باب چہارم

نظری تنقید اور شعریات کا طلوع

"کدم راؤ پدم راؤ" کا نمایاں ترین پہلو اس کی غیر مذہبیت ہے۔ اس سے کچھ اخلاقی سبق بھی شاید حاصل کیا جا سکتا ہو، لیکن بنیادی طور پر یہ نظم آداب حکومت، انمل بے جوڑ جنسی ملاپ یا شادی، دنیاوی علم، سحر و ساحری، اور اسرار پر مشتمل ہے۔ اور اتنی ہی اہم بات یہ ہے کہ یہ نظم شعوری طور پر "ادبی" ہے۔ یعنی اس کے مصنف کو غالباً اس بات کا بخوبی احساس ہے کہ وہ کوئی ادبی (نہ کہ اصلاحی، صوفیانہ، یا اخلاقی) کارگذاری انجام دے رہا ہے۔ نظامی کی نظر میں ایہام، یا ذو معنین الفاظ کا استعمال، شعر گوئی کا خاص جوہر ہے:

دو آرت سبد جس کوت میں نہ ہوئے
دو آرت سبد باج رتجھے نہ کوئے (۱) دو آرت=ذو معنین، کوت=نظم

یہ بات یہاں دھیان میں رکھنے کی ہے کہ خسرو نے "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں اپنے بارے میں دعویٰ کیا تھا کہ میں ایک نئی قسم کے ایہام کا موجد ہوں۔(۲) اور یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ فخر دین نظامی کا حدوث، شیخ باجن کے حدوث سے بالکل متوازی اور غیر متعلق ہے۔ نظری تنقید کی ہلکی سی یہ رمق جو ہم فخر دین نظامی کے یہاں دیکھتے ہیں، اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ تخلیقی اظہار کے وسیلے کے طور پر ہندی / ہندوی اب پختگی کی منزل کو پہنچ چکی ہے۔ اسی طرح، یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اردو میں

(۱) فخر دین نظامی، "کدم راؤ پدم راؤ"، ص ۱۳۳۔
(۲) امیر خسرو: "دیباچہ غرۃ الکمال"، مرتبہ وزیر الحسن عابدی، لاہور، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۵، ص ص ۶۳ تا ۶۴۔

نظری تنقید اور شعریات کے قدیم ترین اشاروں کا سلسلہ ایران یا عرب نہیں، بلکہ ہندوستان کے ایک عظیم ادبی نظریہ ساز سے قائم ہوتا ہے۔

یہاں یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ذرا ٹھہر کر امیر خسرو کے ادبی نظریات اور شعریات کا مختصر مطالعہ اور تجزیہ کر لیا جائے۔ ان کے خیالات نے اردو اور سبک ہندی کی شاعری پر خاموشی سے، لیکن بہت دور تک نفوذ کیا ہے۔ یہ نفوذ اس معنی میں تو نہیں ہے کہ ہم خسرو کے اصل الفاظ کی بازگشت ہر جگہ دیکھ سکیں، لیکن اس معنی میں ضرور ہے کہ خسرو کی شعریات، اور ان کے طریق عمل، دونوں نے اردو اور سبک ہندی کی ادبی کارگذاریوں کو عمومی حمایت اور قوت پہنچائی۔ نظامی نے ایہام پر جو زور دیا، اس کی وجہ خسرو کا اصول اور عمل یقیناً رہے ہوں گے۔ اردو شعریات پر خسرو کا اثر ہم اس بات میں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں "روانی" پر جو غیر معمولی تاکید ہے، اس کی اصل امیر خسرو کے یہاں نظر آتی ہے۔ ہر اس تہذیب میں جہاں شعر کو مجمع عام میں پڑھ کر سنایا جاتا ہے، اس بات کا خاص اہتمام یقیناً رہتا ہوگا کہ کلام میں روانی ہو اور وہ صوتی اعتبار سے ایسا ہو کہ اسے مجمع آسانی سے سن اور سمجھ سکے۔ جدید عرب شاعر اور نقاد ادونس (Adonis) جس کا اصل نام علی احمد سعید ہے، قدیم شعر عرب کی موسیقیاتی کیفیت پر بحث کرتے ہوئے جاحظ کا قول نقل کرتا ہے:

> الفاظ کے حروف، اور بیت کے الفاظ میں ہم آہنگی، سلاست، اور لچک ہونا چاہیے، تاکہ انھیں ادا کرنے میں آسانی ہو... الفاظ کو نرم، خوش گوار، ان کے نظم میں لچک اور ان کی ادائیگی آسان ہونا چاہیے تاکہ پورا شعر ایک لفظ محسوس ہو، اور پورا لفظ ایک حرف محسوس ہو۔ (۳)

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا بیان کو ہم "روانی" کی ایک کار آمد اور بنیادی تعریف کہہ سکتے ہیں۔ خاص کر یہ نکتہ بہت توجہ انگیز ہے کہ کلام جب ادا کیا جائے تو اس میں اس قدر سلاست ہو کہ پورا لفظ ایک حرف کا حکم رکھے، اور پورا شعر محض ایک لفظ کے برابر محسوس ہو۔ لیکن جاحظ، یا کسی اور عرب نقاد نے "روانی" کا مفہوم رکھنے والا کوئی لفظ غالباً استعمال نہیں کیا ہے۔ عرب نظریہ سازوں کے یہاں ہم "بداہت" (فطری پن) اور

(۳) ادونس (علی احمد سعید): *An Introduction to Arab Poetics* Translated from the Arabic by Catherine Cobham, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 29

"فصاحت" وغیرہ کا ذکر یقیناً دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں "روانی" کے تصور کو غالباً "بداہت" کی ضمن میں سمجھا جاتا تھا۔ خسرو شاید پہلے نظریہ ساز ہیں جنھوں نے "روانی" کو بطور اصطلاح برتا۔ اور اس بات میں تو بے شک وہ پہلے ہیں کہ انھوں نے "روانی" پر ایک خاصی پیچیدہ، اور داخلیت پر مبنی بحث لکھی۔ یہ بحث داخلی تاثرات پر اس قدر مبنی ہے کہ ہمیں یہ خیال گذرتا ہے کہ اس پر نظریہ "سہریدیہ (sahridaya) قاری" کا اثر پڑا ہوگا۔ خسرو کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ سنسکرت سے واقف تھے۔

خسرو نے اپنا کلیات نظم اپنے دیوان "بقیۂ نقیہ" (تقریباً ۱۳۱۵) کی ترتیب کے بعد مرتب کیا۔ کلیات کے دیباچے میں انھوں نے "روانی" کی بنیاد اپنے ان چار دواوین کی روشنی میں قائم کی، جو اس وقت تک مکمل ہو چکے تھے۔ انھوں نے لکھا:

> خواطر اصحاب طبع میں یہ بات رہے کہ مرتبۂ اول میں جو غزلیات ہیں، وہ خاک کی طرح سرد، خشک، اور گھنی، اور نازک و شکست پذیر ہیں۔ اور یہ بھی ہے کہ یہ غزلیں خشک صنائع و بدائع، اور سرد رسومیات، اور گاڑھے، گھنے تکلفات والی ہیں۔ اور وہ کثافت [گاڑھے پن اور گھنے پن] کی طرف رجحان رکھتی ہیں۔ اور جب وہ غزلیں میری مرضی کے مطابق مکمل ہوئیں، تو وہ میرے دیوان "تحفۃ الصغر" میں ہیں...
>
> اور دوسرے مرتبہ میں جو غزلیں ہیں، وہ پانی ہیں، جیسے کہ پانی لطیف ہے خیال پر، اور برتر ہے خاک سے۔ اور یہ غزلیں گاڑھے الفاظ کے گرد و غبار سے پاک ہیں۔ وہ "وسط الحیواۃ" ہے، کہ گرم و تر ہے۔ گویا وہ ایسا پانی ہے جو اپنی آتش طبع کی بدولت خوب جوش پر ہے۔ اور اس طرح وہ مقام آبی سے مقام ہوائی پر پہنچا ہوا ہے۔ لیکن وہ غزلیں اپنی مائیت ہی میں رہیں۔
>
> مرتبۂ سوم میں جو غزلیں ہیں، برشتہ ہیں، خوب بھنی ہوئی، پختہ۔ اور مزے دار۔ ہوا چونکہ پانی کی خاصیت والی اور گرم و تر ہے، یہ غزلیں لطیف تر اور رواں تر اور برتر ہیں۔ اور چونکہ لطافت خلل پذیر نہیں ہوتی، یہ غزلیں بھی ہوا کی طرح گرم و تر ہیں۔ اور وہ غزلیں جو لطیف پانی کی طرح رواں تر ہیں، اور جنھیں آتش طبع کے عالم بے پرواز سے قوت بسیار ملی ہے، اور جو کہ مقام ہوائیت

سے مرتبۂ مائیت تک پہنچ گئی ہیں، وہ "غرۃ الکمال" سے ہیں۔ اس دیوان کی تمام غزلیات اسی نوع کی ہیں۔ مناسب ہے کہ پڑھنے والے اپنی طبع و قاد کے ذریعے ان کی تاویل کریں۔

اور مرتبۂ چہارم کی غزلیات آگ کی طرح ہیں۔ اور چونکہ آگ، مرتبۂ علو کی طرف میلان رکھتی ہے، اور ہرگز اپنا سر پستی کی جانب نہیں لاتی، اور تنزل کو اس میں کوئی راہ نہیں، اور کوئی طبیعت اس سے بلند تر نہیں ہوتی، بلکہ اس تک پہنچتی بھی نہیں، اس طرح، کہ حرارت خاصہ ہے آگ کا، تو یہ غزلیں دلہائے نرم میں یوں گذر کرتی ہیں جیسے روئی میں آگ۔ اور آہنیں دل کو تھوڑا نرم کر دیتی ہیں۔ اور اگر کوئی دل ایسا ہے جو درد عشق زا نہیں رکھتا، تو وہ اسے خوب ہی جلاتی ہیں، اور خاکستر کر دیتی ہیں۔ "بقیہ نقیہ" اور اس کے بعد کی غزلوں میں، اس شعلۂ روشن، اور آتش طبع و قاد، جو شعر میں ہوتی ہے، [کی بدولت] مجھے امید ہے کہ ان غزل ہائے سوزاں سے کرۂ آسمان بلند کو سراسر آتش پا کر ڈالوں، گویا کہ اس خرمن سے اٹھنے والا شعلۂ سوزاں، خوشۂ عطارد کو جا پکڑے، یہاں تک کہ اس کی روشنی روے فلک پر گرے اور مشعلۂ آفتاب کو پانی کر ڈالے۔(۴)

اس غیر معمولی عبارت میں جو باریکیاں، حوالے، رعایتیں، اور نظریات مضمر ہیں ان کا مکمل تجزیہ اس وقت ضروری نہیں، اور شاید ممکن بھی نہیں۔ لیکن بعض بنیادی نکات کی طرف اشارہ ضرور کرنا چاہیے:

پہلی بات تو یہ کہ خسرو کی نظر میں "روانی" صفت ہے آگ اور پانی کی۔ یا یوں کہیں کہ "روانی" کی فطرت آگ اور پانی جیسی ہے۔ اور سب سے عمدہ روانی ہے، اس پانی کی جو مبدل بہ حرارت (ہوا) ہو کر پھر مبدل بہ آب ہو کر، پھر مبدل بہ ہوا ہو کر بالآخر مبدل بہ آب ہو گیا ہو۔ اس طرح ایک عنصر (نرم حرارت، تری، پانی) کی اپنی توانائی، دوسرے عنصر کی اپنی توانائی (سخت حرارت، تری، ہوا) کی طرف آزادی سے رواں ہوتی رہتی ہے، اور ایک کی توانائی دوسرے کی توانائی میں مبدل ہوتی جاتی ہے۔ بعد ازاں، وہ

