QUARTERLY, PEER REVIEWED
al-amir
ISSN(P): 2790-931X ISSN(E): 2790-9328
E-Mail: editor.alamir@gmail.com

کلاسیکی اُردو شاعری کا فنّی ارتقاء: ایک تجزیاتی مطالعہ

Artistic Evolution of Classical Urdu Poetry: An Analytical Study

Dr. Irshad Ahmad
Teacher, Govt. High School Banbhan, Taunsa Sharif, Distt. D.G. Khan.
Email: aeirshad257@gmail.com
Dr. Ghulam Asghar
Lecturer, Department of Urdu & Iqbaliat, Islamia University Bahawalpur
(Rahim Yar Khan Campus) Email: ghulamasghardgk01@gmail.com
Dr. Khalid Mahmood
Lecturer, Dept. of Pakistan Studies, Allama Iqbal Open University Islamabad. Email: khalid.mahmood@aiou.edu.pk

The classical era of Urdu poetry begins with the thirteenth century. Any language has to go a long way from dialect to literary creation. During this journey, it has to go through a number of grammatical and syntactic changes. When a dialect reaches the stage of its next advanced form, i.e. “language”, it makes its first creative expression in the form of poetry. The Urdu language also began its aesthetic expression, i.e. poetry, in the form of "Rekhta", the first painter of which was Amir Khosrow. When this Rekhta “entered its epoch in the eighteenth century through eloquence and simplicity; it met master poets like Mir Taqi Mir, Khawaja Mir Dard and Mirza Rafi-ud-Din Soda who added more color to its blood and liver. An analytical study of the literal, semantic and stylistic changes that took place during this evolutionary course of Urdu poetry from "Rekhta"to"Ahad-e-zarrin" will be discussed in this article.

Keywords: classical era, Urdu poetry, artistic evolution, Eighteenth century

DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED
Academic Resource Index ResearchBib
Journament
CiteFactor Academic Scientific Journals
اشاریہ اردو جرائد
Electronic Object Identifier
I2OR
Cosmos

ا۔تعارف:

اللہ تعالیٰ نے اس وسیع و عریض کائنات کو خلق کیا اور اپنی تمام مخلوقات میں سے انسان کو "احسنِ تقویم" کا خطاب عطا کیا۔ یعنی تمام تخلیقاتِ خداوندی میں سب سے خوب صورت تخلیق انسان ہے۔ اللہ تعالیٰ نے جہاں انسان کو اعضاء جوارح کا خوب صورت اور معتدل نظام بخشا ہے وہاں سب سے بڑی طاقت عقل اور شعور بھی عطا کیا ہے۔ اسی طاقت کی بنا پر اسے اشرف المخلوقات کا مرتبہ بخشا۔ اسی شعور کے بل بوتے پر انسان کو اللہ تعالیٰ نے اس کائنات میں آزاد چھوڑ دیا اور اپنی کائنات میں چلنے، پھرنے سیر کرنے اور مظاہرِ فطرت پر غور و فکر کرنے کی بھی تلقین کی۔ قرآن مجید میں "سیر و فی الارض" کا لفظ جا بجا مذکور ہوا ہے۔ گویا انسان کو رحمان کی طرف سے

اپنی کائنات اور فطرت پر تصرف کرنے کا اختیار دے دیا ہے تاکہ انسان اپنے عقل و شعور کے حسنِ استعمال سے اس وسیع کائنات میں چل پھر کر اپنے لیے رزق، رہائش، لباس اور دوسری مادی ضروریات کے ساتھ ساتھ اپنی روحانی ضروریات کا اہتمام کرے۔

انسان نے جب اس دنیائے آب و گل میں شعور کی آنکھ کھولی تو رفتہ رفتہ تخلیقاتِ فطرت کو اپنے تصرف میں لانا شروع کر دیا اور اس طرح اپنی تہذیب اور تمدن کو تخلیق کرنے لگا۔ آغاز میں اپنے شعور کی کمزوری کے باعث پتھروں سے آگ نکالتا، پتھروں ہی سے اوزار بناتا اور پتھروں سے ہی دوسرے کاروبارِ زندگی چلاتا۔ اسی لیے آج اُس انسان کو پتھروں کے دور کا انسان کہا جاتا ہے جو بے شعور اور تہذیب و تمدن سے نا آشنا ہو۔ جوں جوں انسانی شعور ترقی کرتا گیا، اپنے لیے نت نئے اوزار اور طریقہ ہائے تمدن ایجاد کرنے لگا۔ حتیٰ کہ آج انسانی شعور کی ترقی اس حد تک پہنچ گئی ہے کہ اس نے چاند پر قدم رکھ کر کائنات و فطرت پر ایک محیر العقول تصرف کی مثال قائم کر دی ہے۔ انسان نے اپنے لیے اجتماعی بستیاں تشکیل دے کر باہمی تعلقات، حقائق و قوانین کی دریافت اور جہاں بانی کے اصول و قواعد مرتب کیے اور یوں دورِ موجود کا انسان قدیم دور کی بہ نسبت مہذب اور ترقی یافتہ انسان کہلوانے کا بجا طور پر مستحق ٹھہرا۔ مادی ضروریات کے ساتھ ساتھ انسان اپنی روحانی ضروریات کی طرف بھی متوجہ ہوا، جس کے لیے اس نے اعلیٰ معاشرتی اقدار، اخلاق، حق و حقیقت، سچ، امن و سکون حسن و عشق اور جمالیات و فنونِ لطیفہ وغیرہ کی ترقی ترویج کا بندوبست کیا۔ اس کام کے لیے انبیاء، اوصیاء، مصلحین، بزرگان اور اہلِ علم و دانش نے ہر دور میں اپنا اپنا کردار ادا کیا۔

اس سارے تہذیبی نظام کا بہ نظرِ غائر جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ کائنات میں انسان تین چیزوں سے آشنا ہوا ہے خدا، فطرت اور خود انسان کی اپنی ذات۔ یہ آشنائی جتنی زیادہ ہوئی گئی اتنا ہی انسان اس دنیا میں ترقی کرتا گیا اور تہذیب یافتہ بنتا چلا گیا۔ ایک معروف مغربی دانش ور "کراشا" نے کہا کہ فطرت پر انسان کے تصرف کا نام آرٹ (فن) ہے۔[1] گویا فطرت، فن یا آرٹ کے لیے ایک خام مواد کی حیثیت رکھتی ہے۔ یعنی انسان اپنے فن کا خام مواد فطرت سے حاصل کر کے اپنی ایک نئی تخلیق وجود میں لاتا ہے جس میں اس کی محنت، ریاضت، تخیل اور کاری گری و صناعی کا عمل دخل شامل ہوتا ہے۔ جیسے مجسمہ سازی، مصوری، فنِ تعمیر، نقاشی اور موسیقی وغیرہ۔

آج دنیا میں بے شمار علوم و فنون ایجاد پذیر ہو چکے ہیں جو بلاشبہ انسانی عقل و شعور کا عظیم کارنامہ ہیں۔ ان فنون میں سے کچھ ایسے فن ہیں جو انسان اور سماج کے لیے صرف افادی پہلو رکھتے ہیں جیسے اوزار سازی، کارخانے، مشینری وغیرہ۔ ان فنون کے ذریعے انسان نے اپنی مادی زندگی میں انقلاب برپا کیا ہے۔ جب کہ انسان نے کچھ ایسے فنون بھی ایجاد کیے ہیں جن کا تعلق حسن و جمالیات سے ہے، جیسے مصوری، موسیقی، نقاشی اور شاعری وغیرہ۔ پہلی قسم کے فنون کو افادی فنون جب کہ دوسری قسم کے فنون کو فنونِ لطیفہ کہتے ہیں۔ پروفیسر عابد علی عام فنون اور فنون لطیفہ میں فرق یوں بیان کرتے ہیں۔

> "اگر ہم ذرا کی ذرا اس بات پر غور کر لیں کہ عام فنون کی تخلیقات اور فنونِ لطیفہ کی تخلیقات میں کیا بین فرق ہے اور یہ کس طرح ایک دوسرے سے متمیز کی جاتی ہیں تو اس کا جواب یہ ملے گا کہ فنونِ لطیفہ میں یہ ضروری ہے کہ وہ انسان کے شعورِ حسن کو اور حسنِ جمال کو اکسائیں۔ اس کے بر خلاف دوسرے فنون افادی حیثیت رکھتے ہیں۔"[2]

---

[1] Prof.Syed ʿĀbid ʿAlī ʿĀbid, Uṣlūb (Lāhore: Majlis Taraqqī-i-Adab, 1996 A.D), 3.

[2] Prof.Syed ʿĀbid ʿAlī ʿĀbid, Uṣlūb 4.

۲۔ فنِ شاعری:

شاعری اس کائنات میں حسن و جمال کا اظہار یہ ہے۔ ایک شاعر فطرت میں موجود خام مواد کو اپنے تخیل اور الفاظ کے خوب صورت پیکر میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ حسن و جمال آخر کیا ہے؟ اور ایک شاعر کو اس کے اظہار کے لیے شاعری کا سہارا کیوں لینا پڑتا ہے، نثر یا عام الفاظ میں ہی اس کا اظہار کیوں نہیں کر دیتا؟ حسن دراصل کامل تناسب کو کہتے ہیں۔ یعنی کسی بھی چیز یا جسم میں من جملہ تمام پہلو اور اعضاء اپنی کامل ترین شکل میں موجود ہوں گے تو اس تخلیق کو حسین کہا جائے گا۔ اس اصول کا اطلاق صرف جسمانی حسن پر نہیں بلکہ ہر اس فنِ لطیف پر بھی ہوتا ہے جو حسن و جمال کو ابھارنے کا سبب بنتا ہے، یعنی تمام فنونِ لطیفہ پر۔ اب ایک شاعر کو چوں کہ حسن کی اس کامل ترین صورت کو خارج میں متشکل کرنا پڑتا ہے اور وہ بھی الفاظ کے پیکر میں تو اسے اس کام کے لیے بہترین الفاظ، معانی اور دونوں کا حسین امتزاج مرتب کرنا پڑتا ہے جس کے لیے کبھی وہ قافیہ و ردیف کا استعمال کرتا ہے تو کہیں اس کو تشبیہ و استعارے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ الفاظ اور معانی کے اسی تناسب کا نام شاعری ہے۔ اس کے باوجود ایک فن کار اور شاعر کو یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ اسے جو کچھ کہنا تھا اس کا مکمل ابلاغ نہیں کر سکا۔ جیسا کہ غالب نے کہا تھا:

مطلب ہے ناز و غمزہ و لے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر
ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

