فرق نمایاں ہے۔ سودا کے شعر میں شوکت اور قطعیت ہے جو کہ ان کے مزاج کا خاصہ ہے۔ دوسرے شعر میں حیرت وحسرت ہے اور جو میر کے لہجے کی شناخت ہے۔ تیسرا شعر معرفت سے متعلق ہے اور عشق حقیقی کی بہترین مثال ہے جو دراصل درد کے لہجے کی شناخت ہے لیکن مصحفی کے شعر کی پہلی قرأت کے ہی واضح ہو جاتا ہے کہ یہاں نہ تو سودا کی طرح شوکت وقطعیت کا غلبہ ہے اور نہ حیرت وحسرت کی سیمابی کیفیت کا اور نہ یہ معرفت کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہے بلکہ اس میں سرگوشی وخود کلامی کا ایسا جادو ہے جو دھیرے دھیرے اپنا اثر کرتا ہے۔ میر کا مشہور شعر ہے۔

جو اس شور سے میر روتا رہے گا
تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

مصحفی نے اس مضمون کو اس طرح باندھا ہے:

اے مصحفی تو اتنا رویا نہ کر کہ ظالم
رونے سے تیرے سب کی نیندیں اچٹتیاں ہیں

ظاہر ہے کہ میر کا شعر ہمیں دور تک لے جاتا ہے مصحفی کے شعر میں وہ بات نہیں البتہ مصحفی کی برجستگی ہمیں ضرور متاثر کرتی ہے۔

مصحفی عشق کی وادی میں داخل ہونے سے قبل خود کو نصیحت بھی کرتے ہیں:

مصحفی عشق کی وادی میں سنبھل کر جانا
آدمی جاتا ہے اس راہ میں اکثر مارا

لیکن وہ اس عشق کے فن سے اچھی طرح واقف ہیں اور اُسے اپنا فن قرار دیتے ہیں۔

انداز محبت کے، کوئی سیکھ لے ہم سے
کہتے ہیں جسے عشق، سو وہ فن ہے ہمارا

اس شعر کو پڑھ کر میر کا یہ شعر یاد آتا ہے

ہے ہمارے بھی طور کا عاشق
جس کسی کو کہیں ہوا ہے عشق

مصحفی جس بیابان خطرناک سے گزرتے ہیں وہ ہر کس وناکس کے بس کی بات نہیں:

جس بیابانِ خطرناک سے ہے اپنا گزر
مصحفی، قافلے اس راہ سے کم نکلے ہیں

زلف اور کمر کے مضمون کو باندھنے میں مصحفی کو خاصی مہارت حاصل ہے۔ اور ''اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں'' کے مصداق مصحفی بھی زلف کے مضمون کو سو طرح سے باندھنے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ بقول مصحفی:

مضمون زلف از بس پیچیدہ ہے ہم اس کو
سو بار باندھتے ہیں، سو بار کھولتے ہیں

اس مضمون پر مصحفی کے چند اشعار یہاں نقل کئے جاتے ہیں۔

زلف جھک کر سلام کرتی ہے
رُخ کو، اور رُخ کہے ہے عمر دراز

چہرے کی طرح آتش بے دود بنائی
زلفوں کی جگہ کھینچ دی تصویر دھوئیں کی

زلفوں کی برہمی نے، برہم جہان مارا
پلکوں کی کاوشوں نے سینوں کو چھان مارا

زلفوں کی راستی میں کجی کس طرح سے آئے
دونوں کے درمیاں میں کلام مجید ہے

یاں لعل فسوں ساز نے باتوں میں لگایا
دے پیچ اُدھر، زلف اڑالے گئی دل کو

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

گہہ کمر کا تو گہے زلف کا کرتے ہو بیاں
بات کہتے ہی نہیں تم کبھی سر رشتے سے

جس دم کہ وہ کمر میں رکھ کر کٹار نکلا
جس رہ گزر سے نکلا، عالم کو مار نکلا

مصحفی کہتے ہیں کہ پہلے زخم جگر کو دیکھا جائے، بخیہ کرنے کے قابل ہوتب ہی ہاتھ لگایا جائے۔یعنی بغیر دیکھے بھالے زخم کو بھرنے کا فیصلہ نادانی ہی کہلائے گا

رکھ کے سوزن کو ذرا دیکھ تو لے اے جراح
قابل بخیہ مرا زخم جگر ہے کہ نہیں

مصحفی اپنے محبوب سے مہذب ہونے کی توقع رکھتے ہیں۔ اسے ایک پردہ نشیں ہونے کی تلقین کرتے ہیں:

تم ہم کو اپنا منھ نہ دکھاؤ تو خوب ہے
پردہ میں اور چاہ بڑھاؤ تو خوب ہے

معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کو گھر کی چہار دیواری میں رہنا پسند نہیں۔ اور وہ پردے کا کچھ قائل نہیں۔ شاید اس لئے مصحفی اسے تلقین کرنا ضروری خیال کرتے ہیں۔ لکھنؤ میں دراصل محبوب سے اس طرح کی توقع رکھنا فضول تھا کہ یہاں کی غزل کا عاشق محبوب کے گلی کوچوں میں نہ سر جھکاتا نظر آتا ہے۔ اور نہ قتل ہونے کا ارادہ رکھتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ محبوب کے ناز وادا پر مر مٹنے کی خواہش بھی عموماً نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ اس پر قادر نظر آتا ہے۔ بعض اوقات وہ محبوب کو اذیتیں دینے پر آمادہ اور سرعام اس سے چھیڑ چھاڑ کرنے کی جگت میں رہتا ہے۔

مانگا جو میں نے بوسہ، ان سے چمن کے اندر
بولے کہ یاں نہیں، چل مجھی بھون کے اندر

ہم نہیں ڈرنے کے ان باتوں سے بارے شوق سے
اور غل کر، اور چلا اور توبہ دھاڑ کر

میں جو شب ان سے راہ میں لپٹا
بیم حاکم رہا نہ خوف عس

ہاتھ پائی ہوئی کچھ ایسی کہ پھر
ان کی انگلی کی چڑھ گئی جھٹ نس

لگی کہنے کہ میرے دامن پر
نہیں اب تک کسی نے کیا مس

مفت جل جائے گا پرے بھی سرک
ارے میں آگ اور تو ہے خس

جب کہ دیکھا کہ چھوڑتا ہی نہیں
تب تو ٹھہری کہ دیں گے بوسے دس

گن کے دس لے لے گیارھواں نہ سہی
مجھے پیٹے کرے جو اور ہوس

ایک دو تین چار پانچ چھ سات
آٹھ نو دس ہوئے بس انشا بس

یہ تھی لکھنؤ کے عاشق ومعشوق کے کردار کی جھلک۔ظاہر ہے کہ یہاں شاعر محبوب سے سماجی تعلقات پر زیادہ اہمیت دیتا ہے۔مصحفی لکھنؤ کے اثر سے متاثر ہونے کے باوجود محبوب سے بے شرمی و بے حیائی کی توقع نہیں رکھتے۔اگر چہ ان کا مقابلہ انشاء سے رہا لیکن مصحفی نے انشاء کے پھکڑ پن کا جواب اسی انداز میں نہیں دیا۔وہ تو محبوب کے خواب میں بھی بے پردہ دیکھنے کے قائل نہیں۔

معشوق اس کو کہتے ہیں بعد از ہزار سال
آئے بھی خواب میں تو نہ بولے حجاب سے

اور عاشق ومعشوق میں جو فرق ہونا چاہئے اس کو واضح کر دیا۔

نزاکت عاشق ومعشوق میں یکساں نہیں ہوتی
مری گفتار نازک ہے تری رفتار نازک ہے

مصحفی محبوب کے کوچے میں بدتمیزیاں کرنے نہیں بلکہ خاموشی کے ساتھ بے قراری کا لطف اٹھاتے ہیں:

ترے کو، میں اس بہانے، مجھے دن کو رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا، کبھی اس سے بات کرنا

لکھنؤ میں مصحفی کو میر محمد نعیم خاں، مرزا مینڈھو سر سبز، قمر الدین احمد خاں عرف مرزا حاجی، فخر الدین احمد خاں مرزا جعفر، نواب کلب علی خاں بہادر، نواب مہدی علی خاں اور مرزا سلیمان شکوہ سے خاص طور پر توسل رہا۔لکھنؤ کے یہ تمام افراد مصحفی کو زندگی کی طرح طرح سے متاثر کرتے رہے۔دہلی کے مقابلے میں لکھنؤ میں ارباب نشاط یعنی مجرے کرنے والیاں کوٹھے پر شان وشوکت کے ساتھ براجمان ہونے والیوں کی تعداد بہت زیادہ تھی۔نوابین اور امراء کے علاوہ شعرانے بھی ان میں دلچسپی لی، ان کی غزل میں بھی اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔اس کی انتہا جرأت وانشا کے یہاں نظر آتی ہے۔مصحفی کا معاملہ یہ تھا کہ یہ اپنی استادی سے سب کو زیر کرنے کے درپے تھے لہٰذا انہیں بھی ناچار میر انیس کی طرح لکھنؤ والوں سے کسی قدر مطابقت پیدا کرنا پڑی اور ایسا دراصل لکھنؤ میں قدم جمائے رکھنے کی غرض سے کیا۔اس لئے مصحفی کی شاعری کا ایک حصہ خارجی عناصر سے آراستہ نظر آتا ہے۔یہ مصحفی کا اپنا رنگ نہیں بلکہ انشاء وجرأت سے معرکہ آرائی کا نتیجہ سمجھنا چاہئے۔انشاء، جرأت اور رنگین لکھنوی ماحول کے پروردہ اور دلدادہ تھے۔انہوں نے مصحفی کو بھی اپنے رنگ میں رنگنے کی کوشش کی بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ بگاڑنے کی کوشش کی اور اس میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔لیکن مصحفی کی تربیت میں دہلی کے تہذیبی عناصر کا خمیر تھا، اس لئے لکھنوی ماحول سے دامن بچا بچا کر نکلنے کی کوشش کرتے رہے۔کیونکہ انشاء کے پھکڑ پن اور کھلنڈرے پن اور جرأت کی چھیڑ چھاڑ (معاملہ بندی)

نے یہاں کی فضا کو بگاڑ رکھا تھا۔ مصحفی کو اس کا احساس تھا۔ انھوں نے اس کے خلاف احتجاج بھی کیا۔ مثلاً

کیا چمکے اب فقط مرے نالے کی شاعری
اس عہد میں ہے تیغ کی، بھالے کی شاعری

سامان ہر طرح کا ہو لڑنے کا جن کے پاس
ہے آج کل انہیں کے رسالے کی شاعری

شاعر رسالے دار نہ دیکھے نہ میں سنے
ایجاد ہے انہیں کا، رسالے کی شاعری

مرد گلیم پوش کو یاں پوچھتا ہے کون
گر گرم ہے تو شال دوشالے کی شاعری

یوں شعر گرم گرم پڑھے جاتے، یوں نہیں
منھ بولتی ہے گرم نوالے کی شاعری

دیوان جن کے کفش سے افزوں نہیں ذرا
کرتے ہیں کیا وہ لوگ کسالے کی شاعری

بعضوں نے تب تو شعر پہ حسرتؔ کے یوں کہا
کیا دال موٹھ بیچنے والے کی شاعری

کیسا ہی بڑھ چلے وہ کلام شریف پر
سرسبز ہووے گی نہ رزالے کی شاعری

ہو مصحفی میں تاجر ملک سخن کہ ہے
خسرو کی طرح ہی یہاں ...... کی شاعری

شعرا کی بے راہ روی پر گرفت اور احتجاج کی یہ لے قصائد میں اور بھی تیز ہے۔ لیکن جب ہم ان کے کلیات کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بھی کسی حد تک تذبذب میں ہیں۔ کبھی تو وہ دہلی کی پیروی کو مستند قرار دیتے ہیں اور کبھی لکھنؤ

کے ماحول میں گم ہو کر گفتگو کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، کسی ایک نکتے پر ٹھہر کر سنجیدگی سے غور وفکر کرتے ہوئے معلوم نہیں ہوئے۔ بلکہ ہوا کا رُخ دیکھ کر خود کو اس کے مطابق ڈھالنے کی سعی کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اور یہ سب اپنے حریفوں سے سبقت لے جانے کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''معلوم ایسا ہوتا ہے کہ مصحفی ایک شدید ذہنی اور نفسیاتی الجھاؤ میں مبتلا تھے تعلیٰ تو محض جذبہ خود پرستی کی تسکین کے لئے ایک ذریعہ اظہار ہے۔ لیکن جہاں محض خود پرستی کا دباؤ ہوا، جذبہ ہی ابھرنے کے لئے بے چین نظر نہیں آتا بلکہ معاصرین سے چشمک، ان سے مقابلہ، کبھی ان کی شہرت اور قبول عام کا اعتراف، کبھی ان کی ہم رنگی کے دعوی، کبھی ان کے میدان کو مکمل کرنے کا اعلان، کہیں ان کے مقابلے میں اپنی برتری کے لئے دلیلیں اور شواہد اور اس سلسلے میں ان کی تضحیک اور ہجرت غرض ہر طرح کی کیفیتیں نظر آتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حریفوں کی دو جماعتیں ہیں۔ ایک طرف خاص طور پر میرؔ اور مرزاؔ ہیں، دوسری طرف مصحفی اور ان کے شاگردوں میں گرمؔ اور منتظر ہیں۔ یہ دونوں شاگرد ہی ہیں جو انشاء سے معرکے میں بھی پیش پیش تھے۔ میرؔ یا ان کے شاگردوں سے براہِ راست کبھی بدمزگی کا موقع نہ آیا لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا رنگ عام طور پر دیکھا اور لکھنؤ میں، دونوں جگہ یکساں طور پر مقبول تھا۔ اور مصحفی خود بھی اس کو اختیار کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی طبیعت میں وہ شگفتگی نہ تھی جو سوداؔ کو فطرت نے بخشی تھی اور نہ ایسا کوئی مربی اور سرپرست انھیں نصیب ہوا کہ اس کی داد و دہش یا کم از کم سرپرستی انھیں ایک طرف فکر معاش سے فارغ کر دیتی اور دوسری طرف ان کے حریفوں کا منہ بند ہو جاتا۔ مصحفی سمجھتے تھے کہ اس معاملے میں ان کے ساتھ بڑی ناانصافی اور ظلم ہوا ہے۔ وہ معاصرین میں اپنے علم وفضل اور فنی لیاقت کے اعتبار سے کسی کو اپنا مقابل تسلیم کرنے کے لئے تیا رنہ تھے اور یہ واقعہ یہ کہ رنگین وانشا کو چھوڑ کر اس وقت کوئی دوسرا شاعر اس علم وفضل کا مالک نہ تھا۔'' ۲۹

مصحفی لکھنؤ والوں سے اگرچہ پوری طرح مطابقت پیدا نہ کر سکے لیکن انھیں لکھنؤ میں اپنی استادی اور شاعری کا سکہ جمانا تھا اس لئے وہ یہاں کی ادبی فضا سے براہِ راست نہ سہی، متاثر ضرور ہو گئے۔ لہٰذا ان کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد بھی اچھی خاصی ہے جو لکھنؤ کے مقبول عام طرز کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مصحفی کی عشقیہ شاعری کا مطالعہ ہمیں دہلوی انداز کے علاوہ لکھنوی ماحول وفضا کو سامنے رکھ کر بھی کرنا چاہئے۔ مثلاً اس شعر میں

دل لے گیا ہے میرا وہ سیم تن چرا کر
شرما کے جو چلے ہے، سارا بدن چرا کر

مصحفی نے محبوب کا جنس بھی ظاہر کر دیا ہے لیکن اس کے باوجود ابتذال یا پھکڑ پن کا گمان نہیں گزرتا جو کہ ان کے معاصرین کا طرہ امتیاز تھا۔ مجازی عشق میں محبوب عموماً نسوانی ہی ہوتا ہے، اس کے باوجود اس کی نسوانیت کو ظاہر کرنے سے گریز کیا جاتا ہے۔ ایسا دراصل اردو شاعری کا فارسی شاعری کی روایت کو قبول کرنے کی وجہ سے ہے کہ فارسی میں بھی محبوب کی نسوانیت یا اس کے جنس کو ظاہر کرنے کا رواج نہ تھا کیونکہ اس زبان میں تانیث کی ضمیر اور فعل نہیں ہوتا۔ یہی کیفیت اردو میں منتقل ہو گئی۔ مصحفی کے عہد میں بالخصوص لکھنؤ میں جنس کو ظاہر کرنے کا رواج تھا۔ انشاء و جرأت محبوب کی نسوانیت کو ظاہر کرتے رہے۔ ریختی جیسی صنف کا لکھنؤ میں پھلنا پھولنا اس بات کی دلیل ہے کہ محبوب کی جنس کو ظاہر کر دینا کوئی معیوب بات خیال نہ کی جاتی تھی۔

جرأت، انشاء اور رنگین لکھنؤ کے ایسے شعراء تھے جنھوں نے لکھنؤ کے خوش خیال لوگوں کے لئے خوش طبعی کا سامان مہیا کیا۔ یہ شعراء عشق و محبت کی بلند سطح کے نیچے اتر کر زمینی عشق کی بات کچھ زیادہ ہی زور و شور سے کرنے لگے تھے۔ چونکہ یہ شعراء عشق کی حیثیت سے لوگوں کو محظوظ کرنے کا ہنر جانتے تھے۔ لکھنؤ کی جنسی ثقافت کے فروغ میں نوابین اودھ کے علاوہ مذکورہ شعراء کا اہم حصہ ہے۔ یہاں جسم ایک غیر مرئی شئے نہ ہو کر خوبصورت ملبوسات میں نظر آنے لگا۔ بعض اوقات یہ جسم عریاں ہو کر شعری اظہار کا لازمی حصہ نظر آتا ہے۔ امانت لکھنوی کے درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجئے۔

سینہ وہ سینہ کہ دیکھے تو تڑپ جائے بشر
ایسے سینے نہیں دیکھے ہیں کسی نے سن بھر

ابھرے ابھرے ہیں وہ پستان غضب جوبن پر
سر اٹھایا ہے مگر حسن وصفا نے یکسر

قد و پستان نے تماشے مجھے دکھلائے ہیں
شجر طور نے دو نور کے پھل پائے ہیں

مصحفی کے یہاں لکھنوی تہذیب کے خارجی رنگوں کی آمیزش ضرور دکھائی دیتی ہے لیکن احتیاط کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹا۔ ایسا کر کے مصحفی نے دراصل ایک ''امتزاجی طرز سخن'' کی بنیاد رکھ دی۔ دلّی کی داخلی کیفیات و لکھنوی خارجی عناصر کا ایک خوشگوار امتزاج مصحفی کے کلام میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کی عشقیہ شاعری میں بھی تقریباً یہی امتزاج نظر آتا ہے جہاں وہ پردہ نشیں عورت کا ذکر بھی کرتے ہیں اسے سامنے آنے سے روکتے ہیں اور اسے خوبصورت لباس سے آراستہ دنیادار عورت کی شکل میں بھی پیش کرتے ہیں۔ لیکن اپنے بعض معاصرین کی طرح جنسی بے راہ روی کے شکار نہ ہوئے۔ جرأت و انشاء کے یہاں اس کے برعکس جسمانی طلب کی واردات زیادہ ملتی ہے۔ انشاء و جرأت کی عشقیہ شاعری کی کچھ مثالیں ملاحظہ کیجئے۔ انشاء کی مشہور غزل ہے:

ہے ترا گال، مال بوسے کا
کیوں نہ کیجئے سوال بوسے کا

منھ لگاتے ہیں ہونٹ پر تیرے
پڑگیا نقش لال بوسے کا

زلف کہتی ہے اس کے مکھڑے پر
ہم نے مارا ہے جال بوسے کا

صبح رخسار اس کے نیلے تھے
شب جو گزرا خیال بوسے کا

انکھڑیاں سرخ ہوگئیں چٹ سے
دیکھ لیجئے کمال بوسے کا

جان نکلے ہے اور میاں دے ڈال
آج وعدہ نہ ٹال بوسے کا

گالیاں آپ شوق سے دیجے
رفع کیجئے ملال بوسے کا

ہے یہ تازہ شگوفہ اور سنو
پھول لایا نہال بوسے کا

عکس سے آئینے میں کہتا ہے
کھینچ کر انفعال بوسے کا

برگ گل سے جو چیز نازک ہے
واں کہاں احتمال بوسے کا

دیکھ انشاء نے کیا کیا ہے قہر
متحمل تھا گال بوسے کا

اب جرأت کی غزل کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:

پان کھائے تو گلے سے ہوئے ہے سرخی نمود
ایسی گردن سچ ہے لاکھوں گردنیں کٹوائے ہے

ہاتھ اور پاؤں میں ہے یہ چھچھا مہندی کا رنگ
جوں نول بیاہی دلہن کا سا سماں دکھلائے ہے

ابھری ابھری چھاتیاں ہیں سخت ایسی ہی کہ بس
ہاتھ جو آئیں نہیں تو سخت دل گھبرائے ہے

پیٹ ہے میدے کی لوئی، ناف پر اٹکی ہے آنکھ
جب کہ کرتی اچپلاہٹ میں ذرا ہٹ جائے ہے

جب کہ آتا ہو نظر ابھرا ہوا پیڑو وہ آہ
جو ڈھکی ہے، بھیداس کا، خیر سے کھل جائے ہے

گوری گوری، بھاری بھاری، ہیں سریں یہ گول گول
چھیڑنے کو جن کے کیا کیا ہاتھ پھسلا جائے ہے

سر سے لے کر پاؤں تک آفت ہے تو تو اے پری
جو تجھے دیکھے ہوجانی اس کو غش آجائے ہے

ناز وانداز و ادا و آن سب ہیں تجھ میں جان
گرمی تیری گفتگو کی سی کوئی کب پائے ہے

اچپلاہٹ ہے سراپا، چالیں ہیں اٹکھیلیاں
سیکھنے تجھ سے سجاوٹ پر کوئی اب آئے ہے

غش ہوا جاتا ہے جی بس عطر کی بوباس سے
جھٹ سے جرأت کے گلے تو آکے جب لگ جائے ہے

انشاؔ جرأت کی ان غزلوں میں محبوب سے بوس وکنار اور اسے چھونے چھیڑنے کا جو عمل نظر آتا ہے وہ ہماری صحت مند شعری روایت سے ایک انحراف ہے۔ مصحفی کے یہاں بھی بوس وکنار اور محبوب کے سراپا کا بیان کثرت سے ملتا ہے۔ لیکن وہ نہایت احتیاط سے کام لے کر، بے داغ اس وادی سے گزر گئے۔ مصحفی کے کلیات میں مجھے ایسی کوئی غزل نہ مل سکی جسے جرأت وانشا کی مذکورہ غزلوں کے مقابلے میں پیش کرسکوں۔ مصحفی کو یہ احساس بھی شدید تھا کہ حالات ان کے لئے سازگار نہیں ہیں۔ اس عہد کے شعری مذاق کو انھوں نے مستحسن نگاہ سے نہیں دیکھا۔ ان کے کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دہلوی شعری روایت سے لکھنوی ماحول کی جانب ان کا سفر کچھ دھیمہ ہے۔

## ب) کلیدی الفاظ

لفظ وہ بولی ہے جو انسان اپنے منھ سے ادا کرتا ہے۔ یہ بولی الفاظ کا اجتماع ہے اور جو انسان کے مافی الضمیر کا قائم مقام ہے۔ شعری عمل کا تمام تر دارومدار الفاظ پر ہے (یا یوں کہئے کہ زبان پر ہے)۔ یہ الفاظ انسانی جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ بقول لانجائنس الفاظ خیال سے لپٹے ہوئے ہیں۔ لانجائنس مزید لکھتا ہے:

''اگرچہ تم الفاظ اسلوب اور تراکیب کو الگ الگ کرکے زیر بحث لاسکتے ہو اور ان کا تجزیہ کرسکتے ہو کیونکہ ادب میں ان سب کی حیثیت جسم کی طرح ہے۔ لیکن حقیقت میں تم ان کو خیالات اور جذبات سے جدا نہیں کرسکتے جو اس کی روح ہیں۔''۳۰

شعری لفظیات کے معنی ومفہوم کو سمجھنے کے لئے ذکاؤالدین شایاں نے درج ذیل منزلیں قائم کیں۔

''ادب میں الفاظ اور معنی کی تمام نوعیتیں ابتدائی، خارجی اور تعلقی ہوتی ہیں، اصل مقصد اور منزل ومنتہا وہ خیالات اور تاثرات ہیں جنھیں فنکار محسوس کرانا چاہتا ہے۔ چنانچہ شعری لفظیات کے معنی ومفہوم سمجھنے کے لئے ہمیں تین منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ پہلی سطح پر صرف الفاظ ہیں جو اپنے اندر مخصوص ساخت، تراکیب اور تنظیم رکھتے ہیں۔ دوسری منزل پر معانی ہیں جو استعارات، علائم، اشارات، تلمیحات، ملکی اساطیر اور تہذیب وروایات کی نمائندگی کرتے ہوئے انسانی ذہن کو الفاظ کے بے جان اور بے روح ڈھانچے سے نکال کر اس مخصوص عالم محسوسات کی طرف لے جاتے ہیں جو شاعر کا اصل مقصد ہے۔ اور تیسری اور آخری منزل وہ وجدان اور روح ہے جو شعر کی تخلیق کا سبب ہے لیکن شعری عمل میں الفاظ کے جمالیاتی استعمال کا یہ جادو ہے کہ تنہا لفظ، لفظ نہیں رہتا بلکہ وہ ایک ہی وقت میں تینوں منزلوں کی تمام تخیلی، استعاراتی، معنوی اور تمثیلی دنیاؤں کی ہر سمت پھیلی ہوئی لطافتوں کو ایک جگہ سمیٹ کر محسوسات کی شکل دیتا ہے۔ اسی لئے ادبی زبان میں ہم لفظ کو معنی سے اور معنی کو احساسات وخیالات سے الگ کرکے نہیں دیکھ سکتے۔''۳۱

لفظ دراصل ایک ایسا ثقافتی یادگار ہوتا ہے جس میں سماج کا تاریخی شعور پیوست ہوتا ہے۔ لیکن کسی لفظ کی کلیدی صفت سے مراد اس کے مرکزی حیثیت کے حامل ہونے سے ہے۔ یعنی جب کوئی لفظ مرکزی حیثیت اختیار کرتا ہے تو اسے کلیدی لفظ کہا جائے گا۔

کلیدی الفاظ (Key words) دراصل وہ الفاظ ہوتے ہیں جو اسماء، ضمائر، صفات اور کیفیات سے متعلق ہوں اور

تخیل وجذبہ کی مدد سے تجسیم یا پیکر تراشی کا عمل انجام دیں۔ ان میں کسی حد تک افعال کی گنجائش بھی ہے۔ کلیدی الفاظ کے علاوہ جو الفاظ شعر میں باقی رہ جاتے ہیں وہ ضمنی الفاظ (Associated words) کہلاتے ہیں۔ اور جو عموماً افعال، حروف، ربط اور حروفِ جار وغیرہ سے متعلق ہوتے ہیں اور کلیدی الفاظ سے پیوست ہو کر اپنے معانی کو نمایاں کرتے ہیں۔

غزل کی لفظیات کے سلسلے میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ اس میں جو الفاظ استعمال میں لائے جائیں وہ نہ صرف نرم وشیریں ہوں بلکہ خوشگوار بھی ہوں اور سماعت پر گراں نہ گزریں۔ اور واضح بھی ہونا چاہئے۔ لیکن عہد مصحفی سے ہی شعراء کے یہاں غزل کے باہر کے لفظوں کو غزل کا لفظ بنانے کا رجحان ملتا ہے۔ حالی اور آزاد کی تحریک کے بعد جدید شعرا نے شعوری طور پر ایسے الفاظ کا استعمال بھی کثرت سے کیا جو غزل کے لئے نامانوس اور گراں خیال کئے جاتے رہے۔ اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ لفظ کیسا ہی ہو اگر اسے سلیقے سے استعمال کیا جائے تو وہ غزل کی زبان میں خوبصورتی پیدا کرسکتا ہے۔

مصحفی کو الفاظ وتراکیب کے استعمال میں مہارت حاصل تھی۔ ان کے کلیات میں ہر طرح کے الفاظ کی گنجائش نظر آتی ہے۔ وہ لفظ کے مزاج کو اچھی طرح سمجھتے تھے۔ پامال استعاروں میں بھی انہوں نے نئی جہتیں دریافت کیں۔ اس سلسلے میں سید عبداللہ کے مضمون ''مصحفی کا کارنامہ خاص اردو شاعری میں'' کا درج ذیل اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

> ''مصحفی پہلا شاعر ہے جس نے تجربات واحساسات کے مقابلے میں زبان اور طرز ادا کو اہمیت دی اور صوت وصورت کی خوبی اور شیریں الفاظ وتراکیب کا سہارا لیا۔ مصحفی کی شاعری درحقیقت نفیس الفاظ وتراکیب کی شاعری ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ ذاتی جذبات کے اظہار کے مقابلے میں بیان کی خوبی اور آرائش وزیبائش پر انھوں نے خاص نظر رکھی۔ انہیں ایسے حسین الفاظ کے انتخاب پر بڑی قدرت ہے جن کی جذباتی وصوتی کیفیتیں پہلے سے تسلیم شدہ ہیں۔ یہ وہ حسین الفاظ ہیں جن کو فارسی شاعری، ان جذباتی حالتوں سے وابستہ کرچکی ہے جن کے خلوص اور سچائی میں شبہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے علاوہ ان تراکیب والفاظ کی صوتی خوش غنائی اپنا سکہ بٹھا چکی ہے۔ مصحفی کے کلام میں جب ترکیبیں ان کے عام مانوس اور بامزہ زبان اور سادہ محاوروں کے پہلو بہ پہلو بیٹھتی ہیں تو ان سے خوش رنگی اور لطافت کا ایسا نفیس نمونہ تیار ہوتا ہے جس سے محظوظ نہ ہونا شاید دشوار ہوگا۔''[۳۲]

مصحفی نے دیسی الفاظ ومحاوروں کا استعمال بڑی بے تکلفی سے کیا ہے۔ ان کے کلیات میں اگرچہ بہت سے الفاظ ایسے بھی ملتے ہیں جو بعد بھی متروک قرار دیئے گئے۔ اور جن کی مثالیں اس عہد کے تقریباً تمام شعراء کے یہاں ملتی ہیں، پھر بھی الفاظ کے رکھ رکھاؤ اور بناؤ سنگار پر مصحفی نے خاص توجہ صرف کی۔ لفظوں سے خوبصورت پیکر تراشنے میں انہیں خاص مہارت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مصحفی نے جسم اور اس کے مختلف خارجی مظاہر کو بڑی فنکاری سے کینوس کیا ہے۔ مثلاً:

کون آیا تھا نہانے، لطف بدن نے کس کے
لہروں سے سارا دریا آغوش کردیا ہے

مصحفی کے اس شعر میں کلیدی وضمنی الفاظ کو الگ کر کے یوں سمجھا جاسکتا ہے۔

**کلیدی الفاظ:** لطف، بدن، لہروں، دریا، آغوش

**ضمنی الفاظ:** نہانے، کس نے، آیا، تھا، کون، سے، سارا، کردیا ہے

یہاں ضمنی الفاظ، کلیدی الفاظ سے پیوست ہوکر اپنے معانی کو نمایاں کر رہے ہیں۔ کلیدی الفاظ کی پیکر تراشی پر خاص طور پر توجہ صرف کرنے کی ضرورت ہے۔ یعنی محبوب دریا میں آیا اور نہا کر چلا بھی گیا ہے لیکن دریا اب تک اس کی ہم آغوشی کی لذت سے سرشار ہے۔ دریا میں آکر نہانے کا خاص مضمون، مصحفی سے قبل میر باندھ چکے تھے۔ مثلاً میر کا شعر ہے

اُٹھتی ہے موج ہر اک آغوش ہی کی صورت
دریا کو ہے یہ کس کا، بوس وکنار خواہش

شمس الرحمٰن فاروقی نے مصحفی کے حوالے سے لکھا ہے کہ معشوق کے ندی میں نہانے کا مضمون میں و مصحفی کے یہاں مشترک ہے میر نے اسے کئی بار باندھا ہے۔ مصحفی اس مضمون کو بہت دور تک لے گئے ہیں اور میر سے آگے نکل گئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ لہروں کے آغوش بن جانے کا مضمون میر نے غالباً مصحفی سے پہلے باندھ لیا۔ [۳۳]

مسکراتا ہے ادھر غنچہ، ادھر ہنستا ہے گل
اس چمن میں گریۂ ابر بہاری ہے عبث

**کلیدی الفاظ:** غنچہ، ہنسنا، گل، چمن، گریہ، ابر، بہاری، عبث غنچہ، شگوفہ، پھول کی کلی،

مذکورہ شعر میں غنچہ بے ثباتی کا استعارہ ہے۔ گل بھی بے ثباتی کے استعارے کے طور پر شعر میں لایا گیا ہے۔ چمن سے مراد یہ دنیا ہے اور یہ دنیا بھی بے ثبات ہے۔

مصحفی کے کلام میں کلیدی الفاظ کے مفاہیم میں توسیع وتغیر کو سمجھنے کے لئے درج ذیل اشعار کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا یہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

کل قافلۂ نکہت گل ہوگا روانہ
مت چھوڑیو تم ساتھ نسیم سحری کا

جو سیر کرنی ہے کر لے کہ جب خزاں آئی
نہ گل رہے گا چمن میں نہ خار ٹھہرے گا

گل کا یہ رنگ ہے تو اب اک دن
آگ رکھ دیں گے آشیان میں ہم

اک دن ہم اس چمن سے اٹھالیں گے آشیاں
بلبل کے چہچہوں سے بہت بے دماغ ہیں

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

ہم تک بھی وہ لاتی ہی کوئی برگ گل افسوس
روزن سے گزارا نہیں، زنداں میں صبا کا

یاں لعل فسوس ساز نے باتوں میں لگایا
دے پیچ اُدھر زلف دو تالے گئی جی کو

ایک دن رو کے نکالی تھی میں واں کلفت دل
اب تلک دامن صحرا ہے غبار آلودہ

اک بجلی کی کوند ہم نے دیکھی
اور لوگ کہیں ہیں وہ بدن تھا

اوپر نقل کیے گئے اشعار میں کلیدی الفاظ کی نوعیت وہی ہے جو مصحفی کے بعض ممتاز معاصرین مثلاً میر، سودا، قائم وغیرہ کے یہاں ہے تاہم ان میں سے کچھ اشعار ایسے بھی ہیں جن کے تجزیے سے بعض نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ مثلاً

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلہ نو بہار ٹھہرے گا

اس شعر کا لفظی و معنوی تجزیہ کرنے سے قبل اس کے شعری الفاظ کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

**کلیدی الفاظ:** جرس، غنچہ، نسیم، قافلہ، نو بہار

**ضمنی الفاظ:** چلی بھی جا، کی، صدا، کہیں تو، ٹھہرے گا

اس شعر کی پیکر تراشی اور استعاروں کی معنویت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ضمنی الفاظ کی حیثیت کلیدی الفاظ کے اشتراک سے ہی ہے۔ معنی کا نظام جرس، غنچہ، نسیم، قافلہ اور نو بہار جیسے کلیدی الفاظ پر قائم ہے اور ضمنی الفاظ اس شعر کے استعاروں کے مفاہیم میں توسیع و تغییر کے لئے معاون ہیں۔ یہ شعر رعایت اور مناسبت کی بھی بہترین مثال ہے۔ کلی کے چٹکنے کی آواز کو بانگ جرس سے تشبیہ دے کر مصحفی نے شعر میں بالکل نئی فضا تخلیق کی ہے۔ یہاں بہار کو قافلے سے تشبیہ دے کر یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ بہار دراصل ایک ایسا قافلہ ہے جو مسلسل سفر میں رہتا ہے، دم لینے کے لئے بیٹھنا اس کے لئے مضر ثابت ہوگا۔ چنانچہ قافلے کے ٹھہرنے پر کوچ کی گھنٹی یعنی بانگ جرس بج اٹھتی ہے اس لئے جب بھی غنچہ چٹکے، نسیم اس کے ساتھ روانہ ہو جائے، اور چونکہ غنچوں کے چٹکنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے۔ اس لئے اس کے کوچ کرنے کا عمل بھی جاری رہنا چاہئے۔ یعنی جب تک بہار کا قافلہ سرگرم سفر ہے، کوچ کی گھنٹی بجتی رہے گی اور آخر میں کہیں تو قافلہ ٹھہرے گا اور جہاں یہ ٹھہر جائے گا وہی اصل منزل ہوگی۔ اس لئے نسیم کے لئے یہ حکم ہے کہ برابر چلتی رہ کبھی نہ کبھی اور کہیں نہ کہیں قافلہ ٹھہرے گا اور تو منزل مقصود کو پہنچے گی۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ بار بار ناکامیوں سے گھبرا کر انسان بیٹھ نہ جائے بلکہ اپنی جدوجہد جاری رکھے۔ نور الحسن نقوی نے مصحفی کے اس شعر کے پہلے مصرعے۔ ''چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم'' کے پہلے لفظ کے بارے میں یہ خیال ظاہر کیا کہ یہاں چلی بھی جا کی جگہ ''چلے بھی جا'' ہونا چاہئے۔ وہ لکھتے ہیں۔

مصرع اول میں عام طور پر ''چلی بھی جا'' پڑھا جاتا رہا ہے۔ شاید سبب یہ کہ تخاطب نسیم ہے جو مؤنث ہے لیکن ہمارے نزدیک ''چلے بھی جا'' ہونا چاہئے اور مطلب یہ کہ چلتی رہ یعنی چلنے کا عمل جاری رکھ جبکہ ''چلی بھی جا'' کا مطلب یہ ہوگا، ''روانہ ہو جا'' یعنی شعر کو یوں ہونا چاہئے۔

چلے بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلہ نو بہار ٹھہرے گا۔ ۳۴

کل قافلہ نکہت گل ہوگا روانہ
مت چھوڑیوں تم ساتھ نسیم سحری کا

**کلیدی الفاظ:** قافلہ، نکہت، گل، نسیم

**ضمنی الفاظ:** مت، چھوڑیو، تم، ساتھ، کا

اس سے قبل کے شعر میں جرس کی مناسبت سے صدا اور غنچہ کی مناسبت سے نسیم اور بہار وغیرہ الفاظ استعمال میں لائے

گئے۔جس میں نسیم کو جستجو کے استعارے کے طور پر برتا گیا تھا لیکن مذکورہ شعر میں نسیم کو قافلہ سالار کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔نسیم دراصل مصحفی کا محبوب شعری استعارہ ہے۔مذکورہ شعر میں نسیم سحری اور نکہت گل کو بڑی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔گل کا قافلہ روانہ ہوگا تو ظاہر ہے کہ اسے فنا ہونا ہے اور اس کی وجہ سے نسیم سحری ہے یعنی نکہت گل جائے گی تو نسیم سحری کا ساتھ پکڑنا بہتر ہے۔

ہم تک بھی وہ لاتی ہی کوئی برگ گل افسوس
روزن سے گزارا نہیں، زنداں میں صبا کا

**کلیدی الفاظ:** برگ، گل، افسوس، روزن، زنداں، صبا

**ضمنی الفاظ:** ہم تک بھی وہ لاتی ہی کوئی، سے گزارا، نہیں، میں، کا

مذکورہ شعر میں صبا کا استعارہ بڑا معنی خیز ہے۔روزن یعنی وہ سوراخ جس میں سے ہو کر صبا کا گزر قید خانے میں ہوتا ہے، یہاں صبا قید خانے کے روزن سے نہیں گزرتی ہے یا یوں ہے کہ اس کو (صبا) زنداں کے روزن سے گزرنے نہیں دیا جاتا تاکہ زندانی کو کچھ آرام میسر ہو یا باہر کی خبر ملے۔اس شعر پر بار بار غور کرنے سے مفاہیم کے نئے باب وا ہونے لگتے ہیں۔اس کا جو دوسرا مفہوم سمجھ میں آتا ہے یوں ہے کہ زنداں کا روزن یا تو اتنا چھوٹا ہے کہ صبا کا اس میں سے گزر ممکن نہیں یا یہ کہ صبا کے راستے کو تبدیل کر دیا جاتا ہے یعنی رکاوٹ پیدا کر دی جاتی ہے جس سے وہ برگ گل لانے سے قاصر ہے۔

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

**کلیدی الفاظ:** چمن، زلفیں، پا، زنجیر، نسیم

**ضمنی الفاظ:** کھول، دیتا، ہے، تو، جب، جا کے، نکلے، ہے

نسیم صحر، آشیاں اور قفس کے مضمون پر مصحفی کے کلیات میں بے شمار اشعار ہیں۔انہیں مصحفی کے محبوب استعارے سمجھنا چاہئے۔مصحفی نے انھیں اک پھول کا مضمون ہو تو سحر رنگ سے باندھوں، کے مصداق، اتنے مختلف زاویوں سے فوکس (Focus) کیا ہے اور اتنے منفرد انداز سے برتا ہے کہ یہ استعارے مصحفی کے اسلوب کا حصہ بن گئے ہیں۔

بظاہر مذکورہ شعر میں کوئی پیچیدہ مضمون نظر نہیں آتا۔بات میں جکڑی ہوئی چلتی ہے۔یعنی محبوب کی زلف کی کیفیت سے نسیم اتنی متاثر ہے کہ دیوانے کی طرح خود اس پر قربان ہو جاتی ہے۔یہاں زلف اور زنجیر میں مناسبت بھی ہے کہ زلف اور زنجیر دونوں میں حلقے ہوتے ہیں۔

یاں لعل فسوں ساز نے باتوں میں لگایا
دے پیچ اُدھر زلف دوتا لے گئی دل کو

**کلیدی الفاظ:** لعل، فسوں، پیچ، زلف، دل

**ضمنی الفاظ:** یاں، باتوں، لگایا، دے، اُدھر، لے گئی، کو

لعل فسوں ساز: مصحفی نے اس ترکیب کو محبوب کے لبوں کے لئے استعمال کیا ہے۔ یعنی جادو جگانے والے ہونٹ۔ ہونٹ گویائی کو انجام دینے والے عناصر ہوتے ہیں۔

پیچ: پیچ کے معنی بل یا حلقے کے ہیں۔ زلفوں کا پیچ دے کر اڑا لے جانا دراصل فریب کاری ہے۔ پیچ کے معنی فریب کے بھی ہیں۔

زلف دوتا: دومنھ والی زلف یا دہری زلف، پیچ دار زلف۔

شعر میں پیچ کی مناسبت زلف دوتا کا ذکر کیا گیا ہے۔ یعنی ایک طرف محبوب کے ہونٹوں (جادو بھری باتوں میں لگایا) تو دوسری طرف زلف دوتا فریب دے کر عاشق کے دل کو لے اڑی۔ اس شعر کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نئی رعایتوں اور مناسبتوں سے کام لیا گیا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں لکھا ہے کہ میر تقی میر نے کسی مشاعرے میں جب مصحفی کی زبان سے یہ شعر سنا تو بنا داد دیئے نہ رہ سکے اور دوبارہ مصحفی سے شعر سنانے کی فرمائش کی۔ آزاد نے لکھا ہے'

''ایک مشاعرے میں میر تقی مرحوم بھی موجود تھے۔ شیخ مصحفی نے غزل پڑھی:

تنہا نہ وہ ہاتھوں کی حنا لے گئی دل کو
مکھڑے کے چھپانے کی ادا لے گئی دل کو

یا لعل فسوں ساز نے باتوں میں لگایا
دے پیچ اُدھر زلف دوتا لے گئی دل کو

تو میر صاحب قبلہ نے بھی فرمایا کہ بھئی ذرا اس شعر کو پھر پڑھنا۔ ان کا اتنا کہنا ہزار تعریفوں کے برابر تھا۔ شیخ موصوف اسی قدر الفاظ کو فرمانِ آل تمغہ اپنے کمال کا سمجھے۔ کئی دفعہ اُٹھ اُٹھ کر سلام کیئے۔ اور کہا کہ میں اس شعر پر اپنے دیوان میں ضرور لکھوں گا کہ حضرت نے دوبارہ پڑھوایا تھا''۔ ۳۵

## ج) لسانی رویے

مصحفی نے امروہہ، آنولہ، ٹانڈہ، دہلی اور لکھنؤ میں زندگی بسر کی۔ لکھنؤ میں ان کی عمر کا سب سے زیادہ عرصہ (تقریباً ۴۲ برس) بیتا۔ مصحفی کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنؤ اور دہلی دونوں کی زبان سے متاثر تھے۔ لیکن مصحفی اپنے اشعار میں بار بار دہلوی زبان کو اہمیت دیتے ہیں اور اسی کو مستند مانتے ہیں۔ مصحفی نے مختلف طرزوں میں شعر کہے۔ اور اساتذہ کی پیروی پر فخر ظاہر کیا۔ بعض اوقات ان سے برتری بھی ثابت کرنے کی کوشش کی۔ اس عہد میں اساتذہ کی تقلید کو یوں بھی کوئی معیوب بات خیال نہ کی جاتی تھی۔ مصحفی ایک اچھے استاد تھے۔ اور اس بات کا انہیں نہ صرف احساس تھا بلکہ وہ خود کو ثابت کرنے کے لئے طرح طرح کے حربے بھی استعمال میں لاتے رہے۔ یہ عمل دراصل لکھنؤ کے ماحول کی دین ہے۔ جہاں ان کا مقابلہ انشآء اور جرأت سے تھا۔ لکھنؤ میں انشآء و جرأت کے بہت شاگرد تھے۔ مصحفی بھی اس معاملے میں پیچھے نہ رہے چنانچہ شاگردوں کی ایک فوج مصحفی نے بھی تیار کی۔ اور شاید اردو شاعری کی تاریخ میں سب سے زیادہ تعداد مصحفی ہی کے شاگردوں کی ہے۔ لکھنؤ میں جرأت کے طرز نے دھوم مچا رکھی تھی۔ اور مقامی شعرا اس طرز کو اپنانے میں فخر محسوس کرتے تھے۔ مصحفی نے اگرچہ جرأت کی شاعری کو ''چھنالے کی شاعری'' کہا لیکن اپنی استادی کا سکہ بٹھانے کے لئے جرأت کی طرز میں بھی طبع آزمائی کی۔ اگرچہ وہ معاملہ بندی کی اس سطح تک نہ جا سکے جہاں جرأت پہنچ چکے تھے۔ مصحفی نے انھیں اپنا حریف۔ مصحفی جرأت کی شاعری پر یوں طنز کرتے ہیں۔

گر چو چلا بھی ہووے تو ہاں سوز کا سا ہو
کس کام کی وگرنہ چھنالے کی شاعری

جرأت کے علاوہ ان کے استاد جعفر علی خاں حسرؔت پر بھی پھبتی کسی۔

بعضوں نے پھر تو شعر پہ حسرت کے یہ کہا
کیا دال موٹھ بیچنے والے کی شاعری

جرأت کے بعد جس طرز کی سب سے زیادہ اور دیرپا پذیرائی ہوئی، وہ ناسخ کا طرز تھا۔ مصحفی نے چونکہ اپنے عہد کے مقبول طرزوں میں شعر کہنے کی سعی کی۔ لہٰذا ناسخ کے طرز سے بھی وہ متاثر ہوئے۔ دیوان ششم، ناسخ ہی کے طرز میں کہہ کر تیار کیا۔ مصحفی نے دیوان ششم کے مقدمے میں اس تقلید کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ناسخ نے عرصہ قلیل میں ریختہ گویان سادہ کلام کے طرز پر خط نسخ کھینچ دیا تھا۔ آتش نے بھی اس راستے کو اختیار کیا اور میں نے بھی اس دیوان کی اکثر غزلیں انہیں کی طرز میں کہی ہیں۔ ناسخ کے طرز میں غزلیں کہنے کے باوجود مصحفی نے یہی خیال ظاہر کیا کہ وہ دراصل سادہ گوئی کے گروہ سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ اور ناسخ کے طرز میں غزلیں کہنے کی مجبوری بھی ظاہر کرتے ہیں۔

مصحفی بغیر شاگردوں کے، لکھنؤ میں زیادہ دنوں تک نہیں ٹک سکتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے شاگردوں کی تعداد بڑھانے پر بھی خصوصی توجہ کی۔ شاگرد مشاعروں میں میدان مارلیں، اس کے لئے انھوں نے موجودہ مقبول عزم کو اپنانے میں جھجک محسوس

نہ کی۔ دوسرے اس زمانے میں مقبول طرزوں کی پیروی کرنے کا رواج بھی تھا۔ دیوان ششم (اردو) کے علاوہ مصحفی نے ایک دیوان فارسی نظیری نیشاپوری کے فارسی دیوان کے جواب میں تیار کیا۔ یہ مصحفی کی منکسر مزاجی تھی کہ انھوں نے ناسخ کی پیروی کا اعتراف کیا۔ دیوان ششم (اردو) کے مقدمے کی عبارت (مقدمہ) سے کئی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔

(۱) بعض معاصر شاعر مصحفی سے حسد رکھتے تھے۔ کئی بار مقابلہ کیا۔ لیکن پیش نہیں لے گئے۔

(۲) ناسخ نے سادہ گو شاعروں کے کلام پر خط نسخ کھینچ دیا تھا۔ بہت کم عرصے میں ان کا طرز مقبول ہو گیا تھا۔

(۳) آتش نے ناسخ کے انداز کی پیروی کی۔ مصحفی نے بھی سادہ گو ہونے کے باوجود، اس کے بعد مشاعروں میں شرمندگی نہیں اٹھائی، بلکہ اکثر غزلیں انہیں لوگوں کے انداز میں یعنی اس انداز میں جس کو ناسخ نے فروغ دیا تھا اور جس کی آتش نے تقلید کی تھی، کہیں۔

(۴) چھٹے دیوان کی بیشتر غزلیں اس انداز میں کہی گئی ہیں۔ یعنی یہ دیوان اس نئے طرز میں، یا طرز ناسخ میں مرتب ہوا تھا۔

(۵) یہ تحریر ۱۲۲۴ھ کی ہے ۳۶

لکھنؤ میں ناسخ کے طرز سے متاثر ہونے کے باوجود وہ زبان دہلی ہی کو مستند جانتے تھے۔ اور سادہ گوئی کی طرف مائل تھے۔ دیوان ششم کی وہ غزلیں چھوڑ دیں جو بقول مصحفی ناسخ کے طرز میں کہی گئی ہیں، تو بلا شبہ ان کا تمام کلام سادہ گوئی سے عبارت ہے۔ تاثرات، احساسات اور جذبات کو سادہ وصاف زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کرنا ہی ان کی اہم خصوصیت ہے۔ خود مصحفی نے جا بجا اپنے اشعار میں اظہار کیا ہے۔

اے مصحفی قدر مرغ بستاں ہرگز
رکھتا نہیں گو کہ ہو سیانا کوا

الفاظ متین اور لغت لالا کر
ہرگز نہ بنا تو ریختے کو ہوّا

لسانی رویے کے پہلے حصے میں طرز یا اسلوب کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے۔ اسلوب اصل لسانیات ہی کی ایک شاخ ہے۔ اسلوبیات کے ذریعہ ہم ادبی اظہار کے لسانی امکانات کا پتا لگاتے ہیں۔ اور یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ادبی اظہار کی لسانی خصوصیات کیا ہیں۔ اس ضمن میں صوتیات، لفظیات، نحویات اور معنویات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ یا بیک وقت سبھی کو پیش نظر رکھ کر مطالعہ کر سکتے ہیں۔ لہٰذا لسانی روبے کے دوسرے حصے میں ہم مصحفی کی زبان اور تیسرے حصے میں لسانی خصوصیات کا مطالعہ پیش کریں گے۔

# زبان

مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ ہی فارسی کا زوال بھی شروع ہوگیا تھا۔ اورنگ زیب کے انتقال کے بعد ایک طرف ہندوستان کی مختلف ریاستیں اپنی خودمختاری کا اعلان کررہی تھیں۔ دوسری طرف علاقائی یا دیسی زبانوں کو پھولنے پھلنے کا بھرپور موقع مل رہا تھا۔ لیکن محمد شاہ رنگیلا کے عہد میں اردو زبان وادب کو زبردست فروغ ہوا جس کی ایک جھلک درج ذیل اقتباس میں دیکھی جاسکتی ہے۔

> ''محمد شاہ کے زمانے میں وہ زبان جو ابھی تک تصنیف وتالیف کی دنیا سے دور تھی اور گلی کوچوں، چھاؤنیوں اور دیہاتوں میں بڑے الھڑ پن سے پل کر جوان ہوئی تھی، اچانک زرق برق لباس پہن کر مسند عروس پر آبیٹھی اور کچھ ایسے نئے نئے عشوے اور غمزے دکھائے کہ اچھے خاصے بوڑھے بھی اس سے چھیڑ خانی کرنے لگے۔ چنانچہ ہمیں عبدالقادر بیدل، قزلباش خاں امید، مرزا معز فطرت، آنندرام مخلص اور شاہ ولی اللہ اشتیاق جیسے بزرگ بھی اردو میں شعر کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔'' ۳۷

سراج الدین علی خاں آرزو نے یہاں کے لوگوں کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی۔ شاہ مبارک آبرو، غلام مصطفیٰ خاں یک رنگ، بےنوا، آنندرام مخلص نے ان کی صحبت سے فیض اٹھایا۔ چنانچہ نہ صرف نئی نسل بلکہ فارسی کے شعرا بھی ریختہ کہنے لگے۔ دراصل یہ وہ زمانہ تھا جب فارسی شعراء کے کلام کو اردو میں منتقل کیا جارہا تھا اور فارسی کے بےشمار محاوروں کا ترجمہ کیا گیا جو اردو زبان کا حصہ بن گئے۔ خود ایرانی شعراء نے ابتدائی زمانے میں عربی اشعار کا ترجمہ کرکے فارسی شعروادب کے سرمایے میں اضافہ کیا۔ چنانچہ اردو کی ابتدائی شاعری میں بھی فارسی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ مرزا مظہر جانجاناں نے اپنے کلام میں جو زبان استعمال کی، اس میں فارسی عناصر کی فراوانی تھی لیکن ان کے یہاں دیسی الفاظ کا استعمال بھی کثرت سے ملتا ہے۔ مرزا محمد رفیع سودا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کا کلام فارسی اور ریختے کے بیچ کا ہے۔ اس سلسلے میں ظہورالدین حاتم کا دیباچہ جو انہوں نے ''دیوان زادہ'' کے لئے لکھا تھا، بہت اہم ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ''میں نے زبان 'بھاکا' کو موقوف کیا اور اس میں صرف ایسے روزمرہ اختیار کئے جو خاص پسند اور عام فہم ہیں اور جنہیں مرزایانِ ہند اور فصیحانِ رند اپنی بول چال میں استعمال کرتے ہیں۔ ۳۸ یعنی حاتم نے عام فہم الفاظ کو ترجیح دی۔ حاتم کے بعد عام فہم اور بول چال کے یہی عناصر سودا کے کلام میں کہیں زیادہ نظر آتے ہیں لیکن میر اور مصحفی نے عام بول چال کے الفاظ کا استعمال اپنے تمام معاصرین کے مقابلے میں سب سے زیادہ کیا ہے اور بلاشبہ ان کی حیثیت کسی مسلم الثبوت استاد سے کم نہیں مگر اب اس کو کیا کہا جائے کہ مولانا محمد حسین آزاد نے ''آب حیات میں مصحفی کے متعلق جو کچھ لکھ دیا ہے، ہمارے بہت سے تذکرہ نگاروں اور ناقدین نے اسے ہی حرف آخر سمجھ لیا۔ آزاد نے ''آب حیات'' میں انشا کو مصحفی پر ترجیح دینے کی بہت کوشش کی۔ یہی نہیں وہ انشا و مصحفی کے معرکوں میں بھی انشاء کی حمایت میں کمربستہ ہوگئے۔ آزاد کو مصحفی کی طبیعت میں جعفر زٹلی کی طرح چلبلاہٹ اور شوخی نظر نہ آئی۔ انشاء اگر قواعد کے راستے سے ترچھے ہوکر چلتے ہیں تو ان کا

ترچھا پن بھی آزاد کو بانکپن دکھاتا نظر آتا ہے۔اور مصحفی ان کو ذرا اکڑ کر چلتے نظر آتے ہیں اور اس پر ان کی شوخی بڑھاپے کا ناز بے نمک معلوم ہوتا ہے۔اس کے باوجود وہ مصحفی کی استادی تسلیم کرنے پر مجبور تھے۔آزاد لکھتے ہیں۔

''الفاظ کو پس و پیش اور مضمون کو کم و بیش کر کے اس در وبست کے ساتھ کھپایا ہے کہ جو حق استادی کا ہے، ادا ہو گیا ہے۔ساتھ اس کے اصل محاورے کو بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ایسے موقع پر کچھ نہ کچھ سودا کا سایہ پڑتا ہے۔جہاں سادگی ہے وہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر سوز کے انداز پر چلتے ہیں۔اس کوچے میں اکثر شعر میر صاحب کی جھلک دکھاتے ہیں........غرض شعر کی ہر شاخ کو لیا ہے۔اور جو قواعد وضوابط اس کے پرانے استادوں نے باندھے ہیں ان کا حق حرف بہ حرف بلکہ لفظ بہ لفظ پورا ادا کیا ہے۔'' ۳۹

میر حسن کی استادی کا اعتراف بقول آزاد تمام اہل لکھنؤ کو بھی تھا۔میر حسن کی زبان کے بارے میں آزاد کا خیال ہے کہ ان کی زبان صاف فصیح اور دلکش ہے''جو کچھ اس وقت کہا صاف وہی محاورہ اور وہی گفتگو ہے جو آج ہم تم بول رہے ہیں۔ ۴۰ انہیں میر حسن نے اپنے بیٹے میر خلیق کو مصحفی کی خدمت میں زبان سیکھنے کے لئے بھیجا تھا۔اس کے باوجود آزاد نے جہاں انشا کی قواعد شکنی کی تعریف کی ہے وہیں مصحفی کے بارے میں انہوں نے لکھا ہے کہ''یہ بھی (مصحفی) مطلب کو بہت خوبی اور خوش اسلوبی سے ادا کرتے ہیں مگر کیا کریں کہ وہ''امروہہ پن''نہیں جاتا۔ ۴۱ یہ''امروہہ پن'' کیا ہے، آزاد، اس کی تفصیل پیش کرنے کی بجائے اس پر چوٹ کر کے گزر گئے۔ایک اور جگہ آزاد لکھتے ہیں:

بعض جگہ اپنے وطن کا محاورہ یاد آجاتا ہے اور کہہ دیتے ہیں۔

تیغ نے اس کی کلیجا کھا لیا
اس نے آتے ہی مجھے ''سنگوا لیا''

چمن میں چل کے کرائے مصحفی تو نالہ وآہ
جو ''جی چلا'' ہو ترا امتحان بلبل کو

نہ میں صحرا میں نہ گلشن میں نکل جاؤں گا
خو گر شہر ہوں یاں خاک میں ''رل جاؤں گا'' ۴۲

نثار احمد فاروقی نے اپنے مضمون''مصحفی کی زبان''میں مذکورہ اشعار میں استعمال کئے گئے محاوروں''سنگوانا' 'جی چلنا' اور'رل جانا' کی نشاندہی میر اور داغ جیسے دہلوی شعراء کے یہاں بھی کی ہے جن کا امروہے سے دور کا واسطہ بھی نہ رہا تھا۔دراصل مصحفی کے یہاں محاوروں کا استعمال تخلیقی سطح پر ہوا ہے۔وہ اس راز سے اچھی طرح واقف تھے کہ محاوروں کے استعمال سے غزل

کے حسن و جمال میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ محاوروں کو اجتماعی زندگی کا عکاس کہا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہے کیونکہ محاورے معاشرے کی ایسی تصویر پیش کرتے ہیں جس سے نیکی اور بدی کی خصلتیں سامنے آجاتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں، محاوروں کے ذریعے فرد کی شخصیت اور سماج کی نوعیت پوری طرح آئینہ ہو جاتی ہے۔ مصحفی کے عہد میں فارسی محاوروں کے ترجمے بھی رائج تھے۔ جوان کے پیش رووں کے یہاں کثرت سے استعمال ہوئے مگر بعد میں متروک ہو گئے۔ مثلاً تر آمدن (تر آنا)، خوش آمدن (خوش آنا) وغیرہ۔

مصحفی کی زبان کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے روزمرہ کا استعمال بھی نہایت خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ روزمرہ کا استعمال، محاوروں کے مقابلے میں زیادہ مشکل ہے۔ کیونکہ اس کا تعلق براہ راست زبان کے صحیح استعمال سے ہوتا ہے۔ شاعری کی زبان، روزمرہ کی زبان سے قریب ہو تو اس کی اپیل اور تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ مصحفی کے کلیات میں روزمرہ کے بے شمار الفاظ موجود ہیں۔ مثلاً بارے کہو، کاہے کو، اے وائے، دھر اٹھنا، ہووے گا، ہے سو ہے وغیرہ کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔

شتاب آئیو ٹھہرا رکھیں گے ہم اس کو
جو دم لبوں پہ شب انتظار ٹھہرے گا

حسرت پہ اس مسافر بیکس کی روئیے
جو تھک کے بیٹھ جاتا ہے منزل کے سامنے

چمن میں چل کے کرائے مصحفی تو نالہ وآہ
جو جی چلا ہو ترا، امتحان بلبل کو

مت پوچھ ماند وبود تو اپنے مریض کی
بالیں جو سنگ سے ہے تو بستر زمین ہے

بار گنہ سے آپ کو اتنا گراں نہ کر
کشتی کی طرح پانی کے اوپر زمین ہے

کنج قفس میں لطف ملا جس کو وہ اسیر
چھوٹا بھی گر تو پھر نہ سُوئے آشیاں گیا

خواب تھا یا خیال تھا، کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا، کیا تھا

