باب ہفتم

نئے زمانے، نئی ادبی تہذیب

یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ شمال میں ہندی / ریختہ ادب کا آغاز وہاں کی ادبی تہذیب پر حاوی زبان کے ادب کی حیثیت سے نہیں ہوا تھا۔ فارسی کے مقابلے میں یہ ادب اور اس کی زبان، دونوں ہی شروع شروع میں درجۂ دوم کی چیز تھے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز میں ہندوستانیوں، خاص کر شمال اور اورنگ آباد کے ہندوستانیوں، کو اپنی فارسی گوئی، اور فارسی میں اپنی لیاقت پر مکمل اعتماد حاصل ہو چکا تھا۔ اب وہ خود کو ایرانیوں سے کسی طرح کم تر نہ سمجھتے تھے(۱)۔ یہ صورت حال اورنگ آباد میں صدی کے وسط تک قائم رہی۔ "چمنستان شعرا" میں شفیق اورنگ آبادی (۱۷۴۵ تا ۱۸۰۸) لکھتے ہیں کہ میں نے بارہ برس کی عمر میں فارسی گوئی شروع کی، اور ریختہ کو خاطر میں نہ لاتا تھا۔ لیکن دوستوں میں ریختہ کی مقبولیت نے مجھے مجبور کیا کہ فارسی کی جگہ ریختہ اختیار کروں، اور میں ایسا بڑی ذہنی کشمکش اور غور و تامل کے بعد ہی کر سکا۔(۲)

دہلی کے نئے شعرا جو ولی کے دیوان کی آمد دہلی کے پہلے سے شعر کہہ رہے تھے، انھیں ولی کے دیوان نے بڑی تقویت پہنچائی۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میرزا مظہر جانجاناںؒ اور حاتم نے ولی کے زیر اثر فارسی سے اپنی توجہ کچھ ہٹالی ہو، اور اپنی تخلیقی توانائی کا معتدبہ حصہ فارسی سے نکال کر ریختہ کی طرف منتقل کر دیا ہو۔ آبرو اور ناجی فارسی گو نہ تھے، وہ ریختہ ہی میں مگن رہے۔ ولی کا اثر دونوں نے قبول کیا۔ اس کا ثبوت ولی

---

(۱) میں نے اپنے ایک مضمون "ایرانی فارسی، ہندوستانی فارسی، اور اردو: مراتب کا معاملہ" (مطبوعہ "شب خون" الٰہ آباد نمبر ۲۱۰، اور "آج" کراچی، نمبر ۲۵، مدیر، اجمل کمال) میں ہندوستانی ادبی تہذیب کے اپنی فارسی کے بارے میں اعتماد، اور پھر اس اعتماد کے کھو جانے، اور اردو کی ادبی تہذیب و تاریخ پر اس کے اثر کی داستان لکھی ہے۔

(۲) شفیق اورنگ آبادی: "چمنستان شعرا"، تلخیص و اردو ترجمہ، عطا کاکوی، پٹنہ، عظیم الشان بک ڈپو، ۱۹۶۸، ص ۹۔

کی زمینوں میں ان کی غزلیں ہیں۔ لیکن ریختہ سے آبرو اور ناجی کے شغف کلی کا مطلب یہ نہیں کہ وہ فارسی میں کم زور رہے ہوں گے۔ بلکہ ان کے یہاں صرف و نحو اور لفظیات، دونوں پر فارسی کا اثر دیکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ فارسی ان کے دل پر نہیں تو دماغ پر یقیناً چھائی ہوئی تھی۔ فارسی کا رتبہ ابھی دہلی میں (بلکہ ہندوستان بھر کی شائستہ تہذیب میں) کم نہ ہوا تھا۔

فارسی کے بعض بہت بڑے ادیب جو ہندوستانی نژاد تھے، اٹھارویں صدی ہی میں پھلے پھولے، علی الخصوص ہندو ادیبوں کے بڑے فارسی کارنامے سب اٹھارویں صدی کی تاریخ ادبیات ہند کی زینت اور رونق ہیں۔ ہندوؤں نے فارسی چھوڑ کر بہ تکلف اردو اختیار کی، اور ان کے زیادہ تر لوگ اٹھارویں صدی کے نصف دوم کے پہلے دل کھول کر اردو کی طرف نہ آ سکے تھے۔ بعض، مثلاً رائے سرب سکھ دیوانہ، فارسی اور اردو میں ذو لسانین رہے۔ علاوہ بریں، فارسی کے فقروں اور محاوروں کو بے تکلف اردو دانے کا رجحان، جو اٹھارویں صدی کے بعد تک بھی نظر آتا ہے، اس بات کا ثبوت ہے کہ شمال کے اردو شعرا کے ذہن میں فارسی فقرہ پہلے آتا ہوگا، پھر وہ اس کی "ہندی" بناتے ہوں گے۔

سودا کا ایک قطعہ کبھی کبھی اس بات کے ثبوت میں پیش کیا جاتا ہے کہ ریختہ کے عروج کے ساتھ ہندوستانیوں میں یہ احساس بھی پیدا ہوا کہ ہم لوگ فارسی بہر حال اہل زبان کی طرح نہیں لکھ سکتے، لہٰذا ہمیں ریختہ کو اپنانا چاہیے۔ لیکن عبدالباری آسی نے اس قطعے پر "ہجو مرزا فاخر مکین" عنوان لکھا ہے۔ فاخر مکین اور سودا کے درمیان جو معاملہ گذرا، اس سے ہم واقف ہیں۔ اس قطعے کا مضمون یہ ہے کہ سودا نے ایک "فارسی داں" سے اپنے فارسی کلام پر اصلاح چاہی کہ:

ہے اور زیر فلک ذات میرزا فاخر
سلامت ان کو رکھے حق سدا بہ روے زمیں
سو کب انھوں کو ہے اصلاح کا کسو کے دماغ
قبول کب کرے ان کی متانت و تمکیں

دو دن کے "غور و فکر" کے بعد ان "فارسی داں" نے سودا کو مشورہ دیا:

جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زباں داں شعر
تو بہتر اس کے لیے ریختہ کا ہے آئیں
وگرنہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی ناحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو مورد نفریں

ظاہر ہے کہ یہ مکین پر کھلا ہوا طنز ہے، کہ ان کی کوئی مانے تو فارسی میں شعر ہی نہ کہہ سکے۔ قطعے کے اخیر سے پہلے شعر میں سودا (یعنی وہ صاحب جو اس قطعے کے "فارسی داں" ہیں) کہتے ہیں:

چنانچہ خسرو و فیضی و آرزو و فقیر
سخن انھوں کا مغل کے ہے قابل تحسیں (۳)

کچھ لوگوں نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اس قطعے کے "فارسی داں" خان آرزو ہیں، اور ان کا مشورہ اہل ہند کو یہ ہے کہ فارسی تمھارے بس کی نہیں، ریختہ اختیار کرو۔ لیکن ظاہر ہے کہ اگر واقعی خان آرزو وہ شخص ہوتے تو خود اپنا نام ان چار لوگوں میں نہ رکھتے جن کا کلام "مغل" کے لیے "قابل تحسین" ہے۔ (یا اگر انھوں نے اپنا نام لیا بھی ہوگا، جو قطعاً قرین قیاس نہیں، تو سودا بہر حال اس قطعے میں ان کا نام نہ ڈالتے)۔ دوسری بات یہ کہ قطعے میں "مغل" کا حوالہ معنی خیز ہے۔ فاخر مکین کے اجداد وسط ایشیا سے آئے تھے، ایرانی نہ تھے۔ مکین کی مغلیت کی طرف اشارہ کر کے سودا کہہ رہے ہیں کہ تم تو خود مغل ہو، تم کہاں کے ایرانی اہل زبان ہو جو ہندیوں کو مورد اعتراض ٹھہراتے ہو؟

دوسری بات یہ کہ اگر یہ قطعہ سودا اور فاخر مکین کے درمیان معاملے کے بعد لکھا گیا ہو، تو اس وقت آرزو (۱۶۸۹ تا ۱۷۵۶) کے انتقال کو تقریباً بیس سال ہو چکے تھے، لہٰذا وہ اس قطعے کے متکلم نہ ہو سکتے تھے۔ اور بہر حال، سودا اور فاخر مکین کے درمیان جو معرکہ گذرا، اور جس میں فاخر مکین کو منھ کی کھانی پڑی، ہندوستانی فارسی گو کے مستند ہونے کی توثیق کرتا ہے، نہ کہ تکذیب۔ اٹھارویں صدی کے نصف اول میں دہلی کی ادبی تہذیب میں فارسی کا درجہ پہلا تھا۔ اور خان آرزو کا تو پورا نظریہ یہی تھا کہ ہندوستان کے "صاحبان قدرت" کو استحقاق ہے کہ وہ فارسی میں تصرف کریں۔ ایسے شخص سے اس مشورے کی امید، کہ ہندوستانیوں کو فارسی ترک کرنی چاہیے، اسی کو ہو سکتی ہے جو خان آرزو کو جانتا نہ ہو۔

واقعہ یہ ہے کہ اٹھارویں صدی کی پہلی دو دہائیوں میں دہلی کی علمی اور ادبی فضا "اشرافی" قسم کی ہندی / ریختہ کارگذاریوں سے قریب قریب خالی تھی۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، دہلی والے "غزل" اور "ریختہ" کو الگ الگ چیزیں سمجھتے، اور "ریختہ" کو وہ "غزل" سے کم تر گردانتے تھے۔ سترہویں کے اختتام کے زمانے میں جو نوجوان ادیب ریختہ کو اختیار کر رہے تھے، وہ فارسی میں شعر گوئی کو غالباً ریختہ سے آسان سمجھتے تھے، اس معنی میں کہ فارسی شاعری ایسا برا عظم تھی جس کا نقشہ سب پر پوری طرح واضح تھا، جب کہ ریختہ کے لیے نمونے نہ تھے، اور جو موجود بھی تھے، وہ اس ملی جلی زبان کے تھے جو جعفر زٹلی کی زبان تھی۔

(۳) مرزا محمد رفیع سودا: "کلیات": مرتبہ عبدالباری آسی، جلد اول، لکھنؤ، نول کشور پریس، ۱۹۳۲، ص ص ۴۰۳ تا ۴۰۴۔

لہٰذا ریختہ میں شاعری کرنے کی کوشش کرنا ایک نئے براعظم کا سفر کرنے کے مترادف تھا، اور براعظم بھی ایسا جس کے مکمل نقشے دستیاب نہ تھے۔ ایسی صورت حال میں نوجوانوں کو ایسے لوگوں کی ضرورت تھی جو انھیں ریختہ گوئی کے گر سکھائیں۔ اس طرح شاگردی استادی کا ادارہ وجود میں آیا۔ خان آرزو نے کئی نئے شعرا کو باقاعدہ شاگرد بنا کر، یا غیر رسمی طور پر وقتاً فوقتاً مشورے دے کر، دہلی میں نئی ہندی / ریختہ شاعری کی بنا رکھی۔ خان آرزو اس نئے کام میں اس قدر ممتاز ثابت ہوئے کہ فارسی والے بھی ان سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔

استادی شاگردی کے ادارے کی ایجاد کا سہرا دہلی اور محض دہلی کی ادبی تہذیب کے سر ہے۔ اردو میں یہ چیز نہ دکنی میں تھی اور نہ گجری میں۔ فارسی میں بھی اس کا پتا نہیں، دوسری زبانوں کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ استادی شاگردی کی رسم کی بنا پڑنی تھی کہ ایک بالکل نئی طرح کا ادبی معاشرہ وجود میں آگیا۔ ہم اس سے اچھی طرح واقف ہیں، لہٰذا اس پر زیادہ کلام کی ضرورت نہیں۔ صرف دو چار اہم باتیں گوش گذار کرتا چلوں:

(۱) فن شعر میں استاد / شاگرد کے مراسم کے ضوابط پر موسیقی کے استاد / شاگرد، اور تصوف کے مرشد / مرید کے آداب کا اثر پڑا، لیکن اس کی فضا شروع ہی سے مذہبی تکلفات سے آزاد تھی۔

(۲) اس ادارے کی ادبی تہذیب نے فن شعر میں "سلسلے" کا تصور قائم کیا۔ اگر کسی استاد کی وقعت میں اس بات کا کچھ حصہ تھا کہ اس کے شاگردوں کی تعداد کتنی ہے، تو کسی شاگرد کی بھی وقعت میں اس بات کی اہمیت تھی کہ اس کا "سلسلہ" کس استاد پر منتہی ہوتا ہے۔ یہ تصور اب بھی ایک حد تک باقی ہے۔ (۴)

(۳) نظم کے علاوہ نثر بھی استاد کے حیطۂ اثر میں تھی۔

(۴) جو لوگ فارسی اور ریختہ دونوں کہتے تھے، وہ کبھی کبھی دو استادوں سے مشورہ کرتے تھے، ایک سے فارسی میں، اور ایک سے اردو میں۔

(۵) استاد کو معاوضہ ملتا تھا، نقد فتوح، یا تحائف کی شکل میں۔ لیکن استادی معاوضے پر مشروط نہ تھی۔

(۶) استاد کو یہ حق تھا کہ شاگردی کے لیے کسی کی درخواست قبول کرے،

(۴) اس کی مثالیں اب بھی ملتی ہیں۔ ابراہیم اشک نے اپنے مجموعۂ کلام "آگاہی" (ممبئی، تکمیل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶، ص ۴) میں اپنی شاعری کا شجرۂ نسب درد اور سودا سے ملایا ہے۔

یا نہ کرے۔

استادی شاگردی کے آداب، اغلب ہے کہ ۱۷۶۰ تک دہلی میں پوری طرح قائم ہو چکے تھے۔ اس کے بعد جلد ہی یہ سلسلہ اردو کے دوسرے ادبی مراکز تک پہنچ گیا، اور نئی صدی کے طلوع کے وقت یہ تمام جگہوں پر بخوبی جڑ پکڑ چکا تھا۔ شروع شروع میں استادی شاگردی کے ادارے کی مقبولیت کی توجیہ تو آسان ہے، کہ وہ ایک ایسی ضرورت کو پوری کرتا تھا جسے ہر طرف محسوس کیا جا رہا تھا۔ ایک پورا ادبی سماج ایک غیر زبان کو ترک کر رہا تھا--اگرچہ وہ خود کو اس زبان میں پوری روانی کے ساتھ ادا کر سکتا تھا--اور ایک نئی، لیکن مقامی زبان اختیار کر رہا تھا۔ اس نئی زبان کے طور طریقے فارسی سے کم و بیش آزاد دکھائی دیتے تھے، لہٰذا انھیں الگ سے سیکھنے کی ضرورت تھی۔ یہ بات ضرور ہے کہ آئندہ دہائیوں میں اسی کامیابی کے ساتھ اس کا قائم رہ جانا، اور اس ادارے کا اخلاقی اقتدار، بڑی حد تک فیشن کا مرہون منت ہو سکتا ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ امرا کے لیے کسی شاعر کی شاگردی اختیار کرنا، شاعر کی، اور شاعری کی، سرپرستی کا ایک طریقہ تھا۔

