جدید ہندی شاعری
پر
اُردو کا اثر

ڈاکٹر نریش

جدید ہندی شاعری
پر
اُردو کا اثر

ڈاکٹر نریش

جدید ہندی شاعری پر اردو کا اثر

مصنف

ڈاکٹر نریش

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

فروغ اردو بھون ایف سی، 33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔110025

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت : 2017
تعداد : 550
قیمت : -/90 روپے
سلسلۂ مطبوعات : 1960

Jadeed Hindi Shairi Par Urdu Ka Asar
By: Dr Naresh

ISBN :978-81-934243-6-0

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا،
جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبۂ فروخت: ویسٹ بلاک ـ 8، آر ـ کے ـ پورم، نئی دہلی ـ 110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای ـ میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای ـ میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: جے ـ کے ـ آفسیٹ پرنٹرز، بازار ضیا محل، جامع مسجد، دہلی ـ 110006
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جاسکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہوگیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل

برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہردلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم وفنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کردی جائے۔

پروفیسر سید علی کریم
(ارتضیٰ کریم)
ڈائریکٹر

فہرست

•	اپنی بات	VII
1—	موضوع پر ابتدائی گفتگو	1
2—	جدید ہندی شاعری کی زبان پر اردو کا اثر	35
3—	جدید ہندی شاعری میں اردو چھندوں کا استعمال	55
4—	جدید ہندی شاعری میں اردو کی علامتوں اور شعری روایات کا استعمال	81
5—	جدید ہندی شاعری میں اردو کے ضمنی قصے	103
6—	مختلف اصنافِ سخن میں اردو کے عناصر	117
•	تلخیص	135
•	حوالہ جاتی کتب	143

اپنی بات

اردو اور ہندی دو ایسی زبانیں ہیں، جن کی گرامر ایک ہے۔ فرق صرف لفظیات کا ہے۔ ایک جملے میں اگر عربی فارسی الفاظ آ جائیں تو وہ جملہ اردو کا ہو جاتا ہے اور سنسکرت کے الفاظ آ جائیں تو وہ ہندی کا ہو جاتا ہے۔ یہ دونوں زبانیں اس زبان کے دو روپ ہیں، جس کو مسلمانوں کے مستقل طور پر ہندوستان میں آباد ہو جانے پر وقت کی ضرورت نے پیدا کیا تھا۔ ارتقا کے مختلف ادوار میں اسی زبان کو کبھی ہندوی کہا گیا تو کبھی ریختہ، کبھی بھاشا کہا گیا تو کبھی ہندی لیکن جب کھڑی بولی کو ادب کی زبان بنانے کی تحریک چلی تو اصرار کیا جانے لگا کہ عربی فارسی الفاظ کے استعمال سے پرہیز کیا جائے۔ نتیجتاً ایک ہی زبان کے دو روپوں نے اپنی الگ تہذیب پیدا کر لی، جس کو بہ آسانی اردو کلچر اور ہندی کلچر کہا جا سکتا ہے۔

ادب بالخصوص شاعری کے میدان میں اردو نے جو مقام حاصل کر لیا تھا، ہندی آج تک اس مقام کے تعاقب میں سرگرداں ہے۔ اردو مشاعروں کی کامیابی ہمیشہ ہندی شعرا کو احساسِ کمتری کا شکار بناتی رہی اور وہ ہمیشہ اپنی شاعری کو اردو شاعری جیسی پُر تاثیر اور مقبولِ عام بنانے کے آرزومند رہے۔

چونکہ دونوں زبانوں کے شعرا و ادبا ایک ہی مٹی کی پیداوار تھے، اس لیے یہ قدرتی تھا کہ دونوں ایک دوسرے کے ادبی کلچر سے متاثر ہوتے۔ ہندی ادب کے دورِ جدید کی ابتدا تک

اردو اپنا لوہا منوا چکی تھی، اس لیے وہ ہندی والوں کے لیے باعثِ رشک بن گئی۔ ہندی کے بعض شعرا نے تو باقاعدہ تخلص رکھ کر اردو میں شعر کہنے کی کوشش بھی کی۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اس کوشش میں ناکام رہے۔

ہندی شعرا کی اکثریت نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمیشہ بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو شاعری کا اثر قبول کیا ہے۔ یہ اثر ان کی لفظیات پر بھی پڑا ہے، اسلوب پر بھی اور فکر پر بھی۔ اس کتاب میں اسی اثر کا تفصیلی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ میرا مقصد دونوں میں سے کسی ایک زبان کی برتری ثابت کرنا نہیں ہے بلکہ میری دلی خواہش ہے کہ ہندی والے اپنے ادبی کلچر میں اردو کلچر کا ادغام کریں اور اس گنگا جمنی کلچر کو تقویت پہنچائیں، جو ہندوستانیت کی اصل پہچان ہے۔

169، سیکٹر 17
پنچکولہ-134109

نریش

(1)

موضوع پر ابتدائی گفتگو

جب میں ہندوستان میں جذباتی ہم آہنگی کی اہمیت پر غور کرتا ہوں تو مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ہندی والوں نے اردو کو نظر انداز کرنے میں بہت بڑی غلطی کی ہے۔ نظر انداز حقیقتاً ان سے کیا بھی نہیں جاسکا ہے۔ دراصل اردو ہمارے لاشعور میں گہرے اُتر چکی ہے اور ہم اندر سے اس زبان کے ساتھ جڑ چکے ہیں۔ ان کے لیے اردو سے منہ پھیرنے کی وجہ یہ تھی کہ اردو بجائے ہندوستانی تہذیب وتمدن کے ایران اور عرب کے تہذیب وتمدن کے زیادہ قریب تھی اور یہ ان کو پسند نہیں تھا، قابلِ قبول نہیں تھا۔ یہ بھی سچ ہے کہ سائنس کی لگاتار ہورہی ترقی نے ہماری زندگی کا ڈھانچہ کچھ ایسا بنا دیا ہے کہ ہم اپنی شخصیت کو حدود کے اندر قید کرنے لگے ہیں۔ ہمارا سماج بھی اپنے گرد لکشمن ریکھائیں کھینچ کر ان تک محدود رہنے کا عادی ہونے لگا ہے۔ اردو اور ہندی، دونوں زبانوں کے مفکرین، ادبا، نقاد، علما، سب کے سب اس لکشمن ریکھا کے اِس پار یا اُس پار رہے ہیں۔ اگرچہ اردو بھی ہندی کی طرح اسی ملک میں پیدا ہوئی، یہیں کے ہاٹ بازاروں، گلی کوچوں، کھیت کھلیانوں میں پروان چڑھی، بالغ ومہذب ہوکر ملک کے پائے تخت کی زینت بنی تھی لیکن ہم اسے اپنانے سے قاصر رہے۔ اردو کو مسلمانوں کی زبان قرار دے کر ہندوؤں کا اس سے صرفِ نظر کرنا

اگرچہ ایک تاریخی حقیقت ہے لیکن اگر سنجیدگی سے غور کیا جائے تو مسلمان بھی زمانہ قدیم سے ہندوستانی تہذیب وتمدن کے ساتھ وابستگی کی شعوری کوششیں کرتے رہے ہیں۔

فارسی اور اردو کے شعرا و ادبا کی ہندوستانی تہذیب وتمدن کو سمجھنے کی کاوش

خود رسولِ پاک حضرت محمدؐ نے ہندوستان کی طرف رخ کر کے فرمایا تھا کہ "مجھے اس طرف سے خدا کی خوشبو آ رہی ہے۔[1]"۔ جب ہی سے مسلمان مسلسل ہندوستان کی طرف کھنچتے چلے آتے رہے، کبھی تجارت کی غرض سے اور کبھی لوٹ پاٹ کی غرض سے۔ کئی بار ان کو کامیابی بھی حاصل ہوئی لیکن ایک بار وہ ایسے حملہ آور کی صورت میں یہاں آئے، جن کو لوٹ کر نہیں جانا تھا۔ لہٰذا وہ لگاتار جنگ کرتے رہے اور منہ کی کھاتے رہے۔ لیکن کاتبِ تقدیر نے کچھ اور ہی لکھ رکھا تھا۔ بالآخر وہ فتح یاب ہوئے اور یہیں پر آباد ہو گئے۔ ہندوستان کو سمجھنے کا ان کا اشتیاق تب اور بھی قوی ہو گیا۔ فارسی زبان وہ اپنے ہمراہ لائے تھے، اس لیے مسلمان فنکاروں نے مسلمانوں کو ہندوستانیت سے واقف کرانے کے لیے فارسی زبان کو ذریعہ بنایا۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ بہت سے ہندوؤں نے بھی زبانِ فارسی کو ذریعۂ اظہار بنا کر ان کو ہندوستانی تہذیب وتمدن سے روشناس کرانے کی کوششیں کیں۔ فارسی زبان میں تاریخ ہندوستان ان کو فراہم کرائی[2]۔ 'بشن پُران' (وشنو پُران) جیسی کتابیں تصنیف کر کے ان پر ہندوستانی فلسفۂ روحانیت کے در وا کیے۔ لیکن ہندو مصنفین کا مقصد سمجھنا نہیں، سمجھانا تھا۔ مسلمان مصنفین نے خود سمجھ کر دیگر مسلمانوں کو سمجھانے کی جو سعی کی ہے وہ قابلِ قدر بھی ہے اور قابلِ ستائش بھی۔ ایسے مصنفین کی فہرست کافی طویل ہے لیکن ان ستاروں میں سب سے زیادہ چمکدار ستارہ دارا شکوہ ہے۔

دارا شکوہ

"دارا شکوہ نے ہندو فلسفے کے اصل منبع کو اپنی دسترس میں لے لیا تھا اور اس کے مستند نسخوں کا فارسی میں ترجمہ کر کے، ہندو مذہب کے اعلیٰ و افضل اصولوں کو دلکش انداز میں مسلمانوں

کے سامنے رکھ دیا تھا[3]۔'' اتنا ہی نہیں، دارا شکوہ نے 52 اُپنشدوں کا فارسی نثر میں ترجمہ بھی کیا۔ بقول قانونگو '' خدا کی یکتائی یا توحید کے عقیدے کی مکمل تشریح کے بارے میں اس کی یہ اَن بجھ پیاس ہی تھی جو بالآخر اس کو اپنے بنیادی سرچشمہ یعنی اُپنشدوں تک لے گئی''[4]۔ اس کی مشہور کتاب ''مجمع البحرین'' ہے[5]۔ اس کتاب میں اس نے عالمانہ طریقے سے ہندو مذہب اور اسلام کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس کتاب میں نظامِ کائنات کے ان بنیادی اصولوں کو جمع کیا گیا ہے، جو براہمن دھرم اور اسلام دونوں میں یکساں ہیں۔

آزاد بلگرامی

دارا شکوہ کے بعد آزاد بلگرامی دوسرا وہ اہم فنکار ہے جس نے ہندوستانی ادب کو سمجھنے سمجھانے کی جتنی کامیاب کوشش کی ہے، اتنی شاید ہی فارسی کے کسی دوسرے قلم کار نے کی ہو۔ بقول پدم سنگھ شرما ''میر غلام علی آزاد بلگرامی کے تذکرے ''سروآزاد'' میں ایک باب بلگرام کے ہندی شعرا سے متعلق ہے، جس میں بلگرام کے مسلمان ہندی شعرا کا نمونہ کلام شامل ہے۔ آزاد بلگرامی عربی فارسی کے جید عالم اور شاعر تھے۔ انھوں نے ہندی کے ساتھ اپنی محبت کا ذکر فخریہ انداز میں کیا ہے۔ کہیں کہیں کسی نظم پر انھوں نے جو نوٹ دیے ہیں، ان سے پتہ چلتا ہے کہ ہندی زبان پر ان کو کیسی پکڑ حاصل تھی۔ مثال کے طور پر انھوں نے ''پورن رس'' کے مصنف سید حرمت اللہ اور ''کویتاوچار'' کے مصنف چنتامنی کے حوالے سے 'اخیاالنکار' کی جو تشریح زبانِ فارسی میں رقم کی ہے، وہ نہایت سلجھی ہوئی تشریح ہے۔ ہندی کے نورتنوں پر بھی انھوں نے اچھی خاصی روشنی ڈالی ہے[6]۔

عشرت سیالکوٹی

ادب کے حلقے میں کام کرنے کے علاوہ مسلمان قلم کاروں نے دیگر حلقوں میں بھی اپنے قلم کے جوہر دکھائے۔ مثلاً نظام الدین عشرت سیالکوٹی نے منظوم ''نادرنامہ'' لکھا، جس میں اس نے ہندوستانی طرز حیات پر روشنی ڈالی۔ مسلمان ادیبوں نے سکھ گوروصاحبان اور ان کے جنگی

کارناموں کے بارے میں لکھا۔ دستیاب فارسی ادب میں متعدد تخلیقات ایسی ہیں جن میں ہندوستانی سنگیت کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ باوجود اس کے کہ اسلام نے سنگیت کو ممنوع قرار دیا ہوا ہے، سنگیت کے تئیں ان مسلمان قلم کاروں کی رغبت نے ان کو دھرم کی یہ لکشمن ریکھا پار کرنے پر آمادہ کیا اور سنگیت پر متعدد تصنیفات رقم کرنے کا حوصلہ عطا کیا[7]۔

میر عبدالواحد

ہندوستانیت کے حوالے سے مسلمان ادیبوں کا ذکر میر عبدالواحد کے ذکر کے بغیر نامکمل رہے گا۔ میر صاحب کی فارسی تصنیف ''حقائق ہندی'' کو آچاریہ ہزاری پرساد دویدی نے 'ہندی دھرم پد' اور 'وشنو پد گانوں' میں عشق مجازی سے متعلق مضامین کو عشق حقیقی کے طور پر سمجھنے کی کنجی کہا ہے[8]۔ اس دور کے ہندی گانوں میں مستعمل الفاظ کے پوشیدہ معانی کو جس چابک دستی کے ساتھ میر صاحب نے بیان کیا ہے، وہ قابل ستائش ہے۔ حالانکہ صوفی شعرا نے ہندوستانی تہذیب و تمدن سے اپنا جذباتی رشتہ قائم رکھا لیکن ان کی لفظیات پر فارسیت غالب رہی۔ اس لفظیات میں موجود ہندوستانیت کی وضاحت میر عبدالواحد نے کی۔ پنڈت رام پوجن تیواری کو اعتراف ہے کہ ''اگر چہ ان کی شاعری میں فارسی کے وہی زلف، ساقی، لب، غم وغیرہ موجود رہے لیکن انھوں نے اس مخصوص لفظیات کی روحانی تفسیر بھی پیش کی ہے، مثلاً انھوں نے 'شراب' کو دیدار محبوب سے پیدا ہونے والا عالم بے خودی اور 'پیانہ' کو کائنات کا ایک ایک ذرّہ قرار دیا ہے[9]۔ آچاریہ ہزاری پرساد دویدی کا کہنا ہے کہ عبدالواحد کی وضاحتیں بہت صاف اور مکمل ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے 'چشم' کے تین روحانی معانی بتائے ہیں— اوّل یہ کہ چشم اشارہ ہے اس نام کی طرف جو دو رخی دنیا کا مظہر ہے اور متضاد اوصاف کا اتحاد ہے۔ دوم اشارہ بصیر (خدا) کی طرف ہے۔ سوم اشارہ مرد مومن کے علم و فضل اور اس سے فیضیاب ہونے والی آنکھ کی طرف ہے[10]۔

میر، مصحفی، آتش

فارسی کے بعد اردو کا دور شروع ہوا۔ ہندوستانیت سے ہم آہنگ ہونے کا شوق چونکہ ہنوز باقی تھا، اس لیے اردو کے مسلمان شعرا و ادبا نے فارسی کے مسلمان شعرا و ادبا کی تقلید میں اس کاوش کو جاری رکھا۔ ہندوستانی تلمیحات و تشبیہات ان کے کلام میں جگہ پانے لگیں اور یہاں کی مٹی کی مہک ان کے شعروں میں مدغم ہونے لگی۔ میر نے کہا۔

ہو کے اس کے شربتی لب سے جدا
اک بتاسہ سا گھلا جاتا ہے دل

اور مصحفی نے کہا۔

ہر اشک کو مری مژگاں سے یہ علاقہ ہے
کہ جیوں ستار کی کھونٹی سے تار باندھ دیا

آتش نے بھی تشبیہات کے لیے ہندوستان کی دھرتی کو ٹٹولا اور کہا۔

اندرسی کا بوسہ بازی میں مجھے ملتا ہے لطف
قند کی ڈلیاں ہیں لب اور خالِ لب ہیں فالسے

اور پھر جب یہ کاوش رواج میں تبدیل ہوگئی تو مسلمان شعرا کی رسائی روحِ ہندوستانیت تک ہوگئی۔

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لائی ہے صبا گنگا جل
گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل
جا کے جمنا پہ نہانا بھی ہے اک طولِ عمل
راکھیاں لے کے سلونوں پہ برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کسی ساعت کسی پل

افسوس کہ یہ روش تادیر قائم نہ رہ سکی اور اردو شاعری فارسی کی راہ پر چل نکلی اور مسلسل نئی نئی منزلیں تلاش کرتی رہی۔ تاہم اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ مسلمان شعرا و ادبا نے

ہندوستانی تہذیب و تمدن کو سمجھنے سمجھانے کی خوب خوب کوششیں کی ہیں اور ہندوستان کی مٹی کی بو باس کو اپنی تخلیقات میں رچانے بسانے کی سعی بھی کی ہے۔ بھرتری ہری کے اشلوکوں، پُرانوں، شریمد بھاگوت، راماین، کمار سمبھو، شکنتلا وغیرہ کے اردو تراجم اور رمتسِ، آنند وردھن، لولٹ وغیرہ کی تشریحات ہمارے اس خیال کی تائید کرتی ہیں۔

فارسی اور اردو ہی میں نہیں، مسلمان قلم کاروں نے ہندی میں بھی ہندوستانیت کو رچانے بسانے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ رسکھان جیسے مسلمان شاعر نے کرشن ہی کو اپنا معبود بنا کر ان کے حوالے سے ایسی بھگتی شاعری کی ہے کہ ان کے مسلمان ہونے پر شک ہونے لگتا ہے۔

ہندی میں بھی کاوش

ہندی میں ایسی کاوش کی وجہ یہ ہے کہ مسلمان جب مستقل طور پر ہندوستان میں آباد ہو گئے اور یہاں کے دودھ کے ساتھ ہندوستانی روایات کو جذب کرنے لگے تو انھوں نے اظہار کے لیے فارسی کے بجائے ہندوستانی زبانوں کا انتخاب کیا۔ جو لوگ زبان کی معجزہ نمائی کے ذریعے اپنی علمیت کی دھاک جمانا چاہتے تھے، ان کا دامن تو فارسی تلمیحات و تشبیہات کے لیے پھیلا رہا لیکن جو لوگ دل کی بات کرنا چاہتے تھے، ان کی شاعری دھرتی کی اُپج بن گئی۔ ایسے قلم کاروں نے اظہار کے لیے موضوعات فارسی سے مستعار نہیں لیے بلکہ ہندوستانی طرزِ حیات میں سے اخذ کیے اور اپنی تخلیقی صلاحیت کے جوہر دکھائے۔

ہندی شاعری کی تاریخ میں عبدالرحمٰن، امیر خسرو، ملک محمد جائسی، رحیم، قطبن، منجھن، رسکھان جیسے شعرا کے ناموں سے ہندی دنیا بخوبی واقف ہے۔ کئی مورخ تو عبدالرحمٰن اور امیر خسرو کو ہندی شاعری کا موجد قرار دے چکے ہیں۔ جائسی کا ''پدماوت'' ہندی ادب کا اعلیٰ درجے کا فن پارہ ہے۔ تاہم اس سلسلے میں ایسے ہی چند ناموں تک گفتگو کو محدود کرنا مسلمانوں کے ساتھ ہی نہیں، ہندی ادب کے ساتھ بھی ناانصافی کرنا ہوگا۔ اس لیے ہم یہاں پر متذکرہ شعرا کی نہیں بلکہ ان مسلمان شعرا کی بات کرنا چاہتے ہیں، جن کو ہندی ادب کے مورخین نے وہ مقام عطا نہیں کیا،

جس کے وہ بہر حال حقدار ہیں۔ کم توجہی کا شکار ہوئے قلم کاروں کی ادبی خدمات کا احاطہ کیا جائے تو ہمیں ہندوستانیت کا ایک ایسا دھارا رواں دواں نظر آئے گا، جو ابتدائی دور سے لے کر دورِ جدید تک بہتا آرہا ہے۔

شاہ میراں جی

1486 میں مکہ میں پیدا ہوئے شمس العشاق شاہ میراں جی عہدِ طفلی ہی میں ہندوستان آگئے تھے۔ انھوں نے ہندی ادب کو پانچ تصانیف عطا کی ہیں۔ یہ ہیں — خوش نامہ، خوش نغز، شہادت الحقیقت، شرح مرغوب القلوب اور سب رس۔ خوش نامہ میں جہاں ایک طرف عشقِ مجازی کے ذریعے سے عشقِ حقیقی کے دقیق اسرار کو واضح کیا گیا ہے وہاں خوش نغز میں صوفیانہ ریاضت کے چار مراحل یعنی توکل، فکر، محبت اور ذکر کو لے کر تصوف پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کے کلام کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے ؎

تجھ بن اور نہ کوئی تا خالق دوجا
جے تیرا ہوئے کرم تو ٹوٹے سبھی بھرم
اس کارن تجھ کو دھیاؤں اور تیرا نام لوں
تجھ سا رتا کون جگو اور پوری صفت بکھانے

شاہ پریمی

اس سلسلے میں میراں جی کے بعد دوسرے اہم شاعر شاہ برکت اللہ پریمی کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ وہ 1680 میں بمقام سری نگر پیدا ہوئے تھے، جس کا ذکر انھوں نے اپنی تصنیف ''پریم پرکاش'' میں بھی کیا ہے ؎

ہم باسی سری نگر کے آئے بسے سب چھور
مارہیر سے نگر میں جہاں شاہ نہیں چور

ان کی اس تصنیف میں ایسی نظمیں شامل ہیں جن میں بھگتی اور پریم کو افضلیت حاصل

ہے اور جن کو بلا تامل عارفانہ نظمیں کہا جا سکتا ہے۔ ہندی شاعری کا یہ مجموعہ فارسی رسم الخط میں تیار کیا گیا تھا۔ 257 برس بعد، 1934 میں، لکشمی دھر شاستری نے اسے دیوناگری میں منتقل کیا۔ پریمی کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی شاعری آفاقی محبت کا پیغام دیتی ہے اور ہندوستانیت کی روح ان کے کلام میں جابہ جا بیدار نظر آتی ہے۔ چند نمونے ملاحظہ کیجیے ۔

میں چکوی وا سندھو کی جہاں نہ سورج چند
رات دِوَس نہیں ہوت ہیں نہ دُکھ نا ہیں انند
من بھورا بھنات بت تم انبج مکھ کاج
جیوں پتنگ پر دیپ سوں جات نہ کبھوں بھاج

ہوں چاہوں پی پکڑوں بہ ہا پکرا جائے
وِرہ بھوتی جی سدا سمٹ سمٹ رہ جائے

اُت ساون اِت نین ہیں اُت گرجن اِت آہ
اُتہی ہوک اِت کوک ہے سکو تو لیہو بچاہ

صوفی شاہ، سید مرتضیٰ، قاضی چاند، ملاّ داؤد، رزق اللہ، حفیظ اللہ

شاعر صوفی شاہ نے ہندی ادب میں گراں قدر اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ رسول پاکؐ کو کرشن کے روپ میں پیش کر کے آپؐ کو مجسم نور ثابت کیا اور ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان جذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے کی قابلِ ستائش سعی کی۔ سید مرتضیٰ نے بنگلا اور ہندی کو قریب لانے کی کوشش کی تو قاضی چاند نے کرشن کنہیا کے جمال پر فریفتہ ہو کر ان کی مرلی کی تان کو اپنی شاعری میں سمونے کی سعی کی۔ ملاّ داؤد نے ہندی ادب کو 'چنداین' جیسی بلند پایہ تصنیف عطا کی تو رزق اللہ نے اپنی متفرق شعری تخلیقات سے ایوانِ ہندی کی رونق دوبالا کی۔ حفیظ اللہ نے متعدد تخلیقات کے ذریعے ہندی ادب کو مزید امارت بخشی [11]۔

نظیر اکبر آبادی

نظیر اکبر آبادی کی تخلیقات کو غالباً اس لیے ہندی ادب میں شامل نہیں کیا گیا کیونکہ وہ فارسی رسم الخط میں دستیاب تھیں، لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ نظیر نے ہندی زبان و ادب کی جو خدمت کی ہے، اسے نظر انداز کرنا کسی لحاظ سے بھی مناسب نہیں ہے۔ نظیر نے مختلف دیوی دیوتاؤں، اوتاروں، ہندوستانی پیشواؤں، موسموں، تہواروں اور مناظر پر نظمیں کہہ کر ہندی ادب کو ہمہ جہت ترقی کرنے کا موقع فراہم کرایا ہے۔ نظیر نے گنگا نہا کر نماز پڑھی اور روزہ رکھ کر آرتی کی۔ شری کرشن سے متعلق ان کی شاعری کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے ۔

تعریف کروں اب میں کیا کیا اس مرلی اذھر دھریا کی
نت سیوا کنج پھریا کی اور بن بن گئو چریا کی
گوپال بہاری بنواری دکھ ہارن مہر کریا کی
گردھاری سندر شیام ورن اور بلدھر جُو کے بھیا کی[12]

پاربتی سے متعلق ایک نظم میں نظیر کہتے ہیں ۔

اس راجہ ہماچل کے گھر میں اک بالی سندر بیٹی تھی
مکھ اس کا چندر گگن کا تھا نام اس کا گوراں پاربتی[13]

موجودہ دور میں بھی متعدد مسلمان شعرا ہندی میں شاعری کر رہے ہیں لیکن ان کی تخلیقات کا رسم خط فارسی ہونے کی وجہ سے ہندی ناقدین کی نظر ان کے کلام تک نہیں پہنچ رہی ہے۔ پاکستان میں بھی کتنے ہی شعرا ہندی میں شعر کہہ رہے ہیں۔ چند نمونے ملاحظہ کیجیے:

جاگ سہیلی
جاگ سنبھل کر، آنکھیں مل کر
او البیلی، جاگ سہیلی
دیکھ وہ اُٹھ کر گیا ندی پر
ساجن تیرا
نیند کی ماتی، اپنی سُدھ لے[14]

☆

سوامی سمجھے گھونگھٹ پیچھے ہوگا چاند سا مکھڑا
گھونگھٹ کے پٹ کھلے تو نکلا مرجھایا سا مکھڑا

....

نئی نویلی کا یہ سواگت ننَد نہ ساس نہ دیور
میکے سے بھی کیا لائی ہے کھوٹ کے پیلے زیور[15]

☆

اندھیارے کا درپن ٹوٹا پورب نے پو برسائی
انگارے کا جھومر پہنے اوشا نے لی انگڑائی
جنگل مہکے پنکشی چہکے لہکی بہکی پروائی[16]

قابلِ غور یہ ہے کہ ان شعرا نے ہندوستانیت کے تئیں بیدار ہو کر اسلام اور ہندو دھرم کے درمیانی فاصلے کو کم کرنے کی جو کوششیں کی ہیں، وہ بہر حال قابلِ ستائش ہیں۔ ان شعرا نے فنی کمالات کے مظاہرے سے آگے نکل کر اپنے قارئین کو عالمی اخوت کا درس دیا ہے۔ علاوہ ازیں ہندی کے مسلمان شعرا نے عارفانہ شاعری کے لیے اگرچہ تلمیحات وتشبیہات فارسی سے مستعار لی ہیں لیکن ان کے پاؤں ہند کی دھرتی پر ہی جے رہے ہیں۔ اس سے مشرقی اور مغربی تہذیبوں کو قریب لانے میں بھی مدد ملی ہے۔ دوسری زبانوں کے نئے نئے الفاظ کے ایوانِ ہندی میں داخل ہونے سے بطور زبان ہندی کو امارت حاصل ہوسکی ہے اور شعری اسالیب کو تقویت میسر ہوئی ہے۔ ان شعرا کی کاوشوں نے تنگ نظری کے میل کو پریم جل سے دھویا ہے اور شاعری کی نزاکتوں سے قاری کے دل و ذہن پر چندن کا لیپ کیا ہے۔

ہندوستانی سنگیت سے مسلمانوں کا لگاؤ

تاریخ شاہد ہے کہ ہندوستان میں آباد ہونے کے بعد مسلمانوں نے ہندوستانیت کو سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی بلکہ سرزمینِ ہند اور ہندوستانی تہذیب وتمدن سے محبت بھی کی اور یہاں

کے بعض رسم و رواج کو بھی اپنی سماجی زندگی میں داخل کر لیا۔ یہی وجہ ہے کہ مسلمان فنکاروں نے اپنے دینی احکام سے قطع نظر موسیقی کے باب میں نام پیدا کیا اور ہندوستانی سنگیت کو مزید توانائی عطا کی۔ فنِ موسیقی میں اپنی صلاحیت کی دھاک جمانے والے فنکاروں کی فہرست خاصی طویل ہے [17]۔ لیکن یہاں پر چند ایک فنکاروں کا ذکر ناگزیر ہے:

امیر خسرو

امیر خسرو جہاں ایک طرف ہندی کے مشہور شاعر ہوئے ہیں وہاں دوسری طرف انھیں ہندوستانی سنگیت کی تاریخ میں بھی اہم مقام حاصل ہے۔ امیر خسرو نے ہندوستانی سنگیت پر اپنی مستقل چھاپ لگا دی ہے۔ انھوں نے ہی بھارتی سنگیت میں سب سے پہلے قوالی کو جاری کیا۔ ساتھ ہی ساتھ کئی طرح کے راگوں یلف، ساز گری، سرپردہ وغیرہ کا اجرا بھی انھیں کا حصہ ہے [18]۔ امیر خسرو کے زمانے کا سب سے اہم واقعہ ستار کا جنم ہے۔ امیر خسرو نے ہندوستانی سازوں میں ایک زبردست انقلاب برپا کر دیا۔ خسرو کو دکنی وینا پسند نہیں آئی۔ اس میں چار تار ہوتے تھے۔ انھوں نے چار کی جگہ تین تار کیے اور چل پردے لگا دیے۔ اس کے علاوہ دُرت لے میں بجانا سہل کرنے کی غرض سے اس کی گتیں متعین کیں اور انھیں تال میں باندھ دیا [19]۔ اگرچہ ہندوستانی موسیقی کو سینے سے لگانے والے مسلمان فنکاروں کی تعداد بہت بڑی ہے [20] لیکن سنگیت کی دنیا میں امیر خسرو ایک منفرد مقام کے حامل ہیں۔

نظام الدین اولیاؒ

امیر خسرو کے پیر و مرشد حضرت نظام الدین اولیاؒ موسیقی کے بڑے دلدادہ تھے۔ انھوں نے اپنے مریدوں کو سنگیت کی طرف راغب کیا۔ ان کے لیے موسیقاروں اور گلوکاروں کے دلوں میں اس درجہ عقیدت کا جذبہ ہے کہ آج بھی ہندو پاک کے بیشتر فنکاران کی مدح سرائی کے بعد ہی مظاہرۂ فن کرتے ہیں۔ ہر برس متعدد فنکاران کے مزار پر جا کر عقیدت کے پھول چڑھاتے ہیں۔

سلطان حسین شرقی

جونپور کے نواب سلطان حسین شرقی کو موسیقی سے خوب شغف حاصل تھا۔ 'خیال گائیکی' انھیں کی ایجاد ہے۔ بہت سی نئی نئی راگنیاں مثلاً جونپوری توڑی، سندھو بھیروی، رسول توڑی، جونپوری سند ورا اور بارہ قسم کے شیام ایسی راگنیاں ہیں جن کے موجد سلطان حسین شرقی ہی ہیں۔ وہ 1458 میں پیدا ہوئے تھے اور ان کی وفات 1499 کی ہے۔

تان سین:

تان سین ایک ایسے موسیقار ہوئے ہیں جن کے نام پر ملک بھر کے موسیقار ایمان لاتے ہیں۔ درباری راگ کا نمبزہ تو 'میاں کے راگ' یعنی تان سین کے راگ کے نام ہی سے مشہور ہے۔ اس کے علاوہ درباری توڑی، میاں کی ملہار، میاں کی سارنگی جیسے کئی راگ ہیں جن کو تان سین نے لافانی بنادیا ہے۔ ابوالفضل نے آئینِ اکبری میں لکھا ہے کہ تان سین جیسا گلوکار گذشتہ ایک ہزار برس میں نہیں ہوا ہے۔ عالم یہ ہے کہ ان کے بارے میں سنگیت کے ذریعے پانی برسانے، جنگلی جانوروں کو قابوں میں کرنے اور مریضوں کو تندرست کرنے کی بہت سی حیرت انگیز داستانیں سننے کو ملتی ہیں۔ عظیم شاعر سورداس نے مندرجہ ذیل دوہے کے ذریعے ان کو خراج عقیدت پیش کیا ہے ۔

بھلو بھیئو ودھی نہ دیئے شیش ناگ کو کان
دھرا میرو سب ڈولتے تان سین کی تان

(ایک روایت ہے کہ یہ زمین شیش ناگ کے سر پر ٹکی ہوئی ہے اور ایک
دوسری روایت یہ ہے کہ سانپ کے کان نہیں ہوتے۔ سورداس کہتے ہیں کہ
اچھا ہوا کہ خدا نے شیش ناگ کو کان نہیں دیئے ورنہ تان سین کی تان پر اگر وہ
بھی وجد میں آجاتا تو یہ زمین اور یہ پہاڑ سب ڈولنے لگ جاتے۔)

ہندوستانی سنگیت کے ہر شعبے میں مسلمان فنکاروں کی خدمات شامل ہیں۔ بعض فنکاروں نے نئے نئے راگ ایجاد کر کے سنگیت کی شان کو دوبالا کیا تو بعض نے نئے نئے ساز وضع

کر کے سنگیت کی مقبولیت میں اضافہ کیا اور بعض نے 'گائن' کے ذریعے اس کی ترویج و ترقی میں معاونت کی۔ بعض فنکاروں نے سنگیت پر اعلیٰ کتابیں تصنیف کر کے آنے والی نسلوں کی رہنمائی کا سامان فراہم کیا۔

سالہاسال کی انتھک کوششوں سے ہندوستانی سنگیت کی توسیع و تبلیغ کے لیے جو خدمات مسلمان فنکاروں نے انجام دی ہیں، ان کو تفصیل سے بیان کرنا تو نہ یہاں مقصود ہے اور نہ واجب [21] لیکن اتنا جان لینا ضروری ہے کہ مسلمان فنکاروں کی خدمات کا ذکر کیے بغیر ہندوستانی موسیقی کی تاریخ مرتب کرنا ناممکن ہے۔

ہندی اردو کا الگاؤ

قابلِ غور یہ ہے کہ جب صدیوں ہندوؤں اور مسلمانوں میں میل جول قائم رہا تو پھر کیسے اردو کو مسلمانوں کے ساتھ اور ہندی کو ہندوؤں کے ساتھ جوڑ کر ان دو زبانوں کو الگ کر دیا گیا۔ وجہ صاف ہے کہ ملک کی آزادی سے پہلے انگریز حکومت نے اپنی ''پھوٹ ڈالو اور راج کرو'' پالیسی کے تحت اس زہر کا بیج بویا اور مسلمانوں کو یہ احساس دلایا کہ وہ ایک الگ قوم ہیں۔ باہمی نفرت کا پودا دیکھتے ہی دیکھتے ایک چھتنار درخت بن گیا اور ہندو مسلم فسادات ہونے لگے۔ نتیجتاً ملک تقسیم ہوا اور پاکستان وجود میں آ گیا۔ ادب اور سماج کا بڑا گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ سماج جس راہ پر گامزن ہوا، ادب بھی اسی راستے پر چل نکلا۔ ہندی کے ادیبوں نے جب برج بھاشا کی جگہ پر کھڑی بولی کا دامن تھاما تو ہندی اور اردو کا تنازعہ کھڑا ہو گیا۔ آزادیٔ وطن کے بعد چونکہ ہندوؤں کی اکثریت قیامِ پاکستان کے لیے مسلمانوں کو ذمہ دار سمجھتی تھی، اس لیے اردو کو مسلمانوں کی زبان کہہ کر حاشیے پر ڈال دیا گیا اور ہندی کو سرکاری زبان کا درجہ دے کر پایۂ تخت پر بٹھا دیا گیا۔

قبل اس کے کہ ہم جدید ہندی شاعری میں اردو کے عناصر کی نشاندہی کی طرف بڑھیں، یہ مناسب ہوگا کہ اردو زبان و ادب اور اس کی اصنافِ سخن کا مختصراً احاطہ کر لیا جائے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ اردو کا جنم کن حالات اور وقت کی کن ضرورتوں کے تحت ہوا اور اردو ادب کیسے پروان چڑھا۔ اس سے یہ اندازہ بھی ہو جائے گا کہ اردو کے مخصوص عناصر، اس کی شعری روایات،

موضوعات، اسالیب اور تلمیحات و تشبیہات کیا ہیں۔

اردو زبان: آغاز و ارتقا

اردو ترکی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں لشکر یا چھاؤنی۔ شروع شروع میں ترک سلطان چھاؤنیوں میں رہا کرتے تھے۔ اس لیے ان کی فوج کو "اردوئے معلیٰ" کہا جاتا تھا۔ اس سے ہمیں اس زبان کی دو اہم خصوصیات کا پتہ چلتا ہے۔ اوّل یہ کہ جس طرح چھاؤنیوں میں رہنے والے، مختلف زبانیں بولنے والے لوگ ایک دوسرے کی بات سمجھ لیتے تھے، اسی طرح اردو میں مختلف زبانوں کے الفاظ نے یکجا ہو کر ایک معجون مرکب بنا دیا جس کا نام اردو پڑا۔ چونکہ اس وقت مختلف زبانیں بولنے والے اور مختلف مذاہب کے ماننے والے لوگوں کے درمیان اختلاط و ارتباط ضروری تھا، اس لیے عوام نے اس زبان کو بلا تاخیر قبول کر لیا۔ دوسرے یہ کہ چونکہ فاتح اور مفتوح کے درمیان ربط کا پیدا ہونا ضروری تھا، اس لیے اردو جیسی کسی زبان کا عالمِ وجود میں آنا ناگزیر تھا۔

اردو کے آغاز سے متعلق پانچ آرا ملتی ہیں:—

1- اردو کا جنم ساتویں صدی میں عربوں کی ایک بڑی تعداد کے مالا بار (جنوبی ہند) کے ساحل پر آباد ہونے سے ہوا۔
2- اردو کا جنم آٹھویں صدی میں مسلمانوں کے سندھ فتح کرنے سے ہوا۔
3- اردو کا جنم صوفیائے کرام کی تدریس و تبلیغ کی وجہ سے ہوا۔
4- اردو کا جنم بارھویں صدی میں پنجاب میں ہوا۔
5- اردو کا جنم تب ہوا جب فاتح مسلمانوں نے دلّی کو حکومت کا صدر مقام بنایا اور وہاں کی مقامی زبان نے عربی فارسی الفاظ کو اپنی بول چال میں شامل کر لیا۔

میں سمجھتا ہوں پہلی رائے غالباً اردو کو ایک قدیم زبان بتانے کے ارادے سے قائم کی گئی ہے۔ محی الدین قادری زور خود دکن کے رہنے والے تھے اور ان کا کہنا ہے کہ "یہ خیال کچھ قابلِ لحاظ نہیں کیونکہ اردو ایک آریائی زبان ہے اور قدیم عرب مہاجرین میں سے اکثر نے ایک ایسی سرزمین کو اپنایا جہاں دراوڑی زبانیں بولی جاتی تھیں"[2]۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ ایسا ہوا ہوگا

تب اردو کو لازماً عربی اور وراوڑی الفاظ واسالیب کا مرکب ہونا چاہیے تھا، جب کہ ایسا نہیں ہے۔ لہٰذا یہ رائے قابلِ قبول نہیں ہے۔

دوسری رائے تاریخی حقائق کی روشنی میں قابلِ قبول نہیں ہے کیونکہ آٹھویں صدی میں ابھی اختلاط وارتباط سے کسی زبان کے وجود میں آنے کا وقت ہی نہیں آیا تھا کہ فتح سندھ کے فوراً بعد ہی سندھ میں بغاوت ہوئی اور مسلم حکومت کا خاتمہ ہو گیا۔

تیسری رائے بھی قابلِ قبول نہیں ہے کیونکہ صوفیائے کرام کے ملفوظات کی زبان یا تو فارسی ہے یا کوئی علاقائی زبان۔ صوفی بزرگوں نے جو ادب تخلیق کیا ہے، وہ برج، اودھی یا سدھکڑی زبان میں دستیاب ہے، اردو میں نہیں۔

چوتھی اور پانچویں آرا تقریباً ایک جیسی ہیں۔ فرق صرف علاقے کا ہے، وقت کا نہیں۔ مستقل طور پر ہندوستان میں آباد ہو جانے کے بعد قدرتی طور پر ہی مسلمانوں کو روزمرہ کی زندگی میں یہاں کی عوامی زبان کو جاننے کی ضرورت پڑی ہوگی۔ جب دو قومیں ایک دوسرے کے قریب آتی ہیں تو دونوں کی زبانیں کچھ نہ کچھ ایک دوسرے سے حاصل کرتی ہیں۔ فرض کیجیے ایک مسلمان کسی ہندو دکاندار کے پاس جا کر اوک کو ہونٹوں کے سامنے کرتا ہے اور اپنی زبان میں پانی مانگتا ہے۔ دکاندار اس کی زبان نہیں سمجھتا مگر اس کی ادا سے یہ جان جاتا ہے کہ اس کو پانی چاہیے۔ ایسا کئی بار ہوتا ہے تو دکاندار کو معلوم پڑ جاتا ہے کہ باہر سے آئے ہوئے لوگ پانی کو آب کہتے ہیں۔ تب وہ آنے والے سے پوچھنے لگتا ہے "آب چاہیے؟" آنے والے کو بھی علم ہو چکا ہوتا ہے کہ یہاں کے لوگ آب کو پانی کہتے ہیں۔ لہٰذا وہ بھی اب "آب می خواہم" نہ کہہ کر "پانی می خواہم" کہنے لگتا ہے۔ بول چال میں دونوں زبانیں ایک ایک نیا لفظ حاصل کر لیتی ہیں۔ لفظوں کے اسی لین دین نے ایک نئی مکمل زبان کو جنم دے دیا، جس کا نام اردو پڑا۔

قوموں کے میل جول کا سلسلہ کبھی سے شروع ہوا ہو اور کبھی تک چلا ہو، ہمارے خیال سے زبان کے طور پر اردو کا ظہور شاہجہاں کے دورِ حکومت میں یعنی 1648 کے آس پاس ہوا ہے۔ اپنے اس خیال کے حق میں ہم متعدد دانشوروں کی آرا کی طرف اشارہ کر سکتے ہیں[22]۔

اردو شاعری: مختصر تعارف

شاہجہاں کے زمانے میں پنڈت چندر بھان برہمن نام کے ایک شاعر ہوئے ہیں، جنھیں اردو کا پہلا شاعر ہونے کا فخر حاصل ہے۔ان کی شاعری میں اگرچہ تخلیقی فن کاری کا فقدان نظر آتا ہے لیکن اپنے جذبات کی عکاسی کرنے میں وہ کامیاب رہے ہیں۔اورنگ زیب کی فتحِ دکن کے بعد شمالی اور جنوبی ہند میں جو ربط قائم ہوا، اس کے طفیل دکن سے آکر دلّی میں آباد ہوئے شاعر ولی نے اردو شاعری کی روایات قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ آبرو (1675-1750)، تاجی (1755)، حاتم (1781) اور مظہر جانجاناں (1791) جیسے شعرا نے اردو شاعری میں عروضیات کو مستحکم کیا، زبان کو فارسی کی چاشنی عطا کی اور فارسی میں مروج تقریباً تمام اصنافِ سخن کو اردو میں رائج کیا۔یہ اصنافِ سخن آگے چل کر خوب مقبول ہوئیں۔ان کا مختصر تعارف ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔

غزل:

غزل عربی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی ہیں عورتوں سے باتیں کرنا، ان کے حسن و شباب کا چرچا کرنا، محبوب کے تعلق سے اپنے غم و اندوہ کا اظہار کرنا۔غزل کی اصلی کسوٹی جذبۂ انگیزی ہے۔روایتی غزل حسن و جمال، ہجر و وصال اور قلبی واردات تک محدود رہتی ہے۔فراق گورکھپوری غزل کو "درد بھری اور دل کی گہرائی سے نکلی ہوئے آواز" کہتے ہیں۔

ولی اور ان کے ہم عصر شعرا کے بعد غزل کو نیا روپ دینے والے تین شعرا ہوئے ہیں— درد، میر اور سودا۔خواجہ میر درد (1785-1721) نے غزل میں روحانی عناصر کو مدغم کرکے عارفانہ مضامین کی حامل بنایا اور اپنے جذبات کا اظہار نفسیاتی انداز سے کیا۔ میر تقی میر (1810-1725) منفرد لہجے کے شاعر تھے۔ان کا انداز نرالا تھا۔ان کی زبان صاف ستھری، آسان اور مٹھاس سے بھری ہوئی تھی۔انھوں نے غزل میں شدتِ احساس کو افضلیت دی اور روزمرہ کی زندگی سے تشبیہات کا انتخاب کیا[23]۔محمد رفیع سودا (1813-1895) نے ہندوستانیت کے امتزاج سے غزل کو ایک نئی وضع عطا کی۔کرشن، اندر، ارجن جیسے حوالے ان کے کلام میں جابجا دیکھے

جا سکتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی کے اخیر میں اردو غزل کی تاریخ میں نظیر اکبر آبادی نمودار ہوتے ہیں۔ نظیر نے ہندو اور مسلم تہذیبوں کے امتزاج سے غزل کو عوامی شاعری بنا دیا۔ شاہ نصیر (1835) نے اردو غزل کو نئی نویلی تشبیہات سے مزین کیا۔ مومن (1851-1800) نے غزل کو کیفیاتِ قلبی سے سجایا۔ ذوق (1854) نے اردو غزل کا فارسی جیسا ٹھاٹھ بنایا۔ مرزا غالب (1869-1796) نے غزل کو فلسفۂ حیات و کائنات اور روحانیت کے اظہار کا ذریعہ بنایا، لفظیات کو تازگی اور زبان کو شائستگی عطا کی۔ امیر مینائی (1900) نے غزل کی زبان کو بول چال کی زبان میں ڈھالنے کی کوشش کی اور مرزا داغ نے سادگی اور پرکاری کے ساتھ غزل کو جذبۂ انگیزی سے ہم کنار کیا۔