ایک شاعر اپنے فن کو عروج پر لے جانے کے لیے اپنا خونِ جگر جلاتا ہے جہاں وہ اظہار یعنی ابلاغ کی منزل کو پا لیتا ہے اور اس منزل کی حصول یابی پر اسے کوئی مالی منفعت نہیں ملتی، صرف اس کی حسِ جمال کو تسکین مل جاتی ہے اور اس پر ایک فن کار داخلی مسرت سے حظ اُٹھاتا ہے۔ بہ قولِ حالیؔ:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ورڈز ورتھ کی کتاب "The Lyrical Ballades" کے مقدمے کا خلاصہ بیان کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"شاعر ایک انسان ہے اور اس کے مخاطب بھی انسان ہیں۔ تاہم وہ عام انسانوں سے زیادہ حساس، باشعور، گداز طبع اور فطرتِ انسانی کا نباض ہوتا ہے۔ اس کے فکر و احساس کی بنیاد عام

انسانی جذبات و احساسات پر ہوتی ہے۔ عام انسان انھیں محسوس تو کر لیتے ہیں لیکن وہ ان کے اظہار پر قادر نہیں ہوتے۔"[3]

شاعری کی ماہیت اور فن شاعری کے جواز پر معروف مغربی نقاد بینے ڈیٹو کروچے (م:۱۹۵۲ء) نے نہایت مفید کام کیا ہے۔ کروچے نے شاعری کو "وجدان" اور "اظہار و ابلاغ" کا نام دیا ہے۔ اظہار و ابلاغ اور شاعری کے تعلق کو واضح کرتے ہوئے کروچے کہتا ہے:

"حسن مکمل اظہارِ ذات کا نام ہے۔ جو فن کار کسی مقصد کو سامنے رکھ کر ذہن سے تعمیری کام لیتا ہے تو اس کی تخلیقات صحیح معنوں میں حسین نہیں ہوتیں کیوں کہ جو تجربات ان سے متعلق ہیں وہ جمالیاتی نہیں، بل کہ عملی اور افادی ہیں"۔[4]

کروچے اظہار و ابلاغ کے اس جمالیاتی اظہار یعنی شاعری کا تعلق وجدان سے جوڑتے ہوئے مزید کہتا ہے:

"شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ اظہار ایک ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اس لفظ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعرانہ وجد کو منطقی الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک لا محدود چیز ہے جس کا ہمسر اُس راگ کے سوا کوئی دوسرا نہیں جس کے ذریعے وہ ادا کی گئی ہے جسے گایا تو جا سکتا ہے لیکن نثر میں ادا نہیں کیا جا سکتا"[5]

مذکورہ بالا مباحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ شاعری ایک ایسا فن لطیف ہے جس کا تعلق عقل سے زیادہ دل کے ساتھ ہے اور یہ قلبی احساسات و جذبات کے ایسے فن کارانہ اظہار و ابلاغ کا نام ہے جو باوجود تمام فنی کمالات کے ایک شاعر مکمل طور پر ان احساسات کا اظہار اپنے فن میں کرنے سے عاجز ہوتا ہے۔ اسی لیے بہ قولِ پروفیسر عابد علی عابد:

"فن پاروں میں دراصل علائم و اشارات ہوتے ہیں جن کے ذریعے قاری، فن کار کی کیفیتِ ذہنی سے آشنا ہو سکتا ہے۔ جس حد تک فن کار اس انتقالِ کیفیت میں کامیاب ہوتا ہے، اس حد تک اس کی تخلیقات کے آثار لوگ حسین قرار دیتے ہیں۔ ابلاغ اسی چیز کا نام ہے کہ فن کار کے علاوہ دوسرے لوگ بھی فن کار کے تجربات واردات کو محسوس کر سکیں۔"[6]

شاعری صرف قافیہ و ردیف یا تشبیہ و استعارے کا نام نہیں ہے اور نہ ہی الفاظ کے الٹ پھیر سے یہ فن تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ اس فن کی تخلیق میں ایک شاعر کو حسنِ مطلق تک رسائی حاصل کرنے کے لیے سخت ریاضت و جاں سخت کوشی سے گزرنا پڑتا ہے کیوں کہ یہ فن معاشرے میں انسانی جذبات و احساسات کا ابلاغ کرتا ہے۔ ایسا ابلاغ جس میں ایک شاعر کو ادراکِ حسن کے ساتھ ساتھ فنی

---

[3] Dr. Ghulām Ḥusain Ẓulfiqār, Urdū Shāʿirī kā Sīyāsī aur Samājī Pas Manẓar (Lāhaur: Sang-e-Meel Publications, 2008 A.D), 19.

[4] Prof. Sayyid ʿĀbid ʿAlī ʿĀbid, Uslūb, 8.

[5] Dr. Jamīl Jālibī Arastū se Eliot tak (Islāmābād: National Book Foundation, 2008 A.D), 417.

[6] Prof. Sayyid ʿĀbid ʿAlī ʿĀbid, Uslūb, 8.

کوائف کو بھی مد نظر رکھنا پڑتا ہے۔ شاعری ہر قوم اور ہر دور میں معنوی اثر آفرینی کے باعث نہ صرف مروج رہی ہے بل کہ یہ اظہارِ حق و حقیقت کا ایک موثر ذریعہ بھی ثابت ہوئی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ شاعری معاشرے میں مسرت و نشاط اور حظ و لطف اندوزی کا سب سے بڑا محرک بھی بنی ہے۔ اس لیے تو آتشؔ نے اس فن کو نگوں کے جڑنے سے تشبیہ دی ہے۔ اس فن کی تخلیق کے لیے ایک فن کار کو واردات و کیفیاتِ عشق و معرفت کے جاں گسل مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔

بہ قولِ میرؔ:

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

یا پھر اقبالؔ جب کہتے ہیں:

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ مے خانہ

تو یہ اس حقیقت کی طرف واضح اشارہ ہے کہ اس فن میں بنیادی چیز وارداتِ قلبی، معاشرتی و سماجی مشاہدات اور تجربات و کیفیات ہیں جنھیں شاعر الفاظ و معانی کے قرینوں میں رکھ کر اظہار و ابلاغ کرتا ہے۔ فن کی تخلیق اور فن کار کی محنت و ریاضت کے بارے میں اقبالؔ نے جو اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس کا خلاصہ سید عابد علی عابد یوں بیان کرتے ہیں :

> "اقبال کے خیال میں عملِ تخلیق کی شکل یہ ہے کہ فن کار جس عالمِ باطنی کو خارج میں متشکل کرنا چاہتا ہے وہ پہلے اس کے ذہن میں پرافشاں ہوتا ہے پھر فن کار فطرت کی مزاحمتوں سے معرکہ آرا ہو کر اپنی دنیائے باطنی کو فطرت کے علی الرغم صورت پذیر کرتا ہے۔ اس سلسلے میں فن کار کا خلوص اس کی شخصیت کی ذہانت و سیانت، اس کا ریاض، یہ تمام اجزا ایسے ہیں جو مل کر فن پارے کو عالمِ وجود میں لاتے ہیں۔ مرقع چغتائی (غالب) کے دیباچے میں اقبال نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ فطرت صرف "ہے" اور فن کار اس چیز کا طالب ہے جسے "ہونا چاہیئے" یعنی 'is' اور 'ought' کا فرق ہے۔"[7]

اسی لیے تو فن کار کی ریاضت و جگر کاوی کے ضمن میں اقبالؒ کہتے ہیں:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

شاعری جب فکر اور فن میں کامل درجے پر پہنچ جائے تو پھر یہ الفاظ کا دروبست نہیں رہتی بلکہ الہامی اور وجدانی بن جاتی ہے جس کی طرف غالبؔ نے اشارہ کیا تھا:

[7] Prof. Sayyid ʿĀbid ʿAlī ʿĀbid, Uslūb, 17.

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالؔب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

سابقہ معروضات میں ایک جگہ فن کی اقسام کا ذکر کیا جا چکا ہے کہ فن کی دو اقسام ہیں ایک افادی فنون اور دوسری فنونِ لطیفہ یا عمومی فنون و خصوصی فنون۔ عمومی فنون یا افادی فنون میں فنِ تعمیر، سنگ تراشی اور نقاشی وغیرہ شامل ہیں؛ جب کہ خصوصی یا فنونِ لطیفہ میں موسیقی، مصوری، رقص، خطاطی، اور شاعری وغیرہ شامل ہیں۔ ہر دو قسم کے فنون کی خارجی تشکیل میں ایک فن کار کو کچھ آلات اور وسائل و ذرائع کی ضرورت پڑتی ہے۔ ان وسائل کے بغیر ایک تخلیق کار اپنا فن پارہ تخلیق نہیں کر سکتا۔ یہاں ہمارا موضوع چوں کہ فنونِ لطیفہ میں سے ایک بلند مرتبہ فن (شاعری) ہے، لہٰذا ہم اس فن تک ہی محدود رہیں گے۔

شاعری چوں کہ ایک مشکل اور پیچیدہ فن ہے اس لیے اس کی تعمیر و تشکیل میں جو عناصر کار فرما ہوتے ہیں وہ بھی ایک لطیف انداز میں ایک دوسرے سے یوں جڑے ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ تجزیاتی مراحل سے گزارنا ممکن نہیں؛ کیوں کہ ایسا کرنے سے شعر کی جمالیاتی تاثیر اور فنی وحدت واکائی متاثر ہو جاتی ہے۔ ایک شعر کے تمام عناصرِ ترکیبی ایک دوسرے میں جذب ہو کر ہی ایک فن پارہ وجود میں لاتے ہیں۔ یہاں آگے بڑھنے سے قبل ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شعر و شاعری کے فن پر مغربی اور مشرقی مفکرین نے جو اظہارِ خیال کیا ہے، اس کا ایک اجمالی جائزہ پیش کر دیا جائے۔

۳۔ فنِ شاعری۔۔۔ مغربی مفکرین کی نظر میں:

مغربی دنیا میں سب سے پہلا نقاد افلاطون ہے جس نے جملہ علوم و فنون سمیت شاعری کی حقیقت پر بھی بحث و تمحیص کی ہے۔ افلاطون کے نزدیک شاعری ایک الہامی اور جنونی قسم کا کلام ہے جو ایک شاعر کسی غیبی طاقت کے حصار میں بیان کرتا ہے اور اس وجہ سے اس کے اثرات معاشرے پر نہایت مضر انداز میں پڑتے ہیں۔ افلاطون ایک عبقری ہونے کے ساتھ ساتھ پیدائشی شاعر بھی تھا لیکن اپنے استاد سقراط سے متاثر ہو کر اپنی شاعری کو معتوب ٹھہرالیا اور اپنی تمام صلاحیتیں فلسفے پر مرکوز کر دیں۔ افلاطون اپنی کتاب "فیڈرس" میں شعرا کے بارے میں کہتا ہے:

> جنون کی تیسری قسم وہ ہے جو ان لوگوں کو لاحق ہوتی ہے جن کے سر پر فنون کی مقدس دوشیزاؤں کا سایہ ہو۔ یہ جنون کسی لطیف اور منزہ روح میں حلول کر جاتا ہے اور اس روح کے اندر ایک خروش پیدا کر کے اس سے غنائیہ کام تخلیق کراتا ہے۔ جس میں قدیم زبانوں کے شجاعوں کے کارنامے آئندہ نسلوں کی ہدایت کے لیے بیان کیے جاتے ہیں لیکن اگر کسی شخص کو فی الواقعہ یہ جنون نہ ہو اور وہ بت خانے کے دروازے پہ آکر دستک دے اس امید پر کہ وہ اپنے ہنر کے بل بوتے پر اندر داخل ہو سکے گا تو ایسے شخص کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ اس میدان میں فرزانہ دیوانے کا مقابلہ نہیں کر سکتا"[8]

افلاطون اپنی ایک اور تصنیف "ای اُن (ION) " میں بھی فلسفی سقراط اور داستان گو شعر خوان "این" کے درمیان ایک مکالمے کی صورت میں اسی طرح کے خیالات کرتا ہے جس طرح کے فیڈرس میں مذکور ہیں:

---

[8] Muḥammad Hādī Ḥusain, Maghribī Shuʿarīyāt (Lāhaur: Majlis Taraqqī Adab, 2010 A.D), 8.