مشاعروں کا وجود ہندوستان میں سولہویں صدی سے تھا، لیکن شروع شروع میں سب مشاعرے فارسی کے ہوتے تھے۔ اب شمال کے نئے ادبی سماج نے اپنی بڑھتی ہوئی خود اعتمادی کے اظہار کے لیے ریختہ میں بھی مشاعرے تشکیل دینا شروع کیے۔ لیکن اردو مشاعروں کو "مراختہ" کہا جاتا تھا۔ اس بات میں بھی یہی اشارہ ملتا ہے کہ اس زمانے تک ہندی / ریختہ کو فارسی کی برابری نہ حاصل تھی۔ یعنی جس محفل میں فارسی کلام پڑھا جائے وہ مشاعرہ ہے، لیکن جہاں ریختہ کا کلام پڑھا جائے، اسے مشاعرے کا درجہ نہیں دے سکتے تھے۔ ہندی / ریختہ / اردو مشاعروں میں فارسی کلام سنانے، یا اردو کی طرح کے ساتھ فارسی طرح بھی دینے، کا رواج بیسویں صدی کے وسط تک باقی رہا۔ علیٰ ہذا القیاس، اردو شاعری کے مجموعوں میں فارسی کلام بھی داخل کرنے کی رسم بہت مقبول تھی، اور ایک حد تک اب بھی موجود ہے۔

جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، ہندووں کو ریختہ / ہندی کی طرف آنے میں کچھ تاخیر ہوئی۔ اٹھارویں صدی کے اواخر میں کہیں جا کر ہندوؤں کے نام ریختہ / ہندی گویوں کی فہرست میں کثرت سے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ تعداد انیسویں صدی کے وسط تک بڑھتی رہتی ہے۔ انیسویں صدی کے ربع چہارم میں صورت حال کچھ متغیر ہوتی ہے۔ اس کا ذکر باب اول و دوم میں ہم پڑھ چکے ہیں۔

ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ اردو صحیح معنی میں اقتدار کی زبان کبھی نہیں رہی۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اسے سماجی اقتدار بہت دیر تک حاصل رہا۔ نام کے لیے تو اردو اسی وقت اقتدار کی زبان ہو گئی جب شاہ عالم ثانی نے جنوری ۱۷۷۲ میں دہلی کا قلعۂ معلیٰ دوبارہ آباد کیا۔ لیکن اٹھارویں صدی کے ربع آخر کی اقتداری

تہذیب میں اردو کا اصل مقام محفل کے حاشیے سے آگے نہ بڑھا۔ مغل، مراٹھے، نظام الملک، ٹیپو سلطان، انگریز، سب اس زمانے میں فارسی کے حلقہ بگوش تھے۔

فارسی کو پہلا بڑا دھکا انگریزوں نے شمال مشرق میں لگایا۔ انھوں نے ۱۸۳۷ میں بنگال میں بنگالی، اڑیسہ میں اڑیہ، اور شمال کے اپنے وسیع مقبوضات میں فارسی رسم الخط میں "ہندوستانی" رائج کی۔ بظاہر تو یہ اردو کی سرپرستی کی طرف ایک بڑا قدم تھا، لیکن دراصل اردو کا پھیلاؤ انتظامیہ کی نچلی سطحوں پر رہا، اقتداری اشراف میں فارسی اور انگریزی، اور پھر محض انگریزی کا بول بالا تھا۔ قوت اور تزک و احتشام کی علامتیں سب فارسی / انگریزی، یا صرف فارسی، یا صرف انگریزی میں ادا ہوتی رہیں۔ جواہر لعل نہرو کی شادی (۱۹۱۶) کا دعوت نامہ فارسی اور انگریزی میں تھا۔ بیسویں صدی میں فارسی ہماری تہذیب سے قریب قریب غائب ہو گئی، اردو کا زور بہت کم ہوتا گیا، اور انگریزی کی توقیر اسی حساب سے بڑھتی گئی۔

لیکن ایک مفہوم تھا جس میں اردو کو سچا اقتدار بہت شروع میں حاصل ہو گیا تھا، اور یہ اقتدار بہت دن باقی رہا۔ "آب حیات" میں مولانا محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

> میر قمر الدین منت دلی میں ایک شاعر گذرے ہیں کہ علوم رسمی کی قابلیت سے عمائد دربار شاہی میں تھے۔ وہ میر [تقی میر] صاحب کے زمانے میں مبتدی تھے۔ شعر کا شوق بہت تھا، اصلاح کے لیے اردو کی غزل لے گئے۔ میر صاحب نے وطن پوچھا، انھوں نے سونی پت علاقہ پانی پت بتایا۔ آپ نے فرمایا کہ سید صاحب، اردوے معلیٰ خاص دلی کی زبان ہے۔ آپ اس میں تکلیف نہ کیجیے، اپنی فارسی وارسی کہہ لیا کیجیے۔ (۵)

یہ واقعہ فرضی سہی، لیکن ایسے لطیفے کا وجود ہمیں اٹھارویں صدی کی اردو ادبی تہذیب، اور اس کے ذہن میں اپنے پیکر (self -image) کے بارے میں کچھ بتاتا ہے۔ قمر الدین منت ہزار سید زادے ہوں، عمائد شاہی میں ہوں، فارسی خوب جانتے ہوں، لیکن وہ سلاست، نفاست، اور صفائی ادا میں دہلی کے ریختہ گو کی گرد کو بھی نہ پہنچ سکتے تھے۔ ۱۷۵۰ کی دہائی شروع ہوتے ہوتے اردو کے حق میں فضا اتنی ہموار ہو چکی تھی کہ اردو جاننا، اردو میں شعر کہنا، اردو بولنا، یہ سب باتیں پسندیدہ کردار کا حصہ بن گئی تھیں۔ اور ایسا دلی

(۵) مولانا محمد حسین آزاد، "آب حیات"، ص ۲۶۳۔

ہی میں نہ تھا، بلکہ مغل سلطنت کے تمام گذشتہ اور موجودہ علاقوں میں بھی یہی صورت حال پیدا تھی۔ آرکاٹ کے نوابین، اور سلطان ٹیپو شہید کی سرپرستی نے اردو کو جنوب بعید کے ان دور افتادہ علاقوں میں بھی پہنچا دیا تھا جہاں اس کا وجود ان کے پہلے بہت نمایاں نہ تھا۔ (۶)

اٹھارویں صدی کے اختتام کے پہلے ہی پہلے ہندی / ریختہ ہندوستان کے بیشتر علاقوں میں شائستہ تمدنی زبان بن چکی تھی۔ اور اگر ڈاکٹر تاراچند کے بیان کو قبول کیا جائے تو ایسا اٹھارویں صدی کے بھی پہلے ہو چکا تھا، (ملاحظہ ہو باب دوم حاشیہ ۶)۔ اٹھارویں صدی میں اس کی مقبولیت کے ہندوستان گیر ہونے میں تو کوئی شک ہی نہیں۔

اس بات کا ایک ثبوت اردو شعرا کے وہ تذکرے بھی ہیں جو اٹھارویں صدی کے نصف دوم میں دلی کے باہر، اور دور دراز علاقوں میں لکھے گئے۔ ایک معمولی اندازے کے مطابق ۱۷۵۲ سے ۱۷۹۵ تک کے عرصے میں اٹھارہ تذکرے شعرائے اردو کے لکھے گئے، اور جہاں یہ لکھے گئے، وہ جگہیں حیدر آباد / اورنگ آباد سے لے کر پٹنہ تک تھیں۔ ان تذکروں میں جن شعرا کا ذکر ہے، وہ لاہور، سورت اور احمد آباد سے لے کر مرشد آباد اور کلکتہ تک پھیلے ہوئے ہیں۔ اور حیدر آباد / اورنگ آباد کے شعرا کثیر تعداد میں تو ہیں ہی۔ یہ شعرا معاشرے کے جن طبقوں کی نمائندگی کرتے ہیں ان میں بھی ایسا ہی تنوع ہے: مسلمان اور ہندو امرا، برہمن، راجپوت، کھتری، سپاہی، صوفی، ملا، رندان شاہد باز، آوارگان شوق، معلم، اتالیق، اہل حرفہ، شاہان اولی الامر، غرض ایک پوری دنیا ہے کہ ان تذکروں میں آباد ہے۔ عورتیں بھی نظر آتی ہیں، کبھی شاعر کے روپ میں، کبھی شعرا کی منظور نظر کے روپ میں۔

اس نئی اردو ادبی تہذیب کی ایک خاص بات یہ تھی کہ اسے "صحت زبان" کا خیال اس درجہ تھا کہ ہم اسے ایک طرح کے مرض سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ زبان کو "معیاری"، "دہلی کے روز مرہ کے مطابق"، "صحیح"، "اہل فارسی کے قول / عمل کے مطابق"، وغیرہ ہونا چاہیے، یہ اور اس طرح کے تصورات، اردو والوں میں اٹھارویں صدی کے نصف آخر کے قول اور عمل (بلکہ قول زیادہ، عمل کم) میں نمایاں ہونے لگتے ہیں۔

زبانوں کے ارتقا میں اہل مکتب عام طور پر کوئی کردار نہیں ادا کرتے۔ زبان کے بولنے والوں کا سواد اعظم لسانی اعمال کو صحیح پن (validity) عطا کرتا ہے۔ شعرا بھی اس عمل میں ایک حد تک کوئی کردار

(۶) اٹھارویں صدی کے ویلور میں اردو ادبی سرگرمیوں، اور ابوالحسن قربی (۱۷۰۴/۱۷۰۵ تا ۱۷۶۸/۱۷۶۹) جیسے بلند پایہ ادیبوں کی تفصیل کے لیے دیکھیں، راہی فدائی: "دارالعلوم لطیفیہ، ویلور کا ادبی منظر نامہ"، کڈپہ، ابوالحسن اکیڈمی، ۱۹۹۷۔

نبھاتے ہیں کہ وہ اپنے عمل سے زبان کو وسعت دیتے ہیں، اور اس میں لچک پیدا کرتے ہیں۔ ان کے بعد اہل مکتب، اور نحویوں، اور قاعدے مرتب کرنے والوں کا کام شروع ہوتا ہے۔ اردو میں اس کا الٹا ہوا، کہ بولنے والوں کو پابند بنایا جانے لگا نحویوں اور قاعدہ نویسوں کا۔ حتیٰ کہ شعرا، جن کا کام زبان کے امکانات کو وسیع کرنا ہوتا ہے، ان ہی قواعد نویسوں کے پابند قرار دیے گئے جن کا وجود ہی نہ ہوتا اگر شعرا نہ ہوتے اور عام بولنے والے نہ ہوتے۔ اٹھارویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے تقریباً ہر جگہ "صحت زبان" اور "اتباع اہل فارسی" کا دور دورہ ہو گیا تھا۔ یہ رجعت پسندانہ مزاج کیوں پیدا ہوا، اسے اردو ادبی تہذیب کی تاریخ کا ایسا معما کہہ سکتے ہیں جو ہنوز حل طلب ہے۔ بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ اس معمے کے وجود ہی سے ہم بے خبر رہے ہیں، تو پھر اس کا حل کہاں سے ڈھونڈتے؟

فارسی (یہاں فارسی میں عربی شامل ہے) کو غیر ضروری اہمیت اور تقدس عطا کرنا ایک طرح کی اشرافیت (elitism) کہا جا سکتا ہے۔ اور ممکن ہے اسے اشرافیت ہی خیال کر کے اختیار کیا گیا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ "اشرافیت" زبان کے فطری ارتقا کے خلاف تھی، اور اس کے نتیجے اچھے نہیں نکلے۔ ایک تو یہ کہ ہماری زبان غیر ضروری اور مصنوعی جکڑ بندیوں میں گرفتار ہو گئی۔ دوسری بات یہ کہ ان پابندیوں نے ایک مصنوعی زبان کو فروغ دیا جو اصل بول چال سے مختلف تھی۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ ان قیود کے باعث زبان میں وسعت کے امکانات تنگ ہو گئے۔ نہ صرف یہ کہ امکانات تنگ کر دیے گئے، بلکہ وہ ہزاروں استعمالات اور روزمرے جو زبان میں داخل ہو چکے تھے، انھیں بھی متروک قرار دے کر "معیاری" زبان سے باہر نکال دیا گیا۔

کہا جاتا ہے کہ یہ سب شاہ حاتم نے شروع کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاہ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے میں اس بات پر زور دیا تھا کہ عربی / فارسی الفاظ کو ان کے "اصل" تلفظ کے لحاظ سے نظم کیا جائے، اور ان کے رائج، مقبول تلفظ کو ترک کیا جائے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ دکنیوں نے بھی یہی سفارش کی تھی، لیکن عمل اس پر کبھی نہ کیا تھا۔ (حاتم نے بھی اس اصول پر کچھ زیادہ عمل نہ کیا، جیسا کہ ہم ابھی دیکھیں گے۔) شاہ حاتم نے یہ بھی چاہا تھا کہ "ہندوی بھاکا" کے الفاظ کو ریختہ / ہندی کی عملی لفظیات سے خارج کر دیا جائے۔ لیکن چونکہ خود حاتم نے ان باتوں پر کبھی عمل نہیں کیا، اس لیے شک گذرتا ہے کہ یہ سب محض ایک دھوکے کی ٹٹی تو نہ تھی، جو اس غرض سے کھڑی کی گئی تھی کہ دہلوی زبان کو ولی کی دکنی سے الگ کیا جائے۔ یعنی حاتم نے استادانہ حکمت سے کام لیتے ہوئے نسخے بتا دیے، اور یہ بھی کہہ دیا کہ میں خود ان پر عامل ہوں۔ لیکن اصل طریق عمل میں انھوں نے کم و بیش وہ سب روا رکھا جو وہ پہلے سے روا رکھتے آئے تھے۔

حاتم کے کلام سے یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

(۱) فارسی عربی الفاظ کے "اصل" تلفظ کی عدم پابندی

بغل سے چھوڑ مصحف کس روش نکلے وو گلشن سے
کہ بلبل جانتی ہے باغباں گل کو قراں اپنا

☆

خیال اس کا آن کر یک بارگی سب لے گیا
دل ستی آرام و سر سیں ہوش اور انکھیاں سے خواب

☆

ڈھونڈا نبض کوں دیکھیو ناداں طبیب نے
اب لگ یہ مرض عشق کا پایا نہیں ہنوز

☆

اوس گل بدن کے اوپر یوں دل ہوا بھنور ہے
جیسے شمع کے اوپر دیتا ہے جی پتنگا

(۲) دکنی اور پوربی استعمالات

بزرگوں بیچ کہوں بوے مہربانی نہیں
تواضع کھانے کی پوچھو تو گھر میں پانی نہیں

☆

مرداں کو دیکھ بسمل ترے کوچے کے بیچ
ڈر گیا اور چشم سے انجھواں کی جا اب خوں بہا

☆

عاشقاں کے دل کیے ہیں قید زلفاں کے بیچ
کھول کر دل کی گرہ یہ بیچ سلجھاؤ گے کب

☆

کافر ایتا کیوں کرے ہے ہم سے ہو کر رام رم
حال میرا دیکھ لے کر ظلم اے خود کام کم

☆

ہمارا جان گیا ہم نے آہ بھی نہ کیا
یہ کیا غضب ہے کہ تم نے نگاہ بھی نہ کیا

☆

نہ پھول اب اس قدر بلبل گلوں کی آشنائی پر
کہ سب اہل چمن ہنستے ہیں تیری احمقائی پر

(۳) فارسی/دیسی کا جوڑ

پھینٹہ لعل ترے سر پہ و سر پیچ زری
پگ میں جوتا ہے پٹے دار کہاں جاتا ہے

☆

دیکھ حاتم کو ہنسے ہیں تجھ کنے بجلی ادا
سب مخالف ابر کے مانند روتے ہیں سجن

☆

بات سن کر اے صبا مجھ پاس سوں
جا کے کہنا اس گل خوش باس سوں

☆

جذب کر جاتی ہیں انجھواں بھر کے آج
چشمۂ انکھیاں ہیں حوض آب جوش

☆

وعدۂ کل مت کر اے ظالم کہ تج بن کل نہیں
آج ہے سو کل نہیں کہتا ہوں تج سیں بات آج

(۴) سقوط حرف

کر حاتم یاد احوال شہیداں
شفق سوں جب کہ ہوتا ہے گگن سرخ

میں اب گلا جہاں میں بیگانوں سے کیا کروں
جینا ہوا محال مجھے آشنا کے ہاتھ

☆

دیکھ سرو چمن ترے قد کوں
خجل ہے پا بہ گل ہے بے بر ہے

☆

بزرگوں بیچ کہوں بوے مہربانی نہیں
تواضع کھانے کی پوچھو تو گھر میں پانی نہیں

☆

مج کوں درکار نہیں مشک و عبیرو صندل
میں ہوں دیوانہ پری رو کی چوٹی کی بو کا

☆

(۵) "بھاکا" لفظیات

سجن ہنس ناز سوں ٹک مکھ دکھاؤ گے تو کیا ہو گا
محبت میں اگر ہم پاس آؤ گے تو کیا ہو گا