پنڈت برج نرائن چکبست، سورج نرائن مہر اور نوبت رائے نظر نے غزل کو حب الوطنی کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو ڈاکٹر اقبال نے ویدانت اور عالمی اخوت کے نظریات کی مدد سے غزل کو عالمِ انسان کی بہبود کے عزم سے بالیدگی سے آراستہ کر دیا۔ اگرچہ اقبال اپنے اس موقف پر تادیر قائم نہ رہے اور ان کی توجہ عالمِ انسان سے ہٹ کر عالمِ اسلام پر مرکوز ہوگئی، لیکن بطور شاعر ان کی عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جگر مراد آبادی نے غزل کو غم آلود تو کیا لیکن ساتھ ہی مایوسی کے عالم میں تنگ دود کرنے کا پیغام بھی دیا۔ جوش ملیح آبادی نے زندگی کے تمام مسائل کا حل مارکسزم میں تلاش کرنے کی کوشش کی تو فراق گورکھپوری نے غزل کو ہندوستانی اساطیر سے جوڑ کر ایک نیا انداز اور نیا آہنگ عطا کیا[24]۔

نظم:

نظم کے معنی ہیں موتیوں کو دھاگے میں پرونا۔ غزل کے تمام اشعار مضمون کے اعتبار سے ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہیں اور مختلف اشعار میں مختلف موضوعات پر گفتگو کی جا سکتی ہے لیکن نظم میں کسی ایک ہی موضوع پر اپنے خیالات کی ترتیب دی جاتی ہے۔ غزل مصرعے پر کہی جاتی ہے جبکہ نظم موضوع پر۔ یوں تو اردو میں بہت پہلے سے نظمیں لکھی جا رہی تھیں لیکن نظم کی حقیقی

تاریخ 19 ویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔ 1867 میں محمد حسین آزاد (1910-1832) نے غزل سے بغاوت کی اور محکمۂ تعلیم کے انگریز ڈائرکٹر کے ساتھ مل کر انجمن پنجاب قائم کی جس کی طرف سے خالص نظم کے مشاعروں کا انعقاد کیا جانے لگا۔ الطاف حسین حالی (1914-1837) نظم کے بہت بڑے حمایتی تھے۔ اقبال، جوش اور ظفر علی نے نظم میں فلسفہ، مناظرِ قدرت اور سیاست کو جگہ دی۔

رباعی:

رباعی میں چار مصرعے نظم کیے جاتے ہیں، جن میں پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ رباعی ایک مخصوص بحر میں کہی جاتی ہے۔ رباعی کے لیے شرط یہ ہے کہ اس کا مضمون لطیف اور بلند ہونا چاہیے اور الفاظ کا انتخاب اور ترتیب سنجیدہ ہونے چاہیے۔ رباعی کا چوتھا مصرع نہایت بلند ہونا چاہیے جس میں رباعی کے مضمون کا خلاصہ کیا ہوا ہو۔ قدیم اور جدید تقریباً سبھی شعرا نے رباعی پر طبع آزمائی کی ہے۔

قطع:

غزل میں جب کوئی مضمون ایک ہی شعر میں بیان نہ ہوسکتا ہو تو اسے دو یا دو سے زیادہ اشعار میں کہہ کر قطع بند کر دیا جاتا ہے۔ غزل کے لیے یہ شرط ہے کہ اس کا ہر شعر مضمون کے اعتبار سے مکمل اور آزادانہ ہونا چاہیے یعنی ایک شعر کا مطلب سمجھنے کے لیے دوسرے شعر کی مدد درکار نہ ہو لیکن قطع میں جتنے بھی اشعار ہوں ان سب کو ملا کر تکمیلِ مطلب ہوتی ہے۔ متعدد شعرا نے آزادانہ طور پر بھی قطعے لکھے ہیں۔ قطع گوئی میں اکبر الہ آبادی (1921-1846) کو کمال استعداد حاصل تھی۔ اکبر کے قطعات میں طنز کی ٹیس اور مزاح کی سنجیدگی پائی جاتی ہے۔

قصیدہ:

قصیدہ اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی کی مدح کی گئی ہو۔ قصیدہ دو طرح کا ہوتا ہے—

خطابیہ اور تمہیدیہ۔ خطابیہ قصیدے میں ابتدا ہی سے مقصدِ قصیدہ کا بیان رقم ہوتا ہے جبکہ تمہیدیہ قصیدے میں پہلے کوئی تمہید باندھی جاتی ہے پھر مقصد بیان کیا جاتا ہے۔ اردو میں قصیدہ گوئی میں سودا نے بڑا نام کمایا۔ ان کے قصیدوں میں زورِ بیان، شکوہِ الفاظ، مضمون آفرینی اور واقعہ نگاری بدرجۂ احسن موجود ہے۔ مصحفی، انشاء اور ذوق نے بھی قصیدے لکھے ہیں، جن کو شاندار اور مکمل قصیدے تصوّر کیا جاتا ہے۔

مرثیہ:

اپنے کسی محبوب شخص کی وفات پر اپنے غم کا اظہار کرنے کے لیے جو نظم لکھی جاتی ہے، اس کو مرثیہ کہتے ہیں۔ اس میں مرحوم کے اوصاف بھی بیان کیے جاتے ہیں۔ اردو میں عام طور پر مرثیہ حضرت امام حسینؑ کی کربلا میں ہوئی شہادت کے ذکر اور شہیدانِ کربلا کے اوصاف بیان کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ مرثیہ نے اردو شاعری کو تصوراتی حسن و عشق کے دائرے سے باہر نکال کر اخلاقِ حسنہ سے وابستہ کیا۔ دبیر (1803-1875) اور انیس (1802-1874) نے مرثیہ گوئی میں جس کمالِ فن کا مظاہر کیا ہے، اس مقام تک دوسرا کوئی مرثیہ نگار نہیں پہنچ پایا ہے۔

حمد، نعت، مسدّس، مثلث، منقبت، مربع:

حمد میں خدا کی مدح کی جاتی ہے۔ نعت میں رسول اللہ کی تعریف کی جاتی ہے۔ مسدّس کے ہر بند میں چھے مصرے ہوتے ہیں جن میں سے پہلے چار مصرے ایک ہی ردیف میں اور آخر کے دو مصرے دوسرے ردیف قافیہ میں ہوتے ہیں۔ جب کسی نظم کے تین تین مصرے ہوں تو اسے مثلث کہتے ہیں۔ منقبت میں اولیا کرام کی ستائش کی جاتی ہے۔ جب کسی نظم کے چار چار مصرے ہوں تو اسے مربع کہتے ہیں۔

یہ تمام اصنافِ سخن اردو شاعری کی ہمہ جہت ترقی کی غمازی کرتی ہیں۔

اردو شاعری کے مخصوص عناصر

غیر اردو داں طبقوں میں عام طور پر اردو شاعری کو فارسی شاعری کی نقل سمجھا جاتا ہے۔ کسی حد تک ان کا یہ خیال درست بھی ہے لیکن ان کو یہ معلوم نہیں ہے کہ ہندوستانیت کو اپنے دامن میں سمیٹ لینے کے بعد اردو شاعری فارسی کی تقلیدِ محض نہیں رہی۔ فارسی کی تقلید کی وجہ یہ تھی کہ جب مسلمان قلم کار اردو زبان کو شکل دے رہے تھے، تب ان کے سامنے دو ہی راستے تھے۔ ایک تو یہ کہ وہ سنسکرت سے بہت کچھ مستعار لیتے، دوسرے یہ کہ وہ فارسی کی نقل کرتے۔ سنسکرت نہ تو ان کی زبان تھی اور نہ ہی ابھی تک سنسکرت سے ان کا واسطہ پڑا تھا۔ لہٰذا ان کا فارسی کی طرف رجوع کرنا ایک فطری عمل تھا۔ فارسی کی کامیاب صنفِ سخن غزل کو اردو میں شاندار طریقے سے لایا گیا۔ غزل کا تعلق براہِ راست دل سے ہے اور دل کی کوئی انتہا نہیں ہوتی۔ اس بحرِ بے کراں میں جذبات کے بے شمار موتی پوشیدہ تھے، جن کو اردو غزل میں اپنی آبداری دکھانے کا موقع ملا۔

موضوع:

فارسی کی تقلید کے باوجود اردو غزل موضوع کے اعتبار سے فارسی غزل کا چربہ نہیں بنی۔ اردو غزل کے بیشتر موضوعات کی تہہ میں ہندوستانی طرزِ زندگی کا غلبہ رہا۔ ہاں، لفظیات پر فارسی ضرور غالب رہی۔ ڈاکٹر اقبال ہی کو دیکھیے۔ ان کے کلام میں فارسی تلمیحات و تشبیہات کی بھرمار ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے وہ ہندوستانی ویدانت اور ادویت واد (وحدانیت) ہی کے مبلّغ ہیں[25]۔ لفظیات میں عاشق و معشوق، وصل و فراق، رہبر و کارواں، برق و آشیاں، تیر و شمشیر، محشر و قیامت جیسی تراکیب کے پس منظر میں اسلامی تہذیب کی تاریخ کے نشانات دیکھے جاسکتے ہیں۔ غم کی بہتات اور مبالغہ آرائی بھی اردو شاعری کے موضوعات میں شامل رہے ہیں، جو فارسی شاعری کے گہرے اثر کا ہی نتیجہ ہے[26]۔

اردو شاعری، بالخصوص 'اردو غزل' نے معشوق کی جو تصویر پیش کی ہے، وہ بھی بڑی عجیب ہے۔ معشوق کو انتہائی سنگدل اور بے رحم دکھایا گیا ہے۔ معشوق کے اس قسم کے تصور نے اردو شعرا کو حسن و عشق سے متعلق احساسات و جذبات کو اثر دار طریقے سے پیش کرنے میں بڑی

مدد کی ہے۔ رام بابو سکسینہ کو اعتراف ہے کہ ''اردو شاعری جذباتی شاعری ہے اور ہمارے فطری جذبات میں کشش پیدا کرتی ہے۔ ماسوا اس کے شیریں اور لطیف اور اپنے طرز خاص میں بے مثل ہے۔ وہ عشق میں شرابور ہے، نغمہ ہائے غم، عشق کی ناکامیاں، حسرت وارمان، ہجر کا قلق یہ اور اس قسم کے بیسیوں مضامین جو اردو شاعری کی جان ہیں ہمارے قلب پر ایک خاص اثر کرتے ہیں''27۔

معشوق اردو شاعری کا محور ہے مگر اکثر و بیشتر یہ عشق مجازی عشق حقیقی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اردو شاعری کی بنیاد دو چیزوں پر قائم ہے — عشق اور تصوف۔ تصوف کے حوالے سے دیکھا جائے تو صوفیانہ نظریات کی مندرجہ ذیل تینوں صورتیں اردو شاعری میں جا بجا موجود ملیں گی:—

1- انسان مجبور محض ہے۔ کوئی حرکت، کوئی عمل اس کے اختیار میں نہیں ہے۔
2- خدا خالق ہے مگر ہمارے اعمال سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اپنے اعمال کے لیے ہم خود جواب دہ ہیں۔
3- ہمارا اور ہمارے اعمال کا مالک خدا ہے لیکن اپنے اعمال کا سبب ہم خود ہیں، خدا نہیں۔

اسلوب:

اردو اسلوبِ شاعری کی سب سے بڑی خوبی جذبہ انگیزی ہے۔ کفایتِ لفظی اس کی دوسری بڑی خوبی ہے۔ نزاکتِ الفاظ، موسیقیت، حسنِ تخیل اور محویت اس اسلوب کی دیگر خوبیاں ہیں۔ اختصار کے ساتھ، اشاروں اشاروں میں، اظہار بیان کے لیے اردو شاعری کے اسلوب نے گفتگو کی ایک ایسی تہذیب کو جنم دیا ہے، جسے بہ آسانی اردو تہذیب کہا جا سکتا ہے۔ دوہے کے علاوہ شعر جیسی مختصر صنفِ سخن شاید کوئی نہیں ہے۔

صنائع بدائع:

اردو شاعری میں تجنیس کے ذریعے ایک لفظ کے ایک سے زیادہ معانی فراہم کیے

جاتے ہیں۔استعارہ کے ذریعے حقیقی اور مجازی معنی کے درمیان تشبیہ کا علاقہ پیدا کیا جاتا ہے۔ مبالغہ کے ذریعے بات کو بڑھا چڑھا کر کہا جاتا ہے۔ کنایہ کے ذریعے بغیر قرینہ صارفہ کے سخنِ پوشیدہ کا التزام کیا جاتا ہے۔

کیفیت:

ہندی شاعری میں کیفیت کے لیے 'رس' کی اصطلاح موجود ہے۔ علمِ کیفیت پر متعدد کتابیں موجود ہیں، جن کو 'رس شاستر' کہا جاتا ہے۔ جہاں تک میری نظر جاتی ہے، مجھے اردو میں ایسی کوئی کتاب دکھائی نہیں دیتی جسے اردو کا 'رس شاستر' کہا جاسکے۔ اس لیے ہم مجبوراً ہندی اصطلاحات کے ذریعے ہی اردو شاعری سے پیدا ہونے والی کیفیات کا ذکر کر رہے ہیں۔ بنیادی طور پر حسن و عشق کی شاعری ہونے کی وجہ سے اردو شاعری میں ''شرنگار'' (سنگار) رس تو بدرجہ اتم موجود ہے ہی لیکن جہاں معشوق سے متعلق بیان خوف زا ہو جاتا وہاں ''رودر رس'' پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جب کشت و خون کا ذکر ہوتا تو ''وبھتس رس'' کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور جہاں حزن و یاس کا عالم پیدا کیا جاتا ہے، وہاں ''کرُن رس'' کی کیفیت در آتی ہے۔ جہاں شاعری کا انداز مزاحیہ ہوتا ہے، وہاں ''ہاسیہ رس'' اور جہاں رزمیہ ہوتا ہے (بالخصوص مرثیہ میں) وہاں ''ویر رس'' برآمد ہوتا ہے۔

قبل اس کے کہ ہم جدید ہندی شاعری پر اردو کے اثر کا مطالعہ کریں، یہ معلوم کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ جدیدیت سے ہماری مراد کیا ہے اور ہندی شاعری کس پس منظر میں سے نکل کر جدیدیت تک پہنچی ہے۔

جدیدیت:

کسی بھی زمانے میں روایت سے ہٹ کر کیا گیا کوئی بھی کام جدید ہوتا ہے۔ جدید کے لغوی معنی تازہ، نیا، نو، زمانہ حال کا وغیرہ ہیں۔ اس کے متبادل انگریزی لفظ ''ماڈرن'' کے معنوں میں ترکِ روایت مضمر ہے [28]۔ ہندی ادب میں 1900 سے شروع ہونے والے اس دور کو شاعری

کا دور جدید کہا جاتا ہے، جو ''ریتی کال'' کی سماجی اور سیاسی غفلت سے بیداری کی علامت کے طور پر ظہور پذیر ہوا تھا۔ رام چندر شُکل 1900 سے شروع ہوئے آج تک کے ادب کو اس لیے جدید ادب کہتے ہیں، چونکہ وہی بیداری آج تک کارفرما ہے[29]۔ سریش چندر گپت لفظِ جدید کو نیا نظریہ قرار دیتے ہیں[30]۔ اور رانگے راگھو کے مطابق جدیدیت تغیر ہی کا دوسرا نام ہے[31]۔ راگھو نئی بیداری ہی کو جدیدیت قرار دیتے ہیں۔ ان تعریفوں کو تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے تو ''حیاتِ انسانی کے ارتقا میں تاریخ نے تین بار کروٹ بدلی ہے۔ قدیم انسان کی سوچ کا مرکز تھا خدا، (یا وہ غیبی طاقت) جو اس کائنات کا خالق و مالک ہے۔ زمانہ بدلا اور زمانے کی قدریں تبدیل ہوئیں۔ عہدِ وسطیٰ میں سماجی پس منظر میں خود انسان ہی اپنی سوچ کا مرکز بن گیا اور آج اپنے اندر نہاں شخص کو انسان تلاش کر رہا ہے۔ یہی انسان کی جدید کروٹ ہے[32]۔ ادب میں جدیدیت تغیر پذیر ادراکِ احساس کا وہ عالم ہے جس کا آغاز مکانکی اور سائنسی سلسلۂ ارتقا کے نقطے پر آ کر ہوا ہے[33]۔

جدید ہندی شاعری

ہندی ادب کے ابتدائی دور (آدی کال) کی شاعری میں جو دم خم دکھائی دیتا ہے، وہ مسلمانوں کے ہندوستان کو فتح کرنے کے ساتھ ہی اختتام پذیر ہو گیا تھا۔ 'بھکتی کال' میں شکست خوردہ قوم کی فرار پسندی ابھر کر سامنے آتی ہے۔ 'ریتی کال' بھی ہندوستانی معاشرے کی غفلت ہی کی غمازی کرتا ہے۔ راج درباروں سے تحفظ اور حصولِ دولت کی طمع نے شعرا کو اس قدر علمیت کے کرتب دکھانے پر آمادہ کیا کہ ان کی شاعری ریتیوں کی غلام ہو کر رہ گئی۔ انگریزی تمدن کی روشنی میں ہم نے نئی کروٹ لی اور ہمیں اپنی زبوں حالی کا احساس ہوا۔ راجہ رام موہن رائے، سوامی دیانند، رام کرشن پرم ہنس اور سوامی وویکانند نے مذہبی اور سماجی حلقوں میں ہندوستانی تہذیب کی فراموش کی جا چکی قدروں کو پھر سے زندہ کیا۔ اسی نئی کروٹ، نئی بیداری، نئی اٹھان کو جدیدیت کے نام سے جانا گیا اور جدید ہندی شاعری اسی تغیر کی علامت بن کر عالمِ وجود میں آئی۔

موضوع:

جدید ہندی شاعری موضوع کے اعتبار سے ان خیالات کی مظہر ہے جو دورِ جدید میں ہوئے سماجی، سیاسی اور معاشی انقلاب کی دین ہیں۔ سماجی حلقے میں یہ دور زبردست انقلاب لے کر آیا، جس سے شعرا کی زندگی بھی متاثر ہوئی۔ ہندوستانی قوم خوابِ غفلت سے نکل کر آگے بڑھی۔ عہدِ وسطیٰ میں زوال پذیر ہوئی قوم کی خود اعتمادی پھر سے بحال ہوئی۔ شودر اور عورت اس سماج کے دو بڑے شکار تھے۔ شودروں کو غلیظ اور ادنیٰ تصور کیا جاتا تھا۔ سوامی دیانند نے دلت اُدّھار اور اچھوت اُدّھار کی جو تحریک چلائی اس سے ہندی کے شعرا خوب متاثر ہوئے۔ دیانند ہی کی پیروی میں ہندی شعرا نے تعلیمِ نسواں کے حق میں آواز بلند کی۔ میتھلی شرن گپت نے یشودرا اور اُرملا کی بہتر تصویریں پیش کر کے عورتوں کے بارے میں کبیر اور تلسی داس کی منفی سوچ کو خارج کیا۔ سینہی اور بدری نارائن بھٹ نے اچھوتوں کو اپنانے کی گہار لگائی۔ سائنس کی ترقی کے دور میں بھی ہندی شعرا نے ہندوستانی قدروں قیمتوں کو ملحوظِ نظر رکھا۔ جہدِ آزادی کی ملک گیر لہر میں ہندی شاعروں نے جوشِ یقیں سے غلاموں کا لہو گرمانے کا فریضہ انجام دیا۔ متعدد شاعر خود تحریکِ آزادی میں شامل ہو کر قید و بند کی صعوبتوں میں سے گذرے۔ غرض یہ کہ جدید ہندی شاعری میں ان موضوعات کا انتخاب کیا گیا جو زندگی کو تحریک دینے والے تھے، ساکن و مسدود کرنے والے نہیں تھے۔ اس دور کی نظموں میں ماضی کی توصیف بھی تھی، حال پر اضطراب بھی تھا اور اچھے مستقبل کی امید بھی تھی۔

علامات:

کسی خفیف یا غیر موجود چیز سے متعارف کرانے کے لیے شاعری میں قابلِ فہم علامات سے کام لیا جاتا ہے۔ عہدِ وسطیٰ کے مقابلے میں دورِ جدید میں علامات سے زیادہ کام لیا گیا۔ جدید شعرا نے علامتوں کے ذریعے اپنے اظہار میں قوت اور بیان میں تاثیر بھری۔ پرساد، نرالا، دنکر، مُکٹ دھر جیسے شعرا نے تہذیبی علامتوں کا استعمال کیا۔ میتھلی شرن گپت، سیارام شرن گپت، ہری ونش رائے بچن جیسے شعرا نے مذہبی علامتوں کا سہارا لیا۔ ماکھن لال چترویدی، اودے شنکر

پنت، بھگوتی چرن ورما وغیرہ نے فلسفیانہ علامتوں کا دامن تھاما۔ سمترا نندن پنت، مہادیوی ورما، نریندر شرما، رانگے راگھو وغیرہ نے مناظرِ قدرت میں سے علامات کا انتخاب کیا اور کیدار ناتھ جیسے شعرا نے سائنٹفک علامتوں کی مدد سے اپنے خیالات و جذبات کو زبان دی۔ دورِ جدید کے تقریباً تمام شعرا نے اردو شاعری میں مروج علامات مثلاً شمع پروانہ، گل و بلبل، شراب و ساقی، جام و مینا، برق و آشیاں وغیرہ کا استعمال کیا ہے اور اس سے ان کی شاعری کے رنگ پر نکھار آیا ہے۔

اسلوب:

شروع شروع میں تو ''پربندھ'' (مثنوی) شاعری میں بیانیہ اسلوب ہی کا چلن رہا لیکن جیسے جیسے زبان پر نکھار آتا گیا اور جذبات و خیالات میں تغیر برپا ہوتا گیا، اسلوب میں سادگی و پرکاری شامل ہوتی گئی۔ 1905 سے 1915 تک کی پربندھ شاعری میں واقعہ نگاری کو اولیت حاصل رہی لیکن 1915 کے بعد کی شاعری میں جذبہ اور صنعت و حرفت کو ملحوظ رکھا گیا۔ جدید شاعری میں گیت (گیتی کاویہ) کو بھی بڑے طمطراق کے ساتھ اپنایا گیا۔ گیت پر اردو غزل کا بہت اثر پڑا اور اس کو لوک گیتا (عوامی شاعری) نے بھی متاثر کیا۔ گیت کی جدید شاعری سماجی بیداری کے ساتھ ساتھ جذبہ انگیز اور معنی خیز ہوتی گئی۔ ان گیتوں میں استعاریت، نشاط انگیزی اور شدتِ احساس نمایاں ہے۔ اس شاعری میں دل کی گرہیں بھی کھلیں لیکن جیسے جیسے اسلوب قوی ہوتا گیا، فکر میں کمزوری واقع ہوتی رہی۔ البتہ جدید گیتی کاویہ میں ہنرمندی اپنے عروج کو پہنچتی ہے۔ نزاکتِ الفاظ، موسیقیت اور تجسیم اس اسلوب کے دیگر اوصاف ہیں۔

اسلوب کی گوناگونی کے طفیل جدید ہندی شاعری میں گیت کئی نئے روپوں میں نمودار ہوا۔ بھارتیندو کے دور میں طنزیہ گیت خوب لکھے گئے۔ مکتوبی گیت بنگلا سے ہندی میں آئے اور شوک گیت اردو مرثیہ کی دین ہے۔

مُکتک کو ہندی شعرا نے قطع کی طرز پر ہی اپنایا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سنسکرت اور سنسکرت کے بعد کی زبانوں میں مُکتک نگاری کی ایک طویل روایت موجود رہی ہے لیکن جدید ہندی شاعری میں اس کا رواج اردو قطعے کی کامیابی کی وجہ ہی سے ہوا ہے۔ مُکتک دراصل

مشاعرے کی چیز ہے۔ عہدِ وسطی میں اسے راج درباروں میں بہت مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔ زندگی کے کسی ایک پہلو، کسی ایک منظر یا قدرت کے کسی ایک رنگ کی تصویر کشی مُکتک میں کی جاتی ہے[34]۔ مُکتک کے اسلوب میں صنائع و بدائع کی خوبصورتی، انتخابِ الفاظ، محاورہ بندی اور شیریں طرز کی خاصی اہمیت ہوتی ہے۔ جگن ناتھ داس رتناکر، ویوگی ہری، رائے دیوی پرساد پورن، ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ اور مابعد چھایاواد کے متعدد گیت کاروں نے مُکتک لکھے ہیں۔

جدید ہندی شاعری: ہمہ جہت صلاحیت کی غماز

مندرجہ بالا گفتگو سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ جدید ہندی شاعری ہمہ جہت صلاحیت اور ہمہ جہت ارتقا کی غماز ہے۔ دراصل یہ دور ہی تقریباً ہر شعبے میں اتنے تغیرات کا چشم دید گواہ ہے کہ ادب میں ایک ہمہ گیر انقلاب ناگزیر ہو جاتا ہے۔ شری کرشن لال کے لفظوں میں "اس دور کی سب سے اہم خصوصیت اصنافِ ادب اور ادبی رجحانات کا تنوع ہے۔"[35]

شاعری میں جہاں مہاکاویہ، کھنڈ کاویہ، آکھیان کاویہ، گیتی کاویہ اور مُکتک کاویہ جیسی اصنافِ سخن میں کامیاب طبع آزمائی ہوئی، وہیں نثر میں ناول، کہانی، رپورتاژ، ناٹک، ایکانکی، نبندھ، ڈائری، سنسمرن جیسی اصنافِ سخن عالمِ وجود میں آئیں۔ 1900 سے 1925 کے دوران ہندی ادب میں اتنے انقلاب برپا ہوئے ہیں کہ شاید ہی اتنے قلیل عرصے کے دوران کسی دوسری زبان کے ادب میں برپا ہوئے ہوں گے۔ جدید ہندی شاعری میں نیاپن ہے۔ یہ شاعری ریتی کال کی نمائشِ علمیت سے بغاوت کرتی ہے۔ اس کی زبان (کھڑی بولی) برج بھاشا کی ثقالت سے دامن چھڑا کر بول چال کی زبان بننے کی کوشش کرتی ہے۔ دیرینہ اعتقادات پسِ پشت جانے لگتے ہیں اور شاعری میں احتجاج، یاسیت، آزردگی، تذبذب، تشویش، اضطراب اور تشکک ابھر کر سامنے آنے لگے۔ ادب میں اس قسم کے انقلاب کے لیے ہم اس دور کے سماجی و سیاسی اضمحلال کو ذمہ دار ٹھہرا سکتے ہیں۔ فلسفہ کے صیغے میں خود بینی اور تحقیق کا رجحان پیدا ہوا۔ نئے نئے صنائع تلاش کیے گئے۔ قدرت سے غیر معمولی رغبت نے چھایاواد کو جنم دیا۔ سماجی بیداری پرگتی واد بن کر سامنے آئی اور پھر نئے نئے تجربات نے پریوگ واد کی صورت اختیار کر لی اور ہندی شاعری

فنی لوازمات سے باغی ہوکر بیان بازی کی شکل لینے لگی۔

کھڑی بولی تحریک:

لسانیات میں دلّی اور میرٹھ کے دیہاتی علاقوں کی بولی کو کھڑی بولی کہا گیا ہے۔ گریرسن نے اس کو "ورنیکلر ہندوستانی" اور سنیتی کمار چٹرجی نے "جن پدیہ ہندوستانی" کہا ہے۔ لسانیات کی رو سے کھڑی بولی ہی اسٹینڈرڈ ہندی، اردو اور ہندوستانی کی بنیادی بولی ہے۔ ناقدین کئی بار اس کو اودھی، برج جیسی بولیوں سے الگ کرنے کے لیے جدید ہندی ادب کو کھڑی بولی کا ادب کہہ دیتے ہیں اور اس لحاظ سے کھڑی بولی اسٹینڈرڈ ہندی کا متبادل بن جاتی ہے۔ اول الذکر کو ہم کھڑی بولی کی مخصوص تعریف اور آخر الذکر کو عمومی تعریف کہہ سکتے ہیں۔

کھڑی بولی "کھڑی" (کڑی) ہے یا "کھری"، یہ بحث بہت پرانی ہو چکی ہے۔ شاعری کی تاریخ میں کھڑی بولی بول چال کی وہ زبان ہے، جس نے برج بھاشا کو معزول کر کے اپنے لیے جگہ بنائی اور اپنے جوہر دکھا کر اپنا لوہا منوایا۔ ہندی ادب کی تاریخ میں ایک دور ایسا بھی رہا ہے، جب یہ سمجھا جاتا تھا کہ شاعری اور نثر کے لیے الگ الگ زبانوں میں طبع آزمائی کی جانی چاہیے۔ اُس دور کے قلم کاروں کا عقیدہ تھا کہ شاعری کے لیے برج بھاشا کے علاوہ دوسری کوئی زبان موزوں زبان نہیں ہے۔ ایسے وقت میں جن باصلاحیت شعرا نے بول چال کی زبان میں شاعری کر کے دکھائی، ان کو کھڑی بولی کے شاعر کہا گیا۔

کھڑی بولی کی تحریک اچانک ہی شروع نہیں ہو گئی تھی۔ برسوں پہلے سے قلم کار اودھی اور برج کی مخالفت میں آواز بلند کر رہے تھے اور کھڑی بولی میں نظمیں لکھ رہے تھے۔ کھڑی بولی کی اصل تحریک تو امیر خسرو کی پہیلیوں ہی سے شروع ہو گئی تھی۔ امیر خسرو کے زمانے میں اودھ بھاشا ادب کی زبان تھی مگر امیر خسرو نے بول چال کی بھاشا میں پہیلیاں لکھیں۔ نمونہ ملاحظہ کیجیے:۔

ایک تھال موتی سے بھرا
سب کے سر پر اوندھا دھرا

چاروں اور وہ تھال پھرے
موتی اس سے ایک نہ گرے

اس زمانہ میں اس قسم کی زبان میں شاعری کرنے کا مطلب تھا رائج الوقت زبان سے بغاوت کرنا۔ اس بغاوت کی ابتدا امیر خسرو سے ہوتی ہے۔ لیکن اس قسم کی بھاشا کا استعمال امیر خسرو نے پہیلیوں ہی میں کیا ہے۔ اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ زبان اس وقت کے عوام کی زبان تھی کیونکہ پہیلیاں علما کے لیے نہیں، عام آدمی کے لیے لکھی جاتی ہیں۔

کبیر کی زبان کو اگر چہ ''سدھکڑی بھاشا'' کہا جاتا ہے لیکن کبیر نے بھی جانے انجانے میں امیر خسرو کی جاری کردہ تحریک ہی کو آگے بڑھایا۔ کبیر کی بھاشا کا ایک نمونہ دیکھیے :-

کدو کاٹ مردنگ بنایا
نیمبو کاٹ منجیرا
سات تروئی منگل گاویں
ناچے بالم کھیرا

رحیم نے ''کلت للت مالا و جواہر جڑا تھا'' اور بھوشن نے ''پنج ہزارن بیچ کھڑا کیا، میں اس کا کچھ بھید نہ پایا'' جیسی زبان کا استعمال کر کے اس تحریک کو تقویت دی لیکن اس زمانے میں نہ تو کسی نے شعرا کی ان کاوشوں کی ستائش کی، نہ مذمت۔ اس لیے ہم سمجھتے ہیں کہ اس کو تحریک قرار دینا درست نہیں ہے۔ اسے کاوش یا لہر کا نام تو دیا جا سکتا ہے، تحریک نہیں کہا جا سکتا۔

1868 میں شری دھر پاٹھک نے گولڈ سمتھ کے ''ہرمٹ'' کا کھڑی بولی میں کامیاب ترجمہ کر کے اس لہر کو تقویت دی تو 1887 میں دیوکی نندن کھتری نے ''کھڑی بولی کا پدیہ'' نام کا مجموعہ شائع کر کے اس لہر میں ایک نئی روح پھونک دی۔

تشویشِ اوّل:

مخالفت کرنے والوں کی دلیل یہ تھی کہ ایسا کرنے سے ہندی زبان اپنی انفرادی حیثیت گنوا دے گی اور ہندی شاعری اردو شاعری کی نقل ہو کر رہ جائے گی۔ رادھا چرن گوسوامی

نے جو مضمون ''ہندوستان'' میں چھپوایا تھا، اس میں ان کی بنیادی دلیل یہی تھی لیکن شری دھر پاٹھک نے ان کو بار بار یقین دلایا کہ کھڑی بولی کے استعمال سے ہندی زبان کی انفرادیت کو کسی قسم کا کوئی خطرہ نہیں ہے۔ انھوں نے مزید یقین دہانی کی کہ ہندی کے وقار کو قائم رکھنے میں وہ کسی قسم کی کوتاہی نہیں برتیں گے۔

تشویشِ دوم:

یہ معاملہ ذرا ٹھنڈا پڑا تو مخالفین میں سے پرتاپ نارائن مشر نے ایک اور مسئلہ کھڑا کر دیا کہ جو زبان شعرا کی تسلیم شدہ سنسکرت کی طرح برج بھاشا کے اصولوں کی پابند نہیں ہے، اس میں شاعری کرنا شاعروں کے لیے باعثِ افتخار کیسے ہو سکتا ہے؟ مشر کو اس بات پر فخر تھا کہ صرف ان کا ملک ہی ایک ایسا ملک تھا جس میں نظم اور نثر کے لیے مختلف زبانیں مستعمل تھیں ورنہ دنیا کے کسی دوسرے ملک میں ایسا نہیں ہوتا تھا۔ جس امر پر مشر کو فخر کا احساس ہوا، اسی امر پر شری دھر پاٹھک کو شرمندگی محسوس ہوئی کہ جس زبان میں نثر لکھی جا رہی تھی، اس زبان میں لوگ شاعری کرنے میں معذوری کا اظہار کر رہے تھے۔ یہ بحث 1900 تک چلتی رہی۔ آچاریہ مہاویر پرساد دوویدی نے مورچہ سنبھالا تو یہ بحث ذرا ٹھنڈی پڑی۔ دوویدی جی نے دل و جان سے کھڑی بولی کی حمایت کی اور خود ''بلیورد'' عنوان کی ایک نظم کھڑی بولی میں لکھ کر دکھائی:-

یدی چے دیکھنا چاہے کوئی مورتی مان ادبھت ابھیمان
بلیورد! وہ روپ تمھارا دیکھے مت ننگ سمان

اتنا ہی نہیں آچاریہ جی نے ''کرات ارجنیہ'' کا بھی کھڑی بولی میں ترجمہ کر دیا:-

منیوں اور مرگوں کے دوارا کھنڈت کش یت ون بھیتر
اہاہا نگن پھرتے رہتے ہیں یہ تیرے ہی پد برد و تر

آچاریہ جی نے بھاشا کو ٹکسالی ہندی بنانے میں بہت اہم کردار ادا کیا، جس سے شاعری کو تقویت حاصل ہوئی اور ہندی شعرا برج بھاشا کی طرف جھکنے سے بچے رہے۔ ''گرامر کے اعتبار سے درست زبان میں لکھنے کا اصرار دوویدی عہد کے شعرا کرتے رہے ہیں۔ زبان کے

تعلق سے وہ کسی سہو کو آچاریہ دوویدی کی منظوری ملتے ہوئے نہیں دیکھ سکتے تھے۔ ابتدائی شاعری میں برج بھاشا کا پُٹ دکھائی دیا لیکن یہ حالت جلد ہی اختتام پذیر ہوگئی چونکہ آچاریہ جی نے زبان کی پاکیزگی کا نیک کام شروع کردیا۔ ان کی بدولت کھڑی بولی کی حقیقی چمک شاعری میں دکھائی دی[36]۔

ہری اودھ اور میتھلی شرن گپت نے شعوری طور پر مسلسل کوششیں کیں اور کھڑی بولی کا پرچم افقِ ادب پر لہرادیا۔ اس سے روایت کے طور پر چلی آرہی برج بھاشا کا اخراج ہوا اور رفتہ رفتہ زبان میں شگفتگی، دلکشی اور معنی آفرینی آنے لگی۔ 1900 سے شروع ہوئی اس تحریک کے طفیل 1950 تک آتے آتے کھڑی بولی پر اتنا نکھار آگیا کہ پھر برج بھاشا میں شاعری کرنے کو مستحسن نہ سمجھا گیا۔

ظاہرہ طور پر ہندی والوں نے اردو سے رشتہ منقطع کرلیا تھا لیکن ہندی شاعری خود کو اردو کے اثر سے محفوظ نہ رکھ سکی۔ بلاشبہ اردو نے ہندی کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے اور یقیناً اردو نے بھی کافی حد تک ہندی کا اثر قبول کیا ہے۔

زیرِ نظر تحقیق

زیرِ نظر تحقیق میں 1900 سے لے کر 1950 تک کی ہندی شاعری پر پڑنے والے اردو کے اثر کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ اردو زبان، اردو شاعری اور اسلوبِ شاعری نے کس طرح اور کہاں کہاں پر ہندی شاعری کو متاثر کیا ہے اور اردو کے کون کون سے عناصر ہندی شاعری میں داخل ہوئے ہیں، اسی کا جائزہ اس تحقیق میں لیا گیا ہے۔

اس قسم کا کوئی تقابلی مطالعہ میرے دیکھنے میں نہیں آیا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ ہندی کو ہندوؤں کے ساتھ اور اردو کو مسلمانوں کے ساتھ اس قدر وابستہ کردیا گیا ہے کہ دونوں زبانوں کے ادب کا بیک وقت مطالعہ کرنے والے شاید ہی کہیں پر دکھائی دیں۔ حالت یہ ہوگئی ہے کہ ہندی والوں کو اردو سے اور اردو والوں کو ہندی سے نفرت سی ہوگئی ہے۔ ہندوستان کی آزادی کے بعد چونکہ اردو کو حاشیے پر ڈال دیا گیا، اس لیے نئی نسل کے بچے اردو ادب ہی سے نہیں،

اردو زبان سے بھی بے بہرہ ہو گئے ہیں۔ بھارتیندو کے زمانے میں بعض لوگوں نے ان دونوں زبانوں کے تقابلی مطالعہ میں دلچسپی ضرور دکھائی تھی لیکن ان کا مقصد دونوں زبانوں کو قریب لانا نہیں تھا بلکہ وہ اس مطالعہ کے ذریعے ہندی کی تشکیل کی کوشش کر رہے تھے۔

حواشی

1- سید سلیمان ندوی: بھارت اور عرب کے سمبندھ: 1930، ہندوستانی اکیڈمی، پریاگ، صفحہ 3

2- نارائن کول نے ''احوالِ بیاضِ کشمیر'' کے عنوان سے تاریخ لکھی۔

3- قانونگو: دارا شکوہ: 1958، گیا پرساد اینڈ سنز، آگرہ، صفحہ 68-67

4- ایضاً: صفحہ 72

5- بکرم جیت سنگھ حسرت: دارا شکوہ: لائف اینڈ ورکس، 1953، وشو بھارتی، شانتی نکیتن، صفحہ 216

6- پدم سنگھ شرما: ہندی اردو ہندوستانی، 1951، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، صفحہ 147

7- کرپال سنگھ: کیلیلاگ خالصہ کالج امرتسر، سکھ ریسرچ ڈپارٹمنٹ، 1962

8- ہزاری پرساد دویدی: وچار پرواہ، 1959، ہندی گرنتھ رتناکر، بمبئی، صفحہ 66

9- رام پوجن تیواری: صوفی مت، سادھنا اور ساہتیہ، 2013 بکری، گیان منڈل، بنارس، صفحہ 524

10- ہزاری پرساد دویدی: وچار پرواہ، 1959، ہندی گرنتھ رتناکر، بمبئی، صفحہ 71

11- ہزارہ، نوین سنگرہ، شٹ رتو، کادیہ سنگرہ، پریم ترنگنی وغیرہ۔

12- نظیر اکبرآبادی: کلیات، 1951، مدھبدام کمار پریس، لکھنؤ، اشاعتِ سوم، صفحہ 752

13- ایضاً: صفحہ 779

14- قتیل شفائی: گجر، 1957، نیا ادارہ، دہلی، صفحہ 17

15- ایضاً: صفحہ 80

16- احمد ندیم قاسمی: جلال و جمال، 1946 نیا ادارہ، لاہور، صفحہ 94

17- اللہ بندے خاں، عنایت حسین، امراؤ خاں، پیتابائی، چھوٹے محمد خاں، مچھن، پیر بخش، نثار حسین بدایونی، پیارے صاحب، فدا حسین خاں، فیاض خاں، بڑے غلام علی خاں، بڑے منے خاں، محمد خاں، بنے خاں،

باسط خاں، نبی خاں، من رنگ، منصور، متو خاں، مان تول خاں، میر علی، مظفر خاں، مراد علی، مشتاق حسین خاں، مہدی حسین خاں، محمد علی خاں، رجب علی خاں، رحمت علی خاں، رحیم الدین خاں، را گرس خاں، وزیر خاں وغیرہ وغیرہ۔

18 - اُمیش جوشی: بھارتیہ سنگیت کا اتہاس، 1957، مان سرو ور پرکاشن، فیروز آباد، صفحہ 202

19 - ایضاً: صفحہ 209

20- سنگیت کے باب میں واجد علی شاہ، عنایت خاں، عبدالکریم خاں، سازوں کے باب میں فیروز خاں؛ پیار خاں، رحیم سین، بسم اللہ خاں؛ راگوں کے باب میں شیخ بہاء الدین، میاں شوری، بہرام خاں وغیرہ فن کاروں کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ بادشاہ ابراہیم نے فارسی میں 'کتاب نورس' تصنیف کی، مرزا نے 'تحفۂ ہند'، محمد رضا نے 'نغماتِ آصفی' اور بڑے آغا نے 'گلدستۂ نغمات' جیسی کتب تصنیف کیں۔ بندو خاں نے ہندی میں 'سنگیت وویک درپن' اور مولا بخش نے 'چھند و منجری' نام کی کتب تصنیف کیں۔

21- محی الدین قادری زور: ہندوستانی لسانیات، 1955، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، صفحہ 95

22- (i) مسیح الزماں: تعبیر تشریح تنقید، 1955، خیاباں، الہ آباد، صفحہ 1

(ii) آغا محمد باقر: تاریخ نظم ونثر اردو، 1938، شیخ مبارک علی، لاہور، صفحہ 1

(iii) دتاتریہ کیفی: کیفیہ، 1950، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، صفحہ 24

23- شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے — دل ہوا ہے چراغ مفلس کا (میر)

24 - ہر لیا ہے کسی نے سیتا کو — زندگی ہے کہ رام کا بنواس (فراق گورکھپوری)

25- وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا — ... (اقبال)

26- انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں — ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے (اکبر الہ آبادی)

27- رام بابو سکسینہ: تاریخ ادبِ اردو، 1952، راجہ رام کمار پریس، لکھنؤ، اشاعتِ چہارم، صفحہ 56

28 آکسفورڈ انگلش ڈکشنری: 1933، جلد 6، آکسفورڈ، لندن، صفحہ 572

29 - رام چندر شکل: ہندی ساہتیہ کا اتہاس، 2015 بکرمی، ناگری پرچارنی سبھا، بنارس، اشاعت 12 ویں، صفحہ 606

30- سریش چندر گپت: آدھونک ہندی کویوں کے کاویہ سدھانت، 1940، ہندی ساہتیہ سنسار، دلی، صفحہ 18

31- رانگے راگھو: آدھونک ہندی کویتا میں وشے اور شیلی، 1962، راجپال اینڈ سنز دلی، صفحہ 6

32- دھرم پال مینی: ہندی سیمینار، 1966، پنجاب یونیورسٹی، چنڈی گڑھ، صفحہ 80

33- گرجا کمار ماتھر: نئی کویتا۔ سیمائیں اور سمبھاونائیں، 1966، اکشر پرکاشن، دہلی، صفحہ 106

34- شری کرشن لال: آدھونک ہندی ساہتیہ کا وکاس، 1999، وشو ودیالیہ ہندی پریشد، پریاگ، صفحہ 93

35- ایضاً: صفحہ 1

36- سدھیندر: ہندی کویتا میں یگانتر، 1950، آتمارام اینڈ سنز دلی، صفحہ 85

(2)

جدید ہندی شاعری کی زبان پر اردو کا اثر

جب شکست نصیب ہندوستانیوں نے غیر ملکی حملہ آور مسلمانوں کی حکومت کو قبول کرلیا تو یہ ضروری ہوگیا کہ ایک ایسی زبان تشکیل پائے جس میں دونوں قومیں گفتگو کرسکیں۔ ہندوستانیوں کے پاس اس وقت قدیم زبان سنسکرت تھی اور شمالی ہند میں دہلوی اور پنجابی عوام کی بولیاں تھیں۔ ادب میں برج بھاشا کا بول بالا تھا۔ مسلمان عربی اور فارسی زبانیں اپنے ساتھ لائے تھے۔ غالباً بہت دیر تک مسلمان لوگ آدھی اپنی اور آدھی ہندوستانی زبانیں ملا کر ٹوٹی پھوٹی زبان بولتے رہے ہوں گے [1] لیکن ان کی زبان کے جن الفاظ سے یہاں کے لوگ مانوس ہوگئے تھے ان کو ترک کرنے کی ضرورت ان کو محسوس نہیں ہوئی ہوگی۔ اردو کو مسلمانوں کی زبان کہنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ اگر ہندوؤں نے تعاون نہ کیا ہوتا اور ہندوؤں کی کاوش شاملِ حال نہ رہی ہوتی تو اردو زبان وجود میں ہی نہیں آئی ہوتی [2]۔

جب ایک قوم فاتح اور دوسری مفتوح ہو تو تہذیب وتمدن کا ادغام بہت تیزی سے ہوا کرتا ہے۔ اقلیت میں ہونے کی وجہ سے فاتح قوم مفتوح عوام پر اپنی زبان نہیں تھوپ سکتی، اس لیے اپنی زبان کھو بیٹھتی ہے۔ لیکن اس کی زبان کے بہت سے الفاظ شکست خوردہ قوم کی زبان میں

داخل ہو جاتے ہیں اور اس کا روپ بدل جاتا ہے۔ مسلمانوں کی آمد سے ہندوستانی زبانوں کے ساتھ ایسا ہی ہوا۔ اس اختلاط کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہاں کی زبان (ہندی) میں غیر ملکی زبانوں کے الفاظ داخل ہوتے رہے اور اس کی حالت ویسی ہی ہو گئی جیسی یونانی اور لاطینی الفاظ کے آنے سے انگریزی کی ہوئی تھی[3]۔ ڈاکٹر ماریوا ے۔ پی ای نے ہندوی زبان کو اردو کی بنیاد قرار دیا ہے۔ مسلمانوں کی آمد سے پہلے ہندوی زبان ہندوستان میں موجود تھی۔ اسی میں عربی فارسی الفاظ جذب ہوتے گئے[4]۔ یہ سلسلہ تا دیر جاری رہا اور بالآخر ہندوی زبان میں فارسیت کا رنگ گہرا ہو گیا۔