شب جو دل دو دو ہاتھ اچھلتا تھا
وجد تھا یاوہ حال تھا، کیا تھا

درد و غم کو بھی ہے نصیبا شرط
یہ بھی قسمت سوا نہیں ملتا

تو دیکھے تو اک نظر بہت ہے
الفت تری اس قدر بہت ہے

ان اشعار کے انتخاب میں کوئی خاص کاوش نہیں کی گئی ہے بلکہ محض ایک سرسری نظر میں اخذ کر لئے گئے ہیں۔ان میں زبان کی شاعری کا حسن موجود ہے۔پہلے شعر میں، معشوق کے انتظار میں عاشق کا دم لبوں پر آجانا ایک بے اختیاری کیفیت کو ظاہر کرتا ہے جبکہ پہلے مصرعے ''شتاب آئیو ٹھہرا رکھیں گے ہم اس کو'' میں صبر وتحمل کی کیفیت کا اظہار ہوا ہے۔ دوسرا شعر اس سادگی سے کہا گیا ہے کہ زباں زد خاص وعام ہوگیا ہے جس میں مسافر بے کس کی تصویر پیش کی گئی ہے۔تیسرے شعر میں چمن میں جا کر نالہ وآہ کرنے کی تمنا اور ''جی چلنا'' (خواہش پیدا ہونا) کے محاورے نے ایک خاص لطف پیدا کر دیا ہے۔اس شعر کو مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں درج کیا ہے اور اس محاورے کو خاص ''امروہے'' کا کہہ کر آگے بڑھ گئے، لیکن یہ محاورہ ان اساتذہ کے یہاں بھی استعمال ہوا ہے جن کا امروہے سے کبھی کوئی واسطہ نہیں رہا۔مثلاً مرزا داغ جو زبان کے معاملے میں بہت سخت تھے،ان کے یہاں بھی یہ محاورہ استعمال ہوا ہے۔

ناصح کا ''جی چلا'' تھا ہماری طرح مگر
الفت کی دیکھ دیکھ کے افتادہ رہ گیا۔ ۴۳

(داغ)

چوتھے شعر میں عشق، ہجر اور موت کے رشتے پر روشنی ڈالی گئی ہے یعنی عشق میں گزاری ہوئی زندگی دراصل موت کا تجربہ ہے۔ پانچویں شعر کے مصرعہ ثانی میں زمین کو کشتی سے تشبیہ دینے سے شعر کے حسن میں اضافہ ہوگیا ہے۔ چھٹے شعر میں یاس وحسرت کی جو انتہا ہے وہ مصحفی کا ہی حصہ ہے۔ساتویں شعر میں ہجر ووصال کی کیفیات، دل نشیں، انداز میں بیان کی گئی ہیں۔ آٹھویں شعر میں محاورہ ''دل دو دو ہاتھ اچھلنا'' اضطراری کیفیت کا اظہار کرتا ہے۔نویں شعر میں درد وغم کی سوغات کو خوش نصیبی سمجھنا اور دسویں شعر میں عاشق کا معشوق کی صرف ایک نگاہ پر پھولے نہیں سمانا وغیرہ ایسی کیفیات ہیں جو دل کو متاثر کرتی ہیں۔

نادری حملے نے دلی کو تاراج کر دیا تھا۔اس حملے کے زخم ابھی بھر نہ پائے تھے کہ احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا۔دوسری طرف مرہٹے، روہیلے، جاٹ وغیرہ دلی کی تہذیب کی نیست ونابود کرنے میں لگے تھے۔ایسے حالات میں بڑی تعداد میں شعراء نے ہجرت کر کے پورب میں پناہ لی اور ایک نیا ادبی مرکز زبان (لکھنؤ) وجود میں آیا جس کے متعلق صفدر آرہ نے لکھا ہے:

''.........اردو میں جوش نمو تھا اور لکھنؤ کی زمین میں بے پناہ زرخیزی۔

غرض دس ہی پندرہ برس میں اردو زبان نے وہ رنگ وروپ نکالا کہ صدیوں پرانی زبانیں، اس کے سامنے شرمندہ ہوگئیں۔اردو کو ادبی زبان بنانے میں سب سے اہم بنیادی کام ناسخ نے کیا۔''۴۴؎

لیکن درحقیقت ناسخ سے قبل زبان کو سنوارنے میں ناسخ کے ہی پیشرو مصحفی نے بھی بنیادی کام کیا لیکن متروکات کے سلسلے میں مصحفی نے کوئی خاص ترک وقبول نہیں کیا۔ بلکہ اردو زبان کی اصلاح اور بہت سے متروک الفاظ کو متروک قرار دینے کا سہرا ناسخ کے سر ہی بندھتا ہے۔ یہاں تک کہ ناسخ کے محلے کو''ٹکسال باہر'' کہا جاتا تھا یعنی جس لفظ کو انھوں نے رد کر دیا وہ ٹکسال باہر کہلایا۔

مصحفی، جرأت، انشا، اور رنگین کے ہم عصر ہوتے ہوئے بھی زبان کے معاملے میں وہ ان سے بالکل الگ دکھائی دیتے ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد نے انہیں میر سوز، سودا، اور میر کا آخری ہم زبان بتایا ہے۔ سلاست زبان کے سلسلے میں ہمیشہ میر کے ساتھ مصحفی کا نام لیا جاتا ہے۔ اور بلاشبہ جو ملائمت اور سلاست میر کے یہاں نظر آتی ہے وہ مصحفی کے یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ غرض کہ زبان مصحفی کے عناصر ترکیبیں وہی ہیں جو عہد میر کی خصوصیات ہیں۔ افسر صدیقی امروہوی نے میر و مصحفی کی زبان میں بہت سے قدر مشترک عناصر کی نشاندہی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''.....................مجموعی حیثیت سے شیخ مرحوم کی زبان نہایت صاف وشستہ ہے اور یہ صفتیں میر اور مصحفی دونوں باکمالوں کے یہاں اس مناسبت کے ساتھ موجود ہیں کہ آج بھی کسی زبان کو میر و مصحفی کی زبان سے تشبیہ دے کر اس کی خوبی کا اعتراف زبان دانی کی سند دینے کے برابر ہے۔ مشابہت زبان کا ثبوت اس سے زیادہ کیا ہوسکتا ہے کہ لوگ مصحفی مرحوم کے کلام کو بعض اوقات میر تقی کا کلام سمجھنے لگتے ہیں۔ شیخ صاحب کا کلام دور از کار استعارات، بعید از قیاس مبالغہ اور غیر فطری بیان سے قطعی خالی ہے۔ انھوں نے قلبی واردات و کیفیات کو نہایت سادہ، صاف اور شستہ زبان میں ادا کیا ہے۔ جن میں اسلوب و بیان کی دلکشی نے وہ بات پیدا کر دی ہے کہ بعض بعض غزلوں کا ایک ایک شعر سوز و گداز کی تصویر نظر آتا ہے۔ ان میں الفاظ کا صحیح استعمال اور ان کی ترتیب و ترکیب خاص کیفیت رکھتی ہے اور ان سب باتوں نے یکجا ہوکر شیخ مصحفی مرحوم کی زبان کو بھی اسی طرح سہل ممتنع بنا دیا ہے جس طرح میر کی زبان کو۔''۴۵؎

یہی وجہ ہے کہ مصحفی کے بعد کے بڑے بڑے شعراء نے مصحفی کی تقلید پر فخر کیا ہے ان کے شاگردوں میں کئی باکمال اساتذہ ہوئے ہیں۔ نیز مصحفی کے شاگردوں کے شاگرد بھی مسلم الثبوت استاد کی حیثیت سے مشہور ہوئے۔

حالی اب آؤ پیروی مغربی کریں
بس اتباعِ مصحفی و میر کر چکے

(حالی)

یہ کلام، ایسا کلام، اتنا کلام
ہے نشان مصحفی، شان اسیر

(داغ)

اس سخن کا جلیل کیا کہنا
مصحفی کی زبان ہے گویا

(جلیل)

کچھ کچھ ہے ریاض میر کا رنگ
کچھ شان ہے ہم میں مصحفی کی

(ریاض)

مصحفی کی زبان کی یہ خصوصیت ہے کہ انھوں نے عوامی بول چال اور روزمرہ کے ساتھ ساتھ فارسی کی بہت سی خوش آہنگ ترکیبیں بھی نہایت سلیقے سے استعمال کی ہیں نیز ہندی اور مقامی بولی کے بہت سے لفظوں کا استعمال ان کے یہاں ملتا ہے جن سے نہ میر نے احتراز کیا اور نہ مصحفی نے بلکہ انہیں سلیقے سے برتا ہے۔حالانکہ ان کے پیش رووں نے اصلاح زبان کے نام پر فارسی اور عربی کے الفاظ کو اردو میں داخل کرنے اور ہندی الفاظ کو خارج کرنے کا کام کیا تھا۔مگر میر اور مصحفی کے زمانے تک اردو کو بمقابلہ فارسی کے، ہندی ریختہ یا ہندوی کہا جاتا تھا۔جس سے دیسی زبان مراد تھی۔اور میر و مصحفی کے یہاں دیسی زبان کے سیکڑوں الفاظ ملتے ہیں جن کے استعمال سے شعر کی سادگی میں اضافہ ہوا ہے۔

کب تلک دھونی جمائے جوگیوں کی سی
رہوں
بیٹھے بیٹھے در پہ تیرے میرا آسن جل گیا

(میر)

کچھ کرو فکر مجھ دوانے کی
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

(میر)

دل مرا تم کو تو لنکا ہے دسہرہ کی بتاں
فتح ہے سال بھر اس کی جو اسے لوٹے گا

(قائم)

ہر اشک کو مری مژگاں سے یہ علاقہ ہے
کہ جوں ستار کی کھونٹی سے تار باندھ دیا

(مصحفی)

چنانچہ دھونی جمانا، آسن مار کے بیٹھنا، دریا میں اسنان کرنا، ستار کی کھونٹی سے تار باندھنا وغیرہ اور اس قسم کے دوسرے الفاظ جو مصحفی اور ان کے ممتاز معاصرین کے یہاں وارد ہوئے ہیں، اپنے اندر ایک ہندوستانی فضا اور ہندوستانی لب ولہجہ رکھتے ہیں۔

مصحفی چونکہ ''امروہہ'' کے رہنے والے تھے اور انھوں نے امروہے سے نکل کر ٹانڈہ، دہلی، اور لکھنو میں عمر بسر کی ہے۔ یہی وہ علاقے ہیں جہاں اردو زبان کا قوام تیار ہوا۔ مصحفی نے انہی علاقوں کی زبان کو بے تکلف اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ اسی کو بنیاد بنا کر مولانا محمد حسین آزاد نے ان کی زبان پر اعتراض کئے ہیں جس کا ذکر ہم پہلے ہی کر چکے ہیں۔ زبان کے معاملے میں مصحفی اپنے ممتاز معاصرین مثلاً میر سوز، سودا اور درد کے شانہ بشانہ نظر آتے ہیں۔ ایک اور خاص بات یہ کہ ان تمام شعراء کی زبان اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں (حاتم، فائز وغیرہ) زیادہ سادہ اور رواں ہے مگر ان کے درمیان لب ولہجے کا فرق نمایاں ہے۔ نثار احمد فاروقی، ان تمام باکمالوں کی زبان کا ایک ہی معیار قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''.............................. مصحفی کی زبان ہر اعتبار سے معیاری اور مستند ہے۔ اس پر نہ انشاء اللہ خاں انشا کا کوئی وار کارگر ہوسکا، نہ محمد حسین آزاد کی رنگین بیانی اور شیوہ ترازی اسے اپنے معیار سے فروتر قرار دے سکی۔ مصحفی کی زبان میں تصنع اور تکلف نہیں ہے۔ میر، سودا، درد، سوز، قائم چاند پوری اور مصحفی، ان سب اساتذہ کی زبان کا ایک ہی معیار ہے۔ جو فرق ہے وہ لب ولہجے کا یا صحیح الفاظ کو صحیح جگہ پر لانے کا ہے۔ اس معاملے میں میر یقیناً سب سے افضل ہیں۔''[۴۶]

دراصل جب ہم کسی شاعر کی زبان کا مطالعہ کرتے ہیں تو بات صرف لفظیات تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ اس میں شاعر کا لب ولہجہ بھی شامل رہتا ہے۔ میر نے عوامی بول چال اور روزمرہ کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور ان کا بے تکلف اور برمحل استعمال بھی کیا۔ یہی میر کے لب ولہجے کا امتیاز سمجھا جاتا ہے اور میر جب یہ کہتے ہیں کہ:

شعر میرے بھی ہیں خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

تو یہ ان کے لب و لہجے کی طرف اشارہ ہے۔ یعنی انھوں نے عوامی بول چال کے الفاظ بے تکلف اپنی شاعری میں استعمال کئے، کیونکہ میر اس راز سے اچھی طرح باخبر تھے کہ عام بول چال کے استعمال سے زبان میں لچک پیدا ہو جاتی ہے۔ غرض کہ مصحفی اور ان کے تمام معاصرین میں وہی فرق ہے جس کی نشاندہی نثار احمد فاروقی نے کی ہے۔ لیکن مصحفی پہلا شاعر ہے جس نے تجربات اور احساسات کے مقابلے میں زبان اور طرز ادا کو اہمیت دی اور صوت وصورت کی خوبی اور شیریں الفاظ وتراکیب کا سہارا لیا۔ یہی وجہ ہے کہ مصحفی کے کلام میں سادگی و پرکاری نظر آتی ہے اور ان کے لہجے میں بھی نرمی اور دھیما پن ہے جو ان کے اشعار کی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ اس میں ایک طرح کا اعتدال پایا جاتا ہے جو بقول نثار احمد فاروقی نہایت خاموشی سے اپنا کام کر جاتا ہے۔

آستیں اس نے جو کہنی تک چڑھائی وقت صبح
آرہی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

حسرت پہ اس مسافر بے کس کی رویئے
جو تھک کے بیٹھ جاتا ہے منزل کے سامنے

اب مری بات جو مانے تو نہ لے عشق کا نام
تو نے دکھ اے دل ناکام بہت سا پایا

غم نہیں قید قفس کا ہمیں اتنا صیاد
پر یہ حسرت ہے کہ یوں ہم سے گلستاں چھوٹا

اے مرغ چمن یہاں نہ کر شور
میراث ہے گلستاں کسی کا

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

ہم نے مصحفی کی زبان کا مختصر جائزہ لیا، جس میں کئی ممتاز ناقدین کے آراء کو بھی حسب موقع مختصراً پیش کیا۔ لیکن اس سے قطع نظر، خود مصحفی نے اپنی زبان کے بارے میں کیا کہا ہے اس پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے۔

یاران ودوستان و رفیقانِ نقطہ سنج
سب مجھ سے خوش سخن ہیں ولے یہ زبان کہاں

کہنے کو یوں ہر اک کے زبان ہے دہن کے بیچ
لاوے کہاں سے پر یہ فصاحت سخن کے بیچ

آبیارِ سخن ہے اپنی زباں
لفظ و معنی کے باغباں ہیں ہم

لے گئے سب بدن زمین میں ہم
مصحفی اک زبان چھوڑ گئے

مصحفی کام ہے انداز فصاحت سے جنھیں
وہ سمجھتے ہیں کہ ہم کیسی زباں لکھتے ہیں

مصحفی ایک زود گو شاعر تھے، بات چیت کی رفتار سے شعر کہتے تھے۔ چنانچہ آٹھ دیوان اردو غزلیات کے اور ایک دیوان قصائد یادگار چھوڑا ہے۔ غرض کہ ان کے کلیات میں ہر طرح کے الفاظ ملتے ہیں اور لفظیات کو برتنے میں انھوں نے کسی قسم کی کوتاہی نہیں کی۔ اسلم پرویز نے مصحفی کے کلیات کو صوفی کی خانقاہ قرار دیتے ہوئے اپنے مضمون ''نکات سخن کی بابت ایک بات مصحفی کے حوالے سے'' میں لکھا ہے:

''......لفظوں کے استعمال کے معاملے میں وہ (مصحفی) کسی بھید بھاؤ کے قائل نظر نہیں آتے۔ ان کا کلیات اس معاملے میں صوفی کی خانقاہ ہے جہاں ہر مسلک اور مرتبے کے لفظ کا گزر ہے۔''

OOO

اردو میں لفظ لسان، زبان کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ لسان ہی سے لفظ لسانیات بنا ہے۔ اس کے معنی ہیں زبان کا علم۔ لسانیات کے تحت یہ دریافت کرتے ہیں کہ کوئی زبان کیسے وجود میں آئی اور اس نے کیسے ارتقا کی منزلیں طے کرتے ہوئے با قاعدہ زبان کی شکل اختیار کی۔ لیکن کسی تخلیق کار کا لسانی مزاج اس کے اسلوب کو کس طرح انفرادیت عطا کرتا ہے اس سلسلے میں مرزا خلیل احمد بیگ لکھتے ہیں:

''لسانی مزاج کی اصل تمام اور سادہ صورت روز مرہ کی گفتگو اور عام بول چال میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ہر وہ شخص جو اپنی مادری زبان پر قدرت رکھتا ہے ایک مخصوص لسانی مزاج کا بھی حامل ہوتا ہے۔ یہ لسانی مزاج کی تخلیق اور فنکارانہ صورت ہے۔ یہ وہی لسانی مزاج ہے جو کسی ادیب کو صاحب اسلوب بناتا ہے، اس کی انفرادیت کا ضامن ہوتا ہے اور اسے دوسرے ادیبوں سے ممتاز کرتا ہے۔ کسی ادیب یا شاعر کے اسلوب کی تشکیل میں اس کے تخلیقی اور فنکارانہ لسانی مزاج کی ہی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ۴۸''

لسانی رویے کے اس حصے میں ہم مصحفی کے یہاں زبان کے ان عناصر سے گفتگو کریں گے جو بعد کو متروک قرار دیئے گئے۔

مثلاً کلام مصحفی میں علامت فاعل (نے) کا استعمال اگر چہ ملتا ہے لیکن بعض اوقات نہیں بھی کیا گیا ہے۔ مصحفی سے قبل مثلاً فائز، آبرو، یک رنگ وغیرہ کے یہاں کثرت سے نظر آتا ہے۔ مصحفی کے عہد میں اس کو ترک کرنا عیب نہیں گردانا جاتا تھا تاہم مصحفی کے دیوان ہفتم و ہشتم میں اس کو عموماً ترک نہیں کیا گیا ہے۔ کچھ مثالیں درج کی جاتی ہیں:

ع میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

ع دیکھ تو اک تری خاطر میں کیا کیا کچھ

ع جس گھر میں بلایا میں اسے شب کو تو دشمن

ع میں مزار کو بھی مٹا دیا میں غبار کو بھی اڑا دیا

میر کے یہاں ابھی علامت فاعل کو ترک کیا گیا ہے۔ مثلاً:

ع ہوا تھا میر مشکل عشق میں کام

کیا پتھر جگر، تب کی دوائیں

''یہاں'' اور ''وہاں'' کو مخفف صورت میں بھی پیش کیا جاتا تھا اور یہ صورت حال میر و مصحفی کے بہت بعد تک یعنی داغ و امیر تک قائم رہی۔ بلکہ ناسخ نے بھی اسے متروک قرار نہیں دیا۔

ع اب یاں سے جائے مصحفی ناتواں کہاں

ع یاں لعل فسوں ساز نے باتوں میں لگایا

ع واں رہا اس کی آرسی کا عشق

ع یک نالۂ عاشقانہ ہے یاں

کلام مصحفی میں اُودھر، ایدھر، کیدھر، جیدھر، اودھر، ادھر، کدھر، جدھر وغیرہ کا استعمال ہوا ہے جو مصحفی کے معاصرین کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ یہ الفاظ اس زمانہ متروک نہیں ہوئے تھے۔ بلکہ متروکات کی درجہ بندی با قاعدہ طور پر ناسخ کی اصلاح زبان سے تعلق رکھتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ متروکات کیا ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر سلیم اختر نے اردو زبان و ادب کی مختصر ترین تاریخ میں لکھا ہے۔

''جو الفاظ غیر فصیح قرار دے کر ٹکسال باہر کئے گئے، تخلیقی مقاصد کے لئے

استعمال نہ کئے جانے والے ان الفاظ کو اصلاح میں متروک الفاظ کہتے ہیں'' ۔ص ۱۰۴

آرزو لکھنوی نے متروکات کی تین قسمیں بیان کی ہیں ۔ (۱) لفظ غلط ہو، (۲) غیر مانوس (۳) زائد ہو وغیرہ۔ عہد مصحفی میں زبان اپنی ارتقائی منزلیں طے کر رہی تھی ۔ اس لئے الفاظ میں ردوبدل کا عمل جاری تھا۔ خود مصحفی کے یہاں شروع کے دواوین میں جو متروکات نظر آتے ہیں وہ بعد کے کلام میں نہیں ملتے ۔ اس کے باوجود کچھ متروکات ایسے ہیں جنھیں آج بھی استعمال کیا جاتا ہے۔

کلام مصحفی سے مذکورہ الفاظ کی مثالیں درج کی جاتی ہیں

ع تو گیا اودھر کیا، یاں مصحفی نے اپنا خون

ع یار ملتا ہی نہیں کیا کیجئے کیدھر جائے

'لہو' اور 'لوہو' دونوں کا استعمال ملتا ہے، 'لوہو' بعد کو متروک قرار دیا گیا۔ اور اب صرف ''لہو' ہی بولا جاتا ہے۔

مثالیں: ع بھال جو نکلے ہے، لوہو سے بھری نکلے ہے

ع اس خاک پر ہم اپنا لوہو بہا کے آئے

کبھو (کبھی) کسو (کسی) وغیرہ کا استعمال مصحفی کے یہاں کم میر کے یہاں زیادہ نظر آتا ہے۔

ع بت سادہ رونے مرے مصحفی نہ دیکھا کبھو نگ سے آئینہ

ع کبھو تک کے در کو کھڑے رہے کبھو آہ بھر کے چلے گئے

ع میں دُر و لعل کا دیکھا نہ کبھو پانی ایک

کلام میر سے بھی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں ۔ میر نے کبھو اور کسو سے بہت کام لیا ہے۔ میر کے یہاں یہ لفظ ان کے لسانی مزاج کا حصہ ہیں۔

مثالیں:

ع میں بھی کبھو کسو کا سر پر غرور تھا

ع کسو سے دل ہمارا پھر لگا ہے

ع دل نہ تھا ایسی جگہ جس کی نہ سدھ لیجے کبھو

مصحفی کے دیوان ششم اور ہفتم میں زبان اور صاف نظر آتی ہے۔ ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک سے مصحفی متاثر تھے۔ جیسا کہ دیوان ششم کے دیباچے میں انہوں تحریر کیا تھا دیوا ششم ناسخ سے متاثر ہو کر تیار کیا گیا تھا یہاں تک کہ ناسخ ہی کہ طرز میں غزلیں کہیں۔

مذکورہ الفاظ مصحفی کے مقابلے میں میر ومرزا کے یہاں زیادہ استعمال ہوتے ہیں۔ بالخصوص میر نے تو ٹک سے بہت کام لیا ہے۔ لفظ ''ٹک''، تھوڑا سا، ذرا سا، کچھ کسی حد تک وغیرہ کیلئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اب یہ متروک ہو چکا ہے میر کے درج ذیل شعر میں تو سارا زور ٹک کی وجہ ہی سے ہے۔

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک، روتے روتے سو گیا ہے ؟

خانقاہ کا تو نہ کر قصد ٹک اے خانہ خراب
یہی ایک، رہ گئی ہے بستی مسلمانوں کی

سرسری مت جہاں سے جا غافل
پاؤں، تیرا پڑے جہاں تک سوچ

ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار، بھروسا ہے چراغ سحری کا

مصحفی کے یہاں لفظ ٹک کی چند مثالیں جو ان کے یہاں کم ہی نظر آتی ہیں درج کی جاتی ہیں

ع سنتا ہے اس طرف کو ٹک اے یار دیکھنا

ع رفتار کو خامے کی ٹک اے کبک دری دیکھ

ع جس ٹک اک بار بھی صاحب سلامت ہوگئی

ع کس طرف جاتے ہو ٹک تو ادھر آؤ صاحب

لفظ ''تئیں'' (کے لئے) کا استعمال عہد مصحفی میں عام تھا اور آج بھی یہ لفظ نثر ونظم میں نظر آتا ہے۔ اب عام نہیں رہا۔

ع جوڑ توڑ آوے ہے کیا خوب نصاریٰ کے تئیں

ع کل اس کے تئیں ہم نے عجب آن میں دیکھا

ع اسکے تئیں پیارے ترا غم کھا گیا

(یعنی اس کو تو پیارے) یہاں ''تئیں'' ''تو'' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔

ع کہنے کے ''تئیں'' یوں تو شاعر بھی موزوں ہیں

ع مجلس تک اس کی اپنے تیئں راہ میں نہیں

چند اور الفاظ جواب متروک ہیں۔ یوں ہیں:

وے/انکھڑیاں۔ وے انکھڑیاں نظر آتی ہیں لال میرے تیئں

جوں ع جوں شمع عمر کاٹیئے پر آبرو کے ساتھ

وونہی ع بیٹھنا خاک پر مری وو ہیں

ہووے/ہوویں ع وہ ہم سے جو شاکی ہے تو گو ہووے ولیکن

لیک ع لیک اے جان مری دل نہ لڑانا اپنا

آگو ع کیوں نہ آگو ہی سب اسباب بہم کر رکھیں

نئیں ع رہنے کی نئیں ہے باقی کچھ اس میں جب تلک تو

فارسی، عربی اور ہندی الفاظ کی جمع فارسی قاعدے کے مطابق بھی ملتی ہے۔ جیسا کہ اس زمانے میں اور اس سے قبل رواج تھا۔ عاشقاں، درویشاں، آئیاں، اٹھائیاں، بدلیاں، بے خبراں، گھٹتیاں، شہیداں، رقیباں، عشق بازاں، ہم نفساں، بادہ کشاں وغیرہ۔ چند ایک مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

ع باسلیق عاشقاں میں تھے رگ خارا کے ڈھنگ

ع مثل گندم نہ ہو کیوں سینۂ درویشاں چاک

ع کیا کیا خرابیاں کہ نہ در پیش آئیاں

ع اس کو سے کشتگاں کی نہ لاشیں اٹھائیاں

ع شام تک اس نے قباؤں پر قبائیں بدلیاں

ع یا بے خبراں رقص یہ لعبت ہی کے عشق میں

ع جب دن لگیں ہیں بڑھتے اور راتیں گھٹتیاں ہیں

کلام مصحفی میں بعض لفظوں کی تذکیر و تانیث توجہ طلب ہے۔ مثلاً چھاچھ، ہن وغیرہ مونث استعمال ہوئے ہیں جب کہ فضا، جان وغیرہ مذکر۔

ع دیوویں گے جان اپنا ہم تیرے آستاں پر

ع کیا فضا باغ کا ہے جان مری ایسے میں

جان اور بلبل میر کے یہاں بھی مذکر استعمال ہوئے ہیں۔

ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا

ع گل و بلبل بہار میں دیکھا

مصحفی کے کلام میں ہر طرح کے لفظ کا گزر ہے۔روزمرہ کے تو بے شمار الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔روزہ الفاظ کی سورتیں بگڑی ہوئی ہیں کہ ان کے معنی تک رسائی کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔البتہ جو واضح ہیں ان کی مختصر سی فہرست پیش کی جاتی ہے۔

بگانے (بیگانے)، مہمانی کھانا (کسی کے یہاں مہمان ہونا)، کھنکارنا (نون کے اعلان کے ساتھ)، چونترا (چبوترا)، پھاندنا (کودنا) بیر بٹی (بیر بہوٹی)، پچھو (پیچھے)، بکائی (بِچی گئی)، لیلام (نیلام)، بہنی مائی (ماں بہن)، سیں (سی لیں ہیں)، لچھن جھڑنا، گوروگڑھا (قبر)، پتھرے (پتھر)، منہ پھرا کے (منہ پھیر کے)، بات چلانا (تذکرہ کرنا)، ڈبائیں (ڈبوئیں)، بھیجاتیں (بھیجیں)، ماٹی (مٹی)، چواؤ (بات پھیلانا)، اس کوچے کے (اس کوچے والے)، مرپچ کے (ہزار دشواری سے)، گھڑنا (پٹائی کرنا)، لوکا (آگ کا شعلہ) وغیرہ

چند ایک مثالیں:

ع بد مصحفی کو شیخ جی پچھو ہی کہو تھے

ع مصر میں جا تری تصویر بکائی مہنگی

ع گردوں کو مری آہ نے لوکا لگا دیا

ع ہر بام سے جب آنے لگیں سیکڑوں پتھرے

ع پلکیں جو جھکاتیں تو مرے خون میں ڈبائیں

فارسی و عربی الفاظ و تراکیب

ہم یہاں مصحفی کے ان الفاظ و تراکیب کی مختصر سی فہرست پیش کرتے ہیں جو خاص طور پر کلام مصحفی میں وارد ہوئیں ہیں اور جن کا استعمال کچھ منفرد طریقے سے ہوا۔

عالم نیم رخی عارض ورق، چشم گہر بار، پوش آسمان، سحر مجسم، پردۂ شب باز، کمر بہلہ دار، نالۂ آتش فشاں، آتش رخسار، آفتاب، حشر، تیر قد، جامہ زیباں، دم خفتن، لالۂ نعماں، موالید (لڑکے، بچے) سرگشتہ، سوختہ خواہاں، نشتر خار، گوشۂ عزلت، آتش کدہ، کبک دری، دم قلقل، سیر شب ماہ، شمشیر و سپر، دشمن جاں، گمشدہ، لخت جگر، کلفت غم، شب ہجراں، عہد جنوں، ہنگام بہار،

دست یار، سپید و سیہ، برگ لالہ، آفت جاں، رنگ چہرہ، شش رنگی، مغیلاں، ابر بہاری، مرگ گرفتار، کنج قفس، جگر لالہ، رخت ہستی، مثل کتاں، لال یار، جامہ مستعار، غنچہ منقار، مشت پر، نفس شعلہ، کشتہ، خفتگان خاک، سایۂ عشق، رنگ بادہ، کوچہ خوباں، احوال زار، آتش غم، حور بہشتی، طاق خم ابرو، سائل دشنام، گلگشت گل، سیر لب جو، زینتِ دوش، نافۂ آہو، دستۂ پیکاں، غنچۂ تصویر، گل بالیں، سنبل و ریحان، مہ نوشام، موج نسیم، دل وحشی، لعل لب، سرہنگ، بیاض چشم، خال سیہ، شمع کافوری، شبیہ کش، (مصور) تکمہ، عشقِ بتِ مے نوش، ورق نقرہ، قاق، شہیدان ناز، سجدۂ مستاں، روضہ رضواں، بلبل دل گیر، مہتابی خوباں، زنداں، عتاب، ہوس زلف، صحرائے ظلمات، نرمی آواز، خون تمنا، دوش ہوا، نکہت گل، قافلہ، بادصبا، ناقۂ لیلیٰ، بارحیا، نقش پا، روز جزا، قافلہ، صبح خم مے، لالہ گلزار، آتش رخسار، مرغ چمن، مضمون تمنا، بندقبا، دیدہ گریاں، بے تابی، گوشہ داماں، سروخراماں، بخت شوم، تن زار، آویزہ گہر، روز سیاہ، مطلع ابرو، ناب جگر، رونق، دوعالم قرض مہ و خورشید، دست نگر، تاب نگاہ، بوسہ، رخسار، طرح دار، درد حسن، زخم کہن، لالہ سیراب، قندیل، صنم دست و بغل، قرص مرصع یا جامہ کم خواب، معدن اکسیر، طالع بیدار، وادیٔ مجنوں، دشت بلا، درزنداں، بیابان جنوں، مردم ہشیار، بت کافر، خط یار، غم یاقوت، سفالی، کاسۂ درویش، جام جم، طائر دل، کنج عزلت، مستغاث، حضرت باری، غلطاں، گلہائے تر، آوازطور، خیال یار، فصل گل، شب وصل، اہل زنداں، درپئے تضحیک، دیدۂ شوخ، پیرناتواں، سیب ذقن، قیمت دل، اسیران قفس، کشتنی، عالم پیری، دست تجرید، خانہ بردوش، خانہ فراموش، تلاش وفا، چنگل شہباز، طالع ناساز، کثرت نجوم، تاج مکلل، بارہستی، درگوش، تعمیر اشک، عالم ایجاد، مشق گریہ، رنگ حنا، مقامات حریری، ضعف پیری، لطف، گلزار، دفع نحوست، بید مجنون، شورفغاں، روز میقات، پشت خار، نافہ فتن، شام غریباں، برگ گل، موج ہوا، ابر بلا، سایہ انگور، لعل رخش، یاران متصل، رخنہ دیوار، کبک دری، اوراقِ منتشر، نجد، قوت قائل، زخم ثانی، نور کا سطحہ، دریائے بے ساحل، روزمحشر، زخم خرماں، کاشکے، نورماہ، دیوان روزگار، دم ذبح، زیروزبر، علت کن فکاں، دریدہ دیدہ، جنگ زرگری، مشغول ظرافت، عزم سفر، آئینہ جہاں، لعل بیش بہا وغیرہ وغیرہ۔

دیوان اول میں فارسی تراکیب کی تعداد کچھ زیادہ نظر آتی ہیں۔ اور دیوان ہشتم میں کم۔ ظاہر ہے کہ اضافتوں کے استعمال سے کلام میں اختصار سے کام لینے میں آسانی رہتی ہے لیکن معنی مشکل ہو جاتے ہیں۔ مصحفی کے یہاں فارسی عربی ترکیبیں بدریج کم ہوتی گئیں۔ آج کل تو اضافتوں کے استعمال پر زیادہ زور نہیں دیا جاتا ہے حالی اور آزاد نے اضافتوں کا استعمال کم کیا۔ ان کے بعد اس کی پیروی میں بہت سے شعرا نے اضافتوں کا کم سے کم استعمال بھی کیا۔ آرزو لکھنوی نے تو ایک مکمل دیوان ایسا مرتب کیا ہے جس میں اضافتیں تو دور عربی فارسی الفاظ کم خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ گویا کہ آرزو کا یہ دیوان اضافتوں اور دقیق عربی کا فارسی الفاظ کے خلاف ایک زبردست ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے نثر میں یہ کارنامہ انشا اللہ انشا، رانی کیتکی کی کہانی لکھ کر انجام دے چکے تھے۔

مصحفی کے کلام میں اضافتوں کی وجہ سے بعض اوقات پورے کا پورا ایک مصرع فاسی میں اور دوسرا اردو میں ملتا ہے۔ بعض اوقات غزل کا آخری شعر ہی فارسی میں ہے ایسا شعوری طور پر کیا گیا محسوس ہوتا ہے۔

دیوان اول کی غزل ''لگائے ہاتھ کوئی اس بدن کو کیا گستاخ'' کا آخری شعر فارسی میں ہے۔

بساعتے کہ کشائی قبا بیاد آور        کہ می کشاد کسے بند ایں قبا گستاخ

اسی طرح دیوان ہفتم میں ص نمبر ۱۵ پر ایک غزل کا یہ مقطع درج ہے۔

بلے اے مصحفی دیگر چہ گویم        ادائے موئے مانی کشت مارا

کچھ عربی فارسی میں فقرے ترکیبیں جو بطور خاص کلام مصحفی میں نظر آتے ہیں درج کئے جاتے ہیں۔

نادعلی (مشہور دعا) نادعلیا مظہر العجائب.........الخ) کی تلمیح، مستغنی، المزاج ہونا، آباد فآ ہا، (افسوس صد افسوس)

ع        مستغنی المزاج ہیں وے ہم کو عمر بھر

ع        الی الآن کما کان خدا کی قدرت ہے

ع        آباد فآ باد وہ ہوا اور بھی مغرور

کلام مصحفی میں جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ہر طرح کے لفظ کا گزر ہے ٹھیٹھ ہندوستانی الفاظ کثرت سے مصحفی کے یہاں ملتے ہیں کچھ ایسے الفاظ درج کرتے ہیں جو مصحفی کے اسلوب کا حصہ بن گئے ہیں۔

اچپلا، بانکنے، بائی، بھانت، اچرج، آرشی، بیراگ، بالا، بورا، باٹ، بان، پھاند، جوگی، جھلکار، چھتری، چھب، چھاتی، کٹار، کنڈل، سانولی، پہنچی، (کنگن) بھسم، جھمکے، چھچھکار چھلا چھپول (گھریلو کھیلوں کے نام) جھانولی، (جھالر) بگاڑ، کلنک (کالا دھبّا) چوپڑ، چھند، سنڈا، میگ، دھکدھکی (گلے میں پہنچے کا زیور) بیر بیٹی، گھونگچی، گھائی (وار) پریکھا، بھوڈل، جھمکڑا، دھرماتما، چھاچھ، کلابتو، سراپ، سرکنڈا، آپا دھاپ، کیری، بہتی، کھاتا، لیکھا، بھسمنت، ڈھب پا کر، لائے، گھڑائی میں، چت، اچپلیاں، الجھیڑا (الجھاؤ) بیا، ٹیکی، کھڑوانا، چھپر بند، اگھٹ کر (ٹکرا کر) پرچھا (خاموشی) گپ چھپ کی مٹھائی۔ سکھپال (زنانہ پالکی/ ڈولا) انجھا (وقفہ) کندھلنا، لوند، (ہندی سال کا وہ مہینہ جو بارہ مہینوں کے علاوہ ہوتا ہے) سول (کانٹا) کاتکی، تجنا، لٹ پٹ، گلہرا، سمرن، دھولینڈی (ہولی کا دوسرا دن) وغیرہ۔

ع        ترے کہے سے چلا میں تو پر تو ڈھپ پا کر

ع        ملانہ ہاتھ سے ساقی کے غیر لائے قوم

ع        ان دنوں اسی نے گھڑائی ہیں نئی زنجیریں

ع        مصحفی چت سے اترتی ہی نہیں وے زلفیں

ع        کیا ہی باہم پڑا ہے الجھیڑا

ع منھ سے آ ٹا مل لیا بھوڈل لگانے کی جگہ

ع دل مرا ہو کر بیا اڑتا ہے ان کے شوق میں

ع دیکھ کر ماتھے پہ ٹیکی زعفرانی ہو گیا

ع یہ تو نے بڑا ظلم کیا مجھ پر چھپر بند

ع اب زباں گدی سے گھڑواتے ہیں ان کی اہل رشک

ع اس در سے اُگھٹ کر جو شب تار گرے ہم

ع ہنگامہ ہمیں تک ہے یہ ہو جائے گا پر چھا

ع گردوں کو مری آہ نے لوکا لگا دیا

ع گپ چھپ کی تھی مٹھائی وہ مت پوچھ مصحفی

ع جس سمن بر کے عرق کرتے ہوں سکھپال سے گال

ع موتیوں کی یہ ترے ہاتھ میں سمرن ہے صنم

ع ہوا نے خاک دھولینڈی میں سب کی دی برباد

ع حسن ہے ایسی ہی شے اچرج نہ جان

کلام مصحفی میں بعض لفظوں کی تذکیر و تانیث توجہ طلب ہے۔

مونث: چھاچھ، بن، وغیرہ مونث استعمال ہوئے ہیں جبکہ موج، جان فضا مذکر

ع سوچ رہتا ہے مجھے اس کی بھی رسوائی کا

ع دیویں گے جان اپنا ہم تیرے آستاں پر/ کیا فضا باغ کا ہے جان میری ایسے میں/بعض لفظوں کا استعمال بھی محل نظر ہے۔ مثلاً تغیر کو بروزن حقیر باندھا ہے۔ دیوان پن (دیوانہ پن) پتھروں (برسوں) کے وزن میں، قبولا، پانو (فع کے وزن پر)

ع کچھ ان دنوں ترا چہرہ تغیر پاتا ہوں

ع سر پھوڑے پتھروں سے وہاں کوہ کے اوپر

ع تھا موسم بہار میں دیوان پن کا خط

ع اوپر کے ڈرے چوری جو پکڑی تو قبولا

ع پانو اس کے سینے تک نہیں رنگ حنا سے سرخ

غرض کہ مصحفی کو زبان کا اچھا علم تھا۔ وہ سیاسی بصیرت کے ساتھ ساتھ لسانی بصیرت میں بھی اپنے معاصرین میں ممتاز نظر آتے ہیں۔ دیوان اول تا ہشتم کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شروع سے آخر تک اصلاح و ترمیم کا سلسلہ جاری رہا۔ مصحفی کے لسانی شعور کا اعتراف اکثر تذکرہ نگاروں نے کیا ہے۔ میر انیس نے بھی مصحفی سے لفظیات کو برتنے کی تحریک لی ہو تو تعجب نہیں کہ ان کے دادا میر حسن نے ان کے والد میر مستحسن خلیق کو زبان سیکھنے کے لئے مصحفی کے پاس بھیجا اور یہ اعتراف کیا کہ مصحفی سے بہتر زبان داں اس وقت کوئی دوسرا موجود نہ تھا۔ اس عہد میں جو لسانی تبدیلیاں ہو رہی تھیں مصحفی ان سے خوب واقف تھے۔ چاہے وہ متروکات کا اخراج ہو یا ناسخ سے متاثر ہو کر اصلاح و ترمیم کا سلسلہ، مصحفی برابر زبان کو نکھارتے رہے۔ اس زمانے میں لکھنو میں جہاں ایک طرف نسائیت پن زور پکڑ رہا تھا جس نے ریختی کو پروان چڑھایا تو دوسری طرف محاوروں کو بھی متاثر کیا۔ رعایت لفظی کا استعمال تو لازمی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ چنانچہ غزل کے خدوخال کا بدلنا لازمی تھا۔ مصحفی بھی اس سے اچھوتے نہ رہے۔ انہوں نے دہلویت کو مستند قرار دینے کے ساتھ ساتھ لکھنوی زبان کو بھی جگہ دی۔ لیکن اس میں اصلاح و ترمیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ اسی طرح بے شمار نئے الفاظ مصحفی کے کلام میں وارد ہوئے۔ اس لئے مصحفی نے اگر یہ دعوی کیا ہے تو کچھ بے جا نہیں۔

میرے لغات شعر کے عالم کو مصحفی
سمجھیں ہیں وہ جو صاحب فرہنگ لوگ ہیں
مصحفی علم لغت سے ہے جنھیں آگاہی
جانتے ہیں وہ ابو نصر فراہی ہم کو

## حواشی

۱۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، دہلی ایجوکیشنل، پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ص ۱۵

۲۔ شاہد ماہلی، داغ دہلوی (مرتب)، دہلی غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۱ص ۶۷

۳۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۶ص ۴۳

۴۔ بحوالہ ایضا ص ۴۶

۵۔ ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، کراچی، ادبی پبلشرز ۱۹۷۵ء ص ۳۶۴

۶۔ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، حصہ اول، دہلی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۶ص ۴۲

۷۔ ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر، دہلی اردو اکادمی، ۲۰۰۳ص ۳۴۳

۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، اردو غزل کے اہم موڑ، دہلی، غالب اکیڈمی، ۱۹۹۷ء ص ۴۲

۹۔ ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، کراچی، ادبی پبلشرز، ۱۹۷۵ء ص ۳۶۷

۱۰۔ میکش اکبر آبادی، مسائل تصوف، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء ص ۶۷

۱۱۔ ابواللیث صدیقی، غزل اور متغزلیں، دہلی، بھارتی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء ص ۱۳۰

۱۲۔ سید صفی حیدر، تصوف اور اردو شاعری، ص ۱۹۵

۱۳۔ ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر، دہلی اردو اکادمی، ۲۰۰۳ص ۴۴

۱۴۔ نورالحسن ہاشمی، دلی کا دبستان شاعری، لکھنو، اتر پردیش، اردو اکادمی ۱۹۹۷ء ص ۴۸

۱۵۔ ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، کراچی، ادبی پبلشرز، ۱۹۷۵ء ص ۱۷۴

۱۶۔ ابواللیث صدیقی، مصحفی اور ان کا کلام، دہلی، بھارتی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء ص ۵۴

۱۷۔ بحوالہ محمد ذاکر، خواجہ حیدر علی آتش، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۵ء ص ۴۳

۱۸۔ بحوالہ شیمہ رضوی، طالب علی خاں عیشی، حیات اور کارنامے لکھنو، خان پرکاشن کیندر، ۱۹۹۲ء ص ۵۴

۱۹۔ بوحالہ ابوالخیر کشفی، اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، کراچی ادبی پبلشرز، ۱۹۷۵ء ص ۱۸۶

۲۰۔ بحوالہ نورالحسن ہاشمی، دلی کا دبستان شاعری، لکھنو، اتر پردیش اردو ادکامی، ۱۹۹۷ء ص ۹۲۔۹۱

۲۱۔ افسر صدیقی، مصحفی، حیات وکلام، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۵ء ص ۲۰۲

۲۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، میر کی شخصیت ان کے کلام میں مضمون مشمولہ، میر تقی میر مرتب اطہر رضوی، کنیڈا، غالب اکیڈمی، ۱۹۹۹ء ص ۲۱۹

۲۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی اردو غزل کے اہم موڑ، دہلی غالب اکیڈمی، ۱۹۹۷ء ص ۶۴

کلاسیکی دور کب تک رہا اور کون کون سے شعرا کلاسیکی کہلائیں گے۔ اس سلسلے میں فاروقی کا یہ خیال ہے۔

''کلاسیکی دور کا زوال ۱۸۷۵ء سے شروع ہوتا ہے اور کلاسیکی دور کا اختتام میرے خیال میں ۱۹۱۴ء میں ہوتا ہے۔ کیونکہ اس وقت تک ایک دو کو چھوڑ کر وہ تمام شعرا ختم ہو چکے تھے جن کی تربیت ۱۸۵۷ء تک کم وبیش مکمل ہو چکی تھی۔''

)ایضاً ص ۴۶)

۲۴۔ بحوالہ زبیر رانا، عشق کا مارکسی تصور، لاہور، ری پبلیکن بکس، ۱۹۸۹ء ص ۶۹

۲۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، عقل از ابلیس است و عشق از آدمی است، مضمون مشمولہ ماہنامہ سبق اردو، بھدوہی، جنوری ۲۰۰۶ء، ص ۱۰۔

۲۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، میر کے کلام میں عاشق کا کردار، مضمون مشمولہ ماہنامہ شب خون الہ آباد، اکتوبر، نومبر ۱۹۸۵ء ص ۳۵

۲۷۔ بحوالہ ابواللیث صدیقی لکھنو کا دبستان شاعری، لکھنو، نظامی پریس ۱۹۷۳ء ص ۱۷۶

۲۸۔ بحوالہ ابواللیث صدیقی لکھنو کا دبستان شاعری، لکھنو، نظامی پریس ۱۹۷۳ء ص ۲۱۲۔ ۲۲۱

۲۹۔ ایضاً ص ۲۰۴۔ ۲۰۳

۳۰۔ بحوالہ ذکاؤالدین شایاں، اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ، حصہ اول، علی گڑھ، لیتھو پریس، ۱۹۸۹ء ص ۶۶

۳۱۔ ایضاً ص ۶۷۔۶۶

۳۲۔ سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، دہلی اردو بازار، سن ندارد، ص ۶۷۔ ۶۶

۳۳۔ بحوالہ قاضی جمال حسین مصحفی کی انفرادیت کا مسئلہ، مضمون مشمولہ مصحفی: تحقیقی و تنقیدی، جائزے، مرتب نذیر احمد، دہلی غالب انسٹی ٹیوٹ ۲۰۰۴ئص ۱۴۰

۳۴۔ نورالحسن نقوی مصحفی حیات اور شاعری، لاہور مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۶ء ص ۹۶

۳۵۔ محمد حسن آزاد، آب حیات، لکھنو، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء ص ۳۰۱

۳۶۔ بحوالہ رشید حسن خاں، مقدمہ انتخاب کلام ناسخ، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۱۹۹۳ء ص ۶۳۔ ۶۲

۳۷۔ نثار احمد فاروقی، تلاش میر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۴ء ص ۲۰

۳۸۔ سید ضمیر حسن دہلوی، مضمون مشمولہ، ذوق دہلوی مرتب شاہد ماہلی، دلّی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۱ء ص ۵۸

۳۹۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۱۸ء ص ۲۹۹

۴۰۔ ایضاً ص ۲۵۳

۴۱۔ ایضاً ص ۲۹۹

۴۲۔ ایضاً ص ۳۰۱

۴۳۔ بحوالہ نثار احمد فاروقی، دراسات، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۸ء ص ۷۵

۴۴۔ صفدر آہ، میر اور میریات، ممبئی، علوی بک ڈپو، ۱۹۷۲ء ص ۶۴

۴۵۔ افسر صدیقی، مصحفی، حیات و کلام، مکتبہ نیا دور، کراچی، ۱۹۷۵ء ص ۱۹۸۔۱۹۷

۴۶۔ نثار احمد فاروقی، مصحفی کی غزل گوئی، مضمون مشمولہ اردو غزل، مرتب کامل قریشی، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۱ء ص ۱۱۷

۴۷۔ سجاد باقر رضوی، وضاحتیں، لاہور، اظہار سنتر، ۱۹۶۱ء ص ۵۱

۴۸۔ مرزا خلیل احمد بیگ، تنقید اور اسلوبیاتی تنقید، علی گڑھ، شعبۂ لسانیات، مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۲۵

# بابِ چہارم

## مصحفی اور شاعری کی دوسری صنف

الف ) مثنوی

ب ) مثنوی کی روایت مصحفی کے عہد تک

ج ) مصحفی کی مثنوی نگاری

# مثنوی

اردو غزل کی طرح اردو مثنوی کی ابتدا بھی فارسی شاعری کی تقلید میں ہوئی، لیکن مثنوی عربی لفظ ہے جس کے معنی دہرانا یا یاد کرنا ہیں یہ اتفاق ہے کہ عربی میں مثنوی جیسی کوئی صنف نہیں پائی جاتی۔ عرب کے کلچر میں قصیدے کی طویل روایت رہی ہے۔ اصطلاحاً مثنوی نظم کی وہ قسم ہے جس کے ہر شعر میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں لیکن ہر شعر کے بعد قافیہ بدلتا رہتا ہے، اور سب اشعار ایک ہی بحر میں ہوں۔ مثنوی میں ردیف کا استعمال نسبتاً کم ہوتا ہے ایک اندازے کے مطابق ہر مثنوی میں دس فی صد اشعار مردف ہوتے ہیں اور باقی غیر مردف ہوتے ہیں، محققین اسے ایرانیوں کی ایجاد قرار دیتے ہیں [1]۔ موضوع اگرچہ اس کے لئے مخصوص نہیں لیکن عموماً مخصوص معنوں میں اسے عشقیہ منظوم داستان خیال کیا جاتا ہے۔ اس میں اشعار کی تعداد متعین نہیں، چند اشعار سے لیکر ہزاروں اشعار پر مشتمل ہوسکتی ہے اردو میں عشقیہ مثنویوں کے علاوہ فلسفیانہ، واعظانہ اور اخلاقیات پر مبنی مثنویاں کثرت سے موجود ہیں۔ عموماً یہ صنف تاریخی داستانوں ''حسن و عشق کے قصوں'' فطری اور مافوق الفطری واقعوں سے عبارت ہے۔

مثنوی پر سب سے پہلے سیر حاصل بحث مولانا حالی نے کی، انہوں نے مقدمہ شعر و شاعری میں مثنوی کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے۔

> ''مثنوی اصناف سخن میں سب سے زیادہ مفید اور کارآمد صنف ہے کیوں کہ غزل یا قصیدے میں اس وجہ سے کہ اول سے آخر تک قافیہ کی پابندی ہوتی ہے۔ ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہوسکتی۔ مسدس میں یہ دقت ہے کہ ہر بند میں چار قافیے ایک طرح کے اور دو ایک طرح کے لانے پڑتے ہیں۔۔۔ الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین کے بیان کرنے کے قابل مثنوی سے بہتر نہیں ہے۔ یہی وہ صنف ہے جس کی وجہ سے فارسی شاعری کو عرب کی شاعری پر ترجیح دی جاسکتی ہے۔ عرب کی شاعری میں مثنوی کا رواج نہ ہونے یا نہ ہوسکنے کے سبب تاریخ یا قصہ یا اخلاق یا تصوف میں ظاہراً ایک کتاب بھی ایسی نہیں لکھی جاسکی جیسی فارسی میں سینکڑوں بلکہ ہزاروں لکھی گئی ہیں۔ اسی لئے عرب شاہنامہ کو قرآن العجم کہتے ہیں۔ اور اسی لئے مثنوی معنوی کی نسبت ''ہست قرآں در زبان پہلوی'' کہا گیا ہے۔۔۔ مثنوی لکھنے والے کا سب سے مقدم فرض یہ ہے کہ بیتوں اور مصرعوں کی ترتیب ایسی سنجیدہ ہو کہ ہر مصرع دوسرے مصرعے سے اور ہر بیت دوسری بیت سے چسپاں ہوتی چلی جائے۔ اور دونوں کے بیچ میں کہیں ایسا کھانچا باقی نہ رہ جائے کہ جب تک کچھ عبارت مقدر نہ مانی جائے۔ تب تک کلام جیسا کہ چاہئے مربوط اور منظم نہ ہو۔'' [2]

مولانا نے مثنوی پر مختلف جہات سے بھرپور روشنی ڈال کر اس کی اہمیت وافادیت کو واضح کیا۔ حالی کے بعد مولانا شبلی نعمانی دوسرے نقاد ہیں جنہوں نے اس کی غرض وغایت پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

''انواع شاعری میں یہ صنف (مثنوی) تمام انواع شاعری کی بہ نسبت زیادہ مفید وسیع زیادہ ہمہ گیر ہے۔ شاعری کے جس قدر انواع ہیں سب اس میں نہایت خوبی سے ادا ہو سکتے ہیں، جذبات انسانی، مناظر قدرت واقعہ نگاری اور تخیل ان تمام چیزوں کے لئے مثنوی سے زیادہ کوئی میدان ہاتھ نہیں آسکتا۔ مثنوی میں اکثر کوئی تاریخی واقعہ یا کوئی قصہ بیان کیا جاتا ہے اس بنا پر زندگی اور معاشرے کے جس قدر پہلو ہیں سب اس میں آجاتے ہیں۔ عشق ومحبت، رنج ومسرت، غیض وغضب، کینہ وانتقام جس قدر انسانی جذبات ہیں سب کے سماں دکھانے کا موقع مل سکتا ہے۔ تاریخ میں مختلف اور گوناگوں واقعات پیش آتے ہیں۔ اس لئے ہر قسم کی واقعہ نگاری کا کمال دکھایا جا سکتا ہے۔ مناظر فطرت، بہار وخزاں، گرمی وسردی، صبح وشام یا جنگل وبیابان، کوہ و صحرا، سبزہ زار وغیرہ کی تصویر کھینچی جا سکتی ہے۔ اخلاق فلسفہ اور تصوف کے مسائل نہایت تفصیل سے ادا کئے جا سکتے ہیں''[۳]

اور اس میں کلام نہیں کہ مثنوی کا دامن بے حد وسیع ہے۔ کسی طویل سے طویل قصے یا واقعے کو تمام تر تفصیلات کے ساتھ پیش کرنے کی گنجائش مثنوی کے سوا کسی اور صنف میں ممکن نہیں۔ البتہ غزل سے اس کا موازنہ مناسب نہیں کہ یہ ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ غزل علامت اور ایجابی شاعری کا مظہر ہے تو مثنوی بیانیہ اور توضیحی شاعری کا مظہر۔ عبدالقادر سروری کی کتاب ''اردو مثنوی کا ارتقاء'' مثنوی پر ایک اہم کتاب ہے۔ انہوں نے اس کا جائزہ پیش کرتے ہوئے لکھا ہے۔

''ہماری شاعری میں سب سے اہم صنف مثنوی کی ہے کیوں کہ اس میں ایک وسیع مضمون اور مربوط خیال کے نشوونما کی گنجائش ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شعر کی کوئی صفت بھی ہو، بذات خود غیر اہم نہیں سمجھی جا سکتی۔ اچھائی اور برائی صناع میں پیدا ہوتی ہے۔ ایک باکمال شاعر پیش پا افتادہ اصناف کو بھی اپنی وجدانی قابلیت کی دستیاری سے بلندیوں کی انتہا تک پہنچا سکتا ہے۔ اردو شاعری کی کچھ صنفیں جیسے غزل، قصیدہ اور رباعی بہت مقبول رہی ہیں اور اچھے اور برے ہر طرح کے شعراء کی اتنے طویل عرصے تک بطور خاص زیر مشق رہ چکی ہیں اور ان کے اصلی اور بنیادی موضوعات کے اتنے وسیع پہلو طبع آزمائی کے مرکز رہ چکے ہیں کہ اب ایک اعلیٰ صناع کے لئے بھی ان میں کمال پیدا کرنا ذرا کٹھن ہی ہے۔۔۔ مثنوی میں کچھ تو اس وجہ سے کہ یہ صنف بہت زیادہ تختۂ مشق

نہیں بنی اور کچھ اس کی نوعی وسعت کے سبب بڑی گنجائش رہی اور شاید ہمیشہ رہے گی۔
''۴

مثنوی کے لئے جن اصولوں کو وضع کیا گیا ان کے مطابق تسلسل بیان اس میں لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ کلام کا مربوط اور منظّم ہونا بھی اس کی خوبی ہے، بیانیہ صنف سخن ہونے کے سبب اس میں بیک وقت قصہ اور نظم دونوں کے تقاضوں کو دھیان میں رکھنا ہوتا ہے۔ ابتدائی مثنویوں میں اگر چہ صرف تسلسل، قافیہ کی قید داستان ہی کو اہمیت دی گئی لیکن دھیرے دھیرے مثنوی نے یہ روایت اختیار کر لی کہ اس میں قصیدے کی طرح ابتدا میں حمد، نعت، منقبت وغیرہ نظمیں شامل کی جانے لگیں۔ اس کے بعد مثنوی کے اصل موضوع کا آغاز کیا جانے لگا۔ اس کے پس پردہ اسلامی معاشرہ کی روایت ہے کہ مذکورہ ضمنی نظموں کو شامل کرنا باعث خیر و برکت سمجھتا تھا۔ کلیم الدین احمد نے اس کے متعلق اپنی کتاب 'اردو شاعری پر ایک نظر' میں لکھا ہے۔

''اردو شعراء اپنی مثنویوں کا آغاز حمد و نعت سے کرتے ہیں، اکثر مناجات بھی شامل ہوتی ہیں۔ ان حصوں میں صدق جذبات کی بو بہت کم آتی ہے۔ یہ چیزیں رسمی ہیں۔ ان مضامین کو شامل کرنا لازمی سمجھا جاتا تھا۔ ان کا بیان شاعرانہ نہیں ہوتا۔ شعراء مذہبی جذبہ کی وجہ سے ان چیزوں کو جلد ختم کر کے نفس مطلب کی طرف رجوع نہیں کرتے اس لئے آغاز مثنوی میں کچھ زیادہ لطف نہیں ملتا۔''۵

مثنوی سے ان ضمنی نظموں کو نکال دینے سے کوئی فرق نہیں آتا کہ صنف سخن اس لئے مثنوی کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ اور مثنوی میں اصل قصہ یا واقعہ ہی زیادہ اہم ہوتا ہے۔ میر حسن کے شاہکار 'سحر البیان' سے اس روایت کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

کروں پہلے توحید یزداں رقم
جھکا جس کے سجدے کو اول قلم
(حمد)

نبی کون یعنی رسول کریم
نبوت کے دریا کا درِ یتیم
(نعت)

علی دین و دنیا کا سردار ہے
کہ مختار ہے گھر کا مختار ہے
(منقبت)

خدا ان سے راضی رسول ان سے خوش
علی ان سے راضی بتول ان سے خوش
(تعریف اصحاب)

الٰہی بحق رسول امیں
بحق علی و بہ اصحاب دیں
(مناجات)

پلا مجھ کو ساقی شراب سخن
کہ مفتوح ہو جس سے باب سخن
(تعریف سخن)

خدیوفلک شاہ عالی گہر
زمیں بوس ہوں جس کے شمش وقمر
(مدح شاہ عالم)

فلک رتبہ نواب عالی جناب
کہ ہے آصف الدولہ جس کا خطاب
(مدح وزیرالمما لک)

بیا ن سخا و ت کر و ں جو رقم
تو زرریز کاغذ پہ ہووے قلم
(بیان سخاوت کا)

لکھوں گر شجاعت کا اس کے بیاں
قلم ہو مرارستم داستاں
(بیان شجاعت کا)

نہ کچھ عقل نے اور نہ تدبیر نے
رکھا مجھ کو محروم تقدیر نے
(عجزوانکسار مصنف)

کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ
کہ تھا وہ شہنشاہ گیتی پناہ
(آغاز داستان)

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ سحرالبیان کے مصنف نے اصل قصے کو شروع کرنے سے قبل مختلف ضمنی نظمیں مختلف عنوانات کے تحت

شامل کر کے مثنوی کی روایت کا احترام کیا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ صوفیا نے تصوف و معرفت کے خیالات کو بیان کرنے کے لیے مثنوی کو زیادہ موزوں پایا، چنانچہ مثنوی نگاری کی ابتداء اردو میں مذہبی خیالات سے ہوتی ہے۔ بقول جلال الدین جعفری۔

> ''گویا ہماری شاعری میں مثنوی کی بنیاد مذہبی حیثیت سے ابتداء میں ہی پڑ گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو زبان میں ادب کی ابتداء ہی تبلیغ سے ہوئی۔ وہ لوگ صوفی اور مبلغ پہلے ہی تھے ادیب بعد میں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری میں سب سے پہلی قسم مثنوی کی ملتی ہے۔''[٦]