☆

کیوں کہ تج سے کروں میں پھر کے ریت
دوستی کا تری نہیں پر تیت

☆

بلا کر یار نے وعدہ کیا پرسوں کے ملنے کا
رقیبوں کوں کبوتر کے نمن لاگی ہیں تڑپھڑیاں

☆

رہیں نئیں گلشن دنیا میں کھنجن
جو دیکھیں تجھ نین کی چنچلائی (۷)

(۷) شاہ حاتم، "انتخاب"، ص ص ۳۶، ۴۰، ۷۱، ۲۴، ۴۱، ۱۰۶، ۱۰۵، ۷۵، ۵۲، ۶۴، ۱۱۴، ۳۵، ۱۳۸، ۳۸، ۴۴، ۱۰۰، اور ۱۲۲۔ حسب ذیل اشعار حسرت موہانی کی "انتخاب سخن" جلد اول، یوپی اردو اکیڈمی، تکسی ایڈیشن، صفحہ ۱۲۱ اور ۱۳۱ سے لیے گئے ہیں: آہ بھی نہ کیا/ نگاہ بھی نہ کیا، اور آشنائی پر/ احمقائی پر۔

چھوٹے سے دیوان سے اتنی مثالیں بہت ہیں، ورنہ ابھی بے شمار مل سکتی ہیں۔ حاتم کے پورے کلام پر اوائل اٹھارویں صدی کی زبان چھائی ہوئی ہے، دعویٰ وہ کچھ بھی کریں۔ بہر حال، شاہ حاتم کی تجویز اور عمل میں جتنا بھی تضاد رہا ہو، اس میں کوئی شک نہیں کہ پھر بھی تمام دہلی والوں کے مقابلے میں ولی دکنی کی زبان زیادہ آزادہ رو، کھلی ہوئی، اور چونچال ہے۔ لطف یہ ہے کہ اس میں فارسی / عربی کی بھی کچھ کمی نہیں۔ اور فارسی / عربی الفاظ کے تلفظ کے بارے میں بھی ولی کا رویہ زیادہ روشن خیالی کا ہے۔ وہ رواج عام (یا اپنی افتاد طبع) کی پابندی کرتے ہیں، ہر وقت کتاب در بغل نہیں رہتے۔ "عوامی" زبان سے بھی انھیں حذر نہیں۔ یہ سب اصول ریختہ میں بھی تھے، لیکن ولی کے کلام میں اس لیے نمایاں دکھائی دیے ہوں گے کہ ولی کی مقبولیت اور ہر دل عزیزی اس وقت سب سے بڑھ کر تھی۔ لہٰذا شاہ حاتم نے ضروری سمجھا ہوگا کہ دہلی والے اپنی ڈفلی الگ بجائیں۔ چنانچہ حاتم لکھتے ہیں:

> بندے نے... گذشتہ بارہ برس سے بہت سے الفاظ ترک کر دیے ہیں۔ اس نے عربی اور فارسی کے انھیں الفاظ کا استعمال منظور رکھا ہے جو قریب الفہم اور کثیر الاستعمال ہیں، اور روز مرۂ دہلی کو، جسے میر زبان ہند اور فصیحان رند اپنے استعمال میں رکھتے ہیں، [بھی منظور رکھا ہے]۔ اور ہر دیار [ادھر ادھر] کی زبان، اور ہندی بھی، جسے کہ بھاکھا کہتے ہیں، موقوف کر دی ہے۔ اور محض وہ روز مرہ اختیار کیا ہے جو عام فہم اور خاص پسند ہے۔ (۸)

اس کے بعد حاتم نے اپنے "معتقدات" کی چھوٹی سی فہرست دی ہے۔ اس چھوٹی فہرست میں بھی وہ الفاظ موجود ہیں (مثلاً بیگانہ بروزن بگانہ، مَرَض بہ سکون را، سے کی جگہ ستی / سیتی، نین، وغیرہ) جن کے استعمال کی مثالیں حاتم کے اسی دیوان سے اوپر گذر چکی ہیں۔ ایسی صورت حال میں حاتم کا یہ دعویٰ بے معنی ہو جاتا ہے کہ انھوں نے یہ، اور اس قبیل کے اور الفاظ، ترک کر دیے ہیں۔ اور یہ بات بھی کچھ خاص وزن نہیں رکھتی کہ وہ زبان میں کسی بنیادی تبدیلی کے موید ہیں۔

سچ پوچھیے تو منقولہ بالا بیان میں حاتم کی کج دار و مریز قسم کی ذہنی کشمکش صاف نظر آتی ہے۔ وہ ولی کے انکاری نہیں، لیکن وہ "دہلویت" کی بھی توثیق کرنا چاہتے ہیں۔ وہ عربی فارسی الفاظ کو برتنے کے حق میں

(۸) شاہ حاتم: "دیوان زادہ"، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵، دیباچہ ص ۴۰۔

ہیں، لیکن انھیں الفاظ کی حد تک، جو "قریب الفہم اور کثیر الاستعمال" ہیں۔ لیکن وہ یہ بتاتے بھی نہیں کہ "قریب الفہم" اور "کثیر الاستعمال" کا معیار کیا ہو۔ وہ دہلی کے "مرزایان" اور "فصیحان" کی زبان لکھنا چاہتے ہیں، یعنی ایسی زبان جو کسی مخصوص مذہبی فرقے کی نہ ہو، اور جس میں نفاست اور حسن ہو، لیکن وہ زبان ایسی نہ ہو کہ اسے دہلی میں (نہ کہ اورنگ آباد میں) "عام فہم" نہ کہا جا سکے۔ وہ برج بھاشا سے احتراز کرنا چاہتے ہیں۔ برج بھاشا وہ زبان ہے جو دہلی کے تحتی علاقوں، خاص کر جنوب کی طرف کے علاقوں میں (جدھر دور جا کر اورنگ آباد بھی ہے) صدیوں سے رائج تھی، اور جس سے دکنی اور ریختہ دونوں نے کسب فیض کیا تھا۔ بالخصوص وہ تت سم الفاظ جو ولی اور اورنگ آباد، دونوں کی زبانوں میں نظر آتے ہیں، زیادہ تر برج بھاشا ہی کے راستے سے ہندی / ریختہ میں پہنچے تھے۔

اس ذہنی کشمکش کو مد نظر رکھیں تو شاہ حاتم کے گوشوارۂ عمل میں دو باتیں اہم نظر آتی ہیں: اول تو ان کی (غیر؟) شعوری خواہش، کہ ولی اور دہلی کے درمیان فصل قائم کیا جائے۔ اسے ہم حاتم کے گوشوارے کا منفی حصہ کہہ سکتے ہیں۔ اور دوسری بات، جسے مثبت قرار دینا چاہیے، یہ تھی کہ شعر کی زبان کو دہلوی مرزاؤں، رندوں، اور عام لوگوں کی زبان سے ہم آہنگ کیا جائے۔ ان عناصر کو متوازن کر لینا آسان نہ تھا، لیکن میر جیسے شاعر نے اسے بخوبی انجام بھی دیا۔

افسوس کی بات یہ ہے کہ شاہ حاتم کے گوشوارۂ عمل کا منفی پہلو ہی مستقبل کے مورخ کی نظر چڑھا۔ اس طرح حاتم کی کوشش جو ایک غیر مذہبی، جدید، شائستہ شہر، بامحاورہ زبان (یعنی ایسی زبان جو خواندگی کے اعلیٰ معیار پر پوری اترے لیکن بوجھل نہ ہو) کے حق میں تھی، "اصلاح زبان" کی مہم قرار دی گئی، اور حاتم کو بیٹھے بٹھائے زبان کا "مصلح" قرار دیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ امرت رائے جیسے لوگوں نے ایک قدم آگے بڑھ کر اسے حاتم، اور نہ صرف حاتم، بلکہ تمام اردو ادبی تہذیب کی استثنا پسندی (exclusionism) کا مظہر قرار دیا۔ زبان سے "فاسد مادے" کے اخراج، اور زبان کی "اصلاح" کی باتیں شد و مد سے کی گئیں، گویا زبان بیچاری کسی چھوت کے مرض میں مبتلا مریض کی طرح تنقیہ اور عمل جراحی کی احتیاج رکھتی تھی، اور ہمارے مورخوں کے بقول، یہ عمل شاہ حاتم، پھر میرزا مظہر وغیرہ کے ہاتھوں انجام پایا، ورنہ یہ زبان تو مر ہی چکی تھی۔ افسوس کی بات یہ کہ انیسویں صدی میں زبان کی "اصلاح"، اور اصلاح کے نام پر اس کا دائرہ تنگ کرنے کا فریضہ شاعر کو سونپا گیا، یا شعرا نے خود ہی اس بار کو اٹھا لیا، جب کہ شاعر کا فریضہ زبان کی توسیع کرنا ہے نہ کہ اس کی وسعت کو کم کرنا۔

ایک بات اور بھی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اٹھارویں صدی کے نصف دوم سے ریختہ / ہندی

میں تت سم کا عنصر کم ہونے لگا۔ لیکن کیا اس کا "سہرا" اکیلے شاہ حاتم کے سر بندھنا چاہیے؟ ممکن ہے کہ شاہ حاتم نے تجویز کے پردے میں زبان کی بدلتی ہوئی صورت حال کو محض بیان کیا ہو؟ فی الحال جتنے شواہد موجود ہیں، ہمیں ان سے زیادہ کی ضرورت ہے، اس کے پہلے کہ ہم زبان میں تبدیلی کے لیے تنہا شاہ حاتم کو ذمہ دار ٹھہرادیں۔

یہ بہر حال حقیقت ہے کہ اٹھارویں صدی کے اواخر میں اردو کی ادبی تہذیب میں ایک افسوس ناک شغف کا آغاز ہوتا ہے۔ اب "صحت زبان" کے نام پر ایک طرح کی کٹر پنتھی (fundamentalism) کو رواج دیا جانے لگا۔ "زبان کی اصلاح"، اور زبان سے "فاسد / ناپسندیدہ عناصر کے اخراج" کی بات ہونے لگی۔ سب سے بدتر یہ کہ تمام فارسی / عربی الفاظ کا درجہ دیسی الفاظ کے اوپر متعین کیا جانے لگا۔ جو آزادیاں دیسی الفاظ کے ساتھ روا سمجھی گئیں، فارسی / عربی الفاظ کو ان سے بالاتر قرار دیا جانے لگا۔ دیسی اور فارسی / عربی الفاظ کے مابین عطف و اضافت کو "ناجائز" کہا جانے لگا۔ اردو واحد زبان ہے جس کے ادبا زبان کی توسیع کے بجائے اس بات کو مایۂ افتخار سمجھتے ہیں کہ ہم نے، یا ہمارے استاد نے، فلاں فلاں طرح کے الفاظ و استعمالات متروک قرار دیے، اور اتنے الفاظ کو برادری باہر کر دیا۔ اکثروں نے تو وہ لفظ بھی خارج قرار دیے جو پڑھے لکھوں، حتیٰ کہ ان کے اساتذہ کی زبان پر تھے۔ (۹)

مندرجہ بالا صورت حال کے کچھ مدت تک قائم رہنے کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ زبان کے اندر کچھ اس طرح کے مراتب وجود میں آئے جیسے کہ ہندو سماج نے قائم کیے تھے۔ یہ مراتب آج بھی بڑی حد تک موجود

(۹) اس "خدمت" کی ایک مشہور مثال مصحفی کا ایک "دیوان" ہے جو رام پور سے ۱۸۷۸ میں شائع ہوا۔ اس کے مرتبین مظفر علی اسیر (۱۸۰۱ تا ۱۸۸۱) اور امیر مینائی (۱۸۲۸ تا ۱۹۰۰) تھے۔ اول الذکر شاگرد مصحفی، اور موخر الذکر شاگرد اسیر تھے۔ ان بزرگوں نے مصحفی کے کلام میں بیسیوں "اصلاحیں" کر کے ان کی زبان کو اپنے وقت کے محاوروں، یا ادبی ذوق کے مطابق کر دیا۔ مصحفی کا مکمل کلام بازار میں اس وقت نہ تھا (ان کے قصائد اب بھی نہیں ہیں)، اس لیے اسیر و امیر ہی کا مرتب کردہ غلط "دیوان" جو دراصل اول چار دواوین مصحفی کا انتخاب ہے، عرصے تک رائج رہا۔ (اس ایڈیشن کی فوٹو کاپی، عبدالسلام خاں رامپوری کے دیباچے کے ساتھ خدا بخش لائبریری نے ۱۹۹۰ میں شائع کر دی ہے۔)

دوسری مثال ناسخ اور ان کے شاگرد علی اوسط رشک (۱۷۹۹ تا ۱۸۶۷) کی ہے۔ کلیات ناسخ (اول ایڈیشن، ۱۸۴۲) کا غلط نامہ علی اوسط رشک نے تیار کیا تھا۔ پھر یہی غلط نامہ دوسرے ایڈیشن (۱۸۴۷) کے متن میں ڈال دیا گیا۔ رشید حسن خاں ("انتخاب ناسخ"، مطبوعہ مکتبہ ء جامعہ، ۱۹۷۲، ص ص ۱۲۲ تا ۱۳۱) نے تقریباً یہ ثابت کر دیا ہے کہ غلط نامہ دراصل ان ترمیمات پر مبنی ہے جو ناسخ کے کلام میں رشک نے بغرض "صحت" داخل کی تھیں۔ کلیات ناسخ کے اول ایڈیشن کی فوٹو کاپی خدا بخش لائبریری نے حنیف نقوی کے دیباچے کے ساتھ ۱۹۹۷ میں شائع کر دی ہے۔

ہیں۔ ان کا مختصر نقشہ حسب ذیل ہے:

درجۂ اعلیٰ ایرانی فارسی، یعنی وہ فارسی جو ان اہل ایران نے لکھی جو ہندوستان کبھی نہیں آئے۔ مثلاً: سعدی، حافظ، انوری، خاقانی، وغیرہ۔

درجۂ بالا ہند-ایرانی فارسی، یعنی وہ فارسی جو ان اہل ایران نے لکھی جن کی تخلیقی زندگی کا بڑا حصہ ہندوستان میں گذرا۔ مثلاً: صائب، عرفی، طالب آملی، شیخ علی حزیں، وغیرہ۔

درجۂ اوسط ہندوستانی فارسی، یعنی وہ فارسی جو ہندوستانیوں نے لکھی، یا ایرانیوں کے ان اخلاف نے جو یہاں بس گئے۔ مثلاً: غالب، بیدل، غنی، وغیرہ۔