زبان پر اردو کا اثر:

کھڑی بولی ہندی کی تحریک 1900 کے آس پاس شروع ہوئی۔ اس سے قبل برج بھاشا ہی کو شاعری کے لیے موزوں زبان تصور کیا جاتا تھا۔ بھارتیندو ہریش چندر کے زمانے میں کھڑی بولی ہندی شاعری کی زبان بنی۔ لیکن جب تک کھڑی بولی کو ہندی شاعری میں استحکام حاصل ہوا تب تک اردو شاعری کی زبان خاصی شائستہ ہو چکی تھی۔ ابتدائی دور کی شاعری کے علاوہ اردو شاعری کی زبان عام طور پر کھڑی بولی ہی رہی، جس کو بہت بعد میں ہندی شاعری نے اپنایا۔ غرض یہ کہ بیسویں صدی تک آتے آتے اردو شاعری کی زبان خوب منجھ چکی تھی اور اسے کھڑی بولی ہندی کی طرح منجھنے اور سنورنے کی ضرورت نہیں تھی۔ ضرورت تھی کھڑی بولی ہندی کو مانجھنے سنوارنے کی۔ ایسے میں کھڑی بولی ہندی کا شائستہ کھڑی بولی اردو سے اثر قبول کرنا ایک فطری عمل تھا۔

کھڑی بولی ہندی کی تحریک ہی کے دوران ہندی وادی دو خیموں میں بٹ گئے تھے۔ ایک گروہ ان ادیبوں کا تھا جو ہندی میں سے اردو الفاظ کے مقاطع کے حق میں تھے اور دوسرا گروہ اردو الفاظ کو برقرار رکھنے کے حق میں تھا۔ دوسرے گروہ کے ادیبوں میں ایودھیا سنگھ اپادھیائے پیش پیش تھے۔ وہ یہ سمجھتے تھے کہ "اردو ادب بہت خوبصورت ہے۔ اس کی نازک خیالی، تراش خراش، بندش، محاورہ، مبالغہ، استعارہ معرکے کا ہے۔ ہندی زبان کے شاعروں کو، خصوصاً کھڑی بولی میں شاعری کرنے والوں کو ان کو ملحوظ نظر رکھنا چاہیے۔ یہ بڑے کام کی چیزیں ہیں۔ ان سے

خوب فائدہ اُٹھایا جاسکتا ہے[5]۔'''' خود بھارتیندو بھی جب کھڑی بولی میں شاعری کرتے تھے تو اُن کی طرز اور ان کا لہجہ اردو کا ہوتا تھا یا ٹھیٹھ بناری کا[6]۔'' ہندی کو شائستہ زبان بنانے میں کوشاں آچاریہ مہاویر پرساد دوویدی کی ہمدردیاں بھی انھیں لوگوں کے ساتھ تھیں۔ ان کا رویہ اگرچہ ہم آہنگی کا تھا لیکن ان کے نزدیک جان بوجھ کر زبان کو اعلیٰ بنانا اپنے پیروں پر کلہاڑی مارنا تھا۔

زبان پر پڑے اردو کے اثر کو دو حصوں میں تقسیم کر کے دیکھنا مناسب ہوگا، اس لیے ہم پہلے لفظ سازی کے اعتبار سے اور پھر محاورہ بندی کے اعتبار سے اس کا احاطہ کرنے کی کوشش کریں گے۔

الفاظ:

ہندی میں اردو الفاظ کے استعمال کا معاملہ تو متنازعہ بنا رہا لیکن جو لوگ اس کے حق میں تھے ان کی شاعری میں اردو الفاظ متواتر مستعمل ہوتے رہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کاوش وہ اس لیے کر رہے تھے کہ ان کی شاعری میں اردو جیسی چستی اور روانی آسکے۔ جہاں ہری اودھ نے:-

دیں نہ حلوے چھین تو کر دے نہ لیں
ناتھ کب تک دیکھتے جلوے رہیں
کب تلک بلوے رہیں گے دیش میں
کب تلک ہم چاٹتے تلوے رہیں

کہہ کر حلوہ، جلوہ، بلوا، تلوا جیسے اردو الفاظ کا استعمال کر کے اس بند میں تجنیس اور روانی کی خوبیوں سے فائدہ اُٹھایا، وہاں رام کمار ورما نے:-

خونیں ہوتے ہیں جگت کے سبز رنگ
یہ دہائی دے رہی ہے مہندی

سرخی کے لیے ارُن یا رکتم کا استعمال نہ کر کے خونیں لفظ کا استعمال کیا اور دنیا کی ہریالی کو سبز کہا۔ یہاں دہائی دینے کا استعمال بھی بول چال کی زبان میں روانی پیدا کر رہا ہے۔ سوہن لال دوویدی نے:-

یہ میہمان یہ میزبان ساقی صراحی کا سمان
یہ جلسہ محفل سبھی تان یہ کرتے ہیں کس پر گمان

کہہ کر نہ صرف اردو الفاظ ہی بکثرت استعمال کیے ہیں بلکہ اردو شاعری کا لہجہ پکڑنے کی سعی بھی کی ہے۔ اردو الفاظ کے استعمال کا یہی میلان پر گتی وادی اور پریوگ وادی شاعروں میں بھی رہا اور انھوں نے جی بھر کے اردو آمیز زبان میں شاعری کی [7]۔

فارسی الفاظ کا استعمال تو نواز، گوال، اور رس بندھی نے بھی بہت کیا تھا۔ بہاری کے دوہوں میں اردو کے بہت سے الفاظ موجود ہیں۔ سورداس اور تلسی داس کی شاعری میں بھی فارسی کے بعض الفاظ شامل ہیں [8]۔ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی اور اردو الفاظ لوگوں کے لاشعور میں اس قدر گھر کر گئے تھے کہ وہ چاہ کر بھی ان سے گریز نہ کر سکے۔ پدماسندھی نے اپنے مجموعے 'بھاولیکھا' کے پیش لفظ میں اعلان کیا کہ ''کہیں کہیں مجھے ہندی زبان میں وہ الفاظ نہ مل سکے، جن کے ذریعے میں اظہار کر پاتی۔ ایسے مقامات پر میں نے ویدوں کو ٹٹولا اور سچ مچ ہی مجھے اپنے گھر میں وہ چیز مل گئی، جس کو ہم اردو فارسی جیسی زبانوں میں تلاش کرتے ہیں۔ ''مشک'' فارسی زبان کا لفظ ہے۔ مجھے رگ وید کے منڈوک سوکت میں اس کا متبادل لفظ ''درتی'' ملا ہے، جس کو ہندی شاعری میں لانا میں نے ناگزیر خیال کیا ہے [9]۔'' لیکن اپنی اسی کتاب کے صفحہ 39 پر ایک نظم میں وہ کہتی ہیں:۔

کاندھے پر شراون دھر لایا
میگھ مشک میں جل بھر لایا

دیکھنے اور غور کرنے کی بات یہ ہے کہ جس خاص لفظ کے استعمال سے پرہیز کرنے کا مصمم ارادہ پدماسدھی نے کیا تھا، وہ لفظ ان کے لاشعور میں اتنا گہرے اترا ہوا تھا کہ نظم لکھتے وقت ان کو رگ وید کے منڈوک سوکت میں سے تلاش کیا ہوا لفظ ''درتی'' یاد ہی نہیں آیا۔ ایسا کتنے ہی ہندی شاعروں کے ساتھ ہو چکا ہے کہ وہ چاہ کر بھی اردو الفاظ کے استعمال سے پرہیز نہیں کر پائے ہیں۔ بعض فراخ دل شاعروں نے تو اس کا اعتراف بھی کیا ہے۔ ہری کرشن پریمی اپنی کتاب 'روپ ریکھا' کے پیش لفظ میں رقم طراز ہیں کہ ''ان غزلوں یا گیتوں میں کچھ ایسی تخلیقات بھی ہیں، جن میں اردو الفاظ کا استعمال کثرت سے ہو گیا ہے۔ جیسے:۔

سمجھ کر خاک اس دل کو کچل کر چل دیے تم تو
تمھاری یاد نے لیکن مجھے دل کو جلایا ہے

اردو الفاظ کا استعمال کہیں کہیں پر میں نے ضرور کیا ہے...... مجھے یقین ہے کہ ہندی شاعری کو قومی بنانے کے لیے اس کی ضرورت بھی ہے[10]۔" اسی طرح کا اعتراف رماشنکر رسال بھی کرتے ہیں کہ "اردو شاعری کی زبان میں محاوروں کا صحیح استعمال اور برمحل الفاظ کا انتخاب ہی اس شاعری کی جان ہے۔ اس کے ذریعے اردو شاعری آسان فہم اور خوبصورت ہو کر شاعر کے جذبات کو قاری کے دل تک پہنچا کر استحکام دے دیتی ہے۔ اسی چیز کو ہندی شاعری میں لانے کی کوشش اس کتاب میں کی گئی ہے[11]۔"

شعرا ہی نہیں، ہندی کے کئی دانشور بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ "اردو میں مروج الفاظ کے بغیر تو اب کام ہی نہیں چلتا۔ یہ آجاتے ہیں اور ان کو رکھنا ہی پڑتا ہے[12]۔"

اردو کی طرح ہی ہندی میں بھی فارسی سوابق مستعمل ہو رہے ہیں۔ مثلاً کم عمر، کم سن۔

ب بمعنی سمت:　بنام، بدولت

ب بمعنی بد:　بدمعاش، بدنام، بدبو، بددماغ

لاحقہ:

ہندی میں رواج پا چکے بہت سے ارذو الفاظ ایسے ہیں کہ جب ان میں لاحقہ لگانے کی ضرورت پیش آتی ہے تو لاحقہ بھی اردو ہی سے مستعار لے لیا جاتا ہے۔ اردو کی طرز پر لفظ سازی کی چند مثالیں دیکھیے :-

مشتق اسم نکرہ:

گی، ای، آئی لواحق سے ہی ان اسمائے نکرہ کی تشکیل ہوتی ہے، جن کو اردو مشتق کہا جاسکتا ہے۔ ایسے لواحق کے جوڑنے سے اس قسم کے الفاظ بنتے ہیں — تازگی، بے ایمانی، عقلمندی، دل لگی وغیرہ۔

مشتق اسم نسبتی:

گر، چی، دار، بین جیسے لواحق جوڑنے سے ان اسمائے نسبتی کی تشکیل ہوتی ہے، جن کو اردو مشتق کہا جاسکتا ہے۔ ایسے لواحق کے جوڑنے سے اس قسم کے الفاظ بنتے ہیں — کاریگر، بازی گر، زمیں دار، خدمتگار، دوربین، باورچی وغیرہ۔

مشتق اسم صفت:

اسم کی طرح ہی اردو مشتق صفات بھی موجود ہیں۔ اسم کے آخر میں جب آنہ، گین، ناک، بان، مند، شاہی، باز جیسے لواحق آتے ہیں تب ایسے الفاظ صفت تشکیل پاتے ہیں، جیسے سالانہ، غمگین، خطرناک، مہربان، دغاباز وغیرہ۔

ہندی شعرا نے بوقتِ ضرورت اردو الفاظ کے ساتھ اردو لواحق ہی نہیں جوڑے بلکہ بعض جگہوں پر ہندی الفاظ کے ساتھ بھی اردو لواحق جوڑ دیے ہیں اور بعض جگہوں پر اردو الفاظ کے ساتھ ہندی لواحق جوڑ دیے ہیں۔ بعض الفاظ تو اردو سے مستعار لے کر جوں کے توں رکھ لیے گئے ہیں اور بعض کو اپنی سہولت کے مطابق توڑ مروڑ لیا گیا ہے۔ اردو الفاظ کے استعمال کی مثالیں دیکھیے۔

اصل الفاظ:

چھو اٹھی چھپا ہردے گستاخ تمھاری نکھری ہی پہچان [13]

☆

میگھوں کے کاغذ پر جب سورج لکھے سنہری عبارت [14]

☆

میں نہ بندھا ہوں دیش کال کی زنگ لگی زنجیر میں [15]

☆

آہستہ بول ارے او مذہب کی کتاب [16]

☆

فقط پران دینے کے شوقین تھے ہم [17]

☆

عظیم الشان گھر ے پیار کے در نے بلایا ہے [18]

☆

مفت لے جاؤ یہاں سے بال کھدرا [19]

مندرجہ بالا مصرعوں میں خط کشیدہ الفاظ اردو کے الفاظ ہیں، جن کا استعمال ان کی اصل صورت کو برقرار رکھ کر کیا گیا ہے۔

شکستہ الفاظ:

ہندی شعرا نے ضرورت کے مطابق اردو الفاظ کی شکست و ریخت بھی کی ہے۔ دیکھیے:

کیوں کشن بھنگڑ جگ میں ایمان سے ایسے جھوٹے جاتے [20]

☆

ایک بیش قیمتی لہر مجھے ادھار دے [21]

☆

جو اسی موڑ پر
برگد کی گھنگھور شاخاؤں کی کھلیل
ابھری محراب [22]

☆

ٹیڑھے منہ چاند کی عیاری روشنی [23]

☆

تخیلی میزوں پر دھوئیں کے چھلّے ہیں [24]

☆

مذہب ودھرم کے متوالے بھڑ پڑے سینکڑوں دَل کے دَل [25]

☆

سن بیالیس کے ظلم کی یاد تازی تھی دلوں میں ہمارے [26]

مندرجہ بالا مصرعوں میں خط کشیدہ الفاظ ایسے اردو الفاظ ہیں، جن کو ہندی شعرا نے حسب منشا بگاڑ کر استعمال کیا ہے۔ اردو والے ان الفاظ کا استعمال اس طرح نہیں کرتے ہیں۔ وہ ان کو بالترتیب ہجوم، بیش قیمت، شاخوں، محراب، عیار، بحث زدہ، دین ومذہب، تازہ وغیرہ لکھتے بولتے ہیں۔

حرف عطف:

اردو میں بطور عطف 'وُ' کا استعمال صرف فارسی کے دو الفاظ کے اتصال کے لیے کیا جاتا ہے جبکہ ہندی شعرا نے ''مذہب ودھرم'' جیسی تراکیب میں اس اصول کی خلاف ورزی کی ہے۔ یہی نہیں، انھوں نے تو 'محراب' کا 'میحر اب' بھی بنالیا ہے اور 'مخشلی میزیں' جیسے مرکب بھی وضع کر لیے ہیں۔ لسانیات کی نظر سے اسے زبان کا انحطاط نہیں، ارتقا کہا جائے گا۔

بعض شعرا ایسے بھی ہیں جنھوں نے حرف عطف کا استعمال صحیح طریقے سے کیا ہے۔ جیسے:-

دنیائے فانی شیشے کی مانند ہے مگر [27]

☆

کیا محبت میں اقرار وفا کچھ بھی نہیں [28]

لیکن بعض نے تو ہندی اردو الفاظ کو گڈمڈ کر کے عجیب وغریب قسم کے مرکب الفاظ بنا ڈالے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:-

آگے کوئی چھلکاتی مدھو جام ہے [29]

☆

جان گیا کیا مجھے پلانے وہ ساقی بالا آتی ہے [30]

☆

تم کو کہتی ہیں گھوس خور [31]

مندرجہ بالا مصرعوں میں مدھو، بالا اور گھوس ہندی کے الفاظ ہیں اور جام، ساقی اور خور اردو کے، جن کو جوڑ کر مدھو جام، ساقی بالا اور گھوس خور جیسے الفاظ بنا لیے گئے ہیں۔

تبدیلیٔ صورت:

اردو کے زیرِ اثر ہندی الفاظ میں لچک لانے کی غرض سے بعض ہندی شعرا نے لفظوں کی صورت ہی تبدیل کر دی ہے۔ مصرے کا وزن قائم رکھنے کے لیے اردو شعرا 'ایک' لفظ کو 'اک' کے طور پر بھی استعمال کر لیتے ہیں لیکن ہندی میں ایسا کرنا جائز نہیں سمجھا جاتا ہے۔ وجہ یہ کہ ہندی عروض کی بنیاد 'ماترائیں' ہیں جبکہ اردو عروض کی بنیاد 'بحریں' ہیں مگر اردو کے زیرِ اثر ہندی شعرا نے بھی 'ایک' کو 'اک' بنانے میں تامل نہیں کیا ہے۔

تال سُر لے ہے ہر اک شے ہے نہیں کوئی کمی [32]

وزن کے حساب سے اس مصرے میں 'ہر اک' کو 'ہرک' پڑھا جائے گا جو تقطیع میں صحیح بیٹھ جائے گا لیکن جب ماتراؤں کا شمار کریں گے تو مصرے میں ایک ماترا کم ہو جائے گی۔

ہندی کے بہت سے ایسے الفاظ ہیں جن کو اگر اردو میں لکھا جائے تو ان میں سے تخفیف غائب ہو جاتی ہے۔ مثلاً رُدْر کو رُدر، رو ِسْدر کو رو ِسدر، ئمر، کو ئمر، پر بھاکر کو پر بھاکر لکھا اور بولا جاتا ہے۔ ہندی والے چاہتے تو 'سمندْر' کا حسبِ قاعدہ استعمال کرنے میں ان کو کچھ ایسی دشواری درپیش نہ تھی لیکن اردو کے زیرِ اثر انھوں نے 'سمُدْر' کو بھی 'سمندر' کے طور پر استعمال کیا ہے۔ دیکھیے:۔

ندی بولی چلو بوند و سمندر نے بلایا ہے [33]

☆

بند کولوں میں سمندر کا شریر [34]

علم عروض میں 'اور' کو 'آر' یا 'اُر' کے طور پر باندھنے کی اجازت ہے کیونکہ وزن قائم

رکھنے کے لیے حروفِ علت کا گرایا جانا جائز سمجھا جاتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر ہندی میں 'اور' کے لیے 'اَو' کا استعمال رائج ہو گیا۔ مثلاً:

عاشق کی چِلیوں میں اَو چوماچاٹیوں میں [35]

'ءِ' کا استعمال:

'ءِ' فارسی کی اضافت ہے۔ ہندی میں اس کا کوئی بدل نہیں ہے۔ ہندی میں 'ءِ' کے ذریعے دو لفظوں کو جوڑنے کے لیے 'تتھا'، 'اور'، 'ایوم' وغیرہ کا استعمال کیا جاتا ہے مگر اردو کے زیرِ اثر جدید ہندی شاعری میں 'ءِ' کا استعمال مروج ہو گیا ہے ۔

آج کے ابھاو کے ءِ کل کے اُپواس کے [36]

تخفیفِ حرف:

اردو میں کسی حرف کی تخفیف کے لیے جزم کا استعمال کیا جاتا ہے لیکن جب یہ لفظ ہندی کا ہو، تب اس کے کسی حرف پر نہ جزم لگایا جاتا ہے اور نہ اس حرف کو ساکن کیا جاتا ہے۔ اردو میں رَتَن کو رَتْن، بِٹھا کر کو بِٹھا کر، جَنَم کو جَنْم وغیرہ لکھا بولا جاتا ہے۔ جدید ہندی شعرا نے بھی اردو والوں کی نقل میں حرف کو 'ہلنت'' (جزم لگانا) کرنے کی روایت کو خیر باد کہہ دیا اور اردو والوں ہی کی طرح سے الفاظ کا استعمال کرنے لگے۔ دیکھیے:

یاد آتی ہے بھلانے کا جَتْن کرتا ہوں [37]

☆

اب تو آؤ پرِیتم پیارے [38]

☆

تم میرے جانے پہچانے جَنَم جَنَم کے میت نہ جانے [39]

☆

تے دھنیہ ز تم سار کھے دُرلبھ ایں سنسیہ نہیں [40]

مندرجہ بالا مصرعوں میں یتن میں تائے کو، جنم میں نون کو اور درلبھ میں رے کو حروف ساکن رکھا جانا چاہیے تھا اور لفظ 'پریتم' کو اس کی اصل صورت 'پریہ تم' کے طور پر استعمال کیا جانا چاہیے تھا، جو نہیں ہوا ہے۔

واحد و جمع:

اردو میں واحد و جمع دونوں کے لیے 'یہ' اور 'وہ' کا استعمال ہوتا ہے جبکہ ہندی میں واحد کے لیے یہہ، وُہ، مستعمل ہیں اور جمع کے لیے 'یے' اور 'وے'۔ اردو شاعری میں 'یہاں' اور 'وہاں' بھی 'یاں' اور 'واں' کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ جدید ہندی شعرا نے اردو کی اس روش کو اپنایا اور کہا ہے

ہے دھنیہ وہی پرماتما جو یاں تلک لایا ہمیں [41]

اردو میں حروفِ علّت بعض اوقات آواز بالکل نہیں دیتے اور بعض اوقات خفیف سی آواز دیتے ہیں۔ کبھی کبھی حروفِ علّت حروفِ صحیح بھی بن جاتے ہیں۔ ہندی میں یہ اور وہ میں اگر صیغہ واحد ہو تو 'ہ' شامل رہتی ہے لیکن اردو کے زیرِ اثر جدید ہندی شاعری میں بھی اکثر ان کو 'یہ' اور 'وہ' کے طور پر ہی استعمال کیا گیا ہے۔ اس کا اعتراف کرتے ہوئے اپیندر ناتھ اشک رقم طراز ہیں کہ "میں اس کو عیب نہیں مانتا اور سمجھتا ہوں کہ کھڑی بولی شاعری کے مصرعوں میں لچک پیدا کرنے کے لیے اردو زبان کے اِن اور اُن جیسے دوسرے اصولوں کو اپنا لینا برا نہیں ہے [42]۔"

تذکیر و تانیث:

ہندی الفاظ کی تذکیر و تانیث کو بھی اردو نے متاثر کیا ہے۔ ہندی میں مذکر لفظ "آتما" اردو کے "روح" کی نقل میں مونث ہو گیا ہے۔ اردو میں معشوق کے لیے ایسے الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے جن سے اس کا مذکر ہونا ظاہر ہو۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ روایت ہے کہ رسولِ اکرم کو خدا نے ایک نوعمر لڑکے کی شکل میں شرفِ دیدار بخشا تھا [43]۔ معشوق کو مذکر فرض کرنے کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ چونکہ حضرت آدم کو ایک دوشیزہ کی وجہ ہی سے جنت سے

نکالا گیا تھا، اس لیے عورت کو شہوت انگیزی کا باعث سمجھا گیا[44] اور شاعری میں عورت کو مرد کے طور پر پیش کیا گیا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مسلم سماج کی پردے کی رسم اس کے لیے ذمہ دار ہو کیونکہ مسلم معاشرے میں امرد پرستی کے چلن کا سبب سختی سے پردے کی پابندی اور جماع کی کثیر طلب ہی رہا ہے[45]۔ ہندی شاعروں نے بھی اردو کے زیر اثر ایسا ہی کیا ہے۔ جے شنکر پرساد معشوق کے حوالے سے کہتے ہیں:

ماد کتا سے آئے تم
سنگیا سے چلے گئے[46]

مختصر یہ کہ بھارتیندو کے زمانے سے لے کر آج تک ہندی کے شعرا اپنی شاعری کو عام فہم اور خوبصورت بنانے کی غرض سے متواتر اردو الفاظ سے مدد لیتے رہے ہیں۔ اردو کے اصل اور شکستہ الفاظ کا کثرت سے استعمال ہری اودھ، انچل، اودے شنکر بھٹ، سوہن لال دویدی، گوپال پرساد ویاس، دھرم ویر بھارتی، اجت کمار، شریمتا راین اگروال، جگموہن اوستھی، بھارت بھوش، استھانا، دیوراج، کیرتی چودھری، دیوراج دینش، ویریندر مشر، مکتی بودھ، مہیندر بھٹنا گر، سرویشور دیال، شمشیر، سدرشن، کیشو چندر وغیرہ شعرا کے کلام میں جابجا دیکھا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر رام دھاری سنگھ دنکر کے کلام پر ایک طائرانہ نظر بھی ڈالی جائے تو ہمیں سودا، عجب، دنیا، طوفاں، بے خودی، باغی، ذرا، جوہر، زباں، انصاف، قلم، کلیجی، مرثیہ، عاشق، ضعیف، قبر، نادان، دیوانہ، شکست، پیمانہ، جنون، حکومت جیسے اردو الفاظ کی بھرمار دیکھنے کو مل جائے گی[47]۔

محاورہ:

محاورے کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ذریعے انسانی زندگی کے مختلف پہلو ہماری نظر میں آجاتے ہیں۔ کوئی نابینا جب آنکھ والوں کی طرح سے زینہ چڑھتا اترتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ مجھے اس کا محاورہ ہو گیا ہے۔ محاورے میں مشق مدغم رہتی ہے۔ ادب میں یہ لفظ عربی زبان سے آیا ہے۔ 'ہندی محاورہ کوش' کا مدیر رقم طراز ہے کہ ''محاورہ عربی زبان کا لفظ تھا۔ ہندی میں اس نے محاوٗرہ اور محاورہ کی صورتیں اختیار کیں...... اردو میں انھیں معنوں میں روزمرہ اور اصطلاح لفظ مستعمل

ہیں۔ ہندی گرامر میں بھی روزمرّہ کو اسی معنی میں لیا گیا ہے۔ ہندی میں اسے محاورہ کہنا مجھے زیادہ مناسب معلوم پڑتا ہے[48]۔''

محاورہ کو زبان کی جان خیال کیا جاتا ہے۔ آچاریہ مہاویر پرساد دویدی کے لفظوں میں ''محاورہ ہی بھاشا کی جان ہے۔ جس نے اس کو نہیں جانا، اس نے کچھ نہیں جانا۔ اس کی زبان ہرگز قابلِ قدر نہیں ہو سکتی[49]۔'' ہندی ہی کے نہیں، اردو کے علما نے بھی محاورے کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ مولانا حالی کہتے ہیں کہ ''محاورہ اگر عمدہ طور پر باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند تر کر دیتا ہے[50]۔''

سنسکرت میں محاورے کا استعمال نہ کے برابر ہوتا تھا۔ سنسکرت میں شاعر سیدھے صاف طور پر اپنی بات کہتا تھا۔ اس زبان میں ہر لفظ، بالخصوص ہر فعل، کے معنی مختص ہیں۔ پراکرت زبان میں عام طور پر محاورے کا استعمال نہیں ہوا ہے۔ لیکن ہندی میں تو گویا محاوروں کی باڑھ سی آ گئی ہے۔ اشاروں کنایوں میں اپنی بات کہنا فارسی شاعری کا وصف ہے۔ ہندی شاعری نے فارسی سے یہ وصف مستعار لے لیا[51]۔

محاورہ کے استعمال کی صورتیں:

ہندی میں فارسی اردو کے محاوروں کو دو طرح سے اپنایا گیا۔ ایک تو یہ کہ اردو والوں نے فارسی محاورے کا جو ترجمہ کر لیا، اسی کو ہندی شاعری میں جگہ دے دی گئی۔ دوسرے یہ کہ خالص اردو محاورہ اردو سے مستعار لے لیا گیا۔ اول الذکر کی چند مثالیں دیکھیے۔

صورتِ اوّل:

انگشت بدنداں	دانتوں تلے انگلی دبانا
آواز کشیدن	آوازہ کسنا
ابرو بہم کشیدن	بھویں تننا
دست بر دست نشستن	ہاتھ پر ہاتھ رکھ کر بیٹھنا

کمر بستن	کمر کسنا
زبان آوردن	زبان پر لانا
آب شدن	پانی پانی ہونا
عقدہ کشائی	گانٹھیں کھولنا
راہ قطع کردن	راستہ کاٹنا
از کار رفتن	کام کا نہ رہنا
تنگ آوردن	تنگ آنا
بلند دیدن	اونچی نگاہ رکھنا

صورت دوم:

دوسری قسم کے محاورے وہ ہیں، جن کو ہندی میں اسی طرح سے اپنا لیا گیا، جیسے وہ اردو میں مستعمل تھے۔ مثلاً قدم لینا، سر قلم کرنا، چراغ تلے اندھیرا، خاک میں ملانا، تختہ الٹنا وغیرہ وغیرہ۔ اس قسم کے بے شمار محاورے ہندی میں رواج پا گئے ہیں۔

صورت سوم:

اُردو کے بعض محاورے ایسے بھی ہیں جن کا ہندی میں ایک آدھ لفظ کا ترجمہ کر کے استعمال ہو رہا ہے۔ اس قسم کے محاوروں کی تعداد اگرچہ بہت زیادہ نہیں ہے لیکن ایسا ہو تو رہا ہی ہے۔ ہمارے خیال سے ایسا کرنا محاورے پر ظلم کرنے کے مترادف ہے۔ ترجمہ کرنے سے محاورے کا لطف ہی معدوم ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر آپ "عقل بڑی یا بھینس" کو "بدھی بڑی یا بھینس" کہیں گے یا "عقل کا اندھا" کو "بدھی کا اندھا" کہیں گے یا پھر "پردہ اُٹھانا" کو "آورن اُٹھانا" کہیں گے تو محاورہ ذبح ہو جائے گا اور اس کا مزا جاتا رہے گا۔ لیکن ایسے بعض محاوروں کا استعمال اب ہندی میں عام ہو گیا ہے۔ جیسے:

چراغ تلے اندھیرا	دیپک تلے اندھیرا

نوسَو چوہے کھا کر بلّی حج کو نوسَو چوہے کھا کر بلّی بیٹھی تپ پر
جس تھالی میں کھانا اسی میں چھید کرنا جس پتّل میں کھانا اسی میں چھید کرنا

اردو کے اسلوبِ شاعری میں محاورے کی بڑی اہمیت ہے۔ محاورے کے زیور اتار دیں تو اردو شاعری پھوہڑسی نظر آنے لگے گی۔ اردو کی محاورہ بندی کا اثر ہندی شاعری پر متواتر پڑتا رہا ہے۔ یقیناً ہندی شعرا نے محاورے کا استعمال زبان میں چستی اور روانی لانے کے مقصد سے کیا ہے۔ اپیندر ناتھ اشک کی شاعری کے بارے میں لیش پال رقم طراز ہیں کہ ''معلوم پڑتا ہے جیسے دیہاتی لہروں کی سادگی از خود اشک کی بولی میں پھوٹ پڑی ہے، خود کو اردو شاعری کی چستی اور اس کے منجھے ہوئے اسلوب سے مزین کر کے[52]۔'' اشک کی شاعری پر پڑے اردو کے اثر کے حوالے سے لیش پال مزید لکھتے ہیں۔ ''اشک کی سادگی پر اردو کے شائستہ اسلوب کا گہرا اثر پڑا ہے اور اپنی چستی کے باعث وہ محاورے اور کہاوت کے زمرے میں آسکتی ہے[53]۔'' اشک تو خیر ان شعرا میں سے تھے جو اردو سے ہندی میں آئے تھے۔ اردو شاعری کی خوبیوں کو ہمراہ لانا ان کے لیے تو ایک فطری عمل تھا لیکن بنیادی طور پر ہندی میں شاعری کرنے والوں نے بھی اردو کے دیگر اوصافِ شاعری کے ساتھ ساتھ اردو محاورے کے استعمال سے گریز نہیں کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

لال پیلا ہوتا تھا دگنت نج کشوبھ سے[54]

☆

کب تک میں دیکھوں جیوت پشو گھونٹ لہو کا پیوں[55]

☆

کھا کر پتّل میں کریں چھید[56]

☆

کس دجے پر ڈھول پیٹوں

☆

کس پرا جے پر دھنوں سر[57]

☆

میں تو صبر اسی پر کرتا[58]

☆

ڈال پر کلی پر سے باغ باغ ہو گئی[59]

☆

کس کس چھوی پر آج میں دھرا کا رنگ وار دوں
کس کس شبد کو دوڑ پڑوں نظریں اتار دوں[60]

☆

حال کیا پوچھتے طبیعت کا
اب طبیعت کسی پہ آئی ہے[61]

☆

ایک تصویر تیری لیے کلنو میں
صاف دامن بچا کر نکل ہی گیا[62]

☆

ایک شبہ لگی کہ ڈھے گیا قلعہ
ایک شبہ لگی کہ بات ہو گئی[63]

☆

بنگلے تھے نصیب جیل میں میرا ڈیرا[64]

☆

ہوتا ہوں قربان بتاؤ کس قیمت پر لو گے جان[65]

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ہندی شاعری میں اردو شاعری جیسی شائستگی اور روانی لانے کی غرض سے ہندی شعرا نے جی کھول کر محاورہ کا استعمال کیا ہے۔ ہندی شاعری میں اردو کے اصل اور شکستہ الفاظ کو بھی جگہ دی گئی اور اردو الفاظ کا ہندی کرن بھی کیا گیا۔ اس کے علاوہ اردو کی تقلید میں ہندی کے تصریف لواحق کا انداز بھی بدل گیا[66]۔ ہندی والوں نے بھی 'جے پور

مہاراج' کو 'مہاراجہ جے پور' اور 'ساریکا سمپادک' کو 'سمپادک ساریکا' لکھنا شروع کر دیا۔ ان مثالوں میں آپ کو انداز فارسی ہی کا دکھائی دے گا اگرچہ "ے" کی تصریفِ لاحقہ یہاں غائب ہے۔ فارسی میں 'سمپادک ساریکا' کو 'مدیرِ ساریکا' لکھا جائے گا۔ اس کے علاوہ بعض لفظوں کی تشکیل اس طرح سے بھی کی گئی ہے کہ آدھا لفظ اردو کا اور آدھا ہندی کا لے کر ایک نیا لفظ بنا لیا گیا۔ ہری ونش رائے بچن نے 'مدھو جام' کا استعمال کثرت سے کیا ہے۔ اس میں 'مدھو' ہندی کا لفظ ہے اور 'جام' اردو کا۔ اسی طرح 'ضلعدھیش' میں 'ضلع' اردو کا اور 'ادھیش' ہندی کا لفظ ہے۔ غرض یہ کہ اردو نے ہندی زبان کو امارت بخشی ہے۔ بقول جینیندر "اردو سے ہمیشہ ہی ہندی ادیبوں کے قلم میں خوبی پیدا ہوئی ہے۔ اس سے ان کی بھاشا کی حشمت میں اضافہ ہوا ہے[67]۔"

حواشی

1- محمد حسین آزاد: آبِ حیات، مکتبۂ اشاعتِ اردو، دہلی، صفحہ 30

2- جگر بریلوی: یادِ رفتگاں، 1943، مطبع انوارِ احمدی، الہ آباد، صفحہ 9

3- ماریو ای۔ پی ای: دی ورلڈز چیف لینگویجز، 1949، ایلن اینڈ اون، لندن، صفحہ 480

4- ورانکو د: دی انڈین اینڈ ایشین اسٹڈیز، 1936، اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز، لندن، صفحہ 382

5- ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ: تیسرا ہندی ساہتیہ سمیلن، کارروائی، صفحہ 41

6- واچسپتی پاٹھک: پرساد نرالا پنت تتھا مہادیوی کی شریشٹھ رچنائیں، لوک بھارتی، الہ آباد، صفحہ 2

7- گوپال دت سارسوت: آدھونک ہندی کاویہ میں پرمپرا تتھا پریوگ، 1961، سرسوتی پرکاشن مندر، الہ آباد، صفحہ 420-21

8- ہردیو باہری: ہندی کی کاویہ شیلیوں کا وکاس، 1957، بھارتی پریس، الہ آباد، صفحہ 137

9- پدما سدھی: بھاو لیکھا، 1960، وِدیا پرکاشن مندر، دہلی، صفحہ 3

10- ہری کرشن پریمی: روپ رکھا، پیش لفظ، 1962، آتمارام اینڈ سنز، دہلی

11- رما شنکر رسال: کاویہ لتا، 1954، گرگ اینڈ کمپنی، پریاگ، صفحہ 8

12- جناردن پرساد جھا دوِج: انو بھوتی، 1949، وانی مندر، چھپرا، اشاعتِ دوم، صفحہ 17

13- ماکھن لال چترویدی: بیجوری کاجل آنج رہی: 1964، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 1

14- ایضاً: صفحہ 19

15- نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی اشاعت سوم، صفحہ 4

16- ایضاً: صفحہ 49

17- ماکھن لال چترویدی: وینولو گونجے دھرا، 1960، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 97

18- ماکھن لال چترویدی: یگ چرن، 2013 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 53

19- اجیت کمار: اکیلے کنٹھ کی پکار، 1958، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 34

20- جگموہن اوستھی: کدمب، پستک بھون، بنارس، صفحہ 32

21- ویریندر مشر: لیکھنی بیلا، 1958، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 176

22- مکتی بودھ: چاند کا منہ ٹیڑھا ہے، 1964، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 27

23- ایضاً: صفحہ 29

24- راجندر یادو: آواز تیری ہے، 1960، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 9

25- بال کرشن شرما نوین: پرانارپن، 1962، سرسوتی پرکاشن، وارانسی، صفحہ 125

26- ہری ونش رائے بچن: سوت کی مالا، 1948، سینٹرل بک ڈپو، الہ آباد، صفحہ 4

27- کاشی ناتھ چترویدی: چھیڑ چھاڑ، چودھری اینڈ سنز، بنارس، صفحہ 91

28- گوپال راٹھور: دیپ کے سوز، 1962، روپ کمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 28

29- جیون پرکاش جوشی: آگ اور آکرشن، 1962، ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی، صفحہ 57

30- ہری ونش رائے بچن: ایکانت سنگیت، 1948، سینٹرل بک ڈپو، الہ آباد، صفحہ 26

31- کاشی ناتھ چترویدی: چھیڑ چھاڑ، چودھری اینڈ سنز، بنارس، صفحہ 108

32- اجیت کمار: اکیلے کنٹھ کی پکار، 1958، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 11

33- ماکھن لال چترویدی: یگ چرن، 2013 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 53

34- نیرج: بادر برس گیو، 1958، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 28

35- یگ جیت: شانتی لوک، (مرتبہ گوپال کرشن کول)، 1955، ساہتیہ پرکاشن، دہلی، صفحہ 124

36- مکتی بودھ: چاند کا منہ ٹیڑھا ہے، 1964، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 76

37- شِو ناتھ: گیت نہیں یہ، 1958، انوراگ پرکاشن، مرادآباد، صفحہ 83

38- جے ناتھ نلن: یامنی، 1941، وانی مندر، لاہور، صفحہ 85

39- ہنس کمار: اناگت، مان سروور پرکاشن، گیا، صفحہ 29

40- بھارتیندو: مدرا راکشس، ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی، صفحہ 35

41- ہری اودھ: پریا پرداس، 2016 بکری، ہندی ساہتیہ کٹیر، اشاعتِ دہم، صفحہ 32

42- اپیندر ناتھ اشک: سڑکوں پہ ڈھلے سائے، 1960، نیلابھ پرکاشن، الہ آباد، صفحہ 32

43- انسائیکلوپیڈیا آف اسلام: جلد دوم، 1927، برل لمیٹڈ، ہالینڈ، صفحہ 296

44- ایضاً: صفحہ 296

45- چندر بلی پانڈے: تصوف اتھوا صوفی مت، 1948، سرسوتی مندر، بنارس، صفحہ 103

46- جے شنکر پرساد: آنسو، 2003 بکری، بھارتی بھنڈار، الہ آباد، صفحہ 33

47- رام دھاری سنگھ دنکر: رینکا، 1956، ادیاچل، پٹنہ، صفحات 10، 9، 11، 35، 48، 44

ہنکار، 1995، ادیاچل، پٹنہ، صفحات 28، 54، 62، 61، 38، 65، 66، 67، 96

48- ہندی محاورہ کوش: 1993 بکری، راج نارائن لال، پریاگ، اشاعتِ چہارم، صفحہ 1

49- مہاویر پرساد دویدی: رسگیہ رنجن، 1949، ساہتیہ رتن بھنڈار، آگرہ، اشاعتِ ہفتم، صفحہ 18

50- الطاف حسین حالی: مقدمہ شعر و شاعری، 1953، علمی کتاب خانہ، دہلی، صفحہ 167

51- ہردیو باہری: پرسین انفلوئنس آن ہندی، 1960، بھارتی پریس، الہ آباد، صفحہ 173

52- یش پال: تمہید - برگد کی بیٹی، 1965، نیلابھ پرکاشن، الہ آباد، صفحہ 13

53- ایضاً: صفحہ 13

54- جے شنکر پرساد: لہر، 2004 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، اشاعتِ سوم، صفحہ 72

55- جے شنکر پرساد: کامائنی، 2003 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 82

56- سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا: اپرا، 2003 بکری، ساہتیہ کار سنسد، پریاگ، صفحہ 154

57- ہری ونش رائے بچن: مدھوکلش، 1944، بھارتی بھنڈار، پریاگ، اشاعتِ چہارم، صفحہ 40

58- ہری ونش رائے بچن: سوپان، 2010 بکرمی، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 26

59- ماکھن لال چترویدی: ہمجوری کا جل آنج رہی: 1964، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 52

60- ایضاً: صفحہ 3

61- موہن لال گپت: عربی نہ فارسی، 1958، مدھو پرکاشن، وارانسی، صفحہ 33

62- نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، صفحہ 22

63- ایضاً: صفحہ 22

64- ماکھن لال چترویدی: آدھونک کوی، 1882 شک، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ، صفحہ 2

65- ایضاً: صفحہ 3

66- امبکا پرساد واجپائی: ہندی پر فارسی کا پربھاو، 2005 بکرمی، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ، صفحہ 131

67- مہندر: پری پریکشیہ، 1965، پورودے پرکاشن، دہلی، صفحہ 58

(3)

جدید ہندی شاعری میں اردو چھندوں کا استعمال

جدید ہندی شاعری جب تمکن کی طرف قدم بڑھا رہی تھی تب اردو شاعری اپنے پاؤں جما چکی تھی۔ اس وقت ہندی شعرا اگر چاہتے تو بلا تامل سنسکرت چھند شاستر کو اپنا سکتے تھے لیکن چونکہ سنسکرت اور فارسی دونوں آریائی زبانیں ہیں اور دونوں کے عروض میں اتنا مہین فرق ہے کہ انھوں نے اس خطِ تفریق کو کبھی اہمیت ہی نہیں دی۔ اردو غزل اپنا لوہا منوا چکی تھی، اس لیے ہندی شعرا نے آنکھ بند کر کے اس کے پیچھے پیچھے چلنا شروع کر دیا۔ چھایاواد کے دور میں تو ہندی شاعری پر اردو غزل کا بہت ہی گہرا اثر پڑا۔ اکثر گیتوں کو دیکھ کر تو ایسا معلوم پڑتا ہے جیسے گیت کاروں نے ہندی گیت کو اردو غزل کا بدل بنانے کی کوشش کی ہو۔ یقیناً اسے ہندی شعرا کی فراخ دلی کہنا ہوگا۔ شری دھر پاٹھک جیسے شعرا نے اس بات پر زور دیا کہ ''غیر ملکی زبانوں کے کوئی چھند اگر نفاست کے ساتھ ہندی میں آسکیں تو ان کو قبول کرنا نامناسب نہیں سمجھنا چاہیے[1]۔'' اسی طرح مہاویر پرساد دوویدی کی رائے تھی کہ ''آج کل کی بول چال کی ہندی شاعری اردو کے مخصوص چھندوں میں زیادہ کھلتی ہے، لہٰذا ایسی شاعری کرنے کے لیے موافق چھندوں کا استعمال کیا جانا چاہیے[2]۔'' اس لیے ہندی شعرا نے مروّج اردو بحروں میں بھی شاعری کی ہے۔ قدیم شعرا میں گپت نند نے اپنی

''ورہ لیلا'' میں اردو بحر کا استعمال کیا تھا۔ بعد میں للت کشوری (ساہ کندن لال: وفات 1930)، بھارتیندو ہریش چندر، پرتاپ نارائن مشر، بدری نارائن چودھری پریم گھن، بال مکند گپت، ناتھورام شنکر شرما، نارائن پرساد بیتاب، ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ، بھگوان دین، گیا پرساد شکل سینہی جیسے نمائندہ ہندی شعرا نے اردو بحروں میں اچھی شاعری کی ہے[3]۔ قبل اس کے کہ ہم ہندی شاعری میں استعمال ہوئے اردو چھندوں کا جائزہ لیں، بہتر یہ ہوگا کہ ایک نظر اردو کے چھند شاستر (علمِ عروض) پر ڈال لی جائے۔

چھند کیا ہے:

پانِنی نے چھند کو 'آہلادن' (انبساط زا) کہا ہے۔ ان کے قول ''چدی آہلادنے'' کے مطابق چھند کی نمود 'چدی' دھاتو سے ہوئی ہے۔ کیونکہ ''چدیرادیشیہ چھہ سوتر''[4] کے مطابق 'چ' 'چھ' میں تبدیل ہو جاتی ہے اور ''چدنتی'' ''چھدنتی'' بن جاتا ہے، اس لیے اس کا تلفظ ''چھند'' ہو گیا۔ پانِنی نے چھند کی تعریف مسرت اور تابانی دینے والا کہہ کر کی ہے۔ اس انبساط کا تعلق چھند کی روح سے ہے۔ چھند سے انبساط افزائی کی امید اس کو براہِ راست رس سِدھانت (اصولِ کیفیت کشائی) سے وابستہ کر دیتی ہے۔

چھند کے متبادل انگریزی لفظ 'میٹر' کا ماخذ لیٹن زبان کا لفظ 'میٹ' ہے[5]۔ میٹر کے معنی ہیں پیمائش کرنا۔ (سنسکرت 'ما' جس سے لفظ 'ماترا' بنا ہے)، انگریزی لفظ 'ورس' کے لیے سنسکرت میں 'ورت' لفظ موجود ہے، جس کے معنی عود آنے کے ہیں۔ اس وضاحت کا تعلق چھند کی ہیئت سے ہے۔ بنگلا زبان کے علما 'جذبے' کو چھند کی نمود کہتے ہیں۔ مراٹھی زبان کے علما 'موزونیت' کو چھند کی روح قرار دیتے ہیں[6]۔

اردو چھند:

عربی زبان کے علما نے ایسی پندرہ بحروں کی نشاندہی کر کے شعر کے اوزان مقرر کیے تھے، جن کے ذریعے غزل کی لے قائم ہوتی ہے۔ عربوں ہی نے ان بحروں کو مختلف نام دیے تھے،

جو آج بھی مروج ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان بحروں کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا۔ فارسی اور اردو کے شعرا نے اوزانِ شعر کے طریقوں میں وسعت پیدا کی اور زحافوں کی مدد سے ایک بحر میں سے کئی کئی نئی بحریں نکال کر بحروں کی تعداد میں خوب اضافہ کیا۔ علم عروض میں لے ہی سب سے اہم عنصر ہے [7]۔ آیئے ایک نظر ان ۱۹ بحروں پر ڈال لیتے ہیں، جن میں خلیل بن احمد بصری کی طے کردہ 15 بحریں شامل ہیں۔