"کیوں کہ شاعری ایک روشنی ہے اور پرواز کرنے والی پاک چیز ہے۔ ایک شاعر اسے اس وقت تک تخلیق نہیں کر تا جب تک الہامی قوت اس پر غالب آجائے اور وہ اپنے حواس زائل نہ کر دے اور عقل یکسر غائب نہ ہو جائے۔ وہ بڑے شاندار الفاظ ہوتے ہیں جس میں شاعر انسان کے عمل کو پیش کرتے ہیں۔ لیکن یہ الفاظ فن کی مدد سے ان کے اندر پیدا نہیں ہوتے صرف شاعر کی دیوی ان میں الہامی قوت کا صور پھونکتی ہے۔ اس عالم جذب میں ان میں سے کوئی کیف آور پر جوش بھجن لکھتا ہے، کوئی حمدیہ گیت، کوئی کورس اور کوئی ایپک"[9]

مذکورہ بالا اقتباسات کا بہ نظر غائر جائزہ لیا جائے تو فنِ شاعری کے اوّلین نقاد افلاطون نے اس بارے میں متضاد و متناقض رویہ اپناتے ہوئے بیک وقت شعرا کی تعریف بھی کی ہے اور مذمت بھی۔ وہ شاعری کو ایک الہامی اور جنونی ملکہ تصور کرتا ہے جو انسان کے جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے۔ ایک شاعر ذکی الحس ہوتا ہے اور پرواز کی طاقت رکھتا ہے۔ لیکن اس کا قصور یہ ہے کہ اس کا یہ جذبہ ذاتی نہیں بل کہ فنون کی کسی علوی اور قدوسی طاقت کے بل بوتے پر ہوتا ہے۔ "ای ان" میں ہی ایک جگہ افلاطون لکھتا ہے کہ خدا شاعروں کے دماغ معطل کر دیتا ہے اور پھر ان سے اپنے پیغمبروں کا کام لیتا ہے۔ انھی الزامات کے پیشِ نظر افلاطون اپنی ایک اور تصنیف "جمہوریہ" میں اپنی جس آئیڈیل مملکت کا تصور پیش کرتا ہے، اس مملکت میں شاعروں کو راندۂ درگاہ قرار دے دیتا ہے۔

ارسطو جو کہ افلاطون ہی کا شاگردِ رشید ہے، شعرا کا دفاع کرتے ہوئے فنِ شاعری کا تعلق انسانی فطرت سے جوڑتا ہے۔ یعنی وہ افلاطون کے اس اعتراض (شاعر۔ نقال) کو تسلیم کرتے ہوئے اس نقل کو بھی فطری سمجھتا ہے۔ ارسطو اس لیے شاعری کے موضوع کی رفعت پر زور دیتا ہے کہ شاعری کا موضوع جتنا بلند ہو گا، فن پارہ اتنا ہی عظیم ہو گا۔ ارسطو شاعری کے ضمن میں رزمیہ (ٹریجڈی) اور کامیڈی کی بات کرتا ہے جس میں رزمیہ کو اعلیٰ درجے کی شاعری قرار دیتے ہوئے اسے کیتھارسس کا ذریعہ سمجھتا ہے جب کہ کامیڈی کو پست لوگوں کی شاعری تصور کرتا ہے اور اس سے تعرض برتتا ہے۔ ارسطو کے اس تصورِ شاعری پر نقد و انتقاد کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہوا جس نے مغربی ادب کو بے حد متاثر کیا۔ مشرق پر البتہ اس کا کم اثر پڑا کیوں کہ اردو ادب ایک طویل عرصے کے بعد مغربی تنقید سے روشناس ہوا۔ افلاطون اور ارسطو کی اسی تنقیدی اپچ نے مغرب میں مختلف تنقیدی نظریات کو جنم دیا۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی تنقید، مشرق کی نسبت زیادہ توانا روایت کی حامل ہے۔ ارسطو کے بعد مغربی تنقید نگاروں نے ادب و شعر پر جن خیالات کا اظہار کیا ہے، ان تمام کا یہاں ذکر کرنا تو ممکن نہیں اور شاید ضرورت بھی نہیں، تاہم ان میں سے چند اہم کا احوال اجمالاً پیش کیا جاتا ہے۔

لونجائنس کے نزدیک ادب میں خشک اصولوں کی بجائے جوش و جذبے اور حظ و لطف و اندوزی کی اہمیت زیادہ ہے۔ وہ اپنے مضمون "سلائم" (علویت) میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ ادب میں ایک خاص علویت، عظمت اور رفعتِ اظہار ہوتی ہے جو اصولوں سے بالاتر ہے۔[10]

اس بنا پر لونجائنس کو ادب کی دنیا میں پہلا رومانی نقاد کہا جا سکتا ہے۔ دانتے نے زبان و ادب کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے شاعری میں عشق، خیر و نیکی اور قومی امن و سلامتی کے موضوعات کو وقیع سمجھتا ہے۔ وہ قدیم زبانوں کی بجائے اپنی قومی زبان میں تخلیقِ

[9] Dr. Jamīl Jālibī, Arastū se Eliot tak, 19-20.

[10] Dr. Jamīl Jālibī, Arastū se Eliot tak, 33.

ادب کو اہم خیال کرتا ہے۔ سر فلپ سڈنی شاعری میں تین عناصر کو لازمی قرار دیتا ہے:؛ اختراع، خوش بیانی اور جذبہ انگیزی۔[11] سڈنی شاعر کو ایک صنّاع، ایک مخترع اور ایک موجد سمجھتا ہے اور شاعری کو دوسرے فنوں پر ترجیح دیتا ہے اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے:

> "انسان کا کوئی فن ایسا نہیں جو فطرت کی بنائی ہوئی چیزوں پر مبنی نہ ہو۔ صرف شاعر ایک ایسا فن کار ہے جو فطرت کی لکیر کی فقیری سے انکار کر کے اپنی قوتِ ایجاد کے بل بوتے پر ایک نئی فطرت تخلیق کرتا ہے اور ایسی چیزیں ایجاد کرتا ہے جو یا تو فطرت کی چیزوں کی اصلاح یافتہ صورتیں ہوتی ہیں یا ان سے بالکل جداگانہ نئی چیز ہوتی ہیں"۔[12]

یہ وہی نظریہ ہے جو اقبال نے مشرق میں متعارف کروایا کہ شاعر ایسا فن کار ہے جو فطرت کی تقلید نہیں کرتا، بل کہ اپنے تخیّل اور فنی ریاض کی بنا پر نئی فطرت تشکیل دیتا ہے۔ ڈرائیڈن شاعری کو انسانی جذبات، نفسیات اور فطرت کی شناخت و پہچان کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ ڈرائیڈن کے مقابلے میں پوپ شاعری کو "اندازِ بیان" سے عبارت تصور کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری ایسے خیالات کا اظہار کرتی ہے جو پہلے ہی لوگوں کے علم میں آچکے ہیں لیکن ایسی عمدگی سے پہلے کبھی بیان نہیں ہوئے۔ درڈزورتھ اپنی تصنیف (Lyrical Ballads) کے مقدمے میں شاعر اور شاعری کے فن پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری انسان کی تعلیم و تزکیہ کا وسیلہ ہے۔ شاعر کا کام فطرت اور نفسیاتِ انسانی کے درمیان توازن و اعتدال پیدا کرنا ہے۔ وہ جذبات اور وارداتِ عشق کے خارجی مظاہر اپنی طرف سے ایجاد کر کے لطف و حظ کا سامان مہیا کرتا ہے۔ درڈز درتھ کے نزدیک:

> "براہ راست لذت مہیا کرنے کا یہ الزام کوئی ایسی چیز نہیں کہ اسے شاعر کے فن کی توہین سمجھا جائے۔ توہین تو کیا یہ اس کے لیے طرۂ افتخار ہے۔ شاعر ایک گیت گاتا ہوا جس میں ساری نوعِ انسانی اس کی ہم آواز ہوتی ہے، حقیقت کو انجمن کی زینت بناتا ہے اور اسے ہماری شبانہ روز کی مونس و غم گسار سمجھ کر اس کے حضور میں اظہارِ مسرت کرتا ہے۔"[13]

کولرج نے تخیل کو شاعری کی روح قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا مقصد فوری طور پر متاثر کرنا ہے اور اس فوری تاثیر والا کام ایک نظم ہی کر سکتی ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعری کا فن پیدائشی اور خداداد ہوتا ہے، موسیقی و آہنگ کی شاعری ایک ساز ہے اور اس کے تخلیقی اثر سے ہر صاحبِ ذوق کے دل کے تار بج اٹھتے ہیں۔[14]

۴۔ فنِ شاعری۔۔۔۔ مشرقی مفکرین کی نظر میں:

عربی علماء نے شعر کی تعریف کم و بیش ایک طرح سے کی ہے۔ ان کے نزدیک شعر ایک ایسا کلام ہے جو موزوں ہو، مقفیٰ ہو اور بالارادہ لکھا گیا ہو۔[15]

---

[11] Muḥammad Hādī Ḥusain, Maghribī Shueʿarīyāt, 13.

[12] Muḥammad Hādī Ḥusain, Maghribī Shueʿarīyāt, 14.

[13] Muḥammad Hādī Ḥusain, Maghribī Shueʿarīyāt, 20.

[14] Dr. Jamīl Jālibī, Arastū se Eliot tak, 21.

[15] Dr. Farmān Fatḥ Pūri, Murattib: Urdū Shāʿirī kā Fanī Irtiqā' (Lāhaur: Alw Qār Publications, 1997 A.D), 10.