مثنوی جب اپنی ارتقائی منزل کو پہونچی تو اس کے اوزان پر بھی توجہ کی گئی۔ روایتی مثنویاں عموماً سات مقررہ اوزان میں کہی گئی ملتی ہیں۔انشاء نے بھی دریائے لطافت میں مثنوی کی سات بحروں کا ذکر کیا ہے۔جن سات بحروں میں ہماری روایتی مثنویاں ملتی ہیں ذیل میں پیش کی جارہی ہیں۔

۱۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلات ۔بحر رمل مسدس ارکان فاعلاتن محذوف / مقصور
(مثنوی مولانا روم رموز العارفین اور اقبال کی اسرار خودی وغیرہ اس میں لکھی گئیں)

۲۔ فاعلاتن فعلاتن فعلن / فعلان ۔بحر رمل مسدس محذوف / مقصور۔

۳۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن / مفاعیل ۔بحر ہزج مسدس محذوف / مقصور۔

۴۔ مفعول مفاعلن فعولن / مفاعیل بحر ہزج مسدس اخرب محذوف یا مقصور۔(گلزار نسیم، ترانہ شوق وغیرہ)

۵۔ فعولن فعولن مفعولن فعل / فعول ۔بحر متقارب مثمن محذوف / مقصور۔(سحرالبیان، شاہنامہ فردوسی، بوستان سعدی)

٦۔ فاعلاتن مفاعلن فعلن / فعلات ۔بحر خفیف مسدس مخبون / مقصور۔(طلسم الفت قلق)

۷۔ مفتعلن مفتعلن فاعلن / فاعلات ۔بحر سریع مسدس مطوی مکشوف / مقصور۔(مخزن اسرار نظامی)

ان بحروں کے علاوہ بھی کوئی اور بحر مثنوی کے لئے استعمال کی جاسکتی ہے متقدمین و متاخرین شعراء نے مثنوی کی بحروں میں تجربے کئے ہیں۔حفیظ جالندھری کی مشہور زمانہ مثنوی شاہنامہ اسلام میں بحر ہزج سالم (**مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلنمفاعیلن**) استعمال کی گئی ہے۔

# مثنوی کی روایت مصحفی کے عہد تک

اردو میں مثنوی کی روایت دوسرے اصناف شاعری کے مقابلے میں زیادہ پرانی ہے۔ بعض محققین نے اسے غزل سے بھی زیادہ پرانی روایت قرار دیا ہے۔ اس کا رشتہ ہندوستان میں صوفیاء اکرام کی آمد سے جوڑا گیا جہاں انہوں نے تصوف و معرفت نیز تبلیغی پیغامات کو عام کرنے کے لئے بیانیہ صنف سخن کا سہارا لیا اور یہ مثنوی سے زیادہ بہتر کوئی صنف نہیں ہو سکتی تھی اسطرح اردو میں مثنوی نگاری کی ابتداء اخلاق و تصوف کے خیالات کے بیان سے ہوتی ہے۔

اردو میں مثنوی نگاری کا آغاز عموماً دکن ہی میں تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ شمال میں جنم لینے والی اردو زبان کی ترقی اور نشونما میں دکن کا بڑا حصہ ہے۔ اور یہاں پر مثنوی میں سب سے زیادہ طبع آزمائی کی گئی۔ بقول گیان چند جین۔

> ''اردو کا دکنی عہد مثنوی کا دور ہے غزل کا نہیں، قلی قطب شاہ اور ولی کے علاوہ دکن کے تمام مشاہیر شعراء مثنوی کے شاعر ہیں۔'' ۷

نصیر الدین ہاشمی اور عبد القادر سروری کے نزدیک مثنوی کی ابتداء دکن سے ہوتی ہے اور اس سلسلے میں ان کی تصانیف زیادہ تر دکنی مثنویوں پر ہی مشتمل ہیں۔ لیکن سید محمد عقیل رضوی نے دکن میں مثنوی کی ابتداء کو چیلنج کیا ہے ان کا خیال ہے کہ دکن میں مثنوی کی ابتداء سے متعلق بحث زبانی زیادہ ہے۔ اور ابھی تک دکن میں کوئی ایسی مثنوی نہیں ملی جو شمالی ہندوستان میں موجود شدہ نمونے سے قدیم ہو۔ یعنی عقیل رضوی کے نزدیک مثنوی کی ابتداء شمالی ہندوستان سے ہوئی ہے اور دکن میں یہ صنف شمالی ہندوستان سے ہی گئی ہے، اس سلسلے میں جو دلائل انہوں نے پیش کئے ہیں ان کے مطابق اردو کی قدیم ترین مثنوی کا نمونہ بابا فرید شکر گنج کا یادگار ہے۔ اگر چہ بابا فرید کی اس مثنوی کا مکمل نمونہ اب تک دریافت نہیں کیا جا سکا۔ البتہ جو اشعار موجود ہیں ان کی بنا پر عقیل صاحب نے اسے قدیم ترین مثنوی قرار دیا ہے۔ عقیل صاحب کے بقول بابا فرید کی مثنوی میں بہت سے الفاظ کی جمع راجستھانی اور ہریانی طریقے سے بنائی گئی نیز الفاظ کے بعض حروف اپ بھرنش اور برج بھاشا کے اجزاء ہیں۔ وہ مزید لکھتے ہیں۔

> ''اسی طرح دکن کی قدیم سے قدیم مثنوی جو ابھی تک معلوم ہو سکی ہے اس میں بھی اور اس کے علاوہ تمام مثنویوں میں جمع بنانے کا یہی قاعدہ ہے۔ قطب مشتری، پنچھی باچھا، کدم راؤ پدم راؤ میں تمام باتاں وزیراں جیسی جمعیں ملتی ہیں جو صاف اپ بھرنش اور راجستھانی، ہریانی وغیرہ کا تتبع ہے اس لئے کہ علاوہ ''ا'' کے دکنی میں ''ڈ'' اور ''ڑ'' کا بھی استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ زبانیں بابا فرید شکر گنج سے پہلے دکن گئیں یا بعد میں اس کے لئے تاریخ ہماری رہبری کرے گی۔'' ۸

سید عقیل نے دوسری دلیل یہ پیش کی ہے کہ بابا فرید شکر گنج کی مثنوی عربی اور فارسی بحر میں ہے۔ جو اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ شمالی ہندوستان میں یہ بحریں بھی دکن سے پہلے رواج پا چکی تھیں۔ بابا فرید کے بعد مولانا افضل جھنجھانوی کی بکٹ کہانی ملتی ہے جو

ہزج مسدس محذوف (ارکان۔مفاعیلن مفاعیلن فعولن) میں ہے۔اس کے علاوہ کبیر داس کی غزلیں اکثر فارسی بحروں میں ہیں ۔خاص طور پر ان کی مشہور غزل ''ہمن ہے عشق مستانہ ہمن دنیا سے یاری کیا'' وغیرہ اس کی اچھی مثال ہے۔عقیل صاحب نے جو نتیجہ نکالا وہ یہ ہے۔

''اس طویل بحث کے بعد ہم بابا شکر گنج کی مثنوی کو اردو کی پہلی مثنوی مانتے ہیں اور یہ بھی نتیجہ نکالتے ہیں کہ شمالی ہند میں مثنویاں دکن سے پہلے وجود میں آگئی تھیں۔خواجہ فرید شکر گنج ۵۹۹ھ میں پیدا ہوئے اور ۶۶۴ھ میں بمقام پٹن وفات پائی۔خواجہ موصوف فارسی اور پنجابی دونوں کے شاعر تھے۔اردو بھی بولتے اور لکھتے تھے۔بعض پنجابی دوہے جو گرنتھ صاحب میں ان سے منسوب کئے جاتے ہیں وہ دوسرے شیخ فرید کے دوہے ہیں جو گرونانک کے ہمعصر تھے جن کو شکر گنج کے ساتھ خلط ملط کر دیا گیا ہے''۹

بابا فرید کے بعد دوسرا نام انہوں نے امیر خسرو کا پیش کیا ہے لیکن شمش بدایونی، عقیل صاحب کے اس دعوے کے متعلق یہ فرماتے ہیں۔

''لیکن اس نظم (مثنوی بابا فرید شکر گنج) کی صفائی زبان اور بعض دوسرے حقائق کی بنیاد پر اب یہ تحقیق ہو گیا ہے کہ اس نظم یا مثنوی کی بابا صاحب سے نسبت غلط ہے اور اس کی قدامت غیر معتبر ہے۔''۱۰

ملاحظہ کریں حضرت فریدالدین مسعود شکر گنج کی اردو شاعری گیان چند آجکل دہلی، اپریل ۱۹۸۸ء۔

''اردو مثنوی کا آغاز خواہ دکن میں ہوا ہو یا شمالی ہند میں، لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دکن و شمالی ہند میں بے شمار مثنویاں لکھی گئیں۔اس سلسلے میں دکن کا پلڑا بھاری پڑتا نظر آتا ہے کہ سب سے پہلے دکن میں مثنویاں نہ صرف تعداد کے اعتبار سے زیادہ تخلیق ہوئیں بلکہ معیار کے اعتبار سے اچھی مثنویاں پہلے پہل دکن میں ہی لکھی گئیں۔ اور صوفیانہ، رزمیہ، عشقیہ، تاریخی وغیرہ ہر طرح کی مثنویاں دکن کی یادگار ہیں۔کہ یہاں کے ایک، دو شاعر کو چھوڑ کر بقیہ تمام شعراء مثنوی ہی کے شعراء گزرے ہیں ۔مثنوی کی ابتدا چوں کہ ہندوستان میں صوفیائے کرام کے بعد ہوتی ہے اس لئے ابتدائی مثنویوں میں صرف تصوف، اخلاقی مضامین اور بعض مذہبی مسائل ہی ملتے ہیں لیکن ان مثنویوں میں ظاہر ہے کہ ادبی شان نہیں پائی جاتی ہے کہ ان کا مقصد تفریح نہیں بلکہ تبلیغ تھا، اس لئے گیان چند جین کے مطابق دکن کا پہلا شاعر نظامی ہے۔جس

نے ۸۶۵ھ اور ۸۶۷ھ کے درمیان مثنوی کدم راؤ پدم راؤ لکھی'' ۱۱

اس مثنوی کا جو نسخہ دریافت ہوا ہے اس کے ابتدائی ورق غائب تھے اس لئے اس کے صحیح سنہ تصنیت پر یقین نہیں کیا جاسکا۔ نیز یہ عنوان بھی مصنف کا مقرر کیا ہوا نہیں ہے۔ مثنوی کے کرداروں کے نام سے عنوان کا انتخاب کیا گیا۔ دیگر مثنویاں جو ابتدائی دور میں تخلیق ہوئیں ان میں اشرف کی نوسر ہار، فیروز کی پرت نامہ، میراں جی کی شمش العشاق اور ان کے بیٹے شاہ برہان الدین جانم کی مثنویاں، خوب محمد چشتی کی خوب ترنگ، وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان میں اخلاق وتصوف کی تعلیم دی گئی ہے۔ زبان ناموس بعض اوقات مشکل ہوگئی ہے۔ ان میں اول الذکر نوسر ہار کو مثنوی امیر خسرو دہلوی سے منسوب مثنوی خالق باری کی طرز پر رکھی ہوئی بتایا گیا ہے۔ خوب محمد چشتی کی مثنوی کسی قدر طویل ہے دیگر طویل مثنویوں میں قطبن کی مثنوی مرگاوتی (۱۵۰۰) اور شیخ عثمانی کی مثنوی چتراوتی (۱۶۱۳) وغیرہ اہمیت کی حامل ہیں۔ مرگاوتی پدماوت کی طرح عشقیہ مثنوی بتائی جاتی ہے عبدالقادر سروری اس کے متعلق لکھتے ہیں۔

> ''نویں صدی ہجری کے اواخر اور دسویں صدی کے اوائل کے زمانے کے شاعر قطبن نے ایک منظوم قصہ لکھا تھا جو مرگاوتی کے نام سے موسوم ہے۔ یہ ملک محمد جائسی کی طرز کا قصہ ہے اور ہندوستانی ادبیات کے ابتدائی کارناموں میں اس طرح کی نظموں کے کمیاب ہونے کی وجہ سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔'' ۱۲

اس میں دراصل راجا روپائی کی دختر مرگاوتی اور راجا گنپت دیوچند گیری کے فرزند کی داستان عشق بیان ہوئی ہے۔ راجکماری مرگاوتی جنگی امور میں ماہر تھی۔ راجکمار اس کے عشق میں گرفتار ہوا اور تمام تر آلام ومصائب برداشت کرنے کے بعد ان کی شادی ہوتی ہے۔ شادی کے کچھ عرصے کے بعد اچانک راجکماری غائب ہوجاتی ہے۔ اس کی تلاش میں شہزادہ دور دور کی خاک چھانتا پھرتا ہے اور ایک مقام پر جہاں دریا بہ رہا تھا اس سے متصل ایک پہاڑی پر پہنچتا ہے وہاں ایک رکمنی نامی عورت کو راکشش کی قید سے آزاد کراتا ہے اور اس کی پاداش میں رکمنی کا باپ رکمنی کی شادی شہزادے سے کرادیتا ہے۔ لیکن شہزادہ چھپ کر وہاں سے بھاگ نکلتا ہے اور ادھر ادھر بھٹکنے کے بعد مرگاوتی کے پاس پہنچتا ہے۔ وہ اپنے باپ کے انتقال کے بعد اس کی جانشین بن کر حکومت کا کام سنبھالے ہوئے تھی۔ راجکمار اس کی حکومت میں شامل ہوکر بارہ برس تک حکومت کرتا ہے۔ دوسری طرف مہاراجہ گنپت فرزند کی تلاش میں ملازموں کو روانہ کرتا ہے۔ خبر سن کر راج کمار رانی مرگاوتی کے ساتھ واپس جاتا ہے۔ راہ سے رکمنی کو بھی لیتا ہوا گھر پہنچتا ہے۔ ایک دن شکار کھیلنے جاتا ہے، ہاتھی سے گر کر مرجاتا ہے اور قصہ اختتام کو پہنچتا ہے، مثنوی کے کچھ اشعار نمونے کے طور پر نقل کئے جاتے ہیں جس سے اس کی زبان اور مصنف کے سلوب بیان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

شاہ حسین آہے بڑا راجا
چھتر سنگاسن ان کو چھاجا

پنڈت اد بدھ ونت سیانا
پڑھے پر ان ارتھ سب جانا

دھرم دو دسٹل ان کو جھا جا
ہم سر چھاہ جیو جگ راجا

دان دئے او، گنت نہ آوے
بلی او کرن نہ سر بر پاوے

رائے جہاں لوں گندے رہیں
سیوا کرہیں یا سب چھ ہیں

شیخ عثمان کی مثنوی ''چترا ولی'' بھی عشقیہ ہے۔ مرگاوتی کے مقابلے میں چترا ولی کی زبان آسان اور قصہ زیادہ دلچسپ ہے بالخصوص چترا ولی کے محل، اس کی آرائش وزیبائش کے بیان میں دلکشی ہے۔ حضرت شیخ عبدالقدوس گنگوہی کے ملفوظات میں بھی مختصر پارے مثنوی کی شکل میں ملتے ہیں۔ آپ کی زبان اور بحریں ہندی ہیں لیکن فارسی اور عربی کے الفاظ بھی زبان میں موجود ہیں۔ [۱۳]

عبدالقدوس گنگوہی کی ان مختصر ترین نظموں کا موضوع تصوف و معرفت کے خیالات ہیں۔ گنگوہی الکھ داس تخلص کرتے تھے۔ ان کی نظموں کو اگرچہ مثنوی نہیں کہا جاسکتا ہے البتہ بیان کے اعتبار سے مثنوی سے مشابہ ضرور ہیں۔ شاہ میراں جی شمس العشاق کی نظمیں خوش نامہ، خوش نغز، مغز مرغوب، شہادت التحقیق اس نوعیت کی ہیں۔ لیکن ڈاکٹر وہاب اشرفی ان کو مکمل مثنوی قرار دیتے ہوئے خوش نامہ کے متعلق لکھتے ہیں۔

> ''میں خوش نامہ کو مثنوی کہنے پر اصرار کروں گا۔ اس لئے کہ اس کی شناخت میں اس کا ہر شعر قافیہ اور ردیف کے اعتبار سے الگ ہونا بہت معاون ہے۔ اس میں انسانی زندگی کے اخلاقی پہلوؤں پر بڑا زور دیا گیا ہے۔ اس کا اثر اس لئے دیرپا ثابت ہو سکتا ہے کہ اس میں ایک معصوم لڑکی ''خوش'' کی موت سے اخلاقی حدوں کی شناخت کا سبق دیا گیا ہے۔'' [۱۴]

یعنی اس نظم کے مثنوی ہونے کی دلیل یہ ہے کہ یہ مثنوی کی بیت میں ہے نیز اخلاقی سبق اس کے ذریعہ دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ میراں جی مشہور و معروف بزرگ تھے جن کی تعلیمات کا ایک وسیع سلسلہ تھا۔ دکن میں ان کے بے شمار عقیدت مند تھے۔ ان کی تعلیمات سے متاثر ہو کر بہت سے لوگ اسلام میں داخل ہو گئے تھے۔ نمونہ کلام یہ ہے۔

بسم اللہ کہوں چھٹ ذات
جس رحمان رحیم صفات

نانو محمد تس کو دیت
آس تفصیل سو عالم کیت

اسی روح ارواح تمام
اسی جوش کے سب اجسام

اشرف بیابانی کی نوسر ہار کا موضوع بھی مذہب ہے اس میں سانحہ کربلا کا ذکر ہے۔ حضرت امام حسین سے یزید کی دشمنی کا سبب بیان کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی نو ابواب پر مشتمل ہے اس لئے اس کا نام نوسر ہار رکھا گیا۔ نمونے کے طور پر دو شعر درج کئے جاتے ہیں۔

نانوں دھریا اس نو سر ہار
دے یہ سب دکھ کا بھار

ایک ایک بول پہ موزون آن
تقریر ہندوی سب بکھان

نوسر ہار کے ساتھ اشرف کی دوسری مثنوی واحد باری کے مخطوطات ادارۂ ادبیات اردو حیدر آباد کے کتب خانے میں موجود ہیں۔

دکنی شعر وادب میں عادل شاہی اور قطب شاہی دور کی خدمات بہت زیادہ اہم ہیں۔ ابراہیم عادل شاہی بادشاہ بیجا پور اور قطب شاہی گولکنڈہ کے بادشاہ گزرے ہیں۔ دونوں ہی سلطنتوں کے سلاطین خود بھی شاعر تھے اور شعر وادب کے قدر دان تھے۔ ان کے درباروں میں شعراء کو بہت اہمیت دی جاتی تھی۔ عادل شاہی اور قطب شاہی دور دراصل مثنویوں کا ہی دور ہے۔ جب طویل اور ضخیم مثنویاں لکھی گئیں۔ رزمیہ مثنویوں کے ساتھ ساتھ سینکڑوں تاریخی مثنویاں بھی لکھی گئیں۔ عبدالقادر سروری لکھتے ہیں۔

''اردو کی جتنی مثنویاں دہلی اور لکھنؤ میں لکھی گئیں ان سے کئی گنا زیادہ مثنویاں صرف اسی سو سال کے عرصے کے اندر اندر دکن میں تصنیف ہوئیں۔'' [15]

''ابراہیم عادل شاہ نے شعراء کی بڑی قدر کی اور سینکڑوں شعراء کو اپنے دربار میں جمع کیا۔ وہ خود بھی ایک ماہر موسیقی ہونے کے ساتھ ساتھ ادیب و شاعر بھی تھا۔ ابراہیم کے جانشین محمد اور علی کے زمانے میں اردو شاعری کا ذوق گویا معراج کمال کو پہنچ چکا تھا۔'' [16]

محمد شاہ کے زمانے ہی میں رستمی نصرتی اور ہاشمی وغیرہ مشہور شاعر گزرے ہیں۔ بیجا پور میں لکھی گئیں مثنویوں کے بارے میں عبدالقادر سروری نے یہ خیال پیش کیا ہے۔

''یہ صحیح ہے کہ اس کم و بیش سو سال کے طویل عرصے میں سینکڑوں مثنویاں بیجا پور میں لکھی گئیں۔ جن کے موضوعات میں کافی تنوع ہے۔ چنانچہ مذہب، تصوف، فقہ، کلام، عقائد، قصص وغیرہ پر اس زمانے کی مثنویاں موجود ہیں۔ لیکن ادبی حیثیت سے ان میں چند مثنویاں ایسی ہیں جو لازوال اہمیت رکھتی ہیں۔'' [17]

مقیمی اس عہد کا ایک مشہور شاعر ہوا ہے۔ ''چندر بدن و ماہیار'' اسکی مشہور مثنوی ہے جسے کلاسیکی ادب کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔ عرب کے لیلیٰ مجنوں، ایران کے شیریں فرہاد اور پنجاب کے ہیر رانجھا کی طرح دکن کا یہ قصہ لا زوال شہرت رکھتا ہے۔ ۱۸۔ اس مثنوی کا پلاٹ اس طرح تیار ہوا ہے کہ ایک شہزادی چندر بدن کسی میلے کی سیر کرنے کی غرض سے نکلی وہاں ایک مسلمان تاجر لڑکا مہیار اس پر فریفتہ ہوگیا، وہ شہزادی کے پیروں پر گرتا ہے اور راجکماری اسکو ٹھوکر مار کر آگے بڑھ جاتی ہے۔ لیکن بعد میں اسکو یہ احساس ہوتا ہے وہ مذہبی اور سماجی بندشوں کے پیش نظر مجبور ہے۔ کیوں کہ اس کا باپ اپنی بیٹی کا رشتہ اس نوجوان کے ساتھ کسی طرح منظور نہیں کرتا۔ جس کے نتیجے میں ماہیار جدائی کی تاب نہ لاکر جان دے دیتا ہے۔ اور جب اس کا جنازہ مدفن کی طرف لے جایا گیا تو ایک محل کے آگے نہ بڑھا جس میں چندر بدن رہتی تھی۔ چندر بدن کو جب یہ خبر ہوئی تو اس نے فوراً عاشق کا مذہب اختیار کر کے کمرے میں جاکر دروازہ بند کرلیا۔ لوگ سمجھ رہے تھے کہ وہ سو رہی ہے لیکن اس میں اس کی موت واقع ہوگئی۔ اور جب عاشق کا جنازہ وہاں سے اٹھ کر قبر پر آتا ہے تو تابوت سے عاشق کے ساتھ چندر بدن کی لاش بھی نکلتی ہے اور مجبوراً دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کرنا پڑا۔ مقیمی کی اس مثنوی کو زبردست مقبولیت حاصل ہوئی۔ وہ اس مثنوی کے دیباچے میں لکھتا ہے کہ اس نے اپنی یہ مثنوی غواصی کے تتبع میں لکھی ہے۔ نمونے کے طور پر کچھ شعر درج کئے جاتے ہیں۔

کروں جا کر بیگی یوں آپیں فکر
جو ہوئے خدا کا رحم کچھ مگر

سو ہے عاشقاں میں یو عاشق اول
کرے قصد مل جانے یہاں تے نکل

ملوں جاکے بیگی میں اس یار سوں
جو واصل کروں جیوں اس یار سوں

کہی الوداع الوداع الوداو
کہ ہوتی ہوں میں آج سب سے جوا ۱۹

مذکورہ آخری شعر تو بالکل آج کی زبان میں معلوم ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ امین کی مثنوی بہرام و حسن بانو بہت مقبول ہوئی۔ عبدالقادر سروری کے مطابق امین خود کو مقیمی کا شاگرد لکھتا ہے اور مقیمی کی مثنوی ہی کو پڑھنے کے بعد اسے اس مثنوی کو لکھنے کا خیال آیا، لیکن وہ اس مثنوی کو ختم نہ کر سکا۔ بعد میں اس کو محمد عادل شاہ کے عہد کے ایک شاعر دولتؔ نے اس کی تکمیل کی۔ اس مثنوی میں ایران کے مشہور ہیرو بہرام اور حسن بانو کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ رستمی اور ملک خوشنود بھی اس زمانے کے مشہور مثنوی نگار گزرے ہیں۔ رستمی کی رزمیہ مثنوی 'خاور نامہ' میں حضرت علی کی جنگوں کے حالات قلم بند کئے گئے ہیں۔ رستم کی یہ طویل مثنوی تقریباً ۲۰ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ ملک خوشنود عادل شاہی دربار کا شاعر تھا، اس کی دو مثنویاں 'ہشت بہشت' اور 'یوسف زلیخا' بہت مقبول ہوئیں۔ علی عادل شاہی کے دربار میں نصرتی ملک الشعراء کے خطاب سے نوازا گیا۔ اس کی شاہ کار تاریخی مثنوی

'علی نامہ' ہے جس میں علی عادل شاہ کا بیان ہے۔ نصرتی کی دوسری مثنوی 'گلشن عشق' ہے اور جو ظاہر ہے کہ بزمیہ داستان ہے، ہاشمی کی یوسف زلیخا نے بھی مقبولیت حاصل کی۔

گولکنڈہ کے حکمراں بھی شعروادب کی آبیاری میں پیچھے نہ رہے، قلی قطب شاہ پہلا صاحب دیوان شاعر ہے۔ شاعروں کی سرپرستی میں اس نے بہت دلچسپی لی، ملاوجہی اس کا درباری شاعر تھا، وجہی نہ صرف ایک اچھا شاعر تھا بلکہ بے مثل انشاء پرداز بھی تھا 'سب رس' اس کی انشاء پردازی کی بہترین مثال ہے اس کی مقبول ترین مثنوی 'قطب مشتری' ہے جس میں مثنوی کی روایت کے مطابق حمد، مناجات، نعت کو شامل کیا گیا ہے اس کے بعد شہزادہ (قلی قطب شاہ) اور بھاگمتی کے عشق کی داستان شروع کرتا ہے مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے اس کو مختصراً یوں پیش کیا جا سکتا ہے کہ بادشاہ ابراہیم کے یہاں بڑی منتوں کے بعد ایک لڑکا پیدا ہوا، وہ ایسا ہونہار تھا کہ قلیل مدت ہی میں شاعر، عالم، فاضل ہو گیا۔ وہ نہایت خوبصورت اور طاقتور تھا۔ اس نے خواب میں ایک حسینہ کو دیکھا اور اس پر فریفتہ ہو گیا۔ اور عطارد نام کے مصور کو بلوا کر اس سے تصویریں طلب کیں۔ جن تصویروں کو اس نے پیش کیا، ان میں مشتری کی تصویر شہزادے کو بھا گئی کہ یہ بالکل خواب میں دیکھی ہوئی صورت سے مشابہ تھی۔ چنانچہ شہزادہ سوداگر کے بھیس میں مشتری کی تلاش میں بنگال کی جانب روانہ ہوتا ہے۔ راستے میں جن، سانپ، راکشش وغیرہ کا سامنا کیا اور راکشش کی قید سے حلب کے وزیرزادہ مریخ خان کو چھڑایا جو مشتری کی بہن زہرہ سے محبت کرتا تھا۔ عطارد شہزادہ اور مریخ ساتھ ساتھ روانہ ہوئے۔ یہ کارواں پرستان جا کر رکا جہاں مہتاب پری کا ڈیرہ تھا۔ مہتاب شہزادے کو دیکھ کر بہت متاثر ہوئی اور اسے اپنا بھائی بنالیا۔ شہزادے کو مشتری کی یاد آنے لگی تو عطارد نے مشتری کو تلاش کرنے کی اجازت لے لی اور بنگال پہنچ کر مشتری کے محل کے نزدیک اپنی دکان سجا کر بیٹھ گیا۔ مشتری نے اس کی شہرت سن کر اسے اپنے محل کی آرائش کا کام سونپا۔ اس نے دیواروں کو تصویروں سے آراستہ کیا اور شہزادے کی تصویر کو نمایاں طور پر آویزاں کیا مشتری اسے دیکھ کر اس سے عشق کرنے لگی۔ بالآخر عطارد نے خط بھیج کر شہزادے کو بلوایا اور دونوں کی ملاقات کرائی۔ مریخ خان کی شادی زہرہ سے ہوگئی اور شہزادہ مشتری کو لے کر دکن پہنچا، جہاں دھوم دھام سے جشن شادی منایا گیا۔

اس مثنوی میں اس عہد کی تہذیب وتمدن کی بہترین عکاسی ہے۔ دربار اور عوام کی دلچسپیوں اور سرگرمیوں کو اس میں پیش کیا گیا ہے۔ شہزادے کے نام ''قطب'' کی رعایت سے اس کے دیگر کرداروں مشتری، زہرہ، عطارد، مریخ، مہتاب، اسد سرطان وغیرہ کو پیش کیا گیا ہے۔ فوق فطری عناصر بھی اس میں سرگرم نظر آتے ہیں ایک اہم بات یہ ہے کہ اس مثنوی میں شہزادی بھاگ متی کا قصہ بیان کیا گیا ہے لیکن مثنوی میں شہزادی کا نام مشتری رکھا گیا ہے۔

بھاگ متی ایک رقاصہ تھی جو دریائے موسیٰ کے کنارے چچلم گاؤں میں رہتی تھی، قلی قطب شاہ نوجوانی میں اس پر عاشق ہو گیا تھا، کہا جاتا ہے کہ موسیٰ ندی میں سیلاب آیا ہوا تھا اور قلی قطب شاہ اپنی محبوبہ سے ملنے کے لئے اس قدر بیتاب تھا کہ گھوڑے کو دریا میں ڈال دیا اس کے والد بادشاہ ابراہیم قطب شاہ نے اس کی اس حرکت پر اسے محل سرا میں بند کر دیا، لیکن شہزادہ دھن کا پکا تھا۔ بادشاہ نے جب اس کی ضد کو دیکھا تو موسیٰ ندی پر ایک پل تعمیر کرا دیا۔ خان رشید کے مطابق۔

''اس مثنوی سے متعلق اہم بات یہ ہے کہ یہ محض بارہ دن میں بے حد عجلت میں لکھی گئی، اس کا سبب یہ بتایا جاتا ہے کہ وجہی نے انعام واکرام کی حصول یابی کے تحت ایسا کیا۔ دوسری وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ بھاگ متی کا انتقال چونکہ چالیس بیالیس برس کی عمر میں قطب مشتری لکھے جانے سے قبل ہو چکا تھا اور بادشاہ نے بھاگ متی کی برسی منانے کا اہتمام کیا اسی لئے یہ مثنوی پیش کی گئی''۔ [۲۰]

اس کا طرز قدیم ہے زبان و بیان پر وجہی کو قدرت حاصل تھی۔ الفاظ کا استعمال برمحل ہوا ہے۔ اخلاقی نظریات بھی مثنوی میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ہنر کیا یہ باریکیاں لاف نئیں
وہ ادمی نہیں جس میں انصاف نئیں

کہ انصاف دیوے وہی راست ہے
کہ انصاف طاعت تے بی زیاست ہے

کہے شہہ کے مردانے مردے کہیں
اگے کا پچھیں پاؤں رکھتے نہیں

جے مومن مسلمان دل نرم ہے
نشان اس کے ایمان کا شرم ہے

ہنر ہے ہنرمند کوں یا غم اہے
جو بخشیں ہنروند کوں سو کم اہے

بھلاتی ہے دنیا بھوت سازسوں
نکو جیولا اس دغابازسوں

اپے شہر آپچ بازار ہے
اپے بیچے آپی خریدار ہے

گنہگار ہمیں سب گنہگار ہے
جکچ توں کرے سو سزاوار ہے

قطب شاہی دور کے شاعر حسن شوقی کی مثنویاں بھی قابل ذکر ہیں۔ 'ظفر نامہ' اور ''نظام شاہ'' اس کی دلچسپ مثنویاں ہیں۔ ان میں اس عہد کے راجاؤں کی جنگوں کی تفصیل پیش کی گئی ہے۔ شوقی کی ایک اور مثنوی 'میزبانی نامہ' بھی اہم ہے کہ اس

میں عادل شاہ کی شادی کی تفصیل ہے۔اس میں اس عہد کی تہذیب و معاشرت کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں۔اس عہد میں غلام علی نے جائسی کی پدماوت کو اردو تعلیم کا جامہ پہنایا۔ ۲۱۔ مثنوی تاریخ اور تمثیل، دونوں حیثیت سے قابل قدر ہے۔ ان کے علاوہ قطب شاہی دور کے دو شعراء اور ہیں جن کے ذکر کے بغیر دکنی مثنوی کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتیں، یہ ہیں غواصی اور ابن نشاطی۔ غواصی کی دو مثنویاں ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' اور ''طوطی نامہ'' بہت مقبول ہوئیں۔ مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال کا مآخذ الف لیلیٰ کا مشہور قصہ ہے۔ ۲۲۔ اس کی زبان بہت ترقی یافتہ ہے، اسلوب بیان کی ندرت اور سلاست و روانی کی وجہ سے دکنی ادب میں اس کی حیثیت سنگ میل کی ہے۔ غواصی اپنے عہد کا مقبول ترین شاعر تھا۔ سیف الملوک و بدیع الجمال سے ایک اقتباس درج کیا جاتا ہے جس میں غواصی نے خود کو سخن سنج اور شاعروں کے میدان کا رستم قرار دیا ہے۔

لطافت منے میں سخن سنج ہوں
دھرن ہار یک غیب کے گنج ہوں

جو میں ہم سے طبع آزمائی کروں
تو ساریاں اوپر پیشوائی کروں

کہوں تازے مضموں یک تل منے
کہ بے حد ابلتے ہیں منجہ دل منے

سکے کون ملتے مرے طور میں
کہ رستم ہوں میں آج کے دور میں

غواصی کی دوسری مثنوی ''طوطی نامہ'' بھی مقبول ہوئی۔ اس کا قصہ سنسکرت کے ''شکا سب تتی'' سے ماخوذ ہے۔ ۲۳۔ چار ہزار صفحات پر مشتمل یہ مثنوی طویل ہے جس کی تصنیف میں غواصی نے کافی محنت صرف کی۔

ابن نشاطی بھی غواصی کا ہم عصر تھا۔ لیکن غواصی کی طرح ملک گیر شہرت نہ حاصل کرسکا۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے دکنی مثنوی کو فارسی مثنوی کے معیار تک پہنچانے کی کوشش کی۔ اس کی مشہور زمانہ مثنوی ''پھول بن'' فارسی مثنوی ''بساتین'' سے ماخوذ بتائی جاتی ہے۔ لیکن نشاطی نے اس میں اضافے کیے اور اسے ہندوستانی مزاج میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ اس لئے یہ ہندوستانی تہذیب و تمدن کی عکاسی کرتی ہے۔

ولی دکنی کی دو مثنویاں ملتی ہیں جن میں ایک مذہبی خیالات پر مشتمل ہے اور دوسری ''سورت'' کی تعریف میں ہے۔ سورت میں تاپتی ندی اور اس میں آرائش و زیبائش کا ذکر کیا گیا ہے۔

ندی پر نمایاں ہیں سیمیں بدن
جیوں روپے کی تھالی میں ڈھلتے بدن

کھڑے گھاٹ پر ہیں سبی نیم بر
خجل ان کے مکھ سے سورج اور چندر

کرے دل کو پانی ہر اک ہندنی
نظر پڑتی پانی اوپر چندنی

مرے دل کو آتا ہے اسی سے حذر
کہ ان کونہ لاگے سورج کی نظر

نظاراانان کا کروں صبح وشام
مجھے رات دن ہے نکو یاں سے کام

اسی عہد میں ولی ویلوری کی مثنوی روضت الشہداء بھی کافی مشہور ہوئی۔ اس کا ماخذ ملا حسین واعظ کاشفی کی مثنوی ''مجلس'' کو بتایا جاتا ہے۔ اس عہد کی متصوفانہ مثنویوں میں بحری کی ''من لگن'' اور وجدی کی ''پنچھی باچھا'' عشرتی کی ''چت لگن'' ''دیپک پتنگ'' بھی بہت مقبول ہوئیں۔ اس عہد کے ایک شاعر سراج اورنگ آبادی بھی مشہور ومقبول مثنوی نگار تھے۔ ان کی مثنوی ''بوستان خیال'' دکنی ادب کا سب سے اعلیٰ وارفع کارنامہ قرار دی گئی ہے۔ فرمان فتحپوری نے سحر البیان کے ماخذوں میں سراج کی بوستان خیال کو کافی اہمیت دی۔ میر حسن اور سراج کی مثنویوں کے بعض اشعار سے مقابلہ کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ دونوں میں اشتراک کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ وہ بوستان خیال پر مزید گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''بوستان خیال ولی کی وفات ۱۱۱۹ھ سے پورے چالیس سال بعد ۱۱۶۰ھ میں لکھی گئی اور اس سن تصنیف کی مناسبت سے اس میں ۱۱۶۰ اشعار ہیں۔ جب ولی کا کلام ۱۱۱۹ھ سے پہلے شمالی ہند پہنچ کر قبول عام کو پہنچ گیا تو یہ کیسے ممکن ہے کہ سراج صاحب جیسے صاحب کمال اور اس کے فن کی شہرت سے شمالی ہند کے لوگ ۱۱۶۰ھ اور ۱۱۱۹ھ کے درمیں تک یکسر بے خبر رہے ہوں۔ تاریخی حالات وقرائن اور اس زمانے کے ادبی تذکروں اور رسالوں سے صاف پتہ چلتا ہے کہ میر حسن اور شمالی ہند کے دوسرے شعراء مثنوی بوستان خیال سے پوری طرح واقف تھے۔ بوستان خیال اور سحر البیان کو سامنے رکھ کر دیکھئے تو ایسا گمان ہوتا ہے گویا میر حسن نے سراج کا شعوری تتبع کیا ہے۔ یہی نہیں کہ دونوں بحر و وزن میں ایک سی ہیں بلکہ ان کے انداز بیان میں بھی بعض جگہ بڑی مشابہت ہے۔''[۲۴]

بوستان خیال کی زبان نہایت صاف اور سلیس ہے۔ زبان وبیان کے اعتبار سے اس پر شمالی ہند کی کسی ترقی یافتہ مثنوی کا گمان گزرتا ہے۔ سراج کو مناظر قدرت کی تصویر کشی میں کمال حاصل تھا۔ بوستان خیال کا ایک اقتباس یہاں درج کیا جاتا ہے

جس میں مناظر فطرت کی عکاسی کی گئی ہے۔

طرب بخش تھا ناچنا مور کا
تماشا تھا ہر مور کے شور کا

ہر اک سرو پر عشق پیچے کی بیل
خوشی کے گلے کی تھی گویا حمیل

سمن ''ارغواں'' نر گس عنبری
گل لالہ و سیوتی جعفری

ادھر بلبلوں کی غزل خوانیاں
ادھر پھو ل کی شبنم افشانیاں

ادھر سرو رعنا کے سبزے کی دھوم
ادھر نغمہ قمریوں کا ہجوم

عجب وقت تھا اور عجب رنگ تھا
و لیکن مرا دل نپٹ تنگ تھا

مجھے دیکھنا تلخ تھا اس طرف
کہ تھا دل مرا تیر غم کا ہدف

زبان و بیان کی خوبیوں کے سبب ہی اس مثنوی کو دکن کو بہترین مثنوی کا درجہ دیا گیا ہے۔ سراج اگر چہ صدق منش بزرگ تھا لیکن بوستان خیال کا موضوع مجازی عشق ہے۔ غرض کہ دکن میں جو مثنویاں لکھی گئیں ان میں ہر قسم کے موضوعات نظم کئے گئے ہیں۔ اس طرح مثنوی کا بیش قیمتی سرمایہ ہمارے ادب کا حصہ بنا۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں دکنی مثنویوں نے ہی شمالی ہند کے شعراء کے لئے راہ ہموار کی۔

اس باب کے شروع میں عرض کیا جا چکا ہے کہ شمالی ہند میں اردو شاعری بالخصوص غزل کے رواج پانے کے ساتھ ہی مثنوی کی طرف بھی توجہ کی گئی۔ اور ابتدائی دور ہی سے مثنویاں لکھی جانے لگیں۔ عقیل رضوی نے ''اردو مثنوی کا ارتقاء شمالی ہند میں'' میں سب سے پہلا مثنوی نگار بابا فرید شکر گنج کو قرار دیا ہے، ان کی مثنوی کے چند اشعار کی روشنی میں انہوں نے اسے سب سے اول مثنوی ثابت کیا ہے۔ لیکن ڈاکٹر گیان چند جین نے افضل جھنجھانوی کی ''بکٹ کہانی'' کو شمالی ہند کی پہلی مکمل مثنوی قرار دیا ہے۔ بعض تذکرہ نگاروں نے افضل کو دکنی شاعر قرار دیا ہے۔ لیکن تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ افضل کا وطن پانی پت ہے۔ 'بکٹ کہانی' دیگر مثنویوں کی طرح مربوط کہانی نہیں ہے۔ یہ 'بارہ ماشہ' کی طرز پر لکھی گئی ہے جس کا کردار ایک عورت ہے جو

سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے جدائی میں اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے۔شمالی ہند میں چونکہ اس وقت مثنوی نگاری کا باقاعدہ آغاز نہ ہوسکا تھا اس لئے اس مثنوی کی زبان میں فارسیت کا غلبہ نظر آتا ہے۔اس مثنوی کا موضوع ہندی شاعری (ہندی سے مراد یہاں ہندی کے قدیم ادب سے ہے جو سنسکرت میں ہے) سے اخذ کیا گیا ہے۔یعنی ہندی ادب میں جذبات کا اظہار عورت کی جانب سے ہوتا ہے۔اس لئے اس میں ویوگکو بہت اہمیت حاصل ہوتی ہے۔افضل نے بکٹ کہانی میں فطرت نگاری کے اچھے نمونے پیش کئے ہیں۔سید عقیل رضوی بکٹ کہانی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''جب ہم افضل جھنجھانوی کی شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو بے اختیار جون کی تپتی ہوئی دوپہر کے بعد ساون کی پھواروں کا مزہ آتا ہے۔افضل کی 'بکٹ کہانی' خالص ہندوستانی جذبات کی عکاسی کرتی ہے۔جزئیات اور جذبات کے بیانات بعض اوقات میر حسن کے بیانات پر پہلو مارتے ہیں۔بکٹ کہانی میں ہندوستانی سرزمین کی خصوصیات کا اظہار بڑی شدت کے ساتھ موجود ہے۔موسموں کے تذکرے ہیں اور ان تذکروں کے ساتھ موسمی پرندوں کا بھی تذکرہ ہے۔ان کی آوازیں اور ان آوازوں کا اثر، ہندوستانی روایات پوری طرح سے ان اشعار میں کروٹیں لے رہی ہیں۔کوئل کا کوکنا، مور کا ناچ، پپیہے کی پی کہاں، ایک حرماں نصیب برہ کی ماری ہوئی عورت پر کیا اثر کرتے ہیں افضل کی بکٹ کہانی میں یہ قدم قدم پر ملتا ہے۔''[25]

حافظ محمد شیرانی نے ایک قصہ 'پنجاب میں اردو' میں یہ بیان کیا ہے کہ افضل کو ایک ہندو عورت سے عشق ہو گیا۔افضل بڑے متقی اور پرہیز گار تھے۔مگر عشق کا ان پر ایسا بھوت سوار ہوا کہ زہد و تقویٰ کو چھوڑ کر اور داڑھی منڈوا کر ایک مندر کے پجاری بن گئے۔جب ہندو عورت نے ان کی یہ حالت دیکھی تو اسے رحم آ گیا اور اس نے افضل سے شادی کر لی۔یہ قصہ اصلی ہو یا فرضی لیکن اسمیں عشق کی داستان نہایت پر اثر انداز میں بیان کی گئی ہے۔ایک ایک شعر میں محبت کی تڑپ محسوس ہوتی ہے چند اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

سنو سکھیوں بکٹ میری کہانی
بھئی ہوں عشق کے غم سوں دوانی

نہ مجھ کو سوکھ دن نہ نیند راتا
برہوں کی آگ سے سینہ چراتا

اری جس شخص کو یہ دیولا گا
سیاناں دیکھ اس کوں دور بھاگا

اری یہ ناگ جس کو ڈنگ لاوے
نیا دے کا درد جیو راکو آوے

اری یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے
کہ جس کی آگ میں سبھ جگ جلا ہے

قبل جعفر زٹلی، صدرالدین خاں فائز دہلوی، شاہ مبارک آرزو،ظہورالدین حاتم وسودا کی بھی مثنویاں تھیں۔ اس عہد میں ظاہر ہے کہ کوئی بڑی مثنوی وجود میں نہیں آسکی۔ لیکن کامیاب دردآشوب ضرور لکھے گئے۔ ممکن ہے کہ اس عہد کے سیاسی وسماجی حالات کے سبب ایسا ہو۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اس عہد میں جو مثنویاں لکھی گئیں ان کی بنیادوں پر بعد کی نسل نے مثنوی کے بڑے بڑے محل تعمیر کئے۔

میر جعفر زٹلی اس عہد کا واحد ایسا شاعر ہے جس نے مزاحیہ وہجویہ نظموں میں نام کمایا۔ اس نے اورنگ زیب کی وفات پر ایک مرثیہ بھی لکھا۔ جو اس کی قادرالکلامی کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس کو فرخ سیر نے اس بنا پر قتل کروادیا تھا کہ اس نے فرخ سیر کا مزاق اپنے شعر میں اڑایا تھا۔ جعفر نے جو سرمایہ چھوڑا اس کے بہت سے حصہ کو فحش قرار دیا گیا۔ اس وجہ سے ابتدائی تذکرہ نگاروں نے جعفر کو شاعر ہی تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ وہ بے اعتدالیوں کا شکار ہوئے۔ اس لئے ان کے سنجیدہ کلام میں بھی غیر مانوس اور سوقیانہ الفاظ کی کثرت ملتی ہے۔ جعفر کی مثنویاں در وصف پیری ' شیش نامہ' اور طوطی نامہ' کا ذکر ملتا ہے۔ مثنوی طوطی نامہ میں روح کو طوطی اور تن کو پنجرہ کہہ کر اسکی اہمیت پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے ۔ چند اشعار نقل کئے جاتے ہیں۔

سنو اے طوطی روحانی من
نہ کر رغبت بہ رنگیں پنجرہ تن

نہ تو رہتی ہے نہ پنجرہ رہیگا
بلا کر لال تجھ کو کیا کہے گا

نہ جاگی لال کے لویں کبھی تو
نمی دانم کہ کیا انچھر پڑی تو

تجھے جب آمئے گی بلی دبوچے
پکڑ کے پنکھ پر اور ماس نوچے

تجھے کب کون اے طوطی چھڑاوے
پکڑ بلی کے پنجے سے بچاوے

اشعار سے ظاہر ہے کہ بے ثباتی دنیا پر یہ ایک تمثیلی مثنوی ہے۔ جعفر زٹلی کے بعد جس شاعر کے یہاں مثنوی کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں وہ ہیں صدرالدین فائز دہلوی۔ دیوان فائز میں کل سولہ مثنویاں ملتی ہیں۔ [۲۶] مختلف موضوعات پر لکھی گئی یہ

مثنویاں نظم کی سی کیفیت رکھتی ہیں۔ان کی مثنویوں کے عنوانات مناجات، درمدح شاہ ولایت، تعریف پنگھٹ، تعریف در وصف بھنگیڑن، در وصف حسن، رقعہ بہ محبوب، تعریف جوگن، در وصف کا چن، تعریف تنبولن وغیرہ سے ظاہر ہے کہ فائز نے اپنی مثنویوں کے لئے موضوعات اپنے گردونواح سے لئے ہیں۔کوثر مظہری لکھتے ہیں۔

''دراصل ان مثنویوں میں کسی قصے کا بیان نہیں ہے بلکہ فائز نے مختلف مواقع کی تصویر کشی کی ہے یا محبوب کے خارجی اوصاف کا نقشہ پیش کیا ہے۔ یہ مثنویاں واقعات کی شکل میں بھی موجود ہیں جن کی زبان رواں اور برجستہ ہے۔''۲۷

فائز نے ان ساتوں بحروں میں مثنوایاں لکھیں جو مثنوی کے لئے مقرر کیں تھیں۔

فائز نے میلوں ٹھیلوں اور تہواروں پر بھی مثنویاں لکھیں، ہولی کے ساتھ ساتھ دیگر ہندوستانی تہواروں کا ذکر بھی ان کی مثنویوں میں موجود ہے۔محبوب کے نام ایک رقعہ میں عاشق کی تڑپ کا برملا اظہار کیا ہے۔

نہ پاتی نہ پیغام بھیجے مجھے
ترے عشق کی آگ کیونکر بجھے

نہیں مثل سیماب مجھ دل کو چین
نہ دن کل پڑے ہے نہ ہے نیند رین

تری زلف میں دل گرفتار ہے
ترے ہجر سوں دل شب تار ہے

پھروں سوچ میں تیرے میں در بدر
ولیکن نہیں تجھ کو ں اصلاً خبر

ایک اور مثنوی میں ہاتھ کو کیلے کے گابھے سے تشبیہ دے کر ہندوستانی معاشرے کی تصویر پیش کی ہے۔

کیلے کے گابھے سے ملائم وہ ہاتھ
دیکھ کے مر جاتے ہیں کیلے کے پات

آبرو کی ایک مثنوی کا پتہ چلتا ہے جسے تعلیم آرائش روزگار کے نام سے پیش کیا جاتا ہے بقول وہاب اشرفی خود آبرو نے اس مثنوی کا کیا نام رکھا تھا اور اس کے لئے کیا عنوان قائم کیا تھا معلوم نہیں۔تذکرہ نویسوں نے اپنی اپنی سمجھ کے مطابق مضمون کی مناسبت سے ایک نام رکھ لیا ہے۔اس کی داستان مختصراً پیش کی جاتی ہے کہ آبرو ایک دن سیر کے لئے نکلے راہ میں ایک حسین لڑکے سے ملاقات ہوگئی وہ اس کی خوبصورتی پر فدا ہو جاتے ہیں آرزو نے مثنوی میں اس کو مخاطب کر کے اسے سجنے سنورنے کی تعلیم دی ہے۔

مثنوی کے اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس میں امرد پرستی کا ذکر ہے۔ان کی غزل کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے مذاق کے مطابق ان کو بھی اس میں (امرد) دلچسپی تھی۔

زبس ہم کو نہایت شوق ہے امرد پرستی کا
جہاں جاویں وہاں دوچار ہم کو تاک رکھتے ہیں ۲۸

شاہ ظہور الدین حاتم کے دیوان ''دیوان زادہ'' میں پانچ مثنویاں ملتی ہیں۔ سراپا، ساقی نامہ، در وصف تمباکو، حقہ، در وصف قہوہ وغیرہ عنوانات ہیں۔اس سلسلے میں شاہ حاتم کی ادبی اہمیت میر و مصحفی کے پیش رو مثنوی نگار کی ہے۔حاتم نے مثنوی میں زبان صاف اور شستہ استعمال کی ہے۔انہوں نے مثنوی کو ایک نیا لہجہ دینے کی کوشش کی۔مثنوی در وصف حقہ کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

نہ حقہ میں صدائے سر سریجان
کنہیا ہاتھ گویا بانسری جان

نہ نے پر سالوے برہان پوری بوجھ
یہ کالے پر تو کالی کینچری بوجھ

مثنوی ''بزم عشرت'' ان کی سب سے اہم مثنوی ہے جس میں زبان صاف اور برجستہ ہے۔یوں حاتم کو زبان و بیان پر بڑی قدرت حاصل تھی۔اپنے عہد کے وہ قادرالکلام شاعر تھے۔مثنوی 'بزم عشرت' کی زبان و بیان کی خوبیوں پر عبدالحق نے لکھا ہے۔

''مثنوی ''بزم عشرت کو پڑھنے کے بعد ان کی قدرت تلکلام اور مسلسل بیان کی مہارت ہمارے سامنے آتی ہے۔نظم میں انتہائی روانی ہے اور کہیں ٹھہراؤ نہیں ہے۔نظم بیانیہ ضرور ہے مگر بیان کے تار ایسے مسلسل اور مربوط ہیں جو ان کی فنی صناعی کی مظہر ہیں۔یہ گویا مسلسل موتی کی لڑی ہے۔وہ جوانی میں پیر بنے یا نہیں مگر سخن بے نظیر کہنے کے لائق تھے۔اگر متوجہ ہوتے تو طویل تر مثنویاں تخلیق کر سکتے تھے۔بیان میں صحرائی چشمے کا بہاؤ ہے اور آبشاروں کا شور جو حرف وصوت کے نغمہ وآہنگ کا مرکب بن گیا ہے۔ایک سیل بے رواں کی طرح رواں دواں ہے۔'' ۲۹

سامی کی طویل مثنوی ''سرو شمشاد'' کا ذکر تذکروں میں ملتا ہے۔لچھمی نرائن شفیق نے اپنے تذکرہ 'چمنستان شعراء' میں اس مثنوی کے ۱۲۹ اشعار درج کئے ہیں۔مصحفی نے ان کا نام مرزا جان بیگ لکھا ہے۔شفیق کا کہنا ہے کہ سامی کی مثنوی سرو شمشاد میں کل سات ہزار شعر تھے مگر چوری ہو گئے اس کے بعد مصنف نے اس کو کچھ یادداشت سے اکٹھا کیا اور کچھ پھر لکھا جو شفیق کو مل

گیا۔ ۳۰؎ کسی نے انھیں دکنی اردو، کسی نے شمالی ہند کا شاعر قرار دیا ہے۔ لیکن اکثر تذکروں میں ان کی اس مثنوی کا ذکر ملتا ہے۔ اگر چہ خود مصنف کے بارے میں زیادہ معلومات حاصل نہ ہوسکیں۔ نیز یہ مثنوی بھی مکمل نہیں ملتی صرف ۱۲۹ شعر جو چمنستان شعراء میں ملتے ہیں۔ اس مثنوی کے اشعار سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ سامی کو زبان وبیان پر مہارت حاصل تھی۔ اشعار میں روانی ہے۔ چند شعر درج کیے جاتے ہیں۔

اٹھ اے ساقی زمانہ ہو کے غرّا
جدائی کا لکھوں پھر تجھ پہ طغرا

مگر نامے سے کر اب تاز سے بات
کہ ہے مکتوب بھی نصف الملاقات

ارے ساقی ارے اے یار ہمدم
زمانہ اب ہوا پھر تجھ پہ برہم

سامی کی مثنوی ''شمشاد نامہ'' بارہ ماسہ کی طرز پر لکھی گئی۔ بقول عقیل رضوی سامی کا بارہ ماسہ افضل جھنجھانوی کے بارہ ماسہ سے کم نہیں ہے۔ بارہ ماسہ میں جذبات نگاری کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ہر مہینے کا ذکر جذبات کی داخلیت وخارجیت کے ساتھ بیان ہوتا ہے۔ سامی کی مثنوی شمشاد نامہ اس معیار پر پوری اترتی ہے۔

شمالی ہندوستان میں مثنوی کا باقاعدہ آغاز سودا اور میر کی مثنوی نگاری سے ہوتا ہے۔ میر وسودا نے مثنویوں میں تجربے بھی کیے۔ نت نئے موضوعات منتخب کیے۔ یعنی موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے ایک نمایاں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ سودا اور میر کی مثنوی نگاری کا مفصل ذکر باب دوم میں کیا جاچکا ہے۔

کلیات سودا میں چھوٹی بڑی تقریباً دو درجن مثنویاں ملتی ہیں۔ جو مختلف موضوعات کے تحت رکھی جاسکتی ہیں مثلاً ہجویہ، اخلاقی، خطوط کی شکل میں، تنقیدی، منظر نگاری اور عشقیہ وغیرہ۔ ہجوگوئی ظاہر ہے کہ سودا کا محبوب موضوع ہے۔ مثنوی کے علاوہ ان کی غزلوں میں بھی اس کے نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ سودا نے زیادہ تر اپنے ہم عصروں کی ہجویں کہی ہیں۔ جن کے دائرے میں میر ضاحک بھی آگئے تھے۔ شکار نامے پر سودا کے علاوہ میر ومصحفی نے بھی مثنویاں لکھی ہیں۔ میر ومصحفی کے مقابلے میں سودا کی شکار نامہ بہت کمزور ہے۔ سودا کے شکار نامہ کے کچھ اشعار درج کیے جاتے ہیں۔

ہر اک پیل کا ان میں ایسا جمال
زبان وصف میں جس کے میری ہے لال

کبھو پیل ایسا بہ چشم جہان
نہ آیا نظر زیر نہ آسماں

وہ ہے قدوقامت میں اتنا بلند
لگا کہنے دیکھ اس کو ہر ہوش مند

بدانست اپنے یہ ہا تھی نہیں
ہوا دیکھ اس کو مجھے با یقین

ان اشعار میں واقعہ کا بیان سیدھے سادے انداز میں کیا گیا ہے۔ مگر انداز بیاں میں کوئی خوبی نہیں ہے۔ سودا دراصل قصہ کے بادشاہ ہیں جہاں ان کے تخیل کی جولانیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ غزل بھی ان کی بہت خوب ہے مگر سلام و مراثی کے بھی سودا نے اچھے نمونے پیش کئے لیکن مثنویوں میں سودا کا فن پوری طرح نمایاں نہ ہوسکا۔ سودا نے فنی اعتبار سے بلند مثنویاں نہیں لکھی ہیں۔ زبان نہایت آسان اور برجستہ استعمال کی ہے جو ان کے قادر الکلام ہونے کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ سودا کی مثنوی نگاری کے متعلق امیر احمد علوی نے یہ رائے دی۔

> ''مرزا رفیع سودا نے چوبیس مختصر مثنویاں لکھیں۔ لیکن وہ قصیدہ گوئی اور ظرافت نگاری کے بادشاہ تھے۔ مناظر کی مصوری، جذبات کی نقاشی میں ناموری نہ حاصل کر سکے۔'' ۳۱

میر نے غزل کو ایک نئی سمت دی لیکن مثنویاں بھی انہوں نے لکھیں جن کی تعداد ۳۹ بتائی جاتی ہے۔ میر کی مثنویاں سودا کے مقابلے میں زیادہ بھی ہیں اور معیار کے اعتبار سے بلند بھی ہیں۔ ان مثنویاں کو عشقیہ، واقعاتی، مدحیہ اور ہجویہ وغیرہ میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ ان کی عشقیہ مثنویاں مقبول ہوئیں۔ فن کی کسوٹی پر اگر چہ ان کی مثنویاں معیاری نہیں معلوم ہوتیں لیکن ان کی خاص بات یہ ہے کہ ان میں بھی غزل کی سی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ عشقیہ مثنویاں نسبتاً صاف اور رواں ہیں۔ نہ ان میں حد سے زیادہ مبالغہ کی کارفرمائی ہے اور نہ بیان کی پیچیدگی۔ یہ مثنویاں دیگر مثنویوں کی طرح فحش گوئی اور بے شرمی کی باتوں سے بھی پاک ہیں۔ مثنوی 'شعلہ شوق' اور 'دریائے عشق' کے متعلق امیر احمد علوی لکھتے ہیں۔

> ''میر تقی میر نے متعدد مثنویاں درد و تاثیر سے لکھ کر شعر وسخن کے اس تختۂ آب حیات کا چھینٹا دیا خصوصاً شعلہ شوق اور دریائے عشق میں فصاحت و بلاغت کے وہ آب دار موتی پرو دیئے کہ یہ نظمیں عروس سخن کا زیور بن گئیں۔ اور عشقیہ مثنوی ''معاملات عشق'' کی زبان بھی صاف ہے عشق کی تڑپ اس میں محسوس کی جاسکتی ہے۔ محبوب سے گفت و شنید بھی اس میں دیکھی جاسکتی ہے۔'' ۳۲

ملاحظہ ہوں یہ اشعار۔

ایک دن پان وے چباتے تھے
سرخ لب ان کے مجھ بھاتے تھے

کہہ اٹھا میں اگر اگال مجھے
منھ سے دو تو کرو نہال مجھے

ہنس کے اس وقت مجھ کو ٹال دیا
پھر اسی رنگ سے اگال دیا

مثنوی 'خواب وخیال' ان کی کامیاب مثنوی ہے جس کے متعلق وہاب اشرفی نے لکھا کہ یہ مثنوی اسم با مسمیٰ ہے کیوں کہ جس عشق کا اس میں تذکرہ ہے وہ خواب وخیال سے آگے نہ بڑھ سکا اور سچ پوچھئے تو یہی وہ عشق ہے جس کے متعلق ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر کی اپنی کہانی ہے۔ اس کے تاریخی شواہد ہیں۔ عشق دراصل نہ صرف ان کی غزل بلکہ مثنویوں کا بھی خاص موضوع ہے۔ عشق کے جو تجربے انہوں نے اپنی شاعری میں پیش کئے بعد کی نسل نے بھی ان کی ہی تقلید کو فخر سمجھا۔ خود میر کو بھی یہی احساس تھا۔

ہے ہمارے بھی طور کا عاشق
جس کسی کو کہیں ہوا ہے عشق

میر کی ایک اور مثنوی جو سب سے زیادہ مقبول ہوئی وہ 'دریائے عشق' ہے جس کا ماخذ فارسی کی ایک مثنوی ''قضاوقدر'' کو بتایا جاتا ہے۔ عشق کے معاملات کے بیان میں میر کو قدرت حاصل ہے۔ عشق کی کیفیت معلوم کرنے کے لئے ملاحظہ ہوں یہ اشعار۔

عشق ہے تازہ کار تازہ خیال
ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال

دل میں جاکر کہیں تو درد ہوا
کہیں سینے میں آہ سرد ہوا

کہیں آنکھوں سے خون ہو کے بہا
کہیں سر میں جنون ہو کے بہا

میر کی دیگر مثنویوں میں نسنگ نامہ، گھر کا حال، جنگ نامہ، شکار نامہ، اور بعض دوسری مثنویاں اہمیت کی حامل ہیں۔ جن کا ذکر باب دوم میں کیا جاچکا ہے۔