درجۂ ادنیٰ اردو، بشرطیکہ اس کے فارسی / عربی عناصر ممکن حد تک فارسی / عربی کے ضوابط کی پابندی کریں۔

درجۂ اسفل وہ اردو جس کے فارسی / عربی عناصر پر فارسی / عربی قاعدے جاری نہ کیے گئے ہوں۔

مندرجہ بالا وضع مراتب میں "فارسی" سے مراد ہے وہ فارسی جس کا ذکر اوپر کے اولین دو مراتب کے ذیل میں ہے۔ "عربی" سے عام طور پر مراد وہ عربی ہے جو فارسی میں دخیل ہے، اور جو لغات میں درج ہے۔ "ایران" سے مراد ایران کبیر کا وہ تہذیبی وجود ہے جس میں آج کا بہت سارا وسط ایشیا بھی شامل تھا۔ اٹھارویں صدی تک افغانستان بھی اس میں شامل تھا۔

بے شک "لسان" (langue) کی قوت "زبان" (parole) سے بہت زیادہ ہے۔ اور ہمارے یہاں بھی یہی بات نظر آتی ہے۔ سیکڑوں، بلکہ ہزاروں "غیر تکسالی / غلط" استعمالات، "اساتذہ" اور "علما" کے علی الرغم زبان میں داخل ہوتے گئے، اور اب بھی داخل ہو رہے ہیں۔ لیکن نظری صورت حال وہی رہی جو میں نے اوپر بیان کی ہے۔ اور بعض پابندیاں (دیسی / عربی، فارسی الفاظ کے مابین عطف و اضافت سے گریز، فارسی / عربی الفاظ کو حتی الامکان "اصل" تلفظ کے ساتھ نظم کرنا، اعلان نون مع عطف و اضافت سے احتراز) اب بھی باقی ہیں۔ نئے استعمالات کو اسی شک کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے جو عام طور پر غیر ملکی جاسوسوں کے لیے مخصوص ہے۔ تقریباً وہ سب تعصبات جو انیسویں صدی کی ادبی زبان کی تہذیب میں در آئے، آج بھی موجود ہیں۔

پابندیوں کی یہ فضا اٹھارویں اور انیسویں صدی کی شعریات کے میدان میں مسلسل ترقی اور جدید کاری کے بالکل متضاد تصویر پیش کرتی ہے۔ ولی (۱۶۶۵/۱۶۶۷ تا ۱۷۰۷/۱۷۰۸) سے لے کر شاہ نصیر (۱۷۵۵؟ تا ۱۸۳۸) اور شیخ ناسخ (۱۷۷۱/۱۷۷۲ تا ۱۸۳۸) تک نئے تصورات شعر کا ایک خوشگوار سیلاب ہے جس نے اردو کی ادبی تہذیب اور فضا کا گھر قوت مند اور قیمتی مال و متاع سے اس قدر بھر دیا کہ اس کے اثرات آج بھی موجود ہیں۔

شعریات کے میدان میں پہلی بڑی بات یہ ہوئی کہ "مضمون" اور "معنی" کے درمیان امتیاز دریافت کیا گیا۔ کلاسیکی عرب اور ایرانی نظری تنقید میں "معنی" کو شعر کے مافیہ کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ معنی تادیر قائم رہے۔ ٹیک چند بہار کی "بہار عجم" (۱۷۵۲) میں "معنی" کی تعریف میں صرف "مرادف مضمون" لکھا ہے۔(۱۰) اس سے دو باتیں ثابت ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس وقت "معنی" اور "مضمون" ایک ہی مفہوم رکھتے تھے، اور دوسری یہ کہ اس وقت "مضمون" کی اصطلاح بھی رائج ہو چکی تھی۔ "بہار عجم" کے بمشکل پچاس سال بعد "شمس اللغات" میں معنی کی تعریف میں لکھا ہے، "انچہ از لفظ فہمیدہ شود"۔(۱۱) یعنی اس وقت تک "معنی" کا مفہوم بہ معنی meaning پوری طرح مستحکم ہو چکا تھا۔ یہ تصور، کہ شعر کسی شے کے بارے میں ہو سکتا ہے، لیکن اس کے معنی اس کے مافیہ سے زیادہ، یا مختلف ہو سکتے ہیں، عربی فارسی شعریات میں نہیں ہے۔ ممکن ہے ہمارے یہاں یہ سنسکرت سے آیا ہو۔

ٹاڈاراف (Todorov) نے لکھا ہے کہ متن ملفوظ میں کثرت معنی کے موضوع پر آنند وردھن سے عظیم تر نظریہ ساز شاید کوئی نہیں ہوا۔ آچاریہ ممٹ نے مختلف قسم کے معنی کی جو تقسیم اور درجہ بندی آنند وردھن کے اتباع میں کی ہے، وہ "مضمون" اور "معنی" کے فرق کو ظاہر کرتی ہے۔ ٹاڈاراف نے ممٹ کی تقسیم کو یوں بیان کیا ہے:

(۱) بیان کی نوعیت میں کچھ فرق ہو۔ مثلاً متن بظاہر تو امتناع یا انکار پر مبنی ہو، لیکن معنی درحقیقت توثیقی، یا امری ہوں۔

(۲) وقت کا فاصلہ ہو۔ بیان کے رمزیہ معنی، اس کے سطحی معنی کو سمجھ لینے کے کچھ دیر بعد سمجھ میں آئیں۔

(۱۰) ٹیک چند بہار: "بہار عجم" (۱۷۵۲)، جلد اول، دہلی، مطبع سراجی، ۱۸۶۵/۱۸۶۶، ص ۶۱۴۔

(۱۱) "شمس اللغات" (۱۸۰۴/۱۸۰۵)، بمبئی، مطبع فتح الکریم، ۱۸۹۱/۱۸۹۲، ص ۲۵۲۔

(۳) لسانی شے کا فرق ہو۔ ظاہری معنی الفاظ سے برآمد ہوں، اور رمزیہ معنی کسی اشارے یا کسی صدا، یا مکمل تصنیف، سے ظاہر ہوں۔

(۴) وسائل فہم کا فرق ہو۔ ظاہری معنی کی فہم صرف و نحو کے ضوابط کی روشنی میں حاصل ہو، اور رمزیہ معنی کی فہم کے لیے سیاق و سباق کی ضرورت ہو، مثلاً کوئی زمانی-مکانی صورت حال، کوئی متکلم، وغیرہ۔

(۵) تاثیر کا فرق ہو۔ ظاہری معنی سے صرف ادراکی وقوف حاصل ہو، اور رمزیہ معنی سے لطف بھی حاصل ہوتا ہو۔

(۶) تعداد کا فرق ہو۔ ظاہری معنی ایک ہی ہوں، لیکن مرموز معنی بہت سے ہوں۔

(۷) مخاطب کا فرق ہو۔ ظاہراً تو مخاطب کوئی ہو، اور در اصل مخاطب کوئی اور۔(۱۲)

مضمون اور معنی کی تفریق قائم ہو جانے کے نتائج دور رس نکلے۔ مثلاً مضمون کے بارے میں معلوم ہوتا تھا کہ مضامین، اصولاً بے شمار ہیں۔ لیکن ہر مضمون کو شعر میں داخل نہیں کر سکتے۔ لہٰذا ایسے مضامین کی تلاش، جو شعر میں بندھ سکیں، اور پرانے مضامین کو نئے رنگ میں باندھنے کی سعی، شاعر کے لیے قابل قدر مشغلہ ٹھہری۔ اسے "مضمون آفرینی" کہا گیا۔ پھر اگلا قدم یہ تھا کہ مضمون دور دور سے لائے جائیں، خیالی اور تجریدی مضمون دریافت ہوں۔ اس طرح "خیال بندی" وجود میں آئی۔ یہ اصطلاح تو نہیں، لیکن یہ طرز سترہویں صدی کے سبک ہندی والوں کے یہاں خوب ملتا ہے۔ اس زمانے میں "باریک خیال"، "نازک خیال"، "خوش خیال" جیسی ترکیبیں عام ہونے لگتی ہیں۔ سترہویں صدی کے وسط میں "خیال بند" کے معنی میں "خیال باف" کی اصطلاح بھی سننے میں آنے لگتی ہے۔ "فرہنگ آنندراج" میں طالب آملی کا شعر ہے:

خیال بافی ازاں شیوہ داشتم طالب
کہ اختراع سخن ہائے خوش قماش کنم (۱۳)

(۱۲) Tzvetan Todorov: *Symbolism and Interpretation*, Trans. Katherine Porter, Ithaca, Cornell University Press, pp. 12-13, 27.

(۱۳) محمد پادشاہ شاد: "فرہنگ آنندراج"، جلد دوم، تہران، ۱۳۴۳ شمسی [= ۱۹۷۴.]، ص ۱۷۵۱۔

ظاہر ہے کہ یہ شعر خود ہی خیال بندی کی مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں ملا نصرتی غالباً پہلے شخص ہیں جنھوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کا ذکر کیا ہے۔ اس لیے اردو کی حد تک اس دریافت، یا اس نظریے کو اردو میں داخل کرنے، کا اعزاز نصرتی ہی کو ہے۔ "مضمون" کو وہ صاف صاف مافیہ کے مفہوم میں، اور معنی سے الگ برتتے ہیں۔ "علی نامہ" کے حسب ذیل شعر ملاحظہ ہوں:

دکھا دے مرے پردۂ فکر سوں
ہر اک تازہ مضمون کے بکر موں — بکر=دوشیزہ؛ موں=چہرہ
مرے فن کے بن کو عطا کر وو آب
کہ ہر پھول ہوئے چشمہ پر گلاب — ہوئے=بروزن فع، ہو جائے
ہر اک پھول کو دے تو اس دھات رنگ
کہ ہووے صبا دیک خورشید دنگ — صبا=اول مضموم، صبح
حروفاں میں بھر یوں معانی کا رس
کہ ہوئے مہ کوں امریت او پینے ہوس (۱۴) او=وہ

☆

نوا طرز خوش باف و خاطر پسند
مضامین رنگیں معانی بلند (۱۵)

☆

مضامین سوں جا بجا بات بول
دکھایا سکت فیض کا حق کے کھول (۱۶) سکت=قوت

☆

مخالف کا دم مار کرنے تھنڈا — تھنڈا=ٹھنڈا
اچھے تازہ مضمون منج ہت کھنڈا (۱۷) کھنڈا=تلوار

(۱۴) ملا نصرتی: "علی نامہ"، ص ۹۔
(۱۵) "علی نامہ"، ص ۲۷۔
(۱۶) "علی نامہ"، ص ۴۲۵۔
(۱۷) "علی نامہ"، ص ۴۲۶۔

نصرتی بڑے علم و فضل والے شخص تھے۔ ہو سکتا ہے وہ سنسکرت بھی جانتے ہوں۔ خود اپنے بارے میں شیخ احمد گجراتی کا بیان ہم پڑھ چکے ہیں کہ انھیں سنسکرت زبان کا علم تھا۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ نصرتی نے اپنے کنڑی، یا تیلگو بولنے والے دوستوں سے ایک آدھ نکتہ سیکھ لیا ہو۔ یہ نہ سہی، لیکن انھیں اپنے فارسی معاصروں کا تو علم ہو گا۔ سبک ہندی کے شعرا اس زمانے میں مضمون اور معنی کی تفریق کرنے لگے تھے۔ صائب اور غنی کے اشعار (یہ دونوں نصرتی کے معاصر ہیں) اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ (۱۸) اور نصرتی خود بھی کہتے ہیں کہ انھوں نے شعر دکنی کو شعر فارسی بنا دیا۔ "گلشن عشق" میں ان کا مصرع ہے دکن کا کیا شعر جیوں فارسی۔ اس کے بعد کہتے ہیں:

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر
نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا
کیا شعر تازہ دنوں فن ملا (۱۹) دنوں=دونوں

نصرتی کا مندرجہ بالا بیان پھر اسی خود اعتمادی کا مظہر ہے جو اردو کی قدیم اور کلاسیکی شعریات کا خاصہ ہے۔ بقول نصرتی، شعر ہندی کی بعض خوبیاں ایسی ہیں جو فارسی میں نہیں آسکتیں۔ اس لیے انھوں نے دونوں کا عطر کھینچ کر نئی چیز بنائی۔

اس طرز کے نشانات ولی، عبدالولی عزلت، سودا، اور میر کے یہاں ملتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کا اختتام آتے آتے تمام اردو غزل پر خیال بندی کا دور دورہ ہو گیا تھا۔ یہ طرز شاہ نصیر اور ناسخ سے ہوتا ہوا ذوق اور غالب پر تمام ہوا۔ خیال بندی کی اصطلاح چونکہ آج کل بہت کم استعمال ہوتی ہے، اور جو لوگ اسے جانتے بھی ہیں، انھیں بھی اس کے معنی میں شک ہے، اس لیے میر سے ناسخ تک کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ میں نے جرأت سے بھی دو مثالیں اٹھائی ہیں کہ لوگوں کا تاثر یہ ہے کہ وہ محض "چوما چاٹا" کے شاعر تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ جرأت کے کلام میں بھی مضمون آفرینی اور معنی بندی کے نمونے وافر ہیں۔ میر:

داغ چیچک نہ اس افراط سے تھے مکھڑے پر
کن نے گاڑی ہیں نگاہیں ترے رخسار کے بیچ (۲۰)

(۱۸) "مضمون" کے مضمون پر صائب، غنی، اور دوسرے شعرائے فارسی کے اشعار کے لیے دیکھیں، "اردو غزل کے اہم موڑ"، از شمس الرحمٰن فاروقی، نئی دہلی، غالب اکیڈمی، ۱۹۹۷۔
(۱۹) بحوالہ جمیل جالبی، "تاریخ"، جلد اول، ص ۳۳۵۔
(۲۰) میر: "کلیات"، جلد اول، مرتبہ ظل عباس عباسی، دہلی علمی مجلس، ۱۹۶۸، ص ۳۸۹۔

یہاں نکتہ یہ ہے کہ چہرہ چیچک سے داغ دار ہونے پر بھی معشوق کے حسن میں کوئی فرق نہیں آیا ہے۔ متکلم یہ نہیں کہہ رہا ہے کہ تمھارا حسن کم ہو گیا۔ وہ صرف یہ کہہ رہا ہے کہ حسن کے وفور کے باعث لوگوں کی نگاہ تم پر پڑتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ "نگاہ گاڑنا" کے محاورے کو لغوی معنی میں لے کر شاعر نے تین معنی حاصل کر لیے ہیں۔ (۱) معشوق بہت نازک ہے، اس قدر کہ لوگ جب اسے گھور کر دیکھتے ہیں تو اس کے چہرے پر چیچک جیسے نشان پڑ جاتے ہیں۔ (۲) نگاہیں گویا تیر ہیں جو معشوق کے چہرے پر اس طرح گڑی ہیں کہ ان کی نوکیں ٹوٹ کر چہرے میں کھبی رہ گئی ہیں۔ (۳) لوگ معشوق کو دیکھتے ہیں تو دیکھتے ہی رہ جاتے ہیں۔ پھر ایک نکتہ "نہ اس افراط سے تھے" سے حاصل ہوتا ہے، کہ چیچک کے داغ پہلے بھی تھے، لیکن اتنے زیادہ نہ تھے۔ گویا کچھ اور داغ مزید نمایاں ہوئے ہیں۔ لیکن معشوق پہلے بھی حسین تھا (ورنہ چیچک کے داغوں کے باوجود متکلم اس پر عاشق نہ ہوتا)، اور اب بھی حسین ہے۔

اب اسی مضمون کو جرأت کے یہاں دیکھتے ہیں:

چیچک سے نہایا تو ہے اس گل کا بدن یوں
لگ جائے ہے جوں مخمل خوش رنگ میں کیڑا (۲۱)

یہاں جرأت مندی زیادہ ہے، کیوں کہ صرف چہرہ نہیں، بلکہ سارے بدن پر چیچک کے آبلے ہیں۔ خیال کڈھب ہے، شاید اسی لیے پوری کامیابی کے ساتھ بندھ جانے کے باوجود میر جیسی وثوق انگیزی نہیں حاصل ہو سکی۔ خوش رنگ مخمل میں اگر جگہ جگہ کیڑا لگ جائے تو اس کا حسن زائل ہو جائے گا۔ جرأت نے "نہایا تو ہے" کہہ کر اشارہ یہی کیا کہ حسن اب بھی زائل نہیں ہوا، کرم زدہ مخمل خوش رنگ کی طرح ہے۔ بیان میں ذرا سی خامی یہ رہ گئی ہے کہ کرم زدہ مخمل خوش رنگ کی رنگینی شاید باقی رہے، لیکن حسن باقی نہ رہے گا۔ یہ ضرور ہے کہ "گل" بہ معنی گلاب کا پھول / معشوق اور "گل" بہ معنی داغ، دھبا، میں رعایت کا لطف ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ کیڑا لگنے سے مخمل کا رنگ تو زائل نہ ہوا، اور یہاں بھی بدن کے رنگ کی بات ہے، مجموعی حسن کی نہیں، لہٰذا پیکر بالکل ہی ناکام نہیں ہے۔

ناسخ نے تجرید، اور تماشائی کے داخلی تاثر کو کام میں لا کر ان دونوں سے بہتر کہا ہے:

آبلے چیچک کے جب نکلے عذار یار پر
بلبلوں کو برگ گل پر شبۂ شبنم ہوا (۲۲)

(۲۱) قلندر بخش جرأت: "کلیات"، مرتبہ نورالحسن نقوی، علی گڈھ، لیتھو کلر پرنٹرس، ۱۹۷۱، ص ص ۱۷۵۔
(۲۲) شیخ امام بخش ناسخ: "کلیات"، لکھنؤ، مطبع مولائی، ۱۸۴۷، ص ۱۹۔

میر کی طرح ناسخ نے بھی قصے میں ایک باہری شخص / وجود کو ڈال دیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کے یہاں وہ شخص معشوق کے چہرے کو ضرر پہنچاتا ہے، اور اس ضرر پہنچانے ہی کے عمل میں چہرۂ معشوق کے قابل دید ہونے کی بات کو مصدق کرتا ہے۔ ناسخ کے شعر میں خارجی وجود (بلبل) خود بھی عاشق ہے۔ جس طرح گلاب کا پھول سب معشوقوں کا جوہر اپنے اندر رکھتا ہے، اسی طرح بلبل بھی سب عاشقوں کا ست اپنے اندر رکھتی ہے۔ چیچک کے آبلوں سے معشوق کا چہرہ ہرگز خراب نہیں ہوا ہے، ورنہ اسے دیکھنے پر بلبل کو قطرۂ شبنم بہ برگ گل کا دھوکا نہ ہوتا۔ میر کے شعر میں تو چہرے پر نشان بہر حال ہیں۔ ناسخ کے شعر میں آبلے گلابی چہرے پر چمک پیدا کر رہے ہیں۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ گلاب کے پھول کے مقابلے میں معشوق کا چہرہ اس قدر خوبصورت ہے کہ چہرۂ معشوق پر آبلے پڑ جائیں، اور پھول پر شبنم کی تری اور چمک بھی ہو، تو کہیں جا کر برگ گل اس کے برابر حسین ہو سکتا ہے۔

ناسخ نے "گل" بہ معنی "داغ" کو مندرجہ ذیل شعر میں بڑی خوبصورتی سے برتا ہے:

گل نہیں جز داغ حسرت بوستان دہر میں
طور ہر برگ شجر میں ہے کف افسوس کا (۲۳)

عام مضمون ہے کہ عاشق نہیں چاہتا کہ اس کے زخم اچھے ہوں۔ دوسرا عام مضمون یہ ہے کہ عاشق کے مزاج میں آزادگی اور وارستگی ہوتی ہے۔ الگ الگ ان میں کوئی خاص بات نہیں، اور ان کو ملانے کا بھی دھیان شاعر کو آسانی سے نہ آئے گا۔ لیکن ان کو ملا کر، اور "بندھنا" کی کثیر المعنویت سے فائدہ اٹھا کر جرأت کہتے ہیں:

زخم سے بے قید تیرا ہے جو وارستہ مزاج
ناگوار اس کو ہے بندھنا زخم پر انگور کا (۲۴)

معشوق کی زلفوں اور کاکل کی ثنا کرنا، اور خط رخسار کی ثنا کرنا، دونوں ہی عام مضامین ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر خط لب و رخسار کی ثنا کرنی ہو تو زلف کی بات کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اسی طرح، چاک سینہ اور زخم دل بھی پیش پا افتادہ باتیں ہیں۔ ایک طرح سے دیکھیے تو ایسے ہی مضامین کو نظم کرنے میں خیال بند شاعر کا امتحان ہو جاتا ہے۔ شاہ نصیر کے شعر ہیں:

(۲۳) ناسخ، "کلیات"، ۳۱۔
(۲۴) جرأت، "کلیات"، ص ۱۷۱

ناخنوں سے زخم پہلو لگتا ہے کنکھجورا
مت چھیڑ میرے دل کو بیٹھا ہے کنکھجورا
خط سیاہ درپے ہے زلف کے نصیر اب
بچھو کا چھینٹے گھر نکلا ہے کنکھجورا (۲۵)

موجودہ زمانے کے طبائع ایسے اشعار کو اضحوکہ نہیں تو بھونڈے اور بدمذاق پر مبنی کہیں گے۔ لیکن اس سے خود ان کی بے خبری اور کلاسیکی خیال بندی کے اسالیب سے ناواقفیت ثابت ہوگی۔ اور یہ بھی ثابت ہوگا کہ اگر وہ انگریزی اصولوں کی روشنی میں ایسے اشعار کو ناپسند کر رہے ہیں، تو انھوں نے نہ Metaphysical شعرا کو پڑھا ہے، نہ ڈاکٹر جانسن کو۔ جانسن ان کا مخالف تھا۔ (یوں تو جان ڈن کے تعلق سے Metaphysical کا لفظ سب سے پہلے ڈرائڈن نے استعمال کیا، لیکن اصطلاح کے طور پر یہ فقرہ ڈاکٹر جانسن ہی نے استعمال کیا، اور مخالفانہ طور پر۔) ڈن کے بارے میں جانسن کی رائے ملاحظہ ہو۔ اگر اس میں سے ناپسندیدگی کا لہجہ نکال دیا جائے تو یہ رائے خیال بند شعرا پر، اور ان تمام شعرا پر بخوبی صادق آئے گی جنھیں کولرج نے thinking poets کا نام دیا ہے۔ جانسن کی رائے میں ایسے شعرا کے "خیالات بزور لائے ہوئے، اور ان کا وزن و آہنگ کھردرا" ہے۔ جانسن نے مزید کہا:

> چھوٹے موٹے [معمولہ] یا غیر اہم مواقع پر جو صدائیں ہم سنتے ہیں، ان سے کوئی پر زور تاثر، یا لطف انگیز پیکر اور شبیہ بمشکل ہی حاصل ہوتی ہے۔ اور جن الفاظ سے ہم نامانوس ہوتے ہیں، جب وہ [کسی تحریر میں] واقع ہوتے ہیں تو ہماری توجہ انھیں الفاظ کی طرف منعطف ہو جاتی ہے، نہ کہ ان اشیا کی طرف، جن پر توجہ کو مبذول کرنا ان الفاظ کا کام ہونا چاہیے تھا...
>
> الفاظ کی وہ پر لطف تراکیب جن کے ذریعے شعر اور نثر میں امتیاز قائم ہوتا ہے، انھیں کبھی کبھی ہی استعمال میں لایا گیا۔ وہ نزاکتیں، روزمرہ اور محاورہ کے وہ پھول، معدودے چند تھے۔ گلاب کو خاردار جھاڑیوں سے ممیز نہ کیا گیا تھا۔ اور مختلف رنگوں کے بارے میں یہ متعین نہ کیا گیا تھا کہ وہ ایک دوسرے کو کس طرح چمکاتے اور باہم دگر زندگی پیدا کرتے ہیں۔ (۲۶)

(۲۵) شاہ نصیر: "کلیات"، جلد اول، مرتبہ تنویر احمد علوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء، ص ص ۲۶۸ تا ۲۶۹۔

(۲۶) Dr Samuel Johson: *Lives of the English Poets, with Critical Observations on Their Works*, Vol. II, London, 1783,7-118.

بالفاظ دیگر، جانسن کا کہنا ہے کہ جان ڈن، اور اس کی طرح کے دیگر شعرا کو ان اشیا سے شغف تھا جو عام تجربے کے باہر ہیں۔ ان کا اسلوب ایسا نہ تھا جسے "مانوس"، یا "خالص شاعرانہ" کہا جا سکے۔ اپنی کتاب کی جلد اول کے شروع ہی میں اس نے کہا تھا کہ Metaphysical شعرا کا کلام ارسطو کے بنائے ہوئے اصول پر پورا نہیں اترتا، کیوں کہ وہ لوگ نہ "فطرت کی نقل کرتے تھے، نہ زندگی کی"۔ اور وہ لوگ "نہ مادے کی تصویر کشی کرتے تھے، نہ ذہنی عوامل کی۔" (۲۷) لطف یہ ہے کہ یہی سب باتیں آج کے مغربی معیاروں سے وہ مثبت خواص ہیں جو Metaphysical شعرا کو ممتاز کرتی ہیں: تخیل کی آزادہ روی، دور از کار باتوں، اور اپنی ذہنی اپج کو شعر میں بیش از بیش راہ دینا، "زندگی" کی روایتی شکلوں کو نہ بیان کرنا۔ ہمارے خیال بند شعرا کے بھی یہی صفات ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ہماری کلاسیکی شعریات بہر حال "زندگی" یا "فطرت" کی نمائندگی یا نقالی سے کوئی غرض نہ رکھتی تھی۔ یہ تصورات مغرب کے ہیں، اور افلاطون کے زیر اثر، یا افلاطون کے رد کے لیے، وجود میں آئے تھے۔

ہماری کلاسیکی شعریات کی خوش نصیبی یہ تھی کہ نہ عرب + ایرانی شعریات میں کوئی افلاطون تھا، اور نہ سنسکرت شعریات میں۔ ہمارے یہاں شاعری ایک مستقل اور آزاد فن تھی، کوئی دریافت گذار (heuristic) آلۂ تعقل نہ تھی۔

خیال بندی کا زوال شاید دو وجہوں سے ہوا۔ ایک یہ کہ خیال بند شعرا مضمون کی تلاش میں جب بہت دور نکل جاتے تو مضمون کو پوری طرح قائم نہ کر سکتے تھے، اور شعر میں بیان کیا ہوا خیال محتاج ثبوت رہ جاتا تھا۔ دوسری وجہ یہ کہ ہمارے آخری خیال بند شعرا، غالب اور اصغر علی خاں نسیم، کا زمانہ وہی ہے جب انگریزی کے زیر اثر ہم لوگ "واقعیت"، اور "نیچرل شاعری"، اور "شاعری کے "از دل خیزد و بر دل ریزد" کے مصداق ہونے کی بات کرنے لگے تھے۔ اس کے نتیجے میں ہماری شاعری پر مخالفانہ یلغاریں شروع ہو گئیں۔ غالب تو اس ہنگامۂ دار و گیر میں بچ رہے (اس کی بہت سی وجہیں ہیں) لیکن اور کوئی سلامت نہ رہا۔ ناسخ اور ذوق کو تو شاعر ہی ماننے سے انکار کر دیا گیا۔

خیال بندی پر بات کرتے کرتے میں اپنی کہانی میں کوئی پچاس ساٹھ برس آگے نکل گیا۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، خیال بندی کو اٹھارویں صدی کے اواخر میں فروغ ہوا۔ اس صدی کے شروع میں جو اسلوب سب سے زیادہ مقبول تھا اسے ایہام پر مبنی کہہ سکتے ہیں۔ اگر خیال بندی کا مقصد تھا کہ شاعر کی قوت ایجاد (اور اس کی قسمت آزمائی) کو اس کی منتہا تک پہنچایا جائے، تو ایہام کو ہم معنی آفرینی کی پہلی بڑی کوشش کہہ

(۲۷) Johnson: Lives, Vol. I, p. 26

سکتے ہیں۔ ایہام کی کتابی تعریف تو یہ ہے کہ کلام میں ایسا لفظ ہو جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے اور ایک دور کے، اور شاعر نے دور کے معنی مراد لیے ہوں۔ لیکن ولی، اور ان کے بعد کے شعرا کے ہاتھوں میں ایہام اپنی کتابی تعریف سے کہیں زیادہ پیچیدہ، اور فن کارانہ لطف کی حامل شے بن گیا۔ ایہام بطور فیشن تو صدی کی آخری چوتھائی آتے آتے ختم ہو چکا تھا، لیکن اسی دوران ایہام کے ذریعے معنی آفرینی کے امکانات کو بروے کار لانا کلاسیکی اردو شاعر کے وظیفۂ عمل کی صورت بھی اختیار کر گیا۔ ولی سے لے کر غالب اور میر انیس تک کوئی ایسا اہم شاعر نہیں جس نے ایہام کو کھلے دل سے قبول نہ کیا ہو۔ ولی ہی کے زمانے سے ایہام کی مندرجہ ذیل صورتیں واضح طور پر نظر آتی ہیں:

(۱) دو معنی ہوں، ایک قریب کے اور ایک دور کے، لیکن شاعر نے دور کے معنی مراد لیے ہوں، اور اس کا قرینہ بھی رکھ دیا ہو کہ دور کے معنی مراد ہیں۔

(۲) اس کا قرینہ نہ رکھا ہو کہ دور کے معنی مراد ہیں۔

(۳) دو معنی ہوں، اور دونوں برابر کے قوی ہوں، لہٰذا یہ فیصلہ مشکل ہو کہ شاعر نے کون سے معنی مراد لیے تھے۔

(۴) معنی دو سے زیادہ ہوں، اور تمام ہی معنی کم و بیش مناسب حال ہوں۔(۲۸)

علی جواد زیدی کا خیال ہے کہ اٹھارویں صدی کے شعرا نے

> صناعی اور مضمون آفرینی کا راستہ ایک سوچے سمجھے نظریے کے ماتحت اختیار کیا تھا، اور یہ نظریہ اس نظریے سے مختلف نہیں تھا جو سنسکرت ناقد بھامہہ نے ساتویں صدی عیسوی میں مرتب کیا تھا۔ سنسکرت سے فارسی، اور فارسی سے اردو تک پہنچنے والی یہ روایت قالب اور سانچے تو بدلتی رہی ہے، لیکن اس کی روح کبھی نہیں بدلی۔(۲۹)

(۲۸) ایہام، اور اس سے متعلق تصورات پر مزید دیکھیے، "اردو غزل کے اہم موڑ"۔ فرانسس پرچٹ نے اپنی کتاب *Nets of Awarenes: Urdu Poetry and Its Critics* مطبوعہ یونیورسٹی آف کیلیفورنیا، برکلی یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۴ء، اور کراچی، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۶ء میں قدیم اردو شعریات، اور اس کے زوال پر عمدہ بحث لکھی ہے۔

(۲۹) علی جواد زیدی: "دو ادبی اسکول"، لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، ۱۹۷۰ء، ص ۴۱۔