ابنِ سینا کے نزدیک شعر کا تعلق علمِ منطق سے ہے اور منطق کا کام چوں کہ حقیقت کا ادراک کرنا ہوتا ہے، اس لیے شعر کا مقصد براہِ راست تو صداقت کی تلاش نہیں ہوتا لیکن تخیل کے زور پر بالواسطہ حق سچ کی تلاش ہی ہے۔ ابنِ سینا کے مطابق:

" شعر منطق کی وہ قسم ہے جس میں تصدق کا قائم مقام تخیل ہوتا ہے اور یہ نفسِ انسانی پر انبساط یا انقباض کا اثر ڈالتا ہے۔"[16]

قاضی عبد العزیز جرجانی نے شعر کی تعریف یوں کی ہے:

"شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت (جذبات)، روایت (نقالی) اور ذکاوت (تخیل) کو دخل ہوتا ہے۔"[17]

فارسی علماء میں سے نظامی عروضی سمرقندی نے شعر کی تعریف سب سے زیادہ جامع اور علمی انداز میں کی ہے۔ ان کے نظریۂ فنِ شعر کا اجمال یہ ہے کہ شاعری ایک ایسی صفت ہے جو انسان کے جذبات کو مشتعل کر کے اس پر انبساط یا انقباض کے اثرات مرتب کرتی ہے۔ یہ اچھی چیز کو بد نما اور بری چیز کو خوش نما، اور اس کے برعکس بری چیز کو اچھا، چھوٹی چیز کو بڑا اور بڑی چیز کو چھوٹا کر کے دکھا سکتی ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے خزانۂ عامرہ میں شعر کی تعریف یوں بیان کی ہے:

" شعر ایسا موزوں کلام ہے جو مقفیٰ ہو اور قصداً لکھا گیا ہو۔"[18]

اردو تنقید کے بانی مولانا الطاف حسین حالیؔ ہیں۔ انھوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں شاعری سے متعلق جو بحث کی ہے، اردو تنقید دورِ حاضر تک کم و بیش انھی مباحث کے اوپر کھڑی نظر آتی ہے۔ حالیؔ کے نزدیک شعر کا مقصد دلی خیالات اور حقائقِ حیات کو واضح کرنا ہے خواہ ان میں اثر ہو یا نہ ہو۔ حالی کہتے ہیں:

"شعر کے متعلق لارڈ میکالے کی تعریف نامکمل ہے۔ ارسطو نے بیان کیا ہے کہ شعر ایک نقالی ہے جو کہ مصوری اور ناٹک سے مشابہ ہے لیکن شاعری ان دونوں سے وسیع ہے۔ شاعری مصوری، بت تراشی اور ناٹک کی جامع ہے، شاعری کا تخیل ان سب سے بلند ہے۔ شاعر کائنات کی وسعتوں کا نقشہ کھینچتا ہے۔ جتنا خیال بلند اور رفیع ہو سکتا ہے، اتنی ہی شاعری بھی بلند اور رفیع ہو سکتی ہے"[19]

گویا مولانا حالیؔ شاعری کے ضمن میں ہیت سے زیادہ معانی کو ترجیح دیتے ہیں اور شاعری کی شرائط میں سے سب سے اہم شرط تخیل کی ارفعیت کو قرار دیتے ہیں۔ حالیؔ کی طرح مولانا شبلی نعمانی نے بھی اپنی تصنیف "شعر العجم" جلد چہارم میں شعر و شاعری کے مباحث پر گفت گو کی ہے۔ شعر اور اس کے تمام لوازمات کو مدِ نظر رکھ کر ایک مختصر مگر جامع تعریف بیان کرتے ہوئے شبلی کہتے ہیں کہ

"جو جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں، شعر ہیں" [20]

---

[16] Shīkhu Aysūʿī: ʿIlm o Adab (Bayrūt: 1936 A.D), Juz-e-Thānī, 5.

[17] Dr Farmān Fatḥ Pūri, Murattib: Urdū Shāʿirī kā Fanī Irtiqā', 11.

[18] Ghulām ʿAlī Bilgrāmī Āzād, Khazānah-e-ʿĀmirah (Naval Kishor, s.n), 7.

[19] Alṭāf Ḥusain Ḥālī, Muqaddimah Shāʿir-o-Shāʿirī (Lāhore: Kashmir Kitāb Ghar, s.n), 114.

[20] Dr. Farmān Fatḥ Pūri, Murattib: Urdū Shāʿirī kā Fanī Irtiqā', 12.

مغربی اور مشرقی نقادانِ شعر و ادب کے پیش کردہ ان نظریات کے بعد فنِ شاعری کی ماہیت اور اس کی اہمیت کا کسی حد تک اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان تمام معروضات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کوئی ابہام باقی نہیں رہ جاتا کہ شعر گوئی ایک ایسا فن ہے جو تمام فنونِ لطیفہ سے زیادہ پیچیدہ بھی ہے اور اہم بھی۔ اس کی پیچیدگی کا اس امر سے اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مغرب کی ڈھائی ہزار سال پر محیط ایک توانا ادبی روایت ابھی تک اس کی کوئی جامع و قانع تعریف متعیّن نہیں کر سکی۔ مشرق تو تنقید کے میدان میں ویسے بھی مغرب کی بہ نسبت طفلِ مکتب کی حیثیت رکھتا ہے۔ مغرب اور مشرق کے نقاد اس فن کے جن بنیادی عناصر پر متفق نظر آتے ہیں، ان میں سے ایک تخیل ہے جس کے بغیر شعر کی تخلیق ممکن ہی نہیں۔ دوسرا یہ کہ اس فن کی تعمیر و تشکیل میں فکر اور فن کا اشتراکِ عمل شامل ہے، یعنی تخیل کو جب ایک فن کار متشکل کرنا چاہے تو فکر کے تمام ذرائع جیسے جذبہ، تعقل، تجربہ و مشاہدہ اور وارداتِ قلبی و ذہنی کو باہم مجتمع کرنا پڑے گا، اس کے بعد اس فن کے دوسرے لوازمات جس میں اندازِ بیان، الفاظ و تراکیب، زبان و اسلوب اور بیان و بدیع کے جملہ خصائص شامل ہیں، کو استعمال میں لاتے ہوئے ایک فن پارہ پیکرِ تخلیق میں ڈھل سکے گا۔ اس لیے شعر گوئی ایک پیچیدہ اور ریاضت طلب تخلیقی عمل ہے۔

۵۔ اُردو شاعری کا اِرتقائی سفر:

اردو شاعری کے فنی ارتقاء کا سفر اردو زبان کی ابتداء کے کم و بیش تین سے چار صدیوں کے بعد سے شروع ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ کسی بھی زبان کو بولی سے ادب کی تخلیق تک ایک طویل سفر طے کرنا پڑتا ہے۔ اردو کو بھی اپنی ابتدا یعنی بولی سے ادبی زبان بننے تک تین سے چار صدیوں کا عرصہ لگا۔ اگر ہم اردو کا ابتدائی زمانہ محمد بن قاسم کے حملۂ سندھ (۷۱۲ء) متعین کریں اور اردو کے پہلے شاعر عہدِ غزنوی کے مسعود سعد سلیمان (م:۱۱۲۱ء) کو قرار دیں تو محمد بن قاسم سے سلطان محمود غزنوی تک کم و بیش تین سو سال بنتے ہیں۔ اس لیے ہم نے اردو شاعری کی ابتدا کا مذکورہ دورانیہ قائم کیا۔ اردو زبان کے آغاز اور اس کے زمانۂ تشکیل کے ضمن میں البتہ محققین کے درمیان اختلاف پایا جاتا ہے۔ اسی اختلاف کی بنا پر کئی ایک لسانی نظریات بھی وجود میں آئے۔ یہاں پر ان تمام نظریات کی تفصیل تو پیش نہیں کی جا سکتی، چند اہم ترین نظریات کا اجمالی جائزہ لیتے ہوئے آگے بڑھیں گے۔

اردو تحقیق کے معلمِ اوّل حافظ محمود شیرانی نے اردو زبان کا نکتۂ آغاز محمد بن قاسم کے حملۂ سندھ (۷۱۲ء) کو قرار دیا ہے۔ سیاسی اعتبار سے محمد بن قاسم کا یہ حملہ حد درجہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس لیے کہ مقامی علاقے میں اس کے اثرات صرف سیاست و حکومت تک محدود نہ رہے، بل کہ سندھ اور ملتان کی طرزِ معاشرت، مقامی تہذیب اور اردو زبان و ادب پر بھی مسلمانوں کے اس حملے کے دوررس اثرات مرتسم ہوئے۔ مسلمان چوں کہ عربی، فارسی اور ترکی زبانیں بولتے ہوئے وادیِ سندھ میں داخل ہوئے تو یہاں کی مقامی زبانوں نے فاتح قوم کی ان تینوں زبانوں کے اثرات بھی تیزی سے قبول کرنے شروع کر دیے۔ محمد حسین آزاد اردو کا ابتدائی سرا قطب الدین ایبک کے دور حکومت (۱۱۲۹ء تا ۱۲۱۰ء) میں تلاشتے ہیں، جب کہ ڈاکٹر جان گلگرسٹ کے مطابق زبانِ اردو کا آغاز امیر تیمور کے دور (۱۳۹۸ء) میں ہوا۔ میر امن دہلوی، عہدِ اکبری (۱۵۵۶ء۔۱۶۰۵ء) کو اردو زبان کا ابتدائی زمانہ تصور کرتے ہیں جب کہ سر سید احمد خان اور امام بخش صہبائی کے نظریات کے مطابق اردو زبان عہدِ شاہ جہاں (۱۶۲۸ء۔۱۶۵۸ء) کی پیداوار ہے۔[21]

[21] Dr. Arshad Maḥmūd Nāshād, Urdū Ghazal kā Teknīkī, Hayatī aur ʿArūẓī Safar (Lāhore: Majlis Taraqqī Adab, 2008 A.D), 56.