سید میر سوز کی ایک عشقیہ مثنوی کا پتہ چلا ہے جس کا کوئی عنوان مقرر نہیں کیا گیا ہے۔ زبان کی صفائی، برجستگی اور روانی اس کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ جعفر علی خان حسرت بھی سوز ہی کے ہم عصر شاعر تھے۔ ان کے کلیات میں متعدد مثنویاں ملتی ہیں۔ طوطی نامہ ان کی اہم مثنوی ہے جس میں طوطا رام شہزادہ کی داستان عشق کو پیش کیا گیا ہے۔ حسرت نے اس میں اپنے عہد کی

معاشرت کی عکاسیبھی کی ہے۔

قائم چاند پوری نے مثنویاں کثرت سے کہیں۔ان کی مجموعی تعداد ۲۷ ہے۔ ۲۳ دراصل قائم کی مثنویاں سودا کے کلیات میں شامل ہوگئیں تھیں۔قاضی عبدالودود نے سودا کے کلام میں الحاقی کلام کو علاحدہ کر کے قائم کی مثنویوں کی نشاندہی کر دی۔مختلف موضوعات پر مشتمل قائم کی کچھ مثنویاں طویل اور زیادہ تر چھوٹی ہیں۔مثنوی قصہ عشق درویش یا جذب الفت قائم کی اہم عشقیہ مثنوی ہے جو میر کی عشقیہ مثنویوں سے ماخوذ بتائی جاتی ہے۔قائم کی یہ مثنوی پہلے سودا سے منسوب کی گئی تھی۔بعد میں گیان چند جین نے یہ ثابت کیا کہ یہ سودا کی مثنوی نہیں ہوسکتی۔یہ قصہ سب سے پہلے اورنگ زیب کے ابتدائی دور میں کسی شاعر نے فارسی میں لکھا تھا۔بعد کو قائم چاند پوری، مرزا علی لطف اور راسخ عظیم آبادی (اعجاز عشق) نے بھی اسے نظم کیا ہے۔ ۲۴۔اس میں پنجاب کے درویش شاہ لدھا کی داستان عشق بیان کی گئی ہے۔مثنوی کے شروع میں عشق کی تعریف میں اشعار ہیں بعد میں حمد اور مناجات ہے۔پھر اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔اس مثنوی کا قصہ مختصراً یہ ہے کہ ایک بوڑھا درویش ایک نوجوان دلہن پر عاشق ہوتا ہے دلہن جب گزر جاتی ہے تو بوڑھا ایک پیڑ پر چڑھ کر تا حد نظر اسے دیکھتا ہے۔اور جب وہ نظروں سے اوجھل ہوجاتی ہے تو بوڑھا پیڑ سے گر کر جان دے دیتا ہے۔دلہن کو جب یہ خبر ہوئی تو وہ بھی بے قرار رہنے لگی۔جب اس کے والدین اسے واپس لے چلے تو اسی پیڑ کے سائے میں آرام کیا۔دلہن اس بوڑھے کی قبر پر زار زار رونے لگی۔اچانک قبر پھٹی اور دلہن اس میں سما گئی اور بدستور قبر بند ہوگئی۔اس مثنوی کے چند اشعار یہاں پیش کئے جاتے ہیں۔

کہ تھا پنجاب میں اک مرد درویش
گرفتار بلائے حالت خویش

گداز عشق سے ازخویش رفتہ
ہوجوں گرم چکیدن موم تفتہ

مقام اس کا تھا اک جاگہ سر راہ
بہ وضع تکیہ ہے جیسے تو آگاہ

اگر تنکا تو واں سے ڈھونڈ لاوے
تن لاغر سوا اس کے نہ پاوے

اس کی خوبیوں کے متعلق نثار احمد فاروقی لکھتے ہیں۔

”مزید خوبی یہ کہ اس کی زبان بہت عمدہ اور مرصع ہے۔خوش نما بندش ،چشت ترکیبیں، خوبصورت الفاظ اور دل نشیں انداز بیاں ہے۔زباں وبیاں کے اعتبار سے میر اور سودا کی کسی مثنوی میں اتنی مرصع کاری اور صناعی نہیں ملتی جتنی قائم کی

اس مثنوی میں ہے۔ جزئیات نگاری تو اتنی ہے کہ ضمنی باتوں کو بھی اچھے خاصے شرح و بسط کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔''۳۵

قائم کی دیگر مثنویوں میں مثنوی مذمت گونری، مثنوی قضا وقدر، مثنوی در ہجو حجام، مثنوی در ہجو خارش، مثنوی شدت سرما، مثنوی در صفت بندوق، مثنوی در توصیف ہولی اور مثنوی زن اوباش وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ مثنوی زن اوباش صرف چار اشعار پر مشتمل ہے۔ انداز ظریفانہ ہے۔

حکایت ہے اک زن سے یوں یادگار
کہ تھی سخت اوباش اور ہرزہ کار

کیا اپنی آجا سے ان نے سوال
کہ ہیں مرد پر چار عورت حلال

ہے کیا قہر چار عورت اور ایک مرد
کہا ان نے سن اس کو پھر آہ سرد

خدا اور پیمبر جو تھا مرد تھا
ہمارا وہاں کون پر درد تھا

قائم کی بعض ہجویہ مثنویوں میں فحش الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ لیکن چند دوسری مثنویاں جن کا ذکر اوپر ہو اہے۔ مثنوی کی تاریخ میں بنیادی حیثیت کی حامل ہیں۔

راسخ عظیم آبادی میر کے ہم عصر تھے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ دہلی گئے تو نہ صرف میر سے ملاقات کی بلکہ ان کے شاگرد ہو گئے تھے۔ لیکن اس کا تاریخی ثبوت نہیں ملتا۔ اس لئے یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ وہ میر کے باقاعدہ شاگرد تھے۔ البتہ انہوں نے میر کی پیروی میں شاعری کی۔ ان کی مثنویاں 'حسن وعشق' اور ''جذب عشق'' میر کی مثنوی 'شعلۂ عشق' اور 'دریائے عشق' سے بہت ملتی جلتی ہے۔ ۳۶ تقریباً ایک درجن سے زائد مثنویاں ملتی ہیں۔ اکثر مثنویوں میں داستان عشق ہی کو بیان کیا گیا ہے۔ راسخ نے اپنے تجربات کو نہایت آسان زبان میں پیش کیا۔ ان کی مثنویاں میر کی سی نشتریت لئے ہوئے ہیں۔ میر اور راسخ میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ دونوں کی مثنویوں میں غزل کا انداز چھایا ہوا ہے۔ ان کی مثنویوں کو پڑھتے وقت غزل کا مزا ملتا ہے۔ غزل چوں کہ اختصار اور اشاروں، کنایوں کے دائرے میں پھیلتی ہے جبکہ مثنوی میں وضاحت کے ساتھ واقعہ پیش کیا جاتا ہے۔ سید عقیل رضوی راسخ کی زبان سے متعلق لکھتے ہیں۔

''راسخ زبان کے لحاظ سے ہمیشہ دہلی والوں کا اتباع کرتے رہے۔ میر، درد وغیرہ ان کے مثالی نمونے تھے۔ موسیقی سے ذاتی واقفیت کے باعث ان کے الفاظ کا

سادہ ہونا اور اشعار میں ایک طرح کا ترنم اور جھنکار کا پیدا ہونا یقینی تھا۔ کم ایسے موقعے آتے ہیں جہاں زبان عربی، فارسی تراکیب اور لغات سے بوجھل ہوگئی ہو۔۔۔ اکثر موقعوں پر مثنویوں میں یہ احساس ہوتا ہے کہ میر بول رہے ہیں۔ یا میر کا کلام سامنے رکھ کر اسی جذبہ اور درد کے ساتھ کہنے کی کوشش کی ہے۔'' ۳۷

راسخ کی مثنوی 'ناز و نیاز' کے اشعار مثال کے طور پر پیش کئے جاتے ہیں۔

کیا کہوں آہ محبت کیا ہے
کیا کہوں اس میں مصیبت کیا ہے

اس کے دلہائے شکستہ ہیں باب
ہے یہ ٹوٹے ہوئے شیشوں کی شراب

پنجۂ غم کے نچوڑے ہوئے دل
ہیں اس آفت کے مقام و منزل

گرمیاں اس کی کھلا دیتی ہیں
سنگ کو موم بنا دیتی ہیں ۳۸

باب دوم میں میر حسن کی مثنوی نگاری کا ذکر تفصیل سے کیا جا چکا ہے۔ البتہ عبدالقادر سروری نے اپنی کتاب 'اردو مثنوی کا ارتقاء' میں میر حسن کی شہکار مثنوی سحر البیان پر جو تبصرہ کیا ہے اس کا اقتباس یہاں پیش کرنا مناسب خیال کرتا ہوں۔

''بے نظیر اور بدر منیر کی داستان عشق اپنے فوق الفطرت عناصر اور نصب العینی ماحول کے باوجود حیات انسانی کی اصلی اور بنیادی صداقتوں اور فطرت انسانی کی غیر متغیر حقیقتوں سے معمور ہے۔ وہ ایک مسلسل قصہ ہے اور عمدہ فن کاری کا نمونہ۔ کردار نگاری میں بھی میر حسن نے ایک قدم آگے بڑھایا تھا۔ جو پہلا اور منظوم قصوں کی حد تک آخری قدم بھی تھا۔ میر حسن نے نجم النساء کا جو انسانی کردار اٹھایا ہے وہ فطرت انسانی کی بنیادوں پر قائم ہے۔ میر حسن کے جذبات نگاری کے مرقع اور عمیق مشاہدات، مناظر اور بیانات نہایت واضح اور پر کیف ہیں۔ سب سے بڑھ کر ان کی زبان کی لطافت سادگی اور شیرینی ہے۔ جہاں یہ دونوں خصوصیات شامل ہو جائیں ایک بلند پایہ فنی کارنامے کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ میر حسن کے مکالمے دہلی کے مثنوی نگاروں کے مقابلے میں زیادہ بسیط اور قدیم مثنوی نگاری کے مقابلے میں

موجودہ روزمرہ کے زیادہ قریب ہیں۔اس لئے ان کے کارنامے کا لطف لازوال ہو گیا ہے۔''سحر البیان'' اسی حدتک نصب العینی ہے کہ اس میں ایک خیالی دنیا پیش کی گئی ہے لیکن یہ خیالی دنیا دراصل جن اجزاء سے تعمیر ہوئی ہے، وہ میر حسن کے اطراف کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔اس لئے سحر البیان صرف ایک نصب العینی دنیا کا قصہ ہی نہیں بلکہ ان کے زمانے کی معاشرتی حالت مذاق اور طرز زندگی کا ایمائی مرقع ہے۔''[۳۹]

خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی سید میر اثر سے یوں تو غزلوں کا سرمایہ بھی یادگار ہے لیکنا نہوں نے مثنوی ''خواب وخیال'' لکھ کر مثنوی کی تاریخ میں ایک نام لکھوایا۔میر اثر کی اس طویل مثنوی کو مولوی عبدالحق نے تلاش کر کے پہلی مرتبہ ۱۹۳۶ء میں شائع کیا۔اس مثنوی میں مجازی وحقیقی دونوں عشق کی کیفیات کو محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن مجازی رنگ حاوی نظر آتا ہے کہ میر اثر نے عشق کے معاملات کو بڑی خوبصورتی سے کھل کر بیان کر دیا ہے۔یہ مثنوی اپنے عہد کی مروجہ روایت سے ہٹ کر تخلیق کی گئی ہے یعنی اس میں نہ کوئی مسلسل داستان ہے نہ پلاٹ نہ مصوری نہ منظر نگاری صرف عاشق کے جزبات کو بے کم وکاست پیش کر دیا گیا ہے۔شاید اسی لئے بعض تبصرہ نگاروں نے اسے لائق مطالعہ نہ سمجھا بلکہ شرمناک کہا۔لیکن بعض کے نزدیک یہ پہلی کامیاب مثنوی ہے۔بعض اوقات مثنوی میں کچھ زیادہ ہی کھل کر اظہار خیال کیا گیا ہے اس کا احساس خود میر اثر کو بھی تھا۔

وضع اس کی ہوئی خلاف طبع
ہے مجھے اس سے انحراف طبع

یہ تو قابل نہیں سنانے کے
نہیں لائق کہیں دکھانے کے

'خواب وخیال' کی سب سے بڑی خوبی زبان کی صفائی اور جذبات عشق کی سچی ترجمانی ہے۔بعد کے کئی مثنوی نگاروں نے اسے معیار بنا کر مثنویاں لکھیں۔خاص طور پر مرزا شوق کی مثنویاں خواب وخیال کے تتبع میں بھی لکھی گئیں ہیں۔مثنوی پر تبصرہ کرتے ہوئے مولوی عبدالحق نے لکھا ہے۔

''میر اثر کا کلام بہت ہی پاک صاف اور فصیح ہے۔اور درد واثر کی چاشنی رکھتا ہے۔اور مثنوی تو سلاست وفصاحت کی کان ہے۔۔۔جدید اردو زبان کی جب سے بنیاد پڑی ہے شاید ہی کوئی مثنوی زبان کی سلاست اور روانی، فصاحت اور شیریں، روزمرہ کی صفائی، قافیوں کی نشست اور مصرعوں کی برجستگی اور زنانے اور مردانے محاوروں کے بے تکلف استعمال میں مثنوی خواب وخیال کا مقابلہ کر سکتی ہے۔مگر بات کیا ہے کہ یہ کوئی قصہ یا داستان نہیں ہے۔ہجر ومفارقت، تمنائے ملاقات ومواصلات

،راز ونیاز، چھیڑ چھاڑ اور عشق وعاشقی کی کیفیات اور واردات کا بیان ہے۔'' [۴۰]

دراصل پلاٹ وقصہ نہ ہونے کی وجہ سے ہی یہ مثنوی کی ہیئت میں ایک نیا تجربہ تسلیم کی جاتی ہے۔ دوسری خاص بات اس کی یہ بتائی جاتی ہے کہ اس میں اثر نے اپنی اور خواجہ میر درد کی بہت سی غزلیں کھپا دی ہیں۔ نیز فارسی اشعار بھی درمیان میں ٹانک دئے گئے ہیں۔ سینکڑوں اشعار معشوق کے سراپا کی تعریف میں کہے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مثنوی میں بھی تغزل کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ مثنوی کے کچھ اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

ایک عمر اس کا مجھ کو کھوج رہا
دل پہ اس بات کا ہی بوج رہا

دل پہ اب اس کے کیا گزرتا ہے
یہ جواں یوں جو مفت مرتا ہے

کیا کہوں کس طرح سے جیتا ہے
غم کو کھاتا ہے آنسو پیتا ہے

اس کو یکجا کہیں قرار نہیں
ان دنوں یہ کسو کا یار ہیں

حال اس کا جو کوئی سنتا ہے
کھاکے افسوس سر کو دھنتا ہے

اب نہ دن ہی کٹے نہ رات کٹے
کس طرح عرصۂ حیات کٹے

رات کاٹے کوئی کہ دن کاٹے
بات بنتی نہیں ہے بن کاٹے

میر شیر علی افسوس کی صرف ایک مثنوی ملتی ہے جس کا عنوان 'بہار سخن' ہے۔ اس میں آصف الدولہ کی رنگ رلیوں اور ان کے ہولی کھیلنے کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے۔ مثنوی کی زبان صاف ہے لیکن فنی اعتبار سے یہ کمزور مثنوی ہے۔ نواب محبت خان کی مثنوی اسرار محبت اس دور کی اہم مثنوی ہے جس میں سسّی اور پنّوں کی داستان عشق نظم کی گئی ہے۔ مثنوی کا جائے وقوع سرزمین پنجاب ہے جس کے کردار سسّی کو شاعر نے ہیر کی بھتیجی قرار دیا ہے۔ یہ منظوم افسانہ محبت نے کوئی 'مسٹر جانسن تھے' ان کی فرمائش پر لکھا تھا جن کا تذکرہ مثنوی میں موجود ہے۔

اسرار محبت کو شہرت نصیب نہ ہوسکی۔ پلاٹ اس کا ڈھیلا ڈھالا ہے۔ یہ اپنے عہد کے ماحول کی عکاسی بھی نہیں کرتی لیکن

زبان وبیان کے اعتبار سے مثنوی کا درجہ بلند ہے مصنف نے عاشق و معشوق کے جذبات کی عکاسی میں اپنا زور صرف کیا ہے۔مثلاً سسّی کے سراپے کے بیان میں کہتے ہیں۔

سراپا کیا لکھوں اس شعلہ رو کا
کہ تھی وہ حسن کا شعلہ سراپا

پریشاں رخ پہ یوں زلفیں تھی یکسر
رگ ابر سیہ ہو جیسے سر پر

سماں ہوتا تھا یوں جیسے فلک پر
شب دیجور میں چمکے ہیں اختر

سودا و میر و مصحفی کی مثنویوں نے مثنوی کی ایسی لویں چھوڑی جن سے لکھنؤ کے شعراء نے بڑی بڑی شمعیں روشن کیں۔ میر حسن کی مثنویاں اگر چہ لکھنؤ ہی میں لکھی گئیں لیکن یہ دہلی ولکھنؤ دونوں دبستانوں کی نمائندگی کرتی ہیں۔لکھنؤ کے سیاسی و سماجی حالات ایسے تھے کہ یہاں رومانی فضا قائم ہوگئی۔شاہان اودھ کی تعیش پسندی اور آرائش وزیبائش کے شوق نے عوام کو بھی آرائش وزیبائش اور تصنع کے جال میں پھنسا کر ایک مخصوص فضا تیار کرنے میں مدد کی۔جس کی جھلک اس عہد کی تمام اصناف سخن میں دیکھی جاسکتی ہے۔بالخصوص عشق کے اظہار میں کھلے پن کو زیادہ پسند کیا جانے لگا جو عموماً جنسی جذبہ کی تسکین کا نام ہو کر رہ گیا۔ایسا نہیں ہے کہ دہلوی شعراء کے یہاں عورت کا صاف صاف ذکر نہ ہو یا جنسی جذبہ کے تسکین کی خواہش کا اظہار نہ کیا گیا ہو لیکن یہ ان کے یہاں غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا جیسا کہ لکھنؤ شعراء کے یہاں نظر آتا ہے۔اس کے لئے دراصل لکھنؤ کے سیاسی سماجی اور ثقافتی حالات ذمہ دار ہیں۔ یہاں عشق کے اظہار میں بے تکلفی سے کام لیا جانے لگا۔یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی مثنویوں میں جنسی تلذذ اور عریانیت کے مناظر کثرت سے نظر آتے ہیں لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ لکھنؤ کی ساری مثنویاں ایسی ہی ہیں،بعض مثنویوں کا موضوع مذہب اور اخلاق بھی ہے۔لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے۔

انشاء بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے اور نہایت بذلہ سنج،شوخ طبع اور ہنسوڑ قسم کے آدمی تھے۔ان کی شاعری اس کی غماز ہے۔کلیات انشاء میں کل آٹھ مثنویاں ملتی ہیں۔ان کی غزل کی طرح مثنویاں بھی غیر سنجیدہ بلکہ ہجویہ ہیں۔یہ تمام مثنویاں مختصر ہیں جو تقریباً چالیس اشعار سے لیکر ۱۰۰ اشعار پر مشتمل ہیں۔دراصل انشاء کے مزاج نے انہیں سنجیدگی کی طرف مائل نہیں ہونے دیا ورنہ انشاء جیسا عالم فاضل شاعر مثنویوں میں بھی اپنے یادگار نقوش چھوڑ سکتا تھا۔ان پر شاہان اودھ کے دربار کا خمار اس قدر چڑھا ہوا تھا کہ ہنسوڑ پن کے زینے سے اتر کر سنجیدگی کے آنگن میں نہ اتر سکے۔یہی وجہ ہے کہ انشاء کی مثنویاں مثلاً زنبور، کھیل،پشہ،مرغ نامہ وغیرہ نہ صرف غلو اور مبالغہ سے بھری پڑی ہیں بلکہ ان میں فحش الفاظ کی بھی بھرمار ہے۔مثنوی فیل میں تو جانوروں کے جنسی افعال سے لذت حاصل کرنے کا ذکر ہے۔ بقول سید عبدالباری یہ مثنوی نواب سعادت علی خان کے حکم سے لکھی گئی تھی۔نواب عالی مقام کو بھی اس طرح کے وسائل سے اپنی ٹھنڈی رگوں میں حرارت پیدا کرنے کی ضرورت درپیش تھی۔

طبقہ اُمراء کے ذوق پر اس مثنوی سے کچھ روشنی پڑتی ہے۔ حیرت ہے کہ شاعر فطرت کو بھی اس منظر پر غرق حیا کر دیتا ہے۔ لیکن خود اس کے قلم کو اور اس کے قدر دانوں کو اس پر حیا دامن گیر نہیں ہوتی۔ ۴۲؎

انشاء میں جو خرابیاں تھیں وہ ان کے عہد کی خرابیاں تھیں۔ انشاء اس ماحول کے ترجمان ہیں جو نواب اودھ نے بنایا ہوا تھا۔ ایک مثنوی کے ابتدائی شعر سے فحش نگاری کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

مرد تھا ایک ایک تھی رنڈی
پر وہ رنڈی تھی مرد سے سنڈی

انشاء کی مثنوی کی زبان البتہ بہت صاف اور برجستہ ہے۔ جذبات کی عکاسی ان مثنویوں کی اہم خصوصیت ہے۔ انشاء کئی زبانوں کے ماہر تھے مثنوی زنبور، کچھ اشعار کے بعد اردو سے برج بھاشا میں منتقل ہو جاتی ہے، گویا یہ ایک تجربہ ہے۔ انشاء کو نئے نئے تجربے کرنے کا بڑا شوق تھا۔ آخر میں ان کی مثنوی 'پشہ' کے کچھ اشعار درج کرتے ہیں جس میں مچھروں کے غیض و غضب کو دلچسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

مچھروں کو ہوا ہے اب یہ اوج
دب گئی جن سے مرہٹوں کی فوج

ہیں دوپٹے میں صاف گھس آتے
اور لحافوں میں ہے سما جاتے

ان کے بھناٹے کی ہے یہ آواز
تار جس میں کبھو نہ ہو دم ساز

ناک میں ہر طرف سے ہو کے دخیل
پھونکتے ہیں یہ صور اسرافیل

جرأت نے متعدد مثنویاں لکھیں۔ گیان چند جین نے جرأت کی کل مثنویوں کی تعداد ۲۱ بتائی ہے ۴۳؎۔ اگرچہ ان کے مطبوعہ کلیات میں چند مثنویاں ہی ملتی ہے۔ جن میں مثنوی ''حسن و عشق'' قابل ذکر ہے۔ غزل کے میدان میں جرأت ایک مخصوص رنگ کے نمائندہ ہیں۔ ان کی مثنویاں زیادہ تر ہجویہ ہیں۔ اور فنی اعتبار سے قدرے کمزور ہیں۔ مثنویوں کے موضوعات ، خارشی ، چیچک ، نزلہ ، تپ لرزہ ، شدت گرما ، شدت برشگاں سے ظاہر ہے کہ اردگرد سے اخذ کیے گئے ہیں۔ جرأت کی مثنویوں پر تبصرہ کرتے ہوئے وہاب اشرفی لکھتے ہیں۔

''انہوں نے (جرأت) خواہ مخواہ مثنوی لکھنے کی جرأت کی ۔ تقریباً ۲۶ مثنویاں بڑی چھوٹی ملا کر لکھ ڈالیں۔ مگر بہت تھا کہ یہ اپنی غزلوں سے ہی لگے رہتے

اور مزے مزے کے شعر کہا کرتے۔''۴۴

جرأت نے اپنی مثنویوں میں بیشتر جذبات کی عکاسی کی ہے۔ سراپا نگاری میں انہیں خاصی دلچسپی تھی۔ سعادت یار خان رنگین کی شناخت ریختی کے شاعر کی ہے۔ اور اس صنف میں ان کا کوئی حریف نہیں۔ لیکن اس کے علاوہ انہوں نے غزل، رباعی، قطعہ وغیرہ میں بھی طبع آزمائی کی۔ انہوں نے اردو میں سب سے بڑا ذخیرہ مثنویات کا چھوڑا ہے۔ چالیس سے زائد مثنویاں انہوں نے لکھیں۔ جن کے اشعار کی مجموعی تعداد ۱۴ ہزار ہے۔ ۴۵

رنگین کی مثنویاں مذہب، اخلاق، مدح، ہجو وغیرہ مختلف موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں۔ بعض مثنویاں ریختی کے انداز میں بھی ہیں۔ اور بعض مثنویوں میں پست خیالات ہیں۔ ایک مثنوی کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

کر کے باتوں میں راضی ان کو لٹا
کیا کہوں ان سے کس طرح سے ملا

نصف شب سے غرض کہ تا بہ سحر
کبھی یہ اس پہ تھا کبھی اس پر

صبح تک دونوں ہو گئیں ڈھیلی
ایک تو نیلی دوسری پیلی

مثنوی نگاری کا سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا بلکہ ہر دور میں جاری رہا ہے۔ لیکن یہاں صرف انہیں مثنوی نگاروں کا ذکر کیا گیا ہے جو مصحفی کے عہد کے قریب تھے۔

OOO

# مصحفی کی مثنوی نگاری

غزل کے علاوہ قصیدہ اور مثنوی ایسی اصناف ہیں جن میں مصحفی نے اچھا خاصا سرمایہ یادگار چھوڑا ہے۔ مصحفی ایک زود گو شاعر تھے۔ بات چیت کی رفتار سے شعر کہنے پر قادر تھے۔ اس لئے شاعری پر نظر ثانی کرنے کی نوبت نہ آئی ہوگی دوسرے اپنے شاگردوں کی اصلاح اور حریفوں سے معرکہ آرائیوں نے اس کی مہلت نہ دی ہوگی۔ کہ رطب و یابس کو چھانٹ سکتے۔ حالانکہ رطب و یابس میر کے کلام میں کثرت سے موجود ہے۔ میر کی خوش قسمتی یہ ہے کہ ان کے کلام کے بہت سے انتخاب شائع ہوئے۔ لیکن مصحفی کا معاملہ یہ تھا کہ ان کا کلام ہی آسانی سے دستیاب نہ ہوتا تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اکثر تذکرہ نگاروں نے ان کی مثنویوں کا ذکر نہیں کیا جب کہ ان کے مطبوعہ کلیات میں مثنویوں کی کل تعداد ۲۰۱ ہے۔ آزاد نے بھی آب حیات میں ان کی مثنوی نگاری پر کچھ نہ لکھا۔ آزاد نے مصحفی کی مشاقی اور پر گوئی پر لکھا ہے۔

> ''سن رسیدہ لوگوں کی زبانی سنا کہ دو تین تختیاں پاس دھری رہتی تھیں۔ جب مشاعرہ قریب ہوتا تو ان پر اور مختلف کاغذوں پر طرح مشاعرہ میں شعر لکھنے شروع کرتے تھے۔ اور برابر لکھتے جاتے تھے۔ لکھنؤ شہر تھا۔ عین مشاعرے کے دن لوگ آتے ۸ سے ٦ تک اور جہاں تک کسی کا شوق مدد کرتا وہ دیتا۔ یہ اس میں سے ۹، ۱۱، ۲۱ شعر کی غزل نکال کر حوالہ کر دیتے ان کے نام کا مقطع کر دیتے تھے۔ دراصل سبب کمزوری کا یہ تھا کہ بڑھاپے میں شادی بھی کی تھی۔ چنانچہ سب سے پہلے تو ایک سا لا تھا وہ شعر چن کر لے جاتا۔ پھر سب کو دے دیکر جو کچھ بچتا وہ خود لیتے۔ اور اس میں کچھ لون، مرچ لگا کر مشاعرہ میں پڑھ دیتے وہی غزلیں دیوانوں میں لکھی چلی آتی ہیں۔ بلکہ ایک مشاعرے میں جب شعروں پر بالکل تعریف نہ ہوئی تو انہوں نے تنگ ہو کر غزل زمین پر دے ماری اور کہا کہ روئے فلاکت سیاہ جس کی بدولت کلام کی یہ نوبت پہنچی ہے کہ اب کوئی سنتا بھی نہیں۔ اس بات کا چرچا ہوا تو یہ عقدہ کھلا کہ ان کی غزلیں بکتی ہیں اچھے اچھے شعر لوگ مول لے جاتے ہیں۔ جورہ جاتے ہیں وہ ان کے حصے میں آتے ہیں''۔ ۴٦

مصحفی زود گو شاعر ہیں غزل گوئی کے ساتھ ہی انہوں نے مثنویاں بھی نہایت تیز رفتاری کے ساتھ تخلیق کیں اور نظر ثانی کی زحمت کا بھی موقع ہاتھ نہ آنے پایا جیسا کہ مذکورہ اقتباس سے ظاہر ہے۔ کئی مثنویاں میر کے اتباع میں لکھی گئی ہیں۔ اس عہد میں یہ بھی گویا استادی کا ایک ثبوت تھا کہ ایک استاد شاعر جن اصناف میں طبع آزمائی کرتا تھا دوسرے شعراء بھی اپنی قادر الکلامی اور استادی کا سکہ بٹھانے کے لئے ان تمام اصناف میں خود کو ثابت کرنے پر کمر بستہ ہو جایا کرتے تھے۔ مصحفی اس معاملے میں کسی سے پیچھے نہ رہے۔ مثنوی سے متعلق محض ایک بیان آب حیات میں درج ہے جس کا ذکر یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ آزاد لکھتے ہیں۔

''پانی پت کے ایک شخص اس زمانہ میں چکلے داری کے سبب لکھنؤ میں رہتے تھے۔ ان کے یہاں شیخ مصحفی بھی آیا کرتے تھے۔ ایک دن کاغذ کا جز ہاتھ میں لئے آئے اور الگ بیٹھ کر کچھ لکھنے لگے۔ سامنے ایک ورق رکھا تھا اسے دیکھ دیکھ کر اس طرح لکھے جاتے تھے جیسے کوئی نقل کرتا ہے۔ ایک شخص نے پوچھا کہ حضرت یہ کیا ہے جس کی آپ نقل کر رہے ہیں۔ لائیے میں لکھ دوں۔ انہوں نے کہا کہ ایک شخص نے کچھ مضامین مثنوی میں لکھوانے کے لئے فرمائش کی تھی۔ اس کا تقاضا مدت سے تھا۔ کچھ تو مجھے یاد نہ رہتا تھا، کچھ فرصت نہ ہوتی تھی۔ آج اس نے بہت شکایت کی اور مطلب لکھ کر دے دیا، وہ نظم کر رہا ہوں۔''[۷۴]

ظاہر ہے کہ جس شاعر کی مشق سخن کا یہ عالم ہو اس کے لئے اشعار کا انبار لگا دینا کچھ بعید از قیاس نہ ہوگا۔ صنف مثنوی کو جیسا ہمہ گیر اور وسیع قرار دیا گیا اس کی جھلک مثنویات مصحفی میں نہیں ملتی کہ زیادہ تر مثنویاں مختصر ہیں جن کا ذکر آگے کیا جائے گا۔ مصحفی کی مطبوعہ کلیات میں مثنویوں کی کل تعداد ۲۰ ہے لیکن سعیدہ وارثی نے اپنی کتاب مطالعہ مثنویات مصحفی میں ایک اور مثنوی در فرمائش لالہ ٹیکا رام شامل کی ہے۔ یہ غیر مطبوعہ مثنوی انہوں نے مصحفی کے دیوان چہارم کے ایک خطی نسخے مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ سے نقل کی ہے۔ اس طرح مثنویات مصحفی کی کل تعداد ۲۱ ہو جاتی ہے۔ مثنویوں کی فہرست درج کی جاتی ہے۔

| | |
|---|---|
| ۱۔ در ہجو پسر حجام | (زبس آئینہ رو ہے طفل حجام) |
| ۲۔ در ہجو چارپائی خود | (یہ جو ہم پاس چارپائی ہے) |
| ۳۔ در صفت اجوائن | (کیا کروں وصف تیرے اجوائن) |
| ۴۔ جذبۂ عشق | (عشق ہے جوہر محیط جہاں) |
| ۵۔ کھٹمل نامہ | (کھٹملوں کی زبس کہ ہے افراط) |
| ۶۔ در ہجو مکان خود | (اپنے رہنے کو جو ملا ہے مکان) |
| ۷۔ در بیان شدت سرما | (اب کے سردی کا جو ہوا ہے وفور) |
| ۸۔ در افراط گرما | (کیا کہوں شوزش ہوائے تموز) |
| ۹۔ مثنوی در افراط آتش | (شوز آتش ہے کس قدر اس سال) |
| ۱۰۔ شعلۂ عشق در قصۂ عشق پسر تنبولی | (یہ جو اک خوں چکاں حکایت ہے) |
| ۱۱۔ در صفت بکری | (یہ جو بکرے کی پٹھ ہے اپنے پاس) |

۱۲۔ مثنوی قوچ کہ بہ زبان ہندی مینڈھا می گوید (یہ جواترا ہے چرخ سے مینڈھا)

۱۳۔ در صفت طوطی کہ مسماۃ بی بولن خادمہ ٔمیاں مصحفی مرحوم پرورده بود

(تو تا بولن نے وہ جو پالا تھا)

۱۴۔ مثنوی دیگر طوطی بہ پاس خاطر بی بولن (طوطی ہے جوز مردیں بال)

۱۵۔ مثنوی مودی خانہ سرکار صاحب عالم (یہ جو مودی خانہ ہے سرکار کا)

۱۶۔ گلزار شہادت (ہے جو نئی سی اک حکایت)

۱۷۔ مرغ نامہ مرزا تقی (دل میں تھا مدت سے یہ مذکور ہو)

۱۸۔ بحر المحبت (لب زخم قلم ذرا وا ہو)

۱۹۔ مثنوی در ہجو قوم شیخ / شیخ نامہ (یہ جو قوم شیخ ہے اے دوستاں)

۲۰۔ مثنوی دعائیہ (لکھ قلم وصف میر فضل علی)

۲۱۔ مثنوی در فرمائش لالہ ٹیکارام (ہے سزا اور ستائش وہ الہٰ)

مثنویات کی مذکورہ فہرست سے ظاہر ہے کہ مصحفی نے مختلف موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے یہ مثنویاں تاثراتی، ہجویہ، عشقیہ اور معاشرتی وغیرہ کے زمرے میں رکھی جاسکتی ہیں۔

''مثنوی در صفت پسر حجام'' دیوان اول میں شامل اس مثنوی میں کل ۴۴ اشعار ہیں۔ مخطوطات حسرت موہانی میں یہ مثنوی دیوان دوم میں درج کی گئی ہے۔ ۴۸؎۔ اس میں مصحفی نے ایک حجام کے لڑکے کی تعریف بیان کی ہے انداز بیان سے لگتا ہے کہ شاعر اس پر عاشق ہے۔ اور یہ شغل اس عہد کے دوسرے شعراء کے یہاں بھی نظر آتا ہے۔ مصحفی جو دوسرے شعراء کے اتباع میں سرفہرست تھے، بھلا اس معاملے میں بھی کہاں پیچھے رہتے۔

بہر حال اس مثنوی میں کوئی واقعہ نہیں بیان کیا گیا ہے اس لئے اس میں کوئی پلاٹ وغیرہ نہیں اور کردار کے طور پر بس حجام کا لڑکا ہے جس کے حسن کی تعریف کی گئی ہے۔ حجام کی رعایت سے اس مثنوی میں مصحفی نے تمام لوازمات کو اس میں پیش کر دیا ہے، مثلاً آئینہ، سر سہلانا، بالا دستی، سر جھکانا، شانہ انگلیاں، پانی کی کٹوری، تہری (ناخن کاٹنے کا اوزار، کسیت، استرہ، مقراض ،زبور، تسمہ، سنگ، (پتھر جس پر استرے کی دھار سیدھی کرتے ہیں) وغیرہ۔ طفل حجام کی تعریف میں کہتے ہیں۔

وہ گرچہ عاشقوں کا ہے کلیجا
یہ سر سہلائے کے کھاتا ہے بھیجا

اسے ہر اک نے بالادست پایا
تبھی تو اس کے آگے سر جھکایا

نہیں آئینہ ہی با چشم نمناک
ہے شانے کا بھی دل اس ہاتھ سے چاک

جو دیکھے انگلیاں وہ گوری گوری
بنے خورشید پانی کی کٹوری

ہے اس کے ہاتھ سے ہر ایک مفتوں
برنگ شیشۂ حجام دل خوں

مذکورہ اشعار سے مصحفی کی قوت مشاہدہ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے، یہ مثنوی رعایت لفظی کی بہترین مثال ہے۔ مصحفی نے حجام کی نسبت کے تمام لوازمات کو اس لڑکے کے فن میں استعمال ہوتے ہوئے دکھایا ہے لڑکے کی خوبصورتی کی تشبیہ کے لئے بھی ان لوازمات کو استعمال کیا۔

بہ شکل استرا ہے تیغ ابرو
نہیں کچھ فرق اس میں یک سر مو

بہ چشم و دیدۂ باریک بیناں
کٹوری چشم ہے اور شانہ مژگاں

مثنوی میں ایک شعر فارسی میں بھی ٹانک دیا ہے۔

پرس از سرمۂ دنبالہ دارش
کہ ناخن گیر شد ہنگام کارش

اس مثنوی کے متعلق ڈاکٹر سید عبدالباری اپنی کتاب 'لکھنؤ کا شعر وادب' میں اس طرح رقمطراز ہیں۔

''ایک اور مثنوی مصحفی نے لکھنؤ میں اپنے دہلوی ذوق امرد پرستی کی تسکین کے لئے لکھی۔ آخر یہاں بھی تو وہ طرح دار اور تعلیم وتربیت سے محروم مگر نسوانی انداز سے سجاوٹ کرنے اور ناز وانداز دکھانے والے نوعمر لڑکے موجود تھے جن کو دیکھ کر اس عہد کے دل پھینک عاشق مزاج اور اعلیٰ مقاصد حیات سے بے بہرہ اور نام نہاد بادۂ تصوف کے قدح خوار دیوانے ہوجاتے تھے۔ اور ان کو اس کثافت میں حسن حقیقی کا جلوہ نظر آنے لگتا تھا۔ چنانچہ مصحفی بھی معاشرہ کے ایک طبقہ کے اس ذوق کو مدنظر رکھتے

ہیں لیکن اس گل افشانی گفتار میں ذوق جگت گوئی میں بھی پیش پیش ہے۔''۹ ۴

مصحفی کی بعض مثنویاں ہجو پر مبنی ہیں جیسا کہ عنوانات سے ظاہر ہے۔ ان میں شکایت اور اپنی پریشان حالی کا بیان بھی ہے۔ لیکن کسی شخص کی برائی بیان نہیں کی گئی ہے۔ جیسا کہ ہجو گوئی کے لئے عام طور پر ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ ہجو صرف اسی کا نام نہیں ہے کہ کسی کو کھلی کھلی گالیاں دی جائیں اور بس۔ بلکہ اس میں بھی ایک مشاق کو وہ تمام صناعیاں برتنے اور بروئے کار لانے کی ضرورت پڑتی ہے جس سے کلام میں مینا کاری اور گنگا جمنی کا کام نظر آنے لگتا ہے۔ ہجو کی رنگ آمیزیاں کہیں مبالغہ کہیں استعارے کہیں استہزا کہیں پھبتی کہیں طعن و تشنیع کہیں رمز و کنایہ کہیں تشبیہ اور کہیں صاف صاف واقعات اور کہیں کہیں کھلی کھلی کہنے پر منحصر ہوتی ہے۔ اگر یہ سب چیزیں نہ ہوں تو پھر ہجو ہجو نہیں رہتی۔ ۵۰۔ البتہ مصحفی کی مثنویوں میں ہجو گوئی کا وہ رنگ نظر نہیں آتا جو سودا کا طرۂ امتیاز ہے۔ مکان، کھٹمل اور چارپائی وغیرہ مثنویاں اسی قبیل کی ہیں جن میں ہجو تو نظر نہیں آتی البتہ اظہار پریشانی ضرور کیا گیا ہے جو ذاتی واردات کے ضمن میں بھی رکھی جاسکتی ہے۔

مثنوی در ہجو کھٹمل ۱۵۹ اشعار پر مشتمل ہے جس میں مصحفی نے کھٹملوں کی زیادتی اور اذیت ناکی کا ذکر کیا ہے جن سے مصحفی عاجز آ گئے تھے۔ کھٹملوں کے کاٹنے سے جو گت ہوئی اس کا نقشہ مصحفی نے دلچسپ انداز میں پیش کیا ہے۔

کافروں نے یہ سر اٹھایا ہے
سارے پنڈے کو توڑ کھا یا ہے

ہے پھکی آگ سی بدن میں تمام
پڑ گئے ہیں ددوڑے تن میں تمام

بسکہ بے چین ہوں میں ان کے ہات
نیند آتی نہیں ہے ساری رات

پائچے میں کبھی گھس آتے ہیں
کبھی نیفے میں سر سراتے ہیں

کاٹتا ہے جو کوئی آئے کہیں
بیٹھے بیٹھے اچھل پڑوں ہوں وہیں

ان کے ہاتھوں سے ہے مجھے اے یار
بیٹھنا چار پائی پر دشوار

کلیات انشاء میں بھی اسی موضوع پر ایک مثنوی ملتی ہے جو ۹۶ اشعار پر مشتمل ہے لیکن اس میں بعض اشعار اچھے اور رعایت لفظی کی اچھی مثال ہیں۔ اس میں شاعر نے اپنی اذیت ناکی کا بیان اس انداز میں نہیں کیا جیسا کہ مصحفی کی مثنوی میں

ملتا ہے۔ البتہ دونوں کی مثنویاں ایک ہی بحر میں کہی گئی ہیں۔ مقابلتاً بعض اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

کافروں نے یہ قہر کام کیا
جوں قزلباش قتل عام کیا
(انشاء)

کافروں نے یہ سر اٹھایا ہے
سارے پنڈے کو توڑ کھایا ہے
(مصحفی)

ملاحظہ ہوں مصحفی کے چند اور اشعار۔

اک خلش ساری رات ازار میں ہے
آنکھیں بند اور ہاتھ ازار میں ہے
ہے بجا بسکہ ہیں زمیں پہ زیاد
کہیے راون کی ان کو گر اولاد

ملاحظہ ہوں انشاء کے چند اشعار۔

رات سکھ نیند کو جو ترسے ہے
اس کی آنکھو ں سے خو ن برسے ہے

ایک راون کا پوت تھا جے مل
اس کی اولاد ہیں یہ سب کھٹمل

کیوں نہ دیں چارپائی پر ڈنکا
چھٹ گئی ان کی سونے کی لنکا

تکیہ ہے یا رضائی یا کہ لحاف
چڑھ گئے سب پہ سرخ سرخ خلاف

ظاہر ہے کہ دونوں شاعروں نے مبالغہ سے کام لیا ہے۔ مگر یہ حد سے بڑھا ہوا مبالغہ نہیں ہے۔ رعایت لفظی سے بھی حسن پیدا کیا گیا ہے۔ میر نے بھی کھٹمل کے خلاف شکایت کی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

جنس اعلیٰ کوئی کھٹولا کھاٹ
پائے پٹی رہے ہیں جن کے پھاٹ

کھٹملوں سے سیاہ ہے سو بھی
چین پڑتا نہیں ہے شب کو بھی

شب بچھونا جو میں بچھاتا ہوں
سر پہ روز سیاہ لاتا ہوں

ایک چٹکی میں ایک چھنگلی پر
اک انگوٹھا دکھادے انگلی پر

گرچہ بہتوں کو میں مسل مارا
پر مجھے کھٹملوں نے مل مارا

سینکڑوں ایک چارپائی میں
اک ہتھیلی میں ایک گھائی میں

ہاتھ کو چین ہو تو کچھ کہیے
کب تلک یوں ٹٹولتے رہیے

مثنوی در ہجو چار پائی مصحفی کے دیوان اول میں شامل ہے اور ۱۳ اشعار پر مشتمل ہے۔اس میں ایک ایسی چار پائی کی ہجو لکھی ہےجس کا کوئی حصہ ایسا نہیں جو درست ہو۔اس چار پائی کو تشبیہات کے ذریعہ دلچسپ بنایا گیا ہے۔اس مثنوی میں بھی رعایت لفظی کی اچھی مثالیں موجود ہیں۔اس بوسیدہ سی چار پائی کے مقابلے میں انہیں بوریا زیادہ بہتر دکھائی دیتا ہے۔پائے ناہموار ہیں، بانوں کی جھول غار کی طرح دکھائی دیتی ہے۔اس میں پانو دھرتے ہی کنویں میں گرنے کے مترادف ہے۔لولی لنگڑی یہ پلنگ ایسی ہے کہ نہ تو یہ چھپر کھٹ ہے اور نہ ہی کھٹولا کہے جانے کے لائق ہے۔غرض کہ اس کی حالت اتنی خستہ ہے کہ مارے غصے کے شاعر اس پر سوتا نہیں ہے۔

یہ جو ہم پاس چارپائی ہے
گور ہے یا کنواں یا کھائی ہے

پٹی پائے تمام نا ہموار
اور بانو ں کی جھول جیسے کہ غار

لیک جس وقت اس پہ پانو دھرا
جیسے کوئی کنویں میں آن گرا

یہ وہی ناتواں پلنگڑی ہے
جس کو کہتے ہیں لولی لنگڑی ہے

یہ چھپر کھٹ ہے اس کی نسل ملے
نہ کھٹولے کی قسم کوئی کہے

طول میں میرے قد سے بھی کم تر
عرض میں میرے تن سے بھی لاغر

اب بھی جاتے تو گھر کو خالی کر
مصحفی اس سے بوریا بہتر

مثنوی درصفت اجوائن ۴۹ اشعار پر مشتمل دیوان اول میں شامل ہے اس میں اجوائن کے طبی فائدوں پر قلم اٹھایا گیا ہے۔اس لئے طبی اصطلاحات اس میں کثرت سے نظم ہوئی ہیں۔پیٹ کی بیماریوں کے لئے اجوائن کا استعمال زمانہ قدیم سے ہوتا آرہا ہے۔

اجوائن جیسے خشک موضوع پر بھی نظم کہنا کوئی معمولی بات نہیں ہے۔اس لئے اسے پڑھ کر مصحفی کی طبابت میں دلچسپی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔نظم میں اجوائن کے تعلق سے طب کی جتنی اصطلاحات نظم ہوئی ہیں انہیں طبیب ہی بیان کرسکتا ہے۔سعیدہ وارثی نے اس مثنوی کو سودا کی ''تعریف چھڑی'' کے مماثل قرار دیتے ہوئے مصحفی کو سودا کا سچا جانشین قرار دیا، وہ لکھتی ہیں۔

> ''ہم اس مثنوی (اجوائن) کو سودا کے تتبع کا ایک عطیہ سمجھتے ہیں۔سودا نے صرف ہجویہ مثنویاں ہی نہیں لکھیں، بعض مدحیہ مثنویاں بھی ان کے کلیات میں موجود ہیں جس میں وہ نظم خاص طور پر سودا کی خیال بندی کا ایک معجزہ ہے جس کا عنوان ہے ''تعریف چھڑی'' سودا نے اس میں اپنی لاٹھی کی تعریف کر کے تخیلات کا ایک باغ کھلایا ہے۔مصحفی کی مثنوی اجوائن پڑھتے ہوئے مجھے سودا کی وہ نظم بے ساختہ یاد آئی۔''۵۱

اجوائن کے طبی فائدوں کے ذکر میں چند اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

کیا کروں وصف تیرے اجوائن
تو ہے آرام جان وراحت تن

باؤ گولے کا تو نے سر توڑا
رنج نے تیرے ہاتھ گھر چھوڑا

اشتہا تجھ سے صاف ہوتی ہے
موت سر کو پکڑ کے روتی ہے

تجھ سے فوراُڈ کا رآتی ہے
گل جاں پر بہار آتی ہے

بلغمی صفرا جس کو ہوتا ہے
تیرا اک دانہ اس کو کھوتا ہے۔

کوئی کھا جائے اگر دو لقمے زیاد
اس کو کر دے ہے معدے میں تو اماد

لے کے دو پھول جو ترے کھا وے
غنچۂ طبع اس کا کھل جا وے

مثنوی در ہجو مکان ۱۴۳ اشعار پر مشتمل ہے۔اس میں بھی حسن تعلیل اور رعایت لفظی کی مثالیں موجود ہیں۔میر حسن کی طرح مصحفی نے بھی مکان کو ہجو کا موضوع بنایا ہے۔مکان کی ہجو میں میر نے بھی مثنوی لکھی ہے۔ممکن ہے کہ مصحفی نے اپنی مثنوی میر اور میر حسن کے اتباع میں لکھی ہو۔مکان کی زبوں حالی کا ذکر مبالغہ کے انداز میں کیا گیا ہے جیسا کہ میر حسن کی مثنوی میں ہوا ہے۔

اپنے رہنے کو جو ملا ہے مکان
ہے بعینہٖ وہ صورت زنداں

نہ تو روزن نہ اس میں جالی ہے
دن رہے جیسے رات کالی ہے

کبھی چیونٹی بدن کو کاٹے ہے
کبھی دیمک ہی پائے چاٹے ہے

میر نے برسات کے دنوں میں مکان کی خستہ حالی کی عمدہ تصویریں کھینچی ہیں۔میر حسن نے بھی اپنے مکان کی بوسیدگی پر ایک مثنوی لکھی ہے۔لکھنؤ میں جو مکان انہیں ملا اس کی حالت بقول میر حسن ایسی نہ تھی جہاں آرام سے رہا جا سکتا ہو۔

مثنوی کے آخر میں مصحفی کی طرح میر حسن نے بھی کاغذ،قلم،دوات کے گرد سے اٹنے کا ذکر کیا ہے۔اس سلسلے میں مصحفی و میر حسن کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

مصحفی۔

اس میں جتنے کہ ہیں لکھے اشعار
سب وہ لکھے گئے بخطّ غبار

خاک ان پر زلیں پڑی پیہم
تیر خاکی ہوئے تمام قلم

گرد جزدانوں پر ہے دودو تسو
ہے قلم دان اٹاپڑا ایکسو

گھر میں میرے جو کوئی آتا ہے
اپنی صورت کو بھول جاتا ہے

میرحسن۔

گرد میں صورتیں اٹی ہیں سب
ماٹی کی مورتیں بنی ہیں سب

طاق میں تھے جہاں جہاں جزدان
ہوگئے کل وہ کوہ ریگستاں

خاک پڑ پڑ کے یوں ہوئی ہے دوات
جیسے آندھی میں ہو اندھیری رات

تھے دھرے وہ جو خاص وعام قلم
ریگ ماہی بنے تمام قلم

چار مثنویاں عشقیہ ہیں جو دلچسپ بھی ہیں اور فنی اعتبار سے کسی حدتک پختہ بھی ہیں۔ یہ یا تو اتباع میں لکھی گئی ہیں یا تو جواب کے طور پر۔ یہ ہیں۔ جذبۂ عشق، شعلۂ عشق، بحرالمحبت، گلزار شہادت وغیرہ۔ 'جذبۂ عشق' دیوان پنجم میں شامل ہے اور ۲۴۲ اشعار پر مشتمل یہ مثنوی رسالہ ''اردو'' بابت اپریل ۱۹۳۶ء میں شائع ہوچکی ہے۔ اس مثنوی میں شہر دہلی کا ایک واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی دیوان اول میں شامل ہے اس لئے قیاس یہی ہے کہ اس کی تخلیق دہلی میں ہوئی ہوگی۔ اس میں شروع کے ۳۶ اشعار میں عشق کا فلسفہ بیان کیا گیا ہے جس میں عشق کے ماورائی تصور کو پیش کیا ہے۔ اس کے بعد عشق کی مادی تصویر پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔

مثنوی میں دہلی کے ایک جوان وحسین جوہری اور اس کی بیوی کی داستان عشق کو بیان کیا گیا ہے۔ اس جوان کو اپنی بیوی سے بے انتہا محبت تھی۔ کبھی اس کے پاؤں پر سر رکھتا اور کبھی بلائیں لیتا۔ دراصل اس کی بیوی بھی ایسی حسین تھی کہ اسے چین کہاں ہوتا اور بیوی بھی اس پر جان چھڑکتی تھی۔ وہ نہایت نازک اندام تھی۔ لیکن اچانک بیمار پڑ گئی اور اس کی حالت تیزی سے خراب ہوتی گئی۔ بالآخر چند دن بعد ہی وہ مرگئی۔ نوجوان جوہری کے دل پر اس کا برا اثر پڑا۔ مرنے کے بعد عورت کا 'کریا کرم' ہندو رسم

ورواج کے مطابق پورا کیا گیا۔ بارہ دن سوگ کے ختم ہوئے تو اس نے اپنے دوستوں سے کہا کہ اب وہ بھی اپنے معشوق کے پاس جا رہا ہے کہ اس کی جدائی کی تاب نہیں لاسکتا۔ چنانچہ چادر تان کر سو رہا اور اسی حالت میں اس کی روح پرواز کر گئی۔ یہ خبر جوہری بازار میں پھیلی تو سارا بازار بند ہو گیا۔ زیوروں کی رونق ختم ہو جاتی ہے۔ تمام شہر کے لوگوں کو ان دونوں کی موت کا بہت افسوس ہوتا ہے۔ نوجوان کو مرگھٹ لے جا کر نذر آتش کر دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد چند اشعار میں عشق کے اثرات کو بیان کیا گیا ہے۔ مصحفی نے اسے حقیقی قصہ کہا ہے چوں کہ اس وقت یہ تازہ واقعہ تھا اس لئے انہوں نے اسے نظم کر دیا۔ چنانچہ کہتے ہیں۔

قصہ یہ شہر میں ہوا مشہور
آیا سب کی زبان پر مذکور

عاشقی میں یہ تازہ تھا مضمون
میں نے اس کے تئیں کیا موزوں

کوئی عاشق جو اس کو دیکھے گا
دیوے گا طبع مصحفی کو دعا

مثنوی کے عنوان کا ذکر آخری شعر میں اس طرح کیا ہے۔

ہوئی یہ مثنوی جو مجھ سے تمام
جذبۂ عشق میں نے رکّھا نام

اسی موضوع پر میر بھی ایک مثنوی لکھ چکے تھے۔ ممکن ہے کہ مصحفی کا قصہ حقیقی ہو۔ لیکن میر کا قصہ بھی حقیقی بتایا جاتا ہے۔ شوق نیموی کے مطابق شعلۂ عشق (جو کہ میر کے قصہ کا مماثل ہے) بھی ایک سچی داستان ہے جو عظیم آباد میں پیش آیا۔ عشق نے اپنے حالات خود لکھے تھے۔ اس نوشتہ کو عبداللہ تائید عظیم آبادی نے بذریعہ خط ۱۲۰۶ھ مرزا جواں بخت جہاں دار شاہ کے پاس بھیجا تھا۔ زبدۃ المنشات جو تائید عظیم آبادی کے خطوط کا مجموعہ ہے اور جس کو ان کے بیٹے تمنا نے جمع کیا ہے اس میں اس خط کی نقل موجود ہے۔ ۵۲

میر کی شعلۂ عشق میں پرس رام کی کہانی ''لگ بھگ'' جذبۂ عشق ہی کی طرح ہے۔ مصحفی کو چوں کہ تقلیدی روش سب سے زیادہ راس آ گئی تھی اس لئے یہ قیاس یقین میں بدل سکتا ہے کہ یہ مثنوی شعلۂ عشق کے اتباع میں تخلیق کی گئی ہے۔ یہی نہیں مثنوی کے شروع میں عشق پر جس طرح فلسفیانہ تبصرہ کیا گیا ہے وہ بھی میر کی عشقیہ مثنوی 'معاملات عشق' کی تقلید محسوس ہوتی ہے۔ چند اشعار دونوں مثنویوں سے نقل کئے جاتے ہیں جس میں عشق کی ماہیت کو بیان کیا گیا ہے۔

مصحفی۔

عشق ہے جوہر محیط جہاں
عشق ہے جسم آدمی میں جاں

عشق ہے کائنات کا مفہوم
گر نہ ہو عشق تو ہیں سب معدوم

عشق ہے شمع انجمن افروز
عشق سے ہے یہ گرمی شب وروز

عشق سے ہے دوام عالم کا
عشق سے ہے نظام عالم کا

عشق سے دل میں درد ہوتا ہے
عشق خود آہ سرد ہوتا ہے

عشق ہے جان طالب و مطلوب
عشق ہے جذب جاذب و مجذوب

میر کی مثنوی 'معاملات عشق' کے تمہیدی اشعار درج کیے جاتے ہیں۔

کچھ حقیقت نہ پوچھ کیا ہے عشق
حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق

عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

عشق عالی جناب رکھتا ہے
جبرئیل و کتاب رکھتا ہے

عشق حاضر ہے عشق غائب ہے
عشق ہی مظہر عجائب ہے

عشق نے چھاتیاں جلائی ہیں
آگیں کس کس جگہ لگائی ہیں

عشق باعث ہوا وطن چھوٹے
مرغ پکڑے گئے چمن چھوٹے

ظاہر ہے کہ میر کے انداز بیان میں گہرائی زیادہ ہے۔ اسی طرح کے دوسرے معاملات جو میر نے مثنوی میں بیان کئے

ہیں پرکشش ہیں۔ان سب میں اظہار خلوص کیا گیا ہے۔جذبۂ عشق کے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں۔

> ''مصحفی کی یہ مثنوی میر کی مثنوی دریائے عشق، شعلۂ عشق اور معاملات عشق کی طرح بیان عشق سے شروع ہوتی ہے۔جس کا اظہار ۲۴۴ اشعار میں کیا ہے۔جن سے دو مختلف عشقیہ رویے سامنے آتے ہیں۔اس دور میں جب مثنوی جذبۂ عشق لکھی گئی مصحفی اپنے دیوان اول کے طرز احساس سے نکل کر پوری طرح خارجیت اور طرز سودا کے دائرہ اثر میں آ چکے تھے۔اور اس وقت مصحفی کے لئے میر جیسی المیہ عشقیہ مثنوی لکھنا ممکن نہیں رہا تھا۔میر کی مثنویاں روایت مثنوی سے الگ چیز ہیں جنہیں میر نے اپنے طرز فکر و ادا سے ایک انفرادیت دے دی ہے۔میر کی مثنویاں ان کی غزلوں کا حصہ ہیں جب کہ مصحفی کی یہ مثنویاں ان کی غزلوں کا حصہ نہیں ہیں۔ ۵۳''

اس میں شبہ نہیں کہ میر کے لئے عشق زندگی بسر کرنے کا ایک اور واحد طرز ہے اور جب وہ عشق کا بیان گہرائیوں سے کرتے ہیں تو پڑھنے والوں کو اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے لیکن مصحفی کی مثنویاں اگر ان کی غزل کا حصہ نہیں تو اس میں کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مثنوی اور غزل میں صنفی اعتبار سے بڑا فرق ہے۔میر کا معاملہ یہ تھا غزل ان کے مزاج کو سب سے زیادہ راس آ گئی تھی اس لئے ان کی مثنویوں میں بھی غزل کی کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔مثنوی چونکہ بیانیہ اور توضیحی صنف ہے اس لئے یہاں رمزو کنایہ کا استعمال بلا شبہ مضر ثابت ہوگا۔میر کی مثنویاں اس سے مبرا نہیں۔مصحفی کی مثنوی میں جو قصہ بیان کیا گیا ہے اس میں کسی قسم کی پیچیدگی کا احساس نہیں ہوتا۔پلاٹ سیدھا سادہ ہے۔اور اس مثنوی میں اس عہد کے رسم و رواج کی بھی عکاسی کی گئی ہے۔مصحفی نے اس میں رعایت لفظی کا کمال دکھایا ہے۔مثنوی کے نسوانی کردار کے زیوروں کا بیان تفصیل سے کیا گیا ہے، جزئیات نگاری کا وصف بھی اس میں پیدا ہو گیا ہے۔اس عہد کے زیوروں کی قسموں میں نتھ، کڑا، مرکیاں، موتیوں کی مالا، سر کا تعویذ، کرن بھول، دست بند، بازوبند، سرمہ دانی، برگ پاں وغیرہ سے ہیروئن کو آراستہ دکھایا گیا ہے۔

مثنوی بحر المحبت مصحفی کی سب سے طویل عشقیہ مثنوی ہے۔مولانا عبدالماجد دریا بادی نے اسے اپنے مقدمہ ۱۹۲۲ء معارف اعظم گڑھ کے ساتھ شائع کیا تھا۔مولانا کو اس کے دو خطی نسخے ملے جن سے انہوں نے اس مثنوی کا زمانہ تصنیف ۱۲۲۵ھ سے پہلے کا بتایا ہے۔بقول مولانا مثنوی کے دوسرے نسخے میں اس مثنوی کا نام یوں لکھا ہے: مثنوی بحر المحبت بہ جواب دریائے عشق میر تقی میر۔ ۵۴

مصحفی کے اس اعلان کے بعد کسی شبہ کی گنجائش نہیں رہتی کہ یہ میر کی دریائے عشق کے جواب میں لکھی گئی ہے۔علاوہ ازیں مثنوی کے اشعار میں بھی اس کا ذکر کیا ہے۔