علی جواد زیدی کے قول میں بڑی حد تک صداقت ہے۔ اس کا ثبوت اس بات سے مل سکتا ہے کہ بھامہہ (Bhamaha) نے شعر کی جس صفت پر خاص زور دیا تھا، اسے انھوں نے "اتیشیوکتی" (atisayokti) کا نام دیا ہے، اور اس کی تعریف وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> کوئی قول (utterance)، جب عام اسالیب کلام و بیان سے آگے کی شے ہو، اور اسے کسی خاص مقصد کے تحت لایا جائے، تو وہ اس صنعت کا حامل کہا جائے گا جسے اتیشیوکتی (atisayokti) کہیں گے...
>
> ...اتیشیوکتی ہی دراصل وہی وکروکتی (vakrokti) ہے جو معنی کا حسن پیدا کرتی ہے، اور شاعر کو اسی کے لیے سعی کرنی چاہیے۔(۳۰)

مندرجہ بالا بیانات کی روشنی میں آچاریہ کنتک (Kuntaka) کا یہ قول پڑھیے کہ "وکروکتی (vakrokti) وہ قولِ (utterance) ہے جس میں طباعی (wit) اور بداعت (ingenuity) ہوتی ہے"۔(۳۱) اور کرشنا مورتی کے اس بیان پر غور کیجیے کہ "بھامہہ اور ڈنڈن (Dandin) دونوں کی رائے میں تمام صنائع معنوی (arthalankara) میں جو شے قدر مشترک ہے، وہ وکروکتی، یا اتیشیوکتی ہی ہے"۔(۳۲) اٹھارویں صدی کی ادبی تہذیب پر سنسکرت ادبی افکار کے اثر کی نوعیت، اور اٹھارویں صدی کے ایہام کی بھی نوعیت کو سمجھنے کے لیے ان خیالات پر نظر رکھنا ضروری ہے۔

ایہام کی ایک بڑی خصوصیت یہ تھی (بلکہ اب بھی ہے) کہ وہ مصنف کی منشا کا پابند ہوتا ہے۔ یعنی مصنف ارادہ کرتا ہے کہ ایہام کو اختیار کروں گا۔ کوئی لازم نہیں کہ ہر بار وہ ایہام لکھنے کے پہلے اس کی نیت کرے، لیکن یہ لازم ہے کہ اسے ایہام کی مثبت صفات کا شعور ہو، اور وہ اپنی شعریات میں اسے بالارادہ جگہ دے۔ ایہام کے مقاصد مندرجہ ذیل ہو سکتے ہیں:

(۱) سننے / پڑھنے والے کو دھوکے میں ڈالنا۔

(۲) طباعی / بداعت کا عمدہ تاثر پیدا کرنا۔

(۳۰) R.S.Tewary: *A Critical Approach to Indian Poetics*, pp. 162-163.

(۳۱) Tewary: p. 252.

(۳۲) K. Krishnamoorthy: *Indian Literary Theories*, Delhi, Meharchand Kishandas, 1985, p. 168.

(۳) معنی کے ابعاد کو وسیع کرنا، اور

(۴) زبان کے حدود کی چھان بین کرنا۔

اپنے کمزور ترین درجے میں بھی ایہام ایک صنعت معنوی ہے، "پھکڑ پن، رکیک تکلف، لفظی طوطا مینا اڑانے کا عمل" نہیں، جیسا کہ اردو کے جدید نقاد سمجھتے ہیں۔ ایہام میں سنسکرت سلیش (slesa) سے زیادہ پیچیدگی ہے۔ سلیش کی بحث میں تو ایک لفظ کے دو ہی معنی کے امکان کی بات ہوتی ہے۔ بلکہ ادبھٹ (Udbhata) تو ایک لفظ کے دو معنی سے بھی انکار کرتے ہیں۔ ادبھٹ کا قول ہے کہ "سلیش میں ایک لفظ نہیں ہوتا۔ انھیں دو لفظ قرار دینا چاہیے، بھلے ہی صورت کے لحاظ سے ایک ہی لفظ ہو۔"(۳۳) آچاریہ ممٹ کا موقف البتہ اردو ایہام کی کتابی تعریف کے قریب تھا: ایک لفظ، دو معنی(۳۴)۔ فرق یہ ہے کہ اردو شاعر کے ہاتھ میں دو معنی کی بھی قید نہ رہی۔ (خسرو تو اسے اور بھی پہلے توڑ چکے تھے)۔

اٹھارویں صدی میں شعریات اور ادبی طریق عمل کے تعلق سے ایک اور بصیرت بہت اہم ٹھہری، یعنی اس نکتے کا عتراف کہ ایسا کلام ممکن ہے جو سامع کے جذبے کو پر زور طریقے سے متحرک کرے، لیکن اس کے معنی فوری طور پر، یا شاید کبھی بھی، پوری طرح سمجھ میں نہ آئیں، یا بہت قیمتی نہ معلوم ہوں۔ ممکن ہے دوبارہ غور کرنے، یا تفحص و تجزیہ کے بعد معلوم ہو کہ کلام میں واقعی کثرت معنی ہے، یا کثرت معنی کا امکان ہے۔ لیکن ایسے تمام کلام میں معنی، یا کلام کا وہ حصہ جس کا تجزیہ ممکن ہوتا، اکثر اس کا اہم ترین حصہ نہ قرار پاتا۔ وہ صفت، جس کے باعث یہ ممکن ہوتا، "کیفیت" کہلائی۔ ظاہر ہے کہ "کیفیت" میں لطف بھی وافر تھا، اور یہ لطف اسی قسم کا ہے جو المیہ ڈراما/ فلم/ موسیقی سے حاصل ہوتا ہے۔

"کیفیت" میں جذباتیت نہیں ہوتی۔ جذباتیت سے مراد ہے، الفاظ کا اسراف بے جا۔ یعنی کلام جس جذبے کو ظاہر کرنے کی کوشش کر رہا ہے، اس کے لیے الفاظ ضرورت سے بڑھ کر ہوں، یا زیادہ بلند بانگ ہوں، یا وہ جذبے کو عامیانہ رنگ دے دیں۔ (فلمی گانوں میں اکثر ایسا ہوتا ہے۔) "کیفیت" والا کلام سامع یا قاری سے کھلے انداز میں بات نہیں کرتا۔ اور اکثر، خاص کر بڑے شاعر کے یہاں، متکلم کی اپنی ذہنی/ جذباتی صورت حال کے بارے میں کوئی حتمی فیصلہ ہو بھی نہیں سکتا۔ کیفیت کا حامل کلام سادہ، سیدھی لکیر والی تعبیر کے لیے شاذ ہی موزوں ہوتا ہے۔

(۳۳) K.Kujunni Raja: *Indian Theories of Meaning*, Madras, The Adyar Library and Research Centre, 19 77 (1963), p.44.

(۳۴) K.Kujunni Raja, p. 45.

"کیفیت" کا تصور کئی معنی میں سنسکرت کے نظریۂ دھونی (dhvani) کی یاد دلاتا ہے۔ کرشنا مورتی ہمیں بتاتے ہیں کہ آچاریہ آنند وردھن کو اس بات کا احساس تھا کہ "جذبات کے متنوع رنگ، اور خود ذہنی کوائف، اگر کلام میں بیان ہوں تو ان کے ذریعے نظم کو زندگی آمیز تحرک حاصل ہوتا ہے"۔ آنند وردھن نے بھٹینڈوراج (Bhattenduraja) کے کلام سے ایک مثال دی ہے۔ بھٹینڈوراج کے اس مکتک میں گوپیوں کے جذباتی استجاب کا بیان ہے، جب انھوں نے سری کرشن جی کو پہلی بار دیکھا۔ کرشنا مورتی نے آنند وردھن کے استدراک کو اپنے لفظوں میں یوں لکھا ہے:

> وہ لوگ جو اس بند میں بیان کردہ شدت عشق سے متاثر نہیں ہو سکتے، ان کے لیے اس میں کچھ شاعرانہ قدر و قیمت نہیں ہے۔ اس بند میں ہے ہی کیا؟ کوئی ایسی صنعت بھی نہیں جسے پہچانا جا سکے۔ بس دو پیش پا افتادہ تشبیہات ہیں۔ اور نہ کوئی ایسا شعری جواہر پارہ ہے جو شرنگار رس کو متشکل کرتا ہو۔(۳۵)

یہ تو ظاہر ہے کہ دھونی میں کیفیت سے زیادہ پہلو ہیں، لیکن کیفیت میں ہوتا کچھ ویسا ہی ہے جیسا کہ آنند وردھن نے اوپر کہا ہے۔ کیفیت کے شعر توجہ انگیز استعاروں اور پیچیدہ، تجریدی پیکروں سے زیادہ تر عاری ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں کیفیت کے شعر خال خال دکھائی دیتے ہیں۔ چونکہ ہمارے جدید نقادوں نے اکثر غالب ہی کو اردو شاعری کا مثالی نمونہ (paradigm) قرار دیا ہے، اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ کیفیت کی مثالیں بعض بڑے شعرا کے یہاں سے پیش کی جائیں۔ مصحفی:

دیکھ اس کو اک آہ ہم نے کر لی
حسرت سے نگاہ ہم نے کر لی
جب اس نے چلائی تیغ ہم پر
ہاتھوں کی پناہ ہم نے کر لی
دی ضبط میں جب کہ مصحفی جاں
شرم اس کی گواہ ہم نے کر لی (۳۶)

(۳۵) K.Krishnamoorthy, pp. 193, 194-195.

(۳۶) مصحفی، "کلیات"، جلد سوم، مرتبہ نورالحسن نقوی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱، ص ص ۴۴۲ تا ۴۴۳۔

اگر شیکسپیئر کے گیتوں میں معنی کی وہ فراوانی، اور جذبات کا وہ تنوع ہوتا جو کیفیت کے اچھے اشعار کا خاصہ ہے، تو میں کہتا کہ کیفیت کے شعر اور شیکسپیئر کے گیت ایک ہی عالم سے ہیں۔ ولی سے لے کر میر تک کیفیت کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

دل چھوڑ کے یار کیوں کے جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کے جاوے
انجھواں کی اگر مدد نہ ہووے
مجھ دل کا غبار کیوں کے جاوے

☆

چاہو کہ پی کے پگ تلے اپنا وطن کرو
اول اپس کو عجز میں نقش چرن کرو — اپس کو=خود کو
ہے گل رخاں کو ں ذوق تماشاے عاشقاں
داغاں ستی دلاں کوں اپس کے چمن کرو
گر آرزو ہے دل میں ہم آغوشی صنم
انجھواں سوں اپنی سیج پہ فرش سمن کرو (۳۷) (ولی)

☆

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ میں میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی
چلی سمت غیب سے کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہو وہ ہری رہی
وہ عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخہ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیوں ہی دھری رہی (۳۸)
(شاہ سراج اورنگ آبادی)

☆

(۳۷) ولی، "کلیات"، ص ص ۲۴۷، ۳۲۱۔
(۳۸) شاہ سراج اورنگ آبادی: "کلیات"، مرتبہ عبدالقادر سروری، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، حکومت ہند، ۱۹۸۲ (۱۹۴۰)، ص ۲۶۷۔

آتش عشق قہر آفت ہے
ایک بجلی سی آن پڑتی ہے
آخر الامر آہ کیا ہوگا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے
میرے احوال پر نہ ہنس اتنا
یوں بھی اے مہربان پڑتی ہے (۳۹) (درد)

☆☆

رو چکا خون جگر سب اب جگر میں خوں کہاں
غم سے پانی ہو کے کب کا بہہ گیا میں ہوں کہاں
عاشق و معشوق یاں آخر فسانے ہو گئے
جاے گریہ ہے جہاں لیلیٰ کہاں مجنوں کہاں
سیر کی رنگیں بیاض باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامت موزوں کہاں
باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو گلگوں کہاں
ایک دم سے قیس کے جنگل بھرا رہتا تھا کیا
اب گئے پر اس کے ویسی رونق ہاموں کہاں
کھا گیا اندوہ مجھ کو دوستان رفتہ کا
ڈھونڈتا ہے جی بہت پر اب انھیں پاؤں کہاں (۴۰) (میر)

یہ مثالیں اس بات کو بھی اظہر من الشمس کر دیتی ہیں کہ کیفیت میں یکسانی نہیں۔ ہر اچھے شاعر کے یہاں کیفیت بھی الگ الگ حسن رکھتی ہے۔ بقول مصحفی سچ ہے کہ تجلی کو نہیں ہے تکرار۔ عام قسم کی جذباتی / رومانی شاعری (مثلاً اختر شیرانی یا جوش) اور کیفیت کی شاعری میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ عام "رومانی" شاعری میں ایک ہی رنگ ہر جگہ ملتا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار کے بارے میں کہنا مشکل ہے کہ

(۳۹) سید خواجہ میر درد: "دیوان درد، اردو"، بدایوں، نظامی پریس، ۱۹۳۲ (۱۹۲۳)، ص ۶۷۔
(۴۰) میر، "کلیات"، ص ص ۵۵۶ تا ۵۵۷۔

جوش کے ہیں، یا اختر شیرانی کے، یا عبدالسمیع پال اثر صہبائی کے:

اے چاند جب ستارے گردوں پہ جھلملائیں
جب قدرتی مناظر صحرا میں مسکرائیں
مغموم جھاڑیوں سے میرا سلام کہنا
آنکھیں جھکا کے اپنی پھر یہ پیام کہنا
کیوں سوز درد فرقت تم کو سکھا رہا ہے
کیوں مضطرب ہو ٹھہرو وہ دن بھی آرہا ہے
جس دن دھڑکنے والے دل کو قرار ہو گا
سائے میں جب تمھارے میرا مزار ہوگا (۴۱)

تنوع کی کثرت کے علاوہ بڑے شعرا کے یہاں کیفیت کے شعروں میں معنی کا وفور بھی ہوتا ہے۔ میر کے منقولہ بالا اشعار اس کی نمایاں مثال ہیں۔ میں نے خیال بندی اور کیفیت پر اس قدر توجہ اس لیے صرف کی ہے کہ خیال بندی جدید اردو تنقید کے لیے اردو شاعری کی شرم ناک نہیں تو ناقابل ذکر صفت ضرور ہے۔ (غالب ہمارے سب سے بڑے خیال بند تھے، لیکن غالب کی عظمت کے لیے ہم نے خیال بندی کے سوا ہر توجیہ کی ہے۔) اور جہاں تک سوال کیفیت کا ہے، تو یہ اصطلاح تقریباً گم نام ہے، اور اس کی باریکیوں کو نہ جاننے کے باعث ہم نے اپنے زمانے کے کیفیت بند شعرا، مثلاً فراق صاحب، کی ثنا خوانی بالکل غلط بنیادوں پر کی ہے۔

کیفیت کے علاوہ ایک اور تصور جو پورے ارتقا کو نہ پہنچ سکا، اور اور شاید اسی باعث اسے پوری طرح عملی شکل بھی نہیں مل سکی، "شورش"، یا "شور انگیزی" کا ہے۔ لغوی اعتبار سے تو "شور انگیزی" سے بس اتنی بات نکلتی ہے کہ جس کلام کو سن کر لوگوں میں غلغلہ پڑ جائے، وہ شور انگیز ہے۔ لیکن اگر صرف اتنے ہی معنی ہوتے تو "شورش" کی اصطلاح وجود میں نہ آتی۔ فارسی میں "شور انگیز" کی اصطلاح کم از کم سولہویں صدی سے ملتی ہے۔ اردو میں اسے سودا، میر، شاہ نصیر، اور غالب نے استعمال کیا ہے۔ تذکروں میں بھی "شورش"، یا "شور انگیزی" کا ذکر ملتا ہے۔ وہ کلام شور انگیز تھا جس میں حیات و کائنات کے معاملے شدت جوش کے ساتھ بیان میں آئیں، لیکن اسلوب ایسا ہو کہ شاعر خود ذاتی حیثیت سے کلام میں موجود نہ دکھائی دے۔ میر نے کئی شعروں میں اپنے کلام کی صفت میں کہا ہے کہ یہ شور انگیز ہے۔ اغلب ہے کہ میر کی صفت