بحریں دو طرح کی ہوتی ہیں — مفرد بحریں اور مرکب بحریں۔ ایک ہی رکن کے بار بار عود کرنے سے بننے والی بحروں کو مفرد کہتے ہیں۔ ان کی تعداد سات ہے۔ یہ ہیں:-

ہزج:

ہزج کے لفظی معنی ہیں اچھی آواز۔ چونکہ شروع شروع میں عرب میں جو اشعار گائے جاتے تھے، وہ عموماً اسی بحر میں ہوتے تھے، اس لیے اس کا نام ہزج پڑا۔ اس کا وزن ہے—

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

رمل:

رمل کے معنی ہیں دوڑنا۔ چونکہ اس بحر میں کہی گئی غزلیں تیز تیز پڑھی جاتی ہیں، اس لیے اس کو رمل کہا گیا۔ اس کا وزن ہے—

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

رجز:

رجز کے معنی ہیں اضطراب و سرعت۔ اہلِ عرب معرکہ میں جو اشعار گاتے تھے وہ چونکہ اسی بحر میں ہوتے تھے، اس لیے اس کو رجز کہا گیا۔ اس کا وزن ہے—

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

کامل:

کامل کہتے ہیں مکمل کو۔ چونکہ یہ بحر جس صورت میں طے کی گئی تھی اسی صورت میں قائم رہی اور اس میں کسی ترمیم کی ضرورت نہیں پڑی، اس لیے اسے کامل کہا گیا۔ اس کا وزن ہے—

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وافر:

وافر کثرت کو کہتے ہیں۔ چونکہ اس بحر میں سرعت زیادہ تھی، اس لیے اسے یہ نام دیا گیا۔ اس کا وزن ہے—

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

متقارب:

متقارب کے معنی قربت کے ہیں۔ چونکہ اس بحر میں وتد اور سبب قریب ہوتے ہیں، اس لیے اس کا یہ نام رکھا گیا۔ اس کا وزن ہے—

فعولن فعولن فعولن فعولن

متدارک:

متدارک کہتے ہیں دریافت کر کے پیوست کرنے کو۔ چونکہ یہ بحر ابوالحسن اخفش کی پیدا کردہ بحر تھی جسے خلیل بن احمد کی پیدا کردہ بحور میں پیوست کر دیا گیا تھا، اس لیے اس کا یہ نام ہوا۔ اس کا وزن ہے—

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

دو یا دو سے زیادہ ارکان کے اختلاط سے بننے والی بحروں کو مرکب بحریں کہا جاتا ہے۔ ان کی تعداد بارہ ہے۔ یہ ہیں:۔

منسرح:

منسرح کہتے ہیں آسانی کو۔ چونکہ اس بحر میں سبب مقدم ہے اور بآسانی پڑھا جاتا ہے، اس لیے اس کو منسرح کہتے ہیں۔ اس کا وزن ہے—

مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات

مقتضب:

مقتضب کاٹنے کو کہتے ہیں۔ چونکہ یہ بحر بحرِ منسرح سے نکالی گئی ہے، اس لیے اس کو یہ نام دیا گیا۔ اس کا وزن ہے—

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

مضارع:

مضارع مشابہ کو کہتے ہیں۔ چونکہ یہ بحر بحر ہزج کے مشابہ ہے، اس لیے اس کو مضارع کہا گیا۔ اس کا وزن ہے—

مفاعیلن فاع لا تن مفاعیلن فاع لا تن

مجتث:

مجتث کے معنی ہیں جڑ سے اکھاڑنا۔ چونکہ یہ بحر بحر خفیف کو جڑ سے اکھاڑ کر نکالی گئی ہے، اس لیے مجتث کہلائی۔ اس کا وزن ہے—

مستفعلن فاع لا تن مستفعلن فاع لا تن

طویل:

طویل کے معنی ہیں لمبا، دراز۔ چونکہ اس سے پہلے کوئی بھی بحر اس کے جتنی دراز نہ تھی، اس لیے اسے یہ نام حاصل ہوا۔ اس کا وزن ہے—

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

مدید:

مدید کھینچنے کو کہتے ہیں۔ چونکہ یہ بحر بحر طویل میں سے کھینچی گئی ہے، اس لیے اسے مدید کہا گیا ہے۔ اس کا وزن ہے—

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

بسیط:

بسیط کے معنی ہیں بچھا ہوا۔ چونکہ اس بحر میں شروع کے اعراب کھینچ کر پڑھے جاتے ہیں، اس لیے اس کو بسیط کہتے ہیں۔ اس کا وزن ہے—

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

سریع:

سریع کا مطلب ہے تیز رفتاری۔ چونکہ اس بحر میں الفاظ کو تیزی کے ساتھ ادا کیا جاتا ہے، اس لیے اس کو یہ نام ملا ہے۔ اس کا وزن ہے—

مستفعلن مستفعلن مفعولات

خفیف:

خفیف کے معنی ہیں ہلکا۔ چونکہ اس بحر میں حروف کی حرکات مصرعے کو بوجھل نہیں ہونے دیتیں، اس لیے اسے یہ نام حاصل ہوا ہے۔ اس کا وزن ہے—

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

جدید:

جدید کہتے ہیں نئے کو۔ چونکہ یہ بحر خلیل بن احمد کے بعد بنی تھی، اس لیے اس وقت یہ نئی تھی اور اسے جدید کہا گیا۔ اس کا وزن ہے—

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

قریب:

قریب کا مطلب ہے نزدیک۔ چونکہ یہ بحر بحرِ مضارع اور بحرِ ہزج کے قریب ہے، اس لیے اس کو یہ نام دیا گیا ہے۔ اس کا وزن ہے—

مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتن

مشاکل:

ہم شکل ہونے کو مشاکل کہتے ہیں۔ چونکہ یہ بحر بحرِ قریب کی مانند ہے، اس لیے مشاکل کہا گیا ہے۔ اس کا وزن ہے—

فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن

اردو کا تمام تر عروض ان بحروں پر مبنی ہے۔ غزل ہو یا نظم، قطع ہو یا مسدّس، مرثیہ ہو یا قصیدہ ہر صنفِ سخن کے مصرعوں کا بحر میں ہونا لازمی ہے۔

ہندی سے مشابہت:

بہ نسبت ہندی کے اردو عروض میں یہ سہولت موجود ہے کہ لے قائم رکھنے کے لیے حروفِ علت کو گرایا جا سکتا ہے۔ مثلاً 'اور' کو 'اُر'، 'نگاہ' کو 'نگہہ'، 'گناہ' کو 'گنہہ' کے طور پر باندھا جا سکتا ہے۔ ا، و، ی پر ختم ہونے والے الفاظ میں آخری حرف کو گرانا جائز مانا جاتا ہے۔ ہندی میں

شاعر کو یہ سہولت حاصل نہیں ہے۔ تاہم علم عروض اور چھند شاستر میں جو مماثلت ہے، اس کو آچاریہ بھانو کے ''چھند پربھاکر'' میں صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ دیکھیے:۔

ماترا	ارکان	ہندی لے	مثال	ہندی گن
11	ف	ل	I الف	ل
22	فے	گ	S آ	گ
33	ف ع	تان	SI مال	گل
43	فعیل	نا	SI اُما	لگا
53	فعل	ننن	III وِل	نگن
64	فعلن	تاتا	SS راما	گگ
74	فعلن	تانن، ننن نن	SII منجلُ	بھگن
84	فعلن	نتا	IIS کملا	سگن
94	فعول	نتان	ISI سروج	جگن
105	فعولن	ناتا	ISS اپرنا	یگن
115	فاعلن	تانا	SIS مادھری	رگن
125	مفعول	تاتان	SSI پی یوش	تگن
136	مفعولن	تاتاتا	SSS شروانی	مگن
146	فاعلاتن	نتاتا	IISS ون دیوی	سگنگ
156	مفاعیلن	ناتانا	ISIS سرسوتی	جگنگ
166	مستفعلن	تان نا	SIIS ہیم وتی	بھگنگ
176	مفاعیل	ناتان	ISSS مہاویر	یگنگ
186	فاعلات	تان تان	SISI کام دیو	رگنگ
197	مفاعیلن	ناتاتا	ISSS وراروہا	بھگنگ

207	مفاعلاتن	نا تنا	IS I IS مرگا نک لکھی	جگن گل
217	فاعلاتن	تان تا نا	S ISS پشپ دھنوا	رگنگ
227	مستفعلن	تا تا تا	SS IS پدماوتی	تگنگ
237	متفاعلن	تتا تا	I IS IS امراوتی	سگنگ
247	مفعولات	تتا تان	I ISS I مہذ ددیش	سگنگل

عروض اور چھند شاستر کی مشابہت کو مزید واضح کرنے کے لیے ہم ڈاکٹر پتو لال شکل کی کتاب ''آدھونک ہندی کویتا میں چھند یوجنا'' میں سے ذرا طویل اقتباس ذیل میں پیش کرتے ہیں:۔

سَرگوِنی:

فاعلن کے آٹھ بار آنے سے بحر متدارک بنتی ہے۔ ہندی میں اسی وزن پر چار رگنوں (SIS) سے سَرگوِنی چھند بنتا ہے، جس کا ماترک روپ اس طرح کا ہوتا ہے—

ردوھ کی شودھ نج بودھ مھیا کتھا ۔ سروتھا دور ہو گی یہاں جو وِتھا

بھجنگ پریات:

فعولن کے چار بار عود کرنے سے بحر متقارب بنتی ہے۔ ہندی میں اسی وزن پر چار یگنوں سے بھجنگ پریات چھند بنتا ہے۔ فرق اتنا ہے کہ 20 ماترا کے اس چھند میں پہلی، چھٹی، گیارہویں اور سولھویں ماترا لازماً لگھو (چھوٹی) ہوتی ہے۔ مثال—

بھن آج پھولی سماتی نہ من میں ۔ ہتوت آج پھولی سماتی نہ گھن میں

ہری گیتکا:

مستفعلن کو چار بار دہرانے سے بحر رجز بنتی ہے۔ اسی طرح سے ہری گیتکا چھند بنتا ہے۔ اس میں پانچویں، بارہویں، انیسویں اور چھبیسویں ماترا لازماً لگھو ہوتی ہے۔ مثال—

ہوں دیکھ کر بھت جنھیں کشمیر کنکم ناریاں ۔ تھیں ٹھور ٹھور دہار کرتیں سندری سُرناریاں

مادھو مالتی:

فاعلاتن کے تین بار آنے کے بعد فاعلات کے آنے سے بننے والی بحر کی طرز پر مادھو مالتی چھند بنتا ہے۔ اس میں تیسری، دسویں، سترہویں اور چوبیسویں ماترا لازماً لگھو ہوتی ہے۔ مثال —

پرتھم سندھیا کے ارُن درگ چوم کر میں نے سلائے۔ تاریکاولی سے سُسجّت نو نِشا کے بھال چومے

یہاں پر ہم نے چند ایک بحروں ہی کی چھندوں سے مشابہت دکھائی ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اردو کی متعدد بحریں ہندی چھندوں کے مشابہ ہیں۔ چتولال شُکل کو بھی اعتراف ہے کہ ''اس کے علاوہ اردو میں مروج آزاد بحروں کی لے بھی ہندی کے مُکت چھندوں کے مشابہ ہے...... نظام تلفظ میں مشابہت ہونے کی وجہ سے عربی، فارسی اور اردو کے چھند ہندی ماتراؤں سے مکمل طور پر مشابہ ہیں [8]۔'' مزید وضاحت کے لیے ہندی کی دو تین نظموں کے اقتباسات کو اردو بحروں کے مطابق پیش کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے—

بحر فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

پیار ڈوبے لوگ کہتے ہیں امنگ
جو کہو اپنا کلیجہ کاڑھ دوں
تو کہے گا وہ کڑھا مطلب سے ہے — ہری اودھ

بحر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعولن

کلیجوں سے لگی بتی کہیں کچھ جل رہی ہے
ہوا کی سانس پر بیتاب سی کچھ چل رہی ہے —دِنکر

بحر فعولن فعولن فعولن فعولن

گُتھا ہے نہ پھولی ساتی گگن میں
لتا آج پھولی ساتی نہ دن میں —سبھدرا کماری چوہان

بحر فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ویدنا کیسا اڑن اُدگار ہے
ویدنا ہی ہے اکھِل برہمانڈ میں — پنت

جدید ہندی شاعری میں اردو چھندوں کا استعمال

ہندی ادب کے دورِ جدید میں شعرا اور ناقدین نے چھند کو جذباتی طور پر دیکھا ہے اور لے ہی کو چھند کی آتما مانا ہے۔ سمترا نندن پنت نے شاعری کو قوتِ حیات تسلیم کرتے ہوئے چھند میں لے ہی کو شاعری کی فطرت قرار دیا ہے۔ بقول ان کے ''اپنے بہترین لمحوں میں ہماری زندگی چھند ہی میں رواں دواں ہوتی ہے [9]۔'' آچاریہ ہزاری پرساد دِویدی نے چھند کو میعارِ حرکت کی سواری قبول کر کے چھند کو اسلوبِ بیان کا آلہ قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق ''بامعنی زبان اور موسیقی کے امتزاج سے ہی چھند کو نمود حاصل ہوتی ہے [10]۔''

دوسری طرف اردو بیرونی تخلیقی تحریک کی علامت ہے۔ جن نظروں میں یہ تحریک جتنی زیادہ کارفرما ہے، ان نظموں پر اردو کا اثر اتنا ہی زیادہ مظہر ہے [11]۔ پرتاپ سنگھ چوہان اس خیال کی تائید کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ ''ہندی کا دوہا چھند اور اردو کا شعر شاعری کی زبان کو معنی آفرینی اور جذبات کو عمدگی عطا کر کے، جس سنجیدگی اور تیز رفتاری کے ساتھ کیفیتِ انسانی کو مشتعل کرنے کی قوت کا حامل ہے، ویسی قوت دیگر چھندوں میں ملنا یقیناً مشکل ہے...... شعر کے ذریعے سے ترسیلِ جذبات اس قدر سیدھی اور فوری ہوتی ہے کہ اس میں لگنے والے وقت کا اندازہ لگانا ناممکن ہے [12]۔''

غزل گوئی کی کوشش:

جدید ہندی شاعری کو اردو غزل نے بہت متاثر کیا ہے۔ بھارتیندو سے لے کر آج تک اکثر ہندی شعرا کی طبیعت غزل کی طرف مائل رہی ہے۔ خود بھارتیندو نے غزل میں طبع آزمائی کی۔ ان کی غزل کی زبان کھڑی بولی ہے اور اردو کے خاصی قریب ہے۔ جے شنکر پرساد کی 'بھول'

عنوان کی نظم بھی در حقیقت غزل کہنے کی کاوش ہی ہے۔ نرالا نے بھی غزل پر ہاتھ آزمایا۔ دنکر نے غزل کی مدد سے اپنی نظموں کو بہتر شکل دی۔ بھارتیندو کے زمانے میں چونکہ کھڑی بولی کے فعال کوِتّ، سویا وغیرہ کی ہیئت میں خاص طرح کی رُکاوٹ پیدا کرتے تھے، اس لیے اردو کی طرز کے چھندوں، لاونیوں اور خیالوں کا استعمال شروع ہوا[13]۔

بھارتیندو کا دور:

بھارتیندو کے دور میں خود بھارتیندو اور ان کے ہم نوا شعرا نے نہ صرف ہندی شاعری کے لیے اردو کی بحروں ہی کو اپنایا بلکہ براہِ راست اردو میں بھی شاعری کی۔ بھارتیندو نے اردو شاعری کے لیے رسا تخلص رکھا۔ ان کی ایک غزل کا مطلع ملاحظہ کیجیے ؎

ان کو شاہنشاہی ہر بار مبارک ہووے
قیصرِ ہند کا دربار مبارک ہووے[14]

غزل سے متاثر ہو کر بہت سے لوک گیت بھی لکھے گئے۔ شری دھر پاٹھک نے ''مزدورنیوں کے گیت'' اور ''بھارت گیت'' جیسے کئی گیت لکھے۔ لالہ بھگوان دین نے غزل کے اسلوب کو اپنایا اور اسی میں اپنا ''ویر پنچ رتن'' لکھا۔ اسی قسم کے غزل نما گیت کیشو پرساد مشر، بھگوان نارائن بھارگو وغیرہ نے لکھے[15]۔ بدری نارائن پریم گھن جیسے پابند نظم کے شاعر نے جب بھارتیندو کی رحلت پر مرثیہ لکھا تو وہ بھی بے اختیار غزل کا انداز پکڑ گئے۔

فراقِ یار میں رونے سے کیا تسکین ہوتی ہے
جگر کی آگ بُجھ جاتی ہے دو آنسو جہاں نکلے[16]

اس دور میں ہندی شعرا نے اردو شاعری کے موضوعات کو اپنانے سے تو گریز کیا لیکن اردو کی بحروں اور محاوروں کو اپنانے میں تامل نہیں کیا۔ غرضیکہ اس دور میں ہندی شعرا نے اردو شاعری کے فنی پہلو سے تھوڑی بہت تحریک حاصل کی ہے[17]۔ سدھیندر کے مطابق ''اس وقت کے شعرا نے اردو بحروں کا اثر قبول کیا۔ اس کی ابتدا بھارتیندو اور پرتاپ نارائن مشر نے کی تھی۔ اس دور میں خاص طور پر ہری اودھ، دین، سینیھی وغیرہ نے دلچسپی دکھائی۔ ویسے اس فن میں

زور آزمائی سبھی نے کی ہے[18]۔"

ہندی شاعری پر پڑے اردو غزل کے اثر کو مزید واضح کرتے ہوئے ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ لکھتے ہیں کہ:

"امیر خسرو بکری سمبت کی چودہویں صدی میں ہوئے ہیں۔ پہلے پہل اردو بحر میں ہندی شاعری ان ہی کے زمانے میں کی گئی...... کبیر صاحب نے بھی کبھی کبھی ہندی شاعری میں اردو کی بحروں سے کام لیا ہے۔ ان کا وقت امیر خسرو سے ایک صدی بعد کا وقت تھا۔ بکرمی اٹھارہویں صدی میں آنند گھن نے کچھ نظمیں اردو بحر میں لکھی ہیں۔ بکرمی صدی انیس میں سید انشاﺀاللہ نے "کہانی ٹھیٹھ ہندی" نام کا کتابچہ تصنیف کیا۔ اس کتابچہ میں جو اشعار شامل کیے گئے، وہ بھی ٹھیٹھ ہندی کے ہیں مگر ان کی بحر اردو کی ہے...... بکری بیسویں صدی میں زبان میں اردو بحروں کو خاص قسم کی پہنائی ملی ہے...... اس صدی کے آغاز میں للت کشوری جی نے اردو بحروں میں بہت سی نظمیں کہی ہیں...... اس صدی کے نصف اوّل میں بھارتیندو بابو ہریش چندر اور شریمان پنڈت پرتاپ نارائن مشر نے اردو بحروں میں اچھی شاعری کی ہے...... پرانے شعرا میں محترم پریم گھن اور شریمان بابو بالمکند گپت کی ہندی نظمیں بھی اردو بحروں میں پائی جاتی ہیں[19]۔"

اس کی وجہ بتاتے ہوئے ہری اودھ لکھتے ہیں کہ:

"اردو میں (بول چال میں لی گئی) یہ بحریں مروج ہیں اور ان میں بہت ہی عمدہ سے عمدہ شاعری کی گئی ہے[20]۔"

وہ مزید رقم طراز ہیں کہ:

"کھڑی بولی کا روزمرّہ اور بول چال جس کمال سے عام طور پر اردو بحروں میں لکھا جا سکتا ہے، جتنی قوت ان میں آتی ہے، اکثر ہندی

چھندوں میں نہیں آتی۔ کھڑی بولی کے فعال جس آسانی سے اردو میں کھپتے ہیں، ہندی چھندوں میں نہیں[21]۔"

اس دور میں اردو کو لے کر دو طرح کا ردِ عمل ہوا۔ اس کے حق میں بھی آواز بلند ہوئی اور اس کے خلاف بھی۔ ہری اودھ کے نزدیک بابو بالمکند گپت کا اردو بحروں میں شاعری کرنا قابلِ ستائش تھا لیکن اکثر ہندی شعرا پر ان کا ایسا کرنا ناگوار گزرتا تھا۔ مخالفین کے حوالے سے رام ولاس شرما کا کہنا ہے کہ "زیادہ تر نقاد ان کے (بالمکند گپت کے) اردو میں لکھنے کا ذکر یوں کرتے ہیں جیسے وہ کوئی پاپ کر رہے ہوں اور جیسے ہی انھوں نے ہندی میں لکھنا شروع کیا، ویسے ہی وہ گنگا نہائے اور سارے پاپ ڈھل گئے[22]۔"

مخالفت کے باوجود اردو شاعری ہندی شعرا کو متاثر کرتی رہی۔ اس کی دو وجوہ اور بھی تھیں۔ اوّل یہ کہ ہندی شاعری کی کمزوریوں کو اردو شاعری کے اوصاف سے دور کرنے کی خواہش اس اثر کو قبول کرنے میں محرک بنی[23]۔ دوسرے یہ کہ اردو کے اخبارات نے بھی ہندی شعرا کو اردو کی طرف جھکنے کی تحریک دی۔ لکھنؤ کے مولانا محمد حسین آزاد نے "اودھ پنچ" نکالا۔ اس میں اردو کے متعدد باکمال شعرا مزاحیہ نظمیں لکھتے تھے۔ اس زمانے میں ہندی کے قلم کار بھی اردو جانتے تھے۔ اس اخبار کا اثر بھی ہندی شعرا پر پڑا[24]۔

بھارتیندو کے دور ہی کے حوالے سے اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کیسری نارائن شکل رقم طراز ہیں کہ "بھارتیندو خود اردو چھندوں میں شاعری کرتے تھے۔ انھوں نے لاونی اور غزلیں لکھیں۔ اردو چھندوں کو اپنانے میں گیا پرساد شکل سنیہی اور لالہ بھگوان دین دو اہم نام ہیں۔ یہ اعتراف کرنا پڑے گا کہ اردو چھندوں میں کی گئی ان کی شاعری میں کھڑی بولی کی روانی اور تاثیر نظر آتی ہے[25]"۔ رام چرت اپادھیائے کی تصانیف میں "رام چرت چنتامنی" اپنی درخشانی کے لیے مشہور ہے۔ تاثیر پیدا کرنے کے لیے اس میں اردو الفاظ کو شامل کیا گیا ہے[26]۔

غزل کی بحروں کا جو اثر بھارتیندو کے دور کی ہندی شاعری پر پڑا، اس کی مناسبت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے رام دھاری سنگھ دنکر لکھتے ہیں کہ:

"یہ مناسب ہی تھا کہ بھارتیندو کے دور سے لے کر دویدی کے دور تک

> ہندی شعرا تجربے کے طور پر اردو بحروں پر بھی ہاتھ آزماتے رہے۔ دین جی نے اپنے ''ویر پنچ رتن'' میں اور دیگر کئی جگہ اردو کے چھندوں کا استعمال کیا ہے۔ اردو چھندوں کے لیے ان کی رغبت کچھ زیادہ ہی تھی۔ حتیٰ کہ وہ ہندی کے مقابلے اردو چھندوں کی روح ہی کے قریب رہتے تھے اور تجنیس کا انتخاب کرتے وقت ان کا دھیان قافیہ اور ردیف پر رہتا تھا[27]۔''

بلاشبہ بھارتیندو کے دور کی ہندی شاعری پر اردو کا بہت گہرا اثر پڑا۔ بھارتیندو اور ان کے ہم عصر شعرا نے ہندی زبان کو اردو کے چھندوں سے مزین کرنے کے لیے غزل، ریختہ اور مکریوں پر شعوری طور پر طبع آزمائی کی[28]۔

دویدی کا دور:

دویدی کے دور میں بھی غزل ہندی شعرا کو برابر متاثر کرتی رہی۔ بھارتیندو کے دور میں نئے شعرا کی جو ٹیم بنی تھی اس میں شری دھر پاٹھک، ہری اودھ، رتناکر، ناتھورام شرما وغیرہ شامل تھے۔ یہی شعرا دویدی کے دور میں پختہ گو شعرا بنے اور انھوں نے بلند شاعری تخلیق کی۔ ہری اودھ نے جو ''چوپدے'' لکھے، ان پر اردو کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ ان چوپدوں کی بحر اردو کی ہے اور ان کے پڑھنے کا انداز بھی اردو ہی کا ہے۔ ان میں اردو کی چاشنی ہی نہیں، اردو کا رنگ بھی دکھائی دیتا ہے[29]۔

دویدی کے دور کے شعرا نے حسن وعشق سے متعلق اردو غزل کی علامتوں کے علاوہ بہار، خزاں، گل، چمن، سنگ، برق، گنبد، مینار، آب حیات جیسی علامتوں سے بھی بھرپور فیض پایا ہے۔ شمع اور پروانہ کی علامت سے متاثر ہو کر انھوں نے ''دیپک اور شلبھ'' کو مثالی معشوق وعاشق کے طور پر پیش کیا ہے۔ عشقیہ شاعری میں اردو کی یہ علامتیں بہت کارآمد ثابت ہوئی ہیں[30]۔ اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہوئے ہری اودھ لکھتے ہیں کہ'' آجکل زیادہ تر لوگ اردو بحروں سے کام لینے لگے ہیں۔ میں نے کھڑی بولی کی شاعری میں زیادہ تر اردو بحروں کی نشرو اشاعت کی

ہے[31]۔'' میتھلی شرن گپت نے ''بھارت بھارتی'' کے آخر میں سوئنی کی طرز پر جو گیت لکھا ہے، اس کا اسلوب غزل ہی کا ہے۔

چھایاواد کا دور:

دوویدی کے بعد کے دور میں ہندی شاعری کی دو شکلیں اُبھریں۔ ایک شکل تو وہ تھی جس میں سنسکرت الفاظ کی بھرمار تھی (پرساد سے ہردیش تک) اور دوسری وہ جس میں اردو کی چاشنی تھی (چترویدی سے انچل تک)۔ اول الذکر کا انداز بھی سنسکرت جیسا تھا اور آخر الذکر کا اردو جیسا۔ جس طرح سنسکرت خاندان کے سردار پرساد ہیں، اسی طرح اردو خاندان کے مکھیا ماکھن لال ہیں[32]۔ اگر چہ پرساد نے بھی قلتِ الفاظ کے باعث بعض اردو الفاظ کو اپنی شاعری میں جگہ دی تھی اور اردو چھندوں کا بھی بخوبی استعمال کیا تھا لیکن چھایاواد کے دور میں تو نرالا نے جہاں جہاں بھی اردو جیسی روانی پیدا کی، وہاں وہاں روو شاعری موجوں کے سنگیت سے لبریز ہوگئی۔ ہندی چھندوں میں سنسکرت کا حسن بھرنے والے اور مرکب الفاظ کے شوقین نرالا کی تصانیف 'کُکر مُتا'، 'نئے پتے' اور 'بیلا' میں اردو کا جلوہ صاف دکھائی دیتا ہے۔ رمیش چندر مہرا کا خیال ہے کہ ''ہندی شعرا کا اردو کی طرف راغب ہونا کوئی نئی بات نہیں تھی کیونکہ موجودہ دور میں متعدد شعرا نے اردو کا اسلوب اپنایا ہے[33]۔''

خالص ہندی گیتوں کے علاوہ نرالا نے جو ''غزل گیت'' لکھے ہیں، ان میں ہمیں زبان کی تین صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ پہلی قسم کے گیتوں میں نرالا نے اردو چھندوں کو اردو زبان کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے لیکن اردو زبان پر قدرت حاصل نہ ہونے کی وجہ سے، وہ ان گیتوں کو کامیاب گیت نہ بنا سکے۔ دوسری قسم کی وہ غزلیہ شاعری ہے جس میں نرالا نے سنسکرت آمیز زبان کا استعمال کیا ہے۔ سنسکرت یا ہندی زبان غزل کی فطرت اور ہیئت کی مطابقت میں نہیں آتی، اس لیے یہاں پر بھی کامیابی نرالا سے دامن بچا کر نکل گئی ہے۔ تیسری قسم ان غزلیات کی ہے جن میں نرالا نے اگر چہ ہندی اور اردو الفاظ کے اختلاط کی شعوری کوشش تو کی ہے مگر متعدد مقامات پر وہ سنسکرت کے مشکل الفاظ کے استعمال سے بھی خود کو باز نہیں رکھ پائے ہیں۔ تاہم یہاں پر نرالا

کو تھوڑی بہت کامیابی ضرور ملی ہے[34]۔

پرساد نے بھی غزل کے اسلوب سے فیض حاصل کیا لیکن ان کے کلام پر ہندی لفظیات بے حد غالب ہے۔ ان کی ''چتر ادھار'' میں اگر چہ چھند غزل ہی کا رہا لیکن اس میں اردو الفاظ کا فقدان ہے۔ مثلاً ان کے ایک شعر پر نظر ڈالیے:

وِل اندو کی وِشال کرنیں پرکاش تیرا بتا رہی ہیں
انادی تیری اننت مایا جگت کو لیلا دکھا رہی ہے[35]

غزل چھند کی رو سے یہ ایک مطلع ہے لیکن علمِ عروض کی نظر سے دیکھا جائے تو یہ ایک ناقص مطلع ہے چونکہ اس کے مصرعۂ ثانی میں ردیف تبدیل ہوگئی ہے۔ مصرعۂ اولیٰ میں ردیف 'ہیں' تھی جبکہ مصرعہ ثانی میں ردیف 'ہے' ہوگئی ہے۔ اسلوبِ غزل سے پرساد کے گیت بھی متاثر ہوئے ہیں۔ 'جھرنا' میں سے ان کے گیت کا ایک ٹکڑہ دیکھیے:

آج اس گہن کی اندھیاری میں
کون تمال جھومتا ہے اس بھی سُمن کیاری میں
ہنس کر بجلی سی چمکا کر ہم کو کون رُلاتا
برس رہے تھے دونوں درِگ یہ کیسی ہریاری میں[36]

ماکھن لال چتر ویدی کی عشقیہ شاعری پر بھی اردو غزل کا اچھا خاصا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ اردو شاعری میں معشوق کو ظالم دکھایا گیا ہے۔ اس کے دل میں جگہ بنانے کے لیے عاشق جان کی بازی تک لگانے کو تیار رہتا ہے۔ چترویدی بھی معشوق کے دل میں رحم پیدا کرنے کے لیے بڑی سے بڑی مصیبت اُٹھانے کو تیار ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

جب روپ ٹکڑا ہردے کو سولی پر ٹنگواتا ہوتا
تب گُن کا گل پھندا کس کر ساجن کے تم رَتھ جاتی میں[37]

مابعد چھایاوادی دور:

بھارتیندو کے زمانے سے لے کر آج تک ہندی شاعری اردو غزل سے اثر قبول کرتی

آرہی ہے۔ البتہ اثر قبول کرنے کا انداز مختلف ادوار میں تبدیل ہوتا رہا ہے۔ ہری ونش رائے بچن جذباتیت کے شاعر تھے۔ جذبات کو دلائل کی مدد سے قابلِ فہم بنا کر انھوں نے قطعات میں مضمون نگاری کی ہے۔ شاعری کا یہ انداز ہندی کا نہیں ہے۔ بچن نے اسے اردو سے مستعار لیا ہے اور جذبے پر آرزو کو مسلط کیا ہے۔ انچل کو اردو شاعری کے حسن و جمال نے بہت متاثر کیا ہے۔ اردو میں اگر چھایاواد آ گیا ہوتا تو اس وقت جو صورت اردو شاعری کی رہی ہوتی، وہ صورت انچل کی شاعری میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اردو شاعری کی جذباتیت ان کی شاعری کا خاصہ بنی ہے۔ نریندر شرما بھی اردو سے متاثر رومانی شاعر ہیں لیکن انچل کے مقابلے میں وہ ذرا زیادہ متحمل مزاج نظر آتے ہیں[38]۔ دنکر کی شاعری پر اردو کے اثر کی وضاحت کرتے ہوئے من متھ ناتھ گپت رقمطراز ہیں کہ ''دنکر اردو سے متاثر ہیں۔ ان کی شاعری میں حالی، اقبال اور چکبست کی چمک دمک جگمگا اٹھی ہے[39]۔'' ہری کرشن پریمی نے تو خود ہی اعتراف کیا ہے کہ ''اردو کی غزل اور ہندی کے گیتوں کا امتزاج میں نے اپنی شاعری میں کیا ہے۔ میرے گیت کے ہر دو مصرعے بجائے خود مکمل ہیں لیکن نامکمل بھی، آگے کے مصرعوں سے ان کا تعلق قائم ہے...... غزل کو ہندی میں لانے کی کوشش تو بہت پہلے ہی سے ہو رہی ہے اور عظیم شاعر کہے جانے والے باصلاحیت شعرا بھی غزل کہنے کی کسرت کرتے رہے ہیں لیکن اردو جیسا نکھار، شوخی اور ادا ابھی تک دیکھنے کو نہیں ملے ہیں۔ اس اردو کی بیٹی (غزل) سے میں نے بھی محبت کی ہے۔ میں اسے منا رہا ہوں۔ ایسا معلوم پڑتا ہے کہ وہ مجھ سے ذرا سی خوش تو ہوئی ہے۔ ''روپ درشن'' میں میں نے 139 غزلیں دی تھیں، ''روپ ریکھا'' میں 152 دی ہیں۔ ہندی کو اتنی بڑی تعداد میں غزلیں کسی نے نہیں دی ہیں[40]۔''

بھگوتی چرن ورما کی شاعری پر بھی اردو کا گہرا اثر دکھائی دیتا ہے۔ ہری ونش رائے بچن کو بھی اعتراف ہے کہ انھوں نے شعوری طور پر اردو سے فیض اُٹھانے کی کوشش کی ہے۔ ''ہندی شاعری میں بول چال کی لے کا فقدان دیکھ کر میں نے یہ کام اردو کے شعروں سے لیا ہے۔ اس سے میرے مصرعوں میں ایک خاصیت، تمثیلی انداز اور روانی آئی ہے۔ اردو کی بحروں سے ہماری ماتراؤں کے کسے ہوئے بندھن کچھ ڈھیلے کیے جا سکیں گے[41]۔''

پریوگ وادی دور:

ہندی کے موجودہ دور میں تو اردو کا اثر اور بھی گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ پریوگ وادی شعرا نئے پن کی تلاش میں اردو شاعری کے بہت قریب جا پہنچے تھے۔ بچّن تک تو اردو گیتوں کے چھند بھی ہندی ہی کے معلوم ہوتے تھے لیکن اب وہ اردو ہی کے چھند معلوم پڑتے ہیں [42]۔ نئے شعرا میں شمشیر کو غزل نے بہت متاثر کیا ہے۔ ان کی نظموں میں بہت سی نظمیں تو اردو ہی کی نظمیں ہیں۔ ان کو دو وجوہ سے ہندی کی نظمیں کہا جاتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ وہ دیوناگری رسم الخط میں ہیں۔ دوم یہ کہ خود شمشیر ان کو ہندی نظمیں کہنے پر بضد ہیں۔ وہ اعلان کرتے ہیں کہ ''میں اپنی غزلوں کو اپنی ہندی نظموں سے کبھی الگ نہیں رکھنا چاہوں گا۔ غزل ایک لِرک صنفِ سخن ہے۔ جس کی اپنی کچھ شرطیں ہیں، اپنی علامتیں ہیں، اپنی جیتی جاگتی روایت ہے [43]۔''

تشخیص:

مختصر یہ کہ جدید ہندی شعرا نے اردو غزل سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ بھارتیندو سے لے کر آج تک ہندی شعرا غزل کو للچائی ہوئی نظر سے دیکھتے رہے ہیں۔ خود بھارتیندو کی شاعری اردو غزل کے کافی قریب ہے۔ جے شنکر پرساد کی 'بھول' عنوان کی نظم بھی غزلیہ انداز کی ہے۔ دراصل گیا پرساد شکل سنیہی، ناتھو رام شنکر شرما، ہری اودھ، رام نریش ترپاٹھی، پرساد، نرالا، اگیے، شمشیر، دھرم ویر بھارتی وغیرہ شعرا نے اردو غزل کی طرز پر شاعری کی ہے۔ نرالا نے غزل کو اپنانے کی کوشش شعوری طور پر کی ہے۔ کچھ ایک پابند نظموں میں نرالا نے اردو غزل کا اسلوب اپنایا ہے [44]۔ یہ تجربے دو طرح سے ہوئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ اردو الفاظ کا بکثرت استعمال کیا گیا ہے۔ دوسرے یہ کہ بحریں تو اردو کی لی گئی ہیں مگر لفظیات پر ہندی اور سنسکرت غالب ہیں۔ پہلی قسم کی شاعری کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے:

بدلی جو ان کی آنکھ ارادہ بدل گیا
گل ایسے چہچہایا کہ بلبل مچل گیا [45]

دوسری قسم کی شاعری کا بھی ایک شعر دیکھ لیجیے:

سینہہ کی راگنی بجی دیہہ کی سُر بہار پر
ور ولاسنی بجی پریہ کے انوہار پر[46]

نرالا کی 'کُکر متا' پر نظر ڈالیں تو صاف دکھائی دیتا ہے کہ "یہ طنزیہ اور مزاحیہ نظم پابند نظم نہ ہونے کے باعث اردو نثر کے زیادہ قریب جا پہنچی ہے[47]۔" "نئے پتے" کی نظموں پر غور کریں تو اس میں زیادہ تر نظموں میں اردو کا اسلوب اپنایا گیا ہے، بلکہ کہنا چاہیے کہ اس مجموعے کی 28 نظموں میں سے پانچ یا چھ کو چھوڑ کر باقی تمام نظمیں اردو کی ہیں[48]۔ اور پھر "بیلا" میں نرالا خود اعتراف کرتے ہیں کہ "نئی بات تو یہ ہے کہ الگ الگ بحروں کی غزلیں بھی ہیں، جن میں فارسی علمِ عروض کا لحاظ رکھا گیا ہے[49]۔"

غزل کہنے میں ماکھن لال چترویدی بڑی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ ان کا ایک شعر ملاحظہ کیجیے:

ویرانہ ہو وِرنداون ہو تم کو بن باس نہیں لگتا
چڑھ جائیں چرن پر سہس بار تم کو تو پاس نہیں لگتا

مہادیوی ورما کی خالص ہندی کی شاعری میں، خاص طور پر گیتوں میں، جہاں جہاں پر بھی اردو الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے، وہاں وہاں پر ان کی شاعری کو روانی ملی ہے۔ گرجا کمار ماتھر نے اردو کی چھوٹی بحر (جیسے، نیند کیوں رات بھر نہیں آتی) کو توڑا اور اس کی موزونی زماں اور لے کی بنیاد پر نیا آزاد چھند وضع کیا ہے۔ اسی طرح سے "نئے سال کی سانجھ" کا چھند بھی غزل کی موزونی زماں کی بنیاد پر وضع کیا گیا ہے[50]۔ شیام سندر کھتری کی غزلوں میں جذبات کی شدت ہے اور بحر وزن کے اعتبار سے وہ کافی حد تک درست بھی ہیں۔ بھیّا جی بنارسی نے کثیر تعداد میں غزلیں کہیں ہیں لیکن ان کے متعدد اشعار بحر سے خارج ہیں۔ چونچ کی غزلیں اگرچہ طنزیہ اور مزاحیہ ہیں لیکن تکنیکی اعتبار سے انھوں نے اچھی غزلیں کہی ہیں۔ گنگا پرساد پانڈے کی تکنیک تو غزل کی ہے لیکن تسلسلِ مضمون کی وجہ سے ان کو خالص غزلیں نہیں کہا جا سکتا۔ دنکر کی غزلوں میں مضامین بھی اردو غزل کے مضامین جیسے ہیں اور روانی بھی اردو غزل جیسی ہے۔ کانت کی غزلوں میں اردو غزل جیسی شدت بھی ہے اور اردو الفاظ کی بھرمار بھی۔ بالکرشن شرما نوین نے اردو غزل کی تکنیک پر نظمیں لکھی

ہیں۔ نریندر شرما کی غزلوں میں قافیہ ردیف کی پابندی کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ ترلوچن شاستری کی غزلیں بھی کافی حد تک کامیاب غزلیں ہیں لیکن ان کے کلام میں غزل کی روح غائب ہے۔ جگدیش شرما کی غزلیں اردو غزل کی نقالی بھر ہیں۔

رباعی اور قطع کا استعمال:

رباعی اور قطع میں فرق کرتے وقت ہندی شعرا اکثر سہو کا شکار ہوئے ہیں۔ قطع اور رباعی دو جدا جدا اصناف سخن ہیں۔ رباعی چار مصرعوں کی ہوتی ہے، جس میں پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں قافیہ بندی ضروری ہے۔ تیسرا مصرع لازماً ہم قافیہ نہیں ہونا چاہیے۔ رباعی ایک مخصوص وزن پر ہی کہی جاتی ہے۔ دوسری کسی بحر میں رباعی نہیں کہی جاتی [51]۔ قطع عام طور پر کسی بھی بحر میں کہا گیا قافیہ دار دو بیت ہوتا ہے۔ ہندی شعرا نے عام طور پر قطع ہی کو رباعی فرض کرلیا ہے اور اکثر نے اپنے قطعات (مُکتک) کو رباعی قرار دے دیا ہے۔ پنجابی شاعری میں تو یہ سہو انتہا کو جا پہنچا ہے۔ پنجابی کے شعرا اکثر کہتے ہوئے سنے جاتے ہیں۔ ''ایک چھوٹی سی رباعی سنیئے''۔ اب رباعی چھوٹی کیا اور بڑی کیا۔ رباعی تو رباعی ہوتی ہے، چھوٹی بڑی نہیں ہوتی۔ ان کی رباعی بھی کبھی آٹھ اشعار پر مشتمل ہوتی ہے، کبھی دس اشعار پر۔ ہندی میں میتھلی شرن گپت نے رباعی کہنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے 30 اور 31 ماتراؤں کے تانٹک، شوکر ہر، لکھمی اور دیگر چھندوں میں رباعی کہنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے چھند ہندی کے ہیں اور قافیہ بندی فارسی رباعی کے مشابہ ہے [52]۔ انھوں نے بعض قطعات کو بھی رباعی قرار دے دیا جو ہرگز قابلِ قبول نہیں ہے۔ ہندی میں کامیاب رباعی شاذ شاذ ہی کہی گئی ہے۔ ہندی میں رباعی کے رواج پانے کی دو وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ اردو شعرا کو کامیاب رباعیات کہتے ہوئے دیکھ کر ہندی شعرا کا جی چاہا کہ وہ بھی رباعی کہیں۔ دوسرے وہ عمر خیام کی رباعیات کے تراجم سے بہت متاثر تھے۔ عمر خیام کی رباعیات کے اتنے ترجمے [53] ہوئے کہ وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ ایسے شعرا میں پدم کانت مالویہ، جگد مبا پرساد مشر، بالکرشن شرما نوین، ہردیش، بچن اور اگیے وہ نام ہیں جو ہندی میں رباعی گو کے طور پر مقبول ہوئے۔

ہندی میں قطعات بہت لکھے گئے ہیں۔ خاص طور پر طنز آمیز اشارت والے قطعات پر اردو کی گہری چھاپ لگی ہوئی ہے [54]۔ دوسرے سپتک کے شعرا کے اسلوب میں اردو کا رنگ نمایاں ہے۔ خاص طور پر ان کے غنائی قطعات میں اردو کی جھلک صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ اردو کے زیر اثر ہی غزلیں، شٹ پدیاں اور اشٹ پدیاں لکھی گئی ہیں۔ قطع کہنے والوں میں ہری اودھ ایک بلند قامت شاعر ہوئے ہیں۔ ان کے ''چبھتے چوپدے''، ''چوکھے چوپدے'' اور ''بول چال'' میں سنسکرت کا موہ چھوٹ سا گیا ہے۔ ان کی ندرت کلامی اور ان کے چھند اردو کے ہو گئے ہیں [55]۔

تاہم جہاں ایک طرف بھیا جی بناری، برج موہن گپت، دیوراج استھانا، وراج جیسے شعرا نے قطعے کو رباعی کہنے کی غلطی کی ہے وہاں دوسری طرف نرالا، گپت، دھرم ویر، شمشیر، نیرج، پربھاکر ماچوے، ماتھر وغیرہ نے فنی تقاضوں کا لحاظ کرتے ہوئے ہی رباعیات کہی ہیں۔

جہاں تک قطعے کا تعلق ہے، نیرج کا مجموعہ ''مک تکی'' قطعات ہی کا مجموعہ ہے۔ ماکھن لال چترویدی نے بھی اچھے قطعات کہے ہیں۔ شو ناتھ کے قطعات بحر وزن اور خیال کی رو سے کامیاب قطعے ہیں لیکن وہ اردو کی نقالی معلوم پڑتے ہیں۔ رام درش مشر کے قطعات میں خیال آفرینی تو ہے لیکن فن کے اعتبار سے ان کو کامیاب قطعات نہیں کہا جا سکتا۔ آزاد نظم کی طرز پر قطع نہیں کہا جا سکتا لیکن ''بے رنگ بے نام چھٹیاں'' میں کچھ اسی قسم کے قطعات موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کو قطعات نہیں کہا جا سکتا۔ کیدار ناتھ مشر پربھات کی کتاب ''بیٹھو میرے پاس'' بھی مجموعۂ قطعات ہے۔ ان قطعات پر اردو کا گہرا اثر واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ فن کے لحاظ سے یہ قطعات بڑی حد تک کامیاب قطعات کہے جا سکتے ہیں۔ پرشورام وِرہی کے قطعات میں اردو کی جذبہ نگاری بھی موجود ہے اور بحر وزن کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ پنت جی کے قطعات پر اردو کا اثر تو ہے لیکن ان میں اردو کا رنگ واضح طور پر دکھائی نہیں دیتا۔ بہ الفاظِ دگر پنت کے قطعات کی تکنیک اردو کی ہے مگر زبان کی ثقالت نے اسے چھپا لیا ہے۔ دشینت کمار کے قطعات میں اردو قطع کے اوصاف بھی ہیں اور ان کو خوبصورت قطعات بھی کہا جا سکتا ہے۔

مسدّس کا استعمال:

غزل، رباعی اور قطع کے علاوہ ہندی شعرا نے مسدّس پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ہندی میں اسے 'شٹ پدی' کہا جاتا ہے۔ اپنے زمانے میں مولانا حالی کی مسدّس ''مد و جزرِ اسلام'' بے حد مقبول ہوئی، جس سے متاثر ہو کر ہری اودھ، سینہی، بھگوان دین، میتھلی شرن گپت اور ماکھن لال چترویدی نے مسدّس لکھنے میں دلچسپی دکھائی۔ بدری پرساد بھٹ نے اردو مسدّس کی طرز پر اچھی شٹ پدیاں لکھی ہیں۔ لیکن آگے چل کر اس صنف پر طبع آزمائی بند ہو گئی۔ بھگوان دین کی ایک مسدّس نمونے کے طور پر ملاحظہ کیجیے:

ویروں کی سُماتاؤں کا لیش جو نہیں گاتا
وہ دیرتھ شکوی ہونے کا ابھیمان جتاتا
جو دیر سُنیش گانے میں ہے ڈھیل دکھاتا
وہ دیش کے ویرتو کا ہے مان گھٹاتا
دنیا میں شکوی نام سدا اس کا رہے گا
جو کاویہ میں ویروں کی سُھگ کیرتی کہے گا

مرثیہ کا استعمال:

اردو کے زیر اثر ہندی میں کچھ مرثیے بھی لکھے گئے ہیں، جن کو 'شوک گیت'' کہا گیا۔ بھارتیندو نے ''بھارت دُردشا''، شری دھر پاٹھک نے ''اجڑ اگرام'' اور پرساد نے ''آنسو'' تصنیف کر کے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کیا ہے۔ ''ہلدی گھاٹی'' پر اردو مرثیہ کی چھاپ خاصی گہری ہے۔ ملاحظہ کیجیے ایک اقتباس ؎

کشن اِدھر گئی کشن اُدھر گئی کشن چڑھی باڑھ سی اتر گئی
تھا پڑلے چمکتا جدھر گئی کشن شور ہو گیا کدھر گئی

اردو مرثیے کی طرز پر ہی میتھلی شرن گپت نے جے شنکر پرساد کی رحلت پر مرثیہ لکھا:

جے شنکر کہتے کہتے ہی اب بھی کاشی آویں گے
کنتو پرساد نہ دشوناتھ کا مورتی مان اب پاویں گے

مزاحیہ شاعر گوپال پرساد ویاس نے ''بھینس کا مرثیہ'' لکھا۔ اس مرثیے کے بارے میں گلاب رائے کہتے ہیں کہ ''اس پر اردو شاعری کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ مزاح کا مضمون اس لیے بن گیا کیونکہ اس میں ایک چھوٹی چیز کے لیے مرثیہ جیسی سنجیدہ رقت خیز صنف کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ تضاد ہی مزاح کا سبب بنا ہے۔''[56]

تشخیص:

ہندی شاعری میں اردو چھندوں کے استعمال کا اجمالی جائزہ لیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اردو میں ماترا کا خیال نہ رکھ کر بحر کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اردو میں ہندی کی طرح گنوں اور اکشروں کا شمار نہیں کیا جاتا حالانکہ اردو کے تمام چھند ماترک ہیں۔ ہندی شعرا کے علم عروض سے مستفیض ہونے کی کئی وجوہ ہیں۔ اوّل یہ کہ بھارتیندو کا دور شروع ہونے سے پہلے ہی اردو شاعری (کھڑی بولی اردو) نے ملک گیر مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ پورے شمالی ہندوستان میں اردو کاروباری زبان تھی، جس کی تفہیم ہر خاص و عام کو تھی۔ عوام تک رسائی کے لیے عوام کی زبان کو نظرانداز کرنا ممکن نہیں تھا، اس لیے ہندی شعرا کو اردو کا دامن تھامنا پڑا۔ بے شک انھوں نے ہندی کو خیرباد نہیں کہا لیکن ان کو اردو کا اثر قبول کرنے میں تامل بھی نہیں تھا۔ دوسرے یہ کہ پرتاپ نارائن مشر جیسے اکھاڑے باز شعرا کو کوِت، سویا جیسے چھندوں میں فعال کے نباہ میں خاصی دقت محسوس ہوتی تھی، اس لیے انھوں نے اردو چھندوں کو اپنانا ہی بہتر سمجھا۔ تیسرے یہ کہ چونکہ اردو مشاعرے سماجی زندگی کا حصہ بن گئے تھے، اس لیے ہندی کھڑی بولی کو شیریں بنانے کی غرض سے اردو الفاظ کا استعمال اور اردو چھندوں کی قبولیت ناگزیر ہو گئی تھی۔ چوتھے یہ کہ اسلامی تہذیب و تمدن سے متعلق موضوعات پر خامہ فرسائی کرنے کے لیے اردو الفاظ اور اردو کی شعری روایات سے صرفِ نظر کرنا ممکن نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ میتھلی شرن گپت کے ''کعبہ اور کربلا'' پر اور گورو بھکت سنگھ کے ''نور جہاں'' پر اردو کا اثر بہت ہی نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ پانچویں اور آخری وجہ یہ تھی کہ

عمر خیام کی رباعیات ہندی کے قارئین کے دلوں میں گھر کر چکی تھیں۔ حالانکہ یہ رباعیات ان تک براستہ ترجمہ ان ہی کی زبان میں پہنچی تھیں لیکن ان کی اثر انگیزی کا عالم یہ رہا کہ ہندی شاعری میں ''ہالاواد'' کی ابتدا ہو گئی۔ ('ہالا' ہندی میں شراب کو کہتے ہیں)۔ ہالا وادی شاعری کے تمام عناصر فارسی اور اردو ہی سے ہندی شاعری میں آئے تھے۔ حالانکہ ہندی کے اکثر شعرا علمِ عروض سے رغبت کے باوجود فنِ شاعری میں طاق نہیں ہو سکے لیکن انھوں نے اردو شاعری کی روح تک پہنچنے کی کوشش ضرور کی۔ یقیناً اردو چھندوں کو اپنانے سے ہندی شاعری پر وقار بھی بنی ہے اور اس کی تاثیر میں بھی اضافہ ہوا ہے۔

حواشی

1- شری دھر پاٹھک: پرتھم ہندی ساہتیہ سمیلن، کارروائی، حصہ دوم، صفحہ 31

2- مہاویر پرساد دویدی: رسگیہ رنجن، 2014 بکری، ساہتیہ رتن بھنڈار، آگرہ، صفحہ 15

3- پدم سنگھ شرما: ہندی اردو ہندوستانی، 1951، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، اشاعتِ سوم، صفحہ 61

4- سدھانت گومندی: حصہ دوم، 1962، موتی لال بناری داس، دہلی، صفحہ 312

5- انسائیکلوپیڈیا برٹانکا: حصہ 23، 1959، لندن: صفحہ 96

6- پتو لال شکل: آدھونک ہندی کویتا میں چھند یوجنا، 2014 بکری، لکھنؤ یونیورسٹی، لکھنؤ، صفحہ 115

7- ایضاً: صفحہ 132

8- ایضاً: صفحہ 114

9- سمترا نندن پنت: پگو ہرا جکمل پرکاشن، دہلی، اشاعتِ ہفتم، صفحہ 34

10- ہزاری پرساد دویدی: ساہتیہ کا مرم، لکھنؤ یونیورسٹی، لکھنؤ، صفحہ 41

11- شانتی پریہ دویدی: سامیکی، 2017 بکری، گیان منڈل، وارانسی، اشاعتِ سوم، صفحہ 208

12- پرتاپ سنگھ چوہان: کویتا میں پریوگ وادی پرمپرا، 1960، نو ییگ، لکھنؤ، صفحہ 28

13- ہردیو باہری: ہندی کاویہ شیلیوں کا وکاس، 1957، بھارتی پریس، الہ آباد، صفحہ 166

14- بھارتیندو گرنتھاولی: جلد 3، مدیر برج رتن داس، 1991 بکری، ناگری پرچارنی سبھا، کاشی، صفحہ 747

15- سدھیندر: ہندی کویتا میں یگانتر، 1950، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 444

16- پریم گھن سروسو: جلد اوّل، 1996 بکری، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ، صفحہ 167

17- سدھیندر: ہندی کویتا میں یگانتر، 1950، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 104

18- ایضاً: صفحہ 428

19- ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ: بول چال، 2013 بکری، ہندی ساہتیہ کٹیر، بنارس، صفحہ 76

20- ایضاً: صفحہ 72

21- ایضاً: 79

22- رام ولاس شرما: تمہید بالمکند گپت، جیونی اور ساہتیہ: از ڈاکٹر نتھن سنگھ، صفحہ 2

23- رام اودھ دویدی: ہندی لٹریچر، 1953، ہندی پرچارک پستکالیہ، بنارس، صفحہ 169

24- کرشن دیو پرساد گوڑ: ساہتیہ پرواہ، 1956، کلیان داس اینڈ برورز، وارانسی، صفحہ 72

25- کیسری نارائن شکل: آدھونک کاویہ دھارا، 2000 بکری، سرسوتی مندر، بنارس، صفحہ 142

26- ایضاً: صفحہ 142

27- رام دھاری سنگھ دنکر: مٹی کی اور، 1946، اُدیاچل، پٹنہ، صفحہ 107

28- راج کمار سنگھ: آدھونک ہندی کاویہ بھاشا، 1965، گرنتھم، کانپور، صفحہ 259

29- ورگا شنکر مشر: ہندی کویوں کی کاویہ سادھنا، 1952، نو ییگ، لکھنؤ، صفحہ 231

30- نتیا نند شرما: آدھونک ہندی کویتا میں پرتیک ودھان، 2023 بکری، ساہتیہ سدن، دہرہ دون، صفحہ 124

31- ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ: بول چال، 2013 بکری، اشاعتِ دوم، ہندی ساہتیہ کٹیر، بنارس، صفحہ 78

32- شانتی پریہ دویدی: سامیکی، 2017 بکری، گیان منڈل، وارانسی، اشاعتِ سوم، صفحہ 206

33- رمیش چندر مہرا: نرالا کا پرورتی کاویہ، 1963، انوسندھان، کانپور، صفحہ 206

34- گنیش کھرے: آدھونک پرگیت کاویہ، 1965، انوسندھان، کانپور، صفحہ 202

35- جے شنکر پرساد: آنند کسم، بھارتی بھون، پریاگ، اشاعتِ ہفتم، صفحہ 7

36- جے شنکر پرساد: جھرنا، 2004 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، اشاعتِ پنجم، صفحہ 78

37- رام کھلاون تیواری: ماکھن لال چترویدی، وکتی اور کاویہ، 1966، گرنتھ بھارتی، کانپور، صفحہ 27

38- شانتی پریہ دوویدی: سانیکی، 2017 بکری، گیان منڈل، وارانسی، اشاعتِ سوم، صفحہ 215

39- متھلی ناتھ گپت: رام دھاری سنگھ دنکر، 1961، راجپال اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 11

40- ہری کرشن پریمی: روپ ریکھا، 1962، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، تمہید

41- ہری ونش رائے بچن: بدھ اور ناچ گھر، 1958، راجپال اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 17

42- راماوتار تیاگی: آٹھواں سور، 1958، فرینک برورز اینڈ کمپنی، دہلی، صفحہ 6

43- شمشیر: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، تمہید

44- رمیش چندر مہرا: 1963، نرالا کا پرورتی کاویہ، انوسندھان، کانپور، صفحہ 108

45- نرالا: بیلا، 1946، ہندوستانی پبلیکیشنز، الہ آباد، صفحہ 83

46- ایضاً: صفحہ 31

47- رمیش چندر مہرا: 1963، نرالا کا پرورتی کاویہ، انوسندھان، کانپور، صفحہ 108

48- ایضاً: صفحہ 108

49- نرالا: بیلا، 1943، نرو پما، پریاگ، تمہید

50- گرجا کمار ماتھر: دھوپ کے دھان، 1958، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، اشاعتِ دوم، صفحہ 15

51- نجم الغنی: بحر الفصاحت، راجہ رام کمار بک ڈپو، لکھنؤ، صفحہ 273

52- کمل کانت پاٹھک: میتھلی شرن گپت، وکتتو اور کاویہ، 1960، رنجیت پبلشرز، دہلی، صفحہ 645

53- عمر خیام کے مطبوعہ ترجمے جو دستیاب ہیں، ان کی تفصیل یہ ہے — مرزا کلیم بیگ: 1904، گردھر شرما: 1931، میتھلی شرن گپت: 1931، کیشو پرساد پاٹھک: 1931، بلدیو پرساد مشر: 1932، گیا پرساد گپت: 1933، ہری ونش رائے بچن: 1935، سمترا نندن پنت: 1941، اقبال سحر: 1937، رگھونندن لال گپت: 1938

54- ہردیو باہری: ہندی کاویہ شیلیوں کا وکاس، 1957، بھارتی پریس، الہ آباد، صفحہ 179

55- دل کمار جین: ہندی کے اردو اچھن رتن، 1956، نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، صفحہ 65

56- گلاب رائے: ادھین تتھا آسوادن، 1957، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 331

(4)

جدید ہندی شاعری میں اردو کی علامتوں
اور
شعری روایات کا استعمال

اردو کے چھندوں اور اردو کی لفظیات کے علاوہ جدید ہندی شاعری نے اردو کی علامتوں کو بھی اپنایا ہے۔ علامت کے لغوی معنی نشان ہیں۔ علامت لفظ کا استعمال کسی ایسی مرئی یا غیر مرئی چیز کے لیے کیا جاتا ہے، جو کسی مرئی یا غیر مرئی شے کو اپنی مشابہت کی بدولت قائم کرتی ہے۔ علامت کے متعدد معانی ہو سکتے ہیں۔ اس لفظ کے کثیر المعانی ہونے کا مطلب یہ ہے کہ علامت لفظ ایک نفوذ پذیر لفظ ہے۔ ہماری زندگی کے مختلف شعبوں میں لفظِ علامت کا استعمال مختلف انداز میں ہوتا ہے۔ ہماری سماجی یا سیاسی زندگی میں کوئی رنگ، کوئی شکل یا کوئی نشان علامت کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی ادارے کا کوئی تجارتی نشان، کسی سماج کا کوئی سکہ یا کسی ملک کا پرچم اس کی علامت بنتا ہے۔ مذہبی زندگی میں کوئی پتھر یا کوئی بت خداوندِ اقدس کی علامت کے طور پر عبادت کے لائق بن جاتا ہے۔ ادب کے حلقے میں کسی جذبے یا کسی خیال کی نمائندگی کرنے والے الفاظ کو علامت کہتے ہیں۔ مثلاً اگر کسی مردے کے بارے میں کہا جائے کی ''پنچھی اُڑ گیا اور پنجرا خالی ہے'' تو یہاں پر پنچھی روح کی اور پنجرا جسم کی علامت کہلائے گا[1]۔

اردو کی علامتیں:

اپنے جذبات و خیالات کو موثر طریقے سے بیان کرنے کے لیے شعرا علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔ کسی غیر مرئی چیز سے قاری یا سامع کو متعارف کرانے کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ شاعر کسی مرئی چیز کو بطور علامت پیش کرے۔ شاعری میں علامتوں سے کام لینے کا سلسلہ ویدوں کے زمانے سے چلا آرہا ہے۔ جدید ہندی شاعری کو علامتوں کا راستہ عہد وسطیٰ کی شاعری نے دکھایا ہے۔ بھگتی ادب میں تو بے شمار علامتیں موجود ہیں بلکہ عالم یہ ہے کہ اگر بھگتی ادب میں سے علامتوں کو خارج کر دیا جائے تو تمام ادب عامیانہ ہو کر رہ جائے گا۔ اس کے باوجود جدید ہندی شاعری میں بعض ایسی علامتیں شامل ہو گئی ہیں، جو پہلے سے ہندی ادب میں موجود نہیں تھیں۔ ظاہر ہے کہ یہ علامتیں ہندی نے اردو سے مستعار لی ہیں۔ اردو شاعری میں مستعمل تمام علامات کی فہرست تیار کرنا تو نہ یہاں مقصود ہے، نہ مناسب، تاہم ان علامات پر غور کرنے کی گنجائش ضرور ہے، جو جدید ہندی شاعری نے اردو سے حاصل کی ہیں۔ ان کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر کے دیکھ سکتے ہیں — تہذیبی علامتیں، سماجی علامتیں اور مذہبی علامتیں۔

تہذیبی علامتیں:

تہذیب سے یہاں پر ہماری مراد اسلامی تہذیب ہے۔ اسلام کا نزول چونکہ عرب میں ہوا تھا، اس لیے وہاں کے تہذیب و تمدن کی جھلک اردو ادب میں دکھائی دیتی ہے۔ اونٹوں پر سامان لاد کر قافلوں کا ایک جگہ سے دوسری جگہ کا سفر کرنا عربی تہذیب کا جز ولاینفک رہا ہے۔ عام طور پر عرب کی اسلامی تہذیب کی شناخت چار چیزوں سے کی جاتی ہے۔ یہ ہیں — چراغ و مسجد و مینار و منبر۔

ان کا ہندی میں استعمال:

جدید ہندی شعرا نے عربوں کی خانہ بدوش زندگی سے فائدہ اُٹھایا ہے اور اسے نقل مکانی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

یادوں کے اونٹوں پر بیٹھا وہ قافلہ لیے پھرتا ہے [2]

☆

گھنٹیاں قافلوں کی سننا چاہتا ہوں میں [3]

اسلامی تہذیب کی شناخت بنے نشانات کا ہندی شاعری میں استعمال ملاحظہ کیجیے:

یہ روضے مینار مقبرے راج بھون رتنوں سے منڈت [4]

☆

تن کا دیا پرشن کر رہا من کی بنی ایک درگاہ سے [5]

☆

میں کسی قبر کا جلتا اپورن سہاگ ہوں [6]

مندرجہ بالا مصرعوں میں روضے، مینار اور مقبرے اسلامی تہذیب کی علامتیں بن کر اپیندر ناتھ اشک کو وہاں پر لے گئے ہیں جہاں پر مسلم آبادی اکثریت میں ہے تو ویریندر مشر نے دیئے کو تنفس کی اور درگاہ کو روح کی علامت بنایا ہے۔ نیرج نے بھی دیئے کو بے قرار روح کی علامت بنایا ہے۔

مذہبی علامتیں:

شیطان سے متعلق مفروضہ کے بارے میں ہم آگے چل کر تفصیل سے بات کریں گے۔ یہ لفظ بنی آدم کی دشمنی کی علامت ہے۔ ہم اس کو علامتی روایت بھی کہہ سکتے ہیں لیکن چونکہ ہندی شاعری میں شیطان کو ہر جگہ پر علامت ہی بنایا گیا ہے، اس لیے ہم اس کو روایت کے زمرے میں نہیں رکھ رہے ہیں۔ اردو شاعری میں بھی شیطان کو گمراہ کن کی علامت کے طور پر ہی پیش کیا گیا ہے۔

اسی طرح سے قرآن میں ایک واقعہ بیان ہوا ہے کہ ایک بار حضرت موسیٰ نے خدا کا دیدار کرنا چاہا اور اس کے لیے بار بار استدعا کی۔ ان کی دعا قبول ہوئی اور نور کی شکل میں خدا طور نامی پہاڑ پر اتر آیا مگر خدا کی تجلی کی تاب نہ موسیٰ لا سکے اور نہ کوہ طور۔ موسیٰ بے ہوش ہو کر گر پڑے اور طور جل کر سرمہ ہو گیا۔ اردو شاعری میں نور کو ربانی تجلی کی علامت کے طور پر اور طور کو سعی ناکام

کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

ان کا ہندی میں استعمال:

یہ علامتیں بھی براستہ اردو ہندی کے ایوانِ شاعری تک پہنچی ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں بطور علامت شیطان کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

شیطان ابھی تک تیرے سر پر بیٹھا ہے [7]

☆

وہ نہیں خدا کا وہ شیطاں کا کرتب [8]

☆

ایک نے شیطان پو جا ل گیا بھگوان بھی
ایک نے انسان پو جا جل گیا ایمان بھی [9]

نور اور طور کی علامتیں ملاحظہ کیجیے:

نور ایک وہ رہے طور پر یا کاشی کے دوار میں [10]

☆

پیغمبر امر محمد کے خاموش نور تم نسسمبھر م [11]

ان دونوں مصرعوں میں نور کو فیضانِ الٰہی کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

سماجی روایتیں:

تہذیبی اور مذہبی علامتوں کے علاوہ بعض ایسی چیزیں بھی بطور علامت جدید ہندی شاعری میں در آئی ہیں، جن کا تعلق مسلم معاشرے سے ہے۔ شراب ایک زمانے میں ایرانیوں کی مرغوب مشروب رہی ہے۔ اسلام نے اگر چہ شراب نوشی کو ممنوع قرار دے دیا لیکن ادب میں سے شراب کو بے دخل نہ کیا جاسکا۔ اردو شاعری میں شراب کبھی دنیاوی عیش وعشرت کی علامت بنی ہے تو کبھی نورِ معرفت کی۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی میں کبھی شراب کو چھو کر بھی نہ دیکھنے والے امیر مینائی نے شراب پر دل میں اُتر جانے والے شعر کہے ہیں۔

اسلام کے ابتدائی دور میں غلاموں کی خرید وفروخت عام بات تھی۔ حضرت یوسف کو بھی غلاموں کی منڈی میں بیچا گیا تھا۔ انسانی زندگی کا اس سے بڑا المیہ کیا ہو سکتا ہے کہ انسان ہی انسان کو خریدے اور اس کا مالک بن بیٹھے لیکن ملکیت تو فقط جسم پر ہو سکتی ہے، کسی کے دل پر تو پہرا نہیں بٹھایا جا سکتا۔ غلامی کی وجہ سے محرومی و ناکامی کے عذاب میں سے گذر رہے دلوں کے احساسات کو قفس، آشیانہ اور برق کی علامتوں کے ذریعے زبان دی گئی ہے۔ قفس، قید و بند اور انسان کی مجبوری کی علامت بنا تو آزادی اور سکون کی علامت آشیانہ کو بنایا گیا۔ اسی طرح برق کو غیظِ الٰہی کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے شمع اور پروانہ کی علامتیں اردو شاعری میں بہت کامیاب رہی ہیں۔ شراب کی طرح شمع و پروانہ کو بھی مجازی اور حقیقی دونوں طرح کے عشق کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ جہاں ایک طرف شمع حسنِ معشوق کی آتشزنی اور اس کی بے نیازی کی علامت بنی، وہیں دوسری طرف پروانہ عاشق کے عشقِ صادق اور اس کی جاں نثاری کی علامت بنا۔

ان کا ہندی میں استعمال:

مغربی تہذیب کے زیرِ اثر عیش پرستی کے متمنی ہندوستانی نوجوان اپنی قدیم روایات اور سماجی اقدار سے کنارہ کشی کرنے لگے تھے۔ انگریزی تعلیم نے ان اعتقادات واقدار کو کمزور بنا دیا تھا۔ ادھر اردو شاعری میں محفل جمی ہوئی تھی۔ ساقی کا جلوہ کارفرما تھا۔ جام مے گردش میں تھا۔ میکش مستی میں جھوم رہے تھے۔ پرہیزگاروں پر پھبتیاں کسی جا رہی تھیں۔ ایسے میں شراب اور ساقی سے مفر کہاں ممکن تھا۔ لہٰذا چھایاواد کے نصف آخر میں ہندی شعرا ہالا (شراب) اور مدھو بالا (ساقی) کے اس قدر گرویدہ ہوئے کہ اپنی سُدھ بُدھ ہی بھول گئے۔ اوصاف کردار طاق پر رکھ دیے گئے۔ یہاں تک کہ خدا کی خدائی پر بھی سوالیہ نشان لگنے لگے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ مے و مینا کے ساتھ اردو شاعری کا تو چولی دامن کا ساتھ تھا ہی، ہندی شعرا بھی اس میدان میں ان سے پیچھے نہ رہے۔ یہی وجہ ہے کہ چھایاوادی دور ہی میں مے سے بھری صراحیوں اور چھلکتے ہوئے جاموں کے ساتھ میکش بھی مے خانوں میں نظر آنے لگے[12]۔

یہاں پر ایک خام خیالی کا ازالہ کرنا ضروری ہے۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ ہندی شاعری میں شراب کے تعلق سے جو علامتیں مروّج ہوئیں، اس کا سبب اردو کا اثر نہیں تھا بلکہ سنسکرت کے سوم رس کا اثر تھا۔ یہ حضرات شاید یہ بھول رہے ہیں کہ اردو میں بھی شراب کو وہی درجہ حاصل رہا ہے، جو سنسکرت میں سوم رس کو حاصل رہا ہے۔ اردو میں سوم رس کو شرابِ طہور کہا گیا ہے۔ جیسا پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، اردو شاعری میں شراب کو مجازی معنی میں بھی علامت بنایا گیا ہے اور حقیقی معنی میں بھی۔ یہ غلط فہمی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شراب کے مجازی معانی ہی کو ملحوظ نظر رکھا جاتا ہے اور اس کے عارفانہ معانی نظر انداز کر دیے جاتے ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں شراب کو بطور علامت جس طرح سے بھی استعمال کیا گیا ہے، وہ ہرگز سنسکرت شاعری کے اثر کا نتیجہ نہیں ہے، اردو کے اثر کا نتیجہ ہے۔ اس حقیقت کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ سنسکرت میں سوم رس کے ذکر میں مے خانہ اور محفل سرے ہی سے خارج ہیں جبکہ اردو شاعری میں شراب کے ساتھ ساقی، پیرمغاں، جام و مینا اور محفل بہرصورت موجود ہیں۔ جدید ہندی شعرا نے اس پورے منظرنامے کو اپنی شاعری میں اتارنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

میں نے کب دیکھی مدھوشالا
کب مانگا مرکت کا پیالہ
کب چھلکی ودرُم سی ہالا
میں نے تو ان کی سمت میں
کیول آنکھیں دھو ڈالیں [13]

بعض دوسرے شعرا کے ہاں بھی شراب سے متعلق علامات ملاحظہ کیجیے:

مادکتا سے آئے تم سنگیا سے چلے گئے
ہم ویاکل پڑے بلکھتے تھے اترے ہوئے نشے سے [14]

☆

پینے کا مزہ تو ہے تبھی اے ساقی
میخانہ سبھی جھومے مگر سوئے نہیں [15]

☆

میں بنا ہوا تھا ساقی میں ہی تھا پینے والا[16]

☆

نہیں چاہ مدِرا کی ساقی کیا ہوں گے یہ پیالے[17]

☆

زندگی صراحی ہے ساقی ہے
دور ابھی ایک اور باقی ہے[18]

☆

اور پھر یہ آج کا گانا کہ محفل ہے جمی[19]

اسی طرح سے طائر، پنجرا، آشیانہ اور برق کی علامتوں کا استعمال ہندی شاعری میں ہوا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

کیا ہوائیں تھیں کہ اجڑا پریم کا وہ آشیانہ[20]

☆

تھکی بیڑی قفس کی ہاتھ میں سو بار بولی[21]

☆

گلچیں نشٹھر پھینک رہا کلیوں کو توڑ انل میں[22]

☆

زندگی کے پنجرے میں بند ہے مجبور پنچھی[23]

☆

بجلیاں دل پر گرا کر جھک گئے چنچل پلک دل[24]

☆

تیز ترین جب جب بنا آندھی قفس بجتی رہی[25]

☆

جانتی ہیں بجلیاں گرانا مگر ہیں کس کا جلادہ نہ یہ جانتیں [26]

عاشق و معشوق کے لیے شمع و پروانہ کی علامتوں کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

دیپ اور پتنگے میں فرق صرف اتنا ہے
ایک جل کے بجھتا ہے ایک بُجھ کے جلتا ہے [27]

☆

یہ جلتی شامیں یہ بکھری دعائیں
پتنگا بچارا جلا جا رہا ہے
کہ دیپک کا دامن چھلا جا رہا ہے [28]

☆

اے پروانے دھیرے دھیرے
ہم بھی اب جلنا سیکھ گئے [29]

☆

او شوق کے پروانو
ذرا ٹھہرو
یہ شمع نہیں ہے
وہ داغ ہے صرف [30]

اردو زبان، اردو چھندوں اور علامتوں سے تو صرف ہندی شاعری کا جسم ہی متاثر ہوا تھا لیکن جب اردو کی شعری روایات ہندی شاعری میں ضم ہونے لگیں تو اردو شاعری ہندی کے وجود میں داخل ہو کر اس کی روح کو متاثر کرنے لگی۔ اردو کی شعری روایات کو اپنا کر تو ہندی شعرا گویا اردو شاعری کی روح تک پہنچ گئے اور انھوں نے اس کو چھو کر دیکھ لیا۔ جیسا ہم پہلے بھی عرض کر چکے ہیں، اردو شاعری پر فارسی شاعری کا بہت گہرا اثر پڑا ہے، اس لیے اس کی اکثر شعری روایات بھی فارسی ہی سے آئی ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں بھی ہندی شعرا نے ایسی روایات کو اپنی شاعری میں جگہ دی تھی لیکن تب یہ روایات اردو سے نہیں بلکہ براہ راست فارسی سے ہندی میں آئی تھیں۔

مثلاً رحیم کا ایک دوہا ہے:

جکیہاری جوبن لیے ہاٹ پھرے رس دیت
اپنا مانس چکھائی کے رکت آن کو لیت

رکت (خون)، مانس (گوشت) قتل وغیرہ ہندی یا سنسکرت کی روایات نہیں ہیں، یہ فارسی ہی سے ہندی میں آئی ہیں۔ جدید ہندی شعرا فارسی کے بجائے اردو کے زیادہ قریب رہے ہیں، اس لیے انھوں نے شعری روایات اردو ہی سے حاصل کی ہیں۔

اردو کی شعری روایتیں:

اردو کو فروغ دینے میں مسلمان شعرا وادبا نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے، جس کے نتیجے میں اردو شاعری اسلامی طرزِ حیات اور فلسفۂ اسلام کے بہت قریب جا پہنچی۔ بلاشبہ بڑی تعداد میں غیر مسلم شعرا نے اردو شاعری میں نام پیدا کیا اور اردو شاعری کے ارتقا میں ان کا حصہ مسلمانوں سے کم نہیں ہے لیکن اکثر غیر مسلم شعرا بھی اسی دھارے میں بہتے چلے گئے جس میں مسلمان شعرا بہہ رہے تھے۔ غیر مسلم شعرا اگر شعوری کوشش کرتے تو وہ اس دھارے کا رخ ہندوستانی تہذیب و تمدن کی طرف موڑ سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا یا یہ کہا جائے کہ وہ ایسا نہ کر سکے۔ جدید ہندی پر اردو اسی طرح اثر انداز ہوئی، جس طرح فارسی اردو پر اثر انداز ہوئی تھی۔ ایودھیا سنگھ اپادھیائے ہری اودھ، سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا، جے شنکر پرساد، مہادیوی ورما، ہری ونش رائے بچن، دیوراج دینش، دھرم ویر بھارتی، گھن شیام استھانا، جے ناتھ نلن، اپیندر ناتھ اشک، ویریندر مشر، گوپال داس نیرج، شمشیر بہادر سنگھ جیسے ہندی شعرا کے کلام میں اردو کی شعری روایات کو بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ آیئے ذرا دیکھ لیں کہ اردو کی کون کون شعری روایات ہیں جو ہندی شاعری میں ضم ہو گئی ہیں۔

مذہبی روایتیں:

پہلے ہم ان روایتوں کی بات کرتے ہیں، جن کا تعلق اسلام سے ہے۔ ہندی تنقید نگار

ان کو ''پورانک روڑھیاں'' کہیں گے لیکن چونکہ اسلام کا پرانوں سے کوئی تعلق نہیں ہے، اس لیے ہم نے ان کو مذہبی روایتیں کہا ہے۔ اسلام کی نظر سے دیکھا جائے تو حیاتِ انسانی ایک امتحان ہے۔ اس امتحان میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ دنیا میں آ کر کسی شخص نے اپنے پیدا کرنے والے کو یاد رکھا ہے یا نہیں اور وہ مالکِ کل کے دکھائے ہوئے راستے پر چلا ہے یا نہیں۔ بعد از مرگ انسانی جسم قبروں میں دفن کر دیے جاتے ہیں، جہاں ان کی روحیں اس دن کا انتظار کرتی ہیں جب یہ کائنات اپنے اختتام کو پہنچے گی۔ وہ دن قیامت کا دن ہوگا، جس کو روزِ حساب بھی کہا جاتا ہے۔ ہر شخص کو اپنے اعمال کا حساب دینا ہوگا۔ نیک روحوں کو جنت میں اور بد روحوں کو دوزخ میں بھیجا جائے گا۔ اردو شاعری میں اسی سے قبر، لحد، آخرت، بہشت اور دوزخ روایت کے طور پر ظہور پذیر ہوئے ہیں۔

ان کا ہندی میں استعمال:

اردو ہی کے زیرِ اثر یہ تمام روایات جدید ہندی شاعری میں داخل ہوئی ہیں۔ ان کی آمد سے قبل ہندی شاعری میں موت کی نہیں، تناسخ سے نجات کی بات کی جاتی تھی۔ خدا کی عبادت کے ذریعے بار بار پیدا ہونے اور مرنے سے نجات پانا ہی ہندی شعرا کو مرغوب ہوتا تھا۔ اس لیے ہندی شاعری میں ''بھگتی نہ چھانڈوں، مکتی نہ مانگوں'' کا جذبہ کارفرما رہا ہے لیکن اردو کی شعری روایات سے متاثر ہو کر ہندی شعرا بھی موت کو اس طرح اہمیت دینے لگے جیسے ان کے ہاں زندگی صرف ایک ہی بار حاصل ہوتی ہے۔ دیکھیے مہادیوی ورما نے اس روایت کو کس طرح سے استعمال کیا ہے ؎

امرتا ہے جیون کا ہراس
مرتیو جیون کا چرم وکاس
سرشٹی کا ہے یہ امر ودھان
ایک مرنے میں سو وردان[31]

☆

بعد از مرگ کی شعری روایات کا استعمال بھی ملاحظہ کیجیے:

نظر تیری دستورِ فردوس لائی[32]

☆

قبر کی سون دھرتی پڑی پاؤں پر
شیش پر ہے کفن کا گھرا آسماں[33]

جنت اور جہنم سے متعلق شعری روایات کا بھی جدید ہندی شاعری میں خوب استعمال ہوا ہے۔ دمِ آخر، تدفین، جنازہ، قبر کے حوالے سے جو روایات ہندی شاعری میں استعمال کی گئی ہیں، ان تمام روایات کا تعلق مسلم معاشرے اور اسلامی اعتقادات سے ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

جہنم کا خوف کیوں ہو قیامت کا قہر کا
کناروں کو ڈر کیوں ہو دھارا کا لہر کا[34]

☆

جب سورگ لیے میں پھرتی ہوں
تب کون قیامت تک ٹھہرے[35]

☆

آج وہ فردوس سنسان پڑا ہے[36]

☆

آج کی رات قیامت کی رات دِکھتی ہے[37]

☆

ہماری شام کی باتیں
لیے ہوتی ہیں اکثر زلزلے محشر کے[38]

سماجی روایات:

مذہبی احکام کے اتباع میں قائم ہوئی بعض روایات بھی اردو شاعری میں ضم ہو گئیں۔ پردہ مسلم معاشرے کی دیرینہ روایت ہے۔ اردو شاعری میں معشوق کا پردے کے پیچھے سے جھانکنا اور عاشق کا اس کے دیدار کے لیے بے قرار ہونا مبالغے کی حد تک بیان ہوا ہے۔ اسی طرح اذان، نماز، عید وغیرہ سے متعلق بھی بعض روایتیں اردو شاعری میں نظر آجاتی ہیں۔ گوشت خور سماج ہونے کی وجہ سے کچھ چیزیں روایت بن کر اردو شاعری میں آگئی ہیں۔ اظہارِ عشق کے لیے گوشت اور لہو کے استعارے ہندی میں مستعمل نہیں تھے[39]۔ یقیناً مسلم معاشرے سے متعلق شعری روایات جدید ہندی شاعری میں اردو ہی سے آئی ہیں۔

ان کا ہندی میں استعمال:

پردے کے تعلق سے بعض سماجی روایات کا استعمال جدید ہندی شاعری میں ہوا ہے۔ پردے کے چلن کی کئی وجوہ ہو سکتی ہیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ نزولِ اسلام کے زمانے میں عورت کو شہوت انگیزی کا سبب سمجھا گیا ہو۔ اسلامی عقیدے کے مطابق حضرتِ آدم کو ایک عورت کی وجہ ہی سے باغِ ارم سے نکالا گیا تھا۔ ہندی شاعری میں ان روایات کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

بھانپ رہا ہوں دیکھ نہ پڑتی پردہ جالی دار ہے[40]

☆

منزل کو لاکھوں بار اندھیرے کا نقاب
پہنایا آ آ کر آندھی طوفانوں نے[41]

اسی طرح سے نماز، عید وغیرہ کے تعلق سے بھی بعض شعری روایات کا استعمال ہندی شاعری میں دیکھا جا سکتا ہے:

اور مرغ اذانیں دیتے تھے
جب ساتھ موذّن کے مل کر[42]

☆

یدی دوج نہیں تو عید نہیں
یدی عید نہیں تو جیون کیا[43]

گوشت خوری سے متعلق ایک روایت کا استعمال دیکھ لیجیے:

زندگی شوربا ہے بوٹی ہے[44]

اس کے علاوہ مسلم معاشرے کے شوق اور وقت گذاری کے دیگر ذرائع بھی روایتوں کے طور پر ہندی شاعری میں چلے آئے ہیں:

کسے نہیں چبھ جائیں نینوں کے تیر نوکیلے[45]

☆

وہ ہی موسم کو گیت بناتے ہیں
مضراب پہنتے ہیں وپداؤں کی[46]

☆

بچھی بساط جما جب تک پھڑ
تب تک ہی ساری یہ بھگدڑ[47]

اسلامی معاشرہ آسمان کو ایک اکائی کے طور پر نہیں دیکھتا بلکہ ہفت آسمان کے تصوّر پر یقین کرتا ہے۔ اردو شعرا نے عام طور پر آسمان کو صیغۂ جمع ہی میں رکھا ہے[48]۔ ہندی شعرا نے کبھی آکاش یا نبھ کو آکاشوں یا نبھوں کے طور پر نہیں باندھا تھا لیکن اردو کے زیر اثر جدید ہندی شعرا کے ہاں بھی آسمان سات ہو گئے:

سات آسمان جھک کے اُٹھاتے ہیں کس کے ناز[49]

ادبی روایتیں:

اردو شاعری میں عشق و محبت سے متعلق کئی شعری روایات موجود ہیں۔ اردو شاعری

میں بالعموم عاشق کو پریشاں حال، خستہ جاں، آشفتہ نوا اور مضطرب دکھایا جاتا ہے۔ معشوق انتہائی خوبصورت ہونے کے باوجود ظالم، جفا جو، فتنہ خو اور سنگ دل کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے۔ عاشق معشوق کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے اپنی جان پر کھیل جانے تک کو تیار رہتا ہے۔ وہ اسے اپنے گوشت کے کباب تک کھلا سکتا ہے، اس کے سنگِ در سے سر پٹک پٹک کر اپنی جان دے سکتا ہے۔ تذکیرِ معشوق اردو شاعری کی ایک اور اہم روایت ہے۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ کہتے ہیں کہ رسولِ اکرمؐ کو خداوندِ اقدس نے ایک کم سن لڑکے کی شکل میں شرفِ دیدار بخشا تھا، اس لیے اردو شعرا محبوب کے لیے مذکر الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ دوسری وجہ خواتین کے لیے پردے کی سخت پابندی بھی ہو سکتی ہے۔ چندر بلی پانڈے مسلم معاشرے میں امرد پرستی کے لیے پردے کی سخت پابندی اور شہوت کی افزونی کو ذمہ دار ٹھہراتے ہیں[50]۔

اردو شاعری میں ماہیتِ عشق کی کئی جہات دیکھنے میں آتی ہیں۔ ایک جہت یہ ہے کہ یہ عشق تصوف کا عشق ہے۔ صوفیا کے درد کا کوئی علاج نہیں ہے، وہ لا دوا ہے۔ صرف ان کا محبوب (خدا) ہی ان کو اس درد سے نجات دلا سکتا ہے۔ صوفیا نہ تو جیتے ہیں، نہ مرتے ہیں۔ ہر دم فراقِ محبوب میں تڑپتے ہیں اور ہر نفس اس کو یاد کرتے ہیں۔ اسی عالم میں ان کو حال آ جاتا ہے۔ وجد کے عالم میں وہ اپنے محبوب کے روبہ رو ہو جاتے ہیں۔ اس عالمِ بے خودی میں جو وصالِ یار ہوتا ہے، صوفیا اسی کو مرنا کہتے ہیں۔ اس مرنے سے صوفی گور نشین نہیں ہو جاتا بلکہ اس کے بلاوے پر لبیک کہتا ہے[51]۔ تصوف میں موت جسم کا فنا ہو جانا نہیں ہے، وصالِ یار کے طفیل حاصل ہوئی حیاتِ ابدی ہے۔ اردو شعرا کے بار بار مرنے کی بات کرنے کے پس منظر میں صوفیا کا یہی فلسفہ کارفرما ہے۔ حسن و عشق کے شعور کا فقدان ہو تو اردو شاعری کی قدر و منزلت کا اندازہ لگانا مشکل ہے[52]۔

متمرد تلمیحات کا اہتمام بھی اردو شاعری کی ایک روایت ہے۔ سنسکرت اور ہندی میں اس قسم کی تلمیحات نہیں ہوا کرتی تھیں۔ اس کا رواج فارسی شاعری میں تھا۔ فارسی سے یہ روایت اردو میں آ گئی۔ تیر، تفنگ، شمشیر، قتل جیسی تلمیحات کے ذریعے حسن و عشق کی باتیں فارسی کے شعرا کیا کرتے تھے لیکن اردو والوں کو یہ روایت اس درجہ پسند آئی کہ وہ آج تک اسے نباہ رہے

ہیں [53]۔ عاشق اور معشوق کے درمیان رقیب کا آنا بھی اردو ہی کی شعری روایت ہے۔ اردو شاعری میں رقیب اس شیطانی فطرت کی نمائندگی کرتا ہے جو عاشق کو روحانی مسرت حاصل نہیں کرنے دیتی اور عاشق و معشوق کے وصال میں رخنہ ڈالتی ہے۔ یہاں پر عاشق کی مایوسی کی دو وجوہ دکھائی دیتی ہیں — رقیب کی پیدا کردہ مشکلیں اور معشوق کی بے نیازی و بے پرواہی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں معشوق کی تصویر اس قدر خوفناک کیوں نظر آتی ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کی پیدائش ایران میں ہوئی تھی اور اس وقت ایران کی حالت واجد علی شاہ کے لکھنؤ جیسی تھی۔ منگولوں کی سربراہی میں چینی اور ترک افواج نے ایران کو زیر و زبر کر دیا تھا اور نشے میں غلطاں ایرانی عوام ان سپاہیوں کے بے سمور چہروں پر جان چھڑکنے لگے تھے، ان کو معشوق فرض کرنے لگے تھے۔ یہ سپاہی اگرچہ دیکھنے میں بھلے سے لڑکے معلوم ہوتے تھے لیکن تھے تو وہ سپاہی ہی اور وہ بھی فاتح سپاہی۔ دل پھینکنے والے ایرانیوں کی پھبتیوں پر وہ چراغ پا ہو جاتے تھے تو تلوار نکالتے تھے اور عاشق کا سر قلم کر کے چل دیتے تھے۔ اسی پس منظر میں سے معشوق کی جو تصویر فارسی میں ابھری، وہی تصویر فارسی سے اردو میں درآمد ہوگئی۔

اردو کی ایک اور شعری روایت ہے اعجاز خیزی۔ طرفہ کلامی، صنائع بدائع اور محاورہ بندی کے توسل سے اردو شعرا اپنے کلام کو اعجاز خیز بناتے رہے ہیں۔ بقول اختر علی ''اردو جس طریقے سے پیدا ہوئی اور جن راستوں سے اس نے نشو و نما حاصل کی، اس کا لازمی نتیجہ تھا کہ وہ جو مزاج پکڑے، اس میں گل و بلبل، برق و چمن، آشیانہ و قفس کی سی چیزیں عناصر کی حیثیت سے داخل رہیں [54]۔'' ظاہر ہے کہ فارسی شاعروں کے مرغزاروں میں گل و بلبل ہمیشہ سے جلوہ گر رہے کیونکہ یہ ایران کی خاص چیزیں تھیں۔ اردو شاعری کے سامنے فارسی کے نمونے تھے، اس لیے اس نے اپنی محفلوں میں گل و بلبل کے ذکر کو ضروری جانا [55]۔

منگول معشوقوں کی چھوٹی چھوٹی گول آنکھوں کی تشبیہ کے لیے اور ان کے ذکر سے اپنے کلام کو طرفہ انگیز بنانے کی غرض سے فارسی شعرا نے جس پھول کا انتخاب کیا، وہ نرگس کا پھول تھا۔ ہندوستانیوں کی مرغوب آنکھ چشم آہو یا کنول جیسی ستواں آنکھ ہے، کٹوری جیسی آنکھ نہیں، لیکن اردو شعرا نے اسے من و عن فارسی سے نقل کر لیا۔

ان کا ہندی میں استعمال:

عشق سے متعلق جن شعری روایات کو ہندی نے اپنایا، ان میں اردو شاعری کی وہ چیزیں مثلاً چھالے پھوٹنا، مواد بہنا، ہڈیوں میں پہاڑ کھودنا، خوں باری، دل سے شعلے پھوٹنا وغیرہ بھی شامل ہو گئیں جن کو ہندوستانی ادب میں فرومایہ سمجھا جاتا تھا[56]۔ جے شنکر پرساد کی شاعری میں اسے صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ جب شاعر (پرساد) کی بے خودی انقسام پذیر ہوتی ہے تو وہ صوفیا کی طرح کسی دوسری طاقت کی طرف رجوع نہیں کرتا، دامانِ حیات کو اور زیادہ مضبوطی کے ساتھ تھام لیتا ہے۔ البتہ ''آنسو'' کے اظہارِ عشق میں صوفیا جیسی محویت ضرور دکھائی دیتی ہے۔ بقول پریم شنکر ''صوفیا کا دردِ عشق ہی ان کا سرمایہ ہے۔ آنسو کی روحانی تکلیف ہی ان کی روح ہے۔ پرساد کے جذبۂ عشق میں صوفیا جیسی سنجیدگی ہے۔ عشق ہی کو سب کچھ مان کر چلنے والے صوفی کو جان کی پرواہ نہیں ہوتی۔ وہ عشق کے توسل سے خدا کو پا لینا چاہتا ہے[57]۔'' پریم شنکر نے جو بات تصوف کے حوالے سے کہی ہے، وہی اردو کی شعری روایت ہے۔ پلکوں میں بند آنسو میں جن ''مدھومدِ راپان'' (شیریں مے نوشی) کا ذکر کیا گیا ہے، اسے اردو میں 'خمار' کہا جاتا ہے۔ پرساد کی تخلیقی قوت کی محرک اردو شاعری ہی ہے[58]۔

نرالا کے کلام میں اس شعری روایت کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

قدم کے اٹھتے کہا پریتما نے پھولوں سے
اُروں کے تیروں کے جیلے ہیں وہ بہار کے دن[59]