گرچہ ہے کلک میر نادرہ کار
تو بھی ندرت کو اپنی کر اظہار

جن مقاموں میں رنگ کم ہے بھرا
دے ذرا اور بھی تو رنگ ملا

سطح کاغذ پہ کھینچ دو تصویر
جن سے حیراں رہیں صغیر و کبیر

رمز شق القمر جتا دے تو
معجزہ اپنا ٹک دکھا دے تو

چنانچہ نہ صرف بحر ووزن اور پلاٹ ایک سا ہے بلکہ طرز بیان اور تأثرات بھی لگ بھگ ایک سے ہیں۔گویا ایک ہی کہانی ہے جسے دوشعراء نے نظم کیا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ مصحفی کو میر کی مثنوی بعض مقامات پر پھیکی نظر آئی اور اس میں مزید رنگ بھرنے کا خیال مصحفی کے ذہن میں آیا۔یہی وجہ اس کی تخلیق کی ہے جیسا کہ مذکورہ اشعار میں مصحفی نے اظہار خیال کیا ہے۔لیکن ڈاکٹر سید عقیل رضوی کے خیال میں مصحفی نے محض اپنی قادرالکلامی دکھانا چاہتے تھے۔جس کا بعض موقعوں پر اظہار بھی ہوتا ہے ۔55

مثنوی میں جو قصہ بیان کیا گیا ہے اس کے مطابق ایک دن ایک حسن پرست نوجوان کسی گلی سے گزرا وہاں اسے ایک حسین لڑکی نظر آئی جسے ایک نظر دیکھتے ہی وہ اس پر عاشق ہوگیا۔اور پھر اس گلی کو اپنا مسکن بنالیا۔لڑکی کے گھر والوں کو جب اس لڑکے کی روش کا پتہ چلا تو انہوں نے لڑکی کو کسی اور مقام پر ایک دایہ کے ساتھ بھیجا۔ اور وہ نوجوان بھی اس کے ساتھ ہولیتا ہے۔دایہ نے اس کو فریب دے کر جلد ملاقات کرانے کا وعدہ کیا۔اور جب وہ لڑکی دایہ کے ساتھ کشتی پر سوار ہوکر دریا کے بیچ پہنچتی ہے تو دایہ نے اس لڑکی کی پاپوش نوجوان خوش ظاہر کو دکھا کر کہا 'ہاں میاں لینا' دریا میں پھینک دی۔نوجوان یہ سن کر دریا میں کود پڑا اور ڈوب گیا۔اس کے بعد لڑکی پر عشق کا راز کھلتا ہے۔لڑکی نے کچھ روز اس جگہ رہ کر دایہ سے کہا 'اب میرا دل یہاں نہیں لگتا اور اب تو وہ نوجوان خوش ظاہر جو میری رسوائی کا باعث تھا زندہ ہی نہ رہا۔اب مجھے واپس لے چلو'۔دایہ راضی ہوگئی۔ جب کشتی دریا کے بیچ پہنچی تو حسینہ نے دایہ سے کہا کہ وہ نوجوان کہاں غرق ہوا؟ دایہ نے جگہ بتادی۔اچانک لڑکی نے اسی مقام پر چھلانگ لگادی اور دریا میں غرق ہوگئی۔غوطہ خوروں نے دونوں کی لاشیں نکالیں، دونوں ایک دوسرے سے بغل گیر تھے۔

لڑکی کو لے جانا اور دریا میں غرق ہونے کی کہانی میر کی دریائے عشق کی بھی ہے۔مصحفی نے اس میں بہت سے الفاظ بھی وہی استعمال کیئے جو میر نے کیئے ہیں۔کہیں کہیں میر سے اختلاف بھی کیا ہے۔دریائے عشق میں لڑکی والوں نے لڑکی کو خاموشی کے ساتھ دایہ کے ساتھ رخصت کیا جبکہ مصحفی نے لڑکی کے خاندان والوں کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت پر انکی پریشانی کا عالم بھی دلسوز انداز میں بیان کیا ہے۔

وارث اس نازنیں کے دیکھ یہ حال
لائے سو سو طرح کے دل میں خیال

میر کی مثنوی کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے۔

ایک جا اک جوان رعنا تھا
لالہ رخسار سروبالا تھا

عشق رکھتا تھا اسکی چھاتی گرم
دل وہ رکھتا تھا موم سے بھی نرم

شوق تھا اس کو صورت خوش سے
انس رکھتا تھا وضع دلکش سے

ایک غرفے سے ایک مہ پارہ
تھی طرف اس کے گرم نظارہ

پڑگئی اس پہ اک نظر اس کی
پھر نہ آئی اسے خبر اس کی

**مصحفی۔**

ایک جگہ اک جوان خوش ظاہر
تھا نپٹ فن عشق سے ماہر

دل پہ صدمے بہت اٹھائے تھے
گھاؤ پر گھاؤ اس نے کھائے تھے

اس کی نظریں چڑھی تھیں لاکھ نگاہ
دیکھیاں تھیں ہزار چشم سیاہ

یعنی اک نازنیں گل رخسار
ہوئی غرفے میں اس سے ہوکے دو چار

واضح فرق محسوس نہیں ہوتا۔ نہ حسن تعلیل اور نہ رعایت لفظی کی مثالیں موجود ہیں۔ بلکہ سیدھے سادے انداز میں قصہ کا آغاز کیا گیا ہے۔ البتہ دایہ کے ذکر میں مصحفی نے عورتوں کے مکر پر چند اشعار کا اضافہ کیا ہے جو میر کی دریائے عشق میں اس موقع پر موجود نہیں ہے۔ علاوہ ازیں مصحفی نے قصہ کے اختتام پر بھی اشعار کو بڑھا کر اضافہ کرنے کی کوشش کی ہے اس طرح کل ۱۱۳ اشعار میر کے مقابلے میں زیادہ نظم کئے گئے ہیں۔ مصحفی کو محسوس ہوا کہ جو مطلب میر ادا کرنا چاہتے تھے اس کی ویسی تفصیل پیش نہ

کر سکے اسی لئے مصحفی نے جزوی اختلاف کرتے ہوئے بعض مقامات و کیفیات کو قدرے تفصیل سے پیش کر کے کمال فن کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن میر کے انداز بیان تک نہیں پہنچتے۔ مثلاً پہلی نگاہ میں عشق کے تاثرات کو دونوں نے اس طرح بیان کیا ہے۔

میر۔

پڑ گئی اس پہ اک نظر اس کی
پھر نہ آئی اسے خبر اس کی

تھی نظر یا کہ جی کی آفت تھی
وہ نظر ہی وداع طاقت تھی

ہوش جاتا رہا نگاہ کے ساتھ
صبر رخصت ہوا اک آہ کے ساتھ

بے قراری نے کج ادائی کی
تاب و طاقت نے بیوفائی کی

منہ جو اس کا طرف سے اسکے پھرا
مضطرب ہوکے خاک پر یہ گرا

مصحفی۔

اس کی آنکھ اس پہ اس کی اس پہ پڑی
یک دگر جب بہم نگاہ لڑی

جوں یہ اس کے سماگئی جی میں
ووں کچھ اس کے بھی آگئی جی میں

دل نے جب تک کہ راہ پیدا کی
لب خامش نے آہ پیدا کی

آنکھیں بے اختیار بھر آئیں
پلکیں ندیاں سی کچھ نظر آئیں

میر و مصحفی کے ان اشعار میں انداز بیان کا فرق ضرور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ البتہ موضوع ایک ہی ہے۔ میر چوں کہ

مثنوی میں غزل کا انداز پیدا کر رہے ہیں اس لئے اشعار بالکل غزل کی طرح مزا دیتے ہیں۔ جو کرب واضطراب ان کی غزلوں میں ہے بعض اوقات مثنوی کے اشعار میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً درج ذیل شعر ملاحظہ ہو۔

ہوش جاتا رہا نگاہ کے ساتھ
صبر رخصت ہوا اک آہ کے ساتھ

دریائے عشق میں عاشق سے پیچھا چھڑانے کے لئے لڑکی کے گھر والے اسے دریا کے پار کسی عزیز کے یہاں بھیجتے ہیں میر نے اس کی تفصیل درج نہیں کی جبکہ مصحفی اس موقع پر وضاحت سے کام لے کر پیچیدگی کو رفع کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لڑکے سے پیچھا چھڑانے کے لئے افراد خانہ جو مشورہ کرتے ہیں میر کے یہاں وہ خاموشی سے کیا جاتا ہے۔ جبکہ مصحفی کے یہاں سب کو جمع کر کے مشورہ کیا جاتا ہے۔ دوسرے اس موقع پر مصحفی کے بیان میں زیادہ سادگی ہے۔

اس کے علاوہ لڑکی کو دایہ کے ساتھ روانہ کرتے وقت میر کی مثنوی کا ہیرو معشوقہ کے ساتھ چلتا ہے لیکن ذرا فاصلے پر۔ اور رو رو کر اپنے حالات بیان کرتا جاتا ہے۔ جبکہ مصحفی کا ہیرو ہیروئن کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ اور اسے آواز دیکر اپنے معاملات دل بیان کرتا ہے اسی طرح جب دایہ دریا میں لڑکی کی جوتی پھینکتی ہے تو میر کی مثنوی میں دایہ مختلف اشعار کے ذریعہ تقریری انداز میں لڑکے کو غیرت دلاتی ہے جبکہ مصحفی کی مثنوی میں دایہ محض ایک فقرے کے ذریعے اسے غیرت دلاتی ہے اور نوجوان دریا میں غرق ہو جاتا ہے۔

بعض مقامات پر مثنوی میں ایسے بیانات بھی ملتے ہیں جنہیں عقل تسلیم نہیں کرتی۔ اس سلسلے میں سید عقیل رضوی لکھتے ہیں، اس قصے میں بہت سی ایسی باتیں ہیں جو عجیب وغریب معلوم ہوتی ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ بعض مقامات پر شاعر کے بیانات قابل غور ہیں۔ لیکن ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ مثنوی میں داستان بیان ہوتی ہے۔ حقیقی واقعے کا ہونا ضروری نہیں۔ دوسرے اس عہد میں دراصل اسی قسم کی داستانوں کا رواج رہا ہوگا۔ اگر میر حسن کی سحر البیان کے مافوق الفطرت کرداروں اور ان کے کارناموں پر واہ واہ کی جاسکتی ہے تو میر و مصحفی کے مذکورہ بیانات میں میرے خیالات میں ایسی کوئی غیر متوقع بات نہیں۔ کہ یہ اس عہد کے معاشرے کی دین ہے۔

ظاہر ہے کہ مصحفی نے میر کی مثنوی کو سامنے رکھ کر ہی اپنی مثنوی لکھی اس لئے جہاں جہاں اجزائے داستان میں کوئی گوشہ انہیں وضاحت طلب ملا تو اس کی وضاحت کر دی اور داستان گوئی کے اس اصول کو ہمیشہ پیش نظر رکھا۔ آگے چل کر بھی میر کی اختصار پسندی کہیں کہیں ہمیں قابل اعتراض نظر آتی ہے لیکن مصحفی کے یہاں اس کی وضاحت قابل تعریف ہے۔ اب رہا بیان کا عمومی انداز، دونوں کے یہاں تقریباً یکساں ہے۔ فارسی ترکیبیں اور فارسی ترکیبوں کی چست بندشیں میر کے یہاں بنسبت مصحفی کے کم ہیں۔ مثنوی کی زبان کو جتنا سلیس ہونا چاہئے اتنی سلاست نہ مصحفی کے یہاں ہے نہ میر کے یہاں۔ ۵۶

جو تاثیر دریائے عشق میں ہے بحر المحبت کو نصیب نہ ہو سکی۔ مصحفی نے مثنوی کے آخر میں یہ اعتراف کیا ہے کہ یہ دراصل

ایک قصہ ہے جس کے دو نام ہیں یعنی میر صاحب نے پہلے نظم کیا اور ہم نے بعد میں، اس کے ساتھ ہی معذرت بھی کر لی۔

جیسے میروں میں شان ہے کچھ اور
ہم فقیروں میں شان ہے کچھ اور

ہے توقع کہ صاحب انصاف
مجھ کو اس گفتگو میں رکھیں معاف

اس لئے انصاف کی بات یہی ہے کہ مصحفی کو معاف رکھا جائے۔

مثنوی شعلۂ عشق (در قصۂ عشق پسر تنبولی) ۸۰ اشعار پر مشتمل ہے افق امروہوی کے صحیفۂ مصحفی میں یہ شامل ہے۔ مصحفی کی یہ مثنوی بھی میر کی مثنوی شعلۂ عشق کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ مثنوی کا عنوان آخری شعر میں نظم ہوا۔

ہے یہ چنگاری اک جو شعلہ نما
شعلۂ شوق نام ہے اس کا

شعلۂ شوق مختصر مثنوی ہے انداز بیان میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ زبان عام فہم ہے۔ اس میں مصحفی نے تنبولی کے خوبصورت بیٹے اور ایک سپاہی پیشہ جوان (لشکری) کی داستان عشق کو نظم کیا ہے۔ تنبولی کا پسر ایک دوکان پر بیٹھتا تھا۔ لشکری ادھر سے گزرا اور دیکھتے ہی اس پر فریفتہ ہو گیا۔ اور پھر اکثر و بیشتر لشکری کا گزر ادھر ہی سے ہونے لگا۔ لیکن اظہار عشق نہ کر سکا۔ حالانکہ پان اس کی دوکان سے خریدتا۔ عرصے تک یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اور جب لشکر اس شہر سے کوچ کرنے لگا تو لشکری اپنا مال و اسباب لٹا کر وہیں رہ گیا اور سودائی ہو گیا۔ کئی سال گزرنے کے بعد عشق کا اثر تنبولی کے لڑکے پر بھی ہونے لگا اور وہ بھی غم سے گھٹنے لگا اور بالآخر اس کی موت واقع ہو گئی۔ اس کا کریا کرم کر کے جب اس کے احباب لوٹ رہے تھے تو یہ لشکری کی روح بھی جو ایک درخت کی ٹہنی پکڑے کھڑا تھا پرواز کر گئی۔ تنبولی کے لڑکے کی تعریف میں کہتے ہیں۔

کہ کسی نگری میں بہ طرف شمال
ایک تنبولی پسر تھا بدر مثال

شہرۂ حسن اس کا ہر سو تھا
ماہ سیما، ہلال ابرو تھا

خوب رو تھا زبس وہ غیرت ماہ
ہر کسو کی پڑے تھی اس پہ نگاہ

حسن یوسف سے یاد دیتا تھا
دل فریبی کی داد دیتا تھا

تھے خریدار اس کے جی سے ہزار
حسن تھا اس کا گرمی بازار

سپاہی پیشہ نوجوان کے لڑکے پر عاشق ہونے کا بیان اگرچہ مختصر ہے لیکن دلچسپ ہے۔

نا گہاں اک جواں سمند سوار
آن نکلا چو بر سر بازار

دیکھ کافر کے ابروئے پرخم
کھا گیا دل پہ زخم تیغ الم

آفت اک اسکی جان پر آئی
ہر بلا اس جوان پر آئی

کھپ گئی دل میں چشم کافر کیش
سینہ پلکوں نے کر دیا سب ریش

ہاتھ سے چھٹ گئی زمام سمند
خانۂ زیں پہ رہ گیا جابند

آکے حیرت نے اس کو گھیر لیا
دوڑ کے بے ہشی نے جام دیا

یہ مثنوی اس عہد کے مقبول ترین شغل کی عکاسی کرتی ہے۔اگرچہ آج جب ہم اس کے قصے پر غور کرتے ہیں تو عجیب لگتا ہے۔اور کسی لڑکے پر اس طرح فریفتہ ہونا اور لشکری کا اظہار عشق نہ کر پانا، لڑکے کا غم عشق میں مرجانا اور لشکری کی روح کا درخت کی ٹہنی سے لٹکے ہوئے پرواز کرنا وغیرہ کو عقل تسلیم نہیں کرتی۔لیکن اس زمانے میں ایسے قصے ضرور باعث تسکین و مسرت رہتے ہوں گے ورنہ میر و مصحفی جیسے بڑے شعراء کو ایسی داستانوں کو کیوں کر بیان کرتے۔فنی اعتبار سے بھی یہ مثنوی کمزور ہے۔البتہ بعض اشعار دلچسپ ہیں۔

کیوں کہ اس کا انیس ہر دم تھا
وہ جو گل تھا تو یہ بھی شبنم تھا

عشق کے جذبے نے کیا یہ اثر
کہ ہوئے بن جلے وہ خاکستر

کیا عجب عشق ہے وہ خانہ خراب
جس سے کھنچ جائے آسماں کی طناب

عشق ہے آفت و بلا تو نہیں
اس کا مارا کوئی بچا تو نہیں

مثنوی میں بیان کی روانی ہے اور کہیں بھی پیچیدگی کا احساس نہیں ہوتا۔ واقعات کو تفصیل کے ساتھ نہیں بیان کیا گیا ہے اس لئے بعض مقامات وضاحت طلب ہیں۔ بقول جمیل جالبی مثنوی میں یا تو زور کہانی پر یا جذبات واحساسات کے بیان پر ہوتا ہے یا حسن وعشق کے عمل ورد عمل اور جزئیات کے بیان سے تصویر عشق کی وضاحت کی جاتی ہے۔ لیکن مصحفی نے ان میں سے کوئی بھی کام نہیں کیا ہے۔ یہ بات بھی وضاحت طلب تھی کہ پسر تنبولی پر عشق نے کیسے اثر کیا لیکن یہ سب پہلو اس میں تشنہ رہتے ہیں۔ قصے میں کوئی ندرت نہیں ہے۔ جزئیات کی کمی نے فنی اعتبار سے مثنوی کو کمزور و بے اثر کر دیا ہے۔ ۵۷

مثنوی ''گلزار شہادت'' دیوان پنجم میں شامل ہے اس میں ۱۲۵۰ اشعار ہیں۔ اس مثنوی میں مرزا عظیم بیگ اور بیگماں کے عشق کی داستان کو نظم کیا گیا ہے۔ اس مثنوی کا آغاز حمد ونعت یا منقبت وغیرہ سے نہیں ہوتا بلکہ حکایت کی شروعات ایک عورت کی زبانی ہوتی ہے۔ جو اس واقعہ کی چشم دید تھی۔ ۱۲۱۶ھ میں رمضان کی تیرہویں شب کو مصحفی نے اسے نظم کر کے 'گلزار شہادت' اس کا نام رکھا۔ اس کا ذکر مصحفی نے مثنوی کے آخر میں یوں کیا ہے۔

یہ عشق عظیم بیگ مرزا
رکھتا تھا جو عشق بیگماں کا

اک طرف فسانہ ہے جنوں خیز
ہر حرف ہے جس کا وحشت انگیز

تھا بس کہ گمان غیب سے پاک
مدت سے رہا تھا اس کو میں تاک

ماہ رمضان کی تیرہویں شب
کر نظم اسے کیا مرتب

تاریخ رقم ہوتی ہے اسکی
بارہ سے سولہ سن ہجری

کی ہے جو یہ مثنوی ارقام
گلزار شہادت اس کا ہے نام

یہ صنعت کلک مصحفی ہے
ہر حرف میں اسکے ساحری ہے

مثنوی کا قصہ یوں ہے کہ شادی کی تقریب میں جواں عظیم بیگ مرزا ایک حسین لڑکی پر فریفتہ ہو جاتا ہے اس لڑکی کی شادی ایک مغل گھرانے میں ہو چکی ہے۔ شادی کے بعد ایک بار وہ اپنی سہیلی کی شادی میں جاتی ہے جہاں ایک نوجوان عظیم بیگ مرزا کی نظر اس پر پڑ جاتی ہے تقریب کے بعد لڑکی اپنے گھر چلی جاتی ہے لیکن مرزا اس کی جدائی میں دیوانہ ہو گیا۔ جب اس عورت کو اس بات کی خبر ہوئی تو پہلے تو اس نے خوف و رسوائی سے خود کو اس سے باز رکھا لیکن جب مرزا کی دیوانگی حد سے تجاوز کرنے لگی تو اس کے دل میں بھی محبت کی کلی پھوٹ پڑی اور ایک شادی کی تقریب میں مرزا سے ملنے کا موقع تلاش کر لیا۔ جہاں اس نے مرزا کو زنانہ لباس پہنا کر ایک الگ کمرے میں بیٹھا دیا۔ مہمان خواتین اس کا مذاق اڑاتی رہیں۔ اور ملاقات کی گھڑی آئی تو وہ حسینہ بدمزگی نہ پیدا ہو اس لئے رات بھر چوسر کھیلتی رہی۔ صبح کے وقت ایک دوسرے نے خدا حافظ کہا۔ اس کے بعد فراق کی صعوبتیں مرزا سے برداشت نہ ہو سکیں بالآخر ئی ماہ عشق کے آزار میں گزارنے کے بعد راہی ملک عدم ہو گیا۔ اور جب اس کا جنازہ اس حسینہ کی گلی سے نکالا گیا تو وہ لاکھ کوشش کے باوجود آگے نہ بڑھ سکا۔ جب اس حسینہ کو اس بات کی خبر ہوئی تو اس نے خودکشی کر لی۔ اس طرح اسکے عشق کا راز فاش ہو گیا۔ اور دونوں کے جنازہ کو ایک ساتھ روانہ کیا گیا۔

مصحفی سے قبل دکن اور شمالی ہند کی عشقیہ مثنویوں کی داستانوں کو پڑھنے کے بعد گلزار شہادت کا قصہ پڑھ کر اکتاہٹ سی ہونے لگتی ہے کہ اس سے ملتے جلتے قصے اس سے قبل بھی نظم کئے جا چکے ہیں۔ مثلاً عاشق کا بیقراری سے جدائی کی تاب نہ لا کر مر جانا، معشوق کا تمام سماجی، مذہبی پابندیوں کے پیش نظر راز عشق کو پوشیدہ رکھنا اور بالآخر عشق میں جان دینا اور پھر دونوں کی لاشوں کا باہم گلے مل جانا یا ساتھ ساتھ جنازے کا جانا وغیرہ تقریباً عام عشقیہ مثنویوں کی خصوصیات ہیں۔ اس لئے اس قصے میں کوئی ندرت نہیں البتہ زبان و بیان کے اعتبار سے مصحفی کی یہ مثنوی بحر المحبت کے مقابلے زیادہ اہم ہے۔ مثنوی کی حکایت اس طرح شروع ہوتی ہے۔

ہے یہ جو نئی سی اک حکایت
اک زن سے ہے اس کی یوں روایت

یعنی کہ ہے مجھ کو اس قدر یاد
ہمسایہ مری تھی اک پری زاد

کھیلیں تھیں بہم ہمیشہ دل شاد
ہم جولی مری تھی وہ پری زاد

باہم یہ رہے تھا عہد و پیماں
یعنی کہ سنو ہو میری گوئیاں

جس وقت کہ بیاہ ہو تمہارا
ملنا مت چھوڑیو ہمارا

نوجوان کھانا پینا چھوڑ دیتا ہے اوراس کی حالت خراب ہوتی چلی جاتی ہے۔اسکی یہ حالت دیکھ کر وہ عورت جب اس کی معشوقہ کے گھر جاتی ہے اوراس کی حالت زار بیان کرتی ہے۔محبوبہ نے جب یہ سنا تواس کے ردعمل کا بیان پر کشش انداز میں کیا گیا ہے جو بالکل فطری معلوم ہوتا ہے۔

تھی وہ جو صنم بحسن مغرور
اور آپ کو سمجھے تھی بہت دور

کانوں سے سنا تو گرچہ قصہ
پھر کچھ نہ دیا جواب اسکا

خاموش رہی وہ سن یہ مذکور
پر دل نے کہا ہوا میں ناسور

ہوئی جاکے وہ صاحب تامل
پوشیدہ بہ قلعۂ تغافل

کچھ دھیان نہ اس کا دل پہ لائی
بیگانۂ طور آشنائی

جب اسکی سنے تو ٹال دے بات
کچھ اور وہیں نکال دے بات

دل بستہ عیش و نازرکھا
رسوائی سے خود کو باز رکھا

یہ تھیں مصحفی کی عشقیہ مثنویاں جو زبان وبیان کے اعتبار سے کافی اچھی ہیں۔ان میں جو قصے بیان کئے گئے ہیں وہ مصحفی کے طبع زاد نہیں ہیں۔دوسروں سے سن کر یا پیش رو شعراء بالخصوص میر کی مثنویوں سے ماخوذ ہیں۔جس میں مصحفی نے الگ رنگ بھر نے کی کوشش کی اگر چہ اس میں پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔البتہ واقعہ نگاری میں مصحفی نے حقیقی رنگ بھرنے کی کامیاب کوشش ضرور کی ہے۔نورالحسن نقوی مصحفی کی عشقیہ مثنویوں کو زیادہ کامیاب مانتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ یہ مثنویاں فن کی کسوٹی پر پوری اترتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"مصحفی کی عشقیہ مثنویاں زیادہ اہمیت کی حامل ہیں اورفنی کسوٹی پر پوری

اترتی ہیں۔ان کے قصے مربوط، مسلسل، اور پر اثر ہیں۔واقعات کی ترتیب میں سلیقہ مندی کا ثبوت دیا گیا ہے۔گویا پلاٹ کے اعتبار سے یہ عمدہ مثنویوں میں شمار کئے جانے کے لائق ہیں۔کردار نگاری اور جذبات نگاری بھی پورے فنی لوازم کے ساتھ موجود ہے۔مکالمے مختصر اور رواں ہیں۔اس کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ جو الفاظ جس کردار کی زبان سے ادا کرائے جا رہے ہیں اس کے مناسب حال ہوں۔زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ بے عیب ہیں۔''۵۸

مصحفی کی دیگر مثنویوں میں مثنوی 'در افراط گرما' 'افراط شرما' اور 'در افراط آتش' وغیرہ میں گرمی، سردی اور آگ وغیرہ کی منظر نگاری کی گئی ہے۔مصحفی کی یہ مثنویاں سودا کے اتباع میں لکھی گئی معلوم ہوتی ہیں۔سودا نے بھی گرمی و سردی کی کیفیات کو بیان کیا ہے۔مثنوی گرما ۵۴ اشعار پر مشتمل ہے۔ماہنامہ نگار کے مصحفی نمبر میں عبد الباری آسی نے ۵۲ اشعار ہی درج کئے ہیں۔گرمی کی شدت کو مبالغے کی صورت میں مصحفی یوں بیان کرتے ہیں۔

مارے گرمی کے سائے جلتے ہیں
اس ہوا میں درخت پھلتے ہیں

پھول سارے گئے ہیں یوں مرجھائے
بھوکے پیاسے کا جیسے منہ ست جائے

بھول کے سائے میں جو آ بیٹھے
کود کر دھوپ میں پھر آ بیٹھے

پانو سائے پہ جو رکھے ناگاہ
کاٹ کھاوے وہ مثل مارے سیاہ

ہیں سلیں پتھروں کی گرم تمام
جن پہ پائے نگہ کرے نہ قیام

بعضے پیاسوں کے کنٹھ خشک ہوئے
بیچ صحرا کے تشنہ لب وہ موئے

بعضے گرمی کی تونس نے مارے
بعضے بے آسرے ہو بیٹھ رہے

پر ہے اس کے بھی چند اشعار یہاں درج کئے جاتے ہیں۔

گرم ہے یہ بہار کا موسم
شاخ گل پھلجھڑی سے ہے نہیں کم

غنچے پھٹتے ہیں یوں ہو آتش بار
گویا پھٹتا ہے داغنے میں انار

رنگ گل اس طرح درخشاں ہے
ہر خیاباں اک چراغاں ہے

پنکھے سے تو تسلی اب معلوم
دم عیسیٰ بھی ہو تو ہووے سموم

سائے کی تیرگی پہ کر تو نگاہ
قرب سے دھوپ کے ہوا ہے سیاہ

شفق آفتاب شام وسحر
آگ دے ہے جہان کو یکسر

تشبیہات کے ذریعہ مصحفی نے منظر تراشے ہیں لیکن سودا کے یہاں تصویریں زیادہ جاندار نظر آتی ہیں البتہ مصحفی نے تخیل کی بلند پروازی سے کام لے کر موسم کی شدت کی انتہا کو اجاگر کرنے کوشش کی ہے مگر یہ سچی تصویریں نہیں معلوم ہوتیں۔ سودا و مصحفی کے اشعار کے تقابلی مطالعے سے یہ واضح ہے کہ مصحفی نے یہ مثنوی سودا کی مثنوی کو سامنے رکھ کر کہی ہے۔ مثنوی در بیان شدت سرما میں البتہ کافی حد تک حقیقی رنگ نظر آتا ہے۔ مبالغہ بھی حد سے بڑھا ہوا نظر نہیں آتا۔ یہ مثنوی ۱۶۳ اشعار پر مشتمل ہے اور دیوان دوم میں شامل ہے۔ ٹھنڈک کا بیان دلچسپ انداز میں کیا ہے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

دیگداں گھر میں سب کے ہیں بیکار
یعنی آتش کا سرد ہے بازار
آئے ہے ہوکے زمہریر ہوا
ہے جہنم زمانہ سردی کا
بن رہے ہیں جو یخ ظروف تمام
برف خانہ ہے خانۂ حمام
شمع تک جاکے کیا کرے گلگیر
شمع تو خود ہے بن رہی کشمیر

ان دنوں وہ جو عشق کرتے ہیں
دم بدم آہ سرد بھرتے ہیں
دل میں سردی سے ہووے ہے اب درد
آتش عشق ہو گئی ہے سرد
جس طرف دیکھ آگ کی ہے پکار
آگ کیا اک خدا کا ہے دیدار
ہاتھ میں لیجئے گر انگارا
ہووے محسوس جیسے یخ پارا
جوہری گر کرے اب اس پہ نظر
پنبہ دانہ ہے دانۂ گوہر

مصحفی کے ہمعصر قائم نے بھی شدت سرما پر ایک مثنوی کہی جس میں ۵۹ اشعار ہیں۔قائم یہ مثنوی مصحفی سے پہلے لکھ چکے تھے۔دونوں مثنویوں کے مطالعے کے بعد محسوس ہوتا ہے مصحفی نے یہ مثنوی قائم کے اتباع میں لکھی ہے۔حالانکہ قائم کی یہ مثنوی ان کے استاد سودا سے منسوب کی جاتی ہے۔عبدالباری آسی نے نگار مصحفی نمبر میں اسے سودا ہی کی مثنوی تسلیم کیا ہے۔لیکن اب تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ یہ قائم ہی کے زور قلم کا نتیجہ ہے۔قائم کی مثنوی کے چند اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

سردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید
ان دنوں چرخ پر نہیں ہے مہر
گود میں کانگڑی رکھے ہے سپہر
قائم آخر ہے سردی کا مذکور
شعر بھی گر خنک رہے معذور
آگے جاتا نہیں ہے اب بولا
ہوگئی ہے زبان بھی اولا

اشعار میں سردی کی دل آویز تصویریں پیش کی گئی ہیں۔گیان چند جین نے اس مثنوی کی تعریف کی ہے۔اور مصحفی کی مثنوی کو اس کی تقلید کا نتیجہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں۔

''اس مثنوی کے موضوع کا انتخاب خوب ہے اس زمانہ میں مناظر قدرت اور موسم کی کیفیات پر لکھنے کا رواج کم تھا، مصحفی نے شدت سرما میں قائم کی تقلید کی ہے۔''[59]

مثنوی 'در افراط آتش' مصحفی کی ایسی مثنوی ہے جو کسی کی تقلید میں نہیں لکھی گئی ہے۔ مصحفی کے معاصرین میں شاید کسی کے یہاں اس موضوع پر کوئی مثنوی نہیں ملتی۔ ۱۴۲ اشعار پر مشتمل یہ مثنوی دیوان دوم میں شامل ہے اس میں آتش زدگی کی روداد بیان کی گئی۔ ساتھ ہی رومانی کیفیت بھی اس میں پیدا کردی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان کئے گئے ہیں ان میں سادگی اور برجستگی ہے۔ موسم گرما میں عام طور پر آتش زدگی سے واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں۔ اگلے زمانے میں جب کنکریٹ کا چلن آج کی طرح نہ تھا، کچے گھروں میں چھپروں کا رواج تھا، آگ کی چپیٹ میں آکر گاؤں کے گاؤں راکھ ہو جایا کرتے تھے۔ اور آتش زدگی اپنے بھیانک مناظر چھوڑ جایا کرتی تھی۔ آگ لگنے کے وقت جو افراتفری کا عالم ہوتا ہے اسے مصحفی نے یوں بیان کیا ہے۔

ایک کے گھر جو لگتی ہے آتش
اور اٹھتا ہے شعلۂ سرکش
دوسرا چڑھ کے اپنے چھپر پر
اس کو پانی چھڑک کرے ہے تر
جس طرف دیکھ آگ کی ہے پکار
گھر کے گھر ہوگئے یہاں فی النار
لگی کیا آگ، فتنہ اک جاگا
شہدا گھر سے کھڑکی لے بھاگا
لوگ آکر کے جو پڑے سب ٹوٹ
مچ گئی گھر میں اک مزے کی لوٹ

لوٹ کھسوٹ کے بعد گھر کی عورتیں چیخ و پکار کرتی ہیں اس کو سن کر دوسرے لوگ بھی وہاں آجاتے ہیں اور حسن و آتش کے جلوؤں کی سیر ہو جاتی ہے۔

سن کے جوں ہی یہ شور ہمسائے
مل کے آتش بجھانے کو آئے
بعضے رستے کے جانے والے بھی
دیکھ کر رک گئے یہ شعلہ ذری
اس بہانے سے واں تلک آئے
حسن وآتش نے جلوے دکھائے
حسن و آتش کی طرف سیر ہوئی
نہ جلا جی کسی کا، خیر ہوئی

مثنوی مودی خانہ،سرکار صاحب عالم،مثنوی در صفت بکری،مثنوی قوچ کہ زبان ہندی مینڈھا می گوید،در صفت طوطی،مثنوی دیگر طوطی بپاس خاطر بی بولن وغیرہ معاشرتی مثنویاں ہیں۔ مصحفی کی یہ مثنویاں اس عہد کے لکھنوی معاشرے کی پیدا وار ہیں جس میں لکھنؤ کے مذاق،مشاغل اور تمدن کا عکس نظر آتا ہے۔

'مثنوی مودی خانہ شاہ عالم' مصحفی نے اپنی ملازمت کے دوران لکھی جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے دربار میں ملازم تھے۔اس میں شاہی مودی خانہ یعنی گودام کی تعریف کی گئی ہے۔مودی خانہ میں دراصل روزمرہ کے تمام سامان مہیا ہوتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر انہیں صرف کیا جاتا ہے۔اس میں ایک ہی شخص جسے آج ہم منیجر کہتے ہیں اس کی دیکھ بھال کرتا تھا۔وہی خزانچی ہوتا تھا اور ملازمین کی تنخواہیں تقسیم کرتا تھا۔اور وہی بخشی گری بھی کرتا تھا۔ظاہر ہے کہ صرف ایک شخص کے ذمہ اتنے کام ہوں تو ہنگامے کی صورت کا پیدا ہونا بعید از قیاس نہیں جس کی تصویر مصحفی نے اس مثنوی میں بڑے دلکش انداز میں کھینچی ہے۔

کیا کہوں اس کا دروغ بے فروغ
یاں نہیں چلتا نجف خاں کا دروغ
جمع خود کرتے ہیں تل اور کیا ہے خرچ
ہے تو یاں امروز و فردا کا ہے خرچ
کوئی مٹی مانگے ہے اپنی کھڑا
کوئی از بہر چھٹنکی ہے اڑا
اصطبل سے دوڑے سائیس آتے ہیں
دانہ سو الحاح سے تلواتے ہیں
ہاتھی والے ایک لے تا فوج دار
کر رہے ہیں اپنے راتب کی پکار

منسب دار سے ملازمین کے تقاضوں کا معاملہ یہ ہے۔

ہاں مگر آواز سن اس سے کہا
لالہ صاحب یہ مہینہ پھر چلا
تب کہا ان سے اکٹھال لیجیو
آدمی کل اپنا بھجوا دیجیو
اور جو آنکلے کہیں یاں مصحفی
باکمال انقباض وبستگی
دیکھتے ہی ان کی صورت یہ کہا
صبر کیجئے اور بھی دو دن ذرا

ان اشعار سے ظاہر ہے کہ مصحفی کو بھی تنخواہ کی وصولی میں پریشانی کا سامنا کرنا پڑتا تھا۔شاید مودی خانہ کی ہجو لکھنے کا خیال بھی اسی وجہ سے آیا ہو۔

مثنوی در بیان بکری ۱۳۶ اشعار پر مشتمل ہے اس میں ایک میمنے کا ذکر ہے جسے مصحفی کی خادمہ بی بولن نے پالا تھا اس کا نام پیرو پیر کے روز پیدا ہونے کے سبب رکھا گیا یعنی۔

یہ جو بکری کی پٹھ ہے اپنے پاس
ننھی منی سی اور بھولی راس
شکل مطبوع و جلد اعضا خوش
مثل آہو برہ سراپا خوش
پیر کے دن ہوئی تھی جو پیدا
نام پیرو رکھا گیا اس کا
غرض آوردہ ہے یہ بولن کی
کیا کہوں اس کے شور و شیون کی

تشبیہات کے استعمال نے کلام میں حسن پیدا کر دیا ہے۔

ابھی وہ نازنین ہے چھوٹی
اس نے سونگھی نہیں جڑی بوٹی
جیسے صوفی کرے ہے گھر میں وجد
مثل لیلیٰ گئی نہیں سوے نجد
نہیں دیکھی بہار سبزہ و شاخ
دامن کوہسار و دشت و فراخ

فنی اعتبار سے یہ مثنوی کمزور ہے اس میں کوئی محاکاتی کیفیت بھی پیدا نہ ہو پائی۔

مثنوی مینڈھا میں ایک دنبہ کا واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ ۵۵ اشعار پر مشتمل یہ مثنوی دیوان چہارم میں موجود ہے۔قصہ یہ ہے کہ کہیں سے کوئی مینڈھا بھٹکتا ہوا مصحفی کے محلے میں آنکلا۔لوگ اس کے ماتھے پر پیلا ٹیکہ دیکھ کر سمجھے کہ یہ صدقے کا جانور ہے ۔کسی نے ذبح کر کے کباب بنانے کی صلاح بھی دی۔ مصحفی آئی ہوئی لکشمی سمجھ کر اسے گھر لے آتے ہیں۔

سچ پوچھے کوئی تو میرے گھر
دولت آئی ہے پھاڑ کر چھپّر

سمجھا کوئی پڑھ اسے بھوانی کی
اور کوئی اس کو ناسک کی چوکی
کوئی کہنے لگا برائے ثواب
ذبح اب کر کے کیجئے اس کے کباب

مصحفی نے اسے گھر لا کر آیۃ الکرسی پڑھ کر اس پر دم کروایا اور قل ہواللہ پڑھ کر پانی کے چھینٹے مار کر اسے آسیب سے پابر کیب کرایا۔ اور اسے نہلا دھلا کر بی بولن کو پرورش کے لئے دے دیا جہاں پہلے سے پل رہی پیرو (بکری کا نام) نے بھی اس کو قبول کیا۔

پڑھ کے ماتھے پہ آیۃ الکرسی
یک دم اس کے کرے عزاپرسی
قل ہو اللہ پڑھ کے کوئی سہہ بار
مارے پا پانی کے چھینٹے بے زنہار
غرض اس پر جو کچھ کہ تھا آسیب
ہو گیا ایک دم میں پا بر کیب
لرزہ پاؤں سے اس کے دور ہوا
سایہ جو اس پہ تھا نفور ہوا
جب وہ پھرنے لگا بغیر رسن
ازپئے پاس خاطر بولن
اس کا رکھ نانو نیک نامی میں
دیا پیرو کی میں غلامی میں

مثنوی در صفت طوطی اور مثنوی دیگر طوطی بپاس خاطر بولن وغیرہ طوطوں سے متعلق ہے۔ پہلی میں بی بولن کے طوطا پالنے اور طوطے کی بیوفائی کا رونا دھونا نظم کیا گیا ہے۔ اور دوسری مثنوی طوطوں پر تبصرہ ہے۔

مثنوی شیخ نامہ میں قوم شیخ کی خود غرضانہ خصلتوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال مصحفی نے یوں بیان کی ہے کہ ایک شیخ کو دریا پار کر کے جانا تھا لیکن دریا پار کرنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ چنانچہ ایک کچھوے کو اس کے لئے راضی کر لیا اور جب شیخ اس پر سوار ہوا تو اسے خیال آیا کہ یہ پانی کا جانور اگر بیٹھ گیا تو پھر میرا حال کیا ہوگا۔ یہ سوچ کر اس نے کچھوے سے اسکی گردن میں رسّی ڈالنے کے لئے کہا۔ کچھوا اس کے لئے بھی راضی ہو گیا اور اسے پار کرایا۔ دریا کنارے پہنچ کر شیخ نے کچھوے سے دریا کے پاٹ پر سیر کرنے کو کہا وہ آ گیا۔ شیخ نے فوراً اسے رسّی سے باندھ کر وہیں چھوڑ دیا اور کہا کہ تم یہیں ٹھہرو میں واپس آ کر

تمہارے ساتھ دریا پار اتروں گا۔ کچھوا اس طرح سر پیٹ پیٹ کر مر گیا۔

یہ جو قوم شیخ ہے اے دوستاں
اسکی بد ذوقی کا کیا کیجئے بیاں
اس کی بد ذاتی ہے سب پر بر ملا
اس نے دی دریا میں کچھوے کو دغا
شیخ کی صورت سے اے دل کر حذر
یہ مثل کچھوے کی رکھ پیش نظر
اسکی باتوں کے فریبوں میں نہ آ
ہاں دغا ہے رے دغا ہے رے دغا

مثنوی مرغ نامہ اس دور کی یادگار ہے جب مصحفی مرزا تقی ہوس کے یہاں ملازم ہوئے تھے۔ مرغ نامہ دیوان پنجم میں شامل ہے اور ۶۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ انشاء نے مرغ نامہ لکھی پر جو مصحفی کے مقابلے میں نسبتاً بہتر ہے کہ انشاء نے تخیل اور مبالغے سے حسن پیدا کیا ہے۔ مصحفی کی مرغ نامہ کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے۔

دل میں تھا مدّت سے یہ مذکو ر ہو
ماجرا پالی کا کچھ مسطور ہو
لکھئے کچھ کچھ مرغ جنگی کا بیان
جس سے زور طبع کا ہو امتحان
سو بحکم طبع ایجاد آشنا
جس پہ ہیں اہل سخن جی سے فدا
کر کے میں مرغ سخن کو کھانچہ بند
قید میں لا یا تو ہوں مضمون چند
مرغ عرشی چاہئے دیوے صلہ
میں نے مرغوں کا لکھا ہے رزمیہ

انشاء کی مثنوی مرغ نامہ کا آغاز ان اشعار سے ہوتا ہے۔

حمد ہے فرض اسکی وقت سحر
جس نے کاٹے ہیں مرغ روح کے پر
تن کے کھانچے میں کر دیا ہے بند

کہ وہ یک چند واں رہے خر سند
مرغ زرّین آفتاب فلک
نسر طائر سے لیکے تابہ فلک
اور سکّان عالم لاہوت
یاد میں اسکی ہیں سبھی مبہوت
کیا کہوں وہ کہ کیا کھلاڑی ہے
اس سے غافل ہے سو اناڑی ہے

انشاء نے مذکورہ اشعار میں مرغ کو تمثیلی پیرائے میں بیان کئے ہیں۔علاوہ ازیں درج ذیل اشعار انشاء کے زور تخیل کی عمدہ مثال ہیں۔

پہلوانوں کے ہیں انہوں میں صفات
لات وعزّا کو توڑے ان کی لات
پاس اپنے جو مرغ ہے جاوا
ہے وہ اسفند یار کا باوا
ہے جو پٹھاوہ سامنے ہوتا
بیٹا رستم کا، زال کا پوتا

دیوان ہفتم میں ایک مختصر سی مثنوی شامل ہے۔۹ اشعار پر مشتمل یہ مثنوی میر فضل علی کے غسل صحت کے موقع پر لکھی گئی ہے،نواں شعر دوسری بحر میں ہے سعیدہ وارثی کے مطابق یہ مثنوی کتب خانہ مشرقیہ میں دیوان ہفتم کے حاشئے پر درج ہے اور اس سے پہلے اسی موقع پر دو قطعات درج ہیں اور حاشیہ پر ۸ اشعار کی مثنوی ہے۔میر فضل علی کے لئے دعا کی گئی ہے اس لئے یہ دعائیہ مثنوی کہی جاسکتی ہے۔

مثنوی شادی در فرمائش لالہ ٹیکا رام مصحفی کی سب سے زیادہ اہم ہے اور سب سے زیادہ طویل بھی کہ اس میں ۱۶۶۷ اشعار ہیں۔ یہ مثنوی صرف دیوان چہارم مملوکہ آزاد لائبریری علی گڑھ میں درج ہے جسے سعیدہ وارثی نے اپنی کتاب 'مطالعہ مثنویات مصحفی' میں نقل کیا ہے ۶۰۔ یہ مثنوی لالہ ٹیکا رام کی فرمائش پر دمولال کی شادی کے بیان میں لکھی گئی ہے ۶۱۔ مثنوی میں لالہ جی کے 'ایک رقاصہ سے' عشق کا حال بیان ہوا ہے۔مثنوی کی روایت کے احترام کے طور پر اس میں بھی حمد، نعت، منقبت کے اشعار شامل کئے گئے ہیں۔علاوہ ازیں در بیان صفت لکھنؤ کے تحت اس شہر کا حال تفصیل سے لکھا ہے۔اس کے بعد ہی اصل قصہ شروع ہوتا ہے۔در صفت لکھنؤ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت یہ شہر بہت پھیلا ہوا تھا اور شاندار عمارتوں کا منظر، ہر طرف نظر آتا تھا۔حسن وخوبی میں اس شہر کا مقابلہ کسی سے نہ تھا۔

لکھنؤ مجموعۂ ہر شہر ہے
عرض و طول اس کا خدا کا قہر ہے
ہے جو آبادی میں یہ لا انتہا
تھک رہی ہے سیر سے اس کی صبا
کیجیے جس غرفے کی جانب اک نگاہ
مہر طالع واں سے ہوئے یا کہ ماہ
منظروں میں اس کے ماہ و مشتری
جلوہ گر رہتی ہیں جو حوروپری
روبہ آبادی جو ہے یہ سر زمیں
دخل کیا ویرانہ پاں پاوے کہیں
ہر طرف ہیں وہ عمارات بلند
کہکشاں کو جن کی کہتے ہیں کمند
ظاہر اس کے با غہائے بیشمار
پھول یک سو جن میں میووں کی بہار

لکھنؤ کی تعریف کے آخر میں لالہ ٹیکارام کے تعرف پر آتے ہیں اور لالہ کی فرمائش کا اظہار یوں کرتے ہیں۔

بارے وصف لکھنؤ اور اپنا ذکر
آچکا کچھ کچھ بنوک کلک فکر
یاں سے بس لے چل تو اب اے مصحفی
وہ جو فرمائش ہے ٹیکارام کی

دمولال کی شادی کی تیاری کا ذکر کیا گیا ہے۔ مکانات کی صفائی، سجاوٹ، مہمانوں کی ضیافت، عطر و پان وغیرہ کی تقسیم اور پھولوں سے مہمانوں کا استقبال کا ذکر دلچسپ انداز میں کیا گیا ہے۔ شادی کی تیاری کے بیان میں چند اشعار درج کئے جاتے ہیں۔

حجرے اور دالان سب جھاڑے گئے
فرش بچھے ان میں سب آکر ، نئے
چاندنی پھر کھنچ گئی ان پر سفید
چاندنی تھی یا کہ وہ صبح امید

گاو ٔ مسند فرش قالیں جائے خاص
جس پہ دولہا سیم بر روئے رصاص
پاندان اور چوگھڑا آکر دھرا
ہر ملازم ہاتھوں کو باندھے کھڑا
ہو بلند اس مرتبہ جو سائباں
کیوں نہ کہیے اس کے تئیں پھر آسماں

اور جب مہمان مکان پر وارد ہوئے تو گویا آنکھوں کی روشنی دونی ہوگئی۔ کہ ہزار ہا قسم کی نعمتیں حاضر کی گئیں، سبز، سرخ اور زرد لوزیں، پستہ بادام کی لوزیں۔ کھانے کے بعد انواع واقسام کی مٹھائیوں کا ذکر ہے، پھر مے نوشی کا دور شروع ہوا۔ پھر طوائفوں اور انکے لباسوں کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔

سبز لاہی کی کسی کی پیشواز
شیشۂ فانوس میں دو شمع ناز
اور دامن پر تمامی کی سنجاف
جیسے خونریزی میں تیغ خوش غلاف
ایک کے سر کا دوپٹہ سو سنی
ایک کی کرتی کی رنگت بیجنی
شال عباسی کسی کے پاس تھی
اوڑھنی سادی کسی کے پاس تھی
تس پہ اس تیاری کے شلوار بند
کہکشاں تھا جن کی ہر ڈوری میں بند
صرف اس میں وہ کلابتوں ہوا
جس سے ہو تا رنظر تار طلا

اسی طرح آتش بازی کے ذکر میں بھی جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ جس چیز کا ذکر کیا ہے اس کی باریک سے باریک بات کو بھی پیش کر دیا ہے۔ زنان خانے کی عورتوں کے لباس اور شادی کی رسموں کی مکمل تصویریں پیش کر دی ہیں۔

فنی اعتبار سے مصحفی کی مثنویاں بلند پایہ نہ سہی، زبان و بیان کے اعتبار سے یہ مثنویاں ضرور اہمیت کی حامل ہیں۔ نیز اس عہد کے خدو خال بھی دکھائی دے جاتے ہیں۔ دوسرے خود مصحفی کے ذاتی حالات ان کی مثنویوں میں زیادہ موجود ہیں۔ ان کی بعض مثنویاں ان کی عادات واطوار، ذاتی پسند و ناپسند، مشاغل اور روزمرہ کی معلومات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ پسر حجام، چارپائی،

کھٹمل، اجوائن، خراسانی مکان، بکری، مینڈھا وغیرہ پر ان کی جو مثنویاں ہیں ان میں ان کی ذاتی زندگی کے حالات کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ مصوری، واقعہ نگاری اور حسن ترتیب مصحفی کی مثنویات کی اصل خوبیاں ہیں۔ ۶۲۔ رعایت لفظی کے استعمال میں مصحفی کو کمال حاصل ہے۔ یہ صفتیں اگرچہ کلام میں خوبصورتی بھی پیدا کرتی ہیں اور نقصان بھی کہ بعض اوقات شاعر لفظی باری گری پر اتر آتا ہے۔ مصحفی کے یہاں یہ صنف دونوں حیثیتوں سے وارد ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں حسن تعلیل کے استعمال سے مصحفی کے کلام میں حسن پیدا ہو گیا ہے۔ مصحفی کی مثنویوں کی زبان سادہ اور رواں ہے۔ البتہ قصوں کے اعتبار سے کوئی ندرت نظر نہیں آتی ۔ آس پاس اور بعض اوقات پیش رو شعراء سے قصے مستعار لے کر ان میں اپنا رنگ بھرنے کی کوشش کی۔ وہاب اشرفی نے مصحفی کا موازنہ میر سے کرتے ہوئے یہ رائے پیش کی۔

''مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ علمی استعداد میں مصحفی میر سے بہت آگے تھے۔ اس لئے ان کے قلم سے ایسے اشعار نکل جاتے ہیں جس کا تحمل اہل علم ہی کر سکتے ہیں۔ عوام کے لئے بار ذہن ہوتے ہیں۔ سماجی اور معاشرتی مثنویوں سے بھی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ میر و مصحفی دونوں ایک ہی کشتی کے سوار ہیں۔ یہاں بھی وہی خستگی مکاں کا رونا، کھٹملوں کی یورش، بے مائیگی کا گلہ وغیرہ جو میر کے ہاں ہے، یہاں بھی بھرپور حد تک موجود ہے۔ لیکن مصحفی کا نقش ثانی میر کے نقش اول سے کمتر نہیں ہے بلکہ کچھ آگے ہی بڑھ گیا۔'' ۶۳

## حواشی

۱ شمش بدایونی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، مضمون مشمولہ ادیب سہ ماہی، علی گڑھ، جنوری تا جون ۱۹۹۵ء، ص ۷۴

۲ مولانا الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری، لکھنؤ، یوپی، اردو اکادمی، چوتھا ایڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵

۳ محبوب اعلیٰ قریشی، اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، دہلی، تخلیق کار پبلیشرز دریا گنج، ۱۹۹۳ء، ص ۱۹

۴ عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقاء، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس ۲۰۰۴ء، ص ۱۱، ۱۳

۵ محبوب اعلی قریشی، اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، دہلی، تخلیق کار پبلیشرز دریا گنج، ۱۹۹۳ء، ص ۶۲

۶ ایضاً، ص ۶۸

۷ ایضاً، ص ۷۳

۸ شمش بدایونی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، مضمون مشمولہ ادیب سہ ماہی، علی گڑھ، جنوری تا جون ۱۹۹۵ء ص ۵۷

۹ ایضاً، ص ۶۰

۱۰ ایضاً، ص ۸۳

۱۱ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۳ء، ص ۵۵

۱۲ عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقاء، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص ۲۹

۱۳ ایضاً، ص ۲۹

۱۴ بحوالہ محبوب اعلی قریشی، اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، دہلی، تخلیق کار پبلیشرز دریا گنج، ۱۹۹۳ء، ص ۷۷

۱۵ عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقاء، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص ۴۹

۱۶ ایضاً، ص ۵۱

۱۷ ایضاً، ص ۵۸

۱۸ ایضاً، ص ۵۹

۱۹ ایضاً، ص ۶۱

۲۰ خان رشید، اردو کی تین مثنویاں، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص ۷۵

۲۱ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۵۵

۲۲۔ عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقاء علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص ۸۳

۲۳۔ ایضاً، ص ۸۳

۲۴۔ فرمان فتحپوری، اردو شاعری کا فنی ارتقاء، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۴ء، ص ۱۸۹

۲۵۔ سید محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، لکھنؤ، یو پی، اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص ۶۶

۲۶۔ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۷۱

۲۷۔ کوثر مظہری، فائز دہلوی، دہلی، اردو اکادمی ۲۰۰۷ء، ص ۵۸

۲۸۔ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۷۴

۲۹۔ شیخ ظہورالدین حاتم، (مونوگراف) عبدالحق، دہلی، اردو اکادمی ۲۰۰۷ء، ص ۶۴

۳۰۔ محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، یو پی، اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص ۹۸

۳۱۔ امیر احمد علوی، اردو کی مشہور مثنویاں، اردو شاعری کا فنی ارتقاء، ۲۰۰۴ء، ص ۱۷۵

۳۲۔ ایضاً، ص ۱۷۵

۳۳۔ نثار احمد فاروقی، دراسات، دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۸ء، ص ۵۱

۳۴۔ ایضاً، ص ۵۷

۳۵۔ ایضاً، ص ۶۰

۳۶۔ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۹۲

۳۷۔ سید محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، لکھنؤ، یو پی، اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص ۱۴۸

۳۸۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۳۹۔ عبدالقادر سروری، اردو مثنوی کا ارتقاء، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲۱

۴۰۔ مولا بخش، خواجہ محمد میر اثر (مونوگراف)، اردو اکادمی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۸۳۔۸۹

۴۱۔ سید محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، لکھنؤ، یو پی، اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۳

۴۲۔ سید عبدالباری، لکھنؤ کا شعر و ادب، نئی دہلی، الفلاح پبلیکیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۳۲۰

۴۳۔ محبوب اعلی قریشی، اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، دہلی، تخلیق کار پبلیشرز دریا گنج، ۱۹۹۳ء، ص ۹۱

۴۴؎ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۹۸

۴۵؎ سید عبدالباری، لکھنؤ کا شعر وادب، نئی دہلی، الفلاح پبلیکیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۲۱

۴۶؎ محمد حسین آزاد، آب حیات لکھنؤ، یوپی، اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص ۲۹۹۔ ۳۰۰

۴۷؎ ایضاً ص ۳۰۰

۴۸؎ سعیدہ وارثی، مطالعۂ مثنویات مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلیشر ز دریا گنج،، ۱۹۹۵ء، ص ۶۲

۴۹؎ سید عبدالباری، لکھنؤ کا شعر وادب، نئی دہلی، الفلاح پبلیکیشنز،، ۱۹۹۶ء، ص ۳۶۴

۵۰؎ عبدالباری آسی، مصحفی کی غیر مطبوعہ مثنویاں، کراچی، نگار مصحفی نمبر، ص ۸۰

۵۱؎ سعیدہ وارثی، مطالعۂ مثنویات مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلیشر ز دریا گنج،، ۱۹۹۵ء، ص ۶۴۔ ۶۵

۵۲؎ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، ص ۱۱۹

۵۳؎ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۲۵۸

۵۴؎ سعیدہ وارثی، مطالعۂ مثنویات مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلیشر ز، دریا گنج، ۱۹۹۵ء، صفحہ ۷

۵۵؎ سید محمد عقیل رضوی، اردو مثنوی کا ارتقاء، شمالی ہند میں، لکھنؤ، یوپی، اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، صفحہ ۲۷

۵۶؎ سعیدہ وارثی، مطالعۂ مثنویات مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلیشر ز، دریا گنج، ۱۹۹۵ء، صفحہ ۷۷۔ ۷۶

۵۷؎ جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد سوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء صفحہ ۱۵۴

۵۸؎ نورالحسن نقوی، مصحفی (مونوگراف)، دہلی ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۶ء صفحہ ۹۵

۵۹؎ خالد علوی، قائم چاند پوری (مونوگراف)، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء صفحہ ۶۴

۶۰؎ سعیدہ وارثی، مطالعۂ مثنویات مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلیشر ز، دریا گنج،، ۱۹۹۵ء، صفحہ ۶۹

۶۱؎ ایضاً ص ۶۹

۶۲؎ نورالحسن نقوی، مصحفی حیات وشاعری، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول، جون ۱۹۹۸ء

۶۳؎ وہاب اشرفی، میر اور مثنویات میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء، صفحہ ۹۸

# بابِ پنجم

## مصحفی اور شاعری کی دوسری صنف

الف) قصیدہ

ب) مصحفی کے پیش رو قصیدہ نگار

ج) قصیدے کی روایت، مصحفی کے عہد تک

د) مصحفی کی قصیدہ نگاری

# الف) قصیدہ

قصیدہ عربی شاعری کی سب سے جاندار صنف ہے جو فارسی کے ذریعہ اردو میں رواج پا گئی تھی۔قصیدہ ایک موضوعی صنفِ سخن ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور باقی تمام اشعار کے دوسرے مصرعے ہم قافیہ وہم ردیف ہوتے ہیں۔ ردیف کی پابندی لازمی نہیں ہوتی۔قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔بعض محققین کا خیال ہے کہ قصیدہ، لفظ ''قصد'' سے نکلا ہے جس کے معنی ارادہ کرنے کے ہیں۔یعنی ایسی صنفِ سخن جو بالارادہ لکھی جائے۔دوسرے معنی اس کے مغز، موٹا، گاڑھا غلیظ کے بتائے جاتے ہیں۔قصیدے میں مضامین بلند اور الفاظ پُر شکوہ استعمال کئے جاتے ہیں اس لئے تمام شعری اصناف میں اسے بلند درجہ حاصل ہوا۔یعنی جو مغزِ سر کو انسانی جسم میں حاصل ہے۔موضوع کے اعتبار سے اس میں کسی کی تعریف یا مذمت کی جاتی ہے۔جسے تنقید کی زبان میں مدح یا ذم کہتے ہیں۔قصیدے میں کم سے کم اشعار کی تعداد سات، بارہ یا پندرہ بتائی گئی ہے۔اور زیادہ سے زیادہ سو، دو سو اشعار کے قصیدے ملتے ہیں۔سودا کے ایک شاگرد کے ہجویہ قصیدے میں آٹھ سو سے زیادہ اشعار ہیں۔شاطر مدراسی کا قصیدہ اعجازِ عشق ۱۲۹۶ اشعار پر مشتمل ہے۔[1]

قصیدے میں مدح سرائی کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔لیکن ہجویہ، واعظانہ اور دوسرے مضامین بھی اس میں نظم کئے گئے ہیں۔اس اعتبار سے قصیدوں کو مدحیہ، ہجویہ، واعظانہ وغیرہ میں تقسیم بھی کیا جا سکتا ہے۔قصیدے کی ایک مخصوص ہیت ہوتی ہے۔غزل اسی کے بطن سے پیدا ہوئی ہے۔قصیدہ ایک مسلسل نظم کی حیثیت رکھتا ہے۔قصیدے کا عنوان شاعر کے ذریعہ رکھا جاتا ہے۔قصیدے میں مطلع کی بہت اہمیت ہے۔سودا نے اپنے مطلعوں میں جدت پیدا کرنے کے لئے نئی نئی تراکیب کو برتا، تاکہ سامعین کو فوراً متوجہ کیا جا سکے۔کبھی کبھی قصیدے کو، قافیئے کے آخری حرف کی مناسبت سے مخصوص نام دے دیا جاتا ہے۔مثلاً لامیہ قصیدہ ،میمیہ قصیدہ وغیرہ۔

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغِ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل
(لامیہ قصیدہ)

قصیدے میں کی عام طور پر دو قسمیں ہیں، تمہیدیہ اور خطابیہ۔تمہیدیہ یعنی وہ قصیدہ جس میں ممدوح کی تعریف کرنے سے قبل بطور تمہید تشبیب اور گریز کے اشعار کہے جاتے ہیں۔خطابیہ یعنی ایسا قصیدہ جس میں تشبیب اور گریز کے اشعار نہ ہوں۔اور براہِ راست مدح سے شروع کیا جائے۔

قصیدے عموماً چار اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔تشبیب، گریز، مدح اور عرض مطلب اور دعا۔قصیدے کے ابتدائی تمہیدی اشعار کو تشبیب کہا جاتا ہے۔تشبیب کا دوسرا نام نسیب بھی مستعمل رہا ہے۔عربی شعرا قصیدے کے شروع میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے۔لیکن فارسی اور اُردو میں یہ قید نہ رہی۔اور ہر قسم کے مضامین تشبیب میں پیش کئے جانے لگے۔تشبیب کے اشعار