(۴) امیر خسرو: کلیات، مرتبہ انوار الحسن، لکھنؤ، نول کشور پریس، ۱۹۶۷ء، ص ص ۳۹ تا ۴۰۔ میرے سامنے ۱۹۱۶ کا کلیات، مطبوعہ نول کشور پریس، بھی ہے، جس کی تصحیح حامد شاہ آبادی نے کی تھی۔ افسوس کہ دونوں ایڈیشنوں کا متن بہت مخدوش ہے۔ میں نے کہیں کہیں قیاس سے کام لیا ہے۔

ایک اور عنصر (سخت حرارت، آگ) میں ڈھل کر پھر ایک اور عنصر (پانی) میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ شعر کی روانی موسیقی کے زیر و بم کی طرح ہے، لیکن اور بھی آزادی کے ساتھ، کیوں کہ ہوا، پانی، اور آگ، بنیادی طور پر اپنے ہی طبعی رجحان کے مطابق اٹھتے اور بہتے ہیں، جب کہ موسیقی بنیادی طور پر تال اور وقفے کی پابند ہے۔ شعر کی روانی وقفے اور تال کے بندھنوں سے ماورا ہے۔ وہ مختلف، بلکہ متخالف عناصر کو یک جان کرتی اور ان کا استحالہ کرتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ خسرو کی نظر میں، شعر گوئی اور شعر فہمی دونوں ہی کے لیے مناسبت طبع، اور مناسب مزاج، درجۂ مساوی میں ضروری ہیں۔ روانی کے بارے میں اپنی گفتگو کے آغاز ہی میں وہ ان لوگوں کو مخاطب کرتے ہیں جو "اصحاب طبع" ہیں، یعنی وہ لوگ جو مناسب خلط (مزاج)، اور قلب (ذہن) دونوں کے مالک ہیں۔ شاعر اور قاری دونوں کے بارے میں وہ لفظ "طبع" کا استعمال آزادی سے کرتے ہیں۔ مثلاً "طبع رواں"، "طبع و قاد"، وغیرہ۔ ملحوظ رہے کہ عربی مادہ ط، ب، ع، کے اصل معنی ہیں، "کسی چیز پر کسی چیز کو مرتسم کرنا، کسی چیز پر کسی چیز کا نقش بٹھانا، جیسے انگوٹھی کی مہر کرنا، وغیرہ۔" لہٰذا "طبع" میں تعلیم، تربیت، خاص کر بچپن میں حاصل کی ہوئی صلاحیتوں، کا بھی مفہوم شامل ہے۔

خسرو نے "طبع و قاد" کا فقرہ ایک بار اپنے لیے، اور ایک بار اپنے قاری کے لیے استعمال کیا ہے۔ "وقاد" کے بہت سے معنی ہیں۔ ان میں حسب ذیل ہمارے کار آمد ہیں: روشن، آتشیں، پھرتیلا، حرارت یافتہ، زیرک، درگذرندہ درامور، روشن خاطر، تیز، بسیار افروختہ شوندہ، لہٰذا ذہین، اور دراک۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ جو روشن کرے وہ بھی وقاد، اور جو روشن ہو وہ بھی وقاد ہے۔ شاعر کی طبع وقاد اس سے شعر کہلاتی ہے، اور قاری کی طبع وقاد اسے اس امر پر آگاہ کرتی ہے کہ شاعر کیا کر رہا ہے، اور کس طرح۔ شعر کے منطقے میں شاعر اور قاری ایک ہی جگہ میں ہیں۔ اس تصور، اور ابھینو گپت (Abhinavagupta) کے نظریۂ "سہریدیہ قاری" میں مماثلت ظاہر ہے۔ سہریدیہ قاری کی تعریف ابھینو گپت نے یوں کی ہے کہ وہ "ایسا دل رکھتا ہے جس کی قوت ادراک نہایت تیز ہو"۔(۵)

"روانی" کے اصل جوہر کی حیثیت سے آگ اور پانی کی وحدت کا تصور ہماری توجہ شعری توانائی کے تصور کی طرف منعطف کرتا ہے۔ جس شعر میں اس کے خالق کی توانائی اس طرح، اور اس رنگ میں، موجود نہ ہو جس طرح کہ وہ اس کے تخلیقی تخیل میں نمودار ہوتی ہے، وہ کلام رواں نہ ہوگا۔ اس کے برخلاف، وہ

(۵) R.S.Tewary: *A Critical Approach to Classical Indian Poetics*, Varanasi, Chaukhamba Orientalia, 1984, p. 33.

آسانی سے شکست پذیر (نازک) اور گھنا، گاڑھا (کثیف) ہوگا۔ لفظ "کثیف" میں میل کچیل، تری، اور چکنائی سے چکٹے ہونے کا تصور ہے، لیکن اس میں کثرت اور وفور، بھیڑ بھاڑ، وغیرہ کا بھی تصور موجود ہے۔ ہانس ویر (Hans Wehr) کے عربی / انگریزی لغت میں "کثیف" کے حسب ذیل معنی درج ہیں:

dense; compact; heavy; coarse; viscous (۶)

"مصباح اللغات" میں ہے: "گاڑھا، موٹا"، اور "منتخب اللغات" میں "کثیف" بہ معنی "سطبر" (بہت بھاری، گاڑھا، غلیظ) درج ہے۔ لہٰذا کثیف اشیا وہ ہیں جو گاڑھی اور گھنی ہیں، اس لیے وہ اشیا سے پر ہیں۔ اس کی ضد "لطیف" ہے، اور "لطیف" میں کثرت کا شائبہ نہیں۔ لہٰذا "کثیف" کلام وہ ہوا جس میں الفاظ کی کثرت ہو، خاص کر ایسے الفاظ جو بھاری بھر کم، مشکل، اور گٹھل ہوں۔ ایسے کلام میں توانائی کم ہوگی۔ اسی لئے خسرو اسے "نازک" کہتے ہیں۔ لفظ "نازک" کے بھی اچھے اور برے دونوں معنی ہیں: برے معنی ہیں، آسانی سے ٹوٹ جانے والا، آسانی سے گزند اٹھا لینے والا، لہٰذا وہ جس میں مناسب قوت اور توانائی کی کمی ہو۔

منقولہ بالا عبارت کے ذرا پہلے خسرو نے اپنی طبیعت کی "ثقافت" کو آگ کے ذریعے پانی میں مبدل ہوتا ہوا بتایا ہے۔ (۷) لہٰذا یہ تخلیقی ذہن کے اندر بھڑکتی رہنے والی آگ کی توانائی ہی ہے جو کلام کو "کم رواں" سے "زیادہ رواں" میں بدل دیتی ہے۔ اس تصور کو خسرو نے محولہ بالا دیباچۂ کلیات میں طرح طرح قائم کیا ہے: دیوان دوم کی غزلیں اس پانی کی طرح ہیں جو "اپنی آتش طبع کی بدولت خوب جوش پر ہے"۔ تیسرے دیوان کی غزلیں "برشتہ" (خوب بھنی ہوئی، پختہ، مزے دار) ہیں۔ (اس لفظ کے متعدد معنی ہیں، ان میں "مرغوب و محبوب" اور "چہرۂ آتشیں" بھی شامل ہے)۔ (۸) ان میں وہ "قوت بسیار ہے" جو "آتش طبع کے عالم بے پرواز کا خاصہ ہے"۔ چوتھے دیوان کی غزلیں براہ راست آگ کی صفت رکھتی ہیں۔ یہ غزلیں "دلہائے نرم میں یوں گذر کرتی ہیں جیسے روئی میں آگ"، اور یہ "آہنیں دل کو تھوڑا نرم کر دیتی ہیں"۔ لیکن وہ کٹھور دل جن میں عشق کو پیدا کرنے والا درد ہی نہیں ہوتا، انھیں یہ جلا کر راکھ کر دیتی ہیں۔ ان غزلوں میں وہ قوت اور توانائی ہے کہ وہ سارے فلک کو تسخیر کر لیں، اس کا ذہنی سکون غارت کر دیں، اور سورج کے مینار شعاعی کو پانی میں بدل دیں۔ یہ غزلیں اشیا کو وقوع میں لاتی ہیں۔ لیکن ان کی توانائی عشق کے

(۶) Hans Wehr: *The Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic*, Ed., J.M. Cowan, Ithaca, New York, Spoken Language Services, Inc., 1976, p.816.

(۷) امیر خسرو، کلیات، ص ۳۹ (۱۹۶۷)، اور ص ۳ (۱۹۱۶)۔

(۸) محمد پادشاہ شاد، میر منشی: "فرہنگ آنند راج"، جلد اول، تہران، ۱۳۴۳ شمسی (لکھنؤ، ۱۸۸۹ تا ۱۸۹۴)، ص ۶۷۱۔

کام میں خرچ ہوتی ہے، سماجی اور فلاحی کاموں میں نہیں۔

"روانی" کے بارے میں اپنی گفتگو کے اختتام تک آتے آتے (اور در حقیقت اس دیباچے میں اور کچھ بہت ہے بھی نہیں) خسرو ایسے استعارے اپنے کلام میں داخل کرتے ہیں جن کی معنویت علم نجوم کے بھی عالم سے ہے۔ اور یہ استعارے ان کے سارے استدلال کو لپیٹ کر ایک نقطے پر مرکوز بھی کر دیتے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ "خوشۂ عطارد" کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کا حاکم عطارد (بدھ، یا Mercury) ہے، جسے "دبیر فلک" کہتے ہیں۔ اس کا تعلق علم و عقل سے ہے اور برج سنبلہ میں اسے شرف ہے۔ عطارد کی دو علامتیں ہیں، جوزا (Gemini) اور سنبلہ (Virgo، یا کنیا)۔ اور خود جوزا علامت ہے "ہوائے تبدل پذیر" (mutable air) کی۔ عربی میں "الجوزاء" کے معنی ہیں "سیاہ بھیڑ، جس کے جسم کا وسطی حصہ سیاہ ہو۔ چونکہ ایسی بھیڑ کسی ایسے گلے میں نہایت نمایاں ہوگی جس میں باقی سب بھیڑیں سیاہ ہی سیاہ ہوں، اور چونکہ اس منزل فلک میں جو ستارے ہیں، وہ اور منازل کے ستاروں کے بالمقابل زیادہ روشن ہیں، اس لیے اسے جوزا کہا گیا۔" (۹) ہندوستان میں اسے "میتھن" کہتے ہیں، جس کے معنی ہیں "اختلاط جنسی"۔ (۱۰) لہٰذا یہاں تخلیقی توانائی، اور شاعرانہ مزاج کے آتشیں، روشنی پذیر اور روشنی انگیز ہونے کی طرف بکثرت اشارے موجود ہیں۔

عطارد کی دوسری علامت کو عربی میں "سنبلہ"، مغرب میں Virgo اور ہندوستان میں "کنیا" کہتے ہیں۔ "سنبلہ" کے معنی ہیں "غلے کی بالی"۔ عربی میں اس علامت کا ایک نام "العذراء" بھی ہے، جس کے معنی ہیں "کنواری لڑکی"۔ (حضرت مریم کو بھی عذرا کہتے ہیں)۔ خسرو نے یہاں 'منزل' کے لیے لفظ "خوشہ" استعمال کیا ہے، جو بالکل درست ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس کے معنی "غلے کی بالی، پھلوں یا دانوں کا گچھا" بھی ہیں۔ اس طرح سنبلہ / کنیا / غلے کی بالی / کنواری لڑکی / حضرت مریم کے تلازمے پھر تخلیق، اور افزائش کے معنی قائم کرتے ہیں۔ پھر Virgo یا سنبلہ علامت ہے "خاک تبدل پذیر" (mutable earth)، اور خسرو نے اپنی شروع کی غزلوں کو "بمثابۂ خاک" کہا تھا۔ "تحفۃ الصغر" کی غزلوں کی "خاک" استحالے کے زور سے بدلی، یا اس کے "کثیف" اجزا کی کایا کلپ ہوگئی، یا اس کا تزکیہ ہوا، تو ان کا دوسرا دیوان وجود میں آیا۔

(۹) ملا غیاث الدین رامپوری: "غیاث اللغات"، کانپور، مطبع انتظامی، ۱۸۹۳، (۱۸۲۶)، ص ۱۴۶۔

(۱۰) R.S. McGregor: *The Oxford Hindi -English Dictionary*, OUP, New Delhi, 1995, (1993), p. 834.

جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا، سنبلہ کو ہمارے یہاں "کنیا" کہتے ہیں، اور اس کی شکل ہمیشہ نوجوان لڑکی سی بنتی ہے۔ فارسی شعرا کا مشہور مضمون ہے کہ وہ اپنی طبع، یا قلب متخیلہ، کو حاملہ فرض کرتے ہیں، بلکہ ایسی حاملہ جو باکرہ بھی ہے، اور اپنے کلام کو اس طبع باکرہ و حاملہ کی اولاد قرار دیتے ہیں۔ ممکن ہے یہاں خسرو کے ذہن میں خاقانی (۱۱۲۶ تا ۱۱۹۸:۱۱۹۹) کا وہ معرکہ آرا قصیدہ ہو جہاں اس مضمون کے ساتھ حضرت مریم کا بھی مضمون باندھا گیا ہے:

روزہ کردم نذر چوں مریم کہ ہم مریم صفاست
خاطر روح القدس پیوند عیسی زاے من
دست من جوزا و کلکم حوت و معنی سنبلہ
سنبلہ زاید ز حوت از جنبش جوزاے من
گرچہ از زن سیر تاں کارم چو خنثیٰ مشکل است
حاملہ است از جان مرداں خاطر عذراے من (۱۱)

لہٰذا تخلیقی توانائی شاعر کے قلب پر قبضہ کر لیتی ہے۔ (جیسا کہ آپ نے دیکھا، خاقانی اور خسرو دونوں "خاطر"، "طبع"، "دل" جیسے الفاظ کا صرف بار بار کرتے ہیں۔) اور پھر شاعر کی طبع، معنی سے بھر جاتی ہے۔ خاک (کنواری لڑکی [کنیا]، غلے کی بالی، عذرا) حاملہ ہو جاتی ہے۔ اس کا حمل نمو پاتا ہے "آتش طبع" یا قوت تخیل سے، جس کا جوہر "روانی" ہے۔ خاقانی کا دوسرے شعر میں سارا تخلیقی عمل ہی حرکت اور روانی کے استعاروں میں بیان ہوا ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا، سنبلہ کا حاکم عطارد ہے، جو نطق، استدلال، تعقل، اور تحریر کا مالک ہے۔ لہٰذا اسے ادب، اور تصور و تخیل کے بھی تمام پہلوؤں کی سلطانی حاصل ہے۔ لیکن اس کا عمل بھی، عنصر "خاک" کے عمل کی طرح بے رنگ (neutral) ہے۔ اس سے مراد یہ ہوئی کہ شاعر اپنے تخلیقی ذہن کو اپنی حسب منشا کام میں لاتا ہے۔ عطارد کے محکوموں میں جوزا کی موفقت ہوا سے ہے، اور سنبلہ کی مناسبت خاک سے۔ خسرو کی شعریات میں خاک اور باد ایک دوسرے میں حل ہو جاتے ہیں، پھر آتش انھیں آگ اور روشنی میں بدل دیتی ہے۔ شاعر کی طبع حاملہ وہ خرمن بن جاتی ہے جہاں سے آگ کی کھیتی اٹھائی جاتی ہے۔ پھر یہ آگ برج عطارد میں لگتی ہے۔ اور اس آتش زنی سے جو توانائی پیدا ہوتی ہے وہ منارۂ خورشید کو پانی کر دیتی ہے۔

(۱۱) "انموذج المعانی، انتخاب قصائد انوری و خاقانی،" دہلی، جید برقی پریس، تاریخ ندارد، ص ص ۹۹، ۱۰۲۔

ایک نظر رعایتوں پر بھی ڈال لیں:

خوشہ = constellation، صورت فلکی، غلے کی بالی، پھلوں یا دانوں کا گچھا [سنبلہ]
طبع شاعر = خرمن
خرمن = سنبلہ کا ڈھیر
سنبلہ = کنیا، العذراء [حضرت مریم]
آب = پانی، چمک۔ لہٰذا روشنی = پانی، اور پانی = روشنی
آفتاب = (علم نجوم میں) آتش مستقل (fixed fire) = بے رنگ (neutral)
آب = بے رنگ، لہٰذا آب = آفتاب

علم نجوم کے اعتبار سے آفتاب کا بطور خاص تعلق قلب، سر، اور آنکھوں سے ہے۔ آفتاب زندگی بخشتا ہے اور وہ توانائی پیدا کرتا ہے جس سے چیزوں میں جان آتی ہے۔ اب دیکھیں کہ خسرو کی نجومیاتی شعریات میں، ان کا کلام آفتاب کو پانی کر دیتا ہے۔ اور پانی بھی (جیسا کہ ہم نے اوپر دیکھا) روشنی ہے، اور دونوں میں "روانی" کی صفت ہے۔ لہٰذا اعلیٰ ترین کلام وہ ہوگا جس میں روشنی کی لہروں اور پانی کی لہروں کی توانائی اور روانی دونوں ہوں۔ (۱۲)

خسرو نے "روانی" کو جو غیر معمولی اور مرکزی اہمیت دی، اس کی صدائے بازگشت اردو فارسی کے شعرا میں ہر جگہ ملتی ہے، یہاں تک کہ اٹھارویں صدی کے دہلوی اردو شعرا نے "روانی" کو اپنی شعریات میں اولین مقام دیا۔ خسرو کے بعد سب سے پہلے جس شخص نے روانی کو مرکزی اہمیت کا حامل قرار دے کر "شاعر" اور "صنعت گر" میں روانی کی بنیاد پر فرق کیا، وہ حافظ (۱۳۲۵؟ تا ۱۳۹۸) ہیں:

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق
صنعت گر است اما شعر رواں نہ دارد (۱۳)

(۱۲) علم نجوم سے متعلق تمام اطلاعات حسب ذیل کتابوں سے لی گئی ہیں: *The Book of Fate and Fortune*, London, Cavendish House, 1981 (1974); J.E.Cirlot: *A Dictionary of Symbols*, New York, Barnes & Noble, 1995 (1971).

(۱۳) خواجہ حافظ شیرازی: دیوان حافظ، مع بین السطور اردو ترجمہ از قاضی سجاد حسین، دہلی، سب رنگ کتاب گھر، تاریخ ندارد، ص ۱۳۵۔ اس بات میں شک ہے کہ یہ شعر حافظ کا ہے بھی کہ نہیں۔ میرے پاس دیوان حافظ کے جو نسخے اور مخطوطے ہیں ان میں سے بعض میں یہ شعر نہیں ہے۔ لیکن ہمارے مبحث کے لیے اس بات کی زیادہ اہمیت نہیں کہ یہ شعر دراصل کس کا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں "روانی" کو اس قدر اہم سمجھا گیا کہ اس کے بارے میں ایک شعر حافظ کے نام سے مشہور ہوا۔

اور نزدیک آیئے تو دکن کے شعرا نے "روانی" کے مضمون کو افقی (syntagmatic) پھیلاؤ دیتے ہوئے اس میں سمندر، اور گہر کے پیکر داخل کیے۔ شیخ احمد گجراتی نے اپنی مثنوی "یوسف زلیخا" (۱۵۸۰ / ۱۵۸۵) میں اپنے شعر کے وصف میں کہا:

کہیتا پھر جوش منج من سمد آپار — منج = میرا؛ من سمد = دل کا سمندر
نوا انبر ہوا موتی سٹن ہار (۱۴) — نوا = جھک کر؛ سٹن ہار = بکھیرنے والا

ملا وجہی (وفات ۱۶۵۹؟) "قطب مشتری" (۱۶۰۹/۱۶۱۰) میں انھیں پیکروں پر ترقی کر کے کہتے ہیں:

گہر یو مرے یوں لگے جھمکنے — یو = یہ
کہ پانی ہو گئے موتی سینر منے — گئے = بروزن فع؛ سینر = سیپ
اگر غوطے لک برس غواص کھائے — لک = لاکھ؛ برس = بروزن فع
تو یک گوہر اس دھات امولک نہ پائے — دھات = طرح؛ امولک = انمول
یو موتی نہیں وو جو غواص پائیں — وو = وہ
یو موتی نہیں وو جو کس ہاتھ آئیں
غواصاں کتے غوطے کھا کھائے کر — غواصاں = بروزن فعولن؛ کتے = کتنے
موئے ہیں سو اس سمد میں آئے کر (۱۵) — سمد = سمندر

ملا نصرتی بیجاپوری (۱۶۰۰ تا ۱۶۷۴) اپنے شاعر بادشاہ علی عادل شاہ (زمانۂ حکومت ۱۶۵۶ تا ۱۶۷۲) کی ثنا میں کہتے ہیں ("علی نامہ" ۱۶۶۶):

ترا ذہن نرمل ترا طبع صاف
سخن سنج باریک بیں مو شگاف
ترے دل کے دریا کا شعر اک ہے موج
فلک پست جاں تجھ خیالاں کی فوج (۱۶)

اس کے کچھ پہلے، نصرتی جب اپنے لیے خدائے وہاب کی مہربانیاں طلب کرتے ہیں، تو اور اشیا کے ساتھ اپنی

(۱۴) شیخ احمد گجراتی: "یوسف زلیخا"، مرتبہ سیدہ جعفر، حیدر آباد، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۳، ص ۲۱۵۔
(۱۵) ملا وجہی: "قطب مشتری"، مرتبہ طیب انصاری، گلبرگہ، مکتبۂ رفاہ عام، ۱۹۹۱، ص ۵۶۔
(۱۶) ملا نصرتی بیجاپوری: "علی نامہ"، مرتبہ عبدالمجید صدیقی، حیدر آباد، سالار جنگ دکنی پبلشنگ کمیٹی، ۱۹۵۹، ص ۲۷۔

طبیعت اور تخیل کے لیے روانی بھی مانگتے ہیں:

خیالاں کو مجھ باؤ کے اوج دے
طبیعت کو دریا کے نت موج دے
مری جیب کو سیف کر آب دار — جیب = زبان
عنایت کی رکھ دم سوں نت تیز دھار (۱۷)

اس مثنوی میں نصرتی نے "مضمون" کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ اسے ہم اردو میں "مضمون" بطور اصطلاح کے صرف کی قدیم ترین مثال کہہ سکتے ہیں۔ "مضمون" (یعنی کلام کس چیز کے بارے میں ہے) اور "معنی" (یعنی کلام کے معنی کیا ہیں) کا فرق ہمارے یہاں سب سے پہلے شاید سبک ہندی کے شعرا نے کیا۔ دکن کے اردو شعرا نے اسے اردو میں متعارف اور پھر عام کیا۔ ممکن ہے کہ اس فرق کی بنیاد سنسکرت کے اصول رہے ہوں۔ اٹھارویں صدی کے دہلوی شعرا نے اس امتیاز کو اپنی شعریات کا بنیادی رکن بنایا۔ اس پر مزید گفتگو آئندہ ہوگی۔

نصرتی کے بعد ولی (۱۶۶۵ / ۱۶۶۷ تا ۱۷۰۷/۱۷۰۸) کے یہاں ہم "روانی" کو کلام کی صفت کے ساتھ ساتھ معشوق کی زلفوں کی صفت کے طور پر بھی موجزن دیکھتے ہیں:

دریاسوں مری طبع کے جوشاں ہے ہر اک شب
تجھ زلف کی تعریف میں امواج معانی
دریا ستی نسبت ہے بجا طبع کوں میری
اس مرتبہ امواج سخن کی ہے روانی (۱۸)