مذکورہ بالا تمام نظریاتِ زبانِ اردو میں جزوی صداقت موجود ہے اور ان میں سے کسی ایک کو بھی مکمل طور پر رد نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ کسی بھی زبان کی ابتداء اور ارتقاء کا سفر صدیوں پر محیط ہوتا ہے۔ اس پر علم الحساب کے کلیے لاگو کر کے ایک جیسے نتائج بر آمد نہیں کیے جا سکتے۔ اردو زبان کا ارتقائی دورانیہ بھی کم و بیش پانچ صدیوں تک پھیلا ہوا ہے۔ اِس کی تعمیر و تشکیل فطری اصولوں کے تحت ہوئی۔ یہ زبان مختلف علاقوں بشمول سندھ، ملتان، دہلی، اور گجرات وغیرہ میں سفر کرتی رہی اور فاتح قوم یعنی مسلمانوں کی زبانوں اور مقامی تہذیب کے اثرات کے اختلاط و انجذاب کو قبول کرتی ہوئی بالآخر برِّعظیم کی واحد لنگوا فرینکا بن گئی، جیسا کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے:

"اس کا ایک ہیولیٰ سندھ و ملتان میں تیار ہوا، پھر یہ لسانی عمل سرحد و پنجاب میں ہوا جہاں سے تقریباً دو صدی بعد دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کر کے اور ان میں جذب ہو کر سارے برِاعظم میں پھیل گیا۔ گجرات میں یہ زبان گجری کہلائی، دکن میں اسے دکنی کے نام سے پکارا گیا، کسی نے اسے زبان ہندوستان کہا کہ یہ ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ کسی نے اسے ہندی یا ہندوی کہا۔ کسی نے اسے لاہوری یا دہلوی کے نام سے موسوم کیا"[22]

یہ بات طے ہے کہ برِّعظیم میں اُردو زبان کا آغاز اور اس کی ترقی و ترویج مسلمانوں ہی کی مرہونِ منت ہے۔ مسلم حکمرانوں کا اس خطے میں ایک طویل عرصے تک اقتدار کا سورج روشن رہا۔ جس کلچر کو حکمرانوں کی سرپرستی حاصل ہو، اس کا اوج و دوام قاعدۂ فطرت کے عین مطابق ہے۔ مسلمانوں کی آمد سے قبل اس خطے میں کئی مقامی زبانیں بولی جاتی تھیں جن میں سنسکرت اور اپ بھرنش قابلِ ذکر ہیں۔ سنسکرت اس خطے کے امراء طبقے کی زبان تھی جس کی بنا پر اسے ایک خاص قسم کا تقدس حاصل تھا جب کہ اپ بھرنش یہاں کی عوامی زبان تھی جو پورے خطے کے طول و عرض میں بولی اور سمجھی جاتی تھی اور یوں مختلف علاقوں کے درمیان رابطے کا ذریعہ تھی۔ اپ بھرنش بذاتِ خود کئی مقامی بولیوں جیسے پیاپی ماگدھی، مہاراشٹری اور شورسینی کا مجموعہ تھی۔ ان ساری بولیوں میں سے شورسینی اور اپ بھرنش کا دائرۂ اظہار و ابلاغ وسیع تھا جس نے بتدریج دوسری مقامی بولیوں سے گہری مماثلت اختیار کر کے ملکی زبان کی حیثیت اختیار کر لی۔ گویا برِّعظیم کی جدید ہند آریائی زبانوں کا منبع و ماخذ اپ بھرنش ہے۔ اسی بنا پر سر چارج گریئرسن کے بہ قول برِّعظیم کی ساری جدید زبانیں اپ بھرنش ہی کے بچے ہیں۔[23]

مسلمانوں نے جب سندھ پر حملہ کیا تو اس علاقے میں بھی شورسینی اپ بھرنش اپنے اثر و نفوذ میں وسعت رکھتی تھی۔ مسلمانوں نے امورِ سلطنت اور کاروبارِ زندگی چلانے کے لیے اسی اپ بھرنش کو منتخب کیا اور اس میں عربی و فارسی کے الفاظ شامل کر کے مقامی آبادی کے ساتھ ابلاغ و اظہار کی خلیج کو ختم کیا۔ اس سلسلے میں حافظ محمود شیرانی کے خیالات غور طلب ہیں:

"مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی ہے اور جوں جوں ان کے مقبوضات، فتوحات کے ذریعے سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں، یہ زبان بھی اُن کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرق و مغرب اور شمال و جنوب میں پھیل جاتی ہے"۔[24]

[22] Dr. Jamīl Jālibī, Tārīkh-e-Adab-e-Urdū (Jild Awwal) (Lāhore: Majlis Taraqqī Adab, 2008 A.D), 3.

[23] The Imperial Gazetteer of India" (Jild Awwal) (Oxford: 1909 A.D), 362.

[24] Ḥāfiẓ Maḥmūd Shīrānī: Maqālāt-e-Ḥāfiẓ Maḥmūd Shīrānī (Lāhore: Majlis Taraqqī Adab, s.n), 132/1.

شور سینی اپ بھرنش جب فارسی اور عربی کے ساتھ آشنا ہوئی تو اس کے رنگ وروپ مزید نکھرنے شروع ہو گئے۔ اسی بنا پر ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک اردو اسی شور سینی اپ بھرنش کا جدید ترین روپ ہے۔[25]

اردو جب بول چال کی حدوں سے آگے بڑھی تو ادب کے ابلاغ واظہار کے لیے اس نے اپنے آپ کو سماجی و معاشرتی تہذیبی مظاہر سے ہم آہنگ کیا جس کے نتیجے میں یہ زبان بولی سے نکل کر ادب کی دنیا میں داخل ہوئی۔ اس موڑ پر فارسی زبان اپنی تمام تر ادبی خصوصیات واثرات کے ساتھ پہلے سے ہی موجود تھی جس کے اثر سے اردو زبان کا بچنا ناممکن تھا۔ بالآخر یہ زبان جو شروع شروع میں ہندی کے مقامی اثرات اور اصنافِ سخن جیسے دوہا، کبت، جکری، بارہ ماسہ اور سلوک وشبد وغیرہ سے مملو تھی، مرّورِ ایام کے ساتھ فارسی کے زیرِ اثر اسی زبان ہی کی اصنافِ سخن جیسے مثنوی، غزل، قصیدہ، رباعی اور مخمس ومسدس وغیرہ سے بھی آشنا ہو گئی۔ حتیٰ کہ اپنے لیے رسم الخط بھی فارسی ہی سے مستعار لے لیا۔ گویا اردو زبان وادب دو مختلف تہذیبوں (ہندی وفارسی) کے اختلاط وارتباط کا نتیجہ ہے جسے ہم "ہند اسلامی تہذیب" یا "عربی، ایرانی، ہندی تہذیب" کہتے ہیں۔

جہاں تک اردو شاعری کے فنی ارتقاء کا تعلق ہے تو اس کا ابتدائی دور ریختہ کی صورت میں ہمیں دکھائی دیتا ہے جس کی پہلی شکل یہ تھی کہ فارسی اشعار میں اردو کا ایک لفظ، ردیف یا قافیہ شامل کر دیا جاتا، دوسری صورت یہ تھی کہ نصف مصرع فارسی میں اور نصف اردو میں لکھا جاتا جب کہ تیسری صورت میں ایک مکمل مصرع فارسی اور دوسرا مصرع اردو کا لگایا جاتا تھا۔ ریختہ کے اس ابتدائی ڈھانچے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو شعر وادب کی ابتدائی نشو نما میں فارسی کا کتنا گہرا عمل دخل رہا ہے۔ بابا فرید گنج شکرؒ (م: ۱۲۶۵ء) سے منسوب اردو کلام جو کہ ریختہ ہی کی شکل میں ہے، ملاحظہ کیجئے:

وقتِ سحر، وقتِ مناجات ہے خیز دراں وقت کہ برکات ہے
نفس مبادا کہ بگوید ترا خسپ خیزی کی اجھی رات ہے
تابہ تنہا چہ روی زیں زمیں نیک عمل کن کہ وہی سات ہے
پندِ شکر گنج بدل جاں شنو ضائع مکن عمر کہ سہات ہے [26]

ریختے کے اوّلین نقّاش امیر خسرو کا یہ ریختہ بھی دیکھئے:

زحال مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں ندارم اے جاں نہ لیہو کا ہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلت چو عمر کو تاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں [27]

[25] Dr. Jamīl Jālibī, Tārīkh-e-Adab-e-Urdū, 7/1.

[26] Ḥāfiẓ Maḥmūd Shīrānī, Panjāb meñ Urdū (Lakhnau: Uttar Pradesh Urdū Academy, 1st Edition: 1982 A.D), 231.

[27] Dr. Jamīl Jālibī, Tārīkh-e-Adab-e-Urdū, 28/1.

ان ریختوں کی زبان سے واضح ہو رہا ہے کہ فنی حوالے سے اردو شاعری نے الفاظ وترکیب' قافیہ وردیف اور ہیئت وعروض وغیرہ سب کچھ فارسی زبان ہی سے مستعار لیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اردو شاعری میں مستعمل علائم ورموزاور تشبیہات واستعارات پر بھی فارسی زبان وادب کی گہری چھاپ ہے۔ اردو شاعری کے دکنی دور کی اصنافِ سخن میں سے "مثنوی" ایک اہم ذریعۂ اظہار رہی ہے۔ اگرچہ اس دور کی پوری شاعری آج بے رنگ اور پھیکی پھیکی لگتی ہے لیکن اُس وقت یہ شاعری اپنے عہد کی معاشرت وتہذیب کی بھرپور انداز میں عکاسی کر رہی تھی۔ عادل شاہی دور (۱۴۹۰ء۔ ۱۶۸۵ء) کا نمائندہ شاعر حسن شوقی ہے جس نے دکنی زبان کو فارسی میں رنگ آمیز کرنے کی کامیاب کوشش کی اور بہ قولِ ڈاکٹر جمیل جالبی، حسن شوقی کی غزلیہ شاعری کی روایت ہی پر ولؔی دکنی کی غزل کھڑی ہے۔[28]

شوقی کے ہاں فارسی رموز وعلائم اور تشبیہ واستعارات کا استعمال بہ کثرت دکھائی دیتا ہے جیسے گل وبلبل، شمع وپروانہ، شیریں وفرہاد، زاہد وناصح، لیلیٰ ومجنوں وغیرہ۔ حسن شوقی کا رنگِ سخن ملاحظہ کیجیے:

اگر مجنوں کی تربت پر گذر جاؤں دیوانہ ہو
کہ مجنوں حال میرے کوں جو دیکھے در کفن لرزے
(دیوانِ حسن شوقی: مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص:۱۶۸)

شوقؔی کی ہے پیاری ، ہنس ہنس کہے سوناری
افضل غزل تمھاری ، جوں سو رہے گگن میں
(ایضاً، ص:۱۶۲)

نرمل بدن نورائی ، ہے لیلۃ البدر تے
جگ میں ہوا اندھارا ، تجہ زلف ِشب قدر تے
(ایضاً، ص:۱۶۶)

قطب شاہی دور کے ایک اہم شاعر قلی قطب شاہ (م:۱۶۱۱ء) ہیں جس نے لگ بھگ پچاس ہزار سے زیادہ اشعار تخلیق کئے ہیں۔ ان کے دیوان میں غزلیں بہ کثرت ملتی ہیں۔ ان غزلیات میں عشقِ مجازی کے خوب صورت مرقّع عکس بند ہوئے ہیں۔ قلی قطب شاہ نے مقامی ہندی تہذیب سے اپنی غزل کا خمیر اٹھایا جس میں نسوانی طرزِ ادا، عشق ومستی میں ڈوبی ہوئی فضا، ہندو دیومالا اور اساطیر سے تلمیحات کا ایک جہان آباد کیا ہے۔ چند نمونے دیکھئے:

[28] Dr. Jamīl Jālibī, Tārīkh-e-Adab-e-Urdū, 290.