(۴۱) یہ اشعار جوش کے ہیں۔ ملاحظہ ہو، "شاعر کی راتیں"، از جوش ملیح آبادی، بمبئی، کتب خانہ تاج آفس، غالباً ۱۹۴۹ء، ص ۶۳۔

شور انگیزی کی شہرت بھی بہت تھی، کیوں کہ سودا نے ایک شعر میں یہ اصطلاح اس طرح برتی ہے کہ صاف میر کی ہجو معلوم ہوتی ہے۔ اور یہ بھی ہے کہ اس غزل کے اکثر شعروں میں اٹھارویں صدی کی نئی شعریات کا احساس بھی ملتا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ شور انگیزی کے بارے میں سودا کا شعر بھی اس ضمن کا ہو، یا یہ پوری کی غزل میر کی ہجو میں ہو۔ اس غزل کے مندرجۂ ذیل اشعار میں شعریات سے متعلق کلام کیا گیا ہے:

کہاں نطق فصیح از طبع نانجار ہو پیدا
فغان زاغ سے طوطی کی کب گفتار ہو پیدا
سخن بے مغز کا ہے جوں ہوا دریائے معنی میں
حباب ایسا نہیں جس سے در شہوار ہو پیدا
دل احمق سے مت امید رکھنا مرغ معنی کی
ہما بیضے سے کیوں کر بوم کے اے یار ہو پیدا
نہ طبع جہد سے سرزد کبھو ہوں معنی رنگیں
جہاں میں تخم سے تھوہڑ کے کب گلزار ہو پیدا
سخن کی زادۂ طبع سخنور کہتے ہیں اس کا
زبانوں پر بخوبی چاہیے اذکار ہو پیدا
کلام بے نمک کی شور انگیزی ہے ایسی کچھ
زمین بول گاہ خلق سے جوں کھار ہو پیدا (۴۲)

ان اشعار کا تجزیہ کرنے کی یہاں گنجائش نہیں، لیکن یہ صاف ظاہر ہے کہ سودا کی نگاہ میں تین چیزیں شاعر کے لیے اہم ہیں: معنی آفرینی (جس کے کئی روپ یہاں مذکور ہیں)، مقبولیت در خلائق، اور شور انگیزی۔

اسی طرح، شعر کی قواعد سے متعلق بہت سے تصورات تھے جنھیں اٹھارویں صدی کے پہلے بحث میں نہ لایا گیا تھا۔ مثال کے طور پر "ربط" کا ذکر کر سکتے ہیں جس پر میر نے خاص زور دیا ہے۔ "رعایت" اور "مناسبت" کی بھی اصطلاحیں اسی زمانے سے رائج ہونے لگتی ہیں۔ اس طرح مجموعی تاثر ایک بالکل تازہ، تیز رو، اور خود کو پہلی بار دریافت کرنے والی ادبی تہذیب کا ہے۔ اس میں تحرک اور ابتہاج کی فضا ہے، زوال یا تعطل کی نہیں۔ شعریات میں ارتقا، اور شعری طریق عمل میں نئے نئے لطف پیدا کرنے کی کوششوں پر مبنی

(۴۲) سودا، "کلیات"، جلد اول، مرتبہ عبدالباری آسی، لکھنؤ، ۱۹۳۲ء، صفحہ ۱۷۔

یہ تہذیب ڈیڑھ سو برس سے اوپر مدت (۱۷۰۰ تا ۱۸۵۷) تک دہلی میں رائج رہی، اور اس نے تمام ہندوستان میں اردو ادبی تہذیب کی رہنمائی کی، اسے عمودی اور افقی طور پر پھیلنے کے طریقے سکھائے۔ اس طرح دہلوی لب ولہجہ، اصول شعر، اور محاورہ، اردو زبان کا لب ولہجہ، اصول شعر، اور محاورہ بن گیا۔

اردو ادیبوں نے ۱۷۶۰ کی دہائی آتے آتے دہلی چھوڑنی شروع کر دی۔ اردو مصنفوں کا دہلی سے یہ خروج اتنے بڑے پیمانے پر نہ تھا، اور نہ دہلی کی زندگی اس زمانے میں اتنی خراب حال تھی جیسی کہ مغربی مورخوں کے زیر اثر ہم لوگوں نے قرار دے لی ہے۔ شہر آشوب لکھنا بھی اس زمانے کی ادبی تہذیب میں ایک طرح کا فیشن تھا۔ ہمارے ادبی مورخوں نے مختلف شہر آشوبوں میں بیان کردہ تفصیلات کو بالکل لغوی معنی میں لیا ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ اٹھارویں صدی میں اگر دلی اور مغل شاہنشاہی کے حالات بہت اچھے نہ تھے تو ایسے بھی نہ تھے کہ ہر شہر آشوب کی ہر تفصیل کو مستقل تاریخی حقیقت مان لیا جائے۔ شہر آشوب کو شاعری ہی سمجھنا چاہیے، اور اس پر ہماری شاعری کی رسومیات کا اطلاق یوں ہی ہونا چاہیے جس طرح اور اصناف پر ہوتا ہے۔ مبالغے کو شہر آشوب کا بھی جزو اعظم سمجھنا چاہیے۔ وہ زمانہ اتنی مسلسل اور شدید بدامنی کا نہ تھا جیسا ہم فرض کرتے ہیں۔

مثلاً یہی دیکھیے کہ ہر قسم کی اتھل پتھل اور انتشار کے "سرکاری" تذکرے ایک طرف، اور یہ حقیقت ایک طرف، کہ اٹھارویں صدی کے اردو/فارسی مصنفین بڑے زبردست سیاح بھی تھے۔ آزاد بلگرامی (۱۷۰۴ تا ۱۷۸۵) اپنے وطن بلگرام سے اٹھے، دلی اور لاہور گئے، ٹھٹھہ تک پہنچے۔ پھر وارد اورنگ آباد ہوئے، حج کو گئے، اور چھوٹے موٹے اسفار کی تو گنتی ہی نہیں۔ قمر الدین منت (۱۷۳۳/۱۷۳۴ تا ۱۷۹۲/۱۷۹۳) سونی پت سے دلی آئے، لکھنؤ گئے، مرشد آباد گئے، کلکتہ گئے۔ پھر وہ حیدر آباد گئے، دوبارہ لکھنؤ گئے، اور بالآخر دلی واپس آئے۔ عبدالولی عزلت (۱۶۹۲/۱۶۹۳ تا ۱۷۷۵) سورت سے دلی، دلی سے مرشد آباد، اور پھر حیدر آباد گئے۔ وارستہ سیالکوٹی (۱۶۹۸/۱۷۰۳ تا ۱۷۶۶) کے بارے میں مشہور ہے کہ ایرانی محاورے سیکھنے ایران تک گئے۔ ٹیک چند بہار (وفات ۱۷۶۶) کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ ایرانی روزمرہ کی خاطر ایران گئے تھے۔ شیخ علی حزیں (۱۶۹۱ تا ۱۷۶۶) ایران سے ۱۷۳۳ میں دہلی آئے، پھر لکھنؤ، پھر بنارس گئے، وہیں مرے۔ میر ضیا (وفات ۱۷۸۰) دلی سے لکھنؤ، پھر مرشد آباد گئے۔ ابوالحسن امراللہ الہ آبادی جیسے چھوٹے موٹے شخص نے اپنے تذکرے کی خاطر الہ آباد سے بنارس، پٹنہ، اور پھر مرشد آباد اور کلکتہ کا سفر کیا۔ سودا نے پہلے کئی سال فرخ آباد میں اقامت رکھی، پھر لکھنؤ گئے۔

یہ صحیح ہے کہ اٹھارویں صدی میں مجموعی طور پر دلی چھوڑنے والوں کی تعداد دلی آنے والوں سے زیادہ

ہوگی۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ لوگ دہلی چھوڑتے ہی رہے، کوئی کبھی یہاں آیا ہی نہیں۔ انشا اپنے والد کے ساتھ مرشد آباد سے دلی آئے، پھر لکھنؤ گئے۔ خان آرزو گوالیار سے دہلی آئے۔ میر اکبر آباد سے آئے، دلی کے اطراف، بلکہ راجستھان تک گھومے پھرے، پھر لکھنؤ گئے۔ مصحفی بریلی کے ضلعے سے، اور قائم چاندپوری، مراد آباد کے ضلعے سے دہلی آئے۔ مصحفی نے دہلی، لکھنؤ کے کئی سفر کیے، پھر لکھنؤ جا بسے۔ قائم مگر دہلی ہی میں مقیم رہے۔ سعادت یار خاں رنگین (۱۷۵۶ تا ۱۸۳۴/۱۸۳۵) اپنے والدین کے ساتھ سرہند سے دلی آئے۔ تجارت کے سلسلے میں وہ دور دور تک جایا کرتے، لیکن رہے دلی ہی میں۔ راسخ عظیم آبادی (۱۷۴۸ تا ۱۸۲۲) نے پٹنہ سے دہلی کا طول طویل سفر صرف میر کی شاگردی کے لیے اختیار کیا۔ میر افضل ثابت نے الہ آباد چھوڑ کر دلی کو وطن بنایا۔

دہلی کے نقصان میں لکھنؤ کا فائدہ ہوا، لیکن صدی کے شروع میں عظیم آباد، مرشد آباد، اور صدی کے اختتام کے قریب کلکتہ نے بھی بہت سی شخصیتیں دلی سے حاصل کیں۔ کچھ تو اپنے مزاج ہی کے اعتبار سے، اور کچھ ان سیاحانہ سرگرمیوں کے باعث، اٹھارویں صدی کے اردو مصنفین کو اپنا اور اپنی صدی کے اردو فارسی ادب کا غیر معمولی شعور تھا۔ اٹھارویں صدی کو ہم اپنے ادب کی سب سے زیادہ خود آگاہ صدی کہہ سکتے ہیں۔ جنوب کے مصنفوں کو شمال والوں کا حال معلوم تھا، اور شمال والے بھی اہل جنوب سے واقف تھے، ان کے معترف ہوں یا نہ ہوں۔ طرفین میں نقد و تبصرہ اور رائے زنی بھی ہوتی رہتی تھی۔

مولانا باقر آگاہ (۱۷۴۵ تا ۱۸۰۸) کو اٹھارویں صدی میں جنوب کا سب سے بڑا دکنی/ریختہ ادیب کہا جاسکتا ہے۔ اگرچہ اہل شمال نے ان کا ذکر کہیں نہیں کیا، لیکن وہ اپنے شمالی معاصروں کے نام اور کام سے بخوبی واقف تھے۔ وہ صرف سودا کو اپنا حریف (بلکہ اپنے سے کمتر) گردانتے تھے۔ ایک شعر میں انھوں نے درد کو بالواسطہ خراج عقیدت پیش کیا ہے:

آگاہ گر سنے نمکیں نظم یہ تری
سودا کہے کہ شعر سے میرے نمک گیا

☆

سر سودا پہ ترے شعر رسا سے آگاہ
سلسلہ حشر کا برپا نہ ہوا تھا سو ہوا

☆

جا مزار درد پر پڑھیو غزل تو اے صبا
پاتے ہیں آگاہ کا اب قدرداں نایاب ہم (۴۳)

سودا اور نصرتی کے تعلق سے باقر آگاہ نے جو لکھا ہے، اس کا ذکر ہم اوپر کر چکے ہیں (صفحہ ۱۲۰)۔ کہا جاتا ہے کہ آزاد بلگرامی جیسے جید شخص سے بھی وہ ایک بار الجھ پڑے تھے۔ آزاد نے آگاہ کی مثنوی "مرآۃ الحسن" پر کچھ اعتراض کیے تو آگاہ نے الزامی جوابات دیے۔

آزاد سے متعلق ایک اور واقعے سے شمال اور جنوب کے مابین ادبی روابط اور خبر مندی کے معاملے پر روشنی پڑ سکتی ہے۔ یہ واقعہ اگرچہ فارسی ادبیات سے تعلق رکھتا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ اردو کے لیے بھی اس سے نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔ عبدالوہاب افتخار نے اپنے "تذکرۂ بے نظیر" (۱۷۵۸/۱۷۵۹) میں لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے ایک تذکرہ "ید بیضا" کے نام سے مرتب کیا۔ جب آزاد لاہور گئے تو وہاں عبدالحکیم حاکم لاہوری نے ان سے اس تذکرے کی ایک نقل لے لی۔ وہ نقل جب سیالکوٹی مل وارستہ کی نظر سے گذری تو انھوں نے کہا کہ اس میں تو زید کے شعر عمرو کے نام سے لکھ دیے ہیں۔ آزاد نے جب یہ سنا تو مزید چھان بین کی اور وارستہ کی بات کو صحیح پایا۔ انھوں نے اس تذکرے کو واپس لے لیا اور لکھا کہ اس میں اغلاط اس بنا پر راہ پا گئے ہیں کہ ان کے مآخذ معتبر نہ تھے۔ اگر کسی صاحب کو اس کا کوئی نسخہ ملے تو وہ مصنف تذکرہ (یعنی خود آزاد) سے استصواب کر لیں۔ آزاد نے علوہمتی اور سخاوت سے کام لیا، لیکن ان کے شاگردوں نے بات ختم نہ کی، اور وارستہ پر طرح طرح کے الزامات لگائے۔ (۴۴)

آزاد بلگرامی، وارستہ سیالکوٹی، باقر آگاہ، یہ لوگ اٹھارویں صدی کے غیر نمائندہ شخص نہیں۔ یہ سب کئی کئی زبانوں کے ماہر تھے۔ آزاد اور آگاہ دونوں عربی کے بھی عمدہ شاعر تھے، اور دونوں سنسکرت سے واقف تھے۔ آگاہ کو تیلگو سے بھی کماحقہ' واقفیت تھی۔ اور یہ بات بھی اہم ہے کہ ان میں سے کوئی بھی دہلی میں قیام پذیر نہ تھا۔ دہلی سے اردو کے ادیب بھلے ہی چلے گئے ہوں، لیکن دہلی کو اردو پر اقتدار دارانہ مرکزیت کا دعویٰ بہر حال تھا۔ اس کے علی الرغم، یہ تین شخصیتیں دہلی سے کوئی تعلق نہ رکھتی تھیں۔ اس بات کو بدلتے ہوئے زمانے، اور اردو کی وسیع تر ہوتی ہوئی ادبی تہذیب، کی علامت کہا جا سکتا ہے۔ دہلی کے متقابل لکھنؤ کا نمودار ہونا کچھ تعجب کی بات نہیں، کیوں کہ لکھنؤ کا حاکم طبقہ، اور لکھنؤ کے سارے بڑے

(۴۳) علیم صبا نویدی: "مولانا باقر آگاہ کے ادبی نوادر"، مدراس، تامل ناڈ اردو پبلی کیشنز، ۱۹۹۴، ص ص ۴۱، ۷۷، ۸۲، ۹۸، ۱۴۴ تا ۱۴۷۔ مزید ملاحظہ ہو، راہی فدائی، "دارالعلوم لطیفیہ..."، ص ۱۰۸۔