☆

میں نے ان کو دل دیا ان کا دل ملا مجھے
دونوں دلوں کا سنگار دیکھتا چلا گیا[60]

☆

گرایا ہے زمیں ہو کر اُٹھایا آسماں ہو کر
نکالا دشمنِ جاں اور بلایا مہرباں ہو کر[61]

دوسری طرف درد ہی کو عشق کا لب لباب مان لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں یہ درد فارسی سے آیا تھا۔ ہندی شاعری میں کہیں کہیں پر تو یہ درد براہِ راست فارسی سے درآمد ہوا ہے لیکن زیادہ تر شعرا نے اسے اردو ہی سے حاصل کیا ہے۔ عالم کے مقبول سویّے "جا تھل کینے وہار انیکن" میں جو ٹیس ہے، درد کی جو رونق ہے، وہ ان کے ہم عصر شعرا کے لیے شاید جدید رہی ہو گی مگر ہم بلا تامل اس جدیدیت کو اسلامی جذباتیت کا اثر کہیں گے[62]۔ یہی اسلامی جذباتیت اردو کے وسیلے سے جدید ہندی شاعری میں آ گئی ہے۔

اردو شعرا کی طرح ہی جدید ہندی شعرا بھی دفورِ عشق میں محبوب کی جنس تک کو فراموش کر دیتے ہیں۔ جہاں ایک طرف کبیر "رام کی بہوریا" بن جاتے ہیں، وہاں پرساد کا محبوب لامحالہ مذکر ہو جاتا ہے ؎

مادکتا سے آئے تم سنگیا سے چلے گئے[63]

عاشق کی مایوسی کے حوالے سے اردو کی شعری روایت کے زیرِ اثر پرساد کے "جھرنا" کے گیتوں میں اردو شعرا کے اظہار کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ان کا عاشق عشق کی بازی ہار جاتا ہے، معشوق کسی طور بھی رام نہیں ہوتا اور وہ غمگین و دل برداشتہ ہو کر رہ جاتا ہے ؎

کسی پر مرنا یہی تو دکھ ہے
اُپیکشا کرنا مجھے بھی سکھ ہے[64]

اپنی شاعری کو طرفہ انگیز بنانے کے لیے ہندی شعرا نے اردو شعرا کے طرزِ بیان کی نقل کی۔ اس کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری میں اردو کا بلبل چہک اُٹھا، نرگس کے پھولوں کی قطاریں جھوم اُٹھیں۔ انچل کے مجموعۂ کلام "ورشانت کے بادل" کی نظموں کو چار خانوں میں بانٹ کر دیکھتے ہوئے دیوراج اپادھیائے لکھتے ہیں کہ "چوتھے حصے میں حکایات کو لیا جا سکتا ہے، جن میں "تم اور میں" کی روایت کی نظمیں ہیں۔ ان پر اردو شاعری کا اثر دکھائی پڑتا ہے۔ "کانٹا پکارن سے" عنوان کی نظم کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ نظم "گلوں سے خار بہتر ہیں جو دامن تھام لیتے ہیں" کی تضمین ہو[65]۔"

جہاں ایک طرف گوپال داس نیرج نے:

جب تک نرگس کی پانت نین میں شرمائے[66]

☆

کہہ کر نرگسی آنکھ کو چشمِ آہو کے طور پر استعمال کیا ہے، وہاں دوسری طرف اردو کا اصلی بلبل ہندی شاعری میں نقلی ہی نہیں ہوا، مذکر سے مونث بھی ہو گیا:

نقلی بلبل چہکنے لگا[67]

☆

نیڑ چھنا بلبل پھرتی ہے
دن دن لیے چونچ میں تنکا[68]

☆

بلبل کے مست ترانے کی سور دھارا میں
میرے من کا سوکھاپن کھو جاتا ہے[69]

جائزہ:

اردو کی متعدد تشبیہات و تلمیحات و استعارات کو اور اردو کی مختلف شعری روایات کو اپنانے سے جدید ہندی شاعری کی توانائی اور تاثیر میں اضافہ ہوا۔ وہ تاثیر جسے اپنے کلام میں لانے کے لیے ہندی شعرا نے آہوں سے بننے والے بادلوں کا تصور کیا، فراقِ محبوب میں دل کے ٹکڑے ٹکڑے ہونے اور آفتاب سے زیادہ آتش افگن ہونے کے مضامین باندھے اور یہ تک کہنے پر آمادہ ہو گئے کہ راہِ عشق پر وہی شخص گامزن ہو سکتا ہے جو اپنے سر کا نذرانہ پیش کر سکے[70]۔

اردو شاعری کے عشق اور ہندی شاعری کے عشق میں ایک فرق یہ ہے کہ ہندی کے عاشق و معشوق کو اگر ایک جنم میں وصل نصیب نہ ہو تو وہ دوسرے جنم میں اس کی امید پال لیتے ہیں اور جنم جنمانتر تک ایک دوسرے کا انتظار کرنے کا قصد کر لیتے ہیں[71] جبکہ اردو شاعری میں دوسرے جنم کا تصور ہی موجود نہیں ہے۔ اسلامی عقیدے کے مطابق جنم ایک ہی بار ملتا ہے۔ اس ایک ہی جنم میں معشوق کو رام کرنا ہوتا ہے، خواہ اس کے لیے اپنی جان پر ہی کیوں نہ کھیل جانا پڑے۔ اردو شاعری میں معشوق کے حد درجہ سنگدل ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔ عاشق کے

اظہارِ عشق پر بے نیازی سے پیش آنے والے اور اس کے درد وغم پر بے پروائی کا مظاہرہ کرنے والے معشوق اردو شاعری ہی میں نظر آتے تھے، ہندی میں نہیں۔ ہندی شعرا نے تو اکثر معشوق کے مخلصانہ حسن ہی کی تصویر کشی کی ہے [72] مختصر یہ کہ ہندی شاعری میں جہاں جہاں پر معشوق کے رویے میں ایثار منفی ہوا ہے، وہاں وہاں پر اردو شاعری کے اثر نے اپنا رنگ دکھایا ہے۔

شعری روایات کے علاوہ ہندی شعرا نے اردو کے شعری اصناف تک کو شاعری میں جگہ دے کر ان کے ناموں تک سے معنوی فائدہ اُٹھایا ہے۔ شمشیر نے لفظ 'غزل' کو اس کے لغوی معنی میں لیا اور کہا:

کبوتروں نے غزل سنائی
میں نہ سمجھ سکا
ردیف قافیہ کیا تھے [73]

اسی طرح بالکرشن راؤ نے 'مہمل' کے لفظی معنی سے استفادہ کرتے ہوئے کہا:

وہ لو ایک اور آتا ہے دُھنی روئی کے ڈھیر سا
چُنی غزل سے باہر نکلے کچے مہمل شعر سا [74]

بے شک ان شعری روایات کے استعمال سے جدید ہندی شاعری کو وسعت اور بالیدگی حاصل ہوئی ہے۔

حواشی

1- گنپتی چندر گپت: ساہتیک نبندھ، 1960، اشوک پرکاشن، دہلی، صفحہ 326
2- ماکھن لال چترویدی: بیجوری کاجل آنج رہی، 1964، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 49
3- سرویشور دیال: کاٹھ کی گھنٹیاں، 1959، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 26
4- اپیندر ناتھ اشک: چاندنی رات اور اجگر، 1952، نیلابھ پرکاشن، الہ آباد، صفحہ 44
5- ویریندر مشر: لیکھنی ویلا، 1958، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 85
6- گوپال داس نیرج: لہر پکارے، 1959، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 61
7- ہری ونش رائے بچن: سوت کی مالا، 1948، سینٹرل بک ڈپو، الہ آباد، صفحہ 40

8- بھگوتی چرن ورما: رنگوں سے موہ، 2019 بکری، بھارتی بھنڈار، الہ آباد، صفحہ 82

9- جیون پرکاش جوشی: آگ اور آکرشن، 1962، ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی، صفحہ 45

10- رام دھاری سنگھ دنکر: دو ند گیت، شری اجنتا پریس، پٹنہ، صفحہ 63

11- تمے بکھاریہ: میرے باپو، 1951، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 67

12- ہرنارائن سنگھ: چھایاوادکاویہ تھا درشن، 1964، گرنتھم، کانپور، صفحہ 425

13- مہادیوی ورما: نیرجا، 2013 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 53

14- جے شنکر پرساد: آنسو، 2003 بکری، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 33

15- گوپال داس نیرج: ملکتی، 1960، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 62

16- بھگوتی چرن ورما: پریم سنگیت، 1949، بشال بھارت بک ڈپو، کلکتہ، صفحہ 40

17- شری من نارائن: رجنی میں پربھات کا انکر، 1962، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 40

18- موہن لال گپت: عربی نہ فارسی، 1958، مدھو پرکاشن، بنارس، صفحہ 27

19- اجیت کمار: اکیلے کنٹھ کی پکار، 1958، راج کمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 11

20- ہری ونش رائے بچن: آدھونک کوی، 1983، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ، صفحہ 70

21- رام دھاری سنگھ دنکر: ہنکار، اُدیاچل، پٹنہ، اشاعتِ سوم، صفحہ 32

22- ایضاً: صفحہ 62

23- ہری کرشن پریمی: روپ درشن، 1951، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 83

24- ایضاً: صفحہ 47

25- گوپال داس نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی صفحہ 83

26- روپ نارائن ترپاٹھی: ون پھول، 1962، گیتاین، پریاگ، صفحہ 66

27- گوپال داس نیرج: ملکتی، 1960، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 52

28- شیومنگل سنگھ سُمن: پر آنکھیں نہیں بھریں، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 10

29- للت گوسوامی: میرے گیت، 1958، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 8

30- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 62

31- مہادیوی ورما: آدھونک کوی، 2013 بکرمی، اشاعتِ ششم، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ، صفحہ 35

32- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 17

33- گوپال داس نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی صفحہ 6

34- نارائن: چترلکھی، 1964، پار بجات۔ پٹنہ، صفحہ 25

35- ہری ونش رائے بچن: مدھوبالا، 1960، راجپال اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 55

36- سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا: انامکا، بھارتی بھنڈار، الہ آباد، صفحہ 62

37- گوپال راٹھور: دیپ کے سور، 1962، راج کمل پرکاشن۔ دہلی، صفحہ 25

38- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 10

39- رام دھاری سنگھ دنکر: ساہتیہ اور بھاشا پر اسلام کا پربھاؤ، پریشد پترکا، جولائی 1962، صفحہ 28

40- ماکھن لال چترویدی: بیجوری کاجل آنج رہی، 1964، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 73

41- گوپال داس نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 77

42- اپیندر ناتھ اشک: دیپ جلے گا، نیلابھ پرکاشن، الہ آباد، صفحہ 143

43- دیوراج دنیش: جیون اور جوانی، 1962، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 19

44- موہن لال گپت: عربی نہ فارسی، 1958، مدھو پرکاشن، وارانسی، صفحہ 26

45- جے شنکر پرساد: پرساد سنگیت، 2013 بکرمی، بھارتی بھنڈار، پریاگ، صفحہ 78

46- گوپال داس نیرج: گیت بھی اگیت بھی، 1963، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 83

47- ایضاً: صفحہ 64

48- رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا (غالب)

49- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 91

50- چندر بلی پانڈے: تصوف اتھوا صوفی مت، 1948، ساہتیہ منڈل، بنارس، اشاعتِ دوم، صفحہ 120

51- ایضاً: صفحہ 121

52- رمیش چندر مہرا: نرالا کا پرورتی کاویہ، 1963، انوسندھان۔ کانپور، صفحہ 117

53- رام دھاری سنگھ دنکر: ساہتیہ اور بھاشا پر اسلام کا پربھاو، پریشد پترکا، پٹنہ، جولائی 1962، صفحہ 29

54- اختر علی: شعر وادب، 1958، دانش محل، لکھنؤ، صفحہ 2

55- عبادت بریلوی: روایت کی اہمیت، 1953، انجمن ترقی اردو، کراچی، صفحہ 24

56- رامیشور لال کھنڈیلوال: آدھونک ہندی کویتا میں پریم تتھا سوندریہ، نیشنل بک ڈپو، دہلی، صفحہ 322

57- پریم شنکر: پرساد کا کاویہ، 2012 بکری، وشو بھارتی، الہ آباد، صفحہ 177

58- ایضا: صفحہ 473

59- سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا: بیلا، 1946، ہندوستانی پبلیکیشن۔ الہ آباد، صفحہ 24

60- ایضا: صفحہ 27

61- ایضا: صفحہ 62

62- رام دھاری سنگھ دنکر: ساہتیہ اور بھاشا پر اسلام کا پربھاو، جولائی 1962، پریشد پترکا، پٹنہ، صفحہ 28

63- جے شنکر پرساد: آنسو، 2003 بکری، بھارتی بھنڈار، الہ آباد، اشاعت ہفتم، صفحہ 33

64- ایضا: صفحہ 72

65- دیوراج اپادھیائے: وچار کے پرواہ، 1958، منگل پرکاشن، جے پور، صفحہ 63

66- گوپال داس نیرج: پران گیت، 1958، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 41

67- اجت کمار: اکیلے کنٹھ کی پکار، 1958، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 25

68- رام دھاری سنگھ دنکر: ہنکار، اُدیاچل، پٹنہ، اشاعت سوم، صفحہ 65

69- گوپال داس نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 61

70- پریم نہ باری او پجے پریم نہ ہاٹ بکائے
راجہ پرجا جیہی رُچے سیس دئی لے جائے (کبیر)

71- جاکو جیہی پر ستیہ سنیہو
تا اس ملیو نہ کچھ سندیہو (تلسی داس)

72- شکنتلا شرما: آدھونک کاویہ میں سوندریہ بھاونا، 1952، سرسوتی مندر، بنارس، صفحہ 174

73- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 51

74- بال کرشن راؤ: اردھ شتی، 1964، گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 33

(5)

جدید ہندی شاعری میں اردو کے ضمنی قصّے

کسی بھی زبان کا تہذیبی اثاثہ بے ساختہ اس کے ادب میں شامل ہو جاتا ہے اور ادب کو قوت اور تاثیر سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ جس ادیب کے پاس جتنا اچھا تہذیبی پس منظر ہوتا ہے، اس کے پاس معنی آفرینی کی اتنی ہی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے۔ کسی بھی زبان سے آشنا ہونے کے باوجود جب ہم اس کے ادب سے مکمل لطف اُٹھانے سے قاصر ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ زبان سے تو ہماری آشنائی ہے لیکن اس کے تہذیبی پس منظر سے ہماری واقفیت نہیں ہے۔ فرض کیجیے چار دوست آپس میں بات چیت کر رہے ہیں۔ ان میں سے ایک شخص دوسرے کے بارے میں کہہ دیتا ہے کہ وہ تو کُنبھ کرن ہے۔ یا کسی شخص کے بارے میں کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ تو یزید ہے تو ہم فوراً سمجھ جاتے ہیں کہ اول الذکر زیادہ سونے کا عادی ہے اور آخر الذکر خبیث ہے۔ بعض لوگوں کے لیے اردو شاعری کئی بار اس لیے گنجلک ہو جاتی ہے کہ وہ لوگ عرب اور ایران کی تہذیبوں سے بے بہرہ ہوتے ہیں۔ ہندی کے قارئین کسی کو کرن کہے جانے پر فوراً سمجھ جاتے ہیں کہ اس کی سخاوت کی بات کی جا رہی ہے لیکن حاتم کہنے پر ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کہا جا رہا ہے۔ اب لفظ 'لبیک' ہی کو لیجیے۔ عقیدہ یہ ہے کہ کوئی زائر جب احرام باندھتا ہے تو بار بار لبیک کہتا ہے۔ لبیک عرب میں پکارنے کے جواب میں بولا جاتا ہے۔ کعبہ بنانے کے بعد حضرت ابراہیمؑ کو حکم ہوا تھا

کہ تم قیامت تک سب لوگوں کو حج کے لیے پکارو۔ انھوں نے پکارا تھا اور زائرین نے جواب میں لبیک کہا تھا۔ تب ہی سے لبیک کہنا ہنوز جاری ہے۔ اس لفظ کا ایک تہذیبی و تاریخی پس منظر ہے۔ ریگستان کی صعوبتیں جھیلتا ہوا ایک زائر دل میں ایمان کی طاقت لیے ہوئے تپتی ہوئی ریت پر کعبے کی طرف گامزن ہے۔ احرام باندھنے پر اسے محسوس ہوتا ہے کہ اسے پکارا جارہا ہے اور وہ لبیک کہہ کر اس پکار کا جواب دے رہا ہے۔ ہندی کے قارئین تو کجا، ہم نے اردو کے بعض قارئین کو بھی اس لفظ پر اٹکتے ہوئے دیکھا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کسی بھی قوم یا ملک کے تہذیب و تمدن سے واقفیت حاصل کیے بغیر اس ملک کے اساطیر اور اشارتوں کو سمجھنا آسان نہیں ہوتا۔

اردو شاعری چونکہ فارسی شاعری کے نقشِ قدم پر چل کر آگے بڑھی ہے، اس لیے قدرتی طور پر ہی فارسی شاعری کا تہذیبی و اساطیری پس منظر اس کا اثاثہ بن گیا ہے۔ جب ہندی شاعری اردو شاعری سے اثر قبول کرنے لگی تو یہ پس منظر کسی حد تک ہندی شاعری میں بھی منتقل ہو گیا۔ مغربی ایشیا سے کچھ چیزیں دو وجوہ سے اردو میں آئیں۔ اول یہ کہ جو لوگ فارس سے ہندوستان آئے تھے، وہ وہاں کی تہذیب و تمدن اور داستانیں اپنے ساتھ لائے تھے۔ دوسرے یہ کہ چونکہ وہ مسلمان تھے اس لیے ان کو اسلامی اساطیر کا علم تھا۔ یہاں پر اس کی گنجائش تو نہیں ہے کہ اردو شاعری کے تہذیبی و اساطیر پس منظر کو تفصیل سے بیان کیا جاسکے تاہم ان قصوں یا داستانوں پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے، جو اردو کے راستے سے جدید ہندی شاعری تک جا پہنچی ہیں۔

تہذیبی ضمنی قصے:

اسلام کے بعض اعتقادات اور اساطیر اردو سے ہندی شاعری میں چلے آئے ہیں۔ اسلام میں فرشتہ اور شیطان دو اہم کردار ہیں۔ فرشتے کئی ہیں، جن کا کام نوعِ آدم کی بھلائی کرنا ہے۔ شیطان کا کام انسان کو گمراہ کرنا اور راہِ حق سے بھٹکانا ہے۔ اسلام میں جن فرشتوں کا ذکر ہوا ہے، ان کا مختصر تعارف حسبِ ذیل ہے:

جبرئیل:

اس فرشتے کا کام انبیا کے پاس خدا کے احکام و پیغامات پہنچانا ہے۔ خدا کی حکم عدولی

کرنے والوں کو سزا بھی یہی فرشتہ دیتا ہے۔ یہی فرشتہ انبیا کو میدانِ جنگ میں فتحیاب کرتا ہے۔

عزرائیل:

یہ فرشتہ جانداروں کی جان قبض کرنے پر مامور ہے۔ اس فرشتے کے ماتحت کئی اور فرشتے بھی کام کرتے ہیں۔ ان میں سے کچھ فرشتے نیک لوگوں کی جان لینے پر مامور ہیں اور کچھ بدلوگوں کی۔

میکائیل:

یہ فرشتہ مخلوقات کی روزی روٹی کا موکل ہے۔ اس کے ماتحت جو فرشتے کام کرتے ہیں، ان میں سے بعض کے ذمّے بارش کا انتظام ہے، بعض کے ذمّے ندیوں نالوں کی دیکھ بھال ہے اور بعض کے ذمّے دیگر فلاحی کام ہیں۔

اسرافیل:

یہ وہ فرشتہ ہے جو قیامت کے دن صور پھونکے گا جس کی آواز سے دنیا کی ہر شے درہم برہم ہو جائے گی۔ اس کے بعد یہ فرشتہ دوبارہ صور پھونکے گا اور اس کی آواز پر ہر شے حسبِ سابق وجود میں آکر خدا کے سامنے پیش ہو جائے گی۔ تمام مُردے زندہ ہو کر قبروں میں سے نکل آئیں گے۔

کراماً کاتبین:

یہ دونوں فرشتے ہر وقت انسانوں کے ساتھ رہتے ہیں۔ ان میں سے ایک اس کے نیک اعمال کا حساب رکھتا ہے اور دوسرا اس کے اعمالِ بد کا[1]۔

فرشتوں کے علاوہ ہندی شاعری میں در آنے والی کچھ اور باتیں بھی ہیں۔ ان کا بھی مختصر سا تعارف دیتے چلیں۔

شیطان:

شیطان کا کام خدا کی مخلوق کو گمراہ کرنا ہے۔ یہ ایسا بدذات کردار ہے کہ اس کا نام سنتے ہی مسلمان ''لاحول ولاقوۃ الا باللہ'' پڑھ دیتے ہیں جس کا مطلب ہے نہیں طاقت نیکی کرنے کی اور نہ قوت بدی سے باز رہنے کی مگر اللہ کی توفیق سے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ اس سے وہ شیطان سے محفوظ

رہتے ہیں۔

نور اور طور:

ہندی شاعری میں نور اور طور کا خوب ذکر ہوا ہے۔ طور ایک پہاڑ ہے جو ملک شام میں واقع ہے۔ روایت ہے کہ ایک بار حضرت موسیٰ نے خدا کے دیدار کی آرزو کی۔ ان کو بہت سمجھایا گیا مگر وہ نہیں مانے۔ ان کی آرزو اور عبادت کو دیکھتے ہوئے خدا اس پہاڑ پر ظہور پذیر ہوا۔ حضرت موسیٰ اس کے نور کی تاب نہ لا سکے اور بے ہوش ہو کر گر پڑے اور کوہ طور جل کر سرمہ ہو گیا۔ اردو شاعری میں طور کے حوالے سے کہے گئے متعدد اشعار موجود ہیں[2]۔

نبی حضرت محمدؐ:

بانی اسلام حضرت محمدؐ 10 نومبر 571 کو مکہ معظمہ میں پیدا ہوئے۔ 23 برس دعوت اسلام دے کر 8 جون 622 کو مدینہ منورہ میں واصل بحق ہوئے۔ توسیع اسلام کے لیے آپؐ کو بے شمار صعوبتوں سے دوچار ہونا پڑا۔ اردو کے انگنت شعرا نے آپ کی مدح میں نعتیہ شاعری کی ہے لیکن کسی بھی شاعر نے دیوتاؤں کی طرح ان کی پرستش نہیں کی۔ نبوت ان پر ختم ہوتی ہے مگر وہ انسان تھے، فرشتہ نہیں تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ بقول شاعر ؎

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں

ہندی میں استعمال:

جدید ہندی شعرا نے لفظ 'فرشتہ' کو اسی معنی میں استعمال کیا جس کا ذکر ہم اوپر کر آئے ہیں۔ 'ٹھنڈا لوہا' میں دھرم ویر بھارتی لکھتے ہیں ؎

کسی فرشتے نے پھر میرے
در پر آج دیا پھیرا[3]

اسی طرح کی ایک مثال اور ملاحظہ کیجیے۔ 'سونی گھاٹی کا گیت' میں پربھات رنجن

لکھتے ہیں ۔

وہ دیکھو آسمانی فرشتوں نے
دھوئیں کے مارے
لالٹینیں جلا رکھی ہیں[4]

شیطان خود گمراہ اور دوسروں کو گمراہ کرنے والا کردار ہے۔ ہندی میں اس کے استعمال کا ایک نمونہ دیکھیے ۔

ایک نے شیطان پوجا مل گیا بھگوان بھی
ایک نے انسان پوجا جل گیا ایمان بھی[5]

☆

اور پہن رکھے ہیں جامے ہم سب نے شیطان کے[6]

رام دھاری سنگھ دنکر کی نظم میں نور اور طور کا استعمال ملاحظہ کیجیے:

نور ایک وہ رہے طور پر
یا کاشی کے دوار میں[7]

ہندی شعرا نے حضرت محمدؐ کے کردار و افکار کا مطالعہ کیا اور ان کے حوالے سے تماثیل کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ شریمن نارائن، 'امر آشا' میں ان کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

اور محمد صاحب نے کھائیں کتنی اینٹیں دھکے
کتنی سہنی پڑی یاتنا رہ نہ سکے اپنے گھر مکے[8]

رام دھاری سنگھ دنکر نے 'نیم کے پتے' میں کہا ۔

فرمان نبی پیغمبروں کے جو ہیں راہوں میں ٹنگے ہوئے[9]

میتھلی شرن گپت نے ''کعبہ اور کربلا'' میں عقیدت مندی کے ساتھ حضرت محمدؐ کی حیات پر روشنی ڈالی ہے اور ان کو محافظِ انسانیت قرار دیا ہے۔

تاریخی ضمنی قصے:

تہذیبی ضمنی قصوں کے علاوہ بعض ایسے ضمنی قصے بھی ہندی شاعری میں در آئے ہیں، جن کا تعلق اسلامی تاریخ سے ہے۔ آیئے ان قصوں پر ایک نظر ڈالتے چلیں:

منصور:

منصور ایک صوفی انقلابی بزرگ ہوئے ہیں۔ ان کا اصل نام حسین تھا۔ منصور ان کے والد کا نام تھا۔ عرب کی روایت کے مطابق ان کو حسین ابن منصور کہا گیا۔ بعد میں روا روی میں ان کو صرف منصور کہا گیا اور لوگ بھول گئے کہ منصور ان کے والد کا نام تھا۔ انھوں نے اپنی زندگی توسیع تصوف کے لیے وقف کر رکھی تھی۔ وہ گلیوں بازاروں میں گھوم کر تصوف کی تبلیغ کیا کرتے تھے۔ اس سے کٹر قسم کے مولوی ان کے مخالف ہو گئے۔ اپنے محسن عثمان بن عمر کے ناراض ہو جانے پر وہ بغداد لوٹے تو لوگ ان کو حقارت کی نظر سے دیکھ رہے تھے۔ یہاں تک کہ وہ پچاس مختلف شہروں میں گئے مگر کہیں پر بھی ان کے منطق کو قبولیت نصیب نہ ہوئی۔ ایران میں ان کے خلاف کفر کا فتوی جاری ہوا اور ان کو سولی پر چڑھا دیا گیا۔ روایت ہے کہ دار پر چڑھ کر بھی انھوں نے انا الحق کا نعرہ بلند کرنا نہیں چھوڑا۔

حضرت یوسفؑ:

حضرت یوسف کو دنیا کا خوبصورت ترین شخص مانا جاتا ہے۔ وہ حضرت یعقوب کے بیٹے تھے۔ والد کا رخ ان کی طرف دیکھ کر سوتیلے بھائی ان کے دشمن ہو گئے۔ ایک روز بھائیوں نے طے کیا کہ یوسف کو کہیں باہر لے جا کر کسی گہرے کنوئیں میں پھینک دیا جائے۔ انھوں نے یہ کہہ کر والد سے اجازت حاصل کر لی کہ گھر میں رہتے رہتے یوسف بیزار ہو گئے ہیں، ان کو سیر پر لے جانے سے ان کی طبیعت بحال ہو جائے گی۔ حضرت یعقوب نے پہلے تو ان کو منع کر دیا لیکن ان کے بار بار اصرار کرنے پر انھوں نے اجازت دے دی۔ بھائیوں نے اپنے منصوبے کے تحت ان کو کنوئیں میں پھینک دیا۔ اتفاق سے ایک قافلہ آ کر وہاں پر ٹھہرا۔ کچھ لوگ کنوئیں میں سے پانی

بھرنے گئے تو یوسف ان کے ڈول کے سہارے باہر نکل آئے۔ بھائی ابھی تک تاک ہی میں تھے۔ قافلے والوں سے تکرار کے بعد انھوں نے یوسف کو اپنا غلام بتا کر قافلے والوں کے ہاتھ بیچ دیا۔ قافلہ مصر پہنچا اور یوسف کو دوبارہ بیچ دیا گیا۔ یہاں پر ایک دلچسپ واقعہ یہ پیش آیا کہ ایک غریب بڑھیا نے اپنی ساری کمائی یعنی سوت کی ایک انٹی کے بدلے میں ان کو خریدنا چاہا۔

امام حسینؓ:

امام حسینؓ پیغمبر اسلام کے نواسے تھے۔ کربلا کے میدان میں یزید کے خلاف جنگ کرتے ہوئے وہ راہِ حق میں شہید ہوئے۔ ان کے عقیدتمندوں کے لیے یہ سانحہ اس قدر المناک تھا کہ وہ ان کے غم میں ماتم کناں ہوگئے۔ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ ان کے پیرو شیعہ کہلاتے ہیں۔ محرم ان ہی کی یاد میں منایا جاتا ہے۔ شیعہ لوگ ان کی یاد میں ان کے روضہ مبارک کی نقل بناتے ہیں، جس کو تعزیہ کہا جاتا ہے۔ اردو میں صنفِ مرثیہ اسی سانحہ کی بازگشت ہے۔

ہندی میں استعمال:

میتھلی شرن گپت نے ''کعبہ اور کربلا'' میں منصور کی حیات اور ان کی فکر پر خاصی روشنی ڈالی ہے۔ دوسرے شعرا نے بھی دار و رسن کو علامت کے طور پر استعمال کر کے منصور کو حق پرستی کا علمبردار بتایا ہے۔ مثلاً ؎

لگے بنیہ پھانسی نین کے تخت پر
مرے اشرد ہر بار منصور بن کر[10]

یوسف کے مصر کے بازار میں بکنے کے واقعے کی بازگشت ہندی شاعری میں سنائی دیتی ہے ؎

آج میں انمول ہوں بے مول بک کر
جگ نہ میری اب کہیں قیمت لگائے[11]

''کعبہ اور کربلا'' میں میتھلی شرن گپت نے امام حسین کے اوصاف کا ذکر عقیدتمندانہ

انداز سے کیا ہے اور ان کی شہادت کی تفصیل دردمندی کے ساتھ رقم کی ہے۔ گپت نے جو منظر کشی کی ہے اس کا ایک نمونہ ملاحظہ کیجیے:

ہے ایشور انورکت جہاں کے پشو بھی ایسے
اسی دیش میں ہنتے ہائے ہم نرمم کیسے
پھرے بنا جل پئے دنیۃ دل بیچ گھرے وہ
ڈھلا ادھر روی اُدھر کشتوں سے بھن گرے وہ[12]

سماجی عشقی قصّے:

محبت ایک ایسا فطری جذبہ ہے جو انسان تو کیا چرند و پرند تک میں موجزن رہتا ہے۔ یہ بھی مشیت کا عجیب نظام ہے کہ وہ دلوں کو وفورِ عشق سے لبریز بھی کر دیتی ہے اور ان کے درمیان مزاحمت بھی پیدا کر دیتی ہے۔ اردو شاعری میں ناکام عشق کی دو ایسی داستانیں ملتی ہیں، جن کا تعلق عراق اور ترکی کے سماجوں سے ہے۔ یہ ہیں داستانِ لیلیٰ مجنوں اور داستانِ شیریں فرہاد، جن سے اردو شاعری کو تلمیحات وتشبیہات بھی ملی ہیں اور اشارے اور کنایے بھی ملے ہیں۔

لیلیٰ مجنوں:

لیلیٰ بصرہ کے سردار کی بیٹی تھی۔ مجنوں کا اصل نام قیس تھا۔ لیلیٰ نے پہلی بار قیس کو اپنے گھر پر ہوئی ایک رسمی ضیافت میں دیکھا تھا۔ قیس کے والد یمن کے سردار تھے۔ یمن اور بصرہ کے گھرانوں میں رشتۂ ازدواج مشکل ہی نہیں، ناممکن تھا۔ قیس اور لیلیٰ ایک دوسرے سے محبت کرنے لگے۔ وہ رات کے وقت چوری چھپے ایک چشمے پر آکر ملتے تھے۔ یمن کے شہزادے نے کئی بار لیلیٰ کے والد سے اس کا ہاتھ مانگا تھا لیکن اس کے والد نے ہر بار یہ کہہ کر بات کو ٹال دیا تھا کہ لیلیٰ تو ابھی بچی ہے۔ ایک رات کو اسی چشمے پر بیٹھ کر جب لیلیٰ اور قیس کہیں دور جا کر ریگستان میں گھر بنانے کا منصوبہ بنا رہے تھے تو شہزادے کے آدمیوں نے سن لیا۔ عمن نے ساری بات سردار بصرہ کو بتا دی۔ لاڈلی بیٹی کو تو سردار نے کچھ نہ کہا لیکن اگلے روز ہی اپنی رہائش دور افتادہ کوہ پر اپنے محل میں منتقل

کر لی۔ قیس نے حسبِ معمول چشمے پر لیلیٰ کا انتظار کیا مگر وہ نہ آئی۔ تمام رات انتظار میں گزر گئی۔ قیس اس صدمے کو برداشت نہ کر سکا اور لیلیٰ لیلیٰ پکارتا ہوا جنگلوں کی طرف دوڑ پڑا۔ اس کا وفادار زید اس کو ڈھونڈ کر گھر لے آیا۔ لوگوں نے قیس کو مجنوں کہنا شروع کر دیا۔ سردار یمن بیٹے کی محبت میں پشتینی دشمنی کو بھلا کر لیلیٰ کے والد کے پاس گیا اور قیس کے لیے لیلیٰ کا ہاتھ مانگا۔ سردار بصرہ نے یہ کہہ کر رشتہ کرنے سے انکار کر دیا کہ قیس تو مجنوں ہے۔ نتیجتاً دونوں سرداروں کی فوجیں میدان جنگ میں اتر آئیں۔ یمن کی مدد کے لیے نوفال کی اور بصرہ کی مدد کے لیے عبن کی فوجیں بھی آ گئیں۔ زبردست جنگ جاری تھی کہ اسی دوران کسی نے سردار یمن کو اطلاع دی کہ قیس نے ایک درخت سے سر پھوڑ کر جان دے دی ہے۔ یمن کی فوجوں کا دل ٹوٹ گیا۔ اس جنگ میں مجنوں اور لیلیٰ دونوں کے والد جاں بحق ہو گئے اور لیلیٰ کو مجبوراً شہزادہ عبن سے شادی کرنا پڑی۔ زید نے قیس کا بھیس بدلوایا اور اس کو لیلیٰ کے شہر لے گیا۔ رات کے وقت لیلیٰ اس سے ملنے کے لیے اپنے محل سے باہر تو نکلی لیکن یہ سوچ کر واپس چلی گئی کہ ایک ملکہ کو یہ زیب نہیں دیتا۔ قیس رات بھر انتظار کرتا رہا۔ شہزادہ عبن کی بے وقت موت کے بعد قیس نے لیلیٰ کو پھر اسی چشمے پر بلایا۔ وہ آئی اور آ کر اس کی باہوں میں سمٹ گئی۔ قیس دفورِ مسرت میں پاگل ہو گیا۔ اس نے لیلیٰ کو اپنی آغوش سے آزاد کیا اور اُٹھ کر ایک ایک درخت کو لیلیٰ کہہ کر چومنے لگا۔ کچھ عرصہ بعد اس کو لیلیٰ کے انتقال کی خبر ملی تو وہ لیلیٰ کے مزار پر گیا اور مزار سے سر ٹکرا ٹکرا کر اپنی جان دے دی۔

شیریں فرہاد:

شیریں ترکی کے سلطان سلیم کی بیٹی تھی۔ والد کے انتقال کے بعد شیریں کی بڑی بہن بانو سلطانہ بنی۔ دونوں بہنیں ایک دوسرے کو بہت پیار کرتی تھیں۔ سلطانہ نے اس پیار کی یادگار قائم کرنے کی غرض سے 'قصرِ شیریں' کی تعمیر شروع کی۔ اس محل کی آرائش فرہاد کو سونپی گئی۔ یہیں پر شیریں اور فرہاد کے عشق کی ابتدا ہوئی۔ بڑی بہن بھی فرہاد پر فریفتہ تھی لیکن فرہاد کو شیریں کے علاوہ کسی دوسرے میں دلچسپی نہ تھی۔ سلطانہ نے فرہاد کو شادی کی پیش کش کی جسے فرہاد نے ٹھکرا دیا۔ اندیشہ لاحق ہو گیا کہ سلطانہ فرہاد کو جلاوطن کر دے گی۔ شیریں اور فرہاد گھر سے بھاگ نکلے۔ دونوں

کو گرفتار کرلیا گیا۔ شیریں کو اس کے محل میں قید کر دیا گیا اور فرہاد کے سامنے پھر سے شادی کی تجویز رکھی گئی۔ اس بار فرہاد نے سلطانہ سے شیریں کا ہاتھ مانگا۔ سلطانہ نے یہ شرط لگادی کہ اگر وہ پہاڑ کے دوسری طرف بہہ رہے دریا میں سے ایک نہر پہاڑ کھود کر اس طرف لا دے گا تو شیریں اس کو نکاح میں دے دی جائے گی۔ فرہاد نے شرط منظور کر لی۔ بارہ برس مسلسل وہ پہاڑ کھودتا رہا اور بالآخر اس نے دریا کا رُخ شہر کی طرف موڑ دیا۔ سلطانہ کو یقین تھا کہ فرہاد اس کارِ مشکل کو انجام نہیں دے سکے گا۔ وہ اپنا وعدہ بھی ایفا نہیں کرنا چاہتی تھی۔ لہٰذا اس نے ایک کٹنی کو فرہاد کے پاس بھیجا۔ کٹنی نے فرہاد کو شیریں کی موت کی خیالی کہانی سنادی۔ فرہاد اس وقت اپنے ہاتھوں کھودی نئی نویلی نہر کے کنارے پر ٹہل رہا تھا۔ شیریں کی موت کی خبر سن کر اس نے اسی تیشے سے، جس سے اس نے نہر نکالی تھی، اپنا سر پھوڑ کر جان دے دی۔ شیریں کو اس سازش کا راز معلوم ہوا تو اس نے بھی اسی نہر کے کنارے پر جا کر اپنے سینے میں کٹار بھونک لی۔ دونوں کی لاشیں قصرِ شیریں کے باہر دفنا دی گئیں۔

ہندی میں استعمال:

اردو شاعری میں فرہاد مشتعل محبت کی علامت بن کر سامنے آیا۔ انھیں معانی میں یہ علامت ہندی شاعری تک پہنچی تو رسکھان نے کہا ؂

کوئی مجنوں گور ڈھنگ لیہو نہ لیلیٰ کو نام
دیانت کو نیکو تو لیہو دیہو دسرام

یہ دُکھ بھری کہانی ہندی کی سنجیدہ شاعری تک ہی محدود نہ رہی، مزاحیہ شعرا نے بھی اس داستان سے فیض اُٹھایا ہے ؂

جھگڑتے آرہے شاعر بس لیلیٰ کی کمر کو لے کر
نہیں ہے، ہے، کہاں ہے، ڈھونڈتے تھے خرد بیں لے کر [13]

☆

شکل لیلیٰ کی جب سے دیکھی ہے
عقل مجنوں سی بس گنوائی ہے [14]

☆

لیکھک کوی وگیانی
جو چھپواتے لیلیٰ مجنوں والی پریم کہانی [15]

اردو شعرانے فرہاد کی جفاکشی کو عزت کی نظر سے بھی دیکھا اور بعض نے اس کی مذمت بھی کی [16]۔ ہندی کے اکثر شعرانے فرہاد کی جفاکشی کی قدر کی ہے اور اس کی دردناک کہانی کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے ۔

ہردے نج فرہادوں نے چیر
بہا دی پئے کی اجول دھار [17]

☆

دھنو بھنگادی فرہادی کتھا اشرت کہیں بجی [18]

لیکن راجہ دو بے جیسے کچھ شعرانے اس کو مذاق کا موضوع بھی بنایا ہے ۔

فرہاد کرے اردلی
برتن مانجے شیریں [19]

جائزہ:

اردو کے توسل سے ان داستانوں کے ہندی تک پہنچنے کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ ہندی شاعری کا تہذیبی دائرہ وسیع ہو گیا۔ اپنے ملک کی حدیں پار کر کے، دور افتادہ ممالک کے تہذیب و تمدن کو، اپنی مرضی کے مطابق ڈھال کر، اپنے ڈھنگ سے اپنانا ایک خوش آئند سعی ہے۔ اس سے دریائے ادب کے پاٹ بھی چوڑے ہوئے اور اس کی لہروں کو مزید روانی بھی حاصل ہوئی۔ بھلے ہی مسلمان حملہ آور کی صورت میں ہندوستان آئے تھے لیکن جب وہ مستقل طور پر یہاں پر آباد ہو گئے اور یہاں کی مٹی میں رچ بس گئے تو نہ وہ حملہ آور رہے اور نہ غیر ملکی۔ نسل در نسل وہ ہندوستان کی تہذیب کا حصہ بنتے گئے اور ہر لحاظ سے ہندی بن گئے۔ جو تہذیب، جو تمدن، جو سماجی پس منظر

اور جو مذہبی اعتقادات وہ اپنے ہمراہ لائے تھے، وہ بہت کچھ ہندوستانی تہذیب وتمدن میں، ہندوستانی ادب میں اور ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں مدغم ہوتا چلا گیا۔ نتیجتاً ہندوستانیت نے ایک نئی شکل اختیار کی، جسے آج ہم گنگا جمنی تہذیب کہتے ہیں۔

ہندوستانی ادب ابتدا ہی سے ''وسودھیو کٹمبکم'' یعنی ''کل کائنات میرا کنبہ ہے'' کا حامی رہا ہے۔ غیر ملکی قصوں اور داستانوں کو اپنے دامن میں جگہ دینا ہندوستانی ادب کے لیے ایک فطری عمل تھا۔ مجنوں کو جس طرح پتے پتے میں لیلیٰ کی صورت دکھائی دی تھی، اسی طرح یہاں کے بھگت شعرا کو ''ڈار ڈار اور پات پات شری رادھے رادھے ہوئے'' دکھائی دے رہا تھا۔ رامائن کے اندر رام بھی سیتا ہرن کے بعد اسی طرح پتے پتے سے سیتا کا پتہ پوچھ رہے ہیں۔ فرہاد نے اگرچہ شیریں کو حاصل کرنے کے لیے ہی نہر کھودنے کا کام شروع کیا تھا لیکن جب تک پہاڑ کٹا اور نہر نکلی تب تک فرہاد کا مقصد تبدیل ہو چکا تھا۔ اب وہ شیریں کے لیے نہیں بلکہ اس تشنہ لب شہر کے لیے نہر کھود رہا تھا جو پانی کو ترس رہا تھا، ورنہ جب شیریں اس کو واپس لے جانے کے لیے آئی تھی اور اسے یہ بتا کر کام بند کرنے کو کہہ رہی تھی کہ سلطانہ نے ان کے نکاح کو منظوری دے دی ہے، تب وہ پہاڑ کاٹنا بند کر کے اپنی منزلِ مراد پا سکتا تھا۔ امام حسین نے راہِ حق میں شہادت پائی تھی۔ حق اور انصاف کی لڑائی لڑتے ہوئے شہید ہونے والے عظیم لوگوں کو زمین وزماں کی سرحدوں میں قید نہیں کیا جا سکتا، اس لیے وہ مسلم وغیر مسلم ہندوستانیوں کے لیے قابلِ تعظیم بنے۔

وہ ہندی ادب جس نے ''تلسی اس سنسار میں سب سے ملیئے دھائے، کیا جانے کس روپ میں نارائن مل جائے[20]'' کے جذبے کو عام کیا ہے، جس نے ''سیارام مے سب جگ جانی، کروں پرنام جوری جگ پانی[21]'' کے فلسفے کو مطمحِ نظر بنایا ہے، وہ اگر اردو شاعری کے مندرجہ بالا عناصر کو فطری طور پر قبول نہ کرتا تو وہ خود کے ساتھ ہی ناانصافی کر رہا ہوتا۔

حواشی

1- اردو شعرا نے اس اسطوری خیال کا مذاق بھی اڑایا ہے ؎

رہے دو دو فرشتے ساتھ تو انصاف کیا ہوگا
کسی نے کچھ لکھا ہوگا کسی نے کچھ لکھا ہوگا

(ہری چند اختر)

2- کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

(غالب)

3- دھرم ویر بھارتی: ٹھنڈا لوہا، 1952، ساہتیہ بھون، الہ آباد، صفحہ 25

4- پر بھارت رنجن: سونی گھاٹی کا گیت، 1959، بھارتی بھون، الہ آباد، صفحہ 5

5- جیون پرکاش جوشی: آگ اور آکرشن، 1962، ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی، صفحہ 45

6- بھگوتی چرن ورما: رنگوں سے موہ، 2019 بکری، بھارتی بھنڈار، الہ آباد، صفحہ 31

7- رامدھاری سنگھ دنکر: دوند گیت، شری اجنتا پریس، پٹنہ، صفحہ 63

8- شری من نارائن: امر آشا، 1948، کتابستان، الہ آباد، صفحہ 37

9- رامدھاری سنگھ دنکر: نیم کے پتے، شری اجنتا پریس، پٹنہ، صفحہ 3

10- شو بہادر سنگھ: جگنی، 1953، شمبھو پرساد، رائے بریلی، صفحہ 10

11- گوپال داس نیرج: بادر برس گیو، 1958، آتما رام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 74

12- میتھلی شرن گپت: کعبہ اور کربلا، 2004 بکری، ساہتیہ سدن، چرگاؤں، اشاعت دوم، صفحہ 103

13- موہن لال گپت: عربی نہ فارسی، 1958، مدھو پرکاشن، وارانسی، صفحہ 7

14- ایضاً: صفحہ 33

15- کیشو چندر ورما: ویتا پانی کے کپاؤنڈ میں، 1961، گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 20

16- کوہ کن کوہ کنی شیوۂ عشاق نہیں
ہے جو عاشق دلِ معشوق میں گھر پیدا کر

17- رامدھاری سنگھ دنکر: رسونتی، 1946، ادیاچل، پٹنہ، اشاعت دوم، صفحہ 26

18- پربھاکر ماچوے: سوپن بھنگ، 1957، ساہتیہ بھون، الہ آباد، صفحہ 17

19- رانجہ دوبے: ایک ہستاکشر اور، 1959، نو ہند، حیدرآباد، صفحہ 79

20- تلسی داس کہتے ہیں کہ اس دنیا میں سب سے دوڑ کر ملنا چاہیے کیونکہ کیا معلوم خدا کس روپ میں مل جائے۔

21- سارے عالم کو سیتا اور رام سے وابستہ سمجھ کر میں دونوں ہاتھ جوڑ کر سب کو پرنام کرتا ہوں۔

(6)