کی حیثیت مدح خوانی کرنے کے لئے فضا تیار کرنے کی ہے۔ تاکہ شاعر لوگوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرا سکے۔ تشبیب اور مدح میں ایک منطقی ربطہ کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے۔ اس لئے یہ ضروری خیال کیا گیا کہ تشبیب میں جو اشعار لکھے جائیں، وہ ممدوح کے منصب ومزاج کے مطابق ہوں۔ تشبیب میں عموماً مدح سے زیادہ اشعار رکھنے کا التزام کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات تشبیب میں غزل بھی شامل کردی جاتی ہے۔ جو قصیدے سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔

قصیدے کا دوسرا اہم جُز گریز ہے۔ یہ تشبیب اور مدح کے درمیان ایک ایسی کڑی کی حیثیت رکھتا ہے جس سے تشبیب ومدح میں ایک منطقی ربط پیدا ہو جائے۔ گویا بات سے بات نکلنے والی بات پیدا ہو جائے۔ اصطلاح میں گریز کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوے میں جوتنے کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ گریز کے اشعار کی تعداد نہایت مختصر ہوتی ہے۔ یعنی شاعر تشبیب کے اشعار کہتے کہتے مدح کی طرف اس طرح گھوم جاتا ہے کہ بات سے بات پیدا ہوتی معلوم ہو۔ اس کے لئے شاعر ایک یا ایک سے زائد اشعار کے ذریعہ تشبیب ومدح کو جوڑنے کی کوشش کرتا ہے مثلاً سودا کے قصیدے، درمدح نواب عماد الملک آصف جاہ، میں گریز کے یہ اشعار:

کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اس نے کہ مگر
سمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
آج اس شخص کی ہے سال گرہ کی شادی
کہ بہ صورت ہے وہ انسان و بہ سیرت ہے ملک
یعنی نواب سلیماں فرو نام آصف جاہ
عہد میں جس کے یہ غیور بزرگ و کوچک

قصیدے کا سب سے اہم اور بنیادی جز ومدح ہے جس کی وجہ سے قصیدہ لکھا جاتا ہے۔ اس میں شاعر ممدوح اور اس کے منصب سے متعلق جملہ اوصاف کا بیان مبالغہ آمیز انداز میں کرتا ہے۔ یہاں شاعر کے تخیل کی بلند پروازی اپنا جوہر دکھاتی ہے۔ قصیدہ چونکہ صاحبانِ جاہ وجلال کی مدح میں لکھا جاتا ہے اس لئے زبان بھی ایسی استعمال کی جاتی ہے جو پرشکوہ اور زوردار ہو۔ نادر تشبیہات واستعارات کی گنجائش یہاں خوب ہوتی ہے۔ ذوق کے قصیدے، درمدح بہادر شاہ، کے دو مدحیہ اشعار ملاحظہ کیجئے:

مصحفِ رُخ ترا اے سایۂ ربّ العزت
کھول دے معنیِ اتممت علیکم نعمت
تیرا دروازۂ دولت ہے مقامِ اُمید
تیرا دیوانِ عدالت ہے محلِ عبرت

قصیدے کا آخر جز دعا کہلاتا ہے جس میں شاعر اپنے آپ کو مخاطب کر کے ممدوح کو دعا سے نوازتا ہے اور بعض اوقات اپنے لئے کچھ طلب کرنے کی خواہش کا بھی اظہار کرتا ہے۔ جسے حسنِ طلب کہا جاتا ہے۔ ممدوح کے علاوہ شاعر اس کے عزیز و عقارب کو بھی دعائیں دیتا ہے اور ان کے دشمنوں کو بد دعائیں۔ اس طرح قصیدے کا اختتام ہوتا ہے۔

## ب) مصحفی کے پیش رو قصیدہ نگار

### i) سودا کی قصیدہ گوئی:

شمالی ہند میں قصیدہ نگاری کا با قاعدہ آغاز سودا کی قصیدہ گوئی سے ہوتا ہے اگر چہ سودا سے قبل بھی قصیدہ گوئی کی روایت موجود تھی لیکن یہ قصائد فنّی اعتبار سے کافی کمزور تھے۔اس لئے سودا ہی بقول مصحفی قصیدے کے نقاشِ اول ٹھہرے۔[2] تذکرہ نگاروں نے عموماً سودا کی قصیدہ نگاری اور ہجو گوئی کو ہی اہمیت دی ہے اور اس بات پر زور دیا ہے کہ یہی اصناف ان کی شناخت قائم کرتی ہیں۔لیکن غزل گوئی کے میدان میں سودا نے جو نقوش چھوڑے ہیں ان کی پیروی بھی بہت بعد تک کی جاتی رہی۔سودا کی غزل و قصیدے سے متعلق غلام مصطفےٰ خاں شیفتہ نے تذکرہ نگاروں سے اختلاف کرتے ہوئے یہ رائے پیش کی:

> ''عوام میں جو یہ مشہور ہے کہ اس کا (سودا) قصیدہ غزل سے بہتر ہے، مہمل بات ہے۔فقیر کے خیال سے اس کی غزل قصیدے سے بہتر ہے اور قصیدہ غزل سے۔''[3] (فارسی سے ترجمہ)

سوؔدا کی حیات ہی میں ان کی قصیدہ گوئی کی دھوم مچ گئی تھی اور یہ بات بھی مشہور ہو گئی تھی کہ ان کی قصیدہ نگاری غزل گوئی پر بھاری ہے۔سودا کو اس کا احساس تھا۔ایک شعر میں یہ خیال ظاہر کیا ہے:

لوگ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب
ان کی خدمت میں لئے میں یہ غزل جاؤں گا

ظاہر ہے کہ سودا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ قصیدہ کے ساتھ ساتھ ان کی غزل بھی خصوصی توجہ کی مُتقاضی ہے۔

سودا کے سامنے اُردو میں قصیدے کا کوئی معیاری نمونہ نہ تھا۔وہ فارسی کے ممتاز قصیدہ گو شعرا سے بہت متاثر تھے۔ان میں عرفی، انوری، ظہوری اور خاقانی کے اسمائے گرامی خاص طور پر اہمیت کے حامل ہیں۔سودا کے کئی اہم اور مشہور قصیدے بھی انہی شعرا کی زمینوں میں کہے گئے ہیں۔محمد حسین آزاد ان شعرا کے حوالے سے سودا کی قصیدہ گوئی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''غزلیں اُردو میں پہلے سے بھی لوگ کہہ رہے تھے مگر دوسرے طبقہ تک اکثر شعرا نے کچھ مدح میں کہا ہے تو ایسا ہے کہ اسے قصیدہ نہیں کہہ سکتے۔پس اول قصائد کا کہنا اور پھر اس دھوم دھام سے اعلیٰ درجۂ فصاحت و بلاغت پر پہنچانا ان کا پہلا فخر ہے۔وہ اس میدان میں فارسی کے نامی شہسواروں کے ساتھ عناں در عناں ہی نہیں گئے بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے ہیں۔ان کے کلام کا زور انوری اور خاقانی کو دباتا ہے اور نزاکت مضمون میں عرفی و ظہوری کو شرماتا ہے۔''[4]

سودا نے نہ صرف فارسی قصائد سے انداز مستعار لیا بلکہ موضوعات بھی بڑی حد تک فارسی روایت کے ہی مرہونِ منت ہیں۔اس سلسلے میں ڈاکٹر محمود الٰہی لکھتے ہیں:

''سودا نے فارسی اور اردو قصیدے کے مزاج کو ہم آہنگ کیا۔صرف زبان کا فرق ہے۔ورنہ قصیدوں کے لئے انہوں نے ہر چیز فارسی سے مستعار لی۔یہاں تک کہ فارسی قصیدوں کی زمین بھی انہوں نے اپنائی۔جھپک، لپک، گول، جھول، لڑنت، مہنت کے علاوہ سودا کے تمام غیر مردف قصیدوں کی زمین وہی ہے جس پر اساتذۂ فارسی طرح طرح سے زورِ طبع صرف کر چکے تھے''۔۵

سودا نے فارسی کے مختلف شعرا سے مختلف انداز مستعار لئے۔کسی کی زبان و بیان کے معاملے میں پیروی کی تو کسی کی مضمون آفرینی کو اپنایا۔اور کسی کی ہجو گوئی کی تقلیدی کی۔چنانچہ سودا کے قصائد میں مضمون آفرینی، شوکتِ الفاظ، زور بیان اور مشکل زمیں جیسی خصوصیات دراصل فارسی قصیدہ نگاروں سے مستعار ہیں۔مگر یہ محض نقل یا تقلید نہیں ہے۔سودا نے تخیل کی مدد سے ایسے ایسے نقش ابھارے ہیں جو انہی کا خاصہ ہیں سودا کے معاصرین میں کسی نے سودا جیسی توجہ قصیدہ پر صرف نہ کی۔بلکہ سودا کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کو دیکھ کر اس طرف متوجہ ہوئے۔

موضوع کے اعتبار سے قصائد سودا کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔اول وہ مذہبی قصیدے ہیں جن میں سودا نے بزرگان دین کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔دوئم وہ قصائد ہیں جو امیروں اور اپنے مربیوں کی مدح میں لکھے ہیں اور سوئم وہ جو سودا نے اپنے عہد کے تاریخی و معاشرتی حالات پر لکھے ہیں۔قصیدے کی ہیت میں لکھی ہوئی ہجوؤں کو بعض محققین نے قیصدے ہی کے ذیل میں رکھا ہے اور بعض نے اسے ایک الگ صنفِ سخن کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔میرے خیال میں ہجویہ نظموں کا ذکر قصیدے سے الگ کیا جانا چاہئے کہ یہاں مدح کے برعکس طنز و تشنیع کے پہلو پر زیادہ توجہ رہتی ہے۔

سودا کے قصائد کی مجموعی تعداد کے سلسلے میں الگ الگ بیانات ملتے ہیں۔شیخ چاند کے مطابق سودا کے مطبوعہ کلیات میں کل ۴۴ قصائد ہیں۔شیخ چاند نے سودا کے مزید ۱۱ قصائد کا پتہ چلایا جس کا ذکر انہوں نے اپنی کتاب ''سودا'' میں غیر مطبوعہ کلام کے تحت کیا ہے۔اس طرح قصائد کی مجموعی تعداد ۵۵ ہوتی ہے۔ڈاکٹر محمد الٰہی کے مطابق سودا کے مطبوعہ کلیات میں اردو کے ۴۳ قصیدے ہیں۔کیونکہ اس میں شامل ایک قصیدہ ممنونؔ کا ہے۔اور شیخ چاند کے ۱۱ مزید قصیدوں کے ملا کر کل ۵۴ قصیدے ہوئے۔محمود الٰہی نے یہ بھی لکھا ہے کہ اردو قصیدہ نگاروں میں سودا نے سب سے زیادہ قصیدے لکھے۔۶۔غالباً الٰہی صاحب کی نظر سے مصحفی کے قصیدے نہیں گزرے جن کی مجموعی تعداد ۸۵ ہے۔ظاہر ہے کہ اردو میں سب سے زیادہ قصیدے سودا نے نہیں، مصحفی نے کہے۔لیکن تعداد زیادہ ہونے سے مصحفی کا مرتب سودا سے بلند نہیں ہوگا۔اور یہ قصیدے کسی بھی طرح سودا کے ہم پلہ نہیں رکھے جا سکتے۔

سودا کے قصائد کا دائرہ بہت وسیع ہے۔بزرگانِ دین، بادشاہوں، نوابوں، امیروں اور رئیسوں کی شان میں سودا کے

قصیدے ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہجویات کے ضمن میں آنے والے قصائد بھی ہیں۔ جن میں اس عہد کے حالات قلمبند کئے گئے ہیں۔ سودا نے جیسا کہ مذکور ہوا کہ فارسی قصیدہ نگاروں کی تتبع میں اُردو قصیدہ نگاری کی روایت کو تشکیل دیا لیکن سودا کا صرف یہی کارنامہ نہیں ہے ان کی اہمیت اس لئے بھی بڑھ جاتی ہے کہ جس عہد میں سودا نئے نئے مضامین اور نئے نئے الفاظ کو برت رہے تھے وہ اردو شاعری کا ابتدائی دور تھا۔ سودا نے اس میں اتنی وسعت پیدا کردی کہ زبان و بیان کے نئے امکانات روش ہوگئے۔ نیز سوؔدا نے مختلف علوم وفنون سے متعلق جو اصطلاحات پیش کیں، ان کو سمجھنے کے لئے متعلق فن کے ماہر کی مدد لینی پڑے گی۔

قصیدے کا تنقیدی مطالعہ عموماً اجزائے ترکیبی کے تحت کیا جاتا ہے جو کہ چار ہیں۔ تشبیب، گریز، مدح اور دعا۔ اور یہ کوئی لازمی نہیں کہ کسی قصیدے میں یہ چاروں اجزا موجود ہوں۔ خطابیہ قصیدے میں تشبیب نہیں ہوتی اور براہِ راست مدح سے قصیدہ شروع ہوتا ہے۔ البتہ بادشاہوں کی تعریف میں جو قصیدہ لکھا جاتا ہے اس میں تشبیب کا ایک اہم حصہ ہوتا ہے۔ قصیدے میں مطلع کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے سامعین کو متوجہ کرنے کے لئے قصیدہ نگار مطلع میں جدت آمیز بات بیان کرتا ہے۔ سودا کے مطلعے بے حد کامیاب ہیں کہ ان میں برجستگی اور بیان کی جدت پائی جاتی ہے جو فوراً سامعین کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔

اب سامنے میرے جو کوئی پیرو جواں ہے
دعویٰ نہ کرے یہ کہ مرے منھ میں زباں ہے

فلک بتا دے مجھے اپنے عیش و غم کی طرح
کرم کی کون طرح کون سی ستم کی طرح

مکھڑے سے اپنے، زلف کے پردے کو تو اٹھا
ابرِ سیہ میں ماہِ درخشاں کو مت چھپا

برج حمل میں بیٹھ کے خاور کا تاجدار
کھینچے ہے اب خزاں یہ صفِ لشکرِ بہار

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ، اُردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

صباحِ عید ہے اور یہ سخن ہے شہرۂ عام
حلال دُخترِ رز بے نکاح و روزہ حرام

تشبیب، قصیدے کا ایک اہم جزو ہوتی ہے جس کی حیثیت تمہیدی ہوتی ہے مضامین کے تنوع کی جتنی گنجائش تشبیب میں ہوتی ہے اتنی قصیدے کے دوسرے اجزائے ترکیبی میں نہیں ہوتی۔ فارسی قصیدہ نگاروں نے تشبیب میں ہر قسم کے مضامین نظم کئے ہیں۔ سودا کی تشبیبوں میں بھی متنوع موضوعات ملتے ہیں۔ سودا کی تشبیبوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ بہاریہ، عشقیہ اور

اخلاقی وحکیمانہ۔سودا کے قصیدے باب الجنت کی تشبیب کا ایک بڑا حصہ بہاریہ اورنشاطیہ مضامین پر مشتمل ہے جس میں سودا کا کمالِ فن عروج پر نظر آتا ہے۔اس تشبیب کے چنداشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

سجدۂ شکر میں ہے شاخِ ثمروار ہر ایک
دیکھ کر باغِ جہاں میں کرمِ عزوجل
قوتِ نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک پھول سے لے کر تا پھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیچ
آب جو قطع لگی کرنے روش پر مخمل
عکسِ بلبل یہ زمیں پر ہے کہ جس کے آگے
کارِ نقاشیِ مانی ہے دوم وہ اول
بار سے آبِ رواں عکسِ ہجوم گل کے
لوٹے ہے سبزے پہ ازبس کہ ہوا ہے بے کل
لڑکھڑاتی ہوئی پھرتی ہے خیاباں میں نسیم
پاؤں رکھتی ہے صبا صحن میں گلشن کے سنبھل

تشبیب کے لئے ایک بات یہ ضروری بتائی گئی ہے کہ اس میں بیان کردہ مضامین ممدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ بعد میں آنے والے مدحیہ اشعار سے معنوی ربط ومناسبت بھی رکھتے ہوں۔قصائد سودا میں اس کا خیال رکھا گیا ہے لیکن حضرت فاطمہ الزہراؓ کی شان میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے اس کی تشبیب عاشقانہ ہے اس لئے بعض ناقدین نے اس پر اعتراض کیا ہے کہ سودا نے اس میں حفظ مراتب کا خیال نہیں رکھا۔نیز حضرت علی کی شان میں لکھے ہوئے قصیدے میں جو غزل شامل ہے اسے بھی ناجائز قرار دیا گیا ہے۔ممکن ہے کہ ایسا جدت پیدا کرنے کی غرض سے کیا گیا ہو۔کیونکہ سودا نے کئی تشبیبوں میں جدت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔سودا نے تشبیب کو عموماً مدح سے طویل رکھا ہے لیکن مدح کے اشعار میں ممدوح کے اوصاف کا بیان اتنے پرزور انداز میں کرتے ہیں کہ تشبیب کی طوالت گراں نہیں گزرتی۔تشبیب کی حیثیت چونکہ تمہیدی ہوتی ہے اس لئے اس میں مدح کی طرح موضوعات کا دائرہ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔یہ خصوصیت غزل میں ہوتی ہے اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تشبیب میں غزل جیسے اشعار ہوتے ہیں۔اور غزل کی پیدائش بھی دراصل قصیدے سے، بالخصوص تشبیب سے ہوئی ہے سودا نے بھی اپنی بعض تشبیبوں میں غزلیں داخل کردی ہیں جن کا مدعا محض عاشقانہ ورندانہ مضامین کو نشاط انگیز بنانا ہے۔[7]۔سودا نے بعض قصائد کی تشبیبوں میں مکالماتی لہجہ بھی اختیار کیا ہے جس میں سودا کی انفرادیت کی چھاپ دکھائی دیتی ہے۔سودا کے علاوہ اس انداز میں تشبیب کہیں نظر نہیں آتی۔نواب آصف الدولہ کی مدح میں لکھے گئے قصیدے ''خوشی'' میں سوال وجواب کا انوکھا انداز ملتا ہے۔

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک
دی وہیں آکے خوشی نے درِ دل پر دستک
پوچھا، میں کون ہے؛ بولی کہ میں وہ ہوں غافل
نہ لگے شوق میں، جس کے، کبھی شائق کی پلک
ہے خوشی نام مرا، میں ہوں عزیز دلہا
زندگانی کی حلاوت ہے جہاں میں مجھ تک
کھول آغوشِ دل اور لے مجھے جلدی ناداں
پھر خدا جانے یہ دن کب تجھے دکھلائے فلک

مذکورہ اشعار میں خوشی اور شاعر کے درمیان ایک اچھوتا مکالمہ ہے۔ سودا نے خوشی کو ایک خوبصورت حسینہ کے پیکر میں پیش کر کے اس کی سراپا نگاری کی ہے۔

تشبیب کے بعد شاعر اصل مقصد یعنی مدح پر آتا ہے۔ تشبیب اور مدح میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہوتا۔ اس لئے شاعر تشبیب اور مدح کے درمیان ایک منطقی ربط پیدا کرنے کے لئے کچھ اشعار کہتا ہے جنہیں گریز کہتے ہیں۔ شاعر یہ گریز کے اشعار اس ہنرمندی سے کہتا ہے کہ تشبیب سے مدح پر اس طرح آجاتا ہے گویا محسوس ہوتا ہے کہ بات سے بات نکل آئی ہے۔ یہی قصیدہ نگار کا کمال ہوتا ہے۔ ناقدین نے گریز کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوے میں جوتنے سے تشبیہ دی ہے۔ گویا گریز ایک ایسا ریشمی پردہ ہے جس کے گرنے سے منظر یا فضا تبدیل ہو جاتی ہے اور پردہ گرنے کا احساس نہیں ہوتا۔ سودا کے قصیدوں کی اکثر گریزیں بے تکلف اور دلچسپ ہیں ایسا لگتا ہے کہ مدح کا ذکر کرنے کا ارادہ نہ کیا ہو، بس یوں ہی باتوں باتوں میں آ گیا ہو۔ سودا کے قصیدے ''خوشی'' ہی میں شاعر خوشی سے مکالمہ کرتا ہے باتوباتوں میں خوشی، شاعر سے کہتی ہے کہ کیا تجھے ابھی تک بادشاہ کی سالگرہ کی خبر نہیں ملی اس کو سودا نے یوں پیش کیا ہے:

کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اس نے کہ مگر
سمع میں تیرے یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
آج اس شخص کی ہے سال گرہ کی شادی
کہ بہ صورت ہے وہ انسان و بہ سیرت ہے ملک
یعنی نواب سلیماں، فرو نام آصف جاہ
عہد پہ جس کے یہ غیور بزرگ و کوچک

قصیدے کا خاص مدعا و مقصد ''مدح'' ہوتا ہے جہاں شاعر کی قوتِ اظہار اور تخیل کے جوہر کھلتے ہیں۔ شاعر اپنے ممدوح کی ذات کے جملہ اوصاف کے بیان میں نہایت مبالغہ آرائی سے کام لیتا ہے۔ عربی قصیدے میں بقول مولانا شبلی، مبالغہ آرائی

نہیں تھی۔ اسی کی روشنی میں شبلی نے قصیدے کے اُصول مرتب کئے ہیں۔ لیکن ان اصولوں پر اردو قصیدہ نگاری کھری نہیں اتر سکتی۔ کیونکہ شبلی کے خیال میں مدح میں جو کچھ کہا جائے سچ کہا جائے اور جس کی مدح کی جائے درحقیقت وہ مدح کے قابل ہو۔ ظاہر ہے اردو قصیدوں میں ان شرطوں کا احترام نہیں ملتا کہ یہاں تو شعرا نے مدح میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیئے ہیں۔ سودا کے قصائد بھی اس سے مبرا نہیں۔ بلکہ مبالغہ سے اس قدر کام لیا گیا ہے کہ اکثر ممدوح کی شخصیت کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ ہونا تو یہی چاہئے کہ ممدوح کی ذاتی خصوصیات کو مبالغے کے بغیر پیش کیا جاتا تاکہ اس کی انفرادیت ابھر کر سامنے آسکے۔ لیکن سودا کے قصائد میں مبالغہ کا یہ حال ہے کہ اکثر چھوٹے اور بڑے کا فرق محسوس نہیں ہوتا۔ جو عدل وانصاف، شجاعت ودلیری بادشاہوں اور امیروں کی مدح میں بیان کرتے ہیں وہی بزرگان دین کی مدح میں بھی۔ خلیق انجم نے اس نکتے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''چونکہ سودا کی مدح کے مضامین محدود ہیں۔ اس لئے ان کے قصائد میں ایک بزرگِ دین اور عام ممدوح میں کوئی نمایاں فرق نہیں ہے۔ حضرت علی اور آصف الدولہ کی شجاعت، عدل وانصاف وغیرہ پر کہے گئے اشعار کا اگر موازنہ کیا جائے تو کوئی فرق نہیں ملتا اور ہرگز یہ نہیں معلوم ہوتا کہ ایک دنیائے اسلام کا ہیرو اور دوسرا ایک چھوٹی سی ریاست کا نواب اور پھر شجاعت وبہادری میں آصف الدولہ کا جو حال تھا اس سے کون واقف نہیں۔'' ۸

اس لئے حالی نے لکھا ہے کہ مدح میں اکثر ایک نام کے سوا کوئی خصوصیت ایسی مذکور نہیں ہوتی جو ممدوح کی ذات کے ساتھ مختص ہو بلکہ ایسے حاوی الفاظ میں مدح کی جاتی ہے کہ اکثر بالفرض اس علت میں کہ فلاں شخص کی مدح کیوں کی؟ غرض کہ کوئی بات ایسی نہیں بیان کی جاتی جس پر ممدوح فخر کر سکے یا جس سے لوگوں کے دل میں اس کی عظمت ومحبت پیدا ہو سکے۔ ۹ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مبالغے کو نہ صرف قصیدے کے لئے لازمی کہا جا سکتا ہے بلکہ یہ اردو شاعری کی جان تصور کیا گیا ہے۔ مبالغے کے بغیر مدح کا تصور نہیں کیا جاتا۔ بلکہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ مدح میں شاعر ممدوح کے نہیں اس کے منصب کی مثالی خصوصیات کا ذکر کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ شوکتِ الفاظ کے ساتھ ساتھ مبالغہ بھی ایسی صفت ہے جو تواتر اور پابندی سے استعمال ہونے کے سبب قصیدے کے لئے لازم ہوگئی ہے۔ ۱۰ ۔ سودا نے بھی مدح میں مبالغے اور غلو سے بہت کام لیا ہے۔ وہ اپنے ممدوحین کے اوصاف کا بیان نہایت پُرشکوہ الفاظ میں کرتے ہیں۔ حافظ رحمت خاں اور شجاع الدولہ کے درمیان جنگ کے بیان میں مختلف آلات کا ذکر کیا ہے۔ سودا اپنے ممدوح کے گھوڑے اور ہاتھی کی تعریف بھی پُرشکوہ الفاظ میں کرتے ہیں۔ جزیات نگاری میں سودا کو کمال حاصل ہے۔ وہ جس جس صورتِ حال کا ذکر کرتے ہیں اس کے تعلق سے باریک سے باریک بات کو بھی بیان کرتے ہیں۔ اور جہاں تک جنگ کا سوال ہے تو سودا کا تعلق اس سے رہا ہے انہوں نے فوج میں ملازمت کی۔ اس لئے وہ اس کے لوازمات سے بخوبی واقف تھے۔ شجاع الدولہ کی شجاعت کی تعریف میں یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

رستم کو خبر ہو کہ ترا اس پہ ہے آہنگ
جیوے بھی جو یہ سن کے تو کھایا نہ لگے انگ

طائر کے جو تو صید پہ لے تیر و کماں ہاتھ
ارجن کے وہیں چہرے سے پرواز کرے رنگ
حربے سے یہ دہشت پڑے ساونت کے دل میں
بچ جائے اگر جان سے کھاکر ترِ سر چنگ
ہاتھ اس کے میں دے کر کبھو شمشیر برہنہ
اک آئینہ دکھلاؤ تو بھاگے وہ دو فرسنگ

گھوڑے کی تعریف میں سودا کا کوئی ثانی نہیں۔ چاہے وہ گھوڑے کی ہجو ہو یا جنگی گھوڑے کی تعریف اس کے بیان میں سودا کے تخیل کی بلند پروازی کا احساس ہوتا ہے۔ حضرت علی کے گھوڑے کی تعریف میں کچھ شعر نقل کئے جاتے ہیں:

اس کی سر چوٹی کا میں حسن کہوں کیا جس کے
زلفِ معشوق کا دیکھے سے نکل جاوے بل
نرغہ وگام سے باہر ہے کچھ اس کی رفتار
ہے چھلاوے کی طرح چال میں اس کی چھل بل
جست وخیز اس کی بیاں کیجئے گر پیشِ حکیم
اعتقاداتِ حکیمانہ میں آجائے خلل
میخ سے نعل کی اس کے میں اگر دوں تشبیہہ
کرے دوری کو تمام اپنی بیک آن زحل
توسنِ وہم کو دوڑا لے جو ساتھ اس کے تو ہو
بازگشت اس کا تمام، اس کے بہ گامِ اوّل

قصیدے کے آخری جز دعا میں شاعر خود اپنے لئے کچھ طلب کرنے کی خواہش کا اظہار اور اپنے ممدوح کی درازیِ عمر اور اس کی اقبال مندی کے لئے دعائیں کرتا ہے۔ سودا نے عموماً صلہ وانعام کی خاطر قصیدے نہیں لکھے۔ سودا کا حسنِ طلب بہت کمزور ہے، اگر چہ وہ قصیدہ نگار ہیں لیکن دستِ طلب دراز کرتے ہوئے انہیں شرم آتی ہے۔ [11] ایک آدھ قصیدے کو چھوڑ کر بقیہ میں ممدوحین کی اقبال مندی و درازیِ عمر کی دعا مانگ کر قصیدے کا اختتام کردیتے ہیں۔

قصیدے کی ہیت میں کہے گئے اشعار کو قصیدے کے تحت رکھا گیا ہے۔ سودا کا مشہور قصیدہ "تضحیک روزگار" ہجو یہ قصیدے کی بہترین مثال ہے۔ جس میں بظاہر ایک گھوڑے کی ہجو لکھی گئی ہے لیکن سودا نے گھوڑے کے بہانے زوال پذیر مغل سلطنت کے فوجی نظام کی دکھتی رگوں پر ہاتھ رکھا ہے۔ اسے پڑھ کر اس عہد کی سیاسی وسماجی ابتری کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ گھوڑا اور تلوار مغل بادشاہوں کی فوجی طاقت کے اہم حصہ تھے۔ مغل سلطنت کے سیاسی زوال کے ساتھ ہی ان کا عسکری نظام بھی بکھر

گیا۔ سپاہیوں کو تنخواہیں ملنی بند ہو گئیں۔ یہاں تک کہ گھوڑوں کو چارہ بھی نصیب نہ ہوتا تھا۔ سودا نے قصیدے میں ایک ایسے گھوڑے کا واقعہ بیان کیا ہے جو بھوک سے انتہائی لاغر ہو چلا تھا۔ جو کبھی شاہی نظام کی شان و شوکت کی علامت سمجھا جاتا تھا۔ آج وہ اس قدر مفلس و لاغر ہو چلا تھا کہ اس کے مالک کو جوتیاں بھی ادھار گھٹانے پر مجبور ہونا پڑا:

جن کے طویلے بیچ کوئی دن کی بات ہے
ہر گز عراقی و عربی کا نہ تھا شمار
اب دیکھتا ہوں میں کہ زمانے کے ہاتھ سے
موچی سے کفشِ پا کو گھٹاتے ہیں وہ اُدھار

نہ دانہ ہے نہ کاہ نہ تیمار نہ سئیس
رکھتا ہے جیسے اسپ گل طفلِ شیر خوار
ناطاقتی کا اس کے، کہاں تک کروں بیاں
فاقوں کا اس کے ، اب میں کہاں تک کروں شمار
مانندِ نقش نعل زمین سے بجز فنا
ہر گز نہ اُٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار

سودا عسکری نظام کی خوبیوں اور خامیوں سے اچھی طرح واقف تھے۔ گھوڑے کی لاغری و فاقے کی صورت حال کو انتہائی مبالغے میں پیش کر دیا ہے۔ بھوک سے گھوڑے کا جو حال ہے اس کی تصویر ملاحظہ فرمائیں:

ہر رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر
دیکھے ہے آسماں کی طرف ہو کے بے قرار
تنکا اگر پڑا کہیں دیکھے جو گھاس کا
چوکے کو آنکھ موند کے دیتا ہے وہ پسار
خطِ شعاع کو وہ سمجھ دستۂ گیاہ
ہر دم زمیں پہ آپ کو پٹکے ہے بار بار

فاقوں سے ہنہنانے کی طاقت نہیں رہی
گھوڑی کو دیکھتا ہے تو پادے ہے بار بار
ہے اس قدر ضعیف کہ اڑ جائے باد سے
میخیں گر اس کے تھان کی ہوویں نہ استوار

نے استخواں نہ گوشت نہ کچھ اس کے پیٹ میں
دھونکے ہے دم کو اپنے کہ جوں کھال کو لوہار

اتنا وہ سرنگوں ہے کہ سب اُڑ گئے ہیں دانت
جبڑے پہ بسکہ ٹھوکروں کی نت پڑی ہے مار
ہے پیر اس قدر کہ جو بتلائے اس کا سن
پہلے وہ لے کے ریگِ بیاباں کرے شمار
لیکن مجھے زروئے تواریخ یاد ہے
شیطاں اسی پہ نکلا تھا جنت سے ہو سوار

اور میدانِ جنگ میں گھوڑے کی جو صورتِ حال تھی اس کے بیان میں بھی کچھ شعر نقل کیے جاتے ہیں:

گھوڑا تھا بسکہ لاغرو پست و ضعیف و خشک
کرتا تھا یوں خفیف مجھے وقتِ کار زار
جاتا تھا جب ڈپٹ کے میں اس کو حریف پر
دوڑوں تھا اپنے پاؤں سے جوں طفلِ نے سوار
جب دیکھا میں کہ جنگ کی یاں اب بندھی ہے شکل
لے جوتیوں کو ہاتھ میں گھوڑا بغل میں مار
دھر دھمکا واں سے لڑتا ہوا شہر کی طرف
القصہ گھر میں آن کے میں نے کیا قرار

بھوک سے نڈھال گھوڑے کا تاروں کو دانہ سمجھ کر بے قراری سے تاکنا، تنکے کو دیکھ کر چوکے کو آنکھ موند کے پیار دینا، خطِ شعاع کو دستۂ گیاہ سمجھ کر خود کو بار بار زمین پر پٹکنے کا بیان جس انداز میں سودا نے کیا ہے اس کی مثال کسی دوسرے قصیدہ نگار کے یہاں نہیں ملتی۔ سودا ہی نہیں ان کے آباواجداد کا پیشہ بھی سپہ گری تھا۔ اس لئے گھوڑے کے رنگ روپ، نسل، اس کے حرکات و سکنات، چال ڈھال وغیرہ سے سودا بخوبی واقف تھے۔ گھوڑے کے بیان میں انہوں نے جس فنی چابک دستی کا مظاہرہ کیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔ گھوڑے کے علاوہ ہاتھی کا ذکر بھی ان کے قصائد میں ملتا ہے۔ سودا نے بادشاہوں کے قصیدوں میں بھی گھوڑے کا بیان مبالغہ کے ساتھ کیا ہے۔

غرض کہ سودا کے قصائد زبان و بیان کے اعتبار سے بہت بلند ہے۔ ان میں زورِ بیان اور تخیل کی بلند پروازی ہر جگہ موجود ہے۔ سودا الفاظ کے بہت بڑے پارکھ تھے ان کے قصائد میں الفاظ کا بہت بڑا خزانہ محفوظ ہو گیا ہے۔ اس سے اردو زبان و ادب کو وسعت ملی کہ یہ اردو زبان و ادب کا تشکیلی دور تھا۔

OOO

## ii) میر کی قصیدہ گوئی:

غزل کے علاوہ میر نے قصائد ومثنویات وغیرہ میں بھی اپنے نقوش چھوڑے ہیں۔ میر کے مطبوعہ کلیات میں کل آٹھ قصیدے ہیں۔جن میں سے تین حضرت علی کی شان میں، ایک حضرت امام حسین کی شان میں، ایک شاہ عالم بادشاہ کی مدح میں اور دو نواب آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک قصیدہ ''در شکایت نفاق یاران زماں'' سے متعلق ہے۔قصیدوں کی تعداد سے ظاہر ہے کہ میر نے اس صنف پر خصوصی توجہ نہ کی۔اور ان قصیدوں میں بھی وہ شان اور طمطراق نہیں جو قصائد سودا کا خاصہ ہے۔اس کی ایک وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ میر کی شکست خاطری اور مزاج کی افسردگی نے ان کے قصیدوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔غزل کے لئے چونکہ سوز وگداز ضروری خیال کیا گیا۔اس لئے وہ غزل میں بہت کامیاب ہوئے کہ یہ ان کی طبیعت کا حصہ تھا۔دوسرے یہ کہ میر اپنے مزاج کے خلاف کچھ نہ لکھ سکتے تھے۔ وہ اپنی طبیعت سے مجبور تھے۔گویا ان کے مزاج اور طبیعت نے انہیں قصیدے میں شوکت الفاظ، تخیل کی بلند پروازی بندش کی چستی، غلو جیسی خصوصیات کو قصیدے میں برتنے سے روکا۔یا بقول محمد حسین آزاد:

> ''امرا کی تعریف میں قصیدہ نہ کہنے کا یہ بھی سبب تھا کہ توکل اور قناعت انہیں بندہ کی خوشامد کی اجازت نہ دیتے تھے یا خود پسندی اور خود بینی جو انہیں اپنے آپ میں غرق کئے دیتی تھی۔وہ زبان سے کسی کی تعریف نکلنے نہ دیتی تھی۔''[12]

اگر واقعی میر کی خود پسندی اور خود بینی، زبان سے کسی کی تعریف نہ نکلنے دیتی تھی۔تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان کی خود پسندی نے قصیدہ ہی لکھنے کی اجازت کیوں دی؟ ظاہر ہے کہ میر کے دو قصیدے نواب کی تعریف میں موجود ہیں۔توکل اور قناعت کی باتیں میر کی شخصیت سے عبث جوڑ دی گئیں ہیں ورنہ تو میر نے جیسی زندگی بسر کی اس میں قلندرانہ روش نظر نہیں آتی۔یہ صحیح ہے کہ ان کے قصیدوں میں درد وغم کا اظہار ہے جو ان کی غزل کی ایک اہم خصوصیت ہے اور قصیدے میں درد وغم کی گنجائش کہاں۔میر کے سامنے سودا کے قصیدے بھی تھے۔پھر بھی میؔر جو غزل میں اپنا ثانی نہیں رکھتے، آخر کیا وجہ تھی کہ وہ قصیدے کے میدان میں سودا سے آگے نہ نکل سکے۔دراصل یہ کوئی لازمی نہیں کہ کوئی شاعر تمام اصناف سخن میں یکساں طور پر کامیاب ہو۔سودا کی مثال سامنے ہے۔وہ غزل میں اتنے کامیاب کیوں نہ ہوئے جتنے قصیدہ گوئی میں ہوئے۔دراصل یہ دیکھا گیا ہے کہ ہر بڑا شاعر اگرچہ طبع آزمائی تو تمام اصناف میں کرتا ہے اور قابل قدر سرمایہ یادگار چھوڑتا ہے لیکن کسی ایک صنف پر ہی اس کی عظمت کا دارومدار ہوتا ہے۔اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر نے قصیدے اپنے زمانے کے رواج کے مطابق کہے ہیں۔جیسا کہ انہوں نے سلام ومراثی اور دیگر اصناف میں شاعری کی کہ اس عہد میں تقریباً تمام شعرا نے سلام ومراثی لکھے۔یہاں ایک بات یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہئے کہ درد وغم، سوز وگداز جو میر کے مزاج کا حصہ تھے، ان کے سلام ومراثی میں کہ جہاں اس کی پوری گنجائش اور موقع تھا، اس انداز میں کیوں تحلیل نہ ہوسکے جتنے کہ ان کی غزلوں میں۔جبکہ مراثی میں جذباتی اثرات پیدا کرنا ہی اصل مقصد ہوتا ہے۔پھر بھی میر وہ اثر انگیزی پیدا نہ کرسکے جو بعد کے بڑے مرثیہ نگاروں کے یہاں نظر آتی ہے۔

میر کے عہد میں قصیدہ دربار تک رسائی کا ایک اہم ذریعہ تھا۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ میر کے پیش نظر بھی یہی مقصد رہا ہوگا۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ وہ دربار میں حاضر ہوکر قصیدہ پڑھا کرتے تھے۔ اس سلسلے میں ایک واقعہ جو میر کے مزاج اور ان کے قصیدہ خوانی سے متعلق ہے، یہاں درج کیا جاتا ہے:

''ایک دن میر تازہ قصیدہ کہہ کر آصف الدولہ کے دربار میں لائے۔ نواب چاشت سے فراغت پا کر قصیدہ سننے لگے۔ میر صاحب نے قصیدے کو طول دیا۔ اتفاقاً اسی دن ایک ملاّ محمد نامی ایک مغل کو، جو شاعر بھی تھا اور ولایت سے تازہ آیا تھا، ملازمت کی غرض سے حضور میں لائے ہوئے تھے۔ چاہتے تھے کہ اس سے بھی کچھ پڑھوائیں لیکن میر کے قصیدے کے طول کے باعث وقت نہ بچا۔ ملا محمد نے تنگ آکے کہا ''میر صاحب! قصیدہ خوب ہے لیکن طولانی۔ اگر نواب کا دماغ وفا کرتا تو کون سنتا۔'' یہ سنتے ہی میر نے بیاض زمین پر پھینک دی اور منغض ہو کر کہا ''اگر نواب کا دماغ وفا نہیں کرتا، تو میرا دماغ کب وفا کرتا ہے۔'' آدابِ دربار کا مطلق خیال نہ کیا۔ نواب تو خلقِ مجسم تھے ہی۔ انہوں نے انتہائی مہربانی کا اظہار کیا اور ان کی طبیعت کی بے لطفی دور کی۔ پھر پورا قصیدہ سُنا اور ملا کی مطلق پرواہ نہ کی''۔ ۱۳

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ میر کا قصیدہ معمولی نہ تھا۔ ورنہ دربار میں اسے پیش کرنے کی نوبت کیوں آتی۔ میر جیسا شاعر جو فارسی شاعری کی روایت سے بخوبی واقف تھا۔ کیا آدابِ قصیدہ سے واقف نہ ہوگا۔ دراصل میر پامال راستوں پر چلنا گوارا نہ کرتے تھے۔ جیسا کہ غزل میں انہوں نے شروع ہی سے ایک الگ انداز اختیار کرلیا تھا۔ قصیدہ میں انہوں نے سودا کی طرح شوکتِ الفاظ، زورِ بیان اور تخیل کی بلند پروازی سے قطع نظر درد وغم اور کچھ کچھ غزل کا انداز اختیار کر کے اپنی جدت پسندی کا ثبوت پیش کیا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس جدت پسندی کی روش میں وہ ہر جگہ کامیاب نہ ہوئے۔

تذکرہ نگاروں نے سودا اور میر کی قصیدہ گوئی کا موازنہ کیا ہے اور سودا کو میر سے بہتر قصیدہ گو قرار دیا ہے۔ اور اس میں شبہہ نہیں کہ سودا، میر سے بہتر قصیدہ گو ہیں۔ دراصل میر کا موازنہ سودا سے نہیں کیا جانا چاہئے کہ موازنہ کے لئے کچھ تو مشترک ہونا چاہئے۔ ہاں سودا کا موازنہ اگر ذوق کے ساتھ کیا جاتا ہے تو بات سمجھ میں آتی ہے کہ دونوں قصیدہ مزاج شعرا ہیں حالانکہ ذوق بھی سودا کی ہم سری نہ کر سکے۔ اس سلسلے میں خلیق انجم لکھتے ہیں:

''سودا اردو کے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے قصیدہ نگاری کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے انتہائی بلندی پر پہنچایا۔ سودا کے بعد اُردو ادب کی تاریخ میں صرف ذوق وہ شاعر ہیں جنہیں دوسرا بڑا قصیدہ گو کہا جا سکتا ہے۔ لیکن قصائد ذوق میں وہ تنوع، نیرنگی قدرتِ اظہار اور وہ پُر شور اندازِ بیان نہیں ہے جو اچھے قصیدے کے لئے لازم ہے اور

یہی وہ خصوصیات ہیں جنھوں نے سودا کو انفرادیت بخشی ہے۔''۱۴؎

عبدالسلام ندوی نے ''شعرالہند'' میں سودا اور میر کا موازنہ کیا اور مرزا پر میر کو فوقیت دی۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''مرزا (سودا) اگرچہ تشبیب میں بڑا زورِ طبع صرف کرتے ہیں، لیکن ایک ہی زمین میں دونوں نے بہاریہ تشبیبیں لکھی ہیں اور مرزا نے حسبِ عادت بڑا زورِ طبع صرف کیا ہے لیکن ایک نکتہ سنج کی نگاہ میں میر کی تشبیب کے چند شعر مرزا کی طولانی تشبیب پر بھاری ہیں۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ مناظر قدرت میں ہمیشہ محاکات سے کام لینا چاہئے تاکہ جس چیز کا منظر دکھانا ہے، بعینہ اس کی تصویر سامنے آجائے اور میر نے جیسا کہ ان کی طبیعت کا فطری اقتضا ہے، اپنی تشبیب میں اسی اصول سے کام لیا ہے۔ لیکن مرزا نے متاخرین شعرائے فارسی کے تتبع میں اگرچہ اس موقع پر اپنی قوتِ تخیل سے ایک عالم پیدا کر دیا ہے لیکن اس عالمِ خیال میں ایک پنکھڑی کی اصلی تصویر بھی نظر نہیں آتی۔''۱۵؎

مولانا نے سودا سے جس اصلی پنکھڑی کی تصویر کا مطالبہ کیا وہ شاید قصیدے کی روایت کا حصہ نہیں ہے کہ یہاں کسی کی تعریف انتہائی مبالغہ کے ساتھ پیش کر دینا ہی کمال سمجھا جاتا ہے۔ اور سودا کے قصائد مبالغہ سے لبریز نظر آتے ہیں۔ اگر سودا کے قصائد سے مبالغے کے اشعار کو نکال دیا جائے تو یہ قصیدے ریت کی دیوار کی طرح معلوم ہوں گے۔ مبالغہ آرائی ہی دراصل سودا کے قصیدے میں مضبوط بنیاد کی حیثیت رکھتی ہے۔

میر نے اکثر قصائد میں سودا ہی کی زمینیں اختیار کی ہیں۔ میر کے قصیدے بھلے ہی سودا کے سامنے پست نظر آتے ہوں۔ لیکن اردو قصیدہ کی تاریخ میں ان کی اہمیت کم نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ قصیدے کے لئے جن بنیادی چیزوں کو لازمی قرار دیا گیا، میر کے قصائد ان سے خالی ہیں۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے شوکتِ الفاظ، زورِ بیان کے فقدان کے باوجود خیال آفرینی اور تنوع کی وجہ سے قصائد میر نہایت اہم ہیں۔ صفدر آہ نے میر کے قصیدے میں غزل کے رنگ کو محسوس کیا۔ وہ مزید لکھتے ہیں:

> ''میر کے قصیدے اچھے اور بہت اچھے ہیں۔ لیکن میر نے کوئی قصیدہ نہ کہا ہوتا تب بھی ان کے شاعرانہ وقار میں کوئی کمی نہیں آسکتی تھی۔ اصل میں میر غزل سرا تھے اور ان کا رنگِ غزل ہی ان کی ہر صنف پر چھایا ہوا ہے۔ قصیدے کے شکوہ اور ہمہمے پر میر کی غزل کے لہجے کا قطعاً بُرا اثر پڑتا تھا۔ غزل کا بیان جتنا حقیقت پسند ہوتا ہے، قصیدے میں اتنا ہی تصنع درکار ہوتا ہے۔ بات اگر سیدھی طرح سے کہہ دی جائے تو قصیدہ نگار اس نظم کو قصیدہ ماننے پر تیار نہیں ہوں گے۔ میر کے قصیدے کم بھی ہیں اور بیشتر رنگِ قصیدہ سے محروم ہیں''۔۱۶؎

میرا خیال ہے کہ قصیدے کو غزل کا لہجہ بہت زیادہ نقصان نہیں پہنچا سکتا۔ غزل بھی قصیدے ہی کے بطن سے نکلی ہے۔ مبالغہ قصیدے میں بھی ہوتا ہے اور غزل میں بھی۔ فرق موضوعات کا ہے۔ اس لئے میر کے سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جیسی حقیقت یا تصنع ان کی غزل میں نظر آتا ہے، وہ ہی ان کے قصیدوں میں نظر آتا ہے۔ میر کے قصیدے نہ بہت پست ہیں اور نہ بہت بلند۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کی غزل کے پست اشعار کے بارے میں لکھا ہے کہ میر کے خراب شعر بھی اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ میر ہی کی طرح کے خراب شعر ہیں، ہما شما کی طرح کے خراب شعر نہیں ہیں۔ ۱۷۔ میر کے قصیدوں کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے کہ پست ہیں تو میر ہی کی طرح کے ہیں، کسی ہما شما کی طرح کے نہیں۔

OOO

## iii) میر حسن کی قصیدہ گوئی:

میر حسن کی اصل شہرت ان کی مشہورِ زمانہ مثنوی ''سحر البیان'' کی وجہ سے ہے۔ مثنوی کے علاوہ ان کی غزلیں اور قصیدے بھی قابل مطالعہ ہیں۔ میر حسن نے کل سات قصیدے لکھے۔ ۱۸؎ ۔ ایک قصیدہ حضرت علی اور ایک حضرت امام حسین کی منقبت میں ہے۔ دو قصیدے نواب آصف الدولہ کی مدح میں، ایک قصیدہ نواب سالار جنگ جواہر علی خاں اور ایک آفریں علی خاں کی مدح میں ہے۔ میر حسن نے تین قصیدے، ہم عناب مہتاب، نگارِ پا، نکتہ دانِ سخن مشکل ردیف وقافیہ میں کہے ہیں جو ان کی قادر الکلامی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے قصیدے کے مروجہ آداب کو نباہنے کی کوشش کی۔ مثنوی مزاج ہونے کے باعث بعض اوقات قصیدوں میں مثنوی کا تسلسل اور تغزل کی مٹھاس بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ میر حسن کے قصیدے کی تشبیب کے اشعار عموماً عشقیہ، بہاریہ، طنزیہ یا شکایت زمانہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ مثلاً آفریں علی کے قصیدے میں اپنے عہد کی فنکاروں اور ہنر مندوں کی ناقدری کا شکوہ کیا ہے:

جو ہر شناس ہو کوئی میرا تو سمجھے وہ
کس کس طرح کی دل میں ہے میرے نئی ترنگ
آئینہ سامنے ہو تو طوطی ہے حرف زن
کیا سر کو اپنے پیٹے کوئی رو بروئے سنگ
سیکھوں ہنر وہ کس کے لئے ، قدرداں ہے کون
سعدی بھی ہوں اگر تو اڑاتے پھریں پتنگ

جواہر علی کے قصیدے کی تشبیب میں رمضان کے مہینے کی برکتوں، روزہ داری، افطار کی لذتوں اور روحانی مسرتوں کا ذکر کیا ہے۔ اس عہد کا اعلیٰ طبقہ بھی صوم وصلوٰۃ کا پابند ہوا کرتا تھا۔ اس قصیدے کا یہ شعر ملاحظ کیجئے :

لبوں پہ نام خدا، سر پہ سایۂ قرآن
عمل میں لاتے تھے،صوم وصلوٰۃ کے اعمال

نواب آصف الدولہ جو عیش ونشاط کے دلدادہ تھے، کی مذہبیت پر یہ اشعار ملاحظہ کیجئے :

قسم جو راگ کی کھائی تو پھر کبھی نہ سنا
ہزار طرح کے چرچے ہوئے، ہزار خیال
رہا جو شغل تو قرآن یا کتاب کا کچھ
سو وہ کتاب کہ جس میں ہوں شرع کے احوال

مدح میں میر حسن نے سودا کی روش نہیں اپنائی ہے۔ یعنی اپنے ممدوحین کو ایسے اوصاف کا حامل قرار نہیں دیا جس کے وہ اہل نہیں تھے۔ آصف الدولہ شان وشوکت میں بھلے ہی بلند درجہ رکھتے ہوں لیکن شجاعت کے میدان میں وہ نہایت پست تھے۔

ان کی شجاعت کو بھی رستم سے کم نہ کہا جاتا تھا۔لیکن میر حسن نے آصف الدولہ کی مدح میں تقریباً وہی اوصاف بیان کئے جس کے وہ حقدار تھے۔

قصیدے میں مطلع کی بہت اہمیت ہوتی ہے۔سامعین کو متوجہ کرنے کے لئے قصیدہ نگار مطلع میں جدت آمیز بات کہتا ہے۔سودا کے مطلعے بے حد کامیاب ہیں کہ ان میں برجستگی اور بیان کی جدت پائی جاتی ہے۔میر حسن کے مطلعوں میں سودا کی سی جدت تو نہیں لیکن میر حسن نے بھی مطلعے بڑی کاوش سے کہے ہیں جو سامعین کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی قوت رکھتے ہیں۔مثلاً:

نہ ہووے حسن سے اس رو کے ہم عناں مہتاب
کہاں وہ پنجۂ خورشید اور کہاں مہتاب

گلشن میں تو نے جب سے رکھا ہے نگار پا
بیٹھے ہے باندھ رنگ سے گل کے بہار پا

نکالے کیونکہ قدم اس کی زلف سے یہ اسیر
پڑی ہے پاؤں میں دل کے تو بے طرح زنجیر

کون بدمست، گل اندام چمن میں ہے مقیم
کس کی بو، دوش پہ اپنے لئے پھرتی ہے نسیم

تشبیب میں شکایت زمانہ کے مضامین سودا نے بھی باندھے ہیں اور مصحفی نے بھی۔ لیکن میر حسن نے گردشِ زمانہ کی شکایت میں، اپنے عہد اور ماحول کی جو عکاسی کی ہے، اس کی مثال کہیں اور مشکل سے ملے گی۔ایک قصیدے کی تشبیب کے چند اشعار درج کئے جاتے ہیں:

یاں تک کیا ہے اس غم دوراں نے کار تنگ
کیا ہے عجب جو مجھ میں ساوے نہ میرا رنگ
افسردہ دل ہوں غنچۂ پژمردہ کی طرح
بادِ خزاں نے جی میں رکھی جی ہی کی امنگ
لیکن زمانے کی تو میاں چال اور ہے
آئینہ دیکھ دیکھ کے جس کو ہوا ہے دنگ
نے عشق ہے کسی کو کسی سے نہ شوقِ شعر
گرلیں، سخن کا نام تو آوے ہے ان کو ننگ

گھوڑے اور ہاتھی کی تعریف میں بہت زور صرف کیا۔''تضحیکِ روزگار'' میں سودا نے ایک گھوڑے کے بہانے اپنے

عہد کی عسکری کمزوریوں کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ہاتھی کی تعریف میں بھی سودا نے نادر تشبیہات کو تخلیق کیا۔ میر حسن نے بھی ہاتھی کی تعریف میں اچھے شعر کہے ہیں۔ اور خوبصورت تشبیہیں بھی پیش کیں۔ بلکہ ڈاکٹر محمود الہٰی کا خیال تو یہ ہے کہ میر حسن کی بعض تشبیہوں کے مقابلے میں سودا کی تشبیہیں پھیکی ہیں۔ ۱۹۔ ہاتھی کی تعریف میر حسن اس طرح کرتے ہیں:

ہے اس کی سونڈ میں زنجیر جلوہ گر اس طرح
کہ جیسے سایۂ تسبیح و آستین ہلال
غرض کہ دیکھ کے ہاتھی پر اس کو کہتی ہے خلق
کہ جلوہ گر ہے یہ ابرِ سیہ میں ماہِ منیر
ہیں اس کے ماتھے پہ اس طرح جلوہ گر آنکھیں
کہ جیسے عکسِ مہِ نو پڑے بہ چشمۂ قیر

میر حسن کی گریزیں اکثر بے تکلف اور دلچسپ ہیں۔ دعا میں کچھ طلب کئے بغیر ممدوح کے لئے دعا کر کے قصیدے کا اختتام کر دیتے ہیں۔

غرض کہ میر حسن نے قصیدے کے لوازم کو نباہنے کی کوشش کی۔ دیگر قصیدہ نگاروں کی طرح وہ مدح سرائی میں غیر محتاط نہیں ہوئے۔ زبان و بیان پر انہیں قدرت حاصل تھی۔ روانی اور سلاست ان کے قصیدوں کی خصوصیات ہیں۔

ooo

## iv) قائم کی قصیدہ گوئی:

قیام الدین قائم بھی مصحفی کے ایک اہم پیش رو قصیدہ نگار ہیں۔ غزل اور مثنوی کے ساتھ ساتھ قائم نے قصیدے پر بھی خصوصی توجہ کی۔ قائم نے نعت، منقبت کے علاوہ نوابین اور امراء کی مدح میں قصیدے لکھے ہیں۔ جن میں نواب آصف الدولہ، سلیمان شکوہ، نعمت اللہ خاں، نواب عنایت خاں، نواب محمد یار خاں، اور نواب نصر اللہ خاں وغیرہ پر لکھے ہوئے قصیدے قابلِ ذکر ہیں۔ قائم نے ایک قصیدہ اپنے استاد مرزا محمد رفیع سودا کی مدح میں بھی لکھا ہے۔ ناقدین نے اس قصیدے کو قائم کا بہترین قصیدہ قرار دیا ہے۔ قائم سودا سے بہت متاثر تھے اور اپنے اکثر قصیدے انہی کے اتباع میں لکھے۔ قائم نے قصیدے کی ہیت اور اس کے لوازمات کا پورا خیال رکھا ہے۔ لیکن قائم کے قصائد کو سودا کے قصائد سے موازنہ نہ کرنا چاہئے۔ کہ سودا تو اس فن کی شہنشاہ تھے۔ البتہ قائم کے قصیدوں میں تشبیبیں عمدہ گریزیں برجستہ اور مدح میں بے ساختگی ہے۔ تشبیب میں قائم نے مختلف موضوعات کو سمیٹا ہے۔ اکثر قصائد میں تشبیب کے اشعار کی تعداد مدح سے زیادہ ہے۔ لیکن قائم کا اندازِ بیان ایسا ہے کہ اشعار کی طوالت گراں نہیں گزرتی۔ ایک قصیدے کی تشبیب کے دو شعر ملاحظہ کیجئے:

تا مائلِ بیداد تری تیغِ جفا ہے
جو زخم کھلا تن پہ سو وہ دستِ دعا ہے
جب سے کہ ترا عہد ہے، مژگانِ بتاں نے
دیکھا جو کوئی خستہ تو منھ پھیر لیا ہے

مصحفی نے قائم کے قصائد کی بہت تعریف کی ہے اور ان کے قصیدوں کو ان کے استاد یعنی سودا کے دوش بدوش بتایا اور یہ بھی لکھا ہے کہ بعض مقام پر استاد پر بھی غلبہ ہے۔ اصل فارسی عبارت اس طرح ہے:

''در پختگی کلام و چستی مصراع غزل و روبہ قصیدہ و مثنوی رغیر موافق رواجِ زمانہ روش بدوش استاد راہ می رود بلکہ در بعض مقام غلبہ می جوید۔'' [۲۰]

قائم پر رائے دیتے وقت مصحفی کچھ زیادہ ہی رطب اللسان نظر آتے ہیں۔ ورنہ قائم کا سودا سے کوئی مقابلہ نہیں۔ البتہ قائم نے گریزیں برجستہ کہی ہیں۔ عموماً ایک یا دو اشعار کا سہارا لے کر موضوع کو مدح کی جانب اس طرح موڑ دیتے ہیں کہ بات سے بات نکلتی محسوس ہوتی ہے۔ اور یہی گریز کی خصوصیت ہے۔ قائم نے مدح میں حد سے زیادہ مبالغہ آمیز مضامین بھی نہیں باندھے۔ موضوعات روایتی ہیں۔ کہیں کہیں تشبیب میں مکالمہ اور سوال و جواب کا انداز بھی اختیار کیا ہے۔ سودا کے یہاں یہ خوبی درجۂ کمال کو پہنچی ہوئی ہے۔ قائم کی زبان سودا کے مقابلے میں ذرا مشکل ہے۔ نامانوس الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس لئے روانی متاثر ہوئی ہے۔

قائم نے استاد کی تعریف میں جو قصیدہ لکھا۔ وہ ان کی خلاقانہ طبیعت کا آئینہ دار ہے۔ بندش کی چستی اور شوکتِ الفاظ

سے قصیدے میں جوش پیدا کیا ہے۔ سودا کی تعریف میں کہتے ہیں:

وہ عندلیب ہے اس باغ کا کہ جس کے حضور
مجال کیا ہے کہ ہو سبز طوطیِ رضواں
وہ افصح الفصحا جس کے منہ سے کوئی بات
جلا دے سامعہ کو جیوں سماعتِ قرآں
زہے پیمبرِ اہل سخن کہ وقتِ کلام
ہزار معجزے، ہر بات سے ہوں اس کے عیاں

قائم نے بعض تشبیبوں میں سودا کی طرح تمثیلی انداز بھی اختیار کیا ہے۔ ایک تشبیب کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

کب تلک قید میں، غم کے میں رہوں آٹھ پہر
تا کجا دام و قفس میں ہوں فلاکت کے اسیر
کیا بلا آئی کہ صورت نہیں بندھتی تسکیں
کیا ہوا آہ کہ آرام نہیں شکل پذیر
رہ جدھر کیجئے، اک آفتِ نو است بہ جیب
جس طرح جایئے، اک تازہ بلا دامن گیر

قائم کی گریزیں برجستہ ہیں۔ ایک گریز کے یہ اشعار دیکھئے:

لیکن کہے اتنا کوئی اس شوخ سے جا کر
ہر اک پہ نہ کر ظلم، ترے حق میں بُرا ہے
ڈرتا ہوں کسی کا نہ کرے حوصلہ تنگی
یاں دادرسِ خلق امیر الامرا ہے

غرض کہ قائم ایک اچھے قصیدہ نگار تھے۔ ان کے قصائد میں مضمون آفرینی، خیال آفرینی اور تنوع ہے۔ پامال مضامین کو انہوں نے نئے ڈھنگ سے باندھا۔

OOO

## ج) قصیدے کی روایت، مصحفی کے عہد تک:

اردو میں قصیدہ نگاری کا رواج فارسی کے ذریعہ ہوا۔ انوری، خاقانی، فاریابی، نظیری اور عرفی وغیرہ شعرا فارسی کے بلند پایہ قصیدہ نگار گزرے ہیں۔ ہندوستان میں بھی عہد مغلیہ میں فارسی شعرا نے قصیدہ نگاری میں زور قلم صرف کیا۔ نظیری، کلیم، مرزا عبدالقادر بیدل وغیرہ نے قصیدہ گوئی کی۔ اردوں قصیدہ نگاری انھی بزرگوں کی مرہونِ منت ہے۔ کہ اردو کے بڑے قصیدہ نگاروں نے انھی کے قصیدوں کو سامنے رکھ کر قصیدہ لکھے۔