اٹھارویں صدی کے دہلوی شعرا نے "روانی" کو اس نئی شعریات کا سنگ بنیاد قرار دیا جو اس صدی کے آغاز میں ارتقا کی راہیں طے کرنے لگی تھی۔ میں نے اسے "نئی شعریات" اس لیے کہا کہ اس شعریات نے شعوری، یا غیر شعوری، طور پر شعر کی ماہیت اور نوعیت کے بارے میں اس تمام فکری سرمائے کو یکجا کرنا چاہا جسے عرصۂ دراز سے اردو کے شعرا باضابطہ فکر، یا جبلی احساس، کے نتیجے میں جگہ جگہ سے اپنے کلام میں داخل کرتے آئے تھے۔ شعر کی ثنا کے لیے "روانی" اس زمانے میں ایک بے حد مقبول اصطلاح کے طور پر رائج ہو گئی۔ میں یہاں صرف ایک مثال شاکر ناجی (۱۶۹۰؟ تا ۱۷۴۴) سے پیش کرتا ہوں، کچھ تو اس لیے

(۱۷) نصرتی، "علی نامہ"، ص ۱۰۔
(۱۸) ولی دکنی: کلیات، مرتبہ نورالحسن ہاشمی، لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ (۱۹۴۵)، ص ۲۳۹۔

کہ اس میں نہایت پر لطف رعایات ہیں، اور کچھ اس لیے کہ اس میں ولی کی صدائے بازگشت ہے:

روانی طبع کی دریا ستی کچھ کم نہیں ناجی
بھریں پانی ہم ایسی جو کوئی لاوے غزل کہہ کے (۱۹)

مسلمانوں کے ادبی تصورات اور طریق عمل پر موثر ترین کوئی واحد شے رہی ہے تو قرآن پاک ہے۔ قرآن غیر مخلوق بھی ہے، اور اس کے ساتھ ہی (انسانی اصطلاح میں) تخلیق متن کا سب سے بڑا معجزہ بھی۔ طلوع اسلام کے بعد کی عرب شاعری نے، اور پھر تمام مسلمانوں کی شاعری نے، تخلیق متن کا یہی معجزہ حاصل کرنے، یعنی قوت اور اثر میں قرآن سے نزدیک تر ہونے کی کوشش کی۔ عربی میں نقد ادب کا آغاز قرآنی تفاسیر سے ہوتا ہے۔ ابن المعتز نے اپنی شہرۂ آفاق اور بنیاد گذار تصنیف "کتاب البدیع" (۸۸۷) میں لکھا کہ "مذہب کلامی" (جو اس کے زمانے کی، اور ذرا مصنوعی سی صنعت تھا)، کے سوا تمام بدائع کلام عرب، بالخصوص قرآن میں موجود ہیں۔

سوزین پنکنی اسٹکی وچ (Suzanne Pinckney Stetkevych) نے بالکل صحیح طور پر دور جاہلیہ کے قصیدے، اور قرآن کو "عرب اسلامی ادبی تہذیب کی جڑواں بنیاد" قرار دیا ہے۔ آگے چل کر وہ کہتی ہے کہ جس طرح سے متن قرآنی کے بارے میں عقیدہ تھا کہ کوئی اس کی نقل نہیں کر سکتا، اسی طرح ایام جاہلیہ کی شاعری کے بارے میں بھی یہ خیال عام تھا کہ اسلامی عہد کے شعرا اس کے معیار کو نہیں پہنچے۔(۲۰) مسلمان شاعر کے لیے قرآن نہ صرف تمام حکمت کا گنجینہ ہے، بلکہ بلاغت کا بھی اعلیٰ ترین نمونہ اور مثال ہے۔ "بلاغت" کو مستشرقین نے کبھی کبھی Eloquence سے تعبیر کیا ہے۔ اس سے یہ تصور پیدا ہوتا ہے کہ "بلاغت" درحقیقت وہی چیز ہے جسے اہل یونان ریطوریقا کا نام دیتے تھے۔ لیکن عربوں میں، اور ان کی اثر یافتہ تمام ادبی تہذیبوں میں، "بلاغت" دراصل شعریات کے عالم کی چیز ہے۔ "بلاغت" ایک صورت حال ہے، جس میں حسب ذیل اشیا، یا ان میں سے اکثر اشیا، موجود ہوتی ہیں: متن میں جو الفاظ لائے گئے ہوں وہ صورت حال کے لیے مناسب ترین ہوں۔ وہ کلام کے مضمون، یا موضوع سخن، کو صحیح صحیح بیان کریں، اس طرح کہ متن پر افراط و تفریط کا الزام نہ آسکے۔ لہٰذا متن میں کوئی لفظ ایسا نہ ہونا چاہیے جو کلام کے مقصود کو قائم کرنے میں عملاً کوئی حصہ نہ لے رہا ہو۔ زبان کے پورے

(۱۹) محمد شاکر ناجی: دیوان، مرتبہ افتخار بیگم صدیقی، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند)، ۱۹۸۹ء، ص ۳۴۲۔

(۲۰) Suzanne Pinckney Stetkevych: *The Mute Immortals Speak*; Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. xi.

اظہاری امکانات کو متن ساز کی مٹھی میں ہونا چاہیے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ، متن ساز کی منشا کو سمجھ لینا قاری کے لیے ممکن ہونا چاہیے، کیوں کہ متن کی زبان ہزار غیر معمولی یا استعاراتی ہو، لیکن وہ کسی نہ کسی طریقے سے معیاری روزمرہ اور محاورے کے اندر ہی قائم ہوگی۔(۲۱)

مسلمان ادبی تہذیبوں میں قرآن مجید، اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے تمام علم کے اصولوں کا خزانہ، اور تمام حکمتوں کے اسرار کا حامل سمجھا جاتا رہا ہے۔ دیباچہ "غرۃ الکمال" میں خسرو کہتے ہیں:

چونکہ جملہ علوم جو خشکی اور تری میں ہیں، قرآن کے سمندر میں ہیں، لہٰذا جو کوئی یہ کہے کہ کتاب حمید مجید میں علم شعر نہیں، گویا وہ قرآن کے قول سے منکر ہو گیا، نعوذ باللہ من ذالک۔(۲۲)

اور چونکہ قرآن فی نفسہٖ خوبصورت ترین متن ہے، لہٰذا یہ مناسب تھا کہ شعر کے دل اور دماغ، دونوں کو ہی قرآنی سیاق و سباق میں رکھا جائے۔ نظریے کی یہ عظیم جست بھی خسرو نے ہی لگائی۔ اسی دیباچے میں انھوں نے لکھا:

عین شعر اور عین علم دونوں میں بہ لحاظ لفظ و معنی مکمل وحدت ہے۔ جہاں تک سوال لفظ کا ہے، تو کلام مجید اس کی خبر دیتا ہے کہ و ھم لا یشعرون، یعنی، وھم لا یعلمون۔(۲۳) اور بلحاظ معنی، تو ہمارے پاس رسول علیہ السلام سے یہ لکھا ہوا [مقرری] پہنچا ہے کہ ان من الشعر لحکمۃً۔ اور ان من البیان لسحراً۔

(۲۱) عرب شعریات کے بہت سے نکات اسرار البلاغۃ اور دلائل الاعجاز میں امام عبدالقاہر جرجانی نے یا تو پہلی بار بیان کیے، یا ان کے بارے میں اسلاف کے بیانات پر توسیع کی۔ جرجانی کے خیالات پر مفصل بحث کے لیے دیکھیں: کمال ابوذیب (Kamal Abu Deeb) کی کتاب: *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery*, Warminster, Wiltshire, Aris & Phillips, 1979, اور کمال ابوذیب ہی کا تحریر کردہ باب بعنوان Literary Criticism مشمولہ *The Cambridge History of Arabic Literature: 'Abbasid Belles Lettres*, Ed. Julia Ashtiani, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

(۲۲) امیر خسرو، "دیباچہ"، ص ۲۰۔

(۲۳) وھم لا یشعرون، یعنی، "انھیں خبر نہیں"۔ اور وھم لا یعلمون، یعنی، "وہ جانتے نہیں"۔ لفظ (بقیہ اگلے صفحے پر)

اور "حکمت" بہ معنی "علم" ہے۔ یہ قرآن متین اور آیات مبیّن متین میں ہے۔ و من یوتَ الحکمة فقد اوتی خیراً کثیراً۔(۲۴) یہاں "حکمت" بہ معنی "علم" ہے۔ اس طرح، "شاعر" کے معنی ہیں "عالم"۔ اور اگر کوئی شاعر، عالم بھی ہو تو واللہ وہ تو اعلم ہو گا۔ اور دوبارہ اس حدیث [کو دیکھیں] کہ ان من الشعر لحکمةً وان من البیان لسحراً،(۲۵) جادوگران سخن کے لیے ایک شجرہ برآمد ہوا۔ اور وہ بلندی میں سدرہ اور طوبیٰ سے اونچا نکلتا ہے۔ اس طرح کہ وہ بلبل گلستان

شعر کا مادہ ش، ع، ر، ہے، جس سے شَعَرَ حاصل ہوتا ہے، "جاننا، کسی بات کا شعور رکھنا"۔ اور اسی سے شُعور بھی ہے، جس کے معنی ہیں "عام سطح سے آگے کی ہوش مندی اور احساس"۔ ملاحظہ ہو پروفیسر فضل الرحمٰن کی کتاب: *Major Themes of the Qur'an*، شکاگو، شکاگو یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۰، ص ۸۰۔ اور "مصباح اللغات" از علامہ عبد الحفیظ بلیاوی، دہلی، مکتبۂ برہان، ۱۹۵۰، ص ۴۴۱۔ خسرو نے اس بات کا فائدہ اٹھایا ہے کہ "شعر"/ "شعور"/ شَعَرَ" ایک ہی مادے سے ہیں۔ ان کا دعویٰ ہے کہ جب یشعرون اور یعلمون ایک ہی معنی رکھتے ہیں تو "شعر" اور "علم" ہم معنی ہوئے۔

(۲۴) سورۂ بقر، آیت ۲۶۹، ترجمہ از حضرت مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی: "جس کو دین کا فہم مل جاوے اس کو بڑی خیر کی چیز مل گئی۔" ترجمہ از علامہ عبد اللہ یوسف علی: And he to whom wisdom/ Is granted receiveth/ Indeed a benefit overflowing.

(۲۵) امام بخاریؒ نے اس حدیث کا پہلا ہی حصہ درج کیا ہے۔ امام احمد ابن حنبلؒ نے دونوں حصے لکھے ہیں، لیکن ان کے یہاں "حکمت" اور "سحر" کے پہلے لام تعریف نہیں ہے جیسا کہ خسرو نے لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو، "مسند" از امام احمد ابن حنبل، بیروت، تاریخ ندارد، جلد اول، ص ۳۰۹۔ میں اس اطلاع کے لیے ڈاکٹر ظفر احمد صدیقی، علی گڈھ مسلم یونیورسٹی، کا ممنون ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس حدیث کی تفسیریں کئی طرح سے ہوئی ہیں۔ لیکن میں یہاں اس حدیث کے بارے میں امیر خسرو کا بیان نقل کر رہا ہوں، جو شعریات سے متعلق ہے، علم حدیث سے نہیں۔

نواب صدیق حسن خاں (۱۸۲۸ تا ۱۸۹۵) نے اپنے تذکرے "شمع انجمن" میں اس حدیث پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔ انھوں نے ذرا محتاط نتیجہ نکالا ہے، جب کہ خسرو نے جو تفسیر کی ہے وہ شعر کی علمیاتی (epistemological) نوعیت کو بڑے جوش و خروش سے حدیث و قرآن کی روشنی میں ثابت کرنے کا عزم رکھتی ہے۔ لیکن نواب صدیق حسن خاں کو بھی اس بات میں شک نہیں کہ اس حدیث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ "کچھ حکمتیں ایسی ہیں جن کی ماہیت شعر سے ہے۔ لہٰذا لازم آیا کہ جمیع افراد حکمت میں سے بعض ایسی ہوں جو شعر سے ہیں... اور ابن ماجہؒ نے مرفوعاً روایت کی ہے کہ کلمة الحکمة ضالة المومن حیثما وجدها فهو احق بها [کلمۂ حکمت [حق]، مومن کا کھویا ہوا مال ہے۔ وہ جہاں اسے پائے، اس پر اس کا حق ہے کہ اسے اپنا لے]... اور "کلمۂ حکمت" میں نظم و نثر دونوں شامل ہیں... بعض شعر کلمۂ حکمت ہیں، اور کلمۂ حکمت مومن کا کھویا ہوا مال ہے، لہٰذا بعض شعر مومن کا کھویا ہوا مال ہیں۔" ("شمع انجمن"، بھوپال، مطبع شاہجہانی، ۱۸۷۶، ص ص ۱۷ تا ۱۸)۔ حضرت ابن ماجہ کی روایت کردہ حدیث کے ترجمے کی صحت کے لیے میں پروفیسر نثار احمد فاروقی کا ممنون ہوں۔