(۴۴) عبدالوہاب افتخار: "تذکرۂ بے نظیر"، اردو ترجمہ و تلخیص از عطا کاکوی، پٹنہ، عظیم الشان بک ڈپو، ۱۹۶۸، ص ص ۱۳ تا ۱۴۔

ادیب، دہلی ہی سے آئے تھے۔ پھر ایسا ہوا کہ شاہزادہ سلیمان شکوہ، جو اپنے باپ شاہ عالم ثانی کی غیر موجودگی (۱۷۵۹ تا ۱۷۷۱) میں زمام سلطنت سنبھالے ہوئے تھے، ۱۷۸۴ میں دہلی چھوڑ کر عازم لکھنؤ ہوئے۔ اس طرح لکھنؤ میں ایک چھوٹا موٹا "دہلی دربار" بھی قائم ہو گیا۔ اس طرح تہذیبی اعتبار سے لکھنؤ نے پہلے خود کو دہلی کا آئینہ، اور پھر دہلی سے بہتر تصور کرنا شروع کر دیا۔ اس سے کچھ تناؤ بھی پیدا ہوئے، اور دہلی والوں نے اپنی برتری میں کچھ بیانات بھی دیے۔

اہل دہلی کا خیال تھا کہ ہماری زبان معتبر ہے، اور غیر جگہوں کی زبان اسی حد تک قابل استناد ہے جس حد تک وہ محاورۂ دہلی کی پیرو ہو۔ وہ لوگ، جن کے اجداد کو دلی چھوڑے ہوئے عرصہ ہو گیا تھا، دہلی کی زبان بولنے والے نہیں کہے جا سکتے تھے۔ ۱۸۰۷ میں انشا نے "دریائے لطافت" لکھی، اور اس کتاب میں انھوں نے اپنی سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر بعض لکھنوی گھرانوں کی اردو کو معتبری کا پروانہ ضرور دے دیا، کیوں کہ سعادت علی خاں اور مرزا سلیمان شکوہ ان کے مربیوں میں تھے (۴۵)، لیکن عام اہل لکھنؤ کی زبان کے بارے میں ان کی رائے نہایت پست تھی۔ انھوں نے لکھا:

> لہٰذا لکھنؤ کے لوگ وہ ہیں جو علم کو عِلم، یا عِلیم، عقل کو عَقَل، طالبِ علم کو طالبِ علیم، کہتے ہیں۔ اور جب میں "لکھنؤ میں قیام پذیر لوگ" کہتا ہوں، تو میری مراد ان لوگوں سے ہے جو دہلی کی تباہی کے بعد لکھنؤ میں اقامت گزیں ہوئے۔
> ... لیکن دلی کے ان لوگوں کا اجتماع میرے نزدیک لکھنؤ کے سوا کسی شہر میں ثابت نہیں۔ عظیم آباد اور مرشد آباد کے باسی اپنے حسابوں خود کو اہل زبان سمجھتے ہیں، اور اپنے شہر کو اردو قرار دیتے ہیں [لیکن وہ غلطی پر ہیں]۔ (۴۶)

لکھنؤ والوں کے بارے میں انشا کی منفی رائے، اور دہلی سے آئے ہوئے اہل لکھنؤ کے بارے میں ان کی موافقانہ رائے کو ماننے والے لکھنؤ میں شاذ ہی رہے ہوں گے۔ احد علی خاں یکتا لکھنوی ضرور انشا کے ہم نوا ہیں، جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ لیکن عام طور پر تو لکھنؤ نے اپنے لیے استناد ہی کا دعویٰ کیا، چاہے اس میں دہلی کا انکار کیوں نہ لازم آتا۔ رجب علی بیگ سرور نے اپنی "فسانۂ عجائب" کا پہلا مسودہ "دریائے لطافت" کے

(۴۵) یہ نکتہ سب سے پہلے مولوی عبدالحق، اور "دریائے لطافت" کے مترجم علامہ برج موہن دتاتریہ کیفی نے بیان کیا تھا۔ ملاحظہ ہو ترجمہ "دریائے لطافت"، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۵، ص ۱۰۸۔ یکتا کے لیے دیکھیے، "دستور الفصاحت"، ص ۶ (اصل متن)۔

(۴۶) انشاء اللہ خاں انشا، "دریائے لطافت"، ص ص ۱۱۱ تا ۱۱۴، ۱۱۶۔

کچھ ہی برس بعد ۱۸۲۵ میں تیار کیا۔ اس کے دیباچے میں انھوں نے دہلی کی زبان، تہذیب، انتظام حکومت، ہر چیز کو مورد تمسخر و اعتراض ٹھہرایا۔ سرور نے لکھا:

> جو گفتگو لکھنؤ میں کو بکو ہے، کسی نے کبھی سنی ہو، سنائے۔ لکھی دیکھی ہو، دکھائے۔ عہد دولت بابر شاہ سے تا سلطنت اکبر ثانی، کہ مثل مشہور ہے، نہ چولھے آگ، نہ گھڑے میں پانی۔ دہلی کی آبادی حیران تھی، خلقت مضطر و حیران تھی۔ سب بادشاہوں کے عصر کے روز مرے، لہجے، اردوے معلیٰ کی فصاحت، تصنیف شعرا سے معلوم ہوئی۔ یہ لطافت اور فصاحت و بلاغت کبھی نہ تھی۔ نہ اب تک وہاں ہے۔
>
> ☆
>
> اگرچہ اس پیچ میرزکو یہ یارا نہیں کہ دعوی اردو، زبان پر لائے یا اس افسانے کو بہ نظر شاری کسی کو سنائے، اگر شاہ جہاں آباد، کہ مسکن اہل زباں، کبھی بیت السلطنت ہندوستاں تھا، وہاں چندے بود و باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا، ان سے تحصیل لاحاصل ہوتی، تو شاید اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا میر امن صاحب نے قصۂ چار درویش کا باغ و بہار نام رکھ کے خار کھایا ہے، بکھیڑا مچایا ہے کہ ہم لوگوں کے دہن حصے میں یہ زبان آئی ہے۔ مگر بہ نسبت مولف اول عطا حسین خاں کے، سو جگہ منھ کی کھائی ہے۔ لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں۔ پر محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں۔ پتھر پڑیں ایسی سمجھ پر۔ (۴۷)

سرور کا جواب فخر الدین حسین سخن دہلوی نے اپنی داستانی تصنیف "سروش سخن" میں یوں لکھا:

> مرزا صاحب یگانہ ہیں، یکتائے زمانہ ہیں۔ وہ موجد ہیں ہم مقلد ہیں... کہاں فسانۂ عجائب اور کہاں سروش سخن... مگر صاحب موصوف نے جو اپنی تالیف میں

(۴۷) رجب علی بیگ سرور: "فسانۂ عجائب"، مرتبہ رشید حسن خاں، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند)، ۱۹۹۰، ص ص ۱۷ تا ۱۸، ۳۰ (اصل متن)۔ "فسانۂ عجائب" اگرچہ پہلی بار ۱۸۴۳ میں شائع ہوئی، لیکن اس کے دیباچے سے جو اقتباسات میں نے دیے ہیں، وہ ۱۸۲۵ کی تصنیف ہیں۔

> بے چارے میر امن دہلوی کو بنایا ہے، اپنی زبان کی تیزی سے اس صاف گو کو ایک آدھ کڑا فقرہ سنایا ہے، تو اب ہم بھی کہتے ہیں کہ سرور لکھنوی نے اٹھارہ مرتبہ فسانۂ عجائب کو درست کیا۔ جو فقرہ سست پایا اسے چست کیا، مگر غلطی نظر نہ آئی۔ کئی مرتبہ کتاب چھپی، مگر وہ بات نہ چھپی۔ قصہ اپنا از سر نو ملاحظہ فرمائیں۔ ابتدا سے انتہا تک دیکھ جائیں۔ اور سمجھیں کہ کئی جگہ تانیث کو تذکیر لکھا ہے، اور تذکیر کو تانیث باندھا ہے۔ ارباب بینش پر سب آشکارا ہے۔ حاجت تصریح نہیں۔ اکثر غلط ہے، بالکل صحیح نہیں۔ حق تو یہ ہے جو اردوے معلےٰ کی زبان نہیں جانتا، تذکیر و تانیث نہیں پہچانتا، جو شاہجہاں آباد میں نہیں رہا ہے، جس نے دربار شاہی نہیں دیکھا ہے، وہ فسانہ کیا لکھے؟ اس کا منھ کیا ہے... جیسے لکھنؤ کے بعض شاعر، ان کے باپ دادا سب سیکھے سکھائے دہلی سے آئے۔ یہاں آباد ہوئے۔ وہ اب ہر فن کے موجد بنے، سب شاعروں کے استاد ہوئے۔ انصاف کیجیے، تعلّی کی نہ لیجیے۔ (۴۸)

سخن نے انشا والی بات اپنے پیرائے میں کہی، اور باقی سب ان کا استدلال برائے بحث ہے، جیسے کہ رجب علی بیگ کی تعریض محض برائے تعریض تھی (یہ بات ضرور قابل لحاظ ہے کہ فخر الدین حسین سخن دہلوی نے مندرجہ بالا اقتباس میں "اردوے معلیٰ" کا فقرہ "شہر دہلی" کے معنی میں استعمال کیا ہے، یعنی ۱۸۵۹ تک بھی "دہلی شہر" کو "اردوے معلیٰ" کہنا بالکل موقوف نہ ہوا تھا) لیکن دونوں شہروں کے درمیان ایک طرح کی سرد جنگ کا محاذ ضرور قائم ہو گیا۔ انیسویں صدی کے اواخر تک اس جنگ میں تھوڑی سی گرمی آنے لگی، جب حالی نے کہا کہ لکھنؤ اور دہلی کی شاعری میں بنیادی فرق ہے، اور دہلی کی شاعری میں لفظی تکلفات اور تصنعات لکھنؤ سے کم ہیں۔ (۴۹)

لیکن حالی نے جو کہا وہ اتنا اہم نہ تھا، جتنا ان کا سکوت معنی خیز تھا۔ "مقدمہ" اردو فارسی شعرا کے اقتباسات سے بھرا ہوا ہے، لیکن اس میں میر انیس کے سوا لکھنوی شعرا بہت کم ہیں، اور جو ہیں بھی ان کا

(۴۸) سخن دہلوی: "سروش سخن"، لکھنؤ، نول کشور پریس، ۱۹۱۸ (۱۸۵۹)، ص ص ۵ تا ۶۔

(۴۹) حالی، "مقدمہ"، ص ۱۹۲۔ علی جواد زیدی نے اپنی کتاب "دو ادبی اسکول"، (لکھنؤ، نسیم بک ڈپو، ۱۹۷۰)، اور Carla R. Petievich نے اپنی کتاب *Assembly of Rivals* مطبوعہ نئی دہلی، منوہر، ۱۹۹۲، میں لکھنؤ-دہلی کے "ادبی اسکولوں" کے معاملے پر کار آمد بحث کی ہے۔

تذکرہ توصیفی انداز میں نہیں ہے۔ اردو تنقید کی اس انتہائی اہم کتاب نے ہماری ادبی ہوشمندی، اور ہماری ادبی تہذیب میں بنیادی تبدیلیاں برپا کیں۔ لیکن ساری کتاب میں جو فضا ہے، وہ لکھنوی شاعری کے بارے میں منفی تاثر پیدا کرتی ہے۔ آہستہ آہستہ لکھنؤ کی ادبی تہذیب کے بارے میں بالکل غلط طور پر یہ رائے عام اردو حلقوں میں پھیل گئی کہ لکھنوی نفاست وغیرہ اپنی جگہ، لیکن وہاں "خارجیت" ہے، تو دہلی والوں میں "داخلیت"۔ لکھنؤ میں "تصنع" ہے تو دہلی میں "سادگی"۔ لکھنؤ میں "کنگھی چوٹی انگیا کرتی" ہے تو دہلی میں "روحانیت"، لکھنؤ میں "رعایت لفظی" ہے تو دہلی میں "سلاست اور صفائی" وغیرہ۔ ایک لفظ میں کہیں تو لکھنؤ کی شاعری اس کی تہذیب کی طرح روبہ زوال ہے۔

اس طرح لکھنؤ اور دہلی کے دو "ادبی اسکولوں" کا نظریہ وجود میں آیا۔ یہ افسانہ اب بھی کم و بیش جاری ہے۔ اس معاملے میں سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ فریقین اور ملزم کو بولنے کا حق بالکل نہیں دیا گیا۔ اس تمام نقد و تبصرہ میں اس قسم کے سوال نہیں پوچھے گئے:

(۱) خود لکھنؤ اور دہلی کی ادبی روایت اور تہذیب کا ان باتوں کے بارے میں کیا خیال تھا؟ (۲) کیا دہلی لکھنؤ کی کوئی شعریات تھی؟ اور اگر تھی، تو اس کی روشنی میں اہل دہلی اور اہل لکھنؤ کہاں قائم ہوتے ہیں؟ (۳) کیا خود دہلی یا لکھنؤ کی ادبی تہذیب نے کبھی دعویٰ کیا کہ ان کے ادبی طریق عمل، اور شعریات کو جانچنے کے لیے "حقیقت"، "واقعیت"، "جذبے کی صداقت"، "داخلیت"، "سلاست" وغیرہ تصورات سے بحث کی جائے، اور ان تصورات کو "تصنع"، "خارجیت"، "فارسیت"، وغیرہ کے مقابل رکھ کر دیکھا جائے؟ مختصراً، یوں کہیں کہ ان تصورات پر گفتگو ہی نہیں ہوئی جن کے توسط سے دہلی اور لکھنؤ کی ادبی تہذیبیں خود کو، اور اپنی تاریخ کو دیکھتی تھیں۔ ساری بحث اور سارے فیصلے یک طرفہ ہوئے۔

لیکن یہ ذرا بعد کی بات تھی۔ "سروش سخن" ۱۸۵۹ میں شائع ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ اردو ادب کے زمان اور مکان دونوں ہی بدلے جا رہے تھے، اور ہمارا بیان یہیں تھم جانا چاہیے۔

تحریریں، جن کا حوالہ دیا گیا

(۱) اردو، فارسی، ہندی

آبرو، شاہ مبارک، "دیوان آبرو"، مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، حکومت ہند، ۱۹۹۰

آزاد، محمد حسین، "آب حیات"، (۱۸۸۰)، کلکتہ، عثمانیہ بک ڈپو، ۱۹۶۷

اشک، ابراہیم، "آگاہی"، ممبئی، تکمیل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶

ابوالحسن امر اللہ الہ آبادی، "تذکرۂ مسرت افزا"، اردو ترجمہ و تلخیص از عطا کاکوی، پٹنہ، عظیم الشان بک ڈپو، ۱۹۶۸

ادیب، مسعود حسن رضوی، "شاہی ہند کی قدیم ترین اردو نظمیں"، مرتبہ اظہر مسعود، لکھنؤ، کتاب نگر، ۱۹۸۴

احمد گجراتی، شیخ، "یوسف زلیخا"، مرتبہ سیدہ جعفر، حیدر آباد، نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۳

اقبال، علامہ ڈاکٹر سر محمد، "کلیات اقبال، فارسی"، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۸

انشا، انشاء اللہ خاں، اور مرزا محمد حسن قتیل، "دریائے لطافت"، مرشد آباد، مطبع آفتاب عالم تاب، ۱۸۵۰

ـــــ، "دریائے لطافت"، مترجمہ علامہ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، اورنگ آباد، انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۵

انوری ابیوردی، اور خاقانی شروانی، "انموذج المعانی، انتخاب قصائد انوری و خاقانی"، دہلی، جید برقی