اردو میں سوداؔ سے قبل، اس صنف میں کوئی شاعر قابلِ قدر سرمایہ یادگار نہ چھوڑ سکا۔ ولی دکنی کے دیوان میں چند قصیدے ملتے ہیں۔ ان میں وہ شان موجود نہیں جو قصیدے کے لئے لازمی قرار دی گئی ہے۔ عہد ولیؔ دکنی میں اردو زبان اپنے ابتدائی مرحلے میں تھی۔ قصیدے کے لئے زبان کا پختہ ہونا شرط ہے۔ پھر بھی ولی کا قصیدہ جو حضرت شاہ وجیہہ الدین کی شان میں ہے، اہم ہے۔ اس میں قدیم دکنی الفاظ کی کثرت کے باعث اسے سمجھنا ذرا مشکل ہے۔ ولی کے باقی قصیدے حمد، نعت اور بعض بزرگانِ دین کی مدح میں ہیں۔ صنائع لفظی و معنوی اور تشبیہات و استعارات سے، ولی نے اپنے قصیدوں کو پُرکشش بنانے کی سعی کی۔ تشبیب میں اکثر اخلاقی اور حکیمانہ خیالات اور آمد بہار جیسے مضامین داخل کئے ہیں۔

اردو شعرا کے سامنے فارسی قصیدہ نگاری کی شاندار روایت موجود تھی۔ اس لئے انہوں نے فارسی شعرا کا تتبع بھی کیا اور بعض اوقات خود کو ان سے بھی بلند تر تسلیم کیا۔ ولی نے اپنی قصیدہ گوئی پر اس طرح فخر ظاہر کیا:

یقیں ہے مجھ کو، اگر یہ قصیدۂ رنگیں
سُنیں تو وجد کریں، انوری و خاقانی

ولی فارسی شعرا سے اس قدر متاثر تھے کہ ان کا ذکر اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی جا بجا کیا ہے۔ اردو کے سب سے بڑے قصیدہ نگار مرزا سودا نے بھی خود کو انوری و خاقانی اور سعدی کے ہم رتبہ قرار دیا:

انوری، سعدی و خاقانی و مداح ترا
رُتبۂ شعر و سخن میں ہیں بہم چاروں ایک
ایک ڈنکا ہے اب اقلیم سخن میں ان کا
رکھتے ہیں زیرِ فلک طبل و علم چاروں ایک

دکن میں ولی سے قبل عادل شاہی بادشاہوں کے درباری شعرا نے قصیدے لکھے۔ قطب شاہی بادشاہوں مثلاً قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ خود قصیدہ گو شعرا تھے۔ غواصی، افضل، مقیمی، ہاشمی وغیرہ شعرا نے دکن میں قصیدہ گوئی کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا۔ غواصی گولکنڈہ کے بادشاہ عبداللہ قطب شاہ کا درباری شاعر تھا۔ اس کی شہرت ملک گیر تھی۔ اس کے مطبوعہ کلیات میں ۲۱ قصیدے ہیں۔ [۲۱] ۔ جو عموماً ۱۰، ۱۵ یا ۲۰ اشعار پر مشتمل ہیں۔ سب سے بڑا قصیدہ ۵۶ اشعار کا ہے۔

بعض اوقات زمینیں مشکل اختیار کیں۔ غواصی کے قصیدے عبداللہ قطب شاہ کی مدح میں ہیں۔ ایک قصیدہ حضرت علی کی منقبت میں اور ایک مناجات کی شکل میں بھی ہے۔ لیکن ان دونوں قصائد میں بھی بادشاہ کی تعریف اور اس کے حق میں دعا بھی ہے۔

علی عادل شاہ ثانی شاہی کے کلیاتِ شاہی میں چھے قصیدے موجود ہیں۔ ۲۲۔ جو اکثر بزرگانِ دین کی شان میں لکھے گئے ہیں۔ دو قصیدوں میں سے ایک میں علی دادمحل کی تعریف میں اور ایک میں عشق کا واقعہ نظم کیا گیا ہے۔ شاہی کو دکنی زبان پر عبور حاصل تھا۔ نصرتی اس عہد کا ایک اہم قصیدہ گو تھا۔ نصرتی اس عہد کا ایک اہم قصیدہ گو تھا۔ جو علی عادل شاہ ثانی کے دربار سے منسلک تھا۔ اسے ملک الشعرا کا خطاب ملا ہوا تھا۔ نصرتی کے قصیدے اس کے مشہور رزمیہ ''علی نامہ'' (مثنوی) میں شامل ہیں۔ یہ قصیدے شاہی کی مدح میں ہیں۔ علی نامہ میں عادل شاہ ثانی کے عہد کے تاریخی اور جنگ کے واقعات کو نظم کیا گیا ہے۔ نصرتی نے تشبیب میں اخلاقی و عاشقانہ مضامین نظم کئے۔ مدح کے بعد دعا پر قصیدہ ختم کر دیتے ہیں۔

ولی دکنی کی حیثیت، شمالی و دکنی ادب کے درمیان ایک پُل کی طرح ہے۔ ولی نے دونوں علاقوں کی ادبی روایات کو جوڑنے کا کام کیا۔ چنانچہ شمالی ہند میں قصیدہ نگاری کا رواج ولی کے بعد ہی ہوتا ہے۔ اس عہد کے حوالے سے ڈاکٹر ابو محمد سحر نے لکھا ہے:

> ''ولی سے پہلے اُردو قصیدہ نگاری گہرے انفرادی رنگ کی مالک تھی۔ ولی کے قصائد سے وہ فارسی کے اوسط بلکہ معمولی معیار پر آجاتی ہے اور اس کی آئندہ وسعت اور ترقی کا مرکز دکن سے شمالی ہند منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ صرف ایک ادبی انقلاب نہ تھا۔ بلکہ اس میں دکن کی خود مختار سلطنتوں اور ان کے زیرِ سایہ ابھرنے والی تہذیب کے زوال کی ایک پوری داستان پوشیدہ تھی۔ زبان کی قدامت اور کلام کی نایابی و کمیابی کی وجہ سے اس دور کی قصیدہ نگاری کا خاطر خواہ اعتراف نہیں کیا گیا۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ مثنوی، مرثیہ اور غزل کی طرح قصیدے کی ترقی کا بھی ایک اہم دور تھا۔ اس دور میں نصرتی جیسے بڑے قصیدہ نگار کا جنم لینا، کوئی اتفاقی امر نہ تھا کیونکہ اس میں محمد قلی قطب شاہ، غوصی اور شاہی جیسے قصیدہ نگار بھی موجود تھے۔'' ۲۳

شمالی ہند میں اردو قصیدہ نگاری کا آغاز فائز دہلوی، محمد شاکر ناجی، شاہ حاتم وغیرہ کے ہاتھوں ہوا۔ ان شعرا کے کلیات میں بادشاہ اور بزرگانِ دین کی مدح میں قصیدے ملتے ہیں۔ فائز دہلوی بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ ولی اور ان کے دیوان کے، شمالی ہند میں آنے کے بعد، فائز اردو شاعری کی طرف متوجہ ہوئے۔ فائز کے قصیدے زیادہ تر بزرگان دین کی شان میں ہیں۔ مسعود حسین ادیب رضوی کے مطابق ان کے دیوان میں اٹھارہ چھوٹے بڑے قصیدے ہیں۔ ان میں سے ایک خدا کی حمد میں، تین نعت میں اور چودہ حضرت علی کی منقبت میں ہیں۔ ۲۴۔ فائز نے قصیدہ گوئی کے حوالے سے طویل گفتگو کی ہے۔ اور قصیدے کا مقصد ظاہر کیا۔ ایک اقتباس یہاں درج کیا جاتا ہے:

''اگر خدا نے موزوں طبع عطا کی ہے۔ تو سچی شاعری کی جائے نہ کہ جھوٹ کو نظم کر کے اپنے کلام کو بے رُتبہ کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ میں نے لوگوں کی مدح نہیں کی۔ کہ اس سے بوئے گدائی آتی ہے۔ قدما اس معاملے میں مجبور تھے۔ اس لئے کہ بادشاہوں کی فرمائش پر شعر کہتے تھے، ان کی مدح سرائی کرتے تھے۔ تاکہ ان کا قرب حاصل ہو۔ اور اس ناچیز نے ان دونوں سے پرہیز کیا۔ بادشاہ حقیقی (یعنی اللہ) کے علاوہ کوئی دوسرا مدح کے لائق نہیں ہے۔ یا پھر ائمہ ہدیٰ کی مدح کرنا چاہئے کہ ثواب اور نیکی کی موجب ہے۔ اپنے مثل کو دینوی غرض کے لئے سراہنا، عقل کے نزدیک مناسب و مستحسن نہیں۔ ہاں حسینوں کی تعریف و توصیف اور ان کے خط و خال کی تعریفیں کرتے ہوئے مبالغہ کرنا طبیعت کی تیزی کا موجب اور اہلِ دل کے نزدیک جائز اور درست ہے کہ شعرا اس کے لئے مجبور محض ہیں۔''[۲۵]

فائز دنیا میں کسی کو مدح کے قابل نہیں سمجھتے۔ اس لئے وہ فردوسی کی ''شاہنامہ'' کو مبالغہ اور کذب سے بھرا ہوا قرار دیتے ہیں۔

فائز کے ہم عصر شاکر ناجی کے کلیات میں بھی قصیدے ملتے ہیں۔ جو عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی مدح میں ہیں۔ ناجی کے قصائد شوکتِ الفاظ اور زورِ بیان سے عاری ہیں۔ انہوں نے اپنے قصیدوں کے ذریعہ اخلاقی پیغام کو عام کرنے کی کوشش کی۔ ناجی نے غزل اور قصیدے کی زبان کو ملحوظ رکھنے کی کوشش کی۔ اکثر قصائد میں مختصر اشعار ہیں۔ ناجی کے قصیدوں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس عہد میں قصیدہ ایک سنجیدہ صنف سخن کی حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ ناجی کے بعد اشرف علی خاں فغاں کا نام آتا ہے۔ فغاں کے بیشتر قصائد بھی منقبتی ہیں۔ شاہ ظہور الدین حاتم کے دیوان، ''دیوان زادہ'' میں کچھ نظمیں شامل ہیں۔ ان میں سے کچھ قصیدے کی ہیت میں ہونے کے سبب بعض ناقدین نے انہیں قصیدہ اور بعض نے شہر آشوب قرار دیا ہے۔ کئی نظمیں جو قصیدے کی طرحی زمین میں ہیں میں حاتم نے اپنے زمانے کے سیاسی انتشار، افراتفری، رئیسوں کی بدحالی کا ذکر کیا ہے۔ تصوف و معرفت کے موضوع پر بھی قصیدے کی ہیت میں ۴۳ اشعار پر مشتمل ایک نظم موجود ہے۔ جس میں وحت الوجود کی تشریح کی گئی ہے۔ اس کا مطلع یہ ہے:

تو جو کہتا ہے، بو لتا کیا ہے
امرِ ربّی ہے، روح مولا ہے

حاتم کی ان قصائد نما نظموں میں تشبیب و گریز اور مدح وغیرہ کے اشعار نہیں ہیں۔ اس لئے انہیں قصیدہ کہنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ حاتم کے عہد میں قصیدہ گوئی کو زیادہ فروغ نہ ہو سکا۔ اگر چہ تمام شعرا نے قصیدے کی ہیت میں اشعار کہے ہیں۔ شیخ چاند کے نزدیک اس کی وجہ اس عہد کے سیاسی اور معاشرتی تباہ کن انقلابات اور ایہام کا مذاق ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''شاہ حاتم و آبرو وغیرہ کے دور کے بعض شاعروں کے چند قصیدے ہماری نظر سے گزرے ہیں۔ لیکن ان پر الشاذ کالعدم کا پورا اطلاق ہوتا ہے۔ دوسرے یہ اپنی لفظی، نحوی، بیانی اور معنوی حیثیتوں سے نہایت ادنیٰ اور معمولی ہیں۔ اس کی پہلی وجہ

ہمارے خیال میں اس وقت کے سیاسی اور معاشرتی تباہ کن انقلابات ہیں۔ظاہر ہے
کہ یہ حالات قصیدے کے لئے سازگار نہیں ہو سکتے تھے۔دوسری وجہ اس زمانے کا
عام مذاق ایہام گوئی ہے جو صرف غزل کے لئے مخصوص تھا۔''۲۶؎

شمالی ہند میں سودا سے قبل صنفِ قصیدہ کے زیادہ مقبول نہ ہونے سے یہ ظاہر ہے کہ سودا کے پیش نظر،شمالی ہند کے ان ابتدائی قصیدہ نگاروں کے قصیدے نہیں بلکہ فارسی قصیدہ نگاری کے معیاری نمونے تھے۔البتہ یہ ضرور ہے کہ سودا سے قبل شمالی ہند میں شعرا نے قصیدے کے لئے فضا تیار کر دی۔سودا نے فارسی قصیدہ نگاری کی روایت سے بہت استفادہ کیا۔ان کے بعض قصیدے بھی فارسی شعرا کی مشہور زمینوں میں ہیں۔مثلاً سودا نے انوری،عرفی،خاقانی وغیرہ کی زمینوں میں قصیدے لکھے جن کے مطلعے درج ذیل ہیں:

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغِ اُردی نے کیا ملکِ خزاں متاصل

ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زُنّار، تسبیحِ سلیمانی

منکر خلا سے کیوں نہ حکیموں کی ہو زباں
جب شہرہ سے مرے ہو ہلا، اس قدر جہاں

غرض کہ سودا نے فارسی قصیدہ نگاروں کی روش اپنا کر اردو قصیدہ کے سمت و رفتار متعین کئے۔مولانا محمد حسین آزاد نے سودا کا موازنہ انوری،خاقانی،عرفی اور ظہوری جیسے قصیدہ نگاروں سے کیا اور یہ خیال ظاہر کیا کہ سودا بعض اوقات ان شعرا سے بھی آگے نکل گئے ہیں۔

سودا کی حیات ہی میں ان کی قصیدہ گوئی کی دھوم مچ گئی تھی۔شاید اسی لئے میر نے انہیں ملک الشعرا لکھا ہے۔سودا کی قصیدہ گوئی کی مقبولیت کی وجہ سے ان کی غزل گوئی پس منظر میں چلی گئی۔سودا کو یہ احساس تھا کہ ان کی قصیدہ گوئی کی شہرت نے غزل کو دبا دیا ہے۔چنانچہ کہتے ہیں:

لوگ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب
ان کی خدمت میں لئے میں، یہ غزل جاؤں گا

سودا شمالی ہند کے پہلے باقاعدہ قصیدہ نگار ہیں۔ان سے قبل جیسا کہ مذکور ہوا، قصیدے کی روایت اتنی مستحکم نہ تھی۔ فائز،حاتم،ناجی وغیرہ کے قصائد فنی اعتبار سے کمزور ہیں۔قصیدہ دراصل سودا کی طبیعت کو سب سے زیادہ راس آیا تھا۔مصحفی نے

انہیں نقاشِ اول درزبان ریختہ کہا ہے۔اس میں شک نہیں کہ وہ نقاشِ اول ہونے کے ساتھ ساتھ اس فن کے امام بھی ہیں۔سودا نے پہلے پہل قصیدوں میں ایک بات کومختلف انداز میں کہنے کا ڈھنگ بتایا۔چنانچہ کہتے ہیں:

فیضانِ نفس ناطقہ میرے سے دہر میں
پایا سخن نے جوں گلِ ارزگ رنگ ڈھنگ
جس جاکہ میں لغات فراہم کروں تو واں
ذرہ رکھے نہ صاحبِ فرہنگ رنگ ڈھنگ
آئینۂ سخن پہ معانی کے ڈھنگ کا
رکھتے ہیں جن کے لفظ تہہ رنگ، رنگ ڈھنگ

سودا سے قبل قصیدے میں تشبیب وگریز کی پابندی نہیں تھی۔سودا نے اسے عائد کیا۔مبالغہ آرائی کو قصیدے کے لئے لازمی خیال کیا۔خصوصاً مدح کے اشعار میں مبالغہ کا حد سے بڑھا ہونا،تنقید کا نشانہ بنا،لیکن سودا نے جس روش کا آغاز کردیا بعد کی نسل نے اسی کو معیار بنا کر اپنے قصیدوں کوتخلیق کیا۔ذوق نے بھی سودا کے تتبع میں قصیدے لکھے۔مثلاً سودا نے ایک قصیدے کی تشبیب میں خوشی کو مجسم کر کے پیش کیا ہے۔اوراس کی خصوصیات کونسوانی خصوصیات سے منسوب کردیا ہے۔سودا کی تقلید میں ذوق نے بھی خوشی کومتشکل کر کے،اس میں نسوانی خصوصیات پیدا کیں۔سودا کے یہاں خوشی خواب میں مژدہ سُنانے آتی ہے جبکہ ذوق نے خوشی کو جاگتی آنکھوں سے دیکھا ہے۔لیکن ذوق،سودا کی سی برجستگی پیدا نہ کرسکے۔ذوق کی کھینچی ہوئی تصویر مصنوعی محسوس ہوتی ہے۔دوشعر ملاحظہ کیجئے:

سحر جو گھر میں بشکل آئینہ تھا میں تنہا نزار وحیراں
تو اک پری چہرہ حور طلعت بشکلِ بلقیس و ماہِ کنعاں
جو نام پوچھا، کہا خوشی ہوں، جو وصف پوچھا، تو دلبری ہوں
سبب جو پوچھا تو ہنس کے بولی کہ ذوق تو بھی عجب ہے ناداں

اوراب اس کے حسن کی تصویر ملاحظہ کیجئے:

پری کی صورت، چمن کی رنگت، گر اس کا شیوہ، تو اس کا جلوہ
زبانِ شیریں، بیانِ رنگیں، کلام رِنداں، خرامِ مستاں
انیسِ خلوت، جلیسِ جلوت، حریفِ حکمت، ظریفِ صحبت
بہ بزم یاراں، بہ دل بہاراں، بہ اہلِ عزلت گلے بداماں

ان اشعار کو پڑھ کر ذوق کی دقت پسندی کی داد دی جاسکتی ہے لیکن ان اشعار کا دل پر کچھ اثر نہیں ہوتا۔ذوق چونکہ علمِ نجوم،طب،منطق،فلسفہ،تصوف وموسیقی وغیرہ پر عُبور رکھتے تھے،اس لئے قصائد میں عام طور پران علوم کی اصطلاحات کثرت

سے ملتی ہیں۔ اس لئے ان کے قصائد میں بعض اوقات ثقالت پیدا ہو جاتی ہے۔ ذوق کو سودا کی طرح اپنے عہد کے ماحول اور معاشرت کا گہرا شعور نہ تھا۔ سودا نے قصیدہ ''تضحیکِ روزگار'' اور ''شہر آشوب'' کے ذریعہ اس عہد کی تہذیب و معاشرت نیز سیاسی انحطاط کی خوبصورت تصویریں کھینچی ہیں۔

سودا نے اپنی تشبیبوں میں بعض جگہ غزلوں کو بھی داخل کیا ہے۔ جو تشبیب کے لطف میں اضافہ کر دیتی ہیں۔ قصیدے ہی کی طرح سودا کو ہجو گوئی میں بھی کمال حاصل تھا۔ انہوں نے اپنی معاصرین پر پھبتیاں کسیں، ان کے رُتبے کو باطل ٹھہرایا اور بھلا بُرا بھی کہا اور یہ باتیں ہجو گوئی کی خصوصیات میں شمار کی جاتی ہیں۔ سودا نے یہ کام غزل و مثنوی کے علاوہ قصیدے کے ذریعہ بھی انجام دیا۔

عہد سودا میں ان کے دیگر معاصرین مثلاً میر تقی میر، قائم، اور میر حسن وغیرہ بھی قصیدے لکھ رہے تھے۔ بادشاہوں اور امرا کی مدح کے ساتھ ساتھ یہ شعرا، مذہبی قصیدے بھی لکھتے تھے۔ جس کا مقصد ثواب اخروی حاصل کرنا تھا۔ سودا سے قبل شمالی ہند میں زیادہ تر مذہبی قصائد ہی ملتے ہیں۔ دکنی شعرا نے بھی مذہبی قصیدے کثرت سے لکھے۔ ولی دکنی کے کلیات میں تقریباً تمام قصائد مذہبی ہیں۔ میر و سودا اور ان کے معاصرین نے بھی مذہبی قصیدے لکھے۔ میر کو مذہبی قصیدے کی اہمیت کا احساس تھا۔ چنانچہ کہتے ہیں:

پڑھ منقبت نہ شاہ کی جس سے نجات ہو
وہ شاہ جس کے ایک گدا کو ہے یہ کمال

مذہبی قصائد کی بنیاد روایت پر ہے۔ اس کے ذریعہ مذہب کی تبلیغ بھی ہوتی تھی۔ محسن کاکوروی کو مذہبی قصیدہ نگاروں پر برتری حاصل ہے۔ انہوں نے مذہبی قصائد کا قابلِ قدر سرمایہ یادگار چھوڑا۔ ان کا قصیدہ 'سمتِ کاشی سے چلا جانب متھرا بادل' بے حد مقبول ہوا۔ فائز دہلوی کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ انہوں نے مذہبی قصیدے لکھے اور مذہبی قصیدے نگاری پر ایک خطبہ بھی ان کے کلیات میں شامل ہے جس کا ایک اقتباس پیش کیا جا چکا ہے۔ جس میں انہوں نے بادشاہوں کی جھوٹی تعریف کی مذمت کی ہے۔ مگر غزل میں نسوانی حسن کی تعریف کو جائز قرار دیا۔ عورت کے حسن کی تعریف سے ان کی مُراد یہ تھی کہ ان کی عفت اور عصمت کی تعریف اولیٰ ہے۔

سودا کے ایک ہم عصر میر حسن نے بھی چند قصیدے کہے ہیں۔ میر حسن کی قصیدہ نگاری کا تفصیلی جائزہ تو مصحفی کے پیش رو قصیدہ نگار کے تحت پیش کیا جا چکا ہے۔ یہاں ان کا ذکر اردو قصیدے کی روایت کی ایک کڑی کی حیثیت سے مختصراً کیا جائے گا۔ میر حسن اصل میں قصیدے کے مرد میداں نہ تھے۔ تاہم انہوں نے جو قصائد لکھے، ان کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مثنوی نگاری میں انہیں امام کا درجہ حاصل ہے۔ غزل میں بھی انہوں نے خاصا سرمایہ یادگار چھوڑا۔ ان کے قصیدوں کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ مسلسل مثنوی گوئی اور غزل سرائی کرتے کرتے تغزل کا اثر اتنا گہرا ہو گیا تھا کہ وہ قصیدوں میں بھی اس سے نہ بچ سکے۔ یعنی ان کے قصیدے غزل طور ہو کر رہ گئے تھیں۔ لیکن ان کے قصائد کے بغور مطالعے سے واضح ہے کہ انہوں نے قصیدے

کے جملہ لوازم کو بحسن وخوبی پیش کر کے اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ اپنے عہد کے رواج کے مطابق بعض قصیدے مشکل زمینوں میں بھی کہے۔ زبان وبیان پر انہیں قدرت حاصل تھی۔ ان کے قصائد میں دقیق الفاظ کم سے کم نظر آتے ہیں۔

میر تقی میر جیسے پُر گو شاعر کا محض چند قصیدے کہنا اور ایسے گرد و پیش میں کہنا جہاں سودا کے قصیدوں کا ہر طرف چرچا ہو اور قصیدہ نگاری کو شاعر کی قادر الکلامی کا ثبوت مانا جاتا ہو، اس بات کی دلیل ہے کہ قصیدے سے انہیں فطری لگاؤ نہ تھا۔ میر کی تشبیب میں عموماً عشقیہ، بہاریہ اور شکایتِ زمانہ کے مضامین ہوتے ہیں۔ بعض تشبیبوں میں اخلاقی پستی اور معاشرتی بدحالی کی تصویر کھینچی ہے۔ مدح میں میر نے اپنے ممدوحین کی شجاعت، بہادری، دلیری اور عدل وانصاف کا بیان متوازن انداز میں کیا ہے۔

سودا کی طرح میر بھی فنِ سپہ گری سے خوب واقف تھے۔ وہ خود بھی اس پیشے سے متعلق رہ چکے تھے۔ میدانِ جنگ میں بھی شامل ہوئے۔ عسکری نظام کو قریب سے دیکھا۔ چنانچہ میدانِ جنگ اور گھوڑوں کی تعریف کے بیان میں جزئیات نگاری سے کام لیا۔ گریز میں، میر نے کوئی نیا پن پیدا نہ کیا۔ بعض اوقات قصیدوں میں غزل کا لہجہ صاف محسوس ہوتا ہے۔

انشاء کی ذہانت اور قابلیت میں کلام نہیں۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ ان کی شاعرانہ قوت تباہ و برباد بھی ہوئی۔ اس کا ایک سبب لکھنؤ کی اکھاڑے بازی بھی ہے۔ جیسا کہ انشاء کے درج ذیل اشعار میں ذکر ہوا ہے:

تبدیل قافیہ سے دھواں دھار اک غزل
انشاؔ سُنا دے اور بھی سلفے کے دم کے ساتھ

پڑھ ریختہ اور ایسے قوافی میں تو انشا
جس پر کہ ہو خم مالکِ قاموس کی گردن

کہہ دو تبدیلِ قوافی سے غزل انشا اک اور
رستمی اپنی دکھا، طبع سخن داں سے لپٹ

ایک ڈھب کے جو قوافی ہیں، ہم ان میں انشا
اک غزل اور بھی چاہیں تو سُنا سکتے ہیں

اس اکھاڑے بازی کا نتیجہ یہ تھا کہ انشا جیسا بے پناہ صلاحیتوں کا مالک، سنجیدگی سے کسی صنف پر نہ جم سکا۔ سودا کے بعد انشا ہی وہ شاعر تھے جو ان کا جواب پیش کر سکتے تھے۔ وہ قابلیت وعلمیت میں سودا سے کم نہ تھے۔ ظاہر ہے کہ انشا کا کھلنڈرا پن اور مسخرا پن ان کے فن کے آڑے آیا۔ اس کے باوجود انہوں نے جو سرمایہ یادگار چھوڑا، وہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے:

''ان کی (انشا) اور خود اردو شاعری کی بڑی بدقسمتی تھی کہ انہوں نے ایسے

ماحول میں آنکھ کھولی جہاں شاعری کا دوسرا نام اکھاڑے بازی تھا۔ جہاں صرف یہ دیکھا جاتا تھا کہ زیادہ سے زیادہ مشکل زمینیں کون ایجاد کرسکتا ہے۔ پھر ان میں دوغزلہ ارسہ غزلہ بھی لکھ سکتا ہے۔ انشا اس اکھاڑے بازی کی بہت بڑے پہلوان ہیں۔ وہ نظیر گوئی کے پیغمبر ہیں۔ انہوں نے ساری خلاقانہ صلاحیتیں سنگلاخ زمینوں کی نذر کر دیں۔ انشا نے شاعری نہیں کی بلکہ ردیف وقوافی سے کُشتی لڑی ہے اور انہیں پچھاڑا ہے۔.......... انشا نے یہ غلط کیا۔ لیکن وقت کی آواز یہی تھی۔ انہوں نے وقت کی رفتار نہیں بدلی بلکہ خود اس کے ساتھ ہو لئے۔ یہی نہیں، اس کے راہبر ہو گئے لوگوں کو دعوت دی کہ پتھر میں جونک لگائیں، شعلوں سے کھیلیں اور ہمہ دانی کی بازی گری دکھائیں۔''۲۷

انشا کے اس کھیل میں ناچار مصحفی کو بھی کودنا پڑا کہ اس کے بغیر یہاں قدم جمائے رکھنا ممکن نہ تھا۔ اس لئے مصحفی کے کلام کا ایک حصہ ایسا ہے جو انشا کے مقابلے کی وجہ سے وجود میں آیا۔ اس کا ذکر تیسرے باب میں کیا جا چکا ہے۔ مشکل ردیف وقافیہ میں شعر کہنا، انشا کا پسندیدہ شغل تھا۔ یوں بھی قصیدے میں مشکل زمینوں کا رواج شروع سے رہا ہے۔ اور قادرالکلامی کا ثبوت مانا جاتا رہا۔

انشا کے کلیات میں دس قصیدے ملتے ہیں، جن میں سے چار حمد ونعت میں اور بقیہ قصیدے شاہ عالم، مرزا سلیمان شکوہ، نواب سعادت علی خاں، جارج سوم اور دلہن جان کی مدح میں ہیں۔ دو قصیدے نہایت مشکل زمینوں میں ہیں۔ ان کے مطالعے یہ ہیں:

گرچہ افلاک کے سب پھونک دے اطباق آتش
منھ تو دیکھو کہ کرے آ مجھے احراق آتش
نوعِ بشر میں تھے نہاں، آتش و بادو آب و خاک
عشق نے کر دیئے عیاں، آتش و بادو آب و خاک

اس کے علاوہ لپٹ، گھونگھٹ، کروٹ، اچٹ وغیرہ قافیوں میں بھی قصیدے لکھے۔ انشا کو کئی زبانوں کا اچھا علم تھا۔ جس کا مظاہرہ انہوں نے اپنی شاعری بالخصوص قصیدوں میں کیا ہے۔ عربی، فارسی کی علمی اصطلاحات کے علاوہ ترکی، ہندی اور انگریزی وغیرہ زبانوں کی اصطلاحات ولفظیات کی کثرت بھی ان کے قصائد میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اپنی علمی استعداد کا ثبوت پیش کرنے کے لئے انشا نے ایک قصیدہ، جو حضرت علی کی منقبت میں ہے، غیر منقوط لکھا۔ یعنی اس میں صرف بغیر نقطے والے الفاظ ہی استعمال کئے۔ اس کا نام انہوں نے ''طور الکلام'' رکھا۔ مطلع یہ ہے:

ہلاؤ مِروَحہَ آہِ سرد کو ہر گام
کہ دل کو آگ لگا کر ہوا ہُوا آرام

کہیں کہیں ہندی اور فارسی کی تراکیب والفاظ کو ہم آہنگ کر کے استعمال کیا ہے۔ ہندی کے ٹھیٹھ الفاظ کا استعمال انہوں نے کثرت سے کیا ہے۔ دو قصیدوں کے تمام قافیئے ہندی کے ہیں۔ مثلاً کروٹ الٹ، اچپٹ وغیرہ۔ انشا نے مقامی رنگ کو بھی اپنے قصیدوں میں سمو دیا ہے۔ میر حسن کے بعد انشا دوسرے شاعر ہیں جن کے قصیدوں میں ہندوستانی فضا کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ بقول محمود الٰہی ان کی (انشا) تلمیحوں اور استعاروں میں ہندستانی تہذیب وتمدن کی رنگا رنگی ملتی ہے۔ مقامی رنگ کے لحاظ سے انشا اُردو کے غالباً سب سے بڑے اور کامیاب قصیدہ نگار ہیں۔ ۲۸؎ ۔قصیدہ در مدح دلہن جان کے چند اشعار درج کئے جاتے ہیں جن میں ہندوستانی فضا کی عکاسی کی گئی ہے۔

کہیں شہانے کی آواز اور کہیں کا مود
کہیں تو رام کلی بھیرویں، کہیں تھا، نٹ
بہاگ تھا، کہیں توڑی، کہیں تھی مولسری
کہیں کدارا، کہیں کنکلی، کہیں تھا کھٹ
بنے ہوئے کہیں رادھا، کہیں کنھیا جی
پتمبر اوڑھے ہوئے، سر پہ رکھے مُور مکٹ
وہی کریل کی کنجیں تھیں اور بندرابن
سہانی دھن وہی مرلی کی، وہی بنسی بٹ
نہانے دھونے ، وہی ٹھیک ٹھاک سب باتیں
وہ گوکل اور وہ متھرا نگر، وہ جمنا تٹ

جارج سوم کے مدحیہ قصیدے کی تشبیب دلکش ہے۔ جس میں اس عہد کے انگریزوں کی تہذیب وتمدن کے خط وخال دکھائی دیتے ہیں۔ انشا نے لوگوں کی مصروفیت کی عمدہ تصویریں کھینچی ہیں۔ اس بہاریہ تشبیب کے کچھ شعر ملاحظہ کیجئے:

کوئی شبنم سے چھڑک بالوں پہ اپنے پوڈر
بیٹھ کر جلوۂ کرسی پہ دکھاوے گا پھبن
جب ہوا کھا کے، گھر آئیں گے تو دیکھیں گے ناچ
وضع پر ہند کی ہے باغ میں جن کا مسکن
ناچنے کو ہو کھڑی آن کے، چپلا بائی
چوکڑی بھولیں، جسے دیکھ، غزالانِ ختن

اس قصیدے میں انشا نے عربی، فارسی اور ترکی اشعار بھی شامل کئے ہیں۔ اور یہ دعوا کیا ہے کہ بزم شاہانہ میں عربی بول

کے دکھلاؤں گا۔ مجھے ترکی زبان میں بھی دخل ہے اور اس زبان میں بھی شاہِ زمن کو اشعار سنانے کی تمنا رکھتا ہوں اور فارسی بولوں تو شیراز و صفاہاں کے چلن یاد آ جائیں گے۔ یہ انشا نہیں بلکہ ان کی علمیت بول رہی ہے۔

انشا نے مدحیہ اشعار میں مضمون آفرینی اور مبالغہ ارائی سے زیادہ کام لیا ہے۔ زورِ بیان اور شوکت الفاظ انشا کے قصیدوں کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ وہ اپنے ممدوحین کی شجاعت، دلیری اور عدل وانصاف کا بیان بھی نہایت مبالغہ آمیز انداز میں کرتے ہیں۔ سودا کی طرح انشا نے بھی بعض تشبیوں میں استفہامیہ انداز اختیار کیا ہے۔ منظر نگاری میں انشا کو کمال حاصل تھا۔

لکھنؤ کی جس اکھاڑے بازی کا ذکر اوپر کیا گیا، اس کے ایک پہلوان سعادت یار خاں رنگین بھی تھے۔ جنہیں ستائیس صنفوں اور سترہ زبانوں میں شعر کہنے کا دعوا تھا۔ رنگین نے ٹیپو سلطان، نواب سید احمد میر خاں، امیر الدولہ نواب امیر خساں، نواب ظفر یاب خاں اور شاہ دریا کی مدح میں قصیدے لکھے ہیں۔ ان کا سب سے مشہور قصیدہ شیطان کی مدح میں ہے جس میں شیطان پر لعنت کی گئی ہے۔ لیکن علی جواد زیدی کے مطابق رنگین کے ایسے قصیدوں کی تعداد دو ہے جو شیطان کی طعن و تشنیع میں لکھے گئے ہیں۔ ۲۹ ۔ شروع میں بسم اللہ کے عوض نعوذ باللہ لکھا ہے۔ دونوں قصیدوں کے مطلعے یہ ہیں:

لعنت میں کوئی شریک نہیں تیرا، دوسرا
جتنے ہیں رنڈی باز، تو ان کا ہے پیشوا

نہ ہووے کیوں تو سزا وار، طوقِ لعنت کا
تو واقف اس سے ہے جو کام ہے شرارت کا

ٹیپو سلطان پر لکھے گئے قصیدے میں زور بیان اور شوکت الفاظ کے ساتھ ساتھ تخیل کی بلند پروازی بھی ہے۔ یہ قصیدہ فارسی قصیدہ نگار انوری کی طرز میں لکھا گیا ہے۔ رنگین نے اس میں اپنی علمیت کا مظاہرہ کرنے کے لئے ترکی، برج بھاشا، مارواڑی، پنجابی اور انگریزی اشعار واصطلاحات شامل کیں۔ مدح میں ٹیپو سلطان کی بے مثال شجاعت، دلیری اور جاہ وجلال کی تصویر کھینچی ہے:

حق تعالی نے عطا کی ہے یہ تجھ کو سروری
ہیں نمک پر وردہ تیرے آدم و جن وپری
کیوں نہ شاہانِ جہاں سے ہووے تجھ کو برتری
ہے جبیں سے آشکارا، تیرے شانِ حیدری
ختم شد برتو سخاوت برمنِ مسکیں سخن
چوں شجاعت بر علی ، بر مصطفیٰ پیغمبری

قصیدے کے بجائے رنگین ریختی گو کی حیثیت سے زیادہ مشہور ہوئے۔ ایک قصیدہ بھی انہوں نے ریختی میں لکھا۔ جو

''شاہ دریا'' کی مدح میں ہے۔ شاہ دریا اس عہد میں عورتوں کے فرضی جن بتائے جاتے ہیں۔ اس قصیدے میں رنگین نے ایک عورت کی زبان میں اس عہد کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس کے بارے میں خود رنگین نے لکھا ہے:

''قصیدہ در اصطلاحات و محاوراتِ زبانِ بیگمات شاہجہاں آباد کہ بندہ ایجاد کردہ ریختی نام نہادہ در توصیفِ نوری شہزادہ یعنی میاں شاہ دریا صاحب بہ طرز ایجاد خود۔'' ۳۰

رنگین نے جیسا کہ دعوا کیا کہ انہوں نے یہ قصیدہ شاہجہاں آباد یعنی دلی کی بیگمات کی زبان میں لکھا ہے۔ اس بنا پر علی جواد زیدی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ریختی دراصل لکھنؤ کی نہیں، بلکہ دلّی کی روایت ہے اور وہیں کی بیگمات کی اصطلاحات و محاورات پر مشتمل ہے۔ ریختی کا دیوان (رنگین) لکھنؤ سے واپسی کے آٹھ برس بعد مرتب ہوا۔ ۳۱ ۔ رنگین کے اس قصیدے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد میں عورتیں کیسے کیسے توہمات پر یقین رکھتی تھیں۔ قصیدے سے رنگین کی طبیعت کو ریختی کی طرح فطری مناسبت نہ تھی۔ انہوں نے یہ قصیدے محض رسمی طور پر کہے ہیں:

جرأت نے قصیدہ نگاری میں زیادہ دلچسپی نہ لی۔ انہوں نے ایک شان دار قصیدہ مرزا سلیمان شکوہ کی مدح میں لکھا۔ جس کا مطلع یہ ہے:

یہ بے کلی نے باغِ جہاں سے کیا قرار
آرام کے الف کی ہے صورت ہر ایک خار

جرأت کے عہد میں بادشاہوں کے قصیدے کم لکھے گئے۔ دراصل یہ وہ زمانہ تھا جب غزل گوئی کو مرکزی حیثیت حاصل ہو رہی تھی۔ جرأت میں قصیدہ نگاری کی صلاحیت تھی۔ لیکن قصیدے کے رواج کے کم ہو جانے کی وجہ سے وہ اس صنف پر خاطر خواہ توجہ نہ کر سکے۔ اور بیشتر شعرا نے غزل کو ہی اپنی شاعرانہ قوتوں کے اظہار کا ذریعہ بنانا شروع کر دیا تھا۔

OOO

## د) مصحفی کی قصیدہ نگاری:

غزل کے بعد جس صنف سخن پر مصحفی نے بطور خاص توجہ کی وہ قصیدہ ہے۔ غزل ہی کی طرح مصحفی قصیدے کے بھی کمیت اور کیفیت دونوں اعتبار سے اردو کے بڑے قصیدہ نگار ہیں۔ مصحفی کے اردو غزلیات کے آٹھ دیوانوں میں سے کسی میں بھی قصیدہ شامل نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مصحفی نے الگ دیوانِ قصائد مرتب کیا۔ غزلیات ہی کی طرح دیوانِ قصائد بھی عرصۂ دراز تک اشاعت سے محروم رہا۔ نورالحسن نقوی نے مصحفی کے کلام کی ترتیب واشاعت میں خصوصی دلچسپی لی۔ مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور نے مصحفی کے تمام کلیات شائع کئے۔ مصحفی کے دیوانِ قصائد کے تیسرے ایڈیشن (جون، ۱۹۹۹ء) میں کل ۸۶ قصیدے شامل ہیں۔ حالانکہ مصحفی کے دیوانِ قصائد کے مختلف خطی نسخے دریافت کئے جا چکے ہیں، جن میں قصیدوں کی تعداد بھی مختلف ہے۔

رضا لائبریری، رام پور میں جو خطی نسخہ دیوانِ قصائد کا موجود ہے اس میں محض ۶۹ قصیدے ہیں۔ جس کے متعلق قاضی عبدالودود نے لکھا ہے:

> ''دیوانِ قصائد مصحفی کے نسخۂ رام پور کی نقل اس وقت پیشِ نظر ہے۔ اس میں ۶۹ قصیدے ہیں۔ جن کے اشعار کی مجموعی تعداد ۲۹۷ ہے۔ قصائد ۶۴، ۶۵ نا مکمل ہیں۔ نقل کرنے والے نے لکھا ہے کہ ایک ورق غائب مگر ضائع شدہ اوراق کی تعداد یقین کے ساتھ نہیں بتائی جا سکتی۔ ممکن ہے کہ قصیدہ ۶۴، ۶۵ کے درمیان اور قصاید ہوں۔'' ۳۲

قاضی عبدالودود نے کلیات کے نسخۂ لاہور کا بھی ذکر کیا ہے جس میں ۳ دواوین قصائد ہیں، جن کے قصائد کی تعداد ۸۴ بتائی گئی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے نسخۂ رام پور کے ایک اور خطی نسخے کا ذکر کیا ہے جس میں قصائد کے ساتھ قطعات وغزلیات بھی ہیں۔ قصائد وقطعات کی تعداد ۱۶ ہے۔ فاروقی نے ایک اور خطی نسخے کا ذکر کیا جو انہیں عاصم کاظمی امروہوی سے حاصل ہوا، جس کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ یہ دوسرے تمام نسخوں کے مقابلے میں زیادہ مکمل ہے۔ اس میں قصائد کی مجموعی تعداد ۸۶ ہے اور کل اشعار کی تعداد ۴۸۰۴ ہوتی ہے۔ ۳۳ مصحفی کا دیوانِ قصائد جو مجلسِ ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا ہے، جس میں ۸۶ قصیدے شامل ہیں، اسی نسخے پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ نسخۂ لاہور پر مبنی نہیں کہ اس میں ۸۴ قصیدے شامل ہیں۔ تین دواوین پر مشتمل اس کے پہلے دیوان میں ۲۴ قصیدے، دوسری جلد میں ۱۶ قصیدے جو نعت ومنقبت پر مشتمل ہیں اور تیسری جلد میں ۴۴ قصیدے ہیں، جو امراء نوابین کی مدح میں ہیں۔ اس طرح اس نسخے (نسخۂ لاہور) میں شامل قصیدے کی تعداد ۸۴ ہوتی ہے۔ جبکہ نسخۂ عاصم کاظمی امروہوی میں اس کے مقابلے میں ۲ قصیدے زائد ہیں۔ لیکن جمیل جالبی کے مطابق مصحفی کے قصائد کی مجموعی تعداد ۸۵ ہے۔ انہوں نے مصحفی کے قصائد کا مطالعہ نسخہ، پنجاب یونیورسٹی، لاہور سے کیا ہے جس میں کل تعداد ۸۵ ہے۔ جالبی کے مطابق نسخۂ امروہہ (جو، اب غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی کی ملکیت ہے) میں تعدادِ قصائد ۸۵ کے بجائے ۸۶ ہونے کی وجہ یہ

ہے کہ قصیدے درمدح حضرت علی اکبر جو نسخۂ لاہور میں پانچ مطلعوں پر مشتمل ہے، نسخۂ امروہہ میں توڑ کر دو مطلعوں کا ایک قصیدہ کر دیا گیا ہے اور تین مطلعوں کا دوسرا قصیدہ کر دیا گیا ہے۔ حالانکہ (زمین کے لحاظ سے بھی) یہ ایک ہی قصیدہ ہے۔ اسی لئے قصائد کی تعداد ۸۵ کے بجائے ۸۶ ہو جاتی ہے۔ ۳۴

مصحفی کے قصائد کا تقریباً ایک چوتھائی، حصہ (۲۰ قصیدے) نعتیہ اور منقبتیہ قصائد پر مشتمل ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ انہوں نے صرف حصولِ زر کی خاطر ہی نہیں بلکہ ثوابِ اخروی حاصل کرنے کے لئے بھی قصیدے لکھے۔ قصائد مصحفی کے دوسرے حصے میں متفرق قصائد کو رکھا جا سکتا ہے۔ جن میں ایک قصیدہ درمدح اسپانِ نواب جلال الدولہ بہادر، ایک دربیانِ مردے، عنوان سے ہے۔ ایک قصیدہ نسبت بہ چند شخص گفتہ شد، ہے۔ ایک قصیدہ گھوڑے کی مدح میں اور ایک شہر آشوب دہلی کے عنوان سے ہے۔ قصیدہ تیغِ براں جو تنازعۂ جرأت و مصحفی سے متعلق ہے۔ ایک قصیدہ سودا اور ایک انشا کے جواب میں ہے۔ تیسرے وہ قصائد ہیں جو امرا و سلاطین اور شہزادوں کی مدح میں ہیں۔ ان کی تعداد ۵۹ ہے۔ یہ قصیدے جہاں دار شاہ صاحب عالم، آصف الدولہ، نواب محبت علی خاں، مرزا سلیمان شیدی علی خاں، مرزا علی حسن خلف نواب سالار جنگ، مرزا جواں بخت، نواب سعادت علی خاں شگفتہ اور نواب جلال الدولہ مہدی علی خاں وغیرہ کی مدح میں ہیں۔

قصائد مصحفی کی، عرصۂ دراز تک اشاعت نہ ہونے سے ان کا مطالعہ نہ کیا جا سکا۔ حالانکہ اکثر تذکرہ نگاروں نے مصحفی کو ایک اہم اور ممتاز قصیدہ نگار قرار دیا۔ افسوس یہ کہ قصیدہ پر کام کرنے والے چند اہم ناقدین و محققین کی نظر سے بھی مصحفی کے قصیدے، نہ گزرے۔ ابومحمد سحر نے اپنی کتاب ''اردو میں قصیدہ نگاری'' میں یہی رونا رویا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ان کے (مصحفی) ممتاز قصیدہ نگار ہونے میں کوئی شک نہیں لیکن افسوس ہے کہ ان کے قصائد اب تک شائع نہیں ہوئے۔ تاہم بعض حضرات کی رائے اور ان کے قصائد کے کچھ اقتباسات سے ان کی قصیدہ نگاری کی ہلکی سی جھلک دکھائی دے جاتی ہے۔'' ۳۵

میر حسن نے مصحفی کے متعلق یہ رائے دی۔

> ''قصیدہ و غزل و مثنوی ہمہ خوب۔'' ۳۶

مولانا محمد حسین آزاد نے مصحفی کی غزل کے مقابلے میں، قصیدے پر زیادہ متوازن رائے پیش کی۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''قصیدے خوب ہیں اور اکثر ان میں نہایت مشکل زمینوں میں ہیں۔ کچھ حمد و نعت، کچھ مرزا سلیمان شکوہ اور حکام لکھنؤ کی شان میں ہیں۔ ان میں بڑے بڑے الفاظ، بلند مضامین، فارسی کی عمدہ ترکیبیں۔ ان کی درست نشستیں، جو، جو اس کے لوازم ہیں، سب موجود ہیں۔ البتہ بندشوں کی چُستی اور جوش و خروش کی تاثیر کم ہے۔

شاید کثرتِ کلام نے اسے دھیما کر دیا۔ کیونکہ دریا کا پانی دو پہاڑوں کے بیچ میں گھٹ کر بہتا ہے تو بڑے زور شور سے بہتا ہے۔ جہاں پھیل کر بہتا ہے، وہاں زور کچھ نہیں رہتا۔ یا شاید ضروری فرمائشیں اتنی مہلت نہ دیتی ہوں گی کہ طبیعت کو روک کر غور سے کام سرانجام کریں۔''[۳]

سنگلاخ زمینوں، اچھوتے قافیوں اور صناع و بدائع کا استعمال قصیدے کے لئے لازمی خیال کیا جاتا رہا۔ عہدِ مصحفی میں تو ان کی پابندی ہی قادرالکلامی کا ثبوت سمجھی جانے لگی تھی۔ انشا جیسے پھکڑ مزاج کے شاعر نے شاعری کو اکھاڑے بازی بنا رکھا تھا۔ ان کا مقابلہ مصحفی سے تھا۔ چنانچہ مصحفی کو لکھنؤ میں جمے رہنے اور اپنی استادی کا سکّہ بٹھانے کے لئے انشا کا جواب دینا ضروری ہو گیا۔ چنانچہ غزل کے علاوہ قصیدوں میں بھی مصحفی نے اپنی تخلیقی قوتوں کا مظاہرہ ضروری خیال کیا۔ مثلاً یہ مطلعے ملاحظہ کیجئے:

طے کر چلی ہے کیا یہ رہِ انتظار چشم
پھڑکے ہے میری آج، جو بے اختیار چشم

گر فیضِ سخن ہو چمن آرائے طبیعت
تو گل کو دکھا دوں میں تماشائے طبیعت

حنا سے ہے یہ نری، سرخ، اے نگار انگشت
کہ ہو نہ پنجۂ مرجاں کی زنہار انگشت

ہے لعل اشک کا جو مرے، سنگ رنگ ڈھنگ
رکھتا ہے کب وہ ہر گل اوزنگ رنگ ڈھنگ

تیرہ روزی سے مری کیوں کے نہ ہو شاد آتش
شب کو آتی ہے نظر، جیسے پری زاد آتش

قصیدے کا بنیادی مقصد بھلے ہی مدح ہو لیکن اس میں بیک وقت کئی اصناف مثلاً غزل، مثنوی وغیرہ کے لوازمات وخصوصیات یکجا نظر آتی ہیں۔ اس کے علاوہ قصیدے میں اپنے زمانے کے سماجی، سیاسی اور ثقافتی حالات کی عکاسی بھی نظر آتی ہے۔ مصحفی کے قصائد میں وہ بلند آہنگ اور الفاظ کا گھن گرج نہیں ہے جو سودا کے قصائد کی خصوصیات ہیں۔ بلکہ مصحفی کی غزل ہی کی طرح ان کے قصیدے کا لہجہ بھی کسی قدر مدھم ہے۔ البتہ دقت پسندی، اور مضمون آفرینی پائی جاتی ہے۔ ان کی تشبیبوں میں غزل کا لطف موجود ہے۔

مصحفی کے مزاج میں تیزی نہیں تھی۔ لیکن قصیدے میں اپنی غزل کا لہجہ شامل کر کے ایک نئے آہنگ کو پیدا کرنے کی کوشش ضرور کی۔ مصحفی اپنے ممدوح کی تعریف میں توازن کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں جمیل جالبی لکھتے ہیں:

''مصحفی کے قصیدوں میں آپ کو پُر شور آوازیں، اونچا آہنگ، زور سے اونچے لہجے میں بات کرنے کا ڈھنگ نہیں ملے گا۔ وہ لوگ جو صرف بلند آہنگ لہجے کو قصیدے کا اصل لہجہ سمجھتے ہیں، مصحفی کی اس دھیمی آواز کو ان کی کمزوری پر محمول کریں گے۔ لیکن وہ لوگ جو مصحفی کے تخلیقی امتزاجی مزاج سے واقف ہیں اور جانتے ہیں کہ انہوں نے بنیادی طور پر دو مختلف لہجے ملانے اور امتزاج سے ایک نیا لہجہ تخلیق کرنے کا دشوار کام کیا ہے۔ جیسے اپنی غزل میں میر و سودا کی دو مختلف و متضاد آوازوں کو ملا کر شاعری کی ایک نئی آواز تخلیق کرنے کے ایک ناممکن کام کو ممکن بنایا ہے۔ اسی طرح امتزاج کا یہی کام اپنے قصیدوں میں بھی کیا ہے۔ میؔر نے صنف مثنوی میں اپنی غزل کا لہجہ ملا کر مثنوی کو ایک نیا طرز، نیا لہجہ اور نیا روپ دیا، اسی طرح مصحفی نے قصیدے میں اپنی غزل کا فطری لہجہ شامل کر کے اردو قصیدے کو ایک نیا لہجہ، نیا طرز اور نیا روپ دیا ہے۔ تخلیقی عملِ امتزاج سے وجود میں آنے والے اس لہجے میں کوئی ان کا ثانی نہیں۔'' ۳۸

قصائد مصحفی کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جو اس عہد کی ادبی چشمکوں اور معرکہ آرئیوں کی روداد پیش کرتا ہے۔ یہ قصیدے مصحفی کے سوانح کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ کہ ان سے ہمیں مصحفی کے زندگی کے مختلف پہلوؤں سے واقفیت ہوتی ہے۔ قصیدہ ''تیغ براں'' سے معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی جب دہلی سے ۱۷۸۴ء میں لکھنؤ آئے تو یہاں کا ماحول کیسا تھا؟ اور ہجرت کر کے آنے والے شعرا کو یہاں کس نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ اور مصحفی کے معاصرین میں کیسے کیسے لوگ تھے۔ اس قصیدے کے جستہ جستہ اشعار پیش کئے جاتے ہیں:

ہے شکایت مجھے یاروں سے کہ ہیں دشمنِ جاں
ان کے ہاتھوں سے نہیں ملتی کسی طرح اماں

باندھتے ہیں کبھی مضمون چُرا کر میرا
پوچ الفاظ میں، ہو جن سے بلاغت کا زیاں

کبھی کرتے ہیں یہ دعوا مری ہم چشمی کا
نہیں معلوم مجھے، ان کی گئی عقل کہاں

بعضے ان میں سے جو شاگردی کا دم بھرتے ہیں
وہ بھی درپے ہیں مرے خواہ عیاں خواہ نہاں

لکھنؤ والوں کا کیا دوش کہ دلی کے بھی
عمر و عیار تھے ایسے ہی مرے شاگرداں

اس قصیدے میں ایک مشاعرے کا حال بھی بیان کیا ہے جس میں مصحفی شریک ہوئے تھے۔ یوں اظہار خیال کرتے ہیں:

شعر خوانی ہوئی آغاز بڑے لوگوں سے
نام کس کس کا میں لوں یعنی فلاں ابنِ فلاں
شد اور مد سے غزل پڑھتے تھے باہم وہ تمام
اور باہم ہی بہ تحسین تھے، فریاد کناں
آخر آخر ہوئے سب گوش، زباں کر کے بند
آئی جب دورے میں نوبت مرے پڑھنے کی وہاں
بعض بے خبری سے خاطر میں نہ لائے مجھ کو
جی ہی جی میں گئے بعضے سمجھ اندازِ بیاں

مصحفی کی جرأت سے چشمک رہی۔ جرأت کے مزاج میں شوخی نہ تھی۔ وہ ایک نیک دل انسان تھے۔ ایسے موقعے بھی آئے جب دونوں کے درمیان غلط فہمیوں کے سبب رنجش پیدا ہوگئی تھی۔ حالانکہ مصحفی نے اس قصیدے (تیغ براں) میں جرأت کا نام نہیں لیا ہے۔ نسخۂ رام پور میں مذکورہ آخری شعر کے نیچے ''کنایہ بہ جرأت'' لکھا ہے۔ لیکن یہ ثابت نہیں ہوتا کہ یہ الفاظ خود مصحفی نے لکھے تھے یا کاتب نے۔ البتہ اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ اس زمانے میں مصحفی اور جرأت کی معرکہ آرائی کا چرچا عام رہا ہوگا۔ یہ رنجش بعد میں دور ہوگئی۔ اور مصحفی نے اپنی صفائی میں ایک اور قصیدہ لکھا:

مصحفی کو کوئی جرأت سے جدا مت جانو
ہیں فنِ شعر میں البتہ یہ ہم دونوں ایک

مصحفی کے ہجویہ قصائد کا دوسرا قضیہ سودا کے ساتھ منسلک ہے۔ پہلی مرتبہ، مصحفی جب لکھنؤ میں ۱۷۷۱ء میں آئے تو یہاں سودا کی شاعری کا شہرہ تھا۔ جو نواب شجاع الدولہ (فیض آباد) سے وابستہ تھے۔ مصحفی، سودا سے ملاقات کی خاطر فیض آباد پہنچے۔ اس کا ذکر انہوں نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ یہ مصحفی کی سودا سے پہلی اور آخری ملاقات تھی۔ اس ملاقات کے بارے میں مصحفی نے صرف یہ لکھا ہے کہ وہ سودا کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ انہیں ابریشم کُتّے پالنے کا شوق تھا۔ نورالحسن نقوی کا خیال ہے کہ مصحفی جب سودا کی خدمت میں حاضر ہوئے تو انہوں نے توجہ نہیں فرمائی اور مصحفی وہاں سے دل برداشتہ ہوئے۔ ۳۹۔ مصحفی نے اپنے تذکرے عقدِ ثریا میں سودا پر کئی اعتراضات درج کئے ہیں۔ اپنے مختلف اشعار میں بھی سودا کی ہجو کی ہے۔ مثلاً:

سودا کے تئیں کہتے ہیں تھا شاعرِ مغلق
سو شاعری اس کی بھی بلیغوں پہ عیاں ہے

مضمون و معانی سینہیں بہرہ کچھ اس کو
سچ پوچھو تو اردو کی فقط صاف زباں ہے

سواس میں بھی تو غور سے دیکھے تو بہت جا
معنیِ ستم، لفظ سے، فریاد کناں ہے

اس عہد میں سودا تو نہ تھے لیکن ان کے شاگردوں کو، مصحفی کے الزامات جوانہوں نے سودا پر عائد کیئے، گوارانہ ہو لئے اور شاگردانِ سودا نے بھی ایک قصیدہ لکھ کر مصحفی کے اعتراضات کا جواب دیا۔ قاضی عبدالودود کے مطابق یہ قصیدہ شاگردِ سودا، مرزا حسن نے لکھا۔ جبکہ جمیل جالبی کے مطابق یہ قصیدہ سودا کے کئی شاگردوں نے مل کر لکھا ہے۔ اور یہی صحیح ہے کہ اس کے جواب میں مصحفی نے جو قصیدہ لکھا اس میں کئی شاگردوں کے نام لئے۔ مصحفی نے ''نسبت بہ چند شخص گفتہ شد'' کے عذرن سے اپنا غور پیش کیا کہ کسی نے سودا کی ہجو کہ کر میرے نام منسوب کردی ہے۔ اس قصیدے کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے مصحفی نے سودا کے شاگردوں مثلاً مرزا احسن، محمد رضا اور میر فخرالدین ماہر وغیرہ کی تعریف کی۔ اور یہ عذر پیش کیا کہ میں تو ان سب کی عزت کرتا ہوں۔ مصحفی نے مرزا سودا کی بھی تعریف کی۔ ان کی قصیدہ گوئی کو خاقانی کے ہم پلہ ٹھہرایا۔

مصحفی کا پہلا معرکہ تو جرأت سے ہوا تھا۔ لیکن جرأت کی طرف سے صلح کی پیش کش کے بعد جلد ختم ہو گیا اور دونوں میں ہمیشہ کے لئے تعلقات بحال ہو گئے۔ مصحفی کا سب سے دردناک معرکہ انشا کے ساتھ ہوا۔ مصحفی کے ہجو یہ قصائد سے اس معرکہ سے متعلق مکمل اور معتبر معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد نے جو بیانات انشا کی طرفداری میں پیش کیئے، ان قصائد سے ان کی بھی تردید ہوتی ہے۔

شہزادہ سلیمان شکوہ ۱۷۹۰ء میں دہلی سے لکھنؤ آیا۔ انگریزوں کے مشورے پر آصف الدولہ نے اس کا وظیفہ مقرر کر دیا۔ انشاء شروع سے شہزادے کے یہاں آنے جانے لگے تھے۔ جبکہ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ انشا سے پہلے مصحفی شہزادہ سلیمان شکوہ کی غزلوں پر اصلاح دیا کرتے تھے۔ اور انشا کے پہنچنے پر یہ کام انہی کے سپرد ہو گیا۔ کیونکہ انشا کے کلام کے سامنے مصحفی کا کلام پھیکا اور بے مزہ لگتا تھا۔ ۲۶ ۔ اس کی تردید خود مصحفی کے بیان سے ہو جاتی ہے۔ جوانہوں نے اپنے تذکرے میں پیش کیا۔ یعنی مصحفی انشا ہی کے توسل سے دربار کے ملازم ہوئے۔ مصحفی نے شہزادے کے کلام پر اصلاح نہیں دی۔ آزاد نے انشاء مصحفی کے مشہور زمانہ ''سوانگ'' کے آغاز کا سہرا بھی مصحفی ہی کے سر باندھا ہے۔ اس معرکے کی سب سے معتبر تفصیل ''تذکرۂ خوش معرکہ زیبا'' (سعادت علی خاں ناصر) میں ملتی ہے۔ ناصؔر نے مصحفی کے عہد کو اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اور وہ اکثر مصحفی کی خدمت میں بھی حاضر ہوا کرتے تھے۔ اس لئے ان کے بیانات کسی قدر قابلِ قبول ہیں۔ تذکرہ ''خوش معرکہ زیبا'' مصحفی کے انتقال کے ۴۲ سال بعد ۱۲۶۲ء میں تصنیف کیا گیا۔ اور آزاد نے آب حیات کو ناصر کے تذکرے کے ۳۵ سال بعد لکھا۔ یا تو آزاد کی نظر سے ناصر کا تذکرہ گزرا نہیں یا پھر آزاد نے سنی سنائی باتوں پر بھروسا کیا۔

شروع شروع میں انشاء و مصحفی کے تعلقات خوشگوار رہے۔ حالانکہ دونوں کے مزاج مختلف تھے۔ متانت و سنجیدگی اور

گوشہ نشینی مصحفی کے مزاج کا حصہ تھی۔ اور انشا بے حد شوخ مزاج اور ہنسوڑ قسم کے مجلسی انسان تھے۔ مصحفی انشا میں گویا دو مزاجوں کا ٹکراؤ تھا۔ بقول انشا:

ع میں ہوں شریر اور تو ہے مقطع، میرا تیرا میل نہیں

مزاجوں میں اتنے فرق کا نتیجہ، تصادم تھا۔ چنانچہ اپنے اپنے علم وفن اور قادر الکلامی کا مظاہرہ شروع ہوا۔ دربار سے وابستہ رہتے ہوئے مصحفی کے قصیدے نے پر قصیدے لکھے اور انعام واکرام حاصل کیا۔ یہ بات انشا کے مزاج کے خلاف تھی کہ کوئی اور شعر وشاعری میں ان سے سبقت لے جائے۔ انشا کو سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنے کا شوق تھا۔ مصحفی نے بھی اپنی قادر الکلامی کا ثبوت پیش کرنے کی غرض سے دربار میں ایک دن مشکل زمین میں سہہ غزلہ پڑھا۔ [21] ۔تینوں غزلوں کے شعر یہ ہیں:

سرِ مشک کا ہے تیرا تو کافور کی گردن
نے موئے پری ایسے، نہ یہ حور کی گردن

دعوے پہ، فضیلت کے، کوئی اپنے نہ جاوے
یاں تیغ ملے ہے سرِ تفصیل کی گردن

اے مصحفی دعوا ہے جہاں گیری کا تجھ کو
چل باندھ بھی لے صاحبِ قاموس کی گردن

انشا نے اسے اپنے خلاف ایک چیلنج کے طور پر لیا۔ اور جواباً سہہ غزلہ تیار کیا۔ اور دربار میں پیش کیا۔ شہزادہ سلیمان شکوہ نے بھی اسی زمین میں دوغزلہ تیار کیا۔ جس میں مصحفی کی غزل پر کھل کر اعتراضات کئے گئے تھے۔ جمیل جالبی کا خیال ہے کی انشا کو وہشیاری نے شہزادہ کو ایسا کرنے کے لئے اُکسایا۔ مصحفی پر، ان اعتراضات سے، یہ راز منکشف ہوا کہ شہزادے نے دانستہ طور پر ایسا کیا اور انشا کی حمایت کررہے ہیں۔ بات اتنی بڑھی کہ مصحفی کے شاگردوں نے اس کے جواب میں غزلیں کہہ کر گلی کوچوں میں سُنائیں۔ ناصر نے تذکرۂ معرکہ زیبا میں لکھا ہے کہ شہزادے کو، ان کی، خلافِ آداب، گفتگو سے دل آزاری ہوئی تھی۔ اس لئے انہوں نے مصحفی کو رسوائے عام کرنے کے لئے انشا کو بڑھاوا دیا۔ حالانکہ مصحفی نے ایک غزل کہہ کر بات ختم کرنے کی کوشش کیں۔

ع اے مصحفی خامش یہ سخن طول نہ کھنچ جائے

لیکن بات طول پکڑ چکی تھی۔ اور مصحفی کو جب یہ احساس ہوا کہ ان کے اعتراضات سے شہزادہ ناراض ہے اور یہ ناراضگی ان کے حق میں مفید نہ ہوگی تو مصحفی نے ایک قصیدہ لکھ کر شہزادے کے حضور اپنی صفائی پیش کی۔ اس قصیدے کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

قسم بذاتِ خدائے کہ ہے سمیع و بصیر
کہ مجھ سے حضرتِ شہہ میں ہوئی نہیں تقصیر
سوائے اس کے کہ حال اپنا میں کیا تھا عرض
سو وہ بطورِ شکایت تھی اند کے تقریر

اگرچہ بازیِ انشائے بے حمیت کو
رہا خموش سمجھ کر میں بازیِ تقدیر

مگر یہ بات میں مانی کہ سوانگ کا بانی
اگر میں ہوں تو مجھے دیجے، بدتریں تعزیر

ممکن ہے کہ شہزادے نے اس معذرت کو قبول کیا ہو۔شہر بھر میں اس معرکے کی چرچا ہونے کے سبب وہ بھی قضیئے کو ختم کرنے کے درپے ہو گئے تھے۔ جرأت اور اختر علی نے انشاء مصحفی کو شہزادے کے یہاں ملایا۔لیکن کچھ دن بعد ہی پھر جھگڑا شروع ہو گیا۔ اور اس بار جو معرکہ ہوا اس کی مثال اُردو ادب میں نہیں ملتی۔آخر کار مصحفی نے لکھنؤ کے اصل حکمراں نواب آصف الدولہ کے حضور، ایک مخمس کے ذریعہ سارا ماجرا پیش کیا۔آصف الدولہ جو مصحفی و انشا کی معرکہ آرائی کے وقت لکھنؤ سے باہر تھے، واپس آکر سارا ماجرا سُنا۔وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ سارا قصور انشا کا ہے۔نواب نے سزا کے طور پر انشا کو لکھنؤ چھوڑنے کا حکم دیا۔

OOO

تعلی شعرا کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ ہر صنف سخن میں شعرا نے تعلی کے اشعار کہے ہیں۔مصحفی کے یہاں تعلی تو ہے ہی، بعض اوقات وہ خودستائی پر بھی اتر آتے ہیں۔مثلاً:

میں مدح کروں اپنی تو کچھ غم نہیں اس کا
پر مجھ سے کبھی ہجو نہ کہوائے طبیعت

آفتابِ زمین ہوں میں لیکن
مجھ سے روشن ہے آسمانِ سخن

مصحفی کے ہجو یہ قصائد سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس طرف فطرتاً مائل نہ تھے بلکہ رواجِ زمانہ کے مطابق یا کسی ذہنی پریشانی کے سبب اسے اختیار کیا۔ایک قصیدے میں کہتے ہیں کہ میری زباں ہجو کے کہنے سے قاصر ہے ورنہ میرا قصیدہ کوہِ گراں ہے۔ہجو کا کہنا بھی کوئی بڑا کام نہیں۔دوسرے، کوئی اس وقت ہجو کے قابل ہی کہاں ہے:

اک ہجو کے کہنے میں زباں میری ہے قاصر
ورنہ جو قصیدہ ہے مرا، کوہِ گراں ہے

کچھ اتنا بڑا کام نہیں ہجو کا کہنا
لیکن کوئی ہو اس کے بھی قابل، سو کہاں ہے

مصحفی نے ''شہر آشوب'' میں اس عہد کی دہلی کی ابتری کے حالات بیان کئے ہیں۔ یہ قصیدہ دراصل سودا کے ''شہر آشوب'' کا جواب ہے۔ جس کا مطلع یہ ہے:

اب سامنے میرے جو کوئی پیرو جواں ہے
دعوا نہ کرے یہ کہ مرے منھ میں زباں ہے

سودا نے اس میں اپنے عہد کی تباہ حالی کی جو تصویر کھینچی، وہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ سودا نے اس زمانے پر شدید طنز بھی کئے ہیں۔ مصحفی کے ''شہر آشوب'' میں سودا والی بات نہیں۔ مصحفی نے اسی قصیدے میں سودا پر سخت اعتراضات بھی کئے جن کا جواب شاگرادن سودا نے قصیدہ لکھ کر پیش کیا تھا۔ جس میں ۸۴۸ اشعار ہیں۔ قاضی عبدالودود نے سودا اور مصحفی کے ''شہر آشوب'' کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سودا کا شہر آشوب، اردو میں اپنا جواب نہیں رکھتا اور باوجود اس کے کہ اس کی تصنیف کو دو صدیاں گذر گئیں، اس کی تازگی باقی اور اس کا اثر برقرار ہے۔ سودا کا لہجہ ظریفانہ ہے لیکن اس کے لب متبسم ہوں تو ہوں۔ اس کا دل رو رہا ہے۔ سودا نے جو تصاویر کھینچی ہیں، وہ واضح اور تشفی بخش ہیں....... مصحفی نے سنی سُنائی باتیں لکھی ہیں..... ان کے قصیدے کا اصل محرک یہ خیال ہے کہ سودا کے قصیدے کا جواب لکھا جائے۔''۴۲

مصحفی نے جس قدر تعلّی سے کام لیا اور جتنے دعوے انہوں نے کئے، اس کی مثال بھی کسی دوسرے شاعر کے یہاں مشکل سے ملے گی۔ مصحفی کو لکھنؤ میں وہ عہد نصیب ہوا تھا۔ جہاں شاعری کے میدان میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی ہوڑ لگی رہتی تھی۔ اور یہاں بنے رہنے کے لئے اپنی شاعرانہ قوت کو تسلیم کروانا لازمی ہو گیا تھا۔ یہی نہیں، شاگردوں کی تعداد بھی استادی اور قادر الکلامی کا ثبوت ہوا کرتی تھی۔ اس معاملے میں مصحفی خوش نصیب تھے۔ جتنے شاگر مصحفی کے تھے، اتنے اردو کے کسی اور شاعر کو نصیب نہ ہوئے ہوں گے۔ مشاعروں میں شاگرد کے کلام کی پختگی کی داد استاد کو ملتی تھی۔ اسی ضمن میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ مصحفی اپنی استادی کا سکہ بٹھانے کے لئے، شاگردوں کو غزلیں کہہ کر دیا کرتے تھے۔ شاگردوں کے علاوہ بھی لوگ پیسوں کے عوض کلام لے جایا کرتے تھے۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد نے لکھا ہے:

''عین مشاعرے کے دن لوگ آتے، جہاں تک کسی کا شوق مدد کرتا، وہ دیتا۔ بیاض میں سے ۹، ۱۱، ۲۱ شعر کی غزل نکال کر حوالے کر دیتے تھے۔ ان کے نام کا مقطع کر دیتے تھے۔ پھر سب کو دے لے کر جو کچھ بچتا، وہ خود لیتے۔ اور اس میں کچھ لون مرچ لگا کر مشاعرہ میں پڑھ دیتے۔''۴۳

کثرت کلام کی وجہ سے مصحفی نے نظر ثانی کی زحمت بھی نہ اٹھائی۔ نیز معرکہ آرائیوں نے انہیں ٹھہر کر کچھ کہنے کی فرصت نہ دی۔ انشا کو اگر شہزادے کی حمایت حاصل تھی۔ تو مصحفی کی سب سے بڑی قوت ان کے بے شمار شاگرد تھے۔ جن کے بل بوتے وہ انشا کے ساتھ معرکہ آرائیوں میں ڈٹے رہے۔

مصحفی اپنے معاصرین کے طرزوں کو اپنانے کی کوشش بھی کرتے ہیں اور بعض اوقات ان کی مقبول تخلیقات کا جواب بھی تیار کرتے ہیں۔ سودا کے ''شہر آشوب'' کے جواب میں لکھے گئے قصیدے کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ مصحفی نے اپنے حریف انشا کے ایک قصیدے کے جواب میں بھی اپنا قصیدہ تیار کیا جس میں انشا کی طرح ہی ہندی اور انگریزی الفاظ کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ چند شعر ملاحظہ کیجئے:

ملک گیری میں گورنر تجھے سمجھے جو فلک
ہو ویں پھر کیوں نہ کلکٹر ترے لیٹ اور الیٹ
سارے عالم میں ترا حکم ہے ڈائر سائر
کیوں نہ حاضر رہیں در پر ہی اپیل او رکورٹ
دیکھ کر قصرِ معلٰی کا ترے نقش و نگار
اپنی کوٹھی کو کرے، اس پہ تصدق ارنٹ

OOO

مصحفی کے قصائد کی بحریں رواں اور مترنم ہیں۔ کچھ قصیدے مشکل زمینوں میں بھی ہیں۔ سودا نے مشکل زمینوں کا رواج عام کیا تھا۔ انشا کی طبیعت کو مشکل زمینیں سب سے زیادہ راس آئیں۔ مصحفی نے لکھنؤ میں قدم جمائے رکھنے کے لئے مشکل ردیف وقافیہ پر توجہ کی۔

فنی اعتبار سے بھی مصحفی کے قصیدے اہم ہیں۔ قصیدے کے لوازمات کا، مصحفی نے پورا خیال رکھا ہے۔ غزل ہی کی طرح ان کے قصیدے کی خصوصیت بھی اعتدال اور توازن ہے۔ مترنم قوافی استعمال کرتے میں وہ مہارت رکھتے تھے۔ غزل میں بھی وہ ثقالت کو عموماً گوارا نہ کرتے تھے۔ مصحفی کی اصل شناخت ان کی تقلیدی روش ہے۔ اس لئے غزل کی طرح، قصیدے میں بھی انہوں نے اپنے پیش رووں کے رنگ کو اختیار کرنے کی کوشش کی۔ اپنی تشبیبوں میں انہوں نے غزل کی طرح مختلف تجربات و کیفیات کو سمو دیا ہے۔ ایک قصیدے کی تشبیب کے یہ اشعار ملاحظہ کیجئے:

دل ہی میں اپنے سیرِ جہاں کر رہے ہیں ہم
کافر ہو، جس کو ہووے تمنائے جامِ جم
آنکھوں کو کیوں اشارتِ خوں ریز عام ہے
مژگاں نے کم کیا ہے مگر جور اور ستم

رکھتا ہے مجھ کو یوں جو شکنجے میں آسماں
کس دن میں کی تھی آرزوئے زلف خم بہ خم

مصحفی کی تشبیبوں میں عام طور پر موسم بہار، عشق و عاشقی، تعلّی و خودستائی اور ذہنی مسائل و کشمکش نیز شکایتِ زمانہ کے مضامین نظم ہوئے ہیں۔ مطلع پر مصحفی بڑا زور صرف کرتے ہیں۔ تاکہ سامعین کو جلد متوجہ کیا جاسکے۔ مصحفی کی تشبیب میں موسم بہار کا ذکر بڑے دلکش انداز میں ملتا ہے۔ بہاریہ تشبیب کے یہ اشعار ملاحظہ کیجئے:

خاکِ چمن نے رنگ نکالا ہے اب کے سال
پھولوں کی ڈالیاں نظر آتی ہیں لال، لال
لشکر کشِ بہار کا یوں حُکم ہے کہ ہو
چہرہ ہر ایک گل کا نئے سر سے پھر بحال

سبزے کی مومیائی سے ہو جاوے ہے درست
ٹوٹے ہے گر زمین پہ کہیں کاسۂ سفال
از بس کہ سبز پتوں کی سبزی ہے ڈہڈہی
کھینچے ہے اس سے لوحِ زمرد بھی انفعال

خورشید کے بھی جی میں یہی ہے کہ کیجئے
زر بفت جعفری پہ، زرِ جعفری نثار
باد صبا کا رنگ جو دیکھو تو بیچ میں
دلاّل کی طرح سے وہ وہ پھرتی ہے بے قرار

جیسا کہ مذکور ہوا، مصحفی کی تشبیبوں میں تعلّی اور خودستائی کے موضوعات کثرت سے نظمائے گئے ہیں۔ مصحفی نے منقبتی قصائد میں بھی تعلّی اور خودستائی کی گنجائش پیدا کرلی۔ اپنے کمالات کا اظہار انہوں نے مختلف انداز میں کیا ہے۔ اس سلسلے میں ابواللیث صدیقی نے لکھا ہے:

''مبالغہ جو قدم قدم پر قصیدے کے فن میں شامل ہے۔ یہاں بھی اپنا رنگ لایا ہے۔ لیکن مصحفی کا شاعرانہ کمال یہ ہے کہ مضمون کی تازگی اس عیب کی پردہ پوشی بن گئی ہے۔ اور ندرتِ ادا نے ان کی شاعرانہ خوبیوں کو اور نمایاں کر دیا ہے۔ اکثر شاعروں کے قصیدوں میں تشبیبیں اس قدر طویل ہوتی، میں کہ پڑھنے والا اُکتا جاتا ہے۔ مصحفی کا کلام اس عیب سے پاک ہے۔ بعض اور شعرا اپنے علم و فضل اور قادر

الکلامی کے استعمال کے لئے، دقیق اور نامانوس الفاظ کثرت سے استعمال کرتے ہیں، جیسا کہ سودا کے بعض قصیدوں میں ہے۔ اور بعض شعراء نہایت مشکل ردیف اور قوافی استعمال کرتے ہیں جن کی وجہ سے اکثر مضحکہ خیز مضامین باندھنا پڑتے ہیں، یہ تشبیبیں اس سے بھی پاک ہیں۔''[۴۴]

تشبیب کی بنیادی خصوصیت یہ بتائی گئی ہے کہ اس میں جو اشعار شامل کئے جائیں وہ ممدوح کے منصب کے مطابق ہوں یعنی وہ مدحیہ اشعار سے منطقی طور پر منسلک ہوں۔ مصحفی کے قصائد اس کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔ تشبیب کے بعد گریز کے اشعار آتے ہیں جو تعداد میں ایک، دو یا تین ہوتے ہیں۔ انہیں کے ذریعے شاعر مدح کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ یہاں قصیدہ نگار کے فن کی آزمائش ہوتی ہے کہ اسے تشبیب اور مدح کے درمیان منطقی ربط کے ذریعہ ایک سلسلہ پیدا کرنا ہوتا ہے۔ مصحفی کی اکثر گریزیں دلچسپ اور برجستہ ہیں۔ ایک نعتیہ قصیدے کی تشبیب میں اپنے عہد کے شعرا کی فنی و عروضی بے راہ روی کی نشاندہی کرنے کے بعد مدح کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

مجھ کو تو عروض آتی ہے، نے قافیہ چنداں
اک شعر سے گرویدہ مرے، پیرو جواں ہیں
سو کیوں نہ ہوں، ہوں میں بھی تو، ایسے کا ثنا خواں
جس کے لئے مخلوق یہ سب کون و مکاں ہیں
ماہِ عرب اُمّی لقب اغنی کہ محمدؐ
نت جس کی طرف دیدۂ اختر نگراں ہیں

مدح قصیدے کا سب سے اہم جز ہوتا ہے۔ شاعر کا اصل مقصد مدح سرائی ہی ہوتا ہے۔ مدح کے لئے ہی شاعر تشبیب و گریز کے اشعار شامل کرتا ہے۔ مدح میں شاعر ممدوح کے جملہ اوصاف اور اس کے ساز و سامان سے متعلق تفصیل سے گفتگو کرتا ہے۔ مصحفی نے اپنے ممدوحین کی مدح سرائی میں کسی قدر اعتدال سے کام لے کر حفظِ مراتب کا بھی خیال رکھا۔ حالانکہ مدح سرائی میں پر شکوہ الفاظ، طمطراق، اور زورِ بیان کے ساتھ ساتھ تخیل کی بلند پروازی کو ضروری خیال کیا گیا ہے۔ یہ خصوصیات مصحفی کے قصیدوں میں موجود نہیں ہیں۔ مبالغہ آرائی بھی کم ہی ہے۔ اس لئے ان کے یہاں نرم گفتاری کا احساس ہوتا ہے۔ قصیدہ در مدح نواب آصف الدولہ میں نواب کی شجاعت کی تعریف یوں کرتے ہیں:

آصف الدولہ کہ بارانِ سخا سے، جس کے
دشت تا دشت، تر و تازہ ہیں صحرا و جبل
کیا عجب اس کی اگر روز درم ریزی سے
پشتِ ماہی، کمرِ گاوزمیں ہو بوجھل

قصیدے کا اختتام دعا کے اشعار سے کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات شاعر اپنے لئے کچھ طلب بھی کرتا ہے۔ اس اعتبار سے اس حصے کو عرض مدعا یا عرض طلب بھی کہا جاتا ہے۔ عموماً مالی منفعت اور صلہ واکرام کا حصول ہی اس کا مقصد ہوتا ہے۔ لیکن نعتیہ قصیدے میں صلے کے طور پر، شاعر اپنی بخشش کی درخواست کرتا ہے۔ مصحفی اپنے ممدوحین کے لئے درازیِ عمر، شان وشوکت اور ان کی ترقی کی دعا نیز ان کی دشمنوں کو بد دعائیں دے کر قصیدے ختم کر دیتے ہیں۔ بعض قصیدوں میں مصحفی نے کچھ طلب نہیں کیا، بعض میں اشاروں، کنایوں میں عرض مدعا بیان کیا ہے اور بعض قصائد میں صاف صاف اپنا مدعا بیان کیا ہے۔

قصیدہ دراصل جاگیردارانہ نظام کی نشانی ہے۔ جس میں اس طبقے کی زندگی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ شاعروں کو یہ صنف اس لئے بھی عزیز رہی ہے کہ اپنے علم وفضل اور کمالِ فن کا اظہار کرنے کے لئے، اس سے زیادہ وسیع اور کوئی صنف سخن نہیں۔ تشبیب، گریز، مدح اور دعا وغیرہ اجزائے ترکیبی کے تحت، مختلف انداز وانواع کے اشعار سے اس میں تنوع اور رنگارنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ مصحفی نے قصیدوں میں زیادہ سے زیادہ شعری وسائل سے کام لیا۔ رعایتِ لفظی میں تو انہیں مہارت حاصل تھی۔ زبان وبیان کے اعتبار سے بھی مصحفی کے قصیدے دلچسپ ہیں۔ خاص بات یہ کہ مصحفی نے آخری عمر تک قصیدے لکھنا جاری رکھا۔ چنانچہ اپنے معاصرین میں سب سے زیادہ قصائد یادگار چھوڑے۔ ان میں مصحفی کی ذاتی زندگی کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں اور اس عہد کی سماجی وتہذیبی زندگی کا عکس بھی نظر آتا ہے۔

OOO

## حواشی

۱) ابومحمد سحر، اردو میں قصیدہ نگاری، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۱۱۔

۲) بحوالہ شیخ چاند، مرزا سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۷۳۔

۳) بحوالہ خلیق انجم، مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۲۳۳۔

۴) محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لکھنؤ اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۵۔

۵) محمد الٰہی، اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۵۔

۶) ایضاً، ص ۱۸۱۔

۷) شیخ چاند، مرزا سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۹۲۔

۸) خلیق انجم، مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۲۴۷۔

۹) شیخ چاند، مرزا سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۹۹۔

۱۰) قاضی افضال حسین، مرزا محمد رفیع سودا، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء، ص ۴۴۔

۱۱) خلی انجم، مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ زبانِ اردو، ۲۰۰۳ء، ص ۲۸۰۔

۱۲) محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، چوتھا ایڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۱۹۹

۱۳) بحوالہ علی جواد زیدی، قصیدہ نگارانِ اتر پردیش، لکھنؤ اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۳ء، ص ۳۰۶۔

۱۴) خلیق انجم، مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۲۳۱۔

۱۵) عبدالسلام ندوی، شعر الہند، حصہ اول، اعظم گڑھ، معارف، دارالمصنفین، ۱۹۳۹ء، ص ۶۷، ۶۸۔

۱۶) صفدر آہ، میر اور میریات، ممبئی، علوی بک ڈپو، ۲۶، جنوری ۱۹۷۲ء، ص ۲۲۷۔

۱۷) شمس الرحمٰن فاروقی، تمہید کلیاتِ میر، حصہ اول مرتب احمد محفوظ، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء، ص ۱۸۔

۱۸) ابومحمد سحر، اردو میں قصیدہ نگاری، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۹۷۔

۱۹) محمود الٰہی، اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، تیسرا ایڈیشن ۲۰۰۵ء، ص ۲۵۰۔

۲۰) بحوالہ ایضاً، ص ۲۵۲۔

۲۱) بحوالہ ابومحمد سحر، اردو میں قصیدہ نگاری، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص ۴۵۔

۲۲) ایضاً ص ۵۱۔

(۲۳) ایضاً ص۶۹، ۷۰۔

(۲۴) بحوالہ کوثر مظہری، فائز دہلوی (مونوگراف)، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص۵۶۔

(۲۵) ایضاً ص۵۷۔

(۲۶) شیخ چاند، مرزا سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء، ص ۱۸۰۔

(۲۷) محمود الٰہی، اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۵ء، ص ۲۸۱، ۲۸۲۔

(۲۸) ایضاً ص ۲۴۸۔

(۲۹) علی جواد زیدی، قصیدہ نگارانِ اتر پردیش، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص۱۷۶۔

(۳۰) بحوالہ ابو محمد سحر، اردو میں قصیدہ نگاری، دہلی، تخلیق کار، پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص۱۱۶۔

(۳۱) علی جواد زیدی، قصیدہ نگارانِ اتر پردیش، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۳ء، ص۱۷۷۔

(۳۲) قاضی عبدالودود، مصحفی اور ان کے اہم معاصرین، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۸۴ء، ص ۴۰۔

(۳۳) نثار احمد فاروقی، دراسات، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۸ء، ص۸۳۔

(۳۴) جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد سوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۲۶۲۔

(۳۵) ابو محمد سحر، اردو میں قصیدہ نگاری، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۰ء، ص۱۰۸۔

(۳۶) بحوالہ ایضاً ص ۱۰۸۔

(۳۷) محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء، ۳۰۹۔

(۳۸) جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو جلد سوم دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۲۶۳۔

(۳۹) نور الحسن نقوی، مصحفی، حیات و شاعری، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۹۸ء، ص ۱۰۵۔

(۴۰) محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، چوتھا ایڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۳۱۶۔

(۴۱) جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد سوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲۱۔

(۴۲) قاضی عبدالودود، مصحفی اور ان کے اہم معاصرین، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل، پبلک لائبریری، ۱۹۸۴ء، ص ۲۴۔

(۴۳) محمد حسین آزاد، آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، چوتھا ایڈیشن، ۱۹۹۸ء، ص ۳۰۰۔

(۴۴) ابو اللیث صدیقی، لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، لکھنؤ، نظامی پریس، ۱۹۷۳ء، ص ۲۴۳۔

# حاصلِ مطالعہ

اردو شعر وادب کی تاریخ میں اپنی شخصیت کے لحاظ سے مصحفی تنہا نظر آتے ہیں۔ وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے پیش رو اور معاصر شعرا کے مختلف لہجوں کو ملانے اور امتزاجی عمل سے ایک نیا طرز اور نئی آواز تخلیق کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ مصحفی کے اس امتزاجی مزاج نے نہ صرف غزل بلکہ قصیدہ اور مثنوی میں اپنی فنکارانہ مہارت کا ثبوت پیش کیا ہے۔ مصحفی کی غزل کا لہجہ مدھم ہے، ان کی مثنوی اور قصیدے میں بھی غزل کا یہی فطری لہجہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔

کسی فنکار کو شخصیت اور اس کے ادب کو سمجھنے کے لئے اس کے عہد کی سماجی وتہذیبی زندگی نیز اس عہد کے علمی وادبی اثرات کا مطالعہ بھی ضروری ہے کہ فنکار کی شخصیت کی تعمیر میں ان حالات کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ دراصل سماج اور تہذیب کا گہرا تعلق ہے اور ادب بغیر سماج وتہذیب کے وجود میں نہیں آتا۔ مصحفی کا عہد سیاسی اعتبار سے نہایت انتشار اور ہنگامہ آرائیوں کا دور ہے۔ اورنگ زیب کے بعد اس کے جانشینوں میں اس کی سی قوت نہ تھی۔ حالانکہ اورنگ زیب نے اپنی سلطنت کو بیٹوں میں تقسیم کرکے انہیں سلطنت کے لئے آپس میں جھگڑنے سے بچالیا تھا لیکن اس کی موت کے بعد شہزادے فوراً اپنی تلواریں نکال کر تخت وتاج کے لئے برسرِ پیکار ہوگئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ شہزادے بری طرح ناکام رہے۔ مصحفی اور ان کے دیگر معاصرین ان حالات سے بہت متاثر ہوئے اور دہلی میں نادر شاہ اور احمد شاہ کے مسلسل حملوں کے باعث دہلی میں زندگی دشوار ہوجانے پر ہر روز شعرا پورب کے قافلوں میں شامل ہوکر ہجرت کرنے پر مجبور تھے۔ دوسری طرف لکھنؤ، نوابوں اور انگریزوں کے بڑھتے تسلط کے سبب روز افزوں تبدیلیوں سے دوچار ہو رہا تھا۔ البتہ یہاں دہلی کی بہ نسبت کسی قدر فضا پرسکون تھی۔ نوابین اودھ نے لکھنوی تہذیب کو نکھارا، شعر وادب کو فروغ دیا، شعرا کی سرپرستی کی اور خود بھی شاعری میں طبع آزمائی کی۔ ظاہری شان وشوکت میں اس وقت لکھنؤ کا جواب نہ تھا۔ لیکن اس تہذیب میں فکری روایت کی جڑیں زیادہ استوار نہ ہوسکیں۔ تاہم کچھ مخصوص اوصاف کی بنا پر اس تہذیب کو اعلیٰ مقام حاصل ہوگیا تھا۔ مصحفی کے کلام میں اس تہذیب کے نقوش نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔

معاصرین سے مراد کسی عصر میں ایک ساتھ تخلیقی عمل میں مصروف فنکاروں کی جماعت سے ہے۔ مصحفی کے معاصرین کو دو زمروں میں رکھا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جن سے ان کی چشمکیں اور معرکہ آرائیاں رہیں۔ مثلاً جرأت، انشاء وغیرہ۔ دوسرے وہ جن سے مصحفی بے حد متاثر تھے اور ان کی تقلید بھی کی مثلاً درد، سودا، میر، میر حسن، نظیر وغیرہ۔ آخر الذکر کو ہی مصحفی کے اہم معاصرین میں شمار کیا گیا ہے۔ یہ دور شعر وادب کی ترقی کے ساتھ ساتھ زبان کی تشکیل کا بھی دور تھا۔ مصحفی اور ان کے معاصرین اپنے کلام میں نئے نئے، مقامی اور عوامی الفاظ کو تخلیقی زبان کا حصہ بنا رہے تھے۔ اگرچہ ان کے پیشِ نظر زبان کا کوئی اعلیٰ معیار نہ تھا اور نہ ہی کوئی باضابطہ قواعد کی کتاب مرتب ہوسکی تھی۔ لیکن یہ تمام شعرا اردو کے علاوہ فارسی زبان وادب سے بخوبی واقف تھے۔ فارسی الفاظ وتراکیب کے ساتھ ساتھ دیسی اور عوامی الفاظ کو بھی سلیقے سے استعمال کررہے تھے۔ حالانکہ ان کے پیش رو شعرا بھی ہندی

اور روزمرہ الفاظ کو استعمال کر چکے تھے۔ لیکن مصحفی اور ان کے معاصرین کا کمال یہ ہے کہ ہندی اور روزمرہ الفاظ بھی استعمال ہو کر فارسی الفاظ وتراکیب سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔

عشق، تصوف اور شاعری دونوں میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ خواجہ میر درد بنیادی طور پر غزل گو تھے۔ غزل کے علاوہ انہوں نے محض رباعیاں کہی ہیں۔ اس کے علاوہ کسی اور صنف میں ان کی کوئی تخلیق نہیں ملتی۔ درد کے کلام میں تصوف و معرفت کے خیالات کثرت سے نظر آتے ہیں لیکن وہ محض صوفی شاعر نہیں تھے۔ ان کے کلام میں عشق مجازی کا طاقت ور رجحان بھی موجود ہے۔ درد عملی طور پر بھلے ہی ایک زبردست صوفی تھے لیکن شاعری میں انہوں نے اپنے عہد کی شعری روایت کا پورا خیال رکھا۔ سودا نے قصیدے کو صنف کی حیثیت سے انتہائی بلندی پر پہنچا دیا۔ ان کی غزل بھی اس عہد کی شعری روایت کا ایک اہم حصہ ہے۔ جس میں تھوڑے سے انحراف کے ساتھ خارجی عناصر کی جھلک ملتی ہے۔ سودا نے ایسا کر کے دراصل ایک نئی روایت کا آغاز کیا جس کی توسیع مصحفی اور ان کے بعد کی نسل کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ سودا کے کلام میں عموماً عشق کا ماورائی تصور نظر نہیں آتا۔

میر اس عہد کی سب سے قدآور ادبی شخصیت کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ غزل ان کے مزاج کو سب سے زیادہ راس آ گئی تھی۔ ان کے بعد کی نسلوں نے میر ہی کی غزل کو اپنا معیار بنایا۔ مصحفی کی طرح میر بھی زود گو شاعر تھے لیکن زود گوئی سے انہیں کچھ نقصان نہ پہنچا کہ ان کا ہر شعر کسی نہ کسی خصوصیت کی وجہ سے اہمیت کا حامل ہے۔ میر کی غزل میں عشق کا بہت وسیع تصور ملتا ہے۔ میر نے اس میں اتنے تجربے شامل کر دیے ہیں کہ بعد کی نسلوں نے اس چراغ سے ہی اپنے چراغ روشن کئے۔ اس لئے میر کا یہ دعوا بے جا نہیں:

ہے ہمارے بھی طور کا عاشق
جس کسی کو کہیں ہوا ہے عشق

میر حسن کی اصل شہرت ومقبولیت ان کی مثنوی ''سحر البیان'' کی وجہ سے ہے۔ مثنویوں کے علاوہ انہوں نے غزل کا بھی اچھا خاصا سرمایہ یادگار چھوڑا۔ مصحفی کی طرح میر حسن کے دیوانِ غزلیات میں بھی مختلف اساتذہ کی پیروی نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ انہوں نے سودا و میر کے رنگ کو اخذ کرنے کی کوشش کی۔ مایوسی و ناکامی کے ساتھ ساتھ معاملہ بندی کے مضامین بھی ان کے کلام میں نظر آتے ہیں۔ اور تصور و معرفت کے خیالات بھی نظم ہوئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی غزل میں تنوع اور رنگا رنگی ہے۔ نظیر اکبر آبادی اس عہد کے اکلوتے شاعر ہیں جنہوں نے نظم نگاری میں گراں قدر سرمایہ یادگار چھوڑا۔ نظیر نے ایسے موضوعات پر قلم اٹھایا جن کو باندھنا اس عہد میں شجر ممنوعہ سمجھا جاتا تھا۔ چنانچہ سزا کے طور پر نظیر کو عرصۂ دراز تک تذکرہ نگاروں کی فہرست سے باہر رہنا پڑا۔ بالآخر جب ان کا تمام کلام شائع ہوا تو ان پر خصوصی توجہ کی گئی۔ نظیر کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی نظموں میں اس عہد کی تہذیب وثقافت کو سمیٹ لیا۔ اور آئندہ نظم نگاری کے امکانات کو روشن کر دیا۔

مصحفی نے اپنی ادبی عمر کا بیشتر حصہ دہلی اور لکھنؤ میں بسر کیا۔ مصحفی کی شاعری میں دہلی اور لکھنؤ کی شعری روایت کا پورا

احترام پایا جاتا ہے۔ مصحفی اگرچہ دہلویت ہی کو مستند قرار دیتے رہے لیکن ان کی شاعری لکھنوی فضا سے متاثر ہوئے بنا نہ رہ سکی۔ دہلوی شعرا نے ایہام گوئی کو فروغ دیا۔ شاعری میں تصوف و معرفت کے خیالات کو بہت اہمیت حاصل ہوگئی تھی۔ دہلوی شعرا کو چونکہ لکھنؤ کی طرح شاہی درباروں میں پاؤں جمانے کا موقع نہ ملا، اس لئے خانقاہیں ہی اس عہد میں گوشۂ عافیت بنی ہوئی تھیں۔ چنانچہ عوام کے ساتھ شعرا بھی ان کی جانب مائل ہوئے۔

لکھنؤ میں حالات دہلی کے برعکس تھے۔ مال و دولت کی فراوانی، فارغ البالی اور عیش و نشاط کے ماحول نے یقینی طور پر شعرا کو متاثر کیا۔ درباروں میں شعرا کا گرم جوشی سے استقبال کیا جانے لگا۔ شعرا بھی امرا و سلاطین کو خوش کرنے میں دلچسپی لینے لگے۔ چنانچہ شعرا کے درمیان چشمکوں اور معرکہ آرائیوں کا ہونا فطری تھا۔ ان معرکہ آرائیوں میں بعض اوقات خود حکمراں طبقہ بھی دلچسپی لیتا تھا۔

یوں تو حکمت، اخلاق، قلبی واردات کا بیان، تصوف اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی شاعری میں کی جاتی رہی ہے لیکن اس عہد کی شاعری اور بالخصوص غزل کا اصل موضوع حسن و عشق ہی رہا ہے۔ دہلی اور لکھنؤ اسکولوں میں عشق کی نوعیت جدا جدا نظر آتی ہے۔ مصحفی کی غزل میں دردمندی، اور سوز و گداز بھی پایا جاتا ہے اور شوخی و سرستی یعنی معاملہ بندی بھی پائی جاتی ہے اور اس سے آگے بڑھ کر جنسی مضامین کی فراوانی بھی نظر آتی ہے لیکن مصحفی دیگر لکھنوی شعرا کی طرح بے راہ روی کا شکار نہیں ہوئے اور اپنے کلام کو مبتذل نہیں ہونے دیا۔ مصحفی کی عشقیہ شاعری میں وسعت اور ہمہ گیری ہے۔

مصحفی کو الفاظ و تراکیب کے استعمال میں مہارت حاصل تھی۔ ان کے کلیات میں ہر طرح کے الفاظ نظر آتے ہیں۔ پامال استعاروں میں بھی مصحفی نے نئی جہتیں دریافت کیں۔ عوامی بول چال اور روزمرہ کے ساتھ ساتھ فارسی کی خوش آہنگ ترکیبیں بھی سلیقے سے استعمال کیں۔ مصحفی کے بعد کی نسل نے ان کی زبان کو معیاری اور مستند جان کر اس کی پیروی کی۔ بقول جلیل:

اس سخن کا جلیل کیا کہنا
مصحفی کی زبان ہے گویا

صنف مثنوی کو سب سے زیادہ کارآمد قرار دیا گیا کہ اس میں ہر قسم کے خیالات کو تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کی بہت گنجائش ہوتی ہے۔ فارسی شاعری میں مثنوی کی شاندار روایت رہی ہے لیکن عربی شاعری میں مثنوی کا رواج نہ تھا۔ اردو میں مثنوی کی روایت دوسرے اصناف کے مقابلے میں زیادہ قدیم ہے۔ صوفیاء اکرام کی ہندوستان آمد کے بعد سے ہی مثنوی کے نمونے ملنے لگتے ہیں۔ عموماً اخلاق و تصوف کے مضامین ہی نظم کئے جاتے تھے۔ مثنوی کا آغاز دکن میں ہوا۔ دکن میں بلند پایا مثنوی نگار گزرے ہیں دکن کے بیشتر شعرا بنیادی طور پر مثنوی نگار ہی تھے۔ تعداد کے اعتبار سے یہ مثنویاں تاریخی، رزمیہ، عشقیہ اور صوفیانہ ہیں۔ عشقیہ داستانیں کثرت سے نظم ہوئیں۔ ان میں کوئی انفرادیت نظر نہیں آتی۔ بہت سی مثنویوں میں ایک ہی کہانی مختلف انداز

میں ملتی ہے۔ لیکن بعض اعلیٰ پائے کی مثنویاں بھی تخلیق ہوئیں۔ مثلاً غواصی، نصرتی اور ملا وجہی وغیرہ کی مثنویاں۔ دکنی شعرا کے علاوہ دکنی حکمرانوں بالخصوص عادل شاہی اور قطب شاہی بادشاہوں نے نہ صرف شعرا کی سرپرستی کی بلکہ خود بھی مثنویاں لکھیں۔

شمالی ہند میں غزل کے ساتھ ساتھ مثنوی کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ شمالی ہند کے شعرا کے پیشِ نظر دکنی مثنوی کی شاندار روایت تھی۔ اس لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ شمالی ہند کے شعرا نے دکن کی مثنوی کی روایت سے براہِ راست استفادہ کیا ہوگا۔ افضل جھنجھانوی اور جعفر زٹلی شمالی ہند کے ابتدائی شعرا ہیں جنہوں نے مثنوی میں اپنے نقوش چھوڑے۔ اس عہد کے دوسرے شعرا مثلاً فائز، آبرو، حاتم وغیرہ نے مختلف موضوعات پر چھوٹی چھوٹی نظمیں لکھیں۔ مثنوی کی بحروں میں ہونے کے باعث ان نظموں کو مثنویوں میں ہی شمار کیا جاتا ہے۔ ان مثنوی نما نظموں کو شمالی ہند کی مثنویوں کے ابتدائی نقوش تصور کرنا چاہئے۔ شمال ہند میں مثنوی نگاری کا دوسرا دور میر، سودا، مصحفی، قائم سے شروع ہوتا ہے۔ ان تمام شعرا نے اس صنف میں دائمی نقوش چھوڑے۔ اخلاق، تصوف، عشق وغیرہ موضوعات پر کثرت سے مثنویاں لکھی جانے لگیں۔ اس دور کی مثنویوں میں جذبات کی عکاسی اور مناظرِ فطرت کی مصوری خاص طور پر دیکھنے کو ملتی ہے۔ عشقیہ مثنویاں خاصی تعداد میں تخلیق کی گئیں جن میں طبع زاد قصے بھی نظم ہوئے اور اس عہد کے مشہور قصے بھی نظمائے گئے۔ مثنوی نگاری میں سب سے کامیاب نقش میر حسن نے یادگار چھوڑا۔ سحر البیان تخلیق کر کے حسن نے مثنوی کی روایت کا دائرہ وسیع تر کر دیا۔ اور اس صنف کو فن کی حیثیت سے انتہائی بلندی پر پہنچایا۔

مصحفی، جیسا کہ مذکور ہوا، ایک زود گو شاعر تھے۔ بات چیت کی رفتار سے شعر کہنے پر قادر تھے۔ اس لئے غزل کے علاوہ قصیدہ اور مثنوی میں بھی انہوں نے خاصا سرمایہ یادگار چھوڑا۔ تذکرہ نگاروں نے ان کی قصیدہ گوئی اور مثنوی نگاری سے متعلق کچھ نہ لکھا۔ ہمارے بہت سے ناقدین محمد حسین آزاد کی سحر بیانی میں ایسے محو ہوئے کہ مصحفی کی غزل گوئی کو بھی آزاد کی عینک سے ہی دیکھتے رہے۔ مصحفی نے مثنوی نگاری میں بھی تقلیدی روش کو آزمایا۔ مصحفی نے میر اور بعض دوسرے شعرا کے جواب میں بھی مثنویاں لکھیں۔ جو ان کے امتزاجی مزاج کی آئینہ دار ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے مصحفی کی مثنویاں اہمیت کی حامل ہیں۔

قصیدہ نگاری میں سب سے اہم نام سودا کا ہے۔ ایک کامیاب قصیدے میں جن لوازمات کو ضروری خیال کیا گیا، وہ سب قصائد سودا میں نظر آتے ہیں۔ مضمون آفرینی، شوکتِ الفاظ، زورِ بیان، تخیل کی بلند پروازی، مشکل زمینیں، نادر تشبیہات و استعارات وغیرہ قصائد سودا کی اہم خصوصیات ہیں۔ سودا کے بعد کی نسل کے قصیدوں میں یہ خصوصیات عموماً نظر نہیں آتیں۔ صرف ذوق ایسے شاعر ہیں جنہوں نے سودا کی تقلید کی اور اپنے قصائد میں ان تمام لوازمات کو لازمی طور پر برتنے کی کوشش کی۔ حالانکہ ذوق کا دائرہ، سودا کے قصائد کی طرح وسیع نہیں۔ مصحفی نے بھی سودا کی پیروی میں قصیدے لکھے لیکن مصحفی کے امتزاجی مزاج نے تقلید کے عمل میں روایت کا دائرہ وسیع کیا۔ اور قصیدے میں بھی ایک نئے لہجے اور رنگ کو تخلیق کیا۔ مصحفی نے اپنے معاصرین کے مقابلے میں سب سے زیادہ قصیدے لکھے۔ غزل کی طرح ان کے قصیدوں کی بھی اہم خصوصیت اعتدال و توازن ہے۔ ان میں بلند آہنگی اور زورِ بیان کو تلاش کرنے والوں کو مایوسی ہوگی۔

قصائد مصحفی کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جو ان کے معاصرین مثلاً جرأت وانشا وغیرہ کی چشمکوں اور معرکہ آرائیوں کے نتیجے میں وجود میں آیا۔ جس کا مقصد مقابلے میں ڈٹے رہنے کے ساتھ ساتھ اپنی قادر الکلامی اور استادی کا سکہ بٹھانا اور لکھنؤ میں قدم جمائے رکھنا تھا۔ چنانچہ یہ قصیدے مصحفی کی ذاتی زندگی کے اہم دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ قصائد مصحفی میں تعلیٰ اور خودستائی کے اشعار کی کثرت نظر آتی ہے جس کی مثال کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ مصحفی نے حمدیہ اور منقبتیہ قصائد میں بھی تعلی اور خودستائی کی گنجائش پیدا کر لی۔ اور طرح طرح سے اپنے کمالات کا اظہار کیا۔

فنی اعتبار سے مصحفی کے قصیدے کامیاب ہیں۔ قصیدے کے اجزائے ترکیبی کو انہوں نے بڑی خوبی سے برتا ہے۔ ان کی تشبیبیں دلنشیں، گریزیں برجستہ ہیں اور مدح میں حد سے بڑھا ہوا مبالغہ نہیں ملتا۔ انہوں نے اپنے ممدوحین کے حفظ مراتب کا پورا خیال رکھا ہے۔ سودا کی طرح زمین آسمان کے قلابے نہیں ملائے۔ بلکہ اعتدال و توازن سے کام لے کر حقیقی تصویر ابھارنے کی کوشش کی۔ مصحفی نے گنجلک اور ثقیل اصطلاحات سے بھی قصیدے کو بھاری بھرکم بنانے کی کوشش نہیں کی۔ زبان و بیان کے اعتبار سے مصحفی کے قصیدے لائق مطالعہ ہیں۔

مصحفی کے پیش رو قصیدہ نگاروں میں سودا، میر، قائم اور میر حسن وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ سودا کو قصیدہ گوئی میں اس قدر مقبولیت و شہرت حاصل ہوئی کہ ان کی غزل گوئی پس منظر میں چلی گئی۔ سودا کو اس کا احساس تھا۔

لوگ کہتے ہیں کہ سودا کا قصیدہ ہے خوب
ان کی خدمت میں لئے میں یہ غزل جاؤں گا

سودا کی قصیدہ گوئی کے علاوہ ان کی غزل گوئی بھی خصوصی توجہ کی متقاضی ہے۔ قصیدہ گوئی میں سودا نے فارسی قصیدہ نگاری کی روایت سے استفادہ کیا اور اس صنف کو بلندی پر پہنچا دیا۔ سودا کے اتباع میں ان کے بعد کی نسلیں قصیدے لکھتی رہیں۔ سودا کے ہم عصر میر تقی میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے اور اس صنف میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ لیکن قصیدے گوئی میں سودا کے برابر بھی نہ پہنچ سکے۔ دراصل یہ ضروری نہیں کہ ہر شاعر یکساں طور پر تمام اصناف میں کامیاب ہو۔ بلکہ کسی فنکار کی عظمت کا دارومدار عموماً کسی ایک ہی صنف پر ہوتا ہے۔ میر کے مزاج میں غزل ایسی رچی بسی تھی کہ قصیدے میں بھی اسی کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ میر نے سودا کی زمینوں میں قصیدے لکھے لیکن مبالغہ، غلو، پرشکوہ زبان کی تقلید نہ کی۔ میر نے قصیدے میں بھی الگ راہ اختیار کی۔ مضمون آفرینی اور خیال آفرینی میر کے قصائد کی اہم خصوصیات ہیں۔

میر حسن بنیادی طور پر مثنوی نگار تھے۔ چند قصیدے بھی انہوں نے لکھے۔ قصیدے کے لوازمات کو میر حسن نے برتنے کی پوری کوشش کی۔ لیکن ان کے قصیدوں میں ان کا مثنوی مزاج بھی جھلکتا ہے۔ بعض اوقات قصیدے میں بھی مثنوی کا تسلسل اور تغزل کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مدح سرائی میں اعتدال پایا جاتا ہے۔ روانی اور سلاست ان کے قصائد کی اہم خصوصیات ہیں۔ قائم چاند پوری، سودا کے شاگرد تھے۔ اس لئے استاد کی تقلید میں قصیدے بھی انہوں نے لکھے۔ ان کے قصائد میں تنوع اور

رنگارنگی میر حسن کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ لیکن کہیں کہیں الفاظ و اصطلاحات مشکل بھی اختیار کیں جس سے ثقالت پیدا ہوگئی ہے۔ شاید یہ سودا کی پیروی کا نتیجہ ہو۔ اس عہد میں دراصل قصیدہ گوئی نہ صرف قادرالکلامی کا ثبوت تسلیم کی جاتی تھی بلکہ حصولِ زر کا بھی ایک اہم ذریعہ تھی۔

دہلی میں مسلسل بیرونی حملوں کے سبب تباہی و بربادی مقدر ہوگئی تھی۔ سیاسی اور معاشی بحران کے پیشِ نظر بہت سے شعرا دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ اور بعض دوسرے مقامات پر پہنچے۔ لکھنؤ کے شاہی درباروں میں شعرا کی بڑی آؤ بھگت تھی۔ قصیدہ، ان درباروں تک رسائی کے لئے ایک طاقت ور ذریعہ تھا۔ اکثر شعرا، سلاطین کی مدح میں قصیدے لکھ رکھتے تھے اور مناسب موقع پا کر امرا و سلاطین سے رجوع کرتے۔ اور اپنے لئے دربار میں مناسب مقام و مرتبے کی تلاش میں رہتے۔ اس میں دورائے نہیں کہ نوابین اودھ نے ان مہاجر شعرا کی سرپرستی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھا۔

# کتابیات


۱) اختر، وحید : خواجہ میر درد، تصوف اور شاعری، علی گڑھ، انجمن اردو، مارچ، ۱۹۷۱ء۔

۲) اعظمی، منظر : تلاش و تعبیر، دہلی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۲ء۔

۳) اشرف، ام ہانی : اردو قصیدہ نگاری، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۸۸۹۱ء۔

۴) اختر، رفعت : علامت سے امیج تک، نئی دہلی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۵ء۔

۵) اشرفی، وہاب : میر اور مثنویاتِ میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔

۶) اشفاق، انیس : اردو غزل میں علامت نگاری، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء۔

۷) انصاری، اسلوب احمد مرتب، غزل تنقید، جلد اول، علی گڑھ، یونیورسٹی بک ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔

۸) امروہوی، افسر صدیقی، مصحفی، حیات وکلام، کراچی، مکتبہ نیا دور، ۱۹۷۵ء۔

۹) امین، محمد : قائم اور ان کا کلام، الہ آباد، اسرار کریمی پریس، ۱۹۸۳ء۔

۱۰) آہ، صفدر : میر اور میریات، ممبئی، علوی بک ڈپو، ۱۹۸۲ء۔

۱۱) امام، مظہر : ایک لہر آتی ہوئی، دہلی، معیار پبلیکیشنز، ۱۹۹۷ء۔

۱۲) اکبر آبادی، میکش : مسائلِ تصوف، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء۔

۱۳) آزاد، محمد حسین : آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء۔

۱۴) الٰہی، محمود : اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۵ء۔

۵۱) انجم، خلیق : مرزا محمد رفیع سودا، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۳۰۰۲ء۔

۶۱) احمد، مظہر : مرزا محمد رفیع سودا (مونوگراف)، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

۷۱) بیدار، عابد رضا : نئے پرانے چراغ، رام پور، انسٹی ٹیوٹ آف اورینٹل اسٹڈیز، سنہ درج نہیں۔

۸۱) بیگ، مرزا خلیل احمد : زبان اسلوب اور اسلوبیات، علی گڑھ، ادارہ زبان و اسلوب، ۳۸۹۱ء۔

۱۹) بیگ، مرزا خلیل احمد : تنقید اور اسلوبیاتی تنقید، علی گڑھ، شعبۂ لسانیات مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء۔

۲۰) بخش، مولا : خواجہ محمد میر اثر (مونوگراف)، دلی اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

۲۱) پیشاوری، عابد : انشا اللہ خاں انشا، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء۔

۲۲) ثناء الحق : میر و سودا کا دور، اردو شاعری کا عہدِ زریں، کراچی، ادارہ تحقیق و تصنیف، ۱۹۶۵ء۔

۲۳) جالبی، جمیل : تاریخِ ادبِ اردو، جلد دوم، حصہ دوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔

۲۴) جالبی، جمیل : تاریخِ ادبِ اردو، جلد سوم، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء۔

۲۵) جالبی جمیل : محمد تقی میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء۔

۲۶) چشتی، عنوان : معنویت کی تلاش، مظفر نگر، رنگ محل پبلیکیشنز، ۱۹۸۳ء۔

۲۷) چاند، شیخ : مرزا سودا، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۶ء۔

۲۸) حسن، محمد : دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۳ء۔

۲۹) حسن، محمد : اودھ میں اردو ادب کا تہذیبی و فکری پس منظر، دہلی، عاکف بک ڈپو، ۱۹۹۶ء۔

۳۰) حالی، الطاف حسین : مقدمہ شعر و شاعری، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء۔

۳۱) حسین، قاضی افضال : مرزا محمد رفیع سودا (مونوگراف)، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۰ء۔

۳۲) حسین، قاضی جمال : سید خواجہ میر درد، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۷ء۔

۳۳) حسین، مرزا جعفر : قدیم لکھنؤ کی آخری بہار، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء۔

۳۴) خان، نصیر احمد : اردو لسانیات نئی دہلی، اردو محل پبلی کیشن، ۱۹۹۰ء۔

۳۵) خان، یوسف حسین : اردو غزل، اعظم گڑھ، دارالمصنفین، شبلی اکیڈمی، ۲۰۰۳ء۔

۳۶) خان، رشید : اردو کی تین مثنویاں، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

۳۷) رضوی، اطہر مرتب : میر تقی میر عالمی سیمنار، کنیڈا، دہلی، شاہد پبلی کیشن، ۱۹۹۹ء۔

۳۸) رضوی، سید محمد عقیل : اردو مثنوی کا ارتقا (شمالی ہند میں)، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء۔

۳۹) رضوی سجاد باقر : وضاحتیں، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۶۱ء۔

۴۰) زیدی، علی جواد: قصیدہ نگارانِ اتر پردیش، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء۔

۴۱) زبیر رانا: عشق کا مارکسی تصور، لاہور، ری پبلی کن بکس، ۱۹۸۹ء۔

۴۲) سروری، عبدالقادر: اردو مثنوی کا ارتقا، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

۴۳) سحر، ابو محمد: اردو میں قصیدہ نگاری، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۰ء۔

۴۴) سیوہاروی، عبدالصمد: اردو کا سب سے بڑا محسن و شاعر، حیدرآباد، ادارۂ ادب جدید، ۱۹۴۳ء۔

۵۴) سکسینہ، رام بابو: تاریخِ ادب اردو مترجم مرزا محمد (عسکری)، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء۔

۴۶) شہباز، عبدالغفور: زندگانیِ بے نظیر، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۱ء۔

۷۴) شایاں، ذکاء الدین: اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ، حصہ اول، علی گڑھ، لیتھو پریس، ۱۹۸۹ء۔

۴۸) صدیقی، ابواللیث: مصحفی اور ان کا کلام، دہلی، بھارتی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء۔

۴۹) صدیقی، ابواللیث: لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، لکھنؤ، نظامی پریس، ۱۹۷۳ء۔

۵۰) صدیقی، ابواللیث: غزل اور متغزلین، دہلی، بھارتی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء۔

۵۱) صدیقی، ظہیر احمد: خواجہ میر درد، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۰۳ء۔

۵۲) عامر، محمد یعقوب: اردو کے ادبی معرکے، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء۔

۵۳) عبدالمغنی: میر کا تغزل، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۲۰۰۰ء۔

۵۴) عبدالودود، قاضی: مصحفی اور ان کے اہم معاصرین، پٹنہ، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۸۴ء۔

۵۵) عسکری، محمد حسن: انسان اور آدمی، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۶ء۔

۵۶) عبداللہ، سید: ولی سے اقبال تک، دہلی، اردو بازار، سنہ ندارد۔

۵۷) عبدالباری، سید: لکھنؤ کا شعر و ادب، دہلی، الفلاح پبلشرز، ۱۹۹۲ء۔

۵۸) علوی، خالد: قائم چاند پوری (مونوگراف)، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

۵۹) فاروقی، شمس الرحمٰن، اردو غزل کے اہم موڑ، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۱۹۹۷ء۔

۰۶) فرحت شفیقہ، بچوں کے نظیر اکبر آبادی، نئی دہلی، مکتبہ پیام تعلیم، ۳۰۰۲ء۔

۶۱) فاروقی، نثار احمد، تلاشِ میر، دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۴ء۔

۲۶) فاروقی، نثار احمد، دراسات، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۸۷۹۱ء۔

۶۳) فتحپوری، فرمان، اردو شاعری کا فنی ارتقا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

۶۴) فضل الحق، میر حسن، حیات اور ادبی خدمات، دہلی، ادارہ تصنیف، ستمبر، ۱۹۶۵ء۔

۶۵) قریشی، محبوب اعلیٰ: اردو مثنویوں میں جنسی تلذذ، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۳ء۔

۶۶) قریشی، کامل (مرتب) اردو غزل، دہلی، اردو اکادمی، ۲۰۰۱ء۔

۶۷) کشفی، ابوالخیر: اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر، کراچی، ادبی پبلشرز، ۱۹۷۵ء۔

۸۶) ماہلی شاہد (مرتب): داغ دہلوی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۰۰۲ء۔

۶۹) ملا، آنند نرائن، کچھ نثر میں بھی، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ستمبر ۱۹۷۵ء۔

۷۰) نقوی، حنیف: میر و مصحفی، دہلی، بھارت آفسیٹ، ۲۰۰۳ء۔

۷۱) نقوی، نورالحسن: مصحفی حیات اور شاعری، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ۱۹۹۸ء۔

۷۲) ندوی، عبدالسلام: شعر الہند، حصہ اول، اعظم گڑھ، معارف، ۱۹۳۹ء۔

۷۳) نارنگ، گوپی چند: اسلوبیاتِ میر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۰ء۔

۴۷) نارنگ، گوپی چند: ہندوستانی قصیدوں سے ماخوذ اردو مثنویاں، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، دسمبر ۲۰۰۱ء۔

۷۵) نظامی، حسن احمد: شمالی ہند کی اردو شاعری میں ایہام گوئی، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۷ء۔

۷۶) وارثی، سعیدہ: مطالعۂ مثنویاتِ مصحفی، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۵ء۔

۷۷) ہاشمی، نورالحسن: دلی کا دبستانِ شاعری، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۷ء۔

۸۷) ہاشمی، قاضی عبدالرحمٰن: خواجہ میر درد (مونوگراف)، دہلی، اردو اکادمی، ۸۰۰۲ء۔

# رسائل


۱) نگار (ماہنامہ) مصحفی نمبر، لکھنؤ، جنوری، ۱۹۳۹ء۔

۲) ایوانِ اردو (ماہنامہ)، دہلی، اردو اکادمی، اکتوبر ۲۰۰۵ء۔

۳) ادیب (سہ ماہی)، اردو زبان و ادب کا تاریخ، نمبر، علی گڑھ، جامعہ اردو، ۱۹۹۲ء۔

۴) ادیب (سہ ماہی)، علی گڑھ، جامعہ اردو، جنوری فروری، مارچ، ۱۹۸۸ء۔

۵) نئی صدی (ماہنامہ)، بنارس، جنوری، ۲۰۰۷ء۔

۶) شب خون (ماہنامہ)، الہٰ آباد، جولائی، اگست، ستمبر، ۱۹۸۵ء۔

۷) شب خون (ماہنامہ)، الہٰ آباد، اکتبور، نومبر، ۱۹۸۵ء۔

۸) شب خون (ماہنامہ)، الہٰ آباد، دسمبر، جنوری، فروری، ۱۹۷۹ء۔

۹) سنقِ اردو (ماہنامہ)، بھدوہی، یوپی، جنوری ۲۰۰۶ء۔

۱۰) نیا دور (ماہنامہ)، لکھنؤ، جون، جولائی، اگست، ۲۰۰۶ء۔

۱۱) آج کل (ماہنامہ)، دہلی، جون، ۲۰۰۷ء۔

۱۲) یہ صبح (ششماہی)، دہلی، اکتوبر، ۱۹۹۸ء تا مارچ، ۱۹۹۹ء۔

# بنیادی ماخذ


۱) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ اول) مرتب نورالحسن نقوی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء۔

۲) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ دوم) مرتب نورالحسن نقوی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۹ء۔

۳) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ سوم) مرتب نورالحسن نقوی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء۔

۴) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ چہارم) مرتب نورالحسن نقوی، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۴ء۔

۵) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ پنجم) مرتب نثار احمد فاروقی، قومی کونسل، برائے فروغِ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء۔

۶) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ ہفتم) مرتب نور الحسن نقوی، قومی کونسل، برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۲۰۰۷ء۔

۷) کلیاتِ مصحفی (مشتمل بر دیوانِ ہشتم) مرتب عابد رضا بیدار، خدا بخش، پبلک اورینٹل لائبریری، پٹنہ، ۱۹۹۵ء۔

۸) کلیات میر حصہ اول مرتب احمد محفوظ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء۔

۹) کلیات میر حصہ دوم مرتب احمد محفوظ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء۔

۱۰) سحر البیان، مرتب حکم چند نیر، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۵ء۔

۱۱) انتخابِ کلام سودا، مرتب رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، اگست، ۱۹۷۲ء۔

۱۲) انتخابِ کلام میر حسن، مرتب مظفر حنفی، دہلی اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۰۰ء۔

۳۱) انتخابِ کلام خواجہ میر درد، مرتب نثار اعظمی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۷ء۔

۱۴) گلزارِ نظیر، مرتب سلیم جعفر، ہندوستانی اکیڈمی، الہٰ آباد، ۱۹۵۱ء۔

۱۵) کلیاتِ نظیر اکبر آبادی، مرتب عبدالباری آسی، نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۵۱ء۔

۱۶) انتخابِ نظیر اکبر آبادی، مرتب رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۱۹۷۰ء۔

۱۷) دیوانِ نظیر اکبر آبادی، مرتب مرزا فرحت اللہ بیگ، انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۴۲ء۔


Nehru University (Library)