چھبیلی ہے صورت ہمارے سجن کی
پوتلی رس کہوں آپ نین کی
پرم رنگ رسیلے کوں گڑسوں رجھا کر
لگا دوں گی چھاتی ، پلا دوں گی پیالے
ترے درسن کی میں ہوں سائیں ماتی
مجھے لادو پیا چھاتی سوں چھاتی[29]

حسن شوقی اور قلی قطب شاہ کی اردو شاعری دورِ ریختہ کی شاعری سے کافی حد تک ترقی یافتہ دکھائی دیتی ہے۔ عادل شاہی ادوار میں اردو شاعری کو دکن میں فروغ کا خوب موقع ملا۔ ان دونوں ادوار کی شاعری کی کامل ترین شکل ولی دکنی کے ہاں نظر آتی ہے۔ ولی دکنی نے اردو شاعری بالخصوص غزل کو فنی حوالے سے اس قدر ترقی دی کہ دہلی جیسے شہر میں جہاں ابھی تک فارسی ہی کا سکہ چلتا تھا، اردو زبان، فارسی کے نہ صرف مدّ ِمقابل آن کھڑی ہوئی بل کہ مختصر سے عرصے میں اسے نکال باہر کے خود ہی ایک آزاد اور ترقی یافتہ زبان کی حیثیت سے دہلی کے کوچہ وبازار سے لے کر محلاّت شاہی تک راج کرنے لگی۔ ولؔی دکنی (م:۲۵۔۱۷۲۰ء) نے اپنی فنی ریاضت اور قادر الکلامی کے باعث اردو شاعری کو "ریختہ" سے اٹھا کر "اردوئے معلّٰی" کا راستہ دکھایا۔ اردو شاعری جو اب تک ہندی رجحان کے ساتھ ساتھ فارسی اصناف اور لفظیات سے بھی اپنے آپ کو باثروت کر چکی تھی، کو ولؔی دکنی نے مضامین اور ہیئت ہر دو اعتبار سے فارسی آمیخت کر دیا۔ ولؔی نے سید ابو المعالی کی معیت میں پہلا سفر دہلی (۱۷۰۰ء) اختیار کیا جس کے دوران میں شاہ سعد اللہ گلشن نے اُنھیں فارسی مضامین کو ریختہ کی زبان میں اپنے دائرۂ تصرّف میں لانے کا مشورہ دیا۔ ولؔی نے گلشن کے اس مشورہ پر عمل کیا اور اپنا دیوان نئے سرے سے مرتّب کیا جس میں ریختہ کو فارسی کا پیوند لگایا۔ اس کی اس پیوند کاری کو محمد حسین آزاد یوں خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں: "ایک زبان کو دوسری سے ایسا بے معلوم جوڑ لگایا کہ آج تک زمانے نے کئی پلٹے کھائے مگر پیوند میں جنبش نہیں آئی"[30]

ولؔی دکنی نے اس دور میں ایک مجدّد کی طرح اردو شاعری کی نئے سرے سے تجدید کی۔ ولؔی سے پہلے اردو غزل عشقِ مجازی کے چند خارجی کوائف سے عبارت تھی جس میں جسم و جنس کے مضامین، غزلیہ شاعری میں بہ کثرت پائے جاتے تھے۔ ولؔی نے پہلی بار اردو غزل کے مضامین میں تنوّع پیدا کیا اور داخلی جذبات واحساسات اور عشقِ مجازی کے ساتھ ساتھ عشقِ حقیقی کو بھی غزل کا موضوع بنایا۔ علاوہ ازیں فنی اور تکنیکی اعتبار سے صنائع بدائع اور تشبیہ واستعارات کا اس طرح بھرپور اور بے تکلفانہ استعمال کیا کہ غزل کو حسن وجمال کا مرقّع بنا دیا۔ ولؔی نے الفاظ وتراکیب، ضرب الامثال، روزمرہ، اور تشبیہ واستعارہ من جملہ شاعری کے تمام فنی خصائص کو فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا جس کے نتیجے میں اردو زبان کو وافر مقدار میں شعری سرمایہ میسر آ گیا۔ ولؔی نے فارسی سے اردو میں ان تراجم کے ذریعے جو لسانی تجربات کیے ان کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

---

[29] Dr. Muḥyīuddīn Zaur, Kulliyāt-e-Sultān Muḥammad Qulī Quṭub Shāh (Ḥaidarābād Dakan: Maktabah Ibrāhīmīyah, 1940 A.D), 125.

[30] Muḥammad Ḥusain Āzād, Āb-e-Ḥayāt (Kalkatta: ʿUṣmānīyah Book Depot, 1957 A.D), 61

"زبان کی سطح پر ایک طرف ولی نے گزشتہ دو سو سال کی زبان کو جدید رنگ سے ملا کر اپنی شاعری میں جذب کیا اور دوسری طرف اسے آئندہ آنے والی دو صدیوں کی زبان سے ملا دیا ہے، اس طرح دسویں صدی ہجری سے لے کر تیرہویں صدی تک کی زبان ولی کے کلام میں موجود ہے، یہ وہ تعمیری صلاحیت ہے جس کی داد ہمیشہ دی جاتی رہے گی"۔[31]

ولیؔ کی شاعری کے چند نمونے ملاحظ کیجیے:

اے نورِ جان و دیدہ ترے انتظار میں
مدت ہوئی ہے پلک سوں پلک آشنا نہی
(کلیاتِ ولیؔ ص:۱۶۳)

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد
طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ
(ایضاً: ص:۱۰)

جلوہ گر جب سوں وہ جمال ہوا
نورِ خورشید پائمال ہوا
(ایضاً: ص۱۱)

ولیؔ دکنی کی جدید شاعری کا فارسی آمیخت دیوان ۱۷۲۰ء میں جب دہلی پہنچا تو اسے اربابِ سخن نے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اٹھارہویں صدی عیسوی میں دہلی کی تہذیبی زندگی شکست وریخت کا شکار ہوگئی تھی۔ مسلسل خانہ جنگیوں کے باعث مغل اقتدار کی بنیادیں ہل چکی تھیں اور کسی بھی وقت زمیں بوس ہونے کو تھا۔ نادر شاہ اور احمد شاہ نے یکے بعد دیگرے دہلی کے کوچہ وبازار میں قتل وغارت کا بازار گرم کیے رکھا۔ اس مسلسل جنگ وجدل کا عوام الناس پر اثر یہ پڑا کہ ان تلخ ایام زندگی سے فرار ونجات اور ذہنی سکون کی حصول یابی کی خاطر نئے نئے طریقے تلاش کرنے شروع کر دیے جس کے لیے لوگ عیش ونوش کی محفلوں میں شرکت کر کے اپنا دل بہلانے لگے اور پھبتی، ذومعنی جملے، ضلع جگت، لطائف اور فحش وہزل گوئی ان کی محفلوں کا معیارِ تخاطب ٹھہرے۔ یہ تو عوامی سطح پر ماحول تھا، دوسری طرف بادشاہ، امراء، روساء، اور اکابرینِ سیاست بھی احساسِ فرض سے فرار اختیار کر کے اِنھی محافل میں اٹھنے بیٹھنے لگے۔ گویا ان کی تلواریں کند اور زبانیں تیز ہو گئیں۔ دہلی کے اس سماجی اور سیاسی منظر نامے میں تصنع، بناوٹ اور نمود ونمائش کو بھرپور فروغ ملا۔ پورا معاشرہ اس معاشرتی برائی میں سر سے پاؤں تک ڈوبا ہوا تھا اور یوں ایک قسم کی ثنویت کا شکار تھا۔ میرؔ و سوداؔ نے اپنے شہر آشوبوں میں ان حالات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ ولیؔ دکنی کے دیوان میں چوں کہ ایک رنگ "ایہام" کا بھی تھا، اس لیے یوں لگتا ہے کہ دہلی کی تہذیبی زندگی گویا اپنی تمام تر ثنویت اور ایہام گوئی کے ساتھ دیوانِ ولیؔ کے انتظار میں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ دہلی میں یہ دیوان ہاتھوں ہاتھ لیا گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ولیؔ کا کلام دہلی کے ہر کوچہ وبازار اور محافل ومجالس کی زینت بن گیا۔ چھوٹے، بڑے سب ولیؔ کے شعر پڑھنے لگے اور ان پر سر دھننے لگے۔ بہ قولِ ڈاکٹر محمد حسن:

[31] Dr. Jamīl Jālibī, Tārīkh-e-Adab-e-Urdū, 551.

"اس دور کے افراد کو انفرادی طور پر ایک ایسے نشے، ایسے ذریعۂ نجات کی تلاش تھی جو ماحول کی ناخوش گواری کو خوش گوار بنا سکے اور بے چینی واضطراب کے دور میں ان کے لیے چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور عیش پرستیوں کے لیے گنجائش نکال سکے، جو ان کی شخصیتوں کو شکنجے میں نہ کسے بل کہ ان کے لیے مناسب ذریعہ اظہار فراہم کر سکے۔ ریختہ میں انھیں نشہ اور نجات کا یہ وسیلہ مل گیا"۔[32]

ولیؔ کے دیوان کا دہلوی شعراء نے پہلا اور فوری اثر یہ لیا کہ معاشرتی مانگ اور مقبولیت کے پیشِ نظر صنعتِ ایہام کو اپنا لیا اور ایسا اپنایا کہ اسے ایک تحریک کی شکل دے ڈالی۔ اس رجحان کو تحریک کی شکل دینے میں اہم کردار سراج الدین علی خان آرزوؔ کا ہے۔ انھوں نے خود بھی ایہام پر مبنی شاعری تخلیق کی اور اپنے شاگردوں آبروؔ، یقیںؔ، یک رنگؔ اور حاتمؔ وغیرہ کو بھی ایہام گوئی کی ترغیب دی۔ فنی اعتبار سے اس تحریک نے ذخیرۂ الفاظ اور قافیہ وردیف کے سلسلے میں اردو زبان کو باثروت بنایا لیکن دوسری طرف اردو شاعری کا فطری رنگ پھیکا پڑ گیا۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش و جستجو نے ان شعراء کو دیگر لوازماتِ سخن سے یکسر غافل کر دیا یہی وجہ ہے کہ اس تحریک کا شدید ردعمل سامنے آیا جس کے آگے ایہام گوئی کا چراغ بہت جلد گل ہو گیا۔ بہ قولِ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار:

"تخلیق شعر جب کسی خاص صنعت کے التزام کی پابند ہو جائے تو جذبے کا خلوص ختم ہو جاتا ہے اور شاعری الفاظ کے خوش نما گھروندے بنانے تک محدود ہو جاتی ہے۔ ایہام گوئی کے رجحان نے حدِ اعتدال سے تجاوز کر کے شعریت اور غزل کو متاثر کیا۔ اس وجہ سے اس کے خلاف اتنا تند و تلخ ردِ عمل ہوا کہ آج تک اردو کی تاریخوں میں اس دور کا ذکر بالعموم اچھے الفاظ میں نہیں کیا جاتا ہے"۔[33]

ایہام گوئی کے ردِ عمل میں "اصلاحِ زبان" کی تحریک نے جنم لیا جس کے روحِ رواں اس دور کی اہم مذہبی و ادبی شخصیت مرزا مظہر جانِ جاناںؒ تھے۔ اصلاحِ زبان کی یہ تحریک بھی ایہام کی طرح ایک لسانی تحریک تھی۔ علاوہ ازیں اس کے پسِ پردہ کچھ سیاسی مقاصد بھی کارفرما تھے جس کے باعث اردو شاعری میں ایہام کے دور میں رائج کردہ ثقیل اور سنگلاخ ہندی الفاظ و تراکیب کو ٹکسال باہر کرنے کی شعوری کوشش ہوئی اور اس کی جگہ فارسی زبان و ادب کے اسالیب اور اصناف رواج پانے لگے۔ احمد علی خان یکتا اپنی تصنیف "دستور الفصاحت" میں اس تحریک کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

"معنی کو قریب الفہم اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا وضاحت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ، رباعی، غزل، مرثیہ، مثنوی وغیرہ ہر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا۔ اس کے بانی مرزا جان جاناں مظہر ہیں۔"[34]

اصلاحِ زبان کی اس تحریک کے باعث اردو شاعری کو جہاں ایہام کی قیدِ بے جا سے آزادی، وہاں فارسی شاعری کے تمام اسالیب اور موضوعات اردو شاعری کی دسترس میں آ گئے اور یہ کام ایک ایسی شخصیت کے ہاتھوں ہوا جس کا شعر و ادب اور مذہب و

---

[32] . Muḥammad Ḥasan, Dillī meñ Urdū Shāʿirī kā Tehzībī aur Fikrī Pas Manẓar (Alīgaṛh: Idārah Taṣnīf, 1974 A.D), 287.