مازاغ(۲۶) شعر کو اصل فرماتا ہے، اور حکمت کو اس کی فرع۔ اس قدر و منزلت کا قیاس بھلا کیا ہو کہ آیات بینات میں یوں بیان ہے کہ جس کو حکمت دی گئی اس کو خیر بسیار دیا گیا۔ اور خیر البشر علیہ السلام نے حدیث میں حکمت کو شعر کی ایک قسم کہا ہے، نہ کہ شعر کو حکمت کی ایک قسم۔ کیوں کہ [ارشاد ہے] ان من الشعر لحکمةً، نہ کہ ان من الحکمة لشعراً۔ لہٰذا اس صورت میں شعر، بالاتر ہے حکمت سے، اور حکمت شعر کی تہہ میں داخل ہے۔ اور شاعر کو حکیم کہہ سکتے ہیں، مگر حکیم کو شاعر نہیں لکھ سکتے۔ آپ ﷺ نے سحر کو بیان [کی ضمن] سے فرمایا ہے، نہ بیان کو سحر [کی ضمن] سے۔ اس طرح، شاعر کو ساحر کہہ سکتے ہیں، ساحر کو شاعر نہیں گن سکتے۔(۲۷)

خسرو کے ذہن کی بلندی یہاں اس بات میں نہ تھی کہ انھوں نے کوئی نئی نظریاتی بنیاد قائم کی۔ بلکہ اس بات میں تھی کہ انھوں نے دو دنیاؤں کا ادغام تجویز کیا، اور اس ادغام کی موافقت میں وہ ایک نیا استدلال لائے۔ جو عام اصول ان کی مندرجہ بالا تحریر میں مضمر ہے، وہ یہ ہے: شعر خود اپنی حیثیت میں علم کا خزانہ اور مسکن ہے۔ شعر کا سروکار عظیم تر اور بزرگ تر معاملات سے ہے، نہ کہ "حقائق" کو کسی "ذاتی" یا "معروضی" نقطۂ نگاہ سے دیکھنے سے۔ یہ اصول تمام عرب شعریات میں بھی مضمر ہے۔ اور سنسکرت شعریات میں جو موقف اختیار کیے گئے ہیں، ان سے بھی یہ بہت دور نہیں ہے۔ دونوں کی نظر میں شعر ایسا متن ہے جو بامعنی ہے، لیکن اس کا کام اطلاع فراہم کرنا نہیں۔ اردو کے ادبی ذوق کی تشکیل میں خسرو کا کارنامہ اسی سیاق

(۲۶) "بلبل گلستان مازاغ" سے رسول مقبول ﷺ مراد ہیں۔ یہاں تلمیح ہے آیت قرآنی کی طرف (سورہ النجم، آیت ۱۷) ما زاغ البصر و ما طغیٰ (نگاہ نہ تو ہٹی اور نہ بڑھی، ترجمہ حضرت مولانا شاہ اشرف علی صاحب تھانوی)۔ ترجمہ از علامہ یوسف علی:

His :(sight never swerved,/Nor did it go wrong

یہ کلمات اللہ تعالیٰ نے پیغمبر ﷺ کی ثنا میں فرمائے ہیں جب آپ معراج کی رات سدرۃ المنتہیٰ پر تشریف رکھتے تھے۔

خسرو نے کمال شاعرانہ سے کام لے کر اس پوری آیت کو ایک گلشن، اور آں حضرت ﷺ کو اس کا بلبل قرار دیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ فارسی میں "مازاغ" کے معنی ہیں "ہم کوے" (we, the crows)، اس طرح شاعر خسرو اور پیغمبر علیہ السلام میں وہی تعلق ہے جو کوے اور بلبل میں ہے۔ مزید یہ کہ یہ عبارت درخت اور پرند کے تلازموں پر مبنی رعایتوں سے بھری ہوئی ہے۔ (باز، شجرہ، سدرہ، طوبیٰ، بلبل، زاغ، اصل [بہ معنی جڑ]، فرع [بہ معنی شاخ]، بالا، تہہ [زمین کی تہہ]، بیان [بلبل کو شیوا بیان کہتے ہیں])، ان نزاکتوں کے باعث یہ پورا اقتباس اعلیٰ درجے کی نثر، اور تخلیقی وفور کا نمونہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا۔

(۲۷) امیر خسرو، "دیباچہ"، ص ص ۱۸ تا ۱۹۔ خسرو کی شعریات کے بعض نکات پر عمدہ بحث کے لیے دیکھیں، قاضی جمال حسین، "دیباچۂ غرۃ الکمال کی معنویت"، مطبوعہ "شب خون"، نمبر ۱۶۸، بابت مارچ تا مئی ۱۹۹۳۔

وسیاق میں دیکھا جانا چاہیے۔

ہند + مسلم ادبی تہذیب میں معنی آفرینی پر جو خاص توجہ دی گئی ہے اس کا ایک سرسری اندازہ اس بات سے لگ سکتا ہے کہ خسرو نے اپنی "اولیات" میں جس چیز پر سب سے زیادہ فخر کیا ہے، وہ ایک خاص قسم کا ایہام ہے، اور ایہام کو وہ معنی آفرینی سے براہ راست متعلق قرار دیتے ہیں؛ "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں ہے:

> اب سے پہلے زبان شعرا نے، جو کہ مشاطۂ اشعار ہے، صنعت ایہام میں یوں موشگافی کی تھی کہ دو باریکیاں حاصل ہو جاتی تھیں۔ بندے نے سر مو بے معنی کو اپنے تیز قلم سے یوں چیرا ہے کہ ایک بال سے سات باریکیاں دستیاب ہوتی ہیں... خلاصۂ سخن یہ کہ اگر اب سے پہلے صورت ایہام کو دو چہروں میں جلوہ نما کرتے تو جو بھی دیکھتا، متحیر ہوتا۔ خسرو کی طبع نے ایسا ایہام وضع کیا ہے جو صورت دکھانے میں آئینے سے بھی بڑھ کر ہے۔ کیوں کہ آئینے سے، ایک صورت کے ذریعے ایک خیال [عکس] سے زیادہ نظر نہیں آتا۔ لیکن [میرا] یہ آئینہ ایسا ہے کہ اگر اس کے سامنے ایک صورت رکھیے تو سات درست اور روشن خیالات [عکس] صورت دکھاتے ہیں۔ اور میں نے اس ایہام کو "ایہام ذوی الوجوہ" نام دیا ہے۔ دیکھنے والے کو چاہیے کہ اس بیت کے گرد بخوبی گشت لگائے۔ اور اگر اس باب میں اس کو اغلاق [تالے، چٹخنیاں، مشکلیں] ہیں، تو اس کی کلید خاطر کے کند ہونے کے باعث ہیں، کہ اس کے لیے یہ بند دروازے ہیں، بغایت مغلق [بند کیے ہوئے، مشکل]، اور مضبوط۔ اور جو شخص کہ مصرعوں [مصرع = دروازے کا ایک پٹ] کے اندر جانے اور [ان سے] باہر نکلنے کو سمجھ گیا، اس کے لیے یہ بغایت کشادہ ہیں۔

اس کے بعد خسرو نے اپنا شعر لکھا ہے:

باز سر باز تو با سیمرغ بازی می کند
گر تو اے شیر گراں سر باز داری در شکار (۲۸)

(۲۸) امیر خسرو، "دیباچہ"، ص ۵۶۔

پھر وہ تجزیہ کر کے ثابت کرتے ہیں کہ تین الفاظ کی کثرت معنی کے باعث، اور ایک لفظ پر رمز وقف (punctuation) بدل دینے سے، چھ معنی حاصل ہوتے ہیں۔ (خسرو کا دعویٰ تو یہ تھا کہ سات معنی بر آمد ہوں گے، لہٰذا جس متن سے میں یہ عبارت نقل کر رہا ہوں، وہ ناقص ہوگا۔ یوں بھی اس میں ٹائپ اور تدوین کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ ورنہ اگر کوشش کی جائے تو شعر سے سات کیا، آٹھ معنی نکل سکتے ہیں۔) اس کے بعد خسرو نے اپنے کلام سے ایک اور مثال صنعت ذوی الوجوہ کی پیش کی ہے۔ لیکن افسوس کہ متن یہاں اس قدر مخدوش ہے کہ میرے لیے شعر ہی ٹھیک پڑھنا مشکل ہے، کجا کہ سات معنی بر آمد کرنا۔ لیکن ان کا نکتہ تو بہر حال ثابت اور واضح ہو گیا ہے۔

فخر دین نظامی اور دیگر شعرا سے جو مثالیں میں نے اوپر پیش کیں، اور ان میں نظم کی "شاعرانہ" صفات کے بارے میں جو تردد اور سروکار نظر آتے ہیں، ان کی روشنی میں یہ کہنا ہرگز بے جا نہ ہوگا کہ خسرو کے تصورات شعر نے کسی نہ کسی روپ میں اردو تصورات شعر اور طریق عمل کو مدت مدید تک متاثر کیا۔

دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ پندرہویں اور سولہویں صدی کی جس زبان میں اہل گجرات اور اہل دکن، ادب پیدا کر رہے تھے، اس کی نوعیت کے بارے میں کبھی کوئی اختلاف رائے نہ تھا۔ سب جانتے تھے کہ یہ عوام کی زبان ہے، اور جو زبانیں قدیم الایام سے ان علاقوں میں چلی آ رہی تھیں (گجراتی، تیلگو، کنڑ، مراٹھی، وغیرہ) ان سے یہ مختلف ہے۔ لیکن نام کا معاملہ یہ تھا کہ اس زبان کے دو اوائلی علاقے (دہلی اور گجرات) تھے۔ لہٰذا گجرات اور دکن دونوں علاقوں میں اس کے کئی نام رہے۔

شمال اور جنوب کے درمیان لوگوں کا بکثرت آنا جانا محمد تغلق کے وقت سے ہی شروع ہو گیا تھا، خاص کر جب اس نے پایۂ تخت سلطانی کو دہلی سے دور دکن میں دولت آباد منتقل کیا (۱۳۲۷)۔ اس نے یہ فیصلہ اگرچہ جلد ہی (۱۳۳۵) منسوخ کر دیا، لیکن شمال اور جنوب کے درمیان مسافروں کے ذریعے میل جول جاری رہا۔ بلکہ ممکن ہے کہ بڑھنے بھی لگا ہو، کیوں کہ واپس جانے والے لوگ تو زیادہ تر سماج کے اوپری طبقے کے تھے، اور ہر ایک کے بیسیوں (اور بعض حالات میں سیکڑوں) حاشیہ نشین اور متوسلین تھے، وہ سب کے سب واپس نہ گئے۔ پھر شادی بیاہ اور پیری مریدی کے جو تعلقات شمال و جنوب کے ان لوگوں میں بن گئے تھے، وہ سب کے سب تو فسخ ہوئے نہ ہوں گے۔ باہر سے آنے والے اور دکن میں بس جانے والے یہ لوگ اپنی زبان کو، اپنے اصل وطن کے اعتبار سے ہندی / ہندوی / دہلوی یا گجری کہتے ہوں گے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بعض پیدائشی دکنی لوگوں نے بھی اپنی زبان کو گجری کہا ہے۔ مثال کے طور پر شاہ برہان الدین جانم (وفات ۱۵۸۲؟) کا کلام پیش کیا جا سکتا ہے۔ (۲۹) ڈاکٹر محی الدین قادری زور کہتے ہیں:

(۲۹) جمیل جالبی، "تاریخ"، جلد اول، ص ۱۲۹، اور گیان چند و سیدہ جعفر، "تاریخ"، جلد دوم، ص ۳۶۰۔

ہو سکتا ہے گجرات کے اثر سے دکن کی ادبی زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبدلہ زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گجری کہنے لگے۔(۳۰)

لیکن میرا خیال ہے کہ یہ محض ظن و گمان پر مبنی بات ہے۔ شاہ برہان الدین جانم نثر و نظم دونوں میں قابل ذکر مصنف ہیں۔ وہ یہ ضرور جانتے ہوں گے کہ وہ کیا کر رہے ہیں۔ اگر انھوں نے اپنی زبان کو گجری کہا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ (۱) وہ اپنی زبان کو گجری سمجھتے تھے، یا (۲) وہ دکنی اور گجری کو دو الگ زبانیں سمجھتے تھے، یا (۳) وہ گجری اور دکنی میں کوئی فرق نہ کرتے تھے۔ فخر دین نظامی نہیں تو شاہ برہان الدین جانم کے والد اور مرشد، شاہ میراں جی شمس العشاق (وفات ۱۴۹۶) کا زمانہ آتے آتے ہندوی شاعری دکن میں پوری طرح قائم ہو چکی تھی۔ شاہ برہان الدین جانم نے اپنی زبان کو کبھی کبھی "ہندی" بھی کہا ہے۔(۳۱) اس سے میرے خیال کو تقویت ملتی ہے کہ وہ "ہندی" اور "گجری" کو ایک ہی قرار دیتے تھے، اور "دکنی" نام اس زمانے میں مقبول خاص و عام نہ ہوا تھا۔ لیکن یہ بھی امکان ہے کہ اپنی زبان کو "ہندی / گجری" کہہ کر شاہ برہان الدین جانم ایک نظریاتی نکتہ قائم کر رہے تھے۔ یعنی وہ خود کو اس صوفیانہ، غیر دنیا پرست تخلیقی طریق عمل سے جوڑ رہے تھے جو گجری کے شعرا اور شمال کے صوفیا کا تھا۔ لہٰذا وہ خود کو اس دنیاوی (اگرچہ اخلاقی) تخلیقی طرز سے دور ثابت کرنا چاہتے تھے جو فخر دین نظامی جیسے (اور شاید دوسرے، لیکن اس وقت نامعلوم) شعرا کی دکنی شاعری کا اسلوب تھا۔

شیخ خوب محمد چشتی (۱۵۳۹ تا ۱۶۱۴) جو گجرات کے اکابر صوفیا میں ہیں، گجری کے سب سے بڑے شاعر تھے، اور جس معیار سے بھی پرکھا جائے، وہ بڑے شاعر ثابت ہوں گے۔ انھوں نے مثنوی کی ہیئت میں اپنی طویل نظم (یا مختصر، لیکن آپس میں مربوط نظموں کا مجموعہ) "خوب ترنگ" ۱۵۷۸ میں مکمل کی۔ اس بات کے علاوہ، کہ "خوب ترنگ" اسراری + صوفی طرز کی نظموں میں غیر معمولی مقام کی مستحق ہے، اور اپنی کیفیت اور لہجے کے اعتبار سے حضرت شیخ اکبر محی الدین ابن عربی کے کلام کی یاد دلاتی ہے، اس نظم میں ہندی / گجری شاعری کی نوعیت کے بارے میں جگہ جگہ نہایت باریک اور بابصیرت باتیں کہی گئی ہیں۔ مثال کے طور پر، شیخ خوب محمد چشتی ان معاملات سے واقف ہیں جن کے نتیجے میں گجری / ہندی، اور دوسری مقامی اور غیر مقامی زبانوں کے درمیان لین دین اور جذب و انجذاب کے ذریعے ہندی / گجری شاعری کا معتدبہ

(۳۰) جمیل جالبی، "تاریخ"، جلد اول، ص ۶۹۔

(۳۱) جمیل جالبی، "تاریخ"، جلد اول، ص ۲۰۲۔

ذخیرہ تیار ہو رہا تھا۔ ان معاملات میں عرب اور ایران، دوری پر کھڑے ہوئے بڑے اور طاقتور نظر آنے والے تہذیبی وجود نہیں ہیں۔ وہ اس نئی ادبی روایت کو قائم کرنے میں فعال تعاون دے رہے ہیں۔ یہی حال سنسکرت کا ہے۔ اور اس لین دین کے نتیجے میں جو ادبی روایت پیدا ہو رہی ہے، وہ مقامی روایت سے مختلف، لیکن پھر بھی مقامی ہے۔ "خوب ترنگ" میں شیخ کہتے ہیں:

جیوں میری بولی منھ بات
عرب عجم مل ایک سنگھات
جیوں دل عرب عجم کی بات
سن بولے بولی گجرات

شعر اول کی شرح حضرت شیخ نے اپنی تصنیف "امواج خوبی" میں یوں لکھی ہے، "ہر یکے شعرے بزبان خود تصنیف کردہ اندومی کنند۔ من بزبان گجرات کہ الفاظ عربی و عجمی آمیزاست، گفتہ ام"۔ شعر دوم کی شرح اسی کتاب میں یوں ہے، "مانند دل کہ کلام عربی شنیدہ، و ترجمہ وار بزبان عجمی گفت، و سخن عجمی در ہندی آوردہ بیان کرد۔"(۳۲) یہاں دو باتیں ثابت ہوئیں: ایک یہ کہ شیخ کی زبان "زبان گجرات" ہے، اور وہ عربی اور عجمی آمیز ہے۔ لیکن دوسری بات یہ بھی ہے کہ اسی زبان کا نام ہندی ہے۔ روحانی واردات شیخ کے دل پر فارسی عربی میں اترتے ہیں، اور انھیں سن کر ان کا دل "بولی گجرات" بولتا ہے۔

شیخ خوب محمد چشتی نے نظم میں ایک کتاب "چھند چھنداں" بھی لکھی۔ اس میں انھوں نے فارسی عروض اور سنسکرت کے اصول بیان کیے، اور دونوں میں کچھ مطابقت بھی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ "چھند چھنداں" کا پہلا شعر ہے:

بسم اللہ کر نانوں دھر چھند چھنداں
پنگل اور عروض اور تال ادھیا اور تینہ آں (۳۳)

خوب محمد چشتی کو شعر کے "شاعری پن" میں بہت دلچسپی تھی۔ صنائع، شعر کی گرامر، اور لفظی تنظیم سے ان کی یہ دلچسپی خسرو کی یاد دلاتی ہے۔ شیرانی کا خیال ہے کہ "چھند چھنداں" نے شعر اردو میں "انقلاب پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسوی) کے آغاز میں شروع ہوتا ہے۔ اور اس کا

(۳۲) شیخ خوب محمد چشتی: "خوب ترنگ"، مرتبہ عالی جعفری، گاندھی نگر، گجرات اردو اکیڈمی، ۱۹۹۳، پہلا شعر ص ۲۴۷، دوسرا شعر، ص ۲۴۶، شرح، ص ۱۸۳۔

(۳۳) مزید کے لیے دیکھیں: شیرانی، "مقالات"، جلد اول، ص ص ۱۹۷ تا ۲۰۰۔

پہلا نتیجہ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ ہجری [۱۵۸۰] و ۱۰۲۰ ہجری [۱۶۱۱]) کا کلیات ہے۔"(۳۴)

بابائے اردو نے شیخ خوب محمد چشتی کی ایک اور تصنیف کی اطلاع دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

[شیخ خوب محمد چشتی کا] ایک رسالہ "بھاؤ بھید" صنائع بدائع کلام میں ہے۔ چنانچہ خود فرماتے ہیں، "گفتہ صنائع بدائع را [در؟] زبان گجرات از جہت یادداشت می گویم، امید بہ حضرت صانع و بدیع چنانست کہ مقبول گرداند، دوہرہ:

حمد خدا کی خوب کر کہہ صلواۃ رسول
پچھیں صنعت شعر کی کہے تو ہوئے قبول

پچھیں = پوچھیں، مانگیں

اما بعد اس [ایں؟] رسالہ بخطاب "بھاؤ بھید" مخاطب شدہ است، در بیان تلونات کلام، وانواع مفہومات نظام"۔(۳۵)

لہٰذا امیر خسرو، اور شیخ خوب محمد چشتی، اردو شعریات کے اولین نظریہ ساز ٹھہرتے ہیں۔ اور جیسا کہ ہم دیکھیں گے، آئندہ صدی میں شیخ خوب محمد کے افکار کا اثر دور تک پھیلا۔ شیخ احمد گجراتی (پیدائش غالباً ۱۵۳۹) نے اپنی مثنوی "یوسف زلیخا" ۱۵۸۰/۱۵۸۵ کے درمیان لکھی۔ انھوں نے شاعر کی حیثیت سے اپنی تربیت اور مزاج کے بارے میں لکھا:

سو تھا جب شعر کے تیں منج کوں بھی — منج = بروزن عقل
کچ استعداد طبعی ہور کسبی
کہ کئی دن تھا منج اہل علم کا سنگ — کئی = بروزن فع؛ منج = بروزن فع
جو بھیدا ذات میں کچ ان کرا رنگ — بھیدا = سرایت کر گیا؛ کرا = کا
کتیک دن صرف کر کے صرف لیتا — کتیک = بروزن فعل، کئی، کتنے ہی؛ لیتا = لیا، حاصل کیا

(۳۴) شیرانی، "مقالات"، جلد اول، ص ص ۱۹۹ تا ۲۰۰۔

(۳۵) بابائے اردو مولوی عبدالحق: "اردو کی ابتدائی نشو نما میں صوفیائے کرام کا کام"، علی گڈھ، انجمن ترقی اردو (ہند)، ۱۹۶۸، ص ص ۶۷ تا ۶۸۔

دل اس آواز تیں میزان کیتا — میزان کیتا = تول
کتیک دن محو کر کر نحو کیتا
جو وہ منج کوں عبارت فتح کیتا
معانی کا بیاں بھی کچ سنیا ہوں — سنیا = سنا
جو اس لگ درۃ المنطق چنیا ہوں — درۃ المنطق = گفتگو، یا منطق، کے موتی
کہیا علم کلام استاد منج کوں
المسیات آموز عامہ سوں
ہدایت علم [ہور] حکمت بھی پایا
وصول و فق سوں کئی دن گنوایا — وصول = اصول؛ فق = فق
عروض و قافیہ کے بھی رسالے — رہیا ہوں = رہا ہوں؛ دیکھ پڑھ کر؛ سمائے = سمائے ہوئے
رہیا ہوں دیکھ سینے میں سمائے
نجوم و طب ستیں بھی آشنا ہوں — ستیں = سے
بھوتیک رس رسا بن رس کیا ہوں — بھوتیک = بروزن فعل، بہت؛ رس = علم؛ رسا = رسیا
انوں گن ہور کیتے علم راکھوں — انوں = ان؛ ہور = اور؛ راکھوں = رکھتا ہوں، رکھوں
نبی ہوئے باب جب مرسل آکھوں — باب = مناسب؛ مرسل = مرسلہ؟ بمعنی قصہ؛ آکھوں = کہتا ہوں، کہوں
تلنگی سونسکرت اچھی زباں سوں
کوت ودوانوں ساں تھے بھی سنیا ہوں — کوت = شاعر، شاعری؛ تھے = سے
دیکھیا ہوں فارسی بھی شعر بھوتیک
رہیا ہوں کچ عرب کا شعر [بھی] دیک (۳۶) — دیک = دیکھ

مہارتوں اور لیاقتوں کی اس دنگ کر دینے والی فہرست کے بارے میں یہ نہ گمان کرنا چاہیے کہ یہ سب شعرا کے لیے درست ہوگی۔ لیکن اس میں شاید کلام نہیں کہ یہ جامہ شیخ احمد پر بالکل ٹھیک آتا ہے۔ ان کی