مختلف اصنافِ سخن میں اردو کے عناصر

حسن اور عشق اردو شاعری کے سربرآوردہ موضوعات رہے ہیں۔ ابتدائی دور میں اگرچہ میر تقی میر جیسے شعرا کے کلام میں تھوڑا بہت سماجی زندگی کا عکس دیکھنے کو ملتا ہے[1] لیکن اکثر شعرا کے کلام کو دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اردو شعرا دین دنیا سے بے نیاز لوٹس ایٹرز رہے ہیں۔ بیسویں صدی کے شروع میں جو سائنسی، سماجی، مذہبی اور سیاسی انقلاب نمودار ہوئے ان کا اثر اردو اور ہندی دونوں زبانوں کے ادب پر یکساں طور پر پڑا۔ اردو شاعری میں حالی، اقبال اور چکبست کی شاعری سے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ حسن و عشق کے موضوعات جو شروع ہی سے اردو شاعری پر غالب تھے، 19 ویں صدی کے نصف آخر میں وہ پھر ایک بار اردو شاعری پر مزید حاوی ہو گئے اور لکھنؤ کے شعرا نے جیسے اردو شاعری کو سماج سے الگ ہی کر دیا۔ ادھر دلّی میں مرزا داغ اور ان کے سینکڑوں شاگرد اسی روش کو تقویت دے رہے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مرزا داغ کے شاگرد ہی اس دورِ نو کے موجد بنے جس نے اردو شاعری کو معاشرے کا آئینہ بنا کر بنی نوع آدم کے ساتھ وابستہ کیا۔ اقبال اور سیماب دونوں داغ کے شاگرد تھے لیکن دونوں ہی نے پرانی روش کو ترک کر کے اردو شاعری کے دھارے کا رخ موڑنے کی کامیاب کوشش کی۔

دوسری طرف ہندی میں 'مہا کاویوں' کی تخلیق کا رواج کم ہونے لگا اور ہندی شاعری

نے نہ صرف ''مُکتک'' اور ''گیت'' ہی کو نمایاں طور پر اپنایا بلکہ چھند سے بھی بغاوت کرنا شروع کر دیا۔ جدید اردو شاعری میں مثنویاں تو غالباً لکھی ہی نہیں گئی ہیں البتہ سنسکرت کے چند مہا کاویوں کے اردو تراجم ضرور منظر عام پر آئے ہیں۔ جدید ہندی شاعری میں تین اصناف سخن شعرا کو مرغوب رہی ہیں— مثنوی، گیت اور متفرق شاعری۔ ہندی میں ان کو پر بندھ کاویہ، گیتی کاویہ اور مُکتک کاویہ کہتے ہیں۔ ہندی کے جدید شاعر نے خواہ کسی بھی صنف میں طبع آزمائی کی ہو، اس نے بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو سے اثر ضرور قبول کیا ہے۔

ہندی مثنویوں پر اردو کا اثر:

اگر چہ ہندی شعرا نے مثنوی لکھتے وقت مہا کاویہ کے تقاضوں ہی کو پیش نظر رکھا اور روایت کے مطابق ذاتی احساسات میں محو نہ رہ کر باہر کی دنیا کے ساتھ پر جوش رابطہ قائم کرنے کی کوشش کی مگر وہ اردو الفاظ، اردو چھندوں اور اردو محاورے کے استعمال سے خود کو باز نہیں رکھ سکے۔ مہا کاویہ تخلیق کرتے وقت ہندی کا شاعر اپنی ذات سے مبرا ہو کر اجتماعی زندگی کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی سعی کرتا ہے، وہ انفرادی حیثیت سے نہیں بلکہ معاشرے کے نمائندے کی صورت میں اپنی شعری صلاحیت کو شکل دیتا ہے اور کسی تاریخی موضوع کو لے کر ایک مثالی مرکزی کردار کا انتخاب کرتا ہے۔ تاہم وہ مہا کاویہ تخلیق کرتے وقت اردو سے متاثر ہوا ہے۔

اردو میں بھی مثنوی تخلیق کرتے وقت شاعر اپنے ذاتی محسوسات سے اوپر اُٹھ کر یہ کوشش کرتا ہے کہ اس کی تخلیق اس کے معاشرے کی نمائندگی کرتی ہو۔ مثنوی کا مرکزی کردار بھی اعلیٰ اقدار کا حامل مثالی کردار ہوتا ہے۔ دونوں ہی اصناف میں تخلیق کو فصلوں یا سرگوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ دونوں کی ابتدا تمہید، حمد، نعت یا گورو وندنا وغیرہ سے ہوتی ہے۔ دونوں ہی میں قدرت کی منظر کشی کی جاتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اردو میں مثنوی کے لیے سات بحریں مختص ہیں جبکہ مہا کاویہ کے لیے ایسی کوئی شرط نہیں ہے۔ مہا کاویہ میں تو محض ایک فصل کے اختتام پر یہ اشارہ کرنا لازمی ہے کہ اگلی فصل کون سے چھند میں ہوگی۔ دونوں اصناف کے تخلیقی تقاضوں میں جو مشابہت نظر آتی ہے اس کا سبب یہ ہے کہ حقیقی مثنوی بہر صورت بیانیہ ہوتی ہے اور اس کے

کرداروں کی عظمت، اسلوب بمطابق موضوع اور مرکزی کردار کی افضلیت جس کی تس رہتی ہے۔ تبدیلیٔ زبان سے ان بنیادی تقاضوں پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

ہندی شاعری کے دورِ جدید میں جو مہا کاویہ لکھے گئے ہیں، ان میں سے ''پریہ پرواس'' میں بعض جگہوں پر خالص ہندی الفاظ کے ساتھ بعض اردو الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً ''بشیٹھنی میں سماں تھا'' یا ''تپن دل جلے گات کا ہورہا تھا''۔ ''دیدیہی دنواس'' کی زبان پر بھی اردو کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں اردو محاوروں کا استعمال بھی ہوا ہے۔ مسل دینا، لباس، پیشانی، بلائیں، چین، مشعلیں جیسے اردو الفاظ کے علاوہ ''چاہ تھی چتر کا رل جائے، ہاتھ تو اس کے لیویں چوم'' جیسے کئی مصرعوں میں اردو محاوروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ گووند لال شرما تسلیم کرتے ہیں کہ ''سدا چاری کی کھنچتی کھال''؛ ''کھولتا ہے میرا لہو'' اور ''رجک کی کھنچوادوں رسنا'' جیسے مصرعوں میں اردو محاوروں کے آنے سے تاثیر میں خاصا اضافہ ہوا ہے[2]۔ ''رام چرت چتامنی'' میں بھی ''ان کے چھکّے چھوٹ گئے آگیا پسینہ'' اور ''کر ملنے لگے'' جیسے مصرعوں میں اردو محاوروں کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔ اس مہا کاویہ میں اردو الفاظ بھی کثیر تعداد میں استعمال کیے گئے ہیں۔ ''نور جہاں'' میں ہندی سنسکرت چھندوں کے علاوہ اردو چھندوں سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعر اردو کی بحرِ طویل میں کہا گیا ہے:

یہ ہار میرے گلے کا لے اب تو ہار میرے گلے کا ہوجا
ہوئے شتھِل تیرے انگ تھک کر تو لگ کلیجے سے میرے سوجا[3]

'نور جہاں' میں ہندی چھندوں کے ساتھ ساتھ اردو کے چھندوں ہی کا استعمال نہیں کیا گیا ہے، بلا تکلف اردو الفاظ اور اردو محاوروں کا بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف گورو بھکت سنگھ نے 'غزال کا شاوک' جیسی تراکیب کے ذریعے ہندی اور اردو کے بیچ کی دوری کو کم کرنے کی کوشش کی ہے اور ''ہے چراغ کے تلے اندھیرا جو یہ یاد نہ آتے تھے'' جیسے مصرعے کہہ کر اردو محاوروں کا استعمال بھی بے دریغ کیا ہے۔ نور جہاں میں اردو کی علامتوں سے بھی فائدہ اُٹھایا گیا ہے اور اردو کی شعری روایات سے بھی۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے ۔

راجیہ کرو تم مورتی تمھاری رہوں دیکھتا میں پرتی یام
اپنے ہاتھوں سے نت کیول مجھے پلا دینا دو جام[4]

جہاں مندرجہ بالا شعر میں 'جام' کو محبت کی علامت بنایا گیا ہے وہاں ''اچھی یاد مجھے بھی آئی روز قافلے جاتے'' جیسے مصرعوں میں قافلے کو نقل مکانی کی علامت بنایا گیا ہے۔ شعری روایات کے استعمال میں تبدیلی جنس کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے

کل جو پیار مجھے کرتا تھا آج وہی دُتکارے[5]

اس مصرعے میں بطور ضمیر 'جو' کا استعمال 'مہرؤ' کے لیے کیا گیا ہے، جو سلیم کی معشوقہ ہے۔ ''ساکیت سنت'' میں تاج، بازی، بے حال، تماشہ، ہر دم جیسے اردو الفاظ کو حسب ضرورت استعمال کیا گیا ہے حالانکہ خالص ہندی سنسکرت الفاظ کے ہمراہ ایسے الفاظ کھٹکتے ضرور ہیں[6]۔ تاہم چونکہ ''ساکیت سنت'' کی تخلیق بول چال کی عام زبان میں کی گئی ہے اس لیے اس میں اردو الفاظ کا استعمال قدرتی ہی معلوم پڑتا ہے۔ اردو شاعری میں وزن درست رکھنے کے لیے حروف علت کا گرانا جائز ہے مگر ہندی میں ہر حرف کی ماترا شمار کی جاتی ہے۔ بلدیو پرساد مشر نے ساکیت سنت نظم کرتے وقت اردو ہی کی طرح حروف علت گرا لیے ہیں۔ انھوں نے حسب ضرورت ''جننی'' اور ''ڈاکنی'' جیسے لفظوں میں یائے گرادی ہے اور بعض مقامات پر ''سکھ راشی'' جیسے لفظوں میں یائے کا اضافہ کرلیا ہے۔ ''ہلدی گھاٹی'' کا شاعر اردو مرثیہ سے متاثر ہونے کی وجہ سے خود کو اردو الفاظ کے بے دریغ استعمال سے باز نہیں رکھ پایا ہے۔ اسی طرح ''رشمی رتھی'' میں اردو الفاظ کا بے تکلف استعمال ہوا ہے۔ اس مثنوی میں اردو محاوروں کو مناسب اور موزوں طریقے سے استعمال کیا گیا ہے۔

حالانکہ بیسویں صدی کی ابتدا میں جو سماجی اور سیاسی شعور پیدا ہوا اس کے باعث دورِ جدید کی ہندی شاعری میں بھی اور اردو شاعری میں بھی یکساں طور پر حب الوطنی نمایاں ہوئی لیکن اس ضمن میں ہندی شاعری اردو سے خوب متاثر ہوئی۔ مولانا حالی کی مسدس کو اس قدر شرف قبولیت حاصل ہوا کہ اس سے متاثر ہو کر میتھلی شرن گپت نے ''بھارت بھارتی'' کی تخلیق

کر ڈالی۔ اس کے دیباچے میں گپت خود تسلیم کرتے ہیں کہ "حالی اور کیفی کی مسدسوں سے میں نے استفادہ کیا ہے [7]"۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بعض اشعار میں مسدس حالی کی بازگشت صاف سنائی دینے لگی۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

پے میلوں کی رونق ہیں جا کر بڑھاتے
پڑے پھرتے ہیں دیکھتے اور دکھاتے [8]
(حالی)
رہتی انھیں کے ٹھاٹھ کی ہے دھوم میلوں میں سدا
آگے ملیں گے وہ تھیٹر اور میلوں میں سدا [9]
(گپت)

☆

پریشاں اگر قحط سے اک جہاں ہے
تو بے فکر ہیں کیونکہ گھر میں سماں ہے [10]
(حالی)
دُربھکش آدی دُکھ سے یدی دیش جاتا ہے مرا
تو ہیں پرسّن کہ دھام ان کا انّ دھن سے ہے بھرا [11]
(گپت)

جہاں تک مسدسِ کیفی کا تعلق ہے تو "بھارت بھارتی" موضوع کے اعتبار ہی سے شروع سے آخر تک مسدسِ کیفی کی ہم رنگ نہیں ہے، فصلوں کے عنوانات بھی مسدس کے مشابہ ہی رکھے گئے ہیں۔ "بھارت بھارتی" میں مسدسِ کیفی کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ اُما کانت "بھارت بھارتی" میں شامل "ونے" نام کی نظم کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ اس میں غزل کی تمام خصوصیات موجود ہیں اور بلاشبہ یہ غزل ہی ہے [12]۔

اس کے علاوہ مناظرِ قدرت کی تصویر کشی کے لیے بھی ہندی میں مثنوی کی طرز پر بہت سی نظمیں کہی گئی ہیں۔ بابو مہیش نارائن کی نظم "سبزی کا بنا تھا آشیانہ" کا اسلوب مثنوی ہی کا اسلوب

ہے البتہ اس میں بعض مصرعوں کو توڑ کر ایک نئی شکل دینے کی کوشش ضرور کی گئی ہے [13]۔

ہندی گیتوں پر اردو کا اثر:

مہا کاویوں کے مقابلے میں ہندی گیت (گیتی کاویہ) اردو سے زیادہ متاثر ہوا ہے۔ گیت کے لیے لے سب سے زیادہ اہم ہوتی ہے۔ گانے کے لائق بنانے کے لیے جب تک گیت میں لے کا التزام نہیں ہوگا، تب تک کامیاب گیت کی تخلیق ممکن نہیں ہے۔ اختصار، آسان زبان، موسیقیت، نازک خیالی اور دلکش اسلوب گیت کے دیگر لوازمات ہوتے ہیں۔ بھارتیندو کے زمانے کے مقابلے میں دوویدی کے زمانے میں کثرت سے گیت لکھے گئے اور چھایاواد کے دور میں تو جیسے گیتوں کی باڑھ ہی آ گئی تھی۔ اردو شعرا نے بیسویں صدی کی ابتدا ہی میں غریب مظلوم طبقے کی حمایت میں سرمایہ داری کے خلاف جہاد شروع کر دیا تھا۔ اردو میں جس شدت کے ساتھ اس جہاد کی للکار سنائی دے رہی تھی، ہندی میں وہ شدت نظر نہیں آ رہی تھی۔ شاید اس کی وجہ یہ رہی ہوگی کہ اردو کے اکثر شعرا اسی طبقے سے آئے تھے، جس کا استحصال ہو رہا تھا جبکہ ہندی کے زیادہ تر شعرا کا تعلق متوسط طبقے سے تھا۔

بھارتیندو کے دور میں گیتی کاویہ کا اُبھار دیکھنے میں آتا ہے، جو دوویدی کے دور سے گزر کر چھایاواد کے دور تک آتے آتے بالغ ہو گیا ہوتا ہے۔ چھایاواد کے گیتوں پر اردو کا اثر نمایاں طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اردو کے اسلوب نے چھایاوادی گیتوں کے پیکر کو بھی متاثر کیا اور ان کی صنعت گری کو بھی۔ چھایاوادی گیتوں پر پڑے اردو غزل کے اثر کو ایک اور زاویے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ان میں سے بہت سے گیتوں میں بحر اور قافیہ غزل کی طرز پر رکھے گئے ہیں [14]۔ اس دور کے گیتوں پر پڑے اردو کے اثر کی وضاحت کے لیے ہم ان کو تین حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں— عشقیہ گیت، مرثیہ گیت اور مزاحیہ گیت۔ ہندی میں ان کو پریم گیت، شوک گیت اور ہاسیہ گیت کہیں گے۔

عشقیہ گیت:

ہندی میں بھگوتی چرن ورما نے اپنے عشقیہ گیتوں میں جس قدر اردو کی عشقیہ شاعری کی روایت کو نباہا ہے، اتنا شاید ہی کسی دوسرے شاعر نے نباہا ہو۔ انھوں نے اپنے گیتوں میں بیشتر علامتیں اردو ہی سے مستعار لی ہیں [15]۔ اردو شاعری کا دردِ و غم مہادیوی ورما کے گیتوں میں غمِ حیات اور عاقبت اندیشی میں ڈھل گیا ہے۔ سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا کے گیتوں پر پڑے اردو کے اثر کے بارے میں ہم اوپر تفصیل سے لکھ ہی چکے ہیں۔ انھوں نے مشاعرہ بازی کے کچھ تجربات بھی اپنے گیتوں میں کیے ہیں۔ پنجاب سے متعلق ہندی شعرا کے گیتوں پر تو اردو کا اثر پڑنا ہی تھا کیونکہ اس زمانے میں ان کا ذریعہ تعلیم ہی اردو تھا۔ اگیے کی ''شرد'' اور اپیندر ناتھ اشک کی ''دیپ جلے گا'' پر اس اثر کو صاف طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔

ہری ونش رائے بچن کے گیتوں پر اردو کا جو اثر پڑا وہ ان کی شاعری تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ ان کی شاعری کے ذریعے ان کے ہم عصر شعرا نے بھی اس اثر کو قبول کیا۔ ان کے ''نشا نمنترن'' اور ''ایکانت سنگیت'' کے زیادہ تر گیت اردو غزل کی شبیہ معلوم پڑتے ہیں۔ بچن کے گیتوں میں جو زبان کی شائستگی، قافیہ ردیف کا نباہ اور کسی حد تک ہر شعر کا مضمون کے اعتبار سے ایک جداگانہ اکائی دکھائی دینا جیسے اوصاف موجود ہیں، وہ اردو کے اثر ہی کا ثمرہ ہے۔ ان کے اکثر گیتوں میں تین یا چار بند ہوتے ہیں اور شعر کی طرح ہی ہر بند مضمون کے اعتبار سے اس قدر آزاد ہوتا ہے کہ ''وہ اپنی طاقت پر ہی چمکنے کی قوت کا حامل ہوتا ہے [16]۔''

ہیئت کے علاوہ جدید ہندی شعرا نے اردو کی عشقیہ علامات سے بھی بڑا کام لیا ہے۔ انھوں نے اردو والوں سے ذومعنی لفظوں کا استعمال کرنا بھی سیکھا۔ ملکہ وکٹوریہ کے تخت نشین ہونے پر بھارتیندو نے جو نظم لکھی، اس میں 'پھول' فرزندانِ ہند کی 'بہار' مسرت و انبساط کی اور 'خار' غم و آلام کی علامت بنا ہے۔ پرتاپ نارائن مشر نے اظہارِ محبت کے لیے 'شراب' کو بطور علامت استعمال کیا۔ 'شراب' کو اردو شعرا نے متعدد کیفیات کی علامت بنایا ہے۔ 'مدھو بالا' اور 'مدھوشالا' اردو شاعری کی اسی روش پر تصنیف ہوئی ہیں۔ اسی طرح سے جدید ہندی شاعری میں 'زہر' کو دُکھ، تلخی اور بربادی کی اور 'آبِ حیات' کو خوشی اور جاودانی کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

میتھلی شرن گپت کے ہاں 'نیلم کا پیالہ'، 'مہ بر' اور 'ہالا' جیسی اردو علامتیں فراق زدہ ہیروئن کی نفسیات کی عکاسی میں بہت کارآمد ثابت ہوئی ہیں۔ ہری اودھ نے نرم دل اور سنگ دل معشوقوں کے لیے ''موم'' اور ''سنگ'' کی علامتوں سے کام لیا ہے۔ مہادیوی نے مثالی عاشق کے لیے 'شلبھ' (پروانہ) کو علامت بنایا ہے۔ دنکر نے جذباتی اضمحلال کے لیے 'طوفان' کو علامت بنایا ہے اور اگیے نے فراواں انبساط کے لیے 'بلبل' کو علامت بنایا ہے۔

وہی 'بلبل' جس کا استعمال اگیے نے بطور علامت فراواں انبساط کے لیے کیا ہے، اسی 'بلبل' کو بچن نے اپنی حالتِ زار کی علامت بنا کر استعمال کیا ہے۔ وہی 'طوفان' جو بچن کے ہاں موت کی علامت بنا ہے، دنکر نے اسے جذباتی اضمحلال کی علامت کے طور پر برتا ہے۔

جدید ہندی شاعری میں ایسے کتنے ہی مصرعے موجود ہیں، جن میں آپ کو اردو کے مختلف اشعار کی بازگشت سنائی دے گی۔ غالب کے شعر ؎

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

کی بازگشت اپیندر ناتھ اشک کے مصرعے میں ملاحظہ کیجیے ؎

رو پڑتا ہوں دل رکھتا ہوں نہیں کر ڈر پاشان[17]

اسی طرح مرزا داغ کے مشہور شعر ؎

مرے آشیاں کے تو تھے چار تنکے
چمن اڑ گیا آندھیاں آتے آتے

کی بازگشت بھی اشک کے ایک شعر میں سنیے ؎

ہنس اٹھی بیتی بن بجلی لٹ گیا وٹپ کا یوون
جب راکھ ہو گئی چھایا تب کہاں نیڑ کے دو ترن[18]

اقبال کے ''شبنم کے آنسوؤں پر کلیوں کا مسکرانا'' کی بازگشت سمترا نندن پنت کی ''پرتھم رشمی'' میں سنیے ؎

سہرا اٹھے پلکت ہو دُرم سُپت سمیرن ہوا ادھیر
جھلکا ہاس کُسُم ادھروں پر ہل موتی کا سا دانہ [19]

بچن کی "نیڑ کا نرمان پھر پھر" پر جہاں اردو کے "آشیانہ" کی چھاپ لگی ہوئی ہے، وہیں نیرج کی شاعری میں بار بار مولانا حالی کے فلسفۂ حیات (کہ آدمی اس لیے جی رہا ہے کہ وہ مر نہیں سکتا) کو دہرایا گیا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

کیا بھروسہ ہے زندگانی کا
آدمی بلبلا ہے پانی کا

(حالی)

آدمی ہے موت سے لاچار
جی رہا ہے اس لیے سنسار [20]

(نیرج)

نیرج ہی کے ایک اور شعر میں سید انشا کے مشہور شعر کی بازگشت سماعت فرمایئے:

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

(انشا)

لگا ہوا ہر ایک یہاں جانے کی تیاری میں
بھری ہوئی سب گیل چل رہے سب لاچاری میں
ایک ایک کر ہوتی جاتی خالی سبھی سرائیں
ایک ایک کر بچھڑ رہے سب میت عمر داری میں [21]

(نیرج)

اس قسم کی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جن سے واضح ہو جاتا ہے کہ جدید ہندی شعرا کو اردو شاعری نے بالواسطہ یا بلاواسطہ متاثر کیا ہے۔ سودا کے "نگہہ کے رپٹنے" کی طرح ہی پرساد کی 'کامائنی' میں "آنکھ نہیں ٹھہر پاتی ہے" کہا گیا ہے۔ وزیر کے معشوق کی "ترچھی نظریں" پرساد کے 'جھرنا' میں 'برونی کے کور' بن کر ظاہر ہوئی ہیں۔ اردو غزل میں "دل کے ٹوٹنے" کی جو آواز بار

بار سنائی دیتی ہے، وہی آواز پرساد کے گیتوں میں سنی جا سکتی ہے۔

طبع زاد تخلیق کے نام پر کچھ سرقہ بھی ہندی شاعری میں ہوا ہے۔ ہریانہ کے راجیہ کوی اودے بھانو ہنس نے اپنی کتاب ''ہندی رباعیاں'' کے ابتدائیہ میں بلند بانگ اعلان کیا ہے کہ ان کی رباعیاں طبع زاد ہیں، لیکن ان کی پہلی ہی رباعی کے دو مصرے ملاحظہ کیجیے ؎

سنسار کی ویداؤں کا سنگرہ کر کے
جب کچھ نہ بنا تو میرا ہردے رچ ڈالا[22]

ہو سکتا ہے آپ کو اردو کا ایک زبان زد عام شعر یاد آ گیا ہو ؎

چنابیاں سمیٹ کے سارے جہان کی
جب کچھ نہ بن سکا تو مرا دل بنا دیا

اب آپ اندازہ لگائیے کہ رباعی کے طبع زاد ہونے کا دعویٰ تو اپنی جگہ مگر سرقہ تو سرقہ ہی رہے گا۔ ویسے اس قسم کی کاوشوں کو قابلِ معافی سمجھا جانا چاہیے کیونکہ ہندی کے اکثر قارئین اردو سے بے بہرہ ہیں اور وہ اس قسم کی چوریاں پکڑ نہیں پاتے ہیں۔

مرثیہ گیت:

ہندوستانی ادب میں سوز و گداز کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ بھو بھوتی نے تو اس کو بہترین ذائقہ بخش قرار دیا ہے لیکن ہندی گیتوں کا سوز و گداز ہندوستان کے روایتی سوز و گداز سے جداگانہ معلوم پڑتا ہے[23]۔ ہندی گیت کاروں کے اس اسلوب کو اردو کا درد دل اسلوب کہا جا سکتا ہے۔ اس درد دل کا اظہار اردو مرثیہ میں کھل کر کیا گیا ہے۔ ہندی میں جو شوک گیت لکھے گئے ہیں، ان کو اگر اردو مرثیہ کا عطیہ نہ بھی کہا جائے تو بھی یہ تو کہنا ہی پڑے گا کہ وہ اردو مرثیہ سے بے حد متاثر ہیں۔ جب تک مرثیہ نگاری مفقود تھی، تب تک اردو شاعری میں عشق صرف محبوب تک محدود تھا۔ مرثیہ نے ایوانِ عشق کے تمام کھڑکیاں دروازے کھول دیے اور محبوب کے علاوہ دیگر انسانی رشتوں کی تازہ ہوا کے جھونکے آنے لگے۔ مرثیہ گوئی بالعموم رسولِ اکرمؐ کے نواسوں کی شہادت اور ان کے غم میں ماتم کناں شیعانِ علی سے منسوب رہی ہے۔

جے شنکر پرساد کے ''آنسو' پر اردو مرثیہ کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ ''ہلدی گھاٹی'' کا اسلوب بھی اردو مرثیہ ہی کا اسلوب ہے۔ میتھلی شرن گپت کا ''کعبہ اور کربلا'' تو حقیقت ہی میں مرثیہ ہے۔ یہ نہ صرف مرثیہ سے متاثر ہے بلکہ اس کا تو موضوع ہی اردو مرثیہ کا ہے۔ سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا کا ''سروج سمرتی'' بھی مرثیہ ہی ہے۔ اس کے علاوہ گپت نے پرساد کی رحلت پر اور بھارتی نے سبھاش چندر بوس کے انتقال پر مرثیے لکھے۔ گرجا کمار ماتھر اور سدّھ ناتھ نے گاندھی جی کی رحلت پر مرثیے لکھے اور شمشیر نے سُبھدرا کماری چوہان کی رحلت پر۔ مہادیوی ورما کا غمِ فراق بھی اردو مرثیہ ہی کا عطیہ ہے۔

مزاحیہ گیت:

جدید ہندی شاعری میں مزاح کی دو صورتیں دیکھنے کو ملتی ہیں — مزاح اور پیروڈی۔ ریتی کال کے شعرا نے 'بھڑوے' لکھے تھے۔ کوئی شاعر جب اپنے کسی محسن سے بدظن ہوتا تھا تو وہ اس کا 'بھڑوا' (بھڑوَآ) لکھ دیتا تھا۔ اردو میں اس کو ہجو کہتے ہیں۔ جدید ہندی شاعر چونکہ کسی رئیس کا دست نگر نہیں ہے، اس لیے 'بھڑوے' کی روایت دم توڑ چکی ہے۔ جدید اردو شاعری میں بھی ہجو ناپید ہوگئی ہے۔ البتہ پیروڈی اردو میں لکھی جارہی ہے۔ پیروڈی میں کسی کی شخصیت یا اس کے مخصوص انداز پر چٹکی لی جاتی ہے۔ اس میں سنجیدگی مزاح میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ پیروڈی انگریزی کا لفظ ہے۔ اردو میں اسے تضحیک کہتے ہیں۔ شاعر جب اپنی ذہنی کوفت یا جذباتی اضمحلال سے نجات پانے کے لیے فکرِ سخن کرتا ہے تب پیروڈی اس کی مدد کو آگے آتی ہے۔ ہندی شاعر چونچ نے پیروڈی لکھتے ہوئے کبیر کے دوہوں کی جو صورت بگاڑی ہے، اس کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

سادھو ایسا چاہیے جیسا سُوپ سُبھائے
سار سار کو گہی رہے تھوتھا دیئی اڑائے
(کبیر)

نیتا ایسا چاہیے جیسا سُوپ سُبھائے
چندہ سارا گہی رہے دیئی رسید اڑائے[24]
(چونچ)

اردو میں نورنبی عباسی نے غالب کے ایک شعر کی پیروڈی اس طرح سے کی ہے ۔

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصوّر جاناں کیے ہوئے
(غالب)

جی چاہتا ہے پھر وہی بچپن کے رات دن
لیٹے رہیں تصوّر لتاں کیے ہوئے
(عباسی)

اسی طرح اختر شیرانی کی مقبولِ عام نظم ''او دیس سے آنے والے بتا'' اور شکیل بدایونی کے متعدد اشعار کی پیروڈیاں بھی کی گئی ہیں۔ ہندی میں برسانے لال چترویدی نے میتھلی شرن گپت کی مشہور نظم ''سکھی دے مجھ سے کہہ کر جاتے'' کی پیروڈی کی ہے:

تجنی سنیما چلے گئے نہیں اچرج کی بات
پر چوری چوری گئے یہی بڑا آگھات
سکھی دے مجھ سے کہہ کر جاتے
تو کیا وہ مجھ کو اپنی پتھ بادھا ہی پاتے[25]

ہندی کے گیت کاروں پر اکبرالہ آبادی کا بھی گہرا اثر پڑا ہے۔ اردو میں طنزیہ مزاحیہ شاعری میں اکبرالہ آبادی کا کوئی ثانی نہیں ہوا ہے۔ غرضیکہ کہ جدید ہندی مزاحیہ شاعری اور پیروڈی گہرے طور پر اردو سے متاثر رہی ہے۔

متفرق شاعری:

اگرچہ بعض علما کا خیال ہے کہ ہندی میں مُکتک شاعری (متفرق شاعری) اردو کے زیرِ اثر ہی پروان چڑھی ہے، تاہم سنسکرت سے چلی آرہی متفرق شاعری کی طویل روایت کو بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ ہندی مُکتکوں کو اردو قطعات کی نقل تو یقیناً نہیں کہا جاسکتا۔ البتہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ ہندی کی جدید متفرق شاعری اردو سے بھی متاثر ہوئی ہے۔ اردو

کے تقریباً ہر شاعر نے قطعات اور رباعیات تخلیق کی ہیں۔ جدید ہندی شعرا نے بھی ان اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ ہندی نے براہ راست رباعی اردو ہی سے مستعار لی ہے۔ بعض نقاد اس کو ''چوپدا'' کہنا پسند کرتے ہیں۔ ہری اودھ کے چوپدوں کے بارے میں ہم اوپر تفصیل سے لکھ آئے ہیں۔ نرالا نے بھی رباعیاں لکھی ہیں اور بچن کی 'مدھوشالا' بھی اسی چھند میں لکھی گئی ہے۔

ہندی میں مُکتک کے نام پر متعدد رباعیاں اور قطعے لکھے گئے ہیں۔ ہندی کی بعض رباعیاں علامہ اقبال سے متاثر ہیں[26]۔ رباعی میں چار مصرعوں کے دو شعر ہوتے ہیں، جن میں پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ رباعی بحر ہزج ہی میں کہی جاتی ہے۔ ہندی میں چند ایک کامیاب رباعیاں بھی کہی گئی ہیں لیکن اکثر شعرا نے رباعی کے نام پر قطعات ہی لکھے ہیں۔ کامیاب رباعی کے دو نمونے ملاحظہ ہوں:

ایشور نہ کرے تم کبھی یہ درد سہو
درد ہاں درد اگر چاہو اسے درد کہو
مگر یہ اور بھی بے درد سزا ہے اے دوست
کہ ہاڑ ہاڑ چٹک جائے اور درد نہ ہو[27]

☆

ہم اپنے خیال کو صنم سمجھے تھے
اپنے کو خیال سے بھی کم سمجھے تھے
ہونا تھا سمجھنا نہ تھا کچھ بھی شمشیر
ہونا بھی کہاں تھا وہ جو ہم سمجھے تھے[28]

مندرجہ بالا دونوں رباعیوں میں رباعی کی تکنیک کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں قافیہ کی پابندی موجود ہے اور تیسرا مصرع قافیے کی قید سے آزاد ہے۔ نام نہاد رباعیوں کے نمونے بھی ملاحظہ کر لیجیے:

رات کی بات تھی اداسی تھی
زندگی بھی بہت پیاسی تھی

وقت کی بات یاد ہی تو ہے
آ گئی پھر کہاں اداسی تھی[29]

☆

کوئی اَن دیکھی پستک ہے جس کے انک ستارے
پنکتی پنکتی کو من پڑھتا ہے جیون ندی کنارے
شبد شبد کا ارتھ پوچھتا پرتھوی اور کُشتج سے
بیٹھو میرے پاس شیش کو کہیں اشیش پکارے[30]

☆

میں یہاں تک بھول جایا جاسکوں
ایک آنسو میں گرایا جاسکوں
تم نہ ایسی خواب سی باتیں کرو
میں بھلا تم سے نبھایا جاسکوں[31]

مندرجہ بالا تینوں نام نہاد رباعیوں کے چاروں مصرے ہم وزن ہیں۔ اسے اردو میں قطع کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہندی میں بعض ایسی نظمیں بھی موجود ہیں، جو اردو قطعات و رباعیات سے متاثر ہیں۔ ستیندر ناتھ شریواستو کی 'پرگتی' اور 'آتم کتھیہ' عنوان کی نظمیں اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ رام ولاس شرما نے 'داراشکوہ' بھی اسی طرز پر تصنیف کی ہے۔ پربھاکر ماچوے کی ''راہی سے'' بھی رباعی ہی پر مبنی ہے۔ شیل، نیرج، رام درس مشر، رگھوویر سہائے، گرجا کمار، ترلوچن، رما سنگھ، دُشینت کمار، نرمدیشور، بھوانی پرساد مشر وغیرہ کی نظموں پر بھی اردو قطعات و رباعیات کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔

رباعی اور قطع کے علاوہ ہندی کے مُکتک کا دیہ کو اردو کی مسدّس نے بھی متاثر کیا ہے۔ مسدّس کو ہندی میں ''شٹ پدی'' کہا جاتا ہے۔ ماتراؤں کی بنا پر جو شٹ پدیاں لکھی گئی ہیں، ان کو مسدّس سے متاثر کہا جاسکتا ہے[32]۔ مثال ملاحظہ کیجیے:

سیدھی بات سے پرسوجھے — 16 ماترائیں

کٹھنائی سے بڑھ کر جو جھے — 16 ماترائیں
دِشا سمجھ کر چلے برابر — 16 ماترائیں
اسے آدی کہو سراسر — 16 ماترائیں
دو دن رُد پا تین دن رُد پا — 16 ماترائیں
گن بن سوپ اڑے جیوں سُو پا — 16 ماترائیں[33]

پربھاکر ماچوے نے جوشٹ پدیاں لکھی ہیں، ان میں ایک خاص قسم کی صنعت گری کی گئی ہے[34]۔ انھوں نے پانچویں مصرعے میں ماتراؤں کی تعداد کو بڑھالیا ہے اور ٹھہراؤ کی صورت بھی مختلف کر لی ہے۔

پریوگ شیل شاعری میں بعض شعرا نے مثلث (ترکوی) اور مسبع (سپت پدی) کی طرز پر تکنک بھی لکھے ہیں۔

جائزہ:

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ جدید ہندی شاعری کی مختلف اصناف پر اردو کا اثر پڑا ہے۔ ساخت پر غور کریں تو جدید ہندی شاعری میں اردو کی بحروں کو استعمال کیا گیا ہے، اردو الفاظ اور اردو محاوروں کو برتا گیا ہے اور اردو کی مختلف اصنافِ شاعری کے مطابق شاعری کی گئی ہے۔ دوویدی کے زمانے میں لالہ بھگوان دین اردو سے فیض اُٹھانے کی زوردار وکالت کرتے رہے اور ہری اودھ نے ہندی شاعری میں اردو چھندوں اور اردو الفاظ کا بے دریغ استعمال کیا۔ بعض ناقدینِ ادب نے تو یہاں تک کہا ہے کہ اردو کے عام فہم لفظوں کے استعمال سے ہندی میں جان آتی ہے اور وہ اعلیٰ طبقے کی میراث نہ رہ کر عوام کی میراث بن جاتی ہے[35]۔ اردو کی علامتوں کو اپنانے سے بھی ہندی شاعری کو توانائی حاصل ہوئی ہے۔ اردو کے زیرِ اثر جدید ہندی شاعری میں اظہار کے نئے نئے گوشے وا ہوئے ہیں اور اس کی تاثیر میں اضافہ ہوا ہے۔

حواشی

1- شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا (میر تقی میر)

2- گووندرام شرما: ہندی کے آدھونک مہاکاویہ، 1957، ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی، صفحہ 315

3- گور بھگت سنگھ: نور جہاں، مصنف، اعظم گڑھ، اشاعتِ ہشتم، صفحہ 25

4- ایضاً: صفحہ 145

5- ایضاً: صفحہ 70

6- پرتی پال سنگھ: بیسویں شتابدی کے مہاکاویہ، اورینٹل بک ڈپو، دہلی، صفحہ 259

7- میتھلی شرن گپت: بھارت بھارتی، 2015 بکرمی، ساہتیہ سدن، چرگاؤں، اشاعت 27 ویں، صفحہ 5

8- الطاف حسین حالی: مسدس، 1945، تاج بک ڈپو، لاہور، صفحہ 202

9- میتھلی شرن گپت: بھارت بھارتی، 2015 بکرمی، ساہتیہ سدن، چرگاؤں، اشاعت 27 ویں، صفحہ 121

10- الطاف حسین حالی: مسدس، 1945، تاج بک ڈپو، لاہور، صفحہ 140

11- میتھلی شرن گپت: بھارت بھارتی، 2015 بکرمی، ساہتیہ سدن، چرگاؤں، اشاعت 27 ویں، صفحہ 118

12- اُما کانت: میتھلی شرن گپت۔ کوی تتھا سنسکرتی کے آکھیاتا، 1964، اشاعتِ دوم، نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، صفحہ 345

13- وشمبھر ناتھ اپادھیائے: آدھونک ہندی کویتا سدھانت اور سمیکشا، 1962، بھارت پریس، دہلی، صفحہ 29

14- بلبیر سنگھ رتن: ہندی کی چھایاوادی کویتا کا کلا ودھان، 1964 نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، صفحہ 111

15- کیسری نارائن شکل: آدھونک کاویہ دھارا، 2000 بکرمی، سرسوتی مندر، بنارس، صفحہ 299

16- رام دھاری سنگھ دنکر: مٹی کی اور، 1946، اُدیاچل، پٹنہ، صفحہ 119

17- اپیندر ناتھ اشک: دیپ جلے گا، 1950، نیلابھ پرکاشن، الہ آباد، صفحہ 37

18- ایضاً: صفحہ 79

19- سمترا نندن پنت: رشمی بندھ، 1958، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 27

20- گوپال داس نیرج: پران گیت، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، اشاعتِ دوم، صفحہ 45

21- گوپال داس نیرج: بادر برس گیو، 1961، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، اشاعتِ دوم، صفحہ 17

22- اودے بھانو ہنس: ہندی رباعیاں، اشاعتِ اوّل، اشوک پرکاشن، دہلی، صفحہ 3

23- سچدانند تیواری: آدھونک گیتی کاویہ، 1951، کتاب محل، الہ آباد، صفحہ 39

24- چوَنچ: کھری کھوٹی، اشاعتِ اوّل، چودھری اینڈ سنز، بنارس، صفحہ 25

25- برسانے لال چترویدی: ہاسیہ کی پرورتیاں، 1965، ہرلاج شری پرکاشن، متھرا، صفحہ 1 تا 41

26- سریش چندر سہل: نئی کویتا اور اس کا مولیانکن، 1963، آتمارام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 68

27- دھرم ویر بھارتی: ٹھنڈا لوہا، 1952، ساہتیہ بھنڈار، الہ آباد، صفحہ 35

28- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 68

29- کانت: ملتھن، 1957، آدرش پستک بھنڈار، کلکتہ، صفحہ 31

30- کیدار ناتھ پربھات: بیٹھو میرے پاس، 1960، راشٹریہ پرکاشن منڈل، پٹنہ، صفحہ 51

31- شمشیر بہادر سنگھ: کچھ اور کویتائیں، 1961، راجکمل پرکاشن، دہلی، صفحہ 93

32- شری رام ناگر: ہندی کی پریوگ شیل کویتا اور اس کے پریرنا سروت، سردار ولبھ بھائی ودیا پیٹھ، ولبھ نگر، صفحہ 117

33- بھوانی پرساد مشر: گیت فروش، 1956، نو ہند پرکاشن، حیدرآباد، صفحہ 151

34- پربھاکر ماچوے: انوکشن، 1959، گیان پیٹھ، کاشی، صفحہ 11

35- رام کھیلاون پانڈے: کاویہ اور کلپنا، اجنتا پریس، پٹنہ، صفحہ 92

تلخیص

ہندو اور مسلمان، دو مختلف مذاہب سے متعلق قومیں ہونے کے باوجود، جب ساتھ ساتھ رہنے لگے تو باہم گفتگو کی سہولت کے لیے ایک ایسی ملی جلی زبان کو تشکیل دینے لگے، جس کی گرامر تو ہندی کی تھی لیکن بیشتر الفاظ دوسری زبانوں کے تھے۔ اسی زبان کو بعد میں اردو کہا گیا۔ اردو کی ابتدا کے بارے میں مختلف تاریخ دانوں کی مختلف آرا ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ اردو ساتویں صدی میں دکن میں پیدا ہوئی تھی۔ بعض اس کی ابتدا سندھ سے ہوئی بتاتے ہیں اور بعض اسے صوفیائے کرام کی عوام سے گفتگو کے ذریعے کے طور پر پیدا ہوئی زبان بتاتے ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی اور بعض دلّی کو اس کی جائے پیدائش بتاتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ اردو کا بیج تو بہت پہلے ہی سے ہندوستان کی مٹی میں بویا جا چکا تھا مگر اس کی نمود تب دیکھنے میں آئی جب مسلمان میرٹھ اور اس کے قرب و جوار میں مستقل طور پر آباد ہو گئے۔ ہمارا ماننا ہے کہ اردو شاعری شاہجہاں کے دورِ حکومت میں شروع ہوئی اور پنڈت چندر بھان برہمن اس زبان کا پہلا شاعر ہوا ہے۔

اعلیٰ اردو شاعری کی روایت ولی سے ابتدا پاتی ہے جس کو درد، سودا، میر، نظیر، ذوق، غالب، امیر مینائی، داغ، چکبست، سورج نراین مہر، نوبت رائے نظر، اقبال، جگر، فراق، جوش جیسے شعرا نے آگے بڑھایا اور باوقار مقام کی حامل بنایا۔ اردو شعرا نے غزل، نظم، قطعہ، رباعی، مرثیہ، قصیدہ، نعت، حمد، منقبت، مثنوی جیسی متعدد اصناف میں طبع آزمائی کی اور ہر صنف کو اپنی تخلیقی

صلاحیتوں سے مالا مال کیا۔

اگر چہ شاعری کے ابتدائی دور ہی سے ہندو شعرا مسلمان شعرا کے شانہ بہ شانہ اپنے رشحات قلم سے اردو ادب کی امارت میں اضافہ کرتے رہے ہیں لیکن اردو پر عربی فارسی عناصر حاوی رہے اور شاعری پر فارسیت کا غلبہ رہا ہے۔ بلاشبہ اردو شاعری کو ہندوستانی ویدانت کے ساتھ بھی وابستگی رہی ہے لیکن اس کے اظہار کے لیے بھی تلمیحات وتشبیہات فارسی ہی سے مستعار لی جاتی رہی ہیں۔ غم وآلام، مایوسی، جاں نثاری، شیریں بیانی، مبالغہ، نازک خیالی وغیرہ جو اوصاف اردو شاعری کے ہیں ان کا ماخذ فارسی شاعری ہی ہے۔ یہی وہ تہذیبی اختلاف ہے جو اردو اور ہندی کے الگاؤ کا سبب بنا۔ اگر چہ اس اختلاف کو کم کرنے یا ختم کرنے کی کوششیں بھی ہوتی رہی ہیں لیکن اختلاف بہر حال قائم رہا اور آج حالت یہ ہے کہ باوجود مشترکہ گرامر کے دونوں زبانیں اپنی الگ پہچان قائم کیے ہوئے ہیں۔

جہاں تک ہندی کا سوال ہے، تو جدید ہندی شاعری عہد وسطی کی خوابیدگی سے بیدار ہو کر ایک نئے شعور اور نئی بیداری کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ جدیدیت سے ہماری مراد بھی یہی ہے کہ جو شاعری روایت کی رَو میں نہ بہہ کر آزادانہ طور پر اپنی روانی بناتی ہے اور اس کو بنائے رکھتی ہے، وہی جدید شاعری ہے۔ ہمارے معاشرے میں جو سماجی، سیاسی، مذہبی، سائنسی تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں، ہندی شاعری نے ان کو قبول کیا۔ سماجی زندگی میں بیوہ بیاہ اور تعلیم نسواں کے حق میں آواز بلند ہو رہی تھی۔ سیاسی زندگی میں گاندھی جی کا ستیہ گرہ اور گرم دَل کی شدت پسند کارروائیاں عروج پر تھیں۔ ایک طرف اچھوتوں کی رستگاری اور ذات پات کے خاتمے کے ذریعے سے ملک بھر کے عوام کو ایک مالا میں پرونے کا کام جاری تھا تو دوسری طرف سائنس کی روشنی سوچ کو بدلنے کی دعوت دے کر ترقی کی نئی منزلوں کی طرف اشارہ کر رہی تھی۔ ان تمام چیزوں کا اثر جدید ہندی شاعری پر پڑا۔ نتیجتاً ہندی شاعری نئے موضوعات، نئی علامات، نئی اثر پذیری اور نیا لب ولہجہ لے کر عوام کے دلوں کی دھڑکنوں کو زبان دینے لگی۔ اگر چہ سائنس کی ترقی سے فرد کی زندگی ذاتی حدود میں قید ہونے لگی جس کی وجہ سے یہ دور مثنوی کا دور تو نہ بن سکا لیکن مثنوی کی صنف ناپید نہیں ہوئی۔ شاعری کو عام فہم اور مقبول عام بنانے کے لیے ہندی شعرا اردو کے دست نگر ہوئے اور ان