[33] Dr. Ghulām Ḥusain Ẓulfiqār, Panjāb Teḥqīq kī Roshni meñ (Lāhore: Sang-e-Meel Publications, 1990 A.D), 81.

[34] Aḥmad ʿAlī Khān Yaktā, Dastūr-ul-Faṣāḥat, Murattib: Imtiyāz ʿAlī Tāj ʿArshī (India: Hindūstān Press, 1943 A.D), 7.

روحانیت میں سکہ چلتا تھا۔ صاحبِ تصوّف ہونے کے ناتے مرزا مظہرؒ کے مریدین اور شاگردان کا ایک وسیع حلقہ تھا جس کے باعث یہ تحریک تیزی سے پھیلی اور اس دور میں اردو زبان وادب پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ مرزا مظہرؒ کے شاگردان میں سے انعام اللہ یقیںؔ، میر باقر حزیںؔ، حسرتؔ، احسن اللہ خان بیاںؔ، شاہ قدرت اللہ قدرتؔ اور محمد فقیر دردمندؔ قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ مرزا مظہرؒ چوں کہ تصوّف کے سلسلۂ نقشبند سے تعلق رکھتے تھے، اس لیے اس تعلق کی بنا پر خواجہ میر دردؔ بھی اس تحریک کے اوّلین معماروں میں شمار ہوتے ہیں۔

دہلی میں اس دور کی ایک اور مذہبی و روحانی شخصیت فخرِ جہاں شاہ فخر الدین دہلویؒ بھی تھے جن کا شمار سلسلۂ چشت کے عظیم صوفیہ میں ہوتا ہے۔ ان دونوں شخصیات کی ذہنی و فکری ہم آہنگی کے باعث فخر الدینؒ کے تلامذہ میں سے بیشتر شعرا بشمول عبدالحیٔ تاباںؔ، میر محمدی مائلؔ، شاہ محمدی بیدارؔ، غلام ہمدانی مصحفیؔ اور احسن اللہ خان بیاںؔ اس عظیم ادبی تحریک سے وابستہ تھے۔ یہ تینوں شخصیات (شاہ سعد اللہ گلشنؒ، مرزا مظہرؒ، شاہ فخرؒ) چوں کہ روحانیت کے ساتھ ساتھ شعر و ادب سے بھی وابستہ تھیں اور وسیع حلق اثر رکھتی تھیں، اس لیے تحریکِ اصلاحِ زبان کے اثرات بھی اردو شاعری پر گہرے اور دوررس مرتب ہوئے۔

اس تحریک کے باعث اردو شاعری کی ایک طرح کی فنی تجدید ہوئی۔ زبان کے نئے اصول و قواعد مقرر ہوئے اور شعرا نے بھی ان قواعد کی پیروی کی جن میں سے ایک املا کی تصحیح ہے۔ دورِ ایہام گوئی یا اس سے پہلے کچھ الفاظ کی املا دیکھیے: تسبی، عبس، صحی، امبر وغیرہ، اصلاح زبان کے بعد ان کی درست املایوں قرار پائی: تسبیح، عبث، صحیح، عنبر۔ اس کے علاوہ وہ الفاظ جن کا اختتام ہائے ہوز پر ہوتا ہے، انھیں الف سے بدل دیا گیا جیسے بندہ کو بندا، پردہ کو پردا، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا درست تصور کیا گیا۔ اس طرح منیں، سیں، ستی، سیتی، ہوں، کیدھر، ادھر، ہاں، واہاں وغیرہ کی درست املا یو ں مقرر ہوئی : میں، سے، کدھر، ادھر، یہاں، وہاں۔

تحریکِ اصلاحِ زبان اپنی تمام تر لفظی و اسالیبی تجدد کے ساتھ اردو شاعری کے عہدِ زرّیں (دورِ میرؔ و سوداؔ) میں داخل ہوئی تو اساتذۂ سخن نے اس کے رنگ و روپ کو مزید نکھارنے اور اس کی تزئین و آرائش پر اپنی توجہات مبذول کیں۔ اس دور میں چوں کہ اردو زبان لسانی اصلاحات کے ہمہ جہتی التزام سے گزر چکی تھی، اس لیے اب اسے ہندی، فارسی یا کسی اور زبان کی بیساکھیوں کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ اب صرف اس کی آرائش و زیبائش کا کام ہی باقی تھا۔ اس دورِ زرّیں کا لسانی تجزیہ "آبِ حیات" کے مصنف نے اپنے مخصوص اُسلوب میں یوں کیا ہے:

> "یہ لوگ ترقی کے قدم آگے بڑھائیں گے، نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں گے، ایک مکان سے دوسرے مکان سجائیں گے اور ہر شے کو رنگ بدل بدل کر دکھائیں گے، وہی پھول، عطر میں لباس بسائیں گے، کبھی ہار بنائیں گے، کبھی طرے سجائیں گے"[35]

اردو شاعری کے اس عہدِ زرّیں میں یوں تو تمام اصنافِ سخن جیسے قصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، اور نظم مقبولِ عام رہی ہیں تاہم غزل ان تمام اصناف میں سب سے اونچے مقام پر فائز رہی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اسے میر تقی میرؔ، مرزا رفیع الدین سوداؔ اور خواجہ میر دردؔ جیسے استاد شعرا میسر آگئے جنھوں نے اپنے ممارستِ فن کی بنا پر اس صنف کو جو پہلے عشق و محبت کے تصوّرِ مجاز تک محدود

[35] Muḥammad Ḥusain Āzād: Āb-e-Ḥayāt, 229.

تھی، پوری حیاتِ انسانی تک پھیلا دیا۔ یعنی موضوع اور اسالیب دونوں اعتبار سے غزل کو وسعت آشنا کیا۔ اس دور میں غزل کی مقبولیت کی دوسری وجہ سماجی حالات ہیں۔ غزل کے بنیادی لوازمات داخلی جذبات، سوز و گداز اور تغزّل ہیں اور یہ تمام عناصر اس دور میں تہذیبی طور پر موجود تھے جنھیں میؔر، سوؔدا اور دردؔ نے اپنے اپنے انفرادی اُسلوب میں رنگ آمیز کیا اور اس صنف کو بامِ عروج پر پہنچا دیا۔

مرزا رفیع الدین سوؔدا (۱۷۰۶ء۔۱۷۸۱ء) ایک مخترع اور صنعت گر طبیعت کے حامل شاعر تھے۔ انھوں نے اردو شاعری میں ان گنت تراکیب استعمال کیں۔ سوؔدا کا چوں کہ اصل میدان ہی قصیدہ تھا جو کہ بذاتِ خود شوکتِ الفاظ اور نادر تشبیہات و استعارات کی متقاضی صنفِ سخن ہے، اس لیے انھوں نے رعب دار الفاظ، نادر و اچھوتے مضامین، چست بندشوں اور مشکل و سنگلاخ زمینوں اور قوافی و ردیف سے اردو قصیدے کو مالا مال کر دیا۔ بہ قولِ ڈاکٹر انور سدید:

> "سودا اور ان کے تلامذہ تحریکِ اصلاحِ زبان کا خارجی زاویہ پیش کرتے ہیں۔ یہ شعر از زیادہ تر شعر لفظ کے ظاہری جلال سے بارعب بنانے کی کوشش کرتے ہیں، سودا کی زبان اس کے مردانہ لہجے کی نمائندہ ہے، اردو کا یہ مردانہ لہجہ مستقبل میں نہ صرف غالب اور اقبال کی زبان میں رونما ہوا، بل کہ اس کے خلاف منفی ردِّ عمل بھی پیدا ہوا اور زبان کا نسائی انداز "ریختی" کی صورت میں سامنے آیا۔"[36]

سوؔدا کو زبان و بیان پر عبور حاصل تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کا فنی ریاض بھی عروج پر تھا۔ پھر ان کی طبیعت میں بھی فطری طور پر نشاط، شگفتگی، جوش، شان شوکت اور رعب و جلال کے عناصر بھرے ہوئے تھے۔ یہ تمام پہلو سوؔدا کی غزل اور قصیدے میں سمٹ کر ظہور پذیر ہوئے۔ ان کی تخلیق کردہ ان ترکیبات کو دیکھیے جنھیں سوؔدا نے اپنی شاعری میں پوری قوت کے ساتھ استعمال کیا ہے:

> "صیاد گل اندام، لبِ لعل بتاں، چشمِ آب، نطقِ فصیح، مرغِ قبلہ نما، خانہ براندازِ چمن، بلاکشانِ محبت، خفتگانِ خاک، طبع ناہنجار، بہ رنگِ بلبل تصور، گوشۂ ابرو، سرِ زخم دل، زادہِ سخن ور، فرش پا انداز وغیرہ"۔[37]

ان تراکیب اور نادر تشبیہات و استعارات کا فن کارانہ استعمال سوؔدا کے کلام میں ملاحظہ کیجیے:

آنکھیں بہ رنگِ نقشِ قدم ہو گئیں سفید
اس سے زیادہ خاک کروں انتظارِ خط

چشم وابرو کو ترے یوں دیکھ کر کہتی ہے خلق
تل رہے ہیں کھینچ کر آپس میں دو تلوار رست

گیا میں گھر سے ترے اور آ بسے رقیب و کان
منحِ چمن ، آشیاں ہے زاغوں کا

(کلیاتِ سودا، جلد اول، ص:۱۳، ۴۶، ۱۷۷)

---

[36] Dr. Anwar Sadīd, Urdū Adab kī Taḥrīkēñ (Karāchī: Anjuman Taraqqī Urdū Pakistan, 1999 A.D), 205.
[37] Dr. Anwar Sadīd, Urdū Adab kī Taḥrīkēñ, 205.