(۳۶) شیخ احمد گجراتی: "یوسف زلیخا"، مرتبہ سیدہ جعفر، حیدر آباد، ۱۹۶۸، ص ۲۳۴۔

شہرت ان کے عہد جوانی میں ہی گجرات سے بہت آگے نکل گئی تھی۔ محمد قلی قطب شاہ نے انھیں گولکنڈہ بلوایا، جہاں وہ ۱۵۸۰/۱۵۸۱ میں پہنچے۔ مندرجہ بالا صلاحیتیں سب شعرا میں نہ ہوں گی، لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ شیخ احمد سب شعرا سے یہ توقع ضرور کرتے ہوں گے کہ وہ اظہار پر قادر، صاحب علم، اور مقامی وغیر مقامی ادبی طریق عمل سے بھلی بھانت آشنا ہوں۔ لیکن شیخ احمد کی اس فہرست کے ایک اور، عمیق تر معنی بھی ہیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہیں کہ اس زمانے تک ہندی/گجری/دکنی کا ادب ارتقا اور نفاست کی اتنی منازل طے کر چکا تھا کہ اب توقع کی جانے لگی تھی کہ اس کے شعرا اپنی خداداد صلاحیت پر ہی اکتفا نہ کریں، بلکہ اضافی لیاقتوں کو بھی حاصل کریں۔ شاعر سے اب یہ تقاضا تھا کہ وہ عمودی اور افقی سمتوں میں اپنے علم کو وسیع اور دراک کرے۔ اب شعر گوئی محض دل کا معاملہ نہ تھی، کہ جذبات اور واردات کے تقاضوں سے مجبور ہو کر انسان بے ساختہ نغمہ زن ہو جائے۔ شاعری اب ایک سنجیدہ فن بھی ہے اور علم بھی۔ شیخ احمد کی زبان سے سنیں کہ شاعر کو کیا قدرت حاصل ہے:

جتے اصناف ہوں گے شعر کیرے — کیرے=کے
کہن مشکل نہیں نزدیک میرے
خیال و خاص طرزاں خاص لیاؤں
غرائب ہور بدائع لیا دیکھاؤں
سبہ معنی مرے بھی اونچ اچکل — سبہ=سب؛ اچکل=شوخ
جو نور آکاس دیسیں نچ اس تل — دیسیں=دکھائیں؛ نچ اس تل=اس نیچی زمین[پر]
مرے بولاں کرے پرواز کے سات — کرے=کی
سبد جگ مل کے یک ذرے کرے دھات — سبد=سارا؛ دھات=طرح
پتال آکاس کوں چوڑا ای چیرا — ای=یہ؛ چیرا=چادر
کریں جوں سوت کا یک تار بکھیرا (۳۷)

اب وہ تمثیل (Allegory)، استعارہ، تخیل، اور فکر کی لطافت و نزاکت کو اپنے کلام کا جوہر بتاتے ہیں۔ وہ نہ اندھی تقلید کے قائل ہیں، اور نہ ابداع برائے ابداع کے:

اگر میں تمثیل کے عالم میں آؤں — تمثیل=استعارہ، allegory

(۳۷) شیخ احمد گجراتی، "یوسف زلیخا"، ص ۲۳۵۔

بن اس عالم نوا عالم دکھاؤں — بن=بجائے، بنوا=نیا
کبھیں نر جیو کوں جیو دے چھڑاؤں — نر جیو=بے جان
کبھیں جیو جیوتے کا جیو اڑاؤں — اچاؤں=اونچا کروں
کبھی دھرتی کوں انبر کر اچاؤں
کبھی انبر کوں دھرتی کر بچھاؤں
خیال ایسے کروں باریک باریک
جو دیسے دھنکرا جوں اس کے نزدیک — دیسے=دکھائی دے؛ دھنکرا=کمان؟
جے کوئی ملکوت میں ارواح دیکھے — جے کوئی=جو کوئی (کوئی بروزن فع)
خیالوں کو مرے دیکھن نہ سگے

☆

اگر خسرو نظامی کیا کتاباں — کیا=کی (حرف اضافت) کی جمع
جو ہات آویں کروں ہندوی شتاباں — ہندوی=بروزن فع لن
سو کئی دن بعد منج کوں اک برادر — کئی=بروزن فع
دینا یوسف زلیخاں عاریت کر — دینا=دیا
سو کیتا ابتدا ہندوی زبان سوں
بہو چھند بند اپم ہور صنعتاں سوں — بہو=بہت؛ اپم=اپنا، تشبیہ
نا تابع ہوں جو جامی کا کدھیں میں
روایت بن کہیں تابع کہیں نیں — نیں=نہیں
جے کچ اس کا شعر ہوئے سو لیاؤں — شعر=بروزن نظر؛ ہوئے=بروزن فع
زیادت شاعری کا فن دکھاؤں

☆

عرب الفاظ کم قصے میں لیاؤں
نہ عربی فارسی بھوتیک میلاؤں
نہ بھوتیک وزن تیں بولاں کو توڑوں
عبارت کوں نہ تل سر پاؤں جوڑوں (۳۸)

(۳۸) شیخ احمد گجراتی، "یوسف زلیخا"، ص ۲۳۷۔

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ اس شاعر کی نظر میں عربی، فارسی، یا سنسکرت، کوئی ڈراؤنی، یا اقتداری قوتیں نہیں ہیں۔ یہ شاعر خود کو اس بات پر مجبور نہیں پاتا کہ وہ ان سب کے ساتھ، یا ان میں سے ایک کے ساتھ، خراج دہی کا معاملہ رکھے، اور ان کی اتباع کو ضروری جانے۔ سنسکرت ہو یا تیلگو، عربی ہو یا فارسی، وہ سب کو اپنے کام میں لاتا ہے، لیکن ان میں کسی سے مرعوب نہیں ہے، اور نہ کسی کو وہ کوئی خاص اہمیت دینا چاہتا ہے۔ وہ خسرو اور نظامی اور جامی کو اپنا پیشرو تسلیم کرتا ہے، لیکن جامی سے آگے بڑھ جانے میں اسے کوئی چیز مانع نہیں لگتی۔ وہ جامی سے اپنے مطلب کا مال لے کر باقی کو ترک کر دے گا۔ جس زبان میں وہ لکھ رہا ہے، اس کا ادبی اور لسانی ماحول اسے کافی وشافی محسوس ہوتا ہے، اور اسے کسی غیر زبان کے سہارے کی ضرورت نہیں۔

شیخ احمد گجراتی کی نظر میں شاعری کا تفاعل ہے: نئی دنیائیں خلق کرنا، اشیا کی ترتیب بدل ڈالنا، اونچ کو نیچ، اور نیچ کو اونچ ثابت کرنا، تاکہ اشیا کو پھر سے نیا کیا جا سکے۔ اس شعریات پر سنسکرت اور عربی کا اثر واضح ہے، لیکن یہ اثر غلامانہ نہیں، لہٰذا ہم کسی خاص عنصر پر انگلی رکھ کر نہیں کہہ سکتے کہ یہ بات فلاں جگہ سے آئی ہے، بلکہ اس پورے کلام میں اثرات کے انجذاب کی تازہ ہوا ہے، روابط اور تسلسل کی طرف بالواسطہ اشارے ہیں۔ خسرو کی طرح شیخ احمد بھی ماضی پر تکیہ کرنے کے بجائے حال اور مستقبل کے لیے اپنی بات کہہ رہے ہیں۔ سبک ہندی کی پیش آمد یہاں صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس کے نقوش ابھی واضح نہیں ہوئے ہیں، لیکن اگر شیخ احمد کو کسی ایک شعریات سے منسلک کر سکتے ہیں تو وہ سبک ہندی ہی کی شعریات ہوگی۔

مثال کے طور پر، شیخ احمد کے یہاں تجرید، خیال بندی، نازک خیالی، استعارے کی مرکزیت، تخیل کی محیط الارض کیفیت، اور صنائع کی اہمیت کے عناصر ان کا رشتہ سیدھے سیدھے سبک ہندی کی شعریات سے ملاتے ہیں۔ پھر کیا تعجب کہ تین سو برس بعد کے "اصلاحی" اور "جدید حقیقت پسند" ادب کے علم برداروں نے ان سب باتوں کو سختی سے مسترد کر دیا۔

پھر شیخ احمد کے لسانی سروکاروں پر غور کیجیے۔ وہ غیر ضروری عربی فارسی کے خلاف ہیں۔ وزن کی خاطر الفاظ کے تلفظ یا اعراب بدلنے کے خلاف ہیں، حروف کو دبانے یا ساقط کرنے کے خلاف ہیں۔ یہ سب باتیں شعر میں لسانی بیوہار کی پختگی اور استقلال کی نشان دہی کرتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ تمام قدیم شعرا کی طرح شیخ احمد بھی خود کو زبان کا محکوم نہیں سمجھتے، بلکہ زبان کے ساتھ آزادروی اختیار کرتے ہیں۔ لیکن یہ اصول وہ ضرور بیان کرتے ہیں کہ وزن پر الفاظ کو قربان نہ کیا جائے۔

ہم اس وقت یہ نہیں کہہ سکتے کہ قدیم شعرا کے یہاں تلفظ اور اعراب میں جو آزادی ہے اس میں

رواج عام کو کتنا دخل ہے۔ ممکن ہے شیخ احمد کی مراد یہ ہو کہ الفاظ کو اسی طرح موزوں کیا جائے جس طرح وہ بولے جاتے ہیں۔ ہم آج قدیم اردو کے تلفظ کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے کہ بعض صورتوں میں ایک لفظ کے دو تین، بلکہ اس سے بھی زیادہ تلفظ مروج رہے ہوں۔ بعض، مثلاً "سے / سیں، سوں / سیتی / سیتیں"، یا "تیئں / تیں / تیئیں"، کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ ان کے کئی تلفظ مروج تھے۔ اغلب ہے کہ یہی حال، مثلاً "ہندوی" بروزن فاعلن اور بروزن فع لن، "فق" بروزن فع بجائے "فِقہ" بروزن فعل، "شعر" بروزن "نظر"، "فہم" کے ساتھ "فام"، وغیرہ، کا بھی رہا ہو۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ "یوسف زلیخا" میں زبان کی "صحت" پر یہ زور اس نظریے کی یاد دلاتا ہے جو انیسویں صدی کے اواخر میں ہمارے یہاں سرگرم ہوا، کہ عربی فارسی الفاظ کو رواج عام کے مطابق نہیں، بلکہ اصل زبان کے تلفظ کے مطابق نظم کرنا چاہیے۔

"یوسف زلیخا" کے کوئی پچیس برس بعد وجہی نے اپنی مثنوی "قطب مشتری" (۱۶۰۹/۱۶۱۰) لکھی تو اس نے زبان کی "صحت"، اور "معیار اساتذہ" کا معاملہ اور کھل کر بیان کیا:

جسے بات کے ربط کا فام نئیں — فام=فہم
اسے شعر کہنے سوں کچ کام نئیں
نکو کر تو لئی بولنے کا ہوس — نکو=مت؛ لئی=بروزن فع، بہت
اگر خوب بولے تو یک بیت بس
ہنر ہے تو کچ نازکی برت یاں — برت=بروزن فعل
کہ موٹاں نئیں باندتے رنگ کیاں — موٹاں=جمع موٹ، چرس، بڑا ڈول؛ کیاں="کی" کی جمع
وہ کچ شعر کے فن میں مشکل اچھے — اچھے=ہے
کہ لفظ ہور معنی یو سب مل اچھے — لفظھور (ہاے مخلوط)
اسی لفظ کو ں شعر میں لیائیں توں
کہ لیا یا ہے استاد جس لفظ کوں
اگر فام ہے شعر کا تج کوں چھند — چھند=وزن و بحر
چنے لفظ لیا ہور معنی بلند — لیا=بروزن فع، لا

رکھیا ایک معنی اگر زور ہے
ولے بھی مزا بات کا ہور ہے
اگر خوب محبوب جوں سور ہے
سنوارے تو نور" علیٰ نور ہے
اگر لاک عیباں اچھے نار میں — لاک=لاکھ
ہنر ہو دسے خوب سنگار میں (۳۹)