کی شاعری اردو کے زیرِ اثر پروان چڑھنے لگی۔ ابتدا میں ریختہ اور اردو بحور کی پابند شاعری میں عربی فارسی الفاظ کا ادغام رہا لیکن جلد ہی بحر وزن کے تحفظ کے لیے فارسی لفظیات کو ہندی سنسکرت الفاظ سے بدل دیا گیا[1]۔ اردو کی علامتوں کو استعمال کر کے ہندی شاعری میں دلکشی آئی۔ البتہ لفظیات کو اردو کے مطابق بنانے کے لیے ان میں کچھ تبدیلیاں برپا ہوئیں اور اردو محاوروں کا بے دریغ استعمال کیا گیا۔ اردو سے فیض حاصل کرنے کے پیچھے مقصد یہ تھا کہ کھڑی بولی ہندی کو مروجہ برج بھاشا کی جگہ پر تخت نشین کیا جائے اور اسے شرفِ قبولیت حاصل ہو۔

کھڑی بولی کی شاعری کو دل پذیر اور مقبولِ عام بنانے کی غرض سے اردو چھندوں کا استعمال شروع ہوا۔ اردو چھند 15 بحروں پر مشتمل ہیں، جن کی تعداد زحافوں کی مدد سے خاصی بڑی ہو جاتی ہے۔ ہندی کے مقابلے میں اردو علمِ عروض میں ایک سہولت یہ ہے کہ لفظوں کی تحریری نہیں بلکہ صوتی صورت کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور ایک آدھ ماترا کم زیادہ کی جا سکتی ہے۔ سنسکرت یا ہندی افعال کو مصرعوں میں پرونے کے لیے جدید شعرا نے اردو چھندوں کو اپنایا۔ شعر کے ذریعے جس اختصار کے ساتھ خیال و جذبے کی فوری ترسیل ہوتی ہے، جدید ہندی شاعری میں ایسا وصف پیدا کرنے کی کوشش بھی کی گئی۔ یہ کام کچھ ایسا دشوار بھی نہیں تھا کیونکہ علمِ عروض اور چھند شاستر میں بہت کچھ مشترک بھی ہے۔

غزل اردو کی نہایت مقبول صنفِ سخن ہے۔ بھارتیندو سے لے کر شمشیر تک تقریباً تمام ہندی شعرا نے اردو غزل سے اثر قبول کیا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے شعر کی جداگانہ حیثیت اور خیال کی موثر ترسیل کو اپنانے سے ہندی شاعری کو اظہار کا ایک نیا پیرایہ حاصل ہوا۔ اس کی کئی مثالیں ہم اوپر دے آئے ہیں۔ غالب کے "قطع کیجے نہ تعلق ہم سے" اور "غیر سے تجھ کو محبت ہی سہی" جیسے مصرعوں کی گونج پرساد کی شاعری میں سنائی دیتی ہے۔ ملاحظہ ہو ؎

اوروں کے پرتی پریم تمھارا اس کا مجھ کو دُکھ نہیں
جن کے تم ہو ایک سہارا وہی نہ بھولا جائے کہیں[2]

سنسکرت آمیز ثقیل ہندی میں شاعری کرنے والے سمترانندن پنت کو بھی مصرعوں کو رواں دواں بنانے کے لیے 24 ماتراؤں والے رولا چھند کے لیے ("سورگ شانتی دے اثرِ کش

دے شانتی نرنتر'' جیسی نظموں میں) مسدس کا اثر قبول کرنا پڑا۔ بقول کیلاش واجپائی ''اردو شاعری کی بحریں اور ہندی کے چھوٹے چھوٹے چھند، جن کا سابقہ شاعری میں فقدان رہا ہے، سب سے پہلے اسی دور میں استعمال ہوئے ہیں[3]۔'' اسی سلسلے میں سچدانند تیواری رقم طراز ہیں کہ ''اردو چھندوں کا استعمال دو ِرجدید میں زیادہ وسیع طور پر ہونے لگا۔ ہری اودھ، دین، میتھلی شرن، سینہی وغیرہ سب نے اردو بحروں میں شاعری کی۔ ہری اودھ نے انھیں بحروں میں چوپدے لکھے۔ گپت نے عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ رباعی چھند ہی میں کیا۔ سینہی نے رباعیاں لکھیں اور دین نے غزلیں کہیں۔ کسی نے اردو چھند اور اردو کی لے دونوں کو ایک ساتھ قبول کیا تو کسی نے ہندی کے چھندوں میں اردو کا طرز ملا دیا[4]۔'' اسی زمانے میں ناتھورام شنکر شرما نے ہندی اور اردو کے چھندوں کو ملا کر متعدد نئے چھند بنائے اور ان کو ''راج گیتی'' نام دیا[5]۔ ہندی شعرا نے اردو کے روایتی علم عروض سے بھی خوب فیض حاصل کیا۔ دیگر شعرا کے مقابلے میں ہری ونش رائے بچن کی شاعری اردو غزل سے کہیں زیادہ متاثر ہے۔ اردو اشعار کی طرح ہی ان کے گیتوں کے بند آزادانہ طور پر مکمل اکائیاں ہیں۔ ان بندوں میں قافیہ اور ردیف کا خیال بھی رکھا گیا ہے۔ بچن نے ''مدھو بالا'' رباعی چھند میں تصنیف کی ہے۔ ''اردو کے شعر اور رباعی ہندی میں خوب چل رہے ہیں اور آج بھی بیشتر شعرا کو بہت مرغوب ہیں[6]۔''

غزلوں کے علاوہ جدید ہندی شعرا نے رباعی اور قطع میں بھی خاطر خواہ دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہندی کے اکثر شعرا رباعی کہنے میں ناکام رہے ہیں اور اُنھوں نے اپنے قطعات ہی کو رباعی کا نام دے رکھا ہے۔ رباعی کہنے میں ہندی شعرا کی دلچسپی کی دو وجوہ تھیں۔ اوّل یہ کہ وہ عمر خیام کی رباعیات کے تراجم کی مقبولیت سے بہت متاثر تھے۔ دوسرے یہ کہ مشاعروں میں رباعیات کی اثر پذیری دیکھ کر ان کو محسوس ہوتا تھا کہ یہ صنف ان کو براہِ راست قارئین وسامعین سے جوڑ سکتی ہے۔ مسدس، مثلث اور مرثیہ نے بھی جدید شاعری کی چھند بندی کو متاثر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جدید ہندی شاعری نے جو کچھ فیض اردو سے حاصل کیا اس سے اس کی صوری وصوتی خوبیاں بہتر ہوئیں اور اس کی دل پذیری میں اضافہ ہوا۔

بھارتیندو کے دور میں بھارتیندو اور ان کے ہم نواؤں نے نہ صرف اردو بحروں ہی کو

اپنایا بلکہ اردو میں شاعری بھی کی۔ دویدی کے دور میں اردو بحروں کا استعمال برابر ہوتا رہا ہے۔ چھایاواد کے دور میں اردو کا اثر اور زیادہ گہرا ہوگیا، جو ماکھن لال چترویدی سے لے کر انچل تک ہر چھایاوادی شاعر کی شاعری میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ متفرق شاعری کرنے والے شعرا میں شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس کے مُکتکوں پر اردو کا اثر نہ پڑا ہو۔

جدید ہندی شاعری میں اردو الفاظ، محاورہ اور بحور ہی شامل نہیں ہوئے بلکہ اردو کی علامتیں اور شعری روایات کو بھی دخل حاصل رہا ہے۔ اسلامی تہذیب سے متعلق چراغ، مسجد، محراب، منبر، مینار، قافلہ، درگاہ، قبر جیسی علامتوں کو ہندی شاعری نے قبول کیا اور نور، طور، شیطان جیسی مذہبی علامتوں کو بھی اپنے دامن میں جگہ دی۔ حسن و عشق سے متعلق متعدد علامتوں کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری نے شراب، طائر، قفس، آشیانہ، برق، شمع، پروانہ، سنگ، موم جیسی سماجی علامتوں کا بھی کھل کر استعمال کیا۔ ہندی شاعری میں جہاں ایک طرف زندگی اور موت سے متعلق اسلامی فلسفہ کو شمولیت حاصل ہوئی وہیں دوسری طرف آخرت، محشر، جنّت، جہنم جیسی مذہبی روایات کو شاعری میں شامل کیا گیا۔ نماز، عید، پردہ، گوشت خوری جیسی سماجی روایات کے ساتھ ساتھ گل و بلبل، برق و چمن، برق و آشیاں، نرگس و نسرین، تذکیرِ معشوق، تسلیم و رضا، نازک خیالی جیسی ادبی روایات سے بھی استفادہ کیا گیا۔ یقیناً اس سے جدید ہندی شاعری کو نئی جہات میں اظہار کے مواقع فراہم ہوئے اور اس کی صنعت و لفظیات کو وسعت حاصل ہوئی۔

اردو نے جدید ہندی شاعری کے موضوعات کو بھی متاثر کیا ہے۔ فرشتوں اور شیطان سے متعلق اسلامی عقائد، حضرت موسیٰؑ اور حضرت یوسفؑ کی داستانیں، حضرت محمدؐ کی حیات سے ماخوذ ضمنی قصے بھی فارسی سے براہ راست اردو ہندی شاعری تک پہنچے ہیں۔ اس کے علاوہ منصور کے دار پر چڑھنے اور میدانِ کربلا میں امام حسینؓ کے شہید ہونے کے تاریخی واقعات بھی ہندی شاعری میں درج ہوئے ہیں اور لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کے عشقیہ قصے بھی اس میں شامل ہوئے ہیں۔ اس کے ذریعے ہندی میں تہذیبی پس منظر کو وسعت نصیب ہوئی اور ہندی شعرا نے بیرونی ممالک کے تہذیب و تمدن کو مقامی رنگ دے کر شاعری کا حصّہ بنایا۔ عرب و ایران کی مٹی کی خوشبو ہندوستان کی مٹی کی خوشبو میں مدغم ہوئی تو ہندی شاعری سے ٹھنڈی ہوا کے جھونکے آنے لگے۔

اردو شاعری کے فن اور اسلوب کا دورِ جدید کی مثنویوں پر بھی اثر پڑا ہے۔ ''پریہ پرواس'' ، ''ویدیہی ون واس''، ''رام چرت چنتا منی''، ''ساکیت سنت''، ''ہلدی گھاٹی''، ''نور جہاں'' وغیرہ مثنویوں (پربندھ کاویوں) میں اردو الفاظ، محاورے، علامتیں اور تشبیہات کا خوب استعمال ہوا ہے۔ ''نور جہاں'' کا تعلق چونکہ اسلامی معاشرت اور طرزِ حیات سے ہے، اس لیے یہ مثنوی اردو شاعری کی روح کے زیادہ قریب ہوگئی ہے۔ اس میں فارسی کے تہواروں، موسموں، داستانوں، دریاؤں اور پہاڑوں کا ذکر بڑی دل جمعی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ دیکھیے اس کے مصنف گورو بھگت سنگھ فارس کے ایک تہوار کا ذکر کس انداز سے کرتے ہیں ؎

ہے نوروز آج ہم دونوں بھی کرلیں وہار ہلمل کر [7]

فارس کے ایک پہاڑ کا ذکر بھی ملاحظہ کیجیے ؎

گری البرج رجت پٹ پر تھی انکت مانو ورہ کتھا [8]

فارس کے درختوں، پھلوں اور پھولوں کا ذکر 'نور جہاں' میں اس طرح سے کیا گیا ہے:

سندرتا کے پتلے بن کر شوبھا سرساتے شمشاد [9]

☆

لچکا دیتا بڑے لوبھ سے سرو سنڈول سُرمیہ شریر [10]

فارس کے طیور بھی اس مثنوی میں چہچہاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

سندرگتی سے گھوم گھوم کر کبک دری وہار کرتا [11]

☆

طیہو اور حباری کے کلر دسے دن گونجا کرتا [12]

☆

سرو سہی پر قمری کی کیسے سن پڑتی کوکو [13]

عرب کے ایک سکّے کا ذکر بھی ملاحظہ کیجیے:

تب سے اونٹوں پر بھر بھر کر لاتے ہیں گھر کو دینار [14]

اسی طرح جدید مثنوی میں ''بھارت بھارتی'' پر حالی اور کیفی کی مسدسوں کا گہرا اثر پڑا

ہے۔اس مثنوی میں کہیں کہیں پر تو مسدسِ حالی کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔

مثنوی کے مقابلے جدید گیتوں پر اردو کا اثر اور بھی گہرے طور پر پڑا ہے۔عشقیہ گیتوں میں اردو جیسی جذباتیت اور اشاریت کو اپنایا گیا۔شوک گیتوں پر تو اردو مرثیہ کی چھاپ صاف دکھائی دیتی ہے۔گپت کے ''کعبہ و کربلا'' پر تو نہ صرف مرثیہ کا اثر ہی دکھائی دیتا ہے،اس کا موضوع بھی اردو مرثیہ کا ہے۔مرثیہ کی طرز پر نرالا نے سروج کی رحلت پر، گپت نے پرساد کی موت پر، بھارتی نے سبھاش کے انتقال پر، گرجا کمار ماتھر اور سِدھی ناتھ نے گاندھی جی کی شہادت پر اور شمشیر نے سبھدرا کماری چوہان کی رحلت پر مرثیے لکھے۔مہادیوی ورما کا 'غمِ فراق' بھی اردو مرثیہ سے متاثر ہوا ہے۔طنزیہ اور مزاحیہ گیت اکبر الہ آبادی کے قطعات سے متاثر ہوئے اور پیروڈی پر تضحیک کا اثر پڑا۔

متفرق شاعری میں قطع اور رباعی دونوں اصناف پر طبع آزمائی کی گئی۔رباعیات میں تو بہر حال اردو رباعی کے لوازمات کا لحاظ رکھا گیا لیکن بعض شعرا نے اپنے قطعات ہی کو رباعیات کے عنوان سے شائع کر دیا۔ملک نگار شعرا اردو مسدس، مثلث اور مسبع سے بھی متاثر ہوئے ہیں۔

دریں چہ شک کہ اردو کے زیرِ اثر ہندی شاعری کو معنی آفرینی، تاثیر، روانی اور خود اعتمادی حاصل ہوئی اور گزشتہ کی نسبت جذبات کا وسیع منظر نامہ پیش کرنے کے مواقع ملے۔

حواشی:

1- لکشمی ساگر وارشنیے: آدھونک ہندی ساہتیہ، 1954، الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد، اشاعتِ سوم، صفحہ 306

2- جے شنکر پرساد: جھرنا، 2004 بکری، بھارتی بھنڈار، الہ آباد، صفحہ 44

3- کیلاش واجپائی: آدھونک ہندی کویتا میں شلپ، 1963، آتما رام اینڈ سنز، دہلی، صفحہ 25

4- سچد انند تیواری: آدھونک ہندی کویتا میں گیتی تتو، 1964، ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ، صفحہ 228

5- ایضاً: صفحہ 229

6- ایضاً: صفحہ 233

7- گوردبھگت سنگھ: نور جہاں، مصنف، اعظم گڑھ، اشاعت ہشتم، صفحہ 1

8- ایضاً: صفحہ 1

9- ایضاً: صفحہ 2

10- ایضاً: صفحہ 2

11- ایضاً: صفحہ 2

12- ایضاً: صفحہ 3

13- ایضاً: صفحہ 8

14- ایضاً: صفحہ 8

حوالہ جاتی کتب

ہندی تنقید:

1- اُپادھیائے، دیوراج: وچار کے پرواہ: 1958: منگل پرکاشن، جے پور

2- اُپادھیائے، وشمبھر پرساد: آدھونک ہندی کویتا- سِدھانت اور سمیکشا: 1962: بھارت پریس، دہلی

3- اُما کانت: میتھلی شرن گپت- کوی تتھا سنسکرتی کے آکھیاتا: 1964: نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

4- باہری، ہردیو: ہندی کی کاویہ شیلیوں کا وکاس: 1957: بھارتی پریس، الہ آباد

5- پاٹھک، کمل کانت: میتھلی شرن گپت - ویکتی اور کاویہ: 1960: رنجیت پبلشرز، دہلی

6- پاٹھک، واچسپتی: پرساد نرالا پنت تتھا مہادیوی کی شریشٹھ رچنائیں: اشاعتِ اوّل: لوک بھارتی پرکاشن، الہ آباد

7- پانڈے، چندر بلی: صوفی مت اتھوا تصوف: 1948: سرسوتی مندر، بنارس

8- پانڈے، رام کھیلاون: کاویہ اور کلپنا: اشاعتِ اوّل: اجنتا پریس، پٹنہ

9- پریم شنکر: پرساد کا کاویہ: 2012 بکری: بھارتی بھنڈار، پریاگ

10- ترپاٹھی، رام مورتی: رہسیہ واد: 1966: راجکمل پرکاشن، دہلی
11- تیواری، رام پوجن: صوفی مت۔ سادھنا اور ساہتیہ: 1955: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
12- تیواری، سچدانند: آدھونک گیتی کاویہ: 1951: کتاب محل، الہ آباد
13- تیواری، سچدانند: آدھونک ہندی کویتا میں گیتی تتو: 1964: ہندی ساہتیہ سمّیلن، پریاگ
14- جوشی، اُمیش: بھارتیہ سنگیت کا اتہاس: 1957: مان سرودر پرکاشن منڈل، فیروزآباد
15- جین، وِمل کمار: ہندی کے اروا جین رتن: 1939: نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
16- جین، وِمل کمار: صوفی مت اور ہندی ساہتیہ: 1955: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
17- جینیندر: پری پریکشیہ: 1965: پوروودیا پرکاشن، دہلی
18- چترویدی، برسانے لال: ہاسیہ کی پرورتیاں: 1965: راج شری پرکاشن، متھرا
19- چوہان، پرتاپ سنگھ: ہندی میں پریوگ وادی پرمپرا: 1960: نویگ پرکاشن، لکھنؤ
20- دوج، جناردن پرساد جھا: انوبھوتی: 1949: وانی مندر، چھپرا
21- دوویدی، شانتی پریہ: سامیکی: 2017 بکری: گیان منڈل، بنارس
22- دوویدی، مہاویر پرساد: رسکیہ رنجن: 1949: ساہتیہ رتن بھنڈار، آگرہ
23- دوویدی، ہزاری پرساد: ساہتیہ کا مرم: اشاعتِ اوّل: لکھنؤ یونیورسٹی، لکھنؤ
24- دوویدی، ہزاری پرساد: وچار پرواہ: 1959: ہندی گرنتھ رتناکر، بمبئی
25- راگھو، رانگے: آدھونک ہندی کویتا میں وشے اور شیلی: 1962: راجپال اینڈ سنز، دہلی
26- رائے، گلاب: ادھین اور آسوادن: 1957: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
27- رتن، بلبیر سنگھ: ہندی کی چھایاوادی کویتا کا کلا ودھان: اشاعتِ اوّل: نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
28- سارسوت، گوپال دت: آدھونک ہندی کویتا میں پرمپرا اتھا پریوگ: 1961: سرسوتی پرکاشن منڈل، الہ آباد
29- سدھیندر: ہندی کویتا میں یُگانتر: 1957: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
30- سنگھ، پرتپال: بیسویں شتابدی کے مہاکاویہ: اشاعتِ اوّل: اورینٹل بک ڈپو، دہلی

31- سنگھ، تری بھوون: درباری سنسکرتی اور ہندی مکتک پرمپرا: 1967 : ہندی پرچارک پستکالیہ، بنارس
32- سنگھ، رام کمار: آدھونک ہندی کاویہ بھاشا:1965: گرنتھم، کانپور
33- سنگھ، بچن: بالمکند گپت۔ جیونی اور ساہتیہ:1958: ونود پستک مندر، آگرہ
34- سنگھ، ہری نارائن: چھایاواد۔ کاویہ تتھا درشن:1964: گرنتھم، کانپور
35- سورتی، اُروشی۔ جے: آدھونک ہندی کویتا میں منووگیان:1966: انوسندھان، کانپور
36- سہل، سریش چندر: نئی کویتا اور اس کا مولیانکن :1963: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
37- شرما، پدم سنگھ: ہندی اردو ہندوستانی: 1951: ہندوستانی اکیڈمی، پریاگ
38- شرما، شکنتلا: آدھونک ہندی کاویہ میں سوندریہ بھاونا:1952: سرسوتی مندر، بنارس
39- شرما، گووند رام: ہندی کے آدھونک مہاکاویہ:1959: ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی
40- شرما، تپیانند: آدھونک ہندی کویتا میں پرتیک ودھان: 2013 بکرمی: ساہتیہ سدن، دہرہ دون
41- شکل، بیجو لال: آدھونک ہندی کویتا میں چھند یوجنا: 2014 بکرمی: لکھنؤ یونیورسٹی، لکھنؤ
42- شکل، رام چندر: ہندی ساہتیہ کا اتہاس:2003 بکرمی: کاشی ناگری پرچارنی سبھا، کاشی
43- شکل، کیسری نارائن: آدھونک ہندی کاویہ دھارا: 2000 بکرمی: سرسوتی مندر، بنارس
44- قانونگو: دارالشکوہ: 1958: گیا پرساد اینڈ سنز، پریاگ
45- کھرے، گنیش: آدھونک پرگیت کاویہ:1965: انوسندھان، کانپور
46- کھنڈیلوال، رامیشور لال: آدھونک ہندی کویتا میں پریم تتھا سوندریہ: اشاعت اوّل: نیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
47- گپت، سریش چندر: آدھونک ہندی کویوں کے کاویہ سدّھانت:1960: ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی
48- گپت، کشوری لال: بھارتیندو تتھا ان کے سہ یوگی کوی:1955: ہندی پرچارک پستکالیہ، بنارس

49- گپت، گنپتی چندر: ساہتیک ببندھ: 1960: اشوک پرکاشن، دہلی
50- گپت، منمتھ ناتھ: رام دھاری سنگھ دنکر: 1961: راجپال اینڈ سنز، دہلی
51- گوڑ، کرشن دیو پرساد: ساہتیہ پرواہ: 1956: کلیان داس اینڈ برادرز، وارانسی
52- لال، شری کرشن: آدھونک ہندی ساہتیہ کا وکاس: 1969: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
53- ماتھر، گرجا کمار: نئی کویتا۔ سیمائیں اور سمبھاونائیں: 1966: اکشر پرکاشن، دہلی
54- مشر، درگا شنکر: ہندی کویوں کی کاویہ سادھنا: 1953: نویگ پرکاشن، لکھنؤ
55- مہرا، رمیش چندر: نرالا کا پرورتی کاویہ: 1963: انوسندھان، کانپور
56- ناگر، شری رام: ہندی کی پریوگ شیل کویتا اور اس کے پریرنا سروت: 1966: ولبھ ودیاپیٹھ، ولبھ نگر
57- ندوی، سید سلیمان: عرب اور بھارت کے سمبندھ: 1930: ہندوستانی اکیڈمی، پریاگ
58- واجپائی، امبکا پرساد: ہندی پر فارسی کا پربھاو: 2005 بکری: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
59- واجپائی، کیلاش: آدھونک ہندی کویتا میں شلپ: 1963: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
60- وارشنے، لکشمی ساگر: فورٹ ولیم کالج: 2004 بکری: الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد
61- وارشنے، لکشمی ساگر: آدھونک ہندی ساہتیہ کی بھومکا: 1952: الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد
62- وارشنے، لکشمی ساگر: آدھونک ہندی ساہتیہ: 1954: الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد

ہندی شاعری:

1- استھانا، مگھن شیام: بھور کے سپنے: 1959: ونود پستک مندر، آگرہ
2- اشک، اُپیندر ناتھ: دیپ جلے گا: اشاعتِ اوّل: نیلابھ پرکاشن، الہ آباد
3- اشک، اُپیندر ناتھ: چاندنی رات اور اجگر: 1952: نیلابھ پرکاشن، الہ آباد
4- اشک، اُپیندر ناتھ: سڑکوں پہ ڈھلے سائے: 1960: نیلابھ پرکاشن، الہ آباد
5- اشک، اُپیندر ناتھ: برگد کی بیٹی: 1965: نیلابھ پرکاشن، الہ آباد
6- اشک، اُپیندر ناتھ: کھویا ہوا پربھامنڈل: 1965: نیلابھ پرکاشن، الہ آباد

7 اگیے، سچدانند ہیرانند واتسیاین: اندر دھنش روندے ہوئے: 1957 : سرسوتی پریس، بنارس
8- اگروال، بھارت بھوشن: او اپرستت من: 1958: راجکمل پرکاشن، دہلی
9- اگروال، کیدار ناتھ: پھول نہیں رنگ بولتے ہیں: 1965: پریمل پرکاشن، الہ آباد
10- اوستھی، جگ موہن: کدمب: اشاعتِ اوّل: پستک بھون، بنارس
11- بچن، ہری ونش رائے: ایکانت سنگیت: 1948: سینٹرل بک ڈپو، الہ آباد
12- بچن، ہری ونش رائے: سوت کی مالا: اشاعتِ اوّل: سینٹرل بک ڈپو، الہ آباد
13- بچن، ہری ونش رائے: پرنئے پترکا: 1955: سینٹرل بک ڈپو، الہ آباد
14- بچن، ہری ونش رائے: آدھونک کوی: 1885 شک: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
15- بچن، ہری ونش رائے: بدھ اور ناچ گھر: 1958: راجپال اینڈ سنز، دہلی
16- بچن، ہری ونش رائے: مدھوبالا: 1960: راجپال اینڈ سنز، دہلی
17- بچن، ہری ونش رائے: مدھوکلش: 1944: بھارتی بھنڈار، پریاگ
18- بچن، ہری ونش رائے: سوپان: 2010 بکری: بھارتی بھنڈار، پریاگ
19- بچن، ہری ونش رائے: ہلاہل: 1946: بھارتی بھنڈار، پریاگ
20- بچن، ہری ونش رائے: نشا نمنترن: اشاعتِ اوّل: بھارتی بھنڈار، پریاگ
21- بچن، ہری ونش رائے: ملن یامنی: 1950: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی
22- بکھاریہ، تخے: میرے باپو: 1951: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی
23- بھارتی، دھرم ویر: ٹھنڈا لوہا: 1952: ساہتیہ بھون، الہ آباد
24- بھارتی، دھرم ویر: اندھا یگ: 1967: کتاب محل، الہ آباد
25- بھارتیندو، ہریش چندر: مدرا راکشس: اشاعتِ اوّل: ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی
26- پانڈے، شیام نارائن: جھانسی کی رانی: 1957: ہندی پرچارک پستکالیہ، بنارس
27- پربھات، کیدار ناتھ: بیٹھو میرے پاس: 1960: راشٹریہ پرکاشن منڈل، پٹنہ
28- پرساد، جے شنکر: آنسو: 2003 بکری: بھارتی بھنڈار، الہ آباد

29- پرساد، جے شنکر: پرساد سنگیت:2013 بکرمی: بھارتی بھنڈار، الہ آباد
30- پرساد، جے شنکر: کانن کسم:2023 بکرمی: بھارتی بھنڈار، الہ آباد
31- پرساد، جے شنکر: پریم پتھک: اشاعتِ اوّل: بھارتی بھنڈار، الہ آباد
32- پرساد، جے شنکر: جھرنا:2004 بکرمی: بھارتی بھنڈار، الہ آباد
33- پرساد، جے شنکر: لہر:2004 بکرمی: بھارتی بھنڈار، الہ آباد
34- پرساد، جے شنکر: کامائنی:2003 بکرمی: بھارتی بھنڈار، الہ آباد
35- پریمی، ہری کرشن: روپ ریکھا:1962: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
36- پریمی، ہری کرشن: روپ درشن:1951: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
37- پریمی، ہری کرشن: وندنا کے بول:1957: آتمارام اینڈ سنز، دہلی
38- پنت، سمترا نندن: پلّو:1963: راجکمل پرکاشن، دہلی
39- پنت، سمترا نندن: رشمی بندھ:1958: راجکمل پرکاشن، دہلی
40- پنت، سمترا نندن: لوکا تین:1964: راجکمل پرکاشن، دہلی
41- پنت، سمترا نندن: کلا اور بوڑھا چاند:1959: راجکمل پرکاشن، دہلی
42- پنت، سمترا نندن: وینا گرنتھی:2007 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
43- پنت، سمترا نندن: گراميا:2003 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
44- پنت، سمترا نندن: سورن کرن:2013 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
45- پنت، سمترا نندن: اتیما: 2012 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
46- پنت، سمترا نندن: رجت شکھر :2008 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
47- پنت، سمترا نندن: یگ پتھ :2006 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
48- پنت، سمترا نندن: گنجن :2003 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ
49- پنت، سمترا نندن: پو پھٹنے سے پہلے:1967: راجکمل پرکاشن، دہلی
50- ترپاٹھی، روپ نارائن: ون پھول:1962: گیتاین، پریاگ
51- ترلوچن: دگنت:1957: جگت شنکھدھر، وارانسی

52- ترلوچن: گلاب اور بلبل: 1956: پنچ پرکاشن، بنارس
53- تیاگی، راما وتار: آٹھواں سور: 1958: فریبک برورز اینڈ کمپنی، دہلی
54- جوشی، جیون پرکاش: آگ اور آکرشن: 1962: ہندی ساہتیہ سنسار، دہلی
55- چترویدی، ماکھن لال: یُگ چرن: 2013 بکری: بھارتی بھنڈار، پریاگ
56- چترویدی، ماکھن لال: بیجوری کاجل آنج رہی: 1964: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی
57- چترویدی، ماکھن لال: وینو لوگونجے دھرا: 1960: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی
58- چترویدی، ماکھن لال: سمے کے پاؤں: 1962: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی
59- چترویدی، ماکھن لال: ہم ترنگنی: 2012 بکری: بھارتی بھنڈار، پریاگ
60- چترویدی، ماکھن لال: آدھونک کوی: 1882 شک: بھارتی بھنڈار، پریاگ
61 چوبے، کاشی ناتھ پانڈے: چھیڑ چھاڑ: اشاعتِ اوّل چودھری اینڈ سنز، بنارس
62- چوبے، کاشی ناتھ پانڈے: بچوتا گھاٹی: اشاعتِ اوّل: چودھری اینڈ سنز، بنارس
63- چوبے، کاشی ناتھ پانڈے: کھری کھوٹی: اشاعتِ اوّل: چودھری اینڈ سنز، بنارس
64- دنکر، رام دھاری سنگھ: رسونتی: 1946: اُدیاچل، پٹنہ
65- دنکر، رام دھاری سنگھ: دوند گیت: اشاعتِ اوّل: اُدیاچل، پٹنہ
66- دنکر، رام دھاری سنگھ: نیم کے پتے: اشاعتِ اوّل: اُدیاچل، پٹنہ
67- دنکر، رام دھاری سنگھ: مٹی کی اور: 1946: اُدیاچل، پٹنہ
68- دنکر، رام دھاری سنگھ: رینُکا: 1956: اُدیاچل، پٹنہ
69- دنکر، رام دھاری سنگھ: ہُنکار: 1995 بکری: اُدیاچل، پٹنہ
70- دنکر، رام دھاری سنگھ: سام دھینی: اشاعتِ اوّل: اُدیاچل، پٹنہ
71- دنکر، رام دھاری سنگھ: رشمی رتھی: 1954: اجنتا پریس، پٹنہ
72- ونیش، دیوراج: جیون اور جوانی: 1962: آتما رام اینڈ سنز، دہلی
73- ونیش، دیوراج: پردیا کے نُوپُر: 1962: آتما رام اینڈ سنز، دہلی
74- دوبے، رامبہ: ایک ہستاکشر اور: 1959: نوہند پرکاشن، حیدرآباد

75- دویدی، سوہن لال: پربھاتی: 1944: ساہتیہ بھون، پریاگ

76- دیوراج: اتہاس پُرش: 1965: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

77- دیال، سردیشور: کاٹھ کی گھنٹیاں: 1959: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

78- راٹھور، گوپال: دیپ کے سور: 1962: راجکمل پرکاشن: دہلی

79- راؤ، بالکرشن: اردھ شتی: 1964: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

80- رسال، رماشنکر شُکل: کاویہ لتکا: 1954: گرگ اینڈ کمپنی، پریاگ

81- رنجن، پربھات: سونی گھاٹی کا گیت: 1959: بھارتی بھنڈار، پریاگ

82- سُدھی، پدما: بھاولیکھا: 1960: ودیا پرکاشن مندر، دہلی

83- سدھیندر: جوہر: 2006 بکرمی: ودیا پرکاشن مندر، دہلی

84- سُمن، شومنگل سنگھ: پر آنکھیں نہیں بھریں: اشاعتِ اوّل: راجکمل پرکاشن، دہلی

85- سنگھ، شمبھوناتھ: مادھیم میں: اشاعتِ اوّل: ہندی پرچارک، بنارس

86- سنگھ، شمشیر بہادر: کچھ کویتائیں: 1957: جگت شنکھدھر، وارانسی

87- سنگھ، شمشیر بہادر: کچھ اور کویتائیں: 1961: راجکمل پرکاشن، دہلی

88- سنگھ، شو بہادر: جھنجنی: 1953: شمبھو پرکاشن، رائے بریلی

89- شرما، انوپ: سِدّھارتھ: 1953: ہندی گرنتھ رتناکر، بمبئی

90- شرما، نریندر: کدلی ون: 1954: کتاب محل، الہ آباد

91- شرما، نریندر: بہت رات گئے: 1967: راجکمل پرکاشن، دہلی

92- شرما، نریندر: مٹی اور پھول: 2002 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ

93- شریمن نارائن: امر آشا: 1948: کتابستان، الہ آباد

94- شریمن نارائن: رجنی میں پربھات کا انگر: 1962: آتمارام اینڈ سنز۔ دہلی

95- شُکل، رماکانت: سنجیون: 2021 بکرمی: انشو پرکاشن، اناؤ

96- شِوناتھ: گیت نہیں یہ: 1958: انوراگ پرکاشن، مرادآباد

97- کانت: منتھن: 1957: آدرش پستک بھنڈار، کلکتہ

98- کمار، اجت: اکیلے کنٹھ کی پکار: 1958: راجکمل پرکاشن، دہلی

99- کمار، دشینت: آوازوں کے گھیرے: 1962: راجکمل پرکاشن، دہلی

100- کمار، دشینت: سوریہ کا سواگت: 1957: راجکمل پرکاشن، دہلی

101- کمار، ہنس: اناگت: اشاعتِ اوّل: مان سرودر پرکاشن، گیا

102- گپت، موہن لال: عربی نہ فارسی: 1958: مدھو پرکاشن، وارانسی

103- گپت، میتھلی شرن: کعبہ اور کربلا: 2004 بکرمی: ساہتیہ سدن، چرگاؤں

104- گپت، میتھلی شرن: بھارت بھارتی: 2015 بکرمی: ساہتیہ سدن، چرگاؤں

105- گپت، میتھلی شرن: جے بھارت: 2009 بکرمی: ساہتیہ سدن، چرگاؤں

106- گپت، میتھلی شرن: ہندو: 2013 بکرمی: ساہتیہ سدن، چرگاؤں

107- گپت، میتھلی شرن: یشودھرا: 2004 بکرمی: ساہتیہ سدن، چرگاؤں

108- گریش، گرجادت شکل: تارک ودھ: 1958: بھارتی بھنڈار، پریاگ

109- گورو بھگت سنگھ: نور جہاں: اشاعتِ ہشتم: مصنف، اعظم گڑھ

110- گوسوامی، للت: میرے گیت: 1958: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

111- ماتھر، گرجا کمار: دھوپ کے دھان: 1958: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

112- ماتھر، گرجا کمار: شلا پنکھ چمکیلے: 1961: ساہتیہ بھون، الہ آباد

113- ماچوے، پربھاکر: سوپن بھنگ: 1957: ساہتیہ بھون، الہ آباد

114- ماچوے، پربھاکر: انوکشن: 1959: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

115- ماچوے، پربھاکر: میپل: 1967: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

116- مشر، بلدیو: ساکیت سنت: 1964: ودیا مندر، دہلی

117- مشر، بھوانی پرساد: گیت فروش: 1956: نو ہند پرکاشن، حیدرآباد

118- مشر، بھوانی پرساد: اندھیری کویتائیں: 1968: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

119- مشر، رام درش: پتھ کے گیت: 1954: راجیندر کمار اینڈ برورز، بلیا

120- مشر، رام درش: بے رنگ بے نام چٹھیاں: 1962: آستھا پرکاشن، احمد آباد

121- مشر، ویریندر: لیکھنی بیلا: 1958: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

122- مشر، ویریندر: اوِرام چلو دھرونتی: 1967: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

123- مکتی بودھ، گجانن مادھو: چاند کا منہ ٹیڑھا ہے: 1964: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

124- نارائن: چتر مکھی: 1964: پاریجات پرکاشن، پٹنہ

125- نرالا، سوریہ کانت ترپاٹھی: بیلا: 1943: ہندوستانی پبلیکیشنز، الہ آباد

126- نرالا، سوریہ کانت ترپاٹھی: انامکا: اشاعتِ اوّل: بھارتی بھنڈار، پریاگ

127- نرالا، سوریہ کانت ترپاٹھی: گیتکا: 2021 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ

128- نرالا، سوریہ کانت ترپاٹھی: ارچنا: 1962: نروپما پرکاشن، پریاگ

129- نرالا، سوریہ کانت ترپاٹھی: اپرا: 1963: ساہتیہ کار سنسد، پریاگ

130- نرالا، سوریہ کانت ترپاٹھی: نئے پتّے: 1964: نروپما پرکاشن، پریاگ

131- نلن، جے ناتھ: یامنی: 1941: وانی مندر، لاہور

132- نیرج، گوپال داس: بادر برس گیو: 1958: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

133- نیرج، گوپال داس: نیلکنٹھی: 1960: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

134- نیرج، گوپال داس: لہر پکارے: 1959: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

135- نیرج، گوپال داس: گیت بھی اگیت بھی: 1963: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

136- نیرج، گوپال داس: دو گیت: 1958: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

137- نیرج، گوپال داس: پران گیت: 1961: آتمارام اینڈ سنز، دہلی

138- نوین، بالکرشن شرما: پراناریَن: 1962: سرسوتی سدن، بنارس

139- نوین، بالکرشن شرما: رشمی ریکھا: 1951: سادھنا پرکاشن، کانپور

140- ورما، بھگوتی چرن: رنگوں سے موہ: 2019 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ

141- ورما، بھگوتی چرن: پریم سنگیت: 1948: وشال بھارت بک ڈپو، کلکتہ

142- ورما، رام کمار: چتر ریکھا: 2013 بکرمی: بھارتی بھنڈار، پریاگ

143- ورما، کیشو چندر: ویناپانی کے کمپاؤنڈ میں: 1961: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی

144- ورما، مہادیوی: نیرجا: 2010 بکری: بھارتی بھنڈار: پریاگ
145- ورما، مہادیوی: دیپ شکھا: 2022 بکری: بھارتی بھنڈار، پریاگ
146- ورما، مہادیوی: ساندھیہ گیت: 2017 بکری: بھارتی بھنڈار، پریاگ
147- ورما، مہادیوی: سپت پرنا: 1967: لوک بھارتی پرکاشن، الہ آباد
148- ورما، مہادیوی: سندھنی: 1965: لوک بھارتی پرکاشن، الہ آباد
149- ورما، مہادیوی: آدھونک کوی: 2013 بکری: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
150- ہری اودھ، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے: بول چال: 2013 بکری: ہندی ساہتیہ کٹیر، وارانسی
151- ہری اودھ، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے: پریہ پرواس: 2016 بکری: ہندی ساہتیہ کٹیر، وارانسی
152- ہری اودھ، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے: ہری اودھ ستسئی: 2011 بکری: ہندی ساہتیہ کٹیر، وارانسی
153- ہری اودھ، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے: چبھتے چوپدے: 1959: ہندی ساہتیہ کٹیر، وارانسی
154- ہری اودھ، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے: پاریجات: 2012 بکری: ہندی ساہتیہ کٹیر، وارانسی
155- ہری اودھ، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے: مرم سپرش: اشاعتِ اوّل: راجپال اینڈ سنز، دہلی
156- ہنس، اودے بھانو: ہندی رباعیاں: اشاعتِ اوّل: اشوک پرکاشن، دہلی
157- یادو، راجیندر: آواز تیری ہے: 1960: بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی
158- یجیت، شانتی لوک: 1955: ساہتیہ پرکاشن، دہلی

اردو کتب:

1- آزاد، ابوالکلام: ترجمان القرآن: 1964: ساہتیہ اکیڈمی، دہلی
2- آزاد، محمد حسین: آبِ حیات: اشاعتِ اوّل: مکتبہ اشاعتِ اردو، دہلی

3- اکبرآبادی، نظیر: کلیات: 1951: راجہ رام کمار بک ڈپو، لکھنؤ
4- باقر، آغا محمد: تاریخ نظم ونثر اردو: 1938: شیخ مبارک علی، لاہور
5- بریلوی، جگر: یادگارِ رفتگاں: 1943: انوارِ احمدی، الہ آباد
6- بریلوی، عبادت: روایت کی اہمیت: 1953: انجمن ترقی اردو، کراچی
7- چندر، پرتھوی: مرقعٔ اردو غالب: 1966: مکتبہ جامعہ، دہلی
8- حالی، الطاف حسین: مقدمہ شعروشاعری: 1953: علمی کتاب خانہ، دہلی
9- حالی، الطاف حسین: مسدّس: 1303ھ: مطبع سلطانی، لاہور
10- خان، محمد نجف علی: احسن القواعد: 1353ھ: مطبع مجتبائی، دہلی
11- زور، محی الدین: ہندوستانی لسانیات: 1960: نسیم بک ڈپو، لکھنؤ
12- سکسینہ، رام بابو: تاریخِ ادبِ اردو: 1919: راجہ رام کمار پریس، لکھنؤ
13- شفائی، قتیل: گجر: 1957: نیا ادارہ، دہلی
14- صہبائی، امام بخش: ہدایت البلاغت: 1943: مطبع رفاہِ عام، دہلی
15- ظلِ عباس: کلیاتِ میر: 1962: علمی مجلس، دہلی
16- عبدالحیٔ: گلِ رعنا: 1370ھ: مطبع معارف، اعظم گڑھ
17- عسکری، مرزا محمد: آینۂ بلاغت: 1937: نسیم بک ڈپو، لکھنؤ
18- علی، اختر: شعروادب: 1958: دانش محل، لکھنؤ
19- قاسمی، احمد ندیم: جلال وجمال: 1946: نیا ادارہ، لاہور
20- کیفی، دتاتریہ: کیفیہ: 1950: انجمن ترقی اردو، کراچی
21- مالک رام: دیوانِ غالب: 1960: آزاد کتاب گھر، دہلی
22- مسیح الزماں: تعبیر تشریح تنقید: 1955: خیاباں، الہ آباد
23- نجم الغنی: بحرالفصاحت: اشاعتِ اوّل: راجہ رام کمار بک ڈپو، لکھنؤ
24- نعمانی، شبلی: شعرالعجم: 1921: مطبع معارف، اعظم گڑھ

انگریزی کتب:

1- آکسفورڈ انگلش ڈکشنری: جلد6: آکسفورڈ یونیورسٹی، لندن
2- انسائیکلو پیڈیا آف اسلام: جلد2: 1927: برل لمیٹڈ، ہالینڈ
3- انسائیکلو پیڈیا برٹانکا: جلد23: 1959: لندن
4- باہری، ہردیو: پرشین انفلوئنس آن ہندی: 1960: بھارتی پریس، الہ آباد
5- بیمز، جون: آؤٹ لائنز آف انڈین فلالوجی: 1867: وائی مین بردرز، کلکتہ
6- حسرت، بکرم جیت سنگھ: داراشکوہ- لائف اینڈ ورکس: 1953: وشو بھارتی، شانتی نکیتن
7- دوویدی، رام اودھ: ہندی لٹریچر: 1953: ہندی پرچارک پستکالیہ، بنارس
8- دی گلوریس قرآن: 1938: گورنمنٹ سینٹرل پریس، حیدرآباد
9- سنگھ، کرپال: کیٹالاگ آف مینوسکرپٹس: 1962: خالصہ کالج، امرتسر
10- ماریو، پی- آئی: دی ورلڈز چیف لینگویجز: 1949: ایلن اینڈ ایلون، لندن
11- ورآنکو و: انڈین ایرانین اسٹڈیز: 1936: اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز، لندن

متفرقات ہندی:

1- بھارتیندو گرنتھاولی: 1993 بکری: کاشی ناگری پرچارنی سبھا، کاشی
2- پریشد پتر کا: جولائی 1962: بہار راشٹر بھاشا پریشد، پٹنہ
3- پریم گھن سروسو: حصہ اوّل: 1994 بکری: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
4- سدھانت کومدی: حصہ دوم: 1962: موتی لال بنارسی داس، دہلی
5- ہندی ساہتیہ سمیلن: کاریہ وورن: پرتھم: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
6- ہندی ساہتیہ سمیلن: کاریہ وورن: دوتیہ: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
7- ہندی ساہتیہ سمیلن: کاریہ وورن: ترتیہ: ہندی ساہتیہ سمیلن، پریاگ
8- ہندی سیمینار: 1966: پنجاب یونیورسٹی، چنڈی گڑھ
9- ہندی محاورہ کوش: 1993 بکری: رام نارائن لال اینڈ سنز، پریاگ

اردو اور ہندی دونوں ایک ایسی زبان کے دوروپ ہیں جس کو مسلمانوں کے مستقل طور پر ہندوستان میں آباد ہوجانے پر وقت کے تقاضے نے پیدا کیا۔ اسی زبان کو کبھی ہندوی کہا گیا تو کبھی ریختہ، کبھی بھاشا کہا گیا تو کبھی ہندی لیکن جب کھڑی بولی کو ادب کی زبان بنانے کی تحریک چلی تو اصرار کیا جانے لگا کہ عربی فارسی الفاظ کے استعمال سے پرہیز کیا جائے۔ نتیجتاً ایک ہی زبان کے دوروپوں نے اپنی الگ الگ تہذیب پیدا کر لی، جس کو اردو کلچر اور ہندی کلچر کہا گیا۔ لیکن دونوں زبانوں کے شعرا و ادبا ایک ہی مٹی کی پیداوار تھے۔ اس لیے دونوں کو ایک دوسرے کے کلچر سے متاثر ہونا ہی تھا۔ ہندی ادب کے دور جدید کی ابتدا تک اردو اپنا لوہا منوا چکی تھی۔ اس لیے وہ ہندی شعرا کے لیے باعث رشک بن گئی۔ ہندی شعرا کی اکثریت نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمیشہ بالواسطہ یا بلاواسطہ اردو شاعری کا اثر قبول کیا۔ یہ اثر ان کی لفظیات پر بھی پڑا، اسلوب پر بھی اور فکر پر بھی۔ اس کتاب میں اسی اثر کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اس کتاب کے مصنف ڈاکٹر نریش ہیں جن کی 75 سے زیادہ کتابیں شائع ہوچکی ہیں۔ ان کو کئی ریاستی، قومی اور بین الاقوامی انعامات سے نوازا جا چکا ہے۔

ISBN:978-81-934243-6-0
9 788193 424360
NCPUL New Delhi
₹ 90/-

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند
فروغ اردو بھون، ایف سی، 33/9،
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025