خواجہ میر دردؔ (۱۷۲۰ء-۱۷۸۵ء) کی شاعری میں عشقِ حقیقی و مجازی، تصوّف کے حسین امتزاج کے ساتھ نظر آتا ہے۔ انھوں نے زیادہ تر غزل اور رباعی میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کا شاعرانہ مسلک یہ ہے کہ شاعری ورِوادتِ قلبی اور تجرباتِ باطنی کا بے تکلّفانہ اظہار ہے۔ اس لیے ان کی شاعری میں تصنع، تکلف، مبالغہ اور مدح و ہجو جیسی لفظی گری سرے سے مفقود ہے اور اس کی جگہ سادگی و پرکاری، اور صفائی و پاکیزگی دکھائی دیتی ہے۔ وہ شاعری کو مالی منفعت یا شہرت و جاہ و حشمت کا ذریعہ نہیں سمجھتے بل کہ اپنے حال اور قال کو ملا کر اپنی وارداتِ قلبی کا اظہار سمجھتے ہیں۔

بہ قولِ خود:

"میرا قال میرے حال کے موافق ہے اور میرا حال میرے قال کے مطابق ہے۔ جو کچھ میرے دل میں ہے وہی زبان پر ہے"۔[38]

دردؔ نے اپنے کلام میں تصوف کی اصطلاحات اور الفاظ و تراکیب کو اپنے تجرباتِ قلبی اور جذباتِ داخلی کے ساتھ ملا کر غزل کو اثر انگیز بنا دیا۔ ان کا طرزِ اسلوب بہ قولِ ڈاکٹر جمیل جالبی ان کے فقر کی سادگی، صفائی اور سہلِ ممتنع کے عناصر لیے ہوئے ہے۔ درج ذیل اشعار ملاحظہ کیجیے:

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے
جگ میں آکر ادھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

دردؔ کے ہاں فارسی و عربی الفاظ و تراکیب بالخصوص صوفیانہ اصطلاحات اتنی برجستگی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں کہ کہیں بھی قاری کو اجنبی معلوم نہیں ہوتیں، باوجود اس کے کہ یہ اصلاحات پہلی بار اردو شاعری میں متعارف ہوئی ہیں۔ اس سے پہلے اس کثرت سے ان کا استعمال کسی شاعر نے نہیں کیا۔ یہ اصطلاحات دردؔ کی شاعری میں نئی معنویت کے ساتھ صوفیانہ رنگ میں ڈھل کر نئی شکل میں جلوہ گر ہوئی ہیں جیسے: "بت خانہ، تسبیح، زنار، مظاہر، غیب، شہود، کعبہ، دَیر، خودی، عشق و عقل، مکان و لامکاں، فنا و بقا، توکل و فکر، وحدت و کثرت قلب و نظر، بے ثباتی و بے اعتباری، وجود و انا، جبر و اختیار وغیرہ"۔ اردو شاعری کے عہدِ زرّیں کے سب سے بلند مرتبہ تخلیق کار میر تقی میرؔ (۱۷۲۲ء-۱۸۱۰ء) ہیں جنھیں خدائے سخن کہا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنے مزاج کی مناسبت سے غزل کی صنف کو مشقِ سخن بنایا۔ میرؔ کی پوری زندگی مادی حوالے سے توکسم پرسی کا شکار رہی لیکن ادبی اعتبار سے آفاقیت کا معیار ٹھہری۔ میرؔ کے سامنے ایک طرف ذاتی غم اور بے سرو سامانی تھی تو دوسری طرف دہلی کی سماجی و تہذیبی نظام کی شکست و ریخت کا اندوہ ناک منظر

[38] Dr. Jamīl Jālibī, Tārīkh-e-Adab-e-Urdū, 743/2.

نامہ۔ ان دونوں غموں نے ان کی حساس طبیعت کو اور حساس بنا دیا۔ اس حساسیت نے جب ان کے اُسلوب میں جلوہ نمائی کی تو ان کی شاعری میں وہ نشتریت پیدا ہوئی جو آج تک کسی اور شاعر کو نصیب نہ ہوئی۔ میرؔ اپنے اس ادبی مقام و مرتبے سے خود بھی آگاہ تھے اس لیے شاعرانہ تعلی اُن کے دواوین میں بہ کثرت دیکھنے کو ملتا ہے جو محض تعلی نہیں بل کہ حقیقت بھی ہے جیسے:

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو
لوگ مدت رہیں گی یاد باتیں ہماریاں
جو دیکھو مرے شعرِ تر کی طرف
تو مائل نہ ہو پھر گہر کی طرف
دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے

میرؔ کے کلام پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور مزید بھی بھی لکھا جائے گا۔ ہم یہاں پر ان کی شاعری کا فنی اعتبار سے ایک سر سری جائزہ لیں گے۔ میرؔ ایک پر گو شاعر تھے۔ انھوں نے شاعری کے چھ دیوان یاد گار چھوڑے ہیں۔ اس پُر گوئی میں ان کے کلام میں رطب و یابس اور بے رنگ اشعار کی بھی کمی نہیں ہے لیکن ان کا منتخب کلام جو تاثیر و نشتر سے عبارت ہے، بھی ہزاروں اشعار تک جا پہنچتا ہے۔ انھوں نے غزل کے فن اور اس کے اظہار و ابلاغ کے قریباً تمام امکانات و تجربات کو اپنے تصرف میں لا کر متاخرین کے لیے اس صنف میں مزید کوئی گنجائش نہیں چھوڑی۔ جس طرح انیسؔ نے مرثیہ کی صنف کو اوج و کمال عطا کیا اسی طرح میرؔ نے صنفِ غزل کو موضوعات کی رنگینی اور اُسلوب کی ایسی اثر آفرینی عطا کی کہ ان کے بعد والے قادر الکلام شعرا بھی میرؔ کا انداز باوجود شعوری کوشش کے نہ اپنا سکے جس پر انھوں نے حسرت و یاس کا اظہار بھی کیا ہے۔ میرؔ صاحب نے تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور صنائع و بدائع کا استعمال ایسی مہارت کے ساتھ کیا ہے کہ شعر میں کسی بناوٹ یا تصنع کا شائبہ تک نہیں ہوتا بل کہ ایک فطری تجربہ محسوس ہوتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

شام سے ہی بجھا سا رہتا ہے
دل ہے گویا چراغ مفلس کا
بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا
ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا
پاس ناموسِ عشق تھا ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

ان اشعار میں تشبیہات و محاورات اور وارداتِ قلبی کا استعمال اس ہنر مندی سے ہوا ہے کہ یہ قاری کو اپنا ذاتی تجربہ محسوس ہوتا ہے اور وہ کچھ وقت کے لیے ان اشعار کے معنی و خیال کے سحر میں گرفتار رہتا ہے۔ میرؔ کا یہی کمال ہے کہ اس نے اپنے تجربے میں عوامی احساسات و جذبات سادگی مگر پرکاری کے ساتھ سمو دیے ہیں۔ اس لیے میرؔ کی شاعری میں مشکل الفاظ و تراکیب کم دکھائی دیتی ہیں کیوں کہ انھوں نے اپنے فن کی بنیاد ہی اس عوامی زبان پر رکھی جو دہلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جاتی تھی۔ بہ قولِ محمد حسن عسکری:

> "زندگی کے متعلق جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا"۔[39]

میرؔ کی شاعری کے دیوانِ اوّل اور دوم میں تو تراکیب کا استعمال بہ کثرت ملتا ہے جیسے سرِ پُر غرور، رشکِ مہِ عید، امیدوارِ وعدۂ دیدار، مانندِ شمعِ مجلسِ شب، ناکامیِ صد حسرت، دعوئی خوش چشمی، شعلہ پر پیچ و تاب، سبزۂ بیگانہ، یادگارِ چہرۂ خوباں اور مشتِ غبار وغیرہ، لیکن رفتہ رفتہ ترکیب سازی کا رجحان کم ہو جاتا ہے۔ میرؔ نے جو تراکیب استعمال کی ہیں وہ ان کی اپنی ذہنی اختراع ہیں۔ انھوں نے فارسی سے بہت کم تراکیب مستعار لی ہیں۔ میرؔ کی شاعری کا ایک اور وصف "تمثال" ہے جس سے ان کا انفرادی رنگ ابھرتا ہے اور ان کے اشعار کی نشریت میں اضافہ ہوتا ہے۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر گہری نظر رکھتے ہیں پھر ان پہلوؤں پر اپنی رنگ آمیزی کر کے جو تصویر الفاظ کے پیکر میں ڈھالتے ہیں، وہ حد درجہ اثر انگیز اور دل میں اتر جاتی ہے۔ میرؔ کے اس فنی اور جمالیاتی تجربے کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ ذیل کے اشعار دیکھیے:

یوں اٹھے آہ اس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اٹھا ہے
جب نام تیرا لیجئے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے
پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

اس کے علاوہ میرؔ کی شاعری میں مختصر اور طویل محاوروں کا خوب صورت امتزاج ملتا ہے۔ کہیں کہیں الفاظ کی تکرار دکھائی دیتی ہے جو جذبے کی شدت کو مزید بڑھا دیتی ہے تو کہیں کم کر دیتی ہیں اور یوں موسیقی اور راگ کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بہ قولِ محمد حسین آزاد:

> "ان کی غزلیں ہر بحر میں کہیں شربت اور کہیں شیر و شکر ہیں مگر چھوٹی چھوٹی بحروں میں فقط آبِ حیات بہاتے ہیں، جو لفظ منہ سے نکلتا ہے تاثیر میں ڈوبا ہوا نکلتا ہے۔"[40]

---

[39] Muḥammad Ḥasan ʿAskarī, Murattib: Māhānāh Sāqī (Mīr Number) (Karāchī: 1958 A.D), 276.

[40] Muḥammad Ḥusain Āzād: Āb-e-Ḥayāt, 188.

الغرض میر کی شاعری میں فنی اور اُسلوبیاتی اسرار و رموز درجۂ کمال کو پہنچے ہوئے ہیں۔ انھوں نے جذبہ و خیال کو فن کی چاشنی دے کر لازوال مقام عطا کیا اور اس کے اظہار و ابلاغ کے لیے سادگی و پرکاری کا راستہ اختیار کیا، جس کے باعث ان کی شاعری ہر خاص و عام کی وارداتِ قلبی اور خیالاتِ ذہنی کی ترجمان بن گئی۔ میرؔ کے اس عوامی اور سادہ و سلیس اُسلوبِ بیاں سے متاخر شعرا نے کسب و کشید تو کیا مگر باوجود کوشش کے اس طرز خاص کو اپنانے میں ناکام رہے۔