یہاں کئی نئی باتیں نظر آرہی ہیں۔ شیخ احمد کو الفاظ سے دلچسپی تھی اور اس بات کا لحاظ تھا کہ انھیں "درستی" کے ساتھ استعمال کیا جائے۔ ملا وجہی کو اس کے علاوہ استاد کے طریق عمل، یعنی اس کے parole کا بھی لحاظ ہے۔ یعنی استاد جو استعمال کرے وہ صحیح، اور جسے وہ غلط کہے وہ غلط۔ اس طرح وجہی رواج عام پر اسوۂ استاد کو فوقیت دیتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ وجہی کے یہاں اسلوب اور الفاظ کے حسن کو فی نفسہٖ اہم کہا گیا ہے۔ حتیٰ کہ اگر مضمون معمولی بھی ہو، تو اسے خوب صورت اسلوب کے سہارے حسین بنایا جاسکتا ہے، جس طرح بدصورت لڑکی بھی اگر ہنرمندی سے سنگار کرے تو اچھی معلوم ہوگی۔ آخری قابل غور بات یہ ہے کہ وجہی نے سنسکرت کے "ساہتیہ" (sahitya) سے مشابہ تصور پیش کیا ہے، کہ لفظ اور معنی میں پوری برابری اور مطابقت ہونی چاہیے۔ سنسکرت میں "ساہتیہ" کی اصطلاح انھیں معنی میں ہے۔ لہٰذا وجہی کی نظر میں شعر میں الفاظ بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔

جب ۱۶۶۰ کے آس پاس وجہی کا انتقال ہوا تو گجری / ہندوی / دکنی کو نثر و نظم دونوں میں معتدبہ مقدار میں ادب کی ملکیت نصیب ہو چکی تھی۔ ادھر گجری ادب کا بھی قلۂ امتیاز شیخ خوب محمد چشتی (۱۵۳۹؟ تا ۱۶۴۴) کے کلام میں حاصل ہو چکا تھا۔ وہ شعریات اور وہ نظریۂ ادب جس نے گذشتہ ڈھائی سو برس کی ادبی کار گذاری کو معنی اور جواز دیا تھا، اسے صنعتی بیجاپوری نے اپنی مثنوی "قصۂ بے نظیر" (۱۶۴۴/۱۶۴۵) میں خلاصتاً بیان کر دیا ہے۔ صنعتی نے اپنی طرف سے کوئی نئی بات تو بظاہر نہیں کہی، لیکن اس نے خود اپنی زبان کے بارے میں بعض توجہ انگیز باتیں ضرور کہیں:

رکھیا کم سہنسکرت کے اس میں بول — سہنسکرت=بروزن فعولان
اوِک بولنے سے رکھیا ہوں امول — اوِک=زیادہ؛ امول=خالی؟

(۳۹) ملا وجہی: "قطب مشتری"، مرتبہ طیب انصاری، گلبرگہ، مکتبۂ رفاہ عام، ۱۹۹۱، ص ص ۵۳ تا ۵۴۔

جسے فارسی کا نہ کچھ گیان ہے
سو دکھنی زبان اس کو آسان ہے
سو اس میں سہنسکرت کا ہے مراد
کیا اس نے آسانگی کا سواد
کیا اس نے دکھنی میں آسان کر — کیا=کہا
جو ظاہر دسیں اس میں کئی کئی ہنر — کئی=بروزن فع
ہنر مندگی اس میں ہے بے حساب
کہ تا پند گیراں کوں ہووے ثواب (۴۰)

لہٰذا صنعتی یہ اصول بیان کرتے ہیں کہ کلام میں مقامی ہوا اور رنگ ہونا چاہیے۔ نہ بہت زیادہ سنسکرت، نہ بہت زیادہ فارسی۔ لیکن صنائع، بدائع، فنی باریکیوں، نزاکتوں، اور ہنرمندیوں کی جگہ پھر بھی ہے۔ صنعتی کی نظر میں شاعری، انسان کے تمام کاموں سے بڑھ کر ہے۔ اس میں "بے حساب" ہنرمندی ہے، اور یہ کسی خارجی استاد کے سامنے نہیں جھکتی۔ یہ نہ سنسکرت کے آگے گھٹنے ٹیکتی ہے، نہ فارسی عربی کے آگے۔ قدیم اردو ادبی نظریۂ شعر کے بارے میں شاید سب سے زیادہ توجہ انگیز اور قابل لحاظ بات یہ ہے کہ آزادی اور خود کفالت کی ایک فضا ہے جو اس میں ہر جگہ پھیلی ہوئی ہے۔ آزادہ فکری کی یہ فضا دکن میں اس کے آخری بڑے کلاسیکی ادیب مولانا باقر آگاہ (۱۷۴۵ تا ۱۸۰۶) تک قائم رہی۔ "گلزار عشق" کے دیباچے میں مولانا باقر آگاہ نے کہا کہ سودا کا غلغلہ دہلی تا کرناٹک ہے، اور افسوس کہ بعض لوگ نصرتی کو سودا سے کم تر جانتے ہیں، جب کہ درحقیقت نصرتی کو سودا ہی نہیں، بڑے بڑے فارسی گویوں پر بھی تفوق ہے:

... تمام ریختہ گویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا... ہند تا کرناٹک اس کی خریداری ہے... بعضے اس قدر اس کے باب میں دفتر اغراق کھولتے ہیں کہ اس بے چارہ کو سب شعرائے ریختہ گو، بلکہ تمام ادبائے فارسی سے افضل و بہتر بولتے، اور وا عجیتا، بل واحسرتا کہ ملک الشعرا نصرتی کو نہیں مانتے ہیں اور قدر اس سحر حلال کی

(۴۰) بحوالہ جمیل جالبی، "تاریخ"، جلد اول، ص ۲۷۳۔ ملحوظ رہے کہ وجہی نے اپنی زبان کو "ہندی" کہا ہے تو صنعتی اسے "دکنی" کہتے ہیں۔ اور جس طرح شیخ خوب محمد چشتی نے "گجری" اور فارسی کو متقابل کیا تھا، اسی طرح صنعتی نے "دکنی" اور فارسی کو متقابل کیا ہے۔

نہیں جانتے۔ بڑی دستاویز ان کی یہ ہے کہ زبان اس کی کج ج ہے... نہیں جانتے کہ... معنی جان سخن آب دار، اور لفظ اس کا لباس مستعار ہے۔
... جسے سخن سنجی اور شعر فہمی میں خوب راہ... ہے... اس پر واجب و لازم ہے کہ... کلیات سودا کو بغور نظر ملاحظہ کر کر انتخاب کرے اور ان سبھوں کو یک داستان "گلشن [عشق"] یا "علی نامہ" سے مقابلہ دیوے... سودا کو چھوڑ دیوے جس شاعر فارسی گو سے چاہے، خواہ قصائد میں، خواہ مثنوی میں، اسے موازنہ میں لاوے۔(۴۱)

باقر آگاہ کا یہ خیال شاید درست نہ ہو، کہ "معنی" دراصل "جان سخن" ہے، اور لفظ کچھ نہیں، محض اس کا لباس ہیں۔ لیکن نظریۂ شرح، اور فلسفہ ترجمہ کی بہت سی باریک بحثیں اس کی پشت پناہی میں ہیں۔ شیخ جرجانی نے بھی اس مسئلے پر کلام کیا ہے، کہ آیا کسی متن کا ترجمہ اس کے معنی کو صحت کے ساتھ ادا کر سکتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر الفاظ کی قدر و قیمت کیا رہ جاتی ہے؟ یعنی کیا معنی قائم بالذات ہیں، اور الفاظ کی حیثیت ایک ظرف سے زیادہ نہیں جس میں معنی کا مظروف ڈالا جاتا ہے۔ اگر یہ درست ہے تو اسلوب، طرز ادا، یہ سب ثانوی اور ضمنی اشیا ہو جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس مسئلے پر تفحص کرنے کے لیے بہت کچھ ہے۔ لیکن یہاں مقصود صرف یہ دکھانا ہے کہ باقر آگاہ کو لفظ اور معنی کے نظری نکات پر دستگاہ تھی، اور ان کی ذہنیت غلامانہ نہیں تھی۔ وہ اہل شمال کے سامنے اپنی مخالفانہ رائے رکھتے تھے، اور اپنے شعرا کو مستند قرار دینے کے لیے وہ شمال کی فہرست استناد کے محتاج نہ تھے۔

باقر آگاہ کے احتجاج کے باوجود دہلی والوں کا تعصب، جس کا آغاز میر نے کیا تھا، بڑھتا ہی گیا۔ اور شمال میں آج بھی ایسے لوگ کم ہوں گے جو نصرتی کو اردو کے عظیم ترین شعرا میں اس کا مقام دلانے پر اصرار کریں۔

(۴۱) علیم صبا نویدی نے باقر آگاہ کی کچھ تحریریں "مولانا باقر آگاہ ویلوری کے ادبی نوادر" (مطبوعہ چنئے [مدراس]، تامل ناڈ اردو پبلی کیشنز، ۱۹۹۴) کے نام سے شائع کی ہیں۔ ملاحظہ ہوں ص ص ۱۴۴ تا ۱۴۶۔

باب پنجم

وقفے، اور پھر حقیقی آغاز، شمال میں

سترہویں اور اٹھارویں صدی میں بھی گجری میں ادبی سرگرمیاں ترقی پذیر رہیں۔ یہ دکن سے الگ، لیکن دکن سے بالکل غیر متعلق نہیں تھیں۔ گذشتہ صفحات میں ہم "تاریخ غریبی" (۱۷۵۱/۱۷۵۷) کا ذکر پڑھ چکے ہیں کہ "ہندی" کے استعمال کی حمایت اس مثنوی میں بڑے زور شور سے کی گئی ہے۔ اٹھارویں صدی کا وسط آتے آتے عبدالولی عزلت (۱۶۹۲/۱۶۹۳ تا ۱۷۷۵) کی دیو قامت شخصیت جسمانی اور دانشورانہ، دونوں طرح سے سارے برصغیر پر اپنا نقش بٹھا چکی تھی۔ جسمانی میں نے اس لیے کہا کہ عزلت نے پہلے تو سورت سے دہلی نقل مکانی کیا، وہاں سے وہ مرشد آباد جا کر مہابت جنگ سے متوسل ہوئے۔ پھر وہ خاص دکن کو چلے گئے۔ بقول میر، وہ مثل آب ہر رنگ میں شامل تھے۔ دانشورانہ طور پر اس لیے کہ ان کا کلام ولی سے تسلسل قائم کرتا ہے، اور اس طرح دکنی اور ریختہ کو نزدیک لاتا ہے۔ بعد کے شعرا، حتی کہ خود میر، نے ان سے بہت کچھ حاصل کیا۔ اپنے دیوان اردو (۱۷۵۸/۱۷۵۹) کا دیباچہ عزلت نے اردو میں لکھا، اور یہ اپنی طرح کی اردو نثر میں پہلی تحریر ہے۔

اس زمانے کے آس پاس شمال میں کئی طرح کی نثر نے جھجکتے ہوئے سر نکالا۔ ان میں سب سے قدیم تو "کربل کتھا" ہے، جو فارسی سے ترجمہ ہے، مگر بہت آزاد قسم کا۔ اس کے مصنف / مترجم فضل علی فضلی کے بارے میں یہی معلوم ہے کہ وہ دہلی کے تھے، اور انھوں نے "کربل کتھا" کو ۱۷۳۲ کے آس پاس لکھا، اور ممکن ہے آئندہ برسوں میں وہ اس میں حک و اضافہ بھی کرتے گئے ہوں۔ اس کے بعد "عیسوی خاں بہادر" کا داستان نما "قصۂ مہر افروز و دلبر" ہے۔ یہ عیسوی خاں بہادر کون اور کیا تھے، یہ ابھی تک معلوم نہیں ہو سکا